Postmodernizmin tek ve biricik,
her şeyi birden tanımlayan,
kendine dair, özgün, çok büyük bir teorisi yoktur.
Onun her şeyi tanımlayan, kendine dair,
neredeyse sonsuz sayıda, teoriyi reddeden,
özgün teorileri mevcuttur.
O yüzden bu çalışma, kendisinden yola çıkarak
"karakterin ölümü" tartışmasını sürdürdüğümüz,
Fuchs'u, düşün dünyasını belirleyen
isimlerin ve olayların genel bir çerçevesi
ve
kendi aktarımlarının silsilesi içinde,
ideolojik ve yöntemsel açıdan
değerlendirmek amacı taşır.
Böylelikle karakterin ölümüne giden yolun
düşünsel yapıtaşlarından hiç değilse bazılarına
ulaşılabileceği varsayılmıştır.

9 786256 794269

Kapak resmi:
Pinocchio,
Bir kuklanın maceraları:
Collodi, Carlo, 1826-1890

Mitos-Boyut® • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 197

FUNDA ÖZŞENER / DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 2

Funda Özşener

Dramatik Tasarımın Temel Kavramları 2

Karakter



Mitos-Boyut® • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 197

FUNDA ÖZŞENER

DRAMATİK TASARIMININ TEMEL KAVRAMLARI 2

FUNDA ÖZŞENER

DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 2

Karakter

Türkiye Yayın Hakları:
TEM Yapım Yayıncılık Ltd, 2024

Baskı: Mutlu Print Basım Tic. Ltd -. Topkapı/İst; Tel. 212. 577 72 08
Davutpaşa Cad. Güven İşmerkezi C Blok, No. 256, Sertifika No. 48627

1. Baskı: 2024

ISBN 9786256794269

Mitos-Boyut®
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Osmanlı Sok., Osmanlı İşmerkezi, 18/12, Taksim-Beyoğlu/ İstanbul
Tel. 212. 249 87 37-38; Faks. 212. 249 02 18
E-posta: mitosboyut@gmail.com
web: www.mitosboyut.com.tr

Mitos-Boyut® • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 197

FUNDA ÖZŞENER

DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 2

Karakter

Mitos Boyut

İÇİNDEKİLER

Karakterin Ölümü'nü Yeniden Okumak, 7
Modern Yeni Dünya: Gizemli Bir Ölüm, 11
Fail: Ibsen ya da Beckett, 26
Babalık ve Oğulluk, 36
Williams: Modernizm ne zamandı? 41
Pinokyo'nun Karanlığı, 64
Bir Hayattan, Bazı Serüvenlere, 75
Herkes ve Diğerleri, 79
İç Görü, 91
Bir Ateşin Anatomisi, 98
Her Şey Olup Biterken, 111

•

NOTLAR, 113

Genel bir postmodern tiyatro incelemesi,
postmodern tiyatroya ilişkin kapsayıcı bir bakış açısı
beklentisi taşıyan okurlar, burada beklentilerinin
karşılığını bulamayacaktır. Aslında bir zamanlar ben de
kitabın tamamının bu biçimi alacağım düşünmüştüm.
Ama çalışmanın bu iddiayı taşımayı sürekli reddedişi,
ya teatral postmodernizmin bir görünüp bir kaybolan
işaretlerinden böyle bir genel değerlendirilme çıkarılması
için henüz çok erken olmasından ya da bu türden bir
değerlendirmenin benim zihnimin çalışma biçimiyle
uyuşmamasından kaynaklanıyordu.
Nedeni hangisi olursa olsun, bu türden bir genel
değerlendirme genel ilkelerin özel durumlara
uygulanmasıyla gerçekleşme eğilimi taşır oysa benim
çalışmam bunun tam tersine doğru açılmakta;
tiyatroda karşılaşılan özel birtakım olaylara
uygun olabilecek genel ilkeleri aramaktadır.

Fuchs, 1996

Karakterin Ölümü'nü Yeniden Okumak

Fuchs, postmodern geçişin yarattığı genel etkiyi tanımlarken; *sanat dünyası ve akademik çevreler içinde yer alan bizler için bunun anlamı biçemlerin ve disiplinlerin ayrımlarının arasındaki sınırların yok olmasıydı* ifadesini kullanır. Bu serzeniş hem kendini hem de çevresini estetik, entelektüel ve akademik bir konumlandırmadan öte, zaman zaman şaşkınlık ve krizlerle bölünen, öznel bir deneyime taşır.

1933 doğumlu olan Fuchs'un büyük bölümü modern ve özellikle seksenlerden sonra postmodern felsefeler, söylemler ve terminolojilerle çevrili kişisel alanı, periferden çok, giderek merkeze yerleşmiş gözükür şüphesiz. Fakat bundan da önemlisi, kimi zaman oldukça sıra dışı topluluklar üzerinden yürüyen tiyatro analizleri; kişisel tecrübesinin biçimlediği, tartışmaya yakın duran ancak açık olma gayretindeki, ölçülü, postmodern estetik bakış açısını ortaya koyar.

Benzer durum yani kişisel ve tarihsel tecrübenin yarattığı farklar, Fuchs'un kitabının başından itibaren ele alınan filozof, eleştirmen, teorisyen ya da sanatçılar arasındaki ayrımları da işaret eder. Örneğin Szondi'nin kişisel modernizm deneyimini farklı açılardan ele alan Tori ya da Nygaard'ı olduğu kadar Foucault, Derrida, Frankfurt Okulu ya da postyapısalcıları, mensubu oldukları özgün, fikri merkezlerde, belirli bir tarihsel perspektifle anlamaya olanak tanır. Görünen o ki modernitenin şahıslara has deneyimleri, süratli tarihsel bir akışın yarattığı, kendine özgü koşullarda; modern kimlik ve modernist bakış açılarını, dönemsel açıdan ciddi olarak biçimlendirmekte ve farklı yöntem seçenekleri sunmaktadır. Williams'ın ifadesi ile bu bakış ve yöntem; sorunlu bir tarihin, tarihsel bakışla sorgulanması, bir sorunun tarihsel bakışla ele alınmasına dayanır. Ama bu sorun, aynı zamanda günümüzün, egemen ve yanıltıcı ideolojilerinden biri konumundadır (1989).

Fuchs'un bizleri basamak basamak, karakterin ölümüne götürecek olan analizleri; elimizdeki kitabın (The Death of Character Perspectives on Theater after Modemism), 1996 senesine ait olduğu düşünüldüğünde ve 1970'lerin sonu ile belirgin ve ısrarlı biçimde, 1980'ler boyunca devam etmiş olan, derinlikli postmodern analizlere olan nihai aşinalığımız dikkate alındığında, belki de artık pek çok okur ya da öğrenci için sıra dışı ve yepyeni sayılmayacaktır. Ne var ki; postmodernizme ilişkin, doğal olarak modernizmi de kapsayan, ciddi ana-

lizlerin her biri, kendi çeşitliği içinde incelenmeye değer ve biraz da zorunludur.

Dahası, zaten postmodernizmin tek ve biricik, her şeyi birden tanımlayan, kendine dair, özgün, çok büyük bir teorisi yoktur. Onun her şeyi tanımlayan, kendine dair, neredeyse sonsuz sayıda, teoriyi reddeden, özgün teorileri mevcuttur. O yüzden bu çalışma, kendisinden yola çıkarak "karakterin ölümü" tartışmasını sürdürdüğümüz; Fuchs'un, düşün dünyasını belirleyen isimlerin ve olayların genel bir çerçevesini çizmek, onu kendi aktarımlarının silsilesi içinde sadece bağlamları ve bazen de bağlantılarını yeniden düzenleyerek, biraz daha detaylı şekilde, ideolojik ve yöntemsel çerçevesinden değerlendirmek amacı taşır. Böylelikle karakterin ölümüne giden yolun düşünsel yapıtaşlarından, hiç değilse bazılarına ulaşılabileceği varsayılmıştır.

Aristoteles'ten bu yana hepimiz önemli tiyatro adamlarını tanımış, onların tahlillerini okumuş ayrıca tiyatro sanatına etki eden, büyük sosyal ve kültürel değişimleri öğrenmiş ve nihayet, günümüze geldikçe Lacan (1901-198), Barthes (1915-1980), Lyotard (1924-1998), Foucault (1926-1984), Derrida (1930-2004), Kristeva (1941-) gibi önemli, post-yapısalcı düşünürleri (ki Fuchs bu isimlere yakındır diyebiliriz) benimsemişizdir. Böylelikle, onların, her birimizde zihinsel devrimler yaratan, bunalımlarımıza ve umutlarımıza kaynaklık eden, sarsıcı fikirlerinin, öngörülerinin, teşhislerinin tadını almışızdır. Dolayısıyla bu yeniden okumanın bizi ulaştıracağı kimi sonuçlar gerçekten ilginç olabilir.

İlginç olabilir çünkü Fuchs'un alıntıladığı *kadın ve erkek kuramcıların tarif etmiş olduğu kültürel yörüngeler, birbirlerinin tersine doğru gidiyor olsa da Batı kültürü kendini çok farklı anlatılara bölmüş ve bu anlatıların rol aldığı metaforik tiyatro sahnesinde, değerli bir teatral arena olan şimdide* yolları teorik ve pratik anlamda, her şeye rağmen kesişen bu isimlerle büyük tablolar yaratmıştır. Fuchs'un, kesişmelerden oluşan tabloları, çözümler ve gözden kaçanlara işaret eder. Dolayısıyla onu yöntemini göz ardı etmeden okumak gerekir. Fuchs bir felsefeci değildir fakat o Amerika'nın önemli tiyatro eleştirmenlerinden biridir. Fikirleri, 1950 sonrası Avrupa'sında ve Amerika'sında, modern estetik ve kültürel hareketlerin yol açtığı, teatral etkinlikleri incelediği kitabında, post-avangard ve post-modern tiyatroya kısmen, ölçülü bir yakınlıkta izah edilmiş ve farklı bir boyutta fakat yine de benzer biçimde, tıpkı Szondi gibi tiyatronun temsil krizinde olduğu düşüncesi dile geti-

rilmiştir. Aristotelesçi dram sanatı, postmodernitenin getirdiği değişimler sebebiyle, yapı-söküme uğramış ve postmodramatik tiyatro, aynı zamanda bu çeşitlilikten beslenmiştir. Yaygın olarak bilindiği ayrıca kabul gördüğü haliyle, Fuchs da söze dayalı estetik biçimlerin, yeni gösterim kodları ile nispeten zorunlu; sanatsal arayışlar bağlamında ise gönüllü şekilde üretilerek, geleneksel, sözel biçimlerle yer değiştirdiğini ve bunun da belirgin şekilde, modern tiyatro uygulamaları ile modern performans sanatının içinde, farklı katmanlarda açığa çıktığını söyler. Böylelikle postdramatik tiyatro, terk etmiş ve yapı-söküme uğratmış olsa dahi modern tiyatroyu, mecburen hâlâ hatırlar ve arkasından konuşur.

Fuchs'un yer yer bireysel tecrübeleri ile birlikte, genel kanaatlerini ve analizlerini paylaştığı, The Death of Character Perspectives on Theater After Modernism, ayrıca üslup tarzından doğan bir eleştirmen yakınlığı ve aktardığı, uygulama pratiklerinin detaylı sunumu ile kendine has postdramatik bir tiyatro anlatısı yaratmıştır. Böyle bir anlatı ortaya sürmek bir yanıyla oldukça güçtür çünkü hatırlamak gerekir ki; Fuchs'un içinden konuştuğu alan, eşzamanlı olarak *hem meşru hem de sahte bir perspektivizm döneminin* hakikat meselesini, yani hakikati en çok sorgulatan, *belki de en çok sorun yaratan ve tanımlanması en güç* problemlerinden birini üretmiş ve yeni kültür, söylenen ya da yazılan her şeyi süratle, aynı anda hem hakiki hem de sahte kılmıştır.

Özellikle sanat alanında, bütün varlığımızla hakikatin peşine düşmek bir sahteliktir fakat tersi de imkânsızdır.

Son olarak; lisansüstü sınıflarımdan birinde Fuchs'un kitabını "yeniden okumaya" karar verdik. Fakat bazı öğrenciler kitabı ya hiç okumamış ya da çok uzun zaman önce okumuştu. Yeniden okuma, her zaman bir ilk okuma gerektirdiğinden hep birlikte –daha önce okumuş olanlar da dâhil olarak- "hiç okumamışlık" okuması yaptık ve bir kez okumak yetmeyeceği için üçüncü okumadan sonra "yeniden okumaya" geçtik. Giriş bölümünün ilk sayfasını henüz tamamlamamıştık ki dehşetle önce Szondi okumamız gerektiğini fark ettim. Szondi'yi ise Poetika'dan tek pek az detay hatırlayan öğrenciler için Aristoteles ve zorunlu olarak tragedyalar ile başlattım. Giriş'in ikinci sayfasına geldiğimizde dönem bitmiş fakat biz youtube'da Leave It to Beaver dizisini yeni izlemeye başlamıştık. Dizi gerçekten uzundu ve elbette biraz demode idi. Fakat aklımızda kalanlar, Tadeusz Rozewicz'in Card Index'ini tam olarak kavramamıza hiç yetmedi. John Jones'un ingilizce poetika çevirisi tozu dumana katmıştı. Öğrenciler Antigone'nin aslında

bir psikolojisinin olmadığını öğrenmenin dehşeti ile hemen arkamda, duvarda asılı olan Freud portresine bakıyorlar o ise göz ucuyla Lacan'ı işaret ediyordu. Foucault, Derrida, Barthes, Baudrillard, Lyotard, Irigaray, Kristeva, Ibsen, Chekhov, Strindberg, Hauptmannn, Maeterlinck, Strindberg, Wilkinson, İsveç, Norveç, Almanya ve Avusturya, İtalya, Belçika ve ABD'den oyun yazarları, Moliere, Kleist, Hofmannsthal, Brecht, Giles, Szondi'nin entelektüel akıl hocaları Lukacs, Benjamin ve Adorno ayrıca Gert Mattenklott, Michael Hays, Hegel, Nietzsche, Bruno Snell ve diğer Alman eleştirmenler ile August Wilhelm Schlege'in ünlü Viyana Dersleri ve Hristiyanlık teolojisi üstüne dört İncil'i okumamızla nihayet Joseph Wood Krutch'a oradan da Robert Brustcin, Höyng, Thornton Wilder, Eugene O'Neill, Arthur Miller, Ferdinand Bruckner, Pirandello, Schulte-Sasse, Hans-Thies Lehmann, Goethe, Schiller, John Nygaard, Toril Moi, Frode Helland, Fredric Jameson, Rainer Maria Rilke, James Joyce, Artaud, Christopher Innes, Kierkegaard, Kant, Hegel, Marx, Durkheim ve Weber'e ulaştık. Hep birlikte Fransız devrimini anlamak için Napolyon'u iyice tanıdık. Bu isimlerin yanında Habermas, Jane Austen, Ruskin, Foucault, Derrida, Frankfurt Okulu, Postyapısalcılar, Gwyn Williams, Gogol, Flaubert, Dickens, Proust, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, Terry Eagleton, Jung ile yolculuğumuzu yarılamayı başardık. Manet'in tabloları ise muhteşemdi. Bu küçük inceleme, "basitçe" sanat tahsil eden, meçhul öğrencilerime adanmıştır…

Giriş dün bitti.

2024

1
Modern Yeni Dünya: Gizemli Bir Ölüm

Fuchs, yaygın olarak *Karakterin Ölümü*[1] olarak bilinen kitabını Modernizimden Sonra Tiyatro alt başlığı ile adlandırdığında aslında Postmodern tiyatro pratiklerinin, teoriler üzerinden, tek tek değerlendirilmesi çalışmalarının kapısını aralamış olur. Bu yaklaşım bir bakış açısının sonucudur şüphesiz. Çünkü teorisiz olduğunu sürekli vurgulayan, postmodern devasa teorilere yaslanarak, tiyatro sanatının genel bir incelemesini yapmak da mümkündür, Fuchs'un tercih ettiği gibi bağımsız, farklı uygulamalar üzerinden, bizzat tiyatroda postmodern olanın derin ve bazen de örtük örnekleri vasıtasıyla çıkarımlarda bulunmak da. İkincisi postmodernizmin hem ruhuna hem de doğasına daha uygun gözükmektedir. Fakat nihayetinde bu yöntem Fuchs'un ifadesi ile öncelikli olarak, yeni çalışmaları tanımlayıp, tarif edecek bir dil bulmak amacını taşır çünkü artık sadece tiyatrolarda beliren bir teatralleşme değil aynı zamanda kamusal alanı yani sosyal hayatı ve dolayısıyla söylemleri belirleyen bir teatralleşme söz konusudur. Her alan kendi içinde, bağımsızca fakat giderek bütün bir sosyal ağ, yapısal dilini değiştirecektir.

Batı dünyası bir dizi kavrama ilişkin süratli bir değişimden geçmektedir. Gerçeklik ve temsil ilişkisi, devam eden süreçte daha önce hiç olmadığı kadar farklı cepheler ve yeni bir öz kazanır. Çağdaş dünya, söz konusu bu cephelerin umulmadık bir toplamı ve sıra dışı bileşimidir.

Fuchs tiyatro sanatı ile ilgili olarak süreci, 1979 senesinde, workshop gösterimi olarak izlediği Leave It to Beaver Is Dead adlı oyun ile başlatır. Gösteri ile ilgili kişisel deneyimi, daha sonra Soho News'da yayınlanacak olan olumlu eleştiri yazısına rağmen hem estetik hem de düşünsel anlamda aslında oldukça çatışmalı ve kararsızdır. Yazıda, izlediği gösteri karşısında yaşadığı kafa karışıklığını, bir tür kaygı ile dile getirir. Fakat bunu yaparken bir yandan postmodern tiyatro estetiğinin pratik bir taslağını ve yol haritasını da çıkartmış olduğunu fark etmez:

Oyun kişilerinin belirsizliği, oyunun tuhaf, yapay dili, kısaltılmış

---

[1] Fuchs, E., (1996), The Death of Charctcter Perspectives on Theater After Modemism, *Karakterin Ölümü*, (2003), Çev.: Güçbilmez, B., Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, ISBN 975298084-8

yapısı, oyundan rock konserine ani ve beklenmedik geçişler ve özellikle de oyunun sunduğu evrenin ürkütücü göreliliği, neredeyse, yeni bir kültürün ya da yeni bir varoluş biçiminin özeti gibi görünüyordu. Yeni kültür, iki kez yok edilmiş bir dünyanın mantığıyla, sahte bir görüntü için gerçek bir yas tutma anlamıyla, oyunun adının içerdiği katmanlarda bile ima ediliyordu. Dışsal hiçbir referansın bulunmadığı bu neogerçekçi dünyada geçirdiğim gece boyunca, geçmek bilmez bir huzursuzluk duymuştum; sanki en temel varoluşsal güvencelerim aniden sahte bir belleğe ya da şu depozitosuz ürünlere dönüşmüştü. Postmodernizmin zihinsel baygınlığına kapılmıştım (Fuchs, 1996).

Ne var ki Beaver'ın beklenmedik ölümünden önce, daha 1960'da Tadeusz Rozewicz'in Kahraman'ı zihinleri zaten epeyce bulandırmıştır. Aslında bu süreç tarihsel anlamda, 1890'larda, Sembolist oyun yazarlarının, dramatik bir unsur olarak karakterin, dramatik yapının taşıyıcısı olduğu fikrini reddetmeleri ile başlamıştır fakat Rozewicz'in dizin kartlarından biri olarak, neredeyse küçük çekmeceden fırlayıvermiş, haylaz bir cin gibi gözüken kahramanı gerçekten, karaktere samimi bir başkaldırı, onu varlığın bir ifadesi olarak yokluğa terk ediştir. Böylece; *Card Index'in evreninde, bütün teatral gelenekler -klasik, Rönesans, avant-garde ve diğerleri,tükenmişlikleriyle* sunuluyor ve şayet kahraman *babasını huzura kavuşturmak için harekete geçmeyen* bir Hamlet olarak, *gösteri yapan bir pireye indirgeniyorsa, neden kahramanın çağdaş varisi, sırf tiyatroyu kurtarmak için parmağını oynatma zahmetine girsin ki? Yapılacak tek şey, Kahraman'ın söylediği gibi çekip gitmektir* ontolojisine ulaşılacaktır.

Bu kavşak Fuchs'un yaklaşımında; bir başlangıç noktası ya da milat olarak Aristoteles'e dönüşü ifade eder. Kitap nihayetinde postmodernizmin tiyatroya yöneleceği öngörüsü ile noktalanacak olsa da; Hegel ile doruğa ulaşıp, Nietzscheci bir asaletle yön tutulacak olan bu güzergah, farklı felsefi izlekler takip edilerek, ilk arzudan yani başından beri yanlış okunmuş bir Poetika idealinden doğacaktır:

1960'larda Poetika'ya, yaklaşık bir yüzyıldır süren trajik kahraman idealizasyonunun ardından, neredeyse insafsız bir açıklık kazandıran John Jones'un; ve böylece sahnedeki figürler kendi karakterlerini temsil etmek için aksiyonda bulunmazlar, kendi karakterlerini, aksiyonları adına barındırırlar çevirisi son derece önemlidir. Jones'a göre, Aristoteles tragedyayı özerk karakteri anlatacak terimlerle ele almıyordu (…) Jones'un etkili müdahalesinin üzerinden geçen yirmi beş yıl

boyunca, tragedya üzerine çalışan akademisyenlerin (özellikle Bruno Snell ve diğer Alman eleştirmenleri) Aristoteles'in karakterine, daha belirgin bir süreklilik niteliği, psikolojik bir nosyon katarak iyileştirme çabalarıyla yayınladıkları yeni, yeniden-gözden geçirilmiş metinleri basıldı. Bu eleştirmenlerden çoğu Jones'un olmayan karakter (no character) konumunu kabul etti (Fuchs, 1996).

Ve Aristoteles'in Poetika'da karaktere ilişkin olarak, aslında şu ifadeleri kullandığı fikri giderek terk edildi: Tragedya insanın değil de hareketin ve yaşamın taklidi olduğundan ve yaşam hareketi içerdiğinden, bunun sona erişi de bir nitelik değil hareket biçimidir. Dramatik aksiyon, bu anlamda, karakterin temsil biçimi değildir. Karakter, eylemin yan ürünü olarak ortaya çıkar. Bir tragedyanın sonu olaya ve olay dizisine bağlı olduğundan, oyunun finali her şeyden önemlidir. Yine hareket olmadan tragedya olamaz ama karaktersiz bir tragedya olabilir... Bir karakteri anlatacak bir dizi konuşma ve düşünce bir araya getirilirse, bu unsurlar ne kadar başarılı olmuş olursa olsun yine de bu açılardan daha yetersiz olan ama yine de bir olay dizisi ve sanatsal biçimde ardarda dizilmiş olayları olan bir oyun daha başanlı bir trajik etki yaratır. Öyleyse Olay Dizisi temel ilkedir ve tragedyanın ruhudur: Karakter ikinci plandadır.

Peki, daha derinlerde neler oluyordu? En başta Romantik yaklaşımın, dramatik yazına uygulanması ve romantik öznelliğin karaktere yansıtılması, *Friedrich Schlegel'in ağabeyi August Wilhelm Schlegel tarafından, 1808 tarihinde verdiği, ünlü Viyana Dersleri sırasında* gerçekleşmişti. Bu derslerde Schlegel, *çoktanrıcılıktan farklı olarak* büyük oranda Hristiyan teolojisine yaslanan; *insanın bütün içselliğinin ve yüreğinin en derininden geçenlerinin bile üzerinde hâkimiyet iddiasında bulunan mistik ve tinsel bir* tahayyül ile (öznellik) yeteneğinin birlikte geliştiğini *en ufak bir kuşkuya yer bırakmayan bir kesinlikle dile getiriyordu.*

Schlegel'e göre, bu beceri dramatik bir çerçeve içine yerleştirilen türlü davranış, tutku ve yapıya ilişkin unsurun gösterdiği kişileştirme idi. Ve yine bu becerinin büyük romantik şairi şüphesiz Shakespeare'di:

Shakespeare'in oyun kişileri, kristal saatlere benziyor hem zamanı diğer saatler kadar doğru gösteriyor hem de bu mükemmelliğin nasıl oluştuğunu içten, derinliğine görmemizi sağlıyor (Schlegel, 1973; akt: Fuchs, 1996)[2].

---

2 Schlegel, A., W., (1973), *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literatüre*, çev: John Black, New York

Böylelikle Schlegel, Shakespeare'in yeteneğini neredeyse mistik bir *kendini herkese dönüştürme yeteneğiyle* yani Romantik bir tahayyül olarak *insanın bütün içselliğinin ve yüreğinin en derininden geçenlerinin bile üzerinde hâkimiyet* kurabilen bir Hristiyanlık ile açıklıyordu.

Karakter, dramatik teori içinde parlak fakat kendi aleyhine, yeni temsil işlevleri ediniyordu ve bu işlevler; giderek modern, yeni dünyanın ve onun henüz gizli olan kavramsal ölümlerinin gerçekliğini, dramatik gerçeğin muammalı hale gelecek olan varlığı üzerine kuracaktı.

Günümüze doğru biraz daha yaklaşacak olursak fark ederiz ki; ne yüzyılın girişinde Szondi (1929-1971)'nin tanımlamasıyla kurallaşan Mutlak Dram (1956) ne bütün çağrışımlarıyla Modern Dram ya da estetik bir başkaldırı olarak Avangart tiyatro, yeni kültür aracılığı ile dünya ve onun gerçekliği arasında kurduğumuz ilişkiyi artık açıklayamamaktadır. Dahası, neredeyse böyle bir ihtiyaç veya ihtiyacın kendisine bir inanç hiç kalmamıştır. Post dramatik tiyatroya doğru yaklaşırken ise; sanki tarihsel bir kavşakta duraksanmış ve teoriler; modern dünya ile tiyatroya ilişkin bakış açılarıyla, belli isimler üzerinden neredeyse yeniden inşa edilmiştir. Söz konusu durumun sosyal alandaki neticeleri de yalın ve kolay anlaşılır değildir. Çünkü değişmiş biçimde, post modern, çağdaş dünya ile ortaya çıkacak olan şey; basitçe, *yeni* bir gerçek ve dolayısıyla *yeni* bir kültür değildir. *Yeni* oluş veya *yeni* olmak eskidir, yeni, eski zamanlara ilişkin, tanımlayıcı bir kavramdır. Nispeten içinde yaşadığımız bu dünyada doğan, ona bağlı olarak gelişen fakat bununla birlikte, totalden bağımsız biçimde, beklenmedik yönlere doğru yayılan, umulmadık o şey; bambaşka bir gerçeklik algısı, ihtiyaçlar listesi ve en geniş anlamıyla; bir hayata sahip olan, canlı, ömür süren bir karakterin temsil edilemezliğidir. Sonradan, dünya ancak bu yolla *iki kez yok edilmiş* olabilecektir.

Temsil krizi gerçekte her alanda görünür. Lacan, Foucault, Derrida, Barthes, Baudrillard, Lyotard, Irigaray, Kristeva gibi isimlerin postyapısalcı kuram ve yaklaşımları nihayetinde bu temsil krizinin ifade araçlarına dönüşecek ve etkileri insan bilimlerinin her alanını belirleyecektir. O vakte dek kabul edildiği anlamda; Bilgi, Kuram, Varlık, İnsan, Yazar, Anlatı, Eser, Temsil, Dram, Karakter gibi kavramların sonu, başka deyişle ölümü ilan edilecektir. Ve bu kavram veya olgulardan bir tekinin bile gerçek ölümünü fark etmek; tüm bir toplumu, o toplumun kurucu felsefesinin, kurallar bütününün, ilkelerinin, geçmiş ve tarihe ilişkin kavrayış ve inançlarının değişmiş hatta tümüyle değiş-

miş olduğunu kanıtlamaya yetecektir. Ya da zaten kavramsal ve olgusal ölüm ilanlarının ortaya çıkışı bu değişimin; ancak yine de farklı biçimde, *yeni olmayan* bir değişimin, hem kanıtı hem de ifşası olacaktır.

Post modern çağ bildiğimiz anlamda, bildik araçlarla temsil edilmek istememektedir. Bu açıdan neredeyse tümüyle inançsız ve aynı zamanda kendi imgesinin yansımasına dahi kapalı, çok parçalı ve mesafelidir.

Modern Dram teorisinin, Mutlak Dram olarak bilinen estetik yaklaşımı vasıtasıyla tanıdığımız, kurucu akıllarından Szondi, söz konusu temsil krizinin ilk ipuçlarını tiyatroda, Ibsen, Chekhov, Strindberg, Hauptmannn, Maeterlinck gibi yazarların eserlerinde; onları, dramın krizi karşısındaki çaresizlikleri ve faillikleri ile işaret eder.

Szondi'ye göre Chekhov nostaljik, Maeterlinck durağan, Hauptmann, kapitalizm ve buna bağlı olarak ortaya çıkan, toplumsal değişimlerle fazla ilgili, Ibsen, dramanın şimdiki çatışmasını istila edecek kadar hikâyecidir. Hikâyeyi oyunun geçmişinden alır ve sahnede var olanı terk edip, hikâyeyi bizzat oyuna dönüştürür. Dolayısıyla Szondi'nin bakış açısından; söz konusu yazarlar aracılığı ile kriz giderek, belirgin biçimde derinleşir, dram kaotikleşir, diyalog son bulur. İçerik ve biçim ilişkisi, dram aleyhine bozulmaya uğramıştır. Belki tüm bu isimler içinde sadece Strindberg'in eserleri özel bir yere sahiptir ve dolayısıyla diğer yazarlara nazaran Strindberg'in pozisyonu da kriz karşısında nispeten farklıdır. Yine de Strindberg de kendi başına bir kurtuluş reçetesi sunamaz.

Wilkinson; *Strindberg, Peter Szondi, and the Origins of Modern (Tragic) Drama*[3] adlı makalesinde Strindberg'in durumunu şöyle özetler:

Szondi'nin, Strindberg hakkında en iyi bilinen yorumları, 1956 tarihli Theorie des modernen Dramas (Theory of the Modern Drama) teorisi tezinin ilk bölümünde yer almaktadır. Bu kısa ve çoğunlukla kafa karıştırıcı çalışmasında Strindberg'i, çalışmaları; krizdeki dramayı temsil eden bir grup kanonik oyun yazarı (Ibsen, Chekhov, Maeterlinck ve Hauptmannn) içindeki en büyük biçimsel yenilikçi olarak tasvir eder. Strindberg'in oyunları, Szondi'nin tartıştığı diğer yüzyıl başı eserlerinden çok daha büyük ölçüde, teorisyenin biraz kışkırtıcı bir

3 Wilkinson Lynn R., Strindberg, (1997), Peter Szondi, and the Origins of Modern (Tragic) Drama, Scandinavian Studies, Vol. 69, No. 1, Winter , pp. 1-28, Published By: University of Illinois Press

şekilde mutlak dram olarak adlandırdığı, daha önceki bir gelenekten ayrılır ve yirminci yüzyıl dramatik edebiyatındaki gelişmelere giden yolu işaret eder (Wilkinson, 1997).

Zaman içinde Mutlak Dram'ın isim babası ve modern tiyatro teorisinin sahibi Szondi, hararetle alkışlanacağı gibi ciddi ve belki de dönemsel olarak zorunlu eleştirilerin de muhatabı olur. Çünkü nihayetinde kendisi hem tarihe hem de biçim ve içerik ilişkisinin diyalektik, zorunlu, Neo-Hegelci uyumuna içtenlikle ve derinden inanmaktadır. Bu bakış açısına göre Szondi için dram, daima yeniden belirlenen ve temel, mutlak özelliklerle karakterize edilen bir süreç olarak tarif edilir. Dram kendi kendine yeterlidir. Kendisi dışındaki her şeyden, her tür bilgi ve gerçekten arınmıştır. Dolayısıyla, neredeyse olumlu anlamda bir tür körlük, dışarıyı görmesini engelleyen koruyucu bir yalıtılmışlığın gerisinde yaşar. Kendi varlığının ötesinde hiçbir şeyi tanımaz. Zaten onu Absolute (Mutlak) yapan da böylesine kapalı, korunmuş ve bakışsız oluşudur.

O kadar ki Szondi'nin dramında, sahne üzerinde, üçüncü şahıs olarak yazarın varlığına dair bir anıştırmaya, imaya dahi yer yoktur. Szondi'nin dramı neredeyse trajik bir kahramandır, o derece kördür. Zamanın tragedyasında boy gösterir. Kendi sözünü konuşur, bir öte dünyadaymışçasına, sadece sahnede yaşam sürer. Böylelikle içinde yaşadığımız dünya ile diğer dünyanın, sahnenin ayrılığını kesinlemiş olur.

Mutlak Dram'ın temel kurallarının dışına düşmek, tümüyle tiyatronun dışına düşmek ve krizin girdabında kaybolmak anlamına gelir. Sonradan işleyişi açısından daha ayrıntılı değineceğimiz bu yapıdaki (Absolute Drama) aksamanın, temsiliyete, dolayısıyla tiyatro sanatının özüne, kalıcı hasar vereceğine inanan Szondi aslında bir taraftan kendi hilafına, *her çağda yazılabilir*, değişmez bir tür dram modeli ve kurallar bütünü inşa etmiştir.

Oysa kriz yepyeni bir tiyatro anlayışı ile sonuçlanacak, postdramatik metin kendi iç yasaları ile bir anlamda, kanunsuzluktan, bu kriz ve kusurlardan, şaşılacak derecede sağlıklı bir şekilde doğacaktır. Ne var ki o güne dek doğmuş olan kardeşlerinin hiçbirine benzememektedir.

Bu sebeple yani etkilenmeden ve büyüsüne kapılmadan Szondi'yi okumak zaten imkânsız olduğundan, onu öncelikle; teorisine yöneltilen yakın dönemli, çağdaş karşı çıkışlar üzerinden, tersine bir okuma ile tanımak gerekir.

Szondi'nin, Strindberg hakkındaki yorumlarını, makalesinin ilerleyen bölümlerinde, detaylı bir şekilde ele alıp, değerlendiren Wilkinson, Szondi'yi öncelikle, edebiyatçılık ile eleştirir. Mutlak Dram teorisi, tiyatro değil daha ziyade metin teorisidir ve bir tiyatro teorisi olduğu iddiasına rağmen sadece metinlerden türemiştir. Ibsen, Chekhov, Maeterlinck ya da Hauptmannn'nın yazılı metinlerini değilse bile tiyatrosunu, bu sanata has tüm unsurları ile dışarıda bırakmaktadır. Sonradan farklı pek çok eleştirmen ve akademisyenin üzerinde hassasiyet ile duracağı bu husus yani Szondi'nin edebiyatçılığı, teori krizinin, merkez noktasını oluşturur:

Theorie des modernen Dramas, tiyatro veya performanstan ziyade metinlere odaklanır ve kapsamı uluslararası olup, İsveç, Norveç, Almanya ve Avusturya, İtalya, Belçika ve ABD'den oyun yazarlarını kapsar. Batı geleneği perspektifinde yer alan, edebi dil ve edebiyat eseri, bu iki vurgu Szondi'nin akademik kariyerini bir bütün olarak karakterize edecektir. Drama ilgisi süreklidir:

Trajik ve on sekizinci yüzyıl dramatik teorileri üzerine makalelerin yanı sıra Moliere, Kleist, Hofmannsthal ve Brecht gibi çok çeşitli yazarların bireysel oyunlarını yayınladı. 1960'larda iki dizi ders verdi; bunların transkriptleri ölümünden sonra Das lyrische Drama des Fin de Siecle (Yüzyıl Sonunun Lirik Dramı) ve Die Theorie des bürgerlichen (Sivil Toplum Teorisi) adlarıyla yayınlandı (Wilkinson, 1997).

Batı geleneği perspektifine sıkı sıkıya bağlı kalmak, dar bir alanda, sınırlı sayıda yazar üzerinde çalışmak ve Mutlak Dram teorisini yazılı metinlere bağlı kalarak ortaya koymak, aslında, gerçekten de edebiyat eleştirmeni olan Szondi'nin sıklıkla karşılaşacağı karşı çıkışlardandır. Yine de Theorie des modernen Dramas'nın önemi yadsınmaz ve kitap yirminci yüzyıl tiyatrosunun ana kaynaklarından biri olarak varlığını ve teorik gücünü muhafaza eder. Derli toplu bir bakış açısı sunması bakımından dikkate değer bir kıymet ve tartışmasız bir etki yaratmaya devam etmektedir.

Giles de daha eski tarihli bir makalesinde (1987) tıpkı Wilkinson gibi bu tartışmasız etkinin sebeplerini Szondi'nin süreklilik gösteren teorik dram çalışmalarında ve akademik kimliğinde bulacaktır. Fakat hepsinden önemlisi Giles'e göre; Szondi, ortaya pratik bir reçete koymuş ve eleştirmenler de genel olarak bu formülasyonu benimseme eğiliminde olmuştur. Szondi'nin temel başarısı, dramayı kurallara bağlayarak, argümanlarını sanki bir tür dram şartnamesine, teknik kılavuza

dönüştürmesinde yatar. Uyguladığı spesifikasyon bir tür kullanım kolaylığı sağlar:

1983'te Boundary, Szondi'nin entelektüel akıl hocaları Lukacs, Benjamin ve Adorno'ya gösterilen ilgiye rağmen o zamana kadar çalışmaları eleştirel teorideki Anglo-Amerikan tartışmalarına pek az etki eden Peter Szondi'nin eleştirisine ayrılmış özel bir sayı çıkardı. Boundary'nin Szondi'nin öne çıkardığı çalışma alanlarından biri de modern drama üzerine yazılarıydı. Özel sayı, Szondi'nin ilk büyük eserinin bazı bölümlerinin İngilizceye ilk çevirisini içeriyordu. Theorie des modemen Dramas adlı çalışma ve Gert Mattenklott ve Michael Hays'in temel argümanlarına ilişkin iki önemli tartışma. Theorie des modernen Dramas ilk olarak 1956'da ortaya çıktı ve 1963'te küçük revizyonlarla yeniden basıldı. Yakın geçmişte üretilen modern dramanın çeşitli genel anlatımları arasında - Joseph Wood Krutch'un, Modernism in Modern Drama'sı, (Modern Dramada Modernizm) ve Robert Brustcin'in, The Theatre of Revolt'u (İsyan Tiyatrosu) akla gelir - teorik olarak açık ara en karmaşık olanıdır ve yalnızca modern drama eleştirisine değil tür teorisine de önemli bir katkıdır. Yaklaşık otuz yıl önce yayınlanmasından bu yana, ana argümanları neredeyse hiç tartışmasız kaldı; bunun nedeni, esasen eleştirmenlerin, Szondi'nin başlangıç noktası olan drama spesifikasyonunun geçerliliğini kabul etme eğiliminde olmalarıydı[4]

Öte yandan bir Szondi eleştirisi kurmak adına Höyng daha sistematik ve esere olan tüm gençlik hayranlığına karşın daha radikaldir. Peter Szondi's Theorie des modernen Dramas (1956/63): From Absolute Drama to Absolute Theory[5] (Peter Szondi'nin Modern Dramalar Teorisi (1956/63): Mutlak Dramdan Mutlak Teoriye) adlı makalesinde ele aldığı, bu teorinin kaynakları ve inceleme alanı meselesi, farklı bakış açıları ve karşı çıkışları destekler mahiyette olmasının yanı sıra aslında Szondi'ye yöneltilen tüm eleştirilerin yakın tarihli, tam ve çağdaş bir özetini sunar. Yine de her şeye rağmen Modern Dram teorisi, Mutlak Dram başlığı altında, yeniden teorize edilirken, hiç

---

4 Giles, S.,(1987), Szondi's Theory of Modern Drama, British Journal of Aesthetics, Vol. 27, No. 3, Summer, pp: 268 Published By: Oxford University Press

5 Höyng,P., (2009), Peter Szondi's Theorie des modernen Dramas (1956/63): From Absolute Drama to Absolute Theory, Monatshefte, Volume 101, Number 3, Fall, pp. 314-322 (Review), Published by: University of Wisconsin Press, DOI: 10.1353/mon.0.0156

değilse başlangıçta, çağdaşları kadar Höyng'ün de öğrencilik ruhunu bir süre etkisi altına almayı başarmıştır:

Bir yüksek lisans öğrencisi olarak Suhrkamp'ın ince kitabını ne kadar yararlı bulduğumu hatırlıyorum çünkü Szondi, Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Chekhov, Gerhart Hauptmann, Bertolt Brecht, Thornton Wilder, Eugene O'Neill ve Arthur Miller'in oyunlarına karşılaştırmalı bir bakış açısı kazandıracak, görünüşte zahmetsiz ve dolayısıyla çok daha ikna edici bir anahtar sağlıyordu (Höyng, 2009).

Fakat sonradan Höyng'ün bakış açısı değişecektir ve Szondi'nin modern dramaya yönelik analitik yaklaşımına ilişkin ilk ciddi eleştirilerinden biri; son derece kullanışlı olsa da, teorinin, bir tiyatro analistinin değil edebiyat eleştirmeninin teorisi olduğu ve bu sebeple de aslında tiyatroyu *göstergebilimsel bir alan olarak* terk ettiği yönünde olacaktır.

Tıpkı meslektaşları Giles ya da Wilkinson gibi Höyng de Szondi için tiyatronun bir metin olarak kaldığını söyler. Bu sebeple, Höyng'ün makalesinde; Szondi'nin, teatral uygulamalara yönelik bu indirgemeci yaklaşımının, birbiri ardına gelişecek bir dizi nedensel sorunsallık ile sonuçlanacağını ima ettiğini, daha başından fark etmek gerekir.

Höyng'e göre Szondi'nin bir kriz olarak işaret ettiği; *modern dramanın teatral anlamlandırmanın diğer araçlarını özgürleştirerek, diyalogdan uzaklaşmış olması* saptaması, gerçekte; bir sorunsalı değil aksine sahneye ilişkin olanı, teatral niteliği ve belki de çözümün tam kendisini işaret etmektedir. Aslında Höyng'ün Modern Dram teorisinden nihai beklentisi *taklitçi bir tiyatrodan* tümüyle kopuştur.

Höyng'e için Szondi, baskın şekilde, yakın olmak istediği Neo-Hegelci bir bakış açısına sahiptir ve onun için bir oyun ancak içeriği ile biçimi aynı olduğunda, estetik açıdan ikna edici olur:

Szondi, Elizabeth Dönemi ve Fransız Neoklasik oyunlarından bu biçim-içerik uyumunu çıkartıp, sınıflandırır ve oyunların özelliklerini buluşsal olarak şu şekilde işleyen Mutlak Dram olarak tanımlar.

Epik unsurlara karşıtlığı açısından Aristotelesçi poetikadan türetilen Mutlak Dram aşağıdaki üç koşuldan oluşur;

Dramatik kişilikler motive olmuş özerk bireyleri temsil eder.

Kişiler arası çatışmalar karşılıklı konuşmalarla çözülür. Böylelikle diyalog ortaya çıkar.

Olaylar, oyuncuları izleyen seyircinin önünde, doğrusal bir zaman dizisinde gerçekleşir (Höyng, 2009).

Höyng eleştirisinin sosyolojisi, şüphesiz modern toplum doğası

üzerine kuruludur. Bu toplum, Szondi'nin Mutlak Dram teorisine eleştirel uygulama alanı sunabilmesinin aksine adı geçen yazarların talihsizce ve hazırlıksız yakalandıkları koşulları yaratır. Başka bir deyişle yazarlara sadece; çatışmaların karşılıklı konuşma yolu ile çözüldüğü böylelikle temsiliyet kaabiliyeti olan diyalogların etrafta kol gezdiği, bir hedefe yönlenmiş, gerçek kişiliklerin, bağımsız eylemleri ile vücut bulmuş, oldukça verimli biçimde değerlendirilebilecek, boş, kamusal sayfalar sunmamakla kalmaz, onları çatışmaların girdabında, gafil avlar. Dolayısıyla Ibsen, Chekhov, Strindberg, Hauptmann ve Maeterlinck'in şanssızlığı *henüz yeterli ve resmi bir çözüm bulamadan mutlak dramın krizi* ile karşı karşıya kalmaları olur: 1890 civarında modern toplum, özerk bir şekilde hareket eden özneler kavramını ve dolayısıyla anlamlı diyaloglar yoluyla çözüm bulma yeteneğini zayıflatmaya ve nihayetinde geçersiz kılmaya başladı (Höyng, 2009).

Böylece pek çok yazar metinlerinde *istemeden destansı unsurlara yer verir* ve aslında dramanın en önemli öğesi olan *anlamlı diyaloğu istikrarsızlaştırır:* Oysa Szondi'ye göre; Brecht, Ferdinand Bruckner, Pirandello, O'Neill, Wilder ve Miller gibi oyun yazarlarının, oyunlarına epik unsurları açıkça dâhil ederek, krize yönelik bir Lösungsversuche[6] yaratması ve böylece diyalektik anlayışı yüceltmesi gerekiyordu (Höyng, 2009).

Höyng'ün bir diğer eleştirisi ise Szondi'nin tezinin *retorik sunumunun, tezin öne sürdüğü şeyi alegorik hale getirdiği*, böylece biçim ve içeriği benzer kıldığı çünkü argümanını desteklemek için gerekli olan bilgiyi, en sınırlı oranda, tezini kanıtlamak maksadıyla, asgari düzeyde kullandığı yönündedir.

Sonuç olarak Szondi'nin 1890-1950 yılları arasında yazılan oyunlara ilişkin yorumundan, teorisini kesin ve tutarlı şekilde sunuşundan yoğun olarak etkilenir fakat öte yandan; onun *hermetik olarak mühürlenmiş argümanının* o kadar iyi şekilde aktarıldığını fark eder ki; Höyng ve diğerleri için bu retorik, aynı zamanda Szondi'nin *Aşil topuğu* haline gelecektir.

Höyng, işte tam bu noktada Szondi'nin teorisindeki nedensel hataları ortaya koymaya başlar. Szondi'nin modern dramaya yaklaşımı çok belirgin ve kesin olduğundan, argümanı da formülsel hatta indirgemecidir. Ayrıca Mutlak Dram'ın yalnızca üç yönünü ele alıp, tartışmıştır. Szondi'nin argümanlarına tarihsel bakış açısıyla yaklaşmak, onun kör

---

6 Lösungsversuche: (Alm.) Çözüm yolu, çözüm denemesi.

noktalarını ortaya çıkarır.

Bir diğer ciddi, nedensel hata ise Szondi'nin teorik yaklaşıma geçişi ve *teori* denen teoriyi kullanış biçimi ile ilgilidir. Höyng; tarihsel olarak bakıldığında, kendi teorisinin kişiye, mutlak bir teori olarak hizmet edebileceğine ve onu hedeflediği, belirli noktaya doğru hareket ettirebileceğine işaret eder. Yani henüz başlangıçta, mutlak bir dram tasarlanarak kullandığında, Szondi'nin teorisi, kendi kendisine hizmet etmekte ve kendini kurtarmaktadır.

Teorinin sınıfsal niteliği ve burjuva estetiği ile olan sıkı ilgisi ise eleştirel tartışmasının farklı bir cephesini yaratmada belirleyici olur. Mutlak Dram teorisini Elizabeth Dönemi ve Fransız Neoklasik oyunlarından, biçim-içerik uyumunu alıp, metinleri sınıflandırarak kuran Szondi, Höyng tarafından her iki anlamda da sınırlı bir alanda hareket etmek ve tek boyutlu bir estetik anlayışa saplanıp kalmakla eleştirilir. Szondi'nin sadece bir edebiyat teorisyeni olarak kalmasının koşulunu da aslında bir edebiyat eleştirmeni oluşu değil, temelde bu bakış açısı belirlemiştir:

Szondi'nin Mutlak Dram kavramı yalnızca burjuva sınıfına ve onun estetiğine dayanıyor hâlbuki Elizabeth Dönemi ve Fransız Neoklasik oyunları aslında toplumun daha geniş bir katmanına odaklanıyor ve bu kesim tarafından benimseniyordu. Dahası, onun teorik tarihinin, tarihsel özellikleri bu kadar kolay bir şekilde bir kenara atıp atamayacağı ve örneğin Miller'in Bir Satıcının Ölümü ile Brecht'in (Die heilige Johanna der Schlachthöfe) Mezbahaların Aziz Joan'ı arasındaki herhangi bir farklılığı göz ardı edip edemeyeceği konusunda bir an durulmalı. Oyunların en dikkat çekici noktası gerçekten destanı bütünleştirmeye atfedilebilir mi (Höyng, 2009)?

Biçimsel bir özelliğin, içerikteki diğer tüm farklılıkları önemsiz kılamayacağını, her ikisinin de modern oyunlar olarak nitelendirilebilecek başka özellikleri barındırabileceğini ima eden Höyng, Szondi'nin tarih içeriğinin, kendi teorik biçimiyle nasıl ilişkilendiğine dair önermesinin, sadece: *hem tarihsel özellikleri hem de işleyen, taklitçi bir temsile olan inancının, sorularını ortadan kaldırdığı sürece hizmet edebilecek, oldukça stilize edilmiş bir yapı* olduğunu söyler (…) Szondi, *teorisini tarihselleştirerek, tarihsel bir bakış açısıyla, teorik bir düşünce yapısına doğru* yeniden okuma yapmıştır. Önermesinin hizmet kabiliyetinin sınırlı olmasının sebebi; taklitçi temsile ve tarihsel olana yönelik daha baştan geliştirdiği inanç ve savunudur. Ve sonuçta Szondi, modern tiyatroya ilişkin

tüm analizlerinde, geleneksel, mimetik modeli kullanmıştır:

Schulte-Sasse şunları yazarken bu bariz uçuruma dikkat çeker: Ne Szondi'nin drama tarihini yeniden inşa etmesi ne de Hegelci biçim-içerik ilişkisi kavramı, teatral pratiğin semiyotik anlayışına dayanan, dramatik bir biçime yer bırakmaz[7]

Szondi, Hoyng'ün ifadesi ile neredeyse teoriyi teorileştirmiş ve Hans-Thies Lehmann'ın işaret ettiği; *post-dramatik tiyatronun, dramayı performansa dayalı bir kavram olarak kavramsallaştırmanın istikrarsız zemininde, metni de içerebilecek bir uygulama halinde nasıl değiştirdiğinden habersiz kalmıştır*:

Sonuçta; Szondi'nin teorisinin performans teorisi üzerinde çok az etkisi vardır (…) Szondi'nin teori kavramı, dramayı performatif bir uygulama olarak gören, muğlak ve dolayısıyla cömert yaklaşımdan habersizdir. Szondi'nin Neo-Hegelci teori fikri, yalnızca onun diyalektik biçim-içerik paradigmasına tabi olması durumunda teatral uygulamayı gerektirir. (…) Bugün Die Theorie des modernen Dramas, post-dramatik tiyatronun performans niteliklerinin gerçekleriyle, onları sadece alışkanlık olarak görüp, ardındaki teoriyi bir kenara itmek yerine, yüzleşmek zorundadır. Dolayısıyla post-dramatik tiyatro, Szondi'nin Theorie des modernen Dramas'sını tarihi bir eser, tamamen modern bir evin, anlaşılır bir imgesi olarak görmemizi sağlar. Modernitenin paradigması haline gelir. Bu, mutlak teorinin uygulamasıdır ancak post-dramatik tiyatro, böylesine mutlak bir teorinin inancına, kendi teorik uygulamalarıyla karşı çıkar (Höyng, 2009).

Peki, Szondi'ye hem taht hem de giyotin bağışlayan argümanın özü ne idi?

Szondi'ye göre; Modern Dram öncelikle bildik kurallardan kopmuştu. Klasik dramın, Aristotelesçi; birlik, eylem ve karakter ilkelerine dayanana sağlam yapısı böylelikle sarsılmış ve klasik dram, kendisinin *kriz* olarak adlandırdığı, bir tür bozulmaya uğramıştı. Bu krizin sebep olduğu sorunları ortadan kaldırmak için epik, absürd ya da dışavurumcu metot ve tekniklere başvurmak, nihayetinde krizin derinleşmesine yol açacaktı. İşte, modern dramın doğmasına sebep olan estetik ve düşünsel ana kaynak; başarısızlığa uğrayan, klasik drama aykırı, bu metinsel denemelerin yarattığı toplam idi. Çözüm girişimlerinin

---

[7] Jochen Schulte- Sasse, (1987), Foreword, Theory of the Modern Drama, by Peter Szondi, ed. and trans: Michael Hays, University of Minneapolis Press, Minneapolis, ISBN: 9780745603896

hemen hemen hiçbiri sorunun üstesinden gelemeden, yeni ancak dramatik ilkelerle işlemeyen, bir drama türünün, modern dramın ortaya çıkmasına yol açmıştı.

Szondi ayrıca Modern Dramın; çağın, sosyal ve tarihsel değişimlerinin yol açtığı, bireyciliğin yükselişi, dinin kamusal ve bireysel tezahürlerinin gerilemesi ve anlam yitimi gibi sosyo-psikolojik olguları yansıttığını da düşünüyordu. Oysa onun bakış açısı; biçim ve içeriğin ulaşacağı eşsiz uyumda, birbirlerinden doğarak, birbirlerini taşıyabilecek bir kuvvete ulaştıkları, mükemmel işleyen, tarihselleşmiş bir poetik, dramatik yapının işaret ettiği, kendiliğinden doğan şimdi hikâyelerini kapsıyordu. Destansılık, epik bir aradalıklar gibi teknik ve unsurlar, bu yapının problemli cephelerini yaratıyordu. Biçim ve içerik eş kuvvetlerle, birbirlerini örterek ya da geri çekerek yapılaşmamalıydı.

Höyng'ün ifadesiyle; metnin yeniden okunması, *kitabın kendi kavramlarını, yani tarih ve biçim kavramlarını yeniden değerlendirmenin temeli olarak* bazı eleştirilere yol açar. Höyng; Szondi'nin teorik tarihinin, tarihsel özellikleri bu kadar kolay bir şekilde, bir kenara atıp atamayacağını ve örneğin Miller'in, Bir Satıcının Ölümü ile Brecht'in, Mezbahaların Aziz Joan'ı arasındaki, herhangi bir farklılığı göz ardı edip edemeyeceğini sorgular. Oyunların en dikkat çekici noktası, gerçekten destan ya da destansı unsurları bütünleştirmeye atfedilebilir ve bu modern dramanın farklılığını garanti eder mi?

Sonuçta; Szondi'nin modern drama teorisi sunması ne anlama geliyor? Brecht'e göre destansı drama, ihtiyaç duyulan bir tiyatro haline gelmiştir. Göstergelerini, geleneksel ve dolayısıyla keyfi göstergeler (ister sözlü metin, ister oyunculuk, ister sahne yönetmenliği olsun) olarak sunan ve göstergelerin, gerçekliği benzer bir şekilde taklit ettiği bir mimesis, göstergebilimsel varsayımını zayıflatan Szondi, modern tiyatroya ilişkin tüm analizlerinde, geleneksel-mimetik modeli kullanmaya devam ediyor. Szondi'nin Neo-Hegelci teori fikri, yalnızca onun diyalektik, biçim-içerik paradigmasına tabi olması durumunda teatral uygulamayı gerektirir (Höyng, 2009).

Szondi, Teory of Modern Drama'yı; dramda karşılaşılan destansı - epik özelliklerin, tarihsel-estetik boyutuna ilişkin bir açıklamayla başlatır. Ona göre; Aristotelesten bu yana, destansı özelliklerin varlığı teatral anlamda kabul görmemiştir. Biçim, tarihsel ve diyalektik olmayan bir yolla, özel bir biçim kavramıyla tanımlanmış, bu durum da her çağda, aynı şekilde yazılabilecek iddiasında olan drama anlayışını

doğurmuştur. Tarih boyunca konu ya da başka bir deyişle içerik, biçime uygun olarak seçilmiştir. Uyum böylelikle sağlanmıştır. Biçimde kendini açığa vuran kusur, konu seçiminin hatalı (gereğinden büyük ya da sınırlı) olmasından kaynaklanır. Tarihselleşmiş bir poetika, biçim-içerik ilişkisinin, diyalektik şekilde kurulması ile sonuçlanacaktır.

Szondi'ye yönelik; bir tarih teorisini teorileştirdiği, dolayısıyla Neo-Hegelci tarih anlayışına uygulanmış, kurgusal bir tarih anlayışı ortaya koyarak, drama yapısını (aykırı pek çok uygulamayı dışarıda bırakarak) stilize edip, yapısallaştırdığı (mutlaklaştırdığı) eleştirileri, işte; onun çizdiği bu dram çerçevesi ile başlar. Ne var ki Szondi'de karşı çıkılan hususlar, aslında onun teorisinin başlangıç noktasını oluşturan ilkelerdir ve bir yandan da estetik, uygulama pratiklerinden doğan bu ilkelerin kaynakları tarihseldir:

Aristoteles'ten bu yana, drama teorisyenleri dramatik eserlerde destansı özelliklerin bulunması görüşüne itiraz etmişlerdir. Ancak son zamanlardaki dramanın gelişimini tanımlamaya kalkışan herhangi biri (kendisi ve okurları için açıklaması gereken nedenlerden dolayı) artık bu tür yargılarda bulunmaktan çekinmeyebilir. Daha önceki dramatik teoride, kişinin biçimsel kurallara uyması beklentisi, biçim ve içerik arasında ne tarihsel ne de diyalektik bir ilişki olduğunu kabul etmeyen, özel bir biçim kavramıyla haklı çıkarılıyordu. Varsayım, dramatik sanatta önceden var olan bir biçimin, bu biçim göz önünde bulundurularak seçilen bir konuyla birleştirilmesi yoluyla nesneleştirildiği yönündeydi. Eğer önceden var olan biçim yeterince gerçekleştirilmemişse, drama herhangi bir yasak, epik özelliğe sahipse, hata konu seçimine bağlanıyordu.

Aristoteles, *Poetika*'da şairin, örneğin tüm iliad'ı dramatize etmeye çalışarak, epik bir olay bütünü (yani içinde çok sayıda öykü bulunan, bir epik olay bütünü üzerine) bir trajedi yazmaması gerektiğinin hatırlatılmasında ısrar eder.

Goethe ve Schiller'in epik ve dramatik şiir arasında ayrım yapmak için gösterdikleri çabanın bile pratik amacı, hatalı konudan kaçınmaktı.[8]

İşte Fuchs'un, 1979 senesinde, Leave It to Beaver Is Dead adlı workshop gösterisini izleyip, tuhaf bir kaygı ve yokluk hissi ile dolmuş olarak, salondan ayrılırken, bu duygularına ve sonradan olumlu bir

---

8 Szondi, Peter. (1987), Theory of The Modern Drama, ed., Michael Hays., University of Minnesota Press, Minneapolis, ISBN: 9780745603896

eleştiri yazısına dönüşecek olan düşüncelerine eşlik eden tarihsel, felsefi ve sosyolojik tablo, az çok böyle bir yakın geçmiş manzarası çiziyordu.

Şüphesiz; Antik Yunan'dan modern çağa dek tiyatroculara ve işin düşünsel boyutu ile ilgilenen felsefecilere, tiyatro sanatına ilişkin, döneme uygun, estetik yol haritası oluşturacak, tarihsel, pratik bir yekûn daima sunulmuştu. Önceki uygulamalar ya da içinde bulunulan çağın estetik talepleri de yeni prensip ve yöntemlerin, tespit veya teorize edilmesinde daima belirleyici olmuştu. Yani tiyatro tarihi, şöyle ya da böyle iki bin beş yüz yıl içinde, muazzam büyüklükte bir deneyim birikimine ve belirgin biçimde birbirinden farklı, estetik yaklaşım tarzına ulaşmıştı. Ne var ki hiçbir çağ ne Modern çağ gibi teorize edilmiş ne onun kadar kurumsallaşmış ne de sistemli biçimde, kendi karşıt düşüncesini inşa etmişti. Buna bağlı olarak tarihsel oluş, geçmiş deneyimlerin aktarımı ve kullanımı, değer ilişkileri, ilk kez; kendisini, kendi karşıtı ile birlikte kuran bir çağın içinde, varlık-yokluk çatışmasının soyut ve somut mevcudiyetinde vücut bulacaktı. Böylelikle örneğin yazarın ölümü, yazarın varlığına bir anıştırma da olacağı kadar ona bambaşka bir yaşam sürme imkânı da sağlayacaktı. Modern çağ, daha önce hiçbir çağ uygarlığının hissetmediği bir eksikliği hissederek, kendi varlığının yokluğunu da tesis ederek, gerçekte, daima ikizlenen bir varoluşa doğru süratle ilerleyecek, postmodern dönem böylelikle toprakta değil, derinlerdeki karmaşık ağ bağlantılarının üzerinde, çağlardan arta kalan, bir çeşit tortuda yeşerecekti.

Her şey olup biterken:

Sanat dünyası ve akademik çevreler içinde yer alan, bizler için bunun anlamı, daha önce birbirinden ayrılmış biçemlerin ve disiplinlerin, ayrımlarının yıkılması ve yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki sınırların yok olmasıydı diye mırıldanıyordu, tiyatronun kapısında durmuş, gecenin karanlığında, yeryüzünde yıldızlar gibi parıldayan araç farlarının, göz alıcı ışıklarına bakarken, Fuchs.

Beaver, gerçekten ölmüş olabilir miydi?

2
Fail: Ibsen ya da Beckett

Szondi'nin Modern Dram teorisinde, modern dram krizine katkıda bulunan ilk isim Ibsen, son isim ise Beckett'tir. Fakat bu iki yazar aynı zamanda, bizi, ağır ağır postmodern döneme oradan da postdramatik metinlere ulaştıracak olan modernite deneyimi ve ona verilen bir yanıt olarak modernizimin, kendi dönemlerine has, özgün izlerini taşırlar. Dolayısı ile Ibsen ve Beckett'in, Szondi tarafından ele alınıp değerlendirilişinde hem söz konusu iki ismin hem de Szondi'nin döneme ilişkin, tarihsel tecrübelerini formüle edişlerinin, teorik ve sanatsal ifadeleri saklıdır.

Bu önemli bir husustur. Sadece modern oluşu, modernizmi anlamak açısından değil. Çünkü şüphesiz söz konusu meselede, zaman içinde, birbirinden oldukça farklı modern yaşantılar ve teoriler ortaya çıkacaktır. Fakat daha ziyade; Szondi'nin, dramatik bir yapı oluşturan, modernite deneyimine ilişkin, kişisel görüş ve yaklaşımlarının, onun tüm teorik yaratıcılığını, tarihsel manada belirlemiş olmasında ve aynı zamanda, bizim Szondi'nin modernizmini kavrayabileceğimiz ipuçlarını sunması bağlamında önemlidir.

Gerçekten sorulması gereken ciddi sorulardan biri de şudur: Sadece Ibsen ve Beckett'in değil Szondi'nin modernizmi de; ne zaman ve nasıldı?

Oslo University, Centre for Ibsen Studies (Oslo Üniversitesi, Ibsen Çalışmaları Merkezi)'den Prof. John Nygaard, 2006 yılında bir makale yayınladı: Ibsen Before Beckett.[9] Makale, 23. Mayıs. 1906 yılında ölen, modern dram sanatının, önde gelen ismi Ibsen ile onun ölümünden sadece bir ay önce, 13. Nisan. 1906 yılında doğan, geç dönem, modern dram sanatının önde gelen ismi Samuel Beckett arasında, kronolojik sıralamanın dışında; bir öncüllük ve ardıllık tartışması çerçevesinde şekilleniyor ve Nygaard şu soruyu soruyordu: Ibsen acaba kronolojik anlamın ötesinde düşünüldüğünde de Beckett'den önce midir ve Beckett de onun takipçisi midir?

Ibsen'in modernizmi ile modern oyunlar ve modernite arasındaki

9 Nygaard, J., (2007) Ibsen Before Beckett, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 23: ISSN: 1300-1523

ilişkiyi tartışarak bu soruları yanıtlamaya çalışan Nygaard, argümanının temeline; erken dönem modernite deneyimi (Ibsen) ile geç dönem modernite (Beckett) deneyiminin karşılaştırılmasını yerleştirir ve tartışmanın son aşamasında; Ibsen'in ve Beckett'in oyunları üzerinden moderniteyi yeniden ele alarak, erken ve geç dönem moderniteleri ile onların deneyimlenmesinin sanatsal neticelerine ilişkin sonuçlara varır.

Nygaard'ın makalesi ağırlıklı olarak, üç kitap üzerinden, bu çalışmaların argümanları ile ilerler. ABD'deki Duke Üniversitesi'nden, Norveçli edebiyat profesörü, Toril Moi'nin, 2006 yılının başlarında yayınladığı; Henrik Ibsen ve Modernizmin Doğuşu[10] adlı kitabı, 2000 yılında, Frode Helland'ın; Melankoliens Spill[11] (The Play of Melancholy), Melankoli Oyunları: Henrik Ibsen'in Son Dramaları Üzerine Bir Çalışma adlı kitabı ve kaçınılmaz olarak Peter Szondi'nin; klasikleşmiş yapıtı, Modern Drama Teorisi.

Nygaard, şu soru ile başlar: Ibsen modernizmin babası mıdır? Çünkü Moi'nin; Henrik Ibsen ve Modernizmin Doğuşu (2006) adlı çalışmasının amacı, Ibsen'i modernizmin babası olarak göstermektir: *Baudelaire, Flaubert ve Manet modernizmin babaları olarak kabul ediliyor ama neden Ibsen olmasın?* Moi'nin yaklaşımına göre; Ibsen'in statüsü belirsizdir. Bir yanda tiyatro ve dramada, modernizmin tartışmasız başlangıcını temsil eder diğer taraftan birçok kişi, modernizmin gelişimindeki önemine rağmen, Ibsen'in kendisinin bir modernist olmadığını düşünür (Moi 2006:16):

Bu kitapta önce Ibsen'in nasıl modernist olduğunu anlatacağım sonra da ona özgü modernizm tarzını analiz edeceğim. Çünkü Ibsen'in aslında bir modernist olduğunu göstermek için teorik bir katılığı açığa çıkarmak, tarihsel bir amnezi vakasını ortaya çıkarmak ve Ibsen'in estetik gelişimine dair tarihsel ve kültürel temelli bir anlayış geliştirmek gerekiyordu (Moi, 2006:8)

Nygaard'ın ifadesi ile Moi'nin iddialarının kavşak noktaları şunlardır: Ibsen, drama ve tiyatroyu idealizmin deli gömleğinden kurtararak modernizmi kurdu çünkü gerçekte 19. yüzyıldaki düşmanlık, idealizm ile modernizm arasındaydı ve 19. yüzyılın egemen idealizmine karşı

10 Moi, T., (2006), Henrik Ibsen and the Birth of Modernisim, Oxford University Press Inc., New York, ISBN: 9780199295876

11 Helland, F., (2000), Melankoliens spill: en studie i Henrik Ibsens siste dramaer, Universitetsforlaget, Oslo, ISBN: 9788200454342, 8200454347

Ibsen'in modernizmi, edebiyat tarihine yeni bir katkıyı temsil ediyordu. Moi'ye göre; modernizm, gerçekçiliğe karşı değildi. 19. yüzyılın çatışması, modernizm ile gerçekçilik arasında değil idealizm ile gerçekçilik arasındaydı. Ona göre Henrik Ibsen'in çalışmaları neredeyse modernizmin gelişiminin mükemmel soyağacını oluşturuyordu. Ancak idealizmi bir kavram olarak yeniden ortaya koyan Toril Moi, diğer taraftan da normalde modernizm dediğimiz şeyin, 1914'ten bu yana yaşanan tarihsel gelişimin bir sonucu olduğunu gösteriyor ve bu nedenle, modernitenin, bu nispeten sınırlı tanımını, 1870'lere kadar geriye götürmeyi, anakronik ve tarih dışı buluyordu. (Moi, 2006).

Moi'nin katkısı, Ibsen'in modernizminin unsurlarını, yukarıda vurgulanan unsurlara karşıt olarak tanımlamak idi. Bu durumu hem karşıtlığı hem de pozisyonları tarif edecek biçimde, Fredric Jameson tarafından ortaya atılan bir terimle şöyle tanımlıyordu: *İdeoloji Olarak Modernizm'in temsilcileri* (Nygaard, 2006).

A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present (2002)[12] adlı kitabında, Fredric Jameson, *ideoloji olarak modernizmi bir dizi estetik norm olarak üç doktrine dayandırmaktaydı:*

- Estetiğin özerkliği

- Kişiselleştirmenin ortadan kaldırılması: Bunun pek çok biçimi vardır; Kişisel olmayan, Nesnellik ve Yazarın Ölümü

- Dilin özerkleştirilmesi

Moi'nin bakış açısına göre: İdeoloji Olarak Modernizm, geç modernizmin değerlerinin, modernizmin daha önceki biçimleri de dâhil olmak üzere, diğer tüm sanat biçimlerinin normları haline getirilmesiyle kurulmuştu (Moi, 2006).

İdeoloji olarak modernizm, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geliştirilen özel bir sanat ve edebiyat estetiği teorisi olduğu için bu dönemin sanat ve edebiyatına dayanmaktadır: 1945'ten sonra geç modernistler olumsuza, yokluğa ve hiçliğe tapındılar. Dilin başarısızlığına duyulan bu delice ilgi, dilin güçlü bir şekilde küçümsenmesine yol açtı. Gerçekçilik, yazarın dilin gerçekliği sunma yeteneğine olan saf inancının sonucu olarak anlaşıldı (Moi, 2006).

İdeoloji olarak modernizm, her şeyden önce sanatın veya estetiğin özerkliği anlamına gelir. Sanatın sosyal, politik ve dini baskılardan arındırılması ve sanatın temelde, sanatla ilgilenmesi gerekir. Bu nedenle,

---

12 Jameson, F., (2002), A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present, Published by Verso, ISBN: 139781781680223

İdeoloji Olarak Modernizm için özerk sanat, gerçekçilikte olduğu gibi gerçekliği aynalayan, yansıtan veya tanımlayan değil başlı başına sanattır. Sanat, kültür karşıtıdır ve kendini yansıtır. Sanatın özerkliği bu bakış açısı temelinde tesis edilir.

Dilin özerkleşmesi ise gerçekliğin her sunumunun, tabu haline gelmesinin bir sonucu olarak; hem gerçekçilikten nefreti hem de dile getirilemeyeni, anlamın temsil edilemez imkânsızlığını, mutlak olumsuzluğu vb. açan bir dil sevgisinin desteklenmesi ile gerçekleşir (Moi, 2006).

Dolayısıyla estetik bir teori ortaya koyması açısından, İdeoloji olarak Modernizm: Beckett'in ve geç modernizmin diğer temsilcilerinin yorumlanması açısından uygun olabilir. Ancak sorun, İdeoloji olarak Modernizmin temsilcilerinin, bu belirli estetik normları, zamanda geriye doğru yansıtmasıdır (Moi, 2006).

Moi, Ibsen'in hem realist hem de modernist olduğunun altını çizer. Ona göre: Modernizm İdeolojisinin temsilcileri için bu sadece iki olasılığa imkân tanır: Ibsen'i ya modernist olmayan, gerçekliği sunmaya çalışan ve aynı zamanda melodramatik entrikalar üreten, donuk, yaşlı bir gerçekçi olarak reddetmek ya da onu kendi estetik ideolojileri için benimsemek. Ona göre ilki Anglo-Amerikan dünyasında yaygındır ve sonuncusu da son yıllarda Norveç'te hâkim olmuştur.

Moi, Wild Duck (Yaban Ördeği), Rosmersholm (Rosmerler) ve Hedda Gabler'i Ibsen'ın en iyi oyunları olarak tanımlar. Bu oyunlar; *insanlar arasındaki hassasiyetin eksikliğinden kaynaklanan yıkımlarla ilgilenmektedir*. Ayrıca *modernizmdeki izolasyonu, yalnızlığı ve anlam kaybını* ustaca ele alır. Böylelikle, *ifade özgürlüğüne* ve *insanların ortak anlayışına duyulan özlemi* de ifade ederler. Moi, bu nedenle Ibsen'i Modernizm İdeolojisi'nin bir temsilcisi olarak anlamanın onu yanlış anlamak olduğu sonucuna varır. Fakat diğer taraftan hemen şunları ekler: eğer Ibsen'i modernizmin temsilcisi olarak anlamazsak, Rainer Maria Rilke ve James Joyce gibi önde gelen modernistlerin, Ibsen'e neden bu kadar hayran olduklarını açıklayamayız. Bu nedenle, yeniden başlamalı ve Ibsen'in devrimci tiyatrosunu Modernizm İdeolojisinin anakronik kategorilerinin ışığında değil kendisi için anlam taşıyan kavramların ışığında anlamaya çalışmalıyız. Moi'ye göre Ibsen'i ve modernizmi anlamak için anlam taşıyan kavramlar tiyatro ve teatralliktir (Moi, 2006).

Moi'nin, modernist sanat anlayışına dair görüşü son derece sıra dışıdır. O tiyatro ve teatralliğin sadece modernist resim ve heykelle değil bizzat *sanatla ve hatta modernist yaşam deneyimiyle de* savaş halin-

de olduğunu iddia eder: Tiyatro ile fiziksel gerçeklik ve toplumsal varoluş arasındaki temel bağlantı, modernizmin temel kavramlarının çoğunun kullanılmasını imkânsız kılmaktadır. Bir dizi eylemi bir mekân ve zaman çerçevesinde sunmak, bir anlatı yöntemi oluşturmaktır. Dolayısıyla kamusal bir sanat biçimi olarak tiyatro, kültür açısından özerk olma iddiasında bulunamaz. Tam tersine tiyatro her zaman kültürle ve toplumla ilişki içerisindedir (Moi 2006).

Modernizm İdeolojisi temelde tiyatronun düşmanıdır. Hem sanat olarak hem de kurum olarak tiyatroya karşıdır. Ama öte yandan modernistler, tiyatronun amacının tiyatronun olanaklarını geliştirmek olduğu anlayışından yola çıkarak teatralliği bir onur sözü olarak gibi kullanırlar. Teatrallik; *kendine dönüşlü tiyatro* veya her zaman *tiyatro olarak varlığının bilincinde olan* bir tiyatrodur (Moi 2006).

Brecht, Artaud ve diğerlerine göre Ibsen burjuvaydı; kelimelerle, anlatılarla doluydu, geleneğe, geleneksel entrikalara ve modası geçmiş sorunlara bağlıydı. Ibsen'in tiyatrosu bedenin değil metnin tiyatrosuydu; tiyatronun olanaklarını bu şekilde ifade etme yeteneğinden yoksun bir tiyatroydu. Modernistler arasındaki tiyatro düşmanları Ibsen'in fazla teatral olduğunu iddia ediyorlardı. teatralliğin dostları ise onun yeterince teatral olmadığını iddia etmektedirler (Moi 2006).

Moi, Ibsen'in geç modernist okumasının bir örneğini Hellan'da bulur. 2000 yılında, Frode Helland, Melankoliens Spill (The Play of Melancholy) adlı, Ibsen'in son dört draması üzerine yayınladığı çalışmasında; Ibsen'in ana karakterlerini, çağdaş toplumdan ve kalkınma fikrinden uzaklaşmış kişilikler olarak yorumlar. Ayrıca bu dört oyunda, gerçeklik ancak boş bir oyun olarak deneyimlenmektedir. Bu sebeple, Helland'a göre; Ibsen'in son dört draması, daha önce oluşturduğu, dramatik biçim olan gerçekçi dramaya karşı çıkıştır.

Moi açısından, Helland'ın bu yorumu, İdeoloji olarak Modernizm'in temel doktrinlerinden biri olan yazarın ölümü olarak kişiliksizleşmeye (karakterin silikleşmesi ya da ortadan kalkmasına) dayanmaktadır. Onun yorumu aynı zamanda; sanatın öz düşünümsel olması nedeniyle, estetiğin özerkliği ve konuşulamayan olarak, dilin özerkleşmesi, anlamın imkânsızlığı ve mutlak olumsuzluk öğretilerini de ifade eder. Ibsen'in son dramalarında Helland, *meta-dramatiği ortak unsur olarak tanımlar. Edebiyat ve sanata ilişkin metinler, sanatın ve sanatçının konumu ve işlevini yansıtan meta metinlerdir*:

Helland'ın çalışmasında teatrallik önemli bir kavramdır fakat

metinler sanat olarak, sahneleme ve tiyatro olarak, oyun içinde oyun olarak statülerini farklı şekillerde sergilemektedirler. Oysa sanat eseri, kendi kurallarını ve sanat olarak kendi statüsünü tanımlamalıdır.

Son oyunlar radikal bir olumsuzluğu ve oyunları bir mesaja indirgemeye yönelik tüm çabaları azaltan geniş kapsamlı bir ironiyi ifade etmektedir (Helland, 2000: akt: Nygaard).

Tüm bu yorumlardan hareketle, Moi'ye göre Helland; Ibsen'in son oyunlarını, *özgünlüğün imkânsız olduğu, modernitedeki yabancılaşmanın bir tür üzüntüsü* olarak anlamıştır. Oyunlar, *sessizliğin eşiğinde dengelenir* ve böylelikle olumsuzluğun üstesinden gelmişlerdir: Ancak Helland'ın olumsuzluğa olan geniş kapsamlı tapınmasında bile hayatta olumlu değeri olan tek şey sanattır. Radikal negatif sanat eserleri yaratılır, yazılır ve bununla yaratıcı üretkenliğe meydan okuma ifade edilir. Bu yüzden, yüksek modernizmde, sanata tapınma ve geç modernizmde olumsuza tapınma birleşmiştir (Nygaard 2006).

Ibsen'in hem realist hem de modernist olduğunu ve bu duruşundan hareketle, onu, Modernizm İdeolojisi'nin temsilcilerine karşı savunacağının altını çizen Moi'nin katkısı, *Ibsen'in kendine has modernizminin unsurlarını, yukarıda vurgulanan unsurlara karşıt olarak tanımlamaktır.* Ibsen modernizmi; estetiğin özerkliğini iddia etmediği gibi, dilin özerkleştirilmesi ve kişiselleştirmenin (Karakterin) ortadan kaldırılması fikrine de yaslanmaz. Bu nedenle Jameson'ın bir dizi estetik normu, üç doktrine bağlayarak tanımladığı İdeoloji olarak Modernizm'i, Ibsen'i ya tümüyle unutuluncaya dek dondurmak ya da geriye Ibsen oluşundan bir iz kalmayana dek kapsamak ve soğurmak zorundadır. Ibsen'i Modernizm İdeolojisi'nin bir temsilcisi olarak anlamak onu yanlış okumaktır. Modernizmin tiyatronun düşmanı olduğu fikri de böylelikle açıklığa kavuşur; kaçınılmaz biçimde taklide, dolayısıyla dünyanın bir tür temsiliyetine yaslanan tiyatronun, ifade araçları ve temel iddiasına karşı tesis edilen bir temsil krizi: Modernist duyarlılık için her şeyden çok, tiyatrodaki bu başka varoluş biçimi dayanılmazdır. Moi, Christopher Innes'e (1999) atıfta bulunarak; sahnede sunulan neredeyse hiçbir şeyin, modernist olma umudunun olamayacağını iddia eder (Moi, 2006: akt: Nygaard).

Ibsen'e dair, Nygaard'ın; Moi'nin argümanlarının izini sürerek yürüttüğü tartışma, ana hatlarıyla, bize aşağı yukarı şu tabloyu verir: Ibsen'in pozisyonu hem tarihsel hem de estetik normlar açısından muğlaktır. O bir taraftan tiyatro ve dramada, modernizmin başlangıcı-

nı temsil eder fakat diğer taraftan, Ibsen'in kendisinin modernist olmadığı düşünülür. Oysa Ibsen kendine has bir modernizm tarzına sahiptir. Bunu kanıtlamak Moi'nin, tarihsel bir amnezi vakası olarak adlandırdığı teorik katılığı başka bir deyişle anaknorizmi açığa çıkartmayı zorunlu hale getirir.

Moi'ye göre; Ibsen, drama ve tiyatroyu idealizmin deli gömleğinden kurtarmıştır. Modernizmi kurmuştur. Çünkü gerçekte 19. yüzyıldaki düşmanlık, İdealizm ile Modernizm arasındadır. Modernizim ile Gerçekçilik arasında değildir. Modernizm, gerçekçiliğe karşı olmamıştır. Yine bu sebeple; 19. yüzyılın temel çatışması aslında, egemen idealizm ile gerçekçilik arasında cereyan eder. Ibsen'in modernizmi, edebiyat tarihine modern, gerçekçi bir katkıyı temsil etmektedir. Modernizm, 1914'ten bu yana yaşanan tarihsel gelişimin bir sonucudur. Buradan hareketle, sınırlı bir tanımı, 1870'lere kadar geriye götürmek anakroniktir. Böylesi, tarih dışı bir konumun sorunlu ana argümanı; Beckett ve geç modernizmin diğer temsilcilerine uygulanan, İdeoloji olarak Modernizm'in belirli estetik normalarının (estetiğin özerkliği, kişiselleştirmenin ortadan kaldırılması, dilin özerkleştirilmesi) zamanda geriye doğru yansıtılarak, Ibsen'e kadar genişletilmesinde yatar. Dolayısıyla estetik bir teori ortaya koyması açısından, İdeoloji olarak Modernizm, Beckett'in ve geç modernizmin diğer temsilcilerinin yorumlanması açısından uygun olabilir. Ancak sorun, bunun Ibsen'e de uygulanmasındadır. Geç modernistler olumsuza, yokluk ve hiçliğe inanırlar. Dilin başarısızlığına duyulan ilgi, doğal olarak dilin küçümsenmesine yol açar. Gerçekçilik, *yazarın, dilin gerçekliği sunma yeteneğine* olan inanç, olarak anlaşılır. Dilin özerkleşmesi gerçekliğin her sunumunun, tabu haline gelmesinin bir sonucu olarak; hem gerçekçilikten nefreti hem de dile getirilemeyeni, anlamın temsil edilemez imkânsızlığını, mutlak olumsuzluğu açan bir dil sevgisinin desteklenmesi ile gerçekleşir. Gerçekten de bu durumun bir örneğini; Beckett'ın, İngilizce ve Fransızca dillerini eserlerinde kullanışında, Godin, Godet ya da Godot'yu önce İngilizce sonra Fransızca yazışında, açık olarak görürüz.

Fransızca olarak yazmasının temel nedeni, yabancı bir dilde yazarken, yazma uğraşını, düşüncelerini dil yoluyla açıklama üstünde değil henüz tüm gizemini çözebilmiş olmadığı bir dil karşısında, sürekli olarak verdiği, acı çektiren bir savaşım üstünde yoğunlaştırma zorunluluğuydu. Beckett, İrlandalı olmanın, dine aşırı bağlılık ve Kutsal Kitap'ı yaşam yolu seçmek anlamına geldiği bir ailenin, çocuğu olarak dünya-

ya gelmiştir. Başlangıçta söz vardı, diye başlayıp, baştan sona dek sözcüklerin egemenliğini anlatan Kutsal Kitap'ın sözcük'ünden uzaklaşmayı seçen Beckett, dinsel iç çatışmasını dinsizliğe vardırdığı aşamada "sadece sözcükler", başka bir şey yok, diyerek sözsüzlüğü vurgulamıştır. Söz, Beckett'te bir zaman öldürme aracıdır. Sonunda söz de yitecek ve oyunlarında sessizlik egemen olacaktır (Essin, 1961, akt: Birkay, 1990).[13]

Oysa Ibsen'in son dört oyunu; *insanlar arasındaki hassasiyetin eksikliğinden kaynaklanan, yıkımlarla ilgilenmektedir*. Ayrıca modernizmdeki bireyin yalıtılmışlığını, yalnızlığını ve anlam kaybını kederli bir ustalıkla ele alır. Böylelikle, ifade özgürlüğüne ve insanların ortak anlayışına duyulan özlemi, üzüntüyle ifade ederler. Ibsen'i Modernizm İdeolojisi'nin bir temsilcisi olarak anlamak, onu yanlış anlamaktır fakat diğer taraftan Ibsen modernizmin temsilcisidir.

Szondi'nin, Ibsen'e yönelik eleştirisi ise teatrallik üzerine kuruludur. Ona göre Ibsen'in dramaları yeterince teatral değildir. Szondi'ye göre drama kendini kaptırmadır. Bu bakış açısı, oyun yazarının dramda bulunmadığı yönündeki modernist anlayışa dayanır. Szondi'nin ifadesiyle: Oyun yazarı konuşmaz, tartışmayı başlatır. Ve drama yazılmaz, kurulur. Dramada konuşulan tüm satırlar ifşadır. Bağlamlarda konuşulur ve orada kalırlar. Hiçbir şekilde yazardan geliyormuş gibi algılanmamalıdırlar (...) Tiyatro seyircisi bir gözlemcidir. Sessiz, elleri bağlı, diğer dünyanın etkisiyle sakatlanmış (Szondi 1987).

Bu koşulu yaratabilmek için oyuncu rol ilişkisinin açık ve görünür olmaması ayrıca oyuncu ile karakterin, tek bir kişilik yaratacak şekilde birleşmiş olması gerekir. Elbette bu, teatralliğin oyuncularla seyirciler arasındaki bir ilişki olarak tanımlanması anlamına gelmez. *Teatrallik sanat eserinin, dramanın veya tiyatronun içindeki bir oyundur.* Drama her zaman önceliklidir, içsel zamanı daima şimdidir. *Dramada zaman, şimdiki zamanda mutlak, doğrusal bir sekans olarak ortaya çıkar. Drama kendi zamanını üretir. Geleceğin tohumlarını* içerir ya da başka bir deyişle *geleceğe gebedir*: Dramayı mümkün kılan ilke; kendi zamanını yaratmasında ve kökleri kişilerarası ilişkilere dayanan, diyalektik yapıdadır (Szondi 1987).

Szondi için kişiler arası ilişki sadece diyalog ile açığa çıkar, diyaloğun doğal ortamı bu ilişkidir: Drama'da diyaloğun veya kişilerarası ile-

13 Esslin, M., (1961), Theatre of the Absurd, akt: Birkay, T., (1990), Anchor Books, New York

tişimin mutlak hâkimiyeti, dramanın yalnızca kişilerarası ilişkilerin yeniden üretilmesinden oluştuğu ve yalnızca bu alanda neyin parladığının farkında olduğu gerçeğini yansıtır (Szondi 1987).

Sonuç olarak dramanın kökeni diyalektiktir. Drama diyalogda yani konuşma olarak kendini gösteren, kişilerarası diyalektikte, bu diyalektik aracılığı ile var olur. Dramayı diyalog taşır. Drama ancak diyalog mümkün olduğunda mümkündür. Szondi, Ibsen'i böylesi bir teorik bakıştan hareketle eleştirir. Szondi'nin görüşüne göre:

Ibsen, geleneksel dramatik biçime karşı, eleştirel bir duruş sergilemedi. Büyük ölçüde, önceki ustalığı nedeniyle şöhrete kavuştu. Ancak bu dışsal mükemmellik, dramadaki içsel krizi maskeledi (Szondi,1987).

İçsel krizin nedenini ise Ibsen'in dramalarındaki tematiğin; her ne kadar bir eylemin varlığına bağlı olsalar da aslında, geçmişe ve bireyin derinliklerine itilmiş olarak kalmalarıyla açıklar. Szondi'ye göre; Ibsen'in tematiği: Yalnızca bu yabancılaşmış ve yalnız figürlerin, en içteki varlığında evindedir. Bu da onları doğrudan, dramatik bir şekilde sunmanın imkânsız olduğu anlamına gelir. Beckett, modern drama ve tiyatronun krizini ve ölümünü sunan, oyunun sonuna ve umutsuzluğa dair karamsarlığı ve olumsuz duyguyu ifade eden, uzun oyun yazarları, serisinin son örneklerinden yalnızca biridir. Kriz, Ibsen ile başladı ve onu Chekhov ve Maeterlinck takip etti. (…) Chekhov'un oyunları arasında belki de en kapsamlısı olan Üç Kız Kardeş, anılarla sarhoş olan ve gelecek hayalleri kuran, yalnız bireylerin bir sunumudur (Szondi, 1987).

Aynı şekilde Maeterlinck'in ilk çalışmaları da Szondi tarafından, *insanlığın sonsuza kadar belirsiz olan bir kadere bağımlılığını, dramatize etme girişimi* olarak tanımlanır ve bu eserlerde, kaderi ölümle temsil edilen insanın, durgun hayatı öne sürülür. *Sahneye yalnızca ölüm hâkimdir.* Beckett'e geldiğimizde (Godot'yu Beklerken); *varlıkların, varlığını doğrulamak için boş konuşmalardan başka hiçbir şeyin kalmadığını* görürüz. Beckett'in tanrısı *sadece gizli değil aynı zamanda şüphelidir*:

Fakat yine de Godot'yu beklemek mümkün olur. Peki nasıl?

Sürekli sessizliğin uçurumuna doğru itilen, oradan tekrar tekrar ama büyük çabalarla kurtarılan bu içi boş sohbet, hâlâ bu boş metafizik mekânda, onu dolduran her şeye önem veren bir mekânda, tanrısız insanın ıstırabını ortaya koymayı başarıyor. Elbette bu düzeyde drama-

tik biçim, artık herhangi bir eleştirel çelişki içermiyor ve konuşma artık bu tür çelişkilerin üstesinden gelmenin bir yolu değil. Her şey diyalogu, bir bütün olarak biçimi, insan varoluşunu harabeye çeviriyor. Olumsuzluk (anlamsız otomatik konuşma ve yerine getirilmemiş dramatik biçim) artık ifadenin tek kaynağıdır. Ortaya çıkan şey, aşkınlığa ihtiyaç duyan ancak bunu başaramayan, bekleyen bir varlığın, olumsuz durumunun bir ifadesidir (Szondi 1987).

Her şey olup biterken:

Fuchs düşündü: Eski sözlüklere ait fantastik, teatral ve absürd gibi sözcükler, gerçeklik karşıtlığını içeren anlamlarıyla, bu durumu açıklamaktan acizlerdi. Ve zihninden süratle, bir dizi tuhaf düşünce geçti. Öznelliğin sembolik yapılandırılışı, insanın sonu, varlığın metafiziğine saldırı, yazarın ölümü, simülakrlar, meta anlatıların yıkımı… Temsil krizininin ifade araçları! Derken bir taksi yavaşladı, duracakmış gibi hafifçe Fuchs'a yöneldi sonra birden, vaz geçti; aceleyle uzaklaşıp, gözden yitti. Yağmur hızlanmış, aracın ışıkları da görünmez olmuştu. Tiyatronun önü, neredeyse boştu.

3
Babalık ve Oğulluk

Modernizm kavramı Moi'de, Ibsen'in hem Kierkegaard hem de Nietzsche ile bariz paralelliklere sahip olan, karamsar veya anti-idealist modernlik yorumunun bir ifadesidir (Nygaard, 2007). Buna bağlı olarak Moi, Szondi'nin, Ibsen'in dramalarına ilişkin yorumunu; bir Modernizm İdeolojisi temsilcisinin, anakronik, tarih dışı, yanlış yorumu olarak değerlendirir. Oysa Nygaard; Szondi'nin Ibsen yorumunu sadece, modernitenin sonuçlarına ilişkin tartışmaya yapılan birçok katkıdan yalnızca biri olarak ele alır.

Szondi'nin diyaloğun sonu ve dramın kriziyle ilgili tanımını da; Sennett'in *kamusal insanın düşüşü* ya da Habermas'ın *kamusal alanın eleştirel diyalogdan, kültürel tamamlanmaya doğru yeniden yapılandırılması* şeklindeki, benzerlikten yola çıkarak tanımlayan Nygaard, hepsini de 19. yüzyılın, Ibsen döneminin ya da daha genel anlamda modernite olarak tanımlanabilecek bir dönemin genel yorumuna katkı olarak değerlendirir. Aynı şekilde Frode Helland'ın, Melankoliens Spill (The Play of Melancholy), Melankoli Oyunları: Henrik Ibsen'in Son Dramaları Üzerine Bir Çalışma kitabının da benzer bir paralellikle, 19. yüzyıldaki değişimlerle birlikte, modernite anlayışına bir katkı sunduğunu iddia ediyor. Helland'ın önermesinin aslında Ibsen ve Ibsen'in dramaları açısından, modernitenin sonuçları olduğunu vurgulayan Nygaard, modernitenin iki yorum tarzı arasında ayrım yapan Helland gibi düşünür ve bazı filozofların bakış açılarının sınıflandırılmasına göre oluşturulan bu yorum tarzlarını, eklerle genişleterek, iyimser ve kötümser olarak adlandırır:

Helland, modernitenin iki yorum tarzı arasında ayrım yapıyor; biri iyimser, diğeri kötümser. İyimserler arasında Kant ve Hegel'den bahsediyor, ben de Marx ve Durkheim'ı ekleyeceğim, o da kötümserler arasında Nietzsche ve Kierkegaard'dan bahsediyor, ben de Weber'i ekleyeceğim (Nygaard, 2007).

Dolayısıyla Nygaar'da göre Moi'nin modernizm anlayışı, *Ibsen'in hem Kierkegaard hem de Nietzsche ile bariz paralelliklere sahip olan, karamsar veya anti-idealist* modernlik yorumunun bir ifadesidir. Bu nedenle Szondi'ye kıyasla, karamsar cephede yer alanlar, Ibsen'e, idea-

listler ya da iyimserler hilafına, daha yakın durur.

Ibsen farklı sebeplerle, bir kısım yorumcu tarafından; Modernizm İdeolojisi'nin temsilcisi, modern bir idealist olarak okunurken, başka yorumcular tarafından, gerçekçi, erken dönemin, kurucu modernisti olarak tanımlanır. En büyük fark; onun karakterlerini yaratırken ya da temalarını seçip, işlerken kurduğu dünyayı, derin bir hüzünle sarmalayacak olan karamsar güzergâhı tercih etmiş oluşunda ortaya çıkar. Bu yol dahi, başlı başına, modernliğin bir işaretidir ve kesinlikle idealistçe bir bakış içermez. Moi, Szondi ve Helland gibi farklı bakış açılarının temsilcilerine göre ise modern dramanın babası Ibsen, oyunlarında giderek daha anti-idealist ve karamsar hale gelmiştir. Nygaard için bunun nedeni; *Ibsen'in, Napolyon savaşlarından sonra erken modernitenin dramatik değişikliklerini diğer Avrupalılar'ın çoğundan daha erken ve daha güçlü bir şekilde deneyimlemesidir*. Ayrıca İrlanda'dan gelen Ibsen *radikal değişim dönemlerinde, değişimin merkeze göre çevrede daha güçlü ve dramatik* olarak yaşandığının tipik bir örneğidir.

Szondi'nin artık çok iyi bildiğimiz drama yorumu; dramanın *diyalog olarak ortaya çıkan, kişilerarası diyalektik* olduğu, Giles'e göre pratik bir reçete, yorumcular ve eleştirmenler tarafında hızla benimsenen bir formülasyon ya da bir spesifikasyon başka deyişle, bir tür teknik şartnamedir. Dolayısıyla Giles, Szondi'nin parlak başarısında gerçekte bir kusuru işaret eder. Szondi'nin formal bakış açısı; onu dramanın ne olması gerektiğine ilişkin yorumunda pratik ve uygulanabilir kılmış fakat aynı zamanda zayıflatmıştır.

Benzer bir noktayı Nygaard da işaret eder ve Szondi'nin argümanını Nygaar da oldukça biçimsel bulur. Ancak bu biçimcilik eleştirisi, Giles'den faklı olarak Nygaard'da başka bir açıklamayla ortaya çıkar. Evet, Szondi biçimcidir ne var ki bu, onun daha temel noktası olan drama yorumuna dayanmakta, bu yorumundan kaynaklanmaktadır. Szondi'nin, Ibsen'e (ve diğer kanonik yazarlara: Chekhov, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck) yaklaşımı da yine aynı sebeple formaldir. Ayrıca Szondi, Ibsen'in dramasındaki krizi, genel, tarihsel bir krizin ifadesi olarak yorumlar. Fakat Nygaard, Szondi'nin yorumbilimsel yöntemini, temelde modern olarak tanımlar. Szondi bir eserde; *biçim ile içerik arasındaki, bir metnin üzerine inşa edildiği tarihsel zemini ortaya çıkaracak gerilim anını arar*. Başka bir deyişle; *modern drama, modernliğin dramını ya da modernitedeki dramatik, tarihsel değişimleri ifade etmektedir*. Özetlemek gerekirse; Nygaard, Szondi'yi belli bir aşamaya kadar biçimci bulur ve onun bu yorum tarzının, Ibsen'i anlamakta önemsiz olduğunu düşünür. Böylece tarihsel koşulların belirlediği, oldukça çar-

pıcı bir Ibsen yorumu çıkar karşımıza:

Tiyatro için dramalar değil pazar için kitaplar üretiyordu ve kitap pazarında dramatik yapısının epik olup olmamasının hiçbir önemi yoktu. Ancak öte yandan oyunları Avrupa'nın her yerindeki tiyatrolarda sahnelendi ve modern dramalarının krizi, modernitedeki tiyatrolar için ve tiyatrolarla yavaş yavaş azalan izleyici kitlesi arasındaki ilişkide de bir kriz olacaktı. 19. yüzyılın sonu aynı zamanda modern tiyatronun da sonu ya da ölümü ve tiyatronun yeniden teatralleştirilmesi çağrısıydı. Ibsen'in öldüğü 1906 yılında, onun üç oyunu yeni tiyatronun en önemli üç temsilcisi tarafından sahnelendi. Modern tiyatronun ölümü, modern dramanın babası Ibsen'in yeni bir sahneleme tarzıyla işaretlendi. Bu nedenle Ibsen, Toril Moi'nin iddia ettiği gibi kesinlikle modernist tiyatronun babası değildir (Nygaard, 2007).

1863-1864 yıllarında, kamusal alanın *eleştirel diyalog ve tiyatrodan; tüketime ve modern kitap pazarının doğuşuna doğru* yeniden yapılandığına işaret eden Nygaard, modern piyasa ekonomisinin dönüşümünü yalnız New York'taki tiyatro işletmeleri üzerinden değil bu sosyo-ekonomik koşulların belirlediği bir Ibsen öyküsü üzerinden de okuyarak şu sonuçlara varır: 1863-1864'te Norveç'te dört halk tiyatrosundan üçü iflas etmiştir. Bunlardan biri Ibsen tarafından yönetilmekte ve Ibsen yönetmen ve tiyatro yöneticisi olarak on üç yılı aşkın, pratik çalışmanın ardından 1864'te uygulamalı tiyatrodan ayrılmaktadır. Üstelik bir daha geri dönmez. Ibsen, 1864'ten itibaren sadece basılacak kitaplar yazmaya başlayacaktır. Yani İskandinavya ve Avrupa'da hızla büyüyen bir pazar için… Sanat, piyasada satılacak bir metaya dönüşmektedir (Helland 2000, akt: Nygaard, 2007).

Szondi'den hareketle, modern dramada diyaloğun gerilemesi genel olarak kişilerarası ilişkilerin azalmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Dram yıkılmaya başlar çünkü diyaloğun işleyen yapısını oluşturan, kişiler arası ilişkilerin diyalektiği, eleştirel bir kamusal alanın ve bir kamu kurumu olarak tiyatronun varlığının temelini oluşturmaktadır. *Kamu insanının yıkılması ve kamusal alanın yeniden yapılanması ile birlikte tiyatrolar seyircisiz kalır ve yerini kitaplar ile işaretlenmiş kitaplar* alır (Habermas, akt: Nygaard, 2007).

Sonuç olarak; geç modernlerle erken dönem modernlerin, Ibsen ve Becket'ın arasındaki teorik süreklilik ve benzerlik, babalık ve oğulluk, Nygaard'a göre bir gelişim çizgisini işaret etmediği gibi aksine tümüyle farklı dönemlere ait, modernlik deneyimlerindeki kısmi paralellikle-

re dayanır. Her iki kuşak için de *modernizim, modernitedeki krize verilen bir tepki* olarak, zaman zaman ana konusu olumsuzluk olan, ortak bir tematik ile ancak farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır:

Beckett'in dramalarında, paralel bir olumsuzluk sunduğu iddiası, aynı şekilde, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra geç modernitenin gerileyişiyle ilgili dramatik deneyimine dayanmaktadır. Tıpkı modernizmin daha önceki temsilcilerinin Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, dramalarında olumsuzluğu dile getirmesi gibi (Nygaard, 2007).

Başka bir deyişle; Szondi, Ibsen ya da Becket'ın, herkesin ve diğerlerinin modernite deneyimleri, bir süreklilik içinde değerlendirilemeyecek, bir ardıllık beklenemeyecek kadar farklılık gösteriyordu. Dolayısıyla, krize verilen bir tepki olarak modernizm, eleştirmen ya da yazarların kişisel tecrübeleri ile ciddi biçimde ilgiliydi. Modernitenin tipik özelliklerinden biri, bu akışkanlıktı. Fakat teori bir noktaya kadar her şeyi eşitler. Bakış açısı ayrılıktan ziyade paralelliğe odaklanır ve bu göz yanılması, hiç taşıyamayacak olsa dahi, tüm bir modern çağı, bu çağa ait eleştirel ve estetik yaklaşımları, benzerlik bir merceğinin altına yerleştirebilir. Postdramatik tiyatronun bize öğrettiği bir diğer husus da budur.

Peki, modernizm ne zamandı?

Modern sözcüğü, bir terim olarak 16. yüzyıl sonlarında duyulmaya başladığında şimdi sözcüğüyle aşağı yukarı eşanlamlı kullanılıyordu ve her durumda, o dönemi, ortaçağ ile kadim zamanlardan ayırmaya yarıyordu. Jane Austen'ın zamanına gelindiğinde, o bu sözcüğü karakteristik bir sapmayla kullanabiliyor, (*İkna* romanında) onu bir değişme, hatta belki iyileşme hali olarak tanımlayabiliyordu ama 18. yüzyıldaki çağdaşları, modernleştirme, modernizm ve modernist sözcüklerini, Austen'da gördüğümüz ironi olmadan, yenilenme ve iyileşmeye işaret etmek için kullandılar. 19. yüzyıla gelindiğinde ise sözcük daha geniş ölçüde olumlu ve ilerici bir çağrışım kazandı; Ruskin'in *Modern Painters* adlı kitabı 1846'da yayınlandı ve Turner, doğaya sadakatteki belirgin güncellik niteliğini göstermesinden dolayı modern ressamın tipik örneği sayıldı (Williams, 1989)[14]

14 Williams, R., (1989), *Politics of Modernism: Against the New Conformists*, London [England], by Verso, ISBN:, 0 86091-241-8, Part: 1, When was Modernism?, Çev: Belge, T., U., 2017/ *skopbülten*

Her şey olup biterken:

Dışarıda hiçbir şey yoktur, içerde kimsecikler bulunmaz. Herkeste bulunan, insana özgü bir hüner olsa da özne olarak bilinen iç alan artık işin esasını oluşturmamaktadır. Artık özne dilde bir işarete veya toplumsal bir tertibe indirgenmiştir. Özne, yerini işgal eder ama kendisi boşaltılmıştır. Islak kaldırımda Fuchs'un adım seslerine, uysalca eşlik eden, bu düşüncelerdi. Taksi beklemekten vazgeçmiş, yürümeye karar vermişti. İşte o an, yol kenarına birikmiş yağmur sularını ışıtan ve onların, olduklarından daha da derin görünmelerine yol açan, sarı ayın, canlı ışığı parladı. Neredeyse modern, umulmadık bir parıltıydı bu… Fakat artık betimlemek mümkün değildi. Çünkü bütün sözcüklerle, bütün görüntüler tuhaf biçimde örtüşmüyor, havada, yavaş yavaş, sanki çatırdayarak birbirlerinden ayrılıyor, arada birleşseler de yeniden, çabucak kopuyorlardı. Atmosferde kimsenin önceden tatmadığı, hoş bir başıboşluk dolanıyordu… Sesler susmuştu.

4
Williams: Modernizm ne zamandı?

Williams'ın, Profesör Gwyn Williams'ın kitabından (Galler Ne Zamandı?) ödünç alarak, kendi konuşmasını adlandırmak için kullandığı *Modernizm Ne Zamandı?* başlığı, *ideoloji olarak modernizim* (Jameson) meselesinin, estetik boyutunu, tarihsel perspektif bağlamında ele alarak değerlendirir ve Williams, bunu yaparken niye tarihsel yöntemi tercih ettiği hususunu yanıtlar. çünkü tarihsel bakış her zaman, ideolojik bakışın yolunu açar.

Hatırlayacağımız üzere; Nygaard'ın sorusu, *kronolojik anlamın ötesinde düşünüldüğünde de Ibsen'in, Beckett'den önce mi yoksa gerçekten sonra mı olduğu ve Beckett'ın da onun takipçisi olup olmadığı, başka bir deyişle Ibsen'in, sahiden modernizmin babası sayılıp sayılamayacağı* idi. Bu soru Moi'nin, Ibsen'i modernizmin babası olarak göstermek ve yanıtlamak üzere, formüle ederek yola çıktığı: *Baudelaire, Flaubert ve Manet modernizmin babaları olarak kabul ediliyor ise neden Ibsen olmasın?* tezi ile kısmen kesişiyordu. Fakat Moi'nin yaklaşımına göre Ibsen'in statüsü belirsiz kalmıştı çünkü ideoloji olarak modernizm, geç modernizmin değerlerinin, modernizmin daha önceki biçimleri de dâhil olmak üzere, diğer tüm sanat biçimlerinin normları haline getirilmesiyle kurulmuştu. Dolayısıyla Nygaard'ın; Moi argümanının izini sürerek yürüttüğü karşı tartışma, onun ana hatlarıyla, tam bu noktada kesişiyor, Ibsen'in pozisyonunun hem tarihsel hem de estetik normlar açısından muğlak olduğu, Ibsen'in bir taraftan tiyatro ve dramada, modernizmin başlangıcını temsil ettiği fakat diğer yandan, Ibsen'in kendisinin, bizzat modernist olmadığı düşüncesinin merkezinde bulunduğunu kabul ediyordu. Genel kanaati şu yönde idi: *Oysa Ibsen kendine has bir modernizm tarzına sahiptir.* (Nygaard, 2007)

Ne var ki hemen aynı noktada Nygaard'ın itirazı da başlıyordu. Gerçekte Nygaard'ın reddiyesi iki boyutluydu ve Moi'nin tezini kanıtlamak için öne sürdüğü ve *tarihsel amnezi vakası* olarak adlandırdığı, *anaknorizm* teşhisini kapsıyordu. Bu tarih dışı konumun ana argümanının bir yönününü yani: Beckett ve geç modernizmin diğer temsilcilerine uygulanan, İdeoloji olarak Modernizm'in estetik normalarının zamanda geriye yansıtılarak, Ibsen'e kadar genişletilmesinde, başka

deyişle, estetik bir teori ortaya koyması ve Beckett'in ve geç modernizmin diğer temsilcilerinin yorumlanması açısından uygun olabileceğini kabul ediyor ne var ki bunun Ibsen'e de uygulanmasının kusurlu sayılması gerektiğini iddia ediyor idi. Çünkü nihayetinde Ibsen'in son dört oyunu *insanlar arasındaki hassasiyetin eksikliğinden kaynaklanan, yıkımlarla ilgilenen,* modernizmdeki bireyin yalıtılmışlığını, yalnızlığını ve anlam kaybını ele alan The Play of Melancholy oyunlarıydı.

Böylece Nygaard'ın fikri; onu (Ibsen'i) Modernizm İdeolojisi'nin bir temsilcisi olarak anlamanın evet, yanlış fakat diğer taraftan modernizmin temsilcisi olarak anlamamanın da yanlış olduğu cephesine yerleştiriyordu. Bu sebeple tarihsel perspektif; modernizmin hangi sınıra dek geri götürüleceği ya da hangi noktada terk edileceği hattında, karşıt argümanlara sahip olsalar da gerçekte Nygaard ve Moi'yi bir anlamda birleştiriyor, hat boyu, bu birleşmenin aynı zamanda çelişkili pozisyonunu yaratıyor. Örneğin; Szondi'nin modernizminin ne zaman ve nasıl olduğu sorusu da hem doğrudan hem de dolaylı olarak, özgün bir yaşam tecrübesinde, bir edebiyat eleştirmeni kimliği ile; onun yazarlara karşı eleştirel fikirlerinin ruhunu oluşturuyor ve içinde yer aldığı tarihsel atmosfer, bir dizi perspektif yaratarak, modern tiyatroya ilişkin temel tarzını, bakışını belirliyordu. Böylelikle tarihsel perspektifin bir neticesi olarak ortaya çıkan politik ve ideolojik boyuta ayrıca bir tür kişisel deneyimden doğan, sosyoloji kaynaklı fakat özgün psikolojiler de ekleniyor, giderek genişleyen bu dalgalı halka, sanatçılar ya da eleştirmenler üzerinden, geniş topluluklara, yaşamlar olarak yayılabiliyordu.

Elbette, bilhassa Batı dünyasının, sosyal, estetik, ekonomik vb. bir dizi kavrama ilişkin, süratli bir değişimden geçmekte olduğu bu süreç, bizi nihayet; karakterin önce yokluğuna başka bir ifadeyle ise ölümüne, hatta bir tür imhasına götürecek şekilde, hızla ve derinden işledi. Batı, tarihsel, kültürel, ekonomik ya da insani anlamda dolup boşaldı, çevresine sızdı ya da uzak diyarlara taştı fakat drama ve teatral olan arasındaki gerilim üzerinden de hem metin hem uygulama bağlamında parçalandı; kronolojilerle yenilendi, edebiyat ve tiyatro sanatının, kadim kanonik yapısı, ekler ve eksiltmelerle başka bir dünya, temsiliyetsizliği içinde doğan, soyut, zihinsel, öyküsüz bir dünya kurup, bunu aktarmayı başardı.

Şimdi, Fuchs'un ortaya attığını farz ettiğimiz; Beaver'in, gerçekten ölüp ölmediği, probleminin öncesi ya da sonrasına, hepimiz için yeni

bir muamma bırakılmıştı: Beaver bir modern olarak nasıl yaşadı?

Kendi varoluşunun, modern ve postmodern dönemlerine –bir televizyon dizisi olarak doğup sahneye taşındığı sürece- takip edilebilir, kronolojik, bir öncelik ya da sonralık taşıyan, özel bir yaşam izi bırakabildi mi?

Williams (1989)'ın, modernizm ânını sabitlemek diye ifade ettiği bu süreç yine onun ifadesi ile *çoğunlukla seçici bir geleneğin işleyişini teşhis etme meselesinde düğümlenir.* Fakat elimizdeki terim, 16.yüzyıl sonlarından başlayarak bu güne gelen ve yol boyu değişime uğramış bir içerikle, oldukça farklı açılardan ele alınıp, değerlendirilebilecek bir öz ihtiva eder. Dolayısıyla aslında esas sorun Modernizm nedir? cephesine kaymaya hiç gerek kalmadan, ondan ziyade, modernizmin bazen de modern olanın, bakış açılarımızın tamamını birden karşılayabilecek, bu yolla da bir tür sabitleme, sınırlama problemine yol açan; tarihsel ve sosyolojik içerikleri barındıran bir metafor, neredeyse zamanda oluşmuş prizmatik bir etki oluşunda düğümlenir. Çünkü seçici gelenek de süratle ölçüt değiştirmektedir. Ve bu durum örneğin Nygaard'da, Moi'nin tezine karşı; *Ibsen'in modernizmi, edebiyat tarihine modern, gerçekçi bir katkıyı temsil etmektedir. Modernizm, 1914'ten bu yana yaşanan tarihsel gelişimin bir sonucudur. Buradan hareketle, sınırlı bir tanımı, 1870'lere kadar geriye götürmek anakroniktir*, türünden bir sınır itirazına yol açarken; Williams'da, sanatın toplumsal gelişmelerin habercisi ve tanığı olduğu Romantik kabulü ile yola çıkıldığında, bu durumun, farklı yazarlar aracılığı ile edebiyata olan olumlu yansımalarının, apaçık biçimde görmezden gelindiği ve söz konusu isimlerin, kasten modern sayılmadıkları itirazıyla formüle edilir:

Romantiklerin galebe çalan sanat tanımını kabul edersek, yani sanatın toplumsal değişimin habercisi, öncüsü ve tanığı olduğunu varsayarsak, şunu sorabiliriz; sosyal realizmde yapılan olağanüstü buluşlar; 1840'lardan buluşlar; 1840'lardan itibaren Gogol, Flaubert ve Dickens tarafından keşfedilip yetkinleştirilen, mecaz hâkimiyeti ve görme ekonomisi gibi gelişmeler, neden, modernizmin geleneksel isimleri sayılan Proust, Kafka ya da Joyce'un önüne geçmesin? Genel kabule göre ilk saydığımız yazarlar sonrakilerin yapıtlarının ortaya çıkmasını mümkün kılmışlardır – Dickens olmasa Joyce da olmazdı. Ama modernizm kavramının bu versiyonu, büyük realist yazarları dışarda bırakarak, sanayi kentinin yeni toplumsal formlarını kavramaya yarayacak koca bir söz dağarını ve söz sanatları yapısını nasıl icat edip düzenlediklerini gör-

mezden gelmektedir. Aynı şekilde resimde de 1860'larda empresyonistler modern Paris yaşamını yorumlarken ona uyacak yepyeni bir vizyon ve teknik tanımladılar ama geleneğe dahil edilenler tabii ki yalnızca post-empresyonistler ve kübistler oldu (Williams, 1989).

Dolayısıyla, bu hususta, elimizde daima, benimseyeceğimiz ya da reddedeceğimiz birden fazla tanım ve yaklaşım biçimi vardır. Ve terimin eserlere yansıması da giderek, ironik ve naif olandan, yani *şimdi*ki zamandan, *önce* ve daha belirsiz bir *o zaman* vaktine doğru kayar. Örneğin Williams, Jane Austen'ın, Persuasion (1817) romanında, bu sözcüğü (modern) semantik açıdan, *karakteristik* bir sapmayla, *bir değişme, hatta iyileşme hali* olarak kullandığına işaret eder. Oldukça yalın, olabildiğince yüzeyde fakat yine de bilinçli ve seçilmiş bir kullanımdır bu. Şüphesiz bir terimi kullanmak herhangi bir eseri nasıl, o terimin ya kendisine ya da imasına dönüştürmeye yetmeyecek ise; hiç kullanmamak da tersi bir sonuç vererek yani eseri kendi türü ve anlamı ile mühürleyerek terimin zıddına dönüştürmeyecektir. Fakat tarihsel geçiş dönemlerine has bir istisna ile… Bu kullanmalar ya da kullanmamalar süreç içinde, sözcüğün anlam evrenini oluşturup, geliştireceklerdir.

Persuasion (İkna), Jane Austen'ın 1818'de ölümünden sonra yayınlanır. Yaygın olarak özetlendiği şekliyle hikâye, Frederick Wentworth adında, genç deniz subayına âşık olan Anne Elliot'un duygusal kararları ve kendi hayatına ilişkin, iradi adımları merkezinde şekillenmektedir. Statü, gelenek, ailevi değerler ve aşk gibi kavramlar çatışmaların sürdüğü, tematik çerçevenin ana konularını oluşturur. Roman boyunca hem ince hem de sağduyulu, genç bir kadın olarak karakterize edilen Anne'den okuyucunun beklentisi de git gide, hepimize örnek oluşturacak, tatmin edecek, kadim fakat cesur bir karar vermesi yönünde olacaktır. Ne var ki Anne, olayların akışı içinde, toplumun beklentileri ve ailesi ile arkadaşlarının müdahalesi nedeniyle Frederick Wentworth'ten ayrılır. Belli bir süre sonra Anne Elliot ailesi, mali güçlüklerle karşı karşıya kalacak ve bunları aşmak konusunda son derece yeteneksiz olan aile yine çevrelerinin etkisiyle yaşantısını topyekûn değiştirecektir.

Sekiz yıl sonra Frederick Wentworth, Anne'in hayatına yeniden girer. Yüzbaşı olmuştur. Varlıklı, güçlü ne var ki –sonradan *Öteki* diyeceğimiz anlamda- bir yabancıdır. Bir nevi moderndir. Vekillik döneminde, 19. yüzyıl İngiltere'sinde geçen Persuasion, Austen'ın edebiyat-

çılığının güçlü ironisinden, kuvvetli izler taşır, bugün bize oldukça masum ve biraz da büyülü gelebilecek bu karakter, yaşam veya duygu izleri, kendi döneminde yine de kendi dönemini içindeki okuyucuyu bazı gerçeklere ikna etmek için oldukça yeterlidir:

Çağdaş okuyucular Persuasion'ı aşkın ve ikinci şansların ebedi temsili nedeniyle takdir ediyor. Romanın kalıcı çekiciliği, toplumsal baskıların sonuçlarını, kahramanın gelişimini ve kendini keşfetmesini tasvir etmesinde yatmaktadır. Mutluluk sorunu ve başta İngiltere'deki sosyal değişim konuları olmak üzere Austen'in etkilerini ortaya koyar. Ailenin rolü, Romantizm ve Romantik şiir ve kadın kahramanlar Elizabeth Bennet ile Anne Elliot'un karşılaştırılması… Romanın sonunda Anne nihayet Wentworth'a karşı dürüst olur. Onu sevmekten asla vazgeçmediğini ve hâlâ onunla geçmişte evlenmemekle, doğru kararı verdiğine inandığını söyler (Clerks, 2015).[15]

Bir bakıma; aşkının peşinden koşup felakete uğrayacağından ya da aşkına teslim olup felakete uğrayacağından, hiç değilse Frederick Wentworth ile yeniden karşılaştığında aşkına yenik düşüp felakete uğrayacağından emin olduğumuz veya öyle zannettiğimiz Anne, ne var ki tüm beklentilerimizi boşa çıkaracak biçimde, hepimize birden, *karakteristik* bir *sapmayla, bir değişme, hatta iyileşme hali* olarak modern olanı seçtiğini gösterir. Neredeyse *şimdi*, *önce* ve *o zaman*ın mükemmel bir örneğidir bu tercih. Geleneksel, klasik, aşk ve felakete uğramak tahayyüllerimizin tümünü birden boşa çıkartmıştır. Üstelik Anne, bunu öylesine ustalıkla yapmıştır ki ironi olamayacak kadar gerçek, gerçek olamayacak kadar figüratif, değişmeceli bir aklın çözümüne ikna olmamızı sağlar. Hem geçmişteki (*önce*) ayrılma kararı hem dile getirdiği aşk itirafı (*şimdi*) hem de geleneksel (*o zaman*) beklentileri ile dolmamız açısından haklıdır. Modern, tüm yanlışları yapıp doğru olma imkânı tanımıştır ona ve bu lütuf insanoğluna yeni yeni bahşedilmekte, tiyatro sanatında olduğu kadar edebiyatta da karşılığını bulmaktadır.

Virginia Woolf, Persuasion hakkında şunları söyler: Austen, dünyanın sandığından daha büyük, daha gizemli ve daha romantik olduğunu keşfetmeye başlıyor. Austen, Anne hakkında şunları söylediğinde de bunun kendisi için de doğru olduğunu hissediyoruz: Gençliğinde sağduyulu olmaya zorlanmıştı, büyüdükçe romantizmi öğrendi - doğal olmayan bir başlangıcın, doğal dizisi (Woolf, 1924: akt,

15 Clerx, L., E., (2015), Worlds of Literature: The Status of Reading in Persuasion, Harvard College, Cambridge, MA

Clerx).[16]

Yeni karakterler, olay dizileri ve okuyucunun geleneksel alışkanlıklarından kaynaklanan ahlaki beklentilerdeki değişiklikler, bir genelleme olarak, bizi az çok, modern olanın tanımlanması ve kullanılması hususlarında aydınlatmaya başlıyordu. Fakat Jane Austen'in döneminde romanlar ne bugün anladığımız biçimiyle, edebi bir etki gücüne ne de bağımsız bir tür olarak özgünlüğe sahipti. Romanın gerçekle ilişkisi ciddi bir sorgulama ve güvensizlik konusuydu. Jane Austen, 23 Mart 1816 tarihli bir mektubunda, roman türünün gerçekle ilişkisinin bu şaibeli pozisyonundan yola çıkarak; *mükemmellik resimleri beni hasta ve kötü yapar* diyordu:

Roman planında o günün edebiyatında sık sık görülen gerçekçilik eksikliğini hicvetti: Karışım olmayacak. İyiler her bakımdan istisnasız olacak ve tamamen ahlaksız ve rezil olan, içlerinde insanlığa neredeyse hiçbir benzerlik kalmayıncaya dek ortaya konan kötüler dışında, iyilerde hiçbir zaaf veya zayıflık bulunmayacak. Kahramanca yani yanlış bir şekilde idealleştirilmiş olan ile doğal olan karıştırılmayacak.[17]

Ayrıca yazarlarının da okuyucularının da çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bu türün yani romanın yol açabileceği sosyal, sıhhi ve ahlaki tehlikeler konusunda da edebiyatın sınırlarını aşan, büyük karşı çıkışlar mevcuttu. Örneğin, Coleridge'in görüşü; *roman okumanın bir alışkanlık olarak hâkim olduğu yerlerde, zamanla zihin güçlerinin tamamen yok olmasına neden olduğu* yönündeydi. Austen, bu yaklaşıma karşı, Northanger Abbey adlı romanında bir anlamda, tür olarak romanın savunmasını yapıyor ve her ne kadar Northanger Abbey'de, dönemin birçok romanının *gerçek hayatla ilgili sahteliğiyle dalga geçse de* modern edebi gücün, her anlamda yanında duruyordu. Fakat genel olarak Austen döneminde romanlar; *genellikle çöp olarak değerlendiriliyordu*. Zihinsel sağlığını yitirmiş bireylerin ortaya çıkmasına yol açabilecek zehirli, kamusal bir çöp … En iyi ihtimalle ise *Austen'in zamanında romanlar aslında bugün kitlesel aşk romanlarının sahip olduğu itibara sahipti.*

Romanın gerçek ile ilişkisi, erken modern dönemde o derece hassas bir denge ve incelmiş bir ahlak anlayışı, sosyal duruş, kimlik ve kişilik

---

16 Woolf, V., (1924), Virginia Woolf Wonders What Greatness Austen's Death Prevented,100 Years: New Republic, The New Republic Magazine

17 JaneAusten'sArtandherLiteraryReputation https://www.pemberley.com/janeinfo/janeart.html#mrclare

bütünlüğü gerektiriyordu ki Jane Austen, altı romanında, konularını bu sebeple, çeşitli şekillerde sınırlamıştı; *bu sınırlamaların çoğu, kişisel olarak aşina olmadığı şeyleri açıklamama ya da zamanının edebiyatında yaygın olan klişe olay örgüsünden kaçınma konusundaki sanatsal dürüstlüğünden* kaynaklanmaktaydı. Romanlarında ele almayı seçmediği, *kölelik gibi konulara yaptığı kısa göndermelerden fark edilen bazı şeyleri biliyor olması da* bu durumu değiştirmiyor, *gerçeğin* henüz kıymetli bir cevher gibi hem yeryüzünde hem kitap sahifeleri arasında muhafaza edilebileceğine inanılıyordu. Bu sebeplerle, Austen genel olarak; aşina olmadığı ya da haz etmediği, onaylamadığı hiçbir olguyu yazmadı, karakterleştirmedi, ima dahi etmedi:

(…) asla geleneksel olarak erkeksi sayılan politika konusunu ele almadı. Hiçbir zaman hizmetçileri, küçük esnafı, köylüleri vb. tamamen tesadüfi karakterler olarak kullanmadı. Tersine, yüksek asaleti de tanımlamadı. Sahnedeki en yüksek rütbeli karakterler baronetlerdi ve modern vekillik romanlarının, günümüz yazarlarının veya bazı çağdaşlarının aksine Londra yüksek sosyetesini de tanımlamıyorlardı. Romanlarında, olayların meydana geldiği coğrafi bölgeyi, kendisinin de ziyaret ettiği ve aşina olduğu genel bir bölgeyle, İngiltere'nin aşağı yukarı güney yarısı ile sınırlandırmıştı. Romanlarında şiddet ve suç yoktu. Yanlış kimlikler, şüpheli ve/veya aristokratik ebeveynlik ve daha sonra yeniden keşfedilen gizli vasiyetler gibi o zamanlar yaygın olan bazı basmakalıp komplo araçlarını da asla kullanmadı. Jane Austen'in eserlerinde o dönemin romancılarının favori yöntemlerinden olan erkeklerin cinsel saldırıları ya da kadın erdemlerine yönelik saldırılar gibi konulara da hemen hemen hiç değinmedi. Tüm bu olaylar, çok gerektiğinde, tamamen sahne dışında gerçekleşti. Dolayısıyla romanlarından hiçbirinde, hiç kimse sahnede ölmedi hatta her romanın olaylarının geçtiği ana dönemde de neredeyse hiç kimse ölmedi. Karakterlerde ortaya çıkan çeşitli hastalıklar dahi pek de acıklı bir şekilde sağılmadı. Hemen iyileşti ya da etkisini kaybetti. Pek çok çağdaş okuyucunun Jane Austen'in romanlarında hayran kaldığı şey, dönemin edebiyatının büyük bir kısmında yaygın olduğu şekliyle; ticarette sansasyonelliğin, uzun süredir kayıp olan akrabalar arasındaki doğal veya olası olmayan toplantıların, hain aristokrat veya sözde tecavüzcülerin değil, tam aksine inandırıcılığı ve gerçek hayatı tasvir etmesiydi. Yine de pek çok çağdaş okuyucunun Jane Austen'in romanlarında eksik olduğunu düşündüğü şey, onların ahlaki açıdan öğretici ya da ilham

verici yani ideal kişileri tasvir ederek, insanlığı yüceltme konusundaki, sıradan yaşamın bilinen gerçeklerine meydan okuma eksikliği idi. Oysa Austen, bu tür didaktik eğilimlerle dalga geçiyordu çünkü ideal olandan ziyade bir yazar olarak mümkün olduğunca gerçeğe bağlıydı.[18]

Persuasion'da modern terimi; iki kez *modern* ve bir kez *unmodernized* olarak, üç yerde karşımıza çıkıyordu. İlki, yani metinde Türkçe karşılığı *yenilenmemiş* sözcüğü ile karşılanmış olarak kullanılmış olan *unmodernized* terimi, bağlamı içinde mimari bir özelliği nitelemekte ve büyük olasılıkla kendi döneminde modern sayılan, bazı konfor araçları ile elektrik ve kalorifer gibi son derece pahalı fakat yaşam kolaylığı sağlayan teknik imkânların eksikliğini işaret etmekteydi. Dolayısıyla *unmodernized*, *yenilenmemiş* bir köşk hem bu imkânlardan mahrum hem de gerekli tadilatları yapılmamış bir konut anlamına gelmektedir. Austen'ın modern terimi ile ilgisi bu aşamada Williams'ın da işaret ettiği gibi, son derece açık biçimde; bir *değişme* ve bir *iyileşme* hali olarak fakat sosyolojik bir içerikten ziyade teknik bir iyileşmeyi, değişmeyi vurgulayacak edecek şekilde kullanılıyordu:

1-Uppercross was a moderate-sized village, which a few years back had been completely in the old English style, containing only two houses superior in appearance to those of the yeomen and labourers; the mansion of the squire, with its high walls, great gates, and old trees, substantial and *unmodernized*, and the compact, tight parsonage, enclosed in its own neat garden, with a vine and a pear-tree trained round its casements; but upon the marriage of the young 'squire, it had received the improvement of a farm-house elevated into a cottage, for his residence, and Uppercross Cottage, with its veranda, French windows, and other prettiness, was quite as likely to catch the traveller's eye as the more consistent and considerable aspect and premises of the Great House, about a quarter of a mile farther on (Austen, 1818, p:42)

Uppercross orta büyüklükte bir köydü, birkaç yıl öncesine kadar tamamıyla eski İngiliz tarzındaydı; çiftçilerin ve işçilerinkinden hallice sadece iki ev vardı köyde; biri, toprak sahibinin yüksek duvarlı, bahçe kapısı büyük, yaşlı ağaçları olan sağlam ve *yenilenmemiş* (*unmodernized*) köşkü, diğeri de kendine ait küçük güzel bir bahçenin ortasındaki, pencerelerin çerçevesini sarmış bir asma ile bir armut ağacı bulunan küçük, derli toplu papaz eviydi; toprak sahibinin oğlu evlenince burası

[18] Alıntıdaki özette yer alan Austen'ın eserlerinin genel teknik ve edebi nitelikleri için, Bkz: JaneAusten'sArtandherLiteraryReputation, https://www. pemberley.com/janeinfo/janeart.html#mrclare

çiftlik evi olacak şekilde geliştirilmiş, onun oturabileceği bir köşke dönüştürülmüştü; verandası, yere kadar camlı kapıları ve diğer güzellikleriyle bu köşk de yarım kilometre kadar ilerideki, çevreye daha uyumlu ve hayli büyük görünümü ve eklentileriyle dikkat çeken Büyük Ev kadar yoldan geçenlerin gözüne çarpıyordu (Austen, 2014)[19]

2-The Musgroves, like their houses, were in a state of alteration, perhaps of improvement. The father and mother were in the old English style, and the young people in the new. Mr and Mrs Musgrove were a very good sort of people; friendly and hospitable, not much educated, and not at all elegant. Their children had more *modern* minds and manners (Austen, 1818, p.47).

Musgrove'ların kendileri de evleri gibi bir değişim, belki de gelişim içindeydiler. Anne-baba eski, gençlerse yeni İngiliz tarzına bağlıydı. Mr. ve Mrs. Musgrove çok iyi insanlardı; dost canlısı ve konukseverdiler, çok eğitimli değillerdi, pek kibar da sayılmazlardı. Çocuklarının hayata bakışları ve tavırları daha *moderndi* (Austen, 2014).

Persuasion'da *modern* sözcüğünün ikinci kullanımı ise hem sosyoekonomik böylelikle sınıfsal hem de bir karakter profili çizmesi bakımından ruhsal ve düşünsel, dolayısıyla aslında edebi olanın daha derin işaretlerini taşıyordu. Musgrovelar, romanda bir tür asalet, görgü ve geleneğe bağlılık tablosu çizmelerine rağmen asil değillerdir dolayısıyla sınıfsal açıdan çocukları vasıtasıyla *yeni* İngiliz tarzına rahatlıkla bağlanabilmişlerdir. Aile üyeleri, neredeyse bizim bugün bildiğimiz anlamıyla hümanist, iyi huylu, toplum için faydalı ve geliştirici bütün nitelikleri üzerlerinde toplamışlardır. İşte bu modern olandır fakat doğaldır ki Austen dâhil hiç kimse Musgrove'ların çok iyi eğitimli, kibar hatta olumlu anlamda muhafazakâr olmalarını beklemez. Bu onlara yakışmaz da. Modern terimi işte bu noktada sınıfsal bir kimliği, o kimliğin çoktan tanımlanmış ve kabul görmüş veçheleriyle, kamusal boyutunu işaret eder. Zaten roman boyunca Anne karakteri de kesinlikle, Musgrove'lar ile kıyaslanabilecek psikolojik ya da davranışsal özellikler sergilemez ve Austen, bu aşırı köksüzlüğü, serbestiyeti bazen açık bazen de örtük ancak belirgin biçimde, pek çok kez Anne üzerinden reddeder. Yine de sözcük (modern) artık vardır ve oradadır. Hâlâ sıfat niteliğini tümüyle yitirmemiş olmakla birlikte hatta çok da tercih edilir bir sınıfsal pozisyonu işaret ediyor olmasa dahi yavaş yavaş kendi içeri-

19 Austen, J., (2014), Çev: Özdemir, S., A., Kırmızı Kedi Yayınevi, ISBN: 978-605-4764-39-6, İstanbul

ğini belirlemeye başlamıştır. Edebi bir karakterin (ya da romandaki haliyle bir ailenin) sadece ruh halini değil sosyolojik, üçüncü boyutunu da biçimlemeye başlaması daha sonra edineceği içeriklerin ilk izlerini taşır. Bu ikinci kullanım, bizlerin bugün modern sözcüğü ile karşılaştığımızda anladığımız, en yüzeysel fakat yine de genel geçer, anlam evrenlerine daha yakın görülebilir. Austen modern olanı şüphesiz bilmekte fakat mesafeli durmaktadır. Bu durumu, karakterleri (özellikle Anne) aracılığı ile onların ruh ve düşün dünyalarında açıkça görmek mümkündür.

Anne had never entered Kellynch since her quitting Lady Russell's house in September. It had not been necessary, and the few occasions of its being possible for her to go to the Hall she had contrived to evade and escape from. Her first return was to resume her place in the *modern* and elegant apartments of the Lodge, and to gladden the eyes of its mistress (Austen, 1818, p.146).[20]

Anne, Eylül'de Lady Russell'ın evinden ayrıldığından beri Kellynch'e hiç gitmemişti. Gitmesi gerekmemişti, Kellynch Malikânesi'ne gitme fırsatının doğduğu birkaç özel durumda da bundan kaçınıp sakınmayı başarmıştı. Bu ilk geri dönüşünde arazideki ek binada yer alan *modern* ve şık daireye yeniden yerleşecek ve evin hanımını sevindirecekti (Austen, 2014).

Modern ve şık daire (modern and elegant apartments of the lodge)... Terimin üçüncü kullanımı da görünürde mimari bir nitelik taşır. Şıklık ve konfor söz konusu alıntıda, modern olanla iyice yakınlaşmıştır ki gitgide kamusal hayatın bazı hususlarında, tümüyle bu içerikle anlaşılacaktır. Fakat asıl önemli ima başka bir boyuttadır. Başkarakter olarak Anne'in ikamet etmek için modern ve şık daireye yönelmesi bir tür açık fikirliliği, çağın getirdiği, yeni teknik, donanım ve imkânlarına yönelik uysal kabulü hatırlatır, çağrıştırır. Çağ, zihinlerde, en temel düzeyde, avantajlar ve yaşam kolaylıkları ile (hiç değilse belli bir sosyal kesim için) kurulmaktadır. Burada şüphesiz bir seçicilik ve yoğun bir *şimdi* anlamı vardır. Tanımsal, buna bağlı olarak ideolojik bir seçicilik... Çünkü 16. yüzyıl sonlarında *o dönemi ortaçağ ile kadim zamanlardan ayırmaya* yarayan sözcük, 18. yüzyılda, modernleştirme, modernizm ve modernist türevleriyle, tam bir yenilenme ve tam bir iyileşmeye işaret etmek maksadıyla, *Austen'da gördüğümüz ironi olmadan* (Williams, 1989) kullanılmaya başlanmıştı. 19. yüzyıla gelindiğinde ise

20 Austen, J., (1818) Persuasion, Published by Planet eBook., United States.

modern sözcüğü neredeyse tümüyle olumlu ve ilerici bir çağrışım kazanacak, geleceği işaret ettiği kadar, güncel ve çağdaş anlamlarıyla da dolacak ne var ki aristokrasinin hiç de hoşlanmadığı bir tarzda, geleneksel karşısında bağımsızlığını ilan etmiş olacaktı. *Modern* sözcüğü, bugün bile hâlâ, basitçe; yeni ve konforlu olan ile gelenekselden kopmuş olanı işaret etmek için kullanılan ifadelerin başında gelir. Zaman içinde edebiyatta olduğu kadar sanatın diğer alanlarında da hiç değilse teorik düzlemde, git gide aynı içeriğe ulaşacaktır. Örneğin Ruskin'in 1846'da yayınlanan, *Modern Painters* adlı kitabında, ressam Joseph Mallord William Turner (1775-1851)'ı bu yüzden; geleneksel kompozisyon kurallarına borcu olmadığı için modern ressamın tipik örneği saymıştır:

John Ruskin, bu yılın baharında Turner'ın yeni, yabancı eskizlerini (Splügen çizimi) görünce çok etkilenmişti. 1878 yılında, arkadaşları tarafından Ruskin'e hediye edilen heykeller arasında yer almaktaydılar. Bunlarda, Turner'ın en yüksek gücündeki, geleneksel kompozisyon kurallarına hiçbir şey borçlu olmayan ancak doğanın uzun bir incelemesinden sonra onun en derin gerçeğinin ve ruhunun izlenimlerine ulaşan, manzara sanatının örneklerini gördü (Cook, 1903).[21]

Gelgelelim, modern sözcüğünün bu kültürel durumu ve tekniği ifade eden kullanımı zaman içinde zorunlu bir değişikliğe uğrar. Szondi, Becket, Austen, Joyce ya da Ibsen'in payına düşen modernlik payesi bir taraftan edebi açıdan, sosyolojik olanda sabitlenirken diğer yandan hızla ideolojik yöne evrilir. Williams (1989), bu süreci *1950'lerden beri başlı başına bir kültürel hareketin ve dönemin başlığı olarak kullanılan modernizm* diye tarifler. Ona göre; terim bu noktada, genel olarak *geçmişe dönüktür dolayısıyla da 1890-1940 arasında egemen olan modern hatta mutlak modern kavramı versiyonlarını hükümsüz bırakmaktadır.*

Williams'ın açıklaması, nihayetinde hepimizin birden postmodernler olmak ya da hiç değilse öyle adlandırılmak zorunda kalacağımız süreci tanımlamaya yöneliktir. Başka bir deyişle; bu durumda karşımıza çıkan mesele ne bir tarihlendirme hatası ne de bir adlandırma sorunsalıdır. Daha derinde, bu iki duruma da yol açan, edebiyata ve elbette bütün sanat türlerine kadar uzanan, ideolojik bir seçicilik söz konusudur:

---

21 Cook, E.,T., (1903), The Works of John Ruskin, Introduction to Vol.III, Library Edition, Ed: Cook &Wedderburn, London

Bugün modern sözcüğünü mutat şekilde bir ya da yarım yüzyıl öncesine ait bir dünyadan söz ederken kullanıyoruz. *Avant-garde*, en azından İngilizcede, yetmiş yıl öncesinde kalmış, dadaizm için de birkaç gün önce izlediğimiz marjinal bir tiyatro oyunu için de hiçbir fark gözetilmeden kullanılabiliyor (sözcüğün Fransızcada'ki kullanımı, ilk ortaya atıldığı zamandaki anlamını hâlâ kısmen koruyor). Demek ki hem bilerek hem farkında olmadan düşülen ve bizim apayrı çağımızı adsız bırakan bu belirsizlik, düşünsel bir sorundan ziyade ideolojik bir bakış açısıdır. Bu bakış açısına göre, bize kalan tek şey post-modernler olmaktır (Williams,1989).

Seçici bir geleneğin işleyişi teşhisi belirler. Başka bir deyişle nispeten teşhis edilmiş ya da tanımlanmış olmaya bağlı olarak ortaya çıkan bir edebiyat kanonu mevcuttur ve geleneğin seçiciliğini biçimleyen başat unsur olarak, ideoloji baskın konumdadır. Fakat bu ideoloji nedir? Öyle ki Kafka'yı Gogol'ün önüne alır ve bütün listeleri altüst eder? Tıpkı Ibsen'in belli bir dönemden sonra artık sadece piyasa için kitap yazması gibi…

1863-1864 yıllarını, tüketim ve modern kitap pazarının doğuşuna doğru yeniden yapılanma dönemi olarak işaret eden Nygaard (2007), ideoloji dediğimiz, modern piyasa ekonomisinin dönüşümünü Ibsen üzerinden; *artık tiyatro için dramalar değil pazar için kitaplar üretmesi ve kitap pazarında, dramatik yapısının epik olup olmamasının hiçbir öneminin olmaması* olarak okuyordu. 1863-1864'te Norveç'te dört halk tiyatrosundan üçü iflas etmişti ve bu durum Ibsen'in 1864'te uygulamalı tiyatrodan ayrılması ile sonuçlanacak, Ibsen, 1864'ten itibaren sadece basılacak kitaplar yazmaya başlayacaktır. Yani İskandinavya ve Avrupa'da hızla büyüyen bir pazar için… Sanat, piyasada satılacak bir metaya dönüşmektedir (Helland 2000, akt: Nygaard, 2007).

Bu sebeple Austen'in kültürel moderni, Ibsen'in melankolik, duyarlı moderni ya da Szondi'nin krizdeki, pratik moderni; her bir ismi diğerinden ayırmakla kalmamış aynı zamanda bize farklı veçheleriyle, yeniden okunması gereken *modernler* ve *ideolojiler* bırakmıştır. Williams bu duruma; sosyal realizmde gerçekleşen olağan üstü buluşlara, bir dizi yazar tarafından keşfedilip, yetkinleştirilen edebi tekniklere rağmen kanonik yazar silsilesinin farklı bir öncelik sıralaması ile gerçekleşmesi olarak, yani aslında tümüyle ideolojik bir seçimin neticesi olarak bakar. Böylelikle hepimiz birden, zorunlu olarak, zamanı geldiğinde postmodernler haline geliriz.

Sosyal realizmde yapılan olağanüstü buluşlar; 1840'lardan itibaren Gogol, Flaubert ve Dickens tarafından keşfedilip yetkinleştirilen, mecaz hâkimiyeti ve görme ekonomisi gibi gelişmeler, neden, modernizmin geleneksel isimleri sayılan Proust, Kafka ya da Joyce'un önüne geçmesin (Williams, 1989)?

Bizim apayrı çağımızı adsız bırakan bu belirsizlik, Williams için düşünsel, teorik bir sorun değildir. Nasıl ki Ibsen'in modernizmin babası sayılıp sayılamayacağı, Becket ve Ibsen arasında, bir ardışıklık tespit edilip edilemeyeceği düşünsel bir sorun değilse… Fakat benzer bir silsile problemi ile ortaya atılmış görünen bu mesele Williams'da olası bir öncüllüğe işaret ettiği gibi bunun tarihsel ve edebi /teknik zorunluluğuna da vurgu yapmak mecburiyeti doğar:

Genel kabule göre, ilk saydığımız yazarlar sonrakilerin yapıtlarının ortaya çıkmasını mümkün kılmışlardır – Dickens olmasa Joyce da olmazdı-. Ama modernizm kavramının bu versiyonu, büyük realist yazarları dışarda bırakarak, sanayi kentinin yeni toplumsal formlarını kavramaya yarayacak, koca bir söz dağarını ve söz sanatları yapısını nasıl icat edip düzenlediklerini görmezden gelmektedir. Aynı şekilde resimde de 1860'larda empresyonistler modern Paris yaşamını yorumlarken ona uyacak yepyeni bir vizyon ve teknik tanımladılar ama geleneğe dahil edilenler tabii ki yalnızca post-empresyonistler ve kübistler oldu (Williams,1989).

Sanat eserlerinin, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, satılacak bir metaa dönüşmesi, sanat piyasası ve pazarlarının değişen fiyat dengeleri, şüphesiz; upuzun, modern sanat listelerinin, kaçınılmaz biçimde ortaya çıkması ve kamuyu (aslında arz ve talebi) estetik, ahlaki ve düşünsel açıdan belirlemesi ile sonuçlanmıştır.

Popüler kültürün güçlü yükselişi ile ilerleyen süreçte, söz konusu sosyo-ekonomik koşullar, sanat eserlerinin üretim biçimleri ile içeriklerini de tümüyle belirlemeye başlayacak, klasik /ilahi sanat anlayışı, git gide unutulacak olan, ruhsal ve düşünsel beklentilerimizin, geçmişte kalan, silik gölgelerine dönüşecektir.

Williams, edebiyat kanonunun geri kalanı için de bu durumun benzer biçimde işlediğini söyler. Fakat onun asıl vurgusu, bir tür sistemsel *keyfilik* üzerinedir. Elbette modern seçiciliği belirleyen bazı temalar, biçim özellikleri, dilin kullanımı ve ona atfedilen yeni değer ya da satış başarısı gibi kriterler de mevcuttur fakat büyük sanat listelerini ortaya çıkaran, ideolojik üst aklın merkezine girip, neyi (hangi sanatçıyı, hangi

eseri) nasıl seçtiğini veya seçeceğini önceden bilmek de belirlemek de mümkün değildir.

Marksist terminolojinin sağlam, sosyo ekonomik, tarihsel çözümlemeleri, altyapı ve üst yapı kurumları arasındaki ilişkileri düzenleyen prensiplere dair bilimsel veri ve saptamalar dahi, kapitalizmin, bir ucu daima *rastlantıya*, *imkâna* açık *keyfi* ve *gelişigüzel* görünen işleyişinin sonuçlarını öngörmeye yeterli gelmeyecektir. Öyle ki bu durum günümüze yaklaştıkça, sanatçı açısından *ticari kariyer fırsatları* lehine ilerleme kaydedildiği yanılgısı yaratacak ve kendine has, daha önce hiç görülmemiş, kısmen hümanist kısmen pozitivist fakat mutlaka pragmatist ve Makyavelist; piyasa fiyatları ile popüler ruhu iyi bilen, bir sanatçı profilinin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Neticede; bir tiyatro profesörü olan Williams'ın ilk dikkatini çeken Ibsen ve Strindberg'in geride bırakılışı olur:

1880'lerin sembolist şairleri, 1910'dan sonra imajistler, sürrealistler, fütüristler, formalistler ve başkaları tarafından ıskartaya çıkarıldı. Tiyatroda Ibsen ve Strindberg geride bırakıldı ve 1920-1950 arası döneme Brecht egemen oldu (Williams, 1989).

1968 yılında yayınlanan *Ibsen'den Brecht'e Tiyatro*, Marksist kültür ve edebiyat kuramının gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş olan, eleştirmen ve teorisyen Williams'ın, bu hususta detaylı incelemesini kapsar. Ona göre karşıtlığın olduğu her durumda, *yeni doğan modernizm ideolojisi hep sonradan gelen grubu seçmektedir*. Modernizm ideolojisinin, bunu yaparken kullandığı, gözle görülür kriterler birkaç başlık altında toplanabilir. Fakat düşünsel ve ruhsal varoluşa modern, yeni bir içerik kazandırması bakımından Freud (1856-1939) şüphesiz, açık ara en ön sıradadır ve Psikanaliz, hiç kuşku yok ki 20. yüzyılın en önemli kuramlarından biri olmakla, neredeyse modern insan prototipinin kurucu fikri sayılır. Böylelikle artık Freud'a temas etmeyen bir sanat düşünülemez:

Sonraki yazarların veya ressamların Freud'un bulgularıyla ne derece örtüştüğü ve onlara, bilinçaltı ya da bilinçdışının önceliği görüşünün yanı sıra hem edebiyatta hem resimde temsil sürecinin kökten sorgulanmasını atfeder (Williams, 1989).

Gerçekten de psikanalitik düşünce, bilhassa görsel sanatlar alanında, sanatçılar ve meraklı izleyiciler vasıtasıyla, özellikle de Sembolistler, Dışavurumcular ve Gerçeküstücüler aracılığı ile modern dönemde, sadece klinik uygulama olanaklarına değil aynı zamanda sanatsal bir

pratik imkânlarına da kavuşmuştur. Bu gün, geriye dönüp; psikanaliz, modern sanatın ana, fikri kaynaklarından biridir dediğimizde bu sebeple, hiç değilse, bir dereceye kadar communis error facit jus gereği, tarihsel bir gerçeğe, modern sanatın başlıca, tematik içeriklerinden en büyüğünü işaret etmek anlamında yaklaşmış oluruz. Psikanaliz, Viyanalı Freud eliyle, neredeyse başlı başına bir dünya görüşü ve sistemin, bireyler üzerinden yürümesini sağlayan, ana ideolojilerinden birine dönüşmüştür:

Bazı tarihçiler, yüzyıl sonu Viyana'sının, çeşitli biçimlerde modernizmin doğuşunda, Paris, Berlin ya da Londra'dan daha büyük rol oynadığını ileri sürmüşlerdir. Bu heyecan verici, yeni gelişmelerin ortasında Freud, kendini bilime, arkeolojiye ve antik eserlere vermişti. Kendi çağının devrim yaratan sanatı onu pek etkilememişti, tabii farkına varmışsa. İşin ironik tarafı, fikirleri zaman içinde modern bilincin merkezi haline gelirken, kendisi bu bilincin diğer tezahürlerinden büyük ölçüde kopuktu (...)Freud'un modern hayattan neredeyse tümüyle kopuk olduğu, apartmanı ve ofisinin döşeniş tarzından, müzik dinleyememesinden ve edebiyat zevkinden belli olmaktaydı (Breger, 2005)[22].

Freud sonradan modern bireyi, bilerek ya da bilmeyerek kurgusal, neredeyse mekanik bir tasarıma dönüştürmüş ve modern varlık biçimini, sınırlı birkaç kavrama indirgemiş olmakla eleştirilmiş olsa da temel *insan* argümanı kendi döneminde, parlak renklerle süslü, tropik bir kuş kadar göz alıcıdır. Nihayet ruhu en doğru yere yerleştirmiştir.

Freud'un söz konusu cazip renkleri; sanatçının, ağırlıklı olarak çocuklukta bastırmış olduğu, cinsel arzularını yüceltme gayesiyle hareket ettiği, buna bağlı olarak; sanatın, yer değiştirmiş doyum duygusunun, kabul edilebilir, sosyal bir sembolizasyonu olduğu, ego düzeyinde, bilinçli benler olarak yaşanamayan, yasaklanmış, bilinçdışı arzu ve isteklerin, mükemmel şekilde şifrelenmiş ifadeleri olarak, sanat eserlerinin, bir tür rüya ve kişilik çatışmasının mahsulü olarak doğduğu genel kabulünün altıda parlar.

Saldırganlık, ölüm ve narsist doyum 1920'lerden sonra sanat kuramının içindeki yerini bulur. İçgüdülerin örtük ifadeleri olarak bunlar, sosyal birleşme yoluyla tatmin edilmekte, bir anlamda sanatsal yaratıcılık aracılığı ile temize çekilmektedir. Kendisi, kendisinin rasyonel

22 Breger, L., (2005), Freud Görüntünün Ortasındaki Karanlık, Yapı Kredi Yayıncılık, İstanbul, ISBN 975-08-0367-1

kontrolünde olmayan, olması mümkün olmayan, modern sanatçının ya da modern bireyin, bu iç evren sistematiği, gerçekten de hem üretmeye devam eden sanatçıları hem sistemin tematik ve ticari seçiciliğini belirleyecek; Williams'ın, Eagleton'ın ve geriye kalan bütün Marksistler ile ayrıca örneğin Lacan'cıların, Jung'cuların hem kabul hem de itirazlarına yol açacak kadar bütünlüklü, etkileyicidir. Öyle ki bugün dahi, birkaç ekol ile bu teorik ve pratik çerçeveyi kolayca, itirazsız şekilde yıkmak mümkün değildir. Freud psikanaliz ile sadece çağının bireyini karakterize etmekle kalmamış bizzat sanatçılara yeni, edebi bir yaşam pınarı ve artık nerede olduğunu bildiğimiz, ruhsal bir yaratıcılık alanı sunmuştur: Bilinçdışı…

Bir asırdan fazla süren tartışma ve bilimsel araştırma, Freud'un teorilerinden sadece birkaçını tartışma dışı bıraktı. Edebiyat eleştirmeni Terry Eagleton, Freud'un öneminin, insan öznesinin oluşumuna ilişkin materyalist bir teori geliştirmiş olmasından kaynaklandığını ileri sürer. Eagleton'a göre, her ne kadar Freud'un materyali sunuşu, çoğu zaman evrenselleştirici ve tarih dışı olsa da insan bireyinin gelişimini, toplumsal ve tarihsel terimlerle düşünmemizi mümkün kılmaktadır (D'Alleva, 2005).[23]

Modern sanatçının eserlerinin, Freud'un bulgularıyla örtüşmesi kadar sanatçı eliyle dilin özerkleştirilmesi de ideolojik seçicilikte önemli rol oynar. Geç modernistlerin özellikle olumsuzluk ve hiçliğe bağlılıklarının olduğu, bu durumun, gerçeği yansıtmanın bir aracı olarak dilin ve gerçeğin yetersizliğine duyulan inançtan doğduğununu ve küçümseyici bir dil anlayışının, dönemin ruhsal ve düşünsel atmosferinin, Jameson'ın bir dizi estetik norma bağlayarak açıkladığı, üç doktrin vasıtasıyla (estetiğin özerkliği, kişileştirmenin ortadan kaldırılması, dilin özerkleşmesi) çerçevelendirilip, özetlenebileceğinin altını Nygaard'ın (2006) vurgularını da dikkate alarak çizmiştik. Öyle ki edebi bir tarz olarak Gerçekçilik, giderek *yazarın, dilin gerçekliği sunma yeteneğine* dönük bir inanç olarak anlaşılmaya başlanmış, bu sebeple gerçekliğin her sunumu, tabu haline gelerek, yine Nygaard'ın aktarımıyla *hem gerçekçilikten nefreti hem de dile getirilemeyeni, anlamın temsil edilemez imkânsızlığını, mutlak olumsuzluğu açan bir dil sevgisini* desteklemeye başlamıştı.

Modern sanatçının dile yönelik bu sıra dışı ve yeni ilgisi, bir tür

---

[23] D'Alleva, A., (2005), Methods & Theories of Art History, Laurence King Publishing, Chine, ISBN 978-1-85669-417-9

sevgi ve nefret ilişkisi ortaya koyuyordu ki netice, anlam aleyhine, anlamın iletilebileceğine dair yaygın bir şüphe biçiminde eserlere yansıyordu. Williams (1989), bu sebeple; *yazarların dili doğallıktan arındırdıkları, dilin net ve şeffaf bir cam ya da ayna olduğu yönündeki eski görüşten koptukları, müellifin ve ona yüklenen yetkenin, problemli konumunu, bizzat anlatılarının dokusunda aniden açık etmeleri gerekçesiyle övündükleri* ancak böylelikle, ideolojik seçiciliğin teşhis merceğinde, görünür olmaya başlayabileceklerini ileri sürüyordu:

Yazarın metinde görünmesi gibi ressam da kendi resminde görünür. Öz-düşünümsel metin, kamusal ve estetik sahnenin merkezini ele geçirir ve bunu açıkça ilan ederken, yerleşik formları, akademilerin yerleşmiş, kültürel otoritesini ve yarattıkları burjuva beğenisini ve piyasada popüler olma şartını (Dickens ya da Manet'nin popülerliği gibi) reddederler. Bunlar gerçekten de modernizmin –modernliğin tamamını kendine mal etme iddiasında olan son derecede seçici bir modern kavramı versiyonunun– teorik hatları ve özgül yazarlarıdır. Bu seçiciliği mümkün kılan açık ideolojileştirmeyi görmek için gerçek tarihteki isimlere yeniden bakmamız yeterli. Ayrıca 19. yüzyıl sonlarında, bütün sanat dallarında bir dizi kopuşun yaşandığı muhakkaktır. Daha önce belirttiğimiz gibi formlardan kopuş (üç ciltlik roman ortadan kalkar) ve özellikle de burjuva sansüründe açığa çıktığı biçimiyle, iktidardan kopuş – sanatçı artık bir dandy veya ticari zihniyete karşı çıkan bir radikal olur ya da ikisi birden (Williams, 1989).

Geç modernlerin dâhil olduğu radikal değişimler ve bu durumdan doğan ideolojik sonuçlar, çeşitli sosyolojik alanları kapsamlı şekilde inceleyen, Marksist kültür ve edebiyat kuramının gelişmesine önemli katkılarda bulunan Williams tarafından da öğrencisi Teryy Eagleton ve pek çok diğer Marksist kuramcı tarafından da *kültürel üretim mecralarının, o zamana dek görülmüş en büyük değişime sahne olduğu* vurgusunu tekrarlar. Tarihsel olarak, *fotoğraf, sinema, radyo, televizyon, röprodüksiyon ve plaklar, en can alıcı ilerlemelerini modernist olarak adlandırılan dönem içinde kaydetmişlerdir (*Williams, 1989).

Fakat nihayetinde Marxist felsefeye dayalı, tarihsel materyalist düşünce, ortak olarak modernite öncesi ve sonrası arasındaki belirgin kırılmayı, gelenekten bilinçli bir kopuş olarak gözlemleyip, tartışmasız biçimde, kabul eder. Öyle ki bu devamlı kopuşların neden olduğu *süreksizlik*, örneğin Giddens'a göre aynı zamanda, çağın içeriğini belirleyen, olumlu bir *özgünlük* niteliğidir. Marx, Durkheim, Weber gibi

isimler ise sosyoloji alanında farklı bir terminoloji kullanır ve modern devlet ile toplumları incelerken, kapitalizm, sanayileşme, teknoloji ve rasyonelleşmeyi başat aktörler olarak ileri sürerler. Giddens, bu tür ayrımların kesinliğine karşıdır. O modernitenin bütün bu nitelikleri içeren çok yönlü ve karmaşık bir gerçek olduğunu iddia eder. Gidens açısından Modernite aynı zamanda, bürokrasi ve kurumsallaşmayı da kapsamaktadır ki; tarihsel olarak giderek kurumsallaşacak olan Sanat için bu kavşak, bir kırılma ve sanattan kopma noktasıdır:

İlk yaklaşım olarak basitçe şunu söyleyelim Modernite, yaklaşık on yedinci yüzyıldan itibaren Avrupa'da ortaya çıkan ve daha sonra etkileriyle az çok dünya çapında hale gelen, toplumsal yaşam veya örgütlenme tarzlarını ifade eder. Bu, modernliği başlangıçla, bir zaman dilimi ve bir coğrafi konum ile ilişkilendirir. Ancak şimdilik ana özelliklerini hâlâ kara bir kutuda, güvenli bir şekilde saklıyor. Bugün, yirminci yüzyılın sonlarında, pek çok kişi, sosyal bilimlerin yanıt vermesi gereken ve bizi modernitenin ötesine taşıyan, yeni bir çağın başlangıcında bulunduğumuzu ileri sürüyor. Bu geçişe atıfta bulunmak için göz kamaştırıcı çeşitlilikte terimler öne sürülmüştür; bunlardan birkaçı yeni tip bir sosyal sistemin (bilgi toplumu veya tüketim toplumu gibi) ortaya çıkışına olumlu bir şekilde atıfta bulunur ancak çoğu, daha ziyade önceki bir sosyal sistemin ortaya çıktığını öne sürer (Giddens, 1996).[24]

Tüm bu olan bitenlerin neticesi; tarihsel düzlemde, kamusal iletişim araçlarındaki değişimlerin bir ürünü olarak, çok sayıda sanatsal akımın ortaya çıkması olmuştur. Williams'a göre başta, pozisyonlarını korumaya çalışan ve *kültürel gruplaşmalar olarak ortaya çıkıp, belki kısmen ama hızla, birbirleriyle rekabet içinde, kendi tanıtımlarına odaklanan* bu akımlar aynı zamanda gelişmelere tepki olarak, yeni ve farklı kimliklere kavuşan büyük, kalabalık şehirlerde doğmuştur:

İletişim araçları, onları seferber eden teknolojik yatırımlar ve yatırımı hem yönlendiren hem de eğilimlerini ifade eden kültürel formlar yeni metropol kentlerinde, aynı zamanda yeni emperyalizmin de merkezi olan yerlerde doğar. Bu kentler kendilerini, sınırları olmayan bir sanatın uluslar aşırı başkentleri olarak sunar. Paris, Viyana, Berlin, Londra, New York kentleri, Yabancılar Kenti'nin sembol isimleri niteliğine bürünüp yepyeni bir silüet kazanırlar (…) Apollinaire ve Joyce'tan, Beckett ve Ionesco'ya kadar, yazarlar durmadan Paris, Viyana ve Berlin'e taşınır-

24 Giddens, A., (1996),The Consequences of Modernity, Leland Stanford Junior University, ISBN 0-7456-0923-6 (pbk)

lar ve buralarda, Devrim yüzünden sürgün edildikleri için öbür yönden gelen ve yanlarında Devrim sonrası oluşumların manifestolarını getiren sürgünlerle tanışırlar (Williams, 1989).

1890'ları bu hareketlerin en erken dönemleri olarak tarihlendiren Williams, oldukça sıra dışı bir hususa da işaret eder. Sonradan, neredeyse simgesel bir değer taşımaya başlayacak olan; söylem, tanıtım ve kendi bilincinde oluşun, yüksek sesli bir tekrarı olarak Manifestolar... Sanat dergilerinde yeni bir var oluş alanı bularak, yayınlanmaya başlayan sanat bildirileri, kendi *reklamını yapmaya başlayan sanat ekollerinin sembolleri* durumuna gelmişlerdir. Oldukça farklı biçimlerde, *tutkulu ve küstah bir yenilik tahayyülüyle sahneye çıkışlarını* ilan eden akımlar, yine aynı hızla hiziplere ayrılırlar.

Sonuç olarak; *buluşların yerleşik ortodoksiler haline gelmesini önlemek için gereken sapkınlıklar, dostları birbirine düşürmüştür*. Fütüristler, imajistler, sürrealistler, kübistler, vorsistler, formalistler, konstrüktivistler ve diğerleri… Tümü de böylesi bir zaruretin, kendini tanımlama ve içinde hareket edilebilecek, bütünlüklü fakat dikkat çekecek kadar sıra dışı ayrıca isyankâr, radikal, estetik bir çerçeve yaratma sürecinin, bağımsız parçası üstelik, aynı zamanda, işlemekte olan sistemin yaratıcı unsurları, üretmeye devam eden aktörleridirler. Ve modern çağın diğer kurumları (hükümetler, müzeler, okullar, aile, din, evlilik, moda…) ile kurumsallaşmış Sanat arasında, ideolojik yapılanma ile işleyiş, propaganda araçları ile hedefler açısından o güne dek görülmemiş, Pazar piyasasının da dahil olduğu bir aynılık, tıpatıp benzerlik ortaya çıkacaktır.

Gidens'ın (1996) modern hükümetleri tahlil ederken, seçim manifestoları ve propagandalar üzerinden yaptığı tespit, hemen hemen söz konusu durumla örtüşür. Onların, örneğin manifestoların; *güvenilirliği göstermenin yöntemlerinden* biri olduğunu söyler (1996). Bu araçlar vasıtasıyla, *genellikle yeniden yerleştirmelerin büyük bir kısmı meydana gelir* çünkü modern hükümetler, *siyasi liderler ile halk arasındaki karmaşık, bir dizi güven ilişkisine dayanır*. Söz konusu sistemler aynı zamanda *politikacıları ve nüfus kitlelerini birbirine bağlayan erişim noktalarını kurumsallaştırmanın yolları* olarak görülür.

Moderniteyi toplumsal yaşam veya örgütlenme tarzlarının bir ifadesi, bürokrasi ve kurumsallaşma olarak tanımlamaya devam edecek olursak, nihayet bir kurum olarak örgütlenmiş olan Sanat, tıpkı modern hükümetlerde olduğu gibi öncü sanatçılarla, halk arasında bir

dizi güven ilişkisi tesis etmek; sanatçıları ve kitleleri birbirine bağlayan yeni erişim ve bağlantı noktaları ortaya koymak ve öteden beri var olanları da modern anlamda kurumsallaştırmak zorundadır. Modern çağın Sanat'ı çok renkli bir kurum kimliği taşır ve tıpkı hükümetler, şirketler, sektörler gibi çalışır. Bu yüzden, doğal olarak Williams'ın ısrarla üzerinde durduğu (diğer Marksistlerin de) seçici kriterler aynı zamanda; ideolojilere, piyasaya, bazen de baskınlaşan ideolojik farklı güçlere ve tarihsel olaylara göre sık sık değişir ya da başka bir bakımdan; hayatta kalmak için, periyotlar halinde değişmek zorunda kalır. Bu durumun yarattığı, sürekli tazelenen hava, klasik çağın, sabit ilkelere bağlı, kadim, ortodoks sanat anlayışlarının prensipleri ile her zaman kesişmez ya da örtüşmez şüphesiz. Ne var ki küçük dokunuşlarla; mutlak, insani ve yeryüzünün yaradılışına içkin olanı, evrensellik estetik kriteri şeklinde, sorumluluk ve görev gereği hatırlatıp, kendi yoluna bakmak bir yöntem olarak daima olumlu sonuç vermiştir. Tolstoy bu meseleden yana çok dertlidir örneğin. Ve sanki biraz da bu sebeplerle, sadece hayatında değil hepimizin bildiği üzere, sanatında da daima –örtük ya da açık şekilde- ilahi bir yargının arayışı içinde olmuş, bu vasıtayla; tanıdığımız anlamda, bir değerler bütünü ve göksel işaretler toplamı olan, en eski ve hakiki insana ulaşıp, onu konuşturmaya çalışmıştır. Yine bu sebeple, Tolstoy'un kişisel kanonunda Shakespeare bile yoktur…

Modern kurumsallaşma elbette tarihseldir. Sosyo-ekonomik, sosyo-politik bütün büyük olaylar; savaşlar, salgınlar, ekonomik yıkımlara yol açan kitlesel felaketler, bizzat ekonomik çöküşler, büyük buluşlar vb. bu kurumsallaşmayı çok yönlü olarak; hem bir tarihsel zarurete dönüştürmesi hem de kurumsallaşma bir kez sağlandıktan sonra onun süratle, kendine yönelerek, kendi üzerinden, kendinin ideolojisini sürekli ve yeniden yaratması anlamında böyledir. Dolayısıyla, gerçekten de bazı tarihsel, sosyolojik değişimleri anlamak için Marksist terminolojiye başvurmak gerekir.

Çağın sanat anlayışını ve doğrudan sanat yapıtını, bir dizi kavram, yorum, bakış açısı ve yaklaşım etrafında biçimlendiren fakat nihayetinde *dilin doğal olmadığı tezinin doğallaşması* (Williams, 1989) hususunda ortak inancı geliştirip, hayatın pratiği içinde benimsememize yol açan etki, materyalist tarih anlayışına göre büyük oranda *sınırların çok daha sıkı denetlenmeye başladığı ve Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte, pasaportun kurumsallaştığı* bir dönemde hız kazanır (Williams, 1989):

Dünya savaşının ardından çığ gibi büyüyen sosyal hareketlilik, zorunlu göçler, sınır aşırı kitlesel hareketler ve tüm bunlara bağlı olarak hızla yasalaşıp, hayata geçirilen yeni kanunlar iradi olarak, elbette bütün atmosferi hem bireyler hem toplumlar düzeyinde belirledi. Bu büyük paylaşım savaşı, her bir kişinin (bireyin) kendi *kaderi* (!) ölçüsünde deneyimlediği sayısız travmaya, sonu kötü biten çöküş hikâyelerine, berbat hayatlara bazen de zafer ve kurtuluşa yol açsa da asıl etkisini, ortaya çıkarttığı, benimsenmiş, kitlesel ruh halleriyle gösterdi. Şüphesiz sistem, her alanda kendi fikirlerini, kurumlar aracılığı ile hızla inşaa edecekti. Çünkü tarihte, daha önce hiçbir vakit; kendisi hakkında bir fikri ve ideolojisi bulunmayan, başa çıkma mekanizmaları geliştirmemiş toplumlar ile karşılaşmamıştı:

Sonu gelmez bir sınır aşma hareketi, dilin doğal olmadığı tezinin doğallaştırılmasını sağlar. Dilsel ve görsel yabancılık deneyimi, kesintili yolculuk anlatısı ve buna ister istemez eşlik eden, kendilerini hiç alışılmamış biçimlerde sunan karakterlerle kısa süreli karşılaşmalar... Bütün bunlar, yerleşmemişliğe, evsizliğe, yalnızlığa ve yoksul bağımsızlığa dair bu yoğun ve benzersiz anlatıyı evrensel bir mitos düzeyine yükseltir; yalnızlık içindeki yazar, sefil dairesinin penceresinden bilinmeyen kenti seyretmektedir. Bütün bu karmaşa, sonunda, bizzat Sürgünler ve Göçmenler Kenti olan New York üzerinden yorumlanır ve doğrulanır. Ama modernizmin bu versiyonu, yapıtların imge örgüsü birbirine ne kadar benzerse benzesin, bütünleşik bir biçimde görülüp kavranamaz. Bu şekilde tanımlanan modernizm, siyasi olarak ve açıkça bölünür. Üstelik yalnızca belirli akımlara bölünmekle kalmaz, bu akımların kendi içinde de bölünür. Temsilcileri arasında burjuva karşıtı kalmak isteyenler ya sanata paranın ve ticaretin üzerinde, kutsal bir alan olarak değer atfeden, eski aristokratik yaklaşımı ya da 1848'den beri öne sürülen, sanatı halk bilincinin özgürleştirici öncüsü olarak kabul eden devrimci öğretileri benimserler (Williams, 1989).

Erken modernitenin dramatik değişimlerini, Fransız ihtilalinin ardından deneyimleyen, monarşi karşıtı fikirlerin, bütün Avrupa'ya yayılacağı endişesi ile Fransız ordusuna karşı koalisyona geçip ne var ki karşılarında Napolyon'un askeri dehasını bulan Avrupa'nın kaygılı aristokrasisinin etrafa yaydığı endişe, nasıl Ibsen'i modern bir duyarlılığın melankolik taşıyıcısı olarak, yurttaşlarının çoğundan daha erken buldu ise *Mayakovski, Picasso, Silone ve Brecht'i de komünizm; D'Annunzio, Marinetti, Wyndham Lewis ya da Ezra Pound'u* ise faşizm buldu...

İngiltere'deki T. S. Eliot ile İrlanda'daki Yeats ise biri Anglikan Katolizmi'yle diğeri Kelt uyanışıyla örtülü ve incelikli bir antlaşma yaptı (Williams, 1989). Ve işte bu noktada, modernizmin çekirdeğinde *şimdi ve burada* fikri uyandı. Oldukça yalın bir fikirdi ya da öyle gözüküyordu fakat örneğin Williams'a göre modernizim ideolojisinin etrafında geliştiği, oldukça karmaşık ilişkiler ağı ile ana temayı temsil ediyordu ve git gide ideolojik bir sabitlenmeye dönüşecekti: *Madem modernizm burada, bu özgül evre ya da dönemdedir, o halde onun ötesinde hiçbir şey yoktur.* Epey bir süre önce marjinalleşmiş sanatçılar, reddedilmiş sanatçılar, kanon dışı kalanlar bir nevi; yabancılık, tutunamamışlık, kopukluk, sürgün ve yalnızlık içinde fakat aynı zamanda konuşkanlıkla, sanatsal üretimlerine devam eden gruplar, topluluklar, yazarçizerler olarak yükseliyorlardı.

İşin tuhaf yanı kısa süre sonra burjuva karşıtı konumunu hızla kaybedecek ve yeni uluslararası kapitalizmle rahatça bütünleşecek olan Modernizm, şimdi ve şimdilik, son derece seçici olan bu sürgün ve yabancı marjinal sanatçıların oluşturduğu alanla sınırlanacak ve katıksız bir ideoloji hamlesiyle, başka her şeye kapalı hale gelecekti. İşte bu *hamlenin fark edilmeyen ilk ironik yanı, saçma bir biçimde, tarihi aniden durdurmasıdır. Modernizm son durak olduğuna göre, ondan sonra olup biten her şey gelişmenin dışında sayılır. Artık diğer her şey sonra'dır [after], post içinde mahsur kalmıştır* (Williams, 1989)

Peki, sonra ne oldu?

*Sınırları ve sınıfları aşan bir evrensel piyasa oluşturma çabasının sahte olduğu anlaşıldı.

*Yeni formlar, kültürel rekabete hizmet etti ve piyasayı beslemek için elzem olan ekol, stil ve moda değişimleriyle, ticaretin eskitme kuralına alet oldu.

*Bin bir zahmetle kazanılan bağlantısızlaştırma teknikleri, eğitilmiş ve kendinden emin teknisyenlere has duyarsızlığın da yardımıyla, reklamcılığın ya da ticari sinemanın salt teknik tarzları haline geldi.

*Yabancılaşma ve kayıp deneyiminin yalıtılmış, yadırgatıcı imgeleri, anlatıdaki kesintiler, reklamların rahat ikonografisine dönüştü

*Yalnız, buruk, kuşkucu kahraman, gerilim filmlerinin yıldızı olarak hazır yerine yerleşti.

Bu *zalim sözler* Williams'a (1989) aitti ve olan bitenin, tamamını değilse bile büyük bölümünü apaçık yansıtıyordu…

Her şey olup biterken:

Gecenin sessizliği içinde hafif, fısıltılı bir dalgalanma oldu. Fuchs bir an duraksadı. Önünde uzayıp giden cadde sanki yavaşça ileri atılıp, tuhaf bir ürpertiyle birazcık uzamıştı. Fuchs yadırgamadı fakat hissetmiş gibi dönüp ardına baktı. Karanlıkta, birkaç belirsiz, titreşip duran gölge, süratle köşelere çekildi. Geçmişin yaşayıp duran varlıkları mı? Beaver da onlardan biri olabilir mi? Eğer öyleyse, bu çok tuhaf, küçük varlık, hâlâ kaderinin peşinde olmalıydı? İçimizde yer almak, bir yerlerde yaşamaya devam etmek istiyordu… Fakat nasıl? Sanki ondan, büyük, çok büyük bir şey eksilip gitmişti… Althusser'in bize öğrettiği kadarıyla, ideoloji, insan öznesinin bir özne haline gelmesine, Ben'i kullanmasına izin veren, her tür sembolik sisteme verilen isimdi. (Fakat) elimizde bir kılavuz kitap, üstümüzde bizi saran bir deri olmaksızın yani sonuçta postmodernizmin (kuşkusuz en derin biçimde teorize edilmiş) teorisizliği altında, gezegende bir akıntıya kapılıp sürükleniyor olma duygusu, bu zamana ait Ben'i sarsmaya devam ediyordu… Fuchs, bir an, sadece bir an küçük Beaver için üzüldü ve onun, tıpkı Pinokyo gibi - hiç değilse bir günlüğüne- canlanıvermesini diledi. Bir karakter olarak…

5
Pinokyo'nun Karanlığı

Hiç kimsenin en derinlerdeki Pinokyo sevgisi tartışılamaz. Bu, tıpkı Hamlet sevgisi gibi doğal ya da doğallaşmış bir sevgidir ve fakat aynı zamanda denizcilerin, fırtına sevgisi kadar da çelişkilidir. Yine de Pinokyo, Karakterin Ölümü meselesinde, -hikâye iki finaliyle de- her yalan söylediğinde uzayan burnu ile hiç ilişkisi olmayan, modern insan metaforu yaratır. Bu durum Fuchs'un, ayrıca mensubu olduğu sosyal, akademik çevrenin deneyimleyip, aktardığı modern ile postmodern estetik ya da yaşam tecrübelerinin, Beaver öncesi ve sonrasını kapsayan tespitlerinin, bir bölümüyle kısmen örtüşür. Yine de teker teker, gittikçe karakterlerin yerini almaya başlayacak ve boşluğunu dolduracak olan Hayaletler'i tümüyle açıklamaya yeterli gelmez. Onları yaratan düşünce silsilesinin ve hissiyatın unsurlarından biri olabilir sadece.

Bu sebeple, Beaver'dan önce La Storia di un Burattino'yu (Bir Kuklanın Öyküsü) yaratan, yasak kitapları okumaya izinli yazar, Floransalı, Carlo Larenzini (Collodi) 'yi hatırlamak gerekir. Maria Bartolozzi Guaspari 1981'de, Pinokyo'nun yüzüncü yılında, Marzocco Yayınevi'nce yayımlanan, yeni baskısının önsözünde[25] ve Estratte

25 7. Temmuz 1881 yılında, Giornale per i bambini'nin ilk sayısında, Ferdinando Martini, "Nasıl oldu" başlıklı bir yazı kaleme alır. Orada, çocuk gazetesine niye ihtiyaç duyduklarını anlatmaktadır (…) Gerçekten de gazete bugün, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının, İtalyan çocuk edebiyatı yazarlarının çıkış noktası olarak değerlendirilebilir. İlk sayıdan başlayarak, yazarlar arasında, Emilio de Marchi, Emma Perodi, Matilde Serao gibi önemli yazarlar vardır. Bir buçuk yıl sonra 14 Aralık 1882'de yönetim, gelecek yılın programını tanıtırken, Collodi'yi şöyle sunar: Taptığınız Collodi ise Pinokyo'yu sürdürüyor ve bu kuklanın serüvenlerini bitirdikten sonra da yazmaya devam edecek çünkü çocuklar için yazmayı çok seviyor. Gazetenin 7 Temmuz 1881'de çıkan ilk sayısında, Jack La Bolina, Luigi De Marchi, Giuseppe Rigutini ve Ida Saccini'nin öykülerinin yanı sıra üçüncü sayfada, Bir Kuklanın Öyküsü'nün (pinocchio: storia d'un burattino) ilk bölümü yer alır. Fakat Collodi, 15. bölümde öyküyü sonlandırır ve yazmayı bırakır. Öykü, 16 Şubat 1882'de yeniden başlar. Adı, artık Pinokyo'nun Serüvenleri'dir (Le avventure di Pinocchio). Bu yeni dizinin yeniliği ise ilk kez özgün çizimlerle yayımlanmasındadır. Oysa 1881'de yayımlanan bölümlerde yalnızca gazete arşivinden klişeler kullanılmıştır. 25 Ocak 1883'te, Collodi, bu kez kesin olarak son satırı yazıp öyküsünü bitirecektir. (Bkz: Carlo Collodi, Pinokyo, (2017), Önsöz: Egemen Berköz, İş Bankası Yay. İstanbul, ISBN: 9786052951040)

dall'almanacco İtaliano (İtalyan Almanağından Alıntı) kapsamında, I cento anni di Pinocchio[26] (Pinokyo'nun Yüzyılı) adlı kitapçıkta, Carlo Larenzini (Collodi) ile ilgili kapsamlı bir araştırma sunar.

Mimetik bir karakter olarak Pinokyo modern anlamda iki kez ölür. Geleneksel kanaat, onun on beşinci bölümde, son derece etkileyici ve acınacak bir biçimde gerçekleşen, kederli ölümünün tek ve gerçek ölümü olduğunu kabul etse de artık neredeyse, yüz elli yaşındaki bu romanı yeniden okumak, Pinokyo'nun ikinci final ölümünün, en az ilki kadar göz yaşartıcı dahası karmaşık ve derin mesajlarla yüklü olduğunu gösterir. Hatta bu ölüm, ilkine nispetle bizler için daha öyküsel bir aşinalık barındırır çünkü sandalye üzerinde, oturup kalmış, terkedilmiş Pinokyo kuklası, çocuk Pinokyo'ya hem bir mimetik ikiz yaratır –böylelikle- hem de onun artık mevcut olmayan, zaman içindeki, geçmiş, dramatik yok varlığını temsil eder. Asıl önemlisi; bütün bu serüvenleri ve iki finali de yazan Collodi'nin, Pinokyo'ya karşı tutumudur. Onun çocuksu ve mücadeleci dünyasına karşı, Collodi'nin Estragonvari (ve Viladimir) kayıtsızlığı, Pinokyo'yu geç modernlerin estetik hisleriyle, yazarsızca, sanki Collodi yokmuş gibi ve zavallı kuklayı yalnızlık, köksüzlük, sürgünde olmak, tekinsizlik duyarlılıklarıyla özdeşleştirerek, okumamıza neden olur. Böyle okumamıza imkân tanır.

Collodi bunu niye yapar? Çocuk olduğunu ya da olmayı arzuladığını kabul ettiği, kendi eliyle yarattığı Pinokyo'nun çocuksuluğunu, çelişkili, inatçı bir kayıtsızlıkla niye reddeder?

Oysa hemen hemen aynı dönemlerde hatta çok daha önceleri, Le avventure di Pinocchio kadar etkili çocuk kitapları mevcuttur. Sonraki dönemlerde de çocuk edebiyatı diye bir türve onun kendine has edebi, pedagojik, şiirsel kuralları gelişip, yaygın olarak kabul edilinceye dek yazılmaya devam etmiştir. Amos Comenius'un, 1658 tarihli, Orbis Sensualium Pictus (ya da Orbis Pictus), Resimlerde Görünür Dünya'sına kadar geri gitmeye veya daha yazıldığı yıl, 1762'de halka açık olarak yakılan, Jean-Jacques Rousseau'nun *tüm yazdıklarımın en iyisi, en önemlisi* dediği, Émile, ou De l'éducation, Emile ya da Eğitim Üzerine'yi hatırlamaya gerek kalmadan, İngiliz yazar, Charles Lutwidge Dodgson (bilinen ismiyle Lewis Carroll)'ın, 1862 tarihli, Alice's Adventures in Wonderland, Alice Harikalar Diyarında romanı veya devam eden çocuk edebiyatı silsilesinin bir örneği olarak 1913

26 Guaspari, M., B., Rolando, A., Valentino, B., etc., (1981), I cento anni di Pinocchio, Vol: LXXXI, Editore: Marzocco, G., Floransa

tarihli, Amerikalı yazar, Eleanor Emily Hodgman Porter'ın, Pollyanna'sı, bugünün bütün pedagojik farklarına, zıtlıklarına rağmen yeteri kadar çocuksudur.[27] Başka bir deyişle; bu kitaplardan bazılarının kaynağının, doğuş sebebinin, okur kitlesinin çocuklar olmadığı iddia edilmiş olsa da hiç kimse çıkıp, onların (Emile, Polyanna, Alice vd.) çocuk olmadıklarını söylememiştir. En fazla, örneğin Alice's Adventures in Wonderland'ın tıpkı Jules Gabriel Verne (1828 - 1905)'in aslında bilimkurgu olan kitapları gibi çocuklar için yazılmadığı tartışılmıştır. Zaten istisnasız, söz konusu karakterlerin hepsi de çocuktur.

Çocuk edebiyatının, Chekhov'un iddia ettiği gibi *edebi bakımdan bir doz meselesi* olup olmadığı, edebiyat tartışması bir yana, Maria Bartolozzi Guaspari'nin aktarımıyla (1981), Collodi'nin Ferdinando Martini'ye; *sana çocukça bir şey gönderiyorum... Ne istersen yap ama yayımlarsan, sürdürme isteği duymam için iyi para ver* diye yazdığını ve dolayısıyla; Verdi operalarının libretto yazarının vahşi eleştirmeni de olan Collodi'nin (bu onun politik bir kimlik ve yazar olarak diğer yüzüdür) de Pinokyo'nun ne olduğunu bildiğini biliyor ya da genel olarak böyle kabul ediyoruz.

Peki, o halde Pinokyo, on beşinci bölümde neden acımasızca asıldı (idam edildi) ve hepimizi ağlatacak kadar hüzünlü bir şekilde o kuru dalda (neredeyse) can verdi? Bu Collodi'nin temsiliyetten kopuşunun ya da çoktan kopmuş olduğunun simgesel bir eylemi olabilir mi? Kukla Pinokyo'nun aslında, mükemmel şekilde yansıttığını düşündüğümüz Çocukluk veya Çocuk Pinokyo'yu, en başından itibaren, aslında tümüyle ima etmediğini, edemediğini, kendi aslından bağımsız bir karakter olduğunu, bu durumun, yazarın bilerek ya da bilmeyerek kendi temsil nesnesine mesafesinin (ve belki sevgisizliğinin) de bu durumdan kaynaklandığını kanıtlamaz mı? Kanıtlamasa dahi yeniden okuma, artık böylesi bir temsil krizini gün ışığına çıkartıp, geçmişi yeniden anlamamıza olanak sağlamaz mı?

Bu ihtimaller, romanın ikinci yarısı (on beşinci bölümden sonra tekrar yazılmaya başlanan ve bitişini getiren, otuz altıncı bölüme dek devam eden kısım) bambaşka bir finalle yazılmamış olsa da ve orada Kukla Pinokyo'ya, ilahi bir mucizeyle yüklü fakat yine de acımasız bir veda edilmiş olmasa da böyle farz edebileceğimiz, çok güçlü üç bölüm-

[27] Bu isimlere, Türk edebiyatından Kemalettin Tuğcu, Ömer Seyfettin, Aziz Nesin gibi örnekleri de ekleyebiliriz. Fakat çocuk edebiyatını ve buradan hareketle, başlı başına *çocuksuluğu* konuşmak, girmeyeceğimiz, farklı bir çalışmanın konusudur.

de (15., 16., 36. bölümler) açıktır. Hatta ikinci kısım finali, önceden de sonradan da bir dramatik olasılık olarak, daima ilk finalin, mimetik temsiliyet karşıtlığını beslemiş ve yazarın temsiliyet ile gerçek arasında, gerçek lehine –fakat sevimsiz ve soğuk bir gerçek çünkü çocuk Pinokyo kesinlikle kukla Pinokyo kadar sevimli değildir. Onu pek sevmeyiz de. Hayır, roman ya da onca film veya dizi çocuk Pinokyo üzerinden devam etmediği, bu sebeple, ona ısınma imkânı bulamadığımız için değil. Belki de gerçekliği ile bütün hayallerimizi, onları üretebileceğimiz o çelişkili, verimli alanı yok ettiği için ya da kuklaları ezelden beri zaten daha çok sevdiğimizden ya da imkânsız ama dünyada hiç kimse çocukları sevmediğinden- temsiliyet, bizzat kendisi ile –yani kukla olarak çocuk ya da Pinokyo ile- bozulur. Otuz altıncı bölümün, örtük ancak ağır bir kederle yüklü vedası, acımasızlığına ve sanki mecburiyetmiş gibi görünmesine rağmen modernlerin de artık temsil edilemeyeceklerinin bilincine varacakları ve bu yüzden gizlice akıtacakları birkaç damla, kadim gözyaşını uysalca silecekleri trajik bir an ile; tıpkı Fuchs'un mükemmel biçimde ifade ettiği gibi; *yeni kültür, iki kez yok edilmiş bir dünyanın mantığıyla, sahte bir görüntü için gerçek bir yas tutma anlamıyla,* oyunun adının içerdiği katmanlarda bile bizi hafifçe dürtüp, geleceği kaçınılmaz olan o son sahne için hazırlar. Collodi tarafından hiç yazılmamış olsaydı dahi final ve ona sonraki dönemlerde eşlik edecek yas böyledir. Fakat aynı zamanda ikinci kısım, yazılmıştır, oradadır ve zavallı, sevgili kukla Pinokyo'nun, tahta bir sandalyede oturuşu kadar dokunaklı şekilde, geride, belki de bir tiyatro salonunun ön koltuklarında kalakalırız, dönem itibariyle iki ölümün ilki yaşanmıştır! Kukla Pinokyo, aslından daha fazla bir şeydir ve böylelikle orijinalinin temsil edilemezliğinin bir simgesi olarak yok olmuştur. Sarsıcıdır.

O halde şunları söyleyebiliriz; kukla Pinokyo temsilin temsilidir. Mimetik bir modeldir. Bir arzu olarak ya da sahiden çocuk Pinokyo'nun daha genel anlamda ise çocuğun simgesi, aktarıcısı, kurgusal karakteridir. Haylaz, sevimli, sıra dışı ve komplekstir. Neredeyse ruh sahibidir çünkü kararları, tercihleri ya da iradi yönelişlerine eşlik eden, kulak vermediği derin sezgileri, iyi ve kötü üzerine ahlaki yargıları, öte dünya ile metafizik, fantastik bağlantıları vardır. Hepsinden öte ölümlüdür ve yaratılmıştır (yaratılışı bir mucize eseri, beklenmedik bir şekilde olsa da). Kukla Pinokyo ikinci kısmın finalinde, bir çocuğa yani insana dönüşerek, inayete erer ve on beşinci bölüme dek bizleri peşinden sürükleyen maceralarını terk ederek, insanoğlunun bunaltıcı, can-

lılık cephesine adım atar dolayısıyla bu adımla, kendisiyle beraber temsilini de sahneden kaldırır. Collodi'nin estetik, edebi, dramatik tercihleri de hemen hemen şöyle bir tablo çizer: Çocuk Pinokyo sanki çok kısa bir süreliğine sahnede yer almış, hayatı gerçekleşen bir dilek ya da hediye gibi kendisine verilir verilmez öyküye neredeyse bir mecburiyet olarak veda etmiştir. Böylelikle roman da son bulmuştur. Sanki ilk ölüm, bir yetersizlikten değil aşırılıktan gelmiştir. Mimetik temsiliyetin adım adım gerçeği aşmasından. Çünkü bir yandan da o (çocuk Pinokyo) başından itibaren kitaptadır. İnsanlık tohumunun bütün nüvelerinin kendinde taşıyan, bir çocuk varlık olarak, temsiliyetin sürekliliğini sağlamış, dahası bunu, insan oluşa dair (insanoğluna dair) çok daha karmaşık, tematik bir ağa taşımıştır. O halde ne olursa olsun, Pinokyo'nun edebi kalbinde, bir çocuk gömülüdür.

La Storia di un Burattino'nun finalinde ne olur (yani on beşinci bölümde) diye sormadan önce Szondi'nin bizlere, hangi Pinokyo'yu işaret ettiğini, arayıp, arzuladığını hatırlamak gerekir. Şüphesiz o *Mutlak Kuklanın* peşindedir. Ancak dikkate almadığı ve bugün bizlere, artık çok tuhaf gözüken husus; neredeyse hiçbirimizin, tam ve aşırı görünen bir temsiliyeti istemediğimiz, buna inanmadığımız dahası yadırgayıp, küçümsediğimizdir. Bizler, kalbinde bir çocuk Pinokyo taşıyan, kukla Pinokyo'dan ziyade, sanki kalbinde, belirsizlik taşıyan bir kuklanın, Pinokyo halini izlemekten keyif alırız. Bu durum, aynı zamanda; zorunlu olarak, doğal postmodernler oluşumuzun; *hem bilerek hem farkında olmadan düşülen ve bizim apayrı çağımızı adsız bırakan bakış açısı (…) bize kalan tek şey post-modernler olmaktır* (Williams,1989) pozisyonumuzun; farklı, estetik bir ifadesidir. Şimdi bizlere düşen; *Pinokyo Neydi*? sorusu kadar *Godot Neydi*? sorusunu da yeniden ortaya atıp, yanıtlamaktır. Çünkü tam o tarihsel kavşakta, ettiği duaya dikkat etmemiş bulunan, zavallı, kukla Pinokyo'nun payına, gerçekten de tanrısal bir inayet ile lütuf düşmüş ve kendisi bu büyük iyilikle yok olup gitmiştir…

Neydi bu Godot, kimdi bu yokluğuyla toplumun, tarihin, zamanın ve mekânın kıyısındaki o iki avarenin, Clochard 'in sürçen varlıklarını sürdürten, hiçliğin eşiğinde oyalayan? Neyi temsil ediyordu? Herkes bir yanıt buluyordu da, yorumlar sökün etti: Negatif Teoloğun yorumu: Godot Tanrı'dır (God ex absentra). Hümanistin yorumu: Umuttur, Sevgidir. Varoluşçunun yorumu: Gelecektir ya da ölümdür. İyimser Toplumcunun yorumu: Daha iyi bir toplum düzenidir.

Filoloğun yorumu: Bir Balzac kişisidir. Politikacının yorumu: De Gaulle'dür. Eksantrik yaşam öykücünün yorumu: Joyce'dur. Nihayet, sabrı taşan Robbe Grillet'nin yok-yorumu: Oyunda Vladimir ile Estragon'un bekledikleri ve gelmeyen kişidir (Birkan, 1990)

Pinokyo neydi? On beşinci bölümün sonunda kukla Pinokyo, ölmese dahi hayata gözlerini yumar. La Storia di un Burattino, Bir Kuklanın Öyküsü henüz *maceraya* dönüşmemiş, böylelikle erken modernlerin, hâlâ ve kısmen öyle bildiği fakat klasik geçmişten gelenlerin, şüphesiz olarak; hem varlığına hem de başka türlü olamayacağına inandıkları bir *hayat* sürmüştür. Bu hayat, facia ile noktalanır. Serüven değildir. Zavallı, ölemeyeceği yani tahta bir kukla için neredeyse imkânsız olduğu halde ölüme mahkûm edilir. Ümit edilen, ihtimal ki ölmese dahi yok olabileceğidir? Zaten bölüm, Collodi tarafından da; *Katiller Pinokyo'yu izliyor, yakaladıktan sonra Ulu Meşe'nin bir dalına asıyorlar,* özetleyici, alt başlığı ile açılmıştır.

Kukla Pinokyo'nun hayatı oldukça çalkantılıdır. Öyküde, örneğin yaramazlık, usluluk olarak karşımıza çıkan çatışmalar, erken modernlerin karşı karşıya kaldığı, kalmak zorunda kaldığı ahlaki çatışmaların, çocukça bir benzerini oluşturur. Modernite, dehşeti ile beraber kurulmuştur. Fakat hâlâ bir hayat ve bu hayatın şaşmaz, belirgin bir başlangıcı ile yaşanacak bir hikâyesi mevcuttur. Pinokyo ve modernler olarak bizler için…

Canlılık ya da ruh, bütün dinlerin izah ettiği gibi varlıktan önce oradadır, olmuştur, vardır. Böylece Kukla Pinokyo daha kukla olarak imal edilmeden evvel, henüz bir odun parçası iken dahi canlıdır. Modern toplumlara da devredilen (ne var ki bu dönemde, iyice tartışmalı hale gelmiş olan) bu kadim inanç kukla Pinokyo'da da kendini gösterir:

Bir odun parçası vardı bir vakitler. Öyle güzel bir odun da değildi bu, basit bir odun parçasıydı. Şu, kışın ateş yakıp odaları ısıtmak için sobalara, ocaklara atılanlardan. (…) Nasıl olduysa oldu bilmiyorum ama güzel bir gün, yaşlı bir marangozun dükkânına düştü bu odun parçası. Asıl adı Antonio Usta olan marangoz(un).

-Tam zamanında buldum bu odun parçasını, güzel bir masa bacağı olur.

Hemen de uygulamaya girişti dediğini. Kabuğunu sıyırıp, düzeltmek için iyice bilenmiş keserini aldı ama tam indirecekti ki kolu havada kaldı çünkü yalvaran, incecik bir ses işitmişti (Collodi, 1881).

Kukla Pinokyo'nun henüz bir ağaç dalına sıkışmış haldeki zayıf var-

lığı ile bir kukla olarak oyulup, tamamlanmış hali arasında da yine, tıpkı kadim bilginin aktardığı gibi bir çelişki vardır. Yaratılmadan yani vücut bulmadan önce kukla Pinokyo, henüz daha bir öz ya da cevher, henüz bir olasılık iken iyi ve naziktir. İncecik sesi ile Antonio ustayı uyarıp durur. Gıdıklanır ya da bazen iyice bilenmiş keserden (ancak böyle meydana gelebileceğini, Freud'yen anlamda ise doğabileceğini bilmesine rağmen) ürker. Hâlbuki Geppetto'nun eline düşüp, bir kukla olarak yontulduğunda karakterinin (sanki insanmışçasına) dünyevi yönü derhal, süratle açığa çıkar. Kukla Pinokyo, Ağaç Dalı Pinokyo ile kıyaslanamayacak kadar başına buyruktur. Doğuşu, dünyaya gelişi ile birlikte sanki böylesi yarı karanlık bir kötücül bir gölge de, hangisinin kendisi olduğunu ayırt edemeyeceği bir biçimde canlı, bedensel varlığına eklenmiştir. Kukla Pinokyo'nun sırf bu yüzden dahi bir hayatının olacağı ortadadır çünkü hayat, bütün tanımlamaların dışında, bir anlamda bu ikilikten (iyi-kötü ikiliği) kurtulmak üzere, üstünde gidip gelmemiz gereken, en eski alan veya tanrısal kurgudur. Ve yine hangisinin, tam olarak biz olduğunu bilemeden, iyi-kötü ikiliğinin çatışmasından göreli bir iyiliğe doğru yükselmeye, neredeyse kendimizden kurtulmaya çalışırız (elbette bazılarımız için iyiliğe doğru olan bu yolculuk, bazılarımız için şeytani bir kötülük anlamı taşır ki olasılıkla, o da tanrısal bir muamma olarak, final sürprizi biçiminde, varlık denklemine eklenmiştir):

Tam bu sırada kapıya vuruldu. Girin, girin! diye bağırdı marangoz, ayağa kalkacak gücü bile kalmamıştı. Şen şakrak bir ihtiyarcık girdi içeri, Geppetto adında (…)

-Bu sabah aklıma bir şey geldi de.

-Neymiş o?

-Tahtadan, güzel bir kukla yapmayı düşündüm kendime ama şaşılası bir kukla, dans etmesini, kılıç kullanmasını, cambaz gibi takla atmasını bilen. Bu kuklayla dünyayı dolaşarak kendime her gün bir parça ekmekle, bir bardak şarap alacak kadar para kazanabilir miyim diyorum, siz ne dersiniz? (Collodi, 1881)

İnsan, hem yaradılışına hem de sürdürmek zorunda olduğu, dünya hayatına içkin amaçlılığını, tanrısal bir ödev, toplumsal bir rol ve en yüksek ahlaki değer ayrıca kuvvetli bir inanç olarak neredeyse İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna dek korumayı başarmıştır. Dinsel bir bağlılığın işareti olduğu kadar varoluşsal anlamın doğabilmesinin gerekliliği olarak da Varoluşçuluk'un, Schopenhauer 1788-1860) ya da Nietzsche

(1844-1900) gibi isimlerin açtığı çok büyük gediklere rağmen varlığını (belki de doğal olarak) postmodernler içinde de sürdürür.

Bu ve benzeri niteliklerin tümü, diyelim ki hazcılık ya da tembellik ile kukla Pinokyo'dur o ve hem bir kadim zorunluluk hem de tanrısal yükümlülük (tanrının üstüne aldığı bir yükümlülük) olarak yolu, sık sık bilgelik sembolü ve ilahi uyarıların sözcüsü Ağustosböceği ile kesişir. Şayet, kukla Pinokyo'nun bir dini olsaydı, bu inanç sistemi olasılıkla bizlerinkilere benzer ve ayetleri de bu dünya ve öte dünyaya ilişkin, ilahi tasarımların birebir benzerini oluştururdu (cennet-cehennem).

- Ana babasına karşı gelen, huysuzluk yapıp, baba evinden ayrılan çocukların vay başına geleceklere! Dünyada rahat yüzü görmeyecekler, acı acı da pişman olacaklardır er geç!

Kolay kolay doğru yolu bulacağa benzemeyen kukla Pinokyo'nun tercihi de doğal olarak ona son anda, neredeyse bir kaza ya da talihsizlik sayılabilecek kadar beklenmedik şekilde ekleniveren fıtratından tarafa olur:

- Zavallı budala! Böyle yaparsan büyüyünce güzel bir eşek olacağını, herkesin seninle alay edeceğini bilmiyor musun?

- Sus, şom ağızlı Ağustosböceği! diye haykırdı Pinokyo.

Sabırlı ve bilge bir böcek olan Ağustosböceği, bu sözlere kızmadı ama sesinin tonunu hiç değiştirmeden, konuşmasını sürdürdü:

- Okula gitmek hoşuna gitmiyorsa, niçin bir sanat öğrenmiyorsun, hiç olmazsa, ekmeğini namusunla kazanmak için?

-Niçin, söyleyeyim mi? diye karşılık verdi sabrı tükenmeye başlayan Pinokyo. Dünyadaki bütün sanatlar, işler arasında yalnız biri hoşuma gidiyor. Yemek, içmek, uyumak, eğlenmek ve sabahtan akşama kadar başıboş yaşamak sanatı (Collodi, 1881).

Kukla Pinokyo'yu faciaya götüren yol, bizler için de temsil krizi böylece kurulmuş olur. Szondi'nin, Ibsen oyunlarına ve onun karakterlerine ilişkin iddialarının tam tersi kukla Pinokyo'da vücuda gelmiştir ancak hiç de şaşılmayacak bir şekilde aynı sonucu vermiştir. Szondi'ye göre tiyatro seyircisi (bu durumda ise okur) diğer dünyanın etkisi ile sakatlanmış, sessiz, elleri bağlı bir gözlemcidir. Bu koşulu yaratabilmek için oyuncu ile karakterin tek bir kişilik yaratacak biçimde birleşmesi gerekir. Ne var ki kukla Pinokyo hiçbir zaman tam da kendisi olan çocuk Pinokyo ile tek bir kişilik yaratacak biçimde birleşmez. Çocuk olduğunda mükemmele ulaşmış, kukla iken ise tümüyle, baştan aşağı kusurdur. Bu yüzden daha en baştan; (diyelim ki) dramatik bir karak-

ter olarak Pinokyo, kendisine dönüşemez (çünkü öyle birisi sadece bir dilek ya da hayaldir) ve böylelikle de büyük bir temsil krizine doğru ilk adımını, tıpkı hayaller içinde yaşayan Chekhov karakterleri gibi atar. Szondi için dramada diyaloğun ve kişiler arası iletişimin mutlak hâkimiyeti, dramanın yalnızca kişilerarası ilişkilerin yeniden üretilmesinden oluştuğu ve yalnızca bu alanda neyin parladığının farkında olduğu gerçeğini yansıtır (Szondi, 1987). Ne var ki; kukla Pinokyo'nun çevresi tümüyle tipleşmiş varlıklar, hayvanlar ya da Peri gibi fantastik canlılarla sarılıdır. Bu durum kaçınılmaz olarak kişiler arası ilişkilerin yeniden üretilmesini olanaksız kılar. Şüphesiz bir çocuk kitabından daha fazlasını beklemek (hiç değilse bu eserde) insafsızlıktır ancak hiç değilse birebir uyarlama olan film ve dizileri hesaba katarsak yine bu yüzden, kukla Pinokyo'nun, sürekli diyalog içinde olduğu halde, kişilerarası ilişkilerin yeniden üretilmesinde pek de başarılı olduğunu söyleyemeyiz.

Aynı biçimde, bir başka kriz daha La Storia di un Burattino'nun, bir çocuk kitabı oluşundan doğar. Kökleri, farklı biçimlerde türlere (masal, fabl vb.) dayalı bu çocuk anlatıları, roman olarak ya da gazete tefrikası olarak yeni olsa da dış biçimlerinde, geleneksel mükemmelliğe tarihsel anlamda çoktan ulaşmışlardır. Ve bu pek çok kez deneyimlenmiş olmanın yarattığı kusursuzluk, içsel krizi maskeler. Hatırlamak gerekir ki; Szondi, temsil krizini tanımlarken; Ibsen'in aslında geleneksel dramatik biçime karşı eleştirel bir duruş sergilemediği, büyük ölçüde, önceki ustalığı nedeniyle şöhrete kavuştuğu, bu dışsal, biçimsel mükemmelliğin de dramasındaki içsel krizi gizlediği fikrindeydi. Ek olarak; Ibsen dramalarındaki tematik, her ne kadar bir eylemin varlığına bağlı olsa da aslında bireyin derinliklerine itilmiş olarak, yalnızca bu yabancılaşmış ve yalnız figürlerin en içteki varlığında evinde olmakla kusurlu idi. Kukla Pinokyo'nun en içteki varlığından söz edilebilir mi? Bir dereceye kadar evet. Bizim bütün teorik inançlarımızın ötesinde ve dışında, edebi bir realite olarak kukla Pinokyo, bizler onu canlı varsaydığımız halde yine de canlanmak ister. En derindeki arzusu, bir insan hayatı sürebilmektir. Ve şüphesiz yine bizlerin bunun ne demek olduğunu çok çok iyi bildiğimizi, yaşadığımız müddetçe her birimizin tıpkı Ibsen'in yalnız ve yabancılaşmışları gibi defalarca deneyimlediğimizi, dahası o vakitler artık modernler olmaya başladığımızı, inanılmaz bir masumiyetle, bilmemekte, fark etmemektedir.

Son olarak; Helland modernitenin iki yorum tarzı arasında bir

ayrım yapar ve biri iyimserler diğeri kötümserler arasından, Kant ve Hegeli iyimserler cephesine, Nietzsche ile Kierkegaard'ı da kötümserler cephesine yerleştirir. Nygaard, bir ekleme yapmak arzusu ile Marx ve Durkheim'ı iyimserler, Weber'i de kötümserler grubuna ekleyerek listeyi genişletir. Biz de bir ek yapabiliriz: Hiç değilse ömrünün ilk yarısında (on beşinci bölüme dek) kukla Pinokyo, bilerek ya da bilmeyerek iyimserler cephesindedir. Ölümünden sonra mecburen aramıza dönecek ve hepimizin bildiği üzere (ya da pek çoğumuzun), doğal olarak kötümserler listesine eklenecektir:

Cesareti kırılan kukla, tam kendini yere atıp yenilgiyi kabul edecekken, uzakta, ağaçların koyu yeşilleri arasında parlayan, kar gibi beyaz bir ev ilişti çevrede gezdirdiği gözlerine. - O eve varacak kadar soluğum olsaydı, kurtulurdum belki, dedi kendi kendine. Evde ses soluk yoktu. Bütün gücüyle çalmaya başladı yeniden; izleyicilerinin ayak seslerini, soluklarını duyuyordu çünkü. Yine sessizlik. Vurmanın bir işe yaramayacağını görünce, umutsuzluktan tekmelemeye, kafa atmaya başladı kapıya. O zaman pencerede güzel bir kız belirdi; saçları gece mavisi, yüzü balmumundan bir hayal gibi beyazdı; gözleri kapalı, kollarını göğsünde kavuşturmuş, dudaklarını hiç kıpırdatmadan, öbür dünyadan geliyormuşa benzeyen bir sesle:

-Bu evde kimse yok. Herkes öldü, dedi. Pinokyo ağlayıp yalvararak: - Hiç olmazsa sen aç kapıyı! diye bağırdı. - Ben de ölüyüm. - Ölü müsün? Pencerede işin ne öyleyse? - Beni götürmeye gelecek tabutu bekliyorum. Kız bunu söyler söylemez kayboldu, pencere de sessizce kapandı. - Hadi Gece Mavisi Saçlı Güzel Kız, diye bağırıyordu Pinokyo. Aç kapıyı ne olur! Katillerin kovaladığı bu zavallı çocuğa acı, ne... Ama daha sözlerini bitiremeden önce boynundan yakalandığını hissetti. (…) Sonra upuzun, ustura gibi keskin, iki bıçak çıkarıp böbreklerinin orta yerine, üst üste iki kez indiriverdiler (…) - Anladım! dedi o zaman biri; bunu asmak gerek! Asalım bunu! - Asalım! diye yineledi öteki. Orada otların üzerine oturup, kuklanın boğulmasını beklemeye başladılar ama üç saat geçmesine rağmen gözleri hâlâ açıktı kuklanın; ağzı kapalı, havaya tekmeler atıp duruyordu. Çekip gittiler sonra. Şiddetli bir günbatısı esmeye başlamıştı bu arada; öfkeyle uğuldayan rüzgâr, zavallı kuklayı bayram çanı gibi döndürerek, oraya buraya çarpıp duruyordu. Bu sallanma yüzünden, şiddetli titremeler geliyor, boğazında gittikçe sıkışan ilmik, soluğunu kesiyordu. Gözleri yavaş yavaş sislenmeye başlamıştı; ölümün yaklaştığını duyumsamakla

birlikte, her an için iyi yürekli birinin çıkıp geleceğinden ve kendisine yardım edeceğinden umudunu da kesmiyordu. Ama bekle bekle, kimse gelmiyordu, hiç kimse. Zavallı babasını anımsadı o zaman, ölmek üzere, kekeledi:

-Ah babacığım! Sen burada olsaydın!

Başka bir şey söylemeye soluğu yetmedi. Gözlerini yumdu, ağzını açtı, bacaklarını gerdi, şiddetli bir sarsılmadan sonra donmuş gibi sallandı kaldı (Collodi, 1881).

Her şey olup biterken:

Fuchs, susup kaldı ve uzun bir süre konuşmadı. Kendi kendisiyle bile… Sadece, bu sessizlikte birinin fısıldadığını işitti, belli belirsiz… Ne dendiğini anlamadı…

6
Bir Hayattan, Bazı Serüvenlere

Carlo Collodi, Pinokyo'yu yazmaktan sıkılıyordu denebilir. Öykünün son sözcükleri sanki İncil'den alınmış gibidir (Guaspari 1981).

Belki de bu yüzden ikinci kısmın finali aynı bölüm sayısına sahip olmasına rağmen, olayların hızlı seyri ve tanıdıklığı bakımından daha çabuk gelir. Tek farkla ki; kukla Pinokyo'nun hayat öyküsü artık serüvene dönmüştür. Bu *serüven* öyküye, yeni bir tefrika başlığı olmanın ötesinde, nihayet; kuklalığın sonuna gelmiş, tahta bir kukla oluşun, bütün imkânlarını kullanıp tüketmiş, Pinokyo'nun, bir ödül gibi gözüken ancak daha büyük bir ders içeren, insan oluş zamanının yaklaştığı anlamına da gelir. O ayrıca; ancak haylazlıkta, sonu gelmeyecek, benzer olay dizilerinin içinden geçip duracağının da tüm işaretlerini verir. Yani dramaturjik anlamda ya Le avventure di Pinocchio sonsuza dek, aynı serüven döngüsü içinde devam edip gidecek ya da yazar Collodi, bambaşka, umulmadık bir yola sapacaktır. İkincisi gerçekleşir. Olaylar, peş peşe okuru yeni bir mucizeye taşır.

Gece Mavisi Saçlı Kız tarafından acıma hissiyle ve bilgece kurtarılan, kukla Pinokyo önce iyileşmesi için gerekli ilacı almak istemez. Hâlâ pek de akıllanmış görünmemektedir ancak kendisini götürmeye gelen, ölü gömücüleri görünce korkar ve ilacını içer. Sonra bir yalan söyler. Ceza olarak burnu uzar. Hâlâ terbiyeli de değildir. Üstelik Tilki ile Kedi'yi yeniden bulunca, hiç düşünmeden onlarla birlikte, dört altınını Mucizeler Tarlası'na ekmeye gider. Bu yeni maceranın sonucu hapse atılmak olacaktır fakat bir bağlılık gösterisi ardından salıverilir. Birkaç bölümün ardından kukla, kendisini radikal bir değişikliğe ulaştıracak olan doruk noktasına iyice yaklaşmıştır artık. Bu olayda; derinlerinde, hâlâ saklı olan insanlığı ile sınanacaktır sanki? Zaten ruhsal dönüşümü de az çok, bu yirmi üçüncü bölümde gerçekleşecek ya da öncelikle içsel olarak değişebileceğinin ipuçlarını, yavaş yavaş çocuk Pinokyo olmaya yaklaştığını, kendisi henüz farkında olmasa da bu bölümde verecektir. Sahne, Gece Mavisi Saçlı Güzel Kız'ın öldüğünü öğrenen Pinokyon'nun, gerçek ölümle (yani başkasının ölümü ile) tanışması ve

bir ölçüde, kendi varlığının bilincine varması ile kapanır. İlk kısmın finalindeki asılma sahnesi kadar çarpıcı ve hüzünlü olmasa da kukla Pinokyo'nun fedakârlık ve bağlılık hislerine, ayrıca insan olmayışın kederli dehşetine şahit olmamız açısından, oldukça iyi kurulu olan bölüm, o sanki trajik bir kahramanmışçasına haykırış ve yakarışlar ile örülüdür:

Ah, ne iyi olurdu ben de ölseydim… Bin kez daha iyi olurdu! Evet, ölmek istiyorum! Böyle umutsuzca ağlarken saçlarını yolmak istedi ama saçları da tahtadan olduğu için ellerini arasına sokabilmek zevkini bile tadamadı! Genç kızın mezar taşı da gerçekten acımasızdır: Kardeşi Pinokyo bırakıp gittiği için üzüntüsünden ölen Gece Mavisi Saçlı Kız burada yatıyor… Bu sözleri güçlükle, heceleye heceleye okuyan Pinokyo, kendini yüzükoyun yere atıp, mezar taşını öpücüklere boğarak, hıçkırıklar içinde ağlamaya başladı. Bütün gece ağladı; ertesi sabah tan atarken, gözünde yaş kalmadığı halde hâlâ ağlıyor, yürek paralayıcı keskin haykırışları, hıçkırıkları çevredeki tepelerde yankılanıyordu (Collodi, 1881).

Kukla Pinokyo'nun gözyaşlarına eşlik eden bağırışlarında; -en klişe anlamda- aslında daha doğarken ağlamış olan ve çok iyi bildiğimiz bu ağlayışla, insanoğlunun kendisini bekleyen, ruhsal ve dünyevi acıların, kopuş (ya da ayrılık ya da fırlatılma ya da düşüş) kederinin, tam da anlaşılır olmayan fakat yüksek sesli bir fonetik simgesini yaratan; daha büyük bir gücün, kişisel kaderlerin üstündeki kaderin, tanrısal iması olan, bir sfenks bilmecesi olarak, çözülmesi zor, sözsüz sesleri işitiriz. Nihayet ve ne yazık; o güne dek bir çocuk, bir insan olarak, ikinci kez doğmak isteyen kukla Pinokyo, sonsuz bir keder ve derin bir kavrayışla artık ölmek istemektedir.

Ne var ki hâlâ bu dünyadadır ve birkaç olay ardından yine Peri'ye, iyi bir çocuk olacağına, okula gideceğine dair, öncekilere benzemeyen, güçlü bir söz verir. Kuklalıktan bıkmıştır. Elbette –insan oluşa bu derece yaklaşmışken- yine sözünde duramaz ve hepimizi hayretlere düşürerek, kendi mucizesinin ardına düşüp, dileklerinin peşinde, o mükemmel çocuk varlığa dönüşmeyi seçeceği yerde, arkadaşı Fitil ile birlikte, Oyuncaklar Ülkesi'ne gitmek üzere, gizlice yola çıkar. YBedeli epeyce ağır olsa da yepyeni bir serüvendir bu da. Beş ay, vur patlasın çal oynasın yaşadıktan sonra büyük bir şaşkınlıkla, başında bir çift eşekkulağı çıktığını görür. Kuyruğuyla, her şeyiyle çocuk değil düpedüz sıpa olmuştur. Şüphesiz cezai değişimi, daha ilk bölümden, bilge ağustos-

böceği tarafından öngörüldüğü için kimseyi şaşırtmayacaktır. Aslında sonraki bölümde ortaya çıkan ve gerçekten şaşırtıcı olan şey; içinde hâlâ bir canlılık nüvesi ve mucize taşıyan kukla Pinokyo'nun, çocuk Pinokyo, Gepetto, Peri, herkes ve diğerleri tarafından terk edilişidir. Mimetik temsiliyet; sadece krizde olduğu, artık imkânsız olduğu ya da yetersiz ve aşırı olduğu için değil ama. Kukla Pinokyo, insan oluşla bakıldığında, gülünç olduğu için, gerçeği yansıtma kabiliyetini ya onu aşarak ya da altında kalarak yitirdiği için… Şimdilik, yalnızca tanrı ve kukla Pinokyo geride kalmıştır. Fakat bu geride kalış bile hakkında, uzun uzun konuşulmaya değerdir:

Pinokyo, o akşam ona kadar oturacağına, saat gece yarısını çalana kadar oturdu ve sekiz saz sepet yerine, on altı sepet ördü. Sonra yatağına yatıp uyudu. Uyurken düşünde Peri'yi gördü; çok güzeldi, gülümsüyordu, onu öptükten sonra: - Aferin Pinokyo! İyi yüreğinin karşılığı olarak, bugüne kadar yapmış olduğun bütün yaramazlıkları bağışlıyorum, dedi. Babalarına, yoksul ve hasta oldukları zaman sevgiyle bakan çocukların, söz dinleme ve iyi davranma örneği sayılmasalar bile, övülmek ve sevilmek her zaman haklarıdır. Gelecekte de aklını kullanırsan mutlu olacaksın. Düş burada bitti ve Pinokyo uyandı. Gözleri yuvalarından fırlayacakmış gibi açıktı. Uyanıp da artık tahtadan bir kukla olmadığını, bütün öteki çocuklar gibi bir çocuk olduğunu görünce ne kadar şaşırdığını siz düşünün artık. Çevresine bir göz attı ve kulübenin her zamanki saz duvarları yerine, ince bir basitlikle döşenmiş, küçük bir oda gördü. Yataktan aşağı atlayınca, bir takım yeni giysiyle, bir çift deri çizme buldu; hepsi tam ona göreydi. Giyininceden doğal olarak ellerini ceplerine soktu. Çıkardığında küçük, fildişi bir para cüzdanı vardı elinde. Üzerinde şu sözler yazılıydı: Gece Mavisi Saçlı Peri, sevgili Pinokyo'suna kırk kuruşu ödüyor ve iyi yüreği için teşekkür ediyor. Para cüzdanını açınca, kırk bakır kuruş yerine, hepsi darphaneden yeni çıkmış gibi pırıl pırıl kırk altının parladığını gördü. Sonra gidip aynaya baktı. Başka birisiydi sanki aynada gördüğü. Tahta kuklanın görüntüsü değildi bu, kahverengi saçlı, mavi gözlü, neşeli, bayram sevinci içinde, güzel bir çocuğun zeki ve canlı görüntüsüydü. Bütün bu birbirini izleyen şaşırtıcı olayların ortasında, gerçekten uyanmış mıydı, yoksa gözleri açık düş mü görüyordu, kendi de bilmiyordu artık Pinokyo. - Peki babam nerede? diye haykırdı birden. Sonra bitişik odaya girince, bir vakitler olduğu gibi sağlıklı, şen ve keyfi yerinde olan yaşlı Geppetto'yu buldu. Adam, hemen eski tahta oymacılığı işine başlamıştı, yapraklar;

çiçekler ve çeşitli hayvan başlarıyla süslü, çok güzel bir çerçeve deseni çiziyordu. - Beni bir meraktan kurtarın, babacığım. Bu beklenmedik değişiklik nasıl oldu acaba? diye sordu, boynuna atılıp onu öpücüklere boğan Pinokyo. - Evimizdeki bu beklenmedik değişiklik bütünüyle senin sayende oldu, dedi Geppetto. - Benim sayemde mi? - Evet. Çünkü kötüyken iyi olan çocuklar, ailelerine de yeni ve güler yüzlü bir görünüş kazandırırlar. – Peki, eski tahta Pinokyo nereye saklandı acaba? - İşte orada! diye karşılık verdi Geppetto; sonra bir iskemleye dayalı duran kocaman bir kuklayı gösterdi ona; başı bir yana dönmüş, kollan sarkık, çapraz duran bacakları bükülmüş olan kuklanın dik durması bir mucizeydi. Pinokyo baktı, baktı, baktı, sonra büyük bir sevinçle kendi kendine: - Ne gülünçmüşüm kuklayken! dedi. Şimdi iyi bir çocuk olduğum için nasıl sevinçliyim (Collodi, 1881).

Her şey olup biterken:

Fuchs, hiç beklemediği bir anda, hiç beklenmedik bir şekilde, ancak güçlükle işitebildiği o sesleri nihayet, anlaşılır sözcükler halinde fakat yine de belli belirsiz duydu… Gece karanlıktı ve ortalıkta da hâlâ kimsecikler yoktu. Ondan ve Hayaletlerden başka… Bugün de özne, kendini başka bir yerde kavrıyor ve öznellik, spiralin üstünde başka bir yere dönüyor. Yapısöküme uğratılmış, parçalanmış, hiçbir yere demir atamadan sürüklenmiş bu ben artık bir kendi olmadığından, kendimden de söz edemez oldum. Ben, ben bizzat kendim ve diğerleri…

7
Herkes ve Diğerleri

Modernin içinde, yöneten ya da yönlendiren varsayımlarını, doğa kanunları imiş gibi benimseyecek denli, uzun yaşamış olanlarımız için yeni bir şeye, yeni, istikrarsız bir kültüre girme duygusu oldukça keskindi (Fuchs, 1996).

Modernleşme, sosyolojik anlamda; hızlı ve yasal bir kurumsallaşma ile güdümlü olarak ilerlese de tuhaf biçimde meşruiyet krizi, sanki bir tür sosyal yalan yaratıyor; bu durum, birbiri ardına yıkılan veya yeniden inşa edilen, çok sayıda yeni söylemin doğmasına sebep oluyordu. Başka bir deyişle doksanlar dahi postmodern tiyatro hakkında kesin olarak konuşup, yargıya varmak için –görece- erken bir tarihti. Çünkü Fuchs'un dediği gibi neredeyse bütün kurumlar *-başkanlık, kongre, ordu, papazlık, adalet, tıp, üniversite ve her şeyin çekirdeği evlilik, aile-* bu yeni kültür içinde, bir meşruiyet krizine girmiş, *geriye dönüp bakıldığında postmodernizmin birleştirici özelliği, postmodemizmin en ağırbaşlı teorisyenlerinin belirttiği gibi nihilizm ve hatta rölativizm bile değil daha ince, öyle hemen göze çarpmayan ve bir tür somutluktan uzaklaştırma* olarak, oldukça kafa karıştırıcı bir şekilde işlemeye başlamıştır. *Einstein'ın göreceliği bile bu sürecin yeterli bir tanımını yapamaz, yorumunu doğrulayan, bir tür akılcı alanın yok oluşu* söz konusudur artık.

Fuchs'un benimsediği bazı isimler, bu postmodern durumu sadece estetik kapsamı ile değil sosyo-ekonomik, tarihsel ya da ideolojik bağlamları içinde ele alır. Örneğin; *Jameson, yeni kültürel oluşumu içinde, küresel sermayenin kendi merkezini, akıl almaz bir biçimde parçaladığından* ya da Baudrillard, *fiziksel emekle üretilen, emtia değerinin, somut kullanımının yerini, somutluğu parçalanmış göstergebilimsel erkin, döngüsel imgelerin sessiz anlatımının almasından* söz eder. Kültür teorisyeni Jencks ise *entelektüel ile halka ait olan, klasik olan ile endüstriyel olanın çifte kodlaması adını verdiği ve postmodemizmin esas tanımı saydığı, bir aradalık* durumu olarak tanımlayıp, onu vurgular.

Fuchs'un dönemsel olarak incelediği ve sonra da çizdiği postmodern çerçeve çok geniştir ve politikadan, aileye, çok kültürlülükten, üretim sermayelerine, feminist hareketlere, doğu mistisizmine, teolojik ya da ritüelistik, doğaya dönüşçü yönelişlere kadar yeni veya uzun

zamandır tartışılan bir dizi olgu ya da kavramı içermektedir. Doğal olarak, bu düşünsel ve ideolojik geniş çerçeve içinde hareket eden tiyatro topluluklarının yol açtığı ya da maruz kaldığı pek çok sosyal reaksiyon vardır. Bunlar tiyatro hareketinin –tiyatroyu dönemsel olarak tek bir gövdeymiş gibi kabul edecek olursak- kadim, dışlanmış ya da benimsenmiş sosyal pozisyonlarını ciddi biçimde ideolojik eklentilerle değiştirmiştir. İyi ya da kötü tiyatro, sanat için tiyatro ve çarşıpazar tiyatrosu sosyolojisi, tarihte ilk kez güçlü ideolojik reaksiyonların ipuçlarını taşır.

1980'lerin sonunda feministler ve eşcinsellik teorisyenleri, postyapısalcı öznellik teorilerini, politik açıdan değerli bulmaya başlamışlar aynı dönemde müstehcen sanat yani New York'ta kadınlar tarafından gerçekleştirilen, cinsel açıdan saldırgan gösteriler yaygınlaşmış, bu gösterilerden bazıları seyircide ve kendinde yarattığı rahatsızlık nedeniyle Fuchs'un ilgisini çekmiş ve performans sanatçılarına yönelik muhafazakâr tepkiler, gösterilerin süratle ilerici, politik bir etiket kazanmasıyla sonuçlanıp, söz konusu performanslar için sadece olumlu duygular beslemek neredeyse, entelektüel bir zorunluluk, dahası sosyal sorumluluk haline gelmiştir. Bu durumun pek çok farklı örneğini; yani bir performansa ya da tiyatro oyununa yönelik, ahlaki veya tutucu (geleneksel) tepkileri savuşturmak için ilerici kitlelerin, estetik hiçbir kriteri önemsemeksizin, tümüyle başka bir mecrada, karşı karşıya gelmesinin doğallaşıp, süratle yaygınlaşacağının örneğini, değişik zeminlerde hem topluluklar hem de seyirciler –lehte ya da aleyhte- defalarca deneyimleyecektir. Burada çatışma yaratan temel sosyal ve ahlaki perspektifler, en genel anlamda; ifade özgürlüğü içinde, her tür yeni alegorik bağlantının üretilebilmesi talebi ile geleneksel, kadim değerlere bağlılık ve onların her alanda muhafaza edilmeye devam edilme çabası arasında gerçekleşiyor gibi gözükmektedir.

Kitabın altıncı bölümünde Fuchs meseleyi detaylı biçimde ele alır. Ona göre; t*iyatroda kadın müstehcenliğinin yarattığı rahatsızlık ve belirsizliğin çalışmanın rastlantısal yan ürünü değil de belli bir düzeyde niyeti* olduğuna ikna olduğunu, bu saldırganlıkların *feminen toplumsallaştırmanın, derinde yatan içsel tahditlerine* meydan okuduğunu öne sürer:

Bedenin gösterge olarak, son derece sıklıkla gösterildiği bir ortamda, tiyatronun da bu çatışkılı norm ve ideallerin flaşı olması hiç de şaşırtıcı değildir. Bu bölümlerde, tiyatroyu, toplumsal nüfuz alanında erkek odaklı düşüncenin eskimesinden kaynaklanan, yavaş yavaş gelişmekte olan, yeni ve umut dolu oluşumun yansıması hatta aracı olarak gör-

mekle, uzun soluklu Batı tiyatro geleneğinin kendisinin, postmodernite içindeki diğer akımların yaşar kalmasını sağlayamayacağı düşüncesi arasında gidip geliyorum (Fuchs, 1996).

Bu sebeple Fuchs'un kitabının alt başlığı ismi kadar önemlidir. The Death of Character Perspectives on Theater After Modernism dilimize Modernizimden Sonra Tiyatro olarak çevrilmiştir. Fakat Fuchs'un tercih ettiği; ayrıca üstünde durmamız gereken bir nüans vardır. Fuchs kitabının öncelikle; birçok bakış açısının örneklendirilip değerlendirildiği, bizi ister istemez tarihsel bir içeriğe de yönlendiren, çoklu bir çerçeve (ya da çerçeveler) çizdiğini ve bunu da belli bir felsefi izleği takip ederek gerçekleştirdiğini söyler; *Karakterin Ölümü'nde kısaca özetlenen Aristoteles - Hegel - Nietzsche yörüngesini izlemektedir*. Ayrıca oluşturduğu çerçeveler postmodern tiyatroyu; müstehcen sanat, act-up, kültürel performanslar, shopping (çarşıpazar) tiyatrosu, peyzaj oyunları, postmodern peyzaj, misteriumlar gibi farklı türler altında teorik ve pratik açıdan kapsar.

Böylelikle Fuchs; -özellikle vurguladığı gibi- *genel bir postmodern tiyatro incelemesi, postmodern tiyatroya ilişkin kapsayıcı bir bakış açısı beklentisi* oluşturmadan –bu beklenti içine girebilecek okurları da daha başından uyararak- neredeyse ironik bir itirafla, analiz yöntemi ve kapsamını sınırlandırır (aslında daha çok yapı-sökümcü anlamda genişletir). *Bir zamanlar ben de kitabın tamamının bu biçimi alacağını düşünmüştüm…* Yani kitabının, topyekûn, blok halinde, özetleyici bir modernizmden sonra tiyatro anlatısı olacağını…

Bununla birlikte Fuchs, postmodern tiyatroya dair, büyük bir –kendi ifadesiyle devasa- teori oluşturmayı değil belli zorunluluklara ve düşünsel tercihlere yaslanarak, modernizimden sonra tiyatroya dair yaklaşımların aktarıldığı bir perspektifler dizgesi içinde yazmayı tercih ettiğini ima eder. Bu durum, onun baskın olarak yapı-sökümcü yöntemi kullanmasını tümüyle gölgelemez elbette fakat ciddi biçimde yumuşatır ve gevşetir. Ayrıca kitap, böyle bir iddia taşımayı; postmodern tiyatroya ilişkin, teorik bir kapsayıcılık iddiasını da *sürekli reddetmiştir*. Bu durum –daha önce üstünde durduğumuz gibi- *ya teatral postmodernizmin bir görünüp bir kaybolan işaretlerinden, böyle bir genel değerlendirilme çıkarılması için henüz çok erken olmasından ya da bu türden bir değerlendirmenin* onun zihninin çalışma biçimiyle uyuşmaması ironisinden kaynaklanmaktadır. Fuchs için:

Nedeni hangisi olursa olsun, bu türden bir genel değerlendirme,

genel ilkelerin özel durumlara uygulanmasıyla gerçekleşme eğilimi taşır. Oysa benim çalışmam bunun tam tersine doğru açılmakta; tiyatroda karşılaşılan özel birtakım olaylara uygun olabilecek, genel ilkeleri aramaktadır. Sonunda, postmodern sanatın ve teorinin tam da doğasında olan özetleyici yaklaşıma direnç gösterme, büyük olasılıkla böyle bir örnek yaklaşımı da bozguna uğratırdı. Bu kitabın yaklaşımı alt başlığının da işaret ettiği gibi kasıtlı olarak, belli bir bakış açısına dayanır (Fuchs, 1996).

Fakat bir ifadeyi elimizdeki kitap, başka bir dilden dilimize aktarıldığı için biraz daha detaylı izah etmek gerekir. *Bu kitabın yaklaşımı alt başlığının da işaret ettiği gibi kasıtlı olarak, belli bir bakış açısına dayanır*. Yani; Perspectives on Theater After Modernism alt başlığını belirleyen, Perspectives sözcüğü, kitap okunmaya başlandığında açıkça fark edilir ki; "bakış açılarını kapsayan bir bakış açısının", özellikle "çoklu bir anlam taşıyan" vurgusunu içermektedir. Söz konusu sözcük, böylelikle, ancak Fuchs'un amacının; postmodern büyük bir tiyatro anlatısı ortaya koymak değil de daha ziyade, modernizim sonrası tiyatroya yönelik bakış açılarını ortaya koymak olduğu düşüncesi ile birleşir. Bu ikincil anlamın ya da okumanın vurgusu önemlidir.

Bu kitabın yaklaşımı alt başlığının da işaret ettiği gibi kasıtlı olarak belli bir bakış açısına dayanır. Gevşek anlamda bu projenin tamamı, yapı-sökümcü düşüncenin ışığı altında gerçekleştirilmiştir. Bu görünüşte, katı yapıları ve kabul edilmiş hiyerarşilerin, dikkatli bir incelemenin altında, çözünme eğilimi göstereceği anlayışına dayalıdır (Fuchs, 1996).

Fuchs, kitabını bir ölçüde deneysel olarak da nitelendirir. Yapı-sökümcü düşünce ile uğraşırken; *Derrida'nı erken dönem yapı-sökümcü teorisini* çağdaş tiyatroya uygulamak ve Baudrillard gibi *gitgide artan yoğunlukta teatralleştirilmiş bir şimdi* düşüncesinden oluşan, zıt iki ismin çizdiği, iki aşamalı Batı kültürü içinde *teatral var olmanın altını oyarak* bu isimlerle bir ittifak kurmak ister. Çünkü *istikrarlı*, *temelli* ve *teatral* olmayan, metafizik var olma biçimlerini reddeden Derrida ile teatralleştirilmiş ana (şimdi'ye) sıkı sıkıya bağlı Baudrillard'ın kopyanın, gerçek olandan, daha gerçek olduğu simülakrlar dünyası, ona göre yine de bir kavram altında çözülmektedir: Yazmak…

Kitapta Yazmak eylemi, yapıların ve tanımlı hiyerarşilerin, inceleme altında, çözülme eğilimi gösterdiği, -göstereceği- düşüncesinden yola çıkılarak; incelemenin bizzat kendisi, katı ve hiyerarşik yapıların yıkıcı

bir aracı olarak işler ve hem Derrida'nın *metafizik elmasının kurdu* hem de çağdaş tiyatroda var olmanın yarattığı *illüzyonu bozan, gösterim unsuru olarak,* bu katılaşmış bünyeleri yapı-söküme uğratmaya, bir anlamda eritmeye başlayan aygıt olur. İşte tam bu noktada: *Tiyatro, postmodern geçişin içeriğinin ta kendisi olarak belirir*. Modern kurucu ilkeler, otoritelerini kaybettikleri bir dönemde *ontolojik bir cankurtaran sandalı* sunarlar. Teatral terimlerde bir *genleşme,* üreme ve çoğalma ortaya çıkar. Teatral olan*, farklılığın araştırılması ve dışa vurulmasının, korunaklı arenası; postmodern ruhun bir tür yedek, temel kurucusu* haline gelmiştir ve her alanda söylemler üretecektir.

Postmodernizm ve Tiyatro terimlerinde, bu gün hâlâ devam eden ve ayrımı zorlaştıran biçimsel ve içeriksel belirsizlik, -sürece tiyatronun gitgide metinden kopuşu da eklenince- en az üç farklı, yeni düzlemin doğuşuyla neticelenmiş görünür: Tiyatro, Performans ve Metin. Bu belirsizliğin yol açtığı durumun sonuçlarını Fuchs ayrıca; *yeni gösterim modlarının dramatik tiyatrodan uzaklaştırılması veya önceden uzaklaştırılmış, gösterim modlarının tiyatroya yakınlaştırılması çabaları içinde,* birbiri ardına ve çok sayıda *yeni terimin doğmaya başlaması* olarak özetler.

Tarihsel anlamda, bu durumu açıklamaya yönelik bazı ekler yapılabilir elbette. Örneğin, daha önce, erken modernlerde, özellikle Ibsen örneğinde, Ibsen'in 1864'ten itibaren, sadece basılacak kitaplar yazmaya başlaması olarak gördüğümüz haliyle; sosyo-ekonomik koşulların piyasaya, yeni bir meta olarak sürdüğü; *okunacak kitaplar* (Helland, 2000) diğer cepheyi, kısmen belirlemiştir. Elbette tiyatro ile metnin birbirinden kopuşu, bambaşka bir düzlemde, sadece kapitalist sistem, modernite ya da sosyo-ekonomik koşullarla, bu derece dolaysızca açıklanamayacak denli estetik, felsefi ve teatral, geniş bir tarihsel tartışma alanını kapsar. Fakat örneğin geç modernlerin dili algılama şekilleri de öteki tarihsel cepheyi yaratır. Dilin, giderek tabular yaratan, gerçeği temsil edemeyecek kadar zayıf ancak bambaşka bir düzlemde de kendi gerçeğini kuracak kadar esnek yapısına duyulan hayranlık ile sürekli, katı bir temsil aracı oluşuna duyulan inanca yönelik nefret, bu iki uçlu duygu durumu, kendi üzerine işleyen bir söylemler evreninin patlamasına (Big Bang) yol açacaktır. Söylemler üreten dil makinesi tarihsel olarak kesintisizce, işlemeye başlamış, kendini destekleyen yan ürünlerle (yani her şeyi kapsayan her şeyle) yine dil üzerine konuşmaya ve onun dolaysız ürünleri olan; örneğin, terimlerle, adlandırmalar ve niteleyici sıfatlarla donanıp, artı değer üretir olmuştur:

Ama geçen yirmi beş yıl içinde tiyatro terimi, eski ortağı oyun metninden uzaklaşarak kendini de pek çok anlama birden gebe kılmıştır. Performans, performans sanatı, sanat performansı, solo performans, performans parçası ve hatta performans tiyatrosu doğmuş; her biri dramatik tiyatronun daha kapalı ve geleneksel biçimlerinden farklı uzaklaşma biçimlerini ima etmişlerdir. Paradoksal olarak, müzik tiyatrosu ve dans tiyatrosu, kullanımda, geleneksel operaya ve dansa yaklaşmışlar, bu sanatlar bağlamında daha aykırı, açık, izleyiciyi kendine çeken işler ise tiyatro olarak adlandırılır olmuştur. Kimileri, özellikle performans sanatının gerçek postmodern kıvılcımı olduğunu iddia etmektedir (Fuchs, 1996).

Oysa Fuchs için; *performans sanatının neden modernist avant-garde performans geleneğinin varisi ya da en azından, onun hafif bir yankısı olarak kabul edilmediği* açık değildir. Bu durum, tümüyle bir adlandırma meselesi, terimlerin üretilmesi ya da sınıflandırma gibi teknik alanı kapsayan bir sorun mudur yoksa Szondi'den başlayarak; modern tiyatrodaki krizi ve sonra da postmodern tiyatroyu tanımlayabileceğimiz, en tartışmalı biçim-içerik niteliklerinin ortaya serildiği bir mecra olarak mı ele alınması gerekir, dikkatlice değerlendirmelidir. *Gerçek zaman ve mekân ile teatral zaman ve mekânı çarpıştıran* performans sanatının, nerede kategorize edilip (modernist avant-garde performans), nasıl adlandırılacağı (performans sanatı), bu açıdan çok büyük önem taşır çünkü Fuchs'un da belirttiği gibi; sıraladığı performans türlerden bir kısmı, aslında hiç olmayabilir ya da aslında, diğerinin aynı olan farklı bir terimin karşılığı olabilir. Performans sanatının, modernist avant-garde performans gelenek ile akrabalık ilişkisi de hâlâ tanımlanmayı beklemektedir. Gerçekten de bir tür estetik miras etrafında şekillenen, bir varislik ilişkisi mi yoksa benzerlik diyebileceğimiz, dönemsel pratik bir yansıma mı söz konusudur ve hangi biçimsel-içeriksel nitelikler bu silsilede akrabalığa yol açmıştır, belirsizdir?

Karakterin ölümü meselesinin, tartışmalı, temel açmazlarından biri kimlik ve onun temsiliyeti sorunudur. Erken modernlerden bu yana ve sonra da Ben, Ego, Kimlik, Rol, Kadın Cinsiyeti (vb) terimleri altında, bazı düşünürlerin zihinsel yoğunluklarının tümünü yönlendirerek sistematize etmeye çalıştığı bu konu, modern sonrası döneme dek daima gündemde olmuştur. Başa dönecek olursak, hatırlamak gerekir ki; Szondi, Ibsen karakterlerini dramı taşıyamayacak özelliklere sahip oldukları; bu yabancılaşmış, yalnız figürler sadece en içteki varlıkların-

da yaşayabildikleri, onları, dramatik bir şekilde sunmak imkânsız olduğu için karalamış, ayrıca; Chekhov'u da oyunları arasında, belki de en kapsamlısı olan Üç Kız Kardeş, anılarla sarhoş olan ve gelecek hayalleri kuran, yalnız bireylerin bir sunumu olduğu için yani mecazi anlamda, dramın içe çökmesine neden olan zayıflıkları nedeniyle reddetmiştir. *Kriz, Ibsen ile başladı, onu Chekhov ve Maeterlinck takip etti…* Sözü efsunlu bir önsezi gibi kulaklarımızda çınlamaktadır.

Karakterdeki çözülme şüphesiz bizi, postmodern tiyatroya götürür fakat yol boyu, farklı kavşaklarda, yeni karakter yapılarının, kaçınamayacağımız dünyalarının gerçekliğine de dâhil eder. Bir tür intibak süreci… Fuchs bu kitap da *tiyatronun öngördüğü, yansıttığı ve belki de rehberlik ettiği bu türden bir intibakın kimi yöntemlerini sunmaktadır* der. Fuchs'a göre; Cixous[28], 1970'lerin başında yazdığı denemesinde tiyatroyu, benliğin her tür bütünlüklü versiyonunun altını oymak için kullanmış, Dr. Robert Jay Lifton ise daha güçlü kanıtlarla, Proteusçu Benlik adını verdiği yeni, esnek, çoğul tanımlı kişiliklerin, çağdaş zamanın insan gelişimi için ihtiyaç duyulan, yaratıcı uyumun sonucu olarak ortaya çıktığını söylemiştir. Cixous, "Ben" artık kendini hakiki özne gibi göstermekten vazgeçmelidir ve kendini bir dizi mask olarak göstermelidir. Ben muhteşem bir opera olmalıdır (Cixous, 1976, akt: Fuchs, 1996) der.

The Laugh of the Medusa gerçekten de Fuchs'un tanımladığı gibi "müthiş neşeli" bir deneme hatta dahası şiirsel, coşkulu, bildiriler döneminden kalma, eski tip bir uyanış manifestosudur. Cixou, kadın Ben'ini bir anlamda sosyolojik olarak genişletip, tarihselleştirir ve sadece erkek egemen değil, bütün varlık söylemlerini ortadan kaldıracak denli güçlü, kapsayıcı ve yaratıcı görür. Bu varlık, yalnızca resmi dile bir başkaldırı değildir. Kadın, başlı başına bir dildir.

Neden bu kadar az metin var? Çünkü şu ana kadar çok az kadın bedenini geri kazanabildi. Kadınlar bedenleri aracılığıyla yazmalı; ayrımları, sınıfları, retoriği, düzenlemeleri ve kodları yerle bir edecek zapt edilemez dili icat etmeli; en son ihtiyatlı söylemi, en derinlemesine gülen söylemi de içine almalı, kesmeli, ötesine geçmeli. İmkânsızı hedefleyerek, imkânsız kelimesinin önünde durup, onu son olarak yazan sessizlik kelimesini telaffuz etme fikri… Kadınların gücü öyledir ki sözdizimini ortadan kaldırır (Cixous, 1976).

---

28 Cixous, H., (1976), The Laugh of the Medusa, Ed: Cohen, K., Cohen, P., Signs, Vol. 1, No. 4, Published by: The University of Chicago Press, http://www.jstor.org/stable/3173239

Ve deneme şairane devam eder… Şüphesiz zaman içinde Cixous'un üslubu, oldukça iç kıyıcı klişeler yaratmış olsa da ayrıca bugün için, kadına dair konuşmakta oldukça yetersiz kalsa da yetmişli yıllar, en güçlü tutkular ve aşklar ile saf beden olarak kadını, aşkın duygularla özdeşleştiren, böylesi bir söylemin ortaya çıkması için yeterince verimli sosyo-psikolojik bir koşulu, atmosferi hatta ülküyü yaratmıştır. Evet, şüphesiz bu bakış açıları, bazı yönleriyle artık biraz gülünçtür ve kadının gücünden çok, geçen süre içinde bir tür safdilliği ifade eder olmuştur ama fark etmek gerekir ki; tarihsel mesafe bazen, en ciddi konularda bile Bergsonvari bir gülümsemeden kendimizi alamayacağımız naif ironiler yaratır ve o vakit, tarihsel bir Medusa kahkahası atılır:

Bana daha önce hiç görmediğin bir şekilde baktığın anda, olmamı istediğin şeyim senin için her an. Yazdığımda, olabileceğimizi bilmediğimiz her şey, hiçbir dışlama olmadan, hiçbir koşul olmadan benden yazılır ve olacağımız her şey bizi bitmek bilmeyen, sarhoş edici, dindirilemez aşk arayışına çağırır. Birbirimizde hiçbir zaman eksik olmayacağız (Cixous, 1976).

Aşktan ve tutukudan doğan kadın Ben'i bir yana; Özne, Benlik, Ego, Persona[29] felsefeleri ve Feminist hareketler, postmodern tiyatronun, parçalı inşasında görevini sürdürürken, aynı anda başka bir alanda, ruhlar dünyasında; Freud (1856-1939), Adler (1870-1937), Jung (1875-1961) veya Lacan (1901-1981) kalplerimizi parçalıyor ve tanrı

---

29 Kişi Nedir: Bir kişi, sözleri veya eylemleri ya kendisine ait olarak ya da gerçekten veya uydurma yoluyla, bu söz veya eylemlerin kendisine atfedildiği bir başka kişinin veya başka herhangi bir şeyin sözlerini veya eylemlerini temsil ediyor olarak kabul edilendir. Doğal kişi ve yapay kişi: Sözler ve eylemler kişinin kendisine ait ise o bir doğal kişi olarak adlandırılır. Bir başkasının sözlerini ve eylemlerini temsil ediyorlarsa, o bir yapma veya yapay kişidir. Kişi kelimesi nereden gelir. Kişi (person) kelimesi Latincedir. Grekler, bunun yerine, surat anlamında prosopon derler. Aynı şekilde, Latince persona kelimesi de bir insanın sahnede taklit edilen sureti veya dış görünüsü anlamına gelir ve bazen de daha özel olarak, bir maske veya siperlik gibi onun, yüzü saklayan kısmı anlamına gelir. Bu kelime, sahneden aktarılıp, konuşma ve hareket tasviri yapan herkese uygulanmıştır. Böylece, hem sahnede hem de günlük konuşmada, kişi ve fail (actor) aynı şeydir; ve kişileştirmek (to personate), rol yapmak (to act) veya kendini veya başka birini temsil etmektir (to represent'); ve başka birini temsil edenin, onun kişiliğini üstlendiği veya onun adına hareket ettiği söylenir; Unus sustineo tres personas; mei, adversarii, et judicis: Ben üç tane kişilik taşının; kendi kişiliğim, rakibiminki ve yargıcınki, derken Cicero kelimeyi bu anlamda kullanıyordu; ve başka birini temsil eden, değişik durumlarda, değişik biçimlerde adlandırılır; temsilci veya mümessil, vekil, naip, yetkili, murahhas, kayyım, fail vs. (Hobbes, T., 2007, Leviathan, Çev: Lim, S., Yapı Kredi Yayınları, ISBN 97S-363-138-3, İstanbul)

için bekleyen mistik, Katolik Simone Weil (1909-1943) İkinci Dünya Savaşı, Fransa'nın işgali, İspanya iç savaşı ya da Naziler'in yol açtığı dehşet sahneleri içinde kutsalı arıyordu. Schopenhauer (1788-1860) dünyanın akılsızlığını ilan etmişti, Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) güç istenci ya da üstün insanıyla, tam tersi bir cepheden ruhlarımıza işliyordu. Weil gibi isimler, bu atmosferin güçlü, teolojik alanında, yeni bir Hıristiyan, gizemci karakter ve tarih, hak, adalet, demokrasi gibi kavramlarla desteklenen uhrevi, felsefi bir bakış açısı ortaya sürüyordu:

Hakkı, kişileri, demokratik özgürlükleri korumaya yönelik kurumların üzerinde çağdaş yaşamda ruhları adaletsizlik, yalan ve çirkinlik altında ezen her şeyi sergileyip ortadan kaldırmaya yönelik başka kurumlar icat etmek gerekir, Bu kurumları icat etmek gerekir zira bunlar meçhuldür ama elzem olduklarından şüphe etmek imkânsızdır (Weil, 2018).[30]

Antik Yunan tiyatrosundan, önce Roma hukukuna oradan da teslis teolojisine evrilen Persona, Weil'de parçalanmaması gereken, kutsal üstü bir varlığa işaret ederken, kutsallığı reddetmeyen başka bir aşkın kutsal, ona modern dünyanın verdikleriyle yetinmemeyi, arınmayı ve ruhsal bir inzivayı öğütlemektedir. Elbette, bugün geldiğimiz noktada ne modern ne postmodern onca insanlık cevherine rağmen ne Weil'in iyi niyetli, başka kurumlar icat etme talebini yaygın olarak tesis edilebilmiş ne de tiyatro sanatı eliyle *-öngördüğü, yansıttığı ve belki de rehberlik ettiği türde-* bir intibakın kimi yöntemleri sayesinde, peşinde olduğumuz o meçhul, üstün insan, eksiksiz ve krizsiz persona tam olarak yaratılabilmiştir. Postmodern tiyatronun doğasını da bir ölçüye kadar belirleyecek olan bu; metafizik, mistik, nispeten teolojik atmosfer, felsefi anlamda post-yapısalcıların öznenin içini boşaltmaları düşüncesi ile biçim bulurken Fuchs'un zihninde Budizm ile bütünleşir.

Özellikle Batı dünyasında; Doğu dinlerinin mistik tabiatı, öteden beri Hıristiyan kaynaklı gizemcilik, Kabala mistisizmi ve ezoterik inanışlar ile ayrıca kökleri, pagan inanışlara dek uzanan ritüellere duyulmaya devam eden, bağlılık ve hayranlık, inanç kültüründe büyülü, manevi bir kaynak yaratmıştır. Öyle ki; kiliselerin ortaçağdan itibaren, tiyatro sanatını da yüz yıllar boyu belirleyecek kesin yasaklamaları, bu din dışı masalsı ama yaratıcı kaynaklara yönelik zalim ve yok edici tutumları, kurumlar eliyle sistematik uygulamalar, hepsinden öte; on

30 Weil, S., La Personne Et Le Sacre, Kişi ve Kutsal, Çev: Erşen.M., Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, ISBN: 9786057947079

dokuzuncu yüzyıl, oryantalist düşüncesinin bir bölümünün ruhunu yaratan, yabancı, öteki halklara (ilkellere) yönelik küçümseyici bakış açısı dahi –zaten yok edilemez olan- bu kadim inanç sistemlerini ortadan kaldırıp, gerçekten de yok edememiştir. Nihayetinde, bu ruhsal kültür, günümüze doğru yaklaştıkça, devam edip duran estetik, manevi ya da pratik sonuçlar doğurmuş, kurumsal anlamda daha da sistematize olmuş, kendince bir pazar piyasası yaratmış, hatta yeni kültürel araçlar vasıtasıyla yoğunlaşmıştır.

Aynı on dokuzuncu yüzyıl, karşımıza tematik olarak Doğu'dan muazzam biçimde beslenen; biçimsel, mistik, estetik, teatral bir tabloyla da çıkar. Fusch'un; *özellikle ilgimi çeken, postyapısalcıların öznenin içini boşaltması ile Buddha'nın insanların bütün ıstıraplarının, kalıcılık yanılsamasından doğduğuna ilişkin düşüncesine eşlik eden sürekli ben'in yadsınması, Budist yok-ben ya da anatta düşüncesinin birbirine karşılık gelişidir* ifadesi ile ortaya koyduğu düşünce böylelikle; sonradan çok kültürlülük, kültürlerarasılık gibi sosyolojik olgularla yer değiştirecek olan fakat kökleri doksanlı yıllardan çok daha öncesine dayanan oryantalizmin, sahnelerdeki bir tür ıslah edilmiş biçimi olacaktır. Çünkü fazla zaman geçmeden şu acı gerçek fark edilecektir ki; büyük göçler ve kültürlerin birbiri ile süratli şekilde karşı karşıya gelişlerinin neticeleri hiç de umulduğu gibi bir şenlik toplumu yaratmamıştır. Hümanizm; o yabancı kültür, yaşam biçimimizi tehdit etmeye başladığı andan itibaren düşünsel veya ahlaki işlevini yerine getiremez olmuştur. Sevgi, bireysel anlamda değilse de hukuki ve toplumsal anlamda çok yetersiz, zayıf bir kavramdır (belki şimdilik).

Dolayısıyla postmodern, alternatif tiyatroların, en az kadın hakları kadar güçlü temalarından olan göçmenlik, göç, zorunlu göç türünden, çok kültürlülüğü kadersel bir mesele olarak, sanki ilahi güçlerin dünyevi kararlarıymış gibi sunan kavramları, gerçek yaşam pratikleri ile karşılaştığında giderek ölü doğum yapmaya başlamışlardır. Belki sadece şu boyut vurgulanmalıdır; tıpkı kova kova kan dökülerek (aslında kırmızı boyaydı) yapılan hayvan hakları gösterileri, çığlık çığlığa savaş karşıtı performanslar, feministlerin sutyen yakma eylemleri ya da sığ, iç sıkıcı, durmadan barış öğütleyen, seyircide gidip birileriyle boğuşma hissi yaratan, didaktik tiyatro oyunları türünden -ama sadece o türden- tiyatro sanatının yol açtığı, estetik bir uyanış ve sosyal bir hassasiyet yaratmışlardır.

Çok kültürlülük de en eski kaynaklardan beslenen ruhsallık da hatta

semavi dinler bile toplumlar arası geniş müsamahalara ve büyülü dokunuşlara yol açamamıştır. Elbette şu ihtimali de göz ardı etmemek gerekir; postmodern tiyatronun hiç değilse bir kısım uygulama örneklerinin, bu türden eski usul, sosyal içerikli duyarlılıkları belki de artık yoktur veya zayıflamış ve bu toplumsal mesuliyet, tıpkı tiyatro gibi işleyen başka yapılara, kurumlara devredilmiştir? Sosyal medya ağları bu anlamda, muazzam büyüklükte bir gösteri merkezi ya da sürekli, inanılmaz derecede sıra dışı, yepyeni, insanlık oyunlarının sergilendiği sahneler olmuştur. İşte tam bu noktada ışıklar altında, yepyeni fakat eski, tanıdık ancak yine de yabancı, ruhsal bir karakter, bir hayalet belirir: Budizm.

Karakterin Ölümü düşüncesi, alternatif tiyatrolarda tutuşturulmuş iç görü kıvılcımıyla ve çeşitli postyapısalcıların 1970 sonlarında ve 1980'lerde ilan ettikleri ölümler (İnsanın, Yazarın, Öznenin, İşin, Kitabın) ile desteklenmiş ancak asıl katkı Budizm üzerine yaptığım okumalardan gelmiştir. Budizm ile Hıristiyanlığın karşı karşıya gelmesi konusunda Toynbee'ninki[31] de dâhil olmak üzere sık sık başvurulan, Budizm'in, Batı'ya doğru kök salmasından kaynaklanan ve kültür tekerleğinin dönüşü denebilecek mesele üzerine yapılan onca çalışma, bunun yirminci yüzyılın en önemli olayı olduğunu da kanıtlamaktadır. Postyapısalcı düşünce, özellikle de yapı-sökümün olumsuz gerilemesi, bir haberci olarak kabul edilebilirdi ama bana, Batı metafiziğinden Doğu'nunkine kayış gibi göründü. Tiyatroda bu spekülasyon pek çok gelişkin tiyatro uygulayıcısının özerk karakter düşüncesine büsbütün uzak durmayı tercih etmesi ile desteklenmişti (Fuchs, 1996).

Her şey olup biterken:

Fuchs, Karakterin Ölümü'ne, yayımlandıktan birkaç yıl sonra (henüz yayınlanmamış hatta yazılmamıştı bile) tekrar göz atacak ve geçiş olarak postmodern kültürün, köklü ilkelerini yitirmiş olma görüşüne artık daha

31 Toynbee'den yapılan bu alıntı pek çokları tarafından kullanılmıştır ama aslında anlaşılması oldukça zordur. Akizu Ryomin (New Mahayana: Buddhism for A Postmodern World, çev. James Heisig, Paul Svvanson, Berkeley: Asian Humanities Press, 1990) bu bölüm hakkında şunları söyler: Eğer tarihçiler bin yıl sonra dönüp yirminci yüzyıla bakar ve bu yüzyılın en ayırt edici özelliğinin ne olduğunu sorarlarsa, yanıtları, hiç de komünizm ile liberalizm arasındaki mücadele olmayacaktır. Verecekleri yanıt Budizm ile Hıristiyanlık arasındaki mücadelenin başladığı yüzyıldır olacaktır. (dipnot ve aktaran: Fuchs, 1996, çev: Güçbilmez, B.)

fazla eğilim göstermeye başladığını fark edecekti, hayret ve hayal kırıklığıyla. Doğu'ya dönmek, var olan pek çok kaynaktan yalnızca biriydi! Üstelik bunların hemen hiçbiri, içinden benliğe ve karaktere ilişkin, yeni düşüncelerin doğacağı Budizm gibi temelcilik karşıtı yaklaşımlardan da olmamıştı. Sibernetik, ekoloji, feminizm, toparlayıcı bir kapitalizm, fundamentalizm… Açıkça içerilen güçlerdi. Tüm bunları, birden fark edince, kendini biraz aldatılmış hissetti. Evine doğru yürümeye devam etti. Şimdi gece ve ıslak cadde ona daha tanıdık üstelik çok yadırgatıcı bir biçimde anlaşılır geliyordu…

İşte tam o anda Buddha bir kez daha düşündü ve oturduğu yerde; gecenin içinde, ıslak caddede, adım adım evine doğru yürüyen kadını gördü. Dünya, kadına çok tanıdık geliyordu, o kadar ki farkında olmadan gökte bir kapı aralamıştı.

Buddha[32] *fısıldadı…*

Nesnelerin el uzatmaya yol açan zevklerini seyrederek oturan insanda özlem büyür. El uzatma özlemden doğar, el uzatmayla doğum, doğumla da yaşlılık ve ölüm olur... Sanki on, yirmi, otuz, kırk yüklük bir odun yığını alev alev yanıyor, adamın biri de zaman zaman üstüne kuru otlar, kurumuş tezek ve çalı çarpı atıyormuşçasına; öyle de olsa o yakıtla ve o beslenmeyle alev alev bir ateş bile uzun süre yanar... Nesnelerin el uzatmaktan ileri gelen acılarını seyrederek oturan insanda özlem kesilir, özlem kesilince el uzatma da biter, el uzatmanın bitmesiyle doğum da biter, doğum bitince yaşlılık ve ölüm biter. Üzüntü, keder, acı, umutsuzluk biter. Bütün bu acılar işte böyle kesilir…

Sessizlik

---

32 Budizm ile ilgili bölüm için bkz: Notlar; Anatta

8
İç Görü

Alternatif tiyatrolarda tutuşturulmuş iç görü kıvılcımı, Buddha'nın alev alev yanan, kırk yüklük odun yığınını ne söndürmüş ne de kıvılcımı büyütmüş görünüyordu. Gerçekte, pek çok *kaynaktan biri olarak tiyatroda Doğu'ya dönmek* ya da heveskâr bir toplumun haletiruhiyesinin, neticesi gibi -iyi niyetle- takdim edilen Budizim ile Hıristiyanlığın karşı karşıya gelmesi konusu; tıpkı tarih boyunca olduğu gibi (ihtimal ki) önümüzdeki yüzyıllara da yayılacak, muazzam büyüklükte, medeniyet karşılaşması meselelerinden bir tanesiydi.

Fuchs'un, Akizu Ryomin'in, New Mahayana: Buddhism for A Postmodern World (1990) adlı makalesinden alıntıladığı ve orada yüzyılın, en ayırt edici olayı olarak tanımladığı bu mücadele, işin boyutunu anlamamız açısından gerçeğe oldukça yakındı. Aslında burada paradoks veya anlayış krizi yaratan husus, bir anlamda Fuchs'un, sanatın gücüne fazlasıyla ve canı gönülden inanan, hümanist, modern, entelektüel bakışından kaynaklanıyor gözükür:

Üstelik bunların (sibernetik, ekoloji, feminizm, toparlayıcı kapitalizm, fundamentalizm) hemen hiçbiri, içinden benliğe ve karaktere ilişkin, yeni düşüncelerin doğacağı Budizm gibi temelcilik karşıtı yaklaşımlardan da olmamıştı (Fuchs, 1996).

Pirendello ile son bulan Avrupa tiyatro geleneği diyordu Fuchs, temel bir farka dayanıyordu. Pirendello'dan sonraki oyunların, yanılsama ve gerçeklik ilişkisini, artık hiçbir biçimde sorun etmiyor oluşuna… Bizlerin çok iyi bildiği ve şüphesiz, nihayet alışmış olduğu şekilde bu durum; bütün tutarlı gerçekliğin, kurmaca olduğuna ilişkin yeni kavrayış biçimi ile yer değiştirmiş ve ortadan kalkmıştı. Oyunlar silsilesi, *Des McAnuffun'un, Leave It To Beaver Is Dead'ini* de kapsayan; gösteriye yönelmiş oyunlardı. İşte, kendisiyle birdenbire karşılaşabileceğimiz ümidiyle ile ıslak caddelerde yürümeye devam ettiğimiz, arka sokakların birinden geçiyor olabileceği düşüncesiyle, gecenin bütün seslerine kulak verdiğimiz Beaver oradaydı! Tam karşımızda. Fakat öyleyse Buddha neredeydi? [33]

---

[33] Nasreddin Hoca iki okka cığer bırakır karısına. Hanım der, yahni yap akşama. Karısı yahniyi pişirir ama konuk gelen komşularıyla birlikte yer. Akşam Hoca sorar:

Tiyatroda postmodern, kimilerinin zannettiği gibi, deneysel gösterim topluluklarının aşırı yayılımı değildir. Kimliğin parçalanması, dile yabancılaşma ve bu anlamda metnin kendisinin sorgulanması gibi meseleler etrafında dönen belli sayıda oyun üretilmiştir (Fuchs,1996).

Başka bir deyişle; Buddha ne deneysel tiyatro topluluklarının gösterimlerinde ne de Ağzı Çiçekli Adam'ın yanındadır. O, daha ziyade postmodern felsefenin bütün derinlikli kavramlarını, gayet yüzeysel bir biçimde, süratle alıp içselleştiren, tarih ve sosyolojiyi çiğnemeden yutan, düşük seviyeli bir entelektüel ve estetik kavrayışın, modaya uygun (Fuchs'un tabiriyle) trendy sahnesinde, antresini beklemektedir.

Postmodern kültür, şüphesiz ki her alanda öğütleyip, teşvik ettiği, hızlı tüketim gibi, hızlı üretimi de icat etmişti ve bu yeni üretim biçimi *Java gölge oyununun, Kabuki orkestrasının, Amerikan yerlilerinin ritüellerinin ve diğer geleneksel kültürlere ilişkin tüm göstergesel bağlamların soyularak*, sadece dekoratif amaçlarla kullanıldığı; kölelik simgesi bir boyun halkasının, Newyork moda sahnesinde, hat couture showda, podyuma Batılı kadının özgürlük halkası olarak gelmesi örneğindeki gibi (bütün Afro Amerikalılar ayağa fırlamıştı) biraz ticari biraz da yaratıcı bir şeydir. Hatta tarihin bazı biçim ve içeriklerinden kaçmak, kaçınmak, onları tam tersi anlamlara gelecek biçimde, içeriksel olarak tüketmek ya da hepten yok saymak da mümkündür. Kuşaklar önceki kuşaklar için yaşamaz. Ya onlarla birlikte ya da birazcık onlara benzeyerek yaşarlar… Ne var ki anlamın; tümüyle kendine has, neredeyse metafizik bir sürati vardır. Dolayısıyla; bir nescafe fincanı, yoga figürü ya da anahtarlık olarak Budizm'in içinden, tiyatroda *benliğe ve karaktere ilişkin, yeni düşüncelerin* doğmamış olması tam da bu ilahi, metafizik süratle örtüşüyor gözükür.

Fuchs'un başlangıçta; güçlü bir kaynak, alternatif bir yaklaşım tarzı olarak gördüğü *Budizmin temelcilik karşıtlığı* bu sebeple kitapta, yerini sanki giderek bir yakınmaya, Hristiyan Batı benlik kavrayışının ve yaşantısının tam tersini öğtleyen, zehirli ve düşük postmodern tiyatro uygulamalarının düşünsel kodlaması imasına bırakır:

Buradan bakıldığında karakterin (ve insan düşüncesinin), kültürel ve doğal güçlerin yığını içinde çözünmesi aciz kalan bir ıslah yöntemi,

---

Yahni hazır mı hanım? Ahh, sorma efendi, cigĕri kedi yedi der kadın. Hoca bakar ki Tekir kedi bir deri bir kemik, hemen kor kantara. Iki okka. Hanım, hanım der Hoca, kedi iki okka geldi. Bu kediyse, cigĕr nerede yok, bu cigĕrse hani kedi?

modern erkeklerin ve kadınların ihtiyaç duyduğu yanılsamanın bozulmasıdır. Bir düzeyde postmodernin de benimsediği bu görüş -ve bu görüş, tiyatroda da başka alanlarda olduğu kadar derinden benimsenmiştir-sürekli benlik diye bir şey olamayacağını ve çekilen bütün acıların, bir tür kalıcılık algısından kaynaklandığını düşünen Buda'nın yaşantıladığı, gerçeklik görüşünden pek de farklı değildir (Fuchs, 1996).

Hümanizmin Sonu düşüncesinin, bilimsel ve politik sürecin yıkıcı bir yansıması olarak negatif okuması ile *post-Rönesans Batı kibrinin sonu* olabileceği yaklaşımı arasında -teatral sonuçları ne olursa- olsun Budizm'i ya da diğer, farklı kültür ve dinleri ilişkilendiren zorunlu bir bağı vardır. Yani yeni benlikler ve karakterler (aslında) yaşantılar sunma olasılığı olan her öteki bağlama (dini-felsefi-estetik-tarihsel vb) yönelik tutum, iki yönden bu sürece olumlu ya da olumsuz (fakat mutlaka kaotik) bir anlam katar. Karakterin ölümüne neden olan; *kültürel yarılma ve yayılma süreci ve nesnel gerçekliğin yerini özsunumsal sahnenin almış olması* realitesi, dolayısıyla; *dünya üstündeki yaşamı gerçekten sona erdirecek bilimsel ve politik sürecin bir yansıması* olarak ele alındığında, sonuç olarak, estetik terminolojiyi siyasal olanla değiştirmek göreceli bir zorunluluk halini alır. Göreceli çünkü bu noktada bile hâlâ seçenek mevcuttur. Süratle Aristoteles'e dönmek! Heyhat, artık öyle bir yerin varlığı muğlak, Aristoteles'e rağmen koordinatları belirsizdir. Daha kötüsü postmodern kültür içinde Buddha'nın arkasında, antre almak için kimin beklediğinden de asla emin olamayız. Ve daha daha kötüsü, herhangi bir tanrı, tarihi rövanşı için uzunca bir insanlık tiradına hazırlanmış olabilir?

Karşılaşmaların, benzerlikleri ortaya çıkaracağı ve yakınlığı arttıracağı düşüncesi ılımlı bir düşüncedir. Böylesi bir araya gelişler, çok arzu etmesine hatta ihtiyaç duymasına rağmen en alt seviyede, farklı kültürel kodu içselleştirmekte dahi çoğu zaman güçlük yaşayan postmodern tiyatronun hem aşil topuğu hem de verimliği kadar kısırlaşmasına da yol açan anabolik-androjenik sterodi olmuştur. Örneğin, gerçek ötekinin içselleştirilememesi, önce kendini ötekileştirmek ve sonra onu içselleştirmek türünden, kültürel bir inseste, başkası olarak kendisi algısının yansımalarına yol açmıştır. Fakat bu düşünsel bir çerçevedir, bir ismi ve sosyolojik içeriği mevcuttur. Oysa uygulamada, global dünyanın muazzam büyüklükteki kültürel karşılaşmalara olanak tanıyan koşulları, sadece tiyatro sanatı için değil Sanat dediğimiz şeyin ta ken-

disi için tuhaf, ontolojik, estetik bir sorun haline gelmiştir çünkü birden bire Tarih ya çok uzamış ya da yok olmuş, sonlanmıştır. Postmodern çağ, herhangi bir estetik yaklaşımın kavrayamayacağı kadar büyük gözükmektedir, bu yüzden ondan, henüz yalnızca küçük (bir kısmı zehirli olabilecek) parçalar koparılabilmiştir:

Bundan başka, güzel ister bir canlı varlık, isterse belli parçalardan oluşmuş bir nesne olsun, sadece içine aldığı parçaların uygun düzenini göstermez. Aynı zamanda onun gelişigüzel olmayan bir büyüklüğü de vardır. Çünkü güzel, düzene ve büyüklüğe dayanır. Bundan ötürü ne çok küçük bir şey güzel olabilir, çünkü kavrayışımız, algılanamayacak kadar küçük olanın sınırlarında dağılır, ne de çok büyük bir şey güzel olabilir. Zira o, bir kezde kavranamaz; bakanda birlik ve bütünlüğü sağlayamaz; örneğin, canlılar 10.000 Stadien'lik bir uzunlukta olsalardı böyle olurdu. (Güzel olabilmek için) nasıl maddi nesnelerin ve canlı varlıkların, gözün onları kolayca kavrayabileceği bir büyüklükkte olması gerekiyorsa, aynı şekilde öykünün de (mythos) anımsama gücünün kolayca saklayabileceği belli bir uzunluğu olmalıdır (Aristoteles).[34]

Postmodern tiyatro, medeniyetler karşılaşması hususunda, Diderot'nun kırmızı sabahlığını giymiş gözükmektedir. Harry C. Triandis'in 1989 yılında yaptığı, farklı toplumlardaki değerleri konu alan, yüz adet karşılaştırmalı incelemenin çözümlemesi, 1990 yılında yayınlanmış ve Triandis; Batı'daki en önemli değerlerin bile, dünya çapındaki en önemsiz değerler oldukları sonucuna varmıştır. 1993 yılında, Huntington, Forein Affairs'ta, The Clash of Civilizations?, Medeniyetler Çatışması mı? adlı makaleyi yayımlar.

1990'lardan itibaren, dünyanın evrensel ya da ortak düzeni ile ilgili bir dizi yeni kavram tartışılmaya başlanmıştır. Yaygın biçimde, Yeni Dünya Düzeni, Globalleşme, İdeolojilerin Sonu, Sınırların Sonu olarak bildiğimiz bu politik yaklaşımlar içinde, özellikle bir tanesi; Huntington'un, The Clash of Civilizations'ı, kuvvetli, karşı tartışmalara yol açacaktır. Aslında makalenin Forein Affairs'ta yayınlanmış olması yeterince dikkat çekicidir çünkü aynı dergi, uluslararası pek çok diğer ciddi analizin, makale ya da denemenin yanında, Sources of Soviet Cunduct'ı yani G. Kernan'ın M.X. imzasıyla çıkan ve soğuk savaş dönemini başlattığı iddia edilen, anti-sovyetik makalesini de yayınlamıştır. Dolayısıyla doksanlı yıllarda kimlikler, her vakit olduğundan daha yoğun bir şekilde diğer kimliklerle, medeniyetler medeniyetlerle, dev-

34 Aristoteles, (1987), *Poetika*, Çev: Tunalı, İ., Remzi Kitabevi, İstanbul.

letler devletlerle, estetik anlayışlar estetik anlayışlarla çevrilidir.

Bu çevrimin, yanlış anlaşılmadığı müddetçe, tiyatro sanatının her cephede pozisyonunu değiştirmesi, onu beslemesi düşünülebilir. Şayet beklenen devrim gerçekleşmediyse, bu büyük oranda; ya kralın çıplak gezmesine çoktan alışmış, sanat çevrelerinin ve sanatçıların, mücadeleci ruhlarını kaybetmeleriyle ya da gerçekten, her şeye rağmen, bazı hususlarda derinleşmeye asla imkân tanımayan postmodern kültürün, sentetik yazılımıyla açıklanmalıdır. Çünkü örneğin; *G. Sacco, Huntington'un düşüncelerini gerçekçi bulmamakla beraber, sırf tekrar edile edile normal hale gelecek ve gerçekleşebilecek kehanetler haline dönüşebileceğini* (Timur, 1996, akt: Yılmaz, 2001) iddia eder. Oysa aynı mecaz üzerinden devam edecek olursak; birşeyin belli sayıda tekrar edilerek, gerçekleşmesi ihtimali, çağımıza çok uygun biçimde, ancak sentetik biçimde üretilmeye başlanan ya da artık hiç üretilmeyen bir tarih programı (estetik programı, sanat programı) dâhilinde mümkün olabilir. Ki; Francis Fukuyama'nın Tarihin Sonu Mu? (1989) adlı makalesinde, bu mesele, daha önce karşı yönden ele alınmış ve Fukuyama, kutuplaşmaların sona erdiğini, artık ideolojik farklılıklardan doğacak çatışmaların ortadan kalktığını (kalkacağını) ve Batı'nın, hepimizin dünyası lehine, muazzam bir medeniyet zaferi kazandığını müjdelemiştir.

Elbette, şimdi ikibinli yılların, ilk çeyreğinin sonlarına gelmişken böylesi kehanetlerden ve tekrarlardan pek azının Batı'nın (kısmen de batılılaşarak modernleşmiş bizlerin) beklentileri doğrultusunda gerçekleştiğini biliyoruz. Fakat "beklentilerimizin karşılanmaması" artık asıl mesele değildir. Asıl mesele; postmodernler olarak tanımlanan bizlerin (burada, R. Williams'ın, Politics of Modernism: Against the New Conformists adlı makalesini yeniden hatırlamak lazım) modern, hümanist beklentilerin pek azına sahip, postmodern bireyler olarak, onların karşılanmamasından anladığımız şeyin çok farklı olmasıdır. Derin biçimde değişen; her tür insani bağlantının irasyonelleşmesi, bunun sonucunun da sahneleri, karakterlerin değil ya onların hayaletlerinin ya da eskiden karakter dediğimiz "şeylerin" hayaletimsi yansımalarının doldurmasıdır. Aynısı değerlerimiz için de geçerlidir ve her şey için de geçerlidir. Dolayısıyla bulunduğumuz postmodern kavşakta: Godot gelip gitmiş veya hiç gelmemiş ya da yolda kaybolmuş hatta hiç olmamış ve de tam yanımızda, kalbimizdeymiş… Daha daha daha korkuncu Godot bizmişiz! Birbirinden farklı değildir. Gerçek ya yoktur

ya da apaçık ortadadır… Öyleyse yoktur?

Medeniyetler Savaşı, her şeyden önce, içinde yaşadığımız çağın kendine özgü yanlarını nasıl anlamamız gerektiğine dair bir açıklama modeli sunmaktadır bize. Tıpkı yaşadığımız gerçekliği, tarihin son bulmuş olduğunun göstergeleri istikametinde okuyan Tarihin Sonu tezi gibi. Ama daha önemlisi bu tez, tıpkı aynı gerçekliği modernizmin krizi, modernizmin sonu, geç kapitalizmin mantığı, postmodern bir dönemin başlangıcı veya modernizmin daha bir radikalleşmesi, düşünümsel modernliğin başat olması şeklinde tanımlamaya girişen açıklama çerçevelerinin eşliğinde düşünülmesi gereken bir çerçeve gibidir (Yılmaz, 2001).

Bu meselenin, daha yakından; savaşlar, zorunlu göçler, kitlesel hareketler, soykırımlar olarak deneyimlediğimiz, yakın tarihli (hatta devam edip duran) ve hiç de teatral olmayan neticeleri, kabul etmek gerekir ki dramatiktir. Szondinin; kişiler arası diyalogla ilerleyen, tarihsel diyalektik metin anlayışını, defalarca karşılayabilecek derecede hem de. Fakat bir nüansla; mecazi olarak düşünsek dahi, küreselleşerek büyüyen ya da küçülen dünyada "yer kalmamıştır". Modernizm ile başlayan, postmodern kültürle doruğa ulaşan bu his (histen çok daha fazlası elbette) dünyanın tümüyle kendisiyle dolduğu yönündedir. Bunu ister tarih ister sosyoloji ister kalabalıklar ister yaşantılar isterse ekonomiler olarak algılayalım, fiziki ilk patlamadan sonra (bigbang) dünya, fizik ötesi anlamda büzülmeye başlamış gibidir. Bu sebeple tanrının rövanşı, aslında Godot'nun kim olduğunu içten içe bildiğimizden son derece önemlidir çünkü insan böylesi bir çöküşü, büzülmeyi –kendisine rağmen- taşımak arzusunda olmayacaktır. Fakat büyük ihtimalle kırmak isteyecektir. Radikalizm süratle makul olanın, sapkın olan normal olanın yerini alır. Daha doğrusu tarihsel algı bu yönde değişmeye başlar. Bir Hindu için Müslüman sapkındır ve atalarının taş mezarlarına tapan kabile üyeleri, tanrıları için füzelere ok atar… *Medeniyetler arasındaki farklılıklar sadece hakikî değil esaslıdırlar. Sınıf ve ideoloji mücadelelerindeki anahtar soru: sen hangi taraftasın? biçimindeydi ve insanlar taraflar arasında tercihte bulunabilir, bulunur ve taraf değiştirebilirlerdi. Medeniyetler arasındaki çatışmalarda ise bu soru; sen nesin? şeklindedir. Bu ise bir veridir ve değiştirilemez. Batı kültürü büyük ölçüde, dünyanın geri kalan kısmına gerçekten nüfuz etmiştir. Ancak daha temel bir seviyede Batılı kavramlar diğer medeniyetlerdeki muadillerinden esaslı surette farklıdırlar. Batı'nın ferdiyetçilik, liberalizm, anayasacılık, insan*

hakları, eşitlik, hürriyet, hukuk nizamı, demokrasi, serbest piyasa, kilise ve devletin ayrılması konularındaki fikirleri, İslami, Konfüçyen, Japon, Hindu, Budist veya Ortodoks kültürlerde ekseriya fazla bir yankı uyandırmaz (Huntington, 1993). Radikallerin çoğu iyi eğitimlidir.

Her şey olup biterken:

Tatlı bir sabah meltemi esmeye başlarken, gökyüzü de yavaş yavaş ağarıyordu. Fuchs yorgun ayaklarını dinlendirmek için duraksayacakken, az ileride, henüz geceden kalma, küçük, renkli ışıklarını bile söndürmemiş ama içinde de kimselerin görünmediği Tattoo cafeyi fark etti. Ağır adımlarla o tarafa yöneldi. Bir kahve içebileceğini düşünüyordu. Ay solgun ışığıyla hâlâ gökyüzündeydi. Sarı haresi küçülmeye başlamıştı. Bir an, bu tatlı kıpırtılarla oynaşan ışığın içinde; sokak aralarından, caddelerden, kaldırımlara bakan pencerelerden, kitap sayfaları arasından, zihinlerden toplanıp, yukarı çekilmiş ve vakitleri yeniden gelinceye dek orada korunacak olan gölgemsi varlıkları fark etti. Her şeyin geri dönecek hayaletlerini…

Yönetmenler Hamlet'i artık Karayip adalarından birinde diktatörlüğe taşımak yerine, Shakespeare'i, eş zamanlı olarak, birden fazla tarihsel dönemde geçirmeyi, her bir karakterin sırtına, kendi teatral dünyasını yüklemeyi tercih ediyordu. Tiyatroda birleşik, bütünlüklü içeriğin yerini özellikle Shakespeare oyunlarını kullanan özgür pastişler almıştı. Edebiyatın kendine özgülüğü; gitgide tarihsel belgeleri, felsefi yazıları ve hukuk davalarını, insan bilimleri başlığı altında şiir ve edebiyatı da kapsayarak tarayan yaklaşımla, bir tür metinler ötesilik içinde çözünüyordu. Bu gelişmeye; kötülüğüyle ün salmış bilgi-eğlence programlarının yaygınlaşması ve gerçek olan ile kurgusal olanın arap saçma çevrildiği, başka medya girişimlerinin geliştirilmesi de eşlik etmişti. Bir serginin tanıtıcı basın bildirisi ziyaretçilerin, radyo ve film gibi modernizmin araçları ile yaşadıklarının tersine, burada doğrusal bir zaman içinde hareket etmeyeceklerini vurguluyordu. Yeni tiyatronun pek çok örneğinde bir boşluk duygusunun izi vardı. Yitirme, ayrılık, sürülmüş olma gibi duygular için karakterleri temsil etmek yerine bu yaşantıları, oyunların sahnelenişinin kendisinde, bir negatif uzama veya yokluğa dönüştürmüşlerdi. Tarihin Büyük Deliği bir tür yokluktu. İçinde tahtadan yapılma George Washington dişleri ve Abe Lincoln'un takma sakalı… Oyun, bir tema parkının arkeolojik kalıntıları arasında oynanıyordu…

9
Bir Ateşin Anatomisi

Doksanlı yılların bilhassa ilk yarısı, yeniden inşa edilen karakterin, deneysel doğasını anlamak için alternatif tiyatrolar eliyle yaratılmış zengin bir inceleme alanı sunar. Fuchs'un özellikle Amerikan tiyatrosu izleğini takip ederek aktardığı örnekler hem Avrupa tiyatrosu için hem de Batı tiyatro geleneğini devam ettiren ülkeler için benzer özellikleri yansıtmaları bakımından, postmodern tiyatroya ilişkin, ortak kuramsal sonuçlara ulaşabileceğimiz bir praksis yaratır. Alternatif tiyatro çalışmalarının deneysel nitelikleri her zaman ağır basmıştır. Ne var ki deneysel ya da alternatif isim mirasını sürdürmeye devam ettiği halde son derece kalıcılaşmış, uygulama olanakları bulmuş hatta farklı sanatçılar eliyle türevlendirilmiş sahneleme tarzları, metin ve oyunculuk anlayışlarının sayısı daha fazladır. Fuchs'un *pastoralin bir başka versiyonu* olarak tanımladığı ve postmodern tiyatronun, dönüşüm evrelerinden birine denk düşen Peyzaj Tiyatrosu -mutlaka üstünde durulması gereken belirgin birkaç yönelişten biri olarak- bunlardan biridir:

Bu, çağdaş deneysel tiyatronun belirleyici biçemi haline gelmiş sahneleme tarzına ilişkin bir tartışmadır. Bu gösterimlerde, insan figürü, dekorun fon perdesi ya da görsel destekleyici olma işlevi taşıdığı bir sahnede bir birlik perspektifi sağlamak yerine, teatral peyzaj olarak nitelendirilebilecek bir yapının unsurlarından biri gibi ele alınır. Aynı şekilde, izleyicinin bakışının bu sahnedeki odağı artık yakınsak değildir, belli bir noktaya yönelmez; bazı düzenlemeleri yakalayıp, bazılarını kaçıracağı ya da sahnedeki her şeyi sahne üzerine eşit şekilde dağılmayan bir bakışla soğuracağı bir yayılma olarak belirir (Fuchs, 1996).

Peyzaj olarak oyun düşüncesinin atası Gertrude Stein'dı (1874-1946) ama yaklaşımın asıl ürediği yer, koral sahneleme biçimlerine yeniden dönen ve Brecht, Grotowski ve Living Theatre'ın dâhil olduğu, yüzyıl ortasındaki yönetmenlik eğilimiydi. Brecht ve Grotowski'yi bilmeyen yok fakat The Living Theatre (1947, Newyork) sıra dışı bir örnekti. Topluluk özellikle ilk dönemlerde; metin, sahne ve dil karşıtlığı üzerine kurulu bir estetik anlayış, öncü (avant-garde) olarak yıkıcı, ideolojik anlamda sınıfsal, gelenek karşıtı, radikal ve anarşist bir tutum benimsemişti. Yayınladıkları bir manifestoda şöyle diyorlardı: Tiyatroları terk

edin. Sokaktaki insanlar için başka durumlar yaratın. Eyleme götürecek, bildiğimiz en yüksek tiyatro durumlarını yaratın. Yeni biçimler bulun, sanat engelini parçalayın. Sanat, kurulu düzen zihniyetinin zindanında tutukludur. Yani sanatın yapılması, üst sınıf ihtiyaçlarına hizmet edecek biçimde işlevselleşmiştir. Eğer sanat halkın ihtiyaçlarına hizmet etmek için kullanılmayacaksa ondan kaç kurtul (1970)! Böylece kendileri de maddi koşullar sebebiyle sahip olamadıkları sahnelerden, estetize edilmiş, politik bir başkaldırıyla kopuyorlardı. Fakat peyzaj tiyatrosu nihayetinde sokağa çıkmak, fabrikalara, sinema salonlarına girmek, hepsinden öte yeşil kırlara açılmak değildi. Bunları da kapsayan (kapsayabilen) ancak ağırlıklı olarak sahnenin; birlik, perspektif, odak, seyir gibi temel, yapısal kavramlarıyla oynayan hepsinden öte sahneye bakışın merkezini dağıtan bir biçim ve içerik ilişkisiydi. Bildiğimiz anlamda, sahnenin görsel yapısından ve sahnelerin ardı ardına izlenebildiği, artzamanlı bir seyirden söz etmek oldukça güçtü. Örnekler bunu gösteriyordu.

Yine de Fuchs, Stein'ın peyzaj terimini kullandığında; *bir gösterme biçimini mi yoksa gösterilen şeyi mi* kastettiğinin pek açık olmadığına işaret eder. Stein peyzajı, daha ziyade; tiyatro izleyicisine ilişkin, *doğa olayları bilimiyle ilgili bir metafor olarak* kullanıyor fakat mutlaka *doğal bir sahne yaratmak değil de bir dil, tavır ya da tasarım dizgesine sanki doğal bir manzara imiş gibi* işaret ediyordu. Ne var ki Stein'ın, mecazi kullanımını şüpheli hale sokan durum da tam bu noktada ortaya çıkıyor çünkü Stein, peyzaj terimini tekrarladığı her yazısında ya da oyununda, *bu terime eşlik eden, gerçek manzaralardan doğal imgelere* doğrudan yer veriyor ve bir anlamda terimi, düz anlamlı olarak, tam da peyzaj diye anlamamızın (ya da bu anlamı tümüyle terk etmememiz gerektiğinin) önünü açıyordu:

Gertrude Stein'dan[35] öğrendikleri ile Thornton Wilder onun, pey-

[35] Gertrude Stein, metni tümüyle reddetmiyor fakat dışarıda bırakmak istiyordu. Bunu da geleneksel anlatının yapısal, temel kavramları ile oynayarak yapmayı deniyordu. Olaylar dizisinin geleneksel, neden sonuç ilişkisine bağlı (akılcı) dizgesi, peyzaj sahnelemelerde böylelikle seyir odağını değiştirecekti. Yeni metinsellik, metnin ve diyaloğun tarihsel avant-garde bir evrimi, geleneksel tiyatrodan türemiş bir melezi idi. Yani baskın olarak tiyatrodan performansa kayılıyor, başka bir deyişle; ikisinin de evreni değişiyordu. Fakat bu evrenlerdeki değişimi, daha temel bir değişimin logos merkezli, mimetik anlatının değişimi ile anlamak gerekir. Artaud bu sebeple, ölü bir temsil halini almış tiyatroyu diriltmek için (bir genelleme olarak Antik Yunan'dan modern çağa dek) aklın tipik bir kopyası, temsili olduğunu iddia eden Batı metnini dışlıyordu. Avant-garde uygulamalar farklı

zaj olarak oyun fikrini anlamaya çalışmıştı. Stein'ın ölümünden yedi yıl sonra, Wilder günlüğüne şunları yazıyordu: Bir mitos soldan sağa, baştan sona okunabilecek bir hikâye değildir, her an bütünlüğü içinde ele alınması gereken bir şeydir. Belki de Gertrude Stein, oyunun bundan böyle bir manzara, bir peyzaj olduğunu söylerken bunu kastediyordu (Wilder, 1953, akt: Fuchs, 1996).[36]

Fuchs doksanlı yılların tiyatro olaylarından söz ederken; p*eyzaj sahnelemeler avant-garde yönetmenlere ait özel bir nüfuz alanı değildir* diyordu. Bununla birlikte başlangıçta, özellikle yetmişli yıllarda, konvansiyonel tiyatroların aksine; karşı anlatı odağında, metin-dil-söz ekseninde, postdramatik metnin icadı ile ilgilenen isim ve toplulukların feci halde avant-garde olduklarını unutmamak gerekir. Yani doksanlı yıllarda karşımıza çıkan peyzaj sahnelemelerin bir bölümü, büyük oranda önceki örneklerin; kısmen, geleneksel anlatının belli terimlerine ve yapısal niteliklerine geri dönmüş, bu hususta ki blokajlarını kaldırmış ya da yine belli oranda ıslah edilmiş, yaratıcı uygulama melezleriydi. Örneğin, oyun yazarı Suzan-Lori Parks için Fuchs, doğrudan etkilendiği Gertrude Stein'dan beri görülmeyen, *bir şiirsel uzamsal Amerikan dramaturgisi* yarattığını söyler.

Parks'ın ilk gösterimi 1990 yılında yapılmış olan The Death of the Last Black Man In the Whole Entire World (Dünyadaki Son Zencinin Ölümü) adlı oyunu; kısmen bir *pageant*, kısmen *caz kantatı*, kısmen de *Yunan tragedyasıydı* ve *zencilerin tarih boyunca çektikleri acıları, kayıpları ve yanlış temsil edilmeleri temaları üzerine kurulmuş bir ağıttı*. Oyun karakterleri, İncil ve tarihten alınmıştır. Oyun yapısı, *Afro-Amerikan stereotiplerinin satirik bir biçimde abartılması, kitaplara atıflar ve yazma eyleminin kendisini özetleyen gösterişli bir retorikle kurulmuştur*. Ve bizim için asıl önemlisi; oyunun asal, sembolik çifti (Karpuzlu Zenci Adam ve Kızarmış Butlu Zenci Kadın) biraz daha *gerçek karakterlere* benzemekteydi. Sembolik olarak kölelikten itibaren, tüm bir zenci tarihinin içinde oturuyorlardı. Karpuzlu Zenci Adam ve sadık karısı, Kızarmış Butlu Zenci Kadın, Fuchs için *stero-arketipler* ve *taşra basitlikleri, ortak bağlarıyla arketipal, tavuklara ve karpuzlara ilişkin alaycı göndermeleriyle, oyuncu, basmakalıp* bir örnek sunuyorlardı.

---

derecelerde bu üç terim; metin-dil-söz etrafında çatışıyor, ortak kanaatlere varıyor, birbirini kabul ya da reddediyor fakat sonuçta aynı amaca, örneğin Gertrude Stein'da, karşı anlatıya hizmet ediyordu (Fuchs, 1996).

36 Wilder, T., (1953), The journals o f Thornton Wilder, 1939-1961, ed: Gallup, D., Yale University Press, New Haven, akt: Fuchs, E., 1996

The Death of the Last Black Man In the Whole Entire World oyunu, Fuchs'un, Parks'ın yazarlığı için kullandığı tanımlamayla; *şiirsel, uzamsal, Amerikan dramaturgisi* özgül niteliğini, peyzaj sahnelemeye ve içeriğe olan yakınlığı ile ortaya koymuştu. Uzamsal olarak, *tüm bir zenci tarihinin içine* yayılmış olan oyunda, tarihi sürecin – neredeyse kaçınılmaz olarak- peyzaja dönüştüğünü, bununla birlikte, Afro-Amerikan stereotiplerinin, satirik abartısının bu kökleşmenin karakter düzeyini beslediğini, böylelikle kalıcılaşmış olan karakterlerin karşımıza, peyzaj ya da onun bir diğer uzantısı olarak, yani kişileştirme düzeyinde çıkabildiğini görüyorduk. Oyunun şiirsel niteliğini belirleyen, onu Antik Yunan tragedyalarına yaklaştıran mitik yapı, Wilder'in yaklaşımıyla; *soldan sağa, baştan sona okunabilecek* bir hikâye değil de *her an bütünlüğü içinde ele alınması gereken bir şey* olarak hizmet ettiği bu zenci kölelik öyküsünde, böylelikle mitosa yaklaşıyordu. İncil ile Tarih (aslında Amerikan kölelik tarihi, herhangi bir tarih değil) ise kültürel dramaturginin kaynakları oluyordu. Tematik olarak oyun; zencilerin acıları, kayıpları ve temsil sorunları üzerine kurulmuş bir ağıt ise; nihayetinde –sıkça alaycı diyaloglarla bölünse de- hem baştan sona hem de daima (tarih boyunca) oradaydı. Bir tragedya gibi okunabiliyor, caz kantatı gibi dinlenebiliyor, hepsinden önemlisi, tüm bu unsurların dâhil olduğu, o ana ait olarak, gözün seyir sınırları boyunca izlenebiliyordu. Şiirsel olan da buydu.

Diğer yandan peyzaj tiyatronun, örtük fakat muhtemel bir sorusu vardı; *İnsan figürünün sahne gösteriminin artık biricik perspektif noktası olmaktan çıktığı durumda, zaman ve mekân nasıl sunulur*? Fuchs, bu soruya verilecek yanıtlardan birinin hem *sembolistleri* hem de *Gertrude Stein'ı* izleyerek ulaşılan tarihsel, estetik noktada karşımıza çıkacak olan peyzaj tiyatroda olabileceğini söyler. Böyle yapısal bir soruyu, düz anlamlı ele aldığımızda bile oyunlardaki gerçek peyzaj tabloları; zaman ve mekânın bir birleşimi olarak; olay örgüsü, karakter, eylem, mekân ve zamanı da içine alacak şekilde genişlemiş uzamlar olarak gözükür. Karakter henüz tümüyle yok olmamıştır fakat zaman ve mekâna yayılmıştır, bir insan figürü olarak onlardan mütevellittir ya da unsurlardan biridir; böylelikle karakterin karakterliği başka tür bir karakter (örneğin bir figür) olarak baskın biçimde soyut, kavramsal bir düzeyde, düşünce olarak varolur:

Stein'dan türetildiği biçimiyle peyzaj doğal olsun ya da olmasın kavramsaldır. Olağan gelişimsel anlatıdan farklı olarak, peyzaj oyunu

Thomton Wilder'ın günlüğüne yazdığı gibi bütün zamanı, olduğu gibi içinde barındıran bir şeydir. Ya da başka biçimde ifade edilecek olursa, peyzaj sahnede zaman mekâna boşaltılır. Bu uzamsal sahne, anlatıya doğru ilerleyen çizgide, karaktere gösterilen ilginin azalmasının zorunlu sonucudur. Farklı zamansal dönemlerin eşzamanlı temsil edilmesinin yan ısıra eylemi de yaygınlaştırarak, birden fazla alana ayrıştırır. Bu doğal, kavramsal peyzajlarda, kuşkusuz insan figürleri de bulunmaktadır ama geliştirilen düşüncenin asal nesnesi peyzajın kendisidir. Ortaya çıkan sonucun yeni tür bir pastoral olduğu, insanın her şeyin ölçüsü olmaktan çıktığı ekolojik çağa uygun olduğu söylenebilir (Fuchs, 1996).

Peyzaj tiyatrosu kadar doksanlı yıllara damgasını vuran bir diğer tiyatro olayı, Fuchs'un, *sonuçları itibariyle ölümcül bir deneyim* olarak tanımladığı, shopping theatre olmuştu. Çocukluğu; çarşıda bulunmadığı için adına *kültür* denilen o özel şeyi, deneyimleyerek geçmiş olan Fuchs (ve dolayısıyla çağdaşları) için bu oyun türü; pek çok kamusal alanın sınırlarının, birbirleriyle yer değiştirdiği, tiyatro dışına taşan bir meseleydi.

Modernler için doksanlar; kurumsallaşma, kamusal alanların sınırlarının çizilmesi, vatandaşlar olarak, görülmeyen fakat orada olduğu bilinen hudutlara bağlılık, kimlikler, cinsiyetler ve benzeri sosyolojik kavramlarla tanışmak için artık, oldukça geç bir tarihti. Yönetsel, haklar ve özgürlükler bağlamında hukuksal, kültürel, estetik, dini ve ahlaki (ve diğerleri) çağdaş yaşamsal krokiler çoktan oluşmuş ve bu haritalandırma kimilerine göre tümüyle kapitalist sistemin belirleyiciliğinde (aslında bazı spekülasyonlarla, komplo teorilerini de dâhil edebiliriz) modern, demokrat, ilerici, geniş, batılı kitleler tarafından çoktan ve çoğunlukla benimsenmişti. Zaten avant-garde başka türlü, sadece tiyatro estetik tarihine bir başkaldırı biçiminde ortaya çıkamazdı. 9 Kasım 1989 ve 25 Aralık 1991 tarihleri, söz konusu tarihi, kültürel ve sosyal başarıların, doksanlara ait iki miladı gibi gözüküyordu. İlkinde, Berlin Duvarı, sevinç gösterileriyle yıkılmış, ikincisinde Sovyetler Birliği dağılışını ilan etmişti ve tüm dünyaya dehşeti yaşatan 11 Eylül 2001 terör saldırısına henüz vakit vardı.

Jürgen Habermas iletişimsel eylem kuramı, Anthony Giddens yapılaşma kuramı, Ulrich Beck risk toplumu, Manuel Castells ağ toplumu, Richard Sennett karakter aşınması, David Harvey postmodern durum, Edward Said postkolonyalizm gibi sosyolojiye ait özgün kuramlarla,

çağdaş toplumu büyük oranda analiz etmiş veya etmeye devam ediyordu. Bununla birlikte hepsinin içinde, Bourdieu'nün kavramları ya da kültürel sermaye kuramı, tiyatro alanının oldukça dışına taşmış görünen, shopping theatre'ı açıklamaya oldukça yakın duruyordu çünkü Bourdieu'nün, kendi kavramlarını anlatmak için kullandığı, en yaygın olarak bilinen metaforlarından birisi olan Oyun metaforu, neredeyse, avant-garde tiyatroya gönül vermiş, parlak bir yönetmenin, sanatsal yaratıcılığının kavramsal düzeyde bir sunumu ya da shopping theatre'ın gizli kodlarını çözebileceğimiz, sosyolojik şifre anahtarlarını sunuyor izlenimi uyandırıyordu.

Mira Lani Oglesby tarafından kaleme alınan, Reza Abdoh tarafından sahneye taşınan postmodern bir Karamazov Kardeşler pastişi olan Father was a Peculiar Man (Babam Tuhaf Bir Adamdı) 1990 yılında sahnelenmişti. Fuchs'un muhteşem bir canlılık ve deneyim coşkusu içinde anlattığı oyun, shopping theatre örneği idi:

Oyun özel alanlara uygun çalışmalara imza atan, En Garde Arts topluluğu tarafından gerçekleştirilmişti. Yapımcı Anne Hamburger sıra dışı mekânlar keşfederek sonra da bu mekânlara uyarlanabilecek metinler arayarak çalışıyordu. Manhattan'daki 14. caddenin alt kısmı, bütünüyle kasap bölgesiydi ve burasının, çalışmaları henüz sadece Los Angeles'ta görülmüş, manik bir yeteneğe sahip yirmi yedi yaşındaki İran doğumlu Abdoh'a uygun olabileceğini keşfeden de Hamburger olmuştu. New Yorklular için bu et bölgesinin yasaklı bir çekiciliği vardı. Hayvan leşleri yüzünden günün erken saatlerinde ve hatta gün boyunca her yeri kana boyanan cadde geceleri ürkütücü biçimde tenhalaşıyor, geniş kaldırım taşlı caddeleri ve et toptan satış doklarıyla bölge, travestilerin sokak ticaretinin egemenliğine giriyordu. New Yorkluların gün içinde bu küçük sayılabilecek bölgeye gönül rahatlığıyla girebileceği bir saat yoktu. Ama 1990 yazında yirmi dört gece boyunca iki yüzden fazla insandan oluşmuş izleyici toplulukları bu caddelerden yürüyerek, koşarak ya da yollarda oyalanarak, benzer biçimde tekinsiz ve rahatsız edici bir alana sahip bir çarşıpazar tiyatrosunu görmeye gidiyordu. Karamazov Kardeşler'i bu kanla yıkanmış kurban bölgesinde, etlerin ambar kepenklerine asıldığı ve kapılardaki çığırtkanların Little West on ikinci caddeye vurdumduymaz gözlerle bakan Bahar Kuzuları, Sığır ve Süt Danalarını alıcılar için anons ettiği bu yerde canlandırmak heyecan verici bir düşünceydi. (...) Her şey son derece abartılmış bir çizgi film üslubunda sunuluyordu, gösterideki herkes

sanki bir rock konseri veriyorlarmış gibi mikrofonlarla dolaşıyordu. Kısa zamanda pek de bir oyunu ve karakterlerini izci gibi takip etmediğimizin farkına vardık; öykü ve karakterler çılgın bir mise-en-scene (sahneleme) içinde sunuluyor, diğerleri olan bizler kendimizi içinde bulduğumuz bir ortamda *bir daha asla buraya gelemeyeceksinizin* aurası ile sarmalanmış durumdaydık (…) Alışveriş Tiyatrosunda gerçek maddi nesneler önemli hale gelir; biçimsel anlamda bir gerçekçilik düzeyine ulaşacak kadar değil ama somut bir değeri, gösterinin gerçek mallarını üretecek kadar önemli hale gelir (…) İşeme vücuttan çıkışı anlatıyor olmasıyla tüketim döngüsünün içinde yer alıyordu ve Father'ın somutlamaları içinde en gerçek olanıydı. (…) Şimdi ise bir sahnenin etrafında toplanmış bizler temiz olmamanın olumsuz çekiciliğine maruz kalıyorduk (…) Bu işe bulaşanların kazancı, kirlenmenin hafif ama dehşet verici olasılığıdır -ya kanlı etin hafif kokusundan ya da sokaklarda çöp torbaları içinde biriken sanayi atıklarından veya onları izlediğimiz sırada bizi izleyen caddelerde dolaşan travestilerin bizimle dalga geçmesinden ya da Abdoh'nun aşırı sahnelerinin kendisindenbütün bunlar Father was a Peculiar Man'in içindeki takibin verdiği hazzı oluşturuyordu. Bu hazzı yakalamak için, biz izleyiciler, tüketici kültürünün karakteristik avcı toplayıcı davranışlarında bulunmaya, serbest teşebbüsü çabucak öğrendiğimiz takip ve bireysel seçim sistemi içinde kutlamaya çağrılıyorduk. Her izleyici için son olayın doluluğu, deneyim yaşamaya duyduğu iştahla belirleniyor, her biri kendi çabalarıyla deneyim kazanıyor ve daha da temel düzeyde herkes teatral estetiğin altında yatan piyasa ilkesini kavrama yeteneği oranında kazanım sağlamış oluyordu (Fuchs, 1996).

Hem seksenler hem de doksanlar; Batılılaşmış, Batılılaşarak Modernleşmiş ya da sadece Modernleşmiş ülkeler ve elbette Batının ve Amerika'nın ta kendisi için, -aradan bu kadar zaman geçmesine ve şüphesiz, pek çok farklı, dönemsel okuma yapılmış olmasına rağmen- hâlâ biraz; zevksizlik, çığırından çıkmışlık ve çirkin alışveriş merkezleriyle hatırlanır. Shopping theatre'ı da tiyatronun, estetiğin ya da adına her ne dersek, sanatın, performansın dışına çıkartan; ona hepsinden önce tehlikeli, sosyolojik bir kriz alanı niteliği kazandıran, amiyane tabirle ya bu üç kavram (zevksizlik, ölçüsüzlük, çirkinlik) veya piyasa, görgüsüzlük, maddiyatçılık türünden benzerleridir. Ve daha da dikkat çekici olan; Shopping theatre'ın, estetik bir çizginin, reddediyor olsa dahi bir tiyatro geleneğinin kaynaklarına yaslanarak değil de öncelikle, daha

derinlerden gelen, Roma hipodrom gösterileri gibi (kanlı ritüel törenleri ya da sermaye piyasası da böyledir) kötücül içgüdülere seslenerek, "doğmuş" olmasıdır.

Fuchs bu durumu; *1980'lerden kalma, keskin mal canlısı içgüdülerini yanında getireceği, anti alışverişçi bir alışveriş tiyatrosu, daha da aşağılara vurmanın ve yıkımın tiyatrosu doğmaya başladı* diye tanımlarken, post-porno ya da alışveriş gibi temellere yaslanan gösterilere şüpheyle bakanlarla yakınlaşmış, nispeten benzer fikirleri paylaşıyor görünür. Çünkü *tiyatroların bu oyunları üretirken başvurdukları tüketim metaforlarını bile kasti bir ironi ile kullanıyor olmalarıyla birlikte, alışverişin daha derinlerdeki yapıları, imgelerle ve mallarla beslenmiş izleyicilerin dikkatini çekmenin etkili bir aracı* haline gelmiştir. Yine de bir teselli vardır. Sistem, gerçekten de reel alışverişi, hepimizin haz ve yaşama sevinci duygularını besleyecek bir oyuna çevirmeyi başarmıştır. Böylelikle reel oyunu da bir alışveriş içinde, diyelim ki tiyatro cephesinden oynamanın yolu açılmıştır. Diğer yandan; *perakende satış ile yeniden yaratma arasındaki mesafenin daralması,* gerçeğe ve dile zaten epeyce mesafelenmiş olanların, oyun alanını istedikleri kadar genişletebilecekleri – kurguyla gerçeğin birbirine karıştığı- başka bir anlayış yaratmıştır ki; bu da nihayetinde estetik, teatral, politik bir tutum, yaşayış ya da söylem ortaya koyma olanağının insana bahşedilmiş tanrısal gücünü ifade eder veya bu yanılsamayı da yaratabilir. Büyük paraları ve tam tersi, çok küçük mevduat kredilerini idare eden bir Bankacının yönetici sendromu gibi.

İki büyük şirketin yani *tiyatronun büyük şirketi ile pazar yerinin bileşiminin bedeli, klasik yapısı içindeki tiyatronun sonu olabilir* diyor Fuchs. Belki şunu da eklemek gerekir; karakterin ölümü, yazarın ölümü, dile duyulan kuşku, gerçeğin sorgulanması bir dereceye kadar teatral olanın sınırları içinde, tarihin en başından beri böyle büyük talepler nasıl yanıtlandı ise hâlâ o türden değişimlerle yanıtlanarak atlatılabilir veya bu krizlerin tümü bir fırsata, örneğin postdramatik metne, sahnelemelere dönüştürülebilir. Ne var ki shopping theatre'da (ya da türevlerinde) gerçekten kritik olan, modern sonrasının, aşılması meşru sınırlarını da aşarak, olumsuz anlamdaki posthümanizmin sınırlarına dayanma ihtimalidir. Ve bu elbette, hiç ezber sorunu yaşamayan, insanımsıların oynayacağı, kusursuz bir Hamlet gösterimi anlamına gelmemektedir. İfşa, insanın kendi doğasına dair çok temkinli yaklaşması gereken bir hususdur ve süratle toplumsal anlamda, ontolojik sır krizlerine dönüşe-

bilir.

Annie Sprinkle: Post-Porno Modernisti adlı gösterim Ocak 1990'da gerçekleştirilmişti). Bu gösterimde, Sprinkle kadın cinselliğine, sömürülen porno işçisininkinden, kendinden geçmiş meşhurlarınkine kadar bir dizi deneyimi gösteriyordu. Sekanslarmdan biri, telefonda tarif ettiği fotoğraf seanslarından üretilmiş Önce/ Sonra fotoğraf karşılaştırmalarına ayrılmıştı. Gösterim bir sunağın üzerinde, mastürbasyon yaparak kendini orgazma ulaştırmasıyla ve bu ritüel, doruğu AIDS'ten ölen sevdiklerine adamasıyla bitiyordu, izleyicinin tepkisi ve de benim tepkim, derin bir sessizlik ve aşka yakın bir şeylerdi (Fuchs, 1996).

Ne var ki; Bourdieu'nün *oyunu, alanda*[37] (champ) oynanır. Alanı,

---

37 Alanlar; malların, hizmetlerin, bilginin ya da statünün üretildiği, dolaşıma girdiği ve temellük edildiği arenaların ve aktörlerin bu farklı sermaye türlerini biriktirip tekellerine alma mücadelesinde işgal ettikleri, rekabete dayalı konumları ifade eder. Alanlar, özgül sermaye tipleri ya da sermaye bileşimleri etrafında düzenlenmiş, yapılanmış mekânlar olarak düşünülebilir. Sözgelimi, Bourdieu yazarlar, sanatçılar ve akademisyenler gibi simgesel üreticilerin simgesel sermaye için mücadele ettikleri kurumlar, örgütler ve piyasalar matrisini entelektüel alan diye adlandırır. Bourdieu alanın, bir sermaye türünün belirli bir şekilde dağıtıldığı yapı anlamına geldiğini de söyler (1980). Alan kavramı Bourdieu'nün eserlerinde habitusa nazaran daha geç ortaya çıkar. Bourdieu'nün alan analizi yöntemi, eserlerinde 1970'ler ile 1980'lerde yavaş yavaş kendini gösteren bir değişikliğe işaret eder. Bu kavram, Bourdieu'nün 1960'ların sonunda sanat sosyolojisi alanında yaptığı araştırmadan ve W eber'in din sosyolojisi hakkındaki okumalarından doğmuştur (1987) ve bu kavramı önce Fransız entelektüel dünyası ve sanat dünyası için söz konusu kültürel dünyaları yöneten özgül çıkarlara dikkat çekecek bir araç olarak kullanmıştır. Fransız entelektüel dünyası bu terime yabancı değildir çünkü fenomenolojistler de (Merlcau-Ponty 1962) varoluşçular da (Sartre 1960) bu kavramı daha önce kullanmışlardır. Bourdieu (1991) alanların kilit özelliklerinden birinin kurumsallaşma dereceleri olduğunu söyler. Bu niteliği ifade etmek üzere kodifikasyon terimini kullanır. Örneğin kültürel üretim alanı, özellikle yazarların ve sanatçıların içinde bulunduğu alan, üniversite alanına kıyasla çok daha az kodifiye olmuş ya da kurumsallaşmıştır çünkü üniversiteye giriş, edebiyat alanına girişten daha katı kurallara tâbidir. Alanlar mücadeleyi yeniden üretim mantığı çerçevesinde içerir; toplumsal dönüşüm yerleri haline geldikleri enderdir. Bourdieu alanlar arasına net sınırlar çizmez. Edebiyat ya da sanat alanındaki belli başlı rekabet noktalarından birinin, alanların sınırlarının çizilmesi olduğunu söyler (1987). Alanlar arasına kesin sınırlar çizme yönündeki her çaba ona göre toplumsal dünyaya dair daha cazip bir bakış olan ilişkisel bakıştan ziya-

yekpare, saf bir toplum veya düzlem (saf tarih, saf din, saf ülke, saf millet) hatta kurum, kurumsallaşmış bir yapı olarak anlamak doğru olmaz fakat bir ilişkiler sosyolojisidir. Yani bir alan, belli konumların bütünü olarak; o konumları işgal eden failler arasındaki ilişkisel yapıyı ifade eder.[38] Calhoun'un sanatçısı bu yüzden, özgürlüğünü sadece genel toplumsal bağlamıyla ilişki içinde, kesinlikle sanatsal alana yatırımların dayattığı belirlenimleri kabul ederek kazanır (Calhoun, 2007). Post-porno ya da shopping theatre'ın; teatral olan veya postdramatik olanın, nihai olarak tiyatro diye bildiğimiz o genellemenin dışına çıkıp fakat yine de postmodernizmin sınırları içinde kalarak, faaliyet merkezlerinden biri olarak işlev görebilmesinin sebebi az çok buna dayanır. Ayrıca Bourdieu'nün oyununa dâhil olabilmek için o oyundan elde edilebilecek, *illusio* kavramı ile karşılanan, bazı çıkarlara (hiç değilse bu ümide) sahip olmak gerekir. Uzlaşı ve arzu, söz konusu çıkar birlikteliğinin temel motivasyonlarıdır. Dolayısıyla illusio oyunun oynanmaya değer bulunması ve kuralların yani doxa'sının sorgulanmaması şeklinde yapısallaşır. Bir gösteri türü olarak *cinsel ilişki* izlemek ya da *performans sanatçısının rahim boynunu bir el feneriyle incelemek* için sıraya girmek; onu oynamaya değer bulmak demektir. Oyuna dâhil olarak bu değer sorgulanmadan, alanın yerleşik düzeni (yani doxası) tanınmış ve benimsenmiş olur (Bourdieu, 2006).

Her oyuncunun elinde kullanılmak üzere bazı kozlar vardır. Bourdieu'nün *sermayesi* bu kozlardır ve ekonomik, kültürel veya sosyal

---

de, pozitivist bakışa dayanır çünkü sınırların kendisi de birer mücadele nesnesidir. Alanlara yönelik bu bakış Bourd ieu'nün ilişkisel mantığının yansımasıdır: Ona göre toplumsal kimlik temelde göndergesel ve karşıtlığa dayalı olduğu için alan kavramı birden fazla faaliyet alanının sınırlarını çizmektense, davranışı şekillendiren olanaklı en geniş etkenler yelpazesini tanımlamak üzere kullanır. Swartz, D., (2011) Kültür ve İktidar Pieıre Bourdieu Sosyolojisi, (Culture and Power. The Sociology of Pieıre Bourdieu), Çev: Gen, E., İletişim yay., İstanbul, ISBN-13: 978-975-05-0938-4

38 Zira Bourdieu, kavramsal repertuarını birbirine karşıt bakış açılarına bir düzeltici olarak devreye sokar. Eseri pozitivizme, ampirizme, yapısalcılığa, varoluşçuluğa, fenomenolojiye, ekonomizme, Marksizm'e, metodolojik bireyciliğe ve büyük boy kurama karşı süren daimi bir polemik olarak da okunabilir. Bourdieu, bu karşıt görüşlerin eleştirisini onları da istila ettiğine inandığı bilginin öznelci ve nesnelci biçimlerini ve gerçekliğin özcü bakışını kritik etmek suretiyle dile getirir. (Mehmet Meder, M., Çeğin,G., (2011), Bourdieu'yü Okumak: Post-Pozitivist Bir Sosyolojinin İmkânı Üzerine, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, http://sbe.gantep.edu.tr, ISSN: 1303-0094

(toplumsal ilişkiler ağı) olmak üzere ortaya çıkan bu üç temel sermaye tipi, bir araya gelerek dördüncü ve çözülmesi en zor olan tipi, sembolik sermayeyi yaratır. Sermayeler doğal olarak içinde bulundukları şartlara göre farklı önemlere sahiptirler. Yani tam bu noktada klasik sahnelemenin *iyi oyuncusu* son derece özgün (sıra dışı) bir cinsel organa sahip *o birey* ile yer değiştirmiş (değiştirebilir) görünür. Dolayısıyla her koz farklı oyunlarda farklı işlevlere sahip olur. Bir başka deyişle her sermaye tipi farklı alanlarda, farklı işlevlerler görecek niteliğe sahiptir çünkü alan; her ne olursa olsun, nihayetinde oyunun (ya da sosyolojik anlamda mücadelenin) sürdüğü yerdir. Böylelikle, bireyler *ellerinde bulundurdukları sermaye, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (doxa) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar (illusio) doğrultusunda kendilerini sonuca götürecek bazı yollara, zaman içerisinde aşina olmaya başlarlar.* Yani sonuca gidileceğine dair sahip olunan davranış kalıpları, karşılaşılan durumlar, ortak bir yatkınlık bütünü oluşturur ki; Bourdieu, bu yatkınlıklar bütününe Habitus[39] adını verir (Bourdieu ve Wacquant, 2003). Bourdieu'nün ontolojik suç ortaklığı olarak tanımladığı habitus ve alan ilişkisi dolayısıyla iki yönlü olmak zorundadır. Bir tarafta alan, habitusu yapılandırma eğilimindeyken, habitus da alana dair algıyı (örneğin sanat algımızı, postmodern sanatçılar eliyle) yapılandırmaya çalışır, sonuçta alan; kendi belirlenimlerini, içine girenlere dayatacak güçtedir.[40]

Başlangıç noktam, içinde 1960'ların sonlarında ve 1970'ler boyunca deneysel tiyatroların geliştiği, New York'un alternatif gösterim alanlarında boy gösteren ve burada sunulan sahneler karşısında bir izleyici olarak duyduğum rahatsızlıktı. Bu tiyatroların bir kısmında, ilk gösterimlerde izleyiciler, sanatçıların cinsel etkinliğine katılmaları için cesaretlendiriliyordu. Bu dönemi yeni sanatçılar ve biçimsel zevklerin arayışında bir on yıl izledi. Burada tartıştığım tiyatro, izleyiciyi ve sanatçı-

39 Habitus; bilinçlilik gerektirmeyen bir bilme biçiminin, planlı olmayan bir niyetliliğin / yönelmişliğin, kişinin açıkça ifade etmeden de geleceğe yönelmesini mümkün kılan, dünyadaki düzenliliklere pratik hâkimiyetin bir ilkesidir (Bourdieu, 2007). Yine Bourdieu'nün kendi ifadesiyle habitus; bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu, 2006). Bir başka ifadeyle, bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal dünyada karşılaştıkları durumlara karşı uyum sağlamada, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak geliştirdikleri yatkınlıklar bütünü habitus olarak tanımlanır.

40 Bourdieu ile ilgili alıntılar, başvuru kaynakları ve özet alıntı için bkz. Notlar.

yı paylaşılan duygular yoluyla birleş tirmeye uzanan ya da izleyicinin algısal gereçleri üzerinde soğukkanlı bir biçimde çalışan bir tiyatro değildir. Burada tartıştığım sahneler kaba, kirli tiyatroya aittir. Bence bu gösteriler, kadınlar tarafından yazılma ları, yönetilmeleri, oynanmaları ve karışık bir izleyiciye sunulmaları ne deniyle kadın izleyicileri farklı bir şekilde rahatsız ediyordu (Fuchs, 1996).

Fuchs, özellikle 1980 ve 1986 arasını, alternatif ya da deneysel tiyatro uygulamaları içinde yer alan, son derece sıra dışı örnekler üzerinden, oldukça detaylı biçimde incelemiştir. Fakat bu değerlendirme, tüm tarafsızlığına rağmen düş kırıklığı ile yüklü, biraz kuşku dolu ve mesafelidir; *bir zamanlar derin bir tartışma olacağına ilişkin verilen sözlerin kasten unutulmasıyla* ve *bir sonraki aşamada Madonna'nın ve reklamcıların, ticari sansür tartışmalarını sömürmesine eklemlenmiş* olarak devam edip giden bu tiyatro anlayışını "kirli" olarak adlandırır. Evet, kirli fakat pahalı!

Gerçekten de hâlâ zaman zaman extreme bir özgürlük anlayışının pratikleri olarak, libertarian jürilerin gözdeleri olmayı başaran bu tiyatro, moderleşme ve Batılılaşma arasında eş güdümü sağlayamamış fakat Batı tipi tiyatroya şiddetli bir hevesle yönelmiş ülkelerin piyasa pratiklerinde radikal ve devrimci gözükür. Oysa Fuchs'un baktığı kadar yakından bakmadığımızda bile ontolojik kir oradadır ve elbette bu oyunlarda da Karakter *çağdaş öznellik inşalarından* bağımsız değildir:

Aşağı yukarı yirmi beş yıl önce performans sanatçısı ve kavramsal sanat uygulayıcısı olan Carolee Schneeman, kendi bedenini, malzemelerinden biri olarak kullandığı ve Eye Body (Göz Beden) adını taşıyan bir sanatsal ortam yaratmıştı. Eye Body gösteriminin fotoğrafları güzel Schneeman'ın çıplak vücudunu, çiçekler çizilmiş yanaklarını, göğüsleri ve vücudu boya, yağ ve tebeşir lekeleriyle kaplı veya canlı yılanlarla birlikte sürünürken gösteriyordu ve bütün bu fotoğraflar, gösterimlerinin meşhur erotik doğasını gözler önüne seriyordu. Schneeman, sürecin, kendisini trans durumuna sokacak ritüel yanını ve sonradan doğa tanrıçalarının heykelcikleri üzerinde çalışırken, bedenin ima ettiği kutsallığı keşfettiğini ve o gösterimde bunu araştırdığını yazmıştı. 1980'lerde bir dizi kadın tarafından yaratılan gösterimler içinde, Schneeman'ın kutsal bedeninin yerini, müstehcen, saldırgan, dışkıyla ilgili ve kimi zaman da pornografik beden almıştı. Bu kez araştırmanın amacı bu olayın dağınık kanıtlarını bir araya getirmek ve kadın cinselliği, feminizm ve pornografi üzerine gelişen yoğun tartışmaları yerine oturtarak bir

harita çıkarma girişimi olarak özetlenebilirdi (Fuchs, 1996).

Her şey olup biterken:

Fuchs önündeki kahve fincanını kendinden uzaklaştırdı. Dipte kalmış, tortulu, soğuk, son yudumla birlikte, hâlâ hafif hafif dalgalanıp duran kızıl, uzun saç midesini bulandırmıştı.

10
Her Şey Olup Biterken

Postmodernizmin değer sistemleri arasında sancılı bir geçiş olabileceğini söylemiştim diye fısıldadı Fuchs ama yine de sesinin öfkeyle çınlamasına engel olamamıştı. Leave It to Beaver Is Dead tam da bu geçişle ilgili bir oyundu!

Beaver şimdi Fuchs'un tam karşısında, hafifçe sandalyeye ilişmiş, öylece oturuyordu. Ürkmüş bir hali vardı. Masadan kaldırmak için eline aldığı kahve fincanı da hâlâ avucundaydı. Başka bir şey içmek isteyip istemediğini bile soramamıştı bu güzel kadına. Alışkanlıkla, önlük cebindeki bezi çıkartıp masayı silecekti ki onun aniden yükselen sesiyle yine irkildi.

Uzaklardan dönen kahraman, halkın değerlerinin bireysel fantezilere dönüştürülerek, maddi kimliklerinden sıyrıldığı yeni bir dünya ile karşılaşacaktı! Onlardan fazla kavramsal oldukları için vazgeçilmişti…

Beaver ne cevap vereceğini bilemedi. Sadece kısık bir sesle "ben… Ben de uzaklardan döndüm" diyebildi. Ama pek de emin değilim tabii… Çünkü, ne de olsa buradayım işte!

Fuchs garson kıyafeti içindeki bu genç adamın kim olduğunu artık hiç bilmiyordu fakat karşısındakinin Beaver olduğunu kesinlikle biliyordu. Şimdi, sabahtan beri onunla öfke içinde konuştuğu için biraz utanmıştı. Uysalca "Dennis" diye fısıldadı. Dennis… Peki, bunu hatırlıyor musun?

Beaver bir an Dennis'in kim olduğunu hatırlamaya çalıştı. Fakat Fuchs'un şaşırtıcı derecede şefkatli çıkmaya başlayan sesi düşüncelerini bölüyordu. Doğrusu o anda her şeyin tam tersini tercih ederdi.

Fuchs hafifçe öne doğru eğildi; Leave It To Beaver Is Dead hayatın artık eskisi gibi olamayacağı nadir bir oyundu. Üstelik, Aristoteles'ten Artaud'ya, Batı'nın dramatik yapısına ilişkin düşünceler içinde bir mihenk taşı olma özelliğine de sahipti, dedi sır verircesine!

Yani Amerikan ailesi, erkek izciler, geleneksel ahlakın içindeki o küçük, sevimli kabahatler… Üstelik sadece sen değil bütün toplumumuz, ölü bir dil denizinde şişmiş cesetlerdi… Fakat peki, tamam kafan karışmasın, sadece anlamları sözcüklere bağla yeter genç adam hı? Bunu yapabilirsin di mi? Gerçeklik sürekli kayan yanılsamalardır! Bunu anlayabiliyor musun peki? Sadece bunu?

Pirandello mu yani?

Hiç değil! Hiç de değil! Böyle bir oyun içinde, gerçeklik ya da yanılsama saplantısının işlenmesinden daha sıkıcı ne olabilir? Zaten bütün bunlar kurallı kafalarımızda, fazlasıyla kavramsal olarak var.

Hey Allahım, sana sözde, öyküyü anlatacaktım diye inledi nihayet Fuchs yorgunlukla… Ama görüyorsun ya, zaten her şey bizim öykü ya da öyküsüzlük dediğimiz şeylerle ilgili. Bütün bu olup bitenler kimin için? Yeni bir düzen mi oluştu? Bilmiyoruz? Ama senin etrafındaki bütün bu insanlar epistemolojik nihilistlerdir. Dikkat et! Bu anlamda atılan her adım şefkat gösterilerine dönüşür çünkü mesela sen eski yaşamında boğazını da kesmiş olabilirdin. Şimdi… Hadi bana gerçek adını söyle…

Fuchs bir an duraksadı, soru ve merak dolu bakışlarını Beaver'a dikmişti.

Bir an. Sessizlik. Beaver oturduğu yerde huzursuz kıpırdandı, fincanın içindeki saçı o da fark etmişti nihayet. Zihni yine dağılacak gibi oluyordu ki birden kendine geldi ve dikkat bile etmeden, anlamını hiç bilmediği şu sözler hızla ve doğallıkla ağzından dökülüverdi

Birinin bir kimliğe sahip olması, kimliği olması mümkün mü? Eski paradigma içinde, gelinebilecek en üst noktaya gelip de kendi efendisi olabilir mi insan? Yoksa kalıcı bir benliği olmayan ve sürekli değişen kişiliklerden mi oluştuk? Eğer doğru olan ikincisi ise ben; görünümlerin, çıkarılıp atılmaya yazgılı maskelerin altında aynı kalıyor olmanın hakikatiyim! Bir karakter değilim!

Sessizlik. Fuchs hayretle karşısındakine baktı… Bu genç adamın, kesinlikle, hiç kimse olmadığından emin olmaya başlamıştı. Cevap verecekti ki sustu…

Beaver utançtan kıpkırmızı kesmişti. Hızla ayağa kalkarken, masayı bu defa gerçekten sildi ve telaşlı adımlarla cafeye girmeden önce fısıldadı: Özür dilerim. Ben… Ben… Sizi anlayabilmek için fazla basitim…

Uzaktan şarkı söyleyenlerin sesleri geliyor, iyice yükselmiş olan güneş artık Fuchs'u güzelce ısıtıyordu.

Hadi halatın boşunu al artık
Çocukları kaldır çuvala at
Tren hızlanıp, raydan çıkacak
Çocukları kurtarın! Çocukları kurtarın!

Beaver gerçekten ölmüştü!

NOTLAR

ANATTA[41]

Bizans Uygarlıkları, Helenistik'tir ama Hıristiyan olmakla üstelik başlangıcından itibaren Hıristiyan olmakla Helen uygarlığından ayrılırlar.

Eski dünyanın Batı ucundaki Hıristiyanlık tarihinin belki de en yakın paraleli aynı dünyanın doğu ucundaki Mahayana tarzı Budizm'dir. Hıristiyanlık başarısını Helen dünyasında kazandı ama esinlenme kaynağı Suriye'ydi. Mahayana da Çin dünyasında başarı kazandı ama esinlendiği kaynak Hindistan'dı ve tıpkı Hıristiyanlığın kaynağı gibi yükselen dinin başarısını kazandığı dünyaya yabancıydı. Mahayana Çin toplumunun proletaryası arasında tutundu yani Konfüçyüs geleneğine başkaldıran yerli Çinliler ile bu geleneğe karşı kuşku duyan barbar istilacıları kendine çekti. Ayrıca Mahayana'nın gelişmesi bir karşı-kilisenin doğmasına yol açtı. Taoist Kilise, yabancı bir dinle mücadele amacıyla bu yabancı dinin tantanasını, onu çekici kılan özellikleri taklit ederek çalmaya çalışması bakımından Neoplatonist Kilise'ye çok benziyordu. Mahayana ile Hıristiyanlık arasındaki bu benzerlikler gerçekten hatırı sayılır niteliktedir ama bu noktadan sonra iki dinin tarihleri artık paralel akmaz. Batı uygarlığı Helen uygarlığına bağlıdır ve Hıristiyanlığın kökü, Helen-Suriye kültür karışımı diyebileceğimiz bir şey olduğu için din, dolayısıyla aynı zamanda Suriye'ye de bağlıdır. Bunun karşıtı olarak, Çin uygarlığı kendi türünden, daha önce var olmuş hiçbir topluma bağlı değildir ve tarihi akışı içinde her ne kadar yabancı kökenli Budizm dinini benimsediyse de Budizm'in kaynağı Hıristiyanlığın kaynağından çok farklıdır. Demek ki Batı ile Çin Uygarlıkları arasındaki ilişki tamamen birbirlerinden bağımsız olmalarındadır.

Fakat sevgi ve duygudaşlığın Budizm'e alınması, Budizm'in temel öğretisi olan; kendini yok etme anlayışını bilinçli bir şekilde inkâr etti-

41 Anatta; Budist felsefede Bensizlik, Yok-Ben veya ayrı bir Benliğin Yokluğu olarak tanımlanır. Ben kısıtlayıcıdır. Dünyevi arzulardan ibaret, ıstıraplı insanın yeniden yeniden geri geleceği ümidinden doğmuştur. Buddha, yeniden doğumu açıkça reddeder. Reenkarnasyon yoktur. Basit anlamıyla rebirth vardır.

ği halde tanrı sevgisi ile insan sevgisinin karşıt değil birbirini tamamlayan şeyler olduğunun anlaşılmasında tarihi bir dönüm noktasıdır. Kendini öbür dünyaya veren ermişin göreneksel eleştirisi; meşru hedef olarak, toptan kayıtsızlığı salık veren filozofları seçer. Bunlara göre bu dünyadan çekilme işi, uzak kalınan süre içerisinde kazanılan derin görüşleri, pratikte uygulamak üzere yeniden dünyaya dönüşle sonuçlanmamalıdır.

Bugün de yaşayan başlıca ileri dinler İslâmlık, Hıristiyanlık, Hinduizm, Yahudilik, Zerdüştçülük, Budizm'dir. Budizm, Hıristiyanlık, İslâmlık üçü de evrenselliğe yürekten bağlıdır ya da zamanla öyle olmuştur. Bu dinlerin üçü de insanlığın bütününü kendine çekmeye çalışmıştır. Her üçünün de hâlâ birlikte var olması bu ortak hedeflerine varamadıklarını gösterir ama her biri de çok sayıda değişik uygarlıkların, bölgesel alanları olan koca kıtaları kendi saflarına katmayı başarmıştır. Üstelik hepsi de bu başarıyı, bugünkü teknolojik ilerlemeyle mesafenin yok edilmesinden önce ellerinin altında bulunan ilkel ulaştırma araçlarıyla kazanmışlardır. Bu misyonerlik başarısı sayesinde Budizm, Hıristiyanlık, İslâmlık, tarihi kökenlerinin gereksiz kalıtımından kendilerini kurtarabilmişlerdir. Ama üç öncü dinin kendilerini gelenekten kurtarmaları bile ancak kısmi bir ölçüde gerçekleşebilmiştir. Fakat bir yandan Hinduizm, Yahudilik, Zerdüştçülük hâlâ atadan kalma uygarlığın davranışlarını, göreneklerini yaşatmaya devam etmektedir.

Budizm'e kalan miras doktrin tutarsızlığı Buddha'nın atalarından kalan Hindu dininden kopuşu ile sonuçlanır ama ölümden sonra diriliş, Hint geleneğinde öylesine köklü bir inançtır ki Budizm de bunu başlangıçta tartışmasız kabul etmiştir. Budist hayat çarkı ruhların sürekli dirilişini gösterir. Yine de Budizm hiçbir zaman, sadece bir Hindu mezhebi olarak kalmak tehlikesiyle karşılaşmamıştır.

Dini kuran, Hindistan'ın kast kurumunu tanımayarak, Hint dünyasının; insan yaradılışının psikosomatik karmaşasında, psişik öğenin özelliği konusunda yaygın şekilde benimsediği kanıya karşı çıkarak, dinini eski Hint dininin arka-planından çıkarmıştır.

Buddha zamanında egemen olan kanıya göre, insan psikesi ebedi bir varlıktır; içedönük bir tefekkürle, Evren'in içinde, ardında, ötesindeki nihai manevi gerçeklikle özdeş olduğu görülür. Buddha bu görüşün tam karşıtını savunarak insan ruhu diye bir şey olmadığını, insan yaradılışının psişik yanı denen şeyin aslında süreksiz psişik durumların

akışı olduğunu söyler. Buddha ile Hindu çağdaşları arasındaki ayrılık onarılamazdır.

Ama sonuçta Buddha'nın insanlık durumu kavramı da bunu ele almak için önerdikleri de Buddha'nın muhalifleriyle paylaştığı ve hepsinin birden tartışılmaz saydıkları, ortak bir geleneksel kültür mirasının parçası olan Hint inancına dayanıyordu. İki taraf da insanın bu dünyaya bir kere geldiğine inanmıyorlardı. Dirilişin ölümü izlediğine, tekrarlanan doğum ve ölümlerin belki de sonsuz olabileceğine, bunun aslında ölümden çok daha acı bir yazgı olduğuna inanıyorlardı. Çünkü sonradan diriliş olmayacağı kesinlikle bilinse, ölüm gerçekten bir kurtuluş olabilirdi. Buddha'nın dirilişten kurtulmak için önerdiği şey istekten arınmaktı. Ona göre psişik durumların akışını sürdüren ve ölümden sonra da bu akışı canlandırıp dirilişe sebep olan şey bu istekti. İstek bir kere yok edilirse, insan kesin olarak bu dünyadan ayrılıp kutsal bir yokluk durumuna Nirvana'ya erişebilirdi. Budizm'in özü budur. En azından, ilk güneyli biçiminin özü. Ama sonraki kuzeyli biçimi Mahayana değişmiştir.

Budizm'in kuzey dalı olan Mahayana, Budizmin felsefesinin bir çeşitlemesi olarak Hint Grek kültür karışımından doğmuştur. Bu ilkel Budizm'in doğum yeri Orta Ganj Havzasıdır. Helen sanatı Mahayana'nın hizmetine girerek Doğu Asya'ya ilerlerken bir yandan da güneydoğuda Hint sanatının esinlendiği kaynaklardan biri olur. Böylece, Kuşan, Pami ve Roma yönetimlerinde Helenizm ikinci yüzyılda, Hindistan'dan Afrika ve Avrupa'nın Atlas kıyılarına kadar bütün alanı kaplar.

İleri dinler, geleneksel kültürlerinin kalıplarından kendilerini kurtarmayı başardıkları derecelere göre birbirlerinden ayrılırlar ama aslında hepsi de dini toplumsal hayat alanından çıkarıp insanı, nihai manevi gerçeklikle dolaysız komünyona sokma çabalarında birleşirler.

Bir başka söyleyişle, ileri dinler "dini" kurum olmaktan çıkarma girişimleridir. Gene de bütün ileri dinlerin kiliseler adını verdiğimiz kuramlarda cisimleştiğini görüyoruz.

Burada açıklanması gereken bir uyumsuzluk var ki; bir açıklamayı daha şimdiden ima etmiş durumdayız. Öylece her iki ileri din de başlıca görevlerinin münkirleri imana getirmek ve Ortodoksluğu korumak olduğuna, bunların inançlarındaki belirli ahlâki ilkelerin uygulanmasından bile önce geldiğine inanmışlardır. Bu durum, ruhani otoritelerin niçin bazen en kötü dünyevi hükümetler kadar baskıcı ve kıyıcı olabil-

diklerini açıklar. Hıristiyanlık can sıkıcı tarihi bağlantıları olan dinlerin üyelerine eziyet ederek tek doğruyu savunduğu iddiasını güçlendirmeye çalışmıştır.

Budizm ise başka imanlarla barış içinde bir arada yaşaması bakımından Hıristiyanlık ve İslâmiyet'den ayrılır. Misyonu olan üç din arasında Budizm'in en başarılı olması şüphesiz ki sadece bir rastlantı değildir.

Modem Batı uygarlığı da bugün gözle görülür şekilde buna benzer (yayılmacı) politik ve kültürel bir konum içindedir. İnsanlığın Batılı olmayan çoğunluğu Batı'nın kısa ama devrimci sömürge yönetiminden çıkmıştır. Ama Batı uygarlığı, Batı toplumunun kendi sınırları ötesinde toprak kazanmaya devam ediyor.

Dünyanın Batı ile karşılaşmasının hikâyesi, gelecekte, dünyanın İskender sonrası Helenizm ile karşılaşmasına benzer bir yol mu izleyecek? Yeni kültür-karşıtı dinler doğuracak, bundan yeni uygarlıklar mı oluşacak? Bugün bu soruları sorabiliyoruz sadece. Cevaplar görebildiğimiz ufkun ötesinde gizli. Ama daha şimdiden, teknolojik düzeyde iki konumun farklı olduğunu görüyoruz, bu farklılık insanlığın yapacağı seçmenin ya tek bir dünya ya da hiçlik ile sınırlı olduğunu…

Batı toplumu, kültürel saldırganlığının enerjisini kısmalıdır. Bu gereğin bir nedeni bazı Batılı tutum ve hedeflerin yıkıcı eğilimleri, ikincisi de başka kültürel değer sistemlerinin söz hakkıdır (Toynbee, 1934-1961).[42]

42 Özet Alıntı: A Study of History: Arnold J. Toynbee tarafından 1934'ten 1961'e kadar yayınlanan 12 ciltlik, evrensel tarih kitabı. Vol I: Oxford University Press, (1934), Vol XII: Oxford University Press, (1961).

HUNTINGTON

Benim faraziyem şudur ki; bu yeni dünyada mücadelenin esas kaynağı öncelikle ideolojik ve ekonomik olmayacak. Beşeriyet arasındaki büyük bölünmeler ve hâkim mücadele kaynağı kültürel olacak. Milli devletler, dünyadaki hâdiselerin yine en güçlü aktörleri olacak fakat global politikanın asıl mücadeleleri farklı medeniyetlere mensup grup ve milletler arasında meydana gelecek. Medeniyetlerin çatışması global politikaya hâkim olacak. Medeniyetler arasındaki fay hatları geleceğin muhabere hatlarını teşkil edecek. Medeniyetler arasındaki mücadele, modern dünyadaki mücadelenin evriminde nihaî safha olacak (…) Medeniyetler siyasetinde, Batılı olmayan medeniyetler dahil millet ve hükümetler, artık tarihin, Batı kolonyalizminin hedefleri biçimindeki objeleri olarak kalmıyorlar fakat tarihin muharrik ve müşekkilleri olarak Batı'ya katılıyorlar (…).

Bir medeniyetten bahsettiğimiz zaman neyi kastediyoruz? Medeniyet kültürel bir varlıktır. Köyler, bölgeler, etnik gruplar, milliyetler, dinî gruplar... Bütün bunların hepsi, kültürel çeşitliliğin farklı seviyelerinde ayrı kültürlere sahiptirler.

Bir medeniyet, bu suretle, insanların kendilerini diğer türlerden ayırt eden yönünden başka, onların sahip olduğu en yüksek kültürel gruplaşma ve en geniş kültürel kimlik seviyesidir. Medeniyet hem dil, tarih, din, âdetler, müesseseler gibi ortak objektif unsurlar vasıtasıyla ve hem de insanların sübjektif olarak kendi kendilerini teşhis etmeleri suretiyle tarif edilir. İnsanlar çeşitli kimlik seviyelerine sahiptirler. Roma'da oturan bir kişi, kendisini bir Romalı, bir İtalyan, bir Katolik, bir Hristiyan, bir Avrupalı, bir Batılı olarak, değişen yoğunluk dereceleriyle tanımlayabilir. O kişinin mensup olduğu medeniyet, onunla kendisini, kuvvetle teşhis ettiği en geniş kimlik seviyesidir. İnsanlar kimliklerini yeniden tanımlayabilirler ve tanımlarlar da ve bunun neticesi olarak medeniyetlerin kompozisyonu ve sınırları değişir (…) Medeniyetler açıktır ki (farklı birtakım unsurları) mezcedip örterler ve alt-medeniyet birimleri ihtiva edebilirler (…)

Medeniyetler, yine de anlamlı zatiyetlerdir ve kendi aralarında keskin hatlara rastlamak nadir görülen bir şey ise de gerçektir. Medeniyetler dinamiktir; yükselir ve düşerler; bölünür ve birleşirler.

Herhangi bir tarih öğrencisi bilir ki, medeniyetler zaman içinde zeval bulur ve bertaraf olurlar.

Batılılar, milli devletleri dünya hâdiselerinin başlıca aktörleri olarak düşünmeye mütemayildirler. Hâlbuki millî devletler, sadece birkaç asırdan beri öyle olmuşlardır, insanlık tarihinin daha geniş bir dönemi medeniyetlerin tarihi olmuştur. Arnold Toynbee'nin, A Study of History'de teşhis ettiği belli başlı yirmi bir medeniyetten, çağdaş dünyada sadece altı tanesi mevcut olmuştur.

Vaziyet neden böyle olacak? Birincisi, medeniyetler arasındaki farklılıklar sadece hakikî değil esaslıdırlar. Medeniyetler birbirlerinden tarih, dil, kültür, gelenek ve en mühimi de din yoluyla farklılaşırlar. Farklı medeniyetlerin insanları, hak ve sorumluluklar, hürriyet ve otorite, eşitlik ve hiyerarşinin izafî ehemmiyeti hakkında farklılaşan görüşleri kadar Tanrı ile insan, fertle grup, vatandaşla devlet, ebeveynle çocuklar ve karı koca arasındaki ilişkiler konusunda da farklı fikirlere sahiptirler. Bu farklılıklar, asırların ürünüdür. Kısa zamanda zail olmayacaklardır. Bunlar, siyasî ideoloji ve rejimler arasındaki farklılıklardan çok daha esaslıdırlar. Farklılıklar illâ da mücadele demek değildir ve mücadele de muhakkak surette şiddet manasına gelmez. Gerçi, asırlar boyunca, en uzun ve şiddetli mücadeleleri, medeniyetler arasındaki farklılıklar husule getirmiştir. İkincisi, dünya gittikçe daha küçük bir yer haline geliyor. Farklı medeniyetlerin insanları arasındaki etkileşimler gittikçe artıyor: Bu artan etkileşimler medeniyet şuurunu ve medeniyetlerin kendi bünyelerindeki müştereklikleri yanı sıra medeniyetler arasındaki ayrılıkların fark edilmesini güçlendiriyor. Farklı medeniyetlerin insanları arasındaki etkileşimler, sırasıyla düşünceyi gerisin geriye, tarihin derinliğine doğru yaymak için farklılık ve adavetleri abartarak canlandırmak suretiyle insanların medeniyet şuurlarını artırıyor. Üçüncüsü, dünya çapındaki sosyal değişme ve ekonomik modernleşme süreçleri, insanları çok eski mahallî kimliklerden koparıyor. Bunlar aynı zamanda, bir kimlik kaynağı olarak milli devleti zayıflatıyor. Dünyanın çoğu yerinde bu boşluğu doldurmak için din, sık sık fundamentalist diye yaftalanan hareketler biçiminde devreye girmiştir. Bu tür hareketler, İslâm'da olduğu kadar Batı Hristiyanlığı, Musevilik, Budizm ve Hinduizm içinde de boy gösteriyor. Çoğu ülke ve dindeki fundamentalist hareketler içinde faal olan insanlar genç, yüksek tahsilli, orta sınıf teknisyenleri, meslek ve iş sahibi kişilerdir. George Weigel'in işaret ettiği gibi, dünyanın sekülarizasyondan uzaklaşması,

yirminci asrın sonlarındaki hayatın hâkim sosyal gerçeklerinden birisidir. Dinin yeniden doğuşu, Gilles Kepel'in ifadesiyle Tanrının Rövanşı, medeniyetleri birleştiren ve milli sınırları aşan bir kimlik ve ümit temeli sağlıyor. Dördüncüsü, medeniyet şuurunun gelişmesi Batı'nın iki yönlü rolü tarafından güçlendiriliyor. Batı bir yandan kudretin zirvesindedir. Mamafih, aynı zamanda ve belki bir netice olarak, Batılı olmayan medeniyetler arasında ecdat fenomenine dönüş ortaya çıkıyor

Gücünün zirvesindeki bir Batı, Batılı olmayan yollardan dünyayı biçimlendirmek için gittikçe daha fazla arzu, istek ve kaynağa sahip olan Batı dışı ülkelerle yüz yüze geliyor. Batılı olmayan toplumların elitleri, geçmişte, ekseriya Oxford, Sorbonne veya Sandhurst'ta eğitilmiş ve Batılı tavır ve değerleri sindirmiş, Batı ile alâkalı insanlardı. Batılı olmayan ülkelerin halkı (ise) aynı müddet içinde, ekseriye ve derin bir şekilde yerli kültürle meşbu halde kalmışlardır. Ancak, şimdi bu ilişkiler tersine dönmektedir. Batılı olmayan birçok ülkede elitlerin yerlileşmesi ve Batı'dan uzaklaşması vukua gelirken, aynı zamanda, Batılı -çoğunlukla Amerikan- kültür, tarz ve alışkanlıklar halk kütleleri arasında daha popüler hale geliyor. Beşincisi, siyasî ve ekonomik olanlara nispetle daha az değişme istidadı gösteren kültürel hususiyet ve farklılıkların, uyuşma ve ayrışmaları da bu yüzden, onlara göre daha kolaydır. Sınıf ve ideoloji mücadelelerindeki anahtar soru, Sen hangi taraftasın? biçimindeydi ve insanlar taraflar arasında tercihte bulunabilir, bulunur ve taraf değiştirebilirlerdi. Medeniyetler arasındaki çatışmalarda ise bu soru, Sen nesin? şeklindedir. Bu ise bir veridir ve değiştirilemez. Son olarak, ekonomik bölgecilik artıyor. Gelecekte, bölgesel ekonomik blokların ehemmiyeti, muhtemelen artmaya devam edecektir. Bir yandan, başarılı ekonomik bölgecilik, medeniyet şuurunu takviye edecek, diğer yandan da ekonomik bölgecilik ancak müşterek bir medeniyet içinde kök saldığı zaman muvaffak olabilecektir.

İnsanlar kimliklerini etnik ve dinî terimlerle tanımladıkça, farklı din ve etnik yapılara mensup insanlarla kendileri arasında birbirlerine karşı bir biz ve onlar ilişkisinin var olduğunu muhtemelen göreceklerdir (…)

Kültür ve din farklılıkları, siyasî meseleler üzerinde insan haklarından, göç, ticaret, iş ve çevreye kadar uzanan farklılıklar meydana getiriyor (…) En mühimi (ise), Batı'nın kendi liberalizm ve demokrasi değerlerini evrensel değerler olarak öne çıkarmak, askerî üstünlüğünü sürdürmek ve ekonomik menfaatlerini artırmak için sarf ettiği çabalar,

diğer medeniyetlerden aksi yönde mukabeleler gelmesini tevlit ediyor. İdeoloji temelinde ittifaklar kurmak ve destek sağlayabilmek imkânı gitgide azaldıkça, hükümetler ve gruplar, sürekli artan bir şekilde ortak din ve medeniyet kimliğine müracaat etmek suretiyle destek sağlamaya teşebbüs edeceklerdir. Medeniyetlerin çatışması, böylelikle iki seviyede ortaya çıkar. Mikro seviyede, mücavir gruplar, medeniyetler arasındaki fay kırıklıkları boyunca, toprak ve birbirleri üzerinde kontrol kurmak için çok kere şiddetli biçimde mücadele ederler. Makro seviyede (ise) farklı medeniyetlere mensup devletler izafî bir askerî ve ekonomik üstünlük uğruna rekabet eder, milletlerarası müesseseler ve üçüncü taraflar üzerinde kontrol kurmak için mücadeleye girişir ve kendi hususî politik ve dinî değerlerini rekabetçi bir anlayışla öne çıkarırlar.

Soğuk Savaş, Demir Perde Avrupa'yı siyasî ve ideolojik olarak böldüğü zaman başladı; Demir Perde'nin son bulmasıyla nihayete erdi. İdeolojik bölünmesi ortadan kalktıkça, Avrupa'nın bir yandan Batı Hristiyanlığı ve Ortodoks Hristiyanlığı arasında, diğer yandan ise İslam ile kendisi arasındaki kültürel bölünmesi yeniden ortaya çıktı (…) Avrupa'daki en mühim bölünme çizgisi olarak kültürün Kadife Perdesi, (bu bölgedeki) yerini ideolojinin Demir Perdesine bırakmıştır (…) Batı ve İslâm medeniyetleri arasındaki fay kırıkları boyunca cereyan eden mücadele 1300 senedir devam edegelmektedir.

İslâm ve Batı arasındaki etkileşim, her iki tarafta da bir medeniyet çatışması olarak görülüyor. Hindu bir Müslüman yazar olan M. J. Akbar'ın müşahedesine göre; Batı'nın bundan sonra karşılayacağı meydan okuma kesinlikle Müslüman âleminden gelecektir. Yeni bir dünya düzeni için mücadele, Mağribî'den Pakistan'a kadar Müslüman milletlerin faaliyet ve tesir sahasındaki bu âlemde başlayacaktır. Bernard Lewis (de) benzer bir neticeye varıyor: Hükümetlerin takip ettikleri politikalar ve dava konusu meseleler seviyesini çok aşan bir haleti ruhiye ve hareketle yüz yüze geliyoruz. Bir medeniyetler çatışmasından daha az bir şey değildir bu; belki irrasyonel ama bizim Judeo-Hristiyan mirasımıza, seküler varlığımıza ve her ikisinin dünya çapındaki genişlemesine karşı, kesinlikle eski bir rakibin tarihî tepkisi(dir)[43] Bir medeniyete mensup grup veya devletler, farklı medeniyetten bir

[43] Bernard Lewis, The Roots of Müslim Rage, The Atlantic Monthly, vol. 266, September 1990, p.60; Time, June 16, 1992, pp. 24-28.

milletle savaşa girdiklerinde tabii olarak kendi medeniyetlerinin diğer üyelerinden yardım bulmaya gayret ederler. Soğuk Savaş sonrasının dünyası geliştikçe, medeniyet ortaklığı H.D.S. Greenvvay'in akraba-ülke sendromu diye isimlendirdiği şey, işbirliği ve ittifaklar için başlıca temel olarak (görülen) geleneksel kuvvet dengesi mütalâalarının ve siyasî ideolojinin yerini alıyor.

Medeniyet saflaşması bu güne kadar sınırlı kalmıştır, fakat büyümektedir ve ciddî ölçüde yayılma potansiyeline sahiptir.

Batı, bugün, diğer medeniyetlerle ilişkisi açısından olağanüstü bir kudretin zirvesindedir. Süper güce sahip rakibi haritadan silinmiştir. Batılı devletler arasındaki askerî mücadele (çıkması) düşünülebilecek bir şey değildir ve Batının askerî gücü rakipsizdir (...) Batı'nın menfaatlerini yansıtan kararlar, dünya topluluğunun arzularını yansıtıyormuşçasına takdim edilir. Birleşik Devletler ve diğer Batılı güçlerin menfaatlerini aksettiren eylemlere global bir meşruiyet vermek için (Hür Dünya deyiminin yerine ikame edilen) Dünya Toplumu ibaresi bile hüsnü tabir kabilinden kolektif bir isim haline gelmiştir. Batı, Batılı hâkimiyeti sürdürecek ölçülerde dünyaya hükmetmek için milletlerarası kuruluşları, askerî gücü ve ekonomik kaynakları fiilen kullanıyor. En azından Batılı olmayanlar yeni dünyayı bu tarzda görüyorlar ve onların (bu) bakış açılarından mühim bir hakikat payı mevcuttur. Binaenaleyh, kuvvet farkları ve askerî, ekonomik ve kurumsal güç mücadeleleri (de) Batı ile diğer medeniyetler arasındaki ihtilafın bir kaynağıdır. Temel değer ve inançlardan müteşekkil kültür farkları, ikinci bir ihtilâf kaynağıdır. V.S. Naipaul, bütün insanlara uyan evrensel medeniyetin Batı medeniyeti olduğunu ileri sürmüştür.

Sathî bir seviye itibariyle, Batı kültürü büyük ölçüde, dünyanın geri kalan kısmına gerçekten nüfuz etmiştir. Ancak daha temel bir seviyede Batılı kavramlar, diğer medeniyetlerdeki muadillerinden esaslı surette farklıdırlar. Batı'nın, ferdiyetçilik, liberalizm, anayasacılık, insan hakları, eşitlik, hürriyet, hukuk nizamı, demokrasi, serbest piyasa, kilise ve devletin ayrılması konularındaki fikirleri, İslâmî, Konfüçyen, Japon, Hindu, Budist veya Ortodoks kültürlerde ekseriya fazla bir yankı uyandırmaz. Batı'nın bu tür fikirleri yaymak için sarf ettiği gayretler, bedel olarak, insan hakları emperyalizmine karşı bir reaksiyon ve Batılı olmayan kültürlerdeki daha genç neslin dinî fundamentalizmi desteklemesinde görüldüğü gibi, yerli değerlerin yeniden teyidini husule getiriyor. Batılı bir fikir olan, evrensel bir medeniyet olabilirdi tasavvurunun bile,

çoğu Asya toplumunun zatiyetiyle doğrudan doğruya arası açıktır ve onların vurgusu, bir halkı diğerinden neyin tefrik ettiği üzerinedir. Hakikaten, farklı toplumlardaki değerleri konu alan yüz mukayeseli incelemenin bir değerlendirmesini yapan yazar Harry C. Triandiss[44]:

Batı'daki en mühim değerler, dünya çapındaki en ehemmiyetsiz olanlardır neticesine varmıştır. Modern demokratik hükümet Batı'da doğmuştur. Batılı olmayan toplumlarda geliştiği zaman, ekseriya Batı kolonyalizmi ve tesirinin bir mahsulü haline gelmiştir. Gelecekte dünya siyasetinin merkezi mihveri, muhtemelen, Kishore Mahbubani'nin tabiriyle, Batı ile geriye kalanlar (the West and the Rest) arasındaki bir mücadele ve Batılı olmayan medeniyetlerin Batılı güç ve değerlere verdiği karşılıklar olacaktır (…) Batılı olmayan ülkelerin, Batı'ya katılmaları konusundaki engeller (birbirinden) epeyce başka türlüdür.

Kültür ve güç sebebiyle Batı'ya katılmak istemeyen, katılamayan ülkeler, kendi ekonomik, askerî ve siyasî kudretlerini geliştirerek Batı'yla rekabete giriyorlar. Bunun dâhilî inkişaflarını ilerletmek ve Batılı olmayan diğer ülkelerle işbirliği etmek suretiyle yapıyorlar. Bu işbirliğinin en göze çarpan şekli, Batılı menfaatler, değerler ve iktidara meydan okumak için doğmuş bulunan Konfüçyen İslâmî yakınlıktır.

Bu makale, medeniyet kimliklerinin diğer bütün hüviyetlerin yerini alacağı, millî devletlerin zeval bulacağı, her medeniyetin tutarlı, tek bir siyasî varlık haline geleceği bir medeniyet içindeki grupların birbirleriyle çatışmayacağı ve hatta savaşmayacağını savunmuyor. Bu deneme, (şu) hipotezleri ileri sürüyor: Medeniyetler arasındaki farklar ciddî ve mühimdir; medeniyet şuuru artıyor; medeniyetler arası mücadele, hâkim global mücadele tarzı olarak ideolojik ve diğer mücadele biçimlerinin yerine geçecek; tarihî olarak Batı medeniyeti içerisinde oynanıp bitmiş bir oyun olan milletlerarası münasebetler artan bir biçimde Batılılaşmışlıktan çıkacak ve Batılı olmayan medeniyetlerin, basit objeleri değil aktörleri olduğu bir oyun haline gelecek; milletlerarası sahada başarılı siyaset, güvenlik ve ekonomi müesseseleri medeniyetler arası olmaktan ziyade, muhtemelen medeniyetler içerisinde gelişecek; farklı medeniyetlere mensup gruplar arasındaki mücadeleler, aynı medeniyete mensup gruplar arasındaki mücadelelerden daha sık, daha

44 Triandiss, H.,C. The New York Times, Dec. 25, 1990, p.41, and Cross-Culutral Studies of Individualism and Collectivism Nebraska Symposium on Motivation, Vol. 37, 1989, pp. 41-133.

kuvvetli ve daha şiddetli olacak; farklı medeniyetlere mensup gruplar arasındaki şiddetli mücadeleler global savaşlara yol açabilecek en muhtemel ve en tehlikeli tahrik kaynağıdır; Dünya siyasetinin hâkim mihveri "Batı ile geri kalanlar" arasındaki münasebetler olacak, Batılı olmayan bazı bölünük ülkelerdeki elitler memleketlerini Batı'nın bir parçası yapmaya uğraşacaklar fakat bunu başarma konusunda ekseriya büyük manialarla karşılaşacaklar; orta vadeli gelecekte, merkezî bir mücadele mihrakı Batı ve muhtelif İslâmî-Konfüçyen devletler arasında vücut bulacak.

Batı medeniyeti hem Batılı ve hem de moderndir. Batılı olmayan medeniyetler, Batılılaşmadan modernleşmeye çalışmışlardır (…)

Batılı olmayan medeniyetler, modernliğin parçası olan zenginlik, teknoloji, (bir takım) maharetler, makinalar ve silâhlar elde etme çabasını sürdüreceklerdir. Bu ülkeler aynı zamanda, bu modernliği geleneksel kültür ve değerleriyle telif etmeye çalışacaklardır. Ekonomik ve askerî güçleri Batı'ya nispetle artacaktır. Batı, bundan dolayı, güçleri Batı'nınkine yaklaşan fakat değer ve menfaatleri Batı'nınkilerden manidar bir surette ayrılan Batılı olmayan bu medeniyetlerle artan bir biçimde uzlaşmak zorunda kalacaktır. Bu (da) Batı'nın, bu medeniyetlerle münasebetinde, menfaatlerini korumak için elzem olan iktisadî ve askerî gücü sürdürmesini gerektirecektir. Ancak, bu vaziyet, Batı'nın, diğer medeniyetlerin temelindeki esaslı dinî ve felsefî kabuller ve bu medeniyetlere mensup insanların menfaatlerini nerede gördükleri hakkında daha derin bir kavrayış geliştirmesini de lüzumlu kılacaktır. Bu, Batılı ve diğer medeniyetler arasındaki müşterek unsurları teşhis etmeğe yönelik bir gayreti de icap ettirecektir. Uzak olmayan bir gelecekte, cihanşümul bir medeniyet olmayacak fakat bunun yerine, her biri başkalarıyla beraber yaşamayı öğrenmek zorunda kalacak farklı medeniyetlerden mürekkep bir dünya olacaktır (Huntington, 1993).[45]

---

45 Özet Alıntı: Huntington, S., P., (1993), The Clash of Civilizations?, Foreign Affairs, USD, https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/1993-06-01/clash-civilizations; Huntington, S., P., vd. (2001), Medeniyetler Çatışması, Der., Çev.: Yılmaz, M., Vadi Yayınları, Ankara, ISBN: 975-7726-35-4 91.06Y.215.149

BOURDIEU[46]

Oyunun oynandığı yer alandır ve oyuncular oyuna dâhil olmak için o oyundan elde edilebilecek bazı çıkarlara sahip olmalıdırlar. Bu çıkarları illusio kavramı karşılar ve oyunun oynanmaya değer bulunması ve kuralların (yani doxanın) sorgulanmaması şeklinde karşımıza çıkar. Oyuna dâhil olmak demek onu oynanmaya değer bulmak demektir. Oyuna dâhil olarak bu değer sorgulanmadan alanın yerleşik düzeni (kuralları yani doxası) tanınmış ve benimsenmiş olur (Bourdieu, 2006). Her oyuncu oyunda kullanılmak üzere elinde bazı kozlar bulundurur ve bu kozları da Bourdieu'nün sermaye kavramı karşılar.

Ekonomik, kültürel toplumsal ilişkiler ağı olmak üzere üç temel sermaye tipi vardır ve bu sermayeler içinde bulundukları şartlara göre farklı önemlere sahip olabilirler. Bu önem durumuna göre sermaye tiplerinin pratikteki yansıması ve/veya toplamı olarak adlandırılabilecek simgesel sermaye oluşur ve bu sermayeler bütünü oyuncuların ellerindeki kozlar olarak işlev görürler. Her koz farklı oyunlarda farklı işlevlere sahiptir başka bir deyişle her sermaye tipi farklı alanlarda farklı işlevler görebilir. Böylelikle Bourdieu'de biri diğer üçünün farklı ağırlıklarda bir araya gelmesiyle oluşan dört temel sermaye türü ile karşılaşılır.

Alan oyunun (ya da sosyolojik anlamda mücadelenin) sürdüğü yerdir. Bireyler ellerinde bulundurdukları sermaye, sorgulamadan kabul ettikleri kurallar (doxa) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarlar (illusio) doğrultusunda kendilerini sonuca götürecek bazı yollara, zaman içerisinde aşina olmaya başlarlar. Nasıl sonuca gidileceğine dair sahip olunan bu davranış kalıpları, karşılaşılan durumlar neticesinde, bireylerin ortak bir yatkınlıklar bütünü oluşturmasına yol açar.

Bourdieu, bu yatkınlıklar bütününe Habitus[47] adını verir

---

[46] Özet Alıntı: Baran, A., G.; Özsöz, C., (2019), Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, e-ISBN: 978-975-06-3301-0

[47] Habitus (Lat.) kaynağını Aristoteles'in Heksis'inden (huy; iyelik) alan ve ortaçağ felsefesinde sürekli yinelenen, alışkanlık hâline getirilmiş davranış biçimi için kullanılan, edinilmiş düşünce, davranış ya da beğeni kalıbıdır. Pierre Bourdieu de habitus kavramını toplumsal yapılar ile toplumsal eylem ya da pratik arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıbını nitelemek için kullanmıştır. Bourdieu'nün kazanılmış eğilimler toplamı olarak habitusu; örtük bir biçimde çocukluğun ilk yıllarında edinilir ama aşı(lama) bir kez tuttu mu, bireyin yapıp etmelerindeki can alıcılığı sonsuza dek sürer gider. Habitus, içinden çıktığımız toplumsal dünyanın sınırlandırmalarına ayak uydurmamızı

(Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Bourdieu, habitus ve alan arasındaki ilişkiyi ontolojik bir suç ortaklığı olarak tanımlar. Çünkü aralarında iki yönlü bir ilişki olduğunu varsayar. Alan, habitusu yapılandırma eğilimindeyken habitus da alana dair algıyı yapılandırma eğilimindedir. Habitus; bilinçlilik gerektirmeyen bir bilme biçiminin, planlı olmayan bir niyetliliğin / yönelmişliğin, kişinin açıkça ifade etmeden de geleceğe yönelmesini mümkün kılan, dünyadaki düzenliliklere pratik hâkimiyetin bir ilkesidir (Bourdieu, 2007).

Yine Bourdieu'nün kendi ifadesiyle habitus; bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında, yani insanlar, mekânlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu, 2006).

Bir başka ifadeyle Bourdieu'ye göre habitus, bireylerin içinde yaşadıkları toplumsal dünyada karşılaştıkları durumlara karşı uyum sağlamada, bilinçten çok bedensel ve pratik mantığa dayalı olarak geliştirdikleri yatkınlıklar bütünü olarak tanımlanır.

Habitus toplumsal yapılar ile toplumsal pratik (ya da toplumsal eylem) arasındaki bağı oluşturduğunu düşündüğü, bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıpları için kullanılan bir kavramdır. Bourdieu, habitus kavramı etrafında şekillenen bir toplumsal eylem kuramı geliştirmeye çalışmıştır. Habitus kavramı, yapısal eşitsizliğe kültürel açıdan yaklaşmayı sağlayabilecek bir temel sunmakta ve eylemlilik üzerine odaklanmaya olanak tanımaktadır (Marshall, 1999). Aktörler kavramının işlevlerinden biri de eyleyiciler arasında üslup birliği sağlamaktır. Habitus, bir konumun içkin ve bağıntısal özelliklerini üniter (birleşik) bir yaşam stilinde yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir (Bourdieu, 2006).

Alan kendi belirlenimlerini, içine girenlere dayatan bir güç alanıdır. Örneğin bilim insanı olmak isteyen birisi, o alandaki bilimsel sermayeyi edinmek ve o bilimsel çevrenin habitusunu kendisi için çıkış noktası kabul etmek zorundadır yani bu alanın kurallarına bağlı kalmak zorundadır (Wacquant, 2007). Buna ek olarak Calhoun'un; sanatçı, özgürlüğünü genel toplumsal bağlamıyla ilişki içinde, kesinlikle sanatsal

sağlar; yüz yüze geldiğimiz sonsuz sayıda durum için birçok strateji geliştirmemize olanak tanır. Bourdieu, habitus kavramının anlamının, alışkanlık kelimesinden daha iyi bir biçimde, Aristoteles'teki exis edinme ve yetenek anlamlarını ifade ettiğine vurgu yapmaktadır (Mauss, 1934'ten akt. Tatlıcan ve Çeğin, 2007).

alana yatırımların dayattığı belirlenimleri kabul ederek kazanır cümlesi de eklenebilir (2007).

Sosyal alanlar içinde yaratılan etkiler ne rastgele eylemlerin aritmetik toplamı ne de ortak bir planın bütünleşmiş sonucudur. Bu etkinlikler toplumsal alanlarda meydana gelen mücadeleler tarafından üretilirler. Bu alanlar, mücadelelerin genel eğilimlerini etkilerler. Yani bu eğilimler, temel hukukunu oluşturdukları oyunun yapısının içine yazılmış olan varsayımlara (iki alan arasındaki ilişkilere) bağlıdır (Bourdieu, 2005).

Alan kavramı sosyolojik çözümleme anlamında ele alındığında; alanın, toplumsal konumlar arasındaki bağıntıların bir bileşkesi olduğu görülür. Buradaki bağıntı nesnel olarak bireylerden bağımsız var olan gerçekliktir ve alandan alana farklılık gösterir. Ekonomik alanda duygusallıktan uzak, iş ve işe dair nitelikler önemliyken, sanat alanında ekonomik çıkarın sorgulandığı bir yapı mevcuttur ve bu durum bağıntıların bütününe bakıldığında alanlar arasında farklılıklar olduğunu gözler önüne serer (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Peki, alanın sınırları nasıl çizilir? Bourdieu bu soruya net bir cevap veremeyeceğini belirtir.

Ona göre her alanda sınır, o alanın kendi mantığına göre belirlenir. Bu sınırlar genelde başkalarını dışlama üzerine kurulur ve yazılı belgeler ya da yasalarla belirlenmemiş soyut bir aidiyet tanımı dayatırlar Sözü edilen sınırlar ve dinamik kuvvetler anlamında şu tanımı vermek yerinde olacaktır:

Her alan, mücadele hâlindeki bireylerin nihai sınırlara ulaşmak için çaba harcadığı ancak tam da bu yüzden sürekli hareketli sınırlara sahip olan (yani mücadelenin hiç bitmediği) bir oyun mekânı oluşturur (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Yeni alternatifler doğması yoluyla, yeni bir alanın oluşumu ise üç aşamada gerçekleşir. Sanatın Kuralları adlı eserinde, Bourdieu'nün yazınsal alan üzerinden örneğini verdiği bu üç evre sırasıyla (i) özerkliğin kazanılması (yani içinde bulunulan alanın yapısına direniş gösterilmesi), (ii) ikici yapının ortaya çıkması (yani iki cepheli bir çatışmanın doğması) ve son olarak (iii) simgesel sermayenin oluşması (yani kendine has bir sermayeyle yeni bir alanın ortaya çıkması) evreleridir. Bu alanlar arasında bir benzerlik vardır. Nitelikleri ve içerikleri değişse de tüm alanlarda konum almalar benzerdir. Yani ezen ve ezilen, koruma ya da yıkma mücadelesi, yeniden üretim mekanizmaları vb. durum-

lar her alanda görülen (içerik açısından farklı) benzerliklerdir (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Buradan da anlaşılacağı üzere alanla ilgili evrensel olan şey tanım değil mücadeledir. Çünkü alanların evrensel bir tanımı olsaydı mücadeleye gerek kalmazdı (Corcuff, 2007).

Bourdieu bu noktada bireyin konumuna dair kısa bir tanımlama yapar. Buna göre birey, başlı başına sosyal bilimin nesnesi değildir. Kuşkusuz birey edilgen ve var olmayan bir yanılsama da değildir çünkü alanda eyleyici konumundadır. Ancak bireylerin bakış açılarının ve konum almalarının daha iyi anlaşılabilmesi için alanın bilgisinden yola çıkmak önemli bir gerekliliktir. Yani alan, ilk bakışta kendi şartlarını katılımcılara dayatan bir yapı olarak görünür. Bir alanda söz sahibi olmak için eyleyicinin o alana ait asgari sermayeyi edinme mecburiyeti vardır (Wacquant, 2007).

Eyleyiciler bu süreçte sermaye taşıyıcıları olarak tanımlanırlar ve sermayeleri oranında alanda bir yer edinirler. Böylece sermaye dağılımının yeniden üretilmesine veya bozulmasına doğrudan etki ederler. Bu süreci inceleyecek bir araştırmacı, alanı oluşturan sermaye biçimlerini ve sermaye biçimlerinin konum aldığı alanı düşünümsel bir metotla ele almak durumundadır (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Bourdieu'de sınıfı açıklamak için ekonomik sermaye yalnız başına yeterli değildir. Diğer üç sermaye türü olan sosyal, kültürel, simgesel sermayelere de bakmak gerekir. Toplumsal hiyerarşilerin ve egemen yapıların yeniden üretiminde, toplumsal aktörler tarafından aktif olarak üretilen dilsel ve kültürel beceriler önemli bir rol oynar. Bourdieu'ye göre bireylerin söz konusu bu toplumsal etkinlikleri toplumsal dünyada birbirinden görece özerk olan ve içlerinde belirli sermaye türlerinin rekabet ettiği, çeşitli toplumsal alanların oluşumuna yol açar.

Bourdieu için her bir toplumsal alanda gerçekleşen çatışma büyük ölçüde bu alana özgüdür ve bu nedenle de hiçbir alan basitçe diğerine indirgenemez. Alanlar içindeki, hâkimiyet çabası sırasında elde edilmeye çalışılan sermaye tipleri (i) ekonomik, (ii) toplumsal (ya da sosyal), (iii) kültürel ve (iv) simgesel sermaye olarak tanımlar. Ekonomik sermaye, salt ekonomik kaynakların elde bulundurulması anlamına gelir.

Bourdieu'nün Marx'tan alıntıladığı bu sermaye türü gelir ve mülkiyet sahipliğini ifade etmekle birlikte aynı zamanda ekonomik olanın

diğer pratiklerle ilişkisi bağlamında anlaşılması üzerine kuruludur. Bourdieu'nün ekonomik sermaye kavramı, bireyin sahip olduğu gelir-mal-mülk ilişkisini tanımlar. Bourdieu'de sınıfı açıklamak için ekonomik sermaye yalnız başına yeterli değildir. Diğer üç sermaye türü olan sosyal, kültürel, simgesel sermayelere de bakmak gerekir.

Bourdieu'nün çalışmalarında çok temel bir yeri olan kültürel sermaye bir alanda gücü elinde bulunduranların eğitim yoluyla ailelere ve dolayısıyla bireylere aşıladığı yapıdır. Yani bir nevi bilgi sermayesidir (Bourdieu ve Wacquant, 2003). İlerleyen süreçte aileler kendi büyüklerinden öğrendiklerini çocuklarına aktarıp, kendi geçtikleri eğitim sürecine çocuklarını da dâhil ederek bu sistemin yeniden üretilmesini ve kültürel sermayenin (ya da başka bir deyişle kültürün) nesilden nesile aktarılmasını sağlarlar.

Bourdieu'nün sözünü ettiği dördüncü sermaye tipi simgesel sermayedir. Simgesel sermaye kısaca tüm sermaye türlerini çeşitli oranlarda içinde barındıran ve bu şekilde belli bir alanda söz sahibi olabilmek için geçerli hâle gelen sermaye türüdür. Örneğin eğitimin sonucunda alınan diplomalar simgesel sermaye özelliği taşır. Antika eserlere sahiplik, koleksiyonculuk vs. gibi durumlar simgesel sermayeye ilişkin örneklerdir. Kültürel sermaye üç hâlde varolur; i) bedenselleşmiş (örneğin çocukluktan bu yana öğrenilmiş dil ve yazma alışkanlıkları ile bedenin kullanım tarzı) olarak, ii) nesneleşmiş (örneğin kitap, resim, sanat ve bilim eseri gibi özel kültürel hüner gerektiren nesneler) olarak ve iii) son olarak da kurumsallaşmış (örneğin eğitim kurumu aracılığıyla yaratılan eşitsizlik ve hiyerarşi) olarak.

Bourdieu'ye göre, orta sınıf mensupları çocuklarına aktardıkları kültürel sermayeyle içinde bulundukları konumu (ve dolayısıyla sistemi) yeniden üretirler. Bireyler başarıya ulaşmak için bazı kaynaklara ihtiyaç duyarlar ve bu kaynaklar o alanda hâkim olan simgesel sermayeye denk düşer. Bir alanda mevcut olan simgesel sermaye hâkim sınıf tarafından belirlendiği için simgesel sermayeye sahip olabilmek adına atılan her adım hâkim sınıfın pratiklerinin de taklit edilmesini gerektirir ve bu yolla sistem (özelde de eğitim sistemi) hâkim sınıfın lehine yeniden üretilir.

Gündelik yaşamda ulaşılabilecek yeni bir konum oluştuğunda (örneğin bu bir iş imkânı olabilir), bu konumlardan ilk haberdar olanlar ve bu konumlara ilk yönelenler (hangi sermaye biçimi olursa olsun) sermaye bakımından zengin olanlardır (Bourdieu, 2006). Alandaki

dinamizmin temelini de o alanda hâkim olan özgül sermayeye (ya da konumlara) sahip olma mücadelesi oluşturur. Örneğin sanat alanında herkes kültürel sermayesi oranınca, hâkim simgesel sermayeye sahip olup, onu kendi istekleri doğrultusunda dönüştürme ve yeni bir düzene sokma mücadelesi vermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Bu noktada simgesel şiddet kavramı önem taşır. İktidar, yeniden üretimini -yani var olan düzenin devamını- sağlamak için fiziksel şiddet içermeyen bir baskı unsuru kullanır. Bourdieu'nün simgesel şiddet kavramıyla somutlaştırdığı bu baskı, bir toplumsal eyleyici üzerinde kendi suç ortaklığıyla uygulanan şiddet biçimidir (Bourdieu ve Wacquant, 2003).

Kabul ettirme sürecinde iktidarın elinde bulundurduğu baskı araçları (ya da başka bir deyişle kişinin ilgili alanda iktidarla sorun yaşamaksızın başarıya ulaşmasını sağlayacak her türlü sermaye simgesel sermayeyi oluşturur. Farklı bir alanda, (örneğin din alanında) simgesel sermayenin içeriği farklı bir boyut kazanacak ancak simgesel şiddeti sağlaması bağlamında yine aynı işlevi görecektir. Bir toplumda ekonomik çıkarlar (illusio) önemli konuma gelmişken, bir diğer toplumda kültürel çıkarlar (illusio) önem kazanabilir. Ayrıca simgesel sermaye, bilişsel temelli yani bilgiye ve başkaları tarafından kabul görmeye dayalı bir sermayedir (Bourdieu, 2006). Yani bir karşılıklılık söz konusudur.

Bu karşılıklılık simgesel sermayenin şiddete dönüşmesi noktasında da farklılıklar doğurur; Simgesel sermaye, onu görmelerini, tanımalarını, kabul etmelerini sağlayan algı ve değerlendirme kategorilerine sahip edimciler tarafından algılanarak, gerçek bir sihirli güç gibi simgesel anlamda etkili hâle gelen, fiziksel güç, zenginlik, savaşçılık değeri gibi herhangi bir özelliktir. Bir buyruk verilir ve ona uyulur. Bu neredeyse sihirli bir edimdir (Bourdieu, 2006).[48]

---

48 Yararlanılan ve Başvurulabilecek Kaynaklar:ALLAN, K. (2006). Conptemporary Social and Sociological Theory, Visualizing Social Worlds, Thousand Oaks, California: Pine Forge Press: BOURDIEU, P. (1984). Distinction, A social critique of the judgement of taste, Trans. by R. Nice, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press: BOURDIEU, P. (1997). Televizyon Üzerine. Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi Yay: BOURDIEU, P. (2002). On Marriage Strategies Population and Development Review. Sayı: 28/3, New York: Population Council: BOURDIEU, P. (2003). The Logic Of Practice. Çeviren: Richard Nice, Cambridge: Polity Press: BOURDIEU, P. (2005). Hukukun Gücü: Yasal Alanın Sosyolojisine Doğru. Çeviren: Sibel Demir, Ankara: Kalan Yay: BOURDIEU, P. (2006a). Pratik Nedenler: Eylem

Kuramı Üzerine. Çeviren: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Hil Yay: BOURDIEU, P. (2006b). Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı, Çeviren: N. Kamil Sevil, İstanbul: Yapı Kredi Yay: BOURDIEU, P. (2007). Viva La Crise: Sosyal Bilimde Heterodoksi İçin, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: BOURDIEU, P. ve WACQUANT, Loic J. D. (2003). Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, Çeviren: Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yay: BOURDIEU, P. (1995). Sociology in Question, Translated By R. Nice, London: CALHOUN, C. (2007). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: CORCUFF, P. (2007). Habitustan Hareketle: Kolektife Meydan Okuyan Tekil, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: CROSSLEY, N. (2001). The Phenomenological Habitus and Its Construction, Theory And Society. Sayı: 30/1, Berlin: ÇEĞİN, G. (2007). Muhalif Entelektüelin Büyü Bozumu: Bourdieu ve Entelektüeli Sorunsallaştırmak, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: D'ANDREA, V., ROBBINS, P. (2000). British Sociology, içinde Edgar F. Borgatta, Rhonda Montgomery (ed.) Encylopedia of Sociology Second Edition, New York: Macmillan Reference. DEER, C. (2008). Pierre Bourdieu, Key Concepts, Ed. M. Grenfell, Durham: Acumen Publishing Lmt: ELLIOT, A.& RAY, L. (2003). Key Contemporary Social Theorists. Oxford: Blackwell Publishing. ELLIOT A. (1999). Contemporary Social Theory, Madlen, Massachusetts: Blackwell: GÖKER, E. (2007). Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: GÜÇLÜ, A. ve Diğerleri (2003). Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yay: MARSHALL, G. (1999) Sosyoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yay: ÖZSÖZ, C. (2009). Pierre Bourdieu Sosyolojisi ve Simgesel Şiddet, Yayınlanmamış. Yü k s e k Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Ünv: SAN, C. (1971). Max Weber'de Hukukun ve Meşru Otoritenin Sosyolojik Analizi. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yay: TATLICAN, Ü., ÇEĞİN, G.(2007). Bourdieu ve Giddens: Habitus veya Yapının İkiliği, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: TURNER, J. A. (2003). The Sutructure of Sociological Theory, United States: TÜRK, B. (2007). Bourdieu ve Söylem Tartışmaları, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yay: ÜNAL, A. Z. (2004). Sosyal Tabakalaşma Bağlamında Pierre Bourdieu'nün Kültürel Sermaye Kavramı (Yayınlanmamış Doktora Tezi),

Ankara: Hacettepe Üniv: WACQUANT, Loic J. D. (2003) Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplara Giriş, içinde Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar. Çeviren: Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yay: WACQUANT, Loic J. D. (2007). Pierre Bourdieu: Hayatı, Eserleri ve Entelektüel Gelişimi, içinde: Güney Çeğin, Emrah Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Der. İstanbul: İletişim Yay.

Mitos-Boyut • TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ

01. BİR AVUÇ ALKIŞ (Anılar) /Mücap Ofluoğlu
02. TIYATRO KAVRAMLARI SÖZLÜĞÜ/ Haz. Aziz Çalışlar
06. TIYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 1 (Dünya Tiy.)
08. OYUNCULUK ELKITABI / Gerhard Ebert
10. TIYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ. Cilt 2 (Türk Tiy.)
18. HALK TIYATROSU ve DARIO FO / Metin Balay
19. UYUMSUZ TIYATRODA GERÇEKÇILIK / Zehra Ipşiroğlu
20. YÖNETMEN PETER STEIN / Aziz Çalışlar
21. ÇAĞDAŞ TIYATRO ve DRAMATURGI /Esen Çamurdan
23. TIYATRO DEVRIM ve MEYERHOLD / Ali Berktay
25. Çağdaş Türk Tiyatrosundan ON YAZAR / Ayşegül Yüksel
26. 2000'LI YILLARA DOĞRU TIYATRO / Zehra Ipşiroğlu
28. ARADIĞIMIZ TIYATRO / Ahmet Cemal
29. ELEŞTİRİNİN ELEŞTİRİSİ / Zehra Ipşiroğlu
30. OYUN YAZMAK / Steve Gooch
32. ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE / Jan Kott
34. ÇOCUK TIYATROSU / Nihal Kuyumcu
35. NASIL OYNANMALI / Jean Genet
36. SAHNEDEN İZDÜŞÜMLER (Oyun Eleştirileri) / Ayşegül Yüksel
39. DÜNYA TIYATRO TARIHI cilt 1 / Özdemir Nutku
41. TIYATRODA DEVRIM / Zehra Ipşiroğlu
42. 100 MONOLOG (Yabancı Oyunları) Cilt 1 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
43. 100 MONOLOG (Türk Oyunları) Cilt 2 / Haz.: T. Yılmaz Öğüt
46. ÇAĞDAŞ TIYATROMUZDA GELENEKSELLİK / Yavuz Pekman
47. ELVEDA DÜNYA MERHABA KÂINAT (Memet Baydur)/Haz. S.Şener
48. SAHNEDE ELLİ SENE /Ahmet Fehim
49. 100 MONOLOG (Yeni Oyunlar-Genç Yazarlar) C. 3 /T. Yılmaz Öğüt
50. 100 MONOLOG (Antik ve Klasik Oy.) C. 4 / T. Yılmaz Öğüt
51. DRAM SANATI/ Sevda Şener
53. TIYATRO OYUNLARI SÖZLÜĞÜ Cilt 3 (Dünya Tiyatrosu)
55. SUYA YAZI YAZANLAR / Mücap Ofluoğlu
56. VASIF ÖNGÖREN'in TIYATRO DÜNYASI / Doç. Erbil Göktaş
58. DOĞAÇLAMA / Gerhard Ebert
60. ŞİDDET ile OYNAMAK (Türk Tiyatrosunda Şiddet)/E. Çamurdan
61. ÇOCUKLAR İÇİN TİYATRO / Wolfgang Schneider
62. SAHNE TOZU (Tiyatro Yazıları) / Esen Özmen
63. EPİK TİYATRO / Marianne Kesting
65. TİYATRO NEDİR / Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu

66. AYNADA (Tiyatro Anıları) / Mücap Ofluoğlu
67. 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA ESTETİK DÜŞÜNCE /N.Uğur Özüaydın
68. ANTIK YUNAN TRAGEDYALARI / Joachim Latacz
69. BRECT'LE HAVANA'DA / Manfred Wekwerth
70. 100 DIYALOG Cilt 2 (Yabancı Oyunlar) / T. Yılmaz Öğüt
72. ANTIK TRAGEDYALAR ve ÇAĞDAŞ YORUMLARI / Jan Kott
73. SEYIR DEFTERI (Oyun Eleştirileri) / Hasan Anamur
74. ÇOCUK TIYATROSU MU DEDINIZ / Nihal Kuyumcu
75. AHMET VEFIK PAŞA ve MOLIÈRE ÇEVIRILERI / Atila Tolun
76. AKTÖRLÜK SANATI / Stella Adler
77. HAYAT AĞACINDA TAVUS KUŞLARI / Atila Alpöge
78. DEĞİŞEN TİYATRO / Cevat Çapan
79. YÖNETMEN / Turgut Denizer
80. TIYATRODA KÜLTÜRLER ARASI ETKİLEŞİM / Zehra İpşiroğlu
81. KÖY SEYIRLIK OYUNLARI / Nurhan Tekerek
82. ASYA KUKLA TIYATROSU / Jayadeva Tilakasiri
83. POETIKA / Aristoteles
86. TIYATRO ve ÇOCUK / Moses Goldberg
87. DÜNYA TIYATROSU TARIHI. Cilt 2 / Prof. Özdemir Nutku
88. MERKEZE DÖNMEK / Aslıhan Ünlü
90. BIR AKTÖRÜN SERÜVENLER/ Yaman Tüzcet
91. DERLEME TIYATRO SÖZLÜĞÜ / Turgut Erim
92. SURATINA TIYATRO (In-Yer-Face) / Aleks Sierz
94. VIEWPOINTS KİTABI / Anne Bogart-Tina Landau
95. ŞİDDETIN METAFİZİĞİ/Türel Ezici
96. 100 MONOLOG (Yeni Türk Oyunları)
97. YÜZDE 100 TİYATRO (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
98. REJI SANATI / Erhan Gökgücü
99. TIYATRODA YAPISALCI ÇÖZÜMLEME / Dilek Zerenler .
101. GÜNGÖR DILMEN 50. SANAT YILI SEMPOZYUMU KITABI / Anonim
102. GÜLMENIN OYUNSU ÖZGÜRLÜĞÜ / Esen Çamurdan
103. TRAGEDYA ve SIYASET / Banu Kılan Paksoy
104. SAHNEYE BAKMAK 2 / Prof. Dr. Murat Tuncay
105. DRAM SANATINDA EZGİ ve UYUM / Prof. Dr. Ayşegül Yüksel
106. PROFESYONEL MAKYAJ / Sevtap Aytuğ
107. SEYIR DEFTERİ / Prof. Dr. Hasan Anamur
108. STANISLAVSKİ SISTEM ve METOT OYUNCULUĞU/N. Uğur Özüaydın
109. GELIŞIM SÜRECINDE TÜRK TIYATROSU/ Sevda Şener
110. DOĞAÇLAMA TIYATRO YÖNTEMİ (Action Theater) / Ruth Zaporah

111. ÇAĞDAŞ BIR KLASIK - BERNARD-MARIE KOLTES / Beki Helava
112. BIR AKTÖR HAZIRLANIYOR / Stanislavski
113. SERMET ÇAĞAN Yaşamı-Sanat Anlayışı ve Yaptıklarıyla / Nalan Sınay
114. FORUM TIYATRO / Nihal Kuyumcu
115. YAZI UÇTU SAHNEYE KONDU (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
117. SAHNEYE BAKMAK 3 / Prof. Dr. Murat Tuncay
120. DRAM SANATINDA SINIRLARI ZORLAMAK / Ayşegül Yüksel
122. KOLTUK TOZU / Üstün Akmen
124. ÇAGDAŞ DOGAÇLAMA / Selda Ergün
125. ORTAÇAG TIYATROSU / Murat Tuncay
126. STANISLAVSKİ OKULUNDA OYUNCULUK EGITIMI/ R.Mürseloğlu
127. DEVLET TIYATROLARI TARIHİ KAYNAK KITABI / Turgut Akter
128. ÖZDEMIR ABI'ME MEKTUPLAR (Oyun Eleştirileri) / Üstün Akmen
129. MODERN TIYATRO / Tufan Karabulut
130. OYUNCUYA- Oyunculuk Tekniği Üzerine / Michael Chekhov
132. GERÇEKÇİ OYUNCULUK (Etki Tepki Yöntemi) / N. Uğur Özüaydın
133. FEMINIST TIYATRO / Özlem Belkıs
134. OYUNCULUGUN YOLCULUGU / Anonim
135. TIYATRODA DEKOR ve SAHNE TASARIMI / Tuğçe Mine A. Çakır
136. SAHNE KOSTÜMTASARIMI / F. Dönmez
137. SAHNE IŞIKLARI (Tiyatro Anıları) / Esen Özman
140.OYUN ÖNSÖZLERİ /ÇiğdemKılıç
143. BEDEN SES IMGELEM -Chekov Tekniği / David Zinder
143. EGITIMDE SOVYET EKOLU- YÖNETMENLIK / R.Müdürrisoğlu
144. POSTDRAMATIK TIYATRO ve INGILIZ TIYATROSU/ A. Deniz Bozer
145. ZENNELER / Çiğdem Kılıç
146. HANGİ ÇOCUK TIYATROSU / Nihal Kuyumcu
147. HAŞMET ZEYBEK'i Anlamak-Derinden Akan Irmak/ F.Zeybek
148. 1980 SONRASI TÜRKTIYATRO EDEBIYATI/ Fehmi Demir
149. TIYATRO TARIHİ Oscar Brockett-Hildy
151. SANATTA DIRIJIZM / Bünyamin Aydemir
152. JEAN GENET'in EZILENLERİ ve HAINLERİ / Banu A. Akın
153. ANTIK YUNAN KOMEDYALARI / B. Zimmermann
155. ÇAGDAŞ TIYATRODA ANLATI (Tiyatrotem Üzerine) / Ceren Özcan
156. Cumhuriyet Devrimleri ÜZERINE DRAMA UYGULAMLARI / F. Canbolat
157. YAŞAM GÜCÜ-BERNARD SHAW'UN OYUNLARI / Dilek Zerenler
158. KOSOVA TIYATROSU / Senem Cevher
159. PERFORMANCE and THEATRICALITY / Esra Çizmeci
160. OYUNCULUKTA SES ÜRETME SANATI / Cavit Mürtezaoğlu

161.TÜRK TIYATROSUNUN POSTMODERN POETIKASI1 / Gürkan Korkmaz
162. ÇAGIMIZDA OYUN YAZARLIGI / Banu Çakmak Duman
163. KARA MIZAHTAN KARA KOMEDYAYA YANSIMALAR / V. Yasin Akyüz
164. SAHNE DÖVÜŞÜ, KOREGOGRAFISİ ve ESTETIGİ / Murat Turhan
165. ABSÜRD TIYATRO ve IONESCO OYUN ÇEVIRILERİ □70/ Onur Özcan
166. DİLİN DRAMATİĞİ-Oyun Yazım Dili-T. Sözlü Örgü / Bünyamin Aydemir
167. MEISNER TEKNİĞİ / Yiğit Kocabıyık
168. POSTDRAMATIK TIYATRO-Tiyatronun Y. Rejimi-Alman Tiy. / Emre Yalçın
169. ONLINE YARATICI DRAMA EĞITIMİ / Fulya Adalıer Canbolat
170. OYUNCULUGUN BÜYÜBOZUMU / Nazım Uğur Özüaydın
171- ÇAĞDAŞ İSKOÇ TIYATROSU / Sıla Şenlen Güvenç
172- OYUNCULUK ÖĞRETİLMEZ / Semah Tuğsel
173- AMERIKAN TIYATROSU / Elif Baş
174- TIYATRO YAZARLIĞI Oyun Yazarlığı-Dramaturgi-Eleştiri/ Özlem Belkıs
175- ÖLÜMCÜL TEATRALLİK (Jean Genet Tiyatrosunda Rolün İnşası) / Zeynep Erdal Öztopanlar
176. ALMANYA'DA GÖÇMEN SONRASI TİYATRO / Hasibe Kalkan
177. ALMAN KUKLA TIYATROSU / Melahat Çevik
178. OYUN-GERÇEK PARADOKSU ve AKTÖRLÜK / Erdal Yıldırım
179. MOSKOVA SANAT TIYATROSU'NDAN EGZERSİZLER/Ebru S. Aracı
181 YOSHİ OİDA-OYUNCULUK YÖNTEMİ / Kenan Özsever
182. DUYGUSAL YÖNETMEN / Tufan Karabulut
183. TIYATRODA YÖNETMENIN PUSULASI / Erdal Yıldırım.
184. AVANGARD TIYATRO / Yasin Çetin
185. OYUNCULIK EĞİTİMİNDE MASKE / Oğuzhan Vartolioğlu
186. STANİSLAVSKİ SISTEMİ ve N. Bilge CEYLAN Sinemasında OYUNCU YÖNETİMİ/ Şüküri Çavuşay
187. TÜRK TIYATROSUNDA SEYİRCİ OLGUSU / Çiğdem Kılıç
188. OYUN YAZARLIĞINA GİRİŞ / Ozan Ömer Algöz
189. REJİ SANATI - Genişletilmiş baskı / Erhan Gökgücü
190. DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 1 / Funda Özşener
191. İNGİLİZ TİYATROSU REHBERLİĞİ / Aleks Sierz - Lia Ghilardi
192. DUYULAN TİYATRO / Müşerref Öztürk Çetindoğan
193. GÜNÜMÜZDE TİYATRAL ANLATIM / Yasin Çetin
194. TİYATRODA GÜLMECE / Derya Atmaca
195. CUMHURİYET'İN 100. YILI / Anonim
196. TİYATRO TARİHİ / Ceren Olpak
197. DRAMATİK TASARIMIN TEMEL KAVRAMLARI 2 / Funda Özşener