SÜREYYA KARACABEY

Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller



Süreyya Karacabey 1968'de Adana'da doğdu. İlk ve ortaöğretimini Adana, Urfa, Niğde'de tamamladı. Yüksek öğrenimine Ankara'da 1984 yılında İktisat Bölümü'nde başladı fakat bitirmedi. Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü'nde lisans, yüksek lisans ve doktora yaptı. Aynı bölümde *Tiyatro Tarihi* ve *Yazarlık* dersleri vermektedir.

Süreyya Karacabey

Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller

De Ki / 8

Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller

Süreyya Karacabey

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2006
5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Yayına Hazırlayan: Serap ÖZGÜR
Kapak Tasarımı: İlef Reklam Atölyesi
Kapak Fotoğrafı: Thanos Miloneros

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)

Birinci Baskı: Şubat 2007 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-05-8
Bandrol Seri No Aralığı:
SKB-UYT-216795'ten
SKB-UYT-217894'e kadar

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
Karanfil Sok. 43/5 Kızılay / ANKARA
Tel: 0 312 417 19 12 Faks: 0 312 419 11 25

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ **7**
GİRİŞ **9**

TARİHSEL AVANGARDLAR **21**
AVANGARD TEORİ 23
DÜŞÜNCENİN ZAMANI 35
HAREKETİN MEKANI 41
TARİHSEL AVANGARD HAREKETLERİN POETİKASI 48
Simgecilik 53
Epik Tiyatro 59
Dışavurumculuk 64
Gerçeküstücülük 75

MODERN SONRASI TİYATRODA DRAMATİK YAPININ KIRILMA BİÇİMLERİ **97**
AVANGARDDAN POSTMODERNE 99
POSTMODERN DÜŞÜNCE 110
TEMSİL KRİZİ 121
SAHNESEL TEATRALLİKTEN METİNSEL TEATRALLİĞE 130
POSTDRAMATİK TİYATRO 132
DRAMATİK METİNDEN TİYATRO METNİNE 135
Dramatik Formun Eleştirel Kullanılması 146
Dramatik Formun Aşılması 154

POSTDRAMATİK BİR YAZAR: HEİNER MÜLLER **161**
HEİNER MÜLLER 163
HEİNER MÜLLER'İN DÜŞÜNSEL İZLEKLERİ 164
Tarih Kavramı 164
Alman Tarihi 171
Aydınlanma Eleştirisi 175
HEİNER MÜLLER'İN TİYATRO METİNLERİNİN ÖZELLİKLERİ 180
METİN İNCELEMELERİ 206
Hamletmaschine 206
Bildbeschreibung (Tablo Tasviri) 223
Metinlerarası İlişkiler 233

SONUÇ **241**
KAYNAKÇA **255**

ÖNSÖZ

Elinizdeki çalışma, batı tiyatrosunda bir tarihsel sürekliliğe sahip olduğu düşünülen ve otoritesini uzun bir zaman boyunca sürdüren dramın değişim evrelerini anlatmaktadır. Batıda tiyatronun örgütlenmesinde önemli bir işlevi olan dram, doğu tiyatrosuna yabancı bir unsurdur. Gösterimsellik ilkesine yaslanan doğu tiyatrosunda dramın keşfedilmesi, batıyla kurulan politik, ekonomik, kültürel bir tarihin sonucunda gerçekleşmiştir. İroni şuradadır, batının, kendi temsil kodlarını sorgulamaya başlayıp, bir anlamda da doğuya yöneldiği zaman, doğunun da dramatik yapıyı, klasik batı tiyatrosunu taklit etmeye başladığı zamandır. Edward Said'in kültürel emperyalizm ışığında okuduğu batı edebiyatına yönelttiği eleştirilerden biri, edebiyat teorisi dedikleri zaman, evrensel bir teorileştirmeye girişmeleri, tarihin belirli bir zamanında, belirli bölgelerinde kaydedilen değişimleri genelleştirmeleridir. Benzer eleştiriler bugün Aydınlanma filozofları için de yapılır, felsefi akıl yürütme kendini bir evrensellik çerçevesinde sunar ve burada da ihmal edilen düşünceyi koşullayan mekansal zamandır. Aynı bağlantı dram teorileri için de geçerlidir. Bir üst niteleme olarak dram, tiyatro edimini genel kabuller içine hapseder ve onun tasarımı dışında bir gerçek yokmuş gibi davranır. Edebi türleri tarihsel bir çerçevede kavrayarak, sanatın biçimleme ilkesini bir değişim içinde kavrayarak, erken öğretilerdeki zaman üstü niteliği şüpheli kılan Hegel bile, tarihi Avrupa merkezli bir yerden kavrar. Dramın sorunsallaşması süreci, bir anlamda da söz konusu algı sürecinin değişim parçalarını da içerir. Kendini mutlaklaştıran, evrenselleştiren düşünce biçimine yöneltilen eleştiri Heiner Müller'in yazma programının önemli bir parçasıdır. Aslında bu anlamda daha verimli bir tartışmaya yönebilecek çalışma, temel pek çok metnin Türkçede bilinmemesinden dolayı yerini, tartışmalar için bir zemin hazırlama edimine bırakmıştır. Evet, bir zemin, başka çalışmaları çağırmasını dilediğim, eksiklerin başka seslerle giderilmesini istediğim bir zemin.

Bu çalışma sürecindeki emeği ve insani desteğinden dolayı hocam Selda Öndül'e teşekkür ederim.

GİRİŞ

Avrupa dramı, Peter Szondi'nin "kriz" teşhisini koyduğu[1] on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından beri hızlı bir değişim içindedir. Özellikle yirminci yüzyılın tarihsel avangard hareketlere tanık olduğu başlangıç yılları, tiyatrodaki yerleşik kodların parçalanmasına paralel olarak dramatik metinlerde de içinde bulunduğumuz zamana kadar sürecek köklü değişimleri kaydetmiştir. Dramatik metinler değişmiştir. Rönesansla birlikte oluşmaya başlayan ve on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar etkisini sürdüren klasik dramın yapısal araçlarının çözülmesiyle başlayan bu değişimlerin ortaya çıkardığı metinleri değerlendirebilmek için, geleneksel tür terimlerini kullanmak sorun haline gelmiştir. Tiyatro için yazılan metinlerin değişimlerini, dramatik yapının kırılma tarihi içinde kavramayı amaçlayan bu çalışmada, kırılmanın başlangıç mekanı olarak tarihsel avangardların dönemi seçilmiştir. Tarihsel avangard hareketlerin genelde sanatta, özelde tiyatroda gerçekleştirdikleri yeniliklerin düşünsel kaynaklarının, hedeflerinin ve dramatik metinlerdeki etkilerinin inceleneceği bu ilk bölüm, modern sonrasının ön tarihi olarak formüle edilmiştir. Tarihsel avangard hareketlerin estetik ilkeleriyle, modern sonrasının estetik ilkelerindeki ortaklıklara ulaşılmaya çalışmayı da hedefleyen bu süreçten sonra, modern sonrasındaki tiyatro metinlerinin özellikleri konusunda genel bir teorik çerçevenin çıkarılması planlanmaktadır. Dramatik yapının hangi biçimlerde kırıldığı ve kırılmaların hangi sonuçlara yol açtığı yönündeki sorulara verilmeye çalışılan yanıtlar, çalışmayı da anlamsal bir sonuca ulaştırmış olacaktır. Dramatik yapıdaki kırılmaların, dünya algısındaki düşünsel kırılmaların bir sonucu olduğu öngörüsünün,

[1] Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, 1963.

ikinci bölümün sonunda belirginleşmesi hedeflenmiştir. Dramatik yapıdaki değişimler sonucunda yazılan metinlerin içerdikleri biçimsel özellikleri somutlamak için Heiner Müller'in oyunları seçilmiştir. Geç dönem oyunlarında, tiyatro metinlerindeki yeni biçimsel eğilimleri ve estetik araçları yoğun bir biçimde kullanan Müller'in çalışmayı bütünlemek için uygun bir örnek olacağı düşünülmüştür. Ayrıca Heiner Müller'in metinlerindeki yapısal kırılmalarla anlamsal kırılmalar arasında belirgin bir ilişki olması da çalışmanın akıl yürütmesine uygun düşmektedir. Yenilik arayışının temel nedenini, yeni çelişkilerin eski kalıplarla aktarılamayacağı düşüncesine bağlayan Müller'in metinlerinin incelendiği son bölümde, önce metinlerin genel özellikleri saptanmaya çalışılacak, sonra da Hamletmaschine ("Hamlet Makinesi") ve Bildbeschreibung ("Tablo Tasviri") oyunları örnek olarak incelenecektir. Hamletmaschine, Müller'in yenilikçi estetik programının ilk metni, Bildbeschreibung ise son metnidir. Başlangıç ve son, Müller'in kullandığı bütün araçları yansıtma özelliğine sahip olduğu için seçilmiştir. Bir estetik paradigmanın çözülme tarihi için başlangıç noktası olarak tarihsel avangardların döneminin seçildiği belirtilmişti. Dramatik yapıdaki kırılmaları temel alan bu çalışmada, odağı belirginleştirebilmek amacıyla, okur için bildiklerinin tekrarı olabilecek bir süreçten söz etmek gerekli görünmektedir. Bilindiği gibi Avrupa dramı, Rönesans çağında, bireyin, tarihte ilk defa, üst güçlerin belirleyiciliğinden kurtulmasıyla oluşmaya başlamıştır. Bireyin, toplumsal projelerin geliştirici bir unsuru olarak algılanmaya başladığı bu dönem, Avrupa düşünce tarihi için de yeni bir başlangıcın ifadesidir. Aydınlanma projesiyle doruğuna ulaşacak bu sürecin içinde birey merkezdir; seçimleriyle ve eylemleriyle toplumu ve tarihi değiştirebileceği düşünülür. Dramın dünyası, bireyler arası ilişkileri yansıtır. Dramın ilk koşulu, yazgının, tanrısalın güçlerinden kurtulan birey düşüncesidir. Eylem alanı diğer bireylerin arasında olan merkezi özne, istekleri ve ödevleri arasında tanımlanır. Bireyler arası dünyanın tek iletişim aracı ise diyalogdur. Prolog, epilog ve koro kullanmayan dram, teorik düzlemde bağlı olduğu antik öncüllerinden ayrılmıştır. Dramın kapalı ve birlikli bir yapısı vardır ve her sahnenin bir sonrasını nedensel bir ilişki içinde

izlediği dramatik yapı, Hegel'in katkılarıyla içerik ve biçimin birbirini belirlediği organik bir bütünlük olarak algılanır.[2] Szondi'nin sözleriyle dram, "birincil konuların ikincil anlatımı değildir, anlattığı kendisidir."[3] Kendi kurmacası dışındaki tüm ilişkilere kapalı olan bu yapıda, yazar doğrudan konuşmamaktadır. Dramatik kurmacanın "mutlak" yapısını oluşturan, iç iletişim sisteminin dış iletişime sağır olmasıdır. Seyirci, dram karşısında "dilsizdir", kurmaca ile tek iletişim biçimi özdeşlik ve yanılsama yoluyla gerçekleşir. Rönesansta oluşmaya başlayan, on yedinci yüzyılda gelişen, Weimar ve Fransız klasikleriyle doruğuna ulaşan ve on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar süren klasik dram, Aristoteles'in Poetika'da açıkladığı tür özellikleri ile tarihsel bir süreklilik kurmaktadır. Poetika'da yer alan, "ahlaksal olarak ağırbaşlı, başı ve sonu olan belli bir uzunluğu olan bir eylemin taklidi" [4] tanımı, dramın değişmez bir özelliğini açıklamaktadır. Aristoteles'in açıklamalarının önemli bir bölümü, dram teorisyenleri için çıkış noktası olacaktır. Avrupa dramı tragedyaların dünyasından uzaklaşsa da, dramatik türün biçimleme araçları değişmemiştir. Bir öyküye, birlikli bir olay örgüsüne, karaktere, diyaloğa, sonunda uzlaşacak çatışmaya dayanan, eylem zamanı şimdi olan dram, Avrupa estetik tarihinde bir sürekliliğe temellenmektedir. Tiyatro için yazılan metinlerin ideal biçimleme ilkelerini yansıtan, üst bir türün nitelemesi olarak kullanılan dram, tarih üstü bir görünüme sahiptir.

Dramatik yapıdaki ilk "kriz" dönemi olarak nitelenen on dokuzuncu yüzyıldaki değişimin nedenini Norbert Mennemeier, bireysel edimin sorunsallaşmasına bağlarken, Erika Fischer-Lichte, "kimlik krizi" bağlamında değerlendirir.[5] Ben'in gerçekleşmesini engelleyen toplumsal gerçeklik, değişen dramın en yaygın konusudur. Lichte, klasik dram anlayışındaki değişimin tarihini, bireyin kendini gerçekleştirme isteminin nesnel dünya tarafından olumsuzlanması temelinde anlatır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda toplumsal alandaki köklü değişimlerin yarattığı bir algı biçimidir söz konusu olan. Bir önceki yüzyılın "doğal karakter"i çözülmeye uğramış; doğanın verdiği birta-

[2] G. W. F. Hegel, *Estetik*, Payel Yay., 1994., s.146
[3] P. Szondi, 1963., s.16
[4] Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, 1987., s. 22
[5] Erika-Fischer *Lichte:Geschichte des Dramas Band 2*, Francke Verlag, 1990., s.3

kım yeteneklerle doğduğu düşünülen ve Johann Gottfried Herder'in "deha insanda tıpkı tohumdaki ağaç gibi uyumaktadır"[6] *tanımına uygun olarak ele alınan insan, kendini çevreleyen koşullar altında çaresiz bir ben'e dönüşmüştür. Richard Sennet Kamusal İnsanın Çöküşü'nde bu değişimi şöyle dile getirir:

> 19.yüzyılda kişilik, doğal karaktere ilişkin Aydınlanma düşüncesinden başlıca üç yolla ayrıldı: Öncelikle, kişiliğin, kişiden kişiye değiştiği görülürken, doğal karakter tüm insanlığın ortak dokusunu oluşturuyordu. Kişilikler değişir, çünkü duyguların görünüşleri ve hisseden kişinin iç doğası aynıdır. Kişi göründüğü gibidir; o nedenle farklı dış görünüşleri olan insanlar farklı kişilerdir. Kişinin kendi dış görünüşü değişince benlikte de bir değişim söz konusudur. Ortak bir insanlığa duyulan Aydınlanma inancı zayıfladıkça kişisel dış görünüşlerdeki değişimler kişiliğin kendisindeki istikrarsızlığa bağlandı. İkincisi, kişilik doğal karakterin aksine öz bilincin kontrolü altındadır. Bir bireyin doğal karakteri ile yaşadığı kontrol ilişkisi arzularının ılımlaştırılmasıydı; eğer belli bir tarzda sade ve alçakgönüllü davranırsa kendini doğal karakteriyle aynı çizgiye taşımış oluyordu. Kişilik, eylem ile denetlenemez; ortam farklı görünümleri zorlayabilir ve böylece benliğin istikrarını bozabilir. Kontrolün yegane yolu kişinin ne hissettiğini devamlı formülleştirme çabası olabilir. Benliğin bu anlamda kontrolü daha çok geçmişe dönük bir biçimde olanaklıdır; (...) Kişisel öz bilinci öteki insanların duygularıyla kendi duygularını karşı karşıya getirme çabasından çok, bir zamanlar ne olursa olsunlar, bilinen ve tamamlanmış duyguları kendisinin kim olduğunun bir tanımı olarak alma çabasından ibarettir. (...) Nihayet, modern kişilik belli bir andaki hissetme özgürlüğünü 'normal' göreneksel hissetmenin bir ihlali gibi gören doğal karakter fikrinden ayrılır. (...) Farklı oluşa ilişkin öz bilinç, ifadenin kendiliğindenliğini engeller.[7]

E. F. Lichte'ye göre on dokuzuncu yüzyılın dünyasında insanın toplumda, iki farklı ama birbirini bütünleyen temsil biçimine olanak vardır: Aktör ya da seyirci olarak.[8] Aktörler duygularını en etkileyici biçimde ifade etmekle yükümlüdürler; seyirciler ise "röntgenlemek"le.

[6] Heinz Kindermann, *Theater, Geschichte Europas*, Otto Müller Verlag, 1961., s. 552
*Çevirmeni belirtilmeyen alıntılar tarafımdan çevrilmiştir.
[7] Richard Sennet, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev. .S. Durak-A.Yılmaz, Ayrıntı Yay.,1996., s.195-196
[8] E. F. Lichte,1990., s.5

Dönemin star sistemini, duygusal etki gücü yüksek melodramların oluşumunu bu rol ayrımına bağlayan Lichte, kişiliğin bir problem olarak yansıtılmasının ilk örneklerini romantik yazarların dünyasında bulur. Nesnel akla karşı duyguların öne çıkarıldığı bu oyunlarda kimlik, önce "büyük bir bilmece", sonra da "kriz" olarak kavramlaştırılır. Heinrich von Kleist, Byron ve Percy Bysshe Shel-ley'in metinlerini örnekleyen yazar, onların kahramanlarını "toplum-un münzevileri" olarak niteler. Bu kahramanlar çevreleri tarafından anlaşılamazlar, "bir bilmece" olarak kalırlar ve kendilerini gerçek-leştirme arzuları sadece kendileriyle ilgili bir sorun olarak yansıtılmıştır. Kleist'ın kahramanları için toplum sadece dış çevre, Byron'un kahramanları için tabi olunan rollerden ibarettir. Shelley ise kimlik sorunu ile toplumun durumu arasında bir ilişki kurmuş fakat ilgisini kendine yabancılaşmanın "travmatik deneyim"ine yoğunlaştırmış ve onda da başkalarının neden olduğu sonuçlar özne için "enfeksiyon anı" olarak nitelenmiştir. Fransız romantiklerinde ise kendine yabancılaşma bir toplumsal problem olarak ele alınmıştır. Bu yüzden Fransız romantik yazarlar, oyun kahramanlarını toplumsal kabullerin dışında yaşayan insanlar arasından seçmiştir.[9]

1827'de yayımlanan Cromwell'in önsözü Fransız romantiklerin manifestosu olarak kabul edilir. Victor Hugo burada bir estetik devrimden söz eder ve klasiklerin baskıcı kurallarından özgürleşmenin altını çizer. Hernani'nin önsözünde ise sanatın toplumsal bir elitin tekelinde olmadığını, halka ait olduğunu söyler ve kendi tiyatrosunu da halk tiyatrosu olarak niteler.[10] O dönemde her kesimden seyirciyi bir araya getirmeyi başaran melodramlarla özlediği halk tiyatrosunun gerçekleştirildiğini düşünür. Melodramların dünyası, değişmez bir ahlaki düzenlemenin belirlediği gerekliliklerden ve iyinin kötü üzerindeki zaferinden oluşmuştur. Seyircinin uyumunu kolaylaştırmak için sahnede tek anlamlı, bir bakışta kavranabilecek

---

[9] E. F. Lichte, 1990., s.7 Burada, özellikle Schiller'in estetiğe yaklaşımının etkisinden söz etmek gerekecektir.Schiller, Kant'ın ahlaki öznesinin sınırlarını genişleterek, özgürlüğü toplumsal kuralların üstüne yerleştirdiğinde, doğasını aşarak bir ideal uğruna eyleme geçen bireyin edimini yücelterek ve genel kabulü kahramanın sınırlarından uzaklaştırarak, kötülük yapan, suç işleyen kahramanın kapısını aralamış olur.Şüphesiz bu suç toplumun ufkunu aşan bir ideal içindir.

[10] Victor Hugo, *Hernani*, Çev. Cemil Meriç, M. E.B., 1966.

işaretler yer alır. Oyun kişileri, entrikacılar, onların suçsuz kurbanları ve kurtarıcılar-yardımcılardan oluşur. Hugo'nun oyunlarındaki rol dağılımı melodramların şablonuna uyar, temel belirleyicileri kullanırken melodramların kalıp olay örgüsünü değiştirir ve böylece kişilerin iyi ya da kötü olarak doğrudan sabitlenmelerini ve oyundaki oluşumun belirli işaretlerinin tek anlamlı olarak okunmalarını engellemiş olur. Hernani oyununda Kral, Hernani'nin kendini gerçekleştirme arzusuna karşı çıkarak entrikacının özelliğini taşır ve melodramlardaki tiranik kötülüğe karşılık gelir. Hernani'nin kimlik sorununu yaratan toplumsal düzendir ve Hernani için hem toplumsal hem de metafizik düzlemde kimlik sorununun bir çözümü vardır.

Kötülüğün sahneye çıktığı dönemin tiyatrosunda tercih edilen konuların ve türlerin edebi kaynağı "Sturm und Drang" ile on sekizinci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve temel izleğini insan ruhu, çıkışsız korkular, içsel yaşantı oluşturan Gotik romandır.[11] Klasik dramın değişimine ilişkin ilk işaretlerini, kimlik sorunu çerçevesinde anlamlandıran Lichte için, Shelley'deki kendine yabancılaşma problemi insanlık tarihinin kapsayıcı bağlamında ele alınmıştır; kendine yabancılaşma kötülüğün güçlerinin iyilik üzerinde ataerkil düzen gibi toplumsal yapılar aracılığıyla kurduğu hakimiyetin sonucunda oluşmuştur ve toplumsal ilişkilerdeki radikal bir değişimle aşılabilecektir[12]. Victor Hugo'nun ise Hernani örneğinden yola çıkarak, Fransa'daki güncel politik sorunların İspanya tarihi aracılığıyla gündeme getirildiğini ve bireylerin yabancılaşmasını örgütleyen politik koşulların değiştiğinde "büyük kişilik"in yeniden ortaya çıkacağının savlandığını belirtir. Hem ulusal hem de insanlığın tarihi olarak tarih, bireyi edilginleştiren, bireylerin kimliğini tehdit eden bir güç olarak vurgulanır.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki güçlü toplumsal değişimlerin sonucunda oluşan tarih bilinci, var olanın tarihine dikkatleri yöneltir. Dilin, edebiyatın, sanatın, dinin, hukukun geçmişi önem kazanır. Endüstrileşme sürecinde oluşan ve giderek umutsuzlaşan gerçeklikten bir tür kaçış olarak yorumlanabilecek bu bakış, değişen

[11] E. F. Lichte, 1990., s. 38
[12] E. F. Lichte, a.g.e.

dünyaya uyum sağlamanın ve bir kimlik bulmanın da yolu olarak görülür. Bu gereksinimleri tarihsel roman ve tarihsel dram gibi türler karşılayacak; artık Gotik roman okurları Walter Scott'un Waverley'i (1814)ile başlatılan yeni türün okurları olacaklardır.[13] Lichte'ye göre bireyin kendine yabancılaşmasını konu alarak değişmeye başlayan dram, burjuva mitinin yıkılmasıyla yoluna devam edecektir.

Peter Szondi'nin Weimar Klasiklerine ve Hegel estetiğine dayanan ve klasik paradigmanın bileşenlerini açıklayan dram kavramı, on dokuzuncu yüzyılda "kriz"e girmiştir. Modernin ilk işaretlerini kriz olarak niteleyen Szondi'nin formüle ettiği biçimiyle dram, bireysel eylemin odakta olduğu, dünyanın bir başka bireyin şeklinde oyun kişisinin karşısına çıktığı insanlar arası bir alandı. Fakat insanlar arası alan, bireyin eylem gücüne ilişkin tarihsel güven yitirilmeye başlandığında bozguna uğrar. Birey artık nesnel dünyanın öznesi değildir, kurban ya da hain olarak vardır. Arasındalık/arasında oluş önemini yitirmeye başladıkça, Szondi'nin dramatik eylemin zamanı olarak belirlediği mutlak şimdi yerini karşı konulmaz bir geçmişe bırakır. Dünyayı, geçmişte gerçekleşen insani eylemlerin bir üretimi olarak kavrayan bir akıl yürütme, "şimdi" içinde eyleyen bireyin nesnellikle ilişkisini koparır. Toplumsal koşulların baskılayıcı niteliği özneler arası alanı kuşatır ve sahnede olup bitenlerin zamansal mekanı olumsuzlanır. Diyalog klasik işlevini yitirmiştir: Özne ile nesne arasında bağ kurma ve eylemin taşıyıcısı olma niteliğini. Artık dünya ile birey arasındaki çatışma bitimsiz, bireyin çabalarının bir sonuca ulaşmadığı, öznel isteklerin ona yabancılaşmış nesnel dünyada bir anlamının olmadığı bir çabalamaya dönüşmüştür.

Dramatik formun yapısal bileşenlerinde ortaya çıkan ilk değişimlerin estetik mekanının, romantizm olduğunu düşünen araştırmacılar, estetik modernizmin ilk işaretlerini, romantiklerin metinlerinde bulurlar. Romantizmin edebi yansımasında iki tarzdan söz eden Octavia Paz, bu iki ihlal yöntemini analoji ve ironi olarak belirler:

> Analojiyle, mütekabiliyetlerin bir sistemi olarak evren görüsünü ve evrenin kopyası olarak dil görüsünü kastediyorum. (...)Evrensel mütekabiliyet görüsü ortaya çıktığı anda ironinin

[13] E. F. Lichte, a.g.e. s. 39

ikiz karşıtıydı. Mütekabiliyetleri yarıda kesmiş olan istisna, analojilerin dokusundaki boşluktur. Eğer analoji, şu ve bu, makrokozmoz ve mikrokozmoz, yıldızlar ile insanlar ve topraktaki börtü böcekler arasındaki benzerlikleri ortaya çıkaran bir yelpaze olarak kavranabilirse, ironi bu yelpazeyi parçalar.(...) Analoji mitle bütünleşmiştir; özü ritmdir, yani ortaya çıkma ve kaybolmaları, ölümleri ve dirilmeleri çevrimsel zaman haline getirir; ironi, imgelemin ve duyarlılığın hükümranlığında eleştirinin tezahürüdür; özü, sonu ölüme varan kesintisiz zamandır.(...)Analoji, ütopik geleceğin kutsanmasının benzeri olan tarihin kesintisiz zamanının karşısına, mitin çevrimsel zamanını koyar; ironi ise; olumsallıktaki yenilgiyi, tanrıların ve mitlerin çoğulluğunu, tanrının ve yarattıklarının ölümünü onaylayarak mitsel zamanı parçalar.[14]

Octavia Paz, romantik ihlali aktarılan ikili kavram temelinde açıklamaktadır. Böylece romantikler yüzyılın devrimlerine katılmadan, onların karşısında yer alarak devrimci olmuşlardır; tıpkı hıristiyanlığa karşı çıkıp dindar olmaları gibi. Analoji ve ironide dile gelen, bir benzerliğin parçalanmasıysa, dramatik formda özne ve nesnenin Hegel'in idealize ettiği bütünlüğünün parçalanması bu dönem oyunlarını inceleyenlerin ortak inceleme nesnesi olacaktır. Kant'tan itibaren temsilden mutlak bağımsızlığını kazanan "varlık", birbirinin içinde akarak oluşan özne-nesne tasarımını da kesintiye uğratacaktır. Artık özne, tanrısal birliğin ya da doğal düzenin bir parçası değildir; dolayısıyla klasik paradigmadaki tikel hamleleri tümelle birleştiren mantık, çözülmeye başlamıştır. Bu çözülme, modernin ortaya çıkmasıdır ve aynı zamanda dramatik formun da "krizi" dir. Kriz teşhisinin sonuçladığı anlamlardan en önemlisi, önceki biçimden köklü bir kopuşu öngörmemesidir. Oyunların yapısında oluşmaya başlayan değişimler sadece hızlı gelişecek bir sürecin başlangıç sinyalleridir.

Henrik İbsen'in bazı oyunlarında kullandığı analitik tekniği yakın plana alan Szondi, bu tekniğin, Sophokles'in Kral Oidipus oyununda olduğu biçimde kullanılmadığını belirtir. Goethe ve Schiller'in "dahiyane" buldukları tragedyada, oyunun öyküsü, oyun başladığında çoktan bitmiştir, Sophokles analitik teknikle oyun kişi-

[14] Octavia Paz, "Şiir ve Modernite", *Modernite versus Postmodernite*, (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yay., 1994., s.91

sinin, bu tamamlanmış öyküyü adım adım öğrenmesini gösterirken, geçmişi, şimdi için işlevselleştirmiştir. Oyunun olay örgüsü şimdiki zamana bağlıdır. İbsen'de ise aynı teknik, dramın asal zamanı olan mutlak şimdiyi baskı altına alan geçmiş olarak kullanılmıştır. John Gabriel Borkman, Rosmersholm, Hortlaklar oyunlarını örnek olarak veren yazar, oyunların hiçbirinde geçmişin, şimdi için işlev taşımadığını söylemektedir. Dramatik canlandırma sadece bir zamana yerleştirmedir, zamanın kendisi değildir. Dramda zaman sadece bildirilir, onun doğrudan temsili tek bir sanat formunda -romanda- mümkündür. İbsen'in oyunlarında geçmiş, şimdiki zamanın üstünü örtmekte ve "şimdi", geçmiş için var edilmektedir. Oysa:

> Dramda geçmiş zaman ya da tamamlanmış şimdi yoktur. Bu biçimde (İbsen'in oyununda) zaman akışı tanınmadığı için, geçmiş ve şimdi arasında, yaşananlar açısından bir nitelik farkı yoktur. Zaman, dönüşüm yaratan bir güç değildir.[15]

Kral Oidipus'da kahramanın gerçekliği nesnel doğadır, gerçeği dünyaya aittir; buna karşılık İbsen'de gerçek içselleşmiştir. İçsel olanın doğrudan dramatik temsili mümkün olmayacağı için Szondi, bu eğilimi epiğe ait bir gösterge olarak yorumlar: yani anlatısal olarak. Dramatik işlevsellik, neden-sonuç yapısının birlikli bir olay örgüsünde dışa vurulmasıdır, oysa burada, geçmiş ve şimdi arasındaki boşluklar, temsil ediş yok edilerek doldurulmuştur. İbsen'de geçmişten çağrılan konuya eşdeğer bir şimdiki zamanlı eylemin nadiren gerçekleştiğini söyleyen Szondi, İbsen 'in zaman ihlaliyle dramatik yapıyı krize soktuğunu düşünmektedir.

Anton Çehov'un oyunlarında ise: "insanlar, vazgeçişin işaretleri altında yaşarlar. Vazgeçiş, şimdiden ve iletişimden vazgeçiştir. Şimdiki zamandan vazgeçiş, hatıralarda ve ütopyada yaşamaktır; karşılaşmalardan vazgeçiş ise yalnızlıktır."[16] Çehov, görünürde olay örgüsü mantığına uyar, fakat yan yana gelen olayların ilişkisizliğini birleştirebilecek tek araç olan diyaloğu da klasik işlevinin dışında kullanarak, olay birliğini sakatlar. Diyaloğun temel renkleri eksiktir, ağırlığını yitirmiştir. Konuşma örgüsü durumdan değil konudan kaynaklanır. Söz konusu olan monolog da değildir, çünkü monoloğun formüle edilebilmesi için gerek-

[15] P. Szondi, 1963., s.28
[16] P. Szondi, 1963., s.36

li olan bildirim ve yalıtılmış durum da yoktur burada. Konuşmalar, toplumsalın içinde oluşur, fakat konuşan kendini yalıtmıştır, diyaloğun içinde yerleşmiş bu iletişimsiz dil, dramdan çok liriğe özgüdür. Dramda konuşanlar, kelimenin somut içerimlerini aktardıkları gibi, meramlarını da anlatırlar. "Eğer hiçbir şey söylenmiyorsa, söylenemiyorsa dram dilsizleşir."[17] Dilin suskunluğu, lirikte verilebilir. Çehov'un oyunlarında diyaloğa 'sızmış' monologun varlığı, diyalogun bir probleme ve iç çatışmaya yol açmasını engeller. Başka bir ifadeyle tematik olanın kurucu dili, monolog fakat ifade etmenin dili diyalogdur. Görünürde gerçekleşen bu diyalog aslında geleneksel diyaloğun olumsuzlamasıdır. Çehov, işlevini yitirmiş diyaloğu *Üç Kızkardeş*'te en iyi Andrey-Ferapont sahnesinde örnekler. Andrey'in işyerinde çalışan Ferapont ağır işitmektedir. Bu konuşma, aslında Andrey'in monoloğundan başka bir şey değildir, az işitme motifi diyaloğu tersine çevirmeye yardımcı bir araç olarak işlev görür.[18]

Gerhart Hauptmann'ın sosyal dramlarında ise ekonomik ve politik koşulların baskısı altındaki bireysel yaşamın çıkmazlarını dramatize etme çabası, dramatik yapının kapalı biçimini bozguna uğratmıştır. Oyun kişileri, benzer koşullarda yaşayan binlerce insanı temsil ederler ve yazgıları ortaktır. Dramın ünlü "arasında oluş" ilkesi yabancılaşmış, nesne oluşla yer değiştirmiştir. Ekonomik faktörlerin üst belirleyiciliği yüzünden onların durumları ortaklık gösterir ve eyleyen özneden çok değiştiremeyecekleri güçlerin baskısı altında nesneleşmiş bireylerdir. Durumlarında bu koşullar değişmeden bir değişiklik olamayacaktır ve yabancılaşmayı aşamayacaklardır. Koşulların baskısına yapılan vurgu "mutlak şimdi"yi de yok eder ve bilinmeyen bir geleceğe taşır.

19. yüzyılın sonlarına doğru, dramda "şimdiki zamanın(1), insanlar-arasının(2), olay örgüsünün(3) içine girdiği krizden, tematik değişim sorumludur"[19] Bu üç kavramın unsurları, "uygun karşıt kavramlarla yer değiştirmiştir." İbsen'in oyunlarında şimdiki zamanın yerini geçmiş alır, söz konusu olan geçmiş bir olayın konu edilmesi değildir, hatırlanan ve içsel olanı etkileyen geçmişin kendisinin oyu-

[17] P. Szondi, a.g.e.
[18] Anton Çehov, Üç Kızkardeş, çev. Ataol Behramoğlu, Adam Yay., 1991. S.179
[19] Szondi, 1963., s.74

nun tümünü kuşatmasıdır. Çehov'un dramlarında şimdiki zamana ait olaylar, hatırlayışlarla ya da düşlenen ütopyayla hafifletilmiş, diyaloğun biçimsel gerekleri yerine getirilmiş fakat bu yerine getirme, diyaloğun içinde duran monoloğu açığa çıkarmıştır. Hauptmann'ın oyunlarında insanlar arası yaşam, insan dışının-politik ve ekonomik ilişkilerin- belirleyiciliğinde anlatılmıştır. Hauptmann'ın oyunlarındaki tekdüze kalıp, şimdi'nin bir defalığını, biricikliğini kaldırdığı gibi geçmiş ve geleceği de yok etmiş; insanların güçsüz kurbanlar olduğu durum, eylemi hafifletmiştir. On dokuzuncu yüzyılda dram, kendi içeriğinde, geleneklere karşı çıkacaktır. İbsen'in "analitik dramları"nda şimdi ve geçmiş, özne ve nesnenin karşısında "gerçekleşen" ve "gerçekleştirilen" olarak durmaktadır. Öznenin nesneye dönüştüğü, dilin geleneksel işlevinin örselendiği dramatik yapıdaki ilk ihlaller, bir kopuş olarak nitelenmeyecektir. Dramdaki radikal değişimler için tarihsel avangardları beklemek gerekecektir.

Yirminci yüzyılın başlangıç yıllarında Avrupa düşüncesini ve gündelik yaşamını etkileyen değişimlerin sahnelerdeki karşılığı da sarsıcı olacaktır. Dil kuşkusu, gerçekliğin temsil biçimleri konusunda geleneksel algıya karşı oluşan güvensizlik, sanatçının nesnesi ile kurduğu ilişkileri değiştirmiştir. Rönesansta oluşan organik sanat yapıtı çözülmeye başlamış, bütünlüğün deneyimi, yerini parçanın bilgisine bırakmıştır. Tiyatrocular için doğu tiyatrosunun Avrupa tiyatro kalıplarından çok farklı özelliklerini, turne temsilleri aracılığıyla görmeleri, tiyatro konusundaki arayışlarını karşılayacak esinler yaratmıştır. Beden dilinden söz edilen yüzyılda tiyatro, sözün baskınlığında örgütlenen bir sanat olmaktan uzaklaşmaya başlamış ve tiyatronun teatralleşmesi isteği, dramatik metinleri ikincil bir konuma geçirmiştir. Tiyatro için yazılan metinlerde dramatik araçlardan uzaklaşma eğilimleri ilk olarak, diyaloğun klasik işlevinden uzaklaşmasıyla, karakterin bütünlüğünü yitirmesiyle gerçekleşecektir. Dramatik yapının organik bütünlüğünü parçalamaya başlayan yazarlar, nedensel bir bağlantıyla ilerleyen, kapalı, birlikli oyunlar yerine episodlardan, rüya sahnelerinden oluşan oyunlar yazmaya başlayacaklardır. Tarihsel avangardların, hareket mantıkları birbirinden farklılık gösterse de, dramatik metinlerde gerçekleştirdikleri değişimler benzerlikler taşımaktadır. Dilin, öznenin, anlamın ufalandığı avangard metinler, geleneksel dramatik

biçimden radikal bir kopuş olarak nitelenebilirler. Tarihsel avangardlar, kendilerinden sonraki tiyatro metinlerinde yapılacak her türlü değişim için olanaklar zemini yaratmışlardır. Modern sonrasındaki tiyatro metinleri, tarihsel avangardlarla başlayan bir sürecin ilerlemiş sonuçları olarak değerlendirilebilir. Gerçeklikle kurmaca arasındaki ayrımın yok olduğu modern sonrasında, metinler klasik temsil ilkelerine göre örgütlenmeyeceklerdir fakat gerçekliğin kurmaca karakteri ilk defa modern sonrasında dile getirilmemiştir. Gösterenle gösterilen arasındaki anlamsal bağın yitişine örnek oluşturan yeni metinleri de, tarihsel avangardların estetik materyale özel vurgu yaptıkları örneklerle açıklamak mümkündür. Tiyatro metinleri dramatik yapının biçimleme özelliklerinden uzaklaşmış görünürler, metinlerde tiyatro durumuna özel bir vurgu yapılmasıyla kurmacanın kapalı dünyası kırılır ve yazmak, meta bir düzlemin konusu haline gelir. Alıntıların genelleşmesiyle metinler, montaj, kolaj terimleriyle açıklanmaya başlayacaklardır. Modern sonrasında tiyatro metinlerinin temel bir özelliği de çeşitlilik sergilemesidir. Dilden vazgeçen metinler olduğu gibi, dili başat bir unsur olarak kullanan metinler de yazılmaktadır. Belirli kalıpların, sınıflamaların ışığında değerlendirilemeyecek tiyatro metinlerinde ortak olan özellik, metni özgür bir deney haline getirerek, dramın tarihsel bir tür olarak aşıldığını bildirmeleridir. Yakın dönemde tiyatro için yazılan metinlerdeki değişimleri üretken bir biçimde yansıtan Heiner Müller, dramı, "çoktan ölmüş bir yapı"[20] olarak ilan eder ve özneyi, konuşmayı, zamanı, olay örgüsünü parçalayarak, metinlerini kolaj biçiminde yazar. Heiner Müller'in metinleri, dramatik metinlerden tiyatro metinlerine geçişin bir belgesini sunmaktadırlar.

[20] Heiner Müller, "Bildbeschreibung", *Shakespeare Factory 1*, Rotbuch Verlag, 1996., s.14

TARİHSEL AVANGARDLAR

AVANGARD TEORİ

Modern sonrası tiyatronun ya da Hans Thies Lehmann'ın adlandırmasıyla post-dramatik tiyatronun[1] ön tarihi olarak okunabilecek tarihsel avangard hareketlerin tiyatro alanında gerçekleştirdikleri pek çok yenilik vardır. Ancak bu çalışma açısından en önemli olanı, dramatik metin tasarımına getirdikleri bakış açısıdır. Hegelyen dram olarak adlandırılan ve Rönesans döneminde oluşmaya başlayan klasik dramatik yapının Avrupa tiyatrosunda uzun süren otoritesi, sistemli biçimde ilk kez tarihsel avangardların döneminde sarsıntıya uğramıştır. Geleneksel dramatik yapıda gerçekleşen değişimler, bu yüzyıldan itibaren, artık büyük kırılmalardır. Tarihsel avangardlarla birlikte Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapıt, tiyatro metnine dönüşmüş, edebiyattan uzaklaşarak teatralleşmiştir. Tiyatronun teatralleştiği bu dönemde, kendi dışındaki ilişkileri tanımayan, bireyler arası bir dünya kuran ve bu dünyanın dilsel tek aracı diyalog olan dramatik yapıt, dilin ve bireysel edimin sorunsallaştığı bir dönemin algısına uygun olarak dönüşüme uğramış; işlevsel dil yerini şiirsel dile, bireyler arası ilişkiler imkansızın parodisine, klasik mimesis anlayışı, bir başka hakikat arayışı çerçevesinde çarpıtılmış imgelere, diyalog monoloğa ve oradan da iletişimsizliğin bir göstergesi olarak anlamsız hecelere ve seslere; yapılaştırma fikri ise yerini montaja, fragmana bırakmıştır. Anılan dönüşümler avangard hareketlerin her birinde çeşitli biçimlerde görülebilir. Farklı manifestolara sahip akımların ortak özellikleri, dramatik metinlerin bütünselliklerini parçalamaları ve dramatik yapıt nosyonunda kalıcı değişimlere yol açmalarıdır. Post-dramatik tiyatroya doğru giden yolda

[1] Hans Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag d.Autoren, 1999., s.30

önemli bir aşama olan Tarihsel avangardların getirdikleri değişimler günümüz tiyatrosunda da etkilerini sürdürmektedir.

Rönesansta oluşmaya başlayan klasik dramatik yapının, dramın "dram öncesi" biçimleriyle bir şekilde ilişkilendirilebileceği söylenmişti. Bu alanda temel kaynak kabul edilen Aristoteles'in Poetika adlı yapıtı sonraki yüzyıllarda pek çok araştırmacının temel kabul ettiği bir çalışmadır. Gelişen dünya ve insan algısında gerçekleşen zorunlu değişimlere karşın yine de Avrupa dramı, Poetika'da dile getirilen belirleyenlere bağlı kalmıştır. Bu alanda ayrışmalara karşın tarihsel bir süreklilikten söz edebilmek mümkündür. Teorik çerçevede bir süreklilikten söz edebilmeyi mümkün kılan koşullar, Aristoteles' in dramatik olana ilişkin açıklamalarına yapılan vurgulardır. Bu çalışmanın Giriş bölümünde klasik dramın antik öncülleriyle kurduğu olumlu ve olumsuz ilişkilerden söz edilmişti. Bu noktadan bakıldığında, Rönesansta oluşmaya başlayan ve Fransız klasikleriyle, Weimar Klasisizmiyle doruğuna ulaşan Hegelyen dramı, oluşturucu bir ilkenin, belirli bir türde akıl yürütmenin sürekliliği olarak düşünmek mümkündür. Süreklilik, araya giren tarihsel kesintilere karşın klasik Avrupa dramının teorik belirleyicisidir.

Sanatın özel tarihinde bir süreksizlikten, epistemolojik bir kopmadan söz edilebilir mi? Yoksa sanat hareketlerini, estetik biçimlemede arayışların bir kronolojisi olarak mı değerlendirmek gerekir. Tarih kavramının gelişim eğrileriyle ilgilenenler[2] bu soruya değişik yanıtlar vermekteler. Sanat toplumsal gelişimin bir parçası olarak ele alındığında, sanatsal üretimlerin içinde oluştukları dönemin özellikleriyle biçimlenecekleri sonucuna ulaşılır. Bu sonuç sanata öncü bir rol yükleyenlerin, sanatı toplumsal gelişimin önünde görenlerin kısmi itirazla kabul edebilecekleri bir akıl yürütmenin sonucu olarak değerlendirilebilir. Sanatsal hareketlerin içinde bulundukları toplumsal koşulları olumsuzladığı birden fazla dönem vardır. Fakat bu sanatsal olumsuzlama ve muhalefet sadece tekil üretim düzleminde gerçekleşmiştir. Çağının sanat dilinin ötesine geçmiş sanatçılar gibi. Bütünüyle sanat algısında gerçekleşecek bir olumsuzlama söz konusu olduğu zaman "kırılma noktası"

[2] Karl Marks, *Grundrısse*, Çev. Sevan Nişanyan, Birikim Yay.,1979., s.184

gerçekleşecektir. Döneminin eğilimleri dışında ürün veren tekil sanatçı öznenin varlığından daha kuşatıcı bir algı değişiminin, süreksizliğin ön koşulu olduğu söylenebilir. Kriz, sanatçıların arzusuyla, var olan arasındaki uyumsuzlukta oluşur ve eğer bu uyumsuzluk geçmişe değil de şimdiye ilişkinse kriz derinleşecektir. Tarihsel avangard hareketler, sanat tarihinde böylesi bir krize temellenmiştir. Klasik dramatik yapıda oluşan ilk önemli kırılmanın da tarihi bu döneme aittir. Tarihsel avangardlarla birlikte Avrupa sanat anlayışında köklü bir değişim yaşanır. Teorik düzlemde bu değişimin radikal bir değişim olma nedenini Peter Bürger, Marx'ın tarihteki, radikal değişimlerin niteliğine ilişkin yaptığı belirlemelere dayanarak açıklar.[3] Bürger'in aktardığına göre, Marx iki eleştiri türünü birbirinden ayırır. Birinci eleştiri biçimine Sisteme içkin eleştiri, ikincisine ise Özeleştiri adını verir. Sisteme içkin eleştiriyi "Hıristiyanlığın dinsizliğe ya da Protestanların Katolikliğe yönelttiği"[4] eleştiriyle örnekler. Bu durumda eleştiri, din kurumunun içinden yapılmaktadır ve dönüştürücü bir mesafeye sahip değildir. Oysa Özeleştiri "mücadele ettiği dinsel tasarımlara karşı bir mesafeyi ön koşul olarak koyan"[5] eleştiridir. Bu noktada eleştiri din kurumunun kendisine yönelerek radikal bir değişime zemin hazırlar. Tarihsel avangardlarla oluşan sanat eleştirisinin radikal bir dönüşüme yol açacak mesafeye sahip olduğunu bildiren Bürger, Tarihsel avangardların eleştirilerini, o zamana kadar görüldüğü biçimde bir önceki döneme ya da belirli bir sanatsal eğilime değil de doğrudan sanatın kendisine yönelttiklerini söyler."Tarihsel avangard hareketlerle toplumsal sistemin bir parçası olan sanat, özeleştiri aşamasına geçmiş olur."[6] Sanat tarihinde sisteme içkin eleştiri ise "Fransız Klasik kuramcılarının Barok döneme ya da Lessing' in Fransız tragedyalarının Alman taklitlerine yönelttiği"[7] türden eleştirilerdir. Geçmişin sanat biçimlerini değil, burjuva

[3] Peter Bürger, Theorie der Avangard, Suhrkamp Verlag, 1974., s.26
[4] P. Bürger, a.g.e.
[5] Karl Marks, 1979., s.177
[6] P. Bürger, a.g.e. s.27
[7] P. Bürger, a.g.e.

toplumunun içinde oluşan "sanat kurumu"[8] nu eleştiren Tarihsel avangardlar böylece tarihsel süreçte bir kırılmaya yol açarlar. Çünkü tarihte yeni oluşumlar özeleştiri yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Burjuva toplumunda sanat, özerk bir statü kazanmıştır ve "saf estetik amaçlarına kapanarak" toplumsal ilişkilerden uzaklaşmıştır. Tarihsel avangard hareketler her şeyden önce sanatın bu özerk statüsüne karşı çıkarlar ve sanatı, koptuğu toplumla kaynaştırma çabasına girişirler. Sanat tarihinde geçilen yeni dönem, "özeleştiri aşaması" ile sadece sanat kavramı sorunsallaşmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişin estetik formları da "nesnel kavrayış"la algılanmaya başlanır. Bunun anlamı ise, geçmiş biçimlerin ait oldukları çağın kavrayış yetisi olarak değerlendirilmeleridir. Örneğin realizm, kendi döneminde anlatımın, ifadenin, gerçeğe artan biçimde benzerliği olarak yapılandırılırken, zorunlu bir sanatsal biçimleme olarak kabul edilmiştir. Fakat şimdiki bilgilerin ışığında realizm sanatsal bir biçimleme ilkesinden çok belirli bir döneme ait olan kavrama biçiminin bir özetidir.

Sanat kurumuna karşı şiddetli bir protesto yönelten tarihsel avangardlar, sanatın bir kriz olarak algılanmasına yol açarlar. Problem haline gelen, bir biçimleme tekniği, bir yöntem değil, sanatın kendisidir. Avangard yeniliklerin karşı çıktığı sanat nosyonunun özelliğini Herbert Marcus, burjuva toplumunda sanatın ikili doğasına ilişkin yaptığı belirlemede şunları söylemiştir: Marcus'a göre burjuva toplumunda yaşamsal pratikten soyutlanan sanat, insanlık, dostluk, doğruluk, dayanışma gibi insani değerleri gerçek yaşamdan koparark bir tür kurmaca içinde korumaya alır. Burjuva toplumunda sanatın üstlendiği rol çelişik bir roldür. İdeal bir toplumsal düzen görüntüsü tasarlar ve bu görüntüye bağlı olarak kötüyü protesto eder. Fakat iyi düzen imgesini kurmacanın vizyonunda gerçekleştirerek, mevcut toplumdan, değişime yönelecek güçlerin baskısını uzaklaştırır. Marcus' a göre böyle bir sanat, yaşamsal pratikle arasına bir mesafe koyduğu ve ona eklemlenmeye itiraz

[8] "Sanat Kurumu" kavramı, sanatın burjuvazi ile kurumsal bir nitelik kazanmasına işaret eder ve "hem sanatsal üretimleri ve dağıtım aygıtlarını hem de sanat üzerine egemen tasavvurları içine alır." P. Bürger, 1974., S.29

ettiği için bir noktaya kadar olumlu görünür. Fakat aynı zamanda ideal olanı kurmacanın içine hapsettiği için de çelişkili bir görünüm sunmaktadır.[9] Avangardların sanatla yaşamı birleştirme arzusu bu çelişkiyi aşma arzusudur. Sanatla yaşam arasındaki uzaklığın giderilmesini hedefleyen tarihsel avangardlar, Walter Benjamin'in belirlemesine göre *aura*'nın kaybolduğu bir çağın ürünüdürler. Benjamin, "Teknik Yeni Üretim Çağında Sanat Eseri" başlıklı denemesinde 20. Yüzyılın ilk çeyreğindeki sanatı, *aura*'nın kaybolması dolayımında açıklar. Benjamin, yapıt ve alımlayan arasında *auratik* olarak nitelediği bir ilişki biçiminden yola çıkar. *Aura,* dinsel külte ait bir terimdir fakat Benjamin' in sözünü ettiği aura dinsel sanatın değil, Rönesansta oluşmaya başlayan sanat anlayışının karakteristik özelliklerinden biridir. *Auratik* alımlama, bir defalık, yinelenemezlik ve sahicilik gibi kategorilere bağlıdır. "Hakikilik teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır."[10] Teknik yeniden üretimle sanatın yitirdiği alımlamanın şimdi ve burada'lık niteliğidir.

Auratik etki ile bireysel alımlama birbirine bağlı şeylerdir. Sözgelimi, Ortaçağın dinsel sanatında geçerli olan alımlama, bireysel değil kolektif bir alımlamadır. Sanat, burjuvazinin oluşmasıyla dinin etkisinden kurtulur, fakat Benjamin' e göre "sanat için sanat hareketi ve estetizmde" gerçekleştirilen bir tür yenidinselleşmedir. Kuşkusuz, burada sanat bir kilise ritüeline eklemlenmez fakat kendinden bir ritüel oluşturur; yani sanat dinin yerine geçmiştir. İşte böylesi bir sanat, özerk sanattır ve alımlamanın bireyselleştiği bu sanat anlayışında *aura*dan söz edilebilir.

Tarihsel avangardlar döneminde, özellikle sinemanın etkisi ve gelişmiş teknik araçlar sayesinde sanat eseri biriciklik niteliğini yitirmiştir. "Tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında sanatın özerklik görünümü de sonrasız ortadan kalkmış oldu."[11] Hakikiliğin, biricikliğin kaybolması kült değerinin de kaybolmasına yol açacaktır. Avangard sanatçılar, özellikle dada-

[9] Herbert Marcus, "Über den affirmativen Charakter der Kultur", Kultur und Geselschaft 1, Suhrkamp Verlag, 1965., s.56

[10] Walter Benjamin, Pasajlar, çev.Ahmet Cemal, YKY,2001., s.54

[11] W.Benjamin, 2001., s. 61

cılar, sinemanın keşfinden daha önce resmin araçlarıyla filmsel etkileri üretmeyi denemişlerdi.

> Dadacıların şiirleri birer 'sözcük salatası' olup , müstehcen deyimler ve dile ilişkin her türlü döküntüyü içer(ir) erek, üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tablolar" sergileyerek aurayı "acımasız bir biçimde yıkarlar.[12]

Benjamin' e göre "sanat yapıtının teknik yoldan yeniden- üretilebilirliği, dünya tarihinde ilk kez, yapıtı kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır."[13] *Aura'*nın kaybolması, sanat üretimlerinin bir yeniliği olarak kavranır. Öncü rolün dadacılara ait olduğu bu yenilikler, salt teknolojik gelişmelere bağlı değildir, Bürger'in belirttiği gibi "belirli bir yazarlar kuşağının bilinçli bir çabasıdır."[14]

Dadacıların dili kullanmalarında, resimlerinde sergiledikleri tavır, kullandıkları malzemeyi aşağılayarak bunların "tefekkür" konusu olarak değerlendirilmelerini engellemeye yöneliktir. "Burjuvazinin yozlaşma sürecinde toplum dışı bir akıma dönüşmüş olan derin düşünme eyleminin karşısına, toplumsal tutumun bir değişkesi niteliğiyle düşüncelerin dağıtılması eylemi çıkar."[15] Böylece aura sonsuza kadar kaybolmuş olacaktır. "Daha önce insanı çağıran bir görünüm ya da ikna edici bir ton niteliğinde olan sanat yapıtı, dadacılarla bir mermiye dönüşür."[16]

Benjamin'in eşsizliğin işareti olarak tanımladığı *aura'*nın kayboluşu, bir anlamda sanatın özerkliğinin iptalinden ve sanatsal üretimler ile alımlayan arasındaki yeni ilişki biçiminden kaynaklanmaktadır. Sanatsal üretimlerin, salt öznel oluşum olarak kavranabilen sanat için sanat anlayışının özerklik iddiası, sanatın toplumdan bağımsızlığını hedefliyordu. Sanatın toplumsal ilişkilerden uzaklaşmasına tepki duyan avangardların gerçekleştirmeyi hedeflediği, "sanat yapıtını yıkmak değildi, tümüyle değiştirmekti."[17] Tarihsel avangardlar, özerk sanat yapıtında üretimin ve alımlamanın bireyselliğine karşı, kolektif alımlamayı getirmezler.

[12] W. Benjamin, a.g.e. S.74
[13] W. Benjamin, a.g.e. s.58
[14] P.Bürger, 1974., s.29
[15] W. Benjamin, a.g.e. s.73
[16] W. Benjamin, a.g.e. s.74
[17] P. Bürger, 1974., s.67

Bireysel üretim kategorisinin kendisine radikal olarak karşı çıkarlar.[18] Avangard hareketlerde tahrip edilen organik sanat yapıtıdır. Organik sanat yapıtı, genelin ve özel olanın birlikli bütünlüğüyle belirlenir, bu birlik olmaksızın sanat yapıtı düşünülemez. Avangard yapıtlarda organik bütünlükten söz edilemez. Bütün ve parçanın karakteristik ilişkisi yıkılmış, araçsal bir nitelik kazanmıştır. Avangard hareketler "uç" manifestolarında, yapıt kategorisiyle negatif bir ilişki geliştirirler. "Sevilen nesnelerin seri üretimine yönelen ve bunları da sanat olarak sergileyen Duchamp, yapıt kategorisinin bireysel ve yinelemezlik işaretini seri üretimle damgalayarak sınır dışı etmiştir."[19]

Rönesanstan beri sanatın temel karakteri olarak algılanan bireysel yaratıcılık, organik yapıt kışkırtıcı bir biçimde sorunsallaşmış ve "kışkırtma" eylemi yapıtın yerine geçmiştir. Sanat yapıtı fikrini olumsuzlayan Tarihsel avangardların ürettiği yapıtlar, organik bütünlükten uzaktır. Organik olmayan yapıtları açıklamak için klasik yönelimli teoriler yetersiz kalmış ve Walter Benjamin'in Ursprung des deutschen Trauerspiels ("Alman Trauerspiel'inin Kökeni") başlıklı çalışmasında reformasyon sonrası edebiyatının, estetik formu olarak nitelediği *alegori* kavramı bu yapıtları açıklamak için kullanılmıştır. Walter Benjamin Ursprungs des deutschen Trauerspiels'de çağın algılama biçiminin estetik karşılığı olarak gördüğü alegorik formu içerik-biçim ilişkisine bağlı düşüncenin aşılması olarak formüle eder. Buna uygun olarak da 17. yüzyılı biçimleyen tarihsel bilinci ve çatışmaları inceler. Dönemin özelliğini Ortaçağın katolik dünya görüşünün yerini protestanlığın alması oluşturur. Ortaçağın din görüşü insanın yeryüzündeki edimleriyle öbür dünyadaki kurtuluş umudu arasında dolaysız bir ilişkiye dayanır.[20] "İnsanın bu dünyadaki yolculuğu kesintisiz biçimde Göksel İmparatorluğa bağlanmaktadır."[21] İnsanın dünyadaki davranışları iyiyse, tanrının inayetine de kavuşacaktır. 17. yüzyılın Protestan insanı ise yeryüzündeki yaşam ve öte taraftaki kurtuluş beklentisi arasındaki süreksizliğin "bilincinde yarattığı bitim-

[18] P. Bürger, a.g.e.

[19] P. Bürger, a.g.e. s.77

[20] Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag,1963., s.65

[21] F. J. Deiters, *Drama im Augenblick seines Sturzes*, Erich Schimidt Verlag, 1999., s. 26

siz keskinliği" yaşayacaktır. Reformasyon katı bir bu taraf, öte taraf ikiliğini beslemiştir. Luther'in formüle ettiği "kurtuluş statüsü" dünyasal eylemlerden etkilenmez çünkü bunu "insan kavrayışı için inancın anlaşılmaz lütfu" olarak biçimlemiştir. "Kalvinizm, tanrısal kurtuluş planının Luther' in formülünde bir nedensizliğe bağlanmasını düzeltmeye çalışır."[22] Fakat Kalvinist öğretiye göre de "insan, dünyadaki eylemi aracılığıyla ruhunun kurtuluşunu ne kolaylaştırır ne de bu hakkını kaybeder."[23] Yine de Kalvinist öğreti, insanın iyi ve kötü davranışlarının Tanrı'nın lütfuna hangi derecede "mazhar" olacağının ölçüsü olabileceğini bildirerek, "insanın yeryüzündeki varoluşunu tanrısal göstergeye bağlar, (....) dünyevi eylemler tanrısal metnin bir okunuşu açısından ruhsal kurtuluşun niteliğini gösterebilir."[24] Dünya, tanrısal bir metin olarak anlaşılır. Geçmişin ritüel-pratik bilme biçimi yerini teorik bilmeye bırakmıştır.

"Yeni çağ ölü tanrının çağı olarak başlamadı, fakat gizlenmiş bir tanrının çağıydı ve gizlenmiş tanrı pragmatik olarak hem iyi hem ölüydü."[25] Benjamin, dünyanın bütünlüklü bir biçimde kavranmasının olanaksızlaştığı bu dönemde, bir zamanlar bir bütün oluşturan anlamların enkazını yeni bir anlam oluşturma yolunda bir araya getirme çabasının, organik bir bütünlük oluşturmayacağını söyler. Dünyanın bu şekilde kavranması acı vericidir, melankoli, bilme arzusunun olanaksızlığa açılmasından türeyecektir. Bütünselliğinden koparılmış bir zihne sahip sanatçı, yalıtılmış gerçeklik parçalarını birbirine ekleyerek anlamı biriktirir.

> Alegoride tarihin yüzü, donmuş bir eski zaman manzarası görünüşündedir. Tarih, içerdiği bütün acı ve başarısızlıkla, bu insan yüzünde ya da, daha doğrusu kafatasında- dile gelir. Ne anlatım özgürlüğü, ne klasik uyum ne de insan duygusu vardır.(....) Nesneler dünyasında yıkıntılar neyse, düşünceler dünyasında da alegoriler odur.[26]

Benjamin bir paradigma değişiminden söz etmiş, anlamsal bütünlüğün kaybolduğu dönemin estetik formu olarak da alegoriyi

[22] F. J. Deiters, a.g.e. s.30
[23] F. J. Deiters, a.g.e.
[24] W.Benjamin, 2001., s.30
[25] W. Benjamin, a.g.e. s.29
[26] Benjamin, 1963., s.195

işaret etmiştir. Alegori yorumu avangard yapıtlara uyarlanabilir görülmüştür. Bir zamanlar bir bütün oluşturan anlamların enkazını, bütünsel bağlamlarından koparılmış unsurları yeni bir anlam oluşturma yolunda birleştirme, bir araya getirme avangard üretimlerin materyalleriyle kurdukları ilişkiyi betimler niteliktedir. Avangard yapıtlarda materyal kendi bağlamından koparılır ve artık parçaların birbirine eklenmesiyle anlam oluşturulmaya çalışılır. Ayrıca üretimin ve alımlama sürecinin bir yoruma bağlı olması ile, Benjamin' in "melankolik bakışı altında tek anlamlılıktan kurtulan nesne"[27] düşüncesi arasında da bir ilişki vardır. Nesne doğal anlamını yitirdiği, bağlamlarıyla ilişkisi koptuğu için yoruma bağlanır. Bürger'e göre, avangardların organik olmayan yapıtlarındaki montaj eğilimi de alegorinin unsurlarını barındırır. Organik yapıtın üreticisi olan sanatçılar malzemelerini yaşamsal bir şeyler olarak işlerler, somut yaşam durumlarından oluşan anlama malzeme uygundur.[28] Avangardlar içinse malzeme sadece malzemedir ve içinde hiçbir şeyin oluşmadığı yaşam malzeme tarafından öldürülür, "işlevsel bağlamından koparılmış ve önemi hafifletilmiş malzemenin içinde yaşam, bağlamından koparılıp, değersizleştirilip öldürülür."[29]

Oysa klasik yapıtlarda malzeme bir anlamın taşıyıcısıdır, avangardlarda ise boş bir göstergeye dönmüştür. Klasikler malzemeyi bütünlüğü için de işlerler, avangardlar onu bütünlüğünden çıkarır, yalıtır ve parçalarlar. Bürger'e göre: "Yapıt, organik bir yapıt bütünlüğün yaşamsal bir imgesini hedefler, bu niyet sonra da aktarılan (anlatılan) gerçeklik kesitini firari bir uyumun temsiliyle sınırlamayı izler."[30] Avangard buna karşı anlam oluşturma amacıyla parçaları birbirine ekler. Ortaya çıkan yapıt organik bir bütün oluşturmayacaktır, sadece monte edilmiş parçaların bir aradalığını gösterecektir. Benjamin' e göre alegori, eksikliğin "dünyanın ontolojik değer kaybının bir formudur."[31] Alegorik form, "anti-estetiktir, dramın alegorileştirilmesi tümüyle yıkım anına ait bir estetikleştirme hamle-

[27] P. Bürger, 1974., s.93
[28] P. Bürger, a.g.e. s.97
[29] P. Bürger, a.g.e. s.97
[30] P. Bürger, 1974., s.98
[31] W. Benjamin, 1963., s.214

sidir."[32] Esas olan estetik düşüncenin yıkımıdır. Franz-Josef Deiters, alegorileştirme edimini "saf negatif bir işlem" olarak yorumlar. "Bir ayrımın formudur ve dramın alegorileşmesi, diyalogun, monologun, nedensel olay örgüsünün ölümcülleşmesidir"[33]

Benjamin' in alegori yorumu, klasik sanatın belirleyicisi olan simgenin karşısında durur. Goethe, alegoriyi "özelde geneli aramak", simgeyi ise "özelde genele bakmak"olarak açıklar. Schiller sanatın "gerçekliğin bir simgesi" olması gerektiğini söyler.[34] Klasik sanat gerçekliğin simgesel anlatımını yapılandırırken, merkeze aldığı karakterler de simgesel bir değer taşırlar. Batı geleneğinde alegori ve simge ayrımı ancak 18. yüzyılda gerçekleşmiştir, "ayrım, Romantizm akımıyla, her durumda Goethe'nin ünlü aforizmalarıyla başlar."[35] Alegori görüngüyü bir kavrama ve kavramı bir imgeye dönüştürür; ama bu öyle bir dönüştürmedir ki, imgedeki kavram her zaman imgeyle sınırlı ve yüklü düşünülmeli ve onun aracılığıyla verilmeli, onun aracılığıyla dile gelmelidir.

> Simgecilik görüngüyü bir fikre, bir fikri imgeye dönüştürür; ama bu öyle bir dönüştürmedir ki, imgedeki fikir her zaman sonsuzcasına etkili ve erişilmez kalır ve bütün dillerde söylense bile gene de dile getirilemezliğini korur. Şiirin tikeli tümelde araması veya tikelde tümeli görmesi çok farklıdır. İlkinde tikelin yalnızca örnek olarak, tümelin simgesi olarak işlev gördüğü söz konusudur; ikinci durumda şiirin gerçek doğası ortaya çıkar: durum tümel düşünülmeksizin ve ona anıştırma yapılmaksızın dile getirilir. bu canlı tikeli kavrayan kişi aynı zamanda bilincinde olmaksızın veya daha sonra bilincine varmak koşuluyla tümeli kavramış olur. simgecilik, tikel öğenin daha genel öğeyi düş veya gölge şeklinde sırrına erişilmez olanın canlı ve anlık bir açığa vuruluşu şeklinde ettiği simgeciliktir.[36]

Benjamin'e göre ise, simge, "zaman içinde bir anlık, lirik, tek duraktır"; bu zamansal sınırlamaysa, belki de gerçek dünyada gerçek uzlaşmanın tarihsel olarak süremeyeceğini, lirik, rastlantısal

---

[32] F. J. Deiters, 1999., s. 75

[33] F. J. Deiters, a.g.e.

[34] F. J. Deiters, a.g.e. s.52

[35] Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay, Can Yay., 1998., s.86

[36] U. Eco, 1998., S. 86-87

bir şimdiki zamandan başka bir şey olamayacağını dile getirir. Alegori ise, tersine, zaman içinde kendi yaşamımızın ayrıcalıklı bir tarzı, anlamın an be an beceriksiz yorumlanması, ayrışık, birbiriyle bağlantısız anlara zorla bir süreklilik verme girişimidir."[37] Nesnelerin uğradığı bu anlam kaybı, inançsız eylemlerin art arda sıralandığı bir yaşama bağlıdır ve nesneler, alegoricinin ona yüklediği anlamla yetinmek zorundadır. Dolayısıyla alegori, nesnelerin tinsel bir birlikten uzaklaştığı, insani varoluştan koptuğu bir dünyanın ifade etme tarzıdır. Bu tarz, klasik uyumdan uzak bir tarz olarak görünür ve "dünyanın çektiği acının öyküsü olarak"[38] kaydedilir.

Barok alegoriyi belirleyen algılama biçimi ile modern zamanları belirleyen algılama biçimi arasında ortaklık vardır, tek fark, modern zamanda içselleşmiş olmasıdır: "Barok alegori ceseti yalnızca dışardan görürdü. Baudelaire onun içinden görür."[39] Sanatın içerdiği özne nesne bütünlüğünün bozulmasını anlatabilmek için Benjamin'den ödünç alınan alegori kavramıyla, insan deneyimini kuşatan anlamsızlık, sanatı kuşatan parçalanmışlık betimlenmeye çalışılmıştır.

Christopher Ines, avangard tiyatroyu belirleyen temel özelliğin, modern değil ilkelcilik olduğunu söyler, ilkelciliğin ise iki bütünleyeni vardır: "düşsel durumların ya da ruhun içgüdüsel ve bilinçaltı düzeylerinin ortaya çıkarılması; ve tiyatroyu ritüelle deneylere girişmeye ve gösterinin ritüelistik altyapısını araştırmaya yönelten, mit ve büyü üzerine yarı dinsel bir odaklanma."[40] İlkelcilik, ritüelistik tekniklerden, doğu geleneklerinden yararlanma; düş durumlarının ve gerçeküstü imgelerin sunulması ve seyircinin bilinçdışına yönelme biçiminde ortaya çıkarak avangardın sınırlarını belirsizleştirir. Avangard, felsefi düzlemde nihilist yanı da olan anarşizme denk düşmektedir. Bakunin'in "bireysel varoluşun akışkan anlamı (oluşum) için, davranışı belirleyen tüm kurallar terk edilmelidir"[41] biçiminde dile getirdiği anarşist ideal, avangard düşüncenin de ideali

---

[37] Frederic Jameson, *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 1994., s.77

[38] F. Jameson, a.g.e.

[39] F. Jameson, a.g.e. s.77

[40] Christopher Ines, "Avangard Tiyatro", Çev. Beliz Güçbilmez, Semih Çelenk (basılmamış çeviri) s.18

[41] C. Ines, s.24

olarak kabul edilmiştir. Anarşizm, temelde politik hiyerarşiye karşı mücadeleyken, düzenin kültürel hegemonyasına karşı bir saldırıya dönüşmüş, güçlü bir politik tonun ve fiziksel istemlerin yerini psikolojik hatta ruhsal tasarımlar almıştır. Bunu avangard hareketlerle birleştiren Ines, sanatsal yaratıya süreç olarak yaklaşan hareketlerin, oluş'a karşı oluşum düşüncesini öne çıkardıklarını belirtmiştir. Ines, avangard tiyatronun bir diğer özelliğini popülizm olarak belirler. Popülizm, modernizmin yüksek sanatına karşılık avangard hareketlerin geliştirdiği bir tepkinin ifadesidir. Ines, Popülist ilkeyi, Mikhail Bahktin'in teorik çalışmalarıyla ilişkilendirerek açıklarken, ideal sanatı, geçiş törenlerinin çok sesli yapısında bulan Bakhtin' in *karnavalesk*[42] nitelemesinin avangard tiyatroya uyarlanabileceğini belirtir. Geçiş törenlerinde toplumsal düzen tersine çevrilir, tabular parçalanır; grotesk, karmaşa ve bedensel hazla bütünleşen törenlerin yapı taşı eğlencedir. Bu noktadan hareketle, karnavalesk sanatı tanımlayan Bahktin için, sanatsal biçimler, toplumun değer yargılarını parçalayıp, imgesel ve cinsel enerjiyi açığa çıkarıyorsa karnavalesktir. Grotesk ve kaos ,"tam anlamıyla farklı bir dünyanın, farklı bir düzenin, farklı bir yaşam biçiminin gizil gücü"[43]nü gösterdiği için değerlidir. Ines' e göre, avangard tiyatronun, seyircisini şaşırtmak, kolektif bir üretimin parçası kılmak, bozulmuş, çarpıtılmış biçimlerle toplumsal değerleri alt üst etme amaçları, Bahktin'in karnavalesk sanat idealiyle bağdaşır görünmektedir.[44] Ines, tarihsel avangard hareketlerle, neo-avangardlar arasındaki ortaklıkları incelediği bölümde, Artaud'nun "kutsal tiyatro" iddiası, mitsel gerçekliğin simgesel kaydı, simgeci olmayan tiyatrolarda da simge kullanımının yaygınlığı biçiminde çoğalttığı ortak özelliklerle hareketler arasındaki geçişkenliğe dikkat çeker. Bilinçaltını keşfetmeye yönelik deneyler, sanat yoluyla reddedilen gerçekliğin dışında bir hakikate ulaşma çabası, köklere dönüş, dilin saydam bir iletişim aracı olduğuna ilişkin inancın yitmesi, bireylerin kuklalara dönüşmesi, sürece yapılan vurgu, "oluşa karşı oluşum", Ines'in çalışmasından çıkan ortaklıklardır.

---

[42] Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 2001., s.289
[43] C. Ines, s. 26
[44] C. Ines, a.g.e.

Teorik düzlemde bir kriz düşüncesine temellendiği belirtilmiş olan Avangard tiyatro hareketlerini anlamlandırmak için, teorik kuşkularla fiziksel rastlantıları bir araya getirmek gerekecektir.

DÜŞÜNCENİN ZAMANI

Tiyatroda tarihsel avangard hareketleri, sanatın her alanında yeni biçimsel denemelerin karşılığı olarak kullanılan avangarddan ayıran nedir? Bu hareketlerin geçmiş zamanda olup bitmiş, tamamlanmış bir sürecin ifadesi olması mı? Her şeyden önce avangard teriminin askeri alandan politika alanına, oradan da sanat alanına aktarıldığı[45] bir dönemin ürünü olan tarihsel avangardlar, gerçekten terimin içerdiği şiddeti içkinleştirmiş bir hareketler grubu olarak, artık kullanılmaktan yorgun düşmüş bir yenilikten fazlasına işaret etmişlerdir. Bakunin'in anarşist dergisinin adıyken sanatta bir kopuş olarak nitelenen hareketlere sıfat yapılırken, çağrıldığı politik zeminin yıkıcılığından bir şeyler taşıdığına dair inanç yaratmıştır. Dolayısıyla, ilk kez belirenin ve ilk kez dile getirilenin etkileme gücünü hiçbir yineleme sağlayamayacaktır. Neo-avangard bu anlamda hep terimin ilk belirdiği tarihsel noktayı referans alacaktır. Neo-avangard, avangardın yeni bir yorumu, zamanın çehresine uygun bir beliriş ve ortaya çıkış; ama eskinin gölgesini taşıyacak olan bir yeni olarak kalacaktır.

Tarihsel avangardları diğer avangardlardan ayıran nedir, sorusuna dönülecek olursa, tarihsel avangardlar, belirli bir tarihsel dilime ait olan hareketleri sonrakilerden ayırmak içindir ve bu dilim 1900 ile 1935 yılları arasındaki bir süreci içine alır ve en belirleyici işareti, Avrupa'yı kuşatan değişimlerin yol açtığı kriz olgusudur, fakat bu kriz henüz makro ölçekte bir çıkışsızlığın genel ifadesi haline gelmemiştir. Bunu anlamı şudur: Sanatçıların modernite'ye karşı giriştikleri saldırı gerçekten öncü bir nitelik taşır. Düşünsel düzlemde modernitenin olumsuzluklarını dile getirenler mevcuttur fakat ortam, 2. Dünya savaşı sonrasında olduğu kadar sislenmemiş, modernizm projesinin iflasına yönelik genel bir

[45] C. Ines, s. a.g.e.

kamuoyu oluşmamıştır. Avangard teriminin içkin olduğu şiddet, bu noktaya ait bir şiddettir. Geleneksel tiyatro formlarıyla mücadele ederken aslında hedefleri toplum, burjuva toplumu olan bu hareket, "saldırıda bulunduğu kurumların değişimine neden olamadıysa da, toplumsal söylemin gizemini ortadan kaldırmayı ve bu yolla da onu zayıflatmayı başarmıştır."[46]

> Modernizm daima, daha geleneksel özerk sanat eseri nosyonuyla, biçim ve anlamın (bu anlam ne denli yabancılaşmış ya da muğlak, yerinden edilmiş ya da kararlaştırılamaz olursa olsun) inşasıyla ve estetiğin uzmanlaşmış statüsüyle sınırlı kalmıştır.[47]

Şiddetle karşı çıktıkları estetik kodlar ve sanatın hayattan uzaklaşmasına duydukları tepki, tarihsel avangardları hayatla sanat arasındaki boşluğu doldurmaya yöneltecek, bu durum da tarihsel avangardlarla modern sonrası sanatın konumlanışı arasında bir bağlantı kurmaya olanak verecektir. Tarihsel avangardlar, tiyatro tarihinde klasik dramatizasyondan uzaklaşma anlamında ilk büyük kırılmayı oluştururlar. Hayatla sanat arasındaki boşluğun doldurulması, seyir yeriyle sahne arasındaki boşluğun doldurulmasına da karşılık gelecektir; bu da yeni bir estetik alımlama, hatta sahneye ait göstergelerin tamamında bir değişim demektir. Modern sonrasının tarihsel kökeni olarak kavramlaştırılabilecek tarihsel avangard hareketler, batılı formülasyonların çözüm olarak sunduğu aklın ve onun argümanlarına ait kuşkuların beslediği bir krize temellenmiştir. "Logosentrizm" çözülmeye başlamış, özneye yüklenen merkezi anlam değer kaybına uğramış; rasyonel temellerden kopma arzusu, insanın bilinç dışına ve kökenlerine yönelmeye yol açmış ve evrensel bir ruh içerdiği düşünülen arkaik insanla özdeşlik kurulmasına olanak tanımıştır. Modernitenin "ilerleme ethosu"na duyulan kuşku ve teknolojik gelişmelere yönelen paradoksal karamsarlık, tarihsel avangardların genelde paylaştığı bir ortaklık olarak kabul edilebilir. Erken bir tarihte, ilerleme mitine kuşkuyla yaklaşan Nietzsche, klasik modernlik kuramlarına yöneltilmiş entelektüel eleştirinin önemli bir düşünürü olarak, uzun bir dönemi etkilemiştir. Marx'ı - modernizm projesinin önemli bir temsilcisi olan Marx'ı- Nietzsche

[46] P. Bürger, 1974., s.23
[47] a.g.e.

ile aynı kefeye yerleştirmek olanaksız görünse de, Marx'ın kapitalizmin çelişkileri üzerine yaptığı değerlendirmelerin üzerinden geçerek, bir modernizm eleştirisinden söz etmek mümkün değildir. Antikapitalist bir nitelik taşıyan avangard hareketlerde, kapitalizmin en büyük eleştirmeni Marx'ın teorisinin görkemli zamanlarında ortaya çıkmışlardı. Marx'ın özellikle meta fetişizmi bağlamında geliştirdiği, şeyleşen insan bilinci ve ilişkilerinin yarattığı yabancılaşmaya yaptığı vurgu, her şeyden önce ürününe yabancılaşan insan emeğinden hareketle oluşturulur. Kapitalizm, doğayı ve insanı artan bir biçimde araçsallaştırıp, emek sürecini hazdan koparmış ve soyut bir yasanın egemenliği altına sokmuştur. Kapitalizmin eleştirmeni Marx'a göre: "Kapitalizm bir baskı aracıdır, çünkü değişim değerinin deli gömleği, kullanım değerinin serbest üretimini engeller; (...) kapitalizm, ölçüsüz, oransız, aşırı ve tek taraflıdır."[48]

Bir taraftan mesai saatini asgariye indirmeye çalışırken diğer taraftan da zenginliğin tek ölçütü ve kaynağı olarak tanımlanan sermayenin, bizzat kendisinin canlı bir çelişki olduğunu söyleyen Marx, kapitalizmin ürettiği zenginliklerin gerçek anlamının yokluğa ve yabancılaşmaya açıldığını belirtir. Marx için kapitalizm aşılması gereken bir sistemdir.

Sanayi toplumu, o zamana kadar düşlenenleri gerçekleştirmekten uzak görünür, Arthur Schopenhauer bu çıkar ve bireysellik dünyasının, "estetik olarak ayyaşlarla dolu bir meyhane, entelektüel olarak bir tımarhane, ahlaksal olarak da bir haydut yatağı" olduğunu söylerken, daha 1818 yılında bilim ve teknik dünyasını bencillik dünyası olarak nitelemişti. Ben'in ve bilinç yanılsamasının yıkılması gerektiğini söyleyen Schopenhauer, modern toplumla arasına entelektüel bir mesafe koyar, fakat Nietzsche, modernlerin "yoldaki çakıltaşlarına takılan, fena halde kötürüm, yarı cüce, yarı köstebek bir hantallık ruhuna"[49] sahip olduğunu söyleyerek modernlik eleştirisini derinleştirir. Nietzsche'nin "kapitalist egemenliğin toplumsal eleştirisinin" yanında "burjuva uygarlığına getirdiği

[48] T. Eagleton, 1998., s.221

[49] Simone Goyard-Fabre, "Nietzsche: Modern Devletin Eleştirisi", Nietzsche: Kayıp Bir Kıta, Cogito Sayı:5, 2001., s. 155

antropolojik eleştiri" leriyle düşünce, "karşı-toplumsalcı ve karşı-modern bir niteliğe" bürünmüştür.[50]

Marx'a göre üretici güçler "bir toplumsal ilişkiler kümesi tarafından" baskılanmışsa, Nietzsche'ye göre de "üretici yaşam-iç güdüleri, bizim ahlaki tabiiyet olarak, geleneksel toplumun midesiz, soyut 'sürü' ahlakı olarak bildiğimiz şey içerisinde zayıf düşürülür ve çürütülür."[51] Nietzsche ile birlikte "salt bir dilbilgisi hilesine" dönüşen özne sadece "yapıp etmeyi taşıyacak elverişli bir kurgudur."[52]

Aydınlanma düşüncesindeki akıl, sağduyu ve irade üçlüsünün denetim altına aldığı tutkular, önce Nietzsche' nin, insanın içinde bulunduğunu söylediği doğanın kişisel olmayan gücü - Dyonizos- ile açığa çıkan arzu ve cinsellikle, daha sonra da Freud'un "içselliğin engellerini yıkan arzu"nun barınağı olan bilinçdışıyla yeniden dolaşıma girecektir. Nietzsche düzenin yarattığı normlara karşı çıkarak, ahlakın yarattığı sürülere isyan ederek, bireyin tarih içinde bir başka olma biçimine işaret eder. Modernist ideolojiyle pek çok cepheden savaşan düşünür, sonraki yıllarda da Heidegger, Bataille gibi batı felsefecilerini etkileyecektir.

Ben'in tarihsel yıkımının edimcilerinden olan Freud'un modernlik eleştirisi, bireysel olanla toplumsal olanın kopma noktasından hareket eder. Bir tarafta hazlar, diğer tarafta ise yasalar vardır. Bu iki taraf, Freud'a göre uzlaşmaz bir karşıtlık içinde bulunur. Kültür ve bedenin "sadece çatışmak için bir araya geldiği bir sistemde, herkes, üzerinde simgesel düzene geçişin yara izlerini taşır." Kapitalist toplumun "ekonomik ve kültürel inançlar ya da toplumsal örgütlenme biçimleri arasındaki kopmanın yaşandığı bir uzam olarak kapitalist toplumun, ruhsal yaşam ve doğa bağlamında"[53] eleştirisini yapan Freud'un, arzular ve yasalar arasındaki uzlaşmaz karşıtlığı, kapitalizme uyarlanabilir. Freud'la birlikte çeşitli katmanlardan oluştuğu gösterilen bilinç, eski, merkezi önemini yitirecektir. Bilinç tıpkı Nietzsche de olduğu gibi odakta de-

[50] Alain Touraine, Modernliğin Eleştirisi, çev. Hülya Tufan, Y:K:Y:, 1994., .s.132
[51] T. Eaglaton, 1998., s. 245
[52] T. Eagleton, a.g.e. s. 249
[53] A. Tourain, 1992., s.139

ğildir, onun yerine "Bu'dan, yaşamdan, cinsellikten yola çıkan bir çözümlemeyi koyarak, toplumsallaşma ve ahlaksallaştırmaya ilişkin egemen izleklerle mücadele eder."[54]

Freud'un burjuva toplumuna yönelttiği eleştiri, tıpkı Nietzsche'nin düşünceleri gibi, 20. yüzyıldaki sanat hareketlerinin temelini belirleyecektir. Freud'un "duyuların düzeninin bozulması ve otomatik yazı gibi teknikler aracılığıyla, bilinç dışının özgür kılınmasıyla özdeşleştirilecek olan,"toplumsal denetime direniş gösteren" şeyleri araştırması, sürreal düşünceyi besleyecektir. "Nietzsche, modernizmden çıkmak için sanatı ve Her Şey'e, (Tüm'e) **Yolculuğa Davet**'in diliyle "orada her şeyin düzen ve güzellik/lüks, sakinlik ve haz" olduğu yitik dünyaya duyduğu özlemi önerirken, Freud'un düşüncesi, bir yandan Ben'in yapı bozumunu en uç noktasına götürür.[55] Birey artık bir yurttaş, bir toplumsal varlık olarak görülmez, "içinde kişisel olmayan güçler ve diller bulunan" bir arzu varlığına dönüşür. Bireyin bağlanabileceği akıl, tanrı ya da tarih kalmamıştır; Tanrı ölmüş, akıl araçsallaşmış, tarih ise mutlak devletlerin egemenliği altına girmiştir.

Bu noktada düşünürler için, baskılanmış bireyi özgürleştirecek alan olarak sanat işaret edilir ve, teknolojik çağın düşünürleri, uzak bir geçmişin mitoslarını yardıma çağırırlar. Eagleton, "mit, modernizm ve tekelci sermaye arasındaki karmaşık ilişkileri" açıklarken, liberal kapitalizm döneminde baskılanan mitin Nietzsche ile "on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında kapitalizmin tedricen daha üst kurumsallaşma biçimlerine doğru başkalaşması noktasında Avrupa kültürüne dramatik olarak yeniden girmeye"[56] başladığını söyler. Birey algısında gerçekleşen değişimi, tekelci kapitalizme geçişle ilişkilendiren Eagleton, klasik liberal ekonominin gereksindiği kendi kararlarını kendi veren, güçlü öznesinin, yeni ekonomik koşullarda var olamayacağını belirtir. "Modern özne, mitolojik olana çok benzer biçimde, kendi eylemlerine keskin olarak kişiselleşmiş şeylerin kaynaklık etmesinden daha çok, giderek

[54] A. Touraine, a.g.e. s.143
[55] A. Touraine, a.g.e. s.145
[56] T. Eaglaton, 1998., s. 329

onun adına daha fazla düşünüp daha fazla eyleyen, onu derinden kontrol eden yapının itaatkâr bir fonksiyonu olmuştur."[57]

Nesnel dünyayı kendi etkinliğinin bir sonucu olarak görmede zorlanan özne, karşısında duran sistemin kendi kendini belirleyen özerk bir yapısı olduğunu düşünecektir. Eğer mit öncesiz-sonrasız bir yeniden ortaya çıkma sorunu ise, o zaman tekelci kapitalizm alanında çoğu olayların yeniden ortaya çıkışları metaların öncesiz-sonrasız dönüşüdür. Aslında kapitalizmin de bir tarihi vardır ama bu gelişimin dinamiği, Marx'ın ironik bir şekilde belirttiği gibi, kendi öncesiz-sonrasız yapısının sürekli yeniden yaratılmasından ibarettir. Her bir meta değişimi eylemi bir kez farklılaşır ve sonra monoton olarak aynı eski hikaye yinelenir. Malın özeti küçük değişiklerle aynı dönüşlerin tekrarlandığı, çok eski ile çok yeninin aynı oksimoronca farksızlık kimliğine yakalandığı bir modaya tapınma işlemidir. Yeni teknolojik olanakların yarattığı bir anlamla renklendirilmiş (Futurizm, Konstrüktivizm, Gerçeküstücülük) modernizmin paradoksu kendisini tüm dinamik süreçlerin kalıcı olarak durdurulduğu, durağan, çevrimsel bir dünyanın içinde sabitlenmiş bulur. Buna rastlantı ve zorunluluğun aynı ölçüde paradoksal ilişkileri eşlik eder.[58]

Eagleton için, mit şeyleştirilmiş bir toplumsal koşulu anlamak için uygun bir araçtır. Tarihsel açıklama yerini mite bırakmıştır. Claude Levi Strauss'un antropolojik çalışmalarında, topluluğun simgesel inşasında özneye değil yapıya vurgu yaptığı hatırlanacak olursa, mitin yeniden üretimi, Terry Eagleton'un belirttiği gibi, şekilsiz bir karmaşaya biçim verme arzusuna işaret edeceği gibi, öznenin işlevsizleştiği bir yapıyı mümkün kılmanın da farklı yoldan ifadesi olarak anlaşılabilir.

Yirminci yüzyılın düşünsel alanda kaydettiği değişimleri, Daniel Bell, "mesafenin karanlığa gömülmesi", "düzene karşı öfke"[59] belirleyicileriyle niteler. Anlatısal kültürün yerini görsel duyarlığın almasından dolayı, yaşanan temelden bir değişimdir. Avangard tiyatronun düşünsel zamanında ilerleme mitini kuşatan

[57] T. Eagleton, a.g.e. s.329

[58] T. Eagleton, 1998., s.329

[59] Scott Lasch, "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi", *Modernite Versus Postmodernite*, (Der. Mehmet Küçük), Vadi yay., 1994., s. 49

sisler, akılcı bir temel üzerinde örgütlenmiş bir toplum hayalini görünmez kılmaya başlamıştı. Aileye, okula, inançlara ve değerlere yöneltilen ve giderek de şiddeti artacak eleştiriler, bu kurumların baskıcı karakterini ortaya çıkarmıştır. Scott Lasch, dönemin özelliklerine ilişkin şöyle bir döküm çıkarır:

öz- göndergesellik
anti-rasyonalizm
değer çoğulculuğu
erotik olanın yeni önemi
bir estetik hale(aura) nosyonu
ilkel olanla yöndeşme
daha radikalleşmiş bir bireycilik
mukaddesin gözden yitişi
yenilenmiş bir içkinlik
temelcilik karşıtlığı
genelde teori ve özelde büyük teori karşısında kuşkuculuk[60]

Bu başlıkların bir bölümü tarihsel avangard hareketlerin oluştuğu dönem için paranteze alınabilir, bir bölümü içinse 2. Dünya savaşı sonrasındaki değişimleri beklemek gerekecektir. Fakat dikkat çekmesi gereken, bu sorunların modern sonrası dönemde tartışılan sorunlarla yakınlığıdır. Yeni bilgiler ışığında yorumlar aşırılaşırken, sözgelimi, dilin "mevcudiyet metafiziği"ne duyulan kuşkunun sadece postmodernlere ait bir kuşku olmadığından rahatlıkla söz edilebilir.

HAREKETİN MEKANI

Sanatta "avangard" olarak nitelenen hareketlerin biçimlendiği zaman, yaşamın her alanında kalıcı değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılın ilk yıllarıdır. Değişim, geleneksel algılama biçimlerine ilişkindir ve hemen her alanda "gündelik yaşamdan iş yaşamına, boş zamanı geçirme biçimlerinden bilim ve sanatta" [61] alışıldık düşünce ve davranış modelleri sarsılmış ve tümüyle yeni davranış modelleri oluşmaya başlamıştır. Teknik alanda yapılan buluşlar (lokomotif, fotoğraf, sinema, fonograf, elektrikli tren vb.)" zamanı ve mekanı o güne kadar

[60] S. Lasch, 1994., s.49-51

[61] E.F.Lichte, "Wahrnehmung-Körper-Sprache", *Theater Avantgarde*, (hrsg.Lichte), Francke Verlag, 1995., s.1

hayal bile edilemeyecek bir biçimde yaklaştırmış"[62], gelişen endüstri ve hızla yayılan kentleşme algı için yeni koşullar yaratmıştır. Özellikle büyük kentlerde yaşayanlar için, hareket hızının artması, duyusal algıların eş zamanlı sürekliğini sağlamış, perspektifin hızla değiştiği bu ortamda, duyuların uyarımına neden olan etmenlerin sayısı da kayda değer bir biçimde artmıştır. "Taşımacılıktaki devrimlerin sonucu olarak bize sunulan yalnızca hareket ve hız hakkındaki yeni bir farkındalık değil, ama aynı zamanda imgelerin birbirini izlemesidir."[63] Teknik buluşların yanında fizik teorileri alanında Galile'den beri geçerli olan mekanik dünya görüşüne bağlı, geleneksel zaman ve mekanın mutlaklığı ile gözlemciden bağımsız var olduğu düşünülen gerçeklik algısı değişmiştir. Einstein'ın İzafiyet Teorisi (1905) ile Planck'ın geliştirdiği Kuantum Teorisi (1900), olayların mekansal-zamansal gözlemlerini, gözlemci ve gözlemlenen arasındaki göreli ilişkiye bağlamıştır. "Fizik, gözle görülebilir gerçekliğin, güçler ilişkisinin istikrarsız dengesini koruyan bir yapıyı temel aldığını göstermişti."[64]

Fiziksel dünyadaki dengelerin istikrarsızlığına ait veriler, maddenin atomlara, tanelerin taneciklere bölünmesi, Öklidçi olmayan geometrilerle keşfedilen başka uzamların varlığı, gerçekliğe ait eski imgelerin parçalanmasına yol açacaktı.[65] Gerçeklik algısının parçalanması ise bilincin de parçalanması demekti. İnsanın hem deneyleri gerçekleştiren hem de üzerinde deneyler yapılabilen bir nesne olarak görülmesi, insana ilişkin eski açıklamaları tümüyle değiştirecekti. İnsan bilincinin çeşitli katmanlardan oluştuğuna ilişkin yeni bilgiler, öznenin bir daha asla ulaşamayacağı bir bütünlüğün de bozulmasına yol açacaktı.

Algıdaki değişimlerin, sanat alanında yeni biçimleri var kılması kaçınılmazdı. Rönesanstan beri resim ve müzik, görme ve işitmeye ait belirli verilerden hareket edilerek biçimlenirken, görme ve işitmedeki değişimlerin niteliği, bu alanlarda yeniyi yaratacaktı. Resim alanında ilk kırılmayı gerçekletiren Empresyonistler, görmeyi devrimci biçimde değiştirenler olarak kabul edilirler. "Gözün hafızası"nı "anın can-

[62] E. F. Lichte, a.g.e. s.3
[63] S. Lasch, 1994., s. 50
[64] O. Paz, 1994., s. 97
[65] O. Paz, a.g.e. s.93

landırılması" ile sınırlayan Empresyonistler, resmi açık ve karanlık, sıcak ve soğuk renklerin, çizgilerin bir araya gelerek kurdukları ilişkilerde üretmeyi deneyecek ve hedeflerininde bakana, bu ilişkilerin yarattığı "spesifik an"ı algılatmak olduğunu söyleyeceklerdi. Kübistler ise perspektifi yok ederek, belirli bir görüş noktasına yerleştirilen gözlemcinin konumunu sarsacak ve resimdeki empresyonist kırılmayı daha devrimci bir noktaya getirecekti. "Artık dayanıklılık mimarisinin atomlara ve görünmeyen parçacıklara dönüştüğünü gördüğümüz için, sandalye bildiğimiz sandalye olmaktan çıkmıştı."[66] Gözün hafızası gördüklerinin izlenimlerini tuvale kaydederken, nesnelerin zihindeki yeni karşılıklarını bir başka görüşü kışkırtarak kaydetme, resim alanındaki ilk önemli değişimlerdi.

Müzik alanında da çığır açıcı bir gelişme, tonal müzikten atonal müziğe geçişti. Bu alandaki ilk teorik çalışma Feruccio Busoni tarafından 1906 yılında yazılan Entwurf einer neuen Asthetik der Tonkunst ("Müziğin Yeni Bir Estetik Tasarımı") tonal müziğin sınırlarının aşılması gerektiğini savunuyordu. Schönberg, 1908-1909'da ilk atonal yapıtını besteleyerek, bu teoriyi uygulama alanına taşımıştı.

Algıdaki değişimler sadece görme ve işitmeyle sınırlı kalmamış, bedene ilişkin alanları da etkilemiştir. Makine kullanımını yaygın bir hale getiren sanayi kapitalizmi, önce çalışma bantlarını sonra Taylorizmi ortaya çıkaracak ve insan bedeni ile makinelerin devinimi arasında bir ilişki kurulmasına ilham verecektir.[67] Ayrıca Avrupa'da yeni bir beden kültürü gelişmektedir, beden de üzerinde taşıdığı geleneksel baskılardan kurtulmuş, özgürleşmişti. Beslenme, temizlenme, giyinme, barınma, cinsel ilişkilerin yeni biçimlerine ilişkin propagandalar sayesinde bedeni odağa alan bir reform gerçekleşmişti. Beden ve sağlık arasında kurulan yakın ilişki, hareketi teşvik eden bir kültür yaratmış, bunun sonucu olarak Avrupa'da jimnastik okulları yaygınlaşmıştı.[68] Belirli ritimlerin bedene nasıl aktarılacağına ilişkin deneylerin yapıldığı bu okullar, kısa bir süre içinde hareket biçimlerini değiştirmişti. "Bu hareket kalıpları

[66] O. Paz, 1994., s. 94

[67] E. F. Lichte, 1995. S.14

[68] Gabriele Brandstetter, "Tanz-Avantgarde und Bader Kultur", *Theater Avantgarde*, 1995. S.125

1. Dünya savaşı öncesinde yaygınlaşmış; Amerika'da Shimmey ve Çarliston danslarının geliştirilmesiyle yenilenmişti. Bu danslar aracılığıyla farklı tür ritimlerin eş zamanlı olarak bedene geçirilmesi hedeflenmiştir."[69] Devinen bedendeki uyum, artık sanatta ayrıcalıklı bir yere sahiptir. "Genevie Stebbins ve Ruth St. Denis tarafından geliştirilen özgür dans ile klasik balenin kalıpları kırılmıştı." [70] Yeni bir beden imgesinin oluştuğu Avrupa' da artık beden dilinden söz ediliyordu. "Geleceğin dansçıları beden ve ruhları uyumlu geliştirilmiş bir kadın olmalı, bedenin hareketi ruhun doğal dili olacak,"[71] deniliyordu. Beden dili, beden aracılığıyla ruhun yansıtılması düşünceleri tesadüfî değildi, parçalanmış bir bilincin bütünlüklü bir ifade aracı olmaktan çıkan dil anlayışının, "dil krizi"nin bir sonucuydu. Dilin kriz olarak kavramlaştırılması, bilindiği gibi Batılı aklın merkezi rolünü yitirmeye başlamasının da işaretidir. Yazılı dilin otoritesini yitirmesi, modernliğin eleştirmenlerinin başlattığı bir süreçti. Nietzsche'nin daha 1876'da koyduğu bir teşhis; dilin gücünü yitirdiğine, hasta olduğuna ve güçlü duyguları ifade edebilecek yeteneğinin olmadığına ilişkindi. Dil, artık duygu aktaran, iletişimi sağlayan ve bilgi ileten tek araç olmaktan çıkmıştı. Onun işlevleri, bedene, resme ve filme aktarılmıştı. "Dil doğa tarafından verilen, dünyanın nesnel oluşumunu yansıtan bir araç olmaktan çıkmıştı. Yalnızca belirli (sınırlı) bağlamlarda 'nitelemenin, bilginin ve iletişimin aracı' olarak işlevi kalmıştı."[72]

Kültürel düzlemde gerçekleşen radikal dönüşümün parçaları algı, beden ve dildi. Bunların tümü değişimlerden ayrı ayrı etkilenmişti. Hızlı hareket edebilen araçlardaki art dizimli devinimler, hem yeni bir algı yaratmış, hem yeni hareket oluşumuna neden olmuş hem de dilin işlevlerindeki değişime zemin hazırlamıştı. Dile yönelmiş anlam krizi, temsil krizi düşünsel olduğu kadar Asya tiyatrosuyla tanışan Avrupalı sanatçıların, deneyim yoluyla edindikleri bir bilgidir de. Avrupa Tiyatrosunda "yabancının keşfi"[73] belirleyici bir

[69] E. F. Lichte, 1995.,s. 4
[70] Gabriele Brandstetter, 1995., s.146
[71] E. F. Lichte, 1995., s.5
[72] E. F. Lichte, a.g.e.
[73] E. F. Lichte, "Inszenierung des Fremden", *Theater Avantgarde*, France Verlag, 1995., s.173

keşiftir. Avrupa'ya turneler düzenleyen Asya tiyatro, opera toplulukları, bulundukları krizden bir çıkış yolu arayan sanatçılara esinler sunmuştu. "Asya modelleriyle çalışmamış bir figür bulma"nın zor" olduğuna işaret eden Ines de doğal dışı jestlerin, stilize hareketlerin kaynağını bu etkilenime bağlar.[74] Lichte'nin belirttiği gibi, "yabancının keşfi" Avrupa sahnelerindeki tüm gösterge sistemini değiştirmiştir. Kriz içindeki, geleneksel algı, Japon tiyatrosu, Çin Operası gibi örneklerle yeni bir ifade biçimi bulmuştur.

> Gerek, Craig ya da Fuchs, Brecht ya da Schlemmer gerekse Meyerhold ya da Tairov, Copeau ya da Artaud, uzak-doğu tiyatro formlarını bir yeni, bir yeniden teatralleştirilmiş tiyatro için model olarak propagandasını yapmışlardır.[75]

Bu oyunların, teatral bütünün gösterge sistemini, oyuncunun dilinden bedenine kaydırdıkları söylenebilir. Bu değişim, duygusal etkinin jeste bağlı göstergelerle üretilmesine yol açar. Ayrıca oyun kişisinin psikolojisine bağlanmış eylemin çizgiselliğini de, bir dizi göreli duruma kaydırmıştır. Değişim sadece oyuncunun duygusal etkisinin işareti olarak bedene odaklanmayla sınırlı kalmamış, renkler ve müzik de buna eklenmiştir. Avrupa tiyatrosunda, teatral göstergenin üretildiği malzeme ön planda değildi, oysa Japon oyunları, özel malzemenin önceliğine vurgu yaparken, belirli bir anlamın tek boyutlu açıklamasından uzaklaşıyorlar ve göstergenin aracı ya da malzemesi ile onun anlamı arasındaki ilişkiyi de boşaltıyorlardı.[76] Çağdaş Avrupa kültüründe geçerli ve hakim olan organizasyon ilkeleri gösterge sisteminin uygulamaları taban tabana zıt hale gelmişti: Anlamsal boyutun baskınlığı yerine -bir yandan göstergenin duyulur-algılanabilir malzemesinin baskınlığı, diğer yandan da pragmatik boyutun baskınlığı; nesnel bir gerçeklik oluşumu yerine, öznel bir duygunun ifadesi; iç içe geçişin çizgiselliği yerine, tek tek durumların kendiliğindenliği.[77]

Adolphe Appia ve Georg Fuchs gibi tiyatro reformcuları ya da Andre Gide gibi yazarlar, izledikleri yabancı oyunlardan farklı kay-

---

[74] C. Ines, s. 39
[75] E. F. Lichte, a.g.e.
[76] E. F. Lichte, a.g.e.
[77] E. F. Lichte, 1995., s.181

naklar bulacaklardır. Appia'nın "Örneğin ateşli, coşkulu bir kadının rakibini vurmak için kovaladığı en basit sahne bile inceden inceye ve sağlam bir beğeniyle çözümlenmiş."[78] Harekette oluşan "sanatlı plastik" ilgisini çekerken, Gide ise bu temsillerdeki ritimle ilgilenir.

> Sado Yoko bize ölçülülüğü içinde ritmik şiddetle, sahnelerimizde arayıp bulamadığımız, büyük antik dramların uhrevi hissini aktardı. Çünkü onun jestlerinde, sabitlenmiş bir lirizmin ritmi vardı; gereksiz, uyumsuz, önemsiz hiçbir şey yoktu.[79]

Georg Fuchs da Japon temsillerinde ritmi yapısal bir ilke olarak kabul eder, bu ritm, gösterimin mekansal ve zamansal bütün boyutlarıyla ilişkilidir. Yabancı oyunların, tüm salonu oyuna dahil etmeleri de önemli bir değişim için esin kaynağı olacaktır. Fuchs 1905 de yayınladığı "Geleceğin Sahnesi"nde, bu değişimin önemine dikkat çeker:

> Ve ayrıca asla unutulmaması gereken bir şeyi, dramın doğasına göre asal olanın şenlikli kitleler olduğunu bize gösterdiler. (...) Oyuncu ve seyirci, sahne ve seyir mekanı başlangıçta ayrı değil bir bütündüler. Japon tiyatrosu bu birliği bugün aktörlerin seyir mekanından sahneye uzattığı köprüyle kurdular.[80]

Rampanın kaldırılması, Peter Behrens, Georg Fuchs, Max Reinhardt, Vsevolodov E. Meyerhold tarafından desteklenmiş ve tartışılmıştı. Bunun öngördüğü değişim kısmi bir değişim değildir, o zamana dek var olan iletişim koşullarının ilkesel değişimidir. 18. yüzyıldan beri ilgi, sahne üzerindeki kişilere ve onların iç iletişimine yoğunlaşırken, artık sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin ağırlık noktası kaydırılır. Sahne mekanlarının klasik formu kırılmaya başlamıştır, Reinhardt rampanın olmadığı sahneler tasarlar ve ölümüne kadar bütün tiyatro deneylerini sirk, stadyum, açık bir alan, kilise gibi alternatif mekanlarda yapar: "Berlin'deki Föhren ormanı, Murnau'daki Seidl Park, Leopoldskron Şatosu, Salzburg'daki Kollegien kilisesi, Floransa'daki Babil Bahçeleri vb."[81]

Avangard tiyatro hareketlerinin önemli bir bileşeni olan, seyirciyi yaşanan sürecin aktif bir parçası haline getirme çabası, temsilin iç

---

[78] E. F. Lichte, a.g.e. s.181

[79] E. F. Lichte, a.g.e. s.182

[80] Georg Fuchs, "Die Schaubühne der Zukunft (1904)", Theater im 20. Jahrhundert, (hrsg. Manfred Brauneck), Rowohlt Verlag, 1982., s.55

[81] E. F. Lichte, 1995., s. 186

kodlarıyla olduğu kadar mekanın yeni tasarımıyla da üretilecektir. Japon temsilleri kadar Çin Tiyatrosu da Avrupalı tiyatrocuların ilgisini çeker.

> Marttan kasıma kadar 1935'de Moskova'da konuk olan Çinli Oyuncu Mei Lanfang ve topluluğunun temsillerini Avrupa avangard tiyatrosunun kaymak tabakası ziyaret eder: Stanislavski'den Nemirovic Dancenko, Meyerhold, Tairov Kerzencev, Tretjakov ve Eisenstein'a, Craig'den, Brecht, Piscator ve Alf Sjönberg'e.[82]

Eisenstein ve Brecht, Mei Lanfang'ın temsillerinden çıkardıkları sonuçları, sanatlarında değerlendirirler. Brecht'in özellikle yadırgatma araçlarını oluştururken yararlandığı bu deneyde, Eisenstein ilgisini özellikle Çin tiyatrosunda göstergenin çok işlevliliğine ve çok değişkenliğine yöneltmiştir.

> Daha fazla çeşitlenme (sandalye ve masadan F.L.) Yingch'en'in-at kılından yapılma bir süpürge işlevleridir. Yingch'en, bir yandan, bir yarı tanrının özelliğini gösterir. Yalnızca tanrılar, yarı tanrılar, Budist rahipleri ve değişik çeşitlerdeki ruhlar bu özelliğe sahip olma hakkını kazanırlar. Öte yandan Yingch'en bir hizmetçinin elinde yalnızca bir ev gereci (nesnesi) olur. Yingch'en'in 'işlevi konusundaki Çince tanımlamada şöyle denmektedir: "genel olarak söylendiğinde, bir süpürge Çin tiyatro sahnesinde ki birçok sayıdaki nesneyi temsil edebilir." Çok çeşitliliğin ve esnekliğin bu yönü, geleneksel (ortak kabul gören, konvansiyonel) rol yapma (oyunculuk, acting) yönteminden çok daha çarpıcıdır.[83]

Çin tiyatrosunda anlamın, tiyatrosal bir birliğin katı bir düzenlemesi sonucunda oluşmaması, Eisenstein'ın anlamın montajda oluşmasını bir koşul olarak geliştirmesine yol açacaktır. Anlam, duruma göre kendi kullanım bağlamına, kendi kullanımının birliğine bağlı olarak oluşacaktır.

> Bir sözcük, bir işaret, bir nesne ve bir cümle belirli bir anlamı ifade etmekle kullanılmazlar. Avrupa mantığı (düşünce biçimi) verili bir işarete kesin bir anlam oluşturmaya girişirken, Çin işareti farklı bir amaç gütmektedir. Çin hiyeroglifi, her şeyden önce birbirine eşlik eden izlerin bütününü algılamak yoluyla Duygusal bir izlenim oluşturmaya hizmet etmektedir. Hiyeroglifin ya da sembolün amacı katı bir biçimde tanımlanmış bir fikir ver-

[82] E. F. Lichte, a.g.e. s.235-236
[83] E. F. Lichte, a.g.e. s. 237

> mek değildir. Hiyeroglifin amacı tersine, dolaylı biçimde algılanacak belirsiz (net olamayan, karışık) bir imaj vermektir. Çok çeşitliliğe sahip bir imajın rolü, her kavramın, kendi duygusal deneyimini ifade etmesine, en genel anlamda komşularıyla iletişim kurmasına izin vermektir. (...) bu yöntem (...) her şeyden önce, duygusal iletişime dayanmaktadır ve entellektüel katılıktan yoksun bir sembolle temsil edilmektedir.[84]

Anlam yapısal olarak sınırlandırılmış bir büyüklükten üretilmediği gibi, bütün unsurların üstünde ve onları önceleyen bir kavram olarak da geliştirilmemiştir. Anlam çoğu kez bütünsel bir toplama eşlik eden izlenimlerin algılanması aracılığıyla oluşan bir duygu izlenimidir, bir "yaygın resim"dir. Anlamın yaygın bir resim olarak anlaşılması, onun öznel koşulların kendi yasalarına işaret eden bir potansiyel olarak görünmesine yol açar. Anlam algılanmaya sıkıca bağlanmıştır ve algılama ile anlamın yapılanması duygu izlenimlerinin deneyimini harekete geçirici olarak nitelenebilir. Tiyatro işaretinin algılanması bir duygu izlenimi uyandırma olarak gerçekleştirilir bu aynı zamanda anlamın deneyimlenmesidir.[85] Eisenstein anlamın bu biçimini estetik anlam olarak nitelemiştir. Estetik anlam üretimi için bir model olarak Çin tiyatrosunu temel alır. Tiyatroda temel doğruların sarsıldığı, gösterge sisteminin tümüyle değiştiği yıllarda doğu tiyatrosu avangard sanatçılar için bir kaynak olmuş ve yeni estetiğin oluşumunda bir "katalizör" görevi görmüştür.

TARİHSEL AVANGARD HAREKETLERİN POETİKASI

Tarihsel avangardlarla birlikte tiyatroda gerçekleşen öncü değişimlerin paradigmatik bir değişim olduğu söylenebilir. Gerçeklik algısındaki değişimlerin ve bu değişimlerin aktarılma biçimlerinin belirli bir yönü yoktur; simgecilerde bir öte gerçeklik olarak sezdirilirken ve melankoli gerçeklikle başa çıkmanın simgesel ruh hali olurken, dadacılarda "şimdi" ve "hemen"i işaret eden bir nihilizme bürünür; kübistlerin nesneler karşısındaki analitik tavrı on-

[84] E. F. Lichte, 1995., s.237
[85] E. F. Lichte, a.g.e.

lardan etkilenen konstruktivistlerde nesneye hakim olma ve teknolojiyi insanlık yararında kullanma anlamına açılırken ve özellikle de 1917 devriminin etkisiyle sosyalist umutlarla birleşirken; fütürizmde teknoloji ve savaş çılgınlığına ve giderek faşizmle bir ittifaka dönüşür. Gerçeküstücüler için dışsal gerçekliğin iptali, özellikle sol düşüncenin savunucuları için imgesel gerçekliğin yüceltilmesi ve böylece de gerçekliğin dönüştürülmesi içindir, metafizik bir arayış barındırmaz. Dışavurumcular ise toplumsal kuralların baskıladığı ben'in parçalanmasını anlatırken, onu baskı altında tutan her şey karşısında (kent, makine, "kitleler" ve aile) umutsuz görünürler. Ortak olan, uygarlık sıkıntısıdır, modern dünyanın getirdiklerine sanatçıların itirazlarıdır.

Bu dönemin sanat hareketleri, "sanatı yaşamda içererek yadsıma" ütopyasının tarihsel edimcileridir. Andreas Huyssen 20. yüzyıl sanatında var olan üç ütopyadan söz eder. Bunlardan ilki, sanatı yaşamda içererek yadsıma, ikincisi radikal metinsellik ütopyası, üçüncüsü ise estetik aşkınlık ütopyasıdır.[86] 1960'lara gelindiğinde Marcus'nun da belirttiği gibi "estetik boyutun geriletici çözülmesine" yol açtığı için sanatı yaşamda içererek yadsıma ütopyası sona ermiştir. Adorno "sanatın kırılgan hakikatini şeyleşmiş bir dünyanın eline teslim etmek" olarak niteleyerek sanatı yadsıma hamlesini eleştirel bir biçimde karşılamıştır.[87] Huyssen'e göre, bu boyut, "bağlı olduğu avangard paradigma gerek siyasal gerek estetik alanda inandırıcılığını yitirdiği için artık geçerli değildir." Tarihsel avangardların sanatın yaşamı ve toplumu değiştirmede önemli bir rol oynadığına ilişkin inançları, özellikle "siyasetin faşist estetikleştirilmesi anımsandığında tehlikeli bir yanılsama olduğu ortaya çıkmıştır."[88]

Peter Bürger avangardların özerk sanat nosyonuna yönelik saldırılarının ve sanatla hayatı birleştirme ideallerini sanatın özgürlüğü açısından tehlikeli görür; mesafenin ortadan kalkması demek eleştiri boyutunun da ortadan kalkması demektir. Böylece tarihsel avangardların amaçları karşıtına dönüşmüş olur: Eleştirdikleri

[86] Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları*, Çev. Kemal Atakay, Metis Yay., 1999., s.131
[87] A. Huyssen, a.g.e.
[88] A. Huyssen, 1999., s.131

kültür endüstrisinin bir parçası olmak, hayatı dönüştürmek yerine hayata eklemlenmek. İkinci ütopya "radikal metinsellik ütopyası"dır ve metin ütopyasında da kendi başına sürdürülebilecek bir estetik projeye vurgu yapılır ve "aynı zamanda, estetik temsilin yeni biçimlerinin toplumsal ve siyasal dönüşüm sürecinde önemli bir rol oynayacakları kanısı üzerine kurulmuştur."[89] Brecht örneğinde olduğu gibi avangard biçimleme ilkelerinin belirli bir siyasi program çerçevesinde kullanılmasını savunan bu ütopya da, birincisiyle beraber -yaslandıkları siyasi hedefler ortadan kalktığında- ortadan kalkacaktır. "Estetik devrim ile siyasi devrim" arasında bir bağlantı kuran bu ütopyalar, tarihsel avangard hareketlerin birçoğunda görülebilir. Bunların dışında kalan "estetik aşkınlık ütopyası" ise, sanat yapıtının özel estetik statüsüne ve onun deneyim üzerindeki etkilerine dayanır ve bu boyut, sadece "estetik deneyim olarak ulaşılabilir olan zamansal deneyim"i herhangi bir siyasi gerçeği dile getirme iddiasını taşımadan içermiştir. Tarihsel avangard hareketlere bütünsel olarak bakıldığında sanat yapıtını ortadan kaldırma arzusu da, yapıtı siyasetle bağlantılandırarak alıkoyma arzusu da görülebilecektir. Fakat "şekilsiz karmaşa"nın sonucu olan hareketlerin önemli bir bölümü belirli bir sınıflama yapmayı güçleştirecek çift anlamlı işaretler sunmuştur. Avangard hareketleri açıklarken "formalist" nitelemesini kullanan Michael Kirby, hareketleri iki çizgiye yerleştirir: Bunlardan biri çatışmalı, diğeri ise kapalı çizgidir. Simgeciliği kapalı çizgiye yerleştiren Kirby, bu hareketle diğerleri arasındaki ayrıma dikkat çeker.[90]

Baudelaire, Mallarme ve Verlaine'in çalışmalarıyla gelişen simgeci sanat doğayı değil düşünceyi temel alır, "doğa artık zihin ya da hayal gücüyle keşfedilen ya da yansıtılan, kendi içinde ve kendisi için var olan bağımsız bir gerçeklik olarak yaşanmaktadır" ve doğa, "dolaysız üretilmiş anolojiler haznesidir".[91] Sözcüklerin mimetik olmadığını söyleyen ve metaforik işlevleri üzerinde ısrar eden simgeciler, sanatı romantik bir öz ifade olarak gören anlayışa

[89] A. Huyssen, a.g.e. s.134

[90] alıntılayan H. T. Lehmann, 1999., s. 94

[91] Eugane Lunn, *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alagon, Alan Yay., 1995., s.59

tepki göstermişlerdir. Simgecileri ortaya çıkaran dönemi etkisi altında bulunduran yok oluş kültü, onların yapıtlarındaki melankolinin, "kötü kader ve cehennem duygusunun", ölüm saplantısının ve "estetik geri çekilme"nin nedeni olur. Fakat simgecileri yalnızca estetik geri çekilmenin dolayımında yorumlamak doğru değildir. Onlar Avrupa kültürünün geleneksel söylemine saldırırken yaygın gerçekliğin ifadesi olan dili kullanmayı reddetmişlerdir. Gerçekliğe dilin aracılık etmesi ve gerçekliğin dil içinde kurgulanması düşüncesini savunan simgeciler, dönemin dil araştırmalarındaki gelişmeleri de sanatlarında içselleştirmişlerdi: Mallarme ve sembolistler için şiir sanatının gizi, dilin (gelenekle devredilen bir sistem olarak) sadece iletişimsel ve bu yüzden de özne içi işlevlerinden 'nesnel' olarak bağımsız oluşunda yatar.[92]

Özneden bağımsızlaşmış bir dil, nesnel dünyanın belirsiz anlamlarını ortaya koymaya çalışacaktır. Yaratıcı bir sürece odaklanan ve aşkın bir gerçeği sezdirmek üzere sözcüklerin nesnel varoluşundan söz eden simgeciler eski mitlerle şimdiki zamanın mitleri arasında bağlantılar kurarak, efsanelere ve düşsel dünyalara sığınarak "kapalı" bir sanat oluştururlar. Yeats şöyle söyler: "Düş kuran kişi bilir ki zihnin gözü, iradenin önce çağırıp sonra kovsa da biçimlendiremeyeceği ya da değiştiremeyeceği bir dünyayı hemen görür."[93] Roman Jakobson edebi gerçekçilerle simgecileri şu biçimde karşılaştırır:

> Edebi gerçekçiler 'birbirine yakın' ya da 'bitişik' sözler kullanarak,diyakronik yönlerini geliştirmek suretiyle dilin 'metonimik' ya da 'ardışık' eşdeğerlerini kullanmaya yatkındılar. Öte yandan sembolistler senkronik ya da 'dikey' dil ilişkilerini kullanarak, oldukça birleştirici metaforu (koşup giden araba) vurguladılar.[94]

Simgecilerin dili "özerk ve kendi kendine gönderme yapan, ama genişleyen ve dünya-yaratıcı" olarak algılamaları özellikle Mallarme'de çok belirgindir. Dili bu biçimde algılama Nietzsche' nin "önemli olan dildir, sadece dil-dilin yine tek bir uzam içinde

[92] E. Lunn, 1995. s.63
[93] E. Lunn,1995., s.62
[94] E. Lunn, a.g.e. s.59

kapsanan ...uçsuz bucaksız oyunu"[95] sözleriyle örtüşür. Dil bir anlamlandırma ve temsil etme yolu değildir, bizzat kendisidir.

Benzer biçimde Heidegger'de "sadece söz, şeye varlık verir" der ve "genelde sanatın özelde de şiirin düşünümsel (self-reflexive) bir karaktere sahip olduğu, söylenecek içerikten çok kendi söyleme tarzlarıyla ilgilendiği"[96] düşüncesine yakınlaşır. Mallarme'da edebiyatı "kendine yeterli bir tür sözel tören, yoğun imalılığıyla bütün söylemleri içine alan bir"kitap" olarak[97] görmüştür. Bu etkileşimlerin izini gerçeküstücülerde de görmek mümkündür. Sanatın kişi dışı bir nitelik kazanması sözcüklerin insiyatifi ele geçirmesi anlamını taşır. Sözcüklerin amaçları kendi içindedir. Maurice Blanchot, Mallarme' in "dilin iki durumu vardır, biri ham ve dolaysız durum, diğeri özsel durum", belirlemesinden yola çıkarak, "ham" dilin *-parole brute-*"şeylerin gerçekliği"yle ilgili olduğunu, betimleyerek şeyleri sunduğunu, yani temsil ettiğini söyler. *Parole brute*'ün amacı bizi şeylerle dolaysız bir ilişkiye sokmak olduğu için dil olarak dil suskun kalır; varlıklar konuşur, dil değil. *Parole brute*, araçlarla dolu bir dünyadaki bir araç olarak işlev görür; bizi dünyanın hayatına ve bu hayatı yönlendiren amaçlara bağlar."[98] *Parole essentielle*, özsel dil ise nesnelerden uzaklaştırıcıdır. Gerçeğin dili değildir, "gerçekdışının, kurmacanın dilidir ve bizi kurmacaya teslim eder."[99] Ham dil, kendisini yok ederek şeylerin temsili haline gelmeye çalışırken özsel dil kendisi dışında hiçbir şeyi sunmayacaktır. Blanchot'a göre bu, "bizi hala bir dünyaya gönderen" düşüncenin dili de değildir, şiirin dilidir."Dil tam anlam ve önemine bürünür, özsel olan şey haline gelir."[100] Simgecilerle birlikte sanat dilini kendi başına nesnel bir oluşum olarak görme, Blanchot'un açıklamaları paralelinde kavranabilir. Konuşanın insan değil dil olduğu anlayışı postmodern düşüncede de tekrarlanacaktır.

---

[95] Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yay.,1998., s.156

[96] A. Megill, a.g.e. s.257

[97] A. Megill, a.g.e.

[98] Maurice Blanchot, *Yazınsal Uzam*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1993., s.412

[99] M. Blanchot, a.g.e. s.413

[100] M. Blanchot, a.g.e. s.413

Simgecilik

Kirby' nin simgeciliği kapalı avangard olarak nitelediği söylenmişti: Simgecilik, estetik burjuva dünyasından ve onun normlarından uzaklaşan içe doğru ya da daha özel ve alışılmışın dışına yönelen bir değişimi gösterir. Simgeci tiyatroda temsil küçük tiyatrolarda gerçekleştirilir. "Bu temsil gerilimden uzak, uzak ve statik, en aza indirilmiş bedensel enerjiyi gösterir. Çoğunlukla aydınlatma yarı karanlıktır. Oyuncular genellikle bir örtünün arkasından tepki verirler. Sanat kendine dönmüş, yalıtılmış, kendine yeter hale gelmiştir. Biz bunu avangard temsilin hermetik (kapalı) modeli olarak adlandırabiliriz".[101] Maeterlinck'in "bir tiyatro oyunu her şeyden önce bir şiir olmalı" belirlemesi simgecilerin dilsel ve görsel düzlemde gündelik gerçeklikten uzaklaştıklarını gösterir. Statik dram anlayışı ise bir eylemin taklidi olarak tanımlanan geleneksel dram anlayışının tarihsel iptali olarak yorumlanabilir. Değişebilirlik potansiyelinin yerini değişmez olanın şiirselleştirilmesi almıştır, artık psikolojik bir karakterden, sahnedeki karakterlerin dilsel aracı olan diyalogdan söz etmek de olanaksızlaşacaktır. Statik resimlerden oluşan görselleştirme, görünmez olanı kavratma çabasına eşlik eder. Gündelik dilin işlevliliği, şiir dilinin etkileyici işlevsizliğiyle yer değiştirmiştir. Dil hiçbir şey yapmaz, hiçbir şeye neden olmaz ancak metaforik olarak anlatılmak isteneni sezdirmenin aracı, hatta sezginin kendisi olur. Dünyayı, ölümü bekleme koridoru olarak kavramlaştıran Maeterlick, bu koridorda gezinen yazgının kuklalarını örtük, gizemli bir temsille seyircinin karşısına çıkarır. Bekleyiş, yazgının kaçınılmazlığı, bilinçdışına ait durumların sunulması ve aklın karşısına kavranılmaz olanın çıkarılması Evin İçi, Körler ve Pelleas ve Melisande de çeşitli biçimlerde geliştirilir.

Pelleas ve Melisande[102] bir şatonun kapısının güçlükle açılmasıyla başlar. Dışarıdaki kapıcı, içerideki hizmetçiler bu ağır, yıllardır açılmamış izlenimi veren kapıyı açmaya çalışırlar. Şato aklın simgesidir ve aklın kapısı bir kez açıldıktan sonra altındaki

[101] H. T. Lehmann, 1999., s. 95

[102] M. Maeterlinck, *Pelleas ve Melisande*, (çevirmen belirtilmemiştir), Maarif Matbaası, 1944

tüm dürtüler, olağandışı durumlar açığa çıkacaktır. Kapı güç de olsa açılır, oyun yazarı aklın kapısını aralamıştır ve içindekiler oyunun konusunu oluşturacaktır. Kapı açıldıktan sonra hizmetçiler eşiği ve merdivenleri temizleyecektir.

> KAPICI: Evet, evet; su dökün, su dökün, tufanın suyunu boca edin; burayı gene temizleyemezsiniz. (Perde 1. Sahne 1).

Şatoya giden yolların kirlenmesi de metaforiktir, akla ulaştıran yollar kirlendiği gibi, bir oyuna girişin geleneksel yolları da kirlenmiş görünür. Tiyatro "gündelik deneyimin beylik nedenselliğine karşı insanı bilinmez kılan bir yasaya bağlanan yazgı dolu teslimiyetini dillendirir."[103] Maeterlinck'in statik oyunları teslimiyet deneyiminin bir aracı olarak oluşturulmuştur, bu yüzden oyun kişilerinin psikolojik derinliğe sahip karakterden uzaklaşması, kuklalara dönüşmesi olağandır. Çünkü onların devindiği dünya, klasik tiyatronun "insanlar arası" dünyası değildir, seçimleri yoktur, dünyayı değiştirme seçenekleri de. Pelleas ve Melisande'de sahneler arası içsel bağlantı kopmuştur. Oyun kopuklu bir biçimde ilerler, görünürde anlatılan bir şeyler vardır fakat kişiler, yönelimler, dil anlatılanın dışındaki bir şeye işaret edecek biçimde düzenlenmiştir. Şatoda yaşayan Kral Arkel'in torunu Goloud, ormanda insandan çok bir meleğe benzeyen Melisande'yi bulur ve şatoya getirir. Şato boğucudur, Goloud ve Pelleas'ın babası ölüm döşeğindedir ve Pelleas ile Melisande arasında bir ilişki başlar. Hiçbir durum doğrudan sergilenmez, Melisande hem ayartan hem de masum bir kız çocuğu gibidir. İyinin ve kötünün ötesindeki Melisande'nin kim olduğu, nereden geldiği belirsizdir. Goloud onu ormanda bulduğunda bir erkek tarafından ona verilmiş bir tacı suya düşürmüştür, Pelleas ile beraberken de Goloud'un yüzüğünü suya düşürür. İki kardeşin arasına Melisande yani arzuları girmiştir. Goloud, Melisande ile Pelleas'ı öpüşürken görünce hem kendini hem de onu yaralar. Hizmetçiler birbirlerine Pelleas'ın öldüğünü fısıldarlar. Melisande ise, "(...) sol memesinin altında küçücük bir yara. Bir güvercini bile öldürmiyecek kadar minnacık bir yara" [104] yüzünden ölüm döşeğindedir. Hiçbir şeyin açıklaması yok gibidir, tıpkı hizmetçilerin "üç gün

[103] H. T. Lehmann, 1999., s.96
[104] M. Maeterlinck, 1944., s.65

evvel çocuğunu doğurdu" diye doğumunu bildirdikleri ve uğursuz olarak niteledikleri küçük kız çocuğu gibi. Şatoya felaket uğramıştır, herkesi içine alan bir uğursuzluk. Goloud, "(...) Küçücük çocuklar gibi birbirlerini öpmüşlerdi..Onlar kardeşti.".(s.67) sözleriyle kavrayamadığı gerçeği dile getirir. Melisande içinse gerçek, "Söylediklerimin hepsini ben de zaten anlamıyorum ki...Ne dediğimi bilmiyorum...Ne bildiğimi de bilmiyorum...Ne istediğimi de artık söyleyemiyorum"[105] bütünüyle belirsizdir. Konuşma bilgi vermez, olayı ilerletmez, dil ile eylem birbirinden ayrılmıştır ve klasik dramda merak unsurunun bir yöntemi olan eksik bilgi ya da bilgisizlik oyunun tümüne yayılarak, oyunun tamamını anlaşmazlık üzerine temellemiştir. Melisande ölmeden önce, sırların sessiz taşıyıcıları olan hizmetçiler yattığı odanın duvarına dizilirler. Hizmetçiler oyun boyunca belirli sahnelerin serimini yaparlar. Onların varlığı, oyuna dahil edilme biçimleri olay örgüsünü parçalamanın da bir aracı olmuştur. Organik bir parçası olmadıkları oyunun gizemli nöbetçileridir. 4. Perde 3. Sahne, oyunun biçimsel yapısındaki parçalılık hakkında fikir verecektir. Bu sahnede Goloud'un ilk evliliğinden olan oğlu Küçük Yniold, şatonun taraçalarından birisinde bir kaya parçasını kaldırmaya çalışır.

> KÜÇÜK YNİOLD.- Ah! Bu taş çok ağır! Benden daha ağır..(....) Bütün evden daha ağır bu... (...) (uzaktan bir koyun sürüsünün melemesi duyulur) A ! A ! Koyunların ağladığını duyuyorum..A! Güneş kaybolmuş. Geliyorlar , küçük kuzular geliyorlar...(...) karanlıktan korkuyorlar. Birbirlerine sokuluyorlar!.. Artık yürüyemiyorlar...Ağlıyorlar! Ağlıyorlar! Hızlı da gidiyorlar.(....) A! A! Ne tarafa gideceklerini artık bilmiyorlar.. Artık ağlamıyorlar da.. Bekliyorlar.. Bazıları sağa dönmek istiyor... Hepsi de sağ tarafa dönmek istiyor.... Dönemiyorlar.. Çoban toprak atıyor onlara... A!A! Buradan geçecekler. Söz dinliyorlar! Söz dinliyorlar! Taraçanın altından kayaların altından geçecekler. Yakından göreceğim onları... (....) Şimdi hepsinin sesi kesildi.. Çoban! Çoban! Niye artık konuşmuyorlar?

[105] M. Maeterlinck, 1944., S.68

ÇOBAN (görünmeden) Gittikleri yol ağılın yolu değil de ondan...

KÜÇÜK YNİOLD - Nereye gidiyorlar? Çoban! Çoban!- nereye gidiyorlar?(....) Gittikleri yol ağılın yolu değil. Nerede uyuyacaklar bu gece, acaba?.. (....)[106]

Olay örgüsüyle herhangi bir ilişkisi olmayan sahnede, ağıla götürülmeyen bir koyun sürüsüne bakar Yniold. İnsanların bilmeden, yazgıları tarafından sürüklenişinin ifadesi olarak yorumlanacak bu sahnedeki koyun ve çoban simgeleri de yaygın dinsel simgelerdir. Konuşma dili tekrarlardan oluşur ve bu sahnenin hemen ardından gelen sahnede de Pelleas, Yniold gibi kendi kendine konuşur. Gerçek konuşmanın koşulları ortadan kalkmıştır ve metin bir atmosfer yaratmanın şiirsel bir aracı haline gelmiştir. Klasik dramdaki eylem ise yerini duruma bırakmıştır. Simgeci tiyatronun etkileri, özellikle kukla-oyun kişileri, şiirsel dil, statik imgelerden oluşan sahne resimleri daha sonraki dönemlerde de izlenebilecektir. Simmel modern insanın kendine özgü bir yabancılaştırıcı varoluştan mustarip olduğunu söyler, bu varoluşa damgasını vuran şey:

> Kişisel gelişme ve kendiliğindenlik ihtiyacı ile bireyin karşısına insan yarattığı bir şey olarak değil de özerk, gayri şahsi ve uçsuz bucaksızlığıyla son derece ezici bir şey olarak çıkan 'nesnel' bir kültürün varlığı arasındaki çelişkidir.[107]

Bu çelişkiyi simgeciler yaratım süreciyle, düşsel sahnelerle ve metafizik bir gerçekle aşmaya çalışmışlardır. Maeterlinck'in statik dram talebini Hans-Peter Bayerdörfer, ilk karşı-aristocu dramaturji olarak niteleyecektir.[108] Szondi ise Mallarme, Maeterlinck, Yeats ya da Hofmannstahl'ın lirik dramlarını tragedyanın tarihsel olanaksızlığının formu olarak görür.[109] "Dil ve hareketin birbirini parçaladıkları" ve sahne olaylarının ve kelimelerin çözüldüğü simgeci oyunlarda geleneksel dram kişisi ortadan kalkmıştır. Dilsizleşmiş oyunla sesler arasındaki bölünme ise yanılsa-

[106] M. Maeterlinck, 1944., s. 53-54

[107] A. Megill, 1998., s.179

[108] H. T. Lehmann, 1999., S.98

[109] Bu niteleme 18. Yüzyılın lirik dramlarının bir tür kısa tragedya olarak tanımlanmasına ilişkindir. Bu mono- ya da duo- dramlar da gelişen hiçbir olayı göstermezler.Lehmann, 1999., s.61

mayı ortadan kaldırırken, oyunun ve kelimelerin ortaya çıkardığı gizemli aura yeni bir yanılsamaya yol açmıştır. Fakat bu iki yanılsama arasında bir karşıtlık vardır. Simgeci oyun metinleri geleneksel dramatik yapıyı; eylemi durağanlıkta dondurarak, ben'in kendini gerçekleştirme yollarının imkansız olduğunu gösterip, seçimi olan karakteri, bir teslimiyet ritüelinin kuklalaşmış parçası kılarak, diyalogu insanlar arası dünyanın iletişim aracı olmaktan çıkarıp işlevsizleştirerek bozuma uğratır. Dramatik metindeki bu değişimler belirli anlamda geri alınmayacak değişimlerdir, kullanım amaçları farklı olsa da hareketlerin diğerlerinde de uygulanacaktır.

Tarihsel avangard hareketlerin Kübizm, Fütürizm, Dada gibi çatışmalı modellerinin tiyatro estetiği üzerindeki etkileri, dramatik metinler üzerindeki etkilerinden daha önemlidir. Bu modellere uygun saf bir estetik biçimden söz etmek mümkün olmasa da dönemin en önemli özelliği olan etkileşim bu hareketlerin özelliklerini sahneleme biçimlerinde, yazma biçimlerinde görünür kılar. Dadacı metinler yazılmıştır fakat edebi anlamda daha yetkin örnekleri içeren gerçeküstücülükle dada etkileri iç içe geçmiştir. Dadacıların uç noktaya vardırdıkları nihilizmleri her şeyi reddetmelerine yol açmıştır, hatta "nihilizmleri kendilerini bile inkara"[110] yönelttiği için sürekliliği olan bir hareket oluşturamamışlardır. Fakat dadanın izleri yıkıcılığa işaret eden her temsilde, her metinde görülebilecektir; "şimdi ve burada" eylem tasarıları *happeninglerde*, şok estetikleri ise pek çok performansta kullanılacaktır. Fütüristlerin şiir ve oyun çalışmaları içinde benzer bir belirleme yapılabilir; sarsıcı deneylerdir fakat kalıcı olmayan çalışmalar olarak tarihe geçmişlerdir. Fütürizmin enerjisi teknolojiyi sahiplenip, makineye övgüler düzmesine yol açarken giderek savaşı kutsamasına ve özellikle İtalya' da faşizmle ittifak yapmasıyla sonuçlanır. Nesneleri fütüristler gibi olumlayıcı gören Kübistler ise onlardan farklı bir yol izleyerek özellikle Sovyetler Birliği'ndeki sanatçıların uygulamalarında konstruktivizme dönüşür ve Kübizm sol marksistlerin idealleriyle birleşir. Tarihsel olarak simgecileri izleyen kübistler, onlarda bulunan karamsar, kaderci ruh

[110] C. Ines, s. 65

halinden saldırgan bir enerjiyle kopmuşlardır. Nesnel dünyanın ve düzenin değişmezliğine karşı çıkarlar ve

> Bir nesnenin mutlak bir formu yoktur - pek çok formu vardır; bunlar algı alanındaki düzlemler kadar çoktur [111]

sözleriyle nesnel dünyayı alt üst etme arzularını bildirmişlerdir. Dış dünyadan soyutlanmış metaforlara yönelen sanat anlayışına saldıran kübistler "bulunmuş nesneler"i (örneğin haber sayfaları, ip ya da odun parçaları) birleştiren araçlarla sanatın "dışsal" dünyaya açılan bir pencere değil, bizzat gerçekliğin bir yönü olduğunu göstermeye çalıştılar. Bu bakışa göre gerçeklik, içteki ve dıştaki sanat bir oyun ve bir kurgu'dur."[112] Rus konstruktivistlerini ve Bauhaus'u etkileyen Kübizm, teknolojiyle benzer bir ilişki kuran fütüristlerden yukarıda da belirtildiği gibi daha yapıcıdırlar. 1923 tarihli Konstruktivist manifestoda:

> Nesnenin maddi oluşumu estetik bileşimin yerini alacaktır. Nesne bir bütün olarak ele alınacak ve böylece ayırt edilebilir bir üslubu olmayacaktır; sadece bir araba, bir uçak ya da buna benzer bir şey gibi, sadece sanayi ürünü olacaktır. [113]

Kübistlerin etkisini taşıyan Konstruktivizm özellikle tiyatro ve sinemada uygulama alanı bulmuştur. Vsevolodov Meyerhold 1920'lerde yönettiği oyunlarda, canlandırmaya dayalı geleneksel sahne düzenini değiştirmiş ve sahneye dinamik geometrik şekillerden oluşan yapılar kurmuştu. Aktörlerin ve nesnelerin sürekli devinim içinde olduğu bu tiyatroda oyun çeşitli biçimlerde (film parçaları, müzik vb.) kesintiye uğratılıyordu. Belirli fiziksel hareketlerin oyuncuların ait olduğu sınıfı gösterdikleri oyunlarda, karakter ortadan kaldırılıyor, soytarılar, akrobatlar, commedia dell'arte figürleri oyuna dahil ediliyordu."[114] Ortaya konan performans tamamlanmış bir ürün değil, aktörlerin ve izleyenlerin açık uçlu bir yaratısıydı."[115] Tiyatronun bir atölye olarak algılandığı bu dönemde, seyircileri pasif bir tüketiciden aktif bir katılımcıya dönüştürmeye çalışan bu hareket, politik bir iyimserliğin dünyayı değiştirme ütopyasına denk düşmektedir. Meyerhold tiyatrosu önce Piscator'u etkileyecek, "çoklu ve

[111] E. Lunn, 1995., s.65
[112] E. Lunn, a.g.e. s.66
[113] E. Lunn, a.g.e. s.71
[114] Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, (Haz. Ali Berktay), Mitos Boyut, 1997., s. 323
[115] E. Lunn, 1995., s.72

eşzamanlı film projeksiyonları, gazete manşetleri ve hareketli mekanlar gibi" teknik araçları kullanan Piscator da sahnesel eylemi kesintiye uğratarak, seyircisini aktif hale getirmeye çalışacaktı. Dramatik form açısından önemli değişimleri var eden Brecht' in öncüllerinin Rus konstruktivistleri ve Piscator olduğu bilinmektedir. Sol estetiğin montaj olarak tiyatro fikrini Brecht metinsel düzlemde geliştirir ve epik tiyatro uzun yıllar boyunca Avrupa'yı etkiler.

Epik Tiyatro

Brecht'in tiyatroyu belirli bir siyasi programa bağlaması ve Aristocu dram anlayışını çeşitli düzlemlerde parçalaması yüzünden aynı safta durdukları tarafından da, karşısında durdukları tarafından da eleştirilmiştir. Marksist estetik teorisyenlerin en önemlilerinden biri olan Lukacs'ın Brecht'e itirazlarının odak noktasında "dekadan" avangardizmle ittifakı" durur. Bütünlüklü bir sanat idealini savunan Lukacs için parçalanmış bir dünyada sanatçı yabancılaşmayı, bir bütünlük fikri oluşturarak aşmaya yardımcı olabilir. Brecht ise fragmanlaştırmayı, metni kesintiye uğratmayı bir yöntem olarak savunurken amacı yabancılaşmayı yabancılaştırarak ortadan kaldırmaktır. Lukacs, Brecht'in izleyicisini karakterlerle, olay örgüsüyle empatiden uzaklaştırmak için kullandığı teknikleri, "malzemeye yapay olarak" sokulmuş formalist unsurlar olarak değerlendirir. Lukacs'a göre belli başlı bütün sanat dalları bir toplumsal "bütünlüğü" ifade eder. Bu bütünlük içinde dolaysız deneyim ile tarihsel gelişme arasındaki çelişkinin sadece görünüşte üstesinden gelinir; yani "kişisel durum ile tarihsel yasanın birbirine ters düşmesi (sorunu) çözümlenir."[116] Brecht ise çelişkilerin uyumlu bir biçimde yapılandırılmasına itiraz ederken, yaşananlarla tarihsel olarak gerçekleştirilebilir olan arasındaki çatışmaya odaklanarak, alışıldık olanın yabancılığına vurgu yaparak seyircisini kurmaca dışında bir eyleme yönelteceğini varsayar. Ona göre yazarın Hegelyen dramda olduğu gibi karşıtlıkları bir birlik içinde göstererek uzlaştırması, bu süreci "tıkaması" anlamına açılır. Brecht' in tiyatrosunu "Fran-

[116] Bu tartışmalar için ayrıntılı bilgi için Estetik ve Politika, (Haz. Ünsal Oskay), Eleştiri Yay., 1985

sız avangardı ile Rus siyasal kitle sanatı arasında canlı bir sentezin yaratıcısı" olarak niteleyen Benjamin, Brecht'in epik tiyatrosu üzerine kendi montaj tekniklerini de kullanarak şunları yazar:

> Gündemdeki ilk sorun, her şeyden önce bu durumları gözler önüne sermektir. (Buna onları yabancılaştırmak da denebilir.) Bu ise, süreçlerin kesintiye uğratılışıyla gerçekleşir, yaratarak) sürecin kesintiye uğratılmasıyla sağlanır.[117] (...) Sadece bir yönüne değinecek olursak, kesintiye uğratma alıntının kaynağını oluşturur. Bir metni alıntılamak içeriğini kesintiye uğratmak demektir.[118] (...) Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayrık ve belirgin durumların birbirleri üzerindeki şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jeste dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır.[119]

Benjamin, Brecht tiyatrosunda modernist tekniklerin kullanılmasını savunurken, bütün bu tekniklerle geleneksel sanatın eleştirilmesine ve sanatın değişen tanımına ilişkin bir arayışın somutlandığına vurgu yapıyordu. Oysa aynı dönemde Adorno, Brecht tiyatrosunda "başkaları için yapılan sanat" anlayışını eleştiriyordu. Brecht edebi ve endüstriyel üretimi özdeş bir şey olarak ele alırken Adorno "zihinsel ve fiziksel faaliyetin özdeşsizliğini" savunuyordu. "Bağlanma Üzerine" adlı denemesinde Adorno, Brecht' in oyunlarını "temelde, gerek estetik gerekse siyasal bakımdan çağdaş dünyanın aktüel gerçekliklerinin enstrümanlaştırılmış siyasal didaktizmi ve aşırı basitleştirilmiş sunumuyla kusurlu buluyordu. Örneğin Arturo Ui'nin Yükselişi faşizmin karmaşık yapısını indirgemeci bir biçimde ele alması, ya da"bir tezi kanıtlamak için kendi epik dramasında tartışılan gerçek sorunları çarpıtması" ve oyunlarına dışardan bir aklı (politikayı) dayatması "şiir sanatının dokusunu etkiliyordu."[120] Adorno Brecht'in bağlanmayla örselendiğini ve savunduğu entelektüel ileti ile kullandığı dil arasındaki kopukluğun bir zorlama olduğunu düşünür. Daha sonra Marcus'nün de

---

[117] W. Benjamin, Brecht'i Anlamak, çev. H. Barışcan, G.Işısağ, Metis Yay., 2000., s.31
[118] W. Benjamin, a.g.e. s. 32
[119] W. Benjamin, a.g.e. s.34
[120] E. Lunn, 1995., s.342; Estetik ve Politika, 1985., s. 224

"yığınların ucuz dilini"[121] kullandığı için Brecht'i eleştirdiği hatırlanacak olursa, bu, popüler olma ile kitle kültürüne eklemlenme arasındaki geçişkenliğe yöneltilmiş bir eleştiri olarak okunabilir.

Andrzej Wirth, Brecht'i yeni dramatik formun Einstein'ı olarak görür.[122] Brecht tiyatrosunda ifadenin sözel ve kinetik unsurların eşdeğerli katılımıyla oluşması ve sadece edebi bir karakter taşımaması, tekil bir söylem formunun geleneksel diyalog yapısını çözmesini önemli bir kırılma olarak niteler. Özellikle de "sokak tiyatrosu sahnesi"nde hiç diyalog kullanmaması. Wirth diyalogun bağlamsızlığını kullanan Absürd tiyatroyla ve Artaud'nun tiyatro görüşündeki kuttörensel, mitsel boyutla Brecht' in epikleştirme eğilimi arasında bir bağlantı kurar. Ona göre Heiner Müller'in metinlerindeki bozuma uğratılmış diyalog, Handke'nin Kaspar'da ya da Seyirciye Sövgü'de söylemin çoğulluğu, epik tiyatronun yeni bir modelidir.[123] Brecht tiyatrosu, Roland Barthes'ın değerlendirmesine göre ise; akılcılığa yoğunlaşma ile oluşan Brechtçi mesafe gösteren ile gösterilen, anlatılan ile anlatma biçimi yani işaret eden ile işaret edilen arasında kendi göstergesel üretimselliği yanında bir tür körlüğü de açığa çıkarır.[124] Epik tiyatroda rol ile oyun kişisi arasına yerleştirilen mesafe, dil ile beden arasına yerleştirilmiştir, daha da önemlisi metin ile sahne arasına. O zamana kadar uyum içinde olmasına çalışılan bütünlüğün de parçalanmasıdır bu. Jan Knopf, Brecht'in Önlem adlı *Lehrstück*'ünde geleneksel rol algısının nasıl parçalandığının benzersiz bir örneğini bulmaktadır.[125] Oyun parti tarafından klasiklerin öğretilerini yaymak için Çin'e gönderilen dört ajitatörün, devrimci amaçlar açısından gerekli gördükleri için, orada kendilerine yardımcı olan "Genç Yoldaş"ı öldürmelerini partiye bildirmeleri ve yargı istemelerini anlatır.

---

[121] Herbert Marcus, Estetik Boyut; Çev.Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1997., s.36

[122] H. T. Lehmann, 1999., s. 47

[123] H. T. Lehmann, a.g.e. s.44

[124] Roland Barthes, Yazı ve Yorum, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 1999., s. 58-60

[125] Jan Knopf, "Figuren-Bilder in Brechts Die Massnahme und Der gute Mensch von Sezuan", *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*, (hrsg.G.Labroisse/D.van Stekelenburg), Amsterdamer Beitrage, 1999., s.259

Oyun başlamıştır ve Kontrol Korosu (partiyi simgeler) devrimci çalışmalarını mutluluk olarak değerlendiren dört ajitatörden "öne çıkmasını" isterler. "öne çık" sözü ile batı dramının ilk sahnesel görüntüsü yeniden canlandırılır.[126] Ditrambosun korosundan ayrılan protagonistler öne çıkarlar ve ilk dramatik eylemi mümkün kılarlar.[127] Bu başlangıç, öykünün yeniden sahnelenmeyeceğine ilişkin bir işarettir. Gerçeklik yeniden verilmeyecek, oynanmayacaktır. Dört ajitatör metinde belirtildiği gibi korodan ayrılarak öne çıkarlar: Berlin'den Karl Schmidt, Kasan'dan Anna Kjersk, Moskova'dan Peter Sawitsch. Genç Yoldaş'ın ölümünü bildirirler, kendilerini onun katili olarak tanıtırlar ve Kontrol Korosu'nun vereceği yargıya razı olduklarını açıklarlar. Koro, olayın nasıl olduğunu anlatmalarını ister. Öykü mahkemenin önünde sorguya çekilmenin bir aracı olarak anlatılacaktır, dolayısıyla -mış gibi yapma, olayların bir tür yeniden yapılandırılması gibi bir durum söz konusu olmayacaktır. Anlatı ve oynanan oyun iç içe geçirilmiş olur. Oyunun tüm basılı metinlerinde şuna özellikle dikkat çekilir: Dört ajitatör sırasıyla Genç Yoldaş'tır. "Üçü, dördüncünün karşısına geçer. Dördüncü Genç Yoldaş'ı yansılar."[128] Bildirilmiş olan oyun içinde oyun bir kez daha hatırlatılır: tiyatro zaten oyundur ve eğer ölüm sahnelenecekse gerçekten ölünmeyecektir. Bir ölümü temel malzeme olarak alıp ölümün oyun olduğuna vurgu yapmak yapısal olarak, trajik çatışmanın kahramanın ölümüyle çözüldüğü klasik metinlere bir göndermedir. Ayrıca oyunun kuruluşuna göre Genç Yoldaş zaten ölüdür ve sahnede olacak her şey sadece bir mahkeme epilogunu gösterecek türdendir ve oyun her şeyden önce temel kişinin olmadığını göstermektedir. Herhangi bir metindeki oyun kişilerini, oyuncular her temsilde canlandırırlar, onlara yaşam verirler; Önlem de ise bu canlandırma olgusunun kendisi kurmaca bir düzleme taşınarak işlevselleşir. Gerçek oyuncular oyunda Genç Yoldaş'ın rolünü her defasında gerçek bir canlandırmanın uzağında oynarlar, oyunun niteliği onları bir başka rolün dolayımından Genç Yoldaş'ın davranış tarzını kendi bedenleriyle anlatmalarına ve bu sırada da buna

[126] J. Knopf, a.g.e. s.260
[127] J. Knopf, a.g.e.
[128] Bertolt Brecht, *Önlem*, Çev.Ayşe Selen, Mitos Boyut Yay.,1997., s.243

ek olarak da kendi tutumlarını savunmalarına zorlar. Öykü oyun içinde oyun olarak aktarılırken, oyun kişisi rol içinde rol olarak aktarılarak her düzlemde uzaklaştırıcı bir etki sağlanır. Rol ile özdeşleşmenin oyuncu açısından da olanağı kalmamıştır. Öykü ise kurmaca bir Çin'e taşınarak oyunun şimdisinden uzaklaştırılmış olur. Brecht metinlerindeki montaj eğilimi dönemin karakteristik özelliklerinden birisidir. Klasik dramın bütünlüklü yapısı yadırgatma araçlarıyla kesintiye uğratılır, yanılsama yaratacak tüm süreklilikler ortadan kaldırılır, "temanın vicdani taşıyıcısı"[129] olan karakter negatif hale getirilir, çelişkiler uzlaştırılmaz ve konuşmaların arasına sözsüz oyunlar ve şarkılar monte edilir. Gerçeküstücülerde ve dışavurumcularda da görülen parçalı anlatım Brecht tiyatrosunda belirli bir amaca yönelik yeniden formüle edilmiştir. Fakat Brecht tiyatrosu, Aristocu tiyatronun asal unsurlarından birisini, öyküyü koruyarak diğer avangardlardan ayrılır. Bu tiyatronun vazgeçilmez bir unsuru olan öykü anlatma, nedenselliği seyircinin zihninde tamamlamayı hedefleyerek bir biçimde geleneğin simgesel anlatım formundan üretilen bütünselliği yeniden üretmiş olur. Simgesel anlatım, alegorik-simgesel sanat ayrımında dile getirilen parçalayıcı-bütünleştirici anlamında kullanılmaktadır. Modern dramı bir yıkım estetiği olarak kavramlaştıran Franz-Josef Deiters, Brecht oyunlarının, yıkım estetiğinin ayırıcı özelliği olan alegorileştirme eğilimine denk düşmediğine dikkat çeker. Çünkü alegoride, dünyanın bütünlükten türeyen anlamı yitmiştir, alegorici parçaları melankolik bir bakışla yan yana ekler, onun formu bir eksiklik duygusunun formudur.[130] Brecht siyasal bağlanmasına paralel olarak mevcut dünyada anlamın bulunacağına inanır; parçalama aslında bütünleştirmeye yöneliktir. Hans-Thies Lehmann da Brecht tiyatrosunun teorisinde klasik dramaturjinin olgunlaştırılması ve yenileştirilmesini - özellikle öyküleme düzleminde- bulur ve post dramatik tiyatronun Brecht sonrası tiyatro olduğunu söyler.[131]

---

[129] Lois Althusser, "Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar", *Mimesis 6*, (çev. Ç. Genç, H. Gürel, M. Öztürk), s. 256

[130] F. J. Deiters, 1999., s.79

[131] H. T. Lehmann, 1999., s.48

Dışavurumculuk

Tiyatroda dışavurumculuk ilk kez Walter Hasenclever'in "Yarının Tiyatrosu....Tinsel Sahneye Çağrı" denemeler dizisinde kullanılmıştır. Özellikle Almanya'da gelişen bu akımın yandaşları, kendilerini çevreleyen dünya karşısında yaşadıkları içsel karmaşayı yansıtmışlardır. Uygarlık, teknolojik gelişim, büyüyen kentler, burjuva ailesinin ahlaki baskısını bireyin kuşatılması olarak yorumlayan dışavurumcular, diğer hareketlerde tepki duyulan ve yok edilmeye çalışılan ben'i - dışavurumcu ben olarak- kullanmışlardır. Kuşkusuz dışavurumculuktaki özne, geleneksel öznenin bütünlüğüne sahip değildir ve öznelliğin dışavurumu "özerk psikolojik benliğin bir biçimde tasfiyesi"ni içeriyordu, [132] fakat tüm parçalanmışlığına karşın dışavurumcular için egonun çözülmesi olumlu bir gelişme değildi, acı veren bir şeydi.

> Benlik üzerine düşünceye dalma hiçbir teselli sağlamaz; çünkü kişi benliğin ne ve nerede olduğundan bile emin değildir(....) Sembolistler için bir nimet olan dil kültü, insan ruhunun yoksunluğunu azaltacak herhangi bir teselli ya da herhangi bir güç sağlamaz.[133]

Benlik modern dünyada yitirilmiştir ve bu dünyanın yarattığı kaotik duyum sanatçının öznel bakışından "aklın ve toplumun belirlediği bakış açısının filtresinden geçirmeden" seyircinin zihnine "saydam bir iletken" aracılığıyla iletilir.[134] Sanatçı nasıl duyumsuyorsa öyle aktaracaktır nesnel dünyayı, öznel bir prizmada kırılmış bu gerçeklik nesnel bir gerçeklik değildir. Dışavurumcu oyun yazarları karamsar bir bakışla kavradıkları dünyayı "imgelerin özgür birlikteliği" ile klasik yapıya uygun bir gelişime temellenmeyen olay örgüsü ile aktarırlar. Bu oyunlarda "zaman ve mekan yaşantıyı biçimlendiren kategoriler"[135] değildir ve oyunun eylemi seyircide empati yaratmaz. Diyalog örgüsü ise seyircinin kolektif bilinçaltına yönelmeyi hedefler. Sözler doğrudan, dolaysız ve yoğundur, nedeni ise "tepkilerin bilinçaltına ait ya da Pavlovcu olma-

---

[132] E. Lunn, 1995., s.81
[133] E. Lunn, a.g.e.
[134] C. Ines, s.72
[135] C. Ines, s. 69

larıdır."[136] Ruhsal gerçeklikten kopmuş bir konuşma, "duygusal iş gören sözleri" ve "imalı vokal sesleri" içerir. Kesintili konuşmalar, tekrarlar, abartı gündelik dilin mantıksal yapısını bozuma uğratır. Çarpıtılmış imgelerin çoğu zaman bir karabasan formunda üretildiği estetikleştirme dışavurumcu oyunların karakteristiği olarak nitelenebilir. "Pathos bathosa döndüğü noktaya kadar abartılır; ve simgesel anlam İlişkisini yitirecek ve anlamsız hale gelecek kadar büyütülür."[137] Dışavurumcu tiyatronun temel dramatik formu istasyon modelidir. Strindberg tarafından geliştirilen bu modelde,

> (...) oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; oyunun gelişimi eylemde bulunan oyun kişisini sürekli yeni olaylara , yeni yargılara sürükleyen her bağımsız oyun bütünlüğü içerisindeki duraklarla sağlanır. Bu sırada, çoğunlukla, gerçeklik düzlemleri de değişir. Düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik son derece karmaşık, ancak eylemde bulunan kişilerin yaşantılarında söz konusu olabilecek bir oyun dünyası oluştururlar. Duraklar birbirini zamansal ardışıklık ilkesine göre izlemezler, kolayca yer değiştirebilirler; geçmiş, şimdi ve gelecek iç içedir."[138]

İstasyon modeli yabancılaşmış bir benin dünyadaki yolculuğunun çeşitli durakları üzerine kurulurken, klasik dramdaki yapı özellikleri değişmiştir. Bütünlük ideali ve gerçekliğin kavranabilir olmasına bağlı olan özne nesne özdeşliği, eylemin amaçlılığı, dilin benle başkaları arasında bir anlam taşıma araçlılığı parçalanmış; birey ile gerçeklik arasındaki çelişki uçuruma dönüşmüştür.

Strindberg'in Şama Doğru ve Bir Rüya Oyunu'nda geliştirdiği bu teknikle birlikte anılan rüya sahnesi tekniği de sahnedeki olayların gerçeklik boyutunu olmayan bir zemine kaydırarak, zaman ve mekana bağlı gelişen olay örgüsünü bozuma uğratır. Zaman tıpkı rüyalarda olduğu gibi öznel bir zamandır. Dışavurumcu tiyatronun dramatik metinlerde gerçekleştirdiği değişimlerin yoğunluğu ve şiddeti, yazarların tutumuna göre farklılık gösterse de Strindberg'in oyunlarında istasyon ve rüya sahnesi tekniğinin, temel kalıplarıyla kullanıldığı söylenebilir.

---

[136] C. Ines, s.72

[137] C. Ines, s.73

[138] "Theater und Expressionismus: das Stationendrama", Theater im 20. Jahrhundert, (hrsg.M. Brauneck), Rowohlt Verlag, 1982., s.206

Dışavurumcu tiyatronun parçalanmış bir beni yabancılaştığı bir dünyanın karşısına çıkaran genel izleğine, Strindberg'in benin yolculuğunun çeşitli durakları biçiminde geliştirdiği teknik uygun düşecektir. Durak tekniği, dramatik formun geleneksel yapısındaki zamansal ve mekansal nedenselliği parçalarken, benin durakları olarak kavramlaştırılan bir dünya imgesinin kökeninde de Maeterlinck'in "genel insanlık durumu" nu sergilemeye çalıştığı statik dramının etkisi yer alır. "Strindberg'le Maeterlinck'i birbirine yaklaştıran, bir ruhsal odak arayışlarıdır."[139] Maeterlinck benin dilini kişisellikten uzaklaştırarak, diyalogu imkansız kılıp simgeci bir monolog halinde durağanlaştırırken, Strindberg diyaloğa "dinamik bir temel" sağlamıştır. Çünkü Strindberg Maeterlinck'de de bulunan ruhsal odağı, dramatik formun ereği olarak ele almamıştır.[140] Diyaloğun dinamik bir temel kazanmasının nedenini Strindbergci ben'in üst güçlerin belirleyiciliklerine karşı mücadele etmesi oluşturur. Simgeci dramlarda bilindiği gibi mücadele yoktur, sadece teslimiyet vardır. Ben'in karşısına çıkarılan ve farklı simgelerle var olan karşı güçler aynı zamanda bireyin içinde tutsak olduğu koşulların da ifadesidir. Strindberg'in de oyunlarının çerçevesine kaçınılmaz bir yazgı gibi etki eden "alametler" hem sözel hem de sözel olmayan çok anlamlı göstergelerden üretilirler. Rüya sahneleri karşı güçleri nitelemekten çok, ben'in anımsayışlarını içeren bir tür metafordur. Böylece rüya sahnesiyle Strindberg, öznenin iki katmanını birden sergileyecek bir araç bulmuş olur. Bu biçimde "gören ve görülen, düşleyen ve düşlenen öznede birleşmiş olur, ben, karşı güçlere karşı mücadelesini kendi benini arayarak tamamlayacaktır."[141] Rüya sahnesi ile Strindberg öznenin iç dünyasına yönelir ve dramatik diyalog, iç dünyanın çok sesliliğinde yeniden mümkün olur. Monodramatik eğilim Maeterlinck'te öznenin özel sesinin anonimleştirilmesi ve mücadele yetisinin ortadan kaldırılmasıyla biçimlenmiştir; Strindberg ise klasik dramatikten farklı bir yol izleyerek diyalogu yeniden etkin bir hale getirir. Rüya sahnesindeki figürler özne için hem tanıdık hem de yabancıdır. Tanıdıktır çünkü bir anlamda "öznenin kendi çoğulluğunun nesnelleşmesi"dir; yabancıdır

[139] Hans-Peter Bayerdörfer, "Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment", Theater Avantgarde, (hrsg. E.F. Lichte), France Verlag, 1995., s.270

[140] H. P. Bayerdörfer, 1995., s. 270

[141] H. P. Bayerdörfer, a.g.e.

çünkü özne için "bilinç dışının sapakları"dır. Diyalog klasik tiyatroda olduğu gibi kişiler arası dünyanın tek iletişim aracı olma özelliğini yitirmiş, iç dünyaya ilişkin yeni psikolojik bakışın bulgularıyla biçimlenmiştir. Ben-dramatik de denilen bu formda Strindberg, monodramdan da yararlanmıştır ama biçimini değiştirerek. Monodramın Çehov'un Tütünün Zararları ya da Kuğunun Şarkısı'nda nasıl kullanıldığı düşünülecek olursa, Strindberg'in "öznede öznenin iç dünyası"nı yansıtarak bu formu diyaloglaştırdığı görülecektir.

Tütünün Zararları'nda[142] monolog seyirciye yönelmiştir, seyirci kurmaca bir söylevin doğrudan göndergesidir. Konuşmacı tütünün zararlarından değil evlilik yaşamı ve onun olumsuzlukları üzerine bir yakınma konuşması yapar, karısının seyircilerin arasında olmadığından emin olduğu için. Ancak karısının kuliste olduğunu fark eder etmez "tütünün zararları"na döner, fakat gerçekte bu konuda hiçbir şey söylemez. "Konuştum ve kafamdaki yükü attım" diyerek bitirir monologunu. Konuşmacının çağrışımları ve anımsayışlarıyla biçimlenen monolog, gülünçle melankolik arasında gider gelir. Seyirciye doğrudan yönelerek, onu kurmacanın bir parçası yapmak bir anlamda tiyatronun kendini konu haline getirmektir. Strindberg dilde ve diyalogda yaşanan krize, monolog kullanarak dikkat çeker aynı zamanda öznede, özne dünyasını yansıtarak da yabancılaşmış ben'in problemiyle iletişim problemini ilişkiye sokar. Emil Schering'e 1907 tarihli mektubunda kendi yazma tekniğini monodram olarak niteleyen Strindberg; bu yöntemle olanları olduğu gibi anlatabileceğini söylemektedir. Ayrıca Strindberg, "sahnelerin değişimini (...) yazarın düşüncelerini aktarmayı monolog üstlenebilir ya da yeni bir kişi takdim edilebilir (Yunan korosunda olduğu gibi) ve betimlemeleri okuyan suflör yarı görünür olabilir ve sahne değişirken bildirip, yansıtabilir"[143] diyerek kendisinin uygulamadığı bir tekniğe, bir çeşit epik anlatıcılı tiyatro tasarımına dikkat çeker.

Dışavurumcu oyun metinlerine bakıldığında diğer yazarların Strindberg'in yazma tekniğini dönüştürerek kullandıkları görülecektir.

---

[142] Anton Çehov, "Tütünün Zararları", *Tek Perdelik 9 Oyun*, çev. Yılmaz Gruda, Bilgi Yay., 1994., s. 43

[143] H. P. Bayerdörfer, 1995., s.271

Ben ve karşı güçleri birbirinden ayıran dönüştürme, kutuplaşmayı ben ile bilinci arasına ben ile toplum arasına yerleştirir. Ernst Toller'de gerçek ve rüya sahneleri birbirinden ayrılır, Kaiser'de ise Strindberg'in vazgeçtiği öykülemeye yeniden dönülerek onun psikolojik iç dünyasına veda edilir. Ben'in karşısında onu yıkıma uğratan güçler vardır ve bu karşıtlığı keskinleştirmek için ben'in kendi içinde kendini arayışı terk edilir. Diyalog ve monolog birbirine karşıt iki durumun ifadesi olarak karşı karşıya getirilir; diyalog mecazidir, ben'in aykırı durduğu, bütünleşemediği bir dünyadaki "sözel güç mücadelesi"ne imada bulunur. Monolog ise esasa aittir ve ideolojiyi yüklenerek, bireyin düşüncelerinin bildiriminin bir aracı olarak iş görür.

Toller, Birey ve Kitleler'de kapitalist sistemin acımasız işleyişi ile ona karşı mücadele veren devrimci kitleleri karşı karşıya getirir. Oyunun ben'i sistemin içinden bilinçlenerek çıkan ve kişisel varoluşu ile kitlelerin eylemleri arasında bağlantı kuran Kadın'dır. Kitlelerin öncülüğünü üstlenen Kadın, onlarla da bütünleşemeyecek ve kitlenin diline karşı ben'in dilini arayacaktır. Bu oyunda rüya sahneleri ben'in iç dünyasını yansıtmaz, ben'e karşı olan dünyanın görüntülerinden oluşur. Kişiler belirli konumları bildiren figürlerdir ve konuşmaları ne iletişim arzusuna ne de olay örgüsünü geliştirecek bir devinime işaret eder. Belirli düşünceleri dile getiren otomattırlar. Oyunun 3. Sahnesinde Bir Grup İşçi Kız:

> (...) Makineleşme bizi hayvan pazarına doğru güdüyor; makineleşme bizi metal mengenesiyle sıkıyor; makineleşme, vücutlarımızı her geçen gün parçalara ayırıyor ve bizi çivilere... Vidalara...Üç milimetrelik vidalara beş milimetrelik vidalara dönüştürüyor; gözlerimizi kurutuyor, parmaklarımızı yiyip bitiriyor, vücudumuz yaşamaya devam ederken...Kahrolsun fabrikalar! Kahrolsun makineleşme![144]

Buna karşılık ben'in dili de özerk bir psikolojinin etkisini taşımaz, o da karşıt düşüncelerin ideologu olarak işlev görür. Kapitalist dünyanın olumsuzlukları ve buna karşı direnen kitleler, arada sıkışıp kalmış, iki dünyada da aradığını bulamayan birey. Toller'in oyunu bunu anlatır. Bildirimlerle ilerleyen oyun araya sokulan rüya sahneleriyle bölünür ve bu sahneler bildirilen gerçekliğe bir

[144] Ernst Toller, *Birey ve Kitleler*, Çev. Ünsal Coşar (Basılmamış metin) s.5

sözel ve görsel destek sağlayarak yapılaştırmadaki bölünmeyi zamansızlaştırarak ve mekansızlaştırarak çoğaltır. Dramatik yapıdaki dışavurumcu çözülme Birey ve Kitleler'de olay örgüsündeki ve mekansal zamandaki nedenselliğin ve özneyle nesne bütünlüğünün çözülmesidir. Bütünleşme ve birlik yerini ayrışmaya bırakmıştır. Dil ise şiddet içeren bir bildirim diline dönüşmüştür.

Dışavurumcu tiyatronun önemli temsilcileri Georg Kaiser ve Wedekind'in oyunları da modern dünya karşısında, Toller kadar öfkeli ve çözüm konusunda karamsar görünürler. Kaiser'de de dil bir bildirim aracıdır fakat Toller'den farlı olarak, metinleri için seçtiği konuları öyküden tümüyle vazgeçmeden biçimler. Kaiser dilsel metin yanında görsel metni daha ayrıntılı geliştirecektir. Kaiser'in oyunlarında renkler simgesel bir gösterge değeri taşırlar. Toller'de toplumsal konumlarının anonim işaretlerini Banker, Katip, Muhafız gibi adlandırmalarla taşıyan figürler (ben sadece cinsiyet işareti taşır toplumsal olarak belirlenmemiştir: Kadın) Kaiser de giysilerinin renkleriyle de bilgi verirler.

Gas üçlemesinde egemenler siyahlar giyinir, işçilerin anonimliğinin rengi gridir. Metinlerinde görsel bir dramaturgiyi de geliştiren Kaiser de jestler de en az sözel metin kadar önemlidir. Gas üçlemesinin (her biri *Lehrstück* formunu anımsatır) ilk metni die Koralle ("Mercan") adını taşır ve kapitalizmle ona tarihsel bir çözüm olarak ortaya çıkan sosyalizmi bir kuşak çatışması aracılığıyla karşı karşıya getirir. Hiper-kapitalizmin temsilcisi Milyarder ve onun sosyalist oğlu ve kızı. Bir aile dramı gibi sonlanan oyunda Milyarder'in, çocuklarının savunduğu kitlelere karşı burjuva bireyciliğine vurgu yapması, ilk oyunun içerdiği ütopik umudu olumsuzlar niteliktedir. Milyarder'in, "Fakat en derin hakikat sadece tekil olanda bulunur. Sonra onlar öyle devasa ki her etki onları güçsüzleştirecektir"[145] diyerek devasa bir yığının çabuk etkilenebilirliğine dikkat çekmesi, üçlemenin diğer oyunlarındaki anlamsal oluşuma bir ön gönderme niteliğindedir.

İkinci oyun Gas başlığını taşır ve oyunun girişinde Milyarder'in yukarıdaki sözleri alıntılanır. Uzun bir zaman geçmiştir, Milyarder'in Oğlu altmışlı yaşlarındadır ve işçilerin kazançtan pay almaları esasına göre -sosyalist model- örgütlenmiş bir işletmenin başında-

[145] Georg Kaiser, *Die Koralle*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Postdam 1928.

dır. Savaş zamanıdır ve fabrikada üretilen gaz,hem ekonominin hem silah sanayinin hem de savaş harcamalarının temel maddesidir. Gri işçiler kardan pay aldıkları için -kendi gelirlerinin artması için- olağanüstü bir performansla çalışırlar ve gaz üretiminde sınırı aşarlar. Teknik bir sorundan değil sadece aşırı üretim yüzünden büyük bir patlama yaşanır ve işçilerin bir bölümü ölür. Fabrika kullanılmaz hale gelir, patlama, insanların daha fazla kazanmak için durmaksızın çalıştıkları bir dünyanın simgesel patlamasıdır. Görsel metinde "yukarıdaki siyahlılar" "aşağıdaki grililere" fabrikayı yeniden işler duruma getirmeleri için baskı yaparlar. Milyarderin Oğlu buna itiraz eder ve siyahlıların baskısına karşın, o, kapitalizm öncesi üretim biçiminden "tarım ütopyasından"[146] söz eder. Grililer ilk defa yabancılaşmanın boyutlarının farkına varacaklardır fakat sistem kendini sürdürmek için "emreder, baskı yapar", fabrika yeniden kurulacak, Milyarderin Oğlu ise rehabilitasyon programına tabi tutulacaktır. Oyunun sonunda Milyarderin Oğlu sahnede ilk kez yalnız görünür, "bir enkazı yere bırakır gibi bırakarak kendini."[147] Çaresizliğini uzun bir monologla dile getirir, insanın kayboluşundan yakınır: "Söyleyin bana: İnsan nerede? Ne zaman görünecek ve adıyla çağrılacak: İnsan? Ne zaman kavrayacak ve kendi bilincini dallarından sarsacak? (..)"[148] Son sahnede bu umutsuz yakınışı kıran figür, Milyarderin Kızıdır. Siyahlar giyinmiştir ve onun kocası suçlanmış ve öldürülmüş bir subaydır. Babasına doğru yaklaşıp, diz çöker ve ona (seyirciye de) söz verir.

"Ben onu doğurmak istiyorum."[149]

"Kaiser buz soğukluğundaki dramaturgisini insancıl bir yolla canlandırmış olur."[150] Gas 2. İkinci Bölüm, üçlemenin düşünsel yapısını kendi mantığına uygun bir sonuca doğru ilerletir ve yeni insanın görevini sonlandırır. Figürler tümüyle robotlaşmıştır ve yine taşıdıkları renklerle nitelenirler. Üretim süreci -bilgisayar benzeri araçlarla gösterilen- ve üretim sürecinin katılımcıları tü-

[146] G. Kaiser, a.g.e. s. 184
[147] G. Kaiser, 1928., s. 256
[148] G. Kaiser, a.g.e. s.256
[149] G. Kaiser, a.g.e.
[150] Gerhard P.Knapp, "Georg Kaisers expressionistische Bildinszenierungen", Amsterdamer Beitrage zur neueren Germanistik Band 45, (hrsg.G.Labroisse, D.Stekelenburg), 19990., s.235

müyle insani olandan uzaklaşmıştır. Savaş zamanıdır ve işletme mavi figürler tarafından devletleştirilmiştir. Devletin varlığı gaz üretimine bağlıdır ve içinde bulunulan savaşların tarafları gaza bağlı olarak yok olacak ya da ayakta kalacaktır. Büyük Mühendis üretimin artırılması programını yönetmektedir. Cephede işler kötüleştiğinde ve gaz üretimi durduğunda işçiler ayaklanacaklardır ve fabrikayı işgal ederler. Yabancılaşmalarının boyutunu ancak üretim durduğunda kavramışlardır. Milyarderin Torunu işçilerin başına geçer ve sarı giysililere işletmeyi teslim eder. Onlar gaz üretmeye devam edeceklerini bildirirler fakat yukarıdakiler kardan pay almayacaklarını ve üretimi artırmak için daha fazla çalışmalarını isteyince yeniden greve giderler. Fabrikayı yıkmakla tehdit ederler. Milyarderin Torunu kitlelerin arasına girer ve onları bu dünyada olmayan türden bir devlet kurmaya çağırır. Gelinen noktada, büyükbabasının düşlediği tarım ütopyasının da yeri kalmamıştır. Büyük Mühendis zehirli gaz kullanmakla tehdit eder, her şey yitirildiği için her yeri kendisi yıkmak ister; yerler yanar ve Milyarderin Torunu kolektif bir değişim için hiç umut kalmadığından, paradoksal biçimde zehirli gaz kapsülünü fırlatır. Fabrika yok olmuştur ve içeri giren sarılılar "intihar" etmişlerdir. Kendini yok etmenin "zincirleme bir tepki" olarak geliştiği oyun, "atom bombasını önceden hatırlatan, kıyamet benzeri bir finalle" biter.[151] Yeni insan kurtaramadığı yığınların celladı olmuştur ve son sahnedeki metaforik monoloğuyla üçlemeyi birbirine bağlar:

> Benim soyumun kanı bizim değişimimizden çok çekti. Benim çabam annemin ve büyükbabamın çabasından beslendi. Önünde insanın sağırlaştığı seslerimiz çölü uyandırabilirdi. Ben haklıydım. Tamamlayabilirdim![152]

Bu sözleri zehirli gaz kapsülünü fırlatmadan önce söylemiştir. Her şey yıkılır. Korkunç bir sessizliğe ulaşılmıştır. Her yer karanlıktır, yavaşça yeniden aydınlanır. Son görüntü ortadaki enkazdır ve zamanın sonuna ilişkin korkutucu bir bakıştır.

---

[151] G. P. Knapp, 1999., s.255
[152] G. Kaiser, 1928., s.321

Hangar beton bloklardan bir enkaz alanıdır, kırılıp, bozulmuş mezartaşları gibi birbirinin üzerine yığılmış. Hangarda insanların hala beyaz olan iskeletleri yükselmektedir.153
Sahnede, sarı bir figür kolektif intihara işaret eden bir sahra telefonu gibi durmaktadır.[154]
Top size yöneldi ve sizi yok etti-ölüler çukurlarda sıkıştılar -yeni gün- bu akıl dışı -çözültü- o delikte kalanları yok ediyor.[155]

Dilsel metin pelteleşerek ufalanırken, görsel metin sadece yıkımı gösterir. Oyunun alegorik sonu şuna işaret eder: "Burada enerjiden başka konuşma yok." "Vizyon" ise insanın yenileneceğine ilişkin boş umuttan yığınların çılgınlığına ve kendilerini yok eden bir kabusa dönmüştür.[156] Kaiser'in insanın yok oluşuyla biten metninin dilleştirmesi ve görüntüleri keskin bir şiddet taşır. Toller ve Kaiser de uygarlık karşıtlığı kitleler, üretim, makine, teknoloji ve savaş kavramları dolayımında anlatılırken, Wedekind burjuva toplumunun ikiyüzlü ahlak anlayışına yönelerek, diğer yazarlar da dışsal bir bakış taşıyan kıyamet tasvirini daha içsel bir platforma taşır. Bir vehim olarak bile Wedekind'de umut yoktur. Toller ve Kaiser'de yığının karşısına çıkarılan ben, onlardan farklıdır, gerçekleşmese bile idealleri vardır ve oyunlar benler aracılığıyla dünyaya ideolojik bildirimlerde bulunur. Dünyayı yargılayan bir ben'in varlığı her şeye karşın anlamsal bir arayışa işaret eder. Wedekind'in toplum tasarımı çürümüştür ve bu toplum karşısına herhangi bir ideal yerleştirmez. En ünlü oyunu Lulu'nun asal kişisi bir fahişedir. Lulu, yüksek bir fahişe olarak toplumun üst kesimlerinde dolaşır, sanatçılar, askerler, yüksek memurlar, soylular arasında güzel bir beden olarak bulunur. Bedenler alınır ve satılır, çürümüş bir toplumun karşısında Lulu, dürüstçe işini yaptığı için bir azizedir. Çünkü Wedekind'in yansıttığı toplumda "yeni insan" embriyon olarak bile yoktur ve herkesin yağmaladığı bir bedenin öznesi, onun pezevenkliğini yapan bir toplumdan daha namusludur.

---

[153] G. Kaiser, a.g.e. s. 321
[154] G. Kaiser, 1928., s.321
[155] G. Kaiser, a.g.e.
[156] G. P. Knapp, 1999., s. 250

Wedekind'in oyununda dilsel metin ile görsel metin arsındaki karşıtlık, betimlenen dünyanın şıklığı ile olaylar arasındaki çelişkiden üretilir. Giysiler görkemlidir, ünvanlar saygı uyandırıcıdır fakat oğul babasını öldürür, manastırda yetişmiş bir bakirenin fiyatı konusunda pazarlıklar yapılır. Dil kullanımı Toller ve Kaiser ile karşılaştırıldığında bildirim yüklü monologlar, grotesk diyaloglar içermez; dil bir telgraf dili gibi kesintilidir, cümleler tamamlanmaz.

Schwarz- Ben hiç girmedim günaha...
Lulu-Sana anlatacaklarım var...
Schwarz- Hoş değilsin
Lulu- Tatlılaşıyorsun git gide...
Schwarz- Tatlıyım zaten
Lulu- Çoktandır öyle değil
Schwarz- Öyle mi diyorsun
Lulu- Biliyorsun
Schwarz- Ayak sesini duysam
Lulu
Schwarz- Gerisi cehenneme
Lulu- Çıplak ayak dolaşayım
Schwarz- Bütün istediğim bu
Lulu- Seni yıkmak istemem
Schwarz- Seve seve ölürüm[157]

Diyalog olay örgüsünü geliştirici bir araç olma özelliğini yitirmiştir, oyun kişileri birbirlerine yönelirler fakat sözcükleri birbirine değmez. 4. Perdede düşesler, bankerler, markiler ve gazetecilerden oluşan seçkin bir kalabalık Fransızca konuşur. Dilin Almanca'dan Fransızca'ya dönmüş olması dilsel boyuttaki yabancılaşmanın şiddetini artırmıştır. Oyunun duraklarında Lulu'nun yaşamından çeşitli kesitler vardır ve bu kesitlerin değişimi, Lulu'nun sahibi olan erkeklerin değişimi ile olur. Değişimlerin her biri şiddet yüklüdür; İlk erkek Dr. Goll, Lulu'yu portresini yapması için götürdüğü Schwarz ile uygunsuz durumda yakalayınca kalp krizi geçirir ve ölür. Bu sahneye kadar Dr. Goll'ün arkadaşı yazar Schöning ve onun sanatçı oğlu Alwa da olay örgüsünün kişileridir. Goll' den sonra Lulu Schwarz'la yaşar ve Lulu'nun sokaklardan geldiğini, Schöning'in de onun pazarlayıcısı olduğunu öğrenince usturayla boğazını keser. Artık Lulu Schöning'le

[157] Frank Wedekind, *Lulu*, Çev.Aziz Çalışlar, MitosBoyut, 1997., s.52

birliktedir fakat Schönig oğlu Alwa tarafından öldürülünce serüven yön değiştirir. Alwa, Lulu'yu oyunun ve Lulu'nun sonuna kadar takip edecektir. Bu sırada oyuna yeni kişiler katılır; Lulu'ya "fazlaca" hayran bir düşes, bir trapezci ve de Lulu'nun babası. Oyun kişilerin sayısı artarak gelişir ve son "erkek" Lulu'yu bir geneleve satmak niyetindedir. Lulu, Alwa ve Lulu'nun babası Londra'ya kaçarlar ve pahalı fahişe Lulu, soğuk bir çatı katında, sokaklardan topladığı müşterilerle birlikte olmaya başlamıştır. Düşüş görkemlidir ve Lulu' nun hayatı Londra' da bir çatı katında "karın deşen Jack" tarafından bitirilir.

> Jack- Ben öldükten sonra koleksiyonum açık arttırmaya çıkarıldığında, Londra Tıp Kulübü üçyüz pound öder böyle bir mucizeye. Bu geceyi fethettim ben. Profesörler ile öğrencileri diyecekler ki: Hayretler verici!(...)[158]

Herkesin öpmek istediği dudaklar, Jack'in koleksiyonunun parçası olmuştur. Oyunun bütünündeki yapmacıklığın içine yerleştirilen şiddetin hafiflemiş yapısı, son sahnede değişir, ticari bir nesne olan beden kanla kendisine dönüşür. Dışavurumcu tiyatro metinlerinde yabancılaşmanın boyutlarını sergileme arzusu, kişilerin, durumların ve öykünün karikatürleşmesine yol açar. Öznenin bütünlüğü yoktur, örneğin Lulu'nun birlikte olduğu tüm erkekler onu başka bir isimle çağırır ya da diğer metinlerde herhangi bir isim bile kullanılmaz. Eylem ve dil de yabancılaşmanın göstergeleri olarak kullanıldığından klasik işlevleri yitmiştir. Eylemi ve özneyi bütünleştiren mekan ve zaman süreklilikleri kalmamıştır, şiddet yüklü imgeler art arda dizilmiştir; iç gelişimden çok bildirilen dünyanın görüntülerinin dışsallaştırılmış etkisi hedeflenir. Görsel metin de en az dilsel metin kadar önemli hale gelmiştir. Çarpıtma, bozma, ayrıştırma hem görüntünün hem de dilin anlatım araçları haline gelmiştir. Özellikle politik temalı metinlerde kolektif bilinçaltı koral seslerle yansıtılır ve koro, ben'in tekilliğine yapılan vurgunun etkisini çoğaltır.

[158] F. Wedekind, 1997., s.216

Gerçeküstücülük

Gerçeküstücülük'ün sanat alanında özellikle edebiyat alanında belirişi, avangard niyetlerin daha da ileriye taşındığı bir görüntüyü ortaya çıkarır. Dada hareketinin yıkıcı enerjisini diğer hareketlerden daha fazla içselleştiren gerçeküstücüler, bütünlüğün uğradığı anlam kaybını dile getirme, dili, bilinçdışının nesnel bir aracı olarak kavramlaştırma, ayrıştırma, parçalama noktalarında daha radikal uygulamalar gerçekleştirerek; otomatik yazım, objektif şans, kolaj, imgenin biricikliğine yaptıkları vurguyla kendilerinden sonraki edebiyatı da etkilemişlerdir. Psikanalizdeki gelişmelerin etkisini bütün hareketlerde görmek mümkündür fakat gerçeküstücüler, Freud'un bilinçdışı, uygarlık ve rüyalar üzerine yaptığı çözümlemelerle sanat arasında dolaysız bir ilişki kuracaklardır.

Sokaklarda dağıttıkları el ilanlarında "gerçeküstücülüğe bilinçten uzaklaşan herkes erişebilir" yazan gerçeküstücülerin karşı çıktıkları mantık yalnızca felsefi bir akılcılığın temellendiği mantık değil, o dönemin hareketlerinin tümünde olduğu gibi "orta sınıf iş dünyasının sağduyulu" çıkar"ını, en sonunda da gerçeklik ilkesinin kendisini de"[159] kapsamaktadır. Freud'un insanın tarihini baskılanışın tarihi olarak ele aldığı kuramında "kültür onun yalnızca toplumsal değil ama dirimsel varoluşunu da, insanın yalnızca bölümlerini değil ama içgüdüsel yapısının kendisini de kısıtlar."[160] Bilinçdışının barındırdığı yenik haz ilkesinin hedefleri insan için bir özgürleşme olanağı sunar. Çünkü uygarlık tarafından baskılanmış bireyin bilinçdışında mutlu geçmişin anıları gizlidir, bu potansiyel şimdinin baskıcı karakterini aşmak yolunda bir umut barındır, "ve geçmiş geleceği istemeyi sürdürür."[161] Bilinçdışında olgusallık ilkesinin değişime uğratmadığı simgesel alan Freud'un imasıyla hem bir özgürlüğe hem de ütopyaya açılırken, gerçeküstücüler, Freud'un akıl yürütmesine bağlı kalarak sanatı "beki de baskılanmışın en görülebilir geri dönüşü"[162]olarak görmüşlerdir.

[159] F. Jameson, 1997., s.95
[160] Herbert Marcuse, Eros ve Uygarlık, Çev.Aziz Yardımlı, İdea, 1995., s. 9
[161] H. Marcuse, a.g.e. s.14
[162] H. Marcuse, a.g.e. s.103

> İmgelem bireyin bütün ile, isteğin olgusallaşma ile, mutluluğun us ile uzlaşmasını öngörür. (...) İmgelemin gerçeklikleri ilkin düşlemin kendisi biçim kazandığı zaman, bir algılayış ve kavrayış evreni - öznel ve aynı zamanda nesnel bir evren- yarattığı zaman olgusallaşırlar. Bu sanatta olur. (.....) -yaşamın egemenlik mantığı tarafından örgütlenişine karşı bengi başkaldırı, edimleme ilkesinin eleştirisi.[163]

Gerçeküstücüler bilinçdışını baskıcı toplumsalın ve geleneksel sanatın, bilinci temel alarak yapılanmalarının karşısına koyarken, gerçekliğin -asal gerçekliğin- de kaynağına işaret ediyorlardı. Görünüşte birbirine uzak iki şey, düş ve gerçeğin bir üst gerçeklikte çözülmesi olarak kavranabilecek gerçeküstücülüğün bilinçdışının saklı bilgilerini deşifre etmesinin estetik aracı "otomatik yazım"dı. Gerçeküstücülüğün ilk manifestosunda Andre Breton şunları söyler:

> Sürrealizm, eril isim. İnsanın ister sözlü, ister yazılı ya da herhangi bir biçimde düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeye niyetlendiği ruhsal otomatizm. Usun giriştiği her türlü denetimden uzak, her türlü estetik veya ahlaksal kaygının dışında olarak düşüncenin yazdırımı.[164]

Breton düşüncenin, denetimden uzak olduğu için, ilk gerçeğe yakın bu bölgesinin anlaşılamayan yazdırımını nasıl kaydettiğini anlatırken ruhsal sürecin işleyişini Freud gibi kavramlaştırır:

> Bir akşam uykuya dalmadan önce, bilincime göre o sırada yaşamış olduğum olaylardan hiçbir iz taşımadan bana ulaşan tuhaf bir cümlenin belirgin bir biçimde, ama herhangi bir ses yayılmadan söylendiğini fark ettim; - öyle ki tek bir sözcüğün bile değiştirilmesi olanaksızdı- ısrarcı gözüken neredeyse cama çarpan bir cümle. İlk bilgileri hemen aldım ve kulak asmamaya başlamıştım ki, cümlenin organik niteliği beni bundan alıkoydu. Gerçekten beni şaşırtıyordu; ne yazık ki bugün tamamı aklımda değil, şöyle bir şeydi: "Pencerede ikiye ayrılmış bir adam var." (...) Ender rastlanan türden bir imgeye daha önce bu kadar önem vermemiştim; zaten yerini nadiren kesintiye uğrayan cümle dizilerine bıraktı; (...) o zamana kadar kendi üzerimde kurduğum etki boş göründü gözüme.[165]

---

[163] H. Marcuse, 1995., s.103

[164] Jean-Louis Joubert, *Şiir Nedir?*, Çev.Ece Korkut, Öteki Yay.,1993., s.56

[165] J. L. Joubert, a.g.e. s.57

Bilinmeyen cümlelerin veya dizelerin ortaya çıkışı sanrılı bir olay olarak algılanmaktadır. Yazar bilinçdışının bir yazmanıdır ve düzenleyen, kurgulayan yazarın kendisi değil bilinçdışıdır. Breton da "ruhu Freud gibi, yavan uyanık yaşamın yüzeyi altında süren sonsuz, kesiksiz bir düşlem olarak, sözel düzeyde otomatik yazı tekniğiyle tıkacı açılıp akıtılan bir tür sonsuz melodi ya da 'arkası gelmeyen mırıltı'"[166] olarak kavramaktadır. Otomatik yazının temel nitelikleri kendiliğindenlik ve geçiciliktir. Dadacılar düşünce ve dil arasındaki bu idealist ilişkiyi eleştirmişlerdir, Tristan Tzara "düşünce ağızda oluşur" diyerek, dili, bir üst düşünceye bağlı kılma çabasına karşı çıkar. Fakat gerçeküstücüler, şiirsel esinin belirme biçimini dile getirirken özel, ayrıcalıklı bir konuma sahip yazardan söz etmezler, şiirsel esin herkes için mümkündür:

> Madem ki bilinçaltından gelen, bilinmeyen, unutulmuş, gizlenmiş yüce sesleri dikte etmek üzere insanın elini hazır bulundurması yeterlidir, o halde her insan şair olabilir.[167]

Otomatik yazım ile ilgili tartışmalar, bu yolla ortaya çıkarılmış ürünlerin estetik değerine yönelik kuşkulardan beslenir, örneğin Paul Eluard, "istemsiz şiir"e karşılık "kasıtlı şiir"i ortaya atar, ona göre "şiirsel objektiflik şairin sadece sahibi değil, aynı zamanda kölesi olduğu tüm subjektif öğelerin birbiri ardına gelerek bir şebeke oluşturması yoluyla elde edilebilir."[168] Dilin alışılmış ve "indirgeyici" kullanımını yıkmaya yönelik bir girişim olan otomatik yazımın amacı "düşünceyi özgürleştirmek için sözcükleri özgürleştirmektir."[169] Gerçeküstücülerin dilin otomatizmiyle dile gelen bilinçdışının gerçekliğine verdikleri önem, sanatsal uygulamalarda dilin ve düşüncenin uzlaşımsal bütünlüğünü parçalamalarında görünür. Otomatik yazımdan sonra önemli bir terim de "objektif şans/rastlantı"dır. Rastlantısal olan, geleneksel sanattaki zorunlu düzenlenmişliğin karşısına çıkarılır ve "objektif şans", "bağımsız iki nedensel dizinin umulmadık karşılaşması" olarak, "bir işarettir, meydana gelirken kendisine tanık olan kimse tarafından az ya da çok farkına varılmış bir olay" olarak tanımlanır."[170] Kaderin bir

---

[166] F. Jameson, 1997., s.96
[167] J. L. Joubert, 1993., s. 59
[168] Rene Passeron, *Sürrealizm*, çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1990., s. 51
[169] J.L.Joubert, a.g.e. s.58
[170] R.Passeron, a.g.e. s.46

uyarısı olarak da algılanabilecek olan "objektif şans" birbirinden bağlantısız olaylardan, durumlardan ya da nesnelerden uygun anlamsal elementler seçmeye dayanır. Valery'nin söylediği gibi "şans üretilebilir" bir şeydir. Jameson'a göre, dış nesneyle rastlantısal bir ilişki, insana kendisini, bilinçli istemin güçten düşmüş bir yaşamında, meydana gelen herhangi bir şeyden daha yoğun olarak anımsatacaktır.

> Çünkü çevremizdeki nesneler, bizim haberimiz olmadan, kendi yaşamlarını bilinçdışı düşlemlerimiz içinde sürdürürler; orada, mana ya da tabuyla, simgesel büyülenme ya da itilmeyle güçlenmiş, arzunun o büyük resimli bilmecesinin sözcükleri ya da hiyeroglifleri olarak dururlar.[171]

Gerçeküstücülerin bu yolla açığa çıkarmaya çalıştıkları şey, bilinçdışının nesne dilidir, bu nesne dili Freud'a göre "bütün dürtüler, imgeler ya da düşlemler yoluyla, onların nesne dili yoluyla (...)" temsili sunum dediği şey yoluyla dolayımlanmıştır.[172]

Lautreamont "ve özellikle, bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin bir teşrih masasında beklenmedik karşılaşmasının güzelliği"[173] nden söz eder. İki ya da daha fazla heterojen öğenin düşündürmekten de öteye götüren hızlı birleşmesine aracılık eden sanrısal uyarı, kolajlara, obje şiirlere yol açacaktır. İmgenin gücü, "yakınlaştırılan iki gerçeklik arasındaki ilişkilerin" uzaklığına bağlanmıştır.[174] Sanat gerçeklikle olan ilişkiyi bozuma uğratmış, her türlü uzlaşmayı ortadan kaldırmıştır. "Sanat ancak kendini ortadan kaldırdığı yerde, geleneksel biçimini yadsıyarak ve böylelikle uzlaşmayı yadsıyarak tözünü kurtardığı yerde yaşar: gerçeküstücü ve atonal olduğu yerde."[175] Adorno'nun bu sözleri, Karl Kraus'un "o dünya uyanırken söz öldü" [176]düşüncesiyle örtüşür; sözün artık bir başka zeminde olanaklı olduğunu vurgulayan metinlerin, gerçekte edebiyatın kendisini yok etmeye yönelik olduğunu söylemek aşırı kaçmayacaktır. Antonin Artaud, Tiyatro ve İkizi kitabında artık başyapıt evresinin son bulması gerektiğini, yazı odaklı bir tiyatronun anlamsızlıktan başka bir şey olmadığını söylerken bu çıkarımı destekler.[177]

---

[171] F. Jameson, 1997., s.97
[172] F. Jameson, a.g.e.
[173] R. Passeron, 1990., s.55.
[174] J. L. Joubert, 1993., s.61
[175] H. Marcuse, 1995., s.104
[176] H. Marcuse, a.g.e.
[177] Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, Ç'ev. Bahadır Gülmez, YKY, 1993., s.67

Gerçeküstücülerin önemli bir esin kaynağı olan Lautreamont, Maldarorun Şarkıları'nda edebiyatın ölümünü dolaylı bir biçimde dile getirmiştir: 19. yüzyılın edebiyat tarihi açısından önemli yapıtlarını öykünme, örtük alıntılama, yeniden yazma yöntemleriyle kullanarak, onların özgünlüğüyle dalga geçerek Laureamont, edebiyatı sonsuz bir metinlerarası ilişkinin döngüsüne yerleştirir.[178] Örtük alıntılama ve yeniden yazma yollarını öneren Lautreamont, gerçekte "başyapıt" kavramına saldırır ve bütün yazını yıkıp, yıkıntılarından yeni bir yapıt üretmek amacındadır ve onun yazı yöntemi Aragon'u da etkileyecektir, "bu yöntemin uygulamasını Telemakhos'un Serüvenleri'nde denemiştir.[179] Gerçeküstücü metinler Woyczek ile başlatılan "boşlukların ve dolulukların almaşımına dayalı"[180] yazı biçimini geliştirerek yazın dilindeki kırılmayı derinleştirirler: Süreksiz, kopuk, eksiltili, açık yani okura kendi imgelemiyle tamamlama ve kurma işinin düştüğü bu yazı, dünyayı bir eksiklik ilkesine göre düzenler. Ayrışıklık metinlerdeki sürekliliğin ihlalidir ve türlerin iç içe geçmesiyle, kolaj tekniğiyle, alıntılarla oluşur. Aragon'un metinlerinde "ayrışık bir unsurun metne katılmasıyla yaratılan süreksizlik yanında ilk anlatıya başka kesitlerin katılmasıyla işleyen, asıl konuyu kesintiye uğratan, metnin sürekliliğini ve tutarlılığını ortadan kaldıran uzatısal yazı yer alır."[181] Çizgisellikten uzaklaşma, anlatı düzeyinin değişimi zaman kullanımına da etki eder. Farklı zamanların iç içe geçmesi ya da tümüyle durdurulması yoluyla. Bir bütünlük arayışından uzaklaşan metinler, parçalanmış bir bilincin otomatize imgelerini sunarken, bir konuyu anlatma uğraşı dışarıda bırakılmıştır. Parçalanan bilinç, anlatı kipinin değişimiyle verilir. Özellikle modem-sonrası metinlerde karşılaşılacak olan bu kip değişimi, gerçeküstücülerin edebi metinlerinde "çoğalma işlemi" ile gerçekleşir. "Bir kişi anlatıcısını yaratır, ardından kişi anlatıcısını yok etmeye girişir. (...) kişi konusunda değersel bir kuşkuya yol açar."[182]

Benveniste, öznenin kimliği konusunda kendisinin tanıklığından başka bir tanıklık olmadığını söyler; ve "yaratıcı imgelem de başka türlü

[178] Kubilay Aktulum, Kopuk Yazı Kopuk Yapıt, Öteki Yayınevi, 2002., s.247
[179] K. Aktulum, 2002., s.247
[180] K. Aktulum, a.g.e. s.78
[181] K. Aktulum, a.g.e. s 54
[182] K. Aktulum, 2002. s.57

işlemez, ben'in bölünmesi onun başlangıç ilkesi olur."[183] Ben bölündükçe kimlik çoğalır ve bu çoğalma avangard metinlerdeki çoğul yazının kaynağı olur. "Anlatan ben ile anlatılan ben arasındaki uzaklık", "kırık bir yazı" için temel veri haline gelmiştir. Sinema ve dışavurumculukla gerçeküstücülüğün ortak noktası, kolaj/montaja dayanan anlatıma ayrıcalık tanımalarıdır. "Alılmayıcı-larda çağrışım yeteneğinin çok taraflılığını ve anlaksal tempoyu teşvik ederler."[184] Tiyatro giderek seyircisinden heterojen oluşumları bağlayabilmesi için daha fazla yetenek talep eder ve bağlamlar klasik tiyatroyla karşılaştırıldığında daha az anlamlı ve açıklama daha azdır. Düşlerin, fantezilerin, bilinçsizliğin keşfi bu bağlamsızlığı daha da derinleştirmiştir. Gerçeküstücü düşünce tiyatroda "büyülü resimleri ve tiyatro pratiğinin çerçevesine karşı başkaldırının politik bir jestini hedefler"[185] ve kendi bilinçdışı fantezileriyle seyircinin bilinçdışına eriştiğinde ortaya çıkacak olan karşılıklı esine temellenir, sahne ve seyirci arasındaki esin akışına. Satirik olan özgürleştirilir, *humor* sık kullanılır. Gerçeküstücülerin tiyatrodan bekledikleri bir tür performanstır. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırı kaldıran, yazarın sahnede göründüğü, oyuncuların seyircilerin arasında oturduğu ve oyuncuların temsil ettikleri figürlerden ayrıldıkları Les mysteres de l' amour (1923/Roger Vitrac) gerçeküstü niyetlerin gerçekleştiği önemli bir örnek olarak kabul edilir.[186]

Sanatın ödevi akılcılığın ve bilinçli akıl süreçlerinin kırılması, bilinçdışının imgelerinden bir çıkış yolu aranmasıdır. Gerçek iletişim anlama yoluyla değil, etkilenimlerle, alımlayıcının kendi yaratıcılığıyla sağlanacaktır. Gerçeküstücü tiyatronun isterleri ile dada hareketinin etki estetiğinin iç içe geçtiği bir örnek olan Alfred Jarry'nin Übü oyunları, tarihsel avangardlar döneminin kült metinlerindendir. Bu oyunlar, modern batı dünyasının pek çok kavramını nihilist bir tutumla parodize etmiştir. Kahramanlık, vatanseverlik, ahlaki erdemler ve özgürlük, eşitlik, kardeşlik.. Edebiyatın bilincin bir üretimi olarak yetkin bir dilleştirmeye dayandığının şimdikinden daha fazla kabul gördüğü bir zamanda, dili argoyla parodize

[183] K. Aktulum, a.g.e. s.88
[184] H. T. Lehmann, 1999., s.110
[185] H. T. Lehmann, a.g.e. s.111
[186] H. T. Lehmann, 1999., s.111

eden oyunun giriş sözcüğü "bok" tur. Oyun boyunca dil, bedensel bir kullanımı düşünsel kullanımın karşısına yerleştirerek biçimlenir ve böylece de edebi dilin bir parodisi haline gelir:

> Übü Baba- Tabii ya, benim ölüsü kandilli, bok karım; (...) (1.1)
>
> Ne yani benim kıçım herkesinkine benzemez mi, sanki? (1.1)
>
> Sen boklu bir işkembesin. (1.4)[187]

Dilin bedensel kullanımı düşüncenin zihinsel yüceliğinin iptalidir, aynı zaman da bir "şok efekti" olarak da işlev görür.

Kral Übü tiyatro tarihinin önemli metinlerini de "alaycı dönüştürüm" yoluyla anımsatır. Bunlar Shakespeare'in metinleridir. Oyun, Übü'nün "kral Venceslas' ın en güvendiği süvari yüzbaşısı" iken, karısının "(...) elli tane lahana kesicisini idare etmektense, testi kafanızın üzerinde Polonya tacını taşımak daha iyi olmaz mı?" ayartmasıyla ve Yüzbaşı Kipislik ve adamlarının yardımıyla Polonya kralını öldürüp kral olmasıyla Macbeth'e gönderme yapar. Öldürülen kralın hayaletinin intikam istemesi ise Hamlet' i çağrıştırır ve Übü, ölen kralın oğlunun tahtı elde etmek için Rusları üstüne gönderdiği Polonya-Rus savaşında cephedeyken Bir Kış Masalı'ndan hatırlanan bir Ayı ile karşılaşır.[188] Metinlerarasılığın bir alt türü olan parodi Übü'de yıkıcı bir biçimde kullanılır.

> Kral Übü, her okul çocuğuna dramatik yetkinliğin örnekleri olduğu kadar insan modelleri olarak da belletilen imgeleri saçma bir biçimde ele alarak ve kahramansal eylemi burleske ve en iyi duygularda pastişe indirgeyerek insanın soyluluğuna yaklaşımın tamamen altını oyar.[189]

Polonya krallığını kaybedene kadar akıl dışı bir yönetim tutumu izleyen Übü, krallığı bir tür yağmacılığa dönüştürür, ilkel dürtülerin akılcıl olanı tümüyle dışladığı bu yönetim modelinde tek yönelim "kendi işkembesi, kendi kasası ve kendi arzuları"dır. Krallık elinden alınır ve karısıyla birlikte Fransa'ya sürülür. Fransız devriminin özgürlük, eşitlik, kardeşlik değerlerinin alaya alındığı bu bölümde Übü, esirliği seçer:

---

[187] Alfred Jarry, Kral Übü, Çev. Asaf Çiyiltepe, İzlem Yay. (Tarih belitilmemiş)s.11, 12, 16
[188] C. Ines, s. 49
[189] C. Ines, a.g.e.

> Sokaktan geçenlere iyi davranmak, onlara yardım etmek, onlar için çalışmak istiyorum Übü Ana, mademki özgürlüğün kardeşliğe eşit olduğu ve bunun eşitliğin kardeşliği olarak kabul edildiği bir ülkede yaşıyoruz ve mademki ben herkese benzemiyorum, yani eşit olmak bana vız geliyor. O halde ben herkesi öldüreceğim. Bunu önlemek için de gidip kendimi birine esir olarak satayım.[190]

Genel insanlık değerlerine saldırının kahramanlık, ahlaki erdemlerden sonraki hedefi özgürlüktür. Özgür oldukları sanısına sahip insanlar aslında ters komutlarla yönetilirler, disiplinsizlik disiplinin yerini almıştır fakat bunlar da baskıcı, değişmez ve hiyerarşik düzene uygundur. Übü esirliği seçer ve elbette keyfi neyi istiyorsa onu yapar. Übü'nün alçalma serüveni kürek mahkûmiyetiyle son bulur ve bütün nüfus onun peşinden gider, Übü'nün artık ne efendisi ne de kölesi kalmıştır; göbeğini işaret eder ve:

> (...) Yavaş yavaş göbeğimin dünyadan daha büyük olduğunu fark ediyorum; onunla ilgilenmek daha soyluca bir iş olacak gibi. Bundan böyle ona hizmet edeceğim.[191]

Übü temel güdülere ve hazlara işaret eder ve "böyle bir noktada aslında özgürlük (tutkularına düşkünlük) ve kölelik (insanın 'aşağılık' doğası) birbirinden ayrılmaz hale gelir." [192]

> Kral Übü insanın doğası, ulusların tarihi, yazınsal başyapıtlar, toplumsal erdemler, kurallar gibi pek çok değeri aşağılayarak dönüştürmüştür. Uyuşmazlıkların çelişkili bir bireşimi, gündelik nesnelerin sıradışı biçimde yan yana getirilmesiyle imgelemin özgürleştirilmesi ve eşzamanlı olarak sunulan her şeyin olası olduğu alternatif bir evren.[193]

Trajik olanın komediye, yazınsal dilin grotesk bir lafazanlığa, insanın da Übü'ye dönüştüğü oyun sadece bilincin mantıklı süreçlerini değil dramatik metnin bileşenlerini de parçalamıştır.

Belirli noktalarda gerçeküstücü estetikle örtüşen Artaud, özellikle tiyatro konusundaki teorik çalışmalarıyla bu dönemin en önemli isimlerinden birisidir. Tiyatronun olanaksız olanı göstermesi gerektiğini savunan Artaud'ya göre: "(...) çünkü tiyatro, ancak olanak-

[190] Kral Übü, s.47
[191] aynı s.75
[192] C. Ines, s.50
[193] C. Ines, 51

sız olanın görünür biçimde olası kılındığı ve sahneye geçen şiirin gerçekleştirilen simgeleri beslemeye ve kızıştırmaya başladığı anda gerçekleşebilir."[194] Artaud, tiyatronun edebiyattan uzaklaşması yönünde yapılan çalışmaları daha da ileriye götürmüştür. Diyalogun kitaba ait bir şey olduğunu söylerken[195] sözün etkileyiciliğinden bağımsız somut bir dilden söz eder, bu somut dil hiyerogliftir; tıpkı "örneğin geceyi, üzerinde, bir gözünü kapatmış, diğerini de kapatmak üzere olan bir kuşun bulunduğu ağaçla anlatan Doğu dili gibi."[196] Jest ve davranış dili, dans ve müzik betimleyici dilin yerine geçirilmiştir, tiyatroya ait olanı metnin boyunduruğu altına sokan Batı tiyatrosu Artaud'ya göre "aptalın, delinin, evirtiğin, dilbilgicinin, bakkalın, ozan düşmanının ve olgucunun tiyatrosu"dur.[197] Tiyatroyu bastırılmış bilinçdışını özgür kılacak bir araç olarak gören Artaud'nun tiyatro için önerdiği imgeler, "bilinçaltının rastgele taşıdığı"[198] kendinden geçiren imgelerdir. Gösterinin eylemi ise gerçek yaşamı yansıtmaktan uzaklaşacaktır. Gündelik yaşamdan, gündelik dilden yolu ayrılan bir tiyatro, doğaüstüne ait görüntüleri çarpıcı bir biçimde seyircinin karşısına getirmekle yükümlüdür. Artaud'nun tiyatro anlayışının temellendiği olağanüstü alan, seyirciyi şiddet yüklü imgelerle sarsmanın ve onu, mitsel zamanda olduğu gibi kozmik bir deneyimin bir parçası yapmanın alanıdır.

> Şiddetli ve yoğun bir eylem lirizmle benzerlikler taşır; bu eylem, doğaüstü imgeleri, imgelerin bir kanını ve ozanın kafasında olduğu denli seyircinin kafasında da imgelerin kanlı bir fışkırmasını gerektirir.[199]

Tiyatronun metne bağımlılığını ortadan kaldırmak, dramatik biçimin geleneksel unsurlarını bir bütün olarak reddetmek anlamına gelir. Tiyatrodan beklenen, teatral göstergelerden bir alfabe oluşturmasıdır ve "bir jest, söz ve anlatım metafiziği"[200] yaratarak klasik durgunluğundan

---

[194] A. Artaud, 1993., s.26

[195] "diyalog- sözlü ya da yazılı şey- özgül olarak sahneye ait değil, kitaba aittir." A. Artaud, a.g.e. s.34

[196] A. Artaud, 1993., s.36

[197] A.Artaud, 1993., s.37

[198] A. Artaud, a.g.e. s.37

[199] A. Artaud, a.g.e. s.73

[200] A. Artaud, a.g.e. s.80

kurtulmasıdır. Sözün Batı düşüncesindeki yerini sorgulayan Artaud, sözcüklerle büyülü bir dilin tınısına ulaşmayı hedefler, sese ayrıcalıklı bir konum kazandırarak, göstereni gösterilen karşısında özgürleştirmek ister. Artaud'nun tiyatro üzerine yazdığı yazıların önemli bir bölümü klasik mimesis anlayışına dayanan tiyatroya yönelttiği eleştirilerden oluşur ve onun tiyatroda yapmak istediği değişimlerin esin kaynakları çok yönlüdür. Artaud, düşlerin dilinden ve imgelerin şiddetinden söz ederken gerçeküstücü hareketle yakınlaşır fakat onların politik bağlanmalarını eleştirir, tiyatroda metafiziğe yaptığı vurguyla gerçeküstücülerden uzaklaşır ve Doğu gizemciliğine yaklaşır, tiyatroyu bir terapi aracı olarak görürken de tiyatroyu yaşantının bir parçası kılındığı, ortak katılımın esas olduğu ritüeli canlandırma düşüncesindedir. Artaud'nun dile getirdikleri çeşitli biçimlerde, dönemin diğer hareketlerinde de kısmi olarak görülür fakat Artaud' nun önemi, tiyatro metinlerindeki simgesel yoğunluğu, heterojenliği, seyirciyi gösterimin tamamlayıcısı olarak görmeyi uç noktaya taşımasıdır. Geleneksel psikolojik tiyatroyu ve bu tiyatronun yanılsama estetiğini reddeden Artaud, tiyatroda "hem kendi psikolojik hastalığına karşı bir araç hem de dünyayı tehdit eden kıyametten kurtaracak bir çıkış aradı."[201] Artaud için de beden ve düşünce arasına giren boşluğun kaynağı Kartezyen sistem ve rasyonel düşüncedir, tiyatro aracılığıyla, derinleşen bu boşluğun bütünleştirilebileceğini düşünmüştür. Dramatik metinleri "parodi" olarak sınıflanan Artaud gerçeküstücü estetiğin genel kabullerine bağlı kalmıştır. Metinlerinde yapıbo-zumu ve anarşiyi temel ilke olarak ele alan yazar, psişik bir şokla seyircisini sarsmak niyetindeydi. Farklı ilişki düzlemlerinin imgesel ve simgesel kullanımlarını karşı karşıya getirerek bir "çarpışma" yaratan Artaud'nun heterojen unsurları bu biçimde birbirine eklemesi "dinamik montaj"[202] olarak nitelendirilmiştir. Dinamik montajın amacı, yaratının/yazarın ben'ini anlatmak olduğu kadar, "kaotik bir durum yaratan olaylar aracılığıyla da kendini ara sıra sezdiren üst bir düzenin taslağını belirginleştirmektir."[203] Mevcut tüm konvansiyonları parçalayan Artaud, nedensel bir mantık dizgesinin işleyişinden tümüyle uzaklaşmıştır. İçinde yaşadığı toplumu, kıyametin kıyısında gören Artaud'nun

[201] Malgorzata Sugiera, "Artaud und Witkiewicz", *Theater Avantgarde*, (hrsg.E. F.Lichte), France Verlag, 1995., s.369

[202] M. Sugiera, a.g.e.

[203] M. Sugiera, a.g.e s.389

oyunlarındaki figürler, kıyamete neden olan güçlerdir fakat eylemlerini yöneten bilinçleri değildir, bu yüzden istemsiz kuklalar gibi devinirler.

Artaud'nun metinlerinden biri "Kan Fışkırması"dır.[204] Metin iki sayfadan oluşur. İlk ihlal "belirli bir uzunluk"un ihlalidir. Edebiyatın kitaba ait olduğunu vurgulayan yazar, sahne için yoğunlaştırılmış imgelerden oluşan, bir öykü anlatmayan bir metin oluşturmuştur. Öyküden bir süredir vazgeçilmişti fakat "Kan Fışkırması"nda belirli bir durumdan bile söz etmek olanaksızdır. Genç Kız ve Genç Adam'ın kalıplaşmış aşk sözcükleriyle birbirlerine seslenmesiyle başlar oyun; romantik aşkın retoriği tüm basmakalıplığıyla kullanılır:

> Seni seviyorum ve her şey güzel
> Beni seviyorsun ve her şey güzel
> İçimiz dopdolu. Ah dünya ne iyi düzenlenmiş.[205]

Örneğinde olduğu gibi, her türlü özellikten soyutlanmış iki kişi - sadece kadın ve erkek- tüm aşkların parodisini yapar gibi seslenirler birbirlerine. Fakat bu "tumturaklı retorik" doğa tarafından parçalanacaktır.

> Bir kasırga onları ayırır. Bir kasırga onları ikiye ayırır./Bu anda çarpışan iki yıldız ve/bir dizi bacak, canlı bir beden, ayaklar/la, /ellerle, saçlarla, maskelerle, sıra sütun/larla,/kemeraltlarıyla, tapınaklarla, imbikler/le, gitgide daha yavaşlayarak, sanki/ boşlukta düşüyor/muş gibi düşerler arkasından birbiri ar/dına üç/akrep, bir kurbağa. son olarak da u/mutsuz, kusulası bir yavaşlıkla yerleşen/pislikböceği görünür.[206]

"Karanlık olan, derinde gömülü olan ve akılda açığa çıkmayan her şey bir çeşit fiziksel ile açığa çıkartılmalıdır, tıpkı gerçekte olduğu gibi."[207] Bir halüsünasyon yaratma amacına uygun görüntüleri tarif etmiştir ve tiyatrodan çok sinema mantığına daha yakın olduğu açıktır. Bir görsel şiddet tarafından, dilin yapay kabuğu parçalanacaktır. Genç Adam ve Genç Kız'ın konuşmalarını parçalayan kasırgadan sonra, "ve sahneye kocaman silahıyla bir ortaçağ şövalyesi girer, onu iki eliyle

---

[204] A. Artaud, "Kan Fışkırması", çev. Levent Yılmaz (alıntılar basılmamış bu metinden yapılacaktır. Fakat metnin basılmış bir başka çevirisi mevcuttur.) *Yaşayan Mumya*, çev. Yaşar Günenç, Yaba yay., 1995 içinde "Öldüren Kan" adıyla yer almaktadır.

[205] A. Artaud, "Kan Fışkırması", Çev. Levent Yılmaz, (basılmamış metin) s. 1

[206] A. Artaud, a.g.e.

[207] C. Innes, s.112

göğsünü tutan ve şişmiş göğüsleri yüzünden soluyan dadı izler."[208] Silahın ve göğüslerin abartısının imlediği cinsellik ideal aşkın bilinçdışı olarak belirir ve Dadı, ensest'ten söz ederek toplumsal bir tabuyu ürkütme aracı olarak kullanır. Şövalye ve Dadı ilkel dürtülerin kişileştirilmesi gibi görünürler, Şövalye oburca tıkınır, Dadı'nın göğüslerine bakmak ister. Genç Adam ise Genç Kız'ı kaybetmiştir, onu arar. Şövalye ve Dadı'dan sonra sahneye "Bir papaz, bir ayakkabıcı, bir kayyum, bir çaça, bir hakim, bir dört mevsim satıcısı sahnenin üstüne gölge gibi" [209] gelir. Genç Adam onlara karısını sorar, Papaz gruptan ayrılır ve Genç Adam'a karısının vücudundaki hangi bölüme iman ettiğini sorar ve Genç Adam Tanrı sözcüğünü telaffuz eder etmez yeniden bir sarsıntı olur, Papaz aniden İsviçre aksanıyla konuşmaya başlar, tüm dengesi bozulmuştur ve "Artık biz bunu yapmıyoruz. Onu bu kulaktan duymuyoruz. Bunu yanardağlara, depremlere sormak gerekir" diyerek seslenir Genç Adam'a. Dilsel metin yeniden görsel metnin şiddetiyle durdurulur; yer sarsılır, şimşekler her yana zigzaglar çizer, oyun kişileri deliler gibi koştururlar ve Tanrı "devasa bir el" olarak belirir. El, yanan çaçanın(mama) saçlarını kavramıştır ve Çaça Tanrı'yı bileğinden ısırır, "çılgıncasına fışkıran kan sahneyi parçalar" ve kaosun sonunda sahnedekiler ölmüştür, Çaça ve Genç Adam dışında, onlar da gözleri yerler. Çaça ve Genç Adam sevişirken Dadı Genç Kız'ın ölüsünü getirir. Göğüsleri tahta gibi olmuştur ve Şövalye peynirlerini arar, Dadı'yı kovalarken Genç Adam "anneye kötülük etme" diye bağırır. Dadı'nın eteğinin altından akrepler fışkırır, Genç Adam ve Çaça birlikte kaçarken Genç Kız doğrulur ve oyunun son sözlerini söyler."Ah, demek aradığı buymuş."[210]

Metin, cinsellik, aşk, tanrı, enseste ilişkin ürkütücü imgeler toplamıdır. Sözel metin belirli kavramlara ait çağrışımlar sunar, dil açıklayıcı değildir. Görüntüler gerçeküstücü tabloları anımsatır, kaotik görüntüler ürkütmeye, sarsmaya yöneliktir. Kasırga, şimşekler, böcekler ve akrepler yaşantının metaforlarını kuşatmışlardır. Belirli bir anlamsal oluşumdan söz edilebilecek bir kurgu yoktur fakat alıntılanan bazı kav-

[208] C. Ines, a.g.e.
[209] C. Ines, s. 112
[210] A. Artaud, "Kan Fışkırması", s.2

ramların çevresinde oluşturulan şok resimleriyle seyircinin zihninde tamamlayabileceği anlamsal düzeneğe atıfta bulunulur. Bastırılan güdüler şiddetli bir biçimde patlamıştır ve sahneye egemen olan şiddet, sinema diliyle görselleştirilmiştir. İdeal aşkın figürlerini kuşatan ensest laneti ve Genç Kız'ın yerini alan Çaça'nın neden olduğu kan fışkırması. Artaud'nun "jest, söz ve anlatım metafiziği" yaratma arzusu çözümlenebilir olaylardan, iletişimsel dilden vazgeçmesiyle sonuçlanmıştır. Olağanüstü olanı anlatmaya odaklanması ise "Kan Fışkırması"nda açıkça görülür. Anlatımsal olan yerini sezgilere bırakmıştır. Sözcüklerin tıpkı "sessiz filmlerdeki alt yazı"[211] mantığıyla düzenlendiği oyunda, bir karabasanın kozmik boyutta yeniden üretilme çabası görülür. Doğanın yıkıcılığı, ürkütücülüğü, Tanrının belirişi, toplumu temsil edenlerin bir "gölge gibi düşmeleri" ve yoğunlaştırılmış bir şiddet. Görsel dramaturginin düşlerin patlamalı mantığından üretildiği, yoğunlaştırılmış işaretlerin yan yana getirildiği oyunu anlamsal bir analizin nesnesi yapmak yanıltıcı olabilir, çünkü amaçlanan "sahnenin akıl öncesi ve ilkel aşamasını ortaya çıkarmak için (...) evrensel düşün çökeltileri olan mitlerin yaratılmasına kadar (...) fiziksel ve görsel bir iletişim biçimini"[212] arayan Artaud'nun bir halisünasyonun sarsıcılığıyla seyirciyi etkilemesidir. Gerçek duyguların dille açıklanamayacağını düşünen Artaud, "her güçlü duygunun yarattığı boşluk düşüncesinin"[213] peşindedir ve anlaşılır bir dil bu boşluk düşüncesini olumsuz yönde etkileyecektir. Düşsel bir belirsizliğin nesnelerin somut belirliliğiyle iç içe geçmesi ürkütücü olanı, asal olanı hatırlatacaktır.

Tiyatro tıpkı "veba" gibi eksiksiz bir yıkım barındırmalıdır, "uyuyan imgeleri, sinsi bir düzensizliği alır, onları ansızın en ölçüsüz jestlere dek vardırır"[214] ve duyguların dinginliğini sarsarak bastırılmış bilinçdışını özgür kılmalıdır. Uygar insanın "eylemleri düşüncelerle özdeşleştirmek yerine, eylemlerden düşünce çıkarma yetisi saçmalık boyutunda gelişmiş aykırı bir yaratık"[215] olduğunu söyleyen Artaud klasik temsil anlayışını reddeder: "İmge şeydir

[211] C. Ines, s. 126
[212] C. Ines, s. 129
[213] A. Artaud, 1993., s.26
[214] C. Ines, s. 63
[215] C. Ines, a.g.e.

temsil edilmez" diyen Cassier'e koşut bir biçimde ve Jung'un mitler hakkındaki "yaratılmaz yaşanır" açımlamasını da kullanarak, bir şeyin fikrini değil kendisini -fiziksel olarak- yaratmak istemiştir. Tiyatronun yaşantılanmasına ilişkin neredeyse olanaksız bir imadır bu; seyirciyi büyülü bir işlemin organik bir parçası kılmaya çalışan Artaud, uygulama da bunu başaramamış olsa da kendinden sonra gelen pek çok yazar ve yönetmene zengin bir esin kaynağı olmuştur. Martin Esslin, Artaud'nun metinlerindeki dilin hiçbir şeyi açıklamamasıyla beliren absürd yönelime dikkat çeker.[216] Artaud'nun metafizik bir hakikat arayışına temellenen "kıyıcı" tiyatrosu, tiyatroyu yaşantının yerine yerleştirerek, kolektif bir deneyimle yitirilmiş bütünlüğü yeniden oluşturmayı denerken klasik tiyatronun tüm unsurlarını ortadan kaldırmıştır.

Aynı dönemde Polonya'da yaşamış olan fakat birbirlerinin varlığından haberdar olduklarına ilişkin herhangi bir bulguya rastlanmayan Stanislaw Ignacy Witkiewicz ya da diğer adıyla Witkacy'nin de sanatsal biyografisi Artaud ile benzerlikler taşımaktadır. Dönemin önemli sanatçısı Witkiewicz'in kişisel yaşamı psişik rahatsızlıklarla, uyuşturucularla parçalanmıştır ve o da tıpkı Artud gibi öz deneyimi ve sanatı arasında ilişki kurmuştur. "Kıyıcı Tiyatro" modeline karşılık "Arı Biçim" adını verdiği bir model geliştiren Witkiewicz'de geleneksel tiyatronun yanılsamacı estetiğine itiraz eder ve uygar dünyadan metafizik bir çıkış yolu arar. Bireysel değerler ile toplumsal değerler arasında temel bir çatışma olduğunu vurgulayan Witkiewicz "birey olarak insan için en yüksek değer olan metafizik yaşantı"yı[217] göstermek ister. Metafizik yaşantı varoluş gizlerinin bilinçli bir şekilde algılanmasıdır. Metafizik duygudan uzaklaşmanın başlangıç noktasını Rönesans olarak belirleyen Witkiewicz, genelin çoğul niteliği karşısında bireysel tekliğin onaylanmasını "ben ile ben olmayanın ontolojik bilgisinin kavranmasına bağlar."[218] Çoklukta birliğin kavranması "metafizik sarsıntı" adını verdiği yüzleşme ile sağlanacaktır; seyircinin böyle bir sarsıntıya uğramasını hedefleyen Witkiewicz, sanatçı öznenin kendilik bilincini yaşantısıyla

[216] Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*, Çev. Güler Siper, Dost Yay., 1999., s.297
[217] M. Sugiera, 1995., s. 379
[218] M. Sugiera, a.g.e., s.380

harmanlayarak teşhir ettiği metafizik estetiği alımlayacak olan seyirciyi "gözlemcinin gözlemcisi" konumuna yerleştirir.

Çoklukta birliğin deneyiminde; çokluk, "heterojen duyusal deneyimlerin niceliğini" anlamlandırır, birlik ise "aşkın öznenin deneyimidir."[219] Kültür tarihinde din, felsefe "ontolojik/metafizik duygunun" kendine özgü kavramlarla kurulduğu alanlardır. Sanat ise sanat yapıtının algılanmasıyla çoklukta birliği kurmaya hizmet eder. Bireyi kuşatan yaşam metafizik duygunun hedefini değiştirmesine neden olmuştur; bunun sonucunda din ve metafizik felsefe modern kültürün içinde varolamamışlar, otoritelerini yitirmişler ve sarsıntı oluşturma güçleri kalmamıştır. Geriye sanat kalmıştır. Sanatın modern kitle toplumundaki insanın yönelimlerinin sığlığını sergileme gücü vardır fakat sadece "arı biçim" de oluşturulmuş bir sanat, metafizik sarsıntı yaratabilir. Kendi dönemini "gelecekteki kitle toplumunda sanatın kesin ölümünden önceki geçiş dönemi"[220] olarak niteleyen Witkiewicz, insanın tek tip haline getirilip "aşağılık" ihtiyaçları içinde susturulduğunu ve bireysel kişinin öldüğünü bildirir. Tarih felsefesinin bir çöküşü tarif ettiğini söyleyen yazar, Polonya Belacılığı/Yıkımcılığının (Katastrof) ilk kahini olarak değerlendirilir. Witkiewicz'in estetik konumu, Rus formalistleri ve konstruktivistleri ile yakından ilişkilidir. "Arı biçim" teorisini, Prag yapısalcılığının teknolojik yapı ve estetik arasında ilişki kuran "estetik işlev" kavramından ve konstruktivistlerin sanatta makine yapısının düşüncesini kullanmaları ya da mimarinin temel oluşumlarını sanatsal alana aktarmak niyetlerinden hareketle oluşturmuştur. Sanatsal yapıda Hegel'in içerik estetiğinin mirasıyla mücadele eden formalistler ve konstruktivistler sanattaki düşünce baskınlığını yok etmeye çalışmışlardır. Witkiewicz'de içeriği ve düşünceyi "sanatsal yapının kirlenmiş unsuru"[221] ilan eder. Arı biçim'de koşul, içerikten kaçınmadır, yalnız biçimsel yönelim gerilimlerine odaklanacak bir kompozisyon düşüncesi esas alınır. Witkiewicz, dünya edebiyatının büyük dramlarını montajları için malzeme

[219] M. Sugiera, 1995., s. 389
[220] M. Sugiera, a.g.e.
[221] M. Sugiera, a.g.e. s.393

olarak görür: Shakespeare, İbsen ve Strindberg; tür örneği olarak da salon komedilerini, tarihsel tragedyayı ya da İbsen'in analitik tekniğini kullanır. Türleri birbirine karıştırarak bir üslup oluşturan Witkiewicz'in bu üslubu "Türlerin montajı" adını alır.

> Onun kahramanları uzun monologlarında hem felsefi problemleri hem de tarih ve sanat teorisi problemlerinde gezinirler. Oyunlarının sınırlı figür repertuvarı Commedia dell'art'ı hatırlatır.[222]

Witkiewicz'in oyunlarında "titan, masum fakat erotik çekiciliği olan küçük kız, başarısız sanatçılar" gibi figürler hep yeniden işlenirler; oyunlardaki olaylar da tıpkı figürler gibi benzer kalıplara sahiptir: Oyunlar genellikle bir dünya devriminin gerçekleşmesinden kısa bir süre önce başlar ve bu ara dönem, metafizik duygunun tümüyle azaldığı bir pragmatizmin zaferinin yaşandığı dönemdir. Szewcy'de ("Kunduracılar") bir kunduracının Avrupa'daki politik gelişimlerin yol açacağı dünya devrimini öngörmesi anlatılır. Faşistler ve komünistlerin girişiyle gelişim sona ermiştir ve Witkie-wicz'e göre bu nokta gerçek insanlığın sonudur; robotlardan oluşan bir dünya kurulmuştur. Olaylar kaos, rüya biçiminde düzenlenir, tümüyle başka dünyalardan gelmiş gibi görünen oyun kişilerinin eylemleri bildik dramlardan alıntılarla ve teatral kalıpların parodisiyle oluşturulur. "Su Tavuğu"nda;

> Olaylar dış perspektifi izlerken, konuşmalar hantaldır; yapılaştırma ilkesi:Üç perdelik tragedya. Olaylar kahramanın bakış açısına göre düzenlenmiştir, "tiyatroda tiyatro" tekniğinin özel bir çeşitlemesi olarak özellikle babanın bakış açısından gösterilir. Tadzio, İbsen' in analitik tekniğinin taklidini parodize eder; bir parça inceltilmiş Freudyen psiko-analiz ve fars ile melodram arasında gidip gelen sahneler.[223]

Oyunun diğer kişisi Edgar ise Strindberg'in ben tekniğine uygun bir yeniden temsille biçimlenmiştir.

> EDGAR: Gördün mü işte ben böyleydim. Önemli birisi olmalıydım ama ne olacağımı daha doğrusu kim olacağını asla bilemedim. Çok korkunç biçimde acı çekiyor olduğum kesinlikle doğru olduğu halde, gerçekten var olup olmadığımı bile bilmiyorum. [224]

---

[222] M. Sugiera, 1995. S. 391

[223] M. Sugiera, a.g.e.

[224] S. Ignacy Witkiewicz, "Su Tavuğu", İngilizceden çev. Murat Cankara (Yayımlanmadı) s.10

Tek tek konvansiyonlar üst üste çarpıştırılırlar ve seyircinin taklit beklentisi hızla yok edilir çünkü tür, biçim ve kişiler ait oldukları içeriklerden kopartılarak, öne çıkması istenen biçimsel kompozisyon ilkesine uygun hale getirileceklerdir. Eylem birliği, mantıksal nedensellikten ya da gerçeğe uygunluk ilkesinden üretilmez, heterojen unsurların arasındaki gerilimden türetilir. Seyircinin önüne bir panorama gibi serilen farklılıklar ve benzerliklerden bir montaj oluşturulur: Panoramatik montaj.[225]

"Su Tavuğu" ortak yaşamın olanaksız bir durumuna işaret eder ve bölümlerin her biri durağandır, hiçbir gelişim gerçekleşmez; eylem akışı birbirini izleyen bölümler arasındaki farklılıklarla sağlanır. Oyun Edgar'ın sevgilisi Su Tavuğu'nu -onun teşvikiyle- öldürmesiyle başlar. Edgar, bir şey olmaya çalışacak fakat başaramayacaktır. Baba'nın onaylamadığı Edgar'ın odağında birey imkansızdır, aile imkansızdır ve en sonunda da toplum imkansızdır. Su Tavuğu asla ölmez, bütün perdelerde görünür ve ikinci kez öldürülür. Edgar'ın onun aracılığıyla var olması imkansızlaşmıştır çünkü onu öldürmeyi bile başaramaz. Tadzio ilk perdede birdenbire belirir ve Edgar'a: "Babacığım, babacığım" diyerek yaklaşır, kim olduğu belirsizdir ve nereden geldiğini kendisi de hatırlamaz, "Bilmiyorum. Silah seslerini duyunca uyandım" oyun boyunca Tadzio bir düşün içinde uyumaktan ve uyanmaktan söz edecektir. Absürd bir olay örgüsü, gerçeküstü imgelerle birleşir. Oyunun sonunda Witkiewicz'in "zorunlu devrimi" yine gerçekleşecektir ve bu noktaya kadar Edgar, ölen bir dostunun karısı tarafından seçildiği için "koca", Tadzio tarafından seçildiği için "baba" olacak fakat aslında hiçbir şey olamayacaktır. Eylemi ve karakterin psikolojisini deforme eden yazar, gösterenlerin bağımsızlığına vurgu yaparak belirli bir anlam oluşturmaktan kaçınmıştır. "Su Tavuğu"nda klasik tiyatroya göndermede bulunarak, biçim düzleminde yadsıdığı bu tiyatro anlayışıyla söz düzleminde de alay ederek hesaplaşır:

> (...)Yapmacıklı roller oynamayalım. En ahmakça yazılmış oyunlarda bile adetten değildir.(s.8)

[225] S. I. Witkiewicz, s. 8

(...) Her sanat eseri büyüktür çünkü eşsizdir. Hadi kendimizi hemen birbirimiz için kurban edelim ya da sirke katılalım. (s.8)

Witkiewicz'in çoklukta birliği kavratmaya çalıştığı oyunları "çağdaşlarının parodi, postmodern estetiğin pastij olarak anladığı"[226] yönteme dayanır. Witkiewicz edebi biçimlerin ve kalıpların bir pastijini gerçekleştirerek seyirciyi metinler arası bir oyuna dahil eder.

Artaud ve Witkiewicz'in metafizik duygudan uzaklaşmış bir dünya karşısında, tiyatroya yükledikleri işlev birbirine yakındır. Parodi, metafizik sarsıntı, psişik şok, heterojen unsurların iç içe geçirilmesi araçlarıyla klasik tiyatronun tüm kalıplarını zorlarlar. Her ikisi de dünyayı bir yıkımın eşiğinde görürler, Artaud ayrılmış beden ve düşüncenin günün birinde birleşeceğine ilişkin ütopik bir umudu korurken, Witkiewicz'de gelecek umudu yoktur. Her iki yazar da kendi dönemlerinin sonrasını etkileyecek, modern sonrası dönemde yeniden ele alınacak düşünceler ve teknikler geliştirmişlerdir.

Tarihsel avangardlar döneminde dramatik metinlerde gerçekleştirilen değişimler, Julia Kristeva'nın Die Revolution des poetisc-hen Sprache ("Poetik Dilin Devrimi") kitabında dile getirdiği gibi, devrimci değişimlerdir. Bu dönemde klasik dramın oluşturucu unsurlarının parçalanma serüveni tek hatlı bir yol izlememiştir. Hareketlerin her biri dramatik metinleri kendi anlayışları doğrultusunda biçimlemiş ve bütünlüğün parçalanması kolay olmamıştır. Dönemin en önemli kavramı teatralliktir; edebiyattan uzaklaşmanın yanı sıra, tiyatronun kendine özgü potansiyelini kullanmaya işaret eden bu kavram, "yazınsallık" kavramından esinlenilerek türetilmiştir.[227] Edebiyatı özerk bir disiplin haline getiren ilkelere vurgu yapan "yazınsallık" kavramı gibi, teatrallik de, tiyatroda edebiyata eklemlenmeye karşı itirazların kavramsal ifadesi olmuştur.

Dramatik metinler, "oluşumdan oluşa" evrildiklerinde, artık tamamlanmış bir bütünlük olarak değil de bir süreç olarak algılandıklarında

---

[226] Herta Schmid, "Zur Asthetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre" *Theter Avantgarde*, (hrsg. E. F. Lichte), France Verlag, 1995., s.410

[227] Roman Jakobson edebiyatı öteki dilsel ürünlerden ayıran nedir sorusunu " la litteralite" diye yanıtlar. Litteralite deyiminden ne anlamak gerekir? Anlatıda, şiirde ,tiyatro oyununda bir sav, psikolojik betimleme hatta merak uyandıran bir öykü dışında, onu başka ürünlerden ayıran, ona sanat yapıtı görünümü kazandıran yanlar." Süheyla Bayrav, Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi, Multilingual, 1999., s.58

gerçeğe benzerlik ilkesinden uzaklaşılmış ve kendi gerçekliklerine -dil, oyun- yaptıkları özel vurguyu bir biçim ilkesi olarak geliştirmişlerdir. Oyunların teatral yorumlarının bilinçli olarak açığa vurulması biçiminde özetlenebilecek bu özelliği Lunn, "estetik öz-bilinçlilik"[228] olarak niteler. Yaratma sürecine dikkat çeken bu girişim, "erken sembolizmde olduğu gibi hermetik ya da aristokratik bir yaratıcılık hüneri; yoğun zihinsel ve öznel durumları iletmek için görsel ya da linguistik bir çarpıtma (dışavurumculuk); ya da daha geniş bir toplumsal dünyanın insanlar tarafından tekrar tekrar inşa edildiğine ve "verili" ya da değiştirilemez olmadığına dair önermeler (konstruktivist) biçimini alabilir."[229] Klasik metinlerin art dizimli yapısı parçalanıp, eşzamanlılık kurucu bir unsur olarak belirirken, birlik çoğu zaman "modern görsel montajda olduğu gibi (Eisenstein, Grosz) bitişen çeşitli perspektiflerden yaratılır gözün, duyguların, toplumsal sınıf ya da kültürün vb. perspektiflerinden."[230] Nedensel bir ilerleme düşüncesini merkeze almayan yapı, çevrimsel ve mitsel zamanın sunduğu "sürekli sunum" içinde olmayı hedefler. "Çevrimsel ya da mitsel tekrarlama, geçici olarak gözler önüne serilen tarihsel olaylarda açığa çıkan yüzeylerden, edebiyat alanında on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinde öylesine önem kazanan referans çerçevesinden daha derin bir gerçeklik olarak görülür."[231] Montaj, şimdide varoluş ve eşzamanlılık klasik dram yapısının bütünlüğünü, nedensel akışını yok etmiştir. Değerlerin uğradığı anlam kaybı, metinlerdeki imgeleri göreli hale getirmiştir ve göreli hale gelen imgelerin yol açtığı "çift anlamlılık"[232], metinlerin birbiriyle çelişen estetik değerleri yan yana getirmelerine yol açar. "Açık uçlu paradokslar"[233] metinlerin oluşumundaki tek merkezli bakışın kırılması sonucunda oluşurlar; bilinçli olarak tamamlanmamış - tamamlanamayacak metinler üç biçimde yapılandırılırlar: Ya metnin dışındaki çelişkilerin nasıl çözüleceklerine ilişkin yapılandırılırlar ya çoklu perspektifleri okurun / seyircinin sentezleyebileceği düşüncesine dayanan bir yapılaştırmayı esas alırlar ya da daha da ileriye gidip herhangi bir çözüm yolu önermeyen bir paradoksa da yaslanabilirler.

---

[228] E. Lunn, 1995., s. 49
[229] E. Lunn, a.g.e.
[230] E. Lunn, a.g.e.
[231] E. Lunn, a.g.e. s. 49
[232] E. Lunn, 1995., s.50
[233] E. Lunn, a.g.e.

Dramatik metinlerin bütünlüğü yerini parçaya, montaja bırakırken; psikolojik karakter ve onun tek dilsel aracı olan diyalog da işlevsizleşecektir. Davranışlarının nedenleri ve ruhsal durumları sergilenen, kendini gerçekleştirmeye çalışan bütünlüklü karakter çözülmüştür. Karakter yerini oyun figürlerine bırakır, figürlerin eylemlerinin gerekçeleri ya ortadan kaldırılır ya da bilinçdışı itkilere ve bir üst güce bağlanır. Avangard metinlerin hemen hepsinde oyun kişilerinin kuklalar gibi devindiği, kendini çevreleyen dünyanın ortasında anlam arayışının sakatlandığı ya da ortadan kalktığı görünür. Rönesansla birlikte tarih sahnesinde beliren birey ortadan kalkmıştır ve bireyin yerini dilbilgisel edime bağlanacak özne alacaktır. Özne bireyden farklıdır, ayırıcı özellikler taşımaz dilbilimsel bir ulamdır. Yapısal düşüncenin iyice etkisizleştireceği özne, bir sorun olarak düşünce tarihinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir ve avangard metinlerde etkin konumunu yitirmiş görünür.

Uzun bir zamandan beri monologlaşma eğiliminde olan dramatik diyalog ise bilinç akışı tekniğini önceleyen kendi kendine konuşmalardan ve kesintili, dilin anlam oluşturucu unsurlarının eksiltili kullanıldığı bir çerçevede şiddet ve grotesk unsurlar içeren diyaloglara yerini bırakmıştır. Konuşandan bağımsız nesnel bir dil yaratma arzusu da dilin toplumsal yüklemlerle - mantık, akılcılık- kirlenmemiş bölgelerine ulaşmaya çalışmanın bir ifadesidir. Dildeki bu değişim Kristeva'ya göre simgeselden göstergesel olana geçişin bir ifadesidir. Freud tarafından geliştirilen Oidipus öncesi dönem ile Oidipus sonrası dönem arasındaki ayrımlar göstergesel ve simgesel ile ifade edilir. Bunlar iki ayrı düzenin işaretidir. Simgesel olan Baba yasası'na bağlıdır, göstergesel olan ise "anarşik ve Oidipus öncesi dürtülerle çeşitli aşamalardan geçen cinsel bölgeler, delikler ve organlar" ile ilişkilidir. Göstergesel *chora* anneyle bağlantılı olan dişil bir sözdür. Bilinçdışı dürtüleri, Baba yasası'ndan önceki dönemi açığa çıkarmaya çalışan avangard metinler "bastırılmış dişil gösterge düzenini" temsil ederler. Göstergesel alan tahakküm öncesi bir alan olarak yıkıcı ve düzen bozucu bir enerjiye sahiptir ve avangard metinler simgeselin sınırlarını ihlal ederek, dili toplumsal bağlamının dışında kullanarak göstergesel olanı yeniden üretirler.[234]

[234] Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, Suhrkamp, 1978., s.41

(....) Kristeva`nın örnekçesinde bütün metinler, bütün kültürel ürünler diyalektik bir sürecin sonucudur: Karşılıklı olarak birbirini değiştiren iki tarihsel güç arasındaki karşılıklı etkileşimin. İlki yerli yerine yerleştirilirse düzene konulmuş simgesel bir düzenin kurulması anlamına gelir. Bunun temelini teşkil eden, bu temeli alt üst eden; "parçalara ayırmak" ve birimlere bölmek anlamına gelen göstergesel harekettir. Kırılma, yenilenme ve devrim zamanlarında (Kristeva'nın avangard patlamaların belirtisi olarak tanımladığı) simgeselin göstergesel enerjilerinin daha önce kodlanmış toplumsal delikleri yönlendirmesi artık olanaklı değildir. Göstergeselin yıkıcı ve dağıtıcı enerjileri simgeselin sınırlarını (...) çiğner. (...) Göstergesel tıpkı bastırılmışın geri dönüşü gibi, simgeselin yeni baştan ihlalini ve yeni baştan kodlanmasını sağlayan avangard çalışmalar sayesinde simgeselin sınırlarına meydan okur.[235]

Tarihsel avangard hareketlerin geleneksel dram yapısında gerçekleştirdikleri değişimler, çeşitli biçimlerde sürdürülecektir. Dramatik yapıdaki büyük kırılma gelenekten kopuşun yol açtığı bir boşluğa temellenir. Artık oyun metinlerinin "insanlar arası küresi" parçalanmış, bu küreye sadece kendisinin temsilcisi olarak giren insan yer'sizleşmiştir ve varoluşunun en önemli özelliklerini "özgürlük ve bağlılık, istek ve karar" yitirmiştir. Kendi kararını gerçekleştirmesinin mekansal ve zamansal bütünlüğünü de yitiren ve çatışmayı olası kılan "arasında oluş"tan uzaklaştırılan insan, istencin doğrudan dile getirildiği dilsel aracından da edilmiştir. Özne ve nesne diyalektiğinin yetkin bir formu olarak tasarlanan klasik dramatik yapının kendi içine kapalı olma özelliği, "mutlaklığı", eylemin şimdiye bağlı zamansallığı ve nedenselliği yok edilirken tiyatro tarihinde de yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem sahne ile metin arasındaki eski gerilimin şiddetlendiği, ikonik göstergelerin sözel/simgesel göstergeler karşısında değer kazandığı ve çeşitli deneylerin yan yana yer aldığı bir dönemdir.

---

[235] Madan Sarup, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Ç`ev.Baki Güçlü, Ark Yay.; 1997 s.185

MODERN SONRASI TİYATRODA DRAMATİK YAPININ KIRILMA BİÇİMLERİ

AVANGARDDAN POSTMODERNE

Dramatik yapının krizini Szondi, diyalogun monologlaşma eğilimi, dramatik eylemin gerçekleştiği zaman kipi şimdi' nin (oyunun şimdisi) geçmişin baskısı altına girmesi, nedenselliğe bağlı olay örgüsünün duraklarla parçalanarak, ben'in serüveninin çağrışımsal akışının mecrası haline gelmesi, oyunların kendi dışında bir gerçeklik tanımayan mutlaklığının metin dışı unsurların girişiyle dağılması biçiminde açıklamıştı. Bu değişimlerin yoğunlaşarak, geleneksel anlayıştan Bürger'in deyişiyle "çığır açıcı biçimde kopması" tarihsel avangardlar döneminde gerçekleşmiştir.[1] Bu dönemde çeşitli biçimsel modellerin birbirini çözerek, birbirinin yerine geçmesi sona ermiş ve yeni sanat anlayışı, statik süreçlerin yan yana durduğu bir görüntüye temellenmiştir. [2]Avangard hareketlerin her biri çeşitli teknikler aracılığıyla var olan sanat anlayışını sarsacak değişimler ortaya koymuş fakat hiçbiri kendini bütünlüklü bir model olarak tanımlamamıştır: "hiçbir dadaist, sürrealist üslup yoktur."[3] Avangardlar, sanatsal araçların ve onların biçimlediği sanatsal konuların dışsal olarak karşısına çıkar; geçmiş çağların temaları ve teknik süreçlerinden yapılan özgür eklemeler bir estetik ilke haline gelmiştir. Öznenin mitler, metaforlar gibi tarihin şeyleşmiş parçalarıyla ilişkisi yabancılaşmanın bir biçimidir; yabancılaştırma ise onun yapıtlardaki nesnel ifadesidir. Şok yoluyla anlamsal içeriğin yıkımı olarak "anlamın reddini radikalleştirir."[4] Sanatın kendini yadsımasını gösteren bu çabalar bir paradoksa açılacaktır.

---

[1] P. Bürger, 1974., s.28

[2] Andreas Kilb, "Die allegorische Phantasie", *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, (hrsg.C., P. Bürger), Suhrkamp Verlag, 1992., s.97

[3] P. Bürger, a.g.e. s.24

[4] A. Kilb, 1992., S.95

Olumsuzlama-yadsıma ve süreksizliği tarihsel avangardların temel özellikleri olarak kabul etmek mümkündür; olumsuzlama özerk sanat nosyonuna, kurumsallaşmış sanata, rasyonel düşünceye, Hegel'in içerik mirasına, toplumsal koşullara biçiminde çoğaltılabilecek şeylere ait görünürken; süreksizlik, geleneksel sanat anlayışından tarihsel bir kopuşa aittir. Günümüz sanat deneyimlerinin bakış açısından avangard, "modernin dönüm noktası"[5] olarak görünmektedir. Klasik modernizmin kabulleriyle savaşan tarihsel avangardlar; yabancılaşmış öznenin parçalanmış algısına bir temel arayarak (mit, bilinçdışı, kolektif bilinçaltı ya da ütopya) deneyimin parçalanmasını bütünlüğün parçalanmasıyla somutlar: Montaj, kolaj, *ready-made* ya da organik yapıtın yasalarını yıkan manifestolarla, çağrışımsal unsurların kendi dinamiklerini kullanarak "raslantısallığa eğilimlerini"[6] gösterirler. Montaj, Bürger'in kavramlaştırmasına göre bir anlamlı bütünle heterojen parçanın çelişik ilişkisidir;[7] Duchamp'ın *Ready-made* (hazır yapıt) lerini şöyle açıklar: "Eğer Duchamp seri olarak üretip, raslantısal nesnelere dikkat çekiyor ve sanat sergilerine gönderiyorsa, bu kışkırtma sanatın anlamına bağlıdır.(...) Kışkırtmanın kendisi yapıtın yerini almıştır."[8] Duchamp'ın nesneleri yapıt kavramını sorgulayarak oluşturur, ayrıntıda ise gerçekleşen montajdır ve klasik sanatın kendi tekil varoluşunda bütünün görüntüsünü taşıma iddiasını üstlenmez, tümüyle ortadan kaldırır. Nesnenin bu biçimde sunumu, onu herhangi bir şeyin anlatımının aracı olmaktan uzaklaştıracaktır. Nesnenin malzeme değerine-kendiliğindenliğine- vurgu ve çoğalıp, genişlemeyen anlam avangard hareketlerin başarısızlığının bir nedeni olarak görülmüştür, çünkü bu yolla elde ettikleri şok ve şokun nesnesi de estetik ve tüketilebilir bir şey olarak kalmıştır.[9] Baudrillard'a göre ise Duchamp'ın yaptığı "paradoksal bir acting-out (dışavurum), anlık bir kısa devredir. Bağlamının, kavramının ve işlevinin dışına yerleştirilen şişe askısı, gerçekten daha ger-

[5] A. Kilb, a.g.e.
[6] A. Kilb, a.g.e. s.95
[7] P. Bürger, 1974., s. 110
[8] P. Bürger, a.g.e. s. 77
[9] A. Kilb, 1992., s. 96

çek(aşırı gerçek) ve sanattan daha sanat niteliği sunar."[10] Baudrillard'ın yorumu olumlayıcıdır fakat Adorno ve Bürger için işlevini gerçekleştiremeyen bir eleştiri geçersizleşecek ve eleştirdiği şeyin yeniden üretilmesine katkıda bulunacaktır.

Tarihsel avangardların sanat ile yaşam arasındaki boşluğu kapatma hedefleri, politik bir eleştirinin uzantısı olarak tasarlanmıştı. Sanatın yaşamsal pratikten koparak kendi estetik amaçlarına kapanmasını eleştirirken ima ettikleri sarsıcı bir değişimdi. Postmodern sanatın da en önemli sloganı yaşamla sanat arasındaki ayrımın giderilmesidir fakat tarihsel avangardların toplumsal dönüşüm arzuları artık geçerli değildir. Kitle endüstrisi ile avangardlar arasındaki ilişkinin öngörülmemiş bir sona doğru ilerlediğini belirtmek gerekir. Adorno'nun sanatın kitleselleşmesinin sanatsal amaçların uzağına düşmek olarak yorumladığı avangard süreçte, gerçekte toplumsalı dönüştürme projesi başarısızlığa uğramış ve sanat ile yaşam arasında kurulan dolaysız ilişkinin sadece kabuğu kalmıştır; bu kabuk ise kitle endüstrisinin bir parçası olmaya ya da onu olumlama ve yeniden üretme tehdidine bağlanmıştır. Gerçeküstücülerin sanatçıyı bilinçaltının verilerini otomatik olarak kaydeden bir katip konumuna getirmesi, Duchamp'ın hazır nesnelerin seri çoğaltımıyla gerçekleştirdiği performanslar onların açısından sanatın protestosu olsa da eleştirmenler açısından sanatın kitleselleşmesidir.

> Avangard sanat negatif değerlerin radikal biçimlenmesi olarak modern, gelenekle yabancılaşmış oyun olarak postmoderndir.[11]

Avangard sonrası sanatta da sanatçı ile malzemesi arasındaki yabancılaşma sürdürülür fakat artık tarihsel avangardların "estetik bireşimden kaçınma" niyetleri yok olmuştur. Avangardın içeriği olumsuzlayıp biçimi yüceltme tekniği sürdürülürken, geçmiş çağların anlatım tutumu da tümüyle reddedilmeyecektir. Estetizmin anlatım araçları yeni tekniklerle birleştirilir ve sanatın kitle kültürüyle ilişkisi reddedilerek yeniden kendi içine kapanmış bir dil oluşturulur. Avangard sonrası sanat, 1945 sonrasının "uyumsuzluk tiyatrosundan belgeselciliğe ve somut şiire, nouveau roman' dan Artaud'nun tiyat-

---

[10] Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*; çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı yay., 1998., s.42

[11] A. Kilb, a.g.e. s. 96

roda yol açtığı canlanmaya, happening'lerden pop, minimalizm ve performansa"[12] çok çeşitli biçimlerde somutlanmıştır.

Avangard sonrası sanatın biçimleme ilkesi "içe doğru çözülme"dir. Poschmann'ın alıntıladığı gibi, Ulrich Meier, Beckett'in Oyunun Sonu'ndan hareket ederek "içe doğru çözülme"yi açıklar. Beckett'in oyununda anlamın yok edilmesini Meier, avangard protestonun sanata içkinleşmiş bir biçimde sürmesi olarak yorumlar. Avangardların "başarısızlığa uğramış" saldırısı Beckett'te malzemenin ayrıştırılarak kurucu bir anlamsal ilkeden uzaklaşılması biçiminde belirmiştir. Oyunun Sonu'nda minimal bir yapı kullanan Beckett, sanatın tüm devrimci çabalarına karşın ona karşı zafer kazanan benzeşimci gücü yansıtmıştır.[13] İçeriğe yönelik herhangi bir hedef olmaksızın, yalnızca gerçekleştirmenin kendisine yapılan vurgu, bir tür biçim tasvirine dönüşmüştür. İfadeci, betimleyici sanata burada da bir itiraz vardır fakat tarihsel avangardlardan farklı olarak burada anlam, 'seçkin' bir alıcı tarafından alımlanabilecektir.

1960'lı yıllarda Artaud'nun ve Brecht'in yeniden keşfedilmesiyle avangard projenin -sanatın politikleştirilmesi bağlamında- yeniden canlandırıldığı görülür. Bürger, neo-avangardcı canlanmanın, bir yanılsamaya denk düştüğünü belirtir. Avangard saldırı çoktan sona ermiş, sanat yaşamda içerilerek inkar edilmiştir: "Önce siyasetin faşist estetikleştirilmesi, sonra da metanın ve meta imgesinin tüketici kapitalist estetikleştirilmesi yoluyla."[14] Dolayısıyla neo-avangardların devrimci retoriği "saçma bir yineleme"den başka bir şey değildir.

Andreas Huyysen ise 1960'ların sonunda ölenin ne sanat ne de edebiyat olduğunu; sadece modernizmle tarihsel avangardın "iki yönlü" estetik ütopyası olduğunu söyler: "Sanatın kendini hem radikal toplumsal dönüşümün temel öğesi hem de kurtuluş ve kefaretin aracı olarak gördüğü ütopya."[15] "Modernizmin son durumu" olarak nitelenen dönemde -60'lı yıllar-, "Viyana Grubu'nun dil deneyleriyle, özellikle Oswald Wiener'in çığır açıcı yapıtlarıyla, somut şiir-

[12] Andreas Huyssen, *Alacakaranlık Anıları*, Çev. Kemal Atakay, Metis Yay.,1999., S.129

[13] Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen,1997., s.105

[14] A. Kilb, 1992., s. 97

[15] A. Huyssen, 1999., s.126

le(Gomringer, Jandl, Mohn) ve Heissenbüttel'in dil laboratuvarıyla"[16] modernizmin kendine gönderme yapma kaygısının son aşamasına ulaşılır. Fransa'daki *Tel Quel* örneğinde olduğu gibi, bu dil deneylerinin esas itici gücü, simgesel düzene içkin olan baskıcılığı açığa vurmak ve dilin içerdiği oyunbazlıktan ve anarşiden yararlanarak alternatif, hegemonyacı olmayan kodlar yaratmaktır.[17] Bir yandan siyasi taleplere dikkat çeken Belgeselci Tiyatro diğer yandan da kendi içine kapanmış bir dil deneyleri alanı. Huyysen her iki alanın da "bilinç yükseltme, alternatif ve hegemonya karşıtı bilgi yaratma ve edebiyat aracılığıyla yanılsamaları yok etme"[18] biçimindeki modernist amaçlara denk düştüğünü söyler. Genel karakteristiği "olumsuzlama" olan modernist düşkırıklığının sona erdiği bu dönemi, Adorno önceden bildirmiştir. Zaman içinde yadsımanın da bir kalıba dönüşeceğini söyleyen Adorno'nun öngörüsü gerçekleşmiştir.[19] Peter Handke'nin Kaspar adlı oyunuyla Avrupa kültüründeki estetik ve siyasal ütopyanın sona erdiği bildirilir.[20] Kaspar'da "sözü ele geçirme"nin "iktidarı ele geçirme"nin içerdiği güçlükleri barındırmasına dikkat çekilir; hem soyutlama hem de dokunaklı bir özdeşlik kullanılarak mevcut sanat modellerinin dışındaki bir yönelimin altı çizilir.[21]

Sanat alanında olumsuzlayıcı tavrın yok oluşu, postmodern sanat anlayışının, ütopyaların sonu düşüncesiyle örtüşecektir. 1970'li yıllardan beri sıklıkla kullanılan postmodern kavramı sanat alanında "formların patlaması, güçsüzleşmiş konvensiyonlarla oyun, mitlerin revizyonu, olumsuzlamanın olumsuzlanması"[22] ilkelerinden hareket etmektedir ve bu ilkeler dikkate alındığında postmodernin, modernin karşıt bir kutbu olarak görünmediği, tersine modern sanatın gelişim süreci içindeki çağdaş sonuçları olarak göründüğü açıklık kazanacaktır. Postmodern estetik, geçmişte tarihsel avangardların gerçekleştirdiği türden bir kopuşu gerçekleştiriyor görünmez; kendisini modernin sonrası olarak kav-

[16] A. Huyssen, a.g.e.
[17] A. Huyssen, a.g.e. s.127
[18] A. Huyssen, a.g.e.
[19] Martin Jay, *Adorno*, Çev. Ünsal Oskay, Der Yay., 2001., s.167
[20] A. Huyysen a.g.e. s.128
[21] A.Huyysen, 1999., s.28
[22] Andreas Kilb, 1992., s.88.

ramlaştırarak, ardıllık, sonralık özelliğine vurgu yapar. Bu anlamda postmodern, sanat olarak hiçbir özgün biçim var etmemiştir, oluş ilkesini sonralık olarak açıklamıştır. Jean-François Lyotard "Postmodern nedir?" sorusunu şöyle yanıtlamıştır: "Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayetine varmış modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder."[23] Ihab Hassan "Postmodern sahnenin haritasını çıkarmak imkansızdır." diye yazar, "Artaud, Brecht ve Ionesco'dan Harold Pinter, Peter Weiss, Edward Albee ve Fernardo Arrabal'a; Joyce, Broch ve Celine'den Günter Grass ve Uwe Johnson (..)" diye sürdürür listesini. Postmodern teori belirli bir modern kavramının dışında konumlanmayı seçmez, "modernle çevrimsel bir ilişki bağı kurar."[24] Leslie Fiedler postmodernizmin hedefleriyle modern arasında daha açık bir ayrım olduğundan söz eder. Fiedler için modern nitelemesi 20. Yüzyılın estetik ve avangard sanatını işaret etmektedir. Modernin ayırıcı işaretini, klasik olmaya eğilim olarak görür, eserlerin tüketim ve kültür eleştirisi işaretlerini de entelektüel kibrin ifadesi olarak niteler. Modernin organik olmayan sanat yapıtının "odd blend"i, elit ve yığın kültürü arasındaki mesafeyi arttırmıştır ve bu durum postmodern bir sanatla aşılacaktır.

> Eğer eleştirmeni 'beğeni uzmanı', izleyiciyi 'takipçi' anlamında kullanıyorsak, aslında postmodernizm eleştirmen ile izleyici arasındaki boşluğun kapanışını ima etmektedir. Ama hepsinden önemlisi sanatçı ile izleyici arasındaki boşluğun kapanışına ilişkin imasıdır. [25]

Postmodernizmin amacı, "sislendirme/bulanıklaştırma, mitleştirme ve karşıtlıkların düz edilmesi" olarak görünmektedir. Sanat ve kül-tür endüstrisi arasındaki boşluk kapatılmamış, sadece yok sayılmıştır.

> Boşluğun kapanması aynı zamanda Muhteşem ile Muhtemel arasındaki, Gerçek ile Mitsel arasındaki, mahrem yatak odası ile evin tamamı ve şimdiye dek salt çılgınlık olarak kurgulanmış ve "Hayali" olarak adlandırageldiğimiz dünya arasındaki sınırın da aşılması demektir.[26]

---

[23] Postmodernizm, (Haz. Necmi Zeka), Kıyı Yay., 1990., s.53
[24] A.Kilb, a.g.e.
[25] A. Kilb, 1992., s.89
[26] A. Kilb, a.g.e.

"Alıntının genelleşmesi, hiçbir şeye işaret etmeyen alegori, gösterenlerin özgürleşmesi, gündelik olanın toptan estetikleştirilerek sanatın ortadan kalkması" postmodern sanat anlayışını belirleyen çabalardır. Modern için geçerli olan karşıtlıklar postmodernler tarafından aşılmamış, yok sayılarak görünmez kılınmıştır. Alıntı, bir başka eserden sınırlı bir "iktibas" değil de metnin bütününe ait bir özellik haline gelirse metin ve alıntı arasındaki karşıtlıkta silinecektir. Postmodernizm, bütün metinlerin metinlerarası ilişkide oluştuğunu söylerken, modern için önemli olan bu karşıtlığı da ortadan kaldırmış olur. Artık gösterenle gösterilen arasında bir anlamsal bağın sürekliliğinin kalmadığı bildirilmekte ve göstergelerin sonsuz zincirinin göndergenin yerini aldığı söylenmektedir. Bürger, postmodern düşünceyi ikna edici bir teori olarak değil, çağın sergilediği mevcudiyetin bir ifadesi olarak kavrar, ona göre postmodern sanat, estetik alanda fiili gücünü "ne olursa gider"in neşeli hazcılığına bağlamıştır. Farklı sanatsal yönelimlerin yan yanalığı onun her istediğini seçip alabileceği meşrulaşmış çoğulculuğu olarak, bir yapıtta farklı bağlamlardan alıntıların iç içeliği ise gelenekle ironik oyun olarak görünür.[27]

Postmodernizmi modernist niyetlere karşı avangard bir saldırı olarak görenler olduğu gibi, tarihsel avangardların niyetlerinin yeniden üretimi olarak görenler de mevcuttur. Yeniden yapılanmış avangard, avangard olarak kabul edilecek bile olsa, bir yinelemenin söz konusu olduğu kesindir. Gösterenlerin bağımsızlığı, alegorik biçim, parodi, pastij, sanat ile yaşam arasındaki sınırların kaldırılmasına yönelik arzu, tarihsel avangardlarla postmodernistler arasında kurulabilecek ortaklıklardır. Fakat tarihsel avangardları besleyen amaçlarla postmodernizmin amaçladığı oluşum arasında önemli bir fark vardır. İçinde yaşanılan zaman dilimini kültürel ve sanatsal düzlemde belirlediği söylenen postmodern düşünce orijinal bir kopuş noktası değildir. Özellikle sanat alanında kendine özgü bir biçimleme ilkesi oluşturamamış, eklektik bir biçimler oyunu olarak kendini sunmuştur. Tiyatro açısından da bir kopma noktası olarak

[27] P.Bürger, "Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde," *Postmoderne:Alltag,Allegorie und Avantgarde*, (hrsg.C., P. Bürger), Suhrkamp Verlag, 1992., s.196

ele alınan tarihsel avangardların yıkıcılıkları daha sonraki gelişimlere zemin hazırlamıştır. Her şeyi mümkün gören bir sanat anlayışı, tarihsel avangardların gerçekleştirdikleri değişimlerin bir sonucudur. Dramatik metinler düzleminde de tarihsel avangardların yolunu açtığı değişimler, tüm denemeler için tarihsel bir zemin hazırlamıştır. Bir başka deyişle dramatik metinlerin görünümü avangardlardan beri çelişiktir ve gelinen noktadaki kırılmalar spesifik kırılmalar değil, modernitenin dönüm noktası olan avangard mirasın aşırılılaştırılmasıdır. Postmodernizmin pek çok argümanı yeni değildir; türlerin ortadan kalktığı, dilin bir problem haline geldiği bir dönemin deneyiminden sonra yazınsal alan her şeye açık hale gelmiştir. Örneğin "minör edebiyat" Deleuze/Guattari ve Lyotard için gerçeküstücülerin "otomatik yazım"ıdır:

> Bir yaratıcılığın yeniden keşfi; ustalar edebiyatının tümünden nefret etmek (...)insanın dili içinde bir yabancı olması: (...) Bir dil biricik de olsa, bir bulamaç, şizofrenik bir karışım, içinde söylenebilenin ve söylenemeyenin dökümünü yapan, çok farklı dil işlevlerinin ve ayrı iktidar merkezlerinin iş gördüğü yamalı bir bohça olarak kalır. (...) Sessizlik, kesintisizlik, bitimsizlik ya da daha kötüsü. Ama bu arada ne çılgın bir yaratım, nasıl bir yazı makinesi![28]

Deleuze ve Guattari'nin savunuculuğunu yaptığı "minör edebiyat" ile otomatik yazım arasındaki benzerlikler dikkat çekicidir. Tiyatro alanında 1960'lı yıllarda oluşmuş hareketleri de tarihsel avangardların yeniden canlandırılması olarak görmek mümkündür. "Amerikan performans kültürü (Julian Beck, Robert Wilson, Richard Schechner gibi), Grotowski'nin Polonya'daki "yoksul tiyatrosu", Peter Brook'un "kutsal tiyatrosu", Eugenio Barba'nın Odin-Tiyatrosu, Ariane Mnouchkine'in Theatre du Soleil'i."[29] Bu hareketlerde dilin olumsuzlanması, ilginin dilden bedene kayması tarihsel avangardlarla aynı paraleldedir. Bir başka paralellik, Avrupa dışı, özellikle Asya tiyatro biçimlerine duyulan ilgidir. Ariane Mnouchkine Shakespeare sahnelemelerinde (II. Richard, IV.Henri, Beğendiğiniz Gibi) Japon No

[28] G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Ö. Uçkan, I. Ergüden, YKY, 2000., s.39

[29] Erika Fischer-Lichte, "Die Semiotische Differenz", *Dramatische und theatralische Kommunikation*, (hrsg.H. Schimid, J. Striedter), Narr Verlag, 1992., s.133

ve Kabuki tiyatrosunun unsurlarını temel almış ve kostüm, hareket ve jestlerde onların kalıplarını kullanmıştır.

Peter Brook'un arayışları da Avrupa dışı tiyatro biçimlerine yönelmiştir. Bu arayışların en önemli ürünlerinden birisi 1971 yılında Persepolis'in yıkıntılarında sahnelediği *Orghast, The Iks* de ise (1972-3) Afrika kökenli bir öykü anlatmıştır; *Kuşların Konferansı* (1977) İranlı Attar'ın anlatısından yapılan bir uyarlamadır. Avignon'da sahnelenen *Mahabharata* (1985) ise bir Hint destanıdır.

Eugenio Barba, Odin Tiyatronun kuruluşundan beri (1964) doğu tiyatrosunun farklı biçimlerinden (No ve Kabuki, Kathakali ve Orissi, Bali, Çin tiyatrosu gibi) yararlanmaktadır ve tiyatrosunun temel yasalarını bu örnekler üzerinden geliştirmiştir. Robert Wilson da sahnelemelerinde farklı kültürlerin unsurlarını kaynak olarak kullanmaktadır. Oyuncuların hareketlerini Japon tiyatrosu kalıplarını esas alarak geliştirdiği pek çok sahnelemesinde görülmektedir. [30]

Bedenin dil karşısında özgürleşmesi ve Avrupa dışı tiyatro modellerine duyulan ilgiler, anılan örnekleri tarihsel avangardlarla yakınlaştırmaktadır. Yine tiyatronun teatralleşmesi anlamında tarihsel avangardların yaptıkları çalışmalar "tiyatronun ortakdilini" yaratmaya yol açmıştır, Brook "kozmopolit tiyatro"yu savunarak bir ortak dil arayışını sürdürecektir. Wilson'un 1978-84 yılları arasında çeşitli ülkelerde sahnelenen *"the CIVIL warS"* projesinde anlamsız dizeleri ve gündelik dilin deyişlerini, ses ve söz unsurlarını parçalayarak kullanması, dramatik figürlerin çoğunlukla yinelemelere dayalı bir dili kullanması, dilde anlam dışılaştırma çalışmalarına örnek olarak verilebilir. Temsillerde figürlerin konuşmaları sessizlikten gürültüye müzik eşliğinde tırmanırken gerçekleşen bir tür ses kolajı, sözcüklerin ve metnin anlaşılamaması, dilsel göstergelerin yapılarının bozulması biçimindeki eğilim konstruktivistlerin, dadacıların ve fütüristlerin deneylerinden tanıdıktır.

Robert Wilson dilin anlam-dışılaştırılmasına bedenin anlamdışılaştırılmasını da eklemiştir. Bunun en önemli göstergesi ise hareketlerin inanılmayacak derecede yavaşlatılmasıdır. Oyuncunun beden devinimleri ışığın ve nesnelerin hareketleriyle ilişkilendirilerek bir

[30] Christel Weiler, *Kultureller Austausch im Theater*, Tectum Verlag, 1994., s.61, 69

çeşit hareket kolajı da gerçekleştirilmiştir.[31] Bu biçimde kurgulanmış bir hareketler dizisinde oyuncunun hareketi bir gösterge olarak alımlanmayacak, mekanın deneyimiyle bütünleşen bir hareket kolajının bir unsuru olarak değerlendirilecektir. Tarihsel avangard hareketlerde oyuncunun bedeni bütün olarak göstergeleştirilirken, Wilson'un projesinde hem dil hem de bedenin gösterge niteliği yapısızlaştırılmıştır. "Onların gösterge niteliği sadece kültürel bir geleneğin fragman benzeri alıntılamalarıyla sınırlanır."[32] *The CIVIL warS'ın* dördüncü bölümü, Avrupa edebiyatının klasik yapıtlarından -Hamlet, Kral Lear, Atinalı Timon, Phadre, Faust, Empedokles- alıntılar, bu alıntıları dile döken oyun kişisiyle herhangi bir ilişki kurulmaksızın yapılmıştır. Dil düzleminde yapılan alıntılama tekniğine benzer biçimde oyuncunun bedeni de maske, kostüm aracılığıyla Avrupa-Amerika kültür tarihinin figürlerini -Büyük Friedrich, onun annesi, Sophie Dorothee, Lincoln, bir melek, bir asker vb.- alıntılamıştır.[33] Dilin ve bedenin montajı ve fragmanlaştırılması alıntılar yoluyla gerçekleştirilir; beden ve dil aynı biçimde anlamdan arındırılır ve gösterge işlevleri yok edilmiş olur. Tarihsel avan-gardlarla başlamış olan dilsel göstergelerin anlamdan arındırılması postmodern tiyatroda daha da ileriye götürülmüştür.

Gerçeküstü tiyatronun rüya resimleri, simgecilerin lirik dili ve durağan sahneleri, Dadacıların "burada ve şimdi"si, Witkiewicz'in "arı biçimi" şeklinde çoğaltılabilecek pek çok avangard uygulama postmodern tiyatroda kullanılmaktadır. Modern sonrasının tarih öncesi olarak nitelenebilecek tarihsel avangard hareketlerin bileşenleri yakın çağın tiyatro estetiğini ve tiyatro metinlerini etkilemeyi sürdürmektedir.

Tarihsel avangardların büyük bir bölümünde uygarlık karşıtı olarak beliren protestoların modernliğin eleştirisine bağlı olduğu bilinmektedir. Modernliğin eleştirisi, o zamandan bu yana kesintiye uğramadan sürmüştür ve postmodernizmi, modernizmin sona erdiği bir noktaya yerleştirerek yorumlayanlar için postmodernizmin temel karşıtı modernizmdir. Modernliği Habermas gibi "tamamlanmamış bir proje" olarak görenler ise, postmodernizmin bir kopuştan çok

[31] E. F. Lichte, 1992., s. 136

[32] E. F. Lichte, 1992., s.136

[33] Joachim Fierbach, "Marginalie zu Robert Wilson und Heiner Müller", *Heiner Müller Material*, Reclam Verlag, 1989., s. 197

modernizmin içindeki olanaklar olduğunu söylemektedirler. Postmodernizmi bütün kapsamlarıyla çözümlemek bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır fakat tiyatro alanındaki değişimlerin bağlı olduğu tarihsel arka plan önemli olduğu için genel çizgileriyle bir postmodernizm krokisi oluşturulmaya çalışılacaktır. Terim olarak 1940'lı ve 1950'li yıllarda yeni mimari ve şiir biçimlerini ifade etmek için kullanılan postmodernizm ancak 1960'lı yıllardan sonra modernin karşıtı olarak ele alınmaya başlayacaktır. Aydınlanma rasyonalizminin çöküşü, entelektüelizm karşıtlığı çerçevesinde yorumlanan postmodern kültür karşısında özellikle olumlayıcı bir tavır takınanlar Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan gibi kültür-sanat kuramcıları olmuştur.

1960'lı yılların *happeningler*, sinema, pop sanat, rock konserleri gibi kitlesel eğlencelerinin uyandırdığı coşku "yeni duyarlık" olarak selamlanmış ve çoğulcu bir sanatın yolunun açıldığı düşünülmüştür. 1970'li ve 80'li yıllara gelindiğinde postmodern söylemler yaygınlaşmış ve "modernist ciddiyet, sofuluk ve bireysellik değerlerine karşı (..) yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculluk ve yeni bir eklektisizm sergileyen"[34] postmodern sanat, "pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlakı hor görme, ticarilik"[35] özellikleriyle modernizmden farklı bir anlayışın temsilcisi olarak kabul edilmiştir. Sontag, Fiedler ve Hassan'ın selamladıkları postmodern kültüre eleştirel bakan Georg Steiner, post kültürün, "gelecek konusunda karanlık bir kötümserliğin ve ütopyacı değerlerin çöküşünün eşlik ettiği, tarihin güzergahı ve hedefi olarak ilerleme düşüncesine inanmayan bir tutum; (...) liberal-hümanist ilkeler ve ahlaki davranış arasında dolaysız bir karşılıklı bağıntı olduğu yönündeki modernist inanç karşısında kuşkuculuk"[36] içerdiğini belirterek "etik mutlaklıklar ve kesinlikler"in kaybedildiği bu konuma itiraz etmiştir. Yeni bir toplumun oluştuğunu söyleyen çalışmaların hız kazandığı bu dönemde Amitai Etzioni: The Active Society-1968-; Frederick Ferre: Shaping the Future. Resources for the Post-Modern World, (1976) ("Geleceği Şekillendirmek.

[34] S.Best-D.Kellner, *Postmodern Teori*, Çev.Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1998., s.26
[35] S. Best-D.Kellner, a.g.e.
[36] S. Best-D. Kellner, a.g.e. s.27

Postmodern Dünyanın Kaynakları"), Daniel Bell: The Cultural Contradictions of Capitalism, (1976), ("Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri") örneklerindeki gibi postmodernizmi olumlu bir proje olarak görenlerin de sayısı artacaktır.[37] 1980'li yıllarda postmodern söylemin çeşitlendiği gözlenecek ve bu yıllara kadar postmodernizm çalışmaları "iki çatışmalı yatak"tan ilerleyecektir.

POSTMODERN DÜŞÜNCE

Gianni Vattimo, Modernliğin Sonu kitabında, Jaques Lacan, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jaques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Fronçois Lyotard gibi postyapısalcılığın ve postmodernizmin önemli kuramcılarında Nietzsche ve Heidegger'in belirgin bir etkisi olduğunu belirtmiştir.[38] Postmodern düşüncenin temel bir savunusu hakikat ile batılın, öz ile görünüşün ve rasyonel olan ile irrasyonel olan arasındaki ayrımın ortadan kalkmasına yöneliktir. Nietzsche ile Heidegger'in kurduğu "ayrım felsefesi" bu ayrımların dayandığı dil ve dilsel ifadelerin ötesinde ve üstünde değişmez ve sonsuz bir ayrım temeli garantörünün olmadığını, kısacası dünyanın bir yorumdan ibaret olduğunu söyler.[39]

> Ayrım felsefesi, tüm metafizik hakikatleri ve metafizik mantık sistemlerini parçalamayı ve çözmeyi hedefler; fakat aynı zamanda eskisinin yerine geçebilecek yeni bir hakikat ya da aklın imkanını da reddeder; yirminci yüzyıl insanlığı için çelişen ve çarpışan bir yorumlar dünyasından çıkış yoktur.[40]

Postmodern düşüncede yıkıldığı savlanan düalizm, modernizmin en önemli karakteristiği olarak ele alınır. Özne ile nesne ayrımına temellenen bu düalizm, zihni gerçeklikten ayırma çabasıdır; yorumla kirletilmemiş hakikatin peşinde olan modern düşünce, tarafsız bir hakikat temeli kurabilmek için nesnelliği öznelliğin etkisinden kurtarmaya çalışmıştır.[41] Saussure'ün dilbilim çalışmaları ve bu çalışmalara temelle-

---

[37] a.g.e.

[38] Gianni Vattimo, *Modernliğin Sonu*, çev. Şehabettin Yalçın, İz Yay. 1999., s.12

[39] S. Best-D. Kellner, 1998., s.15

[40] S. Best-D. Kellner, a.g.e.

[41] John W.Murphy, *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Çev.Hüsamettin Aslan, Yön yay., 1995. s.10-11

nen yapısalcılığın bu düzlemde özneyi sadece kuralları olan bir yapının parçası kılarak, kanıyı tümüyle çözümleme dışı bırakma hamlesi hatırlanabilir. Dili bir sistem olarak kavramlaştıran Saussure'ün, gösteren ve gösterilen karşıt çiftinin göstergeyi oluşturduğunu söylemesi ve "dilde olumlu terimler olmaksızın sadece farklılıklar vardır"[42] demesi ve dilin tarihsel gelişimini devre dışı bırakarak, o anki işleyiş yasalarına vurgu yapması yapısalcı teori için bir temel teşkil edecek; dilbilimin terimlerinden yararlanarak bir yapı düşüncesi geliştirilecektir. Öznenin yorumundan kurtarılmış bir hakikat arayışının peşine düşen yapısalcı analize yapılan postyapısalcı itirazlar, "kategorileşmeye, ikili karşıtlığa (doğa/kültür, ham/pişmiş, medeni/yabancı vb) dayalı anlam yapılanmalarına ve konuşmaya verdikleri önem"[43]e ilişkindir. İkili karşıtlık ilkesi, "öteki"nin varlığını gerekli görür. Göstergenin göndergesiyle kurduğu ilişkiye vurgu yapan yapısalcı teori, "her şeye rağmen sözün kelimeye mevcudiyet kazandırdığına inanır."[44] Fenomenleri bir toplumsal sistem olarak örgütleyen kuralların işleyişine odaklanan yapısalcılık son tahlilde bütüne dikkat çekmektedir. "Artık anlam, özerk bir öznenin şeffaf amaçlarının bir yaratısı değildir ve özne, dil içindeki bağıntıları yoluyla oluşturulmuştur."[45]

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

> Anlamın anlamı sonsuz imadır, gösterenin gösterilene sonu nereye varacağı belirsiz bir biçimde yaptığı göndermedir. Anlamın anlamının gücü, gösterilen anlama hiçbir mühlet, hiçbir duraksama tanımayan belli bir arı ve sonsuz müphemliktir...daima tekrar anlamlandırır ve farklılaşır.[46]

---

[42] Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev.Berke Vardar, Birey ve Toplum Yay.,1985. S. 130

[43] Edibe Sözen, *Söylem*, Paradigma Yay.,1999., s.44

[44] S. Best-D. Kellner, 1998., s. 37

[45] S. Best-D. Kellner, a.g.e. s. 35

[46] E. Sözen, a.g.e. s. 37

Derrida'nın "sirayet" adını verdiği bu anlamlandırma sürecine, "Deleuze ve Guattari'nin arzu kavramında, Lyotard'ın yeğinlikler(intensite) teorisinde, Baudrillard'ın 'semiurgy' kavramında ve Foucault'nun iktidar kavramında karşılaşılacaktır."[47]

Batı düşüncesini belirleyen ikili karşıtlıklara -özne/nesne, söz/yazı, görünüş/gerçeklik- karşı çıkan postyapısalcılar, bu karşıtlıkların mutlak bir hakikat oluşturmak uğruna bir değerler hiyerarşisi oluşturduklarını belirtirler. Görünüş karşısında gerçekliği, yazı karşısında sözü yücelten bu düşünce geleneği, aşkın bir anlam yaratma amacındadır. Derrida'ya göre "postmodern bir dünyayı kendisi vasıtasıyla zıtlıkların birbirine karıştığı radikal bir değişiklik karakterize eder. İçi dıştan ayırmak gayrimeşru bir düşüncedir. Dünya bir nesne değil, daha çok eş zamanlı olarak okunan ve yorumlanan bir 'metin'dir."[48] Düalizm ve onu destekleyen meta anlatıların reddini postmodernizm bir özgürleşme olarak görür. "Karşıtı olmayan bir dünya" kurgusunda "hakikat, öznelliği nesnellikten ayıran mesafeyi dolduran 'arada' bulunur."[49] Anlamın çoğulluğu ya da istikrarsızlığı, bir merkez, bir köken düşüncesinin dışlanmasıdır. Derrida'nın "radikal göreceliği", "karar verilemezlik" ve "indirgenemezlik" ile bütünleşir ve bu tür unsurlarla merkez, ancak bir işlev değeri taşır.[50] Dilin kendisinden sökülemeyecek kadar metaforik olduğunu söyleyen Derida, dilin gerçekliği yansıtmadığını sadece gerçekliğin yapılandırılmasına yardımcı olduğunu belirtir. Bunun anlamı ise dilin bir araç olmamasıdır, "metin dışında bir şey yoktur" derken Derrida'nın kastettiği budur. Onun terminolojisinde Heidegger'in varlık kavramı "aşkın gösterilen", yapısalcı düşüncedeki gösterge kavramı ise "ipucu/iz"dir. Metin okuma da sürekli bir yorum olarak anlaşılabilecek yapısöküm faaliyetidir. Yapısöküm, yazınsal anlamın yapısında önemli bir yere sahip olan metaforun, başka bir şeye indirgenemez oluşu üstünde durur. Bunun anlamı da yazının kendinden başka bir şeye işaret etmemesidir: "Yazının gerekçesi kendisidir."[51] Yapısöküm radikal bir

[47] S. Best-D. Kellner, 1998., s.38
[48] J. Murphy, 1995., s. 13-14
[49] J. Murphy, a.g.e., s.41
[50] E. Sözen, 1999., s.59
[51] A. Megill, 1998., s. 399

okuma faaliyetidir, okunan metni, değişmez bir kökene, değişmez bir kimliğe ve kapalı bir sona sahip olarak görmez. Her metin okuma eylemi gelecek için önsözdür, aynı zamanda sürekli başka metinlere gönderme yapar. Yapısöküm, "yerinden etmeyi gerektirir: Dökonstrüksiyon ile ümit vaad eden marjinal metne yer vermek, karar verilemez anı ifşa etmek, var olan hiyerarşileri ters yüz etmek ve yeniden yapılandırmak için söküp çıkarmak gerekir."[52] Yazının sadece kendine işaret ettiği bir yorumda, gösteren kurtulmuştur; yazı aşkın bir gösterilenin göstereni değilse keşfedilecek bir hakikat kalmamıştır ve okuma/yazma, kendi başlarına yaratıcı edimi üstlenince keşif yerini icata bırakacaktır.[53] Bunun anlamı ise hakikatin bir temel değil bir sonuç oluşuna açılmaktadır ve alımlayan/okur özel bir konuma yerleştirilir, sonsuz yorumun yaratıcısı haline getirilir. Yorum sonsuzdur, çünkü gösterenlerle gösterilenler arasındaki bağlantı kopmuştur. Göstergeler bir yokluğa işaret ederler: "anlam bir gösterenler zinciri boyunca sürekli devinir, asla kesin "yerlemi"nden emin olamayız."[54] Dil zamansal bir süreç olarak görülür, okuma edimi sürekli önceki anlamı iptal edecek gösterenlerle dolu bir metni söküp-yeniden kurmaya temellenir. "Her göstergede, göstergenin kendisi olmak için dışladığı başka sözcüklerin ve daha önce geçmiş olan sözcüklerin izleri bulunur."[55] Anlamın kendisine özdeş olmadığını belirten bu düşünce, hakikate yalnızca dolaylı şekilde ve konuşma kalıplarındaki değişmelere göre yaklaşılabileceğini savunur; herhangi bir merkezin olmayıp sadece bağlamların olduğunu belirtmek de bu savı pekiştirmektedir.

Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı, dilin metinsel bir çevrim içinde, bir metinden diğerine dolaştığını açıklamaktadır. "Yoruma ulaşılır ulaşılmaz, bu süreç tekrar başlar ve devam eder. Gerçekte metinlerarasılık bir Sisyphus miti olarak durmaktadır."[56] Nietzsche'nin dil konusundaki açıklamalarının yankısını taşıyan bu akıl yürütmeler, içinden çıkılamayacak bir dil oyununun çerçevesini çizmektedir. Nietzsche de asla dilin sınırlarından kaçılamayacağını çünkü

[52] E. Sözen, 1999., s. 63
[53] A. Megill, a.g.e. s. 395
[54] M. Sarup, 1997., s. 57
[55] M. Sarup, a.g.e. s. 58
[56] J. Murphy, 1995., s. 63

dilden başka seçenek olmadığını söylemişti. "Dile ve onun kavramlarına yakalandık bir kere" diyen Nietzsche, yazınsalın doğru, kendine özdeş bir anlama sahip olmadığını eklemiştir. Yine Derrida'daki metafor kavramı Nietzsche tarafından "Platon'dan bu yana felsefenin, dilin temelde eğretilemeye dayalı bir yapısı olduğu gerçeğini bile bile bastırması" açıklamasının devamı niteliğindedir. Metaforik dil yalnızca edebi metinlere hakim değildir, hukuktan politikaya ve felsefeye tüm alanları istila etmiştir. "Anlam çevrede dolanır durur. Eğretileme işte o anlamın dolanıp durma sürecine verilen addır."[57] Bilimsel alanların ya da bilimsel bilginin peşinde olan disiplinler, metaforik dilin bağlamında şiir gibi, edebiyat gibi kurmaca karakteri kazanacaklardır.

Anlamın bağlam içinde, göstergelerin sonsuz zinciri içinde oluşması, mutlak bilgilerin, kesinliklerin ve açıklama biçimlerinin olanaksızlığına işaret etmektedir. Karşıtlıkların yok edildiği bu yeni dünya tasarımında örneğin Marksizm bir meta anlatı olarak nitelenecek ve tüm meta anlatılar gibi meşruluğunu yitirdiği söylenecektir. Lyotard, Marksizmin dinsel bir söylem biçimi olduğunu bildirir; her türden zulme maruz kaldığı varsayılan işçi sınıfı, gelecekte bir gün dünyayı kurtaracaktır.[58] Bütünlüklü açıklamalara güvensizlik, ütopik umudun reddedilmesiyle ikiye katlanır ve Aydınlanma düşüncesine bağlanan ilerleme düşüncesi olumsuzlanır. Bu noktada özellikle Marksizmle ilgili, postmodernizmden çok daha önce dile getirilmiş bir eleştiriyi hatırlatmak gerekecektir. Walter Benjamin'in tarih kavramı üzerine kaleme aldığı bir denemenin temel düşüncesi, postmodern eleştiriyle örtüşmektedir.

> Hep söylenegeldiğine göre, bir otomat varmış ve bu öyle yapılmış ki, bir satranç oyuncusunun her hamlesine, kendisine partiyi kesinlikle kazandıracak bir karşı hamleyle yanıt verirmiş. Geniş bir masanın üstündeki satranç tahtasının başında, sırtında geleneksel Türk giysileri bulunan, nargile içen bir kukla otururmuş. Aynalardan oluşan bir sistem aracılığıyla, ne yandan bakılırsa bakılsın, masa saydammış gibi görünürmüş. Gerçekte ise masanın altında, satranç ustası olan kambur bir cüce otururmuş ve kuklanın ellerini iplerle yönetirmiş.(...) Bu bağlamda sürekli ka-

[57] M. Sarup, 1997., s. 77
[58] M. Sarup, a.g.e.

zanması öngörülen, 'tarihi maddecilik' diye adlandırılan kukladır.[59]

Benjamin, tarihsel maddeciliğin tarihsel süreci bir nedensellik bağlantısı içinde görerek, zorunluluk ilkesini başat bir unsur olarak tanımasını ve böylece şimdiyi ertelemesini eleştirir. "Faşizmin bir şansı da faşizme karşı olanların onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarıdır."[60] Geleceği işaret eden bir tarih anlayışını olumsuzlayan Benjamin, Paul Klee'nin *Angelus Novus* başlıklı resmini, tarihin meleği olarak yorumlar. Bu melek yüzünü geçmişe çevirmiştir, "bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket."[61] Meleği bir fırtına, sırtını döndüğü geleceğe doğru sürükleyecektir ve ilerleme olarak adlandırılan da işte bu fırtınadır. Tarihe bu kötümser bakış, ilerleme düşüncesini kuşkuyla karşılar ve postmodernizmin bir mesih öyküsü olarak okuduğu Marksizm algısına kısmi olarak eklenir. Bu noktada postmodernizmin "tarih sonu"na ilişkin tezinden söz edilebilir.

Amerikalı siyaset kuramcısı Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man* ("Tarihin Sonu ve Son İnsan")-1992- kitabında, tarihin sona erdiğini, çünkü batılı liberal demokrasinin komünizme ve dolayısıyla Marksizme galip geldiğini iddia eder. Derrida, bu tartışma yaratan iddiaya karşı çıkar ve liberal demokrasinin ve kapitalist sistemin zaferinin, herkes tarafından istenebilir bir şey olmadığına dikkat çeker.[62] Fukuyama'nın bu iddiası, 1950'lerde başlatılan ideolojilerin sonu tartışmasının bir uzantısı olarak kabul edilebilir. Daniel Bell, 1960'ların başında "bir zamanlar eyleme giden bir yol olduğu düşünülen ideoloji artık çıkmaz sokak haline gelmiştir" sözleriyle bu tartışmalara katılmaktaydı. Postmodern kuramcılar tarafından sahiplenilen tarihin sonu, aslında pek çok konudaki sonculuğun bir halkasıdır. Tarih, hümanizm, ideoloji, modernite, felsefe, Marksizm, yazar, insan. Bunların tümü birbiriyle ilişkilidir, "modernite sona erdiğinde hümanizm ve Marksizm de biter."[63] Foucault'nun sözünü ettiği "öznenin ölümü", hümanist gelenek içinde

[59] W. Benjamin, 2001., s. 37
[60] W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (Haz.Nurdan Gürbilek), Metis Yay., 2001., s. 43
[61] W. Benjamin, a.g.e.
[62] Stuart Sim, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Çev. Kaan H. Ökten, Everest Yay., 2000., s.7
[63] S. Sim, 2000., 11

biçimlenen ve insanı her şeyin ölçüsü kabul eden, belirli bir insan anlayışının sonuna işaret eder: "(...) kendini haber veren şey, insanın "sonlu" olduğu ve mümkün her sözün zirvesine ulaştığında kendi kalbine değil de, onu sınırlamanın kenarına vardığıdır."[64] Baudrillard'a göre tarih, insan sorunlarının kaynağıdır. "Biz tarihin içinde yabancılaşırız. Tarihi terk edecek olursak yabancılaşmayı da terk ederiz." Baudrillard'ın teorisinin önemli bir bölümü üretimin, gerçeğin, toplumsalın, tarihin sona erişinin ya da gözden yitişinin kavramsallaştırılmasını içermektedir. Modernlik açısından tarih, modernliğin tözü ve ethosudur: Modernlik bir değişim, yenilenme, ilerleme ve gelişmeydi. Baudrillard, tarihin sonuyla birlikte bunların tümünün kaybolduğuna dikkat çekmektedir. "Baudrillard bizim, her şeyin bitip tükenmiş, kusursuz ve sonsuz tekrara mahkum olmasından ötürü ileride hiçbir tayin edici olayın karşımıza çıkmayacağı yeni, geleceksiz bir gelecekle yüz yüze olduğumuzu ileri sürer."[65]

Lyotard'ın da betimlediği dünyada tarih diye bir şey olmayacaktır. "Bir bilgisayar, herhangi bir şekilde burada ve şimdi midir? Bilgisayarla herhangi bir şey olabilir mi? Bilgisayarın başına herhangi bir şey gelebilir mi?" Burada yabancılaşma yoktur, çünkü insan da yoktur, sadece "belirli görevleri yerine getiren, üstün verimli, bedensiz bilgisayar yazılımlarının sonsuz "buradalık" vardır."[66] Modernizme ait tüm değerler ve özellikler kümesinin şiddetli bir reddini içeren bu düşünceler, metafizik buldukları temelleri, doğruları, bütünsel açıklama biçimlerini eleştirirken, kendileri de dinsel bir kıyamet tasviriyle bir başka metafizik oluşturmuşlardır. Onlara göre, modernlik yalnızca baskı araçları üretmiştir ve kurtuluş reçeteleri de hiçbir işe yaramamıştır.

Lyotard Postmodern Durum[67] adlı kitabında, bilginin farklılaşan konumundan söz eder ve postmoderni, post-endüstriyel toplumun eğilimleriyle bağdaştırır. Ona göre postmodern toplum enformasyon, bilimsel bilgi, ileri teknoloji, bilim ve teknolojide sağlanan gelişmelerden kaynaklanan hızlı bir değişim toplumudur. Baudrillard için postmodern toplum, gösterenin göndergesinin ol-

---

[64] M.Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 1994., s. 494

[65] S. Sim, a.g.e: s.27

[66] S. Sim, 2000., s. 27

[67] J. F. Lyotard, *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., 1994., s.

madığı bir *simulacra* evrenidir. "Gerçek ya da hakikate özgü bir perspektifle bir ilişkimizin kalmadığını gösteren bu farklı uzama geçişle birlikte tüm gönderen sistemlerinin tasfiye edilmiş olduğu bir simülasyon çağına girilmiştir."[68] Ayrımların silindiği bir toplumda imaj ya da simülasyon ve gerçeklik arasındaki fark, sınırda infilak ederek içe göçmüş ve gerçek ortadan kalkmıştır. Bu durumda ortaya çıkan hipergerçek, modellerin gerçeğin yerini aldığı bir durumdur. Model, gerçeğin belirleyicisi haline gelir ve hipergerçeklik ile gündelik yaşam arasındaki sınır silinir. Simülasyonlar bizzat gerçekliği oluşturmaya başlarlar. Toplumsalın her alanında geçerli olan bu görünüm, medya ortamında enformasyon ve eğlence, imaj ve politika arasındaki sınırın yok olmasında, sürekli mesaj bombardımanına tutulduğu için kayıtsızlaşan kitlelerin sessiz bir yığın haline gelmesinde örneklenir. Baudrillard'ın simulasyon toplumunda, hiçbir göndergeye bağlanmayan değer, tüm yönlere savrulacaktır.

> Birinci (aşama) bir doğal göndergeye tekabül ediyordu ve değer, dünyanın doğal bir kullanımına gönderme yaparak evriliyordu ve değer, ticari bir mantığa gönderme yaparak evriliyordu. Üçüncü aşamaya bir kod tekabül ediyordu ve değer kendisini modellerden oluşan bir kümeye gönderme yaparak yayıyordu. Fraktal ışıma ya da aynı zamanda virüs aşaması ya da olmazsa değerin ışın gibi yayıldığı aşama diyeceğim dördüncü aşamada artık hiçbir gönderge yoktur. Değer tüm yönlere, tüm çatlakları doldurarak, süreklilik dışında hiçbir şeye gönderme yapmaksızın ışır.[69]

Baudrillard "şeylerin orji-sonrası hali"nden söz etmektedir, her şeyin mümkün olduğu, her şeyin yapılabildiği bir noktadan sonra tek yapılacak olan, fraktal parçaları toplamaktır. Baudrillard'ın kötümser bakışı, bir bilim kurgu senaryosunu hatırlatarak, yaşanılan zamanın tüm oluşumlarına yönelmektedir.

Lyotard'ın enformasyon toplumunda, bilginin kaydettiği hızlı değişimlerin bir sonucu olarak beliren postmodernizm, modernizmle epistemolojik bir kopuş içerir ve bu kopuşun ortaya çıkardığı manzara Baudrillard'ınki kadar kötümser değildir. Sanayi sonrası olarak nitele-

---

[68] J.Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay.,1988. S.12
[69] S. Best-D. Kellner, 1998., s. 170

nen toplumda dil de artık teknolojinin bir parçası haline gelmiştir. Wittgenstein'dan ödünç aldığı "dil oyunları"nı, postmodernizmin temeli olarak gören Lyotard'ın "dil oyunları perspektifi", meta anlatıların, bütün anlatıları içerecek bir meta dil yaratma çabasının, anlatı tekellerinin daha doğrusu modernlik projesinin yıkılmasıyla, dil oyunlarının tekilliğinin tanınması ve mikrolojilerin çoğalması için bir fırsat yaratacaktır.[70] Bütünlük baskısından, bir üst-söylemin baskısından kurtulmuşluk ortamında, bilgide ilerleme de, dil oyunun da yeni hamleler bulmayla müm-kün olacaktır. Eşitlikçi anlatı ve sistem teorisyenlerinin uzlaşıma varma çabalarını dışarıda bırakan bu tavır, oyuna katılanların tümünün diyaloglarının uzlaşmayla bitmesi gerekmediği düşüncesiyle dışlanmıştır.

> (...) Bize düşen gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için yeni imalar icat etmektir. Bu görevden, "dil oyunları" arasında en ufak bir uzlaşma sağlaması bile beklenemez.[71]

Wittgenstein, dil oyunlarını dil ve dil pratiklerinin bir bileşimi olarak kabul eder; dil oyunu, dili konuşmak ve dilin bir etkinlik ya da hayat biçiminin bir parçası olduğunu öne çıkarmaktır. Wittgenstein'ın "hayat biçimleri" bilincin sentezi olan kurallar değil, dil oyunlarının gramer kurallarıdır.[72] Lyotard, toplumsal bağın dilbilimsel olduğunu ifade etmektedir.

Yeni bir toplum modeline ait bu analizler, karşıtlıkların ortadan kalktığını, ideolojilerin sonuna gelindiğini, bütünlük algısının yerini parçanın algısına bıraktığını, hakikat anlayışının değiştiğini ileri sürmektedirler. Bu analizlere Frederic Jameson, Marksizm karşıtlığına ve totalleştirici teorilerin reddedilmesine itiraz ederek eklenecektir. Jameson için postmodernizm, geç kapitalizmin kültürel ifade biçimidir. Marksist teori çerçevesinden postmodernizme yaklaşan Jameson, postmodern kültürü bütün dünyada Amerikan tahakküm dalgasının içsel ve üstyapısal dışavurumu olarak görür. Steven Best ve Douglas Kellner, Jameson'un, işaret ettiği kültürel değişimleri şöyle özetlemişlerdir:

> Yüksek kültür ve aşağı kültür arasındaki katı ayrımın çökmesi; modernist eserlerin eleştirel ve yıkıcı yönlerini yitirmelerini sağ-

[70] N. Zeka, 1994., s. 25
[71] N. Zeka, a.g.e. s. 58
[72] E. Sözen, 1999., s. 23

> layacak şekilde kutsal patikaya dahil ve yukarıdan tayin edilmeleri; kültürün neredeyse total bir metalaşması ve bunun da kapitalizme meydan okurken başvurulacak eleştirel mesafenin ilgasına yol açması; öznelliğin radikal fragmantasyonunda endişe, yabancılaşma ve burjuva bireyciliği sorunsallarının sona ermesi; hem tarihsel geçmiş duygusunu hem de önemli ölçüde farklı bir gelecek duygusunu silen kötürümleştirici bir mevcudiyetçilik; ve yön kaybına yol açan postmodern hiper uzamın ortaya çıkması.[73]

Jameson, postmodernizmin temel üslubunun pastiş olduğunu söylemektedir. Bireysel öznenin kayboluşunun ve kişisel üslubun zor bulunur olmasının bir sonucudur bu. Parodi, modernin karakteristiğidir, "parodi modernlerin kendilerine has tuhaflıklarında ve 'taklit edilemez' üsluplarında verimli bir gelişme ortamı bulmuştu"[74] diyen Jameson, modernizmin belirgin kişisel üsluplarının yerini "nötr ve şeyleşmiş bir medya konuşmasına indirgenen linguistik parçalanma"[75]nın aldığını ve artık modernist üslupların postmodern kodlar haline geldiğini savunur. Parodi, "işsiz" kalmış pastiş onun yerini almıştır.

> Parodi gibi pastiş de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular. Yani pastiş, boş parodi, gözleri kör bir heykeldir.[76]

Üslup ideolojisi ölmüş, kültür üreticileri için ise başvurulacak tek yer olarak "geçmiş" kalmıştır. Jameson, marksizmin çözümleme biçimlerini terk etmeden bir postmodern kültür analizi yapmıştır, belirli düzlemlerde, örneğin postmodernizmin, modernizmden kopuş olduğu gibi konularda, diğer kuramcılarla birleşse de, siyasi bir çözümlemeyi odağa alması ve "her şey gider"cilere karşı çıkmasıyla onlardan ayrılmaktadır.

Postmodern tartışmalara 1980'li yıllarda katılan Habermas için modernlik, henüz tamamlanmamış bir projedir. Aydınlanmacı

---

[73] S. Best-D. Kellner, 1998., s. 224

[74] F.Jameson, "Postmodernizmin ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Kıyı Yay., 1994., s. 77

[75] F. Jameson, a.g.e.

[76] F. Jameson, 1994., s.78

rasyonellik projesinin gözden geçirilmesi, akıl kavramının yeniden yapılandırılması ve özne odaklı rasyonalizm geleneğinin eleştirilmesi için çağrıda bulunan Habermas, modernliğin baskıcı karakterini eleştirmekle birlikte, toplumsal rasyonellik, ahlak ve adaletin arttırılması konularında, modernizmin gerçekleştirilmemiş potansiyeline dikkat çeker. Modernizmin özne odaklı "bilinç felsefesi"nin yerine, öznelerarası bir "iletişimsel eylem felsefesi"ni öneren Habermas, bu biçimde amaçların rasyonelliği ya da adilliği üzerinde düşünmeden, araçları amaçlarla bağlantılandıran araçsal eylemin dönüştürülebileceğini savunur. Modern akıl ve felsefenin eleştirisini, Habermas, yapıbozucu bir biçimde değil, yeniden kurmacı bir biçimde gerçekleştirmiştir. Habermas'ın projesi, Horkheimer, Adorno ve Marcuse'ün Eleştirel Teori içindeki tutumlarıyla benzerlik taşımaktadır. Habermas, postmodern teoride temel bir kategori olan irrasyonalite geleneğinin Nietzsche tarafından başlatıldığını, Nietzsche'den Bataille ve Foucault'ya uzanan bir eğilim çizgisinin yanında, Nietzsche'den Heidegger ve Derrida'ya uzanan ikinci bir eğilim çizgisinin olduğunu belirtmektedir. Nietzsche'nin akla karşı giriştiği saldırı, Heidegger ve takipçileri tarafından, modern öncesi bir gizemselciliğe dönüştürülürken; Bataille ve Foucault gibi düşünürlerce, irrasyonalist bir estetiğe dönüştürülmüştür.

Kısaca özetlenmeye çalışılan postmodern düşünsel ortam, kimi düşünürler için özgürlükçü bir dünyanın kapısını aralar, kimileri için de kötümser bir belirsizliğin imgesini oluşturur. Bir karar vermek için henüz erkendir. Vattimo, "modern olmanın temel değer olarak kabul edildiği dönem olarak modernliğin tanımı, modernliğin, kendisine verebileceği bir tanım değildir. Modernliğin özü ancak modernlik kendisini bizden uzaklaştırdığı an açıklık kazanır"[77] demektedir. Aynı durum postmodernizm için de geçerli görünmektedir. Tiyatro alanında, postmodern bir çözümlemenin güçlüğü de, yaşanılan dönemin, çeşitli üslupları barındırırken, kendine özgü, belirli kurallara bağlanabilen bir estetik oluşturmamasıdır. Eğer belirsizlik, çoğulluk, heterojenlik bir estetik ilkenin unsurları olarak kabul ediliyorsa, modern-sonrası estetik anlayışının bunlara yaslandığı söylenebilir. Fakat bu çalışma açısından

[77] G. Vattimo, 1999., s. 152

modern sonrası estetik arayışlar, tarihsel bir tekrarın örneklerini oluşturduğu için özgün değildir, özellikle dramatik metinlerdeki değişimler, daha önceden kırılmış bir çizginin derinleştirilmesinden ibarettir.

TEMSİL KRİZİ

Dramatik metinlerdeki çözülmelerin temeli, tiyatro ile dram arasındaki ayrışmalara dayanmaktadır. Klasik temsil anlayışının çözülmesinin yol açtığı bu gerilimin, tarihsel avangardlar döneminde "tiyatronun tiyatrosallaşması" (Meyerhold) sloganında dile getirildiği bilinmektedir. Birinci bölümde de belirtildiği gibi teatrallik, Jakob-son'un "yazınsallık" terimine nazire olarak geliştirilmiş ve tiyatronun kendine özgü araçlarını işaret etmek üzere kullanılmıştır. Tiyatronun kendine özgü araçları ise, sahnenin şimdisinde gerçekleşen ve seyirciyle iletişimin yeni bir tanımını gerektiren süreçler olarak formüle edilmektedir. Sahnenin seyirciyle ilişkisi, "dış iletişim sistemi" olarak nitelenmektedir, bir kurmacanın anlatımı olan dram ise, sahneyle bütünleşerek "iç iletişim sistemi"ni oluşturmaktadır. Klasik temsil anlayışında, bir kurmacanın sahne üzerindeki gösterimi -iç iletişim sistemi- kapalı bir bütün oluşturmaktadır. İç iletişim sistemi ile dış iletişim sistemi arasındaki gerilim, klasik dramatik metinlerin de varlık koşulunu oluşturmaktadır. Tiyatronun tiyatrosallaşması ya da Tairov'un deyişiyle "zincirlerinden kurtulması" ile gerçekleşen değişim, tiyatronun, ikonik göstergeleri birinci sıraya yerleştirerek, simgesel göstergeleri (dil) ikincilleştirmesidir.[78] Tiyatronun, seyirciyle etkileşimi içine alan yeni işlevinin, şimdi ve burada'lık özelliği, dramatik metnin, dışarıdaki bir zamanı ve zemini işaret eden kurmaca dünyasının zamansallığı ile örtüşmeyecektir. Dram, tiyatroyla eşzamanlı bir oluşum ilişkisi kuramadığı için, tiyatronun müdahelesiyle ya azaltılacak ya da değiştirilecektir. Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine

[78] Jurij Striedter, "Einleitung", *Dramatische und Theatralische Kommunikation*, (hrsg.-H.Schimid, J. Striedter), Narr Verlag, 1992., s. 7

besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir.[79] Teatrallik kavramının, edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşı çıkış olduğu söylenebilir. Tarihsel avangardlar döneminde ortaya çıkan teatrallik, yazarları da etkilemiş, metinlerinde dilsel göstergenin anlatıcı işlevini çözerek ya da oyun kişilerini kuklalara dönüştürerek, bu çabalara katılmışlardır. Yalnız tiyatro alanında değil, öteki sanatlarda da yaşanan temsil krizi, gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesinde yaşanan değişimin bir sonucudur. Klasik temsil estetiği, referans alınacak bir dış gerçeklik algısına temellenir. Platon, Aristoteles, Plotinos, estetiğin niteliği konusunda farklı noktalara da işaret etseler, temel olan, taklit yoluyla gösterilecek ya da gösterilemeyecek bir gerçekliktir. Descartes'ın bilinç ile nesne arasında yaptığı ayrımdan beslenen ve Rönesansla birlikte gelişen bu temsil anlayışında, esas olan bir gerçekliği göstermektir.[80] Sanat, gerçekliği göstermek için, kavratmaya çalıştığı gerçekliğe bağlı bir "anlamsal dizge" oluşturur.[81] Sanatın işlevi, gerçekliğin "öznel bir eyleme" bağlanmış imgesini çıkartmaktır. Bu işlev, gözlemci ile gözlemlenen arasındaki ayrım dolayımında oluşur. Atıfta bulunulan dış gerçeklik, sanatçı öznenin perspektifinden algılanarak, yapıtında, tamamlanmış bir bütünlüğün sunumu olarak gösterilecektir. Estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir. Bu temsil anlayışında gösteren ve gösterilen ilişkisi bir birlik oluşturmaktadır. Gösteren gösterilen ilişkisinin parçalanmasıyla, gösterenlerin bağımsızlaşarak anlamdan arınmalarının sağlanmasıyla, sanat "soyutlama" evresine girecektir. Artık sanat kendi işlevini, biçim ve içeriğin dolayımında sunan bir anlatım modeli olarak görmeyecek, kendini "karşı-kurmaca"[82] olarak, temsil edici olmayan bir söylem olarak açıklayacak ve anlamdan arınmış işaretlerin kendiliklerine-materyal değerlerine vurgu yaparak, temsil edici olmayan bir sanatsal yöntem geliştirecektir. Eski biçiminde

[79] Dieter Borchmeyer, "Theater (und Literatur)", Moderne Literatur in Grundbegriffen, (hrsg.D. Borchmeyer, V. Zmegac), Frankfurt/M., 1987., s. 372

[80] Ian Watt- Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Corpus Yay., 2002., s.14 "modern gerçekçilik (...) bireyin duyuları yardımıyla hakikati keşfedebileceği görüşünden yola çıkar."

[81] G. Poshmann, 1997. S. 25

[82] Odo Marquard, "Kunst als Antifiktion", *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik)X (hrg.D.Herich,W. Iser). München, 1983.

sanat, gerçekliği anlamsal dizge ile sunma görevini üstlenmişti, avangardlarla birlikte gösterenin materyal değerine yapılan vurguyla bir başka temsil anlayışına geçilmiştir. Rolf Schafer, materyalin somutlandığı ya da soyutlandığı sanatsal durumlarda -Kübizm, dışavurumculuk, konstruktivizm- klasik temsil estetiğinde baskın olan "anlamsal dizge"nin yerini "sözdizimsel dizge"ye bıraktığını belirtir. Artık gerçeklik, tamamlanmış bir bütünün sunumu olarak gösterilmeyecek, oluşturulacaktır.[83] Sanatsal ifade biçimlerinde yaşanan bu değişimin, renk, ışık, form, dil gibi gösteren materyallerin öz-farkındalıklarının vurgulanması ile kendi niteleme özelliklerinden uzaklaştırılarak, alımlayıcı ile anlam oluşturması 20. yüzyıl sanat biçimleri için tipiktir.

Öteki sanatlardaki temsil edici olmayan estetiğin niteliği ile tiyatrodaki temsil etmekten kaçınan estetik arasında, tiyatronun özel durumundan dolayı bir fark vardır. Çünkü tiyatronun tanım ölçütü temsile bağlıdır. Bu alanda temsil edici estetiğin çözülmesi Poschmann'ın belirttiği gibi, diğer sanatlardan daha ağır sonuçlara yol açacaktır.[84] Tiyatroda, gösterenlerin materyal değerine yapılan vurgu, E. Fischer Lichte'nin Semiotik des Theaters ("Tiyatronun Göstergebilimi") nde açıkladığı gibi, tiyatronun bir şeyi işaret etme işlevini ortadan kaldırmaz.[85] Tiyatronun ayırıcı özelliği, gerçek dünyanın heterojen materyallerini gösterge olarak kullanmasıdır. Bir "göstergenin göstergesi" olarak tiyatro, gerçek nesneleri kurmaca bir dünyanın içine gösterge olarak yerleştirir ve nesneler, ikili anlam kazanmış olurlar. Gerçekliği temsil ederken tiyatro dış dünyayla aynı materyalleri kullanmaktadır. Bir nesne sahnede, hem gerçek kullanım işleviyle hem de göstergesel kullanım işleviyle yer alır. Bu materyal-özdeşliği yüzünden "kurmacanın teatral sunumu, zaten temelde, bir göndergesel yanılsamanın işlev kazanmasıdır."[86] Seyirci, gösterenin ve göndergesinin aynı materyal olmasından dolayı, göstergenin göndergesini algıladığını düşünürken (örneğin, oyunda sandalye kullanılıyorsa, bu nesnenin göndergesini "sandalye"yi algıladığını düşünürken) gerçekte, o sırada sadece gösteren vardır. Bu-

[83] Rolf Schafer, *Asthetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinaren Theaterwissenschaft*, Aachen,1988., s.100

[84] G. Poschmann, 1997., s. 27

[85] Erika-Fischer Lichte, *Semiotik des Theaters Band 2*, Gunter Narr Verlag, 1983., S.180

[86] E. F. Lichte, a.g.e. S.184, 185

nun anlamı da, sandalyenin oyunda, bir dağ, bir merdiven vb. biçimlerde çoğaltılabilecek sahnesel kullanıma sahip olmasıdır. Sahnede gerçekleşen olaylar ile kurmacanın gönderdiği dünya arasında, kesintisiz bir referans değişimi vardır; nesnenin sahnede görünmesi ile yorumlanması birbirine paralel ilerler. Dolayısıyla tiyatro temsil edici bir sanattır ve temsil krizi, dramatik metinler için de edebi metinlerle karşılaştırıldığında daha sorun yaratıcı sonuçlara yol açmaktadır. Örneğin edebi metinler klasik biçime uygun yazıldıklarında, temsil edici bir dil kullanırlar; dile yönelik kuşkuların yol açtığı sözel temsil krizinin sonucunda ise, dilin, iletişim aracı olarak belirlenen klasik anlam taşıyıcı işlevini reddederler. Dil, kendine vurgu yapan bir nesne olarak "arı biçim"de kullanılır ve böylece edebi metinler, dilin sınırlarından kurtulmuş olurlar. Otomatik yazımı, dilin anlamsal sınırlarından kurtuluşuna örnek olarak vermek mümkündür. Fakat dramatik metinde oluşturulan dil, kendi başına varolmaz, sadece okunmak için değildir; sahnenin dolaylı iletişim sisteminde dil, oyuncuya bağlıdır. Metinde tasarlanmış figürler ve bu figürlerin konuşmaları -onların isteminden bağımsız- fiziksel oyuncuya bağlanarak, bir iletişim aracı olarak kurulur. Metindeki roller nasıl yazılırsa yazılsın, oyuncunun bu rolleri okumasının geleneksel kalıplar dışında bir yolu yoktur. Joachim Kaiser, "anlamdan kaçma ve kişisellikten arınma olarak görünen eğilim, tiyatroda tutarlı bir biçimde yürüyemeyecektir. O insanlar tarafından oynanır. Kişisellikten arındırma çabalarına karşın, malzemesi insandır"[87] sözleriyle, dram alanının zorunlu olarak temsil edici bir estetiğe bağlı olduğuna dikkat çekmiştir.

Dramatik metinler dilsel göstergeleri, ikonik göstergeleri dikkate alarak kullanmak zorundadırlar ve tiyatroda ikonik göstergeler de, yukarıda belirtilen ayırıcı özellikleri yüzünden kendilerine işaret etme işlevleri hep korunacaktır. Dilsel soyutlama oyuncunun fizikselliğinde somutlanırken, göstergenin somutluğuna yapılan vurgu da, onu bir şeylerin işareti olmaktan tümüyle kurtaramayacaktır. Dram ile tiyatro, geleneksel olarak mimetik sanatlar olduğu için, bu alanlardaki temsil krizi, diğer sanatlardan daha yoğun

[87] Joachim Kaiser, "Grenzen des modernen Dramas: Vortrag, gehalten auf dem Germanistentag in Essen", Theater Heute, Heft-12, 1964., s. 14

bir "estetik meydan okuma" olarak belirginleşmektedir. Temsil krizi gerçeklik algısındaki değişimle yakından ilgilidir ve:

> Avrupa edebiyat tarihi açısından sanatın kendi yaratıcı potansiyeli lehine, mimetik-gerçekçi bir hakikat temsilinden vazgeçmesi büyük birkırılmadır ve Baudlaire'den beri simgeci sanatın 'çeşitlenmiş' görüş ve gerçekliği sanatın ayrılmaz parçası kıldıkları bilinir.[88]

Gerçeklik algısı değişmiştir ve Nietzsche'nin erken bir tarihte "tüm gerçekliğin kurmaca karakteri"[89] saptamasında dile getirdiği durum, sanatın gerçeklikle ilişkisini sorunlu bir zemine kaydırmıştır. Gerçekliğin sanat yoluyla üretiminde (klasik temsil) kendi dışında referans alabileceği bir öz kalmayınca, dışındaki dünyayla eski anlamsal bağını yitirecektir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımın silinmeye başladığı bir noktada, sanatın kurmaca niteliği de "karşı-kurmaca"ya dönüşecektir. Dramatik metinler de kurmaca dünyalarını gerçekliğin bir biçimi olarak ele almaya başlayacaklardır. Odo Marquerd, "Karşı-Kurmaca Olarak Sanat" başlıklı denemesinde, kurmaca-gerçeklik ilişkisinin paradoksal bir biçim almasına dikkat çeker: "Gerçek ve kurmaca aslında karşıttılar; fakat yaşadığımız zamanda artık değil, gittikçe gerçek ve kurmaca alaşım olarak görünmekte (...) Sanat kurmacanın bütününden gerçekliğe dönüşüyor -kendi açısından karşı kurmacaya"[90]

Nietzsche'nin "gerçekliğin kurmaca karakteri" tespitiyle, yaşanılan zamanın gerçeklik algısı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Yaşanılan dünyada televizyon, video ve daha yeni enformasyon teknolojilerinin gelişmesiyle algının total olarak araçsallaştığı ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırların kaybolduğundan söz edilmektedir. Baudrillard'ın "simülasyon" benzetmesiyle açıkladığı toplumsal yapıda, gerçeklik ve suretleri birbirine karışmış, gerçeklik yeniden üretilir olanın eşdeğeri haline gelmiştir.[91] Gerçeklik deneyimi artık kendi içine kapalı, hesaplanabilir algı kodlarına temellenen ve sadece kendini işaret eden bir göstergeler sisteminden elde edilmez. Gönderge-

---

[88] J. Striedter, 1992., s. 8

[89] F. Nietzsche, *Tan Kızıllığı*, çev. H. Salihoğlu, Ü. Özdağ, İmge Kitabevi, 1997., s.205

[90] O. Marqued, 1983., s. 54

[91] J. Baudrillard, 1998., s.12

anlam uçucu bir şeye dönüşmüş ve gerçekliğin sınırlarından uzaklaşılmıştır. Baudrillard'a göre, "gerçeklik bir yanılsamadır ve her düşünce öncelikle onun maskesini çıkarmak zorundadır."[92] Suretlerin asıllarından daha gerçek bir şeye dönüştüğü bu durum "hipergerçeklik" durumudur ve, "simülasyonun ufkundan" kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe, bakış kalmaz. "Gölgeler krallığında, artık kimsenin gölgesi yoktur"[93] diye sürdürür Baudrillard; batı felsefesinde merkezi bir konum oluşturan karşıt çiftler (özne/nesne; beden/düşünce vb.), bu karşıtlıklara dayanan düalizm artık yıkılmıştır. Gerçeklik ile kurmacanın birbirinden kesin sınırlarala ayrılabilmesi için, gerçekliğin "otantik" bir algısına ihtiyaç vardır. Oysa çağdaş dünyada, "gerçekliğin kaydı değil inşası" söz konusudur ve "önceden formatlanmış" suretlere koşullanan bir algı biçimine bağlanmış bir dünyada, gerçeklik ve kurmaca ilişkisindeki bu belirsizlik temsil krizinin temelidir. İşaret ile işaret edilen arasındaki geleneksel ilişkinin kopmasını Foucault, benzerliklerin yerini ayrımlara bırakması olarak açıklar:

> 19. yüzyılın tümü boyunca ve günümüze kadar, -Hölderlin'den Mallarme'e, Antonin Artaud'ya-, edebiyat ancak derin bir kopuştan geçip, bir cins "karşı-söylem" oluşturarak ve böylece dilin temsili ve işaret eden işlevinden,16.yüzyıldan beri unutulmuş olan şu ham varlığa geçerek özerk olabilmiş, diğer bütün dillerden ayrılabilmiştir.[94]

Foucault, ünlü gerçeküstücü ressam Magritte'in, altında "*bu bir pipo değildir*" yazan pipo resmi üzerine yaptığı bir incelemede, 'canlandırıcı ileri sürüş ile andırışın eski suç ortaklığı'nın yok olduğunu göstermiştir."[95] Sözcüklerle nesneler arasındaki organik ilişkinin koptuğu bir dünyada, "Saussurecü dilbilimde sözcüklerin şeylere 'gönderim'de bulunmaması gibi, Magritte'in gerçeküstücülüğünde de ressamın görüntüleri, egemen varlığı dolayısıyla bir model ya da köken görünümü edinen herhangi bir şeye 'benzemez'."[96] Dünya gösterenlerle gösterilenlerin keyfi ilişkisinde, eski

---

[92] J.Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., 1998., s. 119
[93] J. Baudrillard, 1998., s. 47
[94] M. Foucault, 1994., s.77
[95] M. Fucault, Bu Bir Pipo Değildir, Çev.Selahattin Hilav, YKY, 1993., s.48
[96] M. Foucault, a.g.e. s.12

anlamını yitirmiş, öznel algının itibarı çözülmüş ve insan, "denizin sınırında kumdan bir yüz gibi" silinmiştir.

Temsil krizini bir mimesis krizi olarak görmemek gerekir. Temsil, estetiğin bir kategorisidir. Oysa mimesis, Aristoteles'den bu yana, dar anlamda bir taklit olarak anlaşılmaktadır. [97] Bundan dolayı, Poschmann'ın Friedrich Tomberg'den aktardığına göre, temsil edici olmayan bir sanatta da, değişen gerçeklik anlayışına uygun bir mimesis var olacaktır. "Bilincin ya da bilinçsizliğin taklidi" olarak mimesis, değişen sanat anlayışına kendisini uyduracaktır.[98] Bir estetik ilke olarak temsilin klasik biçiminin anlamsal dizgeye bağlandığı söylenmişti ve klasik temsilin varlık koşulunun da referans alabileceği bir dış gerçekliğe gereksinim duyduğu. Temsil anlayışında Schafer'in dile getirdiği sözdizimsel dizgeye geçişin bağlı olduğu soyutlama ya da somutlama evresinde, "dil, renk, ışık, biçim" gibi sanatsal gösterenler, kendilerine vurgu yaparak, kendilerini mutlaklaştırırlar ve böylece bir şeyi anlamlandırma işlevleri ortadan kalkar. Anlam oluşumu da ancak alımlayanın dahil olduğu bir sürecin sonunda oluşur. Bir kurmaca sanatı olan dramda, temsil edici estetikle yaşanan sorunların, tarihsel avangardların "tiyatrosallaşma" amaçlarıyla başladığı ve postdramatik tiyatronun "edebiyattan arındırma" çabasıyla ikiye katlandığı söylenebilir. Dramatik metinlerin, bir şeyleri temsil eden yapısı, öykünün reddedilmesiyle, ikonik göstergelerin birinci sıraya yerleştirilmesiyle parçalanmaya başlamıştır. Tekrarlanacak olursa, klasik temsil estetiğinin, gerçeklikle kurmaca arasında kesin bir ayrımın yapılabildiği bir dünya algısına temellendiği, bu ayrım bulanıklaştıkça temsil krizinin ortaya çıktığı ve temsil krizinin teatrallik anlayışıyla birlikte dramatik metinleri yapı-bozumuna uğrattığı söylenebilir.

20. yüzyılın ilk yıllarında tiyatronun tiyatrosallaşması isteğinin altında, yeni bir tiyatronun seyirciyle kuracağı ilişkinin işlevine yönelik bir propaganda vardı. Tiyatrodaki değişim için "sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden örgütlenmesi"ne dikkat çekilmekteydi. Sahnede ışık, renk ve mekan gibi sahneleme unsurları

[97] Aristoteles, 1987., S.12,13.
[98] G. Poschmann, 1997., s. 26

soyutlanıyor, müzik, koreografi gibi soyut sahne göstergeleri daha yoğun bir biçimde kullanılıyordu ve onların da gösterge karakteri yerine materyal değerlerine vurgu yapılıyordu. Avangard tiyatro, oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir sistem yerleştirmeye çalışıyordu. Tiyatrosallaştırma tasarısı, her şeyden çok edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşıydı. Bu dönemin yazarları da dilsel göstergenin işlevini çözerek bu çabaları desteklerken, teatrallik, tiyatronun ayırıcı bir özelliği haline gelmişti. Meyerhold, "Sözcükler, tiyatroda hareket kanavası üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir.(...) Özellikle bir diyalog, bir çatışma, gerilimli bir diyalektikten oluşan dram, okunmak içindir." diyordu. Meyerhold, Commedia dell'Arte kanavası gibi, sadece pandomim unsurları içeren yeni bir dram anlayışına dikkat çekmekteydi. Bu tiyatroda, jestler, sözcükler tarafından düzenlenmeyecek, sözcükleri yönetecekti. Tiyatronun kendi iç gerçekliğinin yapılandırılması olarak kavrandığı bu anlayışta, tiyatronun tiyatro dışındaki bir dünyayla (öykünün gösterdiği kurmaca dünya) özdeşlik kurmasından vazgeçme arzusu vardı.[99] Tiyatro dışı bir dünyayı kendi kurmacasında somutlayan dramatik metnin sorun yaratması kaçınılmazdı. Artaud'nun dile yönelik eleştirileriyle daha uç noktaya taşıdığı dilsel metinden kaçma eğilimi sonraki yıllarda da sürdürülecekti. Artaud, Kıyıcı Tiyatro'nun ilk manifestosunda,

> Çünkü kendiliğinden anlaşılacağı üzere, tiyatro fiziksel yönüyle ve aslında tek gerçek anlatım olan uzamda anlatımı gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyülü olanaklarının, yinelenen şeytan kovma ayinleri gibi, organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onu kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor. (...) tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir.[100]

Sözleriyle tiyatroda yeni bir dil arayışına dikkat çeker. Derrida, Artaud okumalarında, burada talep edilen dilin, kavram öncesi bir dil

[99] Meyerhold, 1997., s. 251
[100] A. Artaud, 1993., s. 79

oluşuna dikkat çeker. Kendi görüntüsünü kendi oluşturan bu dil, temsilin mantığına hizmet eden, telaffuzu dilbilgisi kurallarına uyan yazılı kelimelerin dilinden farklıdır. Dil aracılığıyla sağlanan uzamlaştırma, yeni bir uzam kavramına ve özel bir zaman tasavvuruna yapılan bir çağrıdır. Bu uzamlaştırma, tümüyle dilin fiziksel-somut varlığına bağlıdır ve teolojik değildir. Derrida, teolojik uzamı, geleneksel-kavramsal dil tarafından tiyatro alanı dışındaki bir uzama işaret eden ve bu uzamı baskın kılan anlayışta görmektedir. Derrida'ya göre,

> olmayan bir yaratıcı (yazar), uzaktan bir metni kuşanarak (metinle silahlanarak), zamanı ya da temsilin anlamını gözetler, birleştirir ve yönetir. Temsilde, temsil edilenler, doğrudan onun (yazarın) düşüncelerini, hedeflerini adlandırmakla yükümlüdür. Temsil ediciler aracılığıyla temsil edilenler -rejisör ya da oyuncular- boyunduruk altındaki kişilerdir, demek ki, buna göre az ya da çok 'yaratıcı'nın düşüncelerini temsil ederler.[101]

Artaud sahnenin dışındaki bir akla temellenen ve gösterime dayanmayan anlayışın hakimiyetini eleştirmiştir. Derrida, bu hakim anlayışın dilin mantığına bağlı olduğunu belirtmektedir. "Tüm imge dolu, müzikal hatta jeste dayalı biçimler batı tiyatrosuna girdiğinde (...) kendini her şeyin başlangıcı olarak niteleyen bir metni görüntülemek, ona hizmet etmek, eşlik etmek ve onu süslemekten fazla bir şeyi başaramaz."[102] Batı tiyatro kültüründeki söz-merkezciliğin baskın rolü teşhir edilir ve bu söz-merkezcilik Kıyıcı Tiyatro'da, köken temsile dönüş arzusuyla, kavram öncesi ifade biçimlerinin geliştirilmesiyle, kelimelerin fonetik yapısına (tını, vurgu, şiddet) vurgu yapılmasıyla ve dilsel ifadenin çığlık, ses gibi dilin fiziksel görünümlerinin ön plana çıkarılarak azaltılmasıyla, yok edilmeye çalışılmıştır. Artaud, bu yeni tiyatro dilini şöyle tanımlamaktadır:

> Söz konusu olan, eklemli dilin yerini, farklı doğada bir dilin almasıdır, bu dilin anlatım olanakları sözcüklerin diline eşdeğer olacak, ama kaynağını, düşüncenin daha derin ve daha uzak bir noktasından alacaktır. Bu yeni dilin, dilbilgisinin de bulunması gerekiyor. Jest onun maddesi ve başıdır; isterseniz alfası ve omegası deyin. O, hazır biçim verilmiş sözden çok, sözün GE-

[101] J:Derrida, "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Reprasentaion", *Schrifft und Differenz*, Frankfurt/M., 1976., s.359

[102] J. Derrida, a.g.e.

> REKLİLİĞİ'nden yola çıkar. İnsana özgü somut anlatım yasalarının bazılarına, geçerken şöyle bir dokunur: Gerekliliğin içine dalar. Sonu dilin yaratılmasına varan yolu, şiirsel olarak yeniden kateder. Ama, sözü dille devingenleşmiş dünyaların iyice bilincine vararak ve onları tüm görünümleriyle yeniden yaratarak.[103]

Bütün bu eleştiriler dramın "mutlak" yapısını ihlal edecek girişimleri beslemiştir; sahneleme olanakları olarak anlaşılabilecek teatrallik ile dramatik metinler arasındaki gerilim sonucunda dönüşsüz bir sürece girilmiş olunur.

SAHNESEL TEATRALLİKTEN METİNSEL TEATRALLİĞE

Yukarıda belirtilen anlam doğrultusunda sürdürülen arayışların, 20. Yüzyılda "yönetmen tiyarosu"nu birincil konuma getirmesi kaçınılmazdır. Tiyatronun asal yaratıcısı, kurmaca metnin yazarı değil, sahnesel süreci seyirciyle iletişime sokarak yeniden anlamlandıran yönetmendir. Yönetmen tiyatrosunun dramatik metne yaklaşımı iki biçimde gerçekleşir: en iyi durumda dramatik metni, sahnelemenin diğer unsurlarıyla eşdeğer görür; daha radikal uygulamalarda ise, metni tiyatroya karşıt bir unsur olarak ele alır. Teatrallik kavramının ilk görünümü olarak nitelenen "sahnesel teatrallik", sahnesel olanın metne karşı ayrıcalıklı kılınmasıdır. Zaman içindeki gelişmeler, teatralliğin bu ilk görünümünü (sahnesel teatrallik) erken bir teatrallik anlayışına dönüştürecektir. Helmar Schramm, değişen dünya algısına bağlı olarak teatralliğin, dramın içerdiği teatral potansiyel olarak görülebileceğini belirtir. Dilin asal bir niteliği olarak yorumlanan teatrallik, bu anlayışta, dramatik metnin içsel bir kategorisi olarak belirir. Teatrallik anlayışındaki değişim, dilin temsil edici işlevinin dışındaki bir dünya algısına bağlanır. "Değişmiş bir düşünce üslubu için dramatik metnin, yazılı dilin çizgisel ardıllık yönelimine karşı tasarlanması gereklidir."[104] Dilsel metindeki teatrallik potansiyeli, oyuncu-alımlayan ilişkisine de, söz-merkezli bir kültürün anlam üretimine de

[103] A. Artaud, 1993., s. 97

[104] Helmar Schramm, "Theatralitat und Öffentlichkeit", *Asthetische Grundbegriffe.Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg.Wolfgang Thierse), Berlin 1990., s.202-242

eleştirel bir bakış olarak yorumlanabilir. Dilin performans niteliğine yapılan vurgu, dilin geleneksel algısının değiştiğini bildirmektedir. Özellikle yeni tiyatro metinlerinin çözümlenmesi için bir anahtar işlevi gören metinsel teatrallik, tiyatroda değişen anlayışa metin yazarlarının bilinçli bir katılımı olarak yorumlanabilir. Tiyatroda değişim arzusunun sahnesel teatrallikle başlayıp, daha sonra bu anlayışı destekleyen yazarların geliştirdikleri yazma biçimleriyle ortaya çıkan metinsel teatralliğin, dramatik metinlerin içerdiği dramatik potansiyelle aynı şey olmadığı dikkatten kaçmamalıdır. Dramatik potansiyel, dramı diğer edebi metinlerden ayıran özelliklerin bir toplamıdır. Örneğin, Regis Durand'ın dramatik metinlere edebiyatla aynı ölçütlerle bakılamayacağını, çünkü dramatik metinlerin mekansallık ve materyallik düşüncesine bağlı oldukları yolundaki açıklaması, dramatik potansiyele aittir. Ya da Roland Barthes'ın, "yazılmış metin, durumların, nesnelerin, bedenlerin, kelimelerin özünde çınladığı formlardan oluşur", belirlemesi de dramatik potansiyeli anlatmaktadır.

Helga Finter, metinsel teatralliği ikiye ayırır ve ilkini, geleneksel teatrallik, ikincisini de analitik teatrallik olarak adlandırır.[105] Finter'in geleneksel teatrallik kavramı, sözü edilen dramatik potansiyeli içine almaktadır ve bu da metnin aracılık özelliğine bağlıdır. Dramatik metinlerin taşıdığı potansiyel, bir dolayıma bağlıdır, sahnede gerçekleşecek olayların bir elçisi olarak bir aracılık özelliği taşımaktadır. Analitik teatrallik ise, kurmaca içini aşar ve sahnedeki dış iletişim ortamını dikkate alarak "alımlama çerçevesine" bağlı olarak oluşur. Teatrallik böylece, "postdramatik tiyatroda öykünün sahnesel olana araç oluşunun stratejileri ve temsil edilen olayların özelliklerinin bir toplamı değil, gösterim anındaki algısal yaşantının bir niteliği olarak" tanımlanmaktadır. Dramatik potansiyel ya da geleneksel metinsel teatrallik, yalnızca, kurmacanın sahnede olacakların olası elçisiyken ve metin içi -kurmaca içi iken; analitik teatrallik, kurmacayı aşmakta ve yazarın sahneleme sırasındaki iletişim ortamını dikkate alarak yazmasıdır. Teatralliğin bu biçimi, yeni metinlerin bir özelliği olarak nitelenebilir.

---

[105] aktaran:Gerda Poschmann, 1997. S. 31

POSTDRAMATİK TİYATRO

Dramatik metinlerin tiyatrodaki işlevi konusunda en radikal tutumlardan birisi, postdramatik tiyatro anlayışında sergilenmektedir. Postdramatik tiyatro, metnin azaltılabileceğini savunurken, tiyatroyu, metnin, öykünün "öteki tarafındaki" sınırda görür; performans, *happeningler* ya da Robert Wilson'un "imge tiyatrosu" gibi örneklerle bütünleşerek, dramatik metinden uzaklaşma arzusunu belirginleştirir. Hans-Thies Lehmann, postdramatik tiyatroyu "dramın öteki tarafı" olarak nitelemiştir.[106]

> Bu tiyatro yoğun olarak projelerin formunda oluşur, bir rejisörün yanında, bir sanatçılar timi farklı türleri ortaklığa çağırırlar. Dansçılar, grafikerler, müzisyenler, oyuncular, mimarlar belirli bir projeyi gerçekleştirmek için ortak çalışırlar.[107]

Bu tiyatronun oluşum özelliği deneyselliktir; nefes, ritim gibi "canlı bedenin şimdisine ait unsurlar" sözden önce gelir. Lehmann, metnin yeni konumunu, yapı-bozumu ve çok-seslilik kavramlarının çerçevesinde açıklamaktadır. Tiyatronun tüm unsurları gibi dil de bir anlam bozumunu gerçekleştirecektir. Diyalog ise yerini çok-sesliliğe bırakmıştır. Dilin başat unsurlarının görsellik tarafından "durdurulduğu" bu tiyatroda, tiyatro metni "sahnenin dışındaki dünya", "yabancı beden" olarak ele alınacaktır.[108] Dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınıların anlam oluşturmayan durumlarının sergilenmesi hedeflenir. "Olmak ile anlam arasındaki kırılma şok etkisi" yaratacaktır. Dil, postdramatik tiyatroda sergilenen bir nesne haline gelmiştir. Dilin sergilenen nesne olması, açık anlamsal bağlantılarından ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Anlamsal bağlantılardan ayırma, tekrarlarla, sözdizimsel ya da müzikal ilkelere göre yapılan düzenlemelerle elde edilir ve dil, "sergi nesnesi" haline getirilir.[109] Ya da Peter Handke'nin "konuşma oyunlarında"örneğin Seyirciye Sövgü, Heiner Müller'in Bildbeschreibung oyununda olduğu gibi, dilin unsurları yalıtılıp, parçalara

[106] H. T. Lehmann, 1999., s. 30
[107] H. T. Lehmann, a.g.e. S.36
[108] H. T. Lehmann, a.g.e. s.266
[109] H. T. Lehmann, a.g.e.

ayrılır. Postdramatik tiyatroda, kolaj ve montaj yanında çok-dillilik de ilkesel bir seçimdir. Lehmann'a göre, çok-dilli tiyatro metinleri, ulusal dilin birliğini bozacaktır. Lehmann, 1991 yılında gerçekleştirilen, "*Römische Hunde*" (Romalı Köpekler) projesini örnekler:"Heiner Goebbel'in, Heiner Müller'in Almanca, William Faulkner'in İngilizce metinlerinden ve Corneille'in Horace yapıtından yapılan bir kolajdan oluşmuştur. Oyuncu Catherine Jaumioux, bu kolajı çoğunlukla şarkı ve resitatif olarak yorumlamıştı."[110] Lehmann, bu türden uygulamalarda amaçlananın, dilsel iletişimin güçlüğünü vurgulamak olduğunu ve seyirci için olduğu kadar oyuncu için de dilin engelleyici bir unsur haline geldiğini belirtmektedir.

Dil, konuşandan koparılarak alışılmış algı kalıpları kırılacaktır ve dil, kekemelik, aksan ve yanlış telaffuzla kullanılarak beden ve kelime arasındaki çatışma belirginleşecektir. Lehmann, postdramatik tiyatroda metnin yeni konumuna uygun olarak, *peyzaj metin* kavramını önermektedir.[111] Çıkış noktası ise, Wilson'un ideal bir tiyatronun, sessiz film ve radyo oyununun birleşiminden oluşması gerektiği yolundaki düşüncesidir. Radyo oyunu, görsel hayal gücünü, sessiz film de işitsel hayal gücünü harekete geçirecek ve bu yolla da uzamın sınırları aşılacaktır.

Postdramatik tiyatro, "eylemin öteki tarafı"na yerleştirilmiştir. Dramatik tiyatro, kendini eylemle açıklarken, postdramatik tiyatroda eylem yerini duruma ve dinamik sahnesel oluşuma bırakmıştır. Artık dramatik eylem, dram öncesi dönemlerde olduğu gibi, ayine bağlıdır. Bu ayin, bir ölü gömme törenidir, Jean Genet'nin "tören" olarak adlandırdığı tiyatronun yerini, mezarlık olarak belirtmesi, tiyatronun aslında bir ölüm ayini olmasına işaret etmektedir. Heiner Müller'in tiyatronun "ölülerle diyalog" olduğunu söylemesi de bu düşüncenin, postdramatik tiyatroda sürdürüldüğünü belgeler niteliktedir. Postdramatik tiyatronun önemli bir biçimleme özelliği olan törensellik, Kantor'da "sorumsuz yanılsamadan" kurtulmak ve oyun olmayan bir durumun arayış formu olarak görünürken, Beckett ve Müller'de "yıkımdan sonra kalanları" göstermektedir. Postdramatik tiyatro, kolektif deneyimleri kendi yapısında telaffuz etmekten vaz

[110] H. T. Lehmann, 1999., s. 270
[111] H. T. Lehmann, a.g.e. s.272

geçerek, bütünsel bir modelin örnekçesinde yapısal parçaları kaynaştırmaktan uzaklaşmış ve böylece de bireşim fikri yok edilmiştir. Kaos teorisiyle bağlantılandırılarak anlaşılan "istikrarsız gerçeklik" sanatsal oluşumda, çoğul değerlik ve tek anlamlılıktan kaçınma olarak somutlanırken yapıtın bir bireşim olma düşüncesi aşılmış olacaktır. Toplumsal olan benzerlerden oluşmamaktadır; tiyatro da seyircinin farklılıklarını bir bütünde kaynaştırmaya çalışmayacak, farklı, tekil fantazilerin bir toplamını sunmaya çalışacaktır. Anlamın el çekmesi, sahnenin çok katmanlı rüya benzeri yapılara açılmasıyla gösterilecek, rüya da olduğu gibi resimlerin, hareketlerin ve kelimelerin hiyerarşi dışı bir yapılandırılması esas alınacaktır. Rüya düşüncesi, kolaj, montaj, fragmana benzer bir metin oluşturmaktadır. Ayrıca postdramatik tiyatroda, organik bütünlüğe itiraz, aşırılığa eğilim, parçalama, istikrarsızlaştırma ve paradoks biçiminde kendini gösteren gösterge kullanımı geleneksel bağlantısallık ilkesinin yerini heterojenliğe bıraktığını göstermektedir. Bu heterojenliğin ortaya çıkaracağı şey ise duyum ikiliğidir. Önceden düzenlenmiş anlamların dışında bırakılan seyirci, sunulan durumlarda bir bağlantının izini aramaya çalışacak ve kendisi bağlantı kurmak zorunda kaldığı için de algısı aktifleşecek, düş gücü şiddetlenecektir. Sunumun sahnelemeyle yakınlığının içsel bir nitelikten kaynaklanmayıp, seyirci tarafından-dışsal-kurulacak bir ilişkiye bağlanması duyum ikiliğini yaratmıştır. Lehmann, postdramatik tiyatronun üslup özelliklerini, hiyerarşiden uzaklaştırma, eşzamanlık, yoğun göstergelerle oyun, müzikalite, bedensellik, gerçeğin yıkımı ve durumun olaya dönüştürülmesi olarak açıklamaktadır.[112] Durumun olay haline gelmesinin anlamı, tiyatronun "şimdi ve burada"lığına yapılan vurgudur.

Postdramatik kavramı, dramın sonrasına geçildiğini bildirmektedir ve öykünün, eylemin, diyalogun geleneksel biçiminin terk edildiğini belirten bu kavram, aynı zamanda, dram kavramını da tarihselleştirerek sorgulanır hale getirmiştir. Dramatik metinlerin temsil kriziyle birlikte uğradığı değişimlerin en radikal sonuçlarından birisi, postdramatik tiyatronun metne bakışıdır. Fakat tiyatronun

[112] H. T. Lehmann, 1999., s. 149-167

metinden tümüyle kurtularak, özerk bir sanat olacağını düşünen metinsiz tiyatro anlayışı, postdramatik tiyatroyu da aşmaktadır.

DRAMATİK METİNDEN TİYATRO METNİNE

Yönetmenler değişen tiyatro anlayışına uygun araçlarla düşünürken, klasik dram metinlerini de kullandıkları görülmektedir. Fakat metni, merkezsizleştirerek, parçalayarak, yapısını bozarak kendi sahneleme biçimlerine uydurmaktadırlar. Klasik metinlerin yakın zamanlı sahnelemelerinde örneklerine rastlanabilecek bu eğilim, bütün değişimlere karşın metin ile sahneleme arasındaki krizin sürdüğünü göstermektedir. Çağdaş yazarların bir bölümü bu gerilimi azaltmak için, yönetmen tiyatrosunun isterlerine uygun metinler yazmaktadırlar. Klasik dramın yapısal unsurlarını-eylem, figür, diyalog- metadram biçiminde oluşturdukları metinlerde, konu haline getirmektedirler. Dramın asal bileşenlerini dönüştürerek kullanan bu yazarlar, statik dram ile eylemi eylemsizliğe, klasik nedenselliği ve sonuca doğru ilerleyen yapıyı, sonsuz dönüşlerin çevrimsel mantığına oturtmakta, karakteri kişisellikten uzaklaştırarak ve diyalog yerine de monolog ya da koro kullanarak, klasik dramın tüm unsurlarını dönüştürmektedirler.

Kolaj ya da fragman olarak oluşturulan metinlerde ise, yazının materyal değerine dikkat çekmekte ve ritmik,dize diline dönüş yaparak dili, bir gösterenler zinciri olarak kullanmaktadırlar. Kelimelerinin, görüntü tarafından baskılanmasını kabul eden yazarlar, metinlerini bir sahne metni olarak tasarlamaktadırlar. Tiyatro için yazılmış olma ilkesinden hareketle oluşturulan bu metinlerin, dramatik tiyatronun dışında bir metin üretimine işaret ettikleri söylenebilir. Dramatik tiyatronun dışında kalan metinler, bu alandaki değişimlerin somut örnekleridir.

> Yeni oyun yazımında diyalog, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir; fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öykünceye artık kuşkuyla bakılmaktadır.[113]

[113] Patric Pavis, Sahneleme, Çev. Sibel Kamber, Dost Yay., 1999., s. 96

Bir zamanlar sahnelemenin üstlendiği dramı reddetme, dramı eleştirme eğilimine sahip olan yeni metinler, anlamın çoğulluğu ilkesinden hareket ederek tiyatroda metnin statüsünün yeniden tanımlanmasına yardımcı olmaktadırlar: **Dramın öteki tarafı.** Avangard dönemde yazılan metinlerdeki ütopik gelişimlerin aslında önceden bildirdiği bu değişimler, dramın artık öldüğünü söylemektedirler. Tiyatroda metinsiz tiyatro ya da "dramın öteki tarafındaki" metin denemelerine karşın "edebi tiyatro modeli ve dramatik tiyatronun söz-merkezliği"nin tümüyle ortadan kalktığı söylenemez, sadece göreli bir hal aldığı söylenebilir. 1980'li yılların başından beri, tiyatroda metnin yeniden güçlendiğini gösteren çalışmalar kaydedilmektedir. Bu güçlenmeyi postmodern tiyatrodaki "kitap ütopyası"na bağlamak mümkündür[114]. Dil ve metnin deneysel tiyatrolarda materyal olarak yeniden keşfedildiği bir dönemin iç dinamiklerinin, postmodern düşüncenin her şeyi kucaklama eğilimine, bütün biçimlerin yan yana kullanılabileceğine ilişkin açıklamalarına ve "her şey uyar" anlayışına denk düştüğü söylenebilir. Dramın alanını sınırlayan ve temsil krizine neden olan sahnesel teatrallikten metinsel teatralliğe değişim gösteren teatrallik, artık tiyatro için yazılan metinlerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Tiyatro için yazılan çağdaş metinlerin ayrılmaz bir parçası haline gelen teatrallik, bu metinlerin yapısını dinamikleştirirken, onları "açık yapıt" haline getirecektir. Modern tiyatronun gelişim eğrileri, Szondi'nin dramda "kriz" teşhisini koyduğu zamandan bu yana ortaya konulan örnekler düzleminde dramın revizyonunu içermektedir. Dram artık sorunlu bir belirleyicidir. G.Poschmann, dramın kavramsal açılımını oluşturan unsurların, artık üretilenleri anlatmada yetersiz kalan bir sınırlamaya işaret ettiğini söylemektedir. Bu bağlamda tiyatro için yazılan "epik"metinlerin, "dram" kavramıyla nitelenmesi -epik dram- sorunludur. Dram, hareketle ve eylemle sıkı sıkıya bağlı bir kavramdır, bu kavramın anlatısal olanın da üst türü yapılması açıklayıcı olmaktan uzak görünmektedir. Dolayısıyla "epik dram" çelişkili bir kavramdır.[115]

Daha öncede belirtildiği gibi terminolojik olarak dramın bağlandığı çatışmalı eylem, diyalog ya da monologa bağlı dilsel iletişim, modern tiyatronun gelişim aşamalarında ortadan kalkmış-

[114] G. Poschmann, 1997., s.37
[115] G. Poschmann, a.g.e. s. 41

tır. Epiğe ya da absürde yönelen eğilimler, dramın varlık nedenini ortadan kaldıracaktır. Epik, estetik ilkesini anlatısal olan biçiminde belirlerken, kendisini dramdan uzaklaştırmış olur; absürd tiyatroda egemen kılınan eylemsizlik, açıkça "bir eylemin taklidine" karşı çıkıştır ve dramın bir türün üst kavramı olarak kullanılması, absürd metinler için de sorunludur. [116] Martin Esslin ise dramın, film ve televizyon için yazılan kurmacaları da kapsadığına dikkat çeker ve bu noktada da dram, kendi özel anlamından uzaklaşmış olacaktır. Dram kavramının yarattığı terminolojik çelişkiden dolayı pek çok metin, "oyun" olarak nitelenmektedir. Fakat oyun nitelemesi de, dilsel metinden çok sahnelemeyi akla getirmektedir. Bir başka kavram da "tiyatro metni"dir. Hans-Thies Lehmann, Heiner Müller'in bir oyununa ilişkin yazdığı makalede:

> Metin (..:) bir tiyatro festivali için yazılmıştı; Müller onun birden fazla tiyatro metni olduğunu söyledi ve sonraki sahnelemelerinde de bu nitelemeyi sürdürdü. Bir tiyatro metni hangi durumda söz konusudur? Hiçbir sahne açıklaması, tek anlamlı eylem, rol, dram yoktur. (...) dramatik ve teatral metin arasındaki ayrımlara ait bir çalışmanın başında Heiner Müller'in yeni metinleri bulunur.[117]

Tiyatro metninin çeşitli yazarlar tarafından kullanıldığına dikkat çeken Poschmann, artık tiyatro için yazılan oyunların "tiyatro metni" olarak adlandırılabileceğini söylemektedir. Tiyatro metninin kullanımıyla birlikte, dramatik metin, bir tarihsel alt tür olarak algılanacaktır. Kişileştirme, anlatı ve kurmaca ölçütleriyle kavranan dram, belirli bir döneme ait biçimleme ilkesi olarak kabul edildiğinde bir anlam kazanmış olacaktır. Ayrıca kültürler arası bir perspektiften bakıldığında, pek çok kültürde dramın bir karşılığı olmadığı görülecektir. Tiyatro her yerde vardır fakat Avrupa merkezli dram, dünyanın birçok ülkesinin tiyatrosunda belirli bir tarihten sonra öğrenilmiş bir türdür. Dramatik metinlerin yazılmaya başladığı tarihler, Yakın Doğu'da ve Uzak Doğu'da Avrupa etkisinin ışığında yorumlanabilir. Halk tiyatrosunun metinsel boyutu "dramın öteki tarafı"nda yer almaktadır. Bu durumda da dram kavramının tiyatro için yazılmış metinlerin tümünü bünyesinde toplayacak

[116] G. Poschmann, 1997., s. 41

[117] H. T. Lehmann, "Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung", Dramatik der DDR, (hrsg.U. Profitlich), Frankfurt /M, 1987., s. 186

genişlikte, bir üst kavram olarak kullanılmasının anlamsal bir karşılığı kalmayacaktır. Bir alt tür olarak dramın tarihini doldurmuş olması, hiçbir biçimde tiyatroda metinden vazgeçildiğinin bir göstergesi değildir; değişen tiyatro anlayışına uygun metinler yazılmaya devam edilecek ve bu metinler, "yazarın niyetinin öteki tarafına" geçerek, kendi tanım ölçütlerini sahnenin ölçütleriyle birleştireceklerdir. Pavis'nin Jean-Marie Piemme'den aktardığı şu sözler, tiyatroda metnin yeni konumunu anlatır niteliktedir:

> Metin dönüş yapıyor, evet, ancak sürgünü boyunca, fetiş, kutsallaştırılmış, buyrukçu nesne olma kasıntısı azalmıştır. Bizi bugün eski hortlaklarından kurtulmuş olarak sorguluyor, sadakatin ve ihanetin ikili terörist yüzünün ona yaklaşmayı yönetmesine artık izin vermiyor.[118]

Dramatik metinlerde öznenin, eylemin, dilin yarattığı kuşkulara paralel gerçekleştirilen değişimler de, sanatın ait olduğu çağın ve toplumun duyuş-hissediş biçimleriyle ilişkisinin, organik bir ilişki olduğunu göstermektedir. Her çağın algılama biçimi tiyatro kavramına kendi algısının içerimlerini yüklemektedir. Antik çağın dinamikleri tragedyayı bir kurban ayininden rafine ederek türleştirirken, türe kendi mührünü basan antik kültür bir başka zamanda tekrarlanamayacağı için tragedya da onunla birlikte yok olacaktır. Fakat bu yok oluş, yinelenemezlik, anın geri döndürülemeyişi düzlemindedir, Lehmann'ın "dramatik öncesi" adını verdiği tragedya metinleri, tiyatroda kullanılmaya devam edecektir. Benzer biçimde dramatik formu olanaklı kılan tarihsel olanaklar, hem felsefi hem de tiyatro anlayışı düzleminde sorgulanır hale gelmiştir, dolayısıyla dramatik form, artık belirli bir zamana ait oluşun işaretini taşımaktadır.

Dramatik formu, sorunsuz bir biçimde kullanan yazarların varlığı da bu değişimi ortadan kaldırmaz ve postmodern düşünce onlara eski ve yeni biçimlerin biraradalığı içinde bir yer belirler, bu yer ise uzun zamandır yapıt fikrine ait kuşkularla belirsizleşmiştir.

Postmodern dönemde tiyatro metninin, "ne diyalogların ayrıcalıklı ve 'tiyatro' kokan bir bütünü, ne Brechtçilerin hiç sıkılmadan istediklerini alabilecekleri bir inşaat malzemesi, ne de kuşkusuz, anlatılan olayları düşleyen bir okuyucu tarafından okunan bir roman met-

[118] P.Pavis, 1999., s. 60

ni"[119] olarak algılanmadığını söyleyen Pavis, yeni sahneleme anlayışının metni, "artık, edimlerin ve karakterlerin, uzamın ve zamanın psikolojik ya da toplumbilimsel bir çözümlemesine bağlı olarak"[120] ele almadığını belirtir. Artık metinlerin klasik ya da modern olması değil, sahneleme biçimleri önem kazanmıştır: "Metin, modern ya da klasik olsun, anlamından ve öncelikle dolaysız mimetik anlamından, yalnızca uygun bir sahnesel anlatım bekleyişi içinde önceden orada olan bir gösterilenden boşaltılmış gibidir."[121] Pavis'nin postmodern tiyatroya ilişkin yaptığı saptamaların özellikle tiyatro metinlerine yönelik bölümleri, yeni sahneleme anlayışına ayrımsız tüm metinlerin uyarlanabileceğini ifade etmektedir. Çünkü "artık kendini yorumlanabilir bir metin ya da gösterim olarak değil, başkaları arasında dilsel metni de içeren göstergelendirici bir pratik olarak"[122] sunmaktadır. Kendini sahneye uyarlamış metinler, "birbiriyle çelişen, birbirine yanıt veren ve sonunda tek bir küresel anlama indirgenmeyi reddeden anlamlar dizisi olarak algılanır."[123] Anlamın çoğulluğu korunurken, amaçlanan "anlamın iletilebirliği" olmayacaktır, "dilin kendi içindeki umarsız ışık geçirmezlik" anlamın aslında sonsuza dek kaybolduğu bir algılama biçiminin işareti olarak yeni metinleri belirleyecektir. Fakat burada söz konusu edilen, absürd tiyatrodaki gibi anlamın yadsınması değildir. Anlamın yadsınması da, eskiden "anlam uyandırması gereken tutarlılık ve birliğin aynısına uymak" demektir. Çünkü absürd tiyatroda saçmanın hala bir anlamı vardır. Pavis, Adorno'nun absürd tiyatroya ilişkin yaptığı bir tespiti aktarır:

> Absürd tiyatronun bile en yüksek düzeydeki temsilcileri arasında, hiçbir anlamın varolmadığını kendi içinde ereksel olarak düzenlenmiş bir anlam tutarlılığıyla dile getirmesinden dolayı diyalektikle ilişkisi vardır.[124]

Absürd sonrası yazarların pek çoğu için sorun "diyalogla monolog, iletişimle kakafoni, anlamla anlamsız arasındaki tartışma değildir"; yeni tiyatro biçiminde sözün kendisinin yeniden "edim" olması söz konusudur. Seyirci kitlesine bütün olarak seslenir, dinleyicilerin canları isterse

[119] P. Pavis, 1999., s.96
[120] P. Pavis, a.g.e.
[121] P. Pavis, a.g.e.
[122] P. Pavis, a.g.e.
[123] P. Pavis, a.g.e. s. 97
[124] P. Pavis, 1999., s. 93

alıp istemezse bırakacakları, olanaksız bir birleşik uzamın arayışı olarak "yüzlerine fırlatılan" bir şiir gibi. Tiyatro diyalog öncesi döneme dönmek ister, "en eski sahnesel biçimlerde" olduğu gibi. Peter Handke'nin, Bernard Maria Koltes'in ya da Heiner Müller'in metinlerinde "iletişim halinde ya da anlaşılmaz sözlere gömülmekte olan" konuşmacılar yer almamaktadır. Ulaşılan noktada "metnin ve anlamın çözümleri dizisi tüketilmiştir." Göstergelendirici bir pratiğe dönüşen tiyatro, "yorumlanabilir" bir metin ya da gösterim değildir, tümünü kendi pratiğinde birleştirmiştir. Göstergelendirici bir pratik, metin ve sahneleme arasındaki çatışmanın en az düzeye indirildiği bir çözüm olarak kavranabilir. "Metin soruların nesnesi, kodların çalışması olarak korunur, olaylar ve seyirciye duyumsatılması gereken altmetne anıştırmalar dizisi olarak değil."[125] Metindeki çelişkiler tek bir anlama indirgenmeyi reddeden bir çoğul anlamlar dizisine işaret ederler. Bu noktada yorum düşüncesi eski anlamını yitirir. Peter Brook, büyük metinlerin biçiminin sonsuza uzanan yorumlara açık, hiçbir yorumda bulunamayacak kadar ve bilerek olabildiğince belirsiz bir biçim olduğunu söyler. Teatral anlam, seyirci için bir üretim süreci olarak tanımlanır. Andrezj Wirth bu bağlamda Robert Wilson'un tiyatrosundaki değişimin "yorum" dan "yorumsamaya (hermeneutik)" bir değişim olduğunu belirtir.[126]

Dramatik temsilin mekanı olan tiyatro anlayışı terk edilmiş, tiyatronun kendi mekanizmaları ve koşullarından yararlanılarak oluşturulan eleştirel-analitik bir tartışmanın mekanı olduğu bildirilmiştir. Bu noktada tek bir anlama bağlanan yorum olanaksızlaşır, çünkü gösterimin alımlayıcısı olan topluluk benzerliklerden değil farklılıklardan oluşur ve sahnedeki söylemde, çok katmanlı rüya yapısında olduğu gibi topluluk üyelerine tekil fantezilerin kapısı aralanmalıdır. Rüya için geçerli olan "resimler, devinimler ve sözcükler" arasındaki geçişkenliğin herhangi bir unsuru diğerinden üstün kılmamasıdır. "Rüya düşüncesi" de bir metin oluşturur ve bu metin, kolaj, montaj ve fragmana benzer, fakat bu düşünce olayların mantıksal akışını belirlemez. Gerçeküstücülerin mirası olan rüya benzeri sahnelerin en önemli özelliği de herhangi bir hiyerarşi barındırmamasıdır. "Nasıl ki rüya göstergenin değişik bir kavrayı-

[125] P. Pavis, a.g.e. s. 96-97
[126] G. Poschmann, 1997., s. 46

şını gerekli kılıyorsa, yeni tiyatroda da anlam, "iptal edilmiş" bir göstergeye ve "unutulmuş" bir açıklamaya bağlıdır.[127]

Marianne van Kerkhoven, yeni tiyatro dili ile kaos teorisi arasında bir bağlantı kurmaktadır. Realite, kapalı bir daireselliğin içinde değil, kararsız sistemlerden oluşmaktadır. Önceden bütünün bir örneği olarak sunulan parça, artık tek anlamlı olmayanla, çok uyaranlılıkla ve eşzamanlılıkla kararsız sistemlerden birini oluşturacaktır. Yapının parçası kendi içinde bir bütünlük gibi geliştirildiğinde ise bu, eskiden olduğu gibi önceden verilmiş bir düzenin örneği ya da diğeriyle birleştiğinde oluşacak anlama bağlı bir simgesel işaret değildir. Artık hiçbir bireşim (sentez) gerçekleşmemektedir.[128] Yorum yorumsamaya dönüşmüş, bireşim, parçanın bütünden kaçışıyla ortadan kalkmıştır. Organik bütünlüğü reddediş, aşırı olana eğilim, deformasyon ve paradoksla birleşen yeni tiyatroda, birbiriyle bağlantısı koparılmış parçalar arasındaki ilişkinin-ya da kopukluğun- seyircinin algısını kışkırtacağı ve fantezi gücünü aktif hale getireceği varsayılır. Çünkü insanın, duyu organlarının ilişkisizliğine katlanmasının güç olduğu ileri sürülür, tüm bağlantıları çözülmüş bir görüntünün karşısında seyirci, benzerlikler ve bağlamlar arayacaktır. Yeni tiyatro, rüya resimleri, hiyerarşik olmayan tiyatro gereçleri, eşzamanlı kullanılan göstergelerle yeni bir iletişim ortamını gerekli kılmaktadır. Tiyatro metinleri de bu sürecin bir parçası olarak ve daha da önemlisi bu sürecin kabulüne dayalı dilleştirmeyle, yollarını geçmiş dramatik metinlerden ayırmaktadırlar. "Yapıtın, tarih sonunun, hümanizmanın sonunun-Schechner'in dediği gibi- ya da Foucault'nun görüşüne göre "denizin sınırında kumdan bir yüz gibi silinecek" olan insanın sonunun, bir geleneği ya da mirasıyla olan göbek bağının kesilmesinden söz edilmiştir."[129] Gelenekle bağı kopmuş metinlerde "kontur"larını yitirmiş insanın toplumsal-tarihsel bir açıklamayla tarihselleştirilmiş bireyle ilgisi kalmamıştır. Fakat absürd tiyatroda olduğu biçimde de kavranmamaktadır. "İnsan, daha çok bir söylem taşıyıcısı/değiş-

[127] H. T. Lehmann, 1999., s. 261
[128] aktaran G. Poschmann, 1997., s. 45
[129] P. Pavis, 1999., s. 103

tokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin-söyleme makinası olmuştur."[130]

Postmodern tiyatronun ve rejinin anlamayı "durduran" ve alımlamayı "kesintiye uğratan"[131] ileri biçimleri, anlamın taşınmadığını göstermişlerdir, anlam oluşum sürecini, meta-tiyatro olarak nitelenen ve dramın anlam sıkıntısını yansıtan bir noktaya taşımışlardır. Teatral pratik gösterenlerin pratiği olarak kabul edilince daha önce de belirtildiği gibi, sahnelenen metnin çok katlı anlam potansiyelini görünebilir kılacak, yorumu reddedecek ve anlamın çoğulluğunu koruyacaktır.

Poschman'a göre, Postmodern tiyatronun ve çağdaş reji anlayışının, anlam ve alımlamanın eski uzlaşımlarını kesintiye uğratan uç biçimlerinin ortaya çıkardığı şudur: Anlam taşınmaz tersine anlam oluşum süreci meta-tiyatro olarak nitelenen bir noktaya taşınır ve bu noktada da dramın anlam sıkıntısı göz önünde bulundurulmaktadır. Meta-tiyatro geleneksel temsilin anlamına yönelik kuşkuların büyüdüğü bir noktada durmaktadır. Teatral pratik gösterenlerin pratiği olarak kabul edilince -önceden de belirtildiği gibi- sahnelenen metnin çok katmanlı anlam potansiyelini görünür hale getirmeye çalışacak, tek odaklı yorumu reddedecek ve anlamın çoğulluğunu koruyacaktır. Özne merkezini yitirdiğinden beri anlam da merkezini yitirmiştir; Derrida'dan daha öncede aktarıldığı gibi, "Anlamın çoğulluğu ya da istikrarsızlığı bir merkez, bir köken düşüncesinin dışlanmasıdır."[132]

Tiyatro metinlerinin tarihsel avangardlardan bu yana geçirdiği başkalaşım, tiyatro alanındaki arayışların nedensel altyapısını oluşturan düşünsel kırılmalardır. Bunun en temel sonucu "temsil krizi" olarak belirlenmişti. Temsil krizini yaratan kırılmanın ise gösterenlerle gösterilenler arasındaki uzlaşımsal birliğin kopmasıyla oluştuğu söylenmişti. Bu birliğin çözülmesinin ilk uygulamalarından birisi olarak sanatsal oluşumun materyal değerine yapılan vurgu, özellikle tarihsel avangardlarda karşımıza klasik temsil için araç olan unsurların, amaç olarak kullanılması biçiminde çıkarılmıştı. Bir öyküyü aktarmanın değil, aktarma biçiminin öne çıktığı gösterimlerin hedefi ise sahne dışı bir unsur olarak görülen öykünün karşısına sahne içi

[130] P. Pavis, a.g.e.
[131] G. Poschmann, 1997., s. 36
[132] E. Sözen, 1999. S. 59

unsurları yerleştirerek tiyatronun özerkliğini vurgulamaktı. Bu vurgunun zaman içinde çoğalarak sürdüğü ve oyun yazarlarının da sahneyi ayrıcalıklı kılan bu çabalara sahnenin isterlerine uygun metin üretimiyle katıldıkları bilinmektedir. Bu çabalarla üretilen metinlerde sık sık metinlerarasılıktan, meta-tiyatrodan, ana metin yanmetin ayrımının ortadan kalktığından söz edilmektedir. Yeni tiyatro metinleri temel olarak bu teknikler dolayımında anlaşılabilmektedir. Örneğin metinlerarası yeni tiyatro metinlerinin önemli bir bölümünü açıklamakta kullanılabilecek bir terimdir. Geniş kullanım alanı düşünüldüğünde (alıntı, parodi, pastiş vb) metinlerarasılık edebiyatta eskiden beri kullanılmaktadır. Fakat kavramsal düzlemde kullanımı ve yeni edebiyattaki rolünün ve işlevinin önemsenmesi anlamında görece olarak daha yenidir. Özellikle postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak sunulan metinlerarası, bir "göstergenler zinciri"nde yakalandıkça elden kaçan anlam düşüncesini besleyen, yazarın ölümünü destekleyen bir yöntem olarak çağdaş metin çözümlemelerinde okurun karşısına daha sık çıkmaktadır.

> 1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak, metni tanımlamak ereğinde olan kimi eleştirmenlerin (özellikle Kristeva ve Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinlerarası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olur.[133]

Metinlerarası, klasik metin düşüncesinin yazara bağlanan alanını, ayrışık unsurların yanyana geldiği bir "alıntılar mozayiğine" çevirecektir. Ve "postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir."[134] Postmodern tiyatroda da çok sesliliği yaratan yöntem metinlerarasıdır. Kristeva, Baktin'in "söyleşim" kavramından hareketle geliştirdiği metinlerarasını bir metnin tanımı için odak kabul edecektir: "Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."[135] Umberto Eco kapalı metin yerine "açık metin"den söz ederken, "yazarın izleyiciye bitirilecek bir yapıt sunmadığını"[136] söyleyecektir. Her metnin bir

---

[133] Kubilay Aktulun, Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yay., 2000., s. 7
[134] K. Aktulum, a.g.e.
[135] K. Aktulum, a.g.e., s. 41
[136] U. Eco, 1998., s. 86

metinlerarası olduğunu söyleyen Barthes, metnin dili yeniden dağıtan bir üretkenlik alanı olduğunu bildirmektedir:

> (...) metinde, pek çok bağıntı ağları vardır, biri ötekileri örtmeden aralarında oynarlar; bu metin bir gösterenler 'galaksi'sidir, bir gösterilenler yapısı değil; başlangıcı yoktur; geriye çevrilebilir; içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılır; eyleme geçirdiği izgeler gözalabildiğince uzanır, karara bağlanamaz (anlam burada hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz, zar atılırsa o başka) (..)[137]

Metnin içine sokulan ayrışık unsurların metinde yol açtığı sonuçlardan birisi çok anlamlılık, çok seslilik ise diğeri de metni organik bir bütünlük olmaktan uzaklaştıran kolaj karakteridir. Tiyatro metinlerindeki en temel değişimin, kapalı, birlikli yapısını yitirerek kolaja, fragmana dönüşüm olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla tiyatro metinlerinde çeşitli biçimlerde kullanılan metinlerarasılık, Üçüncü Bölümde, Müller'in metinlerinde örnekleneceği gibi yeni tiyatro metinlerinin önemli bir parçasıdır.

Tiyatro metinlerinde ortaya çıkan bir başka sonuç da geleneksel dramdaki ana metin yan metin ilişkisinin geçersiz hale gelmesidir. Roman Ingarden'ın tanımına göre ana metin ve yan metin dramatik metni edebi metinlerden ayıran bir özellik olarak görülmekteydi.[138] Bilindiği gibi oyun kişilerinin konuşmaları ana metni, konuşmaların dışında kalan bütün açıklamalarda yan metni oluşturmaktadır. Ana metin canlandırma ilkesine dayandırılarak oluşturulurken, yan metin sahnenin anlatısal işlevinin hesaba katılmasıyla oluşturulmuştur. Dilin dışavurum biçimi yanında sahnenin anlatım olanaklarına da işaret eden geleneksel ana metin/yan metin ayrımı aynı zamanda kurmaca içi teatralliğin(dramatik potansiyel ya da geleneksel teatrallik) de bir ifadesidir. Dramatik metinlerde var olan bu ayrım absürd metinlerde, Martin Esslin'in Dram Sanatının Alanı'nda, Godot'yu Beklerken'in son sahnesinde örneklediği gibi ana metin ile yan metin arasındaki çelişkiye dönüşecektir. Oyunun son sahnesinde ana metin: Estragon: "Evet, hadi gidelim" derken, yan metin: "Kımıldamazlar" demektedir.[139] Klasik dramda yan metnin ana metin ile kurduğu ilişki tamam-

---

[137] Roland Barthes, Yazı ve Yorum, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 1999., s. 127

[138] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen, 1965., s. 411

[139] Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yay., 1992., s. 96

layıcı bir ilişkidir; ikonik göstergeler sözel göstergeleri tamamlamaktadır. Beckett'in klasik dramla kurduğu negatif ilişkiyi somutlayan bir örnek olan bu çelişki yine de bir ana metin-yan metin ilişkisini, eleştirel bile olsa sergilemektedir. Yeni metinlerde bu ayrımın tümüyle ortadan kalktığı, metnin tek tabaka halinde sunulduğu görülmektedir ve böyle bir sunum da dramatik metin ile edebi metin arasındaki ayrımın iptali anlamına gelmektedir.

Metnin ana metin ve yan metin olarak birbirinden ayrılması, dramatik metnin canlandırma ve anlatısal olanla biçimlenen yapısal özelliğine dikkat çeker. Dram, belli bir mekanda ve belli bir zamanda figürler tarafından sürdürülen olayların gösterilmesi olarak tanımlanır ve böylece de temsil edici bir tür olarak belirir. Manfred Pfister, bir olay örgüsünün kendi yapısal unsurlarının-figür, mekan, zaman- yardımıyla tanımlandığını söylemektedir.[140] Bir olayı kurmaca biçiminde aktarma hem dramatik hem de anlatısal metinlerin ortak özelliğidir. Dramda söz konusu olanın anlatma değil, canlandırma olduğu bilinmektedir. Fakat metin aynı zamanda figürlerin dilsel olmayan eylemlerini de içermektedir ve simgesel metnin-dilsel-, sahnesel olanı da içermesi -dramatik potansiyel- iki metin katmanının var olma nedenidir. Dramda dilin görünüm biçimlerinin, konuşmacıya bağlı (monolog-diyalog) ve yan metin olarak ayrılması da bu içkinliğe işaret etmektedir. Dramda yaşanan krizin, bu kurmaca içi teatralliği (dramatik potansiyel) tümüyle ortadan kaldırmadığı söylenebilir. Dramatik form klasik tanımından uzaklaştığı durumda da, bir kurmacayı sahnesel olarak anlatmayı sürdürebilmektedir. Örneğin Beckett'in metinleri, bir temsilin olanaksızlığına işaret etse bile sözde konuşan figürleri sahneye getirir ve bu biçimiyle dramatiğe uygun bir kullanımdan söz etmek 'hala' mümkündür. Fakat bu imkan yalnızca form düzlemindedir. Beckett'in metinlerini dramatik formun eleştirel kullanımı çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Beckett de az önce anılan ana metin yan metin çelişkisi kurmaca-içi teatralliğe eleştirel bir biçimde bağlanmaktadır ve ana metin yan metin çelişkisini bu bağlamda dramatik formun eleştirel kullanıldığı metinlerin bir özelliği olarak saptamak mümkündür.

---

[140] Manfred Pfister, Das Drama, Wilhelm Fink Verlag, 1997. S. 265

Dramatik Formun Eleştirel Kullanılması

Poschmann, dramatik formun eleştirel kullanımı ile meta dram-tiyatro arasında bir bağ kurulabileceğini söyler. Meta dram için en genel tanım ölçütü, öz-yansıtmadır. Öz yansıtmada dramatik ileti uzlaşımsal bağlarından koparılır ve iletinin estetik karakterine bir vurgu yapılır. Gösterilenlerin tümüyle kurmaca olduğunun altını çizen kurmacaya ait meta dramda, yansıtmanın nesnesi dramdır. Bu yansıtma kurmacayı desteklediği gibi, kırılmaya da yol açabilir. Richard Hornby, belirli anlamda her dramın meta dram olduğunu savunmaktadır.[141] Çünkü her tiyatro metni, dramatik formun yapısını ve etki araçlarını kullanarak dramatiği estetik araç olarak anlamlandırmaktadır. Meta dram, öz-yansıtma nesnesi olan dramın unsurlarına zorunlu olarak bağlıdır; başka bir deyişle meta dram, eğer dramın kendisini konu etmesi olarak tanımlanıyorsa, dram zaten her durumda kendini konu etmektedir. Her tiyatro metni estetik araç olarak tiyatroyu kullanmak zorundadır.

Poschmann'ın belirttiğine göre, Vieweg-Marks ise, kurmaca kişilerin dilsel ifadelerindeki öz yansıtma ile tiyatronun bir içerik unsuru olarak dramda konu edildiği öz yansıtmayı birbirinden ayırmaktadır.[142] Gösterilenlerin tümüyle kurmacaya ait olduğuna vurgu yapan meta dramda, yansıtmanın nesnesi dramdır. Dolayısıyla meta dram figürlere bağlı olabileceği gibi kurmacaya da bağlı olabilir. Tiyatroda tiyatronun kullanımı çeşitli biçimlerde mümkündür: Dramı tiyatroda kendi konusu haline getirme ya da kurmaca düzlemi bir düş parçası olarak sunma. Estetik fenomen olarak tiyatro, alımlamanın ikili karakterine bağlıdır. Tiyatroda dramı konu edinen metinlerde, tiyatronun oyun niteliğine, kurmaca niteliğine dikkat çekilir ve seyirci dramın oyun karakterini alımlarken de yanılsama yoluyla bu bilgi yok edilmeye çalışılır. Tiyatro metinleri kullandıkları aracın bu çifte özelliğini hesaba aldıkları için meta dramatiktir.[143]

---

[141] G. Poschmann, 1997., s. 96
[142] G. Poschmann, a.g.e., s. 95
[143] G. Poschmann, s. 97

Meta dram bir teknik olmanın dışında, Helmar Schramm'ın gösterdiği gibi dünyayı algılama biçimine de bağlıdır.[144] "Metaforik model" olarak tiyatro, dünyanın bir tiyatro olarak algılanmasına bağlı geliştirilmektedir. İnsanı Tanrının bir kuklası olarak gören bu anlayış, Platon'a kadar geri götürülebilir. Platon'da tanrı ve insan arasındaki ayrım, insanın tanrının bir kuklası olması ile verilmektedir. 16. yüzyılda dünyanın bir tiyatro olduğu düşüncesi yeniden güçlenmiş ve Barok dönemde "dünya tiyatrosu" metaforu sanatta bir üslup oluşturacak kadar genişlemiştir. Barok çağda yaşam, insani duygularla kavranamayacak, geçici bir yanılsama olarak görülmüştü. Dünyanın anlamsal imgesini ise sahne oluşturmaktaydı. Calderon'un "büyük dünya tiyatrosu" benzetmesinde, sahne, kozmosun, dünyanın ve toplumun bir imgesidir. En tepede Tanrı oturmaktadır ve hazırladığı oyunu yönetmekte ve insanlara dünya sahnesindeki rollerini dağıtmaktadır. Dünyanın bu biçimde algılandığı bir düzlemde, tiyatro sahnesinde rol yapanlar kendi oyunlarını oyunun oyunu olarak niteleyeceklerdir. Oyun içinde oyun, dramın kapsamı dışındaki bir algı biçimine bağlı olarak gerçekleşmektedir ve oyuncunun oyunu seyircinin bilincinde çifte bir kırılma sağlayacaktır. Tanrısalın nesnesi olan oyuncu, temsildeki rolün taşıyıcısı aynı zamanda insani varoluşun anlamsal imgesidir de.[145] "Dünya ve insani yaşam tıpkı tiyatro gibi göstergelerin bir bağlamı olarak kavranıp kurulurlar, tanrısal düzeni işaret eden ve sonsuz kutsal anlamı yorumlatacak göstergelerin bir bağlamı olarak."[146] Dünyanın kurmaca karakteri kazandığı Barok dönemde, tiyatronun kurmaca karakteri zorunlu olarak meta bir düzlemdedir.

Shakespeare'de de tiyatro metaforu kullanılmaktadır, "bütün dünya bir sahnedir"[147] sözü, bir kurmacanın(dünyanın) içindeki güçlerin konu haline getirilmesini hedeflemektedir. Gerçeklik ve yanılsama arasındaki gerilimin işlevi ise dünyanın yanılsama karakterinin

---

[144] Helmar Schramm, "Theatralitat und Öffentlichkeit.", *Aesthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg.K.Barck, M.Fontius, W. Thierse), Berlin, 1990., s. 202-242

[145] H. Schramm, 1990., s. 206

[146] H. Schramm, a.g.e.

[147] W. Shakespeare, Size Nasıl Geliyorsa, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1996., s. 65

temsil edilişini açığa çıkarmaktadır. Temsil, aynı zamanda tiyatroyu bir mekan olarak kurmaktadır: Oradaki roller oyununda yeni kimliklerin oluşmasının gösterildiğini gösteren bir mekan. Seyirci oyuna, teatral bir yanılsamanın yaratılması yoluyla katılacaktır ve bu estetik etki metinlerde, oyun içinde oyunla, sunum düzleminin dramatik içi temalaştırılmasıyla ya da oyuncu ve rolünün ayrılmasının yansıtılmasıyla sağlanmıştır.[148] Fakat Shakespeare' de tanrısal düzen tasarımı Barok dönemdeki kadar sağlam değildir, Rönesans'ta gelişecek özerk birey kavramının öncü biçimlerine sahip olan Shakespeare'de, rol kişisinin eylemi tümüyle tanrısalın nesnesi kılınmadığı için bu tasarım ciddi bir kırılmaya uğramıştır.

Schramm'a göre dramatik dünya, meta dramatik yansıtma sayesinde dünyanın öznel deneyiminin ve algılanma biçiminin gösterildiği bir araçsallık özelliği kazanmaktadır.[149] Daha önce de belirtildiği gibi, dramın ve tiyatronun öz yansıtımı, kurmacayı desteklediği gibi yıkabilir de; hem dram içi hem de dramı aşarak gerçekleşebilir. Meta dram eğer dramatik formun eleştirel kullanımı için bir araç olarak kullanılıyorsa, buradaki öz yansıtmanın, sahnesel anlatım biçimi olan temsilin temelini eleştiriye açması gereklidir. Kendine gönderme yapan bu süreç, gösterilenlerin kurmaca karakterine dikkat çekerek seyircinin kurmaca dünyayla ilişkisini yabancılaştıracaktır.

Dramatik öz yansıtmanın dram içi kullanılmasına örnek olarak Hamlet metnindeki ünlü oyun içinde oyun verilebilir.[150] Burada kurmacanın içinde tiyatronun araçları konu edilmektedir, fakat bu meta dramatik düzlem tümüyle kurmaca içinin anlamına bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Seyirci metnin içsel açılımlarından uzaklaşmadan oyun içinde oyunu izlerken, oyun kişisi de bu araç sayesinde kuşkularını yok etmek ya da anne ve amcanın kendi öykülerine verecekleri tepkiyi görmek gibi tümüyle dram içi bir yönelim içindedir. Oysa meta dramın eleştirel bir amaçla kullanılmasında, seyirci teatral öz yansıtma yoluyla dramın dışına çıkarılır ve yanılsama ile yanılsamanın bozulması oyununu doğrudan konusu haline getirir.

---

[148] H. Schramm, 1990, aynı.

[149] H. Schramm, 1990., s.228

[150] W. Shakespeare, *Hamlet*, çev. Bülent Bozkurt, Hacettepe Üni.Yay., 1982., s. 68

Burada kurmacanın ve gerçekliğin sınırları belirsizleşecek, seyirci kuşkulu bir noktaya yerleştirilecektir. Meta-dram tekniğini bir tür yapı bozum tekniği olarak görmek mümkündür, gerçeklikle çatışma, sanatı "karşı kurmaca"ya doğru ilerletirken aynı zamanda bu çatışmayı, tiyatronun ve dramın çatışması haline getirmektedir.

Meta dram klasik metinleri yapı bozuma uğratma yöntemlerinden birisi olarak, klasik metnin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi sorunlu bir zemine taşıyacaktır. Meta dramın, dramatik formu eleştirel olarak kullanmanın bir aracı olarak görmek gerekmektedir.[151] Meta dramı benzer biçimde, dramatik formun eleştirel kullanımı için araç olarak kullanan iki farklı tiyatro modeli vardır. Epik tiyatro ve Absürd tiyatro. Birbirinden farklı anlatım araçlarına sahip, bu iki tiyatro modelini ortak kılan dramı kendi araçlarını konu ederek yapıbozuma uğratmalarıdır. Klasik temsil araçlarının hem epik hem de absürd tiyatroda kullanıldığı bilinmektedir. Fakat bu kullanım eleştirel bir ton taşır ve her iki model de temsili, temsil nosyonunu yadsımak için kullanmaktadır.[152] Dramatik temsile ait olan canlandırma ve anlatma, epik tiyatronun da araçlarıdır, canlandırma ve anlatmanın dramatik biçimde kullanımı yapıbozumuna uğratılmıştır: Epik tiyatroda şarkılar, bölüm başlıkları, projeksiyonlar bir yandan temsilin bir parçası olarak görünürken, diğer yandan hedefledikleri kurmacanın iç iletişim dizgesini kırmak ve yöneldikleri uzamın dış iletişim sistemi olduğunu vurgulamaktır. Klasik dramdaki olay örgüsü, yazarın müdahelesi ile anlatılan öyküye dönüştürülmüştür ve bu öykü ancak dış iletişim sistemindeki alımlamayla bütünleştiğinde epik model amacına ulaşmış olacaktır. Dramatik temsilde iç iletişimin organik bir parçası olarak görülen canlandırma ve anlatma, epik tiyatroda "üst bir düzenlemeye ait olarak görünen etkileme taktiğinin"[153] hizmetindedir. Kurmaca bir dünyanın özerkliği, kendine yeten oluşumu, kapalılığı yeniden üretilmez, tam tersine engellenir. Bir öykü anlatmaya dikkat çeken ve yanılsamayı yok etmeye çalışan ve iç kurmacanın anlamını seyircinin zihninde oluşturmayı deneyen epik tiyatro, klasik temsilin anlamı, bir gösterile-

[151] G. Poschmann, 1997., s. 96
[152] G. Poschmann, 1997., s. 95
[153] G. Poschmann, a.g.e.

ne bağlayarak oluşturan kurmaca içi teatralliğini kırarak teatral sunumun öz yansıtımına yönelir. Bir öykü anlatılır, fakat anlatılan öykü, dış araçlarla yorumlanır, "göndergesel yanılma" yok edilerek, oyundaki olayların seyirci tarafından bir kurmaca olarak algılanması sağlanır ve sahnede olanların başka türlü olabileceğine işaret eden her düzenleme epik tiyatronun varlık nedenini dış iletişim sistemine bağlayacaktır. Dolayısıyla epik tiyatroda sadece anlatılan öykü değil, anlama sürecinin ve algının da öz yansıtımı önemlidir. Bir kurmaca klasik dramda olduğu gibi kendi içinde bir amaç olarak algılanmaz, bir başka amaç için araçsallık özelliği kazanmış olur. Bu biçimde de kurmaca araç haline gelmiş ve meta dramatik bir yöntemle dramatik yapının unsurları eleştirel bir düzleme kaydırılmıştır. Örneğin Kafkas Tebeşir Dairesi'nde bir masal anlatılır. Masalın anlatılma gerekçesinin dış çerçevesini ön oyun belirlemektedir. Temsilin şimdisine ait ön oyunda, vadinin paylaşımı tamamlandıktan sonra, iç kurmaca, ozanın anlatacağı bir öykü olarak takdim edilir.[154] Oyun içinde oyuna geçiş, bir tür tiyatro içinde tiyatro aracının kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Bir oyun oynanacaktır; bu bilgi zaten bir oyun olan ön oyunun kurmaca statüsünü yabancılaştırır. Çünkü iç oyun, ön oyunun oyuncularını seyirci düzlemine taşımaktadır. İç oyunda anlatılan öykü, klasik temsilin canlandırma aracından da yararlanır, fakat Ozan'ın varlığı, kurmacanın kendi iç amaçlarına uygun gelişmesini engelleyecektir. Sahne başlıkları da temsilin kapalı kodlarını iptal etmektedir. Gruşa'nın öyküsü canlandırmanın araçlarıyla aktarılır fakat anlatının şimdisine bağlı Ozan'ın, anlatının geçmişine bağlı unsurlara şimdideki varlığını koruyarak seslenmesi ve örneğin Gruşa'nın 'anlatılan' oluşuna vurgu yapması ile klasik temsil imkansız kılınır. Metinde temsilin iç kodlarının kırılmasına örnek olabilecek pek çok sahne vardır, fakat bu sahnelerden en önemlisi, Kuzey Dağlarına Kaçış episodundaki, Gruşa'nın soylu bebeyi bir köylünün kapısına bıraktığı sahnedir. Gruşa çocuğu bırakır ve kadının çocuğa sahip çıktığını görünce güleerek ters yöne doğru yürür. İşte bu noktada, Ozan öyküleldiği kişiye doğrudan seslenir: "Niye böyle şensin, evine gidiyon diye mi kar-

[154] Bertolt Brecht, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, Çev.Can Yücel, İzlem Yay., 1980

deş?"[155] Fakat Gruşa cevap veremeyecektir, çünkü anlatı kipleri farklıdır. Epik tiyatroda klasik temsilin unsurları, klasik temsilin olanaksızlığını kavratacak biçimde kullanılmıştır.

Dünyanın gerçekliğini yansıtmak amacını taşıyan klasik temsil, gerçeklik algısındaki değişim sonucu kırıldığında dramatik metinlerdeki gerçeklik düşsel bir biçim almış ve bilinçaltı gerçeğinin yansıtılması, dışsal dünyanın yansıtılmasından daha önemli hale gelmiştir. Bilindiği üzere geleneksel rüya oyununda (Strindberg) rüya sahnelerinin işlevi gerçeklik algısındaki değişimi yansıtmaktı. Poschmann, Richard Hornby'nin absürd meta dramı, geleneksel rüya oyunu tasarısının, genişletilmiş bir çerçevede sunumu olarak yorumladığını aktarmaktadır.[156] Rüya oyunu yazımında, rüya sahneleri metinde parçalar halinde bulunur ve anlatının düzlemini bir başka gerçeklik algısına taşır. Temsilin klasik akışını kesintiye uğratan bu yapılaştırma, dram içi bir zeminde hareket etmektedir. Absürd oyunlarda ise eylem çerçevesi en aza indirilir, belirsizleşir ve tümüyle yok edilir. Klasik temsilde temel bir unsur olan eylem, absürd oyunlarda sadece bir düş niteliği yüklenmektedir. Fakat burada düş, gören özneden koparılarak, oyunun bütünü bir düş gibi sunulacaktır. Geleneksel rüya oyunu sahnesinde, kurmaca figürün bilinçaltı düşleri olarak beliren ve kurmacaya da bu biçimde dahil edilen düşler, absürd oyunlarda değişmiştir. Bu oyunlarda gerçeklik yansıtılmaz, fakat gerçekliğe karşılık sunulan rüyalar da öznesinden koparılmıştır.[157] Sahnedeki olaylar bütün yaşam deneyiminden soyutlanır, absürd yasaların düzenlediği bir başka iletişim çerçevesi kurulur. Hornby'nin çerçevesi genişletilmiş rüya oyunları ile söylemek istediği, verili gerçekliği tümüyle aşan bir sahnesel gerçekliğin rüya niteliğidir. Teatral iletişim sistemi geleneksel uzlaşımlarından koparılmıştır ve belirli anlamsal kodlara bağlı bir kurmaca zemini yok edilmiştir. Dil mekanik ve oyunsudur. Absürd oyunlarda da dramatik anlam otomatik olarak algılanmaz, bir dolayıma yerleştirilir ve anlam, ancak alımlayanla bütünleştiğinde ortaya çıkacaktır. Anlam yitimini belgeleyen bu tiyatro modelinde de klasik

[155] B. Brecht, a.g.e. s. 47
[156] G. Poschmann, 1997., s. 95
[157] G. Poschmann, a.g.e.

temsilin canlandırma, diyalog gibi temel unsurları kullanılmaktadır fakat parodi biçiminde. Bu noktada absürd metinlerin meta dramatik yönelimi, dramın araçlarını parodize ederek-parodi aynı zamanda metinlerarası bir yöntemdir- dramı kendi konusu haline getirmesinde açığa çıkmaktadır. Parodize edilen bir öykü değildir; parodize edilen bir form ve onun tüm ilkeleridir. Beckett'de gerçeklik karşısında tiyatro durumunda temsil edilenlerin sıradanlığının vurgulanması doğrudan varolan, nesnel bir gerçeklik kuşkusunu ve böylelikle de onun temsilinin olanaksızlığı ifade edilmektedir. Temsilin araçları kullanılarak gösterilmeye çalışılan bir temsilin olanaksızlığıdır. Godot'yu Beklerken metninde Beckett bir oyunun anlamını ortadan kaldırmıştır; "gösterimin fizik koşullarının artık dışına çıkılmış, teatral varoluşun anlamı kendisi tarafından azaltılmış ve sahnede figürlerin salt mevcudiyeti önem kazanmıştır."[158] Gerçekliğin kaybolması temsilin imkansızlığına yol açarken, meta dramın kullanılması da dramatik formun imkansızlığını vurgulamak içindir.

Gerek epik gerekse absürd tiyatroda, artık odak olan bir kurmacanın sahnesel gösterimi değildir, tiyatronun öz yanşıtımıdır. Farklı amaçlar için de olsa dramatik formu eleştirel bir biçimde kullanan bu iki tiyatro modelinin etkilerini çağdaş tiyatro metinlerinde de görmek mümkündür.

Meta dramın yapıbozucu uygulamasının klasik örneği olan Altı Şahıs Yazarını Arıyor, metninde kullanılan, geleneksel oyun içinde oyun tekniği aslında dramatik tiyatronun gereklerine karşı yöneltilmiş dramaturjik bir saldırıdır. Oyunun eylemi, hem geleneksel temsilin karmaşık gerçekliği yansıtmasının imkansızlığıyla uğraşır, hem de Pirandello, iki oyun düzlemini içiçe geçirerek ikisinden sadece birinin, gerçek olarak tanımlanmasının imkansız olduğunu gösterir. "Gerçekliğin çok katmanlılığı" dramın problemi haline gelmiştir ve Freud'un bilinçdışı teorisinin yaygınlık kazanmasıyla "kurmaca meta dramın" en önemli somutlaması oyun içinde oyunla gösterilecektir. Fakat kurmaca özelliğin çifte katlanması, öznelliğin yoğun olarak öne çıktığı rüya sahnesi gibi kurgularda, bir meta düzlemde gerçekleştirilecektir. Bu sahneler-rüya sahneleri- seyircinin kurmaca ve gerçek arasındaki

[158] Katherina Keim, Theatralitat in den späten Dramen Heiner Müllers, Tübingen, 1988. S. 23

sınırlar konusundaki kuşkularını, sınırları ortadan kaldırarak çoğaltacaktır.[159] Absürd tiyatronun rüya sahnesi mantığının genişletilmesi ve rüyanın özneden koparılarak oluşturulduğu söylenmişti. Bunun anlamı ise, yinelenecek olursa absürd tiyatro, meta tiyatronun dramatik düzlem ile düşsel bir meta düzlem arasındaki sınırların aşırılaştırılmış iptalinden başka bir şey olmadığıdır.

Yeni tiyatro metinlerinde tiyatronun konu olarak ele alınması aynı biçimde gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrıma yönelik kuşkuların bir ifadesidir. Tiyatroda, tiyatronun, dramın ve ona bağlı unsurların konu edildiği örneklerin tümünde klasik temsil anlayışının bir sorun olarak ele alınması ve sorgulanması söz konusudur. Örneğin Thomas Brasch'ın dilimize de çevrilen Kadınlar.Savaş. Komedi metni 1995 yılında basılmıştır. Bu metin, kurmaca düzlemin çeşitli biçimlerde meta dramatik işaretlerle vurgulanmasını içerir. Oyun kişilerinin tanıtımı, "Rosa'yı Canlandıran Oyuncu" ve "Klara'yı Canlandıran Oyuncu" biçiminde yapılarak, temsilin kurmaca niteliğine dikkat çekilmiştir.[160] Ayrıca metin Troilus ve Kressida ile metinlerarası bir ilişki kurarak dramatik bir metni de konusu haline getirmiştir. Metnin 2. Bölümü'nün başlığı "Troya Tiyatro Ölüm"dür, ve altındaki açıklama:"Kör Pandaros ve ona sur boyunca eşlik eden Suflör.(...)"[161] biçimindedir. Suflörün girişi, tiyatro durumunu açıklayarak konulaştırır ve seyirciye yönelerek kurmaca içinden uzaklaşır. Metnin bütününde kullanılan oyun metaforu ise (Satranç oyunu, rol oyunu, aşk oyunu, tiyatro) gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınıra işaret etmektedir. Oyun kişilerini canlandırdıkları vurgulanan figürler, alıntılarla konuşarak bu meta düzlemi sürdürürler: "KLARA'yı CANLANDIRAN OYUNCU: Eğer bize ihtiyaçları varsa Rosa, der Klara".[162] Metin hiçbir dramatik olay örgüsü içermez, "kadınlar-savaş-komedi" temasının çeşitlemelerini sunar. Thomas Brasch geleneksel dramın yalıtılmış unsurlarını kullanır fakat belirleyicilikleri olmaksızın. Figürler vardır fakat canlandırıcılar tarafından aktarılırlar. Replikler, sözde diyalogdan, alıntı-

[159] G. Poschmann, 1997., s. 108

[160] Thomas Brasch, *Kadınlar. Savaş. Komedi*, çev. Sibel.A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 2002., s. 13

[161] T. Brasch, a.g.e. s.31

[162] T. Brasch, a.g.e. s.20

dan başka bir şey değildir. Dramın bu yapıbozumunu yazar, dramatik-temsil edici tiyatronun öz yansıtımıyla bağlantılandırmıştır.

Dramatik Formun Aşılması

Dramatik biçimi sorgulayarak oluşturulan metinlerde, klasik temsil anlayışının araçsallaşması söz konusudur fakat bu metinlerde klasik temsilden geride kalanlar tanınabilmektedir. Klasik metnin yapısal bileşenleri geleneksel biçimde kullanılmadığında bile tümüyle ortadan kaldırılmamıştır. Çelişkili bile olsa ana metin-yan metin ayrımı korunmakta, görünüşte de olsa rol kişilerine bağlı diyaloglar sürdürülmektedir. Fakat dramatik biçimi tümüyle aşan örnekler, geleneksel metin bilgisinin sınırlarını zorlamakta ve eleştirel biçimde bile olsa dram kavramının kullanımını olanaksız kılmaktadırlar. Bu metinler canlandırmadan ve anlatımdan vaz geçmişlerdir, buna bağlı olarak ana metin ile yan metin arasındaki ayrım ortadan kaldırılmış ve metin tek bir katman halinde sunulmuştur. Repliklerin bir oyun kişisine bağlanmadan düzenlendiği metinlerde, dramın kişi, durum ya da eylem gibi unsurları tümüyle yok edilir ve tiyatro metninin malzemesi olarak sadece dil kullanılır. "Dilin sahnelenmesi" olarak tasarlanan bu metinler için Müller'in Bildbeschreibung ("Manzara Tasviri") ya da Handke'nin Publikumsbeschimpfung ("Seyirciye Sövgü") örneklenebilir. Müller'in metninde bedensiz bir ses konuşur, bir öykü anlatılmaz, bir durum açıklanmaz, sadece bir manzara tarif edilir. Handke'nin metni ise "dört konuşmacı" için yazılmıştır fakat metindeki konuşma, onlar arasında paylaştırılmadığı için kimin konuştuğu belirsizdir. Dilsel metin: "Siz oyun seyredemeyeceksiniz/ Bakma zevkiniz tatmin edilmeyecek/ Burada oynanmayacak/ Görüntüsüz bir oyun göreceksiniz"[163] biçiminde sözlerle metnin canlandırmadan ve anlatmadan vaz geçtiğine işaret etmektedir:

> Bu dram değil. Burada olmuş hiçbir eylem tekrarlanmayacak. Burada sadece bir şimdi ve bir şimdi ve bir şimdi var.[164]

[163] Peter Handke, "Publikumsbeschimpfung", *Die Theaterstücke*, Suhrkamp Verl, 1992. s. 12
[164] P. Handke, a.g.e.

Bir anlamda dramatik tiyatroya karşı bir protesto olarak okunabilecek metin, tiyatronun kullandığı bütün araçlara arkasını dönmüştür. Aynı zamanda tiyatroyu kendi konusu yapmış fakat dramı aşarak kullanmıştır. Bu metinlerde dramatik tiyatrodan hiç iz kalmamış, dramı aşarak "öteki tarafı"na geçen bu örnekler tiyatro metinlerinin aldığı uç biçimi göstermektedir.

Dilin mevcudiyetine özel bir vurgu yapan metinler, sahnesel etkinin kendisine değil, dilsel malzemenin teatralliğine dikkat çekmeyi amaçlamaktadırlar. Dilsel materyalin kendisine yapılan vurgunun, dilin estetik işleviyle ilgili olduğu özellikle Roman Jakobson'un çalışmalarında ve Yapısalcı teoride ortaya konulmuştu. Özellikle Jakobson'un şiirsel işleve ilişkin yaptığı açıklamalar, edebi metinleri diğer metinlerden ayıracak bir ölçütün oluşmasına yol açmıştı. Şiirsel işlevi sanatın tek işlevi olarak görmeyen Jakobson, belirleyici bir unsur olduğuna dikkat çekmiştir: "Şiirsel işlev, dilsel sanatın tek işlevi değildir, yalnızca en belirgin, en belirleyici işlevidir; öteki dilsel etkinliklerde ise ikincil, yardımcı bir öğe durumundadır."[165] Şiirsel işlev, "bildirinin kendine dönük olması, bildirinin bildiri olarak odaklanması"[166] biçiminde tanımlanmaktadır. Estetik işlev, gösterge ile göndergesi arasındaki toplumsal uzlaşımların sabitlediği anlamsal bağlantının otomatikliğini yok etmektedir; iletişim amaçlı dilin, ileti değerinden önce kelimenin somut varlığına dikkat çekerek verili anlamdan uzaklaşmasını sağlayacaktır. Kendi mevcudiyetine odaklanan dil, öz yansıtımlıdır ve bu biçimiyle de dilin çoğul anlamlılığına ulaşılacaktır. Dile özel bir vurgu yapan metinler, dilsel gösterenlerin edimsel(performativ) potansiyeli olarak anlaşılabilen metinsel teatralliği tiyatro için kullanmışlardır.[167] Kurmaca ve gerçeklik ilişkisini sorun olarak ele alan ve anlam oluşumunun geleneksel süreçlerinin sorunsallaşmasının, tiyatroda meta dramatik yöntem aracılığıyla yansıtıldığı bilinmektedir. Bu tür metinlerde olup bitenler seyirci için kuşku yaratacak bir biçimde düzenlenirken, algının problem haline gel-

[165] Mehmet Rifat (Haz.), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko Üretim Kooperatifi, 1983, s. 55

[166] M.Rifat, a.g.e.

[167] G. Poschmann, 1997., s. 100

mesini anlaşılır kılma aracı olarak diyalog bir anlamda geleneksel işlevine yakın kullanılmıştır. Kurmaca içinde figürlerin konuşmaları olarak yer almayı sürdürürken, bir çeşit kurmaca dil anlaşmasının temsiline hizmet etmekte, kişiler arasındaki iletişimi bir biçimde kurmaktadır. Repliklerin özne bağlantısından koparıldığı bir noktada ise artık dili, anlatıcı figür konuşması olarak tasarlamak güçleşecektir. Yalnızca algının, anlamın ve gerçekliğin değil, öznenin kayboluşuyla dilin de sorun haline gelmesi onun meta bir düzleme taşınmasına neden olacaktır. Özne merkezsizleşmiş ve söylem tarafından düzenlenen bir şey haline gelmiştir. Bu durumda dil, öznenin ifadesi olarak bir araç olma özelliğini yitirir ve doğrudan kendini temsil eden haline gelir. Eğer özne "konuşulan" ise dil, insanı merkezden uzaklaştırıp yerine geçmeye çalışacaktır. "Kendi üstdilini öngören ve taşıyan bir dilin sözü"[168] metinlerin oluşumunu etkileyecektir. "Anlatıda 'olup biten', göndergesel (gerçek) bakış açısına göre, sözcüğün tam anlamıyla hiçtir; "olagelen" yalnızca dildir"[169] sözleriyle anlatıyı tanımlayan Barthes, dili, özneyi aşan, kapsayan bir oluşum olarak nitelemektedir. Buradaki süreç de, tıpkı rüya sahnelerinden absürd tiyatroya giden yola benzer bir biçimde kurulmuştur. Gerçekliğin katmanlı yapısını yansıtabilmek için tasarlanan rüya sahneleri, temsilin olanaksız olduğu absürd tiyatroda, rüyayı görenden koparak, tüm oyunu rüya gibi sunarak, genişlemiş bir çerçeveye taşınmıştı. Benzer biçimde dil, yabancılaşmış öznenin ve onun algısındaki kırılmaların ifadesi olarak kullanılırken hala bir özneye bağlıdır fakat özneden koparıldığı noktada tüm metni kapsayacak kadar çerçevesini genişletecektir. Artık bir araç olarak değil, bir amaç olarak görülecek ve bu da tiyatro metinlerinde farklı biçimlerde kullanılacaktır.

Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel, ("Tiyatro Oyunlarında Dilin İşlevleri") adlı yazısında Roman Ingarden, dram için dilin çifte anlam taşıdığını bildirmişti.[170] Dramda dil hem iç iletişim sisteminde işlevseldir, hem de "ötekine yöneltildiği" için dış ileti-

[168] Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev. M. Rıfat, S.Rıfat, YKY., 1993., s.112
[169] R. Barthes, a.g.e. S.117
[170] Roman Ingarden, 1965. S. 411

şim sistemini de kapsamaktadır. Pfister, dilin işlevlerini -Jakobson'a sadık kalarak- göndergesel, anlatımsal, bağlantısal, üstdilsel ve estetik olarak sıralamaktadır.[171] Bu işlevler içinde yalnızca estetik işlev, iç iletişimi aşmakta ve dış iletişime yönelmektedir. Kurmacanın içinde figürler arası iletişim aracı olarak kullanılmayan estetik işlev, kendine gönderme yaparak seyircinin alımlamasıyla bir anlam kazanacaktır.

Dilin saf oyun karakteri kazandığı metinlerde, dil de "ışık, renk, resim, müzik ve sahnenin sözel olmayan diğer işaretleri gibi geleneksel anlatıcı işlevinden kurtulmuştur."[172] Kurmaca bir olayın, kurmaca bir figürün betimleyici konuşması aracılığıyla aktarılmasının yerini, dilin çok-sesli söylem ya da monolog olarak kullanımında, konuşulanın saf materyal değerine yapılan vurgu alacaktır. Burada dilin kullanma biçimi, dramatik dili normal dilden ayıran ve dilin "sapma boyutu" olarak nitelenen dilsel kullanımdan farklı düşünülmelidir. Çünkü dilde sapma olarak nitelenen bu boyut, geleneksel kullanımda dramatik anlatıyı destekler ve anlatma ile canlandırmanın temsil edici ilkelerini ortadan kaldırmaz.

Estetik işlevin baskın bir biçimde kullanıldığı metinler, dil oyunu, alıntılar montajı, dilin söylem karakterinin vurgulanması gibi postmodern estetiğe atfedilen özellikleri taşırken, tarihsel avangardların metin üretimindeki dil kullanımını sürdürdükleri söylenebilir. Yeni tiyatro metinlerinin dramatik formu eleştirel bir biçimde kullanan örneklerinde dilin, konuşma edimi olarak temsilin asal bir unsuru olmaktan uzaklaşmasının işaretlerini koro kullanımında, figürlerin alıntılarla konuşmasında ya da kimliklerinin numaralarla, harflerle belirtilerek silinmelerinde görmek mümkündür. Kişilerin anlamlı konuşmalarının yerine seslerin tiyatrosuna yönelen metinlerde figürler belirsizleştikçe sesler önem kazanacak ve bu tür metinler bir radyo oyunu gibi sadece işitsel unsurların dikkate alınmasıyla oluşturulacaktır. Çeşitlenen metinler manzarasında dilin bir "büyü" olarak kurulduğu ya da dilin özneden tümüyle koparıldığı görülecektir. Heiner Müller bir söyleşisinde özne ve dil ilişkisini şöyle yorumlar:

> Ben hiçbir oyuncunun 'derin' oynarmış gibi yapmasını istemem. Oyuncular bir şeyler göstermeye kalkışmasınlar, sahnedeki oyu-

[171] M. Pfister, 1997., s. 151
[172] G. Poschmann, 1997., s.180

nu yaşammış gibi oynamasınlar. Onlar hiçbir durumda konuşamazlar. Onlar 'konuşmama makinesi' olmalıdırlar.[173]

Dilin başat bir rol üstlendiği biçimlerden birisi olarak görülebilecek monodramlar, tek kişilik oyunlar olarak insanlar arası iletişime karşı kuşkuların ifadesini yansıtırlar. 18. yüzyılın sonunda biçimlenen monodram kavramı, klasik kullanımında oyun kişisinin ruhsal durumunu aktarmayı amaçlarken müzikle desteklenen, bildirim işlevine sahip bir dil kullanmaktaydı.[174] Müzikle bağlantısı zaman içinde kaybolan tek kişilik metinler, bireysel dramlar olarak nitelenmişlerdir. Dramatik bir durumla başlayan, bir olayı bir karakterin monologuyla aktaran monodramın değişimini hedefleyen yeni monodramatik metinler, konuşan bir özneden vazgeçerek, öznesiz bir konuşmayı yerleştirirler. Konuşmanın sessel değerlerinin öne geçtiği, bir öykü anlatmayı bırakan bu metinlerde, kurmaca bir dünya yaratmaktan vazgeçen hatta bir durumdan bile uzak duran yazarlar, dramın "öteki tarafi"nda konumlanacaklardır.

Tiyatro metni Kristeva'nın tanımladığı anlamda metne dönüşmektedir. Kristeva, "estetik dilin devrimini" dilin bir başarısızlığı olarak(çünkü işlevlerini terk etmiştir) kullanılmasında görmüştü. Bu devrim, dil ile bir gösteren sistemi oluşturarak "olası anlam potansiyellerini telaffuzda ve alımlama sürecinde" mümkün gören bir metinsellik oluşturmuştur.[175] Tiyatro metinleri dilin estetik işlevi için yeni olanaklar ve boyutlar aramaktadırlar. Bu arayışlar dili, geleneksel eyleyen öznenin imleyicisi olmaktan çıkarmış ve bir iletişim aracı olmaktan uzaklaşmıştır. Artık dünyasal gerçekliğin yansıtılmadığı metinlerde dil, kendine gönderme yaparak dramatik tiyatronun temsil ilkesini de sorunsallaştırmıştır.

Dilin estetik bir bildiri olarak sunulduğu metinlerin bir bölümünde, kendi estetik boyutuna ve çoğul anlamına kilitlenen biçimler, sahne metnine doğrudan çevrilmeye direnirler. Bu metinler, yönetmen ve oyuncu için bir tür şifre yazımı olarak değerlendirilebilirler. Şifreler ya da işaretler yönetmen tarafından yorumlanacak, ikinci bir yaratı sürecinden sonra sahnenin diline çevrilebilecektir. Bu tür metinler, sahnede gösterilecek, canlandırılacak olanı doğrudan açıklamaz, sadece sahnenin işaretlerini dikkate alan simgesel göstergeler oluşturur.

---

[173] G. Poschmann, a.g.e. s. 195

[174] Manfred Brauneck, Gerard Schneilin, *Theaterlexion*, Rowohlts enzyklopadie, 1992., s. 622

[175] J. Kristeva, 1978., s. 206

Okumalar ve rejinin düşgücü için yeni anlamsal mekanlar açmayı hedefleyen bu metinler, söylendiği gibi içerdikleri şiirselliği sahnede yeniden yaratacak ikinci bir yaratıcılığı talep ederler. Metin bir teklif-tir, potansiyel bir "değişim değeri"[176] barındırmaktadır. Onun yarattığı imgelem, rejisör için klasik metnin sahnelenme çağrısının uzağında-dır; rejisör metnin anlam olanaklarını sahnede yorumlayacaktır.

Dolaylı bir biçimde de olsa sahnesel anlamı şifreleyerek barın-dıran bu metinlerin yanında, dil dışı hiçbir teatral göstergeye aktarıla-mayacak metinler vardır: Performans olarak nitelenen bu metinler sadece kendilerine dikkat çekmektedir. Dil dışı göstergelerin dikkate alınmadığı bu, "sadece kendi için konuş(maktadır)-an" [177] metinler, "okuma tiyatrosu" için de anlam taşırken, sahne için bir anlam oluş-turmaktan vazgeçmişlerdir. Çünkü artık anlam, "taşınan bir şey olarak değil, dilin estetik boyutunda üretilen bir şey olarak"[178] görülmektedir. Konuşulan dilin tınısı, eklemlenmesi, müzikal etkisini kullanan bu metinler, tiyatroyu "oral oluşum" ve simgesel ile imgeselin kesişme noktası olarak gören anlayışın ürünleridir.

Tiyatro metinlerindeki eğilimleri, değişimleri niteleyen kolaj, metinlerarasılık, meta-dram ve metinsel teatrallik gibi kavramların herbiri diğeriyle iç içe geçerek bir anlam oluşturmaktadır. "Anlamın kaçış noktasını" konu haline getiren bu metinlerin genel görünümü kurmaca ve gerçeklik ilişkisinin değişimi altında daha belirginleşmekte-dir. Yeni metinleri oluşturan tüm bu araçlar, yöntemler tek bir şeye işaret ederler: Klasik temsil imkansızdır. Klasik temsilin kaybolduğu, bütünlüğünü yitirmiş bir dünyada oyun yazarları, yitenden kalanları göstermektedirler. Metinlerarasılık, gidip geldiği metinler arasında bir bağlantı kurmayınca anlam oluşumunu bir montaja, her durumda da metnin yapısını bir kolaja dönüştürecektir. Bütünlüğün yitişi, anlamın yok oluşu aynı zamanda öznenin deneyimin parçalanmasına, öznenin merkezsizleşmesine bağlıdır. Meta-dram tekniği temsilin problem hali-ne geldiğini, kurmaca ve gerçekliğin sınırlarının yok olduğunu bildir-mektedir. Referans alacağı bir gerçeklik kalmayan kurmaca, "suretlerin asıllarından gerçek oluşu" gibi, giderek karşı-kurmacaya dönüşecektir.

[176] G. Poschmann, 1997., s.253
[177] G. Poschmann, a.g.e. s.339
[178] G. Poschmann, a.g.e.

Geleneksel teatrallik, her şeye karşın bir dramatik potansiyele işaret etmektedir, onun kullanımından vazgeçen bir metin canlandırma ile anlatma arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, dilin edimsel/performativ niteliğine vurgu yaparak yeni bir teatrallik oluşturmaktadır. "Dil resimlerinden, dilin somut varlığından söz etmeyi olanaklı kılan metinler, rejinin ikonik göstergeleriyle diyaloga geçerek yeni bir dilleştirmenin peşine düşmüşlerdir."[179] Şiirsel dile yapılan aşırı bir vurguda dilin işlevsel kullanımı ufalanarak yok olacaktır. Bir öykü anlatmaktan vazgeçen metinler, teatral temsilin Aristoteles'ten Brecht'e kadar "kalbi" kabul edilen bir unsuru söküp atmışlardır. Anlatılar sona ermiştir artık tiyatronun ütopyası bir metnin içeriğine bakılarak anlaşılamayacak, yalnızca formundan çıkarılacaktır. Temsilin sonuna gelinmiştir, tarihsel avangardlarla başlayan "kriz", dramatik formu tarihsel olarak aşılmış bir "alt"model haline getirmiştir ve bu modelin kırık parçalarıyla oluşturulmaya çalışılan metinler, nedensel yapının, kendi dışına kapalı bir mutlaklığın zaman içinde nasıl dağıldığını örnekleyeceklerdir.

Yapısal kırılmaların büyük bir parçalanmaya neden olduğu günümüz tiyatrosunda dram artık tiyatronun "öteki tarafı", metin ise sadece "yabancı bir bedendir." Bütün bu gelişmeler tiyatroyu ve tiyatro metnini ortadan kaldırmamıştır; klasik bir formun zamanaşımına uğradığını belgelemiştir. Tiyatro metinleri çeşitli biçimlerde hala yazılmaktadır ve belki de kalıplarından kurtulduğu için daha özgür bir zeminde (bir zemin var mıdır?) durmaktadır. Bir deneyimin nesnel ölçütlerle sınanarak aktarılmasına inançlarının kalmadığını söyleyen metinler, klasik metinlerden daha zorlayıcıdır. Metinlerdeki radikal değişimlerin sahnedeki değişimlerin sonucu olduğu unutulmamalıdır. Tiyatro metinleri biçimsel olarak, türler arasındaki sınırları yok ederek edebiyata yaklaşırken, paradoksal bir biçimde de edebiyattan uzaklaşacaklardır.

[179] G. Poschmann, 1997., s.340

POSTDRAMATİK BİR YAZAR: HEINER MÜLLER

HEİNER MÜLLER

Dramatik yapıyı oluşturan temel belirleyicilerin, tarihsel avangard hareketlerle birlikte başlayan ya da hızlanan yerdeğişimi-iptali, önceki bölümde de gösterildiği gibi modern sonrasında radikal bir biçimde sürmektedir. Özellikle Gerda Poschmann ve Hans-Thies Lehmann'ın ufuk açıcı çalışmalarının somutladığı post değişimler, dramın bir tür olarak aşıldığı örneklere odaklanmaktadır. Dram, Poschmann'a göre tarihselleşen bir türdür ve onun aşılmasını belirleyen süreç, dramın eleştirel kullanımı yanında tümüyle ondan kopmuş örnekleri de içermektedir. Ancak epik ya da absürd tiyatroda karşımıza çıkan eleştirel kullanım, bir biçimde eski yapının hayali varoluşunun kabulüdür. Dramın aşıldığı noktada biçimlenen metinler, Lehmann'ın nitelemesine göre "postdramatik"tir ve burada manzara, artık bir geçiş dönemine ait değildir. Dramın bir öncesi olduğu gibi bir sonrası da vardır ve bu akıl yürütme türlerin tarihselliği konusunda ilk çalışmanın sahibi Hegel'i akla getirir. (Hegel sonrasını bildiren bir dönemin ironik yazgısı) Heiner Müller, dramatik metinden tiyatro metinlere geçiş için ya da "dramın öteki tarafı"nda konumlanış için, ideal bir örnektir. Müller'in yazma uğraşının tarihinde, dram üzerine yapılmış bütün modern tartışmalar ve sonuçlar görülebilir niteliktedir. Dramın Brechtiyen eleştirel kullanımı ya da meta dram olarak ve postdram olarak kullanımı.Onun yazarlık serüveni, bütün'e itirazın derece derece şiddetlenişini gösterecektir. Müller'de gelişim ya da yoğunlaşan değişim hem algı hem dil hem de eylem düzleminde gerçekleşir. Entelektüel bir yazar olması ve mevcut durumla sorgulayıcı ve eleştirel bir ilişki kurması, onun metinlerinde, düşünce tarihinin çeşitli aşamalarını ve bu tarihteki önemli tartışmaları da bulmamıza yol açar. Müller'in metinlerini radikal bir kolaj haline getiren, biraz da şu durumdur, kesintisiz bir düşünsel söyleşi durumu. Metinlerinde ya da düzyazılarında Marks, Adorno, Benjamin, Foucault, Deleuze, Baudrillard gibi pek çok düşünürün, uygarlık eleştirisinin izleri vardır. Aynı biçimde Kleist, Lessing, Shakespeare, Brecht, Kafka, Beckett gibi pek çok edebi kişilik, alıntılama, geliştirme, yapısızlaştırma ya da

eleştirme yoluyla metinlerine girmiştir. Dolayısıyla hem edebi teknikler hem de düşünce tarihinin kategorilerinin çarpıştırıldığı bir alan olarak belirir yazı. Süreksizleştirme, fragmanlaştırma, yapısızlaştırma yalnızca estetik araçlar olarak kavranamaz, daha iyi bir dünyanın nasıl kurulabileceği sorusunun arayışları olarak kavranır, belki de buyüzden, Müller hala bir avangarddır. Ütopik anın hayali, Benjaminvari bir melankoliyle sislenir, kötümserlik bütün yazılarına siner, buradan da ulaşacağı nokta, kaçınılmaz olarak paradoksaldır. Okur "gelecek sevgisi ölüseviciliktir" diye haykıran bir yazarda ancak ütopik an'ın bir iptalini görebilir.

Müller üzerine çok şey söylenmiş, sayısız incelemenin ve çalışmanın konusu olmuştur. Bir giriş niteliği taşıyan bu çalışma, zorunlu olarak pek çok veriyi dışarıda bırakmıştır. Özellikle biyografisinin taşıdığı unsurların yazarlığı üzerindeki etkisi, başlıbaşına bir çalışma konusudur. İnsanlık tarihi ya da sosyalizm tarihi, sürekli tartıştığı kavramlar, onun için yalnızca "malzeme", nesnel bir malzeme değildir; onun öznel tarihi tarafından içerilir ve nesnel olan öznelleştirilir, bir taraftan da bu öznellik yıkılmaya çalışılır.

Heiner Müller avangardların sanatsal niyetlerini, hem onları önceleyen romantiklerden, hem de avangardların sonuçları olarak kabul edilen post döneminden bakarak içerdiği için, hatta bir kısadevre dramaturjisi yoluyla tümünü birleştirdiği için karşımızdadır.

HEİNER MÜLLER'İN DÜŞÜNSEL İZLEKLERİ

Tarih Kavramı

Müller'in metinlerinde tarih, özellikle de "tarih öncesi" şimdiki zamana ilişkin soruların, deneyimlerin dolayımında bir anlam kazanır. Tarihsel geçmişin kavranışı, bir uygarlık eleştirisi projesi içindedir ve mitolojik tarihe yönelik her anlatının amacı, Thomas Eckardt'ın da belirttiği gibi, "modern tarihin terör maskesini indirmektir.". Heiner Müller'in tarih kavramı ile Walter Benjamin'in tarihe bakışı arasında yakın bir ilişki vardır. Benjamin "Tarih Felse-

fesi Üzerine Tezler"de, tarihselciliği benimseyen tarihçinin kiminle özdeşleştiğini sorar: "(...) Sorunun yanıtı kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleştiğidir."[1] Benjamin'e göre "dehşet" bunun mantıklı sonucudur; tarihsel maddeci araya bir mesafe koyarak olanları izler, kültür varlıkları denilen şeyler insanın dehşete kapılmadan düşünemeyeceği bir kaynaktan gelmektedir: "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık niteliği taşımasın."[2] Müller de de "tarih insanlara yapılan haksızlığın içinde oluşur. Başka türlü tarih asla gerçekleşmez,"[3] sözleriyle Benjamin'in geçmişe yönelik karamsar bakışını sürdürür. Benjamin, tarihselciliğin varacağı doruğun evrensel tarih olduğunu söyler ve materyalist tarihçiliğin böyle bir tarihten kesin biçimde ayrılacağını. Materyalist tarihçilik için, "düşünce eyleminin çerçevesinde yalnızca düşüncelerin akışı değil, durdurulması da vardır. Düşünce eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın mola verdiğinde, bu konuma bir şok uygulamış olur ve bu şekilde o konum, bir monad olarak belirgin hale gelir."[4]

Benjamin bu biçimde tarihin ardışık bir yapıdan koparılacağını düşünmektedir. İlerlemeyi sadece cennetten yabancılaşma süreci, tarihi de sadece barbarlığın sürekliliği olarak düşünmektedir. Tarih metaforu bir melektir, "Tarih Meleği"nde:

> Klee'nin "Angelus Novus" diye bilinen bir tablosunda, sanki hep öyle bakıp seyretsin diye yapıldığı yerden artık neredeyse kalkıp başka yerlere gideceğe benzeyen bir melek tasvir edilmiştir. Gözleriyle dik dik bakan, ağzı açılmış, kanatları gerilmiş. Bu insanoğlunun tarih tasvirini yapmasıdır. Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir zincirin halkaları gibi görebildiğimiz olayları, o ardı ardına yıkılmış yıkımlar ve felaketler yığını olarak tek bir katastrof biçiminde görmektedir. Melek, kendisine kalsa orada daha duracak, ölüleri ayaklandıracak ve yıkılmış, parçalanmış her şeyi yeniden bir tümlüğe kavuşturacak gibidir. Fakat cennet'ten bir fırtına kopup gelmektedir; meleğin kanatlarına çarpan rüzgar öylesine şiddetlidir ki, melek artık kapatamaz olmuş-

[1] W.Benjamin, 2001., s. 41
[2] W. Benjamin, a.g.e.
[3] Thomas Eckardt, *Der Harold der Toten*, Peter Lang Verlag, 1992., s. 18
[4] W. Benjamin, a.g.e. s.47

> tur kanatlarını. Bu fırtına, karşı konulmaz bir biçimde meleği, arkasını döndüğü geleceğe doğru uçurmakta, önündeki döküntü ve moloz yığını ise yerden göklere kadar yükselmektedir. Bu fırtına, bizlerin ilerleme dediğimiz şeydir."[5]

Müller için Benjamin'in tarih kavramı bir kaynaktır, Müller'i de "tragedya ve yıkımlardan oluşan ilerleme tarihinin anlamı olup olmadığı sorusu" meşgul etmektedir. Benjamin'in "tarihsel materyalist kurbanlarla, katledilenlerle dayanışmak zorundadır" ve "dünya tarihi mahşer olarak kavranmalıdır" sözleri Müller'in oyunlarının büyük bölümünde yankılanmaktadır. Tiyatroyu "ölülerle diyalog"[6]olarak tanımlayan Müller'in bu diyalog arzusunda Benjamin'in "ölülerin kurtarılması" düşüncesinin izleri vardır. Benjamin'in "Tarih Meleği"nde olduğu gibi Müller'in "Mutsuz Meleği"de günümüze kadar gelen tarihi, yıkımların sürekliliği olarak algılar[7], Benjamin'de melek, tarihin kişileştirilmesiyken Müller'de melek, tarihsel akışın içinde durmaktadır ve geçmişle gelecek arasında "taşlaşmıştır". Tarih, içinde tekrar anları olan fakat hiçbir ayrıcaklı pozisyonun olmadığı bir "süreçtir fakat ereksel değildir."[8]

Heiner Müller 1958 yılında Brecht'in *Reisen des Glückgotts* fragmanı üzerinde çalışmış fakat bu metnin yeniden yazım projesi sonuçsuz kalmıştır. *Mutsuz Melek* bu girişimden kalan bir düzyazı parçasıdır.[9]

> MUTSUZ MELEK. Arkasındaki geçmiş onu sürükler, kanat ve omzundaki döküntüleri silkeler, mezardakiler tarafından çalınan davulların gürültüsüyle, gelecek önüne yığılırken, gözleri çatlar, gözbebekleri bir yıldız gibi sıçrar, söz tınlayan bir ağız tıkacına dönüşür, kendi nefesi onu öldürür. Bir süre daha görülür, kanat çırpması, önünden arkasına onu yere çakan taş darbelerinin gümbürtüsü işitilir(...) Sonra, anın içinde kendine kapanır, durduğu nokta-hızla yıkıntıya dönüşen noktada Mutsuz Melek sessizleşir, Uçuş Bakış Nefesi taşlaşarak tarihi bekler. Yeniden taş-

---

[5] Haz. Ünsal Oskay, Estetize Edilmiş Yaşam, Der Yay., 1995., s. 171

[6] Heiner Müller, Gesammelte Irrtümer2, Verlag der Autoren, 1990., s. 64

[7] H. Müller, "Glücklose Engel", Heiner Müller Material, (hrsg.Frank Höming), Reclam Verlag, 1989., s. 7

[8] Carlotta von Maltzan, Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualitat und Tod im Werk Heiner Müllers, Peter Lang, F/M, 1988., s. 54

[9] Frank-Michael Raddatz: Dämonen unterm Roten Stern, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991.s.176

ların dalgasında kendi kanat çırpışının sesini çoğaltana ve uçuşu yeniden bildirene kadar.

Bir fırtınayla hareketsiz kalan Melek, geçmişle gelecek arasında, "an"da taşlaşmış, tarihi bekler. Angelus Novus geçmişe bakıyordu, Mutsuz Melek geleceğin önündedir. Ütopyanın gerçekleşmesini tehdit eden, fazla uzun sürmüş bir geçmiştir. Melek yeniden uçuşu bekler, tarihin gerçekleşmesini, fakat taşlaşmış, susturulmuştur. Benjamin'in meleği, ilerleme fırtınasıyla engellenmişti ve onunla beliren proje geçmişin kurtarılmasıydı. Müller'in meleği için, kurtuluş geçmişte değil, gelecektedir fakat, onun ilerlemesini engelleyen duvar da, tarihin yıkıntılarından oluşan duvardır. Yıkıntıların ortasında taşlaşan melek, tarihin sonunu bildirmez, geçmişle savaşılırsa taşlaşma ortadan kalkabilir ve uçuş olanağı yeniden sağlanabilir.

Tarih meleği, Hamletmaschine(1977) metninin üçüncü bölümde kullanılmıştır: Hamlet'in Ophelia'nın giysilerini giydiği bu sahnede, Hamlet bir fahişe pozu takınır ve "melek" Horatio ilemeleğin yüzü yere eğilmiştir- dans eder. Hamlet, melek Horatio ile dansı hızlandırır, Horatio bir şemsiye açar ve Hamlet'i kucaklar. İkisi de şemsiyenin altında birbirlerine sarılarak "taşlaşırlar".[10] "Mutsuz melek"te tarihi donarak, taşlaşarak beklemektedir. Melek-Horatio'nun yüzü ensesindedir, tıpkı Benjamin'in meleği gibi, bakışı şimdiye ya da geleceğe dönük değil, geçmişe dönüktür.

Melek figürünün yer aldığı bir başka metin de, Müller'in "üçüncü dünya" problemi açısından sömürgeci Avrupa'nın devrim başarısızlığına baktığı Auftrag (1978–79) metnidir. Fransız devrimi sırasında hükümetin görevlendirdiği üç devrimci, Jamaika'da bir köleler ayaklanması örgütleyeceklerdir. Fransa'da Napolyon yeniden başa geçtiğinde, devrimci hükümetin emrinin anlamı kalmadığını söyleyen devrimcilerden birisi-Debussion- devrime ihanet edecek ve diğer devrimciler de ölecektir. Metin bir mektupla başlar, ölüm döşeğindeki devrimci, görevin başarılamayacağını Fransa'daki üstüne bildirmektedir. Mektubu alan Antonie'da ülkesindeki devrim hezimetini yaşa-

[10] Heiner Müller, "Hamletmaschine", *Mauser*, Rotbuch Verlag, 1997.

maktadır. Jamaika'daki olaylara "ümitsizlik meleği"nin sesiyle geçilecektir. Burada melek, bir kadındır:

> KADIN/SES: Ben mutsuzluk meleğiyim. Coşkuyu, tükenişi, unutuşu, bedenlerin keyif ve kederini dağıtırım ellerimle. Sözlerim suskunluk, şarkım çığlıktır benim. Korku kanatlarımın gölgesinde oturur. Umudum son nefestir. İlk katliamdır umudum. Ölülerin tabutlarını parçalayan bıçak benim. Olacak olan benim. Uçuşum başkaldırı, yarınların uçurumudur cennetim.[11]

Tarih bir yıkım sürecidir fakat devrimlerle bu zincir parçalanacaktır. İnsan da öz bilincine ancak kendini yıkarak ulaşacaktır. Benjamin'de olduğu gibi Müller'de de devrim, geçmişin kurtarılması olarak gösterilir fakat bu umut, örselenmiş bir umuttur, "dehşetin kesin sonu" değildir, sadece "mümkündür."[12] Ölülerle diyalog sürmek zorundadır, dramın işlevi "ölülerin defnedilmesidir" ve bunun anlamı, geçmişle hesaplaşmaktır, geçmişin/ölülerin kurtarılmasıdır. Müller için ütopik bir ana açılan tiyatronun bu işlevi şu biçimde dile getirilmiştir: "Olanaklının sanatı politikadır, sanat ise olanaksızla yapılır."[13] Müller'in geçmişle ilişkisi şimdiki zamanı daha iyi açıklamak içindir; barbarlığın sürekliliği olarak algıladığı tarih, kurbanlarla ilerlerken uygarlık denilen dönemde pek bir değişim kaydedilmediğine ısrarla değinmektedir. Zulme uğrayanların, katledilenlerin, kurbanların öykülerini anlatan tarihi, kronolojik bir dizi olarak anlatmayı tehlikeli bulur. Müller'in mitolojik dönemde insanın serüvenini sahneye getirirken göstermek istediği "aynının sürekli döngüsü"dür. Nietzsche'nin tarih algısına bağlanan[14] benzerin döngüsü, son dönem metinlerinde daha belirgin işlenmiştir.

Müller'in mitolojik malzemeden yola çıkarak yazdığı pek çok metin vardır. Bunların 1961–1971 yılları arasında yazdıkları Brecht'in *Lehrstück-öğreti oyunu* teorisinden hareketle ve Brecht'in mirasını

---

[11] H. Müller, "Der Auftag", Herzstück, Rotbuch Verlag, 1997., s. 46 *"Misyon" başlığıyla Ergün Işıldar tarafından yapılmış bir çevirisi vardır. İncelemelerde Işıldar'ın çevirisinden orijinaliyle karşılaştırarak yararlandım. Bu çeviri ve "Hamlet Makinesi", için bkz. Emre Koyuncuoğlu, *Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak Heiner Müller*, (basılmamış Y. Lisans tezi) İstanbul Üniversitesi, 1999

[12] C. Maltzan, 1988., s. 33

[13] C. Maltzan, a.g.e.

[14] T. Eckardt, 1992., s. 41

eleştirerek oluşturduğu metinlerdir ve Müller'in *Lehrstück* dönemi olarak nitelenir.[15] Bu dönemde yazdığı Philoktet'de (1964), yetenekleri (okları) yüzünden kendisini feda etmesi gereken mitolojik kahraman Philoktet aracılığıyla, bireyin toplum için (Troya savaşı) kurban edilmesi konusunu yeniden yorumlar.[16] Philoktet'i yaralandığı zaman tek başına bir adaya bırakan Odysseus, kolektif aklın temsilcisi olarak yeniden karşısına çıkar ve bireye toplumsal sorumluluklarını hatırlatmak için tüm araçları (yalan, hile) kullanır. Philoktet'in mitolojik evreninde Stalin dönemi toplumunun işaretlerini okuyanlar[17] için Odysseus, Stalin'in politik gerekler hiyerarşisini hatırlatmaktadır. Mitsel zamanı yaşanılan zamanı açıklamak için kullandığını belirten Müller, Philoktet'e ilişkin, "eylem örnektir, tarih değildir"[18] diyerek yorumları bir biçimde kabul eder. Müller, "insanlık durumu son yüzyıllarda çok az değişmiştir. Antropolojinin konusu olan insanın gelişimi mutlak olarak çok azdır,"[19] düşüncesindedir. Odysseus'u, Müller, "iktidarın öznesi ve tragedyanın yok edicisi Avrupalı"[20] olarak tanımlar ve Jason gibi ilk sömürgeci olduğunu ekler, Odysseus güçlülerin politikasında yüzünü yitirmiş ve manipülasyonun maskesini takmıştır; araçsallaşmış, teknik aklın eleştirisi için bir modeldir.

Tarihin bir yıkım dolayımında tekrarı ve gelişmenin sadece bir boşluk olduğuna ilişkin düşüncesini, Doğu Almanya'nın kuruluşundan sonraki dönemi ele aldığı metinlerinde de işlemeyi sürdürür. Yazıldığı dönemde yasaklanan Bau ("Yapı", 1965) metninde, sosyalizmin yapılanma sorunlarını aktaran Müller, sosyalizmin geçiş döneminin karanlık geçmişin (kapitalizm) izlerini taşıdığına dikkat çeker. Oyun kişilerinden Barka: "Ben buzçağı ile komün arasında bir dubayım"[21] diye seslenir, bir geçiş döneminde geçmişin bütün olumsuzluk-

---

[15] Helmut Fuhrmann, *Warten auf "Geschichte"*, Verlag Könighausen-Neumann, 1997

[16] H. Müller, "Philoktet", *Mauser*, Rotbuch Verlag, 1997

[17] Wolfgang Emmerich, "Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie", *Heiner Müller Material*, (hrsg. Frank Hörningk), Reclam Verlag, 1989., s. 43

[18] H. Müller, G.I 1, 1996., s. 98

[19] H.Müller, a.g.e. s. 149

[20] H. Müller, "Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatishen Theater Sofia", *H.M.Material*, s. 64

[21] H.Müller, "Der Bau", *Geshichten aus der Produktion 1*, Rotbuch Verlag, 1996., s. 134

ları sürmektedir, tarihin bu anında da birey yine gelecek için feda edilmektedir. Buzçağı, sosyalizmin tarih öncesi-kapitalizmdir, komün ise insanın özgürleşeceğinin vadedildiği gelecektir.

Traktor[22] fragmanı da sosyalizmin kuruluş yıllarında geçer. Bir traktör sürücüsü, bütün itirazlarına rağmen mayınlı bir tarlayı sürmekle görevlendirilir. Bir bacağını yitirdikten sonra onu kahraman olarak ilan etmek isterler, Traktör Sürücüsü bu rolü reddeder. Müller'de temel bir izlektir, toplumsal ilerleme ya da gerekler uğruna feda edilen bireyler. Müller, bir söyleşide bireysel biyografileri kurtarmaktan söz eder. Çünkü hiçbir biyografi istatistik verilere uymamaktadır fakat biyografisiz bir tarih de yoktur.[23] Bunu, Benjamin'in "ölüleri kurtarmak" tezinin somut içeriği olarak düşünen Müller, mitsel zamandan bugüne gerçekleşenin sadece zulüm olduğunu "aynının tekrarında" göstermektedir. "Gelecek sevgisi ölü sevicilikten" başka bir şey değildir ve mitler gibi, dinler ve ideolojilerde hep kurbanlardan beslenmiştir. Tarihin sürekliliğini kırarak, olası bir özgürlüğe yol açtığını düşündüğü devrim düşüncesini de bu bağlamda sorgulamıştır. Çıkış noktası Brecht'in Önlem [24]adlı öğreti oyunu olan Müller, devrimci şiddeti ele aldığı Mauser ("Mavzer", 1975)oyununda, Parti/KORO, devrim için öldürmek istemeyen figürü, düşman ilan eder ve şöyle seslenir:

> KORO: (...) Bilinmeli, devrimin gündelik tayını
> Diğer kentlerde olduğu gibi Witebsk kentinde
> Düşmanlarının ölümüdür, bilinmeli, biz koparmalıyız
> Çimleri, hep yeşil kalsınlar diye[25]

Bir şiddet döngüsü olan tarih, Hamletmaschine'de batılı, erkek, fallus odaklı, karşı devrimci olarak olumsuzlanacaktır.

Bildbeschreibung (1984) metninde ise, ölülerin dirilerek tarihten intikam almalarını konulaştırarak, katostrofik tarihi bir kıyamete götürür ve bu kıyametten kurtuluş olmadığını ima eder.

---

[22] H.Müller, "Traktor", *Geschichten aus der Produktion 2*, Rotbuch Verlag, 1996., s. 9
[23] H.Müller, *Gesammelte Irrtümer 2*, Verlag der Autoren, 1990., s. 15
[24] B.Brecht, "Önlem", *Bütün Oyunları 3*, MitosBoyut Yay., 241
[25] H. Müller, Mauser, 1997., s.55

Müller bir söyleşisinde: "kolektif deneyimlerin çok erken formüllerinin, berbat biçimde tümüyle genele uyduğunu" söylemektedir.[26]

Alman Tarihi

Müller'in evrensel tarihi algılama biçimi, özellikle de mitolojik ve tarihsel geçmişin bugün üzerindeki yıkıcı etkisi Almanya tarihine odaklandığı metinlerinde de geçerlidir. Almanya'yı bir başarısızlık olarak niteleyen Müller, Leben Gundlings ("Gundling'in Hayatı, 1976) metninde Alman karabasanını Prusya geçmişine dayandırır. Oyunda Alman tarihi, "karanlık oyun" ve "dehşet masalı" (oyunun alt başlığıdır) biçiminde nitelenmektedir.[27] "Alman kelimesinin eşdeğeri olarak da 'katletmek' ve 'asmak' seçilmiştir."[28] Germania Tod in Berlin ("Berlin'de Germanya'nın Ölümü", 1971) metninde ise Almanya'nın tarihinde çeşitli kesitler yansıtılır ve bu kesitlerin tümünde "sinizm, sadizm, para hırsı, şiddet, katletme, ihanet"[29] egemendir. Prusya, Alman tarihindeki sapkın ilerlemenin bir miladı ve bir simgesidir; bu tarihte kaydedilen hiçbir zafer yoktur sadece kurbanlar vardır. Alman tarihini olumsuz biçimde ele aldığı metinlerinden birisi de Schlacht'tır.("Katliam") Müller Alman "karabasanı" metaforununun Doğu Almanya ile de bağlantısını kuracaktır: "Tabii ki Doğu Almanya'yı birçok ilişkisinde taşıyan bir şey de Prusya mirasıdır."[30] Alman tarihinin Prusya'dan beri bir demokrasi geleneği kuramayacağını düşünen Müller, "Alman tarihinde hiçbir çağ sonuna kadar yaşanmamıştır, Almanya'daki bütün devrimci hareketlerin başarısızlığı ve Alman devriminin sonuçlanmayışının nedeni bir demokrasi geleneği olmamasındandır,"[31] diyecektir. Müller için özellikle Naziler karşısındaki tarihsel acizlik, entelektüellerin iktidar karşısındaki eziklikleri ve genel olarak toplumu belirleyen ahlakın bir teba ahlakı olması karaba-

[26] H. Müller, G:I:1, 1996., s.149
[27] H. Müller, "Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei", *Herzstück*, 1983., s. 9
[28] T. Eckardt, 1992., s. 45
[29] T. Eckardt, a.g.e.
[30] H. Müller, G. I 1, s.32
[31] H. Müller, G.I 1, s.46

sanın işaretleridir. "Büyük parçası Alman karabasanına ait olan Doğu Almanya'yı, bu tarih açısından görmeden doğru bir resmi verilemez."[32] Doğu Almanya'da bu karabasanın işaretlerinin tarihsel karşılığı devrimin, ülkenin kendi dinamikleriyle geliştirilmeyip, işgal güçleri tarafından, dışarıdan getirilmesidir: "Devrim, devrimci özne olmadan yukarıdan getirilir, Sovyetler Birliğinde geliştirilir ve Sovyet ordusu tarafından desteklenir."[33] Bunun anlamı ise Alman karabasanının katlanarak dönmesidir. Tarihsel bir süreklilik içinde gördüğü bu teba ahlakına ilişkin Gundlings Leben de, entelektüel- iktidar ilişkisini serimler, entelektüel bir saray soytarısına dönmüştür. Raddatz, Fransız ve İngiliz benzerlerinden farklı olarak Alman teorisyenlerin, devletin anlamı ve işlevi üzerinde ya da yurttaşlar ve devlet arasındaki toplumsal sözleşme hakkında yakınmadıklarını(18.yüzyıl) tersine çoğu zaman, onu nasıl destekleyebileceklerini düşündüklerini söyler. Burjuvazi ve devlet arasındaki ilişki moral tarafından belirlenmiştir. Bir yandan teba olup, yasalara uyulup, öte yandan, nasıl özerk bir insan olunacaktır?[34] Müller bu soruya çözüm arayan entelektüellere örnek olarak, Mendelssohn'u ve Kant'ı gösterir. Mendelssohn, ikiyüzlülük, teslimiyet ve kahramanlığı seçmiştir. "Kategorik buyruk'un adamı Kant ise bu sorunun çözümü için şunu önerir: Aklın özel kullanımı ile kamusal kullanımı arasına ayrım koymak. Böylece "görev etikçisi" Kant, insan ve yurttaş arasındaki ayrımı, zihin ile davranış arasındaki ayrımı ortaya koyarak, oportünizme düşünsel bir temel sağlamış olur. Brecht'in Keuner, Me-ti, Galilei ve Schwejk gibi oportünist ve pragmatist figürleri, işte bu felsefi geleneğin sonuçlarıdır.[35]

Müller'in ilk oyunu Schlacht beş bağımsız bölümden oluşur ve her bölümü Almanya'dan çeşitli kesitler sunar. İlk bölüm başlığı, "Uzun Bıçakların Gecesi"dir, bu bölüm Brecht'in Sofokles'in Antigone'si[36] metninin önoyununu çağrıştırır ve sonraki yıllarda Germania Tod in Berlin metninde yeniden ele alacağı bir izleğe

---

[32] H.Müller, G.I 1, s. 32
[33] H. Müller, a.g.e.
[34] Raddatz. S.102
[35] aynı
[36] Bertolt Brecht, *Sofokles'in Antigone'si*, Çev. Ahmet Cemal, YKY, 1993

odaklanmıştır: Kardeş çatışması. Bu bölümde birisi nazi, diğeri komünist olan düşman kardeşler, "Alman işçi sınıfının kendini bozguna uğratan parçalanmasının bir şifresi olarak dururlar ve genç Doğu Almanya'ya aktarılacak ağır bir ipoteği gösterirler."[37] Reichstag Yangını gecesinde iki kardeş karşı karşıya gelir. Geçmişte bir komünist olan B, artık kahverengi gömleklilerdendir ve komünist kardeşi A'dan kendisini öldürmesini ister. B'nin nasıl saf değiştirdiğinin serimi yapılır. B komünist bir işçiyken Gestapo'nun eline düşmüş fakat işkencelere rağmen yoldaşlarına ihanet etmemiştir. Dışarı çıktığında yoldaşlarının onu hain olarak damgaladığını görür, hareketten uzaklaştırılır. Komünistler tarafından reddedilen B, kimliğini yitirmiştir: "Uzun bıçakların gecesi sorar kim kimi diye/ Ben onlardan biriyim ve onlardan farklıyım"[38] A'dan kendisini vurmasını ister ve A da bunu gerekli bir görev olarak kabul eder. Düşman kardeşler Almanya'nın bölünmesini de simgelerler. Heiner Müller, kardeşler ve akrabalar arasındaki savaşın, Alman edebiyatının temel bir konusu olduğunu düşünmektedir. Edebiyat tarihinde bu konunun işlenmesi ise Tacitus'la başlamıştır:

> Arminius, nehrin bir kıyısında, kardeşi Romalılarla diğer kıyıda durur. Kardeşi Arminius'u Germanya ve uygarlık için en iyi şansın Romalılar olduğuna inandırmaya çalışır. Niçin savaşırlar? Arminius, kardeşine bir Roma kölesi olduğunu söyleyerek hakaret eder. Kavga etmeye birbirlerine kargı fırlatarak başlarlar. Böylece her şey eski bir Alman durumunda başlamış olur."[39]

Oyunun ikinci bölümü "Çok Yakın Bir Arkadaşım Vardı" başlığını taşır ve tarihsel mekan Alman askerlerinin Stalingard çemberinde olduğu dönemdir; savaş yitirilmiştir, dört Alman askerden birisi kar körü olmuş ve tüm gücünü yitirmiştir. Diğer üç arkadaşı: "Biz arkadaşız. Üç dolu mide dört boş mideden daha iyidir"[40] diyerek, arkadaşlarını yerler. Oyun, kötülüğün, ihanetin ürkütücü resimleriyle sürer ve tarihsel durumlar manzarasında olumlu hiçbir görün-

---

[37] T. Eckardt, 1992., s. 47

[38] H.Müller, "Schlacht", *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, Rotbuch Verlag, 1975., s.8

[39] H. Müller, G.I 1, s. 78

[40] H. Müller, "Schlacht", a.g.e. s. 9

tü yoktur. Müller, nasyonal sosyalizmi, dünya savaşını, Ausschwitz'i tarihteki belirgin duraklar olarak görmez, insanın kendini hala kurtaramadığı mitik şiddetin devamı olarak görür.[41] Dolayısıyla Schlacht'ta sergilenenler, Philoktet'in (1974) ve Macbeth'in (1971) gösterdiği barbar geçmişin devamıdır. Müller'in ilgilendiği Almanya, 2. Dünya savaşının Almanya'sı değildir sadece, "beş yüzyıl önceki" köylü savaşının Almanya'sıdır.

Alman karabasanı üçlemesinin ikinci oyunu Germania Tod in Berlin'dir. Bu metinde Müller, 17 Haziran 1953 yılındaki halk ayaklanmasının kışkırttığı çatışmaları sahneye getirmiştir. Seçtiği tarihsel durum ise şunları hatırlatmaktadır: 1970 yılında Polonyalı işçilerin grevinin polis ve ordu tarafından kanlı biçimde bastırılması; 1968'de "Prag Baharı"nın Varşova Paktı milisleri tarafından vurulması; Batı Almanya'daki seçimi Willy Brandt'ın kazanması ve bir yıl sonra da Moskova ve Varşova'daki Doğu Paktının sosyal liberal koalisyonunu sona erdirmesi. Metnin genel teması Almanya'daki tüm devrimci ayaklanmalarının başarısızlığı olarak belirlenebilir, Müller, genel tarihi "evrensel alçaklığın tarihi" biçiminde okuduğu gibi Alman tarihini de Almanya mitinin yapıbozumu olarak okumuştur ve bir "mezbaha"ya benzettiği dünyada, iktidar oyunu olarak akan tarihte tüm ilişkiler yamyamcadır. "Mezbahane olarak dünya" fikrinin en radikal imgesini, Macbeth uyarlamasında verir. Shakespeare'in metninde krallar ve lordlar arasında yaşanan çatışmaya Müller, köylüler, askerler ve hiyerarşik bir toplumun hizmetlilerini dahil ederek, feodal sınıfın erk kavgasında kurbanların konumuna da dikkat çekecektir. Müller'in uyarlamasında Macbeth, kasapların örneğidir.[42] "Kasap" olarak nitelenir (s.38) ve "kasap elleri"ile (s. 40) "kasap beyni"ile (s.47) katliamı sadece öldürmek olarak niteler; katliam onun için "kanlı iş" ya da "kanlı meslek"tir. Dünya Macbeth için topyekün "et bankası"dır (s.40) ve iktidara giden yol cinayetten geçmektedir. Macbeth aslında iktidar ilişkilerinin aralıksız ürettiği şiddet zincirinin bir halkasıdır. Selefi Duncan'dan ya da halefi

[41] T. Eckardt, 1992., s. 50
[42] H.Müller, "Macbeth", Shakespeare Factory 1, Rotbuch Verlag, 1996., s. 80

Malcolm'dan hiçbir farkı yoktur. Macbeth ölmeden önce "ölümüm dünyanızı daha iyi kılmayacak"(s.47) der. Şiddetin sonsuz döngüsü izleği Müller'in kötümser tarih anlayışının dışavurumudur.

Aydınlanma Eleştirisi

Doğu Almanya'da bilimsel-teknik devrim ile kültür devriminin ilişkisini vurgulayan 1964 tarihli 2.Bittelfelder Konferansı'nda yaşamın bütün alanlarının bilimselleştirilmesi ve teknikleştirilmesi gerekliliği bildirilmişti ve SED'in (Almanya Sosyalist Birlik Partisi) 6.Parti Kongresi'nde açıklanan NÖS'ün (Yeni Ekonomik Sistem) uygulama alanına sokulmasıyla da reel sosyalizmin teknikleştirilmesi sorunu bir program olarak ülkenin gündemini belirleyecekti.[43] Reel sosyalizmin akılcı ve teknolojik bir temele oturtulması projesinde, aklın ve tekniğin fetişleştirilmesi tehlikesini görenler "aklın araçsallaşması"na karşı uyarılarda bulunmuşlardı.[44] Teknik akıl karşısında kuşkular çoğalırken Heiner Müller, Leben Gundlings'de aydınlanma tarihini, tıpkı akıl gibi "erkin, disiplinin, baskının, şiddetin ve cinayetin hızla yayılmasının" bir "dehşet masalı" olarak anlatacaktı. Rasyonel düşünce sisteminin şiddetine karşı çıkan Müller, "aydınlanma cehenneminin uzun yürüyüşü"nden söz ediyordu. Bir "tabut" olarak nitelediği Aydınlanmayı -çünkü Tanrının ölümüyle başlamıştır- Leben Gundlings'in "Ulusal Okul" başlıklı sahnesinde Avrupa'nın şiddet ittifakının bir tasarımını gösterir. Sahnenin alt başlığı "Vatansever Bir Kukla Oyunu"dur. Sahnede bir ateş çemberi ve önünde de yağan kar. Askerler üniformalarıyla resmigeçit yürüyüşüyle karın altından ateş çemberine girerler. Soldaki rampada bir okul tahtası vardır ve II. Friedrich savaştan sürünerek dönen askerlere not verir. Savaştan sağlam ya da küçük yaralarla dönenler için yetersiz not verirken, en yüksek notları ağır yaralılar, organlarını yitirenler ve ölüler alır. Sahnenin diğer tarafında John Bull (İngiliz burjuvazisini simgeleyen bir isim) ve Marianne (Fransa) dünyayı

[43] Dietrich Staritz, *Geschichte der DDR*, Suhrkamp Verlag, 1996., s. 144
[44] H. Fuhrmann, 1997., s. 16

paylaşırlar, bıçaklarıyla Hintlileri ve zencileri çekip çıkararak. Bir bıçak atma oyunu oynarlar ve bıçağı üçüncü dünyalılara denk getiren bir dilim kesip yemektedir. İkisi de tok görünürler, karınlarını ovuştururlar, geğirirler ve kukla askerleriyle savaşçılık oynayan küçük Friedrich'e doğru yellenirler. Kar azalır, ateş söner, sahne donar. Sahnede bir hayalet gemisi belirir, ölü gemiciler kaptanı direğe çivilerler. "Film geri sarar, sonra yeniden ileri, yeniden geri: Yüzyılımız. Müzik. Müzikal kurban." (s. 18)

İngiliz burjuvazisi ile Fransa ve askerleri ölüme gönderen Prusya kralı Friedrich'le yansıtılan ürkütücü görüntü aydınlanmış Avrupa'nın görüntüsüdür. Aydınlanma düşüncesine bağlı Avrupa gelişme tasarısı Üçüncü Dünya ülkelerini kurbanlar haline getirecektir. Üçüncü Dünya ülkelerinin özgürlük hareketleri Müller için ütopik bir anlam taşımaktadır. Avrupa merkezli devrimlerin başarısızlığını anlattığı Auftrag, ("Misyon", 1978) oyununda Fransızların Jamaika'da İngilizlere karşı örgütledikleri bir köleler ayaklanması projesi ihanetle sona erer. Avrupa umut değildir; beyaz olana, Avrupalılara siyah Sasportas'ın bakışı şöyledir:

> SASPORTAS: Beyaz devrimin oyunu sona erdi. Seni ölüme mahkum ediyoruz, Victor Debuisson. Çünkü derin beyaz. Çünkü derinin altındaki düşüncelerin beyaz. Çünkü gözlerin kızkardeşlerimizin güzelliklerine baktı. Çünkü ellerin kızkardeşlerimizin çıplaklığına dokundu. (...) Ölmemeyi beceremek en büyük acınız. Bu yüzden çevrenizdeki her şeyi öldürüyorsunuz. İçinde taşkınlığa yer olmayan ölü düzeniniz uğruna. Cinsellikten yoksun devriminiz uğruna. (...)[45]

Beyaz ve erkek aklın temsilcisi olan Avrupa yıkımdan başka hiçbir şey var etmemiştir. Hamletmaschine'de Avrupa'nın ürkütücü mirasını sırtında bir yük gibi taşıyan Hamlet, bir kadın olmak istediğini söyler. (s.92.) Bu öteki olmak isteğidir; sözün/aklın/erkeğin belirleyiciliğine karşı bedeni/doğayı/kadını ayrıcalıklaştıran Müller, Philoktet üzerine "kelime cinayettir"[46] demektedir. Müller'in Philok-

[45] H.Müller, "Misyon", çev. Ergün Işıldar, s. 86
[46] H. Müller, H. M. Material, 1989., s. 63

tet'te odağa aldığı düşünce Adorno ve Horkheimer'in Odysseus yorumlarıyla benzerlik gösterir:

> İnsanın içindeki ve dışındaki doğanın köleleştirilmesi anlamlı bir amaç olmadan gerçekleştiği için, doğa aşılmış ya da kazanılmış değil sadece bastırılmış olur.[47]

Avrupa düşüncesinin temelinde Müller'in tarih öncesindeki izlerini gösterdiği gibi doğanın bastırılmasıyla ilerleme vardır. Sadece bir "at gözlüğü" olarak nitelediği Aydınlanma çağındaki hümanist geleneğin başarısızlığını özellikle entelektüellerin iktidarla ilişkileri dolayımında ele alır. Entelektüeller hümanist mirasın büyük ruhları, yardıma muhtaç soytarılar olarak dururlar. Onlar hem ideolojik yanılsamayı yeniden üretirler hem de kendilerini bir sağaltıcı ve estetik eğitimci olarak görme yanılgısı içindedirler. Oysa iktidarın gözünde sadece gülünç soytarılardır. Bu acıtıcı saptama, Leben Gundlings'in ilk sahnesinde oldukça belirgindir.

> Gundling Kral Friedrich'in ülkeye yabancı gazetelerin girişini yasaklaması karşısında: ....ve Majestelerin ülkesindeki yabancı gazetelere ilişkin tasarrufu Majestenin bilgeliğini ışıklandırdı, Tanrı'nın yarattığı bu dünya sadece akıl ile bir merkez olabilir (...)
> Friedrich Wilhelm osurur. (...)
> GUNDLING: Tanrı dünyayı yarattı. Yaratmadan önce gaz halindeydi.(s.10)

Gundling dalkavukluğunun karşılığını Kraliyet Akademisinin başkanlığı olarak alır, yüklü bir maaş bağlanır. Gundling'in yeni konumu kutlanırken Gundling'in üzerine dişleri ve tırnakları sökülmüş, kızışmış bir ayı salarlar; ayı Gundling'i yere yatırır, Kral ve askerler eğlenirler. Gundling, acınası durumuna Hamlet'ten bir alıntıyla iç geçirecektir: "OWhat Anoble Mind is Here o'erthrown" (s.10) Entelektüel Gundling, sarayın soytarısıdır. Aynı metnin bir başka sahnesinde Schiller, bir şiirini yüksek sesle okurken bir görevli onun başına içi boşaltılmış bir pancar dikmektedir. (s. 30) Leben Gundlings'in "Tımarhane" salınesi ise çağın bilimsellik merakının

[47] Max Horkheimer, Akıl Tutulması, çev. Orhan Koçak, Metis Yay., 1994., s. 120

bedenler üzerindeki baskısını anlatır. Bir Profesör, öğrencilerine kobay insanların üzerinde yaptığı çalışmaları gösterir. Alt başlığı: "Sevgili Tanrı cehennemden geldiğim için beni inançla doldur" olan bölüm "hem Alman İdealizmini deli gömleği olarak lekeler hem de bilimin tuhaf zaferini" gösterir: Mastürbasyon bandajı. Profesör tımarhanede diyalektik düşüncenin kendi türünü gösterir:

> Deli gömleği. (...) uygulamada özgürlüğün bir okuludur, sizin sadece gerekliliği bilgi olarak anlamaya ihtiyacınız var. Hasta ne kadar çok hareket ederse iplerini o kadar sıkı hale getirir. (...) Bunun içinde hümanizmin eğitici değeri var, şöyle söylenebilir, deli gömleği özgürlük gömleği olarak adlandırılabilir. (...) ideal devlet halkınının hareketlerini dondurarak kurulabilir, sonsuz barış global bağırsak tıkanmasıyla."(s. 26)

Bu konuşmalarda Hegel'in "özgürlüğü gerekliliği kavrama olarak" nitelemesine ve Kant'ın Zum ewigen Frieden 1975 ("Sonsuz Barış İçin") başlıklı yazısına gönderme vardır.[48] Profesör, "mastürbasyon yüzünden idiot olacak" bir genci, genital organlarına dokunamayacağı biçimde bir bandajın içine koymuştur. Bunu ise "aklın ham doğa üzerindeki zaferi" olarak değerlendirmektedir.[49] Bu sahnede akılcılığın baskıcı karakteri ironik bir biçimde gösterilmiştir.

Aydınlanma idealine bağlanmış entelektüellerin tutumlarındaki olumsuzluk, Hamletmaschine'de sonuçları sergilenen Avrupa geleneğini oluşturan unsurlardan birisidir. Leben Gundlings'de Hamlet gibi bir model karakter olarak yansıtılan, Lessing: "(...) Tarih hedefine ölü bir beygirle koşuyor" diyerek umutsuzluğunu belirtir ve sözlerini, "uyumak en iyisi. Ölüm bir kadındır."[50] şeklinde bitirirken, "bir kadın olmak" isteyen Hamlet'le bütünleşir. Bir erkeğin kadın olma arzusu, Quartett metnindeki Valmont tarafından da tekrarlanacaktır.[51]

Heiner Müller'in tarihe bakışını Adorno'nun "vahşetten insancıllığa yönelen hiçbir evrensel tarih yoktur, sadece sapandan bombaya geçiş vardır"[52] sözüyle özetlemek mümkündür. Metinle-

---

[48] T. Eckardt, 1992., s. 149
[49] H. Müller, "Leben Gundlings", 1983., s. 27
[50] H. Müller, a.g.e. s. 35
[51] H. Müller, "Quartett", 1983., s. 84
[52] Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Suhrkamp, 1977., s. 141

rini bu yıkıcı tarih algısıyla oluşturan Müller'de ölüm, cinsiyet, beden tekrarlanan tarihin yeniden ele alınan metaforlarıdır. Tiyatro çalışmalarının odağında birey ile tarih ilişkisi yer alır; ölümü ve cinselliği zor disipline edilen güçler olarak görmesiyle, bedeni bir olanak, bir şans olarak geliştirmesiyle ve insanı yabancılaştıran üretim sürecini akılcılığın iptaliyle parçalamasıyla Lautreamont, Artaud gibi yazarların geleneğine bağlanan Müller, metinlerinde, bilinci ve bedeni sürekli çarpıştırmaktadır. Metinlerindeki cinsellik ve erotik vurgular, bireyin salt zihinsel bir oluşum olarak algılanmasına itirazdır. Tarih bedenleri kana bulayarak değersizleştirmektedir; Müller tarihin bedene verdiği zararları sadece acı çeken figürler aracılığıyla yansıtmaz, onun figürleri seyircinin gözü önünde parçalanmaktadırlar. Herakles 2 oder die Hydra metninde, "tekrar tekrar yerleştirilen budanmış organların"[53] hiçbir anlamı yoktur, katliamların boş bir döngüsünü bildirirler. Tarihin değersizleştirdiği bedenin kurtuluşu, Hamletmaschine'de yabancılaşmış cinsiyetin "kadın tarafından erkeksi şiddet tekelinin kırılarak" özgürleştirilmesi ile bildirilecektir. Müller 1988 yılında şunları söylemiştir:

> İnsan kendi bedeninden başka hiçbir şeydir. Bedenini duymak ve tepki vermek zorundadır. Sanatta hüner, kendi bedenini işitip, kendi beden ritmini uygun araçlara taşımakla olur. Bu yüzden Freud'un yüceltme teorisi anlamsızdır çünkü sanat bedenden kaynaklanır ve kafa da bedenden ayrılamaz. (...) Tiyatro bedenler arasında bir diyalogdur. (...) Sanat, bu kontrolün(beden üzerindeki) kırılmasını, kontrolün imkansızlaşmasını hedefler. Sanatın geleneği taşkınlığın geleneğidir ve toplumlar tarafından taşkınlığı baskılayan her çaba sadece şuna götürecektir, (...) bir kanalizasyondan fışkıran pisliklere. İnsanlar arası akan enerjiler kontrol edilebilir ya da baskılanabilir. Fakat bu bastırma herhangi bir zamanda ürkütücü kitle hareketlerinde boşalacaktır. Buradan katastrof oluşur. Kim tekil ilişkilerdeki temasları engellerse kıyamete çalışıyor demektir.[54]

Müller'in bütün zamanlarda baskılandığını düşündüğü bedenlerin kurtuluşu sadece içerik düzlemde yansıttığı bir konu değildir,

[53] H. Müller, "Herakles 2 oder Hydra "Mauser, 1997., s. 84
[54] H. Müller, G.I.1, 1996., s.128

Müller tiyatronun zihinsel algısından önce bedensel-duyusal- algısına dikkat çeker. Rasyonalizmin metinlerin duyusal algısını engelleyen geleneğini eleştiren Müller, anlamanın süreç içinde gerçekleşeğini ve bir gösterimle ilk yakınlaşmanın zihinsel olamayacağını söyler. Dilin fiziksel duyumu akla Artaud'yu getirecektir.

Tarih, içinde "öteki" ilan ettiği her oluşumu baskılayarak, şiddeti ve zulmü hep yeniden üretmektedir, tarihi bir kronolojik dizi içinde kavramak şiddetin yeniden üretimine eklemlenmek demektir. Bu yüzden tarihi bir süreksizlik olarak tasarlamak gerekecektir. Heiner Müller'in tarihi sınıflamaktan, dönemlere ayırmaktan kaçınması metinlerinin biçimsel özellikleriyle iç içe geçmiştir. Düşünsel olarak anlamı bu biçimde formüle eden Müller, metinlerini de bir fragman olarak oluşturacaktır. Klasik dramatik yapıdan uzaklaşma böylelikle sadece estetik bir tercih olarak düşünülemez, estetik programı oluşturan niyetler, hedefler düşünsel bir tasarımın açılımları olarak görülür.

HEİNER MÜLLER'İN TİYATRO METİNLERİNİN ÖZELLİKLERİ

Müller'in tiyatro metinleri genellikle üç dönemde incelenmektedir. İlk dönemi sosyalist sistemin yapısal sorunlarına odaklandığı Üretim Oyunları; Brecht'in *Lehrstück* oyunlarından yola çıkarak yazdığı *Lehrstück* metinleri ve 1970'li yılların ortasında başlayan avangard deneyler dönemi. Müller'in geç dönem oyunları klasik tiyatronun yapısal unsurlarından ayrılır ve ilk dönem oyunlarındaki Brecht etkisinden uzaklaşarak Artaud'nun çeşitlenmiş bir çizgisine ulaşır. Brecht ve Artaud, Müller'in metinlerinde iki temel esin kaynağı olarak gösterilmektedir; fakat bu ilişkiler eleştirel ve üretici ilişkiler olarak düşünülmelidir. Brecht'i "onu eleştirmeden kullanmak ona ihanettir"[55] sözleriyle nasıl alımladığını belirtirken, tiyatro kavramından etkilendiği Artaud ile aralarındaki ideolojik ayrımlar vardır. Müller tiyatroyu

[55] Heiner Müller Material, 1989., s. 36

bir "sosyal fanteziler laboratuarı" olarak ve "ütopyanın projeksiyonu" olarak algılamaktadır.[56]

Müller'in ilk dönem oyunlarında Brecht tiyatrosunun biçimsel unsurlarını kullandığını görmek mümkündür. Korrektur [57] ("Düzeltici", 1957) oyununda şiir formunda yazılmış bir prolog ve epilog vardır; figürler ya epik bir anlatıcı tarafından tanıtılır ya da kendileri tarafından. Sahnelerin önünde rapor biçiminde bir giriş vardır. Traktor fragmanında ise her sahneyi bir yorum izler: Lenin'in, Çin bilgelerinin ya da Helden der Arbeit ("İş Dünyasının Kahramanları") kitabından alıntılar. Bu alıntıların iki işlevi vardır; oynanan sahneyi desteklemek, karşıtını göstermek. Bu sırada sahnelere genellikle belgesel bir açıklama eklenir ve bu açıklama görünenin dışındaki bir ikinci anlamı sezdirmeye yöneliktir.[58] Sahnelerin düzenlenişiyle Müller, "geniş bir toplumsal panorama" vermeye çalışır ve verilmeye çalışılan genişlik, yaygınlık farklı sosyal alanlardan alınan kesitlerin çokluğuyla oluşturulurken, metinlerin birlikli yapısı da parçalanmış olur.

Müller'in ilk dönem oyunları "tamamlanmamış mozaik"[59] biçimine benzetilirken, geç dönem oyunlarını niteleyecek en uygun terim kolajdır. Metinlerini fragman olarak biçimleyen Müller, 1975 yılında bir yönetmen olan Martin Linzer'e yazdığı mektupta fragmana ilişkin şunu söyler:

> Hiçbir dramatik literatür fragman bakımından Almanca kadar zengin değildir. (...) fragmanlaştırma bir durumun süreç karakterini vurgular, üründe üretimin yok olmasını engeller, bunun gösterdiği seyircinin üretime katılabileceği deneyim alanı için örnek olacaktır. (...)[60]

Müller'in organik bütünlüğe olan itirazı bilinmektedir; onun evreni "birbiriyle mücadele eden segmentlerden"oluşur, en iyi du-

---

[56] "Daha çok ütopyaya, daha çok fanteziye ve fantezi için daha çok özgür mekanlara ihtiyaç var." G.I.2, s.174

[57] H. Müller, "Korrektur", *Geschichten aus der Produktion 1*, 1996., s. 67

[58] Örneğin **Traktor** metninin 12. Sayfasında Traktör Sürücüsü'nün "Ben kahraman değilim" sözleriyle başlayan uzun konuşmasının arkasından, **Helden der Arbeit**'den alıntılanmış bir pasaj girer: "Ben bir kahramandım, ünüm yayılmıştı."

[59] Vlado Obad, "Zu Müllers Poetik des Fragmantarischen", *Heiner Müller Material*, Reclam Verlag, 1989., s. 157

[60] H. Müller, *Theater-Arbeit*, Rotbuch Verlag, 1995. S. 125

rumda "birleşme"yi bir *clinch*'e*benzetir.[61] Heiner Müller'in erken dönem metinlerinden başlayarak bir biçem özelliği olarak belirlenebilecek fragmanlaştırmanın Müller'in Benjamin'le yakınlık gösteren tarih algısı ile ilgisi vardır. Ayrıca 1. Bölümde söz edilmiş olan Benjamin'in deneyim bütünlüğünün bozulduğu bir dünyanın biçimi olarak tanımladığı alegori, parçalanan edebi metinlerin nitelenmesi için kullanılmıştı. Sanatta bütünleştirici bir çabadan uzak durmayı özgürleştirici bir tavır olarak niteleyen Benjamin için geçmişi kurtarmanın tek yolu kendini nedensel bir eylem akışı olarak gösteren tarihin süreksizleştirilmesiydi. Bu düşüncenin sanattaki karşılığı, olayın süreç niteliğine vurgu yapmak, bütünsel, birlikli yapının akışını parçalamaktır. Böyle bir projenin ufkunda dramatik metinlerin geleneksel tanımından uzaklaşacağı muhakkaktır. Müller'de süreksizleşmeyi hedefleyen fragmanlaştırma yoğunlaşarak sürer ve son dönem oyunlarında radikal bir görünüm kazanır.

Kolaj olarak nitelenen yeni metinlerin evreni, "gerçeküstü, kaotik görünen resimlerden, klasiği, soytarılığı hatırlatan pasajlardan, gündelik yaşam tablolarından, öz-alıntılardan, kukla oyunundan, büyülü görüntülerden, Artaud'nun ritüel tiyatrosundan unsurlar[62]" gibi çok çeşitli biçimlerden oluşmaktadır. Bütün bunlar şiddetli bir resim ve metafor istilası yaratarak seyircinin alımlama olanaklarını kışkırtmayı hedeflemektedir. Müller metinlerini, insani deneyimlerin bütünselliğinden "sentetik fragmanlar" çıkararak ve "onları yeni anlam olanaklarına monte ederek" biçimlemektedir.[63]

Germania Tod in Berlin'de Alman tarihinin çeşitli dönemlerinden kesitler sunar; Germen zamanından Prusya'ya, İkinci Dünya savaşından Hitler'e, Demokratik Almanya'nın çağdaş tarihine uzanan bu kesitler birbirinden farklı zamanlarda benzer olanı gösterme mantığıyla örgütlenmiştir. Bu "zaman otobüsünde" düşman kardeşler motifi, tarihin farklı duraklarında tekrarlanır. Eski Germen-Roma sınırında Arminius (Germen kabile reisi) ve Roma ordusunda paralı

[61] V. Obad, a.g.e. s. 159

*clinch:Bir boks maçında rakibi sıkı biçimde tutma.

[62] V. Obad, 1989., s. 158

[63] V. Obad, a.g.e.

asker olan kardeşi Flavus karşı karşıya gelirler; daha sonraki sahnede ise önceki sayfalarda aktarılan Schlacht metnindeki nazi ve komünist kardeşlerin karşılaşması yer alacaktır.[64] Kötümser bir uyarı gibi duran bu iki sahne, tarihsel akışın birbirine çok uzak iki noktasını iç içe geçirmiştir. Parçalama, süreksizleştirme metnin tüm unsurlarını etkiler; zaman, mekan, kişiler parçalı bir kurgu içinde verilir. Müller'deki zaman/mekan kullanımıyla ilgili bir makalenin başlığı "Zamanın külünden mekanın yeniden dirilişi"[65]dir ve bu başlık, Müller'in metnini kolaj haline getiren en önemli unsurun, zamanın yok olan mekanı yeniden yaratma projesine dikkat çekmektedir.

1980 yılında yayınlanan Auftrag bir mektupla başlar. Mektubun konuşmacısı/yazanı Jamaika'da Fransa meclisi tarafından görevlendirilen üç devrimciden birisi, Galloudec'dir. Galloudec ölüm döşeğindedir ve Antoine'a yazdığı bu mektupta, görevi başaramadıklarını bildirmektedir. Sasportas, Port Royal'de asılmıştır; Debuisson ise iyidir: "Halklar kana bulanırken, hainler sefa sürer."[66] Jamaikalı bir köle sahibinin oğlu olan Debuisson eski sınıfına yeniden geçerek devrime ihanet etmiştir. İkinci sahnede bu mektubu Antoine ulaştırmak için gelen Denizci, mektupta tamamlanmayan bir bilgiyi verir. Galloudec'de Küba'da bir hastanede ölmüştür. Antoine de yenilmiş bir devrimcidir, Fransa'da Napolyon Rusya fethinden sonra yönetime geçmiştir ve devrim hükümeti düşmüştür. Geriye ise yığınlarca insan ölümü ve umutsuzluk kalmıştır. Antoine önce Galloudec'i tanımadığını söyler fakat Denizci, Sasportas'tan söz edince Antoine mektubu sahiplenir.

> ANTOİNE: Sasportas. Aradığın Antoine benim. Dikkatli olmalıyım. Fransa cumhuriyet değil artık. Başbakanımız Rusya'yı fethetti, kral oldu. (...) Sana şimdi bir sır vereceğim: Özgürlük sadece bir orospu. (...) (s. 51)

Jamaika'daki devrim girişiminin başlangıcına "ümitsizlik meleği"nin sesiyle geçilecektir. Zamanı, tarih meleği geriye doğru sarar

---

[64] H. Müller, *Germania Tod in Berlin*, Ernst Klett Verlag, 1983

[65] Norbert Otto Eke, "Die Auferstehung des Raums aus der Asche der Zeit", *Heiner Müller-Rückblicke, Perspektiven*, (hrsg.T. Buck, J.M. Valentin), Peter Lang, 1995., s. 131

[66] H. Müller, "Auftrag", 1983

ve üç devrimci sahnede belirir. Siyah Sasportas ile bir köle sahibinin oğlu Debuisson on yıl önce ayrıldıkları Jamaika'ya, görevli olarak gelmişlerdir; Galloudec ise Britanyalı bir köylüdür. Buradaki görevleri bitmeden, Fransa'da meclisin düştüğünü söyleyen Debuisson misyonun sadece kağıt üzerinde kaldığını söyleyerek, Jamaika'da görev için taktığı köle düşmanı, efendi maskesini kendi yüzüyle değiştirecektir. Avrupa devrim projesi, kendi örneğine uygun devrim götürdüğü Üçüncü Dünya'da başarılı olamayacaktır. Avrupa'nın devrim oyunu, bir sahnede, Galloudec'in Danton maskesi ile Robespierre maskesi takan Sasportas arasındaki tartışmada yansılanacaktır. Metindeki bir monolog, belirsiz bir kimliğe ait bir monolog, "zamanın külünden mekanın yeniden dirilişini"aktarırken, metne de belirsiz bir parça monte edilmiş olur. Bu monologda Heiner Müller'in Amerika'da kaldığı bir dönemde edindiği izlenimin yankısı vardır: "sınırlarına çarpan endüstri"[67]

> Üstünü otların bürüdüğü bir demir yolunda iki oğlan çocuğu, kırık bir rayda duran buharlı trenle lokomotifin kesiştiği makası tamir ediyor. Avrupalı ben, ilk bakışta görüyorum emeklerinin boşa olduğunu, o araç işlemez, ama onlara söylemiyorum bunu. Çalışmak umuttur. (...) (s.67)

Alıntılanan pasaj, uzun bir monoloğun sonuna yakın bölümündedir. İsimsiz bir konuşmacı-ben'e ait olan monolog, kendini "asansörde" tanımlayan Konuşmacı'nın hızlı bir mekan değişimi deneyini aktarır. Konuşmacı, kendisine içeriğini bilmediği bir görev verecek olan şefini aramaktadır. Başlangıçta mekan, ofisler, kravatlı insanlar, asansör vb. ile bir sanayi ülkesini gösterir. Konuşmacı şefini ararken, anlaşılmaz bir biçimde köy manzarasının içine düşer. Bu doğa manzarasının Peru olduğu bildirilir ve Konuşmacı, bu mekana asansörle inmiştir. Dikey bir yolculukta gerçekleşen hızlı bir mekan değişimi, zaman ve mekan deneyiminin eşzamanlı olmadığını gösterir. Metinle bağlantısı estetik bir şifre olarak algılanabilecek bu monolog; oyundaki beyaz ve siyah; akılcılık ve duygusallık; teknik tarih ve kent manzarası ile doğa tarihi ve kır manzarası arasındaki çelişkilere yapılan vurguların dolayımında bir montajdır.

[67] N. O. Eke, 1995., s. 136

Konuşmacı-ben'in bilincinde zaman-mekan algısı çözülmüştür. Asansör, zaman içindeki hareketin aracıdır ve tarihin metaforudur. "Araç kontrolün dışındadır, Konuşmacıyı Avrupa dışında bir mekana yerleştirerek, onu kendi kültürel ve politik koordinatlarından yoksun bırakır."[68] Uygarlığın öteki tarafındaki mekan Peru'dur ve Konuşmacı yolculuğunu, başarısız bir endüstriyel devrimin işaretleriyle yapar, tarihin işleticisi olan zaman sonuna gelmiştir. Baştaki alıntı hatırlanacak olursa, doğal bir ortamda çürümeyi bekleyen tren, sadece Avrupa'nın kendi teknik ilerlemesinin sınırlarına çarpmasının bir simgesi değildir, aynı zamanda Üçüncü Dünya'nın Avrupa'nın tarih tasarımına uyduğunu da göstermektedir.

19. yüzyılda trenler Avrupalı insanın gündelik deneyimlerini kökten değiştirmişlerdi. Mekan-zaman algısını tümüyle dönüştüren trenler, özellikle mekanik hızın artmasıyla, zamanın akışında mekanın silinmesini ortaya çıkarmışlardı. Hızlı bir biçimde mekan değiştirme düşüncesi, artık sınırlarını aşabileceğini düşünen bir toplumun iyimser ilerleme fikrini beslemişti.[69] Auftrag'da olumsuzlanan, hız ilkesi ile zamanın mekanı öldürmesi ve bunun desteklediği ilerleme fikridir.; ilerleme karşıtına dönüşmüştür. Asansörle zaman içinde dikey bir hareketle mekan değiştiren Konuşmacı aracılığıyla, zamanın kendini yok edişi ve "kaybolan toprağın mekanının geri dönüşü" anlatılmıştır.

Müller'de kronolojik dizisi parçalanan zaman, estetik bir çözümlemede metinlerin kolaj özelliklerini açığa çıkarırken, anlamsal bir çözümlemede ise metinleri parçalayan bir akıl yürütmenin duraklarını ortaya çıkarır. Zaman, Hans-Thies Lehmann'ın söylediği gibi sadece bir "partikül" değildir. "Zaman boyutunun dağıtılması ve bozulması bireyin çözülmesini de gösterir." Dramın krizi aynı zamanda da zamanın krizidir.[70]

Müller'in zaman algısında toplumsal sistemlerin çatışması bir hız ve yavaşlık karşıtlığı olarak anlaşılır. Batı'nın hız diyalekti-

[68] N. O. Eke, 1995., s. 137
[69] N. O. Eke, 1995., s. 137
[70] H. T. Lehmann, 1999., s. 323

ği ve doğunun, Üçüncü Dünyanın yavaşlığı. Hızın, ilerlemenin ve baskın şimdinin bütün zaman kiplerini yok etmesine karşı çıkar.

> Bu benim için yeni bir bilgi: Şimdiye kadar hep geleneksel düşünmüştüm, devrimleri ilerlemenin hızlandırıcı araçları olarak görmüştüm. Fakat bu yüzyılda devrimler, sadece fren olarak görünmekte ve tek devrimci unsur hala, Marx'ta, KAPİTAL'de durmakta. Artan hız, yokluktan başka hiçbir son getirmiyor. Devrimler, zamanı tutma ve süreci yavaşlatma çabasında olmalı. (...) tüm problemler şimdi total hızdan geliyor.[71]

1980 yılında yazdığı Quartett metninin girişinde, zaman-mekan açıklaması şöyledir: "Fransız devrimi öncesinde bir salon/ Üçüncü dünya savaşından sonra sığınak."[72] Tehlikeli İlişkiler'in iki aristokratı, Markiz Merteuil ile Valmont, Fransız devriminin hemen öncesine yerleştirilirler. İki figürün canlandırdığı geçmiş, çoktan bitirdikleri erotik öykülerden, baştan çıkarmalardan oluşur. Oyun, bu ilişkilerin kurbanlarının da ikisi tarafından yansılanarak, "roller oyununu" soktukları bir epilog olarak kavranır. Oyun içinde oyundan oluşan kurgu, tarihsel dönemle doğrudan bağlantılı değildir, yalnızca bir-iki yerde, devrimin ayak sesleri hissettirilir ve bu ayak seslerinin, onların konumunu tehdit ettiği. Tarihin, aristokratları iktidardan indireceği bir noktaya yapıştırılan iki figürden Valmont'un sözleri, zamanın, onlar için kitlelerden farklı biçimde algılandığını gösterir:

> VALMONT: Ayaktakımı eşikten atlamak istedi, onun zamanı pahalı bizim paramıza patlayacak, bizim en yüce işimiz zamanı katletmek. (...) Kim dünyanın saatini durdurabilir: Sonsuza kadar ereksiyon. Zaman tüm insanlığın uyduğu, kainatın deliğidir. Ayaktakımını kilise Tanrı ile dolduruyor*(...) biz onların kara ve topraksız olduklarını biliyoruz ama eğer ayaktakımı bilirse, bizi doldurur. (s. 75)

Yapılan gönderme Paris Komünü'nedir ve Eke'nin de belirttiği gibi Benjamin'in tarih tezlerinden birini hatırlatır. Benjamin, 15. Tezinde "Tarihsel maddeci, geçiş dönemi olmayan, ama içersinde zamanın durmuş olduğu bir şimdiki zaman kavramından vazgeçe-

[71] H. Müller, Gesammalte Irrtümer 3, Verlag der Autoren, 1996., s. 135
[72] H. Müller, "Quartett", Herzstück, 1983., s. 71

mez. Çünkü onun içinde bulunduğu ve kendisi için tarih kaleme aldığı şimdiki zaman'ı tanımlayan, bu kavramdır(...)geçmişin "sonrasız" görüntüsünü çizerken, tarihsel maddeci salt o geçmişe ilişkin ve biriciklik niteliğini taşıyan bir deneyimi dile getirir."[73]

Devrim olasılık olarak belirdiğinde, bu bilgiden Valmont'un kaçış noktası, şimdiki zamanı mitik bir döngü içine yerleştirmesidir, durmuş bu zamanı bir aristokrat, katlanılmaz bir rutin olarak değil akan bir süre olarak yaşayacaktır. Kainatın deliği, yaşamın doğal sonucudur ve Valmont için ayaktakımı ile özdeşleştirilmiştir. Onun kaçışı "zamanı ereksiyon halinde" sonsuza kadar durdurmaktır. Ereksiyon, iktidardır ve asıl arzu, ölümsüzlük arzusudur. Valmont'un zaman tasarımı kitlelerin zamanı ile kendi öznel algısını ayırmaya temellenirken, oyunun ikinci figürü Markiz Merteuil, devrimin şiddetini şimdi içinde kavrar:

> MERTEUİL: Bedenlerin gecesinden korktum. Paris'de bir çamur deliğine dört günlük yolculuk, tesadüfi bir ismin ipe dizdiği ailemden oluşan bir zincir, pis bir atadan olma kötü kokanlardan birine krallık verildi, insanla hayvan arasında yaşayan bir şeye. Ben bu yaşamı görmemeyi umuyorum ya da eğer varsa bir başka yaşamı. Onun kokusuna ait bendeki tek düşünce, tüm gözeneklerinde pislik işlediği. Benim aynam onun kanıyla buğulanıyor. Resmim bozulmuyor ama, ben her hayvan gibi yabancı acılara sadece gülerim, akla yatkındır bu. Fakat bazen onun ahırdan çıkan ayaklarıyla aynamdan girdiğini düşünüyorum, yüzü olmadan, fakat ellerini, pençelerini ve toynaklarını görüyorum, eğer (...) ipeğimi parçalar ve beni toprak parçası gibi tabuta fırlatırsa ve belki de onun anahtarının şiddeti, benim kalbimin kilidini açar. (s. 77)

Her iki konuşmada da zaman kırılması gerçekleşir, fakat Merteuil Valmont'tan farklı olarak bedensel, güdüsel bir doğanın saldırısı olarak algılar devrimi. İkisi için de rasyonel olana bağlı bir şimdinin algısı değildir. Gerçekten kaçmak için zamanı kırarlar. Girişte alıntılanan zaman-mekan açıklamasına dönelim: Fransız

[73] W.Benjamin, 2001. s.47

devrimi öncesi bir salon/ Üçüncü dünya savaşından sonra bir sığınak. Valmont ile Merteuil'nin başka rollerle "çiftlenerek" oynadıkları oyunda, zaman, oyunlarının zamanı temsilin zamanı ile örtüşmez. Bu yüzden de belirli bir tarihe ait görünmez. İki tarihsel kutup, devrim öncesi, aristokratların sonu; üçüncü dünya savaşı sonu, yani burjuvazinin sonu. İki sonun arasında metinde yer almayan bu son, burjuvazinin sonu, Eke'nin de söylediği gibi örtük bir biçimde yer alır. Aristokratların korkarak kaçtıkları devrim, örtük biçimde yaşanmış, burjuvazinin "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" ilkelerine bağlanan bir toplum da sona ermiştir. Oyun kişileri, mekansız bir zaman içinde- mekanlarını ufalayan kendileri- bir epilog oynayarak, iki tarihsel dilimi birbirine kavuştururlar.[74]

Müller, "sanatın mekansal zamanı, öznenin zamanı ve tarihin zamanının arasındadır"[75] demektedir. Hızlı bir biçimde akan zaman trafiğinin öteki tarafındaki ağırlığa yerleştirilen sanat düşüncesi, makinenin dışında kalma şansı verecektir: "Sadece makinenin dışında bir olanak bulunabilir, makineyi belirleyen akışı yıkmak ancak zamandan çıkılarak yapılabilir."[76] Bu düşünce aynı zamanda sanatın, zamansızlaştırma eğilimine karşı bir direnç olarak okunabilir. Tiyatroyu "kolektif hatıralar için bir araç"[77] olarak gören Müller'de, tiyatro "bir bellek arşivi olarak" unutuşa karşı direnmelidir. Hatırlama, hafıza "zaman duygusunun merkezidir"; toplumsal amneziye karşı tiyatronun zamanını kullanan Müller, Germania Tod in Berlin'de, Schlacht'ta, Leben Gundlings'de unutulmuş olanları hep yeniden hatırlatır. Leben Gundlings'de zaman, ileriye ve geriye doğru sarılır. Bildbeschreibung'da da zamanın geriye sardırılarak açımlanması vardır. Hamletmaschine'nin adı çizgisel gelişimin değişerek mekanik bir rutine geçildiğini göstermektedir.

Heiner Müller'in tiyatro metinlerinde zaman kırılmaları, metinleri dinamik bir kolaj haline getirmektedir. Yeni bir estetik arayışın içinde olan Müller, anlamı ifade edecek biçimi bulmanın

---

[74] N. O.Eke, 1995., s 135
[75] H. Müller, *Heiner Müller Material*, 1989. S. 100
[76] H. Müller, G. I 2, 1996. S. 109
[77] H. Müller, a. g.e.

güçlüğünden söz eder. Aktarmaya çalıştığı çelişkileri, eski biçimlerin ifade edemeyeceğini düşünür ve dil de benzer bir problem alanı olarak görünür. MedeaMaterial'de (1982) bu problemi açıkça dile getirmiştir:"Nasıl bulacağız fundalıklardan/ İçimden geçip giden rüyalarımı/ dilsiz, usulca büyüyen"[78] Dilin işlevine ilişkin ikilemi Traktor'da: "Kelimeler olmaksızın bir dil. Ya da dünyanın kelimelerde silinmesi,"[79] biçiminde dile getirilmiştir; Leben Gundlings'te Lessing şöyle seslenir: "Ben bir süzgecim, içimden giderek daha çok kelimeler düşüyor."[80] Lessing bir edebiyat mezarlığı çağrıştırır. Medeamaterial'de geçmişin edebi mirası "söz çamuru"[81] olarak nitelenmiştir. Kelimelerin ifade güçlerine ilişkin Müller'in yaşadığı bu kuşkunun en somut belgesi metinlerini kısa yazmasıdır. Mauser on dört, Hamletmaschine ve Horatier dokuz, MedeaMaterial on sayfadır. Müller'de dil parçalanmış, öznel ifadenin aracı, iletişim aracı olmaktan uzaklaşmıştır. Dilin fragman karakterine ilişkin açıklamalarından birisini, Doğu Almanya'daki tarım devrimini anlatan oyunu bağlamında yapar. Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande ("Göçmenler ya da Köyde Hayat", 1961) oyununda toprak reformundan kolektifleştirmeye geçen süreci anlatmıştır. Müller bu tarihsel kesimin sanayiye ait her şeyden daha eski ve daha derin olduğunu söyler:"Hiç proleter edebiyatı yokken bir köylü kültürü vardır."[82] Fakat bu malzemenin işlenmesinin çok güç olduğundan söz eder, çünkü bu kültürün ne Doğu Almanya'da, başka nedenlerden ne de Batı Almanya'da "hiçbir dili yoktur." Hep bir retorik tarafından baskılanacak, figürler hep dilsiz kalacak ve bu yüzden metin de hep yazarın metni olacaktır.

Kelimelerin anlamını yitirmesi genelde dilin anlam sorununa bağlıdır. Müller'in metinlerinde bundan dolayı yoğun bir metafor

---

[78] H. Müller, "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft Argonauten", *Herzstück*, 1983., s.100

[79] H. Müller, 1996., s. 14

[80] H. Müller, 1983., s. 36

[81] H. Müller, 1983., s. 100

[82] H.Müller, Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande, Rotbuch Verlag, 1975.

kullanımı vardır. "yazardan daha akıllı olan metafor"[83] dilin tek anlamlılığını aşarak, yeni anlam olanakları yaratacaktır. Müller'in metinlerinde, estetik işlevle kullanılan dil, anlamın saydam biçimde yansıtılmasını engeller, metinleri şifreleyerek çözülmesini güçleştirirler. Bu kullanım alımlama için çok anlamlılığa açılan bir algı süreci başlatır fakat bir taraftan da üst üste yığılan metaforlar, bir dil kolajı biçiminde düzenlendiği için yorumları belirsiz bir zemine kaydıracaktır. Şok görüntüleri ve alıntıların çokluğu ile bütün bağlantıları parçalayan Müller, yeni bağlantılar için bir alan açtığını düşünmektedir. Belirsizlik, İhab Hassan'ın söylediği gibi "fragmanlaştırmanın bir sonucudur."[84] Müller, montaja, fragmana eğiliminden söz ederken, birlikli, kapalı öykülerden uzak durmasının yanı sıra, fragmanın tutsaklığı kırmanın bir yolu olduğunu belirtmektedir. Müller:

> Yaşam boyunca kelimelerin tutsaklığında yazılır ve yaşamın kalanında da bu tutsaklığı sağlamlaştırmayla uğraşılır. Benim fragman özlemimde, tutsaklığı kırma olanağını görmem vardır. Fragmanlaştırma, parçanın gözeneklerini bütüne açık tutar, tiyatro böylece prova sahnesi olabilir..[85]

Müller'in alımlayanı etkin kılma amacı güden radikal kolajlarının oluşturduğu metinlerin kapalılığı, metinleri artık okumuyoruz şifrelerini çözüyoruz diyen Baudrillard'ı hatırlatacaktır.[86] Müller seksenli yılların ortalarından beri yazarın tasfiyesine vurgu yapmaktadır. Müller, yazarı "kaydederek, kolaj haline getirerek, alıntılayarak"[87] yok etmektedir, "fakat çok sesli metinlerine kendi adını yazmayı sürdürmektedir" Öznenin metinde içkin olduğunu gösteren bu tutum, aynı zamanda metinde anlamın da içkin olduğunu belirtecektir. Fakat bu özne kendi kesinleşmiş anlamını dayatmamaktadır, alımlayıcı, bu bilinç manzarasında yolunu kendi bulacaktır. Müller'in metinlerindeki çoğul anlamı üreten kolaj yöntemi, derinlerinde bir öznenin akıl yürütmesini gizlemiştir. Tarihteki "açık metin-

---

[83] H. Müller, *Heiner Müller Material*, 1989. S. 31 "Yazar alegoriden akıllıdır, metafor yazardan daha akıllıdır."

[84] T. Eckardt, 1992., s. 101

[85] H. Müller, G. I. 2, s. 67

[86] J. Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. E. Abora, I. Ergüden, Ayrıntı Yay., 1995.

[87] T. Eckardt, a.g.e. s.102

lerin" geçerliliğine duyduğu kuşkuyu sadece geç dönem metinlerinde dile getirmez, aynı kuşkuyu eski metinlerinde de taşımaktadır. Kesintisiz bir bütünlüğe, hiçbir döneminde yönelmemiş olan Müller, "bilinçli çokluk, çok anlamlılık" demektedir. Lehmann'a göre, "metin artık alımlayanlar için, düşünsel olarak yorumlanacak ikilikler" sunmamaktadır. "Metin, artık 'çok girişlidir'(Deleuze) ve kendini labirent olarak, köksap olarak, yapı olarak sunar. Sonra ve sonra sadece alımlayıcı için metin makinesi çalışır. (...), eğer o etkin bir biçimde okuma makinesi olursa."[88] Müller'in metnine ait bu belirlemede metin makinesi karşısında okur makinesine bağlanan alımlayıcı, bütünü anlama arzusundan vaz geçmek zorunda kalacaktır. Alıntıdaki Deleuze'e ait olduğu belirtilen "çoğul giriş" Deleuze ve Guattari'nin Kafka incelemelerinde geçmektedir:

> (...) yuvayı betimlemeye yönelik her şey düşmanı yanıltmak içindir. Dolayısıyla hangi uçtan girilirse girilsin hiçbiri diğerinden daha işe yarar değildir; bu neredeyse bir çıkmaz, dar, uzun bir yol, dolambaçlı bir boru vb.bile olsa, hiçbir girişin ayrıcalığı yoktur. (...) Çoğul girişler ilkesi, düşmanın, Gösteren'in girişini önler yalnızca, bir de aslında kendisini deneyimden başka bir şeye sunmayan bir yapıtı yorumlama girişimlerini.[89]

Müller'in metinlerinde Deleuze'ün düşüncelerinin izlerini görmek mümkündür. Müller'in metinlerinin köksap-rhizmotic yapısına benzetilmesini de yine aynı yazarlarla açıklamak mümkündür. Köksap kavramı, Deleuze ve Guattari'nin "yersiz yurtsuzlaşmış" hareketin niteliğini anlatmak için kullandıkları bir botanik terimidir. Köksap bilgisi, batı düşüncesinin temelini oluşturduklarını düşündükleri "ağaç biçimi" bilgisine karşı geliştirilmiştir. Batı geleneği zihnin gerçeklik hakkındaki bilgisini köklere oturtmuştur, sistematik ve hiyerarşik ilkeleri de bilgi dalları biçiminde düzenlemiştir. Ağaç biçimli kültürün oluşturduğu kavramsal sistemler, merkezileşmiş, birleşik, hiyerarşik, kendisiyle özdeş ve temsil eden bir özneye dayanmaktadır. Bu düşüncenin tam tersi olarak "köksap bilgisi", iki kutuplu karşıtlık mantığını yapıbozumuna uğratmak üzere felsefi ağaçları kökünden sökmeyi

[88] T. Eckardt, 1992., s. 105
[89] G. Deleuze-F. Guattari, 2000., s. 7

amaçlamaktadır. Köksap bilgisi, köklerin ve temellerin kökünü kazmaya, birlikleri bozmaya ve ikilikleri alaşağı etmeye ve kökleri ve dalları dağıtmaya, farklılıklar ve çokkatlılıklar üreterek, yeni bağlantılar kurarak çoğullaştırmaya ve sirayet ettirmeye çalışır."[90]

Müller'in metinlerinde çokkatlılıkları üreten merkezsizleşmiş, yersiz yurtsuzlaştırılmış çizgilerin diğerleriyle kurduğu ilişkilerin tesadüfi olduğu mekanizma köksap ile açıklanacaktır. Müller'in geç dönem metinlerinin temel özellikleri, "minör" bir edebiyatın ilkeleri doğrultusunda kavranabilir. Deleuze'ün Müller'in iyi bir okuru olduğu hatta, Deleuze'ün yazılarını yayımlayan Berlin'deki Merve Yayınevi'nin bu yazı bandını Müller'e ithaf etmiştir.[91] Aralarındaki kişisel yakınlık dışında Müller'in özellikle Fransız Postyapısalcıların düşüncelerine paralel bir konumu vardır. Müller'in öznenin özgün ifadesi arayışından uzaklaşarak, dili bir söylem olarak düzenlemesi, Postyapısalcı teorinin söylem analizleriyle ilişki içindedir. Ayrıca, yazarın yok oluşu düşüncesi Foucault ve sonra da Barthes tarafından geliştirilmiş bir düşüncedir. Minör edebiyatla bağlantı kurmadan önce, yazarın yok oluşuna ait düşüncelerinden söz etmek gerekecektir çünkü bu düşünce metinlerin kolaj karakterini yoğunlaştıracak bir program olarak okunabilir. Müller, "yazarın yokoluşu çalışmasını insanın yok oluşuna karşı bir direnç"[92] olarak açıklamaktadır. "Başyapıtları iktidarın suç ortağı" olarak gören Müller, yüzyılın, Rimbaud, Kafka, Joyce, Artaud, Beckett gibi büyük yazarlarının kendi özerkliklerini yıkmaya çalıştıklarını söylemektedir.[93] Müller'in "başyapıtlara" yönelik olumsuzlaması kurumsallaşmış kültüre karşı eleştirisine bağlanabilir. Sanat ve kültür "hapisaneler" olarak nitelenir ve sanatın sınırlarını kırabilmek için yazarın kendi işlevini yok etmesi, kendini inkar etmesi gerekmektedir. Kendini iptal etme özgürleşmenin eylemi olarak işlev görecektir. Müller'in Postyapısalcı metin teorilerine yaklaşan ben'in dil ile ilişkisinin marjinal durumu

[90] S. Best, D. Kellner, 1998., s. 127
[91] G. Deleuze, Kleine Schriften, Merve Verlag, 1980
[92] H. Müller, "Der Schrecken die erste Erschneigung des Neuen", Theater Heute H.3, 1979
[93] H. Müller, a.g.e.

gibi, "yazarın tasfiyesi" düşüncesi de aynı teori içinde kavranabilir. Foucault "Yazar Nedir" başlıklı yazısına Beckett'ten bir alıntıyla girer: " 'Kimin konuştuğunun ne önemi var' diyordu biri, 'kimin konuştuğu ne fark eder'."[94] Foucault, "yazıda önemli olan yazma edimini dışa vurmak ya da dile bir özne iliştirmek değil, yazan öznenin içinde kaybolduğu bir mekan yaratmaktır"[95] biçiminde sürdürmüştür yazısını. Gerçeküstücülerin dilin otomatik işleyişine yaptıkları vurgular hatırlanırsa, onların da yapmaya çalıştıkları özneden bağımsız bir dili var etmeye çalışmaktı. Foucault gibi Roland Barthes'ta "yazarın ölümü"nden söz eder: "(...) etki konuşan dildir, yazar değil; yazmak, önceden kişisizliği gerektirir, dil, 'bana' değil, salt edim, 'icra etmek' noktasına ulaşmaktır."[96] Artık yazar silinmiştir"ve bir yazara bir metni vermek, metinde bir sınır kabul ettirmek, kapalı bir yazıyı son bir gösterenle donatmak olur."[97] Müller bu düşüncelere yakın bir eksende geliştirdiği metinlerinde, yazarın tasfiyesinin kanıtı olarak, "yeniden yazar, uyarlar, işler ve alıntı düzenlemesi"[98] yapar. Bu yazma tutumu sözmerkezli ben'e itirazdır; dil olarak, düşünce, bilinç olarak ben'i Müller bir yanılsama olarak görmektedir. Ben'in çözülmesi metinlerinde çeşitli biçimlerde işlenmiştir. Auftrag metninde ben, doğaya dönüşerek çözülür: "Ben orman, dağ, deniz ve çöl olacağım. İşte, Afrika ben. İşte, Asya ben (...)"[99] İhab Hassan'ın belirlediği postmodern sanatın özellikleri arasında "benin kayboluşu"da vardır.[100] Fakat Nietzsche'den bu yana öznenin bir kurmaca olduğu zaten bilinmektedir. Müller radikal kolaj tekniğini metnin bütün unsurlarına uyguladığı gibi özneye de uygulamıştır. Metni örgütleyen eksen olarak ben'in parçalanması, Müller'in son dönemde yazdığı bütün oyunlarında geçerlidir. Quartett'te, Valmont ve Merteuil metnin iki temel rol kişileridir. Fakat metni bir roller

[94] M. Foucault, "Yazar Nedir?" çev. Osman Akınhay, Edebiyat Eleştiri, Sayı 4, 1993. S. 99
[95] M. Foucault, a.g.e.
[96] Roland Barthes, "Yazarın Ölümü", çev. Hüsamettin Çetinkaya, a.g.e. s. 141
[97] Roland Barthes, a.g.e.
[98] V.Obad, 1989., s. 157
[99] Auftrag, s. 73
[100] T. Eckardt, 1992. S. 105

değişimi olarak düzenleyen Müller, onların belirli bir kimlikte sabitlenmelerini engeller. Valmont ve Merteuil sürekli maske değiştirirler ve bu değişim içinde sadece söz, rol değişimi gerçekleşmez, cinsiyet değişimi de gerçekleşir. Öznenin tarihsel konumu bütün gerçekler gibi belirsizdir ve bir süreç oluşuna dikkat çekilir. Kimlik değişimi klasik özne/rol tasarımını parçalamaktadır; Hamletmaschine'de Hamlet, "Ben Hamlet idim" diye başlar, daha sonra Hamlet'i Canlandıran Oyuncu: "Ben Hamlet değilim, artık oynamıyorum" diyecektir.[101] Rol/oyuncu, kimlik/özne bütünlüğünün parçalanmasını en iyi son sahnede Ophelia gösterir. Ophelia: "Şimdi Elektra konuşuyor" diyerek kimliğini yıkacaktır.[102] Bildbeschreibung, belirsiz bir konuşmacı tarafından yapılan bir tablo tasvirini anlatır. Tablodaki unsurları önce betimleyip sonra yorumlayan Tasvirci, "tabloyu kim ya da ne soruyor(..)"[103] diyerek yorumladığı tasvirin içinde kaybolur ve anlatan ile anlatılan birbirine karışmıştır:" (...) BEN adam mı, onun yüzü benim mezarım mı, BEN kadın mı"[104] Mekanın ve zamanın, tarih kavramının sürekliliği yitince öznenin kimliği de yitecektir:

> Öznenin kimliği aslında, insanı odak noktasına koyan ve özneyi sağlam bir noktaya yerleştiren ve diğer her şeyi bunun etrafında hareket ettiren bir tasavvura bağlıdır. Bu düşünce asla uygun değil. Ve öznenin kimliği sadece öznenin hareketinden ya da öznenin nesnelere konumundan oluşur. Bu bir hareket aracılığıyla üretilen bir mekan ilişkisidir. (..) Özne devinir ve kimliğini, kimliklerden uzaklaşarak ve hep yeniden yeni kimliklerden üreterek kurar.[105]

Özne için kendini yıkmaktan başka çıkış görünmemektedir, tıpkı diğer süreklilikler gibi:

> Kim kendisiyle özdeş ise, kendini tabuta koyar, var olamaz, artık hareket etmemektedir. Özdeşlik bir anıttır. Gelecekte ve anın sonsuzluğunda ona ihtiyaç yoktur. (...) Sanatın arzusu bu kişisel

[101] Hamletmaschine, s.89 ve 93
[102] a.g.e. s.97
[103] H. Müller, "Bildbeschreibung", Shakespeare Factory 1, 1996.,s. 14
[104] H. Müller, a.g.e. s.14
[105] H. Müller, G. 1 2, 1996., s. 148

> özdeşlik yanılsamasını yıkmaktır. Bu da özünde Beckett'in dilden çekilmesinin, Joyce'dan beri teşvik edilen bildirisidir.[106]

Yazarın otoritesi avangardlarla çözülmeye başlamıştı; onların hedefi çok anlamlılığa, atıflara işaret eden bir oyunun iletişim biçimini oluşturmaktı. Müller'in süreksizleştirici metinleri de benzer bir amacın doğrultusunda okunabilmektedir. Müller'in 1972 yılında yazdığı Herakles 2 oder Hydra metninde bir öznenin çözülmesini anlatırken, eşzamanlı olarak kendisinin de-yazarın da-çözülmesini anlatmaktadır. Metin, belirsiz bir öznenin yolculuğunu anlatır. Başlangıçta "uzun bir süre bir ormanın içinde yürüdüğüne inandı, (...)"[107] şeklinde tanımlanan özne, "kan izlerini takip ederek, hayvanla savaşmak üzere tek başınaydı"[108] bir iz sürer. Yol ilerledikçe belirsizlik çoğalır:

> Daha önce tanıdığı, "içinden geçmiş olduğu" hiçbir ormana benzemeyen bu ormana, orman demek mümkün müydü? (...) Belki de bir ormanın orman olmasını artık sadece ismi sağlıyordu ve tüm diğer özellikleri çoktan raslantısal ve değişken olmuştu, tıpkı o hayvan gibi, (...) o canavar da artık tanımazlığın yalnızca adını taşımaktaydı; eski bir kitaplıktaki bir isimden ibaretti.[109]

Fakat kendisini hala kendisiyle özdeş olarak tanımlamaktadır:

> Yalnız kan ter içerisinde uzun yolculuğunu sürdürüp savaşmaya giden o adı olmayan kendisi, kendi gibi ve değişmez kalmıştı.[110]

Tek belirlediği kişi, kendisi orman tarafından sıkıştırılır, ormanın aradığı hayvan olduğunu ayrımsar ve "yürüyen bacaklarının taşıdığı kişi de başka birisi miydi artık?" Bütünlüğü kaybolmaktadır ve bir katliamı tanımlamaya başlar, orman bir savaş alanına dönüşmüştür, bütün organlarını parçalayan bu savaşta, parçalarını yeniden takar fakat bedeninin parçaları doğru yerlerine takılamayacaktır. Metnin sonunda özdeşlik tümüyle yok olur: "bir zamanlar olduğu ve artık olmadığı, fakat yine farklı olduğu her bakış-tutuş-adımla ve işlerinin ve ölümlerinin elyazısıyla bunu düşündü-değişti-yazdı."[111] Metnin başlığında gönderme yapılan Herakles, mitolojide karısını ve

---

[106] T. Eckardt, 1992., s. 112
[107] H. Müller, "Herakles 2 oder die Hydra", *Mauser*, 1997., s.82
[108] H. Müller, a.g.e.
[109] H. Müller, 1997., s. 82
[110] H.Müller, a.g.e.
[111] H.Müller, a.g.e. S. 84

çocuklarını öldürdüğü için azap içinde yaşayan trajik bir karakterdir. Müller'in tüm metinlerinde olduğu gibi metnin zamanı özellikle katliamlar söz konusuysa çevrimsel bir döngü içinde yansıtılır, aynı zamanda onun çağrışımsal imgesinde metin bir katliam alanı olarak üretilir fakat bu kıyım iki anlam taşımaktadır. Eckardt'ın da belirttiği gibi, metin bir katliam alanıdır, çünkü yabancı metinlerin arasından akarak gelmiştir. Katliamda parçalanan özne, parçalarını birleştirmeye çalıştırır fakat bu imkansız bir iştir. Öznenin-bedenin hızla parçalanışı ve yeniden birleştirilmesi-yerine olmasa da-yazarın üretim biçiminden de okunabilir: "Montaj, kolaj, fragman metinler katliamın sonuçlarıdır, alıntılarla ve öz-alıntılarla birleştirilir."[112] Bu meta dramaturji Bildbeschreibung'da da işlevseldir; ben, yazar kendi bilincine sahip, kendini temsil eden kişisel bir birlik olarak düşünülmez, sadece bir araç olarak gösterilir, "bakışın bir makinesi"dir.

Kolaj tekniği, öznenin, dilin, yapının tüm unsurlarının parçalanmasıyla uygulanmıştır. Müller'in parçalama tekniğinin çok katlı açılımlarının olduğu belirtilmişti. Düşünsel parçalanmanın izleri her şeyi kuşatmıştır; klasik bir metnin oluşumunu imkansız kılan bu akıl yürütmenin sonucunda ortaya çıkanlar, Kristeva'nın Die Revolution der poetischen Sprache (Estetik Dilin Devrimi) adlı çalışmasında, avangard yazarları inceleyerek saptadığı, başka metinlerle sonsuz söyleşilik içinde, özerkliğinden vazgeçen metin kavramına benzemektedir. Müller'in oyunları, uzun bir kültür tarihinin estetik ve teorik yapıtlarıyla, yazarlarla söyleşi içindedir. Oyunlarının çıkış noktası başka metinler, sözlerinin kaynağı da başkalarının sözleridir. Bu ilişkiler her zaman çok açık değildir, fakat açık bir ilişkiler zinciri de kurulmuştur. İlk dönem oyunlarında, en fazla söyleştiği yazar, Brecht'tir. Brecht'in epik tiyatrosunun unsurlarını ya da Lehrstück modelini kullanır. Örneğin Mauser oyunu, Lehrstück evresine ait oyunlarındandır ve metnin çıkış noktası Brecht'in Önlem'idir. Brecht'in oyununda, "zor zamanlarda" bireysel özelliklerin ön plana çıkarılmasının yarattığı sıkıntılar ve devrimci şiddetin meşruiyet sorunudur. Elizabeth

[112] T. Eckardt, 1992. S. 156

Wright'ın sözcükleriyle Mauser, Önlem'i yapısızlaştırır.[113] Brecht, devrimciler tarafından, harekete duygusal çıkışlarıyla zarar verdiği için öldürülen Genç Yoldaş'a sempati duysa bile, Parti tarafından bu cinayetin gerekli görünmesini açıklatarak bir biçiminde ortak karar üzerinde bir tartışma yaratmak ister, tümüyle mahkum etmez.. Mauser'de ise durum aynı değildir, Önlem'in düşüncesinden yola çıkarak, gerekçesi ne olursa olsun cinayet işlemenin yarattığı ikileme dikkat çekilir. Şiddet, yalnızca şiddeti doğurmuştur. Alıntılama, dönüştürücü ve eleştireldir. Müller'in diğer metinlerinde de Brecht'i çağrıştıran sahneler yer alır. Auftrag'ın başlangıç durumu da Önlem'in başlangıcını hatırlatır. Auftrag'da hatırlanacağı gibi üç devrimci, bir köle ayaklanması örgütlemek için Jamaika'ya gönderilirler ve tanınmamak için yüzlerini maskelerle değiştirirler. Aynı durum Önlem'de de yer almıştır. Dört ajitatör, klasiklerin öğretilerini yaymak için Çin'e gönderilirler ve yabancı oldukları anlaşılmasın diye yüzlerini maskeyle gizlerler. 18. yüzyılda Avrupa devrim tasarısının iflas ettiğini anlatan Auftrag, Brecht çağrışımıyla metindeki Avrupa devrimi problemini sosyalist devrimle birleştirmiş olur. Müller'in Brecht'le eleştirel söyleşisi hep sürecektir.

Müller'in en çok alıntıladığı yazarlardan biri de Shakespeare'dir. Hamletmaschine, Hamlet figürünü konulaştırır, Bildbeschreibung'un açıklamasında Fırtına, gönderge metin olarak anılır, Müller Machbeth'i uyarlamıştır ve metinlerinin büyük bölümünde Shakespeare'den alıntı ya da onun metinlerine gönderme vardır. Ayrıca Müller'in uyarlamalarından oluşan kitaplarının ikisinin başlığı Shakespeare Factory 'dır.[114]

Müller'in metinlerinin bir bölümünde alıntıladığı bir başka yazar da Beckett'tir: "Batı Alman dramatiğinde yapılan ne varsa Beckett'in altında kalır,"[115] sözleriyle Beckett'in önemine dikkat çeken Müller, estetik duruşundaki "sınır dışı" karakterine dikkat çektiği Beckett ile marksist yazarların ilgilenme nedenini düşünür ve Brecht'in Godot'yu Beklerken'i sahnelemeyi planladığını aktarır; bu ilginin nedenini, kendisinin de Beckett'ten etkilenme nedenini, onun insanın traji-komik birey-

[113] Elizabeth Wright, Postmodern Brecht, çev. Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay., 1998., S.135
[114] Heiner Müller, Shakespeare Factory1-2, Rotbuch Verlag, 1996
[115] H. Müller, G. I 1, 1996. S. 47

sel tarihinin yazarı olmasına bağlar. Komünist bir yazar için, ne zaman gerçekleşeceği belirsiz bir devrim tasarımı bütün zamanlara el koymaktadır, bu zamanlarda her şey çok uzun sürmektedir ve "bireyin yaşlanması ya da ölüm problemi yeniden ilginçleşmektedir."[116] Buna ek olarak bir Sovyet yazarının "komünizm başarılı olur ve sosyal-ekonomik sorunlar çözülürse insanın tragedyası başlar" sözlerini aktaran Müller, insani varoluşun trajik yazarı Beckett'le bu düzlemde bir yakınlık kurduğunu belirtmektedir. Metinlerinde Beckett alıntısına ait ilk örnek Germania Tod in Berlin oyununda yer alır. Bu oyunun bütün sahnelerinde Alman tarihinin başarısız devrim girişimlerini kendi yaşadığı düş kırıkları ile birleştirerek anlatan Müller, sahnelerden birini pandomim olarak yazar, başlığı "Nachtstück"dür*. Gece oyunu ya da parçası denilebilecek bu sahne Beckett'in Sözsüz Oyun 1[117] metnini anımsatarak bireyin kimlik krizini aktarır. Nachtstück:

> Sahnede bir insan durur. Normalden daha büyük, belki bir kukladır. Afişlerle giyinmiştir. Yüzü ağızsızdır. Ellerine bakar, kolunu oynatır, bacağını dener. Bir bisiklet (...) sahne üzerinde hızla sağdan sola gider. Belki bir kukla olan insan, bisikletin ardından koşar. Sahne zemini yükselir. Tökezler ve düşer. Karın üstü bisikletin kaybolduğunu görür. Yükselti de o, farketmeden yok olmuştur. Kalkıp düşme nedenine baktığında zeminin düz olduğunu görür. Bacağını suçlar. Bacaklarını koparmaya çalışır (...) Bisiklet soldan sağa yavaşça onun yanından geçerek giderken yine karnının üstündedir. Geç farkeder, karnıyla sürünerek yetişemez. Ayağa kalkarken ve sendeleyen gövdesini elleriyle desteklerken hareket edebilmek için onları kullanabileceğini keşfeder (...) Bisikleti önce sağdaki sonra soldaki portalden bekler. Bisiklet gelmez. Belki bir kukla olan insan, sağını sol eliyle, solunu sağ eliyle aynı anda her iki kolunu koparır. Arkasındaki sahne zemininden başına kadar bir çıkıntı yükselir, bu kez düş-

[116] H. Müller, a.g.e. s. 17

[117] Samuel Beckett, "Sözsüz Oyun 1", Toplu Kısa Oyunları, ç. Hamdi Koç, YKY,1993., s. 71

*Nachtstück, sahne başlığı edebi bir türü alıntılamaktadır. Kavram aslında resim ve müzik alanından kaynaklanır, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda edebiyata taşınmıştır. E. T A. Hofmann'ın 1817 tarihli toplu anlatılarının başlığı Nachstücke'dir.Kavramın iki anlamsal açılımı vardır; müzikte eserin sunulacağı zamanı belirtir, akşam, gece(serenat, noktürn), Hofmann'ın anlatılarında ise gece, uç ruhsal durumlar için bir metafordur. Bkz. F.J. Deiters, 1999, s.248

mez. Bisiklet sahnenin tavanından iner ve önünde durur. Belki de bir kukla olan insan başının yüksekliğindeki çıkıntıya yaslanır, bakar, bacakları ve kolları sahnede dağılmış durumdadır, ve o artık bisikleti kullanamaz. Her bir gözünden bir damla yaş düşer. İki Beckett üvendiresi göz hizasında, sağdan ve soldan yaklaşırlar. Onlar belki bir kukla olan insanın yüzünü tutarlar, o, sadece başını bir kez sağa bir kez sola çevirebilir, kalanı üvendireler tamamlarlar. Üvendireler, sivri uçlarında bir gözle giderler. İnsanın, belki kukladır, boş göz çukurlarından bitler çıkarlar ve yüzünü karartarak yayılırlar. O, çığlık atar. Çığlıkla, yüzünde ağız oluşur.[118]

Sözsüz Oyun 2 ile "Nachtstück" sahnesi iç içe geçerler. İkisi de sözsüz bir teatral gösterime odaklıdır ve insanın başarısızlığını gösterirler. Her iki metinde de oyun kişisi "insan" olarak nitelenir ve iki metinde de nedensiz bir kötülük insanı tehdit etmektedir. Beckett'in metninde "üzerinde su yazan dev bir etiketin ekli olduğu minik bir sürahi yukarıdan iner"[119] Bisiklet suyun eşdeğeridir; hem arzunun nesnesi sürekli insandan uzaklaştırılır hem de insanın isteklerini tatmin edecek uygunlukta değildir. Beckett'in metninin açık uçlu göreli umutsuzluğu, Nachtstück'te mutlak ve sonsuz görünür. İki insan da yabancı bir şiddet tarafından vurulan kurbanlardır; Beckett'in insanı sonunda yorulur ve vaz geçerken Müller'in insanı çığlık atar ve yüzünde ağız oluşur. Müller'in sahnesi "gece" oyunudur, Beckett'in metni gün ışığında geçer. Ayrıca Beckett'in 1. Sözsüz Oyunu'nda [120] "uyandırıcı" olarak kullanılan üvendire, "Nachtstück"te "körlük"aracıdır. Deiters, körlükle Oidipus'un bilinçlenmesi arasında çağrışımsal bir ilişkiye dikkat çeker.[121]

Müller'in Beckett ile bağlantılı okunabilecek bir başka metni de Leben Gundlings oyunundaki, "Lessing'in Uykusu"[122] sahnesidir. Bu sahne, Krapp'ın Son Bandı'nı[123] hatırlatmaktadır. Her iki metnin odağında bir yazar vardır ve konuşma, monolog biçiminde düzenlen-

[118] Germania Tod in Berlin, s. 43-44
[119] S. Beckett, 1993. S. 47
[120] S. Beckett, 1993., s. 79
[121] F. J. Deiters, 1999., s. 248
[122] Gundlins Leben, 1983. S. 35
[123] S. Beckett, "Krapp'ın Son Bandı", *Toplu Kısa Oyunları*, 1993. S. 85

miştir; iki yazar da yaşlanmış olarak geriye bakarlar, sevgilerine veda ederler, yazmanın ve yaşamanın olumsuz bir özetini çıkarırlar. Lessing'in "Yakında kendi sesimden başka, unutulan sözcükleri soran hiç söz duymayacağım"[124] sözleri, ses alıcısına otobiyografik metinlerini okuyan ya da yeniden dinleyen, gerçekte sadece kendini işiten Krapp'ın durumunu çağrıştırmaktadır. Lessing figürü durmadan "suskunluğa özlem"den söz etmektedir ve Müller için Beckett, "hayatı boyunca kendi sesini susturmaya çalışan "[125] bir yazardır.

Müller'in metinleri, metinlerarasılığın tüm biçimlerini içermektedir. 1980'de yazılan Quartett, 1782 yılında yayımlanmış Pierre Choderlos de Laclos'nun Les Liaisonsdangereuses (Tehlikeli İlişkiler) başlıklı mektup-romanından esinlerek oluşturulmuştur. Auftrag, Anna Segher'in Darağacındaki Işık öyküsünden alınan motiflerle; Zement ("Çimento"), Fyodar Gladkow'un aynı adlı romanından (dilimize Fabrika adıyla çevrilmişti); eski oyunlarından Umsiedlerin oder Leben auf dem Lande yine Anna Segher'in 1953 tarihli bir alıntısından hareketle yazılmıştır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Müller'in metinlerarası ilişkileri geniş bir biçimde kullanması metinlerini "metin makinesi" haline getirir. Doğrudan kurulabilecek ilişkiler kadar açık/örtük alıntılarla, çağrışımlarla metinlerin "söylem" karakterine vurgu yapan Müller, yazarı-özerk bir yapıtın ayrıcalıklı sesi olan yazarı-kolektif bir sese dönüştürerek yok etmeye çalışır. Hamletmaschine'nin dördüncü bölümünde, bu niyet somut bir biçimde gösterilmiştir: Hamlet'i Canlandıran Oyuncu "yazarın fotoğrafını yırtar."[126]

Yeni tiyatro metinlerinde sık kullanılan bir tekniğin metadram-tiyatro olduğu İkinci Bölümde söylenmişti. Bir oyunda dramın ya da tiyatronun konu edilmesi gerçeklik ile kurmaca arasındaki ayrımı iptal ederken, kurmacayı da karşı-kurmacaya dönüştürmekteydi. Hamletmaschine'de tiyatroyu bir metafor olarak kullanan Shakespeare'in metnini dönüştürerek kullanırken, metnin oluşum düzenini de meta bir noktaya yerleştirmiştir. Bir tiyatro

[124] Gundlings Leben, a.g.e. s. 36
[125] H. Müller, Heiner Müller Material, 1989. S. 24
[126] Hamletmaschine, 4. Bölüm, s.96

durumunda yorumlanan Hamletmaschine'deki meta-dramaturji, bu bölümün sonundaki metin incelemesinde gösterilecektir.

Quartett, bu anlamda üretken bir örnektir; bir giriş ve dört oyun içinde oyundan oluşan metinde, temsilin iç iletişim kodları tiyatro düzleminin sürekli hatırlatılmasıyla gerçeklik ve kurmaca düzlemi arasındaki ayrım bütünüyle iptal edilir.[127] Oyunun iki temel figürü vardır, Vicomt Valmont ve Markiz Merteuil. Geçmişleri birbirinin içine geçen bu iki aristokrat, oyun içinde oyunla hatırladıkları geçmişin erotik fantezilerinin kurbanı olan kadınla rollerini ikilerler. Bedensel hazzın başrolde olduğu hatıralar oyununda Valmont kendini ve baştan çıkardığı Madam Tourvel'i oynar; Merteuil ise kendini ve Valmont'u oynar. Giriş bölümünde kendileridir ve ikisi de örtük bir biçimde dışardaki kargaşayı ima ederler, kendilerinin sonunu getirecek devrimi asla şimdiki zamana ait bir realite olarak görmeyerek, metnin zamanını bir tür geniş zaman haline getirirler ve Merteuil'in Tourvel ilişkisinden dolayı Valmont'u eleştirmesiyle de oyun içinde oyuna geçilecektir. Merteuil, Valmont için manastırda büyümüş bakire yeğenini sevgili olarak düşünmüştür fakat Valmont, sadık bir eş olan Tourvel'i baştan çıkarmayı başararak, kutsal evlilik bağına saygısızlık yapmıştır. Valmont için başkan kocası sürekli yurtdışında görevli olduğu için "evlilik yatağı çöle dönüşen" Madam Tourvel daha çekicidir, fakat bu arada da bakire yeğeni lekelemeyi ihmal etmeyecektir. İlk "dil maskesi"nde Valmont'u oynayan Merteuil, Madam Tourvel'in nasıl baştan çıkarıldığını gösterir. Bir süreliğine kendi kimliğine dönerek, evliliğin toplumsal anlamından söz eder, kendisi kocasını on erkekle paylaşmıştır fakat toplumun gözünde kutsal evlilik bağını sürdürmüştür. Sınıfın yoz ilişkilerini gösteren metinde, rol değişiminin sürekliliği ve oyunculuk ve tiyatroya yapılan göndermelerle metnin düzlemi tiyatronun içine girecektir. Valmont, metnin girişinde: "Benim en iyi hamlem kendimi boş tiyatrodaki oyuncu gibi soytarı yapmak olacak. Kendimi alkışlamak zorunda kalacağım. Komedyen rolünde kaplan."[128] Daha sonra "Yaşam hızlı, eğer ölüm, bir oyun gibi

[127] Burada Katherina Keim'ın Quartet çözümlemesinden yararlanılmıştır.bkz. K.Keim, *Theaträl itet in den späten Dramen Heiner Müllers,* Tübingen, 1988.

[128] Quartett, 1983., s.75

olursa dünyanın güzelliği kalbin derinliğini daha az parçalar."[129] Tiyatro durumuna ait bu sözler, kurmacanın referans gerçekliğini belirsizleştirerek sürecektir. Oyun içinde oyunlardan birisi, Valmont'nun metresi olmayı kendine, inançlarına yakıştıramadığı için vicdan azabı ve utanç duyan Tourvel'in Valmont'tan kendini öldürmesini istediği bölümdür. Valmont'nun "dil maskesi"ndeki Merteuil, onun yaklaşan ölümünü "korku ve acı dolu" bir oyun olarak niteler. Tourvel ise ölmeden önce, ölümünün "ahlaki bir etki vermeyeceğine" dikkat çeker.[130] "Korku ve acıma "Aristocu etki estetiğinin Aydınlanma dönemindeki alımlanışıdır ve bilindiği gibi seyircinin izledikleri karşısındaki empatisine yönelmektedir. Burjuvaların politik iktidarları tersine aile yaşamlarını ve ideal erdem anlayışlarını anlatan burjuva dramları, örneğin Maria Magdelena, Sara Sampson gibi karakterler aracılığıyla bedenin arzularına karşı direnmeyi bir erdem olarak yüceltmişlerdir. Madam Tourvel, ahlaksız hayatı sona ererken "ahlaki bir etki veremeyeceğini" belirterek bu metinlere göndeme yapar. Tourvel'in ölümü "zehirli şarap"la gerçekleşecektir, Schiller'in Hile ve Sevgi'sinde[131] zehirli limonata ile olduğu gibi ve bu sahne aynı zamanda Tourvel'i canlandıran Valmont'nun "oyun içinde ölme" arzusunu da gerçekleştirilecektir; yansılanan olayda Madam Tourvel ölür, temsilin şimdisinde ise onu yansılayan Valmont:"Şarabın zehirli olduğunu bana söylemenize gerek yoktu. Ben ölümümü şimdi olduğu gibi görmenizi hayal ederdim,"[132] der. Canlandırılan kişinin ölümüyle, canlandıranın ölümü içiçe geçmiştir ve metnin gerçeklik ve kurmaca boyutları da birbirinin içinde kaybolmuştur. Aristokratların tiyatro metaforuyla göndermede bulundukları burjuva dünyası, onlar yok olduktan sonra iktidarı alacak sınıftır. Metnin girişindeki zaman-mekan açıklaması ise:" Fransız devrimi öncesinde bir salon/Üçüncü dünya savaşı sonrasında bir sığınak"tır. Aristokratları yok eden devrim ve onun özgürlük, kardeşlik ve eşitlik mottosu da burjuvazinin sonuyla birlikte yok olmuştur. Quartett, uç noktada bir meta dramaturji örneğidir; konuşanların kurmaca statüsü, rolün ve dilin birbi-

[129] a.g.e. s. 76
[130] a.g.e.
[131] Friedrich Schiller, *Hile ve Sevgi*, çev. Zahide Özveren, Lütfi Ay, M.E.B., 1951. S. 159
[132] Quartett, 1983., s. 90

rinden ayrılmaması, oyunculuk durumuna vurgu, oyun içinde oyunla üstlenilen başka roller, başka kimlikler ve kimlikler arası cinsiyet değişimi, metni bir meta kurmaca haline getirdiği gibi, çağlar, cinsiyetler ve rol-kişilik arasındaki ayrımları da ortadan kaldırır. Aynı tekniği Bildbeschreibung'da, anlatma edimini konu etmesiyle sürdürecektir, Herakles 2'de de yazarın yok oluşunu ve metnin oluşma sürecini dolaylı bir biçimde anlatırken yine meta-kurmacayı kullanacaktır.

Müller'in yazma pratiğinin Deleuze ve Guattari'nin geliştirdikleri "minör edebiyat" programı içinde okunabileceği söylenmişti. Minör edebiyatın üç özelliği, "dilin yersizyurtsuzlaşması, bireyselin dolaysız siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişi"[133] dir. Minör edebiyatta dil, her türlü simgesel hatta anlamlandırıcı ya da salt gösteren dilin karşısına tamamen yoğunlaştırılmış bir dil kullanımı koymaktadır. Müller'in dil ile ilişkisi de Minör edebiyatta açıklandığı gibi, dilin "anlamdan koparılarak, anlamdan kazandırılarak"[134] kullanılmasına yöneliktir. Müller'de de dil, "uçlarına ya da sınırlarına doğru yönelebilmek için temsil edici olmaktan çıkar."[135] Müller'in metinleri Minör edebiyatın özelliklerini taşımaktadır; bireyin siyasal olana bağlanışı, sözcelemin kolektif düzenlenişi örnekleri verilen metinlerde belirgindir. Bir makineye dönüşen metin, gösterenlerle gösterilenler arasındaki nedensizliği öznenin kimliğiyle, yazarın metniyle ilişkisinde yeniden göstererek anlamın yeni olanaklarına giriş yapacaktır. Ayrıca Deleuze ve Guattari'nin minör edebiyatları "ustalar edebiyatının tümünden nefret etmek"[136] ile açıklanır. Bu edebiyatın hedefleri Müller'in de hedefleridir: "dilin bastırılmış niteliğini, baskıcı niteliğinin karşısına çıkarmak, kültür olmama ve az gelişmiş noktalarını dilin kaçtığı, (...) bir düzenlemenin bağlandığı dilbilimsel üçüncü dünya bölgelerini bulmak."[137] Örnekleri çoğaltmak mümkündür, gerçeküstücülerin otomatik yazım deneyimini

[133] G. Deleuze-F. Guattari, 2000. s. 28
[134] G. Deleuze-F. Guattari, a.g.e.
[135] G. Deleuze-F.Guattari, a.g.e. s. 34
[136] G. Deleuze-F. Guattari, a.g.e. s. 38
[137] G. Deleuze-F. Guattari, a.g.e. s. 39

yankılayan minör edebiyatı geliştiren Deleuze'e göre tiyatronun işlevi, "sadece dil ve jest yoluyla sabit durumları, değişmezleri iptal etmek değildir;" aynı zamanda "teatral temsilin sahnedeki temsil biçimini de" iptal etmek gerekmektedir. Tiyatro tarihte iktidarı oluşturan unsurları-kral, prens, efendi, sistem-ortadan kaldırdığı gibi, kendi iktidar araçlarını da-metin, diyalog, rol, rejisör, yapı-ortadan kaldırmalıdır.[138] Deleuze'ün kendi tarihsel olanaklarını ortadan kaldırarak, iktidardan uzakta yeni bir dil, biçim arayacak tiyatro arzusu Bildbeschreibung'da gerçekleşmiş görülür.

Müller'in dramatik yapının öteki tarafında duran geç dönem metinleri, yıkıcı bir yazım programına bağlıdır. Bu yıkıcı estetik klasik bir metnin bütün unsurlarını yapıbozumuna uğratır. Perspektif odaklı algı değişmiştir, bu değişimin yansıtıldığı metinlerin artık bir merkezi yoktur. Dram içi iletişim sadece bir meta düzlemde hatırlatılır, kurmaca ile gerçek arasındaki ayrımı yok eden bu meta düzlemde, dramatik yanılsama tümüyle yok olacaktır. Bir iç kurmacada rollerini taşıyan figürler düzeni bozulmuştur. Rol/kimlik/özne ilişkisi bir problem olarak sunulur; öznenin merkezi konumunun kayboluşuna paralel olarak bir bildirim niteliği taşıyan konuşma durumu, kuşkulu bir hal alarak bozulur ve dilin artık bir iletişim aracı olmadığı bu biçimde, dil bir alıntılar toplamı olarak söylem karakteri kazanır. Merkezsizleşen öznenin özgün ifadesi kalmamıştır: Ses artık, kimlik gibi anonim bir çoğulluğa sahiptir. Anlatım ile anlatılan arasındaki tek odaklı ilişki çözülerek, anlatım edimi ile anlatma nesnesi geçişli bir ilişkiye geçirilecektir; anlatılan aynı zamanda anlatımın nasıl işlediğini göstermektedir. Çizgisel bir biçimde ilerleyen öyküleme, zaman kullanımının değişimleriyle bozulurken, metnin bütünlüklü, birlikli yapısı çözülmüştür. Alıntılar montajı, metinlerin bütün unsurlarını süreksizleştirerek, onların kolaj karakterini belirginleştirir. Zaman süreksizleşir, özne, dil, anlam hepsi bir kolaj tekniğinde parçalanarak, onları yeniden birleştirerek bir anlam verecek alımlayana yönelmiştir. Belirli bir şeye işaret etmekten vazgeçen dil, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkisizliği göstererek ve gösterenin uzlaşımsal karşılığını anlamsızlaştırarak, yeni anlam olanaklarını talep etmektedir. Gösteren-

[138] G. Deleuze, 1980., s. 64

lerin sonsuz işaret etme süreci, metinleri istikrarlı bir anlamın dolayımında anlamayı engelleyecektir.

Müller'in metinleri dramatik metinden tiyatro metnine geçişin bir belgesini sunarlar. Metinler, sadece klasik yapının örgütlenme ilkelerini ortadan kaldırmaz aynı zamanda da sahneye doğrudan çevrilemeyecek bir metinleştirme programını izler. Sahneye, yönetmene direnen bu metinler doğrudan sahneye çevrilecek göstergeler taşımazlar. Metin estetik bir şifre düzeneği olarak, kendi için vardır, Müller, bunu, "tiyatroya direnmek" biçiminde dillendirmiştir. Metnin tiyatroya direnmesi, konvansiyonlarla ehlileştirilemeyecek bir yazma biçimine işaret etmektedir; dramatik yapıyı aşan bu metinlerin dramatik bir biçimde sahnelenmeleri imkansızdır. Ortak çalışmaları içinde en hoşnut olduğu yönetmen olarak Robert Wilson'u anarken, Wilson'a duyduğu ilgiyi şöyle açıklar:

> Benim Wilson'da ilgimi çeken (...) tiyatronun unsurlarını özgür bırakmasıdır. O, asla bir metni, Avrupa tiyatrosundaki rejisörlerin geleneksel tarzında olduğu gibi yorumlamaz, metinlerle birlikte dolaşır. İyi bir metin bir rejisörün ya da oyuncunun yorumuna ihtiyaç duymaz. Metinde anlatılan neyse metin odur. (...) Wilson asla yorumlamaz. (...) Bu demokratik bir tiyatro konseptidir. Yorumlama seyircinin işidir ve yeri sahne değildir.[139]

Metnin kendi başına varoluşu, tiyatro için yazılmış olması durumunu ortadan kaldırmaz, yalnızca tiyatronun klasik sahneleme işlevini problem haline getiren bir yazma modelidir. Yeni çelişkiler eski kalıplara sığmamaktadır, sadece biçim yenilikçi olabilir ve dilin eski anlamlara bağlanarak aktarılması, nasıl iktidarla kirlenmiş bir dille ittifak anlamına geliyorsa, eski biçimleri yeniden üretmek de o biçimlerin bağlı olduğu temsil ilkesinin ufukladığı, tarihsel yıkımın suç ortaklığını paylaşmak anlamına gelecektir. Müller, MedeaMateriel'de, yeni çelişkileri eski yapılarla anlatmaktan vaz geçmenin yarattığı durumu şöyle ifade etmektedir:

> Nasıl bulacağız fundalıklardan/ İçimde geçip giden rüyalarımı,
> /dilsiz, yavaşça büyüyen[140]

---

[139] H. Müller, G. I 1, 1996. S. 14

[140] H.Müller, MedeaMaterial, 1983. S. 100

Klasik temsil ilkesi, nedensel bir bağlantıda düzenlenen olay örgüsü, öykü, diyalog, karakter tümüde eski ve suçlu zamanların anlatım biçimi olarak dağılırken, geride yalnızca iktidarın tüm işaretlerinden kaçan, yersizyutrsuzlaşmış dilin, parçalanmış öznenin yeni bir anlamda bütünleşeceğine ait bir umut kalır. Sanatın ütopik işlevi, parçalanmışlıkların karşısına bir bütünlük taklidiyle çıkmadan, bölünmüşlükleri daha da çoğaltarak, yeniden oluşumun tek yolunun "yıkmak" olduğunu göstermesindedir. Bilincin, dilin, akışın ve her şeyi amnezik bir görüntü haline getiren makinenin yıkımı.

Modem sonrasında tiyatro metinleri Müller'in metinlerinde örneklendiği gibi, artık dramdan söz edilemeyecek bir noktaya geçmiştir. Fakat bu dönemdeki ortak eğilimlerden söz etmek mümkün olsa da, geçmişte olduğu gibi bir çağı niteleyen, kapalı, benzerliğin tekrarına yönelen bir ekolden, bir sanat anlayışından söz etmek mümkün değildir. Tarihsel avangardların kırdığı zincir dağılmıştır ve belki de Beckett'ten itibaren tiyatro metinlerini dar kategorilerin içine yerleştirmek imkansızdır. Genel bir çerçevede tiyatro metinlerindeki özellikleri belirlenmeye çalışılan Heiner Müller'in yazma biçimini daha yakından örneklemek için, avangard olarak nitelenen geç döneminin ilk metni Hamletmasc-hine ve son metni Bildbeschreibung'un incelenmesi bu bölümün kapanışını oluşturacaktır.

METİN İNCELEMELERİ

Hamletmaschine

1977 yılında yazılmış olan "Hamlet Makinesi"[141] Heiner Müller'in estetik programının yenilikçi parçasını oluşturur. "Sanat kendini yenilikle meşrulaştırır, önceden verilmiş estetik kategorilerle tanımlanabilir olan sanat asalaktır."[142] Sözleriyle ifade ettiği yenilik arayışı, "Hamlet Makinesi" de, metinlerarası bir kavşakta, anlamlar

[141] "Hamlet Makinesi", Çev. Nihal Koldaş, "Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak Heiner Müller", Emre Koyuncuoğlu, 1999.(Basılmamış yüksek lisans tezinin ekinde yer almaktadır.)

[142] H. Müller, Heiner Müller Material, 1989. S. 37

ve imgeler patlaması montajında somutlanacaktır. Geleneksel dramın tarihsel kavramlarıyla yorumlamanın problem oluşturduğu "Hamlet Makinesi", klasik dramatik yapının hem eleştirel bir kullanımını, hem de dramatik yapıyı aşma yolundaki ileri teknikleri içermektedir. Kristeva'nın "alıntılar mozaiği (...) bir başka sözü biriktiren ve başkalaştıran" biçiminde tanımladığı ve "ikili söylemin diyaloğu" olarak yazılmış tüm metinlere "yazılmış cevap" biçiminde nitelediği, üretici metin kavramıyla ilişkilendirilebilecek "Hamlet Makinesi", Shakespeare'in Hamlet oyununu kendi meta-düzlemi için bir kaynak olarak ele alırken, gönderge metni sadece hatırlatacak çağrışımlar kurmamıştır. Bir tür söyleşim ilişkisine girdiği Hamlet dramının, figürler, motifler, eylemler gibi unsurlarını dönüştürerek, başka anlam olanaklarına yol açacak biçimde kullanarak yaratıcı bir ilişki düzleminde yeniden işlemiştir.

"Hamlet Makinesi", Hamlet ile metinlerarası bir ilişki kurar fakat yapısal olarak pek çok edebi, felsefi metni -kendi alıntılar toplamına işaret etmek üzere- montaj sürecinde bir araya getirir. Çeşitli metinlerden alıntılar yanında, kendi metinlerini de alıntılayan Heiner Müller, açık ve gizli alıntılar dışında, anıştırma, çağrışım, tekrarlama gibi teknikleri de kullanarak çoğul anlamda okunabilecek bir "metin makinesi" örgütlemiştir. Bu yöntemler metni çoğul bir söyleme dönüştürürken, oyun kişilerini de söylem makinesine dönüştürecektir. Bu yazınsal tutum, ideolojik olarak Postyapısalcı düşüncenin akıl yürütmeleriyle kavranabilir. Foucault'nun "arkeolojik düşünce"sinin esinlerini taşıyan "Hamlet Makinesi", özgün repliklere sahip olan karakterin -Foucault'ya göre bir "buluş(tur)"- ölümünü bildirirken "Yazarın yok oluşunu"da içermektedir. Öznenin klasik temsili reddedildiği için, metnin klasik bir kurmaca ilkesine göre örgütlenmesi de imkansızlaşacaktır. "Hamlet Makinesi" Hamlet paradigmasının tüm yorumlarını içererek konu ve rol kişisi düzleminde sonsuz bir fragmanlaştırma sürecine yol açacaktır.

Hamlet, batı kültür tarihinde çok tartışılan bir edebi figürdür. Heiner Müller, yalnızca Shakespeare'in melankolik Prensini konulaştırmaz, Hamlet'in alımlama tarihini de konulaştırır. Hamlet, "marksist

entelektüel için bir anlamsal imge olarak kullanılır"[143] ve Hamlet aracılığıyla şiddet, fallus, akıl merkezli, erkek bir uygarlığın eleştirisi yapılmıştır. Kurmaca kişi Hamlet bir alıntılar toplamıdır. Hamlet'in babasının "hayaleti", hem Shakespeare'deki biçimiyle intikam isteyen ölü kraldır -hayalet, hem batı tarihi hem de komünizmdir. Hamlet'in aynasında, Benjamin'in yıkıntılar zinciri olarak nitelediği tarihe bakan Heiner Müller, Hamlet'i babalarının hayaletinin zorladığı şiddeti yeniden üreten bir özne makinesi olarak yorumlayarak onu, şiddetlerin sürekliliğinden oluşan tarihin sürdürücüsü haline getirir.[144] Hamlet figürünün karşısına ise Ophelia yerleştirilir. Ophelia, Hamlet'in simgelediği tüm değerlerin karşıtını temsil eder: Erkek/kadın; katil/kurban; akıl/beden; karşı devrim/devrim; geçmiş/gelecek[145] Hamlet'in tutsaklığına karşın Ophelia özgürleşmeyi başaracak ve erkekler tarafından baskılanmış kadın imgesinin-tüm ezilenler gibi- tarihin sürekliliğini kıracak potansiyelini açığa çıkaracaktır.

"Hamlet Makinesi", beş perdelik Hamlet'e biçimsel bir gönderme olarak beş kısa bölümden oluşmaktadır. Birinci ve dördüncü bölümde, Hamlet'in monologu; ikinci ve beşinci bölümde, Ophelia'nın monoloğu yer almaktadır. Ortadaki bölüm **Scherzo** başlığını taşır ve metnin tek diyaloğunu içerir:

> Ophelia: Hamlet yüreğini mi yemek istiyorsun? (Güler)
> Hamlet: (Elleri yüzünde) Bir kadın olmak istiyorum. (s. 3)

Radikal bir metinlerarasılık ve montaj ilkesiyle oluşturulan "Hamlet Makinesi"; Almanca ve İngilizce, şiir ve düzyazı, monolog, pantomim ve balenin içiçe kullanıldığı bir metindir.

"Hamlet mitosunun aracılığıyla tarihsel deneyimlerin başarısızlığını"[146] aktaran metin, Hamlet'in çeşitli dönemlerdeki yorumunu içermektedir. Nietzsche'nin, Brecht'in ve Jan Kott'un yorumları, Hamlet figürünün metin içindeki eylemlerinin sonucundan çıkarılabilir. Açık bir

---

[143] H. Fuhrmann, 1997. S. 84

[144] Genia Schulz, H.T. Lehmann, "Versuch über Heiner Müllers Hamletmaschine" *Theater Heute H.* 10, 1979. S. 12

[145] E. F. Lichte, "Zwischen Differenz und Indifferenz. Funktionalisierungen des montageverfahrens bei Heiner Müller", *Avantgarde und Postmoderne*, (hrsg. Klaus Schiwind), Tübingen, 1991., s. 231-246

[146] Friedrich Nietzsche, Tragedyanın Doğuşu, çev. İ.Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 2001. S. 56

alıntıyla değil, çağrışımsal bağlantılarla ortaya çıkacak alımlardır: Nietzsche'nin Hamlet'i "eylem ile bilinç arasındaki çelişkileri" gösteren bir entelektüel yorumu "Hamlet Makinesi"nde yer alır.[147]

Yine Brecht'in tümüyle politik güncelliği içinde yorumladığı Hamlet'i "pratik olmayan bir akla sahip"[148] olarak nitelemesi ve karşısında bulunan çelişkileri aşamasına ilişkin yaptığı vurgular, Hamlet konumunun bir parçası olarak görülmektedir. Hamlet'in marksist bir entelektüel olarak Stalin karşısındaki yorumlamaları, -Hamlet'in babasının cenazesi, Stalin'in cenzesi ile imgesel olarak birleştirilir- Jan Kott'un Hamlet dramının "Stalinizmdeki yaşam ilişkilerini gösterme" potansiyelinden söz ettiği yorumla iç içe geçecektir.[149] Hamlet'in alımlama tarihi metnin içine monte edilmiştir. Birinci Bölüm (Aile Albümü)de Hamlet, babasının cenaze töreninin ve amca ile annesinin ilişkisini aktarırken; annesi ile "ensest tabusunu" ihlal ederken, T.S. Elliot'un Freud eksenli Hamlet yorumu da metne dahil edilecektir. Elliot, Hamlet'i sadece babasının intikamını almaya çalışan bir kişi olarak görmez, Oidipus karmaşası çerçevesinde, anne ile birlikte olabilmek için babanın ölümünü isteyen bir çocuğun "ensest" arzularını görür.[150] "Hamlet Makinesi"nde Hamlet: "Şimdi ellerini arkana bağlıyorum. Hem de gelinlik tülün ile. Çünkü kucaklaşmalarımdan iğreniyorum. Şimdi gelinliğini yırtıyorum. Şimdi gelinliğinin parçalarını babamın dönüştüğü toprakla kirletiyorum. Ve kurnaş parçalarıyla yüzünü, karnını, göğüslerini sıvazlıyorum. Çığlığını dudaklarımla susturarak şimdi senin onun, babamın görünmez izlerinin peşine götürüyorum." (s. 2) diyerek, Freud'un yorumladığı biçimde ensest tabusunu ihlal etmiştir.

Hamlet figürünün ve Hamlet dramının alımlamalarını konulaştıran "Hamlet Makinesi" Shakespeare'in metniyle çeşitli biçimlerde ilişki kurmaktadır. İlkin Hamlet'in figürlerini alır fakat

---

[147] Ralph Köhnen, "Heiner Müllers Hamletmaschine: Eine Archaologie des Bösen", *Deutsche Dramen. Interpretationen Band 2*, Beltz Athenaum Verlag, 1996. S.209

[148] B. Brecht, Gesammelte Werke 16, Suhrkamp Verlag, 1967., s. 588

[149] J. Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, Çev. Teoman Güney, MitosBoyut Yay., 1999. S. 55 (J. Kott, Stalin'i doğrudan anmaz fakat "Sovyet Komünist Partisinin 21. Kongresinden birkaç hafta sonra Crakow'da sergilenen Hamlet" açıklaması yeniden tekrarlanır .)

[150] Ralph Köhnen, "Heiner Müllers Hamletmaschine: Eine Archaologie des Bösen", *Deutche Dramen 2*, (hrsg. Harro Müller-Michaels), Beltz Athenaum, 1996., s. 210.

bu figürler değiştirilip, başka yorumların dolayımından geçirilerek kullanılmıştır. Hamlet ve Ophelia aracılığıyla metninin ana dokusunu ören Heiner Müller; Horatio, Polonius'u, babanın hayaletini, Gertrude'u, Cladius'u da metnin içinde konulaştırır:

> 1.Bölüm: "katil ve ölünün dul karısı bir ikili oluştuyorlardı." (s.1)
>
> (...) Yas yerini coşkuya, coşku da yerini ağız şapırtılarına bıraktı, bomboş tabutun tepesinde katil dulun üstüne bindi. SANA YARDIM EDEYİM AMCA BACAKLARINI AÇ ANNE. (...)
>
> Hamlet dramının iç kurmacasını anıştıran bu anlatı parçaları aynı bölümde devam etmektedir: "İşte beni ben yapan hayalet geliyor."(s.2)
>
> "Horatio girer. (...) ÇOK GEÇ KALDIN ARKADAŞIM SANA ÖDEME YAPILMAYACAK BU BENİM TRAJEDİM BURADA SANA GÖRE ROL YOK.(...) Kızı güzel Ophelia'yla yatmak isteyen Polonius'u mu oynamak istersin yoksa (...) (s.2)

Hamlet Horatio'ya bu şekilde seslendikten sonra, "Horati-opolonius" nitelemesiyle metinde Shakespeare'in iki karakteri birleştirilmiş olacaktır. Horatio, 3. Bölümde yeniden belirir. Hamlet bir kadın olmak istediğini söyledikten sonra, Ophelia tarafından bir fahişe gibi boyanacaktır. Cladius, "Hamlet'in babası" olarak nitelenir ve Ophelia Cladius'la birlikte tabuta girdikten sonra, Horatio: "Yüzü ensesinde bir melek. Horatio Hamlet ile dans eder." Bölümün sonunda ise Horatio, Hamlet'i kucaklar ve birbirlerine sarılmış olarak hareketsiz kalırlar. Horatio "bir melek" olarak Benjamin'in "tarih meleği" açıklamasını akla getirecektir.

Hamlet dramının figürleri bir başka anlamın ufkunda düzenlenerek, yeniden yorumlanarak kullanılmaktadır.Hamlet'i meta-dramatik bir yöntemle kullanan Müller,gerçekte Hamlet'in de içerdiği meta-dramı sürdürmüş olur. Shakespeare'in Hamlet oyunu, tiyatroyu bir metafor olarak kullanan ve dramı edebi metnin içinde konulaştırarak çeşitli çağrışımlara olanak vermektedir. Söz konusu olan sadece ünlü "oyun içinde oyun" bölümü değildir; oyunun çeşitli bölümlerinde, özellikle Hamlet'in monologlarında, tiyatronun konu

edilmesine rastlanmaktadır. Örneğin 1. Perde 2. sahnede Hamlet, saraydaki rol yorumuna ve görünmeye ilişkin şunları söylemektedir:

"Görünmüyor" efendim. Öyle. "Görünüyor" ne demek?
Yalnızca şu mürekkep karası palto değil, sevgili anne,
Benim içyüzümü gösteren;
Ne de yaslı günlerin sıradan siyah giysileri,
Ne de elde olmaya sesli hıçkırıklar,
Yok yok; ne de gözlerdeki dinmek bilmeyen ırmaklar,
Ne de yüzdeki perişan ifadeler, ya da
Acı gösteren tavırlar, haller, pozlar.
İşte bunlar "görünür." Çünkü onları oynayabilir insan. [151]

Teatral rol kavramı dramatik kurmacanın içinde içinde kullanılmıştır. Hamlet oyuncularla karşılaştığı bölümde Vergilius'un Aenas destanından parçayı alıntılamaktadır. (s.52). Hamlet, oyuncuları, dolayısıyla tiyatroyu, çağın tarihçisi olarak niteler. "(...) iyi bakılsın onlara. Çünkü çağı en kısa ve özlü onlar aktarır bize" (s. 54)

3. perde 2. Sahnede ise Hamlet/Polonius diyalogunda, Hamlet, Polonius'a üniversitede sahnelenen bir oyunda rol alıp almadığını sorar. Polonius bir oyunda oynamıştır, rolü de: "Julius Caesar'ı, Kapitol'de öldürülmüştüm. Brutus öldürmüştü beni."(s.67) biçiminde açıkladığı gibi Sezar'dır. İki sahne sonrasında Polonius'un ölümü için bir önseme anlamına gelen bu bilgi, Hamlet'in kurmaca içinde tiyatroyu konu etmesinin bir parçasıdır. "Oyun içinde oyun" bölümünde Ophelia, Hamlet'i "koro" olarak niteleyecektir; "Bir koro kadar ustasınız Lordum"[152] "Hamlet Makinesi"nde Hamlet, bir söylem korosu olarak yapılandırılmıştır. Shakespeare'in oyunun son sahnesinde Hamlet ölürken Horatio'ya şu biçimde seslenmiştir:

Oh Tanrım! Horatio, öyle bilinmeden kalırsa her şey,
Ardımda ne denli yaralı bir isim kalacağını düşünemiyor musun
Eğer yüreğinde bir parça yerim olduysa,
Uzak tut kendini bu mutluluktan
Ve bu amansız dünyada acı verecek de olsa,
Soluk almaya devam et
Ki hikayemi anlatabilesin (s.132)

[151] W. Shakespeare, Hamlet, çev. Bülent Bozkurt, 1982., s. 15
[152] W. Shakespeare, Hamlet, 1982. S.72

Hamlet ile "Hamlet Makinesi" sanki bu noktada birleşmiştir. "Yaralı bir isim": Hamlet; Müller'in metninde bu yaralı isim "anlam patlamasını tetiklemiş" ve hikayesi başka hikayelerle birleşerek aktarılmıştır. "Hamlet Makinesi" ile Hamlet'in ilişkisi, edilgen bir çağrışımlar dizisine dayanmamaktadır. Hamlet'in öz-yansıtımlı metin katmanı açımlanarak bir başka anlamsal zincirlerinin halkası haline gelecek, Hamlet'in içerdiği anlamlar, "Hamlet Makinesi"nde başkalaşım geçirerek anımsatılırken, iki metin üretici bir söyleşim'e geçecektir. Hamlet metninde, 2. Perde 2. Sahnede Hamlet'in Ophelia'ya yazdığı mektup şu sözlerle biter: "Bu **makine** kendisinde kaldıkça/ Ey sevgili kadın/Her zaman senin olan"[153] Hamlet'in figürleri, motifleri ve hatta sözceleri bir başka tarihsel dönemi anlatmak için kullanılmaktadır. Hamlet figürünün bir marksist entelektüeli gösterecek biçimde tasarlanması yakın tarihin izdüşümlerinin metne monte edilmesiyle gerçekleşir. Birinci bölümde Hamlet'in babasının cenazesinin anlattığı konuşmada seçilen sözcükler, Hamlet'in yazıldığı dönemin özelliklerini dönüştürür ve anlatılan cenaze törenini yakın bir tarihe ait -Stalin'e ait- bir tören haline getirir. Gönderme çift odaklıdır: Bir yandan Hamlet öyküsünün durumları hatırlatılır, bir yandan da "devlet cenaze töreni", "meclis üyeleri", "resmi geçit" sözcükleri ile bir başka çağın devlet sistemi ve modern silahlı güçlerin yürüme biçimine vurgu yapılacaktır. Cenaze törenini Stalin fotoğrafına bağlayan çağrışım, 4. bölümde sözü edilen Ekim 1956 yılındaki Macar Ayaklanması anlatısı dolayımıyla kurulacak ve Stalin'in heykelinin yıkılması anlatılırken de cenaze töreni, ayaklanmadan üç yıl sonra ölen Stalin'le birleştirilecektir: "Huysuz Ekim ayında ocak tütüyor/ EN KÖTÜ ZAMANİNDA SOĞUK ALMIŞTI/ BİR DEVRİM İÇİN EN UYGUNSUZ ZAMAN" (s. 3)

"Hayalet" sözcüğü de ilk düzlemde Hamlet'in ölen babasını anlatan kurmacayı çağrıştırır: "İşte beni ben yapan hayalet geliyor." 4. Bölümde tekrarlanır: "ARKASINDA ONU YAPMIŞ OLAN HAYALET." Birinci bölümde, Hamlet: "(...) Ardımda Avrupa'nın yıkıntıları"ndan söz ettiğinde "hayalet" imgesi ile Avrupa çağrışım-

[153] W. Shakespeare, Hamlet, a.g.e. s.42

sal olarak birleşir ve Marx'ın Komünist Manifesto'sunun ünlü giriş cümlesini hatırlatır: "Avrupa'da bir hayalet dolaşıyor." Manifesto şöyle devam etmektedir: "Komünizmin hayaleti."[154] Hayalet, komünizmin kişileştirilmesi olarak somutlanmıştır ve Derrida'nın Valery alıntısıyla birlikte düşünüldüğünde, anlamsal oluşum tamamlanacaktır. Valery'nin Marks'ın Hamlet'i düşündüğünü alıntılayan pasaj:

> MARX: Şimdi, Basel'den Köln'e kadar uzanan, Nieuport'un kumlarına, la Somme'un bataklarına, Champagne'ın kireçtaşlarına, Alsace'ın granitlerine ilişen dev bir Elsinore terasına çıkmış olan Avrupalı Hamlet binlerce hayalete bakmakta. Ama, aydın kişiliğe sahip bir Hamlet bu. Gerçeklerin yaşamını ve ölümünü düşünür. Tüm anlaşmazlıklarımız onun hayaletleri olup çıkmıştır; bize şan, şöhret katan herşeyse pişmanlık vermekte ona.[...] Avucuna aldığı kafatası hep ünlü bir kafatasıdır. Whose was it?- Bu Lionardo'du.[...] (...) Şuradaki de, ...'ı doğuran Marx'ı doğuran Hegel'i doğuran Kant'ın kafası. Hamlet ne yapıp edeceğini bilemez bütün bu kafataslarıyla.(...)[155]

Derrida'nın aktardığı biçimde Hamlet ile Marx arasındaki ilişkiyi kuran Valery'nin yorumu da örtük bir biçimde "Hamlet Makinesi"nde içerilmektedir.

Avrupa'nın yıkıntıları ile hayalet imgesinin çağırdığı ,komünist Manifesto dışında, 4. Bölümde Marx, Lenin ve Mao üç çıplak kadın olarak, "Her biri kendi dilinde şunu söyler: ÖNEMLİ OLAN NOKTA TÜM VAROLAN KOŞULLARI YIKMAKTIR." (s.7) Bu cümle, bir kez daha tekrarlanacaktır ve bu cümle de Marx'ın bir metninden alınmıştır.[156] Böylece Hamlet'in gösterenleri ile Marx'ın yazıları arasında bir ilişki kurulmuş olur. Hamlet'in babasının hayaleti, komünizm hayaleti haline gelirken, "Orospu" olarak nitelenen Anne'yi "Parti" olarak yorumlayanlar mevcuttur.[157] "Hamlet Makinesi" Hamlet figürünü çağrıştırdığı gibi Shakespeare'in metniyle başka anlamsal bağlantılara izin veren motifleri ve sözcükleri kullanır. Bunlardan birisi "horoz ötüşü"dür. Hamlet'in 1. Perdesinde hayaleti gören nöbetçiler;

---

[154] K. Marks, F. Engels, Manifesto, çev. Tektaş Ağaoğlu, Öncü Kitabevi, 1970
[155] Jaques Derrida, Marx'ın Hayaletleri, çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay., 2001., s.21-22
[156] H. Fuhrmann, 1997., s. 85
[157] H. Fuhrmann, 1997., s. 86

Bernardo: Horoz ötmeden önce tam konuşmak üzereydi.
Horatio: (...) Horozu duydum. Sabah borusunu çalıyor; Güçlü sesiyle güneş tanrısını uyandırıyordu.
Marcellus: Horozun ötüşüyle birlikte (...) yok oldu gitti.[158]

Hamlet metninin pek çok yerinde horoz ötüşünden söz edilmektedir. Sabahın habercisi olan horoz, aynı zamanda dinsel bir anlama da (güneş tanrısını uyandırıyordu) sahiptir. "Hamlet Makinesi"nin Birinci Bölümünde, Hamlet, "Bütün horozlar boğazlandı. Yarın sabah olmayacak. İptal edildi." (s.1.) sözleriyle, horoz ötüşünü olumsuz bir şekilde yeniden kullanır. 4. Bölümde ise "VE KISA BİR SÜRE ÖNCE ÜÇÜNCÜ HOROZ ÖTÜŞÜYLE HABER VERDİ Kİ." (s.6) biçiminde kullanır, burada horoz ötüşü, devrimin başarısızlığını göstermektedir: "(Zırhın içine girer. Marx, Lenin ve Mao'nun başlarını balta ile yarar. Kar. Buzul Çağı)" (s.6)

Hamlet ile "Hamlet Makinesi" arasındaki metinlerarası ilişkiler çoğul bir anlam akışı yaratacak biçimde düzenlenmiştir. "Hamlet Makinesi"nin yapısal olarak anlamsal çerçevesi genişletilmiş bir montaj yöntemine yaslandığı söylenmişti. Kişiler, konuşmalar ve durumları içine alan bu montaj, "kübist bir resmi hatırlatacaktır."[159] Montaj, anlamsal olarak hiçbir bütünlük oluşturmayan tarihsel sürecin tek yöntemi olarak görülmektedir. Birinci Bölüm'de aktarılan, Walter Benjamin'in alegori kavramı dolayımında anlaşılabilecek olan bütünlüğünü yitirmiş olan deneyim, Hamlet'in deneyimi olarak görünür. Hamlet, ilk sahnede tarihin sonunda durur ve ona deneyim oarak bırakılan sadece yıkıntılardır. Hem politik, hem de kültür tarihinin bıraktığı yıkımlar, bağlantılı, iç içe geçerek düzenlenmiş bir anlam ilişkisi vermekten uzaktır, bu parçalı anlamsal deneyimin bağlantısızlığına denk düşecek yöntem montajdır.

Birinci Bölümde:

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOB FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCE KILLING
KING

[158] W. Shakespeare, Hamlet, s. 12
[159] K. Keim, 1998., s. 66

OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
AĞIR BEYNİMİ BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM
KOMÜNİST BAHARINDA İKİNCİ SOYTARI
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON

Bu referans metinler Hamlet, III:Richard'dan, Heiner Müller'in Bau (Yapı) adlı oyunundan ve T.S. Eliot'un Ash Wednesday'inden alınmıştır. Hamlet tarafından alıntılanan bu metinler, ona bir anlamı ödünç vermeye çalışır; Hamlet'in bir alıntılar toplamı olmasına da bu montaj tekniği uygun düşmektedir. **AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SARROW/RİCHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING**, Richard III, oyununun 5.Perdesi 4. Sahnesinden alınmıştır.[160] **OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE**, T.S.Elliot'un "Ash Wednesday"den alıntılanmıştır.[161] **AĞIR BEYNİMİ BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM/ KOMÜNİST BAHARINDA İKİNCİ SOYTARI**, H. Müller'in kendisinden yaptığı bir alıntıdır, Bau metninden.[162] **SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE**, Hamlet, 1. Perdede Marcellus'un bir cümlesine bağlanmaktadır ve **LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON**'da yine aynı oyunun 4. Perdesinden alıntılanmıştır.[163]Kendini geçmişin baskıladığı yıkıntılar tarihi ile özdeşleştiren Hamlet, babasının/batı geleneğinin hayaletinin ona zorladığı rolü üstlenerek, zorba tarihin zincirini sürdürür: Birinci bölümün sonunda annesine tecavüz ederek, 4. Sahnenin sonunda da devrime ihanet ederek tarihsel rolünü yerine getirmiş olur. "Anne seni yeniden bir bakireye dönüştüreceğim. (..) Şimdi ellerini arkana bağlıyorum. Hem de gelinlik tülünle. Çünkü kucaklayışlarımdan iğreniyorum. Şimdi gelinliğini yırtıyorum. (..) Ve kumaş parçalarıyla, yüzünü, karnını, göğüslerini sıvazlıyorum. Çığlığını dudaklarımla susturarak

[160] Ralph Köhnen, 1996., s.222
[161] R.Köhnen, a.g.e.
[162] H. Müller, Bau, 1996. S. 256
[163] R. Köhnen, 1996. S. 222

(..) (s.2) 4. sahnenin "başlığı": BUDAPEŞTE SALGINI(PEST IN BUDA) GRÖNLAND İÇİN SAVAŞ'tır.

HAMLET: Huzursuz Ekim ayında ocak tütüyor.
EN KÖTÜ ZAMANDA SOĞUK ALMIŞTI
BİR DEVRİM İÇİN EN UYGUNSUZ ZAMANI (s.3)

Başlıkla birlikte bu bilgiler Ekim 1956 yılındaki Macaristan Ayaklanması'na götürür. Hamlet, sokaklardaki devrim girişimini anlatır. Bu anlatı içinde Stalin'in ölümünden söz edilir:

> Bu anıt hem nefret edilen, hem de en fazla saygı gösterilen liderin devlet töreniyle gömülmesinden üç yıl sonra onun halefleri tarafından parçalandı. (s.4) (...) Anıtın devrilmesini uygun bir zaman aralığından sonra ayaklanma izledi. Benim dramım hala anlatılacaksa eğer, ayaklanma döneminde gerçekleşecektir. (s.4)

Hamlet, devrime ihanet edecektir:

> Benim hikayem hiç olmadı. Böyle bir dram yok. Oyun metni kayıp. Oyuncular kulisteki işkence aletlerine yatırdılar başlarını. Suflör, suflör kutusunda çürüyor. Salondaki içleri doldurulmuş cesetler kıllarını bile kıpırdatmıyor. Eve gidip bölünmemiş kişiliğimle tek vücut zaman öldürüyorum. (s. 4)

Entelektüel sokağı terk etmiştir ve insanlığa ihanet emiştir. Aynı bölümün sonunda Hamlet, "zırhın içine girer. Marx, Lenin ve Mao'nun başlarını balta ile yarar. Kar. Buzul çağı." "Buz Çağı" Müller'in eski metinlerinden biri olan Bau'da kullanılan bir metafordur. Barka: "Ben buz çağı ve komün arasında bir dubayım." (s. 134/Bau) Buz çağı, kapitalizmin bir metaforu olarak kullanılmıştır. Marksist entelektüelin tarihsel başarısızlığını Hamlet'in imgesinde açıklayan Müller, Hamlet'in benzerleri olarak kullandığı edebi figürleri de metne monte eder:

Doktor Jivago gözyaşı döküyor (s.4)
(...)
RASKOLNIKOV TEK PALTONUN ALTINDA YÜREĞE ÇOK YAKIN (s.5)

Hamlet'in benzerleri de edebi figürlerdir. Dördüncü sahnedeki figürler aracılığıyla Doktor Jivago, Suç ve Ceza, Macbeth, alıntılanmıştır.

Ophelia'nın ilk sahnesi -metnin ikinci bölümü- KADININ AVRUPASI başlığını taşır. Mekan ise: "Enormous Room-Geniş Alan" olarak belirtilmiştir. "Enormous room" edebi bir mekana işaret eder, E..E. Cumming'in 1922'de yayımlanan romanının başlığından alınmıştır. Roman 1917 savaşında bir Fransız Gözetleme Kampı'nın uyku salonundaki vahşi durumu anlatmaktadır.[164] Ophelia, Hamlet'in temsil ettiklerinin karşısında durmaktadır. Onun monologları çok kısadır. KADIN AVRUPASI'nda Ophelia, kadının genel durumunu betimler ve onu binlerce yıldır baskılayan erkek tarihe karşı çıkar. Ophelia, Hamlet gibi ona biçilen rolü üstlenmez, kendini yıkarak yeniden yapar.

> Esaretimin araçlarını parçalıyorum, iskemleyi, masayı, yatağı. (...) Rüzgar ve dünyadan yükselen çığlıklar girabilirsin diye içeriye, kapıları açıyorum. (...) Kanayan ellerimle sevdiğim erkeklerin fotoğrafını yırtıyorum. (...) Hücremi ateşe veriyorum. (s.3).

Ophelia Hamlet gibi geçmişin ağırlığı altında değildir. Monoloğu bir isyanı dillendirir. Tutsaklığından kurtulur, bedenini kabul eder, sokağın seslerini içeri doldurur. Bölümün girişinde bir açıklama vardır; "Ophelia'nın yüreği bir saat" şeklinde. Makineleşmiş bir dünyanın ölçü aracı olan saat önemli bir simgedir ve Ophelia saati "göğsünden sökerek çıkarıp" makinenin diktatörlüğünden kurtulmayı başaracaktır. Burada akla, Benjamin'in tezlerinden biri gelir:

> Tarihin akışını parçalama bilinci, eyleme geçtikleri anda devrimci sınıflara özgü olan bir bilinçtir. Büyük Fransız Devrimi, yeni bir takvim yürürlüğe koymuştu. Bu takvimin başlangıcını oluşturan gün, bir hızlı çekimin işlevini görür. Bayram günleri, yıldönümleri olarak sürekli geri dönen, aslında ise hep aynı kalan günlerdir. (....) Temmuz Devrimi sırasında bile bu bilinci sergileyen bir olay olmuştu. İlk savaş gününün akşamı gelip çattığında, Paris'in çeşitli bölgelerinde birbirinden bağımsız olarak, kulelerdeki saatlere nişan alındığı görüldü. (...)[165]

Saati durdurmak, tarihin bir parçası olmaya direnmektir. Hamlet ise tam tersi bir arzuyu dillendirir: "Bir makine olmak istiyorum." (s.6) Luc Lemberecht, bu arzunun Andy Warholl'un "makine

---

[164] K. Keim, 1998., s.58 ve H. Fuhrmann, 1997. S.19

[165] W.Benjamin,2001. s.46

olmak istiyorum" cümlesini yankıladığını söyler.[166] Ophelia "babaların tarihinden" kendini kurtarmak için, şiddet zinciri olan tarihi süreksizleştirir. Ophelia'nın ikinci ve son monoloğu, beşinci bölümdedir. Beşinci Bölümün başlığı ise şöyledir:

KORKUTUCU ZIRHLARIN İÇİNDE GEÇİRİLEN ŞİDDETLE KARŞI KOYAN BİN YILLIK DEVRE

Bu başlık Hölderlin'in son dönem metinlerinden alınmıştır.[167] Mekan, "denizin derini" olarak belirtilir.

> Ophelia bir tekerlekli sandalyededir.(...) Doktor gömlekli iki adam onun bedenini sargı beziyle dolarken. (s.6)

Ophelia'nın bu görüntüsü, Beckett'in Oyun Sonu metnindeki Hamm'in durumuna benzetilmiştir. Ophelia'nın vücudunun sargı bezleriyle dolanması da, Müller'in Leben Gundlings oyunundaki bir sahneyi anımsatmaktadır; Prusya tımarhanesi bölümünde Profesör; öğrencilerine deli gömleği giydirilmiş bir kadını gösterir ve "Deli gömleği. Diyalektiğin bir aracı." (s.26/Herzstück) demektedir. Ophelia (kadın) erkekler tarafından -hep olduğu gibi- hareketsiz bırakılmıştır. Fakat Ophelia'nın son monoloğu, bir kışkırtma metnidir. Ophelia konuşmasına: "Burada Elektra konuşuyor." diye başlar. Ophelia kendini bir başka bilinçte yeniden varetmeyi başarmıştır ve sözleri bir söylem haline gelmiştir. Aynı zamanda kadınlık ve intikamı birleştiren mitsel tarih tekrarlanır: Elektra'nın, Medea'nın intikamı. Kadınlar için ütopya yoktur, intikam anı vardır. Ophelia/Elektra'nın konuşması bir alıntılar toplamıdır. "Karanlığın yüreğinden". Karanlığın Yüreği Joseph Conrad'ın romanının adıdır. "İşkencenin Güneşi altında" ise Sartre'ın Franz Fanon'un Die Verdammten dieser Erde için yazdığı önsözden alıntılanmıştır.[168]

Ophelia'nın metni, yazarın yok olduğu çok sesli bir metin olma özelliği taşımaktadır. Ophelia, Elektra ile bütünleşerek yeni bir ben oluşturmuştur. Bilindiği gibi Elektra "Hamlet sorununu ilk

---

[166] Luc Lamberechts, "Vom Aufstand der postmodernen Bilder", Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion, (hrsg.G.Labroisse, D.Stekelenburg), Amsterdamer Beitrage, 1999. S. 328

[167] E. F. Lichte, 1991., s.243

[168] E. F. Lichte, 1991., s. 243

çağ tragedyasında dile getiren kişi"[169] olarak nitelenmektedir. Hamlet'ten farklı olarak belirli bir yazara bağlı olmayan Elektra, ölü babasının intikamını gerçekleştirmiştir. Ophelia/Elektra:

> Dünyanın tüm metrepollerine. Kurbanlar adına. Bana verilen tüm spermleri geri fışkırtıyorum. Memelerimdeki sütü öldürücü zehire dönüştürüyorum. Doğurduğum hayatı, verdiğim dünyayı geri alıyorum. (...)
>
> Teslimiyetin yarattığı mutluluğa lanet olsun. (...) O kadın yatak odalarınızdan elinden kasap bıçağı ile yürüyerek çıktığında gerçeği göreceksiniz.(s.6)

Son cümle anarşist Susan Atkins'ten alıntılanmıştır.[170] Ophelia'nın kışkırtıcı metni bir umut yaratmaktadır. Hamlet'in konumunda hiçbir biçimde yer almayan umut, devrimci bir kadının çığlığında mevcuttur. Ophelia tüm kurbanlara seslenir ve erkeklerin tarihinden, tarihini ayırır. Devrimci bir bildiri niteliği kazanan kadının sesi, hareketsiz bir bedendedir.

"Hamlet Makinesi"nin üçüncü bölümü SCHERZO'nun, pantomim ve baleden oluşan bölümün Ophelia ve Hamlet'in yüz yüze geldikleri ve metnin tek diyaloğunu içerdiği söylenmişti.

> Ölüler Üniversitesi. Fısıltılar ve mırıltılar. Mezartaşlarından ölü filozoflar kitaplarını Hamlet'e fırlatırlar.Ölü kadınlar galerisi (bale). İpin ucunda sallanan kadınlar, atardamarları kesilmiş kadınlar vb. Hamlet onları bir müzeyi (tiyatroyu) gezen bir ziyaretçi gibi izler. Ölü kadınlar onun giysilerini parçalayarak çıkarırlar. Ayağa dikilmiş HAMLET 1 etiketli tabuttan Cladius girer ve, orospu gibi giyinmiş ve boyanmış Ophelia. Ophelia'nın striptizi.

Burada Ophelia'nın striptizi ile ve bir orospu gibi görünmesinin nedenini Raddatz, ev kadını ve sevgili rolünden vaz geçmesine bağlar. Bir isyandır, bedeninin sahipliğini üstlenmiştir ve striptizin gösterdiği gibi, bir arzu nesnesi olmaya çalışır. Striptiz üzerine Baudrillard'ın söylediklerini hatırlatan Raddatz'ın alıntısını tekrarlayacak olursak:

---

[169] Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, 1978., s.108

[170] E.F.Lichte, a.g.e. s.243

> Strp-tease belki de çağdaş batı toplumuna ait tek özgün danstır. İşin sırrı bir kadının kendi vücudunu oto-erotik bir tapma ritüelinin nesnesine dönüştürebildiği ölçüde-başkaları için-bir arzu nesnesine dönüşebilmesidir.[171]

Ophelia'nın isyanı, onu özgürleştirmeyecektir, kendi cinselliğini nesneleştirerek, yine ataerkil sistemin ona dayattığı rollerden birini üstlenir: Orospu, Anne ya da Madonna. Önceki konumunun reddine ulaşan Ophelia, Hamlet'in baskısından da kurtulmuştur, "ona güler", bir önceki sahnede, Hamlet'in dile getirdiği isteği sorulaştırır: "yüreğimi mi yemek istiyorsun?" Arzularını şiddet yoluyla gerçekleştirmeyi öğrenen erkeklerden uzaklaşmak ister Hamlet, ve"Kadın olmak istiyorum" diye karşılık verir. "Hamlet Ophelia"nın giysilerini giyer. Ophelia onu bir fahişe gibi boyar."Değişim gerçekleşirken (simgesel değişim) babaların temsilcisi, Cladius, olanları gülerek izlemektedir. Bu bir isyandır, Raddatz'a göre Hamlet, babaların tarihine, androjen bir kimlikle isyan etmek ister.Ölü filozoflar kitaplarını Hamlet'e fırlatmışlardı, aynı yorum, batı felsefe geleneğindeki eros ve logos ilişkisine çağrışım yaptırdığını söyleyecektir. Dyonizos sonrası Antik Yunan kültüründe, erkek eğemenliği ile akılcılığın itibar kazandığı görülür ve Platon'la birlikte bu eğilim, dünya tarihini etkilemeye başlar. Burada erkekler arası homoseksüel ilişkiler, kadın cinselliğinin değerini düşürmüştür. Aşk, erkekler arası bir şeydir ve aynı zamanda gerçek sevgisidir. Raddatz, bu bölümün bu geçmişe gönderme yaptığını düşünür ve bu noktada, melek-Horatio ile Hamlet'in oluşturduğu erotik çift görüntüsü anlam kazanmış olur. Dans hızlanır ve vahşileşir ama, buradaki isyanın da bir sonucu yoktur, melek hala geçmişe bakmaktadır, şimdinin sorumlusu olan geçmişe. İkisi de taşlaşırlar.[172] Erika-Fischer Lichte,bu sahnedeki "cinsiyet değişimi" ile Heiner Müller'in Leben Gundlings metnindeki son bölümdeki cinsiyet değişimi arasında ilişki kurar.[173] Emilia Galotti ve Nathan (Bilge Nathan) ait oldukları metinlerdeki kilit sözcükleri alıntılarlar.

---

[171] J:Baudrıllard, Simgesel değiş tokuş ve ölüm, çev.Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniv. Yay., 2002. s. 169-70

[172] Frank-Michael Raddatz, Dämonen unterm Roten Stern, J.B. Metzlesche Verlagbuchhandlung, 1991 s. 166

[173] E.F.Lichte, 1991., s.240

> Polis sireni. Emilia ve Nathan başlarını değişirler, soyunurlar kucaklaşırlar birbirlerini öldürürler. Beyaz ışık. Elektrikli sandalyede makinenin ölümü. Sahne kararır." (s. 37/Herzstück)

Emilia Galotti ve Nathan'ın cinsiyet değişimi "ATEŞİN VE SUYUN DÜĞÜNÜ" olarak nitelenir. Ve "YENİ ETTEN İNSAN" doğacaktır. Emilia ile Nathan'ın cinsiyet değişimi aracılığıyla farklı kategoriler dönüşmüş, çiftleme gerçekleşmiştir. Bu bir ütopya olarak nitelenir; eski dünyanın kıyamet bir çöküşü, "makinenin ölümü" ütopya olarak belirlenir.[174]

"Hamlet Makinesi"'ndeki cinsiyet değişimi Leben Gundlings'deki radikal değişimi anımsatır fakat burada gerçek bir dönüşüm yaşanmamıştır. Sadece bir giysi ve rol değişimi gerçekleşir. Hamlet hiçbir şeyi dönüştürememiştir. Hamlet'in şiddet ve ihanet arasındaki bu bölüm (1. ve 4. Bölüm arasında) "acı dolu" bir *intermezzo* olarak görülür. Bu bölümde "göğüs kanserli Madonna" Hıristiyan batı toplumunun baskı gören kadının gerçek simgesi olarak durmaktadır."Hamlet Makinesi"nde birbiriyle iletişime geçen oyun kişilerinin dramatik konuşmaları bulunmamaktadır. Çünkü klasik rol kavramı dolayımında açıklanabilecek bir oluşum da söz konusu değildir. Hamlet ve Ophelia Shakespeare'in oyununun figürleri olarak önceden bulunmaktadır ve ait oldukları metinde rolleri zaten yazılmıştır. Alıntılanan bu figürler, metinlerarası ve montaj yöntemi ile klasik rol kişisinden uzaklaşarak, bir çağrışımlar toplamına dönüştürüleceklerdir.

Birinci bölümde Hamlet: "Ben Hamlet idim." diyerek, ben ile arasındaki uzaklığa vurgu yapar. Bu mesafe dramatik olarak ben rolünün sahipliğini ortadan kaldıracaktır. Hamlet, 4. Bölümde ise: "Ben Hamlet değilim. Artık oynamıyorum. Sözcüklerim artık bana hiçbir şey söylemiyor." (s.4) sözleriyle Hamlet'i Canlandıran Oyuncu, Hamlet söyleminden kendini uzaklaştırmıştır. Ophelia ikinci bölümde: "Ben Ophelia'yım." (s.3) diyerek konuşmaya başlar. Fakat onun açıklaması da "Ophelia [KORO/HAMLET]" biçiminde birden çok referansa işaret etmektedir. Ophelia, son bölümde ise: "Burada Elektra konuşuyor" (s.6) sözleriyle rol ve söylemin tam çözülmesine neden olmaktadır. Hamlet Makinesi'nde geleneksel söz sahipliği reddedilmiştir. Bir söylem maki-

[174] E. F. Lichte, a.g.e. s.241

nesi olarak kurgulanan kişiler, orijinal sözlerin taşıyıcısı değildirler. Derrida'nın "suflör konuşması"[175] olarak nitelediği bu konuşma, konuşucu için "radikal bir sorumsuzluk" anlamı taşımaktadır. Suflörün fısıldadığı konuşmaları tekrarlamak, intihalin yapısını zorlamak ve "yazarın fotoğrafının da yırtılması"dır. "Hamlet Makinesi"nde geliştirilen program, bu tür bir düşünceye temellenmektedir. "Kimin konuştuğunun ne önemi var"[176] diyen Beckett'i yankılayan metinde, bir alıntılar toplamı olarak sunulan sözler ben'den koparılarak "klasik tiyatronun jestleri- Artaud'nun isteğine paralel olarak- takip edilebilecektir. "Hamlet, Birinci Bölümde "Repliklerini unuttun mu yoksa anne. Ben sana hatırlatacağım." (s.1) sözleriyle kendini suflör olarak bildirir ya da Dördüncü Bölümde "suflör, suflör kutusunda çürüyor." (s.4) diyerek, kendisinin başkalarından alıntılanan biçimler ve motiflerin bir toplamı olduğunu belirtir. Hamlet durumu, bütünüyle özgün ifadenin acizliğine işaret etmektedir ve bu acizlik başkasının konuşması olarak konuşan ben'in bilinçlenmesi için tek umut olarak görülmektedir. Çünkü tiyatroda oyuncu ile sesin birbirinden ayrılması, toplumun söylemsel yapılarının bir sorunsal olarak algılanmasına neden olacaktır.[177] Teatral rol kavramı ile sosyolojik rol kavramı arasındaki ilişkiye dikkat çeken metin, kurmaca dram dünyası ile alımlayanların öznel yaşamları arasındaki geçişi akıcı kılmaktadır. Tiyatro durumunu ve rolleri konu haline getiren "Hamlet Makinesi" iç iletişim (sahne içi) ile dış iletişim arasındaki ayrımı problem haline getirmiştir. "Hamlet Makinesi" dokuz sayfalık beş bölümden oluşan bir tiyatro metnidir. Klasik dramatik yapının aşıldığını örnekleyen metin, yazı karakteri olarak da farklı yazı kesitlerini kullanır. İtalik, büyük harf ve benzeri gibi. Metnin görsel olarak da çizgisel tasarımı kırılmıştır. Mekan, zaman ve dil metni dışındaki açıklamalar klasik ana metin/yan metin ilişkisinden uzaktır. İkinci bölümde "Enormous Room. Ophelia. Ophelia'nın yüreği bir saat." Mekan tasarımı bir tür "her yer"dir. Tek bir mekanın sınırları yıkılmıştır, alımlayıcı için çeşitli çağrışımlara yol açacak çoğul mekan tasarlanmıştır.

---

[175] J. Derrida, 1976. S. 362
[176] M. Foucault, 1993., s. 99
[177] K.Keim, 1998., s. 57

"Hamlet Makinesi" mekanı ve zamanı çoğul yer ve zaman biçiminde düzenleyerek geleneksel zaman kullanımını parçalamıştır. "Hamlet Makinesi metindir" dramatik yapıda gerçekleşen değişimleri somutlayan bir örnek. Klasik yapıya ait birlikli yapı çözülmüştür. Belirli bir zamanda ve belirli bir mekanda birlikli olayları gösteren kişiler tasarımının artık olanaksız olduğunu göstermek için örgütlenen metin, kültürel tarihteki metinsel oluşumuyna üretici bir biçimde eklenerek yeni anlam olanakları sunmaktadır. "Hamlet Makinesi"=H.M=Heiner Müller biçiminde yorumlanırken yazarın da bir söylem makinesinden başka bir şey olmadığı ifade edilir gibidir.

Bildbeschreibung (Tablo Tasviri)

1984 tarihli Bildbeschreibung dramatik biçimin ölüm bildirisi olarak kabul edilir.Poschmann'ın sınıflamasında, dramatik formu aşan metinlerdendir, Lehmann içinse, "dramın öteki tarafına geçmiş", postdramatik bir metin. Burada her şeyin yok olduğu görülür: karakter, diyalog, öykü vb. Dram artık, eleştirel düzlemde bile konu edilmemiştir. Tiyatro eleştirmenleri tarafından "katastrof katarakt" olarak değerlendirilen Bildbeschreibung, sekiz sayfalık, noktasız bir cümle dizisidir. Resim ile yazı ilişkisini yeniden üreten metnin ortaya çıkışını Müller, şöyle anlatır:

> Sofya'da dekor öğrencilerinden biri (....) bir rüyasını çizdi. Freud okumamıştı, böylece bire bir, sembol önüne bir engel konulmaksızın. Ben bu resmi tasvir etmeye başladım. Sonra resme, düzeltilmemiş çizimlerden çıkan çağrışımlarla yaklaştım, hata, fantezi için özgür alan olmuştu. Bir resmi tasvir etmenin anlamı, onu yazıyla yeniden boyamak demekti. Tasvirle bir başka araca çevirmek. Ağaç, Kadın, Adam, Ev resmin sabit noktalarıydı. Metnin yapısı, bir resmi bir başka soruya ulaştırıyordu. Bir katman her defasında, öncekinden ayrılıyor ve bakışı değiştiriyordu. Sonunda gözlemcinin kendisi de yani resmin tasvircisi de soruyla birleşiyordu. O derece kendini temsil eden, kendisiyle oynayan bir oto dramdı. Yazar onun anlatıcısı ve rejisörü oluyordu. (...)[178]

[178] H.Müller, Krieg ohne Schlacht s.342

Gerçeküstücü otomatik yazımın özelliklerini akla getiren bu yazma biçimi, "düzyazı şiir", saf düzyazı metin", ve "lirik düzyazı" olarak nitelenmiştir.[179]. Ingeborg Hoesterey, metnin yorumları arasında bir uzlaşma olmayışını şu sözlerle açıklar: "Bilinen anlamda bir oyun değil, eylemsiz ve rolsüz bir düzyazı. Aslında uzun bir düzyazı şiir söz konusu ve böylece edebi türlerin sınırlarını ortadan kaldırıyor."[180] Bir tablonun tasvirine yönelen metin, otomatik yazım, tableau vivant, beş bölümlük dramdan arta kalanları gösteren bir kalıntı metin ya da sadece sözel bir biçimde ortaya çıkışıyla, dram öncesi tiyatro kültürüne eklenen bir oluşum gibi çeşitli yorumları birleştirir. Değerlendirme çeşitliliği metnin teorik alımlanışını da istikrarsız bir düzleme yerleştirir. Metin sadece gördüklerini betimleyip-yorumlayan bir sesin varlığını-hatta yokluğunu referans aldığı için, uzun süredir sorunsallaşan gerçek-kurmaca ilişkisini paradoksal bir noktaya yerleştirir. Metne yaklaşanların ortak yargısı, metnin "enigmatik" karakteridir ve bilmecemsi bu yapıda, parçaları birbirine ekleyerek bir anlam oluşturmaya çalışan da, Benjamin'in allegorist'inin konumunu üstlenmiş olacaktır. Hatırlanacak olursa, organik bütünlüğünü çoktan yitirmiş bir dünyada, taşlaşmış parçaları birbirine ekleyerek anlam biriktiren allegorist için, bütünlük bir hedef bile değildi. Müller için metnin fragman karakteri bir estetik tercih olarak ayrıcalıklı bir anlam taşıyordu ve burada, fragman, düşüncenin, anlatmanın ve anlamanın da içine çekilerek radikal bir hale getirilmiştir.

Yazar metnin sonuna şöyle bir açıklama yerleştirmiştir: BİLDBESCHREİBUNG ALKESTİS'in bir *übermalug*'*u olarak okunabilir, KUMASAKA No oyunu, ODYSSEA'nın 11.Şarkısı, Hitchcock'un KUŞLAR'ı ve Shakespeare'in FIRTINA'sı alıntılanmıştır.[181] Bildbeschreibung, alıntıladığı metinlerle çağrışımsal bir ilişki kurar, göndermeleri oldukça kapalıdır ve sıradan bir alımlayıcı tarafından algılanmasının güçlüğü,

---

[179] Peter W. Marx, *Heiner Müller: Bildbeschreibung*, Peterlang, 1998. s.66

[180] aynı

[181] H.Müller, "Bildbeschreibung", *Shakespeare Factory 1*, Rotbuch, 1996

*Übermalung:Eski bir resmin üstüne yeniden resim yapma anlamındadır. Edebiyattaki "palimsest"gibi düşünülebilir.

alımlama ilişkisini karmaşık bir hale getirir. Kendi içine kilitlenmiş bu metindeki temel durum, bir tablonun tasvir edilmesidir. Bir Tasvirci/Seyirci, dikkatli bir tutumla, ayrıntılara işaret ederek tablonun içerdiği unsurları betimler. Fakat bu tabloyu tanıtan, anlatan sesin "kime ya da neye ait oldu"[182] belirsizdir. Tabloyu anlatan, Tasvirci, gökyüzü, sıradağ, ev, ağaçlar, kuşlar ve iki insanın "arkaik panaroma"sını[183] sunmaktadır. Tasvirci'nin ilk konumu, ayrıcalıklı bir noktadan gördüğü sahneyi betimlemektir, ikinci konumu ise betimlediği tablodaki görüntülerin zamansal ve mekansal boyutlarını çağrışım tekniğiyle yorumlamaktır. Müller, bu metninde "bir şeye işaret eden konuşma durumundan, sahnenin tüm unsurlarından ve eylemden tamamen vaz geçmiştir."[184] Kendi başına, kendi araçlarıyla konuşan bir sahne fikrinin yerini, hareketsiz ve dilsiz bir tablo almıştır ve bu tablo-sahne- kendine ait bir kurmaca düzleminden tümüyle yoksundur. Mümkün görünen tek "çatışma", tasvir edilen tablonun kendi düzlemi ile tasvir etme edimının düzlemi arasındaki "söylemsel" tartışmada geliştirilecektir. Bu iki düzlem arasındaki tartışmayı yaratan ise Tasvirci'nin metin içindeki değişen konumudur. Başlangıçta sadece gördüğü bir manzarayı bildiren, rapor eden konumunu metnin akışında terk eden Tasvirci, ben diliyle yorumlamaya geçer. Önceden Tasvirci tarafından algılanan ve algılatılan tablonun gerçekliği, yorumun girişiyle birlikte "sözel tutumun kodunun çözülmesiyle"[185] tablonun materyal özelliklerine bir anlam kazandırır ve böylece anlatımın/tasvirin alanı ile anlatılanın/tasvir edilenin alanı birbirinin içinde kilitlenerek, gösterilen her şeyi sadece bir 'görme biçimi'haline getirir; Tasvirci'nin ya da görenin bir görme biçimi olmadan bir görüntü var mıdır sorusunu akla getirir.

Dilsiz, hareketsiz bir tablonun tasvirini tiyatro metni için temel olarak alan Müller'in çıkış noktası tiyatro tarihinin geçmişindedir. Fransızcada "Tableaux Vivant" olarak nitelenen Ortaçağ ve Rönesans döneminin "canlı tabloları" eski bir tiyatro geleneğine

---

[182] Bildbeschreibung, s.14

[183] Jorge Riechmann, "Ein 'Tableu Vivant' jenseits des Todes. Annaherung an Bildbeschreibung", *Heiner Müller Material*, 1989. S.205

[184] K.Keim, 1998., s. 124

[185] K.Keim, a.g.e.

aittir.[186] Hareketli sahnelere karşıt olarak tasarlanan resim grupları (tableau) mitoloji, tarih, incil konularının, dinsel efsanelerin canlı kişiler tarafından durağan sahneler oluşturmasına yöneliktir.[187] Oyuncular ya da dansçıların sahnede donarak oluşturdukları resimlerin çıkış noktası Ortaçağ tiyatrosudur; benzer biçimde Barok operasında da kullanılan bu biçim, klasik tiyatroda da bir sahnenin etki yaratacak biçimde bitmesi amacıyla kullanılmıştır.[188] 18. yüzyılda teorize edilen sahnelerin tablo niteliği, şiirsel olanla resimsel olanı kaynaştırmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Bildbeschreibung metnini, Alkestis'in *übermalung*'u şeklinde formüle eden Müller, hem tiyatro tarihinin geçmişindeki bir biçime gönderme yepar, hem de dilin simgesel işaretleri ile resmin ikonik işaretleri arasında "araçlararası" bir değişim ilişkisi yaratmayı amaçlar. Resim ve yazın arasındaki ilişkiyi 1766 yılındaki bir yazısında inceleyen Lessing, "resmin biçimleri ve renkleri mekanda", şiirin ise "sesleri zamanda" ifade ettiğini belirtmiştir. "Resimde konular ya da kısımları yanyana varolarak bedeni oluştururlar. Şiirde ise konular ya da konu kısımları birbirlerinin ardı sıra düzenlenerek eylemi oluştururlar."[189] Eylem kavramı dramda başat bir unsur olarak geliştirilmiştir ve resmin alıntılanması dramı zenginleştirecek bir oluşum olarak değerlendirilir. Diderot burjuva dramının kurulmasındaki çalışmalarında, gösterim düzleminde resmin kullanılabileceğine dikkat çekecektir:

> Bu insanların sahnede duruşu, ressamın tuvaline sadık bir taklitle yansıttığı şekilde olursa, doğal ve gerçek olacaktır. Kendi adıma, bir dramatik eser iyi oynanacaksa sanırım, sahne seyirciye aynı biçimde gerçek bir tablo göstermek zorundadır. (...)[190]

18. yüzyılın ikinci yarısındaki resim sanatı ile yanılsamacı tiyatronun gelişimi arasında kurulan paralelliklerden en önemlisi, bu çağda resmin, resim figürleri ile seyirci arasındaki göz temasını yok ederek kendi içine kapanmasına paralel olarak yanılsamacı tiyatro-

[186] Jorge Riechmann, 1989., s. 205
[187] Manfred Brauneck-Gerard Schneilin, Theaterlexion, Rowohlts enzyklopadie, 1992., s.547
[188] M.Brauneck-G.Schneilin, a.g.e.
[189] H. Kindermann, 1961., s. 528
[190] K.Keim, 1998., s. 124

nun da seyirciyi yoksayarak bir estetik oluşturmasıdır. Sahnelerde gösterilenler, "gören"den koparılmış bir nesne olarak düzenlenmiştir; özerk yapıt nosyonuyla bütünleşen bu estetik sürecin teminatı, gösterilen ile görenin ayrılmasıdır. Bildbeschreibung, daha önce de belirtildiği gibi, resim ile yazı ilişkisini yeniden üretir. Metin, bakışı, bakma biçimini anlatısının konusu kılmaktadır. Manzaranın tasviri, gökyüzü ile başlar, bulut, dağ, ağaçları içeren arka plandan ön plana doğru hareket ederken, ayrıntılar çoğalmaktadır:

> Bozkır ve savan arasında bir manzara, gökyüzü Prusya mavisi, iki dev bulut telden yapılmış iskeletler gibi birbirinin içinde yüzüyor, her ne olursa olsun bilinmeyen bir yapı türü, soldaki genişlik bir lunaparktan, ipinden kurtulmuş plastik hayvan olabilir ya da dönüş uçuşunda Antartika'dan bir parça, ufukta yassı bir sıradağ, manzaranın sağında bir ağaç, dikkat edilirse aslında üç farklı uzunlukta ağaçlar, mantar formlu, gövde yanında gövde belki bir kökten, ön plandaki ev el yapımından çok sanayi üretimi gibi, belki betondan: bir pencere, bir kapı, çatıyı ağacın yaprakları kapatmış, evin önünde duran bu fazla büyümüş ağaç, arka plandaki ağaçlardan farklı bir türe ait, meyvesi yenebilir gibi ya da öyle görünüyor konukları zehirlemek için, bahçe masasında bir cam kase, masanın yarısı henüz ağacın gölgesinde, kasenin içinde altı ya da yedi, limona benzeyen meyve örnekleri duruyor, (...)[191]

Metin bu şekilde başlamıştır. Betimlemede ilk dikkat çeken, "gibi", "ya da", "belki"nin sık kullanılmasıdır. Bu karşılaştırma, iki seçeneği içeren bağlaç ve belirteç Tasvirci'nin konuşma durumunu belirsiz kılarken, tanımlanan nesnelerin algılanmasını da güvensiz bir noktaya taşıyacaktır. Resimde betimlenen nesneler arasında hakim unsur güneştir; zaman üstü, mitik bir anlamda kullanılan güneş, aynı zamanda görsel algıyı etkileyen ışık kaynağıdır: "(...) güneş ya da bu bölgeye sürekli ışık gönderen, resmin anında Zenit'de duruyor, belki GÜNEŞ hep orada ve SONSUZLUKTA'dır." (s.7) (...) "bilinmeyen bir güneş tarafından kavrulmuş toprak," (s.9), "çimenler fazla büyürse koparılıyor, GÜNEŞ belki çok sayıda GÜNEŞLER tarafından yakılıyor," (s.11)

[191] Bildbeschreibung, s.8

Tablodaki nesnelerin tasvirinden sonra Tasvirci ön plandaki Kadın'a geçerken ani bir bakışla kuşu algılar:

bir ağaç dalına bir kuş tünemiş, yaprak onun kimliğini gizliyor, bir akbaba ya da bir tavus olabilir ya da tavus başlı bir akbaba, bakışı ve gagası Kadın'a yönelmiş (s.8) Tasvirci Kadın'ı tanımlamaya geçer, onun görüntüsüne ait tüm nitelemeler, Kadın'ın önceden bir saldırıya uğramış olduğunu düşündürecektir:

> (...) ayak bileğinde bir şişlik, belki bir yumruktan, (...) sakat bir eli, sol göğsünün, kalbinin hizasında, ya bir savunma jesti ya da sağır-disizlerin diline ait bir jest, savunma nedeni tanıdığı bir korku yüzünden, darbe tekme itme yaşanmış (..) yaraları artık kanamıyor (...) sol manto kolu deride asılı duruyor, bir kaza sonrası ya da yolculuk ettiği hayva ya da makinenin yolu kesildikten sonra oluşmuş gibi, kolun yaralanmamış olması, tuhaf, ya da elbisesinin kollarındaki kahverengi lekeler kurumuş kan, sağ eli bir acı jestiyle sol omuzunda, (...) ya kırıldığı için ya da bir yaradan dolayı kötürüm, (...)[192]

Kadın ile ilgili tüm işaretler, onun belirsiz bir saldırıdan dolayı bedeninde taşıdığı izleri anlatmaya yöneliktir. Tasvirci, Kadın'ı anlatmaya ilk başladığında, "bakışı toprağa yöneldi, bakış, bir resmi unutamıyormuş gibi ya da bir başkasını görmek istemiyormuş gibi" (s.9) bir cümle kurar, burada dikkat edilirse, Kadın'ın bakışı dilbilimsel bir özne haline getirilmiştir; bu pasaj metnin sonuna doğru daha da belirginleşecek bir tutumu önsediği için önemlidir; Tasvirci'nin bakışının nesnesi olan unsurlar özneleştiğinde, gören ile görülen arasındaki sınırlar da çözülecektir. Kadın,

> dizinin üstüne kadar hiçbir şeyde durur, tablonun kenarı tarafından kesilmiştir ya da topraktan çıkmıştır, evdeki adamın çıkışı ve evin içinde kaybolması gibi, bitimsiz bir hareket başlayıncaya kadar, çerçeveyi kıracak, uçuş, ufalanmış toprağın köklerini sarsan mekanizma ve yer altı sularını yağdıran) (s.9).

Tablonun çerçevesinin kırılması burada bırakılır. Kadın, bir hiçliğin üstündedir ya da topraktan çıkmıştır, onun imgesi bu sözcüklere, fırtına, kül ve ölümün eklenmesiyle bir ölüp dirilen, yeniden yeryüzüne dönen çağrışımı kazandırmaktadır:

---

[192] Bildbeschreibung, s.8

> tül perde dışarıya doğru dalgalanıyor, fırtınanın evden geldiği anlaşılıyor, ağaçlarda hiç rüzgar izi yok, ya da Kadın fırtınayı kendine çekiyor ya da ona kendi görüntüsüyle neden oluyor, ocağın külünde ne ya da kim yanmışsa beklediği o, bir çocuk, başka bir kadın, bir sevgili ya da kül, onun kendi hakiki kalıntısı, bedeni mezarlığın temelinde güvende, (...)[193]

Kadın'ı tasvir eden tüm sözcükler onu bir yeniden dirilen olarak tanımlarken, metnin Alkestis'in *übermalung*'u olmasını da anlamlandırır. Şiddete uğramış bir kadın, ölümü ve dirilişi. Adam ise şöyle betimlenmektedir:

> sağ ayağı yarı yarıya eşikte, sol ayağı ise hala kahverengi çim lekeli zeminin üzerinde, (...) sağ elinde koluna gerilmi bir avcı kapanı, kanatları orada koparılmış bir kuş, uzun eğik titreyen parmaklarla süslü, kuşun tüylerini okşayan sol elde, ölüm korkusundan dik dik olmuş tüyleri, kuşun gagası Tasvirci için sessiz bir çığlığa açılıyor, (...) Adam Kadın'ı şimdi görüyor mu, belki kör, gülüşü körlerin dikkati gibi (..) ya da işine giden katilin gülüşü, [194]

Adam, işine giden bir katildir. Tablonun gerçekliğine hakim olan şiddet, "adamın evden çıkışı ya da evin içinde kayboluşu", "bitimsiz hareket", gibi nitelemelerle döngüsel bir biçim kazanacaktır. Tasvirci, tablonun çerçevesinin kırılacağını hayal ettirerek tablonun içinde sabitlenen döngüsel şiddetin kırılmasını öngörecektir. Tasvirci, nesneleri ve şiddete uğramış-belki ölüp yeniden dirilmiş -Kadın'ı ve bir katil olan, belki kör olan Adam'ı betimledikten sonra yeniden bahçeye ve bahçedeki masaya döner. Daha önce gösterdiği çapraz bacaklı bu masanın üstünde devrilerek kırılacak olan bir şarap kadehine dikkat çeker, "içindeki siyalımsı bir sıvı pelte gibi tirer, masanın kenarına doğru yayılarak, masanın altındaki toprağa damlayarak yayılır" (s.10), kırılan şarap kadehi ve toprağa yayılan sıvı ile Adam birleştirilir, onun gülüşü kendini ele vermektedir. Ardından ağacın arkasına fırlatılmış kırık bir sandalye tasvir edilir ve "sandalyeyi hangi yükün kırdığı"na, masada neler olduğuna ilişkin Tasvirci yorum yapmaya başlar. Tasvirci, tablodaki görüntülerin geçmişini anlatmaya başlamış-

[193] a.g.e. s.9
[194] Bildbeschreibung, s.9

tır ve yaşananın, bir cinayet ya da vahşi bir cinsel ilişki olduğunu düşünmektedir: "bir cinayet belki, belki vahşi bir cinsel eylem, ya da her ikisi birden" (s.10) Cinsel ilişki, bütün toplumsala ait olan iktidar yapısını göstermektedir. Tasvirci yere düşüp kırılan şarap bardağını, masanın üstünde kayan meyve kasesini ve kırılan sandalyenin nasıl bu görünüme ulaştıklarını kendi kurgusuyla anlamlandırır. Kadın ve Adam'ın hoyrat cinsel ilişkileri ile Adam'ın Kadın'ın boğazını keserek öldürmesi içiçe geçer ve yaşananların sonucunda, nesnelerin konumları, Kadın'ın ölüm nedenini anlamlandırılmıştır. Cinayet yorumundan sonra Adam, yeniden evin eşiğindedir. Şiddet döngüsü, yaşanmış olanların hep yaşanacak oluşunun bir iması olarak okunabilecek durum, geriye saran bir film sahnesine benzemektedir:

> solak katilin kapının eşiğindeki izi, onun bıçağı sağdan sola yazıyor, giysisinin kumaşı kabaranca, o yeniden (bıçağa) ihtiyaç duyacak, kırılmış bardak parçalarından yeniden birleştiğinde ve Kadın boynundaki bıçak izi olmadan masaya geldiğinde (s.11)

Şiddet gündelik bir ritüeldir: "(Adamın) işi ne olabilir, belki de her gün dirilen Kadın'a yöneltilen günlük cinayettir belki" (s.11) Tablodaki manzaranın tasviri, ağaçtaki kuşla birlikte sona erecektir:

> bu manzarada, hayvanlar sadece bulutlar gibi, elle tutulamayacak gibi görünüyorlar, ağaçtaki kuş son reservdir, bir boşluk/çukur çağrısı onu avlıyor, (...) kuşun ağacındaki meyveler hızla kurudu, ölümün titrek parmağı, yassı sıradağın çevresine çelik bir ağ ördü, sadece kağıt beyazı bir dağ kümesi henüz korunaksız görünmekte, (...)[195]

Tablonun yüzeyine ilişkin betimlemeler bittikten sonra, şimdiye kadar gösterilenlerin altında saklı olan boyutlara işaret eden, tablonun anlamı üzerine yorum yapan bir pasajla, Tasvirci, yorumcu haline geçer: "gezegenin gizli nabzı ölülerin yer altındaki seyahatlerinden oluşmakta, tablonun bildirdiği bu" (s.11) Tablonun şimdiye kadar tanıtılan tüm görüntüleri, tablonun geçmişiyle bağlantırılacaktır. Eğer betimlenen gündelik bir ölüm ayiniyse ve sürgit bir şiddetin kısır döngüsüyse ve bu görüntü tablonun şimdisine aitse, geçmişe yapılan göndermeler, tarihi ve şimdiyi birleştirecektir. Suç ve acıların tasviri resimdeki figürlere bağlanmıştı, fakat "gezegenin gizli nabzını" oluştu-

[195] Bildbeschreibung, s.12

ran "ölülerin yeraltındaki seyahatleri" olunca, gündelik şiddet, tarihsel günahların sürekliliğine bağlanacaktır. Acı ve şiddet Kadın'ın bir defa maruz kaldığı bir durum değildir, hep sürmektedir.

Heiner Müller, manzara ve ölüler arasında bir ilişki kurar: "Herhangi bir zamanda ölünür ve manzara olunur."[196] Ağaçlar, taşlar gibi ölülerin kemikleri de manzaranın bir parçasıdır. Dolayısıyla "bozkır ve savan arasındaki manzara" (s.7), metnin sonundaki açıklamasında ifade ettiği gibi "ölümün öteki tarafındaki bir manzaradır."[197] "Ölülerin intikamı" daha öncede belirtildiği gibi, Müller'in metinlerinde geçmişin, kurbanların kurtarılmasına yönelik bir düşüncenin sonucudur. Auftrag oyununda Sasportas, "ölülerin ayaklanması manzaraların savaşı olacak" diyordu[198]; ölülerin kurtuluşu, kurbanların kanlarının izini takip ederek ilerleyen bir tarihin kurtarılmasıdır. Bildbeschreibung, ölülerin dirilişinin, yeniden ayaklanmasının kıyamet benzeri görüntüsünü, tablodaki manzarayla ilişkilendirir: "eğer ölüler tam kadrodaysa hareket tersine dönecektir" (s.12), tersine dönecek hareket, tablonun içerdiği şiddettir. Tasvirci, tablonun yüzeyinden ölüler dünyasına geçmiştir, yeraltında bir "Diriliş Fırtınası"(s.12) gerçekleşmektedir ve Kadın'da buradadır fakat artık bir kurban değildir, o, "gizemli bakışı ve çekici ağzı ile yeraltının Mata Hari'si(...)Kaşif"tir; "KÖTÜ PARMAK" ve "RÜZGARIN NİŞANLISI"dır. (s.12) Ölülerin "büyük atağı" "dirilişin doğal düşmanları" olan yaşayanlara yönelmiştir. İnsanlık tarihinin katostrofik bir sonunu gösteren bu tasvirde[199] ne yeni bir başlangıcın tohumu ne de bir anlam oluşturacak bir son vardır, sadece tehdit edici bir yıkım vardır. Tarih yeniden üretilmektedir:

> belki Kadın topraktaki dönüş yolundadır, fırtınadan hamiledir, kemiklerin, iliklerin patlamasından dirilişin spermleri, (...) BÜTÜN birleşiyor, gezegenin ölümü yıldızların çiftleşmesiyle, ilk sinyal telden yapılmış iskeletlerle bulutlar (...)[200]

Zamanın sonunu tasvir eden Bildbeschreibung, dinsel anlayıştaki kıyamet tasarımından uzaktır. Hıristiyan simgelerini içeren bu

---

[196] H. Müller, G. II, 1996., s. 59

[197] Bildbeschreibung, metnin sonunda yazarın açıklaması şöyledir:"Metin ölümün öteki tarafındaki bir manzarayı betimler." S. 14

[198] H.Müller, "Auftrag", 1983., s.69

[199] P.Pavis, 1999., s.111

[200] Bildbeschreibung, s.12

metinde, simgelerin anlamsal göndermeleri yok edilmektedir. Örneğin "KÖTÜ PARMAK" Tanrı'nın Yaradılış sahnesindeki parmağına parodik bir gönderme yapar[201] Ya da Kadın bir melek olarak nitelenmiştir, "Adam, Kadın ve kuş 'uzak bir çağrışımla' hıristiyanlıktaki "teslis"kavramını düşündürür."[202] Güneş, göz vb. Ayrıca tabloda da üç kuş tasvir edilmiştir; birisi tehdit unsuru olarak ağaçta, diğeri Adam'ın elinde, üçüncüsü ise, evin duvarında iskelet olarak asılıdır.

Bildbeschreibung, resim nesnesi ve seyirci arasındaki ilişkiyi, her iki tarafı da karşılıklı harekete geçirerek ve özne ile nesne arasındaki ayrımı "kırılganlaştırarak", yeniden tanımlayacaktır. Belirli bir çağa ait olan temsil ilkesi kırılmıştır, tablonun çerçevesinin işaret ettiği mekansal sınırlar, dilin yorumuyla parçalanmıştır. Artık sanatta gösterilen bir gerçekliğin taklidi, sureti değildir, gösterilen, bir gerçekliğin oluşturulmasıdır. Bir tablonun tasvirine odaklanan bu metin, Müller'in "Bir fikir bir resme çevrilirse ya resim heba olur ya da fikir patlar. Ben patlamadan yanayım"[203] sözleriyle düşünülebilir, Bildbeschreibung'da patlayan, "çoktan ölmüş bir dramatik yapının bir anısının patlaması"[204] yazar tarafından bildirilmiştir, fakat tek patlayan, ölü bir yapının hatırası değildir. Tasvirci, tablodaki temsil edenleri betimleyip sonra da anlamlandırdıktan sonra, "ya da her şey başka" diyerek kendi yorumunun oluşturduğu anlamı da parçalar ve yeni anlamlar oluşturulabileceğine ima eder. Tasvirci, tabloyu anlatırken, resim nesnelerinin materyal değerlerine de dikkat çeker: "çelik ağ, ucuz bir boya kaleminin havasında, sıradağ kötü bir tarama yüzünden estetikten uzak, belki de kompozisyonun özensizliği bir plana bağlı" (s.13) Tablonun özensiz yapıldığına ait bu nitelemeler, tabloda görülen, algılatılan tüm unsurların özelliklerini, kırılmalarını tarihsizleştirir ve onların herhangi bir biçimde monte edilmiş dekor parçaları olduğu düşüncesini yaratır. Müller, anlatırken anlatıyı da konusu haline getirmiştir.

> kan mürekkep, onun kağıda bağlı yaşamı renklerle betimleniyor, onun gökyüzünü de etlerin dirilmek için aradıkları kandan dolayı, kansızlık tehdit ediyor...(s.13)

---

[201] K.Keim, 1998., s.133
[202] K.Keim, a.g.e.
[203] H.Müller, G. I.1, 1996. S.66
[204] Bu söz, metnin sonundaki yazar açıklamasının içindedir, s.14

Kan ve mürekkep, niteleme edimi ile nitelenen düzlemi birbirinin içine yerleştirmiştir. Benzer bir şekilde tablonun, figürler aracılığıyla fiziksel bir şiddeti bildirmesi gibi, Tasvirci'de tasvir etmeyi simgesel bir şiddet olarak görmektedir; çünkü tasvirdeki olayların akışını düzenleyen odur. Müller'in meta dramaturji tekniği bu metinde de kullanılmıştır. Metnin bir yerinde, "mavi benekle boyanmış bir tahtanın GÖKYÜZÜ ile keyfi ilişkisi"nden söz edilirgösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin istikrarsızlığına dikkat çeken bu bölüm, Magritte'nin gerçeküstü resimlerini hatırlatmaktadır. Ya da "onun (Adam'ın) bıçağı sağdan sola yazıyor" (s.11) sözü, Tasvirci'nin kişisel kimliğiyle tablo figürlerinin metnin sonunda birbirine karışmasıyla, cinayet ve tasvir etme birbirine karışacaktır. Cinayet bir "ayna yazısıdır", yönünden sapmış bir yazıdır. Adamın/katilin "alnı ve görünen eli (..) kağıt gibi beyazdır" (s.11) Tasvirci kendini figürlerin suç ortağı olarak algılar:

> BEN kuş muyum, gagasının yazısıyla katile gecede yol gösteren (s.14)

Yazmak ta egemen ilişkilerin yeniden üretilmesi olarak metne dahil edilmiştir. Tasvirci, gözleyen ve gözlenen arasındaki ayrımı yok ederek algılayanın/görenin/yazanın sorumluluğunu da tarif etmiş olur: "AYNADA KALMAK",

> Adam ben miyim, onun yüzü benim mezarım mı, (...) Kadın ben miyim, (....) gagasının yazısıyla katile gecede yol gösteren kuş ben miyim, (...) (s.14)

Tasvirci/yazar anlattıklarının içinde parçalanmıştır, tablo Tasvirci için olduğu gibi metinde seyirci için bir "ayna" olacaktır, içinde kendi varlığını algılayacağı bir ayna. Bir şiddet görüntüsünü tarif eden kadar izleyen de üretmektedir.

Metinlerarası İlişkiler

Heiner Müller tarafından Alkestis'in bir *übermalung*'u olarak nitelenen Bildbeschreibung'un Euripides'in oyunuyla en belirgin ilişkisi ölen kadının yeniden dirilmesidir. Ölüm vakti bildirilen Admetus -

[205] *Bildschreibung*, s.7

Apollon'un müdahelesiyle-yerine ölecek birini bulduğunda ölümden kurtulacağını öğrenir. Fakat annesi ve babası, onun yerine ölmeyi kabul etmezler, Admetus'un karısı Alkestis, kocası yerine ölmeyi kabul eder. Euripides'in metninin girişinde Admetus'un ölümünü engelleyen Apollon'un Ecel ile konuşmalarından, metnin şimdisinde yer almayan öykü parçası serimlenir. Tragedyada ölüm tanrılar ve kahramanan tarafından (Apollon ve Herakles) engellenebilir bir şey olarak gösterilmesine karşın, tragedyanın özü ölümün kaçınılmazlığına bağlanmıştır. Alkestis'in ölümüne kadar vakitsiz bir ölümün korkunçluğu karşısında ağıtlar vardır. Ölümden sonra ise Admetus'un yerine ölmediği için hakaret ettiği babasıyla konuşmaları, acısını anlatması ve evinde ağırladığı Herakles'in Alkestis'i ölüler dünyasından kurtararak evine getirmesi yer alır. Öldükten sonra dirilen ve evine dönen kadın motifi iki metinde de ortaktır. Tragedyada yeniden dönüşün imkansızlığını pekiştirmek için ölümün kaçınılmazlığı ve dönülemezliğine ilişkin konuşmalar yer alır. Euripides'in Alkestis metninde:[206]

> Alkestis: (..) ölen yok demektir (...) (s.25)
>
> Admetos: Ölecek olan ölmüştür ve ölmüş olan artık yok demektir. (s.35)
>
> Herakles: (...) Bütün insanlar hiç istisnasız, ölüme mahkumdurlar. Hiçkimse yoktur ki yarına kadar yaşayacağını bilsin. Bahtın adımlarının nereye gideceği bilinmez. Bunu öğrenmek için hiçbir vasıta yoktur. (s.47)

Alkestis'in ölüler dünyasından dönüşüne karşıt olarak Admetos: "(...) ölüler güneş altına dönemezler" (s.61) diyecektir. Benzer biçimde ölüm karşısında insanın çaresizliğini KORO da dile getirir:

> Bana gelince ben sanat perilerinin alanında dolaştım, en yükseklere kadar çıktım. Birçok akidelere temas ettim ve zaruretten daha kuvvetli bir şey görmedim. Ona karşı ne Trakya tabletlerine kazılmış olan Orpheus'un sözlerinde bir çare vardır, ne de Phoibos'un eziyet çeken faniler için Asklepiadlara vermiş olduğu dermanlar da..Zaruret (yokluk) kurban yerine ve sanemine yaklaşılmayan biricik tanrıdır ve kurbanlara sağırdır.[207]

---

[206] Euripides, Alkestis, Çev. A. Hamdi Tanpınar, Maarif Matbaası, 1943

[207] Euripides, a.g.e. s. 57

Metinde çatışmanın çözümü sadece tanrısalın ve kahramanın müdahelesiyle, bir kurmacanın alanında gerçekleşir. Bildbeschreibung'da Kadın'ın dirilmesi tragedyada olduğu gibi ütopik bir uzlaşım olarak görülmez; Kadın tarihsel şiddetin sürekliliğinin bir motifi olarak yeniden döner. Bildbeschreibung'da, büyük harflerle, "BEN SANA YENİDEN GELME DEMEDİM Mİ ÖLÜ ÖLÜDÜR[208] sözleri yer alır. Alkestis mitosu Bildbeschreibung'da ölüm ve yeniden dirilme kalıbına indirgenir ve kurbanlık olgusu cinsiyet ilişkilerinin dolayımında görünür kılınır. Alkestis aracılığıyla Heiner Müller şiddet olgusuna mitsel bir temel kazandırır. Müller'in metni kurban fikrine eleştirel bir biçimde yaklaşır, fakat kurbanın kadın olması gibi temel motifler mitosta da yer almaktadır. Müller'in bu miti cinsel ilişki olarak yorumlamasının temeli tragedyada da üstü örtük biçimde mevcuttur. Alkestis'in acılarını aktaran Hizmetçi, onun yatağına veda etmesini anlatır:

> Ey içinde, bekaret kuşağımı çözdürdüğüm yatak, elveda! Senden nefret etmiyorum, bununla beraber, sen yalnız bana kıyıyorsun. (s.15)

Admetos'ta karısının ölümünden sonra, "(...) ölümle boşalmış zifaf yatakları, ne tahammülsüz manzara" (s. 53) ve "zifaf ilahileriyle evime gidiyordum," (s.55) diyecektir. Bildbeschreibung'da Adamı katil olarak yorumlayan Tasvirci'ye karşılık, tragedyada da Admetus'un babası Pheres: "Sen ki hakiki katilsin ve bir gün de akrabalarına bu işin hesabını vereceksin." (s.45) demektedir.

Bildschreibung için Alkestis'ten kurban ve şiddetin sürekliliğine mitsel bir temel gösteren Müller için kurbanlar sadece mitolojide bulunmaz, hıristiyanlıkta İsa'nın kurban edilişi ya da uygarlık tarihinde bireyin toplum adına, ideoloji adına kurban edilmesi de aynı şiddet döngüsünün bir parçasıdır. "Kendini gelecek için şimdide kurban etmek" Adorno ve Horkheimer'e göre, ben'in durumu için tipiktir. Daha önce belirtildiği gibi, "gelecek sevgisi" Müller tarafından "nekrofili"[209] olarak yorumlanmaktadır. Bildbeschreibung'da kendini kurban etmenin içerdiği kutsal anlam, hiçbir anlamı olmayan kıyamet manzarasıyla boşaltılmıştır.

---

[208] Bildbeschreibung, s. 13

[209] Hermann Korte, "Traum und Verstümmelung", Text+Kritik, H.73, 1997. S.72

Mitolojik bir malzemeyi eleştirel bir yorumla metnine dahil eden Müller'in ikinci göndermesi de antik bir destanadır: Odysseus'un 11. Şarkısı. Bu bölümde Odysseus'un Hades yolculuğu anlatılmaktadır.[210] Hades'e Kirke tarafından gönderilen Odysseus, Theresias'ın kendisiyle ilgili kehanetlerini öğrenmek için geldiği ölüler dünyasında bir kahraman olarak dolaşır. Yoldaşı Elpenor'un gömülme isteğini dinler (s.203), annesi Anikleia ile ve kahraman kadınlarla konuşur (s.207-210) ve Troya kahramanlarının hayaletleriyle, (s.210-217) ve yarı tanrılarla. (217-219) Odysseus, Müller'in Philoktet oyununda da işlediği bir figürdür, pragmatik birisi olarak çizilen Oysseus, araçsal aklın zaferini göstermektedir; Horkheimer'e göre de "bireyselliğin doğumunun habercisidir."[211] Yeraltında ölüleri ziyaret eden Odysseus, Bildbeschreibung'da olduğu gibi ölülerin düşünülmesine yönelir, fakat Odysseus'un ölülerle ilişkisi de bir çıkar ilişkisidir, "mitler hazinesi"olarak Hades'te, ölüleri kendine basamak yapar ve onların bilgilerini kendine mal eder. Bu "sınır" deneyim Odysseus'un araçsal eyleminde kullanacağı bir şeye dönüşmüştür. Müller metnindeki ölüler dünyasına ilişkin görüntüleri Odyssea'dan alıntılayarak oluşturuken uygarlık tarihinin ölüleri yağmalayan ruhunun ilk örneği olan mitik bir kişiliğin dolayımında hem bir süreklilik kurar hem de ölüleri, kurbanları unutarak ilerleyen bir tarihi eleştirir. Bildbeschreibung'da, Odyseuss'un Hades seyahatinde gördüklerinin çağrışımsal bir yankısı vardır. Ölüler kan içerler ve ancak kan içtikten sonra dile gelirler: "ölmüşlerden kimi yaklaştırırsan kana / o gerçeği söyler sana olduğu gibi" (s.204). Ölülerin kan içmesi değişik biçimlerde tekrarlanmıştır. Bildbeschreibung'da da Kadın "susamış melek" olarak nitelenir ve "kuşun gırtlağını ısırır ve onun kanı açık boynundan bardağa dökülür, ölülerin besini," (s.11) Uygarlık tarihinin eleştirisi için yeniden yorumlanan mitsel malzeme oldukça dolaylı bir anıştırmanın içinde kilitlenmiştir.

Shakespeare'in Fırtına adlı oyunu da Müller'in metniyle sadece uygarlık eleştirisi temasıyla yakınlaşacaktır. Fırtına, çift anlamlı bir

[210] Homeros, Odysseia, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yay., 1984., s.200-220
[211] Max Horkheimer, 1994., s. 146

metindir. Kardeşi tarafından dükalığı alınan Prospero, kızı Mirenda ile bir adaya sığınmıştır. Prospero uygarlıktaki ahlaksızlığa itiraz eder. Erk ilişkilerini olumsuz kullanan insanlar, doğanın şiddeti aracılığıyla - doğanın şiddetinin üreticisi Prospero'dur- adaya fırlatılırlar ve adada Prospero'nun sahnelediği oyun içinde toplumsal ilişkilerin yönetim mekanizmalarının iç yüzü ortaya konulacaktır. Birinci perdenin ikinci sahnesinde ise şiddet temelli iktidar ilişkilerinin döngüsel niteliği serimlenmiştir. Uygarlıktaki iktidar ilişkilerini eleştiren Prospero, Caliban'ın doğaya ait özel bilgilerini ele geçirerek, başlangıçta kendini adanın sahibi olarak tanımlayan Caliban'ı uşağı haline getirmiştir. İnsanın olduğu her yerde iktidar ilişkileri vardır ve Prospero'da doğayı sömürgeleştirmiştir. Oyundaki olaylar, iktidarı ele geçirme konusunu sürdürür: Sebastian ve Antonio, Alonso'yu öldürmek isterler, Caliban da Stefeno ve Trinculo'nun yardımıyla efendisi Prospero'yu yok etmek ister. Bütün olay örgüsü aynı temanın çeşitlemesidir. Beşinci perdenin ilk sahnesinde Miranda'nın: "Ah, harika bu! / Ne hoş yaratıklar bunlar böyle / İnsanoğlu ne de sevimliymiş! / Hey güzelim yeni dünya, / Şu insanlara bak"[212] sözleri oyundaki olup bitenlerle ironik bir ilişki kuracaktır. Fırtına'da adadaki olayların Prospero tarafından, bir oyun gibi sahnelendiği söylenmişti. Prospero'nun rejisi bir taraftan ahlaki düzenin yeniden yerleştirilmesine yöneliktir ve doğa üzerindeki hakimiyeti gösterir; aynı zamanda da tiyatro metaforunun kullanımıyla sahne, insanlık tarihinin çelişkilerinin sergilendiği, örnek bir bakma yerine yükseltilecektir. Oyunun sonunda Prospero'nun konuşmasında, büyü sanatı ile sahne sanatı aynı şey haline gelir; dramatik kurmacanın içindeki karakterin sonucu algılaması ile bir oyuncunun kendi rolünü algılaması içiçe geçmiştir:

> Karar sizlerin şimdi/İster burada tutarsınız beni/ İster Napoli'ye yollarsınız geri (....) Çırpın o güzel ellerinizi.(s.123-124)

Fırtına'da adadaki olayların üç saat sürdüğü belirtilir, (s.116) bu zaman diliminin Jan Kott Elisabeth dönemindeki temsil saati olduğunu bildirmektedir: Temsil 3'de başlayıp 6'da sona ermektedir.[213] Shakespeare, bir tiyatro durumunu yansıtmıştır. Bildbeschreibung'da da Müller, metnini benzer bir meta düzlemde oluşturur fakat onun yazımın-

[212] W.Shakespeare, Fırtına, Çev.Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1999
[213] Jan Kott, 1999., s.234

da, şiddet döngüsünün hiçbir biçimde estetik bir özgürleşmesi gerçekleşmemiştir. Tasvirci, tablonun çerçevesini parçalayan hareketi, metinlerarası bir bağlamda üretir fakat Fırtına'daki çıkış durumunun tınısı ve Alkestis'de tanrıların müdahelesiyle gerçekleştirilen uzlaşma Müller'in metninde dondurulmuştur. Fırtına sözcüğü, ölülerin ayaklanmasına bağlanır ve hiçbir sorun çözülmeyecek, estetik bir adalet sağlanmayacaktır.

Müller'in Bildbeschreibung'da alıntıladığını söylediği, üçüncü metin bir No oyunudur: Kumasaka. "Bir ölünün öyküsünü onun bakışından gösteren"[214] oyunun ilk bölümünde, ölmüş haydut Kumasaka'nın ruhu, önceden soyduğu bölgedeki insanlardan, ölüm gününde bir rahibin ona dua etmesi için yardım etmelerini istemektedir. Kumasaka, kendi suçlarından kaynaklanan günahları için bağışlanma ister ve onun yazgısını KORO şöyle değerlendirir:

> KUMASAKA: Yaratılanlara sevgi-
> KORO: (Önce Kumasaka'nın düşüncelerini dile getirir ve sonra da olacakları gösterir) -çok güzel şeydir. Fakat kendinle arınmak ve düzeni korumak-bu aydınlanmanın tüm yollarından en iyisidir. Ben hatırladığım şeylerden başkasını bilmiyorum. Ben kendi kalbimle yolumu yitirdim ve yeryüzünde huzursuz dolaşmak zorundayım.[215]

İkinci bölümde Kumasaka'nın ölümüne neden olacak kavga, Koro'nun ve Kumasaka'nın epik bir bildirisiyle anlatılır ve kavga bir dansla gösterilir. Kumasaka on altı yaşında bir delikanlıyla savaşır. Bildbeschreibung'da resmin tasviri biterken ben'in anlamsal bütünlüğünü yitirmesine benzer biçimde, Kumasaka'da sonuçta manzaranın bir parçası olur: "KUMASAKA: Bu kemik ayak altında / KORO: O, bir damla çiy gibi yok oldu"[216] "Kemik ayak altında" sahnesi, NO sahnesinin, seyreden tanrısalı simgelediği düşünülen arka duvarında, resimlerle anıştırılır. Bu arka duvar, "ayna duvarı" olarak da nitelenmektedir.[217] Müller'in metnine bu simge, "AYNADA KALMAK" kullanımıyla bağlanır fakat Müller'de dinsel boyutları yok olmuştur.

---

[214] K.Keim, 1998., 145
[215] K.Keim, 1998. S.146
[216] K.Keim, 1998. S.146
[217] K.Keim, a.g.e.

No oyununda doğaya karışma, manzaranın bir parçası olma, Budizme bağlı olarak bir kurtuluş göstergesidir. Bildbeschreibung'da ise ben'in sınırlarından kurtularak manzaranın bir parçası olması, dinsel ve ideolojik tüm sistemlerden uzaklaşmayı içermektedir.

Bildbeschreibung'da son gönderge metin, Hitchcock'un KUŞLAR filmidir. Müller'in metninde her pasaj, geriye saran bir filmi hatırlatacak bir biçimde oluşturulmuştur. Her iki yapıtta içerik olarak ortaklık gösteren, tehdit unsuru kuşlardır. Filmde kuşlar insanlara saldırır ve onların gözlerini oyar. Bildbeschreibung'da Adam, kuşları avlar ve körlüğünün nedeni kuşların saldırısıyla bağlantılandırılmıştır:

> (..) keskin bakışlar tarafından çekilen, kuşların pikesi, Adamın kafasına iniş, iki gaga vuruşu sağa ve sola, körlerin baş dönmesi ve böğürmesi (..) (s.13-14)

Kuşların saldırısının nedenleri metinde yer almaz. Her iki yapıtta da ortak olan bir korku yaratan sahnelerin varlığıdır. Tehditin akılcıl bir açıklaması bulunmaz.[218]

Bildbeschreibung'un göndermede bulunduğu yapıtlarla kurduğu ilişki hemen teşhis edilebilecek ilişkiler değildir. Alıntıladığı metinlerdeki şiddet deneyimini, yarattıkları resimsel izlenimleri, öznel bir alımlama sürecinden sonra metni için bir çıkış noktası olarak kullanan Müller, şiddet, ölüm, uygarlık eleştirisini içeren, doğunun ve batının çeşitli tarihsel dönemlere ait bu metinlerle yazım programında vazgeçilmez olan sürekliliği ve "aynının tekrarını" yansıtmıştır. Bu metinler, suçlar tarihinin bir belgesidir. "Dramın bir işlevi ölü gömme törenidir-ölülerle diyalog, onlar gelecekteki mezarlarına girene kadar bitmeyecektir"[219] diyen Müller, ölülere itibarını iade etmeyen bir tarihin sonunu göstermiştir. Metnin, "çoktan ölmüş bir dramatik yapının anısının patlaması" olması ise, müzeleşmiş bir tiyatro estetiğine vedadır. Bildbeschreibung'da sahneyi betimleyen bir tiyatro seyircisinin sesini işiten Riechmann, tablonun, bir çerçeve sahnenin algı koşullarına paralel düzenlendiğini belirtmektedir.[220]

---

[218] Truffaut Hitchcock'la yaptığı bir söyleşide: "Kuşların saldırmaları için herhangi bir neden göstermediğinize memnun oldum. Sizin yaptığınız açıkça bir spekülasyon, bir çeşit fantezi."Bkz.François Truffaut, Hitchcock, çev.İlyas Hızlı, Afa Yay., 1987. S.283

[219] H.Müller, G.I.2, 1996., s.64

[220] J.Riechmann, 1989., s.204

Yanılsamacı bir sahne estetiğine ait olan çerçeve sahnede kurmaca içi olaylarla seyirci arasındaki ayrılık derinleşir, Müller'in metninde ise sahnenin sınırları, tablonun çerçevesi sorun haline getirilerek tartışılmıştır.

SONUÇ

Dramın krizi bir algının krizidir ve sonunda kırılmalarla ulaştığı parçalanma aynı algının da parçalandığını göstermektedir. Dramatik metinlerden tiyatro metinlerine geçişle sonuçlanan süreç, Batı düşüncesinin temelini oluşturan yapıların başkalaşım öyküsünü anlatır. Dramın varolduğu dünya, bütünlük deneyiminin henüz yok olmadığı bir dünyadır. Öznenin, daha sonra bir icat olduğu söylenecek öznenin yıldızının parladığı, henüz yabancılaşmadığı bir evrende eylemini üstlenebildiği, seçimlerini yaptığı bu dünyada, tarih insanın kendini özgürleştirebileceği bir doğrultuda ilerlemektedir. İnsanın yeryüzünde gerçekleştirdiği anlamlı bir öyküsü vardır ve kavramlarla nesneler birbirinden ayrılmadığı için anlam da parçalanmamıştır. Gerçeklik karşısında öznel algının ifade biçimini ayrıcalıklı bir konuma yerleştiren akıl yürütme sonucunda, Rönesans'dan itibaren sanat, özerk bir oluşum olarak algılanacaktır. Benjamin'in dinsel törenlerden kurtulan sanatın bir başka dinsellik oluşturması biçiminde nitelediği bu durumda, sanat bütünüyle kendi kusursuzluğuna kapanarak, alımlayıcısıyla ilişkisini koparak, bir "tefekkür"nesnesi olarak varolacaktır. Organik bir bütünlüğü amaçlayan sanat yapıtının estetik ilkesi, seyirciyle arasındaki uzaklıkta somutlanır. İdeal bir dramatik metnin kurmacası seyirciye tümüyle kapalıdır. Dış iletişim ortamından bütünüyle soyutlanan kurmacanın bütün bileşenleri uyumlu bir kapalılığı hedeflerler. İdeal bir bütünlük anlayışındaki ilk değişimlerin gerçekleştiği dönem 19. yüzyıldır. Octavia Paz'ın analojinin yerini ironiye bıraktığını söylediği, Richard Sennet'in "kamusal insanın çöküşü"nün başladığını bildirdiği ve E. F. Lichte'nin bireyin "kimlik krizi", P. Szondi'nin "dramın krizi" olarak nitelediği bu dönemde, klasik dramın bütünlüklü öznesi yabancılaşmaya başlamıştır. Bireyin

kendini gerçekleştirdiği bir alan olan dramın ilk örselendiği nokta kimlik krizidir. Romantik yazarlarda kendine dönük, toplumla yabancılaşmış kahramanlar, artık bireysel ideallerle toplumsal ideallerin çatışmalı bir süreç sonucundaki uyumunu yansıtmaktan uzaktır. Romantik kahraman, kötülüklerle dolu bir dünyanın içinde, kendi derinliklerine çekilir ve toplumun neden olduğu sonuçları "enfeksiyon anı" olarak yaşantılar. Bireyin kendine yabancılaşmasını konu edinerek değişmeye başlayan dram, nesnel dünyayı yadsıyarak duygularını ön plana geçiren özne tasarımının bir sonucudur. Klasik dram bozulmaya başlamıştır. Bireyin edimine ait güvenin kaybolduğu dünyada, diyalog klasik işlevini yitirmiştir, artık özne ile nesne arasındaki bağı kuran ve eylemi taşıyan bir araç değildir. Dramın eylem zamanını gösteren şimdi ise yerini geçmişin baskısına bırakmaya başlamıştır. Henrik İbsen'in oyunlarında kurmacanın gösterdiği durumlar, geçmişin etkisi altındadır. Dramatik biçimin eylem zamanı şimdi, sadece geçmiş için vardır. Zaman dönüşüm yaratan bir güç olma özelliğini yitirmiştir. İbsen'in oyunlarında (Hortlaklar, John Gabriell Borkman) klasik zaman kullanımının ihlaliyle gerçekleşen değişim, Çehov'da da sürdürülmüştür. Çehov'un şimdiki zamandan ve iletişimden vazgeçen oyun kişileri, gelecek yönelimli bir dram tasarımının dışında yer alırlar. Diyalog, iletişim aracı olmaktan uzaklaşır, klasik işlevinin dışında kullanılan, sözde diyalog, dramın dilsizleşmesine neden olacaktır. Hauptmann'ın oyunlarında ise dramatik kurmacanın sorunları ve çözümleri içeren kapalı bütünlüğü bozulmuştur. Hauptmann'ın metinlerinde ortaya konulan sorunların çözümü, kurmaca dışındaki bir dünyadaki değişimlere bağlanmıştır. Oyun kişisinin tekil özelliği yok olmuş ve birey, benzer koşullarda yaşayan binlerce insanın bir temsilcisi haline gelmiştir. Hauptmann'ın metinlerinde koşulların baskısı, oyun kişisinin değiştiremeyeceği bir dış güç olarak yer aldığı için, eylemin zamanı bilinmeyen bir geleceğe taşınmıştır. Klasik dram anılan değişimlere karşın yine de bütünlüğünü tümüyle yitirmemiştir.

Dramatik yapı ilk defa Tarihsel avangardlar döneminde ölümcül bir darbe almıştır. Sanat anlayışında epistemolojik bir

kopma yaşanan bu dönemde, sanatçılar eleştirilerini, ilk defa sanatın kendisine yöneltmişlerdir. Sanatla hayat arasındaki boşluğu yok etmek isteyen avangardlar, (Meyerhold, G. Fuchs, Piscator, Brecht) seyirciyle tiyatro arasındaki ilişkiyi dinamik kılacak deneyler yaparak, çerçeve sahnenin sınırlarını kırmışlar, o zamana kadar Avrupa sahnelerinde geçerli olan bütün gösterge sistemlerini değiştirmişlerdir. Söze, dile karşı artan kuşkular, beden diline yönelik yeni çalışmalar ve tiyatroyu sadece teatral araçlarla kavratma arzusuyla bir teatralleştirme hareketi başlayacaktır. Tiyatronun teatralleşmesinin, bu ilk biçimi dramatik metnin kurmacasını sahne dışı bir unsur olarak algılamıştır. Bu aynı zamanda tiyatronun edebiyattan kurtarılması hareketidir ve sahnesel teatrallik, yazar tiyatrosundan yönetmen tiyatrosuna geçildiğini göstermektedir. Tiyatronun sadece temsil anında işlevsel olan araçlarla gerçekleşmesine yönelmesi dramatik metinleri kaçınılmaz biçimde etkilemiştir. Dramatik metinler sahneye ait olanın fiziksel baskınlığının yanında gerçeklik algısındaki değişimlerden de etkilenmişlerdir. Öznenin duyularıyla algılayarak yansıttığı dışsal gerçeğe güven, nesnelerin gerçekliği temsil ettiğine ilişkin bilgi çözülmüştür. Benzerliklerin dünyasına kuşkuyla bakan sanatçılar için asal gerçek gördüklerinden uzak bir yerdedir. Gerçeğe dışsal görüntünün taklidiyle ulaşılamayacağı düşüncesi avangard hareketlerin (Simgeciler, Dışavurumcular, Gerçeküstücüler) oluşturdukları metinleri dönüştürecek bir bilgidir. Tiyatrodaki anlayış değişimine paralel olarak dramatik metinlerin de geleneksel uzlaşımları ortadan kaldıran bir yönelim içinde olduğu görülmektedir. Hareketlerin hedefleri birbirinden farklı olsa da, dramatik yapıda oluşturdukları kırılmalar birbirlerine yakındır. Simgeci metinlerde, Maeterlinck'in "statik dram" formülüyle dramatik yapıdaki ileri yönelimli eylem sakatlanır, aşkın bir düzleme yerleştirilen gerçekliği sezdirebilmek için dil, düşünceden dolayısıyla özneden koparılarak, şiirsel işlevine dikkat çekilir. Karakterin çözülmesine neden olan bu hamle, oyun kişilerini kavrayamadıkları bir yazgının teslimiyet kuklaları haline getirmiştir. (Evin İçi, Körler) Dışavurumcu metinlerde ise ilk değişim, nedensel bir bağlantıyla ilerleyen yapının yerine, bir ben'in anlamsal

duraklarının gösterildiği "istasyon tekniği"dramaturjisidir. Strindberg ile başlatılan Toller, Kaiser, Wedekind ile sürdürülen dışavurumcu metinlerde, diğer hareketlerde yer almayan bu ben, bütünlüklü bir özne değildir. Benlik modern dünyada kaybolmuştur ve yazarlar da bu dünyanın yarattığı kaotik duyumu, herhangi bir filtre kullanmadan, algıladıkları gibi seyirciye aktarmak isterler. Dramatik yapının öykü, nedensel örgü, diyalog gibi temel unsurları çözülmüştür. Gerçeküstücü yazarlar diğer hareketlerden daha radikal uygulamalara yönelirler; yıkıcı bir imge dilini açığa çıkarmak isteyen gerçeküstücüler, yazarı, bilinçdışının nesnel kaydının bir yazıcısı olarak görürler. Bu otomatik yazı, dilin kendi başına konuştuğuna dikkat çekmektedir. Gerçeküstü metinler, ayrışık unsurları yan yana kullanarak, metinlerarasılık ve kesikli dil kullanımıyla bir kolaj haline geleceklerdir. (Artaud, A. Jarry) Dadacıların "burada ve şimdi" çığlığıyla bütünleşen bu süreçte dramatik biçimin temel özellikleri olumsuzlanmıştır. Artık, içinde insanların anlamlı bir konuşmayla devindikleri bütünlüklü bir eylem kalmamıştır. Tiyatroda edebiyatın tasfiyesiyle ikonik göstergeler simgesel göstergelerin önüne geçmiştir. Daha önce bir bütünün hizmetinde olan unsurların, ışık, müzik, dekor gibi, materyal değerlerine dikkat çekilerek kullanılması, gösterenlerin özgürleştirilmesidir. Kendi materyal değerine dikkat çeken tiyatro, meta bir düzleme geçerek, kendini konulaştırmıştır. Bütünlüğe karşılık parçalama; yapılandırmaya karşı montaj; diyaloğa karşı ya monolog ya da "sözde" diyalogla üretilen avangard metinler bugüne kadar sürecek bir kırılmanın yolunu açmışlardır. Tarihsel avangardlarla birlikte dram, bütünsel bir deneyimin yansıtıldığı özerk bir yapıt değildir. Parçalanmış metinler artık alegori kavramıyla nitelenirler. W. Benjamin'in Barok tiyatroyu incelerken geliştirdiği alegori kavramı, klasik sanat için kullanılan simgenin bütünlüğüne karşı parçalanmış bir dünya algısına bağlanır. Dünya yazar için belirsizliklerle dolu bir yerdir, nesnelerin eski anlamlarını yitirdiği bir mekanda yazar ne kadar uğraşırsa uğraşsın nesnelere eski bütünlüklerini veremez. F. Josef Deiters alegorinin modern sanatın temel biçimi olduğunu söylemiştir. Alegori montajın estetiğidir. Avangard me-

tinlerde bir araya getirilen uyumsuz parçalar, bir daha bütünlemeyecek bir anlamsal deneyimin geçmiş anısını yansıtırlar.

Tarihsel avangardlar modern sonrası estetik eğilimlerin "tarih öncesi"dir. Simgecilerin lirik dili, statik dramı, gerçeküstücülerin otomatik yazımı, kolaj metinleri, dışavurumcuların rüya sahneleri, dadacıların "burada ve şimdi" ilkesi modern sonrası tiyatroda da karşımıza çıkacaktır. Alıntının genelleşmesi, gösterenlerin özgürleşmesi, gündelik olanın estetikleştirilerek sanatın ortadan kaldırılması modern sonrası için belirleyici çabalar olarak görünmektedir. Metin ve alıntı arasındaki ayrım silinmekte, gösterenle gösterilen arasındaki anlamsal bağ yok edilmekte ve gösterenlerin sonsuz zinciri göndergenin yerine geçmektedir. Gerçeklik algısı değişmiştir, Nietzsche'den beri bir kurmaca karakteri kazanan gerçeklik, Baudrillard'ın simulasyon tanımıyla (Derrida, Deleuze, Lyotard'ın çalışmalarıyla da) algının tümüyle araçsallaşmasına yol açmıştır. Gerçeklik ve kurmacanın birbirinden ayrılabilmesi için gerekli olan gerçekliğin otantik algısı yok olmuştur. Gösterenlerin gösterilenlerle organik ilişkisinin koptuğu bir dünyada klasik temsil anlayışı yok olmuştur. Artık anlamlandırma işlevleri çözülmüş olan gösterenler, anlam oluşumunun ancak alımlayanın da dahil olduğu bir süreç sonucunda oluşacağını bildirmektedirler. Klasik temsili mümkün kılan dünya algısı çözüldüğünde, dramatik metinlerin kurmacasının gerçekle ilişkisi geleneksel bir biçimde tanımlanmayacak, metinler gittikçe bir tiyatro durumuna işaret eden bir çerçevenin içinde oluşturulacaklardır. Bu meta dram ya da meta tiyatro gerçeklik algısına ilişkin kuşkuların bir ifadesidir. Aynı zamanda bu kuşku klasik dramı imkansız kılan bir uygulamayı ortaya koymaktadır. Temsil krizinin yol açtığı bu sonuç, dramatik yapıyı eleştirel bir biçimde kullanan tiyatro metinlerini ortaya çıkarmaktadır. Temsilin temsil olduğuna ilişkin tüm işaretleri meta bir düzlem olarak yorumlamak mümkündür. Örneğin hem epik tiyatro (Brecht'in metinleri bağlamında) hem de absürd tiyatro (Ionesco, Beckett), farklı biçimlerde meta dramı, dramatik yapının olanaksızlığını kavratmak için kullanmışlardır. Epik tiyatroda görünürde yansıtılan dramatik araçlar –öykü, eylem, diyalog- temsi-

lin tiyatro olduğuna ilişkin vurgularla bağlamlarından koparılırlar. Anlatılan öykü, sahnenin şimdisi tarafından sürekli kesilerek, dramatik bir öykü anlatmanın imkansızlığına dikkat çekilir. Canlandırma ve göstermenin dramatik kullanımı yapıbozumuna uğratılmıştır. Kurmacanın iç dizgesi, yazarın müdahelesiyle –yadırgatma etmenleri- dış iletişim sistemine açılmıştır ve klasik temsilin tersine, kurmacanın zamanında tamamlanan bir anlam yoktur, anlam oluşumu kurmaca dışındaki alımlayıcı tarafından üretilecektir. Temsil bir süreçtir, bir gerçekliğin nasıl üretidiğini anlatan bir süreçtir ve dram araçlarının konu edilerek kullanılmasıyla epik tiyatro, dramatik yapıyı eleştirel kullanan bir yazma pratiği haline gelir. Absürd metinlerde de dramın araçları, epik tiyatroda olduğu gibi meta bir düzlemde kullanılmıştır. Geleneksel temsilin canlandırma, kişiler, diyalog gibi asal unsurları kullanılır ancak parodik bir biçimde; Beckett'in (Godot'yu Beklerken, Oyun Sonu) metinlerinde olduğu gibi dramatik araçlar, temsilin, dramın artık olanaksız olduğunu göstermek için kullanılmıştır. Dram araçlarını parodize ederek konusu haline getiren absürd metinler, eylemin, öykünün, konuşmanın ve anlamın ötesine geçmişlerdir. Anlam, alımlayıcıya bağlanmıştır. Absürd tiyatroda da temsilin olanaksızlığını göstermek için yazılmış metinler, dramatik yapıyı eleştirel bir biçimde kullanmaktadır. Dramatik yapının anısı, meta bir düzlemde onu konusu haline getiren metinlerde taşınmaktadır. Tiyatro için yazılan metinlerde yaygın bir biçimde kullanılan meta dram, metni oluşturan araçların anlatımını da metnin içine alırken gerçeklikle kurmaca ilişkisinin sınırlarının kaybolduğuna işaret eder. Gerçeklikle kurmacanın içiçe geçtiği bir dünya durumunun estetik araçlarından birisi olan meta dram, Barok tiyatroda da(Calderon), Shakespeare'in oyunlarında da kullanılmıştır. Dünyayı tiyatro metaforuyla algılayan Barok dönemde, dünyanın bir tiyatro, insanların da Tanrı'nın verdiği rolleri oynayan oyuncular olduğuna inanılmaktadır. Dünyanın bir tiyatro olarak kavrandığı yerde, tiyatro "tiyatronun tiyatrosu" haline gelecektir. Shakespeare'in oyunlarında da tiyatro metaforu sürecektir. Tiyatro durumuna sürekli dikkat çeken Shakespeare'in oyunlarında Barok dünyası belirli bir nokta-

ya kadar yankılanır. Bozulduğu nokta ise yakın bir zaman sonra güçlenecek birey fikrinin tohum halinde yer almasıdır. Meta dram tarihsel gelişim içinde yeni bir biçim ilkesi değildir, gerçekliğin problem haline geldiği zamanlarda ortaya çıkmıştır ve işlevi kurmacanın statüsünü yabancılaştırmaktır. Klasik dramda ise gerçeklik ile kurmaca arasındaki kesin sınırların onun estetik koşulu olduğunu bilmekteyiz. Dram bir model olarak çözülürken ortaya çıkan metinlerde çeşitlilik gösterecektir. Dramatik biçimi eleştirerek kullanan metinlerin yanı sıra dramatik biçimi tümüyle aşan metinler de yazılacaktır. Dramın öteki tarafına geçen metinlerde, dramatik araçların görünürde bile hiçbir izi kalmamıştır. Dramı aşan metinler, dilden tümüyle vazgeçip, sahnesel bir performans olarak düzenlenebildikleri gibi, tümüyle dilsel materyalin estetik biçimlemesine yönelebilmektedirler de. Türlerin saflığını yitirmesi yeni bir oluşum değildir, yeni olan sahnesel teatralliğe vurguyla, ana metin yan metin ayrımıyla edebiyattan kendini ayıran dramatik metinlerin edebi metinlerle aralarındaki ayrımın belirsizleşmesidir. Dramı aşan bu tür metinler de yan metinler, sahneye çevrilemeyecek bir estetik göndermenin bildirisi olarak düzenlenirler. Klasik dram örneklerinde sahnedeki ikonik göstergelere işaret eden yan metin, ana metinle bütünlüklü bir ilişki halindeyken, süreç içinde uyumları zaten bozulmuştur. Ana metin yan metinin birbiriyle çeliştiği durumlar, anlamın tek biçimli okunmasını engellemeyi amaçlamıştır. Fakat sahne için hiçbir açıklama içermeyen yan metinler, kendi anlamına kilitlenmiş bir dilleştirmenin uzantılarıdır. Dilin yarattığı estetik duyum özerk bir anlam oluşturur, artık sahnelemeyle tamamlanacak bir malzeme olmaktan uzaklaşan metinler, rejisörlerin ya da oyuncuların yorumuna karşı direnirler. İçerdikleri işaretlerin yorumcusu alımlayanlardır. Dramatik yapıyı aşan metinlerin bir bölümü edebi metin gibi düzenlenirken, bir bölümü de simgesel göstergeleri, sahnede kullanılacak ikonik göstergelerin şifreleri olarak düzenlerler. Sahne üzerinde metnin şifrelediği anlamların görsel karşılıklarını yaratacak olan rejisör, klasik bir yorumun, dramaturjinin dışında çalışmak zorundadır. Sahnenin birincil olduğunu düşünen yazarlar ise metinlerini, simgesel gösterge-

lerden çok ikonik göstergelerle oluştururlar. Metin gösterim için bir malzemedir. Modern sonrasında tiyatro için yazılan metinleri, belli bir kategorinin, bir türün aydınlatıcı terimleriyle kavramak olanaksızlaşmıştır. Ortak olan tek görüntü dramın tarihselleşmesidir. Uzun bir süre tiyatro için yazılan tüm metinlerin üst kavramı olarak kullanılan dramı, dramın tüm araçlarını yok eden metinler için kullanmak sorun yaratmaktadır. Poschmann'ın önerisi, Lehmann tarafından Heiner Müller'in geç dönem metinleri için kullanılan tiyatro metni kavramını bir üst niteleyici haline getirerek, dramı da onun alt türü olarak yerleştirmektir. Böylece belli bir dünya algısının estetik ifadesi olan dram, tıpkı tragedya gibi, belirli bir tarihsel dönemin yapısal modeli olarak kavranacaktır.

Dramın ölümünü ilan eden düşünsel ortamda anlam, dille ve özneyle taşınmamaktadır. Anlam oluşturulacak bir süreçtir. Sözün, düşüncenin yerini ses ve bedenin aldığı tiyatroda, ayrıcalıklı bir yazarın özgün ifadesi yok olmaktadır. Metinlerin giderek başka seslerle, başka metinlerle oluşturulması, alıntının genelleşmesi ile belirginleşen metinlerarasılıkla metinler anlamsal ve yapısal bir kolaj haline gelmiştir. M. Foucault'nun yazarın yok oluşu (R. Barthes, yazarın ölümü) olarak nitelediği durumun bir sonucudur, kaydedilenler. Anlam telkin edilmemekte, üretilmektedir. Tarihsel avangardlarla "oluşumdan oluşa" geçen sanat anlayışının bir uzantısıdır değişimler. Tamamlanmış imgelerden uzak duran yazarlar, sadece monte ettikleri parçalarla seyircinin hayal gücünü harekete geçirmeye çalışırlar. Heiner Müller, yorumun sahnede işi olmadığını düşünür, yorum seyirciye aittir. Yönetmenin geleneksel bir süreç içinde metnin anlamını yorumlamak için uğraşmasını anlamsız bulan bu akıl yürütme, sahne diline çevrilmeyecek bir metin biçimine de yol açacaktır. Modern sonrasının sanatsal biçimlemeler konusunda bir çeşitlilik sergilediği söylenmişti. Müller'in ima ettiği bu metinleştirme, edebiyatı tasfiye eden tiyatroya yeni bir edebiyatla direnmek anlamına gelir. Metin sahneye öneriler sunmaz, tersine sahne diline çevrilmeye karşı direnir. Bu direnç, yönetmenlerin düş gücünü kışkırtacağı gibi, teatral gösterimi belirli bir unsurun iktidarı altında okuyan anlam oluşumuna da itiraz et-

mektedir. Anlatılan öykünün iktidar olduğu zamanlarda, sahnenin diğer unsurlarını onun hizmetinde kullanan akıl yürütme; sahne önem kazandığında da bu kez simgesel unsurları-metni, sahnenin iktidarı altında kullanmaktadır. Bu arzunun demokratik bir tiyatro konsepti olduğunu düşünen Müller, tüm unsurların kendi önemleriyle temsil edilmesi gerektiğini söylemektedir. Metnin statüsü değişmiştir. Heiner Müller özellikle geç dönem oyunlarında yeni tiyatro metinlerindeki bütün oluşumları yansıtmaktadır. Metnin süreç karakterine dikkat çeken Müller, "üründe üretimin yok olmasına" karşı bir yazım pratiği gerçekleştirerek, geçmişin vahşetinin bir kalıntısı olarak gördüğü algı biçimlerini metinlerinde yapıbozumuna uğratır. Deleuze'ün tiyatronun sadece öyküsü ve hareketiyle geçmişin iktidarlarını yok etmesi yeterli değildir, kendi iktidar araçlarını da yok etmelidir düşüncesinin ışığında anlaşılabilecek bu estetik program, bütünüyle klasik dram araçlarının yok edilmesine yönelmiştir. Müller'in metinlerinde klasik dramın anlatım araçlarından vazgeçiş, geçmişin anlamlarının izlerini taşıyan bir biçimden vazgeçiştir. Tarihsel gelişimi Benjamin gibi bir yıkımlar zinciri olarak okuyan Müller, kronolojik, nedensel ve ilerleme yönelimli bir tarihi yeniden üretmenin, barbarlık tarihini yeniden üretmek olduğunu düşünür. Tarihi özgürleştirmenin tek yolu, onu süreksizleştirmektir. Tarihe bakışı, metinlerini düzenleme ilkesi için bir anahtardır. Dramatik yapının bütün araçlarını süreksizleştiren Heiner Müller'in metinleri klasik dramın çizgisel gelişimini parçalarlar. Metinleri, alıntılar montajıyla bir kolaja çeviren Müller, yazarın yok oluşunu estetik bir ilke olarak programına dahil eder. Başka yazarlar, başka metinler, türler, eğilimler ve yorumların kesişme noktası olarak düzenlediği metinlerinde, zamana, mekana bağlı bütün deneyimler süreksizleştirilerek parçalanır. Dilin şimdiye kadar taşıdığı anlamların yeni çelişkileri yansıtmadığını düşünen yazar, dili metaforik olarak kullanırken, dilini yitirmiş anlamları aktarabilmek için dili azaltır. Kaçındığı dilin etkisi değildir, sadece "söz çamuru" olarak nitelediği edebi mirastan uzaklaşma arzusudur. Metinlerinin boyutları kısalır. (Mauser, Hydra oder Herakles 2, Hamletmaschine, Bildbeschreibung)

Heiner Müller'in metinlerindeki temel biçimsel özellik, metne dahil edilen durumların, öznelerin, mekanların, öykünün parçalanmasıdır. Zamanı, bir gelişim olarak görmediği için metinlerinde benzerin tekrarını göstermeye yönelir. (Germania Tod in Berlin) Mitolojik malzemeye ya da değişik tarihsel dönemlere ilgisinin nedeni, bir gelişmenin olmadığını göstermek içindir. (Philoktet, Medeamaterial) Zamanı süreksizleştirerek kullanmasının en önemli örneklerinden birini Quartett metninde somutlar. İki aristokratın Fransız devrim öncesi, çürümüş bir toplumun algılama ve yaşama biçimini yansıttıkları durumu, sürekli bir rol oyununda sonsuzlaştırır. Metnin girişinde zaman ve mekana ilişkin açıklama, Fransız devrimi öncesi bir salona ve üçüncü dünya savaşı sonrası bir sığınağa işaret eder. Metinde ima edilen dışarıdaki hareket, metnin içindeki aristokratların sonu demektir. Olacaklardan korkan aristokratlar, bir oyun içinde zamanı durdurmaya çalışırlar. Oynadıkları oyunun tarihsel gerçeklerle hiçbir ilgisi yoktur, geçmişte yaşadıkları erotik öyküleri yansılarlar. Oynadıkları oyunda ise kendilerinden sonra yıldızı parlayacak burjuva sınıfını çağrıştırırlar. Üçüncü dünya savaşının sonundaki sığınak açıklamasıyla, metin sadece aristokratların sonuna değil, Fransız devrimi sonucunda kurulacak düzenin de sonuna gelindiğini bildirmektedir. Metin durdurulmuş bir zamanda iki farklı dönemi birbirine yaklaştıracaktır. Değişen hiçbir şey yoktur. Metinlerarasılığın tüm biçimlerini kullanan Heiner Müller, Hamlet Makinesi'nde, Shakespeare'nin metninden aldığı Hamlet figürünü, yeni anlamlar oluşturmak için çıkış noktası olarak kullanır. Hamlet'in tarihsel yorumlarını da konulaştıran Müller, üzerinde çok yazılmış Hamlet'i bir alıntılar toplamı olarak yorumlar. Hamlet, başarısızlığa uğramış bir tarihin yükünü sırtında taşır. Alıntılar montajıyla Hamlet'in trajik öyküsünü, marksist entelektüelin trajik öyküsüyle birleştirir. Avrupa tarihinin yıkıntılarını sırtında taşıyan Hamlet, Shakespeare'in metnini çağrıştırırken, arkasındaki hayalet hem komünizmin hayaleti hem de tarihin hayaletine benzetilerek başka dönemlere de bağlanmış olacaktır. Metin, Shakespeare'nin metniyle dinamik bir ilişki kurmuş, onun içerdiği anlamları bir başka açılımda çoğaltmıştır. Me-

tinde iki temel figür vardır, Hamlet ve Ophelia. Bir başka metinden çağrılan iki figür aracılığıyla özne ve kimlik arasındaki ilişki parçalanır. Hamlet, metnin başında, "Ben Hamlet idim" sözleriyle kendini geçmişleştirerek, şimdiki algısından uzaklaştırır. Daha sonra ise kendi kimliğinden uzaklaşma, "Hamlet'i Canlandıran Oyuncu" nitelemesiyle, bir rol durumuna geçer. Bu defa da Hamlet'i Canlandıran Oyuncu: "Ben Hamlet değilim" diyerek oyun kişisiyle rolün bütünlüğünü de parçalar. Benzer parçalanma Ophelia için de geçerlidir. Ophelia, son bölümde "şimdi Elektra konuşuyor" diyerek kimliğini terk eder, kimliğini çoğullaştırır. Özne ile kimliğin parçalanmasının hedefi, öznenin bir söylem taşıyıcısı haline geldiğine dikkat çekmektir. Kimliği yeniden tanımlamanın yolu onu yıkmaktan geçmektedir. Ophelia kimliğini çoğullaştırarak, geçmişin belirlemelerinden kurtulmayı başarır, onu bir kurban haline getiren tarihi süreksizleştirir. Hamlet için aynı durum geçerli değildir, Hamlet şiddetler zinciri olan tarihe eklemlenir. Hamlet Makinesi, Shakespeare'in zamanından bugüne kadar uzanan bir tarihi, alıntılarla, montaj tekniğiyle tek bir durumun sürekliliği olarak kavramlaştırır. Hamlet'i makine haline getiren de eklemlendiği tarihin benzer biçimde tekrarlanmasıdır. Alıntılar, göndermelerden oluşan metin aynı zamanda meta dramaturjik bir yazma biçimidir. Başka bir çağda yazılmış bir oyunun durumunu ve figürlerini yorumlayarak konusu haline getiren metin, aynı zamanda bir temsil durumuna dikkat çekmektedir. Hamlet Makinesi, modern sonrası dönemde değişen metin anlayışı için açıklayıcı bir örnek sunmaktadır.

Heiner Müller'in metinleri Hamlet Makinesi'nde olduğu gibi başka metinlerin motiflerini, konularını, yorumlarını içermektedir. Alıntılanan metinleri belirten yazarın kimi göndermeleri de açık değildir. Alıntı alanı çok geniş olan Müller, kendi metinlerinden de alıntılar yapmaktadır. Görünen ya da izi sürülebilen göndermeleri daha geniş bir kesim açısından izlenebilecekken, kimi göndermelerinin algılanabilmesi için özel bir çalışma gerekmektedir. Genellikle onun hakkında yapılmış çalışmaların işaret ettiği göndermelere ulaşma edimi, metinlerinin ilk bakışta, tüm boyutla-

rıyla algılanmasını engellemektedir. Alımlamayı problem haline getiren bir durum, Müller'in metin yazmayı, bir şişeye koyarak denize bırakmak biçiminde açıklamasıyla örtüşmektedir. Çünkü Müller, anlamın, bir gün yerine ulaşacağını düşünmektedir, eş zamanlı bir anlamlandırmayı ise kötü bir alışkanlık olarak niteler. Bildbeschreibung metninde benzer bir kapalılık söz konusudur. Müller, metnin sonundaki ek açıklamada esin kaynaklarını belirtmemiş olsa, metnin ilişki kurduğu metinleri tanımak oldukça güç olacaktır. Çünkü kullandığı metinleri bir dolayımdan geçirerek kullanmıştır. Belirli motifleri hatırlamak mümkün olsa da şifrelenmiş, bir bulmaca tekniğiyle yerleştirilmiş metin yorumlarını çözmek güçtür. Müller'in metinlerinin bir bölümü için geçerli olan bu yazma tutumu, Bildbeschreibung için fazlasıyla geçerlidir. Müller yorumları da, onun yazımına benzer bir tekniğe zorunlu olarak benzeyecektir, her alımlayan başka alımlamaları takip ederek ve üzerine ekleme de bulunarak, bir spekülasyon olabilecek yorumları çoğaltırlar. Birden fazla girişleri olan metinsel alan, tek anlamlılığa direnen bir yazar için uygun bir zemindir. Bildbeschrei-bung'da yazıyla resim ilişkisi arasında bir değişim ilişkisi kurulmuştur. Metin, dramatik araçların görünüşte bile yok edildiği bir biçimlemeye sahiptir. Kime ya da neye ait olduğu belirsiz bir ses, gördüğü bir tabloyu anlatmaktadır. Tabloda gördüğü nesneleri ve figürleri anlattıktan sonra onları yorumlayan anlatıcı, yaptığı yorumlarla, cinsel ilişki ya da cinayet sonucu ölen ve yeniden dirilen bir kadının ve bir katilin, kocanın, gündelik bir şiddet ayinine dönen ilişkilerini açıklar. Ölüp-dirilme, Müller'in alıntıladığını belirttiği Alkestis mitiyle birleşir. Aynı zamanda Alkestis mitiyle, tablonun şimdisinde okuduğu şiddetin tarihsel bir sürekliliğin halkası olarak algılanmasına yol açar. Görünen bir resmin yorumu, şiddete uğrayarak ölen kurbanların tarihine, Homeros'un Odysseia destanının 11. Bölümüyle veShakespeare'in Fırtına oyununun çağrıştırdıklarıyla da bağlanırken, Müller tablonun sonunu ölülerin dirilişi olarak yansıtır. Başlangıçta yorumlanan döngüsel şiddetin, bir çeşit sonucunu hayal etmektedir. Ölüler dirilecek ve yaşayanlardan hesap soracaktır. Kıyamet benzeri bir manzaranın

tasviri, Müller'in tiyatroyu ölülerle diyalog olarak nitelemesiyle anlaşılabilir. Ölülerin kurtarılması, Müller için tarihin özgürleşmesiyle benzer bir durumdur. Geçmişte haksızlığa uğrayanlar, haksızlığa uğradıkları teslim edilmedikçe, tarih değişmedikçe kurtulamayacaklardır. Metin bu bilgilerin ışığında anlamlandırılır. Tablonun, zamanın, tarihin çerçevesinin tek parçalandığı zamana işaret eden metin, yaptığı yorumu iptal ederek anlamsal açılımı da süreksizleştirir. Metinlerarası ilişkilerin anlamı, tekrar edilecek olursa, şiddeti tarihselleştirmektir. Fırtına'da alımlanan uygarlığın ikiyüzlülüğü, doğayı sömürgeleştirmesiyken; Odysseus'un ölüler dünyasındaki yolculuğunun alımlanması ise, ölülerin pragmatik Odysseus tarafından yağmalanmasıdır. Dolaylı bir biçimde üretilen metinlerarası ilişkiler aracılığıyla Müller, uygarlık tarihini eleştirmiştir. Fakat metin bu noktada bitmez. Manzaranın tasviri, aynı zamanda manzarayı oluşturan şiddeti yeniden üretmektir. Yazmak, suç ortaklığı olarak nitelenir, yazarın ayrıcalıklı rolü ortadan kalkmıştır, anlatan anlatılanın içine karışır, yazmanın sorumluluk alanına dikkat çekilir. Meta dramaturji, tasvircinin betimlediği görüntülerin yapıldığı materyallere dikkat çekmesiyle ortaya çıkacaktır. Anlattığı manzaranın sadece dekordan yani kurmacadan ibaret olduğunu söyleyerek, tablodaki görüntüleri bir sanat durumunda tarihsizleştirir. Donmuş bir nesneler ve figürler düzeni, metnin ek açıklamasında belirttiği gibi, ""ölmüş bir dramatik yapının anısının patlatılmasıdır." Çerçeve bir sahnenin içindeki donmuş bir durumu yorumlayan seyircinin nesnel bir tasvir yapması mümkün değildir. Tasvir bakışa aittir ve değişkendir. Bildbeschreibung, rol durumunu, öyküyü, eylemi yok ederek dramın öteki tarafına geçmiştir.

Heiner Müller'in geç dönem metinleri dramatik araçları yeniden üretecek bir oluşumdan uzak durmaktadır. Metinlerini kolaj haline getiren bütün parçalamaların düşünsel bir karşılığı vardır. Dramın krizi bir algı krizi olarak nitelenmişti. Müller için eski biçimde bir oyun yazmanın olanaksızlığının gerekçeleri algılama biçimine bağlıdır. Eski biçimleri tekrarlayan sanatı asalak olarak niteleyen Müller, anlamın çoğullaştığı, kimliğin istikrarsızlaştığı,

özne ile nesne arasındaki ilişkinin geçişli olduğu metinleriyle, modern sonrası tiyatrosunun en ilginç yazarlarından birisidir.

Modern sonrasında dramın ölümünü bildiren metinler, tarihsel avangardlarla başlayan bir kopuşun sonuçlarına işaret ederler. Avangardların tiyatroda gerçekleştirdikleri değişimler ve metinler aracılığıyla başlattıkları biçimlemeler, daha sonra yapılan tüm uygulamaları mümkün kılacak niteliktedir. Değişimler ya da kırılmalar, değişen algıya bağlıdır. Gerçekliğin kurmaca karakteri kazanmasının sanatın gerçekle ilişkisini problemli bir konuma getirmesi, sanatın eski referansları kullanmasını engelleyecektir. Dışsal gerçekliğin otantik kaydının mümkün olmadığı bir zeminde, kurmaca giderek karşı-kurmacaya dönüşecek ve eski ayrımlar iptal edilecektir. Merkezi konumunu yitirmiş bir öznenin deneyimlerinin bütünlüğünden söz edilemez, bir parçalanmanın içindeki özne ancak parçalanmış bir dünyayı tarif edebilir. Dramatik yapının parçalarından kalanlar bunlardır, oyun içinde oyunla hatırlatılan kurmaca, rol taşıyıcılarıyla belirsiz anısı çağrıştırılan karakterler ve eylemin durdurulma tekniklerinde izleri tanınan eylem. Metinler ölmemiştir, sadece değişen bir dünyada, değişen anlamların söylem makineleri olmuşlardır, ölen sadece dramdır; o da tarihin müzesindeki yerini almış, uzun süren itibar döneminden sonra, artık yalnızca parodi biçiminde çağrılmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, 1977.

Aktulum, Kubilay, *Kopuk Yazı Kopuk Yapıt*, Öteki Yayınevi, 2002.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, 2000.

Althusser, Lois, "Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar", *Mimesis* 6, (çev. Çiğdem Genç, Hakan Gürel, Mutlu Öztürk), Boğaziçi Üniversitesi Yay..

Aristoteles, *Poetika*, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1987.

Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, Çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul: 1993.

Artaud, Antonin, *Yaşayan Mumya*, Çev: Yaşar Günenç, Yaba Yay, Ankara: 1995.

Bakhtin, Mikhail, *Karnavaldan Romana*, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yay., 2001.

Barthes, Roland, "Yazarın Ölümü", Çev: Hüsamettin Çetinkaya, *Edebiyat Eleştiri* 4, Güz, 1993.

Barthes, Roland, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, YKY., 1993.

Barthes, Roland, *Yazı ve Yorum*, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yay., 1999.

Baudrillard, Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Emel Abora, Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1995.

Baudrillard, Jean, *Kusursuz Cinayet*, Çev: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., 1998.

Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yay., 1988.

Baudrillard, Jean, *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır, Boğaziçi Üni. Yay., 2002

Bayerdörfer, Hans-Peter, "Der totgesagte Dialog und das monodrama-tische Experiment", *Theater Avantgarde*, (hrsg. E.F. Lichte), France Verlag, 1995.

Bayrav, Süheyla, *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*, Multilingual, 1999.

Beckett, Samuel, *Toplu Kısa Oyunları*, Çev: Hamdi Koç, YKY, 1993.

Beckett, Samuel, *Godot'yu Beklerken*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yay., 1992.

Benjamin, Walter, *Brecht'i Anlamak*, Çev: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yay., 2000.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev.Ahmet Cemal, YKY,2001.

Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, Haz: Nurdan Gürbilek, Metis Yay., 2001.

Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag,1963.

Best, Steven-D.Kellner, *Postmodern Teori*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1998.

Blanchot, Maurice, *Yazınsal Uzam*, Çev: Sündüz Öztürk Kasar, YKY, 1993.

Borchmeyer, Dieter, "Theater (und Literatur)", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, (hrsg.D. Borchmeyer, V. Zmegac), Frankfurt am Main: 1987.

Brandstetter, Gabriele, "Tanz-Avantgarde und Bader Kultur", *Theater Avantgarde*, (hrsg. E.F. Lichte), France Verlag, 1995.

Brasch, Thomas, *Kadınlar. Savaş.* Komedi, Çev: Sibel.Arslan Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 2002.

Brauneck, Manfred, *Gerard Schneilin*, Theaterlexion, Rowohlts enzyklopadie, 1992

Brecht, Bertolt, *Gesammelte Werke 16*, Suhrkamp Verlag, 1967.

Brecht, Bertolt, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, Çev: Can Yücel, İzlem Yay., 1980

Brecht, Bertolt, *Önlem*, Çev: Ayşe Selen, MitosBoyut Yay., İstanbul: 1997.

Brecht, Bertolt, *Sofokles'in Antigone'si*, Çev: Ahmet Cemal, YKY, 1993.

Bürger, Peter, "Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde" *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, (hrsg.C., P. Bür-ger), Suhrkamp Verlag, 1992.

Bürger, Peter, *Theorie der Avangard*, Suhrkamp Verlag, 1974.

Çehov, Anton, *Tek Perdelik 9 Oyun*, Çev: Yılmaz Gruda, Bilgi Yay., 1994.

Çehov, Anton, *Üç Kızkardeş*, Çev: Ataol Behramoğlu, Adam Yay., İstanbul: 1991.

Deiters, Franz-Josef, *Drama im Augenblick seines Sturzes*, Erich Schmıdt Verlag, 1999.

Deleuze, G., F. Guattari, *Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin*, Çeviren, Özgür Uçkan, Işık Ergüden, YKY, 2000.

Deleuze, Gilles, *Kleine Schriften*, Merve Verlag, 1980

Derrida, Jacques, "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossen-heit der Reprasentaion", *Schrifft und Differenz*, Frankfurt am Main: 1976.

Derrida, Jacques, *Marx'ın Hayaletleri*, Çev: Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay., 2001.

Eagleton, Terry, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1999.

Eagleton, Terry, *Estetiğin İdeolojisi*, Haz: Bülent Gözkan, Özne Yay.,1998.

Eckardt, Thomas, *Der Harold der Toten*, Peter Lang Verlag, 1992.

Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Çev: Nilüfer Uğur Dalay, Can Yay., 2000.

Eco, Umberto, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev: Kemal Atakay, Can Yay., 1998.

Eke, Norbert Otto, "Die Auferstehung des Raums aus der Asche der Zeit", *Heiner Müller-Rückblicke, Perspektiven*, (hrsg.Teo Buck, J.M. Valentin), Peter Lang, 1995.

Eke, Norbert Otto, *Heiner Müller*, Reclam Verlag, Stuttgart: 1999.

Emmerich, Wolfgang, "Heiner Müllers Umgang mit der griechischen Mythologie", *Heiner Müller Material*, (hrsg. Frank Hörningk), Reclam Verlag, 1989.

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1978.

Esslin, Martin, *Absürd Tiyatro*, Çev: Güler Siper, Dost Yay., 1999.

Estetik ve Politika, Haz: Ünsal Oskay, Eleştiri Yay., İstanbul: 1985

Estetize Edilmiş Yaşam, Haz: Ünsal Oskay, Der Yay., İstanbul: 1995.

Euripides, *Alkestis*, Çev: A. Hamdi Tanpınar, Maarif Matbaası, 1943

Fabre, Simone Goyard, "Nietzsche: Modern Devletin Eleştirisi", *Cogito* Sayı: 5, 2001.

Fierbach, Joachim, "Marginalie zu Robert Wilson und Heiner Müller", *Heiner Müller Material*, Reclam Verlag, 1989.

Foucault, Michel, "Yazar Nedir?" Çev: Osman Akınhay, *Edebiyat Eleştiri*, Sayı 4, 1993.

Foucault, Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev: Selahattin Hilav, YKY, 1993.

Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 1994.

Freytag, Gustav, *Die Technik des Dramas*, Reclam Verlag, 1983.

Fuchs, Georg, "Die Schaubühne der Zukunft (1904)", Theater im 20. Jahrhundert, (hrsg. Manfred Brauneck), Rowohlt Verlag, 1982.

Fuhrmann, Helmut, *Warten auf "Geschicte"*, Verlag Könighausen-Neumann, 1997

Handke, Peter, *Die Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, 1992.

Hegel, *Estetik*, Çev: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Payel Yay., 1994.

Homeros, *Odysseia*, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, Can Yay., 1984.

Horkheimer, Max, *Akıl Tutulması*, Çev: Orhan Koçak, Metis Yay., 1994.

Hugo, Victor, *Hernani*, Çev: Cemil Meriç, M. E.B., 1966.

Huyssen, Andreas, *Alacakaranlık Anıları*, Çev: Kemal Atakay, Metis Yay., İstanbul: 1999.

Ines, Christopher, "Avangard Tiyatro", Çev: Beliz Güçbilmez, Semih Çelenk (basılmadı)

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen, 1965.

Jameson, Frederic, *Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 1994.

Jameson, Frederic, "Postmodernizmin ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı", *Postmodernizm*, Haz: Necmi Zeka, Kıyı Yay., 1994.

Jarry, Alfred, *Kral Übü*, Çev: Asaf Çiyiltepe, İzlem Yay. (Tarih belirtilmemiş)

Jay, Martin, *Adorno*, Çev: Ünsal Oskay, Der Yay., 2001.

Joubert, Jean-Louis, *Şiir Nedir?*, Çev: Ece Korkut, Öteki Yay., 1993.

Kaiser, Georg, *Die Koralle*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Postdam 1928.

Kaiser, Joachim, "Grenzen des modernen Dramas: Vortrag, gehalten auf dem Germanistentag in Essen", *Theater Heute*, Heft-12, 1964.

Keim, Katherina, *Theaträlitet in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen, 1988.

Kilb, Andreas, "Die allegorische Phantasie", *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, (hrsg.C., P. Bürger), Suhrkamp Verlag, 1992.

Kindermann, Heinz, *Theater, Geschichte Europas*, Otto Müller Verlag, 1961.

Knapp, P. Gerhard, "Georg Kaisers expressionistische Bildinszenierun-gen", *Amsterdamer Beitrage zur neueren Germanistik Band 45*, (hrsg.G.Labroisse, D.Stekelenburg), 1999.

Knopf, Jan, "Figuren-Bilder in Brechts Die Massnahme und Der gute Mensch von Sezuan", Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion, (hrsg.G.Labroisse/D.van Stekelenburg), Amsterdamer Beitrage, 1999.

Korte, Hermann, "Traum und Verstümmelung", *Text+Kritik*, H.73, 1997.

Kott, Jan, *Çağdaşımız Shakespeare*, Çev: Teoman Güney, MitosBoyut Yay., 1999.

Köhnen, Ralph, "Heiner Müllers Hamletmaschine: Eine Archaologie des Bösen", *Deutsche Dramen. Interpretationen Band 2*, Beltz Athenaum Verlag, 1996.

Kristeva, Julia, *Die Revolution der poetischen Sprache*, Suhrkamp, 1978.

Lamberechts, Luc, "Vom Aufstand der postmodernen Bilder", *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*, (hrsg.G.Labroisse, D. Steke-lenburg), Amsterdamer Beitrage, 1999.

Lasch, Scott, "Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi", *Modernite Versus Postmodernite*, (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yay., 1994.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999.

Lehmann, Hans-Thies, "Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbes-chreibung", *Dramatik der DDR*, (hrsg.U. Profitlich), Frankfurt /M, 1987.

Lichte, Erika-Fischer, "Inszenierung des Fremden", *Theater Avantgarde*, France Verlag, 1995.

Lichte, Erika-Fischer, "Zwischen Differenz und Indifferenz. Funk-tionalisierungen des montageverfahrens bei Heiner Müller", *Avantgarde und Postmoderne*, (hrsg. Klaus Schiwind), Tübingen: 1991.

Lichte, Erika-Fischer, "Die Semiotische Differenz", *Dramatische und theat-ralische Kommunikation*, (hrsg.H. Schimid, J. Striedter), Narr Verlag, 1992.

Lichte, Erika-Fischer, "Wahrnehmung-Körper-Sprache", *Theater Avantgarde*, (hrsg.E.F.Lichte), Francke Verlag, 1995.

Lichte, Erika-Fischer, *Geschichte des Dramas Band 2*, Francke Verlag, 1990.

Lichte, Erika-Fischer, *Semiotik des Theaters Band 2*, Gunter Narr Verlag, 1983.

Lunn, Eugane, *Marksizm ve Modernizm*, Çev: Yavuz Alagon, Alan Yay., 1995.

Lyotard, J. F., *Postmodern Durum*, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi Yay., 1994.

Maeterlinck, M, *Pelleas ve Melisande*, (çevirmen belirtilmemiştir), Maarif Matbaası, 1944

Maltzan, Carlotta, *Zur Bedeutung von Geschichte, Sexualitat und Tod im Werk Heiner Müllers*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Marcuse, Herbert, "Über den affirmativen Charakter der Kultur", *Kultur und Gesellschaft 1*, Suhrkamp Verlag, 1965.

Marcuse, Herbert, *Estetik Boyut*; Çev.Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1997.

Marcuse, Herbert, *Eros ve Uygarlık*, Çev.Aziz Yardımlı, İdea, 1995.

Marks, Karl, F. Engels, *Manifesto*, Çev: Tektaş Ağaoğlu, Öncü Kitabevi, 1970

Marks, Karl, *Grundrisse*, Çev: Sevan Nişanyan, Birikim Yay., 1979.

Marx, Peter W., *Heiner Müller: Bildbeschreibung*, Peterlang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1998

Marquard, Odo, "Kunst als Antifiktion", *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik) X* (hrg.D.Herich,W. Iser). München, 1983.

Megill, Alan, *Aşırılığın Peygamberleri*, Çev: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yay., Ankara: 1998.

Mouffe, Chantal(der.), *Yapıbozum ve Pragmatizm*, Çev. Tuncay Birkan, Sarmal Yayınevi, 1998.

Murphy, John W., *Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri*, Çev:Hüsamettin Aslan, Yön Yay., 1995.

Müller, Heiner, "Der Bau", *Geshichten aus der Produktion 1*, Rotbuch Verlag, 1996.

Müller, Heiner, "Macbeth", *Shakespeare Factory 1*, Rotbuch Verlag, 1996.

Müller, Heiner, "Schlacht", *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, Rotbuch Verlag, 1975.

Müller, Heiner, "Traktor", *Geschichten aus der Produktion 2*, Rotbuch Verlag, 1996.

Müller, Heiner, *Gesammelte Irrtümer 2*, Verlag der Autoren, 1990.

Müller, Heiner, "Der Schrecken die erste Erschneigung des Neuen", Theater Heute H.3, 1979

Müller, Heiner, "Glücklose Engel", *Heiner Müller Material*, (hrsg.Frank Hörning), Reclam Verlag, 1989.

Müller, Heiner, "Herakles 2 oder Hydra" *Mauser*, Rotbuch Verlag, 1997.

Müller, Heiner, "Korrektur", *Geschichten aus der Produktion 1*, 1996.

Müller, Heiner, "Leben Gundlings Friedrich von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei", *Herzstück*, Rotbuch Verlag, 1983.

Müller, Heiner, "Philoktet", *Mauser*, Rotbuch Verlag, 1997

Müller, Heiner, "Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft Argo-nauten", *Herzstück*, Rotbuch Verlag, 1983.

Müller, Heiner, *Germania Tod in Berlin*, Ernst Klett Verlag, 1983

Müller, Heiner, *Gesammalte Irrtümer 3*, Verlag der Autoren, 1996.

Müller, Heiner, *Theater-Arbeit*, Rotbuch Verlag, 1995.

Müller, Heiner, "Bildbeschreibung", *Shakespeare Factory 1*, 1996.

Müller, Heiner, "Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von Philoktet am Dramatishen Theater Sofia", *Heiner Müler Material*, (hrsg. Frank Hörning), Reclam Verlag, 1989.

Müller,Heiner, "Der Auftag", *Herzstück*, Rotbuch Verlag, 1997.

Müller,Heiner, "Hamletmaschine", *Mauser*, Rotbuch Verlag, 1997

Müller,Heiner, *Krıeg Ohne Schlacht*, Kiepenheuer-Witsch Verlag, 1999.

Nietzsche, Friedrich., *Tan Kızıllığı*, Çev., Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, Çeviren, İsmet Z. Eyuboğlu, Say Yay., 2001.

Obad, Vlado, "Zu Müllers Poetik des Fragmantarischen", *Heiner Müller Material,* Reclam Verlag, 1989.

Passeron, Rene, *Sürrealizm*, Çev: Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, 1990.

Pavis, Patric, *Sahneleme*, Çev: Sibel Kamber, Dost Yay., 1999.
Paz, Octavia, "Şiir ve Modernite", *Modernite versus Postmodernite*, (Der. Mehmet Küçük), Vadi Yay., 1994.
Pfister, Manfred, *Das Drama*, Wilhelm Fink Verlag, 1997.
Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen,1997.
Zeka, Nemci (Haz.), *Postmodernizm*, Kıyı Yay., 1990.
Raddatz, Frank-Michael, *Dämonen unterm Roten Stern*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1991.
Riechmann, Jorge, "Ein 'Tableu Vivant' jenseits des Todes. Annaherung an Bildbeschreibung", Heiner Müller Material, 1989.
Rifat, Mehmet, (Haz.), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko Üretim Kooperatifi, 1983.
Sarup, Madan, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Baki Güçlü, Ark Yay., 1997
Saussure, Ferdinand, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev: Berke Vardar, Birey ve Toplum Yay., 1985.
Schäfer, Rolf, *Aesthetisches Handeln als Kategorie einer interdiszip-linären Theaterwissenschaft*, Aachen,1988.
Schiller, Friedrich, *Hile ve Sevgi*, Çev: Zahide Özveren, Lütfi Ay, M.E.B., 1951.
Schmid, Herta, "Zur Aesthetik der Theateravantgarde der zwanziger Jahre" *Theater Avantgarde*, (hrsg. E. F. Lichte), France Verlag, 1995.
Schramm, Helmar, "Theaträlitat und Öffentlichkeit.", *Aesthetische Grund-begriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg.K.Barck, M. Fontius, W. Thierse), Berlin, 1990.
Schramm, Helmar, "Theatralitat und Öffentlichkeit", *Aesthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg. Wolfgang Thierse), Berlin 1990.
Schulz, Genia, H. T. Lehmann, "Versuch über Heiner Müllers Hamletmaschine" *Theater Heute*, H. 10, 1979.
Sennet, Richard, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Çev: Serpil Durak-Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 1996.
Shakespeare, W., *Fırtına*, Çev.Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1999
Shakespeare, William, *Hamlet*, Çev: Bülent Bozkurt, Hacettepe Üniversitesi Yay., 1982.
Shakespeare, W., *Size Nasıl Geliyorsa*, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1996.
Sim, Stuart, *Derrida ve Tarihin Sonu*, Çev: Kaan H. Ökten, Everest Yay., 2000.
Simhandl, Peter, *Bilder Theater*, Gadegast Verlag, Berlin: 1993.
Sözen, Edibe, *Söylem*, Paradigma Yay.,İstanbul: 1999.
Staritz, Dietrich, Geschichte der DDR, Suhrkamp Verlag, 1996.

Striedter, Jurij, "Einleitung", *Dramatische und Theatralische Komu-nikation*, (hrsg.H.Schimid, J. Striedter), Narr Verlag, 1992.

Sugiera, Malgorzata, "Artaud und Witkiewicz", *Theater Avantgarde*, (hrsg.E. F.Lichte), France Verlag, 1995.

Szondi, Peter, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, 1963.

Taylor, Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, Ayrıntı Yay., 1991.

"Theater und Expressionismus: das Stationendrama", *Theater im 20. Jahrhundert*, (hrsg.M. Brauneck), Rowohlt Verlag, 1982.

Berktay, Ali (Haz.), *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, Mitos Boyut Yay., 1997.

Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yay., 2001

Toller, Ernst, *Birey ve Kitleler*, Çev. Ünsal Coşar (Basılmamış metin)

Touraine, Alain, *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Hülya Tufan, YKY, İstanbul: 1994.

Truffaut, François, *Hitchcock*, Çev: İlyas Hızlı, Afa Yay., 198

Vattimo, Gianni, *Modernliğin Sonu*, Çev: Şehabettin Yalçın, İz Yay., 1999.

Watt, Ian - Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Corpus Yay., 2002.

Wedekind, Frank, *Lulu*, Çev: Aziz Çalışlar, Mitos Boyut Yay., 1997.

Weiler, Christel, *Kultureller Austausch im Theater*, Tectum Verlag, 1994.

Witkiewicz, S. Ignacy, "Su Tavuğu", İngilizceden Çev: Murat Cankara (Yayımlanmadı)

Wright, Elizabeth, *Postmodern Brecht*, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Yay., 1998.

SÜREYYA KARACABEY

Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller

Tarihsel avangardlar modern sonrası estetik eğilimlerin "tarih öncesi"dir. Simgecilerin lirik dili, statik dramı, gerçeküstücülerin otomatik yazımı, kolaj metinleri, dışavurumcuların rüya sahneleri, dadacıların "burada ve şimdi" ilkesi modern sonrası tiyatroda da karşımıza çıkacaktır. Alıntının genelleşmesi, gösterenlerin özgürleşmesi, gündelik olanın estetikleştirilerek sanatın ortadan kaldırılması modern sonrası için belirleyici çabalar olarak görünmektedir. Metin ve alıntı arasındaki ayrım silinmekte, gösterenle gösterilen arasındaki anlamsal bağ yok edilmekte ve gösterenlerin sonsuz zinciri göndergenin yerine geçmektedir. Gerçeklik algısı değişmiştir, Nietzsche'den beri bir kurmaca karakteri kazanan gerçeklik, Baudrillard'ın simulasyon tanımıyla (Derrida, Deleuze, Lyotard'ın çalışmalarıyla da) algının tümüyle araçsallaşmasına yol açmıştır. Gerçeklik ve kurmacanın birbirinden ayrılabilmesi için gerekli olan gerçekliğin otantik algısı yok olmuştur. Gösterenlerin gösterilenlerle organik ilişkisinin koptuğu bir dünyada klasik temsil anlayışı yok olmuştur. Artık anlamlandırma işlevleri çözülmüş olan gösterenler, anlam oluşumunun ancak alımlayanın da dahil olduğu bir süreç sonucunda oluşacağını bildirmektedirler. Klasik temsili mümkün kılan dünya algısı çözüldüğünde, dramatik metinlerin kurmacasının gerçekle ilişkisi geleneksel bir biçimde tanımlanmayacak, metinler gittikçe bir tiyatro durumuna işaret eden bir çerçevenin içinde oluşturulacaklardır. Bu meta dram ya da meta tiyatro gerçeklik algısına ilişkin kuşkuların bir ifadesidir. Aynı zamanda bu kuşku klasik dramı imkansız kılan bir uygulamayı ortaya koymaktadır.

ISBN 978-9944-492-05-8
9 789944 492058

SKB-UYT-216795
KİTAP 2006 SKB 0216934 UYT
SKB-UYT-217894