

**T. C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ELEŞTİRME ENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI**

**DOKTORA TEZİ**

**TİYATRODA NAMEVCUDİYET ESTETİĞİ:  
HEINER GOEBBELS OYUNLARI**

**FERDİ ÇETİN**

**2502130360**

**TEZ DANIŞMANI**

**PROF. DR. H. ÖZDEN SÖZALAN**

**İSTANBUL, 2019**



T.C.  
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA  
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : FERDİ ÇETİN Numarası : 2502130360  
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ Danışmanı : PROF. DR. H. ÖZDEN SÖZALAN  
Tez Savunma Tarihi : 19.06.2019 Saati : 12:30  
Tez Başlığı : TİYATRODA NAMEVCUDİYET ESTETİĞİ: HEINER GEOBBELS OYUNLARI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / **BYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
PROF. DR. H. ÖZDEN SÖZALAN		KABUL
PROF. DR. İ. KEREM KARABOĞA		KABUL
PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN		Kabul
PROF. DR. AYŞE DİLEK ERBORA		
DOÇ. DR. HASİBE KALKAN		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
DR. ÖĞR. ÜYESİ OĞUZ ARICI		
DR. ÖĞR. ÜYESİ İNCİ BİLGİN TEKİN		Kabul

**ÖZ**

**TİYATRODA NAMEVCUDİYET ESTETİĞİ:**

**HEINER GOEBBELS OYUNLARI**

**FERDİ ÇETİN**

20. yüzyılın başında Gertrude Stein, Vsevolod Meyerhold ve Adolphe Appia; 1960'lı ve 1970'li yıllarda Robert Wilson, Richard Schechner ve Richard Foreman gibi tiyatro insanları, tiyatrodaki metnin hâkimiyetini yıkmak için performans odaklı tiyatro çalışmaları yapmışlardır. Fakat Heiner Goebbels'e göre bu çalışmalara rağmen tiyatro, "mevcudiyet" bakımından klasik sanatsal deneyime dayanmaya devam etmektedir. Heiner Goebbels, tiyatrodaki hâkim olmaya devam eden bu mevcudiyet fikrine karşı duruş olarak düşünülebilecek oyunlar sahnelemektedir. Yönetmen, 1993 yılından bu yana gerçekleştirdiği sahne çalışmalarında oyuncudan başlayarak tiyatronun birçok temel öğesini sahneden kaldırmak üzerine çalışmaktadır.

Bu çalışmanın amacı Heiner Goebbels'in "Namevcudiyet Estetiği" olarak adlandırdığı estetik arayışını oyunları bağlamında tartışmaktır. Çalışma kapsamında enstalasyon, sahnelenmiş konser, müzik tiyatrosu, opera olarak sınıflandırılan oyunları çözümlenirken bu estetik anlayışın tarihi yüzyıl başında yapılan avangard çalışmalara kadar geri götürülmektedir. Bu anlamda çalışmanın kurmaya çalıştığı bağlam, Namevcudiyet Estetiği'nin avangard ve modernist estetiklerle olan ilişkisidir. Bu çalışma, yüzyıl başında çeşitlilik göstermeye başlayan sanatsal pratiklerle yüzyıl dönümünde ortaya çıkan sanat pratikleri arasında bir devamlılık arayışındadır.

**Anahtar Kelimeler:** Avangard Tiyatro, Namevcudiyet, Tiyatro Estetiği, Peyzaj, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Heiner Müller, Heiner Goebbels.

**ABSTRACT**  
**AESTHETICS OF ABSENCE IN THEATRE:**  
**HEINER GOEBBELS PLAYS**  
**FERDİ ÇETİN**

Theatre artists such as Gertrude Stein, Vsevolod Meyerhold and Adolphe Appia at the beginning of the 20th Century; Bob Wilson, Richard Schechner and Richard Foreman in the 1960's and 1970's did performance oriented theatre works. However, according to Heiner Goebbels despite these theatrical works theatre is based on classical artistic experience in terms of "presence". Heiner Goebbels has been doing plays that can be considered to pose a challenge to the concept of "presence" in theatre. The director has been focusing on the idea of removing the basic element of theatre from the stage since the 1990's.

The aim of this study is to discuss the "Aesthetics of Absence" with reference to Heiner Goebbels' plays. Within the scope of the study his plays which are classified as installation, staged concert, music theatre and opera are to be analyzed and also the history of this aesthetics is taken back to the works of avangardes. In this respect, the study is based on the relationship between Aesthetics of Absence, avant-garde and modernist aesthetics. The study is in search of the continuation between the artistic practices at the beginning of the century and the artistic practices at the end of the century.

**Keywords:** Avant-Garde Theatre, Absence, Theatre Aesthetics, Landscape, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Heiner Müller, Heiner Goebbels

## ÖNSÖZ

Alışlagelmiş tiyatronun nevi şahsına münhasır kurucu makinesi olan oyun metnine karşı hissettiğim huzursuzluk hem teorik hem de pratik zeminde yıllar içinde artarak devam etti. Duyuları tıkayan bu makine bana hep sadece “yargılar” üretiyor gibi geliyor. Geçen süre zarfında huzursuzluğum devam ederken yüksek lisans tezim için Gertrude Stein’in metinleriyle karşılaştığımda hissettiğim heyecanı hâlâ anımsarım. Gertrude Stein’in “Herkes bu kadar öykü bilirken yeni bir tane daha anlatmanın ne âlemi var” sözünü okuduğumdan beri karşıma aldığım “makineye” karşı nasıl bir tavır içinde olacağımı daha net biliyordum. Sonrasında Gertrude Stein oyunlarının günümüzdeki sahnelemelerini araştırırken Heiner Goebbels ile karşılaştığımda heyecanım ikiye katlandı. Heiner Goebbels bütün sanatsal uğraşısını “yargılar” üreten bu makinenin yapısını sökmek üzerine kurmaktaydı. Doktora tez araştırmalarım için bir yolculuğa başlarken yeterli bir sebepti bu benim için. Heiner Goebbels ile tanıştığımda Lyon’daydık ve kendisinden Heiner Müller’in cenazesinde Gertrude Stein’in metinleriyle tanışma hikâyesini dinledim. Bakış açımı Gertrude Stein ve Heiner Goebbels’in buluştuğu noktadan kurdum diyebilirim. Neydi bu iki ismi bir araya getiren? Heiner Goebbels ile yıllar içinde birçok vesileyle bir araya geldik ve oyunları üzerine yaptığım bu çalışmayı şekillendirirken desteğini hep yanımda hissettim; ama artık yolculuğun bu noktasında çalışmamın sonuna geldim sanırım.

Bu çalışmanın ve diğer nicelerinin üzerinde en büyük etkiye sahip iki isme öncelikle teşekkür borç bilirim. Daima yanımda olduğu ve bana hep inandığı için danışmanım Prof. Dr. H. Özden Sözalın’a müteşekkirim. Dr. Sema Bulutsuz’a çalışmamın başından beri desteklerinden ötürü teşekkürlerin en büyüğünü borçluyum. Daima beni destekleyen ve kıymetli desteğini hep arkamda hissettiğim sevgili Prof. Dr. Dikmen Gürün’e teşekkür ederim, kendisine daima müteşekkirim. Değerli hocalarım Prof. Dr. Kerem Karaboğa ve Doç Dr. Hasibe Kalkan’a kıymetli destekleri için teşekkür ederim. Pek tabii ki bu süreçte

çalışmamın ilk yıllarından başlayarak desteğini ve fikirlerini esirgemeyen, pratikteki tüm çalışmalarımın en önemli ismi, kıymetli dostum Yusuf Demirkol'a teşekkürü borç bilirim. Akademik ve sanatsal mânada fikir teatisini hiç kesmediğim sevgili Ar. Gör. Ozan Ömer Akgül'e teşekkürlerimi sunarım. Adlarını anmadan ne söylesem eksik kalacak biliyorum, bu süreçte hep yanımda olan değerli arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba Akım ve Ali Noyan Ayturan'a teşekkürlerimi sunarım. Son olarak, tanrının yokuşlarında beni hiç yalnız bırakmayan, desteğini daima en yakınımda hissettiğim kıymetli eşim Merve Çavdar'a teşekkür ederim.

Ferdi Çetin  
Sundsvall, 2019

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT .....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ .....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### METNİN MERKEZİYETÇİLİĞİNE KARŞI ÇIKIŞ

1.1. Mevcudiyetin Yapısökümü .....	11
1.1.1. Antonin Artaud.....	12
1.1.2. Gertrude Stein .....	14
1.2. Sahne Mevcudiyeti ve Kurgusal Mevcudiyet .....	19
1.3. Heiner Goebbels ve Namevcudiyet Fikri.....	24
1.4. Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Heiner Müller'in Metinlerinde Namevcudiyet Fikri.....	31
1.5. Guy Debord ve Jean Baudrillard Ekseninde Gösterge Mezarlığına Dönüşen Vücut.....	45
1.6. Sözden İmgeye Geçiş ya da İmgeye Geri Dönüş.....	51
1.7. Heiner Goebbels'in Şiirsel Etki Yolunda Namevcudiyeti Estetik Olarak Kurma Stratejileri.....	56

### İKİNCİ BÖLÜM

#### NAMEVCUDİYET ESTETİĞİ BAĞLAMINDA HEINER GOEBBELS'İN SAHNESİNİ ÇÖZÜMLEMEK

2.1. Enstalasyon Olarak Tiyatro.....	62
--------------------------------------	----

2.2. Üç Boyutlu Yabancılaşma Şiiri: <i>Ya da Talihsiz İniş</i> .....	70
2.3. Şiirsel Mekân ve Zaman: <i>Eraritjaritjaka</i> .....	86
2.3.1. Elias Canetti Metinlerinden Librettoya: Kök Cümleler.....	93
2.4. Şiirin Zamanı ve Mekânı: <i>Stifter'in Şeyleri</i> .....	100

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BESTELENMİŞ TİYATRO BAĞLAMINDA NAMEVCUDİYET ESTETİĞİNİ DÜŞÜNMEK

3.1. Bestelenmiş Tiyatronun Kavramsal Zeminini Kurmak.....	115
3.2. <i>Beyaz Üzerine Siyah</i> .....	126
3.2.1. Öyküden Librettoya: Edgar Allan Poe'nun <i>Gölge</i> İsimli Öyküsü....	131
3.2.2. Bestelenmiş Tiyatro Örneği Olarak <i>Beyaz Üzerine Siyah</i> .....	136
3.3. <i>Eve Gittim Ama Girmedim</i> .....	139
3.3.1. Şiirden Librettoya Librettodan İmgeye.....	146
3.3.2. Şiirden Sahneye: Namevcudiyeti Kurmak.....	152

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BİRLEŞİK SANAT YAPITININ YAPISÖKÜMÜ

4.1. Namevcudiyeti Opera Bağlamında Düşünmek.....	157
4.2. "Bağımsız" Ama "Bir Arada": <i>Europas 1&amp;2</i> .....	166
4.2.1. Heiner Goebbels'in <i>Europas 1&amp;2</i> Sahnelemesi.....	174
4.3. Formun Ütopyası: <i>De Materie</i> .....	186
4.3.1. Heiner Goebbels'in <i>De Materie</i> Sahnelemesi Üzerinden Namevcudiyeti Düşünmek.....	190

SONUÇ.....	207
------------	-----

KAYNAKÇA.....	213
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ.....	226
---------------	-----

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Tadeusz Kantor, Ölü Sınıf.....	67
Şekil 2:	Pan Pan Theatre, <i>All That Fall</i> .....	69
Şekil 3:	Magdalena Jetelova, <i>Bir Piramidin Evcilleştirilmesi</i> .....	72
Şekil 4:	Heiner Goebbels, <i>Ya da Talihsiz İniş</i> .....	73
Şekil 5:	Heiner Goebbels, <i>Ya da Talihsiz İniş</i> .....	75
Şekil 6:	<i>Freytag Piramidi</i> .....	82
Şekil 7:	Heiner Goebbels, <i>Eraritjaritjaka</i> .....	89
Şekil 8:	Heiner Goebbels, <i>Eraritjaritjaka</i> .....	91
Şekil 9:	Heiner Goebbels, <i>Eraritjaritjaka</i> .....	99
Şekil 10:	Heiner Goebbels, <i>Stifter'in Şeyleri</i> .....	101
Şekil 11:	Heiner Goebbels, <i>Stifter'in Şeyleri</i> .....	104
Şekil 12:	Jacob Isaackszoon van Ruisdal, <i>Bataklık</i> .....	105
Şekil 13:	Paolo Ucello, <i>Gece Avı</i> .....	106
Şekil 14:	Arnold Schönberg, <i>Kaderin Eli</i> .....	122
Şekil 15:	Heiner Goebbels, <i>Beyaz Üzerine Siyah</i> .....	130
Şekil 16:	Heiner Goebbels, <i>Beyaz Üzerine Siyah</i> .....	131
Şekil 17:	Heiner Goebbels, <i>Eve Gittim Ama Girmedim</i> .....	142
Şekil 18:	Heiner Goebbels, <i>Eve Gittim Ama Girmedim</i> .....	143
Şekil 19:	<i>Word Tone Drama</i> .....	161
Şekil 20:	Robert Rauschenberg, <i>Taşlanmış Ay Çizimleri</i> .....	168
Şekil 21:	<i>Jahrhunderthall</i> .....	174
Şekil 22:	Heiner Goebbels, <i>Europeras 1&amp;2</i> .....	178
Şekil 23:	Heiner Goebbels, <i>Europeras 1&amp;2</i> .....	179
Şekil 24:	Heiner Goebbels, <i>Europeras 1&amp;2</i> .....	180
Şekil 25:	Heiner Goebbels, <i>Europeras 1&amp;2</i> .....	181
Şekil 26:	Robert Wilson, <i>De Materie</i> .....	188
Şekil 27:	<i>Kraftzentrale</i> .....	190
Şekil 28:	Heiner Goebbels, <i>De Materie</i> .....	192

<b>Şekil 29:</b>	Heiner Goebbels, <i>De Materie</i> .....	193
<b>Şekil 30:</b>	Heiner Goebbels, <i>De Materie</i> .....	194
<b>Şekil 31:</b>	Heiner Goebbels, <i>De Materie</i> .....	195
<b>Şekil 32:</b>	Heiner Goebbels, <i>De Materie</i> .....	204
<b>Şekil 32:</b>	Heiner Goebbels, <i>De Materie</i> .....	205



## KISALTMALAR LİSTESİ

Bakınız : **bkz.**

Çevirmen : **çev.**

Editör : **ed.**

Sayfa / Sayfalar : **s.**

Alıntılarda atlanan cümle : **[...]**



## GİRİŞ

Şimdi, inkâr ediyorum tını,  
bilimi,  
aklı,  
bilinci,  
duyarlılığı,  
hayatı

(Artaud'dan akt. Artun, 2015: s.y.)

19. yüzyıl sonunda 20. yüzyıl başında tiyatro alanında iyi kurulu oyun metnine ve alışlagelmiş tiyatroya yönelik ortaya çıkan meydan okumalarla birlikte tiyatrodaki her ne kadar metnin hâkimiyeti yıkılmış ve oyun metni diğer teatral araçlar ile aynı seviyeye indirgenmiş ya da tamamen reddedilmiş olsa da namevcudiyet ile tiyatro sıklıkla birlikte anılan kavramlar değildir. Tiyatro, ontolojisi itibarıyla uzunca bir süre boyunca daima mevcudiyet fikriyle ilişkilendirilmiştir. Antik Yunan dünyasından günümüze, tiyatrodaki kurucu öğe daima dramatik metin olarak kabul edilmiş ve dramatik metin üzerinden yazar daima sahneyi uzaktan yönetmiştir. Sahne üzerinde “eyleyen” oyuncuların tüm varlığının sınırları bu metin algısı üzerinden inşa edilmiş, sonucunda ortaya çıkan temsil düzlemi yüzyıllar içerisinde geçerek günümüze kadar alışlagelmiş bir drama formu şeklinde varlığını sürdürmüştür. Temsili bir mevcudiyet fikrine dayanan alışlagelmiş tiyatroya karşı çıkışlar ancak avangard dönem ile kendini göstermeye başlamıştır. Avangard dönemin başlamasıyla, Gertrude Stein ile birlikte değerlendirilebilecek bir dizi yazar, tiyatro alanında konvansiyonel tiyatro karşıtı örnekler üretmeye başlamıştır. Bu süreci Sarah Bay-Cheng, **Mama Dada Gertrude Stein's Avand-Garde Theatre** (Mama Dada Gertrude Stein'in Avangard Tiyatrosu) isimli kitabında şu şekilde özetler:

Stein'in oyunları sıklıkla “saçma” ve “anti-sanat” olarak adlandırılmasına rağmen, [oyunları] dönemin diğer oyunlarından farklı değildir. Guillaume Apollinaire'in *Tiresias'ın Memeleri* (1917) Tristan Tzara'nın *Gaz Kalp* (1920) ve Roger Vitrac'ın *Aşkın Gizemleri* (1924) [isimli oyunları] Stein'in oyunlarına

benzer şekilde, iyi kurulu oyun yapısını bariz bir şekilde bozarlar.  
(Bay-Cheng, 2003: 19)

Henrik İbsen'in oyunlarıyla doruk noktasına ulaşan "iyi kurulu yapısı", Stein, Apollinaire ve Vitrac gibi oyun yazarlarının oyunlarıyla birlikte, bozguna uğratılmaya başlar. Avangard dönemin öne çıkan yazarlarının "deneyleri" ışığında, konvansiyonel tiyatronun en asal öğeleri yazarın konumundan başlayarak birer birer mercek altına alınır. Tanrısal konumda sahneyi uzaktan yöneten yazar bulunduğu piramidin tepesindeki sarsılmaz konumundan edilir. Yazar artık sahnedeki oyuncuların konuşmalarından ve oyunun hâkim düşüncesinden sorumlu olan yegane kişi değildir. Sahnenin kaderini tayin etme görevi elinden alınmıştır. Benzer dönemlerde tiyatro alanında ortaya çıkan diğer hareketlenmelere baktığımızda ise koşulsuzca karşımıza pek çok önemli tiyatro uygulamacısı ve yönetmen çıkar. Sahne tasarımcısı ve kuramcı Adolph Appia ve oyuncu Gordon Craig, tiyatronun tasarımından başlayarak oyuncunun, dekorun, ışığın ve müziğin sahnedeki konumunu ve önem sırasını değiştiren uygulamalar yaparlar. Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer isim, yönetmen Vsvolod Meyerhold'dür. Meyerhold'ün düşünceleri ve uygulamaları da dönemin hâkim metin odaklı tiyatro anlayışının karşısında yer alır. Adı geçen isimler üzerinden tiyatrodaki "bir devrim meşalesi" yakılarak tiyatronun hiyerarşik yapılanmasının temelleri sarsılmıştır. Oyun metni, yapısı bakımından öykü, karakter ve dramatik aksiyon gibi alışlagelmiş öğeleri yerinden eder nitelikte uygulamalara şahit olurken oyunculuk, dekor, ışık ve müzik alanlarında da "yeni tiyatronun" temelleri atılmıştır. Bahsi geçen isimler metin açısından "ikon kırıcı" tavırlar sergilerken dekor, oyuncunun arkasında görünen tek yüzeyle bir fon olmaktan uzaklaşarak oyuncuyu içine alan bir yapıya dönüşmüştür. Işık ve müzik, oyunda atmosfer kurucu özelliklerinden kurtarılarak kurucu prensip olabilme önceliğine sahip olmuştur. Yine Stein'in ortaya attığı oyunun peyzaj olarak düşünülebileceğine dair uygulamalar, baş gösteren yenilikler arasındaki yerini almıştır. Bu ve benzeri uygulamalar ve arayışlar sayesinde tiyatrodaki yeni bir alan açılmıştır. Yüzyılın ikinci yarısındaki uygulamalar da kaçınılmaz olarak bu arayışların kazanımları üzerinde yükselmektedir.

Tiyatro alanında değinilen arayışların paralelinde edebiyat alanında neler olduğuna bakalım. Yirminci yüzyılın ilk yarısında bir edebiyat akımı olarak öne çıkan modernizm, James Joyce, T.S. Eliot, Henry James ve Virginia Woolf gibi öncü yazarlarla edebiyatı yeni bir devrin eşiğine getirmiştir. Anlatı teknikleri ve dil kullanımı bağlamında öykü, roman ve şiir örnekleri üzerinden edebiyata bir yenilenme vaat eden modernizmin uygulamaları, bir önceki yüzyılın realist ve naturalist edebiyat yapıtlarıyla bağlarını radikal bir biçimde koparmaktadır. Ancak diyebiliriz ki edebiyat alanında yaşanan bu modernist devrim, tüm uygulamalarına ve kazanımlarına rağmen tiyatro alanında etkisini böylesine gösterememiştir. Tiyatroda realist ve naturalist stratejiler hâkimiyetini yüzyılın ikinci yarısına kadar korumayı başarmıştır. Yüzyıl dönümünde karşımıza çıkan avangard arayışlar, 2. Dünya Savaşı sonrasına kadar unutulmuş ve ancak Samuel Beckett’la yeniden gündeme gelmiştir. Teorisyen Denis Brown **The Modernist Self in Twentieth Century English Literature** (Yirminci Yüzyıl İngiliz Edebiyatında Modernist Benlik) isimli çalışmasında bu konuda şöyle bir tespitte bulunur:

Ancak 2. Dünya Savaşı sonrasında Modernist akım Absürd Tiyatro ve Vahşet Tiyatrosu’ndan, Brecht, Ionesco ve Artaud’dan etkilenecek İngiliz dramasına gerçek bir katkı sağlamıştır. (Brown, 1989: 178)

Brecht, Ionesco ve Artaud’dan etkilenecek İngiliz dramasına modernist bir katkı sağlayan oyun yazarı tartışmasız olarak Beckett’in kendisidir. Beckett, tiyatrodaki üsluplarından etkilendiği oyun yazarlarından ayrılır nitelikte uygulamalarla dilde bir yenilenme vaat etmiş; tiyatrodaki öykü, karakter, olay örgüsü gibi öğeleri tartışmaya açmış; uygulamadaysa sahnede oyuncunun merkeziyetçiliğini sarsacak açılımlar göstermiştir. Avangard yazarların ve dönemin tiyatro uygulamacılarının kazanımları üzerinde yükselerek oyun metni ve dil anlamında bir yenilenmeye işaret eden Beckett, kaçınılmaz olarak teatral modernizmin kilit ismi hâline gelmiştir.

Stein’dan Beckett’a kadar geçen dönemde tiyatroya birçok öğesi tartışmaya açılırken aynı zamanda tiyatrodaki “mevcudiyet” fikri de üzerinde düşünülme

başlanan bir kavram hâlini almıştır. İrdelenmeye başlanan mevcudiyet fikri üzerinden tiyatrodaki bir dizi yeni uygulama karşımıza çıkmaya başlamıştır. Metnin hâkimiyetinde oluşturulan realist algı üzerinden garantiye alınan illüzyon fikrinin yıkımıyla birlikte sahnede çeşitli örnekler boy göstermiştir. Böylece metne karşı çıkış ile başlayan bu süreç “yapay” bir birlik duygusu yaratan tiyatro anlayışının sonunun habercisi olmuştur.

Tüm bu arayışların kazanımlarına yakından baktığımızda tiyatrodaki “mevcudiyetin” karşısında “namevcudiyet” fikrinin ortaya çıkmaya başladığını görürüz. “Mevcut olmayan”, “bulunmayan” gibi anlamlara gelen namevcudiyet fikri, tiyatrodaki avangard sanatçıların iyi kurulu metnin yapısını bozan yaklaşımları, Craig’in oyuncunun mevcudiyetine dair geliştirdiği karşı çıkışlar ve sonrasında Artaud’un temsil fikrini reddi üzerinde yükselir. Dolayısıyla tiyatrodaki araştırılmaya başlayan namevcudiyet fikrinin, avangard ve modernist tiyatro uygulamalarında karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. modernizm bağlamında düşündüğümüzde İspanyol filozof Jose Ortega Y Gasset’in **sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler** isimli kitabında “yeni sanat” olarak addettiği modernizm üzerine çarpıcı tespitlere rastlarız:

1. sanatın insansızlaştırılması; 2. canlı kalıplardan kaçınma; 3. sanat yapısının sanat yapısından başka bir şey olmamasını sağlama; 4. sanatı ancak bir oyun sayma, ötesine geçmeme; 5. temel bir ironi; 6. her türlü sahtelikten kaçınma, bu nedenle titizce bir uygulama. Son olarak, 7. madde: sanat, genç sanatçılara göre, hiçbir aşkınlığı bulunmayan bir şeydir. (Gasset, 2017: 27)

Gasset’in ortaya çıkan bu yeni sanat formu üzerine yaptığı tespitler ışığında tiyatroyu, avangard kazanımları da göz önünde bulundurarak yorumlayacak olursak tiyatro, avangard sanatçıların uygulamaları ile birlikte öncelikle insansızlaştırılmıştır. Yani oyun yazarının hâkimiyetine son verilmesiyle, oyun yazarının hâkimiyetine bağlı olarak sahnenin de artık insan öznesi ölçüt alınarak kurulmadığı söylenebilir. Craig’in oyuncu üzerine söylediklerini Meyerhold’un oyunculuk anlayışı ile birleştirdiğimizde Gasset’in ikinci saptaması olan “canlı

kalıplardan kaçınma” tiyatrodaki karşılığını bulmuş olur. “Sanatı oyun olarak düşünme” ve “her türlü sahtecilikten kaçınma” gibi sıralanan diğer noktaları göz önünde bulundurduğumuzda ise bu hususların da tiyatro bağlamında üzerinde durduğumuz noktalarla benzer olduklarını söyleyebiliriz. Sanatın ve tiyatronun tüm bu uygulamaların içinden geçerek yapısının, yapıma biçiminin ve buna bağlı olarak alımlanma biçiminin tekrar tekrar gözden geçirildiği, konvansiyonel formlarla girişilen hesaplaşma sonucunda da kaçınılmaz olarak namevcudiyet fikrinin ortaya çıktığı görülecektir.

Namevcudiyet her ne kadar bir fikir olarak yeni sanatın doğasında kendini göstermiş olsa da bu fikrin altının çizildiğini söylemek, estetik bir bağlamda araştırıldığını iddia etmek pek rastlanır bir durum değildir. Dolayısıyla, avangard ve modernist sanatçıların eserlerinde karşımıza uygulama olarak çıkan bu fikir 1990'lara kadar varlığını satır aralarında sürdürmüştür. Bir estetik olarak değerlendirilmesi için avangard ile başlayan dönemin, yerini Antonin Artaud gibi uygulamacılar üzerinden ortaya çıkan yeni bir tiyatro anlayışına bırakması gerekmiştir. Ancak yine de 1960'lar, 1970'ler ve 1980'ler boyunca yapılan alışlagelmişin dışındaki tiyatro uygulamalarına rağmen adı geçen fikir hak ettiği ilgiyi elde edememiştir. Bahsi geçen dönemlerde her ne kadar Robert Wilson, Richard Schechner ve Richard Foreman gibi tiyatro yönetmenleri alışılmışın çok dışında örnekler sergileseler de namevcudiyet fikri bir estetik olarak karşımıza çıkmaz, dahası adı geçen yaratıcıların oyunları yine mevcudiyet fikrine dayanır. Ancak 1990'larda Alman yönetmen ve besteci Heiner Goebbels'in oyunlar sahnelemeye başlamasıyla birlikte bu çalışmaya konu olan namevcudiyet bir estetik arayışı olarak karşımıza çıkar.

Heiner Goebbels, 1990'lardan günümüze sahneye koyduğu oyunları, bu fikri estetik bir arayışa dönüştürmeyi başarmıştır. Tiyatrodaki namevcudiyeti bir estetik olarak düşünmek ve araştırmak önem arz eder çünkü yukarıda bahsi geçen 1960'lar, 1970'ler ve 1980'lerde yapılan uygulamalar her ne kadar hâkim ortodoks tiyatro algısının aksine hareket eden örnekler ortaya çıkarmış ve Fransız filozof Guy Debord'un 1960'larda ortaya attığı gösteri toplumu fikri esasında

alışıl gelmiş göstergeleri yerinden edecek örnekler sergilemiş olsa da kapitalist toplum yapısında bu örnekler de barındırdığı “karşı duruş” itibariyle göstergeler evrenine dahil edilmiştir. Bu noktada Slovenya doğumlu filozof Slovaj Zizek’in şu saptaması bizi tartışmaya biraz daha yaklaştırır:

İktidardakiler genellikle “eleştirel” katılımları ya da eleştirel diyalogu bile sessizliğe tercih ederler, çünkü bizi böylesi bir diyaloga dahil etmek kaygı verici pasifliğimizi bozar. (Zizek’ten akt. Andre Eiermann, t.y: 103)

Her türden ayrıksı görüş ve uygulama, göstergeler evreninde eritildiğine göre, mevcudiyet fikri etrafında gelişen estetik uygulamalar karşısında namevcudiyet, barındırdığı “sessizlik” ihtimali bakımından üzerinde durulması gereken önemli bir kavram hâline gelmiştir. İşte bu sebepten Goebbels’in sanatını çağdaşı olan yaratıcılarınkinden ayırarak düşünmek elzemdir. Goebbels’in oyunlarının alımlayıcı üzerindeki etkisi bu kavram bağlamında tartışılmalıdır.

Bu çalışmanın temel amacı, Goebbels’in oyunlarını yukarıda işaret edilen avangard ve modernist estetiklerin bir devamı olarak değerlendirmek ve yüzyıl dönümünde namevcudiyeti “göstergelere” teslim olmuş tüm sanat formları karşısında alternatif bir estetik arayış olarak konumlandırmaktır. Bu çalışma 20. yüzyıl başında ortaya çıkan sanatsal pratiklerle yüzyıl sonunda ortaya çıkan sanat pratikleri arasında bir devamlılık arayışındadır.

Çalışma kapsamında, namevcudiyet bir estetik arayış çerçevesinde mercek altına alınacak; yüzyıl dönümünde Goebbels’in kendisi tarafından kuramsallaştırılan stratejilerine odaklanılacaktır. Goebbels’in namevcudiyeti bir estetik olarak kurmasına giden yolun taşlarını metnin merkezîyetçiliğini yıkan avangard sanatçıların döşediğinin üzerinde durulacak; Gertrude Stein’in tiyatro alanındaki düşünceleri, Samuel Beckett’in tiyatro metninden asal öğelerinin eksiltilmesine dair gerçekleştirmiş olduğu uygulamalar ve Heiner Müller’in tiyatrodaki devrimci fikirleri bu yoldaki köşe taşları olarak daima tartışma dahilinde tutulacaktır.

Çalışmanın Birinci bölümü'nde yukarıda bahsi geçen tüm tartışmaları özetler nitelikte birtakım tespitlerde bulunulacak ve bununla birlikte tiyatrodaki mevcudiyet türleri üzerinde durulacaktır. Konvansiyonel tiyatronun doğası gereği barındırdığı ve birbiri üzerinde sürekli hâkimiyet kurmaya çalışan mevcudiyet biçimleri üzerinden aynı zamanda namevcudiyeye fikrine doğru bir yol izlenebilecektir. Mevcudiyet fikri nasıl ki alışlagelmiş tiyatronun bir önkabulü olarak görülüyorsa namevcudiyet fikrinin de ilk olarak çağdaş dans alanında nasıl ortaya çıktığı üzerine bir izlek oluşturulacaktır. Birinci Bölüm kapsamında detaylı bir şekilde göstereceğimiz namevcudiyetin, çağdaş dans alanında ortaya çıkmasına rağmen tiyatrodaki ne şekilde karşılık bulabildiği gösterilecektir. Dolayısıyla birinci bölümün temel izleği yapısal olarak öncelikle konvansiyonel metne ve buna bağlı olarak mevcudiyete karşı nasıl bir meydan okuma gerçekleştirildiği üzerinden başlayıp dönemin temel uygulamalarına ve eğilimlerine bakmak şeklinde seyredecektir. Dönem itibariyle avangard sanatçıların uygulamalarıyla başlayan süreç modernizm ile birlikte ele alınacak ve bu “yeni sanatta” Gasset’in öncesinde alıntıladığımız sözünde olduğu gibi “insansızlaştırma”nın ortaya çıkışının altı çizilecektir. Buna ek olarak belirtmek gerekiyor ki namevcudiyet seyirci alımlaması üzerinden düşünüldüğünde bir dizi boşluğa işaret etmekte ve bu arayışın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Çalışmanın diğer bölümlerinde Goebbels’in oyunlarından seçilen örnekler üzerinden tarif edilen stratejilerin saptaması yapılacaktır.

Çalışmanın İkinci Bölümü'nde ise tiyatroyu enstalasyon olarak düşünme yolunda bir arayış izleği takip edilecektir. Bu bölümde Beckett'in söyledikleri esas alınarak tartışma bağlamında üzerinde durulan oyunlar, *Or the Hapless Landing* (Ya da Talihsiz İniş) ve *Eraritjaritjaka* olacaktır. Polonyalı yönetmen Tadeusz Kantor'un tiyatro alanındaki uygulamaları üzerinden sahnenin bir enstalasyon olarak kurulma fikri çıkar karşımıza ve “enstalasyon olarak tiyatro” fikri her türden alışlagelmiş kalıbın yıkıldığı yerde ortaya çıkar. Nesnelere sahnede diğer teatral öğeler ile birlikte kendi bağımsız alanını kazanır. Bu nedenle nesnelere “pasif” konumdan “aktif” konuma getirilmesi ve oyuncunun önce yer yer, sonra

tamamen sahneden kaldırılması fikri temelde tiyatroyu enstalasyon olarak düşündüğümüz İkinci Bölüm'ün izleğini oluşturacaktır.

Üçüncü Bölüm'ün namevcudiyet izleğinde ise Bestelenmiş Tiyatro (*Composed Theatre*) örnekleri üzerinde durulacaktır. Bestelenmiş tiyatro bağlamında karşımıza temelde “müziğin teatralleşmesi” ve “tiyatronun müzikalleşmesi” fikirleri çıkmaktadır. Bu fikirler üzerinden tiyatroyu bestelenmiş bir form olarak daha genel ve kapsayıcı mânada değerlendirme fırsatı elde edeceğiz. Bahsi geçen tartışmaların somutlaması ve namevcudiyetin kendi stratejileriyle uygulamaya koyulması üzerinde odaklanılacak bölüm kapsamında Goebbels'in sahnelediği *Black on White* (Beyaz Üzerine Siyah) ve *I went to the house but did not enter* (Eve gittim ama girmedim) oyunlar üzerinde durulacaktır.

Dördüncü Bölüm'de ise namevcudiyet, opera bağlamında değerlendirilecektir. Richard Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı düşüncesinden hareket edilip John Cage'in anti-opera olarak değerlendirilen *Europaras 1&2* isimli operasına odaklanılacak, Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı fikrinin yapısı katmanlarına ayrıştırılacak ve ortaya çıkan hibrit sanat formu üzerinden namevcudiyetin opera alanında nasıl tartışıldığı açıklanacaktır. Bu bölüm kapsamında üzerinde durulan bir diğer opera ise Hollandalı besteci Louis Andriessen'in *De Materie* (Madde) isimli eseri olacaktır. Yine benzer şekilde Andriessen'in libretto ve müzik bakımından alışlagelmiş operalardan ayrılan bu örneği üzerinden nasıl bir form ortaya çıktığı incelenecektir.

Kısaca özetleyecek olursak, bu çalışma nedenselliğin reddiyle başlayan avangard sanatçıların eserlerini hareket noktası olarak tayin etmektedir. Nedensellik ilkesinin çöktüğü bu dönemden adım adım ilerleyerek modernist edebiyatın tartışmalarına doğru seyredeceğiz. “Şey'lerin özüne dönüş” olarak nitelendirdiğimiz bir izlek üzerinde hareket ederek yazarın ve insan öznesinin merkezden kaldırıldığı, klasik temsil fikrinin yıkıldığı, sahneden eksilenler üzerinden şiirsel etkinin araştırıldığı alanlarda dolaşacağız çalışma boyunca. Bir noktanın altını son kez çizmek gerektiği kanaatindeyiz: Bu çalışma boyunca

namevcudiyet estetiğinin kurucu stratejileri üzerinde durulacaktır. Ortaya atılan sorular, yaratılan tartışmalar ve araştırılan stratejiler Heiner Goebbels'in açtığı tartışmalar bağlamında örneklenecektir.

Yaratıcının 1990'larda sahnelediği ilk oyunlarından biri olan *Ya da Talihsiz İniş*'in provalarından "kaza eseri" oyuncunun sahneden kaldırılmasıyla başlayan estetik arayışı ardından gelen tüm oyunlarında devam etmiştir ve kolaylıkla denebilir ki Heiner Goebbels kendi poetikasını oluşturmuş bir yaratıcıdır. Devam eden oyunları boyunca peşini hiç bırakmadığı arayışı üzerinden namevcudiyeti hiçbir zaman kelimenin anlamlarından biri olan 'yokluk' üzerinden değil de daha çok kelimenin diğer anlamları üzerinden kurduğunu söyleyebiliriz. Namevcudiyet, yokluk anlamına gelmez; 'bulunmayış' veya 'orada olmayış' anlamına gelir. Goebbels'in "şeylerinin" yeri tam olarak kestirilemez; ama bu kesinlikle onların var olmadığı anlamına gelmez. Goebbels'in sahneden eksilttikleri kuşkusuz ki "orada değildir" ama buldukları yer kesinlikle seyircinin zihnidir. Seyircinin alımlama dünyasını harekete geçiren, seyir esnasında bir nevi "atalete düşmesini" engelleyen stratejilerdir bunlar. Goebbels oyunlarını seyircinin duyusuyla, bakışıyla ve algılarıyla yeniden ve yeniden mevzi alması gereken noktalarda kurar. O sebepten namevcudiyet estetiği aynı zamanda biraz da seyirciye "bildiklerini unutturma" estetiğidir. Seyirciye "yeni bir göz" edindirme çabasıdır. Peki, bu yaklaşım çağdaşı diğer yaratıcıların oyunlarında karşımıza çıkmıyor mu diye soracak olursak nasıl bir yorumda bulunabiliriz? Namevcudiyet bir estetik arayış olarak diğer yönetmenlerin çalışmalarında da tartışılabilir bir mevzudur. Ancak bu arayış bir yönetmenin sadece belirli bir oyununda karşımıza çıkar. Sürekli bir araştırma ve uygulama zemininden bahsedemeyiz. Ayrıca Heiner Goebbels'in akademisyen kimliğini de dikkate aldığımızda bu arayışın bir yanda teorize edilen bir süreçten geçtiğini görebiliriz. O hâlde diyebiliriz ki namevcudiyet diğer yönetmenlerin oyunlarında "peşinde koşulan" bir arayış değildir. Oysa Goebbels'in neredeyse tüm oyunlarını görmüş bir araştırmacı olarak konuşacak olursak oyunlarının hemen hepsinde bu arayışın izleğine rastlamanın mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Goebbels'i bu estetik arayışından uygulamacı ve teorisyen olduğu için tercih ettiğimizi belirterek diğer

yönetmenlerden ayırabiliyoruz ve çalışmanın temelini böyle bir noktadan kurduğumuz belirtebiliyoruz. Peki, üzerinde durulan oyunların hangi bakış açısıyla seçilerek bir araya getirildiği üzerine yorumda bulunacak olursa ne diyebiliriz? Goebbels'in oyunlarını tek bir tür şemsiyesi altında toplamak imkânsızdır. Oyun olarak bile adlandırmakta güçlük çektiğimiz bu oyunları ancak yukarıda belirttiğimiz enstalasyon ve bestelenmiş tiyatro ve opera olmayan opera gibi bağlamlarda sınıflandırabiliyoruz. Elbette bir başka araştırmacı aynı oyunları bir başka sınıflandırma esasında bir araya getirebilir ama üç grupta sınıflandırılan oyunlar konumlandırıldıkları grupların en iyi örnekleri olarak değerlendirilebilirler. Dolayısıyla her bir grupta yer alan oyunlar, o gruptaki kavram etrafında şekillendirilmişlerdir.

Sınıflandırmanın neredeyse imkânsız olduğu oyunlarla alışlagelmiş tiyatronun sınırlarını bozup her defasında yeniden kuran Heiner Goebbels'in oyunlarını izleyen seyirciler için oyunları anlamlandırmak ne kadar güç ve deneyim ne kadar kişisel ise bu oyunlar üzerine yazmak bir araştırmacı için de bir o kadar zordur. Seyircinin zihinsel yolculuğunda hiçbir zaman kendinden emin olamaması gibi araştırmacının da yorum alanlarında daima ürkekçe dolaşması gerekmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### METNİN MERKEZİYETÇİLİĞİNE KARŞI ÇIKIŞ

#### 1.1. Mevcudiyetin Yapısökümü

Tiyatro ile ‘varlık’ ve ‘varoluş’ gibi anlamlara gelen mevcudiyet kelimesini bir arada düşünmeye başladığımızda karşımızda Batılı anlamda yüzyıllara yayılan temel bir tartışma alanı açılır. Tiyatronun en temel özelliklerini sıralayacak olsak tartışmasız “şimdi”, “burada” ve “canlı” olarak uzayıp giden bir listeye ulaşırız. Fakat tiyatro dediğimiz genel tabire yakından baktığımızda ise yazılı bir metin ve onun etrafında şekillenen sahne ile karşılaşırız. Yazılı metnin sahnelenmesi üzerine odaklandığımızda bir dizi teatral araç çıkar karşımıza. Bu noktada sahneleme fikrini bir kenara bırakarak yazılı metne yakından bakacak olursak Batılı anlamda bütün kadim tartışmaların kaynağına yaklaşmış oluruz. Yazılı metni de elbette iyi kurulu oyun olarak nitelendirmemiz gerekiyor. Mevcudiyet fikri de buna ilişkili olarak iyi kurulu oyun olarak nitelendirebileceğimiz mecrada vücuda gelir. Yani “şimdi” ve “burada” olma özelliğini, iyi kurulu oyunun illüzyonu sayesinde edinebildiği söylenebilir. Başı, ortası ve sonu olan iyi kurulu oyun üzerinden şekillendirilen öykü, karakter ve dramatik aksiyon gibi kavramlar sahne illüzyonunu oluşturarak tiyatro sanatına “canlı” olma özelliğini bahşeder. Elbette illüzyon dediğimiz sahne büyüsü iyi kurulu oyun fikri üzerinde yükselir ve sahneleme öğeleriyle somutlaştırılır.

Tiyatro bir makine olarak işlerlik kazanırken kendini mevcudiyet fikriyle özdeşleştirir. Temelde karmaşık ve birbirinden ayrılamaz birtakım fikirleri sorgulamadan bir arada düşünmemiz sayesinde seyircinin gözlerinin önünde gerçekleşiyormuş gibi bir organizma çıkarır karşımıza. Yazılı metnin kelimeleri oyuncunun sözcüklerine dönüşürken eylemler sanki “o anda” ve “orada” gerçekleşiyormuşçasına saklar örtülü gerçekliği. Sözcükler eyleme, eylemler öyküye dönüşürken iyi kurulu oyun tüm gücüyle baskılar maddesel olanın sıradanlığını. O zaman tiyatro ve mevcudiyet sıklıkla yan yana getiriliyorsa

merceğimizi daraltıp iyi kurulu oyun ve mevcudiyet fikirleri üzerine durmamız gerekiyor. Çünkü temelde mevcudiyet fikrine karşı çıkmak iyi kurulu oyun fikrine karşı çıkmak anlamına gelmektedir.

### 1.1.1. Antonin Artaud

Alışlagelmiş Batı tiyatrosu, doğası gereği – Antonin Artaud’un kelimeleriyle söyleyecek olursak – sahnenin “unutturulması” üzerine kurulmuştur. Ya da daha başka bir şekilde Derrida’nın sözleriyle ifade edecek olursak sahne “şiddetle silinmiştir”. Dolayısıyla alışlagelmiş olarak nitelendirebileceğimiz tiyatro “namevcudiyet”, “olumsuzlama” ve “tiyatronun unutulması” üzerine kuruludur.

Artaud’un **Tiyatro ve İkizi** isimli kitabında önerdiği vahşet tiyatrosu anlayışıyla klasik Batı tiyatrosundaki temsil fikrine karşı çıktığını görürüz. Çünkü klasik Batı tiyatrosu “temsil” fikri etrafında şekillenir ve bu tiyatrodaki sınırları Aristoteles’in **Poetika**’sında çizilen metin, piramidin en üst noktasında yer alır. Oysaki Artaud’ya göre vahşet tiyatrosu temsil değildir. Bu tiyatro hayatın kendisidir. Ve Derrida’ya göre de zaten “hayatın kendisi temsil edilemezdir.” (Derrida, 2005: 294) O zaman şöyle bir saptama yapmak yerinde olacaktır: Artaud’un karşısında olduğu şey, bir tiyatro gösterisinde dünyasının sınırları çok önceden tanrısal bir figür olan yazar tarafından çizilen edebi metnin kendisidir. Ayrıca temsil fikri de beraberinde mimesis kavramını getirir. En basit anlamda “taklit” olarak açıklayabileceğimiz mimesis fikri de yine Aristoteles’in estetik anlayışının uzantısı niteliğindedir. Artaud’un tiyatrosunda metin, buna bağlı olarak temsil fikri ve mimesis, ilk def edilmesi gereken yaklaşımlardır. Çünkü Derrida’ya göre “Batı sanatının metafiziği Aristotelyen estetik içinde kendine bir zemin bulur.” (Derrida, 2005: 295) Artaud’ya göre ise tiyatro ilksel olmalıdır ve tiyatronun yarattığı alan içinde “taklit” fikri yok edilmelidir. Bu sebepten vahşet tiyatrosunda tanrı sahneden kaldırılır ve sahne teolojik bir alan olmaktan uzaklaştırılır. Derrida’dan öğrendiğimiz doğrultuda söyleyecek olursak “konuşma hâkim olduğu sürece, sahne teolojiktir.” (Derrida, 2005: 296) Çünkü yazar tanrısal bir konumda sahnenin kaderini uzaktan tayin eder. Yazar sahnede olabilecek şeylerin tarifini

yazılı bir hâlde iletir. Artık sahne üzerinde “görünür” olan herkes, bu denkleme yönetmeni de dahil edebiliriz, içinde belirgin “bir mesaj kaygısı” olan bu iletiyi sahne diline aktarmakla yükümlüdür. Yönetmen, oyuncu, ses ve ışık tasarımcısı gibi yaratıcı illüzyonu içinde bulunan herkes tanrısal konumda sahneyi uzaktan izleyen yazarın yorumcu köleleridir yalnızca. Yazar tarafından öncesinde sabitlenmiş anlamın peşindedirler. Bu mânada denebilir ki yönetmen ve oyuncular yalnızca yorum yapabilirler, yani sadece belirlenmiş anlam sınırları içerisinde kısıtlı bir alanda “yaratıcılıklarını” icra edebilirler. Benzer bir tespite Marvin Carlson’un **Tiyatro Teorileri** isimli çalışmasında rastlıyoruz. “Edebiyatın hâkimiyeti oyuncunun yaratıcılığını kısıtlamış ve ne yazık ki onu yönetmenin kontrolü altına sokmuştur.” (Carlson, 2007: 331) Oyuncular ancak “edebi metnin ayaklı yansıması” (Fuchs’tan akt. Carlson, 2007: 331) olarak var olabilirler. Carlson her ne kadar oyuncuyu yönetmenin kontrolü altına sokulmuş olarak değerlendirse de yönetmen de metnin kontrolü altına sokulmuştur. “Yaratıcıların” kısıtlı görev alanlarını Derrida’nın kelimeleriyle özetleyecek olursak, “Batı tiyatrosu bir metni resmedebilir, ona eşlik edebilir, hizmet edebilir ya da bir metni süsleyebilir.” (Derrida, 2005: 297) Derrida’nın Batı tiyatrosuna ilişkin sözlerinden sonra bir kez daha Artaud’nun **Tiyatro ve İkizi** isimli kitabına kulak vermek yerinde olacaktır. Artaud’nun Fransız edebiyat eleştirmeni Benjamin Cremieux’ye yazdığı bir mektuptan öğrendiğimiz hâliyle, Benjamin tiyatro ile ilgili bir makalesinde sahnenin önceden yazılmış bir metin tarafından yönetilmesinin elzem bir durum olduğundan bahseder ve aksinin başarısız bir durum olduğunu öngörür. Antonin Artaud’nun itirazı da tam bu noktada gelir aslında; alıntılacak olursak:

Sahneye koyma, en özgür sahneye koyucuların zihninde bile sıradan bir sergileme aracı, yapıtları ortaya koymanın ikincil derecede önemli bir biçimi, kendine özgü anlamı olmayan bir tür göz alıcı ara oyun olarak yaşadıkça, değeri kullanmak istediği yapıtların arkasına gizlenme başarısıyla ölçülecektir. (Artaud, 1993: 93)

Yönetmeden başlayarak sahnenin tüm öğelerinin, metnin ve yazarın uzaktan yönetiminde olduğunu dile getiren Artaud, kaçınılmaz bir şekilde sahnenin

kendini, kendine özgü dinamikler üzerine kuramadığının altının çizer ve şu şekilde bir saptamada bulunur:

Sonuçta, bana öyle geliyor ki, başka her şeyden daha temel bir gerçek varsa o da şudur: Bağımsız ve özerk bir sanat olan tiyatro, yeniden doğmak ya da kısaca yaşamak için, kendisini, metinden, arı sözden, yazıdan ve öteki tüm yazılı ve önceden belirlenmiş araçlardan ayıran şeyleri iyice belirlemelidir. Metnin, hem de söze gitgide daha çok yer veren, dağınık, can sıkıcı ve sahne estetiğinin bağımlı kalacağı bir metnin üstünlüğüne dayalı bir tiyatro tasarlamaya devam edilebilir elbette. Ama kişileri belli sayıda sıra sıra dizilmiş sandalyelere ya da koltuklara oturtup ne denli hayranlık verici olursa olsun karşılıklı öyküler anlatırmaya dayanan bu anlayış, olması gerektiği gibi olmak için mutlaka devinime gereksinim duymayan tiyatronun kesin olarak yadsınması değildir belki, daha çok onun yozlaştırılmasıdır. (Artaud, 1993: 94)

Yaklaşık olarak bir çeyrek yüzyıl önceye dönecek olursak benzer bir itiraz aynı zamanda Gertrude Stein'da da karşımıza çıkıyor. Antonin Artaud, bir oyuncu ve yönetmen olarak klasik Batı tiyatrosuna karşı yükseltiyor sesini. Stein ise oyun yazarı kimliğiyle 20. yüzyılın başından başlayarak tiyatronun metnini sorunsallaştırıyor. Bu noktada Stein'ın tiyatro algısına ve modernist bir yazar olarak dilde getirdiği yenilenmeye yakından bakmak yerinde olacaktır.

### **1.1.2. Gertrude Stein**

Kolaylıkla denebilir ki Gertrude Stein, tiyatro makinesinin yapısını temel hareket gücünü oluşturan oyun metnini ele alarak sökmeye başlamıştır. Stein, Amerika Birleşik Devletleri'nde geçirdiği çocukluğundaki tiyatro deneyimlerinden yola çıkarak tiyatronun doğası ve deneyimlenmesine dair asıl problemin ne olduğu üzerinde düşünmeye başlamıştır. Kabaca bakıldığında bile Stein'ın alışlagelmiş tiyatro karşısında itirazları, tiyatro metnine ve tiyatronun tekilleştirilmiş seyirlik biçimine karşı yükseldiği görülebilir. Stein, çocukluk dönemindeki tiyatroya dair iki noktaya dikkat çeker:

Genel olarak konuşmak gerekirse bir çocuğun tiyatro duygusuna dair hatırladığı ilk anılar iki noktaya işaret eder. Birincisi bir anlamda sirk gibi yani genel bir hareket, ışık ve atmosfer var ki her türden tiyatroda var olan şeyler, ışıktaki bol miktarda parlaklık var, atmosferde bol miktarda yücelik duygusu var ve anlar var, yalnızca birkaç an ama durgun, hareketsiz anlar. (Stein, 1990: 71)

Stein'in çocukluk döneminden hatırladığı tiyatro algısına dair bu "var olma hâli", fark edileceği üzere deneyime ilişkindir. Işık, atmosfer ve devinime işaret ettiği tiyatro tarifinde görüleceği üzere metin ve söze kesinlikle yer verilmez. Alışlagelmiş tiyatronun üzerine konumlandığı metin ve metnin yarattığı anlam ertelenmiş, görmezden gelinmiş ve deneyim ön plana çıkarılmıştır. Stein "Oyunlar" isimli makalesinde yine bu konuyu destekler nitelikte bir örnek verir ve dil, metin ve anlam dizgesine dair bakış açısını bir adım öteye taşır. "Dediğim gibi," der, "San Francisco yabancı aktörleri görebileceğiniz ve duyabileceğiniz harika bir yerdir." (Stein, 1990: 73) Stein, on altı yaşındayken San Francisco'ya ünlü Fransız tiyatro oyuncusu Sarah Bernhardt gelmiş ve iki ay kalmış. Stein'a kulak verecek olursak:

Tabii ki çok az Fransızca biliyordum ama gerçekten hiç önemi yoktu, o kadar yabancıydı ki her şey, [Bernhardt]'ın sesi çok değişikti ve her şey o kadar Fransızca'ydı ki hiç huzursuz olmadan seyrededim her şeyi. (Stein, 1990: 71)

Stein'in Fransızca bilmemesine rağmen hiçbir rahatsızlık duymadan Fransızca bir oyun izlemesi de bu bölümün başlangıcında belirttiğimiz noktayı destekler niteliktedir. İlk bölümde altı çizilen devinim fikri ve atmosfer algısı, dilin sesine vurgu yapılmasıyla birlikte aslında Gertrude Stein'in 20. yüzyılda devrim niteliği taşıyan tiyatro algısını oluşturma yolunda nasıl adım adım ilerlediğini göstermektedir. Burada Stein'in bir öykü anlatmadan oyun yazma fikrine giriş yapmadan önce atılan birinci adımı bir alıntıyla desteklemek yerinde olacaktır. Yukarıda görülen sirk fikri karşımıza bir kez de Meyerhold'un tiyatrosunda çıkar. Meyerhold, sirkin alışlagelmiş tiyatronun aksine metnin gücünü arkasına alarak anlam yaratma yolunda ilerlemesinin mümkün olmadığına işaret eder. Meyerhold'den alıntılacak olursak:

Sirk gösterisi [...] en saf biçimiyle sadece duyuşal unsurlar taşıyan, diğer bütün durumlarda da birtakım maddesel veya düşünsel içeriklerin vücuda getirme biçimi olan [...] sanatın bir alt türüyle ilgili bir şeydir. Bu yüzden sirk zorunlu bir şekilde duyuşal özelliklerini güçlendiren bir banyo gibi çalışır. [...] Böylece sirkın “anlam yükleme” veya anlam iletme konusunda umutlanmak için herhangi bir yetkisi yoktur. (Meyerhold’dan Akt.Fischer-Lichte, 2016: 237)

Vsevolod Meyerhold’ün “Yöntem” isimli, Stein’in ise “Oyunlar” isimli makalesinde farklı tarihlerde, farklı amaçlarla aynı noktaya işaret ettikleri görülür. O zaman denebilir ki alışlagelmiş tiyatronun sorunsallaştırması yolundaki kilometre taşlarını yüzyıl başından başlayarak Stein döşemeye başlamıştır. Her iki alıntıda da açık ve net şekilde görüleceği üzere, metin ekseni etrafında oluşturulan “anlam” illüzyonunun yapısı sökülmeğe başlanmıştır. Gertrude Stein ile başladığını söyleyecek olursak bu yolun devam taşları Meyerhold, Artaud gibi tiyatro insanları tarafından döşenmiştir. Anlamın ve tabiatıyla tiyatroda metnin merkezietçiliği fikri yüzyıl başından itibaren yıkılmaya başlamıştır.

Gertrude Stein hayatının çok da ileri olmayan bir döneminde – hatta denebilir ki kariyerinin başında – Paris’te yaşamaya başlar. Stein, kendi deyimiyle şöyle diyor: “[...] tiyatroyu unuttum, neredeyse operayı da. Ama elbette Isadora Duncan vardı, sonrasında da Rus balesi ve İspanya ile Arjantin arasında boğa güreşleri vardı [...]” (Stein, 1990: 75) Stein Paris’teki yaşamıyla birlikte yeniden tiyatroya ilgi duymaya başlar. Görüleceği üzere tiyatroya ilgi duymaya sirk atmosferinden sonra boğa güreşleri aracılığıyla başlamıştır. Boğa güreşlerinin de burada karşımıza çıkması elbette tesadüf değildir ve Stein’in yazmaya başlayacağı oyunlar konusunda problem edindiği meseleleri incelemek için yol gösterici olacaktır. Bir sirkte olduğu gibi bir boğa güreşinde de dikkat çeken şey elbette atmosferin kendisidir. Böylece Stein tiyatro ve oyun yazarlığı meselesine dönüş yaptığında çocukluğuna dair hatırladığı şey oyunları okuması değil, oyun okumanın onda yarattığı duygudur. Bu duygu da oyunlardaki karakterlerin çokluğu ve oyunları okurken kimin konuştuğunu takip etmedeki güçlüktür. Sirk,

boğa greŖi, oyunlardaki karakterleri takip etmedeki güçlük gibi deneyime dayanan durumlar üzerinden ilk oyunu olan *Ne Oldu*'yu yazdığını görürüz Stein'in. Bu oyunu yazma serüvenini "Oyunlar" makalesinde Ŗu Ŗekilde açıklar:

HoŖ bir akŖam yemeğinden henüz dnmŖtm ve fark ettim ki herkesin bilebileceğı gibi her an bir Ŗeyler olmaya devam ediyor. Bir Ŗey daima oluyor, herkes de insanların hayatlarında daima olmaya devam eden Ŗeylerin öyküsünü biliyor, bir sürü gazete var ve bir sürü özel hayat var oralarda. Herkes birçok öykü biliyor, yleyse bir öykü anlatmanın ne âlemi var. Bu kadar çok öykü varken ve herkes bu kadar öykü biliyorken bir öykü anlatmanın ne âlemi var. Ülkede son derece sıra dıŖı Ŗekilde bir dizi karmaŖık drama sürekli devam ediyor. Ve bunları herkes biliyor, o zaman bir tane daha anlatmak niye. Daima devam eden bir öykü var zaten. (Stein, 1990: 75)

Stein böylece ilk oyununu tamamlamıŖ olur ve herkesin bilmediğı, anlatmadığı Ŗeyleri yazmaya baŖlar. 1906 yılında yazdığı *Ne Oldu* isimli oyunu yazma amacını Ŗu Ŗekilde dile getirir: "ne olduğunu söylemeden ifade etmeyi, kısacası olan Ŗeylerin özünü bir oyun yapmaktı." (Stein, 1990: 75) Bununla birlikte sahnede görülen Ŗeyle duygu durumunun eŖzamanlı gitmediğini ve oyunun duygu durumuyla seyircinin duygu durumuyla da aynı tempoda ilerlemediğini keŖfeder. Stein bu durumu Ŗyle ifade eder:

Oyunlar hakkında son derece önemli olan Ŗey Ŗudur, sahnede tarif edildiğı hâliyle bir sahne genellikle [...] seyircilerin arasındaki bir kiŖinin duygusuyla "syncopated" bir zaman iliŖkisi içindedir. [...] Oyuna iliŖkin duygu durumun seyircilerin arasından biri olarak yani diyorum ki oyunla ilgili duygu durumun oyunun ya önünde ya da arkasındadır, izlediğın ya da dinlediğın oyunun. Dolayısıyla seyirci olarak duygu durumun oyunun aksiyonuyla eŖzamanlı ilerlemez. (Stein, 1990: 59)

Seyircinin izlerken oluŖan duygu durumu ile oynanan oyunun duygu durumunun tam olarak rtŖmemesinden yola çıkararak Ŗekillendirdiğı "rahatsız" olma hâline getirdiğı çözüm önerisiyle ise Stein'dan sonra tiyatrunun gidiŖatının değıŖtirdiğı rahatlıkla söylenebilir. Stein zm nerisi için "peyzaj olarak oyun" fikrinden

bahseder. 20. yüzyılın ikinci yarısında tiyatroyu dönüştüren bir güce sahip olan bu kavramın ne olduğunu Stein’ın kendi sözlerinden alıntılacak olursak:

Peyzajın kendi düzeni vardır ve zaten bir oyunun da kendi düzeni olmalıdır ve bir şeyin diğer bir şeyle ilişki hâlinde olması gereklidir ve herkes bir şeyler anlatabildiğine göre hikâye de gerekli olan şey olmadığına göre o zaman peyzaj hareket etmez ama daima ilişki hâlinindedir, ağaçlar tepelerle, tepeler tarlalarla, ağaçlar birbirleriyle, her biri gökyüzüyle ve her bir detay diğer bir detayla, hikâye anlatmak veya dinlemek istediğin sürece önem taşır ama ilişki her durumda oradadır. Ben bu ilişkiden bir oyun yaratmak istedim ve yaptım, bir dizi oyun. (Stein, 1990: 78)

20 yüzyılın ikinci yarısında birçok oyun yazarı, yönetmen ve teorisyen tarafından dile getirilen oyun metni merkeziliğinde şekillenen “hiyerarşiye” Stein kendi döneminde adını vermeden meydan okuyor gibidir. Peyzaj fikrine dönecek olursak, öncelikle dikkat çeken “ilişki” durumundan bahsetmek gerekiyor. Stein’ın tiyatrosunda bu “ilişkide olma” hâli son derece önemlidir. Çünkü Stein bir oyunun peyzaj gibi olması gerektiğini dile getirir. Böylece yukarıda bahsi geçen oyunun ilerisinde ya da gerisinde olma durumu ortadan kalkmış olur. Çünkü Stein’a göre:

[...] peyzaj bir tanışıklık durumu yaratmak zorunda değildir. Sen onunla bir tanışıklık kurmak zorunda olabilirsin, ama o seninle değil, o oradadır ve bu yüzden yazılan oyun herhangi bir andaki aranızdaki ilişki sen ona bakmadığın sürece bir önem arz etmez. (Stein, 1990: 77)

Stein’ın peyzaj algısıyla yazdığı en önemli oyun *Üç Perdede Dört Aziz*’dir. Oyunun orijinal hâline bakıldığında farklı çağrışımlara açık bir noktada durduğu söylenebilir. Stein’ın bu oyununda azizleri peyzaj olarak kullandığı görülür. Oyunda zaman kesinlikle “ilerlemeci” bir şekilde estetize edilmemiştir. Zaman neredeyse donmuş hâldedir ve daha da önemlisi altıntıda da belirtildiği gibi “ilişki” fikrine vurgulanır. Seyircinin rahatlıkla anlayabilmesi ve oyunu takip edebilmesi için oluşturulmamıştır hiçbir şey. Takip edilebilecek belirgin bir öykü olmadığı gibi seyircinin oyunu izlemesi bir deneyime dönüşmektedir. Dolayısıyla seyirci oyunla bir ilişkiye girmek durumunda kalır aksi hâlde oyun seyirci

koltuklarında oturanlar için “bir şey” ifade etmiyor olabilir. Stein getirdiği bu oyun fikri ile tiyatroyu dönüştürdüğü aşikardır. Ek olarak, Stein’in genel olarak tiyatrodaki ve spesifik olarak oyun metninde neleri sorunsallaştırdığına kısaca göz atacak olursak rahatlıkla şunları söyleyebiliriz: Seyircinin ve oyunun duygu durumunun farklı tempolarda ve düzlemlerde olması ve seyircinin oyunun önünde ya da gerisinde olması fikri aslında sahnedeki mevcudiyet durumlarına işaret etmektedir. Her oyun temelde iki farklı mevcudiyet biçimini barındırmaktadır. Birincisi sahnenin kendi mevcudiyetidir<sup>1</sup>; ikincisi ise oyunun kurgusal mevcudiyetidir. Bu iki tür mevcudiyet fikrinin çatışması üzerine kuruludur alışlagelmiş tiyatro. Şimdi mevcudiyet fikrine daha detaylı bakmak gerekiyor.

## 1.2. Sahne Mevcudiyeti ve Kurgusal Mevcudiyet

Bu bölümün teorik zemini oluşturan okumalar devam ederken İstanbul Devlet Tiyatroları yapımı *Alyoşa* isimli oyun enteresan bir tespitte vesile olmuştu. Ressam Aliye Berger’in hayatını konu alan oyundaki bir sahnede Aliye Berger ile kız kardeşi Fahrelnissa Zeid yer alıyordu ve Fahrelnissa karakterini Asuman Çakır oynuyordu. Oyun devam ederken birlikte oyun izlediğim arkadaşım Asuman Çakır’a işaret ederek, kendisinin İstanbul Şehir Tiyatroları’nın 1960’lardaki en ünlü oyuncusu ve ilk kadın rejisörü ünvanına sahip Şirin Devrim’in annesi olduğunu söyledi. Bir an duraksadım ve arkadaşımın Asuman Çakır’ı değil Asuman Çakır’ın oynadığı Fahrelnissa Zeid’i kast ettiğini fark ettim. Bir an olsun oyuncu Asuman Çakır ile Fahrelnissa Zeid arasında gidip geldim ve o zaman fark ettiğim temel bir noktanın bu bölümün girişi için uygun olduğu kanaatindeyim. Aynı seyir alanına bakan iki kişi, iki farklı düzlemde seyir hâlini devam ettirebiliyor. Oyuncu ile karakter arasında birbirinden ayrılamaz bir bütünlük olduğundan bahsetmek mümkün değildir. Bu çatlak yer yer kendini göstermektedir. O zaman başlangıç için denebilir ki sahnede iki tür mevcudiyet söz konusudur. Oyuncuların da arasında bulunduğu dekor ve aksesuar gibi fiziksel öğeler sahne mevcudiyetini oluştururken, karakter ve dünyası olarak

---

<sup>1</sup> Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu mevcudiyet biçimi “birebir mevcudiyet” olarak kullanılacaktır.

özetleyebileceğimiz noktada karşımıza kurgusal gerçeklik çıkıyor. Keir Elam bu durumu şu şekilde özetliyor:

[Seyirci] gördüğünü ve duyduğunu oldukça farklı bir şeye tercüme etmek için alışlagelmiş sahne üstündeki olaylardan dramatik bilgi elde ediyor: belirli bir zaman diliminde gerçekleşen olaylar, bir dizi icracı ve bir dizi sahne eşyasının karakterize ettiği bir kurgusal dramatik dünya (Elam, Akt. Power, 2008: 17)

Sahne mevcudiyetini kurgusal mevcudiyete dönüştürme sürecinden bahseden Elam, Cormac Power'ın **Presence in Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre** (Oyunda Mevcudiyet: Tiyatroda Mevcudiyet Teorilerinin Eleştirisi) isimli çalışmasının temel kaynaklarından birisidir. Cormac Power, tiyatrodaki mevcudiyet fikrini kapsamlı bir şekilde ele aldığı kitabında mevcudiyeti üç temel başlık altında inceler. Kurgusal mevcudiyet (*The Fictional Mode of Presence*), auratik mevcudiyet (*The Auratic Mode of Presence*) ve birebir mevcudiyet (*The Literal Mode of Presence*) olarak adlandırabileceğimiz bu üç mevcudiyet şekillerinden “kurgusal mevcudiyet” ve “birebir mevcudiyetin”, bu çalışma kapsamında namevcudiyet fikrine yakından bakabilmemiz ve mevcudiyet fikrini tanımlamamız açısından bize yardımcı olacağı kanısındayız.

Tiyatronun şimdi ve burada olarak özetlenebilecek varoluşu temelde yaygın olarak mevcudiyet fikrine işaret etmektedir. Yukarıda bahsi geçen terimler doğrultusunda düşünmeye başlayacak olursak “şimdi” ve “burada”nın tam olarak hangi mevcudiyet fikrine işaret ettiğini düşünmemiz gerekir. Anne Ubersfeld, **Reading Theatre** (Tiyatroyu Okumak) isimli kitabında birebir gerçeklik ile kurgusal gerçeklik arasındaki ilişkiden şu şekilde bahseder:

Teatral iletişimin temel özelliği gönderenin (receiver) mesajın gerçek dışı (unreal) ya da daha açık olarak ifade etmek gerekirse doğru olmadığını (untrue) düşünmesidir. [...] Sahnede görünen şeyler somut gerçektir. Somut varoluşları asla sorgulanamayan objeler ve insanlardır. Tartışmasız bir şekilde var olmalarına rağmen [...] aynı zamanda inkâr edilirler, bir eksi işaretiyle imlenirler. Sahnedeki bir sandalye gerçek hayattaki bir sandalye

değildir. Seyirciler gidip oturamazlar ona ya da yerini değiştiremezler, seyirciler için yasaktır bu, seyirciler için yoktur onlar. Sahnede olan her şey [...] gerçek dışı olanla imlenir. (Ubersfeld, 1999: 24)

Sahnede sandalye, masa veya bir oyuncu somut olarak vardır. Sahne düzleminde görünen bu öğelerin varlığı tartışılmaz fakat alışlagelmiş tiyatronun doğası gereği Ubersfeld'in de belirttiği gibi bu yüzde yüz somut olarak mevcut olanlar bir eksi işaretiyle imlenirler yani bir başka deyişle inkâr edilirler. Seyir ortakları salonda karşılıklı olarak yerlerini aldıkları anda sözsüz bir anlaşma başlar. Artık oyuncular, seyircinin fuaye alanında gördüğü, kulise girip çıkan kişiler değildir; tıpkı sahnede gördükleri de oyun bittikten sonra taşınmak üzere orada geçici süre konumlandırılan eşyalar olmadıkları gibi. Sahnede görünen canlı ve cansız her şey ve herkes birer göstergeye dönüşür ve artık kendilerinden başka bir şeye işaret ederler. Bu oyunu seyirci kurar ve bu “yeni dünyaya” inanmayı baştan kabullenir. Sahnede görülen sandalye artık kulisteki sandalyeden ya da seyircinin oturduğu koltuktan farklıdır, o artık pekâla Hamlet'in amcasının oturduğu taht olabilir. Artık kimse öyle olmadığını inkâr edemez. Bu sözsüz anlaşma oyunun sonuna kadar devam eder ve alkış başladığında büyü bozulur. Gertrude Stein bu yanılısamadan *Ne Oldu* isimli oyununda şöyle bahseder:

Bir kapak ve yalnızca bir kapak ve Yılbaşı, sessiz bir Yılbaşı, tek bir kapak ve bir odak her merkezde bütün bir renk ve çekim gerçek çekim ve ne duyulur, duyulabilir böylesi bir düzeni hazır eden geçici olan bir şey için. (Stein, 1922: 205)

Gertrude Stein yukarıda da bahsedildiği gibi alışlagelmiş tiyatronun asal öğelerini tartışmaya açarak aslında bizi tiyatrodaki mevcudiyet, zaman ve temsiliyet fikirlerini yeniden düşünmeye davet eder. *Ne Oldu* isimli oyunu da Stein'in özünde tiyatronun doğası üzerine düşündüğü bir oyun olarak nitelendirilebilir. O sebepten geçici (*provisionary*) der gördüklerimize, seçtiği kelimeler üzerinden düşünecek olursak her ne kadar kapak (*shutter*), çekim (*shooting*) gibi fotoğraf ya da video çekimine ait teknik kelimeler kullanıyorsa da söylediklerini tiyatro özelinde düşünebiliriz. Tıpkı Stein'in da dediği gibi “geçici” olan bir şeydir

tiyatro da. Bir başka şekilde söyleyecek olursak tüm bu unutturulan şeyler anlık bir yanılsama için oradadırlar. O zaman denebilir ki alışlagelmiş tiyatrodaki yanılsama dediğimiz şey, yalnızca bir çerçevelemeden (*framing*) ibarettir. Seyrin tüm ortakları bu oyunu bile isteye oynamaya hazırdır.

Yukarıda adı geçen isimlerden yapılan alıntılarla açıklamaya çalışılan nokta tiyatronun doğasında var olan iki yüzlülüktür biraz da. Seyircinin gözleri önünde var olanları inkâr edip başka bir mevcudiyet düzlemi yaratması beklenmektedir. Yani bir başka deyişle gözleri açık iken rüya görmesi sağlanır seyircinin. Yanılsama dediğimiz şey işte bundan ibarettir. Cormac Power'ın tartışmayı şu şekilde özetlediğini görüyoruz:

[Thornton] Wilder için tiyatrodaki mevcudiyet sayfa üzerinden ziyade sahnede bir öykü anlatmak çok daha fazla anlam ifade ediyor, mesele Robert Edmond Jones'un kalıplarını kullanacak olursak "oyunun şimdisi" ile "tiyatronun şimdisi" arasında bir uzlaşım yaratmaktır. Konvansiyonel naturalizmde dramatik zaman ile tiyatro zamanının ayrı olduğu iddia edilir ve uyumsuzdur: -miş gibi yapma oyununda seyirciyle anlaşarak iki "şimdi" de bir araya getirilir. (Power, 2008: 43)

Cormac Power, Amerikalı oyun yazarı Thornton Wilder ve Robert Edmond Jones'tan da alıntılarla yorumladığı mevcudiyet fikrinin alışlagelmiş tiyatrodaki böylesi bir aradalığı beraberinde getirdiğini belirtiyor. Alışlagelmiş tiyatrodaki bu mevcudiyet türleri arasında sürekli bir gelgit mevcut iken yukarıda da belirttiğimiz gibi birinden diğerine anlık geçişler seyir boyunca söz konusudur. O zaman denebilir ki konvansiyonel tiyatrodaki mevcudiyet fikri yine Power'dan alıntılanacak olursak, "son derece sabitlenmesi güç bir kavram" hâline gelir. Bu noktada tartışmayı aynı zamanda Derrida'nın bu konudaki fikirleriyle desteklemek yerinde olacaktır:

Bir alışveriş listesi yaparken, biliyorum ki [...] o liste yalnızca benim mevcudiyetime işaret ettiğinde, benim mevcudiyetimin ötesinde işlevini yerine getirmek için kendisini benden ayırdığında ve benim mevcudiyetimin dışında, başka bir zamanda kullanılabilir olduğunda bir liste olabilecek, bu mevcudiyet basitçe 'hafızamın mevcudiyetini' telafi etmek

için olsa bile, kısaca, yazarın dolma kalemini tuttuğu ve yazdığı yazma anının olmadığı bir anı takip eden bir an olsa bile. Fakat bu nokta kadar hoş olursa olsun, her işaretin noktası, çatlağı gibidir. Alışveriş listesinin göndereni ve alanı aynı adı taşıyabilir bile, tek bir benliğin kimliğiyle donatılmış olsalar bile aynı kişi değildir. (Derrida, Akt. Royle, 2003: 76-77)

Derrida'nın alışveriş listesi üzerinden örneklediği mevcudiyet ve namevcudiyet durumu aslında tiyatro üzerinden düşünüldüğünde konuya dair fazlasıyla ipuçları veriyor. Öncelikle alışveriş listesini doğası gereği yazan kişi ile okuyan kişinin, her ne kadar aynı kişi olsa da aslında aynı kişi olmadıkları gerçeği bizi tiyatrodaki mevcudiyet fikrine dair de bir yorum yapmaya sevk eder. Alışveriş listesini yazan kişinin öncelikle hafızasının namevcudiyeti ve bununla birlikte kalemi, kalemi tutan eli, hafızası ve yazma anı listeyi okuduğunda artık mevcut değildir. Listeyi okuyan kişi de alışveriş yaptığı marketin içinde koridorlarda dolaşırken listeye her baktığında “şimdi”den kopmaktadır. Şöyle bir tespit yerinde olacaktır: Marketteki alışveriş anı “şimdi”, sürekli geçmişte kaleme alınmış birtakım listeler tarafından sürekli kesintiye uğratılmaktadır. O zaman alışveriş yapan kişi asla tamamıyla o anda ve orada olamaz. Liste onun o andaki mevcudiyetini aşan, mevcudiyetinin ötesinde hareket eden bir işleve sahiptir ve her defasında alışveriş eylemini gerçekleştiren kişinin tamamıyla orada olmadığına dikkat çeker. O zaman bu noktada şöyle bir tespite doğru ilerleyebiliriz: Bir oyun metnini yazan yazar evde, masasında ya da özgürce seçebileceğimiz bir başka yerde, elinde kalemi, dilediği bir saatte oyunu kaleme alabilir. Oyunu tamamladığında sayfa üzerinde yazılmış olanı sahne diline aktarmak üzere bir yönetmene teslim eder. Bir anlamda yönetmeni oyunu üç boyutlu bir dünyaya dönüştürmesi için görevlendirir. Tüm süreci tanrısal bir eda ile uzaktan takip etmek düşer sonrasında ona. Ortaya çıkacak dünyanın çizgilerini önceden masasında belirlemiştir ve her şey yazılıdır. Yönetmenin oyuncularla bir araya gelip oyunu sahneye taşıma süreci<sup>2</sup> sonucunda artık yazar görünmez olur. Ama sözü ile daima uzaktan da olsa varlığını pekiştirmektedir. Önceden bilinmeyen ama bir türlü unutturulmayan bir zamanda dikte edilmiş bir metnin sözcüklerini yine yazarın öngördüğü birtakım eylem

---

<sup>2</sup> Oyunun prova edilme süreci de bir mevcudiyet düzlemi yaratır ki bu mevcudiyet düzlemi de hemen hafızalardan silinir ve unutturulur.

dizgeleriyle o anda sahnede cereyan ediliyormuşçasına canlandırma fikri tiyatrodaki mevcudiyetin kökünden sarsıldığı bir ana denk düşmektedir. Nasıl bir mevcudiyet fikrinden bahsedebiliriz bu noktada? Bu tartışmanın izini yukarıda da belirttiğimiz gibi Gertrude Stein'dan bu yana sürebiliriz. Alışlagelmiş tiyatronun dogmatik prensiplerini kökünden sarsan Stein'dan sonra tartışma, gerek sanatçılar gerek icracılar gerekse filozoflar tarafından sürekli daha ileriye taşınır ve bugüne kadar getirilir. Tartışmaya geri dönecek olursak nasıl ki Derrida'nın alışveriş listesi okuyucusunun hafızasını şimdiden uzaklaştırıyorsa andan, "şimdi"den koparıyorsa, bir oyun metni de oyuncu kişinin sahnedeki mevcudiyetinin silinmesinin, unutturulmasının işareti hâline gelir. Sahnede seyir boyunca devam eden iki mevcudiyet düzlemi sürekli birbirinin önüne geçmeye çalışır. Seyreden özneler olarak karanlıkta oturanlar anbean oyuncu kişisini unutmuş gibi yapsalar da, oyuncuların seyirciler tarafından tamamıyla göz ardı edilebilmeleri olanaksızdır. O hâlde alışlagelmiş tiyatrodaki mevcudiyet fikri böylesi bir kaygan zeminde hareket eder. Şimdiye dek tiyatrodaki kanıksanmış olan mevcudiyet fikrine bakıldığına ve kullanılacak kavramlar gözler önüne serildiğine göre artık tiyatrodaki mevcudiyet fikrine geçilebilir.

### **1.3. Heiner Goebbels ve Namevcudiyet Fikri**

Heiner Goebbels, tiyatrodaki tartışmaları arkasına alıp ileri taşıyan tartışmasız en önemli isimlerden biridir. Sahneye koyduğu ilk oyunlardan itibaren mevcudiyet fikriyle uğraşmış ve akademisyen kimliğinin getirdiği teori yetkinliğinin de yardımıyla mevcudiyet fikrini kavramsal düzlemde de tartışıp estetik bir düzlem yaratmayı hedeflemiştir. Peşinde olduğu en temel arayışlardan biri olan mevcudiyet fikrini en iyi örneklediği ve temelde her şeyin başlangıcı olan oyun, 1993 yılında Praglı görsel sanatçı Magdalena Jetelova ile sahnelediği *Ya da Talihsiz İniş*'tir. Bu oyunla birlikte arayışının nasıl başladığını şu şekilde ifade ediyor Goebbels:

Daha da ilginç, görsel bir sanatçı [Magdalena Jetelova] perspektifinden getirdiği içgüdüsel yaklaşımdır, sahne sanatları alanındaki en temel prensiplerden birini sorguluyordu. Yirminci yüzyılın başındaki avangardların tiyatrodaki radikal ve sonrasında sıklıkla görmezden gelinen, aralarında Gertrude Stein'in oyunlarının, Vsevolod Meyerhold, Adolph Appia ve daha birçok sanatçının yaklaşımlarının dahil olduğu deneylerine rağmen, metnin ağırlığına ve göz korkutucu hâkimiyetine karşı performatif tiyatroyu öneren Bob Wilson, Richard Schechner, Richard Foreman gibi Amerikalı sanatçıların 60'larda ve 70'lerde şaşırtıcı deneylerine rağmen, tiyatro ve operanın genellikle hâlâ yoğunluk ve mevcudiyet düşüncesi güdümünde bir sanatsal deneyim fikrine dayanmasına rağmen yapıyordu bunu. Algının odağı (oyuncu, şarkıcı, dansçı ya da enstrümanları çalan kişiler) ifade eden icracılar üzerindedir: rollerinden, karakterlerinden ve bedenlerinden emin özgüvenli solistler. (Goebbels, 2015: 1)

Heiner Goebbels, alıntıda görüldüğü üzere Gertrude Stein, Vsevolod Meyerhold ve Adolphe Appia'nın yaptığı deneylere değinir. Bu isimlerin 20. yüzyıl başından itibaren metnin merkezîliğine, tiyatronun dayandığı mevcudiyet ilkesine ve temsiliyet fikrine karşı çıkışlarını, yüzyılın ikinci yarısındaki arayışlarla birleştirir ve tiyatronun tüm arayışlara ve karşı çıkışlara rağmen hâlâ mevcudiyet fikrine dayandığının altını çizer ve saydığı bu örneklerde mevcudiyet fikrinin ancak sahne öğeleri arasında bölüştürüldüğünü ama yine de bu fikrin devam ettiğini belirtir. Goebbels'in bu sözlerinden hareketle, Robert Wilson, Richard Schechner ve Richard Foreman gibi yönetmenlerin tiyatroyu değiştiren ve dönüştüren çalışmalarına rağmen kurdukları sahnelerin namevcudiyet fikri etrafında değerlendiremeyeceğini söyleyebiliriz. Bu noktada Goebbels, tartışmasına uygun zemini çağdaş dansa bulur. Goebbels'ten alıntılacak olursak:

Performans sanatları içinde sadece çağdaş dans 1980'lerden beri özne ve kimlik sorularını gündeme getiriyor ve bu soruları parçalı koreografiye, yerinden edilen, yarım bırakılan, deforme edilen veya gözden kaybolan bedenlere dönüştürmeye çalışıyor. (Goebbels, 2015: 1)

Çağdaş dansın 1980'lerden beri namevcudiyet fikri üzerine eğildiğini belirtiyor Goebbels, referans olarak da dansın performatif estetiği üzerine akademik çalışmalarını sürdüren ve aynı zamanda Giesen Uygulamalı Tiyatro Bölümü'nde birlikte çalıştığı Gerald Siegmund'u gösteriyor. Siegmund, **Abwesenheit: Eine**

**performative Ästhetik des Tanzes** (Namevcudiyet: Dansın Performatif Estetiği) isimli çalışmasında namevcudiyet fikrini çağdaş dans ve beden üzerinden değerlendirmekte. Bu noktada Siegmund'un namevcudiyet fikrinin temelini nereden kurduğunu ve bu fikri hangi kavramlar aracılığıyla açınımladığına bakmak faydalı olabilir: Siegmund'un 2017 yılında yayınladığı **Jérôme Bel - Dance, Theatre, and the Subject** (Jérôme Bel: Dans, Tiyatro ve Özne) isimli çalışmasının bir bölümünde namevcudiyet, eleştiri niteliğinde bir kategori olarak ele alınır ve bu fikir fenomenolojik, semiyotik, yapısökümü, psikanaliz bağlamlarında değerlendirilir. Burada yazarın yaptığı esasen namevcudiyet fikrini adı geçen kavramlarla çarpıştırmaktır. Nihayetinde Siegmund, dans ve tiyatro alanlarında bir model okuma örneği sunar. Dolayısıyla burada Siegmund'un çalışmasının ilgili bölümünü özetlemeye çalışmak, namevcudiyet fikrine kavramsal bir bakış atma hedefimize de izdüşümsel olarak zemin oluşturacaktır. Öncelikle belirtmek gerekir ki Gerald Siegmund namevcudiyet fikrini “iş hareketine geçiren üretken ‘boş’ bir alan” (Siegmund, 2017: 104) olarak ele alır ve ilk olarak namevcudiyet fikrine fenomenolojik bakımdan yaklaşarak “Fenomenolojik teori esas olarak [...] dünyanın ya da nesnelere ilişkin bilinç düzeyinde nasıl algılandığına cevap bulmaya çalışır” (Siegmund, 2017: 109) der. Hemen ardından eğer bu nokta temel alınırsa, şeylerin bilinç düzeyine göreceli bir bakış sunulabileceğini ve tam da bu noktada fenomenolojik teoriye özgü bir namevcudiyet fikrinin ortaya çıkabileceğini belirterek “Algı bir nesneyi asla tek bir seferde bir bütün olarak oluşturamaz” (Siegmund, 2017: 110) şeklinde bir yoruma varır. O hâlde ilk elden kolaylıkla dile getirebileceğimiz bir nokta çıkar karşımıza: “Namevcudiyet algılama sürecinin doğasında vardır.” (Siegmund, 2017: 110) Karşıdan baktığımız bir nesnenin tüm boyutlarını ilk bakışta göremeyiz ve nesneyi bilinç düzeyinde tamamıyla algılamamız için sürekli pozisyon değiştirmemiz gerekir. Gerald Siegmund bu süreci biraz daha açıklamak için şöyle diyecektir: “Görmek; gölgeler, hatta algılama esnasında algılayamadığımız şeylerin namevcudiyetini üretir.” (Siegmund, 2017: 110) Öyleyse bir objenin bir bölümünün gölgede kalması demek Siegmund için fenomenolojik açıdan şöyle bir noktaya da işaret etmektedir: Algılayan özne yer değiştirdiğinde, bir başka deyişle, durduğu, baktığı açığı değiştirdiğinde, baktığı

objenin gölgede kalan, yani namevcut olan kısmı mevcut kılınacaktır. Edmund Husserl'den ödünç aldığı bu “gölgeleme” fikri, Siegmund için namevcudiyet/mevcudiyet arasında ve kaybolma/ortaya çıkma arasında bir oyuna dönüşmektedir. Bert O. States de “Fenomenolojik algı fikrinin doğasında teatrallik vardır” (States'ten akt. Siegmund: 111) demektedir. Burada namevcudiyet fikrine karşı getirilen klasik fenomenolojik bakış açısını özetlemeye çalıştıktan sonra, Siegmund'un bu fikirleri Jérôme Bel'den model olarak seçtiği bir oyunu değerlendirmek için kullandığını da belirtmeliyiz. Biz de bu çalışmanın İkinci Bölümü'nde Heiner Goebbels'in *Stifters Dinge* (Stifter'in Şeyleri) isimli oyununu incelerken bu noktayı yeniden hatırlayacağız. Siegmund çalışmasının birinci bölümünde algı sürecini fenomenolojik açıdan incelerken bir namevcudiyete işaret ediyor ve ikinci bölümünde modelleme olarak Jérôme Bel'in *Shirtology* isimli çalışmasını kullanıyor; sonrasında da sanatçının bu işini dansçılar dahil bir göstergeler bütünü olarak okuyor. Şöyle diyor Siegmund:

Tişörtlerin üzerine basılan sloganlar bir bağlam, bir durum ya da sahnedeki bedeni tanımlayabilecekleri bir hikâye keşfetmeleri için okuyucunun hayal gücüne hitap etmektedir. [...] Beden hem okunabilecek göstergelerin taşıyıcısı hem de bununla bağlantılı şekilde [kendini] bir kişi olarak bir kimlik üstlenebilmesi için yeniden ürettiği kodlara bağımlıdır. [...] Bir göstergeye dönüştürülerek beden kendi içinde potansiyeliyle birlikte bir malzeme olarak namevcut hâle getirilmektedir. (Siegmund, 2017: 118)

Sahne dansçıların giydikleri tişörtler ve tişörtlerdeki yazılar aracılığıyla bir gösterge gibi okunabiliyor her şey. Esasında bu durum bize bir kez daha alışlagelmiş tiyatrodan anlamın üreticisi yazar tarafından “bilinmez bir zamanda” yazılan metni, metnin güdümünde oluşan sahne öğelerini ve karakterler formülasyonunu hatırlatıyor. Burada her ne kadar danstan bahsediyor olsak da tişörtlerin üzerindeki yazılar bir bağlam oluşturarak dansçıya bir kimlik kazandırıyor şayet, bu sloganları ve yazıları pekâla bir metin olarak alabiliriz. Alışlagelmiş tiyatronun karakter yaratma sürecinde sahnede kaçınılmaz olarak karakterin belirmesiyle oyuncu nasıl diğer birebir mevcut olan öğelerle unutturuluyor ise burada da dansçıların bedenleri göstergeye dönüşerek bir anlam

yolculuğuna giriyor ve bu süreçte de Siegmund'un belirttiği gibi bedenler namevcut hale geliyor. Bu bölümde Siegmund göstergelerin analizini yaparken elbette kaçınılmaz olarak modern dilbiliminin kurucusu Ferdinand de Saussure'e başvuruyor. Saussure'ün bir göstergeyi oluşturan iki temel bileşeni diyebileceğimiz gösteren ve gösterilen kavramları üzerinden yorumluyor sahnedeki göstergeleri ve gösterge fikrinin çifte namevcudiyete işaret ettiğini belirtiyor. Şöyle diyor Siegmund:

[...] İlk olarak, asli görevi gereği gösterenin başvurduğu asıl 'şeyin' yerine gösterge geçiyor. [...] Gösterge de gösterilen tarafından namevcut hale getiriliyor [...] (Siegmund, 2017: 119-120)

Öncelikle etrafımızda fenomenolojik olarak algılayabildiğimiz şeyler bir göstergeye dönüştürülüyor, dolayısıyla gösterenin belirmesiyle birlikte aslında şeyler görünmez hâle gelmiş oluyor. Göstergelerin ise gösterilen ve gösteren olarak ikiye ayrıldığını biliyoruz. Her bir gösteren konuşma diline tercüme edildiği anda gösterilenin ardından kayboluyor. O zaman şöyle söyleyebiliriz: Her zaman "şeyler" ve "gösterenler", gösterilen karşısında olumsuzlama, yani eksi işareti ile işaretleniyorlar. Yani başka bir deyişle, unutturulup görünmez kılınıyorlar. Jérôme Bel'in işinde, üzerine metinlerin yazıldığı tişörtlerin giydirildiği beden bir göstergeye dönüşüyor ve seyirci anlam üretmeye başladıkça sahnede gördüğu beden de maddesel gerçekliğinden uzaklaşarak bir karaktere dönüşerek aslında unutturuluyor. Dolayısıyla, bir gösterge oyununa dönüştürdüğu işinde Jérôme Bel'in, oyuncunun/dansçının bedenini sahne düzleminde kaldırmadan görünmez kıldığı söylenebilir. Bu bize bir yandan alışlagelmiş tiyatrodaki oyuncu bedeni/karakter ayrımını anımsatırken bir yandan da mevcudiyet/namevcudiyet kavramlarını düşündürüyor. Gösterilen şeyin ve gösterenin unutturularak namevcut hâle gelmesi fikrinin ardından Siegmund, yapısökümü ve namevcudiyet karşılaşmasında bu kez tartışma zeminini Jacques Derrida'nın kavramları üzerinden kuruyor ve gösterilenin de sabit olmadığını ve sürekli yeni gösterenler zinciri içerisinde yeni yeni anlamlar edindiğini belirtiyor. Jérôme Bel'in dans eden bedenlerini düşünecek olursak ise Siegmund'un dans

eden bedenleri Derrida'nın kavramlarıyla nasıl birleştirdiğini şu şekilde görüyoruz:

[...] dans eden beden neredeyse edebi olarak Derrida'nın iz fikrinin metaforu hâline geliyor, zaman ve mekân içinde sonsuz olarak kayboluyor ve dolayısıyla herhangi bir sabit anlamı olanaksız kılıyor. (Siegmond, 2017: 129)

Göstergeler ile birlikte dans eden bedenlerin de sürekli anlamı erteleyen bir devinim içerisinde olması birden fazla düzeyde namevcudiyet fikrinin altını çizmiş oluyor. Son olarak Siegmund psikanalitik açıdan bakıyor namevcudiyet fikrine. Karşımıza Freud'un fort/da oyunu çıkıyor. "Fort" Almanca 'gitti', "da" ise 'geldi' anlamındadır. Çocuğun bir ipin ucuna bağlı makara ile oynadığı oyun psikanalitik anlamda anneden kopuşa işaret etmektedir. Annenin yokluğu ile baş etmek için çocuğun icat ettiği bu oyuna Siegmund şöyle bir açıdan bakıyor:

Çocuk ortaya çıkan arzusunu ondan kurtulmak için anneye atıyor ve aynı zamanda da geri alıyor. Jérôme Bel'in performansçı olarak kendi ölümlerini riske atan performansçıları gibi çocuk kendi ölümünü riske atıyor çünkü yaşaması gerek. Böylece ilginç bir tersinlemeyle oyun oynanırken açığı kapatılmaya çalışılan şey annenin namevcut oluşu değildir. Asıl sorun yaratan şey onun mevcudiyetidir. Çocuk bu namevcudiyetten hem korkar hem keyif alır, bu aşk ve nefretin çelişkili alanını, kendi arzusunun ortaya çıkabileceği ihtiyacı ve kaybı oluşturmak için yeniden yeniden üretir bunu. Objeyi fırlatarak çocuk kendi özne hâline gelme çelişkisini tekrar eder. (Siegmond, 2017: 151)

Siegmond, adı geçen oyun üzerinden özetlediği özne olma sürecinde bir namevcudiyetin olması gerektiğine de işaret ediyor. Bu tartışmasını Jérôme Bel'in *The show must go on* işi üzerinden özetliyor ve sanatçının yaptığı "sahneyi doldurup boşaltma" (Siegmond, 2017: 154) olarak anlamlandırıyor. Geldiğimiz noktada sahne doldurulup boşaltılıyor; yani dansçılar seyirciler için bir görünüp bir kayboluyor. Bir başka deyişle sanatçının yaptığı mevcudiyet ile namevcudiyet arasında bir oyun sergilemeye benziyor. Burada tiyatro, seyirci için çocuk oyununa benzer bir "fanteziyi" hayata geçirmesi için alan açıyor. Sahnede izlenen ise; "[...] ayrılmayı ve boşluğu örten orijinal fanteziyi ikiye katlıyor,

gerçeklik dediğimiz mantıklı ve anlaşılabilir bir dünya kurmayı olanaklı hâle getiriyor.” (Siegmond, 2017: 154)

Gerald Siegmund, namevcudiyet fikrini dört temel kavram ve yaklaşım etrafında felsefi, dilbilimsel ve psikanalitik açılardan inceliyor. Bu disiplinlerin getirdiği tespitler üzerinden Jérôme Bel’in sahne çalışmalarında dansçı/performansçılar üzerinden namevcut alanlar tespit ediyor. Bu tespitleri kısaca incelememizin amacını konuya girerken belirtmiş olsak da bir kez daha yinelemekte fayda var. Heiner Goebbels tiyatro ve opera alanlarında işler üreten yönetmenler üzerinden verdiği örneklerde, türlü denemelere ve alışlagelmiş tiyatroya karşı çıkışlara rağmen sahnenin hâlâ mevcudiyet fikrine yaslandığını belirtmişti. Bu sebepten kendi namevcudiyet fikrini, dans akademik modellemesini dans üzerinde yapan Gerald Siegmund’un çalışmalarına referans vererek açıklamaya başlamaktaydı. Siegmund’un tespit ettiği ve yorumladığı bu namevcudiyet hâllerinin dans çalışmalarında kendini göstermesi, bize en temelde tiyatro ve dansın ortak asal elemanı olan dansçı/performansçı/oyuncu üzerinden namevcudiyet fikrine giriş yapmamızı sağlıyor. Fakat bu tartışma, her ne kadar bir giriş niteliği taşısa da, Heiner Goebbels’in namevcudiyet fikrini tamamıyla üzerine temellendirebileceğimiz bir zemini oluşturmuyor. Küçük bir parantez içinde belirtmek gerekir ki, çağdaş sahne sanatları alanında dans, performans, oyun, opera ve konser arasındaki çizgiler her ne kadar silikleşse de, Gerald Siegmund’un adı geçen kavramlar etrafında yaptığı yorumları Heiner Goebbels’in oyunlarını incelemek için bir modelleme olarak kullanamayız. Yalnızca adı geçen fikre detaylı şekilde göz atmış oluruz. Ek olarak belirtmekte fayda gördüğümüz bir diğer nokta ise şudur: Namevcudiyet fikrinin ortaya çıkışına dair yorum yaparken Gerald Siegmund’un öncesinde adı geçen iki çalışmasına ileride bir kez daha kısaca değineceğiz. Şimdi böylesi bir arayışın neden ortaya çıktığına bakmadan önce biraz daha namevcudiyetin izleğini sürmek yerinde olacaktır. Öncelikle bu izleği metinler üzerinden takip etmek gerekli görünüyor. O hâlde bu bölüme başlarken üzerinde durduğumuz Gertrude Stein’a ve tiyatro anlayışına bir kez daha dönüp bu kez de nasıl bir tiyatrodan bahsettiğinden ziyade metin düzleminde neleri eksilttiğine bakalım.

## 1.4. Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Heiner Müller'in Metinlerinde Namevcudiyet Fikri

Gertrude Stein'in yüzyılın başında başlayan ve fotoğraf, sessiz sinema gibi çağın yenilikleriyle paralel olarak ilerleyen arayışları, özünde tiyatrodaki bir temsil krizine işaret eder. Stein çağdaşlarıyla birlikte düşünüldüğünde tarihsel avangardlar arasında konumlandırılmaya çalışılır. Fakat Stein'in arayışı her ne kadar dönemin sanatçılarıyla paralellik gösterse de avangardın sınırlarını aşar ve 20. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurur. Alışlagelmiş tiyatro kapsamında değerlendirilemediği için çok doğaldır ki Amerikalı yazarlar arasında en az bilinenlerdendir. Sarah Bay-Cheng, Stein'in da aralarında bulunduğu dönüşüm zamanlarını ve bu süreçteki yolların taşlarını döşeyen isimleri şu şekilde zikreder:

Avangard tiyatro, sinema ve eşcinsellik 1895 civarlarında başladı. Bir yıl içinde Alfred Jarry muhtemelen ilk avangard oyun olan *Kral Übü*'yü yazdı ve sonrasında oynadı (1896); Lumiere kardeşler ilk filmleri [...] olan *Lumiere Fabrikasını Terkeden İşçiler*'i çektiler (1895), Oscar Wilde'in 1895 yılındaki geniş yankı uyandıran mahkemeleri de eşcinsellik fikrini bir kimlik olarak toplumsak bilinç düzeyine taşıdı. Bu üç olay dramatik anlamda kendini iyi kurulu oyun olarak gösteren on dokuzuncu yüzyılın akılcılık ve bilime dair inançlarıyla doğrudan çatışan gelişmekte olan moderniteden kaynaklıydı. Eğer on dokuzuncu yüzyıl realizmi ve naturalizmi Auguste Comte'un pozitivizmi, Karl Marx'ın kapitalist sömürü, Sigmund Freud'un psikanalizi ve Charles Darwin'in evrim teorisi gibi bilimsel "kesinliklere" karşılık olarak ortaya çıktıysa yirminci yüzyılın başındaki avangard drama ve filmde Werner Heisenberg'in belirsizlik prensibi, Albert Einstein'ın izafiyet [teorisi] ve Georg Simmel'in kentsel çevredeki algı parçalanmaları olarak tahmin edilemezlik ve kaos teorileri üzerine kurulmuştur. (Bay-Cheng, 2004: 4)

Sarah Bay-Cheng, dönüşümü Alfred Jarry ile başlatır ve ortaya çıkan sanatsal ifade biçimlerinin, kırılmaların ve arayışların çağın bilimsel araştırmalarıyla ve buluşlarıyla iç içe olduğunu söyler. Düşünecek olursak Alfred Jarry'nin komik, grotesk ve absürd olarak değerlendirilebilecek **Kral Übü**'sü bir anti-kahraman fikri çizer bize. Ardından çok geçmeden Gertrude Stein'in tiyatrodaki yaptığı ve kesinlikle azımsanamayacak denemeler dizisi başlar. Stein bu noktada bayrağı ele

alıyor gibidir ve uzunca bir süre bu arayışa ve çağın sanatına yön verecek kişidir. Bay-Cheng'in belirttiği 19. yüzyıl tiyatrosundaki realizm ve natüralizm fikri, Stein ile bambaşka bir yöne sapar. Benzer dönemde Avrupa ve Amerika'da edebiyat alanında realizmden, natüralizmden modernist edebiyat anlayışına doğru bir yolculuk başlamıştır. Amerika'da Henry James, yaşlı Avrupa kıtasında James Joyce, Virginia Woolf ve Franz Kafka gibi modernist edebiyat duayenleri, anlatı, biçim ve zihnin çalışma prensipleri üzerine düşünmeye başlamışlardı bile. Stephen Kern, naturalist ve modernist edebiyat arasındaki geçisi **Nedenselliğin Kültürel Tarihi** isimli çalışmasında şu şekilde açıklar:

[...] – James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf – olay örgüsüne dayalı romanları redderek, bunun yerine karakterlerin iç yaşamına odaklanan romanlar [yaratıyordu.] [...] Bu yazarların eserlerinde, karakterlerin toplumsal, biyolojik ve psikolojik etkenlerin idaresinde olduğu naturalist Emile Zola ve Thomas Hardy romanlarının çatısını oluşturan türden dışsal baskılar ve belirli güdüler eskisi gibi kuvvetli bir etkiye sahip değildi. (Kern, 2008: 13)

Edebiyat anlatılarında nedenselliğin çözülmeye başladığı ve yeni anlatı biçimlerinin icat edildiği bu geçiş noktasında kanımızca Stein'in çalışmaları kilit noktayı oluşturmaktadır. Çünkü Gertrude Stein'in Amerika'da tıp eğitimini yarıda bıraktığını William James'in kliniğinde deneyler yapmaya devam ettiğini biliyoruz. Modernist edebiyatın en önemli temsilcilerinden biri olan Henry James ile aynı ailenin mensubu olan William James, Gertrude Stein ile birlikte klinikte beynin çalışma prensipleri üzerine deneyler yaparak otomatik yazının mümkün olup olmadığını çeşitli denekler üzerinde sınamaktadır. O hâlde karşımızda bir tarafta modernist edebiyatın öncü isimleri varken diğer tarafta ise Gertrude Stein var. Öyleyse Gertrude Stein'ı salt tarihsel avangardların halkasına eklemek eksiklik olacaktır. Gertrude Stein avangard ve modernist estetiklerin bağlantı ismidir. Çünkü Gertrude Stein büyük modernist edebiyatçıların roman ve öykü alanında yaptığı devrimi daha da karmaşıktır ve aralarına tiyatro metnini de katarak üç türden de eserler üretmektedir. Joyce, Woolf ve Kafka gibi modernist edebiyatçılar dünyayı ve etrafta olanları yeni bir bilinç düzeyinde geliştirdikleri yeni anlatı formlarıyla ele alırken Gertrude Stein, tiyatrodaki bir devrim peşindeydi.

Stein, tiyatrodaki doğası ve estetiği üzerine düşünüyordu. Peki, Stein'in tiyatro ve dil bağlamındaki estetik arayışı nasıl bir yerden gelerek okunabilir diye düşünecek olursak ne söyleyebiliriz? Stein tiyatrodaki yukarıda belirttiğimiz gibi zaman ve temsil meselelerini tartışmaya açarken getirdiği öneriler etrafında devrim niteliğinde birtakım oyun metinleri yazıyordu. Bu oyun metinleri uzaktan bakıldığında bile alışlagelmiş ya da iyi kurulu oyun diyeceğimiz formlarda yazılmış oyunlara benzemiyordu. Dil üzerine düşünüyordu Stein ve oyunlarında dili temsili bir noktadan hareketle kullanmıyordu. O zaman şöyle bir tespitle bulunmak aşırıya kaçmak olmayacaktır: 20. yüzyılın başında Avrupa'da ve Amerika'da modernist edebiyat hızla en yetkin ürünlerini verirken tiyatrodaki realizm ve natüralizm akımları uzunca bir süre daha hâkim olmaya devam edecektir. Gertrude Stein oyunları ile tiyatrodaki bir estetik devrim arayışını başlatır ama bu arayış ne yazık ki Samuel Beckett'a kadar ertelenir. Stein, bu devrimin başlangıcını dil ve temsil düzeyinde tartışma alanı açarak ve tiyatro metnini alışlagelmiş "yüklerden" arındırarak yapar. Konvansiyonel tiyatrodaki asal öğeleri olan dramatik yapı, karakter, olay örgüsü, merak unsuru ve çatışma Stein'in oyunlarında rastlayamayacağımız şeylerdir. Kendisi tüm bunları kaldırarak sadece "olan şeylerin özüne" odaklanır. O zaman denebilir ki Stein'in tiyatrosu bir "dil tiyatrosuydu" ve en büyük amacı kendi varoluşu üzerine dikkat çeken oyunlar üretmektir. Stein'in ardından 20. yüzyıl boyunca birçok yönetmen deneysel arayışlarını onun oyunlarını sahneleyerek sürdürmüştür. Bay-Cheng, bu isimleri şöyle sıralıyor:

Amerika'nın ilk avangard tiyatro gruplarından Living Theatre 1951'de üretime Stein'in *Ladies Voices* (Kadınların Sesleri) (1916) ile başladı. Robert Wilson 1993 yılında onun *Doctor Faustus Lights the Lights* (Işıkları Doktor Faust Yakar) (1938) isimli oyununu sahneledi; 1998 yılında Wooster Group, Stein'in *Doctor Faustus Lights the Lights* isimli oyununun uyarlaması olan *House/Lights* (Ev/Işıklar) isimli oyunu oynadı. Richard Foreman Stein'i kendi işleri üzerindeki en etkili isim olarak nitelendirdi. [...] (Bay-Cheng, 2004: 2-3)

Çağdaşları tarihsel avangardların deneyleri bir süre sonra sona erip unutulurken görüldüğü gibi Stein'in oyunları yüzyıl boyunca Amerikalı ve Avrupalı en önemli

yönetmenler tarafından sahnelendi ve sahnelenmeye devam ediyor. Bu noktada şunun da altını çizmekte fayda var: Stein'in açtığı yolda yarattığı yeni tiyatro estetiği yönetmenler nezdinde bir karşılık bulmuştur. Oyun yazarlığı anlamında bu dil ve estetik arayışı yukarıda da belirtildiği gibi Samuel Beckett'a kadar ertelenmiştir. Samuel Beckett tiyatrosunda adımlarımızı ilerletmeden önce şunu belirtmek gerekiyor: Giriş kısmında sözü edilen Stein'in tiyatroya dair kaygıları sayesinde onun tiyatro metninde o zamana kadar hiç tartışılmamış, olmazsa olmazlarını kaldırdığını görüyoruz. Namevcudiyet anlamında Stein'in arayışları kuşkusuz bu yolda döşenmiş en önemli taşlardır. Peki, Samuel Beckett tiyatrodaki dil ve temsiliyet düzleminde nasıl bir sorunsalla hareket ediyor ve tiyatro metnini insansızlaştırmak için nasıl bir arayış sergiliyor? Artık buna bakma zamanının geldiği kanısındayız.

Modernist edebiyatın en etkili isimleri arasında kuşkusuz Samuel Beckett tartışmasız bir yere sahiptir. Eserleri modernist edebiyatın mihenk taşları hâline gelen Beckett, edebiyat alanında dilde devrim ve dilin yenilenmesi üzerine hatırı sayılır bir tartışma izleği üretmiştir. Ayşegül Yüksel, Beckett'i şu şekilde tarif ediyor:

Beckett'in Dante'den başlayıp Tzara'ya, Joyce'a, Proust'a varan bir liste dolusu yazardan etkilendiği söyleniş, pek çok araştırmacı Beckett'i 'modernistlerin en sonucusu', 'ilk postmodernist' ya da 'postmodern modernist' olarak nitelendirmiştir. (Yüksel, 2017: 19)

Modernizm ve postmodernizm bağlamında sınırlarda dolaşan ve eşiğin bu tarafına da diğer tarafına da tam olarak konumlandırılmayan Beckett, yazın serüveni boyunca çeşitli edebi türlerde eserler üretmiş olmasına rağmen oyun yazarı olarak izleğini sürdürdüğümüzde karşımıza modernizm bağlamında dil alanında yarattığı devrimi tiyatrodaki alışlagelmiş temsil düzlemini kriz anında göstererek gidilebilecek en uç noktalara gittiğini görüyoruz. Bu süreç boyunca Richard Kearney'in deyimiyle:

Beckett'i sürekli meşgul eden soru şudur: Joyce'un radikal modernizminin getirdiği 'kelime devrimi' sonrasında yazmaya devam etmek nasıl mümkün olabilir? Yüzyılımızın şahit olduğu geleneksel anlam sistemlerinin çöküşüyle göz önünde tutulursa edebi iletişim olasılığının koşulları nelerdir? Ya da özellikle, savaş sonrası dönemde modernist yazarlar çağdaş insanın dayanılmaz acısını ve yabancılaşmasını kurgusal bir anlatıda nasıl ifade etmeye başlayacaklar? 'Auschwitz'ten sonra, kim şiir yazabilir?' diye sormuştu Alman filozof Theodor Adorno. Bu soru Beckett'in da aklına takılıp kalan daimi düşüncelerdendir. (Kearney, 1988: 61)

Auschwitz gibi bir felaketten sonra Batılı sanatçılar ve entelektüeller inanç nosyonundan başlayarak anlatı modeline kadar o zamana değin tartışmaya açılmamış birçok mesele üzerine düşünüyorlardı. Gertrude Stein ile yazın alanında çağın yenilikleri ve bilimsel buluşları paralelinde gelişen arayışlar, yaşanan dünya savaşlarının ardından Beckett'in yazın serüvenine gelindiğinde dil, anlatı ve temsil arayışlarıyla ortak bir zeminde buluşur. Tarihsel avangardların unutulmuş, görmezden gelinen arayışlarının aksine Beckett'in ürettiklerinin 20. yüzyıl sanatında ve özellikle tiyatrosunda zirve noktasını oluşturduğu söylenebilir. Bu mânada Beckett, yüzyılın iki yarısı arasındaki tartışmalar bağlamında bir kırılma noktası olarak görülebilir. Beckett'in bahsi geçen alanda nasıl bir arayış içinde olduğunu Kearney şu şekilde ifade ediyor:

Hem eleştirmen hem de yazar olarak Beckett, Joyce'un dili *dil* olarak [ele alan] modernist zihniyetini tamamiyle onaylar. Husserl ve diğer fenomenolojistler bu yüzyılda "şeylerin kendisine dönüş" şeklinde bir şiir ile felsefi devrim ilan ettilerse, Beckett ve Joyce "kelimelerin kendisine dönüş" şeklinde bir şiir ile edebi karşılığını ilan ettiler. (Kearney, 1988: 64)

Önceki bölümlerde bahsi geçen fenomenolojik bölüm ile ilişkili olarak düşünürsek, buradaki "şeylerin kendisine dönüş" olarak nitelendirilen şey fenomenolojik anlamda bir nesneye odaklanmak yerine, kelimelerin kendisine dönmek anlamına geliyor. Dolayısıyla kelimeler ile şeyler arasında bir malzemeye dönüş olduğu söylenebilir. Kelimelerin ve şeylerin kendilerine dönüş fikri şu şekilde desteklenebilir:

[...] verili bir gerçeklik vardır ve yazarın anlatı söylemi onu yansıtan bir ayna olarak görevini yerine getirir. Dolayısıyla metin, okurun “söylemek istenenin” yorumuna tercüme edebileceği homojen ve tanımlanabilir bir temsiliyet olarak ele alınır. Aksine Joyce ve Beckett’in modernist anlatıları temsiliyet krizi üzerinde ısrarla durur ve dolayısıyla yazar ile gerçeklik arasında aracılık eden dilin kendi karmaşık sürecini gösterir. [...] (Kearney, 1988: 65)

Dilin şeffaf bir şekilde algılandığı ve iletişim anlamında “gösterilenin” otoritesinin sorgulanamaz bir taşıyıcıyı tarafından “alıcıya” iletiildiği klasik alımlama modelinin çöküşüyle birlikte yazar ancak ve ancak dilin kendisi üzerine düşünmenin mümkün olduğuna inanıyor. Böylece avangardlar ile başlayan tanrının sahneden kaldırılması fikri ve modernist edebiyat ile devam eden dildeki yenilenme arayışı, Beckett’in kalemıyla gelişiyor. Beckett’in yazdığı oyunları düşündüğümüzde *Godot’yu Beklerken* ve *Oyun Sonu* gibi oyunlarında alışlagelmiş tiyatrodaki dramatik olanın yapısını ortadan kaldırdığını söyleyebiliriz. Ancak Beckett’in arayışı bununla da sınırlı kalmaz, tiyatronun kanıksanmış bileşenlerini sorgulamaya devam eder. “En iyi oyun içinde hiçbir oyuncu barındırmayan, sadece metin barındıran oyundur. Ben de böyle bir oyun yazmaya çalışıyorum.” (Beckett’ten akt. Kearney, 1988: 82) Dil ve temsil düzleminde başlayıp alışlagelmiş tiyatronun yapıtaşlarının yerinden edilmesiyle devam eden arayış Beckett tiyatrosunda bir namevcudiyet fikrine dönüşüyor. Kearney, namevcudiyet olarak adlandırabileceğimiz bu algıyı Beckett oyunlarında şu şekilde öne çıkarıyor:

*Oyun*’da üç kahraman bir vazonun için konuşan ağızlara indirgenir. *Nefes*’te (1969) (anti-dramatik, teması olmayan, konuşmasız nefes almanın otuz beş saniyesi) hiçbir biçimde bir kahraman yoktur sadece kendi izine indirgenmiş bir ses, belirsiz bir fısıltı [vardır] [...]. (Kearney, 1988: 82)

Vazonun içinden konuşan ağızlara indirgenen oyuncu bedenini sesler ve fısıltılar çıkaran kısmi bir görüntü olarak sahnede bırakan Beckett, aklımıza ister istemez Husserl’in fenomenolojik bağlamını getirir. Bir nesnenin karanlıkta kalan kısmına

nasıl “gölgede” bırakmak diyorsa filozof, Beckett da oyuncu bedenini kısmi olarak gölgede bırakmaktadır. Bu noktada namevcudiyet fikrinin de aslında bu tarz bir uygulamayı adlandırmada ne kadar yerinde bir kavrayış biçimi olduğu görülüyor. Bedenler vazonun içinde ise sahne düzleminde seyircinin gözünün iktidarına teslim etmiyorlar kendilerini, aslında orada “yok değiller”, sadece görünmüyorlar. O zaman diyebiliriz ki vücutlar kısmi olarak orada olmasalar da başka bir yerde, belki sahnenin dışında, temsilin ötesindeler ya da belki de daima gösteren ile gösterilen arasındaki yarığa düşüyorlar. Sesler, fısıltılar ve seyirciye sunulan kısmi görüş açılarıyla olgunlaştırılan süreçte Beckett’in 1972 baharında yazdığı *Ben Değil* oyunu ile oyun metni düzleminde karakteri ve oyuncu bedenini tamamıyla ortadan kaldırdığını görüyoruz. Sahne sadece bir ağzı aydınlatacak şekilde tarif edilmiştir metinde, seyircinin dikkati yalnızca dudaklar, dil ve ortaya çıkan kelimeler ve sesler üzerindedir. Beckett’in vardığı bu noktayı Kearney şu şekilde ifade ediyor:

Beckett’in Proust üzerine yazdığı yazıda da belirttiği gibi ‘Sanatsal eğilim genişleyen değil, daralan [bir şey]dir. Sanat yalnızlığın yüceltilmesidir. İletişim yoktur çünkü iletişim araçları yoktur.’ (Beckett’ten akt. Kearney: 82)

Kearney’in “daralan” bir şey olarak dile getirdiği eğilime, Slovaj Zizek ile birlikte Ljubljana Psikanaliz Okulu’nun kurucusu olan Mladen Dolar da etkili bir sanat eserinin tarifini yaparken benzer şekilde işaret eder. Dolar’a göre Beckett’in yaptığı sonsuz şekilde “büzülebilen” (*shrinkable*) bir dünya yaratmaktır. Beckett’in kurduğu dünyada her zaman vazgeçilebilecek bir şey vardır. Dolar, tartışmasını **Üçleme: Molly, Malone Ölüyor, Adlandırılmayan** isimli üçlemesi üzerinden örneklendirir:

Başlangıçta bir tür bir tema ve karakterler vardır. Sonra ikinci romanda sadece odasında yalnız başına ölen ve ölümü beklerken hikâyeler uyduran Malone kalır. Alan daralmıştır ve artık bir seyahat yoktur. Sonra bunların bile olmadığı üçüncü roman gelir. Bir alan dahi yoktur, hatta bir karakterden bild bahsemeyiz, sadece bir ses vardır. Başboş dolaşan ve devam eden bir ses, bu sesin sonunda ne söylediği önemli değildir. (Dolar, 2010, s.y)

Dolar, edebiyatın henüz bu noktadan daha uzağa gidemediğini belirtir. Beckett'in dünyası bir yalınlığa indirgenmiştir. Beckett'in öncesinde adı geçen oyunlarının yanında diğer oyunlarında da benzer uygulamalar söz konusudur. Böylece diyebiliriz ki "Beckett'in yazın sürecini 'insansızlaştırmak' için verdiği devrimci mücadele öyle görünüyor ki mümkün olabildiği kadar başarılı oluyor." (Kearney, 1988: 82) İnsanın merkezdeki yerinin sorgulanmaya açılmasıyla başlayan ve sahnedeki kaldırılmasının hedeflendiği süreçte karşımıza bir ses, nefes, fısıltı ve bölük pörçük beden parçalarının belli belirsiz devinimleri kalır. Stein ile başlayan "huzursuzluğun" seslerini ancak Beckett duymuş gibidir ki o sebepten adı geçen iki yazarı bu bağlamda değerlendirmek mümkün olur. Ancak şunu da belirtmeden geçmemek gerektiği kanaatindeyiz: Alfred Jerry ve Gertrude Stein gibi tarihsel avangardlar çizgisinde değerlendirilen isimlerin çalışmaları son derece önemli bir ateşleyici görevi yüklenmiş olsa da sonrasında bu çalışmalar daha önce de belirtildiği gibi göz ardı edilmiştir ve tiyatrodaki ağırlıklı olarak naturalist ve realist fikirler ve uygulamalar ağırlığını korumaya devam etmiştir. Dolayısıyla edebiyat alanında modernist arayışlarla yakalanan değişim, dönüşüm ve yenilenme, kısacası başarılı olan "devrim" tiyatro alanında Beckett'e kadar ertelenmiştir. Gertrude Stein ve Samuel Beckett bu tartışmaların bel kemiğini oluştururken biraz daha ileriye gidecek olursak karşımıza Alman oyun yazarı Heiner Müller çıkar. Heiner Müller, çağdaş tiyatro alanında sıklıkla referans verilen *Hamlet Makinesi* isimli oyunun yazarı olmasının yanında tiyatro alanında çığır açmış bir isimdir. Jonathan Kalb'in Beckett için söyledikleriyle devam edecek olursak:

Bir başka deyişle, avangardların tasvir etmekten bile kaçınmalarının yerine o [Beckett] tasvir etmenin başarısızlığının seyrini sunar, aslına bakılırsa temsili kelimenin tam anlamıyla imkânsızlığını göstererek kendine karşı kullanarak [yapar bunu]. (Kalb, 1989: 160)

Aslında Kalb'in Beckett için söylediklerinin kendisinin çağdaşı ya da tiyatro alanındaki denemelerinden ötürü ardılı sayabileceğimiz Heiner Müller için de geçerli olduğu söylenebilir. Avangard yaratıcıların eserlerinde temsilin imkânsızlığı ve alışlagelmiş modellerin külliye reddi söz konusu iken Beckett ile Müller için sözü geçen imkânsızlıklar oyun yazarlığı alanında yeniden deneme

alanı olmuş ve bir nevi yazın stratejisine dönüşmüştür. Dilin şeffaflığı sorgulanmaya devam edilirken klasik gösteren-gösterilen ilişkisi modelinin imkânsızlığı hem biçimsel anlamda hem de içerik anlamında adı geçen yazarların metinlerinin odağı olmuştur. Beckett'in "yine dene, yine yenil, daha iyi yenil" sözü aslında bu çabanın özeti sayılabilecek niteliktedir. İletişimin imkânsız kılındığı, anlamın sürekli ertelendiği ve tüm inanç sistemlerinin çöktüğü bir dönemde karşımıza çıkan bu arayış bir yandan Batılı anlamda kemikleşmiş düşünceleri yerinden ederken, öte yandan genelde edebiyat yazını alanında, özelde ise tiyatro alanında yeni bir estetik önerisidir, hatta kendisini kanıtlamış yeni bir estetik buluşudur.

Yukarıda Beckett'i modernizm ve postmodernizm bağlamında eşikte bir yazar olarak nitelendirmiştik. Heiner Müller'i ise Beckett'in hemen ardına konumlandırmak yerinde gibi görünse de kendisi teorisyenler tarafından sıklıkla postmodernizm bağlamında değerlendirilmiş olup postmodernizmin tiyatro alanındaki karşılığı olarak düşünebileceğimiz postdramatik tanımlamasının altını tam olarak doldurmaktadır. Ayrıca Beckett'ten Müller'e geçiş yaptığımız bu aşamada bir noktaya dikkat çekmek gerekmektedir. Bunun için bir parantez açmak yerinde olacak. Beckett ile Müller arasında tiyatrodaki güncel tartışmalar bağlamında Bertolt Brecht'in de hatırı sayılır bir ağırlığı bulunmaktadır. Ancak Brecht'i ilerleyen bölümlerde tiyatro alanında geliştirdiği ayrık ve çığır açan stratejileri bakımından referans olarak kullanabileceğiz. Bu aşamada Beckett'in ardına Müller'i getirmemizin sebebi iki aşamada yürütülen tartışmanın kesintiye uğramamasıdır. Bunlardan birincisi bir sanat akımı olarak modernizmin getirdiği estetik yenilenmeye dikkat çekmek, diğeri ise çalışmanın ana kavramı olan namevcudiyet fikrinin izini adı geçen iki yazarın tiyatro görüşlerinde sürebilmektir. Burada parantezi kapatıp tartışmaya geri dönebiliriz. Heiner Müller'in oyunları genellikle teorisyenler tarafından üç dönem içinde değerlendirilmektedir. Müller'in Brecht'in kazanımları ve etkileriyle Marksist bir bakış açısıyla yazdığı oyunları "Üretim oyunları" ve "Öğreti Oyunları" olarak iki dönem altında toplanmaktadır. İlk iki dönem yazdığı oyunları her ne kadar tiyatro tarihinde önemli bir yere sahip olsa da asıl yazarlığındaki son dönem oyunları

yürüttüğümüz izlek için bize yararlı olabilecek niteliktedir. Bu dönem oyunlarını şu şekilde tarif eder Süreyya Karacabey:

1960'lı yılların sonunda Müller, avangard deneyler olarak anlandırılan yeni bir yazma pratiğine geçti, metinlerinde başından beri kullandığı fragman, montaj, alıntı iyice yoğunlaştı ve tarihsel toplumsal eleştirileri daha karanlık, keskin bir boyut kazandı. (Karacabey, 2008: 8)

1960'lı yılların sonrasında yazarlık uğraşlarını “avangard deneyler” olarak nitelendiriyor Karacabey. Bu noktada şunu belirtmek gerekiyor ki Karacabey'in Müller'in yazın serüveninde saptadığı kırılma noktası, her ne kadar geçerli görünse de belki bu kırılma noktasındaki uğraşları farklı bir şekilde tarif etmek daha yerinde olacaktır: Bu bölüm boyunca izlediğimiz çizgiye geri doğru göz atacak olursak avangard sanatçılardan ve kazanımlarından bu yana Samuel Beckett, Antonin Artaud ve kaçınılmaz olarak Bertolt Brecht'in izleğinden geçerek yazarlık çalışmalarını sürdüren Heiner Müller çıkar karşımıza. O sebepten bu çalışmalara kabaca Beckett etkisiyle yazılan oyunlar diyebiliriz. Böylece bir kez daha Beckett'i ve Müller'i yan yana getirmiş oluruz. Nasıl ki Beckett'in kariyerinde belli başlı bir noktaya geldiğimizde bir “azaltmadan” bahsediyorsak yine Karacabey'in ifadesiyle “bir kısa devre dramaturjisiyle çağrışımları alıntıları birbiriyle çarpıştırırken” (Karacabey, 2008: 9) karşımıza *Hamlet Makinesi* (1977), *Despoiled Shore Medeamaterial Landscape with Argonauts* (1982) ve *Resim Tasviri* (1984) isimli oyunları çıkar. Bu üç oyunun ortak noktası Antik Yunan'dan ya da Batı tiyatrosundan iyi bildiğimiz karakterler ve meseleler ele alınmasıdır. Bunun sebebini şu şekilde açıklıyor Karacabey:

Avrupa'nın sömürgeci ruhu, uygarlığının başlangıç noktası olarak gördüğü Antik Yunan'da başlamış, Aydınlanma düşüncesiyle de doruğa ulaşmıştır. (Karacabey, 2008: 9)

Oyun yazarlığı serüveni boyunca Avrupa ve Almanya tarihiyle bir hesaplaşma içinde olan Müller'in adı geçen metinlerine baktığımızda artık karakter, neden-sonuç ilişkisi ve öykü gibi alışlagelmiş tiyatronun yapıtaşlarından kurtulduğunu

görürüz. Batı akılcılığı karşısında edindiği hesaplaşan tonu sayesinde metinlerinde karakter ve ona bağlı olarak sözmerkezciliğin (*logocentrism*) çözüldüğünü görürüz. Artık karşımızda alıntılardan oluşan birbirine yamanmış şekilde duran “yığıntı” metinler vardır. Bu şekilde bir dünya tahayyülü ortaya çıkaran Müller’in metinleri için de Beckett’in metinleri için yapılan sürekli “daralan” benzetmesi kullanılabilir. Nasıl ki Beckett’in metinlerinde her zaman vazgeçebileceği bir şeyleri varsa Müller’in metinlerinde de aynı durum söz konusudur. Müller bir konuşması sırasında bu yorumumuzu destekler nitelikte şöyle demiştir: “Tiyatro bir kez daha dışa doğru o adımların atılabileceği [...] sıfır noktasını görmek zorundadır.” (Müller’den akt. Kalb, 2001: 75). Zamansallığından koparılmış bir bellek ve bütünlüğünü yitirmiş karakterler ile alışlagelmiş anlamda bir oyun metnine benzemeyen, kimin konuştuğunun belirtilmediği ve herhangi bir sahne yönergesi bulunmayan bu metinlerde Müller, sıfır noktasına ulaşmış gibidir ve sanki o noktadan hareket ediyordur. Bu tespiti Kalb’in şu sözleriyle destekleyebiliriz:

Müller için önemli olan hem Brecht’in 1960’lardaki ve 70’lerdeki teatral tekniklerini ve prensiplerini esas olarak yeniden düşünmesi hem de yeni algı biçimleri için alan açacağını düşündüğü “azaltma ve odaklama” aracılığıyla yenilenmeye ihtiyacı olan tiyatroya dair 1980’lerde ve 90’ların başında geliştirdiği hala radikal olan fikirlerdir. (Kalb, 2001: 75)

Müller’in yeni algı biçimleri vaat eden “azaltma ve odaklanmaya” dair fikirler, yazarın oyunlarında kaçınılmaz olarak namevcudiyet fikrini çağrıştırıyor. Yukarıda adı geçen son döneminde alışlagelmiş tiyatro ile bir hesaplaşma içinde olan Müller, Shakespeare’in *Hamlet* isimli oyunuyla olduğu gibi alışlagelmiş tiyatronun kadim metinleriyle hesaplaşırken ve o türden tiyatronun tartışılmaz öğelerini teker teker ortadan kaldırır. Bir röportajında karşımıza çıkan şu cümleleri de aslında namevcudiyet fikri konusunda yukarıda adı geçen üç temel oyun yazarı bağlamında belli bir noktaya geldiğimizi kanıtlar niteliktedir. Müller, Alexander Kluge ile gerçekleştirdiği röportajında şöyle diyor:

Uzama kaplayan Şey durmadan deęiŐebilir. Bu bir insan olmak zorunda değildir, bir bilgisayar ya da bitkisel bir canlı da olabilir, her neyse... (Müller'den akt. van Baarle, 2015: 12)

Metin düzleminde başladığı arayışını sahneleme düzleminde de sürdürdüğünü görüyoruz Müller'in. Bu alıntıdan anlayacağımız üzere kendisi bir yandan tiyatronun doğasıyla ilgili değişim fikirleri geliştirirken diğer yandan gelecek ile ilgili bir projeksiyonda bulunmaktadır. Sonrasında bu iki noktayı da Heiner Goebbels'in *Stifter'in Şeyleri* isimli oyununu değerlendirirken yeniden hatırlayacağız. Ancak bu noktada Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Heiner Müller ile başlayan alışılagma tiyatro algısının üzerine inşa edildiği metnin merkezietçiliğinin yıkılmasına, metin düzleminde ve sahne düzleminde eksiltme, ortadan kaldırma ve namevcut hâle getirme yönündeki arayışların kazanımları bakımından özetlemek yerinde olabilir. Bu geçiş sürecini Şu Şekilde değerlendiriyor Karacabey:

Şiirsel dile yapılan aşırı bir vurguda dilin işlevsel kullanımını ufanarak yok olacaktır. Bir öykü anlatmaktan vazgeçen metinler, teatral temsilin Aristoteles'ten Brecht'e kadar "kalbi" kabul edilen bir unsuru söküp atmıŐlardır. Anlatılar sona ermiştir artık; tiyatronun ütopyası bir metnin iŐerięine bakılarak anlaŐılamayacak, yalnızca formundan çıkarılacaktır. Temsilin sonuna gelinmiŐtir, tarihsel avangardlarla başlayan "kriz", dramatik formu tarihsel olarak aŐılmıŐ bir "alt"model hâline getirmiştir ve bu modelin kırık parçalarıyla oluŐturılmaya çalışılan metinler, nedensel yapının, kendi dışına kapalı bir mutlaklığın zaman işinde nasıl dağıldığını örnekeleyeceklerdir. (Karacabey, 2003: 92-93)

Metnin hâkimiyetinin sona erdiğini, kapalı devre anlam üreten bir makine olarak düşünölen yapısının dağıldığını ve birçok asal öğesinin mevcudiyetinin yıkıldığını, "Şiirsel dilin" ön plana çıkarıldığını görüyoruz burada. Tartışmamızın Şiirselliğe geldiği bu noktada yeniden Heiner Goebbels'e dönmek gerekiyor. Heiner Müller'in yukarıda adı geçen metni *Resim Tasviri*'ni Robert Wilson ile yaptığı iş birliği sürecinde yazdığını biliyoruz fakat Heiner Müller'in Heiner Goebbels ile, Wilson ile olan mesaisinden fazla bir birlikteliği olduğunu da biliyoruz: Robert

Wilson, Heiner Goebbels'i Gertrude Stein'in dünyasıyla ve metinleriyle tanıştıran isimdir. Bu noktayı bu tartışmalar arasında bir geçiş noktası olarak görüyorsak şöyle bir geçişle adı geçen tüm isimleri ve arayışın izleğini Heiner Goebbels'e aktarabiliriz. Heiner Müller, 1995'te vefat ettiği cenazesine Robert Wilson ile Heiner Goebbels katılır. Robert Wilson, Müller'in cenazesinde mezarı başında Gertrude Stein'in **The Making of Americans** (Amerikalıların Oluşumu) isimli romanından bir bölüm okur ve Goebbels dinlediği "şeyin" sesinden ve ritminden son derece etkilendiğini dile getirir. İşte Heiner Goebbels'in Gertrude Stein metinleri ile tanışması böyle bir vesileyle gerçekleşir. Bu sahne her ne kadar bir "tesadüf" izlenimi yaratsa da bizim için sembolik bir anlam taşımaktadır. Çünkü Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Heiner Müller hattından çıkılan yolculuğun sonunda izlek postmodernizm ve postdramatik gibi kavramlarla anılan bir noktaya gelse de Heiner Goebbels'in sembolik olarak Gertrude Stein ve modernist arayışın mirasını devraldığını düşünüyoruz. Burada bir parantez açarak modernizm ve postmodernizm konusuna dair de bir tespitte bulunmak yerinde olacak gibi görünüyor. Patrice Pavis **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro** isimli çalışmasında şöyle diyor:

Sözcüklerle oynayalım: 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. Karakteristik özelliği, canını çektiği yerden topladığı malzemeleri daha iyi bütünleştirebilmek amacıyla bir akım ya da avant-garde'la bağlarını kesin bir biçimde koparmayı reddetmesidir. (Pavis, 1999: 87)

Pavis'in tespitinde iki nokta göze çarpıyor. Birinci nokta Pavis "Sözcüklerle oynayalım," derken postmodernizmin modernizm ve klasik dönem ile bağlantısına dikkat çekiyor. İkincisiyse "canının çektiği yerden topladığı" tespiti postmodernizmin kolaj, pastiş ve metinlerarasılık gibi özelliklerine işaret ediyor. O zaman bu iki noktayı göz önünde bulundurduğumuzda şu şekilde bir tespit yapma ihtimali çok da uzakta durmuyor: Postmodernizm modernist ve klasik dönem metinlerinden alıntılar yapıyor, adı geçen dönemden metinlerin dünyasını

ve bağlamını değiştirerek yine postmodernizmin özelliklerinden biri olan parodiyi devreye sokuyor. Zikredilen yöntemler her ne kadar postmodernist bir estetiğe işaret etse de modernist edebiyat ile karşılaştırıldığında yukarıda adı geçen isimlerin dil, anlatı ve temsil düzleminde uyguladıkları estetik devrime kıyasla bu arayışın yetersiz kaldığı söylenebilir. Bu vesileyle takip ettiğimiz izlek üzerinde postmodernizme alan açmayıımızın da sebebini açıklamış oluyoruz. Çünkü Heiner Goebbels'i yeni bir estetik arayış yolunda modernist sanatçıların halefi görmek tartışmamızın zeminine daha iyi oturuyor. Goebbels'in sahneleme alanında oluşturduğu izleğe geri dönecek olursak şu noktadan devam edebiliriz.

Dil alanında bir estetik devrime doğru giden yol metin düzleminde tatminkâr bir yolculuk gerçekleştirmiş olsa da sahneleme ve icra alanında böylesi bir yolculuktan bahsetmek pek mümkün görünmüyor. Keza hatırlatmakta yarar var: Heiner Goebbels'in de belirttiği gibi, 1960'lardan sonra yapılan tüm sahnelemeler her ne kadar deneysel özellikler taşısa da hâlâ mevcudiyet fikrine dayanmaktadır. O zaman şunu belirtmekte gecikmemek gerekiyor: Heiner Goebbels bir arayışın mirasını devralıyor ve bu arayış dil alanından Goebbels ile birlikte sahnelemeye ya da daha net şekilde ifade etmek gerekirse imge düzlemine taşınıyor. Nasıl ki son gelinen kertede dilde şiirselliğın altı çizilip anlam sesin, sessizliğin ve ritmin gerisine çekiliyorsa ve nasıl ki dil ile şiir yakalanıyorsa, o zaman imgede şiiri aradığını söyleyebiliriz Heiner Goebbels'in. Bunu nasıl başardığını ilerleyen bölümlerde örnekler aracılığıyla fazlasıyla somutlayacağız ama şimdi biraz daha bu mevcudiyet fikri etrafında kavramsal olarak dolaşmakta fayda var. Tüm karşı çıkışlarıyla birlikte metnin merkezietçiliğinin yıkılmasında baş rol oynayan isimleri fazlasıyla zikrettik ve bu devrim telaşının aslında akıl merkezçiliğe bir karşı çıkış olduğunu gördük. Öyleyse metinlerin içinden Beckett ve Müller'in işaret ettiği bu oyuncuyu metin ve sahne düzleminde kaldırma fikrinin altında yatan sebeplere biraz daha yakından bakmanın zamanı geldi.

## 1.5. Guy Debord ve Jean Baudrillard Ekseninde Gösterge Mezarlığına Dönüşen Vücut

Her şeyin bir göstergeye dönüştüğü ve gerçeklik algısının bir görüntüden öteye gidemediği çağımızda pekâla diyebiliriz ki bir gösterge imparatorluğunda yaşıyoruz. Sanayi devrimi ile başlayan ve seri üretimin kıskacında emeğine ve yaşadığı dünyaya yabancılaşan insanın aslında birtakım “gösterileni” olmayan göstergeler ile yaşadığı toplumu Guy Debord, **Gösteri Toplumu** isimli çalışmasında şu şekilde tarif ediyor:

1

Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır.

2

Yaşamın her bir görünümünde kopmuş olan imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşırlar. Kısmi olarak göz önünde bulundurulmuş gerçeklik, ayrı bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir. Dünyasal imajlardaki uzmanlaşma, aldatıcı şeyin hakikatle yüz yüze gelmekten kaçındığı özerkleşmiş imaj âleminde kendini tamamlanmış bulur. Genel anlamda gösteri, yaşamın somut tersyüz edilişi olarak, canlı olmayanın özerk devinimidir. (Debord, 1996: 13-14)

Modern üretim koşulları tarafından şekillendirilen bir toplum algısından bahseden Debord insanın artık doğrudan el becerileriyle şekillendirdiği şeylerden edindiği bir deneyimden uzaklaştığını ve artık doğrudan bir deneyim alanının mümkün olmadığını altını çiziyor. Duyu organları aracılığıyla doğrudan deneyimlenebilir olandan böylesine uzaklaşmış insan, denebilir ki, yalnızca yüzeyde olanla, yani bir başka deyişle görünür olanla idare etmektedir. Aldatıcı bir yüzeydir bu ve aslında etrafımızdaki dünyaya dokunmamızı engeller ve duysal olan süreçler böylece iptal edilmiş olur. Aslında bu gelinen noktayı, insanın algılarının paralize edildiği ve sadece “ışılıklı” bir yüzeye bakmak zorunda bırakıldığı bir dönem olarak nitelendirebiliriz. Gözlerini daima açık tutmak zorunda olan insan görmeden

görmeye zorlanır bir nevi ya da başka deyişle “görme” illüzyonu içerisine hapsedilir. “Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde basit imajlar gerçek varlıklar [...] hâline gelir” (Debord, 1996: 17-18) diyor Debord. Yani insanlar içinde bulunduğu gerçekliği dijital bir perdede izliyor gibidir. Gerçek anlamda dokunamadığı ya da alımlamadığı bu gerçeklik illüzyonu içinde insanlar pasif olarak yalnızca “seyreden” birer özneye dönüştürülür. Biraz daha ileriye giderek söyleyecek olursak buradaki “izleyen özne” aktif icracı konumundan imge tüketicisi konumuna indirildiği için aslında gösterinin ürettiği imgenin nesnesine dönüşmüş durumdadır. Yine bu duruma şöylesi keskin bir bakış atıyor Debord:

[...] İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. (Debord, 1996: 22)

Kendini etrafındaki dünyanın parıltısına kaptırmış insan yalnızca ve yalnızca imaj tüketen ama hiçbir şekilde anlam üretemeyen bir pasif alımlayıcıya dönüştürür. Guy Debord’un bu yorumları çerçevesinde insanın her türden aktif “icracı” veya katılımcı özelliğinin elinden alındığı söylenebilir. Debord’un bu söylediklerine “Gösteri, görme kategorisinin hâkimiyetindeki bir etkinlik anlayışı olan Batılı felsefe projesinin tüm zayıflığının mirasçısıdır; [...]” (Debord, 1996: 18) sözünü de eklediğimizde karşımıza Batılı insanın semptomatik hâli çıkıyor. Bu denklemde ve bu doğrultuda biraz daha ileri giderek “aktif katılımcı” özelliği elinden alınan insanın de salt bir göstergeye dönüştüğü yorumuna ulaşabilmemiz için kaçınılmaz olarak Jean Baudrillard’ın **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm** isimli çalışmasına değinmemiz gerekiyor. “Vücut saf bir cinsel göstergeye dönüşmüştür” (Baudrillard, 2001: 176) diyor Baudrillard. Yukarıda hatları kabaca Debord’un söyledikleriyle çizilen dünyada insan da somut olan kısmı, yani vücut itibariyle bir göstergeye dönüştürülmüştür. Moda ve reklam ekonomi döngüsünde beden üzerinde oynanan oyunu şu şekilde formüle ediyor Baudrillard:

Göz üstüne düşen saç perçemi ya da striptiz dansçısının cinsel organını örten bez parçasının yanı sıra bilezikler, kolyeler,

yüzükler, kemerler, mücevherler ve zincirler. Nereye giderseniz gidin bu senaryoya sadık kalındığını görürsünüz. Vücudun bu şekilde örtülmesi onu bir tür göstergeye dönüştürmekte ve dolayısıyla ona ahlaksızca sayılabilecek bir erotik işlev yüklerken, iğdiş edilmeyi içeren bir de sınırlandırma getirmektedir [...] (Baudrillard, 2001: 176-177)

Bu göstergeler düzeninde beden de tek boyutluluğa indirgenebilmesi için cinsellik üzerinden bir formül oluşturulur. Şık ambalajlar içinde sunulan ve hiçbir gerçek deneyim alanına açılmayan market ekonomisi metalarını beden her yanına ilıştirmeye, bedeni bunlarla örtmeye çalışılan düzende, beden ile ilgili sunulan her türden formülasyon onu salt cinsel bir obje olarak kurgulayıp kaçınılmaz olarak arzu nesnesi olarak konumlandırır. Nihayetinde ise bedenleri “avlanılmak” üzere “bakışa” sunulan birer göstergeye dönüştürür. Bakışa sunulan bu beden algısı pek tabii ki akıllara ideal beden formunu getiriyor. Burada can alıcı bir yorum ile Baudrillard ideal vücut olarak karşımıza mankeni çıkarıyor. Çünkü “Vücudun fallik bir araca dönüştürülmesinin tipik örneği mankendir. Manne-ken demek “küçük adam” –çocuk ya da penis- demektir.” (Baudrillard, 2001: 194) Kadının bedeni bu göstergelerle donatılmış imparatorlukta arzu nesnesi olarak mevcudiyetini sürdürebilmek için “fallusa dönüşmeye zorlanmaktadır.” (Baudrillard, 2001: 195) Bir fetiş objesi olarak arzunun onulmaz sürecine tek boyutlu bir örtülü gösterge olarak sokulan beden önce ağız, dudak gibi parçalara ayrılır sonra da her bir parçası ayrı ayrı fetişleştirilerek bedeninden ve dolayısıyla bağlamından kopartılır. Tıpkı bir reklam sloganının iç gıcıklayıcılığı gibi tüketicinin servisine sunulur. Bedenin cinsellik aracılığıyla bu şekilde boyutsuzlaştırılması ve yüzeyselleştirilmesi gösterge evreninin ayrılmaz bir parçası hâline geldiğinin de kanıtıdır. O zaman bu fallik araca dönüşmüş beden “modeller aracılığıyla düzenlenen ve tamamı göstergelerden oluşan bir sisteme dönüşmektedir.” (Baudrillard, 2001: 200)

Buraya kadar geldiğimiz noktayı özetleyecek olursak, içinde devindiğimiz dünya bir göstergeler evrenine dönüşmüştür. Bu göstergeler herhangi bir gerçekliğe işaret etmediği gibi tamamen bir yanılsamadan ibarettir. Dünyanın geçirdiği bu mutasyonda işlevleri bakımından tercih edilen “şeyler” yerine tüketim

ekonomisinin boyunduruğu altında can çekişen “mallar” ve bu ürünleri tüketmek koşuluyla birlikte bedenini de bu ürünlerden biri hâline getiren insanlar vardır. Burada kadın bedeni üzerine yapılan vurgu her ne kadar tek taraflı gibi görünse de bugün etrafımıza baktığımızda erkek bedeninin de benzer süreçlerden geçirilerek ideal beden olma yolunda birer “plastik nesneye” dönüştüğünü gözlemleyebiliriz. Spor salonlarından çıkmayan erkeklerin, kişisel bakım adı altında vücudu mutasyona uğratan tüm çabaları da yine bedeni fallik bir gösterge olarak kurgulayıp değiş tokuş ekonomisine bir “ürün” olarak sokma çabası olarak değerlendirilebilir. Peki vücudu bütün bu pürüzsüzleştirme süreçleriyle bir metaya dönüştüren düzende, beden üzerine bu bağlamlar haricinde düşünmek mümkün müdür? Elbette bu soruyu sorarken aklımızda kaçınılmaz olarak tiyatro ve oyuncu bedeni var. Göstergeler toplumunda cinsel bir göstergeye dönüşmüş vücudu sahnede bu saptamaları göz ardı ederek izleyebilir miyiz? Şunu da bir kez daha hatırlatmakta fayda var: Tiyatro ve genel olarak sahne sanatları alanında oyuncu bedeni mevcudiyetine yapılan vurgu da tartışmada satır aralarında bizimle olmaya devam ediyor. O zaman şimdi yukarıda namevcudiyet fikri üzerine düşünürken Gerald Siegmund’un dans alanında Jérôme Bel’in dans performanslarında tespit ettiği namevcudiyet biçimlerini anımsamakta fayda var. Teorisyen, namevcudiyetin izini dansçının performanslarında psikoanaliz, göstergebilim, fenomenoloji ve yapısöküm gibi açılardan sürüyor. Mercek altına alınan tüm performansları göz önünde bulundurduğumuzda bu performanslarında hiçbirinde oyuncu/dansçı/performasçı bedenini sahneden tamamıyla kaldırdığını gözlemleyemiyoruz. Jérôme Bel’in çalışmaları özelinde Gerald Siegmund’un merceği bize sanatçının işlerinde mevcudiyet fikrinin sadece belli alanlarda tartışmaya açıldığını gösteriyor. Oysaki metin düzleminde oyuncunun sahneden tamamen kaldırılmasının arzulandığını çeşitli yazarlar üzerinden incelemiştik. Bu arzu sahneleme sürecinde Heiner Goebbels ile tam anlamıyla bir karşılık buluyor. Bedenin etten ve kemikten bir mezara dönüşmesi fikri, oyuncu bedeni için de geçerliliğini koruyan bir saptamadır. O zaman Goebbels modern çağda “frankensteinvary” bir yamalı bedene dönüşen oyuncu bedenini sahneden kaldırmakla ilgili arayışıyla bu göstergeler imparatorluğuna bir başkaldırı sergiler gibidir. Ancak bedenin göstergeler çıkmazında hapsedildiği gerçeği birçok çağdaş

sanatçı tarafından saptanmış olsa da bedeni sahnedan kaldırmak çağdaş sahnede sıklıkla karşılaştığımız bir şey değildir. Örneğine benzer bir saptamaya dünyaca ünlü yönetmen Theodoros Terzopoulos'ta da rastlıyoruz.

Oyuncu sanatı aracılığıyla günümüz insanıyla işbirliği kurmalıdır; çünkü korku, yabancılaşma ve teknolojinin kötü şekillerdeki kullanımı insanı bedensizleştirir bedensizleştirir en sonunda bir ürüne, insanlık dışı bir varlığa dönüştürmüştür. Küçüle küçüle önce bedenini, sonra ruhunu ve nihayetinde de enerjisini kaybeden modern insan pasifleşmiş, manipülasyona açık bir hâle gelmiştir. Modern yaşam biçiminin, ortaya sürekli sıradan insan minyatürleri koya koya küçülttüğü bedeni mevsimsel bir şekilde yeniden üretmekten başka bir getirisi yoktur; o da bir getiri olarak kabul edilebilirse tabii. Fakat beden fikri, bizim tahmin ettiğimizden çok daha yüce bir kavramdır. Öncelikli amacımız, açık kanallara sahip açık bir evren hâline gelene dek bedeni işlemektir. (Terzopoulos, 2016: 70)

Terzopoulos'un saptamasından gördüğümüz üzere kendisi neredeyse Guy Debord ve Jean Baudrillard'ın saptamalarının aynısını yapmaktadır. Ancak Terzopoulos bu göstergeler ormanından çıkış yolunu yine de oyuncu bedeninde aramayı seçmektedir. Oysaki namevcudiyet fikri bağlamında düşündüğümüzde oyuncu bedeni sahnedan kaldırılarak farklı bir arayış gerçekleştirmek söz konusudur. Terzopoulos'un saptaması, göstergeye dönüştürülerek boyutunu yitirmiş bir kütleyi hayata döndürme çabasından ötesi değildir. Görüldüğü gibi çağdaş tiyatro anlamında bedenin "yüce" bir kavram olarak düşünölmeye devam ettiğı bir gerçektir. Böylece bu saptamayla birlikte tartışmamızı bir adım daha öteye açmak gerekmektedir. Metin dünyasından çıkarılan oyuncu fikri sahne düzleminden de çıkarılıyorsa bu tiyatro anlamında üzerine biraz daha düşünölmeyi hak ediyor demektir. Bu noktaya kadar anlaşılacağı üzere mevcudiyet ve namevcudiyet kavramlarından birer fikir olarak bahsediliyor. Her ne kadar belli aralıklarla Heiner Goebbels'e değinilse de henüz çalışmaları bir estetik bağlama oturtulmadı. Namevcudiyet fikrini bir estetik bağlamda değerlendirmeden önce tartışmaya biraz daha devam etmek gerekiyor. Guy Debord'un gösteri toplumu fikrine geri dönecek olursak modern toplum hayatında gerçekliğin bir göstergeye dönüştüğünü ve göstergenin "gösterilen" ile herhangi bir bağı kalmadığını görüyoruz. Bu saptamayı tiyatro bağlamında düşündüğümüzde şu şekilde bir

yoruma doğru ilerleyebiliriz: Yukarıda karşı çıkışlarıyla ve hesaplaşmalarıyla gözler önüne serilen metnin merkezîyetçiliğinde kurulan alışlagelmiş tiyatro formunda da benzer bir durumda söz edilebilir. Naturalist ve realist tiyatro da benzer göstergeler yaratma konusunda bir yol alıyor, dolayısıyla bu göstergeler seyircinin izleme hâliyle birleştiğinde ortaya çıkan deneyim de bir ürün gibi düşünülebilir. Bir başka deyişle tüketim ekonomi döngüsünde seyircinin edinimi de bir metaya dönüşüyor. Bunun yanında aslında oyuncu bedeni de sahnedeki göstergeler evreninde gözün ihlalciliğinde bir meta gibi kurgulanarak tüketim nesnesine dönüşüyor. Bu durum aslında Terzopoulos'un "yüce" beden algısını olumsuzlar niteliktedir. Seyircinin deneyiminin ve oyuncu bedeninin metalaşmasının yanında seyircinin de aslında kitlesel (*mass*) bir şekilde kurgulandığı söylenebilir. Dolayısıyla göstergelerin dünyasına eş güdümlenilen oluşturulan alışlagelmiş tiyatrodaki karşımıza kapalı devre bir evren tahayyülünde "gösterilen" ile hiçbir alışverişi kalmamış göstergeler, gözün egemenliğinde metalaşmış oyuncu bedeni ve kitlesellik algısıyla örgütlenmiş seyirciler çıkar. Kısacası böylesi bir dünyada oyunun kendisi de bir metaya dönüşüyor. Gerarld Siegmund öncesinde adı geçen eserinde, namevcudiyeti bu türden bir tiyatro algısına karşı bir strateji olarak öneriyor. Siegmund'a kulak verecek olursak:

[...] bu namevcudiyet bedeninin ve hareketlerinin yani performansının mevcudiyetinin bir ürüne dönüştüğü gösteri toplumunun reddidir." (Siegmund'dan akt. Kristof van Baarle, 2015: 11)

Böylece namevcudiyet fikrine çeşitli açılardan yaklaşarak geldiğimiz noktada namevcudiyet fikrini gösteri toplumuna bir "karşı çıkış stratejisi" olarak nitelendiriyoruz. Artık namevcudiyet Heiner Goebbels'in oyunlarında ve sanatsal arayışında bir estetik bağlama oturtulabilir, bir başka deyişle artık namevcudiyet fikrine namevcudiyet estetiği demenin zamanı geldi. Namevcudiyeti bir estetik algısı olarak sahne düzleminde tüm oyunlarında araştıran Heiner Goebbels'in oyunları alışlagelmiş tiyatro karşısında sahnede şiirsellik arayışı olarak nitelendirilebilir. Yukarıda Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Heiner Müller bağlamında namevcudiyeti metin düzleminde araştırırken dilde bir estetik arayışı

olduğundan bahsetmiştik, işte tam da bu noktada diyebiliriz ki Heiner Goebbels bu dildeki arayışı modernist edebiyattan sembolik olarak devralarak sahne göstergelerini eksilterek ve imge üzerinde düşünerek bir şiirsellik yakalamayı hedeflenmektedir. Bu şiirsel etki üzerine düşünme zamanının geldiğini görüyoruz.

## 1.6. Sözdten İmgeye Geçiş ya da İmgeye Geri Dönüş

Beşeri bilimler ve medya çalışmalarıyla bilinen Prof. Camille Paglia **Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş** isimli kitabında Batılı düşün dünyasının analizini Mısır'dan başlattığı izlek ile kapsamlı bir şekilde yapar. Batılı insanın arkaik ataları olan Antik Yunan'dan başlayıp mitolojiyi ve tanrıların dünyasını Mısır mitolojisiyle çarpıştırarak Batılı insanın bugün "evrensel" olarak kabul ettiğimiz birçok özelliğinin altını yapı sökücü bir yerden kazıyarak ilerler. Paglia, dikkat çeken analizlerini "Batılı görerek bilir" (Paglia, 2004: 17) şeklinde bir tespit ile başlatır. Batılı sanat formları üzerine düşünürken odağını Batılı insanın daima doğa ile savaş hâlinde olmasının üzerinde tutar ve bu savaşta Batılı insanın elindeki en güçlü aygıtın yazı olduğunu belirtir. Görsel ile yazı arasındaki ilişkiyi şu şekilde kurar Paglia:

Görsel olan modern bilim tarafından küçümsenir. Sanat tarihi, edebiyat eleştirisinin kavramsal karmaşıklığının yalnızca küçük bir kısmına hâkim olabilmıştır. Sanat ve edebiyat ise aralarındaki mesafeyi korumayı sürdürüyor. Kendine âşik eleştiri, dilin Batı kültürü için önemini fazla abartmış, imgelerin heyecan verici işaret dilini görememiştir. (Paglia, 2004: 47)

Dilin ve bununla ilintili olarak yazılı olanın görsel olan karşısındaki önceliği ve hâkimiyeti, Batı sanatında tragedya formunun ağızdan ağıza dolaşan ve çağdan çağa aktarılan mitler ve söylenceler karşısındaki zaferiyle kurulmaya başlamıştır. Modern dönemde ise yine Freud'un, mitlerin görsel şöleniyle açıklanabileceği bilinçaltını dilin işleyişine paralel bir benzeşim içinde sunması, yazının zaferini pekiştirmekten başkaca bir şey değildir; yine Paglia'dan öğrendiğimiz kadarıyla Gutenberg'ten beri verilen bir savaştır bu. Oysaki Batılı bilinçaltında bu mitsel

şölen ikona kültürüyle daima varlığını sürdürmeye devam edip ancak ve ancak Rönesans ile birlikte gözün hâkimiyeti altına alınarak perspektif ilkesinin gözetimi altında bir nevi “ıslah” edilmiş ve kontrol altına alınmıştır. Söze ve göze tapınma olarak nitelendirebileceğimiz temsil krizlerinin ve arayışların da varmaya çalıştığı noktayı Paglia’nın sözleriyle şu şekilde özetleyebiliriz:

İnsan bilimleri dar görüşlülüklerini bir kenara bırakıp, yüksek sanatı popüler olanla, soylu olanı adi olanla birleştiren ve tüm türleri aşan, *imgelem* eksenli düşünmeye başlamalıdır. Kitle iletişim araçlarının zaferi ne çöküşe ne de felakete yol açmıştır; bu yalnızca sözden bir imgeye geçiştir - başka bir deyişle. Batı kültürünün Gutenberg’ten ve Protestanlıktan önceki pagan resimselliğine bir geri dönüştür. (Paglia, 2004: 48)

Camille Paglia aslında Guy Debord’un gösteri toplumu bağlamında yaptığı, her gerçeğin ortadan kaldırılarak bir göstergeye dönüşmesi yorumuna tarafsız bir yerden bakıyor gibidir. Bu süreci, sözün kontrolünden ve hâkimiyetinden imgeye geçiş olarak nitelendirdiği söylenebilir. Tarafsız durduğu noktada getirdiği “imgelem eksenli düşünme” fikri esasında şiirselliği yorumlamamız anlamında bize yardımcı olacak nitelikte gibi görünüyor. Bu mânada erken bir yorum olmayacaksa Heiner Goebbels’in yaratım sürecinde imgesel düşündüğünü söyleyebiliriz. Ayrıca öncesinde yer verilen eksiltme fikri de namevcudiyet estetiği yaratma yolunda imgesel düşünme fikrine değiniyor gibidir. Metnin etki gücünü azaltmak ve sahneyi yazarın tanrısal hâkimiyetinden kurtarmak ile başlayan avangard arayış, modernist edebiyatın en önemli taşıyıcısı olan Beckett ile birlikte tiyatrodaki dil yenilenmesiyle de birleştiğinde Heiner Goebbels’in konumlandığı zemine çok net bir şekilde görebiliriz. Nedenselliğin çöktüğü ve metin bazında sürekli bir “daralmaya” doğru giden bu anlayış, Goebbels’e geldiğinde şiirsel etki arayışıyla birleşir ve imgenin tiyatrodaki estetik karşılığı çıkar karşımıza. Bu şiirsel etki “daralma”, “eksiltme” ve “namevcudiyet” olarak adım adım ilerleyen bir yolculukta kuruluyorsa, estetik bağlamda şiirsellikten bahsedebilmemiz için şiirsellikten ne anladığımızı da ifade etmemiz gerekiyor. Bununla birlikte şiirin nasıl bir işleme mekanizması olduğu ve bu mekanizmanın alışlagelmiş tiyatro karşısında nasıl kurulduğu üzerinde de düşünmemiz elzem

görünüyor.

Şiirin mantığı üzerine düşünmeye başlarken ilk elden belirtmemiz gerekir ki şiir, alışlagelmiş tiyatronun ortodoks nedensellik ilkesiyle ilerlemeyen, içinde kendine özgü bir mantığı olan ve “imge” ve “ritim” ile kurulan bir yazın türüdür. Tiyatro özelinde düşündüğümüz zaman ise “[...] imgenin, duyumsamanın ve akıl yürütmenin şiirsel mantıkla ilerlediği çeşitli sıralamalardan [...] (Hölderlin, 2012: 73) bahsediyoruz. Romantik dönem şairlerinde Friedrich Hölderlin bu sıralamaları birbirine bağlayan “yasayı” şu şekilde açıklıyor:

[...] Nasıl ki felsefe, ruhun yalnızca bir yetisini yansıtırken yavaş yavaş bir bütünlük kuruyor ve bu tek kısmın parçalarından bütüne giden bağlama mantık adını veriyorsa, şiir de aynı yöntemle insanın çeşitli yetilerini ele alır. Bu yetilerin betimlenişinde bir bütünlük kurulur ve farklı yetilerin birbirinden bağımsız parçalarının birleştirilmesine ritim ya da daha yüksek anlamıyla hesaplanabilir yasa adı verilir. (Hölderlin, 2012: 73)

Felsefenin bütünlük kurma yasasıyla şiirin bütünlük kurma yöntemini “ritim” yasasıyla açıklıyor Hölderlin. O zaman şiir “birbirinden bağımsız parçaları” birleştirirken ritmi kullanıyor, yani neden sonuç ilişkisinden ziyade ritme dayanıyor. Şiirin yapısında bir nedensellik ilkesinden bahsetmek güçtür. Kendi içinde çağrışımsal olarak ilerleyen şiirde herhangi bir türden mantık dizgesine rastlamanın mümkünatı yoktur. Yine benzer bir doğrultuda ilerleyerek Alain Badiou'nün “Şiir Ne Düşünür?” isimli yazısında şiirin doğasına dair yoruma rastlıyoruz. Şöyle diyor Badiou:

[...] şiir basit mesaj, pasif dinleyici, netlik taleplerine güçlükle müsamaha gösterir. [...] aslında şiir iletişim düzenine ait değildir. Şiirin iletişim kuracak bir şeyi yoktur. O sadece otoritesini kendinden alan bir deyiş, bir beyandır. (Badiou, 2014: 23)

Badiou da şiirin “otoritesini kendinden alan” yapısına dikkat çekerek aslında şiirin kendi içinde kurduğu çalışma mekanizmasına işaret etmektedir. Şiirin anladığımız anlamda bir iletişim modeline dayanmaması fikri de aslında kendinden menkul yapısıyla şiiri yazınsal türler içinde özerkleştirmektedir. Kapalı devre yapısıyla

kendi etki alanı içinde devinen şiir iletişim dünyasına girmez. Ayrıca bu özerk çalışma mekanizması içinde şiirin “nesnesi yoktur.” (Badiou, 2014: 28) Bu mânada şiir, herhangi bir somut nesneye referans vermek yerine, düşüncenin kendisine odaklanır. Badiou bu durumu açıklarken şiir için iki türden birbirine zıt süreçten bahseder; bunlardan biri “eksiltme” diğer ise “yayıma”dır. Şiir nesnenin eksikliğinde fikre, düşün sürecine odaklanır. Badiou’nun şiirin hareket alanlarından bahsederken eksiltme fikrine ulaşması zihnimizde “eksiltme” ve “şiirsellik” fikirlerini yan yana getirmemize vesile oluyor. Dolayısıyla Badiou’nun eksilterek şiirsel etkiyi ortaya çıkarırken aynı zamanda düşünsel sürece varmış olması, bizi varmak istediğimiz bağlantı noktasına taşıyacaktır. Bağlantı noktasına geçmeden önce Badiou’nun şiir için söylediği şu tespiti alıntılarlamak gerekiyor. Şöyle diyor Badiou: “[...] bir şiir pekala bilmeden düşünme biçimi olabilir ya da hatta tam anlamıyla hesaplanamayan düşünce.” (Badiou, 2014: 33) Öngörülemeyen bir düşünce biçimi olarak şiir Badiou için aslında “söylenmesi mümkün olmayan şeyleri” (Badiou, 2014: 25) dile getirmek için sessizlikler yaratmaktır. Bu da bize aslında şiirin sembolik zamanı askıya alma kudretinin olduğunu göstermektedir. Çünkü şiir “aksama noktasıdır.” (Badiou, 2014: 25) Şiir okuyucu ya da dinleyici için bir aksama noktası ya da bir kırılma anı ise şiirsel yasalarla düzenlenen ve imgeyle düşünen bir oyun da seyircinin akıl merkezli seyir hâlini bozar, askıya alır. Şiiri “aksama noktası” olarak ele alıp şiirsellik göz önünde bulundurulurken tasarlanan bir oyunu da benzer şekilde düşünürsek seyirci üzerine düşünme zamanımızın geldiğini söyleyebiliriz. Jacques Ranciere **Özgürleşen Seyirci** isimli kitabının aynı adı taşıyan makalesinde seyircinin dönüşümü üzerine düşünmektedir. Konvansiyonel bir oyun yukarıda belirttiğimiz gibi bir ürüne dönüşüyorsa seyirci de bu ürünü tüketen kitleler olarak konumlandırılmaktadır. Guy Debord’un gösteri toplumu üzerine söyledikleri doğrultusunda gösterinin özünün ne olduğunu düşünürken şöyle bir tespite varır Ranciere:

Gösteri, görüşün hükümleridir ve görüş de dışlıktır, yani benliğinden yoksun kalmaktır. Seyreden insanın hastalığı şu kısa özetlenebilir: “Seyre daldıkça, daha az var olur.” (Ranciere, 2010: 13)

Ranciere'in Guy Debord'dan alıntılanarak belirttiği üzere, gösteriyi seyretmek aslında yüzeyde asılı kalmaya benzer. Oyunu izlerken verilenin hızlıca tüketilmesi ve herhangi türden bir değişim ya da dönüşüm söz konusu dahi olmaz. Böylesine bir tüketim denkleminin dayanan seyir oyun ilişkisinin zincirlerini Ranciere yine şiirselliğe ima ederek kırmaktan bahseder. Şu şekilde bir yorum yapıyor Ranciere:

Öğrencinin öğrenmesi gereken şey, hocasının ona öğrettiğidir. Seyircinin görmesi gereken de yönetmenin ona gösterdiği şeydir. Hissetmesi gereken şey, yönetmenin ilettiği enerjidir. Aptallaştıran mantığın merkezinde duran bu neden ve sonuç özdeşliğinin karşısına özgürleşme, neden ile sonucun çözülüşü, birbirinden ayrılmasını koyar. (Ranciere, 2010: 19)

Ranciere konvansiyonel tiyatrunun çalışma mekanizmasından bahseder gibidir ve “aptallaştıran mantıktan” ve neden sonuç ilişkisinden kurtulmaktan bahseder özgürleşme yolunda. Çünkü Ranciere'e göre özgürleşme yazarın, yönetmenin ve dramaturgun önceden belirlediği anlamın “tahakküm” olduğunu fark etmekle başlar. Alımlama sürecinde seyircinin etkin zihinsel katılımıyla devam eder özgürleşme. Böylece seyirci bir kitlelilik fikrinden kurtulmuş olur, oyun da tüketilebilecek bir nesne gibi görülmekten uzaklaşır. Ranciere bu kez de özgürleşen seyirciyi tarif ederken şöyle diyor:

Dilin etkisi önceden kestirilemez. Bu dil, “hikâyeyi” sahiplenmek ve onu kendi hikâyesi yapmak üzere, kendi tercümesini geliştiren, etkin yorumcu rolünü oynayan seyirciler ister. Özgürleşmiş bir topluluk, bir hikâyeciler ve tercümanlar topluluğudur. (Ranciere, 2010: 26)

Ranciere'in dilin etkisini öngörülemeyen olarak tanımladığı Badiou'nun şiiri için söylediği “hesaplanamayan düşünce” sözünü yankılıyor gibidir. O zaman Ranciere'in etkisi önceden kestirilemeyen dil fikri Badiou'nun tanımına göre şiirin dili olabilir ancak.

Ranciere'in aynı zamanda biraz da bu noktaya kadar izlediğimiz tüm yolculuğu tek bir merkezde topladığı söylenebilir. Gertrude Stein'in ve tarihsel avangardların çalışmalarına başlayan neden ve sonuç ilişkisindeki çözümleme,

yerini giderek “eksiltme pratiğine” bırakırken, Badiou’nün şiirsellik üzerine söyledikleri de ortaya konulunca tartışmalar Ranciere’in seyircinin özgürleşmesi üzerinde düğümleniyor ve Heiner Goebbels oyunlarında bahsi geçen tüm bu tartışmaları ve stratejileri pratiğe dökmüş olduğunu göstermemiz için bize uygun teorik zemini hazırlıyor.

## **1.7. Heiner Goebbels’in Şiirsel Etki Yolunda Namevcudiyeti Estetik Olarak Kurma Stratejileri**

Önceki bölümde Heiner Goebbels’in geliştirdiği namevcudiyet fikrine giriş yaparken sanatçının çağdaş tiyatro alanında 1960’lardan beri yapılan deneysel işlerin hâlâ mevcudiyet fikrine dayandığı yönündeki tespitiyle başlamıştık. Tarihsel avangardların sahnenin merkezini boşaltan ve sahneyi metnin ağırlığından kurtaran yenilikçi çalışmalarına ve Gertrude Stein’in getirdiği peyzaj fikrine rağmen metin düzleminde başlayan yenilenme devam eden süreçte her ne kadar ileriye götürülmüş olsa da oyuncunun ve sahne üzerindeki icracıların mevcudiyetinden vazgeçilemiyordu. Oysa Heiner Goebbels’in yukarıda alıntılanan çalışma örneğinden gördüğümüz üzere sanatçı ilk işlerinden başlayarak sahneyi oyuncunun merkezîyetçiliğinden de kurtarmayı hedefliyor. Metin bazında takip edilen izlek boyunca yaratıcılar oyuncunun sahneden kaldırılması yönünde bir arayışla hareket ederken uygulama alanında bu pek rastlanılan bir şey değildir. O sebepten sahne düzleminde namevcudiyet fikrinin araştırma izleğini, çağdaş dans üzerine araştırmalarına devam eden Gerald Siegmund üzerinden örnekleştik. Fakat teorisyenin Jérôme Bel’in dans performanslarından örnekleştiği namevcudiyet fikri de yine tam olarak oyuncunun sahneden kaldırılması yönünde bir arayışa işaret etmiyor. Ayrıca dansın doğası gereği genel olarak anladığımız anlamda bir metinle kurulmuyor oluşu, yine bahsi geçen izleği bizim için yalnızca bir uğrak noktası olarak tayin ediyor. Dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta şu: Oyuncunun sahneden kaldırılma fikri sadece ve sadece Heiner Goebbels’te karşılaştığımız bir şey değildir. Örneğin İtalyan tiyatro

duayeni Romeo Castellucci'nin de belli başlı işlerinde bu fikre rastlarız. İsim vererek özelleştirecek olursak, elbette ilk akla gelen örnek Castellucci'nin *The Rite of Spring* (Bahar Ayini) isimli oyunudur. Sanatçının Heiner Goebbels'in Almanya'nın en önemli bölgesel festivallerinden biri olan ve Ruhr Bölgesi'nin çeşitli şehirlerinde oyunlar sahneleyen RuhrTriennale'nin genel sanat yönetmeni olduğu dönemde aldığı davet üzerine festival kapsamında sahnelemiş olduğu *Bahar Ayini*'ninde sahnede herhangi türden bir oyuncu yoktu. Onun yerine sahnenin tavanına yerleştirilmiş makineler aracılığıyla ortaya saçılan kemik tozlarının dansına eşlik eden Stravinski'nin müziği vardı. Ancak her ne kadar Romeo Castellucci'nin yaptığı oyun, oyuncu mevcudiyeti barındırmıyor olsa da yaratıcının arayışını genelleştirerek ortaklaşan birtakım estetik prensipler çıkarmak oldukça güçtür. Dolayısıyla Romeo Castellucci'nin bu işi arayışın parçası olarak münferit bir prodüksiyon olarak değerlendirilebilir ancak. Heiner Goebbels ise öncesinde de belirtildiği gibi, neredeyse ilk oyunlarından başlayarak çeşitli düzlemlerde bu arayışın takipçisi olmuştur. O sebepten tekil örneklerden bir estetik bağlama varmak ne kadar güçse bu estetik bağlamı Goebbels oyunlarından bulmak bir o kadar kolaydır. Peki bu namevcudiyeti bir fikir olmaktan çıkarıp hangi stratejileri kullanarak bir estetik arayışa dönüştürüyor Heiner Goebbels? Goebbels namevcudiyeti bir estetik ve tiyatro anlayışı olarak benimsediği süreçteki uygulamalarını, yaratım sürecinin “büyüsünü bozan” (*demystify*) niteliklikte bir liste ile karşımıza çıkarır. Listenin en başında tartışmasız olarak elbette oyuncunun/performansçının sahneden kaldırılması fikri var. Bu kaldırma işlemi oyuncuyu “merkezden kaldırma” (Goebbels, 2015: 4) şeklinde olabileceği gibi, oyuncuyu sahneden tamamen kaldırmak şeklinde de olabilir. Bir diğeri ise hem konvansiyonel tiyatrodaki hem de çağdaş tiyatrodaki uzun bir zamandır olan ve hâlâ devam eden mevcudiyet fikrini tek bir merkeze toplamak yerine “sürece dahil olan diğer öğelerle paylaşmaktır.” (Goebbels, 2015: 4) Tanrısal bir figür olarak düşünülen yazar tarafından önceden tayin edilen bir amaca uygun olarak hiyerarşik bir yapılanma doğrultusunda kurulan öğeler arasında dağıtılan mevcudiyet fikri de o mânada kendini tersinleyen bir estetik arayışın sonucu gibi durmaktadır. Yani mevcudiyet fikrini tersine çevirmeyi hedefleyen arayışın sonucudur. Mevcudiyetin sahne üstü öğeleri arasında dağıtıldığı fikri de sonuç

olarak yine Goebbels'in arayışına denk düşen "çoksesliliği" (Goebbels, 2015: 4) ortaya çıkarıyor. Mevcudiyet kazanan ışık, mekân, metin ve ses gibi öğeler aslında kendi başlarına bir anlam ifade edecek boyuta gelirler. Bir nevi her bir öğe "bağımsız bir ses" (Goebbels, 2015: 4) kazanır. Ayrıca Heiner Goebbels'in sahnedeki eksiltme stratejileri şu şekillerde de algılanabilir:

- izleyicinin dikkatinin, seyirciye sırtını dönerek bireysel önemlerini gizleyen performansçıların olduğu "kolektif bir ana karaktere" bölünmesi olarak
- aktörlerinin seslerini bedenlerinden ayırma ya da müzisyenlerin seslerini enstrümanlarından ayırma olarak
- görme ile duyma arasındaki uyumsuzluk (de-synchronization), görülebilir sahneyle duyulabilir sahne arasında bir ayırım ya da bir bölünme olarak
- ara alanlar, keşif alanları ve duygu, hayal gücü ve düşüncenin gerçekleşebileceği alanlar yaratma olarak
- dramatik ifade biçiminin ortadan kaldırılması olarak [...]
- boş bir merkez olarak: kelimenin tam anlamıyla boş bir sahne merkezi olarak, yani görsel olarak merkezleştirilmiş bir odağın namevcudiyeti, ayrıca oyunun mesajı ya da "konusu" dediğimiz şeyin namevcudiyeti [...]
- Bir öykünün namevcudiyeti olarak [...]
- Ve son olarak beklentilerden kaçınmak olarak da algılanabilir bu namevcudiyet, sahnede gördüğümüz, duyduğumuz, genellikle sahnede yapılan şeylerden kaçınmak. [...] (Goebbels, 2015: 4-5)

Heiner Goebbels'in kendi oyunları üzerine bir teorisyen titizliğiyle yaptığı inceleme sonucunda oluşturduğu bu liste sıradaki bölümlerde üzerinde durulacak oyunlar için yol gösterici olacak. Goebbels'in listesine bir bakış atacak olursak bu bölüm boyunca izlenen isimlerin ve arayışlarının buradaki stratejilerin oluşmasında nasıl yol gösterici, ilham verici olduğunu görebiliriz.

Goebbels, konvansiyonel metni, yapısını en küçük parçalara kadar ayırarak yok ediyor ve oyunlarının hiçbirinde tiyatro metni olarak yazılmış bir metin kullanmıyor. Onun yerine yukarıda adı geçen modernist edebiyatın öncü isimlerinin roman, öykü, deneme ve inceleme türlerinde yazdığı metinleri kullanıyor. O sebepten yukarıdaki bütün noktaların keşfi ve uygulaması "tiyatro metninin" tasfiyesiyle başlıyor. Bir mimari yapı gibi inşa ettiği metinlerini tiyatro dışı kaynaklardan seçen Goebbels, sahneyi kurarken aynı zamanda müzikten de büyük ölçüde yararlanıyor. Ancak söz konusu tespitler bu noktada sadece belli

başlı genellemeler şeklinde kalıyor çünkü yönetmen bir çatı altında incelenmesi mümkün olmayan değişik türlerde oyunlar yapıyor. O sebeptendir ki bölümlenmeler yapılırken oyunların malzemesi ve göstermiş olduğu eğilimler önemli rol oynamıştır.

Goebbels'in namevcudiyeti bir estetik olarak kurması yolunda edindiği stratejilere değindiğimize göre artık bu estetik arayışın imge ile düşünmek olduğunu bir kez daha hatırlatarak imge ve şiirsel etki üzerinden tartışmalarımızı şu şekilde bir yorum noktasına getirebiliriz: Heiner Goebbels giriş bölümünde de değinildiği üzere Almanya'nın Doğu Almanya ve Batı Almanya olarak bölündüğü döneme şahitlik etmiş bir yaratıcıdır. Almanya'nın çağdaş dönemdeki en etkili oyun yazarlarından olan Heiner Müller ile de ilişkisini göz önünde bulundurarak adı geçen estetik arayışı Stein, Beckett ve Müller üzerinden geçirip Guy Debord, Jean Baudrillard ve Jaques Ranciere ile buluşturduğumuzda Goebbels'in oyunlarıla sanat alanında "politik bir duruş" hatta bir "karşı duruş" sergilediği söylenebilir. Heiner Müller'in cenazesini sembolik olarak modernist mirasın Goebbels'e aktarıldığı bir an olarak tayin ettiğimizi hatırlayacak olursak, modernist projelerin çöktüğü 20. yüzyılın ikinci yarısında yüzyılın sonuna geldiğimizde estetik bir ütopya arayışıyla karşımıza çıktığı söylenebilir Heiner Goebbels'in. Bunu sanatsal bir ütopya olarak düşünüyorsak eğer, bu ütopya seyirci için başka türden bir algılama biçimine, başka bir dile ve alternatif bir dünya tahayyüllüne davettir aynı zamanda. Bu dünya anlayışında Heiner Goebbels, dilin kifayetsizliğini gösteren ve yeni bir dil arayışında olan büyük modernist yazarların metinlerini yanına alarak bir düzlemde bu tartışmayı devralıp devam ettiriyor, diğer düzlemde ise "bugün bu göstergeler dünyasında bu şekilde tiyatro yapılmaz" gösteriyor bize. İşte o sebepten Goebbels'in müziği de kullanarak daima peşinde olduğu bu ritim, dildeki ve imgedeki şiirsellik fikri, bizi yeni bir dil arayışı konusunda imgesel bir dünyaya çağırıyor. Bu noktada kaçınılmaz olarak Kristeva'nın "sembolik düzenin" karşısında daima potansiyel bir tehdit gibi duran "semiyotik" fikrini anımsıyoruz. Marilynn Edelstein Kristeva'nın "semiyotik" fikrini şu şekilde analiz ediyor:

Kristeva'nın analizinde, semiyotik kadınla ilgili olandan ziyade anneyle ilgili olanla ilişkilendirir, ama anneyle ilgili olan semiyotik hem erkekler hem de kadınlar için ulaşılabilir ve daima sembolik olana eşlik ve tehtit eder. Kesinlikle, Kristeva semiyotiğin annenin alanı olduğu kadar avangardın da alanı olduğunu savunur, dolayısıyla sadece işlevsel olarak ya da metaforik olarak anneyle ilgili olabilir. Sanat ya da en azından devrimci sanat, "semboliğin semiyotikleştirilmesidir" [...] Kristeva için Joyce, Burroughs ya da Sollers gibi erkek bir avangard sanatçı bir anne kadar semiyotik olabilir (ya da muhtemelen daha fazla). (Edelstein, 1992: 44)

Kristeva, semiyotiği anneye ait olanla ilişkilendiriyor ve anneyle ilişkilendirilen bu alanı avangard sanatçılar, özellikle de erkek avangard sanatçılar üzerinden örnekliyor. Peki, nedir anneyle ilişkili olan; doğası itibariyle neden semboliğin karşısında konumlandırılıyor? Kristeva'nın "sembolik" dediği kavramı Lacan'dan ödünç alarak dil ile toplum arasında kurduğu temsili düzeni ifade etmek için kullandığını biliyoruz. Öyleyse dil yani babanın dili sembolik ve temsili bir düzlemdeyse tüm yapılanma dil üzerinde sembolik bir yapılanma olarak işliyorsa, semiyotik de bu sembolik düzenin kurucusu ve taşıyıcısı dilin bir öncesine işaret ediyor. Yani bir bebeğin – yine Lacan'dan ödünç alarak söyleyecek olursak babanın diline geçmesinden önce anne ile kurduğu bedensel temaslar, sesler ve ritim semiyotik alandadır. Yine Edelstein'a kulak verecek olursak şu şekilde bir tarife rastlıyoruz:

Kristeva [...] semiyotiğin dil öncesi alanını anneyle ilgili olanla [...] metaforik olarak chora dediği şeyle ilişkilendiriyor. [...] Chora gizil güç, hareketli, uzamdan bağımsız bir uzamın enerjisi gibi görünüyor, [...] metaforik olarak rahim benzeri [bir yer.] (Edelstein, 1992: 44)

Edelstein'ın Kristeva'nın semiyotik ve chora yorumları üzerinden geldiğimiz noktada aslında belirsizliklerle dolu, temsil düzlemine geçmemiş, herhangi türden bir "sansüre" uğramamış bir alandan bahsediyoruz. Bu alanın dil öncesi bir iletişim dizgesiyle işaretlenmesi de aslında ritim fikrini geri çağırarak bu alanın şiirsel dil ve imgesel olanın alanını tanımlamak için kullanılabileceğini gösteriyor. Yine Kristeva'nın semiyotiğin tasvirini yaparken modernist edebiyatın en büyük

isimlerinden James Joyce’u örnek vermesi, tartışmanın başından bu yana takip ettiğimiz izleği bir noktada topluyor. Edebiyat alanında Joyce, tiyatro alanında ise Gertrude Stein ile başlayan bu dil fikri ya da Kristeva’nın tabiriyle “şiiresel dilde devrim”, yüzyıl dönümünden başlayarak modernistler ve avangard sanatçılar hattında bir kez daha karşımıza çıkıyor ve kaçınılmaz olarak tartışmamızı Heiner Goebbels’e getiriyor. Dildeki bu arayışın Kristeva’nın dil öncesi ya da chora dediği muğlaklıkla dolu alandan hareket ettiğini düşünecek olursak Goebbels’in de şiireselliğini, deneyselliğini ve imgeselliğini bu alandan hareket etmesine borçlu olduğunu söyleyebiliriz. Bu alan dil ile birlikte sembolüğün alanına giren öznenin ancak “sanat” aracılığıyla ya da “devrimci” sanat anlayışıyla koruyabileceği ya da ziyaret edebileceği alandır. Rancierci bir yerden tarif edecek olursak sembolik olanın bozguna uğratıldığı ya da askıya alındığı bu alanda temsilden, neden sonuç ilişkisinden ve aklın güdümünde bir “seyirden” kesinlikle bahsedemeyiz. Devrimci sanat dediğimiz bu sanat anlayışı da yine Mladen Dolar’a sorulduğunda sanatın tarifini yaparken kullandığı tasvire benziyor. “Sanat yapmak bir yarık açmaktır” (Dolar, 2010, s.y.) Kuşkusuz bu yarık en temelinde sembolik düzene açılmış bir yarıktır ve tüm baskıcı anlayışlar askıya alınmıştır. Avangardlar ile başlayarak tiyatro anlayışında ve temsil düzleminde en büyük yarığı Stein’in açtığını söylüyorsak bu yarık Goebbels’in devraldığı bir “kesintiye uğratma” fikridir. O sebepten tartışmanın sonuna geldiğimizde choranın bize emanet ettiği muğlaklık ve temsil edilemezlik fikri, semiyotik dilin ritimselliği, Paglia’nın imgesel düşünme fikri, Goebbels’in oyunlarını yorumlarken bizim kavramsal olarak düşünsel yolculuğumuzun zeminini çoktan oluşturmuş oluyor. Aynı zamanda bir meta-teori bölümü olarak görebileceğimiz bu bölümün sonuna geldiğimizde şunu söyleyebiliriz: Merkez fikrinin yapısının söküldüğü ve anlamın sesin, ritmin ve şiireselliğin gerisine çekildiği bu dünya tahayyülünde sizi bundan sonraki bölümler için imgeyle düşünmeye davet ediyoruz.

## İKİNCİ BÖLÜM

### NAMEVCUDİYET ESTETİĞİ BAĞLAMINDA HEINER GOEBBELS'İN SAHNESİNİ ÇÖZÜMLEMEK

#### 2.1. Enstalasyon Olarak Tiyatro

Heiner Goebbels'in biyografisine baktığımızda Frankfurt'ta aldığı müzik ve sosyoloji eğitiminin ardından kariyerine 1970'lerde solcu radikal bir orkestrada rastlantısal müzik bestecisi olarak başladığını görürüz. 1970'lerin sonlarında ise Alfred Harth ile birlikte bir müzik grubu kurar ve ardından 1980'lerin başında avant-rock müzik grubu Cassiber'a dahil olur. 1992 yılına kadar müzik çalışmalarına bu grup çatısı altında devam eden Heiner Goebbels aynı zamanda tiyatro, film ve bale için müzikler besteler. 1980'lerin ortalarında ise Goebbels'in kendi radyo oyunlarını ve sahnelenmiş konserlerini yönetmeye ve oyunları için müzik bestelemeye başladığını görürüz. Bu çalışmaları arasında *Man in the Elavator* (Asansördeki Adam) (1987), *The Liberation of Prometheus* (Prometheus'un Özgürleşmesi) (1991) ve *Tears of the Fatherland* (Babavatanın Gözyaşları) (1986) gibi oyunlar vardır.<sup>3</sup> 1993 yılına geldiğimizde ise Goebbels'in *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyunu çıkar karşımıza. Öncesinde de adı geçen bu oyun, yaratıcının kariyerinin ilk oyunlarından biri olma özelliğini taşımaktadır. Bu özelliğinin yanında bu oyunu, namevcudiyeti “fikir”den estetik düzleme taşıdığı bir çalışma olarak da görmemiz mümkündür. Bu sebepten bu bölümün ilk kısmında *Ya da Talihsiz İniş* üzerinde durulacak ve bir önceki bölümde zikredilen estetik stratejiler adı geçen oyun üzerinden açıklanacak. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi Heiner Goebbels'in oyunlarını tek bir estetik arayış içinde değerlendirmek mümkün olsa da tek bir tür üzerinden incelemek oldukça güçtür. Bu sebepten bu bölümde *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyun ile başlayan izleğimizi metnin merkezini dağıtmak ve oyuncuyu sahneden kaldırmak gibi arayışlar bağlamında “enstalasyon olarak tiyatro” fikri üzerinden kuracağız. Bu izlek bölümün devamında incelenecek oyunlarda da devam edecek. Hatırlayacak olursak ilk bölümde metin düzleminde oyuncunun

<sup>3</sup> Bkz: <https://egs.edu/faculty/heiner-goebbels>

eksiltilmesi konusunda arayışları olan yazarlar olarak Gertrude Stein, Samuel Beckett ve Heiner Müller'in isimleri üzerinde durmuştuk. Bu ve benzeri arayışları sahneleme üzerinden düşünecek olursak karşımıza Heiner Goebbels'in öncülü olarak görebileceğimiz dünyaca ünlü Polonyalı yönetmen Tadeusz Kantor çıkıyor. Kantor'un çalışmaları aynı zamanda metin merkezli tiyatro algısının kırıldığı, naturalist ve realist tiyatro akımlarına karşı çıkışların yükseldiği tarihsel avangardlar ile Heiner Goebbels arasında bir köprü niteliğindedir. Tarihsel avangardlardan Gertrude Stein'in tiyatro alanında açtığı yolu Samuel Beckett nasıl ki dil ve temsil üzerine arayışlarıyla karşıladıysa, Kantor da bu tartışmaların üzerine inşa ettiği oyunlarıyla tiyatroyu sahneleme anlamında ayrıksı bir yolculuğa sevk etmiştir. Bu vesileyle belirtmekte yarar var ki Kantor tiyatroyu sahneleme bağlamında görsel olanla ilişkilendirmiştir. Bu sebepten Kantor ismini kısıtlı bir çerçevede kullandığımızın altını çizmek gerekiyor. Yukarıda da belirtildiği gibi, Kantor bize yalnızca izleğimizi tiyatroyu görsel olan üzerine inşa ettiğinden dolayı bir adım öteye taşımamızda yardımcı olacaktır. Şimdi sahnelemeyi “görsel” olan bir temel üzerine kurmasını biraz daha açmamız gerekiyor. Polonyalı yönetmenin oyunları ülke sınırlarını aştığı gibi oyunları da konvansiyonel tiyatronun sınırlarını zorlamıştır. Noel Witts, Kantor'un tiyatrosunu şu şekilde tarif eder:

Kantor yirminci yüzyıldaki metinsel, işitsel görsel bir dizi kaynaktan tiyatro yapma geleneğinde anahtar bir figür hâlini almıştır. [...] Brecht, Grotowski, Meyerhold, Mnouchkine, Robert Wilson, Robert Lepage, the Wooster Group, Pina Bausch, DV8 Physical Theatre, Forced Entertainment gibi yirminci ve yirmi birinci yüzyılın önemli tiyatro icracılarının oyunlarına baktığımızda sözel metnin bütünsel deneyimin sadece bir ögesi olarak kullanan hatırı sayılır bir tarihsel Avrupa tiyatro izleği görürüz. Kantor tiyatrodaki görsel olanın önceliği konusunda göstermiş olduğu ısrarla bu grupların arasında yerini kolayca alır. (Witts, 2010: 28-29)

“Sözel metnin” seyir deneyiminin sadece bir ögesi olduğu fikri, Kantor tiyatrosunu adı geçen tüm yönetmenleri etkileyen bir konuma getirir. Tiyatro teorisyeni Patrice Pavis, Kantor'un metin ile kurduğu ilişkiyi şu şekilde bir benzetme ile açıklar:

Sahne metnin sözcülenme ve edimselleşme alanı değildir; artık onun metaforu değil, saltık başkalığıdır. Bunu, her şeyin, sahnelemenin metne bütünüyle yabancı olması amacıyla yapıldığı Heiner Müller ya da Robert Wilson'da, ya da oyuncunun metinle, yün yumağıyla oynayan kedi gibi oynadığı, ondan uzaklaşıp ya da yakınlaşıp, sözcüklerin sesbilgisiyle top çevirdiği, göstereni çınlattığı, bir "metin değirmeni" olduğu Tadeusz Kantor'un gösterimlerinde görürüz. (Pavis, 2000: 255)

Sahnenin sözel metni öğüten, parçalarına ayıran ve çoğunlukla sese indirgeyen bir makine olarak kurgulanması, görsellik fikrini ön plana çıkarır. Bu fikir alışlagelmiş tiyatronun külliye reddi anlamına gelir, buradan hareketle de Kantor tiyatrosu başka bir düzleme taşınır. Yaratım sürecinde tiyatro ya da tiyatroya ait kaynaklarla ilişkilendirilemeyen Kantor'u, Witts şu şekilde bir konumlandırma yolundadır:

[...] Kantor'un yazıları ayrıca görsel sanatlar kökeninden ve örneğin Paris'te karşılaştığı Jackson Pollock'un işleriyle kurduğu bağlardan da kaynaklanır. Bu aynı zamanda Kantor'un alışlagelmiş tiyatro alanından kendini neden bir yabancı gibi hissettiğini de açıklıyor: [...] sosyal hayata ve politikaya doğrudan müdahale aracı olarak tarihsel olarak performansı seçen görsel sanatçılar ile bir akrabalık ilişkisi içindedir. (Witts, 2010: 29)

Kantor'un görsel olanı araştırmasıyla başlayan manifestosu Amerikalı ressam Jackson Pollock ve performans sanatı ile birleştiğinde konumlandırma tamamlanmış olur ve bir adım öteye gidebiliriz. Kantor'un sözel metnin etki alanını daraltan ve diğer öğelerle birlikte eşit konuma getiren tiyatro algısında sahne dekoruna karşı da itirazı söz konusudur. Şu şekilde dile getirir rahatsızlığını:

Sahneye mobilyalar yerleştiren bir dekoratör, işe yaramaz binalar inşa eden bir mimar, yönetmenin onayının peşinde koşan bir sahne tasarımcısı olmaktan sıkıldım. Tüm bu görevleri yerine getirebildiğim tiyatrodan sıkıldım. (Kantor'dan akt. Michal Kobińska, 2009: 54)

Metnin dünyasını resmetmekten başka bir fonksiyonu olmayan sahne dekoru anlayışı Kantor'u dekor konusunda da düşünmeye sevk eder. Kantor tiyatrosunda cansız objeler “canlanır” ve aktif anlam üreten bir konuma getirilir. Kantor için “sıradan bir objeyi’ ‘gerçek bir obje’ yapan şey fonksiyonunun olmamasıdır. [...]” (Margollies, 2016: 140) Objelerin kullanım alanları dışında bir sebepten sahnede konumlandırılması onları aynı zamanda özne konumuna getirir. Objelerin özne konumuna getirildiği bu tiyatro formunun, Krzysztofory Galerisi isimli bir galerinin oyun alanına dönüştürülerek seyirciyle buluşması tartışmamızı yavaş yavaş Kantor'un tiyatrosunu enstalasyon bağlamında değerlendirme yolumuzun taşlarını döşüyor. Sahneye dönüştürülmüş bir galeride seyirci izleyici ayrımının da yeniden gözden geçirildiği oyunlarda objeler özne konumuna getirilirken bu objeleri taşıyan ya da onlarla ilişki içinde olan oyuncular da yer yer nesneleştirilmektedirler; yani oyuncu ile obje arasında bir ayrım gözetilmemektedir. “Oyuncu olarak obje” ve “obje olarak oyuncu” fikrinin hâkim olduğu bu noktada Kantor'un oyun algısı, sahne tasarımı ve tiyatro alanındaki İngiliz öncü isim Edward Gordon Craig'i anımsatır niteliktedir. Kantor, “Theatre of Death” (Ölüm Tiyatrosu) isimli manifestosunda Craig'den ve meşhur makalesi “The Actor and the Uber-Marionette” (Oyuncu ve Üst Kukla)'den bahseder gibidir. Craig referans alınan makalesinde şöyle der:

[...] vücudunuzu bir makineye, alçıya benzer ölü bir maddeye çevirebilseydiniz o alçı da seyircinin karşısında bulunduğu zamanın her anında size itaat edebilse; siz de Shakespeare'in şiirini bir tarafa bırakabilseydiniz, kendi içinizdeki şeyden bir sanat vücuda getirebilirsiniz. (Craig, 1940: 73-74)

Vücudu bir makineye dönüştürmekten bahseden Craig'in aslında oyuncu bedeni üzerindeki kontrolün sağlanmasına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Bu fikirleri genişçe bir kitle tarafından oyuncunun sahneden kaldırılması yönünde algılanmıştır. Ancak Craig burada oyuncu bedenini sahneden kaldırmaktan ziyade oyuncu bedenini bir makine mükemmelliğine ulaştırmaktan bahsetmektedir. Böylece “kontROLSÜZCE dışa vuran duygu selinin” de önü kesilmiş olacaktır. Kantor da benzer şekilde bu durumu oyuncuyu sahneden kaldırmak olarak yorumlamaz. Kantor'un karşı çıkışı da benzer şekilde oyuncunun psikolojik

temelli bir güdümlerle yönlendirilmesine ve realist tiyatro algısına yöneliktir. Buraya kadar işaret ettiğimiz noktaları toparlayacak olursak Kantor tiyatrosunda metnin sese dönüştüğü, dekorların pasif bir sahne süsü olma konumundan kurtarıldığı ve oyuncunun psikolojik bir derinlik yanılmasıyla yönetilmediği bir dünya çıkar karşımıza. Bu noktaları Kantor'un bir oyunu üzerinden somutlayacak olsak karşımıza kuşkusuz *The Dead Class* (Ölü Sınıf) oyunu çıkar. Sanatçının 1975 yılında sahnelediği bu oyunu, Witts şu şekilde aktarır:

Bu iş –bir oyun değil [...]– bir dizi “alternatif” Polonyalı yazarın metinlerine ve imgelerine, diğer malzemelerin ve Kantor'un kendi imgelemine de eklendiği bir kolajdır. Genel çerçeve tahta sıralarıyla ve zaman zaman kukla şeklindeki eski kişiliklerinin sırtlarına bağlı olarak eşlik ettiği yaşlı insanlardan oluşan bir sınıf imgesini sunan on iki performansçısıyla on dokuzuncu yüzyıla ait bir sınıftır: tarihlerini yanlarında taşıyan yaşlı okul çocukları. ‘Öğretmenleri’ Kantor gibi görünüyor. [...] (Witts, 2010: 58)

Witts'in tasvirinde en dikkat çekici nokta *Ölü Sınıf*'i bir oyun olarak nitelendirmekten kaçınmasıdır. Çünkü alıntıdan da anlaşılacağı üzere bu bir sahne kolajıdır. Yukarıda tespit edip açtığımız karşı çıkışların uygulamasını bu oyunda görebiliriz. Değişik yazarlardan alınan metinler temelde ses ve ritim yaratan bir stratejiyle bir araya getirilmiştir. Sınıf dekoru temsili bir dekor olmaktan çok öte bir işlevselliğe ve görselliğe sahiptir. Aynı zamanda sınıf olarak kurgulanan seyir mekânında sıraların ve öğretmen kürsüsünün ötesinde bazı “tekinsiz” makineler de vardır. Öğretmen kürsüsünde ise oyunun yönetmeni Tadeusz Kantor bir orkestra şefi edasıyla oyun boyunca durur ve yer yer oyuna müdahale eder. Kantor bu oyunu yukarıda da sözü edilen Krzysztofory Galerisi'nde sergiler. Galerinin bodrum katında bulunan bir alanda sahnelenen oyundaki karakterler Witts'in deyimleriyle “Samuel Beckett'in geçmiş durumlara hapsolmuş ve kaçamayan karakterlerinin görüntüleriyle benzerlik taşıyor gibi görünüyor.” (Witts, 2010: 61) İmgeler ve durumlar aracılığıyla ortaya çıkan bu “tekinsiz” ve bir o kadar da “muğlaklıklarla” dolu sınıf ortamı galerinin içine yerleştirilerek aynı zamanda enstalasyon gibi düşünülmüştür. Çünkü yukarıda işlevselliğinden kurtarılarak aktif konuma getirilen objeler Kantor'un poetikasında

şu şekilde bir tanım bulmaktadır:

Burada listelenen ve tarif edilen eserler aksesuar değildir.  
Bu fikri Cricot 2 Tiyatrosu fikrinden çıkardım  
[...]  
Bu eserler belirli bir performansın anlık ve gecici ihtiyaçlarını  
karşılama  
üzere yaratılmamışlardır.  
[...]  
Belli bir konuyu ele alan ve müzelerde karşılaşılabilecek bir dizi  
eserin  
parçasıdır.  
Yeteri miktarda içsel tansiyonları  
Ve kendi başına bir sanat eseri olabilecek özerklik duyguları  
vardır [...] (Kantor, t.y.)

“İşlevselliklerinden” kurtarılan ve özerk bir alanda anlam üretebilecek yetkinliğe ulaşan objeler kendi başlarına bir sanat eseri olabilirler. Kantor’un objeleri bütüne hizmet eden bir hiyerarşi içinde konumlandırmayıp her objenin kendi anlam dünyasını yaratmasına olanak sağlaması şu durumu da beraberinde getirir: Oyunlar sona ermesine rağmen “dekorları” bir sanat eseri olarak varlığını sürdürmeye devam eder.

Şekil 1: *Ölü Sınıf*. Krakow and Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich.



Tartışmanın başında da belirttiğimiz gibi Kantor ve tiyatro algısı avangardlar,

modernist edebiyatın önemli temsilcileri ve Heiner Goebbels arasında kuvvetli bir bağlantı noktası niteliğindedir. Yukarıdaki fotoğraftan da anlaşılacağı üzere bir tiyatronun dekoru kendi başına bir sanat eseri olarak algılanabilir ve alımlanma sürecinde anlam üretmeye devam eder. Bir oyunun ya da dekorlarının galeride ya da müzede sahnelenebileceği ve bileşenlerinin bir sanat eseri ya da spesifik anlamda bir enstalasyon olarak görüleceğini belirttikten sonra Kantor'un tartışmasını geride bırakarak enstalasyon fikrine doğru hareket edebiliriz.

Kavramsal sanatçı Ilya Kabakov, enstalasyon sanatının teatrallığı üzerine birtakım tespitlerde bulunmuştur. Derval Tubridy de "Theater and Installation: Perspectives on Beckett" (Tiyatro ve Enstalasyon: Beckett üzerine Görüşler) isimli makalesinde Kabakov'dan alıntılanarak şöyle bir yorumda bulunur:

Kabakov'un enstalasyon sanatı, edebiyat ve tiyatro arasında paralellikler kuran bütünsel enstalasyona dair fikirleri performans ve enstalasyon sanatı arasında ara bağlantılar keşfedebileceğimiz bir bağlam sağlamaktadır. (Tubridy, 2018: 1)

Tubridy, Kabakov'un enstalasyon konusundaki fikirleriyle tiyatro arasında kurduğu bağlantı üzerinden Pan Pan Theatre'ın sahnelediği Beckett'in radyo oyunu *All That Fall* (Düşen Her Şey) üzerinde durur. Tubridy, Beckett oyunlarının seyirciyi merkeze koyan özelliği ile enstalasyon sanatının seyirciyi kuşatan özelliğini yan yana getirerek ikisinin de seyircinin mevcudiyetini ön plana çıkarmasına dikkat çeker. Tubridy'nin Beckett'in Gavin Quinn tarafından yapılan sahnelemesini de incelemesi bu odak üzerinde yoğunlaşır. The Guardian'dan Lyn Gardner sahnelemeyi şu şekilde tarif eder:

Beckett oyunun "karanlıktan çıkmasını" istiyordu ve Gavin Quinn'in Pan Pan Theatre için [yönettiği] şaşırtıcı enstalasyon tarzı prodüksiyonu bunu başarıyor. Ölümün yakınlığını anımsatır gibi seyirciler döşeklerinde kafatası işlemesi olan sallanan sandalyelerde oturtuluyorlar. Yanan ampuller üzerimizde amansız acımasız yıldızlar gibi asılı duruyor. Canlı oyuncu yok, sadece sesler (ses ve ışık efektleri) [...] (Gardner, 2013: s.y.)

Quinn'in Beckett'in oyununu sahnelemesi için şöyle bir yorum yapılabilir:

“Radyo için yazılan” bir oyun, sahneye taşınırken temsili olmaktan öte tamamıyla seyircinin odakta olduğu bir estetik algıyla yapılmıştır. Seyirciler alışlagelmiş tiyatrodaki olduğu gibi oyuna karşıdan bakmazlar, çünkü oyuncusuz oyunda “sahneye” konumlandırılmışlardır. Yani sahnenin merkezine yerleştirilmişlerdir ve seyirciden kendilerini oyuna teslim etmeleri beklenir. Böylece seyirci ses, görüntü ve ışık gibi öğelerin tüm anlam yaratma gücüyle kuşatılmaya hazır hale gelir. O hâlde, denebilir ki, seyirci oyun izlemek yerine müzede bir enstalasyonu üç boyutlu olarak deneyimler gibidir.

Şekil 2: Pan Pan Theatre, *All That Fall*. Fotoğraf: Ros Kavanagh



Sahnelemeden de görülebileceği üzere seyirciler Beckett’in metnini çerçeve bir sahne yorumuyla izlemek süretiyle iki boyutlu bir düzlemde temsili olarak alımlamaz; sesler seyircilerin dört bir yanında devinir. Oyun ve seyir alanı ortadan kalkar. Ayrıca bu sahnelemeye başka bir açıdan baktığımızda, Beckett’in “sadece metin barındıran oyun” fikrinin gerçekleştirildiği söylenebilir.

Kantor'un sahnelemelerine ve örnek verilen bu oyunun da aralarında bulunduğu günümüz çağdaş sahneleme pratiklerine baktığımızda tiyatroyu enstalasyon sanatı ile birlikte düşünmeye başladığımız tespitine ulaşabiliriz. Bu bağlantı noktasında Luk Van den Dries'in tespitimizi destekler nitelikteki yorumuna yer verebiliriz:

[...] tiyatroyu görsel sanatlar, fotoğraf, müzik, çeşitli yeni medya uygulamaları ve buna benzer diğer disiplinlerle ilişkilendirme ihtiyacı vardır. Bu trans-teatrallik olarak tarif edilebilir. Burada tam anlamıyla teatral olanın "ortadan kaybolması" göze çarpar: teatral imge bir heykelde, bir enstalasyonda, görsel bir çevrede çözülür. Diğer disiplinler tiyatro ile birleşir ve son derece disiplinlerarası bir bağlamda yeni olasılıklar ve çözümler ortaya çıkar. Her iki durumda da tiyatronun dilsel olan bel kemiği ifade biçimlerinin birleşik hissine (synaesthesia) teslim olur. Söz ilkesi imge, ses, koku ve dokunuşun masajı tarafından ortadan kaldırılır. (Van den Dries, 2007: 56)

Tiyatroyu görsel sanatlar ile ilişkilendirdiğimizde tiyatronun disiplinlerarası bir yolculukta olduğunu görürüz. Diğer sanat türlerinden anlatı araçları itibariyle faydalanan tiyatronun, bir tarafta sahne kurma stratejilerini genişletirken öte tarafta sahnenin alışlagelmiş tiyatronun öğeleriyle teker teker hesaplaşmaya devam ettiğini söyleyebiliriz.

## **2.2. Üç Boyutlu Yabancılaşma Şiiri: *Ya da Talihsiz İniş***

Heiner Goebbels'in *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyunu 1993 yılında Paris'te Natnerre Amandiers Tiyatrosu'nda seyirciyle buluştu. Goebbels, namevcudiyet estetiğini açıklarken bu oyuna fazlasıyla referans verir, hatta tartışmayı bu oyunla başlatır. Bu sebepten *Ya da Talihsiz İniş* konuya giriş yapmak için bir anahtar niteliğindedir. Birinci bölümde konuya giriş mahiyetinde oyuncunun sahneden kaldırılması fikrinin bu oyundaki bir tesadüften ortaya çıktığını belirtmiştik. Şimdi burada oyunun başlangıç sürecine biraz daha yakından bakalım. Heiner Goebbels oyununda bir sahne tasarımcısı ile çalışmak yerine çağdaş sanat alanından gelen Magdalena Jetelova ile çalışmayı tercih ediyor. O hâlde, Goebbels'in Kantorvari bir algıyla sahnedeki dekoru öncelikle tek başına da anlam üretebilecek bir enstalasyon gibi düşündüğü söylenebilir. Heiner Goebbels, Magdalena Jetelova ile

olan işbirliğini şu şekilde tarif eder:

Bence inanılmaz bir estetik duyarlılığa sahip. Enstalasyonunu ilk kez Viena’da gördüm. Tavana kadar kırmızı kumdan bir piramitti. Bir binanın içine yerleştirilmişti [...]. Magdalena Jetelova’yı aradım ve performanslarımdan birinde birlikte çalışmayı teklif ettim. Kabul etti ve o zamanlar bu onun tiyatroyla ilgili ilk deneyimiydi. İşlerinin gücünden ve uzlaşmazlığından etkileniyorum. Bağımsız bir şekilde hareket edebiliyorlar, herhangi bir nedene ya da herhangi bir şeye teslim olmuyorlar. İşbirliği yaptığım sanatçılardan, ışık tasarımcılardan ve müzisyenlerden beklediğim tam olarak böyle bir şey. Dünyalarının güçlü olmasına ve benim ulaşamadığım yerlere yeni boyutlar açabilmelerine ihtiyacım var. (Goebbels, 2013: s.y.)

Heiner Goebbels’in altını çizdiği nokta seyir deneyimini oluşturan tüm öğelerin tek bir merkeze hizmet etmesinden ziyade, her birinin başlı başına birer sanat eseri olmasıdır. Magdalena Jetelova ile bir işbirliğine gitmesinin arkasında da böylesi bir amaç vardır. Goebbels, her bir sanatçının “yorumcu köleler” olmasındansa kendilerine ayrılan alanlar içinde özgürce üretmelerini ister. Peki, Jetelova kendi özgür alanı içinde oyun için nasıl bir sahne tasarımı yapmıştır? Jetelova’nın sahnenin merkezine dokuz metrelik demirden bir piramit konumlandığını görürüz ve sahnenin sol tarafında da on beş metre genişliğinde beş metre yüksekliğinde kırmızı tüylerle kaplı bir duvar inşa etmiştir. İpek tüylerden oluşan bu duvarın ardında fanlar çalışır ve duvar hareketli bir hâl alır. Jetelova’nın bu sahne fikrine öncülük eden çalışması kuşkusuz ki Goebbels’in de Viyana’da gezdiği sergideki eserleridir. Görsel sanatçının 1992-1994 yılları arasında değişik lokasyonlarda sergilenen *Domestication of a Pyramid* (Bir Piramidin Evcilleştirilmesi) isimli eserine dair yorumlarını Carolin Maras şu şekilde ifade eder:

Çek sanatçı Magdalena Jetelova “Bir Piramidin Evcilleştirilmesi” [isimli] enstalasyonunu tarihimizin önemli bölümlerini alıp müzelere yerleştiren Batılı anlayışa gönderme olarak görsel bir metafor olarak yarattı. Bu iş için sanatçı bir piramidin büyük parçalarını formlar, şekiller ve kültürler arasındaki karşıt uyum duygusunu akla getirecek şekilde galeri binalarına yerleştirdi.

Piramit sanki doğrudan Mısır'dan kaldırılmış ve tesadüfen bir müzeye düşmüş gibidir. (Maras: t.y.)

Öncesinde Goebbels'in de etkilendiğini söylediği “sanatçının uzlaşmaz tavrına” Carolin Maras da dikkat çeker, çünkü Doğu-Batı gibi temel iki karşıtlık üzerinden düşünerek sanatçının ortaya koyduğu imge, doğası itibariyle kültürlerarasılığa işaret eder. Dolayısıyla ortaya çıkan imge üzerinden yaratılan karşıtlıklar iç içe geçer ve aralarındaki sınırlar yok olur. İmgenin “sınırları yok eden” gücü sahnedeki izdüşümünü gösterdiğinde ise ortaya tiyatronun sınırlarını zorlayan ve silikleştiren bir oyun çıkar. Mısır'daki yerinden edilen mezar/piramit “talihsiz bir iniş” sonucu kendini Avrupa'nın merkezinde bir müzede bulur.

**Şekil 3:** Magdalena Jetelova, *Bir Piramidin Evcilleştirilmesi*. Fotoğraf: Magdalena Jetelova



Volkanik küllerle kaplı piramit fotoğrafta görüldüğü üzere müzeye “etkileyici bir uyumsuzluk” oluşturmaktadır. İmge, müzedeki “fikrin küllerle vücut bulmuş” hâlimden Heiner Goebbels'in tiyatro sahnesine demirden bir piramit olarak

taşınmıştır. Ancak *Ya da Talihsiz İniş*'te piramit, tüm normları ve sınırları sarsar nitelikteki çağrışımların alanlarına referans oluşturabilecek şekilde ters yüz edilmiştir.

Şekil 4: *Ya da Talihsiz İniş*. Fotoğraf: Dominik Mentsoz



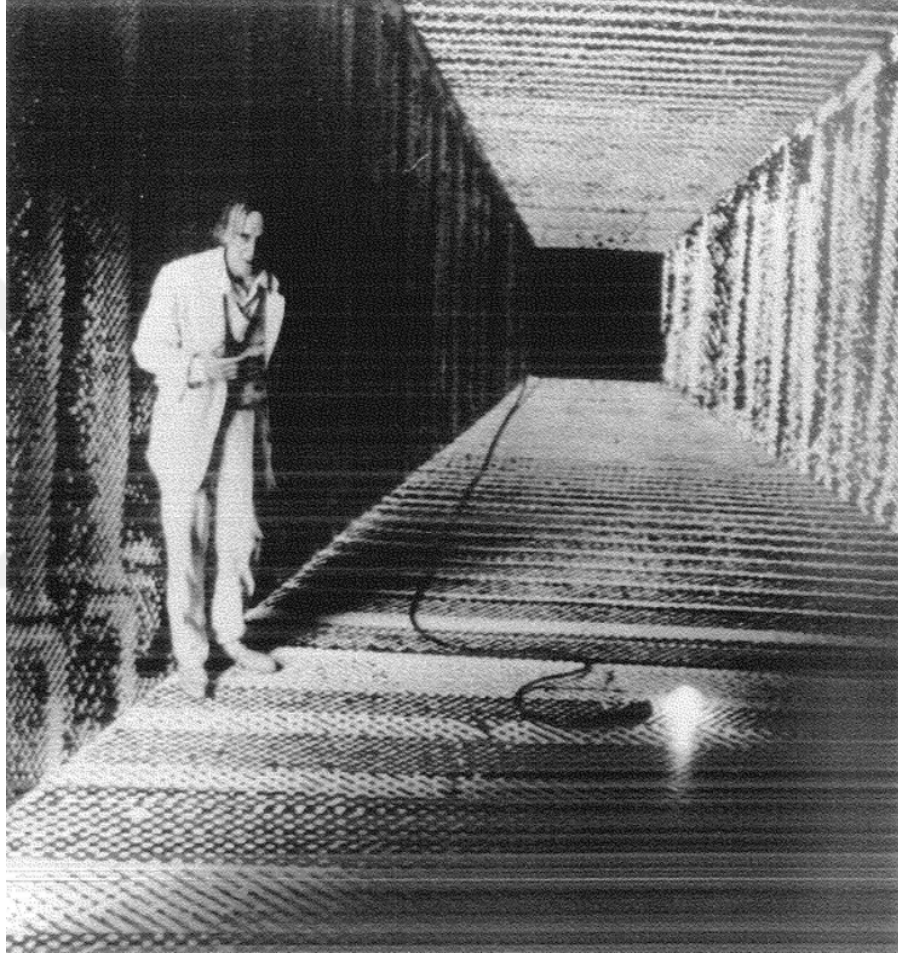
Mısır'dan Viyana'da bir müzeye, müzeden ise Paris'te bir tiyatro sahnesine getirilen piramit imgesi coğrafyalar arası bir yolculuk seyrederken seyirci de artık müzede karşısına çıkabilecek bir sanat eserini alımlar hâle gelir. Karşısındaki salt dekor değildir ve artık piramit anlam yaratma evreninde seyirciyi imge ormanında karşılar. Demir piramidin, oyunun bitmesinin üzerinden yirmi beş sene geçmiş olsa da bugün hâlâ bir müzede karşımıza çıkma ihtimali vardır. Seyircinin baktığı sahneyi gösterge ve imge düzleminde müzeden alarak sahneye kadar takip ettik. Peki sahnede neler oluyor? Oyun başlarken oyuncu Andre Wilms elinde tuttuğu yanan bir ampulle sahne yüzeyini araştırmaktadır. Oyuncu; piramidin yanında, yerde yaklaşan yansımasını görebileceği ayna etkisi gösteren parlak bir zemin üzerindedir. Bu mânada oyunun Faustvari bir arayışla başladığı söylenebilir. Piramit dahil tüm sahne karanlıktadır. Sahneyi aydınlatan tek ışık kaynağı oyuncunun elindeki ampuldür. Oyuncu sahnede ıssız bir ormanda yolunu arıyor gibidir. Oyun açıldıkça karanlık, bir imge ormanına dönüşür ve oyuncu ile birlikte

seyirci de aktif olarak bu ormanda yolunu bulmaya çalışır. Enstalasyon olarak düşünölen sahne dekorunun ardından oyunda neler olduğuna bakacak olursak şöyle bir resim çıkar karşımıza.

Oyunda kullanılan müzikler için Heiner Goebbels, Afrika'dan ve Avrupa'dan çeşitli tarzlarda müzik yapan müzisyenleri bir araya getirir. Sira Djebate şarkı söylerken Baubakar Djebate ise Afrika'ya özgü geleneksel bir müzik aleti olan kora çalar. Bu iki müzisyenin müziğine gitar ve saksafon ile Alexandre Meyer, trombon ile Yves Robert ve "sampling" ve klavye ile ise Xavier Garcia ve Heiner Goebbels'in kendisi eşlik eder. Tekinsiz bir karanlıkta dolaşan oyuncu, kora müziğinin duyulmasıyla birlikte irkilerek müziğin kaynağına doğru ilerler ve sahne aydınlandığında sahneye ters olarak konumlandırılmış piramit görünür. Sahnenin tepesinden sarkıtılan nesne, imge olarak ilk karşılaşmada piramidi akla getirir de içinden dökölmeye başlayan kumlarla birlikte kum saatini de anımsatır. Piramidi taşıyan konstrüksiyonun üzerinde korayı çalan müzisyenin gölgesi sahnenin solundaki kırmızı tüylerle kaplı hareketli duvara düşer. Afrikalı sanatçının gölgesi ile karşılaşan oyuncu elektronik müziğin eşlik ettiği atmosferde tedirginlik içinde birtakım devinimler sergiler. Duvara düşen gölge ayakları üzerinde doğruduğunda oyuncu piramidin içine kaçarak gözden kaybolur. Oyuncu Andre Wilms'in gözden kaybolmasıyla Sira Djebate'nin büyülu bir atmosfer yaratan şarkısı duyulur. Sahnenin arka kısmında konumlandırılan Djebate'ye kora eşlik eder. Oyuncunun gözden kaybolmasıyla oyun donmuş gibi bir hâl alır ve sahnenin merkezi Afrikalı müzisyenler tarafından doldurulur. Oyuncunun yeniden sahnede belirmesi ancak şarkı sona erdiğinde mümkün olur. Ancak oyuncunun sahnede görünür olan kısmı sadece kafası ve bir koludur. Bu da imge olarak seyircide Samuel Beckett oyunlarında küpün ya da tenekelerin içine hapsolmuş karakterleri anımsatır. Bu noktadan hareketle oyun, gitar ve saksafonun ortaya çıkışıyla birlikte bir konser atmosferine bürünür. Artık dikkatimiz oyuncu olarak algıladığımız müzisyenlerdir. Kırmızı duvarın önünde müziklerini icra ederler. Bir kez daha Sira Djebate'nin sesini duyduğumuzda oyuncu elinde kibritleri yakarak kuma saplar. Hemen ardından gelen sahnede ise oyuncu Andre Wilms'i ve Baubakar Djebate'yi ellerinde mızraklarla ormanda

ava çıktıklarını imleyen bir eylem dizgesi içinde görürüz. Bu noktada piramit de ters yüz konumu getirilerek geniş kısmı sahnenin önüne gelir ve sahne içinde küçük bir sahne oluşmuş olur.

**Şekil 5:** *Talısız İniş*. Fotoğrafçı bilinmiyor.



<https://www.kfda.be/en/program/ou-bien-le-debarquement-desastreux>

Oyuncu bu kez elindeki ampulle piramidin içini keşfe çıkar. Bu bölüm sona ererken Andre Wilms, “piramit sahneden” gerçek sahneye adımını atar ve piramit oyuncunun üzerine kapanır. Piramit oyuncuyu yutmuş olur. Diğer bölümde sadece kafasını ve bir kolunu görebiliyorken burada ise sadece ayaklarını görmeye başlarız. Vücudunun hareket eden kısmı görünür hâldeyken konuşan kısmı hiçbir şekilde görünmez. Piramidin içinden çıktığında ise vücudunun üst kısmı aydınlatılır ve bu kez de hareket eden kısmı görünmez, konuşan kısmı görünür

hâle gelir. Piramit kapandığında bir kara tahtaya dönüşmüştür. Tepetaklak konumdan başlayan piramidin hareket ettikçe tüm boyutlarını görmüş oluruz. Oyuncu kara tahta olarak kullanmaya başladığı piramidin ön yüzüne tebeşir ile yazılar yazarken sahnenin karardığını görürüz. Oyun sona ermiştir.

*Ya da Talihsiz İniş*'in sahne tasarımına ve sahne üzerinde neler olduğuna baktık. “Enstalasyon olarak piramit” ve “imge ormanında yapılan bir yolculuk” olarak oluşturduğumuz izleğimizi bu noktada alımlama boyutuna doğru ilerletebiliriz. Alımlama üzerine yapılacak yorumlar aracılığıyla aynı zamanda oyunun metin ve oyuncu düzleminde namevcudiyet estetiğine nasıl hizmet ettiğini de açıklamaya çalışacağız. Bu aşamaya kadar düşülen notlar doğrultusunda şu şekilde bir noktaya dikkat çekerek başlayabiliriz. Heiner Goebbels'in yaratıcı ekiple çalışma biçimini teorisyen Kersten Gladien şu şekilde tarif eder:

İşbirliği içinde olan her bir kişi, finalde ortaya çıkan işe kapsayıcı ve genişletilmiş doğaçlama süreci aracılığıyla hiyerarşik olmayan bir şekilde kendi eşsiz yeteği ve deneyimi doğrultusunda katkı sağlar. Serbest tarzdaki provalarda tüm katılımcıların fikirleri, pratik önerileri denenir, dahil edilir, uyarlanır, atılır, genişletilir ve biriktirilir. (Gladien, 2005: s.y.)

İşbirliği yaptığı sanatçılara “uygulayıcı” olmaktan ziyade “yaratıcı” olabilecekleri alanlar açan Heiner Goebbels'in sahne göstergelerinden başlayarak çoğul anlamlar üretmeye açık işlere imza attığı söylenebilir. Sahne dekoru için görsel sanatçı ile çalıştığına değindik, oyunu tarif ederken ise müzisyenlerin konserdeymişçesine rahat ve yaratıcı bir alanda hareket ettiklerine işaret ettik. O zaman şu soruyu sorabiliriz: Heiner Goebbels dekor ve müzik alanında kendi ilham kaynaklarının peşinde koşan “yaratıcı” icracılarla işbirliğinde olduğuna göre oyunda metin olarak kimlerin kalemine alan açar ve bu metinleri nasıl bir strateji ile yan yana getirir? Bu vesileyle üzerinde duracağımız noktanın kaçınılmaz olarak ilk bölümde altını çizdiğimiz noktalarla diyalog hâlinde olacağını eklemek gerekir. Heiner Goebbels, *Ya da Talihsiz İniş*'te kullandığı metni, Joseph Conrad'ın **Kongo Günlükleri**'nden, Heiner Müller'in **Herakles 2 or the Hydra** (Herakles 2 ya da Hydra) metninden ve şair Francis Ponge'un metinlerinden yaptığı alıntılarla oluşturmuştur. Burada dikkat çeken nokta

Goebbels'in oyunlarında oyun metni olarak yazılmış metinleri kullanmamasıdır.

Goebbels alışıl gelmiş tiyatro metinleri için şu şekilde bir yorumda bulunur:

Dramatik olmayan, bariz bir şekilde sahne için yazılmamış metinlerle çalışıyorum. Bir taraftan dramatik edebiyatı (tiyatro metinlerini) okuyamıyorum, öte taraftan tiyatroyu sahnede duyulabilen bir yazılı metin olarak hayal edemiyorum, tamamıyla karakter söyleminin inandırıcılığına teslim olmuş [şekilde]. (Goebbels, 1997: s.y.)

Heiner Goebbels'in "oyun metinlerini okuyamaması" ve "sahnede duyulabilen bir yazılı metni hayal edememesi", ilk bölümde üzerinde durduğumuz oyun metinlerinin tanrısal bir yazar figürü tarafından kutsal bir kitap gibi oluşturulmuş olması fikriyle ilişkilendirilebilir. Bu tarzda yazılmış bir oyunu sahneye koyma fikri yaratıcı olmaktan ziyade "uygulayıcı" ya da "yorumcu" olmak şeklinde yorumlanabilir. Böylesi bir metin ile çalışan yönetmenden beklenen, oyunu doğru yorumlayıp yani yazarın "mesajını" doğru kavrayıp oyuncuya, sahne ve ışık tasarımcılarına doğru şekilde yorumlamaları için yol göstermesidir. Goebbels işbirliği içinde olduğu sanatçılara kendi "eser"lerini yaratmaları için alan açabiliyorsa bu alışıl gelmiş oyun metinlerine karşı sergilediği duruşla mümkün olabilmektedir. Alışıl gelmiş oyun metnine dair benzer bir itiraz Gertrude Stein'da karşımıza çıkar:

Biri bir oyun okuduğunda biri sık sık bir oyun okur neyse biri Shakespeare'in oyununu okuduğunda en azından ben çok okudum, hiç olmazsa birinci sahne boyunca kişinin parmağını karakter listesinde tutması gerekir, aynı şey izlerken de gereklidir. [...] kişi oyuncularla oyuncu olarak tanışıklık kurar. [...] Ve bunun büyük ölçüde yine tiyatro heyecanının gerginliğiyle ilgisi vardır. (Stein, 1990: 69)

Stein, okuyucunun oyun okurken bir parmağını karakter listesinde tutması gerektiğine işaret ederken aslında konvansiyonel anlamda bir öyküden ve o öykünün karakterlerinin oyun içindeki takip edilebilir değişiminden bahsetmektedir. Hemen ardından "oyunları okumak bir şeydir ve oyunları ve operaları izlemek başka bir şeydir" (Stein, 1990: 70) sözü Goebbels ile buluştuğu noktadır. Bir karakterin "kim olduğunu anlamaya çalışma" ya da "sürekli yeni

karakterlerle tanışma” fikirleri ve oyun okuma ile izlemenin başka başka eylemler olduğu düşüncesi Stein’in da alışlagelmiş tiyatro metinlerinin yönetmenin, diğer yaratıcıların ve seyircilerin hayal gücünü bloke ettiğini düşündüğü şeklinde yorumlanabilir. Bu ve benzeri itirazlar Stein’in peyzaj fikrini bulmasına giden yolda yaptığı itirazlardır. Bu itirazlardan yola çıkarak Stein’in oyunu peyzaj olarak kurguladığını görürüz. Birinci bölümde “sirk” üzerinden verdiğimiz örnekte de görüleceği üzere Stein, herkesin bildiği öyküleri yeniden anlatmak ve karakterlerle tanışıklık kurma zorunluluğu hissetmek yerine hiyerarşik bir yapılanmaya izin vermeyen bir sahneden bahseder. Stein bu fikri metin düzleminde uygulamaya sokar. Heiner Goebbels ve benzer hassasiyetleri benimseyen yönetmenler ise peyzaj fikrini sahneyi kurma stratejisi olarak kullanırlar.<sup>4</sup> Fakat Goebbels’in peyzaj fikri doğrultusunda sahneyi oluşturan diğer yönetmenlerden ayrıldığı nokta şudur: Goebbels metni kurma stratejisi olarak da peyzaj fikrini benimser. Böylece Gertrude Stein ve Heiner Goebbels peyzaj fikri etrafında metin ve sahneleme anlamında bir kez daha buluşurlar. İlk bölümde Stein’in peyzajı ne şekilde tanımladığını görmüştük. Goebbels’in bu fikir doğrultusunda metni nasıl oluşturduğunu örneklemeden önce Stein’in peyzaj fikri doğrultusunda yazdığı oyunların yine bir “bütünlük” içinde olduğunu, yani “ayrık” olarak nitelendirilseler bile yine de oyun olduklarını belirtmekte fayda var çünkü Goebbels’in “herhangi türden” bir metni –ama asla bir oyun metni değil– nasıl bir stratejiyle bir araya getirdiğini örneklerken yaratıcının ismini Stein’den ve diğer yönetmenlerden ayıran noktaya değinmemiz gerekecek.

Goebbels, öncesinde de belirtildiği gibi *Ya da Talihsiz İniş* oyununda üç değişik yazarın metninden alıntılar yapar. O zaman şunu söyleyebiliriz: Goebbels metinlerini opera olarak bestelenmemiş olsalar bile –son bölümde o şekilde de sahnelediğini göreceğiz– libretto olarak tanımlar. Böylece Gertrude Stein’in peyzaj fikri Goebbels’te librettoya dönüşmüş oluyor. Goebbels, bu bölümdeki oyunlarda metni libretto olarak hazırlar ve sahnede müzikle ve diğer öğelerle buluşturur. Ancak diğer bölümlerde göreceğimiz oyunlarında, örneğin İkinci

---

<sup>4</sup> Bunun başka bir araştırmanın konusu olduğunu belirtmekle, birlikte peyzaj fikrinin 20. yüzyıl tiyatrosunu dönüştüren en temel fikir olduğunun da altını çizmeden geçmemek gerekiyor.

bölüm'deki oyunlarda libretto olarak hazırladığı metni besteler. Üçüncü bölümde ise librettosunu kendi oluşturmamış olsa da metinler opera için hazırlanmış librettolardır zaten. O zaman bu vesileyle değinmekte fayda var ki özellikle bu bölümde incelenen oyunlarda Goebbels'in bir mimar titizliğiyle çalıştığı librettosunda ve buna bağlı olarak sahnede metin ve müzik ayrı alanlarda durur. Yani metin ve müzik yan yana konumlandırılır. Birbirlerini keser, böler hatta birbirlerine karşı çıkarlar ama kesinlikle iç içe geçmezler. Ancak İkinci Bölüm'deki oyunlarda metin ve müzik iç içe geçer ve metnin bestelendiğini görürüz. Son bölümde ise artık bir opera librettosundan bahsedeceğiz.

Gertrude Stein ile Heiner Goebbels'i yaratıcı olarak, peyzaj ile libretto fikirlerini de kavram olarak yan yana getirdiğimize göre şimdi tartışmanın başına dönerek Goebbels'in librettosunu nasıl tanımladığına ve sahne metnini nasıl kurduğuna bakalım. Öncelikle Goebbels libretto konusunda şu şekilde bir tespitte bulunur:

Genellikle besteci için metin; bir metinle çalışarak kendi aracını sorgulayacak bir meydan okumadan ziyade önceden belirlenmiş kompozisyonel düşünce için yalnızca bir önvesiledir. Birçok durumda şarkı söylemenin gerekli olup olmadığına dair bir soru gündeme gelmez ama opera ile tiyatro arasında sahne işlerini çok az keşfedilen bestelenmiş bir dil formu ile düşünebiliriz. Birçok bestecinin sözel metne dair gerçek bir ilgisi yoktur ve [şarkı olarak] söylenen metin de sıklıkla sadece bir atmosfer yaratmak için bozulur. (Goebbels, 1997: s.y.)

Libretto formunu operadan ödünç alıp opera formunu da “sahne işi” olarak ele alarak Goebbels aslında operanın da ortodox yapısını tartışmaya açar ve libretto fikrini operanın hegamonik tekelinden kurtararak kendi sahne fikrinde kullanılabilir hâle getirir. Librettonun yapısını da söküyor bir mânada ve “metnin materyal özelliğinden” (Goebbels, 1997: s.y.) faydalanır. Dolayısıyla Goebbels'in metnin “edebiyat” olan yanıyla da ilgilendiğini ve metnin sayfa üzerinde ne şekilde görüldüğün de kendisi için önemli olduğunu söyleyebiliriz. “Bir metni sadece içeriğini anlamını ve yorumu ortaya çıkarmak için okumuyorum” (Goebbels, 1997: s.y.) der, Goebbels. Bu sözü de bizim şu şekilde bir yorum yapmamıza olanak sağlar: Goebbels alışlagelmiş tiyatrodaki olduğu gibi kapalı bir

anlam üretmeyi hedefleyen oyun metinleri ve klasik operada bir “araç” olarak görülen libretto arasından çeşitli itirazlarıyla birlikte sıyrılarak metnin sesine, yapısal özelliklerine ve mimarisine odaklanarak metne “formal” bir bakış açısı getirir. Öyle ki bu durumda metin de diğer sahne öğelerinin arasında kendi başına durabilen bir özelliğe kavuşur. Ayrıca metin alışılmış tiyatrodaki olduğu gibi diğer sahne öğeleriyle yeniden yeniden pekiştirilerek tekrarlanmaz. Dolayısıyla da bağımsız bir öğe olarak diğer sahne öğelerinin yanına konumlanır. Bu noktada *Ya da Talihsiz İniş* oyununun metnin bir örnek vererek “formal” bakış açısının ne demek olduğunu somutlayabiliriz:

ne kadar uzun süre dayanabilir  
baskıya  
ve  
artan panik içinde  
anladı ki:  
orman  
canavardı, çoktandır  
geçtiğini düşündüğü  
orman  
canavardı... (Müller'den akt. Goebbels, 1997: s.y.)

Metnin sayfa üzerindeki görünüşüne bir bakış atıldığında fark edileceği gibi metnin kelimeleri ve heceleri mercek altındaymışçasına küçük atomik birimler olarak ele alınmış ve yorumdan ziyade ritmik bir etki hedeflenmiştir. Heiner Müller'in metninden yapılan bu alıntıyı Andre Wilms piramidin içinden uzattığı kafasıyla baş aşağı şekilde söyler ve metnin bu kısmı Afrikalı müzisyenlerin müziği ile bir diyalog içine girer. Sahneleme düzlemindeki bu yorum da metnin sesinin ön plana çıkarıldığını ve ritmin ön planda olduğunu gösterir. Sözler karşındaki bir oyuncuyla “iletişim” kurmak gibi bir amaç taşımadığı gibi müzik ile iletişime girer. Metni bu şekilde ele alma konusunda Goebbels'in yorumu bize şu şekilde yol gösterir:

Metni peyzaj olarak ele almak onu bir turist gibi yüzeysel bir tavırda geçmek değil, resmin içinde kalarak, hareket hâlindeki bir arabanın içinden yakalamak, [metnin içinde] bir keşif gezisindeymiş gibi seyahat etmek anlamına gelir. Ya da Walter

Benjamin'in sözleriyle metne 'okuyucunun avcı olduğu bir orman' olarak bakmak. (Goebbels, 1997: s.y.)

Metni bu şekilde düşündüğümüzde bir kez daha Gertrude Stein'in *Ne Oldu* isimli oyununa dair söyledikleri yankılanır. Stein, yazdığı ilk oyunun alışagelmış tiyatrodaki olduğu gibi olan şeyleri tasvir etmek yerine, "olan şeylerin özüne" dair olduğunu dile getirir:

Söylediğim gibi bir motor hareket eder ve araba gider ama benim işim bir sanatçı olarak benim esas işim arabanın nereye gittiği ile ilgili değil hareket etmesinin özü olan içindeki hareket ile [ilgili.] (Stein'dan akt. Cairns Watson, 2005: 67)

Stein'in kurduğu "araba" ve "yolculuk" analogileri bize alışlagelmış oyun metni ve "ayrık" oyun metni karşılaştırmasını iyi şekilde tasvir eder. Alışlagelmış tiyatrodaki arabanın içinde yolculuk söz konusu iken Stein'in yaptığı arabanın motoruna odaklanmaktır. Arabanın içinde yapılan yolculuk o mânada Goebbels'in bahsettiği "turistik gezi" fikri ile karşılaştırırken arabanın motoruna odaklanmak ise metni ritmik bir noktadan kurmak anlamına gelir. Yukarıda Heiner Müller'in metninden verilen alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Goebbels de Steinvari bir duruş açısından metni benzer bir şekilde formüle eder. Bu noktaya kadar takip ettiğimiz izlek üzerinde geldiğimiz noktada Goebbels'in nasıl bir itirazla yola çıktığını ve ne şekilde bir metin fikri geliştirdiğini incelediğimize göre, Goebbels'in ilk bölümde namevcudiyeti bir estetik olarak kurma yolunda bahsettiği stratejiler bağlamında düşünecek olursak namevcudiyet metin düzleminde ne şekilde çıkar karşımıza? Aslında sorunun cevabını da izlek boyunca vermiş olduk fakat bir kez daha açık bir şekilde ifade edecek olursak, Goebbels'in metni kurarken namevcudiyeti alışlagelmış tiyatronun öğeleri üzerinden kurduğunu söyleyebiliriz. Yani bir başka deyişle, sahne düzleminde "eksiltelen" alışlagelmış tiyatronun olmazsa olmaz öğeleridir. Bu öğelere biraz daha yakından bakmak yerinde olacaktır. Gustav Freytag, **Drama Tekniği: Dramatik Yapı ve Sanat'ın Açıklaması** isimli çalışmasında alışlagelmış tiyatronun yapısını bir piramit analogisi üzerinden açıklar. Bu piramide göre anlatı doğrusal bir çizgi üzerinde değişen ve dönüşen birtakım olaylar dizgesi içerisinde verilir. Bir giriş

ile başlayan olaylar yükselen bir aksiyon dizgesi aracılığıyla doruk noktasına varır ve oradan geri dönüş ile çözüme girerek sonuca bağlanır. İyi kurulu oyun yapısı olarak da düşünebileceğimiz bu form alışlagelmiş tiyatrunun çeşitlilik gösteren yapı önerilerine rağmen temelde aynı formüle dayandığını gösterir.

Şekil 6: Freytag Piramidi.



<https://www.gokhanyorgancigil.com/?p=1503>

Freytag'ın piramidinden gördüğümüz bu dramatik yapının Goebbels'in metin oluşturma fikriyle hiçbir ortak paydası olmaması, yukarıda belirtilen namevcudiyet stratejisini somutlar niteliktedir. Metin düzleminde giriş-gelişme-sonuç dizgesinden bahsedemediğimiz gibi, alışlagelmiş tiyatrunun karakter, öykü gibi diğer öğelerinden de bahsetmek söz konusu değildir.<sup>5</sup> Birinci bölümde oyuncunun metin düzleminde eksiltilmesi üzerine söylediklerimizi hatırlayacak olursak Goebbels bu tarzda bir metin kurma stratejisiyle oyuncusuz bir metin ortaya çıkarmış olur. Bir libretto olarak düşündüğü oyuncusuz metin aracılığıyla Goebbels böylece “dramatik ifade biçimini ortadan” (Goebbels, 2016: 4) kaldırır. Öncelikle metin adı geçen dramatik kaygılardan arındırılıyor ve yapısal özelliklerini dikkate alarak söyleyecek olursak, bir mimari yapı gibi düşünülmüş librettoda üç değişik türden metin yan yana gelir. Bu yan yana gelişte metinlerin kesinlikle birbirine ya da bir üst olarak konumlandırılan bir diğer öğeye hizmet etmek gibi bir özelliği yoktur. Bu noktada şunu da son olarak belirterek metin tartışmasını bir adım öteye götürmek yerinde olacaktır. Goebbels odaklandığı

<sup>5</sup> Freytag'ın piramidi ancak ve ancak *Ya da Talihsiz İniş*'te sahnede gerçek bir piramit olarak karşımıza çıkar. Bu da yalnızca ironik bir yorum ya da “alaycı” bir bakış olarak düşünülebilir.

metinlerden yaptığı seçkide “tek bir noktaya işaret eden” bir anlam yaratma arayışında değildir. Metin seçkilerini birer ağaç gibi düşünersek metinler tek tek konumlandırılırsalar da yan yana gelerek bir orman oluşturduklarını söyleyebiliriz. Goebbels’in bu ormanda göz önünde bulundurduğu neredeyse tek nokta metinlerin “politik” olarak birbiriyle çelişmemesidir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi “bu ormanda seyirci avcıdır.” İmge ormanında metinler ile imgeler arasındaki bağlantı noktalarını kurma görevi seyirciye bırakılır. Yaratıcı, seyircinin “öğeleri öznel şekilde birleştirebileceği” (Goebbels, 1996: s.y.) bir alanda zihinsel olarak dolaşmasına olanak sağlar. Geldiğimiz noktaya kadar metin düzleminde namevcudiyet arayışının nerelerden kurulduğunu ve ne şekilde formüle edildiğini incelediğimize göre, bu oyuncusuz metinler sahne enstalasyonu ile birleştiğinde nasıl bir oyuncu fikrinden bahsedebileceğimiz konusuna geçebiliriz.

Yukarıda Goebbels ile işbirliğine değindiğimiz görsel sanatçı Magdalena Jetelova’nın katıldığı bir provada oyuncunun piramidin içinde kaybolmasına ilişkin yaptığı “Sen ortadan kaybolunca harika oluyor” (Goebbels, 2015: 1) şeklindeki yorum tartışmanın başlangıç noktası olabilecek niteliktedir. Goebbels’in deyimiyle “tesadüfi” olarak başlayan şey oyunların tümüne yayılan bir arayışa dönüşmüştür. Bu vesileyle *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyunda başlayan oyuncunun sahne merkezinden uzaklaştırılma serüveni, bu bölümün son oyununa geldiğimizde oyuncunun sahneden tamamen kaldırılmasıyla sonuçlanacaktır. Bu sebepten adı geçen oyun ilklere olma özelliğiyle, oyuncunun sahne üzerindeki mevcudiyetine karşı açılan bir meydan okuma özelliği taşımaktadır. Sahne üzerine konumlandırılan Magdalena Jetelova’nın tasarımını yaptığı piramit, oyuncu için yer yer bir örtü görevi görürken oyunun sonlarına doğru onu tamamen yuttuğunu görürüz. Bu noktada oyuncunun sahneden bedensel olarak kaldırılmasına varan tarihsel sürecin taşlarının nasıl döşendiğine bakmak yerinde olacaktır. Teorisyen Claire Warden, **Modernist and Avant-Garde Performance – An Introduction** (Modernist ve Avangard Performans - Bir Giriş) isimli çalışmasında Tristan Tzara, Filippo Tommaso Marinetti, e.e. Cummings ve Samuel Beckett’in modern psikoloji biliminin ışığında avangard ve modernist arayışları bağlamında bedeni

parçalı bir algıya dönüştürdüklerinden bahseder. Claire'ın satırlarından okuyacak olursak:

Tzara, Marinetti, cummings ve Beckett bütününe odaklanmak yerine parçalarına odaklanarak tuhaf, gerçek dışı ve tanınmayan bir hâle getirdikleri insan bedenini dağıttılar. Parçaları tanıyoruz elbette ama eli ya da ağzı bütünsel olarak bedenden ayırmak bu parçaları başka bir dünyaya aitmiş gibi gösterir. (Warden, 2015: 93)

Avangard dönemde bütünlüğünü ve üstünlüğünü yitiren metin fikriyle birlikte beden de parçalarına ayrılıp bu dünyadan değilmiş gibi bir görünüm kazanır. Beden algısının tarihsel değişimi ve dönüşümü üzerinde izlediğimizi devam ettirdiğimizde bu kez Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk anlayışı ile birlikte beden bir makineye dönüştürülmüştür.<sup>6</sup> Nasıl ki modern psikolojinin gelişmesiyle bütünlüklü zihin ve beden algısının bir ilüzyondan ibaret olduğu anlaşıldıysa, modern üretim teknolojileri ve Fordizm bağlamında “kıskaca alınan” beden de bütünlüğünü yitirerek Meyerhold'un oyunculuk anlayışında gördüğümüz şekliyle “ironik” olarak mekanik hareketler çıkaran bir mekanizmaya dönüşmüştür. Warden'ın, Meyerhold'ün “Disiplinli hareketler sistemi modern bedene tepki göstermenin yolunu temsil eder.” (Warden, 2015: 99) şeklindeki yorumu da Meyerhold'ün çağın gelişmelerine paralel olarak bedeni bu şekilde bir dizgeye oturttuğunu gösterir. Parçalı bir şekilde algılanan ya da bir makine sistematigi içinde düşünülen beden, modern dans ve performans örneklerine gelindiğinde de “1930'ların bağlamını yansıtır niteliktedir” (Warden, 2015: 100) Görüldüğü hâliyle oyuncu bedeni üzerine arayışlar 1930'ların araştırmalarını ötesine geçtiği söylenemez. Bölünen, parçalanan ya da bir makine gibi tahayyül edilen beden sahneden tamamıyla kaldırılmaz. Avangard, modernist arayışlar ve çağdaş dans çalışmaları yalnızca beden hâkimiyetini sorgulamakla kalır ama birinci bölümde Goebbels'ten aktardığımız şekliyle tüm bu denemelere rağmen oyunlar hâlâ oyuncunun mevcudiyeti fikrine dayanmaktadır. O sebepten Goebbels'in *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyunu tüm bu beden tartışmalarını da arkasına alarak arayışı

---

<sup>6</sup> Öncesinde bahsettiğimiz Gordon Craig'in Aktör ve Üst-Kukla tartışmasını da hatırlamakta fayda var.

bir adım öteye götürür. Oyuncu bedenini adı geçen arayışlara referans niteliğinde parçalarına ayrılır, yer yer gölgede bırakılır ve piramidin içine hapseder. Böylece oyuncu sahnenin merkezinden kaldırılmış ve oyunun merkezi de boşaltılmış olur. Heiner Goebbels, oyuncuyu merkezden kaldırma ve sahnenin merkezini boşaltma şeklinde özetlenebilecek bu uygulamasını şöyle bir amaç için yaptığını belirtir:

Sahne eylemini müzik ile kesintiye uğrattıyorum, sahneyi boş bırakıyorum. Tüm bunları tiyatronun sınırının nerede olduğunu test etmek için yapıyorum. (Goebbels", 2013: s.y.)

Oyuncunun piramidin içine çekildiği ya da birçok eyleminin müzik tarafından kesintiye uğratıldığı yerde yönetmen tiyatronun sınırlarını da zorlarken, bir kez daha yineleyecek, olursak seyirciyi aktif alımlama sürecine sevk eder. Toparlarsak, sahneyi bir enstalasyon olarak kuran ve müzisyenler için oyuncu gibi bir icra alanı yaratan ve oyuncuyu merkezden kaldıran Goebbels her bir sanatçı için kendi sanatlarını icra edebileceği bir alan açmış olur. Peki metni, müziği ve piramit imgesini yan yana düşünecek olursak bu boşlukla dolu oyununun alımlanma sürecinde nasıl bir anlam ortaya çıkar? Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde Alman müzik tiyatrosu üzerine bir forumda Alman yönetmen Christoph Marthaler bu tarz bir oyunu alımlama sürecinde "liberal" bir deneyimden bahseder. Yani anlamın ucunun açık olduğunu ve herkesin istediği şekilde alımlayabileceği şeklinde bir yorumda bulunur. Bu yorum karşısında Heiner Goebbels ise bu deneyimin "liberal" bir deneyim olmaktan ziyade "demokratik" bir deneyim olduğunu dile getirir. Dolayısıyla buradaki alımlama düzlemi liberalizmin keyfiyetiyle ya da farklı türden bir deneyim biçimiyle etiketlenemez. Oyunda hedeflenen "demokratik" deneyim Goebbel için "belirli" bir alımlama sürecidir. Goebbels bu yorum karşısında şöyle bir açıklama yapar: "Eğer metni ya da konuşan sesi farklı düzlemlerde deneyimleyebiliyorsan metnin gerçeğine daha fazla yakınlaşırsın. [...] Bu her şey kabul tarzı bir şey değildir." (Goebbels, 1996: s.y.) Dolayısıyla oyunun alımlama süreci üzerine düşünürken bu "serbestlik" fikrinin bizi her türden yorumun geçerli olacağı şeklinde bir yoruma ulaştırmaması gerekir. Çünkü oyun için seçilen metinlere baktığımızda Conrad'ın metni ve Afrikalı müzisyenler bizi kaçınılmaz olarak "öteki" ile karşılaşma

şeklinde bir yoruma doğru götürecektir. Bu yorumlama sürecinde pek tabii ki yaratıcının da belirttiği gibi farklı alımlama boyutları söz konusu olsa da düşüncemiz ister istemez sömürgecilik sonrası bir tartışmaya sabitlenecektir. Görüldüğü üzere sahnede kesin olarak ne düşüneceğimizi reçete şeklinde bize sunan bir metin ile onu boyutlandıran ve sürekli tekrar eden öğeler olmasa da anlam belli kavramlar etrafında dolaşacaktır. Fakat sahne üzerindeki tüm öğeler arasındaki bağlantılar son derece “öznel” olacağı için seyirci Ranciereci mânada özgürleştirilmiş olur ve kaçınılmaz olarak deneyimi biricikleştir. Anlamın sınırlarının özgürleştiği ve asıl görevin seyircide olduğu *Ya da Talihsiz İniş* oyunun bu sebepten eleştirmen Gerd Gliewe'nin deyimiyle “üç boyutlu bir yabancılaşma şiiridir.” (Gliewe, 1994: s.y.)

### 2.3. Şiirsel Mekân ve Zaman: Eraritjaritjaka

*Eraritjaritjaka*, 1993 yılında *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyun ile başlayan üçlemenin son oyunudur.<sup>7</sup> Bu bölümünde ilk olarak çalışmanın amacına, kapsamına ve namevcudiyet estetiği bağlamında oluşturulan izleğine bir model olarak hizmet ettiği için *Ya da Talihsiz İniş* isimli üçlemenin ilk halkası üzerinde duruldu. Yukarıda detaylı şekilde görüleceği üzere tartışma tarihsel evrimden getirilerek sahnenin temel öğelerinin eksiltilmesi üzerine kurularak açıldı. Bu bölümün ikinci oyunu olarak belirlediğimiz *Eraritjaritjaka*, birinci oyunda başlattığımız sahne üzerindeki öğelerinin eksiltilmesi izleğinde oyuncu ve metin bağlamında iki temel tartışma alanı sunmaktadır bize. *Ya da Talihsiz İniş*'te sahne üzerinde merkezden kaldırılan, gölgelenen ve yer yer piramidin içinde yok edilen oyuncunun *Eraritjaritjaka*'da şapkasını ve paltosunu da alarak sahneyi terk ettiğini görürüz. Yine *Ya da Talihsiz İniş*'te Stein'in peyzaj fikrinden yola çıkılarak müzik ve metnin yan yana durduğu metnin, *Eraritjaritjaka*'da libretto olarak oyun metni dramaturjisini koruduğunu görürüz. Bu oyun özelinde oyuncuyu sahnenin dışına taşıma tartışması üzerinde durulurken libretto olarak

<sup>7</sup> Adı geçen üçlemenin ikinci oyunu *Max Black*'tir. Heiner Goebbels tarafından 1998 yılında yaratılan *Max Black* bir tekrar ve benzer modelleme önerisi sunduğu için onu üçlemenin ikinci halkası olarak anmayı yeterli buluyoruz. Çünkü *Eraritjaritjaka* sahne öğelerinin eksiltilmesi bağlamında izlemimize daha çarpıcı örnekler sunmaktadır.

oyun metni fikrinin ne anlama geldiği ve ne şekilde yorumlanabileceği konusunda da yorumlar yapılacak.

*Eraritjaritjaka* isimli oyun 2004 yılında Theatre Vidy Lausanne'da Heiner Goebbels tarafından yapılmıştır. Adı geçen diğer iki oyunda da yer alan oyuncu Andre Wilms ile Fransızca yapılan oyunun<sup>8</sup> telaffuzunda bile zorlanılan isminden başlayacak olursak, *Eraritjaritjaka* kelimesi Aborijinlere ait Aranda dilinden alınmış ve 'kaybolan bir şey için duyulan derin özlem' şeklinde çevrilebilir. Oyunun alt başlığı ise "cümleler müzesi" (*musée des phrases*)'dir. Goebbels oyunun librettosunda Nobel Edebiyat Ödüllü yazar Elias Canetti'nin çeşitli metinlerinden derlediği aforizmaları kullanmıştır. Adındaki bilinmezliğin yarattığı merak duygusuyla karşıladığımız oyunda neler olduğuna kısaca bakılabilir. Heiner Goebbels *Eraritjaritjaka* isimli oyununun inşa sürecini ve ilişki kurduğu temel kavramları açıkladığı "You Notice Some Things Only Because They Are're Not Connected to Anything" (Bazı Şeyleri Sadece Başka Bir Şeyle Bağlantılı Olmadıkları İçin Fark Edersiniz) makalesinde, Elias Canetti'nin **İnsanın Taşrası** isimli kitabından alıntılar yaptığını söyleyerek oyunun temel dramaturjik yapısını bu fikir üzerine kurduğunu belirtir. Goebbels bu benimsediği bu yapı önerisini şu şekilde tanımlar:

Bu prodüksiyonda birçok şey bağlantısızlıktan gelişir. Örneğin ayrı ayrı gösterilen teatral araçların bağımsız varoluşu: müzik, yaylı çalgılar dörtlüsü, ışık, film, uzamın genişlemesi gibi: ilk önce siyah zemin sonrasında beyaz dikdörtgen, küçük bir ev, büyük bir ev içerisi ve dışarı. Ancak sonrasında bağımsız olarak gösterilen bu parametreler birbirlerine karışacaklardır. (Goebbels, 2015: 17-18)

Başlangıçta birbiriyle hiçbir bağlantısı olmayan ve teker teker gösterilen teatral öğeler çerçeveselendirildikleri sahne üzerinde otonom alanlarında bağımsızlıklarını ilan etmiş gibidir. Sahneyi ilk olarak siyah bir alan olarak tanımlar Goebbels yani

---

<sup>8</sup> Oyunun Fransızca yapılması fikri yine alışılmış tiyatrodan kalma bir anlamlandırma geleneği gibi duruyor. Bir metnin ışığında konvansiyonel araçlarla yapılmış bir oyun olmayan *Eraritjaritjaka* için Fransızca yapılmış oyun demek yerine, oyunda Fransızca cümleler kullanılmıştır demek daha yerinde olacaktır.

denebilir ki sahneyi renksiz olarak “sıfır noktasından”<sup>9</sup> kurmaya başlar. Oyun başlarken boş sahnenin ortasında duran dört adet sandalyeye Mondrian Quarttet gelip oturur ve müzik duyulur. Yaklaşık sekiz dakikalık bir konser dinletisinin ardından seyircinin sahnede yaratılan konser havasına artık yeterince ikna olduğunu düşündüğümüz anda kuartet ekibi sahne merkezindeki konumlarını terk edip sahnenin arka kısmına yan yana otururlar ve müzik o şekilde devam eder. Sahne ile müzik ayrı ayrı öğeler olarak konumlandırıldıktan sonra sahnenin zemini siyahtan dikdörtgen bir beyaz zemine dönüşür ve kuartet ekibinin arasında bir robot göze çarpar.<sup>10</sup> Oyuncudan önce beliren robotun ardından oyuncu Andre Wilms sahnede görüldüğünde seyirciye sırtı dönüktür ve Canetti’nin sözlerini duymaya başlarız. Böylece sahne, müzik ve oyuncunun ardından metin de sahneyle ve seyirciyle tanışmış olur. Bu teatral öğelerin ardından ışık da bağımsız bir araç olarak dâhil olur oyuna ve oyuncuya alan açan, onu yönlendiren bir öğeye dönüşür. Işığın da oyuna dahil edilmesiyle birlikte sahne yer yer karanlıkta bırakılarak oyuncu ve Mondrian Quarttet ekibi sahnede birer gölgeye dönüşür. Tüm öğelerin dâhil edilmesinin ardından sahneden bir anlık ayrılan oyuncu elinde bir ev maketiyle geri gelir. Böylece oyuncunun elindeki maket de oyun dekoru olarak sahnede yerini almış olur. Andre Wilms ev maketini getirip sahnenin merkezine konumlandırır ve evin çatısına başını yaslayarak sahnede yere uzanır. Işıkların tamamen alınmasıyla maket evin ışıkları yanar ve etrafından beliren şehir ışıkları görüntüsüyle kalabalık bir şehirde tek başına kalmış bir ev görüntüsü çıkar ortaya. Işıkların yeniden yanmasıyla birlikte oyunun ilk bölümü tamamlanmış gibidir. Bu noktaya kadar oyuncu sahne, müzik, dekor ve robot ile ilişkilendirilmiştir. Andre Wilms’in bir sonraki hareketi ise robot ile eylem yoluyla bir diyalog kurmaktır. Sahnenin merkezine gelen robot, oyuncu ile karşı karşıya gelir ve oyuncu robotu yakından inceleyerek başladığı iletişim biçimini bir

---

<sup>9</sup> Birinci Bölüm’de Heiner Müller’den aktardığımız “Tiyatro bir kez daha dışa doğru o adımların atılabileceği [...] sıfır noktasını görmek zorundadır” sözünde bahsi geçen “dışa doğru adımları” Heiner Goebbels bu oyunu ile attığı düşünülebilir. Yenilenmesi gereken tiyatro “sıfır noktasından” yeniden kurulmaya başlanmış gibidir. Kaçınılmaz olarak Goebbels’in de daima arayışında olduğu seyircinin “algısında yenilenme” de sağlanmış olacaktır.

<sup>10</sup> Oyunun ilk çeyreğinde sahnede henüz bir oyuncu belirmemişken göze çarpan robot fikri oyuncunun konumu ve Goebbels tiyatrosundaki geleceği açısından çeşitli özsezilere yol açar.

süre daha sürdürür.

Şekil 7: *Eraritjaritjaka*. Fotoğraf: Krzysztof Bielinski.



Oyunun geldiğimiz noktasına kadarki kısmının tarifinde de görüleceği üzere konvansiyonel anlamda bir oyun fikri olmadığı gibi sahne düzleminde karşımıza yalnızca bazı göstergeler ve birtakım eylem dizgeleri çıkar fakat ne yazık ki ne gösterge ne de eylem düzleminde bir öykü oluşturacak kadar olay öyküsüne hizmet edecek türden bir somutlamaya gidilmediğini görürüz. Dolayısıyla da sahnede birbirine bağlantısızlıklarıyla kurulan öğeler nezdinde namevcudiyet fikri kendini hissettirmeye başlar. Oyunun devamında da bu fikir oyuncunun oyun sonuna kadar bir daha “sahneye geri dönmeyeceği” bir yolculuğa çıkarılmasıyla pekiştirilmiş olur. Oyuncunun robot ile olan sahnesi sona erdiğinde beyaz dikdörtgen zemine paralellik oluşturacak şekilde sahnenin arka yüzeyinde siyah perdelerinde ortadan kaldırıldığını görürüz. Perdelerin kalkmasıyla birlikte sahnedeki maket evin ön yüzünün tıpatıp aynısı olan devasa boyutlarda düşünülmüş evin dış yüzeyi sahnenin arka yüzeyinde belirir. Böylece artık sahne ima edilen bir evin bahçesi gibi imlenirken seyirciler evi dışarıdan izleyen bir

konuma yerleştirilir. Arka yüzeyde beliren evin görüntüsünün ardından oyuncu şapkasını ve pardösüsünü alıp sahneyi terk eder. Ardından onu takip eden kameranın eşliğinde oyuncunun sahneden çıktığını fuayeden geçerek tiyatro binasını terk ettiğini ve bir taksiye binerek şehirde bir yolculuğa başladığını görürüz. Oyuncunun sahneyi terk etmesiyle sahnede yalnız kalan kuartet topluluğuna robotlar eşlik eder. Oyuncunun sahneden kaldırılmasıyla robotların sayısı ikiye çıkar, sahnenin sağ ve sol taraflarında konumlanırlar. Sahneyi robotların kontrolüne bırakmış gibidir Goebbels. Kamera eşliğinde şehirde yolculuğa başlayan oyuncunun eylemleri sahnenin arka yüzeyinde konumlandırılan evin dış yüzeyinden izlenir.

Oyunun başlangıcından itibaren hiçbir zaman merkezde konumlandırılmayan oyuncunun sahneden kaldırılmasıyla birlikte sahnede kalan sadece sesidir. Mikrofon aracılığıyla sahnedeymişçesine aktarılan ses, Canetti'nin metinlerden bölümler aktarmaya devam eder. Oyuncunun sahneden oldukça uzaklaşmıştır artık. Sahnede kalanlar ise evin dış yüzeyine yansıtılan video görüntüleri –ki bu görüntülere bu noktada video enstalasyon demek yerine olacaktır– Mondrian Quarttet'in verdiği konser ve robotlardır. Yine oyunun başlangıcından itibaren herhangi türden bir konvansiyon içinde somutlanmayan sahne, tamamıyla soyut bir düzlemde askıya alınmış gibidir. Bu durum için şöyle bir yorum yapar Goebbels: “Belki de sahnelemenin bakış açısını kısıtlayan herhangi türden bir resmetmeye dönüşmekten kaçınmak için soyut olması gereklidir.” (Goebbels, 2015: 19) Bu soyutlama noktasında devam eden akış içinde video görüntü aracılığıyla oyuncunun bir istasyona geldiğinde indiğini, günlük gazetesini alarak kısa bir yürüyüşten sonra bir apartmana girdiğini ve 2. katta bulunan dairesine çıktığını görürüz. Böylece video görüntü aracılığıyla aktarılan varış noktasının da bir ev olması itibarıyla *Eraritjaritjaka*'da ev imgesi bir kez daha yinelenerek üç boyuta ulaşır: maket olarak ev, dış yüzeyinin bir projeksiyon perdesi gibi kullanıldığı dışından “dikizlediğimiz” ev ve oyuncu Andre Wilms'in vardığı gerçek ev. Video görüntü olarak izlediğimiz yolculuğun sonunda geldiği eve kadar Andre Wilms'i; sahneyi kuran, bozan yeni anlamlar üretmesi için sürekli dönüştüren bir sahne “işçisi” olarak yani basitçe “oyuncu” olarak alımlarız. Fakat

vardığı evin içine girdiğinde koltuğunun altındaki gazetesi, kapıda bulduğu mektuplar ve kitaplarla dolu çalışma odasıyla birlikte oyuncu Andre Wilms, Elias Canetti'nin **Körleşme** isimli romanındaki Sinolog Peter Kien karakterini çağrıştırmaya başlar. Oyuncu Andre Wilms evin içinde girmesiyle birlikte mektup okumak, yemek yapmak gibi birtakım gündelik ve nispeten “sıkıcı” eylem gerçekleştirir. Oyuncu yemek hazırlamak için soğan doğrarken ve yumurta çırparken sahnedeki seyircinin gözleri önünde konserlerine devam eden kuartetin müziğine paralel bir ritim oluşturur. Böylece seyirci olarak doğrudan baktığımız sahnede olanlar ile video görüntüler aracılığıyla gördüğümüz sahnenin sınırlarını aşan uzamda devam eden eylemler paralelleşmeye başlar. Andre Wilms hazırladığı yemeğini yerken kameranın uzaktan bir satranç tahtasının üzerinden aldığı açıyla birlikte gözümüze satranç tahtasının üzerinde konumlandırılmış ev maketi çarpar. Yemeğin ardından çalışma masasına doğru ilerler. O anda kapı çalar ve kütüphanesini görmek isteyen bir çocuğun geldiğini sesinden anlarız. Bu bölümde çocukla girdiği diyalog Elias Canetti'nin **Körleşme** isimli romanının açılış sahnesidir. Konuşmaları devam ederken çocuğun kitaplara ilgi duyduğunu öğrenen Andre Wilms, çocuğa kütüphanesinden aldığı bir kitaptan Çince bir sayfa gösterir.

**Şekil 8:** *Eraritjaritjaka*. Fotoğraf: Krzysztof Bielinski.



Artık oyuncu Andre Wilms, **Körleşme** romanındaki Peter Kien'e daha da çok benzemektedir. Çalışması gerektiğini söyleyerek çocuğu evine gönderdikten sonra masasına geçip bir nota defterinden okuduğu notalarla birtakım mırıltılar çıkararak prova yapmaya başlar. Wilms, provasını aniden kesip nota defterini büyük bir gürültüyle kapatmasıyla sahnede devam eden konser de bir anda kesilir. Bu noktada sahne ve videodaki ev uzamı arasındaki eylemlerdeki paralellik aşılır ve iki uzam birbirinin içine geçmeye başlar. Provanın ardından oyuncu üç katlı evin içinde dolaşır ve çamaşır odasına gittiğinde birtakım sesler duymaya başlar. Evin içinde nereden geldiğini bilmediği bir kadın sesinin kaynağını aramaya başlayan oyuncu yeniden aşağı, salona indiğinde sahnedeki konser ekibinin de görüntüdeki evin içine geldiğini görürüz. Böylece sahne tamamen boşaltılmış olur. Bu noktada oyuncunun ve kuartetin de gittiği evin iç görüntüsü yavaş yavaş evin sahneden dikizlenen dış yüzeyine yansıtılmaya başlar. Evin içinde icra etmeye devam ettikleri müzik kesintiye uğrar ve ekip bir an ayağa kalkar. Ayağa kalktıklarında sahnedeki evin dış yüzeyindeki camlardan kuartet ekibinin üyeleri görünür. Böylece video görüntü ve evin dış yüzeyinin pencerelerden sızan görüntüsüyle aslında oyuncunun ve kuartet ekibinin sahneden hiç de ayrılmadığını görürüz. Böylece sahne düzleminde yaratılan tüm imgeler ve görüntüler birbirinin içine geçerek oyuncunun tam da nerede olduğunu kestiremediğimiz bir anda oyun sona erer.

Goebbels, oyuncuyu, önceden kaydedilmiş görüntülerle ve oyun sırasında canlı çekim görüntüler arasında yapılan geçişlerle sahneden bir sihirbaz maharetiyle kaldırır. Yaratıcı yaratmaya çalıştığı bu kafa karıştırıcı sihirbazlık yöntemi sayesinde oyuncuyu sahneden ayrılmadan tekinsiz bir yolculuğa sevk eder. Oyuncunun sahnenin doğrudan “izlenebilir” düzleminden eksiltilerek çıktığı bu tekinsiz yolculuğu şiirsel bir zaman ve mekân tasarımına taşıyan yoruma ulaşmak için oyundaki metin kullanımı ve oyuncu fikri etrafında iki noktada yorum yapmak gerekmektedir. Metin kullanımına dair yapılacak açılım, oyunun dramaturjik açıdan teorik bir zemine oturtulmasını hedeflerken oyuncu fikri üzerine yapılacak yorumlar ise namevcudiyet fikri ile birleştirilerek nasıl bir alımlama sürecinin kapısını açtığını ve nasıl bir estetik etki bıraktığını

gösterecektir. Yukarıda Canetti'den alıntıladığı ve *Eraritetaritetjaka*'yı açıklarken kullandığı “bağlantısızlık” fikrine geri dönecek olursak, oyunda neler olduğunu tarif ederken değindiğimiz teatral öğelerin bağımsız alanlarda konumlandırılması ve sahnelemenin soyut olması gerektiği fikirlerini hatırlamamız gerekiyor. Teatral öğelerin ayrıştırılması fikriyle başarsak, Goebbels bu fikri Bertolt Brecht'ten ödünç aldığını belirtiyor:

Deneyimlerimiz kendilerini genellikle çabucak yargıya dönüştürür. Bu yargıları zihnimize tutuyoruz ve onların deneyim olduğunu düşünürüz. Doğal olarak bu yargılar deneyimler kadar güvenilir değillerdir. Deyimleri taze tutmak özel teknikler gerektirir ki o onlardan yeni yargılara ulaşabilesiniz. (Brecht'ten akt. Goebbels, 2015: 18-19)

Oyunun başından itibaren ayrı ayrı konumlandırılan ve dönüştürülen mekân, müzik, oyuncu ve dekor gibi öğelerin seyircinin oyunla ilgili doğrudan bir yargıya ulaşmasını engellemek için bu şekilde kullanıldığı söylenebilir. Sahnelemedeki soyutluk fikriyle de birleşince bu yöntemin seyircinin bakış açısını tekilleştirmekten kaçınmak için uygulandığı görölüyor. Sahne düzlemindeki öğeler üzerine eğildiğimizde metnin de diğer öğeler gibi otonom bir alanda salındığını görölyoruz ama metnin oluşturulma stratejine daha yakından bakmak gerekiyor. Goebbels yine bir libretto olarak cümlelerden oluşturduğu bu metni nasıl bir araya getiriyor? Nasıl bir “cümleler müzesine” dönüşüyor metin ve sahne?

### 2.3.1 Elias Canetti Metinlerinden Librettoya: Kök Cümleler

Goebbels, oyunun librettosunu oluştururken yukarıda da belirtildiği gibi üç değişik yazar yerine bir tek Elias Canetti'nin metinlerinden alıntı yapmıştır. Yazarın **İnsanın Taşrası, Saatin Gizli Yüreği, Sinek Azabı, Hampstead'den Notlar, Körleşme** ve **Kitle ve İktidar** isimli kitaplarından alıntıları bir araya getirir. Çeşitli kitaplarından alıntılarla oluşan librettonun konsansiyonel bir oyun metni ile hiçbir ortak paydası olmadığını bir kez daha belirtmekte fayda var. Peki

öykü, olay örgüsü gibi bir metnin bir amaca hizmet etmesini sağlayan öğeler olmadığına göre, librettoda bu metin parçaları yan yana nasıl durur? Eleştirmen Cornelia Jentzch, Canetti'nin metnlerinin parçalı yapısına dikkat çekerek Goebbels'in oluşturduğu libretto için "görünmez bir merkezden dağılan mikado çöpleri" (Jentzch, 2004: s.y.) yorumunu yapar. Mikado çöplerinin "tesadüf eseri" etrafa saçılmış gibi görünmelerinin aksine bir merkezden ayrılmış olmaları gerçeğine dikkat çeken Jentzch, aslında Goebbels'in oluşturduğu librettonun dramaturjisine dair önemli bir noktaya değinir. "Bir merkezden dağılmış olma" fikri akla kaçınılmaz olarak Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "rhizome" fikrini getirir. Fransız filozoflar Deleuze ve Guattari, William Burroughs'un tek bir kök oluşturmak yerine birçok kökler oluşturan "cut-up" tekniği ve James Joyce'un çoğul köklere sahip kelimeleri üzerinden "rhizome" kavramını atarlar ortaya. Konvansiyonel batı düşünce sistematığının hiyerarşik bir yapılanma içinde olduğunu ağaç sembolü<sup>11</sup> üzerinden yorumlar adı geçen filozoflar. Burroughs'un ve Joyce'un çoğul köklü metinleri klasik ağaç analogisi üzerinden değil, rhizome fikri üzerinden daha rahat yorumlanır bu vesileyle. Deleuze ve Guattari'ye göre adı geçen yazarların bu tarzı dilin, cümlelerin, metnin ve genel anlamda bilginin bütünlüğünü yıkan bir yapı önerisi getirmektedir. O zaman filozofların Joyce ve Burrough için söyledikleri Elias Canetti ve Heiner Goebbels için de uyarlanabilir gibi görünmektedir. Elias Canetti'nin metinleri böyle bir uygulamaya olanak sağlarken Goebbels'in bu metinlerden yaptığı alıntılarla oluşturduğu libretto da rahatlıkla çoğul köklere sahip bir rhizomik metin olarak görülebilir. Peki bütünlüğün yıkılması ve çoğul kökler barındırmasının yanında Felix ve Guattari nasıl tanımlıyor rhizome fikrini? Kendi kelimeleriyle aktaracak olursak:

Rhizomun temel özelliklerini özetleyelim: Ağaç ya da köklerinin aksine, rhizome herhangi bir noktayı diğer herhangi bir noktaya bağlar ve özellikleri zorunlu olarak aynı doğanın özellikleriyle ilişkili olmak durumunda değildir [...] Rhizome Bir'e ya da çoğula indirgenemez. İki olan Bir değildir ve hatta doğrudan üç,

<sup>11</sup> Batı düşüncesinin kök, gövde ve yapraklar şeklinde bir ağaç hiyerarşisi içinde yapılandığını belirtiyor adı geçen filozoflar. Aslında bu ve benzeri bir yapılanma biçimine kaçınılmaz olarak konvansiyonel Batı tiyatrosunda hem metin hem sahneleme düzleminde de karşılaşıyoruz. Dolayısıyla Batılı konvansiyonel tiyatroyu bir ağaç analogisi içinde ele alırsak üzerinde durduğumuz rhizome fikri de bu tarzın karşısına hem metin hem sahnelemen bağlamında oturulabilir.

dört, beş vb. [değildir.] O Bir'den türeyen bir çoklu (multiple) değildir ya da Birin eklendiği (n+1). Birimlerden değil, boyutlardan ya da dahası hareket hâlindeki doğrultulardan oluşur. (Deleuze-Guattari, 1987: 21)

Ağacın köklerin gövdeye, gövdenin ise dallara ve yapraklara uzanan yapılanmasının aksine rhizome sadece köklerden oluşur ve herhangi bir nokta farklı bir noktaya eklenilebilir. Görüleceği üzere hiyerarşiden çok, bir yan yana olma hâlimden bahsebiliriz burada. Ayrıca rhizomonun “başı ya da sonu yoktur, o daima ortadadır, şeylerin ortasında.” (Deleuze-Guattari, 1987: 25) Dolayısıyla Goebbels'in librettosu için yapılan mikado çöpleri benzetmesinden hareketle geldiğimiz noktada Elias Canetti'nin aforizmalarının her biri, libretto içinde birer rhizomik yapı olarak konumlandırılmıştır diyebiliriz. Ayrıca Deleuze ve Guattari'inin “Ağaç ‘olmak’ fikrini empoze eder ama rhizomun temeli bağlaçtır, ‘ve...ve...ve’” (Deleuze-Guattari, 1987: 25) sözü de Canetti'nin cümlelerinin yan yana getiriliş prensibiyle ilgili fikir vermektedir. Bu “ve” bağlacı aracılığıyla yan yana geliş hali, Goebbels'in oluşturduğu librettoda “ikinci cümleyle birinci cümle üzere yorum yapmayı” (Goebbels, 2015: 19) da engelleyerek anlamında sabitlenmesini ve tek bir merkeze hizmet etmesini olanaksız hâle getirmektedir. Bu yukarıda Brecht'ten ödünç aldığı “öğelerin ayrıştırılması” fikriyle de birleştiğinde “duyguların tıkanmasının” (Goebbels, 2015: 19) engellediği bir sahneleme fikrini beraberinde getirir. Libretto üzerine yapılan bu yorumlar ve açıklamalar ışığında oyunun “cümleler müzesi” şeklindeki alt başlığına bir daha bakacak olursak libretto aracılığıyla oyunda yer alan cümlelerin “kendi uzamlarını talep eden heykel gibi inşa edildiğini” (Goebbels, 2015: 21) söyleyebiliriz. Bir başka deyişle bir cümleler enstalasyonudur bu. Seyircinin bir önceki oyunda imgeler ormanında çıktığı yolculuk, bu oyunda bir müzede yapılabilecek bir yolculuk olarak mümkün hâle gelir. Seyirciler zihinlerinde cümleler arasında serbestçe dolaşmakta özgürdürler. Cümleler onlara diledikleri şekilde deneyimleyebilecekleri ve yeniden yargıya varabilecekleri boşluklarla dolu bir alan vadeder. Metin üzerine oluşturduğumuz izlekte geldiğimiz noktada doğrusal bir perspektifle oluşturulmuş bir yapıdan ziyade, muğlaklıkla dolu bir boş alana vardığımızı göre, oyuncu üzerine yorumlarımıza geçmeden önce bir kez daha

namevcudiyet fikrine işaret etmekte fayda var. Bu vesileyle konvansiyonel tiyatrodaki ağaç algısına benzemeyen bir rhizomik yapı içinde kurulan metin düzleminde Goebbels aslında yukarıda birkaç noktada değindiğimiz alışılalmış tiyatronun temel öğelerini metin düzleminden nasıl eksilttiğini göstermiş olduk. Cümleleri birbirine bağlayacak bir gövde –alışılalmış tiyatrodaki öykü ya da olay örgüsü– olmadığına göre cümleler boşlukta yüzmeye bırakılmış gibidir. Bu cümle kalabalığının içinde oyuncu yukarıda da işaret edildiği üzere tekinsiz bir yolculuğa çıkar. Sahneyi kuartetin konserine ve robotların mevcudiyetine bırakarak çıkar bu yolculuğa. Andre Wilms sahneyi terk ederken sesini bırakır sahnede. İşte sesin oyuncu bedeninden ayrıldığı bu noktadan hareketle tekinsizlik fikrini de yanımıza alarak oyuncunun sahneden kaldırılışını bu şekilde yorumlamaya başlayabiliriz. Mladen Dolar’ın **Sahibinin Sesi** isimli kitabında ses üzerine söyledikleri artık yorum konusunda bize ışık tutmak üzere çok uzağımızda sayılmazlar. Andre Wilms’in çıktığı yolculuğu “ev” imgeleri üzerinden yorumlamak mümkün gibi görünmektedir. Çünkü oyuncunun sahneden kaldırıldığı bu yolculuğu, iki ev arasında yapılan yolculuk olarak ele alabiliriz. Oyuncunun sahnede belirmesinin ardından yanında getirdiği ev maketi oyuncu yolculuğa hazırlanırken bir evin dış cephesi olarak karşı çıkan ve projeksiyon perdesine dönüşen büyük eve bırakır yerini. Böylece sahnede karşımıza büyük ve küçük ev olarak iki imge çıkar. Oranlarla böylesine oynadığı bir düzlemde Andre Wilms, Alice’in “harikalar diyarında” çıktığı yolculuğa benzer büyümlü bir yolculuğa çıkar. Öncesinde de belirtildiği gibi bu yolculuğun sonunda Andre Wilms yine bir eve varır. Böylece sahne sanatlarında ortaya çıkan multimedya yaklaşımları ve projeksiyon sistemleri sayesinde sahnedeki değişik boyutlardaki evler ve yolculuğun sonunda varılan ev birleştirilmiş olur.<sup>12</sup> Sahnedeki güvenli alandan dışarı çıkan oyuncu sahne düzleminden fiziki olarak kaldırıldığına göre bedensel olarak namevcut konuma getirilir. Sahneden tamamen kaldırıldığını görse de oyuncuyu izlemeye devam eder seyirci yine de. Steve Dixon oyuncunun bu mevcudiyet/namevcudiyet hâlini şu şekilde yorumlar:

---

<sup>12</sup> Oyunun gösterildiği sahneyi de tüm bu imgeleri karşılayan ve seyirciyle buluşturan bir ev olarak görülebilir.

Biz seyirci olarak hâlâ onunla bir yerlerde gibiyiz, tıpkı tiyatroydayken olduğu gibi. [...] Sahnedekeyken onun dikizcisi olduğumuz gibi şimdi de onu takip eden gözetmeyi sürdüren kamera ya da kameraman oluyoruz. Eğer bu bir kayıt olsaydı onunla kurulan doğrudan ilişki mümkün olmazdı, anahtar şu ki her ne kadar başka yerde olsa da oyuncu hâlâ canlı ve biz bunu biliyoruz. (Dixon, 2010: 16-17)

Sahnedeki bedensel olarak kaldırılan oyuncunun “başka bir yerde” konumlandırılması fikri namevcudiyet açısından düşünüldüğünde oldukça verimli bir açıklama alanı sağlamaktadır tartışmamıza. Çünkü bu noktada kavram itibarıyla düşünüldüğünde oyuncu “yoktur” denemez, ancak “namevcut”tur denebilir. O zaman *Ya da Talihsiz İniş*’te oyuncunun merkezden kaldırılması, gölgelenmesi, örtülmesiyle başlayan izlek *Eraritetjaka*’ya geldiğinde oyuncunun mevcudiyet alanının değiştirildiği noktaya taşınır. Böylelikle Goebbels’in namevcudiyet estetiği oyunculuk noktasında ikinci noktaya da taşınmış olur. Mevcudiyet alanı değişen oyuncu “başka bir dünyada” –kaçınılmaz olarak gerçekten zamanda gerçek dünyada– varlığına devam eder ama sesi için aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Andre Wilms’in “yaka mikrofonu sesini sahnede eşit derecede bir netlikte büyütme devam eder.” (Dixon, 2010: 17) Oyuncu şapkasını ve pardösüsünü alıp tiyatroyu terk ederken video projeksiyon aracılığıyla görüntüsünü sahnede bırakırken, yaka mikrofonu aracılığıyla da sesini bırakır. Sesi sahnede “büyümeye” devam eden oyuncu orada sahnede yokken bile aslında oradadır. Oyuncunun mevcudiyet alanı değiştirilirken sesi bedeninden ayrılır ve sahne artık seyirci için tekinsiz bir yerdir. Eleştirmen Sabine Haupt, bu yapıma konusunu şu şekilde yorumlar:

Perili bir eve gireriz; aslında Canetti’nin *Körleşme* isimli romanındaki kitap aşığı sinolojist Kien üzerine kurulan karakterin evi olan melankolinin içine çekildiği paralel bir evrendir bu. (Haupt: 2004: s.y.)

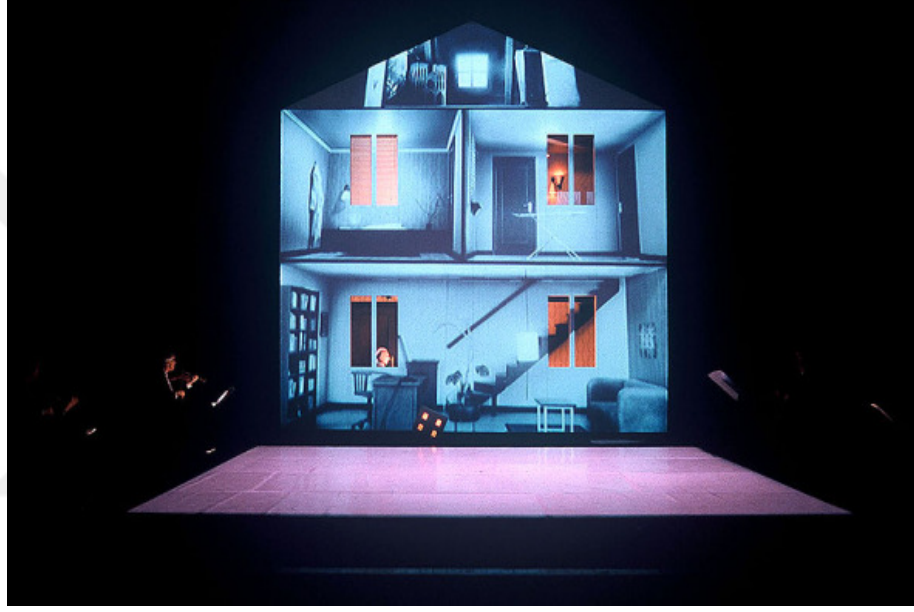
Görüntüsünü sahnedeki evin dış yüzeyinden izlediğimiz Andre Wilms’in sahnede yankılanan sesiyle birlikte seyirci de “perili bir eve” girer. Oyuncu artık sahnede değildir, sahneye paralel olarak kurgulanmış bir evrendedir. Sahnedeki evin dış

yüzeyindeki pencerelerin açılmasıyla iki evren arasındaki yarıma daha da belirginleşir ve “[...] sahne yarılar, kadınların, çocukların sesi eve musallat olmaya başlar, kelimelerin ve imgelerin çağrışımlarıyla kuşatılmış hâlde filmin ortasındayızdır, [...]” (Haupt, 2004: s.y.) Oyuncunun sesinin video kamera görüntüsü ve yaka mikrofonu aracılığıyla bedeninden ayrılması ve sahnenin de film aracılığıyla yarılmasıyla paralel evren denen alana sızan bakış aslında aynı zamanda sahne düzleminde yaratılan temsil düzleminin de ötesine geçiyor denebilir. Ses üzerine biraz daha derinlemesine düşünmenin zamanı geldi gibi görünüyor. Öncesinde de adını zikrettiğimiz teorisyen ve filozof Mladen Dolar’ın **Sahibinin Sesi** isimli kitabı, ses üzerinde yapılmış en kapsamlı çalışmalar arasında gösterilir. Dolar kitabında “Sesin ‘Fiziği’” isimli bölümde sesin akuzmatikinden bahseder. Akuzmatik sesi “kaynağı görülemeyen [...] kökeni saptanamayan, yeri belirlenemeyen” (Dolar, 2013: 64) ses olarak tanımlar Dolar. *Eraritjaritjaka*’da oyuncunun silueti her ne kadar kamera aracılığıyla seyircinin bakışına sunulmaya devam etse de yerinin bir türlü tam olarak kestirilememesi oyuncunun sesini akuzmatik olarak nitelendirmemize olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla bedeninden ayrılan sesi akuzmatik bir özellik kazanırken “mevcudiyet kırılmış, akuzmatik ses hem daha gerçek, hem de geri döndürülemez şekilde bölünmüş olan bir mevcudiyeti çağrıştırmıştır.” (Dolar, 2013: 68) Böylece sahne kameradan yansıyan görüntüler aracılığıyla temsil boyutunda yarılarken ses üzerinde de bu yarı beden aşar ve mevcudiyet “geri dönüşsüz” bir şekilde askıya alınır. Yine Mladen Dolar’ın akuzmatik ses için söylediği “ses ve bakış düzeyini birleştirir” (Dolar, 2013: 80) şeklindeki açılımı akuzmatik sesi ifşa eden bir “doğrudanlık” olarak değerlendirmemizi mümkün hâle getirir. Çünkü ses:

[...] derinliği ölçülemeyen, görünmez bir iç bölgeden gelir ve o içi ortaya çıkarır, açığa vurur, ifşa eder, faş eder, ortaya döker. Böyle yaparak, bir yandan müstehcen (gizli, mahrem bir şeyi açığa vuran; fazla, yapısal olarak fazla ifşa eden) diğer yandan tekinsiz yönü olan bir etki yaratır. Freud, Schelling’in izinden giderek tekinsizi şöyle tarif eder: “gizli ve saklı kalmış olması gerekirken, açığa çıkmış” olan bir şey (PFL 14:345). (Dolar, 2013: 83)

Andre Wilms'in bedeninden ayrılan sesi aracılığıyla ses sahnede asılı kalarak Derrida'dan ödünç alarak kullanabileceğimiz “yüzen gösterge”ye dönüşmüştür. Ses bu vesileyle kendi başına bir nesne olma özelliği kazanır ve bu nesne ses aracılığıyla, video görüntü aracılığıyla parçalarına odaklandığımız mahrem alan diyebileceğimiz ev açığa çıkarır. Bir başka deyişle evin iskeleti faş eder.

Şekil 9: *Eraritjaritjaka*. Fotoğraf: Krzysztof Bielinski.



Mahrem olanın bakışa sunulduğu, iç ile dış arasında hiçbir ayrımın kalmadığı ve mekânların birbirinin içine geçtiği, birbirini uzam olarak genişlettiği bu tekinsiz ortamda mevcudiyet ve temsil birçok alanda yarılmış, askıya alınmış ve namevcudiyet prensipleri itibariyle bir estetik olarak ortaya çıkmıştır. Baş gösteren namevcudiyet fikriyle sahne, evler arasında gidip gelen bir “arada olma hâli” sunarken herhangi türden bir sabitlemeyi ötelere ve yer yer imkânsız hâle getirir. Bu vesileyle de tiyatro, konser, film ve enstalasyon arasındaki sınırlar yavaş yavaş çözülmeye başlar. Sınırların silikleştiği noktada Goebbels'in Elias Canetti'nin çoğunlukla otobiyografik kitaplarından alıntılıdığı cümleleri bir “müze” olarak kurduğunu da hatırlayacak olursak, seyirci “şiirsel zaman mekân”da (Charlotte, 2011: s.y.) serbestçe dolaşmaya davet edildiği yorumuna ulaşabiliriz.

Cümler müzesinde Elias Canetti'nin **Saatın Gizli Yüreği** isimli kitabından alıntılanan “Orada ülkelerin başkentleri yoktur. İnsanlar hep sınırlarda yerleşmişlerdir. Ülkenin kendisi boş kalır. Başkent bütün sınırlardır” (Canetti'den akt. Goebbels, 2000: s.y.) cümlesi de bir kez daha namevcudiyet fikrini boyutlandırmamıza yardımcı oluyor. Bir ülke fikri üzerinden merkez ve sınır kavramlarına bakış atan Canetti bizim de oyun düzleminde benzer bir bakış atmamızı mümkün hâle getiriyor. *Erariritjaritjaka*'da merkez daima boştur ve teatral öğeler diğer bütün anlatı araçlarıyla birlikte bir merkezden yönetilmediği gibi herhangi türden bir otoriteye de hizmet etmeleri söz konusu değildir. Tüm öğeler sınırlarda toplanmış durumdadır. Dolayısıyla seyircinin de bu oyunu alımlayabilmek için sınırlarda dolaşması gerekmektedir. Canetti'nin adı geçen kitabında nasıl ki alternatif bir dünya tahayyülü sunuluyorsa, alıntılanan bu cümle ve “orada” ile başlayan bu bölümdeki diğer cümleler aracılığıyla Goebbels de seyircinin gözünü başka bir yere çevirmesini bekler gibidir. Tiyatronun “burada ve şimdi” olarak tarihe mal olan özellikleri bağlamında düşündüğümüzde sahne boşaltılıp bakışlar başka yöne çevriliyorsa ve sahne “burada” değil de “orada”, “başka bir yerde” kuruluyorsa Goebbels'in namevcudiyet estetiği olarak değerlendirdiğimiz estetiği de alternatif bir dünya ve estetik tahayyülüne dönüşüyor. *Erariritjaritjaka*'da evin dış yüzeyindeki pencereler “hayali dünyalara açılır” (Charlotte: 2011: s.y.) ve oyun:

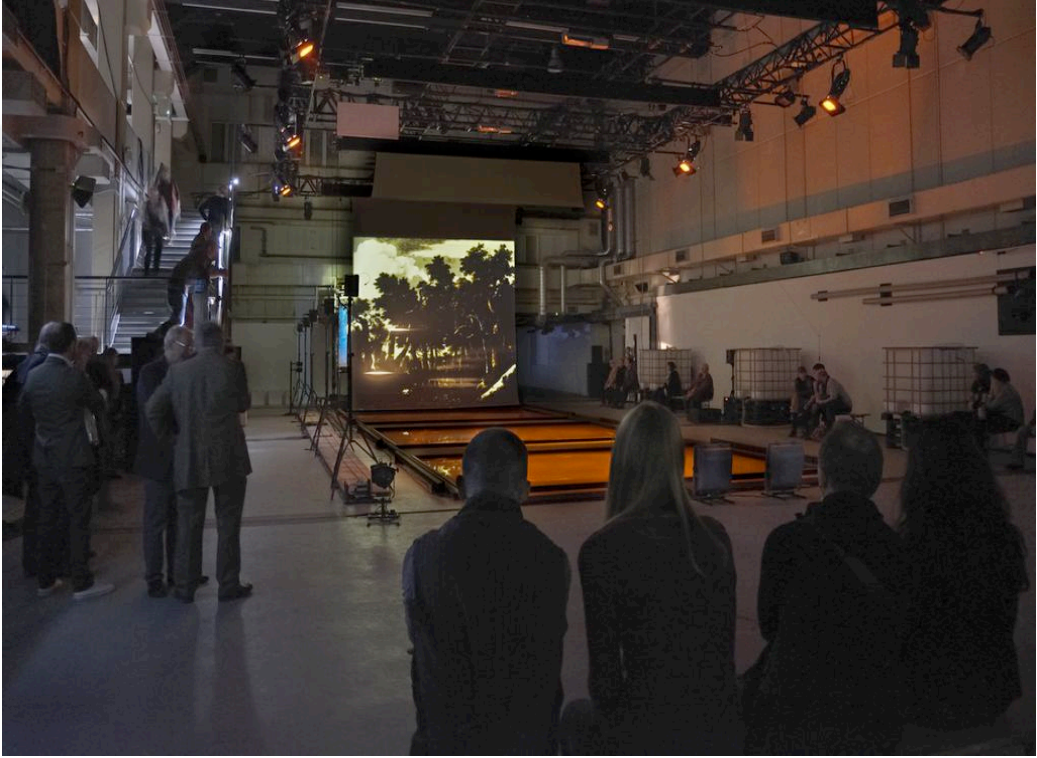
[...] ötekinin mekânı olmasından dolayı, yani tekilliğin paylaşıldığı ve saygı gösterildiği bir yer olmasından, ayrıca dönüşümün mekânı olmasından ve dünyaya mimetik bir şekilde referans vermemesinden dolayı ütopyanın sığınağı hâline gelir. (Charlotte: 2011: s.y.)

## 2.4. Şiirin Zamanı ve Mekânı: Stifter'in Şeyleri

*Stifters Dinge* (Stifter'in Şeyleri) 2007 yılında İsviçre'de performatif enstalasyon olarak “oyun” şeklinde seyirciyle buluşmuştur. Biletli bir oyun olarak başlayan *Stifter'in Şeyleri*'nin yolculuğu 2012'ye gelindiğinde bir kırılma yaşar. Heiner Goebbels, *Stifter'in Şeyleri*'ni 2012 yılında Londra'daki Ampika P3 Galerisi'nde “rehbersiz bir tur” alt başlığı ile seyircinin etrafında özgürce dolaşarak, dilediği

noktada açı değiştirerek farklı farklı noktalardan alımlayabildiği bir enstalasyon olarak kurgular. Ardından oyun, enstalasyon olarak 2013 yılında Goebbels'in sanat yönetmenliği sırasında RuhrTriennale'de Kraftzentral'da ziyaretçilerle buluşur. *Stifter'in Şeyleri* aynı zamanda RuhrTriennale'in programında biletli bir oyun olarak da seyirci karşısına çıkar.

Şekil 10: *Stifter'in Şeyleri*. Fotoğraf: Ewa Herzog.



Oyun ve enstalasyon olarak iki farklı şekilde seyirci/ziyaretçiyle buluşan *Stifter'in Şeyleri* “piyanisti olmayan beş piyano için bir beste, oyuncusu olmayan bir oyun, performansçısı olmayan bir performans, denebilir ki insansız bir gösteridir.” (heinergoebbel.com) Piyanoların, taşların, suyun, tuzun, ağacın ve metalin bir aktör olarak salındığı oyunun, öncesinde çeşitli vesilelerle anılan “şiiırsel mantık” doğrultusundan oluşturulduğu söylenebilir. Heiner Goebbels, *Stifter'in Şeyleri*'nin çıkış noktasını şu şekilde ifade eder:

Bu deneylerin çıkış noktası başlangıçta seyirciye bir şeyi göstermeyip de yok saydığın zaman seyircinin dikkatinin yükseldiğinin birkaç kez deneyimlenmesinden sonra sahne

üzerinde performansçının namevcudiyetini denemektir.  
(Goebbels, 2015: 28)

Bu bölüm kapsamında da üzerinde durulan *Ya da Talihsiz İniş ve Eraritjaritjaka* gibi oyunlarda yaratıcının kendisinin de belirttiği gibi seyirciden sahnenin belli başlı öğeleri sakınılır. *Ya da Talihsiz İniş*'te oyuncunun merkezden kaldırılarak piramidin içinde kaybolması ya da gölgelenmesi, *Eraritjaritjaka*'ya gelindiğinde oyuncunun sahnenin sınırlarında başlayan mevcudiyeti sahneyi terk etmesiyle sahne dışında, "başka bir yerde" kurulması şeklindeki denemeler/deneyimler<sup>13</sup> *Stifter'in Şeyleri*'nde ise oyuncunun sahneden tamamen kaldırılması şeklinde daha "cüretkâr" denemeye olanak sağlar. Adı geçen diğer iki oyundan edinilen çıkarımlar doğrultusundan izlek daha da "aşırı" bir uca çekilmiş olur. Esasında *Stifter'in Şeyleri*'ni "oyuncunun sahneden kaldırıldığı oyun" olarak nitelendirmek bir noktada eksik kalan bir yorumdur. Çünkü adı geçen oyunlarda modernist edebiyatın büyük isimlerinin metinlerinden seçilen parçaları "söylemek" üzere bir oyuncu fikri söz konusudur ve sahne pratiğinde yapılan şey, oyuncunun mevcudiyetini diğer öğelerle paylaşmaktır. Fakat *Stifter'in Şeyleri* için sahne üzerinde oyuncu olarak tezahür bulan herhangi türden bir "icracı" fikrinden bahsedemiyoruz. O sebepten oyun tasarlanırken oyuncuyu sahneden kaldırmaktan ziyade, oyuncu fikri tartışma konusu bile edilmemiş gibi görünüyor. Peki sahne düzleminde "icracı" fikrini "temsil etmek" kime düşer? Şöyle bir yorum yapmak yerinde olabilir: *Stifter'in Şeyleri*'nin yaratım sürecinde sahnede bir oyuncudan bahsetmiyor isek bu alanın mevcudiyeti ve temsili seyircinin algısına bırakılan nesnelere paylaştırılmıştır. Nesnelere "icra" fikrinin temsilcileridir. O zaman Tadeusz Kantor ile başlayan izleğin sonuna doğru yaklaşıyor gibiyiz. Kantor sahnesi nasıl bir enstalasyon gibi kurulduysa ve bu enstalasyonda "objeler" otonom alanlarında salınabiliyorsa *Stifter'in Şeyleri*'nde alan tamamen bu "şeylerin" kontrollü salınımına bırakılmıştır. Gelinek noktada *Stifter'in*

---

<sup>13</sup> Heiner Goebbels'in oyunlarının tümünde bu ve benzeri uygulamalar görüldüğü için *Landscape with Distant Relatives* (Uzak Akrabalarla Peyzaj) ve *Eislermaterial* gibi diğer oyunları da referans verilebilir. Yine benzer şekilde uygulamalara rastladığımız *Black on White* (Beyaz Üzerine Siyah) isimli oyunu ise müzik tiyatrosu bağlamında bir sonraki bölümün ilk örneğini oluşturmaktadır.

*Şeyleri*'nin oyun ve serbest dolaşımı mümkün kılan enstalasyon olarak başlayan yolculuğuna dikkat çekerek oluşturulan izleği, oyunda nelerin olduğuna bakarak derinleştirmek gerek.

Oyun, adını 19. yüzyıl romantik dönem romancılarından Adelbert Stifter'den almıştır. Oyunda birçok değişik kaynaktan farklı araçlarla aktarılan metinler kullanılmasına rağmen oyun temelde Adelbert Stifter'in **My Great Grandfather's Portfolio** (Büyük Büyükbabamın Portfolyosu) isimli kitabından alıntılanan uzunca bir bölüme dayanmaktadır. Stifter:

[...] resim yapan bir sanatçının detay gözüyle yazar ve eğer öykülerinin konuları Doğal Tarih'in özenli (ve ilk bakışta sıkıcı) tasviri sayesinde zamana işaret etmek için görünür oluyorsa bu onun Şeylere olan saygısının kanıtıdır: Bu bölümler okuyucuyu yavaşlaması ve her bir detayın farkına varması için zorlar – sanki metne yaklaşmayı arzu eden kişi bu yolda ormandan geçmek zorundadır. (heinergoebbels.com)

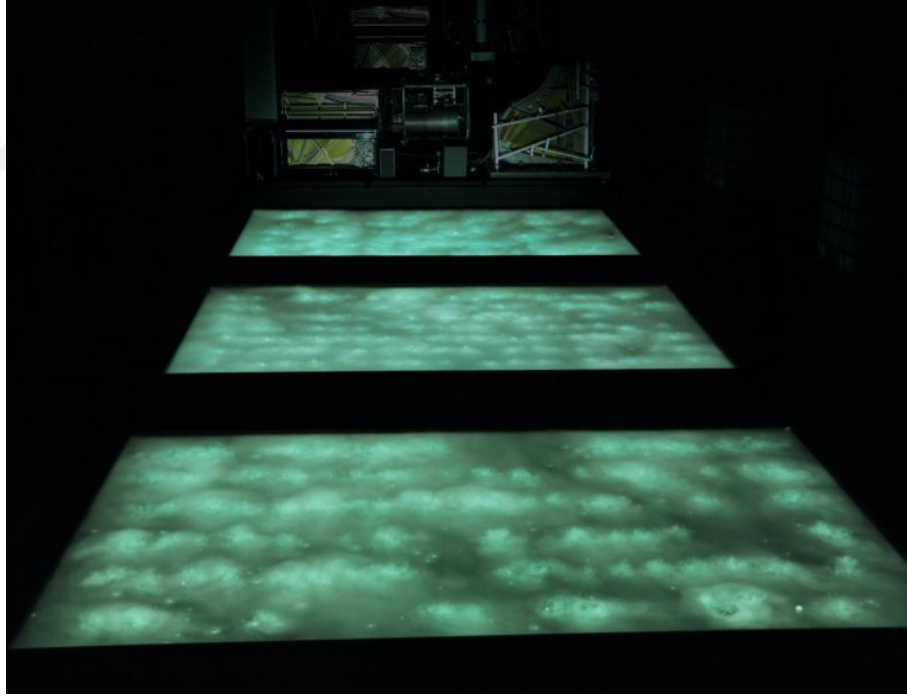
Öncesinde Goebbels de seyircinin “dikkatinin artırılması”ndan bahsederken aynı noktaya işaret etmişti. Goebbels, “dikkati artırmayı” yöntem olarak sahneden eksiltilemlerle sağlarken, Adalbert Stifter ise doğa olaylarının tasvirini en ince detayına kadar bir ressam titizliğinde yaparak sağladığı söylenebilir. O sebepten Goebbels, oyunda Stifter'in metnini diğer metinler ile birlikte sadece bir durak gibi kullanırken, aslında oyunun çatısını da Stifter'in yukarıda tasvir ettiği çalışma yöntemine paralel bir şekilde oluşturmuştur. Oyunun adındaki Stifter isminin bu sebepten dolayı yazardan geldiği söylenebilir. O halde “şeyler” ne olabilir? Adalbert Stifter:

[...] kendisi için bilinmez olan her şeyi, doğanın güçlerini, ekolojik felaketleri, yabancı nesnelere ve kültürleri, yabancı insanları, “şey” olarak tanımlardı. (Goebbels, 2015: 30)

Öyleyse diyebiliriz ki sahnede gördüğümüz tanıdık ya da yabancı her türden nesne Stifter'in şeyleridir. Fakat oyun her ne kadar yazarın yazın biçimiyle ve stratejisiyle paralellik içerisinde kurulmuş gibi olsa da *Stifter'in Şeyleri*'nde

“onun öykülerini ya da tasvir ettiği objeleri sahnelemeye çalışmadan [sadece] yazım sürecinden esinlenilmiştir” (heinergoebbel.com). Öyleyse oyunun ismine ve kuruluş stratejisine baktığımızı göre oyunda neler oluyor kısmına geçebiliriz. Stifter’in şeylerinin serbestçe salındığı oyunu temelde üç bölüme ayırabiliriz. Birinci bölümde seyirciyi birbiri ardına sıralanmış üç adet boş su havuzu karşılar. Havuzların hemen yanlarına konumlandırılmış su tankları göze çarpar. Havuzların hemen ardından ise beş adet piyano kaplama malzemeleri sökülerek çalışma mekanizmaları görünür kılınmış hâlde <sup>14</sup> ağaç dallarının arasına konumlandırılmıştır. Oyun başlarken sahne görevlisi olarak görebileceğimiz iki kişi havuzlara tuz yayar ve havuzlar suyla doldurulur.

Şekil 11: *Stifter'in Şeyleri*. Fotoğraf: Klaus Grünberg.



Mekanizma harekete geçmiştir artık. Havuzların üzerine birbiri ardına sarkıtılan şeffaf perdeler belirli aralıklarla alçalıp yükselirler. Goebbels’in deyimiyle “bale” (Goebbels, 2015: 28) yapıyor gibidirler. Perdelerin balesi devam ederken 1905

<sup>14</sup> *Eraritjaritjaka*’da evin iskeletinin perdeye yansıtılmasını hatırlatır niteliktedir bu uygulama. Piyanoların dış aksamlarının sökülmesi de yine içerisinin dışarıya faş etmesi olarak yorumlanabilir. Piyonların çıkardığı sesin kaynağına maruz bırakılıyor gibi düşünülebilir.

yılında Avusturyalı etnograf Rudolf Pöch tarafından Papua Yeni Gine’de kaydedilen sihirli sözleri <sup>15</sup> (*incantations*) duyarız. <sup>16</sup> Bu seslerle paralel olarak 3-4 metre uzunluğunda bir borudan çıkan sesler sahnede müzikal bir uğultu oluşturur. Havuzların üzerindeki perdelerden üçü kalkar ve en arkadaki perde kalır sadece. Piyanoların hemen önüne konumlandırılan bu perdenin üzerine Jacob Isaackszoon van Ruisdal’in *Bataklık* tablosu yansıtılır.

**Şekil 12:** Jacob Isaackszoon van Ruisdal, *Bataklık*.



Oyunun ikinci bölümü boyunca tablo yavaş yavaş renk değiştirir. Tablonun çok dikkatli bir gözle izlenmesi gereken değişimi boyunca Adalbert Stifter’in yukarıda adı geçen kitabından seçilen bölümün kaydı duyulur. “Daha önce bu şeyi hiç böyle görmemiştim...” ile başlayan alıntı sona erdiğinde tablonun renkleri tamamen değişmiş olur ve tablodaki figürlerin “röntgen” görüntülerine bakıyor gibi hissederiz çünkü figürler tanınamayacak hâle gelmiştir artık. Oyununun üçüncü bölümünde tablonun üzerine yansıtıldığı perdenin kalkmasıyla birlikte

<sup>15</sup> Kayıtların kaynağını *Stifter’in Şeyleri* için hazırlanan tanıtım dosyasındaki Kaynaklar bölümünden öğreniyoruz.

<sup>16</sup> Bu sihirli sözler güneybatı rüzgârları için söylenmiştir ve denizciler için çok önemlidir.

tablo piyanoların üzerine yansır. Seyircinin dikkatinin piyanolara çevrildiği noktada piyanoların da çalmaya başladığını duyarız. Piyanolar kendi kendilerine çalmaktadırlar. Tuşların hareket ettiğini görürüz, tellerin “mekanik eller” tarafından harekete geçirildiğini duyarız ve sahneye “akuzmatik” sesler hâkim olur. Yağmur yağmaya başlamasıyla birlikte J.S. Bach’ın müziği duyulur. Sahne bir süreliğine yağmur altında hafif bir müzik eşliğinde durmuş gibidir. Bu seslerin üzerine antropolog Claude Levi Strauss’un Jaques Chancel ile yaptığı röportajdan bir alıntı duyulur. Yağmur sesi, suyun üzerine düşen damlaların çıkardığı titreşimler ve derinden Amerikalı şair William S. Burroughs’un “*Son sözlerimi dinleyin...*” ile başlayan alıntıyı kendi sesinden dinleriz. Metin Burroughs’un buğulu sesinden üç kez tekrar eder ve üçüncü tekrarda müzik, sesi kesintiye uğratar ve Malcolm X’in röportajını dinlemeye başlarız. Malcolm X’in sesinden “*Güç Avrupa’da toplanmıyor artık...*” ile başlayan cümleleri dinlerken piyanolar da kendi kendine çalmaya başlar bir kez daha. Sahne bir an durur ve sahnenin soluna yerleştirilen taş ve metal levhalardan çıkan “sürtünme” sesleri sahneyi kaplar. Piyanoların üzerine İtalyan ressam Paolo Ucello’nun *Gece Avı* isimli tablosu yansıtılır. Bu tabloyu sahnede otomatik bir mekanizma tarafından dolaştırılan beyaz levha aracılığıyla parça parça alımlayabiliriz ancak Pixel pixel verilen görüntü parçacıklarını seyirci zihninde bir yapbozun parçalarını toplar gibi tamamlar.

**Şekil 13:** Paolo Ucello, *Gece Avı*.



Seyirci de bu sahneye kadar çoktan imge avcısına dönüşmüş durumdadır. Tablonun ardından tüm sahneyi kaplayacak şekilde yansıtılan yazıları da yine aynı yöntemle takip ederiz. Ardından Kolombiyalı yerlilerin ses kayıtları duyulur ve piyanoların hareketlendiğini görürüz. Piyanoların üzerinde durduğu zeminin havuzların üzerinde kaymasıyla piyanolar sadece kendi kendilerini çalmakla kalmayıp hareket de eder hâle gelerek seyircilerin önüne kadar gelir ve geri giderken suyun içine bıraktıkları kuru buzlar sayesinde havuzların kaynamaya başladığını görürüz. Havuzlardaki sular kaynarken Ekaterini Mangoulia tarafından söylenen ve 1930 yılında Samuel Baud-Bovy tarafından kaydedilen geleneksel bir Yunan şarkısı duyulur ve havuzdaki son kabarcıklar patlayana kadar şarkıyı dinleriz ve havuzların üzerine yazılan yazıyla birlikte oyun sona erer. Sahnede olanlara yakından baktığımızda karşımıza görmek ve duymak ile ilişkilendirilebilecek belirgin bir strateji çıkar. *Stifter'in Şeyleri*'nde:

Duymak ve görmek aralıksız olarak birbirinden ayrılmaktadır. Sesler bedensiz hâle gelir, arşivden gelirler; diğer bütün sesleri ise sahnede canlı olarak beş mekanik piyano, taşlar, metaller, borular ve tüpler çıkarır. Görmek ve duymak<sup>17</sup> seyircinin bedeni ve zihniyle kişisel olarak<sup>18</sup> ilişkili hâle gelen iki farklı deneyim katmanıdır burada. Bu çok ilginç bir gözlem olanağı yaratıyor: Hemen hemen hiç kimse aynı anda izleyip dinleyemez. (Heiner Goebbels, 2015: 29)

Oyunun ilk anlarından itibaren seyircinin arşivlerden gelen duyduğu sesler, sahne düzleminde gördükleriyle birbirini destekler nitelikte olmadığı gibi iki deneyim alanının birbirinden sürekli olarak ayrıldığını görürüz. Seyircinin sahnede görünebilir olan düzlemden “avladıkları” ile duyulabilir malzemedan yakaladıkları –bir önceki bölümde bahsedilen rhizomik köklere benzer şekilde– arasındaki bağlantı noktaları ancak seyircinin zihninde mümkün olabilir. Geldiğimiz noktaya kadar ki kısmı kısaca özetleyecek olursak: *Stifter'in Şeyleri* Adalbert Stifter'in yazım sürecinden alınan ilhamla seyircinin algılamasını yavaşlatacak şekilde ayrıntılara odaklanarak kurulmuştur. Goebbels'in edebi bir metnin büyüteçle yavaş yavaş okunması gibi alımlanacak şekilde kurduğu sahne,

<sup>17</sup> Gertrude Stein'in ilk bölümde anılan fikirlerini hatırlamak yerinde olacaktır.

<sup>18</sup> Ranciere'in *Özgürleşen Seyirci*'deki tiyatrodaki seyirci mevhumuna dair söylediklerini akla getiriyor.

kendisinin de dile getirdiği gibi görme ve duyma alanlarının da birbirinden ayrılmasıyla seyirci için kelimenin tam anlamıyla sınırları önceden tam olarak belirlenemeyen bir deneyim alanına dönüşmüştür. Edebi metinle kurulan paralellikler doğrultusunda dramaturjik olarak parçalara odaklanan *Stifter'in Şeyleri*'nin yavaşlatılan alımlama sürecinde “nesnelere” ile “seyirciyi” baş başa bıraktığı söylenebilir. O zaman sahneden tamamen kaldırılan oyuncu üzerine düşünmenin zamanı geldi diyebiliriz. Bu insansız “bahçede” gezinen seyirci nasıl bir dünyaya bakıyor? Öncesinde de söz edildiği üzere Gertrude Stein'in peyzaj olarak tiyatro algısı, Samuel Beckett'in metinlerinden “oyuncu” fikrini eksiltmeye yönelik araştırmaları ve metin düzleminden eksiltilecek sürekli yeni bir şeyler araması ve Heiner Müller'in sahnenin geleceğine dair bulunduğu kehanet tek bir noktada toplanır. Adı geçen yazarların “oyuncusuz” bir tiyatro algısı yaratma yolunda metin düzlemindeki arayışları, yine öncesinde belirtilen Tadeusz Kantor ve Edward Gordon Craig'in sahneleme anlamında pratiğe dönük uygulamalarıyla birleştiğinde akıllara namevcudiyeti getirmesinin yanı sıra, “insan merkezci olmayan” (*non-antropocentric*) bir anlayışa işaret eder. Bu sebepten bu noktadan hareketle namevcudiyet estetiğini değerlendirirken *Stifter'in Şeyleri*'ne bir de “insan merkezci olmayan” sahne fikrinden bakmak tartışmamızı zenginleştirecektir. Farklı bir açıdan bakacak olursak namevcudiyet bağlamında birinci bölümden itibaren söylediklerimiz, “insan merkezci olmayan” tiyatro fikri için de geçerli sayılabilir. Çünkü Goebbels'in namevcudiyet estetiğinin bir stratejisi de sahneyi insan öznesinden ve oyuncu fikrinden arındırmak olduğunu unutmamak gerekir. Dolayısıyla namevcudiyet estetiği bağlamında söylediklerimize ek olarak, *Stifter'in Şeyleri* oyunu vesilesiyle meseleyi bir kez de oyuncu ve nesnelere üzerinden yorumlarken “insan merkezci olmayan” bir tiyatro algısından söz edeceğiz. Teorisyen Maria Clara Ferrer, namevcudiyet estetiğinden söz etmese de “insan merkezci olmayan tiyatro” algısından bahsederken Heiner Goebbels'e paralel biçimde, sahnenin oyuncunun mevcudiyetine vurgu yapan bir algıyla oluşturulduğunu söyler. Yazar alışlagelmiş tiyatrodaki oyuncu üzerindeki bu vurguyu şu şekilde temellendirir:

Aristotelyen dramatik sistem aktör/oyuncuya temsilde merkezi bir pozisyon atfetmektedir çünkü metnin taşıyıcısı olarak [oyuncu] aynı zamanda işin anlamının da taşıyıcısıdır, onun temel aktaranıdır. Bu şekilde Aristotelyen logosentrik bakış açısından oyuncunun konuşan bedeni, aralarında konuşmalar devam ettikçe bakışı bir karakterden diğer karaktere giden seyircinin odağı olur. (Ferrer, 2017: 630)

Ferrer, oyuncunun bu şekilde kurulan merkezîyetçi algısını da yıkarken yine adını sıkça andığımız isimlere referans verir. İşaret edilen isimlerin metin düzleminde takip edilen karşı çıkışları metnin merkezinin dağıtılmasına yönelik iken aslında oyun metniyle birlikte oyuncu ve karakter fikrinin de dağıtıldığı söylenebilir. Elinor Fuchs'un **Karakterin Ölümü** isimli çalışmasında bahsettiği de tam olarak budur. Fuchs, metin ve sahnelemeler üzerinden tespit ettiği ortaklaşan özelliklerden yola çıkarak oluşturduğu bu fikir doğrultusunda “karakterin ölümünü” ilan etmiştir. Öyleyse bu noktada tüm tartışmaların ve arayışların tek bir noktada toplandığını görüyoruz. Heiner Goebbels, adı geçen tüm isimlerin geleneğinin içinden geçerek ulaştığı araştırma sahasında namevcudiyeti bir estetik olarak kurarken Elinor Fuchs bu tartışmaya karakterin ölümü üzerinden bağlanır, Maria Clara Ferrer ise “insan merkezci olmayan” tiyatro algısı dediği tartışmasıyla aynı konuya başka bir bakış açısından zemin hazırlar. Çeşitli zeminlerden gelerek yapılan benzer tespitler doğrultusunda, *Stifter'in Şeyleri*, Goebbels için namevcudiyet estetiğini en iyi şekilde hayata geçirdiği bir proje iken Maria Clara Ferrer için ise “insan merkezci olmayan” bir tiyatro örneğidir.

Oyuncunun sahneden kaldırıldığı oyunda, öncesinde de belirtildiği üzere objeler ön plana çıkar. Objelerin ön plana çıkması ve odakta olması fikri ise aslında objeler konvansiyonel olarak dekorun bir parçası olarak görüldüğü için sahne tasarımının anlam üretme sürecinde aktif rol üstlendiği algısına ulaşmamızı mümkün hâle getirir. Sahne tasarımının hareketlendiği, “icracı” olma özelliği kazandığı ve her bir objenin oyunun “oyuncusu” hâline geldiği bu tiyatro yapma biçiminin altında yatan algıyı eleştirmen Maaike Bleeker, Judith Butler'ın cinsel kimliklerin performativitesi üzerine söyledikleriyle açıklar. Judith Butler'ın performativite üzerine söyledikleri Maaike Bleeker için öncesinde yalnızca sahne

tasarımının pasif birer parçası olarak görülen objelerin hareketlenmesini olanaklı hâle getirir. Bleeker’ın “[Objeler] ağırlıklı olarak kendi görsel mantıklarına göre ortaya çıkıyorlar” (Bleeker, 2017: 125) sözü “görsel” mantığa işaret eder. Konvansiyonel mânada yüklenilen bir anlamın taşıyıcısı olarak görülen objeler bu yüklerinden kurtararak özgürleştirildiği ortamda kendi görsel mantıkları doğrultusundan sahnede görünür olurlar. Bu şu demek olabilir ancak: Bir metin ya da merkezden yönetilen sahnede objeler; oyuncu, yönetmen ve diğer sahne öğeleri gibi yorumcu “köledir” fakat bu durumda artık kendi otonom alanlarına sahip hâle gelirler. Önceden belirlenen bir anlamdan ziyade kendi anlamlarını üretebilecekleri bir alanda salınırlar. Goebbels’in oyunlarının kurulma prensibi olarak öncesinde bahsedilen “şiirsel mantık” bu noktada “görsel mantık” ile buluşur. Önceden belirlenen bir neden sonuç ilişkisinden bahsetmediğimiz Goebbels oyunlarının dayandığı temel mantık çizgisinin şiirsel ve görsel olan üzerine inşa edilmesiyle “insan merkezci olmayan” tiyatro fikrinin poetikası da tamamlanmış olur. Şiirsel olan, yavaşlığı, metnin ritim duygusuyla şekillenmesi üzerinden kurarken metne vurgu yapar; görsel olan ise yavaşlığı objeler üzerinden kurarak sahne tasarımına dikkat çeker. Ritim ve ses üzerine düşünmek ve görsel olan üzerine düşünmek Bleeker için “madde üzerinden düşünmek” (Bleeker, 2017: 126) tir. Judith Butler’in performativiteye dair söyledikleri üzerine inşa ettiği tartışmasında Bleeker’ın dikkat çektiği madde üzerinden düşünme fikri, bir mânada insan öznesi üzerinden düşünmenin yerini alıyor ve koreograf; dansçı William Forsythe’nin koreografik nesnelere fikrini anımsatıyor. Forsythe “bedensiz koreografik bir nesne” (Forsythe, 2011: 90) mümkün müdür sorusuyla başladığı araştırmasında hareketin somutlayıcısı olarak bedenden ziyade bir nesne üzerine odaklanır. Forsythe’nin sorusunun cevabını, Profesör Johannes Birringer, “Koreografik Nesnelere: Stifter’in Şeyleri” isimli makalesinde, *Stifter’in Şeyleri* üzerinden örnekleyerek “evet” olarak verir. Birringer, şu şekilde bir tespitte bulunur:

*Stifter’in Şeyleri* canlandırılmış nesnelere esnekliği yayılan gerçek hareketlerin sürekli yenilenen dansına [...] katılması bakımından yavaş interaktif bir enstalasyondur. (Biringner, t.y.)

*Stifter'in Şeyleri*'ndeki şeylerin canlanması ve koreografik bir hareket düzeni içinde dansa dahil olması Birringer için, o nesnelere koreografik olarak değerlendirme anlamına geliyor. Kendi kendine hareket eden mekanizmada oyuncunun bedenini sahneden kaldırılmasıyla boşalan uzamı “canlandırılmış” nesnelere dolduruyor. Dolayısıyla “gerçek” beden algısı geri planda kalırken ön plana çıkan nesnelere koreografik bedeni oluyor. Ön plana çıkan koreografik nesnelere yukarıda da belirtildiği gibi bir metne ya da temsile hizmet etmediği için aslında sahnede kendilerini “unutturmak”<sup>19</sup> zorunda kalmazlar. James Joyce’un modernist estetik bağlamında ele alındığında karşımıza çıkan “dili dil olarak ele alan” tavrı ile edebi metin özelinde kelimelerin kendisine dönüş söz konusu ise Heiner Goebbels’in *Stifter'in Şeyleri*'nde de “şeylerin” kendisine dönüş söz konusudur. Bu dönüş aynı zamanda nesnelere kendileri dışında bir anlam üretmek için insan öznesi tarafından düzenlenen itaat sisteminden kurtarılması anlamına gelir. Bu fikri Heiner Goebbels şu şekilde ifade eder:

Tiyatronun gerçek hakkında söz söylemek için bir araç olarak ya da temsil olarak kullanılmasındansa, “kendi içinde bir şey” olması benim tam olarak yapmaya çalıştığım şey. Böylesi bir tiyatrodaki seyirci, sahnedeki karakterler tarafından temsil edilen psikolojik temelli ilişkilerin olduğu olayların oyununa bakmaktansa, bir deneyim oyununa dahil oluyor. Bu bir algı oyunudur, kişinin duyularının oyunudur [...] (Goebbels, 2015: 2)

Ferrer’in deyiimiyle “Rönesans’tan miras kalan insan merkezci” (Ferrer, 2017: 629) düşünce tiyatrodaki çöküntüye uğrayıp yerini “insan merkezci olmayan” bir anlayışa bırakırken Goebbels’in oyunlarında bu çöküş “kendi içinde bir şey” olarak karşımıza çıkan oyunlarda karşılığını bulur. Nesne ile doğrudan bir deneyim alanına çekilen seyirci sahnede oyun izlemek yerine, “bir algı oyununa” şahitlik eder. Nasıl ki *Erarirjaritjarika* Elias Canetti’nin metinlerinde alıntılanan kadim cümlelerle bir “cümle müzesine” dönüşüyorsa *Stifter'in Şeyleri* de Adalbert Stifter’den ödünç alınan “şeyler” sayesinde bir “algı müzesine” dönüşür. “Somut maddesellikleri içinde algılanan” (Manuel, 2017: 43) şeylerin seyircinin üzerinde

<sup>19</sup> Birinci Bölüm’de açıklanan kurgusal mevcudiyet ve sahne mevcudiyeti ayrımını hatırlamak yerinde olacaktır.

bıraktığı etkiler ve seyircinin edindiği izlemin doğrultusunda oluşan deneyim, *Stifter'in Şeyleri*'nde etrafta serbestçe dolaşımı mümkün kılmayan versiyonunda bile seyircilerin zihin olarak özgürce yolculuk yapabileceği, açı değiştirebileceği bir oyuna dönüşür. Dolayısıyla *Stifter'in Şeyleri* “gerçek” hakkında temsili bir yorum yapmak yerine doğrudan seyircinin “kişisel alımlama sürecine” dahil olur. Canetti'nin birbirini açıklamayan ya da birbiri hakkında yorum yapmayan cümleleri gibi Goebbels'in şeyleri de yalnızca yan yana durur ve birbirini açıklamak, birbirine dair yorum getirmek gibi bir amaç edinmezler. Piyanolar, su, sis, taş, metal, borular ve perdeler bir algı dansında koreografilerini gerçekleştirirken Adalbert Stifter, Malcolm X, William Burroughs gibi yazarların metinlerinden yapılan alıntılar ve çeşitli kaynaklardan toplanan “otantik” ses kayıtları da yine bu “görsel mantığa” göre yan yana getirilen nesnelere herhangi türden bir ilişki içine girmezler. Nesnelere birbiri hakkında yorum yapmak ya da yargı bildirmek gibi bir yorumu mümkün kılmadığı gibi nihayetinde ses kayıtları ve nesnelere önceden belirlenmiş bir noktaya işaret etmezler. Evcilleştirilmemiş bir “bahçe” ya da “ev” gibi düşünebileceğimiz oyunun mekânında hiçbir türlü temsil nefes alamaz ve temsili olarak kullanılan nesne “dansa” katılamaz. Kendi kendini çalan bu enstrümantal evrende oyuncu kaynağı belirsizleştirilmiş ve insan öznesi “arşivden” gelen “nostaljik” bir ses olma özelliğine indirgenmiştir. *Eraritjaritjaka*'da kaynağını belirlenemeyen sesler için yaptığımız akuzmatik ses yorumu *Stifter'in Şeyleri*'nde de geçerlidir. Mladen Dolar akuzmetik ses için şu şekilde bir yorumda bulunur:

Görüntüyü sestem ya da sesi görüntüden mahrum bırakırsanız, geriye kalan kısım hayaletimsi bir boyut kazanacak, eksik yanı gücünü var olana devretmişçesine, düşsel ya da gerçeküstü bir hâl alacaktır. (Dolar, 2012: 70)

Görünmez eller tarafından kurulmuş bir saat gibi işleyen sahnede adeta bir makine devreye sokulmuştur ve o düzenek aksamadan işler. Kolonlardan gelen sesler aracılığıyla dinlediğimiz görüntüsüz sesler, ortamı, Dolar'ın dediği gibi gerçeküstü bir hâle dönüştürmektedir. Yine Dolar'dan aktaracak olursak:

Cisimsiz gibi görünen sesin beraberinde getirdiği beden, külfetli ve utandırıcıdır; tüm o canlı mevcudiyeti içinde aynı zamanda (Hitchcock'un *The Trouble with Harry*/Harry'nin Derdi [1955] filmindeki gibi) bir türlü kurtulamadığımız ceset gibidir. Beden olmadan ses de olmaz, ama bu ilişki tuzaklarla doludur [...] (Dolar, 2012: 63)

“İdeal” bedeninden radyo, gramofon, kasetçalar, telefon gibi aygıtlarla koparılmış sesler, bir arşivden ödünç alınmışçasına sahnede Hamlet'in babasının hayaleti gibi süzülürken seyircinin sahnede “icra” gücü olan herhangi türden beden görmemesi bu ses-beden kavuşmasını sürekli olarak ertelemektedir. Tuzaklarla dolu bu ilişkide hayaletler arasında dolaşan seyircinin bakışı sahnede sadece “canlanmış” nesnelere üzerine düşer. Sesin bedenle buluşmasına bir türlü izin verilmediği ve bakışın dinlenebileceği bir beden formunun olmayışı sahneyi bir “temsil mezarlığına” dönüştürür. Tekinsiz bir ortamda bakışını kondurabileceği bir durak noktası arayan seyirci daima başarısızlığa uğrar ve sahnede ezeliyetten beri kurulan temsil düzlemi bir daha geri döndürülemeyecek ölçüde askıya alınmış olur. Nesnelere ayaklandığı, bakışların duraksız kaldığı, bedenlerin seslerden ayrıldığı bu “yarıkta” seyirci eşliksiz seyir anının deneyimini yaşar. Bu yolculukta yalnızdır ve kesinlikle gözünü ya da kulağını dinlendirebileceği güvenli, sabit bir nokta yoktur. Bakışı ve duyusu birbirinden ayrılarak askıya alınmış bir şekilde altüst olmuş nesnelere evreninde sürüklenir durur. Birinci Bölüm'de bahsi geçen fenomenolojik alımlama biçimine benzer bir süreçten geçen seyirci, yukarıda da değinildiği gibi “eşliksiz” bir şekilde nesnelere yeniden yeniden ve her defasında farklı açılardan karşılaşır. Dramatik bir metinden bahsedemediğimiz gibi dramatik olarak düşünebileceğimiz herhangi türden bir aksiyondan ya da olay örgüsünden de destek alamaz seyirci bu yolculukta. Goebbels, Peter Laudenbach ile yaptığı bir söyleşide kendine gelen “*Stifter'in Şeyleri*’nde ne oluyor? Bir şey oluyor mu?” şeklindeki soruya şöyle bir cevap verir:

Bu bizi nereye götürür? Her hâlükârda tiyatroya değil. Tiyatro bizi daima şaşırtmalı, merakımızı uyanık tutmalı, daha önce görmediğimiz bir şey göstermeli bize, bizim için bilinmeyen bir şey, bir bulmaca belki biraz büyü [...] (Goebbels, t.y.)

Aslında seyircinin yolculuğunun eylemler üzerinden konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi bir noktadan diğerine değil de, kendi duyuşal sürecinde olduğunu gösteriyor. Atmosfer ve duygu üzerinde “mantık” ile alımlanamayacak bir “bulmacayı” çözmeye davet edilen seyirci oyundaki boşluklardan hareket ederek kendi öyküsünün yazarı olmaya aday olur. Kurgusal bir zaman ve mekânda hareket etmeyen seyircinin öyküsü, onu ancak hayal ettiği sürece bir yerden bir yere götürebilme kudretine sahip hâle gelir. Gordon Craig’ın **Tiyatro Sanatı Hakkında** isimli kitabından belirttiği:

Eğer tabiatta yeni bir madde, insanın kendi fikrine şekil vermek üzere daha hiç kullanmamış olduğu yepyeni bir madde bulabilirsiniz, o zaman yeni bir sanat yaratmaya doğru giden yolun üzerinde olduğunuzu söyleyebilirsiniz. Çünkü onu yaratabilmek için lazım olan vasıtayı bulmuşsunuzdur. (Craig, 1940: 76)

Goebbels, *Stifter’in Şeyleri*’nde seyircinin “kendi fikrine şekil verebileceği” bu malzemeyi keşfetmiş gibidir. O sebepten oyunda hiçbir şey olmuyormuş gibi görünse de aslında seyirciye yeni bir seyir hâli ve deneyim sunulur. Bu alan da belirsizliklerle ve tekinsizlikle karakterize edilebilecek bir alan olduğundan seyircinin daima aktif katılımını arz eder. Teorisyen Yaron Abulafia’nın **The Art of Light on Stage** (Sahnedeki Işık Sanatı) isimli kitabında belirttiği gibi *Stifter’in Şeyleri*’nde “imajlar, sesler ve müzik verili bir anlam olmaksızın alımlayıcının hayal gücün için besinlerdir” (Abulafia, 2016: 190) Öyleyse seyirci, şiirsel bir zaman ve mekân algısıyla hayata geçirilen *Stifter’in Şeyleri*’ni ancak hayal gücüne sunulanları anlamlandırabildiği ölçüde tamamlayabilecektir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BESTELENMİŞ TİYATRO BAĞLAMINDA NAMEVCUDİYET ESTETİĞİNİ DÜŞÜNMEK

#### 3.1. Bestelenmiş Tiyatronun Kavramsal Zeminini Kurmak

Bir önceki bölümde “sahnenin enstalasyon olarak kurulması” ve “oyuncunun sahneden kaldırılması” bağlamında Gordon Craig ile Tadeusz Kantor’un düşünceleri üzerinde durulmuştu. Gordon Craig’in oyuncu konusunda geliştirdiği devrimci fikirleri Tadeusz Kantor’un nesnelere özgürleşmesi fikriyle birleştiğinde enstalasyon olarak sahne fikrinin zemini oluşturulmuştu. Benzer bir stratejiyle bu bölüm kapsamında da Bestelenmiş Tiyatro (Composed Theatre) fikrine zemin oluşturmak adına öncelikle İsveçli tasarımcı ve uygulamacı Adolph Appia’nın (1862-1928) müzik ile ilgili fikirlerine bakmak ve tartışmayı bu noktadan başlatmak yerinde olacaktır. Appia öncesinde Alain Badiou’nün “Şiirin nesnesi yoktur” sözünü anımsatır nitelikte müziğin olayların özünü yansıttığına dair Alman filozof Arthur Schopenhauer’nın tespitini ödünç alarak başlatır tartışmasını. Appia, **Music and the Art of Theatre** (Müzik ve Tiyatro Sanatı) isimli çalışmasında Schopenhauer’dan şu şekilde bahseder:

Schopenhauer müziğin olayları değil, olayların içsel özünü ifade ettiğini yazar; bu sebepten [müzik] öyküye, coğrafyaya, sosyal koşullara ve geleneklere, herhangi türden gerçek bir nesneye ilişkin hiçbir şeyi ifade etmez. (Appia’dan akt. Roesner, 2014: 25)

Schopenhauer’ın müziğin “gerçek bir nesneye ilişkin hiçbir şeyi ifade etmemesi” fikri aynı zamanda Gertrude Stein’in “olan şeylerin özünü” anlatmak için dili ritmik yapıda kullandığı ve dolayısıyla her türlü tasvirten kaçınarak bir öykü anlatmak yerine olayların özüne inmesi fikrini de yankılar niteliktedir. Appia’nın Schopenhauer’ın fikirleri doğrultusunda hareket ederek müziğe yüklediği bu özellik, Stein’in dil üzerinden yaptığı deneylerle aynı noktaya işaret ediyorsa

metnin hâkimiyetinin yıkıldığı yüzyıl başında bu ve benzeri paralelliklerin görülmesi tesadüfi değildir. Müzik araştırmacısı Wayne D. Bowman da yine Schopenhauer'ın cümlelerini mealen şu şekilde aktarır:

Nitekim müzik iletişim kurulamaz olan ile iletişim kurma, görünür olanın ve temsilin rasyonel örtüsünün ötesine nüfuz etme, aklın kavrayabileceğinden de derinde olan hakikate ilişkin bilgi verme kudretine sahiptir. (Roesner, 2014: 26)

Tesadüfi olarak görülemeyecek bu paralelliklerin stratejileri Bowman'ın yorumuyla birleştiğinde tasvirden kaçınma, nesnesi olmayan olayların özünü yansıtma ve iletişim kurulamaz olan ile iletişim kurma olarak sıralanan arayışların, temsilin perdesini kaldırmaya yönelik uygulamalar olduğunu görüyoruz. Bir başka deyişle Appia'nın, müziği metin merkezli tiyatronun karşısına konumlandırarak temsil fikri üzerinden konvansiyonel tiyatro ile hesaplaştığını söyleyebiliriz. Bu noktaya kadar yapılan yorumlar göz önünde bulundurulduğunda konvansiyonel tiyatro yapma biçimi ile bir kez de Appia'nın penceresinden hesaplaşmaya şahit oluruz. O zaman erken bir yorum/sonuç olarak Appiacı bir yerden gelerek şu tespitite bulunabiliriz: Heiner Goebbels'in namevcudiyet estetiğini kurma yolunda nasıl ki bir önceki bölümde oyuncuyu önce merkezden sonra sahneden kaldırma ve metnin merkezini boşaltarak metni bir libretto olarak oluşturma şeklinde stratejileri var ise namevcudiyeti kurma stratejisi olarak bu noktada artık müziğin kullanımı bir strateji olarak önümüzde durmaktadır. Appia'nın temsilin ve rasyonel olanın karşısına konumlandığı müzik yine Heiner Goebbels'in adı geçen stratejileri bağlamında şiirsel etki yaratma yolunda benimsediği eksiltme fikrini destekler niteliktedir. Appia'nın müziğe yüklendiği bu türden bir özellik, müziği tiyatrodaki baskın bir ifade aracı olarak konumlandırması gibi bir sonucu beraberinde getirmektedir.<sup>20</sup> Baskın bir ifade aracı olarak konumlandırılan müzik oyunda tüm öğelerin uyum içinde yan yana yer almalarını da mümkün hâle getirir. Araştırmacı David Roesner, Appia'nın müziği merkeze alma fikrinin getirdiği sonucu şu şekilde açıklar:

<sup>20</sup> Heiner Goebbels her ne kadar özellikle bu bölümde incelenecek oyunlarında müziği kurucu bir strateji olarak benimsiyor olsa da Appiavari bir yerden müziği baskın bir ifade aracı olarak almaz.

Gördüğümüz gibi Appia tiyatrodaki hiyerarşiyi konu etmesiyle zamanının önündedir; başta avangard sanatçıların sorguladığı veya reddettiği sözmerkezcilik olmak üzere belli başlı öğelerin önemi ve hâkimiyeti Antonin Artaud'dan, Heiner Goebels'in yazılarına kadar sürekli tekrar eden geleneksel bir tema hâline gelmiştir. (Roesner, 2014: 27)

Appia'nın, müziği, öğeler arasında uyumu ve birliği sağlayan bir araç olarak görmesi Roesner'in de belirttiği gibi tiyatrodaki hiyerarşi fikrini tartışmaya açtığını gösteriyor. Avangardlar tarafından da sıkça karşı çıkılan metin merkezci tiyatro algısının karşısına bir uzlaşım aracı olarak getirilen müzik, artık sahnedeki öyküyü süslemek ve oyun için atmosfer yaratmaktan öteye gidemeyen amacını da geride bırakmış olur. Böylece Appia'nın devrimci fikirleri sayesinde müzik, metni alaşağı ederek tiyatronun ifade araçları arasında en üstte yerini alır.

Appia'nın teorisyen gözünden metin merkezli sahneye karşı çıkış ve hiyerarşi fikrini tartışmaya açması bakımından müziğin önemini ve stratejik olarak konumuna baktığımızda göre artık uygulamacı Appia'da müzik ve müzikalitenin tiyatro dilini nasıl dönüştürdüğünü görebiliriz. David Roesner **Musicality in Theatre** (Tiyatrodaki Müzikalite) isimli kitabında Appia'nın müzik üzerine söylediklerini kuramsal açıdan inceledikten sonra müziğin uygulamada diğer sahne öğelerine ne şekilde aktarılabilirliği üzerinde dururken yaratıcının uygulamalarının amacının da "sahneye ait ifade biçimlerinin müzikleştirilmesi" (Roesner, 2014: 30) olduğuna işaret ederek tartışmaya başlar. Bununla birlikte Appia'nın "müziğin sadece hareketlere ve aktörün eylemlerine değil, diğer tüm cansız dekorlara da tercüme edilebileceğini" (Roesner, 2014: 30) iddia ettiğini belirtiyor Roesner. Adolph Appia, 1919 yılında Edward Gordon Craig'e yazdığı bir mektubunda bu niyetini şu şekilde ifade ediyor:

[...] yeni bir kitap yazıyorum bu kıs, iki yüz sayfa uzunluğunda ve adı Canlı Sanat. Bir anlamda tuhaf bir çalışma olacak ve okuyucuya birçok yeni şey öğretecek. Beş bölüm var [kitapta]: 1) Öğeler, 2) Canlı Mekân, 3) Canlı Zaman, 4) Canlı Renk, 5) İşbirliği [...] (Appia, 1982: 60)

Appia'nın "okuyucunun öğreneceği yeni şeyler" dediği, tartışmasız, sıraladığı teatral ifade araçlarının müziğin yönetiminde canlandırılması ve hiyerarşik bir yapılanmaya girmeden kitabındaki son bölümün başlığının da işaret ettiği gibi "işbirliği" içerisinde olmasıdır. Sözü edilen işbirliğinin sağlayıcısı müziği "dönüştürücü" (*shifter*) (Roesner, 2014: 31) olarak benimseyen ve uygulamaya sokan Appia, müziğin oyuncu üzerindeki etkisini, çağdaşı Gordon Craig'ın oyuncunun kontrolsüz duygulanımının kontrol edilmesine ilişkin söylediklerine neredeyse bir çözüm olarak görür. Roesner'in tabiriyle müzik "performanslarını daha az değişken ve rastlantısal hâle getirerek canlı olanı (oyuncuları) nesneleştirir, somutlaştırır ve kontrol eder" (Roesner, 2014: 31). Oyuncuya müzik aracılığıyla bir makine kusursuzluğu kazandırmayı hedefleyen Appia oyuncudan başlayarak, müziğin ve sahnenin diğer tüm öğelerinin 'ifadeselliğini' (*expressivity*) (Roesner, 2014: 31) artırır. Müziğin kontrolünde ortaya çıkan bu ifade biçimlerinin bir aradılığı için yine Appia "skor" terimini önerir. Appia'ya göre skor "ilham, düzenleyici, yol gösterici ve denge olmak zorundadır" (Appia'dan akt. Roesner, 2014: 34) Müziğe ait kavramlar üzerinden düşünerek sahneyi kurma biçimlerini müzikal terimlerin ışığında oluşturmamıza olanak sağlayan Appia bugün "sahneyi orkestra, oyuncuyu enstrüman ve yönetmeni de kondüktör olarak" (Roesner, 2014: 34) düşünmemizi mümkün hale getirmektedir. Öyleyse denebilir ki Appia'nın erken dönemde tiyatro için getirdiği devrimci nitelikteki bu düşünceleri sayesinde tiyatro yapma biçimi de artık alışılabilir olanın dışında estetik örnekleri verebilir hâle gelmiştir. Böylece avangardların başardıklarıyla bir arada düşündüğümüzde:

[...] altmışlardan beri müzik, tiyatro ve dans gibi daha klasik konseptler –ve kurumlar– arasında konumlandırılabilir ve bestelemeye dair stratejilerden ve tekniklerden yararlanılarak bir araya getirilen ve bu şekilde karakterize edilen ve genel mânada bestelemeye dair düşüncenin uygulandığı bir sanatsal etkinlik alanı ortaya çıkmıştır. (Rebstock, 2013: 19)

1960'lardan itibaren ortaya çıkan sanatsal etkinlikleri getirdiği biçimler açısından tarif etmek için Bestelenmiş Tiyatro terimi bulunmuştur. **Processes of Devising Composed Theatre** (Bestelenmiş Tiyatroyu Kurma Süreçleri) başlığı altında

yapılan konferanslarda ve Matthias Rebstock ile David Roesner'in konferans bildirimlerini topladığı **Composed Theatre Aesthetics, Practices, Process** (Bestelenmiş Tiyatro Estetikler, Uygulamalar, Süreçler) isimli kitapta tüm çeşitlenmeleriyle ve farklılık gösteren örnekleriyle ele alınarak tarihsel bir bağlama oturtulan Bestelenmiş Tiyatro, bir terim olarak literatürde yerini almıştır. Konferanslardan edinilen saptamalar doğrultusunda öğrendiğimize göre “Bestelenmiş” sözcüğü Almanya’da genellikle müziğin bestelenmesi anlamında gelirken İngiltere’de kelimenin Latince kökeni itibariyle daha genel mânada ele alınmaktadır. “Bestelenmiş” (*Composed*) kelimesi köken itibariyle ‘bir araya getirmek’ anlamına gelen Latince “conponere” kelimesinden gelmektedir. Yine adı geçen kaynaktan edinilen bilgi doğrultusunda kelimenin köken anlamı dolayısıyla yarattığı çağrışım itibariyle tiyatrodaki zaten daima bir şeyler bir araya getirildiğinden dolayı terimin yalnızca müzik ile ilişkili olarak ele alındığı görülmektedir.<sup>21</sup> O zaman çalışmamız kapsamında izlediği sürülen Adolphe Appia'nın sahnenin müziğe ait terimlerle tarif edilebileceğine dair mirasının ardından ortaya çıkan sahne işlerini Bestelenmiş Tiyatro<sup>22</sup> olarak değerlendirmek sahne pratiklerini daha genel mânada ele alma imkânını da beraberinde getirir. Matthias Rebstock da Bestelenmiş Tiyatro'nun temel yaklaşımını açıklarken benzer bir noktaya işaret eder:

Besteleme stratejileri ve teknikleri [...] artık sadece müzikal malzemeye değil, müzik harici hareket, konuşma, eylem, ışık ya da tiyatro alanında elinizde olan her türden malzemeye de uygulanıyor. (Rebstock,2013: 20)

Müziğin kurucu prensip olarak sahnenin “dönüştürücüsü” olduğu yolculukta sahne öğelerinin “besteleme” temelinde bir araya geldiği söylenebilir. O zaman bu türden bir tiyatroyu artık tiyatroya ait stratejiler ve yöntemlerden ziyade, müziğe ait kavramlarla anlamlandırabiliriz. Müziğin prensipte kurucu olarak ele

<sup>21</sup> Bestelenmiş Tiyatro'ya dair etimolojik yorumlar ve tespitler **Composed Theatre Aesthetics, Practices, Processes** isimli kitabın “**Composed Theatre: Mapping the Field**” bölümünde derlenmiştir.

<sup>22</sup> Adı geçen terimi kelime kökeni olarak ortak bir paydası olmayan bir dile çeviririzden dolayı müzik ile bağlantısını korumak amacıyla “Bestelenmiş” olarak çevirmek yerinde olacaktır.

alınmasının yanı sıra “Bestelenmiş Tiyatro’nun bir diğer kurucu özelliği ise hiyerarşinin olmaması”dır (Rebstock, 2013: 20). Hiyerarşinin olmadığı ve sahnenin bir ögesinin diğer herhangi bir ögesini “tasvir” etmediği, desteklemediği ya da onun otoritesi altında kalmadığı bir sahne düzeninde karşımıza çıkan Bestelenmiş Tiyatro’ya giden yolda Adolph Appia ile birlikte bir ismi daha anmak gerekmektedir. Birinci Bölüm’de sirk üzerine söyledikleriyle metin merkezli tiyatroya ve bu türden bir tiyatrodaki temsil fikrine karşı çıkışlarıyla alıntıladığımız Meyerhold de müziğe ait terimleri kullanarak “yeni bir tiyatro algısı”ndan bahseder:

Bu performansı orkestral bestelemenin tüm kurallarına göre bir araya getirmek zorunda olduğumuzu gördük. Bireysel olarak ele alınan her bir oyuncu henüz şarkı söylemiyor; enstrümanların ya da rollerin gruplarına katılmaları gerekiyor; bu grupların yine son derece karmaşık bir orkestrasyon içinde birbirlerinin içine geçmeleri gerek; bu karmaşık yapıda ana motiflerin çizgilerinin ortadan kaldırılması gerek ve aktörler, ışık, hareket ve hatta nesnelere –bir orkestradakine benzer şekilde– her şey birlikte yönetilmeli. (Meyerhold’dan akt. Rebstock, 2013: 25)

Appia ve Meyerhold üzerinden Bestelenmiş Tiyatro ekseninde yürüttüğümüz izlekte “bütünlükçü” bir tiyatro algısı karşımıza çıkarken, metnin konumuna ve sahne öğelerinin hiyerarşisine dair avangardların da söyledikleriyle birlikte karşımıza “bestelemeye dair ve yaklaşımlar ve düşünce biçimleri” (Rebstock, 2013: 28) çıkar. Bu tiyatro algısında sahnenin müziğe ait terimler ışığında kurulma sürecini Mathias Rebstock “tiyatronun müzikleştirilmesi” (musicalisation of theatre) olarak ele alır. Appia ve Meyerhold’un tiyatronun müzikal terimler ışığında yapılanmasına dair söyledikleri ve avangardların metnin hâkimiyetine dair karşı çıkışlarının kazanımı olarak sese dönüşen metin algısı ışığında çerçevelendirilen “müzikalleşen tiyatro”nun yanında Bestelenmiş Tiyatro’yu kuran bir diğer ortak strateji ise “müziğin teatralleşmesi”dir (*theatricalisation of music*). Tiyatronun müzikalleşmesine giden yolun taşlarını nasıl Appia ve Meyerhold gibi isimler döküyorsa müziğin teatralleşmesine giden yolun taşlarını da Arnold Schönberg ve John Cage gibi isimlerin döşediği söylenebilir. Nasıl ki Appia “izlenebilir” olmasıyla öne çıkan bir sanat formu olan

tiyatroyu “dinlenebilir” olan müziğin ışığında oluşturuyorsa Avusturya-Macaristanlı opera bestecisi Arnold Schönberg de “dinlenebilir” olmasıyla öne çıkan bir sanat formu olan müziği “izlenebilir” olan üzerinden düşünür. Rebstock, Schönberg’in bestelerini ve müzik anlayışını şu şekilde yorumlar:

Schönberg açık bir şekilde şuna ikna olmuştur: Bir parçanın seyirci üzerinde yaratacağı etki sadece müziğin kalitesine değil, parçanın performansındaki tüm öğelerin etkiye eşit derecede katkı sağlamasına bağlıdır; bu sebepten o, besteci olarak ayrıca bu görsel öğeleri de organize eder ve notada onları da belirler. (Rebstock, 2013: 31)

Arnold Schönberg’in aynı zamanda ressam olması kendisine müzik ile birlikte ışık, oyuncu gibi sahne öğeleriyle ilgili fikirler de geliştirmesine olanak sağlamıştır. Yani bir başka deyişle Schönberg’in operayı sadece libretto ve bestelenecek bir nota sistemi olarak görmediği söylenebilir.<sup>23</sup> Schönberg’in *The Hand of Fate* (Kaderin Eli) isimli operası da bu tartışmayı örneklendirmemiz için bize gerekli zemini sağlar niteliktedir. Öncelikle şunu belirtmek gerekiyor ki Schönberg 1924 yılında prömiyer yapan *Kaderin Eli*’ni opera olarak değil, müzikli drama (drama with music) olarak tanımlamıştır. Bestecinin amacının “sahne araçlarıyla müzik yapmak” (Schönberg’den akt. Simms, 2000: 104) olduğu düşünülürse sahnedeki müziğin sahne araçlarıyla doğrudan bir ilişkiye girerek teatralleştiği söylenebilir. Schönberg 1910 yılında Alma Mahler’e yazdığı mektupta da bu tartışmayı destekler nitelikte satırlara yer vermektedir:

Ben anlaşılma istemiyorum. Ben kendimi ifade etmek istiyorum ama umuyorum ki yanlış anlaşılacağım. Aklımda geçenleri görebilseler bu benim için korkunç bir şey olurdu... Büyülü bir tiyatro için yazmak istiyorum. Hangi sıralamada duyulursa duyulsun eğer tonlar duyguları ortaya çıkarabiliyorsa o zaman renkler, jestler, hareketler de bunu yapabilmeli. [...] (Schönberg’den akt. Simms, 2000: 104)

Burada tiyatronun müzikalleşmesi bağlamında örneklediğimiz Adolph Appia’nın

<sup>23</sup> *Bkz. Moses und Aron* (Musa ile Harun - 1932) isimli operasının İtalyan yönetmen Romeo Castellucci tarafından yapılan sahnelemesi müziğin teatralleşmesine güzel bir örnektir.

arayışının tam tersine bir arayış olduğu söylenebilir. Appia müzik üzerinden sahne öğelerinin “ifadeselliğini” artırmaya işaret ederken Schönberg ise müziğin ifadeselliğinin yanına ışık, oyuncu, dekor gibi sahne öğelerinin ifadeselliğini getirmekten bahsetmektedir. O sebepten klasik operada olduğu gibi –ki kendisi *Kaderin Eli*’ni müzikli drama olarak tanımlamaktadır– sahnede müzik ve müziğin doğru icrası ile librettonun merkezde olduğu bir anlatı formundan bahsedemeyiz. Schönberg için sahnenin ifadeselliği sahnenin rengine bağlı olduğu kadar oyuncunun jestlerine ve eylemlerine de bağlıdır. Öncesinde Rebstock’un da belirttiği gibi Schönberg “görsel öğeleri de organize eder ve notada onları da” belirler: Bunun da sahneyi tiyatroya yaklaştırma ve müziği teatralleştirme yolunda önemli bir adım olduğu söylenebilir. “Beste yaparken sahneye dair tüm etkiler büyük bir kesinlik içinde” (Schönberg’den akt. Simms, 2000: 110) aklında olan besteci sahneye dair bu noktaları da yine büyük bir titizlikle notaların arasına konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi sahne direktifi olarak yerleştirir.

Şekil 14: *Kaderin Eli* operasının nota defterinden bir bölüm.

The Woman enters, following the light crescendo.



mm. 153-55 3 *grazioso*

The Woman leaps from the cave to the plateau to recover her clothing.



m. 181

Kaynak: Arnold Schönberg’in Atonal Müziği, s: 106.

“Işık kreşendosunu takiben kadın girer” şeklindeki sahne direktiflerinde görüldüğü üzere Schönberg ışık kreşendolarını ve karakterlerin eylemlerini net bir şekilde belirtmiştir. Bu örneklerle birlikte müziğin teatralleşmesi izlegimizde tiyatroya ait olan ifadeselliğin operanın içine nüfuz ederek operanın sınırlarını silikleştirdiğini görürüz. Schönberg’in zihninde opera bestesinin yanında üç

boyutlu bir sahne tasarımı da boy göstermektedir. Schönberg'in "renklerin ve formların oyunu" (Schönberg'den akt. Simms, 2000: 112) olarak görülebilecek operası müziği, ışık ve form ile buluşturduğundan ve librettosunun "sembolik bir dilde bir rüyayı" (Rebstock, 2013: 30) tasvir ettiğinden Schönberg'in çağdaşı avangardlar ile yan yana konumlandırılmasını mümkün kılmaktadır. Genel mânada operanın, özelde ise müziğin teatralleşmesini operayı "müzikli drama" olarak adlandırarak ve bu yolda stratejiler geliştirerek başaran Schönberg'in bir diğer çağdaşı olarak görülebilecek isim de Berholt Brecht'tir. Brecht'in burjuva sanat formu olarak gördüğü operayı tartışmaya açması ve oyunlarında konvansiyonel tiyatronun illüzyon algısını "yabancılaştırma efekti" olarak özetlenebilecek bir dizi stratejiyle kırması da yine "müzikal tiyatro" formunu karşımıza çıkarır. Özellikle işbirliği içinde olduğu müzisyen Kurt Weill ile yaptığı *Üç Kuruluşluk Opera'yı* düşündüğümüzde müziğin konvansiyonel tiyatronun illüzyon algısını kıran bir yerden kullanıma sokulduğunu görürüz. Brecht'in öncesinde teatral mânada "öğelerin ayrıştırılması" olarak ele alınan stratejisi de yine müziğin oyuna temel bir öge olarak katılmasını öngörüyordu. Dolayısıyla Kurt Weill ile işbirliğinden doğan "epik müzik tiyatrosu" formu da müziğin teatralleşmesi yolunda önemli bir adım olmakla birlikte elde edilen kazanımların:

[...] altmışların ve yetmişlerin Yeni Müzik Tiyatrosu üzerinde büyük etkisi olmuştur: küçük formlar, psikolojik olmayan karakterler, (operatik) olmayan şarkılar, diyalogun olmaması, öğelerin ayrıştırılması, popüler ya da bayağı kültürle kurulan empati (kabare, müzikol, varyete vb.) ve en sonuncusu fakat bir o kadar da önemlisi, müzik yapmanın görsel ve bedensel taraflarına yapılan vurgu. (Rebstock, 2013: 32)

Böylece 20. yüzyılın ilk yarısında konvansiyonel tiyatronun formunda yapılan yeniliklerle birlikte müziğin teatralleşmesi ve müzikli drama, müzikal oyun ve müzik tiyatrosu gibi tiyatronun ve müziğin iç içe geçtiği uygulamaların boy göstermesiyle yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yeni müzik tiyatrosunun da zemini kurulmuştur. Yeni Müzik Tiyatrosu ve odak kavram Bestelenmiş Tiyatro bağlamında Heiner Goebbels'in oyunlarını incelemeye geçmeden önce son olarak Amerikalı deneysel besteci John Cage'in müziğin teatralleşmesi yolundaki

adımlarına da bakmak yerinde olacaktır. John Cage 1957 yılında Chicago’da deneysel müzik üzerine yaptığı konuşmada yeni müzikten bahsederken notalara dökülerek bestelenen müziğin yanında sessizlikler olarak yer alan gürültülerden bahseder. Modern heykel ve mimariden de verdiği örnekler üzerinden doğal çevreye dikkat çekerek “sürekli görülecek bir şeyler ve duyulacak bir şeyler” (Cage, 2011: 8) olduğunun altını çizip tamamıyla sessizliğin mümkün olmadığını belirtir. Harvard Üniversitesi’nde çevresel faktörlerden kurtarılmış bir odada gerçekleştirdiği deneyde ekolardan yalıtılmış odada hiçbir sesin ya da gürültünün olmadığı durumda bile kendi sinir ve dolaşım sisteminin sesini duyması mümkün olmayan sessizlik durumunu kanıtlar niteliktedir. Bu sebepten John Cage besteleme eylemini “sesi ve sessizliği de birbirinin içine geçirmek olarak” tanımlar. (Cage, 2011: 62) Besteleme sürecine sesi olduğu kadar sessizliği de dahil ederek aslında Cage’in “bestecinin tercihlerine ve tasarılarına baypas çektiği ve bir amaca yönelik yapılardan kaçındığı” (Rebstock, 2013: 34) söylenebilir. Sesin yanında sessizliği ve gürültüyü de dinleme sürecine dahil ederek aslında Cage dinleyici/seyirci tarafında bir niyet gözetmektedir. Alışlagelmiş müzik üretme süreçlerini askıya alarak seyircinin aktif katılımcı olarak yer alacağı bir süreç öngörmüştür. Yaratım sürecinden şöyle bahseder Cage:

Benim müzik kulağım yok ve müziği yazmadan önce de kafamda duymuyorum. Hiçbir zaman da duymadım. Melodileri hatırlayamam. Birkaç tanesi beynime işlemiştir, *My Country, ‘Tis of Thee* gibi, ama o şarkılarda bile sıradaki notanın ne olduğundan emin olmadığım anlar gelir. Benim, saydıklarımın daha radikal diyebileceğim, başka türlü yeteneklerim var. Ancak çoğu müzisyenin sahip olduğu şeyler bende yok. (Buket, t.y.)

Gertrude Stein’in konvansiyonel tiyatrodaki öyküyü ve karakterin konuşmalarını takip etmenin güçlüğünden duyduğu rahatsızlığa benzer şekilde John Cage de konvansiyonel müziğin nota dizgesine karşı rahatsızlığını dile getirir. Buna bağlı olarak Cage yukarıda sözü edilen “bir amaca yönelik” olma meselesine itiraz niteliğinde görülebilecek şekilde müzikte “rastlantısallığı” öne çıkarır. Sessizlikleri de seslerle birlikte besteleyen Cage, aynı zamanda müzik enstrümanı icat etme konusunda da hatırı sayılır bir etkinlik göstermiştir. Aynı zamanda dansa olan ilgisiyle de Cage ünlü icadı “hazırlanmış piyano”yu oluşturur. Bir gösteri için

müzik besteleyeceği sırada sadece tek bir piyano ile çalışmak durumunda kalan Cage, piyano üzerinde yaptığı değişikliklerle neredeyse bir performans makinesi çıkarır ortaya:

Piyano tellerinin arasına çeşitli nesnelere yerleştirilerek piyanonun ses rengini, tınısını değiştirip kendine özel bir enstrüman yaratır. Piyano hazırlamak için zamanla bir de “talimat listesi” hazırlar; vidaların, kabuklu yemişlerin, cıvataların, plastik ve kauçuk parçalarının nasıl yerleştirileceğini gösterir. Tellerin arasına malzemeleri yerleştirilerek “hazırladığı” piyano kırk beş notanın sesleriyle oynar ve piyanodan davul, gong, çingirak gibi geniş perdesiz sesler çıkar. Böylece Cage tek kişilik vurmali orkestrasını yaratmış olur. (Buket, t.y.)

İnşa ettiği bu piyano uzunca bir süre Cage müziğinin merkezi hâlini alır. Sessizliği ve gürültüleri bestelerine dahil etmek ve yeni enstrümanlar icat etme ekseninde çalışan John Cage’in en çok konuşulan ve tartışılan bestesi 4’33’ün tüm bu tartışmalara güzel bir örnek oluşturduğu söylenebilir. Müziğin namevcudiyeti üzerine kurduğu bu eserinde Cage seyirciyi sessizliği dinlenmeye davet etmiştir. Seyirciler belirtilen süre zarfında piyanist David Tudor’un virtüozitesini değil, kendisini izlemiştir. Performans piyanonun kapağının açılmasıyla başlar, kapanmasıyla sona erer. Bu iki net olarak belirlenmiş eylemin arasında “[Tudor] kollarını üç kez oynatır, kelimenin tam anlamıyla da müzikal skor olarak da tüm besteyi üç bölüme ayırır” (Alain, Harvie, 2014: 99). Beste için ayrılan süreyi “rastlantı eseri” ortaya çıkan öksürük, hapşırık ve nefes alışverişler gibi doğal sesler/gürültüler ve sessizlik doldurur. Kelimenin tam anlamıyla hiçbir şeyin olmadığı eser boyunca seyirci ancak birbirini dinleyecek, çevresinde oluşan seslere kulak verecek ve piyanonun başında oturan piyanistin sınırlı miktarda olan fiziksel aksiyonunu izleyecektir. Belirsizlik ilkesiyle seyircinin duyma ve görmeyle ilgili algıları üzerinde yapılan bu deney sonrasında “ilk olarak happening sonrasında performans sanatı olarak bilinen 1960’larda yaygın hâle gelen provokatif türden eylemler için ilham kaynağı” (Alain, Harvie, 2014: 99) olmuştur.

Sessizlikleri bestelemesiyle, piyanoları perküsyon aleti gibi çalarak yeni müzik aleti icat etmesiyle müzikte yarattığı “rastlantısal” yaklaşımlar ve bunların performans sanatına öncülük etmesi, Cage’in müziğini, müzikten ziyade teatral olanın yanına konumlandırmamızı mümkün kılmaktadır. Öncesinde “organik bir bütün gibi düşünülen” (Rebstock, 2013: 39) müzik yapma sürecini Cage parçalarına ayırıp avangard bir yaklaşımla sese, gürültüye ve rastlantısal ritimlere dönüştürerek teatral olana yakınlaştırmıştır.

Tiyatronun müzikalleşmesi ile başlayan izleğimizi müziğin teatralleşmesi ile tamamladığımızı göre artık Heiner Goebbels’in sahnelenmiş konser ya da müzik tiyatrosu olarak anılan oyunlarına/işlerine yukarıda da belirtildiği gibi daha geniş bir anlamlandırma çerçevesinden yaklaşarak oyunları adı geçen formların sınırlarını silikleştiren ve biçimlerarası bir yaklaşım sunan Bestelenmiş Tiyatro ekseninde inceleyebiliriz. Giriş boyunca çeşitli noktalarda ima edilen namevcudiyet fikri de yine Bestelenmiş Tiyatro üzerinden bu kez kurucu prensip olarak müzik ile ilgili yorum yapmamıza fırsat verecektir.

### **3.2. Beyaz Üzerine Siyah**

Heiner Goebbels *Schwarz auf Weiss* (Beyaz Üzerine Siyah) için çalışmalarına 1996 yılında Frankfurt’taki Theatre am Turm’de başlar. Ensemble Modern isimli müzik grubunun üyeleriyle bir oyun yapması için davet edilmesinin üzerine başladığı bu projeyi Heiner Goebbels şu şekilde tarif eder:

Ana karakterler, starlar, solistler yerine bir dizi donanımlı müzisyenden [ve] gerçek bir kolektiften yola çıkan bir iş yapma fikriydi ilgimizi çeken şey çünkü Ensemble Modern müzisyeleri ne çalacaklarına, [orkestrayı] kimin yöneteceğine kendilerinin karar verdiği bir orkestra. Sanat yönetmenleri yok. Sanatsal seçimlerini kendileri yapıyorlar. O sebepten bu planların böyle bir orkestraya rastlaması oldukça iyi bir tesadüftü. (Goebbels: 2001, s.y.)

*Beyaz Üzerine Siyah*'ta konvansiyonel tiyatronun aksine karakterlerden bahsedemeyiz çünkü “[...] grubun kendisi ana karakterdir” (“Material, 2000). Heiner Goebbels diğer bölümde üzerinde durduğumuz oyunlarında olduğu gibi teatral deneyimi dramatik bir metin üzerinde kurmadığı gibi *Beyaz Üzerine Siyah*'ta bir oyuncu ile de çalışmıyor. Bu mânada yine oyuncunun tamamen sahneden kaldırıldığını söyleyebiliriz. *Ya da Talihsiz İniş*'te ve *Eraritjaritjaka*'da mevcudiyeti diğer öğeler arasında bölünmüş ve sadece “metni söyleyen” olarak karşımıza çıkan oyuncu fikri, *Beyaz Üzerine Siyah*'ta Ensemble Modern'in müzisyenlerine aktarıldığını söyleyebiliriz. Goebbels'in müzisyenlerin “enstrümanlarını çalmanın yanında başka ne yapabileceklerini [...]” (Goebbels, 2001, s.y.) araştırarak başladığı araştırma noktasında müzisyenler oyun boyunca bir dizi dramatik ya da dramatik olmayan (gündelik, sıkıcı) eylem gerçekleştirir hâle geliyorlar. Orkestra üyeleri konvansiyonel bağlamda bakıldığında yarı karanlıkta oturdukları sandalyelerinden kaldırılıp sahne üzerine konumlandırıldıklarında mevcudiyetlerinden ötürü oyuncu olarak görülebilirler ama çaldıkları müzik enstrümanlarındaki virtüözitelerinden dolayı ekip üyelerinin müzisyen kimliklerinin sürekli olarak altı çizilir. Öncesinde de değinildiği gibi oyuncu olarak düşünülen Ensembe Modern üyeleri oyunun başından sonuna kadar müziğe ilişkin olmayan bir dizi eylem gerçekleştirirler sahnede. Birbiri ardına konumlandırılmış sıraların anımsattıklarıyla penceresiz bir hücre görünümü alan sahne müzisyenlerin yaratıcılıklarını ve hünelerini sergiledikleri “sanatsal yaratım alanı”na dönüşür. Yazı odası/hücre olarak da düşünebileceğimiz çıkışı olmayan bu alanda gerçekleştirilen eylemler, Goebbels'in oyunlarının genellikle sınıflandırıldığı müzik tiyatrosunun sınırlarını olabildiğince zorlar. Bu sınırları silikleştirme süreci müzisyenlerle yapılan ve müziğin odakta olduğu bir oyunda teatral olanın yazma edimiyle iç içe geçmesi sayesinde mümkün hâle gelir. Bu sebepten *Beyaz Üzerine Siyah* müzik tiyatrosunun sınırlarını aşar ve daha önce de belirttiğimiz gibi edebi olanla teatral olanı ve müziğe ilişkin olanla gündelik olanı harmanlayarak seyirciye sınır ötesinden dokunmayı başarır. İma edilenlerden anlaşılacağı üzere *Beyaz Üzerine Siyah* sadece müzik tiyatrosu olarak değerlendirilemez. Elbette müziğin ve müzisyenin teatralleşmesi üzerinde durabiliriz ama söyleyeceklerimiz kesinlikle bununla sınırlı kalmaz. Yine

değiniildiği üzere oyunda müziğin yanında yazma edimiyle de uğraşıldığı görülür. Şimdi tüm bu ipuçlarını biraz daha açmadan önce oyundan neler olduğuna bakmak gerektiği kanısındayız.

Oyun başlarken sahnenin ön kısmında karşımıza bir klavsen çıkar. Klavsenin kapağı kapalıdır ve ekip üyelerinden birinin klavsenin üzerinde beyaz kâğıda Amerikalı öykücü Edgar Allan Poe'nun **Gölge – Bir Mesel** isimli öyküsünün giriş bölümünü yazdığını görürüz. Yazma eylemini gördüğümüz gibi sesini de duyarız. Müzisyen bu eylemi sürdürürken ekibin diğer üyeleri hazırlık yapmaya başlar. Çalacakları enstrümanlarını hazırlayan ekip üyeleri bir yandan yerlerini alırken bir yandan da bir arpın bardak ya da farklı türden gündelik objeler yardımıyla çalındığını işitiriz. Bu şekilde başlayan oyunda kalemin kâğıt üzerinde çıkardığı ses, müzik ile birbirine karışır. Hazırlığın tamamlanmasıyla müzisyenlerin büyük bir kısmı sahnede birbiri ardında konumlandırılan sıralarda seyirciye sırtları dönük olarak yerlerini alırlar. Orkestrayı yöneten şefin ise yüzü seyirciye dönüktür. Detaylara dikkat ettiğimizde oyunun seyirciye göre tersten bir konumlandırılmayla başladığını görürüz. Yani konvansiyonel olarak seyirci şefin sırtını görmeye alışmıştır. Yine konvansiyonel anlamda müzisyenler ise yarı karanlık alanlarında seyirciye yüzü dönük olarak konumlandırılırlar. Müzisyenlerin enstrümanlarını çalmaya başladıklarında esnada sahnede paralel olarak bir dizi farklı türden eylem gerçekleştirildiğini görürüz. Üzerinde yazı yazılan klavsenin kapağı bu kez dev bir dama tahtasına dönüşür ve üzerine dağıtılan siyah beyaz dama taşlarının ve zarların sesleri müziğe eşlik etmeye başlar. Dama taşlarının sesiyle birlikte müzisyenlerin sahnenin gerisine konumlandırılan metal levhaya tenis topları fırlattığını görürüz. Müzikle birlikte ekip üyeleri sahnede bir yandan tenis oynamaya başlar. Tenis topları metal levhaya fırlatıldığı gibi sahnenin gerisinde konumlandırılan davullara da fırlatılır. Enstrümanlar ile icra edilen müziğe dama taşlarının ve metale ve davula fırlatılan topların sesi/gürültüsü/müziği eşlik eder. Ardından yazma eylemi karşımıza yeniden çıkar ve ekip üyelerinden biri yeniden beyaz kâğıt üzerine bir şeyler yazmaya başlar. O esnada ekip üyesi müzisyenlerden biri Poe'nun adı geçen öyküsünü kitaptan okumaya başlar. Müzik, yazma sesi ve Poe'nun metni iç içe geçer. Keman çalan ekip üyesi aynı

zamanda kemanın sesine ıgıgıyla eşlik eder. Birtakım nesnelere zemine fırlatıldığını duyarız. Poe'nun metni değişik ekip üyeleri tarafından okunur ama müzisyenin anadiline göre metnin dilinin de değiştini fark ederiz. Beyaz sayfa üzerine yazılan ve kitaptan okunulan metin, bir de Heiner Müller'in kayıttan gelen sesiyle duyulur. Bu bölüm boyunca yazı sesi, kitaptan okunan metnin sesi, kayıttan duyulan Müller'in sesi ve müzik birbirinin önüne geçmeden kendi alanlarını ve sınırlarını koruyarak devam eder. Zeminde sürüklenen bir ampulün sesi de bu müzik ve ses/gürültü enstalasyonuna karışırken ampulün yaydığı ışık sayesinde sıraların gölgesi sahneyi ikiye ayıracak şekilde konumlandırılmış devasa kâğıt şeritlerinin –ekranların– üzerine düşer. John Cage'in “hazırlanmış piyanosunu” andırır nitelikte arpa bardak ve metalden yapılmış nesnelere yardımıyla çalındığını duyarız. Müzisyenler hep bir ağızdan Poe'nun öyküsünden alıntılanan “Üstümüze ölü bir ağırlık çökmüştü” cümlesini tekrarlamaya başlar. Bir nakarat gibi devam eden bölümle eşzamanlı olarak aynı öykünün kitaptan da okunduğunu duyarız. Metin bu kez Fransızca olarak duyulur. Kitaptan devam eden bölümün sona ermesinin ardından sahneyi iki bölen kâğıtlar büyük bir hışırtıyla yere inerken kâğıtların ardında konumlanan gölge hâlindeki müzisyenler ortaya çıkar. Gölgenin içinden çıkan müzisyenler artık seyircilere doğrudan bakarlar. Bu kez de şefin sırtı seyirciye dönüktür. Yazma ediminin bir parçası olarak düşünebileceğimiz, buruşturulup atılan kâğıtların sesiyle birlikte sahneye bir uğultu hâkim olmaya başlar. Uğultulara teslim olmuş sahnede eylem durma noktasına gelmişken müzisyenlerin bir “ceset” gibi taşıdıkları müzik aleti getirilir ve ön sıralardan birinin üzerine bırakılır. Bir mumya gibi sarılı hâlde sahneye getirilen “şey” açıldığında getirilenin, çalınması için belli hazırlıklardan geçirilmesi gereken Japonların ünlü enstrümanı koto olduğu ortaya çıkar. Kotoyu çalan müzisyenin çalmaya başlamadan önce gerekli düzenlemeleri yapması yine John Cage'in enstrüman inşa etme fikrini akla getirir niteliktedir. Enstrümanın üzerindeki tellerin çalınabilmesi için altlarına gerekli aparatların yerleştirildiği esnada Poe'nun metni bir kez daha Fransızca duyulur. Müzisyenler sahnenin gerisinde yan yana konumlanarak enstrümanlarını çalmaya başlarlar.

Şekil 15: *Beyaz Üzerine Siyah*. Fotoğraf: Christian Schafferer.



Sıralardan bazıları kaldırılarak sahnede yer açılır ve açılan boşluklara merdivenler yardımıyla konvansiyonel tiyatrodaki prosenyum kemerine benzer bir kemer inşa edilir. Müzisyenler yeniden sırtları seyirciye dönük hâlde sıraların üzerinde yürüyerek enstrümanlarını çalmaya başladıkları anda sahneyi tam ortadan bölen prosenyum kemeri ikiye ayrılır ve büyük bir gürültü çıkararak kemerin ön kısmı sahneye devrilir. Düşen parçanın sahnede yarattığı rüzgârla birlikte nota kâğıtlarının önce havaya yükselen sonra da yavaşça zemine yayılan dansını izleriz. Merdivenlerden oluşturulan küçük kemer ve ikiye ayrılınca ortaya çıkan renk sayesinde daha belirgin bir hâl alan büyük kemer, iç içe geçmiş bir sahne görüntüsü yaratır. Ardından sahneye elinde bir çaydanlıkla gelen müzisyen küçük bir gaz ocağının üzerinde çay demlemeye başlar. Suyun kaynamasını beklerken kâğıt çay paketlerini boşaltarak kâğıtlarını yakar; yanan kâğıtların havaya doğru yükseldiğini görürüz. Kaynamaya başlayan çaydanlıktan buhar çıkmaya başladığı noktada müzisyen de üflemeli enstrümanını çalar. Bu sırada müzisyenlerden biri T. S. Eliot'un **Çorak Ülke** isimli şiirinde John Webster'dan alıntılıdığı "Geçen sene bahçeye ektiğin ceset, başladı mı filizlenmeye? Çiçek açar mı bu yıl?" cümlesini tekrarlanır.

Şekil 16: *Beyaz Üzerine Siyah*. Fotoğraf: Yoshikazu Inoue/Kyoto Experiment.



Yeniden yazma görüntülerinin ve sesinin ortaya çıkmasıyla bir kez daha sesler birbirinin içine geçer ve sahnenin tavanından sarkıtılan bir sarkaç yardımıyla koto kendi kendine çalınmaya başlar. Bir kez daha Heiner Müller'in sesi duyulur, keman sesleri eşliğinde oyun sona erer.

Oyun boyunca fark edileceği üzere “beyaz üzerine siyah” imgesinin altı kâğıt üzerindeki yazılar, nota sayfalarındaki notalar, kâğıt ekranlardaki gölgeler ve değişen ışık açılarıyla yaratılan müzisyenlerin ve müzik aletlerinin silüetleri aracılığıyla birçok değişik boyutta çizilmiştir. Dolayısıyla kaçınılmaz olarak *Beyaz Üzerine Siyah*'a yazma edimi, yazarlık ve yazılı eser düzleminde bir bakış atmamız gerekmektedir.

### 3.2.1. Öyküden Librettoya: Edgar Allan Poe'nun *Gölge* İsimli Öyküsü

Heiner Goebbels'in önceki bölümlerde sahneyi kurma stratejilerine ve namevcudiyet fikri ile kurduğu ilişki düzlemine baktığımızda oyunlarındaki metin

kullanımlarını libretto fikri etrafından şekillendirdiğini görmüştük. Bunun yanında oyunları için libretto oluştururken seçtiği metinlere bir mimar titizliğiyle yaklaştığının ve metnin mimarisine odaklandığının altını çizmiştik. Yine bir önceki bölümde üzerinde durulan *Ya da Talihsiz İniş* ve *Stifter'in Şeyleri* isimli oyunlarında Goebbels'in modernist edebiyatın önemli isimlerinin metinlerinden seçkiler yaptığının üzerinde durmuştuk. Adı geçen iki oyundan farklı olarak düşünebileceğimiz bölüm kapsamında incelenen *Eraritaritjaka* isimli diğer oyununda ise Elias Canetti'nin yarı otobiyografik metinlerinden seçtiği aforizmalardan bir libretto oluşturmuştu. Benzer şekilde *Beyaz Üzerine Siyah*'ta yaratıcı Edgar Allan Poe'nun *Gölge* isimli öyküsünü kullanıyor. Her ne kadar sadece bu öyküyü kullanmamış olsa da modernist şair T.S. Eliot'un **Çorak Ülke**'sinden alıntıladığı cümleleri sadece bir nakarat olarak kullandığını düşünürsek, temelde adı geçen yazarın bahsedilen öyküsüne odaklanabiliriz. Heiner Goebbels, temelde Poe'nun *Gölge* isimli öyküsünün tamamını kullanmış olsa da *Beyaz Üzerine Siyah*'ın Poe'nun öyküsünün sahnelemesi olduğundan bahsedemeyiz. Fakat yaratıcının konvansiyonel teatral araçlarla adı geçen öyküyü sahnelediği söyleyemesek de *Beyaz Üzerine Siyah*'ın edebi bir form olan öyküden yola çıkarak yazma edimi üzerinde durduğunu söyleyebiliriz.<sup>24</sup> O sebepten Poe'nun metninden başlayarak tüm sahneyi yazar/yazı/eser fikirleri ile anlamlandırabiliriz. Peki öyküyü konvansiyonel olarak merkezi konumda ele alarak sahnelemediğine göre bu edebi form üzerinden nasıl bir dünyaya açılır *Beyaz Üzerine Siyah*?

Poe'nun 1850'de yazdığı öykü, “Bunu okuyan sizler hâlâ yaşayanların arasındasınız, ama yazan ben uzun süre önce gölgeler diyarına gittim” (Poe'dan akt. Goebbels, 2000: s.y.) cümlesiyle başlar. Öykü okuyucusuna işaret ederek başlar ve yazan kişinin gölgeler arasında olduğunun altını çizer. Metnin “okumanın” doğasına ilişkin olan okuyucu ve yazar iması, oyunun genelinde okuma ve yazma eylemiyle ilgili uygulamalarla birleştiğinde konvansiyonel oyun metni ve yazarı fikrini aklımıza getirir. Konvansiyonel anlamda “iyi kurulmuş

<sup>24</sup> Heiner Goebbels *Max Black*'te ise düşünce üzerine kurmuştu oyunu. *Max Black* için rahatlıkla düşüncenin nasıl hayata geldiğinin somutlanmış hâlidir diyebiliriz.

oyun” yapısına sahip bir metin yukarıda birçok kez referans verildiği şekliyle tanrısal bir yazar tarafından yazılıyor ve sahnede üç boyutlu bir dile tercüme edilmek üzere yönetmene teslim edilir. Yani yazar “gölgeler” ya da karanlıktaki “seyirciler” arasındaki yerini alır. Metnin yazıldığı ve prova edildiği dönemin “unutturulduğu” bir sürecin ardından seyircilerin oyunu sahnede o anda cereyan eden eylemler dizisi şeklinde alımlaması beklenir. Konvansiyonel tiyatronun bu şekilde işlediğini anımsadığımızı göre yolumuzun bir kez daha Gertrude Stein ile kesişmesi kaçınılmaz görünüyor. Öncesinde Stein’ın konvansiyonel tiyatro ile ilgili rahatsızlıklarına ve bu rahatsızlığına getirdiği çözüme değinmiştik. Gertrude Stein “seyircinin zamanı” ile “oyunun zamanı” olarak ayırdığı konvansiyonel tiyatrodaki zaman algısına “syncopated” (uyuşmayan) zaman algısı diyordu ve çözüm olarak yukarıda belirli noktalarda dikkat çektiğimiz kendinden menkul var olabilme yetisine sahip olan “peyzaj olarak oyun” fikrini getiriyordu. Konvansiyonel tiyatroya karşı duyulan bu avangard rahatsızlık üzerinden Stein peyzaj ile birlikte bir kavramdan daha bahsediyordu ki o da elbette ki “sürekli şimdiki zaman”dır. (*Continous Present*) Oyunun yazıldığı, prova edildiği ve oynandığı/izlendiği zamanı bir araya toplayarak gerçekleştirdiği şimdiki zaman algısıyla Stein, oyununun köklerini konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi karakterler ve öyküler üzerinden geçmişe değil, tam da sahnenin şimdisine konumladığını söyleyebiliriz. Bir başka deyişle Stein oyunu şimdiki zamana hapsediyor. Stein aslında sürekli şimdide olan oyun fikrine peyzaj olarak oyun diyordu. O sebepten *Four Saints in Three Acts* (Üç Perdede Dört Aziz) isimli oyununda konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi ne dört perde çıkar karşımıza ne de dört aziz. Onun yerine sahneyi bir geçit törenine benzer şekilde onlarca azizin mevcudiyetine teslim eder, onlarca perde ve bu geçit sahne boyunca sürer. Gertrude Stein’ın oyunu “şimdiye” kısıtlama fikri oyun yazarını da masasında otururken ve ilham beklerken karşılamamızı mümkün kılar. Gertrude Stein, *Üç Perdede Dört Aziz* oyununu bu tartışmayı yetkinlikle örnekleyecek şekilde başlatır:

Bilmek onu bilmek böylesine sevmek.  
Hazırlanın azizler azizler için hazırlanın  
[...]

Anlatıda hazırlanın azizler için.  
Hazırlanın azizler için.  
İki aziz.  
Dört aziz.  
İki aziz dört aziz için hazırlıyor onu iki aziz azizler için hazırlanır  
azizler için hazırlan.  
Azizler için hazırlığın anlatısı anlatıda hazırlanın azizler için.  
Azizler için iki azizin hazırlığını anlatmak için kalın  
En azından.  
Sonuçta.  
[...]  
Bir aziz iki aziz olacaktır üç olduğunda ve sen beş yap ve iki  
yeterlidir.  
En fazla.  
Aziz aziz ve bir aziz.  
Unutulmuş bir aziz.  
Bugün ne oldu, bir anlatı. (Stein, 1987: 11)

Gertrude Stein, *Üç Perdede Dört Aziz* oyunu için yazdığı bu girişte bir yandan oyunu başlatmak için doğru zamanı ve ilhamı beklerken bir yandan da gerekli hazırlıkları da yapar gibidir. Azizleri sahneye çıkması için son hazırlıklarını yapmak üzere davet eden Stein'in neredeyse yazı masasında oturduğu imgesi gözlerimizin önüne gelir ve "oyunun yazımı gözlerimizin önünde devam ediyor gibidir." (Bowers, 1991: 56) Dolayısıyla okuyucu/izleyici bu anı alımlarken yazar konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi gölgeler arasında değildir. Yazar, yazma anını oyunun içinde karşımıza yeniden yeniden çıkardığı gibi her temsilde seyirciler arasında değil, sahnededir adeta. Stein yarattığı bu tartışma alanı üzerinden tiyatronun "geçmiş" ile bağlarını koparıırken oyunu yeniden yeniden yaratım ve alımlama sürecine sevk eden bir sürecin de önünü açmış olur. Heiner Goebbels de neredeyse her konuşmasında titizlikle Gertrude Stein'a referans verdiği için Stein'in Goebbels tiyatrosunun kurucu isimleri arasında olduğunu söylemekten kaçınmamız gerekir. Stein'in klasik temsil düzlemi yıkılmış oyun metinleri aracılığıyla başlattığı tartışma Goebbels'in *Beyaz Üzerine Siyah* isimli oyununda karşılık bulur gibidir. Poe'nun Stein'in kaygılarıyla oluşturduğu metinlerle pek ortak paydası yoktur kuşkuşuz ama Goebbels öykünün alıntılanan kısmındaki okur/yazar iması üzerinden sahnede yazılan, okunan, prova edilen, ezberlenen bir libretto çıkarır ortaya; libretto ve sahneleme herhangi türden bir illüzyona dayanmayıp sahnenin "şimdi"sine kök salar, her şey gerçekten "orada"

ve “o anda” cereyan eder. Dolayısıyla Goebbels bu vesileyle önce sahnenin kaderini belirleyen yazarın konumunu değiştirir, sonra metni tamamlanmış bir eser olmaktan çıkarıp yeniden bir yazım sürecine tabi tutar ve uygulamada oyuncuyu merkezden ve sahneden kaldırır. Ortaya çıkan da kuşkusuz müziğin dinamiğinde bir sahne provasıdır ya da bir başka deyişle bir oyunun hazırlık aşamasında yaratım sürecinin seyirciye açılmasıdır. Bu provanın kesinlikle öncesi ve sonrası yoktur. Bu daima “şimdi” mümkün olabilecek bir yaratım ve aktif alımlama sürecidir. Ayrıca Poe’nun öyküsünü müzisyenlerin İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak kendi ana dillerinde okumaları da Stein’in oyunlarında yaptığı gibi bizi “dil ile bakmaktan ziyade dile odaklanmaya zorlar.” (Bowers, 1991: 16) Değişik dillerin bir arada konumlandırılması da yine performansı metnin “anlamsal” ağırlığından ve geçmiş ile ilgili bağlantılarından kurtarıp “şimdi”ye sabitlenmesini mümkün hâle getirir. Dile hâkim olmadığımız noktalarda sesine odaklanırsınız, ritminin büyüüne teslim oluruz ve Stein’in Fransızca bilmeden Fransızca oyunlardan keyif almasına ilişkin çocukluk anısında olduğu gibi “[...] performansı deneyimlemek oyunu anlamaya çalışmaktan kesinlikle daha çok keyif verir.” (Bowers, 2002: 124) Bununla birlikte Heiner Goebbels’in, sahnenin “şimdiye” konumlandırılmasının yanı sıra daima yazı, yazar ve eser kavramları üzerine düşünerek sahnede sürekli bir çerçeve kurma (*framing*) yolunda olduğu da söylenebilir. Sahne içinde merdivenlerle kurulan prosenyum kemeri ikiye ayrılan büyük prosenyum kemeri ile bir araya geldiğinde Goebbels’in realist, naturalist tiyatroyu salt bir çerçeveleme işlemi olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Dolayısıyla konvansiyonel tiyatroda sürekli “gizlenen”, “mistisize edilen” ve “unutturulan” yaratım süreçlerini de deyim yerindeyse tırnak içine alır. “şimdide” hareket etmeyi başaran oyun; yazma, yazı, eser, dil ve temsiliyet fikrine ilişkin söylediklerimizi özetler nitelikte tırnak içinde bir “icra anına” şahitlik etmemizi mümkün kılar. Geçmişle ilgili açılan ve gelişen bir öyküyü takip etmek yerine sürekli şimdiye odaklanması sağlanarak aktif bir alımlama sürecine dahil olması beklenen seyirci için oyunu izlemek yaratıcıların özel kılınan yaratım alanlarında<sup>25</sup> dolaşmak gibidir biraz da. Peki salt bir yaratı sürecine ve bu yaratım

<sup>25</sup> Tadeusz Kantor’un yaratıcı sürecini açık ettiği *Today is my bithday* (Bugün Benim Doğum

sürecinin “şimdi”ye odaklanan *Beyaz Üzerine Siyah* Bestelenmiş Tiyatro fikri esasında nasıl değerlendirilebilir?

### 3.2.2. Bestelenmiş Tiyatro Örneği olarak *Beyaz Üzerine Siyah*

Stein oyun metnini bir öykü anlatmadan, kelimelerin sesine odaklanarak ritmik bir dil kullanımıyla “şimdi”ye konumlandırmayı başarırken, Goebbels “bir öykü anlatarak” bunu sahnelemede nasıl başarıyor diye bakacak olursak karşımıza tam da giriş bölümünde bahsi geçen Bestelenmiş Tiyatro’nun stratejileri çıkar. Bu mânada *Beyaz Üzerine Siyah*, kelimenin tam anlamıyla çalışma sürecinden başlayarak kuruluş dinamiğiyle sözü geçen tartışma için bir örnek niteliğindedir. Öncesinde de belirtildiği üzere Heiner Goebbels, Ensemble Modern ile bir oyun yapması için gelen davet üzerine başlar bu projeyi geliştirmeye ve ekibin doğası itibariyle de barındırdığı hiyerarşik olmayan düzeni Goebbels’e sıfır noktasından başlayarak özgürce buluşlar yapabileceği bir alan sağlar. Genel olarak Goebbels’in sahne işlerine baktığımızda da önceden belirlenmiş bir müzik bestesi ya da metin ile süreci kurmaya başlamadığını ve uzunca bir süre tüm ekibin yaratıcı olarak yer alabileceği bir deneme zemininde hareket ettiğini görüyoruz. Goebbels, yaratıcı ekipten gelen “malzeme” üzerinden seçimler yaparak adım adım kurduğu yapıda tüm araçlarla ilk günden itibaren çalışmaya başlar. Yani önceden belirlenmiş bir malzeme olmasa da ışık, müzik, ses, dekor, kostüm, gibi alanlardaki tüm tasarımcılar provaların ilk günlerinden başlayarak malzeme üretmek üzerine odaklanırlar. Bu durumu destekler nitelikte şu şekilde bir açıklama yapar Goebbels:

Konvansiyonel üretim metotları açısından kurumsal tiyatro ya da müzik tiyatro prodüksiyonlarında süreçte sonradan gelen her şey yalnızca destekleyicidir; prova sürecinde çoktan kurulmuş olan herhangi bir şeyi değiştirme gücü yoktur. (Goebbels, 2013: 116)

Herkesin aynı anda düşünmeye ve üretmeye başladığı süreçte doğal olarak herhangi türden bir hiyerarşiden bahsedemeyiz. Tasarımcıların sese, kostüme, ışığa ve dekora dair geliştirdikleri tüm malzemeler birbirine paralel olarak şekil alırken yönetmen olarak Goebbels'e bu malzemelerden seçimler yapmak kalır. Tasarıma ait tüm alanlarla birlikte müzik de yönetmen tarafından tasarım süreçleri devam ederken ortaya çıkar. O sebepten müzik de bir önceliğe sahip olamaz. Bu noktaya kadar tarif edilmeye çalışılan bu çalışma biçimini Goebbels, “besteci olarak yönetmek” (Goebbels, 2013: 119) olarak değerlendirir ve bu çalışma biçimi görsel malzemenin, mekânın ve sese ait öğelerin bestelenmesini mümkün kılar. Ortaya çıkan tüm bu malzemelerle ve müzisyenlerin hareketleriyle etkileşime giren Goebbels müziği de bu doğrultuda yazmaya başlar. Başta itaat edilmesi gereken bir nota sistemi olmadığı için besteleme süreci tüm malzemeleri, sesleri ve görselleri kapsayan bir ortak yaratım ve icra alanı üzerine konumlanır. Her türden yazılı, işitsel, görsel ve eyleme ilişkin malzeme bir notasyon sistemine doğru ilerler ve Goebbels eldeki mevcut malzemedeki gelen tüm verileri bir klavye aracılığıyla yönetir. Yani tüm öğeleri harekete geçiren mekanizmalar Goebbels'in klavyesine tanımlanır ve yaratıcı araçların hangi hızda hareket edeceğini, hangi tonda ışık geçişi yapacağını klavye üzerinden yönlendirebilir. Öncesinde üzerinde durulan bir dizi oyunu da bu şekilde sahneleyen Goebbels için oyun, provalar ve atölyeler sırasında bestelenmeye başlar. Dolayısıyla böylesi bir çalışma süreci sonunda karşımıza –Goebbels'in deyişiyle– “yönetmen olarak besteleme” ve “besteci olarak yönetmen” (Goebbels, 2013: 113) fikirlerini çıkarır. Bölümün başında üzerinde durulan müziğin teatralleşmesi ve tiyatrunun müzikalleşmesi fikirleri bağlamında Goebbels'in uygulamalarını her iki fikrin de vücut bulmuş hâli olarak değerlendirebiliriz. Yönetmen olarak bestelemesi, Cagevari bir bakış açısından sesi, sessizliği ve her türden malzemeyi keşfe doğru bir yolculuğa çıkmasını mümkün kılar, besteci olarak yönetmesi de tüm bu keşiflerin şaşırtıcı sonuçlarını bir araya getirmesini olanaklı kılar. Yönetmen olarak besteleyecek malzemeler ararken ne kadar serbest ve ucu açık bir yaratım zemininde hareket ediyorsa besteci olarak yönetirken ortaya çıkan bulgulardan seçtiklerini bir o kadar büyük bir titizlikle bir araya getirir. O sebepten ancak bu sürecin sonunda karşımıza “belirli bir notasyon sistemi” (precise score)

(Goebbels, 2013: 113) çıkar. *Beyaz Üzerine Siyah*'ta da bu süreç benzer şekilde ilerler. “[...] Cazdan geleneksel atonal müziğe ve heavy metal rock müziğine [...]” (Goebbels, 2001: s.y.) uzanan müzik türleri arasında yolculuk, ekip ile yapılan atölyeler ve doğaçlamalar sonucunda ortaya çıkan malzemeye birleştiğinde “belirli bir notasyon sistemi” çıkar ortaya. Bu noktaya kadar bahsi geçen tüm yaratıcıların ışık, kostüm, ses ve görüntüye ilişkin malzemeler ürettiği görülüyor, peki öncesinde üzerinde durulan öykü nasıl dahil oluyor bu notasyon sistemine? Heiner Goebbels’in üzerinde büyük etkisi olan bir diğer isim de daha önce adı zikredildiği üzere Heiner Müller’dir. Goebbels *Beyaz Üzerine Siyah*’ın çalışmalarına başladığında yanında getirdiği birkaç sorudan başka bir şey olmadığını ve yaratım sürecine sıfır noktasından başladığını biliyoruz. Ekip üyeleriyle atölyeler ve provalar devam ederken elde edilenler doğrultusunda bir inşa sürecine gidilirken Heiner Müller vefat eder ve Goebbels, Heiner Müller’in “Poe okuduğu ses kayıtlarını” (Goebbels, 2001: s.y.) duyar ve kaydı oyuna dahil eder. Yani diğer tüm öğeler ile birlikte Poe’nun metni de ses olarak dahil olur oyuna. T. S. Eliot’un **Çorak Ülke** isimli şiirinden yapılan alıntı da yine benzer şekilde Heiner Müller’in “favori şiiri” (Goebbels, 2001: s.y.) olduğu için oyunda yerini alır. Öncesinde üzerinde durulduğu üzere, metinlerin sürece dahil olmasıyla birlikte tüm oyun, yazma, yazı, eser fikirleri etrafında şekillenerek “yaratma edimi” olarak özetlenebilecek bir sürece doğru yol alır. Ortaya çıkan tüm bu çağrışım alanları üzerinden de *Beyaz Üzerine Siyah*’ın Heiner Müller’e ithaf edilmiş bir “ağıt” (*requiem*) olma özelliği kazandığı söylenebilir. Dolayısıyla genel çerçeveden baktığımızda ortaya çıkan oyun birçok düzlemde farklı farklı alımlanabilecek çağrışım alanları barındırır. Seyirci bir tarafta konser dinlerken diğer tarafta yazmaya dair imgeler üzerinden yaratıcılık fikri üzerine düşünür. Konvansiyonel tiyatrunun aksine bir sonraki adımın hiçbir zaman net bir şekilde kestirilemediği bu süreçte seyirci sesler ve imgeler arasında özgürce dolaşır ve bakışını konduduğu mekân bir “canlı tablo” (*tableau vivant*) (Goebbels, 2001: s.y.) oluşturur. Son derece serbest hareket edilebilecek bir noktadan çıkılan yolun sonunda her şeyin bir tablodaki gibi en ince ayrıntısına kadar sabitlendiği bir iş çıkar karşımıza. *Beyaz Üzerine Siyah*’ın Bestelenmiş Tiyatro olarak oluşturulduğunu görüyoruz. Peki, oyunu namevcudiyet ile ilişkisini nasıl

değerlendirebiliriz? Heiner Goebbels, öncesinde belli noktalarda ima ettiğimiz namevcudiyet fikrini *Beyaz Üzerine Siyah* ile şu şekilde ilişkilendirir:

Namevcudiyet dediğim şey bu işle başlıyor. Müzisyenler şarkı söylüyor, okuyor, hareket ediyor, gülüyor, oyunlar oynayıp enstrüman çalışıyorlar ve onların mütevazı, gösterişsiz ve teatral olmayan bir şekilde oynadıklarını görüyorsunuz. Bu zaten mevcudiyet, yoğunluk, ifade etme ve seyirciye hitap etme gibi genellikle tiyatronun önkabulleri olduğu düşünülen şeylerin tam tersi. (Goebbels, 2017: s.y.)

Birinci Bölüm’de üzerinde durulan *Ya da Talihsiz İniş* isimli oyunun hazırlıkları sırasında bir “kaza” ile başlayan namevcudiyet arayışı öyle görünüyor ki *Beyaz Üzerine Siyah*’a gelindiğinde çoktan kendi kurucu dinamiklerini ve stratejilerini geliştirmiş bir estetik anlayışı hâlini almıştır. Bu doğrultuda devam edecek olursak da bir önceki bölümde oyuncunun sahneden kaldırılması üzerinde olan izlegimiz burada “oyuncu olarak müzisyen” ve “kolektif bir ana karakter” (Goebbels, 2016: 4) fikirleri üzerinden seyirci için “ara alanlar, keşif alanları ve duygu, hayal gücü ve düşüncenin gerçekleşebileceği alanlar” yaratma fikriyle birleşerek “boş bir sahne merkezine” (Goebbels, 2016: 4) ulaşan bir izlek olarak kendini kurar. Sahnenin merkezi boşaltılırken müzisyen/oyuncular merkezi boş sahnenin sınırlarında meditatif bir yolculuğa çıkıyorlar. Bu yolculukta metaforik olarak da algılanabilecek “yazarın ölümü” sahneyi temsilin ötesinde serbestçe dolaşan bir imge zincirine dönüştürür. Sahneyi bir kez daha yazılı olan metnin hâkimiyetinden kurtaran Goebbels, Bertholt Brecht ile Antonin Artaud arasında başladığı yolculuğundan sıyrılarak bir sonraki bölümde üzerinde duracağımız *De Materie* isimli operanın bestecisi Louis Andriessen’in yanında konumlanır.

### **3.3. *Eve Gittim Ama Girmedim***

Heiner Goebbels’in *Eve Gittim Ama Girmedim* isimli sahne işi, İngiliz müzik topluluğu Hilliard Ensemble ile olan işbirliğinden ortaya çıkmıştır. Yaratıcısının da işaret ettiği doğrultuda genellikle sahnelenmiş konser olarak sınıflandırılan

oyunda Goebbels, ekip üyelerinden kontra tenor David James, tenor Rogers Covey – Crump, tenor Steven Harrold ve bariton Gordon Jones ile çalışmıştır. Theatre Vidy-Lausanne çatısı altında ortaya çıkan oyunda Goebbels bir önceki bölümde üzerinde durulan *Beyaz Üzerine Siyah*'ta olduğu gibi müzik grubuyla öncesinde belirli bir beste ya da metin olmadan çalışmalara başlıyor. *Beyaz Üzerine Siyah*'ta nasıl ki müzisyenlerin enstrümanlarını çalmak dışında neler yapabildiğine odaklanan Goebbels, *Eve Gittim Ama Girmedim*'de de kuartet ekibin sesleri üzerine çalışarak başlar.

Hilliard Ensemble'ın Goebbels ile yaptığı bu işbirliği öncesinde hiçbir teatral sahne performansında yer almadığını göz önünde bulundurursak, üzerinde durduğumuz oyun müziğin teatralleşmesi ve tiyatronun müzikalleşmesi bağlamında bize son derece önemli bir örnek çalışma alanı sunuyor. Bu işbirliğini kuartet şu şekilde tarif eder:

Biz sahnelemeye dair canlı ve enerji dolu hâlimizle bilinmiyoruz. Esasında, hatta sahnede bir grup cenaze levazımatçısına benzetiliyoruz. Genellikle yarım daire şeklinde düzenlenmiş dört adet nota sehpaımız var ve performans boyunca müzik dışında pek bir şey değişmiyor. (Goebbels: 2008: s.y.)

Hilliard Ensemble'ın sahne üzerindeki mevcudiyetlerini bu şekilde tarif etmeleri oldukça ilginç bir noktada duruyor. Ekip üyeleri önceki performanslarında yalnızca konser vermek için sahneye çıkıyorlar ve kendilerinin de tarif ettiği üzere bu durum üyelerin sahnede sadece müziği icra etmesi anlamına gelir. Yani bir başka deyişle bu sahne performansında herhangi türden bir teatrallikten bahsetmek mümkün değildir. Ekip üyeleri teatrallığe ilişkin sayılabilecek “canlı ve enerji dolu hâle” (*pizzazz*) *Eve Gittim Ama Girmedim* isimli oyunda bürünürler. Dolayısıyla müzik performansında sadece “müziği icra etmek” ile teatral bir performans olan sahnelenmiş konserde ya da teatral konserde “performans sergilemek” arasında grup üyelerinin de altını çizdiği belirgin ve ironik farkın, bizim bu bölümde yorum zeminimizin en kuvvetli taşlarını döşediği söylenebilir.

Hilliard Ensemble'ın teatralik kazanan sahne mevcudiyetlerinden namevcudiyete varacağımız izlek üzerinde *Eve Gittim Ama Girmedim*'e yakından bakmaya başlayacak olursak oyunun T. S. Elliot'un **J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı** (1911), Maurice Blanchot'un **Günün Deliliği** (1948), Franz Kafka'nın **Dağlara Doğru Gezinti** (1904-1912) ve Samuel Beckett'in **Worstward Ho** (1984) metinlerinden oluşturulan librettoyla üç tablo şeklinde tasarlandığını görüyoruz. Öncesinde incelenen oyunlarda kullanılan librettolardan farklı olarak, modernist edebiyatın en önemli yazarları arasında görülen adı geçen yazarların metinlerinin tamamı bestelenerek kullanılmıştır.

*Eve Gittim Ama Girmedim*'in birinci tablosunda seyirciyi konvansiyonel tiyatrodan görmeye alıştığımız türden tüm detayları düşünülmüş realist bir oturma odası karşılar. Kelimenin anlamı itibariyle de bir tablo gibi kurulmuş sahne, siyah perdenin kaldırılması ile başlar. Odanın ortasında bir masa ve masanın üzerine konumlandırılmış beyaz porselen bir çay takımı ve beyaz bir vazoda siyah çiçekler vardır. Masanın hemen gerisinde salonun aydınlatılmasına yarayan bir pencere vardır. Pencerenin her iki yanında birer adet tablo asılmıştır. Masa ve çay takımı sadeliğinde döşenmiş odada bir de masanın ardında sağ tarafta bir prova mankeni göze çarpar. Quartet üyeleri sahneye beraberlerinde büyükçe bir kutu getirirler ve masanın üzerindeki porselen çay takımını ve vazoyu büyük bir titizlikle paketleyip kutuya yerleştirirler. Ardından masayı kaldırıp sahnenin dışına çıkarırlar ve altındaki halıyı elektrik süpürgesiyle süpürürler. Sahnede duyduğumuz sesler sahne dışında görmediğimiz bir noktadan gelen ama sesi itibariyle “nostaljik” bir saatten gelen tik tak sesleri ve elektrik süpürgesinin sesidir. Halı da rulo yapılarak sahneden çıkarılır ve son olarak da penceredeki perdeler toplanır, pencerenin iki yanında duran tablolar paketlenir kutuya yerleştirilir ve sahnede kalan son nesne olan prova mankeni de sahne dışına taşınır. Sahne tüm çıplaklığıyla bomboş kalmıştır. Bomboş sahnede kuartet üyeleri T. S. Eliot'ın şiirinin ilk cümlesi “Gidelim öyleyse, sen ve ben [...]” ile başlayarak seslerini şiirdeki “ben” öznesine paralel olarak tek bir sese indirgeyerek bestelenmiş olarak bu cümleyi söylemeye başlarlar. Hemen ardından sahneye yeni bir kutu yetirilir ve sahne yeniden kurulmaya başlar.

Şekil 17: *Eve Gittim Ama Girmedim*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Sahne söküldüğü sırayla yeniden kurulur fakat beyaz olan porselen takımı ve vazolar bu kez siyahtır. Sahne tamamlanınca kuartet üyeleri yeniden “Nasıl başlamalıyım?” cümlesiyle başlayarak şiiri bestelenmiş olarak söylemeye devam ederler. Sahnenin kurulumu tamamlandıktan sonra ekip üyeleri sahnede hemen hemen hiç hareket etmeden sabit şekilde söylerler bestelerini. Sahne hareketsiz “oyuncularıyla” birlikte sadece ağızların hareket ettiği canlı bir tablo hâlini almıştır. Şiir sona erdiğinde sahneyi başlatan perde iner ve bir sonraki sahneye hazırlık sürecini seyirciye açık edecek şekilde yeniden kalkar. Seyirci tablonun nasıl söküldüğünü ve kurulduğunu izlemesinin yanı sıra sahne değişimini de tüm “doğallığıyla” izler. Yeni sahne hazır olduktan sonra perde bir kez daha iner ve perde yeniden kalktığında artık karşımızda iki katlı bir evin dış cephesi vardır. Tüm detaylarıyla realist bir şekilde kurulan ilk tablodaki salona benzer şekilde ikinci tabloda da evin dıştan görünüşü “mimetik” bir şekilde kurulmuştur ve pencerelerden içeriye nüfuz eden seyircinin bakışlarıyla birlikte seyirci “dikizleyen” konumuna yerleştirilmiştir.

Şekil 18: *Eve Gittim Ama Girmedim*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Pencerelerden görülebildiği kadarıyla ensemble üyeleri iki katlı evin her bir odasına dağılmıştır ve gündelik birtakım eylemler sergilemektedirler. İlk tabloda tamamı bestelenen T. S. Eliot şiirinin aksine bu tabloda kullanılan Maurice Blanchot şiirinin bazı bölümleri bestelenmiş olup bazı bölümleri doğrudan metnin ritmini ortaya çıkarır nitelikte doğrudan söylenir. Maurice Blanchot'nun bir monolog gibi akan düz yazı şiiri, evin odalarında ekip üyelerinin ağzında parçalanır ve birbirinin içine geçen bir hâlde “diyalog” gibi söylenir. Üst katta daktilo masasında yazı yazan, hemen yanındaki odada dürbünle dışarısını seyreden, altta ise “sohbet eden” ekip üyelerinin gündelik gibi görünen eylemleri ve sözleri uçak, araba, kamyon gibi her türden araç sesleriyle ve köpek, karga ve kuş gibi hayvan sesleriyle iç içe geçer. Duyulan seslerin kaynağını hiçbir şekilde göremesek de dışarıdan baktığımız bir evin şehrin dışında ıssız bir yerde olduğu izlenimine kapılırız. Her bir odada ayrı ayrı cereyan eden eylemler belli noktalarda birbiriyle kesişiyor olsa da birbirleri arasında hiçbir neden sonuç ilişkisi yoktur. Dolayısıyla eylemler ve cümleler her ne kadar konvansiyonel tiyatronun işleyiş biçimini anımsatsa da sahnede yapay olarak kurulan ve yanılısma yaratarak bir “doğallık” imasında bulunmazlar. Eylemler ve ardı

ardında gelen cümleler ilerlemeci (*progressive*) bir şekilde sergilenmezler. Maurice Blanchot'nun metniyle sona eren sahne, hemen kendi içinde bir alt sahneye daha açılır ve ekip üyeleri evin içinden çıkarak binanın kapısında toplanırlar. Bir bisiklet etrafında toplanan ekip üyeleri bu kez Franz Kafka'nın kısa öyküsünü bestelenmiş olarak söylerler. Ardından ekip üyelerinden biri bisiklete binip uzaklaşırken diğer üç üye yürüyerek sahneyi terk eder. Yine iki katlı evin söküldüğünü ve sahneden kaldırıldığını izlediğimiz bir aranın ardından oyunun üçüncü tablosunda karşımıza bu kez bir otel odası çıkar. Seyirciyi bir otel odasında karşılayan ekip üyeleri kapı önünde pencere önünde ya da yatakta uzanarak Samuel Beckett'in düzyazı şiirini bestelenmiş olarak söylerler. Ardından bir kutusundan çıkarılan bir tepegöz yardımıyla bir ailenin tatil fotoğraflarını otel odasının duvarına yansıtarak bir yandan fotoğraftaki imgeleri seyre dalıp bir yandan da şiirin bestesini söylemeye devam ederler. Fotoğraflar değişir, metin bestelenmiş hâlde devam eder ve sahne karanlığa düştüğü nokta perde iner ve oyun sona erer.

Oyunu tarif ederken ima etmeye çalıştığımız üzere *Eve Gittim Ama Girmedim*'de Heiner Goebbels'in konvansiyonel tiyatronunkini anımsatır şekilde bir sahne tasarımı tercih ettiğini görüyoruz. Üç tabloda kurulan bu sahne tasarımı üzerinden oyun seyirciye realist, natüralist stratejilerle yapılmış bir oyunun nasıl kurulduğu üzerine düşünmesi için alan açar ve bu durum bir boyutta oyunu kendi üzerine düşünen bir tartışma zeminine çeker. Her bölüm kendi içinde birer “tablo” olarak adlandırılmıştır ve her bir tablo en ince ayrıntısına kadar mimetik olarak kurulmuştur, ancak tablolar arasındaki geçişler de seyirciye oyunun bir parçası olarak izletilir, yani bir mânada seyirciye realist, natüralist tiyatronun saklanan ve gizlenen dikişleri gösterilir. Seyirci sahnede konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi “ne olduğuna” odaklanmak veya bir öykü takip etmek yerine sahnenin nasıl kurulduğuna bakar. Tüm detaylarıyla sökülüp yeniden kurulan birinci tabloda seyirci neredeyse dekor değişimi izler. Yine bir sonraki sahneye geçerken tabloyu kuran dekorların tamamen ortadan kaldırılmasına “seyirci” kalır.

Üzerinde durulan bu sahnenin “iskeletinin” seyircinin seyrine sunulması hâli Gertrude Stein’in ilk yazdığı ve yukarıda bir iki noktada referans verilen metni *Ne Oldu*’yu akla getirir. Gertrude Stein, Goebbels’in sahne düzleminde yaptığına benzer türden bir sanat tartışmasını metin düzleminde yapmıştı:

Bir kapak ve yalnızca bir kapak ve Yılbaşı, sessiz bir Yılbaşı, tek bir kapak ve bir odak her merkezde bütün bir renk ve çekim gerçek çekim ve ne duyulur, duyulabilir böylesi bir düzeni hazır eden geçici olan bir şey için. (Stein, 1922: 205)

Kapak (*shutter*), merkez ve renk kelimelerinin imasından, fotoğraftan bahsedildiği kaçınılmaz olarak aklımıza geliyor. Stein’in “ne duyulur, duyulabilir böylesi bir düzeni hazır eden geçici olan bir şey için” cümlesiyle işaret ettiği nokta da yine büyük ihtimalle fotoğrafı çekmeye hazırlanan kişinin makinenin odağına bakılmasını salık veren sesidir. Fotoğraf, fotoğrafı çeken el ve fotoğraf çekilmek için alınan poz üzerine düşünmemizi sağlayan Gertrude Stein’in aslında bu tartışmayı bir tiyatro metni içinde yaptığını düşünürsek alımlayıcının konvansiyonel tiyatronun doğası üzerine düşünmeye başlaması da kaçınılmazdır. Alıntının dikkat çektiği şey sahnenin “geçici” olan bir şey için kurulmuş olması. Goebbels de bize öyle geliyor ki tam da böyle bir kurma/bozma oyunu içinden gelerek konvansiyonel tiyatronun illüzyon algısı üzerine düşünmeye davet eder algılayıcıyı. Kısaca özetleyecek olursak, Goebbels’in sahneyi dekor düzeyinde konvansiyonel tiyatronun kuruluş stratejilerine göz kırpan bir yerden kurduğu söylenebilir. Her bir sahnede yeniden yeniden kurulan ve bozulan bu mekân tasarımı içinde teatralliği yakalayan ekip üyeleri metni ve bestelenen metin üzerinden müziklerini icra eder hâle gelir. Son tabloda ise bu tartışma “izleme” fikriyle birleşir. Seyirci nasıl ki birinci ve ikinci tabloda neler olduğunu pasif bir şekilde izlediyse üçüncü tabloda ekip üyelerinin tepegözden yansıyan fotoğraflarını izlemeye oturmasıyla birlikte seyirci bir boyutta sahneyi izler, diğer bir boyutta ise ekip üyeleriyle birlikte duvara yansıtılan tatil fotoğraflarına bakar. İzleme eyleminin boyutlandırıldığı bu tabloda, seyirci doğallaştırılan izleme hâli üzerine düşünmek için de bir alımlama alanıyla buluşmuş olur. Benzer bir

tartışmaya bir kez daha Gertrude Stein'in yukarıda referans verilen metninde rastlarız:

Bir pişmanlık tek bir pişmanlık bir kapı aralığı eder. Bir kapı aralığı nedir, bir kapı aralığı bir fotoğraftır.

Bir fotoğraf nedir bir fotoğraf bir görünüştür bir görünüş her zaman bir şeyin görünüşüdür. Çok büyük ihtimalle rengi veren bir fotoğraf var eğer öyleyse o renk varsa değişmeyen artık eskiden olduğu gibi fotoğrafın çok daha işe yaradığı zamanlarda. (Stein, 1922: 209)

Gertrude Stein'in "olan şeylerin özüne" odaklandığı oyununda iki alıntının da gösterdiği gibi "bir oyunun yaratım koşullarından ve durumlarından koparılmış kurgusal konuşmalar olduğu temel dramatik konvansiyonu" (Palatini Bowers, 1993: 139) temelde sarsıntıya uğratılır ve mimetik temsil fikrinin yapaylığı sürekli olarak açık edilir. Dolayısıyla fotoğraf çekmek için yapılan hazırlık üzerinden seyircinin oyun için yapılan hazırlığı düşünmesi ve fotoğrafın ne olduğu üzerine yapılan fikir yürütmelerle yine seyircinin konvansiyonel tiyatro üzerine düşünmeye sevk edilmesi dramatik konvansiyonu kıran uygulamalar olarak çıkar karşımıza. Stein'in metninde karşımıza çıkan klasik temsil fikriyle ilgili hesaplaşma, Goebbels'in oyununda da yukarıda işaret ettiği şekliyle bir kurma/bozma eylemiyle ve izleme fikriyle karşılık bulur ve *Eve Gittim Ama Girmedim* isminin de işaret ettiği şekliyle bir kopuşa, bir dahil olamama durumuna işaret eder. Sahne tasarımı üzerinden yaratılan konvansiyonel tiyatrodaki temsile ilişkin tartışmaya değindiğimize göre artık sıra metinden librettoya nasıl bir yol alındığı üzerinde düşünmeye geldi.

### 3.3.1. Şiirden Librettoya Librettodan İmgeye

Öncesinde oyuna yakından bakmaya başladığımızda librettoda kullanılan metinlerin modernist edebiyatın büyük isimlerinin metinleri olduğunun altını çizmiştik. Bu noktada metinlere biraz daha yakından bakmaya başlayacak olursak Heiner Goebbels'in *Beyaz Üzerine Siyah*'ta temelde Edgar Allan Poe'nun *Gölge*

isimli öyküsünü kullanmasının aksine *Eve Gittim Ama Girmedim*'de Kafka'nın minik öyküsünü bir kenara bırakacak olursa temelde üç adet şiir kullandığını görüyoruz. Öncelikle metinlerin tematik olarak ortaklaşan yanlarına bakacak olursak:

Hayattaki amacını gerçekleştirememenin ya da hatta [hayatta] bir amaç belirleyememenin acını çeken orta yaşlı, gri, kimliği belirsiz insanların hissettiği özellikle 20. yüzyıl hastalığının değişik yönlerini ele alıyorlar. Üç metnin tarihinin de insanın dünya üzerindeki güveninin hoyratça dağıtıldığı dünya savaşlarına yakın olması belki de tesadüfi değildir. (Fairman, 2010: s.y.)

Eliot, Kafka ve Blanchot'nun metinlerinin temel meselesinin, dünya savaşları paralelinde ortaya çıkan yıkımların neden olduğu, insanın dünya üzerindeki varoluşundaki “amaçsızlık” olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar daha ileri bir tarihte yazılmış olsa da Beckett'in şiiri de bu ortaklık paydasında değerlendirilebilir. 20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşlarının neden olduğu buhran, modernleşme fikriyle buluştuğunda karşımıza şehir hayatıyla uzlaşamayan ve varoluş sıkıntıları yaşayan bireyler çıkarmıştır. Birinci Bölüm'de modernist edebiyatın temsil yazarlarına ve arayışlarına yazın stratejisi üzerinden yaklaşmıştık. Bu noktada adı geçen yazarlar listesine yenilerini eklerken *Eve Gittim Ama Girmedim*'de kullanılan metinlere tematik bağlamda bakmak bize Goebbels'in librettosunu kurarken kullandığı metinlerin meselelerini sahneye nasıl “resmetmeden” taşıdığını göstermemize de yararlı olacaktır.

*Eve Gittim Ama Girmedim*'in birinci tablosunda yukarıda da belirtildiği gibi Eliot'un dramatik monolog formunda yazdığı şiiri **J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı** bestelenerek kullanılmıştır. Eliot'un üniversite yıllarında yazmaya başladığı şiirin, modernist edebiyatın yazın stratejilerini oluşturan dönemin dinamiklerini barındırdığı söylenebilir. Şiirin yazın stratejisini kurarken Eliot:

[...] hem Bergson'un kişisel zamanın akışına [olan] [...] ilgisinin hem de James'in herhangi bir zamanda zihnin eşzamanlı

olasılıkların tiyatrosu olduğu bilinç akışının farkındaydı. (Brown, 1989: 31)

Modernist edebiyatın arkasındaki düşünsel figürler olarak karşımıza çıkan Henri Bergson'un ve William James'in fikirleri ve uygulamaları öyle görünüyor ki Eliot'un Alfred Prufrock'unun zihninde yankılanır hâle gelir. Öyle ki şiir Alfred Prufrock'un zihninde cereyan eden bir "tiyatroya" ev sahipliği yapmaktadır.<sup>26</sup> Zihin yapısıyla ve dünyayı algılama biçimiyle "modern insanın" vücut bulmuş hâli olan Prufrock'un en temel özelliği sabit bir kimlik etrafında şekillenmiş bir zihin yapısına sahip olmamasıdır. O sebepten Eliot'un seçtiği karakter:

[...] sosyal imgelerin, cümlelerin, soruların ve imaların karşı karşıya geldiği ve herhangi bir mantıksal tutarlılık olmaksızın yeni biçimlerde bulunduğu bir "katalizör hücresine" benzer. (Brown, 1989: 30)

Prufrock üzerinden gündelik hayatın tüm imgelerinin ve tartışmalarının çarpışmasına şahit oluyoruz ve karakter bu tartışmaların temsili figürü hâline geliyor. Sabit "bir merkezi olmayan ve akışkan" (Brown, 1989: 32) hâlde bir kimliğe sahip Prufrock yüzlerce "kararsızlığın" sembolü hâline geliyor. Kararsızlıkları, eyleme geçemeyişi, sabit bir kimlikten yoksun oluşu ve parçalı bir özneye sahip olduğunu söyleyebileceğimiz Alfred Prufrock bir kez daha yineleyecek olursak "modern insanın" temsilcisi olarak çıkıyor karşımıza.

Alfred Prufrock üzerinden yorumladığımız modern insanın bir özne olarak bütünlüğü yakalayamayan ve parçalı olarak çıkan ve sabit bir anlama oturmeyen sesi Heiner Goebbels'in kullandığı diğer şiirlerde de devam ediyor. İkinci tabloda kullanılan Blanchot'un **Günün Deliliği** şiiri de benzer şekilde modern insanın evrendeki anlam arayışının beyhudeliği ve herhangi türden bir sabit anlama dahil olamayışı üzerine bir monolog niteliği taşımaktadır. İsimsiz bir anlatıcı olarak karşımıza çıkan ses "uzlaşmaz" ve "otoriteye boyun eğmez" bir tondadır. Şiir

---

<sup>26</sup> Heiner Goebbels'in Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* isimli oyununa referans olarak söylediği "Drama sahnede gerçekleşmiyor" sözü kaçınılmaz olarak akla geliyor. (Goebbels, 2015, s:5)

ölüm ve yaşam arasında sıkışıp kalmış bir sesin kendini konumlandırmaya çalışmasıyla açılır:

Her şeyi biliyor değilim. Az şey bildiğim de söylenemez. Pek çok zevk tanıdım. Öte yandan kendi hakkımda şunu söylemek de yeterli olmaz: Yaşıyorum ve bu bana büyük bir haz veriyor. Hayır, bu yeterli olmaz. Peki ya ölüm? Ölünce –biliyorum, her an ölebilirim– şüphesiz korkunç bir haz duyacağım. O yavan ve kimsenin hakkında bir uzlaşmaya varamadığı ölme önsezisinden bahsetmiyorum. Acı çekmek duyarlılığı uyuşturur. Ama emin olduğum tek büyük gerçek şu ki yaşamaktan muazzam bir zevk alıyorum ve ölünce de muazzam bir doyuma ulaşacağım. (Blanchot, 1996: 84 )

Eliot'un karakteri Alfred Prufrock'a benzer bir uzlaşmazlık içinde debelenen isimsiz anlatıcı hiçbir yere dahil olamadığı gibi kendini de hiç kimseye yakın hissedemez. Kendisini doktor gözetiminde bulan anlatıcıdan doktorlar:

Bir hikâye çıkarmaya çalışırlar. Ama anlatıcı bir nevi sessizlik ya da onun gibi bir şeyi tercih eden Katip Bartleby'dir. [...] Sonunda hikâyesini anlattığında ortaya bir anlatı çıkmaz. Doktorlar bir nevi hayal kırıklığına uğramışlardır. (Bruns, 1997: 148)

Doktorlar hayal kırıklığına uğrarlar. Çünkü anlatıcı kendisinden anlatmasını istedikleri hikâyeyi anlatıp bitiriyor ama doktorlar yine de hikâyenin devamını duymak istiyorlar:

Hikâyemin tümünü anlatıyordum, sanki onlar da ilgiyle dinliyorlardı, en azından başlangıçta öyleydi. Fakat sonu hepimizde bir şaşkınlığa yol açıyordu. “Bu başlangıç kısmı tamam. Asıl sonra olan bitene gelin,” diyorlardı. Nasıl olur ki! Hikâye bitmişti zaten. (Blanchot, 1996: 94)

Anlatıcı ancak şiirin sonunda itiraf ediyor anlatacak bir hikâyenin olmadığını. Franz Kafka'nın içinde bulunduğu duruma anlam veremeyen karakterlerine benzeyen anlatıcı sonunda anlatılabilir olanın mümkün olmadığını itiraf ederek tümünden bir sessizliğe teslim oluyor. Öyleyse burada Kafka'nın adını anmak tesadüfi değildir çünkü ikinci tabloda Goebbels bir küçük ara bölüm olarak Kafka'nın **Dağlara Doğru Gezinti** isimli kısa öyküsünü kullanıyor. Bu öyküde

aslında Eliot ve Blanchot'un şiirlerinin işaret ettiği topluma, kurumlara ve kişinin kendisine “yabancı” olma hâli doğrudan dile getiriliyor, çünkü Kafka'nın öyküsündeki anlatıcı kendini “bir sürü yabancıyla” karşı karşıya kalmaktan kurtaramıyor. Öncesinde de belirtildiği gibi tarihsel olarak birbirlerine yakın dönemlerde yazılan öyküler, genelleyecek olursak “modern özne”nin imkânsızlığı ve imkânsız bütünlük fikri üzerine düşünüyorlar. Üç metinde de karşımıza “ses” olarak çıkan anlatıcılar, etraflarındaki dünya ile “tutarlı” bir diyalog geliştiremedikleri gibi, içinde buldukları “esrarengiz” duruma da bir türlü anlam veremiyorlar.

Öncesinde de belirtildiği gibi Samuel Becket'in şiiri her ne kadar diğer üç metinden farklı zamanlarda yazılmış olsa da yukarıda söylediklerimiz bu şiirdeki anlatıcı için de tamamıyla geçerlidir. Beckett'in bu şiirinde karşımıza neredeyse en çok bilinen cümlesi, “Yine dene. Yine yenil. Daha iyi yenil” ile karşımıza çıkar. Dünya savaşları yaşayan Batılı insanın anlam arayışının sloganı hâline gelen cümlenin de gösterdiği gibi Beckett'in şiiri de isimsiz bir anlatıcı üzerinden bir dahil olamayışın, bütünlüğü yakalamayı ve iletişim kuramayışın sayıklamalı itirafı hâline gelir. Bildiğimiz anlamda tam bir cümle ile karşılaşmayız şiirde. Yarım kalmış, kesintiye uğramış ya da bağlamından kopmuş birtakım kelimeler bağlamını sabitleyemediğimiz birtakım cümlelerde görünürler hâle gelirler.

Kısaca değinmeye çalıştığımızda şiirlerin temelde modern dünya “hastalığına” yakalanmış seslerin sayıklamaları olduğunu söyleyebiliriz. Bu şiirleri Heiner Goebbels, seyirciyle çok aşına olduğumuz bir mekân fikri üzerinden buluşturur. Öncesinde de ev fikri üzerine söylediklerimizi hatırlayacak olursak tanıdık mekânlar tekinsiz bir atmosferde seyirciyi karşılar. O sebepten bildiğimiz ama tam da tanışıklık kuramadığımız bu “ev”ler üzerinden Goebbels yine Eliot'un **Çorak Ülke** isimli şiirinde okuyucuya seslendiği gibi “Sen, iki yüzlü okuyucu, benzerim, kardeşim benim” (Eliot, 1915: s.y) dizeleriyle seslenir seyirciye.

Tematik olarak şiirlere bir bakış attığımızı göre ortaklaşan sesi yanımıza alarak devam edebiliriz. Peki, Heiner Goebbels modernist edebiyatın en önemli şairlerinin şiirlerini tercih etmesi üzerine ne söyleyebiliriz? Öncelikle şunu belirtmemiz gerekiyor: Öncesinde modernist edebiyat üzerinden yorumladığımız dilde yaratılan estetik arayış rahatlıkla modernist şiir üzerinden örneklenebiliyor. Ayrıca, “karakterin çöküşü” tiyatrodan ilan edilmeden önce şiirde karşımıza çıkıyor. Bu sebepten üzerinde durduğumuz şiirlerde ve modernist şiirlerin genelinde karakter yüzyıl başından başlayarak iflasını ilan ediyor ve yerini “parçalı bir sese” bırakıyor. Şiirdeki bu ses artık konvansiyonel anlamda bahsettiğimiz şekliyle bir karaktere ait olmaktan uzaklaşıyor. O zaman şöyle bir yorum yapmak yerinde olacaktır: Beckett’in tiyatrosunun “insansızlaştırılması” için vermiş olduğu mücadele modernist şiirde çoktan başarılmıştı. Ek olarak, Heiner Goebbels’in hiçbir oyununda herhangi türden bir tiyatro metniyle çalışmadığını da bildiğimize göre, adı geçen şairlerin şiirleri tüm tartışmalarıyla birlikte sahneye taşınmak üzere Goebbels için en ideal edebi yazın ürünleridir. Bu tartışmalara ilaveten Blanchot’un “Şiir hiçbir zaman mevcut değildir. O daima beriki taraftadır ya da onun da ötesinde” (Blanchot’dan akt. Bruns, 1997: 153) cümlesini de eklersek şiirin form olarak doğasının “burada olmayan” bir dünyaya işaret etmek olduğunu söyleyebiliriz. Namevcudiyetin tanımına yaklaştığımızı görebiliyoruz. Heiner Goebbels, modernist edebiyatın “simgesel” şiirlerinden yaptığı bir seçki üzerinden sahneyi yukarıda da değindiğimiz gibi temsilin ötesinde kurmayı başarıyor. Goebbels şiirlerdeki parçalı anlatıcıların sesleri üzerinden yorumladığı sahnede şiirler işaret ettiği dünya üzerinden bir atmosfer kuruyor. Terk edilmiş bir salon, şehir merkezinden uzakta bir ev ve bir otel odası olarak kurduğu mekânlar üzerinden şehir hayatının insanı “hapseden” boğucu atmosferini resmetmeden aktarmayı başaran Goebbels salon, evin dış yüzeyi ve otel odası gibi mekân imgeleri üzerinden tam da şehirli insanın hissettiği ama anlamlandıramadığı esrarengiz ortamı yaratıyor. Atmosfer ve imge yaratmak için kullandığı şiirler aracılığıyla seyirciye “burada olmayan” bir dünya tahayyül etmesi için alan açarken karakterlerin sesleri de tabiri yerindeyse “öte dünyadan” gelen sayıklamalara dönüşüyor. Alışıl gelmiş sahnenin ötesinde kurulan mekânlar ve sesler üzerinden “altüst” edilmiş bir dünya ile karşılaşılıyor. Peki, teknik olarak

nasıl bir stratejiyle gerçekleştiriyor bu dünya tahayyüllerini Heiner Goebbels? Bu noktada şiirin imgeye ve atmosfere varan yolculuğunu, şiirlerin bestelenmesi üzerinden namevcudiyet estetiğinin kurulmasına doğru yönelmemiz gerekiyor hiç kuşkusuz.

### **3.3.2. Şiirden Sahneye: Namevcudiyeti Kurmak**

Modernist şiire yakından baktığımızda karşımıza “parçalı bir ses” ve “sabit olmayan bir kimlik” örnekleri çıktığını belirterek başlayabiliriz tartışmamıza. Öncesinde üzerinde durduğumuz şiirlerde karşımıza çıkan sesler, çevresiyle ve içinde buldukları durumlar ile yaşadıkları çatışma ve uzlaşmazlıklar hâлиндeler. Bu sebepten Blanchot’un isimsiz anlatıcısının da dediği gibi artık karşımıza bir öykü çıkmıyor. Alışlagelmiş anlamda bir öykü barındırmayan bu şiirlerin sahneye aktarılması üzerine düşünmeye başladığımızda ise bir çatışma ya da öyküden bahsedemediğimize göre ilk elden şunu söyleyebiliyoruz: Heiner Goebbels üç adet şiir ve bir adet kısa öykü üzerinden sahnede seyirciye boşluklarla dolu bir dünya sunuyor. Metinler üzerinden bir çatışma ya da öykü kuramadığı gibi sahne düzleminde de alışlagelmiş türden bir dramatik aksiyona da rastlayamıyoruz. O zaman öncelikle gördüğümüz şeyin ne olduğunu tahlil etmeye çalışırsak şunu söyleyebiliriz: Sahne üzerinde teatrallik alışlagelmiş kaynaklardan yararlanarak kurulmadığını göre burada şiirlerin ve öykünün bestelenmesi önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Öncesinde ısrarla üzerinde durduğumuz parçalı ses sabit bir bedene de “hapsedilemiyor”. Yani parçalanmış kimlikler üzerinde karşımıza çıkan sabit olmayan ses, sahne düzleminde Hilliard Ensemble’in dört üyesinde de aynı anda vücut buluyor. Yani şiirlerdeki merkezini yitirmiş sesler sahnede dört ayrı bedene yayılıyor ve ekip üyelerinin ses tonlarının farklılıklarıyla renklenerek totalde tek bir sese dönüşüyor. Goebbels şiirlerin doğasında olan “ben”, “benlik” ve “kimlik” problemlerine dört müzisyen üzerinden yorum getiriyor. Sesler önce dört müzisyenin yorumuna dağıtılıyor, dört ayrı gırtlaktan yorumlanıyor ama nihayetinde tek bir müzikal sese dönüşüyor. Yani şiirlerin getirdiği merkezi olmayan ses ve kimlik meselesi önce dağıtılıyor

ama dört ayrı bedende sabitlenmek yerine hiçbir ses ön plana çıkmayacak şekilde yine tek bir seste buluşuyor. Şiirlerin dizeleriyle müzisyenler öncesinde bahsi geçen topaç oyununa benzer bir oyuna girişiyorlar. Müzisyenlerin daha önce tiyatro yapmadıklarına değinmiştik ve konser performanslarında çok da ironik bir şekilde “cenaze levazımatçısı” gibi göründüklerini kendi sözlerinden aktarmıştık. Öyleyse müzisyenlerin bu performanssızlıkları üzerinden yukarıda da bahsettiğimiz noktaları göz önünde bulundurarak eleştirmen Richard Morrison’un şu yorumuna ulaşabiliriz:

Ama burada tam da o ruhsuzlukları bir kazanca dönüşüyor. Onlar varoluşçu tuzaklara yakalanmış bir dizi değişik şekilde tepki veren “hiç kimseler”dir. (Morrison, 2010: s.y.)

Hilliard Ensembe üyelerinin değişik ses renklerine rağmen icrada tek bir sese dönüşmeleri, sahne üzerinde sınırlı hareket etmeleri, kıyafetlerinde gri ve koyu tonların hâkim olması ve yüzlerindeki “ifadesizlik” dolayısıyla denebilir ki sahne üzerinde bir kez daha alışlagelmiş anlamda bir oyuncuya rastlamadığımız gibi alışlagelmiş anlamda operada ya da müzik tiyatrosunda karşımıza çıkabilecek türden bir müzik icracısına da rastlayamayız. Heiner Goebbels *Beyaz Üzerine Siyah*’ta enstrüman çalan müzisyenlere Edgar Allan Poe’nun öyküsünü okutarak ya da söyleyerek kıldığı oyuncu/müzisyen algısını *Eve Gittim Ama Girmedim*’de klasik denebilecek müzisyenlerin müziği icralarında her türden “ifadesellikten” kaçınarak yine normatif olan algıyı kıldığı söylenebilir.

*Ya da Talihsiz İniş, Eraritjaritjaka ve Stifter’in Şeyleri* gibi müzik tiyatrosu işlerine baktığımızda Goebbels ses ile olan ilişkisini şu şekilde ifade ediyor:

[...] sesleri değiştiriyorum, edit ediyorum, topluyorum, loop ediyorum, aktarıyorum ve bozuyorum; [sesleri] bedenlerinden, kaynaklarından ayırıp yeniden bir araya getiriyorum; Ben pürüzlü, eğitilmemiş, hatalı, yumuşak, tecrübeli ve fısıldanan seslerle; sigara içenlerin ve içmeyenlerin genç ve yaşlı sesleriyle; çığlık atamayan, bağıramayan, nadiren şarkı söyleyebilen, çoğunlukla konuşabilen seslerle çalıştım; ama hiç temiz seslerle çalışmadım [...] (Goebbels, 2015: 33)

Goebbels tabiri yerindeyse “nevi şahsına münhasır” seslerle çalışıyor bütün sahne işlerinde. Çünkü bu türden seslerin üzerinde dijital ortamda ne kadar oynama yapılırsa yapılsın “kimlik”lerini yitirmiyorlar. Yani oyuncu sahneden kalksa da ya da seyirciye sırtını dönüp karanlığa çekilse de sahnede duyulabilir olan ses üzerinde seyirci sesin barındırdığı yaşanmışlık hissine tutunarak seyrine devam edebilir. Bu sebepten “kusurlu” olarak görebileceğimiz sesler sahnede bedenlerinden ayrılmış olsalar da yaşamaya, mevcudiyet alanlarını kaplamaya devam ederler. Yani seslerin barındırdığı “ifadesellik” alımlayıcının kulağına bir aşinalık üzerinden nüfuz eder ve sahne düzleminde yaratılan tüm “tuhaflik”lara rağmen tutunabileceği bir akustik ortam oluşturur. Fakat *Eve Gittim Ama Girmedim*’de ne Andre Wilms’in tecrübeli sesi vardır ne de Heiner Müller’in sigaradan çatallaşmış yaşlı sesi. Heiner Goebbels’in de belirttiği gibi “temiz sesler” vardır. Bestlenmiş şiirleri söyleyen ekip üyelerinin sesleri eğitilmiş seslerdir. Fakat Goebbels eğitilmiş seslerde yakalanan mükemmellik derecesinde “kişiliğin yok olduğunu” (Goebbels, 2015: 34) düşündüğünden dolayı seslerin bu durumu “üstesinden gelmesi gereken” bir sorundur. Öyleyse, Heiner Goebbels sahne üzerinde oyuncunun bedeninden kolaylıkla vazgeçebilirken oyuncunun ya da gerçek hayattan alınmış kişilerin seslerinden o kadar kolaylıkla vazgeçemiyor. Bunun sebebi de elbette daha önce de belirttiğimiz mevcudiyet alanının ses üzerinden şekillendirilmesidir. Goebbels diğer işlerinde oyuncuya sahnede sürekli “meydan okuyarak” bir şekilde oyuncunun bedenini gölgelemeyi başarmıştı ya da oyuncu bedenini sahneden tamamen kaldırmıştı. Peki bu oyunda nasıl başarıyor bu durumu? *Beyaz Üzerinde Siyah*’ta enstrüman çalan müzisyenler “enstrüman çalmak dışında yapabildiklerini” sergilemişlerdir. *Eve Gittim Ama Girmedim*’de ise denebilir ki ilk defa “eğitilmiş sesler” ile çalışıyordu Goebbels. Bu sebepten Hilliard Ensemble üyelerinin birbirinden farklı tonlara sahip sesleri yaratıcının üstesinden gelmesi gereken bir durum teşkil ediyordu. Çünkü klasik eğitilmiş seslerin konvansiyonel tiyatro ve operada merkezde olan bedensel ve sessel hâkimiyetleri Goebbels’in sorunsallaştırdığı bir uygulama idi. Bu sebepten Goebbels sahne işlerinde daima alternatif namevcudiyet alanları arayışında olduğu için ekip üyeleriyle “oyuncu” olarak çalıştığını görüyoruz. Yani ekip üyelerinin

“uzman” olmadıkları alan olarak hareket etme konusunda “sınırlılıkları” (Goebbels, 2015: 36) üzerinde çalıştığını söyleyebiliriz. Buna ek olarak Hilliard Ensemble üyelerinin Goebbels’in deyimıyla “mütevazı” oluşları bedensel olarak geri plana çekilmelerine ve ses tonları üzerinden yaratılan farklılıklar dolayısıyla ön plana çıkmak yerine tek bir ses oluşturmalarına olanak sağlıyor. Dolayısıyla ekip üyeleri ayırt edici özelliklerinden feragat ederek “hiç kimse” olarak sahnede salınır hâle geliyorlar. O hâlde metin düzleminde doğrusal olarak ilerlemeyen anlatıyla başlayan izlek, ekip üyelerinin “kimlik”lerinden vazgeçmeleri ile sahnede namevcudiyetin bir kez daha stratejik olarak uygulanmasıyla tamamlanıyor. Ekip üyelerinin özneliği geri plana düşerken şiirin kelimeleri “oyundaki karakterler” (Goebbels, 2015: 36) olarak karşımıza çıkıyor. Böylece modernist edebiyatın kelimelerin kendisine dönen estetik stratejisi Goebbels sahnesinde yankılanmış oluyor.

Dizelerin ve kelimelerin müziğin ritmiyle özgürce salındığı sahneyi kurmak için Goebbels’in, üzerinde durduğumuz bir önceki oyunda olduğu gibi provalara başlamadan elinde hazır bir beste ya da plan olmadığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla bir beste ya da sahnelenecek bir oyun metni olmadan başladığı çalışmalar sırasında Goebbels sahneyi müziğin ve kelimelerin ritmi üzerinden kuruyor. Her bir kelime ve dize bir öyküye ulaşmadığı gibi sahnede takip edebileceğimiz bir eylem organizasyonundan da bahsedemiyoruz. Birinci tabloda bir odanın sökülüp yeniden yapılması olarak karşımıza çıkan sahne eylem grafiği ikinci bölümde eve ait birtakım gündelik işler olarak özetlenebiliyor. Sonuncu sahnede ise hemen hemen hiçbir aksiyon karşımıza çıkmadığı gibi basit anlamda perdeye ve duvara yansıtılan fotoğraflara bakan “oyuncular” çıkıyor karşımıza. Bu sebepten sahne tamamıyla akustik olanın “hayali dünyası” üzerine otururken sahnede görülebilir olanın teatral açıdan bir zemini olmadığını görüyoruz. Böylece performans boyunca çok küçük harekete şahit olduğumuz için “performansın büyük bir kısmı sessizdir”. (Fairman, 2010: s.y.) Sahnelenmiş konser olarak tarif edilmesine rağmen müzik çoğunlukla sadece ritim olarak karşımıza çıkıyor ve aralarda bırakılan uzun boşluklarla birlikte seyircinin serbestçe dolaşabileceği bir yolculuk planlanıyor. Tam da bu sebeple Goebbels’in bir önceki bölümde üzerinde

durduğumuz şiirsel etkiyi yakalama yolundaki uygulamaları bu oyunda yeniden karşımıza çıkarken bir kez daha yarım bırakılmış bir şiirle karşı karşıya geliyoruz.

Müziğin teatralleşmesi ve tiyatronun müzikalleşmesi olarak kurduğumuz izlekte geldiğimiz noktada müziğin hiyerarşik bir yapılanma önerisi getirmek yerine nasıl “*teatral iletişim araçlarının birbirlerine bağlantılarının yeniden tartışmaya açılmasını*” (Roesner, 2008: 51) mümkün kılabildiğini gördük. Goebbels’in üzerinde durulan bu iki oyunu üzerinden besteci Maurice Kagel’in sıklıkla alıntılanan “Ses malzemelerini kullanabilirsiniz. Oyuncularla, fincanlarla, masalarla, otobüslerle, obualarla beste yapabilirsiniz [...]” (Maurice Kagel’den akt. Rebstock, 2013: 37) sözünün nasıl hayata geçirilebileceği üzerinde durmuş olduk. Goebbels sahnesinde müzisyen sadece bir müzisyen olarak, metin sadece bir metin olarak ve diğer kurucu öğeler de alışlagelmiş kullanım alanları sınırları içinde kalmaz. Her türden malzeme sıfır noktadan başlanarak bir bestelenme sürecinden geçirilir ve birbirinin mevcudiyet alanları içinde sınırlarını yitirip otonom özelliklerini kaybederken yeniden yeniden kimlikler kazanırlar. Bu noktada müzikalleşme:

[...] yalnızca yapısal bir düzen getirme aracı olarak kullanılmaz ayrıca “yorumu karşı” bir araç olarak da kullanılır. Bir dizi teatral iletişim aracını özgürleştirir [...]. Metnin ötesine geçen tiyatronun sesleri arasındaki diyaloglara ve çoksesli konuşmaya imkân verir, bunu [metni] görmezden gelerek ya da ikinci plana atarak değil bağlantıların ve karşılaşmaların oyunbaz çeşitliliğine bırakarak gerçekleştirir. (Roesner, 2008: 51)

İşte tam da mümkün kılının bu “oyunbaz” ortamda tüm teatral iletişim araçlarını yeniden yeniden tartışmaya açan ve aralarındaki mümkün diyalog biçimlerini her defasında “yeni bir gözle” tanımlayan Goebbels’in sahne işleri, bu sebepten hem oyun, hem şiirdir, hem resim, hem de konserdir.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### BİRLEŞİK SANAT YAPITININ YAPISÖKÜMÜ

#### 4.1. Namevcudiyeti Opera Bağlamında Düşünmek

İkinci ve Üçüncü bölüm’lerde namevcudiyeti sırasıyla önce enstalasyon olarak tiyatro, sonrasında da Bestelenmiş Tiyatro bağlamında tartıştık. İki bölümün stratejik olarak kazanımlarını da göz önünde bulundurarak Dördüncü Bölüm’de namevcudiyet estetiğini opera bağlamında düşünebiliriz.

Cenazeler sembolik önem taşır. Bir form kullanım süresini tamamladığında o formun etrafında gelişen tartışmalar hayati önem kazanmaya başlar. Bu sebepten operanın ölümüyle başlamak yerinde olacak bu tartışmaya. Mladen Dolar ve Slovaj Zizek tarafından tek kitapta iki ayrı bölüm hâlinde kaleme alınan **Opera’s Second Death** (Operanın İkinci Ölümü) için yazarların birlikte yazdıkları giriş bölümünde operanın tarihsellik içindeki alımlanma biçimine şu şekilde işaret ediyorlar:

[...] başlangıçtan itibaren opera ölüydü, müzik sanatlarının ölü doğmuş çocuğu. Bugün opera konusunda standart şikayetler, modası geçmiş olması, gerçekten canlı olmaması ve dahası [...] tamamen otonom bir sanat olmamasına – daima parazit bir şekilde diğer sanatlara bağımlı olmasına ilişkindir. (Zizek, Dolar, 2002: viii)

Zizek ve Dolar kitap için yazdıkları önsözde operayı doğmadan ölmüş bir sanat formu olarak ilan ediyorlar. Yani opera sanat formu olarak hiçbir zaman “zamanın ruhuyla” bir paralellik göstermemiştir. Bunun sebebini de yine operanın “müziğin doğasında var olan krizlere ve saf olmayan bir sanat olmasına bulunan geriye dönük çözüm” (Zizek, Dolar, 2002: viii-ix) olmasına bağlıyorlar. Bu durumda opera, müzik etrafında gelişen krizlere ve şikayetlere çözüm olarak ayrı bir yere konumlandırılmaya çalışılırken iki noktadan kaçınması gerekiyordu. Yani opera kesinlikle “kostümlü konser” ve “müziğin eşliğinde tiyatro oyunu” (Zizek, Dolar,

2002: 10) olarak görülmemeliydi, yalnızca “müziğin kendi gücünü sahneye taşımak zorundaydı” (Zizek, Dolar, 2002:10). Böylesi bir girişin ardından, arkaik bir form olarak “icat edilen” operayı gömmeden önce, nasıl ortaya çıktığına bakmak yerinde olacaktır. Operanın bir sanat formu olarak doğuşu 17. yüzyıl dönümünde Floransalı bir grup müzisyen, şair, filozof ve akademik üyenin bir araya gelerek oluşturdukları topluluğun ortaya çıkışına denk geliyor. Topluluğun amacı antik tragedyayı orijinal formunda yeniden yaratmak olarak özetlenebilir. Grubun önkabulü Antik Yunan dramasının doğuşundan bitişine kadar “söylendiği” (*sing*) idi. Bu noktadan yola çıkarak oluşturulan klasik dramatik yapıya dayanan antik motiflerle bezenmiş bir form “icat edilmiştir”. Böylece ortaya “tek sesli” bir müzik fikri ortaya çıkıyor ve opera bir form olarak ortaya çıkışının üzerinden on yıl geçmeden ilk büyük ustası Claudio Monteverdi’ye kavuşuyor. Dolayısıyla büyük yaratıcı besteciler ortaya çıkarmaya başlayan opera doğası itibariyle antik ruhu yakalamayı hedeflerken ortaya çıkış itibariyle sürekli yenilik isteyen bir form hâlini alıyor. Ayrıca operanın ortaya çıkışı dönem itibariyle çok önemli dönüm noktalarına da denk geliyordu. Bir yanda modern bilim ortaya çıkarken diğer yanda da burjuva toplum yapısını şekilleniyordu ve modern öznellik fikri doğuyordu. Avrupa’da toplumsal, bilimsel ve siyasal anlamda yaşanan bu kabuk değiştirme sürecine denk gelen opera tüm bu değişimlerin taşıyıcı “fantezisi” hâlini almıştı.

Jacopo Peri’nin 1600 Yılı’na ait *Euridice* isimli ilk opera örneğinden Claudio Monteverdi’nin *Orfeo* isimli operasına kadar *Orfeo*, mit olarak on yıl gibi kısa bir süre içinde üç dört kez operalara konu olmuştur. Sonrasında da Monteverdi’nin ardılları tarafından sıklıkla değişik açılardan ele alınmıştır. Çünkü üzerinde durulan *Orfeo* ikonografisinde müzik, öykünün harekete geçiren öğesiydi. Yani bir başka şekilde söyleyecek olursak müzik öyküye eşlik etmekten ziyade dramatik eylemin harekete geçirici gücüydü. Hatırlatacak olursak *Orfeo* müziğiyle vahşi hayvanları ya da doğayı etkileyebildiği gibi tanrılar üzerinde de etkin bir güce sahip olabiliyordu. Dolayısıyla *Orfeo*’nun sürekli ele alınan bir konu olarak yaklaşık iki yüzyıl boyunca, ta ki Mozart operalarına gelene kadar ele alınmaya devam ettiği söylenebilir. Böylece *Orfeo* miti üzerinden müziğin yüce (sublime)

kudreti operada etkin rol oynamaya uzun yıllar boyunca devam etmiş oluyordu. Hatta biraz ileriye giderek söyleyecek olursak operanın doğuşuna şahit olan *Orfeo* 20. yüzyılın ortalarına geldiğimizde yarım yüzyıldır değişik vesilelerle ölümü ilan edilen operanın ölümüne de şahitlik etmiş oluyordu.

Mutlu sonla biten ilk örnekler ile felaketle sona eren ardılları arasında bir form olarak kendini var eden opera, dramatik aksiyonun, öykünün resitatif bölümlerinde oynandığı, olanlara ilişkin duyguların durak noktaları olarak görülen arya bölümlerinde aktarıldığı bir yapı önerisi geliştirdi. Operanın sanat formu olarak zirve noktasına 18. yüzyılda Mozart ile kavuştuğu söylenebilir.<sup>27</sup> 19. yüzyılda ise operanın bir diğer büyük ismi Wagner karşımıza çıkıyor. Operanın oluşumuna ve bir form olarak kendini kurmasına kısa bakış atmamızın sebebi büyük sıçramalar yaparak opera bestecisi, müzik teorisyeni ve tiyatro direktörü Richard Wagner'e varmak isteyişimizdir.

Opera tarihinde Wagner'e geldiğimizde batı sanatının ve düşün hayatının en kadim tartışmalarından olan metafizik tartışmasıyla karşılaşyoruz ve Wagner'in operası ve teorileri bizim için batılı metafizik tartışmalarının net bir şekilde görülebileceği bir zemin oluşturuyor. Bu tartışmayı Wagner etrafından şekillendirebilmemiz için şu noktadan başlayabiliriz:

Wagner'in Beyrut'ta orkestrayı saklaması müzik üretiminin maddi tarafını yok eder: Müzik artık fiziksel bir çabanın etkisinden ziyade öteki dünyaya ait bir yerden yayılır. Dikkati orkestra çukurundaki müzisyenlerden alıp kurgusal bir mekânda yaşayan sahnedeki opera sanatçılarına vererek [...] aslında diyebiliriz ki Wagner'in müziğin kendi transandantal işlevini yerine getirebilmesi için görünürdeki sahne eyleminin fiziksel maddeselliğine ihtiyacı vardır. (Till, 2014: 44)

Wagner'in, operalarında müziğin icra edildiği mekânı görünmez hale getirerek bir düzlemde transandantal deneyimi mümkün kılmayı hedeflerken bir diğer düzlemde ise müziği “öteki dünyaya” ait bir konuma getirerek evrenselleştirdiği

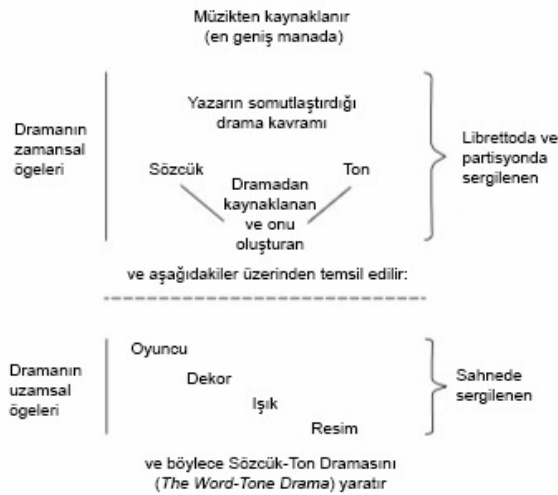
---

<sup>27</sup> Operanın ortaya çıkışına ve yükselişine dair tarihi bilgiler ve yorumlar **Opera'nın İkinci Ölümü**'nün yazarlarından Mladen Dolar'ın yazdığı bölümden derlenmiştir.

söylenbilir. Görünmez olanın öznedeki çeşitli duyguları harekete geçirdiği düşünülürse Wagner operası üzerinden opera formunun metafizik tartışmalarıyla ilişkisine giriş yapmış oluruz. Wagner'in "[...] müziğin devlet politikaları ya da dini dogmalar tarafından bize anlaşılmaz kılınan otantik duyguları [...]" (Till, 2014: 48) aktardığına ilişkin görüşü, müziği tartışmasız doğrudan ilişki kurulamayan ya da gözle görülür olmayan ile ilişkili hâle getirir. Burada "öteki dünyadan gelen" müziğin insanın doğasında olan fakat bir şekilde unutturulan duygularla iletişime geçebilme yetisine sahip olmasına ilişkin olan Romantik bakış açısı, operayı müzik üzerinden tartışmasız şekilde görünenin ötesiyle ilişkili bir sanat formu hâline getirir ve kaçınılmaz olarak bu Romantik opera "tartışmasız lirik ses üzerinden öz-mevcudiyete (*self-presence*) ve bütünlüğe dayanan öznelliğin metafizik kurgularını" (Till, 2014: 48) sunar. Batı metafiziği üzerinden hareket ederek opera, öznelliğe ve öze ilişkin kurgular üreterek "yanılsamalarla dolu" bir bütünlük fikrine işaret eder. Wagner'in müziğe ilişkin teori ve icra alanlarında göstermiş olduğu uygulamalar pratikte batılı metafiziğe, müzik üzerinden kendini kurmaya devam etmesi için bir alan açarken teoride ise bir başka bütünlük iddiasını ortaya çıkarır. Bu iddianın elbette Birleşik Sanat Yapıtı (*Gesamtkunstwerk*) olduğu söylenebilir. Wagner operanın ortaya çıkışıyla paralellikler gösterecek şekilde Birleşik Sanat Yapıtı fikrini Antik Yunan Tragedyası üzerinden kurar. Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı'na göre bir eser "sanat dallarını bir araya getirip [her birini] bir araç olarak kullanmak zorundadır [...]" (Wagner'den akt. Fischer-Lichte, 2014: 142) Wagner'in bu görüşüne göre farklı disiplinlerden sanatlar, bir araya gelirken belli bir strateji doğrultusunda ayırt edici özelliklerinden sıyrılarak tek bir bütün oluşturma yolunda olmak zorundadır. Yani bir başka deyişle, sanatların "bir araya gelmesi hepsinin birleşimine (*fusion*), birlikte erimesine bağlıdır." (Fischer-Lichte, 2014: 142) Böylece kendi otonom alanları elinden alınan sanat türlerinin "birlik" oluşturma yolunda "nevi şahsına münhasır" özelliklerinden vazgeçmeleri söz konusu idi. Ortaya atıldığı dönemde değişik tepkilerle karşılanan Birleşik Sanat Yapıtı anlayışı bir önceki bölümde tiyatronun müzikalleşmesi bağlamında üzerinde durduğumuz Adolph Appia için de müziği ayrıcalıklı bir konuma yerleştirmesi için son derece etkileyici bir fikirdi. Bu sebepten Appia'nın, Birleşik Sanat Yapıtı

temelinde geliştirilen “birleşim” fikri üzerinden müziğe öncelik veren bir şema geliştirdiği görülüyor. Bu şemadan anlaşılıyor ki birleşim fikri Appia için şunu ima ediyor: “[her türden] sentez kısmen gerçekleşmek zorundadır ve diğer tüm öğeler bir yüce form altında sıralanmalıdırlar: müzik.” (Brown, 2016: 177) Tiyatronun müzikalleşmesi bağlamında üzerinde durulduğu şekliyle Appia, sahnede oyuncudan başlayarak her bir sahne öğesini müziğin kurucu stratejileri bağlamında şekillendirmeye işaret ediyordu. Oyuncu, ışık, dekor gibi her türden öğenin bir notasyon çerçevesinde ifade şekli bulması gerektiğini belirten Appia, müziği bu yapılanmanın en tepesine koyuyordu. Pek tabii ki bu noktada bir hiyerarşiden bahsetmeye başlıyoruz. Appia’nın bir şema olarak ikiye ayırdığı sahne inşasında Wagner’den yola çıkarak müziği bir “fetişleştirme” şeklinde öne çıkardığı söylenebilir. Appia, Wagner’in operalarını libretto ve nota olarak ayırması üzerine, Alman bestecinin Birleşik Sanat Yapıtı terimini kullanmadan görüşlerini somut olarak Sözcük-Ton Draması (Word-Tone Drama) terimi altında toplar ve sahnenin kuruluşuna dair görüşlerini “hiyerarşik prensip” (*hierarchical principle*) adını verdiği bir şemaya döker. Sonuç olarak aşağıda yer verilen iki katmanlı şema ortaya çıkmış olur.

Şekil 19: Word-Tone Drama.



Hilda Meldrum Brown’un **The Quest for the Gesamtkunstwerk and Richard Wagner** (Birleşik Sanat Yapıtı Arayışı ve Richard Wagner) isimli kitabından Türkçeleştirilerek alıntılanmıştır.

Wagner, Birleşik Sanat Yapıtı oluşturma yolunda teorisyen Aysin Candan'ın deyimiyle "insanın yaşamın ve doğanın bir imgesini" (Candan, 2013: 7) yaratma amacındayken Appia'nın görüşleri her ne kadar aynı zeminden hareket ediyor gibi görünse de yukarıdaki şemada görüldüğü gibi hiyerarşik bir ayrıma işaret ediyor. Sahnenin oyuncu, dekor, ışık gibi ifade araçları ikinci katmanda yer alırken piramidin en tepesinde konumlanan müzik, beste ve libretto üzerinden somut bir ifade biçimine dönüşüyor. Appia'ya göre ikinci katmandaki öğelerin hepsi birinci katmandaki bu ifade biçimine tercüme edilerek sahnedeki yerini almalıdır.

Bu noktaya kadar geldiğimiz kısmı kısaca özetleyecek olursak Wagner, opera üzerinden birleşik bir sanat yapıtı tarifi ortaya çıkarırken bu sanat yapıtı tarifi Appia'nın elinde kaçınılmaz olarak "totaliteryen" olarak düşünülmesi ve yorumlanması mümkün bir yoruma ulaşır. Fakat nihayetinde Wagner ve Appia'nın bulunduğu ortak nokta, sanat türlerinin bir araya getirilmesine dair olan inançlarıdır. O zaman şöyle diyebiliriz: Wagner orkestra çukuruna yerleştirdiği orkestranın "öteki dünyadan" gelen müziği üzerinden 19. yüzyılın karışıklıklara dayanan anlayışı doğrultusunda yaşamın ve doğanın bütünlüklü imgesini kurmaya çalışır. Bu da dolayısıyla bütünlüklü bir "öz" yanılısamasına götürür bizi. Benzer şekilde Birleşik Sanat Yapıtı da Wagner'in elinden Appia'ya geçerken zaten doğasında olan bütünlük fikrinin altı daha da çizilir ve ortaya sanatların bireysel sınırlarını tanımayan bir bütünlük iddiası çıkar. Öznede ve formda yaratılan bu özcü ve bütünlükçü yaklaşımların yukarıda da ima edildiği gibi birtakım yanılısamalardan ibaret olduğu fikri modernitenin ortaya çıkışıyla birlikte ilan edilmiştir ve buna bağlı olarak opera form olarak iflasını ilan etmeye başlamıştır. Zaten tesadüfi olması imkânsız olan bir diğer gerçek de opera formunun ölümünün modern psikoloji ve bilimin ortaya çıkmasıyla benzer zamanlara denk gelmesidir. O zaman şu şekilde bir yoruma yer verebiliriz: "[...] modernite esasında teklik, sınırlılık, içsellik, bütünlük ve özerkliğe dayanan öznellikleri desteklemez" (Till, 2014: 143). İşte tam da bu sebepten yukarıdaki açıklanmaya çalışılan "bütünlük" arayışları, modernite ve modernitenin yarattığı koşullar ekseninde gelişen modernist stratejilerin ortaya çıkışıyla imkânsız hâle gelmektedir. Fakat Wagner'in mirası olarak görebileceğimiz şu kazanım noktasına

dikkat çekmeden geçmemek gerekiyor: Wagner'in getirdiği Birleşik Sanat Eseri algısı üzerinden bir tarafta sahne sanatları alanında sanat formları birleşirken öte tarafta ise “besteci, yönetmen ve şairin işlevleri birleşir” (Puchner, 2002: 31) Buna paralel şekilde Wagner sahne üzerindeki öğeler bağlamında ise Birleşik Sanat Yapıtı'nda:

“bedensel insanı” (bodily-man) (hareketler ve dans), “duygusal insanı (emotional-man) (müzik) ve “rasyonel insanı” (rational-man) (dil) birleştirmiştir.” (Fischer-Lichte, 2014: 143)

Sanatların ve yaratıcıların fonksiyonlarının birleştiği ve bir bütüne hizmet ettiği şeklinde özetlenebilecek Wagner'in mirasından hareket ederek Birleşik Sanat Yapıtı ekseninde başlayan izleğimizi Heiner Goebbels'in oyunlarına getirmeden önce bir estetik algıdan daha bahsetmemiz gerekmektedir. Heiner Goebbels'in oyunlarını değerlendirirken estetik eksenin bir ucuna Birleşik Sanat Yapıtı'nı koyacağımızı farz edersek eksenin diğer ucuna ise John Cage'in Aleatorik Estetik adı verilen estetik algısını koymamız yerinde olacaktır. Operanın sanat formu olarak yukarıda modernite ve modernist bağlamlara ilişkin sebepler dolayısıyla imkânsız hale gelmesiyle birlikte karşı opera (anti-opera) formunun ortaya çıktığı söylenebilir. Klasik opera sonrasında ortaya çıkan bu yeni opera anlayışına John Cage'i konumlandırarak başlangıç yapabiliriz.

Bu noktada Adolp Appia'nın Birleşik Sanat Yapıtı'na dair görüşlerini göz ardı ederek ilerleyecek olursak, Wagner'in sanat formlarını bir araya getirirken her bir sanat formunun bir bütüne hizmet etmesinin dışında bir önceliği olmadığını söyleyebiliriz. Bu bakış açısının da sanat formları arasında herhangi türden bir hiyerarşi gözetmediğinin altı rahatlıkla çizilebilir. John Cage'in Aleatorik Estetik anlayışı da tam da bu noktadan hareket etmeye başlıyor. Sanatlar arasındaki hiyerarşileri ortadan kaldıran (*de-hierarchization*) Aleatorik Estetik arayışını Fischer Lichte şu şekilde tarif ediyor:

Cage'in hiyerarşiyi ortadan kaldırması rastlantısallık ilkesine dayanır. Cage'in performansları sanatların birleşmesi onları dönüştürüp dönüştürmediğini ve nasıl dönüştürdüğünü araştırır.

Ayrıca [performanslar] böylesi dönüşüm örneklerini seyircinin estetik deneyimi için araştırır. (Fischer-Lichte, 2014: 144)

Cage'in bu arayışına en uygun örnek, Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı fikrini ortaya atmasının üzerinden yaklaşık yüz yıl geçmesinin ardından Black Mountain College'da gerçekleştirdiği *Untitled Event* (İsimsiz Etkinlik) adlı performansdır. Cage bu performansında 4'33 isimli piyano performansında da birlikte çalıştığı piyanist David Tudor, besteci Jay Watts, ressam Robert Rauschenberg, dansçı Merce Cunningham ve şair Charles Olson ve Mary Caroline ile işbirliği yapmıştır. Her bir yaratıcının performansı zaman zaman birbirlerinininkiyle kesişse de çoğunlukla kendi yaratıcılık alanlarında özgürce hareket eden yaratıcılara Cage'in sadece zamanlamayı düzenleyen bir "notasyon" dağıttığı biliniyor. Cage şu şekilde tarif ediyor bu süreci:

İçinde çalışacakları zaman dilimlerini verdim. Örneğin şairler şiir okumak için merdivenleri belirli bir zaman diliminde tırmanabiliyorlardı – her zaman ya da herhangi bir zamanda değil, sadece belirli bir zaman dilimlerinde. Bu birkaç şair için tek bir merdiven kullanmak için yapılmıştı. Ben bir diğer merdivendeydim. Ben raslantının işleyişi tarafından belirlenen sessizliklerle bir konferans veriyordum. İşin tamamındaki zaman dilimleri rastlantı işleyişine göre belirlenmişti. (Cage'den akt. Fetterman, 2010: 103)

Cage'in tarifiyle performansın tüm bileşenleri tamamen "rastlantı prensibine" göre şekillenmişti. Her bir sanatçının ne kadarlık bir zaman dilimi içinde icra hâlinde olacağı her ne kadar önceden Cage tarafından belirlenmiş olsa da zaman dilimlerinin de yine rastlantısallık fikri esasında belirlenmiş olması, performansı tamamiyle bir deney olarak nitelendirmemizi mümkün hâle getiriyor. Dört adet üçgenin birleşiminden oluşan bir kare şeklinde tasarlanan performans alanında seyirciler ve yaratıcılar bir arada konumlanmışlardır. Üçgenler arasında oluşturulan patikalarda ya da üçgenlerin içinde ve dışında değişik noktalarda Cage konferansını verirken, diğer taraflarda değişik noktalarda resim yapılıyor, piyano çalınıyor ve şiirler okunuyordu. Bu performansı Fischer Lichte, Wagner'in bakış açısıyla şu şekilde karşılaştırır:

Bir mânada, İsimli Etkinlik Wagner'in heykeller arasında Bethoven'in bir senfonisi çalınırken Goethe'nin bir romansının yüksek sesle okunduğu en kötü "resim galerisi" kabusuydu. (Fischer-Lichte, 2014: 144)

Wagner bir yazısında Birleşik Sanat Yapıtı'nın tanımını yaparken resim galerisindeki alıntılanan örneği verir. Wagner'e göre sanatların bir arada konumlandırılması, bu şekilde olmaması gerekiyordu. Fischer Lichte de bu sebepten resim galerisindeki etkinliği bir kabus olarak nitelendirip resim galerisindeki hayali etkinlik ile Cage'in İsimli Etkinliği arasında bir benzeşim kurar. Wagner verdiği örneğin hemen ardından, "Bu etkinlik Birleşim Sanat Yapıtı olarak nitelendirilemez," (Fischer-Lichte, 2014: 142) der. Bu demek oluyor ki Wagner için bir sanat eserinin "birleşik" olabilmesi için sanat türlerinin yan yana durması yeterli değildir. Bu sebepten galeride müzik çalınırken bir kitaptan bölümler okunması, ortaya çıkan işi Birleşik Sanat Yapıtı yapmaz. O zaman Cage'in İsimli Etkinliği ve Aleatorik Estetiği Wagnerci mânada bir sanat yapıtı anlayışının tam karşı ucuna konumlandırılabilir. Bu iki uçtaki estetikler aynı çizgi üzerinde hareket ediyor gibi görünseler de temelde taban taba zıt oldukları söylenebilir. Wagner'in arayışı total bir sanat yaratma fikrine işaret ederken "ahenkli" bir birliktelikten söz ediyordu. Cage'in arayışının ise birbirine nüfuz etmekten çekinen sanat formları yaratmak olduğu söylenebilir. Bu mânada "ahenk" fikrinin karşısına "zıtlık" fikrini konumlandırabiliriz. Bu durumun da Cage sahnesinde "melez" bir varoluşa işaret ettiği düşünülebilir. Melez "[...] doğal olarak birbirlerine ait olmayan" (Fischer-Lichte, 2014: 157) türlerin bir araya getirilmesi anlamına geliyorsa iki ya da daha fazla farklı türden formun yan yana getirilmesi söz konusu olur. Burada Wagner'ci mânada "organik" bir bütünlük arayışından söz etmek yerine ancak türleri karıştırmaktan söz edebiliriz. Melez özelliği taşıdığını söyleyebileceğimiz *İsimli Etkinlik* de yine bu özelliğiyle diyebiliriz ki hiyerarşileri yok eden birtakım stratejiler üzerinde konumlanmaktadır. Öyleyse "melez" fikrini Wagner'in birlik, bütünlük, ahenk, uyum arayışlarının tam karşısına konumlandığıımıza göre John Cage'in *Europas 1&2* isimli operası da melezlik fikrinin iyi bir örneği olarak Wagnerci mânada ve genel mânada klasik operanın karşısındakini yerini alabilir.

Melezlik fikriyle birlikte artık Heiner Goebbels'in *Europerras 1&2* isimli opera sahnelemesini namevcudiyet estetiği bağlamında incelemek üzere kısaca özetlenmeye çalışılan kavramları da yanımıza alarak bir başlangıç yapabiliriz.

#### 4.2. “Bağımsız” Ama “Bir Arada”: *Europerras 1&2*

“Seyirciye bir mesaj iletmek istiyorsam, fax çekerim.”

Robert Wilson

“Tiyatroyu görmeyen için önceden hazırlıklı gelmene gerek yok,  
açık ol yeter.”

Heiner Goebbels

“Kafes değil müzik yapıyorum.”

John Cage

Cage, Frankfurt Operası'ndan bir opera yazması için davet alması üzerine yazıyor *Europerras 1&2* isimli operasını ve opera 1987 yılında Frankfurt Opera'sında prömiyerini yapıyor. Sonrasında *Europerras 3&4* (1990) ve *Europerras 5* (1991) olarak devamını da getirdiği opera serisinin ortak adı olan *Europerras*, türetilmiş yeni bir sözcük gibi görünüyor. İngilizce üzerinden baktığımızda kelime oyununu daha net çözümleyebiliyoruz. Kelimenin İngilizce 'your' ve 'operas' kelimelerinin birleşiminden ortaya çıktığı düşünülebilir. Yani kelime oyununu açıklayacak olursak 'sizin operalarınız' gibi bir anlama geliyor. Görüleceği üzere adından başlayarak *Europerras* isimli opera serisi opera formunu batılı bir form olarak tırnak içine alıyor. Bu giriş destekler nitelikte Cage'in, serideki amacını şu şekilde ifade ettiğini görüyoruz: “200 yıl Avrupalılar bize opera yolladılar. Şimdi onları geri gönderiyorum.” (Cage'den akt. Beyst, 2005: s.y.)

Cage, *Europerras 1&2* ile giriştiği opera yazma sürecindeki amacını “geri döndürülemez bir opera olumsuzlaması [...]” (Cage'den akt. Beyst, 20015: s.y.) ortaya koymak olarak adlandırıyor. Peki, Cage, öncesinde değildiği üzere klasik operanın ölümünün ilanından sonra ortaya çıkan yeni opera ya da anti-opera

olarak görebileceğimiz bu opera formunu nasıl bir stratejiyle kuruyor? Cage sıklıkla değindiği çalışma biçimine ilişkin söylediği “sıfır noktası”ndan başlayarak inşa ediyor bu süreci de. Yani öncesinde değindiğimiz 4’33’’ isimli çalışmasında gördüğümüz üzere David Tutor piyanonun başında hiçbir tuşuna dokunmadan beklemesi ve ortamda oluşan doğal sesleri bestelemesi olarak düşünülebileceği gibi bu işinde de önceden belirlenen bir beste olmadığını görüyoruz. Cage, *Europeras* serisinde daha da ileri götürüyor bu stratejisini ki bu serisinde herhangi bir beste de yapmadığını görüyoruz. Yalnızca önceden bestelenmiş operalardan arya ve orkestra bölümlerini alıntılıyıp yan yana getiriyor. Cage’in “hazır malzeme” olarak kullandığı klasik opera bölümlerini yan yana getirme stratejisi Dadaizm akımının öncülerinden Tristan Tzara’nın dergilerden ve gazetelerden kestiği kelimelerle yazdığı şiirleri anımsatmakla kalmıyor, aynı zamanda 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Fütürizm akımının kurucularından Filippo Tommaso Marinetti’nin görüşlerini de hatırlatıyor. Marinetti 1913 Kasım’ında The Daily Mail Gazetesi’nde yayımladığı **The Variety Theatre** (Varyete Tiyatrosu) başlıklı manifestosunda şöyle diyor:

Bütün sahnede bütün klasik sanatları, örneğin bütün Yunan, Fransız ve İtalyan tragediyalarını hepsini yoğunlaştırılmış ve karıştırılmış şekilde tek bir gecede oynarak sistematik olarak kötüye kullanın. Beethoven, Wagner, Bach, Bellini ve Chopin’in eserlerine aralarına Napoliye ait şarkılar katarak hayat verin. Son notadan başlayarak bir Beethoven senfonisini tersten icra edin–Bütün Shakespeare eserlerini tek bir perdeye sıkıştırın. (Marinetti’den akt. H. Schröder, 2017: 218)

Cage, Maritte’nin yüzyıl başında yayımladığı bu manifestonun uygulamaya koymaya davet ettiği stratejiyi akla getirir nitelikte kuruyor *Europeras* serisini. Opera geleneksel repertuvarlarından seçilen klasikleri “sıkıştırılmış” ve “karıştırılmış” olarak bir gecede sahneye taşıyor.

Cage’in *Europeras* için geliştirdiği stratejileri, aynı zamanda *İsimsiz Etkinlik* isimli performansında da birlikte çalıştığı ressam Robert Rauschenberg’in resimlerini de anımsatıyor. Black Mountain College üyesi olan Rauschenberg de

dergilerden, gazetelerden kestiği ve değişik mecralardan edindiği malzemeleri aynı yüzey üzerinde buluşturuyordu. Bu benzer çalışma prensiplerini biraz açacak olursak Rauschenberg'in 1969 yılında yaptığı **Stoned Moon Drawings**'den (Taşlanmış Ay Çizimleri) bir örnek vermek yerinde olacaktır.

Şekil 20: Taşlanmış Ay Çizimleri. Robert Rauschenberg.



Robert Rauschenberg **Taşlanmış Ay Çizimleri** serisinde Apollo 11'in Ay'a yolculuğundan esinleniyor. Sanatçı bu çalışmasında Sidney Felsen ve Malcolm Lubliner'in fotoğraflarıyla birlikte NASA'nın resmi kaynaklarından alınan fotoğrafla birlikte NASA'nın uzay programlarını yürüttüğü Florida Eyaleti'ne bağlı Cape Canaveral üzerine yorumlarının da yer aldığı metinleri bir araya getirdiğini görüyoruz. Resmin sağında roketin havalanırken çıkardığı dumanlarla birlikte Ay'daki ilk ayak izlerini görüyoruz.<sup>28</sup> Eleştirmen James Pritchett, Cage'in çalışma biçimini benzediği Robert Rauschenberg'in yaratım sürecini şu şekilde tarif ediyor:

Rauschenberg gazetelerden ve dergilerden alınan büyütülmüş imajları seri basımda kullanılan türden serigrafî kâğıtlarına

<sup>28</sup> **Taşlanmış Ay Çizimleri**'ne ait katalog bilgilerine [rauschenbergfoundation.org](http://rauschenbergfoundation.org)'den ulaşılmıştır.

aktardı. Bu seri basım sürecinin resimsel bir versiyonunu kullanarak [Rauschenberg] kanvas üzerinde büyütülmüş [imajları] değişik düzenlemeler ve kombinasyonlarla çoğaltarak çalıştı. İmajlar herhangi bir şekilde üst üste gelebiliyordu [...]; parçalı ya da kısmen silikleşmiş olabiliyorlardı. (Prittchett, 1994: s.y.)

Rauschenberg'in resimlerine baktığımızda Prittchett'in tarif ettiği gibi imajlar yer yer birbirinin üzerine çıkıp belli noktalarda birbirlerini “görünmez” kılarken ressamın yorumlarla araya girdiği metinler de imajlarla birlikte kanvasta yerini alır. Birbirine “meydan okuyan” ve fakat herhangi türden bir hiyerarşi oluşturmayan imajlar klasik perspektif esasında bir bakışı da mümkün kılmadığı için gözün odaklanmak istediği herhangi bir noktada çağrışımlar üzerinden anlam üretmektedir. *Europeras 1&2* adlı eserinde de John Cage benzer bir yaklaşımla orijinal kaynaklarından koparılan “Gluck'ten Puccini'ye 64 operadan arya ve orkestral bölümleri” (Ronner Larsson, 2013: 85) bir araya getirir. 18. ve 19. yüzyıldan değişik operalardan alıntılanan, birbirlerinden soyutlanmış arylar ve orkestral bölümler 18 solisti ve 29 enstrüman çalan müzisyeni tarafından yorumlanıyor. Görüldüğü üzere Cage değişik dönem operalarından alıntılar yaparak kurduğu *Europeras 1&2* için çalışmalara “sıfır noktasından” başlıyor. Herhangi bir beste veya malzeme olmadan yola çıkarak Dadaistvari bir yerden hareket ederek bir kolaj çıkarıyor ortaya. O zaman Cage'in tarihsel olarak öncesine, ilk olarak Dada akımını konumlandırmış oluyoruz. Fakat bu konumlandırmayı genişletmemiz gerekiyor. Cage, bu çalışma biçimine ulaştığı noktaya gelirken Birinci Bölüm'de değindiğimiz Meyerhold ve Stein gibi isimlerin arayışlarına da uğruyor gibi görünmektedir.

Stefan Beyst'den edindiklerimiz doğrultusunda Cage'in *Europeras 1&2* için ilk önce sahnede güreşçileri, akrobatları ve zeplinleri düşündüğünü görüyoruz. Ancak sonrasında Cage sahne ekibini enstrüman çalan müzisyenler ve solistler olarak sınırlandırıyor. Cage'in güreşçileri ve akrobatları düşünmesi aklımıza kaçınılmaz olarak Birinci Bölüm'de üzerinde durduğumuz, öncesinde anılan yaratıcıların sirk fikrini getiriyor. Cage'in kendisi de referans veriyor sirk fikrine:

Sevilla’da bir sokak köşesinde bir dizi eşzamanlı görsel ya da işitler olayın gerçekleştiğini fark ettim. [...] Bu benim için tiyatrunun ve sirk başlangıcıydı. (Cage’den akt. Beyst, 2005: s.y.)

Tesadüfi olamayacak kadar manidar şekilde Stein da peyzaj olarak oyun fikrini tarif ederken yine İspanya’nın Avila kentinde geçirdiği zamanlara işaret ediyordu. İspanya’nın değişik şehirlerinde yaşanan benzer deneyimler sonucu yaratıcılar, tiyatro ya da operaya dair neredeyse aynı fikirleri geliştiriyorlar. Cage’in Sevilla’da deneyimlediğini söylediği eşzamanlı olan olaylar kendisinde sirk fikrini oluştururken, Stein’in küçükken gittiği sirklerde yaşadığı deneyimler doğrultusunda oluşturduğu peyzaj fikri arasında hatırı sayılır benzerlikler vardır. Yaratıcıların ikisi de neredeyse aynı türden bir deneyimden bahsetmektedirler. Bu noktada dikkat çeken bir diğer fikir ise yukarıda belirttiğimiz gibi Meyerhold’un görüşleridir. Yaratıcının kendisi de Birinci Bölüm’de işaret edildiği üzere teatral deneyimden bahsederken sirk benzetmesi yapıyordu. O zaman geldiğimiz noktada Cage’i avangard dönem ve erken modernist dönemin hemen sonrasına konumlandırabiliriz. Bu noktaya kadar yaptığımız yorumlar ve kurduğumuz paralellikler bağlamında diyebiliriz ki Cage, Batı kültür hayatının başat sanat formunu “ölümünden sonra” mezarından devralarak parçalarından yeni bir “organizma” ortaya çıkarmıştır. Ama erken varılan bir tespit olarak ima edecek olursak bu var olan parçalardan yaratılan organizmada parçaların birbirine kaynaşmasına gerek görülmemiştir. Ancak iri, belirgin ve bağlantı noktalarını açık eden dikişler atılmıştır. Peki, Cage bu yeni opera görüşüne ulaşırken teknik olarak hangi stratejileri kullanmıştır?

Cage, her biri bir bütünden koparılıp soyutlanan aryaları ve orkestral bölümleri yan yana getirirken öncesinde de bahsettiğimiz üzere “rastlantı prensibini” kullanıyor. Doğal olarak aryalara ve orkestral bölümler Cage’in Sevilla’daki işitsel ve görsel deneyiminde olduğu gibi yer yer eşzamanlı olarak ya da Rauschenberg resimlerindeki imajlarda olduğu gibi yer yer üst üste binerek birbirlerini anlaşılabilir kılsalar da yine de ortaya bir kakafoninin çıkmadığını söyleyebiliriz. Rastlantı prensibine dayanan bu yan yana getirme stratejisini Cage bir bilgisayar

programı yardımıyla başarıyor.<sup>29</sup> I Ching isimli programı kullanarak rastlantı fikri üzerinden bir beste yapmayı mümkün hâle getiriyor. Fakat rastlantı prensibi esasında çalışan bu bilgisayar programın ismini Antik Çin’de bilgelik kitabı olarak bilinen I Ching’den alıyor olması meseleyi derinleştirmekle kalmayıp Batılı insanın düşünce yapısını ve dolayısıyla Antik Yunan’dan bugüne dramanın yapısını kuran nedensellik ilkesine de bir karşı çıkışı gündeme getiriyor. Aynı zamanda *Europas 1&2*’nin birinci bölümünde solist olarak da karşımıza çıkan Susanne Ronner Larsson’dan öğrendiğimize göre adı geçen bu kadim bilgelik kitabındaki hexagramın sayılarına ulaşmak için yazı tura atmak gerekiyordu. Bu da rastlantı meselesine “manevi” bir değer yüklüyordu. Maddesel bir rastlantıdan manevi olana doğru bir yolculuğa işaret eden bu ilişki Cage’in peşinde olduğu bir arayıştı. Doğulu Antik bir bilgelik kitabından çıkan bu “rastlantı” ve “nedensellik” karşıtlığının, tartışmanın en can alıcı noktasını oluşturduğu söylenebilir. Carl Gustav Jung **The I Ching** isimli kitaba yazdığı önsözde bu karşıtlığı şu şekilde dile getiriyor:

Eşzamanlılık olarak isimlendirdiğim fikir nedenselliğe tamamen zıt bir bakış açısı getiriyor. Çünkü [nedensellik] mutlak olan değil, sadece istatistiksel bir doğrudur; bir olayın bir diğer olaya nasıl evrileceği üzerine bir tür çalışma hipotezidir, oysaki eşzamanlılık zaman ve mekândaki olayların rastlantısını ele alır ve bu da şanstın çok daha fazlası demektir, yani objektif olayların birbirlerine kendi aralarında ve alımlayıcının ya da alımlayıcıların öznel (zihinsel) durumları ile nevi şahsına münhasır bağlılığıdır. (Carl Gustav Jung’tan akt. Ronner Larsson, 2013: 87)

Jung’un adı geçen kadim eser için yazdığı önsözde ifade ettikleri doğrultusunda yorum yapacak olursak, diyebiliriz ki Cage, Batı zihnini şekillendiren “nedensellik” ilkesine karşı çıkış sergilerken Doğu kurucu düşüncelerine başvuruyor. Dolayısıyla Cage’in sanatsal etkinlikleri, Avangard kazanımlarla birleştiğinde tez boyunca yapılan yorumlarımızla bir kesişme noktasına varıyoruz.

---

<sup>29</sup> Bu noktada bir önceki bölümde müziğin teatrelleşmesi ve tiyatrunun müzikalleşmesi bağlamında üzerinde durduğumuz hâliyle Goebbels’in işitsel ve görsel malzemeleri bir klavyeden yönettiği besteci olarak yönetmek fikrini anımsamak yerinde olacaktır. Kaçınılmaz olarak Cage sahnesinde de müziğin teatrelleştiğini görüyoruz.

Cage, I Ching isimli bilgisayar programı sayesinde bir araya getirdiği aryaları ve orkestral bölümleri, öncesinde de değinildiği üzere herhangi bir hiyerarşik yapılanma önerisi getirmeden solistlerin ve enstrüman çalan müzisyenlerin icrasına teslim ediyor. Ayrıca bir bilgisayar programı yardımıyla “bir araya” getirdiği parçaları yöneten bir orkestra şefinden de bahsedemiyoruz. Orkestra şefi yerine orkestrayı sahneye yerleştirilen dijital saatler yönetiyor. Böylece sahnede bir kontrol öznesinden bahsetmemiz de söz konusu olamıyor. *Europeras 1&2* için besteleme sürecine girmeyen Cage’in “hazır müzik” olarak klasik opera arşivlerinden derlediği bestelere benzer şekilde sahne dekor ve kostümlerini de yine bir arşiv çalışması sonucu elde ettiğini görüyoruz. Rastlantı prensibi esasında yan yana gelen tüm bu sahne öğelerinin Wagnerci mânada bir bütün oluşturmaktan çok uzak durduğu söylenebilir. Bu noktada Wagner’in “birleşme” (*fusion*) fikrinde sanatların birbirinin içinde erimesi söz konusu iken Cage’de bu fikrin “dağılmaya” (*diffusion*) dönüştüğünü görüyoruz. Dolayısıyla sahne üzerindeki tüm öğeler “bağımsız” ama “bir arada” (Beyst, 2005: s.y.) bir mevcudiyet biçimi geliştiriyorlar. *Europeras 1&2*’ye dair bu noktaya kadar yapılan saptamaları sıralayacak olursak:

- 1- Aryalar ve orkestral bölümler bir şefin kontrolünden çıkmıyor. Öyleyse bir orkestra şefinden bahsedemiyoruz.
- 2- Buna ek olarak arya bölümleri ve orkestra bölümler birbirlerini desteklemediği gibi klasik operada karşımıza çıkan hâliyle bir lineer öyküden bahsedemiyoruz.
- 3- Alışlageldik mânada bir öyküden bahsedemediğimiz noktada aryaları söyleyen solistlerin bir karakter oynadıklarından bahsetmemiz mümkün değildir.
- 4- Öykü ve karakter olarak kurgusal bir mevcudiyet alanından söz edemiyorsak müzisyenler ve solistler sahnenin şimdiki zamanında hareket ettiklerini söylemek mümkündür.

Sıralanan saptamalar doğrultusunda söyleyecek olursa Cage, Wagnerci mânada Birleşik Sanat Eseri oluşturma arayışında olan klasik operanın tam tersi olarak düşünülebilecek bir opera anlayışı ortaya çıkarmış oluyor. *Europeras 1&2*’de “[...] müzik, metin ve dekor [birbirinden] bağımsız olarak evrilmektedir.” (Beyst,

2005: s.y.) Kendi bağımsız alanları için salınma özgürlükleri olan sahne öğeleri klasik tiyatrodaki olduğu gibi bir metne itaat etmek zorunda kalmıyor ya da Wagnerci bakış açısından olduğu gibi “birlik” fikrine boyun eğmeleri söz konusu olmuyor. Cage operasında sahne üzerindeki canlı ve cansız tüm öğeler yalnızca rastlantı prensibine uymak durumundalar. Kaçınılmaz olarak da rastlantı prensibi esasında Birleşik Sanat Yapıtı'nın yapısının dağıldığına ve merkezin boşaltıldığına şahit oluyoruz. Yapısı sökülmiş bu opera fikrinde Stein'in peyzaj fikriyle kurduğumuz paralellikleri de düşünecek olursak Cage'in ses üzerinde bir “akustik mekân” (*soundscape*) kurduğunu söylebiliriz. Bu akustik mekân algısında Cage'in tiyatroyu sirk gibi düşünmeye başladığını ifade etmesini de hatırlayacak olursak oyuncunun sesi, bedeni ve görünüşü arasında bir birlikte arayışında olmadığını belirterek Cage'in gerçek zaman ve mekânda bir gösteriyi hayata geçirdiği yorumuna ulaşabiliriz. Eric Salzman ve Thomas Desi, Cage'in klasik opera karşısındaki bu duruşunu şu şekilde ifade ediyorlar:

[Klasik operada] “Duyduğumu görürüm ve gördüğümü duyarım” formülasyonunda ifade edilen görsel ile işitsel olan arasında basit bir ilişki vardır. Bu “ikileme” modernist çevrelerde çokça eleştirilmiştir. Cage, herkesin kabul edeceği gibi çok farklı bir bakış açısından heterojen öğelerin bir ilke imza attığı ‘faydalı diyalog’ tan bahsediyordu. (Salzman ve Desi, 2008: 176)

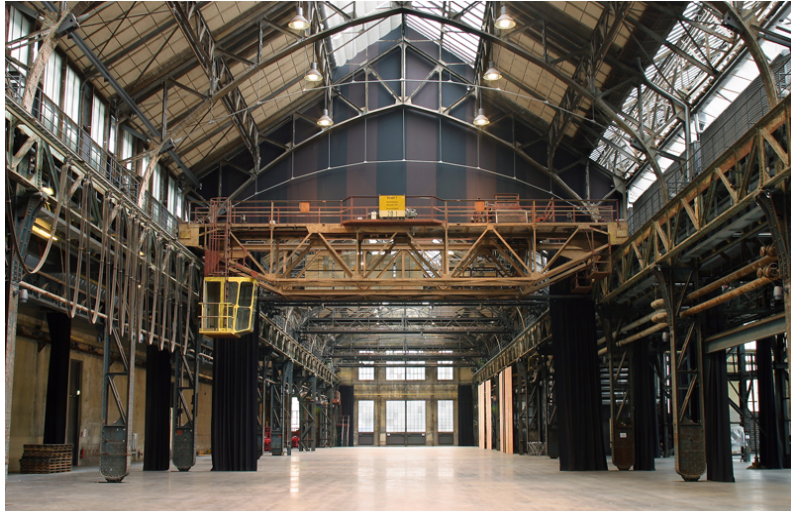
Cage, sahne öğeleri arasında geliştirdiği “faydalı diyalog” sayesinde sıfır noktasından başlayarak inşa ettiği *Europeras 1&2*'de, Heiner Goebbels'in namevcudiyet estetiği arayışında geliştirdiği stratejilere çok benzer stratejiler uygulamıştır. Dolayısıyla Heiner Goebbels'in Cage'in anti-opera olarak düşünebilecek operasını sahnelemesi bir noktada stratejilerini sahne üzerinde rahatlıkla gerçekleştirmesinin önünü açarken diğer bir noktada ise tarihsel olarak Cage'in üzerinde durulan operası Heiner Goebbels estetiğinin öncülleri arasında tartışmasız yerini alır.

#### 4.2.1. Heiner Goebbels'in Europeras 1&2 Sahnelemesi

Heiner Goebbels, Almanya'da Ruhr Bölgesinde gerçekleşen RuhrTriennale'in üç yıl süreli genel sanat yönetmenliği görevini üstlendiğinde festivalin ilk yılı için John Cage'in **Europeras 1&2** isimli operasını sahnelemiştir. **Europeras 1&2**, prömiyerini Bochum şehrinde bulunan ve festivalin ana mekânları arasında adı geçen eski bir enerji santrali olan Jahrhunderthalle'de gerçekleştirmiştir. RuhrTriennale kullandığı mekânlarla dikkat çeken bir festivaldir çünkü bu mekânlar yüzyıl başında sanayi mekânları olarak kullanılırken 2000'li yıllara gelindiğinde kültür ve sanat etkinliklerinin gerçekleştirildiği sahnelere dönüştürülmüşlerdir. Festivalin ana mekânları arasında öne çıkan Jahrhunderthalle de öncesinde belirtildiği gibi ilk olarak enerji santrali olarak kullanılmış çelik bir yapıdır.

*Europeras 1&2*'nin Heiner Goebbels tarafından yapılan sahnelemesi üzerinde durmadan önce sahnelendiği mekânı, eski santral yeni sanat merkezi olarak ele almak gerekiyor çünkü anti-opera olarak değerlendirilen oyunun böylesi terk edilmiş bir mekâna yeniden insan öznesini yerleştirme fikri etrafında konumlandırılmasının, Batı sanatı ve operanın mevcut nüfuz alanı üzerinden düşünüldüğünde anlamlı bir noktaya işaret ettiği aşikar.

Şekil 21: Jahrhunderthalle, Bochum. Fotoğraf: Ruhrtriennale



Avrupa genelinde düşündüğümüz zaman Sanayi Devrimi ile başlayan süreçte endüstriyellemeye verilen önemin 19. yüzyıl sonuna gelindiğinde önemini yitirdiği söylenebilir. Öncesinde merkezi bir konumda yer alan santraller ve fabrikalar zaman içinde kullanım değerlerini kaybederek önemsizleşmiş ve sonuçta terk edilmiştir. Almanya’da Ruhr Bölgesi’nde de böyle mekânlara sıklıkla rastlamak mümkündür. Festival mekânlarının hemen hepsi bu şekilde çürümeye terk edilmiş, doğanın yıkıcılığına ve dönüştürücülüğüne bırakılmış mekânlardır. Dolayısıyla RuhrTriennale’in bir misyonu da bu mekânlara yeniden bir fonksiyon kazandırarak onları insanların kullanımına açmaktır. Dönemin terk edilmiş mekânları üzerinde geliştirilen bu inisiyatif ile birlikte bölge canlanmış ve Avrupa’da kültür ve sanat alanında bir çekim merkezi hâline gelmiştir. Yeniden mesken edinilen bu mekânlarla operanın bir türlü ölmek bilmeyen “zombivari” inatçılığı bir arada düşünüldüğünde önemli bir nokta baş gösteriyor. Mladen Dolar’ın öncesinde referans verdiğimiz **Operanın İkinci Ölümü** adlı eserinden öğrendiğimize göre operanın mahkeme salonlarından devlet opera sahnelerine olan yolculuğu boyunca ulus-devlet fikrinin kurulmasına katkısı tartışılmazdır. Devlet operası olarak konumlanan klasik opera binaları ülkelerin büyük kentlerinde meydanlara inşa edilerek bu işlevi hâlâ yerine getirmeye devam etmektedir. Dolar, operanın “inatçılığını” da bu işlevine bağlamaktadır. Bugün hâlâ Avrupa’nın büyük kentlerindeki devlet opera sahnelerinde klasik opera yorumları sahnelenmeye devam etmektedir. Bu sahnelerde yeniden yeniden yorumlanan klasik operalar çağın araçlarının (*medium*) değişmesiyle birlikte sürekli bir form değişikliğine uğramaktadır ama operaların klasik olma özelliğini hiçbir şekilde yitirmediği söylenebilir. Tam da bu sebepten Cage, *Europeras 1&2*’da operanın klasik yapısını dağıtıp katmanlarını açarken Goebbels’in bu operayı devlet opera binalarının dışında bir “sahne olmayan sahnede”<sup>30</sup> seyirciyle buluşturması yorum noktalarımızın birleştiği yerdir. Şimdi operayı parçalarına ayıran besteci –John Cage– ve sahne olmayan bir yerde oyun sergileyen icracı –Heiner Goebbels– bağlamında kurduğumuz izlegimizi bir adım öteye taşımak gerekiyor. Goebbels dönemin terk edilmiş sanayi artığı bu mekânı nasıl bir opera

<sup>30</sup> Heiner Goebbels, RuhrTriennale’de gerçekleştirdiği üç adet opera sahnelemesi ve yine aynı festival kapsamında Romeo Castellucci’nin opera sahnelemeleri bu bağlamda düşünülebilir.

sahnesine dönüştürüyor ve böylesi bir mekânda bir oyun sahnelemek onun için ne anlama gelir? Goebbels, “The Spectator As The Object of Art” (Sanat Nesnesi Olarak Seyirci) isimli yazısında bugünün seyircisi üzerine yorumda bulunurken teatrallik tanımımızın değiştiğine değinir. “Teatrallik artık bir şeyin büyük jestlerle ve abartı oyunculuklarla sunulduğu yerde ortaya çıkmaz,” (Goebbels, 2015: 43) şeklinde ifade ettiği karşı çıkışını temellendirirken seyircinin böylesi bir ifade biçimi karşısında kendini dışlanmış hissettiğinin altını çizer. Çünkü yaratıcıya göre seyircinin ilgisi ve buna bağlı olarak deneyimi yalnızca “karakterlerde ve onların ifadelerinde” (Goebbels, 2015: 43) temellendirilemez. Alışlagelmiş mânada tiyatrodan ya da operada deneyimin oyuncu, solist ve kondüktör tarafından şekillendirildiğini ileri süren Goebbels bu türden bir sahne işinde seyircinin kendi deneyimini de tanımlamasına izin verilmemesine işaret eder. Buna ek olarak Heiner Goebbels bu savını destekler nitelikte tiyatro, opera ve konser mekânlarının 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde hâlâ klasik deneyim biçimi etrafında inşa edildiği belirtir. Bu tespiti yaratıcının kendi cümleleri cümleleriyle ifade edecek olursak:

Bugün tasarlanan ve inşa edilen birçok tiyatro, konser mekânı ve sahne [...] 20. yüzyılın sonunda performans sanatlarındaki paradigma değişimini tamamiyle görmezden gelir. Belli bir büyüklüğün üzerinde (yaklaşık olarak 600-1000 koltuklu) bir salonda performansın mevcudiyeti kaçınılmaz olarak totaliteryen bir karakter kazanacaktır; olsa olsa seyircinin beklentilerini yansılayan, sadece arzularını gösteren tek gidişli bir yola dönüşmek zorunda kalıyor. (Goebbels, 2015: 44)

Goebbels’in günümüzde inşa edilen sahnelerde ısrarcı bir şekilde seyircinin deneyimini çoğaltmak yerine tekilleştiren yapının devam ettiğini söyleyerek aslında kendisi yukarıda bahsedilen türden bir “sahne olmayan sahnede” oyun yapma gerekçelerini de açıklar gibidir. Çünkü klasik deneyim biçimini öne çıkaran bu türden mekânlarda ancak konvansiyonel mânada düşünülmüş oyunlar gösterilebilir. O zaman şöyle diyebiliriz: Goebbels, RuhrTriennale’de sahnelediği her bir oyunda öncelikle festivalin en zorlayıcı mekânlarını dönüştürerek seyirci için alışkın olmadığı bir deneyim alanı yaratır. Devlet opera binalarının aksine

herhangi türden bir hiyerarşi barındırmayan bu sahnelerde seyirciye tek bir deneyim şekli empoze edilmemekle birlikte seyircinin izledikleri karşısında deneyimini yeniden yeniden tanımlaması ve içinde bulunduğu mekânda yeniden konum alması gerekir. Peki, böylesi bir mekân kullanımından yola çıktığını belirttiğimize göre Goebbels, “yeni deneyim alanlarını” sıfır noktasından başlayarak bu mekânlarda nasıl inşa eder? Bu noktada oyunda neler olduğuna bakmak elzem hâle gelmiş gibi görünüyor. Goebbels, *Europas 1&2*'de sahne tasarımı için Klaus Grünberg ile kostüm tasarımı içinse Florance von Gerkan ile çalışmış. Yaratıcı sahne işlerinde genellikle bu iki isimle çalıştığını söyleyebiliriz. Grünberg ile Gerkan, sahne ve kostüm tasarımında aryaların alıntılandığı klasik operaların orijinal sahnelemelerinden yararlanırlar. Yani bir başka deyişle ikili Cage'in arya seçiminde uyguladığı tekniği tasarım alanında uygularlar. Dolayısıyla sahnede kostüm ve dekor anlamında bir “patchwork” estetiği ortaya çıkardıkları söylenebilir. *Europas 1*, doksan dakika sürüyor ve sahnede doksan dakika boyunca otuz iki adet siyahlar içinde sahne asistanı Grünberg ve Gerkan'ın tasarımından doğan imgeleri kurmakla görevli. Oyun bir hazırlık ile açılır. Sahne asistanları başlamak üzere olan performansın hazırlıklarını yapar gibi görünürler Arya söylemeye hazırlanan bir solist sahnenin önünde dururken arkada dekorun hazırlanma sürecini izleriz. Yapımına devam eden parlak sarı güneş maketi kurulurken solist dekorun hazırlanmasını bekleyemeden aceleyle aryasını söylemeye başlar. Sahne asistanları dekor ile birlikte solisti de “kurarlar”. Soliste klasik operada karşımıza çıkabilecek türden bir duruş kazandırmak için robot gibi hareketsiz duran solistin ellerini, kollarını ve duruşunu düzeltirler. Geç kalmış bir temsilin başlatılması için herkesin elinden geldiğince hızla hareket etmeye ve eksikleri gidermeye çalıştığı izlenimine kapılırız ve aslında hiçbir şey de hazır olmadan başlar aryalar söylenmeye çünkü sahnenin iki yanına arka arkaya konulan dijital saatler oyunun başladığını haber verir. *Europas 1&2*'nin sahnelendiği Jahrhunderthalle'in 90 metrelik derinliğinde birçok imge konvansiyonel anlamda birbirine nedensellik ilkesi itibariyle bağlantılı olmadan uzamda salınırlar. Yukarıda da belirtildiği gibi oyun hummalı bir hazırlıkla başlar fakat hazırlıklar oyun sonuna kadar hiç sona ermez.

Şekil 22: *Europeras 1&2*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Güneş maketi kurulduğu hızla sökülüp kutusuna konularak sahne dışına çıkarılır ve yerini hemen bir başka imge alır. Asistanlar bu kez sahneye birbirinden farklı boyutlarda kayalar getirirler. Klasik bir saray mimarisini andıran panolar sahneyi dönüştürürken birbirinden bağlantısız solistler söyleyecekleri aryaların provalarını yapıyor gibidirler. Panolarla kurulan saray fonu, aynı hızla sahneden çıkarılır. İmgeler kurulup bozulurken tüm süreçleri seyirci en ince ayrıntısına kadar görebilir çünkü sahnede hiçbir kaçış noktası yoktur. Aryaları icra eden solistler sahnede ve sahnenin yanında serbestçe sıralarını beklerken, orkestral bölümleri icra eden müzisyenler ise sahnenin iki yanında çelik konstrüksiyonların içinde sıralarını beklemektedirler. Dolayısıyla sahnede olanlar ve olacak olanlar birbirinin içine geçmiş niteliktedir. Yani, bir arya devam ederken sahnede salınan dekor parçaları bir sonrakine yer vermek için dışarıya alınır ve geçiş anlarında sahnede bir “kaos” söz konusudur. Saray fonu bozulduktan sonra bu kez sahnede bir orman fonu oluşturulur. Bu fonu oluşturan perdeler sahneden alındıktan sonra sahnenin en gerisinde klasik mimari eseri bir tapınak maketi görünür. Sahnenin çeşitli noktalarında yer yer eşzamanlı olarak aryalar söylenmeye devam ederken sahnenin önüne yine klasik operalarda karşımıza çıkabilecek cinsten bir perde indirildiğini görürüz. Perde önce yana doğru çekilir, sonra da aşağıdan yukarı doğru. Perdenin kendinden menkul dansı sona erdiğinde sahnenin önüne arya

söylemek üzere bir solistin geldiğini görürüz fakat solist hiçbir şey söylemeden gider. Sahnenin önüne indirilen şeffaf perdedeki klasik mimari çizgilerini aşan seyircinin bakışı perdenin arkasında devam eden sahne devinimlerini izler. Takip eden sahnelerde birbiri ardına sahnenin ortasında devasa bir avizenin kurulduğunu, sonrasında sahneyi devasa kayaların istila ettiğini ve klasik opera kıyafetlerinin içine giyilen cinsten çamaşırlarla sahnede bir solistin kuliste kostümünün giydirilmesini bekler gibi durduğunu görürüz. Solist ileri geri gidip gelmektedir. Fakat kostümünün giydirilmesi için aryasını söylemeye başlaması gerekecektir. Ancak aryasıyla eşzamanlı olarak kostümünü giyebilir. Solistin söylediği aryaı takiben sahneden kanatlı ve kartal başlı figürlerin geçtiğini görürüz.

Şekil 23: *Europas 1&2*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Sahnedeki kayalar çıkarılırken sislerin içinden bir arabanın geçtiğini ve arabayı takiben ışık oyunları ile iki boyutlu insan figürlerinin önce gölgeden dolayı gerçekmişçesine sahnenin ortasında durduğunu görürüz, fakat sonrasında ışığın değişmesiyle figürlerin maket olduğunu anlarız ve keşfimizin ardından büyünlük bozulmasıyla maketler sahneden çıkarılır. Kayaların ve arabanın da sahneden çıkmasıyla birlikte iki boyutlu kayalık ve gemi maketleri sahnenin sağından soluna doğru sürüklenir. Sahne değişimiyle birlikte yeni bir arya başlarken

sahneye klasik operalarda karşımıza çıkan cehennem ağzı figürlerinden üretilmiş bir fon iner. Ağız kısmındaki oyuktan insanlar yukarıdan aşağı doğru inmeye çalışırlar. Sahne boşaltıldıktan sonra sahneyi ikiye bölen bir merdiven getirilir ve yukarıdan onu tamamlayan bir perde iner. Appia'nın "ritmik mekân" fikrine bir referans olarak düşünülebilecek nitelikte olan merdiven ve onu tamamlayan perde, önüne çekilen orman fonuyla gizlenir. Sahneye sokulan altı adet kaide ve üzerlerine konumlandırılan sahne asistanlarıyla insan müzesine dönüşen sahne ışık değişimleriyle yerini geride bir ağaç gölgesine bırakır. Gölgede kalan ağacın bir dalından idam ipinin sallandığı görülür. Ardından sahneyi projeksiyon perdesine yansıtılan imgeler istila eder. Kurulan dekor parçalarının ve fon perdelerinin indirilmesi için sahneye getirilen forkliftin çalışmaya başlamasıyla sahnede bir kaos ortamı oluşur. Makinenin sesleri orkestranın müziğine karışır ve sahnenin gürültülerinin hâkimiyetine teslim olduğu noktada arka planda piramit görüntüleri ortaya çıkar. İndirilen perdeyle birlikte ortam bir anda klasik bir opera sahnesine dönüşür.

Şekil 24: *Europas 1&2*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Operanın seyirci koltuklarının üzerinde arylarını söylemeye devam eden solistlerle birlikte klasik opera sahnesi oturma düzeni ve sahne birbirinin içine

geçer. Perde yavaş yavaş toplanırken bulutlar ve gökyüzü çıkar karşımıza. Bulutların üzerine yansıtılan görüntülerden dolayı bulutlar hareket ediyormuşçasına bir illüzyon yaratılır. Sahne yeniden boşaltıldığında bu kez ağaçlardan ve köprüden oluşan bir maket tasarımı sahnede yerini alır. Bu olur olmaz da set dışarıya doğru çekilir. *Europas*'ın birinci bölümünün sonunda sahne gerisinde mitolojik bir canavarı andıran devasa bir balık ve üzerinde bir kadın belirir. Bölüm kadının balığın üzerinde sahnenin sağından soluna doğru sürüklenmesiyle sona erer. Tapınağın yandığı, sihirli ormanların, İtalyan saraylarının sahnede inşa edildiği/bozulduğu ve devasa kayaların sahneye yuvarlandığı ilk bölümün aksine kırk dakika süren ikinci bölümde neredeyse hiç hareket yoktur. Arka planda karakalem ile çizilmiş bir sokak görüntüsü vardır. Bu görüntü sahne boyunca hemen hemen hiç değişmez. Görüntüdeki tek değişiklik sokakta sağdan sola ağır çekim hareket eden siyah bir köpeğin geçişidir. Çok az değişen bu dijital arka plan önünde tamamen siyahlar içinde olan solistler çok az hareket ederek arylarını icra ederler. Bu bölümde sahneden dekor ve kostüm anlamında hiçbir değişiklik olmaz ve birer siyah nokta gibi görünen solistler neredeyse iki boyutlu bir yüzeyde hapsedilmiş gibidirler.

Şekil 25: *Europas 1&2*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Sahneleme boyunca izlediğimiz eylemler ve yaratılan imajlar her ne kadar lineer bir öyküye işaret etmese de birbiri ardına değişen/dönüşen ve kurulup/bozulan imgeleri ve eylemleri tarif etmek aslında yukarıda değindiğimiz deneyim meselesinin altını çizmeye çalışmak olarak görülebilir. Seyirciler alışlagelmiş mânada solistlerin ve orkestranın tekelinde oluşturulan bir deneyim alanında hareket etmezler. Öncesinde de belirtildiği üzere, seyirci her bir imge ya da eylem tasarımıyla birlikte deneyimini yeniden yeniden tanımlamak durumunda kalır. Seyircinin dinlediği aryalar ve orkestral bölümler ile sahnede gördüğü dekorlar ve fon perdeleri aracılığıyla kurulan mekânlar arasında alışlagelmiş bir ilişkiden bahsetmek söz konusu değildir. Hatta aryaların hangi operadan alındığının da pek bir önemi kalmamış gibi görünmektedir. Her ne kadar dekorların ve fonların üsluplarındaki farklılıklardan bir dönem iması sezilse de bunun bir bütün oluşturma yolunda bir önemi yoktur. Dolayısıyla Goebbels, bir kez daha seyircinin algılarının açık olmasını gerektiren bir müze tasarlamış gibidir. *Erararijaritjaka*'da Canetti'nin eserlerinden alıntıladıklarıyla oluşturduğu “cümle müzesini”, burada bir kez daha klasik operalardan Cage vasıtasıyla yaptığı alıntılarla “opera müzesi” olarak uygulamaya dökmüştür. Onlarca farklı üslupta klasik operadan alıntılanan bu bölümlerle operanın bedeni sökülmüş gibidir. Denebilir ki sökülen bedenden ortaya dökülen organlar yeni yapıya doğru hareket etmektedir. Bu noktada Derrida'nın “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representantation” (Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanışı) isimli makalesinde Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu üzerine söylediklerini anımsamak yerinde olacaktır. Derrida, “Yeniden doğmak şüphesiz ki [...] *bir tür organların yeniden eğitimiyle gerçekleşebilir,*” (Derrida, 2001: 293) derken bu yeniden “*eğitimin doğumdan önce ya da ölümden sonra yaşama ulaşımı*” (Derrida, 2001: 293) mümkün kıldığından bahsediyordu. Bölümün başında değindiğimiz meseleyi hatırlayacak olursak, Mladon Dolar ve Slovaj Zizek modernitenin ortaya çıkışı ile birlikte operanın ölümünü ilan etmişlerdi. Ayrıca bu ilan edilen ölüme kadar gelen yorum safhasında ise operanın zaten ölü doğmuş bir form olarak icat edilmiş bir yapı olduğunun altını çizmişlerdir. O zaman geldiğimiz bu noktada anlamlı bir kesişmenin eşiğindeyiz gibi görünüyor. Opera asla zamanıyla tamamen uyum içinde olamadığına göre ölümü kendisine hayati bir önem kazandırmıştır çünkü

Cage, klasik operanın bedenini parçalayarak organlarını dışarı çıkarmıştır ve organlar yeniden eğitime tabi tutuluyor gibidir. Bu ne demek oluyor diye düşünecek olursak da pek tabii ki temsil fikrine ulaştığımızı söyleyebiliriz. Cage operanın organlarını alarak bir bütüne dahil etmek yerine tamamen rastlantı prensibi doğrultusunda yan yana getirirken aslında Derrida'nın Artaud sanatında bulunduğu temsilin reddi zemininde hareket ediyordu. Yani Cage, Artaucu bir mevziden hareket ederek operanın sadece “romantik olumsuzlamasını” (Derrida, 2001: 293) yapmıyordu, kendisi bilakis kurmacanın sınırlarında zeminini kuran temsile ve kurgusal mevcudiyete karşı savaş açıyordu. Bu da demek oluyor ki Cage'in ortaya saçtığı opera organları Goebbels'in önünde bir kaos zemininde hareket etmeye başlıyor. Geldiğimiz noktada namevcudiyet fikrinin zemini hazırlanmış gibi görünüyor. Nasıl ki Artaud'nun “Vahşet Tiyatrosu kesinlikle bir temsil değildir,” (Derrida, 2001: 294) diyebiliyorsak, pekâlâ diyebiliriz ki Cage'in operası ve Goebbels'in bu operadan ortaya çıkardığı sahneleme bir temsil değildir. Temsilin ötesinde gerçek zeminde ve zamanda hareket eden bir makinedir. “İcat edilen” bu yeni makine de orijinal makinenin –klasik opera– parçalarından üretilmiştir fakat aynı zeminde hareket etmez. Makinenin parçaları sökülerek birbirinden soyutlanmış ve böylece kurgusal zeminlerinden edilmişlerdir. Buna bağlı olarak konumlandırıldıkları zeminde ise kurgusal bir mevcudiyet alanı yaratabilecekleri bir durum söz konusu değildir. Temsilin ötesinde hareket eden *Europas 1&2*; sahne provasına benzer bir dünya yaratması ve seyircinin yaratım sürecinde sahnedekilerle aynı zeminde hareket etmesi bakımından *Beyaz Üzerine Siyah* isimli oyun ile, sahnede kurulan her bir imgenin takip eden dakikalarda sökülmesi ve izlediğimiz inşa etme/bozma stratejisi bakımından ise *Eve Gittim Ama Girmedim* isimli oyunla benzerlikler göstermektedir.

*Europas 1&2*'nin değişik operalardan parçaları bir araya getiren stratejisinin, klasik temsili imkânsız kılan bir noktadan hareket ettiğini belirttik. Bu noktada zaten başlı başına Goebbels'in namevcudiyet estetiği kendini gösterecek uygun zemini bulmuş oluyor. Goebbels'in namevcudiyet estetiğini kurarken sıraladığı stratejilere baktığımızda Cage'in operasının bu stratejilerle yakından ilgili olduğunu bir kez daha hatırlatarak ikilinin buluştuğu zemine biraz daha yakından

bakabiliriz. Goebbels, namevcudiyeti estetik olarak belli stratejiler bağlamında düşünürken ilk olarak oyuncunun merkezden ya da sahneden tamamen kaldırılması üzerinde duruyor. *Europeras 1&2* sahnelemesinde Goebbels, alışlagelmiş operalarda karşımıza çıkan “merkezdeki oyuncu” algısını kırıyor. *Europeras 1&2*'nin kendisinde bulunmayan karakter fikrini Goebbels daha da ileriye götürerek oyuncu bedenini uçsuz bucaksız sahne uzamı içerisinde silikleştiriyor. Dolayısıyla bir karakterden bahsedemediğimiz gibi oyuncu bedeninin ön plana çıkmasından da bahsedemiyoruz. *Eraritjaritjaka*'da Andre Wilms'in bir karakter yaratmadan Beckettvari cümleleri söyleyen bir ağız olarak kullanılmasına benzer şekilde denebilir ki, Goebbels burada arya söyleyen solistleri şarkı söyleyen birer ağız olarak yorumluyor. Gerçek zamanda ve gerçek mekânda aryalari icra eden ağızlar. Kaçınılmaz olarak da bir ağız olarak düşünülen solistlerden duygu, jest, mimik türünden karaktere bağlı özellikler sergilemesini bekleyemiyoruz.

Goebbels'in üzerinde durduğu bir diğer nokta ise sahne öğelerinin çoksesli olmasına ilişkindir. Bölümün başından itibaren Wagnervari bir bütünlük arayışına karşı getirilen bir karşı duruş olarak değerlendirdiğimiz *Europeras 1&2*, yapısı itibariyle öğelerin karışmasına izin vermediği söylenebilir. Birbirinden ayrı duran bu öğeleri Goebbels sahnelemede her birine kendi alanını açarak yorumluyor. Sahne tasarımını üstlenen Grünberg'in dekora ilişkin tasarrufları Gerkan'ın kostüm tasarımıyla birbirini desteklemediği gibi hepsi bir araya geldiğinde Goebbels'in tasarımında ayrı ayrı dururlar. Bu sebepten dekorlar, fonlar ve maketler birbiri ardına sahneye girip çıkarken buradan solistlere herhangi bir kurgusal mevcudiyet alanı doğmaz. Benzer şekilde kostümlerin bazen sahnede giydirilmesinden sebep, kostümler solistlerin bir karakter kurmasına mümkün kılar nitelikte değildir. Kostümler sadece oyuncunun üzerinde kendi çizgilerini sergilemek üzere konumlandırılırlar. Pekâlâ söylenebilir ki kostümler için solistler cansız mankenden ötesi değildir. Dekorlar solistler için birer karton parçasından başka bir şey değildir. Hepsi bir araya geldiklerinde birbirinin içinde erimeden ayrı ayrı var olabilmenin manifestosunu yazar nitelik sergilerler.

Bu ayrışmayı seyirci deneyimi üzerinden düşündüğümüzde ise seyircinin ilgisinin tek bir odakta toplanmasının mümkün olmadığını söyleyebiliriz. Aynı anda sahne uzamında değişik konumlarda birden çok noktada icra edilen aryalardan hangisine bakacağı ya da hangisini dinleyeceği seyircinin tercihinin kalmış durumdadır. Gertrude Stein'in peyzajına benzer nitelik gösterdiğini söylediğimiz Cage'in işitsel uzamı (soundscape) seyircinin dinlemesi için değişik dinleme durakları kurgular niteliktedir. Hangi noktada duraklayacağına, kulağını hangi tona kabartacağına ancak seyirci karar verebilir. Bu bile başlı başına merkezin dağıtıldığını kanıtlar durumdadır. Görsel olarak değişik istasyonlara dağıtılan algı işitsel olarak da farklı durakları ziyaret etmek zorunda kalır. Buna bağlı olarak da şöyle diyebiliriz: Önce görülebilir sahne ile duyulabilir olan sahne birbirinden ayrılıyor, sonrasında ise her biri kendi içinde alt birimlere bölünüyor. Dolayısıyla konvansiyonel olarak bir kağıdın iki yüzü gibi düşünülen, görülen ve duyulan katmanlar ikiye ayrıldıktan sonra deneyim biçimleri salondaki seyirci sayısı ile eşit hale geliyor.

Görsel ve işitsel düzlemlerin birbirinden ayrılması üzerinden kurulan bu merkezlessiz yapıda Goebbels bir bütüne ulaşmayı bekleyen parçaları geri dönüşsüz bir yolculuğa sevk ederek seyirciyi de bu yolculukta rüya gibi deneyimleyebileceği bir alana davet ediyor. Kısaca özetleyecek olursak diyebiliriz ki Cage, *Europas 1&2*'yi tasarlarken "opera binasını bir sirke çevirdi." (Beyst, 2005) Goebbels ise klasik opera binalarını çağrıştırdığı tüm hiyerarşik yapılanma ile birlikte terk ederek müzisyenlerin, solistlerin, dekor ve kostümlerin aynı zeminde bulunduğu bir alan keşfetti. Goebbels'in form ve içerik bakımında ütopyik olarak görülebilecek bu sanatsal anlayışıyla opera tarihinde bir dönüm noktasına imzasını koymayı başardığı net olarak söylenebilir.

### 4.3. Formun Ütopyası: De Materie

Antonin Artaud'dan sonra tiyatronun alışlagelmiş sınırlar içinde kurulmasının mümkün olmadığına çeşitli noktalarda değinmiştik. Tiyatro alanında kurucu öğenin metin olmadığı örneklerin avangard tiyatro arayışlarından başlayarak artış göstermesi ve tiyatronun oyuncu, ışık, dekor ve müzik gibi öğelerinin de metin ile eşit mesafede yaratım sürecinde söz almasıyla birlikte opera alanında da benzer yorumlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Tiyatro örneklerinde görülen lineer öykünün kırılması operada benzer izdüşümler yarattığı gibi bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi opera Wagnerci mânada klasik yüklerinden arınarak hibrit bir yolculuğa çıkmıştır. Anti-opera olarak görülebilecek ve estetik anlamda bir kırılmaya işaret eden bu uygulama örnekleri içinde bir geçiş noktası olarak Robert Wilson'ın adını anmak yerinde olacaktır. Yönetmen, oyuncu ve oyun yazarı Wilson 1970'lerden başlayarak alışlagelmiş tiyatronun “yapısını sökerek” çeşitli eleştirilenler tarafından “Görüler Tiyatrosu” (*Theatre of Vision*) ya da “İmgeler Tiyatrosu” (*Theatre of Images*) olarak tanımlanan oyunlara imza atmıştır. 1971 yılında sahnelediği *Deafman Glance* (*Sağır Adam Bakışı*) isimli “sessiz operayla” adından söz ettirmeyi başaran Wilson, 1971 yılında Philip Glass ile *Einstein on the Beach* (Einstein Sahilde) isimli opera için işbirliği yapmıştır. Profesör Yayoi Uno Everett, Wilson ile Glass arasındaki işbirliğinden doğan bu opera etrafında şekillenen kırılmayı şu şekilde tarif eder:

[...] savaş sonrası yıllarda opera geleneğini dönüştüren bir iş. Glass ve Wilson bu anlatsal olmayan (non-narrative) tarzdaki operayı Einstein'ın popüler bilinçteki yeri üzerine sürreal bir metitasyon olarak düşünmüşlerdir. Wilson için bu iş ilk oyunlarının karmaşık sahnelemesinden ışık, hareket, tasarım ve sürenin birbirine tam olarak entegrasyonuna dayanan olgunluk tarzının soyut geometrisine doğru bir geçişi temsil ediyordu. Opera Wilson için en basit mânada opus ya da iş anlamına geliyordu ve on dokuzuncu yüzyıl Avrupa müzikal ve dramatik geleneğine dayanmak zorunda değildi. (Uno Everett, 2006: 114-115)

Uno Everett'in Wilson tiyatrosu üzerine söylediklerinden de görüldüğü üzere Wilson tiyatroyu ve operayı dönüştürürken tiyatro oyunu ile opera arasındaki sınırları da aşındırarak operanın kökeni üzerinden Wilson için sahne sanatlarının

Latince *opus*, yani ‘iş’ anlamına geldiğine dikkat çekmektedir. Wilson’ın tiyatro ve operayı tüm klasik yüklerden arındırma olarak görülebilecek stratejileri doğrultusunda sahnelediği eserlerindeki bu bakış açısı üzerinden diyebiliriz ki nasıl ki John Cage’in operaları anti-opera olarak görülebiliyorsa Wilson’un operaları da opera olmayan opera (*non-opera*) olarak görülebilir. Öyleyse geldiğimiz noktada bir kez de Cage’in işlerinde gözlemlenen paralellikler üzerinden Cage ile Robert Wilson buluşmasına şahit oluyoruz. “Anti-opera”, “opera olmayan opera” ve bir dizi estetik öneri özelinde düşünerek vardığımız noktada 1950’lerden sonra sahne sanatlarından ortodoks mânada bir tür ayrımından söz etmenin son derece güç hâle geldiğini söyleyebiliriz. Artık klasik anlamda bir ayrım olmadığına göre tüm bu sahne üzerinde gösterilen sanat formlarına iş demek yerinde olacaktır. Kurulan paralellikler vesilesiyle sahne sanatları alanında Robert Wilson tarih sahnesinde ortaya çıktığına göre Hollandalı Besteci Louis Andriessen’den söz etmeye başlayabiliriz.

Yayoi Uno Everett’ten öğrendiğimize göre Louis Andriessen, 1985’te Netherlands Operası’nın direktörü Jan van Vlijmen’e, kelimenin tam anlamıyla madde anlamına gelen operası *De Materie*’yi tiyatro olarak sahnelemek istediğini belirttiğinde Vlijmen, işbirliği gerçekleştirmesi için Andriessen’e Wilson’u tavsiye ediyor. Vlijmen’in klasik opera anlayışını kıran “opera olmayan operasını” sahnelemek üzere Wilson’u işaret etmesi üzerine 1989’da ortaya çıkan işi Uno Everett şu şekilde detaylandırıyor:

Sahne tasarımının bir dizi özelliği tiyatro prodüksiyonunun doğrusal ve dramatik olmayan formuna katkıda bulunur. İlk olarak, arka plan, aksesuarlar ve oyuncular Gorlaeus, Hadewijch, Madam Mondrian ve Marie Curie’yi temsil eder ama [karakterler] cansız mankenvari bir poz takınırlar ve kişisel duygularla iletişime geçecek karakterlere evrilmezler. İkinci olarak, dans, oyunculuk, sahne tasarımı ve ışık bağımsız teatral kodlar ya da birleşik bir anlatı oluşturmeyen semiotik sistemler hâline gelirler. (Uno Everett, 2006: 116)

Louis Andriessen’in klasik mânada bir libretto ve müzik anlayışına dayanmayan operası Wilson tasarımıyla buluştuğunda karakter ve dramatik bir öykü oluşturma kaygısından uzak bir sahne işine imza atılır.

Şekil 26: *De Materie*. 1989. Fotograf: Jaap Pieper



Dört bölümden oluşan operanın Wilson sahnelemesinde sıklıkla ilişkilendirildiği imgelerin yanında Gertrude Stein'in peyzaj olarak oyun fikrinin de etkilerinin büyük olduğunu söylemek mümkündür. Dört ayrı bölümde karşımıza çıkan Gorlaeus, Hadewijch, Madam Mondrian ve Marie Curie'nin kendi etraflarında şekillenen bölümler haricinde de sahnede birtakım tasarımların içinde görünürler. İzleme hâlinin tek bir odak etrafında şekillenmesi yerine birden fazla odak noktasında aynı anda devam etmesi, Wilson'un *De Materie*'ye getirdiği yorumu Stein'in anlayışı etrafında anlamlandırmamızı mümkün kılar.

Bu noktaya kadar ortaya çıkışına ve Wilson tarafından yapılan sahnelemesine değinerek giriş yaptığımız Louis Andriessen'in ikonoklast operası *De Materie*'ye biraz daha yakından bakmanın, adı geçen operanın Heiner Goebbels tarafından yapılan sahnelemesini yorumlamamızda bize yol göstereceği kanaatindeyiz. O zaman bu noktadan hareketle bir daha operanın dört bölümden oluştuğunun ve her bir bölümün tarihi bir kişilik etrafında şekillendiğinin altını çizmek yerinde olacaktır. Birinci bölümde ve diğer üç bölümde alıntılanan metinler John Cage'in *Européras* serisinde kullandığına benzer bir teknikle bir araya getirilmiştir. Yani

Andriessen libretto için kendi bir metin yazmamıştır. Değişik dönemlerden ve kaynaklardan derlediği metinlerden bir kolaj yapmıştır. Bu mânada bir araya getirilen tüm metinler tarihi, felsefî, politik, günlük gibi farklı kaynaklardan alınan belgelerden oluşmaktadır. Operanın sinopsisinde de dikkat çekildiği üzere bir dizi farklı kaynaktan seçilen metinler üzerinden her bir bölümde ruhun madde ile ilişkilendirilebilme şekillerine değişik perspektiflerden yaklaşılır.

*De Materie*'nin birinci bölümünde Andriessen, Hollanda tarihinden üç farklı metni bir araya getirmiştir. Sekiz adet koro üyesi tarafından söylenen birinci metin 1588 tarihli İspanya Kralı'na bağlılığın son bulduğunu bildiren bağımsızlık bildirgesinden alınmıştır. Bu bölümde kullanılan ikinci metin ise 1690'da Nicoles Witsen tarafından yazılmıştır ve gemi inşaatıyla ilgilidir. Üçüncü metin aynı zamanda Gorlaeus olarak da bilinen ilk atom bilim insanı David van Goorlee'nin maddeyi oluşturan en küçük parçacıklar üzerine düşüncelerini açıkladığı metninden alıntılanmıştır. Bu bölümün ana karakteri Hollandalı bilim insanı David van Goorle'dir. İkinci bölümde kullanılan metin 13. yüzyıl kadın şairlerinden Hadewych tarafından yazılan **Book of Visions**'ndan (Görüler Kitabı) uyarlanmıştır. Üçüncü bölüm ise Mondrian ve De Stijl isimli sanat hareketiyle ilişkilidir. Kullanılan metinler matematikçi ve teosof M. H. J. Schoenmaekers'in "mükemmel düz çizgi" hakkındaki metinlerinden alıntılanmıştır. Schoenmaekers'in metnine aynı zamanda Mondrian'la ilgili bir anı eşlik eder. Son bölüm ise Hollandalı şair Willem Kloos'un dizeleriyle başlar. Ardından Madam Curie'nin Nobel Ödülü konuşmasından yapılan alıntı ve eşi Pierre'in 1906'daki ölümünden sonra tuttuğu günlüklerden yapılan alıntı birbirinin içine geçerek bölümün sonuna kadar devam eder.

Bilimsel, teknik, edebi, politik ve kişisel birçok türde yazılmış metinlerin "kes-yapıştır" tekniğiyle bir araya getirildiği metinlerin uzandığı yüzyıllar ve coğrafyalar göz önünde bulundurulduğunda ortaya çıkan librettonun ruh ile madde arasındaki ilişki etrafında ikili bir karşıklık yaratmadan öznel birtakım çıkarımları da harekete geçiren bir kolektif metin olduğu düşünülebilir. Bestesinde de bir o kadar değişik türden müziği bir araya getirdiği söylenebilir. Birinci bölümde koro

ve tenor Garlaues'un bölümlerine 144 orkestral vuruş eşlik ederken ikinci bölümde soprano Hadewych'e eşlik eden orkestranın müziği coşkun ve liriktir. Üçüncü bölüm 20. yüzyıldan değişik müzik türlerini bir araya getirirken bölümde ağırlı olarak caz müziği ön plana çıkmaktadır. Son bölümde ise iki grup enstrümanın eşzamanlı olarak çalınmasıyla karmaşık bir müzikalite dokusu yaratılır.

#### 4.3.1. Heiner Goebbels'in *De Materie* Sahnelemesi Üzerinden Namevcudiyeti Düşünmek

Libretto ve beste bakımından çoksesli bir yapı önerisi getiren *De Materie*'yi Heiner Goebbels, genel sanat yönetmenliğinin son yılında festivalin en büyük mekânı olan Duisburg'taki Kraftzentrale'de sahneye koymuştur.

Şekil 27: Kraftzentrale, Duisburgh. Fotoğraf: Ruhrtrienneale



Festival kapsamında sahnelediği *Europas 1&2*'nin konumlandırıldığı Jahrhundertalle'ye benzer şekilde Kraftzenrale de eski bir enerji santralidir ve *De*

*Materie*, mekânın 120 metre derinliğine yayılır. Goebbels için klasik bir opera sahnesine benzemeyen böylesi bir mekânı dönüştürmek başlı başına bir meydan okuma niteliğindedir. Bu sebepten mekânın mimari özellikleri bakımından düşündüğümüzde Andriessen'in operası ile ortak bir zeminde buluşuyor gibi okunabilir. Yani operanın ele aldığı tema itibariyle madde ve ruh üzerine düşünmesi bakımından konumlandırıldığı boş alanın da seyirciye alımlama boyutunda bir alan açtığı söylenebilir. Heiner Goebbels, Uluslararası Kyoto Performans Sanatları Festivali kapsamında yaptığı bir konuşmada *De Materie*'yi şu şekilde tarif ediyor:

Bazen bu operayı operada Kopernik dönüşümü olarak nitelendiriyorum, çünkü [*De Materie*] bildiğim tüm operaların tam karşıtı: İlginin tam odağında insanlardan ziyade madde ve ruh arasındaki ilişkinin yansıması var. (Goebbels, 2017: s.y.)

Alışılmış bir opera olarak nitelendirilmeyen *De Materie*'nin Goebbels'in de altını çizdiği gibi insan öznesini merkez konumdan uzaklaştıran bir stratejisi var. Sahneyi “insansızlaştıran” bu özelliği sahnenin uçsuz bucaksız alanıyla yorumlandığında zaten yapısal özellikleri arasında olan insan öznesini silikleştiren çizgisi Kraftzentrale'deki yorum ile birleşğinde daha da belirgin hâle gelmektedir. Oyunun başından itibaren koro ve solistler sahnenin sınırlarında konumlandırılırken hem oyuncu olarak öne çıkabileceği herhangi türden kişisel ifade yöntemleri ellerinden alınıyor hem de neredeyse görünmez hâle gelerek yer yer birer noktaya dönüşüyorlar. Bir de çeşitli yöntemlerle “insansızlaştırılan” sahneye oyunun son bölümünde yüz adet koyun eklendiği noktada insan öznesinden bahsedemez hâle geliyoruz. Böylece Goebbels'in insan öznesini parçalara bölerek ve merkezden uzaklaştırarak başladığı arayışı, sahneyi “başıboş” dolaşan koyun sürüsüne teslim etmesiyle tamamlanmış gibi görünüyor. İma edilen bu dönüşüm ve merkezin boşaltılması fikri üzerinde daha somut ilerleyebilmek için oyunda neler olduğuna bakmak yerinde olacak gibi görünüyor.

Oyun başlarken sahne aydınlandığında sahnede altı adet beyaz çadırın konumlandırıldığını görürüz. Sahnenin üst solundaki balkonda sekiz kişiden

oluşan bir koro konumlandırılmıştır. Sahnenin tam önüne yerleştirilen orkestranın çekiç sesini andıran vuruşlarının ardından koro bağımsızlık bildirgesinden alıntılanan bölümü söylemeye başlar. Bu esnada çadırların arkasında karanlıktan ay gibi doğarak bir zeplinin havalandığını görürüz. Zeplin çadırların üzerinde dolaşmaya başlar.

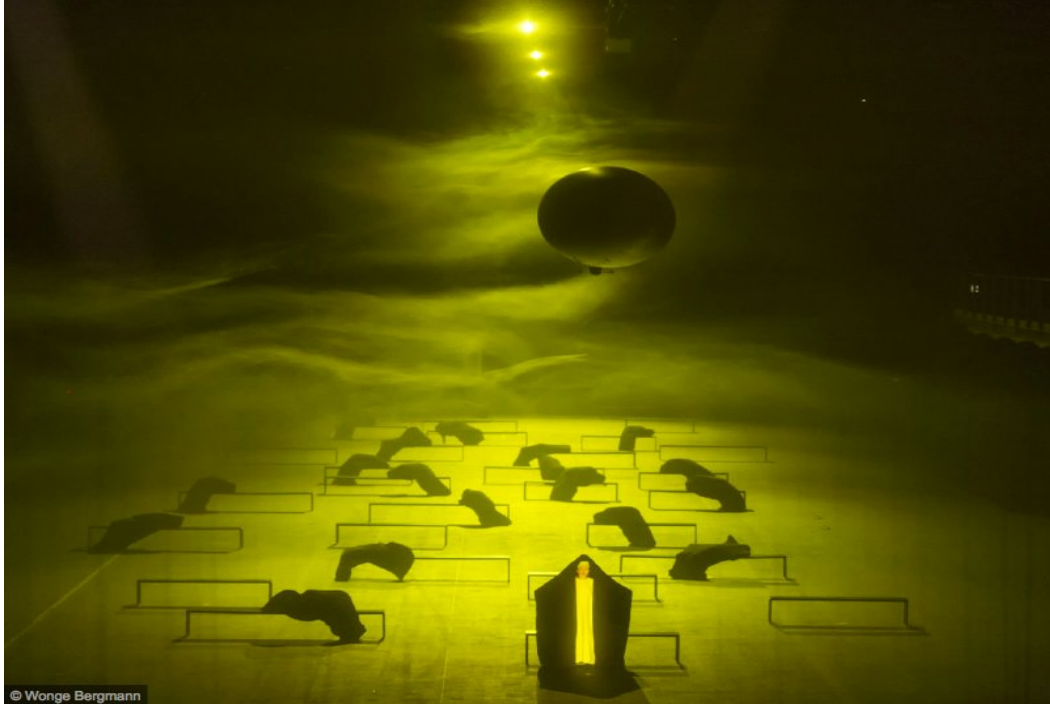
Şekil 28: *De Materie*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Çadırların üzerinde dolaşan zeplinlerin sayısı ikiye çıktığında çadırların içinde gölgelerin hareket etmeye başladığını görürüz. Sahnenin soluna yerleştirilen koronun karşısına yine balkonda birinci bölümün ana karakteri olan Garleaus çıkar ve atom fiziği üzerine düşüncelerin yer aldığı metinden seçilen bölümü söylemeye başlar. Karşısındaki koro ise bu kez gemi inşası hakkında gerekli süreçleri ve malzemeleri detaylı bir şekilde tarif eden metinden seçilen bölümü söyler. Bu bölümde libretto önce çadırların, sonrasında zeplinin üzerine yansıtılır. Çadırlardan çıkan fosforlu kıyafetler içindeki insanların sahneyi terk etmesiyle birlikte çadırlar geriye doğru sürüklenerek sahneden çıkarılır. Bu esnada sahnenin

önünü kaplayacak şekilde yukarıdan bırakılan ağ ile birlikte bir sonraki sahnenin hazırlığının başladığını anlarız. Sahne yeniden aydınlandığında sahnede birbiri ardına sıralanmış bankların durmakta olduğunu görürüz. Karanlığın içinden çıkan, siyah örtülerle vücut formları değiştirilmiş bir grup figür sahneye girer. Yavaş hareketlerle ilerleyen grubun hareket eden siyah tanımlanamayan bir kütleden farkı yoktur. Figürler ilerledikçe dağılırarak sahnenin önüne kadar gelirler ve aralarından bu bölümün ana karakteri olan Hadewych'in belirdiğini fark ederiz. Hadewych de tamamen siyah örtüler içinde olduğu için insan öznesi olarak tanımlanamaz hâldedir. Kendisini bir karakter olarak ancak "Hadewych'i Yedinci Görüsü" isimli bölümü söylemeye başladığında üzerine düşen spot ışık sayesinde tanımlayabiliriz. Ancak yine de her es aldığı anda yüzünde ve vücudunun ön kısmında konumlandırılan spot ışık alınır ve o da diğer figürler gibi sahnede siyah bir noktaya dönüşür. Librettonun ikinci bölümü ise bu kez sahnenin ön kısmına gerilen ağa yansıtılır ve yazılar havada asılı gibi görünürler.

Şekil 29: *De Materie*. Fotoğraf: Wöngö Bergmann



Hadewych'in söylediği bölüm devam ettikçe ardından konumlanan figürler bankların üzerinde değişik formlar alır ve üzerlerinde zeplin dolaşmaya devam eder. Bu bölümün sonuna gelindiğinde bir sonraki bölümde dansını izleyeceğimiz sarkaçlar sahnenin gerisinde belirmeye başlar. Bölümün sona ermesiyle birlikte kararın sahne yeniden aydınlandığında sahnenin ortasında üç adet sarkacın dansını izlemeye başlarız. Bu sahnede libretto duvarlardan yazı şeridi olarak akar ve koro M.H.J. Schoenmakers'ın metninden alınan bölümü söyler. Sarkaçların ucunda ressam Mondrian'ın renklerini taşıyan mavi, kırmızı ve beyaz noktalar vardır. Sarkaçların dansı devam ederken sahnenin arka duvarına gerilen perdelerin arasından iki figür görünür ve birer siyah nokta olarak başladıkları mesafeden dans ederek sahnenin önüne kadar gelirler. Sahnenin ortasına kadar boogie-woogie dansı yaparak geldiklerinde sahnenin önünde konumlandırılan orkestra da hareket ederek sahnenin ortasına doğru gelir. Orkestra üyelerinden biri Madam Mondrian'ın ağzından Piet Mondrian ile ilgili anıyı anlatır.

Şekil 30: *De Materie*. Fotoğraf: Wonge Bergmann



Bu bölümün ardından perdelerin önünde konumlandırılan bir dizi figürün yine Mondrian'ın renklerini taşıyan kartonlarla yaptıkları dansı izleriz. Dans eden sarkaçlar, perdenin önünde kartonlarla dans eden figürler ve yürüyen orkestranın hareketiyle birlikte sona eren bu bölümden sonra sahne bir sessizliğe terk edilir. Karanlığın içinden birbiri ardına koyunların sahnenin merkezine doğru geldiğini görürüz. Yaklaşık yirmi dakika süren bu ara bölüm boyunca sahnede sadece koyunlar vardır ve tek başlarına dolaşmaktadırlar. Üzerinde dolaşan zeplinlerin yönetiminde başı boş dolaşan koyunlar sürenin dolmasıyla birlikte sırayla sahneyi terk ederler.

Şekil 31: *De Materie* Fotoğraf: Wonge Bergmann



Koyun sürüsünün sahneyi terk etmesiyle birlikte sahnede masa, sandalye ve tahtalardan oluşan bir toplantı salonu kurulur. Son derece realist ve naturalist bir algıyla kurulan sahnede bu bölümün ana karakteri olan Madam Curie yalnız başına oturur ve Pierre Curie'nin ölümünden sonra tuttuğu günlüklerden bir bölüm söylemeye başlar. Konuşmasının bir noktasında sahneye bir grup erkeğin

girmesiyle birlikte Madam Curie bu kez Nobel konuşmasından bir bölüm söylemeye başlar. Sahne sona ererken aşk, bölüm ve ayrılık etrafından şekillenen günlüklerle bilimsel buluşunu tarif ettiği konuşma iç içe geçer.

Sahnenin ayrıntılı tasvirinden anlaşılacağı üzere dört bölümde de birer ana karakter yer alıyor olsa da bu karakterler öncesinde de işaret edildiği üzere alışlagelmiş tiyatrodaki olduğu şekliyle bir karakter boyutlanışına ulaşmaz. Alışlagelmiş mânada bir karakterlerden bahsedemediğimiz gibi oyundaki koro üyeleri, solistler, dansçılar ve orkestra üyeleri uzam içerisinde olabildiğince silikleşirler. Bu noktada öncelikle dikkatimizi oyuncu bedeninin uzamda “görünmez” kılınması çekiyor. Bu noktadan hareketle ilerleyecek olursak diyebiliriz ki Goebbels’in bir kez daha merkezinde insan öznesini konumlandırmağı bir sahne işiyle karşı karşıyayız. Birinci bölümden başlayarak koro üyelerinin ve solistin karşılıklı olarak sahnenin iki kenarında üst bir noktaya yerleştirildiklerini görürüz. Orkestra ise sahnenin önüne yerleştirilmiştir. Operada oyuncuya ilişkin tüm sahne öğeleri sahnenin kenarlarına konumlandırılmıştır. Sahnenin solunda, sağında ve önünde konumlandırılan oyuncu ve müzisyen bedenleri sahne merkezini boş bırakır. Seyircinin görüş odağında sahnede sadece altı adet beyaz çadır ve çadırların içinde gölge olarak dolaşan figürler vardır. Bu konumlandırma diğer sahnelerde de bu şekilde devam eder.

Birinci bölümdeki boş çadırların bir türden konar-göçer mesken fikrine işaret etmeleri bakımından seyircinin önünde çağrışım zemini geniş bir uzam açılır. Yani bir başka deyişle söyleyecek olursak, sahnenin merkezini tutması gereken dansçı ve solistler sahnenin sınırlarındadır, merkezde ise gölgeler vardır. Ek olarak çadırların yapısı da oyunun sahnelendiği mekânın mimarisini andırmaktadır. Bina içinde bina inşa eden Goebbels seyirciye doğrudan bir yorum ulaştırmazken birçok şeyi aynı anda düşünmelerini sağlayan bir anlam yaratmış olur. Böylece sahnenin merkezini, oyunun içinde oynanan sahne tutuyor denebilir. Böylece orkestrayı, koroyu, dansçıları ve solistleri bir bütün oluşturmadan birer yapboz parçası gibi birbirinden ayıran Goebbels, aynı zamanda librettoyu da çadırların ve zeplinlerin üzerine yansıtarak ayrı bir yere konumlandırır. Böylece

operanın bileşik bir yapı oluşturması öngörülen tüm parçaları ayrı ayrı yerlere konumlandırılır. Birinci bölümde seyircinin bakışı ve zihni öğeler arasında dolaşarak bir anlam arayışına çıkar.

Goebbels'in bu bölümde temelde tiyatronun "maddesine" odaklandığı söylenebilir. Koro üyeleri, orkestra üyeleri solistler, dansçılar, libretto ve mekânın her biri, bir başka noktada mevzilendirilir. Bu bölümde sahnenin rengi baskın olarak mavi tonlarındadır. Böylesi soğuk tonların hâkim olduğu uzamda seyircinin bakışı maddeye asılı kalır. Ek olarak bu bölümde seçilen metinlerin de bağımsızlık bildirgesinden, gemi inşaatını tarif eden metinlerden ve atomun yapısı üzerine olan metinden alıntılandığını düşünecek olursak ruhtan önce maddeye odaklandığımız söylenebilir. İspanya Kralı'na karşı bağımsızlık ilan ederek devlet kurma, gemi inşa etme ve maddeyi parçalamaya ilişkin bu metinler üzerinden bütün inşa etme ve en küçük parçaya bölme fikri birbirinin içine geçerek seyircinin kendi alımlama boyutlarında maddenin doğası üzerine düşünmesi için alan açılmış olur. İnşa etmeye ilişkin metinlerin ve parçalarına ayırmaya ilişkin olan metnin işaret ettiği noktadan hareketle sahneye baktığımızda da öncesinde tarif edildiği üzere birbirinden ayrılmış teatral öğelere varırız. Diyebiliriz ki bu bölümde Goebbels bir oyunu oluşturan öğeleri ne kadar küçük parçalarına ayırabileceğine ilişkin bir deney yapıyor gibidir.

Libretto itibarıyla maddeye ilişkin olan birinci bölüm sahneleme üzerinden tiyatronun öğelerinin de maddeselliğini ele alır. Tüm öğeler malzeme olarak kullanılır. Sembolik olarak düşünecek olursak tüm malzemelerin üzerinde dolaşan zeplin her birinde eksik olan ruha işaret eder gibidir. Yaratıcılar açısından düşündüğümüzde ilham olarak düşünülebilecek bu "havada yüzen sembol", seyircinin de bakışını peşinde koştuğu mânadır; bütünlük, birlik arayışıdır.

İkinci bölümde arayış biraz daha belirsiz ve kaygan bir zemine doğru çekilir. Bu bölümde seyircinin Hadewych'in zihninin derinlerinde dolaşabileceği bir deneyim alanı yaratılır. Bölümün renginin de ağırlıklı sarı ışıktan oluşması ilk sahnenin soluk mavi tonlarının aksine bir durum yaratmasının yanı sıra odağın maddeden

zihne, ruha çevrildiği yorumunu yapmamızı mümkün kılar. Önce siyah bir kütle hâlinde hareket eden sahnedeki figürlerin her birinin banklara dağılmasıyla Hadewych sahnenin önünde siyah bir nokta hâlinde tek başına kalır. Hadewych'in arkasında hapsedildikleri siyah çuval benzeri çıkışı olmayan örtülerin içindeki figürler değişik şekiller alarak Hadewych'in bilinçaltındaki kontrol edemediği dürtüleri anımsatırlar. Hadewych'in bu bölümde söylediği metin görülerinden birinden alıntılanmıştır ve "o" olarak tabir edilen İsa'yla ruhani ve erotik birleşimini anlatmaktadır. Librettodan alıntılacak olursak:

Sonra bana yaklaştı, beni kollarına aldı ve göğsüne bastırdı. Bütün uzuvlarım onunkileri hissetti. [...] Tamamen doymuş ve tatmin olmuş hissettim. Buna bir süre dayanacak gücüm vardı ama sonra bu yakışıklı adamı yanımda hissedemeyince ya da onu içimde algılayamayınca gözden kaybettim ve solduğunu eriyip gittiğini gördüm. Tam da o anda hiçbir farkımız olmaksızın bir olduğumuzu hissettim. (Andriessen, 2014: 56)

Hadewych'in ruhani olarak içinde hissettiği İsa ile bir olmasını, ruhani ve bedensel olarak bir doyuma ulaşmasını aktardması üzerinden görüleceği üzere bu bölüm "maddenin ötesine", "görünmeyene" işaret etmektedir. Öncesinde de belirtildiği üzere bu bölüm bilinçaltına ilişkindir. Her ne kadar yine teatral tüm öğeler birbirinden ayrı ayrı noktalarda konumlandırılmış olsa da bu bölümün duygusu itibariyle müziğin de lirik özelliği üzerinden şiirsel bir manzara ortaya çıkardığı söylenebilir. Libretto'da alıntılanan bölümler, sahnede gördüğümüz kimliksiz figüratif kütleler ve sislerin arasında dolaşan zeplini göz önünde bulundurduğumuzda bu bölümde seyirci, bakışını konumlandırabileceği bir mevzi arayışından ziyade çağrışımlar ya da duygulanım üzerinden atmosfere teslim olur. Operanın tamamını düşündüğümüzde ikinci bölüm izlenerek değil ancak manzaraya teslim olunarak ve bakışın odağından kurtularak algılanabilecek bir bölümdür.

Üçüncü bölümde karşımıza çıkan sarkaçların dansı yine bakışın insan öznesi üzerinde konumlandırılmasına olanak vermeyen bir stratejiyle kurulmuştur. Tepede dans eden değişik renklerdeki sarkaçlar, perdenin arasından çıkış sahnenin ortasına kadar dans ederek gelen dansçılar ve sahnenin ortasına kadar yürüyen

orkestra, bu bölümde sahnenin yukarisından aşığısına, gerisinden önüne ve önünden gerisine doğru izlediğimiz eylem dizgeleridir. Yukarıdan aşığı olan sarkaç hareketleri olduğu için bir oyuncudan bahsetmemiz mümkün değildir. Sahnenin gerisinden gelmeye başlayan iki dansçının da, sahne derinliğinden yararlanılarak bedensel orantılarıyla oynanması yine mekân içinde “görünmez” kılınmalarına ilişkin yorumlar yapmamızı kolaylaştırır. Bu bölümde orkestranın *Stifter’in Şeyleri* oyununda yürüyen piyanolar gibi hareket etmesi, üzerinde durulması gereken noktadır. Wagner’in müziğin “öte dünyadan geliyormuşçasına” bir etkisi olması için orkestrayı çukura yerleştirmesi fikrinin tam zıddı olarak düşünölebilecek bir uygulama sonucu orkestra sahnenin önce önüne, sonrasında ise ortasına konumlandırılır. Orkestra görünmez çukurdan çıkartılarak “dünyevileştirilir”. Aynı zamanda müzisyenlerin ve orkestra şefinin bu noktada görünür kılınması da yine birinci bölümde üzerinde durulan teatral öğelerin maddesellikleri üzerine yapılan yorumları destekler niteliktedir. Orkestranın müziğini dinlerken müziğin kaynağına bakış atmamız söz konusudur. Müzisyenleri ve enstrümanları görürüz. Bu vesileyle orkestranın ve orkestra şefinin fonksiyonu üzerine düşünebiliriz.

Elias Canetti **Kitle ve İktidar** isimli kitabında iktidarın özellikleri üzerinde dururken orkestra şefi üzerine de birtakım yorumlarda bulunur. Canetti’ye göre orkestra şefi iktidarın sembolü olarak düşünölebilecek niteliklerin hepsini bir arada taşır. Cannetti’nin konuyla ilgili yorumlarına yer verecek olursak:

Orkestra yöneticisi ayakta durur. İnsanın ilk ayağı dikilmesinin taşıdığı anlama ilişkin eski anılar hâlâ iktidarın her temsilinde önemli bir rol oynar. Bu durumda, ayakta duran tek birey odur. Önünde orkestra oturur, arkasında da izleyiciler. Orkestra yöneticisi bir kürsünün üzerinde durur ve hem önden hem de arkadan görölebilir. Hareketleri önde orkestranın üzerinde, arkada da izleyiciler üzerinde etkili olur. Fiili talimatlarını verirken yalnızca ellerini ya da elleriyle birlikte bir değnek kullanır. Şu ya da bu enstrümanı canlandırmak için ya da istediğinde susturmak için oldukça küçük hareketlere ihtiyacı vardır. (Canetti, 2017: 428)

Orkestra şefi, Canetti yorumunda mutlak bir iktidar sembolü olarak çıkar karşımıza. O her şeyi duyan ve görendir: “Kulakları yasanın kutsallığına saygısızlık yapıp yapılmadığını araştırır.” (Canetti, 2017: 430) Canetti’nin orkestra şefine yüklediği bu sembolik anlamları *De Materie*’nin üçüncü bölümü üzerinden düşündüğümüzde Goebbels’in orkestrayı sahnenin üzerinde hareket ettirmesi, orkestra şefinin ve müziğin operada diğer tüm teatral öğelerin üzerinde tutulması fikrini sarsar nitelikte sorgulamaların kapısını aralar. *De Materie*’de orkestra şefi ayakta ama orkestra çukurundan çıkarılıp sahneye yerleştirilmiştir. Fakat sonrasında orkestranın üzerinde durduğu zeminin hareket etmeye başlamasıyla orkestra şefinin iktidarı kaygan bir zemine oturtulur. Yani orkestra şefi hem iktidarını pekiştiren nitelikteki uygulamayla “görünmez” olduğu yerden sahneye çıkarılır hem de sahnenin ortasına kadar “sürüklenir”. Ek olarak Goebbels’in yorumuyla Madam Mondrian orkestradaki müzisyenlerden biri tarafından yorumlanır. Sessiz kalıp şefin “buyruğunu” yerine getirmekle sorumlu olan müzisyenler konuşmaya başlamıştır. Hatta denebilir ki operada solistler metni müziğin içinde çözülmüş olarak icra ederken o, bu durumun tam aksine metni konuşarak aktarır. Bu durum da başlı başına orkestra şefinin mutlak kudretini sarsan uygulamalar olarak görülebilir. Orkestra şefinin elindeki çubukla yönettiği müzisyenlerin konuşmaya başlamasıyla birtakım “görünmez eller” tarafından hareket ettirilen sarkaçlar da yine “kendiliğinden” dans etmeye başlar. O zaman opera şefinin ellerinin ötesinde birtakım başka ellerin de görev başında olduğu fikri uyanır zihnimizde. Orkestra müzisyenlerinin konuşması, sarkaçların kendiliğinden dans etmesine bir de kontrollerini kaybedercesine dans eden iki dansçı eklenince bu yorumun daha da pekiştiği aşikardır. Sahnede kontrollü sağlayan eller çoğalmıştır. Dolayısıyla *De Materie*’nin üçüncü sahnesi, sahnede kontrolün değişik eller arasında dağıtıldığının altının çizildiği bir bölümdür. Hemen ardından gelen bölüm ise durumu seyirci açısından daha da algılanması güç bir hâle getirir. Üçüncü sahnenin sona ermesiyle birlikte orkestra yerine döner ve yirmi dakika boyunca neredeyse hiçbir müzik icra etmezler. Kontrol sahneye doluşan koyunlara bırakılmıştır. Sahneye doldurulan koyunlar üzerine Goebbels’in yorumu devam ettiğimiz izleği güçlendirir niteliktedir:

Prodüksiyonumda üzerlerinde dolaşan bir zeplin eşliğinde 100 koyunun devasa bir uzam içinde koreografisini yapmayı denedim. Bu yönetmen olarak beni en çok etkileyen deneyimdi ve seyirci için de çok etkileyici bir deneyimdi. Sahnede insan olmadığından bu açıklanamayan bir şey gördüğümüz anlamına geliyor. Bizim için de nasıl olduğunu açıklamak zor. Sadece bir yemek kutusunu sallayarak koyunları sahneden çıkarmasını biliyoruz. (Goebbels, 2017: s.y.)

İnsansız bir sahnede dolaşan koyunlar bir kez daha kontrolün insan elinden uzaklaştığının altını çizer. Kendi başlarına sahnenin merkezini dolduran koyunların kontrol edilemezliği en az sarkaçların dansı kadar öngörülemez bir zeminde hareket etmektedir. Kendi kendine yürüyen orkestra, müzisyenlerin konuşmaya başlaması, sarkaçların dansı ve koyunların kontrolsüzce dolaşmaları sahnede her türden kontrolün, iktidarın ve hiyerarşinin alt üst edildiğinin kanıtıdır. Ayrıca tüm bu kendiliğinden hareket eden yapıların istemsizce sahne merkezine doğru hareket etmeleri bizi kaçınılmaz olarak namevcudiyet fikrine ulaştırmaktadır. Çünkü Goebbels'in koyunların sahnedeki mevcudiyetlerine ilişki söylediği "Bu "Namevcudiyet Estetiğinin" güzel bir örneğidir. Ve sembolik değildir," (Goebbels, 2017: s.y.) sözü sadece o sahneye özgü bir yorum olarak sınırlı kalmaz, üzerinde durulan diğer durumlar için de geçerliliğini korur. Geldiğimiz noktada işaret edilenler üzerinden namevcudiyetin hangi noktalarda ortaya çıktığını özetleyecek olursak:

1. Solistler, koro üyeleri ve dansçılar merkezde konumlandırılmaktan ziyade, sahnenin sınırlarında konumlandırılırlar. Böylelikle merkezden kaldırılan oyuncu fikri birçok noktada oyuncuların uzamda silikleştirilerek noktaya dönüştürülmesiyle pekiştirilir.
2. Librettonun, totalde bir öykü anlatmak yerine birçok metinden alıntılarla kurulmuş olması itibariyle merkezsiz bir yapısı olması söz konusudur. Dolayısıyla alıntılardan oluşan metin öykü ve karakteri mümkün kılmadığı gibi seyircinin aklı ile takip edebileceği nitelikte değildir. Daha çok çağrışımlar üzerinden alımlanabilecek bir metindir.

3. Orkestranın sahne önünde konumlandırılması, sahne ortasına doğru yürümesi ve müzisyenlerin konuşması orkestranın da merkezietçiliğini sarsarak otoritesini yitirmesine yol açar. Operada müzik de bestelenerek söylenen ya da konuşularak söylenen metin ile aynı düzeydedir. Yani metin müziğin içinde çözülmez.

4. Sahnede orkestra, sarkaç ve zeplin gibi “görünmez eller” tarafından hareket ettirilen mekanizmalar ve “bilinçsizce” hareket eden koyunlar, sahne dışında tartışmasız tek bir “anlam üreticisi” (bu durumda tartışmasız yönetmen Goebbels olarak düşünülebilir) olmadığına işaret eder. Mekanizmalar değişik eller tarafından hareket ettirilir.

Sıraladığımız tüm tespitler etrafında çeşitli noktalarda namevcudiyet estetiğinin iş başında olduğunu söyleyebiliriz. Koyunların olduğu sahne üzerinden yorumlarımıza devam edecek olursak, birinci sahnede seyircinin gözlerinin önüne serilen “maddeler” –libretto, solistler, koro üyeleri, orkestra, çadırlar– seyirci için bir bakış noktası oluşturmaktan uzaktırlar. Bakışını kondurabilecekleri ve etrafında anlamı şekillendirebilecekleri nesnelere olarak görülmesi mümkün olmayan maddelerdir onlar ve birer nesne olarak anlam üretme zemininde seyircinin bakışına açmazlar kendilerini. Onlar sadece “mevcuturlar” fakat aralarında doğrudan anlam üreten bir ilişki söz konusu olmadığı için bakış, öncesinde de belirttiğimiz gibi havada kalır ve sahnede herhangi türden bir temsil düzlemi ortaya çıkmaz. Bu strateji koyunların sahneye çıkmasıyla birlikte daha da ileriye götürülür. Çünkü seyirci koyunlara bakar, onları izler ama koyunlar da seyirciye bakar. Araştırmacı Ed McKeon’un da dediği gibi “Onlar bizim kafası karışık düşüncelerimize, çatık kaşlarımıza ilgisizdir [...]” (McKeon, t.y.) Seyircinin bakışları koyunların üzerlerine düştüğünde bir durak bulamadıklarından geri döner ya da boşluğa düşer. Denebilir ki temsilen yüzeyinde kendine konumlanabilecek bir zemin bulabilen bakış o zemini edinemediğinde ya askıda kalır ya da temsil ile gerçek arasındaki boşlukta kaybolur. O zaman bakışsız görmenin sahnesidir *De Materie*’nin bu geçiş sahnesi. Bakışsız görmek de ancak zihnin devreden çıktığının habercisidir. Devreye giren

ise görmenin getirdikleri üzerinden seyircinin yaşadığı bireysel deneyimlerdir. Goebbels'in bütün işlerinde böylesi bir deneyim alanını hedeflediği ileri sürülebilir. Bu deneyim alanını oluşturma zeminini Goebbels şu şekilde açıklıyor:

Ben daha çok bir mimar gibi çalışıyorum. Elimde hangi malzemelerin olduğunu, neden belirli türde bir ev inşa etmem gerektiğini, bu evde kimlerin yaşamak isteyeceğini, ihtiyaçlarının ne olduğunu, onları için alanlar yaratıp yaratamayacağımı bilmek isterim. Evin yanında, arkasında, önünde neyin durduğunu bilmek zorundayım. (Goebbels, 1995: s.y.)

Bir mimarın insanların barınması için ev inşa etmesi gibi Goebbels de hiçbir şekilde dikte etmeden seyircinin bakışı için meskenler inşa ediyor. Seyirci, bakışının “evcilleştirilmediği” bu boş alanlar içinde dilediği gibi dolaşma özgürlüğüne sahiptir.

Seyircinin dolaşabileceği boş odalar/alanlar inşa eden Goebbels, oyun boyunca kurduğu sahnelerde “evcillememiş” bakışa seyahat edebileceği yollar açarken, son sahneye geldiğimizde Madam Currie gibi tarihe mal olmuş bir kişilik üzerinden seyircinin bakışını oyun boyunca alışkın olmadığı bir düzleme davet eder. Koyunlar dışarı alınırken sahnede son derece temsili bir toplantı odası inşa edildiğini görürüz. Madame Curie tek başına oturduğu toplantı odasında eşi Pierre Curie'nin ölümünden duyduğu acıyı dile getirmektedir. Metinden alıntılarla somutlayacak olursak:

**Madame Curie:** Pierre, Pierre'im. Orada uzanmış yatıyorsun, kafası bandajlı uyuyan bir adam gibi. Bir zamanlar aç gözlü dediğim dudakların şimdi soluk ve renksiz. Kısa sakalın griye dönüyor. (Andriessen, 2014: 57)

Salona giren bir grup erkek oyuncu ile birlikte Madam Curie bu kez Nobel konuşmasından bir bölüm söyleye başlar:

**Marie Curie:** Radyumun önemi genel olarak teorilerin bakış açısı için belirleyicidir. Maddenin bulunuşunun ve izole

edilişinin tarihi formüle ettiğim hipotez için bir kanıt niteliğindedir. (Andriessen, 2014: 58)

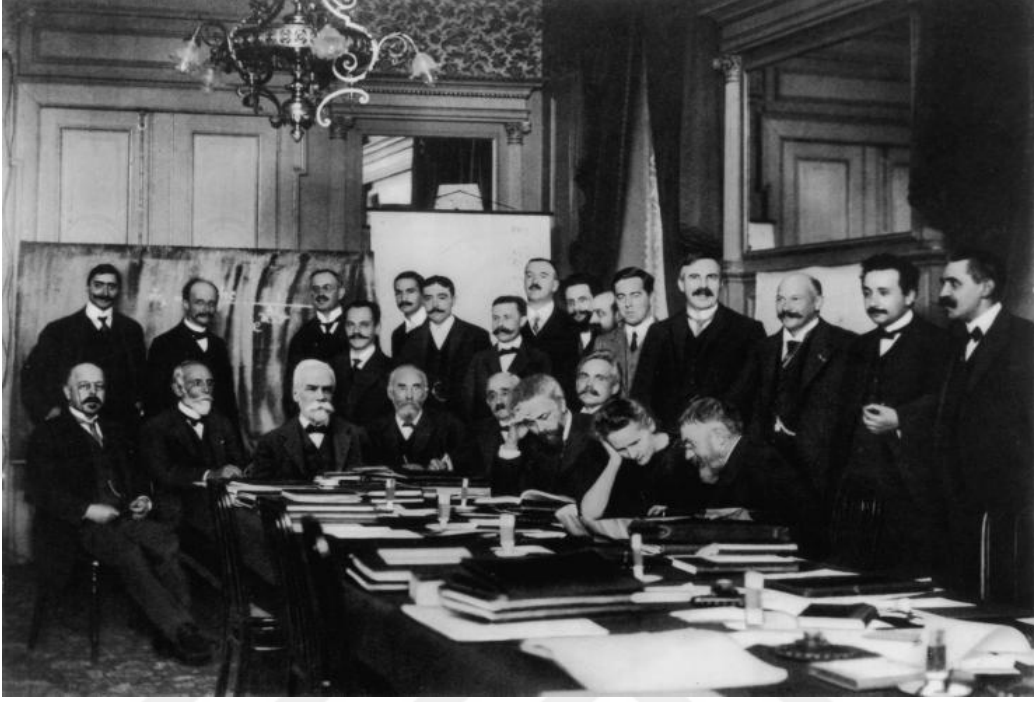
Bu bölümle birlikte öncesinde de bahsedildiği üzere bilimsel metin ile duygusal metin iç içe geçer. Bir grup adamın bulunduğu odada konuşmasını yapan Madam Curie'yi oynayan oyuncu birebir Madam Curie'ye benzer bir şekilde yorumlanmıştır. Seyircinin izlediği sahne de tarihsel gerçekliği olan bir sahnedir. Bütün bölümler boyunca alışlagelmiş tiyatronun aksine örnekler sergileyen oyun bu noktada bir anda realist, natüralist tiyatroya dönüşür. Sahne en ince ayrıntısına kadar düşünülmüştür ve sahne kuruluş itibariyle gerçek tarihsel fotoğrafı yansılar niteliktedir. Böylece birinci bölümden itibaren madde üzerinde duraklayabileceği bir mevzi olmaksızın dolaşan seyircinin bakışı bu sahne ile birlikte temsilin yüzeyine konumlandırılmıştır.

Şekil 32: *De Materie*. Fotoğraf: Stephanie Berger



© Stephanie Berger, Courtesy of Park Avenue Armory

Şekil 33: Madam Curie. Fotoğraf: Courie/Huton Archive



Mimetik bir yaklaşımla kurulan bu sahneden önceki sahnede koyunların bakışı üzerinden “bakışı üzerimize geri döndürerek” (McKeon, t.y.) Goebbels aslında oyunun başından itibaren üzerinde durulan bakma/bakış eylemini oyunun merkezine konumlandırmaktadır. Denebilir ki Goebbels, *De Materie*'de “*bakma eylemini sahneler.*” (McKeon, t.y.) Librettonun işaret ettiği meseleler üzerinden oyunun birinci bölümünde teatral tüm öğelerin “maddesi” seyircinin bakışına sunulurken koyunların sahneyi doldurmalarıyla seyircinin bakışını dolaştırdığı zemin ortadan kalkar ve havada asılı kalan bakış geri dönerek seyirciyi bulur. Hemen ardından gelen Madam Curie sahnesinde de seyirci bakma/bakılma ile bakış arasındaki oyundan kendini sıyrarak “güvenli” bir zemin bulduğu “illüzyonuna” kapılmışken oyun sona erer. İşte bu sebepten oyunun son sahnesindeki bu “temsili düzenleme” son derece ironik bir bitişe işaret eder. İroniktir çünkü seyirci sabit bir anlam düzlemine vardığına ikna olmaya başladığı noktada sahne kurulduğu hızla bozulur. Seyirci için bütünlüklü anlam sistemi bir kez daha ertelenmiş olur.

Oyunun başından itibaren Gertrude Stein’in peyzaj algısı üzerinden kurulan sahnede birçok değişik lokasyonda oluşturulan terminallerde seyircinin bakışı tek bir noktada toplanması imkânsız hâle getirilirken oyunun sonunda yaratılan “sözde” odak fikriyle seyircinin tek bir noktaya bakması mümkün hâle gelir. Ancak oyun bu merkez oluşturma fikrine getirdiği ironik bakış açısının yanı sıra realist, naturalist tiyatronun doğasını da olumsuzlamadan fotoğrafını çekmektedir. Bu sebepten tarihi bir sahneden alıntılanan sahne “nostaljik” bir temsil fikri olarak da görülebilir. Yani fotoğraf ve sinema gibi “gerçeği” yakalama bakımından yeni tekniklerin ortaya çıkması ve araç gereçlerin gelişimi bağlamında tiyatronun biçimi avangardlardan başlayarak sürekli olarak dönüştürülürken, böylesi bir fotoğrafı “yeniden canlandırmak” ancak nostaljik bir sanatsal uygulama olarak görülebilir. Nostaljiktir çünkü tarihi gerçekliği olan sahne, fotoğraf makinesi aracılığıyla ölümsüzleştirilmiştir. Fotoğraflama teknolojisiyle yakalanan gerçek, Goebbels sahnesinde gerçeğin temsilinin temsiline dönüşür. Bu yönüyle de “kaybolmuş” bir geçmişi geri getirme yolunda beyhude bir çabadır. Son kez Gertrude Stein’in *Ne Oldu* isimli oyununu hatırlayalım. Oyunda Stein, fotoğraf makinesinin gerçeği yakalama kudreti üzerinden fotoğrafın ve buna bağlı olarak tiyatronun doğasını sorgulamaya açarken asıl üzerinde durduğu mesele ya da tartışmaya açtığı konu temsil fikrinin kendisiydi. Gertrude Stein’in değişik dönemlerinde değişik yapı önerileri ve yazın stratejileri geliştirerek daima üzerinde durduğu bu mesele nasıl ki Stein oyunlarının ne hakkında olduğu konusunda bize ciddi bir fikir veriyor ise Goebbels de *De Materie* sahnelemesinde yeniden sunduğu bu fotoğraf aracılığıyla seyirciye “ne oldu” diye soruyor gibidir. Oysaki tüm sahneleri göz önünde bulundurduğumuzda olan şeylerin özüne odaklandığımızı çok geçmeden anlıyoruz. Pek tabii ki de *De Materie*, sinopsisinde özetlendiği şekliyle madde ile ruh arasındaki ilişkiye odaklanır. Goebbels’in sahnelemesi de bu ilişkiyi sahneye taşır ama sahnelemenin aynı zamanda gerçeklik ile temsil arasındaki ilişkiye odaklandığını söylemek yanlış olmaz.

Goebbels, gazete sayfalarından kesilmiş gibi duran bir fotoğrafın yeniden temsili sahnelemesini yapar. Fotoğrafı çeken kişi “orada” ve “o anda” devam etmekte olan eylemin bir parçasını yakalayıp fotoğrafını çekmiştir. Bu fotoğrafın sahnede

konumlandırılması söz konusu olduğunda ise bu mimetik sahneyi önceleyen ya da sonralayan herhangi türden bir dramatik eylem ya da öykü söz konusu olmadığı için oyunun sonunda seyircinin bakışı oyun boyunca havada asılı kaldığı gibi temsil düzleminde de asılı kalır. Bu sahne oyun içerisinde totalde alışlagelmiş mânada bir bağlama oturmaz. Seyirci için bu sahne tüm mimetik yorumuna rağmen bir yapboz gibi tasarlanan oyunda sadece yapbozun soyut bir parçasıdır. Seyirci yapbozun o parçasını yerine akıl yoluyla koyamaz. Zaten parçanın belirli bir yeri de yoktur. Her bir parçanın olduğu gibi bu parçanın da yerini ancak seyirci bulabilir. Çünkü sahnede görülen temsil üzerinden bir yer bulması güçtür ancak Madam Curie'nin birbirinin içine geçen metin parçalarını dinlediğinde bir yol kat etebilir seyirci. Seyircinin izledikleri dinledikleriyle sürekli bir pekiştirme ilişkisi içerisinde olmadığı için izlemek, ancak birbirinden ayrılan tüm teatral öğelerin arasındaki ilişkiye odaklanmak ile mümkün olabilir. Dinlediğimiz ölçüde ise kurulan ritim ve müzikalite üzerinden çağrışımsal bir anlam sistemi çıkarabiliriz.

## SONUÇ

20. yüzyıl, tiyatrodaki mevcudiyet fikrine meydan okunmasına şahit olmuştur. 19. yüzyıl dönümünden başlayarak karşımıza çıkan tüm değişim/dönüşüm ve yenilenme hareketleri oyun metninden başlayarak tiyatronun tüm asal öğelerini önce sorgulamaya başlamış, çok geçmeden de kurumsallaşan hiyerarşik yapısını yerle yeksan etmiştir. Bu meydan okuma ile başlayan süreçte oyun metni anladığımız anlamda konvansiyonel öyküden, karakterden ve olay öyküsünden kurtarılmıştır. Bu noktada ise oyun metninin sahneye etkisi de aynı oranda azalmıştır. Hatta denebilir ki oyun metni konvansiyonel öğelerden arındırıldıkça sahne de adım adım metnin ağırlığından arınmaya başlamıştır. Önce metin özelinde başlayan bu devrimci hareketler sahneleme boyutuna taşındığı noktada da bir dizi uygulamacı, sahneyi kurmak için oyun metninden yola çıkmayan örnekler sergilemeye başlamışlardır. Bu örnekler oyun metnini ya tamamıyla ret etmiştir ya da oyun metnini sahneyi kuran öğelerden sadece biri olarak benimsemişlerdir. Oyun metninin sahne merkezini oluşturma iddiası ve misyonu elinden alınmasıyla birlikte tiyatrodaki tanrısal yazar fikri de ortadan kalkmıştır. Böylesi denemeleri gerçekleştiren en önemli isim Gertrude Stein'dır.

Bu çalışmanın başlangıç noktası Gertrude Stein ve kendisinin tiyatro alanındaki teorik ve pratik uygulamalarıydı. Stein'in "[...] öykü olmayan herhangi bir şey oyun olabilir [...]" (Stein, 1990: 75) sözüyle özetlenebilecek teatral serüveni üzerine düşünmeye başladığımda ve yaşadığımız yüzyılda yapılan sahnelemeleri, üzerine araştırma yaptığımda karşıma çıkan ilk ve en göze çarpan yönetmen Heiner Goebbels idi. Bu çalışma boyunca Gertrude Stein ile Heiner Goebbels arasında Heiner Müller üzerinden kurulan temel bir ilişki vardır. Bu ilişki zihnimde Heiner Müller'in cenazesinden başlayarak bu çalışma boyunca araştırdığım ve kurmaya çalıştığım paralelliklerin başlangıcını oluşturdu. Heiner Goebbels, Gertrude Stein ile Heiner Müller'in cenazesinde tanışmıştı. Sonrasında bu araştırmanın daha çok başındayken gerçekleştirdiğimiz bir görüşme sırasında kendisine "Oyunlarınız üzerindeki en önemli isim kimdir" diye sorduğumda çok

geçmeden Gertrude Stein ismini aldım. Bu nokta araştırmamın temel noktasını oluşturuyordu. Bu iki ismi birbirine bağlayan ilişkinin ne olduğu üzerine bir dizi araştırma yaptım ve bunların sonucunda keşfettiğim paralellikler üzerinden çok geçmeden Heiner Goebbels'i yüzyıl başındaki avangard ve modernist arayışlarla bir araya getirdim. İşte tez boyunca kurduğum tüm paralellikler ve yaptığım tüm tespitler iki isim arasındaki ilham dolu bir araya geliş üzerinden Goebbels'i yüzyıl başındaki hareket ile devamlılık içinde değerlendirme yolundaki adımlardı. Çünkü çalışma boyunca kurduğum paralelliklerin ve yaptığım tespitlerin de gösterdiği gibi, avangard sanat eserleri sıklıkla göz ardı edilmeye mahkûm olmuşlardır ve yine bu dönemde karşımıza çıkan modernizm ise tiyatrodaki etkinliğini yeterince göstermemişti. Bu nedenle bu tartışmanın Samuel Beckett'a kadar ertelendiğini iddia etme yoluna gittim. Çünkü tiyatrodaki dil ve estetik anlamında devrim Beckett'e kadar gecikmişti. Tarihin kırılma anında tarih sahnesine çıkan Beckett tiyatro alanında bir dizi tartışmayı da beraberinde getirmişti. Tiyatro yapma biçimleri hızla değişiyordu ve tiyatro oyun metninden olabildiğince uzaklaşıyordu. O sebepten avangard sanatçılarla başlattığım tartışmayı Beckett ile devam ettirip Goebbels'e getirmeyi tercih ettim. Bu süreçte bir dizi tiyatro ve sanat yapma biçimini ve temelde -izm'ler bağlamında postmodernizmi tartışma dışında bıraktım. Çünkü postmodernizmin tiyatroyu tartışmak için sınırlayıcı bir zemin sunduğuna inanıyordum. Bu sebepten postmodernizmi estetik bir uygulama alanı olarak tartışmamın merkezine konumlandırmadım. Çünkü Goebbels'i, Beckett'in oyun yazarlığı ve dil anlamında yaptığı devrimi sahneleme anlamında yapan isim olarak değerlendirme iddiam, postmodernizmi izlek olarak tercih etmemeyi salık veriyordu. İşte bu sebepten Goebbels tiyatrosuna -izm'ler bağlamında yaklaşmamayı tercih ederek 20. yüzyıl sanat ve düşün pratikleri arasında zamansız bir şekilde gidip gelerek Goebbels'in yüzyıl dönümünde ortaya çıkan eşsiz estetik deneyimini anlamlandırmaya çalıştım.

Goebbels'in oyunları yakından göstermeye çalıştığım hâliyle bir kalıba sığmaya pek müsait görünmeyen oyunlardır. Enstalasyon, sahnelenmiş konser, müzik tiyatrosu ve opera sahne pratiklerini sınıflandırma çabalarından bazıları olarak çıkar karşımıza. Bir dizi terim ve tiyatro yapma biçimi arasında yolumu

bulabilmek ve bugünün araştırma sahasına yeni birtakım kavramlar tanıştırmak adına oyunlarını üç bölüm altında toplamayı tercih ettim: enstalasyon olarak tiyatro, Bestelenmiş Tiyatro ve opera. Enstalasyon olarak tiyatro şeklinde düşündüğümüzde, Goebbels oyunları insanı merkezden alabildiğince uzaklaştıran ve hatta sahneden tamamen kaldıran bir yaklaşım sergiler. Nesnelere özerkliklerini ilan etmişçesine seyirci ile fenomenolojik bir ilişkiye girerek anlam yaratma evreninde özne konumunu elde eder. İnsanın sesi bu özne konumuna yükselen nesnelere arasında yer yer arkaik bir tını olarak kalıyor. Tespit ettiğim bu özelliği, enstalasyon olarak tiyatro bölümünde üzerinde durduğum oyunları emsalsiz kılıyor. İnsan merkezci bir yaklaşımdan çok uzak bir zeminde hareket eden “şeyler” neredeyse çok başında olduğumuz 21. yüzyıl sanatının ileride nasıl olacağını habercisi niteliğindedir. İnsan, geçtiğimiz yüzyılda yeryüzündeki merkezi konumundan edilerek adım adım merkezden uzaklaştırılmıştı; öyle geliyor ki Goebbels, *Stifter'in Şeyleri*'nde bir kez oyuncuyu tamamen sahneden kaldırırsa artık daha fazlasını hayal edebileceğimiz bir estetikle karşı karşıyayız. Merkezden sonra “burada” değil, “orada” konumlandırılan insan öznesi namevcut konuma geldiğine göre ilerleyen yıllarda sanat pratiklerinde daha fazlasını göreceğimizden emin olabiliriz. Bu sebepten enstalasyon olarak tiyatro tartışması sanatın önümüzde açılan yolu göstermesi bakımından önemli bir zemin işgal ediyor. Bu artık hep daha fazlasını hayal edebileceğimiz anlamına geliyor.

Bestelenmiş Tiyatro ise “müziğin teatralleşmesi” ve “tiyatronun müzikalleşmesi” bağlamında bir dizi tiyatro türü arasında sürüklenmek yerine en güncel seçim olarak benimsediğim bir terim oldu. Yine 20. yüzyılın başından itibaren tiyatro ve müzik hiç olmadığı kadar iç içe geçtiğinden dolayı müzik tiyatroyu dönüştürürken tiyatro da müziği dönüştürüyordu. Bu etkileşimler ortamında Goebbels'i “yönetmen olarak besteci” ve “besteci olarak yönetmen” şeklinde sınırları silikleştiren konumda değerlendirdim. Tiyatro müzik ile girdiği ilişkide dönüşüme uğrarken hatırı sayılır bir yenilenme umudu da taşıyordu. Bu kesişme ortamında nasıl bir yenilenme tespit ettiğimi ifade edecek olursam, öncelikle tiyatro müzik ile girdiği alışverişte aklın süzgecinden kurtuldu diyebilirim. Üzerinde durulan oyunlarda “bestelenir” gibi yan yana gelen tüm öğeler aklın sınıflandırmasına ve

anlamlandırmasına meydan okur nitelikte pratikler sergiler. Bu sergilemeden çıkan seyir durumunda ise seyircinin “akıl gözüne” bir perde indirilir gibidir. Yani seyircilerin “tıkanan” duyuları açılırken akı, deyim yerindeyse devre dışı bırakılır. Bunun yanında Bestelenmiş Tiyatro olarak oluşturulmuş oyunları hatırladığımızda ise müzisyenlerin oyuncu olarak sahne üzerinde enstrüman çalmak ya da şarkı söylemek dışında neler yapabildiği üzerinde durulduğunu görürüz. O zaman sınırların da iç içe geçtiğini tespit etmiş oluruz. Oyun ama konser, müzik tiyatrosu ama sahnelenmiş konser, oyuncu ama müzisyen, yönetmen ama besteci gibi örneklerle sınırların nasıl silikleştiği daha net e gelir. O hâlde sınırlar ortadan kalkarken özgürleşen seyirci olur.

Opera üzerinde durduğum bölümde ise benzer şekilde klasik operadan ayrıldığımız noktada karşımıza “anti-opera” ya da “opera olumsuzlaması” gibi fikirler çıkar. John Cage ve Louis Andriessen gibi besteciler sayesinde opera klasik bağlamı dışında örnekler sergilerken Birleşik Sanat Eseri’nin karşısında “hibrit” bir sanat estetiğinin belirdiğini tespit ettim. Bu hibrit form Heiner Goebbels’in eline geçtiğinde “opera olmayan operalar” “sahne olmayan sahnelerde” yorumlanmaya başlar. Bu pratik yine üzerinde düşündüğüm bir nokta idi. “Sahne olmayan sahne”de yorumlanan bu operalar neredeyse uçsuz bucaksız uzamlarda estetik olarak özerkliklerini ilan ederler. Devlet opera binalarının dışında alternatif mekânlarda yapılan bu örnekler operanın olmazsa olmazlarını yerinden ederken uzamda, sahne sanatlarının kadim aktörlerini de silikleştirip yok ederler. Üzerinde durduğum son opera örneği *De Materie*, oyuncu, opera solisti ya da dansçı arasında ayırım gözetmeksizin hepsini öğüten teatral bir makineye dönüşür adeta.

*De Materie*’nin izleme fırsatı bulduğum provalarından birinde sahneye konumlandırılan yüz kadar koyunun “anlamsızca” dolaşmalarını izliyordum. Heiner Goebbels’in yanına yaklaşp sordum: “Nasıl bir stratejiden bahsedebiliriz?” Bana bakıp, “Ne kadar dokunaklı değil mi?” cevabını verdi. İşte o anda tarihi bir ana şahitlik ettiğimi çok geçmeden anladım. Yüzyıllar boyunca seyircinin bakışını kondurduğu sahne şimdi bakışlarını seyirciye iade ediyordu.

Boşu düşen bakış temsile tutunamadığı için de havada asılı kalıyordu. Hiçbir akıl süzgeciyle alımlayamazdık bu anı. İşte o sebepten opera bize “dokunuyor”, anlamlandıramadığımız bir etki bırakıyor üzerimizde. Bir kez daha akıl bir süzgeç olarak askıya alınmış oluyor.

“İnsanın merkezden uzaklaştığı” bir teatral estetik olarak değerlendirmeye çalıştığım bu tiyatro biçimini her ne kadar Heiner Goebbels oyunları üzerinden örneklemiş olsam da dilerim ki oyunlara getirilen yaklaşımlar Goebbels’in çağdaşı yönetmenlerin oyunları için de bir okuma modeli olarak benimsenebilir. Namevcudiyet her ne kadar Goebbels’in yaratıcı kimliğinin yanında eğitmen ve kuramcı kimliğiyle geliştirdiği ve katkı sağladığı bir estetik yaklaşım olsa da diğer yönetmenlerin tiyatro anlayışlarıyla paralellik gösterebilir. İnanıyorum ki namevcudiyet yalnızca Goebbels’in oyunlarında tespit edilen bir estetik yaklaşım olarak kalmayıp diğer yönetmenlerin estetiklerini de anlamlandırma konusunda aydınlatıcı olacaktır. Çalışma boyunca üzerinde durduğum isimler ve Türkiye literatürüne tanıştırdığım “enstalasyon olarak tiyatro” ve “Bestelenmiş Tiyatro” gibi teatral kavramlar bakımından tezin bu alanda yapılacak araştırmalara öncülük edeceğini umut ediyorum.

## KAYNAKÇA

- Abulafia, Yaron: **The Art of Light on Stage Lightning in Contemporary Theatre**, Routledge, New York, 2017
- Alain, Paul&Harvie, Jen: **The Routledge Companion to Theatre and Performance**, Routledge, New York, 2014
- Andriessen, Louis: **De Materie**, RuhrTriennale Program Kitapçığı
- Appia, Adolph: **Adolph Appia 1862-1928 actor-space-light Pro** Helvetia-Arts Council of Switzerland, Zurich, 1982
- Aristoteles: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1987
- Artun, Ali: **sanat manifestoları Avangard Sanat ve Direniş**, Derleyen ve Sunan: Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015
- Badiou, Alain: **The Age Of The Poets And Other Writings Twentieth-Century Poetry And prose**, Verso, London, 2014
- Baudrillard, Jean: **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2001

- Bay-Cheng, Sarah: **Mama Dada Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre**, Routledge, New York, 2004
- Beyst, Stefa: (2005, Ağustos) **"John Cage's Europeras A Light and Soundscape as a Musical Manifesto"**, Erişim Adresi: <http://d-sites.net/english/cage.html>
- Birringer, Johannes: **"Choreographic Objects: Stifiers Ding"**, s.1-14, Erişim Adresi: <http://people.brunel.ac.uk/dap/Stifiers%20Dinge.pdf>
- Blanchot, Maurice: **Günün Deliliği**, çev. Levent Kavas, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1996
- Bleeker, Maaike: **Thinking That Matters: Towards a Post-Antropocentric Approach to Performance Design", Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design**, edited by Joslin McKinney and Scott Palmer, Bloomsbury Methuen Drama, London, 2017
- Bowers, Jane Palatini: "The Composition That All the World can See: Gertrude Stein's Theatre Landscapes", **Land/Scape/Theatre**, Edt: Elinor Fuchs and Una Chaudhuri, The University of Michigan Press, United States of America, 2002
- Bowers, Jane Palatini: **They Watch Me as They Watch This Gertrude Stein's Metadrama**, University of Pennsylvania Press, United States of America, 1991

- Bowers, Jane Palatini: **Women Writers Gertrude Stein**, The Macmillan Press, London, 1993
- Brown, Dennis: **The Modernist Self in the Twentieth-Century English Literature A Study in Self-Fragmentation**, Palgrave Macmillan, the United States of America, 1989
- Brown, Hilda Meldrum: **The Quest for the Gesamtkunstwerk & Richard Wagner**, Oxford University Press, United Kingdom, 2016
- Bruns, L. Gerald: **Maurice Blanchot The Refusal of Philosophy**, The John Hopkins University Press, the United States of America, 1997
- Buket: (2014, 22 Eylül). **John Cage: Tabuları Yıkan Mucit Müzisyen**. [Blog yazısı]. Erişim adresi: <http://www.sanatblog.com/john-cage-tabulari-yikan-mucit-muzisyen/>
- Cage, John: **Silence**, 50<sup>th</sup> Anniversary Edition, Wesleyan University Press, Middletown, 2011
- Cairns Watson, Dana: **Gertrude Stein and The Essence of What Happens**, Vanderbilt University Press, United States of America, 2005
- Candan, Ayşin: **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013
- Canetti, Elias: **Kitle ve İktidar**, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017

- Carlson, Marvin: **Tiyatro Teorileri Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım De Ki Basım Yayın, Ankara, 2007
- Charlotte, Bomy: (2011, 4 Nisan) **“Heiner Goebbels et les nouveaux du théâtre musical”** [Heiner Goebbels and new territories of musical theatre], Erişim Adresi: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1384>
- Claire, Warden: **Modernist and Avant-Garde Performance – An Introduction**, Edinburgh University Press, Great Britain, 2015
- Craig, Edward Gordon: **Tiyatro Sanatı Hakkında**, çev. Nureddin Sevin, Milli Eğitim Basımevi, Ankara, 1940
- Debord, Guy: **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- Deleuze, Gilles ve
- Guattari, Felix: **A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia**, University of Minnesota Press, London, 1987
- Derrida, Jacques: “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation” **Writing and Difference**, çev. Alan Bass, Routledge, London, 2001
- Dixon, Steve: **“The philosophy and psychology of the scenographic house in multimedia theatre”** (2010) The philosophy and psychology of the

scenographic house in multimedia theatre,  
International Journal of Performance Arts and  
Digital Media, 6:1, 7 DOI: 10.1386/padm.6.1.7\_1

Dolar, Mladen: (2009) **Interview: Mladen Dolar** / Raportör:  
Conny Habbel. Erişim Adresi:  
<http://www.wiegehtkunst.com/?p=599>

Dolar, Mladen: **Sahibinin Sesi**, çev. Barış Engin Aksoy, Metis  
Yayınları, İstanbul, 2013

Edelstein, Marilyn: **Metaphor, Meta-narrative, and Mater-narrative  
in Kristeva's "Stabat Mater", Body/Text In Julie  
Kristeva - Religion, Women, and Psychoanalysis**  
Editör: David Crownfield, State University of New  
York Press, The United States of America, 1992

Eiermann, Andre: **"A postspectacular perspective on  
'relational aesthetics' and audience  
participation"** framing a mirage, edt by BIT  
Teatergarasjen, BIT Teatergarasjen Strandgaten  
205 5004 Bergen Norway, t,y

Eliot, T.S.: **Çorak Ülke**, Erişim Adresi:  
<https://www.antoloji.com/corak-ulke-2-siiri/>

Fairman, Richard: (2010, 30 Nisan). **"Angst and the over 40s"**,  
Erişim Adresi: [https://www.heinergoebbels.com/en/  
archive/texts/reviews/read/629](https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/629)

Felsenfeld, Daniel: (2001, Ağustos) **"Black on White"**, Erişim Adresi:

<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/306>

- Ferrer, Maria Clara: **Impersonal Presences: tones of human in the landscape- scene**, Brazzilian Journal on Present Studies, 2017
- Fetterman, William: **John Cage’s Theatre Pieces, Notations and Performances**, Routledge, 2010, New York
- Fischer-Lichte, Erica: **Performatif Estetik**, çev. Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016
- Fischer-Lichte, Erica: **The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies**, edited by Minou Arjomand and Ramona Mosse, Translated by Minou Arjoman, Routledge, New York, 2014
- Forsythe, William: **“Choreographic Objects”**, William Forsythe and the Practice of Choreography, Routledge, the USA, 2011
- Freytag, Gustav: **Freytag’s Technique of Drama: an exposition of dramatic composition and art**, çev. Elias MacEwan, digitalized by The Internet Archive, 2007, <https://archive.org/details/freytagstechniqu00freyuoft/page/n3>
- Gardner, Lyn: (2013, 26 Ağustos). **“All That Fall”**, Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/stage/2013/aug/26/all-that-fall-edinburgh-review>
- Glandien, Kersten: (2005). **Different Ways – The Aesthetics of Heiner Goebbels**,1-4. Erişim Adresi:

[http://kerstenglandien.com/wp-content/uploads/2016/10/hg\\_sos\\_05.pdf](http://kerstenglandien.com/wp-content/uploads/2016/10/hg_sos_05.pdf)

Glieve, Gerd: (1994, 31 Ocak). "**Suggestives Gedicht vom Fremdsein**" [Suggestive Poem of Alienation]  
Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/465>

Goebbels, Heiner: (1995) **More like an architect**/Raportör: Stephan Buchberger. Erişim Adresi:  
<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/91>

Goebbels, Heiner: (2013) **An interview with Heiner Goebbels / Raportör: Lukas Jiricka**. Erişim Adresi:  
<http://18.konfrontacje.pl/en/an-interview-with-heiner-goebbels-by-lukas-jiricka/>

Goebbels, Heiner: (2008) **Nothing is more beautiful than an empty stage** / Raportör: Peter Laudenbach. Erişim Adresi:  
<https://www.kfda.be/en/program/stifters-linge-2>

Goebbels, Heiner: (2017) **Heiner Goebbels Lecture "Aesthetics of Absence"**. Erişim Adresi: <http://realkyoto.jp/en/article/heiner-goebbels-lecture/>

Goebbels, Heiner: (2001) **Interview with Heiner Goebbels** / Raportör: Daniel Felsenfeld. Erişim Adresi:  
<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/64>

- Goebbels, Heiner: (2000) **Eraritjaritjaka**. Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/material/read/533>
- Goebbels, Heiner: (2000) **Material**. Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/material/read/505>
- Goebbels, Heiner: (1996) **Opening up the text** / Raportör: Alan Read. Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/89>
- Goebbels, Heiner: (2008) **Sing-along-a-Kafka** (Interview with Hilliard Ensemble) Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/articles/read/400>
- Goebbels, Heiner: (1997) **Text as Landscape**. Erişim Adresi: [https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts\\_by\\_heiner\\_goebbels/read/240](https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/240)
- H. Schröder, Julia: **“European Opera as Viewed from a Distance”, The Role of Music in European Integration**, ed. by Albrecht Riethmüller, De Gruyter Akademie Forschung, Germany, 2017
- Haupt, Sabine: (2004, 23 Ağustos) **Russian Doll System**. Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/343>

- Hölderlin, Friedrich: **Şiir ve Tragedya Kuramı**, çev. Mehmet Barış Albayrak, Notos Kitap, İstanbul, 2012
- Jentzsch, Cornelia: **Die Songline in Canettis Denken** [The Songlines in Canetti's Thinking] Erişim Adresi: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/articles/read/119>
- Kalb, Jonathan: **Beckett in performance**, Cambridge University Press, New York, 1989
- Kalb, Jonathan: **“Samuel Beckett, Heiner Müller and Post-dramatik Theatre”, Samuel Beckett: Endlessness in the year 2000**, edt: Angela Moorjani, Carola Veit, Rodopi, Amsterdam – New York, NY 2001
- Kantor, Tadeusz: **Objects** Çev. Monika Markiewicz. Erişim Adresi: <http://www.cricoteka.pl/old/en/main.php?d=plastyka&kat=21>
- Karacabey, Süreyya: “Bir Tarih Bakış Kara: Heiner Müller İçin Küçük Bir Giriş, Hamlet Makinesi, Heiner Müller, çev. Zehra Aksu Yılmaz, De Ki Basım Yayın, Ankara 2008
- Karacabey, Süreyya: **Modern Sonrasında Dramatik Metinler**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2003, sayı:15 s: 92-93
- Kearney, Richard: **Transitions Narratives in Modern Irish Culture**, Manchester University Press, Manchester, 1988
- Kern, Stephen: **Nedenselliğin Kültüren Tarihi Bilim**, Cinayet Romanları ve Düşünce Sistemleri, çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul, 2008

- Manuel, Pedro: **Theatre without Actors Rehearsing New Modes of Co-presence** (Doktora tezi, Utrecht Üniversitesi, Hollanda), Erişim Adresi:  
<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/358079/Manuel.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Maras, Carolin: **Domestication Of A Pyramid** By Magdalena Jetelova [Editorial]. Erişim Adresi:  
<https://www.ignant.com/2015/12/01/domestication-of-a-pyramid-by-magdalena-jetelova/>
- Margolies, Eleanor: **Props Readings in Theatre Practice**, Palgrave, London, 2016
- McKeon, Ed: **In Media Res: Heiner Goebbels, Aesthetics of Absence: Text on Theatre**. Erişim Adresi:  
<http://thirdtext.org/In-Media-Res>
- Michal, Kobialka: **Further on Nothing Tadeusz Kantor's Theatre**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009
- Morrison, Richard: (2010, 30 Nisan) **I Went to the House** at the Barbican. Erişim Adresi:  
<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/628>
- Noel, Witts: **Tadeusz Kantor**, Routledge, The USA, 2010
- Ortega y. Gasset, Jose: sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler, çev.Neyyire Gül Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017

- Pavis, Patrice: **Gösterimlerin Çözümlemesi**, çev. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000
- Pavis, Patrice: **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999
- Power, Cormac: **Presence in Play: A critique of Theories of Presence in Theatre**, Rodopi Amsterdam-New York, NY, 2008
- Pritchett, James: (1994) **On John Cage's Europeras 3&4**. Erişim Adresi: <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/europ3n4.html>
- Puchner, Martin: **Stage Fright Modernism, Anti-Theatricality and Drama**, The Johns University Press, the United States
- R. Simms, Bryan: **The Atonal Music of Arnold Shoenberg 1908-1923** Oxford University Press, New York, 2000
- Ranciere, Jacques: **Özgürleşen Seyirci**, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınlar, İstanbul, 2010
- Rebstock, Matthia ve
- Roesner David: **Composed Theatre Aesthetics, Practices, Precesses**, intellect Bristol, Bristol, 2013
- Roesner, David: **Musicality in Theatre Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making**, Ashgate Publishing, England, 2014

Ronner Larsson, Susanne: **“Postmodernism and Identity. John Cage’s *Européras 1&2* in Zurich 1991 – when a staged anarchy creates anarchy among the participants”, *Intersection and interplay Contributions to the cultural study of music in performance, education, and society*, ed. Petter Dyndahl, Media-Tryck, Lund University, Lund, Sweden, 2013 s. 85-105**

Royle, Nicholas: **Jaques Derrida**, Routledge, London, 2003

Salzman, Eric ve

Desi, Thomas: **The New Music Theatre Seeing the Voice, Hearing the Body**, Oxford University Press, New York, 2008

Siegmund, Gerald: **Jérôme Bel. Dance, Theatre and the Subject**, Palgrave Macmillan, London, 2017

Stein, Gertrude: **Geography and Plays**, The Four Seas Company, Boston, 1922

Stein, Gertrude: **Look at Me Now and Here I Am Writings and Lectures 1909-45**, Penguin Books, London, 1990

Gertrude Stein: **Operas & Plays**, Station Hill Press, the United States of America, 1987

Terzopoulos, Theodoros: **Dioynysos’un Dönüşü**, çev. Burç İdem Dinçel, Habitus Kitap, İstanbul, 2016

Till, Nicholas: **“A New Glimmer of Light: Opera, Metaphysics and Mimes”**, *The Legacy of Opera Reading Music Theatre as Experience and Performance*, edited by

Dominic Symonds and Pamela Karantonis, Rodopi  
B.V., Netherlands, 2013

Tubridy, Derval: Theatre and Installation: Perspectives on Beckett,  
Contemporary Theatre Review: Staging Beckett and  
Contemporary Theatre and Performance Cultures,  
special issue ed. Anna McMullan and Graham  
Saunders. 27:4 Spring 2018

Ubersfeld, Anne: **Reading Theatre**, University of Toronto Press,  
Canada, 1999

Uno Everett, Yayoi: **The Music of Louis Andriessen**, Cambridge  
University Press, The United Kingdom, 2006

van Baarle, Kristof: (2015) The Performer is absent: spaces of absence  
in the contemporary performing arts Erişim  
Kaynağı: [https://biblio.ugent.be/publication/  
7183385](https://biblio.ugent.be/publication/7183385)

Van den Dries, Luk: **Rubens Never Used Green, No Beauty For Me  
There Where Human Life is Rare On Jan  
Lauwers' Theatre Work with Needcompany**,  
editör: Christel Stalpaert, Frederik Le Roy, Sigrid  
Bousset, Academia Press and International Theatre  
& Film Books, Belçika, 2007

Yüksel, Ayşegül: **Samuel Beckett Tiyatrosu**, Habitus Kitap,  
İstanbul, 2017

## ÖZGEÇMİŞ

**Ferdi Çetin**, 1988 yılında Edirne’de doğdu. İstanbul Üniversitesi Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun oldu. Aynı bölümde Gertrude Stein’in oyunları üzerine yaptığı akademik çalışmasıyla yüksek lisans eğitimini tamamladı. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü’nde “Tiyatroda Namevcudiyet: Heiner Goebbels Oyunları” isimli tez çalışmasını hazırladı. 2011 yılında *Minâ Urgan Ödülü*’nün sahibi olan Ferdi Çetin’in öyküleri *Kitaplık* ve *Sözcükler* gibi dergilerde yayınlandı. 2012 yılında Yusuf Demirkol ile birlikte *ba- tiyatro*’yu kurdu. 2016 yılında yazdığı *Hafızasını Kaybeden Müzeden Bir Traktöre Mektuplar* isimli oyun iki sezon boyunca sahnelendi ve ekibin deneysel tarzının en iyi örneklerinden biri halini aldı. Evimizi Böyle Yaktım isimli öykü kitabı Yapı Kredi Yayınları tarafından yayınlandı. Ferdi Çetin aynı zamanda *GalataPerform*’da dramaturg olarak çalışıyor ve oyun çeviri yapmaya devam ediyor.