



MODEL OYUNLAR BAĞLAMINDA POSTDRAMATİK METİNLER

Mustafa ÇALIŞKAN

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI**

Mustafa ÇALIŞKAN

**MODEL OYUNLAR BAĞLAMINDA
POSTDRAMATİK METİNLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR**

ERZURUM-2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "*Nadide Ayınlar Bölümünün Pedagojik Modeller*" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum

[Tarih ve İmza]

29.09.2019

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Misak ÇALISIRAN
4. Sınıf

* **LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. Binyan AYDIN danışmanlığında, Mustafa ÇALISAN tarafından hazırlanan bu çalışma 29./05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Güzel Sanatlar Enstitüsü Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Binyan AYDIN

imza :

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Kemal BALIK

imza :

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Öğr. Tamer TEMEL

imza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 29./05/2019

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİTE

1.1.POSTMODERN DÜŞÜNCENİN DOĞUŞU

1.1.1. Kavramsallaştırma.....	6
1.1.2. Modernden Postmoderne Günlük Yaşamın/Toplumsalın Değişimi.....	14
1.1.3. Kriz.....	18
1.1.4. Moderniteye Yönelik İtirazlar: Modernite Eleştirisi ve Postmodernin Doğumu.....	20
1.1.5. Postmoderniteye Yönelik Siyasal ve İdeolojik Okumalar (İtirazlar).....	32
1.1.6 Fizikteki Kaostan Sahnedeki Kaosa: Kaos Kuramını Sahnelemek (Kozmos'tan Kaos'a - Modernden Postmoderne).....	35
1.1.7. Hangi Son?	50

1.2. POSTMODERNİZM

1.2.1. Postmodernizmin Ön Sözü: Avangart.....	57
1.2.2. Postmodernizm.....	66

İKİNCİ BÖLÜM

POSTDRAMATİK TİYATRO

2.1.PROLOG: DRAMATİK TİYATRO / DRAMATİK YAPI.....

2.2.POSTDRAMATİK TİYATRONUN TARİHÇESİ:

DRAMATİK BİÇİMİN İLK İHLALLERİ

2.3.POSTDRAMATİK TİYATRONUN PANORAMASI	101
2.3.1. Biçim	105
2.3.2. Metin.....	114
2.3.3. Anlam	122
2.3.4 Dil	131
2.3.5 Beden	145
2.3.6. Çoğulculuk	155
2.3.7. Gerçeklik.....	158
2.3.8. Gösterge.....	166
2.3.9. Özne-Karakter	172
2.3.10. Melez	177
2.3.11. Mekan	183
2.3.12. Mit-Ritüel	190
2.3.13. Arasılık	201
2.3.14. Postdramatik Tiyatroda Gösterge Kullanımı.....	208
2.3.14.1. Parataksis (Hiyerarşisiz).....	209
2.3.14.2. Eşzamanlılık (Simultanite).....	213
2.3.14.3. Gösterge Yoğunluğuyla Oynama.....	216
2.3.14.4. Aşırı Doluluk.....	218
2.3.14.5. Müzikalleştirme.....	220
2.3.14.6. Senografi-Görsel Dramaturgi.....	222
2.3.14.7. Sıcaklık ve Soğukluk.....	224
2.3.14.8. Bedensellik.....	226
2.3.14.9. Somut Tiyatro.....	228
2.3.14.10. Gerçekliğin Çöküşü.....	230
2.3.14.11. Olay/Durum.....	232

2.4. BİLANÇO: DRAMATİK VERSUS POSTDRAMATİK	234
---	------------

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OYUN İNCELEMELERİ

3.1. HAMLET MAKİNESİ	236
-----------------------------------	------------

3.2. KASPAR	262
SONUÇ	284
KAYNAKÇA	297
ÖZGEÇMİŞ	304



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****MODEL OYUNLAR BAĞLAMINDA POSTDRAMATİK METİNLER****Mustafa ÇALIŞKAN****Tez Danışmanı: Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR****2019, 316 sayfa****Jüri: Doç.Dr. Bünyamin AYDEMİR****Doç.Dr. Kemal BAKIR****Dr.Öğr. Üyesi Tamer TEMEL**

Rönesans'ta temeli atılan aydınlanma paradigmasının değişimiyle modern dönemin bitip postmodern dönemin başladığı ileri sürülmüştür. Bunun tiyatroya yansımaysa dramatik yapıya sahip geleneksel tiyatronun örgütlenme modeline uymayan oyunların ortaya çıkmasıdır.

Drama krizi ve tiyatralaşma tartışmaları tiyatro metinlerine doğrudan etki etmiştir. Tiyatro metinlerindeki görülen değişim ilk olarak dramatik biçimdeki kırılma ve bozulmalar şeklindedir. 1970'lerden sonraysa bu değişim sistemli bir hale gelmiştir. Süreç içinde dramatik yapının kodları gitgide çözülmeye başlayacaktır. Dramatik metinlerde görülen köklü değişimler neticesinde dram bir alt tür olarak konumlandırılmıştır. Dramatik yapıyla uyuşmayan bu yeni metinler postdramatik olarak adlandırılmaktadır.

Postdramatik tiyatroda metnin hakimiyeti kırılmıştır. Söze, yazıya dayanan anlatım stratejisi yerine tiyatrallık ön plana çıkmıştır. Bütünlüklü bir yapı içindeki hiyerarşide örgütlenen tiyatro araçları bağımsızlaşmış, diyalektiksel bir gelişime dayanan olay ve eylem mantığı terk edilmiştir. Alegorik estetikle açıklanan postdramatik metinler, metinlerarasılık, kolaj ve montajla devşirilen malzemeyi hiyerarşisiz bir yapıda episodik olarak (parçalı, fragman vari) sunma stratejisi izlemektedir.

ABSTRACT
MASTER'S THESIS
POSTDRAMATIC TEXTS IN THE CONTEXT OF MODEL PLAYS

Mustafa ÇALIŞKAN

Advisor: Assoc.Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

2019, Page: 316

Jury: Assoc.Prof. Dr. Bünyamin AYDEMİR

Assoc.Prof. Dr. Kemal BAKIR

Assist.Prof. Dr. Tamer TEMEL

It has been suggested that the with change of the enlightenment paradigm that was founded in Renaissance, the modern period had come to an end and the postmodern period begun. The reflection of this on the theater is the emergence of plays that have no fit in the organisational model of the traditional theatre that has dramatik structure.

The drama crisis and the discussions of theatricality had direct influential on theatre texts. The change seen in the theater texts is firstly in form of breaks and distortions on the dramatic form. After the 1970s, this change has become systematic. The codes of the dramatic structure will gradually begin to be resolved during the process. As a result of radical changes in dramatic texts, drama is positioned as a subcategory. These new texts, which do not match of the dramatic structure, are called postdramatic.

The dominance of the text has broken In the postdramatic theater. Narrative strategy based on texts and hearsays is replaced by theatricality in terms of prominence. The theater tools have become more independent and the logic of the event as well as action based on a dialectical development has been abandoned. The postdramatic texts, explained by allegorical aesthetics, follow the strategy of presenting the material that collect with intertextuality, collage and montage in a non-hierarchical structure as episodic (partial, fragment).

ÖNSÖZ

Çağımıza kadar oyun metinleri dramatik olarak adlandırılan ve birbirine benzeyen bir iskelet sistemine ve örgütlenme modeline sahipken çağımızdaki oyun metinlerinde dramatik metinlerdeki örgütlenme modeliyle uyuşmayan bir yapı görülmektedir. Postdramatik olarak adlandırılan bu metinlerdeki farkı oluşturan özelliklerin belirlenmeye çalışılması bu çalışmanın amacıdır.

Farklılıkların kavranabilmesi için öncelikle farklı olarak nitelenen uçların karşılaştırılması, bunun için de her iki uca kimlik bahşeden ayırt edici özelliklerin bilinmesi gerekmektedir. Bu yüzden önce dramatik metinlerin özellikleri incelenmiştir. Sonrasında postdramatik metinlerdeki dramatik örgütlenme modeli ile uyuşmayan yönler -ki bunlar günümüz metinlerine postdramatik kimliğini bahşeden özelliklerdir – incelenmiştir. Çalışmanın son kısmında model olarak seçilen oyunlardan ilki olan Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi* adlı oyunundaki dramatik örgütlenme modeli ile uyuşmayan postdramatik yapı incelenmiştir. Model oyunlardan ikincisi olan Peter Handke’nin *Kaspar* adlı oyunu ise dramatik yapının ihlal edildiği fakat bu ihlalin dramatik yapı içinde kalarak yapıldığı bir oyun olduğu için seçilmiş ve incelenmiştir.

Tam da yaşamıma yön verecek kırılma anlarına denk gelen ve bu yüzden de zor bir sürecin ürünü olan bu çalışma esnasında daha da zorlaştırmayıp kolaylaştırarak bana destek olan, bilgi ve birikimiyle beni besleyen tez danışmanım Doç.Dr.Bünyamin Aydemir’e, H.T.Lehmann’ın yayınlanmamış *Postdramatik Tiyatro* çevirisini benimle paylaşarak tezime katkıda bulunan Prof.Dr. Mustafa Özdemir’e, kaynakça kısmındaki kitapları yazarak beni büyüten insanlara ve özellikle bu sürecin her aşamasına benimle birlikte maruz kalıp katlanan aileme teşekkür ederim.

GİRİŞ

“Göz bakar gönül görür” deyiimiyle gözün görüşünün kalbe (gönüle) bağı olduğı vurgulanmaktadır. Kalbi imar edense dünya görüşümüz, olaylara bakışımız, tecrübelerimiz vb.dir. Şurası açık ki, bir et parçasını bir değerler bütününe ve bir görme biçimine dönüştüren şey içinde yaşanan kültürdür. Sabit bir nesneye farklı kültürel kodlardan bakınca algılanan görüntü değişmektedir. Bu durumu Berger, düşündüklerimizin ya da inandıklarımızın (ideolojimizin) nesneleri görüşümüzü etkilemesi olarak açıklamaktadır (1995, s.8) ki bu anlamda görmenin optik değil ideolojik bir süreç olduğu vurgulanmaktadır.

Bakan kişi ile bakılan şey yani özne ile nesne arasında her zaman bir boşluk, bir mesafe vardır ve anlam bu boşluktan doğar. Var olan ve anlam yüklenilerek yorumlanan bu boşluktaki ilişkiyi Heidegger *Sanat Eserinin Kökeni*’nde Dünya(World) ile Yeryüzü(Earth- Arz) arasındaki boşluk olarak tanımlar ve sanat eserinin işte tam olarak bu boşluktan, dünya ile yeryüzü arasındaki bu kavgadan doğduğunu belirtir(2011, s.44). Heidegger söz konusu kitabının “*Eser ve Hakikat*” bölümünde, Dünya’yı(World) bir anlamda, insanların imar ettiğı kültürel bir şey olarak, Yeryüzü’nü (Earth-Arz) ise bu imarın vücut bulduğı, gerçekleştiğı bir gökcismi olarak tanımlayarak modern bir eser olan Van Gogh’un bir çift ayakkabı (A Pair Of Shoes) eseri üzerinden dünya ve yeryüzü arasındaki kavga olarak nitelediğı durumu açıklar. Fredric Jameson, Heidegger’in bu yorumuna (biraz da Marksist bir refleksle “üretim” aşamasını da işin içine katarak, ki ileride görüleceğı üzere postmodernizm eleştirisinin temelinde genelde Marksist-sol perspektiften ideolojik bir karşı çıkış yatmaktadır) postmodern bir eser olan Andy Warhol’un *Elmas Tozlu Pabuçlar*’ını (Diamond Dust Shoes) ekleyerek, basit bir gereç olan “ayakkabı”nın, bir nesne olarak değişimini, öznenin algısının değişimi üzerinden açıklar(1994, s.67-68). “Akım”, “dönem”, “manifesto” vb. olarak kavramlaştırılan bu eleştirilerin temelinde işte bu algı değişimi yatmaktadır.

Siyasal, sosyal ya da ekonomik her değişim dünyayı kavrayış ve algılayışımızı, dolayısıyla yorumlayışımızı değiştirmekte ve sonuçta bir önceki dünya yorumuyla uyuşmayan ve çatışan bir düşünce sistemi ortaya çıkmaktadır. Sabit, tek bir “Yeryüzü”ne karşın, onu yorumlayarak kendi oluşturduğumuz, var ettiğimiz “Dünya” algısı aynı şey olmamıştır. Aynı masada oturan iki insandan biri diğetine “biz ayrı

dünyaların insanıyız” derken bir Marslı olduğunu mu kast etmektedir? “Kant yeryüzü ve dünyanın, yani varlığın kendisiyle bizim onu algılama biçimimizin aynı şey olduğundan asla emin olamayacağımızı söyler” (Antakyalıoğlu, 2011). Bir anlamda, işte bu emin olamama durumunun hikayesidir aslında sanattaki bitmeyen bu değişim süreci.

Değişim temelde bir arayış ve yenilik süreci ile ilişkilidir. Ortaya çıkan yeni durumların sanattaki cari ifade yöntemleri ile dile getirilememesi, sanatçıları yeni ifade olanakları aramaya itmiştir tarih boyunca. Postdramatik metinler yazan H.Müller “yeni çelişkilerin eski kalıplarla aktarılamayacağını” (Karacabey, 2007, s.10) düşünmektedir. Sanattaki cari ifade yöntemlerini “eski kalıplar” olarak niteleyen Müller, modern sonrası diye adlandırılan süreçle birlikte ortaya çıkan yeni durumları “yeni çelişkiler” diye niteleyerek, değişim neticesinde ortaya çıkan yeni durumların yansıtılmasında var olan estetik ilkelerin yetersizliğini dile getirmektedir.

Bu çalışmada söz konusu edilip incelenecek sanat alanındaki değişimler –ki görüleceği üzere bunlar köklü değişimlerdir- radikal sonuçları olan, siyasal, sosyal, ekonomik, felsefik, bilimsel, kültürel vb. alanlardaki paradigma düzeyindeki değişimlerin(krizlerin) yansımalarıdır. Postmodern sanat sebepsiz yere biranda ortaya çıkmış bir olgu değildir. Modern sanat anlayışındaki bir dizi değişimin sonucudur örneğin Müller’in tiyatrosu. Nasıl ki modern çağın en belirgin özelliklerinden biri bilime/akla güvense, modern sanatta da aynı hassasiyetler üzerine kurulu bir anlayış/yapı söz konusudur: koordinatları belirgin, insanın ayaklarının sağlam bastığı bir uzay zaman, kapalı yapıdaki sınırları belli yapıtlar (Ecevit, 2001, s.22), algılanan ve deneyimlenebilen kolektif bir gerçeklik, uzay-zamanla uyumlu bir akıl, bilinmek, bölgelere ayrılmak, haritalandırılmak kısacası özne tarafından kavranıp hükmedilmek için orada hazır bekleyen bir dünya algısı (Antakyalıoğlu, 2013, s.155-156). Tıpkı modern sanatın modernite algısını yansıtması, modernite zemini üzerine kurulu olması gibi, postmodern sanat da postmodern düşünce üzerine kuruludur. Postmodern sanatı daha iyi *anlayabilmek* içinse moderniteden postmoderniteye açılan algı değişiminin nedenlerini incelemek elzem görünmektedir. Her ne kadar “*anlayış/anlam*” gibi kavramların postmodern sanat açısından bir şey ifade etmediği söylene de.

Kuramdan hareket edilerek oluşturulan eserlere karşın, üretilen eserlerden hareket edilerek oluşturulan-tanımlanan kuramlar da mevcuttur. Örneğin Dadaizm, fütürizm gibi akımlarda manifestolardan hareketle, söz konusu manifestolar doğrultusunda eserler oluşturulmuştur. Ya da rasyonel, pozitivist düşünceden hareketle üretilen gerçekçi, toplumsal gerçekçi sanat eserleri gibi. Buna karşın postmodern (postdramatik) tiyatronun öncesinde bir manifestosu ve bir kurallar bütünü yoktur. Modern sonrası süreçte dünyanın hem fiziki hem de felsefi temelde algılanışında değişimler olmuştur ve bu algı değişimi sanat eserlerine yansımıştır. Bu değişimle ilgili belirli ortak özellikler ve hassasiyetler taşıyan oyunlardan hareketle postdramatik tiyatronun kuramsal kısmı tanımlanmaya-belirlenmeye çalışılmaktadır. Fakat postdramatik tiyatronun envanterini çıkarma ile postdramatik estetiği belirleme farklı şeylerdir. Modern sonrası tiyatro alanındaki sınırların muğlaklığı ya da sınırların ortadan kalkması ile ortaya çıkan “karmaşa” işleri daha da zora sokmaktadır. 70’lerden sonraki oyunların tasnif edilme ve estetik açıdan tanımlanma çabalarını söz konusu muğlaklık zorlaştırmaktadır. Bu zorlu ve uzayan süreci belki de postmodern (postdramatik) estetiğin doğum sancısı olarak okumak gerekir.

Sanat tarihi açısından hiçbir anlayış ve akım nedensiz olarak ortaya çıkmamıştır. Dünyayı ve olayları kavrayış şekli ve bakış açısı değiştikçe sanat anlayışı da değişiklik göstermiştir. Felsefedeki, fizikteki, teknolojideki v.b değişimler toplumu etkileyip değiştirerek dünyaya bakış açımızı ve onu algılayışımızı da değiştirir. Bu değişim sanat tarihi açısından ortaya çıkan yeni akımların ana nedenidir. Her sanat akımı belirli bir zemin üzerinde hayat bulur ve gelişir. İnsanın ön plana çıktığı, kilisenin hakimiyetinin sarsılıp, skolastik düşünce yerine pozitif düşüncenin hakim olduğu Rönesans dönemi ile, din-tanrı merkezli toplumsal yapının yerine akıl merkezli, seküler bir toplum inşasına uğraşıldığı, kesin doğrulara ve bilgiye dayanan, ilerleme fikrinin temel alındığı, insanı mutluluğa ve özgürlüğe götürecek ideal bir medeniyetin tasarlandığı aydınlanma çağı ile ortaya çıkan modernite, bir çok sanat akımının üzerinde hayat bulduğu bir zemin olmuştur.

Modernite bir algı ve kavrayıştır. Rönesanstan sonra ortaya çıkan akımlar bu zemin (modernite) üzerinde temellenmiş ve hayat bulmuştur. 20. yüzyılda Modernitenin temel dayanakları olan (yukarıda sıralanan), üzerinde yükseldiği kavramlar sarsıntıya

uğramıştır. Fiziki açıdan dünya ve evren anlayışı değişmiş, mutlak-mekanik fizik anlayışının yerini, görelî, kaos temelli bir fizik, sabiti olmayan bir evren almış, atom parçalanmış, akıl tanrısal konumunu yitirmiş, ilerleme düşüncesine olan inanç kaybolmuştur. Mutlak doğru fikri ortadan kalkmış ve tüm bunlar moderniteden farklı bir zemini, postmoderni ortaya çıkarmıştır. Çağımız işte bu postmodern zeminde temellenen ve hayat bulan akım(lar) çağıdır. Fakat postmodern durumun kaotik yapısı ve belirsizliği (ki bu algı içinde evren bile kuramsal fizik açısından belirsiz-kaotik bir yapıdadır) kendi üstünde ortaya çıkan akım(lar)ın da en azından bir manifesto/kuram açısından muğlak ve sınırlarının belirsiz olma durumunu da beraberinde getirmiştir. Lehmann “yeni tiyatro, ne bu, ne şu, ne de o değildir” derken bu belirsizliği kastederek “Yeni tiyatronun tüm oyun biçimlerini kapsayan bir ‘toplu gösteri’ sunmak olanaksızdır.” diyerek kaotik olarak algılanan bu dağınık yapıyı manifesto anlamında derlemenin imkansızlığından bahseder. (En azından şimdilik)

Bu değişimin temelinde, modernitenin sonuçları itibarı ile çok yönlü bir eleştiriye tabi tutulması vardır. Moderniteye yöneltilen bu eleştiriler bütünü genel olarak “postmodern” başlığı altında toplanmaktadır. Postdramatik oyunlar ve bu oyunlardaki yapı çoğunlukla dramatik tiyatronun yapısına gönderme yapılarak ve bir anlamda “değillemeler” şeklinde karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Karşılaştırmalı bir incelemenin daha sağlıklı olabilmesi içinse karşılaştırılacak her iki tarafın da incelemeye konu edinmesi gerektiğinden bu çalışmada postdramatik yapıdan önce modern oyunlardaki dramatik yapı incelenecektir. İlk bölümde postmoderniteyi doğuran siyasal, sosyal, ekonomik toplumsal vb. şartlar şu sıra ile incelenecektir: Modernite, modernizm, postmodernite, postmodernizm gibi “modern” kökenli kavramlardaki kullanım farklılıkları tespit edilerek en azından bu çalışma sınırları içinde netlik kazanması için tanımlanmaya çalışılacak; modern dönemden postmodern döneme geçiş sürecinin işaretleri olarak okunan günlük yaşamın ve toplumsalın değişimine değinilecek; modern-postmodern tartışmaları ile yan yana giden “kriz” olgusunun bu tartışmalarla ilgisi olup olmadığına ve kriz söyleminin sanat alanında ortaya çıkan yeni soru(n)lara verilen cevaplar, yeni ifade yöntemleri olarak okunup okunamayacağına bakılacak; sonuçları itibarı ile umulan/vaat edilenleri vermeyen modernitenin eleştirildiği ya da moderniteye itiraz edildiği noktalara ana hatları ile değinilecek; postmoderniteye yönelik siyasal ve ideolojik kaynaklı itirazlar incelenecek;

postmodernite olgusunun ortaya çıkmasında fizik gibi bilimsel alandaki çalışmaların etkisi olduğu iddialarına ve söz konusu çalışmalara ana hatları ile de olsa –elden geldiğince- değinilmeye çalışılacak ve son olarak postmodernizmle birlikte sanatın sona erdiğine yönelik söylemler ele alınacak. İkinci bölümde dramatik tiyatro ve postdramatik tiyatro, üçüncü bölümdeyse model oyunlar incelenecektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİTE

1.1. POSTMODERN DÜŞÜNCENİN DOĞUŞU

1.1.1.Kavramsallaştırma

Paris’te Beaubourg’da yer alan Centre Pompidou binasını Baudrillard ileri sürdüğü hedeflerle çelişki içinde olan “dahice bir modern anıt” (2011, s.96) ve bir “utanç abidesi” (2011, s.101) olarak nitelerken aynı binayı Jameson “tipik bir postmodern bina” (1994, s.101) olarak görür. Bir binanın nitelenmesi, tanımlanmasındaki bu tutarsızlığı, bu çelişkiyi, basitçe nasıl açıklayabiliriz? Aslında o kadar da basit ve masum bir soru değil bu. Niyetler üzerinden sorgulanması gereken bir durumla karşı karşıyayız. Bu soru, ironik bir şekilde bize modern-postmodern karmaşasına “hoş geldin” demektedir. Burada görme biçimlerimizle ilgili bir durumla karşı karşıyayız. Çünkü yukarıda değinildiği gibi düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler.

Bazılarının “postmodern” adını verdiklerine diğerlerinin “avant-garde”, bir başkasının “modern” adını verdiğini belirtir İhab Hassan. (Birkiye, 2007, s.39) Elinor Fuchs da “hala ona ne diyeceğimizi pek bilemiyoruz: avant-garde, deneysel, alternatif, yapısökümcü, postmodern, ‘yeni’ ” (2003, s.26) diyerek aynı karmaşanın altını çizmektedir. Nerdeyse kuramsal alanının çoğunda bu “ne diyeceğimizi bilememe” durumu ile bir şekilde karşılaşılmaktadır:

“Modernlik ile postmodernlik, modernleşme, modernizm ile postmodernizm. Bu sözcükler sık sık birbirlerine karıştırılmakta, birbirlerinin yerine geçebilen tarzlarda kullanılmaktadırlar. Bu alandaki bir çok yazarın bu terimlere değişik anlamlar yüklediğinin, kullanımlarını da sıkça tersyüz ettiklerinin farkında olmalıyız.” (Sarup, 2004, s.185).

Modernite, modernizm ve modernleşme gibi aynı sürecin farklı yönlerini ele alan kavramların sonraki aşamasını ifade etmek amacıyla önlerine “post” önekinin getirilmesi ile oluşturulan kavramlar da (postmodernite-postmodernizm vb.) kullanılırken flulaşmaktadır. Örneğin ünlü akademisyen ve yazarlardan Terry Eagleton

postmodernizm ve postmodernlik kavramları arasındaki ayrıma dikkat etmediğini belirtmektedir:

“Postmodernizm ve postmodernlik arasında ayrım gözetmek bence faydalı olsa da, kitapta bu ayrıma çok bağlı kalmadım. Yakından bağlantılı oldukları net bir biçimde görüldüğünden, daha aşına olduğumuz postmodernizm terimini bu iki şeyi birden kapsayacak biçimde kullanma eğilimine girdim” (2011, s.10)

“Modern” terimi dönemsel olarak “eski” ve “yeni” olanı ayırtırmak için ilk kez

5. Yüzyılda kullanılmıştır:

“Tarihten, "Antikçağlılar ve Modernler" (The Ancients and Moderns) deyişini biliriz... ‘Modern’ kelimesi Latince ‘modernus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı. İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağla kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir.” (Habermas, 1994, s.31)

İlk kez, modernite-antikite ayrımını yapmak, bu iki dönemi birbirinden ayırmak için kullanılan kavram, o zamandan beri aynı hassasiyetle yeniye eskiden ayırmak için kullanıla gelmiştir, ki “moda”, ”modaya uymak” gibi kavramlar da aynı ayrıma vurgu yapmaktadır. İngilizce “Antique” (Antik-Eski) ve “modern” (yeni-modern) kelimeleri Latince kökenli “Antiquus” (Antique, t.y) ve “Modernus” (Modern, t.y) kelimelerinden türetilmiştir. Önceleri Hristiyanlığı (yeni-modern-modernus) Romalı Pagan geçmişten (eski-antika-antiquus) ayırmak için kullanılmıştır modern kavramı. Aydınlanma ile birlikteyse, din-kilise-tanrı gibi olguların, özgürlüğünün ve gelişiminin önünde bir engel olarak görülmeye başlanması ile önceleri yeni(modern) olan Hristiyanlık artık eski(antika) durumuna düşer ve akılcı-hümanist değerler doğrultusunda antik yunan ile bağ kurularak yeni bir modernlik anlayışı üretilir. (Çiğdem, 1997, s.65) Modernin yeni tanımı (bir anlamda), dayanak noktası olarak 5.yüzyılın gerisine, pagana, Helenistik Yunan kültürüne bir "ricat"tır. Bunun içindir ki, günümüzde herhangi batılı modern bir sanat eseri –özellikle tiyatro alanında- çözümlenmek istendiğinde antik Yunan kültürel kod ve kavramları devreye girmektedir.

Modernite kavramı Weber tarafından tarihsel bir dönemi ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Söz konusu dönem orta çağı izleyen dönemdir ve aklın önceliği bu dönemin en belirgin özelliğidir. (Şaylan, 2002, s.30) Eski Yunan ve Roma uygarlığı ile bağlantılı bir şekilde tanımlanan modernliğin Rönesans ile birlikte ortaya çıktığı kabul edilmektedir. “Modern dönem” ya da “modern çağ” olarak adlandırılan 15. ve 19.

yüzyıllar arasındaki dönemin (Best, Kellner, 2011, s.14) toplumsal, siyasal, sosyal, ekonomik değerler dizgesinin (Sarup, s.186) düşünsel temelini oluşturan modernite kavramı, bir değerler sistemi, Foucault'nun tabiriyle bir "zihniyet"tir. Modernite'nin bir "zihniyet" olarak altının çizilmesinin nedeni şudur: Akli merkeze koymayan (örneğin Tanrısal kökenli) herhangi bir dış otoriteye dayanmadan, toplumun kendi ürettiği ilkelere dayanması durumudur (Şaylan, s.56) ki bu bir "prensip" olarak da yorumlanabilir. Rönesans'tan Fransız Devrimi'ne ve sanayileşmeye kadar (Touraine, 2002, s.44) yaklaşık beş yüzyıllık bir zaman dilimindeki toplumsal, kültürel, entelektüel ve estetik dönüşümü ifade eden Modernite dönemi devam eden bir dizi süreçler bütünü olarak ele alınmaktadır. (Çiğdem, s.72)

Modernite fikrinin bir süreçler ve işlemler bütünü olarak uygulanması ise "modernleşme" olarak tanımlanır. Modernliği kendi iç dinamikleriyle üreten Batılı toplumların endüstriyel ve sömürgeci bir dünya kurduğu dinamikler bütününe "modernleşme" denmektedir. Modern dünyanın oluşumunda etkin birer güç olan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, rasyonelleşme vb. süreçlerini anlatan bir terimdir modernleşme. (Best, Kellner, s.15) Toplumsal bir süreç olan modernliğe karşın modernleşme siyasi bir projedir. Dellaloğlu, modernliğin, Batı'nın toplumsal sınıfları, arzu ve hırsları tarafından, yani Batı'nın kendi iç dinamikleri tarafından bizzat üretildiğine dikkat çekerken, modernliğin kiyısında yaşayan ülkelerin modernliğe verdiği tepkinin modernleşme olduğunu söyler. Bu anlamda modernlikte toplumsal olan siyasala yön verirken modernleşme sürecinde ise siyasal olan toplumsala yön verir (Kardaş, 2017, 27 Eylül). Yani modernite alttan üste doğru bir hareketken (halktan devlete), modernleşme üstten alta doğru (devletten halka doğru) bir tazyiktir. Osmanlı'nın Islahat politikaları ve Cumhuriyet döneminin anlayışı bunun örnekleridir. Modernleşme kavramı Batı dışı toplumlar için kullanılmaktadır. Kendi iç dinamikleriyle üretmediği "modernlikle" karşılaşan söz konusu toplum ve ülkelerin -olumlu ya da olumsuz anlamda- modernlikle muhatap olma süreçleri "modernleşme" olarak tanımlanmaktadır (Dellaoğlu, 2016).

Modernite düşüncesi üretilmeye başlandıktan sonra hayatın ve yaşamın her alanına uygulanmaya da başlanmıştır. Fakat bu amacın önünde bazı engeller vardır. Şöyle ki Anderson, Rönesansın temelde eğitilmiş kesim arasında bile yalnızca ayrıcalıklı

bir grupla sınırlı kalmış elit bir hareket olduğunun altını çizer (2009, s.157). Rönesans'tan Aydınlanma'ya giden süreci tamamlayacak olan adım, Rönesans kültürünün alt sınıflara aktarılması sorununun aşılması ile mümkün olacaktır ve burada alt sınıflara Hristiyanlıktaki Reformasyon hareketiyle ulaşılır.

“yalnızca üst sınıflara hitap eden olağanüstü inceliklerin bayağılaştırılıp basitleştirmesi gerekiyordu. İşte dinsel reform, entelektüel gelişimin popülerleşme sınavından geçerek daha geniş, nihayetinde daha güçlü ve özgür bir toplumsal temele oturması için gereken bu sulandırma işlevini yerine getirmiştir” (Anderson, s.157).

Reformasyon hareketiyle Katolikliğin akla uygun bir biçimde –modern düşünce doğrultusunda- yeniden yorumlanması gibi (Şaylan, s.57) Rönesans'la birlikte estetik anlayış da yeniden kodlanmıştır. Modernitenin sanat ve kültür alanındaki ideolojik yansımasıysa modernizmdir. Şaylan modernizm kavramının modernite söyleminin ideolojik boyutuna işaret ettiğini belirtir (Şaylan, s.56). Rönesans öncesi, dinsel öğretiyi yaymakla görevli olan sanatın tanrısal olanı merkeze alan bir estetik anlayışı varken Rönesansla birlikte akıl ve bilim yoluyla gerçeklik ilkesine dayanan, hümanist bir estetik anlayışı oluşturulmuştur. Modernizm kavramı ile söz konusu modern estetik içinde konumlanan (Çiğdem, s.73), bir kültürel ve estetik biçimler dizisi kast edilmektedir (Sarup, s.187). Modernitenin estetik bilgisi ve kültür teorisi alanlarına göndermede bulunan “modernizm”, modern çağın sanat hareketlerini betimlemek için kullanılmaktadır (Best, Kellner, s.17).

Modern kökenleri kavramlara getirilen “post” önekiyle oluşturulan yeni kavramlar ise, en yalın haliyle önüne konulan kavramın bitişi ve yeni bir durumun başlangıcını ifade etmek üzere kullanılmaktadır.

Postmodernite kavramı, rönesansla ortaya çıkan akılcılık, rasyonalite gibi moderniteye yüklenilen tüm göndermeleri de kapsayacak şekilde modernitenin bittiğini ve modernite sonrasının, Toynbee'nin tabiriyle bir “sorunlar dönemi”nin (Best, Kellner, s.21) başladığını ifade etmektedir. Vattimo postmodernin, modernliğin gelişme mantığından bir uzaklaşma olduğunu belirterek, postmoderni modernitenin temel dayanak noktalarından farklı yeni temel noktaları bulmaya yönelmiş bir aşma fikri olarak tanımlamaktadır (Vattimo 1999, s.58-59). Bu anlamda postmodernite tarihsel süreç içinde moderniteden farklı bir dönemi ifade etmek üzere (Şaylan, s.55-56)

moderniteden sonra gelen yeni dönemi adlandırmak için kullanılmaktadır (Best, Kellner, s.15). Fakat – bu çalışmanın modernite’ye yöneltilen eleştiriler kısmında değinileceği üzere- Fredric Jameson gibi Marksist çözümlemelerden hareket edip böyle bir dönemselleştirmeye karşı çıkan, postmoderni radikal bir kopuş, yeni bir dönem olarak değil de kapitalist ekonomik sistemin sürekliliği içinde kapitalizmin yeni bir aşaması olarak yorumlayanlar (Jameson,2011, s.13) ¹ ya da Jürgen Habermas gibi modernliğin henüz tamamlanmamış bir proje olduğunu, dolayısıyla postmodernitenin moderniteden radikal bir kopuş olarak tanımlanmasına itiraz edenler de mevcuttur. Bu bağlamda postmodernite tanımlanırken, postmodernin modernin bir parçası olup olmadığı, süreklilik mi yoksa bir kopuş mu olduğu (Sarup, s.187) tartışması varlığını devam ettirmektedir.

Üzerinde uzlaşılmayan ve uzlaşılması da –ileride görüleceği üzere tartışmanın temelindeki ideolojik yaklaşımdan ötürü- zor görülen bu tartışmaya karşın “postmodernizm” tanımı konusunda kısmi bir uzlaşının varlığından söz edilebilir. Şöyle ki, modernitenin kültürel estetik ifadesi olan “modernizm”im sonrası kastedilirken “postmodernizm” terimi kullanılmaktadır. Best ve Kellner da bu tartışmaların henüz sürdüğüne dikkat edilmesi gerektiğini söyleyip, kültür alanını kastederek postmodernizmin tanımlayıcı görünümünün neler olduğu konusunda görüş birliği olmadığını belirtir (Best-Keller, s.17). Modern sonrası dönemin toplumsal, sosyal, ekonomik alanı “postmodernite” kavramı ile, kültürel ve estetik alanı ise “postmodernizm” kavramı ile vurgulanmaktadır (Connor, 2015, s.69). Harvey de modernizme bir tepki, bir kopuş olarak postmodernizmin tanımı üzerinde kısmen uzlaşıldığını belirtmektedir. (Harvey 1999, s.21)

Modern sonrası denen dönemin varlığından söz edilmeye başlanmasından sonra, modern ile eş anlamlı bir şekilde kullanılma eğilimi olan “çağdaş” (contemporary) kavramı da sorunlu bir hâl almıştır. Danto, “çağdaş” terimin bir malumat kargaşı dönemini ve kusursuz bir estetik entropiyi tanımladığını belirtiyor (Danto 2014, s.36). Habermas, 17. Yüzyıl Fransa’sında da ya da 12. Yüzyıl Büyük Charles döneminde de insanların kendilerini modern olarak değerlendirdiğinin altını çizer. Modern olarak

¹ Jameson, postmodernizmin eski ilahları olan modernizm ve realizmin kalıntılarının, postmodernizmin görkemli örtüsüne sarılmış bir şekilde postmodernizmin içinde yaşamlarını sürdürdüğünü, bunun için postmodernizmin yeni bir düzen değil kapitalizmin modifiye edilmiş bir süreci olduğunu söyler.

değerlendirme zamansal, dönemsel bir konumlandırma ile ilgilidir ki basitçe bu çağdaşlık olarak nitelenir. Habermas'ın “bizler de hâlâ, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında gelişen bu türden bir estetik modernizmin çağdaşlarıyız” (1994, s.32) deyişi modernite ile çağdaşlık arasındaki paralelliği vurgulamaktadır. Bir şeyin modern olarak nitelenmesi otomatik olarak o nitelenen şeye çağdaşlık anlamı da yüklemektedir. Fakat modernin rafa kaldırılması tartışmalarıyla birlikte modern ve çağdaş kavramlarına – otomatikman, ister istemez yapılan- eş zamanlı gönderim de tartışılmaya başlanmıştır.

“Sorun, modern sözcüğünün aynı anda hem bir tarzı tanımlaması hem zamansal bir anlam içermesiydi. Bu ikisinin çatışacağı, yani çağdaş sanatın modern sanat olmaktan çıkacağı kimsenin aklına gelmezdi(..) modern olmayan çağdaş sanat yapıtları” (Danto,s.34).

Danto modern ile çağdaş arasındaki ayrımın (problemin) 1970-1980 arası dönemde ortaya çıkmaya başladığını belirtir. “Çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat” (Danto, s.34) anlamında uzun süre kullanılan çağdaş sanat kavramının postmodernin ortaya çıkışı ile birlikte hangi dönemi kapsayacağı sorunsalı da kendiliğinden ortaya çıktı. Çağdaş kelimesinin zamansal gönderimi bağlamında günümüzde üretilen ve modern olmayan çağdaş sanat eserlerinin varlığı dikkate alınarak modern ve çağdaş terimleri arasındaki asırlardır süren çakışmanın da sorunlu hale geldiği ortada.

Postmodern düşüncenin ortaya çıkışıyla birlikte modernite içinde anlam bulan dahası modernite ile özdeşleşen kavramların modern sonrası süreçte sorunlu hale gelmeleri ile söz konusu kavramlar “post” öneki ile yeniden kodlanmaya başlanmıştır. Bu kodlama süreci de postmodern eleştirinin parmak izlerini yansıtabilecek şekilde yürütülmektedir. Bu yeniden kodlama işlemine tabi tutulan kavramlardan biride “dramatik” kavramıdır.

Modern sonrası tiyatro kastedileceği zaman “Postmodern tiyatro” tanımı kullanılmaktadır. Lehmann, modern tiyatronun dramatik yapısının temel özellikleriyle uyuşmayan modern sonrası tiyatro oyunları için “Dramın ötesi” (beyond drama) (Lehmann, 2006, s.26) tanımını kullanır. Oyun metni olarak da anlaşılan “dram” kavramından hareketle, tiyatro ve metin arasındaki süren ilişkiye işaret eden “postdramatik” kavramının tiyatronun yazınsal türüne göndermede bulunduğu dikkat çeken Lehmann, Gerda Poschmann'ın “artık dramatik olmayan oyun metni” tanımını aktararak, dramatik olmayan metinlerde tiyatral göstergelerin kullanımında köklü

değişimler olduğunun, metnin dramatik tiyatrodaki başat/merkezi konumunu kaybederek sahne araçlarından biri konumuna geldiğinin altını çizerek bu yeni tiyatro için “*postdramatik*” tanımını kullanır (Lehmann, 1999, s.3-4). Belli bir dönemi kast eden “postmodern” kavramının muğlaklığına karşın “postdramatik” kavramı tiyatro estetiği açısından somut bir tartışmayı hedeflemektedir ki bu Müller’in de belirttiği gibi dramatik ifade biçimin artık olanaksızlığıdır (Lehmann, 1999, s.10).

Modern sonrasının estetik ve kültürel alanına göndermede bulunan postmodernizm kavramı bu yönü ile içine birçok olgunun atıldığı ve dolayısıyla bu olguların birbirine karıştığı bir kazan konumuna gelmiştir. Ayrıca postmodernizm kavramının “trend”leşmesi ile birlikte kavram bir anlamda “yalama” olmuştur. Bunun için bir sıfat olarak “postmodern” kelimesinin modern sonrası tiyatroyu kastedecek şekilde (postmodern tiyatro) kullanımı yukarıdaki açıklanan nedenlerden ötürü sorunludur. En azından modern sonrası tiyatroyu, tiyatro jargonu içinde tanımlayabilmenin hassasiyeti-çabası belirmiştir. Bu hassasiyet neticesinde Lehmann “postdramatik” kavramını önermektedir, ki “dramatik” kavramının kaynağının tiyatro olması; direk tiyatro alanını imlemesi; modern tiyatro/postmodern tiyatro şeklindeki dönemleştirmede farklılıkların o kadar belirgin olmamasına rağmen dramatik tiyatro/postdramatik tiyatro kavramsallaştırmasında dramatik yapının dolayısıyla dramatik tiyatronun sınırlarının daha belirgin olması ve postdramatik tiyatronun da söz konusu dramatik sınırları ihlal ettiği, dramatik yapıya uymadığı kısımlarının daha net olarak görülmesinden ötürü “postmodern tiyatro” tanımlamasındansa “postdramatik tiyatro” tanımlaması, söz konusu göndermelere(sorunlara) işaret ederek onları öne çıkardığı için daha işlevseldir. İleride görüleceği üzere avangart hareketle birlikte tiyatronun tiyatro dışı unsurlardan (örneğin edebiyat) bağımsızlaşması, yani tiyatralleşmesi tartışmalarına da gönderme yapmaktadır postdramatik kavramı. Birkiye de “postdramatik” tanımının edebiyattan arındırma ve tiyatralleşme olgusuna dikkat çekmektedir:

“özellikle edebiyat metinlerinde yer alan post modernizm kavramsallaştırmaları, post dramatik tanımıyla birlikte, daha olguları ön plana geçiren, uyarlama zorunluluğunu azaltan, doğrudan teatral prodüksiyonu imleyen bir kavrama dönüşmektedir. Postdramatik kavramının ortaya çıkışında, 20. yüzyılda tiyatronun metinden bağımsızlaşmasına koşut olarak, metnin de tiyatrodan bağımsızlaşma süreci, belirleyici bir faktör olarak gösterilmektedir.” (Birkiye, 2007, 38)

Avangart hareketle birlikte dram sanatının egemen tarzları yeniden inşa edilmeye başlanmıştır (Innes,2010, s.16). Postmodern süreçle birlikteyse dram sanatının egemen tarzlarının yeniden inşa süreci daha radikal bir kodlamaya maruz kalmıştır. Dram sanatının yazınsal alanında egemen olansa dramatik olandır. Bu yeniden inşa ve kodlama sürecinde, tiyatral-yazınsal alana daha belirgin bir şekilde göndermede bulunduğu ve egemen dramatik biçimin sonrasını, tiyatro literatürünün içinden çıkmaya gerek olmadan tanımladığı için “postdramatik tiyatro” tanımı “postmodern tiyatro” tanımından daha uygundur.



1.1.2. Modernden Postmoderne Günlük Yaşamın/Toplumsalın Değişimi

“Yeni insan tipini anlamak istiyorsak, onu çevresindeki nesneler dünyasının sürekli etkisine maruz kalan, sisteminin en derin noktalarında bile oradan izler taşıyan bir varlık olarak düşünmemiz gerekir. Artık içeri doğru açılacak pencerelerin yerinde sadece sağa sola itilecek sürgülü camların olması özne için ne demektir? Yumuşak kapı mandallarının yerinde döner tokmakların olması, avluların ortadan kalkması, sokak kapısının önündeki birkaç basamağın ve bahçe duvarının yok olması acaba nasıl etkilemiştir onu?” (Adorno, 2002, s.41).

Felsefi ya da sosyolojik bir analize girmeden, basitçe söylenecek olursa, Baudrillard’ı “*Simulakrlar ve Simülasyon*” kitabını yazmaya iten neden, günlük yaşamdaki, dünyadaki değişimdir. Hele ki bu değişime, teknolojinin neden olduğu, değişim süresinin geçmişe nazaran çok daha kısa sürelerle inmesi de eklenince, önceden, “kuşak çatışması” olarak temellendirilen, nesiller arasındaki yaşam şartlarının değişimi neticesinde ortaya çıkan yaşamı yorumlama ve ona göre tepki verme durumu birkaç yıllık zaman dilimlerine indirgenmiş bir durumda şimdi. Lyotard postmodern toplumu bir değişim toplumu olarak tanımlayarak bu değişimin bilgisayar ve enformasyonun sağladığı ileri teknolojiye kaynaklandığını belirtir (Best, Kellner, s.205). Zamanında insan gücüyle yapılan işlerin makineye devri konusunda bir kuşak çatışmasından söz edilebilir. Sanayileşmeden önce belki tarlasında ekim yapan bir çiftçi, üç kuşak önceki ataları ile aynı yöntemi kullanıp aynı şekilde yaşıyorken traktörün icadı ile ona aşına olmayan neslin ona uyum sağlayan yeni jenerasyonla arasındaki ilişki, yaşamlarının değişimiyle ilgilidir temelde ve çatışmaları da aynı temeldedir. Günümüzdeyse sanayileşmeden farklı olarak teknoloji sayesinde, aralarında üç-beş yaş olan abi ile kardeşin akıllı cep telefonlarına yüklediği işletim sisteminin versiyonuna indirgenmiş durumda söz konusu çatışma. Günlük yaşamımızdaki bu hızlı değişimin düşünsel, sanatsal, sosyal vb. her alanda bir karşılığı olduğu muhakkak. Esslin bu konuya çocukların “dramatik gelenekler”e yaklaşımı üzerinden değinerek şunu söyler:

“Çağımızın çocukları televizyonda her gün, saatlerce oyun ve film seyrettiklerinden, dramatik gelenekleri, bu konuda çok az fırsatları olmuş olan önceki insanlardan çok daha etkin bir biçimde algılayıp kabul edebiliyorlar” (Esslin, 1996, s.15).

Kabaca ortalama bir bina büyüklüğünde olan ilk bilgisayarların, küçültülüp insanın cebine sokulması örneğinde görülen nesnelerin –inanılmaz- değişimi modernden postmoderne geçiş sürecinin de bir göstergesi konumundadır. Baudrillard, modernliğe özgü olan şeylerin çığınca bir üretim süreci içinde her alana yayılmasını kast ederek moderniteyi dışa doğru bir patlama olarak nitelerken postmoderniteyi ise tam tersi içe doğru bir patlama, bir infilak olarak nitelemektedir (1991), Modernliğe özgü şeylerin silinip yerine konan simülasyonların ve böylece ortaya çıkan hipergerçekliğin yeni bunalım ve felaket biçimleri anlamına da geldiğini belirtir Baudrillard (2011, s.115). Bu durumsa öznenin(insan) içine düştüğü kaosta kaybolması, (her telefonda küresel ölçekte yer belirleme sistemi olan gps destekli bir navigasyon uygulaması olması nasıl bir şaka olarak okunacaksa artık!) kendisini herhangi bir yerde konumlandıramaması durumunu doğurmaktadır. Burada vurgulanmaya çalışılana benzer şekilde Jameson, postmodern mimari üzerinden mutasyona uğramış postmodern hipermekanlarda insanın kendini konumlandıramaması konusunda şunları söyler:

“mekanın bu en yeni mutasyonu -postmodern hipermekan- sonunda bireysel insan vücudunun kendi yerini saptama, yakın çevresini algısal olarak organize etme ve haritaya gelir bir dış dünyada bilişsel olarak kendi konumunun haritasını çizme kapasitelerini aşmış bulunuyor. Ve daha önce de belirttiğim gibi, vücutla onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu korkutucu kopukluk noktası -ki eski modernizmin ilk başta yarattığı şaşkınlıkla bunun arasındaki fark, otomobille uzay araçlarının hızları arasındaki fark gibidir zihinlerimizin, bireysel özneler olarak kendimizi içinde tutsak bulduğumuz çokuluslu ve merkezini kaybetmiş büyük global iletişim ağının haritasını çizmekte (hiç olmazsa şimdilik) gösterdiği yeteneksizlik şeklindeki o daha da derin çıkmazın simgesi ve analogu olarak kabul edilebilir.” (Jameson, 1994, s.105)

Yaşamdaki söz konusu değişimi olumsuz bir anlam yüklediği “mutasyon” kavramı ile birkaç kez niteleyen Jameson, nesnede görülen mutasyona eş değer bir mutasyonun henüz öznde görülmediğini belirterek (Jameson, 1994, s.96) Nam June Paik’in çalışmaları üzerinden postmodern değişimi ve bu değişimin insana dayattığı “imkansız”ı irdeler. Paik’in 1970’lerdeki çalışmalarında üst üste yığıldığı onlarca televizyon karşısında, izleyici bilinç durumu ve algılama düzeyi açısından sorgulanır. Eski estetik/eski alışkanlıklarda seyirci karşısındaki tek bir ekrana odaklanmaktadır. Oysa şimdi seyirci imkansız bir durumla karşı karşıyadır: “yani aynı anda, radikal ve rastgele farklılıkları içinde, bütün ekranları birden görme” (Jameson, 1994, s.96) durumuyla. Bu bilinçte yeni bir mutasyon durumuyla ilgilidir ve bilgisayar, enformasyona dayanan yaşamın değişimi içindeki insanın içine düşeceği durumun

nerdeyse ön habercisi konumundadır Paik'in 70'lerdeki çalışmaları. Bundan yüzyıl önce sokakta-çarşıda gezen birisinin görüp algılayarak çözümlemeye mecbur kalacağı göstergeler-nesneler ile günümüzde dış dünyada insanın maruz kalacağı görsel bombardıman arasında dağlar kadar fark vardır. Bu farka istinaden postmoderniteyi (ona maruz kalan insanı) şizofreni kavramı ışığında çözümlemeye çalışır Jameson.

“Medya, bilgisayarlar ve yeni teknolojilerdeki patlama, kapitalizmin yeniden yapılanması, politik değişimler ve ayaklanmalar, yeni kültürel biçimler ve zaman ve uzamın yeni yaşantılanma tarzları, kültür ve toplumu bir uçtan öbürüne kat eden dramatik değişimlerin cereyan etmiş olduğu duygusuna yol açtı. Bundan dolayı, günümüzde yapılan postmodern tartışmalar, kısmen, "modern" toplumsal örgütlenme tarzlarının göçmesiyle ve yeni olmakla birlikte şimdilik kabataslak tasvir edilebilen bir "postmodern" bölgenin ilerleme kaydelmesiyle açıklanabilir” (Best, Kellner, s.10-11)

Peki bu dünya artık eski tarzda okunup dahası eski tarzda deneyimlenebilir mi? Hayır diyor Jeanniere. İnsan kendini bu yeni işleyiş içinde düşünmeye, kurgulamaya başlayacaktır (Jeanniere 2011, s.112). Dahası insan kendini ola ki(!) kurgulayamazsa sorun değil, çünkü insan uyarlanacaktır bu çağa, istese de istemese de. Hatırlanacağı gibi yukarıda Rönesans'ın tabana uygulanması, Rönesans yüksek kültürünün sulandırılıp alt tabakalara tatbik edilmesi için reform hareketinin yapıldığına değinilmişti. Böylece reform hareketiyle modern dönemde popüler yaşama inilmişti. Bu gün -postmodern dönem içinde- aynı işlevi (yaygınlaştırma ve sulandırma) görme işini bu sefer “piyasa”nın üstlendiğini belirtir Anderson (Anderson, 2009, s.157). Piyasa kavramıysa günümüz toplumunu ekonomi ve üretim temelli ilişkiler (Marksist paradigma) içinde değerlendirip kapitalist bir aşama olarak okuyanların sık sık başvurduğu bir kavramdır. Sonuçta postmodernite ister olumlayarak (bir müjde havasında) isterse olumsuz olarak (bir ahlaki iğrenme ve reddiye şeklinde) değerlendirilsin, onun piyasa ile (kapitalizmle) ilgili olduğu gerçeği değişmiyor.

“Bu yolculuğun sonunda zorunlu bir aydınlanma olmayacak. Burada plebleşme yönündeki başlangıç, kaçınılmaz olarak felsefi bir sona varmayacak. Dinsel reform hareketi, imgelerin kırılmasıyla başlamıştır; oysa postmodernin doğuşu, imgeye eşi görülmedik bir hakimiyet kazandırmıştır. Bir zamanlar yerleşik düzene başkaldıranların darbeleriyle kırılan ikonlar, şimdi evrensel ex voto* olarak kırılmaz camlar da ölümsüzleştirmektedir.”(Anderson, 2009, s.159)

Baudrillard, günümüz toplumunu “farklılık” kavramı üzerinden çözümleyerek eskiden sessizliğe mahkum edilmiş olan insanların bugün konuşmaya mahkum edildiğini dolayısıyla farklı şeyler söylendiğini, gündemi belirleyen maddeninse

“farklılık” olduğunu söyler. “Aklın emperyalizminden sonra şimdi de farklılığın neo-emperyalizmi” (Baudrillard, 2011, s.187-188) hüküm sürmektedir. Benzer bir çözümlemeyle Touraine de eskiden sessizlik içinde yaşıyorken şimdi gürültüye mahkum edildiğimizi, eskiden yalnızken şimdi kalabalığın içinde yitik bir durumda olduğumuzu ve pek az mesaj alıyorken şimdi mesaj bombardımanına tutulduğumuzun altını çizer (2002, s.109-110). Günümüz dünyasında mesaj ise bir anlamda –nerdeyse-dikkati kendi üzerine çeken şiirsel bir işleve (Jakobson’un bildirim kuramı ve dilsel işlevler tanımı ışığında düşünülmeli) sahiptir ki medyanın mesajın iletişim araçlarından biri değil de mesajın bizzat kendine dönüştüğü şeklindeki McLuhan’ın “medya mesajdır” tespiti, postmoderne yöneltilen “anlam” yoksunluğuna dair eleştiri ile de ilişkilidir. Baudrillard “Her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlamın üretildiği bir evrende yaşıyoruz” diyerek anlam yoksunluğuna dair üç varsayım sıralar: 1. Anlamın yok oluş sürecinin hızı, anlamın pompalanma sürecinin hızından daha yüksektir. 2. Anlam sonradan ortaya çıkan bir şeydir. Bu açıdan Haber enflasyonu ile anlam deflasyonu arasında hiçbir anlamlı ilişki yoktur. 3. Haber anlamı nötralize eden ya da yok eden bir şeydir. Anlamı yok eden ya da onu biçimlendiren iletişim araçları anlam yitiminin (anlam yoksunluğunun) nedenidir (2011, s.117-118).

Görüldüğü gibi, postmodern sanatı, özelde de postdramatik tiyatroyu (Örneğin Müller Oyunları) toplumsalın bu inanılmaz değişimini dikkate almadan, klasik dramaturgi içinde incelemek hatalı yorumlara sebep olacaktır.

1.1.3. Kriz

Avrupa’da özellikle 19. yüzyılda ekonomik eşitsizliğin artması ile ortaya çıkan tıkanıklık, buhran ve sefalet durumu “kriz” olarak adlandırılacaktır. Bu değişimin sanat alanında doğurduğu sonuçları da Peter Szondi “kriz” olarak niteleyecek, daha sonra modernizmin son sözü konumundaki Avantgard hareketlerle birlikte “*Kimlik Krizi*”, “*Kamusal İnsanın Çöküşü*”, “*Dram Krizi*” (Karacabey, 2007, s.241) olarak adlandırılacak olan söz konusu değişim, ilerleyen yıllarda avangart hareketin yıkıcı etkisiyle birlikte krizin şiddeti ve mahiyetinin artması ile “*Temsil Krizi*” (Fuchs, 2003, s.14) gibi daha radikal kavramlarla nitelenecektir. Krizin bu şekilde kademeli olarak artışı modern süreçten postmodern sürece geçişin bir göstergesi olarak da okunabilir. Bir anlamda doğum sancısı. Postmodernizmin doğuşu olarak. Avrupa düşünce yapısı ve toplumsal yaşamındaki değişimlerin sahnedeki karşılığıysa “*sarsıcı*” (Karacabey, 2007, s.19) olacaktır.

Her krizin yeni bir oluşum, yeni bir örgütlenme modeli doğuracağı gerçeği sanat alanında da geçerlidir. 19. Yüzyılda ortaya çıkan yeni sorulara verilen cevaplar özellikle avangart başlığı altında toplanmıştır. Tiyatro açısından bu dönemsel hareketleri sanatsal oluşum ve uygulama biçimleri olarak gören Lehmann, manifestolaşmış bu hareketleri, tiyatronun karşısına çıkan temsil sorunlarına verilen cevaplar, sanatsal sorunlara verilen yanıtlar olarak okumak gerektiğini belirtir (1999, s.9-10). Klasik estetik ve paradigma, bir noktadan sonra, ortaya çıkan sorunlara çözüm üretemeyecek noktaya gelmiştir. Tiyatrodaki yerleşik kodlar parçalanarak dramatik metinlerde köklü değişimler gerçekleşmiş (Karacabey,2007, s.9), dramatik formun yapısal bileşenleri değişmeye başlamıştır. Moderniteye karşı üretilen argüman ve itirazlarla beraber dramatik tiyatroda ölümcül darbeler alacak ve hatta son’u (ölümü) ilan edilen modernite gibi dramatik tiyatronun da selası okunacaktır.

Tarih boyunca önemli bazı sarsıntı anları kriz olarak tanımlanmıştır. Modern/postmodern ayrımının derinleştiği 70’li yıllardan sonra ise kriz söylemi daha da keskinleşip derinleşerek Rönesans’la ortaya çıkmış düşünce şekli ve dünya algısının reddi noktasına ulaşmıştır. İyi de eleştirel anlamda düşünce, tarih boyunca devamlı olarak üretilmişken eleştirilerin yoğunlaştığı bazı tarihsel anları neden “kriz noktaları” olarak niteleriz? Teori ile pratiğin uyuşmadığı durumlarda krizler ortaya çıkar.

Toplumda uygulanan ilkeler ve akıl yürütme biçimleri ile yaşamdaki olguların birbirinden ayrılması, kopması durumu krizleri doğurur.

“(kriz) teorinin, akıl biçimlerinin, yaşam ortamındaki olgularının çoğunu izah edememesinden ortaya çıkan bir kargaşa durumudur. Kriz dönemlerinde mevcut akıl (veya dil) ile adını koyamadığımız ve bu yüzden de kontrol altına alamadığımız tehditkar, yeni olgularla karşı karşıya gelmekte, bu yüzden de hem düşünce, hem yaşam, hem sanat planında karmaşa, heterojen bir çoklukta bölünme, dolayısıyla artan huzursuzluk, endişe, şiddet eylemleri yaygınlaşmaktadır. Belli bir dünyaya bakış bütünlüğü ortadan kalkmakta, parçalanmakta, iletişim bozuklukları ve bu yüzden de şiddet gittikçe yaygınlaşmaktadır, işte normal zamanlarda olduğu gibi sorunlar mevcut akıl dili ile kontrol edilemediğinden, bu olgular esas ilkelere bazı bozukluklara ve onların yeniden gözden geçirilmesine işaret etmektedir.” (Akşin, 1993, s.74-75)

Özellikle teknoloji ile ortaya çıkan yeni insani kriz ve durumlar; Kuantum ve Kaos teorileri ile fiziğin insana öğrettiği yeni düşünme biçimleri, modernitenin birleştirici, bütünleştirici dünya algısını parçalayarak, yerine kaotik, merkezi olmayan, tahmin edilemeyen, parçalı ve düzensiz olan, “postmodern” olarak nitelenen bir dünya algısı koymuştur. Bu postmodern söylemi M.Berman bir “*Gayya kuyusu*”na (Berman, 2013, s.20) benzetir. Mevcut düşünce şekli bu gayya kuyusunu anlamlandırmada yetersiz kalmakta, konuşulmakta olan dil iletişim bozukluklarına yol açmakta, sorunlar önceki dönemlerde geçerli olan ilke ve yöntemlerle tanımlanıp çözülememektedir. Sanatçıların arzusuyla var olan arasındaki uyumsuzluğun krize dönüştüğünü belirten Karacabey, bu gibi kriz durumlarının köklü ve teorik düzlemde radikal değişimlere neden olduğunu belirterek Marx’ın iki tür eleştiri ayrımını aktarır: birinci tür eleştiri “*Sisteme içkin eleştiri*”dir ve dönüştürücü bir etkisi yoktur; ikinci tür eleştiri ise “*Özeleştiri*”dir ve sistemin bizzat kendisine yönelmiş radikal bir eleştiridir. Bu eleştiriye bir kırılmaya yol açarak, sanatın bizzat kendisini problem haline getirir (2007, s.25-26).

1.1.4. Moderniteye Yönelik İtirazlar: Modernite Eleştirisi ve Posmodernitenin Doğumu

“Bazıları postmodernizm adına ileri sürülmektedir,

*bazıları da onunla savaşmak için”**

Tam da Enola Gay’dan Little Boy’un Hiroşima’ya atıldığı o an, modernitenin Batı’da ördüğü o görkemli duvarda ansızın bir el belirip yazmaya başladı: **“Mene, Tekel, Peres”****

Modernite içinde görülen en derin çatlak ve kırılma noktası “postmodern” diye adlandırılan eleştiridir. Fakat söz konusu eleştiri, örneğin modernite içindeki başka itiraz noktalarında olduğu gibi, sadece belirli bir noktayı hedeflemediği, modern düşüncenin her alanına farklı noktalardan üretilmiş itirazlar bütünü olduğu için karmaşa devasa boyutlardadır. Modern bilgiye, epistemolojiye, modern ekonomi anlayışına, modern siyaset düşüncesine, modern fiziğe, kısacası Rönesansla ortaya çıkan modern dünya tasarımının her bir parçasına yönelmiş bir eleştiriler bütünüdür söz konusu olan. Yaklaşık beş yüzyıllık bir proje olan modernite, sistematik bir şekilde, sosyoloji, ekonomi, sanat, siyaset, kültür, bilim vb. alanlarından sorgulanmakta ve tüm bu sorgular modern sonrası denen bir süreçte işaret etmektedir. Bu kadar süre geçmiş olmasına rağmen modern düşüncenin halen üretildiği, modern dünya tasarımının halen inşa edildiği düşünülürse, yaklaşık olarak elli yıllık bir mazisi olan postmodern düşüncenin tüm boyutları ile envanterinin çıkarılacağı ve sınırlarının belirleneceği düşüncesi şimdilik olası görünmemektedir.

Berman üç evreye ayırdığı modernitenin ilk evresi olarak tanımladığı 16. Yüzyıl ile 18. Yüzyıl arasında yaşayan ve modern hayatı algılamaya başlayan ilk insanların – neredeyse 200 yıl geçmiş olmasına rağmen- henüz kendilerine neyin çarpmış olduğunu anlayamadıklarını belirtir (2013, s.29). Belki yüzlerce yıl sonra, postmodern diye adlandırılan dünya tasarımı, daha mamur ve istikrarlı bir yapı kazandığı ve kuramsal anlamda daha net tanımlanabildiği zaman, o zamanın düşünürleri de günümüzü

* Jean-François Lyotard, *Postmodern Durum*, Vadi Yayınları, (3. Basım) Ankara, 2000, s.147

** incil-daniel 5:25

incelerken bizleri kendilerine neyin çarptığını henüz anlayamamış insanlar olarak tanımlayacaktır.

Modernite-Postmodernite söylemlerini şöyle bir örneklendirme üzerinden düşünmek, bu iki kavramı daha iyi karşılaştırmamıza olanak verecektir: Devasa bir arazideki(tarla) küçük bir alana elma ağaçları ekilip etrafı çitle çevrilip sınırları çizilerek bir elma bahçesi oluşturulmuştur. Bir zaman sonra aynı arazide başka bir yere armut ağaçları ekilip, etrafı çevrilerek bir armut bahçesi de oluşturulmuştur. Bu arazide, çilek, lahana, tütün vb. yetiştirilen başka bahçeler de oluşturulmuştur zaman içinde. Moderniteyi işte bu araziye, bu devasa tarlaya benzetebiliriz. Bu arazide oluşturulan bahçeler de, akımlara(sanat ya da düşünce akımları) benzetilebilir. Modernite içinde zamanla çeşitli eleştirel düşünceler belirmiş ve sanat alanında akımlar ortaya çıkmıştır fakat hepsi modern tarlanın/arazinin ürünleridir. Kronolojik olarak sanat tarihinde avangart harekete kadar görülen akımlar, modernite zemininde ortaya çıkmış dönemsel hareket ve eleştirilerdir. Oysa görüldüğü kadarıyla postmodernite, modern topraktaki müstakil bir bahçe değil, henüz sınırlarını tam olarak bilmediğimiz, modern arazide ilerlerken, zaman sonra sınıra geldiğimizi keşfettiğimiz noktada karşımıza çıkan -henüz keşfettiğimiz- yeni bir arazidir. En azından bu satırların yazarı, bu postmodern zeminde –tıpkı bir önceki modernite zemininde olduğu gibi- içinde yeni bahçeler –akımlar- kurulacağını düşünmektedir. Örneğin tiyatro alanında, günümüzde, dramatik tiyatroya uymayan tüm tiyatro anlayışı için “postdramatik” tanımı kullanılmaktadır. Fakat postdramatik diye nitelenen bütün oyunlar aynı özelliği göstermemekte, yapısal olarak birbirlerine benzememektedir. Görünürdeki bu çelişkili kaotik durumsa tanımlama ve tasnifleme konusunda sorunlar doğurmakta ve bu heterotopik (merkezsiz) postmodern evrende kaybolmadan gezinmeyi zorlaştırmaktadır. Postmodernizmin tam da bu çelişkilerle varlık kazandığını söyleyen Connor, konu postmodernizm tartışması olduğunda farklı sorular sormak gerektiğini belirterek “‘postmodernizm ne anlama geliyor’? diye sormayız, ‘postmodernizm ne yapıyor’ diye sorarız” (2015, s.24) der. Bu merkezsiz evreni Connor şu şekilde niteler: “postmodern kuram esnekliği ve kuramsal merkezsizliğiyle ‘düşüncenin Toyota’sı’ gibidir: birkaç farklı yerde üretilip montajlanır, sonra her yerde satılır.” (2015, s.34)

Peki bu “düşünsel” dağınıklığı derleyip toplamak, bir çerçeveye oturtmak mümkün mü? Bu soruyu Şaylan da sorar ve en azından –şimdilik- postmodern çözümleme ve yaklaşımlar için ortak noktanın modernin reddi olduğunu bunun içinde postmodernizmin olumsuzlukla tanımlanabildiğini belirtir. (Aşağıda görüleceği üzere bu olumsuz/negatif tanımlama postdramatik tiyatro için Lehmann da kullanır) Bir çok çağdaş düşünürün postmodernizm tanımı birbirinden farklıdır ve üzerinde ittifak edilen bir postmodernizm tanımı mevcut değildir (Şaylan, 2002, s.28). Hem birleşik bir postmodern teori bulunmamakta hem de postmodern başlığı altında toplanan teoriler arasındaki şaşırtıcı farklılıktan insan bocalamaktadır (Best,Kellner, 2011, s.14). Dahası birbiriyle uyuşması gerekirken çatışan teorilerin varlığı da kaosu artırmaktadır. Bu anlamda postmodernizm günümüz sanatının entropisidir.

Şuan için postdramatik tiyatroyu tasnifleyecek bilgiye sahip olmadığımız, yeterli tanıma düzeyine henüz ulaşamadığımız için dramatik yapıya uymayan bütün oyunları postdramatik olarak niteliyoruz. “Dramatik yapıya uymayan” şeklinde yapılan bir sınıflama ise pozitif normal bir tasnif değil, yetersizlikten ötürü mecburen yapılan negatif bir tanımlama, tasniftir. Lehmann bu konuda şunları söyler:

“Ancak bu türden bir tiyatronun (postdramatik tiyatro, yenitiyatro) sahiciliğine ve önemine inanmış olanlar bile çoğu zaman algıladıklarını ifade edebilmek için gerekli sistematik araçlardan yoksundur. Bu, özellikle olumsuz ölçütlerin öne çıktığı durumlarda hissedilebilmektedir. İşitildiği ve okunduğu kadarıyla yeni tiyatro, ne bu, ne şu, ne de o değildir, ancak ne olduğuna yönelik anlatımlar ve olumlu tanımlamalar için gerekli olan ölçütler bulunmamakta, belirlemeye yönelik sözcüklerle birlikte oldukça kısır kalınmaktadır” (1999, s.7).

“*Postmodernin Haritasını Yapmak*” başlıklı yazısında A.Huyssen (2011, s.257) postmodernin modernizmin reddi olduğunu belirtir. Modernin sonu, bitişi, yeni bir dönemin başlangıcı gibi kesin yargı ve iddialarla postmodern diye adlandırılan yeni bir dönemin başladığı iddia edilmektedir. Hatta -Anderson’un aktarımıyla-, örneğin böyle bir bitiş ve dönemleştirmeye karşı çıkan, postmodernizmi ilkin “modernizmin kendi içindeki bir çözülme” olarak değerlendiren Jameson bile sonraki değerlendirmesinde modern dönemin sonunu dile getirecektir:

“Görünürdeki bütün veriler, ‘modern dönemin sona erdiği’, temel bir bölünmenin, temel bir coupure’ün [kopuş] ya da niteliksel bir sıçramanın, bizi 20. yüzyılın başlarının yeni dünyası olan muzaffer modernizmden kesin

biçimde ayırdığı yolundaki yaygın kanıyı desteklemektedir” (Anderson, 2009,s.74).

Rönesans’tan beri modernite içindeki bütün bilimsel söylem ve iddialar bir “üst anlatı” durumundadır. Lyotard, nerdeyse modern-postmodern savaşının işaret fişeği olan ünlü çalışması “*Postmodern Durum*”da, bilim ile anlatının devamlı çatışma içinde olduğunu ve modern teriminin bir üst anlatıya(meta söyleme) gönderme yapılarak meşrulaştırılan herhangi bir bilimi belirtmek üzere kullanıldığını belirtir (Lyotard, 2000, s.11-12), Bilimsel bilginin bütün bilgiyi temsil etmediğinin özellikle altını çizer Lyotard ve bu yönü ile bilimsel bilginin diğer bilgi türleri ile devamlı bir çatışma halinde olduğunu söyler (Lyotard, 2000, s.26). Anderson’a göre, modernite içinde bilim, anlatı tarzındaki geleneksel bilgi karşısında kesin bir üstünlüğe sahip olmuş olmasına rağmen kendisinin de anlatı biçimlerine dayanan meşruluğunu, bu dayanağı gizleyerek sürdürmüştür (2009, s.41).

Postmodern düşünce kısaca bir modernite eleştirisidir. Modernlik projesi başından beri eleştirilmiştir. Harvey, “yaratıcı yıkma” imgesinin moderniteyi anlamak açısından büyük önem taşıdığının altını çizer ve bu durumu omlet yapmak için yumurtaların kırılmasına benzeterek eskiden yapılmış olan şeyler yıkılmadan yeni bir dünya kurulamayacağını belirtir (1999, s.29). Bunun en meşhur örneği olarak Goethe’nin Faust’unu inceler Harvey. Modernitenin başlangıcından 20. Yüzyıla kadarki gelişim süreci Faust’un trajik gelişimi ile benzerdir. Yeni bir dünya kurmak için var olan dünyayı tüm kurumları ve düşünsel temelleri ile yıkmaya girişen Faust, son aşamada herkes tarafından sevilen zavallı yaşlı bir çifti “kendi master planında yerleri olmadığı için öldürtür” (1999, s.30). Faustun trajedisi modernite trajedisinin bir özeti konumundadır. Umulan modern dünya tasarımının vardığı noktada ortaya çıkan hayal kırıklıkları ya da trajedi neticesinde modernite sorgulanmaya başlanmış ve ortaya çıkan eleştiriler postmodernite başlığı altında toplanmıştır.

Genelde modernite dönemselleştirme yapılarak kavranmaya çalışılsa da Foucault’nun belirttiği gibi modernite bir zaman dilimi değil bir zihniyettir. Berman ise modernite sürekli bir eleştirme ve yenileme kapasitesi olarak tanımlayıp, dünyadaki herkesçe paylaşılan hayati bir deneyim tarzını modernlik diye adlandırmaktadır (2013, s.18). Berman’a göre modernlik, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanağıdır

ama “bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle” (2013, s.27) tehdit etmektedir. Beş yüz yıldır modernlik girdabından geçen insanların çoğu yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden modernliği tarih ve geleneklerine yönelik bir tehdit olarak algılamıştır (2013, s.28). Küresel bir insani felaketi doğuran Birinci Dünya Savaşından önceki yıllarda “modernliğin tutkulu partizanları”nın modern yıkım çağrısını hatırlatan Berman, Marx ve Nietzsche gibi düşünürlerin bu yıkımı coşkuyla karşıladıklarını belirterek “ilerleme” uğruna ödenen insani bedeller ve modernliğin açtığı yaraların altını çizerek (2013, s.40-41)

Bilindiği gibi modernite, daha iyi, daha müreffeh bir dünya tasarımına doğru bir ilerleme düşüncesine dayanmaktadır. Fakat B.Smart’ın Lyotard’dan aktardığı “Kant’ın düşündüğü gibi evrensel tarih kaçınılmaz bir şekilde ‘daha iyiye doğru’ hareket etmiyor”(Smart 2011, s.371) düşüncesinden de anlaşıldığı gibi ilerleme düşüncesinden zamanla şüphe edilmeye başlanmıştır. Modernitenin temel özelliği aklı merkeze alıp ilerici bir tarih anlayışına dayanmasıdır. Modernitenin bu karakteristik özelliğini Şaylan şöyle açıklar:

“Weberci anlamda modernite, feodalite ya da orta çağları izleyen, aklın öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu anlamda Aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı (insanın aklını ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi) modernite çağının kavramsal öncülleridir. Tarihin ilerici özelliği öncülü, insanoğlunun aklını ve bilimi kullanarak giderek evrene egemen olacağını, önce doğanın kör güçlerini denetimine alacağı sonra evrenin bir parçası olan toplumu da akla uygun (rasyonel) olarak düzenleyeceğini öngörmektedir.” (2002, s.30)

Smart, G.Vattimo’nun “*Modernliğin Sonu*” kitabındaki “ilerleme” ve “sekülerleşme” ile ilgili tespitinden hareketle sekülerleşmenin ilerleme nosyonunu çözüp dağıttığını, bunun nedeninin de sekülerleşmenin ilerlemeyi nihai bir hedeften yoksun kılması olduğunu belirtir (2011, s.389). Vattimo söz konusu kitabında ilerleme fikrinin sekülerleşmesi ile nihai hedefinin “yenilik”e indirgendiğini ve bu bağlamda ilerleme idealinin içinin boş olduğunu görüldüğünü belirterek şunları söyler: “Sekülerizasyon ilerlemenin nihaî hedefini ortadan kaldırmakla ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl kültüründe olduğu gibi bizatihi ilerleme fikrini çürütür.” (1999, s.63-64)

Kuşkusuz postmodernitenin ortaya çıkışı sebepsiz değildir. Modernitenin iddialarının gerçekleşmediği, başarısızlığa uğradığı noktalarda postmodern düşünce filizlenmiştir. Postmodern düşüncüyü başlatma şerefine (ya da suçu) oy birliğiyle

Friedrich Nietzsche'ye verilmektedir. *Tragedyanın Kökeni*'nde Nietzsche, antik Grek tragedyalarında Dionysos'tan Apollon'a (Duygu-coşkudan akılcılığa) dönüşü başlatan Euripides-Sokrates çiftini eleştirmektedir. “(oyunlarında) eleştirel bir bakış açısı getirerek, yaşamı ve insanı kuşkulu bir akılcılıkla sorgulayan” (Çalışlar, 1993a, s.82) Euripides'i, en eski biçimiyle temelde yalnızca Dionysos'ca olan (Nietzsche, 1999, s.59) Grek tragedyalarından, Sokratesçi estetik doğrultusunda Dionysos'u uzaklaştırarak, dramı Dionysos'ca olmayan, Apollosa olan bir temel üzerine kurup Grek tragedyasının sanat yapısını yere sermekle suçlar Nietzsche (1999, s.71):

“Biz, Euripides'in, bunları, başaramadığı konusunda epey bilgi edinmişiz. Dramı, yalnız Apollo'ca üzerine kurmak için ağır basan Dionysos'ca olmayan tutumu, doğacılığa ve sanata aykırı öyle bir yola girmiş ki, bu bir sapmadır. Biz, şimdi, Sokrates'çi estetiğin özüne daha çok yaklaşabilir, onu özünden daha iyi kavrayabiliriz. Onun, en yüksek yasası; aşağı yukarı şudur: “Güzel olmak için usa uygun olmak gerekir” Sokrates'çi anlayışın bu önermeyle yanyana yürüyen başka bir görüşü de şudur: “yalnız bilen kimse erdemlidir” (1999, s.73).

Nietzsche, akıl-duygu (Apollon-Dionysos) ikileminde duygu(Dionysos)'nun safında yer alarak, akla uygunluğu güzellik için şart sayan, erdeme bilgi şartını ekleyen akılcı anlayış doğrultusunda oyunlar yazan Euripides'i “Ey Suçlu Euripides” (1999, s.62) diye suçlayarak, Euripides-Sokrates üzerinden duyguları tahakküm altına alan, modernitenin temel kodlarından olan akılcılık anlayışını eleştirmiştir. *Deccal* kitabında ise modernitenin/aydınlanmanın bir diğer temel kodu olan ilerleme düşüncesini eleştirmiştir:

“İnsanlık, bugün inanıldığı gibi, daha iyiye ya da daha güçlüye ya da daha yükseğe doğru bir gelişme göstermemektedir. “İlerleme”, modern bir düşüncedir yalnızca, yani, yanlış bir düşünce(...)ileriye doğru gelişme, herhangi bir zorunlulukla, yükselme, yücelme, güçlenme değildir hiç de” (2003, s.11).

Görüldüğü gibi, postmodern düşüncayı savunanlar, eleştirileri ile postmodern düşüncenin tohumlarını attığı için Nietzsche'ye şeref madalyası takarken ya da moderniteyi savunanlar moderniteye ilk taşı atma suçunu Nietzsche'ye yüklerken hiç de haksız değiller. Modern dönemde yaşayan fakat “Aydınlanma düşüncesine karşı ortaya attığı kritik bakış ve eleştiriler bugünün postmodern çözümlemeleri için tam bir kaynak işlevi” (Şaylan, s.2002, s.119) gören Nietzsche'yle beraber -Vattimo'ya göre- postmodernlik doğmuş (1999, s.207), A.Touraine'e göre ise modernlik fikrini kırıp modernlik mitosunu yıkan Nietzsche ve Freud postmodernizmi kurmuşlardır (Touraine,

s.150). Nietzsche modernitenin “akılcılaştırıcı modeli”ni (Touraine, s.209) eleştirmiş, “modern akla ve onun doğurgularına itiraz etme” noktasında “postmodern müdahalenin başlatıcısı” (Smart, 2011,s.354) olarak kabul edilmiştir.

Nietzsche’den sonra 20. Yüzyılda modern düşünce, “okul” düzeyinde önemli ve etkileri kalıcı olacak bir eleştiriye maruz kalmıştır. Modern dönem içinde modernitenin kaynak kodlarını eleştiren, “Felsefe ve bilim tarihinde Frankfurt Okulu ya da Eleştirel Kuram diye bilinen gelenek(...) Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü Adıyla” (Dellaloğlu, 2014,s .15) 1920’lerde kurulmuştur. Enstitü üyelerinden Horkheimer ve Adorno bir anlamda postmodern eleştirinin ön sözünü yazmışlardır. “Aydınlanmanın Diyalektiği’nde Horkheimer ve Adorno aklın kendi karşısına dönmesinin ve toplumsal tahakkümün yeni rasyonelleştirilmiş biçimlerini üretmesinin yollarını tartıştılar.” (Best, Kellner, 2011, s.264) Frankfurt Okulu’nun faşist ve komünist diktatörlükleri reddiye şeklindeki ilk dönem düşünceleri Touraine’in tesbitiyle bir kuşak sonra “reddettikleriyle değil sunduklarıyla daha tehlikeli görülen bir modernlik karşısındaki genel direnişe bıraktı.”(Touraine, 2002, s.185) Aydınlanma, akıl, özgürlük, ilerleme gibi modernitenin temel dayanak noktalarının zamanla tahakküm ve baskı araçlarına dönüştüğünü, böylece modernitenin totaliter bir yapıya büründüğünü –ki bunlar postmodern düşüncenin de temel itiraz noktaları olacaktır zamanla- ileri süren Horkheimer ve Adorno “bilim ve araçsal aklın mitik hale geldiğini, daha önceleri dine atfedilen üstün güçlere körü körüne itaat ve tapınma tarzlarını yeniden ürettiğini” (Best, Kellner, 2011, s.265) savundular:

“Horkheimer ve Adorno toplumsal rasyonelliğin irrasyonelliğe dönüşme yollarını; Aydınlanmanın nasıl yalana dönüştüğünü; ve modernliğin karakteristiği olan özgürlük ve ilerleme tarzlarının nasıl tahakküm ve gerilemeye dönüştüğünü analiz etti. Aydınlanma aklının kendisiyle rekabet eden tüm düşünce tarzlarını ortadan kaldırıp hakikat ve doğruluk konusunda hak iddia eden tek düşünme tarzı olarak kaldıkça totaliter hale geldiğini iddia ettiler. Bu yolla Aydınlanma aklı "mit"le iç içe geçer ve tahakküm tarzlarını yükseltmek için toplumsal rasyonelleşmeyi kullanan baskıcı toplumsal güçlerin kudretli bir aracı olarak boy gösterir” (2011, s.264,265).

Aydınlanma düşüncesi ile birlikte modernite, akla ve bilime olan sonsuz güvenle insanlığın var olan sorunlarının çözüme kavuşacağı bir cennet kurma vaadinde bulunmuştur (Şaylan, 2002, s.45). M.Sarup Aydınlanma filozoflarının nesnel bilim, evrensel ahlak ve evrensel yasa, özerk sanat gibi düşüncelerinin bu modernlik tasarısını biçimlendirdiğini belirtir (2004, s.205). Oysa Şaylan’ın da belirttiği gibi bu iyimser projeksiyonlar bir düş olmaktan öteye geçememiştir (2002, s.45). Çünkü *Hiroşima*’ya

Enola Guy adlı bombardıman uçağından atılan ve adına *Little Boy* denilen, 3 gün sonra *Nagasaki*'ye atılan ve adına *Fat Man* denilen atom bombaları ile yaklaşık 400 bin insanın bombalar ve sonrasındaki radyasyonun oluşturduğu etkiyle ölmesi, akılcılığın insanları hiç de iyiye götürmediğinin kanıtları olarak ileri sürülecektir (Şaylan, s.2002, s.34). Uzun ve bilgi çağı olarak adlandırılan dönemde bile açlık, yoksulluk, savaşımlardan kaynaklanan insani trajediler aşılamamışken modern tasarımın geleceğe yönelik iyimser kestirimleri inandırıcılığını yitirmiştir. Özellikle 20. Yüzyılda görülen küresel düzeydeki savaşlar –ki savaşları küreselleştirerek tüm insanlık için tehdit boyutuna yükselten modernitenin temelindeki bilim ve teknolojinin ta kendisidir- moderniteye inancın sarsılmasının ve karamsarlığa düşülmesinin en önemli nedenidir. Akılcılaştırılmış toplum yaratma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmış (Touraine, 2002, s.46) bir denetim, bütünleşme ve baskı aracına (Touraine, 2002, s.113) dönüşen moderniteyle birlikte ilk kez insan türü evrende yok olma tehdidi ile karşılaşmış (Şaylan, 2002, s.18), modernliğin örgütlediği kurumları ile Batı, dünyanın geri kalanını sömürgeleştirmiş (Touraine, 2002, s.45), teknoloji sayesinde evrenselleşen Batı Uygarlığının evrenselliği her şeyin toptan bir yıkımı (anderson, 2009, s.13) tehlikesini de ortaya çıkarmıştır.

Foucault moderniteyi baskı altına alma, disipline etme süreci olarak tanımlarken (Şaylan, 2002, s.112) modernliğe uyum sağlayamayan, modernleşme baskısı altında, moderniteye maruz kalan/katlanılan toplum ve kültürlerin durumuna dikkat çeken Touraine özgürleşme projesinin bu kültürler için yabancılaşma ve gerilemeye (2002, s.350) neden olduğunu belirtir. Sonuçta modernitenin/aydınlanma projesinin vardığı noktayı Sarup, “Oysaki bütün olup bitenler Aydınlanma’nın umut ve ülkülerinin tam tersi bir yönde gelişti” (Sarup, 2004, s.205) cümlesi ile özetler.

Modernite eleştirisinin temelinde özellikle modernitenin yol açtığı ıstırap ve felaketler vardır. Bunları “sadece” modernitenin yan etkileri olarak okumak fazlaca iyimserlik olacaktır. *Postmodern Teori* kitabında Best, Kellner modernliğin inşa sürecinde baskı altına alınan toplumsal kesimlerin (köylüler, proleterler, zanaatkarlar), kamusal alandan dışlanan kadınların, sömürgeleştirme sürecinde yapılan katliamların neden olduğu ıstırap ve felaketlerin pek fazla dile getirilmediğini, modernliğin özgürleşme vaatlerinin, baskı altına alma ve tahakkümün maskeleri haline geldiğini

belirtir(Best, Kellner, 2011, s.15-16). Aynı şekilde Şaylan da modernite çağında “Üçüncü Dünya Halkları” olarak nitelenen –nerdeyse Avrupalılar dışındaki bütün insanlığı kapsar bu tanım!- büyük insan yığınlarının olağanüstü baskılara hedef olduğu, büyük acılar çektiği, savaşlar ve soykırımlara maruz kaldığı zaman diliminin modernite çağı olarak nitelendiğini belirterek , “Modernitenin temel ahlak normu hümanizmdir ama modernitenin tarihi her yönüyle hümanist değildir” (Şaylan, 2002, s.112) diyerek, hem ironik hem de ironik olduğu kadar trajik bir tespit yapar.

Modern teknoloji ve onun yıkıcı sonuçlarının bir “atomik kıyamet”e neden olma ihtimalini Vattimo, çağdaş kültürdeki felaket hissinin temeli saymaktadır. Çözüm olarak çağdaş felsefi akımlarca tartışılan Avrupa düşüncesinin felsefi köklerine dönüş çağrısını değerlendiren Vattimo, geriye dönüp her şeye yeniden başlanılsa bile Antik Yunan’dan modern bilim ve teknolojiye, oradan da atom bombasına giden sürecin tesadüfen gelişmediğini söyleyerek modernliğin yeniden bulunduğumuz noktaya varacağını ima eder (1999, s.61).

Moderniteyi bir vaatler bütünü, bir mutluluk reçetesi olarak okuma ve sunma eğilimi modernite tanımlarının vazgeçilmezi konumundadır. Harvey “ama” demeden önce bu eğilime uyararak modernite ve aydınlanmayı tanımlarken kullanılan vaatler listesini şöyle sıralar: insanlığın özgürleşmesi, zenginlik, doğa üzerine bilimsel hakimiyet, kaynak kıtlığından, yoksulluktan, doğal afetlerden, iktidarın keyfilikinden, insanın karanlık yanından kurtuluş. İnsanın zincirlerinden kurtulması, ahlaki bakımdan ilerleme, daha adil kurumlar (1999, s.25-26). Bu vaatleri sıraladıktan sonra şu şekilde “ama” der Harvey:

“20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanların özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkûm olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur.(...) (Horkheimer ve Adorno) yazarlar Aydınlanma akılcılığının ardında yatan mantığın, bir hakimiyet ve baskı mantığı olduğunu savunuyorlardı. Doğaya hakim olma arzusu, insanlara hakim olmaya açılıyordu; buda sonunda ancak ‘insanın kendi kendini hakimiyet altına aldığı bir karabasan durumu’ (Bernstein 1985:9) ile son bulabilirdi. Horkheimer ve Adorno'nun bu çıkmazdan tek çıkış yolu olarak gördükleri doğanın isyanıydı: bu isyan, insan doğasının, saf araççı aklın kültür ve kişilik üzerindeki baskıcı iktidarına karşı başkaldırması olarak düşünülebilirdi ancak” (1999, s.26).

Modernitenin iddiaları ve geldiği nokta karşılaştırıldığında ortaya çıkan tablo konusunda Şaylan Lyotard'ın, modernitenin bütün parlak beyinlerinin kendilerinden sonra yaşananlardan sorumlu tutulmaları gerektiği, insanlığın yüzakı sayılan bu düşünürlerin sorumsuz sayılamayacağı görüşünde olduğunu belirtir:

“Bilimdeki bunca gelişmeye ve insanın rasyonelleşmesine karşın hâlâ açlık, yoksulluk, savaş, gerilik ve toptan yok oluş insanın gündeminden silinmediyse modernitenin ya da başka bir deyişle Aydınlanma projelerinin ve Aydınlanmaya damgasını vuran bilim anlayışının sorgulanması gerekmektedir” (2002, s.284-285).

Bunun için Baudrillard, Batı medeniyetinin üyelerini kastederek “Hepimiz bu efsanenin suç ortaklarıyız” (2011, s.119) demiştir. Hem başında hem de sonunda maddi üretime dayanan modernliğin, bu dayanak noktasından ötürü çöktüğünü belirterek, Batı uygarlığını üstüne oturduğu temellerden nefret eden, sırdan yoksun olduğu için bütün sırlara saldıran bir uygarlık olarak tanımlar (2011, s.27).

Tüm bunların yanında şunun da altını çizmekte fayda var ki özellikle “gelişmiş” Batı toplumlarında süren modernitenin bitip bitmediği, yeni bir döneme geçilip geçilmediği tartışmaları dünyanın tamamı için geçerli değildir. Ekonomik temelli hazırlanan Birleşmiş Milletler Gelişim raporları doğrultusunda “Gelişmiş”, “Gelişmekte olan”, “Az Gelişmiş” ya da “Gelişmemiş” olarak tasnif edilen ülke ve toplumların “modernlik/modernleşme” seviye ve düzeyleri bir değildir. Dahası moderniteyi bizzat üreten “gelişmiş” olarak nitelenen toplumlar dışında kalan diğer toplumlar bir saldırı anlamında modernleşmeye “maruz” kalmışlardır. Fuchs 1990'larda yazdığı “Karakterin Ölümü” adlı kitabında Amerikalıların 10 yıldan fazladır yaşamakta olduğu ilk dönem postmodern aşamanın bütün gezegen için geçerli olmadığını belirtir. Modernite öncesini yaşayan dünyadaki bazı toplumların moderniteye geçmek için mücadele verdiğini söyleyen Fuchs, başka toplumların moderniteyi modernite öncesine döndürebilmek için uğraştığını belirtir (2003, s.33).

Ortaya çıkardığı sonuçlardan yola çıkarak moderniteyi suçlayanların(saldıranların) karşısında moderniteyi henüz tamamlanmamış bir proje olarak niteleyip bir anlamda onun hatalı/kusurlu yanlarının tamir edilerek yola devam edilmesi gerektiğini savunanlar da mevcuttur. Terry Eagleton, postmodern içindeki çok kültürlülükten hareketle “Bu dogmayı Columbia Üniversitesi'nde savunmak,

Kolombiya’da savunmaktan çok daha kolaydır”(2014, s.241) diye yazmaktadır. Bu bir anlamda kişinin bulunduğu konum ve dünya görüşünün modernite ya da postmoderniteye bakarken göreceği/algılayacağı şeyi etkilemesinin bir sonucudur. Benzer şekilde Harvey de “insanın kendini nereye ve hangi zamana yerleştirdiğine bağlı olarak modernizm bütünüyle farklı görünür” (1999, s.38) diyerek aynı duruma dikkat çeker. Hiroşima’dan bakan birinin gördüğü modernite ile New York’tan bakan birinin gördüğü modernite aynı şey değildir.

Modernitenin “yenilik” düşüncesini devamlı surette bir parçalanma ve yenilenme işlemi aracılığıyla sürekli bir oluş halinde yaşatan modernleşme sürecinin (Marx’ın tabiriyle) katı olan her şeyi buharlaştırdığını belirtir Berman (2013, s.27). Buradan hareketle şunu söyleyebiliriz, modern parçalar, postmodern paramparça eder. Modernite katı olan her şeyi buharlaştırdı, postmoderniteyse süblimleştirdi. Modernleşmeyle ortaya çıkan girdabı ve onun getirilerini “modern insanın ödemesi gereken fatura” (2013, s.195) olarak tanımlamaktadır bir modernite savunusu olan eserinde Berman. Oysa aynı girdaba farklı bir konumdan bakan Vattimo, postmodernliğin beşeri olan herşeyin reddi olarak değil de asli özellikleriyle birlikte kavranabilirse şayet postmodern durumun sunduğu imkanlar alanında seçim yapılabileceğini, insan için gerekli olumlu fırsatların postmodern içinde mevcut olduğunu, bu anlamda onun bir imkanlar alanı olduğunu belirtir (1999, s.68).

Giddens, postmodernliği, bir modern dönem düşünürü olan Nietzsche’den hareketle “aydınlanmanın içinde gizlenmiş varsayımları ortaya çıkarmak” olarak yorumlar. Örneğin “Temelcilikten kopuş” düşüncesini “modernliğin alt edilmesinden çok modernliğin kendi kendini anlamaya başlaması” (2014, s.52) olarak görür.

Postmodernizmin içinde modernizm karşıtlığını ve modernizmin öncesini de barındırdığını söyler Necmi Zeka “*postmodernizm*” kitabının ön sözünde (1994, s.10). Postmodern, dönemsel olarak bir kırılma ve yeni bir oluşum gibi görünse de tam tersi de iddia edilmektedir. Jürgen Habermas modernliği tamamlanmamış bir proje olarak niteleyip, modernlik projesinin kuşkuya düşürücü motifleri olsa da modernitenin bitmediğini, oluşumunun devam ettiğini iddia eder (1994, s.36). Buna karşın Huyssen modernite projesini tamamlamak zorunda olmadığımıza dair bir duygunun giderek büyüdüğünü belirtir (2011, s.256).

Modernliğin bitişi anlamında bir postmodern dönemde olmadığımız, postmodern dönem diye tanımlanan içinde bulunduğumuz dönemin aslında modernliğin sonuçlarının radikalleştiği bir dönem olduğu, bu bağlamda modernliğin ötesine geçmediğimiz gibi görüşler de mevcuttur (Giddens, 2014, s.55). Fredric Jameson, Daniel Bell'in "*post-endüstriyel toplum*" ve Ernest Mandel'in "*Geç Kapitalizm*" tanımlamalarıyla birlikte yorumladığı postmodernizmi geç kapitalizmin kültürel bir aşaması olarak tanımlar (2011, s.31). Michael Ryan bu tanıma itiraz ederek geç kapitalizm diye tanımlanan aşamanın postmodernizmi mümkün kıldığı doğrusu da postmodernizmin geç kapitalizmi ifade edeceği gibi bir sonuç çıkarılamayacağını, böyle bir zorunluluk olmadığını söyler (2011, s.507).

Jameson söz konusu makalesinde modernist bazı üslupların postmodernist kodlar haline geldiğini belirtir (2011, s.77). Modernite içinde var olan üslupların postmodern içinde başat bir konuma gelerek postmodern kodlara dönüşmesi düşüncesine benzer şekilde Lyotard da postmodernin modernin ardından gelmediğini başından beri modernin içinde var olan bir yenilenme hareketi olduğunu belirtir (anderson, 2009, s.49). "Postmodern" adında yeni bir dönemleştirme düşüncesine karşı çıkan, postmoderni modernin içinde gören bu yaklaşımlara özellikle Jameson'ın modernist üslupların postmodern kodlar haline gelmesi düşüncesini yorumlayarak karşı çıkan Best, Kellner tam aksi şekilde yeni bir dönemleştirme yapmanın gerekliliğini belirtir:

"Jameson, "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu"(1983: 123) başlıklı yazısında şunu ifade eder: "Dönemler arasındaki radikal kopuşlar genellikle içeriğin tamamen değişmesini değil, daha ziyade önceden verili belli sayıda ögenin yeniden yapılanmasını içerir: Önceki bir dönem ya da sistemde tabi konumda olan görünümler şimdi başat hale gelir ve daha önce başat olan öğeler yine ikincil bir konuma geçer" (...) Jameson, "postmodern" teriminin sık karşılaştığı bir itiraza, postmodernizmin sözümona yeni denilen görünümünün zaten modernizmin boyutları olduğu ve bu nedenle "post" önekinin gereksiz olduğunu belirten itiraza bir yanıt verir: Söz konusu görünümler kültürel olarak ikincil bir konumdan çıkarak başat konuma geçmeye yetecek kadar önemli bir değişim geçirmiş olmalarından ötürü, geçmişteki biçim ve üsluplar ile bu yeniler arasındaki kesintileri vurgulayan yeni bir dönemleştirme yapmak gereklidir" (2011, s.226).

1.1.5. Postmoderniteye Yönelik Siyasal ve İdeolojik Okumalar (İtirazlar)

Tüm bu felsefi, sosyal, ekonomik çözümlemelerin yanında siyasal bir postmodern yorumlama damarı da mevcuttur ki, bu yorumların ortak özelliği postmodernizmin aslında Amerika'nın yeryüzündeki egemenliği ve tahakkümünün bir yansıması olduğu şeklindedir. Eagleton “bu doktrin halihazırda bazılarınca, Amerikan yaşam tarzını savunmak amacıyla kullanılmaktadır” (2014, s.240) demektedir. Jameson “Amerikan Asrı” denen 1945-1973 arası dönemin söz konusu yeni sistemin gelişimi için elverişli ortamı sağladığını ve postmodernizmin kültürel biçimlerinin Amerika'nın küresel üslubundan geliştiğini belirterek (2011, s.23) bu global kültürün Amerika'nın dünya çapındaki askeri ve ekonomik başatlığının hem içsel hem de üst yapısal ifadesi olduğunu söyler (2011, s.24). Hemen hemen aynı zamanlarda dolaşıma giren, örneğin Fukuyama'nın “Tarihin Sonu” tezinin temelinde yatan liberal Amerika'nın rakipleri karşısında “kesin” zaferini ilan eden, hem diğer ideolojiler ve hem de hakimiyet bağlamında tarihin sonlandığı düşüncesi de tuhaf(!) bir şekilde Amerikan'ın küresel çaptaki egemenlik ve tahakkümünün farklı bir ifade biçimidir. Postmodernin kapitalizmin bir aşaması ve gelişmiş kapitalist ülkelerle ilişkileri konusuna yukarıda değinilmişti. Anderson da kapitalizmin son aşaması olarak postmoderni ele alır fakat diğer yorumlardan farklı olarak postmodernin gelişmiş diğer kapitalist ülkelerin ortak paydası değil, -sadece- Amerika'nın dünya ölçeğindeki iktidarının bir yansıması ve tarihin ilk Amerikan küresel tarzı olduğunu söyler (2009, s.93).

Necmi Zeka da postmodernizmin askeri ve iktisadi anlamda Amerikan hakimiyetinin üst-yapısal ifadesi olduğuna dikkat çekerek “postmodernizm(...) en azından Avrupa-merkezciliğinin sonu olarak da görülebilir” (1994, s.17) der, ki hatırlanacağı üzere modernite ile birlikte Avrupa asırlarca ekonomik, askeri, siyasi vb. alanlarda merkezi-başat bir konumda olmuştur.

Postmodernitenin küresel hegemonyaya yönelik hizmetlerine dair bu siyasal okumaların yanında –bir anlamda aynı hassasiyetten kaynaklanan- postmoderniteyi ideolojik olarak okumaya dönük bir tavır da mevcuttur. Postmoderniteyi bir imkanlar alanı, bir “*umut*” (Huyssen, 2011, s.261) olarak sunanların varlığına karşın, ki Jameson bu tavrı postmodernin bir “*müjde havasında*” sunulması olarak kavrar, bir “ahlaki

iğrenme ve red dilinde” (1994, s.61) sunanlar da mevcuttur ve aşağıda görüleceği üzere ikinci gruptakilerin tavrının kaynağı Marksist-Sol tabanlı toplumsal çözümlemelerdir.

Lyotard “Postmodern Durum” kitabının girişinde yazdığı “postmodern'i metaanlatılara yönelik inanmazlık olarak tanımlayacağım” (200, s.12) cümlesinin, muhtemelen yazarken nelere sebebiyet vereceğini, nasıl fırtınalar koparacağını tahmin bile edememiştir. Bu cümle ile postmodernite içinde metaanlatıların(üstanlatıların) bir hükmünün kalmadığı ya da en azından modern dönemde değersizleştirilen diğer anlatılarla aynı seviyeye indirgendığı ilan edilmiş oluyordu. Marksizm, sosyalizm de birer metaanlatı olduğu için Marksist-Sol cephe ister istemez postmodern düşünceye karşı tavır almaya, karşı argüman üretmeye başlamıştır. Postmodern teori, yeni toplumu artık eski Marksist toplum çözümlemesinin kavradığı şekliyle ekonomik ve sınıf temelli kavramlarla çözümlemediği, dahası bu tarz bir endüstriyel üretime ve sınıf mücadelesine dayalı toplumsal bir işleyişin olmadığını ortaya koymaya çalıştığı için bir Marksist olan Jameson'ın belirttiği gibi “Marksist gelenek... bu teorilere karşı şiddetle direnmiştir”(1994, s.61). Bu şiddetle direnme durumunun bir “körleşme” tehlikesi doğurma ihtimaline karşın Anderson “postmodernizmin gerçek bir eleştirisi ideolojik bir reddiyeden ibaret olamazdı” (2009, s.95) der.

“Marksizm gibi modern ilerici hareketlerin kaynaklandığı epistemolojik çerçevelerinin postmodern reddi, bazı Marksistlerin postmodern harekete olumsuz bir tepki göstermelerine neden oldu. Örneğin Jameson, klasik Marksizan bir jestle, postmodernizmin geç kapitalizmin kültürel ifadesi olduğunu savunur” (Ryan, 2011, s.506).

Postmodernite tarafından üretilen eleştirilerin, Marksizm gibi “Modern ilerici hareketler” olarak nitelenen sistemler tarafından bir reddiye olarak okunması sonucunda “klasik Marksizan bir jestle” tepki gösterilmiş, “Marksist Paradigma” (Şaylan, 2002, s.38) içinde postmodernite kavranıp açıklanmaya çalışılmıştır. Sarup tarafından “İngiliz Marxçı eleştirmen” (2004, s.87) olarak nitelenen Terry Eagleton “Postmodernizmin Yanılsamaları” adlı kitabında, postmodernizmi sosyalist bir perspektiften değerlendirdiğini belirterek postmodernizme kapılmamak için “sofu bir Marksist”, “inançlı bir sosyalist” olmaya bile gerek olmadığını belirtir (2011, s.11-12). Bu şekilde ideolojik bir perspektiften kavranan, Marksist paradigma içindeki kapitalist çözümlemenin kavram ve yöntemleri ile yorumlanan postmodernite, “kapitalizmin üçüncü dönemi ya da geç kapitalizm” (Şaylan, 2002, s.38) olarak görüldüğü için,

modernitenin bitimi ile ortaya çıkan yeni bir dönem olduğu şeklindeki bir dönemlendirme durumuna karşı çıkılmakta, kapitalizmin tarihsel gelişimi içindeki bir aşama olarak değerlendirilmektedir. Batıdaki kadar keskin olmasa da Türkiye’de de aynı ideolojik hassasiyetin varlığı sezilmektedir. Örneğin Yıldız Ecevit “Orhan Pamuk’u Okumak” adlı kitabı yayımlandıktan sonra kendisine yöneltilen “yeni sağcı” gibi tepkiler sonrasında “Türk Romanına Postmodernist Yaklaşımlar” kitabının ön sözünde kendini savunmak zorunda kalmıştır. Hiçbir zaman sağda yer almadığını söyleyen Ecevit, sağcılık tepkisine karşın sosyalizmin kendisi için en insanca yaşam biçimi olduğunu belirtmek ihtiyacı duymuş, “Sanatsal değerlendirmelerimizi estetik ölçütler çerçevesinde yapmak zorundayız, toplumsal değil” diyerek sanatsal görüşlerimizle toplumsal görüşlerimizin birbirine karışmaması gerektiğini belirtmiştir. (2001, s.13)

1.1.6. Fizikteki Kaostan Sahnedeki Kaosa: Kaos Kuramını Sahnelemek (Kozmos'tan Kaos'a - Modern Postmoderne)

“Her çağ kendi öykülerini, kendi mitolojisini, kendi gerçeğini kendisi yaratır. Sümerlilerin evreni, Eski Ahit'in evreni, Osiris'in evreni, Odexsus'un evreni, Aristo'nun evreni, Batlamyus'un evreni, İslamiyet'in evreni, Newton'un evreni, Einstein evreni ve nihayet Kuantum evreni, bunların tümü birbirleri ile ilintili ve aynı zamanda içlerinde bir bütün olarak kendi hikâyelerini söyler. Newton ile başlayan gerçeğe akıl ile yaklaşma, olayları matematiksel kesinlikle belirleme bir başka deyişle determinizm ile sonuçlanmıştır. Herhangi bir hareketin başlangıç şartları bilindiğinde Newton mekaniği gelecekte neler olacağını kesin olarak verir. Newton kanunları ve klasik fizik bilimsel devrimin kâhinleridir. Kuantum fiziği bu bilimsel geleneği 1920-1930 arası yaptığı keşifler ile değiştirmişdir” (Yalçın, 2015, s.153-154).

Sanat ve cari düşünce şekli arasında tarih boyunca hiç kopmayan bir ilişki vardır. Evrenin “mit”ler aracılığıyla açıklandığı, antik dönem Yunan tragedyelerinde söz konusu mitik evren anlayışı açıkça görülür. Rönesans ve Aydınlanma ile birlikte evrenin dini-mitolojik merkezli algılanması ve yorumlanması yerini akıl merkezli bir evren anlayışına bırakır. Söz konusu evren artık belirli fiziki kanunlar etrafında dönen, belirli yasalar dahilinde sebep-sonuç ilişkisi ile hareket eden bir gezegenler sistemidir. Tanrı merkezli evren tasavvuru yerine metafizik olanı dışlayan, merkeze akı ve akılcılığı, deneyi ve deneyimi (ampirizm), gözlemlenebilir ve incelenebilir olanı koyan pozitivist, materyalist bir anlayış hakim olur.

15. yüzyıla kadar Batlamyus'un (Ptolemy) aynı zamanda skolastik felsefeye uygun ve Rönesans öncesinin sağduyusuna da yatkın olan dünya merkezli evren anlayışı hakimdir (Yıldırım, 1997, s.22). Batlamyus'un teorisine göre evrenin merkezinde dünya vardır ve sabittir. Ay, Güneş diğer gezegenler ve yıldızlar merkezdeki dünyanın etrafında “Tanrısal bir düzen” olarak da algılanan bir düzen içinde dönmektedirler. Bu haliyle evren tasarımı insana her şeyin merkezinde olma durumunu da bahşetmektedir (Yıldırım, 1997, s.172).

Rönesans'a kadar geçen yaklaşık 1500 yıl boyunca bu evren anlayışı egemenliğini sürdürecektir. Rönesans'la birlikte, Kopernik (Copernicus), Kepler, Galileo ve Newton ile söz konusu evren anlayışı değişerek modern bilimin temelleri

atılacaktır. Doğa olaylarını ve evreni neden-sonuç ilişkisi içinde anlayıp matematik modellerle ifade etmeyi amaçlamaktadır bilim” (Yalçın, 2015, s.22).

“Modern bilimin doğuşunda, dört büyük bilim adamının çalışmaları önemlidir. Bunlardan ilki güneş-merkezli dizgesiyle modern astronominin temellerini kuran Copernicus'tur. Onu Kepler ile Galileo izler. Kepler Copernicus dizgesini matematiksel yoldan doğrular; Galileo matematikle deneyi birleştirerek bilime bugün bildiğimiz yöntemi kazandırır. Nihayet Newton'la bilim kuramsal düzeyde yüzyılımıza gelinceye dek tartışılmaz bir senteze ulaşır (Yıldırım, 1997, s.172).

Kopernik (1473-1543), Batlamyus astronomisindeki dünya merkezli sistem yerine, dünyanın da diğer gezegenler gibi güneşin etrafında döndüğü Güneş Merkezli hipotezi getirir. Kepler (1571-1630), o ana kadar geçerli olan gezegenlerin çembersel yörünge sisteminin doğru olmadığını, gezegenlerin eliptik bir yörüngede hareket ettiği şeklindeki gezegenlerin yörüngelerine dair teorisini geliştirir. Galileo (1564-1642), kendi yaptığı teleskopla gezegenleri gözleyerek, örneğin aydaki lekelerle bakıp aslında sağduyunun tersine gezegenlerin “kusurlu” yanları olduğunu tespit edererek Newton mekaniğine öncü olacak ivme ve düşme yasalarını tanımlar. Einstein’la birlikte şimdiye kadarki en büyük bilim adamı sayılan Newton (1642-1727) ise mekaniğin temel yasaları, evrensel çekim yasaları ve eylemsizlik, hareketin değişimi, etki-tepki prensiplerinden oluşan hareket yasalarını tanımlar (Yıldırım, 1997, s.172-176). Bu çalışmalarla Modern Evren tasarımı genel hatları ile belirlenmiş olacaktır. Artık evren, determinist yasalar dahilinde hareket eden, -bir makine mantığıyla- Mekanistik bir işleyişi olan, şayet ona etki eden yasalar-kuvvetler belirlenebilirse evrenin herhangi bir yerinde ve herhangi bir zamandaki durumu belirlenebilecek olan, bir sebep sonuç zinciri bağlamında, Tanrı’nın ilk hareketini verip köşesine çekildiği (ki bu evrenin ilk oluşumu süreci için mecburi bir açıklamadır, evrene ilk hareketini veren yaratıcı anlamında “İlk Hareket Ettirici”) ve o andan itibaren nedensellik prensibi doğrultusunda (Newton’un hareket yasaları) işleyişini sürdürdüğü bir evren anlayışı egemendir artık modern düşünce içinde.

Temelleri atılan Modern Bilim’in mantığı içinde zamanla, gözlem ve deneylerle elde edilen sonuçlarla matematiğin verdiği sonuçların uyduğu “şey”ler “gerçek” olarak kabul edilecek (Yalçın, 2015, s.22), bu modellemeye uymayan her ne varsa “mit”, “anlatı”, “efsane” vb. olarak kabul edilip gerçekliğin sınırından dışarı atılacaktır. Bilimsel bilginin bu yönüne Lyotard şu şekilde dikkat çekmiştir: “bilimsel bilgi,

bilginin bütünlüğünü temsil etmez, başka tür bir bilgiye ilave olarak, onunla rekabet ya da çatışma içerisinde bir bilgi biçimi olarak var olmuştur” (2000, s.26). Buradaki “çatışma” kavramı bir mecaz değildir. Kelimenin tam anlamı ile bir çatışma kastedilmektedir. Modern bilginin meşruluğunun ilan edilmesi için (Avrupa’da) yürütülen savaşların karşı cephesinde yer alan kilise, kendi öğretisinin meşrutiyyetini sorgulayan ve Hristiyanlık öğretisini tahtından edilme tehlikesi ile karşı karşıya getiren modern bilim ve bilim adamlarıyla açık açık savaşarak Kepler, Galileo gibi isimleri engizisyon mahkemelerinde yargılayıp aforoz etmiştir. Sesi Nilüfer kadar iyi midir bilinmez ama Galileo’nun engizisyon mahkemesinde “Dünya dönüyor sen ne dersin de” şarkısını söylediği rivayet edilmektedir.

“Galileo Galilei’nin ünlü “Epur se muove”” cümlesini duyarsınız. Copernicus da derinden sessizce haykırır: “Evrenin merkezi dünya değil güneştir.” Giordano Bruno, “Beni yaksanız da gerçek değişmeyecek, Papa yalan söylüyor.” diye acılar içinde bağırır” (Yalçın, 2015, s.9).

Modern bilimsel gelişmeler ve düşünce şekli sanatı da birebir etkilemiştir. Rönesans’la birlikte 15. Ve 16. Yüzyılların tiyatrosunda tıpkı belirli bir düzen içinde - ölçülü, simetrik ve orantılı bir düzen- işleyen yeni evren anlayışında olduğu gibi tiyatrodaki da biçimsel düzenlemenin önemli olduğu, beş perdeli simetrik bölümlerden oluşan, üç birlik kuralına uygun dengeli ve orantılı bir oyun yapısı vardır. Tıpkı evren anlayışındaki orantı gibi tiyatrodaki da “oyun uzunluğu orantıyı bozmayan”, eylem birliğine dikkat edilen, başı ortası sonu olan organik bütünlüklü oyunlar yazılacaktır (Şener, 2003, s.85-86).

17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa tiyatrosuna egemen olan klasik akım hareketinde de Aydınlanma düşüncesi ve modern bilimin açık izleri görülmektedir. En temelde, Newton’un evrensel ölçekte geçerli olduğunu öne sürdüğü hareket kanunları gibi “Klasik düşünce biçim kurallarını içerikten ve içeriğin malzemesine kaynaklık eden toplumdaki bağımsız, evrensel ölçüler olarak kabul etmiştir.” Tiyatro da çağın akılcı anlayışına uydurulmuş doğrunun, iyinin ve güzelin aklın aracılığıyla bulunacağı kabul edilmiştir. Doğa bilimlerindeki çalışmalar hızlanmış, bilgi üretiminde deneye önem veren anlayışın yerleşmesi sonucu, mikroskop ve teleskopun icatlarının da temel mantığı olan daha yakından bakıp daha iyi görme düşüncesi ile gözlem ve ayırtma önem

* *Epur se muove* : Yine de Dünya dönüyor

kazanmıştır. Akılcılık ve evrenin temelindeki matematiksel düzeni anlama çabaları evreni kaoston kurtarıp kosmos içinde tutacaktır (Şener, 2003, s.86-91)

“Bilime ve insan aklına duyulan bu güven, giderek aklın her alanda yetkin olanı bulacağı inancını pekiştirdi. İnsan aklı, kendi doğal işleyiş düzeni içinde ahlak ve sanat alanlarında da en iyi ve en güzel olanı bulabilecekti: Madem ki ahlaksal alanda da evreni yöneten kurallar geçerlidir, o halde akıl, insanı erdeme ve dolayısıyla mutluluğa götüren yolu gösterebilir. Sanat için de aynı açıklama geçerlidir. İnsanın sanat eserlerinden hoşlanması onda bir düzen fark etmesinden ileri gelir. Hoşa giden, sanat eserinin evren düzenine eş olan düzenidir. Bu düzenin kesin ve değişmez kuralları vardır. Bu kurallar evrensel ve ancak akılla saptanabilir. Güzeli yaratmak için, evrensel olan estetik kurallara uymak gerekir. Sanat, esin ürünü, coşku ürünü değildir. Çünkü heyecanlar yanıltıcıdır. Göz boyayıcı heyecanların altında yatanı ancak akıl bulacak, kaba ve yanıltıcıya karşı olan güzeli ve doğruyu ancak akıl görecek” (Şener, 2003, s.93).

18. yüzyılın sonu itibarı ile Romantik akım ve sonrasında 19. Yüzyıldaki Gerçekçi ve Naturalist akımda da bilimin yansımaları görülür fakat bu sefer önceki dönemlerin oyunları evrensel düzenle senkronize hale getirme şeklindeki anlayışı uygulanmaz. Önceki dönemde, bir anlamda ses getiren ve sanatı da etkisi altına alan bilimsel çalışmalar –genelde- Astronomi ve Fizik alanındayken şimdi doğa, toplum, insan ve sanayi alanındadır. Bu bilimsel çalışmalar hem düşünsel anlamda sanatçıları hem de eserlerini etkisi altına almıştır. Örneğin natüralistlerde, bilimsel kuralların uygulandığı ve test edildiği, oyunların gözlem, deney ve çözümlemelerle bir laboratuvara çevrildiği görülür. Doğa ve toplumsal yasalar oyunlar aracılığıyla sergilenmeye çalışılır. Darwin’in çalışmalarından hareketle her yönü ile “insan” bir anlamda bir kobay olarak laboratuvara (oyunlara) sokulur.

“İnsanın fizyolojik özellikleri, kalıtsal kusurları, içgüdüleri ve bilinçaltı konularda yeni bulgular, deneylerle kanıtlanmakta, insan, doğal ve toplumsal bir nesne olarak çözümlenmektedir. Kökende hayvanla olan bağlantısı çözümlemeyi basitleştirir. Bilimin insanı açıklamak konusundaki güveni yazarları etkilemiştir. Onlar da insanı, gözlem yaparak, ayrıntıları gözden kaçırmayarak, bilimsel sonuçları dikkate alarak kolayca çözümleyeceklerine inanırlar(...)Bu malzeme ile yapılacak en yararlı iş, onu bir anatomi masasına yatırmaktır” (Şener, 2003, s.182-183).

Modern bilimin köşe taşları konumundaki her önemli hipotez görüldüğü gibi sanat alanında da etkili olmuştur. Gezegenler ve Güneş sisteminin işleyişine dair çalışmalardan, Güneş sisteminin ötesine uzanan –o zaman için en azından perdeyi aralayıp bakmak şeklinde de olsa- evrensel kanunların varlığına dair teoriler sanat alanına da yansımıştır. Biçim kurallarına çok önem verilmiştir, çünkü yazar doğa

kurallarına paralel olan biçim kurallarına uyarsa gerçeği yansıtabilecektir; sanat yapıtında denge ve uyuma dikkat edilmiştir, çünkü evren dengeli ve düzenli, doğadaki her şeyse bir uyum içindedir; bütün oyunlar için geçerli olacak biçimsel kurallar benimsenmiştir, çünkü gezegenlerin evrensel düzeyde uyduğu değişmeyen ve başlangıçtan beri var olan işleyiş kuralları vardır; duyum ya da sezgiyle değil akıl ve sağduyunun rehberliğinde oyunlar yazılmalıdır, çünkü insan oğlunun ancak akli ile kavrayabileceği evrensel bir düzen vardır (Şener, 2003, s.106).

Cengiz Yalçın Kuantum’u anlattığı kitabında “Lise eğitimi almış her öğrenci: ‘Bir noktadan eşit uzaklıkta bulunan noktaların geometrik yerinin bir daire’ olduğunu bilir. Şimdi çevrenize bakın bu tanıma uyan somut bir nesne görmeyi deneyin. Göremezsiniz” (2015, s.18) diye yazar. Bu Öklid Geometrisine göre tarif edilen bir dairedir. En kısa haliyle Öklid geometrisi bir düzlem geometrisidir. “Öklid geometrisine göre, uzayın üç boyutu, bir düzlemin iki boyutu, bir doğrunun bir boyutu, bir noktanın ise sıfır boyutu vardır” (Gleick 1997, s.111). Öklid uzayı en, boy, yükseklikten oluşan düz bir yapıdadır. Klasik geometride bir a noktasından bir b noktasına en kısa yol doğrusal bir hat üzerinde hareketle mümkündür ve bu belirli bir zaman alacaktır. Oysa bükülmüş bir uzay-zaman öngören Genel Görelilik kuramına göre “Bükülmüş bir uzayda, biri Ankara’da diğeri Andromeda galaksisi arasındaki iki nokta arasındaki uzaklık sıfırdır ve zaman aynıdır” (Yalçın, 2015, s.167). Burada hem hareket doğrusal değil hem de hareketin gerçekleştiği mekan düzlemsel değildir. Düzlemsel olmayan eğri yüzey geometrilerinin keşfi (Riemann Yüzeyi-Hiperbolik Geometri), Öklid Dışı geometri çalışmaları, Fraktal Geometri, Öklidyen olmayan uzay gibi çalışmalar hem klasik geometrik bilgileri hem de uzay-zaman anlayışını değiştirmiştir. Kısaca Öklid Dışı Geometrilere başlığında toplanan geometrik çalışmalar, bu çalışmanın sınırlarında bizi ilgilendirdiği boyutuyla klasik mekan ve bu mekandaki hareket algısında ortaya çıkardığı değişimdir.

Öklidyen, düzlemsel geometriden, Öklid dışı düzlemsel olmayan, fraktal ve hiperbolik geometriye doğru bir değişimin yansımalarını acaba dramatik ve postdramatik tiyatronun uzam (mekan) kullanımında görebilir miyiz? Kuspit geometriyi merkeze alan sanatın standartlaştırma (Homojenliği standartlaştırma olarak yorumlar) eğiliminde olduğunun altını çizer (2010, s.68). Burada söz konusu edilen geometri

düzenli şekillerin hüküm sürdüğü Öklidyen geometridir. Bu yönü ile geometriyi merkezine almayan sanat ile işaret edilen, düzgün çizimlerin olmadığı Öklid dışı/düzlemsel olmayan/fraktal geometridir ki Kuspit bu sanatın kaotik düzensizliğinin parçalanma ile olan ilişkisine özellikle vurgu yapmaktadır. Geometriyi merkeze alan sanat düzenli/homojen ve bütünlüklü bir yapıdayken merkezine geometrik mantığı oturmayan sanat kaotik(düzensiz/heterojen) ve parçalıdır. Postmodern sanatın en belirgin özelliklerinden ikisi de kaotik ve parçalı/fragman yapısıdır. Postdramatik tiyatro için de kaotiklik ve parçalılık durumu yapısal özellikler konumundadır.

“Geometriyi temel alan sanat boş, enerjisiz homojenliğe yönelme eğilimindeyken jestleri temel alan sanat, enerjinin gereğinden çok yayıldığı, bilinçdışı ya da bilinç düzeyinde bir çeşit kaotik düzensizlikle sonuçlanan patlayıcı bir parçalanmaya eğilim duyar” (Kuspit, 2010, s.75).

Dramatik tiyatro “merkezi” bir alanı tercih eder. Bu alan dengeli ve ölçülü boyutlardadır, devasalıktan ya da aşırı yakınlıktan kaçınır (Lehmann, 1999, s.294). Sahne uzamı ve seyirci uzamı karşılıklı olarak konumlanmıştır. Sınırları belirli olan bu iki alan arasındaki alış veriş/etkileşim, uzamlar arasındaki kaynaşma ya da takas gibi yollarla yapılmaz. Düzlemsel geometride x ve y gibi iki koordinata sahip olan oyuncu(x) ve seyirci(y) noktaları bir doğru ile birleştirilir. Bilgi aktarımı (oyunun mesajı) bu yolla yapılır. İki nokta arasındaki söz konusu düzlemsel doğru üzerindeki bilgi aktarımı dramatik tiyatrodaki “dramatik iletişim modeli” olarak adlandırılmaktadır. Dramatik tiyatro için uzamlar arasında sınır ihlali yapılması yasaktır. Fakat postdramatik tiyatrodaki bir anlamda tiyatro uzamı bükülmüştür.

“Entropiyi yeni ufuklar açacak hale getirmek, böylece hem ondan kaçıp hem de onu kabul etmek demek, geometriyi "ortadan kaldırarak" absürd ve tekinsiz görünmesini sağlayıp aşkın olanın doğrudan görünmesine neden olmak ve jestlerin gizemli bir düzen yarattığını ima ederek onları da tekinsiz -akılsızca yapılmış çiziktirmeler değil, bilinçdışı anlamlarla dolu- hale getirmek demektir. Meyer Schapiro'nun Mondrian'ın asimetrisi adını verdiği şey farklı renkleri ve boyutları olan, bu nedenle ölü doğmayan, eylemsiz olmayan düzlemler arasında kurduğu sihirli denge- dörtgenlerin homojenliğini azaltır, böylece entropik etkisini nötrleştirir.” (Kuspit,2010, s.74-75)

Genel Görelilik kuramına göre uzayın geometrisini enerji yoğunluğu belirlemektedir (Yalçın, 2015, s.171). Yani yoğun enerji düzeyleri, aralarında belirli uzaklık olan iki noktayı üst üste çakıştırabilir. Öklidyen geometrideki x ve y noktaları arasında belirli bir mesafe vardır fakat Öklidyen olmayan bükülmüş bir uzayda –yeterli enerjiyle- x ve y üst üste çakışır ve senkronize olurlar. Dramatik tiyatrodaki x (sahne

uzamı) ve y (seyirci uzamı) noktaları arasındaki mesafe (estetik mesafe) bir doğru (dramatik iletişim modeli) aracılığıyla birleştirilir. Postdramatik tiyatrodan ise uzam bükülerek x (sahne uzamı) ve y (seyirci uzamı) noktaları çakıştırılır ve eş zamanlı olurlar. (şimdi ve buradalık) Güvenli estetik mesafe yok edilir. Örneğin koltuklar kalkmıştır, klasik anlamda bir seyir yeri dahası bir oyun yeri yoktur. Eski bir depoda ya da boş bir odada oyuncu ve izleyici uzamı/düzlemi çakışır. Bu durumu Lehmann “Yerinde Tiyatro” (Theatre on Location) olarak tanımlayarak bu uzam anlayışında, oyunun gerçekleştiği uzamın herhangi bir şekilde sahneye dönüştürülmediğinin altını çizer (1999, s.317). Böyle bükülmüş (sahne ve seyir yeri çakıştırılmış) bir uzam anlayışında “seyirci burada gözlemlemez, aksine bir zaman-uzam içinde kendini idrak eder.” (Lehmann, 1999, s.311). Burada değinilenler akılda tutularak –bir anlamda sağlama işlemi olarak- modern ve postmodern sahne tasarımlarına, örneğin en azından Google görseller içinde basit bir arama ile bakılırsa pekiştirici olacaktır.

Ayrıca ister düzlemsel olsun ister düzlem dışı, geometri, mekan ve bu mekan içindeki hareketle ilişkilidir. Bu bağlamda hareketin estetik bir ifadesi olan “dans”ın Öklidyen ve Öklidyen olmayan / Modern Dans ve Postmodern Dans ikileminde alanının ilgililerince değerlendirilmesi ortaya ilginç sonuçlar çıkaracaktır. Modern dans kelimenin tam anlamıyla Öklidyen uzay ve geometri içinde belirli bir harmonide hayat bulmuştur. Hareketler uyumlu, düzlemsel ve mekanla bir şekilde uyumuştur. Postmodern dans ise düzlemsel olmayan, eğrisel, bu yönü ile de fraktal bir yapı arz eder. “Süpermarkette alışveriş yapan insanların rasgele, esrik hareketleri modern dansa yapılan her tür hareketten daha zengindir” (Kaprow’dan aktaran Kuspit, 2010, s.78).

Modern, her alanda olduğu gibi Fizik alanında da bir “düzen” olgusuyla ilgilidir. Evren (Kozmoz) düzen anlamına da gelmektedir. Peki postmodern? Şöyle kabaca Postmodern Teori’nin anahtar kelimelerine bakacak olursak ne görürüz? Merkezlessiz, birbirinden bağımsız öğeler. Kaotik bir yapı. Nedensellik bağı olmayan (parataksis) eş zamanlı göstergeler. Homojen değil heterojen olan asimetrik bir yapı, bu yönü ile izotopik değil heterotopik, monte değil aksine demonte bir durum. Göstergelerin çokluğu/orantısız yığılması ya da azlığı. Duyusal olanın öne çıkarılması. Bir sentezin sunumu şeklinde diyalektik olmayan yapı. Gösteren ile gösterilenin parçalanmış ilişkisi. Sabit sınırların olmayışı. Seyirci/gözlemci olma durumunun sarsılması. Gerçek ile

kurgusal olanın sınırlarının aşınması. Ucu açıklık-tamamlanmamışlık durumu. Kakofonik ve paralojik olma. Ana hatları ile postmodern olanın niteliklerine bakınca bu anahtar kelimelerle karşılaşırız. (modern-postmodern karşılaştırması postdramatik tiyatro bölümünde daha detaylı olarak bir tablo şeklinde sunulacak) Postmodern düşünceyi niteleyen bu anahtar kelimeler Fizik alanında ortaya atılan ve önceki fizik kuramları ile uyummayan teorilerden izler taşımaktadır.

20. yüzyılda Fizik alanında, önceki Evren anlayışını sarsan devrim niteliğinde gelişmeler ortaya çıktı. Max Planck'ın "Kuantum Kuramı", Albert Einstein'ın "Görecelik(Relativite) Teorisi", Werner Heisenberg'in "Belirsizlik İlkesi" bunların en bilinen ve popüler olanlarıdır. Einstein'ın Görecelik teorisi mekanik fizik anlayışına, uzayın ve zamanın mutlaklığına dair yanılgıya son verdi. Kaos kuramı ise olguların önceden bilinebileceği şeklindeki determinist anlayışın geçersiz olduğunu ortaya koyarak Newton'cu fizik kuramının büyük ölçekli sistemler bağlamında geçerli olmadığını gösterdi (Gleick, 1997, s.VIII).

"Devinimli yapıtlar gibi görüngüler de, bir dönemin, kendi aralarında tartışmalı çelişkili ya da henüz uzlaşmamış bilim felsefesi durumlarını yansıtmaktadırlar. Örneğin, bir yapıtın açıklığı ve dinamizmi nasıl kuantum fiziğine özgü kavramlar olan tanımsızlığı ve devamsızlığı çağırıştırıyorsa, aynı zaman da söz konusu görüngüler, Einstein fiziğindeki durumların son derece etkileyici ve çekici görüntüleri olarak da belirmektedir." (Eco, 2000, s.85)

Fizikçiler Newton kanunları ışığında, Tanrısal bir gücün evreni bir saat gibi işleyecek şekilde –tanrının daha sonra köşesine çekilip müdahaleye gerek duymayacağı bir evren – yaratıp, determinist yasalar ile bu evrenin işlediğini varsaydılar. Bu hareketle ilgili kanunlar, bir kez çözüldüğü zaman, bu gün ya da yarın, olanlar ya da olacakların matematiksel bir kesinlikle bilinebileceği öngörülmekteydi, ki Gleick'in tabiriyle bilgisayarlar da oluşturulan hava durumu modellerinin temelinde bu felsefe yatmaktaydı (1997, s.3). Oysa bu determinist kesinlik anlayışına karşın "Kelebek Etkisi"* (Gleick, 1997, s.15) olarak nitelenen teoriye göre ölçülmeyecek kadar önemsiz(küçük) olaylar bile küresel düzeyde çok önemli etkiler doğurabilmektedir. Buna örnek olarak dünyanın bir ucunda kanat çırpıp bir kelebeğin oluşturduğu hava akımının(türbülans) dünyanın öbür ucunda fırtınaya sebep olabileceği ileri sürülmektedir. Bu teorilerdeki

* Edward Lorenz'in çalışmalarından hareketle ortaya çıkan teori "Kelebek Etkisi" olarak anılmaktadır.

öngörülemezliğe benzer şekilde posmodern oyunlarda da bir belirsizlik durumu ve Lehmann'ın algılananı ifade edecek sistematik araçların yoksunluğu (1999, s.7) şeklinde ifade ettiği bir öngörülemezlik durumu vardır. Dramatik yapıda görülen, atılan düğümlerin eylem birliğini gözeten determinist bir olaylar dizisi şeklinde çözüldüğü bir anlamda Newton'cu determinist hareket yasalarına benzer mantıkla ilerleyen “belirli” oyun yapısı/olay dizisi, postdramatik oyunlarda yerini determinist(nedensel) olmayan ve eylem birliği gözetilmediği için varacağı hedefi kestirilemeyen bu yönü ile de ilerleyeceği yön ve hedefi belirsiz olan –ki bu amaçsız dolayısıyla anlamsız sıfatını/yaftasını doğurur- bir yapı ile karşılaşırız. Günümüzde adeta, Edward Lorenz'in laboratuvarından çıkan kelebekler sahnede çılgınca kanat çırpılmaktadırlar.

Kesin olarak modern-postmodern ayrımının netleşmediği 1960'lı yıllarda yayınlanan “Açık Yapıt” adlı kitabında Umberto Eco (ki sırf kitabın ismi bile sanat eserinin artık nasıl olacağı ile ilgili bir erken uyarı sistemi konumundadır), sonradan postmodern kodlar olarak tanımlanacak olan sanattaki biçim ve içerik değişiminin bilimsel gelişmelere verilen tepkiler olduğunu belirtir. Modern sonrasını bilimsel olarak tetikleyen zihni değişimlerin temelini atıldığı fizik, matematik gibi bilim dallarında ortaya çıkan teorilerin değiştirdiği dünya algısının sanata da yansıdığının altını çizen Eco, sanat eserlerindeki “belirlenemezlik, olasılık, ikirciklik (üstüörtüklük, müphemiyet, ima) ve çokdeğerlilik” şeklindeki değişimin, ortaya çıkan bilimsel önerilere/kuramlara verilen “yanıt” olduğunu belirtir (2000, s.32).

Bilimdeki gelişmeler neticesinde ortaya çıkan durumu Eco, bir gelenek halini almış “düzenli evren” anlayışının krize girmesi olarak tanımlar ve bizim dünyayı görme biçimimizin içine işleyen çağdaş sanat yapıtlarındaki belirlenemezlik, ikirciklik gibi öğelerle krize giren düzenli evren modeli arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Geleneksel ilişkilerin parçalandığı bir dünyada, dünyayı görme biçimi değişen sanatçının, yeni bir görme, duyma ve anlama biçimi ile gördüğü dünyayı yansıttığı eseri de değişime uğrayacaktır. Sanat “doğal” kabul edilen temelden benimsenmiş taslaklardan vazgeçerek bu değişime ayak uydurarak geleneksel düzenden kopmaktadır. Belirsizlik ilkesi, olasılık, değişkenlik ve geçicilik modellerini, sanatın yaptığı denemelerle

onadığını ve sanatın doğasında var olan bir eğilimle bunlara biçim vermeyi denediğini belirtir Eco (2000, s.33-34).

Dünyamızın düzenli bir düzensizliği sergilediği söylenmektedir (Gleick, 1997, s.113). Bunun için postmodernizm günümüz sanatının entropisidir. Bu düzensizliği, kaotik görünümü ve heterojenliği ile postmodern sanat bilim tarafından incelenen sistemlerin durumuna benzerlik göstermektedir. Bilimsel açıdan herhangi bir davranış biçimi üzerinde gözlem yapılabilmesi için söz konusu davranış biçiminin istikrarlı olması gerektiği varsayılmıştır (Gleick, 1997, .49). Fraktal ve Kaos teorileri üzerinde çalışmaları olan Alman matematikçi Peitgen bu istikrarsız ve belirsizlikten kaynaklanan anlaşılama durumu için “Şimdi bakmakta olduğunuz durumlar ancak kısmen anlaşılabilir olabilir; belki de gelecek nesiller bunları kesinlikle anlayacaktır. Kesinliğe, evet diyorum, fakat sırf şimdi yapamıyorum diye bir şeyi terk etmek pahasına da değil.” (Peitgen’den aktaran Gleick, 1997, s.273) demektedir. Martin Esslin Dram Sanatının Alanı’nda sahne göstergeleri açısından bazı hatalar neticesinde ortaya çıkan göstergelerden kaynaklanan bir belirsizlik durumundan söz eder. İnsan bir dekode gibi karşılaştığı imge ve göstergeleri çözmektedir. Dahası şuan çözebildiğimiz gösterge sistemlerini bir zamanlar henüz tanıyamadığımız için çözemediğimizi ve onları zamanla okumayı öğrendiğimizin altını çizer: “Bu imgeleri tanıyoruz, çünkü onları okumayı öğrendik” (Esslin, 1996, s.39). Postdramatik tiyatrunun bu anlamda şuan için – iddia edildiği haliyle- tam olarak okunamama ve belirlenememe durumu için Peitgen’in yukarıda aktarılan düşüncesi bir cevap olarak yeniden okunabilir: kesinliğe evet fakat şuan yapamıyoruz diye terk etmeye/inkar etmeye hayır.

Postmodern sanatın en belirgin özelliklerinden biri anlam açısından muğlaklığıdır. Anlam, belirli bir bakış açısı doğuracak olan sabit bir referans noktasından yapılan bir değerlendirmenin sonucunda ortaya çıkar. Anlamın ortaya çıkışı karşılaşılan göstergelerin çözümlenmesi ile ilgilidir ki bu dekode etme durumu halihazırda mevcut olan sabit referans noktalarına yapılacak müracaatla mümkün olur. Fakat Einstein’ın İzafiyet teorisine göre evrende gözlemciden bağımsız olan sabit bir referans noktası yoktur.

“...somut bir merkeze konumlanmamış olan izleyici, ilişkiler düzeneğini, öznelleştirilmiş noktaların olmadığı, buna karşın her bir görüntünün aynı derece değerli ve olasılıklarla dolu olduğu sürekli bir tının kendini

göstermesiyle oluşturuyor- Einstein'ın varsaydığı uzam-zamansal evrene çok yaklaşılmaktadır" (Eco, 2000, s.85).

Görelilik kuramı ortaya koymuştur ki mutlak gerçek de mutlak değildir; herhangi bir referans noktası(yer-zaman) olmadan mutlak kavramı anlamsızlaşmaktadır (Landau, Roumer, 1996, s.38-40). Sanat eserindeki anlamın muğlaklaşması Fizik açısından "mutlak"ın belirsizleşmesinden bağımsız mıdır? Referans noktasını sanat eserini alımlayan kişiler olarak ele alıp anlamın referans noktasına göre değiştiğini, bu referans etme sürecinin mutlak olmadığını söyleyebiliriz. Güney yarım kürede yaşayan birinin "yukarı" diye tabir ettiği yön, Kuzey yarım kürede yaşayan biri için "aşağı"dır; yolun bir ucunda duran birinin sağda gördüğü ağaç diğer ucta duran kişi için solda görünmektedir. Bunu anlamın ortadan kaybolması olarak mı anlamalıyız? Yoksa Sarup'un belirttiği gibi çevrede dolanıp duran anlamın çoğalması olarak mı? (2004, s.74) Anlamın referans edilme sürecini Derrida gösterenler zinciri boyunca hep bir önceki gösterene bağlanma, müracaat etme (referans alma) şeklinde yorumlar. Bir gösterenin anlamı için ikinci gösterene başvurunca anlam "tamamlanamayacaktır" çünkü üçüncü gösterenin de anlamı için dördüncü gösterene başvurulacak ve gösterenler zincirindeki hareket hep bir diğerine olacak şekilde sürüp gidecek ve böylece anlam hep ertelenecektir, tamamlanamayacaktır (Moran, 2003, s.202). Uzay zamanda sabit/mutlak bir noktanın var olmayışından ötürü herhangi bir cismin lokasyonu ancak başka bir cisme müracaatla mümkün/anamlı olmaktadır. Örneğin Dünya Güneş Sistemi referans alınarak konumlandırılır. Güneş Sistemi Samanyolu Galaksisi referans alınarak, Samanyolu Galaksisi diğer gökadalara göndermede bulunarak konumlandırılır ve bu tanımlama zinciri -Evrenin sonsuzluğu iddiası içinde- böylece sürüp gider. Bu yorum mekanik evren anlayışını sarsan keşiflerle ortaya çıkmış evren anlayışıdır ve Derrida'nın bu yorumu söz konusu evren anlayışıyla benzerdir. Anlam, bir başka gösterene başvurularak gösterenler zinciri içinde sürekli olarak ertelenir ve tek bir göstergeye dayanmadığı için "lokasyonundan" asla emin olamayız (Sarup, 2004, s.52). "Ayrıca tek bir merkez, durağan bir özne, öncelikli bir gönderme noktası, mutlak bir temel ve ilk ilke anlayışlarının tümünün de yıkılması söz konusudur burada" (Sarup, 2004, s.82).

Vattimo 'nun "gözlemcinin tarafsızlığına dayanan 'pozitivist' varsayım" (2011, s.320) tespiti günümüzdeki anlam sorunsalına da gönderme yapmaktadır.

Değerlendirme (bir gözlemcinin değer biçmesi) süreci belirli bir mesafeden objektif ve tarafsız bir bakış açısını gerektirmektedir. Bunu bir “pozitivist tarafsızlık iddiası” olarak okuyan Vattimo, “özne”nin aslında kavrayış için gerekli olan oyun ve hakikat alanına dahil olduğu gerçeğinin altını çizerek yorumlama, dolayısıyla anlamlandırma sürecindeki tarafsızlık iddiasının doğru olmadığını altını çizer (2011, s.322). Fizikteki Görecelik kuramına göre mutlak bir referans noktasının olmaması gibi, sanat alanında gözlemcinin de tarafsızlığı(mutlaklılığı) diye bir şeyin söz konusu olmadığı, mutlak olmayan bir taraf’a dahil olduğu; Bilimde ölçümlerde ve bilgi üretiminde uzay-zamanda sahip olunan konuma göre bir olasılıklar zinciri olgusuna benzer şekilde, sanat eserinin anlamının, muhatabın/alımlayıcının/hedef kitlenin/seyircinin konumuna göre dolanıp durması ve çoğalması arasında paralellikler vardır. Bohr, Einstein gibi bilim adamlarının çalışmaları ile soruların uzaydan ve zamandan bağımsız tek doğru yanıtları olduğu şeklindeki pozitivist anlayışın sarsılması (Şaylan, 2002, s.185) gibi tamamlanmış, organik bütünlüğü olan ve anlamlı olarak algılanan sanat eseri anlayışı da sarsılmıştır.

“Suje-obje ayrımının ortadan kalkması ile deney ya da gözlem yapan yani bilgi üreten kişinin de bilgi üretim sürecinin parçası olduğu görüşü yerleşmiştir. Bir başka deyişle, bilgi üretim çabasında olan kişinin (sujenin) fiziksel ya da biyolojik özellikleri, düşünce yapısı, kişilik özellikleri, değer yargıları vb. nitelikler bilgi üretme sürecini şu ya da bu ölçüde etkilemiş olacaklardır. (...)Pozitivist bilim anlayışı içinde bilgiyi ya da kuramı üreten öznenin tarafsız olması gerektiği olmazsa olmaz koşul sayılmaktadır. (...) Tarafsız bilim adamı ve nesnel bilgi, Aydınlanma projeksiyonunun temel kabulleri arasındadır; ama iş görüldüğü kadar yalın değildir(...) Bu olanaksızdır ve olanaksızlık öncelikle fizikçiler tarafından vurgulanmıştır. Kuantum fizikçilerinin ileri sürdüğü gibi, bir tas suyun sıcaklığını ölçmek için suyun içine bir derece sokulduğunda ölçülen sıcaklık başlangıçta ölçülmek istenen sıcaklık olmayacaktır. Çünkü suya sokulan derece şu ya da bu ölçüde suyun sıcaklığını etkilemiştir” (Şaylan, 2002, s.184-185).

Einstein’ın uzayda-evrende sabit noktaların var olmadığına dair düşüncesinin (Bu Türkçede “İzafiyet Teorisi” ya da “Görecelik/Görelilik Teorisi” diye anılan Rölativite Teorisinin bir önermesidir) sahnedeki mekan kullanım anlayışını değiştirdiğine dikkat çeken Candan, bu görüşün oyunlarda gerçek ve sanal uzamların eş zamanlı bir şekilde kullanımına neden olduğunu belirtir (2013, s.196). Kuantum Fiziği ve Karadelikler üzerine olan çalışmaları ile tanınan ünlü fizikçi Stephen Hawking popüler çalışması olan “*Kara Delikler ve Bebek Evrenler*”de Genel Görecelik Teorisi, Özel Görecelik teorisi ve Kaos Mekaniği’nin gerçeklik görüşünde köklü değişiklikler

meydana getirdiğini belirtir (1993, s.101). Kuantum kuramının temel önermesi gözlemlenen bir parçacığının konum ve momentinin aynı anda ölçülemeyeceğini söyleyen Heisenberg'in belirsizlik ilkesidir (Hawking, 1993, s.58). Dramatik tiyatrodaki hem gerçeğin temsili ve sunumundaki hem de oyunlarda kurgulanan dramatik evrenin koordinatlarının tıpkı Newtoncu mekanik evren görüşündeki gibi kesin olmasına karşın postdramatik tiyatrodaki bu kesinlik ortadan kalkmaktadır. Dahası “Belirsizlik İlkesi” postmodern tiyatronun karakteristik özelliklerinden biri konumundadır.

Dramatik yapıdaki parça ve bütün uyumu (oyun yapısındaki bölümlerin birbirini tamlayıp dramatik bütünü oluşturmaları ya da olaylar dizisi içindeki eylemlerin dramatik omurgayı bozacak şekilde fazla dallanıp budaklanmaması-eylem birliği- durumu), Newtoncu mekanik fizikteki evrenin parçalarının birbirleriyle uyumlu olması ve bunun sonucunda da söz konusu parçaların kesin olarak ölçülüp değerlendirilebileceği görüşü ile örtüşmektedir. Bu tarz bir örgütlenmeyi (yapıyı) doğuran klasik Batı epistemolojisi, Deleuze-Guattari, bu “Batı düşüncesini donatan epistemolojiyi” ağaç biçimli(arborescent) düşünce modeli olarak tanımlar (Deleuze-Guattari'den aktaran Best, Kellner, 2011, s.126-127) Dramatik mantık, tek bir merkezi yapıya sahip olan, bu yönü ile de “belirli” ve iki kutuplu karşıtlığa(diyalektik) dayanmaktadır.(Ağaç biçimli düşünce modeli) Oysa postdramatik tiyatro bütünlüklü bir yapıya sahip olmayan parçalardan (fragmanlar-bölümler) oluşmaktadır. Parçalar arasında, klasik yapıdaki gibi dramatik omurgayı oluşturacak şekilde determinist bir ilişki olmadığı için belirsiz olarak nitelenen (ya da suçlanan) postdramatik tiyatro bu belirsizliği hem merkezsizlik hem de parçalar arasında merkezi bir bütünlük olmadığı için hiyerarşisizlik şeklinde ortaya koyar. Dramatik tiyatro hiyerarşik bir örgütlenme modeline sahiptir. Dramatik tiyatronun öğeleri, bazılarının öne çıktığı bazılarının geri plana itildiği belirli bir hiyerarşi (amaç) doğrultusunda örgütlenmiştir. Postdramatik tiyatrodaki ise tiyatro araçları arasında bu anlamda hiyerarşik bir ilişki yoktur ve tiyatro araçları eşit öğeler olarak sahne üzerinde hiyerarşisiz bir şekilde var olurlar. (Bu durumu sahnenin demokratik olarak örgütlenmesi olarak görenlerin yanında, sahnedeki kaos/karmaşa olarak okuyanlar da vardır) Bu postdramatik örgütlenme modeli ise, Deleuze-Guattari'nin rizomatik(rizom-köksap) olarak adlandırdığı tek bir merkez etrafında örgütlenmeyen bir çok merkezi olan, hiyerarşisiz ve düzensiz bir ilişkiler ağı ile örtüşmektedir.

“Köksap(rizom) bilgisi köklerin ve temellerin kökünü kazımaya, birlikleri bozmaya ve ikilikleri alaşağı etmeye ve kökleri ve dalları dağıtmaya, farklılıklar ve çokkatlılıklar üreterek, yeni bağlantılar kurarak çoğullaştırmaya ve sirayet ettirmeye çalışır. Köksap bilgisi Batı düşüncesinden dışlanan ilkeleri onaylar, gerçekliği dinamik, heterojen ve ikilikten muaf olarak yorumlar. Bir köksap metodu, enformasyonu merkez barındırmayan çeşitli sistemler içerisinde ve dili de çokkatlı göstergebilgisel boyutlar içerisinde merkezleştirir” (Best, Kellner, 2011, s.127).

Deleuze-Guattari’nin ağaç biçimli örgütlenme dediği model ile bu modelin tersi/karşıtı anlamında kullandığı rizomatik yapı modeli (arborescent X rizomatik karşıtlığı) arasındaki örgütlenme modeli karşıtlığı aynı şekilde dramatik ve postdramatik tiyatronun örgütlenme modellerinde ve Mekanik Fizik Kuantum Fiziğinde de mevcuttur. Bu parçalılık durumuna “fark” kavramı ile değinir Deleuze-Guattari. “aralarındaki ilişkinin fark olduğu parçalar/aralarındaki ilişki her birinin farklı olmasıdır” (Deleuze, Guattari, 2014, s.67). Lehmann da yeni tiyatronun mantığı için özellikle “fark” kavramını vurgular. Merkeze yerleştirmeyerek hiçbir paradigmaya hakimiyet vermeyen, farklı tiyatro konseptlerini heterojen bir çeşitlilik içinde sunan yeni tiyatro yaklaşımı (1999, s.8).

Kaos ile bağlantılı bir şekilde anlaşılan “istikrarsız gerçeklik”le yapının tek anlamlılığından kaçınıldığı ve çoğul değerlilik içerecek şekilde bir bireşim olma düşüncesinin aşıldığı belirtilir (Karacabey, 2007, .134).

“Belçika’daki yeni tiyatronun dramaturgu olarak ünlenen Marianne van Kerkhoven ‘Zamanın Yüğü’ adlı denemesinde, yeni tiyatro dillerini Kaos Teorisiyle ilişkilendirir. Kaos teorisi gerçekliğin kapalı devrelerden ziyade kararsız sistemlerden oluştuğunu varsayar. Sanatlar buna belirsizlik, çoklu değer ve simutanlıkla cevap verir. Tiyatro ise bütünlüğü olan kalıplardan ziyade kısmi yapıların düzenlendiği bir dramaturjiyle” (Lehmann, 2006, s.83).

Metropollerdeki yaşamın hızı ve ritminin oluşturduğu kaotik durumların, karmaşılaşan zaman yapısının yeni algılanışı gibi nedenlerin drama krizine etki ettiği gibi, görecelik, Kuantum, Uzay Çağı gibi Fizik alanında yaşanan değişimlerin de drama krizine katkı yaptığı söylenmektedir (Lehmann, 1999, s.334). Günlük yaşam deneyiminin karmaşıklığına, postdramatik tiyatro, parçalanmış bir algı, simutan gösterge doluluğu, gerçekliğin katlanarak sunulması gibi yöntemlerle cevap vermektedir (Lehmann, 1999, s.140). Bu ise, pozitif bilimin kesinliğinden genel bir belirsizliğe geçişle karakterize edilen (Jeanniere, 2011, s.121) postmodern durumla ilişkilidir. Nasıl

ki Heisenberg'in "Belirsizlik İlkesi", sistemlerin kesin olarak ölçülemeyeceğini,² yapılabilecek şeyin farklı sonuçların olasılıkları hakkında kestirimde bulunmak (Hawking, 1993, s.81) olduğunu, böylece doğrunun bir olasılık³ ifade ettiğini ve belirsizliğin de bilim alanında geçerli olduğunu ortaya koyduysa bunların sanat ve estetik alanında da karşılığı olacağı muhakkaktır (Şaylan , 2002, s.72). Çünkü sanatın ait olduğu çağın düşünme tarzıyla organik bir bağı (Karacabey, 2007, s.138) olduğu tarih boyunca kanıtlanmıştır. Her çağın "iş başında olan" (Deleuze-Guattari, 2014, s.353) düşünce tarzı estetiğin (ya da ideolojinin) süzgecinden geçerek sanat alanında kodlanmaktadır bir şekilde.

"Einstein'in ikircikli metafiziğinin bilimsel değerini yargılama yeri burası değildir, ancak, buradaki olay, söz konusu evren ile devinimli yapıt evreni arasında etkileyici bir benzeşmenin var olduğudur" (Eco, 2000, s.86).

² Heisenberg, çalışmaları sonucunda "elektronun yerini saptadığım zaman hızını ölçemem, hızını ölçtüğüm zaman yerini saptayamam" demiştir. Aktaran Şaylan, s.185

³:"Doğruluk, bu çerçevede içinde bir olasılık değerini yansıtacak ve aynı zamanda bir uzlaşmaya dayanacaktır. Bunu, kısaca doğruluğun entersubjektif tanımı biçiminde ortaya koymak mümkündür. bir önerme, olasılık yansıması olarak şu ya da bu sayıda insan tarafından doğru kabul edildiği zaman doğru olacaktır", Şaylan, 2002, s.205

1.1.7. Hangi Son?

“...düdüğü kimin çalıp tarih oyununu bitirme otoritesine sahip olduğunu kendimize sorsak iyi olur. Tarihin sonunun ilan edilmesine elveren tarihsel koşullar nelerdir? (...) Tarihin tamamı mı sona erdi, yoksa yalnızca belirli kısımları mı?” (Eagleton, 2011, s.32).

Postmodernite adına konuşanlar düdüğü çalıp oyunu “son”landırma otoritesine sahip olduklarını düşünüyorlar olsa gerek ki “Tarihin Sonu”, “İdeolojilerin Sonu”, “Meta-Anlatıların Sonu” gibi bir şeylerin son bulduğuna dair fikirler ve iddiaları ileri sürmüşlerdir. Bunlardan biri de “Sanatın Sonu” iddiasıdır. Peki söylendiği gibi bu, sanatın son bulduğu anlamına mı geliyor? Bu iddianın temelinde ne var? “Sanatın Sonu” iddiası ile “Tarihin Sonu” iddiası arasında bir ilişki var mı?

Bildiğimiz tarihin sona erdiği ve tarih sonrası bir çağda yaşıyor olduğumuza dair iddialar sıklıkla dile getirilmiştir. Bu iddiaların temelinde “Hegel, Ranke, Comte, Marx ve daha pek çokları tarafından ifade edilen, gerçek anlamda tarihsel olan tek bir kültür ve toplum, yani Batı kültürü ve toplumu bulunduğu yönelik sağlam inanç vardı” (Iggers, 2011, s.147). Tarihin son bulacağına dair düşünce temelde tarihin diyalektik bir süreç şeklinde bir amaca doğru ilerlediği fikrine dayanır. Çatışan uçlar, tezatlar, karşıtlıklar vb. sonucunda gitgide daha iyi ve daha güzele yaklaşılabilecek ve bu ilerleme neticesinde ideal olana ulaşılacaktır. İdeal olana ulaşıldığında ise tarih son bulacaktır. Tarihin son bulup “ideal” olanın ortaya çıkacağı yerse hep “Batı”dır. Bu iddiayı başlatma payesi verilen Hegel, “Doğu”yu geçmiş, “Batı”yı ise gelecek olarak niteleyip Avrupa’yı ideal olanın ortaya çıkarak tarihin sonlanacağı yer olarak görür:

“Dünya Tarihi Doğudan Batıya gider, çünkü Avrupa saltık olarak Dünya Tarihin sonu, Asya başlangıcıdır.(...) Dışsal fiziksel Güneş burada doğar, ve Batıda batar; ama burada Özbilincin iç Güneşi doğar ki, daha büyük bir parlaklık saçar. Dünya Tarihi dizginsiz doğal istencin evrensel ve öznel özgürlüğe doğru disiplindir” (2006, s.83).

Alexandre Kojève de Hegelci tarihin sonu yorumundan hareketle Napolyon’un 1806’daki Jena zaferinden sonra tarihin sona erdiğini söyler (2011, s.46). Tarihin diyalektiksel bir süreç içindeki akışını efendi-köle uçlarına yükleyen Kojève, bu diyalektik karşıtlığın Napolyon’un zaferleriyle, özellikle de Jena savaşı ile ortadan kalktığını ve “tarihin tamamlanışı”nın (2001, s.48) gerçekleştiğini belirtir. Marx’a göreyse sınıfsız komünal topluma geçişle tarih sona erecektir (Fukuyama, 2009, s.23). Komünist devrimle birlikte egemen bir sınıfa ya da sınıfların egemenliği tarzına göre

örgütlenmiş sistemler ortadan kalkacak, sınıf ve milliyetlerin olmadığı (Marx-Engels, 2003, s.43), tüm çelişkilerin ortadan kalktığı bir düzen kurulacaktır (Fukuyama, 2009, s.23).

Yirminci yüzyıla geldiğimizdeyse, bu sefer Fukuyama “Tarihin Sonu” iddiasını yeniden ortaya atar -ama bu sefer Amerika lehine olacak şekilde-. Fukuyama’nın dillendirdiği şekliyle “Tarihin Sonu” düşüncesi ile “Sanatın Sonu” iddiası amaçları/niyetleri açısından derinlerde ilişkili görünmektedir. Sanatın sonu iddiası, en azından, postmoderniteyi Amerikan’ın küresel emperyalizmi ile ilişkilendiren düşünceye (itirazlara)⁴ destek anlamında bir argüman üretiyor gibidir. Hatırlanacağı üzere söz konusu itirazlar, postmodernizmi Amerika’nın küresel tahakkümü ve egemenliğinin bir aracı olmakla itham etmekteydi. Postmodernizm, Amerikan’ın küresel üslubundan gelişen ve onun küresel düzeydeki ekonomik ve askeri hegemonyasının içsel ve üst yapısal bir ifadesi olarak okunmaktaydı (Jameson, 2011, s.23-24). Aynı şekilde postmodernizm, Amerikan’ın ekonomik-iktisadi sistemi olan kapitalizmin (liberalizmle de ilişkili olarak) son aşaması olarak da görülmekteydi. Fukuyama tarih sonrası dönemde sanata da felsefeye de gerek olmayacağını, sadece insanlık tarihin ürünlerinin sergileneceği müzelerin var olacağını iddia eder (2009, s.49). Tarihin son bulmasıyla da muzaffer Amerikan sisteminin –ideolojisinden sanatına- topyekün zaferi ilan edilmektedir. İşte böylece Amerikan sisteminin sanat ayağını oluşturduğu iddia edilen postmodernizm de “Sanatın Son”u iddiaları ile kazananlar listesine eklenmektedir.

“Batı’nın ya da Batı düşüncesinin zaferi, her şeyden önce Batı liberalizmine alternatif olduğu varsayılan sitemlerin büsbütün tükenmesi olayında kendisini göstermektedir. (...) Belki de sadece Soğuk Savaş’ın ya da savaş sonrası dünya tarihinin sona ermesine değil, fakat insan oğlunun ideolojik evrimin son noktasına ulaşması ve beşeri yönetim biçiminin son evresi olan Batılı liberal demokrasinin evrenselleşmesi anlamında tarihin sonuna tanıklık etmekteyiz” (Fukuyama, 2009, s.22-23).

Hristiyanlık açısından mahşerle birlikte “Tanrı’nın İmparatorluğu”nun ilanı ile Hristiyanlığın “evrensel tarih” iddiasının gerçekleşeceğini belirten Fukuyama her evrensel tarih yazımı, dolayısıyla evrensel bir zafer için bir noktada tarihin son bulması gerektiğinin bir zorunluluk olduğunu iddia eder. Tarihteki her bir olay büyük bir amaç

⁴ Bu çalışmanın “Postmoderniteye Yönelik Siyasal ve İdeolojik Okumalar (İtirazlar)” başlığı altında söz konusu düşüncelere değinilmiştir.

uğruna ortaya konmaktadır ve bu amaca ulaşıldığında tarihsel süreç kaçınılmaz olarak sona erecektir (Fukuyama, 1999, s.68). Bu haleti ruhiye içinde Amerikan'ın kazandığı askeri zaferlerle birlikte “liberal demokrasinin ciddi ideolojik rakiplerinin kalmaması” (1999, s.213) sonucu tarihin sona erdiğini iddia eder Fukuyama. Bu evrensel(!) zaferle gelen bir zorunluluk olarak tarihin sonlanması sürecinin sonraki aşaması ise evrensel tarih yazımıdır ve bu evrensel tarih yazımının cüzlerinden biri de sonlanan sanatın tarihidir. Bütün bu söylediklerine rağmen Fukuyama'nın kendisi de iddiasının bir temenni olduğunun farkındadır aslında: “liberalizmin zaferi, temelde düşünceler ya da bilinç alanında gerçekleşmiştir ve gerçek ya da maddi dünyada henüz bu zafer tamamlanmış değildir” (1999, s.23).

“Tevrat çağından bu yana Yahudi- Hristiyan inancının merkezinde yer alan, tarihin öte dünyaya yönelik bir amaca ve yöne sahip olduğu düşüncesi sorgulanmaktadır. Aydınlanma bu inancı laikleştirdi ve tarihin sonunu insani tarih sürecinin kendisine yerleştirdi. Modern Batı uygarlığını en üst nokta ve insani özgürlüğün ve kültürün güvence altına alınacağı arzu edilir bir toplumsal düzenin yaklaşan başarısı olarak yüceltti. En son olarak, Francis Fukuyama bu iyimser inancı yeniden dile getirdi” (Iggers, 2011, s.145).

Iggers'm da altını çizdiği gibi tarihin sonu iddiaları ile Modern Batı uygarlığının kendisini diğer uygarlıklara göre ulaşılabilecek en üst noktaya konumlandırışı örtüşmektedir. Oysa batılı tarihçiler tarafından göz ardı edilmiş olsa da diğerleri, ötekiler de tarihte bir yer talep etmektedir kendilerine (Iggers, 2011, s.47). Tarihten talep edilen yerinse Hegel'in anladığı şekliyle geçmişte kalmış yani “geri” ya da Kojeve'nin üstü örtülü olarak kast ettiği şekliyle özgürleştirilmesi gereken “köle”lere tahsil edilecek yer olmadığı muhakkak. Bu tarihin sonu söylemini bir “ütopya” olarak, ütopya ile tarih arasındaki bir ilişki olarak görür Jameson (2009, s.25, 254).

“Bütünsel bir tarihe dair düşünceler (Hegel, Marx, vs.) , insanın kendi bireysel kaderini akılcı bir tarihsel dönüşüme eklemleyerek ona anlam verme yönünde hissettiği derin ihtiyaca tanıklık etmektedir. Fakat bu bütünsel tarih anlayışları artık geçerliliğini kaybetmiş görünüyor. Tarihin sonunun geldiğinin reddedilmesi, tarihin anlamına dair teorilerin başarısızlığı, yalıtılmış tarih çalışmalarının sona ermesi: Çağdaş tarih bugün tarih felsefesini kesin olarak reddetmektedir. Belli bir anlam etrafında zincirleme olarak birbiri ardına gelen olayların yaşandığı bir tarih yoktur; tarihler vardır” (Russ, 2011, s.381).

Jameson, ideolojinin, toplumsalın, sanatın sonu gibi kurtuluş ya da felaket söylemlerinin tersine çevrilmiş bir milenyarizm olduğunu ve bu söylemlerin tümünün postmodernizmi oluşturduğunu söyler (2011, s.29). Tarihin sona erdiği iddialarına rağmen 1980'li yıllar benzeri zor görülen bir kargaşa ve değişim dönemidir ve bu

bağlamda antagonizmalar ve mücadelelerin sürdüğü tarih daima olacaktır (Best, Kellner, 2011,s.351-352).

“Gottlieb ve Rothko 1943'te şunları yazıyordu: “Bugün artık Amerika bütün dünyanın sanatçılarının buluşması gereken yer olarak kabul edildiğine göre, gerçekten küresel düzeyde oluşacak kültürel değerleri benimsemenin vakti gelmiştir” (Harvey, 1999, s.52) .

Amerika'nın kültürel değerlerinin küresel düzeyde benimseneceği vakitlerde “Sanatın Sonu”nun ilan edilmesi aslında tuhaf değil tam tersine Fukuyamamsı bir zorunluluktur(!). Sanatın sonuna, “*tarih sonrası sanat*”a (Dano, 2014, s.68) dair iddialar hem aynı amaca hizmet ettiği için tarihin sonuna dair iddiaların bir alt başlığı olarak okunabilir hem de -siyasal okumaya bulaşmadan sanat alanında kalarak- bir görme biçimi olarak yorumlanabilir. Jameson postmodernizmi öznenin kaybolması ve pastişle ortaya çıkan bir üslup kaybı ya da üslubun sonu (1994, s.76) olarak görürken burada kast edilen mantıkla üretilmiş Warhol'ün eserlerine bakan Danto sanatın sonunu görür.

“Petrarca (Francesco Petrarca 1300ler), elinde Aziz Augustinus'un olsun bir nüshasıyla Ventoux dağına çıktığını bilenlerden kim, bu olayı ile rönesansın başlamış olduğunu bilebilirdi ki? Warhol'un işlerini görmek için Manhattan'ın doğusundaki 74. caddedeki Stable Gallery'yi ziyaret edenler arasında kim sanatın sonra ermiş olduğunu bilebilirdi ki?” (2014, s.47)

Danto sanatın sonu ifadesini, bir yönüyle Lyotard'ın modernitenin bitişiğini ilan eden anlatıların sonu düşüncesi gibi sanattaki “hakim anlatıların sonu” anlamına gelecek şekilde düşündüğünü de belirtir (2014, s.11). Çağdaş sanatın saflığını yitirmesiyle birlikte saf olanın sona erışı üzerine ileri sürdüğü sanatın sonu iddiasının “asla eleştirel bir yargı” olmadığını “nesnel tarihsel bir yargı” (2014, s.19, 47) olduğunu ama bunun “sanat yapmanın bırakılacağı” anlamına gelmediğini söyler Danto (2014, s.49). Bu görüşleriyle bağlantılı olarak sanat tarihini üç aşama ayırır. Birinci aşamada klasik sanat anlayışı ve estetik ilkesi doğrultusunda gerçekliğin temsiline dayanan bir sanat anlayışı hakimdir. İkinci aşamada teknolojinin devreye girmesiyle gerçekliğin birebir temsili değil sanatçının gerçekle ilgili izlenimi ortaya koyulmaktadır. Üçüncü aşamada ise izlenim ya da yoruma dayalı anlatım son bulmuş sanat önceki dönemlerdeki gibi gerçeği değil bir anlamda kendini yansıtmaya başlamıştır (Aktaran Şaylan, s.49-50). Danto'nun “sanatın sonu, sanatın gerçek felsefi doğasının bilincine varmaya dayanır” deyişini sanatın felsefeye terfi edişi olarak yorumlar Anderson. Neyin sanat olduğu sadece entelektüel bir soru haline gelmiştir artık (Anderson, 2009, s.139-140). Böylece

“sanat eseri bir anlama gelmek yerine olmalı” (Danto, 2014, s.99) düşüncesi ortaya çıkacaktır. Burada sanat eseri ile sanat eseri olmayan arasındaki sınırların aşılması söz konusudur. Günümüzde sanatın sonu tezi, aşılan bu sınıra istinaden işlenmektedir. “Ben neden bir sanat yapıtım” sorusuyla birlikte modernizmin tarihinin sona erdiğini belirtir Danto (2014, s.38). Peki ya “o neden sanat eseri idi?” (Danto, 2014, s.158) ya da bir sanat eseri olarak sergilenen yatak normal bir yatak ise onu sanat eseri yapan neydi? Sanat ile gerçeklik arasındaki farkın artık görsel bağlamlarda kavranamaması durumu, söz konusu esere -dik dik de olsa- bakan insanı sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan şeyler arasındaki farkı oluşturanın ne olduğu sorusuna cevap aramaya mecbur bırakmaktadır. Bu ise temelde felsefî içerikli olan bir arayıştır ki Anderson buna istinaden felsefeye terfî ediş olarak yorumlamıştır bu durumu. Artık “sanatın sonundan sonraki sanat üzerine kafa yorabiliriz” (Danto, 2014, s.25).

1.2 POSTMODERNİZM

“Bir keresinde Picasso’ya, eserlerinin ne anlam ifade ettiği soruldu. “Kuşların ne cıvıladığını anlıyor musun? Hayır. Ama yine de dinliyorsun.” cevabını verdi. Bazen sanatta önemli olan sadece bakmaktır” (Abramovic, t.y)

Gelenek rutindir (Giddens, 2014, s.105). Belirli bir düzen içinde işleyen gelenekteki düzenli yapıya istinaden günümüz sanatındaki postmodernizmi bir “fetret devri” (Smart, 2011, s.360) ya da “postmodern nebula” (Pavis, 1999, s.48) olarak niteleyenler mevcuttur. Bir gelenek olan modern tiyatronun rutiniyse dramatik tiyatrodur. Dramatik tiyatronun rutini de, serim, düğüm, çözüm şeklinde gelişerek oyunların omurgasını oluşturan olay dizisi, çatışmalı yapı, kişileştirme düzeni şeklindeki yapısal unsurlardır. Dramatik tiyatronun yapısal unsurları belirli bir hiyerarşi içinde bir araya getirilip sentezlenmektedirler.

Sanatta modernizmi bir arada tutan şeyin özgün biçim ya da stiller değil bir program ve ideoloji olduğunu söyleyen Connor, modern paradigmadaki kaymanın postmodernizmi doğurduğunun altını çizer (2015, s.125). (Moderniteye yönelik eleştirilerin incelendiği bölümde söz konusu paradigma değişimine değinilmişti.) İçinde bulunduğumuz bu postmodern nebuladan modernist kökene geri bakınca, Connor’ın kastettiği moderniteye dayanak olan ideolojinin sarsılması sonucu modernizmin kodlarının kendi içinde çözüldüğü (Anderson, 2009, s.74) ve tekrarlanan bir süreç içinde parçalandığı (Connor, 2015, s.356) görülmektedir. Bu parçalanma ve yeniden birleştirme süreci, modernite ve postmodernite arasındaki sürekliliğin hem bir göstergesi olarak, hem de postmodernizmin modernitenin içinde devam eden yeni bir aşama olarak değerlendirilmesinin nedenidir. Bu bakış açısından değerlendirildiğinde de modernist kodlar (modernist stiller) ya da tiyatroyu ilgilendiren klasik estetiğin kodları, Huyssen’in tabiri ile fiilen ilga edilmemiş, günümüzde kitle kültürü içinde modern stiller şeklinde, postdramatik tiyatrodaysa hiyerarşisi değişmiş (mevcut rütbelerini kaybetmiş) yapısal unsurlar olarak yarı canlı bir şekilde de olsa yaşamlarını sürdürmektedirler (2011, s.251). Fakat modernizm ve postmodernizmde aynı yapısal unsurların/kodların kullanımındaki bu süreklilik postmodernizmi basit bir biçimde modernizmin bir versiyonu konumuna indirgememektedir. Önceki dönemde üste çıkmayan, geri planda kalmış olan unsurlar daha sonradan üste çıkıp belirgin, başat

konuma gelebilir ki Harvey postmodernizmdeki bu duruma dikkat çekmektedir (1999, s.60).



1.2.1 Postmodernizmin ön sözü: Avangart

“Beğenelim ya da beğenmeyelim bu postmoderinizmdir, bir kez hangi yöntemlerle çalıştığını kavradığımızda, “avant-garde” tiyatro demeye alıştığımız olguya muhkem bir yerden bakma fırsatını da yakalamış oluruz.” (Fuchs, 2003, s.225)

Yapısalcılık kuramına göre tarihsel süreç içinde hiçbirisi yok olmayan sistem içindeki sabit unsurlar, birbirleri ile olan ilişkileri farklılaşıp yeniden düzenlenmek suretiyle sirküle olmaktadır. Sistem içindeki unsurlar arasında var olan hiyerarşi dönemsel olarak değişmekte, önceden başat konumda olan biçimlerin ikincil konuma indirgenmesi, ikincil konumda olanların başat hale gelmesi şeklinde sistem içinde bir hiyerarşi kayması görülmektedir (Eagleton, 2014, s.122). Tiyatro açısından bu durumu Fuchs, Aristotelesçi unsurların yaşamaya devam ettiği fakat hiyerarşilerinde bir kayma olduğu şeklinde yorumlar (2003, s.34). Tiyatro sistemi içindeki sabit unsurlar dramatik tiyatroda belirli bir hiyerarşik yapıya sahip olacak şekilde dizayn edilmişlerdir. Bu dizayn, genelde Aristotelesyen yapı, organik yapı, dramatik yapı olarak adlandırılmıştır. Metin, diyalog-konuşma, oyuncu, yönetmen, yazar, ışık, kostüm, makyaj gibi tiyatro sistemi içindeki sabit unsurların, sahne ve tiyatro araçlarının, birbirleri ile olan hiyerarşik ilişkilerinin tedricen değişiminin kronolojisi dramatik, avangart ve postdramatik tiyatro olarak adlandırılmıştır. Dramatik tiyatronun (modern tiyatro) uzunca süren hakimiyeti 20. Yüzyılda ortaya çıkan Avangart akımlarla sarsılmıştır. Biçimsel açıdan geleneksel olmayan sanat yapıtlarını tanımlamak için “Avangart” hazır bir etiket olmuştur (Innes, 2010, s.13). Avangart tiyatro, dramatik tiyatronun unsurlarını hiyerarşisini bozmak suretiyle yeniden düzenlemiştir fakat avangart anlayış başat konuma gelememiş marjinal olarak kalmıştır. Avangart hareketlerle ortaya çıkıp marjinal konumda kalan tiyatro anlayışı 1970’lerden sonra postdramatik tiyatroda egemen konuma gelmiştir. Dramın krizi bağlamında dramatik tiyatronun girdaba girdiği bir dönemde ortaya çıkan avangart tiyatro, ilke ve yöntemleri ile postmodern tiyatroyu haber veren -ya da müjdeleyen- tiyatronun türbülansıdır. Avangart tiyatronun ilkeleri zamanla postdramatik tiyatronun itici gücü haline gelmiş, marjinal olan egemen olana dönüşmüştür (Innes, 2010, s.300).

Tiyatral araçların hem avangart hem de sonrasında postdramatik tiyatroda eşit öğeler olarak yeniden düzenlenmesi demokratik bir yöntem olarak nitelenmiştir. Postdramatik tiyatroda söz konusu olan, herhangi bir paradigmaya hakimiyet tanımayan, farklılıkları bir arada var eden bir anlayıştır (Lehmann, 1999, s.8). Sanatta söz konusu demokratik yöntem öncesi, modern sanat anlayışı içinde dışta tutan, baskıcı ve dışlayıcı bir anlayışın hüküm sürdüğünü belirtir Danto ve bu durumu bir “etnik temizlik”, bir soykırım olarak niteler. Postmodernizmin çeşitlilik, farklılık üzerine kurulu heterojen yapısının aksine modernizm farklılığı yok eden, türdeş, homojen bir yapıdadır. Bunun için Danto modernizmin tarihini, arındırmanın, soyun temizlenmesinin tarihi olarak tanımlar (2014, s.97). Belirli bir ideoloji, bir paradigma doğrultusunda, kurama uymayan farklılıkların temizlenmesi ve saflaştırma modernizm içinde bir etnik temizliğe dönüşmüştür. “Manifestoya uymayan her şeyi tam anlamıyla ortadan kaldırmak” (Danto, 2014, s.62) şeklinde tezahür eden, ötekine yaşam şansı tanımayan modernist-homojen sanat anlayışının aksine avangart ve postmodernizmde çoğulculuk, çok seslilik, farklı olanın da hayat bulması şeklinde heterojen bir anlayış ortaya çıkmıştır. Bu anlayış doğrultusunda, özellikle Batı tiyatrosunda “öteki”nin (Doğu ve Çin tiyatrosu) keşfi ile dram=tiyatro algısı yıkılmış ve dram olmayan fakat tiyatro olan bir tiyatronun mümkün olabileceği görülmüştür. Avangart dönemdeki bu “uyanış”ın öncülerinden olan Artaud, çöküş içinde olduğunu düşündüğü çağdaş tiyatronun (1993, s.14), taşlaşmış tiyatro düşüncesinin (1993, s.38) revize edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Artaud öncelikle tiyatral araçların yeniden dizayn edilmesi, dramatik tiyatronun unsurlarının metni merkeze alan örgütlenme modelinin terk edilmesi gerektiğini belirtir. Bunun için seçkinlere ayrılmış, yığınlarla bağını kaybetmiş geçmişin başyapıtlarının, dolayısıyla da söz konusu dramatik yapının terk edilip güncel duyma biçimlerine uygun bir tiyatro anlayışının oluşturulması gerektiğini ileri sürmüştür (1993, s.67). Tüm bu tarihsel tartışmalara bakan Berger yerinde bir tespitle “geçmişin tüm sanatı bugün siyasal bir sorun olarak karşımızdadır” (1995, s.33) demektedir.

Artaud’un zamanının tiyatro anlayışını yığınlarla bağını kaybetmekle suçlaması toplum ile modern tiyatro arasındaki kopukluğu vurgulamaktadır. Anderson’un da belirttiği gibi 19. Yüzyıldan başlayarak sanat giderek toplumdan uzaklaşıp yabancılaşan, hatta bu uzaklığı, toplumla arasındaki bu mesafeyi neredeyse kurtarılmış

bölge ilan edip fetişize eder bir hale gelmiştir (2009, s.58). Burjuva toplumu içinde gittikçe özerk bir statü kazanan sanat, saf estetik amaçlarına yoğunlaşıp toplumsaldan uzaklaşmıştır.

“Bütün eserlerin nesnel bir yönü vardır. Böyle olmasaydı ne olurdu? Eserlerin kaba ve dışsal yönünü beğenmeyebiliriz. Sanat eserine ilişkin bu tür düşüncelere, müzelerdeki bazı temizlikçiler ve nakliyeciler sahip olabilir. Biz eserleri bunları yaşayan ve onların tadına varanlar gibi alımlamalıyız” (Heidegger, 2011, s.11).

Heidegger yukarıdaki düşüncelerinde kitleyi-toplumu (temizlikçiler ve nakliyeciler gibi) kaba ve dışsal (aşağı) olanla özdeşleştirirken, dahası toplum ile sanat eseri ilişkisini, tuhaf (ya da hastalıklı) bir şekilde sadece onu temizleyip taşıyacak konuma indirgenmiş insanlar üzerinden örneklerken, “biz”i incelikli ve özsel (yüksek-yüce) olanla özdeşleştirir. Bu “biz” (sanat camiası) ve “öteki” (toplum) ayrımının temelinde üstünlük ve toplumun hasta olarak değerlendirilmesi mevcuttur ki kronolojik olarak avangart ve sonrasında postmodernizm buna karşı çıkmıştır. Bunun için Lyotard “Sanatçılar ve yazarlar cemaatin sinesine geri getirilmeli, eğer cemaat hasta olarak değerlendiriliyorsa, hiç olmazsa onu iyileştirme görevine tahsis edilmelidir” (2000, s.147) demektedir.

Bu yüksek modernizm anlayışı sanat ile toplum arasındaki mesafenin de kaynağıdır ve Avangart hareketler bu yüksek modernizm anlayışına, sanatın bu özerk statüsüne karşı çıkmış, sanat ile toplumu kaynaştırmaya çalışmışlardır (Karacabey, 2007, s.26). Sonrasında ise aynı “vazife”yi postmodernizm üstlenmiştir ki postmoderne yönelik popülizm yakıştırmasının/karalamasının temelinde “halka” inme şeklindeki yüksek modernizmin toplumsaldan kopukluğuna karşı bir tepki de vardır. Halka inmenin aracı ise postmodernizm de “piyasa” olmuştur. Önceki bölümlerden hatırlanacağı üzere Rönesansta azınlıktaki aydınlar arasında kalan, tabana yansımayan aydınlanma düşüncesinin tabana yayılması Protestanlığın doğuşu ile yani dinde reformasyon hareketi ile sağlanmıştı. Modern sonrasında söz konusu reformasyon işlemini (halka inme işini) piyasa üstlenmiştir (Anderson, 2009, s.157). Yüksek kültür ve popüler kültür şeklinde süre giden ayrım ve sınırları postmodernizm yok etmeye uğraşmaktadır (Fuchs, 2003, s.15). Örneğin Carlson, postmodern mimaride “çifte kodlama” ile hem uzmanlar (yüksek kültür) hem de halk (popüler kültür) için bir çekim alanı amaçlandığını belirtirek Umberto Eco’nun benzer bir çifte kodlamayı edebiyat için

önerdiğini söyler (aktaran Carlson, 2013, s.200). Postmodernizm, elitist yüksek sanat ve popülist kitle kültürü arasında hiyerarşik bir ilişki kurmadan ikisini de birleştirir (Anktakyahoğlu, 2013, s.153).

“modernist projenin sanatı gitgide sadece sanatçılar ve eleştirmenlere ait kıldığı, gittikçe soyutlaşıp teknik bir hal aldığı ve postmodernizmin, kısmen de olsa, buna bir tepki olarak sanatı -estetik zenginliğinden ve karmaşıklığından feragat etmeden- daha geniş kitlelere teslim ettiği görülebilir” (Carlson, 2013, s.201).

Berman modern sanat ile modern yaşam arasındaki ilişkiyi 1960’lardaki modernizm eğilimi üzerinden inceleyerek modern sanatın modern toplumsal yaşamla kuracağı tek uygun ilişkinin “hiçbir ilişki kurmaması” şeklinde bir eğilimin var olduğunu ve bu düşüncüyü örneğin Barthes’in olumlayıp yücelttiğini belirtir. Bu yüksek ve özerk konumu sayesinde modernizm, modern sanatçıyı hayatın pisliklerinden ve bayağılıklarından kurtaracak “yüce” bir çaba olarak algılanmaktaydı. Bir çok modern sanatçı ve yazar “mesleklerinin özerkliğini ve vakarını kurtardığı için” (2013,s.48) minnet duymaktaydı bu yüksek modernizme. Huyssen 60’lardaki ilk postmodernizmin yüksek modernizmi reddeşinin ve yüksek modernizme karşı avangart mirası canlandırdığının altını çizer ve postmodernizmin tepkisinin modernist kültürün muhafızları tarafından geliştirilmiş olan yüksek modernizmin “sofu” imgesine olduğunu belirtir (2011, s.239-241). Bu tepkinin öncüsü -Artaud örneğinde gördüğümüz gibi- Avangart hareketlerdir. Dünya savaşlarıyla birlikte modernitenin tıkanıp, modernizmin sınırlarına varıldığı noktada, Benjamin’in burjuva üzerine söylediklerini⁵ avangart hareketler üzerinden yorumlayabiliriz: Avangartlar, modernizmin anıtlarını daha modernizm çökmeden önce birer yıkıntı olarak kavramışlardır. Avangartlarca sanat karşıtı amaçlarla keşfedilen yöntemler postmodernizmde sanatsal amaçlar için kullanılmaktadır (Sarup, 2004, s.204). Avangart ilkelerin zamanla postmodernizmin itici gücü haline dönüştüğünü yeniden hatırlatalım.

Modernizmin seçkinci, elitist tutumuna karşı postmodernizmin “demotic” (halka ilgili, halka ait) olduğunun altı çizilmektedir (Anderson, 2009, s.92). Bir hiyerarşi içinde herhangi bir rütbe verilmeyen öğelerin/değerlerin temsil edilmesi, postmodernizmin demokratik tavrı olarak ön plana çıkmaktadır (Zerenler, 2010, s.28).

⁵: “Burjuvazinin anıtlarını, daha bu anıtlar çökmezden önce birer yıkıntı olarak kavramak”, (Benjamin, 2002, s.29)

Bu durum bir yandan, sanat ile toplum, sanatçı ile izleyici, eleştirmen ile sıradan insan arasındaki “gediğin kapanması” (Best, Kellner, 2011, s.25), modernist seçkinciliğin irtifa kaybetmesi olarak yorumlanıp olumlanırken, diğer yandan (ya da cepheden) “gerçek sanat müminlerinin” (Kuspit, 2010, s.123) gözünden hiç de hayra yorulacak olumlu bir değişim olarak görülmemektedir. Çünkü sanat, sıradan olanın, toplumsalın içine girerek benzersizliğini yitirmiş, topluma mal edilerek gizlice zehirlenmiştir (Kuspit, 2010, s.24). Bir estetik deneyim kaynağı olan yüksek sanat ayrıcalıklı yerini kaybedip toplum içindeki görsel ve maddi kültürün herhangi bir ögesiyle eşitlenmiş, böylece yüksek sanattan sanat olmayan şeye doğru geri gidilmiştir. Buysa sanat müminleri için sanatın sonudur. Kuspit’e göre bu durum uyuma direnen sanatın anti sosyal karakterini zayıflatmaktadır, çünkü sanat günlük terimlerle anlaşılacak ve sevimsiz görünmesine rağmen sevilme isteyen tıpkı çirkin bir kurbağa gibi toplumun onayı şeklinde vücut bulmuş prenses tarafından öpülüp bir prene yani toplumsal bir yıldızla dönüşmeyi bekleyen bir kurbağa değildir (2010, s.26-31). Sanat ile yaşam arasındaki boşluğun doldurulma girişimine bu kadar keskin karşı çıkışların yanında daha yapıcı yaklaşımlar da mevcuttur. Sanat ile yaşamın özdeşleştirilmesinin hedeflenen amaçtan saptığını belirten Ayşın Candan, “Sanat ile yaşamın uzaklığı, eleştireliliğe olanak tanınması bakımından acaba korunması gereken bir durum olabilir mi?” (2013,s.214) sorusunu hatırlatır.

Avangart hareketlerle birlikte işte bu yüksek modernist sanat anlayışına karşı çıkılmıştır. Modernizmin kodları parçalanıp çözülmüş, sistem içindeki sabit unsurlar yeniden karılmıştır. Deyim yerindeyse “buyruk” konumunda olan tiyatronun yerleşik kodları avangartla birlikte parçalanmaya başlayacaktır. Avangart hareket önceki bir döneme ya da bir akıma yönelik bir eleştiri değil bir kurum olarak sanatın bizzat kendisine dönük, onun yapısını değiştirmeyi amaçlayan bir özeleştiridir (sarup, 2004, s.204). Avangart hareket, söz konusu karakterinden ötürü cari sanatın kodlarını parçalamaya kadar götürecektir eleştirisini. Bu süreçle birlikte dramatik metinlerde de günümüze kadar sürecek olan radikal değişimler ortaya çıkacaktır kademeli olarak. Avangartların tiyatronun yerleşik kodlarıyla oynaması modern sonrası tiyatro için bir imkan alanı açacaktır ki avangartın açtığı bu oyun alanı postdramatik tiyatro için bir anavatan konumuna gelecektir. Bunun için avangart hareketlerin postdramatik tiyatronun önsözü olarak okunması sebepsiz değildir. Organik yapı olarak nitelenen

klasik dramatik yapı avangart eleştirisiyle birlikte parçalanmaya başlanmıştır ve bu hasbeldade değil sistemli, planlı bir yıkımdır.

Postdramatik tiyatro üzerine çalışmak zorunlu bir arkeolojik kazı çalışması yapmayı da gerektirmektedir. Bunun için postdramatik tiyatro incelemelerinde doğal olarak ilk önce “postdramatik tiyatronun ışığı altında” (Lehmann, 1999, s.88) avangart hareketler incelenmiştir. Simgencilik, Dada, Kübizm, Konstruktivizm, Fütürizm, Gerçeküstçülük, Dışavurumculuk akımlarında postdramatik tiyatro yönünde atılmış adımlar görülmektedir.

Dramatik yapıdaki var olan hiyerarşik düzen avangartlarla birlikte değişime uğrayacak, öncelikle tiyatralite tartışması ile birlikte o zamana kadar edebiyatın bir parçası olarak değerlendirilen dramatik yapıt tiyatro metnine dönüşerek merkezi konumunu kaybedip ikincil bir konuma indirgenecektir. Organik bütünlük parçalanacak, organik estetik yerine içerik biçim ilişkisinin örselendiği, kendi bütünlüğünden koparılan parçaların deyim yerindeyse bir montaj hattında eklemlenme stratejisiyle çalıştığı alegorik estetik ön plana çıkacaktır. Tiyatronun söz-yazı merkezli (logosentrik) örgütlenme modeli değişecek, oyunlardaki dil kullanımı işlevselden şiirsel doğru kayacak, klasik mimesis anlayışı yansıtmadan çarpıtmaya doğru bozulacak, konuşma örgüsü diyalogtan monoloğa, iletişimden iletişimsizliğe doğru kayacak, dramatik yapının omurgası olan bütünlüklü olay dizisi parçalanarak episodik bir yapı kullanılacaktır (Karacabey, 2007, s.19-31).

Postdramatik söylemin doğuşuna yönelik ilk adımlar dramatik tiyatronun unsurları üzerinde oynamak sureti ile atılmıştır. Dramatik tiyatronun unsurları “yansıma, yapı bozumu ve bölünme” (Lehmann, 1999, s.70) şeklinde üç evreden(etaptan) geçmiştir. Lehmann bu üç etabı postdramatik tiyatronun geçmişi kabul eder. İlk etapta idealize edilmiş “saf dram” yapısından çeşitli şekilde sapmalar (saf olmayan dram) ortaya çıkmıştır. Orta çağda, Shakespeare oyunlarında, Barok dönemde saf dram modelinden oldukça sapmalar görüldüğünü belirtir Lehmann.

Dramın krizinin ortaya çıktığı ikinci etapta kendi yolunu arayan tiyatro özerlik ve tiyatralleşme arayışındadır. Dram ve tiyatronun uygunluğunun tartışıldığı bu dönemde örneğin gerilim, heyecan yüklü metinsel diyalog, gerçekliği diyalog temelinde

örülen(ortaya çıkan) birey ve mutlak eylem/olay dizisi gibi dramın yapısal unsurları yapı bozumuna uğratılmıştır. Tiyatro ve metin arasında bir bölünme ortaya çıkmış, yönetmen tiyatrosunun (metnin öneminin azaltılıp yönetmenin öneminin arttırılması) ortaya çıkışı ile de tiyatronun metne bağlılığı zayıflamaya başlamıştır. Dramın hakimiyetinden kurtulmayı beraberinde getiren tiyatralleşme ile birlikte, tiyatro söylemi farklılaşmış, drama hizmet mantığından kurtulan, geleneksel biçimlerden özgürleşen ve gitgide özerkleşen tiyatro araçları ile tiyatronun sanatsal ifade potansiyelleri doğrultusunda ilerleyen deneysel bir alan ortaya çıkmıştır (Lehmann, 1999, s.71-75).

Üçüncü etap ise 1960'lardaki yeni avangarttır. Lehmann "Postdramatik tiyatronun nesebi açısından, neo-avangardın tiyatro-devrimi önemlidir" (1999, s.78) demektedir. Brecht estetiği, Absürt tiyatro ve yeni deneysellik anlayışı gibi hareketler ortaya çıkar. Bu tiyatro anlayışları, örneğin absürt oyunlar, tiyatro araçlarını sonuçta metne dayandıran hiyerarşiye dahil oldukları için dramatik tiyatro içinde olsalar da "postdramatik tiyatronun jeneolojisi"yle (Lehmann, 1999, s.83)⁶ uyum içindedirler. Bu dönemin öne çıkan metinlerinde "dramatik iletişim modelinden şüphe duyulduğu" (Lehmann, 1999, s.86) görülmekte, oyunlarda dramatik canlandırmanın bölümleri feda edilmektedir. Ancak sonuçta metinle bir eylem ve olay ilişkilendirilip bunun tiyatral sunumu yapılmaktadır ki bu da dramatik tiyatronun temelidir. Bu ilişki 80'lerden sonra postdramatik tiyatro içinde kopar (Lehmann, 1999, s.87).

Klasik birlik dramaturjisi ilk kez avangartlarla birlikte kırılmıştır. Maeterlicnk'in statik tiyatro anlayışı, Aristotelesyen tiyatronun özü olan eylemi feda ettiği için ilk Anti-Aristotelesçi dramaturji olarak nitelenmektedir. Sembolist tiyatronun dramatik olmayan durağanlığı ve monolog biçimleri postdramatik tiyatro yönünde ilerler. Avangartlar için ilham kaynağı olan Asya-Doğu tiyatrosu, olay, eylem yerine görüntü, canlandırma yerine performans kullanımı gibi dram karşıtı bir yönelişe neden olmuştur (Lehmann, 1999, s.88-93). Japon Tiyatrosu, Çin operası gibi, "yabancıнын keşfi" Avrupa tiyatrosunun (dramın) tüm gösterge sistemlerini değiştirmiştir (Karacey, 2007, s.45). Örneğin Artaud'nun Bali tiyatrosuyla karşılaşması, dram için yabancı olanı keşfetmesi, onun yeni bir sahne dili ve tiyatral araçların dramatik tiyatrodan farklı şekilde kullanım olanakları arayışında etkisi olmuştur.

⁶ Jeneoloji:soy bilimi, şecere, soy ağacı.

Sevda Şener'in "karşı gerçekçi eğilimler" (2003, s.225) olarak nitelediği tarihsel avangartların ortak özelliği doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Dışavurumculukta öznellik eğilimiyle gerçeklik çarpıtılır, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriği ortaya serilir, fütürizmde doğa yerine makine-teknolojiye yönelinir, dadacılık ise gerçeklik ile sanat yapıtı arasındaki bağı tümünden yadsıyarak ortadan kaldırmayı amaçlar. Güzellik ülküsüne sırt çeviren avangart sanat çirkinliği ön plana çıkarır. Sanatın üretim ve algılanma sürecindeki burjuvaci bireysellik anlayışına karşı çıkılır. Avangartlar ortak ilkeleri, yapıtları, mekan ve yayın organları olan bir topluluk içinde organize olurlar. Sanatın doğayı ve yaşamı yansıtması şeklindeki orta çağdan beri klasikleşmiş olan ilkesi avangartlarla birlikte sorgulanmaya başlanır. Avangartların sanat ile yaşam arasındaki kopukluğu giderme amacı taşıdıkları bilinmektedir. Bu amaç doğrultusunda sahne ile yaşamı aynı düzleme oturtmak, klasik dramatik iletişim modelinde ön görülen sahne ve seyirci arasındaki sabit ilişkiyi bozmak, yeni bir ilişki modeli kurmak için şok etkisi yaratma, gerçek yaşamla eş zamanlılık ve rastlantıya yer verme gibi teknikler kullanmışlardır. Sanat yapıtındaki biçim içerik dengesi biçim lehine bozulur. Biçime ağırlık verilmesi ile sahne ve tiyatro araçlarının kullanımında köklü değişiklikler görülür (Candan, 2013, s.53-54). Avangartların (Kübizm, Fütürizm, Dada) tiyatro estetiği üzerindeki etkileri dramatik metinler üzerindeki etkilerinden daha önemlidir (Karacabey, 2007, s.57).

Yaşamın günlük hızının değişimi, bütünlüğün parçalanışını da doğurmuştur. Büyük dramatik bağlamlı(bütünlüklü) bir tiyatro oyununa birkaç saatlik odaklanma, söz konusu yaşam değişimi içindeki insan için zorlaşmıştır. Avangart hareketler işte bu değişim içinde Kabare ve Varyate revüleriindeki hız ve numaraları bünyesine katmıştır. Kabarenin oyunun ve seyircinin ortak yaşam deneyimi şeklindeki bir performansa dayandığını belirten Lehmann, bunun da "şimdi ve burada" şeklindeki katılımcı estetiğin ilham kaynağı olduğunu söyler. Sabırsız şehirli algısı karşısında sürekliliğin parçalanarak episodların artarda dizilmesi ile tiyatro hızlanırken ters orantılı bir şekilde temsil süresi kısalmıştır. Bu da günlük yaşamın değişen hızı ile ilgilidir. Avangardın bu çalışma prensibi postdramatik tiyatronun sürem/zaman estetiğinin gelişimine etki etmiştir((Lehmann, 1999, s.97-98)

Dramatik yapıda görülen krizlerin sebep olduğu değişimler geleneksel tiyatro anlayışından kopmayı doğuracaktır. Bu kopuşun yoğunlaştığı dönemse Avangart dönemdir. Diyalogun monologlaşmasını, dramatik eylemin gerçekleştiği zaman kipinin geçmişin baskısı altına girmesini (Ibsen oyunlarındaki zaman ihlalleri, Çehov'un şimdiden vazgeçiş), nedenselliğe bağlı olay örgüsünün dağılmasını ve oyunun gerçeğine metin dışı unsurlar aracılığıyla yapılan müdahaleleri Szondi dramatik yapının krizi olarak açıklamıştır (Karacabey, 2007, s.99).

Tiyatronun tiyatrosallaştırılması çabaları tiyatroyu diğer sanatlardan ayıran, tiyatroya özgü araçların ön plana çıkmasına sebep olacaktır. Tiyatro ile metin arasında, görsel olan ile dilsel olan arasında tarih boyunca dengelenmeye çalışılan gerilim bu dönemde, ikonik göstergelerin birinciyi sıraya yerleştirilip simgesel(dil) göstergelerin ikincilleştirilmesi suretiyle görsel olan lehine beslenecektir. Bir anlamda tiyatroya vurulmuş prangalar olarak algılanan metnin ve dilin önemi “dram krizi” üzerinden azaltılarak tiyatro zincirlerinden kurtarılacaktır (Karacabey, 2007, s.121). Postdramatik tiyatrodaki anlam krizinin başlangıç noktası olarak işte tam bu noktaya bir yer işareti koymak gerekir. Anlam klasik haliyle tarih boyunca üretildiği noktadan dil-metin üzerinden iletilmiş, hedef kitleye taşınmıştır. Dil-metin üzerinden iletilen anlam ise klasik(dramatik) tiyatroda tiyatral araçlarla takviye edilmiştir. Temsil süreci semiyotik açıdan gösteren ile gösterilenin uyumuna dayanır. Görsel olan ile dilsel olanın, ikonik olanla simgesel olanın uyumunun ilkler lehine (görsel, ikonik) bozulması sonucunda gösteren ile gösterilen ilişkisi dağılacak ve gösterenler bağımsızlaştıkça gösterim/temsil anlamdan uzaklaşacaktır.

1.2.2 Postmodernizm

Modernitenin/modernizmin ayırt edici özelliğinin herhangi özgül bir biçim ya da pratik değil temelde bir program ve ideoloji olduğunun altını çizen Connor, postmodernizmin bu programdaki bir kayma olduğunu söyler (2015, s.125). Aynı şekilde Fuchs da Palmer'in benzer düşüncesini aktarır: Postmodernizm olarak tanımlanan kültürel değişim basitçe bir üslup ya da bir akım değil düşüncelerimizin ön kabüllerindeki bir kaymadır. Söz konusu düşünce Rönesans ve aydınlanmaya temellenen modern düşüncedir. Moderniteden ötürü zaman içinde birbirinden ayrılmış biçim ve pratikler arasındaki ayrımlar postmodernizmle birlikte yıkılmaya başlayacak, modernizmin koyduğu sınırlar yok olacaktır. Daha 1980'lerin başında Fuchs, tiyatrodaki ve yansıttığı toplumda henüz düzensiz aralıklarla rastlansa dahi fark edilebilir ve geri çevrilemez bir kültürel değişim olan postmodernizmin işin içinde olduğu tespitini yapar (2003, s.222). Şunun altı çizilmeli ki söz konusu tespitler modernitenin doğup büyüdüğü (ve sonlandığı iddia edilen) Batı toplumları içindir. Bunun için Eagleton "postmodernizm... daha tam modernliğe geçmemiş toplumlar için ne anlama gelir?" (2014, s.239) diye sormaktadır. İdeolojik temeli ve tarihsel gelişim süreci dikkate alındığında burada kastedilen şekliyle Batı dışı toplumların modernliğe tam geçişinin mümkün olup olmadığı zaten efracı tartışılan ve tartışılmaya devam edilen bir konudur. Eagleton'ın sorusunun cevabı bu çalışmanın sınırları dışında olmakla birlikte, sorusundaki "nüans" Türk Tiyatrosunu ve dolayısıyla bu çalışmayı ilgilendirdiği için haritadaki yerimizi ve aidiyetlerimizi unutmamamız açısından bu soru zihnimizde bulunmalı.

Sanatın bizzat kendisini eleştirilerinin odağına oturtan, bunun içindir ki kimilerince antisanatçı olarak nitelenen avangartların sanat karşısı niyetlerle keşfedip kullandığı yöntemler postmodernizm içinde sanatsal amaçlar için kullanılmaktadır (Sarup, 2004, s.204). Avangart hareketlerden sonra ortaya çıkan ve postmodernizm üst başlığında incelenen sanatsal hareketler kimilerince bir kaç döneme ayrılmıştır. Postmodernizm 1960'larda modernist niyetlerin mantıksal sonucu (Huyssen, 2011,s.241) olarak kabul edilirken 1980'lere gelindiğinde "düzensiz aralıklarla" görülen postmodern örnekler "düşüncelerimizin ön kabüllerinde arkeolojik bir kayma" (Fuchs, 2003, s.222) olarak nitelenmektedir. İhab Hassan 1980'lerde modern ile postmodern

paradigmalar arasında ayırım yaparak yapısalcılık sonrası motifleri postmodern başlığı altında toplayıp sanatsal bir eğilim olarak postmodernizmi kendinden önceki avangart ve modernizmden ayırmış ve sanat ile toplum arasındaki bir uzlaşma olarak nitelemiştir. Hassan 1987 yılında yazdığı “The Postmodern Turn” adlı çalışmasında ise postmodernizmin değiştiğini, ideolojik saldırganlık, gizemleştirici bir hafiflik, kitch ve eklektik özelliği ile sahte haz ve inançsızlıkları gizleyen bir şehvet kalıntısına dönüşüp yanlış bir yöne girdiğini ileri sürecektir (aktaran Anderson, 2009, s.34). Sanat ve yaşam arasındaki engelleri aşma amacından ötürü Terry Eagleton postmodernizmi günümüzde avangartın hortlamış hali saymaktadır. Genel olarak postmodernizmi Benjamin’in “mekanik yeniden üretim” düşüncesi ile birlikte değerlendiren Eagleton, yüksek modernist kültürün göz korkutucu aurasını daha kullanıcı dostu bir sanatla dağıtmayı hedefleyen bir anlayış olarak tarif eder postmodernizmi. Değerler arasında bir hiyerarşi gözetmeyen postmodernizm için daha iyi ya da daha kötü yoktur, yalnızca farklı olan vardır (2014, s.238-239). Postmodernizmin değer sistemleri arasındaki sancılı bir geçiş olduğunu belirten Fuchs (2003,s.20), bu gelişim sürecindeki evreleri postmodernizmin spazmları olarak niteleyerek farklı olanın eşitlenme çabasına vurgu yapar: yatay düzlemde kültürel, dikey düzlemde de tarihsel farkların eşitlenmesi (2003, s.90). Bu çaba, modern paradigma dışındaki değerler sisteminin (farklı olanın) “aşağı” görülme ve “dışlanma” fikrine karşı üretilen argümanların bir iz düşümüdür de aynı zamanda. Bu yönü ile postmodernizm “her şey uyar (anythings goes)” şeklinde popülist bir estetik sergilemektedir (Kellner, 2011, s.410). Modernizmin “ya öyle -ya böyle” katılığına karşın “hem öyle –hem böyle” prensibi ile çalışan postmodernizmi, bir “ilkesizlik ilkesi” olarak yorumlayıp, örneğin Amerikan mimarisindeki eklektik anlayışı “mimari travesti” şeklinde nitelemektedir Avrupalı postmodernistler (Zeka, 2011, s.16-18). Görüldüğü gibi tek bir postmodernizm değil postmodernizmler mevcuttur. Postmodernizmin bu çeşitliliğine olumsuz anlamda dikkat çeken Jameson, tüm bu postmodernizmlerin “postmodernizm kuramı” olarak adlandırılabilir bir koalisyon oluşturduğunu belirtir (2011, s.11).

Modernist estetik mutlak bir orijinallik kültürü (Connor, 2015, s.142) üzerine temellendirilmişken postmodernizmin böyle bir kaygısı yoktur. Postmodernizmle beraber büyük sanatçılar ve başyapıtlar dönemi sona ermiştir (Anderson, 2009, s.92). Endüstrileşme sonrasının tayin edici tarihsel dönüşümü neticesinde ortaya çıkan

semptomatik değişimler Hassan’a göre postmodernizm olarak karakterize edilen, Batı medeniyetine karşı ani bir duygu değişikliğidir (aktaran, Best, Kellner, 2011, s.25). Bu karşıtlık nedeniyledir ki postmodernizmin batı merkezli sanat dallarındaki karşılığı anti-edebiyat, anti tiyatro, anti-sanat, anti-estetik gibi, halef selef ilişkisi içinde halefin selefi tamamlamasından ziyade, halefin selefe karşıtlığı(anti) vurgusuyla tanımlanmaktadır. Kuspit “Sanatın Sonu”nda Dadaist anti-sanat anlayışına ya da Duchmap ve Warhol’un çalışmalarındaki estetik karşıtlığı ilkesine (anti-estetik) dikkat çekerek selef konumundaki önceki dönem anlayışına ait ilkelerin yok edilmesi sürecinin postsanat olarak adlandırdığı postmodernizmle tamamlandığını, “Postsanat anti-sanatın başlattığı işi bitirmiş görünüyor” diyerek belirtir (2010, 1.187). Danto estetiğin 1960’lardan sonraki sanatı değerlendirmede yetersiz kaldığını bunun için önceki estetik ilkelerle anlaşılamayan, estetik olmayan ya da estetik karşıtı olan sanatı sanat saymayı reddetme şeklindeki eğilimin ortaya çıktığını belirtir (2014, s.115). Bu anlamda klasik-modern estetik ilkeleri ışığında “başyapıt”, “şahaser” olarak nitelenen eserlerin dönemi sona ermiş, postmodern dönemde (postsanatta) klasik estetik ilkeleri ile bakınca sanat olarak görülmeyen “postşahaser”ler ortaya çıkmıştır: “Postsanat, sanki postşahaser ve postmodern anlamına geliyor” (Kuspit, 2010,s.189).

Postmodernizmin melez karakteri saf olanın sona ermesi anlamına gelmektedir. Çağdaş sanatın saflığını yitirmiş olması, sınırlar koymak suretiyle işleyen modern sanattaki sınırların i e i e geçmesi ya da kaybolması anlamına gelecektir ki bu da sonuçta “sanatın ne olduğu ile ne olmadığı arasındaki riskli sınır”ın (Connor, 2015, s.140) ihlali ile sonuçlanacaktır. Postmodernizmin, sanat eserinin haritadaki yerini/konumunu muğlaklaştırması, “sanat yapıtı ile sanat yapıtı olmayan şey arasındaki farkı oluşturan nedir?” (Danto, 2014, s.60) şeklinde felsefi içerikli (varlıksal-ontolojik) soruların üretilmesine ve varoluşsal bir sorgulamaya sebep olmaktadır: “Artık, soru şuydu: bunlar eninde sonunda bir yatak ise, bu yatakları sanat yapan nedir? Ama literatürdeki hiçbir şey bunu açıklamıyordu.”, “Soru şuydu: Aynı birbirlerine benziyorlarsa, bir sanat yapıtı ile sanat yaptı olmayan bir şey arasındaki farkı oluşturan nedir?”, “o neden sanat eseriydi?” (Danto, 2014, s.158-159). Wittgenstein felsefi sorunların dil tatile çıktığında ortaya çıktığını söyler (2006, s.33). Bir sözcük normal gramer yapısına uygun bir şekilde kullanıldığında sorun çıkmayacaktır fakat bir sözcük dilin kendine özgü gramer yapısı zorlanacak şekilde kullanıldığında dil tatile çıkacak ve

felsefi sorunlar ortaya çıkacaktır (Rızvanoğlu, 2016, s.23). Wittgenstein'in bu yorumu genelde sanat, özeldeyse tiyatrodaki ortaya çıkan felsefi sorunlara uyarlanabilir görünmektedir. Sanatın kendine özgü yapısı, estetik ilkeleri vb. zorlandığı için felsefi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Klasik estetik içinde sanat yapıtlarının daima tespit-teşhis edilebileceği düşünülürken artık gerçeklik ile sanat arasındaki farkın kolay açıklanamaması durumunu Danto, Warhol'un Brillo Kutusu heykelleri üzerinden onları süpermarketlerdeki Brillo kutularından ayıran şeyin ne olduğunu arayarak sorgular (2014, s.60). Nedir onları sanat eseri yapan? Danto, buna cevap vermez fakat cevap "kaide" de saklıdır. Bir Brillo kutusunu ya da bir soda şişesini bir kaide üzerine koyup sergilemek, onları bir market rafındaki herhangi bir üründen ayırıyorsa cevap kaideyle ilgilidir. Raftaki bir soda şişesi ticari bir ürün, bir metayken, kaide üzerindeki bir soda şişesi bir sanat eseridir postestetik süreçte. Hegel sanat eserinin içeriği ile sanat eserinin sunum araçlarının uygunluğundan (ilişkisinden) bahsetmektedir. Sanat eseri ve sunum araçları arasındaki ilişki durumu modern sonrası süreçte tuhaflaşmıştır. Şöyle ki sunum aracı herhangi bir şeye sanat eseri statüsü bahsedebilecek bir hale gelmiştir. Bir sunum aracı olarak kaide herhangi bir şeye sanat eseri statüsü bahsetmektedir modern sonrası süreçte. Duchamp'ın pisuvarı kaideye oturtularak sanat eseri statüsü bahsedilen meşhur örneklerden biri belki de en önemlisidir. Söz konusu pisuvarı sanat eseri yapan üzerine oturduğu kaideyken, meşhur bir sanat eseri yaparsa, onu kaideye oturtan el olan "Duchmap" imzası ya da markasıdır. Esslin isim vermeden Duchamp'ın pisuvarını mevzu bahis yaparak "Günlük kullanımda hiç kimse pisuvara anlamlı bir şeymiş gibi bakmaz. Ama onu bir heykel kaidesi üzerine koyduğunuzda, belki çirkin belki güzel, vurgulamış olursunuz; bu vurgu, dikkatleri ona çeker ve anlam yükler" (1996, s.33) demektedir. Aynı şekilde tiyatro sahnesi de (klasik kapalı çerçeve sahne mekanı her ne kadar değişmiş de olsa) üzerinde sergilenen her "şey"ın en az bir anlama gebe olduğu bir kaidedir.

Gelişen teknoloji ile birlikte modern sonrası dönemde sanatın "eğlence"yi önceleyen kitlesel üretiminde teknoloji ön plana çıkmaktadır. Sanat eserinin bu durumu onun sanatsal değil, bir "ürün" olarak ticari değerine ya da değersizliğine yapılan atıfla, tüketim toplumu ile ilişkilendirilmektedir (Şaylan, 2002, s.87). Yakın zamanlı şu örnek sanat eseri ve ticari ürün çelişkisine vurgu yapmaktadır: Suudi Veliaht Prensin 2017 yılının sonunda 450 milyon dolara satın aldığı Da Vinci'nin "Salvator Mundi" adlı

tablosu 1958 yılında sadece 45 pounda satılmıştır. Kuspit bu ticarileşme durumunu –ki postmodernizme yönelik eleştirilerin en önemli ayağının onun kapitalizmin ileri aşaması olduğu şeklindeki eleştiriler hatırlanmalı- sanat eserinin meta kimliğinin estetik kimliğine tam bir üstünlük elde ettiğinde sanat eserinin tamamen ticarileşeceğini belirtir (2010, s.30). Anderson’un “Bir zamanlar yerleşik düzene başkaldıranların darbeleriyle kırılan ikonlar, şimdi evrensel ex voto olarak kırılmaz camlar da ölümsüzleştirmektedir” (2009, s.159) tespitinde kast ettiği şekliyle bu gün “Salvator Mundi” tablosu bir “ex voto”^{*} olarak Louvre Abu Dabi müzesinde sergilenmektedir. Teknolojinin henüz günümüzdeki kadar gelişmediği, deyim yerindeyse teknolojinin günümüze oranla henüz bebeklik çağını yaşadığı 1930’lu yıllarda Walter Benjamin sanat eseri üretiminin gelişen teknoloji ile ilişkisini “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı” adlı makalesinde inceleyerek çoğaltım tekniğinin sanat eserinin “biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık” koyduğunu belirterek bu çağda sanat yapıtının aurasının solduğunu söylemektedir (2015, s.15-16).

Modernizm bir dışta tutma, bir dışlama sistemi iken postmodernizmle birlikte çoğulculuğun kapısı açılmış ve gelenek, tarih, ikonografi gibi her şey içeri alınmıştır. Adorno’nun, varolanın varolduğu için güzel sayılması şeklinde ifade ettiği şekliyle postmodernizm içinde varolanın olduğu şekliyle kabul edilmesi söz konusudur (Zeka, 1994, s.15-18). Eksik yanlarıyla, kusurlarıyla, sakat ve engelli yönleriyle sanata konu edilen malzeme estetik bir tesviyeden geçirilmeden var olduğu şekliyle kabul edilir. Bu anlamda postdramatik tiyatrodaki özellikle beden kullanımında normdan sapan eğilim dikkat çekmektedir. “Normallik” adına dışlanmış (ki belirtildiği gibi modernite kendi normal değerleri doğrultusunda norm dışı olanı dışlayan, dışta tutan bir işleyiş mantığına sahiptir) kenara itilmiş, sakat, hastalıklı ya da fiziksel engelli anormal beden sahnede varolma şansı yakalamıştır postdramatik tiyatrodaki. Örneğin sahnede gerçekten ölümcül derecede zayıf olan anoreksi bir oyuncu, -ki oyuncunun bir turne öncesi 1998’de öldüğünü belirtir Lehmann- ya da kolları olmayan Apollon heykeli gibi sahnede Apollon’u canlandıran ve kolları gerçekten olmayan bir oyuncu; down sendromlu ya da otistik oyuncu tercihlerinde görüldüğü üzere postdramatik tiyatrodaki beden kullanımı norm dışı bir karakter arz etmektedir (1999, s.164, 397). Ayşın Candan avangarttan bu yana tiyatrodaki teknik, oyunculuk, sahneleme ile ilgili işleyişin “teşhir”

^{*} ex voto: (latince) adak olarak verilen, kiliseye bir adak sonucu armağan edilmiş değerli eşya

edildiğini belirtir (2013, s.217). Lehmann moden tiyatrodaki ancak bir “kaza” ya da “baskı hatası” olabilecek durumlarda ortaya çıkacak olayların postdramatik tiyatrodaki gerçeğin oyuna dahil oluşu anlamında ve tiyatrallığın de bir şartı olarak özellikle kullanıldığının altını çizmektedir. Gösterimin ortasında ışıkların yanıp oyuncuların seyircilere bakarken sigara molası vermesi, öksürme vb. gibi “sağlıklı olmayan”, bir anlamda tiyatronun mutfağına yönelik hareketlerin teşhiri, kavramsal olmayan gerçeklik düzeyinin oyuna dahil anlamında postdramatik tiyatronun stratejilerinden biridir (1999, s.172-173). Bu durum örneğin resimde fırça darbelerinin görülmesine ya da modern mimaride özellikle saklanan borular, kablolar gibi tesisat öğelerinin (yapısal unsurların), -Paris’teki Pompidou Merkezi ya da Hong Kong’taki Shangai Bankası örneklerinde görüldüğü gibi- postmodern mimaride görünür kılınması gibi örneklerle benzetilmektedir. Buysa postmodernizmin işleyiş mantığının ya da prosedürünün bir göstergesidir ki o da kendi yapısal öğelerine yapılan vurgudur (Connor, 2015, s.121).

Postmodernizmde disiplinler arası bir sanatsal üretim anlayışı görülmektedir. Bu durum “sanatın bir aracın özsel niteliklerine sadakate dayandığına ilişkin modernist düşünce”yle (Danto, 2014, s.171) uyuşmamaktadır. Çağdaş sanatın bu anlamda niyet ve farkındalık bakımından tek bir boyut üzerinden okunamayacak kadar çoğulcu olduğunu belirten Danto, Robert Venturi’nin söylediklerinden hareketle bir anlamda postmodern sanatın genetik kodunu çıkarır: “ ‘Arı’ olmaktansa ‘melez’ olan, ‘temiz’ olmaktansa uzlaşıya yatkın, ‘açık seçik tanımlanmış’ olmaktansa ‘muğlak’, ‘ilginç’ olmanın yanı sıra sapkın öğeler. Sanat yapıtlarını bu formülü kullanarak sınıflayabiliriz ve ortaya postmodern sanat yapıtlarından oluşan epey homojen bir yığın çıkacağı neredeyse kesindir” (2014, s.35, 40). Foucault da Anti-Oedipus’a yazdığı önsözde postmodernizmin DNA’sını çözümleyerek, üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna, sabit sistemler yerine mobilize düzenlemelere, hiyerarşik bir yapılanmayla değil bölünme, yan yana getirme ve çoğalma yoluyla eylem düşünce ve arzular üretmeye, tekdüzelik yerine çoğulluğa ve farklılığa (aktaran Harvey, 1999, s.60) vurgu yaparak bunun da Batı düşüncesinin eski kategorilerine olan bağlılığın terk edilmesiyle olacağını belirtir (Deleuze, Guattari, 2010, s.xiii).

İçgüdüsel olandan yana çıkarak estetik çözümü reddeden postmodernizmde akıl düşman, beden arzularıyla hakikat olarak kabul edildiği için keyif sanatsal temsilden

daha önemli hale gelir (Staath, Turner, 2011, s.465). Biçimsel, ince işçilikli bir estetik mantığa dayanan modernist sanatın aksine yüksek ve popüler kültürü karıştıran, estetik sınırları ihlal eden, eklektik ve bölük pörçük yapısıyla postmodernizm, yüksek modernizmin ilkelerini ironi, pastiş ve ticari reflekslerle değiştirmektedir. İlerleme odaklı yenilik misyonu ve hayranlığıyla geleceğe yönelen modernist sanatın tersine postmodern sanat önceki biçim ve stilleri eklektik bir tarzla melezleştirip bünyesine katarak nostalji ve yeniliği kaynaştırmıştır. “Artık ilerlediğimiz söylenemez sadece hareket halindeyiz” diyen -ama bunu bir talihsizlik olarak nitelemeyen- Baudrillard, postmodernizmi yıkıntılardan arta kalanlarla oynan anlamdan yoksun bir oyun olarak görür (aktaran, Kellner, 2011, s.409-410, 421). Parodi, pastiş, ironi, oyunculuk postmodernizmde öne çıkan özelliklerdir. Derinlikten ziyade yüzeysel olan postmodernizmde, aktararak söyleme, alıntılama, alegori, rastlantısallık, parçalılık ve anarşi vardır. Vurgu içerikten biçime kaymış, zaman kesintisiz bir şimdiye indirgenmiştir (Sarup, 2004, s.189). Şimdiye indirgenen zaman mefhumunu Jameson, Lacan’ın imleyenler zincirindeki kopma neticesinde ortaya çıkan şizofreninin bir semptomu olarak yorumlar (1994, s.86). Ki göstergeler zincirindeki bu kopuş, anlamsızlığın temel nedenidir, çünkü anlam, bir amaç doğrultusunda belirli bir düzen içinde bir araya getirilen göstergeler zinciri ile oluşturulmakta-ortaya çıkmaktadır. Bu zincirin dağılması anlamı ortadan kaldıracak, en azından anlamayı zorlaştıracaktır.

Modern sanat, modern sanatçıya atfedilen kimlik konumundaki tanınabilir bir üslup ile ilişkilendirilmiş ve büyük modern sanatçılar “deha” kavramı ile nitelenmiştir. Postmodernizm de ise üslubun yerini, Pavis’nin önceki biçimlerin yağmalanması, Jameson’ın ise ölü bir taklit olarak nitelediği pastiş almış, deha ürünü olarak nitelenen sanat eserleri melezleşmiştir. Modern sanatın organik yapısına karşın sentetik olarak nitelenen postmodern sanat, derinlikli modern sanatın aksine sığ olarak değerlendirilmektedir. Modern sanatın tek yanlı ve yekpare söylemine karşın postmodernizm göreceli yoruma önem verip eserlerdeki çelişkileri ve çoklu anlamları görünür kılmaya çalışmaktadır (Pavis, 1999, s.105). Yok etme, kodları çözerek yapıbozuma uğratma, merkezsizleştirme, bozup parçalama, ayrıştırma ve farklılıkları ön plana çıkarma postmodernizmin ilkeleridir (Best, Kellner, 2011, s.307). Postmodernizmde merkezsizleşen, rizomatik bir yapıya bürünen sanat eseri çizgisellikten (ya da tek yanlılıktan) uzaklaşarak atonalleşmiştir. Modern sanatın

keskinliğine karşın postmodernizm de belirsizlik ve kolaj kullanımı yaygınlaşmıştır. Sanat eserine keskin bir misyon yükleme anlayışı ortadan kalktığı için anlamda çoğulcu, keyfi, eklektik, devamlılık arz etmeyen, popülist özelliktedir. Düşünceye (Apolloncu) değil duygulara (Dionysoscu) yönelir. Art zamanlıdan ziyade eşzamanlı (simultan) olan postmodernizmde biçim içeriğe baskındır ve görsellik ön plandadır (Birkiye, 2007, s.35-36). Televizyon ve bilgisayarın sunduğu bu “görsel safsata niagara”sında (Anderson, 2009, s.126) dilsel olanın gerileyerek görsel olanın ön plana çıkması, ikonik olan göstergelerin sözel göstergeleri baskılaması aslında hayatın her alanında olduğu gibi, genelde sanat, özelde de tiyatro için kaçınılmaz bir sonmuş gibi görünmektedir.

Modern epistemolojiden beslenen bir dünya görüşüne sahip olan Eagleton, postmodernizmin epistemolojisini göreci ve şüpheli olarak nitelemektedir (2014, s.238). Modernizmin dışladığı gelenekten, kutsaldan ve metafizikten beslenen postmodernizmde analitik olmayan ya da başka bir tabirle laboratuvara sokulamayan ve bunun içinde modern epistemoloji tarafından yok sayılan, metafizik, mistik ve dini hisler ön plana çıkmıştır. Yer yer bir tefekkür (kontemplasyon) haline evrilen, ruha ve içsel olana yönelik bir kişisel deneyim olarak postmodern sanat insanın kaynağına yönelik bir arayış olarak da tasarlanmıştır (Birkiye, 2007, s.36). Bu bağlamda örneğin, ilerleyen kısımlarda değinileceği üzere, modern sonrası tiyatrodaki dinsel kökenli ritüel ve ayine yaklaşan, Grotovski’nin Dağ Projesi gibi arayışlar görülmektedir (Candan, 2013, s.147).

İKİNCİ BÖLÜM

POSTDRAMATİK TİYATRO

2.1. PROLOG: DRAMATİK TİYATRO / DRAMATİK YAPI

Herhangi bir sanat dalı biçimsel ve yapısal açıdan incelendiğinde, yüzeyin altında yatan temel yapıda, o sanat dalına özgü olan bir sistemin, öğeler arasında bir bağıntı ve kuralların var olduğu görülür. Rus peri masallarını inceleyen V.Propp, incelediği masallardaki çeşitliliğe rağmen hepsi için ortak olan değişmeyen bir yapının var olduğunu göstermiş (Moran, 2003, s.215), Bocaccio'nun öykülerini inceleyen T.Todorov ve A.J.Greimas (Moran, 2003, s.195) inceledikleri öykülerdeki konu çeşitliliğine rağmen söz konusu edebi eserlere yüzeysel olarak bakınca görünmeyen derindeki yapıyı açığa çıkarmaya çalışmışlardır. Berna Moran, yapısalci gözle bakılınca, yüzeydeki insani ilişki, duygu ya da olayların değil öğelerin düzenleniş kurallarını gösteren sistemin açığa çıktığını belirtir (2003, s.215). Bu tiyatro için de geçerlidir. “Dramatik Tiyatro”, “Postdramatik Tiyatro” v.b olarak isimlendirilen tiyatro türleri de temelde kendilerine özgü ortak kuralları ve bağıntıları olan sistemlerdir. Örneğin Hamlet ile Tarık farklı oyunlar olsa da, dramatik metinler olarak incelendiğinde yapısal açıdan ortak özellikleri olduğu ortaya çıkacaktır.

Oyun inceleme (eleştiri), insanın röntgenini çekmek gibidir. Ten rengi, yüz hatları, konuşması, giyim-kuşamı tamamen farklı olsa da, ekranda bütün insanlar için ortak olan noktalar açık seçik görülür. İskelet sistemi, omurga yapısı, el, kol, ayak v.b. Organların hem varlığı hem de bedendeki yerleşimi, canlılar içinde tür olarak yalnızca insanoğluna ait olan yapısal özelliği açığa çıkarır. Yapısal incelemede öne çıkan, kişilerin psikolojik ya da karakteristik özellikleri değil gördükleri iş ve yaptıkları eylemdir. Bu tarz eylem odaklı inceleme dram sanatında olay dizisine ve karakter gelişimine odaklanacaktır çünkü “ayinesi iştir kişinin”. Bu konuda Aristoteles karakterin eylemi açığa çıkaracağını (2003, s.47) söylerken Martin Esslin de temelde aksiyon olan dramda karakterlerin ancak aksiyon içinde gelişeceğini belirterek olay dizisi ve karaktere bakma eğilimli bu incelemeye örnek olarak E.Souriau'nun dram

sanatının derin yapısındaki temel işlevlerini altı başlıkta incelediği çalışmasını gösterir (1996, s.95). Bu tarz bir incelemeyi “bir dramatik metnin ‘derin yapısı’ nı cebir formülleriyle yansıtmak” olarak olumsuz bir şekilde tanımlayan Esslin, bir anlamda “ama!” diyerek şu uyarıda bulunur: “Bu yapıların gerçek cazibesi onların sınırsız ve tamamıyla kavranamayan çeşitlerinde yatar.” (1996, s.96). Şurası muhakkak ki röntgende görünen, beş parmakdan oluşan bir el, bir katilin de eli olabilir bir aşığın da. Tomografi cihazında gördüğümüz kalptir, içindeki aşkı göremeyiz. Hamlet ile Tarık röntgen cihazında aynı görünseler de tamamen farklı kişilerdir. Her incelemede, kalıba sokmada muhakkak ıskalanacak şeyler olacağı unutulmamalı. Fakat bu “ıskalama” olasılığından ötürü de incelemenin-eleştirisinin gereksiz, değersiz olduğu sonucu çıkarılmamalı. Çünkü anlamaya çalışmak, tanımlamak, kategorize etmek, modellemek demektir. Örneğin Esslin’in isim babası olduğu Absürd oyunların derin yapısını incelemek, tasnif etmek ile yazım alanında özgünlüğü engelleyecek şekilde absürd yapı doğrultusunda oyun yazılmasını dayatmak tamamen ilişkisiz şeylerdir ki Esslin tuhaf bir şekilde oyun incelemesi ile bir tarza uygun olacak şekilde oyun yazımı dayatmayı birbirine bağlamıştır ve buna örnek olarak da o zamanın geçerli dramatik anlayışına uygun olmayan oyunlar yazan İbsen ile Strinberg’in önüne çıkarılan engelleri örnek vermiştir. Romantik ve gerçekçi oyun yapılarını incelemek, farklılıklarını tanımlamak idealizm ile materyalizmin söz konusu akımlara yansımaları araştırmak ile İbsen’e yazdığı karakterlerden ötürü “karşı” çıkmak ilgisiz şeylerdir. Esslin’in “bu gibi önceden düzenlenmiş kalıplar” diye olumsuz baktığı inceleme, kast edildiği gibi seri üretim yapılan bir fabrika için kalıp çıkarmak değildir.

Sanatın eski biçimlerle bağ kurmadan gelişemeyeceğini belirten Lehmann, incelemesine konu edindiği postdramatik tiyatronun birçok geleneği yıktığının ve dramatik metinlerdeki beklentilere uygun olmadığını altını çizer. Aynı şekilde Pavis de “Postmodern diyen modern der ve modern diyen klasik der, öyle ki, postmodern tiyatro zorunlu olarak bir geçmişe gönderme yapar ve ancak sindirerek aşabileceği bütün bir tiyatro geleneğine bağımlıdır” (1999, s.87) der. Hem Pavis’nin “gönderme yapılan geçmiş” ve “gelenek”le hem de Lehmann’ın “gelenek” ve “beklenti” ile kast ettikleri dramatik yapıdır.

Yeni tiyatronun (postmodern) gerçekliği, dramın başat özelliklerinin ortadan kalkmasıyla başladığına (Lehmann, 1999, s.27) ve dramatik tiyatro geçmişine/geleneğine gönderme yaptığına göre postdramatik metinleri anlamının ön şartı, gönderme yaptığı ve sindirdiği dramatik metinlerin yapısal-geleneksel (başat) özelliklerinin bilinmesi olduğundan, dramatik metinlerdeki yapısal özelliklerin, metinlerdeki dramatik yapının ana hatlarıyla tekrar edilmesi faydalı olacaktır.

Antik dönemde ortaya çıkan ve Aristoteles tarafından ana hatlarıyla tanımlanan dramatik yapı (predramatik: tragedya,komedy), ortaçağ ve sonrasında söz konusu zamanlara ait estetik anlayış doğrultusunda (dramatik=dram) revize edilerek günümüze kadar gelmiş olsa da⁷ dramatik yapının değişmeyen karakteristik özellikleri varlığını korumuştur. Aristoteles, bu yapının en önemli parçasının “olay dizisi” olduğunu belirtir (2003, s.34) fakat Poetika’nın Türkçe çevirilerinde bu kavram için tiyatro literatüründeki kullanım açısından sorunlu bir yön vardır. Dramatik tiyatronun unsurlarını incelemeyen önce bu yapının en önemli unsuru olan “olay dizisi” kavramının çevirilerdeki karışık durumuna, en azından bu çalışmaya sirayet etmesini engellemek için “mythos”, “story”, “plot” kavramlarına kısaca değinmekte fayda var. Sevda Şener Poetika’nın yazımından beri olay kurgusu ve oyun yapısı üzerinde durulduğunu belirtirken (2001, s.17) Uluç Esen de “Aristoteles dramatik yapı analizini bu iki temel kavram yani plot ve yapı üzerine kurmuştur” (2014, s.12) tespitini yapmaktadır.

Hem İsmail Tunalı (1987) hem de Samih Rıfat tarafından yapılan Poetika’nın Türkçe çevirilerinde Poetika’daki “mythos” sözcüğü, Türkçeye “öykü”(story) kelimesi ile çevrilirken, İngilizce metinlerde “plot”(olay dizisi) (Esen, 2014, s.12) kelimesi kullanılmıştır. Modern oyun yazımı, dramaturji ve çağdaş tiyatro literatürü açısından “olay dizisi” kullanımı daha doğru bir karşılıktır. Hülya Nutku Oyun Yazarlığı kitabında “olay dizisinin“, “İngilizcede plot olarak” (1999, s.64) adlandırıldığını belirtir. S.Rifat çevirisinde “öykü” terimini kullanmayı tercih ettiği için “eylem – olay birliği” ilkesi Poetika’da “öykü birliği” (2003, s.35) olarak çevrilmiştir. Söz konusu çevirilerden birkaç cümleyi inceleyelim:

⁷ Nietzsche’nin tanrının ölümünü ilan edişi gibi, Heiner Müller’in de dramı “çoktan ölmüş bir yapı” olarak ilan ettiğini belirtir Süreyya Karacabey. (Karacabey, s.20.)

“onda konunun (öykü=mythos) ne şekilde işlenmesi gerektiği” (1987, s.11, Tunalı)

“öykülerin nasıl biçimlendirilmesi gerektiği” (2003, s.21, Rifat)

“to inquire into the structure of the plot” (1895, s.7, Butcher)

Görüldüğü gibi, Aristoteles’in olay dizisinin (plot) yapısı (structure) hakkında söylediklerini İ.Tunalı “konunun işlenişi”, S.Rifat ise “öykünün biçimlenmesi” şeklinde hatalı olarak kullanmışlardır. Sevda Şener, Poetika’nın yazımından beri “daha çok olay kurgusu ve oyun yapısı üzerinde durulduğu”nu (2001, s.17) belirtirken bu farka dikkat çekmektedir.

“O halde, bir eylemin taklidi, öykü’dür (mythos). Öykü deyince, olayların örgüsünü...anlıyorum” (1987, s.23, Tunalı)

“Mademki olayların ardarda gelişine “öykü” diyoruz, eylemin taklidi öyküdür öyleyse.” (2003, s.31, Rifat)

“Hence, the Plot is the imitation of the action : for by plot I here mean the arrangement of the incidents.”(1895, s.23, Butcher)

Hem çağdaş tiyatro literatürü hem de Türkiye’deki akademik tiyatro eğitimi müfredatı dikkate alındığında olayların artarda gelişinin, bir amaç uğruna düzenlenmesinin öykü(story) değil olay dizisi(plot) olduğu görülecektir.

“Öykülerden sonra ikinci olarak karakterler gelir” (1987, s.25, Tunalı).

“Demek ki öykü, tragedyanın ilkesidir, sanki ruhudur; karakterler ikinci sırada gelir.” (2003, s.32, Rifat)

“The Plot, then, is the first principle, and, as it were, the soul of the tragedy: Character holds the second place.” (1895, s.27, Butcher)

“The plot is the first consideration, and as it were, the soul of the tragedy. Charecter holds the second place.” (Egri, s.96)

Burada da karakterden önce geldiği söylenen “ilke” ile kast edilen yine “öykü”(story) değil “olay dizisi”dir (plot). Özdemir Nutku’da “Aristoteles...Olay Dizisi’nin karakterden daha önemli olduğunu belirtir” demektedir. Lajos Egri’nin “Piyes Yazma Sanatı”nda Aristoteles’in Poetikasına değinerek “plot” olarak kullandığı kavramı, kitabın Türkçeye çevirisini yapan Suat Taşer “olaylar örüntüsü” (1996, s.126) şeklinde çevirmiştir.

Hem gelişim-değişim süreci olan bir geçmişe gönderme yapan, hem de motamot çeviriyle karşılanamayacak potansiyel anlamları olan belirli bir alana özgü kavramların imkanlar dahilinde söz konusu alan uzmanları tarafından dilimize aktarılmasının elzem olduğu yukarıda alıntılanan örneklerde görülmektedir. Bu durumun en azından bir temenni olarak altını çizerek dramatik yapının unsurlarını incelemeye geçelim.

Aristoteles, “Güzel bir yapıt”ın nasıl olması gerektiğinden söz etmeye başladığında, modern tiyatrodaki geçerli olan haliyle dramatik yapıyı ilk kez formülleştiren kişi olarak tarihe geçmiştir. Aristoteles, destan(Epopoia-Epik) ve tragedyada kullanılan olay dizisinin dram biçiminde düzenlenmesi gerektiğini belirterek, dram biçimini başlangıcı, ortası ve sonu olan, olay birliği çevresinde tamamlanmış bütünlüklü bir yapı olarak tarif eder ve olay-durumların, olabilirlik-zorunluluk(nedensellik) sonucunu barındırdığını belirtir (2003, s.35, 65).

Dramatik biçimin en belirgin özelliği mimesis’tir. Aristoteles “eylem içinde ve bir şeyler yapan kişiler”in (2003, s.24) taklit edildiğini belirtir. Türkçe karşılığı konusunda “taklit” olarak uzlaşılan mimesis kavramı için Lehmann şu tespiti yapar: “Mimesis, Antik dönemden buyana, görselleştiren, gerçeği taklit eden canlandırma için kullanılır. ‘Mimeisthai’ sözcüğü aslen ‘dansla canlandırma’ anlamına gelmektedir, ‘taklit etme’ değil.” (1999, s.77) Aristoteles, kendi devrindeki sanatların ortak kullandığı bir özellik olan mimesis kullanımındaki farklılıkları açıklarken ozanların dizelerini söylerken kullandıkları müzik araçları eşliğinde (flüt, lir) ezgi ve tartımla taklit ettiklerini ama dans aracılığıyla, karakter ve olayların taklit edildiğini belirtir (2003, s.21). Görüldüğü gibi, Aristoteles de taklidin dans aracılığıyla yapıldığının altını çizmektedir. Fakat dansla kastedilenin günümüzde anladığımız şekliyle, örneğin bir vals ya da salsa olmadığının altını çizelim. Dansla kastedilen, bir topluluğunun karşısına, şiir okumak, şarkı söylemek ya da oyun oynamak için çıkan şair, şarkıcı ya da oyuncunun bedeninin ritmik hareketleri aracılığıyla karakterleri, tutkuları, olayları taklit etmesidir. Antik dönemlerde dansla canlandırma/taklit etme olarak kullanılan mimesis kavramı günümüzde canlandırma/taklit etme anlamında kullanılmaktadır. Bilindiği üzere kuramsal kitaplarda bu gibi kavramlar konusunda hem tanımsal hem de uygulama alanları açısından bir netlik sorunu ve karmaşa vardır. Berna Moran bunun nedeninin bir kavramın uygulama şartlarının değiştirilip düzeltilebilir olması durumunun olduğunu

belirterek bu kavramları “açık dokulu” (2003, s.303) kavramlar olarak tanımlar. Sanat alanında kullanılan bazı kavramların hem gelişimini tamamlamış/kapalı kavramlar olmaması hem de uygulama şartlarının sürekli bir değişim geçirmesinden dolayı kavramsal/tanımsal açıdan karmaşa olarak görülen bu durumun, dünyaya ve olaylara bakarken değişen şartlar doğrultusunda görme-duyma-algılama biçimlerimizin değişiminin bir sonucu olduğu açıktır.⁸

Mimesisi kullanan sanatları Aristoteles, destan, tragedya, komedy ve dithyrambos ile flüt ve lir çalma sanatı olarak iki gruba ayırır. İkinci gruptakilerin (flüt,lir) taklit ederken ezgi (müzik-şarkı) kullandığını, ilk gruptakilerinse (destan, tragedya, komedy) taklit için dans-hareket kullandıklarını belirtir. Hareket kullanımını da özellikle tragedya ve destan üzerinden, mimesis(canlandırma), digesis(anlatma) kavramları ile açıklar. Destan yazan ozanlar (Homeros-İliada v.b epik şairler) destanlarını başka karakterin ağzından söylerler sahnede⁹ ve bu anlatıya(digesis) dayanır. Tragedya ve komedyada ise sahnede dans, tartım ve hareketlerle başka karakterlerin yerine geçilir, buysa canlandırmaya(mimesis) dayanır (Aristoteles, 2003, s.21-22).

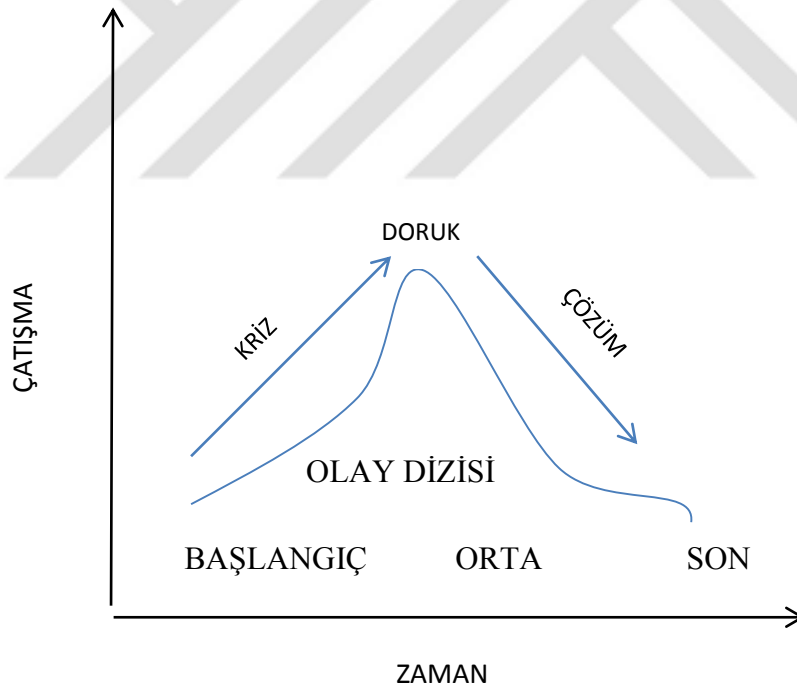
Avangart dönem dışında metnin hakimiyetinde olan dramatik tiyatrodan eylem odağı oluşturmaktadır. Belirli bir amaç doğrultusunda kompoze edilen dramatik malzeme “anlam”ı oluşturmak, ortaya çıkarmak için kullanılır. Bir kompozisyon dahilinde, nedensellik bağlamında eylem birliği gözetilerek düzenlenen olay dizisi “dramatik yapının iskeleti” (Şener, 2001, s.18) olarak nitelenir.

Dramatik malzemenin düzenlenerek bir biçim verildiği olay dizisini, Aristoteles, “olayların düzenlenmesi” olarak niteleyip dramatik yapının en önemli özelliği olduğunu belirtir (2003,s.31). Bu düzenin bütünlüklü bir yapıda olduğunu belirterek, “bütün”den kastının “‘bütün’ dediğimiz, başlangıcı, ortası ve sonu olan bir şeydir” (2003, s.34) diyerek günümüzde üzerinde uzlaşıldığı haliyle dramatik kompozisyonu (serim, düğüm, çözüm) belirler. Şener de benzer şekilde, klasik dram kurgusunda olayların serim, düğüm, çözüm aşamaları içinde çatışmalar aracılığı ile geliştiğini ve artan gerilimin kriz

⁸ Daha detaylı bilgi için, Mustafa Çalışkan, *Dram Sanatında Dramatik Kavramlar*, (Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum, 2006, s.1-3

⁹ Kendi eserini söyleyen destan yazarı: *Aoidos*. Başkalarının eserlerini okuyan profesyonel okuyucu: *Rhapsodos*.

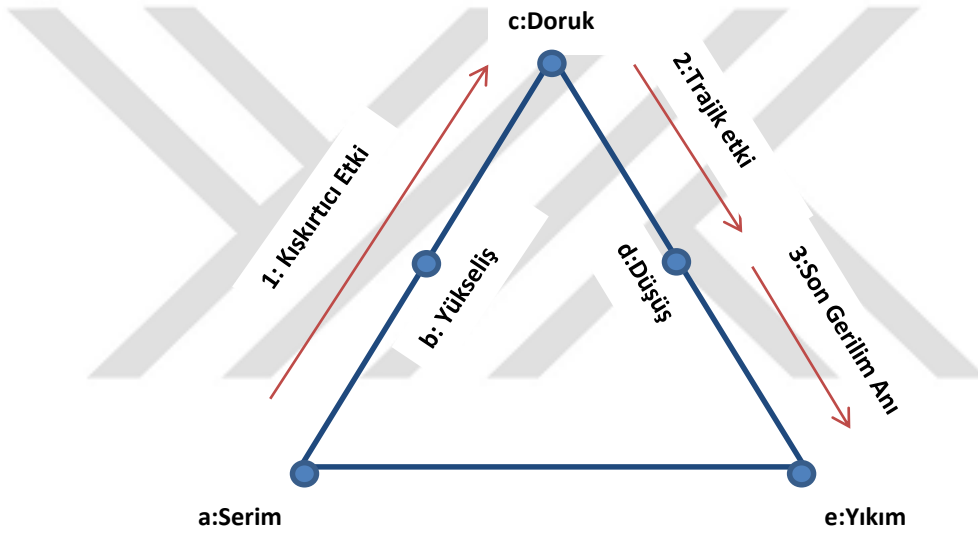
noktalarına taşındığını vurgular ve şunun altını çizer: “klasik dram yapısı içinde olaylar birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde izler.” (2001, s.22). Görüldüğü gibi serimle başlayan, karşıtlıklardan doğan çatışmalarla kriz noktalarına taşınıp, krizin en yüksek olduğu doruk noktadan sonra düşüşe geçen ve çözüm ile sonuçlanan bu yapı kapalı bir yapıdır. Bu Aristotelesyen dramatik yapı şekil 1.1’de grafikleştirilmiştir. Modern sonrası sürece kadar, asırlarca konvansiyonel olan çatışmalı, gerilimli bu yapı konusunda, Peter Handke’nin 1982 yılında sahnelenen bir oyununda “çatışma”nın olmadığına dair yapılan eleştirilerden hareketle Lehmann şunu söyler: ”dikkat çekici olan, bu durumun (gerilimin) bilimsel olarak açıklanışında da ilgili kriterin kendisinin, tartışmasız ve olağan bir durummuş gibi kabul görmeye devam ediyor olmasıdır. ‘gerilim’ kriterinin içinde klasik drama anlayışı, daha doğrusu: bu anlayışın belirli ana unsurları var olmaya devam etmektedir.” (1999, s.42)



Şekil 1.1. Aristotelesyen Dramatik Yapı.

Şener, oyun yapısı konusunda ileri sürülen ve birbirine benzeyen görüşler içerisinde Gustav Freytag’ın çalışmasının bir kuram bütünlüğüne sahip olduğunu belirterek (2003, s.196) Freytag’ın “Dram Tekniği” adlı eserinde yazdıklarını aktarır. Antik dönemden kendi dönemine kadar yazılan kalburüstü oyunları inceleyen Freytag,

deyim yerindeyse dramatik yapının röntgenini çeker. “Freytag Piramidi” olarak bilinen çalışmasında, oyunu beş ana bölüm ve üç kriz noktasına ayırmıştır¹⁰: a:Serim, b:Yükseliş, c:Doruk, d:Düşüş, e:Yıkım. Kriz noktaları: 1:Kışkırtıcı Etki, 2: Trajik Etki, 3:Son Gerilim Anı.



Şekil 1.2. Freytag Piramidi.

Freytag’ın, Aristoteles’in oyun yapısı modelini baz alarak oluşturduğu piramit, olay ve kişiler hakkındaki serimle başlayan dramatik eylemin karışıklık ve çatışmalardan beslenerek atılacak düğümler ve ortaya çıkacak kriz anlarıyla doruğa yükseldiği ve çözümle sonuçlanan, olayların nedensel olarak birbirine bağlandığı organik, kapalı bir

¹⁰ Bölüm ve kriz anlarının adlandırılması konusunda çeviri kaynaklı çeşitli farklılıklar vardır. Bu bölümde Tiyatro literatürüne daha uygun adlandırmalar şu üç çalışmadan alınarak karma bir şekilde kullanılacaktır. 1: Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, 2: Tufan Karabulut, *Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 39:2015/1, 3: Uluç Esen, *Aristoteles’ten Freytag’a Klasik Drama Yapısı*

yapıdır. Freytag'ın ortaya koyduğu dram yapısını Karabulut, incelemesinin sonuç kısmında, “Temelde Aristotelesçi bir yaklaşımı benimseyen Freytag tekniği, dramatik inşanın temel kurallarını bulup çıkarmaya çalışmıştır.” (2015, s.52) diyerek değerlendirebilir.

Dramatik yapının ana unsurlarından biri de diyalogtur. Özellikle avangart süreçte ciddi bir dönüşüme uğrayan ve Lehmann'ın Andrzej Wirth'ten aktardığı şekliyle bir “hitap” olarak yazar-yönetmenin söyleminin seyirciye dolaysız aktarımına (1999, s.36) dönüşmeden önceki zamanlarda diyalog dramatik tiyatrunun vazgeçilmez öğelerinden biridir. Antik dönemden beri dramatik yapıdaki diyalog tarzı çeşitli değişikliklere uğrasa da, düşüncenin aktarıldığı sözmerkezci (logosentrik) yapısı sabit kalmıştır. Dramatik yapıdaki dil işlevseldir. Diyalogun bu klasik işlevi “özne ile nesne arasında bağ kurma ve eylemin taşıyıcısı olma” (Karacabey, 2007, s.15) şeklinde tanımlanır. Dramatik yapıtta kullanılan dilin en belirgin özelliği bildirim işleviyle yüklü bir iletişim aracı olmasıdır. Bu özelliği sayesinde eylemin itici gücü olmuştur asırlarca.

Dramatik yapının (dolayısıyla dramatik metinlerin) belirleyici özelliklerinden biri de gösteren ile gösterilenin ilişkili olmasıdır. Metnin hakimiyetinde olan dramatik tiyatrodaki (Lehmann, 1999, s.11), bir amaç uğruna sahne üzerinde var olan gösterimin tüm öğeleri anlamı ortaya çıkaracak (Esslin, 1996, s.15) şekilde dizayn edilmişlerdir. Karacabey, ana metin-yan metin kavramlarını tartışırken bu durumu ikonik göstergelerin sözel göstergeleri tamamlaması olarak ifade eder (2007, s.144). Dramatik metinlerin bir özelliği olarak ana metin ile yan metin (“sözel olmayan diğer gösterge sistemleri” (Esslin, 1996, s.66)) uyumlu bir ilişki içindedir. (Yan metinlerden yoksun olduğu için Antik Yunan ve Elizabeth dönemi oyunlarını dışta tutar Esslin.) Dramatik formun deforme edildiği örnekler üzerinden ilerleyen Esslin şayet ana metin ile yan metin arasında bir çelişki varsa, dram sanatının aksiyon olmasından ötürü, söz ile aksiyon arasındaki çelişkide aksiyonun ağır basacağını belirterek (1996, s.68), Godot’yu Beklerken oyununun finalini örnek verir. Oyun finalinde ana metinde Vladimir’in “Hadi gidiyor muyuz?” sorusuna Estragon’un “Hadi” (Beckett, 1963, s.112) demesine rağmen yan metinde “kıvıldamazlar” açıklaması/çelişkisi vardır: aksiyon(yan metin) söz’ün(ana metin) önüne geçer.

Esslin, 22 gösterge sistemi (1996, s.84-85) belirterek, söz konusu göstergelerin mekan ve zaman içinde birleşerek belirli bir yapıyı ortaya çıkardıklarını belirtir (2006, s.88), ki ortaya çıkan bu dramatik yapıdaki gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiler yumağının sonucunda anlam üretilmiş olur. Örneğin dramatik formun sarsıldığı absürd oyunların “saçma”lığının nedenlerinden biri de gösterge sistemi içinde olan dil ile eylem arasındaki uyumun bozulması sonucu dramatik form içindeki konvansiyonel anlam üretiminin sekteye uğramasıdır. Dramatik formun konvansiyonu ise göstergeler sistemi içinde görsel olan ile dilsel olanın uyumlu olmasıdır. Tarihsel süreç içinde ortaya çıkan krizlerle birlikte, görsel olan ile dilsel olan arasındaki gerilim görsel olan lehine beslenecek ve dramatik form zamanla bir sorun haline gelecektir (Karacabey, 2007, 121).

Metnin merkezde olduğu (Kcabay, 2003, s.5) dramatik tiyatro hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Metindeki anlamı yansıtmak üzere tiyatro araçları belirli bir hiyerarşik düzen içinde kompoze edilmişlerdir (Lehmann, 1999, s.81). Yukarıda, dramatik yapıda gösteren ile gösterilenin ilişkili olduğundan bahsedilmişti. (ki avangart dönemde bu ilişkinin sarsılması ile başlayan süreç postmodern dönemde parçalanması ile sonuçlanacaktır.) Hatırlanacağı gibi, olayların nedensellik ilkesi içinde sebep-sonuç bağı ile birbirine bağlanması gibi gösteren ile gösterilen arasında da nedensel bir ilişki vardır ki bu ilişki neticesinde “anlam” üretilmiş olur. Sahne üzerindeki göstergeler ile seyirciye bir “şey“ gösterilir. İleride postdramatik bölümünde görüleceği üzere tiyatro göstergelerinde özellikle göstermenin kaldırılmasıyla birlikte anlam sorunlu bir hale gelecektir (Lehmann, 1999, s.139). Dramatik tiyatrodaki göstergelerin bir bütün içinde bir araya getirilmesi algıyı birleştirip anlamı oluştururken, postdramatik tiyatrodaki gösterge sisteminin bu bütünlüğünün parçalanması algının dağılmasına ve anlamın flulaşmasına yol açar.

Tanrısal olanın, dış güçlerin, doğaüstünün kısacası merkezinde “insan”ın olmadığı dünya tasarımının Rönesansla birlikte terkedilerek yerine, seküler, hümanist değerler doğrultusunda merkezinde birey, özne olarak insanın olduğu dünya tasarımı (klasik estetik) inşa edilmeye başlanmıştır. Modern tasarı, ilerleme, gelişme fikri etrafında şekillenmiştir. İlerleme diyalektik bir süreci içinde barındırdığından modern dünya tasarımının merkezinde olan insan-özne de diyalektik temele dayanan karşıtlıklar

içinde hareket ederek eylemini gerçekleştirir. Hem idealist hem de Marksist kuram bu gelişimi diyalektik açıdan kavrar ve insanlık tarihini, insanlığın daha iyiye doğru ilerlemesini, karşıt güçlerin çatışması ve ortaya çıkan uzlaşımın hareketi şeklinde, tez, antitez, sentez yapısı içinde ele alırlar. Tez, antitez, sentez şeklindeki bu diyalektik süreç dramda da vardır: Agon(diyalektik-diyalog) yapısı içinde protagonist(tez) ve antagonist(antitez) karşıtlığı/çatışması ile gelişerek final kısmında çözülüp bir sonuca bağlanarak bir mesaj(sentez) varılır dramatik yapıda. Dramatik bir tasarımla insanın(özne-oyun kişisi), bütünlüklü bir yapıda (hayat-olay dizisi) felsefik açıdan (söylem-diyalog) çatışma-çözüm (varoluş serüveni) içinde diyalektik analizini (temsil) yapabilme potansiyeline sahiptir dram. Dramın sahip olduğu bu diyalektiksel biçim yüzünden hem klasik estetik içindeki durumuna hem de bu özelliğinden ötürü sanatlar içinde olağanüstü bir konumda olduğuna dikkat çeken Lehmann (1999, s.52) “dram ve diyalektik” başlığı altında, dram terk edildiğinde neyin terk edilmiş olduğunu gösterebilmek için diyalektik (çatışma) kavramını ve bu kavramın dramatik yapı içindeki çok özel konumunu tespit eder. Modernitenin temelinde ilerleme fikri, ilerlemenin temelinde ise diyalektiksel bir işlemler dizisi vardır. Dram ve dramatik yapıda da olaylar diyalektiksel/çatışmalı bir şekilde ilerletilip sonuca bağlanır. Modern sonrası sürecin ruhuna uygun bir şekilde, postdramatik süreçte diyalektiğin terk edilecek olması dramatik yapının ölüm fermanının imzalanması anlamına gelecektir.

Dramın temel unsurlarına geçmeden önce, “dram”, ”drama” konusundaki karışıklığa kısaca değinmek gerekiyor. TDK “drama” kavramını “dram” ile karşılamaktadır. “Tiyatro eseri”, “oyun” anlamındaki İngilizce “drama”, Fransızca “drame” kelimesi Türkçede “dram” ve “drama” gibi iki farklı kelime ile karşılanmaktadır. Bu kelimelerin hem tanımları hem de kullanımları konusunda bir karmaşa vardır. Bu karışıklığın nedeni çevirmenlerin kelime seçimindeki tercihlerine ek olarak (bazıları “dram” kavramını kullanırken, diğerleri “drama” kavramını kullanmayı tercih etmişlerdir), antik Yunanda ortaya çıkıp gelişmeye başlayan ve söze, yazıya dayanan sanatlardan bazılarının o dönem henüz kendilerine özgü adlarının olmamasıdır. O zaman söze, yazıya dayanan tiyatro oyunları da bu gün anladığımız şekliyle “tiyatro” olarak adlandırılmıyordu. “Tiyatro” kelimesi henüz türetilmemiştir. Etimoloji sözlüklerinde “tiyatro” kelimesinin 14-15. Yüzyıllarda “tiyatro binası”, “oyun” vb. anlamlarında kullanılmaya başlandığı belirtilir (Theatre, t.y).

“Tiyatro” kelimesi Yunanca “Theatron” kelimesinden türemiştir. “Theatron” kelimesi ise “görme yeri”, “izleme yeri” anlamına gelmektedir, bu gün anladığımız şekliyle tiyatro binası olarak kullanılmamaktadır o dönem. Yunanca kökenli “theatron” sözcüğü aslında tüm tiyatroyu değil, sadece seyircilerin uzamını tanımlamaktadır.” (Lehmann, 1999, s.236) Örneğin günümüzde var olan konser salonu, tiyatro binası, opera binası, sinema salonu gibi tek bir sanat dalına özgü gösteri mekanları şeklinde, bir sanat dalı etrafında uzmanlaşmış binalar o zamanki toplumda yoktu. O zamanki haliyle teatronlar söze, yazıya, müziğe, canlandırmaya dayanan sanatların ortak bir izleme alanıydı. Dahası Antik yunandaki theatronlarda toplanan izleyicinin karşısına geçip bir “şeyler” yapan insanların yaptıkları “şey” henüz tam olarak tasnif edilip, adlandırılmamıştı. Bu durumu Aristoteles Poetika’da şu şekilde belirtir:

“Ne var ki yalnızca dil aracılığıyla, düzyazı ya da dizelerle...taklit eden sanatın, bu güne dek kendine özgü bir adı olmadı...dizelerle yapılabilecek bütün başka taklitler için ortak bir sözcük yok elimizde. (2003, s.22) (...) Sophokles, bir anlamda Homeros’a benzer bir taklitçi sayılabilir: çünkü ikisi de soylu kişilikleri taklit ederler. Ama başka bir açıdan, Aristophanes’le aynı türden bir taklitçidir Sophokles; çünkü ikisi de eylem içinde ve bir şeyler yapan kişileri taklit ederler. Kimilerine göre de, işte bu nedenle onların yapıtlarına drama adı verilir; çünkü eylem içindeki insanları betimlerler” (2003, s.24).

Aristoteles’in yazdıklarından da anlaşılacağı gibi, theatronda izleyicinin karşısına geçen “sanatçı”ların yaptıkları sanatların hepsi henüz adlandırılmamış, tasnif edilmemişti. Poetika’da zaten bu sanatları tasnif etmeyi amaçlayan Aristoteles, tragedya ve komedyayı içinde barındıran bir üst kavram olarak “dram”ı kullanır. (Yunanca dramenon fiili, kökünde eylemi, bir şey yapmayı barındırdığı ve komedyaya ve dramda diğer şiir türlerinden ayrı olarak sahnede canlandırma yapıldığı için.) Aristoteles, komedyayla tragedyayı daha iyi ve daha kötü insanları taklit etme durumlarına göre ayırmış olmasına rağmen (bu gün anladığımız haliyle komedyaya ve tragedyaya tiyatrunun alt türleridir, oysa o dönem henüz bu gün anladığımız şekliyle özerk bir sanatın adı olarak “tiyatro” kavramı yoktu) bir tragedya yazarı olan Sophokles’le, epik bir şair olan Homeros’un yapıtlarının, dolayısıyla sanatlarının soylu kişileri taklit etmelerinden ötürü benzemesinin yapmaya çalıştığı tasnifteki “canlandırma”(yani bu gün anladığımız haliyle rol yapma, oyun oynama, tiyatro metni yazma) eylemi ile çeliştiğinin altını çizmektedir. Aristoteles, Theatron binalarındaki izleyicinin karşısına geçip “canlandırma” yapan sanatçıların yapıtlarına “dram” adı verildiğini belirtir. Görüldüğü

gibi, bu gün anladığımız şekliyle “tiyatro” kavramı, o zaman icat edilmiş, türetilmiş olsaydı , Aristoteles o yapıtları “tiyatro” olarak tasnif ederdi.

“Dram” kavramı tarihsel kullanım süreci içinde, Rönesans’tan sonra “oyun” anlamında kullanılacak, avangart ve modern sonrası dönemde, tragedya gibi bir alt tür olarak sınıflandırılacaktır. Bu çalışmada orijinal alıntılar haricinde “drama” değil “dram” kavramı kullanılacaktır. Yabancı literatürde, bizdeki gibi “dram”, “drama” farkı bulunmamaktadır. Çevirmenlerin bu çeviri tercihleri deyim yerindeyse kelebek etkisi yapmakta, farklı çevrilen bu kavramlara bu sefer farklı içerik ve tanımlar yüklenmeye, bazen de uydurulmaya başlanmaktadır: Mesaj-Öneri, Performans-İcra-Başarım, Plot-Olay Dizisi-Öykü vb. örneklerinde olduğu gibi.

Bu açıklamalardan sonra dramın yapısını incelemeye geçebiliriz. Dramın temel unsurları şunlardır: çatışma ve karşıtlıkla gelişen eylem; nedensellik ilkesiyle sonuca doğru ilerleyen diyalektik yapı; konuşma örgüsü diyalog üzerine kurulu olan kişisel karakterler; bildirim işlevine sahip bir dil; bir öykü anlatan dramatik metin ve bir bütünün (Mythos-Plot, “anlatılan öykünün iktidarı” Karacabey, 2007, s.249) hizmetinde olan tiyatro araçları (ışık, müzik, dekor v.b). Bilindiği üzere dramatik yapı yalnızca tiyatroya özgü değildir. Esslin de bunun altını çizerek tiyatro, sinema ve televizyonda ortak kullanılan yapısal biçimi şu şekilde özetler: bilgi verici bir serim ile başlayıp aksiyonun yönelişinin gösterilmesi ve olayların gelişerek tamamlanması sürecinde oyundaki ana olayın yönünün değişeceği doruk-dönüm noktasına ulaşabilmesi için düğüm ve değişimler ile krizler çıkarılarak bunların çözülüp sonuca bağlanacağı final bölümü (1996, s.95). Bu yapı aracılığı ile dramatik tiyatrodaki izleyiciye, organik bütünlüğü olan tamamlanmış, bitirilmiş bir yapıt sunulmaktadır. Dramatik yapının unsurları dağılıp çözüldükçe, hiyerarşik yapısı bozuldukça, sunulacak yapıtın da bütünlüğü ve tamamlanmışlığı bozulacak, 19. yüzyılda başlayacak kriz derinleştikçe yapıtlar açık uçlu, bitirilmemiş bir hale gelecektir.

Dramatik yapıdaki tiyatro oyunu asırlarca dram olarak adlandırılmıştır. S.Şener dram sözcüğünün “bütün tiyatro türlerini kapsayan bir yazın türü, ya da doğrudan tiyatro yapıtı anlamında” (2001, s.85) kullandığını belirtirken, S.Karacabey de, dramın bir üst kavram olarak tiyatro için yazılan metinlerin tümünü kapsayacak şekilde kullandığının (2007, s.137-138) altını çizer. Hâlâ tedavülde olmasına rağmen bir

anlamda dramın son kullanma tarihinin geçtiği belirtilmektedir. 19. yüzyılda “kriz” olarak adlandırılan eleştirilerle dram ve dramatik yapı sorgulanmaya başlanmıştır. Batı tiyatrosuna özgü olan dramın merkezinde metin vardır. Artaud ile B.Cremicux arasındaki yazışmalarda, B.C’nin sahneye koymanın özerk ve bağımsız olarak ele alınmaması gerektiği şeklindeki düşüncelerine karşı yazdığı mektubuna Artaud, “metnin”, “yazın”ın “yanlış biçimde...gösterimin önüne geçtiği”ni ve bu durumun tiyatronun “yozlaştırılması” (1993, s.93-94), olduğunu belirterek sahneye koymanın metinden, sözden, yazıdan bağımsızlaşması ve özerk olması gerektiğini söyler. Bu gibi değişim talepleri bir anda ortaya çıkmamaktadır. Ortaya çıkan belirli dünya görüşlerinin, dolayısıyla bir paradigma değişiminin sonucudur bu değişimler. Nasıl ki tragedya antik dönemdeki dünya algısının estetik bir yansımasıysa dram da “belirli bir dünya algısının estetik ifadesi”dir (Karacabey, 2007, s.248). Rönesans, ortaçağ anlayışının kırılma noktasıdır. Paradigma değişimi¹¹ burada başlar ve bu değişimin tiyatrodaki karşılığı dramdır. Rönesansla temeli atılan ve asırlarca geçerliliğini sürdürecektir olan modern paradigmanın (dünya algısının) estetik ifade biçimidir dram.

Modern tiyatronun sınırları içindeki çeşitli akımların getirdiği eleştirilerle yapısal unsurları değişmiş olsa da “tiyatro eşittir dram” algısı hiç değişmemiş, dram konsepti tiyatronun gizli normatif idesi (Lehmann, 1999, s.40-41) olarak kabul edilmiştir. Artaud, batı tiyatrosunu (dram), tiyatroya özgü olan her şeyi metnin boyunduruğuna sokan tiyatro olarak tanımlayarak çağdaş tiyatronun çöküş içinde olduğunu belirtir (1993, s.37-38). Avangartlara kadar edebiyatın bir parçası olarak algılanan dramatik yapıtlara (Karacabey, 2007, s.23), edebiyat alanında ortaya çıkan eleştiri yöntemlerinin yansımaları olmuştur. Fakat edebiyattan ya da diğer sanat dallarından tiyatroya ithal edilen hiçbir kriz “yazınsallık” tartışması kadar dramın (dramatik tiyatro) sorgulanmasına sebep olmamıştır. Paragrafın başlangıcında da

¹¹ Paradigma değişimi ya da “sağduyu” olarak adlandırılan geçerli düşünme şeklinin dışına çıkmak. Sağduyu o zamana kadar egemen olan düşünce biçimidir, ki dram da bu bağlamda yapısal unsurları ile tiyatro için asırlarca sağduyu olarak kalmıştır. Ortaçağdaki dünyanın sabitliği fikrine, Endülüs-Müslüman kaynaklarından edindiği bilgilerle karşı çıkan ve dünyanın döndüğünü, hareket ettiğini ileri süren Galileo’nun yargılanmasını “sağduyu” kavramı ile yorumlayan R.S.Westfall, ortaçağ için “*Dünya merkezli bir evrenden daha sağduyusal ne olabilirdi?*” diye sorar. (Richard S.Westfall, Modern Bilimin Doğuşu, Tübitak Yayınları, (9.Basım), Ankara, 1998, s.16). H.Berktaş cari olan düşünce mantığı ile ilgili şunu söylüyor: “*Paradigma değişikliği böyle bir şey. İçinde yaşarken hiç farkına varmıyorsun. Dışına çıkıp bir de öyle bakınca, çok tuhaf geliyor.*” (<http://www.duzceyerelhaber.com/Halil-BERKTAY/2730-Devlet-eliyle-tarih->) ileride görüleceği üzere, rönesansla temeli atılan modern paradigmanın sarsıldığı süreçte (postmodern) yeni paradigma değişiminin tiyatrodaki yansıması postdramatik tiyatro olacaktır.

belirtildiği gibi önceki eleştiriler modern tiyatronun sınırlarını ihlal etmemiş, bu bağlamda dram’a yaşamsal bir darbe vurmamıştır. Eleştiriler genelde “metin” üzerinden yürütülmüştür. Örneğin kişileştirme bağlamında soylu kişiler yerine sıradan insanların taklit edilmesi, konuşma örgüsünde şiir yerine düzyazının kullanılması gibi. Nedensel, bütünlüklü yapısı ve dramatik kompozisyonun bir amaca hizmet ettiği (oyunun mesajı, yazarın ya da yönetmenin sözü vb.) şekliyle dram var olduğu dünyayı yansıtmaktadır. Söz konusu bu dünya modern iddialar doğrultusunda ilerleme nosyonu ile yüklü, bütünlüklü, büyük amaçları olan Batı Dünyası’dır. “Dramın var olduğu dünya, bütünlük deneyiminin henüz yok olmadığı bir dünyadır.” (Karacabey, 2007, s.241)

Lehmann “Tiyatro ve metin” başlığı altında postdramatik kavramıyla ortaya çıkan yeni gelişmeleri anlamak için şu önemli tespiti yapar: “tiyatro-metinlerinin aşırı derecede değişiminden çok, teatral* biçimde ele alınışın değişimine bağlı kalmak gerekir.” (1999, s.66) Metinlerin değişimi, tiyatroda metnin merkezi konumunu, edebiyatla ilişkisini ve tiyatro araçlarının metnin hizmetine sunulma tarzı olan hiyerarşik yapısını radikal bir şekilde değiştirmemiş, asıl değişim tiyatralliğe yapılan vurgu ile başlamıştır. Karacabey’in de belirttiği gibi tiyatrallik kavramı edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşı bir çıkıştır: “(teatrallik)edebiyattan uzaklaşmanın yanı sıra, tiyatronun kendine özgü potansiyelini kullanmaya işaret eden bu kavram, ‘yazınsallık’ kavramından esinlenerek türetilmiştir. Edebiyatı özerk bir disiplin haline getiren ilkelere vurgu yapan ‘yazınsallık’ kavramı gibi teatrallik de, tiyatroda edebiyata eklemlenmeye karşı itirazların kavramsal ifadesi olmuştur.” (2007, s.92) Uzun bir süre parlak bir dönem geçirecektir dram. 19. Yüzyılın sonlarına doğru, Szondi, Pirandello, Craig gibi isimler, dram ve tiyatronun uygunluğunu tartışmaya başlayacaktır. “drama krizi” (Lehmann, 1999, s.71), “kimlik krizi” (Karacabey, 2007, s.11), “temsil krizi” (Karacabey, 2007, s.122) gibi isimlerle adlandırılacak olan bu süreç (Lehmann, 1999, s.72) tiyatro ve dramın uzun süre devam edecek olan sancılı boşanma davası olarak da okunabilir. Süreci sancılı kılan ise çiftin ayrılıp ayrılmayacağı değil çocukların kimde kalacağı, mirasın nasıl bölüşüleceği

* tiyatro sözcüğünün İngilizcesi olan “theatre” kavramından türetilen “theatrical” kavramı Türkçe’ye çoğunlukla “teatral” olarak çevriliyor. Tiyatro’yu “teatro” değil de “tiyatro” şeklinde Türkçeleştirmişsek, aynı İngilizce kelimedenden türeyen kavramı da Türkçeleştirdiğimiz kökeni ile karşılamak daha tutarlı ve doğru olacağından, bu çalışmada, özgün kaynaklardan aktarılan alıntılar dışında “teatral” değil de “tiyatral” ve “tiyatrallik” kavramları kullanılacaktır.

mevzusudur: tiyatralleşme tartışmaları ile birlikte drama hizmet eden tiyatro araçları metnin hakimiyetinden kurtulacak, tiyatronun doğuşuna gönderme yapılarak yazınsallıktan (edebiyattan) önce tiyatrallığın olduğu vurgulanacak (Lehmann, 1999, s.67), metnin, yazının, neredeyse tartışmasız olan hakimiyeti sona erecek, dram kavramı tragedyaya gibi bir alt tür olarak sınırlandırılacaktır.

“Postdramatik kavramı, dramın sonrasına geçildiğini bildirmektedir ve öykünün, eylemin, diyalogun geleneksel biçiminin terk edildiğini belirten bu kavram, aynı zamanda, dram kavramını da tarihselleştirerek sorgulanır hale getirmiştir” (Karacabey, 2007, s.134).

Meyerhold dramın okunmak için olduğunu (Karacabey, 2007, s.128), Pirandello tiyatro ve dramın birleştirilemeyeceğini, Craig, Shakespear’ın büyük oyunlarının (örneğin Hamlet’in imgesel görkeminin eksileceği için) hiç sahnelenmemesi gerektiğini (aktaran Lehmann, 1999, s.72) söyleyeceklerdir. Pavis ise şu tespiti yapacaktır: “Artık kimse (tiyatro kuramcıları dışında) dramatik metnin özgüllüğüne, diyalog, karakter, dramatik yapı vb. konusundaki kuralların ve yasaların varlığına inanmıyor.” (1999, s.95).

Buraya kadar incelenen, dramatik yapının örgütlenme modelinin (dramatik kompozisyon) yanında, bu dramatik yapı içinde seyirciyle kurulan iletişim modeli de dramatik tiyatroya yöneltilen eleştiriler içinde önemli bir başlık olmuştur. Zira ileride görüleceği gibi modern sonrası süreçte sahne ve seyirci arasındaki görmeye ve duymaya dayanan iletişim modelindeki görme ve duyma şekli değişecektir. Dramatik iletişim modelinde, sahne tasarımındaki görsel iletişim perspektife dayanır. Modern sonrası süreçteyse dramatik tiyatronun görme biçimi olan perspektif algısı değişecektir. Görmeye ve okumaya dair alışkanlıkların kırılması perspektif algısını da değiştirecektir (Florenski, 2007, s.7). Hatta daha modern dönem içindeyken Epik Tiyatro’nun yabancılaştırma tekniği ile dramatik iletişim modeli sarsılmaya başlamıştır.

Antik Yunan döneminde temelleri atılan ve süreç içerisinde geliştirilen dramatik iletişim modelinde, çerçeve, kapalı sahne anlayışı ile seyircinin bakışının merkezde olduğu ve bu bakışa göre düzenlenmiş bir uzam tasarlanır. Bu tasarımın merkezindeyse perspektif anlayışı vardır. Bilindiği gibi Antik Yunan’daki evren tasarımı tanrı merkezlidir. Bu tasarım içindeki gök cisimleri ya tanrının birer yansımasıdır ya da bizzat tanrıların kendisidir. Perspektifin kaşifi olarak Anaksagoras’ı işaret eden

Florenski, Anaksagoras'ın bu evren tasarımı da tanrısal bakışın yerine fizik kanunlarını (merkez kaç kuvveti gibi) koyma düşüncesinin perspektifi doğurduğunu ve bunun ilk görüldüğü alanın da skenografi denilen boyanmış sahne dekorları ile tiyatro olduğunu belirtir (2007, s.54). Böylece dramatik tiyatronun başlıca görevi, “her yerde ve her zaman sanatsal doğruluğun kesin bir önkoşulu” (Florenski, 2007, s.51) olarak yasalaşan perspektif aracılığıyla dünyanın sahnelenmesi olacaktır” (Florenski, 2007, s.13).

Perspektifi ehlileştirme eğitimi olarak tanımlar Florenski (2007, s.7). Aşkın güçlerin yerini insan ve fizik yasalarının almaya başlaması, dünyanın ehlileştirilmesine, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama (2007, s.10) dönüşmesine olanak sağlayacaktır. Kartezyen düşünceyi temel alan (Harvey, 1999, s.275) bu yeni görme biçiminde, nesneler dünyasının merkezi-öznesi konumuna yerleşen insanın, merkezi bir noktadan görüşü esas alınacaktır. Modernizmin yegane görme biçimi olan perspektif, modern oyun biçimi olan dramatik tiyatronun da doğal görme biçimidir. Modern tiyatro içinde, izleme yeri (theatron) ile sahne arasındaki düzen izleyiciyi merkeze alacak şekilde tasarlanır: izleyicinin merkezi bir konumdan sahneye baktığı ve her şeyi tanrısal bir bakışla görebileceği bir uzam oluşturulur. Perspektifle sağlanan ve geleneklere uyularak “gerçek” denilen bu görünüş durumunu Berger, “görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir” diye açıklayarak devamında şu çelişkinin altını çizer: “Bu seyirci, Tanrı’nın tersine, bir anda bir tek yerde bulunabilir.” (1995, s.16) Perspektife dayanan, öznenin görme, nesnelerin de görünme biçimi(uzaklığı) dramatik metinlerde de düzenleyici bir unsur olarak var olagelmıştır. Olay dizisinde, merkezdeki ana olaya olan etkisi orantısında yan olayların görünürlüğü/hacmi değişik olacaktır. Aynı şekilde merkezdeki ana oyun kişisine olan yakınlıkları da diğer oyun kişilerinin görünüm/hacmini belirleyecektir. Bu merkezi, hiyerarşik yapı dramatik metinlerin belirgin özelliklerindendir. Örneğin Hamlet oyununun olay dizisinde ana olay Danimarka Kralı’nın ölümü ve oğlu Hamlet’in intikam alma eylemidir. Olay dizisindeki diğer olaylar, cinayet ve intikam olayına olan uzaklıkları oranında bir hacme sahiptir. Hamlet oyununda olaylar düzleminde durma noktası(esas nokta, bakış açısı) Danimarka Kralı’nın ölümüdür (bu “a” olsun) ve referans noktası (kaçış noktası) Hamlet’in intikam alma eylemidir (bu da “b” olsun). Olay dizisindeki diğer olaylar Hamlet oyunun olay düzlemine “a” noktasına olan uzaklıkları “b” noktası referans alınarak yerleştirilirler ve böylece bu tasarımda yer alan

olayların olay dizisindeki hacimsel görünüşleri farklı olacaktır. Örneğin rol dağılımına bakılacak olursa, önem sırasını, kişilerin olay dizisindeki ağırlığını a ve b noktalarına göre konumları (uzaklıkları) belirleyecektir: ne kadar yakınsa o kadar büyük, ne kadar uzaksa o kadar küçük görüneceklerdir. Bu en iyi şekilde herhangi bir Hamlet oyununun tanıtımı için hazırlanmış oyun afişinde –şayet oyun kişileri kullanılmışsa- görülebilir. (Örneğin sinemaya uyarlanmış Hamlet, film afişi. Yönetmen: Franco Zeffirelli, Hamlet: Mel Gibson.) Metinlerdeki bu perspektif odaklı algı, modern sonrası süreçle birlikte değişecek, yapı bozuma uğrayarak merkezsizleşecektir (Karacabey, s.204). Dramatik metinler perspektif anlayışı doğrultusunda genelde tek bir noktadan bakar, bu yönü ile kapalıdır ve çoklu bakış açıları yoktur: metnin söylemi (mesaj) genelde net ve kesindir. Metinler daha açık uçlu, tamamlanmamış bir hale geldikçe, merkezi tek bakış açısı da yerini çoklu bakışlara/yoruma bırakacaktır. Avangart hareketle iyice belirginleşecek bu durumu, Z.Sayın Ruskin’in şu sözü ile açıklar: “birden gözleri açılan bir kör gibi görme çabası” (Florenski, 2007, s.12).

Şunun da özellikle altı çizilmeli ki, nasıl ki dramatik tiyatro sadece Batı’ya özgü ise perspektif de uzunca bir süre Batı sanatına özgü olarak kalmış ve perspektif teknikleri bilinmesine rağmen başka toplumlarca özellikle kullanılmamıştır” (Florenski, 2007, s.53). Perspektifin temelinde yatan insan merkezli dünya algısı (hümanizma), dünyevileşme, ve kartezyen düşünce, maddeyi manadan, bedeni ruhtan, görüleni hissedilenden ayırarak birincilere dikkat kesilip ikincileri yok sayan ve dışlayan bir tavır geliştirmiştir. Bunlarsa Antik Yunandan başlayarak gelişen modern batı toplumunun ayırt edici özelliğidir ve diğer toplumlar bu şekilde bir gelişim çizgisi izlememişlerdir. Bir tarafta “gerçek”i görünende (madde) arayan bir kültür ve bu kültürün görme biçiminin temelinde yatan perspektif düşüncesi, diğer tarafta “hakikati” görünmeyende (mana) arayan ve “göz bakar gönül görür” kaidesiyle optik görmeyi mutlaklaştırmayan bir kültür/kültürler vardır. Örneğin Artaud’nun hayranlıkla izlediği ve andığı Doğu Tiyatrosu, dramatik anlatımın dışında bir anlatım geliştirmiş, İslam sanatındaki tasvir tekniğinde ya da Mısır sanatında perspektif kullanılmamıştır. Perspektifle birlikte görmek ideolojik bir sürece indirgenerek görmekle bilmek eşitlenmiştir (Özgül, 2012, s.173). Bu tarz bir görmenin dışlayıcı yönünü şu şekilde açıklar Florenski: “görme işlemine ne anılar, ne tinsel uğraşlar, ne de bilme süreçleri eşlik eder. Bu "görme" dışsal-mekanik bir süreç, en iyi ihtimalle kimyasal-fiziksel bir süreç olarak kalır; ama

asla "görmek" olarak tanımlanan şeyle ilgili değildir; çünkü görmeye ait ruhsal, hatta psikolojik öğelerin hiçbiri bilinçli olarak hesaba katılmamıştır” (2007, s.128). Nietzsche’nin Apollon’a karşı Dionysos’u diriltmeye çalışarak, bir anlamda modernitenin temelinde yatan “akıl”ın (Apollon) yanına, dışlanmış olan “duygu”ları (Dionysos) koyarak (madde-mana diyalektiği), yaklaşık 150 yıl önce modernite denizine attığı taşın oluşturduğu artçı dalgaların sarsıntısını yaşıyoruz hâlâ. (Bu sarsıntı “postmodernite” olarak adlandırılıyor günümüzde.) Modern sonrası sanatta, örneğin kültürümüzün bir ürünü olan sema’nın Batı sanatında farklı alanlarda konu edilmesi, en azından görme biçimlerinin çeşitlendirilmesi olarak okunabilir, ki bu durum modern epistemolojinin dışladığı, yok saydığı bilgi türlerinin, postmodern epistemolojinin sınırları içinde temsil olanağı(var olma şansı) bulmasının bir yansımasıdır da. Bu süreçte, -perspektif gibi- modern batı düşüncesinin temel kaynak kodlarının modern süreç içinde yavaş yavaş çözülmeye başlaması ile ortaya çıkacaktır. Örneğin Müller’in metinlerinde perspektif odaklı hiyerarşik yapı parçalanacak ya da kübizmle tek açılı görme biçimi değişecektir. Tek açılı görme algısı olan ve “ideal” olarak sunulan, perspektifle “seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğu” söylenmesine rağmen fotoğraf makinesi ve sinemanın “aslında böyle bir merkez bulunmadığını” gösterdiğini söyleyen J.Berger devamında perspektif algısındaki değişimi şu şekilde açıklar: “Kübistlere göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı” (1995, s.18).

Lehmann, tiyatro durumunun açık ve gizli iletişim süreçlerinin bütünlüğünden oluştuğunu belirtir (1999,, s.3). Seyir yeri ve oyun yerini kapsayan dramatik iletişim modeli, dramın-dramatik yapının temelini oluşturmaktadır. Dram-Dramatik yapı, oyun uzamı ve seyirci alanı şeklindeki çift karakterli yapının birleşimine dayanmaktadır. Oyun uzamı ve seyirci alanı ayrımına dayanan dramatik iletişim modelindeki bu ikili sistem, sahne-oyun uzamını hedefleyen “iç iletişim sistemi” ve seyirci-theatron uzamını hedefleyen “dış iletişim sistemi” olarak tanımlanır (Lehmann, 1999, s.236). Antik dönemlerden beri sahne yapısı tasarımsal açıdan oyunun oynandığı ve oyunun izlendiği yer olarak kesin bir şekilde ayrılmıştır: Oyunun oynandığı yer olan sahne içi eksen “iç iletişim sistemi”ne, oyunun izlendiği yer olan “theatron” ekseniyse “dış iletişim sistemi”ne dayanır. Dramatik yapı, iç iletişim sisteminin, dış iletişim sistemine “sağır”

(Karacabey, s.2007, s.11) olduğu, kendi içinde kapalı kurgusal bir yapıya dayanır (Lehmann, 1999, s.171). Sahne ve seyirci uzamı arasına çekilen hayali bir dördüncü duvar ile “dilsiz”leştirilen seyircinin bu yapı ile tek iletişim şekli özdeşleşme ve yanılısama yoluyla gerçekleşir (Karacabey, 2007, s.11).Yanılsamayı ve özdeşleşmeyi amaçlayan, sahnenin sağır, seyircinin dilsiz olduğu bu kapalı dramatik yapıya bir karşı çıkış olarak Epik tiyatrodaki şarkı, bölüm başlıkları, projeksiyonlar ve yanılsamayı kırmaya yönelik girişimlerle dramatik formun ihlali yönünde adımlar atılacak, dramatik iletişim modeli sorunsallaştırılarak, iç iletişim sistemi kırılıp dış iletişim sistemine yönelinecektir (Karacabey, 2007, s.149). Brecht’in, özellikle Aristotelesyen-benzetmeci-yanılısamacı tiyatroyu eleştirirken attığı taş deyim yerindeyse bir çığa dönüşecek ve modern sonrası süreçte, o ana kadar tiyatronun olmazsa olmazı konumundaki öğelerinin varlığı tartışılacaktır:“tiyatronun, tiyatro olmaktan vazgeçmeksizin, neden yanılısama olmadan da gerçekleştirebileceğini göstermektedir.” (Lehmann, 1999, s.172). İlizyon-disülizyon örneğinde görüldüğü gibi, modern sonrası süreçle birlikte tiyatronun “olmazsa olmaz”ı konumundaki dramatik yapının öğeleri yavaş yavaş “olmasa da olur”a dönecektir.

Dramı, “tabloyu içe dönük olarak bir arada tutan ve dışa doğru kapatan bir resmin ‘çerçevesi’ne” benzeten Lehmann (1999, s.172), daha modern dönem içindeyken, örneğin Shakespear oyunlarındaki seyirci odaklı apartlar ile (oyundan dışa doğru sesleniş) tiyatro bütünlüğünün konvansiyonel bir çöküşünün gerçekleştiğini, tiyatro çerçevesinin yıkıldığını belirterek (1999, s.171) Avantgard dönemde dramatik iletişim modelinden şüphe duyulmaya başlanacağını söyler. Sahne üzerindeki iç iletişim sistemi, Szondi’nin tabiri ile dördüncü duvarın ardına çekilip mutlak bir yapı içinde tıkr tıkr işleyen diyalog tarzına dayanır ve bu diyalog tarzı iletişim “tiyatrodaki iletişimi özellikle engeller.” (Lehmann, 1999, s.238). Önceden, örneğin “sıkça” ve “şiddetli biçimde” seyirciyle iletişim kuran Shakespeare figürlerinde olduğu gibi ya da uzun tiratlar ve monologlar ile ortaya çıkan dramatik yapıdaki baskı hatalarının, seyirciyi rahatsız edecek şekilde fark edilmeyecek bir biçimde sunulduğu, dramatik yapının ihlal edildiği fakat buna rağmen dramatik çerçevenin kırılmadığı estetik anlayış, avangart hareketlerle değişmeye başlayacak, kapalı dramatik yapıyı ihlal eden söz konusu baskı hataları kasıtlı olarak artırılacak ve dramatik tiyatroda kusur olarak görülen bu durum postdramatik tiyatronun estetik ilkesi haline gelecektir. (Lehmann, 1999, s.172)

“Drama krizi” başlığı altında tartışılan dram ve tiyatronun uygunluğu tartışması, diyalog ve monolog gibi dramatik iletişim modelinin öğelerini de içine almıştır. Monolog tarzı konuşma, klasik dram yapısı içinde, diyalektik şekilde karşılıklı konuşmalardan hareketle gelişen, ilerlemeci ve nedensel diyalog yapısına uymaz. Dramatik yapıda bir kusur olarak ortaya çıkan ve “patolojik” bir durum olarak görülen monoloğun, tiyatro kuramı açısından bir “iletişim bozukluğu” (Lehmann, 1999, s.238) olarak değerlendirilmesine rağmen tiyatro estetiği açısından diyalogun konuşmadaki başarısızlık olduğunun altını çizen Lehmann, bunun tersine monoloğunsa “tiyatrodaki anında gerçekleşen”i güçlendirerek gerçek iletişime yaklaştığını belirtir. Bir kez daha altını çizerek belirtelim ki diyalog tarzı iletişim, sahnede, dramın kurgusal yapısı içinde yani “iç iletişim sistemi”ne, monolog tarzı iletişimse, seyirciye dönük theatron eksenine, yani “dış iletişim sistemi”ne yönelerek gerçekleşir. Dramatik yapıda bir kusur/baskı hatası olarak görülen bu iletişim bozukluğu, temsil krizi ve tiyatrosallaşma tartışmaları ile birlikte iç ve dış iletişim sistemleri arasındaki gerilim başlığı altında toplanacak ve ayırım gitgide derinleşecektir (Karacabey, 2007, s.121). Çünkü, postdramatik tiyatroda önem kazanan gerçeklik-anındalık olgusu, şimdi ve burada olanın ortaya çıkması, burada ve şimdi gerçekleşerek gerçekleştiği an içinde değer kazananı ifade etmenin yolu, dördüncü duvarın ardında tıkr tıkr işleyen diyalog tarzı dramatik iletişim modeliyle değil, seyirciyle etkileşimi öne çıkaracak şekilde theatron eksenini oyuna dahil eden (hatta sahne eksenine karşı theatron eksenini forse eden (Lehmann, 1999, s.236)) baskı hatası ve kusurlar ile mümkündür. Kurmaca dramatik evrenin sınırının, gerçek tiyatral olana doğru aşılmasının bir yolu olan monoloğun, bu yönü ile postdramatik tiyatronun belirleyici bir yapısı olduğunu belirten Lehmann, dramatik tiyatrodaki diyalog yapısının yerini postdramatik tiyatroda monolog ve koroya bırakmasının semptomatik bir durum olduğunun (1999, s.239), bunun için monolog tarzının boşuna ve tesadüfen gelişmediğinin altını çizer (1999, s.235).

Görüldüğü gibi, dramatik yapının en belirgin özelliği olan, dramatik iletişim modelinin de temelini oluşturan, diyalektik-nedensel bir gelişime dayanan diyalog tarzı dramatik iletişim modeli, özellikle gerçekleştiği an içinde değer kazanan (Lehmann, 1999, s.180) olarak şimdinin ıskalanmasına sebep olmaktadır. (Ki bunun için postdramatik tiyatro şimdinin tiyatrosu olarak nitelenmektedir (Lehmann, 1999, s.267)) Diyalog, seyircinin dikkatini şundan (“şimdi”, “burada” olandan) yanılsatılana, yani

başka bir zamana ve zemine, dolayısıyla başka bir gerçekliğe çeviren dramatik tiyatronun araçlarındandır. Dramatik tiyatronun da dahil olduğu klasik temsil estetiği referans alınacak bir dış gerçeklik algısına dayanır (Karacabey, 2007, s.122). Böyle bir dış gerçekliğin temsili de ancak kurmaca bir dünya oluşturulması ile mümkündür. Böylece sahne ile theatron eksenini arasındaki zaman ve zemin farklılaşacak, seyircinin yaşadığı zaman (şimdi) ile seyircinin yaşadığı zemin (burada), sahnedeki zaman ve zemin ile çelişecektir. “Şimdi” ve “burada” şeklinde formülleştirilen, gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesindeki değişimi ifade eden bu anlayış temsil krizinin de kaynağı olacaktır (Karacabey, 2007, s.122). Tiyatralleşme tartışmaları ile birlikte yavaş yavaş “zincirlerinden kurtulma”ya başlayan yeni tiyatro, forse ettiği theatron eksenini karşısında (dolayısıyla dış iletişim sistemi karşısında) sahne eksenini (iç iletişim sistemini) “prensip...yok oluşun kenarına kadar getirmenin mümkün olduğu sonucunu” çıkaracak, “tiyatronun “dış iletişim sistemi” olarak tamamen ya da neredeyse herhangi bir “kurgusal bir iç-iletişim sisteminin yapısı” olmaksızın da var olabileceği” (Lehmann, 1999, s.236) sonucuna varacaktır. Bu da kaçınılmaz olarak sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden örgütlenmesi (Karacabey, 2007, s.127) sonucunu doğuracaktır. Dramatik tiyatro, sahne-seyirci arasındaki konvansiyonel bir mesafeyi esas alır. Dramatik tiyatronun fenomeni olan bu estetik mesafe (Lehmann, 1999, s.179) ile seyirciye, kendini “güvende” (Lehmann, 1999, s.191) hissedeceği binlerce yıllık bir seyirci olma durumu bahsedilmiştir. Seyircinin bu durumunu Szondi radikal¹² bir bakış açısıyla “elleri kolları bağlı” (aktaran Lehmann, 1999, s.191) olarak tanımlayacaktır ve görüldüğü gibi hiç de haksız değildir. Dramatik yapının sarsılması ile, postdramatik tiyatrodaki sahne-seyirci arasındaki estetik mesafenin bozulması sonucu seyircinin kendini güvende hissettiği estetik mesafe aşılabilecek ve seyircinin seyirci olma durumu sarsılacaktır.

Gerçeğin temsil aşamasında fire vermesi henüz aşılamamış bir sorundur. Aşılacağına da bir garantisi yok, çünkü, gerçeğin 1:1 ölçekteki bir temsili gerçeğin ancak ta kendisini yeniden üretmekle mümkündür. Örneğin ahlaki/etik sorunlar görmezden gelinip bir “Truman Şov” gerçekleştirilse bile ortaya çıkacak şey Baudrillard’ın kastettiği şekliyle bir simülasyondan başka bir şey olmayacaktır. Fakat günümüzde çok daha sinsi bir sorunla karşı karşıyayız: Henüz tartışmaya açılmadığı

¹² Marx, radikal olmayı meseleleri kökeninde ele almak olarak tanımlar.

zamanlardaki haliyle modern süreç içinde çeşitli yanılsatma araç ve teknikleriyle “mış” gibi yapılarak gerçek taklit ediliyordu. Oysa hem gerçeğin hem de onun temsiline tartışıldığı postmodern süreçte, gerçek simüle ediliyor ve Baudrillard bu simülasyon durumunu/simule etmeyi “mış” gibi yapmaktan ayırarak, mış gibi yapmanın gerçeklik ilkesine bir zarar veremeyeceğini ama simülasyonun gerçek ile sahte gerçek arasındaki farkı yok etmeye çalıştığını belirtir (2011, s.16). Perspektif konusunda görüldüğü gibi, üç boyutlu bir gerçekliğin iki boyutlu bir düzlemde temsili, gerçeğin en az bir yönünün ıskalanacağı anlamına gelmektedir ki bu dramatik tiyatronun görme biçiminin temelinde yatan sorunu ifşa etmektedir. Dramatik tiyatronun tek merkezli bakış açısı yerini çoklu bakış açılara, merkezsiz bir yapıya hatta görme ve anlam üretimi arasındaki ilişki bağlamında değerlendirildiğinde körlüğe bırakacaktır postdramatik tiyatroda. Şimdi ve buradalık şeklinde formüleleştirilen, temsil aşamasında gerçeğe yaklaşma eylemi de dramatik tiyatroda ıskalanan zaman ve zemin boyutunun yakalanmasına yönelik postdramatik bir girişim olarak karşımıza çıkacaktır.

2.2 POSTDRAMATİK TİYATRONUN TARİHÇESİ: DRAMATİK BİÇİMİN İLK İHLALLERİ

Modern sanatın genetik kodları çözüme uğradıkça ortaya çıkan “yıkıntılar” genel olarak sanat alanında postmodernizm başlığı altında toplanırken tiyatrodaysa modern paradigmayla ilişkilendirilen modern tiyatro, söz konusu paradigma değişiminin etkisiyle kademeli olarak tiyatral olanı öne çıkaracak şekilde radikal bir değişim geçirmiş ve postdramatik olarak nitelenmiştir. Bu değişimi tiyatronun yapısal unsurlarının görsel olana uyarlandığı bir kalibrasyon süreci olarak niteleyebiliriz. Postdramatik tiyatroda görsel olan dilsel olana karşı, ikonik göstergeler simgesel göstergelere karşı, sahne metne karşı, edebiyatın tiyatrodan tasfiye edilmesiyle birlikte tiyatrallık edebiyata(oyun metnine) karşı bir üstünlük kazanmıştır.

Avrupa sahnelerindeki gösterge sisteminin değişimiyle birlikte geleneksel dramatik yapı bozulmaya başlamıştır. Dramatik formun sistemli ilk ihlalleri avangart dönemde belirginleşmiştir fakat öncesinde dramatik formun ihlal edildiği örnekler de mevcuttur. Lehmann dramatik formu ana hatları ile “saf dram” olarak adlandırarak, saf dramın yanında ve öncesinde Ortaçağ’da, Shakespeare oyunlarında ve Barok dönemde saf dramdan (dramatik formun modelinden) oldukça sapmalar olduğunu belirtir. Modelden bu sapmaları “saf olmayan dram” olarak niteler Lehmann (1999, s.71). Shakespeare oyunları ve diğer dramatik oyunlarındaki apartlarda direk seyirciye yönelik konuşmalarla dramatik formun kapalı kurgusundaki dramatik iletişim modelinin kırıldığı ya da örneğin alegorik figürlerin oyuncular tarafından canlandırılması gibi örneklerde dramatik formun ihlal edildiği görülmektedir. Çehov, dramatik yapının omurgası olan, (dış) eylem-olay dizisine dayanan iyi kurulu oyun yapısını çözerek iç eylemi (içsel deneyimi) öne çıkarmıştır (Çalışlar, 1993a, s.62). Çehov oyunlarında görünür de olay örgüsü mantığına uyulsa da, diyalogun dramatik modeldeki olaylar arasındaki ilişkiyi kuran/destekleyen klasik işlevinin dışında kullanılmasından ötürü, dramatik formda organik bir bütünlüğe dayanan eylem-olay dizisinin birliği kırılır. Durumdan değil konudan kaynaklanan konuşma örgüsünde diyalog temel işlevinden uzaklaşmış, temel renkleri eksilmiş, diyaloga sızmış bir monolog halini almıştır (Karacabey, 2007, s.17-18)

Hegelyen dram olarak adlandırılan klasik dramatik yapıtın Rönesanstan beri geçerli olan ilkeleri avangard dönemde sistemli bir şekilde ihlal edilmeye başlanmıştır. Dramatik yapıtın ilkeleri biçimsel olarak organik biçim (organik sanat yapıtı) olarak nitelenmiştir ve Aristoteles'in Poetika'da tarif ettiği biçimsel ilkelere bağlı kalmıştır. Söz konusu ilkeler ana hatları ile başı ve sonu olan bir eylem dizisi etrafında şekillenen, belirli bir uzunluğu olan eylemlerin taklidi olan, bir öyküye, olaylar birliğine, karaktere, diyaloga ve sonuçta bir sentezin sunulduğu çatışmalı bir yapıya (tez-antitez) dayanmaktadır (Karacabey, 2007, s.11-23). İşte bu ilkelerin (Dramatik Yapıt- Organik Sanat Yapıtı- Hegelyen Dram) sarsılmaya, sorgulanmaya başlanmasının “Dramın krizi” olarak nitelendirilmesi ve sistemli bir şekilde sorgulanması “Tiyatrallık” tartışmaları ile başlamıştır. Dramın krizinin 1880’lerde ortaya çıktığını belirten Lehmann, dramın o zamana kadar tartışmasız olan yapısal unsurlarının (metinsel diyalog, çatışma, eylem, birey vb.) tartışmaya açıldığını belirtir (1999, s.71-72). Edebiyatın bir alt türü olarak görülen tiyatronun edebiyattan bağımsızlaşmasını isteyen; tiyatronun kendine özgü araçlarını ön plana çıkarmayı hedefleyen; sahne ve seyirci arasında yeni bir iletişim ve örgütlenme modelini amaçlayan; ikonik göstergeleri simgesel göstergelere karşı, görsel olanı dilsel olana karşı ön plana çıkaran; tiyatronun kendi sahnesel potansiyeline dikkat çeken; kinetik durumdaki tiyatro araçlarını dinamikleştirerek ön plana çıkarmak isteyen ve böylece tiyatroyu edebiyat gibi diğer türlerden ayırarak özerk bir sanat olarak var etmeyi amaçlayan tiyatrallık tartışması olarak adlandırılan krizle birlikte dillendirilen bütün bu taleplerin işaret fişegi “tiyatronun tiyatrosallaşması” (Karacabey, 2007, s.121) sloganı ile atılmıştır ve Lichete’ye göre “yabancınnın keşfi” ile birlikte Avrupa sahnelerindeki tüm gösterge sistemleri değişmiştir (aktaran Karacabey, 2007, s.45).

Dramatik tiyatrodaki kırılma anlarını ve ihlalleri inceleyen Lehmann, Maeterlinck'in Simgeci (Sembolik) tiyatrosundaki statik dram talebiyle dramatik duraklara veda edildiğinin altını çizmektedir. Bayerdöfer'e göre statik dram, Aristoteles'in dramın özü olarak gördüğü eylemi feda ettiği için ilk Anti-Aristotelesçi dramaturjidir (aktaran Lehmann, 1999, s.93). Eylem ve çatışmanın yer almadığı Simgeci tiyatronun “dural oyun” (Çalışlar, 1993b, s.171) biçimi, eylemi durağanlıkta dondurarak, seçim şansı olan karakterleri bir teslimiyet figürü olan kuklalara çevirerek, dramatik tiyatronun temel iletişim aracı olan diyalogu bu özelliğinden yoksun kılıp işlevsizleştirerek dramatik yapıyı bozuma uğratmıştır (Karacabey, 2007, s.57).

Avangartların dramatik metinler ve dramatik yapıtlarda gerçekleştirdiği değişim homojen ve tek hatlı bir yol izlememiştir. Avangart hareketlerin her biri dramatik yapının unsurlarını kendi düşünceleri doğrultusunda parçalamışlardır (Karacabey, 2007, s.92). Organik sanat yapıtının ilkelerinin çözülmeye başlanmasıyla, organik yapıtın ana amacı olan “bütünlük”le verilmek istenen deneyim yerini “parçalı” yapının bilgisine bırakmıştır. Yazının-sözün etrafında örgütlenen bir sanat olmaktan uzaklaşmaya başlayan tiyatrodaki dramatik metinler ikincil bir konuma indirgenmiştir. Diyalog klasik işlevinden uzaklaşmış, organik bütünlüğün temeli olan nedensel bir bağlantıyla ilerleyen kapalı, birlikli oyun yapısı yerine duraklarla parçalanan, episodik şekilde gelişen oyunlar yazılmıştır. Gerçeklikle kurmaca arasındaki ayrımın yavaş yavaş yok olmasıyla metinler klasik temsil estetiğinden uzaklaşacak, metin dışı unsurlar oyunlara dahil olacaktır. Gösteren ile gösterilen arasındaki anlamsal bağ zayıflayarak estetik materyale yapılan vurgu ile kolaj, montaj tekniği ön plana çıkacaktır. İşlevsel dil yerini şiirsel dile, diyalog monoloğa ve iletişimsizliğe, mimesis anlayışı çarpıtılmış imgelere dönüşecektir (Karacabey, 2007, s.19-23). Tiyatronun estetik materyaline yapılan vurgu, yani ışık, renk, mekan gibi sahneleme unsurlarının (tiyatro araçlarının) ve sahnedeki göstergelerin soyutlanması neticesinde, sahne ve seyirci arasındaki iletişim modeli de yeniden örgütlenecek, klasik dramatik iletişim modeli değişecektir (Karacabey, 2007, s.127-128)

Bu değişim temelde gerçeklik algısındaki değişimle ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Klasik temsil estetiği referans alınan bir dış gerçekliğe yaslanır. Algılanan dış gerçeklik sanatçının perspektifinden tamamlanmış bir bütün olarak sunulmaktadır. Bu sunum aşamasında estetik biçimleme araçları söz konusu referans gerçekliği sunmak amacıyla bir yeniden üretim sürecinde kompozit olurlar. Bu üretim sürecinde ise gösteren ile gösterilen arasında referans alınan dış gerçekliği sunacak şekilde anlamsal bir ilişki vardır. Fakat gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesinde yaşanan değişimle birlikte gösteren gösterilen ilişkisi parçalanarak, gösterilenler klasik temsil estetiğindeki “amaç” olan bir dış gerçekliğin işaret edilmesi çabasıyla bağımsızlaşarak, yani anlamdan (amaçtan) uzaklaşarak soyutlanacak ve tiyatro araçları bağımsızlaşacaktır. Tiyatro araçları (biçim) ve temsil edilecek gerçeklik (içerik-amaç) birlikteliğinden oluşan klasik temsil estetiğindeki biçim-içerik uyumu şeklindeki sunum modelinin dağılmasıyla biçim-içerik uyumuna dayanmayan, gösterenlerin materyal

değerine vurgu yapılan ve dolayısıyla gösterenler aracılığıyla bir dış gerçekliğin işaret edilmesi yerine bizzat gösterenlerin kendilerinin gösterilmesi neticesinde klasik temsilin sonlandığı, bir dış gerçekliğin tamamlanmış bir sunumunun yapılmadığı, bir temsilin olmadığı, “açık yapıt” diye tanımlanan, temsil edici olmayan bir söylem, bir anlamda temsilin kendi gerçekliğinin ön plana çıktığı başka bir temsil anlayışı ortaya çıkmıştır (Karacabey, 2007, s.122-123). Postdramatik tiyatro içinde dramatik temsilin tamamen silinmesi durumunu Lehmann temsilin öbür tarafının keşfi olarak tanımlar (1999, s.269). Bunun içindir ki dramatik formun ilk ihlallerinin sistematik bir hale geldiği avangart dönemin, tiyatro estetiği üzerindeki etkilerinin dramatik metinler üzerindeki etkilerinden daha önemli olduğu kabul edilmiştir.



2.3.POSTDRAMATİK TİYATRONUN PANORAMASI

“Onsekizinci yüzyıl insanının kulağı, bizim orkestramızın (...) seslendirdiği bazı akorların uyumsuz yoğunluğuna dayanamazdı. Oysa bizim kulağımız bundan zevk alıyor, çünkü farklı seslerle dolup taşan modern yaşama alışmış durumda.”

Luigi Russolo*

Postdramatik diye nitelenen oyunlar bir manifestoya ve önceden belirlenmiş kurallara istinaden yazılıp sahnelenmedikleri için postdramatik oyunlara bakınca ortada birbirine benzemeyen, tasnif edilmesi zor dağınık bir yığınlar bütünü görülmektedir. Bunun için Lehmann kuramın yeni oluşmuş sahnesel söylemleri kapsamakta yetersiz kaldığını baştan belirtme gereği duyar. Hassan “Postmodern sahnenin haritasını çıkarmak imkansızdır” (aktaran Karacabey, 2007, s.104) derken Lehmann “Yeni tiyatronun tüm oyun biçimlerini kapsayan bir ‘toplu gösteri’ sunmak olanaksızdır” (1999, s.4) diyerek yeni tiyatronun kapsamlı bir dökümünü sunmaya değil estetik mantığını açıklamaya çalıştığını belirtir fakat postdramatik tiyatronun önemine inananların bile algıladıklarını ifade edebilecek gerekli sistematik araçlardan yoksun olduğunun altını çizer. Geçerli olan hiçbir paradigmaya hâkimiyet tanımayan, birbirinden farklı tiyatro konseptlerinin bir arada var olabildiği bir yaklaşıma sahiptir postdramatik tiyatro. Günümüz dünyasının dramatik biçimle ifadesinin artık imkansız olduğunu düşünen Müller gibi yazarlar açısından, algılanan dünyanın ifade edilme şekline dair ortada bir sorun olduğu açıktır. Szondi’ye göre ortaya çıkan yeni oluşum ve uygulama biçimleri işte bu sanatsal sorunlara verilen yanıtlar olarak okunmalı, tiyatronun karşısına çıkan temsil sorunlarına verilen tepkiler olarak değerlendirilmelidir (aktaran Lehmann, 1999, s.5-9) Bu değerlendirmeyi göz önüne alarak postdramatik tiyatroyu bir “cevap” olarak düşünebiliriz. Soru ya da sorunun ne olduğunaysa hatırlanacağı üzere bu çalışmanın “Postmodern düşüncenin doğuşu” başlıklı kısmında değinilmişti.

* Aktaran Connor, s.226

Modern sonrası dönemde, postdramatik tiyatro için geçmişte olduğu gibi, oyunlardaki konu farklılığı hariç estetik ilkelerin tekrar edildiği ortak bir ekolden, sanatçılar tarafından kabul edilip uygulanan ortak bir sanat anlayışından, kısacası alışıldık sanat kategorilerinden söz edilemez. Söz konusu olan yalnızca ortak eğilimlerdir (Karacabey, 2007, s.206). Postdramatik tiyatro için bir ayırıcı özellik belirlenecekse bu özellik öncelikle postdramatik tiyatronun metne bakışıdır. Tiyatro araçlarının önem kazanarak tiyatronun metinden bağımsızlaşması postdramatik kavramının ortaya çıkışında mihenk taşı olmuştur (Birkiye, 2007, s.38). Dramatik tiyatronun metni merkeze koyan ve tiyatro araçlarını metnin hizmetine sunan yaklaşımının aksine postdramatik tiyatrodaki tiyatro araçları metinle eşit bir seviyede durur. Artaud Batı tiyatrosunu tiyatroya özgü olan her şeyi metnin boyunduruğu altına sokan bir tiyatro (1993, s.37) olarak tanımlayarak metni tiyatronun düşmanı olarak görmüş ve tiyatronun metnin otoritesine boyun eğmekten vazgeçip ışık, renk, mekan gibi diğer tiyatro araçlarının ön plana çıkması gerektiğini dile getirmişti (Connor, 2015, s.192-194). Pavis de bu duruma dikkat çekerek postmodern deneylere dek sahnelemenin eksenini olan metne artık merkezde olmayan yeni bir statü verildiğini belirtir (1999, s.60). Hatta Lehmann, postdramatik tiyatro öncesinde yazılan, metnin söz konusu otoritesini sarsan oyunları Postdramatik tiyatronun jenealojisine dahil eder. Örneğin kayda değer herhangi bir eylemin olmadığı, karakterden ziyade kuklavarı figürlerin olduğu, bağlantısız diyalog yapısıyla dramatik mantığın sınırlarını aşan Absurt oyunlar postdramatik tiyatronun jenealojisine dahildirler fakat tiyatro araçlarını sonuçta metne dayandıran hiyerarşiye dahil oldukları için dramatik tiyatro içindedirler. Özellikle neo-avangart tiyatrodaki dramatik bölümler feda edilse de sonuçta metin aracılığıyla bir olay, bir rapor, belirli bir bağıntıya sahip bir olaylar birliğinin tiyatral sunumu yapılmaktadır. İşte bu bağıntı postdramatik tiyatrodaki koparı (Lehmann, 1999, s.81-87). Sonuçta postdramatik tiyatronun alametifarikası tiyatro araçlarının metinle eşit bir seviyede durmasıdır. Bir oyunun dramatik mantığın sınırlarını aşması onu “postdramatik” olarak tasnif etmek için yeterli değildir ta ki tiyatro araçlarını sonuçta metne dayandıran o hiyerarşik düzene bağımlı olmadıkça.

Postdramatik tiyatroyu tanımlamak için yeni kullanılan kolaj, montaj, şimdi-burada gibi kavramların varlığına ek olarak dramatik yapının parçalanması ile ortaya saçılan metin, anlam, dil, diyalog, beden, özne gibi unsurlar/kavramlar başkalaşım

geçirip önceki işlevlerinden farklılaşarak da olsa postdramatik tiyatro içinde var olmaya devam etmişlerdir. Bu kısımdan sonra postdramatik tiyatronun genel bir görüntüsünü oluşturmak amacıyla söz konusu kavramların postdramatik tiyatrodaki kullanımlarına değinilecek ve ardından postdramatik tiyatroda gösterge kullanımının öne çıkan karakteristik özellikleri olan parataksis, simultanite, göstergelerin yoğunluğuyla oynama, müzikalleştirme, görsel dramaturji, bedensellik, gerçeğin çöküşü, durum-olay kavramları incelenecektir. Postdramatik tiyatronun tüm yapısal unsurları ve ayırt edici özellikleri yüzde yüz yeni değildir. Dramatik tiyatronun yapısal unsurlarıyla bir şekilde içiçe geçmiş bir görünüm arz eder postdramatik tiyatro. Paradigma değişimi ile birlikte dramatik tiyatronun unsurları yeni paradigma içinde değişerek, başkalaşarak ya da kimi unsurların tenzili rütbe ile kimilerinin de terfi ile eski statüsünün değiştiği görülmektedir. Burada önemli olan dramatik ve postdramatik tiyatro için ortak olan yapısal öğelerin, tiyatro araçlarının ya da biçimsel özelliklerin sistem içindeki konumu ve diğer unsurlarla olan ilişkisinin dramatik ya da postdramatik niteliği için belirleyici olacağıdır. Örneğin “metin” dramatik ve postdramatik tiyatro için ortak kullanılan bir öğedir. Burada belirleyici olan metnin sistem içindeki konumu ve diğer unsurlarla olan ilişkisidir. Şayet yapı içinde metin merkezi bir konuma sahip ve diğer öğeler metnin hizmetinde olacak şekilde kullanılmışsa bu yapı dramatik yapıdır. Metin merkezi bir konumda değil ve diğer öğelerle yapı içinde eşit bir konuma sahipse (tenzili rütbe) bu yapı postdramatik yapıdır. Bir tiyatro yapısı/sistemi içindeki unsurların birbirleriyle olan ilişkisi ve konumunu dikkate alınmadan söz konusu yapının estetik açıdan dramatik kodlarla mı yoksa postdramatik kodlarla mı değerlendirileceğine karar verilemez. Postdramatik tiyatronun panoramik görünümüne (yapısal unsurlarına) bakarken bu değerlendirmenin unutulmamasının faydalı olacağını düşünmekteyiz.

“Yeni bir paradigmanın oluşumu esnasında “gelecekteki” yapılar ve biçim-özellikleri neredeyse kaçınılmaz bir şekilde kullanılagelenle iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkar.(...) Örneğin postdramatik tiyatro açısından tipik olan anlatıcılığın, biçim-heterojenliğinin, hiper-doğalcılığın, grotesk ve neo-ekspresyonist unsurların fragmanlaştırılmasıyla, dramatik tiyatronun modeline ait sahnelemelerde de karşılaşılmaktadır. Sonuçta, sadece unsurların konstellasyonu*, bir biçim-durağının, dramatik ya da postdramatik estetik bağlamında okunup okunmayacağına karar verir” (Lehmann, 1999, s.16-17).

* Konstelasyon: bir öğe/unsur değerlendirilirken, o öğenin konumunu ve sistem içindeki diğer öğelerle ilişkisini dikkate alma.

2.3.1 Biçim

Sanat eski biçimlerle bir bağ kurmadan gelişemeyeceğinden postdramatik tiyatronun kimlik inşası için klasik normlara ihtiyacı vardır (Lehmann, 1999, s.22-23). Kullanım şekli ve yapısı değişse de söz konusu normlar postdramatik tiyatronun temelinde varlığını bir şekilde sürdürür. Daha öncede değinildiği gibi tarihsel süreçte sistem içindeki sabit unsurlar arasındaki hiyerarşinin değişmesi suretiyle sirküle olan biçim ve yapıda, önceki ilişkileri değişen unsurlardan başat olanlar ikincil konuma, ikincil durumda olanlar başat hale gelebilmektedirler (Eagleton, 2014, s.122).

Tragedyanın ya da dramın biçimsel özelliklerinin ana hatlarıyla da olsa tek bir gösteride sunulması mümkünken postdramatik tiyatronun biçimsel özelliklerinin tek bir gösteride sunulması mümkün değildir. Eylemin merkezde olduğu ve bir amaç doğrultusunda kompoze edildiği biçimsel bir görünüme sahiptir dramatik tiyatro. Bu biçimsel yapının terk edildiğini belirtmek için postdramatik tiyatro “dramın ötesi” (Lehmann, 1999, s.20) olarak nitelenmektedir. Olay dizisinin serim, düğüm, çözüm, final şeklinde düzenlendiği doğal kompozisyon yapısı artık yapay bir hale bürünmüştür ve oyunun merkezinde eylem yoktur. Postdramatik tiyatrodaki eylem, dramatik metinlerde olduğu gibi odağı oluşturmadığı için “eylemin ötesinde” (Lehmann, 1999, s.110) bir tiyatro söz konusudur.

Biçimsel açıdan dramatik tiyatro mevcut ve alışıldık olandır. Heidegger hakikatin mevcut ve alışıldık olandan okunamayacağını belirtir (2011, s.68). Kimilerince dramatik tiyatronun ve dramatik yapının bu mevcut ve alışıldık olma durumundan ötürü hakikatin bu yapı aracılığı ile perdelendiği şeklindeki eleştiri modern (dramatik) olana bir itiraz şeklinde dile getirilmiştir. Sanat eserinin organik bir birlikten mi yoksa parçalardan mı oluşması gerektiği şeklinde özetlenebilecek, sanat eserinin biçimi üzerine olan tartışmayı irdeleyen Sarup, Lukacs ile Adorno’nun organik-organik olmayan tartışmasından hareketle modern ve postmodern sanatı biçimsel açıdan karşılaştırır. Adorno’ya göre organik olmayan parçalı yapı çağdaş dünyanın zorunlu ve olası tek sahici ifadesidir. Bütünlüklü organik yapıt (tiyatrodaki bunun karşılığı dramatik tiyatrodur) günümüz toplumunun çelişkilerini ortaya koymak yerine, dünyanın bir bütün

olduğu yanılsamasını yeniden üretir (2004, s.212-213). Dramatik tiyatrodan postdramatik tiyatroya doğru ilerlerken içerik-biçim, eski-yeni, gelenek-yenilik arasındaki çatışma şiddetlenecek ve bu süreç geleneksel olanın yıkılması ile sonuçlanacaktır. Yeni tiyatro, dramatik tiyatrodaki beklentileri karşılamaz. Gösterimden bir anlam ve bütüncül bir bağlam çıkarmak zorlaşacaktır (Lehmann, 1999, s.27). Tutarlılık katmanları yıkıldıkça modern olan postmodern olana dönüşecektir (Fuchs, 2003, s.89). “G.Poschmann, dramın kavramsal açılımını oluşturan unsurların, artık üretilenleri anlatmada yetersiz kalan bir sınırlamaya işaret ettiğini söylemektedir” (aktaran Karacabey, 2007 s.136).

Merkezinde metnin olduğu, omurgasını diyalektiksel bir gelişime dayanan eylem ve taklidin oluşturduğu, eylemin taşıyıcısı olan bir diyalog yapısına ve karakter gelişimine sahip olan dramatik tiyatronun bu biçimsel yapısı dram olarak adlandırılmıştır. Lehmann’a göre dram-eylem-taklit üçlüsünün ortadan kalkmasıyla yeni tiyatronun gerçekliği ortaya çıkmıştır. Bu biçimsel yapıdaki unsurların hiyerarşik seviyelerinin metinle eşitlendiği, metnin merkezi konumunu kaybettiği, tiyatro araçlarının dilin eylemi ilerleten diyalektik yapısına yaslanmadığı bir anlayışta postdramatik tiyatro ortaya çıkar (Lehmann, 1999, s.83). Yaygınlaşan deneysel gösterimleri postdramatik olarak niteleme hatasına düşüldüğünün altını çizen Fuchs, postdramatik oyunlarda kimliğin parçalandığı, metnin sorgulandığı ve dilin yabancılaştığını tespit eder (2003, s.229). Tiyatronun metinden uzaklaşması, dramatik tiyatronun kapalı ve geleneksel biçimlerinin terk edilmesi, yeni gösterim biçimlerinin tiyatrodan uzaklaştırılması veya önceden uzaklaştırılmış gösterim biçimlerin tiyatroya yaklaşmasıyla “performans” gibi yeni terimler doğmuştur (Fuchs, 2003, s.21).

Modern estetikteki mutlak orjinallik kültüründen (Connor, 2015, s.142) ötürü diğer sanatlarda olduğu gibi dramatik tiyatrodan da bir orjinallik (üslup) vardır. Bu orjinallik kültürü postdramatik tiyatrodan biçimsel özelliklerle yıkılmıştır. Bu üslup kaybı teknik olarak kolaj, montaj, parodi, pastiş, alıntı tekniklerinin bir sonucudur ve postdramatik tiyatronun hemen göze çarpan biçimsel özelliklerindendir. Biçimsel açıdan dramatik tiyatro, Aristotelesin yapısal (biçimsel) özelliklerini tarif ettiği şekliyle klasikleşen bir birlik dramaturjisidir. Bu klasik dramaturji ilk kez avangart dönemde kırılmıştır. Bu

dönemde anti Aristotelesçi bir biçim ortaya çıkmış ve postdramatik tiyatroda bu biçim gelişerek merkezi, başat bir hale gelmiştir.

Gelişmiş bir biçimciliğin postdramatik tiyatronun üslup özelliklerinden biri olduğunu belirten Lehmann, Michael Kirby'in "biçimci tiyatro"(formalist tiyatro) nitelemesini postdramatik tiyatronun sahnedeki tüm tiyatro araçlarıyla ortaya koyduğu "somut" yönünün altını çizmek için kullanır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Aristotelesçi biçimle daha çok oyun metni, yazılı metin üzerindeki yapı kast edilirken, biçimci tiyatroyla kastedileninse sahne üzerindeki beden, ışık, mekan, dil gibi tüm tiyatro öğelerin katılımıyla ortaya konulan dinamik oluşumdur. Postdramatik tiyatronun bu gelişmiş biçimci üslubunu Lehmann tiyatro ve film arasındaki ilişki üzerinden inceler. Bunun için John Jesur'un tiyatrosunu nitelemek için kullanılan "sinematografik tiyatro" tanımını kullanır. Değişikliğe uğramış film diyalogları tiyatroya dahil edilir. Sinemadaki montaj tekniği radikal bir tarzda kullanılır. Bütünlüklü bir eylem takip edilmez bunun yerine fragmanlar geçer. Video ve filmlerdeki kullanımına benzer şekilde kolaj-montaj etkisi dramatik mantık algılamasının önüne geçer (1999, s.209-210). Jesur'un gibi sinema kökenli/eğilimli yönetmenler aracılığıyla, film diyalogları, fragman, kolaj, kesim gibi film montaj teknikleri, kısaca, bir şekilde tiyatro adına yeniden keşfedilen filmlerdeki "sekans" (Lehmann, 2006, s.114) mantığı postdramatik tiyatronun bünyesine dahil edilmiştir.

Postmodernde vurgu içerikten biçime kaymış, derinlikten ziyade yüzeysellik ön plana çıkmıştır. Parodi, pastiş, ironi en çok öne çıkan biçimsel özelliklerdir. Zaman kesintisiz bir şimdiler dizisine indirgenmiştir. Aktararak söyleme, alıntılama, rastlantısallık, parçalılık söz konusudur (Sarup, 2004, s.189). Köklerden ziyade yüzeyler, derinlikli, organik çalışmalardan ziyade kolaj, işlenmişlikten çok üstüste yığılmış alıntılar belirginleşmiştir (Harvey, 1999, s.79). Jameson'a göre postmoderni oluşturan biçimsel özellikler şunlardır: ifadenin parçalara ayrılması; üslubun(orjinalliğin) çökmesiyle birlikte eleştirel bir amacı olan parodinin yerini içi boşaltılmış bir ironi hükmünde olan ve parodinin altında yatan güdülerden yoksun olan pastişe bırakması; imleyici zincirinin kopması; bütünlüklü organik olmayan, rastgele hammaddelerle ve bağlantısız alt sistemlerle dolu bir tombala torbası gibi kolaj ve radikal farklılık üzerine inşa edilen bir yapı (1994, s.65-90). Dramatik tiyatroda

bütünsel (organik) bir anlayış ve yapı egemenken postdramatik tiyatrodaki kolaj ve montajla inşa edilmiş parçalı (alegorik) bir yapı vardır (Zerenler, 2010, s.28); dramatik yapıda koşulsuz egemenlik konumunda olan karakter/birey, öznenin tasfiye edilmesi ya da öznenin ölümü/parçalanması ile birlikte postdramatik tiyatrodaki yerini işgal etse de içi boşaltılarak egemenliğini kaybetmiştir (Fuchs, 2003, s.17, 89); dramatik tiyatrodaki tamamlanmış, bitmiş, kapalı bir oyun anlayışı ve kesinlik varken, postdramatik tiyatrodaki açık bir biçim hakimdir ve bitmiş bir yapıt yoktur, oyun açık uçludur; dramatik tiyatronun omurgasını olay dizisi oluştururken postdramatik tiyatrodaki neden-sonuç ilişkisine dayalı bir anlatım yoktur; dramatik tiyatrodaki durum ve olayları açıklamaya yönelik konuşma örgüsünün aksine postdramatik tiyatrodaki dil bu amacından bağımsızlaşmıştır, iletişimsizlik ve çok seslilik hakimdir; zaman ve mekanda belirsizlik söz konusudur (Zerenler, 2010, s.28-29).

Mimetik, digetik ayrımı dramatik ve postdramatik tiyatronun özüne ilişkin tanım ölçütlerinden biridir. Dramatik tiyatro temelde bir eylemin taklidiyken (mimesis) postdramatik tiyatrodaki anlatı (digesis) söz konusudur. Eylem yerine anlatı postdramatik tiyatronun göstergesi niteliğindedir. Lehmann, bir dramatik aksiyon yerine belli başlı konuların açık bir sunumunu postdramatik tiyatronun belirtisi (septomu) sayar (2006, s.112). Gerard Genette yapıtın kendi malzemesiyle kurduğu ilişkiye göre edebi eserleri tasnif etmek için şu soruyu sormuştur: “Hikaye naklediliyor mu (“diagesis”) yoksa temsil mi ediliyor (“mimesis”)?” (aktaran Eagleton, 2014, s.117). Bu ayrım tiyatro açısından da geçerlidir. Dramatik tiyatro elindeki malzemeye mimetik açıdan yaklaşırken postdramatik tiyatrodaki belirgin bir mimetik kesinlik yoktur, malzeme digetik bir şekilde işlenir. (Buradan postdramatik tiyatrodaki mimetik temsilin olmadığı şeklinde bir çıkarım yapılamayacağı açıktır. Postdramatik tiyatrodaki takip edilebilir bağlantılı bir olay dizisinin diyalektik bir sunumu yapılmaz fakat eylemin diyalektik bir gelişimden arındırılmış ve parçalı şekilde mimetik sunumu varlığını sürdürür.) Bilindiği üzere epik tiyatrodaki anlatı tekniği kullanılır. Epik tiyatrodaki anlatı tekniğinde, yakın olan uzaklaştırılarak seyircinin özdeşliği kırılıp yabancılaştırılır ve böylece seyircinin oyun hakkında karar verecek bir konumda (yargıç, uzman) olması amaçlanır. Lehmann’ın “post-epik” olarak nitelediği postdramatik tiyatrodaki anlatım prensibinde ise epik tiyatronun tam tersi bir yöntem izlenir: yakın olan uzaklaştırılmaz aksine uzakta olandaki yakınlık işlenir (2006, s.110). Postdramatik estetikteki anlatıcının basitçe epik

bir fonksiyon olarak ele alınamayacağını belirten Lehmann, buradaki anlatıcıyı seyirciyle dolaysız iletişimin bir manifestosu sayar ve bu post-epik anlatımda bir eylem olmadığı anlamına gelmemektedir. Eylem fragmanlaştırılmış ve diğer materyallerle donatılmış bir şekilde zaten mevcuttur (Lehmann, 1999, s.198).

Dramatik tiyatronun omurgasını oluşturan çatışmalı eylem kurgusu modern sonrası dönemde tiyatronun gelişim aşamalarında (avangart ve sonrasında postdramatik tiyatroda) ortadan kalkmıştır (Karacabey, 2007, s.136). Bilindiği gibi dramatik yapı çatışmalı ve gerilimli bir gelişim aşaması üzerine bina edilmiştir ve bu durumun bilimsel olarak açıklanması Lehmann'ın da Esslin'den aktararak belirttiği gibi tartışmasız ve olağan kabul edilmiştir. Bu gerilim kriterinin içinde klasik dram anlayışının ana unsurlarını oluşturan, eylemin serim, düğüm, final şeklinde sunulduğu yapı mevcuttur (1999, s.42). 19. Yüzyıla kadar, olay dizisinin düşüşe geçeceği dönüm noktasına (peripeti) kadar sürekli tırmanması gerektiği şeklinde bir anlayış hakimdir. Bu hakim anlayış, olay dizisinin bütünlüklü yapısının episodik şekilde kurgulanan birbirinden bağımsız olaylarla gelişen Brecht'in Epik tiyatrosunda değişmiştir (Esslin, 1996, s.95). Aristoteles eylemi/dramatik aksiyonu, yani olaylar dizisini oyunun özü ve ruhu sayarak eylemsiz oyun olamayacağını belirtmiştir. Aristoteles'e göre karakter de eylemin yan ürünü olarak ortaya çıktığı için karakersiz bir oyun(tragedya) olabilir fakat eylemsiz olamaz. Bu Aristotelesyen yaklaşım dramatik yapının bilimsel açıklaması olarak asırlarca geçerliliğini sürdürmüştür. Zamanla oyunun merkezini oluşturan olaylar dizisi yerini karaktere bırakmıştır. Yaşamın hareketi içerdiği ve tiyatronun da hareketin ve yaşamın taklidi olduğu şeklindeki Aristotelesçi kanun dram sonrası süreçle birlikte önemini yitirmiştir (Fuchs, 2003, s.40-41, 52).

Postdramatik tiyatroda eylem dramatik metinlerde olduğu gibi odağı oluşturmaz. Oyunun merkezinde eylem yoktur. Dramatik tiyatroda eylemin düzenlendiği doğal kompozisyon yapısının aksine postdramatik tiyatroda kompozisyon mantığı klişelere hizmet eden yapay bir işçilik olarak görülmektedir. İşte bu durumda tiyatroda dramın ötesindeki olasılıklara kapı açılmış olur (Lehmann, 1999, s.20). Tiyatronun anayasasının ilk maddesinde eylem vardır. Dramatik tiyatro kendisini eylemle açıklamıştır hep. Tiyatronun dramın ötesindeki olasılıklara kapı açmasıyla birlikte postdramatik tiyatro "eylemin öteki tarafı" olarak nitelenmektedir. Postdramatik tiyatroda eylem-olay yerini

görüntü, durum ve dinamik sahnesel oluşumlara bırakmıştır (Karacabey, 2007, s.133). Olaylar dizisi denilen diyalektik bir gelişim çizgisi üzerinde ilerleyen çatışmalı ve bütünlüklü yapı, eylemin parçalanması ile birlikte yerini hiçbir bireşimin (sentezin) gerçekleşmediği, aralarındaki bağlantı-ilişki kopan parçaların bütünden bağımsızlaşması ile birlikte bireşimin ortadan kalktığı organik olmayan bir yapı ortaya çıkmıştır (Karacabey, 2007, s.141). Postdramatik tiyatrodaki başı sonu belli olan kapalı yapı yerini açık, tamamlanmamış ve parçalı bir yapıya bırakmış, sentezin yerini tezler almıştır (Kocabay, 2003, s.10). Örneğin Wilson çelişkiyi tiyatronun temeli kabul etmiş, anlamı parçalanan moleküller gibi yorumlayıp bu tiyatro anlayışını yapıçözümle ilişkilendirmiştir. Dramatik yapıyı reddeden Müller ise çağdaş olanı yansıtmak için parçalı imgeler ve karşıt biçemlerden oluşan, eylemin parçalanarak aynı anda mümkün olduğu kadar çok noktayı göstermeyi amaçlayan işitsel, görsel bir kolaj oluşturmuştur (Innes, 2010, s.267-272). Eylem birliğinin oyunu mükemmelleştirse de sıkıcı olduğunu belirten Müller eylem-olaylar dizisine bakışını şu şekilde açıklar: “Tiyatroya gittiğimde, bir akşam boyunca tek bir eylemi takip etmenin, her defasında daha sıkıcı bir hale dönüştüğünü fark ediyorum. Bu aslında beni artık ilgilendirmiyor. Birinci tabloda bir eylem gerçekleştiğinde ve ikinci tabloda tamamen farklı bir eylemle, ardından üçüncü ve dördüncü bir eylemle devam edildiğinde, bu eğlenceli ve güzeldir, ancak bu haliyle artık mükemmel bir oyun değildir.” (aktaran Lehmann, 1999, s.21). Müller oyunlarının karakteristik özelliğini oluşturan ya da Robert Wilson’un çalışmalarının –örneğin CIVIL warS sahnelemesi- temelini oluşturan postdramatik tiyatronun en belirgin özelliklerinden biri olan eylem-olay dizisinin parçalı görünümünü ve kolaj tekniğini Christopher Innes bütün bir uygarlık tarihinin kuş uçuşu gözden geçirilmesi olarak yorumlar. Noktasal olarak olaylara odaklanan dramatik tiyatronun aksine postdramatik tiyatrodaki kuşbakışıyla genel bir görünüm sunulur (Innes, 2010, s.280). Bunun yanında neredeyse hemen hemen hiç bir olayın-eylemin olmadığı örnekler de mevcuttur. Robert Wilson’un 1972 yılında Şiraz Festivali’nde KA MOUNTAIN AND GUARDenia Terrace’ın yedi günden fazla süren 268 saatlik gösteriminde oyunun bir noktasında sahnedeki tek hareketin/eylemin canlı bir kaplumbağanın boş sahneyi baştan başa kat etmesi olduğunu söyler Innes. Bu sahneye yaklaşık bir saat sürmüştür (Innes, 2010, s.272).

Dramatik tiyatro kapalı bir yapıya sahiptir. Genel hatları ile sahnede bir çerçeveyi dışı kapatan dördüncü duvar stratejisiyle çalışır. Böylece, oyun oyun olmayandan, iç dıştan, bakan bakılandan ayrılmış olur (Pavis, 1999, s.37). Dramatik yapıda esas olan tamamlanmışlıktır. Sahne üzerinde var olan her şey önceden kurgulanmış bir amaca hizmet etmek üzere oradadır. Örneğin hep söylendiği gibi sahnede eğer bir silah varsa bu onun bir amaç uğruna kullanılacağı anlamına gelir. Silah işlevseldir. Dikkati kendi üzerine çekmez. İşaret edeceği başka bir anlam vardır ve bu genelde metinde kayıt altına alınmış bir şeyi desteklemek içindir. Oysa modern sonrası süreçte tiyatronun araçları dikkatleri kendi üzerine çekerler. Mevcudiyetleri metinden ve diğer tiyatro araçlarından bağamsızlaşmıştır. Bu durum sahne üzerindeki “demokrasi” olarak nitelenmektedir. Dramatik tiyatrodaki oyunun mesajı ve verilmek istenen şey iyice hesaplanmıştır. Bu iyi kurgulanmış yapıda iş şansa bırakılmaz. Seyircinin-alımlayıcının düşüncelerini yönlendirecek şekilde kompoze edilmiştir oyun. Temsil öncesinde yazımından, provasına kadar her şey en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş ve üzerinden defalarca geçilerek tamamlanmış, bitmiş bir oyuna ulaşılmıştır. Kısaca dramatik tiyatrodaki izleyiciye *bitmiş* bir oyun sunulur ve sonuç odaklı bir mantığı vardır dramatik tiyatronun. Postdramatik tiyatrodaysa izleyiciye *bitirilecek* (Eco, 2000, s.86) bir oyun sunulmaktadır ve sonuçtan ziyade süreç ön plana çıkmıştır. Postmodern sanatın bu özelliğini tanımlamak için Umberto Eco, sanatın doğal kabul edilen taslaklarından vazgeçtiği modern sonrası süreçteki yapıtların çalışma mekanizmasını çözümlemeye çalıştığı meşhur eserinin ismi de olan “Açık Yapıt” tanımını kullanır. Eco’ya göre açıklığın temel veri kabul edilip üretim sürecine dahil edilerek yapıtın mümkün olabilecek en fazla açıklığa gelecek şekilde sunulması açık yapıtın poetikasıdır (2010, s.86). Modern yapıtlar biçimsel açıdan “tamamlanmış”, “bütün”, “değişmez” “kendinde-yapıt” olarak nitelenirken postmodern yapıtlar “noksan” ve “work-in-progress/süreçte-gelişen-yapıt” olarak değerlendirilmektedirler (Carlson, 2013, s.190). Postdramatik oyunlar bireysel algılara ödün veren oyunlardır (Candan, 2013, s.192). Dahası açıklık yönü ile izleyiciye sunulan oyunun, bitmiş değil bitirilecek bir oyun olması, bireysel algıları ve yorumu bir anlamda zorunlu kılmaktadır.

Biçim ve içerik uyumu klasik estetiğin, dolayısıyla da klasik estetik içerisinde var olan dramatik tiyatronun dikkat ettiği temel ilkelerden biridir. Heidegger biçim içerik ayrımını sanat kuramı ve estetik için kavram şeması olarak görür ve biçimi akla

ait olan, malzemeyiye akıl dışı olarak benimseyerek biçim-malzeme, özne-nesne ilişkisinde yakalanacak uygun tasarımla başarıya ulaşılacağına altını çizer (2011, s.21). Bunun dramatik tiyatrodaki karşılığı metnin ve sahne araçlarının belirli bir hiyerarşik düzen içinde anlatılacak öyküyü ön plana çıkarmaya hizmet edecek şekilde kullanılmasıdır. Tiyatrallikle birlikte tiyatrodaki gösterge sisteminde bir değişim yaşanmış, ikonik göstergeler simgesel göstergelerin önüne geçmiştir. Tiyatronun kendi materyal değerine vurgu yapan, bu yönü ile de dramatik formun eleştirel kullanımı olarak değerlendirilen, sahne araçlarını ön plana çıkarıp görünür kılan bir sahneleme anlayışı ortaya çıkmıştır (Karacabey, 2007, s.244). Bu anlayış modern sonrası süreçte bir “teşhir” stratejisini de doğurmuştur. Normalde saklanan ve bir kaza ya da hata olmadıkça görünür olmayan sahne üzerindeki işleyiş/üretim aşaması bilinçli olarak ortaya serilip teşhir edilir. Marranca bu durumu ““süreç, üretilmiş olmaklık, bir yapının niteliğini gösteren dikiş yerlerinin, yara izlerinin görünür olması” olarak seyircileri tiyatrodaki olayın bilincine vardırma girişimi olan “orada”lık şeklinde değerlendirir (aktaran Carlson,2013, s.195-196). Teknik, oyunculuk ve sahneleme sürecinin bütün çıplaklığıyla gözler önüne serildiği teşhir stratejisinin yanılsama karşıtı bir yaklaşım olduğunu belirtmektedir Candan (2013, s.217).

Postmodern sanat eserlerini (postdramatik oyunları) salt biçimci olarak nitelemek bir refleks haline gelmiştir. Susan Sontag sanatın biçimciliğe indirgendiği şeklindeki düşünceye itiraz eder. Postdramatik oyunların biçimci olduğuna dair düşüncenin temelinde aslında bir anlamda ideolojik bir tartışma yatmaktadır. İçerikten yoksunlaşan sanatın biçimsel özelliğinin ön plana çıkması şeklindeki tespitin altında içeriği kaybolan sanatın anlamsızlaştığı ve görünür olan kaba bir biçimciliğin kaldığı şeklindeki eleştirel düşünce yatar. Bu eleştirel düşünceyi Baudrillard boş verilmesi gereken bir “anlam şantajı” (2011, s.124) olarak değerlendirmektedir. Sontag biçim içerik tartışmasının temelini Platon ve Aristoteles’in tartıştığı mimetik sanat teorisinde arar. Mimesis terosine göre sanat figüratiftir ve mecburen bir gerçekliği yansıtır. Sanatın gerçekliği yansıtmayı gerektiği düşüncesini “safсата” olarak gören Sontag’a göre Batı’da sanata dair gelişen her türlü bilinç ve düşünce Yunanlıların sanatı bir taklit/temsil olarak değerlendirdiği teorinin çizdiği sınırlar içinde kalmıştır: “Keza, 'form' ('biçim') diye nitelemeyi öğrendiğimiz bir şeyi, 'içerik' diye nitelemeyi öğrendiğimiz şeyden ayıran o tuhaf bakışa (ve içeriği esasa dair, formu ise bir süs gibi

görmeye sebep olan iyi niyetli yaklaşıma) yol açan şey de sanatın bu çerçevede savunulmasına dayanır.” (2015, s.4). Sanatı dışsal bir gerçekliğin temsili sayan teori doğal olarak biçim karşısında içeriği ön plana çıkaracaktır. Bu temsil anlayışı zamanla kısmi olarak değişse de, daha az figüratif, gerçekliğin daha bulanıklaştığı bir hale bürünmüş olsa da Sontag’a göre hala daha bir sanat eserinin onun içeriğinden oluştuğu farz edilmektedir. Yani bir sanat eseri tanımı gereği bir “şey” söylecektir (2015, s.5). İşte Baudrillard’ın “anlam şantajı” olarak nitelediği durum tam da burada devreye girmektedir: Bir sanat eseri bir şey söylemeli yani bir anlamı ve ileteceği bir mesajı olmalı şeklindeki klasik düşünce postmodern düşünürler ve kuramcılar tarafından bir şantaj olarak yorumlanmaktadır. Günümüzde söz konusu olan bu “içerik” fikrinin Sontag tarafından bir “ayak bağı”, “sıkıntı yaratıcı bir öğe” ve bir “dargörürlük” (2015, s.6) olarak nitelemesi aslında postmodern estetiğin sanat eserindeki biçim-içerik ayırımına bakışını da özetlemektedir. Postmodern sanat üzerinden yürütülen içeriksiz kalan sanatın biçimsel öğelerinin ön plana çıktığı şeklindeki “biçimcilik” düşüncesine Sontag karşı çıkmaktadır. Ona göre bir sanat eserinin içeriksiz kalması ile dünyanın içeriksiz kalması aynıdır. Dolayısıyla iddia edildiğin aksine modern sonrası sanatın içeriği vardır tıpkı dünya gibi. Ne sanat eserinin ne de dünyanın içerik taşıdıklarının gerekçelendirilmesine hem gerek yoktur hem de içeriksiz olarak başka şekilde var olmaları mümkün değildir (2015, s.39).

2.3.2 Metin

Metni tiyatronun düşmanı olarak gören ve Batı tiyatrosunu, tiyatroya özgü olan her şeyi metnin boyunduruğuna sokan bir tiyatro olarak tarif eden Artaud'nun yaklaşık yüzyıl önceki düşünceleri, postdramatik tiyatronun metne yaklaşımına dair bir deniz feneri işlevi görmüştür. Pavis'nin tabiriyle metinden ve sözmerkezcilikten (logosentrizm) kurtulmak kolay olmamıştır (1999, s.60). Artaud Batı medeniyetinin temelini oluşturan Latin dünyasına özgü olan şeyin düşünceleri anlaşılır kılmak için sözcüğe (yazı + söz) gereksinim duyduğunu belirterek (1993, s.37) karşılıklı konuşmayı, sözlü ya da yazılı olanı sahneye değil kitaba ait görür. Tam da Batı tiyatrosunun (dram) kirlendiği nokta olarak buraya bir yer işareti koyar: Batı Tiyatrosunun söz ve yazıdan ibaret olarak görünmesi onu kirletmiştir oysa Doğu Tiyatrosu, (Artaud ve aynı düşünceye sahip olanların görüşüne göre) dram'ın temel kusuru ve Doğu tiyatrosundan ayrıldığı nokta olan söz-yazı merkeziliğe bulaşmamıştır (1993, s.34). Artadu'ya göre tiyatroyu sözlü tiyatrodan başka bir görünüm de görememek kusuru ya da hastalığının tedavisi, tiyatronun metnin hakimiyetinden kurtarılacak söz-yazı haricindeki tiyatroya özgü olan diğer şeylerin yani tiyatro araçlarının öne çıkarılmasıdır (aktaran Connor, 2015, s.192). Bu da tam olarak postdramatik tiyatronun en temel özelliklerinden biri olan, tiyatrodaki mevcut hiyerarşinin kaydırılmasıdır.

Artaud'nun ileri sürdüğü ve tartıştığı fikirlerinde dikkat edilmesi gereken önemli nokta metne alternatif bir arayış değil, metnin tiyatro mimarisindeki merkezi konumunu değiştirmek suretiyle mevcut hiyerarşinin kaydırılmasıdır (Lehmann, 1999, s.271). Modern sonrası süreç metnin “aleyhine” (Sontag, 2015, s.155) işleyen bir süreçtir. Yapıtın ve sahnelemenin eksenini olarak görülen dramatik metnin statüsünü kaybedip, “görselin ve görülebilirin kral olduğu” (Pavis, 1999, s.49) postmodern çağda, “sahnenin dışında bir dünya”, “yabancı bir beden” olarak görülse de tiyatronun gereksinim duyduğu ve dayanmak zorunda olduğu metne (Lehmann, 2006, s.146) yeni bir statü verilmesi kuşkusuz bir takım tartışmalar neticesinde olmuştur. Bu tartışmalarsa edebiyattan bağımsızlaşma düşüncesinin bir ürünüdür. Lehmann, yeni/çağdaş tiyatronun tarihinin, sahne ve metnin karşılıklı birbirlerini bozmasının tarihi olarak yazılması gerektiğini söyler (1999, s.273). Tiyatronun metinden bağımsızlaşma süreci, o zamana

kadar edebiyatın alt türü olarak görülen tiyatronun edebiyattan bağımsızlaşma talebinin sonucudur ve bu tartışmalar “tiyatrallık” başlığı altında toplanmıştır. Edebiyatın özerk bir disiplin olarak ele alınması gerektiğini ileri süren “yazınsallık” kavramından esinlenerek türetilen “tiyatrallık” kavramıyla tiyatronun edebiyattan uzaklaşması ve tiyatronun kendine özgü potansiyellerinin kullanılması amaçlanmaktaydı (Karacabey, 2007, s.92). Avangart dönemde dramatik yapının kodlarıyla oynanmış olsa da sonuçta tiyatro hiyerarşisi metne dayandırılmaktaydı. Avangart akımlar metni yansıtmamanın farklı biçimlerine odaklanmışken dramatik yapıdaki hiyerarşinin metnin aleyhine olacak şekilde bozulacağı dönem 70’lerden sonraki postdramatik olarak adlandırılacak dönemdir (Kocabay, 2003, s.6). Metnin belirleyiciliğinden vazgeçildiği, tiyatro öğeleri arasındaki hiyerarşinin bozulup tiyatro araçlarının önem kazandığı, tiyatro ve metnin karşılıklı bağımsızlaşma süreci postdramatik kavramının ortaya çıkışını belirleyen nedenlerdendir (Birkiye, 2007, s.38). Postdramatik olarak nitelenen yeni yazılan metinlerin yanında, “bir ayağı bir yüzyılda, diğeri bir başkasında olan” (Pavis, 1999, s.90) klasik metinler, yönetmenler tarafından kendi sahneleme anlayışlarına uygun olarak merkezsizleştirip parçalanılarak, klasik yapının bozulması suretiyle de sahnelemektedirler (Karacabey, 2007, s.135). Doğru olup olmadığı tartışılan bu sahneleme anlayışı, “klasik dilin düzeltilmesi”, “metnin tozunun alınması” olarak yorumlanmaktadır (Pavis, 1990, s.91). İster modern süreçte yazılmış olsun isterse modern sonrası süreçte, artık metinler tiyatral olarak ele alınarak çağın görme ve duyma biçimlerine uygun olarak görselleştirilmektedirler. Önceden “okunma” hassasiyetini de bünyesinde taşıyan metinler, daha çok sahneleme aşamasında dikkat edilen, metinlerin ayrılmaz bir parçası haline gelen tiyatrallık kavramıyla birlikte dinamikleşip “açık yapıt”lar haline gelmişlerdir. Karacabey bu “hassasiyet” değişiminin sahnesel tiyatrallıktan metinsel tiyatralliğe doğru yönelen bir değişim olduğunun altını çizer (2007, s.136).

Dramatik tiyatro açısından yapısal olan şartlar tersine dönmüştür. Artık önemli olan tiyatronun metne uygun olup olmadığı, metinle örtüşüp örtüşmediği değildir. Metinler tiyatral amaca uygun malzeme sunup sunmadıkları yönünde sorgulanmaktadırlar. Dramatik kompozisyonla hedeflenen söz, anlam, ses, jest gibi algılama aşamasında bütünlüğü gözetilen tiyatro öğelerinin uyumuna dikkat edilmemektedir. Klasik tiyatrodaki sentez kriterlerine uymayan, metin parçalarından

oluşan çok parçalı bir yapı söz konusudur (Lehmann, 1999, s.87). Çağdaş metni bir “kurban” olarak niteleyen Fuchs, oyun metninin geçirdiği bu değişimi bir “can çekişme” (2003, s.124) olarak yorumlamıştır. Fuchs’un, metin ve metafizik arasındaki ilişkiyi eleştirip, metnin (batılı dramatik tiyatro metninin) metafiziğin hizmetine verilmesini “soytarılık” olarak niteleyip doğru bulmadığını belirtmek için Metafizik vs. Tiyatro mücadelesi için söylediği söz aslında postmodern çağda, bir anlamda teknoloji karşısında -var olan diğer her “şey” gibi- sarsıntıya uğrayıp geri çekilerek sahip olduğu mevzileri terk etmek zorunda kalan tiyatronun, Teknoloji vs. Tiyatro+Metin mücadelesi için söylenmesi daha uygundur: “sarayın soytarısı olarak da kralın yazgisına ortak olunabilir.” (2003, s.121). Tenzili rütbe ile krallıktan soytarılığa indirgenmek suretiyle hiyerarşisi değiştirilse de metin tiyatronun yazgisına ortaktır. Ne halleri varsa göreceklendir, birlikte... Örneğin metnin avangarttan postdramatiğe, süreç içinde geçirdiği değişim için Pavis şu tespiti yapar: “Metin, sahnede yeniden çekinerek ortaya çıktığında, en azından temsille otorite ya da kulluk ilişkisinden özgürleşmiş midir? ‘Metin’ diye yazar Jean-Marie- Piemme, ‘dönüş yapıyor, evet, ancak sürgünü boyunca, fetiş, kutsallaştırılmış, buyrukçu nesne olma kasıntısı azalmıştır. Bizi bugün eski hortlaklarından kurtulmuş olarak sorguluyor’ ” (1999, s.60).

Klasik/dramatik oyun metninde asal metin, alt metin (ana metin, yan metin) ayrımı açıkça görülür. Bilindiği üzere asal metinde replikler, alt metinde ise sahne açıklamaları yer almaktadır. Seyircilere dönük olan asal metin sözel gösterge sistemlerine, alt metin ise sözel olmayan gösterge sistemlerine dayanır (Esslin, 1996, s.66). Postdramatik metinlerde bu ayrımın ortadan kalktığı görülmektedir. Örneğin Handke’nin “İzleyiciye Sövgü Kendini Suçlama” ve “Kaspar” oyunlarında ya da Müller’in oyunlarında asal metnin-alt metin ayrımı ortadan kalkmıştır. “Bir tiyatro metni hangi durumda söz konusudur? Hiçbir sahne açıklaması, tek anlamlı eylem, rol, dram yoktur.” (Karacabey, 2007, s.137). Metin, genelde “yazılı(dilbilimsel) metin” ve “sahnelenen metin” olarak ele alınırken Lehmann postdramatik süreçte “performans metni”nin ortaya çıktığını belirtir. Performans metninde, yazılı metin ve sahne üzerindeki bütün tiyatro araçlarıyla desteklenerek ortaya çıkarılan sahne metninin yeni bir ışık altında görülmesi söz konusudur (Lehmann, 1999, s.144-145). Pavis ise bu süreci “metinden sahneye” doğru üçlü bir aşama olarak yorumlar: metin, temsil ve sahneleme. Pavis metni ham haliyle dramatik/yazılı metin olarak ele alır.

Dramatik/yazılı metinde söz konusu olan sözel, işitsel, simgesel göstergeler dizgesidir. Temsildeyse, sahne üzerinde görülebilir ve duyulabilir olan yani sözel olmayan, görüntüsel, sahnesel göstergeler söz konusudur fakat bu dizgeler henüz algılanmamış ve betimlenmemişlerdir. Sahneleme ise söz konusu tüm gösterge dizgelerinin (sözel ve sözel olmayan/görsel) birbirleriyle ilişkiye konulmuş halidir. Bu dramatik metnin somutlaştırılmasıdır. Bakış açısının tersine döndüğü postdramatik süreçle birlikte artık sahneleme sözmerkezcilikten (logosentrizm) bir kaçıştır. Sahneleme aşamasında tüm üretim uçları (metin, oyuncular, yönetmen vb.) ile alımlayıcı (seyirciler) uçlar arasında bir ilişkiler dizgesi kurulmuştur (1999, s.52,56-57). Bu düşüncelerden hareketle Pavis okur için mümkün olan üç tür metin “okuma”sı olduğunu belirterek Lehmann ile (ondan yaklaşık 10 yıl önce) bir anlamda metin konusunda benzer bir ayrım yapar: dramatik metin, temsil metni, performans (gösterim) metni (1999, s.60-61). Postdramatik anlayışın hakim olduğu performans metninin ortaya çıktığı sahneleme aşamasında artık öğeler eşit ağırlıkta önem kazanmışlardır (Birkiye, 2007, s.39).

Dram kavramının tarihselleşip bir alt tür olarak tiyatro içindeki yerini alması ya da en azından tiyatro ile dramatik yazın arasındaki ilişkinin detaylıca incelenerek hem metinsel hem de sahnesel tiyatrallığın ön plana çıkarılmasıyla birlikte dram kavramının sınırlandırılması gerektiği düşüncesi üzerinde oluşan görüş birliği modern dönem sonrasında yazılan tiyatro metinlerine yeni bir ad bulma çabasını da doğurmuştur. Dram’ın dayandığı dramatik yapıyı ortadan kaldıran ve dramatik araçlarla değerlendirilmeye ve dramatik hiyerarşi içinde anlaşılmaya uygun olmayan modern sonrasında yazılan tiyatro metinlerinin drama ve dramatik yapıya mahsus terimlerle kavranması ve tanımlanmasında bir takım güçlüklerle karşılaşmaktadır. Kuramcılar arasında metnin yeni biçimlerini kapsayan bir terim arandığı görülmektedir. Bu terim arayışında başlangıç noktası ya da ilham kaynağı Gertrude Stein’dir. Dramatik tiyatro geleneğini ortadan kaldıran Stein’in oyun metinlerindeki dağınık ve fragman vari yapı için “Landscape Play ” tanımı kullanılmaktadır (Lehmann, 1999, s.71-72). Stein’in metinlerinde var olan kübist bakış açısının yanında, tiyatro, sahne ve metin daha çok birer manzara olarak görülmektedir (Lehmann, 1999, s.99). Modern sonrası süreçte görsel olanın dilsel olana karşı, ikonik göstergelerin simgesel göstergelere karşı ön plana çıkmasının altında yatan temel işleyiş mantığı metinlerde de “görselliği” ön plana çıkaracak şekilde iş başındadır. Bu temel mantıktan hareketle metin daha çok bir

“manzara” olarak okunmaktadır. Daha doğrusu görülmektedir. Bir “peyzaj olarak oyun düşüncesinin atası” olan Stein’in oyunu bir manzara (peyzaj) olarak okumasının altında yatan temel nedeni sorgulayan Fuchs şuna dikkat çeker: “Wilder günlüğüne şunları yazıyordu: ‘Bir mitos, soldan sağa, baştan sona okunabilecek bir hikaye değildir, her an bütünlüğü içinde ele alınması gereken bir şeydir. Belki de Gertrude Stein, oyun bundan böyle bir manzara, bir peyzaj olduğunu söylerken bunu kastediyordu.’ ” (2003, s.127). Stein’in yazılı metinlerini birer manzara olarak niteleyen Lehmann, bu manzarada cümle ögesinin cümleye karşı, sözcüğün cümle ögesine karşı, fonetik olanın semantik olana karşı, sesin anlam bütünlüğüne karşı özerkleştirildiğini belirtir (1999, s.101). Stein’in peyzaj oyun mantığında, postdramatik tiyatro estetiği açısından ayırt edici bir özellik olan parçanın bütün karşısında ön plana çıkarılıp bağımsızlaştırılmasının ilk örneği görülmektedir. Bunun için Lehmann metnin yeni biçimlerini kapsayan bir terim arayışında, Stein’in “Landscape Play” oyunundan hareketle “Metin Manzarası (Textscape)” kavramını önerir. Lehmann’a göre “metin manzarası” kavramı, hem metnin modern sonrası süreçteki yeni varyasyonlarını içermekte hem de “Landscape Play” kavramına atıfta bulunarak postdramatik tiyatro dilinin yeni görsel dramaturjiyle bağlantısına aynı anda işaret etmektedir (2006, s.148).

“Textscape” kavramı için “Metin Manzarası” ya da “Peyzaj Metin” şeklinde Türkçe karşılıklar kullanılmıştır. Postdramatik metinleri adlandırmak için bu terimin kullanımının tiyatro literatüründe yaygınlaşıp yaygınlaşmayacağını zaman gösterecektir. Fuchs’un “Pastoralin bir başka versiyonu” (2003, s.125) olarak nitelediği, sahne üzerindeki mimari düzenlemeye vurgu yapan “Tiyatral Peyzaj” kavramı ile metnin yeni varyasyonlarını adlandırmak için bir terim olarak önerilen “Peyzaj Metin” ayırımına dikkat etmek gerekir. Sahne üzerindeki her unsurun tiyatral bir mantıkla yerleşimini kasteden sahneleme anlayışını tanımlayan “Tiyatral Peyzaj” kavramı ile metindeki görsel olanı sözel olana karşı ön plana çıkaran postdramatik anlayışın kastedildiği “Peyzaj Metin” kavramları farklıdır. Kavramlardan ilki tiyatro araçlarının sahne üzerindeki mimari yerleşimine, kavramlardan ikincisiyse Aristotelesyen yapı/dramatik yapının ilkeleri temel alınarak yazılmamış oyun metnine vurgu yapar. Bunlara ek olarak, tarihsel süreç içinde kullanım alanı ve kullanım şekli değiştirilip düzeltilebilen “açık dokulu” (Moran, 2003, s.303) kavramların tanımlarının yeni kullanım şekillerini de içerecek şekilde güncellendiği gerçeği ortadayken, literatürdeki kaosa mütevazı bir

katkı şeklinde yeni bir terim eklemenin gerekli olup olmadığı, üzerinde tartışılması gereken bir konudur.

Dramatik metnin anlam dizisinin temelinde birbirleriyle çelişen uçlardan hareketle ulaşılan yanıtlar aracılığıyla varılan tek bir küresel anlama indirgenme durumu vardır (Pavis, 1999, s.97). Bu anlayış “artık dramatik olmayan tiyatro metninde” (Lehmann, 1999, s.4) ortadan kalkmıştır. Tek bir küresel anlama indirgenen, kapalı, tamamlanmış dramatik metnin aksine, postdramatik metin “anlama sonsuz açık olacak” şekilde birçok yorumu olanaklı kılacak açık uçlu bir yapıdadır. Postdramatik tiyatroya kadar sahne hep metnin okunuşundan doğmuştur. Artık Pavis’ye göre sahneleme metnin pantomimidir. Gösterim metni alımlayıcısı için gösterene ve iletişime indirgenemeyen bir gösterenler labirentidir (1999, s.97). Dramatik metnin tüm unsurları yapı bozumuna uğramıştır. Klasik metinlerdeki hiyerarşik yapı, perspektif odaklı algı değiştiği için metnin artık bir merkezi yoktur (Karacabey, 2007, s.204). Dramatik metinlerdeki “kaygı” dramatik malzemenin anlam oluşturacak şekilde tutarlı bir bütünlüğe kavuşturulmasıyken, postdramatik metinlerde dramatik malzeme ve yapı deforme edilerek bütünlüğün aksine dağılışa ve parçalanmaya davetiye çıkarılır.

Edebiyattan tiyatroya yazınsal alanın her türünde “yazarın ölümü” (Eagleton, 2014, s.149) ilan edilmiştir. Fakat Barthes’in yapısalcılığın “yorum” anlayışını kast etmek üzere ürettiği bu slogan aslında yanlış anlaşılmıştır. Metni kapalı, tamamlanmış, “yazar ne söylediye o” olarak ele alan anlayışın postmodern süreçle yerini “okur ne anladıysa o” şeklindeki açık uçlu, alımlama/yorumlama estetiğine bıraktığı kast edilmektedir. Yazarın ve yazarlığın öldüğü değil. Karacabey’in de altını çizdiği gibi dramın tarihini doldurmuş olması tiyatrodan metinden vazgeçildiğinin bir göstergesi değildir. Değişen tiyatro anlayışına uygun metinler yazılmaya devam edilecektir (2007, s.138). Alımlama kuramı (hermeneutics) yorumbilim bağlamında öne sürülmüş bir kuramdır. Eleştiride/Alımlamada izleyici/okur ön plana çıkmıştır. Barthes’e göre metnin birliği, metnin çıkış noktasında(yazarda) değil, varış noktası olan okurdadır (aktaran Moran, 2003, s.240-241). Metnin ve öykünün iktidar olduğu ve sahnenin diğer unsurlarının metnin hizmetinde kullanıldığı anlayış terk edilmiştir. Metni merkezi konumundan eden postdramatik tiyatro gitgide metnin rolünü daha az dikkate alır bir hale gelmiştir. Metnin azaltılabileceğini savunan postdramatik tiyatro kendisini metnin

ve öykünün “öteki tarafına” konumlandırmıştır (Karacabey, 2007, s.131, 249). Fakat tiyatro ve metin karşıtlığı postdramatik tiyatroya özgü bir durum değildir. Modern süreç içinde tiyatro ile metin arasında bir gerilim her zaman potansiyel halde var olmuş ve bazı dönemler bu gerilim çatışma şeklinde ortaya çıkmıştır. Örneğin Aristoteles Poetika’da “Gösteriye gelince, işin çekici bir yanını oluştursa da, aslında yabancısıdır bu sanata.(...) Tragedya, etkisini, yarışmasız, oyuncusuz da gösterebilir.” (2003, s.33) demektedir.

“Kuşkusuz ilk bakışta postdramatik tiyatro klasik benzetmeci-tiyatroya oranla, metnin rolünü daha kısıtlı dikkate alır gibi görünmektedir. Ancak, yazın düşmanı olarak değerlendirilemeyecek olan Stanislavskij, özellikle tiyatro için metnin bu şekilde değersiz olduğunu, sözcüklerin dramaturjinin ve rolün “alt-metni” sayesinde anlam kazandığını dillendirmemiş midir? Her büyük drama örneğinde, aynı zamanda dilsel bir yapıt olarak tamamlanmış ve metnin malzeme oluşturduğu tiyatronun farklı bir bakış açısı doğrultusunda, metnin perspektifi ile olan temel farklılığı (ve rekabeti) önemlidir ve bu durum eski tiyatro anlayışı için de geçerlidir. Yeni tiyatro, sadece eskiden beri bilinen o metin ve sahne arasındaki hiçbir zaman ahenkli olmamış ilişkiyi değil, bunun da ötesinde aralarındaki çatışmayı da derinleştirir. Benhard Dort, metin ve sahnenin birleşiminin asla gerçekleşmeyeceğini dile getirmiştir. Dort’a göre, sürekli olarak baskı ve uzlaşma ilişkisinde kalınmaktadır. Her türlü tiyatro uygulamasının gizli bir yapısal kargaşası olduğundan dolayı bu kaçınılmaz durum, şimdi sahnenin bilinçli bir şekilde belirlenmiş ilkesi olabilir. Burada belirleyici olan şey, “avangard” tiyatro ile “metin tiyatrosu”nun hem ilgi gören hem de düşünsel açıdan içeriksiz kıyaslanması içindeki sözlü-sözsüz yapısı değildir. Sessiz dans can sıkıcı olabilir ve herhangi bir öğretici yana sahip olmayabilir; önemli olan dilsel-jest-dansı sözcüğüdür.” (Lehmann, 1999, s.270-271).

Aslında tiyatro ve metin arasındaki gerilimi ortaya koymak için tiyatro alanında arkeolojik bir kazı yapmaya gerek yok fakat bu gerilimin nedenleri aslında postdramatik tiyatronun da temel ilkesini açığa çıkarmaktadır. Bu gerilimin nedenini ve metnin tiyatrodaki konumunun tarihsel süreçteki değişimini Lehmann metin ve tiyatronun söylemi arasındaki farkta, metin ve tiyatro gerçeklerinin ayrımında görür. Yazınsallığın öncesinde ritüelden (dans ve hareket) ortaya çıkmış olan tiyatroda yazılı metne geçişle birlikte bir anlamda “bedenin uzam içindeki ritmik hareketi”nin merkezi konumu değişmiş, “yazınsal” olan tiyatro uzamında merkezi konuma gelmiştir (Lehmann, 1999, s.66-68). Artaud ve benzer düşünceye sahip olanlarca ileri sürülen isteklerin/itirazların özünde tiyatroda kaybolan bedenin uzam içindeki ritmik hareketinin yeniden kazanılması talebi vardır. Yazının tiyatro alanında ortaya çıkmasıyla, yani harflerin uzam içinde dansa kalkmasıyla birlikte yavaş yavaş kaybolan tiyatrallığın yeniden diriltilmesi çabası söz konusudur. Buradaysa dikkat edilmesi gereken nokta, tiyatroda

metinlerin bir anda radikal bir değişim geçirmediğidir: 19. Yüzyıldan sonra metinlerin aşırı derecede değişiminden çok tiyatral olarak ele alınışı ön plandadır (Lehmann, 1999, s.66) ve bu noktadan sonra çanlar artık “metin” için çalmaktadır. Söz konusu gerilim sürecinde metnin önemi tedricen azalmış, tarihsel süreç içinde metnin merkezde olduğu dramatik tiyatro anlayışından, metnin sahne üzerindeki bir sandalye gibi şeyleştii “metinsiz tiyatro ya da dramın öteki tarafı”na ulaşılmıştır (Karacabey, 2007, s.136).



2.3.3. Anlam

“Viktor Frankl'in söylediği gibi, çağın ruhsal hastalığı –yani pusudaki entropinin simgesi- anlamsızlıktır; postmodern dönemde gerek sanat, gerekse yaşam anlamsız hale gelmiştir” (Kuspit, 2010, s.77).

Klasik Avrupa metafiziği ve epistemolojisi içinde anlamın tekil ve sabit olarak kabul edilmesine karşın özellikle postyapısalcılıkla beraber anlamın müzakere edilebilir olduğu ileri sürülmüştür (Carlson, 2013, s.112). Sanat eserinin anlamı yani içeriği tarih boyunca her zaman için en önemli öge olarak görülmüştür. Sanatın temsil anlayışı tarih boyunca değişmiş olsa da bir sanat eserinin onun içeriğinden oluştuğu farz edilmiştir (Sontag, 2015, s.5). Modern sonrası süreçteyse bir eserin olmazsa olmazlarından kabul edilen ve o eserin kıymetini belirlediği düşünülen “anlam” a dair ön kabullerin sistemli bir şekilde sorgulandığı görülmektedir: “Gelgelelim, bu eserlerin kıymeti kesinlikle onların 'anlamları'ndan başka bir yerdedir.” (Sontag, 2015, s.12).

Baudrillard’ın çağımıza dair çözümlemelerinin temelinde anlamın yok oluşuna dair çıkarımlar bulunur. Çağımız anlamın dondurulduğu bir buzul çağıdır. Daha çok bilgi ve habere karşın daha az anlam üretildiğini, haber enflasyonuna karşın bir anlam deflasyonu olduğunu belirten Baudrillard’a göre anlamın yok oluş sürecinin hızı anlamın pompalanma sürecinin hızından daha yüksektir ve anlamsızlık çölünün boyutları giderek büyümektedir. Anlam rastlantısal bir şekilde sonradan ortaya çıkmaktadır. Anlamın eksilmesinin nedenini, anlamı ikna edici bir haber şekline sokarak onu yok eden kitle iletişim araçlarına yükleyen Baudrillard, anlama dayalı idealist bir iletişim fikrinin, “kudurmuş bir anlam” idealizminin sonumuzu hazırlayacağını söyler. Oysa ona göre bu anlam şantajına boş verildiğinde, anlamın sınırlarını aşıp anlamın ötesine geçildiğinde, anlamın notralize edilmesi ve erimesiyle ortaya çıkacak olan bir çekicilik durmaktadır (2011, s.117-124, 216).

Sanat eserine bir “anlam” misyonu yüklemek aslında esere bir işlev, bir görev yüklemekle eş anlamlıdır. Klasik anlayış içinde sanat eserinin iletmeye değer bir bilgi, bir mesaj yani bir anlam taşıdığı varsayılmıştır. Bu durum sanat eserini bir bildiriymiş gibi işlevsel bir değerlendirmeye tabi tutar. Buna karşın Sontag “sanat, son analizde içeriksiz görüldüğü zaman işlevsiz hale gelmez” (2015, s.44) diyerek anlam dolayısıyla

sanata yüklenen misyonunu eleştirmektedir. Sanat eserinin özerk olduğunu, hiçbir anlam taşımama özgürlüğüne sahip olduğunu ileri süren Sontag, sanat eserinin içeriğinden hareket edilerek anlam üzerinden bir genelleme yapıldığını belirterek aslında sanat eserinin katkısının bir şeye dair yargıda bulunarak onu genelleştirmek değil tekil bir şeyin görülüp idrak edilmesi olduğunun altını çizer; Hamlet bir şey hakkındaysa eğer bu “genel” insani bir durum hakkında değil “tekil” olan Hamlet’e özgü durum hakkındadır (2015, s.40-44). Sanat eserine bir bildiri gözüyle yaklaşılması anlayışına itiraz eden Sontag, sanat eserinin bir bildiri ya da bir sorunun cevabı olarak düşünülmemesi gerektiğini belirtir. Gelenek içindeki yerleşik pratik, sanat eserine, bir sanat eserinin formuna yedirilmiş bir bildiri gözüyle bakmaktadır. Oysa her ne kadar bir sanat eseri bir şey bildirip bir soruya cevap verse de, Sontag’a göre sanat eseri sadece dünyaya dair bir yorum ya da bir metin değildir, aynı zamanda dünya içinde bir şeydir (20015, s.30).

Modern sonrası dönemin sözcüsü/savunucusu olan kuramcılara göre sanat eserini bir bildiri modeli olarak görmek, bu görme biçimine istinaden sanat eserinin bir şey söylemesi gerektiği beklentisi olan “anlam” yaklaşımını üretir. Anlam gelenek içinde içerikten üretildiği için, anlam beklentisi Sontag’ın da altını çizdiği gibi içerik fikrine aşırı vurgu yapılmasına neden olur ve bunun sonucunda “yorum” meselesine ulaşılır (2015, s.6). Anlamak yorum yapmaktır. Modern tarzda yorumlamaysa gerçeği ele verecek bir altmetin (asıl anlam, gizli içerik) bulmak için metni deşerek kazmakta ve kazdıkça tahrip etmektedir (2015, s.8-9). Günümüzde yorumlamanın büyük ölçüde gerici ve boğucu olduğunu ve duyarlılıklarımızı zehirlediğini belirten Sontag, yorumlamayı zekanın sanattan ve dünyadan aldığı bir öç olarak tanımlar. Gölge bir anlamlar dünyası kurmayı amaçlayan yorumlama, bizi rahatsız etme kapasitesine sahip olan sanat eserini yalnızca onun içeriğine indirgeyip sonra bu halini yorumlayarak o sanat eserini ehlileştirip idare edilebilir ve uyumlu bir hale getirmeyi amaçlar (2015, s.10). Sanat eserinin sahip olduğu “şey”in anlam dolayısıyla yorumlanıp başka bir şeye çevrilmesi “görevi”nin, yani sanat eserinin ehlileştirilmesi, idare edilebilir ve uyumlu hale getirilmesinin onu eksilteceğini ima etmektedir Sontag. Bu yaklaşım Benjamin’in yersizleşen sanat eserinde kaybolan o sanat eserine özgü olan “aura” düşüncesine benzer şekilde anlam şantajı dayatılarak yorumlanıp ehlileştirilen sanat eserinde kaybolacak bir “şey”e işaret etmektedir. Öyleyse yapılması gereken ne olmalıdır?

“Şimdi önemli olan, duyularımızı eski haline getirmektir” diye cevaplar bu soruyu Sontag: “O yüzden daha fazla şey görmeyi, daha fazla şey iştmeyi, daha fazla şey hissetmeyi öğrenmeliyiz.”(2015, s.19). Sanat eserindeki anlam arayışı, azami miktardaki içeriği bulmak uğruna bir sanat eserin suyunu sıkıp belki de sahip olduğundan daha fazlasını elde etme çabasına dönüşmeden içeriği ondaki şeyin tümünün görülebileceği şekilde süzmekle mükellef olduğumuzu belirtir Sontag. Sanat eserinin bir bildiri modeli olarak görülmemesi düşüncesi, bir eserin kendine özgü bir dünya yarattığı anlamına gelmemektedir. Her çeşit bilgiyi taşıma potansiyeline sahip olan bir sanat eseri, gerçek dünyaya, bilgi, deneyimler ve değerler dolayısıyla atıfta bulunur. Fakat sanat eserlerinin ayırt edici özellikleri sosyolojik, psikolojik ya da tarihsel disiplinler aracılığıyla üretilen kavramsal bilgiyi üretmeleri ya da onu işlemeleri, bu yönü ile de bir bilgi kaynağı (bildiri modeli) olmaları değildir (Sontag, 2015, s.30). Kavramsaldan ziyade duyumsal olana yönelir sanat eseri. Bu durum “duyusal olanla anlaşılır olan arasındaki” (Connor, 2015, s.367) farka işaret eder. Pavis’nin de altını çizdiği gibi “Sahneleme yalnızca anlam (...) değil, duyum (...) üretimidir de.” (1999, s.58). İşte tam da bu noktadaki ayrım, kuramcılara göre modern sanat ile postmodern sanatın temelindeki ayırıcı fark olan Epistemoloji-Ontoloji farklılığından kaynaklanmaktadır. Brian Mchale modernitenin her şeyden önce epistemolojik yani bilgi ve yorumla ilgili sorunlarla ilgilendiğini, postmodern çağdaysa epistemolojik ilginin yerini, varlığın ve varoloğun doğasının incelendiği ontolojik ilginin aldığını belirtir. Epistemoloji bilgi, ontolojiyse varlık ile ilgilenir (Connor, 2015, s.178). Epistemoloji alanından ontoloji alanına kayan değişimin temelinde karmaşık olsa da tekil bir gerçekliğin (anlamın) kavranmasına izin veren perspektivizme karşın (epistemolojik yaklaşım), radikal biçimde farklı gerçeklerin (dolayısıyla farklı anlamların) nasıl bir arada varolabileceği ve harmanlanacağına yönelik (ontolojik yaklaşım) çabalar yatmaktadır (Harvey, 1999, s.56). Modernist metinlerin meselesi, varlığın yokluğun bilgisi yani epistemoloji (Anktakyalıoğlu, 2013, s.152) iken postmodernist metinlerin meselesi bir anlamda kuramsal bilgiye indirgenemeyecek olan daha çok duyumsal bir kavrayışa kapı açan ontolojik sorunlardır.

Alımlayıcıdan bağımsız nesnel bir anlama düşüncesi, anlamı idealize ederek sabitler. Bu anlayışa göre anlam bir kere sabitlendikten sonra hep öyle kalır. Fakat örneğin Beckett’in “Godot’yu Beklerken” oyununda olduğu gibi anlamı sabitlemek pek

de mümkün değildir. Metnin tek bir yorumunun olmadığı, çok sayıda geçerli yorumun yapılabileceği görülmektedir. Yorumbilim (hermeneutik) kuramına göre herhangi bir kültürel çevreden ya da toplumdan geçen eserin anlamı da yazarın niyetlerinden bağımsız olarak alımlayıcının konumuna göre değişebilmektedir. Gadamer bir eserin anlamının yazarın niyetleriyle tüketilemeyeceğini belirtir (aktaran Eagleton, 2014, s.80-84). Yorumlama ile istikrarsızlaşan anlam çevrede dolanıp duracak ve çoğalacaktır (Sarup, 2004, s.74). Yorumbilime ek olarak yapısalcılık da anlamın doğal ve bakılıp görülebilecek, sonsuza kadar belirlenmiş bir şey olmadığını, kullanılan yapı/sistem/dil'e göre değiştiğini ileri sürer: “Anlam, bütün insanların her yerde, sezgisel olarak paylaştıkları ve sonradan çeşitli dil ve alfabelerle dile getirdikleri bir şey değildi: Dile getirebileceğiniz anlam, her şeyden önce, hangi dil ve alfabeyi kullandığınıza bağlıydı.” (Eagleton, 2014, s.119). Alımlama kuramının yazardan bağımsız olarak alımlayıcıyı dikkate alması doğal olarak anlamı göreceleştirecek ve çoğaltacaktır. Anlam, metin ile okur, eser ile alımlayıcının ortak etkinliğinin bir ürünü olacaktır (Ecevit, 2001, s.80). Alımlama kuramının bir bakıma temelini oluşturan “asıl yazar okurdur” (Eagleton, 2014, s.98) düsturu postdramatik tiyatrodaki anlam ve seyirci arasındaki ilişki içinde geçerlidir. İstikrarsızlık ve sahne üzerinde üretilen anlamın çoğulluğu “anlamsız” olarak görülse/nitelense de, postdramatik tiyatro izleyicinin beklenti ufkuyla göre değişen istikrarsız bir anlama sahiptir. Postyapısalcılık/yapısöküm de anlamın durağanlaştırmayacağını, hakkında nihai bir karar verilemeyeceğini ileri sürmüştür. Yapısökümcülere göre de yorumdan öte hiçbir şey yoktur (Sarup, 2004, s.84). Kısaca postmodern çağda artık anlam bir self servis konusudur (Pavis, 1999, s.47).

Anlamın göstergeler aracılığıyla üretildiğini ileri süren göstergebilim anlamın oluşum süreci ile ilişkili olarak gösterge kullanımını inceler. Yapısalcı yöntem (structuralism) yüzeysel farklılıklar arasında değişmez öğeler olduğunu kabul ederek, yüzeydeki görüntünün altındaki kurallar ve yasaların oluşturduğu derinde yatan bir yapı içindeki birimlerin birbirleriyle olan bağıntıları aracılığıyla anlamın oluştuğunu savunur (Zerenler, 2010, s.11). Greimas'a göre anlamın ön koşulu işte bu bağıntıdır (Aksan, 2007, s.167). Postyapısalcılar ise yapısalcıların görünen yüzeyin altında yatan derindeki yapı düşüncesi üzerine inşa ettikleri hakikat, nesnellik ve kesinlik anlayışına karşı çıkarlar. Postyapısalcılara göre anlam gösterge sistemi içindeki sonsuz etkileşim ve metinlerarsılık içinde üretilmektedir ve bunun için anlamın istikrarsız bir yapısı vardır

(Karacabey, 2007, s.111). Modern sonrası süreçte dramatik tiyatro içindeki merkezi konumunu kaybeden özne, postdramatik tiyatroda anlam konusunda bir darbe daha olarak anlam üretim süreci içindeki merkezi konumunu da kaybedecektir. Bu çalışmanın avangart kısmında da değinildiği gibi tarihsel süreç içinde anlam üretildiği noktadan hedef kitleye dil-metin üzerinden aktarılmıştır. Dramatik tiyatroda dil-metin aracılığıyla üretilen anlam hem üretim hem de iletim sürecinde tiyatral araçlarla takviye edilmiştir. Tiyatral araçların, metnin merkezde olduğu dramatik tiyatroda metnin hizmetinde olacak şekilde örgütlenmiş olması temelde anlam üretim süreciyle de ilişkilidir. Tiyatrodaki gösterge sistemi içindeki metni merkezine alan hiyerarşik bir gösteren-gösterilen uyumuna dayanan sürecin özellikle dramatik tiyatronun temellerinin sarsıldığı ve bir krize sürüklendiği tiyatrallık tartışması ile birlikte söz konusu gösterge sisteminin bozulduğu görülecektir. Görsel olan ile dilsel olan, ikonik olan ile simgesel olan arasındaki gerilimli uyum bozulmuş ve dramatik tiyatrodaki gösterge sisteminin bozulması neticesinde gösterenlerin bağımsızlaşmasıyla gösterim anlamdan uzaklaşmıştır. Tiyatrodaki anlam krizinin başlangıç noktası olarak tam da bu noktaya bir yer işareti koymak gerekmektedir.

Anlamanın ön koşulunun bağıntı olduğu düşüncesinin özünde merkezi bir bakış vardır. Merkezi, sabit bir referans noktasından yapılan bir değerlendirme sonucunda üretilmektedir anlam. Gösterge sistemini oluşturan öğelerin bir bağıntı içinde birbirleri ile ilişkilendirilerek çözümlenmesi süreci, referans alınan sabit noktalara istinaden yapılan bir dekode etme durumudur. Kuantum fiziği ve postmodern sanat düşüncesi arasındaki ilişkiye değinilen kısımda da belirtildiği gibi evrende gözlemciden bağımsız olarak referans alınabilecek sabit bir nokta yoktur. Yapısökümün öngördüğü gösterge sistemi içindeki bağıntı da temelde kuantum fiziğinin ileri sürdüğü bu evren tasavvuru ile benzeşir. Gösterge sistemi içindeki gösterenlerin sabit olmayışı ve tanımlanmaları için bir diğer gösterene müracaat edilmesi süreci zorunlu olarak diğer gösterenler için de tekrarlanır. Birinci gösterenin anlamına karar verebilmek için ikinci bir gösterene ve onun için de üçüncü bir gösterene olacak şekilde her bir gösterenin anlamı konusunda karar verebilmek için lokasyonundan asla emin olunamayacak gösterenler zinciri içinde bir başkasına müracaat edilecek ve bu işlem sonsuza kadar sürecektir. Yani 1. Gösterenle karşılaşınca onu çözüp (dekode) anlamına karar vermek için, ikinci gösterene bakmamız gerekeceğinden 1. Gösterenin anlamı, 2.gösterene müracaat etmek

üzere ertelenecektir. 2. Gösteren içinde aynı işlem tekrarlanacaktır: 2. Gösterenin anlamı için de 3. bir gösterene müracaat edilmesi gerekecek ve 2. gösterenin anlamı da ertelenecektir. Böylece anlama karar verme durumu Derrida'ya göre hep ertelenecektir. Fakat şurası muhakkak ki bu kuramsal kaos ve kısır döngüye rağmen örneğin henüz iki yaşındaki bir çocukla iletişime geçince karşılıklı anlam üreterek anlaşılabiliyoruz. Bu durum mesela Zenon'un hareket paradoksları gibi bir şekle bürünmektedir. Zenon'un söz konusu meşhur paradoksunda, a noktasından b noktasına gitmek için önce yolun yarısı gidilir. Daha sonra geriye kalan yolun da yarısı gidilir. Geriye kalan yol da yarılanarak gidilir. Gidilecek yol matematiksel olarak hep yarılanabileceği için a noktasından b noktasına kuramsal açıdan asla ulaşamamış olunacaktır. Oysa kuramsal olanın aksine pratikte kalkıp yürününce a noktasından b noktasına ulaşabilmekteyiz. Kuramın bazen körleştireceği gerçeğini göz ardı etmeden Eagleton'ın şu uyarısını hatırlamakta fayda var: “akademizmle değil ancak pratikle görebiliriz.” (2014, s.157).

Postdramatik tiyatrodaki öznenin merkezi konumunu kaybetmesi anlamın çoğulluğu ve istikrarsızlığıyla da ilgilidir. Dramatik tiyatrodaki merkezi bir konuma istinaden üretilen anlam genelde tekil ve istikrarlıdır. Buna karşın postdramatik tiyatrodaki tek bir merkezin olmadığı rizomatik yapının sonucunda ortaya çıkan anlam da çoğalacaktır. Anlam üretim sürecinde izleyici özel bir konuma yükselmiştir. Artık değişmez kapalı bir sona sahip olarak görülmeyen gösterim, teker teker her izleyicide tamallanacak/bitirilecek ve bu şekilde anlam üretecek şekilde algılanmaktadır.

Anlamın ön koşulunun bağıntı olduğu ve gösterge sistemindeki ilişki ve bağıntılarla ortaya çıktığına yukarıda değinilmişti. Gösterge sistemindeki dağılma, parçalanma ve öğeler arasındaki bağın zayıflaması özneyi de etkilemiştir. Jameson'a göre öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanması almıştır (aktaran, Harvey, 1999, s.71). Postmodern süreçte parçalanmış öznenin durumunu Lacan'ın şizofreni tanımı üzerinden okur Jameson. Anlamı oluşturan bağıntının dağılıp gösterge zincirinin kopmasıyla, özneye görülen şizofreni arasında bir ilişki vardır. Şöyle ki anlamdan yoksun olarak nitelendirilen postmodern sanatın özelliklerinden biri olarak şizofreni belirtilir. Anlamın yokluğu ise şizofreni ile doğrudan ilişkilidir. Anlam gösteren ile gösterilen arasındaki hareketten doğar. Bu da Lacan'ın şizofreni tanımından beslenir. Lacan şizofreniyi göstergeler dizisindeki bağın kopması olarak tanımlar. Gösterenler

arasındaki ilişki koptuğunda, gösterge zinciri kırılacak ve ortaya dökülen gösterenlerin bir bütünle ilişkisini kuramayacak olan şizofreni ortaya çıkacaktır. Bağıntının kopması ile şizofren, akan zaman içindeki konumunu kaybedecek, saf ve ilintisiz bir şimdiki zamanda yaşayacaktır. Şimdide yaşananın geçmişteki anılar ve gelecek tasarımıyla ilişkilendirilememesi de anlam üretimini olanaksızlaştıracaktır. Gösterenlerin kendi aralarındaki ilişkisinin bir ürünü olan anlam böylece ortadan kalkacaktır (Jameson, 2011, s.66-67). Şizofrenik deneyim, birbiriyle bağıntısız göstergelerin bir türlü uygun bir düzen içinde bir araya getirilememesi olarak tanımlanmaktadır (Sarup, 2004, s.210). Örneğin bu bakış açısından Müller'in oyunlarındaki episodlarda görülen hızlı zaman geçişleri/atlamaları bir anlamda kesintisiz bir şimdiki zamana indirgemektedir olayların geçtiği anı. Böyle olunca da geçmiş+şimdi+gelecek şeklinde birleştirilmesi gereken, sahnede geçen süre, oyunun zamanı ya da sahne zamanı olarak adlandırılan deneyimlenen zaman akışında, bu birleşimi sağlayan olaylar arasındaki bağıntı kopmuştur. Bu işlemse bir strateji şeklinde tekrarlanarak kopuk anlar aşırı derecede yığılarak deneyimlenen an salt şimdiki zamana indirgenmektedir. Bu deneyimlerin bağlanacağı bir bağlantı noktası olmadığı için dramatik yapıdan alışık olunan bir bağıntı ile (neden sonuç ilişkisi) birbirlerine bağlanan olaylar dizisinden üretilen anlam alışkanlığı ya da beklentisi postdramatik oyunlarda karşılıksız kalacaktır. Bir taktik olarak, postdramatik oyunlardaki olaylar dizisine uzak mesafeden kuş bakışı bakarak - dramatik bakış terk edilerek- olaylar arasında bir bağıntı görülüp anlam yakalanabilir. Şöyle ki, örneğin anlam açısından sorunlu ya da zor olarak algılanan Müller'in oyunlarında, devrime bakışı ve zaman içinde devrimci düşüncenin ve devrimcilerin neye evrildiğini gösterme çabası vardır.

Anlamın postdramatik tiyatrodaki bir sorun olarak ele alınması ve postdramatik tiyatronun anlamsızlığının tartışılması bazen de dramatik tiyatrodan alışık olunulan eş zamanlı anlama beklentisi ile ilgilidir. Postdramatik metnin sahne üzerindeki gösteriminden izleyici için eş zamanlı bir anlamlandırma beklentisi birçok metin için geçerli görünmemektedir. Özellikle Müller'in oyun metinleri için. Müller de zaten eş zamanlı bir anlamlandırmayı kötü bir alışkanlık olarak nitelemektedir. Eş zamanlı bir şekilde olmasa da anlam bir gün yerine ulaşacaktır. Tıpkı bir şişeye konulup denize atılan bir mesaj gibi (Karacabey, 2007, s.252).

Gösterim boyunca sahne üzerinden seyirci bir gösterge bombardımanına tutulur. Esslin temeldeki anlamın bulunabilmesi için gösterge bombardımanının çözülmesi gerektiğini oysa bunun olanaklı olmadığını belirtir. Hele ki bu işlem olanaklı olsa bile gösteriyi alımlayan her seyirci için anlam farklılığı söz konusu olacaktır. Bunun için temsilin içerdiği anlam üzerine kehanette bulunmanın ergeç başarısızlığa uğrayacağını altını çizer Esslin (1996, s.7-18). Dilbilimsel açıdan her metin anlam üretmektedir. Postdramatik metinler gibi sanatsal metinlerse tüm öğeleri anlam üreten kompleks yapıdaki anlamdır. Bu kompleks anlamla ne yapılması gerektiği üzerine herkes aynı fikirde değildir ve metinlerin sahnelenmesi aşamasında farklı yöntemlerin izlendiği görülmektedir. Örneğin tiyatroya göstergebilimsel yaklaşan Fischer-Lichte, metindeki çok anlamlılık karşısında izleycinin kaybolmaması için derindeki anlama ulaşmak adına sahneleme aşamasında yeni bir düzenleneme ve kurgulamanın gerektiğini ifade eder. Bu yöntemin sonuçta göstergebilimin temel felsefesi olan nesnellik düşüncesi ile uyuşmadığı açıktır. Sahneye koyucunun metne yaklaşımı öznel yoruma indirgenmektedir. Postdramatik metinlere yaklaşım konusunda bir başka yöntemse anlam uğruna çözümleme konusunda bir anlamda formülasyon ve tektipleştirme arayışında olmayan, ifade edilebilirlikten çok duyumsanabilir olana sahip olan tiyatrodaki, her çözümlemeyi nesnelliğe indirgemedi, bir şeyleri anlamamayı da bir seçenek olarak değerlendiren Lehmann'ın yaklaşımıdır (Kocabay, 2008, s.128-131).

Postdramatik metinlerde tek bir küresel anlam yoktur. Anlam bir olasılıktır. Birbirleriyle çelişen anlamlar dizisi şeklinde çoğul anlamlar vardır. Hem metin düzleminde hem de sahneleme düzleminde bir kaos düzeniyle birlikte okunan bu anlam ilişkisi karşısında seyircinin algılarının ve hayal gücünün aktifleşeceği ve kendisine simultan bir şekilde sunulanlar arasından seçim yaparak bu kaostan sıyrılacağı ileri sürülmektedir (Lehmann, 1999, s.150-151). Postdramatik metinlerdeki çok katmanlı anlam potansiyelinin yansıtılması için sahneleme aşamasında tek odaklı yorumun reddedilerek anlamın çoğulluğunun korunması şeklinde bir sahneleme stratejisi izlenmektedir. Postdramatik metinlerde anlamın çoğulluğu korunurken anlamın iletilebilirliği amaçlanmamaktadır. Bu yeni metinlerdeki anlamın yok oluşuyla Absürd oyunlardaki anlamın yadsınması karıştırılmamalıdır. Absürd tiyatrodaki saçmanın halâ bir anlamı vardır (Karacabey, 2007, s.139-142). Postdramatik tiyatro ile Absürd arasındaki karıştırılmaması gereken anlam sorunsalı için Pavis, Adorno'nun anlam kategorisini bir

yadsıma şeklinde de olsa sürdüren absürd tiyatro konusundaki görüşünü aktarır. Anlamsızlığı ve hiçbir anlamın var olmadığını göstermek için kendi içinde diyalektiksel bir amaç doğrultusunda düzenlenmiş bir anlam kategorisine sahip olan absürd oyunlar modernizme dahildirler. Bunun için anlamsızlığı bu şekilde modernist bir yöntem ve amaçla (diyalektiksel) kullanmayan postmodern oyunlardan ayrılırlar (Pavis, 1999, s.93).

Esslin sahne üzerinde görülen her şeyin sergilendiğini ve anlamlara gebe olduğunu belirtir (1996, s.33). Bu yargı postdramatik tiyatro için de geçerlidir. Fakat anlam konusunda binlerce yıllık bir alışkanlıktan ötürü “dil”e indirgenmektedir çoğu şey. Dilin bu kadar öne çıkarılması konusuna dikkat çeken Eagleton, örneğin yapısalcıların dile yaklaşımı konusunda “Gerçekten dilden başka birşey yok mu” (2014, s.123) sorusunu sorar. Anlam üreten dil, anlam üretiminin yegane/biricik kaynağı olarak da algılanmaktadır. Dilden başka anlam üreten mekanizmalar da mevcuttur oysa. Aysin Candan bu durumun altını çizerek şu tespiti yapar: “Öncelikle anlamı üretmede dilsel olmayan, kinetik (harekete ilişkin), aura’ya ilişkin, imgesel uyarımlar öne çıkıyor.” (2013, s.190).

2.3.4. Dil

Dramatik tiyatrodan postdramatik tiyatroya geçişte tiyatro araçlarının kullanımı ve işlevi konusunda radikal değişiklikler olmuştur. Dil, konuşma örgüsü, kostüm, dekor, ışık gibi tiyatro araçlarının sahne üzerindeki kullanımı söz konusu süreçte değişmiştir. En erken ve en net takip edilebilir değişim (antik yunan oyunlarında) ikinci ve üçüncü oyuncuların tragedyaya eklenmesiyle ortaya çıkan diyalog düzeninin oluşturulması ile dil/konuşma örgüsünde görülmektedir. Oyun yazarlarının “içinde iki oyuncunun ve koronun birlikte konuştukları bir diyalog düzenlemeyi henüz bilmedikleri” (Thomson, 2004, s.191) antik çağda oyunlara Aiskhylos tarafından ikinci oyuncunun, Sophokles tarafından üçüncü oyuncunun sokulması ile “üç karakterin de sahnede olduğu ve her birinin diğer ikisiyle serbestçe konuştuğu diyaloglar” (Thomson, 2004, s.190) düzeninin ortaya çıkışıyla beraber dramatik tiyatrodaki dil kurgusunun yaklaşık iki bin yıl boyunca omurgası olacak diyalektiksel gelişimle ilerleyen dil-diyalog düzeninin temeli atılmış olacaktır. Tarihsel süreç içinde dil kullanımında biçimsel değişimler ortaya çıkacaktır fakat temelde dilin-diyalogun diyalektiksel yapısı korunacaktır. Avangart döneme gelindiğinde görülen dilin biçimsel yapısından çok doğasına dair değişim sonuçları açısından daha dikkate değerdir. Sebep-sonuç ilişkisine yaslanmayan diyalektik yapı ve dramatik tiyatronun normu olan hareket ve fiziksel eylem ile eşgüdümlü olan dil kullanımı terk edilmiştir.

Dramatik tiyatroda konuşma örgüsü dönemsel olarak şiirsel dil, düz yazı, günlük konuşma vb. şekillerde değişse de kullanılan dilin klasik hale gelmiş işlevi korunmuştur. Dil aksiyonu ilerleterek, olayların serimini yapıp, çatışmaya katkı sağlar. Sahne üzerindeki aksiyonu besler ve gerektiğinde sahne dışındaki olayları aktarır (Nutku, 2001, s.184). Dramatik tiyatroda dilin-diyaloğun temel işlevi önermeyi kanıtlayıp, karakterleri ve olayları açıklayarak eylem ve çatışmayı ilerletmesidir. Bu yönü ile diyalog diyalektiksel bir gelişim izler (Egri, 1996, s.298-303). Postdramatik metinlerde dil, özne ve nesne arasında bağ kurma ve eylemi taşıma şeklindeki klasik işlevini yitirmiştir (Karacabey, 2007, s.15). Diyalog temelindeki diyalektiksel yapısından ötürü çatışma ve iletimin (sahne üzerindeki uçlar arasındaki alışveriş) bir kalıntısı olarak görülmüş ve terk edilmiştir (Pavis, 1999, s.96). Öznenin parçalanması, metinlerdeki dramatik bütünlüğün parçalanarak yerini kolaja ve montaja bırakmasına

paralel olarak diyalog da dramatik bütünlük içindeki konumunu ve misyonunu kaybederek işlevsizleşmiştir. Dramatik tiyatrodan anlamın hem üretim hem de iletim aşamasında itici gücü olan dil, postdramatik metinlerde anlamın bir olasılıklar zincirine indirgenip eksiltilmesi ile anlam üretim ve iletim işlevinden bağımsızlaşarak, örneğin Sarah Kane oyunlarında olduğu gibi şiddet ve grotesk unsurlar içeren bir yapıya bürünecektir. Kristeva'ya göre dildeki bu değişim, postdramatik tiyatronun da ayırt edici özelliği olan simgesel olandan göstergesel olana geçişin bir göstergesidir (aktaran Karacabey, 2007, s.94).

Avangartlardan (tiyatrallık talebi) sonra bir strateji haline gelen tiyatro araçlarının bağımsızlaşması beden-dil ekseninde de görülmektedir. Beden ve dilin uyumlu olduğu dramatik tiyatrodan dil ve dilin taşıdığı anlam beden aracılığıyla da (jest,mimik ve tavırlarla) desteklenmektedir. Postdramatik tiyatrodan tiyatro araçlarının temel ögesi olan bedenin dil karşısında özgürleşmesi sonucunda, absurd oyunlardan devralınan ve daha da geliştirilen bir yöntem olarak beden-dil uyumu bozulacaktır. Örneğin Peter Handke'nin Kaspar oyununda dil ve beden kullanımı birbirine neredeyse dokunmayan paralel evrenlerde geçiyor gibidir:

Beşinci Kaspar benzer belki de daha büyük bir paketle sahneye çıkar. Kaspar 3 ayağa kalkar. Kaspar 5 Kaspar 3'ün yerine oturur. Kaspar 3 Kaspar 4'ün yanına sıkışır. Kaspar 5 paketi önüne koyar. Hepsi sessizdir.

dayak
bittiği "zaman
toplumsal hastanın
düşüncelerini
-daha sonra o
düzeltirken-yalnız yöne
sevketmeye
yardımcı olmaz.
Fakat dayak atarken
ve yumrukların
kurbanın ciğerlerindeki
nefesi çıkarırken
aynı (eski görüntüyü yine

kullanmak için)
 halıdaki tozu çıkardığı gibi
 kalbin atışları
 düzensiz olmazsa
 ve biçarenin dilinde
 ne varsa ortaya döktürürsen
 (eski görüntüyü yine

kullanmak için)
 halının püskülleri gibi
 sadece o zaman adaletsizlik
 ortaya çıkar
 (Handke, 1984, s.77)

Dönemin tiyatro anlayışı içinde avangartlarda marjinal bir öge olarak görülen oyuncunun bedeninin bir bütün olarak göstergeleşmesi ve beden ve dilin bağımsızlaşarak montaj ve fragmanlarlaştırılması, anlamdan arındırılmaları (Karacabey, 2007, s.108), postdramatik tiyatrodada daha da ileriye götürülerek Kaspar örneğinde de görüldüğü gibi başat bir hale gelmiştir. Daha önce de değinildiği gibi bu, avangard dönemde marjinal olanın postmodern süreçte egemen hale gelmiş olmasıdır.

Berman 1982 yılında yayınlanmış eserinde anlamın buharlaşıp havaya karıştığı bir dünyada, anlamın emin olunabilecek ender bulunan katı kaynakları arasında iletişim ve diyalogu göstermesine rağmen (2013, s.16) onlarca yıl önce iletişim ve diyalogtan anlamın silinmeye başladığı örnekler görülmeye başlanmıştır. Innes, Wilson'un tiyatrosunun temel özelliğinin sözlerle sahne arasındaki uyumsuzluk olduğunu belirterek bu uyumsuzluğun Müller'in diyalogu parçalama tekniğiyle paralellik gösterdiğinin altını çizer (2010, s.274).

Batı tiyatrosunun -yani dramın- temel taşı olan dilin konumunu ve tiyatrodaki yerini yüksek sesle tartışanlardan Artaud "tiyatronun edebiyattan uzaklaşması yönünde yapılan çalışmaları daha da ileriye götürmüştür." (Karacabey, 2007,s.83). Onun amacı sözü tiyatrodan silmek değil kullanılış amacını ve varoluş nedenini değiştirerek tiyatrodada kapladığı yeri küçültmek yani tiyatro hiyerarşisindeki konumunu değiştirmektir (Artaud, 1993, s.64). Ona göre karşılıklı konuşma (diyalog) sahneye ait değil kitaba aittir. Sahnenin fiziksel ve somut bir yer olmasından ötürü sahne üzerinde de somut bir dilin var olması gerektiğini ileri sürer Artaud. Onun talep ettiği fiziksel ve somut dil sözden bağımsız olarak duyulara yönelecek bir dildir. Bu maddesel dil aracılığıyla

tiyatro sözden ayrılacaktır. Duyuları doyuma ulaştıracak bu dil müzik, dans, plastik sanatlar, pandomim, mimik, jest, tonlama, mimari, ışıklandırma ve dekor gibi anlatım araçlarından beslenecek bir dildir. Bu ideografik değeri olan bir gösteregeler dilidir. Artaud mısır hiyeroglifleri gibi, sahne üzerinde gerçek hiyerogliflerden oluşacak bir gösteregeler dili hayal etmektedir. Hayal ettiği bu somut dile örnek olarak doğu dilinde geceyi temsil eden, bir ağacın üzerindeki bir gözü kapalı diğeri kapanmak üzere olan kuş simgesini gösterir. Bu şekilde sahne üzerinde oyuncuların kostümleriyle vb. oluşturacağı yaşayan, hareket eden üç boyutlu gerçek hiyerogliflere benzeyen bir dil hayal eder fakat bunun ne kadar zor bir istek olduğunun kendi de farkındadır (1993, s.34-36, 53). Derrida, Artaud'un bu dil talebinin kavram öncesi bir dil oluşuna dikkat çekmektedir (aktaran Karacabey, 2007, s.128). Artaud'nun tüm bu düşüncelerinin temelinde tiyatronun görsel olana uyarlanma çabası vardır ve izlediği "doğu tiyatrosu gibi, tiyatro düşüncesini tertemiz koruyabilmiş" örneklerden etkilendiği bilinmektedir. Ayrıca Artud'nun kastettiği bu büyülü somut dilin, Uzak Doğu kültüründeki sembolik el işaretleri olan mistik kökenli mudra'lara benzemesi de dikkat çekicidir. Türk tiyatrosundan, tuluattan aşına olduğumuz doğaçlama tekniğine benzer şekilde Artaud tasarladığı tiyatroda karşılıklı konuşmanın önceden kaleme alınmayacağını sahnede o an oluşturulacağını belirtir (1993, s.98).

Postdramatik tiyatroda dil kullanımının yanında dile getirme eylemi yani ses kullanımında da farklı yönelişler ortaya çıkmıştır. Örneğin 1981'de kurulan İtalyan tiyatro topluluğu SRS(Societas Raffaello Sanzio)'de gırtlğından ameliyat olmuş, bunun için mekanik bir alet yardımıyla mekanik bir sesle konuşabilen bir oyuncu aracılığıyla ortaya konan konuşma eylemine dikkat çeker Lehmann. Postdramatik ses estetiğinin farklı modelleri olduğunu belirten Lehmann, bu modelleri çeşitli gruplarda inceler: Sesin keşfedildiği solo konuşma; aksıma, ritim, arkaik sesler ve çığlık gibi sesin fiziksel dışı vurumu; yapay olarak değişime uğratılmış elektronik, mekanik ses kullanımı (1999,, s.281, 285). Lehmann sesin gerçekliğinin kendisinin konu haline geldiğinin altını çizer:

"Postdramatik tiyatro başlı başına tek bir öznenin sesini duyurmak istemez(...)sesin fiziksel yapısının çığlık, homurdanma, hayvansı sesler çıkarma ve mimari uzamsallaştırma doğrultusunda öne çıkarılışı söz konusudur(...) Sesin gerçekliğinin kendisi, konu haline dönüşür. Bu gerçeklik, biçimsel-müzikal ya da mimari örnekler doğrultusunda, tekrarlamalarla,

elektronik kırılmalarla, anlaşılmağı kadar varan yığılmalarla, aşırı vurgulanmış gürültü, çığlık şeklinde sesle vs. aynı zamanda karışım ile tüketilmiş, figürlerden ayrıştırılmış, bedensiz ve deplase edilmiş sesler şeklinde düzenlenir ve ritmikleştirilir” (1999, s.286).

Postdramatik tiyatrodaki bu Seslerin Tiyatrosu’nu “canlı sesin fenomeni” olarak niteleyen Lehmann yeni tiyatronun “seslenişi”nin yapıttan olaya doğru gerçekleştiğini belirtir. Örneğin Wilson’un yaptığı gibi “çığlıklardan oluşan arylar” ya da koral düzen aracılığıyla metnin bir ses uzamına dönüştüğünü, canlı varoluşun ifadesi olan dil ile önceden belirlenmiş dilsel materyal arasındaki sınırların silindiğini belirtir (Lehmann, 1999, s. 286).

Dramatik tiyatrodaki iletişimin temel aracı olan dil özellikle avangartlardan sonra, oyun kişileri arasında dilsel alış verişe hizmet etmeyen ve boşlukları dolduran bir safa haline gelmiştir (Esslin, 1996, s.16). Bu haliyle oyun kişilerinin konuşmalarını yansıtmak yerine örneğin Kaspar’da olduğu gibi bağımsız bir tiyatrallik ortaya koyan dil (Lehmann, 1999, s.4) tüm katmanları ile bir yapıbozuma uğrayan metnin postdramatik tiyatrodaki haline benzer şekilde tiyatronun diğer unsurları gibi bir anlamsızlaştırma yaşamıştır (1999, s.272-273). Dilde ve konuşmadaki bu özerkleştirme Lehmann’a göre her türlü üslup ve mantıksal bütünlüğün çöküşü anlamına gelmektedir. Değersizleşip salt boş kelimeler yığınına dönüşen ve bağlamsız günlük “zırvalamara” indirgenen dilsel yapı parçalanmıştır. Konuşma başlı başına eylemin kendisi olarak ortaya çıkmıştır (Lehmann, 1999, s.276-279). Örneğin Kaspar’da olay-eylem dilin-konuşmanın bizzat kendisidir. Dramatik tiyatrodaki dil haricinde sahne üzerinde var olması gereken bir olay-eylem ilkesi mevcut olduğu için, modernizm gözlükleri ile Kaspar’a bakınca bir olay-eylem görünmez fakat postmodernizm gözlükleri ile bakılınca görülen olay dilin-konuşmanın kendisidir. Postdramatik metinlerde olay olarak konuşma eyleminden söz edilebilir. Bu bağlamda dilin (yazı, konuşma) materyal değeri görünür olmaktadır.

Tiyatrodaki temsil krizi ile birlikte dilin tiyatrodaki varlığının da sorgulanmaya başlandığı görülmektedir. Özellikle dramın tiyatrodaki varlığının tartışılması, dramın dili temel alan yapısından ötürü dilin de sorgulanması anlamına gelmektedir. Örneğin sözcükleri tiyatrodaki hareketi süslemek için kullanılan desenler olarak gören Meyerhold, çatışma ve diyalektiksel bir yapıya sahip diyalog düzeni ile dramın okunmak için

olduğunu söyleyecektir. Dramatik tiyatrodaki var olan, bir anlamda kusursuzluk, tamamlanmışlık, mükemmellik durumu postdramatik tiyatrodaki terk edilmiştir. Dildeki kusurlar bir strateji olarak tiyatroya dahil olur. Dil konuşandan kopmuştur. Kekemelik, aksan, telaffuz hataları artık özellikle kullanılmaktadır (Karacabey, 2007, s.128-133).

Lehmann'ın aktarımıyla Wirth'e göre dramatik diyalog modeli yeni tiyatrodaki yerini "hitap(söylem) modeli"ne ("dramatik söylem"e) bırakmıştır. Dramatik bir söylem modelinden önce, örneğin Brecht'in diyalog içermeyen sokak sahnesi modelinde ya da Absurd oyunlarda zaten anlamını yitiren diyalog modeli postdramatik metinlerde iyice işlevsiz hale gelmiştir. Wirth'e göre hitap/söylem modeli diyalogun karşıt kutbu haline gelmiş, tiyatro dramatik diyalogdan oldukça uzaklaşmıştır (aktaran Lehmann, 1999, s.36-38). Hitap(söylem) modelinde, yönetmenin tiyatrodaki bir iletişim makinesi olarak kullandığı yeni bir oyunculuk anlayışıyla, sahne figürlerinin konuşuyor gibi göründükleri aslında diyalogsuz bir tiyatro söz konusudur. Bu yönü ile de tiyatro yazarın ya da yönetmenin kendi söylemini dolaysız bir biçimde seyirciyle paylaştığı bir araca dönüşmektedir. Bu tiyatrodaki hitap(söylem) modeli temel hale gelerek karşılıklı konuşma olan diyalogun yerini almıştır. Wirth'e göre bu gelişmede belirleyici olan, herhangi bir diyalogun olmadığı Brecht tarzı sokak sahnesi modeli epikleştirme, diyalogun anlamsızlaştığı Absurd oyunlar ve Artaud'nun tiyatro anlayışındaki ritmik ve ritüel boyuttur. Her ne kadar Wirth, Heiner Müller'in metinlerindeki diyalogun parçalanışı, Peter Handke'nin Kaspar oyunundaki "çok sesli söylem" in bir biçimi ve seyirciye dolaysız biçimde hitap etme" gibi örnekleri "epik tiyatronun yeni bir modeli" (aktaran Lehmann, 1999, s.36-37) olarak adlandırsa da -nasıl adlandırıldığını bir kenara bırakırsak- modern sonrası tiyatrodaki dil ve diyalog kullanımının değiştiği gerçeği açıkça görülmektedir. Oyuncunun sahne üzerinde bir iletişim makinesine dönüşmesinin temeli şüphesiz öncesinde gerçek hayat içindeki gerçek insanın durumu ile ilgilidir. Bunun için Pavis insanın artık "bir metin söyleme makinesi" (1999, s.103) olduğunun altını çizmektedir.

Tiyatralleşme olgusu ve dilin tiyatrodaki yeni işlevi bir anlamda tiyatronun diyalog öncesi durumuna dönme eğilimi olarak da okunmaktadır (Pavis, 1999, s.94). Avangart dönemde görüldüğü şekliyle dramatik formun kısmen aşıldığı, dramatik biçimin sorgulandığı -absurd oyunlar gibi- metinlerde görünüşte de olsa rol kişilerine

bağlı bir diyalog yapısı sürdürülmesine rağmen dramatik biçimin tümüyle aşıldığı postdramatik metinlerde repliklerin bir oyun kişisine bağlanmadan kurgulandığı görülmektedir. Örneğin Kaspar'da replikleri sahnedeki Kasparlardan illa da herhangi birinin söylemesi gerekmemektedir. Repliklerin rol kişisine bağlılığı ortadan kalkmıştır. Müller'in Resim Tasviri oyununda, dramatik formdan alışık olduğumuz konuşan kişiyi belirli kılacak resmi bir kimlik yoktur. Handke'nin İzleyiciye Özgü Kendini Suçlama oyunu da, kendi tabiriyle tiyatronun gereğinin yerine getirilmediği oyunlardandır (2002, s.19). Bu oyunda konuşma rol kişileri arasında paylaştırılmadığı için kimin konuştuğu belirsizdir. Bir anlamda dilin sahnelendiği bu örneklerde replikler özne bağlantılarından koparılmış, öznenin kaybolmasıyla ilişkili olarak dil de bir sorun haline gelmiştir. Öznenin ifade edildiği bir araç olma özelliğinden bağımsızlaşan dil kendini temsil eder hale gelmiştir. Özne ile arasındaki işlevsel ilişkiden bağımsızlaşan dil, dramatik konvansiyondaki haliyle bir araç olarak değil artık bir amaç olarak, kah materyal değerine vurgu yapılan kah dilin sahnelenmesi olarak niteleneceği farklı kullanım örnekleri ile karşımıza çıkacaktır postdramatik metinlerde (Karacabey, 2007, s.154-156). Bu bölümün girişinde ana hatlarıyla değinilen ikinci ve üçüncü oyuncunun henüz ortaya çıkmadığı zamanlarda, yani karşılıklı konuşmanın olmadığı diyalogun ortaya çıkışının öncesinde, sahne üzerindeki sözün hedefi ve muhatabı direk izleyicidir. Bu yönü ile tiyatrodaki iletişim modeli iç ve dış şeklinde, oyuncuların birbirlerini ya da seyirciyi hedefleyecek şekilde henüz bölünmemiştir. Diyalog düzeninin ortaya çıkışıyla beraber tiyatrodaki oyuncular arasında olan ikincil bir iletişim şekli daha ortaya çıkmış ve iç ve dış iletişim uçlarına sahip dramatik iletişim modeli şekillenmiştir. Postdramatik metinlerdeki özne ve dil-diyalog arasındaki bağın kopuşu dramatik iletişim modelini de etkilemiştir. Şöyle ki rol kişilerinden bağımsızlaşan ve diyalogun doğası olan oyuncular arasındaki birbirlerini hedefleyen karşılıklı söz söylemenin terk edilmesi sonucu, sözün alıcısı olarak yalnızca izleyici kalmıştır. Tıpkı diyalogun oyunlarda ortaya çıkmadan önceki, koro işleyişinde olduğu gibi. Aynı konuşmacılarla sırayla söylenen sözler var olsa da bu konuşma örgüsü diyalogun var oluş amacını ıskalamakta, diyalogun doğasıyla uyuşmamaktadır. Örneğin Seyirciye Sövgü'de ya da Resim Tasviri'nde, dramatik iletişimin iki ayağından biri olan iç iletişim (diyalog) yoktur, replikler dışa-seyirciye dönüktür ve dış iletişimi hedefler. Bu da predramatik oyunlardaki (antik yunan) iletişim modeli ile örtüşmektedir. Tek bir oyuncu ve koronun dolaysız olarak

seyirciyi hedef alan yönelimi. Predramatik ve postdramatik oyunlardaki bu benzerlikten ötürü postdramatik tiyatrodaki bu dilsel karakteri Pavis, -Maurice Blanchot'un diyalog üzerine söylediklerini geliştirerek- tiyatronun diyalog öncesi döneme geri dönme eğilimi olarak yorumlamaktadır (1999, s.140).

Postdramatik tiyatronun belirleyici yapısını oluşturan “monolog tarzı” (Lehmann, 1999, s.235) bu çalışmanın daha önceki kısımlarında değinilen dramatik iletişim modeli ile ilişkilidir. Dramatik iletişim modeli iç ve dış iletişim sisteminin birleşiminden oluşmuştur. Yunanca olan “theatron” sözcüğü tüm tiyatroyu değil, seyirci uzamını kast etmektedir ve bu yönü ile dramatik iletişim modelinde theatron eksenini dış iletişim sistemi ile ilgilidir. Oyunun geçtiği sahne içi eksen ise iç iletişim sistemin kapsamı içindedir. Dramatik iletişim modeli bu şekilde çift karakterli bir yapıya sahiptir. Postdramatik tiyatrodaki bu çift karakterli iletişim modelinde sahne içi iletişim yok oluşun kenarına kadar götürülmüştür. Heiner Müller'in Resim Tasviri, Peter Handke'nin İzleyiciye Sövgü oyunları gibi postdramatik metinlerde herhangi kurgusal bir iç iletişim sistemi olmadan tiyatronun bir dış iletişim sistemi olarak var olabileceği görülmektedir (Lehmann, 1999, s.236). Söz konusu örneklerde tamamen seyirciye yönelik bir monolog stratejisi izlenmiştir. Lehmann bir strateji olarak birçok yönetmenin klasik dramatik metinleri ya da anlatıları monoloğa dönüştürdüğünü belirterek bu tarza örnek olarak Klaus-Michael Grüber'in “Faust” monoloğu(1982), Robert Wilson'un prömiyeri 1994 yılında yapılan “Hamlet, a Monologue” çalışması, ya da Jan Fabre, Jan Lauwers ve Robert Lepage gibi yönetmenlerin çalışmalarını gösterir. Bu çalışmalarda klasik dramatik metinler ya da anlatılar monologlara dönüştürülür. Bazılarında tek bir oyuncunun sahne alıp oyunun ve ya metnin tüm rollerini üstlenip konuştuğu monolog tarzında “solo” oyunlar sahneye koyulmuş, bazılarında da, örneğin Heiner Müller'in Hamlet “Hamlet Makinesi” gibi postdramatik metinlerde “drama monologlara ayrıştırılmıştır.” (Lehmann, 1999, s.233). İşlevsel açıdan monolog bir anlamda bir sınır aşımıdır. Tiyatral monoloğu sinemadaki yakın plan çekimle karşılaştırarak ele alan Lehmann, ikisinin de kahramanın iç dünyasına bakış sağladığının altını çizer. İşte tam bu noktada monoloğun işlevi açısından bir sınır aşımı vardır: yakın çekimde uzam deneyimi yapısal olarak bozulup, izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırıp imgeleme yaklaştırılırken monologta “söz konusu olan, imgesel dramatik

evrenin gerçek teatral duruma yönelik sınırının aşılması”na olanak veren monoloğa özel bir tiyatrallik durumudur (1999, s.235).

Lehmann’a göre postdramatik tiyatrodaki boşuna ve tesadüfen gelişmeyen bu monolog çeşitliliği, değinilen örneklerdeki dramatik metinlerin monoloğa dönüştürülmesi, solo oyunlar ya da monolog tarzında sunabilmek için seçilen tiyatral olmayan metinler gibi, basit anlamda bir metin biçimi şeklindeki monoloğun devamı değildir. Postdramatik tiyatronun bu eğilimi için bir sanatsal terimin gerektiğini belirten Lehmann “monoloji” kavramını kullanır:

“...söz konusu olan, tiyatro-algılamasının postdramatik açıdan yer değiştirmesinin belirtisi ve endeksi olarak geçerli olabilecek “monolojilerdir”. Sanatçıların varlığının kavramsallığı ve kazara olmadığı, sahnelenen olaylar için kararlaştırıldığı yerde, monolojiden, tiyatronun temel modeli olarak bahsedilebilir. Monoloji, Northrope Freye’nin ‘diyalogun taklidi’ olarak tanımladığı drama alanının dışında kalan bir unsurdur.

Monolog araştırmalarının çoğu, diyalog-monolog şeklindeki dramanın analitik kutupluluğuna dayanmakta, metin odaklı yaklaşım nedeniyle özellikle monolojilerin teatral nüktelerini gözden kaçırmaktadırlar. Aksiyonel ya da anti-aksiyonel monologlar arasındaki ayrımlar ya da monoloğun konvansiyonunun “normal şartlar altında”, insanın kendi kendine yüksek sesle konuşması gibi ‘patolojik bir özel durumunu’ ‘biçimlendirdiği’ tezi, belirli ölçüde drama-eyleminin gerçekçi olarak temsil edilişinin şemasıyla elde edilmiştir ve drama analizi açısından iyi şeyler sağlamalarına rağmen, tiyatronun analizini bu bağlamda yanlış yönlendirirler. Monolog, bununla birlikte özellikle aceleyle gerçekleştirilmiş biçim açıklamalarına neden oluyor gibi görünür. Tiyatro kuramı açısından bakıldığında, monoloğa dayalı olarak yalnızlık, iletişim kurmadaki yeteneksizliğin artışı ya da “iletişim bozukluğu” veya insanlararası yabancılaşmayı ifade eden tez daha yaygındır. Tiyatro estetiği açısından, tam tersine sadece diyalog sisteminde konuşmadaki başarısızlığın insanlar arasındaki iletişim olarak görülebilir olduğu, bu esnada adresi ise seyirci olan konuşma şeklindeki monoloğun, iletişimin gerçek yaklaşımını, özellikle de tiyatrodaki anında gerçekleşeni güçlendirdiği öne sürülebilir. Bu yaklaşıma karşıt olarak, Szondi’nin görüşleri doğrultusunda “mutlak” bir şekilde dördüncü duvarın arkasına çekilen ve orada tıkr tıkr işleyen diyalog tarzındaki iletişimin gerçekleşmesini sağlayan bir tiyatronun, tiyatrodaki iletişimi özellikle engellediği söylenebilir. Tiyatro açısından bakıldığında, dramatik metindekinden daha farklı bir monolojik değer öne çıkmaktadır. Bu analizle birlikte doğal olarak, monologların hiçbir koşul altında, iletişimin yokluğunu yansıtmadığı dile getirilmez” (1999, s.237).

Lehmann, monoloğu ufuk açıcı bir şekilde, tiyatronun amacı olan seyirciye dönük “iletişim” boyutundan ele alıp dram-tiyatro kuramı ve tiyatro estetiği açısından değerlendirerek monoloğun gerçek iletişime diyalogtan daha çok yaklaştığını belirtir. Dramatik tiyatrodaki klasik dil kullanımında, mutlak dördüncü duvarın arkasında “tıkr tıkr işleyen” diyalog tarzında monolog iletişim bozukluğu olarak patolojik bir durum

olarak değerlendirilir. Postdramatik tiyatrodaysa monolog stratejisi, diyalog sistemindeki başarısızlığa kıyasla direk seyirciye dönük olarak “şimdi” ve “burada”lığı da dikkate alınarak anında gerçekleşeni güçlendirdiği için seyirciye dönük gerçek iletişime daha çok yaklaşmaktadır. Tabi burada monoloji kavramının özel olarak postdramatik tiyatronun ötesinde genel anlamda postmodern sanat anlayışının ruhu ile de ilişkisi vardır. Bilindiği gibi modern sanat “norm”a dayanır ve normal olmayanı dışlayarak tektipleştiren “diyalojik” bir yapıdadır. Postmodern sanatınsa norm dışı olana da temsil hakkı tanıyarak temsili çoğullaştıran “monolojik” bir yapısı vardır. Avangart sanatı bu bağlamda çözümleyen Mihail Bakhtin “estetik uyum için tek sesliliğe ve tek bir bakışa başvuru Aristotelesçi birlik ve türlerin ayrımı ilkesine karşılık olarak” monolojizm kavramını bulmuştur (aktaran Innes, 2010, s.20).

Postdramatik tiyatrodaki dil kullanımında Lehmann’ın monolojiye akraba saydığı koro kullanımı da göze çarpmaktadır. Koro kullanımı postdramatik tiyatrodaki çok seslilik stratejisiyle ilişkilidir (1999, s.240). Dramatik tiyatro açısından oyuncuların sahneye giriş ve çıkışları (sahne trafiği) önceden bir sisteme bağlanmıştır. Postmodern tiyatrodaki, aktif olmayan oyuncuların da sürekli sahne üzerinde kaldığı (dramatik tiyatrodaki gibi önceden belirlenmiş bir plan üzerine sahneyi terk etmedikleri) ve bu yönü ile de koro tarzı bir sahneleme stratejisinin güdüldüğünü belirtir Lehmann (1999, s.245). Dramatik iletişim modeli içinde koral kullanım sahne içi iletişimden sıyrılıp doğrudan sahne dışına seslenebilmeye de olanak vermektedir. Eli Rozik koronun “yazar ile seyirci arasında, karakterler arasındaki etkileşimden bütünüyle farklı bir iletişimin kurulmasında belirleyici bir rol”(aktaran, Carlson, 2013, s.109) oynadığını belirtirken aslında, az önce değindiğimiz dramatik iletişim modelindeki iç ve dış iletişim sistemindeki yönelişe dair bir tespitte bulunmaktadır.

Koro kullanımı postdramatik tiyatrodaki çok seslilik, çok uçluluk tercihine uygun bir tekniktir. Koral düzen sayesinde hem sahne üzerinde çok seslilik (poliloji), hem de postdramatik metinlerdeki yapı bozumu aracılığıyla metin düzeyinde çok seslilik ortaya çıkmaktadır (Lehmann, 1999, s.272-273). Tiyatrodaki dil kullanımı açısından diyalog yerine monolog ya da koro kullanımının sonucunda dramatik yapının temel unsurlarından olan dil dönüştürülerek çok seslilik bir ilke olarak belirlenmiştir (Karacabey, 2007, s.132-135). Şurasının da altı çizilmeli ki dramatik tiyatrodaki dil

üzerinde işleyen diyalog mekanizması postdramatik tiyatrodaki beden üzerinde işlemektedir. Müller'in "tiyatro bedenler arasında bir diyalogtur" (aktaran Karacabey, 2007, s.179) sözü bu bakış açısına işaret etmektedir. Sahne üzerindeki diyalog tarzı alavere dilden bedene kaymıştır. Şairin "dilce susup bedence konuşulan bir çağda" (Özel, 2001, 178) dizesindeki gibi, diyalog bağlamında sahnede dilce susup bedence konuşulmaktadır.

Postdramatik metinlerde bir gösterim nesnesi olarak dilin sergilendiği örnekler de mevcuttur. Beden, jest ve sesin gösteriminin yanında dilsel materyal de sergilenmektedir. Ses, kelime, cümle, tını gibi dili oluşturan tüm unsurların metin odaklı olmayan bir dramaturjiyle sergilenmesi temelde anlamdan oluşa/olmaya doğru bir yöneliş ya da kaçıştır. Dramatik metinlerin aksine postdramatik metinlerde dil aracılığıyla anlam görünür kılınmamaktadır (Lehmann, 1999, s.275). İletişim aşamasında dilin unsurları belirli bir amaç uğrunda seçilerek bir araya getirilir ki sonuçta söylenmek, iletilmek isteneni bir araya getiren anlamlı bir cümle/bildiri ortaya çıkar. Jakobson ünlü bildirim kuramında bu iletişim sürecini altı unsura ayırıp inceler. Bir iletişim sürecinde bu altı unsurdan biri diğerlerine nazaran baskın durumda olabilir. Jakobson baskın olan unsura göre bildirinin işlevini adlandırmaktadır: Duygusal, çağrışal, göndergesel, üstdilsel, ilişkisel ve şiirsel/sanatsal işlev. İletişim sürecinde en temelde "semantik, ritmik, fonetik olarak ya da başka bir şekilde eşdeğer olan kelimeler" (Eagleton, 2014, s.111) yan yana getirilir. Bu oluşum sürecinin seçme ekseninden birleştirme eksenine kayması neticesinde bildiri dikkati kendi dışındaki başka bir şeye değil bizzat kendi üstüne çeker ve ortaya şiirsel ya da sanatsal işlev çıkar (Rifat, 1990, s.29). Dramatik tiyatrodaki dil işlevseldir, buradaki baskın unsur dilin kendi dışındaki bir şeyi işaret etmesidir. Örneğin manzum oyunlarda şiirsel, koşuklu bir dil kullanılmış olmasına rağmen bu dilin ağırlık noktası son aşamada dikkati dilin kendisine değil genelde olay dizisini ilerletecek başka bir şeye yöneltmesidir. Postdramatik metinlerdeyse dilin bu işlevinden tamamen ya da neredeyse tamamen uzaklaştığı ve dikkati bizzat dilin kendi üzerine çektiği örnekler mevcuttur. Bunun için postdramatik tiyatrodaki bir gösterim nesnesi olarak dilin mevcudiyetinden söz edilmektedir. "Dilin mevcudiyetine özel bir vurgu yapan(...) sahnesel etkinin kendisine değil, dilsel malzemenin teatrallğine dikkat çeken" metinlerde dil "estetik bir bildiri olarak" (Karacabey, 2007, s.155, 158) sunulmaktadır. Dilin öğelerinin ayrıştırılması,

bağıntılarının koparılması, sık tekrarlarla ve ses benzerliklerine yer verilmesi, konvansiyonel tiyatrodaki üslupsal ve mantıksal dil kullanımının çöküşü, dilin değersizleştirilerek içi boş kelimeler yığınınına dönüştürülmesi, “kelime malzemesinin estetiğinin” ve dilin materyal değerinin görünür kılınması gibi yöntemlerle, Gertrude Stein’in peyzaj metinlerinden beri önceden bir paradoks gibi görünen dilin gösterimi fikrinden söz edilmektedir (Lehmann, 1999, s.276). Tıpkı sahnedeki bir masa ya da sandalye gibi. Peter Handke’nin Kaspar oyunundaki dilin yapısı ve işlevi postdramatik metinlerdeki söz konusu dil kullanımına dair iyi bir örnektir:

“(Kaspar) Karşı koymaya devam eder:

Bendim.

Başkası gibi.

Böyle başka biri.

Benim olduğum gibi.

Ben benim.

Öyleydi biri.

Biridir. (Kaspar, 2007, s.26)

(...)

Biri.

Olmak.

Böyle biri.

İdi.

İstiyorum.

Başkası.

(...)

Daha da fazla karşı koyar, ama daha da fazla başarısız olur:

Olmterdim!

Yle!

Başkbir!

Öylbirt!

Olmben!

Olmterdim!

Oldbi! (Kaspar, 2007, s.27)

(...)Dığı için.

Sıkça.

Beni.

Hiç.

Enazından.

İçine.

Hadi.

Bana.

Hiç.

Rağmen.

Nasıl. (Kaspar, 2007, s.30)

Postdramatik metinlerdeki bu tarz dil kullanımını Lehmann, Marcel Duchamp'ın sanatsal değeri olmayan günlük sıradan nesneleri kullanımına benzetir (Fr:”Ojet Trouve”, İng:”Found Object”) ve Wilson'un sahnelemerindeki dil kullanımını dilin gösterimi fikrine örnek olarak verir. Sahnelenen konuşma parçalarının kesitleri, bağlamsız günlük zırvalamalar, salt biçimsel olarak ard arda yerleştirilmiş sözcük dizimleri gibi (1999, s.276). Örneğin Heiner Müller'in Resim Tasviri oyununda cümle diziminde gramatik yapıya dikkat edilmemiş ve dilin öğeleri arasında bir bağıntı gözetilmemiştir. Greimas'ın “anlamın ön koşulu bağıntıdır” düşüncesi akılda tutularak bu metin değerlendirilince, ön koşul şartı olan bağıntı sağlanmadığı için metnin tamamında geçerli olacak dil aracılığıyla üretilmiş küresel bir anlama ulaşılammamaktadır:

“yuvaya döneceği Büyük manevranın gerçekleşeceği arazide sondaj yapan bir keşif görevlisi mi, yoksa melek, yerin altında giderek küçülen et bankası artık gövde vermediği için gövdesiz mi elibisenin altında, ölülerin göğün polisine karşı rüzgara tuttuğu bir KÖTÜ PARMAK, etteki dirilişin doğal düşmanlarının mesken tutukları rüzgarı ayartıp ellerinden alan öncü kadın ve RÜZGARIN GELİ mi, rüzgar fırtına gibi esiyor tuzağa, perdenin oku kadını gösteriyor, belki katil de görev başındaki bir ölü yalnızca, kuşların yokedilmesi (gizli) görevi, rahat dans adımları için birazdan biteceğini gösteriyor, rüzgardan, iskelet,keimler, kıymıklar ve iliğin patlamasıyla ortaya çıkan yeniden doğuş semeninden gebe kalmış olarak yerin içinde geri dönmek üzere belki de kadın, rüzgar stoğu parçalarının uzaklığını gösteriyor, deprem bu parçaları solunacak havanın yer değiştirmesinin ardından gezegenin derisinden dışarıya püskürttüğünde BÜTÜN bunlardan oluşacak belki de, yıldızın ölüleri aracılığıyla çiftleşmesi, ilk sinyal tel çerçeveli buutlar, bu iskelet keimlerden önce gelen sinirlerden,yan kemik iliğinden örülmüş ince ağlardan oluşuyor gerçekte, görülebilir kökleri olmayan, bungalovdan yukarı tırmanan ve iç mekanı ya da sandalyelerin tel karmaşasının ya da sıradağları yere çivileyen...” (Müller, 2008, s.219).

Lehmann'ın gösterim nesnesi olarak dil düşüncesini Karacabey “Dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınların anlam oluşturmayan durumlarının sergilenmesi hedeflenir” (2007, s.131) şeklinde yorumlar. Dildeki anlamsal bağlantıların kopması, dilin unsurlarının, ipi kopup gelişi güzel ortaya saçılan tespih taneleri gibi dağılması sonucunu doğuracaktır. Bu dilsel materyal, sözcüklerin biraraya getirilip cümle oluşturulması kuralları gibi, anlama değil formüle dayalı bir şekilde sentaktik olarak ya da cümledeki anlam oluşumunu dert etmeyen müzikal ilkelere göre bir araya getirilerek sergilenirler. Handke'nin Kaspar oyunundaki gibi dilin bir gösterim nesnesi olarak sergilendiği diğer oyunu İzleyiciye Sözcüğü

Kendini Suçlama'da da oyunun tamamını oluşturan monolog-konuşma aracılığıyla dil dikkati kendi üzerine çekmektedir:

“Oldum. Sorumlu oldum. Suçlu oldum. Mazur görüldüm. Öykümün bedelini ödemek zorunda kaldım. Geçmişimin bedelini ödemek zorunda kaldım. Geçmişimin bedelini ödemek zorunda kaldım. Zamanımın bedelini ödemek zorunda kaldım. Ancak zamanla dünyalı oldum.(...) Yaptım. Yapmadım. Kabul ettim. Kendimi ifade ettim. Kendimi ifadelerle ifade ettim. Kendimi kendime karşı ifade ettimç Kendimi kendim ve başklarının karşısında ifade ettim. Kendimi yasalar ile geleneklerin görünmeyen gücü karşısında ifade ettim. Kendimi Tanrı'nın yalnız kendine ait gücü karşısında ifade ettim” (Handke, 2002, s.69-70).

Dramatik ve postdramatik tiyatrodaki dil kullanımı karşılaştırıldığında şu farklılıklar görülmektedir: Dramatik tiyatrodaki diyalog tarzı varken postdramatik tiyatrodaki diyalogun taklidi olarak monoloji ve koro kullanımı vardır; dramatik tiyatrodaki dil diyalektik bir yapıdadır, post dramatik tiyatrodaki dil sentez sunma bağlamında diyalektik bir dil mantığı yoktur, çatışmacı değildir; dramatik tiyatrodaki dil bir üslup özelliğidir ve bireyseldir, postdramatik tiyatrodaki dil bir karaktere özgü, üslupçu ve bireysel değildir tam tersi koraldır yani kimliksizdir (çok kimlikli, çok sesli); dramatik tiyatrodaki dil bir iletişim aracıken, postdramatik tiyatrodaki dil bir gösterim nesnesidir, sergilenen dilin kendisidir; dramatik tiyatrodaki dil dikkati başka bir şeye yönlendirirken postdramatik tiyatrodaki dil dikkati kendi üzerine çeker; dramatik tiyatrodaki dil eylemin itici gücüdür, eyleme geçirir, postdramatik tiyatrodaki dil edimseldir, eylemin kendisidir; dramatik tiyatrodaki dil harmonikken (uyumlu), postdramatik tiyatrodaki dil kakofoniktir (uyumsuz).

2.3.5. Beden

“İnsan bedeni, kırılganlığıyla, şiddetiyle, erotik ya da “kutsal” gerçekliğiyle, hiçbir sanat biçiminde tiyatrodan olduğundan daha fazla odak oluşturmaz. “
(Lehmann, 1999, s.378)

Tiyatro kronolojisi içinde beden her zaman için tiyatronun merkezinde yer almıştır. Üstelik Doğu ya da Batı ayrımı olmadan. Oyun metninin, metin aracılığıyla sunulan sentezin ya da temsil edilen gerçekliğin dramatik yapı aracılığıyla yapılan sunumunun merkezinde her zaman için beden vardır. Dramatik tiyatrodan postdramatik tiyatroya bedenin bu merkezi konumu değişmemiş fakat beden kullanımının hem şekli hem de amacı değişmiştir. Diyalog kısmında değinildiği gibi dramatik tiyatrodan dil üzerinde işleyen diyalog mekanizması postdramatik tiyatrodan bedene kaymıştır. Bizim önceki maddede dil üzerinden incelediğimiz süreci Lehmann, dramatik ve postdramatik işlemin tümü için ele alarak dramatik işlemin bedenler arasında, postdramatik işleminse bedende gerçekleştiğini belirtir (1999, s.384). Dramatik ve postdramatik tiyatronun bedene bakışındaki farklılığı gösterdiği için bu tespit dikkate değer ve önemlidir. Bilindiği gibi tez-antitez, protagonist-antagonist ya da eylem-çatışma şeklindeki diyalektiksel yapının kutupları aracılığıyla dramatik işlem ilerleyip gelişir ve bir sonuca bağlanır. Bu işlemler bütünü dramatik yapı olarak adlandırılır ve bu bir araya gelip çatışan, mücadele eden uçlar aracılığıyla yapılan Antik Yunandaki temsiller (komedi ve tragedya türündeki dramatik yarışmalar) Agon olarak adlandırılmaktaydı (Çalışlar, 1993b, s.9). Dramatik/Klasik tiyatronun konvansiyonunda beden/bedenler aracılığıyla işleyen yapının postdramatik tiyatrodan bizzat bedenin kendisinde işleyişini vurgulamak için Lehmann “Agondan Agoni’ye” (1999, s.383) tespitini yapar. Agoni “can çekişme, şiddetli ağrı, eziyet, ızdırap” (Agoni, t.y) anlamlarına gelmektedir. Dramatik tiyatrodan beden agonun taşıyıcısı iken, yani yukarıda kısaca değinildiği gibi diyalektiksel yapı içindeki işlemin taşıyıcısı iken, postdramatik tiyatrodan beden agoninin yani acının, hazzın kısaca fiziksel olarak kesinliğinden emin olunan, somut olanın (sahne üzerindeki) merkezi haline gelmiştir. Bunun için dramatik işlem bedenler arasında (agon), postdramatik işlemse bedende (agoni) gerçekleşir. Ayrıca postdramatik tiyatro bedenin kendisini ve izlenişinin sürecini (dikiz) de tiyatro estetiğine dahil etmektedir (Lehmann, 1999, s.384).

Bedenin bu fiziksel, somut yönünün öne çıkmasının postmodern düşünceyle de yakından ilgisi vardır. Modern sonrası süreçte, kavramsal ve teorik bilginin kesinliğinden şüphe edilmeye başlanmıştır ve bu kesinlik arayışında soyut olandan somut olana doğru bir yöneliş ortaya çıkmıştır. Daha önce de değinildiği gibi modern olanın epistemolojik, postmodern olanınsa ontolojik olarak tanımlanması boşuna değildir. Kesinliğinden emin olunamayan soyut, kavramsal bilgidir, varoluşsal, somut, fiziksel olana doğru bir yöneliş vardır. Fiziksel, somut olanın tiyatrodaki karşılığıysa şimdi ve buradılığıyla bedendir. Modern sonrası anlam arayışı bu bağlamda değerlendirilince görülecektir ki, örneğin dramatik tiyatrodaki anlamın kaynağı olan soyut kavramsal bilgi yerini postdramatik tiyatrodaki bedenin merkezde olduğu fiziksel tecrübe ve deneyime bırakmıştır. Vurgu orada olmayan, fiziksel bir mevcudiyeti bulunmayan “metinden orada bulunan bedene” kayarak fiziksel mevcudiyet önem kazanmıştır (Carlson, 2013, s.122). Eagleton da bu değişimin bir kesinlik arayışından doğduğunun altını çizmektedir: “Herhangi bir anda pusula kullanmaya ihtiyaç duymaksızın sol ayağımın nerede olduğunu bildiğimden (...)beden gitgide soyut hale gelen bir dünyada bize bir parça duyumlu kesinlik sağlıyor.” (2011, s.88) Felsefe alanında da örneğin Edmund Husserl açık seçik, kesin olarak emin olunabilecek olanı ararken soyut olandan uzaklaşıp tecrübelerimizle kavrayıp emin olabileceğimiz “kanımızla bilebildiğimiz” şeylere yönelir, çünkü ona göre kafaya sert bir darbe alındığında bundan şüphelenilmez (Eagleton, 2014, s.70-71).

Modernitenin kesinlik söyleminin çeşitli nedenlerle çökmesi sonrası Husserl kesinliği tecrübe ve bilinçte ararken, modern sonrasında da sanatta(tiyatrodaki) kesinlik arayışı duygu ve arzulara yani bedene kaymıştır. Bedenin cinsel içeriğinin bu bağlamda öne çıkması anlamlıdır. İnsan, arzularından (tıpkı Husserl’in fenomenolojisinde olduğu gibi, tecrübelerle emin olunabilecek şeyleri kavrama) ve bedeni tecrübelerinden türeteceği bir kesinlik arayışı içine girmiştir. Elinde kalan budur, çünkü önceki dünyanın bilgi vb. kesinlik kaynakları tartışmalı hale gelmiştir. Postdramatik tiyatrodaki bedene yönelim, cinselliğe/arzulara/erotik olana kaymanın kodları, bu yönü ile söz konusu kesinlik arayışıyla ilişkilidir. Lyotard ve postyapısalcılar göstergeler ve anlamın o an var olmayan bir “yokluk/gayb” üzerine inşa edildiğini ve bu yönü ile yokluk zemini üzerinde inşa edilen herşeyin “göreceli, kaygan ve değişebilir” olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bunun için Carlson’a göre hayatı yansıtmının peşindeki tiyatro

göstergelerin bu “temsili ikameleri üzerine değil de doğru biçimde psişik enerji akışlarının ‘libidinal yer değişimi’ üzerine inşa edilmeliydi.” (Carlson, 2013, s.89-90). Postdramatik tiyatrodaki bedeninin libidinal yönünün öne çıkması bu bağlamda modern batıdaki varoluşsal buhrana verilen (doğru ya da yanlışlığı tartışmalı) bir yanıt olarak değerlendirilebilir. Eagleton da aynı noktadan (libidinal yönden) hareketle değerlendirmektedir beden kullanımını:

“herkes üretim yerine sapkınlığa ilgi duymaya başladı. (...)cinselliğin şimdi tüm fetişlerin en moda fetiş haline geldiğini ileri sürmenin haklı bir tarafı vardır. (...) Herhangi bir anda pusula kullanmaya ihtiyaç duymaksızın sol ayağımın nerede olduğunu bildiğimden (...)beden gitgide soyut hale gelen bir dünyada bize bir parça duyumlu kesinlik sağlıyorsa(...)Libidinal bedenin pek gözde olmasına karşılık, çalışan beden gözden düşmüştür” (2011, s.88-89).

Modern tiyatro “zemini olmayan bir gerçeklik üzerine kurulu” iken performans ve ona yaklaşan postmodern tiyatro “yaşayan bir mevcudiyet” olan “arzu akışı dinamiği” etrafında şekillenir (Carlson, 2013, s.90). Beden kullanımı ve bu kullanımın işlevsel türevi olan cinsellik ve çıplaklık(nü) iddia edilen söz konusu fiziksel mevcudiyetin sahnedeki halidir. Değer yargıları ve kavramlar, kişilere ve toplumlara göre değiştiği, göreceli olduğu için “yok” hükmünde sayılmış, insan doğasının bir parçası olan arzu (heva ve hevesler, nefsanî arzular) toplumlara göre değişmeyen varlık/yaşayan mevcudiyet olarak kabul edilmişlerdir. Bu açıdan bakınca, modern sonrası süreçte akıl-değer temsilcisi olan Apollon’un “out”, duyguların/arzunun temsilcisi olan Dionisos’un “in” olması daha anlaşılır olmaktadır. Bedenin teşhir edilmesi postdramatik tiyatroda temel bir strateji haline gelmiştir. Brian De Palma ile Richard Schechner’in Dionysus in 69 (Dionysus in 69, 2017, 19 Şubat) adlı gösterimi bedenin ve cinselliğin kullanımı açısından sonuçtan ziyade sürecin ön plana çıktığı yaklaşık bir buçuk saat süren bir örnektir. “İzleyicilerin soyunmasını sağlamak” (Innes, 2010, s.235) ve “seyircilerin, oyuncularla bedensel temasa geçmelerinin öngörüldüğü” (Lehmann, 1999, s.80) bu oyunda daha sonradan seyircilerin de dahil olduğu ve “bütün oyuncuların katıldığı ‘toplu okşama’dan sonra, Pentheus, kadın izleyiciler arasından kendine bir cinsel partner arar.” (Innes, 2010, s.236). Katılımcıların oyunun belirli bölümlerinde –yalnızca giysilerini çıkaranların girilmesine izin verildiği oyun alanı içindeki bir çembere- dahil oldukları ve oyuncularla fiziksel temas kurdukları bölümlerde “rol yapmayla gerçek cinsel aktivite arasındaki çizginin” (Innes, 2010, s.237-238) aşılması söz konusudur.

Donald Kuspit *Sanatın Sonu* kitabında, bu “sapkınlığın” ön plana çıkarılıp yaşamın ve bedenın bu şekilde ideallikten uzaklaştırılmasının, ruh ve bedenın içsel birliktelikten koparılıp ruhun bedensel olana indirgenmesinin postmodern sanatta tuhaf bir şekilde zirveye ulaştığını belirtir (2010, s.130-131). David Harvey de postmodernizmdeki “orgazmik etki”ye (1999, s.74) dikkat çekmektedir. Örneğin 60’lar ve 70’lerde feminizmin sosyalizm, cinsellik ve gösterenler etrafında işlediğini söyleyen Eagleton 80’lerden sonra yalnızca gözleri kamaştıran cinsellik üzerine konuşılmaya başlandığını belirtir (2014, s.228). Daniel Bell de postmodern çağda içgüdünün ve dürtülerin zincirlerinden boşaldığını ve hedonist bir tarzın son raddesine kadar yaşandığını söylemektedir (aktaran Best, Kellner, 2011, s.28). Bunların hepsinin üretim ve işleyiş noktasıysa bedendir.

Lehmann incelediği postdramatik oyun örneklerini, oyunların öne çıkan özelliklerinden hareketle kategorileştirdiği alt başlıklara ayırır. Bu alt başlıklardan biri ve en hacimli “*Cool Fun*”(Havalı Eğlenceli)’dir. Bu oyunlarda bitmek bilmeyecen eğlence, müstehcenlik, şiddet, cinsel isteklerin canlandırılması gibi popüler kültürün öğelerinin kullanıldığının altını çizer. Kitlelerin zevkine hitap eden, başkaldırının ve eğlenceye susamışlığın birleştirildiği bu gösterimlerin seyirci kitlesinin çoğunlukla gençlerden oluştuğunun ve bu oyunların ilham noktasının –herhangi bir seviye gözetmeksizin- televizyon ve eğlendirici filmler olduğunun altı çizilmektedir. Söz konusu kitlenin ruh haline ve isteklerine uygun olan bu oyunları Lehmann “neredeysse tiyatro bile olmayan tiyatro biçimleri” olarak tanımlamaktadır (1999, s.218-222):

“Clup-kültürünün yeni bir oluşumu da bu tiyatroya dâhildir: bir bakıma izleyicilerle doğrudan ilişki kurulmasını sağlayan, oturma odası-tiyatrosunun yeni biçimleri (gösterimin yapılacağı, arkadaşlar ve eş-dost arasında yayılır ve seyirciler doğrudan oturma odasına davet edilir) şeklindeki tiyatro düzenlemeleri gibi. “Kiralık evlerde, arka-avlularda ve terk edilmiş işletme parklarında, geçiş bölgelerini oluşturan uzamlar bulunur: aslında bunlar birer evdirler, ancak aynı zamanda bir galeri, bir bar ve happening uzamıdır. Bu tür kulüpler ve buluşma yerleri yüzeysel konstellasyonlardır, ana akımdan çekinen, alışıldığın dışında kalan durumlardır. İçlerindeki eğlence var olduğu sürece, devam ederler.” “Clup-kültürünün” ifade biçimleri, “zevsiz çoğunluğun eğlence-kültürünü, kitlese ürünleri, sosyalist kullanımlık-grafigini ve Gelsenkirchen-tarzı baroğu, Süpermen’i ve mum ışığını” bir araya getirir. Burada, gösterişli ucuz yazın, kitlelerin zevkiyle dayanışma, başkaldırı ve eğlenceye susamışlık birleştiririlir. Sahnese gerçeklik bazında çoğunlukla herhangi bir eylem gerçekleşmez. Dahası, yan ve önemsiz durumlar vurgulanır: özellikle parti, televizyon şovu, diskolardaki buluşmalar seçilir ve bu durumlardan yola çıkarak hayaller, deneyimler, anılar ve fıkralar kurgusal biçimde canlandırılırlar. Slâyt-projeksiyonlarıyla, fotoğraflarla, canlandırılmış

sahnelerle, taklit edilmiş diyaloglarla, video ve ses kayıtlarıyla, şov-unsurlarıyla ve anlatımla burada her şey, saldırgan eğlencelikle dışlanmış zeka arasında sunulmaktadır.” (1999, s.220-221).

Eğlence/zevk odaklı söz konusu oyunlarda, çoğunluğu gençlerden oluşan seyirci kitlesine hitap eden, neredeyse tiyatro olmayan bu tiyatro biçimlerinde tiyatro neredeyse görünmez kılınmaktadır. Herhangi bir eylemin çoğunlukla sunulmadığı bu oyunlarda gösteri boyunca, popüler kültür içinde var olan bitmek bilmeyen kitle zevkleri, eğlenceye susamışlık, müstehcenlik, günlük şiddet, yalnızlık ve cinsel istekler canlandırılır. Seyirci oyunun ne hakkında olduğunu neredeyse çıkaramamaktadır. Geleneksel anlamda tiyatroya yüklenen ödev ve sorumluluklardan sıyrılmış, sosyal bir baskı altında olmayan bu tiyatro, dram kullanılsa bile dramsız olan, geleneğin ağır yükü olmayan bir tiyatrodur (Lehmann, 1999, s.222-224). Lehmann bu tarz oyunlar sahneleyen gruplara Hollanda, Almanya, Norveç gibi Avrupa’nın çeşitli yerlerinden örnekler verir. Her ne kadar Dot, Galata Perform ya da özellikle İstanbul Taksim civarında yarı amatör gruplarca Bar/Oda tiyatrosu şeklinde yapılanan tiyatro gruplarında burada anılan maddelerin bazıları ıskalanmıyor olsa da, tiyatroyu görünmez kılan, tiyatroya yüklenen ödev ve sorumluluklardan tamamen arınmış(!) örneklerle şayet Türkiye’de de rastlanacaksa, muhtemeldir ki bunlar resmi olmayan oda tiyatroları ve yarı profesyonel grupların sonraki reankarnasyonları olacak, bu grupların evrimleşeceği sonraki aşamalarda ortaya çıkacaktır.

Postdramatik tiyatrodaki bedenin ön plana çıkmasında ritüelistik bir arayışın etkisi de vardır. Burada, yukarıda değinilen bedenin libidinal yönünün ön plana çıkarılmasından farklı olarak “acı” ve “katharsis” bağlamında bedeni olarak deneyimlenmesi amaçlanan, Lehmann’ın tabiriyle tiyatrodaki mimesisde “latent(gizli)” olan, sadece acının canlandırılması değil aynı zamanda canlandırma(mimesis) esnasında bedenin yaşadığı acının da gösterimin (ayinin) bir parçasına dönüşmesi durumu vardır ki Lehmann ayrıca “Acı ve katarsis”i bedenin postdramatik imgelerinden biri sayar. Örneğin Chris Burden’ın bir performansında (Atış-Shoot) arkadaşı onu kolundan vurmuştur. Bu gibi “bedeni aşırı noktalara iten, hatta önemli ölçüde acı ya da risk göğüsleyen işler” gibi bedenin acı sınırını aşan örnekler “belli zihinsel durumları tetiklemek” için kullanılmıştır (Carlson, 2013, s.158-159). Burada söz konusu olan, acının canlandırılması(mimesisi) değil, temsil esnasında ayinsel duruma ulaşmak amacıyla

bizzat canlandırma esnasında yaşanan bir acıdır (Lehmann, 1999, s.412). Doğal olarak “Peki buradaki amaç ne sorusu?” hemen zihne takılmaktadır. Aslında bu sorunun cevabını “arayış” içindeki Artaud vermiştir uzun zaman önce. Artaud etkilendiği, “ayın ilkelerine uyan” ve “tiyatronun her zaman ne olması gerektiğini öğreten” Bali tiyatrosundaki “gizini çözemediğimiz ayın jestlerinden” (1993, s.51) hareketle, “ipnotize edecek(..) Dervişlerin ve Aissaous’ların (Kuzey Afrika dinsel derneklerinden) danslarındaki gibi kendinden geçme durumları yaratacak” (1993, s.74), “bizim tiyatromuzun tümüyle yitirmiş olduğu dinsel ve mistik tiyatro anlayışına yeniden kavuşmaya” (1993, s.41) yöneltecek bir tiyatro arayışı içindedir. Burada kast edilen ayinsel “arayış”ı Artaud Bali kültüründeki, Artaud’dan sonra gelenlerse Afrika ve Doğu kültüründeki kavramlarla açıklamaya çalışsalar da, söz konusu “arayış”ı anlamak için bizim o kadar uzaklara gitmemize gerek yok. İslam kültürü içindeki sufi öğretisinde var olan “seyrû sülûk” yani “nefsin yolculuğu” ve bu süreçte beden terbiye edilmesi söz konusu arayışın karşılığıdır. Dramatik tiyatrodaki söz konusu acı ve katharsisin hedefi seyirciyken, postdramatik tiyatrodaki söz konusu örneklerde acı ve katharsisin hedefi (belkide sakat bir manevilik anlayışıyla) bizzat oyuncunun kendisidir. Lehmann, acının taklit edilmediğinin aksine acının bir eylem olarak canlandırılmaya dahil edilmesinin artık tiyatro yapmak olarak tanımlandığının altını çizmektedir (1999, s.413). Postdramatik tiyatronun göstergelerini incelerken yeni tiyatroyu, bir psikolojik hastalık terimi olan “sinestezi”^{*} kavramı ile niteleyen Lehmann, sahneleme sürecindeki “kontemplasyon”^{**} haline dikkat çeker. Ritüelin, ayinin amacı katılımcıyı bir halden başka bir hale taşımaktır. Fakat burada seyirci değil bizzat varlığıyla ayine katılan kişi olan oyuncudur söz konusu edilen. Örneğin Şiilerin yas ve matem ayinlerinde, sufi

* TDK: Duyum ikiliği.

Renkleri duymak, sesleri görmek gibi bir algılama bozukluğu

Sinestezi kelime kökeniyle Yunanca syn (birlikte) ve aisthēsis (algı) sözcüklerinin birleşiminden oluşan birleşik duyu anlamına gelen bir algı değişikliğidir. <https://sinirbilim.org/sinestezi/>

** “Contemplation” estetik süje karşısında bir tavır alış olarak “seyir” eylemiyle eş tutulan bir kavram olarak değerlendirilmektedir. İsmail Tunalı (2012), eski dilde bu kelimenin karşılığı olarak “temâşâ”nın da kullanıldığını ifade eder (s.27). Immanuel Kant, Critique of Judgement’da “contemplation” kavramını bir estetik kategori olarak değerlendirirken iç gözlem, içsellik, derûnî duyuş, Tanrı’yı algılayış, doğayı duyumsama (s.382), dinlendirici duyuş (s.258) gibi anlamlarda ele alır ve kişinin evreni, kendini anlamasında bir vasıta olarak değerlendirir. Kontemplasyon, estetik bir haz durumudur. “Seyretmekten hoşlanmak” ve “seyretmek için seyir” mânâlarını ihtiva eden kontemplasyon, Kant’a göre iç âleme bir dalıştır (Yetkin, 2007, s.71-74). İsmail Tunalı (2012) da Immanuel Kant’tan hareketle kontemplasyonun beğeni yargısının temeli olduğunu vurgular:

Ferhat Korkmaz, Cenap Şehabettin Şiirlerinde Kontemplasyon, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 8, Sayı 17, Ekim 2016, s.103

tarikatlarının düzenlediği zikirlerde ya da Mevlevilerin tennüreleri ile düzenlediği semalarda, bedeninin -özellikle acı bağlamında yas/matем törenlerinde vücutlarına zarar veren şiilerin- şimdi ve buradalığı ile gerçekleştirilen katılımcının Tiyatro literatürü ile “katharsis”i, fıkhi lüteratürle ifade edilecek olursa “cezbe” hali amaçlanır. Oyuncuyla seyirciyi aynı gerçeklik düzeyinde buluşturmak isteyen Grotowski “seyirciden, izleme ya da tanık olmadan öte bir katılım istiyordu.” (Candan, 2013, s.146). Söz konusu hali Ayşın Candan şu şekilde açıklar: “Burada ‘katharsis’, oyunun iç kurgusunda hesaplanmış neden-sonuç ilişkileri sonunda varılan bir ‘duygulardan arınma’ değil, oyunun tümel bir yaşantıya dönüşmesiyle gerçekleşen bir etkidir.” (2013, s.123). Örneğin Grotowski’nin Laboratuvar Tiyatrosu’nda düzenlediği ve “karşılaşma”lar olarak nitelediği üç aşama olarak (tıpkı seyrü sülûk’teki nefsin katedeceği merhaleler gibi) planlanan, sözün olmadığı ve her türlü anlatımın fiziksel eylemle yapıldığı Dağ Projesi’ni katılımcılar “kutsal bir hac yolculuğu” olarak nitelemişlerdir (aktaran Candan, 2013, s.146-147). “Tiyatroyu, bilincin ve ruhsal olarak yücelmenin yeri olarak” (Lehmann, 1999, s.420) belirleyen ve Grotowski’nin “semptomatik bir örnek” olarak gösterildiği bu tiyatro anlayışını Lehmann “ ‘ruhsal’ beden-kontrolüne dayalı, daha çok dinsel egzersize benzeyen bir ‘tiyatro’ İdee’si” olarak nitelemektedir (1999,, s.419). Grotowski, bedeni ile tiyatroyu var eden oyuncunun tıpkı bir zikir, bir ayin gibi “fiziksel eylem”ine odaklanarak sanatı bir araç olarak kullanıp seyrü sülûkteki bir sufînin bedenlen ve ruhen bir merhaleye ulaşması amacına benzer şekilde oyuncuyu yüceltecek bir tiyatro kurgusunun peşine düşmüştür:

“(Grotowski) Tiyatroya geri dönmüş, oyuncunun sanatına odaklanmıştı. ‘Aksiyon’ ya da Stanislavski’nin son döneminde üzerinde durduğu ‘fiziksel eylem’ üzerinde çalışıyordu. Bu dönemi için Peter Brook’un kendisiyle ilgili bir konuşmasından ödünç aldığı ‘araç olarak sanat’ deyişini kullandı. Brook, eskiden manastır keşişlerinin ruhsal yücelme aracı aracı olarak şarap yapma, ahşap oyma, seramik, gibi işlerde kusursuzluğu yakaladıklarını anlatıyor, Grotowski’nin de doğrudan tiyatro yapmak yerine oyuncunun sanatını yücelten teknikler geliştirmesini buna benzetiyordu. (...) Çok eski geleneksel şarkılardan yola çıkarak onların yarattığı titreşimsel güçle açığa vurulan insana özgü derin yaşam güçleri, içgüdüler ve enerjilerin kurgulanması ve daha yüce bir bağlantıya doğru geliştirilmesi söz konusu.(...) Ancak bu, bir seyirciye sunulmak için değil, oyuncunun anlatımını yüceltmek için oluşturulmuş bir yapı. Buna, kısıtlı sayıda kişinin zaman zaman ‘tanıklık ettiği’ oluyor” (Candan, 2013, s.148-149).

Amerikalı postmodern kavramsal sanatçı olarak tanınan grafiker Barbara Kruger’in çalışmaları aslında, postdramatik tiyatronun da dahil olduğu modern sonrası

sanatının bedene bakış felsefesi (bakış açılarından biri) hakkında iyi bir fikir vermektedir. Kruger'in bu çalışmalarından biri, kürtaj ve doğum kontrol temalı "Your body is a battleground (Bedenin bir savaş alanı)" çalışmasıdır. Lehmann'a göre, sorunsuz bir iyimserlik sunan tiyatrodaki beden kullanımına oranla beden artık gerçek ve söylemsel bir savaş meydanı haline gelmiştir (1999, s.415). Postmodern sanatın ilgi odaklarından biri olan bedenin, mimesisten performansa doğru evrimi sonucu zaman ve mekan ile birlikte sahnenin odağına yerleşen bedenin (Candan, 2013, s.193) dil karşısında özgürleşmesi Avrupa dışı tiyatro modellerine duyulan ilginin bir sonucudur. Oyuncunun bedeni bir bütün olarak göstergeleşmiştir ve Karacabey'e göre beden dil ile birlikte montaj ve fragmanlarla anlamdan arındırılmıştır (Karacabey, 2007, s.107-108). Bedenin tiyatrodaki bu evrimi neticesinde Jean Decroux, "bir kere tiyatro artık bütün sanatların bir kavşağı değil, tek bir sanatın zaferidir: hareket halindeki bedenin sanatı" (aktaran Connor, 2015, s.221) diyerek bedenin postdramatik tiyatrodaki yeni statüsünü belirtecektir. Bunlara paralel olarak Lehmann da postdramatik bedenin yetisiyle anlam kazanmaktan çok varlığıyla öne çıktığını söyler. Böylece bedenin, dramaturji ve dile dayanan anlamı bozulup kesintiye uğratılarak anlama ara verilmiş olunur. Burada anlık olarak, varlığıyla öne çıkan beden aracılığıyla gerçekleştirilen tiyatral bir iletişim konsepti vardır ve bu iletişim bilgiye değil varoluşsal bir aktarıma dayanır. Lehmann bu çabayı postdramatik tiyatronun nabzının yoğunlaştırılmış insani beden varlığının gerçekleştirilmesine yönelik bir çaba olarak tanımlar (1999, s.386). Tarihsel süreç içinde tiyatroda, konuşan resim olarak algılanan bedenin konuşan heykellere dönüşmesi postdramatik süreçte görsel olanın ön plana çıkarılması ile fakat bu sefer hareket dinamiğine odaklanılmış olarak, "oyuncunun canlı bir heykele dönüşmesi" (1999, s.392) şeklinde yeniden gündeme gelir. Bu sürecin ana stratejisi ve dramatik tiyatrodan ayıran farkı ise modernin kanonu olan mükemmelliğe odaklanması değil kusurları ön plana çıkaracak şekilde yapılanmasıdır. Benzer değişim hatırlanacağı üzere 18. Yüzyılda tiyatronun tragedyaya mantığından uzaklaşıp, soylu kişilere değil günlük olaylara ve sıradan kişilere yer vererek "masalın uzaklığından, yaşamın yakınlığına" (Şener, 2003, s.118) getirilmesi talebinde görülmüştür. Postdramatik tiyatroda ise "uyumsuz, ayrışık, saçma, çirkinin hakkını öne çıkaran bir dizi değişim yaşanmıştır." (Lehmann, 1999, s.61). Bu değişimle birlikte tiksnilen ve ele alınmak istenmeyen

sahne üzerindeki görünürlüğü artırarak temsil edilmeyenlerin temsil edilmesi durumu ortaya çıkacaktır.

“Örneğin sahne üzerinde, gerçekten hayati tehlike arzeden bir görüntü içinde ölümcül derecede zayıflık hastası (anoreksis) bir kadın görüldüğünde, seyircide, bu figürü imgesel olarak yorumlamada bir rahatsızlık oluşur (gerçekte bu kişi 1998 yılındaki Frankfurt turnesinden önce ölmüştür). Sahnedeki figürler aşırı derecede zayıflamış(bir deri bir kemik kalmış) ya da hastalık derecesinde aşırı şişman bir görüntü içinde görünürler; gırtlğından ameliyat olmuş bir aktörün sesi ise konuşma-aletinin metal sesiyle seyircileri şok eder. (...) Apollo’yu canlandıran oyuncunun kolları yoktur. Oyuncu, tıpkı kolları kesilmiş olan bir Yunan heykeli gibi sahne almaktadır. (...)Değinilen kolsuz oyuncu gibi, sakat, fiziksel engelli, Down Sendromu hastası genci, Agamemnon’u canlandıran, Horasius-canlandırıcısının otistik durumunu ortaya koyan oyuncular, normların (ve katlanılabilir olanın) sınırında “insanlık-dışı” bedeni deneyimletirler. Mekanik biçimde ses çıkaran her türlü gürültüyle birlikte, bedenlerin canlı, nesnel, hayvansı ve neredeyse ölmüş bir halde her kategoriden sıyrılan ve yine de paradoks biçimde aynı zamanda bedenin güzelliğini yapı bozumu içinde görünür kılan bir kabus sahnesi meydana gelir” (Lehmann, 1999, s.396-397).

Postdramatik tiyatroyu sahnesel dinamik bir oluşuma çeviren en önemli öğe beden o anki “canlı” varlığıdır. İçinde bulunulan anın gerçekliğine yapılan vurgu ise “temsil”den “olma”ya doğru bir yönelişi getirecektir (Candan, 2013, s.192). Orada olmayan bir dış gerçekliğin temsil edilmesinden, “şimdi ve burada”lığı ile o an var olan bir oluşuma yönelme anlamına gelmektedir bu. Şimdi ve burada gerçekleşse gerçekleştiği an değer kazanarak o anki tiyatro süremini(zamanını) geçiciliğine rağmen anlamlı ve değerli kılar. Candan’a göre Artaud’nun tiyatro üzerine düşünceleri tiyatronun temel estetiğine yönelik bir değişim talebidir. İlkel ve törensel oyun anlayışı tiyatral bir yaşantı anlamına gelmektedir ve bu “şimdi ve burada” koşulunu gerekli kılmaktadır. Oyunun anı, temsili bir gerçekliğin yaşantısını değil kendi adına yaşanan o anlık gerçekliğe vurgu yapmaktadır (Candan, 2013, s.115). Walter Benjamin, bir sanat eserinin teknik imkanlarla yeniden üretilme imkanının ortaya çıkmasından sonra, sanat yapıtının şimdi ve buradallığının yani biricikliğinin kaybolduğunu belirtir. Yapıtın şimdi ve buradallığının ise onun hakikiliği olduğunun altını çizerek. Yeniden üretilen bir sanat yapıtı şimdi ve buradallığını yitireceği için “aura”sı yok olacaktır (2002, s.53-54). Postdramatik tiyatrodaki oyuncunun bedeni de şimdi ve buradallığıyla kendi özel ve biricik aurasına oluşturur.

“Canlandırıcıların varlığı ve oyunu, seyircinin varlığı ve rolü, gösterim süresinin gerçek süresi ve durumu, toplantının ortak bir sürem-uzamı şeklindeki görünür kılan konusu –tüm bu sunulmuş, ancak bu şekliyle sadece açık bir şekilde ortada kalmış tiyatronun şartları burada ve şimdi olarak,

kurgusal anlatı-kozmosunun çerçevesinde yeniden temsil edilen bir sürem olarak değil, orada bulunan kişilerce ortak biçimde tüketilenler olarak öne çıkarlar” (Lehmann, 1999, s.345).

Oyuncu ve seyirciyi aynı gerçeklik düzleminde karşılaştıran şimdi ve buradalık ayrıca oyun süremini de anlatsal evrendeki temsili bir sürem olmaktan çıkarıp, süremi katılımcılar için gerçek bir süreme çevirerek birlikte paylaşılan/tüketilen ve süreci deneyimin bir parçasına dönüştüren interaktif bir hale sokar. Dramatik tiyatrodaki oyunun temsili zamanı ile seyircilerin gerçek zamanı arasında kesin bir ayrım vardır ve seyirci oyun süremini “dışarı”dan gözlemler. Oysa postdramatik tiyatro “kendi süremini biçimsel açıdan seyircilerin toplanışıyla aynı süreme denk getirir” (Lehmann, 1999, s.342) ve gözlemlenen sürem “yaşanan sürem”e dönüşür (Lehmann, 1999, s.321). Bunun sonucunda “canlı olanın deneyimi” metalaşmakta ve en gerçek olan şey olarak bir “kitle deneyimi” sunulmaktadır (Connor, 2015, s.232-237). Fakat burada tiyatro açısından, bir anlamda sınır ihlali yaptığı için bir tehlike vardır. Söz konusu sınır ihlali Tiyatro ve Performans arasında yaşanmaktadır.

Oyuncu/Sanatçı ve izleyici/dinleyici arasındaki ortak deneyime odaklanan tiyatro ve performans, “tiyatro göstergelerinin değişen kullanımı” ile birlikte “gerçeğin deneyimi hedefiyle” birbirlerine yakınlaşmış ve bu yakınlaşma sonucunda tiyatro ve performans arasındaki sınır muğlaklaşmıştır. Postdramatik tiyatro, tiyatronun oluşum sürecine, “sürem, uzam, beden”e deneyimlenebilecek bir gerçek olarak seyirciyi de katıp interaktifleştirerek kendi sınırlarını muğlaklaştırmaktadır. Sanatçı ve izleyici arasındaki ortak deneyim bağlamında tiyatro, olaya ve performans sanatçısının jestlerine ne kadar yakınlaşırsa yakınlaşsın, Lehmann söz konusu sınırı muğlaklaştıran Jesurun, Fabre, Wilson ve takipçilerinin çalışmalarına dikkat çekerek performans ve tiyatro arasına bir sınır çizgisi çekilmesinin gerektiğinin altını çizer (1999, s. 248-249). Nick Kaye’nin postmoderni “ ‘olmakta olan (happen)’ bir şey” (aktaran Carlson, 2013, s.160) olarak tanımlaması postdramatik tiyatro ve performansın “oluş” bağlamında aynı zemini paylaşmasına ve “aynı kültürel çevrenin ürünleri” (Carlson, 2013, s.189) olmasına vurgu yapsa da, Carlson’un da belirttiği gibi tiyatro performansın ötekisidir (2013, s.206). Ayrıca bu içiçe geçmişlik sadece bu taraftan (tiyatro) bir sorun ya da sıkıntı olarak görülmemekte, “performansın kendini en çok ayırmak istediği alandan, yani

tiyatro çalışmaları alanından nasıl kurtaracağı konusu” (Carlson, 2013, s.118) da öteki tarafından (performans) araştırılmaktadır.



2.3.6. Çoğulculuk

Ötekine, farklı olana temsil imkanı sunmayı bir prensip olarak belirlemiş postmodern düşüncenin sanata yansması da çoğulculuk olmuştur. Postmodernizmi her türlü farkın eşitleyicisi olarak gören Fuchs, kültürel ve tarihsel farkların postmodern sanat içinde eşitlendiğini belirtir (2003, s.190). Modernizmin elitist tavrı ve seçkinci tutumuna karşın postmodernizmin demokratik olarak nitelenmesi, çoğulcu yaklaşımının bir sonucudur. Herhangi bir hiyerarşi olmaksızın bütün değerler demokratik bir anlayışla bir arada var olur ve temsil edilir (Zerenler, 2010, s.28). Tek ve mutlak olana yer vermeyen postmodern sanatta çok seslilik biçimsel bir hal almıştır. Dolayısıyla tarihsel süreç içinde görülen sanatsal üsluplara o veya bu şekilde yer verilmesi sonucunda bütünlükten uzak bir eklektizm ortaya çıkmıştır (Birkiye, 2007, s.38).

Bir anlamda “öteki”nin yeniden keşfi ve kabulü olan postmodern düşünce içinde, cinsel, ırksal, sınıfsal ve mekansallıktan doğan her türlü ötecilik ve farklılık temsil edilir hale gelmiştir. Postmodern sanatın bu özelliği, modern sanatın “üst” ya da “üstün” bir arayış uğruna farklılıkların üzerini örtme (önceki bölümlerden hatırlanacağı üzere Danto bu durumu “etnik temizlik”, “soykırım” olarak nitelemişti) eğilimi ve ayırım ve ayrıntılara dikkat göstermemesi ile karşılaştırılınca eşitlikçi ve olumlu olarak kabul edilmiştir (Harvey, 1999, s.134). Toplumsal olanın benzerlerden oluşmaması gerçeği postdramatik tiyatrodaki çoğulcu temsil düşüncesinin kaynaklarından biridir. “Tekil fanteziler” sunmak ya da farklılıkların eritilip bir bütün içinde kaynaştırılması yerine postdramatik tiyatro farklılıkları ön plana çıkarır (Karacabey, 2007, s.134). Modernite keseri ile pürüzleri ya da arazi kısımları yontulmuş, “modern insan” oluşturmak (tektipleştirmek) amacıyla yazılmış oyunlardan biri olan Handke’nin Kaspar adlı oyunu bu şekilde ironik bir eleştirel okumaya açık bir oyundur. Kaspar, modern topluma dil bir keser gibi kullanılarak uydurulmaya çalışılır. Dil keseri ile yontularak pürüzlerinden arındırılan ve planyadan geçirilerek tesviye edilen Kaspar, dili alışıldık toplumsal dil yapısı içinde (tekdüze) kullanmaya başlayarak normalleşir. Oysa postdramatik tiyatrodaki, var olduğu için, var olduğu şekliyle güzel kabul edilen şeyler temsil edilerek norm dışına da yer verilmiş olur ve demokratik yöntem olarak adlandırılan çoğulculuk ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak da geleceğe yönelimli olan

modern sanatın aksine postmodern sanat, estetik stiller ve oyunlar çoğulluğu içinde dünyadan olduğu haliyle zevk alır (birkiye, 2007, s.35).

“Bu nitelikler -geleneksel sınırların yıkılması, tiyatronun kendi tekniklerine, hünerlerini ve biçimlerine dikkat çekmesi- böyle bir tiyatroyu “postmodern” diye adlandırmamızın da en geçerli nedenini oluştururlar; sınırların yıkılması - kültürler, cinsiyetler, sanatlar, disiplinler, türler, eleştiri ve sanat, gösterim ve metin, gösterge ve gösterilen arasındaki sınırlar- postmodernizmin asıl konusu oluşturur” (Fuchs, 2003, s.223-224).

Sanat eserinin artık birleştirme yoluyla değil farklılaştırma yoluyla üretildiğini belirten Jameson, sanat anlayışındaki derinliğin yerini çoklu yüzeylerin aldığını söylemektedir (1994, s.72, 74, 90). Postmodern sanat, tekdeğerliliğin karşısına çokdeğerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı koyma eğilimindedir her zaman (Connor, 2015, s.138). Bu eğilim neticesinde ortaya herhangi bir kenarı olmayan, hiyerarşik bir düzenden yoksun, merkezsiz bir yapı çıkar. Foucault bu yapıya “heterotopi”(heterotopya) adını vererek “postmodernin merkezsiz evreni için bir ad önermiş olur (Connor, 2015, s.23, 35). Kısaca dramatik yapı homojen (merkezi, hiyerarşik ve düzenli), postdramatik yapı heterojendir(merkezsiz, hiyerarşi dışı ve düzensiz). Jameson’un modernizmin reddedilmiş derinliği olarak olumsuz bir şekilde nitelediği, postmodernizmin tek bir merkezi olmayan, hiyerarşisizleştirilmiş, çok merkezli yapısı için Deleuze ve Guattari’nin Anti Oedipus’na yazdığı ön sözde Foucault bir nevi güzelleme yaparak üretkenliğin böyle bir yapıdan geçtiğini belirtir:

“eylemi, düşünceyi ve arzuları, çoğaltma, yanyana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek” ve “pozitif ve çok yönlü olanı seçmek, farklılığı bir örneklige, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmek. Üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna inanmak” (aktaran Harvey, 1999, s.60).

Postmodernizmdeki söz konusu çoklu yapı için Deleuze ve Guattari “rizom”^{*} kavramını bulmuşlardır. Tüm Batı düşüncesini (modern düşünce) donatan epistemoloji, tıpkı bir ağaç gibi merkezi bir yapı etrafında şekillenip, dallanıp budaklanan homejen bir yapıya sahiptir. Bu modern yapıyı “ağaç biçimi” (arborescent) olarak tarif eder Deleuze ve Guattari. Bu yapının tam tersi olan rizomatik yapı ise tek bir merkezi olmayan, bir sürü köke sahip, çok katlı ve çoğul bağlantılı heterojen (heterotopik) bir yapıdadır (Best, Kellner, 2011, s.126-127). Dramatik yapıdaki, serim düğüm çözüm şeklinde gelişen çatışmalı olaylar dizisinin hiyerarşik örgütlenme modeline uygun

* Rizom-rhizomatic:köksap

olmayan, merkezi bir konumdan ve sentezden yoksun olan postdramatik metinler, dramatik metinlerin merkezi (arborescent) yapısının aksine hiyerarşisiz ve çoğulculuğu ile rizomatik bir yapıya sahiptirler.

Postdramatik tiyatronun izleyiciyi içine sürüklediği çoğul algılama düzeyine işaret eden Fuchs, izleyiciden aynı anda birden fazla metne tepki verilmesinin beklendiğini belirtir (2003, s.244). Açıktır ki, bu beklentiye doğuran yukarıda açıklanan rizomatik çoğulcu yapıdır. Örneğin Müller'in metinleri, genelde Brecht'in oyunlarından malzeme devşiren metinlerarası oyunlardır. Bu oyunlardaki çoğulcu ve merkezlessiz yapı izleyici için bir bombardımana dönüşecektir. Rüyalarındaki gibi bağlantısız olay ve durumların ardarda deneyimlenmesine benzer şekilde oluşturulmuş postdramatik metinlerin kolaj ve montaja dayalı fragmanvari yapısı seyirciyi bir kaosu içine sürükleyecektir. Metinsel düzeydeki bağıntısızlık ve metinlerarasılığın bir getirisi olan çok katmanlılık; bedenın metinden ve dilden bağımsızlaşması ile (metin ve alt metin uyumsuzluğu şeklinde prototipini absurt oyunlarda gördüğümüz) sahnedeki beden kullanımının yani görsel olanın dilsel olandan, simgesel olanın göstergesel olandan bağımsızlaşması; mekan ve öğeleri (ışık, müzik ya da bizzat uzamın kendisi) gibi tiyatro araçlarının materyal değerlerinin ön plana çıkarak dikkati kendi dışlarındaki birşeye yöneltmeyip aksine kendi üzerlerine çekmesi gibi yöntemlerle sahne üzerindeki bağlantısızlığın ve istikrarsızlığın bilinçli olarak düzeyinin artırılması ile seyirci bir kaosa sürüklenecektir. Lehmann'a göre bu şekilde bombardımana tutulan seyirci için sinestezik bir algı oluşacaktır. Bu karmaşa içinde aktif hale gelen seyirci hayal kurarak bağlantı kurmaya çalışacak ve kaostan kendini kurtaracaktır (1999, s.98, 100). Lehmann'ın bu görüşünü yorumlayan Karacabey de "Önceden düzenlenmiş anlamların dışında bırakılan seyirci, sunulan durumlarda bir bağlantının izini aramaya çalışacak ve kendisi bağlantı kurmak zorunda kaldığı için de algısı aktifleşecek, düş gücü şiddetlenecektir" (2007, s.134) diyerek seyircinin maruz kaldığı kaosu düş gücü aracılığıyla düzene sokmaya çalışarak aktifleşeceğinin altını çizer.

2.3.7. Gerçeklik

Gerçekliğin temsili açısından konvansiyonel-dramatik tiyatro “izlenebilecek” bir yapıdadır. Dramatik tiyatrodaki “izleme” olayının “sosyal ve ahlaki açıdan sorunsuz” bir şekilde işleyen yapısı, postdramatik tiyatroda, göstergeler ya da diğer tiyatral araçlar aracılığıyla gerçekliğin düzeyinin artırılması ya da eksiltilmesi sonucu değişmiştir. Dramatik tiyatroda seyirci ve oyun arasındaki estetik mesafe, dramatik yapının kapalı-yanılsamacı özelliğinden ötürü nerdeyse sabittir. Oysa postdramatik tiyatroda gerçekliğin düzeyine yapılan müdahaleler ile izleyici ve oyun arasındaki söz konusu estetik mesafe yıkılmış ve seyircinin seyirci olma durumu sarsılmıştır (Lehmann, 1999, s.179).

Tiyatronun göstergeleriyle oynanması, seviyelerinin değiştirilmesi şeklinde gerçekliğin düzeyinin yeniden ayarlanmasıyla ortaya çıkan, sosyal ya da ahlaki açıdan sorunlu olabilecek sınır aşmaları (örneğin sahnede gerçek bir kelebeğin yakılması) sonucunda seyircinin konumu değişecek, seyircinin estetik mesafesi yeniden ayarlanacaktır. Seyircinin belirli bir estetik mesafeden oyuna izleyici olarak dahil olması ona belirli bir korunaklı alan, emin bir ortam sağlar. Bu dramatik stratejidir. Bu korunaklı ortama (kapalı biçim) modern tiyatro içinde, Brecht’in epik tiyatroda (açık biçim) yaptığı gibi yanılsama karşıtı müdahaleler olmasına rağmen, postdramatik tiyatro yanılsama karşıtlığından “yanılsamanın ötesi”ne geçmiştir. Tiyatro araç ve göstergelerinin dizaynı ve monte edilmesiyle “ilüzyon”(yanılsama) sağlanmaktadır. Buradaki işlemin bir nevi tersine çevrilmesiyle, söz konusu araç ve gösterenlerin demonte edilmesi sonucunda ortaya “desilüzyon” çıkmaktadır: “Gösterge-kuramsal biçimde geleneksel olarak belirlenmiş olan estetik kesinliğin çözümüne, gösterge ve gösterilen arasındaki kavramsal bariyerin bizzat kendisinin demonte edilmesiyle ulaşmaktayız. Bu noktada, modern tiyatro tartışması içinde genel olarak özel role sahip bir kavramsallığı açıklığa kavuşturma durumu önerilebilir: yani ilüzyon ve desilüzyon” (Lehmann, 1999, s.186). Günlük gerçeğin, aşinalıktan ve yakınlıktan ötürü görünmez olduğunu belirten Aysin Candan, farklı bir ışık altında ve bir estetik uzaklık sayesinde gerçeğin görünür kılındığını belirtir (2013, s.109). Konvansiyonel tiyatrodaki estetik mesafe ya da başka bir deyişle “sınırlandırılmış kurgusal bağlam” Lehmann’a göre yıkılmış ve seyircinin “emin ortamı” bozulmuştur. Dahası, postdramatik tiyatronun

dönüştüğü hem açık uçlu hem de kendi içindeki çok parçalı yapısından ötürü, savunmasız kalarak kendini güvende hissetme durumundan koparılacak olmasına rağmen seyircinin içinde bulunduğu emin ortamın bozulması bir zorunluluktur (1999, s.189).

Yanılsamanın “çok katmanlı” yapısını analiz eden Lehmann, yanılsama olarak tanımlanan üç farklı olgu tespit eder. Birincisi efektler aracılığıyla (sihir olgusu) oluşturulan şaşırma; ikincisi gerçek oyuncular, sahnelerdeki duygusal yoğunluk, dansa dayalı hareketler ve sözel telkinlerle oluşturulan estetik ve duysal özdeşleştirme; üçüncü olarak, alımlayanın kendi deneyimlerine yaslanarak canlandırılan kişiyle kurduğu bağdan kaynaklanan özdeşleşme. Bu kurgudan geri adım atılabileceğini, hatta yok edilebileceğini belirten Lehmann, böyle bir durumda birçok kişinin tiyatronun geleceğinden endişe etmesine ve yanılsamanın sahneden elimine edilmesinin tiyatronun çöküşüne sebep olabileceğini düşünmesine rağmen, yanılsama olmadan da tiyatronun tiyatro olmaktan vazgeçmeksizin gerçekleşebileceğini belirtir. Yanılsamacı dramatik tiyatro yapısı içerisindeki seyirciyi Szondi elleri kolları bağlı olarak nitelemiştir. Yanılsamacı tiyatronun sunduğu kendini güvende hissetme durumundan koparılan seyircinin “gerçek tiyatro süreci ve tiyatro anı” içindeki yeni durumunun analizi, yanılsama olmadan da tiyatronun nasıl var olabileceğini ortaya koymaktadır: Estetik mesafenin asgarileştirilmesi ile tiyatronun gerçek süreci içindeki olanaklar ön plana çıkacaktır. Şöyle ki seyircinin dikkati yanılsatılan yerine salon içindeki konumuna (burada) ve şu ana (şimdi) yoğunlaştırılacaktır (Lehmann, 1999, s.191-193). Yani tiyatronun gerçek sürecine ve gerçekleşme anındaki canlılığa (şimdi ve burada). Bu da Szondi’nin kast ettiği şekliyle elleri kolları bağlanan seyircinin bağlarından kurtulması anlamına gelmektedir. “Daha gerçekçi” ya da “daha iyi benzetme” şeklindeki yanılsamayı mükemmeleştirmeyi amaçlayan “sahte büyü”ye, onu sınırlandırarak ve yanılsamanın yerine tiyatronun gerçeğini, şimdi ve buradılığı ile bedeninin aurasını koyarak cevap verir postdramatik tiyatro:

“Tiyatronun gerçeği ve özellikle aktörün, bedeninin, etrafına yaydığı etkinin gerçekliği, yanılsatıcı nesnenin yerini alır. Yanılsama, yıkılmalı, tiyatro, tiyatro olarak görülmelidir. Gerçeğin tıpkı çekirdek gibi görünürde bir kabuğa bürünmüş olabileceği görüşü kaybolur. Tiyatro gerçeği sunacaksa, o zaman kendini kurgu ve oluşum süreci içinde yanıltmak yerine, kurgusal bir yaklaşım olarak göstermelidir ve gerçekleştirmelidir. Aksi takdirde ciddiyet kazanamaz” (Lehmann, 1999, s.188).

Postdramatik tiyatrodaki gerçeğin düzeyine yapılan müdahalelerle gerçeğin düzeyinin artırılıp ya da eksiltildiğine yukarıda değinilmişti. Postdramatik tiyatrodaki natüralist üslup özelliklerine bir dönüş vardır. Fakat natüralizmin günlük yaşamı 1:1 ölçekteki yansıtmasından farklı bir durum söz konusudur. Gerçeğin düzeyinin artırılması, dramatik tiyatro içinde özellikle 18. Yüzyılda gerçekçilik-natüralizm akımlarında “günlük yaşamla dramın eşitlenmesi” şeklinde formüle edilebilecek bir anlayışla görülmüş olmasına rağmen söz konusu akımların gerçeklik talebindeki ideolojik temel postdramatik tiyatrodaki yoktur. Postdramatik tiyatrodaki ortaya çıkan gerçeğin artışı “tuhaf bir bozukluk ve saçmalığı” sunacak şekilde aşağıya doğru meyleden bir artıştır:

“Gerçi yeni tiyatro çalışmalarında da gerçeklikte bir artış söz konusudur, ancak bu kez artma aşağıya doğru gelişir: tuvaletlerde, pisliğin, her türlü seviyesizliğin olduğu yerde, o günahkeçisini, bir bakıma Pharmakos figürünü karşımızda buluruz. En aşağılık olan, doğalcılıkta olduğu gibi, doğru, gerçek şeklinde ortaya konulmaz, çünkü kenara itilmiş ve dışlanmıştır. En seviyesiz aşağılık olan, normları ve kuralları yıkan, daha çok “kutsal”, asıl gerçek şeklinde görülür: örneğin uyuşturucu tüketimi, yıkım ve gülünçlük gibi. Günlük yaşamın bayağılığında gerçekleşen suçlar, ‘ötekini’, bir bakıma istisnanın, canı olanın ve işitilmemişliğin, coşkunluğun yerini alır. Sıradan ve bayağı gerçeğin bu “yüklenmeleri” nedeniyle, durumun sadece yeni bir doğalcılık olarak görülmesi yanıltıcı olurdu” (Lehmann, 1999, s.215).

Gerçeğin bu aşağı seviyesinin tiyatroya nüfusunun sadece yeni bir doğalcılık olarak görülmesinin yanıltıcı olacağının altını çizmektedir Lehmann. Bu aslında, günlük yaşamın bir anlamda yeraltındaki (underground) görünmeyen yüzünün daha önce hiç olmadığı kadar tiyatroya nüfuz etmesidir. Postdramatik tiyatroya sirayet eden bu yeraltı gerçeği için Baudrillard’ın hiperrealizm kavramına göndermede bulunularak “hipernatüralizm” terimi kullanılmaktadır (Lehmann, 1999, s.215). Örneğin Sarah Kane’in “yamyamlık”, “erkeğe tecavüz” ve “fiziksel, tinsel ve cinsel şiddet” (cane, 2010, s.46) dünyasını resmeden oyunu *Blasted*’da, burada değinildiği şekliyle aşağıya doğru meyilli olan gerçeğin yoğunluğu vardır. Oyun karakterleri Ian ve Cate arasındaki tuhaf ve bozuk ilişkinin gerçeği ya da üçüncü sahnenin sonunda Asker’in Ian’a tecavüz ettiği homoseksüel ilişki olduğu gibi görülür sahnede. Oyunun finalindeyse Ian gömülmüş bir bebek cesedini çıkarıp yemektedir.

Gerçeklik algısındaki değişimin temsil kriziyle ilişkili olduğu belirtilmektedir. Klasik temsil estetiğinde, referans alınan bir dış gerçeğin mimetik bir mantıkla sanat

yoluyla yeniden üretilmesi söz konusudur. Tiyatrallik tartışmaları ile birlikte gitgide bağımsızlaşan tiyatral araçların kendi dışlarındaki bir şeyi anlamlandırma işlevlerinden uzaklaşmaları ve kendilerine vurgu yapmaları, önceden referans alınan bir dış gerçeklikten uzaklaşmaları anlamına gelecek ve tiyatroyu temsil edici olmaktan uzaklaştıracaktır (Karacabey, 2007, s.145). Bu süreç temelde, ilerleyen aşamalarında modernden postmoderne doğru bir paradigma değişimine de neden olacak Batı'nın geçirdiği zihni değişimin bir sonucudur. Bu sürecin nihayetinde Baudrillard, gerçeğin üretilen, inşa edilen ve bu yönü ile de sanal bir olgu (simülasyon) olduğunu ileri sürecektir: “Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir.” (2011, s.14) Anlatılan deneyimler ya da olayların gittikçe inanılmaz bir hal aldığı; Lehmann'ın tabiriyle günlük yaşamın saçmalığa döndüğü; normları ve kuralları yıkan; günlük yaşamın bayağılığında gerçekleşen suçların, istisnanın ve günlük gerçeklikteki tuhaf, aykırı olayların altında yatanın, aydınlatmacı bir dramaürjiyle gün ışığına çıkarılıp sosyal bir yaklaşımla yorumlanmadığı bir hipernatüralizmdir bu (1999, s.215-216).

Sanal ve gerçekliğin ustaca kaynaştırıldığı ve izleyicilerin ikisi arasında ayrım yapamadığı *Rimni Protokol* grubu için Aysin Candan “Gündelik Yaşam Uzmanları” tanımının kullanıldığını aktarır (2013, s.198-199). Rimni Protokol grubu projelerinde günlük yaşamı olduğu haliyle ve dahası oyuncu olmayan, tır şoförü ya da müezzinler gibi günlük yaşam içindeki (günlük yaşam uzmanları) farklı toplumsal kesimlerden insanları kullanmaktadır. Candan'ın aktardığına göre amaçlarını ise şöyle açıklamaktadırlar: ”Biz gündelik yaşamın tiyatrallığıyla ilgileniyoruz. Yaşamı taklit ya da oyunlaştırmak istemiyoruz - onu olduğu gibi sahneye taşıyıp ne olacağını görmek istiyoruz. Tiyatrosuz bir tiyatro yapmak istiyoruz, oyunculuk yeteneğiyle hiç işi olmayan bir tiyatro istiyoruz” (2013, s.197). Örneğin Alman yönetmen Frank Castrof “gerçeklik tutku, isteri, arzu, sapkınlık, depresyon ve melankoli barındırır” diyerek bu gibi durumları yansıttığı oyunları için “gerçekliğin oyunun içine sızması” stratejisi izlediğini belirtmiştir. Bu stratejinin bir gereği olarak da, örneğin bir Shakespeare, Dostoyevski Hauptman ya da Tennessee Williams sahnelemesinde “çıplak dolanan ya da kovalara işeyen” oyuncular kullanılmaktadır (Candan, 2013, s.203-204). Postdramatik tiyatrodaki “gerçeklik” algısını/yaklaşımını gösteren tüm bu örnekler, bir nevi

Baudrillard'ın moderninden postmoderne toplumsalın dönüşümünü özetlediği toplum teorisinin yansıması şeklinde tezahür etmektedir.

“Batı'nın endüstriyel dünyası daha önceleri toplumsal kürelerin farklılaşması, söylem ve değerlerin yanı sıra "infilak edip dışa saçılma"nın (explosion), malların genişleyen üretiminin, bilim ve teknolojinin ve ulusal sınırların damgasını taşıyordu. Marx ve Engels'in yazdıkları Komünist Manifesto (1978) üretici güçleri, yeni ulaşım ve iletişim tarzlarını dönüştüren ve genişleten, dünyayı sömürgeleştiren sanayi kapitalizminin infilak edip dışa saçılmasını betimler. Böylece modernliğin dışa saçılmaları yeni teknolojileri, ürün farklılaşmasını, mal ve hizmetlerin durmaksızın dallanıp budaklanmalarını içeriyordu. Baudrillard'ın infilak edip içe göçme teorisi, anlamın medyada içe göçmesi, medyanın ve toplumsalın da kitlelerde içe göçmesi dahil olmak üzere sınırların çökmesine yol açan bir toplumsal entropi sürecini betimler. Medya mesajlarının yayılması ve semiurgy toplumsal alanı tıka basa doldurur; anlam ve mesajlar nötrleştirilmiş bir enformasyon, eğlence, reklam ve politika akışı içerisinde birbirlerini donuklaştırır. Baudrillard, kitlelerin sürekli mesaj bombardımanına tutulmaktan ve sürekli olarak satın almaya, tüketmeye, çalışmaya, oy kullanmaya, bir kanaat beslemeye ya da toplumsal hayata katılmaya kışkırtılmaktan bezdiğini ve hınç beslediğini savunur. Böylece kayıtsız kitleler, tüm anlamın, mesajların ve kışkırtmaların bir kara delik tarafından yutulmuşçasına infilak edip içe göçtüğü kasvetli bir sessiz yığın haline gelir. Böylece, toplumsal ortadan kaybolur ve toplumsalın yok olmasıyla birlikte sınıflar, politik ideolojiler, kültürel biçimler ile medya semiurgy'si ve bizzat gerçek arasındaki ayrımlar infilak edip içe göçer. Baudrillard yalnızca bir dizi infilak edip içe göçmeyi (yani, politika ve eğlence, sermaye ve emek ya da yüksek kültür ve aşağı kültür arasındaki göçükler) betimlemekle kalmayıp, bir bütün olarak toplumun infilak edip içe göçtüğünü iddia etmektedir” (Best, Kellner, 2011, s.151).

Görüldüğü gibi Baudrillard'a göre modernite, metalaşma, mekanizasyon ve teknoloji gibi alanlarda ortaya çıkan dışa doğru bir patlamayken (explosion), Postmodernite herşeyin birbirinin içine geçtiği ve toplumun içe doğru çöktüğü bir içpatlamadır (implosion) (Şaylan, 2002, s.243). İşte tam olarak bu içe göçme sürecinde doğan postdramatik tiyatronun “gerçek”i ise dramatik tiyatronun gerçeği gibi stabil ve istikrarlı, dahası türdeş/homojen değildir. Kimi postdramatik oyunlar yeraltından notlar şeklinde, gerçeğin aşağı seviyesine odaklanmışken, kimi oyunlar aydınlatıcı ya da sosyal bir kaygı güden bir dramaturji aracılığıyla işlenmemiş, tesviye ya da prova edilmemiş saf gerçekle donatılmıştır. Burada günlük yaşamın sanata dönüştürülme durumu vardır. Bunun sonucunda da sanat ile sanat olmayan şeyler arasındaki sınır ortadan kalkmaktadır. Bir şişe askısı, bir pisuvar gibi günlük gereçlerin Dumchamp'ın hazır nesnelere dönüşmesi, bir tren istasyonundaki seslerin Jackson MacLow'un şiirleri olması, bir yemek hanedeki seslerin John Cage'in bestelerine dönüşmesi (Kuspit, 2010, s.80) örneklerindeki aynı stratejik mantıktan türeyen bir tır şoförü ya da müezzinin bir “günlük yaşam uzmanı” olarak sahneye çıkması durumu postdramatik

tiyatronun “gerçeğidir.” Fakat bu gerçeklik anlayışı üzerinde bir konsensüs sağlandığı söylenemez. Örneğin Alan Kaprow “Sesli bir montaj ile görüntülü bir "gürültü" konseri arasında açık bir fark yoksa, o zaman sanatçı ile ikinci el eşya satan kişi arasında da açık bir fark yoktur” (aktaran Kuspit, 2010, s.81) diye itiraz etmektedir bu anlayışa. Sarah Kane’in yukarıda değinilen Blasted oyunundaki “gerçeklik” olgusu için de “insanlığın sistematik biçimde rezil edilişi” ve buna benzer eleştiri ve itirazlar yapılmıştır (Biçer, 2010, s.46). Bu tartışmalar şunu açıkça ortaya koyuyor ki, “izleyiciden alternatif algı tarzları talep eden” (Connor, 2015, s.194) bir yapıdadır postdramatik tiyatro. Bu alternatif algı da modern estetikten beslenmemektedir. Bu da tıpkı Jameson’un tespit ettiği gibi yeni bir algı şeklini, “bilinçte o yeni mutasyon”u gerektirmektedir. Nam June Paik’in bir çalışması olan çoklu tv ekranlarındaki görüntülere, eski estetik gözlerle bakan izleyicilerin bütün ekranları algılayamayacağını, algılarının yetersiz kalacağını söyleyen Jameson, olanca dağınıklığı ve aşırılığı ile postmodern eserin tamamen algılanabilmesi için imkansız bir bilinç mutasyonu gerektiğini ileri sürer (1994, s.90). Jameson’un imkansız şeklinde nitelemesine rağmen aslında izleyicinin/alımlayıcının algı düzeyi sanat tarihi açısından devamlı değişip, gelişmiştir. Dijital çağın getirileriyle harmanlanan sanat, alımlayıcısında yepyeni algı stratejileri oluşturmaktadır (Candan, 2013, s.189). Esslin de bu durumu tespit etmiştir:

“İnsan, yeni duyarlıklara uyum gösterdiği gibi, tepkilerinde hızlanmayı, yeni bakış açıları kazanmayı ve hem yaşamda hem de sanatta yeni deneyimler edinmeyi öğreniyor. Çağımızın çocukları televizyonda her gün, saatlerce oyun ve film seyrettiklerinden, dramatik gelenekleri, bu konuda çok az fırsatları olmuş olan önceki insanlardan çok daha etkin bir biçimde algılayıp kabul edebiliyorlar” (1996, s.15).

Postdramatik tiyatrodaki ortaya çıkan farklı gerçeklik seviyelerinin yanında bir de “yüce” olanın gerçeğe sızması durumu vardır. Bilindiği gibi dramatik tiyatro analitik gerçek üzerine temellendirilmiştir. Elle tutulabilen, gözle görülebilen, maddi, somut gerçektir bu. Analitik olmayı, somutlaştırılamayı modernin dışına iten anlayışa bir tepki anlamına da gelen postmodern düşüncenin postmodern sanat ve postdramatik tiyatrodaki tezahürü analitik olmayan, yani “yüce” olanın da temsil edilmesi çabasıdır. J.F.Lyotard “Bize düşen gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imâlar icat etmektir.” (1994, s.58) demektedir. Lyotard temsili olanaksız olan “yüce” kavramı için şunları söyler:

“Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine, imgelem, prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında, ‘yüce’ ortaya çıkar. Evren (varolanın bütünlüğü) ide’sine sahibiz, ama buna bir örnek göstermek yeteneğinden yoksunuz. Basit (bölünmez) ide’sine sahibiz, ama bu ide’yi kendisine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz. Mutlak olarak büyüğü, mutlak olarak güçlüyü kavramlaştırabiliyoruz, ama bu mutlak büyüklüğü ve gücü "gösterme" ye yönelik her türlü gösterim acı verecek kadar yetersiz görünüyor bize. Dolayısıyla tüm bunlar, yani gösterimleri imkansız ide’ler, gerçekliğe (deneye) ilişkin hiçbir şey bildirmiyorlar; güzellik duygusunu uyandıran, yetilerin özgür uyumunu da, imkansız kılıyorlar; beğenin oluşumunu ve sabitleşmesini engelliyorlar. Bunların gösterilemez oldukları söylenebilir” (1994, s.52).

Gösterilmesinin imkansız olduğu ileri sürülen ideler modern sanat içinde negatif temsiller olarak işlenmişlerdir. Örneğin sunulamayanı sunmaya yönelik Kazimir Maleviç, eserlerinde gösterilemeye kayıp içerikler, negatif temsiller olarak soyutlama şeklinde yer verir. İncil’deki “mutlakın bütün sunumlanımının yasaklandığı, en yüce pasaj olarak ‘suret yapmayacaksın’ (Exodus, 20/4)” emrini yukarıdaki alıntının devamında yorumlayan Lyotard, bunun, gerçekliğin negatif temsiline ya da gerçekliğin negatif sunumuna ve bir soyutlamaya yol açacağını belirterek, örneğin Maleviç’in yasaklanan bu sunumlanmadan kaçmak için tablolarında köşelerden birinin beyaz olacağını ve bu şekilde görmenin imkansız olduğunun tespit edilerek görmemizin sağlanacağını söyler. Modern estetik bunun için “sunulamayana sadece kayıp içerikler olarak” (2000, s.158) yer vermektedir. Çoğunlukla da –modern paradigmadan ötürü- söz konusu gerçeklik düzeyi dışlanmakta, yok sayılmaktadır. Modern sonrasındaysa gösterilemeyen ama kavranabilir olanlar için yeni imalar bulma çabası göze çarpmaktadır.

Analitik olmayan, gösterilemeyen bu gerçeklik düzeyi konusuna, bu çalışmanın “beden” başlığı altında yüzeysel olarak, bedenin sunduğu anlatım imkanları şeklinde değinilmişti. Analitik olmayan fakat duyumsanabilir olan, bu yönü ile de ima edilebilir (kavramlaştırılabilir) olan gerçeğe, beden kullanımının sunduğu olanaklar aracılığıyla yaklaşmaktadır postdramatik tiyatro. Epistemolojik değil daha çok ontolojik yönü ön plana çıkan postmodern sanat, bedene örneğin psişik enerji akışlarına zoom yaparak yönelir. Ayinsel gerçeğe ulaşmak amacıyla canlandırma esnasındaki acıya yoğunlaşılır (Lehmann, 1999, s.412). Görüldüğü gibi burda analitik olmayan gerçeğe ulaşma çabası vardır. Örneğin Artaud da, tiyatro aracılığıyla ayinsel olanın dervişlere sunduğu gerçeğe yaklaşmanın peşine düşmüştür. Bedenin bu imkanı sayesinde bilinç ve ruhsal bir

yücelmeye ulaşmak amaçlanmaktadır (Lehmann, 1999, s.420). Bunun için postdramatik tiyatro, tanımlanamayan ya da fiksleştirilemeyen göstergeleri de kendi bünyesine dahil eder. Lehmann postdramatik tiyatronun daha iyi anlaşılmasını sağlayacağını düşünerek, gösterge kullanımı konusuna değinip, tiyatro göstergelerinin yalnızca tanımlanabilir olanı değil tüm işaret boyutlarını içerdiğini belirtir (1999, s.82). Söz konusu bu fiksleştirilemeyen gerçek ya da “yüce” için Kant’ın “estetik ide” tanımı referans olarak alınmıştır hep. Kant’a göre herhangi belirli bir düşünceyle örtüşmeyen ve sonuçta hiçbir dilin tamamen açıklamaya yetmeyeceği ve anlaşılır kılamayacağı bir yapısı vardır yüce’nin (Lehmann, 1999, s.138). Kant “yüce” olan ile “güzel” olan arasındaki farkı, kavramlaştırılabilir olan ve temsil edilebilir olan şeklinde belirtir (aktaran Anderson, 2009, s. 49). Temsil edilebilir olan, fiksleştirilebilir yani örneğin tiyatro açısından dramaturjik bir çalışma ile analitikleştirilebilir olandır. Bu yönü ile de dramatik tiyatroya dahildir. Oysa yüce yani kavramlaştırılabilir olan, dramaturjik bir çalışma ile fiksleştirilemez. Postdramatik tiyatro işte burada, kavramlaştırılabilir olan ama fiksleştirilemeyen bu gerçeğe tiyatronun unsur ve imkanları ile “ima”da bulunmakta ya da yeni “ima” yolları aramaktadır. Grotowski’nin “karşılaşma”larına ya da Dağ Projesi’ne buradan bakılınca daha aydınlatıcı olmaktadır. Burada analitik olmayan gerçeğe bir ulaşma çabası söz konusudur. Bunun için Dağ projesine katılanların deneyimlerini bir hac yolculuğuna benzetmeleri boşuna değildir. Ya da özellikle 80’lerden sonra metne dayanmayan, performansa yaklaşan sahnedeki beden kullanımını ön plana çıkaran oyunlar, bazı yönleriyle, fiksleştirilemeyen gerçeğin ima çabaları olarak okunabilir. Örneğin Marina Abramovic’in performansları, bir anlamda Artaud’nun ayinsel gerçeği beden aracılığıyla arayışıyla örtüşmektedir.

“En yüksek sanatta söylenemeyen şeylerin ('tören' kurallarının) , ifadenin kendisi ile ifade edilemez şeyin varlığı arasındaki çelişkinin her zaman bilincindeyizdir. Üslup vasıtaları aynı zamanda uzak durma teknikleridir. Bir sanat eserinde en güçlü öğeler, genellikle onun suskunluklarıdır” (Sontag, 2015, s.51).

2.3.8. Gösterge

Dramatik tiyatronun analitik gerçeklik düzeyi (somut, maddeci, materyalist, pozitivist düzey) üzerinde temellendirilmesi, dramatik tiyatrodaki gösterge kullanımında da kendini göstermektedir. Dramatik tiyatro fiksleştirilebilen, analitik göstergeleri dikkate alır. Analitik göstergeleri dikkate aldığı için de duyumdan ziyade anlam üretimine odaklanır ya da bu yönü daha ağır basar. Dramatik tiyatronun aksine postdramatik tiyatro göstergenin tüm boyutlarını içerecek şekilde yapılandırmaktadır kendini. “Tiyatro-göstergeleri kavramı bu bağlamda göstergenin tüm boyutlarını, sadece fiksleştirilebilen bilgileri taşıyan, tanımlanabilir göstergeleri dışlayan ya da tanınamayacak biçimde kaynaştıran simgeler olarak değil, aksine virtüel olarak tiyatronun tüm unsurları şeklinde içermelidir.” (Lehmann, 1999, s.138). Postdramatik tiyatrodaki gösterge kullanımında göstergelerin, sadece bilinen, anlaşılır olanı içerecek şekilde değil, bilinmeyen, gizli olan tüm unsurları da kapsayacak şekilde ele alınma durumunun altı çizilmektedir. Burada, Kant’ın estetik ide düşüncesinden hareketle, dille ifade edilemeyecek ve düşünceyle tam olarak kavranamayacak olana da dışlanmadan yer verilmesi söz konusudur. Bu da dramatik tiyatrodaki “akıl kavramına dayalı” göstergeler sisteminden postdramatik tiyatroda uzaklaşıldığı ya da en azından eskisi kadar dikkat edilmediği anlamına gelmektedir (Lehmann, 1999, s.139).

Postdramatik tiyatronun varoluş nedeni olan, tiyatrodaki paradigma değişiminin önemli sebeplerinden biri olan temsil krizinin, gösterge sistemindeki kırılma sonucunda ortaya çıktığı vurgulanmaktadır. Gösterenlerle gösterilenler arasındaki konsensusa (mutabak, uzlaş) dayanan birlik bozulmuştur. Konvansiyonel tiyatrodaki gösterge kullanımının temel özelliği olan gösterenlerin birşeyleri işaret eden işlevsel özelliği yavaş yavaş ortadan kalmıştır. Bu da temsil edici estetiğin çözülmesi anlamına gelecektir. Gösterenlerin materyal değerine yapılan vurgu neticesinde, gösterge sistemindeki odak noktası, gösteren aracılığıyla işaret edilen ya da temsil edilen şeyden, bizzat gösterenin kendisine, materyal değerine kaymıştır. Tiyatronun gösterge dizesi içindeki gösterenler dış dünyada kullanılan materyallerdir. Bu yönü ile bir nesne sahnede hem gerçek kullanım işleviyle, hem de bir gösterge dizesi içinde kullanılmaktadır. Gösterge sistemindeki konsensusun bozulması sonucunda – avangartlarla birlikte- tiyatrodaki gösterge dizesi içindeki unsurların dış dünyadaki bir

şeyleri gösteren/işaret eden işlevi, yani klasik temsil estetiği içindeki araçsal yapısı yerini bu gösterenlerin materyal değerlerinin ön plana çıkması, yani amaç olarak kullanılmaları sonucunu doğuracaktır. Bu durumu Karacabey, bir öykü aktarmanın değil aktarma biçiminin ön plana çıkması, öykü gibi sahne dışı unsurların yerini sahne içi unsurların almasıyla tiyatronun özerkleşmesi olarak yorumlar (2007, s.142). Temsil edici estetiğin çözülmesiye, Poschmann'a göre, tiyatronun temsile dayanan özel konumundan ötürü diğer sanatlardan daha ağır sonuçlara yol açmıştır (aktaran Karacabey, 2007, s.123). Dramatik tiyatronun temeli olan temsil edici estetik anlayış yerini tedricen postdramatik tiyatrodaki temsil etmekten kaçınan bir anlayışa doğru bırakacaktır. Bu da daha önce değinildiği gibi, avangardın ilkelerinin zamanla postdramatik tiyatronun itici gücü haline gelmesi, marjinal olanın egemen olana dönüşmesinin en önemli örneklerinden biridir. Özetleyecek olursak, temsil krizi neticesinde, tiyatrodaki gösterge sisteminde, tiyatroyu özerkleştirmeyi hedefleyen bir dizi değişiklik görülecektir. Gösteren ile gösterilen arasındaki birlik kopacak; tiyatro araçlarının materyal değerine yapılan vurgu öne çıkacak; klasik temsil anlayışında araç olan unsurlar amaçlaşacaktır.

Martin Esslin'in aktardığına göre Tadeus Kowzan tiyatrodaki gösterge sistemini, metin, oyuncu bedeni ve görsel-işitsel tiyatral araçlardan oluşan on üç başlık altında toplar. Bunlar “1)sözcükler, 2)metin çalışması, 3) yüz ifadesi, 4) jest, 5) dramatik mekanda oyuncuların hareketi, 6)makyaj, 7) saç tuvaleti, 8) giysi, 9)aksesuar, 10) dekor, 11) ışık, 12) müzik, 13) ses efektleri”dir (1996, s.43). Otokar Zichtir ise bu tiyatral gösterge sistemini “kavramsal öğeler” ve “somut olarak gözlemlenebilen öğeler” olarak iki gruba ayırmıştır: Dramatik eylem, kişi, olay örgüsü ve uzamı kavramsal öğeler; metin, oyuncu, sahne tasarımı, giysiler ve seyirci de somut olarak gözlemlenebilir öğelerdir (aktaran Kocabay, 2008, s.39). Saussure'ün dilbilim çaişmaları ile başlayan ve hertürlü “yapı”yı bir anlamda yalıtarak inceleyip, o yapıyı çözümlemeyi amaçlayan göstergebilim aracılığıyla tiyatrodaki gösterge sistemi de –paragrafın girişindeki örneklerde görüldüğü gibi- çeşitli yöntemlerle incelenmiştir. Bu inceleme çabaları, yapısalcılık (structuralism) ve postyapısalcılık (poststructuralism) olarak iki başlık altında toplanmıştır. Yapısalcılar inceledikleri sistemi yalıtarak, öznenin yorumundan kurtarıp evrensel bir hakikati ararlar (Karacabey, 2007, s.111). Göstergelerin birbirleriyle olan ilişkisini inceleyen yapısalcılık, göstergeleri birleştiren temel yasalar ve kuralları ortaya

çıkarmaya çalışır (eagleton, 2014, s.109). Böylece, Claude Levi-Strauss'a göre, değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin ortaya çıkarılması amaçlanır (Zerenler, 2010, s.11). Temelde göstergebilim, bir dizge oluşturan birimlerin arasında bir bağıntı ve kurallar bütünü olduğuna inanır ve sonuçta bunu ortaya çıkarmayı amaçlar (Zerenler, 2010, s.16).

“(Baudrillard) Göstergelerin artık temsil ettikleri varsayılan dünyayla herhangi bir doğrulanabilir ilişki içinde olmalarının gerekmediği bir çağda yaşadığımızı söyler ve temsilin saf benzetiyeye varana kadar geçtiği dört tarihsel aşamanın kullanılışlı, daha sonra başkalarını sık sık alıntı yaptığı bir özetini verir. Gösterge ilk başta ‘temel bir gerçekliğin yansımasıdır’(...) İkinci aşamada gösterge ‘temel bir gerçekliği maskeler ve saptırır’(...) Üçüncü aşamada gösterge ‘temel bir gerçekliğin yokluğunu maskeler’(...) Dördüncü ve son aşamada göstergenin ‘herhangi bir gerçeklikle herhangi bir ilişkisi yoktur: o kendi saf benzetisidir’ ” (Connor, 2015, s.84-85).

Dünyaya ve gerçekliğe dair algının değişmesiyle paralel bir şekilde tiyatrodaki gösterge sistemi üzerine olan algı ve kullanım şekli de değişime uğramıştır. Modernite içindeki gerçekliğe dair algının, postmodernite içinde Nietzsche’den başlayıp kurmaca karakteri kazanan gerçekliğin Baudrillard’a doğru olan gelişimi (Karacabey, 2007, s.245), aynı şekilde yapısalcılıktan postyapısalcılığa doğru görülen değişimle yakından ilişkilidir ve sonuçta bu değişimlerin hepsi tiyatrodaki gösterge sistemine bakışı ve tiyatrodaki gösterge sisteminin işlevini öyle ya da böyle etkilemiştir. İlişkilendirebilmek için sırayla takip edecek olursak, modernite içindeki, sarsılmaz, kişilere göre değişmeyen nesnel, somut ve algılanabilir gerçeklik, Nietzsche’den sonra bir kurmaca karakteri kazanmış, Baudrillard’lardan sonraysa tamamen modernite içindeki klasik gerçeklik algısı yıkılmış ve gerçeklik yerine simülasyon geçmiştir. Bu değişime paralel bir şekilde, Saussure’le başlayan, incelenen göstergeler aracılığıyla tüm yapı için geçerli olan, kişilerin (özenin) yorumundan bağımsız, nesnel kurallar sistemine ve dolayısıyla evrensel hakikate ulaşma çabaları, gösterge sistemine onu yorumlayıp anlamlandıracak bir yorumcunun zorunluluk/gerekliklik olarak sokulması ile nesnellik ve evrensellik iddiasından vazgeçilip herşeyin bir anlamda yoruma indirgeneceği postyapısalcılığa ulaşılacaktır. Gerçeklik ve gösterge sistemi arasındaki bağlantıyı etkileyen, birbirleriyle yakından ilişkili olan söz konusu bu değişimlerin hepsi 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başlarında ortaya çıkmış değişimlerdir. Saussure (1857-1913) gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiyi nesnel ve bir sayfanın ön ve arka yüzü gibi ayrılmaz bir bütün olarak görürken (aktaran Kocabay, 2008, s.16), Sanders Peirce (1839-1914)

“göstergeler yalnızca bir yorumlayıcının bulunduğu durumda ortaya çıkar ve çalışır” diyerek, dış dünyanın yorumlanmadığı sürece anlaşılamaz olduğunu ileri sürüp, gösterge anlayışına yorumcuyu ve yorumu, dolayısıyla da nesnelliğin tersi olan öznelliği ve ön yargıyı dahil etmiştir (aktaran, Kocabay, 2008, s.19-20). Aynı şekilde tiyatroya göstergebilimsel açıdan yaklaşan Umberto Eco (1931-2016) da, Charles Morris’e (1901-1979) atıfta bulunarak göstergenin asıl dinamiğinin göstergeyi üretenin niyetine değil, alımlayıcısının yorumuna kaydığını söyler (aktaran Carlson, 2013, s.64).

“Postyapısalcılar, yapısalcıların hakikat, nesnellik, kesinlik anlayışlarını eleştirirler ve dilsel sistemi karşıtlıkların oluşturduğu kapalı yapılarla açıklamalarına karşı çıkarlar. Gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıma, dilin dinamik üretkenliklerine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekme postyapısalcıların ortak eğilimleridir. Anlam, özne ve nesne arasındaki göndergesel bir bağlantı içinde üretilmez, yalnızca gösterenlerin sonsuz, metinler arası oyunu içinde üretilir” (Karacabey, 2007, s.111).

Yapısalcılık metnin “arkasına” bakıp, derinde yatan yapıya ulaşmaya çalışırken postyapısalcılık eser ile okuyucu-yorumlayıcı arasındaki etkileşime dikkat etmektedir. Sarup bu durumu yorumcunun (okurun) performansının ön plana çıkması olarak tanımlamaktadır (2004, s.12). Fuchs postyapısalcı kuramın bütün olarak temsil krizinin ifade aracı olduğunu belirtirken (2003, s.14), aynı şekilde Pavis de postmodernizmi yapıyapısöküm* pratiği olarak niteler (1999, s.101). Yapısöküm, tutarlılığı ve bütünlüğü (dramatik anlayış) değil, metindeki çelişkileri, karşıtlıkları, istikrarsızlığı, merkezsizliği (Karacabey, 2007, s.112-113), çelişkili yorumları (Fuchs, 2003, s.228) (postdramatik anlayış) öne çıkarır ve Candan’a göre “aşınmış anlam yüklerinin altında yatan derin gerçeklik bu yolla ‘keşfedilir’” (2013, s.215).

Gösterge sistemi ve gerçeklik arasındaki ilişkide özellikle dikkat edilmesi gereken nokta “anlam”ın bu ilişki dolayısıyla ortaya çıkmasıdır. Esslin tiyatro gösterisindeki gösterge dizgesinin anlamı ortaya çıkarmaya katkıda bulunduğunun özellikle altını çizer (1996, s.15). Hatırlanacağı gibi bu çalışmanın “anlam” maddesi altında gösterge ve anlam ilişkisine değinilmişti. Anlam göstergeler aracılığıyla üretilmektedir. Yapısalcılığa göre anlam, derindeki yapı içindeki birimlerin birbirleriyle olan bağıntılarından doğmaktadır. İşte söz konusu bu bağıntı, Greimas’a göre anlamın ön koşuludur. Postyapısalcılara göreyse anlam gösterge sistemi içindeki sonsuz

* Derrida’nın postyapısalcılık içindeki çalışmaları bir altbaşlık-alt kavram olarak yapısöküm-deconstruction terimi ile nitelendirilmektedir.

etkileşim ile üretilir. Dahası Derrida'ya göre bu süreç içinde anlam asla tamamlanamayacaktır çünkü, göstergeler dizesi içinde bir gösterenin anlamı bir başkasına müracaatla mümkün olacağı için anlamın bu refere sürecinde nihai bir noktaya ulaşılamayacak ve anlam tamamlanamayarak hep ertelenecektir (Moran, 2003, s.202). Ayrıca yapısöküm açısından anlam tek bir göstergeye dayanmayacağı için lokasyonundan emin olunulamayacaktır (Sarup, 2004, s.52). Bu da anlamın bir bakıma evrensel bir noktada sabitlenemeyeceği, yani tüm alımlayıcılar için geçerli olacak bir anlamının bulunmadığı anlamına gelmektedir.

Yapısalcılık, yapıyı ilgilendiren, yapının bütününde geçerli evrensel kuralları ararken (burada dikkat edilmesi gereken, söz konusu olan evrensel bir yapı değil, herhangi bir yapının tamamında geçerli olan evrensel kurallardır. Bir çok yapı ve sistem mevcuttur. Bu yönü ile tek bir yapının kast edildiği anlaşılmamalı. Örneğin dil açısından Türkçe, İngilizce gibi bir çok dil mevcuttur. Yapısal açıdan dil incelenirken örneğin Türkçe yapısında geçerli evrensel kurallara dikkat edilir) bu arayışı yapan kişinin de bir “taraf” olduğu gerçeğini gözardı etmektedir. Vattimo'ya göre bu “gözlemcinin tarafsızlığına dayanan ‘pozitivist’ varsayım”dır ve burada gözlemleyen ve gözlemlenen arasındaki ilişki problemi göz ardı edilmektedir (2011, s.320). Göstergelerin bir yorumlayıcıya gereksinim duyması ve göstergeler dizesindeki dinamiğin yorumlayıcıya kaymasından ötürü de, göstergeyi yorumlayacak kişiye “göre” anlam değişecek, görelileşecek ve istikrarsız bir hale gelecektir. Gösterenle gösterilen arasındaki organik bağın kopmasıyla, anlamlandırma süreci çözülüp kesintiye uğrayacak, anlam ancak alımlayanın-yorumcunun dahil olacağı bir süreç sonucunda ortaya çıkacaktır (Karacabey, 2007, s.245). Anlam, dramatik tiyatrodaki göstergelerin bir bütün içinde ve bir amaç uğruna bir araya getirilmesi ile oluşurken postdramatik tiyatrodaki gösterge sisteminin dağılması sonucunda flulaşacaktır.

Gösteren ve gösterilen arasındaki bağın kopmasını tiyatro anlam bilimi açısından değerlendiren Lehmann, dikkat çekici bir tespitle, Kant'ın ifade edilemez olan “yüce” kavramını da hatırlatarak fiksleştirilemeyen göstergeler de dahil olmak üzere, “göstergelerde anlamsız kalan unsurlar” için de betimleme ve söylem biçimlerinin geliştirilmesi çabasına dikkat çekmektedir (1999, s.139). Bu da “gerçeklik” başlığında değinildiği gibi Lyotard'ın “ima” üzerine söyledikleriyle ilişkilidir:

“Proust ve Joyce’un yapıtlarının ikisi de mevcudiyete kendini, teslim etmeyen (kendisinin sunulmasına izin vermeyen) bir şeye imâda bulunurlar. Yakın bir zaman önce Paolo Fabbri’nin dikkatimi çektiği bu imâ, belki de yücenin estetiğine ait yapıtlar için vazgeçilmez bir ifade biçimidir. (...) Proust gösterilemezi, sözdizimi ve söz dağarcığı bakımından, bütünsel bir dil ve işlem öğelerinin büyük çoğunluğunu kullanarak, yine de romanesk anlatım türüne ait bir uslup aracılığıyla gündeme getirir.(...) Joyce ise gösterilemezi bizzat yazı tarzında, gösterende sezdirir” (1994, s.57).

Görüldüğü gibi postmodernizmde ve postdramatik tiyatrodaki, dramatik tiyatro açısından dışlanan ya da ifadesi mümkün olmayan gösterge ve anlam dizelerini, Lehmann’ın tabiriyle göstergelerde anlamsız kalan unsurlar için de betimleme ve söylem biçimleri geliştirme, en azından bir ima etme çabası göze çarpmaktadır. Gerçeklik başlığında değinilenler hatırlanarak, postdramatik tiyatrodaki bedeni odağa alan, bedenin olanakları aracılığıyla, tören, ayin gibi modern frekans aralığının dışında kalan “anlam” olanaklarının arayışı da mevcuttur postdramatik tiyatrodaki. Bu durumu, ortaçağ oyunlarında olduğu gibi dinsel bir tiyatro arayış çabası olarak anlamak hatalı olacaktır. Örneğin modern insanın yoga eğiliminde, o kontemplasyon durumunda olduğu gibi daha çok seküler bir kozmolojik arayış olarak yorumlamak, bu eğilimi kavramak için daha doğru olacaktır.

2.3.9. Özne-Karakter

Antik Yunan'dan günümüze, predramatik, dramatik ve postdramatik süreçte özne(karakter) köklü değişimler geçirmiştir. Bu değişimin ilk ayağı bir senkronizasyondur. Premodern düşünceden modern düşünceye ve oradan da postmoderne geçiş sürecinde algılanan evren değişmiş ve buna koşut olarak da özne yeni evren anlayışına uygun bir şekilde senkronize edilerek konumlandırılmıştır. Değişimin ikinci ayağı ise bu senkronizasyon sürecinin tiyatroya yansımasıdır ki bu da karakterin yeniden kodlanması anlamına gelir. Burada söz konusu dönemlerde görünen değişime paralel bir şekilde karakterin tiyatrodaki işlevi yeni özne anlayışına uygun bir şekilde yeniden kodlanmıştır.

Öznedeki değişimin ilk ayağı olan senkronizasyon süreci daha çok sanatla ilgisi olmayan felsefik-sosyolojik ya da kozmolojik tabanlı bir değişimdir. Antik Yunan'daki evren tasarımı merkeze tanrıları alan, insanı-özneyi tanrısal-mistik olayların bir anlamda içinde debelenen bir canlı şeklinde kavramıştır. Bu kavrayışın tiyatroya yansımaları Aristoteles'in Poetika'da belirttiği gibi merkeze olaylar dizisinin yerleşmesi ve karakterin bu olaylara maruz kalması sonucunda eyleme geçmesi şeklinde olmuştur. Aristoteles tragedyayı bir eylemin taklidi olarak tanımlayıp karakterin eylem sonucunda ortaya çıktığını belirtir. Burada tanrı merkezli evren anlayışının sanata yansımaları şeklinde değişimin ikinci ayağı olan karakterin kodlanma süreci söz konusudur. Rönesans'a kadar bu anlayış ana hatlarıyla korunmuştur. Tiyatronun merkezinde olaylar dizisi vardır ve karakter bu olaylar cereyan ederken ortaya çıkar. Eylem merkezde ve karakter ikinci planda olacak şekilde bir kodlama söz konusudur. "Karakter eylemin yan ürünü olarak ortaya çıkar." (Fuchs, 2003, s.41) Bu kodlamada önemli nokta ya da işlevsel yön, karakterin belirli bir ahlak normunu görünür kılacak şekilde kodlanmış olmasıdır. Karakter, toplumdaki cari ahlak kurallarını yansıtacak ve onaylayacak şekilde kodlanmıştır predramatik yapıda.

Modern dönemin başlangıcı sayılan rönesansla birlikte evren anlayışı ve tasarımı değişmeye başlamıştır. Aydınlanma çağında, sosyal, politik, teknolojik ve entelektüel alanlarda yaşanan değişim neticesinde burjuvazi güçlenmiş, kapitalizm yerleşik hale gelmiş, bilimin ön plana çıkmasıyla insan ve doğa arasındaki ilişki yeni bir boyut kazanmıştır (Antakyalıoğlu, 2013, s.155). Tanrı merkezli evren anlayışı yerini insan

merkezli hümanist/seküler bir anlayışa bırakmış ve bu anlayış doğrultusunda modernitenin temeli olan ilerleme düşüncesine dayanan özne ön plana çıkmıştır. Öznenin bu değişen dünya algısına senkronizasyonunun tiyatroya yansması ise predramatik tiyatroda oyunun merkezindeki eylemin/olaylar dizisinin yerini dramatik tiyatroda karakterin alması şeklinde yeni bir kodlama sürecidir. Oyunun merkezine yerleşen karakter/bireyin atılım gücü ön plana çıkmıştır. Tutkularını gerçekleştirmek için eyleme geçecek, geleneksel ahlaki değerlere direnecek ve karşıt güçler ile kendini gerçekleştirmek için mücadeleye girecek şekilde yeniden kodlanır karakter (Şener, 2003, s.75).

“Modern dünyada, birey, aklın duyuları yenmesinin ötesinde kendi dünyasında bir “ben”i keşfetmesiyle anlam kazanır. Doğa içinde yaşamını sürdüren birey kendi doğasını çözerek harekete geçer. Yaşantısının kişisel bir anlamı olması, toplumsal ilişkilerin içinde bir edimci olması modern dünyanın bireye hediyesidir. Bu sayede daha önce yaşadığı koşullara uygun davranan ve tanrısına kul olan kişi, edimci olarak içinde bulunduğu koşulları belirleyerek toplumsal çevresini, kültürel, siyasal yönelimlerini belirleyen bireye dönüşür. Aşkın değerler peşinde koşarak kendisinde Tanrı’nın izdüşümünü arayan kul anlayışı artık biter” (Sevim, 2010, s.22).

Daha önce de defaatle değinildiği gibi modern sonrası dönemde görülen paradigma değişimi neticesinde evrene ve dünyaya dair algı değişmiş ve bu sefer de özne bu anlayışa senkronize edilmiştir. “Davranışlarının nedenleri ve ruhsal durumları sergilenen, kendini gerçekleştirmeye çalışan bütünlüklü karakter çözülmüştür” diyen Karacabey, rönesansla ortaya çıkan birey anlayışının son bulduğunu belirtir (2007, s.94). Modernitenin son bulmasıyla hümanizmin biteceğini söylemektedir Foucault. Humanist düşüncenin bitişiyse, herşeyin ölçüsü kabul edilen ve merkezde olan “insan” anlayışının sonlanacağı anlamına gelir ki bu da “öznenin ölümü” olarak nitelenmektedir (Karacabey, 2007, s.116). Bu durumu Eagleton “öznenin tasfiye edilmesi” (2014, s.124) olarak yorumlayıp, “dönüştürücü, kendi kaderini tayin eden eylemli insan fikri, “hümanist” olduğu gerekçesiyle bir kenara atılmış, yerini akışkan, hareketli, merkezsizleştirilmiş özneye bırakmıştı” (2014, s.230) demektedir. Fuchs bu değişimi “karakterin ölümü” şeklinde niteleyerek, öznenin yerini işgal ettiğini fakat içinin boşaldığını belirtir (2003, s.17). Akıl yürüten, nedensel ilişkileri gözeterek mantıklı çıkarımlar yapan özne anlayışını sorgulayarak Nietzsche, öznenin ölümüne dair düşüncenin tohumlarını atmış ve öznenin bir kurmaca olduğunu söylemiştir. Freud ise modern düşüncenin temellendirdiği özne düşüncesini sorgulamış, özbilinci olan

bütünlüklü özne yerine parçalanmış, merkezi olmayan heterojen bir özneyi koymuştur (aktaran Sevim, 2010, s.137). Daha sonra Lacan bir anlamda öldürücü darbeyi vurarak postmodern özneye “şizofren” teşhisini koymuştur. Gösterge kısmından hatırlanacağı üzere tiyatrodaki gösterenler zincirinin dağıldığına değinilmişti. Aynı şekilde Lacan da şizofreniyi gösteren zincirindeki kırılma olarak tanımlamıştır. Lacan’ın dili merkeze alan bu çözümlemesini (aktaran Sarup, 2004, s.210) Jameson postmodernizm için (kendi tabiriyle) fikir verici bir estetik model olarak işlemiştir :

“Kısaca, Lacan şizofreniyi gösteren zincir, yani, bir söyleyiş ya da anlamı oluşturan birbirine bağlı sentagmatik gösteren dizilerinde bir kırılma şeklinde tanımlar.(...) Lacan’ın gösteren zincir kavramı özünde, Saussurecül yapısalcılığın temel ilkelerinden (ve en önemli buluşlarından) birini, anlamın, gösteren ile gösterilen arasında, dilin maddeselliği ile bir sözcük ya da bir ad ile onun göndergesi ya da kavramı arasında birebir bir ilişki olmadığını öngörür. Bu yeni görüşte anlam, gösterenden gösterilene hareketten ortaya çıkar. Genelde gösterilen adını verdiğimiz (bir ifadenin anlamı ya da kavramsal içeriği) şimdi, bir anlam-etkisi, gösterenler arasındaki ilişkiler tarafından oluşturulan ve yansıtılan anlamlandırmanın nesnel serabı olarak görülmektedir. Bu ilişki koptuğunda, gösteren zincirinin halkaları kırıldığında, birbirinden ayrı ve aralarında ilişki bulunmayan gösterenler yığını biçiminde şizofreni ile karşılaşırız. Bu tür dilbilimsel işlev bozukluğu ile şizofreniğin ruhu arasındaki bağ bu durumda iki düzlemli bir öneri aracılığı ile kavranabilir. Birincisi, kişisel kimliğin kendisi, geçmiş ve gelecekle kişinin kendi şimdiki zamanının belli bir zamansal birleşimidir. İkincisi de, bu tür bir zamansal birleşimin kendisi, zaman içinde yorumsamacı bir döngü içinde devinen dilin, daha doğrusu, tümcenin bir işlevidir. Tümcenin geçmişini, geleceğini ve şimdiki zamanını birleştirmekte başarısız kalıyorsak, kendi biyografik deneyimimizin ya da ruhsal yaşamımızın geçmişini, şimdiki zamanını ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir. Bu nedenle, gösteren zincirinin kopmasıyla şizofrenik, salt maddesel gösterenler, başka bir deyişle, zaman içinde bir dizi saf ve ilintisiz şimdiki zaman deneyimlerine indirgenir”(2011, s.66-67).

Her ne kadar Jameson şizofreniyi bir hastalık anlamında teşhis olarak değil de tanım olarak kullandığını belirtse de Lacan’ın şizofren tanımını Anti-Ödipus’ta kullanarak dikkatleri “şizofren” kavramına ilk yönlendiren Deleuze ve Guattari’nin “analizinde şizofreni bir hastalık ya da biyolojik bir durum değil; kapitalist toplumsal koşullar içerisinde üretilmiş potansiyel olarak özgürleştirici bir psişik durumdur.” Deleuze ve Guattari’ye göre postmodern özgürleşmenin koşulu olan şizofrenik süreç bir anlamda olumludur çünkü “bir merkezsizleşme süreci olarak şizofrenik süreç, kapitalizmin istikrarına ve yeniden üretilmesine karşı radikal bir tehdit ortaya koyar.” (aktaran Best, Kellner, 2011, s.116). Dikkat edilecek olursa görülecektir ki modern postmoderne değişim sürecinde incelemeye çalıştığımız öznenin bu değişimi ya da sorgulanması temelde modern paradigmaya bir karşı çıkışın da simgesidir. Öznenin

modernliği simgelediği, hümanist olduğu ve bir nesneyi ima ettiği için bu üç noktadan sorgulandığını belirtir Marine Rosenau:

“a- Özne modernliğin bir simgesidir. Özne, modernliğin bir icadı, Aydınlanma’nın ve rasyonalizmin evladı olduğunu savlarlar. Modern bilim dinin yerini alınca rasyonel birey (modern özne) Tanrı’nın yerine geçmiştir. Özne iptal edildiğinde onunla bağlantılı modern kavramlarda bir kenara atılmış olur. Örneğin özne olmadan Marksistlerin, Liberallerin ve diğerlerinin konum, grup, kişi ya da sınıf gibi modern kategorilere önem atfetmeleri anlamsızlaşır ve iktidar metinlerarasılık içinde dağılır. Özneyi ortadan kaldırıncı, tıpkı yazarın ortadan kaldırılmasında olduğu gibi, modern araştırma için merkezi önem taşıyan nedensellik yok olur.

b- Özne hümanisttir: Şüpheciler özneyi reddederler çünkü özne hümanizmde merkezi konumdadır ve hümanizm onları birkaç açıdan hayal kırıklığına uğratmıştır. Hümanizm yalnızca kendi sorgulanmamış, içsel olarak doğrulanmış, sabit gönderme çerçevesine dayanarak cevaplar bulmaya çalışan sözmerkezci bir üst-anlatı olduğunu düşünürler. Hümanizm insani özneyi merkeze iter ve “insanın evrenin her şeye hükmeden, karar veren ve her şeyi denetleyen efendisi” olduğunu ima eder. Hümanistlerin insanlığın doğası, insanlık durumunun iyileşme potansiyeli ve insan başarılarının kapsamı konusunda naif denebilecek ölçüde iyimser olduğu söylenir. Hümanizm adalet ve eşitlik aradığını iddia etmesine rağmen liberal toplum tarafından adaletsizliği ve eşitsizliği meşrulaştırmak için kullanılmıştır.

c- Özne bir nesneyi ima eder: Şüpheci postmodernistler, modern öznenin otomatik olarak bir nesneyi gerektirdiğini ileri sürerler. O halde öznenin silinmesi, dünyayı özneler ve nesneler şeklinde ikiye bölen ayrımları da askıya alır. Özne-nesne ikiliğini ortadan kaldırır, birinin öbürü üzerinde otorite kurmasını engeller, özne kategorisiyle bağlantılı keyfi iktidar ilişkilerini askıya alır ve bu örtük hiyerarşiye son verir. Postmodernizm, modern toplumbiliminin gözlemciyi özne diye tayin eden, incelenen kişileri de nesne statüsüne havale eden özne-nesne ayrımını reddeder. Şüphecilere göre bu bir adaletsizliğe yol açar: Özne etkin ve insani niteliklerle anılırken nesne edilgendir ve ona bir “şey” (bir nesne) gibi muamele edilir” (aktaran Sevim, 2010, s.143-144).

Moderniteye itiraz bağlamında öznenin sorgulanması ve parçalanması, postdramatik tiyatrodan da karakterin söz konusu anlayış doğrultusunda yeniden kodlanmasını doğurmuştur. Sonuçta karakter “dramatik model içindeki koşulsuz egemenlik konumunu” (Fuchs, 2003, s.89) yitirecektir fakat bu postdramatik tiyatronun öncesinde daha henüz dramatik tiyatro içindeyken ortaya çıkan bir fenomendir:

“yeni oyunların ve klasik yapımların tutumunun ortak noktası, hepsinin bireyi odak dışına itmeyi seçmiş olmasıdır. Ya da tiyatro eleştirisinin terimleriyle ifade edilecek olursa, bir zamanlar aksiyonun yerini almış olan Karakter’in bu kez kendisi gölgede bırakılmıştır. Kuşkusuz karakter son yüzyıldır ölmekteydi. Strindberg, bizi şoke edecek denli prepostmodern bir tutumla kaleme alınmış Matmazel Julie önsözünde, yarattığı “ruh”ların “karaktersiz” olduklarını,...) “yamalı bohça gibi”... “...çaputlardan bir araya getirilmiş” olduklarını söyler. Brecht’in oyuncusunu karakterin altından çıkarıp, sahnedeki yaşamını bağımsızlaştırması, yabancılaştırma efektinin temel araçlarından biri olmuştur.

Oyuncunun parçalanması, dramatik metnin tutarlı bir odağı olarak bireysel kişiliğin de parçalanması anlamına geldiğinden...” (Fuchs, 2003, s.225).

Görüldüğü gibi postmoderizmin en önemli belirtilerinden olan parçalı merkezsiz yapısı, postdramatik tiyatrodaki karaktere de birebir yansımıştır. Bütüncül ve merkezi şekilde kodlanmış karakter, önce decode edilerek (kod çözümü) parçalanıp çözülmüş, daha sonrasında içi boşaltılarak bir “oyun figürü” (Karacabey, 2007, s.94), şekline sokulup, “derinlikten yoksun” (anderson, 2009, s.84), “şizofren” (Best, Kellner, 2011, s.116), ”şimdiki zamana kapanan” (Touraine, 2002, s.214), bir libidinal enerji kaynağı şeklinde (Carlson, 2013, s.90) şizoid bir “arzu makinesi” (Deuze, Guattari, 2014, s.13) ve bir “metin söyleme makinası” (Pavis, 1999, s.103) olarak recode (yeniden kodlama) edilmiştir.



2.3.10. Melez

Öznenin ölümü çift yönlü okunması gereken bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Önceki madde olan “özne-karakter”le ilgili birinci yön esere/yapıta dönük iken bu maddeyle ilişkili olan yön eserle ilişkili olduğu kadar öncesinde eserin dışındaki ortam ile de ilişkilidir. Yani yapıtı oluşturan sanatçı/yazarla. Nasıl ki modernite bir bakıma devamlı bir yenilenme süreciyse, modernitenin sanat ayağı olan modernizm de üslup açısından devamlı bir icat (yenilik) ile var etmiştir kendini. Bunun için modern eserin üreticisinin üslubu bir eşsizlik ve karıştırılmazlıkla tanımlanmaktadır. Öyle ki Jameson üslubu parmak izi kadar eşsiz saymaktadır. Bireysel öznenin ortadan kaybolması ya da meşhur haliyle söylersek “öznenin ölümü” ile kişisel üslup giderek ortadan kaybolmaya başlamıştır (Jameson, 1994, s.76-77). Eşsiz ve kişisel olan üslubun sonuyla birlikte bir tarz yokluğu ortaya çıkmıştır. Bu durum “taklit”, “tekrar”, “pastiş” gibi kavramlarla nitelenip açıklanmakta ve artık yapıtın/eserin orijinalliği değil “melez”liği ön plana çıkmaktadır.

Postmodern sanatın tarihsel süreç içinde ortaya çıkmış birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşması (zerenler, 2010, s.25), onu melezleştirecektir. Sanatsal çeşitlilik içinde Ihab Hassan’a göre türlerin kopyalanması olan melezleşme (Birkiye, 2007, s.57) karmaşık ve çift kodlu yapısıyla artık evrensel bir hale gelmiştir (Connor, 2015, s.124). Kültürlerin kaynaştığı ve sanat alanında kültürlerarası bir eğilimden söz edildiği günümüzdeki bu çeşitlilik içinde melezleşme, farklı sosyal uygulamaların ya da yapıların mikserlenip karıştırılarak yeni yapılar, öğeler ve uygulamalar oluşturulması şeklinde tanımlanmaktadır (Birkiye, 2007, s.56). Bu bir anlamda bir taklit durumudur ve postmodernizm içinde her yenilik çabası, öykündüğü kendinden önceki akım ve türlerden ötürü daha baştan bir taklit/tekrar anlamına gelmektedir. Bu yenilik yoksunluğu devamlı bir tekrar durumu doğuracaktır ki hatırlanacağı üzere devamlı bir “yeni”lik durumu modernitenin alametifarikasıdır. Bu tekrardan kaçınmanın tek yolunsa “bilerek tekrar” olduğunu belirtir Connor (2015, s.122).

“postmodernist kültür ve teoride bu bakışın yerine geçen şey, tarzın mutlak yokluğu değil, tarzın güçlü, yaratıcı yazar kavramından ayrılmasıdır.

Dolayısıyla, çağdaş kültürün başka alanlarında olduğu gibi burada da modernist tarz ideolojisinin çöküşü, bağlamsal olmaktan çıkarılmış seslerin ateşli bir polifonisi içinde bir araya getirilen, birbirinin karşısına çıkarılan, sırası değiştirilen ve yeniden türetilen birçok tarzın bir kültürüne yol açar. Bu ise tarihsel köken duygusunun derinliğini yitirmesine neden olur, öyle ki bu pastiş sanatında dolaşımda olanlar yalnızca bireysel tarzlar değil, aynı zamanda yerinden edilmiş tarihlerdir” (Connor, 2015, s.262-263).

Modernizm içindeki modeller olan sanat akımlarının yeniliği, parmak izi gibi emsalsizliği ve eşsizliğinin doğurduğu kişisel tarz bir derinliğin sonucudur. Modern sonrası içinse bu tarz bir derinlikten söz edilmez. Postmodern olan derinlikten yoksundur (bu derinlik yokluğundan daha önce bahsedilmişti). Carlson postmodernizmde üslup derinliğinin tam tersi bir yatay çoğaltılmışlık olduğunu belirtir (2013, s.203). Bu tarzın da modernizm öncesi, modernizm ve modernizme karşı olan tarzlarla birlikte aynı zamanda varolduğunun altı çizilmektedir (Connor, 2015, s.264). Modern dönem homojendir. Kültür ve sanat alanında bu homojenlik kesintisiz olarak sürmüştür. Şöyle ki tiyatro sahnelerinde sahnelenen oyunlar konuları itibari ile farklı olsa da tarz olarak homojen bir modern üslup sergilerler. Oysa modern sonrası çağda söz konusu homojenlik yoktur. Bir tiyatrodaki tamamen modern olan bir oyun sahnelenirken, başka birinde modern olmayan, dahası modern olana saldıran tarzda sahnelenmiş bir oyun izlenebilmektedir günümüzde. Örneğin İstanbul Devlet Tiyatroları 2018 yılında Shakespear’ın *Hırçın Kız* ve *Hamlet*’ini sahnelerken, birkaç kilometre ötede Galata Perform’da oyuncunun deneysel performansına ve metinlerarasılığa dayanan Yeşim Özsoy Gülan’ın yazıp yönettiği *Son Dünya** adlı oyun sahnelenmektedir. Disiplinler arası bir yaklaşımla sahneye konulan *Son Dünya*’nın uzam kullanımı da konvansiyonel tiyatrodaki uzam anlayışının dışında kalmaktadır. Modern sonrası dönemde ön plana çıkan “enstalasyon” (installation), yerleştirme sanatı, *Son Dünya* oyununda, “*Sahne Yerleştirme*”cisi olarak Genco Gülan tarafından kullanılmıştır. Postmodernizmin sanat alanında tarzları ayıran sınırların ihlal edildiği bir tarza sahip olarak nitelenmesi (Connor, 2015, s.266) görüldüğü gibi boşuna değildir.

* “Oyuncuların, özel bir sistemle, boşlukta asılı olarak oynadığı “SON DÜNYA”, aynı zamanda oyuncunun performansı açısından da önemli bir deney niteliğini taşıyor. T. S. Elliot’ın ünlü eseri Wasteland’den güç alan bir yapıya sahip olan oyun metni, tarot kartlarından Kur’an’a, Hint, Türk, Arap ve Fars kültürlerinden, Shakespear’ın Üçüncü Richard ve Hamlet’ine, Dante’nin İlahî Komedya’sından Mevlânâ’ya, Sophokles’in Kral Oidipus’undan Fuzuli’ni gazellerine, Attila İlhan’a ve Sevim Burak’a, su faturalarından Sümerli bir rahibe tarafından kaleme alındığı düşünülen dünyanın en eski aşk şiirine kadar pek çok metni, alt katmanına gündelik dil içinde harmanlayarak referans verir. Oyunun görsel referansı ise sahne yerleştirmesini de gerçekleştiren çağdaş sanatçı Genco Gülan’ın “Gündelik Mitolojiler”, “Çılgılık”, “Ne Zaman Uçak Sesi Duysam” serileri üzerine kuruludur.” Oyun tanıtımından: <https://galatapperform.com/son-dunya/>

Günümüzde sanatsal anlamda bir model (akım) birliğinin olmayışı, eski tarzların taklit edilerek yeniden üretilmesini doğuracaktır (Touraine, 2002, s.214). Ölü üslupların taklidi (Zerenler, 2010, s.26) şeklindeki bu yeniden üretimse “pastiş” olarak adlandırılmaktadır. Jameson’a göre pastiş postmodernizmin temel üslubudur (aktaran Karacabey, 2007, s.119). Tiyatroda birleşik, bütünlüklü içeriğin yerini pastişlerin aldığını belirtir Fuchs. Örneğin Shakespeare’in *Rome ve Juliet*’i, beyazperdeye “dram”, “romantik” ve “aksiyon” türünün bir karışımı olarak, sokak çeteleri ve silahların hüküm sürdüğü Verona banliyölerinde geçen fakat orijinal diyaloglardan beslenen melez bir yapıda aktarılmıştır yönetmen Baz Luhrman tarafından. “Popüler” olduğu için anılan bu örneğin yanında, basitçe “uyarlama”yı aşan sayısız oyun ve senaryo vardır. (Senaryolar da “dramatik yapı”nın evladı olduğu için tiyatro alanı dışına çıkma kaygısı gütmeyen, burada gönül rahatlığıyla örneklendirilmiştir) Fuchs da, Shakespear oyunlarının tarihsel bağlamından ve yerlerinden kopararak sahnelendiği pastiş örneklerini sayarak *IV.Henry*’nin Public Theatre tarafından eş zamanlı mekan kullanımı şeklinde hem orijinal tarihsel dekoru olan saray içinde hem de handa geçen bölümlerin rock’n roll’un çağdaş dünyasını yansıtacak şekilde mekanlaştırıldığını belirtir (Fuchs, 2003, s.15).

Postmodern olanın geçmişe müracaatını ya da öykünmesindeki üslubu pastiş olarak nitelemektedir Jameson. Bilindiği gibi “parodi” de önceki üslup ya da eserlere biçim ya da içerik olarak ironik bir şekilde müracaat eder. Oysa parodi ve pastiş’in biçim ve içerik açısından geçmişe müracaatı farklıdır. Parodi gibi pastişin de “kendine has bir maskenin taklidi”ne ve “ölü bir dilde konuşma”ya dayandığını belirten Jameson ama diyerek parodinin altında yatan güdülerin hiç birinin pastişte olmadığını söyler: Parodinin altında yatan güdüler ve alay dürtüsünden yoksun olan Pastiş, içi boşaltılmış boş bir parodidir, gözleri kör bir heykeldir (1994, s.78). İdeolojilerin kendi dünyaları içinde her zaman için “sanat eserine bakmanın uygun şekli” (Sontag, 2015, s.29) belirledikleri gerçeğini unutmamak gerekir. Bir ideolojiye göre “uygun” olansa bir diğerine göre hatalı olabilmektedir. Eski eserlerden yararlanma şeklinde postmodernizmin standart ve evrensel özelliği haline gelen pastiş kavramına Jameson’un, geçmişteki üslupların hiciv duygusundan yoksun boş bir parodisi (aktaran Anderson, 2009, s.89) şeklinde olumsuz yaklaşımına rağmen, postmodernizmi anlamak için parçalanmanın aldığı özgül ve belirli biçimleri kavramanın önemine vurgu da yapılmaktadır. Bu vurgu noktasından bakanlar için pastiş yalnızca sapkınlık şeklinde bir

gelişigüzellik değil belirli amaçlarla yapılan özgül yanyana getirmelerdir (Connor, 2015, s.289). Üslup ve içerik konusunda “sofuca bir konsensüs” olduğunu vurgulayan Sontag, yazarların sahip olduğu güçlü bireysel üslubun eserlerin organik yönünü temsil ettiği düşüncesini eleştirir. Ona göre bu üslup hassasiyeti, hatalı bir şekilde, ne söylendiğini değil nasıl söylendiğini önemser. Söylenenlerden çok bunları söyleme tarzı ağırlık kazanır (Sontag, 2015, s.21, 26). Sonuçta üsluba/tarza aşırı dikkat etmek, zamanla söylenecek şeyin söylenmeye değer olup olmadığına karşı bir körleşmeye yol açacak, yalnızca söylem tarzındaki orijinalliğe/yeniliğe odaklanma durumunu (tehlikesini) doğuracaktır.

“Yani üslup meselesi, kökeniyle ele alındığında, özgül, tarihsel bir anlama sahiptir. Üsluplar bir zamana ve bir yere aittir; keza, bizim belirli bir sanat eserinin üslubunu algılayışımız, her zaman eserin tarihselliğinin, onun bir kronolojide yeri oluşunun bilinciyle yüklüdür. Dahası: Üslupların görülebilirliği bizatihi tarihsel bilincin ürünüdür. Üsluplar önceden bildiğimiz sanatsal normlardan kopmasa, ya da onlarla deneyler yapılmasını içermeseydi, yeni bir üslup profilini asla tanıyamazdık. Daha fazlası: 'Üslup' nosyonunun kendisine de tarihsel bağlamda yaklaşmak gerekmektedir. Bir sanat eserinde üslubun tartışmalı ve ayrılabilir bir öge olarak kavranması, sanatı izleyen kesimde ancak belirli tarihsel uğraklarda (arkasında başka meselelerin, son kertede ahlaki ve siyasal meselelerin ele alındığı bir ön cephe olarak) kendisini göstermiştir. 'Üslup taşıma' anlayışı, Rönesans'tan beri aralıklı olarak ortaya çıkan, eski hakikat, ahlaki dürüstlük ve doğallık düşüncelerini tehdit eden krizlerin çözümlerinden birisidir” (Sontag, 2015, s.25-26).

Eski eser ve üsluplardan alınan parçaları ve tarzları yeni bir eserde kullanma olarak tanımlanan pastiş tekniğinin bu birleştirme, monte etme metodu postmodern eserin ayırt edici özelliklerinden biridir. “Alegori”(benzetme) olarak adlandırılan bu teknik, moderizmdeki “organik” kavramının karşılığı olarak kullanılmıştır. Modern sanat eseri/dramatik yapıt, yapı içindeki öğelerin bir amaç doğrultusunda anlamı ortaya çıkaracak şekilde bütünlüklü bir şekilde bir araya getirilmesi ile oluşturulmaktadır. Avangartlar da ise yapıtın bütünlüğü parçalanır, öğeler yapay bir şekilde ve yapaylığı-insan eli değmişliği özellikle belli olsun diye monte edilirler. Organik yapıda, yapıyı oluşturan unsurlar yapı içinde kaynaştığı, sindirildikleri için kendileri adına ön plana çıkmazlarken, organik olmayan yapıtta, yapıyı oluşturan unsurlar bir amaç uğruna yapı içinde sindirilmediğinden, bir anlamda çiğ kaldıklarından oradalıkları/varlıkları bağımsız, özerk olarak göze çarpar. Organik olmayan yapıtları değerlendirme sürecinde klasik estetik bakışın yetersiz kalmasından ötürü “(Walter Benjamin’in) ‘Alman Trauerspiel’inin Kökeni’ başlıklı çalışmasında reformasyon sonrası edebiyatının, estetik

formu olarak nitelediği alegori kavramı, bu yapıtları açıklamak için kullanılmıştır.” (Karacabey, 2007, s.29). Benjamin’in organik ve alegorik karşılaştırması, organik olmayan eserleri değerlendirmek için estetik bir model olarak ya da başka bir ifadeyle söylenecek olursa bir imkan olarak görülmüştür. Bir ögenin yaşam bağlamındaki bütünlüğünden yalıtılıp işlevinden mahrum bırakılarak, organik bütünlüğün tam tersi bir şekilde, yalıtılmış parçaların biraraya getirilip montajlanması ile bir anlam üretilir. Organik süreçte anlam, parçaların özgün bağlamından üretilirken, alegorik süreçte anlam, bağlamından koparılan parçaların, bir bütünün parçalarını oluşturacak şekilde değil de söz konusu bağlamdan mahrum bir şekilde montajı neticesinde üretilir:

“Benjamin’in benzetme kavramının bu öğeleri avangard sanatın montaj (“kurgu”) adı verilen temel ilkesine uygundur. Montaj gerçekliğin parçalanmasını önceden varsayar; bütünlüğün görünüşünü kırar, bu yolla da dikkatleri gerçekliğin parçaların gerçekliğinden oluştuğuna çeker. Avangard yapıt kendisinin bir yapay inşa, insan eli değmiş bir ürün olduğunu ilan eder. Organik sanat yapıtında materyal bir bütün olarak ele alınırken, avangard yapıtta materyal yaşamın bütünlüğünden söküp atılarak yaşamdan yalıtılır. Avangardcı estetik parça, insanların kendisini gerçekliğin birleştirici bir parçası kılmasına, kendisiyle deneyimleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmasına meydan okur. Bu ilkenin en iyi örneği belki de Brechtçi oyundur. Brecht bir oyunla organik birbütünlüğü değil, uzlaşımın beklentileri kıran, izleyiciyi eleştirerek kurgulanmaya zorlayan kopukluklar ile yanyanalıklardan oluşan bir birliği amaçlar” (Sarup, 2004, s.211-212).

Bütünsel bağlamından koparılan unsurlar, avangartların materyali ile kurdukları ilişkinin bir stratejisi olarak kendi bağlamlarından koparılıp birbirlerine eklenmesi sureti ile birleştirilirler. Klasik yapıtlarda malzeme bir anlamın taşıyıcısı iken avangartlarda boş bir göstergeye dönüşür. Klasik yapının bütünlüğü içinde işleyen malzeme, avangart stratejide bütünlüğü parçalanıp yerinden çıkarılarak (bu onu yersizleştirecek ve aurasını da yok edecektir) yalıtılacaktır. Bu şekilde montajlanan parçalar organik bütünlükten uzaklaşacaktır. Dramatik yapının bu şekilde parçalanması, dramın alegorikleştirilmesi bir yıkım estetiği olarak nitelendirilmektedir:

“ ‘dramın alegorikleştirilmesi tümüyle yıkım anına air bir estetikleştirme hamlesidir.’ Esas olan estetik düşüncenin yıkımıdır. Franz-Josef Deiters alegorileştirme edimini ‘saf negatif bir işlem’ olarak yorumlar. ‘Bir ayrımın formudur ve dramın alegorileşmesi, diyalogun, monoloğun, nedensel olay örgüsünün ölümcülleşmesidir.’” (Karacabey, 2007, s.31-32).

Tabi bu parçalama stratejisi (alegorik üslup) dünya gerçeğinden bağımsız olarak var olmuş değildir. Lukacs ile Adorno arasındaki tartışma alegoriyi var eden söz konusu gerçeği yansıtmaktadır. Siyasal bir bakış açısından hareket eden Lukacs, organik üslubu

estetik bir norm olarak kabul edip avangart yapıtları dekadans olarak (çökmüş, gerilemiş) nitelerken, ona karşı çıkan Adorno, organik yapının günümüz toplumunun çelişkilerini ortaya koymadığını, aksine dünyanın bütünlüklü olduğu yanılışmasını ileri götürdüğünü söyler. Bunun için Adorno'ya göre avangardın stratejisi yanlış uzlaşımları reddettiği için meşrutiyeyle sahip tek sanat biçimidir ve çağdaş dünyanın olası tek sahici ifadesidir (aktaran, sarup, 2004, s.212-213). Bir anlamda bu bakış açısından beslenen avangart estetik, bir strateji olarak yapıtı parçalayıp bütünlüklü yapısını bozmuş, malzemeyi bağlamından koparmıştır. Daha önce de değinildiği gibi avangardın bu üslubu ise postmodernist bir kod haline gelmiştir. Fuchs anlamın odağının karakterden alegoriye kaydığını belirtirken (2003, s.121), Lehmann da organik-alegorik karşılaştırmasının bir tiyatro kuramı olarak okunabileceğinin altını çizer:

“Benjamin’in alegorik ve “organik” eğilimli sembolik estetik karşılaştırması, aynı zamanda bir tiyatro kuramı olarak da okunabilir. Bu bağlamda organik olarak algılanabilir bütünün yerine, postdramatik tiyatro içinde özellikle üzerinde durulan, kaçınılmaz ve genel olarak “unutulmuş” olan algılamanın fragman-karakteri öne çıkar” (Lehmann, 1999, s.150).

Alegorinin işlevine dikkat çeken Connor, terimin alışıldık anlamı olan “anlatıyor gibi görüldüğünden farklı bir şey anlatan ve okuyucuyu bu gizli anlamı deşifre etmeye çağıran metin” olarak kullanılmadığının altını çizer. Alegori, gösterenin sağladığı malzemeye, gösterilenin anlamı karşısında öncelik tanır. Bu tarz yaklaşımda, başkalarının yapıtları “doğrudan ve asalakça” bütüne katılmaktadır. Bu yolla da daha derin anlamlara ulaşılmaya çalışıldığını belirten Connor, bu stratejide her zaman iş başında olan bir çağrışımın varlığına dikkat çeker (2015, s.311-312). Bu bakış açısından hareketle örneğin Müller oyunlarındaki (Hamlet Makinesi) Shakespeare alıntılarının oyuna montajı sürecinde iş başında olan, bir anlamda Müller’in niyeti olarak okunabilecek bir “çağrışım” vardır. Görüldüğü gibi postdramatik süreçte belirgin olan iki avangart strateji ön plana çıkmaktadır. Kolaj ve montaj ile alegori kullanımı. Malzeme orijinal-organik bağlamından koparılarak yeni bir düzenleme içinde bir araya getirilir (Connor, 2015, s.310).

2.3.11. Mekan

“Sokaktaki günlük olaylar, yaratıcı edimlermiş gibi görünmeye başladığında ve sanat yaratmak için özel bir mekana ihtiyaç olmadığına işaret ettiğinde atölyeye ne oldu? Atölyenin simgelediği hayal gücüne dayalı yaratıcılığa, sokağın şans eseri ortaya çıkan yaratıcılığı el koydu.” (Kuspit, 2010, s.192)

Postdramatik tiyatro bir kurmaca olarak temsil anlayışının dışına çıkıp, “deneyim” sunma eğilimini ya da stratejisini mekan kullanımı konusunda da sergiler. Sanatçılar ve izleyiciler arasında ortak bir deneyim sunmak için postdramatik tiyatro, sanatı temsil etme anlamında değil, gerçeğin bilinçli deneyimini sunma stratejisi doğrultusunda beden, sürem ve mekan kullanımına odaklanır (Lehmann, 1999, s.248). Postdramatik tiyatrodaki mekan kullanımının amacını “söz konusu olan artık, seyircinin yeniden, yeni bir bakışa-görüşe, detaylara, biçimsel-yapılara ve izleklere dalmasını sağlamaktır” (1999, s.301) şeklinde açıklayan Lehmann, postdramatik tiyatronun mekan(uzam) estetiğini genel olarak seyirci uzamından belirgin bir şekilde ayrılmış sahneler, seyirci uzamıyla interaktif bir şekilde bütünleşmiş uzamlar ve günlük durumlara geçişleri içeren heterojen uzam kullanımlarına odaklanan sekiz başlık altında toplamıştır.

Postdramatik tiyatronun mekan kullanım stratejilerinden ilki “tablo” şeklinde “çerçeveleme” anlayışı, ikincisiyse “uzam ve alanla-yüzeyle oynama” durumudur ki bu iki mekan/uzam kullanımında genel olarak sahne uzamı teatron’dan(seyirci uzamı) belirgin bir şekilde ayrılır. Özellikle Robert Wilson’un mekan kullanımı tablo uzam kullanımına örnek olarak verilmektedir. Bu sahneleme anlayışında örneğin “bir yürüyüş, bir elin kaldırılışı, gövde hareketi, fenomenler-görüngüler olarak yeni bir görüşle öne çıkartılır.” (Lehmann, 1999, s.304). Erzurum Devlet Tiyatrosu tarafından 2003 yılında sahnelenen Ahmet Mümtaz Taylan’ın yönettiği Molier’in *Scapin’in Dolapları* oyununda tablo çerçeveleme örnekleri öne çıkmaktaydı. Oyunda örneğin, olaylar dizisindeki kırılmalar ya da dönüm noktaları gibi önemli anlar, her bölümün sonunda tıpkı bir resim tablosu gibi oyuncuların donup o kırılmayı canlandığı şekilde sonlandırılmaktaydı.

“Bilindiği gibi 18.yüzyılda, cemiyetin bay ve bayanları, çeşitli resimleri-tabloları canlandırmayı ve sahne üzerindeki perde çekildiğinde bir süreliğine uygun kostüm ve pozlar içinde perde tekrar inene kadar (çoğunlukla müzik eşliğinde) hareketsiz bir şekilde durarak eğlenmiş ve bunu bir moda haline dönüştürmüşlerdir” (Lehmann, 1999, s.303).

Oyunlar her ne kadar da dramatik yapıda ve dramatik anlayışla sahnelenmiş olsa da Lehmann’ın da belirttiği gibi postdramatik paradigma değerlerinin ışığı altında dramatik sahneleme anlayışına önemli uzam buluşları kazandırılmaktadır (Lehmann, 1999, s.302). Uzam alanıyla oynama anlayışında sahne bir tablo/tuval yüzeyi şeklinde algılanarak sahne figürlerinin “ideal biçimde tanımlanmış bir resim-tablo yüzeyi” olarak tasarlanması şeklinde bir sahneleme ortaya konur. Tabi burada özellikle resim, heykel ve tasarım kökeni (geçmiş) olan Jan Lauwers gibi yönetmenlerin varlığı bu anlayışa etki etmektedir.

“Wooster Group’ta, Jan Lauwers’de, Jürgen Kruse’nin bazı çalışmalarında, oyuncular sahnenin en uç noktasına-kenara, bir anlamda tıpkı bir tablonun yüzeyindeki gibi “dördüncü duvar”a yakın bir şekilde yerleştirme işlemi, oldukça dikkat çekmektedir. Bazen, örneğin Kruse’nin Stuttgart’daki “Richard II” sahnelemesinde, bu şekilde oyuncuların ön tarafta, kürsü kenarında yer alışları, düzenlemeyi tablo-resim gibi yansıtan bir kompozisyon efekti oluşturur” (Lehmann, 1999, s.306).

Lehmann’ın Postdramatik tiyatronun mekan estetiği örnekleminin üç, dört ve beşinci başlıkları olan “Sahnesel Montaj”, “Zaman Uzamları” ve “Çatışma Uzamları” genel olarak seyirci uzamıyla interaktif bir ilişkiye dayanmaktadır. Sahnesel montaj anlayışında “beden, jest, duruş, ses ve hareketler uzam-zamansal devamlılığından koparılır, tekrar bağlanır, izole edilir ve tablo biçimde ‘montajlanır’.” Tıpkı metin düzeyindeki kolaj montaj tekniğine benzer şekilde sahneleme düzeyinde de homojen bir alan olarak kurgulanmayan sahne düzleminde montajlarla rizomatik bir bağlantılar zinciri oluşturularak seyirci açısından “serbest ve aktif” bir görme amaçlanmaktadır. Oyun uzamı dönüşümlü ve eşzamanlı alanlardan oluşur (Lehmann, 1999, s.306-309).

“Epik Tiyatro’dan farklı olarak burada söz konusu olan, olayların farklı sahne-uzamlarının narratif-anlatımsal devamlılığın çerçevesiyle bağlantılı olmaması değildir. Daha çok başından beri görülebilir olan oyun-merkezleri-odakları (bir masa, bir kürsü, oturulabilecek birkaç yer, soyut bir fon, belki de aksesuarlardan oluşan bir sahnesel düzenlemeye yönelik gönderme) dramatik odaklanma sayesinde oyuna dâhil edilir ve böylece belirli bir sinema-deneyimini içinde barındırır. “Kesintilerle” heterojen biçimde tanımlanmış, kesitlere ayrıştırılmış oyun alanı karşısında izleyici kendini bir film içindeki paralel-ardışıklıklar içinde bir oraya bir buraya yönlendirilmiş gibi hisseder. Sahnesel montaj işlemi belirli bir film kesitini hatırlatan algılamayı beraberinde getirir” (Lehmann, 1999, s.307).

Zaman uzamlarıysa özellikle tarihsel süreç içinde özel bir anlamı olan mekan kullanımına odaklanarak söz konusu mekan aracılığıyla o mekanın sahip olduğu özel tarihsel sürece göndermede bulunmaktadır. Burada belirli özel uzamlar ve tarihsel açıdan önemli yerler seçilerek “özel bir zaman tarih deneyimi”nin oluşturulması amaçlanır. Burada hem mekanı deneyimleme hem de bir anlamda mekan aracılığıyla travmatik bir durumun deneyimlenmesi amaçlanır, çünkü “olaylar, olmuş bitmiş ve geride kalmışlarsa da izler üzerinde var olmaya devam ederler, zaman burada yoğunlaşır.” Tarihsel önemi olan mekan kullanımlarının yanında mekan aracılığıyla deneyimletilmek istenen çeşitli örnek sahneleme anlayışları da mevcuttur. Lehmann Pina Bausch’un dans odaklı çalışmalarını bu duruma bir örnek olarak inceler:

“tüm uzam adeta tek bir bedene dönüşmüş gibidir. Bu şekilde örneğin kalp atışının sesini yükselten bir alet sayesinde dansçıların kalp atışları duyulabilmektedir ya da hızlı nefes alış verişleri mikrofon sayesinde güçlendirilerek, tüm uzamda yankılanır. Bu anlamda algı ile yüklenmiş, uzamlaştırılmış bir beden-zamanı, bilgilendirmek yerine seyirciye sinirsel biçimde aktarılış biçimi amaçlamaktadır. Seyirci burada gözlemlemez, aksine bir zaman-uzam içinde kendini idrak eder” (Lehmann, 1999, s.311).

Burada travmatik bir potansiyele sahip uzamların kullanımı stratejisi söz konusudur. Söz konusu mekanlar aracılığıyla, sanki bir terapi amacıyla seans uygulaması söz konusudur. Mekanların potansiyeli aracılığıyla söz konusu travmatik durumların deneyimlenmesi amaçlanır. Lehmann’ın incelediği örnekler genelde Alman toplumunun bilinç altında yatan savaş dönemine ait tarihsel önemi olan mekanlardır. Bizde aynı mantıkla örneğin “anma” günlerinde tabya, cephe benzeri yerlerde yarı amatör temsiller düzenlenerek mekanın sahip olduğu özel uzam ve zamana gönderme yapılarak söz konusu travmatik sürecin deneyimlenmesi amaçlanır. Tabi burada sadece travmatik bir süreç söz konusu değildir. Postdramatik tiyatronun bu stratejisini anlamak için tiyatro dışı bir örnek olarak bir ticari işletmenin varlığı anılabilir. Yalova’da bir girişimci tarafından açılan “Hapishane Konseptli Cafe” sanatsal bir temsilden ziyade bir gerçekliğin mekan aracılığıyla deneyimlenmesi şeklindeki postdramatik uzam estetiğiyle uyumlu bir uygulamadır. Bir hapishane tasarımına sahip olan cafede garsonlar gardiyan kıyafetleri ile hizmet verirken, müşteriler mahkum tulumları giyerek parmaklıklı hücre şeklinde düzenlenmiş alanları deneyimleyebiliyorlar. İşletme sahibinin “konsept gereği tamamız hapishane olduğu için buraya bir de hücre yaptık. Burada oluşturduğumuz köşede müşterilerimiz istediği tulumu seçip, giyinip,

fotoğraflar çekiliyorlar. Sosyal medyada da bu şekilde paylaşımlarda bulunuyorlar. Böylece burada kahve satın almanın yanında bir duygu, bir hikâye satın almış oluyorlar”¹³ şeklindeki sözleri, aslında postdramatik uzam estetiğinin gerçekliğin deneyimlenmesi stratejisinin ticari yönden hayat bulmuş şekli gibi durmaktadır.

Bir rahatsız etme politikası güden “çatışma uzamları” ise bir anlamda seyircinin emin ortamını sarsan, seyirciyi rahatsız etme politikası güden bir anlayışa sahiptir. Örneğin “Einar Schleef’in tiyatrosunda oynanan uzam, agresif-saldırgan biçimde seyircilerin bulunduğu uzama, bir anlamda bedensel olarak tiyatro kürsüsünün üzerinden öne sarkar.” Buna ek olarak dramatik sahne anlayışındaki perspektif aracılığıyla seyircinin oturtulduğu herşeyi gören “tanrısal” konumu, bu uzam kullanımıyla yıkılır. Seyirci sadece kendi bakış açısından görebildiği olayları kavrayıp algılayabilmektedir. “Sahnelerin çapraz yapıları, seyirciler arasından geçen kürsüler, uzam dinamizminin sahne derinliğinden seyirciye doğru uzanmasını sağlar. Örneğin 70 metre uzunluğundaki ince bir sahne rampasının kullanıldığı “Urgötz”te, seyircinin sadece rampanın üzerinde ve altında, oturduğu yerin yakınında olan biteni takip edebildiği sahnelemede olduğu gibi.” Bu şekilde olayların tümünü görülebilir ve algılanabilir kılan (perspektif odaklı dramatik uzam) mesafe yıkılarak, bu uzam düzenlemesi aracılığıyla, seyirci kasıtlı olarak engellenmekte, olayların işitilmesi, görülmesi ve anlaşılması zorlaştırılmaktadır (Lehmann, 1999, s.313).

“Özel Uzam”, “Theater on Location /Yerinde Tiyatro” ve “Heterojen Uzamlar” ise Lehmann’ın incelemesinin son grubuna dahil olan günlük durumlara geçişlerin amaçlandığı heterojen uzamlardır. Özel uzamlar aracılığıyla tiyatronun antik zamanlarda sahip olduğu kontemplatif (tefekfüre, vecd haline ait) potansiyele yönelinir.

“Burada söz konusu olan, tiyatronun antik dönemden buyana olmak istediği, topluma ait/cemiyet- uzamı ihtiyacının algılanmasıdır: örneğin Atina’daki Polis’deki, Ortaçağ’daki, Wagner’in erken dönem şölensel oyunları-İdee’lerindeki gibi. Tiyatroyu topluluğun-cemaatin uzamı olarak yeniden kazanmaya yönelik öngörüler-şartlar, tiyatronun kendisinin gelişimini beraberinde getirmiştir: uyum-bütünleşme ve iletişimin vurgulanışı, ayinsel-tiyatro ve açık oyun biçimi arasındaki bağıntının yeniden keşfi, cemiyet-toplum-ritüelini tiyatro içinde yeni bir hayata yönlendirilişini olası kılmaktadır.” (Lehmann, 1999, s.315)

¹³ <http://www.milliyet.com.tr/yalova-da-hapishane-konseptli-ekonomi-2600615/>

Burada kavranması gereken ve Lehmann'ın Nietzsche'den hareketle altını çizdiği şey modern toplum içindeki, insanın kaybettiği/eksik olan, bir sükûnete, genişliğe ya da modern olanın en başında zaten dışladığı için modern insanın artık ulaşamayacağı (ya da modernite içinde kalarak ulaşamayacağı) o kontemplatif hale ulaşma gayesidir.

“Theodor Lessing’in Nietzsche-Kitabı’nda şöyle denmektedir: “Çağdaş filozof açısından geçmişin kontemplatif uzamları: kiliseler ve manastırlar artık o kadar da çekici değildir. Çağdaş *vita contemplativa**, geri dönülmez biçimde *vita religiosa*’dan(dinsel yaşam) ayrılmıştır. Kilise ve manastırlar, kendi içlerindeki dönüşüme hükmeden başka bir ruha hizmet etmektedirler. Bu ifadeye göre eksik olan Nietzsche’nin özellikle belirlediği geleceğin algılanabilir-görülebilir uzamıdır: “Belirli bir zamanda ya da muhtemelen yakın bir zamanda, öncelikle büyük şehirlerde eksik olana ihtiyaç duyulacaktır: sükûnet ve genişlik, düşünmek için gerekli olan geniş alanlar, herhangi bir arabanın veya çığırkanın sesinin erişemeyeceği, kötü ya da aşırı derecede güneşli günler için gerekli olan ferah-uzun galerileri bulunan yerler-uzamlar... bütün olarak kendini dinlemenin ve kenara çekilmenin yüceliğini ifade eden yapılar, park ve bahçeler” (Lehmann, 1999, s.315-316).

“Theatre on Location/Yerinde Tiyatro” şeklindeki uzam anlayışındaysa, herhangi bir göstergeye bağlı kalmaksızın, oyunun bir parçası ve oyuncularından biri olarak uzamın kendisi sunulmaktadır. Burada uzam “kıyafetlendirilmemiştir aksine sadece görünür kılınmıştır.” Bu haliyle de oyuncular ve seyirciler, örneğin bir fabrika, elektrik santrali ya da benzer bir yerin yabancıları olarak misafir konumundadırlar. “günlük olmayan devasa bir uzam, rahatsız edici nem, beklide küf ve pasla dolu, çürümüş, döküntülü yapılar karşısında üretimin ve tarihin izlerini birlikte yaşamaktadırlar. Bu ortak uzam durumu içinde de yine tiyatroyu bölünmüş bir sürem, ortak bir deneyim olarak algılama motifi öne çıkmaktadır.” (Lehmann, 1999, s.318)

* Contemplasyon: Tefekkür, derin düşünme.

“Vita contemplativa”(tefekkürsel yaşam) kavramını Hannah Arendt İnsanlık Durumu adlı eserinde “Vita Activa” (eylemsel yaşam) kavramıyla birlikte, “eylem” ve “tefekkür” karşıtlığı şeklinde ele alır: “Vita Activa terimini, üç temel insani etkinliği, emek, iş ve eylemi ifade etmek amacıyla öneriyorum.(1994, s.17) Modern çağdaki keşiflerin tinsel sonuçlarının belki de en önemlisi ve aynı zamanda da Arşimed noktasının keşfini ve bu keşifle birlikte Kartezyen şüphenin ortaya çıkışını yakından izlediği için kaçınmanın da mümkün olmadığı yegane sonuç, *vita contemplativa* ile *vita activa* arasındaki hiyerarşik düzenin tersine dönmesi oldu.(1994, s.394) tefekkür ile eylemin bu tersyüz oluşunun ardında yatan temel deneyim şuydu: İnsanın bilgiye duyduğu susuzluğu dindirmek ancak elinin marifetine güven duymaya başlamasından sonra mümkün olabildi. Asıl mesele hakikat ile bilginin artık önemli olmamasında değil ama bunların tefekkürle değil yalnızca "eylem"le kazanılabilir olmasındaydı. Sonunda doğayı, daha doğrusu evreni gizlerini dökmeye zorlayan insanın el emeğinin ürünü olan bir alet, teleskop oldu. Yapma'ya güvenmekle tefekkür ve gözleme güvenmemenin nedenleri, ilk etkin araştırmaların neticelerinin alınmasından sonra çok daha ikna edici bir hal aldı.(1994, s.395)

Özel Uzam ve Yerinde Tiyatro uzamı gibi günlük gerçeğe yaklaştıran mekan kullanımları örnekleriyle birlikte “heterojen uzam”larda da “kamuya açık olan” alışılmadık oyun uzamı kullanımlarının denendiği tiyatro biçimleri “tiyatro olarak tanımlanandan daha da uzaklaşmaktadır.”

“Christof Nel’in, Wolfgang Storch ve Eberhard Kloke ile birlikte 1992 yılında (Amerika’nın keşfinin 500. Yıldönümü adına), Bochum ve civarında sahneye koyduğu “Auf-brechen Amerika” başlıklı bir projede tiyatro, çok farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır. Burada büyük ölçüde, otobüs, demiryolu ve gemiler aracılığıyla Bochum, Duisburg, Gelsekirchen ve Mülheim arasındaki sanayi-bölgesinin heterojen çeşitliliği içinde gerçekleştirilmiş ilginç “geziler”den oluşan, üç güne yayılmış bir karışım söz konusudur. Birçok yerde aksiyon, çoğunlukla müzikal “olaylar” şeklinde yerleştirilmiştir ve bunlardan bazıları aniden ortaya çıkan bir şarkıcı şeklinde, örneğin trenden sadece yavaşça geçilirken algılanabilmekteydi. Gezinin, müziğin ve öz-deneyimin süremi birleşmiştir; sahneye koyulan ile günlük yaşam arasındaki sınır, bu dikkate dayalı gezide her zaman kesin olarak belirlenmiş değildir. Gezi, Kömür-ocakları tesislerini, ambarları, sanayi-limanlarını ve tren-istasyonlarını içermekteydi; hepsi, normalde girilmesi yasak olan yerler. Katılımcıların geniş çim alanına dağıldığı bir at yarışı pisti ziyaretiyle, akşama doğru yeniden biraraya gelinen bir su-kanalının kıyısında kurulan çok uzun masadaki yemek de aynı zamanda geziye dâhil edilmiştir. Burada halen tiyatrodan bahsedilebilir mi? Yönetmenler bu çalışmaya, basit bir şekilde “Üç güne yolculuk” adını vermişlerdir. Ancak merkezini çoktandır kurgusal bir dramatik dünyanın sahneye koyulmasından farklı bir yere kaydırmış olan bir tiyatronun bunu da içerdiği düşüncesi varolmalıdır: en azından son değinilen günlük-gerçekliğin parçaları herhangi bir şekilde ele alınmış sahnesel gösterge, vurgulama, yabancılaştırma, yeniden yerleşim şeklinde deneyimlendiğinde, çerçevelenmiş tiyatro ile “çerçevesiz” günlük-gerçeğinin, engin bir alan, heterojen bir uzam ile günlük-uzamın ortaya çıktığı dikkate alınmalıdır” (Lehmann, 1999, s.319-320).

Dramatik tiyatro genel olarak merkezi uzamı tercih eder. Devasa ya da aşırı samimi uzam, yansıtmanın yapısını tehlikeye attığı için dramatik tiyatro açısından “tehlikelidir.” (Lehmann, 1999, s.294) Dramatik tiyatrodaki seyirci ve oyuncular arasındaki uzaklık (estetik mesafe), “nefes alma, terleme, öksürme, kasların hareketi, kramp, bakış gibi” fiziksel ve fizyolojik yakınlık ile bastırılınca “o zaman gerilimli merkezi bir dinamiklik meydana gelir ve bu dinamiklikte tiyatroya aktarılan göstergelerden çok, aynı anda yaşanan enerjilerin anına dönüşür.” (Lehmann, 1999, s.295). Örneğin insanların günlük yaşamlarında iletişim içinde oldukları kişilerle arasında koyduğu güvenli bölge/mesafe aşımında ortaya çıkan “gerilim” benzeri durum, oyun ve seyir yerinin yakınlaşmasıyla birlikte oyuncu ve seyirci arasında da ortaya çıkar. Ortaya çıkan fiziksel, fizyolojik yakınlık durumu (“close Up”, “in yer face” ya da “face to face” oyun örneklerinde olduğu gibi) seyircinin oyuncunun bedenine, bakışlarına odaklanmasına neden olacaktır. Bu durumda Lehmann seyircinin “organik

olarak anı yaşamının etkisi altına” gireceğini belirtir. Seyirci ve oyuncu arasındaki mesafenin sifra indirildiği ve aradaki fiziksel mesafenin kaldırılarak fizyolojik yakınlığın sağlandığı örneklerde bu yakınlıktan kaynaklanan gerilim ile bir dinamizm oluşturulur. Seyirci oyuncunun nefes alış verişini duyar, üzerine belki teri sıçrar, bedensel yakınlıktan kaynaklanan bu gerilimle seyircinin klasik anlamda seyirci olma durumu sarsılır ve organik olarak eş zamanlı yaşanan bu ortak enerji bir dinamizm meydana getirir. Ya da tam tersi dramatik tiyatrodaki ölçülü-hesaplı uzamın aksine postdramatik tiyatrodaki devasa büyük uzamların kullanıldığı örnekler mevcuttur.

Oyun ve seyirci alanının özellikle ayrıldığı örnekler hariç postdramatik tiyatro “ortak uzamın tiyatrosu”dur. Öne çıkan ya da önemli olan paylaşılan/deneyimlenen uzamdır. Bu uzam seyirciler ve oyuncular tarafından ortaklaşa/eşit bir şekilde deneyimlenir. Hissedilen bu odaklanma sayesinde törensiz bir ayinsel uzamın geliştiğini belirtir Lehmann. Dramatik uzamın, dördüncü duvar, sahne çerçevesi, oyun yeri ve seyir alanı ayrımı şeklindeki dışta bırakma stratejisinin aksine postdramatik uzam açıktır. Dışlama mantığıyla değil içirme mantığıyla örgütlenir. Dramatik uzam oyuncuya bir koruma alanı tahsis ederken (aynı şekilde seyirciye de korunaklı bir alan tahsis edilmiştir), postdramatik uzam oyuncuyu korunaklı alandan çıkarır, oyun ve seyir yeri arasındaki estetik mesafeyi kaldırır. Bu da sonuçta hem seyirci hem de oyuncunun korunaklı alanlardan mahrum olması anlamına gelecektir. Estetik mesafenin ortadan kalkması nasıl ki oyuncunun izleyicinin alanına dahil olması anlamına geliyorsa, seyircinin de tiyatral uzama dahil olacağı anlamına da gelmektedir. Bu durumu Lehmann “seyircinin, teatral uzama adım atmasının ardından, diğer seyirciler açısından tiyatrodaki “oyunculardan” biri olmaktan başka çaresi yoktur” (1999, s.228) şeklinde yorumlar. Örneğin La Fura Dels Baus¹⁴ grubunun klasik sahne uzamı ve seyirci yeri/oturma yeri olmayan gösterimlerinde seyirci bir anlamda oyuna “maruz” kalır.

“(La Fura Dels Baus topluluğunun gösterimleri için) Bu tiyatro, seyirciyi sadece gönüllü olarak oyuna dâhil etmez: büyük arabalar, bir çadırda bir araya toplanmış kalabalık arasında yuvarlandığında, hareketli bir sürü gibi insanlar defalarca kenara itilirler. Seyirciler dar bir alana sıkıştırılır, nereye gideceklerini bilmeden ortaya bırakılırlar. Tiyatro içinde, şiddetli cadde protestolarında ortaya çıkan durumları hatırlatan klostrofobik bir atmosfer oluşur. İnsan, belirli bir aksiyona yer açmak amacıyla kaba bir şekilde itilip

¹⁴ <https://www.lafura.com/en/> ve <https://www.youtube.com/user/FuradelsBaus> aracılığıyla topluluğun gösterim ve tanıtımları izlenebilir.

kakılır, sanatçılar ve diğer seyirci kalabalığı tarafından her yönden sıkıştırılır”
(Lehmann, 1999, s.230)



2.3.12. Mit - Ritüel

“kutsal etkinliklerin yerine de tiyatroyu yerleştirme çabası çıktı ortaya”

Pavel Florenski

Rönesans’la birlikte akıl modern düşüncenin merkezine yerleşmiş ve modern bilimin inceleme alanı dışında kalan konular -ki bunlar genel olarak metafizik üstbaşlığında toplanmıştır- modernitenin bir anlamda görmezden geldiği konular olmuştur. Daha öncede değinildiği gibi, laboratuvara sokulamadığı için modern epistemolojinin kapsama/önem alanının dışında kalan din, metafizik ve mistik birikim bunlardan beslenmeyi kendisine dert etmeyen postmodernin geri besleme kaynakları olmuşlardır. Hernekadar modernite tarafından görmezden gelinse de ister kültürel alan da olsun ister toplumsal ortamda, fiziğin ötesine dair olan “birikim” varlığını modern olanla çatışarak da olsa devam ettirmiştir. Hatırlanacağı üzere akıl-duygu karşıtlığı konusunda postmodern düşüncenin öncüsü sayılan Nietzsche, akla yani Apolon’a karşı duyguya yani Dionysos’a vize vermiştir. Bireysel değerler ile toplumsal değerler arasında süregelen bu çatışma durumuna değinen Witkiewicz “birey olarak insan için en yüksek değer olan metafizik yaşantıdan-duygudan uzaklaşmanın başlangıç noktası olarak Rönesansı belirtir.” (aktaran Karacabey, 2007, s.89). Modern kültür içinde yok olan ya da önceki döneme nazaran varlık şansı bulamayan din ve metafiziğin boşluğunun özellikle postmodern süreçte sanatla ikame edilme çabaları dikkat çekmektedir. “Postmodernizmde geleneksel, kutsal, tikel ve akıldışına atfedilen ilgiyle birlikte, modernizmin reddettiği duygular, coşkular, sezgiler, spekülasyon, tefekkür, kişisel deneyim, adet, şiddet, metafizik, gelenek, kozmoloji, büyü, dini hisler ve mistik deneyim ön plana çıkmıştır.” (Birkiye, 2007, s.36)

Modernite tarafından ötekileştirilen ya da ötelenen söz konusu birikim modern sonrasında, postdramatik tiyatroda var olma şansı bulmuştur. İnsanın doğasına bir yönelim ve bütünleşme çabası olarak postdramatik tiyatroda söz konusu birikime bir kaynak olarak müracaat edilen örnek ve çabalar görülmektedir. Postdramatik tiyatroda, tiyatroyu kaynağında kavrayarak bir “ritüel”, toplumsal grupların katılımına açık canlı,

yaşayan bir olay, bir tören şeklinde ele alan örnekler görülmektedir. Batı tiyatrosunda Peter Brook, Eugenio Barba ve Robert Wilson'ın çalışmaları, Türk Tiyatrosundaya Murathan Mungan'ın özellikle *Geyikler ve Lanetler*, *Mahmut ile Yezida* ve *Taziye* oyunlarından oluşan *Mezopotamya Üçlemesi* öne çıkan örneklerdir.

“Mit kullanımı ve ritüel üçünde de (Brook, Barba, Wilson) görülmektedir. Ama yine aralarında birebir örtüşme yoktur. Brook Batı dışı kaynakların mitlerine yönelmektedir. Hint ve Yunan mitolojisi, İran, Afrika fablleri, yani önAsya'dan Asya'nın içlerine, oradan da Afrika kıtasına uzanan bir coğrafya, ritüel kaynaklarının kökenini oluşturur. Barba'nın yönelimi ise çoğunlukla Batı kültürünü oluşturan Yunan mitolojisi ve İncil'dir. Ayrıca İskandinav mitlerinin yanı sıra çağdaş mitlere de yönelir. Mitsel arketiplerle modernler arasında analogiler kurar. Barba, mitlerin kendilerinden çok, arketiplerin sergilenişiyle ilgilenir. Bu nedenle benzer arketipler oyunlarında tekrar tekrar ortaya çıkarlar. Wilson'ın oyunlarında modern mitler ve arketipler yoğunluktadır, ama klasikler dönemiyle birlikte batı dünyasının mitsel konuları da ilgi alanına girmiştir” (Birkiye, 2007, s.326).

Postdramatik tiyatrodaki “Dionysos kente giriyor” şeklinde tanımlanan, tiyatronun dua, ayin, koro ve cemaat benzeri iletişimlerle dinsel ve mitik köklerinin peşinde olma eğilimi ya da Lehmann'ın tabiri ile tutkusu oldukça “şaşırtıcıdır”. “Ruhsal olanın otantik bir deneyimini yaşayabilmek için sahnenin şifreleri içinde farklı dünyalar, atopyalar ve ütopyaalar” arayan tiyatro “teknoloji çağında yakınlaştırılmış bir metafiziğin uzamı haline gelir.” (1999, s.421) Bu aşamada postdramatik tiyatronun temel stratejisi –belki de hilesi demek daha doğru olur- bedene yoğunlaşmaktır. Beden başlığı altında değinilen, dramatik tiyatronun/işlemin bedenler arasında, postdramatik tiyatronun/işlemin de bedende gerçekleşmesi durumunu burada yeniden hatırlamakta fayda var. Neredeyse sona ermiş olan “materyalizmin katettiği yol”da, beden aracılığıyla disipline edilen ve metafizik deneyime ulaşma amacıyla yeniden gün ışığına çıkarılan eski dinsel egzersiz düşüncesi “daha yüce bir alanda varolan ruhsallaştırmaya yönelik bir iletişimi vaad eder” Lehmann'a göre:

“Çok sayıda tiyatro sanatçısı, Asya felsefesinden esinlenmiş bir şekilde, taşlarla, bitkilerle, toprak ve havayla, “daha ruhsal” bir deneyim biçimi arayışı içindedirler. Tiyatronun da içinden geçmiş olduğu o ezoterik dönemler yeniden yaşatılmak istenir. Az sayıda ve özenle seçilmiş olan uyarlamalarla İtalyan Pontedera'da yoğun, “ruhsal” beden-kontrolüne dayalı, daha çok dinsel eksersize benzeyen bir “tiyatro” İdee'si üzerinde çalışmıştır. 1999 yılında ölen Jerzy Grotowski'nin çevresini saran şöret, bu durumu ortaya koyan semptomatik bir örnektir” (1999, s.419-420).

Grotowski'nin bedensel-tinsel anlatıma dayanan, bilinçaltına yönelip vecd haline erişmeye çalışarak tiyatroyu “törenselleştirip”, “tapınsallaştıran” tiyatro anlayışının

merkezinde beden vardır (Çalışlar, 1993a, s.114-115). Batı tiyatrosunun yitirmiş olduğu “dinsel ve mistik tiyatro anlayışına” (Artaud, 1993, s.41) yeniden kavuşmak için çalışmalar yürüten Antonin Artaud bu anlamda Grotowski ve diğerlerinin öncüsü konumundadır. Gerçekliği betimleyen tiyatro yerine, ilkel ve törensel bir oyun anlayışı üzerine çalışan Artaud ve Grotowski bu yaklaşımları ile 70’li yılların yeni tiyatrosunun “tinsel önderleri”dirler ve 20. Yüzyıl tiyatrosuna makas değiştirmişlerdir (Candan, 2013, s.115). “Vurgu alanları her ne kadar farklı olsa da Artaud ile Grotowski’nin tiyatrolarında temel dürtü, ilkel-törensel estetiğe yöneliştir.” (Candan, 2013, s.143) Artaud, modern insanın artık yaratmayı beceremediği, dervişlerin ve Aissaous’ların danslarındaki* gibi kendinden geçirerek ipnotize edecek bir tiyatro önermektedir (1993, s.74). Tasavvuf geleneği içindeki zikirlerde gazel-musiki-ilahi eşliğinde oturarak ya da ayakta, bireysel ya da topluca yapılan ve hedefi izleyici olmayıp yapan kişinin(derviş) ruhsal gelişimi amaçlanan bedensel hareketler ile postdramatik tiyatrodaki oyuncunun bedenine ve bedensel ifade olanaklarına yönelen, temelde odak noktası/hedef kitlesi seyirci değil yine oyuncunun kendisi olan bedensel-tinsel anlatım “amaçları” hariç birebir uyuşmaktadır. Zikirde “kulun rabbine yaklaşması” amaçlanırken, modern sonrası tiyatrodaki –defalarca değinildiği gibi- bu eylem sekülerleştirilmiş, ilahiyat temelinden ayıklanmıştır. Törensel ve ayinsel yönü önplana çıkan, ilkel olarak nitelenen** toplulukların kendi kültürlerinden sağalttıkları ezgiler eşliğinde yine kendi kültürlerine özgü bedensel hareketlerle (örneğin Artaud’nun sahne dili/somut dil örneği olarak sunduğu hiyeroglif tarzı ifadeye kaynaklık eden Uzak Doğu-Asya’dan esinlendiği el-kol hareketleri olan “mudra”lar Sanskritçe’de mühür-işaret anlamına gelen, Hinduizm ve Budizmde kullanılan mistik/inanç temelli el işaretleridir) senkronize bir şekilde yaptıkları ayinler, Artaud’dan beri Batı tiyatro literatüründe işlenip, uygulama yolları

* Tarikatlarda ve Sufi geleneğindeki zikir halkalarında yapılan hareketler Batı’da derviş dansı ya da sufi dansı olarak nitelenmektedir. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi’nde “zikir” maddesinde bu konuyla ilgili şunlar belirtilir: “Tarikatlarda zikir kulun rabbine yaklaşmasını sağlayan en büyük ibadet, nefsi terbiye için uygulanan riyâzetin en önemli esası olarak kabul edilir.(...) Tarikat ehli zikri yapılaş şekillerine göre kuûdî (oturarak), yarı kıyâmî (diz üstü dikilerek) ya da kıyâmî (ayakta) diye isimlendirmiştir.(...) Bu tarikatlarda toplu halde icra edilen zikirlerin kendilerine mahsus şekil ve hareketleri vardır ve çoğunlukla mûsiki eşliğinde icra edilir(aş. bk.). Zikir sırasında makamla okuduğu ilâhîlerle dervişleri coşturan zâkirler de bulunmaktadır. “Meclis, hadra, leyle, semâ ve devran” gibi isimlerle anılan bu uygulamalardan özellikle dönerek yapılan devran tarzı zikirlerin bazı türlerine hristiyan raksını andırdığı gerekçesiyle bir kısım ulemâ karşı çıkmış, bu yüzden sûfilerle ilmiye mensupları arasında tartışmalar olmuştur.”

Reşat Öngören, “Zikir”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 2013, C.44, 409-412

** “Antropologlar ve etnograflar için bile ilkel, genellikle, batıcıl ve çağdaş bir prizmadan görülmüştür” (Innes, 2010, s.16)

aranıp denenmiştir. Şu farkla ki Batı kendi bünyesi dışından ihraç edeceği kültürel-dinsel malzemeyi seküler/laik bir süzgeçten geçirip profanlaştırarak kendi bünyesine katmakta ya da Batı sanatının sınırlarına dahil etmektedir. Bizim aşına olduğumuz Mevlevi dervişlerinin sema törenlerine Avrupa sanatçılarının ilgisi ve uygulamaları buna uygun bir örnektir.

Doğaüstünün aracı olarak bedeni kabul etmeyen Batı kültüründe, bedeni bu şekilde, büyülü bir gücün kaynağı olarak kavrayan Artaud'un düşünceleri Grotowski'nin tiyatrosunda pratik, birebir karşılık bulmuştur. Farkında olunsun ya da olunmasın tiyatroyu bu şekilde "bilincin ve ruhsal olarak yücelmenin yeri olarak" (Lehmann, 1999, s.420) görme şeklindeki "araç olarak sanat" düşüncesi, bir şekilde "modern bir ritüel"e (Birkiye, 2007, s.84) dönüşmüştür ve Peter Brook da Grotowski'nin izlediği çalışmaları için bu durumu şu sözlerle tespit etmiştir:

"Bir başka çağda bu çalışma tinsel (spiritüel) bir açılımın doğal evrimi olarak değerlendirilirdi.(...) Büyük geleneklerde, mesela rahipler içsel arayışları için maddi bir destek ararlar ve çömlek ya da likör yapmayı keşfettikleri görülebilir. Diğerleri ise araç olarak müziğe yönelirler. Bana öyle geliyor ki, Grotowski bize geçmişte var olan ve yüz yıllardır unutulmuş olan bir şeyi göstermeye çalışıyor. Bu da, insanın bir kavrama aşamasından diğerine geçebilmesi için gerekli araçların gösteri sanatlarında bulunması olgusudur" (aktaran Birkiye, 2007, s.86-87) .

Artaud Latin kökenli olanın, Batıya özgü olanın, düşüncelerin sözcükler aracılığıyla dile getirilmesi olduğunu belirtir. Buna eski tabirle "kal dili"* denir. Peter Brook'un (Batılı bakış açısıyla kast ettiği) içsel arayışlardaysa "kal dili" değil "hal dili" esastır ki doğu kültüründe hal dili kal dilinden önce gelir. Lehmann'ın yeni tiyatroyu kontemplasyon hali ile açıklaması temelde bu durumla ilgilidir. Peter Brook'un "bir kavrama aşamasından diğerine geçmek" olarak ifade ettiği durum Doğu Kültüründe "halden hale geçmek" olarak yorumlanabilir. Burada bedene ve sözden ziyade fiziksel eyleme yoğunlaşan Artaud ve sonrakiler bedeninin olanaklarını taklit/mimesisin ötesinde zorlamışlardır. "Acıyı vurgulama, onu sadece taklit etmeme ve bu vurgulama içinde canlandırma eylemini acı olarak olaya dâhil etme, artık tiyatro yapmak olarak

* kal: "söz lakırdı laf" kal dili:sözle, dil ile ifade etme, anlatma
http://tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=kal&uid=26768&guid=TDK.GTS.5c463be2eb3950.64562749

hâl: "tutum, tavır"
http://tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c463c45c84002.94691219
 hâl dili: "Düşüncelerini duruşuyla, davranışlarıyla anlatma"
http://tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c463b5d295ec1.92958790

tanımlanır.” (Lehmann, 1999, s.413) Acıyı bizzat oyuncunun kendi bedeninde deneyimlemesi durumu oynamanın ötesinde artık modern ritüelin tuhaf bir fenomenidir. Dünyanın çeşitli yerlerinde, örneğin ateşin üstünde yürüme ya da insanların vücutlarına şiş batırması gibi törensel/dinsel eylemler yapılmaktadır: “trans dansçıları bir acı ya da kanama olmaksızın ve herhangi bir yara bırakmaksızın yanaklarına ve kollarına tel şişler batırabilirler.” (Innes, 2010, s.28) 1970’lerden sonraki performanslarda “belli zihinsel durumları tetiklemek” amacıyla “bedeni aşırı noktalara iten, hatta önemli ölçüde acı ya da risk göğüsleyen işler” yapılarak “birtakım uç bedensel durumlar” kullanılmıştır. Bunlardan biri de “Atış(Shoot)” adlı performansında Chris Burden’ı bir arkadaşının kolundan vurmasıdır (Carlson, 2013, s.158-159)

“Postdramatik tiyatro bu duruma inanılmaz bir hamleyle cevap verir: normalde latent olan, tiyatronun bedensel bir uygulama olarak sadece acının canlandırılışını değil, aksine aynı zamanda beden canlandırma esnasında yaşadığı acıyı da bildiği durumu gün ışığına çıkarır.

Acının oluşturduğu canlandırılmayanın evriminde, tiyatronun odağındaki sorunlardan biriyle karşılaşırız: bu sorun, kültür ve “acı, menenomiğin en güçlü aracı” olarak (Nietzsche) içinde yer edindiklerinden bizzat kendisi zaten “acı-belleği” olan beden yardımıyla inanılmaz olanı gerçekleştirme çabasıdır. Acının mimesisi, ilk etapta, sahnelenen acı bağlamında acı dolu bir empatinin oluşması amacıyla işkence, ıstırap, fiziksel bir acı çekme ve korkunun taklit edilmesi, yanıltıcı biçimde manipüle edilmesi anlamına gelir. Fakat postdramatik tiyatro, özellikle sahne, yaşamla özdeşleştiğinde, sahne üzerinde bayağı bir şekilde gerçekten düşüldüğünde ve insanlar birbirine vurduğunda ve oyuncuların sağlığından şüphe duyulduğunda, öncelikle acıya yönelik mimesisi ele almaktadır. Canlandırılan acıdan, canlandırma esnasında yaşanan bir acının gerçekleşmesi –işte, ahlaki ve estetik çift anlamlılığı içinde canlandırma sorunu açısından indikatöre dönüşen yenilik budur: bir bakıma sahne üzerinde gerçekleştirilen yorucu ve de riskli bedensel aksiyonlar (“La la la Human Steps”); örneğin sıklıkla paramiliter gibi görünen çalışmaları (bunların çoğunluğu dans tiyatrosudur: Einar Schleeft); Mazozizm (“La Fura dels Baus”); Vahşetin/acımasızlığın kurgusu ya da gerçekliğiyle oynanan ahlaki bir provokasyon (Jan Fabre); hasta ve biçimsiz bedenlerin utançcılığıdır. Acı-bedenlerinin tiyatrosu, algılamayı bir bölünmeye götürür: bir tarafta canlandırılan acı, diğer tarafta, acıdan beslenen canlandırılışının oyunu, zevk dolu eylemleri” (Lehmann, 1999, s.412-413).

Bu çaba bir nevi, materyalizmin katı dışlılarından geçen Batı’nın kilisede kaybettiğini, -bazılarının sanat aracılığıyla- sahnede arama çabası olarak görülebilir. Fakat bu direk olarak “tanrı”yı arama şeklinde ilahiyat temelli bir arayış değil, seküler, profan bir arayıştır. Daha çok kozmik olanla bütünleşme, bir anlamda bilimin tanrı yerine ikame ettiği sınırsız evren ve enerjiye ulaşma/karışma çabasıdır. Yoga gibi.

Sanatın söz konusu bu ritüelistik, dinsel kökeninin seküler yönüne dikkat çeken Benjamin “Bu ritüelistik temel, uzaktan da olsa, güzellik kültürünün en putperest biçimlerinde bile seküler bir ayin olarak tanınabilir” (Benjamin, 1969, 224) diyerek sanattaki bu yönelimin ilahiyat temelli bir yöneliş olmadığına altını çizer. Modern sanatın kendine özgü bu seküler durumunu yorumlayan Benjamin, ortaya çıkan “sanat sanat içindir” görüşünün sanata özgü bir tanrıbilim oluşturduğuna dikkat çeker. Ortaya çıkan bu “arı” sanat düşüncesi “olumsuz” olarak tanımlanabilecek bir tanrıbilimden kaynaklanmıştır (2002, s.58). Sanat aracılığıyla ortaya konan bu “arayış” çabası, modern sonrası süreçte postdramatik tiyatrodaki, (Grotowski örneğinde görüldüğü gibi) seküler bir ruhsal yücelme aracı haline gelecek, sahne metafiziğinin uzamına dönüşecektir. Ama bu dönüşüm sürecinde dini ve kültürel referanslar ayıklanıp estetik nitelik ön plana çıkarılır:

“Buna göre tiyatronun uygulanışında sürekli olarak seremoninin bir boyutunun varolduğu açıktır. Bu durum tiyatro içinde -çoğunlukla unutulmuş- dini ve kültürel kökene dayanan, sosyal bir olay olarak yer alır. Postdramatik tiyatro, seremoninin biçimsel olarak apaçık motifini kendi salt dikkati arttıran fonksiyonundan alır ve isteği doğrultusunda tüm dini ve kültürel referanslarından ayrı bir şekilde estetik nitelik anlamda ortaya koyar. Postdramatik tiyatro, bir zamanlar dramatik –kültürel- eylemin başlangıçta ayrılmaz biçimde bağlı olduğu dramatik eylemin yerini seremoniye bırakmasıdır” (Lehmann, 1999, s.112).

Burjuvazinin oluşmasıyla dinin etkisinden kurtulan sanat, “sanat için sanat” söylemiyle kendine özgü modern bir ritüel (arı sanat) oluşturarak dinin yerine geçmiş ya da o boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Tiyatronun dinsel, mitik, ritüelistik kökleri üzerine (Brook’un rahiplerin çalışmalarına benzettiği) bedeni disipline ederek yapılan alıştırma/deneyler aracılığıyla, özellikle oyuncuların kendilerinden büyük olan birşeyle bütünleşme çabası, oyunları bir kontemplasyon/meditasyon/vecd haline çevirmiştir. Bu modern ritüel, seküler ve profan bir “zikir” olarak da yorumlanabilir. Modern süreçle birlikte dinden-tanrıdan uzaklaşan, modern sonrasında ise “tanrının ölümüyle” ruhunun beslenme kaynağı kesilen postmodern Avrupa insanının (Goethe’nin Faust’ta söylediği şekliyle: “yeryüzünün küçük tanrısı”nın) kendi yarattığı bu yeni sanat dininde kendine-insanlığa tapınmasının izleri de saklıdır postdramatik tiyatrodaki. Bu yeni sanat dini, özellikle, “tanrının öldüğü” modern sonrası süreçte, yeryüzünün küçük tanrısının bir nevi tanrısız bir tapınma şeklidir.

“Benjamin’in dinsel törenlerden kurtulan sanatın bir başka dinselilik oluşturması biçiminde nitelediği bu durumda, sanat bütünüyle kendi kusursuzluğuna kapanarak, alımlayıcısıyla ilişkisini kopararak, bir “tefekkür” nesnesi olarak varolacaktır” (Karacabey, 2007, s.241).

Sanat yapıtının varlığı ve varoluş nedenlerine değinen Benjamin, özellikle sanat yapıtının ilk ortaya çıkışının, bizim bugün anladığımız “sanat yapıtı niteliği” hali ile örtüşmediğini belirtir. Eski zamanlarda sanat yapıtının mutlak ağırlık noktası onun kült değeri üzerinedir. Sanat yapıtı ortaya çıktığı ilk zamanlarda kültürel işlevinden ötürü bir büyü ve tapınma aracıdır ki Batı kökenli tiyatronun antik yunandaki dinsel törenlerdeki işlevi malumdur. O “kült” değere sahip yapıtın, bu gün anladığımız haliyle “sanatsal işlev”e sahip olması ve bir “sanat eseri” nitelemesi şeklindeki yeni işlevi sanat yapıtının önceki ağırlık noktasının, Benjamine göre “sergilenme değeri”ne kayması neticesinde geç sayılabilecek dönemlerde ortaya çıkmıştır. Hegel’in “artık sanat eserlerini kutsal varlıklarmışçasına görmenin ve onlara tapmanın ötesine geçmiş bulunmaktayız” (2002, s.81. 10.dipnot) sözlerini aktaran Benjamin, sanat yapıtının “kült” işlevinin yerini sanatsal işleve bıraktığını söyler. Bugün geçerli olan sanatsal işlevin belki yarın ikincil bir konuma indirgenebileceğini belirten Benjamin, yarın sanat yapıtının “tanınacak” başka bir işlevinin öncelik kazanabileceğini belirtir (2002, s.60).

Sanat eserinin işlevinin tarihsel süreç içinde değiştiği gerçeği, modern sonrası süreçte, postdramatik tiyatrodaki arayışlar içinde bir kavrayış imkanı sağlamaktadır. Brook, Barba, Wilson, Grotowski gibi isimlerin çalışmaları, modern tiyatronun aşına olduğumuz o çalışma prensibi/işlevi ile “niyet” açısından uyuşmamaktadır. Dramatik tiyatroda, kurgulanan dramatik yapı aracılığıyla merkeze alınan seyirciye bir “sunum” yapılır. Bu yazarın ya da yönetmenin sözü olabileceği gibi, politik ya da sosyal bir “bildiri”de olabilir. Herne olursa olsun bu sunumun hedefinde ve merkezinde seyirci vardır. Dramatik tiyatronun bu işlevi ıskalanmaz. Oysa postdramatik tiyatroda, yukarıda anılan isimlerin çalışmalarında da görüldüğü gibi, söz konusu dramatik işlev değişime uğramıştır. Merkezde seyirci yoktur. Dahası söz konusu isimler seyirciye dramatik anlamda bir sunum yapmamaktadır. Oyun seyirciye değil, oyuncunun ya da katılımcının kendisine yöneliktir. Onu bir “a” noktasından “b” noktasına götürmeyi amaçlar ve buradaki hareketin yönü yatay değil dikeydir. Ruhsal bir yükselme ya da hareket şeklinde, Doğu kültüründeki meditasyon ya da İslam tasavvufundaki “seyrû sülûk” de olduğu gibi. Ayşın Candan “doğrudan tiyatro yapmak yerine oyuncunun sanatını

yücelten teknikler” arayan Grotowski’nin çalışmalarına değinerek, bizim burada açıklamaya çalıştığımız postdramatik tiyatronun oyuncuyu merkeze alarak “daha yüce bir bağlantıya” erişme çabasıyla ortaya konulan oyunlar için şunu söyler: “Ancak bu, bir seyirciye sunulmak için değil, oyuncunun anlatımını yüceltmek için oluşturulmuş bir yapı. Buna, kısıtlı sayıda kişinin zaman zaman ‘tanıklık ettiği’ oluyor.” (Candan, 2013, s.149) Daha öncede değinilen Grotowski’nin Dağ Projesi’nde de benzer bir işlev söz konusudur.

“ ‘Yol’ başlıklı ikinci aşama, 1977 yılında, ‘Alev Dağı’ başlıklı üçüncü aşamanın gerçekleşeceği yere yolculuktan ibaretti. Doğanın ortasında bırakılan topluluğun ormanlık çetin bir yoldan dağa ulaşması gerekiyordu. Katılımcılar ormanda bir ya da iki gece geçirdiler.(...) Çalışmalara katılma, ayrılma, özgür isteğe bağlıydı. Ancak çalışma odasında ses çıkarmak yoktu. Her tür anlatım fiziksel eylemle oluyordu. (...) Dağ projesinin anlamı elbette ‘karşılaşma’ydı. Karşılaşmanın niteliği üzerine katılanların tanıklığından bilgi edinebiliyoruz. Kimileri bunu dinsel çağrışımlarla kutsal bir yere yapılan hac yolculuğuna benzetiyordu. Kanadalı Antropolog Ronald L. Grimes, ‘Hacı, hareket halinde biridir, eylemi kendi fiziksel, kültürel ve tinsel yuvasının derin köklerinden kaynaklanır ve onu uzak bir yere götürür – birdağ başına- paylaşılan bir serüven arayışı içindedir; sonunda yeni ya da yenilenmiş yuva uzamına geri döner. Kısacası, köklerine doğru yoldadır” (Candan, 2013, s.147).

Görüldüğü gibi Dağ Projesi, tasavvuftaki seyrü sülûk ile birebir örtüşmektedir. Nefsin eğitilmesi ve Allah’a ulaşma amacıyla çeşitli mertebelerden geçilen manevi bir yolculuk olan seyrü sülûk’ün işlevine benzer şekilde Dağ Projesi’nde, manevi anlatımın yerinin fizikselliğin aldığı üç aşamadan (mertebeden) oluşan ve yalnızca fiziksel anlatıma odaklanılan bir yolculuk vardır. Fakat burada tasavvuftakinin aksine seküler/laik bir ritüel söz konusudur. Bu seküler/laik duruma Christopher Innes Grotowski’yi incelediği başlıkta dikkat çekmektedir: “*Laik Dinler ve Fiziksel Tinsellik*”

“Bir bakıma yirminci yüzyıl toplumunu materyalizmi ve akılcılığı nedeniyle reddeden bir tiyatronun, dinsel inanca alternatif bir değer olarak dönmesi ve aynı anda status quo ile doğrudan ilişki kurarak örgütlenmiş dini de reddetmesi mantıklıdır” (Innes, 2010, s.203).

Burada “Tiyatroda laik bir sacrum(kutsallık) yaratma çabası ve tinin bedene dönüştürülmesi” (Innes, 2010, s.211) durumu söz konusudur:

“Grotowski(...) insan yaşantısının ‘kaynaklar’ını oluşturan kişisel varoluşun anahtarlarını bulmayı amaçlıyordu. Özellikle Yoga (Hindistan), dervişler (İslam), Şamanizm (Kuzey Amerika yerlileri) ve Zen Budizminin savunma sanatları gibi Hristiyan ve Batı kaynaklı olmayan dinlerden yararlanan fiziksel tekniklerle, sahne gösterisiyle ya da prodüksiyonla hiçbir anlamda bağlantısı olmayan bir ‘Kaynaklar Tiyatrosu’na ulaşmıştır” (Innes, 2010, s.221).

Modern, laik, seküler mitler üreten bu çalışmalar, dramatik tiyatronun sınırlarını ve dahası belki de en önemlisi dramatik tiyatronun niyetini aşmaktadır. Burada izleyici ya yoktur ya da dönüştürülerek oyunun bünyesine katılımcılar olarak dahil edilmiştirler. Sonuç değil katılımı gerektiren süreç önemlidir. Grotowski kendi çalışmalarını şu şekilde açıklamıştır:

“İzleyicisi olmayan bir deneyimden (geçer). Yaratım süreciyle, yaratımın sonuçları arasında bir ayrım yoktur. Bu bir aktif kültür deneyimidir. Katılımcılarla yaratılır ve tümü tarafından paylaşılır ve bunlar (önceden çalışılmış ve yapay olarak yeniden yaratılmış) deneyimin sonuçları olmayacaktır...Aktivitenin kendisi paylaşılır, ifade edilme biçimi değil” (Innes, 2010, s.224).

Daha önce de değinilen *Dionysus in 69* oyunun yönetmeni ve kendini “Grotowski’nin tilmizi olarak nitelendiren” Richard Schechner, Grotowski’nin katılım stratejisini, oyunlarını aktif bir ritüele çevirerek uygulamayı denemiştir. Eurupides’in *Bakkhalar* oyununun bir erginleştirme törenine uygun olacak biçimde yeniden yapılandırılmış hali olan *Dionysus in 69* oyununda oluşturulan ritüele katılım kuralı “çıplaklık”tır. “Sadece kıyafetlerini tamamen çıkaranların ‘kutsal bölge’ olarak tanımlanan ve oyun alanının bir ila bir buçuk metre içinde kurulmuş alana girmesine izin veriliyordu” ve “rol yapmayla gerçek cinsel aktivite arasındaki çizgi” (Innes, 2010, s.236-237) izleyiciler ve oyuncularca aşılıyordu. Lehmann yeni tiyatronun (sadece tiyatro da değil, diğer sanat dallarının da) bu stratejisini izleyicinin yapıt içinde gerçek anlamda varoluşu olarak niteler (1999, s.80). Her ne kadar sanat adına değil de din adına olsa da zaten daha önceden ritüel aracılığıyla formüle edilen yöntem, bu sefer izleyiciyi oyun içinde var edebilmek, onu aktifleştirebilmek için yeniden yürürlüğe sokulur. Bu formülün açılımındaysa sonuca değil sürece odaklanma vardır ki bu sayede süreç içinde gerçekleştirilen eyleme (oyuna, ayine, törene vb.) katılım sağlanılarak izleyici katılımcıya dönüştürülür. Dinsel temelli ritüellerdeyse ritüele katılan topluluğun üyeleri bir halden başka bir hale geçirilmiş olurlar:

“Konvansiyonel bir oyun (profesyonellerin, birbirinden ayrılmış pasif bireyler toplamına sundukları bir hareket) karşısı olacak biçimde, ritüel, bir topluluğun bütün üyelerinin aktif olarak katıldığı sembolik düzeyde, ya da gerçekten grubun kimliğini ve statüsünü, katılım düzeyine bağlı olarak değiştiren bir hareket olarak tanımlanmaktadır” (Innes, 2010, s.234).

Şurasının da altı çizilmeli ki bu modern seküler mitler oluşturma ya da tiyatroyu ruhsal bir yücelme aracı olarak kavrama niyeti, postdramatik tiyatronun tamamı için

geçerli değildir. Belki şundan söz edilebilir: postdramatik tiyatrodaki herhangi bir gizli ajandası olmayan mit/ritüel eğilimi sıkça karşılaşılan bir durumdur. Modern sonrasının anahtar kelimelerinden biri olan “interaktif”lik durumu, ritüeli/miti öne çıkaran nedenlerin belki de en önemlisidir. Çünkü Innes’in de belirttiği gibi 60’larda ritüellerin ilk kez oyuncu-seyirci üzerindeki karşılıklı etkisi keşfedilmişti (2010, s.35). Postdramatik tiyatronun karşılıklı etkileşime (interaktifliğe) dayanan, seyircinin seyirci olma durumunu sarsarak, oyun ve seyir yeri arasındaki estetik mesafeyi yıkıp seyirciyi de oyuna dahil etme stratejisi için ritüelistik yapılanma bir anlamda biçilmiş bir kaftandır. Ayrıca Birkiye’nin de altını çizdiği gibi ritüel bir anlamda mitin uygulamasıdır. Ritüelin karakterinde var olan kaynaştırma, bütünleştirme, toplumun katmanları arasındaki ilişkiyi canlandırıp güçlü tutma, katılım ve kolektif yaratıcılık gibi özellikleri “tiyatronun geleceği için” bir alternatif/potansiyel olarak değerlendirilmiştir. (2007, s.48). Bu strateji ya da ritüel eğilimiye, yukarıda özellikle Grotowski örneğinde anıldığı şekliyle gizli bir ajanda/niyet halinden uzaktır. Örneğin Mungan’ın Mezopotamya Üçlemesi “art niyetli” bir okumayla ele alınsa bile söz konusu modern seküler mit oluşturma niyetine rastlanılmaz. Olsa olsa Birkiye’nin okumasıyla yaklaşılsa bir realite olarak Mustafa Avkıran’ın prodüksiyon aşamasındaki oryantalist bakışa hizmet eden niyeti gün yüzüne çıkacaktır:

“Ancak Avkıran’ın sahnelemesinde göz önünde bulundurulması gereken önemli bir nokta vardır. Bu oyun özel olarak uluslararası izleyici hedef alınarak sahnelenmiştir. Dolayısıyla Batıların dünyanın geri kalan uluslarından bekledikleri otantik kültürel malzemenin sunulması talebi son derece iyi hesap edilmiştir. Batıların bu oryantalist beklentisi bu oryantalizme yanıt verecek bir biçimde oyun içinde şekillendirilmiştir” (2007, s.304).

Hernekadar postdramatik oyunlar olmasa da Mezopotamya Üçlemesi’ndeki oyunlar Anadolu coğrafyasındaki mitsel malzemeyi ve bu coğrafyaya özgü ritüel öğelerini bünyesine kattığı için modern sonrasının mitik eğilimi açısından ülkemizde örnek teşkil etmiş ve hatalı bir şekilde postdramatik/postmodern oyunlar olarak ele alınmışlardır. Ritüel ve mit kullanma trendi, oyunları postdramatik tiyatro diye nitelemek için yeterli midir? Pavis mitleştirme sürecinin postmodern yapmaya yetmeyeceğini belirtir (1999, s.125). Mungan’ın üçlemesinde, özellikle *Geyikler ve Lanetler*’de, eşzamanlı sahne yapıları, gerçek üstü sahneler, mitsel malzeme, ritüelistik tavır gibi dramatik yapının örselenip aşıldığı kullanımlar görülse de sonuçta metni merkeze alan ve olay dizisi içindeki diyalektiksel yapı ve antagonist/protagonistlerin

çatışması aracılığıyla ilerletilip geliştirilen ve bir sonuca bağlanan dramatik kompozisyon, dramatik yapı ile birebir uyumludur. Oyunların bu şekilde basit bir röntgen çekiminin de gösterdiği gibi, dramatik iskelet ana hatlarıyla korunmuştur. Fakat şu farkla ki, *Geyikler ve Lanetler* oyunun fablının gelişim aşamasındaki kronolojik zaman çizelgesi parçalanıp yeniden montajlanarak ileri gidişler ve geri dönüşler (forward/flashback) şeklinde yeniden kurgulanmıştır. Dramatik malzemenin bu şekilde montaj vari bir teknikle kompoze edilmesi oyun yapısını karmaşıktırdığı için dramatik tiyatrodan “umulan” ile uyuşmamaktadır. Ayrıca buradaki oyunun kendi malzemesinin olağan kronolojisini bozup değiştirerek farklı bir kurguyla montajlanmasını, postdramatik tiyatrodaki farklı ortamlara ait malzemenin doğal ortamından koparılıp yabancı bir ortamda yeniden montajlanması tekniği ile karıştırmamak gerekir. Olağan akışındaki zaman kronolojisinin bozulup yeniden kurgulanması, dramatik tiyatronun da kullandığı bir tekniktir ki örneğin Kral Oidipus’ta bu şekilde kurgulanmıştır. Başta da söylenildiği gibi *Mezopotamya Üçlemesi*’ndeki bu yönler dramatik formun aşıldığı kısımlardır. *Geyikler ve Lanetler* oyununda Anadolu coğrafyasında ve kültüründe oldukça sık rastlanılan bir efsane olan Geyik ile Avcı arasındaki ilişki konu edilmiştir. Mitik geyik figürü bir ailenin dört kuşaklık öyküsü ile harmanlanarak işlenmiş, bunun yanında oyunda Anadolu coğrafyasının kültürel kodları haline gelmiş, ölen kardeşin eşi ile evlenme töresi, kesik baş figürü, ergenlik avı, efsuncular, cinler, ilk gece, göçerlikten yerleşik düzene geçerek yurt edinme töresi gibi çeşitli mit ve ritüeller; *Mahmud ile Yezida*’da özellikle bir Süryani töresi olan çember çizme adeti; *Taziye* oyunundaysa yaşayan mitik ve ritüelistik öğelerin toplamı olan töre karşısındaki bireyin durumu işlenmiştir. Ritüellerin mitlerin uygulaması olduğu tespitinden hareketle Anadolu coğrafyasındaki kültürel ve dinsel temeli olan çeşitli mitlerin harmanlandığı *Mezopotamya Üçlemesi*’nin oyunları kapsamlı bir ritüel sunumudur fakat postdramatik tiyatronun ritüeli yeniden keşfetmesindeki ana strateji bu oyunlarda ıskalanmıştır. O strateji de oyuncu ve seyircinin karşılıklı etkileşimidir ki, söz konusu üçleme sırf bu yönü ile tam olarak dramatik tiyatronun (postdramatik tiyatronun değil) seyirciyi kavradığı şekliyle kavrar seyircisini. Kavrar ve o şekilde konumlandırır. Ne postdramatik tiyatrodaki ritüel kullanımının temel prensibi ile seyircinin seyirci olma durumu sarsılır ne de estetik mesafesi ile oynanır.

2.3.13. Arasılık

Postmodernizm sınırların ihlal edildiği en azından sınırların muğlaklaşarak farklı sanatsal disiplinlerin içiçe geçtiği bir görünüm arz eder. Sanatsal, kültürel ya da yazınsal alanda görülen bu sınır geçişleri “arasılık” kavramını ortaya çıkarmıştır. Postdramatik tiyatrodan John Fabre, Jan Lauwers (Needcompany) gibi resim, heykel, tasarım kökenli (mutlidişipliner) yönetmenler sahnenin konvansiyonel/alışıldık yapısını farklı disiplinlerin çalışmalarını katarak değiştirmişlerdir. Bu gibi çalışmalar da zorunlu olarak “sanatlar arası”, “disiplinler arası” şeklinde tanımlamaları/yorumları ortaya çıkarmıştır. Teknolojik imkanların getirdiği olanaklar sayesinde globalleşen ve küçülen, bu sayede de farklı toplum ve kültürlerin hiç olmadığı kadar birbirine yaklaşıp kaynaşarak içiçe geçtiği, dahası önceden imkansız gibi görünen birbirinden çok farklı kültürlerin küçük bir yerleşim biriminde bile farklı din, dil ırklar arasında eş zamanlı olarak yaşanmaya başladığı dünyada Peter Brook, Eugene Barba, Robert Wilson gibi yönetmenlerin tiyatro alanındaki kültürel etkileşimi/alışverişi odağa alan çalışmaları “kültürlerarası tiyatro” başlığında toplanmıştır. Yazınsal alanda ise farklı metinler arasında gönderme, alıntı, kolaj gibi yönetmelerle yapılan alış verişler/etkileşimler az ya da çok hep var olmuştur. Özellikle 60’lı yıllardan sonra metinleri yapısal açıdan incelemeye odaklanan yapısalcılar, bu ilişki/alış veriş durumu için “metinlerarasılık” kavramını kullanmışlardır. Örneğin Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi* oyunu ile William Shakespear’in *Hamlet* oyunu ya da Civan Canova’nın *Prömiyer* oyunu ile Shakespear’in oyunları arasındaki alış veriş metinlerarası bir ilişkidir.

Postdramatik tiyatrodan sahnenin, -dramatik tiyatrodan alışıldık olan sahnenin aksine- bir gösterim uzamı olarak, örneğin bir köprü, yıkık bir bina, bir cadde gibi herhangi bir mekanın, bir gösterimin kaidesine dönüşmüş olması sanatlar arasındaki etkileşimle ilişkilidir. Bu etkileşim, örneğin Lehmann’ın tabiriyle “sahnesel konser kreasyonları”, ışık, video, şarkı, dansa dayalı çeşitli disiplinlerin ortak bir mekanda buluşturularak etkileşimli bir birleşim şeklinde sunulduğu disiplinler arası bir tiyatrodur (Lehmann, 1999, s.204). Lehmann yukarıda anılan Fabre, Lauwers gibi isimlere ek olarak incelediği Heiner Goebbels’in çalışmalarını eğlence sanatına yakınlığı bağlamında değerlendirir: “Goebbels’in tiyatrosu, kültürel-aydın bir tiyatrodan çok, eğlence-sanatının formlarına yakınlığı tehlikeye atan, farklı bir teatrallığın hayalini

içerir. Postdramatik olarak bu tiyatro, sadece dramaların yokluğu değil, aynı zamanda özellikle vurgulanmış olan müzikal, uzamsal ve teatral evrelerinin bir özerkliğidir.” (1999, s.205). Burada bir mekanın ve öğelerinin öne çıktığı “sahne enstalasyonu” söz konusudur:

“Sahne nasıl bir resme yaklaşıyorsa, aynı şekilde Goebbels, “documenta X 1997” başlıklı enstellasyonunda, Kassel-Şehri merkezindeki bitmemiş bir köprüden, kentsel bir mimari “sahnesinden” yola çıkmaktadır. Resim-göstergeleri, eylemler, jestler, metinler ve müzikler devreye girer ve izleyicinin (köprünün altındaki bizzat yerleştirilmiş olan), sahneye koyulmanın nerede başladığı ve bittiği konusunda belirli bir tereddüt yaşadığı yaklaşımlar kullanılır: çevre, enstellasyon, açık-hava konseri ve tiyatro, hepsi biraradadır” (Lehmann, 1999, s.206).

Tarihte karşımıza çıkan hemen her metin, her yazılı kaynak bir şekilde az ya da çok kendinden öncekilerle bir şekilde ilişkili olmuştur. Bu ilişki ya anlamsal düzeyde, önceki malzemenin iyice sindirilip yeni bir bünyede hayat bulması şeklinde ya da malzemenin sindirim oranının daha düşük olacak şekilde aktarıldığı, bünyede sadece anlamsal değil biçimsel açıdan da tanınabilir olduğu şekillerde kendini göstermiştir. Metinsel düzeydeki bu alavere yalnızca günümüze özgü değildir. Örneğin antik yunan tragedyalarında Aiskülos, Sofokles, Eurupides’in oyunlarında hem mitsel malzemenin hem karakterlerin ortaklığı durumu vardır. Cemil Meriç *Bu Ülke*’sinde, “kullandığı malzemeyi başkalarından almakla suçlanan” Abdülhak Hamit’i “dahilik” dolayımında savunur ve Goethe’den şu alıntıyı yapar:

“Goethe, "Kendi yağı ile kavrulmuş dahi yok" diyor: "Dahi bütün intibaları benimseyen, karşılaştığı nesneleri ayıklayan, düzenleyen, canlandıran; kiminden tunç, kiminden mermer alıp ölümsüz bir abide kuran kişi." "Ben ne yaptım? Gördüklerimi, duyduklarımı bir araya getirdim. Tabiatın da eserlerinden faydalandım, insanların da. Her yazımı binlerce insana veya binlerce nesneye borçluyum. Alim de, cahil de; bilge de, deli de; çocuk da, ihtiyar da yardımcım oldu. Yani benim eserim mevcut unsurları toparlıyor sadece." Goethe bu bütünden ibaret” (1999, s.299) .

Başkalarının yağı ile kavrulma ya da metinlerarasındaki etkileşim tarih boyu görülmüş olmasına rağmen özellikle 60’larda ortaya çıkan ve metinlerin altında yatan yapıyı ortaya çıkarmayı amaçlayan yapısalcılar, metnin altındaki yapıyı çözümlemeye çalışırken, metnin ilişkili olduğu kendinden önceki metinlere de bağlamı takip edip ortaya çıkarabilmek için dikkat etmişlerdir. Tarihsel süreç içinde hep var olan metinler arasındaki ilişkiler bu yeni bakış açısı doğrultusunda metinlerarasılık terimi ile değerlendirilmeye başlanmıştır.

“Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür; ama bu, başka metinlerin "etki"lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi “Özgünlük”, “ilk” edebi metin diye bir şey yoktur: bütün edebiyat “metinlerarasıdır” (Eagleton, 2014, s.149).

Gösterge dizelerinin anlamını çözümleme konusunda daha önceden değindiğimiz gibi, her gösterenin anlamını ortaya çıkarabilmek için bir başkasına müracat edilmesi gerektiği ve bunun bu şekilde sürüp gittiği düşüncesine benzer şekilde metinlerin de başka metinlere gönderme de bulunduklarını ve bu sürecin hep bir başkasına müracaatı şeklinde durmaksızın genişleyen bir ağı yapısalcılar metinlerarasılık diye adlandırmaktadır (Sarup, 2004, s.81). Ağ içindeki bu birbirine müracaat ve döngü durumunun hep başa dönmesine dikkat çeken John Murphy metinlerarasılığı bir Sisypheos mitine benzetir (aktaran Karacabey, 2007, s.113). Burada yapısalcılığın aslında o kronik “anlam” sorunu yine kendini göstermektedir. Fakat bizce en azından metinlerarasılık başlığı için “yapay” duran bu sorundan ziyade üzerinde düşünülmesi gereken metinlerarasılık aracılığıyla ileri sürülen “orijinal”lik düzleminin zedelenmiş olmasıdır ki Meriç’ten yapılan alıntı da bununla ilgilidir. Yazarın ölümünün ilan edilmesi aslında postmodern sanatın bir üslup sorunu olduğuyla da ilişkilidir. Orijinallikten uzaklaşan ve melezleşen yapıt, metinsel düzeyde başka yapıtlardan malzeme devşirilerek var edilmiştir. (Hatırlanacağı gibi Jameson bu devşirme ve taklit sürecini pastiş olarak tanımlamıştı ve özellikle parodinin altına yatan dürtülerin pastişte olmadığını belirtmişti.) Üstelik malzeme devşirilme sürecinde sindirerek bünyeye katma gibi bir kaygı da güdülmemiştir. (Goethe’nin kast ettiği haliyle yağda kavurma süreci bir sindirim aşamasıdır. Bu şekilde bir sindirim yapılmaz) Metinlerarasındaki alışverişte alıntı, montaj, kolajlarla devşirilen parça, dahil olduğu bünyede yabancı ya da eğreti dursa bile bir sorun olarak görülmemektedir. Shakespear’ın Hamlet’ini Müller devşirir ve Ophelia’nın giysilerini giyen, kadın olmak isteyen ve olan bir Hamlet çıkar ortaya.

“...metinlerarası yeni tiyatro metinlerinin önemli bir bölümünü açıklamakta kullanılabilecek bir terimdir. Geniş kullanım alanı düşünüldüğünde (alıntı, parodi, pastiş vb) metinlerarasılık edebiyatta eskiden beri kullanılmaktadır. Fakat kavramsal düzlemde kullanımı ve yeni edebiyattaki rolünün ve işlevinin önemszenmesi anlamında görece olarak daha yenidir. Özellikle postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak sunulan metinlerarası, bir “gösterenler zinciri”nde yakalandıkça elden kaçan anlam düşüncesini besleyen, yazarın ölümünü destekleyen bir yöntem olarak çağdaş metin çözümlemelerinde okurun karşısına daha sık çıkmaktadır.(...) Metinlerarası, klasik metin düşüncesinin yazara bağlanan alanını, ayrışık unsurların yanyana geldiği bir

"alıntılar mozaigine" çevirecektir. Ve "postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir."² Postmodern tiyatrodaki da çok sesliliği yaratan yöntem metinlerarasıdır. Kristeva, Baktin'in "söyleşim" kavramından hareketle geliştirdiği metinlerarasını bir metnin tanımı için odak kabul edecektir: "Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür" (Karacabey, 2007, s.143).

Metinler arasındaki ilişkileri tanımlayan ve iç işleyişlerini çözümlemeye çalışan metinlerarasılığın artık yeterli olmadığını düşünen Pavis bağlamlar ve kültürler içindeki izleri anlamının ve kültürel üretimi kavramının daha önemli olduğunu belirtir. Yani kültürlerarasılığın. Metinlerarasılık modeli yerini kültürlerarasılığa bırakmıştır (Pavis, 1999, s.32). Anderson kültürel alanlardaki farkların ortadan kalkmasını postmodernitenin anlamı (2009, s.90) olarak görürken, aynı sınırları değerlendiren Carlson marjinal olan sınırların merkezi bir konuma kaydığını belirtir (2013, s.276-277). Kültürlerin tarihte hiç olmadığı kadar içiçe geçmesi, aynı-eşit düzlemde buluşması gibi bir imkanı barındırmasının yanında yine o herşeyi tehdit etme/büyüyü bozma potansiyelini barındıran batılı oryantalist tavrı da beraberinde getirir: "bazı Batılıların iş, kültürlerarası bir çalışmaya gelince eşit ilişki biçimini nasıl, bir sömürgeci mantığa dönüştürebildiğini" bizzat deneyimlediğini belirtmektedir Birkiye (2007, s.8).

"Kültürlerarası tiyatro konusunda temel olarak iki farklı yönelimden söz edilebilir: Birincisi, söz konusu çalışmaları tiyatrodaki bir yenilik ve bir çıkış yolu olarak gören ve kültürlerarası platformda da olumlayan yazarlar: ikincisi ise daha çok Batı dışı kültürlerden gelen ve kültürlerarası çalışmaların tek yönlü bir sömürüye dönüştüğünü savunanların bakış açısıdır" (Birkiye, 2007, s.16).

Tabi burada Birkiye'nin coğrafi konumunun "yanlı" bir bakış doğurabileceği gibi bir ihtimal söz konusu edilebilse bile, Batı orijinli Pavis'nin de aynı duruma dikkat çekmiş olması gösteriyor ki söz konusu tutum ortada bir gerçeklik olarak olanca heybetiyle durmaktadır:

"Çağdaş sahnelemede kültürlerarasılığın bir kuramını önermek istemek, biraz kendini beğenmişlik ya da en iyi olsailikle, saflıktır. Kültürel ilişkilerin tipolojisinin çıkarılması bir bakıma onların "üstünde" olan ama yine de hepsini içeren bir ötedil gerektirir: Kuramcının özellikle içinde çalıştığı dilden ve kültürden kendisini soyutlaması çok güç olduğuna göre, böylesi bir dili nereden bulabileceğini hiç kestiremiyoruz" (1999, s.210).

"(Carriere) Ne pahasına olursa olsun sömürgeci mal edinme suçlamasından kaçınacağı bir uyarılama yapmayı seçer: Dolayısıyla, sözcük dağarcığı dolayısıyla bilinçdışı bir sömürgeleştirmeyi önlemek için, Kimi Sanskritçe sözcükleri (örneğin Dharma) olduğu gibi tutar, çünkü "tüm Hintçe sözcüklere denk sözcükler bulunabileceğini söylemek, Fransız kültürünün tek bir sözcük

sayesinde Hint düşününün en derin ve en iyi düşünölmüş edimlerini mal-edinebileceğini söylemektir". Bunu yaparken, kuşkusuz sömürgecilikten biraz daha az zararlı başka bir aksaklığa, elitist aksaklığa yol açar, çünkü metin yalnızca Sanskrtilimciler tarafından tam olarak anlaşılabilir" (1999, s.221).

Postdramatik tiyatroda, dramatik tiyatroya kıyasla dilden ve öyküden soyutlanmış ve beden kullanımına dolayısıyla kültüre daha çok yaklaşmıştır. Tabi bu durum sadece tiyatroya özgü bir durum değil, bu çağın ruhu ile ilgili bir durumdur. Hemen hemen bütün dramatizasyonlarda (sinema, tv) kültürel temsilin oyuncuların orijini bağlamında çeşitlendirilmeye çalışıldığı bir gerçektir. Bu her ne kadar ticari bir taktikle ilişkisi olsa da (örneğin sinema sektörünün ticari kapsama alanına genişletmek için çinli/hintli oyunculara yer vermesi ya da Netflix platformunun açıldığı ölkelerde oraya özgü yapımlarla/oyuncularla çalışması gibi. Bunun en son örneği Netflix'in Çağatay Ulusoy'un başrolündeki *Muhafız* dizisidir) temelde kültürlerarası bir kodlama olarak her kültürel öğenin orijinal unsurlarca temsil edilmesi stratejisi vardır. English Touring Theatre'da sahnelenen (2017-2018) Richard Twyman'ın yönettiği Shakespeare'in *Othello* oyunu, "Arabic music"¹⁵ Arapça müzik ya da "traditional music sung in Arabic"¹⁶ geleneksel Arap müziği olarak nitelenen Kuran tilaveti/okunması eşliğinde, *Othello*'yu canlandıran siyahi kökenli oyuncunun namaz kıldığı "İslamic Wedding" (İslami Düğün) sahnesi ile başlar.¹⁷ Oyunun afişinde de *Othello*'nun Müslömanlara özgü bir hareket olan ellerini açıp dua ettiğı bir görsel kullanılmıştır. Bu gibi örneklerde de göröldüğü gibi sahnenin bir kültürel kesişim noktası olarak kodlanması özellikle modern sonrası süreçte bir "trend" haline gelmiştir. *Othello* gibi, sahnelenen oyunlar dramatik olsa bile kültürlerarası bir kodlamayla prodüksiyonlar zenginleştirilmektedir.

Söz konusu olan kültür olunca da Edouard Herriot'ın "Kültür, her şeyi unuttuktan sonra geri kalan, her şey öğrenildikten sonra eksik kalan şeydir" tanımından hareketle, sahne eğitimi bağlamında kültürel öğelerin "mış" gibi canlandırılmasının da zorluğu ortaya çıkacaktır. Bu ve bunun gibi bir sürü etken kültürlerarasılığı sonuçta en temel şey olan insana yani oyuncuya dayandırmaktadır. Bu bağlamdan değerlendirence de postdramatik yapıtlarda özellikle farklı etnisiteye sahip oyuncuların tercih edilmesi kültürlerarasılık bağlamında bir tercih değil bir zorunluluk olarak ön plana çıkmaktadır

¹⁵ <https://www.theguardian.com/stage/2017/feb/26/othello-review-bristol-tobacco-factory>

¹⁶ <https://theboar.org/2018/11/review-english-touring-theatre-othello/>

¹⁷ <https://www.thestage.co.uk/reviews/2018/othello-review-oxford-playhouse/>

ki Brook ve Wilson gibi yönetmenlerin prodüksiyonlarındaki insan kaynağı bunun bir sonucu olarak okunmalıdır.

“Söz konusu olan ne topluk üyelerinin değişik kültürlerinin bir sentezini yapmak, ne teknik ya da beceri alışverişinde bulunmak değil, biçimlere, derinde, neyin can verdiğini anlamaktır: “Bir kültüre can veren şeyi arıyoruz. Kültürel biçimi olduğu gibi almak yerine, bu biçime can veren şeyi keşfetmeye çalışıyoruz. (...) Brook’un bu uyarısı tüm kültürlerarası sahnelemeler için geçerlidir: Biçimin neyi sakladığını, hangi yönünün korunduğunu, hedef-kültüre aktarıldığında nasıl değiştiğini bilmek gerekir. Brook, tüm bu biçimleri taşıyan “görünmez” olguyu görmeden, yalnızca biçimlerin sanatına bağlanan bir tiyatronun salt “kültürel” bir kavramlaştırmasına haklı nedenlerle başkaldırır.” (Pavis, 1999, s.223-224).

Sahneleri, kültürlerin kesişmesinin ve karışmasının laboratuvarı olarak tanımlayan Pavis, onları tasarlayıp betimleyen, sorgulayan ve duyulmaya ve görülmeye sunan yerler olarak tarif ederek tiyatroyu kültürlerin kesiştiği yerde aramaktan bahseder. Önemli olan etkileşim içindeki kültürel izleri anlayabilmek ve ortaya çıkan kültürel üretimin değerini kavrayabilmektir. Kültürlerarasılık sayesinde kültürel alış verişin diyalektiğinin kavranabileceğini belirtir Pavis (1999, s.31-32).

“Kültürün, bir toplumun ya da topluluğun kendisini dünya ile olan ilişkisi çerçevesinde anlamasını sağlayan bir göstergelendirme dizgesi” (Pavis, 1999, s.38) olması tiyatro açısından o kültürel dizgeyle muhatap olan ve onu çözmesi beklenen kişinin konumunu da ön plana çıkarmaktadır. Oyunlardaki göstergelerin izleyici tarafından alımlanmasındaki (yorumlanması, dolayısıyla anlamın ortaya çıkması) en önemli etkenlerden biri, göstergelerin üretildiği kültür ile izleyicinin sahip olduğu kültürlerin aynı olup olmaması durumudur. Batı kültürü ile üretilen göstergelere sahip olan bir oyun başka kültüre sahip bir izleyici tarafından izlenirken, hele bu oyun modern sonrasına ait, gösterge bombardımanı şeklinde olan bir oyun ise, alımlanması oldukça zor olacaktır. Örneğin Müller’in oyunlarındaki Avrupa devrimlerine ait olan üstüste yığılmış göstergeler, o kültüre aşına olmayan izleyici tarafından nasıl algılanacaktır? Kültürlerarası çalışmaları ile tanınan Brook, Wilson gibi isimler işte bu sorunun çözümüne kafa yormuşlar aynı zamanda tiyatro açısından başka hiçbir alanın sahip olmadığı imkanı görmüşlerdir.

“Brook, tiyatroda, başka hiçbir iletişim aracının aktaramayacaklarının aktarmanın yolunu görür.”Tiyatronun sorumluluğu şudur: Bir kitabın anlatamayacağı şeyi, hiçbir düşünürün gerçekten açıklamayacağı şeyi, tiyatro anlaşılabilir kılabilir. Çevrilemeyecek olanı çevirmek tiyatronun işlevlerinden

biridir” Çevrilemeyecek olanı çevirmek, örneğin Dharma kadar soyut ve çevrilemez bir kavramı, olanaklı olan ile olumsuzlanması arasında çatışma içinde olan insanlar göstererek açıklayacak olan jestleri, ortamı, simgesel edimleri bulmaktır. Bu kavram, kuşkusuz sahnesel olarak temsil edilemez ama Brook, dolaysız, aslına uygun ve yinelemesiz olması istenen bir oyun biçemi sayesinde, Hindu dininin törenselliğini anımsatan bir törensellik vermeyi başarır. Bir edimi temsil etmek değil de gerçekleştirmek (to perform) söz konusu olduğunda, tiyatro bu törenselliğin gerçekleştirilmesine bir örnek ve bir düzenek oluşturabilir. (...) Artık söz konusu olan bu kültürü sunmak (yani onu taklit etmek, onu göstermek) değil, onu gerçekleştirmektir(“to perform”)” (Pavis, 1999, s.227-228).



2.3.14. Postdramatik Tiyatroda Gösterge Kullanımı

Tiyatro göstergelerle işleyen bir yapıya sahiptir. Bunu sırf göstergebilim/yapısalcılık/postyapısalcılık bağlamında düşünmemek gerekir ki bu çalışmanın “gösterge” başlığında gösterge kullanımının daha çok o yönüne değinilmişti. Bu kısımda daha temel ve basit olarak, kelimenin yalın anlamı ile tiyatrodaki gösterge kullanımı kast edilmektedir. Örneğin ortaoyununda meddahın elindeki sopa kah bir saz olur, kah bir süpürge kah bir tüfek. Burada temel olarak bir şeyin başka bir şeyi işaret etmesi durumu vardır. Bu şekilde gösterge kullanımı tiyatronun tüm biçimleri için geçerlidir. Dramatik tiyatro da postdramatik tiyatro da gösterge kullanır. Fakat dramatik tiyatronun gösterge kullanımı ile postdramatik tiyatronun gösterge kullanımı farklılık göstermektedir. İşte burada postdramatik tiyatro açısından üslup farkını ortaya çıkaran gösterge kullanım biçimleri incelenecektir. Dramatik ve postdramatik tiyatro arasındaki üslup farkını ortaya çıkaran gösterge değil göstergenin kullanılma şeklidir (nasıl kullanıldığıdır). Gösterge kullanımının postdramatik tiyatrodaki gözlemlenen karakteristik özellikleri parataksis, simultanite, göstergelerin yoğunluğuyla oynama, plethora-aşırılık, müzikalleştirme, senografi-görsel dramaturji, sıcaklık-soğukluk, bedensellik, somut tiyatro, gerçeğin çöküşü, durum-olay başlıklarında incelenecektir.

2.3.14.1 Parataksis / Hiyerarşisiz

Dramatik tiyatrodaki parça ve bütün arasında hiyerarşik bir ilişki vardır. Burada “parça” ile kast edilen tiyatro araçlarıdır. Örneğin ışık, ses, müzik, oyuncu bedeni, dekor, kostüm gibi sahne öğeleri sahnenin parçalarıdır. “Bütün”den kasıtsa en yalın hali ile dramatik kompozisyon dahilinde oluşturulan oyundur. Yani bir bütün olarak oyun. Tiyatro araçları (parçalar) belirli bir rütbe düzeni dahilinde (hiyerarşi) bir araya getirilirler. Dramatik malzeme önceden belirlenmiş bir amaç doğrultusunda kompozite edilir. Burada “rütbe düzeni”tanımı kasıtlı olarak seçilmiştir ki vurgulanmak istenen söz konusu parçaların hepsinin belirlenmiş bir rütbesinin/hiyerarşik bir düzeninin olduğudur. Bu da tiyatro araçları arasında bir eşitliğin olmadığı gerçeğini ortaya çıkarır. Sahnede bir anda yanan bir spot ışığı(parça) duvardaki silahı göstermek için bir araçtır sadece. Dikkati az sonra işlenecek cinayete çekmiştir. Oysa postdramatik tiyatrodaki işler tersine döner ve karmaşıklaşır. Ünlü Alman yönetmen Heiner Goebbels bir konuşmasında şunları söylemiştir:

“Beni ilgilendiren, tiyatroyu oluşturan araçların tümünün, sadece kendilerini canlandırmaları ve ikiye katlamaları değil, aksine tüm güçlerini korudukları, ancak aynı zamanda birlikte etki ettikleri ve insanın kendisini araçların geleneksel hiyerarşisine bırakmadığı yeni bir tiyatro oluşturmaktır. Bir ışığın, aniden sadece ışığa bakıldığı ve metnin unutulduğu kadar güçlü olduğu, bir kostümün kendi dilini konuştuğu ya da konuşmacı ve metin arasında bir mesafenin olduğu, müzik ile metin arasında gerilimin olduğu bir yer benim için önemlidir” (aktaran Lehmann, 1999, s.147).

Işığın kendini gösterdiği, kostümün kendi dilini konuştuğu bir tiyatro, tiyatro araçlarının geleneksel hiyerarşisine uymaz. Bu konuda daha önce avangart kısmında değinileni kısaca hatırlayacak olursak tiyatronun sabit unsurları/tiyatro araçları arasındaki hiyerarşi tarihsel süreç içinde sürekli değişmiş ve sirküle olmuştur. Postdramatik tiyatroya kadar olan dönemde önceden başat durumda olanların ikincil bir konuma indirildiği, ikincil konumda olanların başat hale geldiği bir sirkülasyon şeklinde hiyerarşi kayması söz konusudur ki burada kaymış olsa da hiyerarşik düzen devam etmiştir. Fakat modern sonrası süreçte postdramatik tiyatronun temel ilkesi olan hiyerarşisizleştirme (non-hiyerarşi) ortaya çıkmıştır. Artaud’nun, tiyatro araçlarından biri olan sözün/yazının geleneksel hiyerarşi içindeki yerini değiştirme (1993,s.64), rütbe düzenini bozarak hiyerarşisini kaydırma talebi postdramatik tiyatrodaki hiyerarşinin ortadan kaldırılması şeklinde genel bir ilke olarak karşılık bulmuştur. Hiyerarşisizleştirmeyi

Lehmann Yunanca kökenli parataksis kavramı ile karşılaşır: Cümlelerin birbirinden bağımsız bir şekilde sıralanması ve sıralanan öğelerin eş değer olması. Hiyerarşik bir yapılanmada birinin diğerine rütbece üstün olması durumu olan hipotaktik kullanımın tam tersi olacak şekilde eş değer bir şekilde kullanılmasıdır Parataksis (1999, s.146). Bu bağlamda dramatik tiyatro hipotaktik bir yapı arz ederken postdramatik tiyatro parataktik bir yapıdadır. Yunanca kökenli olan bu kelimelerin işlevleri(anlamları) bile dramatik ve postdramatik tiyatronun işleme mantıklarını ya da temel stratejilerini genel hatları ile ortaya koymaktadır. Hipotaksis (ing:hypotaxis) mantıksal bir sıra gözetilerek kelimeleri yanyana getirmektir. Dramatik tiyatroda parçalar (malzeme-tiyatro araçları) mantıksal bir sıra gözetilerek, yani diyalektiksel bir gelişimi olan bir olay dizisi içinde irili ufaklı konumları olacak(rütbe düzeni) şekilde bir araya getirilirler. Parataksis (ing: parataxis) de ise kelimeler/cümleler bir araya getirilirken mantıksal bir sıra gözetilmez, öğeler bunun için eşdeğerdirler ya da rütbesiz. Bu da postdramatik tiyatronun malzemesini devşirme ve onu kullanma stratejisidir. Parçalar (malzeme-tiyatro araçları) mantıksal bir düzlemde bir araya getirilmez. Yani diyalektiksel bir gelişim çizgisi olan bir olay dizisi yoktur. Yapı hiyerarşisizdir. Hiyerarşisiz bu yapı da önceki bölümlerden hatırlanacağı gibi rizomatik bir temele dayanmaktadır.

Aslında Eagleton'un postmodernizmi avangardın günümüzdeki hortlamış hali sayması (2014, s.239) ya da Innes'in avangart tiyatronun ilkelerinin postdramatik tiyatronun itici gücü haline geldiği, yani marjinal olanın (avangart) egemen olana (postdramatik) dönüştüğü (2010, s.300) şeklindeki tespitleri boşuna ve temelsiz değildir. Sürrealizmden aşına olduğumuz rüya sahnelerinin, aralarında herhangi bir hiyerarşi ve mantıksal bağ barındırmayan yapısı postdramatik tiyatroda da ortaya çıkar. Söz, eylem, jest gibi unsurların hiyerarşik bir yapı içindeki mantıksal bağla birbirleri ile ilişkilendirilmesi ortaya sıralı bir olaylar dizisini çıkarır. Mantıksal bir bağ ve hiyerarşik bir düzen olmadıgındaysa "sıralı dizi" kaybolur ve elde kalan sadece "olaylar"dır. İşte bu "olaylar" parataksis içindeki öğeler olan kolaj, montaj ve fragmanlardır. Sürrealizmin mirası olan hayalin bu hiyerarşisiz yapısı tiyatro estetiği için "mükemmel" bir model olarak yorumlanmaktadır (Lehmann, 1999, s.142). Hem somut tiyatro araçlarındaki unsurların hem de bunun yanında kavramsal/metinsel düzeyde diyalektik bir işleyiş dahilinde tezler ve antitezler şeklinde mümkün olan tüm öğelerin/parçaların bir bütün içinde kaynaştırılarak bir bireşim/sentez (organik yapı) oluşturulması

şeklindeki dramatik tiyatronun ana tasarısından postdramatik tiyatrodan vaz geçilmiştir. Az önce vurgulandığı şekliyle somut ya da kavramsal öğelerin/parçaların organik bir şekilde kaynaştırılmadığı kolaj, montaj, fragmanların alegorik bir düzen içinde (Benjamin'in organik olmayan, çağın algılama biçiminin estetik formu olarak temellendirdiği alegori) bir bireşim/sentez oluşturmayacak şekilde heterojen bir “parçalar” toplamı ortaya çıkmıştır (Karacabey, 2007, s.134). Bu heterojen yapıda bir öge diğerinin yerini alabilir ya da sırası değiştirilebilir çünkü mantıksal bağa dayanan “sıralı dizi” şeklindeki olaylar dizisi içinde değil sadece olaylar içindeki unsurlardır söz konusu olan.

Kolaj ve montajı Derrida postmodernizmin temeli olarak görür. Kolaj ve montaj ile üretilen heterojen eser ne tek anlamlı ne de istikrarlıdır (Harvey, 1999, s.67). Orijinal malzeme bağlamından koparılıp kolaj/montajla yeni bir bağlama taşınmıştır (Kuspit, 2010, s.69). Max Ernst kolajı “iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” (aktaran Danto, 2014, s.27) olarak tanımlamıştır. Peki bu parataktik yapı ve kolaj, montaj tekniğiyle oluşturulmuş fragman vari öğelerden oluşan oyun izleyicisi/alımlayıcısı için ne anlama gelecektir? Ortaya çıkan bütünüyle kavranması zor olan bu kaotik görüntü aslında sinestetik bir algı hedefinin tam da umduğu durumdur. Seyirci açısından bir duruş/davranış değişikliği ortaya çıkacaktır. Şöyle ki sahneleme eylem halinde bir okuma olarak nitelenmektedir (Pavis, 1999, s.58). Dramatik tiyatronun muhatabı olan seyirci söz konusu eylemi algılar algılamaz çözümler. Dramatik tasarım temelde bu prensiple işler. Fakat postdramatik tiyatro yapısı itibariyle seyircinin bu davranışını değiştirecektir. Seyirci buna razı olmasa da. Çünkü postdramatik tiyatrodan “anlam” daha öncede değindiğimiz gibi sorunludur. Organik bir yapıda mantıksal olarak birbirine bağlı öğelerden oluşan olaylar dizisinin kronolojik süreci içinde eylem gerçekleştiği an ya da göstergelere maruz kaldığı an seyirci eylemi/göstergeleri dekode edip mantıksal bir çıkarımda bulunarak anlamlandırır. Oysa postdramatik tiyatrodan, parataktis içindeki kolaj, montaj, fragmanlarla muhatap olan seyirci, zaten bunlar arasında mantıksal bir bağ bulunmadığı için “anında bir çözümleme” yapamaz ya da eşzamanlı olarak anlayamaz bunun için anlam çıkarımını “erteler” (Lehmann, 1999, s.149). Anlamın ön koşulu bağıntı olduğundan, bağıntıları elinden alınan seyirci “aktif”leşecektir. (Kıyaslayabilmek için hatırlayalım: Brecht seyirciyi aktifleştirmek için yanılsama karşıtı bir yapı kurgulamıştır.) Lehmann’a göre

insani algılama aracı bağlantısızlığa çok az katlanabilmektedir. Bunun için bağlantıları elinden alınan seyirci, muhatap olacağı bu bağlantısız kolaj, montaj, fragmanlar karşısında “çılgın bir şekilde” kendince ilgili ya da ilgisiz bağlantılar arayıp (yorumlama), hayaller kurarak aktifleştirecektir (1999, s.143). Aynı zamanda bu durumu Lehmann anlamın yok edilmesinin bir estetiği olarak görür. Burada kast edilen oyunun bütünü için geçerli olan, küresel bir anlamın yokluğudur. Kolaj ve montaja dayalı sahne ya da bölümlerin birbirlerinden bağımsız özerk yapılara ve anlamlara sahip olduğu gerçeğinden hareketle, aktifleşen seyirci söz konusu çabası ile -kendine özgü de olsa- bir çıkarımda bulunacak ve muhatap olduğu “kaos”tan kurtulacaktır (Lehmann, 1999, s.150).

Dramatik tiyatro bir hiyerarşi içinde elindeki malzemeyi bütünleştirerek işler. Bunu yaparken kendine özgü amaçları vardır. Buna karşın, postdramatik tiyatrodaki bütünü yerine kolaj, montaj, fragman öne çıkar. Bu durum şuna benzer: sinemada bir tane film izlemek yerine onlarca fragman izlemek. Aynı anda algılanması imkansız olacak kadar çok şeye seyircinin maruz kalması durumudur bu. Üstelik olup bitenler arasında anlam bütünlüğü ve organik bir bağ kaygısı da yoktur. Alegoriktir. Burada seyirciden açık ve parçalanmış bir algılama talep edilmektedir. Olayların mantıklı sürecine uymayan, kolaj, montaj ve fragmana benzeyen imgesel düşünceler parataksis/hiyerarşisiz bir görünümüdür. Bu heterojen yapıda her parça bir diğerinin yerini alabilir. Bu şekilde bombardımana tutulan seyirci açısından sinestezik bir algı oluşur. Mantıksal bağıntıya sahip olmayan bu kaotik yığmaca ile muhatap olacak seyirci, algısal düzeyde bağıntısızlığa katlanamayacağı için aktifleşerek bağlantı arayacak ve düş kuracaktır. Bu bir nevi kontemplasyon halidir. Bu hal içinde seyirci kendine sunulanlar içinden kendine özgü bir anlam çıkararak kaostan kurtulacaktır.

2.3.14.2 Eşzamanlılık (Simultanite)

“Bugün artzamanlıdan ziyade eşzamanlıda yaşadığımızı defalarca duymuş bulunuyoruz.” (Jameson, 1994, s.76)

Postdramatik tiyatronun gösterge kullanımının karakteristik özelliklerinden biri olan eşzamanlılık ilkesinin çalışma prensibinin temelinde parataksisle ilişkisi yatar. Sahnede yürürlükte olan postdramatik prosedürün iki ucu parataksis ve eş zamanlılıktır. Gösterge aktarımı sırasında dramatik tiyatro sahip olduğu bağıntıya (koşula-hiyerarşiye) istinaden “o an” göstergelerin bağıntı içindeki işlem önceliği olanlarını ön plana çıkarır. Postdramatik tiyatroda bu bağıntı/koşul olmadığı için bu hiyerarşisizlik içinde sahne üzerinde göstergeler herhangi bir işlem önceliği olmadan eşzamanlı olarak var olurlar. Tiyatro araçları/göstergeler aracılığıyla seyircinin bombalanması ya da gösterge bombardımanı bu eşzamanlı sunumun bir sonucudur (Lehmann, 1999, s.149).

“Heiner Müller, okurlara ve seyircilere her şeyin algılanması imkânsız olacak kadar çok şeyi aynı anda yüklemek istediğini dile getirir. Çoğu ünlemler sahnede, kısmen anlaşılabilir biçimde simultan olarak sunulurlar, özellikle de farklı dillerin kullanımında. Örneğin hiç kimse, William Forsthee ya da Saburo Teshigawara’nın bir dans-gecesinin simultan olaylarını tam olarak algılayamamaktadır. Belirli gösterimlerde, görülebilir olan sahne-olayı gözden kaçmayacak şekilde, gürültü patırtı, müzik, sesler ve gürültü yapılarının her türlüünden oluşan ikinci bir gerçeklikle sarılır ve tamamlanır. Bu bağlamda örneğin Sociad Raffaello Sanzio’nun “Orestea” ve “Giulio Ceasar” gibi sahnelemelerindeki ikinci bir “işitsel sahne”den (Helen Varoparden) söz etmek gerekir” (Lehmann, 1999, s.149).

Müller’in seyirciye algılanması imkansız olacak kadar çok şey yükleme isteği yani seyirciyi bombardımana tutma düşüncesi eşzamanlılık prensibiyle mümkün hale gelir. Ama bunun mümkün olabilmesi içinse ödenmesi gereken bir bedel vardır. Çünkü “zafer biraz da hasar ister.”* Burada durup tiyatro açısından bir hasar tespiti yapıp kaybın boyutunu değerlendirmek gerekmektedir. Ya da “tiyatro açısından” değil de söz konusu kayıp dramatik tiyatro açısından değerlendirilmeli. Hasar tespiti için öncelikle, sıklıkla değindiğimiz organik yapıya yeniden değinmek gerekiyor. Dramatik tiyatronun organik yapısı “olay” denilen dramatik eylemlerin (dramatik aksiyon) bir bağ ile birbirlerine bağlantısına dayanır. Bu şekilde bir bağıntıyla sıralı bir şekilde birbirlerine bağlanan olaylar, tiyatro literatüründe (dramaturji) “olaylar dizisi” olarak adlandırılır. Yazınsal işlem ya da dramatizasyon işlemi şu şekilde formüleleştirilebilir: Olaylar+Bağıntı=Olaylar dizisi. Görüldüğü gibi sıradan olayları birbirleriyle ilişkili

* Tefik Fikret

sıradışı bir olaylar dizisine çeviren bağıntıdır. Bu bağıntınınınsa temelinde diyalektiksel/çatışmalı bir işleyiş vardır. Olayları/eylemi dramatize etme sürecinin temelinde, diyalektiksel bir bağla onları ilişkilendirme yatar. Bu şekilde ortaya dramatik eylem çıkmış olur. Bu da Aristoteles'ten beri dramatik tiyatronun omurgası olarak kabul edilir. Dramatik eylemin temel prensibi olayları “olaylar dizisi”ne çeviren bu “bağ”dır. Organik yapının temelinde de işte bu bağ/bağıntı yatar. Bu bağıntınının terk edilmesinin (diyalektik prosedürün terki) sonuçları büyük bir kırılmaya neden olmuştur ve ortaya bir paradigma değişimi çıkmıştır. Klasik estetik idealinde, sanat eserinin unsurları arasında organik bir bağ vardır. Eşzamanlılık ve parataksis, klasik estetik idealinin bu anlamda başarısızlığına neden olur (Lehmann, 1999, s.150). Bunun için modern sonrasının sanatına bakan Benjamin organik estetiğe uymayan bu yapıtları alegorik olarak nitelemiş ve bu bir estetik kuram olarak benimsenmiştir. İşte hasar alan yer tam da burasıdır. Ve bu da zafer için tahammül edilebilecek “birazcık hasar”ın çok ötesindedir dramatik tiyatro açısından. Lehmann bu değişimi dramatik eyleminin prensibinin terk edilmesi (1999, s.88) olarak tanımlar. Bu bağıntı yoksunluğundan ötürü tiyatro göstergeleri hem eşzamanlı hem de hiyerarşisiz bir şekilde sunulabilmektedir. Bu durumla muhatap olan seyirci açısından durum organik anlamının iflas etmesidir. Organik anlamadan kasıtsa, göstergelerle muhatap olur olmaz, olaylar arasındaki bağıntıya yaslanarak göstergeleri anında çözümleme/anlamadır. Oysa daha önceden de değinildiği gibi, seyircinin elinden bu bağıntı alınmıştır ve bunun için seyirci muhatap olduğu bu eşzamanlı ve hiyerarşisiz göstergeler arasında kendi bağıntı kurmaya ve anlamlandırmaya çalışacak, bu da bir şekilde onu aktifleştirecektir.

Bir kral öldürülür ve kralın oğlu olan prens babasının ölümünü aydınlatmak için harekete geçer. Ortaya çıkan bütün eylemlerin temelindeki bağ bu ölüm/cinayettir.

“HAYALET.-Şimdi beni dinle, Hamlet: yemiş bahçemde uyurken beni bir yılan soktuğu rivayeti ortaya çıkarıldı; böylece Danimarka'da herkes ölümüm hakkında uydurma bir hikayeyle aldatıldı. Oysa, asil delikanlı sen bil ki babanı sokup öldüren yılan şimdi başında onun taciyle dolaşıyor.

HAMLET.- Ah, içime doğmuştu! Amcam, değil mi?

HAYALET.- Evet...” (Sahkespeare, 2001, s.36)

William Shakespeare'in *Hamlet* oyununda seyirci alımladığı herşeyi bu bağ(dekoder) ışığında çözümler. Olaylar arasındaki bağıntıya istinaden sahnedeki eylemler anlam kazanır ve seyirci bir eylemi/göstergeyi alımladığı anda elindeki dekoderle çözümler. Hamlet'in deliliği ya Claudius'un oyun içindeki oyun sahnesinin en kritik anında oyunu terk etmesi gibi olaylar oyunun mevcut bağıntısına istinaden "olaylar dizisi" şeklini alır. Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* oyununda ise Shakespear'in oyunundaki gibi bir bağıntı yoktur. Olaylar ilintisizdir. Dramatik eylemin prensibi terk edilmiştir. Bunun için örneğin Hamlet'in kadın olmak istemesi, Ophelia'nın giysilerini giyerek makyaj yapması gibi davranışlarını seyirci anında anlamlandıramaz. Ya da *Hamlet Oyuncusu*'nun tiradı esnasında sahne işçilerinin "bir buzdolabı ve üç televizyon" getirip kurmaları gibi olaylar organik bir yapının işleyiş mantığına uymaz. Sahnede olan bitenler, oyuna monte edilen bu göstergeler diyalektiksel bir bağıntıdan geçirilerek dramatik bir eyleme dönüştürülmemiştir. Yazar ya da yönetmen tarafından bir dekoder sunulmamış seyirciyse algıladığı kodları anında dekode edip anlamlandıramayacaktır. Böylece anlam ertelenecektir. "Aynı zamanda anlamın yok edilişinin bir estetiğidir bu." (Lehmann, 1999, s.151)

2.3.14.3 Gösterge Yoğunluğuyla Oynama

Geleneksel-Dramatik tiyatronun üzerinde uzlaşmış ve gösterge yoğunluğunun kısmen sabitlenmiş normunu ihlal etme postdramatik tiyatroda bir kural haline gelmiştir. Bu ya bir aşırılık (plethora) ya da eksiklik/zayıflık şeklinde bir kullanımdır. Burada dramatik tiyatronun gösterge kullanımı bir anlamda standart-ortalama değer olarak alındığında bu kullanım oranına kıyasla postdramatik tiyatroda aşırı bir gösterge yığılması ya da minimal düzeyde zayıf bir kullanım göze çarpar (Lehmann, 1999, s.151).

“Medya, bilgisayarlar ve yeni teknolojilerdeki patlama, kapitalizmin yeniden yapılanması, politik değişimler ve ayaklanmalar, yeni kültürel biçimler ve zaman ve uzamın yeni yaşantılanma tarzları, kültür ve toplumu bir uçtan öbürüne kat eden dramatik değişimlerin cereyan etmiş olduğu duygusuna yol açtı” (Best, Kellner, 2011, s.10).

Özellikle aşırılık (plethora) ile günümüz medya teknolojileri ve kültürü arasındaki ilişkinin altı çizilmektedir. Marshall McLuhan’ın medya-enformasyona dayalı çözümlemeleri ya da Jean Baudrillard’ın göstergelerin çoğalması ve işleyiş mantığını modernite ve postmodernite bağlamında bir içedöğru patlama/dışadöğru patlama şeklinde çözümlemesine, postdramatik tiyatro göstergelerin geleneksel yoğunluğuyla oynayarak bir nevi ayna tutar.

“Endüstriyel üretimde, nesnelerin değiş tokuşunda, fiziksel güç ilişkilerinde ve dolaysız iletişimde temellenen eski modern düzenin yerini, medya, enformasyon, iletişim ve göstergelerin yeni postmodern düzeni almıştır. Göstergeler inanılmaz ölçüde önemlidirler. Postmodernliğin başat ilkesi üretim değil, uluslararası göstergelerin çoğalıp hızla yayılması ve niteliksel bir kopuşa yol açan niceliksel gelişme anlamına gelen semiurji’dir.” (Sarup, 2004, s.237).

Burada deyim yerindeyse modern sonrası dünyada insanın maruz kaldığı aşırılığın kuramsal bir analizinin yapıldığı açıktır. Önceki dönemde yaşamış insanlara kıyasla günümüzde maruz kalınan gösterge ve “şeyler”in çokluğu inanılmaz boyutlardadır. Bu durum sadece dijital/medya ortamının getirileri ile düşünmemek gerekir. Dışarı çıkıp örneğin bir saat “volta” atan günümüz insanının maruz kalacağı ve çözümlemek zorunda olacağı gösterge ve bilgiler yığını, daha önceden de birkaç kez yenilediğimiz bir bombardıman durumunu doğurur. “Görüntü ve göstergelerin sürekli-kalıcı bombardımanının, duysal-gerçek bir bedensel iletişimle algılanışı arasındaki uçurumun artışı” (Lehmann, 1999, s.152) bir gerçeklik olarak ortadayken, bu duruma postdramatik tiyatronun verdiği tepki gösterge yoğunluğunu yeniden ayarlamak

şeklindedir. Fakat söz konusu bu ayarın sabit bir frekans aralığı yoktur: ya daha fazlası ya da daha azı şeklinde standardın dışında bir kullanım eğilimi görülmektedir. Ya “günlük yaşam içindeki göstergeler bombardımanı karşısında, fazlalık stratejisiyle” ya da “tekrarcılık ve durasyon sayesinde gösterge doluluğunu azaltan bir biçimciliği vurgular”:

“İçinde “hiçbir şeyin gerçekleşmediği” susma, yavaşlık, tekrarlama ve süreklilik, sadece Wilson’un erken döneminin minimalist çalışmalarında değil, aynı zamanda, örneğin Jan Fabre, Saburo Teshigawara, Michael Laub ve Theatre du Radeau, Matschappej Discordia ya da Von Heyduck gibi gruplarda da söz konusudur: az sayıda aksiyon, büyük aralar, minimalist redüksiyonlar ve nihayetinde, örneğin Peter Handke’nin “Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten” şeklindeki yazınsal tiyatro metinlerinin de yer aldığı suskunluğun ve susmanın tiyatrosu gibi. Devasa sahneler, provokatif biçimde boş bırakılır, eylemler ve jestler minimuma indirgenirler. Elipsin bu yaklaşımı içinde boşluk ve eksiklik vurgulu biçimde gerçekleştirilir, tıpkı çağdaş yazındaki (Mallarmé, Celan, Ponge, Beckett gibi yazarlarda karşımıza çıkan) yokluğa ve boşluğa tanınan öncelik gibi. Göstergelerin kısıtlı yoğunluğuyla oynama, kısıtlı analizlemeye dayalı ola-rak üretken olması gereken seyircinin, aktif olmasını hedefler” (Lehmann, 1999, s.153).

2.3.14.4. Aşırı Doluluk

Roland Barthes'in çözümlemelerine konu olan metinler için "kodların gevezelik etmesi" şeklinde bir tespitte bulunduğunu aktaran Fuchs postdramatik tiyatronun kültürel kodları sahnede istiflemesi ve ortaya çıkan bu yığmaca durumunu "tiyatronun(...)büyük bir süpermarket olma yolunda emin adımlarla ilerliyor olması" (2003, s.89, 229) şeklinde yorumlar. Gerçi Fuchs, bizim burada incelemeye çalıştığımız gösterge fazlalığını kast ederek tiyatronun büyük bir süpermarket olma yolunda ilerlediği tespitini yapmamış olsa da temelde postdramatik tiyatronun (ki Fuchs modern sonrası tiyatronun işletme mantığına istinaden konuşmaktadır) aşırılık eğilimi ile ilgilidir tespitleri ki bu anlamda bu tiyatro anlayışını "Çarşıpazar Olarak Tiyatro (Theatre as Shopping)" (2003, s.271) şeklinde niteler. Burada "görünen köy"ün kılavuzlarca farklı şekilde adlandırılması durumu vardır. Görünen fenomeni Fuchs "Tiyatro süpermarketi" olarak yorumlarken, Esslin "seyirciyi bombalamak", Lehmann ise "gösterge bombardımanı" olarak görür. Göstergelerinin bu şekilde aşırı yoğun bir şekilde kullanımı "yapıyı bozan biçimlenim" (Lehmann, 1999, s.154) olarak tanımlanmaktadır.

"Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiç bir imge yoktur. Tarihte başka hiç bir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir" (Berger, 1995, s.129).

Postdramatik tiyatronun gösterge kullanımındaki aşırı doluluk prensibi, çağa özgü bu görme biçiminin bir gösterilme(sunulma) şekli/çabası olarak yorumlanabilir. Sahnenin içerik ve boyutunu "yapı" olarak düşünürsek, bu yapının –en azından dramatik tiyatro açısından- kabul edilebilir ya da üzerinde uzlaşılmış konvansiyonel bir sınırı vardır.

"Yapı, iki sınır tanır: gözle algılanamayan uçsuz bucaksızlığın can sıkıcılığı ve labirentvari kaotik yığılma. Yapı, bu ikisinin arasında olandır. Gelenekselleştirilmiş yapı algılamalarından vazgeçme (Bütünlük, kendine özgülük, simetrik yapılanma, biçim bütünlüğü, görülebilirlik) ya da normalleştirilmiş görüntü-oluşumun reddi, özellikle aşırılık üzerinden gerçekleşmektedir" (Lehmann, 1999, s.154).

Bu konvansiyonel ve homojen yapı bir anlamda yığma stratejisi ile bozulur. Homojen ya da simetrik bir yapı merkezi bir örgütlenmenin sonucudur ki bu daha önce değindiğimiz, Deleuze ve Guattari'nin "ağaç biçimi" (arborescent) şeklinde tanımladığı

yapıdır. Bu modern yapının örgütlenme modeli/biçimidir. Dramatik tiyatronun bu şekildeki homojen “yapı”sına karşın postdramatik tiyatro heterojendir. Heterojen olansa merkezi değil çoklu bir eksene sahiptir. “Gilles Deleuze ve Felix Guattari, fark edilemeyen dallanmaların ve heterojen düğümlenmelerin synthesisi engellediği gerçekler için, “rizom” kavramını bulmuşlardır. Tiyatro da, heterojen olanın çok sayıda rizomatik eşleşmelerini meydana getirmiştir.” (Lehmann, 1999, s.154) Dramatik yapıya özgü organik/bağıntılı kullanımın aksine, göstergelerin bağıntısız ve dağınık kullanımıyla; dramatik yapıya özgü hipotaktik kullanımın aksine parataktik bir kullanımla; plethorik ya da minimal düzlemde gösterge yoğunluğuyla oynanmak suretiyle söz konusu arborescent/homojen/simetrik “yapı” bozulur. Ortaya çıkan bu yeni/postdramatik yapı rizomatik/heterojen/asimetriktir.

“Johann Kresnik, Wim Vandekeybus ya da Lalala Human Steps’in dans tiyatrosunda sahnesel aşırılığın görüngüsü oldukça açık bir şekilde dile getirilmektedir. Burada, aynı zamanda Aids’ten erken yaşta ölmüş olan Reza Abdoh’un olaylı-gösteriminin grotesk korku-galerilerinin doluluğuyla birlikte, “hiper-naturalist” sahnelemelerdeki (örneğin Belçikalı grup “Victoria”daki gibi), eşyalar ve mobilyalarla aşırı derecede dolmuş, taşmış sahne örnekleri de dikkate alınmalıdır. 80’li ve 90’lı yılların Alman yönetmenlerinin rejii uygulamalarında hem iyi hem de kötü anlamda (algılamaya bağlı olarak) nerdeyse bir “materyal savaşıyla” karşı karşıya kalırız. Frank Castorf’un örneğinde, en küçük bağıntı-unsurlarının doluluğu, kaotikliği ve eklentileri üslup özelliğine dönüşürler. Bu arada Plethorik estetiğin en ilginç varyasyonunu, Jürgen Kruse’nin çalışmaları sunarlar (“Sieben gegen Theben”, “Medea”, “Richard II”, “Turquato Tasso” “Messer” vs). Kruse’de bir sahne donatımı tiyatrosu meydana getirilir -sahne, eşyalar, yazılar ve göstergelerle donatılmış ya da kafa karıştıran doluluğunun bir tür kaos, tatminsizlik, desoryantasyon, hüznün-yas ve korku duyularını (horror vacui) yansıtan kaotik biçimde parçalanmış bir oyun alanına, bir düğüme (yada çöplüğe) dönüşür” (Lehmann, 1999, s.154-155).

2.3.14.5. Müzikalleştirme

Dramatik ya da Postdramatik gibi bir ayrım yapılmaksızın müzik tiyatronun temeli olmasına rağmen postdramatik tiyatrodaki “tüm tiyatro araçlarının müzikalleştirilmesi”, “yaygın bir tiyatro idesi” haline gelmiştir. Burada temel strateji tiyatro göstergelerinden biri olan müziğe odaklanma değil, tiyatronun tüm göstergelerinin “bilinçli” bir şekilde müzikalleştirilerek “işitsel bir semiyotik” oluşturma eğilimidir. “Bağları çözülmüş dramatik bütünlüğün göstergesi içinde” oyuncunun kökeninden kaynaklanan “fark”lar bir imkan olarak değerlendirilip etnik ve kültürel özelliklerden beslenen replik tonları belirginleştirilir. Dramatik tiyatrodaki kapatılmaya çalışılan bu tonlar ya da kusurlar(!) postdramatik tiyatrodaki özellikle vurgulanır. Zaten tektipleştirme/pürüzsüzleştirme projesine karşı, farkları çoğaltmak ya da farklılıkları vurgulamak postdramatik tiyatronun üslup özelliklerinden biridir (Lehmann, 1999, s.155).

“70’li yıllardan buyana, gruplarında farklı kültürlerden ve/ya da farklı etnik kökenli oyuncular barındırmak, önemli yönetmenlerin bilinçli ve sistematik uygulamalarındandır, çünkü ilgileri özellikle farklı-türden replik melodilerine, ses-durumlarına, aksanlara ve genel olarak konuşmanın eyleminde ortaya çıkan farklı kültürel görüntüye yöneliktir. Böylece metnin dile getirilişi, farklı işitsel özellikler sayesinde kendine özgü bir müzikalitenin akış noktası haline dönüşür. Peter Brook ve Ariane Mnouchkine’in çalışmaları bu anlamda dünyaca ünlü örneklerdendir. Bazı Fransız eleştirmenlerin sorun olarak gördükleri, bir anlamda Japon ya da Afrikalı oyuncuların Fransızca’nın özel müzikalitesini arattıkları şeklindeki bu durum, Brook açısından özellikle farklı, daha zengin bir müziğin keşfidir: bir bakıma kültürler arası bir ses ve konuşma jestlerinin polifonisinin ses figürleri olarak görünürler” (Lehmann, 1999, s.156).

Tiyatrodaki yeni bir “ses boyutu” meydana getirme çabası olarak müzikalleştirme, gürültü dahil hemen herşeyin bestelenmesi şeklinde bir deneyin uygulama biçimi olarak da görülebilir. Çeşitli yönetmenler farklı uygulamalar denemişlerdir. Kimi sahne üzerindeki beden/bedenlerin hareketlerini “müziği üretmek için insan gövdeleriyle etkileşme” şeklinde bestelemeye uğraşmış, kimi de oyuncu repliklerini bir kültüre özgü söyleyiş tınısının frekansına sabitlemeye çalışarak ses kombinasyonları oluşturmaya yoğunlaşmıştır. Dramatik tiyatrodaki bir kırılma/hata olarak görülen anlaşılamayan yabancı dil sesleri postdramatik tiyatrodaki müzikal zenginlik ve ses kombinasyonları şeklinde bir imkan olarak değerlendirilir. Paul Kloeck sahneleyeceği bir oyun için, oyuncusundan repliklerini Japonya Kökenli Bunraku Tiyatrosundaki gibi “çılgın sesleri

ve ses-derinliklerini en üst seviyeden en alt seviyeye doğru söylemesini” rica eder (Lehmann, 1999, s.157). Nasıl ki sahne bir kültürel kesişim noktası olarak görülüyorsa aynı şekilde ulusal dillerin sınırlarının kaldırılıp bu şekilde farklı metin okuma/söyleme mantığı ile dilsel materyale yoğunlaşma müzikal bir mimari yapıyı doğurmaktadır. Örneğin John Cage ve Merce Cunningham’ın “Roaratorio” adlı “dans oyunu”nda James Joyce’un “Finnegans Wake”’inden metinlere/dilsel materyale yer verilerek Lehmann’a göre “müzikal mimari yapıya ulaşılır.” (Lehmann, 1999, s.158). “Heiner Goebbels’in kendisi tarafından ‘kavramsal besteleme’ şeklinde tanımlanan yaklaşım, birçok varyasyon içinde metinlerin mantığı ile müzikal ve sessel materyali kombine eder. Bu sayede tiyatronun tüm ses uzamını bilinçli olarak manipule etme ve yapılandırma olanağı doğar.” (Lehmann, 1999, s.157)

“Helene Varopoulau, “Litvanyalı Eimuntas Nekrosius’un, daha önceki, örneğin “Drei Schwestern” gibi sahnelemelerinde öne çıkan müzikalleştirmenin, en son ‘Hamlet’ sahnelemesinde doruk noktasına ulaştığını göstermektedir,” der. Varopoulau, sözlerine şöyle devam eder: “Gösterimin neredeyse tüm süremi boyunca müzik çalar ve seslerin düzeyinde ayrıca oyunun müzikal biçimlerinden oluşan zengin bir renklilik ortaya çıkar: erimekte olan buzun düzenli bir şekilde damlaması, ayakların yere çarptığında oluşturduğu ritimler gibi unsurlar tüm sahnelemenin leitmotifi konumundadırlar; ritmik alkışlamalar, vızıldayan çubukların oluşturduğu gürültülü müzik, bir bakıma Hamlet-Leats-düellosunun korosunu oluşturmaktadırlar. Hatta müziğe tek bir defaya mahsus verilen ara –ki burada müzik, Ophelia’nın çıldırdığı anda yeniden devreye girer- eşsiz bir dans-müziği olarak yorumlanır. Nekrosius’da müzikalleştirme, özellikle insan ve eşyalar arasındaki ilişki açısından sahne üzerinde manifestolaşır. Son değinilenler, fonksiyonlarının tersine işleyişlerine tabi olurlar ve nerdeyse müzikal enstrümanlar olarak kullanılırlar ve müziği üretmek için insan gövdeleriyle karşılıklı etkileşirler” (Lehmann, 1999, s.158-159).

2.3.14.6. Senografi-Görsel Dramaturgi

Modern ve Postmodernin akıl ve duygu kavramları aracılığıyla karşılaştırıldığına daha öne değinilmişti. Dramatik ve postdramatik tiyatrodaki aynı karşıtlık üzerinden bir kıyas söz konusudur. Dramatik olan akla/yasalara/düzene ya da biçime özgüken postdramatik olan duygulara, biçimsizliğe, rizom ve parataksiye özgüdür. Bu karşılıklı değerlendirme tarzını Nietzsche tiyatro açısından daha sansanyönel bir şekilde Apollon Dionysos karşıtlığı bağlamında ele alınmıştır. Ölçü ve akıl bağlamında Apollon dramatik tiyatro ile anılırken, duygular ve norm dışılık bağlamında Dionysos postdramatik tiyatro ile anılır. Bütün bu karşılaştırma/karşıtlıkların temeli Antik Yunan düşünce dünyasındaki Logos-Pathos karşıtlığıdır. Bu kavramlar çeşitli filozoflar tarafından farklı şekilde yorumlansa da en basit haliyle Logos söz, akıl, kavrama, yasa vb. şeklinde duygusal kavrama şeklindeki Pathos'un karşılığı olarak kullanılmıştır. Bunun için Batı medeniyeti “logosentrik” yani söz/akıl merkezci olarak nitelenmiştir. Hatırlanacağı gibi Artaud, Batı'nın gördüğü şekliyle söze/yazıya/akla (Logos'a) dayanan bir tiyatro anlayışına karşı çıkarak merkeze sözü yani metni almayan bir tiyatro arayışı içinde dilsel olana karşı görsel olanı ön plana çıkaracak bir tiyatro anlayışını savunmuştur. Modern, logosentrik paradigmanın dağılması sonucu postmodern paradigma içinde ön plana çıkan ve bizim tiyatro göstergeleri bağlamında incelemeye çalıştığımız parataksi, hiyerarşisizleştirme gibi düzeni/sözü/biçimi temelde dışlayan, logosentrik hiyerarşiyle uyuşmayan postdramatik tiyatrodaki görüntü, söze/yazıya/metne(logos'a) karşı ön plana çıkmıştır.

“Bu durum işitselden çok, görsel boyutu ilgilendirir. Metin tarafından düzenlenenin yerini çoğu zaman görsel dramaturji alır” (Lehmann, 1999, s.159).

Görsel dramaturji (senografi) görsel olarak organize edilmiş bir tiyatrodan ziyade metne dayanmayan bir dramaturji olarak tarif edilmektedir. Metnin postdramatik tiyatrodaki merkezi konumunu kaybetmesi ve basit anlamda bir “teklif” olarak ele alınması dramaturjik anlamda da klasik/dramatik dramaturjideki söze/metne (logosa) odaklanan dramaturji yerine tıpkı Artaud'nun söz yazı temelli değil hiyeroglif tarzı görsel temeli olan bir dil arayışında olduğu gibi görsel olana odaklanan bir dramaturjiyi gündeme getirmiştir. Görüldüğü gibi metnin postdramatik tiyatrodaki hiyerarşisinin kaydırılması, hiyerarşisizleştirme, parataksi gibi unsurlardaki işleyiş mantığına uygun

bir temeli vardır görsel dramaturjinin. Tabi şunun da altı çizilmeli ki postdramatik tiyatroda da süreç içinde metnin önce oyun alanı dışına atılması daha sonra dönmesi (sürgün yılları bitip yeniden sahneye dönen metnin fetiş, kutsallaştırılmış, otoriter tavır şeklindeki hortlaklarından kurtulmuş olarak dönüş yaptığını belirtir Jean-Marie Piemme) şeklindeki metnin önem seviyesi zamanla değişmiş olsa da görsel olana ayarlama şeklindeki dramaturjik yaklaşım devam etmiştir. Metnin bir teklif olduğunun altı çizilirken burada önemli olan tiyatronun semptomunun vurgulanmasıdır. Tiyatronun semptomu elindeki ham maddeyi/malzemeyi/materyali sahneye göre şekillendirmesidir. Bu şekillendirme süreciyse bir “işlem”i gerektirir. Bu işlemiyse belirleyen o an yürürlükte olan tiyatro düşüncesidir. Örneğin realist tiyatro içinde, ham madde “gerçeğe benzerlik” düşüncesi ile işlenmekteydi. Postdramatik tiyatro içindeyse bu bağlamda “metin” bir ham maddedir ya da bir tekliftir ve bu ham madde işlenirken postmodernizmin ruhuna uygun olarak görsellik, çok anlamlılık, farklılık, bedensellik gibi uzatılabilecek kavramsal listedeki postdramatik tiyatronun semptomlarını ön plana çıkaracak şekilde metin üzerinde bir anlamda sismik bir araştırma yapılır.

“Burada önemli olan, (buradaki sahneler açısından) tiyatronun anlamlılığı bağlamında neyin semptomatik olduğudur. Çağrışımlar ve aktarımlar, yoğunlaşma noktaları-algılamaları ve bunlar tarafından paylaşılan, sürekli fragmanvari kalan anlam-kümeleri, görsel dramaturji tarafından optik veriler olarak tanımlanırlar. Böylece, Szenografi Tiyatrosu meydana getirilir. Daha önceleri Mallermé bu türden sahnesel “grafîgi”, dansı bedensel bir yansıtmadili (“écriture corporell”) şeklinde ele alarak, yansılamının nesnesi haline getirmiştir” (Lehmann, 1999, s.160).

2.3.14.7. Sıcaklık ve Soğukluk

Trafikte güvenli bir sürüş için belirli takip mesafesi kuralı vardır. Bu sayede “kaza” ihtimali asgariye indirilmeye çalışılır. Buna benzer bir mantıkla sanat eseri ile muhatabı arasında da tarihsel süreç içinde değişik takip mesafesi uygulamaları, ayarlamaları yapılmıştır. Örneğin Brecht, takip mesafesini, Epik Tiyatro için kuramsal açıdan bir manifestoya dönüştürmüştür. Seyircinin oyuna fazla yaklaşmasının kazaya(yanılsama) sebebiyet vereceğini düşünerek yanılsamayı kırmak için seyirci ile oyun arasına güvenli bir takip mesafesi koymuştur. Sıcaklık-soğukluk ayarı şeklindeki oyun iklimlendirmesi seyirci ile oyun arasındaki “mesafe”nin düzenlemesi ile sağlanır.

“Bütün sanat eserleri, temsil edilen canlı gerçeklikten belirli bir mesafeye yerleştirilmiştir. Bu 'mesafe', tanımı gereği, belirli bir ölçüde insan-dışı ya da kişisel-dışıdır; dolayısıyla eserin, bize sanat olarak görünmesi için, 'yakınlık'ın işlevleri olan duygusal müdahaleleri ve hissi katılımları kısıtlaması gerekecektir. Eserin üslubunu belirleyen de bu mesafenin derecesi ve bu mesafeyle oynanışı, bu mesafeyle ilgili yaklaşımlardır” (Sontag, 2015, s.43).

Geleneksel tiyatro açısından bir nevi sabitlenmiş bir takip mesafesi vardır. Dördüncü duvarın arkasında işleyen dramatik yapı, seyirci ile oyun arasındaki estetik mesafeyi ne fazla uzak(soğuk) ne de fazla yakın(sıcak) olmayacak şekilde ayarlamıştır. Postdramatik tiyatronun üslubu ise seyirci ile oyun arasındaki kısmen sabitlenmiş bu estetik mesafeyi sarsmıştır. Geleneksel tiyatro içinde seyirciye ayrılan bu “güven”li yerin postdramatik tiyatro içinde sarsılması seyircinin seyirci olma durumunu da sarsmıştır. Metni merkeze alan ve sözel olana, dilsel göstergelere dayanan geleneksel tiyatroya “alışmış” seyirci açısından postdramatik tiyatronun uygulamaları hemen hazmedilebilecek kadar kolay değildir. Öncelikli ve en temel kategori olan dilsel göstergeler etrafında şekillenen dramatik yapının dağılması, “dilsel göstergelerin tahttan edilişi”, bu gelenek içinde yetişmiş olan seyirci açısından kolay kabul edilebilecek bir durum değildir (Lehmann, 1999, s.162).

Sayı doğrusu üzerindeki “sıfır” orta nokta olarak alınıp negatif yöndeki hareket “soğukluk”, pozitif yöndeki hareket “sıcaklık” olarak kabul edilirse, dramatik tiyatronun konvansiyonel estetik mesafesi “sıfır noktası” olarak düşünülebilir. Seyirciyi oyuna daha da yaklaştırarak estetik mesafenin azaltılmasını pozitif yönde sıcaklığı doğuracak bir hamle; seyirciyi oyundan uzaklaştırarak seyirciyle oyun arasındaki estetik mesafeyi negatif yönde olacak şekilde artırmayı da “soğukluk” olarak tanımlayabiliriz.

Postdramatik tiyatronun “niteliksel olarak yeni bir adım” (Lehmann, 2006, s.95) olan biçimciliği ona hem negatif hem de pozitif yönde bir hareket kabiliyeti kazandırmıştır.

“Wilson’un “The Civil Wars” adlı oyununda olduğu gibi bir savaş-sahnesinin ürkütücü soğukluk (ve güzelliğinde) içinde koreografiyle bütünüyle ele alınmış bir kitle ölümünü sunduğunda kışkırtıcı olurlar. Ters durumda ise, görsel-boyutun doğallaştırılması, görüntü akışları ve aşırı sıcaklığı beraberinde getirebilir. Tomaz Pandor, Dante uyarlamasında “cehennemi” bir sıcaklığı hedeflemiştir ve görsel “Overkill” (aşırılık) nedeniyle sirke yaklaşmıştır” (Lehmann, 1999, s.162-163).



2.3.14.8. Bedensellik

Postdramatik tiyatronun bedeni merkeze alacak şekilde örgütlenmesi ve bunun nedenleri üzerine hem postmodern düşüncenin temeli hem de bunun postdramatik tiyatroya yansımaları bağlamında “beden” maddesinde değinilmiştir. Burada postdramatik tiyatronun göstergelerinden biri olan beden kullanımının karakteristik özellikleri (yiğidin yoğurt yeme şekli) vurgulanacaktır.

Dramatik tiyatro içinde beden de dahil olmak üzere bütün tiyatro göstergeleri belirli bir “mantık”, “dil bilgisi” ve “retorik”le sınırlandırılarak kullanılırken postdramatik tiyatrodaki beden ve diğer tüm unsurlarda görülen “anlam solmaları”ndan uzaklaşacak bir şekilde “bedensel varlığın aurası” tiyatronun odağı haline gelir. Burada “anlamın aktarıcısı” olacak şekilde araçsal bir kullanımın aksine jestikülasyon (davranış dili) içinde bir odak olma söz konusudur. Çünkü bedene özgü olan jest potansiyeli ya da sahne üzerindeki kendine has auratik varlığıyla, kendi kendine yeter bir varoluş imkanı sunmaktadır bedensellik. Bedensel ifade için söze-yazıya ihtiyaç duymama şeklindeki yeterlilik durumu ya da buradan doğan potansiyel anlatım olanaklarını (cinsellik, acının vurgulanışı, fiziksel hareketlerle bir yücelme/yükselme durumu gibi) araştırmak postdramatik tiyatrodaki karakteristik bir hal almıştır (Lehmann, 1999, s.163).

Dramatik tiyatro hemen her yönüyle olduğu gibi bedeni de konvansiyonel bir norm içinde ele almış ve anormal olanı dışlamıştır. Buna karşın postdramatik tiyatrodaki “dışlanmış ve kenara itilmiş” olanlar tüm kusur ve eksiklikleriyle öne çıkarılır. Burada daha önce değinileni yeniden hatırlamakta fayda var. Kusur ve eksikliğin öne çıkarılmasından kasıt, örneğin norma uygun bir oyuncunun sakat birini “sakat-mış” gibi yaparak oynaması değildir. Gerçekten sakat, eksik, hastalıklı bedene sahip oyuncuların varlığı ile “yaşamın belirli bir ‘normallik’ içinde gerçekleştiği alanın ne kadar dar olduğu açıkça dile” getirilir (Lehmann, 1999, s.164). Bedenin “trajik”, “erotik”, “neşeli” “zevkli” olan “şimdiki durumu ve görüntüsü” belirleyicidir postdramatik tiyatrodaki. Kendisinden başka hiçbir şey öne çıkarılmayan “beden mutlaklaştırılır” ve “tek konu” haline dönüştürülür. “Buradan itibaren, görüldüğü kadarıyla sosyalliği içeren tüm konular ilk etapta bu iğne-deliğinden geçmek zorundadırlar, bir anlamda bir bedensel-konunun biçimini almak zorundadırlar. Aşk, cinsel bir varlık, ölüm aids, güzellik ise bedensel mükemmellik olarak ortaya çıkar.” (Lehmann, 1999, s.165) Bunun

için “fiziksel beden” jestsel açıdan duyguları anlatan değil postdramatik tiyatro içinde varlığı manifestolaştırılan* bir konuma yükselmiştir (Lehmann, 1999, s.167).



* Manifesto genel olarak “*bildiri*” anlamına gelse de burada “bedenin manifestolaştırılmasını”, manifestonun “*Toplumsal bir hareketin siyasal inanç ve amaçlarının açık ifadesi*” şeklindeki anlamı ile düşünülmesi daha uygundur. Manifesto anlamı için bkz:

http://tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c3904fd7bde95.24795193

2.3.14.9. Somut Tiyatro

Bir yapı aracılığıyla bir şey anlatılmak istendiği zaman söz konusu yapının öncelikle gerçek/somut varlığı olan yapıyı oluşturan unsurların organik bir şekilde öğütülmesi(gizlenmesi) bir stratejidir. Örneğin bir tuvalde fırça darbeleri ya da çizgi ve yüzeylerin ustaca kapatılması; mimaride yapıyı oluşturan tuğla, kablo, tesisat gibi unsurların gizlenmesi gibi. Yapının gerçek/somut öğeleri belirli bir kurgu ya da kompozisyon dahilinde görünmez kılınır. Peki ya binayı oluşturan yapısal unsurlar kasti olarak görünür kılınırsa? Daha önceden değinilen meşhur Paris'teki Pompidou Merkezi'nde olduğu gibi. Burada söz konusu olan kavramsal olmayan gerçeklik düzeyinin görünür kılınması şeklindeki postmodern işleyiştir.

Kavramsal olmayan gerçeklik düzeyinin görünür kılınması, yapıyı/sahneyi ister istemez somutlaştırır ya da maddileştirir. Çünkü sahne olduğu haliyle algılanıyordur artık. Somut haliyle. Tiyatro araçlarının metinden bağımsızlaşması, söz konusu araçların artık görünür olması, materyal değerlerinin de artık vurgulanıyor olması durumunu doğurmuştur. Bu, ana hatlarıyla tiyatronun tiyatralleşmesidir. Işığın sadece bir ışık olarak somut bir şekilde görülmesi. Müziğin dikkati kendi üzerine çekmesi. Bedenin araçsal kullanımının terk edilip, fiziksel/somut varlığının akla gelebilecek tüm mümkün yönleri ile görünür kılınması gibi örnekler sahne üzerindeki kavramsal düzlemin somutlaşması, tiyatronun tiyatralleştirilmesidir. Bu yorum şeklini karakteristik bir hale getiren postdramatik oyunlar için “somut tiyatro” tanımı kullanılmıştır. “Şimdi ve burada”lık durumunun sahnenin tüm öğeleri için geçerli olması anlamına gelme durumu vardır burada. Mecazi/Soyut olanın yerini “madde ve biçimin şimdiki varlığı” alır ve bu sayede “yapı algılaması” ortaya çıkar. Somut hale gelen sahnedeki tüm unsurlar, tüm tiyatro araç ve göstergeleri ile yapı olduğu haliyle algılanır. Burada “görsel dramaturji prensibinin aşırı uçluluğu” söz konusudur.

“taklit edilmemiş, aksine biçimsel olarak yapılandırılmış olan tiyatro biçimleri ya da postdramatik tiyatronun tiyatro-olguları ‘somut tiyatro’ olarak algılanmalıdır.(...) Tiyatronun, ‘basit’ anlamda, uzamın, süremin, bedenselliğin, rengin, sesin ve hareketin somut bir şekilde ele alınışı olduğu olasılığı keşfedildiğinde(...)Görüşün bir uzamı olarak tiyatro da aynı zamanda ‘görsel dramaturji’nin prensibinin aşırı uçluluğuna ulaşılır ve bu aşırı uçluluk biçimsel olarak görülebilir sahnenin yapısının ‘somut’ biçimde gerçekleştirilmesine dönüşür” (Lehmann, 1999, s.168-169).

Postdramatik tiyatronun somut yönünün vurgulanmasının tiyatro estetiği açısından da özel bir anlamı vardır. Özellikle Aritoteles'ten beri yürürlükte olan mimesis kavramı açısından. "Taklit edilmemiş, aksine biçimsel olarak yapılandırılmış" oyunlar açısından somut tiyatro söz konusudur. Mimesis tanımaya ya da "yeniden tanımaya" ilişkin mimesise/taklide dayanmayan somut tiyatro "algılama"ya yöneliktir. Basitçe sahne üzerinde mimetik estetikle kullanılan bir öge, <mimetik tanıma: "x bu anlama geliyor/simgeliyor" şeklinde bir tanımaya/anlamaya dayanırken, somut tiyatro içinde <algılama:"orada bir x var"> şeklinde bir algıya/görmeye dayanır. Postdramatik tiyatro "mimesis ve kurgunun ilkelerini aşarak oluşan bir 'algı fenomenolojisi' oluşturmuştur." (Kocabay, 2003, s.12)

"Buna göre Fabre'deki sahnesel unsurlar, bir Frank Stella'nın "non-relationel art" türünden göstergeler ve hiyerarşik olamayan düzenin prensibine doğru, simetrik ve paralellik içinde yerleştirilmişlerdir. Oyuncular, aydınlatılmış nesneler, dansçılar vs. salt biçimsel bir gözlem içinde sunarlar, bakış sunularının dışında derin bir sembolik göstergeyi ele alma gereğini duymaz, aksine daha çok zevkli ya da can sıkıcı bir şekilde gerçekleştirilen, görünürdeki faaliyetleri doğrultusunda "yüzey" üzerinde tespit edilirler.(...) Aristoteles'in yaklaşımı doğrultusunda mimesis, yeniden tanımanın hazzını üretirken ve aynı zamanda sürekli olarak belirli bir sonuca ulaşırken, duysal-veriler burada her defasında henüz verilememiş cevaplara dayanır, bir anlamda görünen ve duyulanlar, potansiyel anlamda kendine özgü uyumları açısından ertelenir. Bu anlamda söz konusu olan bir algılanabilirlik tiyatrosudur. Postdramatik tiyatro, tanımlanabilen ve tanımlanamayanı, mimesis ve kurgusunun prensibiyle üstesinden gelişiyle belirleyen kendi "algılama fenomenolojisini" gerçekleştirecek şekilde vurgulamaktadır. An içinde üretilmiş olan somut bir olay olarak oyun, artık belirli bir temsilin düzenine dayanmayan algılamanın mantığını ve bu algılamanın öznesinin statüsünü önemli derecede değiştirir" (Lehmann, 1999, s.169-171).

2.3.14.10. Gerçekliğin Çöküşü

Her sanat dalı, dışarıdaki malzemeyi (ham madde) kendi bünyesindeki ifade araçlarıyla işleyerek esere dönüştürür. Örneğin resim fırça, kağıt vb. ile, müzik notalar ve çeşitli enstrümanlar ile bunu yapar. Tiyatro ise ham maddesini mimesisin araçlarıyla işler. Bütün tiyatro göstergeleri (metin,oyuncu, sahne öğeleri vb.) mimesisin araçlarıdır. Geleneksel(dramatik) tiyatronun temel üretim mantığı basitçe budur. Dramatik tiyatronun temelinde mimesisin araçlarıyla oluşturulan kurgusal bir gerçeklik vardır. Bu kurgusal gerçeklik “çerçevelenmiş” bir gerçekliktir. Bu anlamda dram, “tabloyu içe dönük olarak bir arada tutan ve dışa doğru kapatan” bir çerçeve gibidir. Shakespeare’in oyun kişilerinin oyundan dışa dönük olarak seyirciyle iletişim kurması gibi “bir dizi konvansiyonel çöküşler” şeklinde dramatik tiyatro içinde bu kapalı çerçeveden gerçeğe doğru bazı sınır aşmaları yapılmış olsa da bunlar “sanatsal görev” çerçevesinde fark edilmeyecek bir biçimde yapılmıştır. Bu çöküşlerdeki temel strateji ise “sanatsız ve kavramsal olarak sunulması gereken tiyatronun bir olgusu şeklinde” ele alınmış olmalarıdır. Fakat işleme mantığını mimesis üzerine kurmayan postdramatik tiyatrodaki söz konusu çöküşler postdramatik estetiğin ilkelerinden biri haline gelir. Yani dramatik tiyatrodaki bir anlamda sanatın sınırlarının dışına çıkılarak “sanatsız” bir şekilde sunulan çöküşler, postdramatik tiyatrodaki tiyatrallığın bir şartı olarak sanat haline gelmiştir: “ilk kez postdramatik tiyatro, belgeye dayalı ve kavramsal olarak devam etmeyen gerçekliğin düzeyinin ‘oyuna dâhil oluşunu’... aynı zamanda teatral oluşumun durumunun kendisinin de şartı haline getirmiştir” (Lehmann, 1999, s.171-173).

Burada dramatik gerçeklik düzeyi açısından bir çöküş söz konusuyken dramatik olmayan gerçeklik düzeyinin ortaya çıkışı vardır. Dramatik açıdan apar gibi kusurlu uygulamalarda gerçekliğin çöküşü söz konusudur. Fakat bir gösterimin tam ortasında ışıkların yanıp oyuncuların sigara molası vermesi, sahnede balıkların ölmesi, kurbağaların ezilmesi, bir oyuncuyu gerçekten elektiriğin çarpması ya da bir kelebeğin yakılması gibi “sağlıklı olmayan” hareketlerde postdramatik tiyatronun paradigmasının asal özelliklerinden biri görülür. Burada seyirci sahnedeki şeyin gerçek mi yoksa bir mizansen mi olduğu konusunda kesin karar veremez. İşte seyircinin bu tereddütü postdramatik tiyatronun “asıl nükte”sidir. Sahne üzerinde gerçek ve kurgunun “eşitlenmesi” sonucunda seyirci gördüğü şey karşısında ahlaki ya da sosyal açıdan nasıl

bir tepki vereceğini bilemez. Gerçek olanın oyuna dahil edilmesi, gerçekte sahneye koyulmanın iç içe geçmesi “izleme” eylemini de değiştirmiş ve tartışmaya açmıştır. İzleme “sosyal ve ahlaki açıdan sorunsuz” bir eylem olarak algılanırken postdramatik tiyatrodaki gerçeklik düzeyine ve oyunun estetik mesafesine yapılan müdahalelerle seyircinin seyirci olma durumu sarsılır.

“Sahnede balıklar ölüyor, (görünürde) kurbağalar ayaklar altında eziliyorsa ya da bilinçli olarak bir oyuncunun gerçekten de seyircinin önünde bir elektrik çarpmasıyla sağa sola fırlatıldığı belli değilse (örneğin Fabre’nin “Wer spricht meine Gedanken?” adlı oyununda karşımıza çıktığı gibi), o zaman seyirci muhtemelen gerçek, ahlaki olarak kabul edilemez bir durum karşısında olduğu gibi tepki verir. Başka bir deyişle: şayet sahne üzerinde gerçek, tıpkı bir aynada ya da parke üzerinde olduğu gibi sahneye koyulana üstün geldiğinde, seyirci kaçınılmaz bir şekilde (sahneye koyulan uygulamaya dayalı olarak), sahne üzerinde gerçekleşeni kurgu mu (estetik anlamda) yoksa gerçek mi (ahlaki anlamda) olarak algılayıp algılamayacağı sorusunu sorar. Böylece tiyatronun gerçeğe doğru bu türden bir sınır-aşımı, özellikle seyircinin, seyirci olma durumunu sorunsuz biçimde sosyal bir davranış şeklinde yaşamının yansıtılmamış kesinliği ve kararlılığıyla ortaya koyduğu belirleyici pozisyonunun kesinliğini sarsar. Gerçekleştirilen bir olayda, “tiyatro” ve günlük yaşam arasındaki sınırın kaydırıldığı yerde, bu durum postdramatik tiyatro içinde, tiyatro tanımı tarafından kesinleştirilmiş önemli bir yaklaşım olmanın uzağında, çoğu zaman bir sorun ve can-landırmanın nesnesi olarak tiyatro aracılığıyla kendini gösterebilir. Seyircinin (bir şekilde huzursuz edilen) estetik mesafesi, dramatik tiyatronun bir fenomenidir ve bu fenomen, yeni, performans benzer tiyatro biçimlerinde yapısal olarak (gerçeğe dayalı olarak, az ya da çok belirli ölçüde dikkat çekici ve provoke edercesine) sarsılır” (Lehmann, 1999, s.179-180).

2.3.14.11. Olay/Durum

Olağan ya da olağan üstü olay ya da eylemler bir dizi oluşturacak şekilde birleştirilebilir. Olayları “dizi” şeklinde sıralayabilmek için bu dizinin bir bağıntıya sahip olması gerekir ki sahip olunan bu bağıntıdaki kurallara istinaden olaylar birbirleriyle ilişkilendirilebilsin. Dizinin sahip olduğu bağıntıya istinaden bir araya getirilen olaylar örneğin “roman” olarak kaleme alınabileceği gibi sahnede sergilemek üzere dramatize edilebilirler. Dizinin bağıntısına istinaden sergilenmek üzere bir araya getirilen olaylara “olaylar dizisi” denmektedir. Dikkat edilirse bu olayları bir arada tutan dizinin bağıntısıdır. Tıpkı tespîh tanelerinin dizildiği ip gibi. Dramatik tiyatronun (geleneksel ya da konvansiyonel tiyatro) temelinde bu bağıntı vardır. Postdramatik tiyatroya bu bağıntı yoktur. Gösterge dizesi dağılmış, neden sonuç bağı ortadan kalkmıştır. Kısaca “olaylar dizisi”nden “dizi” gitmiş “olay”lar ya da durum kalmıştır. Postdramatik tiyatronun gösterge karakterinin üslup özelliğinin sonuncusu işte bu olayların-durumların sergilenmesidir.

Olayların/durumların sergilenmesinin nüans noktası ise sergilenme sürecinin değer kazanmış olmasıdır. Bu da bizi “burada ve şimdi”lik durumuna götürür. “Bu postdramatik olay tiyatrosunda önemli olan burada ve şimdi gerçekleşen, bir bakıma gerçekleştikleri an içinde değer kazanan (...) eylemlerin sunulmasıdır.” (Lehmann, 1999, s.180). Happening ve performans için de “burada ve şimdi”lik karakteristik bir özellik olduğu için postdramatik tiyatro bunlara yaklaşmıştır. Öncelikle bu uygulamalar sayesinde ya da yüzünden metin anlam kaybına uğramıştır. Burada ve şimdinin püf noktası etkinliği interaktifleştirmesidir. Etkinlik oyuncu ve seyircinin ortak katılımına açık hale getirilerek oyuncu ve seyirciyi aynı gerçeklik düzlemi içinde buluşturulur. Dahası aynı gerçeklik düzleminde var edilirler. Bunları mümkün hale getirense oluşturulan olay ve durumlardır.

“Tiyatro, oyun anlamında algılananın basit bir şekilde “karşısında durulabilecek” bir durum değil, aksine katılımcı olunan ve bu nedenle Gadamer’in de “durum” hakkında dile getirdiği gibi, “hakkında sadece nesnel bir bilgiye sahip olunamayacağı” şeklinde bir durumu dile getirir.(...) Yapay olarak müdahale edilmiş olan sözde-dünyaların yerini, günlük yaşamın somut materyali içinde meydana getirilmiş durum alır, bir anlamda sadece belirli bir süreliğine oluşturulmuş, meydan okuyan ve izleyicilerin, bağlamı içinde kendilerinin aktif oldukları, yaratıcılıklarını keşfettikleri ya da geliştirebildikleri bir ortam meydana getirilmeye çalışılmıştır” (Lehmann, 1999, s.183).

Bu olay-durum tiyatrosunda temsilin karşısında varoluş, sonucun karşısında süreç öne çıkar. Bu anlamda postdramatik tiyatro temsile değil varoluşa dayanır. Postdramatik tiyatro sonuç değil süreç odaklıdır. Süreçte ise eylemin/durumun kendisi ön plandadır. Böylece tiyatro bitmiş/tamamlanmış bir yapıt (ergon) değil, sürecin kendisiyle ilişkili olan etkin bir güç (energia) olarak yeniden tanımlanır (Lehmann, 1999, s.181). Kapalı kurgusal bir kozmosa dayanan dramatik yapıt bitmiş/tamamlanmıştır. Buna karşın Eco modern sonrası süreçte ortaya çıkan eserlerin karakteristik özelliği için “açık yapıt” tanımını kullanmıştır. Aynı şekilde Benjamin’in organik (tamamlanmış/bitmiş) yapıtın örgütlenme mantığıyla uyuşmayan eserler için “alegorik” tanımını kullanması da hep birbirleriyle ilişkilidir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, avangardın da temel bir strateji olarak kullandığı olay/eylem sanatından farklı olarak postdramatik tiyatronun avangart hareketlerdeki siyasi söylem ve taleplerle bir ilişkisinin olmamasıdır.

“Futurizm, Dada ve Sürrealizm’in eylem sanatının konsepti, medeni değerlerin radikal biçimde yıkılması, yeniden yapılandırılması ve tüm yaşam koşullarının devrimleştirilmesi isteğini kapsamaktaydı. Aynı üslubun olay-sanatı doğrultusunda taşıdığı anlam açısından postdramatik tiyatrodaki, “üretimişliğin mantığının” başka bir bağlamı içinde (Adorno), bir bakıma dış görüntü açısından yüzyılın başlarında avangart-estetikteki benzer süreçsel yaklaşımlarından farklı biçimde algılanmalıdır. Eylem sanatının günümüzdeki gücü, artık dünyanın değişimi talebinde bulunan toplumsal provokasyonda kendini ifade eden değil, aksine olayların, istisnaların, sapmaların anlarının oluşturulmasına dayanmaktadır” (Lehmann, 1999, s.181-182).

2.4. BİLANÇO: DRAMATİK VERSUS POSTDRAMATİK

DRAMATİK	POSTDRAMATİK
• Hipotaksis • Hiyerarşik yapı • Merkezi • Ağaç biçimi (arborescent) • Olaylar bağıntılı • Tiyatro araçları/Öğeler/Yapısal unsurlar birbirleri ile bağıntılı • Olaylar Dizisi nedensel – diyalektik • Organik/Doğal • Oyun yapısı bütünlüklü • Kompozisyon (tez-antitez/serim-düğüm-çözüm) • Artzamanlı • Homojen • Simetrik (perspektif) • Dramaturji / Metne-söze-yazıya dayanır (Logosentrik) • İlizyon • Beden kullanımı norma uygun ve işlevsel/Araçsal • Mimetiktir • Temsile dayanır, dış bir gerçekliği referans alır, anı ıskalar • Gösteren-gösterilen ilişkilidir	• Parataksis • Hiyerarşisiz yapı (Non-hiyerarşi) • Merkezsiz • Rizomatik • Olaylar bağıntısız • Tiyatro araçları/Öğeler/Yapısal unsurlar bağıntısız • Olaylar Dizisi Nedensel –diyalektik değil • Alegorik/Sentetik-yapay • Oyun yapısı parçalı • Dekompose/fragman – kolaj-montaj • Eşzamanlı (simultan) • Heterojen • Asimetrik (antiperspektif) • Senografi(Görsel Dramaturji) Metne Dayanmaz • Desilüzyon • Beden norm dışı, erotik ve odakta • Varoluşsaldır • Temsile dayanmaz, “şimdi ve burada”dır, an içinde üretilmiş olana yoğunlaşır • Gösteren-gösterilen ilişkisi

• Göstergeler tutarlı, kararında ölçülü ve düzenli kullanım (stabil) • Sonuçsaldır • Bitmiş, Tamamlanmış, Kapalı yapı • Diyalog (bireysel/tek sesli) • Konuşma örgüsü diyaloga dayanır • Dil işlevseldir • Dil dikkati başka bir şeye yönlendirir (araçsal-işlevsel kullanım) • Dil bir iletişim aracıdır • Uyumlu/Harmonik • Üretim • Orjinallik / Üslup • Elitist • Gerçek ile kurgu(oyun) arasındaki sınır belirlidir, ahlaki vb. açıdan sorunsuzdur • Sahne ve seyirci uzamı(theatron) arasında güvenli bir mesafe vardır • Seyirci güvenli bir konumdadır	parçalanmıştır • Gösterge Bombardmanı / Plethora, kaotik, düzensiz kullanım (daha azı ya da daha çoğu) • Süreçseldir • Taslak, Tamamlanmamış, Açık Yapı • Monolog (çok sesli/monoloji/poliloji) • Diyalog taklit edilir • Dil edimseldir • Dil dikkati kendi üzerine çeker (şiiirsel-sanatsal işlev) • Dil bir gösterim nesnesidir • Uyumsuz/Kakofonik • Reprodüksiyon • Melez / Pastiş / metinlerarası • Demotik • Gerçek ile kurgu(oyun) arasındaki sınır aşındırılır (sorunludur) • Seyirci ile oyun arasındaki estetik mesafe sorunludur • Seyircinin seyirci olma durumu sarsılır
--	---

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OYUN İNCELEMELERİ

3.1. HAMLET MAKİNESİ

Geçmiş ya da tarih diye adlandırdığımız olaylar zincirini, felaket yıkıntı ve fırtına şeklinde değerlendirmektedir Walter Benjamin. Bu değerlendirmesiniyse Paul Klee'nin "Angelus Novus" adlı küçük resmi üzerinden yapar. Klee'nin resminde betimlediği figürü "Tarih Meleği" olarak adlandıran Benjmain, tarihe bakan bu meleğin gördüğü tek şeyin felaket olduğunu ve bizim ilerleme diye adlandırdığımız şeyin işte bu fırtına olduğunu söyler. Benjamin'e göre, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımayan hiçbir kültürel belge yoktur (2002, s.41-42). Bu görüşü ispat etmek istermişçesine, 500 yıllık kültürel bir belge olan Shakespeare'in *Hamlet*'ini Heiner Müller *Hamlet Makinesi* oyununda bir barbarlık belgesi olarak yorumlamıştır. *Hamlet*'teki iktidar ve güç etrafındaki mücadeleyi Avrupa'daki devrimler ve yıkıcı sonuçlarıyla ilişkilendirmiştir Müller *Hamlet Makinesi*'nde.

Heiner Müller'in biyografisi ile oyunları arasında açık bir ilişki vardır. Alman bir yazar olan Heiner Müller, *Hamlet Makinesi*'ni 1977 yılında yazdığında Almanya henüz birleşmemişti. II.Dünya Savaşı'nın sonucunda kaybeden taraf olan Almanya işgal kuvvetleri tarafından bölünmüştü. Batı ittifakı olan Fransız, İngiliz ve Amerika Batı Almanya üzerinde söz sahibi iken Sovyet Birliği Doğu Almanya üzerinde söz sahibiydi. Doğu'yu ve Batı'yı ayırmak için Berlin'de sosyalist yönetim tarafından inşa edilen duvar Almanya'yı ikiye bölmüştü (Berlin Duvarı 1990'da yıkılmıştır). İşte Heiner Müller Sovyetler Birliği'nin etki alanındaki Doğu Almanya-Berlin'de esen devrim fırtınasının içinde yazmıştır *Hamlet Makine*'sini. Oyunda Marx, Lenin, Mao gibi Sosyalist düşüncenin simgelerinin heykellerinin varlığı ve bunların balta ile parçalanması gibi simgeler Müller'in kişisel tarihinin oyuna yansımaları olarak okunabilir. *Hamlet Makinesi*'nin hammaddesi olan insanlık tarihine, devrime/sosyalizme ait malzeme yalnızca nesnel bir malzeme değildir. Bu malzeme

Müller'in kişisel tarihiyle de ilişkili olan, biyografisinin taşıdığı unsurların yazarlığı üzerindeki etkisini gösteren unsurlardır (Karacabey, 2007, s.164). Hamlet Makine'sindeki dağınık ve ilintisiz görünen yığmaca şeklindeki malzemeye “döngüsel uygarlık tarihinin kuş uçuşu gözden geçirilmesi” (Innes, 2010, s.280) olarak, tarihin belirli bir kesimine ait önemli anların tiyatral imgeleri şeklinde bakıldığında taşlar yerine oturacak ve oyun daha sağlıklı yorumlanabilecektir. Bir anlamda bütün bir geçmiş kuşbakışı olarak görülmüş ve bu haliyle oyunlaştırılmıştır. Yukarıda değinildiği gibi Benjamin aynı zamanda bir barbarlık belgesi olarak nitelenemeyecek hiçbir kültürel belgenin olmadığını söylemiştir. İki dünya savaşı ve Alman Faşizmi ile Stalinist baskı arasında sıkışıp kalan Benjamin'in 1940'ta intihar etmeden önce dolanıp durduğu Avrupa'da gördüğü ölümler, parçalanmışlık, yıkıntı, moloz yığını ve felaketleri doğuran bir fırtınadır. İşte bunun için ilerleme diye adlandırılan şeyi bu fırtına olarak tanımlaması boşuna değildir. Müller işte bu bakış açısını sahneye taşımıştır. Söz konusu ilerlemenin içine Müller çoğu oyununda özellikle sosyalist devrimi de katmıştır. Georg Büchner'in devrim önce kendi çocuklarını yer (2001, s.62) deyişi gibi devrimin kendi çocuklarını yemesinin hikayesini anlatır Müller. Uygarlığın tarih boyunca hep kurbanlarla ilerlemesinden ötürü tarihi barbarlığın sürekliliği olarak algılayan Müller'in şimdiki zamanı daha iyi açıklamak için geçmişle ilişki kurduğunu söylemektedir Karacabey (2007, s.168).

Bu incelemede Müller'in biyografisine çok fazla odaklanmadan –değinilmesi elzem olan hususlar hariç- Hamlet Makinesi oyunu postdramatik yapının öğeleri dikkate alınarak incelenmeye çalışılacağından giriş kısmındaki Müller değinisi yeterli görünmektedir. Oyundaki anlam katmanlarına yönelik araştırma bir yönüyle oyun yazarı Müller'in niyetlerini okuma çabasını da gerekli kılmaktır. Bunun haricinde biçimsel açıdan yapılacak incelemede ve oyunun postdramatik yapısını ortaya çıkarma çabasında, Müller'in niyetleri ya da biyografisi işe yaramayacaktır. Postdramatik yapının ayırt edici kullanım/üslup özelliklerinden olan eylemin parçalılığı, simultanlık, kolaj-fragman-montaj, monolog-dil-diyalog, söylem/hitap, beden kullanımı ve metinlerarasılık özellikleri açısından Hamlet Makinesi oyunu bu öğelerin kullanımı açısından postdramatik tiyatro yapısı açısından model bir oyundur. Oyunda özellikle belirgin olan bu postdramatik yapısal unsurlara değinilecektir.

Müller'in Hamlet Makinesi tıpkı Shakespeare'in Hamlet oyunu gibi beş perdeden oluşmaktadır. Hamlet Makinesi'nin birinci ve dördüncü bölümleri Hamlet etrafında örgütlenirken ikinci ve beşinci bölümleri Ophelia etrafında örgütlenmektedir. Birinci ve dördüncü bölümlerde Hamlet'in monoloğu, ikinci ve beşinci bölümlerdeyse Ophelia'nın monoloğu vardır. Oyunun "Skerzo" başlıklı üçüncü bölümü ise Hamlet, Ophelia, Claudius, Horatio'nun etkileşimine sahne olan bir bölümdür. Oyundaki tek diyalog bu bölümde yer alır:

Ophelia: Hamlet yüreğimi mi yemek istiyorsun Hamlet. Güler

Hamlet: Elleriyle yüzünü kapatarak. Kadın olmak istiyorum

Oyundaki kişileştirme düzenine bakıldığında görülüyor ki Hamlet Makinesi'ndeki bütün oyun kişileri çoğunluğu Shakespeare'in Hamlet'i olmak üzere başka oyunlardan alınmış ya da tarihsel şahsiyetler kullanılmıştır. Hamlet Makinesi'ndeki *Hamlet*, *Ophelia*, *Hayalet*, *Horatio*, *Polanius*, *Hamlet'in Annesi* (Gertrude-Danimarka Kraliçesi), *Claudius* (Danimarka Kralı-Hamlet'in Amcası) karakterleri Shakespeare'in Hamlet oyunundan devşirilerek mutasyona uğratılmış karakterlerdir. *Ölü Filozoflar*, *Marx*, *Lenin Mao*, *Meryem Ana* karakterleri tarihsel şahsiyetlerdir. *Melek* figürü, Benjamin'in Tarih Meleği'ne gönderme yapmaktadır. Benjamin'in Tarih Meleği yüzünü geçmişe dönmüşken Hamlet Makinesi'ndeki Melek figürünün de ensesinde bir yüz vardır ve bu haliyle bakışları geriye/tarihe doğrudur. *Elektra* ise Antik Yunan oyunlarında kullanılan mitolojik kökenli bir karakterdir. Bu açıdan oyunda Müller'in oluşturduğu orijinal (devşirilmemiş) bir karakter yoktur. *Ölü Kadınlar*, *Bilekleri Kesik Kadın*, *Sahne İşçileri*, *Doktor Gömlekli İki Adam* oyunda kullanılan figüranlardır. Hamlet Makinesi kişileştirme düzeni açısından değerlendirildiğinde zaman görülmektedir ki postdramatik oyunlardaki yazarın imzası anlamına gelecek üslup eksikliği ve orijinal olmama durumu kişileştirme açısından açıkça görülmektedir. Oyunda Müller'in imzasını taşıyan orijinal bir karakter yoktur. Müller devşirdiği karakterleri mutasyona uğratmıştır. Hamlet mutasyona uğrayarak feminen/edilgen bir yapıya bürünmüş, Ophelia ise oyundaki olayların gidişatını etkileyen etken/başat bir hale evrilmiştir. Oyunun son bölümünde Ophelia'nın "*Elektra konuşuyor*" diyerek Elektra'ya dönmesi/evrilmesi bir evrim/mutasyon olarak değerlendirilebilir. Postmodern düşüncede siyasal/sosyal/cinsel alanlarda kadının ön

plana çıkmasına (ya da postmodern söylemle “özgürleşmesine”) paralel olarak Hamlet Makinesi’nde de Ophelia’nın etken bir konuma gelmesi, postdramatik tiyatrodaki kadın algısını yansıtmaktadır. Kaldı ki bu yönü ile değerlendirince oyunun özellikle son bölümünde Ophelia’nın Elektra’ya dönmesinin rastgele yapılmış bir kurgu olmadığı aksine postmodern düşüncenin ruhuna oldukça uygun bir yaklaşım olduğu görülmektedir. Shakespeare’in Hamlet’inde güç mücadelesinin doğurduğu fırtınada bir yaprak gibi o tarafa bu tarafa salınıp sonunda suya düşüp boğulan, bu yönüyle edilgen bir karakter olan Ophelia, postmodern dönemde, Müller’in Hamlet Makinesi’nde fırtınayı doğuran ve olayları etkileyen etken bir kişi olarak ortaya çıkmıştır. Ophelia Hamlet’i kadın yaparak önceki dönemin egemen güçlerinin artık hükmünün kalmadığını ilan etmektedir ya da en azından gücün oransal anlamda değişimin bir göstergesidir bu ve tuhaf bir şekilde bu güç değişimi modern sonrasının ruhuna uygun bir şekilde cinsellik üzerinden verilir. Oyunun sonunda Ophelia evrimini tamamlayıp, Elektra’ya dönüşerek –feminist/siyasal açıdan- önceki dönemin kurbanları olarak görülen kadınlar adına konuşur: “Kurbanlar adına... Kahrolsun boyun eğmenin mutluluğu. Yaşasın nefret, kin, isyan, ölüm. O elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği” (Müller, 2008, s.167)

Hamlet Makinesi oyunu Ophelia’nın yeniden doğuşu olarak yorumlanmalıdır belkide. Hatta biraz abartarak oyunun gizli başlığının “Ophelia’nın Yeniden Doğuşu: Hamlet Makinesi” olduğu söylenebilir. Hamlet Makinesi’nin *Aile Albümü* başlıklı 1.bölümünün başlangıcı Hamlet’in “*Ben Hamlet’tim*” (2008, s.159) repliği ile. Sahne bir cenaze merasimidir. Ölen Kral’ın cenaze kortejini görürüz. Bilindiği gibi postmodern yapıtların karakteristik özelliklerinden biri de çifte kodlama tekniğidir. Shakespeare’in Hamlet’inde mezarlık sahnesi olan beşinci perdenin birinci sahnesi olan Ophelia’nın defnedildiği sahnede Hamlet “*Ben Hamlet’im*” (2001, s.169) repliğiyle ortaya çıkar. Bir oyunda Ophelia ölüyorken diğer oyunda Ophelia dirilmektedir ya da postmodern düşünceye uygun olarak söylersek özgürleşmektedir. Her iki oyunun söz konusu sahnelerinde devlet erkanının üst düzey katılımının olduğu bir cenaze töreni vardır. Alegori’nin “anlatıyor gibi görüldüğünden farklı bir şey anlatan ve okuyucuyu bu gizli anlamı deşifre etmeye çağıran metin” (Connor, 2015, s.311) şeklindeki tanımıyla birlikte Hamlet Makinesi’nin alegorik düzeni içindeki cenaze merasimi ve oyunun gelişimi birlikte düşünüldüğünde, “*dün kendimi öldürmeyi bıraktım*” diyerek

etken bir konuma gelen “*Hapishanemi ateşe veriyorum*” (2008, s.161) diyerek önceki aidiyetlerini terk eden, tutsaklığının araçlarını parçalayan ve kanına bürünerek sokağa çıkan Ophelia’nın yeniden doğumunu izleriz Hamlet Makinesi’nde.

Bu yorumun yanında Hamlet Makinesi’nin başlangıç bölümünün farklı şekilde yorumları da vardır ki söz konusu yorumların haklılığını ortaya koyacak kanıtlar da mevcuttur oyunda. “Açık Yapıt” olarak tanımlanan postdramatik oyunlar bu yönleri ile izleyicide tamamlanacak şekilde yoruma imkan tanımaktadır. Her izleyicinin alımlaması da farklı olacağına göre tek bir küresel yorumun geçerli olmadığı açıktır. Marx-Engels’in Komünist Manifestosu’nun meşhur giriş cümlesi “*Avrupa’da bir hayalet dolaşıyor, komünizm hayaleti*”dir (Marx, Engels, 2003, s.67). Hamlet Makinesi’nde de “*Avrupa’nın harabeleri*” (2008, s.159) arasında dolanan Hamlet’in Babasının Hayalet’i komünizm hayaleti olarak, Hamlet’in “*orospu*” (2008, s.161) olarak nitelediği annesi ise “parti” olarak yorumlanmıştır (Karacabey, 2007, s.213). Heiner Müller Hamlet’i bir “ayna” olarak kullanıp Batı tarihinin içinde bu aynayı gezdirerek yıkıntı, felaket ve pişmanlıkları gösterir. Oyunun seyircide çözümlenmeyi bekleyen alegorisi içinde ya da çifte kodlaması içinde –artık nasıl adlandırılırsa adlandırılırsın- Hayalet hem intikam isteyen ölü bir kral ve babadır hem de batı tarihi ve komünizmdir (Karacabey, 2007, s.207-208). Fark edilmiştir ki bu çıkarımlar oyunu daha iyi “anlama”ya yönelik “yorum”lardır ve oyundaki anlam katmanlarına dair yazarın biyografisini/niyetini de işin içine katan bir çabadır. Herne kadar “anlam” postmodern eserler için sorunlu olarak görülse de bizim açımızdan postmodern yapıtlardaki anlam sorunsalı “anlamsızlık” olarak algılanmamakta, mesele postmodern yapıtların küresel bir anlama indirgenmeye direnmesi olarak kabul edilmektedir. Yoksa anlamsız olan hiçbir şey yoktur. Aksi takdirde dramatik tiyatrodan alışıldık olunan, kesin ve altı çizilmiş “anlam” beklentisiyle yola çıkıp postdramatik yapıtlarda da benzer kesinlikte bir anlam aramak başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Shakespeare Hamlet’te daha algılanabilir olan bir kişiye odaklanmışken (ki alımlama ve anlam çıkarımı bu sayede daha kolay olacaktır) Müller Hamlet Makinesi’nde bir kültüre odaklanmıştır. Bunun için Hamlet bir kişinin tragedyasıyken Hamlet Makinesi bir kültürün tragedyasıdır. Bir kişiden bir kültüre geçerken resmin çapı büyüdüğü için bütün resmi görmek ve algılamak/anlamak doğal olarak daha zor olacaktır.

“Avrupa'nın yıkılmış sahillerinde başlayan ve Afrika'nın göbeğinde yaşanan bir buzul çağında biten Hamletmachine, karakterinin tragedyası değil peyzaj olarak kültürün tragedyasıdır” (Fuchs, 2003, s.142).

Hatırlanacağı üzere dramatik yapıtlardaki bütünlüğün ya da organikliğin nasıl sağlandığına daha önce değinilmişti. Dramatizasyon sürecinde, bir hammadde halinde olan olaylar, bir bağıntı dahilinde işlenerek Olaylar Dizisi'ne dönüştürülmekteydi. Malzemenin bu şekilde kompoze edilmesiyle bir başı, ortası ve sonu olan bütünlüklü bir tiyatro oyunu ortaya çıkmaktaydı. Postdramatik oyunların bir anlamda sırrı olayları, olaylar dizisine dönüştüren bağıntının (tespih tanelerini bir arada tutan ip gibi) ya dramatik yapıdaki gibi, açık seçik görülecek şekilde sivriltilmemesi, belirsiz bırakılması ya da tamamen ortadan kaldırılmasıdır. Bunun sonucunda da ortadaki hammadde dramatizasyon sürecinden (dramatik anlamda) geçmemiş olacak ve dağınık, yığmaca şeklinde birbirleriyle ilgisiz bir göstergeler bütünü görünecektir. Bu durumda gösterge bombardımanı, seyirciyi bombalamak ya da gösterge yoğunluğuyla oynama (aşırılığı/plethora ya da azlığı) şeklinde tanımlanacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken kilit nokta ise dramatizasyon sürecinin yerini tiyatral işlemin almasıdır. Ya da daha naif söylenecek olursa, dramatik tiyatroda yazın/üretim aşamasında en önemli işlemlerden biri dramatizasyon süreciyken postdramatik tiyatroda bu hiyerarşi değişerek önem açısından tiyatrallık (tiyatral işlem) ön plana çıkmıştır. (örneğin bu durum yazınsallığın hiyerarşisini kaydırıp önem derecesini azalttığı için biraz da sansasyonel bir söylem yakalamak adına “yazarın ölümü” ilan edilmiştir.) Burada açıklamaya çalıştığımız olay ve bağıntı ilişkisi düşünülerek Hamlet Makinesi'ne bakıldığında görülecektir ki oyunun beş bölümündeki olaylar, bağıntı eksikliğinden ötürü bir olaylar dizisine dönüşmemektedir. Oyunun hammaddesi bir dramatizasyon sürecinden değil tiyatral bir işleminden geçmiştir. Bunun sonucunda da ortaya bir olaylar yığını çıkmıştır. Oyunun iskeletini oluşturan olaylar şu şekildedir:

Hamlet Makinesi

1.Bölüm (AİLE ALBÜMÜ)

- Digesis/Anlatı:Hamlet'in anlatısı/Monoloğu
- Avrupa'nın harabeleri
- Cenaze Merasimi

- Çanlar Kimin İçin Çalışıyor? Çifte Kodlama > Komünizm/Sosyalizm-Berlin Duvarı-Parti
- Törene katılan devlet erkânı
 - Katil ve dul bir çift
 - Meclis Üyeleri
 - Yolun iki yanındaki halk
 - Tabutun kılıçla açılması
 - Ölü atanın parçalanıp sefil yaratıklara dağıtılması
 - Boş tabutun üzerinde katilin dula binmesi
 - Çürüyüş (Bir kültürün/sistemin trajedisi)
 - (Yapısal açıdan bir kolajlar bütünü/montaj tekniği)
- Hamlet şiir okur(Metinlerarasılık)
- Hayalet'in gelişi
- Hamlet'in mutasyonu (Baba ve Anne'ye davranışı)
- Horatio girer (Mutasyon:HoratioPolonius)
- Rolün terki.”*Ben de oyuncuyum. Hamlet'i oynuyorum*) (postepik)
- Alegori:Hamlet+Anne öyküsü / Oedipus Kompleksi
- Sonuç: Hamlet etrafında örgütlenen yapı / Kolaj Montaj / Eylemin Parçalanması / Metinlerarasılık / Hitap-Söylem / Monolog

2.Bölüm (KADININ AVRUPASI)

- Enormous Room (Metinlerarasılık > E.E.Cummings)
- Ophelia / Koro / Hamlet
- Digesis/Anlatı: Ophelia'ın anlatısı/Monoloğu
- Feminist manifesto
- “Hapishane”den firar (Ophelia: “Tutsaklığımın araçlarını parçalıyorum...*Hapishanemi ateşe veriyorum... Sokağa çıkıyorum*”

- Mutasyon / Evrim: Elektra'nın doğum sancısı / “*Kadınların Kurtuluşu - Erkek Tahakkümüne Karşı Mücadele*” (Fraser, Nicholson, 2011, s.488)
- Sonuç: Ophelia etrafında örgütlenen yapı / Metinler Arasılık / Hitap-Söylem / Monolog

3.Bölüm (SKERZO)

Bölümün işlevi: Bölüm başlığı bir müzik terimi olan skerzo(Scherzo)'dur. Senfonilerin genelde 3.bölümündeki mizahi (şakacı) içerikli canlı bölüm. Müzikal yapıttaki işlevine benzer şekilde, Hamlet Makinesi oyunun mizahi!(humour/Hamlet'in kadın olması gibi) içeriğinin ön plana çıktığı, kısmen daha canlı(karnavalesk) bale-dans-striptiz içeren orta bölümüdür.

- Ölüler Üniversitesi
- Ölü filozoflar Hamlet'e kitap fırlatır.
- Bale / Ölü kadınlar galerisi
- Ölü kadınlar Hamlet'in giysilerini yırtıp atar
- Dik duran bir tabuttan Claudius ve Ophelia çıkar
- Ophelia striptiz yapar
- Diyalog (klasik işlev / dramatik öge)
- Hamlet kadın olur
- Ophelia Hamlet'e makyaj yapar
- Hamlet'in babası güler
- Ophelia ile Claudius/Hamlet babası birlikte tabuta girer
- Melek/Horatio ile Hamlet dans eder
- Tabuttan gelen sesler
- Salıncakta Meryem Ana
- Horatio açtığı şemsiyenin altında Hamlet ile kucaklaşır.
- Meme kanseri bir güneş gibi parlar.

- Sonuç: Bölümün kendi içinde bir diyalektiği vardır / Ophelia'lık kazanır > Hamlet'lik kaybeder / Oyunun bir anlamda peripetisi / Hamlet kadın olur / Libidinal beden kullanımı
Dramatik diyalog / Bedensellik / Gösterge Bombardımanı-
Plethora / Ritüel

4.Bölüm (BUDA PEŞTE'DE GRÖNLAND SAVAŞI)

- Huzursuz Ekim'de tüten soba (Kod çözümü > Rusya 1917 Ekim Devrimi – Lenin Bolşevik Devrimi > 1956 Macar Devrimi – Sosyet destekli Stalinst Hükümete karşı)
- Doktor Jivago (Metinlerarasılık / Kod çözümü > Bolşevik Devrimini Eleştiren Boris Pasternak'ın Nobel Edebiyat Ödülü Alan Romanı – Romanın kahramanı Doktor Yuri Jivago)
- Doktor Jivago kurtlarına ağlar (kod çözümü > 1956 Macar Devrimi sonrası Sovyet birlikleri Budapeşte'yi işgal edip devrimi bastırdı)
- Hamlet maskesini ve kostümünü çıkararak rolünün dışına çıkar: *“Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum”*
- Hamlet Oyuncusu Monolog (kod çözümü > Konuşan kim? Devrime yeltenen ve hükümet birliklerinin devreye soktuğu tanklar tarafından bastırılan halkın sesi duyulur monoloğun uzun girişinde)
- Sahne işçileri bir buzdolabı ve üç televizyon kurar
- Nefret edilen ve Hayran olunan adamın anıtının, cenaze töreninden üç yıl sonra devrilmesi (kod çözümü > Joseph Stalin'in 25 metrelik heykeli 1949 yılında Budapeşte'de dikildi > 1953 yılında öldü > Ölümünden 3 yıl sonra 1956 Macar Devrimi'nde Stalin'in heykeli halk tarafından parçalandı)
- Hamlet Oyuncusunun monoloğunun tonu/karakteri değişir > Özgürlük mücadelesinden Mevki-Oy-Banka hesabı için mücadeleye > Kapitalizm > AVM'ler > Tüketim Savaşı > heil COCA COLA

- Macbeth – Raskolnikof (Montaj)
- Yazarın fotoğrafı / Yazarın fotoğrafının yırtılması (Postmodern söylem : YAZARIN ÖLÜMÜ)
- Ekranlar kararır – Buzdolabından kan akar
- Üç çıplak kadın : Marx, Lenin, Mao’nun aynı metni okumaları (metinlerarasılık)
- Hamlet Oyuncusu kostümünü giyip makyajını yaparak yeniden Hamlet olur
- Hamlet baltayla Marx, Lenin, Mao’nun kafalarını yarar. (kolaj/kod çözümü: Raskolvikof’un baltası)

5.Bölüm

- Korkunç zırhın içinde binlerce yıl (Metinlerarasılık/kod çözümü: Tarihsel süreç içinde kadının konumu/statüsü > kadına biçilen rol: korkunç zırh içinde binlerce yıl)
- Okyanusun derinlikleri
- Ophelia tekerlekli sandalyede
- Balıklar, enkazlar ve ceset parçaları
- İki adam tekerlekli sandalyedeki Ophelia’yı sargı bezleriyle sarar
- Ophelia’nın evrimi/monoloğu: “*Elektra konuşuyor...*” (metinlerarasılık)
- Kurbanlar adına konuşma (metinlerarasılık/kod çözümü > binlerce yıllık kurbanlar: korkunç zırhın içindeki kadınlar)
- Adamlar çıkar, Ophelia ambalajı ile kalır.

Dramatik yapı daha öncede değinildiği gibi Müller için “eski kalıp”tır ve modern sonrası süreçte ortaya çıkan yeni çelişkileri Müller eski kalıplarla aktaramayacağını belirtmiştir. Önceki dönemlere oranla gündelik yaşamın daha hızlı, daha parçalı, daha karmaşık hale gelmesi özellikle büyükşehirlerin/metropollerin artık en belirgin özelliklerindendir. Bu yaşantıya maruz kalan insanı, klasik bütünlüklü bir dramaturji

etrafında örgütlenen bir oyunla yansıtmak mümkün olsa da temelde ıskalayacağı çok şey olacaktır. Parçalanmış gündelik yaşam yamalı bir bohçaya dönmüştür. Üstelik bu bohçaya yamalanmış/eklenen parçalar hem renk hem de kullanılan kumaşın malzemesi açısından uyumlu değildir. İşte bu basit analogi postdramatik tiyatrunun kolaj, montaj, fragman tekniğidir tam olarak. Yukarıda iskeleti çıkarılan Hamlet Makinesi'nde Müller hem eylemi hem kişileri hem göstergeleri kolaj, montaj tekniğiyle bir araya getirmiştir. Bu açıdan Hamlet Makinesi yamalı bir bohça gibidir. Kolaj tekniğinde başka alanlardan devşirilip yabancı bir bünyede bir araya getirilen malzeme kaynaştırılmaz yani çiğ olarak kalır. Kendi rengini korur. Bunun için bohçada yamalı olan kısımlar belli olur. Organik yapıda (dramatik yapı) başka kaynaklardan malzeme alınsa da kullanılan bu malzeme iyice pişirilerek yeni bünyeye dahil edilir, çiğ kalmaz: sindirim tam olarak gerçekleşir. Örneğin mitolojiden alınan aynı konu ve karakterler farklı Yunan tragedyalarında sindirilerek kullanılmıştır. Postdramatik yapıdaysa kolaj ile devşirilen malzeme yapıya monte edilirken sindirim işlemi yapılmaz. Olduğu şekliyle kullanılır. Max Ernst kolajı “iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” (aktaran Danto, 2014, s.27) şeklinde tarif etmektedir. Hamlet Makinesi'ndeki kişileştirme düzeni bir resmi bir kolaj geçidi gibidir. Aynı şekilde birinci bölümde cenaze merasimi etrafındaki olaylarda bir kolajlar bütünüdür. Müller'in, dramatik yapının temelini oluşturan öykü, karakter, diyalog gibi tiyatrunun temelelerini reddettiğini belirten Innes, onun karşıt biçimler ve parçalı imgelerden oluşmuş bir kolaj meydana getirdiğini belirtir. Tıpkı bir düşteymiş gibi, Hamlet Makinesi'nde bir araya getirilen görüntüdeki bağlantısız imgeler işitsel-görsel bir kolaj oluşturmaktadır (Innes, 2010, s.269-272).

Kolaj tekniği sayesinde birbirleriyle ilgisiz olan farklı malzemeler aynı gerçeklik düzeyinde buluşturulmaktadır. Doktor Jivago ile Hamlet gerçekliğin farklı boyutlarında ya da frekansında var olsalar da Hamlet Makinesi'nde aynı düzleme monte edilmişlerdir. Farklı frekanslardan alınarak kolajlanan malzeme yüzünden anlam çoğullaşacaktır. Doktor Jivago'nun önceden taşıdığı anlam ile monte edildiği yeni gerçeklik frekansında üreteceği anlam, Hamlet Makinesi'nin anlam katmanlarına bir yenisini daha ekleyerek anlamı çoğullaştırmıştır. Bu şekilde radikal bir kolaj sonucunda Baudrillard'ın söylediği gibi metin artık okunmaktan ziyade şifreleri çözülmektedir. Nedensel bir bağıntıyla düzenlenen olaylar dizisinin terk edilip üst üste yapılan kolaj ve

montajlar ile bütünlüğü parçalanmış yapıda artık bütün yerine fragmanlar iş başındadır. Herşeyden bir parça bulunan şok edici görüntüler. Oyunun 3.bölümünde Hamlet'e kürsülerinden kitap fırlatan ölü filozoflar, salıncaktaki meme kanserli Meryem Ana, Benjamin'in Tarih Meleği, Hamlet'in kadın olup Horatio ile dans etmesi gibi bu şekilde üstüste yığılan şok edici olaylarla yüzleşen seyirci ister istemez aktifleşerek bu fragmanlar arasında bağıntılar arayacak ve öyle ya da böyle, doğru ya da yanlış yeni bağıntılara ulaşacaktır. Kurulu/geleneksel/fiksleştirilmiş bağıntılar bütünlüklü dramatik yapıyı mümkün ve olanaklı kılarken bunun yanında bir anlamda tutsaklıklardır da. Fragmanlaştırmayı işte bu tutsaklığı kırmanın bir yolu olarak görmektedir Müller: "Yaşam boyunca kelimelerin tutsaklığında yazılır ve yaşamın kalanında da bu tutsaklığın sağlamlaştırılmasıyla uğraşılır. Benim fragman özlemimde tutsaklığı kırma olanağı görmem vardır. Fragmanlaştırma, parçanın gözeneklerini bütüne açık tutar tiyatro böylece prova sahnesi olabilir" (Karacabey, 2007, s.190).

Kolaj tekniğiyle oluşturulan postdramatik metinlerin panoraması bir kaosu andırır. Hamlet Makinesi'nin genel görüntüsü çekilse kaotik ve bölümler içinde bile birbirleriyle ilişkisiz bir görüntüler/göstergeler yığmacası görülecektir. Bu durum kolaj olarak nitelenen postdramatik metinlerin genel görüntüsüdür. Gerçeküstü sahneler, kaotik görüntüler, ilgisiz gündelik yaşam anlarının (Karacabey, 2007, s.182) yığmacası tarzında adeta aynı kutu içine doldurulmuş birbirinden farklı bir sürü puzzle'ın parçalarını aynı düzlemde birleştirmeye çalışmaktadır kolaj ve montajlarla oluşturulan fragman yapısına sahip postdramatik metinler. Hamlet Makinesi'nin beş bölümü bölümler arasında mantıksal/nedensel bir bağın olmadığı bir görünüme sahiptir. Bunun yanında bölümler kendi içinde de bir bütünlüğe sahip değildir. Bölümlerin içyapısını oluşturan kolajlar aynı puzzle'ın parçası olmadığı için montaj aşamasında ya da başka şekilde söylenecek olursa izleyici açısından alımlama aşamasında doğal olmaması, sentetikliği/yapaylığından ötürü hazımsızlık yapmaktadır. Shakespeare'in Hamlet'inden kolajlanarak Hamlet Makinesi'ne monte edilen karakterler olan Hamlet, Ophelia ve diğer oyun kişileri ile Benjamin'den kolajlanan Tarih Meleği, tarihsel kolajlar olarak Ölü filozoflar, Meryem Ana, Marx, Lenin, Mao, oyuna monte edilen tarihsel gerçeklikler olarak 1917 Bolşevik ve 1956 Macar Devrimi, devrime eleştirel yaklaşımı simgeleyen bir kolaj olarak Boris Pasternak'ın Doktor Jivago karakterinin metne montajı, Stalin'in anıtı, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sından kolajlanarak metne monte

edilen Raskolnikof'la onun baltası, mitolojiden alınan Elektra karakteri gibi Hamlet Makinesi'nde görülebilen gizli olmayan açık kolajlar metni panoramik açıdan bir puzzle çorbasına çevirir. Kolajlanarak metne monte edilen parçalar (puzzle mantığıyla düşünülürse girinti ve çıkıntıları birbirleri ile uyumlu olmadığı için) organik bir şekilde bir araya getirilemediğinden, dramatik yapıtlarda olduğu şekliyle ilk bakışta anlamlı bir görüntü ortaya çıkmaz. Hamlet Makinesi'nde ilk bakışta görülen kübist resimlerde olduğu gibi yanyana getirilmiş ilgisiz parçalardır. Örneğin Picasso'nun Guernica tablosundaki gibi bir tarafta bir göz, başka bir tarafta bir baş, bir at kafası, kırık bir kılıç, bir çığlık ya da bir gaz lambası. Guernica ilk bakışta anlamlı bir görüntü oluşturmamaktadır. Sanki yanlış puzzle'larının parçaları ilgisiz bir düzlemde birleştirilmiş gibidir. İspanya iç savaşında Guernica'nın Alman ve İtalyan uçaklarınca bombalanması ile Picasso'nun Guernica tablosu arasındaki ilişkiye yaslanarak oluşturulacak bir anlamlandırma süreci entelektüel donanıma sahip bir bakışı gerektirmektedir ki bu da elitist bir yaklaşımı doğuracaktır. Aynı şekilde Hamlet Makinesi'nde de ilk bakışta birbirleriyle uyumsuz görünen kaotik bir yapı göze çarpacaktır. Göz bakmaya alışınca ve buna ek olarak sahip olunan entelektüel donanımla birlikte yavaş yavaş metnin(sahnenin) şifreleri çözülecektir. Raskolnikof baltasıyla rehinci kadını öldürmüştür. Hamlet de, Müller tarafından rehinci kadınla özdeşleştirilen Marx, Lenin, Mao'nun kafalarını baltayla yarar. Baudrillard'ın dediği gibi burada artık metin okunmaz, metnin şifreleri çözülür fakat bu elitist bir yaklaşımı (ya da eksikliği) doğuracaktır. Oysa daha önce değinildiği gibi postmodern sanatın özelliklerinden biri elitist tavra karşı olmasıydı(demotik). Burada en azından şu kadarı söylenilebilir ki bu çelişki çiftkodlama ile açıklanabilir ya da savunulabilir. Hem elitist hem de halka ait olana hitap edecek şekilde çift taraflı bir kodlama söz konusudur. Ki hatırlanacağı gibi postmodern sanat söylemi içinde modernist seçkinci tavra karşı çıkmış, halktan uzak modernist/elitist tavrın aksine sanat ile halk arasındaki mesafenin kapatılma çabası avangarttan beri bir düstur haline gelmiştir. Postmodern sanatın bu tavrından ötürü de postmodern karşıtlarınca, sanatın gündelik olanın düzeyine indirilerek kirletildiği, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki sınırların artık görünmez olduğu şeklinde eleştiriler getirilmekteydi. En azından Hamlet Makinesi'nde görüldüğü gibi postmodern sanatın karşı çıktığı/eleştirdiği elitist tavır ironik bir şekilde bu postdramatik metinden bize göz kırpmaktadır.

Estetik açıdansa organik ve alegorik şeklinde kategorileştirilen bütünlüklü(organik) yapıtlarla, kolaj ve montaja dayanan parçalı (alegorik) yapıtları karşılaştıran Adorno, meşrutiyet açısından kolaj ve montajlarla oluşturulan parçalı bir yapıyı, dünyayı tam da olduğu haliyle yansıttığı için meşru saymıştır. Çünkü Adorno'ya göre organik yapıt dünyanın bir bütün olduğu yanılsamasını sürdürüp daha da ileriye götürmekteyken, kolaj ve montajlarla oluşturulan fragmanlardan oluşan parçalı yapıt yanlış uzlaşımlara dayanan bütünlüğü reddederek toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır (aktaran Sarup, 2004, s.212-213).

Dramatik bütünlük postdramatik yapıda kolaj, montaj ve fragmanlarla parçalanırken, dramatik yapıdaki olaylar dizisinin temelindeki ana eylem (dramatik eylem) postdramatik tiyatrodaki yerini parçalı eylemlere bırakır. Postdramatik yapı içinde yapının tamamında geçerli evrensel bir bağıntı olmadığı için nasıl ki bölümler bir bütünlüğe kavuşmayıp fragmanlar olarak kalıyorsa metnin tamamında geçerli evrensel bağıntının eksikliği eylemi de parçalamaktadır. Shakespeare'in Hamlet oyununda metnin tamamında geçerli evrensel bağıntı Kral'ın öldürülmesidir. Bu bağıntıya istinaden ana karakter olan Hamlet'in metnin tamamında geçerli olan babasının katilini bulma ve cezalandırma şeklindeki ana eylemi takip edilebilmektedir. Bu dramatik eylemi dramatik yapının omurgası şeklinde niteleyebiliriz. Yapının omurga sistemi de yapının şeklini belirlemektedir. Buna karşın Hamlet Makinesi'nde metnin tamamı için yürürlükte olan temel bir bağıntı olmadığı için eylem parçalanmıştır. Yani oyunun yapısı temel bir omurga sisteminden yoksundur. Bunun için de Hamlet Makinesi'nin beş bölümünü de içine alan postdramatik yapının tamamı için geçerli bir omurga sistemi değil de bölümler ya da fragmanlar için geçerli omurgacılardan söz etmek daha doğrudur. Dahası bölümlerdeki eylemler bile bölümün kendi içinde mantıksal bir sürekliliğe sahip olmadığı için parçalanmışlardır. Örneğin oyunun üçüncü bölümünün girişinde 1.Eylem-ölü filozoflar Hamlet'e kitaplarını fırlatırken 2.Eylem-Ölü kadınların balesi/dansı vardır. 3.Eylem-Hamlet'in giysilerinin parçalanışı iken 4.Eylem-Ophelia'nın striptizi, 5.Eylem Hamlet'in kadın olması, 6. Eylem Melek figürünün dansı, 7. Eylem Meryem Ana'nın salıncakta sallanması, 8. Eylem Hortaio ile Hamlet'in dansı ve açılan bir şemsiye altında kucaklaşmalarıdır. Bölümdeki aksiyon tamamen parçalanmıştır. En basit şekilde, nedensel bir bağıntıyla düzenlenen eylemleri dramatik eylem olarak tanımlarsak, dramatik eylem çeşitli basamaklardan/hareket noktalarından

oluşsa da bakış açısı oyunun tamamını kapsayacak şekilde genişletilince görülmektedir ki eylem oyunun başından sonuna kadar fazla dallanıp budaklanmadan ve ana rengini kaybetmeden bir çizgi üzerinde devam eder. Oysa postdramatik yapıda bu tarz bir dramatik eylem yoktur. Hamlet Makinesi’nde oyunun başından sonuna doğru, birbirleriyle kah kesişen kah birbirlerine paralel olarak ilerleyen eylemler vardır. Eylem parçalanmıştır. Bu parçalanmışlık da dramatikliği yok edecektir. Kaldı ki burada sadece eylemin parçalanması değil üstüste çakıştırılması ve bunun yanında eşzamanlı (simultan) olarak sunulması söz konusudur. İşte dramatik tiyatronun köküne kibrit suyunun döküldüğü nokta tam olarak burasıdır aslında. Bu yapılan dramatik tiyatronun imhası olduğu için Lehman bunu “*dramatik eylemin temel prensibinin terk edilmesi*” (2006, s.88) olarak yorumlar. Hamlet Makinesi’nin yukarıda çıkarılan yapısında da görüldüğü gibi Müller mantıksal sürekliliği reddetmektedir. Ona göre tiyatro aynı anda mümkün olduğu kadar çok noktayı göstermelidir (Innes, 2010, s.267). Bunun yolu da görüldüğü gibi eylemin parçalanması ve bunun eşzamanlı olarak sunulmasıdır.

Daha önce değinildiği gibi, dilin tiyatrodaki kullanımı Antik Yunanda diyalektik yapının oluşturulmasıyla birlikte değişmiş ve diyalog düzeni denilen çatışmalı bir ilerleme modeli üzerine temellenen bir yapıya bürünmüştür. Bu haliyle dilin sağladığı imkana bakıldığı zaman, karşıt uçların fiziksel konumlanışına ek olarak ve bunları destekleyecek şekilde dilsel açıdan da ilerlemeye dayanan bir konuşma örgüsü modeli söz konusudur. Burada basitçe açıklandığı şekliyle bu dil temelde dramatik dil modelidir. Dramatik iletişim modeli olarak tanımlanan bu modelin temelindeyse iki yönlü bir iletişim söz konusudur. Birincisi sahne içi unsurları hedefleyen iç iletişim sistemidir. İkincisiyse sahne dışına yönelen dış iletişim sistemidir. Antik Yunanda oyunlara ikinci ve üçüncü oyuncunun dahil edilmesi, karşılıklı konuşmayı (diyalog) ve sahne içi iletişimi mümkün kılmıştır. Görüldüğü gibi bunun öncesinde bir dramatik iletişim modelinden söz edilemez. Var olan yalnızca sahne dışını hedefleyen, karşılıklı konuşacak ve böylece diyalogun ortaya çıkmasına olanak sağlayacak bir ikinci oyuncu olmadığı için monolog söz konusudur. Monoloğun hedefi de sahne dışıdır, sahne içi değil. Postdramatik metinlerdeki dil kullanımı temelde diyaloga dayanmamaktadır. Postdramatik metinlerin dil karakteristiği monoloğa meyilli olduğu için postdramatik tiyatrodaki diyalog öncesi döneme dönme eğiliminden söz edilmektedir. Hamlet Makinesi’nde de aynı eğilim söz konusudur. Bu eğilime

bakmadan önce, dramatik iletişim sayılabilecek oyundaki tek diyaloga değinmek gerekiyor. Hamlet ve Ophelia arasında geçen diyalog, oyunun Skerzo başlıklı üçüncü bölümündedir:

OPHELIA- Yüreğimi mi yemek istiyorsun Hamlet. Güler

HAMLET- Elleriyle Yüzünü Kapatarak: Kadın olmak istiyorum (2008, s.162).

Çoğu postdramatik metinde ilk bakışta bir diyalog düzeni göze çarpar. Hatta postmodern süreç öncesinde, avangart içinde bu durum daha belirgindir. Özellikle absürt oyunlarda (Esslin, 1996, s.16). Fakat bu diyalog düzenine bakıldığı zaman görülmektedir ki diyalogun temel ruhu ıskalanmaktadır. Karşılıklı anlaşmaya ve bir alavereye dayanan diyalog düzeni bu haliyle eylemi ilerletir. Oysa postdramatik metinlerdeki sözde diyaloglarda (absürt oyunlarda olduğu gibi) karşılıklı bir anlaşma değil, safra şeklinde, boşlukları dolduran bir laf kalabalığı söz konusudur. Bu işlevdeki diyalog, “diyalogun taklidi” olarak nitelenen monoloji kavramı ile tanımlanmaktadır. Örneğin Beckett’in Godot’yu Beklerken oyunu görünürde bir diyalog düzenine sahipken, Estragon ile Vladimir arasındaki konuşmalar birbirlerini ıskalayan, iletişimin temel prensibi olan karşılıklı anlaşmaya dayanmayan bir boşluk doldurma şeklindeki sözde diyaloglardır. Kısaca postdramatik metinlerde görünürde bir diyalog düzeni olsa da işlevsel açıdan bunlar sözde diyaloglardır. Fakat Hamlet Makinesi’nin yukarıda alıntılanan tek diyalogu, herhangi bir ıskaya neden olmayan tamamen dramatik bir diyalogtur. Ophelia’nın sorusuna Hamlet’in bir “talep”le verdiği cevap, diyalog sonucunda Hamlet’in talebini karşılayacak şekilde sonlanmaktadır. Hamlet kadın olmak istediğini söyler. Bunun üzerine Ophelia, kendi giysilerini giyen Hamlet’e makyaj yapar. Hem dramatik açıdan diyalog başarıya ulaşmış hem de diyalektiksel açıdan Hamlet’in taşıdığı ataerkil anlam, oyunda karşısına yerleştirilen feminen karakter (düzen) karşısında değişime (yenilgiye) uğramıştır. Görüldüğü gibi oyundaki yegâne diyalog hem diyalektiksel olarak hem de dramatik açıdan dramatik dil işlevine uygundur.

Hamlet Makinesi’ndeki bu diyalog haricinde konuşma örgüsü tamamen monolog temellidir. Oyunun birinci bölümünde Hamlet’in uzun monoloğu vardır. İkinci bölümde Ophelia’nın, dördüncü bölümde Hamlet rolünü terk eden Hamlet oyuncusunun ve oyunun son bölümü olan beşinci bölümde Elektralaşan Ophelia’nın

monoloğu vardır. Yukarıda anılan tek örnek hariç dramatik konuşma örgüsü tamamen terk edilmiştir oyunda. Söz konusu bu monologlara daha yakından bakıldığı zaman, işlevsel açıdan ilginç bir özellik kendini göstermektedir: Yakın plan. Bu sinematografik kavram özellikle Hamlet Makinesi gibi postdramatik metinlerdeki monolog kullanımının temel dürtüsünü açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmanın dil bölümünde değinildiği gibi, kamerayla yakın plan çekimler karakterin iç dünyasını daha görünür kılmakta ve karakteri daha iyi ifşa etmektedir. Bu anlamda monoloğu Lehmann'ın diyaloga oranla daha başarılı bir iletişim şekli olarak değerlendirdiğine değinilmişti. Hamlet Makinesi'ndeki konuşma örgüsünün işlevine merceklerle bakıldığı zaman dört bölümdeki tüm monologların, karakterin dönüşümünü/evrimini iç dünyalarını yansıtacak şekilde ortaya koyduğu görülmektedir. İlk bölümde Hamlet, tarihsel olarak taşıdığı ataerkil, güce dayalı düzeni temsil etme şeklindeki kendine biçilmiş rolü(kalıbı), önce girişteki cenaze merasimi için sarf ettiği sözler, sonrasında da babasına(hayalet) ve annesine söylediği sözleriyle terk etmektedir. Bu monoloğun sağladığı yakın plan bakış sayesinde, tarihsel malzemedan kolajlanarak oyuna monte edilen Hamlet'in iç dünyasındaki değişim daha iyi görülmektedir. İkinci bölümdeki Ophelia'nın monoloğu sayesinde de kolajlanan Ophelia karakterinin oyuna monte aşamasında önceki kalıbından farklı bir kalıba döküldüğünü, ismi Ophelia olsa da farklı bir karakterin ortaya çıkmaya başladığını bu yakın plana imkan veren monolog sayesinde görmekteyiz. Dördüncü ve beşinci bölümlerdeki monologlarda da aynı strateji görülmektedir. Dördüncü bölümde, önceki bölümlerin aksine yakın plan karakterden sisteme kaymış (sosyalizm-komünizm-devrim) ve bir eleştiriye dönmüştür. Beşinci bölümdeyse “zoom” en son aşamaya kadar götürülmüş ve karakterin, önceki sistemin kendisine biçtiği rolü/kabuğu kırıp tırtıldan kelebeğin çıkması gibi Ophelia'nın kabuğundan Elektra'nın ortaya çıkışı gösterilmiştir. Oyundaki bu monolog düzeni tiyatro kuramı açısından değerlendirilince iletişim kurmadaki yetersizlik şeklinde dramatik açıdan kusurlu bir dil yapısı görülmektedir. Oysa tiyatro estetiği açısından durum farklıdır: dördüncü duvarın arkasında tıkr tıkr işleyen ve bu yönü ile hedefi seyirci olan tiyatral iletişimi engelleyen yapının kırıldığı, hedefi direk seyirci olan ve seyirciyle iletişimi olanaklı kılan, bu yönü ile de hem gerçek iletişime yaklaşan hem de tiyatrodan anında gerçekleşeni (şimdi burada) güçlendiren bir konuşma örgüsü olarak değerlendirilmektedir monolog düzeni. Bunun için, seyirciye dönük iletişim açısından

değerlendirilince, tiyatro kuramınca iletişim bozukluğu şeklinde patolojik bir durum olarak değerlendirilen monolog, tiyatro estetiği açısından tam tersi bir şekilde, seyirciye dönük iletişim açısından şimdi ve buradallığı kuvvetlendirerek gerçek iletişime daha çok yaklaştığı için diyaloga oranla daha başarılı olarak değerlendirilmektedir (Lehmann, 1999, s.237).

Bu yeni tiyatro dilinin performansa ve monolog tarzındaki bir yapıya dayandığını belirten Lehmann Hamlet Makinesi'nin dramayı monologlara ayırdığını söyler (1999, s.233). Dil açısından Müller oyunlarını Innes "söze dayalı şiir" olarak değerlendirirken, Müller metinlerini oyunlaştıran Wilson'un görsel anlatıma dayalı tiyatrosuyla sözel(Müller) ve görsel olanın (Wilson) birleşiminin anlam olasılıklarını arttırdığını ve anlam olasılıklarının tümceler toplamından fazla olacağını belirtir. Fakat bu anlamların düşünsel düzeyde kavranmasının artık olanaksızlığın altını çizer. (2010, s.275). Bu tarz postdramatik sahneleme stratejisinde düşünsel kavramdan ziyade sezgisel/duyumsal kavrama ön plana çıkar. Bu da modern sanat ile postmodern sanatın dayanak noktası olan epistemoloji (bilgisel) ile ontoloji (varoluşsal) farklılığını ortaya koymaktadır. Sontag da sanat eserinin kavramsal olandan ziyade duyumsanabilir olana zemin hazırladığına dikkat çekmiştir (2015, s.30). Dramatik tiyatro temelde daha çok kavramsal bilgi üretimini merkeze alırken ve bu yönü ile de kavramsal anlama odaklanırken postdramatik tiyatro kavramsal olandan ziyade duyumsal olana yönelir. Burada duyusal olanla anlaşılır olan arasındaki fark söz konusudur (Connor, 2015, s.367). Bunun için Pavis, sahnelemenin sadece anlam değil duyum üretimi olduğunu belirtmiştir (1999, s.58).

"Altmışlı yıllardan başlayarak, "absürd" denilen dönemden sonra, söz konusu olan artık diyalogla monolog, iletişimle kakafoni, anlamla anlamsız [saçma] arasındaki tartışma değildir. Yazarlar (örneğin ve başkaları arasında: Peter Handke, Michel Vinaver, Heiner Müller, Bernar-Marie Koltes) metinlerinde iletişim halindeki ya da anlaşılmaz sözlere gömülmekte olan konuşmacıların öykünmesini yapmaya artık çalışmazlar. Artık gerçekte pek karşılıklı söylenebilir, özetlenebilir, çözülebilir, edimle sonuçlanmaya hazır olmayan bir metin –hala ayrı konuşmacılara sırayla edilen sözler biçimini alsa da- sunarlar. Sözün kendisi (yeniden) edim olur. Seyirci kitlesine bütün olarak seslenir, dinleyicilerin canları isterse alıp istemezse bırakacakları, olanaksız bir birleşik uzamın arayışı olarak "yüzlerine fırlatılan" bir şiir gibi. Tiyatro diyalog öncesi döneme geri dönmek ister "en eski sahnesel biçimler"de olduğu gibi: tiyatro onu diyalog yoluyla uzama sokarak, bölmeyle oynama sanatındadır. Diyalog kavramı geç ortaya çıkmıştır. En eski sahnesel biçimlerde, her söz kendi başına konuşur(...) ikincil bir iletişim yoktur" (Pavis, 1999, s.94).

Oyun yazarı olarak Müller ile yönetmen Wilson'un birlikteliği postmodern dönemin dikat çekici işbirliklerindendir. Bu işbirliğini inceleyen Innes Wilson'un tiyatrosunun temel özelliğinin sözlerle sahneleme arasındaki uyumsuzluk olduğunu belirtirken Müller'in metinlerinde de bu yaklaşımın olduğunu altını çizer: Müller'in kolaj-montaj tekniğiyle karşıt metinleri bir arada kulanıp diyalogu parçalaması ile Wilson tiyatrosunun sözlerle sahneleme arasındaki uyumsuzluk özelliği paralellik göstermektedir (Innes, 2010, s.274). Burada kast edildiği haliyle uyumsuzluk, dramatik tiyatroya özgü olan "çatışma"yı akla getirebilir. Yinelemek gerekirse şuan üzerinde durduğumuz dil ile ilgili olan çatışma diyalog ve diyalojiktir ve dramatik tiyatroya özgü bir durumdur. Postdramatik tiyatrodaki da bu anlamda bir uyumsuzluk ve görünürde bir karşıtlık vardır. Fakat bu karşıtlık diyalektiksel bir mantığa dayanmamaktadır ki dramatik olan ile postdramatik olanın temelde ayırt edici özelliği ilerleme düşüncesine dayanan bu diyalektiksel çatışma prensibidir. Özellikle monoloğa dayanan postdramatik oyunların dil stratejisi diyalektiksel temelden yoksundur ya da dilin bile isteye diyalektiksel işleyiş üzerine temellendirilmesinden kaçınılmıştır. Bu prensibin temel felsefesini Lyotard şu sözleriyle açıkça ortaya koyar: "onlar arasında diyalektik ya da diyalojik olan hiçbir şey yer alamaz, yalnızca agonistik olan [yer alabilir]" (aktaran Pavis, 1999, s.117). Burada kullanılan kelime yunanca kökenli "agoni" kelimesidir. Batı dillerinde (agony) ölümden önceki acı çekme (azap) anlamında ya da zihinsel ızdırap anlamında kullanılan kelime antik yunan kökenli agon'dan türetilmiştir. Agon, kapışma, yarışma, karşılaşma anlamında antik tiyatrodaki yarışmalara verilen isimdir (Çalışlar, 1993b, s.9). Bu anlamda dramatik ve postdramatik oyunlarda temelde bir uyumsuzluk doğuran karşıtlık ve çatışma görülse de postdramatik oyunlardaki uyumsuzluk Lyotard'ın tespit ettiği şekliyle diyalektiksel ve diyalojik temelden yoksun olan agonistik karakterdedir. Lehmann da bu durumu "agondan Agoni'ye" (1999, s.383) şeklinde açıklamıştır. Nasıl ki Müller "*eski kalıplar*" dediği dramatik biçimle artık kendisini/dünyayı ifade edemeyeceğini düşünüyorsa Karacabey'in de altını çizdiği gibi dramatik dil kullanımı da aynı soruna yol açacaktır. Dramatik dil, diyalog modeli yeni çelişiklere/yeni döneme uygun olmadığı için Müller de dil parçalanmış, bir ifade ve iletişim aracı olmaktan çıkmış, diyalog düzeni yerini monoloğa bırakmıştır. Dil bir alıntılar toplamına dönüşmüştür (2007, s.188-189, 204).

Hamlet Makinesi'ndeki monologlar işlev açısından değerlendirilince yazarın (Müller'in) kendi söylemini aracısız bir şekilde, diyalog düzenine bulaşmadan direk seyirciyle paylaştığı görülmektedir. Örneğin oyunun dördüncü bölümünde *Hamlet Oyuncusu* “Ben artık Hamlet değilim. Rol yapmıyorum” (2008, s.163) diyerek rolünün dışına çıkıp söylemini değiştirerek, bir “hatip” gibi direk seyirciyle konuşur ve bir söylev verir. Bir siyasetçi ya da bildiri sunan bir konuşmacı gibi. Umudun (devrim vb. siyasal olaylardan umulan) gerçekleşmediğinden, 1956 Macar Devrimi esnasındaki olaylardan vb. konuşarak bir söylem gerçekleştirir. Bu durum postdramatik tiyatrodaki dil kullanımındaki söylem/hitap eğilimidir. Wirth “tiyatronun gittikçe, ‘yazarın’ (yönetmenin) ‘kendi’ söylemini dolaysız biçimde seyirciyle paylaştığı bir araca dönüştüğünü vurgulamaktadır.” (aktaran Lehmann, 1999, s.36). Wirth’e göre seyirciye bu şekilde dolaysız olarak hitap etme Epik tiyatronun yeni bir modelidir. Bu hitap/söylem modeli oyunların temel yapısı haline dönüşmekte ve diyalogun yerini almaktadır. Modern sonrası süreçte eser veren birçok yazarla beraber Heiner Müller’i anan Pavis, bu metinlerde görünen “kimliğini” ve “konturlarını” yitiren insanları “bir söylem taşıyıcısı”, “bir metin söyleme makinası” (1999, s.103) olarak nitelirmektedir.

“Wirth’ göre “bir dramatik söylem” içinde, oyun yönetmenin “‘iletişim-makinesi olarak tiyatrodaki’ sadece bir düğme” şeklinde kullandığı, farklı biçimde tanımlanması gereken yeni bir oyunculuk söz konusudur. Tiyatronun bu “özel ‘modelliliği’, radikal bir şekilde epiktir. Bu anlamda, diyalogsuz tiyatrodaki sahne figürleri, konuşuyor gibi görünür sadece. Oyunun yaratıcıları tarafından konuşturuldukları ya da seyircilerin onlara kendi iç seslerini verdiklerini söylemek daha doğru olurdu” (Lehmann, 1999, s.37).

Burada dilin deyim yerindeyse artık yazarın üslubunu yansıtan orijinal bir kimliği yoktur. Alıntılarla, kolaj halinde çeşitli yazarların metinlerinden derlenmiş mozaik şeklindeki bir metin karşımıza çıkar. Bu şekilde çeşitli alıntılarla oluşturulmuş metinlerarasılığın tüm biçimlerini içeren Müller’in Hamlet Makinesi oyunun da dahil olduğu metinler “*metin makinesi*” olarak nitelenmektedir (Karacabey, 2007, s.200). “Yazarın ölümü” olarak nitelenen bu durumu örneğin Hamlet Makinesi’nde Müller, Hamlet oyuncusuna ilkin “*yazarın fotoğrafı*”nı gösterip ardından “*yazarın fotoğrafının yırtılması*” ile destekler. Tabi “yazarın ölümü” sloganı yazarlık açısından belirli bir üslup kaybını işaret etse de bu tanımın sansasyonel yönü de gözardı edilmemelidir. Yoksa cidden yazarın öldüğü, yazarlık kurumunun ortadan kalktığı şeklinde bir durum söz konusu değildir. Metinlerarasılığı bir yöntem olarak kullanan yazarın kolaj tercihleri

bile bir anlamda yazara tercihleri doğrultusunda bir üslup ve bir kimlik kazandırır. Örneğin Shakespear'ın Hamlet'i ile Müller'in Hamlet'i açık bir şekilde bünyelerinde yazarlarının imzasını barındırırlar. Müller Hamlet Makinesi'ni oluştururken, söylemek istediği söze (vermek istediği mesaja) uygun olarak şu ya da bu yazardan parçalar alarak metnine monte etmiştir. Hiçbir alıntı gelişi güzel ve amaçsız değildir.

“Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür; ama bu, başka metinlerin "etki"lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi “ Özgünlük”, "ilk" edebi metin diye bir şey yoktur: bütün edebiyat "metinlerarasıdır” (Eagleton, 2014, s.149).

Jameson gibi eleştirmenler geçmiş “ölü tarzların taklidi”ni olumsuz anlamda pastiş kavramı ile tanımlayıp pastiş postmodernizmin üslubu olarak nitelerken, bu durumu başka şekilde değerlendirenler de mevcuttur. Postmodernizmdeki parçalanmayı, pastiş, kolaj metinlerarasılık gibi teknikleri gelişigüzel yapılmış bir sapkınlık şeklinde değil de ortaya çıkan özgül ve belirli biçimlerin varlığına dikkat çeken, belirli amaçlarla yapılan özgül yanyana getirmeler (montaj) olarak görenler de mevcuttur (Anderson, 2009, s.289). Bu bakış açısından değerlendirince bir alıntılar toplamı olan, metinlerarası etkileşimle oluşturulmuş, birçok yazarın çalışmalarından parçaların kolajlandığı Hamlet Makinesi oyunu -her ne kadar bizzat Müller tarafından yazarın fotoğrafı oyuncuya yırttırılsa da- son tahlilde Müller'e özgü olanı barındırmaktadır. Güce dayalı bir sistemi ve ataerkil düzeni temsil eden Hamlet Makinesi oyunu ve Hamlet karakteri gelişi güzel alıntılarla değil söz konusu sistem ve düzeni eleştirel olarak yansıtacak kolajlarla donatılmıştır. “Müller'in oyunları, uzun bir kültür tarihinin estetik ve teorik yapıtlarıyla, yazarlarla söyleşi içindedir. Oyunların çıkış noktası başka metinler, sözlerin kaynağı da başkalarının sözleridir.” (Karacabey, 2007, s.96). Örneğin oyunda insanların özgürlük talebinin yansıması olan 1956 Macar Devrimi'nin Sovyet güçlerince bastırılması ve Lenin'in dev anıtının yıkılması gelişigüzel (sapkınca) bir kullanım değildir. Özgürlük Anıtı ya da Eyfel Kulesi yerine Lenin heykelinin kullanımı, Fransız İhtilali yerine Macar Devrimi'nin konu edilmesi rastlantı değil bilinçli (yazarın söylemi doğrultusunda) yapılmış bir tercihtir. Bunun için bu siyasal tercih doğrultusunda oyunun örgütlü (amaçlı) kolajları ve metinlerarası etkileşim oyun boyunca devam eder. Oyunun temel eleştirisi Sosyalist düzen ve onun amaçladığı devrim hareketidir. Bu doğrultuda Sosyalist düzenin hüküm sürdüğü Sovyet Rusyası'nda yazan Dostoyevski'den

Raskolnikof karakterinin ve Raskolnikof'un Baltası'nın alınması, aynı şekilde Rus Devrimi'ni eleştiren Boris Pasternak'ın Doktor Jivago karakterinin Müller tarafından Hamlet Makinesi oyununa dahil edilmesi gelişigüzel bir tercih değil, belirli bir program dahilinde yapılan amaçlı bir montedir. Görüldüğü gibi, Batı Devrimleri'ni olumlayan örneğin Victor Hugo'nun Sefiller'inden Jean Valjean karakteri gibi karakterlerden değil de Sosyalist temelli devrimleri eleştiren eserlerden yapılan alıntılar yazarın tercihleri ve düşüncelerinin bir sonucudur. Bu kolajlar ve alıntılar yazarın üslubunu ortaya koymaktadır ve onun imzasıdır. Yoksa söylendiği gibi yazarın öldüğü yoktur. Postmodern süreçte yazar çalışma şeklini değiştirmiştir.

Hamlet Makinesi oyununda açık/tanınabilir olan ve hemen göze çarpan alıntılar mevcuttur. Süreyya Karacabey Hamlet Makinesi'ndeki alıntıları, metinlerarasılığı, kolajları, Helmut Fuhrmann, Genia Schulz, Erika-Fischer Lichte, Ralph Köhnen, Katherina Keim, Luc Lamberechts gibi çeşitli araştırmacıların incelemelerini (Alman Tiyatro Lüteratürü) detaylı bir şekilde tarayarak ortaya koymuştur.

“Hamlet, batı kültür tarihinde çok tartışılan bir edebi figürdür. Heiner Müller, yalnızca Shakespeare'in melankolik prensini konulaştırmaz, Hamlet'in alımlama tarihin de konulaştırır. Hamlet, 'marksist entelektüel için bir anlamsal imge olarak kullanılır' ve Hamlet aracılığıyla şiddet, falus, akıl merkezli, erkek bir uygarlığın eleştirisi yapılmıştır. Kurmaca kişi Hamlet bir alıntılar toplamıdır. Hamlet'in babasının 'hayaleti', hem Shakespeare'deki biçimiyle intikam isteyen ölü kraldır –hayalet, hem batı tarihi hem de komünizmdir. Hamlet'in aynasında, Benjamin'in yıkıntılar zinciri olarak nitelediği tarihe bakan Henner Müller, Hamlet'i babalarının hayaletinin zorladığı şiddeti yeniden üreten bir özne makinesi olarak yorumlayarak onu, şiddetlerin sürekliliğinden oluşan tarihin sürdürücüsü haline getirir. Hamlet figürünün karşısına ise Ophelia yerleştirilir. Ophelia, Hamlet'in simgelediği tüm değerlerin karşısını temsil eder: Erkek/kadın; katil/kurban; akıl/beden; karşı devrim/devrim; geçmiş/gelecek. Hamlet'in tutsaklığına karşın Ophelia özgürleşmeyi başaracak ve erkekler tarafından baskılanmış kadın imgesinin-tüm ezilenler gibi- tarihinin sürekliliğini kırarak potansiyeli açığa çıkaracaktır” (Karacabey, 2007, s.207-208).

Hamlet Makinesi'ndeki horoz figürü ve horoz ötüşü Shakespeare'in Hamlet'inden alıntılanmıştır.

Hamlet 1.Perde 1. Sahne:

“(Horoz öter.)

(...)

(Hayalet Çıkar)

(...)

BERNARDO.-*Tam konuşmak üzereydi, horoz öttü.*

(...)

MARCELLUS.- *Horoz ötünce gözden siliniverdi.*” (Shakespeare, 2001, s.11-12)

Hamlet Makinesi- 1.Bölüm- Aile Albümü:

“*Horozlar Kesildi. Yarın olmayacak artık*” (Müller, 2008, s.160)

“*VE ÜÇÜNCÜ HOROZ ÖTÜŞÜNDEN HEMEN ÖNCE YIRTIYOR*

BİR SOYTARI ÇINGIRAKLI KOSTÜMÜNÜ FİLOZOFUN” (Müller, 2008, s.166)

Hamlet Makinesi’nde olumsuz bir şekilde kullanılan horoz ötüşü devrimin başarısızlığını göstermektedir (Karacabey, 2007, s.214). Hamlet Makinesi’nin birinci bölümünde, Hamlet’in dizeler şeklindeki konuşması Shakespeare, T.S.Eliot ve Müller’in kendisinden yaptığı alıntılardan oluşmuştur.

“I’M GOOD HAMLET G’ME A CAUSE FOR GRIEF

AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW

RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING

OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE*

BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM AĞIR BEYNİMİ

KOMÜNİST İLKBAHARADA İKİNCİ PALYAÇO

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE

LET’S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON***” (Müller, 2008, s.159-160)

Bu dizeleri Müller sırasıyla Shakespeare, Eliot ve kendisinden alıntılamıştır. “AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW/ RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING” kısmı Shakespeare’in III.Richard oyununun beşinci perdesinin 4. Sahnesinden bölümünden (Karacabey, 2007, s.215), “OH MY PEOPLE

* BEN İYİ HAYALET’İM YAS İÇİN BİR NEDEN VERİN BANA
AH, GERÇEK BİR ACIYA TÜM DÜNYA
ÜÇÜNCÜ RICHARD BEN PRENS ÖLDÜREN KRAL
EY HALKIM NE YAPTIM BEN SİZE

** ÇÜRÜMÜŞ BİR ŞEYLER VAR BU UMUT ÇAĞINDA
HADİ DÜNYAYA DALIP ONU AYA FIRLATALIM

WHAT HAVE I DONE UNTO THEE” kısmı T.S. Elliot’un “Ash Wednesday”den ve “BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM AĞIR BEYNİMİ / KOMÜNİST İLKBAHARADA İKİNCİ PALYAÇO” ise Müller’in kendi yazdığı Bau metninden yaptığı bir alıntıdır.

“SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE Hamlet, 1. Perdede Marcellus’un bir cümlesine bağlanmaktadır ve LET’S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON’da yine aynı oyunun 4. Perdesinden alıntılanmıştır” (Karacabey, 2007, s.215).

Oyunda kullanılan “*Buz Çağı*” metaforunu kapitalizm şeklinde yorumlayan Karacabey, bu metaforun *Bau* metninden alıntılandığını belirtir: “Barka: Ben buz çağı ve komün arasında bir dubayım” (2007, s.216). Oyunun dördüncü sahnesinde Pasternak’tan Doktor Jivago, Dostoyevski’nin Suç ve Ceza’sından Raskolnikof (ve baltası), Shakespeare’den Macbeth karakterleri alıntılanarak kullanılmıştır. Bu kurmaca karakterlerin yanında tarihsel/gerçek karakterler olan Marx, Lenin, Mao karakterleri de oyunda kullanılmışlardır. “*KADININ AVRUPASI*” başlığını taşıyan oyunun ikinci bölümünün mekanı olarak belirtilen “Enormous room”, E.E.Cummings’in romanının adıdır. “*VAHŞİCE KASILIP KALARAK / KORKUNÇ ZIRHIN İÇİNDE / BİNLERCE YIL*” olan oyunun beşinci bölümünün başlığı Hölderlin’den alıntılanmıştır. Elektralaşan Ophelia’nın oyunun son bölümünde söyledikleri de metinlerarası etkileşimle kolajlanan cümlelerden örülmüştür. “Karanlığın yüreğinde” Josep Conrad’ın aynı adlı romanından, “İşkence güneşinin altında” cümlesi ise “Sartre’in Franz Fanon’ın Die Verdammten dieser Erde için yazdığı önsözden alıntılanmıştır.” (Karacabey, 2007, s.217-218). Elektra ve Hamlet ikisi de intikam ya da adalet peşinde olan karakterlerdir. İkisi de babalarının öldürülmesinin sonucunda cinayetin sorumlularının peşine düşerler. Her iki oyunda temelde suç ve ceza ile ilgilidir. Bu oyunlarda suç ve cezanın etrafında şekillendiği karakterlerden biri bayan (elektra) diğeri erkektir (Hamlet). Müller’in tercihleri doğrultusunda Hamlet feminen bir karaktere doğru evrilirken, daha naif ve edilgen olan Ophelia etkenleşip güçlü bir karakter olan Elektra’ya doğru evrimleşir. Oyundaki bu karakter evrimi Müller’in bir tercihi olmasının yanında postmodern sürecin (kadının özgürleşmesi ve feminizm hareketi) eğilimleriyle de örtüşmektedir. Oyunun son repliği olan Ophelia/Elektra’nın “o kadın elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği” (Müller, 2008, s.167) repliği Susan Atkins’ten alıntılanmıştır (Karacabey, 2007, s.219). Bir seri katil olan Susan Atkins,

nl yönetmen Roman Polanski'nin 8 aylık hamile ei Sharon Tate ve beraberindeki diğerkrt kişinin vahice bıçaklanarak öldürülmesinden sorumludur.

Hamlet Makinesi oyun metni merkezi bir yapıya sahip değıldir. Oyun metnindeki be bölüm rizomatik bir yapıdadır. Ayrıca her bölüm de kendi içinde - özellikle oyunun birinci, üçüncü ve dördüncü bölümleri- rizomatik bir yapıdadır. Bu rizomatik yapıdan ötürü oyun merkezi bir nokta etrafında birleşip rgtlenmez. Bu da dramatik yapıdaki perspektifi bakış (anlama) açısını merkeze alan kompozisyon anlayışının terk edilmesi anlamına gelmektedir, ki bunun sonucunda da oyun metni merkezsizleecektir. Bunun için oyunun bütüncül bir yapısı, dolayısıyla da bütüncül/merkezi bir anlamı yoktur.

“Müller'in metinleri dramatik metinden tiyatro metnine geisin bir belgesini sunarlar. Metinler, sadece klasik yapının örgütlenme ilkelerini ortadan kaldırmaz aynı zamanda da sahneye doğrudan çevrilemeyecek bir metinletirme programını izler. Sahneye , yönetmene direnen bu metinler doğrudan sahneye çevrilecek göstergeler tamazlar. Metin estetik bir şifre düzeneği olarak, kendi için vardır. Müller, bunu, “tiyatroya direnmek” biçiminde dillendirmitir. Metnin tiyatroya direnmesi, konvansiyonlarla ehliletirilemeyecek bir yazma biçimine işaret etmektedir:dramatik yapıyı açan bu metinlerin dramatik bir biçimde sahnelenmeleri imkansızdır. Ortak alımaları içinde en hoşnut olduğu yönetmen olarak Robert Wilson'u anarken, Wilson'a duyduğu ilgili şöyle açıklar: “Benim Wilsonda ilgili çeken(...) tiyatronun unsurlarını zgr bırakmasıdır. (...) Metinde anlatılan neyse metin odur. (...) Wilson asla yorumlamaz. (...) Bu demokratik bir tiyatro konseptidir Yorumlama seyircinin iidir ve yeri sahne değıldir” (Karacabey, 2007, s.205).

Oyundaki bir çok kolaj ve metinlerarasılık içeren replikleri olan Hamlet ve Ophelia'nın durumu dil ve karakter arasında (olduğu kabul edilen) uyum ve özgünlüğün sorgulanmasına da yol amaktadır. Deleuze'ye göre bu durum özgün repliklere sahip olan karakterin ölümü anlamına gelmektedir. Aynı şekilde yazarın ölümü dnesiyle de ilişkilidir bu durum (Karacabey, 2007, s.207). Oyun metninin içeriği bir tarafa bırakılıp şekilsel açıdan görünümüne bakıldığı zaman klasik oyun metni ablonuna da uymadığı görülmektedir. Klasik/dramatik oyun metni iki düzeyli(katmanlı) bir yapıdadır. Ana ametin ve yan metin olarak adlandırılan bu düzeyler, replikler ve hareketlerin olduğu kısımlardır. Genel kullanıma uygun (dramatik yazım yöntemi) olan yazım biçiminde oyuncuyu-yönetmeni yani için mutfağını ilgilendiren, seyircinin göremeyecek olduğu metnin ikinci düzeyinde (yan metin) , yazım açısından ya italik ya parantez içinde ya da hem parantez içinde hem de italik bir yazım tekniği kullanılarak

aksiyon ya da oyunla ilgili mutfağa (oyunculuğa-rejiye) yönelik açıklamalar oyun yazarı tarafından kullanılmaktadır. Bu iki düzey belirgin olarak birbirlerinden ayrılmışlardır. Oysa Hamlet Makinesi'nde bu şekilde belirgin bir ayrım yoktur. Bazı kısımlar italik yazılmıştır. Fakat metnin her iki düzeyi de (ana metin-yan metin) içiçe geçerek kaynaşmıştır. Bu yönüyle de ana metin-yan metin şeklindeki yazılı metni ilgilendiren dramatik ayrım ortadan kalkmıştır. Bu postdramatik metin tek bir katmanda yazılmıştır.



3.1 KASPAR

“Dilimin sınırları dünyamın sınırlarını belirler”

Ludwig Wittgenstein*

Peter Handke’nin Kaspar oyununa konu edindiği Kaspar karakteri Kaspar Hauser’in gerçek yaşam öyküsüne dayanmaktadır. 16-17 yaşına kadar toplumdan izole bir şekilde yaşayan Kaspar Hauser ortaya çıktığında dilsiz ve gariptir. Kaspar Hauser’in bu sıradışı öyküsü romandan tiyatroya birçok alanda kullanılmıştır.

“Toplum karşıtı “doğal insan” imgesi olarak Barba, Joseph Chaikin (The Mutation Show’da, 1971) ve Brook (1973) tarafından kullanılan Kaspar Hauser figürü, Grotowski etkisinin alamet-i farikası haline gelmiştir. Doğumundan itibaren her tür insani iletişimden yalıtılmış olan on altı yaşındaki bu oğlan çocuğu, 1828’de Nuremberg’de ortaya çıktığında, ideal masumiyetin somut örneği olarak kamuoyundan büyük bir ilgi görmüştü. Kısa süre sonra gelen cinayeti, toplumsal koşulların baskısı altında kalan ruhun ölümünü simgeliyordu ve öyküsü tanındık bir yazın arketipi haline geldi. Bu “güzel ruhun” eğitimle yavaş yavaş yok edilmesi bir romana (Jacob Wassermann’ın Kasper Hauser, oder die Tragheit des Herzens, 1908) konu olmuştu. Cinayeti, insanın evrenle kurduğu doğal ilişkinin kırılması anlamına gelen kutsal budala imgesi, dışa vurumcu şiirde de sık sık kullanılan bir temaydı (Georg Trakl’ın “Kaspar Hauser Ağıtı”, 1913, ya da Hans Arp’ın 1910 tarihli “Kaspar Öldü”) ve Peter Handke öyküyü, Kaspar (1968) adlı oyununda, dilin –toplumsal bütünlenmenin temel aracı olarak gördüğü dilin- etkisine maruz kalmış kişiliğin parçalanmasını göstermek için kullanmıştı.” (Innes, 2010, s.229).

Bedenini (el-kol) nasıl kullanacağını bilemeyen Kaspar sadece ezberlediği cümle olan “Babası gibi, şövalye olmayı istediğini” tekrarlamaktadır. Kaspar Hauser kendisine söylenen her söze ve davranışa karşılık olarak bu cümleyi söylemektedir (Alyaz, Aliyava, 2011, s.118). Bu cümleyi Handke Kaspar oyununda “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak isterdim!” (Handke, 2007, s.17) şeklinde kullanmıştır. Tıpkı Kaspar Hauser’in sahip olduğu tek cümlesini, her söze her davranışa bir tepki olarak söylemesi gibi, Handke’nin oyununda da Kaspar, henüz dil keseri ile yontulmadığı ilk bölümde her söze her davranışa karşı “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak isterdim!” demektedir. Örneğin sandalyeyi devirdikten sonra sandalyeye dönüp bu şekilde hitap etmektedir.

Peter Handke, Living Theatre’ın Avrupa turnesinde sahneye koyduğu “Frankenstein” adlı oyundan ilham alarak Kaspar’ı yazmıştır (Lehmann, 1999, s.456).

* “Dünyanın benim dünyam olduğu, kendini şurada gösterir ki, dilin (yalnızca benim anladığım dilin) sınırları, benim dünyamın sınırlarını imler” (Wittgenstein, 2013, s.134)

Handke, sahne düzeni ve oyun açıklaması yaptığı giriş kısmında “Kaspar’ın soytarıtlı bir benzerliği yoktur; sahneye çıktığı ilk andan itibaren daha çok Frankenstein’ın canavarına (ya da King Kong’a) benzemektedir” diyerek Kaspar ile Frankenstein arasındaki benzerliğe kendisi de dikkat çekmiştir. Frankenstein romanında, Doktor Victor Frankenstein çeşitli ceset parçalarını birleştirerek bunlardan yeni bir insan oluşturur. Handke de bir anlamda bir cesetten (toplum dışı bir yaratık olan Kaspar), toplumsal davranışları ve dili öğrenerek toplumla bütünleşen (sürünün diğer üyelerinden biri olan) yeni bir insan oluşturmuştur. Kaspar’ın konu olarak hem Kaspar Hauser adlı gerçek bir kişiden hem de Marry Shelley’in Frankenstein adlı romanından beslenmesinin yanında Bertol Brecht’in “Adam Adamdır” adlı oyunu da Kaspar’a tematik anlamda kaynaklık/öncülük etmiştir (Fuchs, 2003, s.106). Brecht 1926 yılında yazdığı Adam Adamdır oyununu 1938 yılında düzenleyerek yeniden yazmıştır. Adam Adamdır’da bir yükleme işçisi olan ve hiçbir şeye hayır diyemeyen bir adam olan Galy Gay’ın zorla başka bir insanın kimliğine bürünmesi anlatılır. Kitabın altbaşlığı “Yükleme işçisi Galy Gay’ın 1925 yılında Kilkoa askeri barakalarında dönüşüm geçirmesi”dir. Altbaşlıktan da anlaşıldığı gibi, yükleme işçisi Galy Gal, dört kişilik bir grup olan İngiliz askerlerinden birinin içtimaya çıkamayacak olmasından ötürü, diğer üç akser tarafından zorla, içtimaya çıkamayacak askerin yerine geçirilir. Gelişen olaylarla birlikte Galy Gay eski kimliğini terk edip yeni bir kimliğe bürünür. Kısaca “Canlı bir insanın 1925 yılında kilkoa askeri barakalarında dönüşümü” anlatılmaktadır Adam Adamdır oyununda:

“Bir insandan neler neler yapılabildiğini

Bu akşam burada bir insan, parçaları eksilmeksizin

Sökülüp yeniden takılacak, otomobil gibi.” (Brecht, 206, s.272)

Handke de Kaspar oyununda tıpkı Brecht’in Adam Adamdır oyununda göstermeye çalıştığı gibi, bir insanla nelerin mümkün olabileceğini göstermeye çalışır: “‘Kaspar’ oyunu, Kaspar Hauser’in GERÇEĞİ NEDİR ya da GERÇEĞİ NE İDİ, bunu göstermez. Bir insanla nelerin MÜMKÜN OLABİLECEĞİNİ gösterir.” (2007, s.11). Modern tiyatro yazınında sık sık ele alınmış bir konu olan toplum tarafından güdülenen bireyin değişimi Hem Brecht Hem de Handke tarafından konu edinilmiştir. Brecht Adam Adamdır’da “bir insanın nasıl belli koşullarda kendi benliğini yitirerek

robotlaşabileceği anlatılır. Günün birinde askerlerin eline düşüp kanlı bir savaş mekanizmasının bir parçasına dönüşen Galy Gay'in öyküsü bilinçsizce yaşayan çağımız insanına, yığın insanına tipik bir örnek verir" (İpşiroğlu, 2002). Bir güç tarafından (askerler) değiştirilen ve önceki kimliğini kaybedip yeni bir kimliğe/kişiliğe bürünen Galy Gay gibi Kaspar da dil keseri aracılığıyla yontularak toplumsal normalara uydurulur ve önceki kimliğini terk edip toplumun diğer bireylerinden biri olarak sürüye/kitleye katılır.

Toplum tarafından bireyin değiştirilerek toplumsal olana uydurulup bireyselliğini terk etmesi ve toplumsal normlar ve kalıplara uydurularak tektipleştirilmesi tiyatrodaki olduğu gibi edebiyatta da sıkça işlenmiş bir konudur. Modern birey oluşturulması ya da özellikle bir ulus inşa sürecinde dil aracılığıyla bireylerin tektipleştirilmesi Kaspar'ı edebiyat alanındaki önemli bazı eserlerle çakıştırmıştır. "İnsan toplulukları, ulus gibi kavramlar tanımlanırken ortak coğrafya, ortak geçmiş vb. gibi birçok unsurun yanı sıra ortak dil unsuru da hesaba katılmaktadır. Birçok ortak değer, yanı sıra, hatta (kimi yerde) ilk sırada, aynı dili konuşan insan topluluğu ulus olarak tanımlanmaktadır." (Alyaz, Aliyava, 2011, s.106). Tıpkı uluslaşma sürecinde bireylerin amaçlanan toplum hedefine uygun bir şekilde çeşitli araçlarla dönüştürülmesi (entegre edilmesi) gibi, Kaspar da bünyesine katıldığı topluma, o toplumun dili aracılığıyla entegre edilir. Dil aracılığıyla yürütülen bu entegrasyon süreci Kaspar oyununu, George Orwell'in "1984", Yevgeni İvanoviç Zamyatin'in "My" ve Ayn Rand'ın "Anthem" adlı romanlarıyla aynı işlevsel kategoriye sokar.

"Zamyatin, Rand, Handke ve Orwell dilin derinliklerine bakabilmiş, derinliklerinde yatan determinist potansiyeli farketmiş ve bunu köklü bireysel ve/veya toplumsal değişimleri, dönüşümleri anlattıkları eserlerinde yansıtmışlardır. Zamyatin, anti ütopyik eseri My'da insan isimlerinin mekanik sayılardan oluştuğu ve herşeyin dille değil de matematik ve mantıkla ifade edildiği, bireyi yoketmeyi amaçlamış otoriter bir dünya düzenini anlatır. Objektif felsefenin kurucusu olan Rand Anthem isimli anti ütopyik eserinde devletin altruist, kolektif bir düzen yaratmak için bireyin yok edilmesinde birçok uygulamaya ek olarak dilin bir araç olarak kullanılmasına da yer verir. Rand'a göre dil, birey olabilmenin en önemli unsurlarından birisidir. Orwell'in anti ütopyik eseri 1984 de My ve Anthem gibi geleceğin dünyasında hem bireysel hem de sosyal bağlamda dilin belirleyiciliğini öne çıkarmıştır. Handke de bir bireyin dil öğrenim ve sosyal uyum sürecini anlattığı "Kaspar"da dilin insanın birey olabilmesinde, toplumsallaşmasında, düşünebilmesinde ve varoluşunda çok belirleyici, önemli bir yer tuttuğu düşüncesini işlemektedir. Bu çalışmada da ortaya konduğu gibi, burada anılan yazarların dile bakış açıları ortak payda denecek derecede paralellik göstermektedir. Bazı yüzeysel

yaklaşım farklılıklarına karşın burada anılan yazarların hepsi de dilin determinist karakterini vurgulamaktadırlar” (Alyaz, Aliyava, 2011, s.107-108).

Dilin birey ve toplum üzerindeki etkilerine odaklanan söz konusu eserler özellikle dilin bireyi ve toplumu biçilendirmedeki etkisi üzerine odaklanmışlardır, yani “*dilsel determinizm*”^{*} üzerine. Handke Kaspar oyununda, *1984*, *My* ve *Anthem* adlı eserlerden daha fazla dili ve birey ve toplum üzerindeki (determinist) etkisini konu edinmiş ve tamamen dile odaklanmıştır. “Handke de gerek Kaspar’da gerekse dille ilgili diğer eserlerinde, dil-birey ve dil-toplum bağlamında dilin temel belirleyici unsur olduğunu, dilin her şey olduğunu oldukça net bir şekilde ifade etmekte, ileri düzey bir dilsel determinizm inancında olduğunu ortaya koymaktadır” (Alyaz, Aliyava, 2011, s.124). Peter Handke’nin Kaspar oyunu tiyatro literatürü açısından hem tematik hem de işlevsel açıdan Brecht’in *Adam Adamdır* oyunu ile paralellik gösterirken, konusunu gerçek yaşamdan, Kaspar Hauser’den almıştır. Handke’nin Kaspar oyunundaki etkileşim skalası görüldüğü gibi teknik ve tematik anlamda oldukça geniştir. Mary Shelley’in “*Frankenstein ya da Modern Prometheus*” adlı romanı da bu skala içindeki eserlerden biridir. Oyunun felsefesi ve dil bilimsel açıdan etkileşim skalası da oldukça etkileyicidir ki Kaspar’ı dikkate değer kılan dile özel bir vurgu yapan bu düşünsel temeldir. Dilsel determinizm bağlamında Kaspar, bu alanın kült eserleri olan Orwell’in *1984*, Zamyatin’in *My* ve Rand’ın *Anthem*’i ile paralellik göstermektedir.

Kaspar dramatik bir omurga üzerine inşa edilmiş postdramatik bir oyundur. Kaspar’ı dramatik bir omurgaya sahip olarak nitelememizin sebebi oyunun diyalektiksel bir gelişim çizgisine sahip olmasıdır. Oyunda temel bir çatışmaya dayanan dramatik bir sunum, bir kompozisyon yapılmaktadır ki dramatik yapı kısmında da detaylı olarak değinildiği gibi “Tez x Antitez > Sentez” şeklinde bir dramatik kompozisyon sunulmaktadır oyunda. Kaspar ve suflörler oyunun çatışan uçlarıdır ki dramatik kompozisyon dahilinde çatışan bu uçlar tez ve antitezdur. Oyunun diyalektiksel gelişimi içinde Kaspar’ın karşıtlık oluşturduğu uçlar (suflörler) aracılığıyla diyalektiksel bir gelişim çizgisinde hareket ederek sonuçta dil öğrenerek/topluma entegre olarak

* Dil, doğal olarak dilbilim ve felsefe ortak alanlarınca da irdelenmiş çeşitli dilsel-felsefi kuramlar geliştirilmiştir. Dil ile birey, düşünce ve kültür arasındaki ilişkiye yönelik en radikal yaklaşımlardan birisi, dilin düşünceyi belirlediği, yönettiği anlamına gelen “dilsel determinizmdir (linguistic determinism). Amerikalı etnolinguistler Edward Sapir ve Benjamin Lee Whorf tarafından öne sürülmüştür (...) Bu determinist yaklaşıma göre insan ancak ve ancak dilin izin verdiği sınırlarda düşünebilir. (Alyaz-Aliyava, 2011, s.107)

konuşmayı öğrenmesi ve sahnedeki kaosu düzene sokması şeklinde, yani Kaspar'ın toplumsal sürüye katılması ile bir senteze ulaşan oyun bu haliyle dramatik bir omurga üzerine bina edilmiştir.

“Peter Handke'nin Kaspar'ında ise kişiyi kendi kendine yabancılaştıran güç dildir. Bu öylesine temel bir güçtür ki, kişinin ondan kaçması olanaksızdır. Bu bakımdan Kaspar Brecht'in Ionesco'nun ya da Nazım Hikmet'in kişileri gibi belli bir canlılığı olan kurmaca bir tip değil, yalnızca bir roldür. Bu açıdan Kaspar bireye olan inancın çözüldüğü postmodern bir oyun olarak tanımlanabilir. Ancak gerek oyunun olumsuz bir dönüşümü dile getiren dramatik yapısı, gerek Kaspar'ın oyunun bütünündeki kişiliği, acı çekmesi, direnip başkaldırması ve sonunda pes etmesi onu etli canlı bir tip kılar, bu açıdan da Kaspar modern yapıllı diğer oyunlardaki çizgiyi sürdürür.” (İpşiroğlu, 2002)

Aristoteles'ten beri dramatik yapının en önemli unsuru olarak kabul edilen olay dizisi, nedensellik bağlamında, eylem birliği gözetilerek düzenlenmiş ve bütünlüklü, başı, ortası ve sonu (serim+düğüm+çözüm) olan bir yapı (dramatik kompozisyon) şeklinde sunulmuştur. Gerilime ve çatışmaya dayanan olay dizisinin diyalektiksel gelişimi dramatik tiyatronun anayasasının tartışmasız ve değiştirilmesi dahi teklif edilemeyecek temel maddesidir. Daha önce de değinildiği gibi dramatizasyon sürecinin temelinde eylemlerin bağıntılarla sentezlenerek bir olaylar dizisinin oluşturulması süreci vardır. Bir dramatik eylemin temel prensibi ve olaylar dizisi için daha önceden yazdıklarımızın burada yeniden tekrarlanması faydalı olacaktır: Dramatik tiyatronun organik yapısı “olay” denilen dramatik eylemlerin (dramatik aksiyon) bir bağ ile birbirlerine bağlantısına dayanır. Bu şekilde bir bağıntıyla sıralı bir şekilde birbirlerine bağlanan olaylar, tiyatro literatüründe (dramaturji) “olaylar dizisi” olarak adlandırılır. Yazınsal işlem ya da dramatizasyon işlemi şu şekilde formüleleştirilebilir: Olaylar+Bağıntı=Olaylar dizisi. Görüldüğü gibi sıradan olayları birbirleriyle ilişkili sıradışı bir olaylar dizisine çeviren olaylar arasındaki bağıntıdır. Bu bağıntının temelinde diyalektiksel/çatışmalı bir işleyiş vardır. Olayları/eylemi dramatize etme sürecinin temelinde, diyalektiksel bir bağla onları ilişkilendirme yatar. Bu şekilde ortaya dramatik eylem çıkmış olur. Bu da Aristoteles'ten beri dramatik tiyatronun omurgası olarak kabul edilir. İşte dramatik eylemin temel prensibi olayları “olaylar dizisi”ne çeviren bu “bağ”dır ve dramatik yapının temelinde söz konusu bu bağ/bağıntı yatar. Dramatik eylemin bu temel prensibinin terk edilmesi dramatik tiyatrodan postdramatik tiyatroya doğru hareketi doğuran bir kırılma olmuştur. Kaspar oyununu yapısal açıdan dramatik bir omurgaya sahip kılan, dramatik eylemin temel prensibi olan diyalektiksel

gelişim yapısının, hem de oldukça güçlü bir şekilde mevcut olmasıdır. Oyun yapısal açıdan incelendiği zaman görünen ana omurga şudur: Toplum dışı/sürü dışı bir karakter (Kaspar) ve sahne yerleşiminde hiçbir şeyin yerli yerinde olmayışı sonucu sahnede hüküm süren bir kaos. Öncelikle dil aracılığıyla, bu norm dışı karakter düzeltilmeye çalışılır. Fakat Kaspar bu sürece direnir. Bu diyalektiksel yapı ve Kaspar ile suflörler arasındaki karşıtlık bir “dil işkencesi”ne dönüşür. Kaspar dil’i dolayısıyla toplumsal düzenin işleyişini bilmediği için sahnedeki kaosu bir türlü düzene sokamaz. Sandalyelere çarpar, masayı dağıtır, çekmecenin gözünü normal şekilde kullanamaz vb. Suflörler ona toplumsal düzeni dil aracılığıyla öğretirler/dayatırlar. Kaspar ise bu dayatmaya, sahip olduğu tek cümle ile karşı durmaya çalışır. Fakat sonuçta Kaspar çatıştığı uçlara daha fazla direnemez. İlk sahip olduğu cümlesi bozulmaya başlar ve bozulma ilerledikçe cümlesindeki kelimeler de bozulur. Direnme süreci yerini değişim sürecine bırakır ve bu süreç sonucunda Kaspar yavaş yavaş, tıpkı bir bebek gibi dili öğrenmeye başlar. Dil öğrendikçe de sahnedeki kaosu düzene sokar. Masayı, sandalyeleri ve diğer şeyleri normlara uygun olarak yerleştirip kullanır. Nihayetinde Kaspar konuşmasını, oturmasını, kalkmasını bilen biri olarak toplumun diğer üyelerinden biri olur. Farklılığı silinmiştir Kaspar’ın fakat bu sefer de bireyselliği/kendine özgü rengi silinmiş bir halde sürüye katılmış ve diğer Kasparlardan biri olmuştur. Görüldüğü gibi oyunun ana omurgası çok güçlü bir diyalektiksel gelişim çizgisine sahiptir. Bu da Kaspar’ı dramatik omurgaya sahip bir oyun yapar. Bunun için Lehmann postdramatik tiyatronun tarihçesini incelerken neo-avangardı postdramatik tiyatronun nesebine dahil eder ve Handke’nin oyunlarını postdramatik tiyatronun jenealojisine dahil olan dramatik oyunlar olarak niteler: “Peter Handke’nin ‘dramatik-oyunları’, postdramatik tiyatronun jenealojisine dâhildir.” (1999,, s.86)

Dramatik oyunların yapısal açıdan diyalektiksel bir gelişim çizgisine dayanması tematik açıdan da oyunların sonuç itibari ile bir mesaja, yazarın söyleyeceği bir söze sahip olmasına yol açar ya da tam tersi bir oyunu bir mesajla yükleme diyalektiksel bir gelişimi gerekli kılar. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, ister mesaj diyalektiksel gelişimin bir sonucu olsun isterse diyalektiksel gelişim mesaj için bir gereklilik ya da ön şart olsun, sonuçta Kaspar diyalektiksel bir çizgide gelişen ve finalinde mesajı olan bir oyundur. Oyunun bir mesajla yüklü olması, oyunu bir anlam zinciriyle ilişkilendirir ki oyundaki gösterge sistemi bu anlamı açığa çıkaracak şekilde dekode edilsin diye

organize edilmiştir. Bu da kısaca dramatik tiyatronun yapısal açıdan temel işleme mantığıdır.

Bunun yanında dramatik oyunların rutini olan dramatik iletişim modeline duyulan “*şüphe*”den ötürü Lehmann Handke’nin oyunlarını postdramatik tiyatronun jenealojisine dahil ederek daha henüz neoavangart dönem içinde yazılan bu oyunların dram sonrasındaki tiyatronun geleceğine göndermede bulunduğu altını çizer. Ayrıca Lehmann’a göre bu oyunlarda dramatik canlandırmanın bazı bölümleri feda edilmiş olmasına rağmen sonuçta metin ile bir eylem, bir rapor, bir olayın birliğini sağlayan belirleyici bağıntı (diyalektik) ve bu bağıntıya yönelik tiyatral bir sunum (dramatik kompozisyon) yapılmaktadır ve bunlar dramatik tiyatroya özgüdürler (1999, s.86). Bunları bir anlamda dramatik formu aşma denemeleri olarak okumak gerekmektedir belki de. 1960’lı yıllarda hüküm süren neoavangart anlayış (Kaspar da bu dönem içinde -1967’de- yazılmıştır) dönemsel açıdan dramatik ve postdramatik dönemin tam sınırındadır. Bir adım öncesi dramatik bir adım sonrası ise postdramatiktir. Bunun için bu gri bölgede hayat bulan oyunlar ne tam anlamıyla dramatik ne de tam anlamıyla postdramatik yapıdadırlar. Dramatik yapı kesin bir şekilde yok olmamıştır fakat yavaş yavaş bozulmaya başlamıştır. Buna paralel olarak postdramatik yapı da tam olarak belirginleşmemiştir fakat yavaş yavaş dramatik yapı ile uyuşmayan ve henüz o dönem için tam olarak tanımlamayan bir yapı şekli (postdramatik) belirginleşmeye başlamıştır. Kaspar’da da ortadan kalmasa da dramatik form bozulmaya başlamış, özellikle dil ve diyalog bağlamında postdramatik bir kullanım kendini belli etmiştir.

“Neo-avangart tiyatronun değinilen oyun türlerinin her biri, dramatik canlandırmanın bölümlerini feda ederler, ancak sonunda metin ile bir eylem, bir rapor, bir olayın birliğini sağlayan belirleyici bağıntıyı ve de bu bağıntıya yönelik teatral sunumu yine barındırırlar. Bu bağıntı, son on yılların postdramatik tiyatrosu içinde kopar. Büyük kuramlar ve meta-anlatımlara karşı oluşan medyalar arasılık, tabloların/canlandırmaların medeniyetliliği, şüphecilik, daha önceleri sadece tiyatronun araçlarını metnin altına yerleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda bu şekilde kendi aralarındaki bütünlüklerini de garanti eden hiyerarşiyi yıkar. Söz konusu olan artık sahneye koymanın tiyatro sanatı açısından tasarlanma çabasının ortaya koyulması ve kabullendirilmesi değildir, aksine dramatik tiyatro açısından yapısal olan şartların öncelikle gizlice ve ardından da açık bir şekilde tersine dönmesidir. Artık, tiyatronun, her şeyin üstünde olan metne “uygun” olup olmadığı ve metinle nasıl örtüştüğü sorusu ön planda değildir. Metinler daha çok teatral amacın gerçekleştirilmesine yönelik uygun malzeme sunup sunmadıkları yönde sorgulanmaktadır. Algılamının bü-tüncül yapısı olarak sunulan söz, anlam, ses, jest vs. gibi estetik tiyatro kompozisyonlarının bütünlüğü hedeflenmez, aksine tiyatro fragman ve bölümsel karakterine bürünür. Uzun bir süre

tartışılmaz olan birlik ve synthesis kriterleri-ni reddeder ve yeni bir uygulama türü olabilmek için, ken-dini bireysel nabızlara, metinlerin parçalarından oluşan oyunlara ve mikro yapılara emanet etme şansına (ve tehli-kesine) bırakır” (Lehmann, 1999, s.87) .

Kaspar’ın (ve herhangi bir oyunun) yapısal açıdan dramatik yönü, oyundaki eylemlerin neden sonuç bağlamında diyalektiksel bir gelişim gösterecek şekilde bir bağıntıya sahip olmasıdır. Bu dramatik eylemin temel prensibidir. Bu temel prensip terk edildiği zaman ortaya postdramatik yapı çıkar. Bu çalışmada önceki bölümdeki oyun incelemesi olan Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi* oyununda söz konusu temel prensibin olmayışını, eylemler ve olaylar arasında diyalektiksel bir bağıntının yokluğunu incelemiştik. Kaspar’ın eylem/olay görünümüne bakıldığı zaman diyalektiksel gelişim açıkça görülmektedir. Bu diyalektiksel gelişim öncelikle oyuna, oyunun geneli için geçerli olacak (oyunu ayakta tutan) ana bir omurga kazandırmaktadır. Birazdan göstermeye çalışacağımız bu ana omurgaya ek olarak, oyun bu ana omurga boyunca ilerleyen bir olaylar dizisine de sahiptir. Oyunun ana omurgası dört evreye dayanan bir gelişim çizgisi izlemektedir. Bunu bir çocuğun büyüme ve bu süreçte de dil öğrenme evreleri ile açıklayabiliriz.

“Kimi bilimcilere göre Kaspar’da dilin başka iki boyutu daha ele alınmaktadır: Çocuğun dilsel gelişimi ve evrim kuramı.(..)Özellikle Saße (1995) bu fikri vurgulamakta ve Kaspar’ın bu biyolinguistik-sosyolinguistik gelişimini, Charles Darwin’in biyolojik evrim kuramının analog bir yansıması olarak değerlendirmektedir.(...) Yine Saße’ye (1995) göre, Kaspar’ın ilk başta basit tek sözcükten oluşan cümlelerden, daha sonra iki, üç ve giderek daha fazla sözcükten oluşan karmaşık yapıda cümlelere doğru gelişim gösteren dil edinim sürecini hem çocuğun dilsel gelişimini hem de insan ırkının evrimsel gelişimini ifade etmektedir” (Alyaz, Aliyava, 2011, s.122).

Birinci evre çocuğun emeklemeye/yürümeye çıkma evresidir. Bu evrede çocuk adımlarını/ayaklarını keşfedip öğrenme aşamasındadır. Adımlar ölçsüz ve uyumsuzdur. Kaspar da sahneye girdiği birinci evrede dengesiz, ölçsüz ve uyumsuz adımlarla sahnede hareket etmektedir. İkinci evrede nesnelerin tanınması ve onlarla senkronize olmanın öğrenilmesi vardır ki Kaspar da tıpkı bir çocuk gibi bu evrede nesneleri devirip, kırarak onları tanıyıp keşfeder ve sonunda doğalarını çözer. Üçüncü evre dil evresidir. Bu evrede Kaspar yürülükte olan dili öğrenir. Dördüncü ve son evredeyse dili ve toplumsal düzeni öğrenen Kaspar etrafını öğrendiklerine uygun bir şekilde düzene sokarak topluma entegre olur ya da sürüye katılır.

Omurga:

1.Evre: Çocuğun yürümeyi öğrenmesi

2.Evre: Nesnelerle ilişki, onları keşfetme

3.Evre: Dil evresi

4.Evre: Düzenin tesisi. Farklılıkların silinmesi. Tektipleşme

- 1.Evre: Kaspar'ın yürüme denemeleri.
 - Yürüyüş biçimi doğal değildir.
 - Acemi, dengesiz, ölçülü uyumsuz adımlar.
 - Düşme ve kalkma çabaları.
 - Kendi doğal ortamı olmayan yabancı olduğu bir dünyada bocalamaları.
 - Tüm bu denemelere ve başarısızlıklara istinaden, sahip olduğu tek cümleyi mümkün olan tüm söyleyiş biçimleriyle söyleyerek tepki vermesi ya da anlatması. Bir bebeğin çeşitli tonlarda ses çıkarması gibi.
- 2.Evre: Kaspar nesneleri tanır. Sandalye, masa, dolap vb. Onları alışlageldik, normal bir şekilde değil de, ilk kez gören bir insan gibidir.
 - Kanepeyi keşfeder. Kanepeyi söker. Cümlesi ile noktalar
 - Masaya doğru gider. Çekmeceyi fark eder. Kurcalarken düşürür. Cümlesi ile noktalar
 - Yürürken önüne çıkan sandalyeyi nasıl aşacağını bilemez. Devirir. Cümlesi ile noktalar.
 - Masanın bacaklarını çıkarmaya çalışır. Masa devrilir. Cümlesi ile noktalar.
 - Salıncaklı koltuğu keşfetmeye-tanımaya çalışır. Sallanmasını keşfeder. Koltuğun sallanması üzerine geri çekilir. Nesnenin çalışma prensibini çözmeye çalışır. Devirir. Cümlesi ile noktalar.
 - Süpürgeyi keşfeder. Devirir. Cümlesi ile noktalar.
 - Kaspar diğer sandalyeye oturur. Bir nesne ile ilk kez düzenli bir ilişki gerçekleştirir. Sandalyenin doğasını çözmüştür. Cümlesi ile noktalar.
- 3.Evre: Dil evresi.
 - “Ona konuşma öğretilir.” (2007, s.25)
 - Kaspar'ın sahip olduğu tek cümle ilk kez deforme olur: Kaspar “kendisini savunurken” cümlesini farklı şekilde kurup deforme eder: “İstiyorum. Bir zamanlar olduğu gibi olmak istiyorum. Bir zamanlar olan biri gibi olmak istiyorum.” (2007, s.25)
 - Aynı esnada suflörler Kaspar'a cümle varyanslarıyla ilgili telkinde bulunmaktadır: “sen kendinden, sayısız cümleler oluşturabilirsin”

- Kaspar sahip olduğu cümleyle suflörlere direnmektedir. Suflörlerin dayattığı şekilde değil de kelimelerin sırasını değiştirmiş olsa da yine de kendi cümlesi ile onlara direniyordur.
- Kaspar'ın değişimi henüz sahip olduğu biçimin tamamen başkalaşacağı bir seviyede değildir. Şimdilik karşı koymaya devam eder, direnmekten henüz vazgeçmemiştir, sadece deforme olmuştur. Sahip olduğu cümlede deforme olması, Kaspar'ın da deforme olduğu anlamına gelmektedir. “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak isterdim” cümlesi aslında Kaspar'ın varlığının/karakterinin simgesidir. Cümlede deforme olması, Kaspar'ın varlığının/karakterinin deforme olması ve başkalaşımının/mutasyonunun başladığı anlamına gelir ki, bu mutasyon Kaspar'ı sonunda toplumun diğer bireylerinden biri haline getirecektir ve böylece direnmekten vazgeçen Kaspar toplumda geçerli dili konuştuğu farkı silinecek ve kalabalıktaki diğerlerinden biri olacaktır.
- Bu Kaspar'ın başkalaşımının (biçim değişikliğinin) ilk halidir: yani deforme olma./ Kaspar önceden söylediği kendine ait cümleyi artık kendine ait söyleyişle söyleyemez. Cümledeki kelimelerin sırasının değişimi şeklindeki bozulma daha da ilerleyerek, kelimelerin harflerinin bozulmasına döner: “olmterdim! Yle!Başkbir! Öylbirt! Olmben! Olmterdim!Oldi!” (2007, s.27)
- Fonetik > sentaktik > semantik bozulma.
- Kaspar kendi cümlesini tamamen terk etmiştir artık. Direnmeyi bırakmıştır. Harfleri yeniden öğrenme çabası: “i”, “r”, “s”, “p”, “t”, “d” gibi harfleri büyük çaba harcayarak telaffuz etmeye çalışır. Tıpkı yeni dil öğrenmeye başlayan bir çocuk gibi.
- Kaspar kelimeleri yanyana getirmeye başlar: “Ellerinin içine / Daha uzağa ve geniş / Ya da orada...” “Yılan balığı. Koşmak. Kaynamış. Arkadan. Sağda...” (2007, s.31) konuşma/cümle denemeleri.
- Fonetik, morfolojik, sentaktik, semantik gelişimi takip edecek şekilde Kaspar'ın dil öğrenme süreci aşamalar halinde devam etmektedir. Dilin son aşaması olan anlam açısından (semantik) düzgün/uygun/anamlı bir cümle kurmasından önceki (mantıki aşama) aşama sentaktik aşamadır ve fonetik-morfolojik dil aşamasından sonraki kelimeleri birbirlerine bağlama aşamasıdır. Kaspar dilin bu aşamasında konuşma denemeleri yapar: “İçeri girmek sandalye ayakkabı bağcığının üstüne paçavra olmadan, bu esnada cansızca konuşarak ayaklara vurmaktan, dağılmış bir vaziyette dolaptan birazuzalıkta durduğun masanın üstünde süpürgesiz bir şekilde, perdede nerdeyse yok iki kurtarıcı damla.” (2007, s.31-32)
- Öncesi ve Sonrası: Dil keseriyle yontulup son şekli verilen ve dönüşümü tamamlanan Kaspar geriye bakıp hayatının bir muhasebesini yapar. Önceki yaşantısında/oyunun başında eşyaları vb. devirmesini, kuralları anlamamasından ötürü uyum sağlayamaması üzerine konuşur. . (“ey

anna taş içinde heykelim /yonttum yonttum taş bitti sen çıkmadın” (Zarifoğlu, 2004, s.180). Zarifoğlu’nun bu dizesindeki anlatımla düşünülecek olursa, dil keseri ile taş yontulmuş ve içinden Kaspar çıkmıştır.)

- Artık toplumun cari ve alışıldık kurallarına uydurulmuştur Kaspar: “Konuşabildiğimden beri kurallara uygun bir şekilde ayakkabı bağcığma doğru eğilebilirim. Konuşabildiğimden beri, her şeyi düzen içine sokabilirim”(2007, s.33)
- Düzenlenerek ya da yeniden kodlanarak toplumsal olana uydurulan Kaspar’ın tüm farklılığı/rengi silinmiştir. Bu durum örneğin Danto’ya göre modernitenin “etnik temizlik/soykırım” anlayışıdır¹⁸: “Senin öykünün diğer öykülerden hiçbir farkı olmadığına düzendesin demektir” (2007, s.35)
- 4.Evre: Düzenin Tesisi / Tektipleşme
 - Kendini düzenleyen Kaspar, artık etrafını düzene sokar: “Kaspar sahneyi düzene sokar.” (2007, s.38) “Kaspar her nesneyi diğerlerine yakın, alışıldık yerlerine götürür.” (2007, s.39)

Oyunun ana omurgasını gösterecek şekilde çekilen röntgenden de görüldüğü gibi olaylar arasındaki bağıntı Kaspar’ın ana hatlarıyla dört evre olacak şekilde gelişimini sağlamaktadır. Söz konusu gelişim çizgisi, Kaspar’ın topluma ayak uydurma çabası, toplumda geçerli kurallara nesneler aracılığıyla uyumu, dil öğrenmesi ve düzen içinde var olması şeklinde özetlenebilir. Oyun yapısını dramatik yapan, daha öncede defaten değindiğimiz gibi bu diyalektiksel bir gelişim çizgisidir. Bu diyalektiksel gelişim –ki dramatik eylemin temel prensibi budur- oyundaki olaylar dizisi çıkarıldığı zaman daha iyi fark edilmektedir. Kaspar (tez) ve suflörler (antitez) şeklindeki karşıtlığa/çatışmaya dayanan bu diyalektiksel çizgi karşıt uçlardan birinin değişimi ile çözüme bağlanacak (sentez) ve mutasyona uğrayan/başkalaşım geçiren Kaspar cari düzen içinde, bu düzene uygun bir profil ile varlığını sürdürecektir. Bu da düzenin tesisi ya da yeniden tesisi anlamına gelmektedir. Oyunun olaylar dizisi şu şekildedir:

¹⁸ Bu soykırımı Danto, manifestolar çağı dediği modernist dönemin anlayışı olarak niteler. Şöyleki manifestoya uymayan anlayış ortadan kaldırılacak, eser yaşama şansı bulamayacaktır. “Manifestoya uymayan her şeyi tam anlamıyla ortadan kaldırmak” olarak nitelediği bu anlayışın siyasetteki karşılığının etnik temizlik olduğunu belirtir Danto: “hiç Tutsi kalmadığında Tutsiler ile Hutiler arasında hiç bir çatışma olmayacaktır. Hiçbir Bosnalı kalmadığında Bosnalılar ile Sırpalar arasında çatışmalar olmayacaktır.” Bu “öteki”ne yaşam şansı tanımayan anlayıştır, diğer anlayışı ise temizliğe gereksinim duymadan, -ister Tutsi ister Hutı, İster Sırp ister Bosnalı- bir arada yaşamak olarak belirtir. (Danto, 2014, s.62)

Olaylar dizisi:

- Kaspar sahneye girer.
- Kaspar maske takmıştır ve maskesi hemen fark edilmemektedir: “İzleyiciler, ancak iki ya da üçüncü bakışta bir maske taşıdığını fark ederler.” (2007, s.15)
- Doğal olmayan bir şekilde yürür. Acemice. Kah düşecek gibidir, kah adımlarını birbirine uyduramaz. Bunları yaparken şapkasını hiç bırakmaz. Sonunda düşer. Bölümün sonunda şapkayı bırakır.
 - Çatışma/karşıtlık: Doğa/Nesneler ile uyum süreci ile sonuçlanacak çatışma/karşıtlık.
 - Süflörler: “Masayı değiştiremezsen kendini değiştirmelisin” (2007, s.38)
> Nesneleri/Dünyayı değiştiremeyen Kaspar, kendi değişmeye başlayacaktır.
- Konuşmaya başlar: “Başka birinin birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak isterdim” s.17
- Bu cümleyi tüm olası söyleyiş biçimleriyle söyler.
 - Bu cümleyi sahnedeki eşyalara çeşitli şekillerde söyler.
 - Örneğin bir kedinin konuşmasından anladığımız sadece “miyav”dır. Mama isteyen, dışarı çıkmak isteyen, oynamak isteyen vb. kedi bizim için hep “miyav” sesi çıkarır. Oysa biz yalnızca bu sesi duysak da, bu sesle kast edilen hep başka başka şeylerdir. Kaspar da bildiği tek cümleyle –tıpkı bir kedinin “miyav” demesi gibi- hep başka başka şey ve duyguları kast ederek konuşur.
 - Tonlamalar: hayret, sevinç, rahatlık, kızgınlık, korku, dua, selam, emir, rica, şarkı vb.
- Süflörler devreye girer.
 - Konuşma oynaması başlar: “konuşma oynarlar” (2007, s.19)
 - Çatışma/karşıtlık: Ana çatışma. Kaspar x Süflörler karşıtlığına dayanan ana çatışma dil üzerinde sürer.
 - Dil keseri Kaspar’ı yontmaya koyulur ya da “dil işkencesi” başlar.
- Simultanite: Kaspar’ın hareketleri ve Süflörler’in bu hareketlere uygun (yönlendirici) konuşmaları
- Kaspar kendisini engelleyen sandalyeyi geçmeye çalışır, onu tekmeler.

- Süflörler: Önüne Çıkan herşeyi betimleyebilirsin ve onu ortadan kaldırabilirsin. S21 (paralel/simultan anlatım: Kaspar nesneler ile kendi

arasında düzenli bir ilişki, normal insanlar gibi bir ilişki kuramaz. Bununla eşzamanlı olarak süflörler Kaspar'a cümleler aracılığıyla önüne çıkacağı şeyler ile uyumlu hale gelebileceğini, nesnelerle arasındaki ilişkinin normalleşebileceğini, onlara sahip olabileceğini söylerler.)

- Salınacağı keşfeder.

- Süflörler düzensizliği düzene sokabilme üzerine konuşurlar.

- Kaspar'ın bir nesne ile ilk düzenli ilişkisi. Bütün nesneleri devirdikten sonra, sonunda hala ayakta duran sandalyeye oturur.

- Eş zamanlı olarak süflörler “dikkat etmek” üzerine konuşurlar.

- Kaspar'a konuşma öğretilir.

- Kaspar'ın deforme başlangıcı. Kendi cümlesi deforme olur. Direnmeye devam eder. Cümlesini terk etmez ama kelimelerin sırası değişip deforme olur cümle. Bu da

Kaspar'ın değişiminin başlangıcıdır.

- “Hiçbir şeyin adını bilmediğin için, herşey sana acı veriyor” (2007, s.26)

- Kendine ait cümlesindeki kelime sıralamasının değişiminden sonra bozulma ilerleyerek kelimedeki harflerin bozulmasına varır.
- Kaspar oldukça zorlanarak çeşitli harfleri telaffuz etmeye çalışır. (fonetik aşama ya da ses bilgisi)
 - Bu durum Kaspar'ın cümlesinden elinde son kalan şeyler olan harflerin söylenme çabası olarak yorumlanabilmesinin yanında tersi bir yorumla bu çaba Kaspar'ın sıfırdan dil öğrenmeye harfleri söyleyerek başlaması olarak da yorumlanabilir ki hemen sonrasında Kaspar “dığ için” “sıkça”, “beni” gibi kelime ve bağlaçları birbirleri ile ilişkilendirmeden

söylemeye çalışacaktır. Dil öğrenmenin/konuşmanın harflerin teleffuzundan sonraki ikinci aşaması kelimeleri ağır aksak söylemeye çalışmak.

- Konuşma/cümle denemeleri.
 - Fonetik-sentaktik aşama
 - “Ellerinin içine / Daha uzağa ve geniş...” “Yılan balığı. Koşmak. Kaynamış. Arkadan. Sağda...” (2007, s.31)
- Konuşma denemeleri
 - Sentaktik aşama
 - “İçeri girmek sandalye ayakkabı bağcığının üstüne paçavra olmadan, bu esnada cansızca konuşarak ayaklara vurmaktan, dağılmış bir vaziyette dolaptan birazuzalıkta durduğın masanın üstünde süpürgesiz bir şekilde, perdede nerdeyse yok iki kurtarıcı damla.” (2007, s.31-32)
- Konuşma
 - Semantik aşama
 - “Kaspar düzgün bir cümle kürar: Uzaklaştığım o zamanlarda hiçbir zaman başımda bu kadar çok ağrı hissetmedim ve şimdi burada olduğumdan beri bana hiç bu kadar işkence edilmemişti. Sahne Kararır” (2007, s.32)
- Kaspar’ın dil açısından dönüşümü tamamlanır.
 - “Konuşabildiğimden beri kurallara uygun bir şekilde ayakkabı bağcığıma doğru eğilebilirim. Konuşabildiğimden beri, her şeyi düzen içine sokabilirim” (2007, s.33)
 - Kaspar hayatının z raporunu alır.
- Kaspar düzenlenmiştir, toplumsal olana uydurulmuş, farkları silinmiştir (etnik temizlik)
- Kaspar’ın düzenlenmesinin simgesi: Kaspar oyunun başından beri ayakkabısının bağcıklarını bağlayamamıştır. Fakat sonunda bağcıklarını düzenli bir şekilde bağlar. Özellikle bu esnada projektör bu simgesel anlatım esnasında Kasparın bağcıklarını bağlamasını ön plana çıkarır.
- Son evre. Düzenin tesisi.
 - Düzenlenen Kaspar şimdi de etrafını düzene sokar.
 - Projektör Kaspar’a nesnelerin sahnede durması gerektiği yerleri gösterir. Kod çözümü: nesneler aracılığıyla simgelenen toplumsal düzenin kişiye dışarıdan öğretilmesi/dayatılması suretiyle kişinin toplumsal olana entegrasyonu.
- Vurgu duraklama, nokta, virgül gibi dilin gramer yapısına ve noktalama işaretlerine uygun konuşma.
- Kaspar ile Suflörler artık aynı frekanstan konuşmaya başlamışlardır. Kaspar’ın cümleleri ile suflörlerin cümleleri birbirine benzer. Bu kısımda kimin konuştuğunun bir önemi yoktur. Cümle yapıları, kelime ekleri, anlam çıkarımları örtüşmektedir. Özellikle kelimeleri birbirlerine bağlayan bağlaç kullanımlarının aynılığı ile frekans uyuşması ve ton eşitliği sağlanmıştır.

- Kaspar: “Kar dokunur ama ölçülüdür” (2007, s.49)
- Suflörler: “Topluluk sadece bir yük değil, aynı zamanda eğlencedir de” (2007, s.49)
- Suflörler: “Masa ne denli sevgi dolu hazırlanırsa, eve o denli isteyerek gelinir”(2007, s.50)
- Suflörler: “Büyük bir vazonun yerde durması gayet doğaldır” (2007, s.51)
- Suflörler: “Her nesneden yeni bir şeyler kazanırsın. Hiçkimse kenarda köşede kalmamıştır.”
- Kaspar: “Bir taş iyi karşılanmış bir ihtiyaç değildir.”
- Kaspar: “Koşullarının sunumunun o koşullarının sunumunun biricik yolu olduğu doğru değildir: Tam aksine koşulların sunumunun çok farklı
- Suflörler: “Zengin zengindir ama alçak gönüllüdür” (2007,s.49) (“ama”, “dır”)
- Kaspar: “Ayçiçekleri sadece cömert değiller aksine hem yaz hem de kışlar.” (2007, s.50) (“değil”, “aynı zamanda”, “hem..hem de”, “sadece”)
- Kaspar: “Elbise ipleri ne denli saydam olursa, ticaret alanlarında asılanlar o kadar çok olur” (2007, s.51) (“ne denli”, “ursa-ırsa”, “o denli – o kadar”, “ır-ur”)
- Kaspar: “Un çuvalının fareyi öldürmesi doğaldır” (2007, s.51-52) (“doğaldır”)
- Kaspar: “Her damlayan musluk sağlıklı yaşam için bir örnektir. Hiçbir akıllı el yanan alışveriş merkezi için kıpırdamaz.” 2007, (s.52) (“her”, “hiçbir – hiçkimse”)
- Suflörler: “Savaş oyun değildir” (2007, s.53) (“değildir”)
- Suflörler: “Koşullarının sunumunun davranışların yollarının olduğu daha çok doğrudur.”
- Suflörler: “Koşullarının sunumunun

sunumunun biricik yolu olduğu doğru değildir; tam aksine davranışların sunumunun çok

farklı yollarının olduğu daha çok doğrudur” (2007, s.54)

- 48-58 arası bu şekilde aynı frekanstan konuşma / Aynileşme: Kaspar ve suflörler aynileşir
- İkinci bir Kaspar sahneye girer. Elindeki süpürgeyle sahneyi süpürür. Çıkar.
- Üçüncü ve dördüncü Kaspar’lar sahneye girer. Dördüncü Kaspar yürüme özürdür. Üçüncü Kaspar hızlıca yürür ve her defasında diğer Kaspar’ın gelip ona yetişmesini bekler. Öne kadar gelip sonunda “*tahammül edilmez*” bir yavaşlıkla sahneden çıkarlar.
- İlk farklı Kaspar sahneye girip diğer yönden çıkmaya çalışırken birbirleri ile çarpışır ve bu denemeler zamanla senkronize hareketlere döner ve sonunda çıkarlar.
- Başka bir Kaspar sahneye girer ve elindeki yastık ile uğraşır. Sahne kararır.
- Hareketler:Sahneye giren başka bir Kaspar elindeki top ile uğraşır.Sahne kararır.
- Ağrılar:Karanlıkta iki kibrit yanar. Sahne aydınlanır iki Kaspar.
- Bir gürültü: İlk Kaspar sahnede tektir, bir şişeden bardağa su döker.
- Bir ses: İki Kaspar sahnede. Rulodan çekilen plastik bandın çıkardığı ses. Sahne kararır.
- Bir bakış: İlk Kaspar elma soyar.
- Kaspar’ın monoloğu.
- Kaspar: “önceleri bana ben yokmuşum gibi geliyordu, şimdi ise çok varım ve eskiden çok sayıda olan nesleler şimdi bana çok az geliyor” (2007, s.72)
- Kaspar: “Şimdi artık bir başkası olmak istemiyorum” (2007, s.32)
- Suflörlerin monoloğu (Handke’nin tabiriyle “ARA METİNLER”)
- Sahnede beş Kaspar. Maskelerinde hoşnutluk ifadesi vardır. Suflörlerin konuşmaları eşliğinde oturma, kutu taşıma, yer değiştirme gibi şeyler yaparlar.
- İlk Kaspar, önceki ilk girişindeki gibi değil, aksine nereden gireceğini bilen ve emin bir şekilde sahneye girip öndeki mikrofonun önünde durur.
- Kaspar’ın girişiyle suflörler “hizaya getirilenler...” cümlesi ile konuşmaya başlarlar. Hizaya getirilen Kaspar’dır.
- Kaspar mikrofonda konuşmaya başlar. Yine hizaya getirilmeden önceki hayatı ve davranışları hakkında konuşur.
- İlk Kaspar konuşurken kanepede oturan öteki altı Kaspar anlamsız sesler çıkarırlar.
- Kaspar’ın konuşmasına ek olarak suflörlerin konuşması ve diğer Kasparların hafiften şarkı söylemeleri ve çeşitli sesler çıkarmaları.
- Kaspar monolog.

- Kaspar konuşurken diğer Kasparlar ellerindeki törpülerle (törpüleri kutulara sürtmek gibi) insanın iliklerine işleyecek sesler çıkarırlar.
- Kaspar: “Konuşturulduğum. Gerçeklikle yüzleştirildim –duyuyor musunuz?” (2007, s.101)
- Kaspar’ın son sözleri: “Keçiler ve Maymunlar.” (2007, s.104)

Görüldüğü gibi hem oyunun ana omurgası dediğimiz dramatik çatısı hem de olaylar bütünü karşılıklılarla ilerleyen diyalektiksel bir gelişim göstermektedir. Dramatik eylemin temel prensibi postdramatik oyunlarda olduğu gibi terk edilmemiştir. Bu da oyunun dramatik temelini oluşturur. Bunun için Kaspar oyununu dramatik bir omurgaya sahip postdramatik bir oyun diye niteledik. Oyunun postdramatik olarak nitelenmesinin en önemli nedeniyse dildir.

Daha önce de belirtildiği gibi Lehmann Handke’nin “dramatik oyunları”nı dramatik iletişim modelinden şüphe duyulduğu için postdramatik tiyatronun jenealojisine dahil etmiştir. Bu oyunlar özellikle dil açısından Lehmann’a göre “drama sonrasındaki tiyatronun geleceğine de göndermede bulunur.” (1999, s.86) Diyaloğ düzeni ve Dramatik söylem/hitap modelini dramatik ve postdramatik oyunlar için bir ayrım kıstası saymaktadır Lehmann. Karşılıklı konuşmaya, diyaloga, bir alavereye dayanan dramatik yapıdaki konuşma modelinin yerini örneğin “*Heiner Müller’in metinlerinde diyalogun parçalanışı, Handke’nin ‘Kaspar’ adlı yapıtında ‘çok sesli söylem’in bir biçimi ya da seyirciye dolaysız biçimde hitap etme*” (1999, s.36) şeklindeki hitap/söylem modeli almıştır. Bu gibi dramatik formu aşan dil kullanımından ötürü Kaspar postdramatik tiyatronun jenealojisine dahil edilmiştir. Absurd tiyatrodaki dil kullanım eğilimi genel hatlarıyla dili boşlukları dolduran bir safa haline getirmişti (Essl, n, 1996, s.16). Buna ek olarak dramatik oyunlara özgü güçlü karakterin kaybolması da söz konusudur. Beckett *Hiç İçin Metinler*’de “Kimin konuştuğunun ne önemi var?” (Beckett, 1999, s.100) diye yazmıştır. Bu açıdan oyundaki suflörlerin replikleri değerlendirilince ilkin suflörlerin konuşmalarında “kim”liğin bir önemi kalmamıştır. Kimin konuştuğunun bir önemi yoktur. İlk bölümlerde kimin konuştuğunu önemli yapan ya da konuşmada farklılık oluşturan sadece Kaspar’ın cümlesidir. Oysa oyunun kurbanı olan Kaspar’ın dil işkencesi altında farklılığı yavaş yavaş silinecek ve cümlesini terk ettikten sonra kimin konuştuğunun bir önemi kalmayacaktır. Olaylar dizisinde de gösterdiğimiz gibi Kaspar cari olan dil kurallarına uydukça, artık Kaspar ile suflörlerin replikleri arasındaki fark

gitgide kaybolacak hatta edat ve bağlaç kullanımı gibi temel farklar bile silinecek, Kaspar ve suflörler aynileşecektir. Kaspar: “Koşullarının sunumunun o koşullarının sunumunun biricik yolu olduğu doğru değildir. Tam aksine koşulların sunumunun çok farklı yollarının olduğu daha çok doğrudur.” Bunu derken eş zamanlı olarak suflörler de aynı şeyleri söyleyecektir: Suflörler: “Koşullarının sunumunun davranışların sunumunun biricik yolu olduğu doğru değildir; tam aksine davranışların sunumunun çok farklı yollarının olduğu daha çok doğrudur.” (2007, s.54) Postdramatik tiyatronun geçmişi incelendiği zaman tarihsel süreç içinde dram ve tiyatro arasındaki kırılma noktalarına odaklanan Lehmann bu kırılma noktalarında postdramatik tiyatroya doğru adımlar atıldığını tespit eder (1999, s.66). Burada dikkat ettiğimiz nokta, Absurd oyunlarda belirginleşen dil açısından kırılma noktalarının sonraki süreç için bir çarpan etkisi oluşturmastır. Kırılma noktalarında belirginleşen dramatik yapıyla uyuşmayan ya da dramatik yapıyı aşan kodlar postdramatik tiyatronun itici gücü haline gelmiştir ki bunlardan biri de dil kullanımıdır. Kaspar’daki dil kullanımı da oyunda postdramatik tiyatroya doğru atılmış bir adımdır.

Epistemolojiden ontolojiye doğru bir kayış, , modernden postmoderne, dramatikten postdramatiğe doğru hareketin göstergelerinden biridir. Kaspar’da da ontolojik (varoluşsal) bir sorun dil aracılığıyla irdelenmektedir. Fuchs da buna dikkat çekerek Kaspar’ın varoluşunun dil aracılığıyla tartışıldığının altını çizmektedir: “Peter Handke’nin Kaspar’ı da ontolojinin metinsellik ile inşa edildiğini, kimliğin tümcelerle örüldüğünü gösterir.”(Fuchs, 2003, s.106). Tabi burada tuhaf bir ironi de vardır. Kaspar dil aracılığıyla var edilir fakat diğer taraftan Kaspar’ın bireyselliği, kimliği kısaca onu toplumdan ayıran farklılığı silinmek suretiyle bir anlamda öznenin ölümü gerçekleşir. Konuşan önemsizleşecek, replikler özne bağlantısından koparılacak, kimin konuştuğunun bir önemi kalmayacaktır. Farklar silindikçe, kişiler sayılara indirgenecektir. Tıpkı yukarıda değinilen 1984, My ya da Anthem romanlarında olduğu gibi. Farklar silindikçe sahnede Kasparlar ordusu ortaya çıkacaktır: Kaspar 1, Kaspar 2, Kaspar 3...

“Yapıtın, tarih sonunun,”hümanizmanın sonu”nun – Schecher’in dediği gibi- ya da Foucault’nun görüşüne göre “denizin sınırında kumdan bir yüz gibi silinecek” olan insanın sonunun bir geleneği ya da mirasıyla olan göbek bağının kesilmesinden söz edilmiştir. Ve Samuel Beckett’in, Peter Handke’nin, Botho Strauss’un, Heiner Müller’in ya da Michel Vinaver’in2in metinlerinde

görünen insanın, bir bakıma kimliğini ya da en azından konturlarını yitirdiği kesindir. İnsanın artık tarih içine yazımlanmış ya da radikal bir sahnesele işlemle tüm soruları halleden toplumsal-tarihsel bir açıklamayla tarihselleştirilmiş bir bireyle hiçbir ilgisi yoktur. Ancak bir sayı, bir rakam, yabancılaşmış bir varlık ya da –aynı adlı tiyatrodaki olduğu gibi– absürd bir davranış da değildir. İnsan, daha çok, bir söylem taşıyıcısı/değiştokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin-söyleme-makinası olmuştur” (Pavis, 1999, s.103).

Özellikle pastiş, kolaj ve montaj teknikleri sonucu üslubun ortadan kalktığı, orijinalliğin kaybolduğu ve bunun sonucunda yazarın ve karakterin ölümünün ilan edildiği eleştirileri hatırlanacaktır. Örneğin Hamlet nevi şahsına münhasır bir karakterdir. Konuşması ve replikleri onun aynı zamanda kimliğidir de. Pavis’nin belirttiği gibi postdramatik yazarların metinlerindeki karakterler konturlarını yitirmişlerdir. Bu da bu karakterleri kimliksizleştirir. Bireyselliğini kaybedip yabancılaşan karakterler sayıya, rakama indirgenir. Kaspar da nihayetinde bir rakama indirgenmiştir. Kasparların birinci Kaspar, ikinci Kaspar, üçüncü Kaspar şeklinde numaralarla tanımlanması gibi, karakterlerin numaralarla ya da harflerle tanımlanmaları yeni tiyatro metinlerinin dramatik formu eleştirel biçimde kullanması olarak yorumlanmaktadır (Karacabey, 2007, s.157). Dramatik tiyatrodaki karakteri yansıtan dil, postdramatik tiyatrodaki -Kaspar’da olduğu gibi- bu araçsal özelliğinden bağımsızlaşıp kendini temsil eder, gösterir hale gelmiştir.

“dil, oyun kişilerinin konuşmalarını yansıtmak yerine –şayet halen tanımlanabilen oyun kişilerinden söz etmek mümkünse- bağımsız bir teatralite olarak ortaya çıkmaktadır” (Lehmann, 1999, s.4).

Dilin bağımsızlaşması, dili bir gösterim nesnesine dönüştürmüştür. Paradoks gibi görünen dilin gösterimi fikri Kaspar’da somut bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Materyal değeri ön plana çıkarılan dil bir nesne olarak sergilenmektedir. Postdramatik metinlerde dilin materyal değerine yapılan vurgu ve bir gösterim nesnesi olarak ön plana çıkarılıp sergilendiği örnekler mevcuttur. Bunların en bilinenleri Handke’nin “konuşma oyunları” olarak nitelenen oyunları olan *Seyirciye Sövgü*, *Kaspar* ve Heiner Müller’in *Resim Tasviri*’dir. Postdramatik tiyatrodaki nasıl ki beden gösterimi ön plana çıkarılmışsa, dilsel materyalin de tıpkı beden gibi sergilendiği örneklerden biridir Kaspar. Ses, kelime, cümle, tını gibi, dili oluşturan tüm unsurlar sergilenmektedir. Hatırlanacağı gibi Jakobson’un bildirişim kuramına göre, her çeşit dilsel bildirişim altı temel öğenin birleşmesiyle oluşmaktadır. “konuşucu (konuşan kişi, verici, gönderen)

dinleyici'ye (dinleyen kişi, alıcı, gönderilen) belli bir düzgü'den (kurallar bütünü) yararlanarak bir bildiri gönderir. Bu karşılıklı ya da tek yönlü bildiri ileimi de belli bir bağlamda (dış gerçek) ve <bağlantı> sağlayan bir oluk (kanal, fiziksel destek) aracılığıyla gerçekleşir.” (Rifat, 1990, s.29). Sonuçta buradaki altı unsurdan biri diğerlerine göre daha baskın olacak ve bildiri bu unsurlardan birine yönelik olacaktır. Bu yönelişe göre de bildirinin işlevi değişecektir. Bu işlevler, duygusal, çağrışal, göndergesel, üstdilsel, ilişkisel ve şiirsel/sanatsal işlevdir. Bildirinin oluşum sürecinde bildiri dikkati herhangi bir şeyden çok bildirinin kendi üzerine çekiyorsa bildirinin şiirsel işlevi ortaya çıkar (Rifat, 1990, s.29). Kaspar'ın da dahil olduğu söz konusu konuşma oyunlarında dil dikkati kendi üzerine çekmektedir. Bu oyunlardaki iletişim sürecinde, oyunlardaki dil başka bir şeyi işaret etmesinin yanında kendi materyal değerini de ön plana çıkararak bir gösterim nesnesine dönüşmektedir. Postdramatik metinlerdeki bu dil kullanımı, dramatik tiyatrodaki işlevsel dil kullanımı ile uyuşmamaktadır. Bunun için postdramatik tiyatrodaki bir gösterim nesnesi olarak dilin mevcudiyetinden söz edilmektedir. “Dilin mevcudiyetine özel bir vurgu yapan(...) sahnesel etkinin kendisine değil, dilsel malzemenin teatrallğine dikkat çeken” metinlerde dil “estetik bir bildiri olarak” (Karacabey, 2007, s.155-158) sunulmaktadır.

Cümlelerin öğelerinin ayrıştırılması, bağıntılarının koparılması, kelime tekrarları, ses benzerliklerinin kullanılması gibi yöntemlerle dili bir malzeme ya da hammadde olarak ele alıp onun estetik bir sunumunun yapılmaya çalışılması, dili gösterilen bir nesneye çevirmiştir. Bu durumu Lehmann “kelime malzemesinin estetiği” olarak yorumlayıp Duchamp'ın günlük eşyaları ve “bulunmuş nesne” çalışmalarıyla karşılaştırır. Değersiz gündelik nesnelerin sanata dönüştürülmesi gibi, dilin de boş kelimeler yığını şeklinde değersizleştirilerek sergilenmesi söz konusudur (1999, s.276). Örneğin Kaspar'ın kendi cümlesini terk edip konuşmayı öğrendikten sonra Suflörler ve Kaspar arasında simultan bir şekilde ve uzunca bir müddet süren diyalog taklitleri değerlendirildiği zaman görülmektedir ki, bu konuşma düzeni aralarında herhangi bir bağlantı olmayan, üstüste yığılmış ilgisiz konuşmalar ya da arada boşluk dolduran safralardan ibarettir.

Kaspar- Çatıda ne kadar çok odun varsa, fırında o kadar kül olur. Şehirler ne kadar yeraltına girerlerse, kömür yığınlarında o kadar dalavere olur. Elbise ipleri ne denli saydam olursa, ticaret alanlarında asılanlar o kadar çok olur.

Dağlık alanlarda akıl için talep ne denli enerjik olursa, özgür doğanın kurt kanunları o kadar yaltaklayıcı olur.

Süflörler- Sarmaşık çiçeklerinin daha yükseğe konulmasının doğal olmasına karşın, çok küçük bir vazanın masanın üzerinde durmasının doğal olması gibi, ondan biraz daha büyük bir vazanın sandalyenin üzerinde durmasının doğal olmasına karın, ondan daha büyük bir vazanın iskemle üzerinde durmasının doğal olması gibi büyük bir vazanın yerde durması gayet doğaldır (Handke, 2007, s.51).

Kaspar- Gülen adam gluk der. Bataklık gluk der.

Süflörler-Balon kabarır. Coşku Kabarır. Balon olmasaydı coşku kabarmazdı (2007, s.53).

Burada biçimsel açıdan, ayrı kişilerce sıralı olarak söylenen karşılıklı bir konuşma olmasına rağmen, diyalogun işleyiş mantığından yoksun olan bu replikler birer diyalog taklidi, sözde diyaloglardır. Uzayıp giden konuşmalar boyunca ne Kaspar'ın ne de süflörlerin sözleri arasında bir bağıntı yoktur. Karşılıklı söylenen bu repliklerde herhangi bir alavere olmaz. Burada konuşma aracılığıyla dil, bir dolgu malzemesi olarak aradakiboşlukları doldurmuştur. Kaspar'daki bu konuşma düzeni, Jacobson'un bildirişim kuramı bağlamında değerlendirilirse, bu diyalog taklitlerinde ne bir bağıntıya ne de iletişim sürecindeki olası işlevlerden birine gönderme de bulunulur. Materyal değerine vurgu yapılan dil dikkati kendi üzerine çekmektedir. Görünür olan dilin bizzat kendisidir. Gösterilen dildir.

“Repliklerin özne bağlantısından koparıldığı bir noktada ise artık dili, anlatıcı figür konuşması olarak tasarlamak güçleşecektir. Yalnızca algının, anlamın ve gerçekliğin değil, öznenin kayboluşuyla dilin de sorun haline gelmesi onun meta bir düzleme taşınmasına neden olacaktır. Özne merkezleşmiş ve söylem tarafından düzenlenen bir şey haline gelmiştir. Bu durumda dil, öznenin ifadesi olarak bir araç olma özelliğini yitirir ve doğrudan kendini temsil eden haline gelir. (...)”Anlatıda ‘olup biten’, göndergesel (gerçek) bakış açısına göre, sözcüğün tam anlamıyla hiçtir; “olagelen” yalnızca dildir” sözleriyle anlatıyı tanımlayan Barthes, dili, özneyi aşan, kapsayan bir oluşum olarak nitelemektedir.(...) Gerçekliğin katmanlı yapısını yansıtabilmek için tasarlanan rüya sahneleri, temsilin olanaksız olduğu absürd tiyatrodan, rüyayı görenden kopararak, tüm oyunu rüya gibi sunarak, genişlemiş bir çerçeveye taşınmıştı. Benzer biçimde dil, yabancılaşmış öznenin ve onun algısındaki kırılmaların ifadesi olarak kullanılırken hala bir özneye bağlıdır fakat öznenin koparıldığı noktada tüm metni kapsayacak kadar çerçevesini genişletecektir. Artık bir araç olarak değil, bir amaç olarak görülecek ve bu da tiyatro metinlerinde farklı biçimlerde kullanılacaktır” (Karacabey, 2007, s.156).

Kaspar'ın finali metinlerarasılık bağlamında Shakespeare'den bir alıntıyla biter. “*Keçiler ve Maymunlar.*” (Handke, 2007, s.104). Shakespeare'in *Othello* oyununda Iago tarafından kandırılan Othello, eşi Desdemona'nın kendisini Cassio ile aldattığını

düşünmektedir bu bu düşünce için onu tüketmektedir. Iago, Othello'yu daha da şüphelendirip, tuzağın düşürmek için Desdemona ile Cassio'nun "Tekeler (keçiler) gibi ateşli, maymunlar gibi kızışmış" (Shakespeare, 2004, s.82) olduklarını söyler. İlerleyen bölümlerde Iago'nun oyunları ile aldatıldığından artık şüphesi kalmayan Othello, Venedik'ten gelen heyetin önünde Desdemona'yı tokatlayarak "*You are welcome, sir, to Cyprus.—Goats and monkeys!*" (Shakespeare, 2005, s.153) (Kıbrıs'a Hoş geldiniz efendim. Keçiler ve Maymunlar) der. Psikolojik açıdan Othello'nun "keçiler ve maymunlar" deyişi ile Kaspar'ın "keçiler ve maymunlar" deyişi aynı yenilmişliğin ve tükenmişliğin bir sonucudur. Shakespeare'in Othello oyununda kötü karakter olan Iago karakterinin işlevini, Handke'nin Kaspar'ının son bölümlerinde diğer Kaspar'lar üstlenir. Oyunun final bölümünde, Kaspar'ın uzun konuşması boyunca öteki Kaspar'lar Iagolaşırlar (Fuchs, 2003, s.106): "Bu arada öteki Kaspar'lar beraberlerinde getirdikleri nesnelerde ve konuşan Kaspar'da aletleriyle giderek artan katlanılmaz bir gürültü çıkarırlar. Bu arada kıs kıs gülerler, sıradan oyunların arka planda yer alan kişilerin hareketlerini yaparlar. Konuşan Kaspar'ın konuşmasının ritmine uyarak onunla dalga geçerler." (2007, s.103)

Oyunun yazar tarafından özellikle "açık" bırakılmış kısımları da vardır. Oyun metninin birkaç yerinde özellikle suflörlerin konuşmaları ve dışarıdan gelen sesler kısmında "metin belki de aşağıdaki gibidir" (2007, s.73) , "eşit bir şekilde aşağı yukarı şöyle bir şeyler söylerler" (2007, s.46) "sonra tekrar aşağıdaki metin gibi bir şey okunur sadece" (2007, s.76) tarzı ifadeler vardır. Kaspar'ın değil fakat eşzamanlı sahnelerdeki diğer taraf olan suflörler ve megafon gibi dışarıdan gelen seslerde kimi yerler "açık" bırakılmış, tamamlanmamıştır. Metindeki bu tarz boşluklar metni tam anlamıyla bir "açık yapıt"a çevirmese de, bu da metindeki postdramatiğe doğru atılmış adımlardan biridir. Tüm bunlara ek olarak, Kaspar oyununda, dramatik yapının temelindeki bir dış gerçekliğin taklidi şeklindeki temsil edici estetikten feragat edildiği bizzat yazar tarafından dile getirilmiştir: "İzleyiciler sahnede başka bir yerde var olan bir mekanın temsilini değil, sahnenin kendini görürler(...)Herhangi bir gerçeklikte geçmeyen, aksine sahnede geçecek bir olayı izleyeceklerini anında anlayacaklar. Bir öyküye tanık olmayacak, teatral bir olay izleyecekler." (2007, s.11-12)

SONUÇ

İnsanın dünya ve evren algısındaki değişim, olayları görme ve anlama biçimlerini de değiştirmiştir hep. Agamemon kızı İphigenia'yı gemilerine "selametli bir deniz yolu" açabilmek için Artemis'e kurban etmişken aradan nerdeyse üç bin yıl geçtikten sonra, bu gün insanoğlu 55 milyon ışık yılı uzaklıktaki bir karadeliğin resmini çekebilmeyi başarmıştır. İnsanın olayları görme ve anlama biçimindeki değişim tiyatroya her zaman er ya da geç yansımıştır tarih boyunca. 20.yüzyıla kadar tiyatro ve dram aynı şey olarak, tiyatro=dram şeklinde algılanmıştır. Aristoteles'in Poetika adlı eserinde tarif ettiği şekliyle dram iki bin yıl boyunca aynı omurga üzerinde varlığını devam ettirmiştir. "Dramatik yapı", "dramatik biçim", "dramatik form" şeklinde adlandırılan dram'ın biçimi tarihsel süreç içinde değişen düşünce biçimleriyle modifiye edilmiş olsa da omurgasını korumuştur. Serim, düğüm, çözüm olarak adlandırılan, bir başı ortası ve sonu olan bu yapı, diyalektiksel bir gelişim çizgisine sahip olaylar dizisi etrafında şekillenip, tez x antitez > sentez şeklinde bir sunum stratejisi/kompozisyon mantığı gütmüştür.

19. yüzyıldaki Temsil krizi ve tiyatrallik tartışmalarıyla birlikte, tiyatro eşittir dram düşüncesi de sorgulanmaya başlanmıştır. Tiyatronun edebiyattan bağımsızlaştırılma çabaları, özellikle avangart dönemde, yazıyı ve metni merkeze alan dramın tartışılmasına ve sonuçta tıpkı tragedya gibi tiyatronun bir alt türü olarak tasnifine neden olacaktır. Dramın yapısal unsurları metni merkeze alan hiyerarşik bir yapı içinde örgütlenmiştir. Aristotelesyen yapı ya da organik yapı (dramatik yapı) şeklinde adlandırılan bu örgütlenme modelinde, metin, oyuncu, diyalog düzeni, ışık, kostüm makyaj, beden gibi tiyatronun sabit unsurları hiyerarşik bir düzen etrafında bir araya gelirler. Avangart dönemde dramatik tiyatronun unsurları arasındaki hiyerarşik düzen bozulmuştur. Dramatik yapıdaki unsurların tarihsel süreç içinde sirkülasyonu dönemsel olarak görülmüş olmasına rağmen, avangart dönemde söz konusu sirkülasyon metnin merkezi konumunu sarsacak boyutlara ulaşmıştır. Özellikle Artaud'dan sonra, yazıyı ve sözü merkeze alan tiyatro anlayışı eleştirilmeye başlanmıştır. Batı dışındaki tiyatroların -ötekini- keşfiyle beraber, dram olmadan da tiyatronun mümkün olabileceği görülmüştür. Bu da dramın çöküşü anlamına gelmektedir. Yazıyı, sözü,

metni merkeze alan logosentrik tiyatro anlayışı terk edilerek, tiyatral olanı ön plana çıkaracak şekilde tiyatro düşüncesi revize edilecektir. Dramın krizi olarak adlandırılan, dramatik tiyatro anlayışının sorgulandığı avangart tiyatronun ilke ve yöntemleri ilerleyen süreçte postdramatik tiyatronun itici gücü haline gelecek, avangart tiyatrodaki marjinal olarak kalan bu ilkeler postdramatik tiyatrodaki egemen hale gelecektir. Modernizmin giderek seçkin bir yapıya bürünmesi, tiyatronun da halktan kopması, aradaki mesafenin açılması anlamına gelmekteydi. Avangart tiyatro bu mesafeyi kapatmak için, bu sanat anlayışına karşı gelmiştir. Sonuçta sanat karşıtı (halktan kopuk, elit seçkin sanat) yöntemler geliştirdiler. Avangartlarca sanat karşıtlığı güdülen keşfedilen yöntemler ilerleyen dönemde postmodernlerce sanatsal amaçlar için kullanılacaktır.

Edebiyatın bir parçası olarak görülen metin, tiyatralite tartışmasıyla birlikte edebiyattan bağımsızlaşıp tiyatro metnine dönüşmüş ve merkezi konumunu kaybetmiştir. Dramatik yapıdaki bu hiyerarşi değişimi organik bütünlüğü parçalayacaktır. Organik bütünlüğün parçalanmasıyla birlikte, organik olmayan ve organik estetikle açıklanmayan yapıtları açıklamak için Walter Benjamin alegori kavramı bir estetik model olarak kullanılmaya başlanmıştır. Biçim ve içerik ilişkisinin örselendiği, bütünlüğünden koparılan parçaların ön plana çıktığı, montaj tekniğiyle birleştirme şeklinde bir üretim anlayışına dayanmaktadır alegorik estetik.

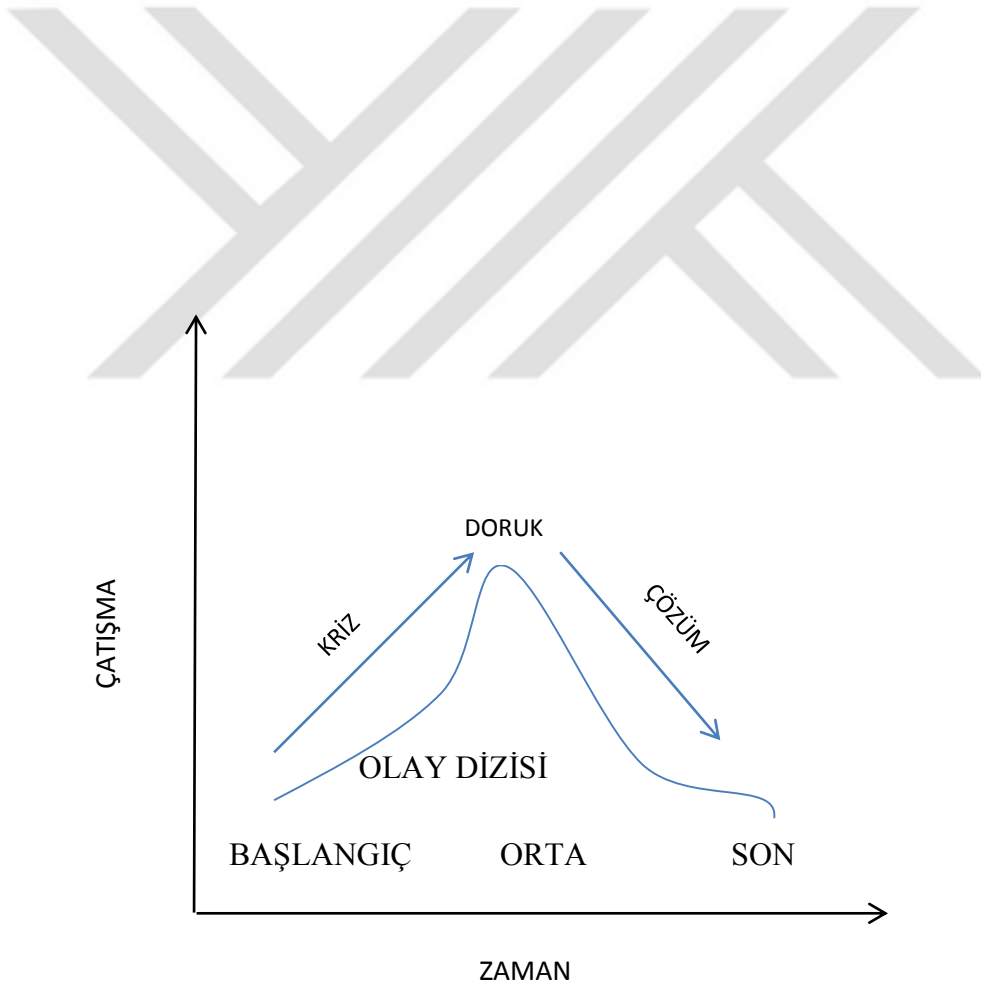
Tiyatralite tartışmalarıyla beraber tiyatrodaki gösterge sisteminde de değişimler olmuştur. Sözel olanı, dilsel olanı merkeze alan bir gösterge sistemine sahiptir konvansiyonel tiyatro. Dramatik yapı dilsel olan etrafında örgütlenmiştir tarih boyunca. Tiyatrodaki söz, yazı baskınlığının, tiyatroya vurulmuş zincirler olarak algılanıp tartışılmaya başlanması dramın sorgulanması anlamına gelmektedir. Çünkü dram metni merkeze alan bir örgütlenme modeline sahiptir. Bir anlamda edebi olanı merkeze alan bu anlayış karşısına tiyatral araçları ön plana çıkaran bir tiyatro tasarımıyla çıkılması sonucu, görsellik ön plana çıkmıştır. Bu da temelde tiyatrodaki gösterge sisteminin değişmesi anlamına gelmektedir. Görsel olan dilsel olana karşı, ikonik göstergeler simgesel göstergelere karşı önem kazanmıştır.

Postdramatik tiyatronun tarihçesinde, Lehmann yansıma, yapı bozumu ve bölünme şeklinde üç etapta dramatik tiyatronun unsurlarının değiştiğini saptamıştır. İlk

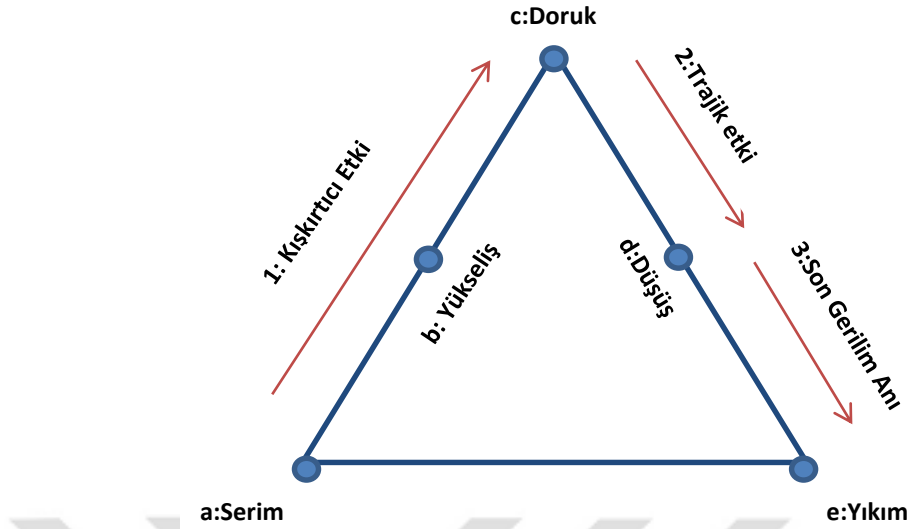
etapta, Shakespeare oyunlarında ve barok dönemde ideal dram yapısından sapmalar görülmüştür. İkinci etapta, dramın kriziyle birlikte mutlak eylem mantığının çözülmesi, insanlar arası diyalogla kendini ifade eden birey yapısının değişmesi, gerilime, heyecana yaslanan olay dizisi mantığındaki çözülme gibi o döneme kadar tartışmasız olan yapısal unsurlar değişmiştir. Üçüncü etaptaysa neo-avangartlarla birlikte dramatik canlandırmanın bölümleri feda edilmiştir. Örneğin absürt tiyatrodaki kayda değer herhangi bir eylem yoktur, güçlü karakter yerini nerdeyse kuklaya dönüşmüş figürlere bırakmıştır. Eylemi ilerleten sağlam diyalog düzeni yerini bağlantısız, saçma konuşmalara bırakmıştır.

Sanat eski biçimlerle bağ kurmadan gelişmez. Her akım zorunlu olarak bir geçmişe/geleneğe gönderme yapar. Sanatsal açıdan en yıkıcı dönemlerde bile en azından yıkıntılardan kalan molozlarla yeni bir anlayış inşa edilmiştir. Bu inşa sürecinde daha hafif değişimler içeren modifiye etme sürecinden, daha katı değişimlerin görüldüğü radikal yapılanmalara kadar çeşitli “şiddette” yapılanmalar görülmüştür. Bir dizayn ve inşa işlemi şeklindeki bu süreç tiyatrodaki oyunların yapısı üzerinde gerçekleşir. Söz konusu bu yapıda, sistemdeki sabit unsurlar yeni döneme uygun görme ve duyma biçimlerini yansıtacak şekilde dizayn edilmişlerdir. Antik Yunan’dan 20. Yüzyıla kadar “dramatik yapı” denen konvansiyonel tiyatro hüküm sürmüştür. Bu tarihsel süreç içinde yazılmış sayısız çeşitlilikteki oyuna rağmen, bir röntgen çekildiğinde bu oyunların omurga sisteminin aynı olduğu görülmektedir. İşte dramatik yapı söz konusu bu omurga sistemidir. Aristoteles tarafından ana hatlarıyla tanımlanan dramatik yapı tarihsel süreç içinde revize/modifiye edilse de ana yapısını koruyarak günümüze kadar gelmiştir. Postdramatik tiyatro, ilkin dramatik yapıdaki kırımlar, sonrasında ise bu yapıyı tamamen aşan örnekler neticesinde ortaya çıktığından, postdramatik tiyatroyu tanımak/tanımlayabilmek için öncelikle dramatik yapının belirleyici özelliklerinin bilinmesi gerekmektedir. Dramatik yapının en önemli parçası olay dizisidir (plot). Sıradan olayların belirli bir diyalektiksel gelişim gösterecek şekilde, neden sonuç ilişkisi bağlamında bir araya getirilmesi ile olaylar dizisi oluşur. Olaylar dizisinin bu diyalektiksel üretim mantığı dramatik eylemin temel prensibidir. Bu üretim mantığıyla dramatik kompozisyon denilen tez x antitez > sentez tarzındaki sunum şekli mümkün olur. Dramatik yapı, başı, ortası ve sonu olan (bütünlüklü) olayların nedensellik ilkesi bağlamında, çatışma, karşıtlık, gerilimlerle, serim, düğüm,

çözüm mantığıyla ilerlediği, kişileştirme ve eylemi ilerletme yeteneği olan konuşma düzenine (diyaloga) dayanmaktadır. Dramatik yapının bu biçimsel özelliklerinin yanında, estetik açıdan bir dış gerçekliği temsil edici yani kurmaca bir tavrı vardır ki bu tavrı mimesis olarak adlandırılmaktadır. Serimle başlayıp, karşıtlıklardan kaynaklanan çatışmalarla kriz noktalarına taşınan ve finale doğru, tartışılan konunun (tez x antitez) bir çözüme bağlandığı (sentez) dramatik yapı kapalı biçimdedir. Bu Aristotelesyen dramatik yapı, aşağıdaki şekilde grafikleştirilebilir. Buna ek olarak Gustav Freytag da, “Freytag Piramidi” olarak adlandırılan çalışmasıyla beş ana bölümden oluşacak şekilde dramatik yapının grafiğini çıkarmıştır.



Şekil 1.1. Aristotelesyen Dramatik Yapı.



Şekil 1.2. Freytag Piramidi.

Dramatik yapının temel öğelerinden biri de, düşüncenin aktarıldığı, sözmerkezci (logosentrik) yapısıyla diyalogtur. Dramatik söylev içinde dil, özne ile nesne arasında bir bağ kurarak eylemi taşıyan işlevsel bir yapıdır. Dramatik gösterge sisteminde gösteren ile gösterilen ilişkilidir. Sahne üzerindeki tüm göstergeler ve tiyatro araçları, anlamı ortaya çıkaracak şekilde birbirleriyle ilişkilendirilmişlerdir. Metin üzerinde de ana metin yan metin şeklindeki gösterge tabakası uyumludur. Dramatik yapıdaki tüm gösterge sistemi, metni merkeze alan hiyerarşik bir düzene sahiptir. Bu düzen içinde seyirciyle olan iletişim dramatik iletişim modeli olarak adlandırılmaktadır. Perspektife, merkezi bir bakış noktasına dayanan dramatik iletişim modelinde, seyirci merkeze alınarak, ona tanrısal bir bakış konumu yüklenerek sahne ve seyir yeri (theatron) düzenlenir. Kapalı çerçeve sahne anlayışının hakim olduğu dramatik iletişim modelinde perpektif bakışı dramatik tiyatronun doğal görme biçimidir. Bu görme biçimi çoklu değil, tek noktadan bakış açısını temel alır. Sahne içi iletişimin iç iletişim, sahne ve seyirci arasındaki iletişimin dış iletişim olarak adlandırıldığı dramatik iletişim modelinde, oyunun oynandığı yer olan sahne içi eksen iç iletişime, oyunun izlendiği yer olan theatron eksenini dış iletişime dayanır. Dramatik yapı, iç iletişim sisteminin dış iletişim sistemine sağır olduğu kapalı bir yapıya sahiptir. Sahne ve seyirci uzamı arasında hayali bir duvar olan dördüncü duvar vardır (kapalı, çerçeve sahne anlayışı).

Bu yapı içinde dilsizleşen seyircinin sahne ile iletişimi özdeşleşmeye dayanır. Bu iletişim modelini vurgulamak için, diğer tanımlara ek olarak dramatik yapıli oyunlar yanılısamacı tiyatro olarak da tanımlanmaktadır. Burada sahne ve seyirci arasında konvansiyonel bir mesafe esas alınır. Bu seyircinin kendini güvende hissettiğı estetik mesafedir. Bu güvenli mesafede, seyircinin seyirci olma durumu garanti altına alınmıştır. Seyircinin bu durumunun elleri kollarının bağlanması olarak niteleyenler olsa da (Szondi), dramatik yapıda seyircinin bu durumu binlerce yıl boyunca korunmuştur.

Ana hatları çizilen bu dramatik yapıdaki bozulma öncelikle metinlerin değişiminden çok tiyatral biçimde ele alınışı ile ortaya çıkmıştır. Tiyatrallığe yapılmaya başlanan vurgu asıl (ilk) değişimin kaynağıdır. Bu da dram'a karşı çıkış anlamına gelmektedir. Edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan dram tartışmaya açılarak, tiyatronun kendi potansiyeline yönelme çabaları hız kazanmıştır. "Drama krizi", "temsil krizi" gibi isimlerle anılan bu süreç sonucunda tiyatro araçları (tiyatronun potansiyelleri) metnin hakimiyetinden kurtulacak ve tiyatro ve dram ayrışarak, dram bir alt tür olarak tarihselleşecektir.

Modern tiyatronun ve dramatik yapının genetik kodlarındaki çözölme, sistemli ilk ihlallerin görüldüğü avangartlardan sonra 1970'lerden itibaren artarak devam etmiş ve bu bozulmanın adı da "postdramatik" olarak konmuştur. "Postmodern tiyatro" tanımındaki muğlaklığa, belirli bir dönemi tanımlamasına karşın "postdramatik tiyatro" tanımı, , özellikle tiyatro literatürü içinden çıkmadan dramatik yapıyla uyuşmayan tiyatro türlerini betimlediğı, tiyatral gösterge kullanımındaki köklü değişimlere işaret ettiğı ve dramatik olmayan tiyatro metnine vurgu yaptığı için daha uygundur. Modern dönemden postmodern döneme geçişi vurgulayan köklü paradigma değişimleri neticesinde dramatik yapı bozulmuş ve tiyatronun yapısal unsurlarının görsel olana uyarlanması şeklinde bir kalibrasyon süreci ortaya çıkmıştır. Bu süreçte postdramatik tiyatroda görsel olan dilsel olana karşı, ikonik göstergeler simgesel göstergelere karşı, sahne metne karşı, beden yazıya ve söze karşı ön plana çıkmıştır.

İster dramatik tiyatroda olsun isterse postdramatik tiyatroda, tiyatronun sabit unsurları olan metin, oyuncu, beden, ışık, kostüm gibi tiyatral araçların varlığı devam etmiştir. Hem dramatik tiyatro modeline ait sahnelemelerde, hem de postdramatik tiyatroda bu unsurlarla doğal olarak karşılaşılmaktadır. Bir oyunun dramatik ya da

postdramatik olarak değerlendirilmesi/nitelendirilmesi sürecinde belirleyici olan tiyatral unsurların, birbirlerine göre konumu ve sistem içindeki diğer öğelerle ilişkisidir (konstellasyon). Postdramatik tiyatronun en belirgin özeliği öncelikle metni merkeze almayan yaklaşımıdır. Örneğin bir sahnelemenin dramatik mi yoksa postdramatik mi olduğu açısından belirleyici olan söz konusu oyunda metnin nasıl ele alındığıdır. Metinle diğer tiyatral araçların ilişkisi (konstelasyon), söz konusu oyunun dramatik estetikle mi yoksa postdramatik estetikle mi okunacağına dair belirleyici olacaktır. Postdramatik tiyatrodaki tiyatro araçlarının hiyerarşisi metni merkeze almayan bir bakış açısı ile yeniden düzenlenmiştir. Önceki anlayışın aksine postdramatik yapıda tiyatro araçları metinle eşit bir seviyede durur. Özellikle Artaud'dan sonra modern sonrası süreçte çanlar metin için çalmıştır. Modern sonrası süreç metnin aleyhine işleyen bir süreçtir. Yapıtın ve sahnelemenin merkezi eksenini olan metnin statüsü kaybedip, yalnızca bir teklif durumuna gelmiştir. Metinlerin kapalı, tamamlanmış yapısı yerini tamamlanmamış, açık yapıya bırakmıştır. Bu da çoklu okumaya ve yoruma kapı aralamıştır. Bir anlamda metin, postdramatik tiyatroya verilen bir kurbandır. Dramatik metinlerde görülen ana metin, yan metin ayrımı postdramatik metinlerde genelde ortadan kalkmış ve metin tek bir katman halinde sunulmuş/yazılmıştır.

Biçimsel açıdan postdramatik tiyatronun kimlik inşası için klasik normların varlığı elzemdir. Tiyatro sistemi içindeki sabit unsurların tarihsel süreç içinde hiyerarşisi değişse de postdramatik tiyatro içinde de bir şekilde varolmuşlardır. Şöyle ki hiyerarşi değişimi neticesinde önceki dönemde başat olan unsurlar ikincil konuma indirgenmiş ikincil durumda olanlar başat hale gelmişlerdir. Örneğin biçimsel açıdan dramatik tiyatronun temelini oluşturan diyalektiksel, çatışmalı eylem, postdramatik metinlerde odağı oluşturmamaktadır. Bunun için postdramatik tiyatro eylemin öteki tarafı olarak da nitelenmiştir. Biçimsel açıdan dramatik tiyatro organik, postdramatik tiyatro alegorik yapıdadır. Aristotelesçi birlik dramaturjisine dayanan dramatik tiyatroya karşın postdramatik tiyatronun biçimi parçalı, fragmanvari ve montaja dayalıdır. Bu biçimsel yapıda parodi, pastiş ve ironi orijinalliğin ve üslubun yerini almış, yapıtlar melezleşmiş ve bu da yazarın ölümü gibi kimlik kaybını işaret eden nitelemelerle tanımlanmıştır.

Postdramatik tiyatroda bir dış gerçekliğin temsilinden vazgeçme eğilimi neticesinde temsil edici olmayan bir estetik anlayışı ortaya çıkmıştır. Temsil edici olmayan estetiği vurgulamak için postdramatik tiyatro temsilin öteki tarafı olarak nitelenmektedir. Dramatik tiyatronun benzetmeci yanılsamacı özelliğine karşın postdramatik tiyatro yanılsamanın ötesine geçmiştir. Bu bağlamda, dramatik tiyatro bir dış gerçekliği temsil eder yapıda, bir eylemin taklidiyken (mimesis), postdramatik tiyatronun evreni daha çok anlatıya (digesis) dayanır. Bu da ilizyon, disülizyon ayrımını doğuracaktır. Klasik tiyatro illüzyona (yanılsamaya) önem vermiştir. Özellikle Brecht'in yanılsama karşıtı epik tiyatrosundan beri postdramatik tiyatroda, tiyatronun tiyatro olmaktan vazgeçmeden de yanılsamacı olmayan tiyatro yapılabileceğinin mümkün olduğu görülmüştür. Olmazsa olmazlar zaman içinde olmasa da olura dönmüştür. Fakat epik tiyatroyla postdramatik tiyatro arasında yanılsama karşıtlığı ve anlatı (digesis) konusunda temel bir fark vardır. Epik tiyatroda özdeşleşmeyi kırmak ve yabancılaştırmak için yakın olan uzaklaştırılır. Postdramatik tiyatroda ise uzakta olandaki yakınlık işlenir.

Gösterge sistemindeki çözülme ve bağımsızlaşma, bağıntı eksikliği, kapalı bütünlüklü yapıdan, parçalı açık yapıya geçiş gibi nedenlerle postdramatik tiyatroda anlam bir sorun olarak algılanmıştır. “Anlamsız” nitelemeleri yerine anlamın bir sorun olarak işaretlenmesi daha uygun görülmektedir. Çünkü dramatik yapıdan alışıldık olunan konturları kesin olan anlam iletimi postdramatik yapıda terk edilmiştir. Dramaik yapıda anlam genelde dil (metin) üzerinden üretilip iletilir ve tiyatro araçları ve gösterge sistemi dil aracılığıyla üretilen bu anlamı destekleyecek şekilde örgütlenir. Oysa postdramatik tiyatroda dilin bu temel işlemi (daha henüz erken dönemde absürd oyunlarda olduğu gibi) terk edilmiştir. Anlam üretimi dilden, gösterge sistemindeki diğer unsurlara kaymıştır. Bunun sonucunda da dramatik tiyatrodan alışıldık olan, anlamın eş zamanlı üretimi (kolay yol) zorlaşmıştır. Örneğin bedeni merkeze alan bir oyun anlayışında oyuncuların bedeni aracılığıyla üretilen anlamı çözümleyip yorumlamak, dil ile üretilen anlamı çözümlemekten daha zordur. Dahası dil ile değil de tiyatral gösterge sistemindeki başka göstergeler üzerinden üretilen anlam oyunu izleyen herkes için aynı olmayacaktır. Bu da alımlayıcılar orantısında anlamı çoğullaştıracaktır. Örneğin Hamlet oyununda Hayalet'in “babanı sokup öldüren yılan şimdi başında onun tacıyla dolaşıyor” (Shakespeare, 2001, s.36) repliğinde anlam dil aracılığıyla üretilmiştir

ve izleyenler tarafından bu anlam kolayca dekode edilip eş zamanlı olarak çözülebilmektedir. Oysa örneğin Hamlet Makinesi'nin Skerzo başlıklı üçüncü bölümünde "Hamlet Ophelia'nın giysileri giyer. Ophelia onun yüzüne makyajla orospu maskesi yapar, Claudius, şimdi Hamlet'in babası, sessizce güler, Ophelia eliyle Hamlet'e bir öpücük gönderir ve Claudius/Hamlet Babası ile birlikte yine tabutun içine girer." (Müller, 2008, s.162) dil üzerinden üretilen bir anlam olmadığı için, buradaki anlamın çözülmesi dil üzerinden üretilen anlama göre daha zordur.

Dramatik tiyatrodaki işlevsel dil kullanımı aksiyonu besleyip ilerleterek, çatışmaya katkı sağlayarak diyalektiksel bir diyalog düzeninde hareket eder. Postdramatik tiyatrodaki dil bu klasik işlevinden yoksundur. Çatışma ve iletme dayanan diyalog düzeni terk edilmiştir. Dil boşlukları dolduran bir safra haline gelmiştir. Ya da Kaspar'da olduğu gibi dil bir gösterim nesnesine dönüşmüş, materyal değeri ön plana çıkmıştır. Diyalog düzeni, yerini bir hitap söylem modeline (dramatik söylem) bırakmıştır. Bu modelde yazar ya da yönetmen kendi söylemini dolaysız bir şekilde seyirciyle paylaşmaktadır. Bunun için dil açısından oyuncu bir iletişim makinesine, metin söyleme makinesine dönmüştür. Replikler özne bağlantılarından koparılmış, sayılara ve rakamlara indirgenen rol kişilerinden ötürü kimin konuştuğunun bir önemi kalmamıştır. Monolog kullanımı ya da diyalogun taklidi şeklindeki monolojiler/sözde diyaloglar ön plana çıkmıştır. Bu durum da klasik tiyatrodaki dramatik iletişim modeliyle uyusmamaktadır. Diyalog düzeninin olmayışından ötürü iç iletişim sistemi nerdeyse tamamen terk edilmiş, monolog düzeniyle sahne dışını hedefleyen dış iletişim sistemine yaslanmıştır postdramatik tiyatro.

Dramatik işlem bedenler arasında gerçekleşir, postdramatik işlemse bedende. Tiyatrodaki tarih boyunca beden merkezi konumu değişmemiş olmasına rağmen postdramatik tiyatrodaki beden deyim yerindeyse karesi belki de küpü alınarak önem seviyesi artırılmıştır. Dramatik tiyatrodaki dil üzerinde işleyen diyalog mekanizması postdramatik tiyatrodaki bedene kaymıştır. Geleneksel tiyatrodaki bedenler aracılığıyla işleyen yapı postdramatik tiyatrodaki bedenin üstünde işlemeye başlamıştır. Bu durum "agondan agoniye" şeklinde ifade edilmiştir ki, mücadeleyi, karşılıklılığı ve bedenler arasındaki işlemi simgeleyen "agon" kavramı yerini "agoni"ye yani acıya, fiziki olana, duyumsamanın merkezi olarak bedene bırakmıştır. Bu da paradigma değişimi sonrası

epistemolojik açıdan bilginin kesinliğinin sorgulanmasıyla, kesinliğinden emin olunacak yegane şey olarak fiziksel algılamanın kaynağı olan bedenın ön plana çıkarılması anlamına gelmektedir. Bu bilgiden (epistemoloji) varoluşa (ontolojiye) doğru kayışın postdramatik tiyatrodaki ifade yöntemlerinden biri, belki de en önemlisidir. Çünkü moderne özgü olan soyut, kavramsal bilgi yerine, bedenın merkezde olduğu fiziksel tecrübe ve deneyim ön plana çıkmış, metinden “burada” olan bedenın fiziksel mevcudiyetine yönelme olmuştur. Bu durum, gitgide soyut hale gelen bir dünyada, pusula kullanmaya ihtiyaç duymaksızın örneğin ayağımızın nerede olduğunu kanımızla/canımızla bilebilmemiz gibi, fiziki bedenın sağladığı kesinlikle ilgilidir. Bu kesinlik olanağının yanında, bazılarınca olumsuz olarak algılanan beden aracılığıyla arzuların ve hazzın (ya da sapkınlığın) da libidinal açıdan ön plana çıkması olarak görülmüştür ki yeni tiyatronun bir çok örneğinde bu durum açıkça “teyit” edilmiştir. Bu durum modern sonrası süreçte Apollon-Bilgi-Akıl-Epistemolojinin gözden düşüp Dionysos-Duyum-Coşku-Ontoloji’nin popüler olmasıyla da ilgilidir. Libidinal bedeni merkeze alan, eğlence/haz odaklı, tiyatro bile olmayan tiyatro biçimleri olarak tanımlanan bu oyun örneklerinde görev ve sorumluluklarından uzaklaşan tiyatro nerdeyse görünmez kılınmıştır. Ritüele kayan tiyatro örneklerindeki anlayış bedeni olarak yükselmenin-yücelmenin yeri olarak sahneyi belirlemiştir ki, bu da sakat bir manevilik anlayışından kaynaklanmaktadır. Bedenin bu şekilde canlı varlığına odaklanma “şimdi ve burada”lık özelliğiyle perçilenmiştir. Bu durumdaysa gösterimin oluş/üretim süreci tiyatral olarak ön plana çıkmıştır. Bu haliyle de oyuncu ve seyirci aynı varoluş düzleminde buluşturularak, tiyatro ilk doğuşundaki o ritüelistik-törenselyayinsel ve katılıma olanak tanıyan durumuna döner ya da daha doğru bir ifadeyle o durumu taklit eder. Çünkü antik insanların motivasyonuyla günümüz insanların motivasyonu tamamen değişmiştir.

Ötekine, farklı olana, kusurlu olarak algılanana temsil imkanı tanıyan postdramatik tiyatro bu yönüyle çoğulcu/rizomatik bir yapıdadır. Merkezi olan (arborescent/ağaç biçimi) dramatik yapıya karşın postdramatik yapı rizomatik, çok merkezli, çoğulcudur. Gerçekliğin düzeyine de postdramatik tiyatrodada müdahale edilmiş, seyircinin estetik mesafesi yıkılmıştır. Tiyatronun göstergeleriyle oynanmak suretiyle gerçekliğin seviyesi yeniden ayarlanmıştır. Bu da dramatik yapıdaki ölçülü gerçeklik sınırının yukarıya ya da aşağıya doğru aşılması durumunu doğrurur.

Postdramatik tiyatroda gerçekliğe dönüş anlamında bir eğilim vardır, fakat bu natüralizmdeki gibi günlük gerçeğin 1:1 ölçekte yansıtılması şeklinde bir uygulama değildir. Gerçekliğin artışı genelde aşağı yönlü, yeraltına doğru, bayağılığı, bozukluğu, aşırılığı, suçu ve istisnai durumları kısaca normalde gözden kaçırılanı ön plana çıkaracak şekilde bir artmadır. Bu da hipernatüralizm olarak nitelenmektedir. Buna ek olarak postdramatik tiyatroda, yüce olanın gerçeğe sızması durumu vardır. Dramatik temsil estetiği genelde analitik gerçeklik düzeyi üzerine inşa edilmişken, postdramatik temsil estetiğinde analitik olmayan, temsili/gösterimi imkansız olanın (yüce) da temsil edilme, en azından ima edilme çabası vardır. Postdramatik tiyatro, tanımlanamayan ya da fiksleştirilemeyen göstergeleri de kendi bünyesine dahil etmeye çalışmaktadır. Bu da genelde beden ve duyular üzerinden işletilmeye çalışılan bir süreçtir. Temsil krizi sonrası tiyatrodaki gösterge sistemi de değişime uğramıştır. Gösteren ile gösterilen arasında birlik kopmuş, tiyatro araçlarının materyal değerine yapılan vurgu ön plana çıkmış ve klasik temsil estetiğinde araçsal kullanım değeri olan unsurlar amaçlaşmışlardır. Gösterge sistemindeki değişimin en ilginç olanlarından biri de az önce belirtildiği gibi fiksleştirilemeyen bunun içinde gösterge sistemi içinde anlamsız kalan unsurlar için de betimleme ve söylem biçimleri –ima ederek de olsa- geliştirilme çabasıdır. Örneğin modern ritüel ve seküler ayinlerde bu yönde bir çaba görülebilir.

Çeşitli siyasal, sosyal nedenlerle öznenin modern dönemdeki etkinliğinin kaybı ve bireysel kimliğinin silinip atılım gücünün yitimine dikkat çekilerek modern sonrası süreçte öznenin ölümü ilan edilmiştir. Bunun tiyatroya yansımaysa karakterin ölümünün ilanı şeklinde olmuştur. Postdramatik tiyatroda karakterin içi boşalmış, kuklalara dönmüştür. Bunun postdramatik tiyatrodaki diğer yansıması, melezleşmeyi doğuracak olan üslubun ölümüdür. Artık eşsiz eserler, başyapıtlar yerine alegorik estetikle açıklanabilen pastişe dayanan melez/üslupsuz eserler üretilmektedir. Örneğin Shakespear'in Hamlet'inin Müller'in Hamlet'ine dönüşmesi gibi.

Buraya kadar postdramatik tiyatronun görünümü ana hatlarıyla haritalandırılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak özellikle dramatik-postdramatik yapılar arasındaki farkı oluşturan ya da belirginleştiren postdramatik tiyatronun gösterge kullanım şekli (yiğidin yoğurdu yeme şekli) de (Lehmann'dan hareketle) bu çalışmada incelenmiştir.

Bütün ve parça arasında dramatik tiyatroda var olan uyum ve hiyerarşi, postdramatik tiyatroda bozulmuş, tiyatro araçları hiyerarşisiz (non-hiyerarşi) bir örgütlenme etrafında düzenlenerek bağımsızlaşmıştır. Dramatik tiyatroda sistem içindeki unsurların birbirleriyle hiyerarşik bir düzen içindeki ilişkileri hipotaktik bir yapıda iken postdramatik tiyatroda bu unsurlar bir mantık sırası takip edilmeden, hiyerarşisiz ve birbirlerine eşdeğer olacak şekilde parataktik bir şekilde örgütlenirler. Parataksis stratejisinde parçalar (malzeme-tiyatro araçları) mantıksal bir düzlemde, diyalektiksel bir gelişim çizgisinde bir araya getirilmez. Hiyerarşisiz ve rizomatik bir yapıya dayanır bu yöntem. Tiyatroda mümkün olan tüm araçların organik bir bütün içinde kaynaştırılarak bir sentez sunacak şekilde dramatik bir kompozisyonda bir araya getirilme stratejisi yerini postdramatik tiyatroda bağlamlarından kopararak devşirilen malzemenin yabancı bir bünyede kolaj, montaj teknikleriyle biraraya getirilip fragmanlar şeklinde alegorik bir yapıda bir sentez, bir bireşim mantığı gözetmeden heterojen bir şekilde sunulmasına bırakmıştır. Bu heterojen yapıda olaylar mantıksal bir bağ etrafında birleştirilmediği için parçalar birbirlerinin yerine monte edilebilir. Bu yapı alımlayıcıda/izleyicide sinestezik bir algı oluşturur ve bu bağlantısızlıkla sarsılan izleyici alımladığını çözümleyebilmek için aktifleşecek, bağlantılar kurarak çıkarımda bulunmaya çalışacaktır.

Postdramatik tiyatroda parataksis mantığı genelde eşzamanlı (simultan) sahne sunumuyla birlikte çalışır. Eşzamanlı sahne yapısında hiyerarşisiz göstergeler herhangi bir işlem önceliği olmadan (ki dramatik tiyatroda temsil esnasında gösterge sunumlarının öncelik sırası vardır ve buna istinaden artzamanlı bir sunum stratejisi izlenir) eşzamanlı olarak sunulurlar. Bu da bir gösterge bombardımanına ve kaotik bir görüntüye sebep olur ki izleyici bu kaostan, aktifleşip göstergeleri çözümlemeye çalışarak, kendi bağlantılarını kurarak sıyrılmaya çalışır. Bu yapı içindeki gösterge kullanımı, şayet dramatik tiyatronun geleneksel gösterge kullanımı standart olarak alınırsa, buna oranla daha az (minimal) ya da daha çok, aşırı (plethora), bir yığmaca şeklinde gösterge kullanımı söz konusudur. Bir gösterge bombardımanına maruz bırakılan seyircinin durumu, Marshall McLuhan'ın medya/enformasyona dayalı çözümlemeleri ve Baudrillard'ın "patlama" olarak yorumladığı modernden postmoderne yaşamdaki değişim ile uyuşmaktadır. Tüm bunların yanında ya da ek olarak beden, replik tonlarını ön plana çıkaracak şekilde sese odaklanma ve diğer göstergelerin işitsel

bir semiyotik oluşturacak şekilde müzikalleştirilme eğilimi vardır. Doğaldır ki tüm bu işleme süreci ya da mantığı temelde klasik bir dramaturjiye değil, görsel olana ayarlanan bir dramaturjiye (senografi) dayanmaktadır. Postdramatik tiyatrodaki tüm bu sahneleme stratejileri seyirci açısından sahip olduğu estetik mesafenin yeniden ayarlanmasını doğurmuştur. Ya seyirci oyuna daha fazla yaklaştırılmış (sıcaklık) ya da daha fazla uzaklaştırılmıştır (soğukluk). Bu da konvansiyonel tiyatronun seyirciye bahsettiği güvenli izleme mesafesinin yıkılması anlamına gelmektedir. Postdramatik tiyatro göstergelerinden belki de en önemlisi olan beden, bedensel varlığın aurasını ön plana çıkaracak şekilde, söz konusu auraya, şimdi ve burada olanı pekiştirdiği için olası tüm kullanım biçimleriyle ön plana çıkarılmıştır.



KAYNAKÇA:

Abramovic, M. (t.y). Quotes, Erişim Adresi: <https://www.goodreads.com/quotes/889654-once-picasso-was-asked-what-his-paintings-meant-he-said>

Adorno, T.W. (2002). *Minima Moralia*, Metis Yayınları,(Üçüncü Basım), İstanbul

Agoni, (t.y.) Agoni Türk Dil Kurumu sözlüğü içinde. Erişim Adresi (13 Nisan 2018):

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&elimesec=4441

Aksan, D. (2007). *Her Yönüyle Dil*,3.Cilt, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

Aksin, T. (1993), “*Anlamanın Anlamının İkinci Bir Açıklaması ve Postmodern Söylem*”, Felsefe Dünyası Dergisi, Sayı 7, Mart, Ankara

Alyaz, Y. Aliyava, M.E. (2011), “*Batı Edebiyatında Dil ve Dilsel Determinizm*”, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Bildiriler Kitabı (ss.105-126), Atatürk Kültür Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara

Anderson, P. (2009). *Postmodernitenin Kökenleri*, İletişim Yayınları, (4.Baskı), İstanbul

Antakyalıoğlu, Z. (2011, 9 Eylül). *Modernizmden Postmodernizme Sanat Eseri*, Erişim Adresi: <http://www.lebriz.com/pages/lstd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=945&bhc p=1>

Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul

Antique, (t.y.). Antique Online Etymology Dictionary içinde. Erişim Adresi (3 Şubat 2018): <https://www.etymonline.com/word/antique>

Arendt, H. (1994). *İnsanlık Durumu*, İletişim Yayınları, İstanbul

Aristotle, (1895). *The Poetic of Aristotle*, (Çev.:S.H.Butcher), Macmillan And Co, London

Aristoteles, (1987). *Poetika*, (Çev.:İ.Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul

Aristoteles, (2003). *Poetika*, (Çev. S.Rifat), K Kitaplığı, İstanbul

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

Baudrillard, J. (1991) *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul

- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayınları, (6.Basım), Ankara
- Benjamin, W. (1969). *İlluminations*, Translated by Harry Zohn, Edited by Hannah Arendt, Schocken Books, New York
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul
- Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, Zeplin Kitap, İstanbul
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul
- Berman, M. (2013) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (16. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul
- Beckett, S. (1963). *Godot'yu Beklerken*, Çan Yayınları, İstanbul
- Beckett, S. (1999). *Hiç İçin Metinler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Best, S. Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori*, Ayrıntı Yayınları, (İkinci Basım), İstanbul
- Biçer, A.G. (2010). *Sarah Kane'nin Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet*, Çizgi Kitabevi, Konya
- Birkiye, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürler Arası Eğilimler*, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, Ankara
- Brecht, B. (2006). *Bütün Oyunları Cilt 2*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul
- Büchner, G. (2001). *Bütün Yapıtları*, Adam Yayınları, İkinci Basım, İstanbul
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (2.Baskı), İstanbul
- Carlson, M. (2013). *Performans*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür-Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Yapı Kredi Yayınları, (3.Baskı), Ankara
- Çalışkan, M. (2006). *Dram Sanatında Dramatik Kavramlar*, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- Çalışlar, A. (1993a). *Tiyatro Adamları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Çalışlar, A. (1993b). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos Boyut Yayınları, 2.Baskı, İstanbul

- Çiğdem, A. (1997). *Bir İmkan Olarak Modernite*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yayınları, (İkinci Basım), İstanbul
- Deleuze, G. Guattari, F. (2010). *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, Tenth printing, Minneapolis-Usa
- Deleuze, G. Guattari, F. (2014). *Anti-Ödipus*, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, (2.Baskı), Ankara
- Dellaloğlu, B. F. (2014). *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Say Yayınları, (5.Baskı), İstanbul
- Dellaoğlu, B.F. (2016) Türkiye’de Batılılaşma Ülküsü (Ders Kaydı). Erişim Adresi (5 Kasım 2018): <https://www.youtube.com/watch?v=Zjg2oEibHhg>
- Dionysus in 69, (2017, 19 Şubat) Dionysus in 69 - Regia di Brian De Palma e Richard Schechner (USA, 1970). Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=K9MFd3Tgins&t=7>
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Eco, U. (2000). *Açık Yapıt*, Can Yayınları, İstanbul
- Egaleton, T. (2011) *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Ayrıntı Yayınları, (İkinci Basım), İstanbul
- Egaleton, T. (2014) *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, (Dördüncü Basım), İstanbul
- Egri, L. (1996). *Piyes Yazma Sanatı*, Papirüs Yayınları, İstanbul
- Egri, L. *The Art of Dramatic Writing*, Google Books: https://books.google.com.tr/books?id=1bp7P0-dEMMC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=trueb
- Esen, U. (2014). *Aristoteles’ten Freytag’a Klasik Drama Yapısı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Esslin, M. (1996) *Dram Sanatının Alanı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*, Metis Yayınları, (2. Baskı), İstanbul

Fraser, N. Nicholson, L. (2011). Felsefesiz Toplumsal Eleştiri: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite* içinde (s. 475-504) Say Yayınları, İstanbul

Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü*, Dost Kitabevi, Ankara

Fukuyama, F. (1999). *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, Gün Yayınları, (2.Basım), İstanbul

Fukuyama, F. (2009). Tarihin Sonu mu, Mustafa Aydın, Ertan Özensel (Derleyen), *Tarihin Sonu mu?* içinde (s.22-49) Vadi Yayınları, (2.Baskı), Ankara

Giddens, A. (2014). *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları,(Altıncı Basım), İstanbul

Gleick, J. (1997). *Kaos*, Tübitak Yayınları, (5.Basım), Ankara

Habermas, J. (1994). Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, Necmi Zeka (Yay.haz.), *Postmodernizm* içinde (s.31-44) Kıyı Yayınları, (2.Basım), İstanbul

Handke, P. (1984). *Kaspar*, Çev.: Mehmet Fehmi İmre, Estetik Yayıncılık, Ankara

Handke, P. (2002). *İzleyiciye Sövgü Kendini Suçlama*, Çev.: Dursun Balkaya, Ahmet Sarı, Petra Tiedemann, Birey Yayıncılık, İstanbul

Handke, P. (2007). *Kaspar*, Çev.: Yılmaz Özbek, Ahmet Sarı, De Ki Basım Yayım Ltd.Şti. Ankara

Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları,(2.Basım), İstanbul

Hawking, S. (1993). *Kara Delikler ve Bebek Evrenler*, Sarmal Yayınevi, İstanbul

Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, (İkinci Baskı) De ki Basım Yayım Ltd. Şti. Ankara

Hegel, G.W.F. (2006). *Tarih Felsefesi*, İdea Yayınevi, İstanbul

Huyssen, A. (2011). Postmodernin Haritasını Yapmak, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite* içinde (s.231-262) Say Yayınları, İstanbul

Iggers, G.G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*, Tarih Vakfı,(4. Basım), İstanbul

Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*, Dost Kitabevi Yayınları, (İkinci Baskı), Ankara

İpşiroğlu, Z. (2002), Modern Bir Oyuna Postmodern Bir Yaklaşım: Kaspar, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı 9, 2002. Erişim Adresi:

<http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-9/modern-bir-oyuna-postmodern-bir-yaklasim-kaspar/>

Jameson, F. (1994). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı, Necmi Zeka (Yay.haz.), *Postmodernizm içinde* (s.59-116) Kıyı Yayınları, (2.Basım), İstanbul

Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu*, Metis Yayınları, İstanbul

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*, Nirengi Kitap, Ankara

Jeanniere, A. (2011). Modernite Nedir? Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite içinde* (ss.111,124) Say Yayınları, İstanbul

Karabulut, T. (2015), “*Dramatik Yapının Analizinde Freytag Tekniğinin Kullanımı*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 39:2015/1

Karacabey, S. (2007). *Modern sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti, Ankara

Kardaş, Ü. (2017, 27 Eylül). Modernleşmenin Demokrasiyle İmtihani, Erişim Adresi: <https://www.artigercek.com/yazarlar/umitkardas/modernlesmenin-demokrasiyle-imtihani>

Kellner, D. (2011). Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite içinde* (s. 409-450) Say Yayınları, İstanbul

Kocabay, H.K. (2003), “*Dramaturjide Yeni Açılımlar*”, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 3-18, Sayı 3

Kocabay, H.K. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*, E Yayınları, İstanbul

Kojeve, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*, Yapı Kredi Yayınları, (2.Baskı), İstanbul

Korkmaz, F. (2016), “*Cenap Şehabettin Şiirlerinde Kontemplasyon*”, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi, Cilt 8, Sayı 17, Ekim

Kuspit, D. (2010) *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, (Üçüncü Basım), İstanbul

Landau, L. Roumer, Y. (1996). , *İzafiyet Teorisi Nedir*, Say Yayınları, İstanbul

Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatik Tiyatro*, (Yayınlanmamış Çeviri, Çev.: Mustafa Özdemir)

- Lehman, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*, Translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, New York
- Lyotard, J-F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap, Necmi Zeka (Yay.haz.), *Postmodernizm içinde* (s.45-58) Kıyı Yayınları, (2.Basım), İstanbul
- Lyotard, J.-F. (2000). *Postmodern Durum*, Vadi Yayınları, (3. Basım) Ankara
- Marx, K. Engels, F. (2003a). *Alman İdeolojisi*, Eriş Yayınları, İstanbul
- Marx, K. Engels, F. (2003b). *Komünist Manifesto*, İthaki Yayınları, İstanbul
- Meriç, C. (1999). *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 10.Baskı, İstanbul
- Modern, (t.y). Modern Online Etymology Dictionary içinde. Erişim Adresi (3 Şubat 2018): <https://www.etymonline.com/word/modern>
- Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, (9.Baskı), İstanbul
- Müller, H. (2008). *Hamlet Makinesi*, De ki Basım Yayım Ltd.Şti. Ankara
- Nietzsche, F. (1999). *Tragedyanın Doğuşu*, Say Yayınları, (Beşinci Basım), İstanbul
- Nietzsche, F. (2003). *Deccal*, İthaki Yayınları, İstanbul
- Nutku, H. (1999). *Oyun Yazarlığı*, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, Dördüncü Basım, İstanbul
- Öngören, R. “Zikir”, *İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 2013, C.44, 409-412
- Özel, İ. (2001). *Erbain*, Şule Yayınları, 11. Baskı, İstanbul
- Özgül, G.E. (2012) “*Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh’un Topografik Tasvirleri*”, Millî Folklor, Yıl 24, Sayı 96
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro*, Dost Kitabevi, Ankara
- Rızvanoğlu, E. (2016) “*Wittgenstein’in Özel Dil Eleştirisi Bağlamında Kartezyen Geleneğe İtirazı*”, Düşünme Dergisi, Sayı 8, Mart
- Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları*, Düzlem Yayınları, İstanbul
- Russ, J. (2011) *Avrupa Düşüncesinin Serüveni*, Doğu Batı Yayınları, Ankara

- Ryan, M. (2011). Postmodern Siyaset, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite* içinde (s. 505-527) Say Yayınları, İstanbul
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Bilim ve Sanat Yayınları,(İkinci Basım), Ankara
- Sevim, Y. (2010). *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi) İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Shakespeare, W. (2001). *Hamlet*, Çev.:Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Shakespeare, W. (2004). *Othello*, Beda Yayınları, İstanbul
- Shakespeare, W. (2005). *Othello*, EMC/Paradigm Publishing, Minnesota
- Smart, B. (2011). Postmodern Toplum Teorisi, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite* içinde (ss.353-408) Say Yayınları, İstanbul
- Sontag, S. (2015) *Yoruma Karşı*, Agora Kitaplığı, İstanbul
- Stauth, G. Turner, B.S. (2011). Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite* içinde (s. 451-474) Say Yayınları, İstanbul
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*, İmge Kitabevi, (2.Baskı), Ankara
- Şener, S. (2001). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, (2.Baskı) Dost Kitabevi, Ankara
- Şener, S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Kitabevi, (5.Baskı), Ankara
- Theatre (t.y.) Theatre Online Etymology Dictionary içinde. Erişim Adresi (10 Mart 2018): <https://www.etymonline.com/word/theater>
- Thomson, G. (2004). *Tragedyanın Kökeni*, İkinci Basım, Payel Yayınları, İstanbul
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, Yapı Kredi Yayınları,(4.Baskı), İstanbul
- Vattimo, G. (1999). *Modernliğin Sonu*, İz Yayıncılık, İstanbul
- Vattimo, G. (2011). Ortak Dil Olarak Yorumbilgisi, Mehmet Küçük (Derleyen), *Modernite versus Postmodernite* içinde (s. 317-330) Say Yayınları, İstanbul
- Wittgenstein, L. (2006). *Felsefi Soruşturmalar*, Totem Yayıncılık, İstanbul

Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus-Logico Philosophicus*, Metis Yayınları, (7. Baskı), İstanbul

Yalçın, C. (2015). *Kuantum*, Akıl Çelen Kitaplar, Ankara

Yıldırım, C. (1997). *Bilim Felsefesi*, Bilgi Yayınevi, Ankara

Zarifoğlu, C. (2004). *Şiirler*, Beyan Yayınları, İstanbul

Zeka, N. (1994). Yolları Çatallanan Bahçe Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları Ve Robespierre, Necmi Zeka (Yay.haz.), *Postmodernizm içinde* (s.7-30) Kıyı Yayınları, (2.Basım), İstanbul

Zerenler, D. (2010). *Tiyatroda Yapısalcı Çözümleme*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Mustafa ÇALIŞKAN
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum / 09.10.1979
Eğitim Durumu	
Ön Lisans	Bilgisayar Programcılığı - Atatürk Üniversitesi Erzurum M.Y.O - 2001
Lisans	Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı – Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü -2006
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	Bildiri - What does the claim of "end of art" mean or how to read it? (“Sanatın sonu” iddiası ne anlama geliyor ya da nasıl okunmalı?) 2. Uluslararası Dmitri Yavoronitski Avrupa Sosyal Bilimler Kongresi- Kiev/Ukrayna 2018 Bildiri - Effect of change in everyday life to art from modern to postmodern (Modern den postmoderne günlük yaşamdaki değişimin sanata etkisi) 2. Uluslararası Dmitri Yavoronitski Avrupa Sosyal Bilimler Kongresi- Kiev/Ukrayna 2018
İş Deneyimi	
Projeler	- Huşu (Kısa Film – 2016 – Semerkant TV) Senaryo Yazarı - Fatihname 1453 (Çocuk Oyunu – 2013 – Mahne Sanat Grubu - Beykoz Belediyesi / İSTANBUL) Yazar - Çöplük Ayini (Tiyatro Oyunu – 2012 – Çekmeköy Belediyesi / İSTANBUL) Yazar - Sokrates’in Savunması (Tiyatro Oyunu – 2011 – Halk Eğitim Merkezi / ERZURUM) Yazar - Ölüm Çiçekleri – Saraybosna (Tv Dizisi- Star TV - 2008) 1.Bölüm Senaryosu - Çöplük Ayini (Tiyatro Oyunu - 2008) Devlet Tiyatroları Repertuarı - Man S Serisi (Reklam-Tanıtım 2008) Yazar - Toki Tanıtım Senaryosu (2008 - Limon

	Production) Yazar • Sisifos Parkı (Tiyatro Oyunu – 2007 - DOT Tiyatrosu – İSTANBUL- Okuma Tiyatrosu) Yazar • Ölüm Uykusu (Sinema Filmi- Senaryo - 2007) “Kan Uykusu” Belgesel uyarlaması - Energy Media & Productions • Yalnız Kalpler (Tv Dizisi – Kanal 1 Televizyonu- 2006) Öykü-Tretman yazarlığı (50 bölüm) • Midas’ın Kulakları (Tiyatro Oyunu - 2006 - A.Ü. G.S.F Tiyatro bölümü - Erzurum) Dramaturgi Ekibi • Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz (Tiyatro Oyunu – 2005 - A.Ü. G.S.F. Tiyatro Bölümü - Erzurum) Uyarlama/Yazım Ekibi - Dramaturgi Ekibi • Genesis (Tiyatro Oyunu – Felsefe Kulübü Tiyatro Toğluluğu - 2004/2005 – Halk Eğitim Merkezi - ERZURUM) Yazar – Yönetmen • Oracle (Tiyatro Oyunu - Erzurum Devlet Tiyatrosu sahnesi - 2003) A.Ü. G.S.F Tiyatro Bölümü – Yazar • Hipnoz (Tiyatro Oyunu - Erzurum Devlet Tiyatrosu sahnesi - 2004) A.Ü. G.S.F Tiyatro Bölümü – Yazar • Gökyüzünün Kapısı (Tiyatro Oyunu – A.Ü. Kültür Sitesi - 2005) A.Ü. G.S.F Tiyatro Bölümü – Yazar • “Derkenar” , “Ağır Ol Bay Düzyazı” , “Fayrap”, “Ayraç” , “Adım” “Büyük Anadolu”, “Sepya” dergilerinde şiir ve yazılar / Sinemasinemadir.com ve bachibouzouck.com online platformlarında sinema ve tiyatro yazıları, şiir / Doğutürk haber gazetesi ve Erzurumajans’da köşe yazarlığı
Ödüller	• Çöplük Ayini – Yeni Oyunlar Projesi - Dot Tiyatrosu – İstanbul (Seçilen oyunlar derecelendirilmemiştir) - 2007 • Çöplük Ayini - Birincilik ödülü - Atatürk Üniversitesi 10. Kısa oyun yazım yarışması -2006 • Gökyüzünün Kapısı - Birincilik ödülü – Atatürk Üniversitesi 9. Kısa oyun yazım yarışması – 2005

	• Hipnoz - İkincilik ödülü –Atatürk Üniversitesi 8. Kısa oyun yazım yarışması - 2004 • Oracle - Üçüncülük ödülü –Atatürk Üniversitesi 7. Kısa Oyun Yazım Yarışması - 2003 • Genoins - Mansiyon ödülü –Atatürk Üniversitesi 7.Kısa oyun yazım yarışması - 2003
Çalıştığı Kurumlar	2014 - Öğretim Görevlisi – Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi 2016 - Bölüm Başkanı – Seyahat Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü / Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi 2010-2014 Sivil Memur – Milli Savunma Bakanlığı 2007-2009 Sinema – Tv Sektörü
İletişim	
E-Posta Adresi	mustafacis@yahoo.com
Tarih	