



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANATDALI
DRAMATİK YAZARLIK**

**HEİNER MÜLLER'İN HAMLET MAKİNESİ ADLI OYUNUNDA
SHAKESPEARE'İN HAMLET ADLI OYUNUNUN YENİDEN YAZIMI**

Naciye AKSOY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

ISPARTA, [2010]

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

HEİNER MÜLLER'İN HAMLET MAKİNESİ ADLI OYUNUNDA
SHAKESPEARE'İN HAMLET ADLI OYUNUNUN YENİDENYAZIMI

Yüksek Lisans Tezi

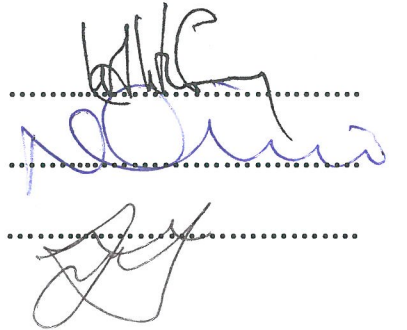
Danışman: Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM

Yard. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

Doç. Dr. Filiz ÖLMEZ

The image shows three handwritten signatures in blue ink, each placed above a horizontal dotted line. The signatures are stylized and cursive. The first signature is the most prominent, followed by the second and then the third.

Savunma Sınav Tarihi: 18/08/2010

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (18/08/2010)

Naciye AKSOY



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1
1. POSTMODERNİTE	10
1.1. Yapısalcılık/Postyapısalcılık.....	11
1.2. Postmodern Sanatın Genel Özellikleri.....	13
1.2.1. Yapıbozum.....	14
1.2.2. Metinlerarasılık ve/ya Yenidenyazmak.....	16
1.2.3. Parçalılık/Süreksizlik.....	19
1.2.4. Merkezsizleştirme.....	21
2.1. Heiner Müller'in Oyunlarının Genel Özellikler.....	31
3. HAMLET MAKİNESİ'NDE YENİDENYAZIMA	44
3.1. Mekan.....	55
3.1.1. Zaman.....	56
3.1.2. Kişiler.....	57
3.1.3. Hamlet Makinesi Adlı Oyunda Biçimsel Dönüştürümler.....	59
3.2. Hamlet Makinesi Adlı Oyunda Anlamsal Dönüştürümler.....	61
SONUÇ	88
KAYNAKÇA	91

ÖNSÖZ

Çağdaş Alman tiyatrosunun önde gelen yazarlarından biri olan Heiner Müller, 20. yüzyılın ikinci yarısında tek düze olmayan ve entelektüel kapasite isteyen bir tiyatro formunun oluşumuna öncülük etmiştir. Entelektüel bir yazar olması ve içinde bulunduğu duruma karşı sorgulayıcı bir tutum benimsemesi, onun metinlerinde, düşünce tarihine yönelik çeşitli tartışmaları bulmamızı sağlar. Müller, tarihteki önemli tartışmalara yönelik kesintisiz bir söyleşi içinde oluşturduğu metinlerini, postmodern bir dönemden bakarak yazmıştır. Müller'in tarihe olan yaklaşımı ile ilişki içinde, metinlerinin temel izleği olan tarih algısı postmodern sanatın yöntemlerini kullanmasının yolunu açmıştır. Bu doğrultuda Müller, postmodern sanatın yöntemleri arasında yer alan, yapıbozum, metinlerarasılık (yenidenyazmak, alıntı, kolaj/montaj, brikolaj, palempsest), parçalılık/süreksizlik, merkezsizleştirme gibi yöntemleri oyunlarında kullanmıştır.

Postmodern sanatın yazın yapıtlarındaki karşılığı olarak belirlenen metinlerarasılığın yöntemlerine bütün metinlerinde yer veren Müller, Shakespeare'in Hamlet adlı oyununu Hamlet Makinesi adlı oyununda biçimsel ve anlamsal olarak dönüştürüp yenidenyazar. Müller, Shakespeare'in Hamlet adlı oyununu gönderge metin olarak kendi oyununun kaynağına yerleştirirken, bir tür söyleşim ilişkisi içine girdiği Hamlet dramının, figürler, motifler, eylemler gibi unsurlarını dönüştürerek eski bir metni kendi bağlamından alıp yeni bağlamda bir dönüşüm ilişkisi içine sokar ve yeni anlam olanakları yaratır. Metnini Hamlet oyunundan aldığı Hamlet ve Ophelia karakteri üstüne kuran Müller, Hamlet figürünü bir alıntılar toplamı olarak yenidenyazarken, Hamlet'in trajik öyküsünü marksist entelektüelin trajik öyküsüyle birleştirir. Babanın hayaletini komünizmin hayaletiyle birleştirerek iki metin arasında anlamsal bir bağ kurar. Hamlet ölü babaların iktidarının taşıyıcısı olarak tarihin şiddet zincirine eklemlenirken, Ophelia Shakespeare'in oyununda erkeklerin baskısı nedeniyle kurbanı dönüştürülmesine karşı çıkar ve Hamlet'in tersine tarihin şiddet zincirine eklemlenmek yerine devrimci bir isyancıya dönüştürülür. Müller Hamlet Makinesi'nde, Shakespeare'in zamanı ile kendi zamanı arasında bir ilişki kurarak Batı kültür tarihinin ve onun temsilcisi olan entellektüelin eleştirisini yapar.

Bu çalışma sürecindeki emeği, sınırsız anlayışı ve insani desteğinden dolayı danışman hocam Prof. Dr. Kubilay AKTULUM'a, hocam Yrd. Doç. Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL'a teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışma boyunca gerek fiziksel gerekse psikolojik desteklerini benden esirgemeyen Aileme, ağabeyim Necmi AKSOY ve annem Ayşe AKSOY'a teşekkür ederim.

ÖZET

Heiner Müller (1929-1995), çağdaş Alman tiyatrosunun en önemli yazarlarından. Müller Avrupa tiyatrosunda kabul görmüş, izleyicisini, okurunu çok etkilemiş ve halen en çok tartışılan yazarlardan biri olmuştur. Heiner Müller'in postmodern bir yazar olması ve oyunlarını postmodern çağın estetik değerlerine göre biçimlendirmesi doğrultusunda ilk bölümde postmodernitenin moderne bakarak tanımlanması ve arkasından postmodernin yazın yapıtlarındaki yöntemi olarak yapısalcılığa ve yapısalcılığın kavramlarına bir karşı çıkış olarak tanımlanan postyapısalcılığa değinilmiştir. Postmodernitenin temel kavramlarıyla ilişki içinde ortaya çıkan postmodern sanat yapıtının belirleyici nitelikleri ele alınmış, Müller'in oyunlarında ağırlıklı kullandığı yapıbozum, metinlerarasılık (alıntı, yenidenyazmak, kolaj, brikolaj, palempsest), parçalılık/süreksizlik/kopukluk, merkezsizleştirme gibi yöntemler irdelenmiştir. İkinci bölümde Müller'in hayatı ve tanımlanan yöntemler aracılığıyla oyunlarının genel özellikleri açıklanmıştır. Üçüncü bölümde ise metinlerarasılığın yöntemlerinden yola çıkarak Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyununda Shakespeare'in Hamlet adlı oyununun yenidenyazımı ile ilgili biçimsel ve anlamsal dönüştürümler ele alınmıştır. Müller'in entelektüel bir yazar olması, onun metinlerinde, düşünce tarihinin çeşitli aşamalarını ve bu tarihteki önemli tartışmaları bulmamızı sağlar. Müller'in oyunlarında pek çok düşünür ve edebi kişilikle bir söyleşi ilişkisi içinde girdiği görülür. Bu doğrultuda Müller'in en fazla söyleştiği yazarlardan birisi de Shakespeare'dir. Shakespeare'in birçok oyunuyla metinlerarasılık düzleminde bir ilişki kuran Müller, Hamlet Makinesi'nde Shakespeare'in Hamlet'ini kişiler, eylemler ve motiflerden yola çıkarak yenidenyazar. Shakespeare'in Hamlet adlı oyununu biçimsel ve anlamsal olarak dönüştüren Müller, Hamlet karakteri aracılığıyla Marksist entelektüellerin ve Batı kültürünün ortaya çıkardığı olumsuz değerlerin bir eleştirisini yapar. Heiner Müller, Hamlet Makinesi adlı oyununda aydınlanma akılcılığına, eski devrimlerin ütopyasına ve marksist komünizmin iyimserliğine karşı çıkar.

Anahtar Kelimeler: Postmodernite, metinlerarasılık, yenidenyazmak.

ABSTRACT

Heiner Müller (1929-1995), is one of the most distinguished playwrights of the contemporary German theatre. Müller has always been one of the writers who, gained acknowledgement on the European theatre stage, influencing his audience/readers and being still among one of the most debated playwrights. Due to his being a post-modern playwright and shaping his texts in accordance with the post-modern era's aesthetic values; the first section of this study is dedicated to the identification of the post-modern through looking at the modern; continuing with the structuralism -as a method of the modern literature and also intending to touch upon the postmodernism as a method of reaction towards the concepts of structuralism. The decisive qualities of the post modernity's artworks are approached through a perspective related with the basic concepts of the post modernity, in addition to examining the methods like deconstruction, intertextuality (citation, rewriting, collage, bricolage, palimpsest) fragmentation/ nonlinearity / marginalization. The second part is allotted to the life of Müller and the explanation of the general characteristics of his works by making use of the mentioned methods. Guided by the methods of intertextuality, the transformations undergone regarding the style and semantics in the processes of rewriting of Shakespeare's Hamlet, in Müller's Hamlet Machine, are viewed. Müller's being an intellectual playwright leads us to obtain information about the various phases of the history of ideas and the major debates within this within this frame of reference. He conveys the impression of communicating with the philosophers and figures of literature throughout his plays. Shakespeare is the playwright with whom he communicates mostly in this context. Müller, who interrelates with the various plays of Shakespeare on an intellectual level, embarks on rewriting of Shakespeare's Hamlet through its motives and actions in his Hamlet Machine. Müller, who transforms Shakespeare's Hamlet Machine stylistically and semantically, by using Hamlet as a tool, criticizes the negative values arising from the marxist intellectuals and the Western Civilization. Heiner Müller reacts against the rationalism of the enlightenment, the utopia of the previous revolutions and the optimism of marxist Communism through the play of Hamlet Machine.

Keyword: Postmodernite, intertextualite, rewriting.

GİRİŞ

Ülkemizde az tanınan bir yazar olması nedeniyle Heiner Müller üzerine yapılan çalışmaların sayısı sınırlıdır. Sınırlı sayıda çalışmada Heiner Müller'in yazarlık anlayışı ve modern sonrası tiyatro anlayışı doğrultusunda yapıtları üzerinde durulmaktadır. Biz burada bu çalışmalardan farklı olarak Heiner Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyununda Shakespeare'in Hamlet adlı oyununun metinlerarasılık ve/ya yenidenyazmak kavramı üzerine bir inceleme yürütmek amacındayız. Bu doğrultuda çalışmamızda ağırlıklı olarak özellikle Müller'in Hamlet Makinesi oyununda metinlerarasılık kavramı temelinde, Shakespeare'in oyununun biçimsel ve anlamsal dönüştürüme uğratmak amacıyla kullanılan metinlerarası yöntemlerden yenidenyazma, palempsest, brikolaj, alıntı, anıştırma, parodi, alaycı (gülünç) dönüştürüm, pastiş, gönderge, anlatı içinde anlatı, indirgeme, genişletme, düzyazılaştırma gibi yöntemlere yer verilecektir. Bu yöntemlerin ağırlıklı olarak Hamlet Makinesi adlı oyunun biçimsel ve anlamsal olarak nasıl dönüştürüldüğünün açıklığa kavuşturulması sırasında kullanılacağı ayrıca belirtilmelidir.

Heiner Müller'in postmodern bir yazar olması ve metinlerini postmodern çağın estetik değerlerine göre biçimlendirmesi doğrultusunda öncelikle postmodernitenin moderne bakarak tanımlanması ve arkasından modernin yazın yapıtlarındaki yöntemi olarak yapısalcılığa ve yapısalcılığın kavramlarına bir karşı çıkış olarak tanımlanan postyapısalcılığa değinilecektir.

Müller'in yapıtlarını belirleyen postmodern kuramın yapıtlardaki yöntemi postyapısalcılık, ona koşut olarak merkezsizlik, yapıbozum, parçalılık/ süreksizlik, metinlerarasılığın imgesel karşılığı olarak belirlenen kolaj/ montaj, alıntı, palempsest, yenidenyazmak, yöntemleri örneklerle somutlaştırılacaktır. Müller'in metinlerinin yoğun bir kolaj kullanımı ile parçalı, süreksiz, kopuk bir biçimde oluşturması özellikle metinlerindeki temel izleği oluşturan tarih algısıyla yakından ilişkilidir.

Bilindiği gibi, postmodernite büyük ölçüde modernitenin temel ilkelerine bir karşı çıkış olarak değerlendirilir. Bu yönüyle kuşkusuz içinde modernlik karşıtlığını ya da modern öncesini de barındırır. Bu doğrultuda postmodernite, hem kültürel hem düşünsel hem de maddi nitelikler açısından bir dönemin sona ermesi ve kendi içinden ötesine geçilmesi anlamında ileri sürülen bir kavramlaştırmadır. Ancak söz konusu olan dönemleştirme farklı tarihsel dönemler arasında yapılan bir karşılaştırma değildir, bu daha çok söylem düzeyinde ortaya çıkan bir kopukluktur. Bu doğrultuda postmodern terimi, Batı toplumlarında yaşamın neredeyse tüm alanlarında ortaya çıkan bir algı değişimi olarak değerlendirilir. Postmodern

kuram modern kuramın temellerini oluşturan temsil, gerçeklik, özne, bilgi, dil, tarih gibi özelliklerini eleştirir ve kuramını bu eleştirilerin üzerine kurar. Bu bağlamda başta modern teori olmak üzere postmodern kavramını besleyen ve ona kaynaklık eden pek çok kuram yaklaşım ve tarihsel gelişim aşaması söz konusudur. Bu yaklaşımlardan biri de özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, Fransa'da gerçekleştirilen kuramsal çalışmaların ve felsefi tartışmaların sonucunda postmodern kavramını felsefi olarak biçimlendiren postyapısalcı felsefedir. Postyapısalcı felsefe, postmodernizmin düşünsel felsefi arka planını oluşturur. Bu dönemde modernitenin amaçları ihlal edilmiş ve bu amaçlara kaynaklık eden düşünce biçimleri ya da temel kuramsal kavram ve kategoriler açıktan sorgulanmaya başlanmıştır; bilim, teknoloji, sanat, siyasal özgürlükler adına yapılan her şeyin ortak amacı ilerleme ve insanın özgürleşmesidir, oysa varılan sonuçlar böyle olmadığını ortaya koymuştur. Postmodern kuram, Fransa'da yapısalcılık ve postyapısalcılık tarafından rasyonalist kurama ve Aydınlanma kuramına karşı girişilen bir dizi saldırının ardıdır. Bu nedenle daha sonra Fransa'dan tüm dünya ölçeğine taşınacak olan postmodernist kavramlar Fransa'da yapısalcı-postyapısalcı kuramlar tarafından şekillendirilmiştir.

Postyapısalcılık kavramı, yapısalcılığa karşı bir dizi eleştirinin dile getirildiği ortak bir felsefe düzlemidir. Postyapısalcı felsefenin oluşumunda Derrida, Foucault, Lyotard, Deleuze, Baudrillard gibi düşünürler ile Barthes, Kristeva gibi edebiyat eleştirmeni ve kuramcılarının çalışmaları büyük yer tutar. Batı düşünce geleneğinde metafizik unsurlara 'yapıbozum' yöntemiyle karşı çıkan Derrida, temelde dil sorununa odaklanmakta ve Batı felsefesindeki metafizik unsurları sorgulamaktadır. Postyapısalcılık temelde Ferdinand de Saussure'ün dil anlayışını ve yapısalcılık kuramını eleştirel bir tutumla sorgulayarak kendi anlayışını oluşturur. Bu doğrultuda postyapısalcı eleştiride pek çok kavram ve yaklaşımın temel alındığı yapısalcı yaklaşıma daha yakından bakılması gerekmektedir.

Yapısalcılık genel anlamda bir 'yapı'nın belirleyiciliğinden hareket eden ve toplumsal ve felsefi problemleri bu yapı kavramından hareketle açıklamaya çalışan bir yaklaşımdır. Bu doğrultuda yapısalcılık tüm insan etkinliklerinin nesnel kurallarına ulaşmak isteyen bir yöntemi olarak da tanımlanabilir.

Yapısalcılık Ferdinand de Saussure'ün 'Genel Dilbilim Dersleri' adı altında öğrencileri tarafından yayımlanan eseri üzerine temellenir. Söz konusu eser özellikle dil olgusunu araştırma nesnesi olarak alan bilimin kısa bir tarihini verir. Diğer bir deyişle tarihsel boyutuyla dil ve bir sistem (dizge) olma yönüyle dil araştırılır ve sonuçta dil kendi başına ele alınıp incelenecek kapalı bir yapı olarak nesne durumuna indirgenir. Bu doğrultuda farklı

alanlara uygulanan yapısalılık bilinç dışının, yabancı, aykırı olanın bir analizini içerir. Yapısalılığa göre bir nesne ya da durum yapının temel unsurları arasındaki ilişkilere ya da aralarındaki farklılıklara dayanarak anlam kazanır. Diğer bir deyişle yapısalı yaklaşım bir yapıyı ortak bir sistem içerisinde parçaların karşılıklı bağıntısı olarak tanımlar. Bu yaklaşım Saussure'ün dilsel göstergeyi gösteren ve gösterilen olmak üzere iki parçaya ayıran çözümlemesine dayanır. Saussure bütünü belirtmek için gösterge, dile getirilmek veya gösterilmek istenen kavram yerine gösterilen, işitim imgesi yerine de gösteren kavramlarını kullanır. Buna göre, gösterge, gösteren bir biçim ile gösterilen bir düşüncenin bileşiminden oluşup, her ne kadar gösteren ile gösterilenden iki ayrı dil varlığıymış gibi sözedilse de, gerçekte onlar göstergenin bileşenleri olarak varolurlar. Göstergebilimde göstergenin, var olanın yokluğunda, onun yerini almak suretiyle var olanı temsil ettiği söylenir. Saussurecü dilbilimde gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki geleneksel dilbilimin savunusu olan gösterenin dış dünyadaki bir gösterilene karşılık geldiği yolundaki temsil ilkesinin tersine, gösteren ile gösterilen arasındaki temsilin uzlaşımaya dayalı bir yapı sergilediğidir. Bu yaklaşım gerçekliğin dış dünyadaki temsiline mümkün olamayacağını yalnızca bir anlamlandırma sistemi içerisinde bilinebileceğini ortaya çıkarır. Bu doğrultuda göstergenin nedensiz ve uzlaşımaya dayanan yapısı nedeniyle gönderge ancak onu yaratan ilişki sistemleri ve ayrımlar yoluyla belirlenebilir. Böyle bir gösterge kavramlaştırması ekseninde düşünüldüğünde, dil içerisindeki terimler, sadece dil sisteminin bütünlüğü içinde, diğer terimlerden karşıtlıklar ve farklılıklar olarak ayrıldıkları ölçüde kimlik kazanabilirler.

Postyapısalıcı düşünce yapısalılığın göstergenin nedensiz, uzlaşımaya dayalı, ancak farklılıklar temelinde işlerlik kazanan yapısından yola çıkarak kendi yaklaşımını oluşturur. Derrida'ya göre Saussure, özellikle dili dil yapan özelliğin aynılıklar değil, ayrımlar ya da farklılıklar olduğunu vurguladığında geleneksel dilbilimden ödünç aldığı gösterge kavramını geleneği ortadan kaldırmak amacıyla kullanarak önemli bir adım atmış olur. Ancak Saussure, göstergeyi gösteren ve gösterilen biçiminde ikili karşıtlıklara ayırdığında aynı geleneksel düşüncenin yaptığı gibi gösterge aracılığıyla gösterilene kendi başına var olan aşkın bir kendilik olarak değer biçer. Bu doğrultuda bütün Batı felsefe geleneğinin içine düştüğü metafiziğe saplanmış olur. Derrida varlığı şimdide gören batı felsefesinde merkeze yerleştirilen bütün kavramların bir bulunuşa işaret ettiğini belirtir. Ancak Derrida göstergeler aracılığıyla gösterilen aşkın bir gösterilenin olmadığını düşünür. Derrida her gösterenin başka bir göstereni gösterdiğini bu nedenle ancak bir gösterenler zincirinden söz edebileceğinden söz eder. Bunun sonucuysa, anlama alanının sonsuzca genişlemesidir. Diğer bir deyişle sabit

bir merkezin olmaması göstergelerin başka göstergelere göndermesi anlamın hiçbir biçimde sabitlenemeyeceği anlamına gelir. Bu durum Derrida tarafından sirayet (yayılma) sözcüğü ile karşılanır ve göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi metinlerde başka metinlere gönderir. Böylece anlam gösterenlerin sonsuz metinlerarası oyunu içinde üretilir.

Yapısalcılık ve postyapısalcılığa yapılan bu vurgu çifte odaklı bir okumayla hem postmodernitenin kavramlarının şekillenmesinde, hem de modern ve postmodern sanat yapıtlarının yöntemlerinin belirlenmesinde önem taşımaktadır. Modernitenin bir akılla temellenen kurallara uygun, sistemli bir anlayış benimsemesi, toplumsal sistemi bir yapı olarak ele alan yapısalcılığı yazın yapıtlarında temel bir yöntem olarak belirlemesinin yolunu açar. Buna karşın merkezi bir akla temellenmeyi reddeden, merkezsiz, göreceli, kurallardan arıtılmış olan postmodernitenin yazın yapıtlarındaki yöntemi postyapısalcılık bu doğrultuda yapıbozumdur. “Bir karşıtlığa yapıbozum uygulamak, onun doğal ya da kaçınılmaz olmadığını, ona dayanan söylemler tarafından üretilen bir yapı olduğunu göstermek ve onun, onu parçalarına ayırıp yeniden yazmayı –yani onu yok etmek değil fakat ona farklı bir yapı ve işlev kazandırmayı-amaçlayan yapıbozumun çalışmasında bir yapı olduğunu göstermektir” (Culler, 2007:179-181). Diğer bir deyişle yapıbozum bir metni alt metinlerine ayırıp daha sonra yeniden bir araya getirmek olarak anlaşıldığında metinlerarasılık ile yapıbozum arasında organik bir ilişki olduğu görülür. Müller’in oyunlarında temel izleği oluşturan tarih algısı doğrultusunda, antik, klasik ya da kendi çağına ait yapıtları yapısızlaştırdığı, diğer bir deyişle parçalarına ayırdığı, daha sonra yaptığı alıntılarla yeni bir yapı oluşturduğu görülür. Bu doğrultuda yapıbozum ile metinlerarasılık arasında karşılıklı bir ilişki ortaya çıkar. Metinlerarasılık genel olarak iki ya da daha fazla metin arasında bir tür alışveriş işlemidir. Bazı eleştirmenlere göre ise bir yenidenyazma işlemi olarak kabul edilir.

Yenidenyazmak genel olarak bir başka yazara ait bir gönderge metnin yeni bir metinde başka bir bağlamda yeni işlevlerle donatılarak dönüştürülmesi işlemi olarak tanımlanır. Eski metinden alınan parçalar yeni metnin alanına farklı bir bağlamda yerleştirilirken metinde bir ayrışıklık niteliğiyle belirlenir. Ayrışık unsurların bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesi ve böylece yeni bir metin ortaya çıkarılması genel anlamda metinlerarası olarak nitelendiği ölçüde kimi durumlarda yenidenyazma işlemi olarak da kabul edilir. Ayrışıklığın her metinlerarası yazının temel niteliği olarak belirlenmesi doğrultusunda bir metinle başka bir metin arasında gerçekleştirilen her türlü alışveriş işlemi, yenidenyazmak, alıntı, kolaj, montaj, brikolaj, palemsest gibi imgelerle karşılanır. Bu bağlamda adı geçen bu kavramlar yazınsal düzlemde metinlerarasılığa işlerlik kazandıran kavramlardır. Yenidenyazma işlemine

başvuran bir yazar başka metinlerden aldığı ayrışık parçalara kendi metninde yer verirken bir dönüştürüm işleminden geçirir. Diğer bir deyişle metinlerarasılık ve/ya yeniden yazmak eski bir metinden alınan parçaların yeni metne olduğu gibi sokma işlemi değildir, eski metinden alınan parçalar yazarın amaçları doğrultusunda kendi metninde yeni anlam olanaklarına yol açacak biçimde dönüştürülerek yeniden yazılır. Bu doğrultuda bir yazar başka yazarın metninden aldığı parçaları bir dönüştürüm işleminden geçirerek yeniden yazdığı oranda bir alıntı ve kolaj işlemine de başvuruyor demektir. Özellikle günümüzde sanatçılar eski yapıtlardan aldıkları parçaları bir dönüştürüm işleminden geçirerek kendi yapıtlarında kullanmaktadırlar. Eski yapıtları kendi yapıtlarına bir dayanak ya da çıkış noktası olarak kullanan sanatçılar sıklıkla alıntı işlemine başvurumaktadırlar. Bir yazar yekte sahibi birine dayanarak yaptığı alıntıyla kendi metnini birleştirerek yeni bir dönüştürüm işlemi gerçekleştirir. Dolayısıyla alıntının eski yapıtan alınan bir parçanın olduğu gibi yeni yapıta tekrarlanması olmayıp, eski yapıt ile yeni yapıt arasında üretken bir süreç olduğuna dikkat edilmelidir. Öyleyse eski yapıtlardan alıntılanan parçalar yeni bir yapıt içerisinde bir araya getirilip yeni bir dönüştürüm işlemine tabi tutulduğunda yeniden yazma işlemi de gerçekleştirilmiş olacaktır. Yazar alıntı işlemine başvurarak eski metinden alınan ayrışık parçaları kendi metninde yeniden yazarken aynı zamanda bir montaj/kolaj işlemine başvurur.

Kolaj yazarın metninden başka bir metne ait olan bir parçanın hiçbir dönüşüme uğramaksızın yeni metne eklemlenmesi (montajlanması) ile ortaya çıkar. Kolajda alıntılan metnin hiçbir değişime uğramaksızın yeni metne eklemlenmesi/yapıştırılması kopukluk etkisi yaratır. Dolayısıyla kolaj tekniğinin uygulandığı metinde bir bütünlük düşüncesi yerini parçalılık düşüncesine bırakır. Kolaj yönteminin yazın yapıtlarına uygulanmasıyla birlikte geleneksel sanatın bütünlük anlayışı yerine, postmodern yapıtlarda metinlerarası göndergelere yer verilmesiyle kopukluk ve ayrışıklık yaratılır. Kolaj metinsel bağlamda alıntı ve metinlerarası göndergeyle aynı anlamda kullanılır ve eski yapıttan alınan parçalar yeni bir bağlamda yenilenerek 'yeniden yazılarak' metinlerarasılığın öne açılmış olur.

Ayrıca metinlerarasılık Genette'in saptamasından yola çıkarak ayrışık parçaların montajlanmasıyla, brikolaj (yaptakçılık) işlemiyle de karşılanır. Brikoloj düşüncesinde yazar eski yapıtlardan yola çıkarak kendinden önce yazılmış metinlerdeki parçaları kolaj işlemine başvurarak yeni bir bütün içinde bir araya getirir ya da yeniden yazarak. Kolaj işlemiyle eski yapıtlardan alınan parçaların yeni metne montajlanması, diğer bir deyişle brikolaj işlemine başvurulmasıyla yazının özgünlük düşüncesi ortadan kaldırılmış olur. Çünkü eski yapıtlardan alınan parçaların yeni metinde bir araya getirilip yeniden yazılması farklı bir bağlamda yeni

anlamlar ortaya koymasına karşın bu onun yinelenmiş olduğu gerçeğini değiştirmez. Ayrıca bir metin daha önceki metinleri yinelemesi ya da daha önceki yapıtlara dayanması düşüncesi yine Genette'in metinlerarasılık ve/ya yenidenyazmak bağlamında nitelediği 'palempsest' imgesine karşılık gelir. Palempsest imgesi eski bir yazarın yapıtımdan yola çıkan yeni yazarın eski yapıtıdaki izleri dönüştürerek yeni yapıtımda kendi biçimleme ilkesi doğrutusunda yenidenyazması olarak okunabilir. Yeni oluşturulan yapıta eski yazına dair metinlerin izlerine rastlanması özgünlük düşüncesini dışlar. Her metin daha önceki bir yapıta dayandığından, yazarların kendi yaratımları olarak gördükleri şey önceden yazılmışa gönderir. Bu bağlamda bütün yazarlar eski yapıtlardan aldıkları parçaları kendi yapıtımda yenidenyazarken eski yapıtımlarla da sürekli bir ilişki içine girerler. Palempsest düşüncesinde eski metin üzerine yeni metin yazılırken eski metnin izleri yeni metinde seçilir ve bu üst üste gelme durumu bir yığılmaya neden olur. Bu bağlamda palempsest imgesi eski metinle yeni metin arasındaki benzerlik düşüncesinin altında birçokluk özelliğiyle belirlenir. Ancak ilk metne yönelik bir araştırma ile tekrar eski metne ulaşılması bir bütünlük düşüncesini ortaya koyar. Köken metne dair bir araştırma bir metnin kaynağına dair bir süreç başlatır ve bu süreçte metinlerin üst üst yığılması metinlerarasında bir süreklilik, eski metinlerle günümüz metinleri arasında bir bağ olduğu düşüncesini ortaya çıkarır.

Müller'in metinlerinde metinlerarasılığın imgesel karşılığı olarak nitelenen alıntı, yenidenyazmak, kolaj, palempsest gibi yöntemlerin kullanıldığı görülür. Müller'in ilk dönem oyunlarında özellikle kolaj yöntemini kullanması oyunlarında parçalı bir yapının ortaya çıkmasına neden olur. Oyunlarında görülen parçalılık özelliği kopuk, süresiz bir yapıya karşılık gelir. Başka yazarların yapıtımdan alıntıladığı parçaları montaj yöntemiyle bir araya getiren Müller'in parçalı yazı kullanımı metinsel birlik fikrini ortadan kaldırır. Müller'in özellikle tarihin çeşitli kesitlerinden yaptığı alıntılar yoluyla oyunlarında parçalılık ve süresizlik düşüncesi baskın çıkar. Müller postmodern/ postyapısalcı düşüncede merkezsizliğe yapılan vurguya paralel bir biçimde oyunlarında bütünlük düşüncesi yerine dağınlık kavramlarını odağa alır. Merkezi bir akıl yürütmeye temellenmeyen postmodern düşüncede kopuk ve parçalı bir gerçeklik ortaya çıkar. Gerçekliğin parçalanması öznenin de parçalanmasının yolunu açar ve böylece çoğul gerçekliklerden oluşan çoksesli bir dünya anlayışı belirir. Müller'in metinlerinde kolajı kullanması öznenin de parçalanmasına neden olur. Müller'in metinlerinde öznenin parçalanmasına koşut bir biçimde yazarın da parçalandığı görülür. Müller yazarın ortadan kaldırılmasını sanatta özgürleşmenin yolu olarak görür.

İkinci Bölümde Heiner Müller'in bilinmeyen bir yazar olması nedeniyle hayat öyküsüne, eserlerine ve eserlerinin genel özelliklerine değinilmiştir. Müller'in yapıtlarındaki tarih izleğinin kendi yaşam tarihiyle iç içe geçmesi (Alman tarihi) ve bu tarihsel kesitlerin oyunlarının yapısında yer alması doğrultusunda yaşamına ilişkin bazı bilgiler verilmiştir. Özellikle inceleme konumuzu oluşturan Hamlet Makinesi'nde, Hamlet karakteri aracılığıyla Marksist entelektüellerin eleştirisini yaptığı oyunda Ortodoks bir Marksist olan Müller'in de, oyunun yapısına dahil olduğu görülür.

Müller'in oyunları üç dönem içinde ele alınır. İlk dönem oyunları Doğu Almanya'daki sosyalist sistemin yerleştirilmesi sırasında ortaya çıkan sorunlara yer verdiği 'Üretim Oyunları', ikinci dönem oyunları Brecht'in 'Öğreti Oyunları'ndan yola çıkarak yazdığı 'Öğreti Oyunları' ve üçüncü dönem oyunları aralarında Hamlet Makinesi'nin de yer aldığı geleneksel tiyatro metinlerinden ayrılan geç dönem oyunlarıdır. Bu üç dönem içerisinde temel izleği oluşturan tarih algısı çerçevesinde Müller'in oyunları içerik düzleminde farklıklar gösterir, ancak biçimsel düzeyde oyunlarını post bir dönem içinden bakarak yazdığı için postmodern sanatın biçimleme özellikleri bütün yapıtlarını belirleyen temel unsurdur.

Müller'in ilk dönem Üretim oyunlarında Brecht'in etkisinin büyük olduğu görülür. Müller oyunlarında Brecht'in malzemelerini yeniden kullanır ve pek çok oyununda Brecht'in oyunlarından alıntılar yapar. Müller'in 'Üretim Oyunları'ndan biri olan Der Bau (Yapı) adlı oyunu sosyalist sistem içinde kapitalist sisteme yönelik olumsuzlukların henüz aşamadığına yönelik bir eleştiri barındırır. Müller'in Brecht'in mirasını eleştirmek amacıyla 'Öğreti Oyunları'ndan yola çıkarak yazdığı metinlerinden mitolojik kahraman Philoktet ile aynı adı taşıyan oyun yenidenyazma kavramını başlattığı ilk metin olarak tanımlanır. Oyunda Odysseus karakteri Aydınlanma düşüncesinin bir getirisi olan araçsal aklın eleştirisi için bir model oluşturur. Müller'in 1970 yılında yazdığı Mauser (Mavzer) adlı metni, Philoktet ve Der Horatier (Horatyalı, 1968) adlı 'Öğreti Oyunları' nın üçüncü oyunudur. Horatyalı kardeş katlini işleyen bir metindir. Müller'in Mavzer adlı metni Brecht'in Önlem adlı oyununun yapıbozuma uğratılmış halidir. Müller bu metninde devrim nedeniyle toplu hale gelen öldürme eyleminin insanlık dışılığını tartışır.

Heiner Müller, Germania Tod in Berlin (Berlin'de Germany'nın Ölümü, 1971) adlı metinde Alman tarihinden çeşitli tablolar sunar. Çeşitli tarihsel kesitlerin iç içe geçtiği bir imge montajı içinde oyununu biçimlendirir. Oyununda Alman tarihini sadece şiddetin ve cinayetin bir devamlılığı olarak olumsuz yönde ele alır. Alman tarihini olumsuz bir biçimde ele aldığı diğer bir oyunu da Die Schlacht (Katliam) adlı oyundur. Müller'in metinlerinde

tarihin farklı zamanlarının tablolar halinde sunulması zaman, uzam ve kişilerin parçalanmasına neden olur.

Müller'in 'Der Auftrag' (Görev) adlı metni, Anna Seghers'in 'Darağacındaki Işık' adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Görev, Fransız devrimi sırasında Jamaika'ya bir köle ayaklanması örgütlemeye giden misyonerler üzerinden Avrupa'nın üçüncü dünyaya devrim götürme tasarısının bitişini gösterir. Belirsiz bir konuşmacı oyundan tamamen bağımsız bir monologla zaman ve uzamı değiştirir. Böylece oyunda zamanın ve uzamın parçalanması metnin bütün yapısının parçalanmasına neden olur.

Quartet (Kuartet, 1980) adlı metinde Müller'in Pierre Choderlos de Laclos'un 'Tehlikeli İlişkiler' romanını kaynak metin olarak aldığı görülür. Bu romandan yola çıkarak yeniden yazdığı Kuartet oyununda, Walmont ve Markiz Merteuil adlı iki aristokrat birbirlerini baştan çıkarma konusunda yarışır. Oyunun temellinde birbirlerine karşı hissettikleri gizli duyguların bulunduğu bu yarışma, masumların hayatlarını mahvetmelerine yol açacaktır.

Müller metinlerinde kolaj tekniğini metnin bütün unsurlarına uyguladığı gibi özneye de uygulamıştır. Müller'de öznenin parçalanması Kuartet metninde Walmont ve Markiz Merteuil'in birbirlerinin yerlerine geçmesiyle rol değişimi üzerinden gerçekleşir. Bildbeschreibung (Tablo Betimlemesi) adlı metinde oyun belirsiz bir konuşmacı tarafından anlatılır. Tablodaki unsurları yorumlayan betimlemeci yorumladığı betimlemenin içinde kaybolur ve anlatan ile anlatılan birbirine karışır. Müller Herakles 2 ya da Hydra metninde öznenin çözülmesini anlatırken yazarın da çözülmesini anlatır ve böylece 'yazarın ölümü'nü gerçekleştirir.

Müller'in metinlerarasılığın yöntemlerini oyunlarında kullandığı görülür ve en çok alıntılıdığı yazar Shakespeare'dir. Hamlet Makinesi adlı metninde Shakespeare'in Hamlet adlı oyununun karakterlerini, eylemlerini ve motiflerini alıntılanarak anlamsal ve biçimsel olarak dönüştürür, diğer bir deyişle yeniden yazar. Müller Macbeth'i yeniden yazmıştır ve metninin büyük bölümünde Shakespeare'den alıntılar ya da onun metinlerine göndermeler yer alır. Tablo Betimlemesi metninde, Euripides'in Alkestis adlı oyunundan yola çıkarak palempsest imgesini kullanan Müller, Shakespeare'in Fırtına adlı oyununu gönderge metin olarak alır.

Üçüncü Bölümde, Heiner Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyununda Shakespeare'in dördüzyüzyıl önce yazmış olduğu Hamlet adlı oyununun yeniden yazımı incelenmiştir. Müller Shakespeare'in yüzyıllar içinde aktarılacak günümüze kadar gelmiş olan Hamlet söylenini yeni anlam olanakları yaratmak amacıyla yeniden yazar. Walter Benjamin'in tarih algısına koşut bir

biçimde Müller de tarihi bir barbarlık olarak ele alır ve cinayetin bir sürekliliği olarak kavrar. Tarih bir yıkıntılar alanı olarak bir kenara atılmış nesnelere ve kültürel atıklarla doludur. Müller Hamlet Makinesi adlı oyununda tıpkı bir yaptakçı gibi kültür molozundan topladığı parçaları yeni bir anlamla donatarak, Shakespeare'in Hamlet adlı oyununda yer alan karakterler, eylemler ve motifleri kendi metninin yapısına katarak yeniden yazar. Shakespeare'in oyununda yer alan Hamlet, Ophelia, Horatio, Gertrude, Polonius, Cladius ve Kral Hamlet (Hayalet) karakterlerine Müller Hamlet Makinesi oyununda yer verir. Hamlet ve Ophelia karakterleri üzerine kurduğu oyununda kendi çağının toplumsal ve siyasal tarihi doğrultusunda bir eleştiriye yönelir. Hamlet'i anlamsal ve biçimsel bir dönüştürme uğrattırırken temel amacı özellikle Hamlet karakteri aracılığıyla Batı kültür tarihindeki entelektüellerin eleştirisini yapmaktır. Müller, özellikle Shakespeare'in melankolik prensini Marksist bir entelektüele dönüştürür. Ophelia ise Shakespeare'in metnindeki 'kurban'dan, devrimci bir isyancıya dönüştürülür. Müller'in oyununda hayalet hem ölü kral hem Batı tarihi hem de komünizmdir. Hamlet'in babasının hayaleti komünist babaların hayaletine dönüşürken, babaların zorladığı şiddet ve cinayetin döngüsel doğası eleştirilir. Oyunda Hamlet karakterinin karşısında yer alan Ophelia, Hamlet'in bir devrimci olma potansiyeli karşısında, erkek baskısının zavallı bir kurbanı olmayı reddeder. Ophelia'nın devrimci potansiyeli genel olarak bir devrimciyi, özel olarak da bir kadını tanımlayan bir baskı deneyiminde yatar. Hamlet babaların ürettiği tarihin şiddet potansiyelini sürdürmek zorunda kalırken, Ophelia genelde babaların ürettiği tarihe, özelde ise erkek baskısına karşı devrimci bir isyan başlatır. Müller'e göre, dünyada baskı olduğu sürece devrim bastırılanların ve ötekilerin devrimi olmalıdır.

Bu araştırma tarama yöntemine göre oluşturulmuştur. Araştırmanın başlangıcına konuyla ilgili kaynak kitap taraması yapılmıştır. Araştırmaya yön verecek çeşitli süreli yayınlar ve kitaplar taranmıştır. Yayın taramasında konu ile ilgili Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri için YÖK ULUSAL TEZ MERKEZİ'nin internet aracılığıyla yayına açık tuttuğu tezlerin yanı sıra İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi tez taraması için, Süleyman Demirel Üniversitesi Kütüphanesi de kaynak kitap taraması amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca konumuzla ilişki içinde internette yer alan makale, dergi, kitaplarla ilgili taramalar yapılmıştır. Kaynakların derlenmesi ve gerekli okumaların yapılmasından sonra, tezin başlıkları doğrultusunda alıntılar yapılmıştır. Tezin ilk bölümünde kuramsal bir çalışma yapılmış, ikinci bölümünde Heiner Müller'in yaşamı ve yapıtlarının genel özelliklerine değinilmiş üçüncü bölümde Hamlet Makinesi adlı oyunun yeniden yazmak yöntemi doğrultusunda çözümlemesi yapılmıştır.

1. POSTMODERNİTE

Heiner Müller postmodern tiyatronun önde gelen yazarlarından biri olarak kabul edilir. Müller postmodern bir yazar kimliğiyle yazdığı oyunlarda çağın algısını metinlerine yansıtmıştır. Diğer bir deyişle Heiner Müller oyunlarını postmodern sanatın biçimleme ilkelerine göre oluşturmuştur. Her sanat yapıtının çağın algısı doğrultusunda bir biçimlenme özelliğine sahip olduğu ya da çağın düşünsel özelliklerinin sanat yapıtlarını biçimlendirme ilkelerini oluşturduğu düşünüldüğünde öncelikle postmodern teorinin ne olduğuna ilişkin kavramsal tanımlamaların yapılmasında yarar vardır. Postmodernite Aydınlanma hareketine ve bu hareketin şekillendirdiği modernlik projesine bir karşı çıkış veya başkaldırı hareketidir.

Modernitenin temel itkisi Aydınlanma projesiyle feodal iktidarları devirerek akıl yoluyla toplumsal ilerlemeyi hayata geçirecek adaletli ve eşitlikçe bir toplum kurma yönündedir. Buna karşın Harvey (Harvey, 1997:26), Hokheimer ve Adorno'nun "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı yapıtlarında, Aydınlanma akılcılığının arkasında yatan mantığın, bir hakimiyet ve baskı mantığı olduğunu savunduklarından söz eder. Doğaya hakim olma durumu, insanlara hakim olma durumuna karşılık gelir. Bu bağlamda modernite söylemi, araçsal aklın kültür ve kişilik üzerindeki baskıcı iktidarı dolayısıyla, bireylere tekbiçimli kurallar, benzer ve evrensel yasalar dayatır. Dolayısıyla, modernite süreci, aklın kendi karşıtına dönüşmesi sonucu, özgürleşme vaatlerini baskı altında tutmanın ve baskı kurmanın maskesine dönüşmesi dolayımında şiddetli eleştirilerle karşılaşır.

Bu doğrultuda posmodernite büyük ölçüde modernitenin temel ilkelerine karşı oluşturduğu eleştirilerle kendini tanımlar. Best ve Kellner (Best ve Kellner, 1998: 47,48), 'post' ön ekinin modern olmayamı nitelediğine dikkat çekerek, postmodernin modern çağın ve onun kültürel pratiklerinin ötesine geçmeye çalışan aktif bir olumsuzlama terimi olarak okunabileceğinden söz ederler. Bu doğrultuda postmodern söylemler ve pratikler çoğunlukla birçok postmodernistin baskıcı ve artık tükenmiş olduğunu düşündüğü modern, biçimlerden ve pratiklerden net bir şekilde kopup ayrılan anti-modern müdahaleler olarak karakterize edilmektedir.

Postmodern kuram kısaca, kuramın kısmi perspektifler sunması nedeniyle gerçekliği yansıttığı yönündeki modern inancı ve temsili eleştirir, dünyaya ilişkin tüm temsillerin tarih ve dil yoluyla insan algısına ulaştığını savunur. Best ve Kellner (Best ve Kellner, 1998: 268)'a göre, postmodernite bunların yanı sıra çok katlılık, çoğulluk, parçalanmışlık ve belirlenmemişliği savunarak toplumsal istikrar ve tutarlılık adına yapılan modern varsayımları

ve nedenselliği reddeder; modernitenin rasyonel ve bütünlüklü özne anlayışına karşı çıkararak toplumsal ve dilsel olarak merkezsizleşmiş ve parçalanmış özne anlayışını savunur.

Modernite'nin akla dayalı, sınırları belli, kurallı, ilkeli, düzenli bir anlayış olarak kendini göstermesi, diğer bir deyişle toplumbilimsel bağlamda gündeme gelen otoriter bir yönetim anlayışı modern olan sanat yapıtlarını da belirlemiştir. Temel ilkeleri akıl, yenilik, deneyim, ilerleme vd. olan modernitenin yazınsal eleştiri alanındaki dönüşümü ikili karşıtlıklar üzerine temellenen yapısalcılık olarak belirlenir. Toplumsal sistemi bir yapı, bir dizge olarak ele alan yapısalcılık insan yaşamının değişmez yapılarını ortaya koyma amacı içindedir. Buna karşılık irrasyonel, göreceli, kurallardan arıtılmış, merkezsiz, parçalı bir anlayış geliştiren postmodernite, Aydınlanma ve ilerleme düşüncesinden, Aydınlanmanın temel ilkelerinden, moderniteyi belirleyen ve bir dizge olarak dünyayı düzenleyen kavramsal söylemlerden bir kopuşu gündeme getirir. Postmodernite birlikli ve bütünlüklü bir akıl yürütmenin yok edilmesini Nietzsche ile başlayan Derrida gibi yapıbozumcularla sürdürülen merkeze götüren anlayışı ters yüz eden bir yaklaşımdır ve yazın eleştirisindeki karşılığı postyapısalcılık olarak belirlenir.

1.1. Yapısalcılık/Postyapısalcılık

1960'ların ortasından sonra Fransız yapısalcılığının bir eleştirisi olarak ortaya çıkan Postyapısalcılık terimi “post” öntakısının bildirdiği “sonralık”tan da anlaşılacağı üzere, yapısalcılığa karşı bir dizi eleştirinin dile getirildiği ortak bir felsefe düzlemini ya da çerçevesini ifade eder. Bu eleştiri damarının çok büyük bir bölümü hiç kuşkusuz yakın dönemin en büyük felsefecileri olarak kabul edilen Derrida, Foucault, Deleuze, Lyotard, Baudrillard vd. gibi düşünürlerdir. Ayrıca ilk dönem çalışmaları “yapısalcı” olarak nitelenen, ancak daha sonraki yazarlık döneminde yapısalcılık anlayışını aşan edebiyat eleştirmeni, denemeci ve göstergebilimci Roland Barthes ve Bulgar asıllı metin kuramcısı ve göstergebilimci Julia Kristeva gibi kuramcı ve uygulamacıları saymak gerekir. Postyapısalcılık anlayışının öncüsü olarak ‘yapıbozum’ yaklaşımıyla yapısalcılığa karşı çıkan Fransız düşünür ve Dilbilimci Jacques Derrida kabul edilir.

1960'ların ortasından sonra Fransız yapısalcılığının bir eleştirisi olarak ortaya çıkan “Post Yapısalcılık”, gerekçelendirme bakımından bir yönüyle Ferdinand de Saussure'ün dil kavrayışına, öbür yönüyle de geleneksel yapısalcılık kuramını sorgulayan tutumundan dolayı öne çıktı. Bu nedenle de adına “Yeni Yapısalcılık” ya da “Postyapısalcılık” dendi. “Yeni” denmesinin nedeni hala

yapısalcı modele dayandığı için, “post” denmesinin nedeniyse, geleneksel yapısalcılık alanını köklü/dayanıklı bir eleştiriden geçirildiği içindir (Saydam, 2009:161).

Bu doğrultuda her ne kadar postmodern kuramın Fransa’daki gelişim serüveninde birincil rol postyapısalcı eleştirinin olsa da, postyapısalcıların hem eleştirilerinin hedefi hem de devrildikleri birçok kavram ve yaklaşımın kaynağı olan yapısalcılığa da değinmek yerinde olacaktır.

1960 yıllarda ağırlığını hissettiren yapısalcı yaklaşım, olguları parça ve bütün çerçevesinde inceleyen ve bir yapıyı ortak bir dizge içerisinde parçaların karşılıklı bağıntısı olarak tanımlayan bütüncül analizlerin yaygınlaşmasına ön ayak olur. “Yapısalcılık en geniş anlamıyla gerçeği tek tek nesnelere değil de nesnelere arasındaki ilişkilerde saptama yoludur” (Yüksel, 1995:18). Bu doğrultuda yapısalcılıkta olguları birbirine bağımlı bir bütün-parça ilişkisi içinde algılama ilkesinden yola çıkan bir değerlendirme işlemi söz konusudur. Yapısalcıların temel ilkesi, tüm insan davranışlarının ve düşünsel eylemin yapısal bir temele dayandığı ve düzenli bir çözümlemeyle bu yapının ortaya çıkarılabileceğidir. Yapısalcıların temel amacı, F. Jameson’un “insan beyninin değişmez yapılarını bulmak” (Yüksel, 1995:18) olarak açıkladığı, bireysel eylemlerin düşünsel ve duygusal konumunu içeren değişmez yapıları bulmaktır.

Yapısalcılık, İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün ölümünden sonra öğrencilerince “Genel Dilbilim Dersleri” başlığıyla 1916 yılında yayımlanmış, derslerinde ortaya attığı düşüncelerden çıkılarak çatısı kurulmuş bir dilbilimsel yaklaşımdır. Bu aşamada yapısalcı akımların büyük ölçüde Ferdinand de Saussure’ün (Saussure, 1998:120), göstergebilimsel kuramına dayandığını belirtmek gerekir. Dilin tarihsel özelliklerine ve evrimine gönderme yapmaksızın varolan işleyiş yasaları çerçevesinde analiz edilebileceğini savunan Saussure, dilsel göstergeyi gösteren ve gösterilen olmak üzere bütünsel olarak bağlantılı iki parçadan oluşmuş kabul eder. Gösteren işitsel ya da görsel bileşen, gösterilen ise kavramsal bileşendir. Buna göre dil, anlam üreten farklı gösterenler yoluyla gösterilenleri ya da düşünceleri ifade eden bir göstergeler sistemidir. Saussure (Göka, Topçuoğlu, Aktay, 1999:99), dilin iki özelliğini vurgular. Birincisi, dilsel göstergenin nedensiz olduğunu, yani gösteren ve gösterilen arasında doğal bir bağlantı olmayıp, dilsel göstergenin bir şeyi, belli bir zorunluluk yoluyla değil, uzlaşım ve ortak kullanımla temsil ettiği, ikincisi ise, göstergenin farklılaşmaya yaslandığı, yani sözcüklerin ancak kendileri gibi olmayan sözcüklere gönderme yaparak anlam kazandığıdır. Böyle bir gösterge anlayışında gösteren ile gösterilen arasında yeri geldiğinde değişebilecek güvenilmez bir denge ilişkisi vardır. Yapısalcıların

vurguladıkları göstergenin nedensiz, farklılaşmaya dayalı ve göndergesel olmayan karakterini sonraları postyapısalcılar çok daha radikal bir biçimde savunurlar. Bu açıdan postyapısal ve postmodern kuramlar dil, kültür, öznellik gibi toplumsal olan her şeyin ve hatta toplumun kendisinin nedensiz ve uzlaşımsal olduğunu vurgularlar.

Postyapısalcılar gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıyıp dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkat çekerek, temsile dayalı anlamlandırmadan kopuşun habercisi olurlar. Postyapısalcılara göre, gösterilen asla sona ermeyen bir anlamlandırma sürecinde bir uğraktan ibarettir. “Derrida, sabit bir merkez fikrine karşıt olarak göstergelerin daima diğer göstergelere işaretinin hüküm sürdüğü bir anlamlandırma sürecinde anlamın hiçbir biçimde sabitlemeyeceğini düşünür”(Küçükalp, 2008:278). Bu tür anlamlandırma için Derrida “sirayet” (yayılma-dissemination) terimini kullanır. Bu anlamlandırma süreci, özne ve nesne arasındaki tutarlı, göndergesel bir bağıntı içerisinde değil, gösterenlerin sonsuz “metinlerarası” oyunu içerisinde üretilir. Diğer bir deyişle göstergenin bir başka göstergeye göndermesi gibi, metinler de başka metinlere gönderir.

Evre (Evre, 2007:17)'ye göre, Derrida, Batı felsefesini ve kültürünü yöneten iki kutuplu karşıtlıkların (özne/nesne, görünüş/gerçeklik, söz/yazı vd.) yalnızca gerçekliği garantilemeye girişmekle kalmayıp, aynı zamanda bir değerler hiyerarşisi yaratarak kendince daha aşağı konumların dışlanmasına ve değersizleşmesine yol açtığını savunur. Ona göre bu iki kutuplu karşıtlıklar, görünüş karşısında gerçekliği, söz karşısında yazıyı, kadınlar karşısında erkekleri ya da doğa karşısında aklı daha yukarıda konumlandırır. Keza Derrida bir eylem/strateji olarak gördüğü yapıbozuma başvurarak, metnin dışladığı marjinallikler üzerinde odaklanmakta ve ikili karşıtlıkları tersyüz ederek hiyerarşinin yerini değiştirmektedir. Başka bir anlatımla yapıbozum, Batı düşüncesinin dayandığı merkez fikrinin, merkezsizleştirilmesine ve böylelikle dışlanmış olan ve saklı kalan farklılıkların keşfedilmesine yönelik bir okuma stratejisi barındırır.

1.2. Postmodern Sanatın Genel Özellikleri

Postmodern estetik modern estetikten sonra gelen ve ondan kopan çeşitli estetik biçimleri ve pratikleri niteler. “Postmodern estetik tartışmaları kültürel teori alanında, modernist sanat pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlamak amacıyla kullanılır” (Kelner, 2000:227). Postmodern sanat, bu çerçeve içinde yerleşik ve kabul görenden farklı bir sanatsal estetik anlayışı ifade etmektedir. Başka bir deyişle “postmodern estetik anlayışı, o döneme kadar sanatsal çevrelerde etkinliğini sürdüren modern

sanatsal estetik anlayışından radikal bir ayrılışı gündeme getirmiştir” (Şaylan, 1999:47,48). Bu doğrultuda birbirini izleyen, birbirine tepki olarak doğan tüm sanat dallarında olduğu gibi, postmodern sanatı da modern sanatan farklı kılan birçok değişim, kavram ve görüş ortaya çıkmıştır. “Postmodernizmle birlikte sanat alanına giren ve tüm sanat dallarında görülen ortak kavramlar terimler ve özellikler vardır” (Yamaner, 2007:27). Ancak tüm sanat dallarında görülen ortak kavramlar ve özelliklere ilişkin açıklamalar konumuzun sınırları dışına taşmak anlamına geleceğinden, yalnızca Heiner Müller’in metinlerinde ağırlıklı olarak kullanılan postmodern sanatın özellikleri üzerinde durulması yeterli görülmektedir.

Bu doğrultuda postmodern sanatın özellikleri konusunda Erika Fischer-Lichte’nin (Lichte, 1997:262’den akt. Ünal, 2004:68), biçimsel düzeyde yaptığı bazı saptamalar Heiner Müller’in metinlerinde ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Bu özellikler şöyle sıralanabilir:

- Yapıbozum
- Metinlerarasılık
- Parçalılık/ Süreksizlik
- Merkezsizlik

Müller’in metinlerinde yapıbozum, parçalılık-süreksizlik, merkezsizlik özellikleri yanında metinlerarasılık başlığı altında metinlerarasının imgesel karşılığı olarak belirlenen ve konumuzun ağırlık noktasını oluşturan yenidenyazmak yöntemiyle ilişki içinde alıntı, kolaj/montaj, brikolaj, palempsest gibi yöntemlerin kullanıldığı görülmektedir. Müller’in oyunlarında bu yöntemlerden nasıl yararlandığına yönelik bir kavrayış geliştirmek amacıyla, adı geçen yöntemlere ilişkin açıklamaların yapılması gerekli görülmektedir.

1.2.1. Yapıbozum

Yapıbozum, metnin verili kuruluş tarzından başka türlü de kurulabileceğini göstermek için, metnin merkezini oluşturan ikili karşıtıklara dayananan (iç/dış, özne/nesne, zihin/beden, söz/yazı, biçim/anlam vd.) kavramsal hiyerarşileri yıkmak ve bu hiyerarşiler içinde bastırılmış, sıradışı, ikincil ve altta yatan kavramları, baskın olan kavramlarla eşit düzeye getirmek amacıyla metnin yapısını bozmak işlemine dayanır.

Postmodern metin, modern metnin “bozularak” onun külleri üzerine az ya da çok kendi yapısını kurma gayreti güder. Bu parodik yaklaşımın metnin kendisi bakımından anlamı, modernitenin yücelttiği, klasikleştirdiği bir eseri bozuma uğratmaktır. Bir edebiyat bilimci açısından ise, bir ya da birden

çok eserin parodisinin yapıldığı eldeki metnin metinlerarası yöntem kullanılarak bir nevi mozağe ait alt birimlerini ortaya çıkarmaktır (Emre, 2006:12).

Diğer bir deyişle yapıbozum yöntemi bir metnin alt metinlere ayrılarak yorumlanması ve daha sonra yeni yaklaşım ve estetik kaygılar uyarınca çok çeşitli biçimlerde yeniden biraraya getirilmesi bağlamında metinlerarasılık ve/ya yenidenyazmak ile organik bir ilişki içerisine girer.

Derrida, her insanın dili kullanırken bir metin yazdığından söz etmektedir ve herhangi bir metin yazılırken, mutlak olarak şu ya da bu ölçüde daha önce yazılmış metinlerden alıntılar yapılmaktadır. (...) Herhangi bir metnin yazılması başka metinlerden yapılan alıntı ve göndermeler nedeni ile bir deconstruction (yapıbozum)dur, ama aynı zamanda metnin oluşumu ile bir construction (yapılaşırma) yapılmaktadır (Şaylan, 1999:174).

Derrida yapıbozum faaliyeti sırasında metni yazan ya da alımlayan kişinin bu göndermeler ve alıntılar yoluyla bir anlamlandırma sürecine girdiğini söyler. Bir gönderme yaparak anlamlandırma süreci kolaj (yapıştırma) ve montaj (ekleme) kavramlarına karşılık gelir. Bu doğrultuda, metnin yapıbozumu başka metinlerden alınan parçaların ya da gönderge metinlerin kolaj ya da montaj yoluyla bir araya getirilmesi işlemine ve dolayısıyla da metinlerarasılık kavramına karşılık gelir. Yapıbozum süreci içinde yazar başka metinlerden aldığı parçaları kendi metnine katarken belli bir dönüştürüm işlemine tabi tutarak kendi anlamlandırmasına göre yeni bir yapı ortaya koyar. Aynı biçimde okur da metni alımlaması sırasında kendi yorumlarını metne yansıtır ve yeni bir metin yazar. Öyleyse yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan çok metinler hakkında düşünmeye ve bunları okuma biçimine ilişkin bir yaklaşımdır.

Müller'in metinlerinde yapıbozum yöntemi tarih izleği çerçevesinde anlam kazanır. Tiyatrosunu 'ölülerle diyalog' olarak adlandıran Müller, tarihi bir barbarlık tarihi olarak görmektedir ve mitsel zamandan bu yana gerçekleşenin sadece zulüm olduğunu, aynının sonsuz döngüsü içinde göstermek amacıyla, mitolojiden, klasiklerden ve günümüz metinlerinden yararlanır. Müller, kendi metnini oluşturmak amacıyla ele aldığı oyunların önce yapısını bozar, daha sonra başka metinlerden aldığı parçalar doğrultusunda yeni bir metin ortaya çıkarır.

1.2.2. Metinlerarasılık ve/ya Yenidenyazmak

Metinlerarasılık kavramı, 1960'lı yılların postmodern yazın eleştirisinde özellikle Fransız göstergebilimcisi ve metin kuramcısı Julia Kristeva'nın çalışmaları doğrultusunda tanımlanan bir kavramdır. Kavram, 1960'lı yılların sonlarından başlayarak tüm edebiyat kuramcıları tarafından yazınsal çözümlemenin kaçınılmaz bir aşaması olarak kabul edilir. Metinlerarasılık kavramı genel anlamıyla “iki ya da daha çok metin arasında bir tür alışveriş, konuşma ya da söyleşim biçimi” (Aktulum, 1999:7) olarak tanımlanır. Ayrıca kavram bazı kuramcı ve eleştirmenler tarafından bir “yenidenyazma” işlemi olarak da kabul edilir. Bir yazar daha önceki metinlerden aldığı parçaları yeni bir metin bağlamında yana yana getirerek yenidenyazar. Metinlerarasılıkta her metnin eskiden yazılmış metinlerin alanında yer aldığı ve bu nedenle hiçbir metnin eskiden yazılmış metinlerden kopuk olamayacağı düşüncesi öne çıkar.

Barthes metinlerarasılık tanımını Kristeva'nınine koşut, yazınsal metnin temel bir özelliği olarak kabul eder: “Her metin bir metinlerarasıdır; onda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır: Daha önce edinilen kültürden gelen metinler ile etrafımızdaki kültürden gelen metinler. Her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür” (Aktulum, 1999:56). Diğer bir deyişle yazınsal metinler başka yazınsal metinlerden örülmüştür, ancak bu, başka metinlerin izlerini taşıdıkları gibi alışılmış bir anlama gelmez, çok daha sıra dışı bir biçimde her sözcük, tümce ve kesitin yapısı çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi anlamına gelir. Buna koşut olarak bir metinde başlangıçlar ya da son veya hangisinin daha önemli olduğunun sıralanabileceği ast-üst ilişkisine dayalı bir zemin yoktur. Dolayısıyla bir yazının açık seçik belirlenmiş sınırlarının olmaması yazının sürekli olarak bir sıfır noktasına yönelip yüzlerce farklı anlam üreterek, etrafındaki öteki yazınsal yapıtlara taşması anlamına gelir.

Yeni anlam olanakları yaratmak amacıyla, bir metin ile diğer metin arasında gerçekleşen her türlü alışveriş işlemi, metinlerarasılığın kafada yarattığı izlenimi nitelikleme amacıyla kullanılan bir dizi sözcükle -palestest, kolaj, montaj, brikolaj, yenidenyazmak, alıntı- eşdeğer görülür.

Kimi eleştirmenler, bu imgeler dışında, metinlerarası ilişkileri bir yeniden yazma işlemi olarak değerlendirirler. Compagnon ise, her tür sözce alışverişini, yenidenyazma'ya sıkı sıkıya bağlı olarak, “alıntı”ya indirger. Metinlerarasılık bir alıntı işlemi gerçekleştirmektir. Sonuçta metinlerarası alışverişleri, metinlerarasının kafada yarattığı bir izlenimi nitelikleme için

kullanılan sözcük ne olursa olsun (palemsest, kolaj, montaj, brikolaj, yeniden-yazmak, alıntı...) her biri metinde bir ayrıışıklık yaratır. Ayrıışıklık her metinlerarası yazının özgülüğü olur (Aktulum, 1999: 215).

Ayrıışık unsurları, bir başka deyişle, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak genel olarak bir metinlerarası olarak anılır. Böyle bir işlem kimi zaman da bir yenidenyazma olarak görülür.

Yenidenyazma, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanabilir. Bir yazar, düzeltme yapmak, derinlik katmak, yeni bir işlevle donatmak vb. amaçlarla başkalarının yapıtlarını olduğu kadar kendi yapıtlarından birini de yenidenyazabilir (Aktulum, [28.10.2008]).

Bu doğrultuda bir yazar başka yazarların yapıtlarından aldığı parçaları bir dönüştürüm işleminden geçirek yenidenyazdığı için yazmak alıntı ve kolajdan farksız görülür. Metinlerarasılık bağlamında ‘alıntı’ ya da aynı unsurun bir benzerini yapma işlemi sanatın neredeyse tüm biçimlerinin dışında günlük yaşamın değışmez bir bileşkesi olarak karşımıza çıkar.

Yenidenyazmak, parçalardan yola çıkarak bir metin gerçekleştirmek, onları düzenlemek, birleştirmek, aralarında uyum sağlamak, unsurlar arasında geçişler yapmaktır. “Her yazma işi bir yapıştırma, yorum ve alıntıdır. (...) Yazmak hep yenidenyazmak olduğu için, alıntılamaktan pek ayrıılmaz. (...) Alıntı bir kökene, bir kökenin uzak anısına bağlıdır” (Aktulum, 1999:96). Alıntı işlemine başvurarak bir yenidenyazma işlemi gerçekleştiren yazar, aynı zamanda başka metinlerden aldığı ayrıışık parçaları kendi metnine aktarırken kolaj (yapıştırma) işlemine başvurur.

Aktulum (Aktulum, 1999:224-236)’a göre, kolaj metinsel bağlamda alıntı ya da metinlerarası göndergeyle aynı anlamda kullanılır. Kolajda önceki metinlere ait parçalar kesilip alınarak yeni bir yapıta aktarılır. Kesilip alınan parçalar arasında yeni bir düzenlemeye gidilir. Kolaj metin dışı ayrıışık unsurları yazına sokmak için kullanılan bir yöntemdir. Önceki metinlerden alınan parçalar yeni bir bağlamda yinelenerek, “yenidenyazılarak” metinlerarasılığın yolu açılmış olur. Öte yandan kolaj, alıntı ya da bir metinden ötekine yapılan her türlü aktarım bir ayrıışıklık yaratır.

Kolajda, eklemlenen metin, herhangi bir dönüştürüme uğratılmaksızın, özgün formu/kimliğı korunarak alınır. Dolayısıyla, kolaj farklı söylem alanına ait bir metin

parçasının, kendi özgün biçimiyle ana metne yerleştirilmesi/yapıştırılması şeklinde uygulanan bir tekniktir. Yapıştırma, kolajın özünü oluşturan temel eylemdir. Yapıştırılan bir nesne ise katıldığı zemine içerik/anlam katkısı yapan bir bütünleyici öge olarak değil; eğreti duran oylumlu bir eklenti halinde gelir. Kolaj yönteminin yapıtlarda uygulanmasıyla birlikte geleneksel yazının çizgisel bütünlük sunan yazı anlayışının karşısına, postmodern yapıtlarda metinlerarası göndergelere yer verilmesiyle kopukluk ve ayrışıklık yaratılır. Böylece yapıtların çizgisellik özelliği ortadan kalkar. Dolayısıyla çizgisel metin anlayışının yerine kopuk metin anlayışına geçilmiş olur.

Öte yandan metinlerarası kavramına, daha önceki çalışmalar dolayımında dizgeli bir sınıflandırma anlayışı getiren ve böylece kimi kavramsal karışıklıklara bir açıklık kazandıran Genette, “kolaj, yap-boz, mozaik” benzeri imgelerin yanı sıra “kendi içindeki ayrışık parçaların bir montajından oluşan metin ve metinlerarasılığı bir yaptakçılık (brikolaj) betisine bağlar” (Aktulum, 1999: 226). Bu doğrultuda metin ayrışık unsurların bir yaptakçılık işlemiyle yan yana getirilmesiyle oluşturulur. Aktulum (Aktulum, 1999:226) Genette’in, Claude Levi –Strauss’un ‘Yaban Düşünce’ adlı kitabında tanımladığı yaptakçılık düşüncesini yazın anlayışına uyarladığından söz eder. Yaptakçılık daha önce yapılan tasarımlardan arta kalan ve işe yarar düşüncesiyle el altında tutulan kimi araç ve gereçlerin yeni bir tasarımda bir araya getirilmesi olarak özetlenebilir.

Bir yapıtın daha önceki yapıtlara dayanması ya da daha önceki yapıtları yinelemesi düşüncesi Genette’in metinlerarasılık doğrultusunda tanımladığı eski bir imge olan “palempsest” sözcüğüne gönderir. Palempsest imgesi temelde eski bir yazarın yazdığı bir yapıtın yeni bir yazar tarafından kendi yapıtını oluştururken eski metnin yazılarını silmesi, onu kendi biçimi doğrultusunda yeniden yazması olarak okunmalıdır. Artık yapıtlarda özgünlük düşüncesinin dışlanmasıyla birlikte yeniden yazılan metinlerde eski yazına dair sözcükler ya da metinlerin izlerine rastlanır. Temelde hiçbir metin öncesiz olarak ele alınamaz, her yapıt bir daha öncekiyi gerektirir. Dolayısıyla yazarların kendilerine ait özgün bir yaratım olarak gördükleri şey önceden yazılmışı gönderir. Bu doğrultuda her yapıt başka yapıtlardan yola çıkarak yazılır. Tüm yazarlar eski yapıtlardan aldıkları parçaları kendi yapıtlarına eklerler ve eski yapıtlarla sürekli bir ilişki içinde, daha önce yazılmış olanı yeniden yazarlar.

Müller’in metinlerinde alıntı, yeniden yazmak, kolaj/montaj, palempsest gibi yöntemler kullanılır. Müller oyunlarında, çağdaş akıl yürütmeleri yansıtmak için, karşıt biçimler ve parçalı imgelerden oluşan bir kolaj kullanır. “Müller’in ilk dönem oyunları parçalı bir yapıda

“tamamlanmamış bir mozaik” biçiminde nitelenirken, son dönem oyunları kolaj olarak adlandırılır” (Karacabey, 2007:181). Müller’in oyunlarında var olan bu tarz biçimsel yaklaşımlar kültür molozunun harekete geçirici unsuru olarak tarihe birlikte var olmasını sağlar.

1.2.3. Parçalılık/Süreksizlik

Postmodernizm, modernizm anlayışının bir yüzünü oluşturan gelip, geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Postmodernizm bu gerçekliği kendine özgü bir biçimde karşılar ve bu durumu aşmaya çabalamaz, hatta bu duruma karşı da çıkmaz, içinde bulunabilecek değişmez unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm yalnızca değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer. Harvey (Harvey, 1997:60)’e göre, postmodernizm, eylemi, düşünceyi, arzuyu çoğaltma, yan yana getirme ve dağılma yoluyla geliştirir, çok yönlü olanı seçer, farklılığı bir örneklığe, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih eder. Bu doğrultuda postmodernizmin geçmişe dönüp kendini geçerli kılmaya çabalaması, onu modern yaşamın derin kaosunu ve akılcı düşünce tarafından yola getirilemeyecek karakterini vurgulayan Nietzsche’nin düşüncelerine bağlar.

Nietzsche’nin aforizma yazısı bir dizge ve kapalılık düşüncesine karşı çıkar (“ben yeterince bir dizgeye bağlanamam, kendi dizgeme bile”), parçalılığa (“evreni ufalamak, bütüne olan saygıyı yitirmek lazım”) özenir, ya da Blanchot’un söylediği gibi “öyle bir konuşmalı ki söz özü gereği çoğul olsun”, çünkü sözün aktarıldığı düşünce çoğuldur, bu düzlemde aforizma bir parça yazı düzlemine geçer (Aktulum, 2004:18).

Bu doğrultuda postmodernizm, sanatsal yapıtı parçalara ayırarak onun çoğulluğunu ortaya koymaya çalışır. Aktulum (Aktulum, 2008:3)’a göre, bunu kanıtlamaya çalışırken de yapıtın görünürdeki bütünlüğünün arkasında parçaların birbirine tam olarak eklemlenmediğini, başka metinden alınan parçalardan oluştuğunu ve başka metinlere ait izlerle örüldüğünü ispatlamaya çalışır. Başka metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan yeni metin, ayrışık parçaların yan yana eklemlenmesiyle bir mozaik görüntüsüne sahiptir. Bütünlük anlayışını estetik bir seçim olarak belirleyen klasik yapıtların tersine, bütünlüğün parçalandığı, çizgiselliğin koparıldığı, ayrışıklığın estetik bir seçim haline getirildiği postmodernist yapıtlarda çoksellik temel bir ilke olarak belirlenir. Böylece postmodernizmle birlikte, modernist yazında temel bir yöntem olarak kabul edilen parçalılık günümüz metinlerinde geniş bir uygulama alanı bulur.

Postmodern düşüncede merkezsizliğe yapılan vurgu, bütünlük düşüncesi yerine dağınıklık kavramlarını odağa alır. Her yerde geçerli evrensel bir gerçeklik iddiasında olan modernite anlayışının yerine, postmodernite kopuk, parçalı bir gerçekliği önerir. Gerçekliğin parçalanması kendini her şeyin yaratıcısı olarak gören özne'nin parçalanmasına neden olur. Öznenin parçalanmasıyla birlikte çoğul gerçekliklerden oluşan bir dünya anlayışı ortaya çıkar. Böylece modern sanatın özgünlük düşüncesi ortadan kalkar. Aktulum (Aktulum,2008:2)'a göre, metinler kuralsızlaşır, sanatçı kuralsız bir çalışma içine girer, postmodern dönemin kültürel bir karmaşa dönemi olması ölçüsünde, her şey sanatın konusu haline gelir. Bu doğrultuda içinde bulunduğumuz postmodern süreçte özellikle yazın alanında öne çıkan parçalılığın tüm bu parçalanmış kaotik yaşantıyı simgesel düzeyde en iyi şekilde temsil ettiği görülür.

Geleneksel dramatik yapıdan uzaklaşan Müller de metinlerinde fragmanlaştırma yoluyla süreksiz bir yapı ortaya koyar. Müller fragmana ilişkin şunları 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 (Karacabey, 2007:181).

Müller organik birliğe itiraz ederek birbiriyle çelişen parçaları bir araya getirir. Yazarın fragmanlaştırmaya yönelik tutumu montaj kavramıyla karşılaşılır. Müller bu tekniği kullanırken, bir dizi kaynaktan yaptığı alıntılarını montaj yöntemini kullanarak bir araya getirir ve kendi metni bağlamında biçimsel ve anlamsal bir dönüştürüm işlemi gerçekleştirir. Müller'in parça yazı kullanımı, metinsel birlik fikrini ortadan kaldırdığı gibi, kronolojik zaman anlayışını da alt üst eder ve eşzamanlı bir yapının ortaya çıkmasına yol açar.

Müller'in erken dönem metinlerinde başlayarak bir biçim özelliği olarak belirlediği fragmanlaştırma Benjamin ile yakın bir ilişki içinde ele aldığı tarih algısıyla ilgilidir. Benjamin'in tarih algısı geçmişin bir yıkıntılar yığını, bir talan alanı olduğudur ve geçmişi kurtarmanın tek yolu onu süreksizleştirmektir. Bu yaklaşımın sanata yansımaları olayın süreç niteliğine vurgu yaparak, bütünsel, birlikli yapının akışını parçalamaktır. Müller'in tarihin çeşitli kesitlerinden sunduğu tablolar yoluyla oluşturduğu metinlerinde parçalılık düşüncesi öne çıkar.

1.2.4. Merkezsizleştirme

Postyapısalcı bakışta gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin keyfi olması, diğer bir deyişle dış dünyadaki gerçekliği birebir temsil etmemesi gösteren ile gösterilen arasındaki bağın kopmasına neden olur. Dolayısıyla gösterge dış dünyada bir gerçeklikle temellenmez, bir yokluğa işaret eder. Derrida anlam yayılması kavramından anlamın çoğulluğu, dilin çok yönlü bir işaretleme sürecinde ‘üretici birçok seçeneklilik’ üretimini anlar. Dilin zamansal bir süreç olması dolayısıyla, okuma edimi sürekli önceki anlamı iptal edecek gösterenlerle dolu bir anlamı sürekli bozup- yeniden kurmayla temellenecektir. Anlam bir gösterenler zinciri boyunca sürekli bir hareket halinde olduğundan asla kesin yerlemlerinden emin olunamaz. Anlamın asla kesin yerleminden söz edilememesi bir merkez düşüncesini dışlar. Diğer bir deyişle bir gösterenin gösterdiği değişmez aşkın bir gösterenin olmaması bağlamında gösterenin sonsuz bir izler oyunu olduğu savından yola çıkılarak Batı metafiziğinin temellendiği bir merkez/köken düşüncesi dışlanır.

Derrida her türlü merkez düşüncesine karşı çıkararak merkezsizleşmeyi savunmaktadır. Merkezsizleştirme, yani merkezin yokluğu Derrida için merkezin bir mevcut olma biçiminde düşünülmemeyeceğini ve sabit bir yer olmadığını ifade etmektedir. Derrida bunun yerine merkezi, bir işlev olarak sonsuz sayıda gösterge ikamelerinin oyuna girdiği bir yersizlik türü olarak düşünmektedir (Evre, 2007:7).

Derrida’ya göre bir merkezin yokluğunda her şey söylem haline gelir. Diğer bir ifadeyle dilin anlam kurucu niteliği bağlamında aslında hakikatin keyfi bir şey olarak belirlenmesi, nesne dünyasındaki adlandırmaların birebir gerçeğe karşılık gelmemesi ve gerçekliğin bilen özne ile bilinen nesne arasındaki düalistik ayrıma dayanmadığı koşulunun ortaya konmasıyla, dış dünyanın tayin edici bir merkezden belirlenemeyeceği, bu nedenle ikili karşıtlıkların ağır ağır çözüldüğü ve bir merkezin yokluğunda sonsuz söylem alanının devreye girdiği görülür. Bu doğrultuda dünya yüzündeki her şeyin aslında söylemler yoluyla ve söylemler aracılığıyla oluşturulduğu gerçeği ortaya çıkar. Dolayısıyla özne bilgi ve kültürü oluşturmak bir yana, toplumsal, kültürel ve dilsel olarak kurulmuş bir söylem etkisidir.

Müller postyapısalcı düşüncenin söylem analizleriyle ilişki içinde, öznenin özgün ifadesi anlayışından uzaklaşarak dili bir söylem olarak düzenler. Müller radikal kolaj tekniğini metnin bütün unsurlarına uyguladığı gibi özneye de uygulamıştır. Müller’in özneye ilişkin görüşleri şöyledir:

Öznenin kimliği aslında, insanı odak noktasına koyan ve özneyi sağlam bir noktaya yerleştiren ve diğer her şeyi bunun

etrafında hareket ettiren bir hayale bağlıdır. Bu düşünce asla uygun değil. Ve öznenin kimliği sadece öznenin hareketinden ya da öznenin nesnelere konumundan oluşur. Bu bir hareket aracılığıyla üretilen bir uzam ilişkisidir. (...) Özne devinir ve kimliğini, kimliklerden uzaklaşarak ve hep yeniden yeni kimliklerden üreterek kurar (Karacabey, 2007:194).

Müller'in metinlerinde öznenin sürekli yeni kimlikler içinde kendini yıkıp yeniden kurduğu görülür. Metni örgütleyen unsur olarak 'ben'in parçalanması, Müller'in son dönemde yazdığı bütün oyunlarında geçerlidir. Son dönem oyunlarında öznenin tarihsel konumu bütün gerçeklikler gibi belirsiz kalır ve öznenin bir süreç oluşuna dikkat çekilir.

Postyapısalcı düşüncenin merkez konumundaki özneyi bir dil/söylem etkisine indirgeyerek 'yazarın ölümü'nü ilan etmesi Müller'in yazarın ortadan kaldırılmasına yönelik düşüncesiyle koşutluk içindedir. Yazarın ölümü düşüncesi Barthes tarafından geliştirilmiş bir düşüncedir. Barthes'ın, "yazarın ölümü"nü ilan etmesine neden olan, bir metnin doğası gereği metinlerarası oluşudur. Yazarın ölümü sloganı postmodern eleştirinin güvenle kullanabildiği bir slogan haline gelmiştir, çünkü yapıt artık yazarına bakılarak kapalı ve sürekli kılınmaz.

Barthes 'Yazarın Ölümü' adlı denemesinde yazarın kitaptan önce var olduğunun düşünülmesinin, tıpkı babanın oğuldan önce var olması gibi, yazarın da eserden önce var olduğunun düşünülmesine eş değer olduğundan söz eder. Oysa bunun aksine modern metin yazarı metin ile aynı anda doğmuştur ve hiçbir şekilde ne yazıdan önce ne de yazıdan sonra gelir (Barthes, 2001:1468 akt. Dedebaş, 2007:28).

Bu doğrultuda yazarın yaşamöyküsü özel bir ayrıcalıkla anılması gerekmeyen başka bir metindir yalnızca. Temelde bir metnin potansiyel olarak bir metinlerarasılığın alanında yer aldığı düşünüldüğünde, yazar neredeyse gereksiz bir olgu olarak görülür, çünkü daha önce söylenmemiş aşkın bir anlam yoktur.

Karacabey (Karacabey, 2008:192)'e göre, Müller yazarın yokoluşunu insanın yokoluşuna karşı bir direnç olarak benimser. Başyapıtları iktidarın suç ortağı olarak gören Müller, büyük yazarların kendi özerkliklerini yıkmaya çalıştıklarını düşünür. Başyapıtlara yönelik olumsuzlaması, kurumsallaşmış kültüre karşı eleştirel tutumundan kaynaklanır. Kurumsallaşmış kültür içinde sanatın sınırlarını ortadan kaldırabilmek için yazarın kendi işlevini yok etmesi, kendini inkâr etmesi gerekmektedir. Yazarın kendini ortadan kaldırması özgürleşmenin bir koşuludur.

Müller, yazarı "kaydederek, kolaj haline getirerek, alıntılıyarak" yok etmektedir, "fakat çoksizli metinlerine kendi adını yazmayı sürdürmektedir" Öznenin metinde içkin

olduğunu gösteren bu tutum, aynı zamanda metinde anlamın da içkin olduğunu belirtecektir (Karacabey, 2007:190,191).

Müller bu düşüncelere koşturarak geliştirdiği metinlerinde, yazarın ortadan kaldırılmasının kanıtı olarak, yenidenyazar, uyarlar ve başka metinlerinden yaptığı alıntılarını yeniden düzenler. Bu yazma tutumu söz merkezli ben'e bir itirazdır, çünkü Müller bilinçli olarak 'ben'i bir yanılısama olarak görmektedir.

Bu açıklamalar doğrultusunda, Müller'in postmodern sanatın biçimleme yöntemleriyle ilişki içinde metinlerini oluşturduğu görülür. Müller'in bütün metinlerinin temel izleğini oluşturan tarih algısıyla ilişki içinde yapıbozum yöntemini kullanması, metinlerarasılığın yöntemlerine (yenidenyazmak, alıntı, kolaj/montaj, brikolaj, palempsest) bütün metinlerinde yer vermesi, yazarın organik birliğe itirazı doğrultusunda ilk dönem metinlerinden başlayarak temel bir biçimleme ilkesi olarak belirlediği parçalılık/süreksizlik, merkezsizleşen öznenin özgün ifadesinin kalmaması doğrultusunda ben'in parçalanması ve özne/yazarın ortadan kaldırılmasına yönelik tutumu, Müller'in oyunlarını postmodern sanatın biçimleme ilkelerine göre oluşturduğunun göstergeleridir. Müller'in oyunlarında adı geçen yöntemlerin birbirinden bağımsız olarak değil, birbiriyle ilişki içinde kullanıldığı özellikle belirtilmelidir.

Metinlerini biçimleme ilkesi tarihe bakışı ile doğru orantılı olan Müller, dramatik yapının bütün bileşenlerini süreksizleştirerek klasik dramın çizgisel gelişimini yapıbozumuna uğrattır. Özellikle ikinci dönem oyunları olarak nitelenen ve Brecht'in 'Öğreti Oyunları'ndan yola çıkarak yazdığı metinlerde, Brecht'in oyunlarını kendi metinlerini oluşturmak amacıyla yapıbozuma uğrattır. Mauser (Mavzer), Der Auftrag (Görev)

Müller'in oyunları "birbiriyle mücadele eden parçalardan" (Karacabey, 2007:181) oluşur. Müller metinlerinin ana yapısını oluşturan tarih izleği doğrultusunda, tarihi alt üst etmek için onu parçalara ayırıp süreksizleştirdiği görülür. Müller için tarih şiddet, ihanet ve cinayettin tekrarından başka bir şey değildir. Müller, Aydınlanma ve Alman tarihine odaklandığı metinlerinde, mitolojik ve tarihsel geçmişin bugün üzerindeki yıkıcı etkisini göstermek için, tarihin çeşitli kesitlerinden yaptığı alıntılarla parçalı bir yapı içinde oyunlarını yazar. ("Germania, Tod in Berlin" (Berlin'de Germany'nın Ölümü), "Der Schlach" (Katliam) ve "Der Auftrag" (Görev)

Müller, kültür tarihin harekete geçirisi unsuru olarak tarihle ilişki içinde, mitlerden ve klasik metinlerden yararlanarak yazdığı oyunlarında metinlerarasılığın yöntemlerini kullanılır. Metinlerarasılık ve/ya yenidenyazmak Müller'in bütün tiyatro metinlerini açıklamak için kullanılabilir. Müller, Hamlet Makinesi'nde Shekespeare'in Hamlet oyunuyla metinlerarası

bir ilişki içine girerek, pek çok edebi ve felsefi metni kendi alıntılar toplamı içinde biraya getirerek yeniden yazıyor. Kuartet, Görev, Macbeth, Philoktet gibi oyunlarında da yeniden yazmak yöntemini kullandığı görülür. Tablo Betimlemesi adlı oyunu bir alıntılar toplamı olmasının yanısıra palempsest yöntemini kullandığı metindir.

Müller, özellikle kolaj/montaj olarak nitelenen son dönem metinlerinde, “insani deneyimlerin bütünselliğinden “sentetik parçalar” (Karacabey, 2007:182) çıkarır ve bu parçaları yeni anlam olanaklarına yol açacak biçimde monte ederek biçimlendirir. Müller’in oyunlarında kronolojik dizisi parçalanmış zaman, metinlerinin kolaj özelliklerini açığa çıkarır. Bu doğrultuda zamana, mekâna ilişkin bütün deneyimler süreksizleşir. Zaman boyutunun dağılması ve çözülmesi ‘ben’in çözülmesine karşılık gelir. Kuartet’te metnin girişinde iki farklı zamana yönelik yapılan açıklamaya koşut olarak birden fazla kimliğe bölünen kişiler kendi mekânlarını parçalayarak zaman boyutunun da dağılmasına neden olur.

Müller, başka metinlerle, türlerle, yazarlarla, yorumlarla bir söyleşi ilişkisi içinde oluşturduğu metinlerinde yazarın ölümünü estetik bir ilke olarak belirler. Müller’in yazarı ortadan kaldırmaya yönelik tutumu söz merkezli ‘ben’e itirazdır. Böyle bir yaklaşım içinde kendi yazar işlevini iptal eden Müller, kapalı öykülerin tutsaklığından kurtulur. Tablo Betimlemesi adlı metinde yazar kendi bilincine sahip, kendini temsil eden kişisel bir birlik olarak düşünülmez, sadece bir araçtır. Müller metinlerarası yöntemleri (yeniden yazma, alıntı, kolaj/montaj.) kullanarak ve parçalılığa başvurarak yazdığı Herakles 2 ya da Hydra metninde öznenin parçalanmasına koşut yazarı da parçalayarak ortadan kaldırır.

Metinlerini alıntılar mozaïği doğrultusunda biçimlendiren Müller, uzun bir kültür tarihinin estetik ve teorik yapıtlarıyla, yazarlarla söyleşi içine girer. Oyunların çıkış noktası başka metinler, sözlerinin kaynağı da başkalarının sözleridir. Metinlerinde ya da düzyazılarında Marks, Benjamin, Baudrillard gibi pek çok düşünürün ve uygarlık eleştirisinin izleri vardır. Aynı biçimde pek çok edebi kişilikle söyleşi içine girdiği görülür. Müller özellikle ilk dönem oyunlarını Brecht ile yoğun bir söyleşi içinde oluşturur. En çok söyleştiği yazarlardan birisi de Shakespeare’dir. Müller’in metinleri, hem edebi teknikler hem de düşünce tarihinin kategorilerinin çarpıştığı çoksesli bir alan olarak nitelenir.

2. HEİNER MÜLLER'İN YAŞAMI VE TİYATRO METİNLERİ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, Avrupalı oyun yazarları arasında belki de en önemlisi Heiner Müller'dir. Çağımızın teatral açıdan kesinlikle en tartışmalı oyun yazarı olan Müller, 30 Aralık 1995'de öldüğünde 66 yaşındadır ve ölümüyle birlikte geriye 30'u oyun olmak üzere çok sayıda eser, yenilikçi düşünce ve rejikle bugünkü Brecht tartışmalarını yönlendirebilecek örnekler bırakır. Tüm bu yönleri ile Müller, Almanya'da olduğu kadar tüm Avrupa'da da Brecht'ten sonra yetişen en önemli tiyatro adamı olarak kabul edilmiştir.

Doğu Almanyalı bir oyun yazarı olan Müller, II. Dünya Savaşına ve Soğuk Savaş dönemine tanıklık ettiği için, yazdığı oyunlarda Almanya Demokratik Cumhuriyeti'ndeki ve Avrupa'daki 20.yüzyıl boyunca süren istikrarsızlıklar göze çarpar. Müller, hem Alanya hem de tüm dünya üzerine yorum yapan yoğun içerikli metinler oluşturmak için, esinini tarihi söylemlerden, edebiyattan ve mitolojiden alır.

Heiner Müller, 1929'da Doğu Almanya'da Saksonya'nın Eppendorf kasabasında doğar. Babası, Alman Sosyal Demokrat Partisi'nde görevlidir ve 1933 yılında, Nazilerin iktidarı ele geçirmesinden sonra tutuklanarak toplama kampına gönderilir. Birkaç yıl sonra serbest bırakılmasına karşın, kara listeye alınır ve Nazi iktidarı boyunca iş bulmakta büyük güçlükler yaşar. O dönemde ailenin geçimini kadın terziği yapan annesi sağlar. Müller, 1958'de yazdığı "Baba" adlı anlatısında o döneme ilişkin duygularına yer verir.

Müller, dört yaşındayken yatak odasının anahtar deliğinden babasının Nasyonel Sosyalist Parti görevlileri tarafından tutuklandığına tanık olur. Babası yatak odasına gelip seslendiğinde uyuyormuş gibi yapar. "Yumuşak bir şekilde beni çağırdığını duydum. Cevap vermeyip sessiz kaldım. Ve babam "Uyuyor" dedi " (Eaket, 2001:17). Bu o yaştaki bir çocuğun pek üstesinden gelemeyeceği bir durumdur. Evin koruyucusu ve aile reisinin acınacak durumda bir kurbana dönüşmesi ve oğlunun ona ihaneti, Müller'in hiç unutmadığı ve yazılarında sürekli beliren bir deneyimdir.

Tutuklanmasından bir yıl sonra babasını bir toplama kampında ziyaret eden Müller, hafızasına kazınan bir anı hatırlar: Demir teller arkasındaki babasının solmuş yüzü, nöbetçi adamın canlı yüzüyle tam bir zıtlık içindedir. Savaştan sonra, Sosyalist Birlik Partisi tarafından "Titoist" olmakla suçlanan babası, 1951'de Batı Berlin'e kaçar. Müller babasıyla, babası bulaşıcı bir hastalığa yakalandığı için karantinaya alındığı hastanede buluşur: "Biz konuşurken aramızda camdan bir kapı vardı. Camın bir tarafında o, diğer tarafında da ben vardım. Bir sonraki gördüğümde durum buydu" (Eaket, 2001:18). Müller babasına dair bu

yaşanmışlıklarını ihanetle ilgili ilk deneyimi ve tiyatrodaki ilk sahnesi olarak adlandırır. “Gestern und Einen Sonnigen Nachmittag” (Dün ve Güneşli Bir Öğleden sonra) şiirinde “Obituary” (Ölüme Dair Dair) metninde karısı Inge Müller’in intiharını anlatır. Konuyla ilgili açıklaması ise şöyledir: “Bu konu hakkında yazarken şoka girdim, fakat bu konu bana yazmama hakkını vermez” (Koyuncuoğlu, 1999:13). Müller kendi deneyimlerinden yola çıkarak metinlerini oluşturduğunu söylemiştir. Bu doğrultuda Müller’in metnininin, ‘Almanya Şizofrenisi’ hakkında olduğu ileri sürülür. Bu şizofreni, Almanya’nın 1949’da Doğu ve Batı olarak ikiye ayrılmasına ve 1961’de bu iki ülkenin fiziksel olarak Berlin Duvarı ile ayrılmasına göndermede bulunur. Bu iki olayın yarattığı etki ve Alman halkının psikolojisi üzerindeki sonuçları, Müller’in yaşamı ve eserleri boyunca gözlemlenebilir. Müller Alman tarihine yaklaşımı ile ilgili şu yorumu yapar; “Almanya tarihi benim düşmanımdır ve bu düşmanımın gözlerinin akına dik dik bakmak istiyorum” (Eaket, 2001: 18). Sadık bir Marksist ve Brecht’in varisi olarak kendisine biçilen rollerde, Müller’in metinleri zıtlıkları, farklı diyalektikleri ve tarihi süreci ortaya koymayı amaçlar.

1951 yılında Müller 22 yaşındayken ilk yazısı yayımlanır. Bu yazı haftalık Sontag dergisinde yayımlanan ve kapitalist bir fabrikadaki grevi anlatan “İnsanlar Yürüyor” adlı kısa öyküdür. Müller’in Brecht’ten modelden yararlanarak yazdığı ilk oyunu ise Die Lohndrücker (Grevkırıncı) adlı oyundur.

Die Lohndrücker (Grevkırıncı), Müller’in karısı ile işbirliği yapılarak yazılmıştır ve Brecht’in bıraktığı yerden devam etmektedir. Barnett (Barnett 1999: 1’den akt. Eaket, 2001:20)’e göre, Müller, Brecht’in aynı materyali (Büsching parçasında) dramatize etmeye çalıştığının farkına varmamıştır, ancak bu eser açıkça Brechtçidir. Müller oyununda işçi bir halk kahramanı olan Hans Garbe’yi ele alır. Oyunun Garbe figürü olan Balke, Alman mitolojisinin sorunsuz kahramanı değildir. Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında buraya yerleşen Balke, Nazi döneminde fabrikanın Parti Sekreteri ilan edildi ve bu dönemde Balke başka patronlar için de çalışıyordu. Çok çalışıp maaşlarını düşürdüğü iddiasıyla iş arkadaşları tarafından saldırıya uğradığında, işçiler arasındaki kardeşlik bağı sorgulanır hale gelir.

Müller (Ayaz, 2002:1), “Die Korrektur” (Düzeltilici) adlı oyununda da yine Brecht’ten modelden yararlanarak Nazilerin miras bıraktığı ve devrimin tepeden inme yapıldığı bir ülkede sosyalizmi inşa girişiminin tehlikelerini ele alır. Ellilerin sonunda Maksim Gorki Tiyatrosu’nda dramaturgluk görevini üstlenir ve Komünist Parti lideri Walter Ulbrich tarafından “umut vadeden genç yazar” olarak ödüllendirilir. 1955’de Doğu Alman Yazarlar Birliği’ne alınır. 1957’de “Die Korrektur”un (Düzeltilici) provaları sırasında değişik

çevrelerden sert eleştiriler alır. Oyun ilk defa Leibzig’de sahnelenir. 1959’da “Die Lohndrücker” (Gırevkırıncı) saygın bir ödül olan Henrich Mann ödülüyle onurlandırılır.

Daha sonra Müller, Demokratik Alman Cumhuriyeti’nin sosyalist tarım politikasını hicveden “Köylüler” (Die Bauern, 1961) adlı bir oyun yazar. Bu oyunda Müller Demokratik Alman Cumhuriyeti’ndeki kötü yönetimi ve köylülere uygulanan baskıyı işaret ederek, beklenen ütopyayı mizahi bir biçimde eleştirir.

Oyun daha basıldığı ilk gün yasaklanmış, Müller (...) iki yıl sanatsal alanda tamamıyla yalnızlığa terk edilmiştir. Müller’e bir öz eleştiri yazması zorunlu kılınmış ve toplumun önünde yaptığı hatadan dolayı özür dilemesi istenmiştir. O da çok resmi bir dille metninin tamamlanmamış bir kopya olduğunu söylemiş; ancak daha sonra tek bir kelimesini dahi değiştirmemiştir (Koyuncuoğlu, 1999:13).

Rejim ‘Grevkırıncı ve Köylüler’ adlı oyunları, Alman Demokratik Cumhuriyeti’nin estetik ve ideolojik inançlarıyla uyuşmayan, savurgan burjuva sanatı örnekleri olarak görür. Müller’in adı geçen eserlerine 1963’e kadar yayımlama yasağı getirilir. İstenmeyen kişi olarak geçirdiği iki yılın ardından, Alman Yazarlar Birliği’nden kovulur ve sanatçılar topluluğundan dışlanır. Oyun yazmak üzere geri döndüğünde, ‘Grevkırıncı’ gibi aynı temaların birçoğunu içinde barındıran ‘Yapı’ (Die Bau-1963) adlı oyunu yazar. Alman Demokratik Cumhuriyeti’nde ortaya çıkan üretim sorunlarını ortaya koyarak bireycilik ve toplumsallık arasındaki başarısız diyalektiği sorgulayan bu oyun, kısa bir süre sonra yönetim tarafından saldırıya uğrar. “SED Merkezi Komitesi’ni temsil eden Erich Honecker, Müller’in de aralarında bulunduğu sanatçıları, “edebiyatta, filmde, tiyatrodaki, televizyonda ve dergilerde nihilist, karamsar ve ahlaki olarak bozuk felsefeler” yaymakla suç(lar)” (Eaket, 2001:21). Oyunun, Leipzig’deki Deutsches Tiyatrosu’nda yapılması planlanan galası hemen iptal edilir ve ancak 1980 yılında Volksbühne’de sahnelenir.

Buna karşın aynı dönemde Müller’in ünü ülke sınırları dışına taşmaya başlar. Tam bu noktada, Müller’in eserleri, kolektif çalışma ve Alman deneyimi temalarından uzaklaşır. Müller, Brecht’in sosyalist gerçekçilik varyasyonuna bağlı kalmak yerine, yeni tür bir metinlerarası tiyatro yaratmak için Brecht’in metinlerini esin kaynağı olarak kullanmak anlayışına yönelir. “Klasik metinlerin ihtiva ettiği “barbar tarihi gerçeklikleri” ortaya koymak için bu metinler üzerinde tekrar çalışır ve bunu metinlerin satır aralarında saklı olan benzer toplumsal şartları ve baskıları açıkça ortaya koyarak yapar” (Eaket, 2001:21). Müller, ‘ölülerle diyaloga’ geçmek için Brecht’in metinleri üzerinde tekrar çalışır. Bu çalışmalarını üzerine oluşturduğu metinlerinde geçmişi değiştiremediği gibi, geleceğe yönelik sosyalist bir

ütopya umudu da yaratmaz, sadece tarihin tekrarlanan noktalarını sorgulayan diyalektiği sonsuza kadar sürdürür.

Yeni bir tür tiyatro oluşturmak için tarihi, mitolojiyi ve metinlerarasılık kavramını kullanarak oluşturduğu metinleri Heracles 5 ve Philoktet (Philoktetes, 1966) , Müller'in eserlerindeki bu değişimi gözler önüne serer. Philloctet, Brecht'in 'Öğreti Oyunları'ndaki estetik anlayışını kullanarak yazdığı ilk metnidir. Bu oyunda Müller, mülk sisteminin gizli ideolojilerini ortaya koymak için, temel materyalist gönderme olarak sahnede ilk kez acı çeken/travmalı vücutlar kullanmıştır. Paul Dessau ve onun Oedipus Tiran (Oidipus Tyran) 1967 ile Müller'in Dragon Opera 1966 uyarlamasının yanında Philloctet, Müller'in, Alman dilini kullanan en iyi tiyatro adamı olarak bilinen ününe kesinlik kazandırmıştır. İkinci 'Öğreti Oyunu' olan The Horatials (Der Horatier) 1968 oyununu ve Prometheus 1969 adlı oyunu sahneledikten sonra Müller, Berliner Ensemble'a katılması istenir.

Malkin (Malkin, 1999:72'den akt. Eaket, 2001:22)'e göre, bu oyunlar Müller'in reel sosyalizmin gereklilikler hiyerarşisine karşı eleştirel duruşunun ifadesi olarak, Brechtçi diyalektik yöntemin modası geçmiş basitliğinden sıyrılarak geçirdiği değişimi ortaya koymaktadır. Diyalektik yöntem, geçmiş basit bir çerçeveye indirgeyen ve kaçınılmaz olarak sosyalist devlet ile ilgili ütopyalar üreten bir yöntem olarak, Müller'in Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin tarihine yönelik eleştirilerini anlatabileceği elverişli bir yöntem değildir. Müller'in tarihin çoklu bakış açılarıyla birleşen malzemesi, Brecht'in zıtlığa dayalı diyalektiğinden çok, tarihi şartları öğrendiğimiz bir araç haline gelir. Brecht'i, artık ikili karşıtlıkların çözüldüğü bir dünyada yeniden gündeme getiren, onu postyapısalcılık, postmodernizm ve Marksizm ile buluşturan Müller'dir. Müller, tam da kendisinin Brecht'in varisi olduğu iddia edildiği günlerde, dramaturji anlayışını Brecht'in anlayışından ironik bir şekilde ayırmaya başlar.

Müller, 70'lerin ortasında henüz Berliner Ensemble'dayken Brecht'e ait "A-B-C Dramaturgisi" dediği tarzın ötesine geçerek, şiirsel olarak karmaşık, yapısal açıdan yenilikçi olan "sentetik fragmanlar" biçimine yönelir. Müller'in, 1970'lerin başlarından ortalarına kadar yazdığı oyunlarında pastiş yöntemine başvurduğu ve başka metinlerden aldığı parçaları yoğunlukla kullandığı görülür. Bununla birlikte, izleyicisini uyarmak ve algısını harekete geçirmek amacıyla, Artaudcu tiyatro unsurlarını da oyunlarına eklemeye başlar. 70'lerin sonu ve 80'lerin başında yazdığı en iyi bilinen oyunlar arasında:

“Germania, Tod in Berlin” (Berlin’de Germanya’nın Ölümü, 1971), “Germania, Der Schlach” (Germany, Katliam, 1974) ve “Leben Gundlings Friedrick von Preussen Lessings Schlaf Traum Schrei”, (Gundling’in Yaşamı Prusyalı Fredrick Lessing’in Uyku Rüyası Çılgılığı, 1976) gibi oyunlarında Müller, imgelerle, metinsel parçalarla ve küçük bilgilerle seyircini bir göstergeler yoğunluğu içine sokar.

Germania oyunu, körü körüne karanlık mitolojinin, ‘Almanlık’ ve ‘görev’ kavramlarının peşinden giden Almanları ele alarak, 1918-1945 arası Alman faşizminin tarihini derinden inceler. Gundling’in Hayatı, Prusya İmparatorluğu’nun Alman düşüncesi üzerindeki etkisini ve Aydınlanmanın diyalektiğini ele alır. Müller, Alman öznesinin tarihsel olarak nasıl kurulduğunu göstermek istemektedir (Eaket, 2001:23).

Müller geç dönem oyunları içinde ise “Die Hamletmaschine” (Hamlet Makinesi), “Bildbeschreibung” (Tablo Betimlemesi), “Quartett”, “Medea Spiel”i (Medea Malzemesi) sayılabilir.

Müller 1979 yılında, Berliner Ensemble’dan ayrılarak Berlin Volksbühne’ye geçer. Volksbühne’de kendi çevirisi olan ‘Macbeth’i sahneler. “Yapım Wolfgang Harrich tarafından “Tarihsel kötümserlik” ve “zorbalık” olarak nitelenerek suçlanır” (Ayaz, 2002:1). Sansür kurulunun tiyatrodan oyunu kaldırma olasılığı yüksektir. Bu nedenle Müller’in yönetimle arasında sorunlar yaşanır. Ancak bu sorunlar Müller’in yazarlık anlayışının bir koşuludur. Otorite ile arasındaki sorunlara rağmen hem kendisinin hem de diğer yazarların oyunlarını sahnelemeye devam eder. Sahneye koyduğu ilk oyun, kendi oyunu olan “Der Auftrag” (Görev) olur. İki kez Doğu Berlin Drama Eleştirmenleri Ödülünü, 1975’de Doğu Alman Cumhuriyeti’nin en saygın ödülü olan Lessing Ödülü’nü, 1985’de Batı Almanya’da Georg Büchner Ödülü’nü ve 1986’da Doğu Alman Ulusal Ödülü’nü alır. 1990’da Kliest Ödülü’nü kabul ettiğini belirtmek için yazdığı yazıda şunları söyler:

Sanat eseri bir mektup gibidir, yabancılara yazılmış bir mektup.(...)Sanat belki de insanlığın son kalesidir, son özerkliği en iyi biçimlenişle, rahatsızlığı. Ancak duygularını betimleyebildiğin mektuplarının, hatıra defterlerinin dönemi elektronik çağla bitmiştir. (...)Ruhların ve kalplerin birbiriyle diyaloguna olanak tanımayan buzul çağı başlamıştır. Bundan kaçış yolu bizi yalnızca rüyalara götürür ya da mezara (Koyuncuoğlu,1999:20,21).

Öte yandan Müller’in durumu oldukça ironiktir. Baskıcı topluma karşı çıkarken, bir yandan da ödüllerle onurlandırılan bir sanatçı olarak çalışmalarına izin verilir. Hamlet Makinesi’nde yazdığı gibi, ‘Müller dikenli tellerle çevrili bir hapisanede, bulantısı

işkenceyle korunan imtiyazlı biridir' (Müller, 2008:165) Müller'in ortodoks komünizmi hakkındaki tarihsel kötümserliğinin Doğu Almanya'daki muhaliflerinin kendi kendini kandıran iyimserliğinden daha doğru olduğu tarihsel bağlamda kanıtlanır. Berlin Duvarı yıkıldığında Doğu Alman Cumhuriyeti'ndeki rejim Doğu Avrupa'nın diğer komünist rejimleriyle birlikte ortadan kalkar. Müller Duvar'ın yıkılmasıyla ve rejimin sona ermesiyle ilgili duygularını şöyle aktarır:

Duvarın yıkılmasını sevinçle karşılayan yurttaşlarına, "kırk yıl önce mülk edindiği bir doğruya karşı çıkan" yurttaşlarına, "hangi mezar beni gençliğimden koruyacak diye sormuştu; onun için duvar, Rosa Luxemburg ve Karl Liebknecht için yapılmış bir anıt mezardı. 1990 yılında bu soruya da yer veren bir kitap yazdı, kitabın başlığı şöyleydi: Bir Hayalet Avrupa'yı Terk Etti. Müller için Marksizm, çocukluğu ve gençliği faşizmin karanlık zamanlarında geçmiş biri olarak, insanlık tarihinin korkunç suçlarından kurtulabilmenin henüz gerçekleşmemiş bir imkânını barındırıyordu. Doğu Almanya kurulduğunda ailesi ile birlikte batıya gitmeyi reddetti, kapitalist dünya karşısında ülkesini hep savunduysa da, reel sosyalizmin ve gerekliliklere indirgenmiş bir devrim anlayışının eleştirmeni oldu (Karacabey, 2008:7).

Marksizme olan bağlılığına rağmen, duvarın yıkılmasından sonra Batı'da Müller'e yönelik saldırı kampanyası başlatıldığı görülür. Gazeteci "Gerhard Stadelmaier, Müller'in oyunlarını "mumya mezarlığının ucuz edebiyatı" olarak nitelendirir ve onu Stalin Bulvarı'nda Rus tanklarıyla el ele kol kola işbirliği yapmakla suçlar. Müller'in eski komünist bürokratlarla olan anlaşmazlıklarını ilke problemi değil, etik problemi olarak niteler" (Ayaz, 2002:1). Ayrıca Müller, eski Doğu Almanya'nın gizli polis örgütü olan STASI ile işbirliği yapmakla suçlanır. Batı Alman sanatçılar Doğu Alman sanatını ve düşüncesini korudukları ve savundukları için Doğu Almanya'daki pek çok sanatçıya da böyle suçlamalar yöneltirler. Ancak suçlamaların asılsız çıkması sonucu Müller'in gizli polis örgütüyle işbirliği yapması bir iftira olarak kalır.

Almanya'nın birleşmesinden sonraki dönem, birçok açıdan Müller için kişisel olarak gelişme ve fırsatlar dönemi olur. Tiyatronun sanat yönetmenlerinden biri olarak Berliner Ensemble'a geri döner. Bütün Almanya'da oyunlarını sahneleme olanağı bulduğu gibi, Robert Wilson gibi önemli tiyatro adamlarıyla çalışma olanakları elde eder.

Ve 1995...Müller, 50 yıl önce Becht ve Weigel'in dünyanın en güçlü ve öncü tiyatrosunu yaptıkları Berliner Ensemble'da Genel Sanat Yönetmenliği yapmaya baş(lar). Brecht'in 1956'da ölümünden sonra Berliner Ensemble

otoriteye ve rejime karşı oluşturduğu yaratıcı yönünü yavaş yavaş kaybetmeye başlamış ve bir tiyatro laboratuvarı iken bir müzeye dönüşmüş(tür.) (...) Müller'le birlikte, Berliner Ensemble bu kez "tiyatro ile rahatsız" etme görevini üstlenerek, baskıcı düzene karşı yeni bir politika üretir ve Brecht'in bıraktığı yerden bayrağı günümüze taşır (Koyuncuoğlu, 1999:23).

30 Aralık 1995'de purosunun sonuna gelir. Berlin'de gırtlak ve akciğer kanserine karşı verdiği mücadelede zatürreye yenilir. Berliner Ensemble'da yönettiği "Germania 3" (Almanya 3) adlı son oyunu böylece yarıda kalır. Ölümüyle birlikte Müller, bütün dostları ve düşmanları tarafından Brecht'ten beri yetişen en büyük Alman oyun yazarı olarak kabul edilir. "Castillo Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmeni Fred Newman'ın sözleriyle: "O, hiçbir zaman sosyalizmi terk etmedi, sosyalizm onu terk ettiğinde bile" (Ayaz, 2002:1). Müller; tiyatroya yönelttiği meydan okuyan tavra ek olarak, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupalı oyun yazarları arasında politik açıdan en incelikli ve kışkırtıcı olanıdır. Doğu Almanya'yı yöneten bürokratları, ülkesindeki yaşama ve siyasete yönelik sert ve bir o kadar da yerinde eleştirileriyle öfkelenmiştir. Bu tavrıyla aynı zamanda Batı'nın Anti-Komünist ve liberallerini de çılına çevirmiştir, çünkü Müller Doğu Almanya'yı terk etmeyi ya da muhalif olmayı reddetmiştir.

1990'da, "Ben D.Alman Cumhuriyeti'ne daima sadık kalmaya çalıştım" der. T.S. Eliot'un "Magi'nin Yolculuğu" adlı şiiri D.Alman entellektüellerinin bir ütopyanın hayaliyle büyüttükleri, ancak şimdi bambaşka bir noktada bulunan duygusu hakkında iyi bir fikir verebilir. "Ütopya asla gerçekleşmedi, ancak güçleri onu unutturmaya da yetmeyecek (Ayaz, 2002:1).

Müller'in Hamlet Makinesi ve son dönem oyunlarında ifade ettiği işte bu tarihsel çelişkinin yarattığı acıdır. Müller, Hamlet Makinesi adlı oyunu hakkında şunları söylemiştir: "Grevkırıcı'dan Hamlet Makinesi'ne kadar her şey tek bir hikâyedir, yavaş bir azalma sürecidir. Hamlet Makinesi ile bu sona erdi. Artık ortada tarih olmadığı için diyalog da kalmadı" (Eaket, 2001:25). Müller, 1995 yılından ölüncüye kadar yazmayı sürdürür, ancak Hamlet Makinesi Müller'in oyunları arasında en önemli yere sahiptir.

2.1. Heiner Müller'in Oyunlarının Genel Özellikler

Müller'in tiyatro metinlerini üç döneme ayırmak olasıdır. İlk dönem metinleri Doğu Almanya'da sosyalist sistemin kurulması ve geliştirilmesi sırasında ortaya çıkan sorunları ele aldığı Üretim Oyunları, ikinci dönem metinleri olarak Brecht'in "Öğreti Oyunları"

(Lehrstück) metinlerinden yola çıkarak yazdığı Lehrstück oyunları ve son dönem metinleri, 1970’li yılların ortalarından başlayan avangard deneyler dönemidir. Müller’in tiyatro metinlerinde Brecht ve Artaud’nun iki temel esin kaynağı olduğu görülür. Müller bu iki tiyatro adamının düşüncelerini ve yapıtlarını eleştirerek üretici bir biçimde kendi oyunlarının yapısına katar. “Müller, Artaud ve Brecht gibi iki uç ve birbirine zıt gözükten teatral tarzı bir araya getirmeyi başarmıştır. Bu iki farklı tiyatro anlayışlarını kendi platformuna taşıyarak, her iki öğretiden hem görsel hem de düşünsel olarak yararlanmış ve yeni bir tiyatro anlayışı oluşturmuştur” (Koyuncuoğlu, 1999:17). Müller Brecht’in en yakın varisi olarak görülür. Ancak burada ‘varis’ kesinlikle bir mirasın koruyucusu anlamında ele alınmamalıdır. Tam tersine Müller, “Brecht’i eleştirmeden kullanmanın bir ihanet olduğunu” (Wright, 1998:131) belirtmiştir. Müller, Brecht’in sosyo-politik prensiplerini ve estetik anlayışını kabul etse de, onlara sıkı sıkıya bağlı kalmanın gerekli olduğunu reddetmiştir. Eleştirmeksizin Brecht’ten yararlanmayı reddeden Müller, Brecht’i ‘sosyalist kültürel politikanın baba figürü’ haline gelen biri olarak görür ve Brecht’in ‘patron’ olarak bu derece yüceltilmesinin, arzuladığı diyalektik süreç doğrultusunda oyunlarının üretimini imkânsız hale getirdiğini düşünür. Brecht, diyalektik çelişkiler hakkında yazar ve kapitalist toplumda değişimin gerekliliğini savunur; ancak Müller, Alman Demokratik Cumhuriyeti’ndeki çoklu çelişiklerden bahseder ve sosyalizm altında değişimin gerekliliğini savunur. “Tarihsel karamsarlığın sonuçlarıyla karşılaşan Müller, “sistem sorgulanmadıkça olaylar silsilesi kaçınılmazdır” düşüncesini savunmuştur ki bu da onun düşünce tarzının en iyi göstergesidir” (Eaket, 2001:19). Müller tarihin daha sağlam bir biçimde sosyalist dönüşüme uğraması için gerekli koşulları sağlama amacıyla ortaya konan çabaları eleştirirken tiyatroyu toplumsal fanteziler için bir laboratuvar olarak kullanır. Brecht’in oyunlarını kendi oyunları içinde biçimsel ve anlamsal bir dönüştürüme uğrattırken temelde yaptığı Brecht’in zamanını (geçmiş) kendi zamanına (şimdiye) bağlamak olmuştur. Bu doğrultuda Müller’in ilk dönem oyunlarında Brechtien tiyatronun biçimleme unsurlarından yararlandığı görülür:

Korrektur (Düzeltilici, 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. Tractor fragmanında ise her sahneyi bir yorum izler: Lenin’in, Çin bilgilerinin ya da İş Dünyasının Kahramanları kitabından alıntılar (Karacabey, 2007:181).

Müller’in metinlerinde alıntılar oynanan sahneyi desteklemek ya da karşıtını göstermek amacıyla işlevselleştirilir. Sahnelerin sonuna yerleştirilen belgesel nitelikte

açıklamalar, görünenin arkasındaki ikincil gerçeği sezdirmeye yöneliktir. Müller sahnelemelerinde farklı toplumsal alanlar arasında kesitleri çoksesli bir yapıda bir araya getirir.

Doğu Almanya'nın inşasına çalıştığı bir dönemde yazdığı "Üretim Oyunları" daha çok ülkenin yeniden yapılanması üzerinedir ve Brecht'in etkisi yine oldukça belirgindir. "Üretim oyunlarında, işçilerin, köylülerin geçiş döneminde yaşadıkları sorunlar üzerinden henüz başlamayan tarih izleğini yansıtır. 1963 yılında yazılmış olan Der Bau (Yapı) adlı oyununda, oyun kişilerinden Barka şöyle der: " Ben buz çağı ile komün arasında bir dubayım" (Karacabey, 2008:8). Barka'nın dile getirdiği kapitalizmin (buz çağı) bütün olumsuzluklarının henüz aşılammış olduğudur ve tarihin bu döneminde de birey değişim için feda edilecektir.

Brecht'in -Lehrstück- öğreti oyunlarından yola çıkarak, onun mirasını eleştirmek amacıyla yeniden yazdığı metinleri Müller'in Lehrstück (1961-1971) dönemi olarak nitelenir. Müller, Öğreti Oyunları'nda kötülüğün tekrarı olarak kavradığı insanlık tarihini antik malzemeyi kullanarak mitsel zamanla birleştirir. 1964 yılında yazdığı mitolojik kahraman Philloctet ile aynı adı taşıyan oyunu yeniden yazma kavramını başlattığı metin olarak adlandırılır. Philloctet yetenekleri yüzünden toplum için feda edilen birey düşüncesinin yeniden yorumlanmasıdır. Philloctet oyununun mitolojik yapılanması içinde Stalin dönemi toplumunun işaretlerini okuyanlar için, Odysseus, Stalin'in politik gerekler hiyerarşisinin anlatımı olarak konumlandırılmıştır. Müller, insanın başlangıcından bu yana insanlık durumuyla ilgili çok az bir gelişme kaydettiğinden söz eder. Bu bağlamda Odysseus iktidarın merkezi ve Batılı aklın temsilcisi olarak tragedyanın yok edicisi sömürgeci Avrupalı konumunda araçsallaşmış aklın eleştirisi için bir model oluşturur.

Müller'in 1970 yılında yazdığı Mauser (Mavzer) adlı oyunu, Philloctet ve Der Horatier (Horatyalı, 1968) adlı 'Öğreti Oyunları' nın üçüncü oyunudur. Müller Brecht'in 'Önlem' adlı oyununu yapıbozuma uğratar. Wright'a (Wright,1998:135) göre oyunda Müller, devrimci ideal ile toplu hale getirilen öldürme işinin sonucu olan bireyin insanlık dışılığını sorunlaştırır. Müller mit, tarih ve devrimci mücadele için gerekli malzemeleri kullanarak, devrim için gerekli olan zorlukları ve onu elde etmek için harcanan aşırı gücü araştırır. Brecht'in oyunu, yok olma pahasına dahi olsa tarihin devrimci dönüşümünü sağlayacak öznenin toplumun içinden doğması gerekliliğini vurgularken, Müller bu fedakârlığın bedelinin, devrimin devamını sağlayan sembolik bir olay olmaktan çıkıp gerçek bir ölüm olayına dönüşmesi üzerinde durur. Mavzer'e eklenen notunun sonunda, şiddetin bir şok duygusuna yol açacak biçimde kullanılmasının kendi içinde bir amaca hizmet etmediğini günlük hayatın sınırlarını

kesintiye uğratmak amacıyla kullanıldığını savunarak şiddet estetiğini haklı çıkarır. Ölüm devrim gibi aşkın bir göreve hizmet etmek yerine yaşamın bir işlevi, toplu olarak düzenlenen bir üretilerdir.

Bu doğrultuda Heiner Müller, *Germania Tod in Berlin* (Berlin’de Germany’nin Ölümü, 1971) adlı oyunda Alman tarihinden çeşitli tablolar sunar. Bütün tablolarda ortak olan şiddet, sadizm ve ihanettir. Müller’in metninde Almanya’da meydana gelen bütün devrimci ayaklanmaların başarısızlığı ele alınır. Müller, Alman tarihine olumsuz bakışını Savaş adlı oyununda da sürdürür ve Alman tarihini bir karabasandan fırlamış dehşet imgeleriyle özetler. Müller, *Germania Tod in Berlin*’de (Berlin’de Germany’nin Ölümü) Hitler’in yükselişini iki bin yıldan fazla süren gaddarlığa ilişkin bir akıl yürütmenin sonu olarak ele alır. Innes (Innes, 2004:268)’e göre, Müller bu metnini gerçeklerle mitolojiyi aynı anda hem parodisi çıkarılmış hem de ürkütücü hale getirilmiş bir imge montajı içinde yapılandırır. Oyun ortaçağ köylü ayaklanmasının bastırılmasından, Otuz yıl savaşları ve Napolyon işgaline, Prusya ordusunun zaferlerini anlatan bir dizi parçanın iç içe eklenmesinden oluşur. Prusya kralı büyük Frederik, kendini modern Almanya’nın kurucusu sanan deli bir sirk soytarıyla temsil edilirken, III. Reich vahşi bir canavar olarak Hitler ile Goering’in birleşmesinden doğar. Germen zamanından Hitler’e ve oradan da Demokratik Almanya’nın tarihine uzanan bu kesitler aynının sonsuz dönüşünü göstermek amacı taşır. Müller’in ‘Berlin’de Germany’nin Ölümü’ adlı oyunundaki katliam imgesi “1968 Prag Baharı hareketinin Varşova Paktı güçleri tarafından kanlı bir biçimde bastırılması; 1970 yılında Polonyalı işçilerin grevinin polis ve ordu tarafından kanlı bir biçimde bastırılması” (Koyuncuoğlu, 1999:14) gibi tarihsel durumlara bir anıştırmadır.

Alman tarihini olumsuz bir biçimde ele aldığı metinlerden biri de, “Die Schlacht (Katliam) adlı oyunudur. Bu oyunda Müller, sıradan vatandaşın, faşizmin dehşetine nasıl tanık olduğunu anlatır” (Wright, 1998:133). Müller bu oyunda Almanya’nın Prusya’dan miras aldığı sapkın tarihinin Doğu Almanya ile olan bağlantısını kurar. Bu doğrultuda Die Schlacht (Katliam) adlı oyun beş kısa sahnesiyle 1934 ile 1945 arasındaki on Nazi yılının gösterilmesinde kullanılır. Müller’in oyunlarında tarihin farklı zamanlarında ortaya çıkan bu karşılaşmalar iç içe geçmiş parçalı bir yapı içinde verilir. Parçalı olarak oluşturulmuş metinlerde süreksizlik ön plana çıkar ve bu durum zaman, mekân ve kişiler üzerinde parçalı bir kurgunun ortaya çıkmasına neden olur. Farklı zamanların iç içe geçmesiyle ortaya çıkan kolaj karakteri mekân ve kişileri belirleyen bir unsur olarak görülür.

Müller'in Shakespeare'nin Macbeth adlı oyununun yeniden yazımı olan ve aynı adı taşıyan Macbeth oyunu katliamı grotesk bir biçimde öne çıkardığı bir oyundur. Müller, 1972 yılında yazdığı Macbeth'de dehşeti aşırılaştırarak Artaudcu vahşet imgesini yeniden yaratmış olur. Müller Shakespeare'in oyununu, "kemiğine kadar sıyırır ve her anı bir dehşet perspektifiyle ele alır. Dünyanın çıkışı yok ama bir tek kuralı var: Dişe diş temasını canlandırır" (Innes, 2004:264). Oyunda Macduff'ın kılıcı kapıyı açmakta geç kalan kapıcıya yönelir, Banquou katilleri tarafından iğdiş edilir, bir lordun sahnede canlı canlı derisi yüzülür ve insan doğasının akıldışılığı cadılara yüklenir. Oyunun başında cadılar kral olarak Macbeth'i selamladıkları gibi oyunun sonunda da Macduff'ı selamlarlar. Baskın güçler tarafından saçları yolunan, elbiseleri parçalanan ve sahnede yarı çıplak bırakılan Macbeth'in gücü yavaş yavaş elinden alınır. Müller'in şiddete yönelik aşırı vurgusu politik eyleme yönelik ihtiyacın gerekliliği kadar, alttan alta bastırılmış sınıf çelişkilerini yansıtmaktadır. "Shakespeare'in metninde krallar ve lordlar arasında yaşanan çatışmaya Müller, köylüler, askerler ve hiyerarşik bir toplumun hizmetlilerini de dahil ederek, feodal sınıfın erk kavgasında kurbanların konumuna dikkat çekecektir" (Karacabey, 200:174). Oyunda, köylü askerlere toprak sahiplerini öldürmeleri emredildiğinde, köylüler bir lordun derisinin altında ne olduğunu merak ettikleri için canlı canlı derisini yüzerler. Köylüler arasından biri onun etinin de kendisiyle aynı olduğunu fark ettiğinde, Macbeth bir devrimci çatışmanın olabileceği öngörüsüyle askerlere o köylüyü de öldürmelerini emreder. "Lord'un derisinin yüzülmesini seyrederken Macbeth'in Ovidius'tan alıntılar yapması, Nazi toplama kamplarının gaz odalarının önünde gerçekleştirilen yaylı sazlar dörtlüsünün yankısı gibidir" (Innes, 2004: 265). Oyunda Müller, tarihi kaba döndüren faşizm göndermeleriyle, kötü bir politik sistemin kendisini dönüştürmesinin olanaksız olduğunu savunur. Oyunda "Macbeth ölmeden önce "ölümüm dünyanızı daha iyi kılmayacak" der" (Karacabey, 2007:175). Ondan sonra kral olan Malcolm'un gerçekleştirdiği ilk eylem, Macduff'ı öldürmektir. Oyunda Müller'in toplum imgesi hem feodal hem de faşist olmasıyla mitsel bir boyut taşır ve sonuçta yarattığı izlenim evrensel ve değiştirilemez bir insanlık durumudur.

Müller'in "Der Auftrag" (Görev) adlı oyunu, Anna Seghers'in Stalin'in devrimci çizgiden kopuşu belgeleyen "Darağacındaki Işık" adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Fransız devrimi sonrası Cumhuriyet yönetiminin verdiği görevle, insanların eşitliğini sağlamak üzere, İngiliz yönetimindeki köleci Jamaika'da isyan örgütlemeye giden üç kişi betimlenir: Jamaika'lı eski bir köle sahibinin oğlu olan Debussion, Bretagne'lı köylü Galloudec ve siyahi Sasportas (Koyuncuoğlu, 1999:40).

Müller'in *Der Auftrag* (Görev,1979) adlı oyunu, Fransa'da Napolyon'un Rusya'yı yenmesinden sonra tahta geçmesiyle devrim konusunda başarısız olmuş olan Antoine'na, Fransız hükümeti tarafından Jamaika'da devrimi örgütlemek üzere gönderilmiş üç devrimciden biri olan Galloudec'in devrimi başaramadıklarına ilişkin mektubunun bir tayfa tarafından ulaştırılmasıyla oyun başlar. Mektupta anlatıldığına göre, üç devrimciden bir olan Sasportas Port Royal'de asılmıştır. Mektubun sahibi Galloudec ise Küba'da bir hastanede ölmüştür. Jamaikalı bir köle sahibinin oğlu olan Debuisson ise eski sınıfına geçerek devrime ihanet etmiştir. "Debuisson'dan bir haber alamayacaksınız artık, kendisi iyi. Halklar kana bulanınca hainlerin keyfi yerinde oluyor her halde" (Müller, 2008:169). Napolyon'un başarısı üzerine Fransa'da devrim hükümetinin düşmesinden sonra Jamaika'da devrimi örgütleme görevi geçersizleşir. Bunun üzerine Debuisson Jamaika'da görev için taktığı köle düşmanı efendi maskesini kendi yüzüyle değiştirir ve tekrar köle sahibinin oğluna dönüşür. Debuisson'un devrime olan ihaneti oyunun sonunda Galloudec ve Sasportas'ın onu terk etmeleriyle cezalandırılır.

Debuisson'u taştan çıkan yılan gibi ihanetiyle baş başa bıraktılar (...) Debuisson ihanettin, ilk aşkının, yüzüne bakmayı denemektense, gözlerini kapamayı yeğledi. İhanet dans etti... Bastille'deki fırtınayı unuttu, seksenbin kişilik açlık yürüyüşünü unuttu, Jironde'nin sonunu, onun akşam yemeğini, masada bir ölü, kara melek Saint Just'ü, devrimin sesi Danton'u, hançerin üzerine iki büklüm yığılan Marat'yı, Robespierre'in kırık çenesini" (Müller, 2008: 192).

Debuisson'un ihanetti aslında Avrupa'nın devrim başarısızlığına yapılan bir anıştırmadır. Avrupa'nın devrim oyunu, bir sahnede, Galloudec'in Danton maskesi ile Robespierre maskesi takan Sasportas arasındaki tartışmada yansılacaktır. Oyunda yer alan monolog zaman akışını yeni bir mekâna taşır. Müller bunu gerçekleştirebilmek amacıyla metnin ortasına oyunun akışıyla hiç ilgisi olmayan bir rüya sahnesi yerleştirir. Müller, gestuslar arasında bağlantıların kopuk olduğu, anlama dayanan yanılısamanın olmadığı, zamansal bir akışın bulunmadığı, belli bir anlam üretmeden insanların, mekânların ve farklı zamanların birarada bulunabileceği çoksesli bir biçimleme ilkesi hedefler. Ayrıca bu rüya sahnesinin sonuna yakın bir bölümünde Müller Avrupa'nın endüstri devriminin sınıra dayandığını gösteren bir izlenimine yer verir. İsimsiz bir konuşmacıya ait olan bu monolog, görevin ne olduğunu öğrenmek için şefini arayan konuşmacının asansörde yaptığı yolculuğu anlatır. Konuşmacı şefini ararken Peru olarak bildirilen bir doğa manzarasının içine düşer. Asansörde yapılan yolculuk konuşmacının kontrolü dışında gerçekleşir ve alıntılanan monologda konuşmacı kendi kültürel belirlenmişliği bağlamında Üçüncü Dünya'ya taşınan

Avrupa'nın endüstriyel devriminin karşısına döndüğünü anlatır. Avrupa'nın ilerleme tasarısı Üçüncü Dünya'da da iflas etmiştir. "Auftrag'da olumsuzlanan, hız ilkesi ile zamanın mekânı öldürmesi ve bunun desteklediği ilerleme fikridir; ilerleme karşının dönüşmüştür" (Karacabey, 2007:185). Oyunun estetik biçimlemesi burjuva devrimi ile sosyalist devrimi birleştirdiği gibi, bu devrimlerin yaslandığı hız ve zaman ilkesini öne çıkararak olumsuzlar. Olumsuzlanan aynı zamanda Avrupa'nın Üçüncü Dünya'ya devrim götürme fikridir.

Quartet (Kuartet, 1980) metni de benzer bir estetik biçimleme ile farklı zamanları birbiriyle ilişkilendirir, oyunun girişinde zaman mekân şöyle açıklanır: "Fransız Devrimi öncesinde bir salon. Üçüncü Dünya Savaşı sonrasında bir sığınak" (Müller, 2008:195). Müller'in Pierre Choderlos de Laclos'un "Tehlikeli İlişkiler" romanını kaynak metin olarak aldığı görülür. Bu romandan yola çıkarak yeniden yazdığı Quartet metninde, Walmont ve Markiz Merteuil Fransız devriminin hemen öncesine yerleştirilir. Birbirini baştan çıkarma oyunu oynayan bu iki figür, temelinde birbirine karşı hissettikleri gizli duyguların bulunduğu bir yarışma içinde, masumların hayatlarını mahvetmeye uğraşırlar. Oyun tümüyle iki aristokratın erotik oyunlarından; oyun içinde oyundan oluşur; bu sırada dışarıda Paris Komünü'nün yaşandığına ilişkin bilgiler verilir. Aristokrasinin zamanı tamamlanmak üzeredir, iktidara ayaktakımı yürümektedir.

VALMONT: Ayaktakımı eşikten atlamak istedi, onların vakti değerli bize pahalıya patlıyor; bizim yüce mesleğimiz zaman öldürmek. Bunun için tüm varlığını vermen lazım: zira öyle bol ki zaman. Keşke dünyanın tüm saatlerini durdurabilseydik: sürekli ereksiyon hali olarak ebediyet. Yaradılıştaki deliktir zaman, tüm insanlık içine sığar. Ayaktakımınkini kilise Tanrı'yla doldurdu, biliyoruz ki, siyah ve dipsiz. Ayaktakımı bunu anlarsa bizi de içine tıkar (Müller, 2008:199).

Ayaktakımının eşikten atlamak istediği zaman Paris Komünü'ne bir göndermedir ve Benjamin'in 15. tarih tezine bir anıştırmadır. Benjamin (Benjamin, 2008:47)'e göre, tarihin sürekliliğini parçalama bilinci, eylem anındaki devrimci sınıflara özgüdür. Büyük Fransız devrimi kendi takvimini de yaratmıştır. Her takvimin ilk günü, tarih içinde zamanın akışını değiştiren bir makine işlevi görür. Tekrar tekrar karşılaşılan hep aynı gündür. Takvimler zamanı ölçmez, sadece Avrupa'da artık tek bir izi dahi kalmadığı düşünülen olayların anıtlarıdır.

Oyunda devrim olasılığına karşı bir kaçış noktası olarak Valmont şimdiki zamanı mitik bir döngü içerisine yerleştirir. Valmont'un kaçışı zamanı 'sürekli bir ereksiyon hali

olarak' sonsuza dek durdurmaktır. Üremeye yapılan vurgu aslında aristokrasinin iktidarına yapılan vurgudur. Valmont tüm saatleri durdurmak isteği içinde kendi sınıfının ölümsüzlük arzusunu dile getirir. Oysa işçi sınıfının durumu yaşamın doğal sonucudur, tarih işçi sınıfını iktidara taşımaktadır. Markiz Merteuil ile Valmont gerçekten uzaklaşmak amacıyla zamanı parçalarlar. Oyundaki zaman mekân açıklamasında olduğu gibi, Fransız devrimi öncesi bir salon/ Üçüncü dünya savaşı öncesi bir sığınağa dönüşür. "Metinde, zamansal çerçeveler arasındaki, dışsal bağlam ile sunum arasındaki gerilim, içeriğe karşıt bir rol dağılımına da taşınır. Müller'in metninde, Valmont, intihara sürüklediği namuslu karısının rolünü üstlenirken, Markiz de kendi (eril) gücünü onun üzerinde deneyebilmek için, cinsiyet değiştirip erkek olur" (Innes, 2004:275). Valmont ile Markiz Merteuil'in cinsiyetlerini değiştirerek oynadıkları oyunda oyunlarının zamanı sahnedeki temsile karşılık gelmez. Bu yüzden de tarih algısı belirsiz kılınır. Fransız devrimi öncesi aristokrasinin sonuyken, Üçüncü dünya savaşı sonrası burjuvazinin sonunu getirir. Aristokrasinin sonu ile burjuvazinin sonu iki aristokratın oynadığı 'oyun içinde oyun' ile birleştirilir. Valmont ve Markiz Merteuil'in tiyatro metaforu ile gönderme yaptıkları sınıf, onların iktidarını ellerinden alacak sınıftır, böylece oyunun başındaki zaman ve mekân açıklaması bir anlama kavuşturulmuş olur.

Müller zaman kırılmaları yoluyla oluşturduğu oyunlarında hareketli bir kolaj etkisi yaratır. Böyle bir yöntemle Müller anlamı ifade edecek yeni bir estetik arayışın içine girer, çünkü aktarmaya çalıştığı çelişkileri eski biçimlerle ifade edemeyeceğini düşünmektedir. Benzer bir yaklaşımla dilde anlatmaya çalıştığı çelişkileri yeterince ifade edemediği gerekçesiyle bir problem alanıdır. MedeaMaterial'de (1982) dile ilişkin problemini şöyle ifade eder: "Nasıl bulacağız fundalıklardan/ İçimden geçip giden rüyalarımı/ dilsiz, usulca büyüyen" Dilin işlevine ilişkin ikilemi Traktor'da: "Kelimeler olanaksız bir dil. Ya da dünyanın kelimelerde silinmesi," biçiminde dile getirmiştir. (...) Medeamaterial'de geçmişin edebi mirasını "söz çamuru" olarak nitelenmiştir" (Karacabey, 2007:189). Müller'in metinlerinde bir ifade ve iletişim aracı olarak nitelenen dil alışılmış anlamından uzaklaşır ve çelişik anlamların taşıyıcısı olarak çoğul anlamlara açılır. Herakles 2 ya da Hydra metninde dil Almanca gramerine uygun bir biçimde kullanılmaz, daha çok bir sayıklamayı andırır. "Ah gitme benimle kal en güzel yeri yüreğimin yanibaşı" (Koyuncuoğlu, 2004:68). Müller'in kendine ait bir dil ürettiği görülür. Bu dil metin içinde belli bir ritme dayalıdır, yavaş yavaş bir tempoyla başlar, ortalara doğru hızlanır ve sonunda yine başlangıçtaki yavaşlığa ulaşır.

Sanatın kurumsallaşmasına karşı çıkan Müller, yazarın kendini ortadan kaldırmamasından yana bir tavır alır. Yazarın kendi kendini yadsıması sanatta özgürleşmenin bir

yolu olarak görülür. Barthes (Barthes ,1990:126)'a göre, metnin kaynağı yazarın kendisi değildir, bütün çok anlamlılığı içinde dil'dir. Bu nedenle yazarı temel olarak bir metin kapalı bir bütün olarak ele alınamaz. Yazı, yazarın merkeze alındığı tek bir anlam dışında başka anlamlara yer vermeyen bir sözcük zinciri değildir, daha çok bir kaynağı olmayan çeşitli metinlerin birleşip çatıştığı bir alandır. Metin kültürün binlerce kaynağından yapılan alıntılarının bir bileşkesidir. Müller Barthes'ın düşüncelerine paralel bir biçimde ortaya koyduğu metinlerinde yazarın merkezi konumundan edilmesinin kanıtı olarak, yenidenyazar, uyarlar, işler ve alıntıları birbirine ekler.

Müller'in oyunlarında özneye uygulanan kolaj tekniği ben'in parçalamasında karşılığını bulur. Kuartett'te Müller, Markiz Merteuil ve Vermont'un rollerini birbirlerinin yerine geçirerek kullanır, böylece rollerin sabitlenmesini önler. Vermont ve Merteuil değişimleri yalnızca rol kimliklerinin değişimi ya da bu değişimden kaynaklanan diyalog boyutunda değil, cinsiyet temellinde de gerçekleşir.

Müller'in *Bildschreibung* (Tablo Betimlemesi) adlı metninde kimliği belirsiz olan bir tasvirici bir tabloyu betimler. Tasvirici monolog ya da diyalogda bulunan gerçek bir tiyatro karakteri değil, ancak oyunun sonunda üçlü bir soru biçiminde ortaya çıkar ve nesnel bir betimleme biçiminde kendini ortaya koyar. "(...) adam BEN miyim, (...) kadın BEN, (...) kuş BEN, (...) donmuş fırtına BEN" (Müller, 2008:220). Pavis (Pavis, 2008:119,120)'e göre, tabloda betimlenen imge üç anlatıcıyı kavgaya tutuşturur, bu bağlamda metin de patlayarak üç nesneye üç bakış açısına ayrılır. Tablo betimlemesi 'ölü bir dramatik anın patlaması' olarak nitelenir. İmgenin bu patlaması öykünün yerini tutar, kendisini erkeğin ve kadının karşıt ve birbirinin yerine geçebilen görünümleri altında, kuşun bakışları ve yargılayıcılığı önünde, durağan ve görünüşte nesnel bir tür olan betimleme, dramatikleşir ve öznelleşir. Bir ben, betimleyicinin bakışı gibi, imgede yüzen bir dikkat içinde, hem de uzamda ve zamanda parçalanmış ve dört yana dağılmış bir beden gibi, imgenin içinde dağılmış olarak ortaya çıkar. Tarih kavramının, zamanın ve uzamın sürekliliğinin ortadan kalkması öznenin de sürekliliğinin yitirilmesine neden olur.

Müller'in dört sayfalık bir monologdan oluşan, Herakles 2 Order Hydra (Herakles 2 ya da Hydra) adlı oyununda öznenin çözülmesiyle yazarın da çözüldüğü görülür. Metin kimliği belirsiz bir kişinin yolculuğu ile başlar. "Uzun bir süre ormanın içinde yürüdüğüne inandı; her bir yandan esiyormuşçasına ağaçları yılanlar gibi kıvılcıktan bunaltıcı, ılık rüzgarla hiç bitmeyen alacakaranlığın içinden geçerek, (...)" biçiminde anlatımına başlayan kişi, "düzenli bir biçimde sallanan yerin üzerindeki neredeyse seçilmeyen kan izini takip ederek, hayvanla

savaşmak üzerine tek başınaydı” (Koyuncuoğlu, 1999: 65) diyerek belirsizliği sürdürür. Yol ilerledikçe belirsizliğin arttığı görülür. Yolculuğun belirsizliği giderek artarken yalnızca kendisiyle aynı kalır, orman tarafından kısıtılır ve aslında avlamaya çalıştığı hayvanın kendisi olduğunun ayırđına varır.

Kişinin kendisiyle aynılığı avlamaya çalıştığı hayvanın kendisine dönüştüğünde giderek bütünlüğünü yitirir. Orman bir katliam alanına dönüşürken, bütünlüğünü parçalanmaya başlar, ancak parçalanan organlarını doğru yerlerine takamayacaktır. “Her seferinde yeniden en küçük parçalarına ayrıştırılan bu sürekli yıkıma dönüşüp, (...) yeniden oluşarak biraraya gelmekteydi; bazen yanlış birleştiği de oluyordu, sol el sağ kola, kalça kemiği omzuna, (...) kandan sütunlar, bazen yenibaştan kurmayı geciktiriyordu” (Koyuncuoğlu, 1999:68). Metinde katliam sonucunda parçalara ayrılan öznenin kendini birleştirme çabası boşuna bir uğraş olarak görülür. Müller’in diğer metinlerinde görüldüğü gibi katliam mitin çevrimsel zamanını yansıtır, aynının sonsuz geriş dönüşü olarak verilir. Metnin başlığında gönderme yapılan Herakles, Euripides’in aynı adı taşıyan tragedyasında da işlendiği gibi, “Bir ılgınlık nöbeti sırasında karısını ve çocuklarını öldüren ve daha sonra bu acıyla yaşamak zorunda olan trajik kahramanın öyküsüne” (Bayladı, 2002:165) bir anıştırmadır. Metnin sonunda Herakles’in i sesinde kendi sesinin yankısını bulan yazar kendisiyle özdeş benliğini parçalar: “bir zamanlar olduğu ve artık olmadığı, fakat yine farklı olduğu her bakış-tutuş-adımla ve işlerinin ve ölümlerinin elyazısıyla bunu düşündü-değişti-yazdı” (Koyuncuoğlu,1999:69). Yazarın üretiminde, kolaj, montaj, fragman yapısı özne/bedenin paralanışında işlevselleşir.

Tablo Betimlemesi adlı oyunda yazar kendini temsil eden bir bilince sahip değildir, daha çok birden fazla bakışı temsil eden bir araç olarak konumlandırılmıştır. Betimleyici betimlediği tabloda bir anlatımı konulaştırdığı için meta dramaturji düzleminde yer alan metin, Pavis (Pavis, 1999:112)’e göre, oldukça saplantılı bir anlatıcı tarafından titizlikle betimlenen tablodaki görüntü de yansıtılan felaketin, dünyanın düzenini tehdit ettiği ve özellikle yazanın zihinsel yansıtmasını aşan bir duygu izlenimi vermektedir. Tabloda betimlenen manzara, korkunç gagalı bir kuş tarafından birbirine bağlanmış, “bir cinayette belki, ya da çılgınca bir çiftleşmeye, ya da her ikisine birden” (Müller, 2008: 217) girişen bir kadınla bir erkeği şiddetli bir kavgaya tutuşturan bir eylemin anlatımıdır. Tabloda, kadınla erkek, insanla hayvan, benlerin ve seslerin bir çatışmasına yer verilir. Tablodaki manzara “GÜNEş, belki de GÜNEşLER yakıyor otları” (Müller, 2008: 218) betimlemesinde olduğu gibi, bir doğal felaket ya da nükleer bir patlama sonucundaki gibi kıraktır. Bu manzara

anlatıcının bakışı tarafından yavaş yavaş içselleştirilir ve hiç durmadan “aynada yaşayan” erkekte, kadında ve kuşta kendini tanıyan anlatıcının bir yansımasıdır. “BEN kuş muyum, gagasını yazısıyla katile gecede yol gösteren” (Müller, 2008: 220). Oyunda yalnızca yazım edimi korkunç gagalı kuşu evcilleştirebilir, korkunç ve ölümcül gagasını kağıt üzerinde dinginlik içinde kayan bir teleğe dönüştürebilir. Betimlenmesi gereken kaos içindeki dünya ancak yazım edimiyle bir felaketin temsilinden kurtarılabilir.

Müller metinlerinde kolaj tekniğini kullanarak geleneksel dramatik metnin bütünlüklü yapısını ortadan kaldırır. Müller’in metinleri, “Kristeva’nın ‘Estetik Dilin Devrimi adlı çalışmasında, avangard yazarlar üzerine yaptığı incelemede saptadığı, başka metinlerle sonsuz bir söyleşi içinde kendi özerkliğinden vazgeçen metin kavramına benzemektedir” (Karacabey, 2007:196). Bu bağlamda onun metinleri farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği ve biraraya geldiği bir yerdir. Müller’in özellikle ilk dönem oyunları Brecht’le bir söyleşi olarak okunmalıdır. Wright’a göre, Müller Mauser (Mavzer) adlı oyununda, “Brecht’in önlem adlı oyununu yapıbozumuna uğratar” (Wright, 1998:135). Brecht ‘Önlem’ adlı oyununda duygusal davranışları yüzünden devrime zarar verdiği düşünülen Genç Yoldaş’ın diğer yoldaşları tarafından öldürülmesini ve Parti tarafından verilen bu kararın gereklerini tartışmaya açar. Brecht oyunda, insanlar metalara indirgenmiş bir haldeyken arı bireycilik biçiminin söz konusu olamayacağını savunur. “Gerekli olan, kendini bastırılmış bir sınıfla özdeşleştirmektir, o sınıfın tek bir bireyi ile değil” (Wright,1998:135). Müller ise Önlem’de ileri sürülen savdan yola çıkarak, geçerliliği ne kadar zorunlu olursa olsun cinayet işlemenin çelişkili doğasını gözler önüne serer.

Müller’in Der Auftrag (Görev) adlı oyunun başlangıcı Brecht’in Önlem adlı oyununun başlangıcını anımsatır. Metinde Fransız hükümeti adına Jamaika’da bir köle ayaklaması örgütlemeye giden üç devrimci tanınmamak için yüzlerine maske takarlar. “DEBUISSON: Kötü bir başlangıçtı. Maskelerimizi çıkaralım.(...) Sasportas. Masken” (Müller, 2008:174,175). Önlem adlı oyunda da üçü erkek biri kadın dört yoldaş, klasiklerin öğretilerini yaymak amacıyla Çin’e gönderildiklerinde tanınmamak amacıyla maske takarlar. Müller’in Brecht ile ‘eleştirmeden kullanmanın ona ihanet olduğunu’ düşüncesi doğrultusunda eleştirel bir söyleşi içine girdiği görülür.

Müller, metinlerarasılığın tüm biçimleme yöntemlerini metinlerini oluştururken kullanmıştır. Der Auftrag (Görev) adlı oyunu Anna Segher’in “Darağacındaki Işık” adlı öyküsünden alıntılacağı motiflerle ve Fyodar Gladkow’un Çimento (Zement,1971) adlı romanını gönderge metin olarak kullanarak yazmıştır. Quartet (Kuartet) metninde Pierre

Choderlos de Laclos'un "Tehlikeli İlişkiler" adlı mektup/ romanını gönderge metin olarak alır, Shakespear'in Macbeth adlı oyunu, 'Macbeth' adlı oyununun yenidenyazımıdır. Tablo Betimlemesi oyununda, Shakespeare'nin 'Fırtına'sını alıntılamanın dışında, No Kumasaka'yı, Odysse'nin 11. şarkısını, Hitchcock'un 'KUŞLAR'ını alıntılar. Ayrıca Müller Tablo Betimlemesi adlı oyununun Euripides'in Alkestis adlı oyununun "Eski bir resmin üzerine yeniden resim yapma anlamında" (Karacabey, 2007:224) 'Übermalung' ya da edebiyatta 'palempsest'i olarak okunabileceğini belirtir. Müller, bir tablonun betimlemesinden yola çıkarak oluşturduğu metninde, "Fransızcada "Tableaux Vivant" Ortaçağ ve Rönesans döneminin "canlı tabloları" kullanılarak oluşturulan eski bir tiyatro geleneğini" (Karacabey, 2007:225) kendisine çıkış noktası yapar. Hareketli sahneler karşıt bir biçimde mitoloji, tarih, kutsal kitaptan alınan konuların oyuncular tarafından hareketsiz bir biçimde canlandırılmasıyla oluşturulur. Oyuncuların sahnede donarak oluşturdukları sahnelerin tablo niteliği şiir ile resmi birleştirmek amacıyla kullanılır. Kubilay Aktulum "Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık" adlı çalışmasında, metinlerarası alışverişlerin yalnızca yazın alanına ait bir uygulama olmadığını, sanatın diğer biçimleri arasında da yoğun bir alışveriş işlemine rastlandığından söz eder.

Farklı metinler arasındaki her türden alışveriş işlemini belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramı yerine, metinlerarasılıkla ilişkili olmasına, bir metinlerarasılık çerçevesinde anılmasına karşın göstergelerarasılık kavramı değişik gösterge dizgeleri arasındaki ilişkileri, örneğin bir metinle bir resim, bir müzik parçası, ya da yazın dışında kalan değişik sanat biçimlerinden birisinin ve/ya birkaçının kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için kullanılmaktadır (Aktulum, [13.05.2009]).

Müller'de Alkestis adlı oyunu metninde 'übermalung' biçiminde formüle ederek dilin simgesel işaretleri ile sahnenin ikonik göstergeleri arasında "göstergelerarası" bir değişim ilişkisi yaratır. Müller'in 'Tablo Betimlemesi' adlı metin 'palempsest' imgesiyle karşılanması, birinci bölümde belirtildiği üzere ilk metin olan Euripides'in Alkestis metni üzerine kendi biçemi doğrultusunda kendi metnini yenidenyazması ile mümkün olmuştur. Müller Palempsest imgesine başvurmasıyla eski yapıtlarla bir sürerlilik düşüncesi içinde şiddetin tarihsel süreklilik ilişkisini vurgulama amacı taşır. Euripides'in metninde ölüp yeniden dirilen kadın izleği kendi metninde de farklı bir bağlamda yeniden ele alınarak kaynak metne bir dönüş olarak okunurken, tarihin mitik bir şiddet döngüsü olması bağlamında bir bütünlük düşüncesini de beraberinde getirir. Diğer bir deyişle Müller metnini bir palempsest olarak oluştururken, kendi metninde eski metnin izleri okunur. Üst üste konan bu iki metin şiddetin

mitik döngüsü bağlamında bir bütünlük düşüncesi ortaya koyar. Erhat (Erhat, 2002:28), Euripides'in Alkestis oyununu şöyle özetler: Tanrılar tarafından ölüm zamanı bildirilen Admetus, Tanrı Appollon'un araya girmesiyle, eğer yerine ölebilecek birini bulursa ölümden kurtulabilecektir. Ancak Admetus yerine anne ve babası ölmeyi kabul etmeyince karısı Alkestis onun yerine ölmeyi kabul eder. Alkestis zehri içmiş, can vermiş ve cenazesi mezara indirildiği sırada, ağıtlarla, iniltiyle çınlayan saraya Admetus'un dostu Herakles çıkar. Alkestis'in öldüğünü duyunca ölüm Tanrısı Thanatos'un peşine düşer, onunla boğuşur ve Alkestis'i kolları arasından koparıp Admetus'a geri getirir. Euripides'in metninde çatışmanın çözülmesi mitolojik bir kahraman olan Herakles'in ve tanrısallığın müdahale etmesiyle mümkün olur. Ancak Müller'in metninde kadının tekrar dirilmesi aşkın bir gücün müdahalesine dayanmaz, tarihsel şiddetin sürekliliğinin bir motifi olarak metinde yer alır. Tablo Tasviri'nde kadının dirilmesi, "SANA BİR DAHA GELMEMENİ SÖYLEYİP ÖLÜ ÖLÜDÜR" (Müller, 2008:219) sözleriyle yer alır. Metinde Alkestis miti ölüm ve yeniden dirilme kalıbına indirgenerek yeniden yazılır.

Müller'in metinlerinde parçaya ve kolaja olan eğilim birlikli kapalı öykülerin tutsaklığından kurtulmanın bir yoludur. Bu doğrultuda Müller'in metinlerinde çok fazla alıntıya yer verilmesi metnin bütünlüğünü parçalarken yeni bağlantılar kurulmasının da yolunu açar. Müller metinlerinde alıntı, kolaj, yeniden yazmaya, parçalamaya yer vererek 'yazarın ölümü'nü gerçekleştirir. Ancak Müller'in yazarı ortadan kaldırmaya yönelik çoğul anlam üreten kolaj yöntemini metinlerinde kullanması, derinlerinde bir öznenin akıl yürütmesini gizlemeye hizmet eder. Yazar kendi öznelliğini metnin anlamına katarken, okuyucu/seyirciye kendi anlamını dayatmaz. Alımlayıcı kendi anlamını kendi yaratacak ve metnin çok katmanlılığı içinde kendi yolunu kendi bulacaktır.

3. HAMLET MAKİNESİ'NDE YENİDENYAZIMA

Bu bölümde konumuzla ilgili olarak metinlerarasılığın ya da yenidenyazmanın hangi bakımlardan gerçekleştirildiklerinin kısa bir özetini yaptıktan ve anılan yöntemleri avangard, absürd ve postmodern tiyatronun öne çıkan yazar ve yönetmenlerinden seçtiğimiz oyunlar doğrultusunda açıklığa kavuşturduktan sonra, Heiner Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyununda görünümelerini belirleyeceğiz.

Yenidenyazmak genel anlamda bir başka yazara ait bir gönderge metnin yeni bir metinde başka bir bağlamda yeni işlevlerle donatılarak dönüştürülmesi işlemidir. Yenidenyazmak, “Bir yazarın başka bir yazara ait bir metni, bir gönderge metnini, bir alt metni (hypotexte) yenidenyazması, onu yeni bir durumda, yeni bir bağlamda, yeni bir okur kitlesi için, yeni işlevlerle, yeni ereklerle dönüştürmesi işlemi” (Aktulum, [2006:158]) olarak tanımlanır. Dolayısıyla yenidenyazma işlemine başvuran bir yazar, eski metinden aldığı parçaları bir başka metinde yeni bir bağlamda, yeni işlevlerle donatarak dönüştürür. Böylece öteki metinden alınan parçalar bir bütünlük oluşturacak biçimde düzenlenerek yeni bir metin ortaya çıkarılır. Eski metinden alınan parçalar yeni metnin alanına farklı bir bağlamda yerleştirilirken metinde bir ayrışıklık niteliğiyle belirlenir. Ayrışık unsurların bir bütün oluşturacak biçimde bir araya getirilmesi ve böylece yeni bir metin ortaya çıkarılması genel anlamda metinlerarası olarak nitelendiği ölçüde kimilerince yenidenyazma işlemi olarak da tanımlanır.

Yenidenyazma ya da dönüştürüm işlemi birçok bakımdan gerçekleştirilebilir: İçeriksel olduğu kadar biçimsel dönüşümlerle yenidenyazılan eski bir yapıt/yapıtlar çoğunlukla güncel anlamlarla donatılarak yinelenirler. Yenidenyazma işlemi sırasında kullanılan metinlerarası yöntemler şunlardır: Genette'in “iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani biçimsel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı” (Aktulum, 1999:93) olarak tanımladığı ilişkiler genel olarak metinsel aşkınlık olarak nitelenir ve şu biçimde ulamlaştırılır:

A: Ortak birliktelik ilişkisi; İki ya da daha çok metin arasındaki ilişkiye dayanır.

B: Türev ilişkisi; Açık ve Kapalı olmak üzere iki çeşit biçim söz konusudur burada:

a: Açık İlişki; Alıntı, gönderge, yansılama (parodia), alaycı dönüştürüm, öykünme (pastiş)

b: Kapalı İlişki; gizli alıntı, anıştırma

Ortak birliktelik ilişkisinde alıntı ve gönderge metinlerarasılığın önde gelen yöntemlerindedir. Aktulum (Aktulum, 1999: 94,95)'a göre, alıntı temelde, bir düşüncüyü ya da bir görüşü desteklemek için alanında otorite olmuş bir yazarın eserine yaslanır. Ayrıca bir sanatçının kendi yapıtını daha inandırıcı kılmak ve sanatsal görüşünü daha sağlamlaştırmak adına yararlandığı alıntının işlevsel bir özelliği vardır. Sanatçı başka bir yapıttan aldığı bir kesiti kendisinin kılarak alıntı işlemine başvurur. Bu bağlamda alıntı bilerek yapılan bir işlemdir. Kişi alıntı yaptığını ayraçlar ya da italik yazı kullanımı gibi dilbilgisine ait unsurlarla açıkça belirtir.

Bu doğrultuda Müller'in başta Hamlet Makinesi olmak üzere birçok oyununu sahneleyen Robert Wilson'un, "the CIVIL warS" adlı oyunu büyük bir konu çeşitliliği içinde alıntılardan oluşmuştur. Oyunun birinci ve dördüncü perdesi arasında büyük bir konu çeşitliliği görülür. Birkiye (Birkiye, 2007:241), Wilson'un oyununda, Heiner Müller'in metinlerinin yanı sıra, Büyük Frederich ve Kafka'nın mektuplarını, Empedocles'i, Goethe'nin Faust'unu, İncil'i, Hölderlin'i, Racine'in Phedre'sini, Shakespeare'in Atinalı Timon, Hamlet, Kral Lear adlı oyunlarını alıntılıadığından söz eder.

The CIVIL warS'in ana teması, şiddeten zevk almanın insan ırkının genlerine işlediği ve bu nedenle yok etme ve kendini yok etme dürtüsünün engelenemez oluşu üzerinedir. Birkiye (Birkiye, 2007:242-244) oyunda alıntıların nasıl işlevsel kılındığını şöyle anlatır: 4. perde, sahne A'da tipik bir Amerikan ailesi bir masanın başına oturular. Amerikalı baba, babasının Friedrich'i sert bir şekilde azarladığı mektubu okur. Beyaz Katip sahnede Heiner Müller'in metnini okur. Genç bir adam sahneye girerek bilye üretimi hakkında rakamlar söyler, aniden Hamlet'in Ophelia'ya ilanı aşkına geçer. Oyunun 5. bölümünde, Franz Kafka'nın babasına yazdığı ve babasının ona nasıl acı verdiğini anlatan mektubu okunur. 7. bölümde, sahne önünde bir eczane, geride yaşlı bir adam Atinalı Timon'un insanlığa saldırdığı sözleri söylemektedir. 9. bölüm, "Frederick ve Katte". Frederick ve eşcinsel aşığı, Racine'in Phaedre'inden bir bölüm oynarlar. 11. bölümde, Goethe'nin Faust'undan parçalara yer verilir.

Gönderge; Açık metinlerarası biçimdir. Yazarın adını anmakla yetinir. Aktulum (Aktulum, 1999: 101-103)'a göre, gönderge bir metinde alıntı yapılmadan okuru doğrudan metne gönderir. Metinde bir çağın, türün, geleneğin izleri vardır. Yapıt başlıklarının, yazar adlarının ya da bir roman, trajedi, şiir kişinin, tarihi bir kahramanın, kutsal kitaplardan birinin adının açıkça anılması alıntısız göndergeyi işin içine sokar. Gönderge alıntıda olduğu gibi, söylemini yetkeye dayandırmaz. Romanın içeriğine bağlı olarak belli işlevlerle donatır.

Açık alıntı olan gönderge kapalı alıntı olan anıştırma ile sıklıkla karıştırılır. Alıntıda bir yetke işlevi bulunmaktadır. Daha çok kurgusal olmayan örneğin, bilimsel araştırmalar ya da yapıtlar için yetke işlevi geçerlidir.

Beckett'in "Godot'yu Beklerken" (Yüksel, 2006:59-66) adlı oyununda, dinsel göndergelere yer verdiği görülür. Estragon bir ara adının Adem olduğunu söyler; ayrıca İsa ile arasında bir özdeşlik olduğunu ileri sürer. Viladimir'in yakından ilgilendiği sorulardan biri, İsa ile birlikte çarınha gerilen iki hırsızdan birinin son anda olumlu tutumu nedeniyle cehennemden 'kurtarılması' ötekinin ise olumsuz tutumu nedeniyle 'lanetlenmesi'dir. Oyunda İsa'nın çarınha gerilmesi yalnızca söz düzeyinde değil, sahnenin ortasında duran 'ağaç' görüntüsü ile de dile getirilir.

Aktulum (Aktulum, 1999: 113,114)'a göre, anıştırmanın özü iki düşünce arasında yakınlaşma sağlamaktır. Anıştırma yarım bir alıntıdır. Okurun görevi yarım ipuçlarından yola çıkarak bütünü anlamaktır. Anıştırmada önemli olan "demek istenen şeydir" (Aktulum, 1999: 114). Anıştırma bir başka parçanın sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi değildir.

Bu doğrultuda Beckett'in 'Godot'yu Beklerken'de Viladimir ve Estragon, onlarla görüşmeye söz vermiş, ama sözünü tutmayan, Godot adını verdikleri bir kurtarıcıyı beklerler. Godot "God" (tanrı) sözcüğünü çağrıştırır. Beckett'in 'God' (tanrı) sözcüğünü Godot olarak dönüştürdüğü yorumu yapılır. Ayrıca oyunun "Fransızca adı En Attendant Godot, Simone Weil'in Attende de Dieu (Tanrıyı Beklerken)" (Yüksel, 2006:55) iki başlık arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Bu doğrultuda oyunda iki başlık arasında yapılan yakınlaştırma nedeniyle anıştırma yönteminin kullandığı görülür. Ayrıca oyunda mitoloji kahramanlarına ve kutsal kitaptaki öykülere anıştırmalar yer alır. Koyunlara bakan çocuğun Godot tarafından sevilmesi, keçilere bakan çocuğun ise Godot'dan dayak yemesi Habil ve Kabil'i, Estragon'un ayaklarının yaralı oluşu, yalnızca topuğundan yara alabilen Akhilleus'u, "şiş-bacak" Oidipus'u, bacağını yılan soktuğu için uzun süre Truva Savaşı'nı katılmayan ama sonunda Paris'i öldüren Philoktet'i çağrıştırır.

Türev ilişkisi ise açık metinlerarası ilişkiler arasındadır. Aktulum (Aktulum, 1999: 116-118)'a göre, yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm, öykünmeyi (pastiş) içerisinde barındırır. Amaç gülünç bir etki yaratmak ya da eğlendirmektir. Yansılama yazın alanına uygulandığında bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Öykünme yansılama olmadan çok, alaycı dönüştürüm gibi yine bir metnin biçimini hedef seçer.

Alaycı dönüştürümde bir metnin biçimini değiştirerek yeni bir metin oluşturma söz konusuyken; öykünme de ise metnin olduğu gibi biçimini taklit eder.

Gerçeküstücü tiyatro ile dada hareketinin etki estetiğininin iç içe geçtiği bir örnek olan Alfred Jarry'nin Übü oyunları, modern batı dünyasının pek çok kavramını nihilist bir tutumla parodize eder. Ines (Ines, 1993:40,41)'e göre, ahlaksal tabularla alay eden oyun, toplumsal kurumlara karşı yıkıcı bir saldırı olarak ya da geleneksel tiyatro anlayışına karşı kışkırtıcı bir parodi olarak kabul edilir. İnsanın en aşağılık güdülerinin grotesk bir biçimde somutlaştırılmasının bir figürü olan Übü, geleneksel olarak toplumda değerli kılınan ahlaki erdemlerle açıkça alay eder. Oyunun en belirgin özelliği, diyalogların ve sunumun özellikle tasarlanmış kabalığı, müstehcenlik ve grotesktir. Dili argoyla parodize eden oyunun giriş sözcüğü Jarry'nin yönteminin küçük bir örneğini verir. Jarry merde sözcüğünü merdre (bok)'ye dönüştürerek, alışkanlığı kırmayı amaçlamıştır. Oyun boyunca dil, bedensel bir kullanımı düşünsel kullanımın karşısına yerleştirilerek biçimlenir ve böylece de edebi dilin bir paradisi haline gelir.

Kral Übü tiyatro tarihinin klasikleşmiş metinlerine çeşitli gönderimlerde bulunur. Özellikle Shekaspeare'in metinleri 'alaycı dönüştürüm' yoluyla yeniden yazılır. Innes (Innes, 1993:43)'e göre, oyun Übü'nün "kral Venceslas'ın en güvendiği süvari yüzbaşı" 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'nın iyi kralını öldürüp kral olmasıyla Macbeth'e gönderir. Öldürülen kralın hayaletinin oğlu Bougrellas'dan intikamını almasını istemesi ile Hamlet'i çağırıştır. Oyunda ölen kralın oğlunun tahtı elde etmek için Polonya-Rus savaşında cephedeyken bir ayıyla karşılaşması ise Bir Kış Masalı'na gönderimde bulunur.

Metinlerarasılığın yöntemlerinden biri olarak belirlenen parodinin Übü'de yıkıcı bir biçimde kullanıldığı görülür.

Kral Übü, her okul çocuğuna dramatik yetkinliğin örnekleri olduğu kadar insan modelleri olarak da öğretilen imgeleri saçma bir biçimde ele alarak ve kahramansal eylemi burleske ve en iyi duyguları da pastişe indirgeyerek insanın soyluluğa yaklaşımının tamamen altını oyar (Innes, 1993:43).

Karacabey (Karacabey, 2007:81,82)'e göre, Polonya kralığını kaybedene kadar akıl dışı bir yönetim tutumu izleyen Übü, krallığı bir tür yağmacılığa dönüştürür. İlkel dürtülerin akılcı olanı dışladığı bu yönetim modelinde tek yönelim Übü'nün doyurulamaz arzularıdır. Krallık elinden alınır ve karısıyla birlikte Fransa'ya sürülür. Fransız devriminin özgürlük,

eşitlik, kardeşlik değerlerinin alaya alındığı bu bölümde Übü, esirliği seçer ve keyfi ne istiyorsa onu yapar. Übü'nün alçalma serüveni kürek cezasına çarptırılmasıyla son bulur ve bütün nüfus onun peşinden gider. Übü'nün ne efendisi ne de kölesi kalmıştır.

Übü temel güdülere ve hazlara işaret eder ve böyle bir noktada aslında özgürlük (tutkularına düşkünlük) ve kölelik (insanın 'aşağılık' doğası) birbirinden ayrılmaz hale gelir. Kral Übü insanın doğası, ulusların tarihi, yazınsal yapıtlar, toplumsal erdemler, kurallar gibi pek çok değeri aşağılayarak dönüştürmüştür.

Metinlerarası yöntemler içinde diğer önemli bir nokta da Ana Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşümü'dür. Aktulum (Aktulum, 1999: 142-146)'a göre, alt metnin ya da gönderge metin bir oyun düzeninde, daha çok eğlendirmek ve yermek amacıyla dönüştürülür. Genette gönderge- metnin anlamı üzerinde oynanma derecesine göre iki ulamdan söz eder. Biçimsel Değişimler / İzleksel, Anlamsal Değişimler: Klişe-Basmakalıp Söz, Anlatı İçinde Anlatı-İç anlatı.

Biçimsel değişimler; çeviri, koşuklaştırma, düz yazılaştırma, vezin dönüşümü, biçem dönüşümünü (indirgeme, genişletme, kipsel dönüşüm) kapsar.

Düzyazılaştırma, dizeler haline yazılmış bir metni düzyazıya dönüştürmektir.

Müller'in 'Tablo Betimlemesi' adlı oyunu "saf düzyazı şiir, saf düzyazı metin, lirik düzyazı" (Karacabey, 2007:224) olarak nitelenmiştir. Müller'in palempsest yöntemini kullanarak Euripides'in Alkestis adlı oyununu düzyazı formunda yeniden yazdığı görülür. Metin uzun bir düzyazı ve şiir formunda oluşturulmuştur ve bu durum edebi türlerin sınırlarının ortadan kalktığını gösterir.

İndirgeme ya da genişletmek bir metinden türeyen yeni bir metin üretmektir. İndirgemenin en kolay yolu metnin içinden bir parça kesip çıkarmaktır.

Özellikle XVII. Yüzyılda tiyatro oyunları büyük ölçüde antik yazarların yapıtlarındaki esinlenerek yeniden yazılırdı. Ancak kimi yazarlar antik yapıtlardaki konuları yetersiz bulduklarından onları istedikleri gibi genişletiyor, bir yapıt (örneğin Kral Oidipus) birçok yeni unsurlar eklenerek yeniden yazılıyor, böylelikle yapıt genişletiliyordu (Aktulum, 1999:146).

Peter Brook tarafından sahnelenen ve Ted Hughes/David Turner tarafından Seneca'nın Oidipus'undan uyarlanan 'Oidipus' oyunu kültürlerarası tiyatro anlayışı doğrultusunda pek çok unsurun metne eklenmesiyle, Seneca'nın Oidipus'unun genişletilerek yeniden yazılmasına örnek olarak verilebilir. Tebai ve Vietnam'da dökülen kanlar arasında, "resmi dinin...tek tek

insanların düşünceleriyle bağlantısının koptuğu ve yarı bilimsel bir hümanizmin dinin yerini aldığı Seneca'nın Roma'sı arasında paralellikler kurulur" (Innes, 2004:181). Oyunun kapanışında Bakkha dansı için Maori halkası model alınır ve düşmanın yok edilmesini simgeleyen bir saldırı ritüeli gerçekleştirilir. Konuşmalar Afrika şamanlarının, Tibet rahiplerinin ve Güney Amerika yerlilerinin kabile içi törenlerinde tekrar ettikleri seslerin dizgesine dönüştürülür. Oyunun sonunda Iokeste'nin kendini üstüne atarak intihar ettiği fallik öge olan altın mızrak, oyunda yaklaşık iki buçuk metre uzunluğunda altın bir fallusun etrafında dans eden koroyla yansılır. Koro Oidipus'un kendini suçlarken ritüel havasında göğüslerini döver. Oidipus'un gözlerini nasıl oyduğunu anlattığı bölüm, ölüm, hastalık, veba, bulantı, dehşet gibi oyunun temel unsurlarını vurgulamak için işlevsel kılınır.

Inesco'nun Shakespeare'in Macbeth adlı oyununun parodileştirilerek yeniden yazımı olan Macbeth adlı oyununda, kişilerin eylemleri ikilenerek karakterlerin genişletildiği görülür. Innes (Innes, 2004:263)'e göre, Lady Macbeth aynı zamanda Shakespeare'in çizmediği bir karakter olan Lady Duncan'ı temsil eder. Macbeth'e cadılar tarafından gösterilen, gelecekteki kralların görüntüsüyle Cengiz Han'dan, insan yiyen devlere, Jarry'nin Kral Übü'süne kadar pek çok cümlenin alıntılanmasına koşut, Macbeth figürü bir alıntılar toplamı olarak genişletilir.

Brook, Shakespeare'in Fırtına adlı oyunu üzerine yaptığı çalışmada oyunun repliklerini birer cümleye indirgeyerek, Prespero ve Caliban'ı tek bir kişiliğin iki tamamlayıcı yönü olarak sunarak indirgeme yöntemini kullanmıştır. Innes (Innes, 2004:184)'e göre, Brook indirgeme yöntemine başvururken "sıkıcı" ve "neredeyse üstünde çalışmaya değmeyecek" "iyi edebiyat"an oluşan konu ve karakterizasyonun yüzeysel yanını kesintiye uğratar. Bunun yerine Brook, oyundaki toplumsal sömürü, şiddet, ensest, cinsellik ve devrim gibi temaları öne çıkararak, insanı kuşatan koşulları açıklayacak tek bir tümceye dönüştürür.

Anlatı içinde anlatı varsa ilk anlatı içine sokulduğu anlatıyı yansıtır. Shakespeare'in Hamlet adlı oyununda bu durum açıkça görülmektedir. Anlatı içinde anlatıda yapıtın konusu yinelenir, bu yöntemle yapıtın anlamına da açıklık getirilir. Yapısal düzlemde ise dolantı sürdürülür.

Thomas Brasch'ın "Kadınlar Savaş Komedi" adlı oyunu 'erkek işi' olan savaş temasını tarihsel ve yazınsal metaforlarla bezeli bir anlatımla karabasan atmosferi içinde yansıtan bir oyundur. Çizgisel, nedensellik içeren bir dramaturjiden uzak duran Thomas Brasch, oyuna tarihsel, yazınsal ve masalsi sahneler ekler. Oyunda Brecht'in "Cesaret Ana"sı,

Shakespeare'in "Troilus ile Kressida"sı gibi çeşitli yapıtlardan alıntılar yapılmıştır. Dil ve biçem açısından Müller'in metinlerinin etkileri görülür. Metin 'Troilus ve Kressida' ile metinlerarası bir ilişki kurarak anlatı içinde anlatı tekniği ile Shakespeare'in oyununu konusu haline getirir. "Metnin 2. Bölümü'nün başlığı "Troya Tiyatro Ölüm"dür ve altındaki açıklama: "Kör Pandoros ve ona sur boyunca eşlik eden Suflör. (...)" biçimindedir. Suflörün durumu tiyatro durumunu açıklayarak konulaştırır" (Karacabey, 2007:153). Metnin bütününde kullanılan oyun metaforu gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınıra işaret eder.

Yenidenyazılan bir yapıtta kullanılan bu yöntemlerle birlikte bazı yapıtların izlekleri dönüştürülüp, yapıları yeni bir metne uyarlanabilmekte ya da ya da yazının özellikleri yeni bir bağlama aktarılabilir. Bir yapıtın izleksel olarak yinelenmesi durumunda örneğin bir yüzyıldan ötekine anlamsal dönüşüme uğrayan bir söylen yenidenyazılabileceği gibi, bir yapıt, bir sahne ya da bir betimleme yinelenir. Bunlar yanında bir yapı da yeniden-yazılan bir yapıya yinelenir. Dönüştürme işlemi kimi beklentileri beraberinde getirir. Çok sevilen bir yazar taklit edilebilir, oyunsal bir işlemle bir metin yenidenyazılabilir, ya da bir yapıtın temel bir sahnesi de yetkin kılınabilir (Aktulum, [2006:160]).

Öte yandan yenidenyazmak bir yaptakçılık (bricolage) ve söylenin kimi özellikleriyle benzerlikler taşır. Söylensel düşüncenin pratik sonucu yaptakçılık olarak belirlenmiştir.

Yaptakçılık da "ikincil niteliklerle çalışır." Söylensel düşünce öyleyse olayları "bıkıp usanmadan yeniden" ele alır. Ancak bunu yaparken söylensel düşünce ilk anlamından saptırılarak yinelenir. Bir başka deyişle, söylen her yinelenişinde yeni anlamlarla donatılarak güncelleştirilir. (...) Ayrıca söylen sonsuz sayıda "benzer" durumlarla özetlenerek yinelenir. Bir başka deyişle söylenin "sürekli" bir yenidenyazma olduğunu, belli değişmez ilişkiler kapsadığını, söylen parçalarının her yinelenişlerinde yeni (simgesel) anlamlarla donatıldığını ileri sürebiliriz. Yine, Levi-Strauss'un söylediğine bakılırsa, söylen her şeyden önce bir "dil" işidir. Öyleyse, söylen dil aracılığıyla bir çağdan ötekine yinelenen," sürekli" bir yenidenyazmadır (Aktulum, [28.10.2008]).

Söylen eskinin parçalarını yeni bir işlevle anlamla donatarak yeni bir bütüne ulaşılmasını sağlar. Söylenin parçaları yeni bütün oluşturmak, zamana uygun anlamlar aktarmak amacıyla yenidenyazılabilirler. "Söylenin anlamlı imgeleri de, yaptakçının gerekleri de bir çifte ölçütle tanımlanabilecek öğelerdir, söylensel düşüncenin eski, sökük bir saatin çarklarını düzelten bir yaptakçı gibi 'söktüğü' bir söylemin sözcükleri olarak kullanılmışlardır; ama gene kullanılabilirler, aynı işte ya da ilk işlevlerinden uzaklaştırılarak bir başka işte" (Aktulum, [28.10.200]).

Bu doğrultuda altı kazındıkça eski söylenlere, söylen heline gelmiş yazıların ve yapıtların izlerine rastlanması palempsest betisini ortaya çıkarır. Diğer bir deyişle yaptakçılık ve söylene yönelik yapılan açıklamalar doğrultusunda, söylenlerden yararlanan çoğu yazınsal yapıtlarda yenidenyazma etkilerini görmek olasıdır.

Shakespeare'in Hamlet adlı oyununu dört yüzyıl önce yazmasından bu güne kadar hiçbir eser Hamlet kadar incelenmemiş, üzerine bu denli çok kitap, eleştiri, yorum ve tartışma yapılmamıştır. Oyun sanki başlı başına bir bilim dalıymış gibi "Hamletology" diye bir terim ortaya atılmıştır.

Hamlet oyununa ilişkin 1877 ile 1935 arasında, 58 yıl gibi kısa bir süre içinde 2.167 bin kitap ve inceleme yapılmıştır. Claude Williamson'un 1661 ile 1947 yılları arasında Hamlet'in kişiliği üzerine yorumları derlediği "Readings on the Character of Hamlet" (Hamlet'in Kişiliği Üzerine Yorumlar) adlı kitap sekiz yüz sayfa civarındadır. Bu durum Hamlet'in yazıldığı zamandan bu yana her çağda gündemde olduğunu ve her çağda yeniden güncellendiğinin göstergesi olarak bir söylen haline geldiğini kanıtlamaktadır. Kott (Kott ,1999:54), durumu oyunun zenginliğine bağlamaktadır. Bir yandan değişken ve bu değişkenliği içinde çeşitli kişilik özellikleri gösteren Prens Hamlet, diğer yanda oyunun bütününde işlenen çok çeşitli izlekler. Ahlaksal değeri ezen bir politik güç, kuram ve uygulama arasında yaşanan bir çelişki, yaşamın sorgulanması ve insan psikolojisinin derinlikleri, bir aşk trajedisi, aile içi trajediler, babalar ve oğullar, takınılan roller ve maskelerle çevrilen entrikalar, sistem eleştirisi, oyun oynama gibi pek çok izleğin iç içe girdiği çok yönlü bir yapıttır. Bu nedenle de değişik okuma biçimlerine ve yorumlamalarına konu olabilecek bir yanı vardır.

Shakespeare'in Hamlet adlı oyununun bu kadar zengin bir içeriğe sahip olduğu, söylenin zamana uygun anlamlar aktarmak amacıyla güncellendiği ya da yenidenyazıldığı, her çağın algısı doğrultusunda oyununun çeşitli izleklerinin yeniden dolaşıma sokulduğu görülür. Bu doğrultuda Hamlet (Özsoysal, 2000:182-188) oyununa farklı dönemlerde farklı yaklaşımların değişen anlayış ve değerlerin yansıtıldığı görülür. Özellikle çağdaş tiyatrodaki sahneye uygun metinler yazılması amacıyla ortaya çıkan metinsel teatrallik anlayışı doğrultusunda Hamlet oyunu da çağının algısı doğrultusunda sahnenin isteklerine uygun bir biçimde yazılmaya başlanacaktır. 1929/1930'larda John Gielgud Hamlet'i öç almanın vahşeti ve acımasızlığıyla başa çıkamayacak denli ince, kusursuz bir duygusallığın ideal örneği olarak işler. 1937'de Gutrie, Hamlet oyununu Ernest Jones'un Hamlet'in psikanalitik açıdan çözümlemesini yaptığı çalışmasını temel alan psikanalitik bir çerçevede kurar. Hamlet

bilinçaltında annesine duyduğu sevgiden dolayı bir türlü amcası Cladius'u öldüremez. 1953 yılındaysa Richard Benthall Hamlet'i eylem adamı olarak ortaya koyar. Klasik anlayışın, tüm ihtirası felsefe, şiir, sanat ve oyun ortaya koymak olan o ince ruhlu Hamlet'in yerine sert ve saldırgan bir karakter ortaya konur. Cladius aptal bir kral, Polonius telaşlı ve yerinde duramayan biri, Gertrude analık yanı gösterilirken cinselliği vurgulanan bir kadın, Ophelia ise Hamlet'in İngiltere'de öldürüldüğünü sandığı için acısından deliren bir aşıktır. Hamlet'in 1960'lı yıllara kadar İngiltere'de cesur, zeki, zarif olan ancak bu özellikleri yüzünden yenilgiye uğrayan kahraman imgesi yerini 1960'larda eksik yanları da olan bir karaktere bırakır. Hamlet'in bir birey olarak başarısızlığı ve bir türlü eyleme geçemeyen özellikleri vurgulanmaya başlanır. Bu durum 60'lı yılların toplumsal ve politik değişiklikleriyle doğru orantılıdır. Charles Marowitz 1964 yılında Hamlet'in bir kolajını yapmıştır. 'Shakespeare'in Hamlet oyununun Marowitz Kolajı' adıyla yayınlanan uyarmalamasında, Hamlet toy, deneyimsiz ve ailesinin baskısını aşamayan bir prens olarak ele alınır. Yine aynı dönemde başka ülkelerde kendi Hamlet'lerini değişen biçimlerde ortaya koyarlar. "Hamlet Almanya'dır" sloganıyla Hamlet'in Cladius'tan kurtulma konusundaki yetersizliği, 1930'larda insanların Hitler'den kurtulamama başarısızlığına bir gönderme olarak yorumlanır. 1965 yılında Amerika'da Hamlet anti-kahraman olarak gösterilmez. Hamlet kendini, Vietnam savaşına karşı protestolarda ve Çiçek Gücü hareketlerinde göstermek isteyen idealist bir öğrenci kuşağının sözcüsüdür. Bu Hamlet oyunu dönemin olaylarıyla, politik durumuyla ilgili bir oyundur. Norveç'le olan soğuk savaş oyunun odak noktasına yerleştirilir. Fortinbras sahneye gümüş göğüslüğü ve altın sarısı saçlarıyla yarı Tanrı görünümünde kapitalizmi simgelemektedir. Politik düzlemde amacına ulaşamayan 1968 entellektüeli, anti-kapitalist hareketinin getirdiği düş kırıklığı, Hamlet yorumlarına da yansır ve 70'lerin ortalarına doğru inancını yitirmiş ve ümitsiz bir Hamlet karşımıza çıkar. 1975'te Hamlet'in politik boyutuyla ele alındığı görülür. Hamlet'te politik boyut, bireyi ezen, pasifleştiren, inançlarını yitirmesine neden olan ve bireysel çabayla aşılması olanaksız bir güç olarak işlenir. Dolayısıyla oyunda Danimarka Hamlet'in kapana kısıldığı acımasız, uğursuz ve kötü bir hapishane olarak gösterilir. Bu Hamlet yorumunda Hamlet'in bir türlü harekete geçemeyişinin nedeni, her şeye hatta kendi erdeminden gelebilecek en ufak bir iyi adıma bile inancını yitirmiş olmasıdır. 1980'lere geldiğinde Hamlet, içe kapanık neredeyse deliliğe adım atacak denli bunalımlıdır. 70'lerin inançlarını yitiren Hamlet'i artık kontrol edilemeyecek denli büyüyen ve hızlanan gidişe karşı elinden bir şey gelmeyeceğini anlayınca kendi içine kapanarak varlığını sürdürmeye çalışır. 1990'lara geldiğinde sahnenin görsel öğelerinin öyküden daha önemli olması, gelişen sahne teknolojisi ve medyanın tiyatro sahnesinde yer almasının yolunu açar.

Bu dönemde Hamlet uyarlama olarak, Shakespeare'in şiirsel dilinden ve çok katmanlı yapısından sıyrılmış, daha çok sahne efektlerinin ön plana çıktığı, seyircinin algısını aktifleştirecek görsel bir imge yoğunluğu içinde sahnelenir. Fransa'da Mesguich'in deneysel Hamlet'inde iki tiyatro sahnesi kullanılır. Ophelia ve Hamlet karakterlerin psikolojisiyle belirlenmesinin önlenmesi amacıyla iki tanedir. Büyük tiyatronun içindeki küçük tiyatro Hayalet'in hüküm sürdüğü bir yerdir. Oyunun büyük bir kısmı bu iki tiyatro arasındaki bir savaşım olarak sergilenir. Metin Gide, Godard, Mallarme ve Stoppard'dan parçalar, alıntılar içerir. Hamlet sahneye kendi kitabını okuyarak girer. Hamlet'in okuduğu kitap Cladius'un babasını öldürdüğünü ortaya çıkarmayı amaçladığı 'Gonzago'nun Öldürülmesi' değil, Hamlet oyununun kendisidir. Burada kısa bir tarihçesi verilmeye çalışılan Hamlet oyununun, her çağın kendi algısına göre bir parçasının öne çıkarılarak yorumlandığı ve toplumsal bir eleştiriyi göre biçimlendirildiği görülür.

Tom Stoppard'ın 1964 yılında yazdığı "Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler" adlı oyunu Shakespeare'in Hamlet oyununun parodi olarak yeniden yazımıdır. Stoppard'ın bu oyundaki başarısı yaşanan zamanın kahramanlar çağı olmaktan çıkıp, kendi yazgılarını denetlemekten yoksun küçük insanların çağı olduğunu fark etmesidir. "Çağın kahramanı artık romantik Hamlet değil, adının Rosencrantz mı Guildenstern mü olduğunu anımsamayan küçük zavallı biriydi ve kaçınılmaz ölümüne doğru gidiyordu" (Stoppard, 2000:15). Shakespeare'in Hamlet'inde Rosencrantz ve Guildenstern, Kral Cladius'un Hamlet'i babasının intikamını almasından vazgeçirmek görevini yüklediği piyonlardır. Stoppard'ın oyununda ise oyunun merkezinde yer alırlar. Hamlet, Cladius, Gertrude, Polonius, Ophelia gibi kişiler ikincil rollerde görülür. Stoppard 'ın oyununda Hamlet söylenine ilişkin iki önemsiz karakteri alıp kendi çağının eleştirisini yapmak üzere yeniden gündeme getirmesi gibi Müller'de yazdığı Hamlet Makinesi adlı oyunda Hamlet ve Ophelia karakterini birbirine karşıt bir durumda ele alarak yaşadığı toplumun eleştirisini yapar. Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyununda öne çıkardığı bu iki karakter daha çok onun oyunlarının temel izleği olan tarih algısıyla ilgilidir.

Heiner Müller'in oyunlarında tarih, şimdiki zamana ilişkin soruların, yaşanmışlıkların dolayımında bir anlam kazanır. Müller'in tarihe yaklaşımı daha çok Benjamin'in tarih yaklaşımıyla kavranabilir. Benjamin (Benjamin, 2009:40,41), tarihi bir barbarlık olarak görür ve galip gelenlerle yenilenlerin tarih algısının aynı olmadığından söz eder. Tarih yenilmişler için bir enkaz, bir yıkıntılar yığını, bir talan alanıdır. Bir dizi öykünün birbirini doğurarak bu güne ilerlediği bir birikim değil, bir öykünün başka öyküleri üreterek, unutturup yok ederek

kendini tek kılması, geçmişin beklentilerinin yok edilmesidir. Benjamin (Benjamin, 2008:34,35), yenilenlerin gelecek kuşaklara devredecekleri bir kültür hazinesinin olmadığından söz eder. Kültür onlar için sadece bir yıkıntıdır. Bu yıkıntılardan bir şeyler kurtarmak isteyen tarihsel maddeci, olsa olsa bir paçavra toplayıcısı gibi davranabilir. Kültürün sürekliliğini oluşturan değerleri değil, tüketilmiş, bir kenara atılmış nesnelere, kültürel atıkları, tarihin döküntülerini toplar. Amacı tarih imgesini tarihin en silik nesnelere, atıklarında bulmaktır. Müller de ‘ölülerle diyalog’ olarak tanımladığı tiyatrosunda oyunlarını yazarken tarihin döküntülerinden, kültürel atıklarından topladığı parçaları, tıpkı bir yaptakçı gibi yeni işlevlerle ve anlamla donatarak yeni bir bütüne ulaşılmasını sağlar. Diğer bir deyişle Müller artık bir yüzyıldan öteki yüzyıla sürekli olarak yinelenerek ve sürekli olarak yeni versiyonları yazılarak bir söylen haline gelmiş Hamlet oyunundan aldığı parçaları zamana uygun olarak, toplumsal bir eleştiri ortaya koymak ve bu doğrultuda yeni bir anlam oluşturmak amacıyla yeniden yazar. Müller Hamlet oyunundan aldığı kişileri, motifleri ve eylemleri, Hamlet karakterine ilişkin yorumları, başka yapıtlardan, tarihsel olaylardan yaptığı alıntılarla bir çokseslilik ilişkisi içinde anlamsal ve biçimsel bir dönüştürme uğratır.

Hamlet Makinesi adlı oyunda Müller Shakespeare’in bir türlü eyleme geçemeyen melankolik prensi ile birlikte Batı kültür tarihinde Hamlet karakterine yönelik yorumları da aynı figür içinde bir araya getirip anlamsal bir dönüştürüm gerçekleştirilir. Bu yorumlar bağlamında bir alıntılar toplamı olarak Hamlet figürü oyunda Marksist bir entelektüel olarak konumlandırılır. “(...) 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” (Karacabey, 2007:208). Bu doğrultuda Hamlet Makinesi’nde oyun kişilerinin konumu sürekli değişen kimlik yapıları nedeniyle karmaşık hale getirilmiştir. Müller’in tarihsel cephanesinden seçilen karakterlerin içinde Hamlet; Hamleti oynayan aktör, III. Richard, Macbeth, Macaristanlı bir devrimci, Ophelia; Electra, Rosa Luxemburg, Susan Atkins vardır. “Bu metin ‘yazılan öznenin ‘Shakespeare, Ophelia, Hamlet, anne, baba, orospu, oğul; isyancılar ve yöneticiler’ gibi birbirine geçen bir dizi kimliklerle dağıldığı bir metindir” (Wright, 1998:138). Bu sürekli değişen kimlik yapısının içinde Müller, toplumdaki Batılı entelektüellerin rolüne meydan okur ve tarihin günümüzde de hala devam eden baskıcı karakterini vurgular. Tarih içinde bir süreklilik olarak belirlenen şiddet ve baskı harekete geçme isteği ile hareket edememe arasında sıkışıp kalan figürler için kaçınılmaz görünür.

Karacabey (Karacabey,2007: 208)'e göre, Benjamin tarafından yıkıntılar zinciri olarak yorumlanan tarih Hamlet figürünü babaların hayaletinin zorladığı şiddeti yeniden üretmeye zorlar. Müller oyunda Hamlet figürünü devrimci öldürmenin döngüsel doğasının genel tarihsel anlayışını ve organize bir iş olarak ölümün sürekliliğini nitelemek amacıyla konumlandırır. Ancak Hamlet figürünün karşısına yerleştirilen Ophelia, Hamlet'in temsilcisi olduğu bütün değerler sistemine bir karşı çıkış olarak metne dahil edilir. "Erkek/kadın; katil/kurban; akıl/beden; karşı devrim/devrim; geçmiş/ gelecek" (Lichte, 1991:231-246'dan akt. Karacabey, 2007:208). Hamlet'in karşı devrimci olarak konumlanmasına karşın Ophelia erkekler tarafından baskılanmış kadın imgesini (tüm ezilenler gibi) özgürleştirmeyi başaran devrimci bir güç olarak babaların iktidarı tarafından üretilen tarihin şiddet potansiyelini kıracaktır.

3.1. Mekan

Shakespeare in Hamlet adlı oyununda mekan Aristoteles'in üç birlik kurallına uygun olarak tek bir mekanda Elsinore'da geçer. Oyunda Elsinore sınırlarında yer alan saray, kale ve klisenin bahçesi ve birde şehrin surlarının dışında geçen bir sahne (VI perde, VI sahnedir.) mekân birliğini sağlar. Postmodern tiyatronun biçimleme ilkelerine göre oluşturulmuş olan Heiner Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyununda ise mekân bir tür her yer olarak belirlenmiştir. Bu doğrultuda tek bir mekân anlayışına göre yazılmış olan Shakespeare'in Hamlet oyunundan Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyunu mekânı kullanışı bakımından ayrılır. Müller'in metninde tek bir mekânın sınırları yıkılmış, çeşitli çağrışımlara yol açacak çoğul mekânlar tasarlanmıştır. Müller'in metninde, 'Enormous room' (Geniş Oda), 'okyanusun derinlikleri' gibi ifadeler mekânın sınırlarının aşıldığının göstergesidir. Müller'in metinlerinde mekan zamana yönelik çağrışımlar doğrultusunda seyircinin imgeleminde yeniden yaratılır. Örneğin, Hamlet'in babasının cenaze töreni ile Stalin'in 1953'teki cenaze töreninin birleştirilmesi seyirciyi 1953 yılındaki cenaze törenine geri götürecektir.

Ancak bir alt katmanda Shakespeare'in Hamlet'i dikkatlice okunduğunda mekânın yapısı tüm karmaşıklığı ile gözler önüne serilir. Sarayda bir toplantı yerinde geçen I. perde II. sahnede Hamlet'in iyi dostları ve sınıf arkadaşları ile birlikte Wittenberg'deki okuldan eve döndüğü açığa çıkarılır. Hamlet'in Wittenberg'de kalışıyla oyunun mekânsal yapısında ikinci bir katmanın varlığının bir başka deyişle Elsinore şatosunun surlarını ve Danimarka Kralığı'nın surlarını aşan örtük bir mekânsal ilişki ortaya çıkar. Ayrıca oyunda Leartes'in ilk perdede gidip dördüncü perdede döndüğü Fransa, Fortinbras'ın varlığı dolayısıyla Norveç,

Fortinbras'ın şövalyelere yakışır bir biçimde döndüğü Polonya ve Hamlet'in dördüncü perdede öldürülmesi amacıyla gönderildiği İngiltere. Oyunun mekânsal analizi yapıldığında ortaya çıkan karmaşık coğrafi ilişkiler, oyunun tarihsel anlamı açısından son derece önemlidir. Olayın geçtiği yer ve oyunun coğrafi merkezi olan Danimarka sarayı, Rönesans Avrupası gibi geniş bir tarihsel bağlamın içine yerleştirilmiştir. Hamlet Makinesi'nde Aile Albümü bölümünde Hamlet figürünün "Ben Hamlet'tim. Sahilde durmuş dalgalarla vırvır konuşuyordum, arkamda Avrupa'nın harabeleri" (Müller, 2008:159) monologu, Shakespeare'in Hamlet metninin örtük mekânsal yapısıyla bir ilişki kurar ve onu kendi metni bağlamında Rönesans Avrupası'ndan başlayarak ortaya çıkan Aydınlanma ideali yüzünden meydana gelen katliamları anlatmak için kendi zamanına bağlar.

3.1.1. Zaman

Shakespeare'in Hamlet adlı oyunu 1603 yılında yazılmış bir oyundur ve 17. yüzyıl Rönesans Avrupası içinde geçer. Müller'in Hamlet Makinesi adlı tiyatro metni ise 1977 yılında 20. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış bir metindir. Her iki oyunda da zamanın çizgisel olarak ilerlemediği görülür.

Shakespeare'in metninde zaman şöyle kullanılır:

I. Perde, Askerlerin nöbet değiştirmesiyle başlayan oyunun birinci sahnesi gecenin sesizliğinde saat onikiyi çaldığı sırada başlar.

II. Perde birinci perdeden aşağı yukarı iki ay sonra geçer.

II. Perde ile III. Perde arası bir günlük süre geçer. Bu doğrultuda Shakespeare'in oyununda zamanın çizgisel olarak ilerlemediği görülür. Burada Shakespeare'in Aristoteles'in üç birlik kurallarından biri olan güneşin doğuşundan batışına kadar geçen süre içinde oyunun tamamlanması gerekliliğine yönelik zaman anlayışına uymadığı görülür.

Müller'in Hamlet Makinesi'nde döngüsel bir zaman anlayışı belirlediği görülür. Biçer (Biçer, 2010: 40)'e göre, döngüsel zaman kaostan kozmosa geçişin, içinde geçmiş ve geleceği barındıran şimdinin zamanı ise, çizgisel zaman, bir yerden gelip bir yere gittiğimiz düşüncesine dayalı, ilerlemeci, evrimci, geri dönüşü olmayan bir zamandır. Müller oyununda geleneksel tiyatronun giriş, gelişme, sonuca dayanan kronolojik anlatısını terk eder. Tarihin çeşitli dönemlerinden aldığı parçaları ayının sonsuz döngüsünü göstermek amacıyla kullanır. Müller'in zaman anlayışında görülen parçalılık temelde şiddetin mitik döngüsünü anlatmaya yöneliktir. Bu doğrultuda Müller'in metinlerinde içinde geçmiş ve bugünü barındıran bir

şimdinin zamanı ortaya çıkar. Müller'in Shakespeare'in dört yüz yıl önce yazdığı bir oyunu çeşitli tarihsel kesitlerden aldığı parçalar doğrultusunda kendi zamanına bağlarken temelde oyunlarının temel izleği olan şiddetin döngüsel tekrarını ortaya koymaya çalışır.

3.1.2. Kişiler

Müller Hamlet Makinesi adlı oyununda Shakespeare'in Hamlet adlı oyununda yer alan oyun kişilerinin sayısını azaltmaya giderek kendi metninde yer verir. Hamlet oyununda otuzun üzerindeki oyun kişisini yediye indirgeyerek kullanır. Shakespeare'nin 'Hamlet' (Shakespeare, 2004:11,12) adlı oyununda yer alan oyun kişileri:

Hamlet: Danimarka prensi, ölü kralın oğlu, yeni kralın yeğeni.

Hayalet: Hamlet'in babasının hayaleti.

Ophelia: Polonius'un kızı.

Caldius: Yeni Danimarka Kralı, Hamlet'in amcası, Kraliçe Gertrude'un yeni eşi.

Polonius: Saray Nazırı, Ophelia'nın babası.

Horatio: Prens Hamlet'in arkadaşı.

Gertrude: Danimarka Kraliçesi, Hamlet'in annesi

Müller'in metninde adı geçen karakterlerin alıntılama yoluyla birden fazla kişiyi temsil etmesi hem biçimsel hem de anlamsal olarak genişletildiklerini göstermektedir. Müller'in metninde Prens Hamlet ile birlikte Hamlet oyuncusu/ III.Richard /Macbeth, Macaristanlı bir devrimci ve yazarın kendisini ile Ophelia, Rosa Luxemburg /Susan Atkins/Elektra yer alır.

Hamlet: Shakespeare'in Hamlet karakteri16. yüzyıl Avrupa'sının en iyi okulu olan Wittenberg üniversitesinden mezun bir entelektüel olması gibi, Müller'in Hamlet'i de bir entelektüeldir. Ancak Müller'in Hamlet'i tıpkı Müller gibi Marksist bir entelektüeldir. Müller'in Hamlet'i "Ben Hamlet'tim" (Müller, 2008: 159) diyerek Shakespeare'in oyun karakteri Prens Hamlet olduğunu açıklar. Daha sonra arkasında Avrupa'nın harabeleri denizden gelen seslerle konuşurken Müller'in tarihi bir yıkım olarak gören entelektüel Hamlet'ine dönüşür. Shakespeare'in metninde entelektüelliği yüzünden bir türlü eyleme geçemeyen Hamlet karakteri Müller'in metninde marksist ütopyaların ölmesi sonucunda düşünceleri geçersizleştiği için eylemlensizleşen entelektüele dönüşür. Shakespeare'in Hamlet'i babasının öldürülmesi nedeniyle amcası Cladius'tan intikam almak amacıyla planlar yaparken, Müller'in Hamlet'i tarihsel şiddetin üretimi olarak gördüğü Hamlet'in babası ya da Stalin gibi babaların iktidarın reddeder. Prens Hamlet'in babasının intikamını almaya yönelik

eylemi amcası Cladius'u öldürmek için uygun koşullar olmasına karşın sürekli ertelediği görülür, Müller'in Hamlet'i ise karşı-devrimci bir konumda şiddet döngüsünün bir devamı olmaya karşı çıktığı için eylemsizliği tercih eder. Shakespeare'in Prens Hamlet'i babasına aşırı hayranlık duymasına karşın, Müller'in Marksist entelektüel olan Hamlet'i Stalin gibi diktatör bir babanın tarihine karşı tiksinti duyar. Çünkü Stalin döneminde Stalin'in devlet bürokrasisi sonucu ortaya koyduğu uygulamalar pek çok katlama neden olmuştur. Bu doğrultuda uygulanmaya çalışılan sosyalist ütopya, savaşlar ve cinayetlerle dolu tarihin bir sürekliliğinden başka bir şey değildir. Shakespeare'in Hamlet'i Danimarka'dan başlayarak yaşadığı çağa yayılan entrika, cinayet, ihanet dolu çığrından çıkmış zaman karşısında intihar etmeyi düşünürken, Müller'in Hamlet'i benzer bir biçimde prens Hamlet'in zamanından marksist entelektüel Hamlet'in zamanına bağlanan dünyanın çürümüşlüğü karşısında ya cinayet işlemek zorunda kalacağını ya da intihar edeceğini söyler.

Gertrude: Shakespeare'in Hamlet'inde Gertrude Danimarka Kraliçesi olarak Prens Hamlet'in annesi, ölen kralın eski eşi ve yeni Kral Cladius'un karısıdır. Müller'in Hamlet Makinesi'nde Gertrude aynı nitelikler bağlamında metnin içine katılır. Shakespeare'in oyununda Gertrude'un kocasının ölümünden kısa bir süre sonra Kral Hamlet'in kardeşi olan Cladius ile evlenmesi onun şehvet düşkününü bir kadın olarak nitelenmesine neden olurken, Müller'in metninde de Gertrude şehvet düşkününü ve ensest tabusunu ihlal eden kadın olarak yer alır. Bu durum Müller'in metninde Cladius ile Gertrude'un tabutun üzerinde herkesin ortasında birleşmeleriyle görünür kılınmıştır.

Cladius: Shakespeare'in oyununda Cladius iktidarda hakkı olduğu için abisi Kral Hamlet'i zehirlemekten çekinmeyen biridir. Bu nedenle Kraliçeyi çeşitli hediyeler ve süslü laflarla baştan çıkarır ve kardeşinin karısıyla evlenerek ensest tabusunu çiğner. Müller'in oyununda da Cladius iktidarı eline geçirmek ve devamlılığını sağlamak için kardeş katlinden ensest tabusuna kadar her türlü kirliliği denemekten çekinmeyen kişilik özelliklerine sahiptir. Müller, Cladius'un bu kişisel niteliklerini kendi metninde iktidarının devamlılığı için her türlü cinayetten çekinmeyen Stalin ile bir ilişki içinde dönüştürerek yeni bir anlamla donatır.

Horatio: Shakespeare'in oyununda Horatio Hamlet'in dostu ve en güvendiği kişi olarak yer alır. Müller'in oyununda da Horatio ilk başta Hamlet'in dostu olarak metne dahil edilir. Ayrıca Horatio Müller'in metninde Benjamin'in tarih meleşinin temsilcisi olarak konumlandırılır. Böylece Müller, Benjamin'in tarihe ilişkin görüşlerini kendi metnine Horatio aracılığıyla ekler.

Polonius: Shakespeare'in Hamlet metninde Polonius saraydaki yerini korumak için her türlü kurnazlığa, hileye başvurmadan çekinmeyen, gereksiz yere konuşup her türlü iş burnunu sokan insani safaletin temsilcisidir. Kızı Ophelia'yı Hamlet'in duygularına güvenmemesi gerektiği konusunda uyararak, Hamlet ile görüşmesini yasaklaması, ancak Hamlet ile evleninceye kadar erdemlerine sahip olmasına yönelik hesapçılığı, Hamlet'in onun yüzüne söylediği gibi ahlaken onu bir kadın tellalına dönüştürür. Müller oyununda Polonius'un ahlaksızlığına yönelik niteliklerine Shakespeare'in oyununda olduğu gibi yer verir. Ancak Polonius'un Ophelia ile yatmayı istemesine yönelik ima Müller'in metninde Polonius'u ensest tabusunun çiğneyen biri olarak dönüştürdüğüünün göstergesi olarak okunmalıdır.

Ophelia: Shakespeare'in oyununda Ophelia kırılabilirliği, saflığı ve itaatkarlığı ile masum bir aşiktir. Müller'in metninde ise bedenini sergilemekten çekinmeyen bir fahişedir. Ophelia Shakespeare'in metninde babasının Hamlet ile görüşmesini yasaklamasına, evlenmeden önce erdemini korumasına karşı uyarılarlarına itaat eder ve babasının istekleri doğrultusunda duygularını ve bedenini baskı altında tutar. Müller'in metninde Ophelia'ya bedenini baskı altında tutan erkek şiddetine karşı isyan ederek bedenine cinselliğini geri kazandırır. Artık Hamlet'e aşık bir kadın değildir, Hamlet'in aşkıyla alay edecek kadar güçlü bir kişiliği vardır. Ophelia Müller'in oyununda erkek iktidarına kurban olmuş bütün kadınlar adına konuşur ve Shakespeare'in oyununda hayatındaki erkekler yüzünden intihara sürüklenen Ophelia Müller'in oyununda erkeklerin iktidarı tarafından öldürülmeye isyan eder.

Hayalet: Shakespeare'in metninde Hayalet, Danimarka Kralığı'nı ele geçirmek isteyen kadeşi Cladius tarafından öldürülen eski Danimarka Kralı Hamlet'tin hayaletidir. Hayalet cehennem ile cennet arasındaki, yaşadığı günahlardan arınmak için her gün işkenceye uğradığı yerden Araf'tan gelmiştir. Hayaletin ortaya çıkışı horoz ötmeden önceki yani sabah olmadan hemen önceki şafak vaktinde gerçekleşir. Horozun ötüşüyle birlikte Hayalet ortadan kaybolur. Müller'in metninde Hayalet hem Hamlet'in babasının Hayaleti, hem Stalin, Marx, Lenin, Mao gibi Marksist babaların hayaleti olarak yer alır.

3.1.3. Hamlet Makinesi Adlı Oyunda Biçimsel Dönüştürümler

Müller'in Hamlet Makinesi adlı oyunu, devrimci harekete ilişkin olarak "entelektüelin konumunun özeleştirisi" (Eaket, 2001: 67) olarak tanımlanır. Müller bu oyunda Hamlet imgesi aracılığıyla Avrupa tarihini ve sosyalizmin tarihini bir başarısızlık olarak biraraya getirir. Hamlet figürünün bütün yazınsal yorumları alıntılanmış, babasının mirası yüzünden

harekete geçemeyen Prens ve Marksist entelektüel ve ‘baba’nın hayaleti ile komünizmin hayaleti iç içe geçirilmiştir. Alıntılanan sadece Shakespeare değildir, pek çok şair yazar ve siyasetçi de alıntılanır. “Müller, Walter Benjamin, William Shakespeare, E.E. Cummings, hatta kendisinin de aralarında bulunduğu birçok yazardan sentetik parçalar kullanarak dil ile oynar” (Mecleod, 2009:18). Marx’tan alıntılanan metinler, Andy Warhol ve Manson Ailesi’nden Susan Atkins’ten yapılan alıntılarla birleşir. Tanınabilir alıntılar dışında, gizli alıntılar, gönderge ve anıştırmalar tekniğiyle oluşturulan metin, “(...) metinlerarası bir kavşakta, anlamlar ve imgeler patlaması montajında somutlanacaktır” (Karacabey, 2007:206-207). Heiner Müller’in ‘Hamlet Makinesi’, Shakespeare’in ‘Hamlet’ adlı oyununa biçimsel bir gönderge olarak beş kısa bölümden oluşur ve açık metinlerarası ilişki biçimlerinden biri olarak belirlenen ‘öykünme (pastiş)’ ye karşılık gelir. Müller oyununda Shakespeare’in Hamlet’inin sahne bölümlenmesini taklit ederek, Rönesans dönemi tiyatrosunun üslubunu taklit etmiş olur. Şener (Şener, 1998:85,86)’e göre, Rönesans dönemi kuramcılarını Antik tiyatrosunun dolayısıyla da Aristoteles’in ‘Poetika’da belirlediği biçim kurallarını benimser. Aristoteles’e göre bir tragedyanın belli bir uzunluğu olmalıdır. Oyunun büyüklüğü ne seyircinin algılamayacağı kadar büyük ne de fark edemeyeceği kadar küçük olmalıdır. Rönesans döneminin etkili kuramcılarının biri olan ve Aristoteles’in saptamalarından yola çıkan Horatius ise, bir oyunun beş perdeden ibaret olması gerektiğini belirtir. Aslında Müller, pastiş’e oyunun bölümlenmesi konusunda başvururken, temelde “soylu bir metnin (...) eylemini ve konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapıtın temel içeriğini ve anlamsal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan bir biçimde yeniden yazarak”(Aktulum, 1999:126) alaycı (gülünç) dönüştürüm yöntemine başvurur. Shakespeare’in ‘Hamlet’ adlı oyunu, Aristoteles’in Poetika’da belirlediği, “ahlaki bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, (...) sanatça güzelleştirilmiş bir dili olan (...)” (Aristoteles, 2001:22) saptamaları doğrultusunda bir tragedya olarak nitelenir. Müller Hamlet Makinesi oyununda Shakespeare’in bu soylu metnini oldukça sıradan bir biçimde yeniden yazarak, alaycı dönüştürüm yöntemine başvurmuş olur. Temelde burada anlatımlaya çalışılan Müller’in Shakespeare’in Hamlet karakterini, Hamlet’e yönelik Batı düşünce tarihindeki yorumlamaları konulaştırmış olması yanı sıra gönderge metin olarak çıkış noktası yapmasıdır. Entelektüelliği nedeniyle bir türlü eyleme geçemeyen Shakespeare’in Hamlet karakterinin bu temel eğilimi Hamlet Makinesi adlı oyunda da çıkış noktası olarak belirlenir ve alaycı (gülünç) dönüştürüm yöntemiyle Müller’in oyununda yer alır.

Ayrıca, soylu bir metnin oldukça sıradan bir biçimde yazılmasına yönelik ima Shakespeare'in yazdığı oyunlarda kullandığı dil'e yönelik bir açıklama bağlamında anlaşılabilir. Shakespeare oyunlarında çok ağır, kurallı, ölçülü bir dil kullanır. Bütün bunların yanı sıra oyunlarında kullandığı dil kafiyeli ve şiirseldir. Şiirsel anlatım, kafiye kullanımı ve anlatımın abartılı olması Shakespeare'in dilini doğallıktan çıkarır. Günlük konuşma dilinden çok farklı olan ağır ve zor anlaşılan bu şiirsel dil sayesinde o dönemde Shakespeare dili diye adlandırılan günlük konuşma dilinden oldukça farklı bir dil ortaya çıkmıştır. Müller, Genette'in "ciddi dönüşümler" başlığı altında incelediği "biçimsel değişimler (dönüştürümler)" (Aktulum, 1999:142) den biri olan 'Düzyazılaştırma' yöntemini Hamlet metninden yaptığı alıntılarını şiir formundan çıkarıp düzyazı biçiminde yazarak kullanır. Hamlet metninde, "Hamlet: Danimarka bir zindandır" (Shakespeare, 2004:48) diyalogunu Müller "Danimarka bir hapisane, bir duvar büyüyor aramızda" (Müller, 2008: 160) biçiminde düzyazı formunda yazar. Öte yandan Müller III. Bölümde (Buda Peşte Salgını Grönland Savaşı) şiir formunu da kullanmıştır. Ayrıca Hamlet Makinesi düzyazı dışında, Almanca ve İngilizce, şiir, monolog, diyalogun kullanıldığı bir oyundur.

Müller'in oyununu Shakespeare'in 150 sayfaya yakın oyununu biçimsel dönüşümlerden bir diğeri olan "indirgeme" tekniğine başvurarak yazdığı görülür. Müller Hamlet Makinesi'ni Shakespeare'nin Hamlet adlı oyunundan yaptığı açık ya da gizli alıntılarını kesip çıkararak indirgeme tekniğini kullanır ve başka metinlerden yaptığı alıntılarını ekleyerek kendi metninde biçimsel bir dönüştürüm gerçekleştirir. Müller indirgeme tekniğini oyun kişileri bağlamında da gerçekleştirir. Hamlet oyununda otuzun üzerindeki oyun kişisini yediye indirgeyerek kullanır.

3.2. Hamlet Makinesi Adlı Oyunda Anlamsal Dönüştürümler

I. Bölüm: Aile Albümü:

Ben Hamlet'tim. Sahilde durmuş, dalgalarla VIRVIR konuşuyordum, arkamda Avrupa'nın harabeleri (Müller, 2008: 159).

Shakespeare'in Prens Hamlet'i feodalizmden kapitalizme geçişin ilk dönemi-Avrupa toplumunun toplumsal ve politik meselelerinin bir yansıması olarak kanlı iktidar mücadelelerinin yaşandığı bir dönem içinde yer alır. "Hamlet'in dile getirdiği Avrupa'nın ve hatta tarihsel ilerleme içinde düşünülürse dünyanın görünümüdür" (Metscher, 2004: 87). Müller Hamlet'in bu tarihsel belirlenmişliğinden yola çıkarak kendi dönemine kadar olan Avrupa tarihini oyunlarının temel izlediği olan ve Benjamin'in tarihe bakışını çağrıştıran tarih

algısını kendi metnine ekleyerek anlamsal bir dönüştürüm gerçekleştirir. Müller, düşünsel izleklerinden birini oluşturan tarih algısı aynının sonsuz dönüşü içinde Hamlet figürünü Aydınlanma idealinin ve onunla bağlantılı olarak ortaya çıkan devrimlerin başarısızlığından sonra hümanist geleneğin iflas etmiş bir entelektüeli olarak konumlandırır. Hamlet Elsinore şatosundaki kanlı iktidar mücadelelerinden Aydınlanma düşüncesinin neden olduğu kan, şiddet ve cinayette kadar olan bütün Avrupa'nın yıkım tarihini sırtında taşır.

'Ben Hamlet'tim...arkamda Avrupa'nın harabeleri' monologu Benjamin'in tarihe bakışında olduğu gibi tarihi yenilmişler için bir yıkıntılar yeri olarak görmesini çağrıştırır. Müller Hamlet'in monologunda Benjamin'in Tarih Meleği ile Müller'in yine Benjamin'den yola çıkarak yazdığı Talihsizlik (Mutsuzluk) Meleği adlı metinlerine oyununda yer verir. Benjamin'in 'Tarih Meleği' yüzü geçmişe dönük olarak modernizmin merkezi teolojik görüntülerinden biridir. Bizim olaylar dizisi gördüğümüz geçmişte, bu melek tek bir felaket görür ve bu felaket, sürekli üst üste enkaz yığmaktadır ve bu enkazı cennetten gelen fırtına meleğin ayakları dibine atmaktadır. Ayrıca bu meleği, sırtının dönük olduğu geleceğe doğru itmektedir; bu arada meleğin ayakları dibindeki enkaz, gökyüzüne doğru yükselerek büyümektedir. Müller'in yorumunda ise, Benjamin'in modernist meleği, henüz tamamlanmamış olan Şans Tanrısı'nın Seyahatleri adlı eserdeki 'Talihsiz Meleği'dir. "Bu meleğin yüzü geleceğe dönüktür: "Bu meleğin arkasında geçmişin dalgaları sahile vurur ve geçmiş, gömülmüş davulun sesleriyle bu meleğin kanatlarına ve omuzlarına enkazlar yığar; diğer yanda gelecek, bir engel inşa etmektedir" (Eaket, 2001: 69). Son olarak görüntü, dışı bir melek olan Mutsuzluk Meleğine dönüşür ve bu meleğin sıçrayışı ilk savaştır ve uçuşu isyandır, gökyüzü yarının uçurumudur. Benjamin'in tarih meleği geçmişi kurtarmayı amaçlar ancak ilerleme denen aydınlanma rasyonalizminin meydana getirdiği yıkıntılar tarafından engellenir. Müller'in mutsuz meleği kurtuluşunu gelecekte gerçekleştirmeye çalışır, ancak onu da geçmişin yıkıntıları engellemektedir. Müller'in mutsuz meleği ancak geçmişin yıkıntılarıyla ve tarihin ölüleriyle bir hesaplaşma içine girerse uçmasını engelleyen her şeyi ortadan kaldıracaktır. Bu bağlamda Müller'in metinlerinde görülen tarihin ölüleriyle diyalog, Hamlet Makinesi adlı oyunda da kesintisiz bir biçimde sürdürülür.

Shakespeare'in metninde prens Hamlet'in babasının cenaze töreni Müller'in Hamlet Makinesi'nde hem prens Hamlet'in babasının cenaze töreni hem de Stalin'in cenaze törenidir. Hamlet'in babasının cenazesini anlattığı konuşmada seçilen sözcükler (Devlet cenaze töreni/marş adımları/meclis üyeleri), Hamlet'in yazıldığı dönemin özelliklerini dönüştürür ve anlatılan cenaze törenini yakın bir tarihe – Stalin'e ait- bir tören haline getirir.

Çanlar devlet cenaze töreni için çalışıyordu, katil ve dul bir çift, Yüce Ceset'in tabutunun arkasında marş adımlarıyla meclis üyeleri, düşük ücretli yasla CENAZE ARABASINDAKİ KİMİN CESEDİ/ KİM İÇİN BU KADAR FERYAT FİGAN (Müller, 2008:159).

Joseph Stalin'in Mart 1953'teki cenaze töreninden yola çıkan Müller, Stalin döneminde yaşanan tarihsel olayları çağrıştırır. Stalin döneminde birçok insan, onun yönetimi altında işlenen katliamların farkında olmasına karşın ölümünden sonra binlerce kişi onun için yas tutar.

BÜYÜK BİR ADAMIN CESEDİ/SADAKA DAĞITAN KİŞİNİN diye uluyarak yolun iki yanına dizilmiş halk, onun devleti yönetme sanatının eseri O BİR ERKEKTİ HER ŞEYİ HERKESTEN ALIRDI SADECE (Müller, 2008:159).

Ukranya'da Stalin yönetimi tarafından başlatılan kıtlık, burada gündeme getirilmiştir. O zamanlar halk açlıktan ölüyorken Stalin onları ideoloji ile beslemeye çalışır. Stalin'in katliamları, onun tabutunu kılıcıyla açmaya çalışan ve sonunda başarıp, onun etlerini aç insanlara dağıtan Hamlet ile ortaya dökülür: "Cenaze arabasını durdurdum, tabutu kılıçla kanırtarak açarken kılıç kırıldı, kalan parçayla açmayı başardım ve ölü atayı ET ETİ SEVERMİŞ etraftaki sefil yaratıklara dağıttım. Üzüntü sevince, sevinç şapırtıya dönüştü, boş tabutun üstünde katil dula bindi" (Müller, 2008:159). Stalin'in cesedinin insanlar tarafından yenmesi Stalinist ideolojiye karşı inancın ortadan kalktığını göstermektedir. Müller Stalin döneminin gerçek yüzünün açığa çıkarıldığı Kruchev'in tarihi konuşmasına yönelik tarihsel bir anıştırma yapar. Kruchev'in 1956'daki Stalin hakkında Yirminci Parti Kongresi'nde yaptığı konuşma ile: "Stalin'in ölümünden sonra biz on binlerce insanı cezaevlerinden çıkardık. Dostlarımızı kurtardık. Bu insanlar on yıllar boyunca kendilerini partiye (Komünist Partisi) adadılar, savaflara katıldılar. Biz neden susmalıyız? Eğer susacak olsaydık, neden onları hapisanelerden çıkardık?" (s.s.sosyalist.org, [10.11.2006]), Stalin'in işlediği birçok suçu açıklayan Kruchev, özellikle birçok parti yöneticisinin Stalin tarafından hiçbir gerekçe gösterilmeden öldürülmesini kınayarak, "Stalin olmasaydı 2. Dünya Savaşı da olmazdı" (s.s.sosyalist.org, [10.11.2006]), görüşünü savunması ve Stalin'in mezarını açma cesaretini göstermesi gibi, Hamlet'te 'ölü ata'nın tabutunu açma cesareti gösterir.

Shakespeare'in Hamlet metninde Cladius ile Gertdure'un ensest tabusunun ihlaline yönelik izleği, Müller metninde Hamlet karakterine 'T.S. Eliot'un yaptığı Freud eksenli yorumu' ekleyerek anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirir. Başka bir ifadeyle T.S Eliot'un Freud'u temel alarak yorumladığı ensest tabusu ve Oidipus kompleksinin metne dahil edildiği

görülür. “Hamlet’teki başarısızlığın nedeni, öyle hemen kavranacak türden değildir. Oyundaki temel coşku, bir oğlun suçlu anasına karşı duyguları”dır (Eliot, 2004:26). Getrude’un kişisel zaaflarına yenik bir kadın olması dolayımında şehvet düşkünlüğü ve Cladius’un iktidarı ele geçirmek için Getrude’un bu zayıflığından yararlanması iğrenç bir günah olarak tanımlanırken, Müller’in prens Hamlet’e ilişkin, ‘yukarı çıkmaya yardım edeyim mi amca aç bacaklarını anne’ monologu Hamlet’in Oidipal kompleksinin amcası Cladius’ta çözülmesi olarak ensest tabusunun ihlalinin onayına dönüşür. Hamlet amcasına yardım etmeyi teklif ederken kendi ensest tabusunu açık eder, böylece anne-baba-çocuk’tan oluşan kutsal üçgeni darmadağın ederek babalar tarafından oluşturulan bir benliğe karşı çıkmış olur. Hamlet’in babalara karşı çıkması iktidara karşı çıkması anlamına gelir ve böylece Hamlet Shakespeare’in metninde Hayalet babasının ona yüklediği iktidarı devam ettirmesi için gerekli cinayetleri işleme zorunluluğuna, Müller’in metninde de Marksist bir entelektüel olarak Stalin gibi komünist bir babaya karşı çıkararak Stalin diktatörlüğü sırasında işlenen cinayetlerin devamı olmaya karşı isyan eder.

I’M GOOD HAMLET GI’ME CAUSE FOR GRIEF
(BEN İYİ HAMLET’İM YAS İÇİN BİR NEDEN VERİN
BANA)
AT THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
AH, GERÇEK BİR ACIYA TÜM DÜNYA (Müller,
2008:159)

Shakespeare’in melankolik prensi Hamlet hayranlık beslediği babasının öldürülmesi nedeniyle bütün oyun boyunca siyahlar içinde yas tutar. Müller, melankolik Danimarka prensi Hamlet’in amcası tarafından öldürülen babası için tuttuğu yası kendi metninin bağlamında dönüştürerek babaların iktidarına karşı, tarihin cinayetlerinin sürdürücüsü olmaya karşı çıkıp, gerçek bir devrimin yasını tutmak ister. Müller’in metninde marksist bir entelektüel olarak Hamlet’in asıl eylemsizliğinin sebebi sadece bir devrim değil ideal bir devrim isteği içinde olmasıdır. Heiner Müller’de olduğu gibi, Hamlet’i de huzursuz eden devrimin eksik ve kusurlu bir ütopya olmasıdır.

RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
(ÜÇÜNCÜ RICHARD BEN PRENS ÖLDÜREN KRAL)
(Müller, 2008:159)

Gloucestet Dükü Richard: Haydi, bekleme, vur; bendim genç Edward’ı hançerleyen (Shakespeare, 2007:20).

Müller Shakespeare’in tarihi tragedyalarından biri olan III. Richard oyunundan yaptığı alıntıyı kendi metnine ekleyerek anlamsal bir dönüştürüm gerçekleştirir. III. Richard,

Hamlet'in amcası Cladius gibi kardeşi IV. Edward'ın ölümünden sonra türlü kurnazlıklarla tasarladığı cinayetler sayesinde tahtı ele geçirir. III. Richard krallığı elde edene kadar çıktığı her bir basamakta cinayetler bırakarak ilerler. Oyunda Richard'ın katletmediği ya da kiralık katiller aracılığıyla öldürtmediği kimse kalmaz. III. Richard öncelikle tahta hak talep edecek olan yakınlarını öldürmekle işe başlar. “Ölen kralın on iki yaşındaki oğlu, ileride V. Edward adıyla tahta geçecek olan Galler Prensi Edward III. Richard'ın emriyle Londra Kulesi'nde öldürülür. IV. Edward'ın kardeşi Clarence Dükü Geroge aynı kalede kiralık katiller aracılığıyla öldürülür” (Kott, 1999:11). III. Richard kendisine tahta çıkmak için yardım etmiş olan derebeylerini teker teker türlü entrikalarla öldürtür. III. Richard'ın iktidarına giden yolda hep cinayetin, şiddetin ve ihanetin izleri okunur. Jan Kott (Kott, 1999:35-42), Shakespeare'in tarihi konu alan tragedyalarında tarihin bir döngü olarak yer aldığından söz eder. Shakespeare'in yazdığı oyunlarda tarih akıp giden bir şiddet zinciri olarak görülmektedir. Acımasız bir sosyal düzen içerisinde zenginlerin ve asillerin birbirine düşmesi, kralların birbirini tarih merdiveninde sırayla katletmesi, yönetimin tıpkı bir av gibi en güçlü olanın eline geçmesi bu tarihi döngünün özetidir. III. Richard kendini Machievelli'nin Prens'i ile karşılaştırırken kendisi de iktidar için bütün ahlaksız yolları meşru sayar. III. Richard'ın eylemlerinde Nazi işgali gecesi, toplama kampları ve katliamları görmek olasıdır. Müller'de Hamlet Makinesi adlı oyununda III. Richard'dan yaptığı alıntıyı oyununa ekleyerek Stalin'in iktidarını korumak için giriştiği cinayetleri ve kapalı kapılar ardında işlenen katliamlarını göstererek tarihin şiddet zincirinin devamlılığını vurgular.

BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM AĞIR BEYİNİMİ
KOMÜNİST İLKBAHARDA İKİNCİ PALYAÇO
(Müller, 2008: 159).

Müller'in kendi metni olan Bau'dan yapılan bu (öz) alıntı olarak metne eklenmiştir. Bu öz alıntı Müller'in Alman tarihine yönelik algısı temelinde yorumlanmalıdır. Müller Alman tarihini bir Alman karabasanı olarak nitelendirir. Almanya'da gerçekleştirilmeye çalışılan bütün devrimlerin başarısızlıkla sonuçlanması temelde kendi içinde oluşturduğu bir demokrasi geleneğinin olmamasına bağlıdır. Alman karabasanının bir devamı olan Demokratik Alman Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilmeye çalışılan sosyalizm bir devrimci özne'ye dayanmadan Sovyetler Birliği'nin ve ordusunun desteğiyle gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Müller'in Hamlet figürüne 'bir kambur gibi taşıdığı ağır beyni' devrimin içerdeki bir özneye dayanmayıp dışarıdaki bir akılla temellenmesine vurgudur. Bu bağlamda 'komünist ilkbaharda ikinci palyaço' Sovyet devriminin taklidini devam ettirmeye çalışan ve

bu doğrultuda bir palyaço konumuna düşen Demokratik Alman Cumhuriyeti'ndeki yönetici sınıfıdır.

SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LET'S DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE
MOON

(ÇÜRÜMÜŞ BİR ŞEYLER VAR BU UMUT ÇAĞINDA
HADİ DÜNYAYA DALIP ONU AYA FIRLATALIM.
(Müller, 2008:160).

“Çürümüş bir şeyler var bu umut çağında” cümlesi, Shakespeare'in Hamlet adlı oyununda Marcellus'un “Çürümüş bir şeyler var bu Danimarka Krallığı'nda” (Shakespeare, 2004:30) cümlesiyle, 'hadi dünyayı dalıp onu aya fırlatalım” cümlesi ise, Hamlet adlı oyunun IV. Perdesi III. sahnesinde Hamlet'in “(...) zor olacak ama, ben onların lağımından daha derin kazıp onları aya uçuracağım” (Shakespeare, 2004:88) cümlesinin alıntılanmasıdır. Prens Hamlet'in içinde bulunduğu tarihsel koşulların çürümüşlüğüne yapılan vurguyu Müller Shakespeare'in oyunundan yaptığı alıntılarla kendi metninin yapısına ekler ve Aydınlanmadan bu yana dünyanın içinde bulunduğu çürümüşlüğün devamlılığını vurgular.

Metscher (Metscher, 2004: 89-90)'e göre, Shakespeare'in Hamlet oyununda tarihsel arka plana bir göz atıldığında olayların geçtiği yer Elsinore şatosu ve oyunun merkezi Danimarka Sarayı, daha geniş bir coğrafi bağlamın, dolayısıyla da Rönesans Avrupası gibi daha geniş bir tarihsel bağlamın içine yerleştirilmiştir. Danimarka feodal dünya ve feodal kültürün bir temsilcisi olarak ulusal sınırı aşan bir model olarak konumlanır. Oyunda Danimarka'nın bir çeşit 'emperyal merkez' olduğu bu feodal ve feodal-mutlakıyetçi kültürden farklı örnekler oyunda yer verilir. Oyun Danimarka'nın yaşadığı feodalitenin çürümüşlüğüne ve çöküşüne ait bir örnektir. Hamlet böylesi bir tarihsel dönem içerisinde bir ön oyun olarak konuşturılan Wittenberg Üniversitesi'ndeki eğitimi nedeniyle feodal dünyanın karşısında yer alır. Wittenberg hem tarihsel açıdan hem de oyun açısından Hümanizm ve Reformasyon'un birlikteliğini temsil eder. Oyunun teatral yapısı içinde Hamlet ve Horatio'da vücut bulan dönemin ilerici toplumsal güçlerinin kültürünü ve ideolojisini sembolize eder. Bu doğrultuda Hamlet adlı oyunda Danimarka Krallığı'nın çürümüşlüğüne yapılan vurgu feodal sistem içindeki iktidar ilişkilerine bir göndermedir, entelektüelliği ile bunun karşısında yer alan Hamlet hümanist yeni değerlerin temsilcisi olarak konumlandırılır.

Müller Hamlet'in içinde yer aldığı bu tarihsel arka planı kendi dönemine taşıyarak Rönesans ile filizlenmeye başlayan Aydınlanma ile birlikte doruğuna ulaşan, yeryüzünde bir cennet kurulacağına yönelik her türlü ütöpik devrim anlayışını (Aydınlanma idealine bağlı

olarak temellenen markist ideoloji ve sosyalizmin uygulanmasını bürokratik devlet anlayışına dönüştüren Stalin'in reel sosyalizmi) kendi oyununun anlamı dolayımında bir eleştirisini yapar.

Stalin dönemindeki cinayetlerin ortaya çıkmasıyla birlikte sadık komünistler ilk kez, 'bu umut çağında çürümekte olan bir şeyler' olduğunu ve marksist bürokrasi ve liderliğinin, Batı'daki rakipleri kadar yozlaşmış olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Stalin'in diktatörlüğü döneminde reel sosyalizmin Marks'ın öğretilerinden ve Lenin'in uygulamalarından sapması ve tam anlamıyla baskıcı bürokratik bir devlet aygıtına dönüştüğünün Dünya tarafından öğrenilmesinden sonra, marksist entelektüel için ütopyaların sonuna gelmiştir. Kapitalizm'in buz çağı olarak adlandırılmasına koşut sosyalizmde iç içe çürümüş gözükmektedir. Bu bağlamda metinde marksist bir entelektüel olarak konumlandırılan Hamlet ütopyaların sonunu müjdelere ve distopyalara kapı aralar. Kumar (Kumar, 2002:11)'a göre, son iki yüzyıldır ütopya bir dereceye kadar sosyalist projeye bir tutulmuştur. Sosyalizmin başarısızlığı ve kendine yönelik eleştirileri ütopyaların öldüğünün göstergesi olarak kabul edilir.

"İşte geliyor beni yaratan hayalet, balta hala kafasında" (Müller, 2007:160). Müller oyununda Hamlet'in ölen babasının Hayalet'ini komünizmin Hayaleti'ine dönüşür.

Şapkan başında durabilir, fazladan bir deliğin olduğun biliyorum. İsterdim ki annemin bir deliği eksik olsun sen etinin içindeyken: kendime maruz kalmazdım o zaman. Karıları dikip kapamak gerek, annelerin olmadığı bir dünya. Hayat bize fazla uzun geldiğinde ya da haykıramayacak kadar darsa gırtlığımız rahat rahat ve de azıcık güvenle boğazlayabilirdik birbirimizi. Ne istiyorsun benden. Devlet töreni yetmiyor mu sana. Yaşlı beleşçi seni. Ayakkabılarında kan yoku mu. Bana ne senin cesedinden. Şükret ki cellat gecikti belki cennete gidersin Daha ne bekliyorsun horozlar kesildi. Yarın olmayacak artık (Müller, 2004: 160).

Müller Shakespeare'in oyununu çifte odaklı bir biçimde kullanmaya devam eder. Shakespeare'nin oyununda ölü kralın hayaletinin Hamlet'e görünerek amcası Cladius tarafından öldürüldüğünü söylemesi ve oğlundan intikam almasını istemesine yönelik eylemi Müller'in oyununda intikam isteyen devrimci babalara karşı bir isyana dönüşür. Bu doğrultuda Müller'in Marksist Hamlet'inin Shakespeare'in prens Hamlet'inden anlamsal düzeyde ayrıldığı görülür.

Hamlet'in 'isterdim ki annemin bir deliği eksik olsun sen etinin içindeyken, kendime maruz kalmazdım o zaman. Karıları dikip kapamak gerek, annelerin olmadığı bir dünya'

monologunda, Shakespeare'in metninde kocası Kral Hamlet'in ölümünden kısa bir süre sonra kardeşi Cladius ile evlenen Kraliçe Gertrude, oğlu Hamlet tarafından şehvet düşkünlüğü nedeniyle ve bu zaafi yüzünden babası ile kendisine ihanet ettiği için suçlanır. Müller'in oyununda da Hamlet'in tutumunda aynı benzerlik göze çarpar.

'Ne istiyorsun benden. Devlet töreni yetmiyor mu sana (...) Ayakkabılarında kan yok mu' Shakespeare'in oyununda Hamlet'in öldürülen babasının hayaleti I.Perde IV. sahnede görünerek Hamlet'e "intikamı için hazır olması gerektiğini" (Shakespeare, 2004:32) söyler, Hamlet Hayalet ile konuşmasından sonra babasını öldüren amcası Cladius'tan intikamını almaya yemin eder. Oyunun III. Sahnesi IV. perdesinde Hamlet'in annesi Gertrude ile konuşmaları sırasında Hayalet intikamı hatırlatmak için tekrar görünür. Hamlet intikamını almak için Cladius'u öldürme eylemini sürekli ertelese de oyunun sonunda Cladius kendi tuzağına düşürerek öldürmeyi başarır ve babasının intikamını alır.

Müller'in Hamlet'inin babası Stalin'in intikam isteğini yerine getirmesi tarihin değişmez bir döngüsü içinde iktidarın dayattığı cinayetlere ortak olması anlamına gelecektir. Hamlet, trajik kahraman olarak rolüne sıkışıp kalmıştır. Babasına, yani sisteme karşı tavrında Hamlet'in herhangi bir çelişki taşımaz. Onun çelişkisi, babasının yerini alan amcasına, yani 'Komünizm'e yöneliktir. Kanla giden babasının yerine kanla gelen amcası gibi, kan dökmesi gerektiğini bilmektedir. Bu doğrultuda;

SOKAYIM MI
ADETTEN OLDUĞU İÇİN BİR PARÇA DEMİRİ
EN YAKINIMDAKİ ETE YA DA SONRAKİNE
TUTUNAYIM MI BUNA DÜNYA DÖNDÜĞÜ İÇİN
TANRIM KIR BOYNUMU DÜŞERKEN BİR
BİRHANE TABURESİNDEN (Müller, 2008:160).

Müller'in metninde Hamlet, babaların iktidarının taşıyıcısı olarak şiddet yoluyla cinayetlere devam edip etmemesinin zorunluluğunu tartışır. Shakespeare'in oyununda Hamlet öldürülen babasının intikamını amcası Cladius'tan almak için onu öldürmek zorundadır, Müller'in metninde Hamlet Stalin gibi babaların iktidarının taşıyıcısı olarak, yeniden ürettiği şiddet yoluyla cinayetlerine devam etmek zorunluluğundadır. Çünkü Müller'e göre tarih ürettiği iktidarlar yoluyla alışılmış katliamlar zincirinin bir devamı niteliğindedir. Bu doğrultuda Shakespeare'in oyununda Hamlet'in "melankoli içinde değerler dünyasından uzaklaşarak hiçleştirdiği" (Eagleton, 2005:76) 'ben'ine yönelik intihar eğilimini, Müller

metninde Hamlet'in iktidarın taşıyıcısı olmamak için intihar etmek istemesi doğrultusunda anlamsal bir dönüştürüme uğratır.

Horatio girer. Sabah bomboş gökyüzü karardığından beri kan dolu düşüncelerimin sırdaşı. GEÇ KALDIN DOSTUM GÖSTERİNE/TRAJEDİMDE SANA YER KALMADI (Müller, 2008: 160).

Horatio Shakespeare'in oyununda Hamlet'in babasının amcası tarafından öldürülmesi gizini paylaştığı ve bu doğrultuda güven duyduğu tek kişidir. "Hamlet: Bu gece kralın huzurunda bir oyun oynanacak. Babamın nasıl öldüğünü evvelce sana anlatmıştım, bir sahnesi ona benziyor. Ne olur, o sahne oynanırken bütün sezış yeteneğinle amcamı gözle" (Shakespeare, 1994:69). Horatio oyun boyunca Hamlet'in intikamını alması için yardım eder. Müller Horatio'yu benzer bir yaklaşımla oyununa dahil eder, ancak Müller 'in oyununda Hamlet eylemine yönelik bütün şifrelerini kaybetmiş bir entelektüel olarak trajedisi de ortadan kalkmıştır, artık bir trajedinin odak noktasında yer almaz çünkü bütün düşünceleri geçersizleşmiş devrimin devamına yönelik bütün çabaları başarısızlığa uğramıştır. Öte yandan Horatio'ya Hamlet'in gösterisinde yer vermemesi –Stalin gibi babalara karşı- intikam alarak tarihin kan ve cinayetle dolu iktidarını sürdürmeyi reddetmesinden kaynaklanır.

Kızıyla yatmak isteyen Polonius'u mu oynamak istiyorsun yoksa Ophelia, adını anar anmaz geldi işte, bak nasıl da kışını sallıyor, trajik bir rol. Horatio/Polonius (...) Polonius çıkar (Müller, 2008:160).

Shakespeare'in Hamlet oyununda Polonius işgüzar, kurnaz, boşboğaz, sıkıcı bir ahmak olarak nitelenir. Hamlet Polonius'ta insanlık durumunun sefaletini ve ihanetini görür ve dehşete kapılır. Polonius saraydaki yerini korumak için her yolu kullanır, politik olarak bir Makyaveldir, ahlaki olarak ise Hamlet'in onun yüzüne söylediği gibi bir kadın tellalıdır. Polonius Ophelia'yı kendi şerefine yakışacak şekilde davranmamasını ister. Ophelia erdemlerini kaybetmeden kendini Hamlet'e ağırdan satmalıdır. Polonius Hamlet'in duygularının gerçek olduğuna inanmaz ve Ophelia'dan yararlanmak istediği konusunda ısrarcı davranır, bu nedenle Hamlet'e görüşmesini yasak eder. Ancak Kral ve Kraliçe'nin Hamlet'in deliliği konusunda merak ve şüphelerini gidermek için Hamlet'in kızı Ophelia'ya karşı duygularını kullanmak ister ve Ophelia'yı Hamlet'e hazırladığı tuzakta kurban olarak kullanır.

Müller oyununda Polonius'un ahlaksızlığına yönelik niteliklerine Shakespeare'in metninde olduğu gibi yer verir. Polonius'un Hamlet tarafından 'kadın tellalı' olarak nitelenmesi Müller'in oyununda Polonius'un kızıyla yatmak isteyen biri olarak nitelendirilmesi arasında anlamsal bir ayırım olduğu görülür. Müller burada Ophelia ile

Polonius arasında ensest tabusunun ihlaline yönelik imalarda bulunur. Bu doğrultuda Müller'in metnine Ophelia ile Polonius arasındaki ilişkiyi psikanalitik bir analiz ekleyerek dönüştürdüğü görülür. Polonius'un Ophelia ile Hamlet arasındaki ilişkideki tutumu Baba-kız kompleksi (Elektra kompleksi) bağlamında yorumlanır. Kızını başka bir adama vermek istemeyen, onu kimseyle paylaşmak istemeyen Polonius, Shakespeare'in metninde Ophelia'ya Hamlet'ten uzak durması ve erdemini koruması yönünde sürekli uyarıları Müller'de Polonius'un bilinçaltı arzularının dışa vurumu olarak yorumlanmıştır.

Shakespeare'in oyununda III. Perde IV. Sahne'de Kraliçenin oğlu Hamlet'i odasına çağırıp konuşmak istemesi sırasında, Polonius da olan biteni dinlemek amacıyla perdenin arkasına gizlenir. Hamlet Polonius'u Kral sandığı için perdenin arkasında öldürür. Öldürdüğü kişinin Polonius olduğunu anladığında her işe burnunu soktuğu ve işgüzarlık yaptığı için bu cezayı hakettiğini düşünecek kadar soğukkanlı davranır. Müller'in metninde Polonius'un öldürülmesi sadece 'Polonius çıkar' ifadesiyle karşılanır.

Ayrıca Shakespeare'in Hamlet'i, sadece ünlü oyun içinde oyun bölümüyle değil, tiyatroyu bir metafor olarak kullanan ve dramı edebi metnin içinde konulaştırarak çeşitli çağrışımlara yol açan bir oyundur. Metinlerarsılık bağlamında Shakespeare'nin Hamlet metninde kullandığı 'oyun içinde oyun' yöntemi 'anlatı içinde anlatı' yönteminin en etkili örneği olarak kabul edilir. Hamlet'in babasının öldürülüş biçimi oyun içinde oyun yöntemiyle onu öldüren kral ve kraliçenin önünde sahnelenir. Shakespeare'in metninde babasının amcası tarafından zehirlenerek öldürülmesi ve annesinin baştan çıkarılması, "Gonzago'nun öldürülüşü" başka bir oyun içinde yansıtılır. "(...) Az sonra biri girer, (...) kulağına da zehir akıtıp çıkar. (...) Kraliçe döner, kralı ölü bulunca büyük bir kedere düşer, (...) Kralı zehirleyen adam hediyeler getirerek, kraliçeye aşkını bildirir. Kraliçe bir vakit razı olmaz, isteksiz görünürse de sonunda adamın aşkını kabul eder" (Shakespeare, 2004: 70,71). Shakespeare Hamlet'de 'Gonzago'nun öldürülüşü' adlı oyunla tiyatroyu metafor olarak kullanarak anlatı içinde anlatı yöntemiyle dramı edebi metin içinde konulaştırması gibi, Müller'de Hamlet metninin eylem, motifleri ve hatta yaptığı alıntılarla sözcelerini kendi metninde konulaştırır.

Ayna zamanda Hamlet'in Shakespeare adlı oyununda dramatik rol kavramını kurmacanın içinde kullanması gibi, Müller de metninde anlatı içinde rol kavramını konulaştırır. Shakespeare III. Perde II. Sahnede Hamlet/Polonius diyalogunda,

"Hamlet: Hangi oyuna çıktınızdı?"

Polonius: Julius Ceasar'a çıktım, Kapitol'da öldürüldüm; beni Brutus öldürüyordu” (Shakespeare, 2004: 211) diyalogu Hamlet'in kurmaca içinde teatral rol kavramını konu etmesinin bir parçasıdır. Müller'de Hamlet'in oyun kişilerini konulaştırarak 'Horatio/Polonius. Senin oyuncu olduğumu biliyorum. Ben de oyuncuyum. Hamlet'i oynuyorum.'teatral rol kavramını konulaştırır.

Gertrude'un I. Perde II. Sahnede Hamlet'e siyah giymekten, gözlerini yere dikerek yürümekten vazgeçmesini ve ölümün yaşamın kaçınılmaz sonucu olduğunu anlatmak için , “Kraliçe: Sevgili Hamlet, bu karanlık hali üzerinden at, Danimarka kralına dost gözüyle bak” (Shakespeare, 2004:20) derken, babasının ölümünü doğal karşılamasını ve amcası Cladius'u yeni babası olarak kabul etmesini ister. Müller ise “CİNAYETİ YIKA YÜZÜNDEN PRENSİM/ VE GÖZSÜZ YENİ DANİMARKA'YA” (Müller, 2008:160) olarak alıntıladığı bu cümlede Gertrude'u Cladius'un cinayetine ortağı olarak konumlandırır. Shakespeare'in metninde Gertrude eski kocasının Cladius tarafından öldürüldüğünü oyunun sonunda öğrenirken, Müller, cinayetin suç ortağı olarak Gertrude'un eylemini dönüştürür.

Şimdi ellerini arkana bağlayacağım duvağınla, iğreniyorum çünkü beni kucaklamandan. Şimdi de gelinliğini yırtıyorum. Şimdi bağırman gerek. Şimdi gelinliğin yırtık paçalarını babamın dönüştüğü toprağa buluyorum, (...) Şimdi alıyorum seni, annem, onun, babamın görünmez izinde. Çılgınlıklarını dudaklarımla bastırıyorum (Müller, 2008:161).

Shakespeare'in Hamlet adlı oyununda III. Sahne IV. Perde'de Hamlet annesi Gertrude'un şehvet düşkünüğünü nefretle yüzüne vurup ona hakaret eder. Hamlet annesinin babasının kardeşiyle evlenerek ensest tabusunu ihlalinin ahlaksızlık olarak nitelendirir. Hamlet büyük bir öfke patlaması içinde mitolojik kahramanlarla özdeşleştirdiği ve dünyaya örnek bir erkek olarak nitelendirdiği babasını, “Bir kral katili, bir canavar! Senin eski efendinin kölesinin tırnağı olamaz! Bir Kral soytarısı! Krallığı tahtı soyan! Bir yankesici!” (Shakespeare, 2004: 84) olarak nitelendirdiği amcası Cladius'a tercih etmesine karşı annesi Gertrude'a hakaretler yağdırır.

Müller'in Hamlet ile Gertrude arasındaki ilişkisi ise Shakespeare'in Hamlet'inden ayrılır. Hamlet annesi Gertrude'a Kralın yani amcası Cladius'un kanlı bir düğünü olması için onu bakireye dönüştüreceğini söyleyerek tecavüz eder. Bu durum temelde Hamlet'in Gertrude'a karşı beslediği tutkunun ve babasına karşı yürüttüğü isyanın bilinç dışına çıkararak ensest tabusunu ihlalinin açık bir göstergesi olarak okunmalıdır. Diğer bir deyişle Müller T. S. Eliot'un Freud yorumundan yola çıkarak anlamsal bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu doğrultuda

Cladius'un Hamlet'in babasının yerine geçirilerek Hamlet'in ensest tabusuna dair bilinçaltı çelişkilerinin metne yansıtıldığı görülür.

II. Bölüm: Kadının Avrupası

Kadın Avrupası bölümünde, “Enormous room (Çok büyük bir oda)” (Müller, 2008:161) Enormous room açık bir alıntı olarak, E.E. Cumming'in romanın başlığına bir gönderge olarak anlaşılmalıdır. E.E. Cumming 'Geniş Oda' adlı romanında I. Dünya Savaşı sırasında Normandiya'daki toplama kampına gönderildiğinde orada yaşadığı vahşeti anlatır. Bu bağlamda Ophelia erkek egemen akılla temellenen, savaşların ve vahşetin sürekliliğinden başka hiçbir gelişme göstermeyen Avrupa tarihine, 'Kadının Avrupası' başlığı altında kadının baskılanmışlığına isyan ederek, Hamlet'in (erkek/katil/akıl/karşı devrim) karşı kutbunda konumlanır.

Shakespeare'in metninde Ophelia babası Polonius ve Hamlet tarafından kurban haline dönüştürülür. Polonius Hamlet'in gerçekten deli olup olmadığını anlaşılması için Hamlet'in Ophelia'ya karşı sevgisini kullanır. Ophelia babasına itaat eder ve Hamlet'e karşı Kral ve Polonius tarafından kurulan tuzakta araç olmayı kabul eder. Hamlet ise intikamı için Ophelia'yı kurbanına dönüştürür.

Shakespeare'in oyununda Ophelia kırılabilirliği, saflığı ve itaatkarlığı ile masum bir aşıktır. Ophelia babasının Hamlet ile görüşmesini yasaklamasına, evlenmeden önce erdemini korumasına karşı uyarılarlarına itaat eder ve babasının istekleri doğrultusunda duygularını ve bedenini baskı altında tutar. Polonius'un Hamlet'e kurduğu tuzakta kurban olarak kullanılmayı kabul eder. Hamlet Gertrude'a karşı öfkesini ve nefretini Ophelia'ya yansıtır, çünkü Ophelia da bu tuzağın içine dahil olarak kendisine –Gertrude gibi- ihanet etmiştir. Hamlet Ophelia'ya onu bir zamanlar sevmiş olduğunu ancak artık sevmediğini söyler. Ophelia'yı ikiyüzlü ve basit bir kadın olmakla suçlar. Ophelia Hamlet'in kendisini gerçekten sevdiğine inanmıştır, ancak sevgisi reddedilince ve aynı zamanda babası Polonius sevdiği adam tarafından öldürülünce önce aklını yitirir daha sonra da intihar eder.

Müller'in oyununda ise Ophelia'nın deliliği aileye ve toplumsal düzene isyan eden güçlü bir kişilik olarak dönüştürülür. Müller oyununda Ophelia'ya bedenini baskı altında tutan erkek şiddetine karşı bedenine cinselliğini geri kazandırır. Ophelia Müller'in oyununda erkek iktidarına kurban olmuş bütün kadınlar adına konuşur ve Shakespeare'in oyununda hayatındaki erkekler yüzünden intihara sürüklenen Ophelia, Müller'in oyununda erkeklerin iktidarı tarafından öldürülmeye isyan eder.

OPHELIA (KORO/HAMLET)

Ben Ophelia. Nehrin kabul etmediği kadın. İpteki kadın. Bilekleri kesik kadın Aşırı dozlu kadın DUDAKLARDA KAR BAŞI gaz ocağının içindeki kadın. Dün kendimi öldürmeyi bıraktım. Göğüslerimle kalçalarım ile fercimle tek başınayım. Tutsaklığımın araçlarını parçalıyorum sandalyeyi masayı yatağı. Yuvam dediğim savaş meydanını yakıp yıkıyorum. Rüzgar ve dünyanın çılgılığı içeri girebilsin diye kapıları ardına kadar açıyorum. Pencereleri kırıyorum. Kanlı ellerimle yırtıyorum sevmiş olduğum ve beni yatakta masada sandalyede kullanmış olan erkeklerin fotoğraflarını. Hapishanemi ateşe veriyorum. Göğüslerimi ateşe atıyorum. Bir zamanlar yüreğim olan saati göğsümden kazıp çıkarıyorum. Sokağa çıkıyorum, kanıma bürünerek (Müller, 2008: 161).

Ophelia, ‘ben, nehrin yaşatmadığı Ophelia’yım, urganın ucunda sallanan kadını, damarları kesilmiş kadını, aşırı dozda ilaç almış kadını, başı gaz ocağının içindeki kadını’ diyerek sergilediği vahşi intihar görüntüsü, Ophelia’nın erkek aklın baskısı nedeniyle kurbanlaştırılmış kadının sesi olarak yankılanır. Ophelia ilk olarak kendini öldürmekle erkek iktidarı tarafından sürdürülmekte olan suça dahil olur. Bu onun kurbanlaştırılmasında görünür kılınmıştır. Fakat bu, ‘dün kendini öldürmeyi bırakarak’ onun hemen reddettiği bir roldür. Diğer bir deyişle, Ophelia’nın kendine dönük şiddeti, erkekler tarafından baskı altına alınarak engellenen arzusunu gerçekleştirmeye yönelik eylemleri, aile kurumundan başlayarak toplumun tüm yapılarına yönelmesiyle devrimci bir isyana dönüşür. Hamlet’in, sadece temsilin çerçevesini kırarak isyanını ortaya koymakla yetindiği yerde, Ophelia kendini her türlü beklenti ve temsil alanından uzaklaştırmaktadır: “Göğüslerimle kalçalarım ile fercimle tek başınayım” (Müller, 2008: 161). Beden, tutku ve çoklu anlam üreten saf bir işaret seviyesine geldiğinde, temsil ortadan kalkar. Ophelia, vücudunun kendisine ait olduğunu söylediğinde, kendisini teatral ve psikolojik bir ‘kurban’ temsiline hapseden toplumsal çevreyi reddetmiş olur. “Yuvam dediğim savaş meydanını yakıp yıkıyorum. Rüzgar ve dünyanın çılgılığı içeri girebilsin diye kapıları ardına kadar açıyorum. Pencereleri kırıyorum. Kanlı ellerimle yırtıyorum sevmiş olduğum ve beni yatakta masada sandalyede kullanmış olan erkeklerin fotoğraflarını. Hapishanemi ateşe veriyorum. Göğüslerimi ateşe atıyorum” (Müller, 2008: 161). Ophelia, aileyi, doğurganlığı, cinsel bir meta olmayı ve kapatılmayı reddederek isyan eder. “Bir zamanlar yüreğim olan saati göğsümden kazıp çıkarıyorum. Sokağa çıkıyorum, kanıma bürünerek” (Müller, 2008: 161). Ophelia Burjuva üretkenliğinin, teleolojik tarihin ve bu tarihin bir entrika olarak temsilcisi oluşunun bir işareti olan bu saat, ayrıca ‘biyolojik saattir’; bu saati parçalara ayırmak, bir kadın temsilini daha reddetmektir. ‘Kanına bürünerek sokağa’ yürürken, kendisinin üretkenlik değerini de reddetmiş ve ortadan

kaldırılmış olur. Hamlet'in babaların iktidarı tarafından biçimlendirilmiş rolünün aksine, Ophelia, iktidarın bir temsilcisi olmayı redder ve bir intikamcı halini alır. Kendisine biçilmiş rolün dışına çıkarak, kendisini ve arzularını yeni ve her şeyi altüst eden bir biçime sokar.

III. Bölüm: SKERZO

Oyunun üçüncü sahnesi Scherzo, “bir sonatın hızlı orta hareketini reddeden bir terimdir ve bu terim, oyundaki heyecan yaratan doruk noktayı kaldırarak, Aristotelesçi beş-perde formunu altüst eder. Bunun yerine bize, pantomim ya da perde arası oyununa benzeyen bir form sunulur” (Eaket, 2001:79). Metne verilen bu biçim temelde ölü filozoflar aracılığıyla üst anlatılar bağlamında tarihin ve Aristotelesçi beş-perde formunun parodileştirilmesidir. “Ölüler Üniversitesi. Fısıltılar ve mırıltılar. Ölü filozoflar kitaplarını mezar taşlarından (kursülerinden) Hamlet'in üzerine fırlatırlar” (Müller, 2008:162). Bu görüntü, Aydınlanmanın başarısızlığını ve Aydınlanma mirasçısı entelektüellerin bir eleştirisi olarak görülür. Müller burada üst anlatıların temsilcisi olan Aydınlanma idealini parodileştirerek ölü filozoflar gibi ölmüş fikirlerin taşıyıcı olarak konumlandığı Shakespeare'in entelektüel Hamlet karakterini dönüştürür.

Müller'in Hamlet Makinesi'nde, “Hamlet eleştirmen ve peygamber olarak işlevinden yoksun kalmış, iflas etmiş bir entelektüeldir” (Wright, 1998:141). Hamlet Aydınlanma Avrupa'sının yıkıntılarını ve cinayetlerini sırtında taşıyan hümanist geleneğin iflasının göstergesi olarak Müller'in oyununda bir süreklilik düşüncesini vurgulamak amacıyla eleştirel düzeyde yer alır. Aydınlanma düşüncesi iflas etmiş insanlara evrensel özgürlüğün kapılarını açacağı vaadi, dünyanın her yanını saran bir kan, şiddet ve cinayet karabasanıyla sonuçlanmıştır.

Ölü kadınlar galerisi (bale). İpteki kadın Bilekleri kesik kadın vs. Hamlet onları bir müze (tiyatro) ziyaretçisi gibi süzer. Ölü kadınlar onun üzerinde duran giysileri yırtıp atarlar. Üzerinde Hamlet 1 yazan, dik duran bir tabutun içinden Cladius ile orospu gibi giyinip makyaj yapmış olan Ophelia çıkar. Ophelia'nin striptizi (Müller ,2008:162).

Ophelia'nın bir önceki sahnesinde tanımlanan ve içersinde ipte sallanan ve damarları kesilmiş kadının da bulunduğu ölü kadınlar, Batı metafiziğinin ölü fikirlerini taşıyan entelektüellerin bir simgesidir. Bu sırada Ophelia'nın Hamlet 1 yazan tabutun içinden Cladius ile birlikte çıkması ve Ophelia'nın 'fahişeliği'ne yapılan vurgu Shakespeare'in metninde de annenin, Hamlet tarafından bir fahişe olarak görülmesiyle benzer bir anlam taşır. Cladius'la birlikte görülmeleri de bunu desteklemektedir. Cladius'la bir 'ikili' oluşturması gereken kişi,

Gertrude olması gerekirken, burada Gertrude'un yerine Ophelia geçmiştir. Bütün bölüm neredeyse Hamlet'in bilinçaltının bir görüntüsü gibidir. Hamlet Gertude/Ophelia ile Cladius'u aynı tabutun içinden çıkarken görmesi Shakespeare'in metninde de vurgulanan ve ahlaki olarak eleştirilen ensest tabusunun Müller'in metninde de benzer bir anlamla ele alındığının göstergesidir. Kadınlar Avrupası bölümünde Ophelia'nın monologunda geçen ve erkek baskısının bir nesnesi olarak bedenlerinden vazgeçen kadınlar, Ophelia'nın striptizi yoluyla nesnelleşmekten kurtularak arzunun nesnesi haline dönüşürler. Karacabey Raddatz'ın (Raddatz, 1991:161, akt. Karacabey, 2007: 219,220) saptamalarından yola çıkarak, Ophelia'nın bir fahişe gibi giyinerek striptiz yapmasını ev kadını ve sevgili rolünden vazgeçmesine bağlar. Ophelia'nın striptizi bedenin sahipliğini üstlenen ve nesnelleşmekten kurtularak arzu nesnesine dönüşen devrimci bir isyandır.

Kapitalist sistem arzu'nun kaçış yollarını da üretecektir ve Ophelia daha önceki sistemin (Hamlet'in metninde konumlandırılmış biçimde baskı, şiddet, cinsel meta, kapatılma vd.) kodlarını çözerek, Müller'in metninde sokağa çıkarak arzusuna devrimci bir kaçış yolu bulur. Ophelia önceki konumunu(erkekler tarafından baskılanması, şiddet'e maruz bırakılması, cinsel bir meta haline dönüştürülmesi, kurbanlaştırılması vd.) reddederek, Hamlet'in ve onun temsil ettiği erkek aklın iktidarından kurtulmuştur. Bu bağlamda Ophelia Hamlet'e "Yüreğimi mi yemek istiyorsun Hamlet" (Müller, 2008: 162) diyerek arzularını kadınlar üzerinde uyguladıkları şiddet yoluyla gidermeye çalışan erkek iktidarından uzaklaşır. "Hamlet elleriyle yüzünü kapatarak, kadın olmak istediğini" (Müller, 2008: 162) söyler. Hamlet Ophelia'nın giysilerini giyer, Ophelia onun yüzüne makyajla hayat kadını maskesi yapar, değişim gerçekleşirken şimdi Hamlet'in babası olan Cladius sessizce güler. Hamlet'in bir fahişeye dönüşümü temelde babaların tarihine bir başkaldırıdır.

Karacabey (Karacabey, 2007:221)'e göre, Hamlet'in kadın olma isteği Müller'in *Leben Gundlings* metninin son bölümündeki cinsiyet değişiminin bir öz-alıntılması olarak eklenmiştir. *Leben Gundlings*'deki var olan cinsiyet değişimi, Hamlet'te gerçek bir değişim olarak yaşanmaz. Burada söz konusu olan değişim rol ve giysi dönüşümü olarak gerçekleşir.

Ophelia eliyle Hamlet'e öpücük gönderir ve Cladius/Hamlet Babası ile birlikte yine tabuttun içine girer. Hamlet orospu pozunda. Bir melek, ensesindeki yüz: Horatio. Hamlet'le dans eder.

Tabuttan gelen SES(LER)

Öldürdüğünü sevmelisin de.

Dans giderek hızlanıp çılgınlaşır. Tabuttan kahkahalar yükselir. Bir salıncakta meme kanserli Meryem Ana. Horatio bir şemsiye açar, Hamlet'e sarılır. Şemsiyenin altında kucaklaşırken donup kalırlar. Meme kanseri bir güneş gibi parıldar (Müller, 2008: 162).

Claudius ve Ophelia, sınırlanma ve ölüm alanı olan tabuta geri dönerler. Bir iktidar merkezi olarak diyalektik ve ideolojik olarak ölü olan Claudius, kurulu düzen tarafından kullanılıp hakiki anlamda öldürülmüş olan Ophelia ile bu tabutta üremektedir. Onlarla birlikte tabutta, sadece ölüm üreten devrim de bulunmaktadır. Tabuttan 'Öldürdüğünü sevmelisin de' sözleri yükselirken, fahişe Hamlet sahnede 'yüzü kafasının arkasında olan bir melek ile' Horatio ile dans etmektedir. Hamlet, geçmiş kültürlere ve başarısız isyanlara özlem duyan, kusursuz bir devrim arzulayan, fakat idealize edilmiş geçmiş tarafından tutsak edilen tarih meleği ile dans eder. Bu, arzu ve devrimin alaylı bir sentezidir ve bu sentez içinde Hamlet tarihin bir fahişesi konumundadır. Tabuttan kahkaha sesi geldikçe, dans daha da hızlanır ve şiddetlenir. Salıncak üzerindeki bir Meryem ana görüntüsü yansıtılırken, Horatio ve Hamlet bir şemsiye altında kucaklaşırlar. "Bir salıncakta meme kanserli Meryem Ana. (...) Meme kanseri bir güneş gibi parlar" (Müller, 2008:162). Artaud'un "Kan Fıskırması" (Eaket, 2001:80) adlı eserine yapılan bir anıştırmadır. Meryem Ana simgesi Hıristiyan inancına bir anıştırma olarak metne dahil edilir. İlk başta hem yaratıcı hem de yozlaştırıcı olan Madonna görüntüsü, Artaud'un yarı-mitolojik görüntü sanatı uğruna ve baba prensibine karşı normal temsili yok eder. Madonna, Baba-Tanrı teleolojik tarih bakış açısına karşı, tarihin sahnedeki öğretici dansını dondurur. Aristotelesçi anlayıştaki en heyecanlı noktaya doğru zamanın akışı ilkesine zıt olarak, zamanın bu donuşu, tarihin sürekliliğini bozan radikal bir engeldir.

IV. Bölüm: BUDA'DA PEŞTE GRÖLAND SAVAŞI

BUDAPEŞTE SALGINI (PEST İN BUDA, Almancası Buda'da Veba Çağrışımını da içerir. Bu bölümde Pest (bela) in Buda/Greeland için Savaş, tarihin döküntülerini gözler önüne serer. Bu bölümde birden fazla Hamlet olduğu görülür. Marksist entelektüel Hamlet/Hamlet Oyuncusu/Macaristanlı bir devrimci/ Macbeth/ Müller. Bu doğruluda Shakespeare'in oyunundan ayrıldığı görülür.

Hamlet: Soba tütüyor huzursuz Ekim'de.

A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST
TIME

JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A
REVOLUTION

(KÖTÜ BİR SOĞUK ALGINLIĞINA YAKALANDI BU YÜZDEN TAM DA EN KÖTÜ ZAMANDA TAM DA EN KÖTÜ ZAMANI BİR DEVRİM İÇİN) (Müller, 2008: 163).

“Huzursuz Ekim” (Müller, 2008:169) sözcüğüne yapılan vurgu “Ekim 1956 yılındaki Macaristan Ayaklanması’na” (Karacabey, 2007:216) bir anıştırmadır. Metinde Hamlet’in devrim girişimini anlatması tarihsel bağlamda Stalin dönemine dair bir anıştırmayı kapsar. Hamlet, Ekim ayı hakkında, 1917 yılında başarılı olan ve 1956 yılında başarısızlığa uğrayan devrimleri hatırlatan ‘devrim yapmak için yılın en kötü zamanı’ sözlerini söylerken, Stalinist baskının ruhu sahneyi kaplamaktadır. Sahnenin başlığı, Budapeşte’deki bir ‘belayı’ (Sovyet Askerleri) anlatmak için kullanılır. 1956 Ayaklanması, Macaristan işçi sınıfının Stalinist diktatörlüğü yıkıp Sovyetler temelinde örgütlenmiş gerçek sosyalizmin kurulması amacıyla giriştiği tarihsel bir eylemdi. Stalinist diktatörlüğe karşı daha önce ayağa kalkmış olan Doğu Alman ve Polonyalı sınıf kardeşlerinin yolunu izleyen Macaristan emekçileri bir politik devrime soyunmuştu.

Doktor Jivago ağlar

Kurtlarına

KIŞIN BAZEN BİR KÖYE İNER BİR KÖYLÜYÜ
PARÇALARLARDI (Müller, 2008: 163)

Müller Boris Leonidoviç PASTERNAK’ın “Doktor Jivago” romanına, Yuri Jivago karakterini alıntılıyarak gönderge metin olarak yer verir. Müller Jivago karakteri aracılığıyla 1917 Ekim Devrimi ve hemen sonrasında patlak veren Rus İç Savaşı (1917-1922) sırasında savaşın parçaladığı açlık, yoksulluk, cinayet ve baskı ile dolu bir ülkede oradan oraya sürüklenen bir tıp doktorunun öyküsünün anlatıldığı romanın konusunu kendi metninin bağlamına göre yeni bir anlamla dönüştürür. Rus İç Savaşı sonunda Bolşevikler başa geçer, ancak 1917’nin devrimci ruhu çabuk bir şekilde tiransal hale gelir; S.S.C.B. teleolojik tarihi, mutlak otoritesini sorgulayan her şeyi yok eden ve aynı derecede baskıcı olan bir Stalinist diktatörlükle yer değiştirmiştir. Bu bağlamda yönetimin değişmesi kurbanlar için pek bir şey ifade etmemektedir. Müller’in görüşleriyle aynı doğrultuda tarih kurbanlardan oluşan bir şiddet döngüsü içinde yoluna devam etmektedir.

Maskesini ve kostümünü çıkarır.

HAMLET OYUNCUSU

Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum. Sözcüklerin bana söylecek bir şeyi yok artık. Düşüncelerim imgelerin kanını emiyor. Dramım gerçekleşmiyor artık. Arkamda dekor kuruluyor. Dramıma ilgi duymayan insanlar tarafından, dramımı umursanmayan insanlar için. Benim de umurumda değil artık.

Sahne işçileri, Hamlet oyuncusu tarafından fark edilmeden bir buzdolabı ve üç televizyon getirip kurarlar. Buzdolabının sesi. Üç sessiz program (Müller, 2008: 163).

Müller tarafından marksist bir entelektüel olarak oyunda konumlandırılan Hamlet kendinden beklenen dramatik ve devrimci rolü reddeder. Hamlet dramının gerçekleşmediğini söylerken temelde sosyalist ütopyanın iflasını haber verir. Artık ütopyaları insanlar önemsememektedir ve ölmüş bir ütopya olarak sosyalizm sadece bir sahne dekoru olarak var olabilir. Hamlet'in geçmişin başarısız devrimlerini reddettiği sırada, sahneye, Batı tüketiciliğinin sembolleri olan televizyon ve buzdolabı getirilir.

Tarihe damgasını vurmuş bir adamın yüz kat büyük tasviri. Bir umudun taşlaması. Adının yerine bir başka ad konabilir. Umut gerçekleşmedi. Anıt yerde yatıyor, nefret edilen ve hayran olunan adamın anıtı cenaze töreninden üç yıl sonra iktidardaki ardılları tarafından yerle bir edildi. Taşın içinde yaşayanlar var. Parçalanan anıtın geniş burun ve kulak deliklerinden, ten ve üniforma kıvrımında metropolün yoksul halkı yaşıyor. Anıtın devrilmesinden makul bir süre sonra isyan çıktı. Benim dramım, eğer hala gerçekleşecek olsaydı, isyan döneminde gerçekleşirdi (Müller, 2008:163).

Hamlet 1956 yılındaki Macaristan ayaklanması sırasındaki isyanı ve Stalin'in heykelinin isyancılar tarafından devrilmesini tarihsel bir anıştırma olarak metnine ekler. Kruşçev'in (s.s.sosyalist.org, [10.11.2006]), 1956'daki SBKP 20. Kongresi'nde yaptığı ünlü konuşma, bütün Doğu Avrupa'da olduğu gibi, Macaristan emekçileri ve aydınları içinde de güçlü bir iyimserlik dalgası yaratmıştır. Bu konuşmanın hemen ardından, Macaristan Komünist Gençlik Birliği'nden ayrılan bir grup öğrenci, ülkenin "Stalinizm'den arındırılması" için isteklerini dile getirir. 1956 Macaristan ayaklanmasına giden yolun son taşları, kısa süre önce Stalinistlerin denetimindeki gençlik örgütünden ayrılarak bağımsız bir örgütlenme oluşturmuş olan öğrencilerin 22 Ekim günü Budapeşte'de yayımladıkları bir bildirgeyle döşenir. 23 Ekim'de, Polonya'daki ayaklanmayla dayanışma amacıyla düzenlenen gösteriye, hükümetin yasaklamasına karşın, 300 bin dolayında insan katılır. Gerçekleştirdiği şeyin bir ayaklanma olduğunun bilincine henüz varmamış olan yüzbinlerce emekçi ve genç, aynı günün akşamında, Parlamento binasına yönelir. Emekçiler ve gençlik, Stalin'in alandaki devasa heykelini tahrip ettikten sonra, cadde ve sokakları denetim altına almaya başlarlar.

(...) Yolu kapatan polisler kenara savrulur. Konvoy hükümet binaları bölgesine yaklaşınca polis kordonu tarafından engellenir. Gruplar oluşturulur, bunların içinde konuşmacılar çıkar. Bir hükümet binasının balkonunda üstüne iyi oturtulmamış bir frak giymiş bir adam görünür, o da konuşmaya

başlar. Atılan ilk taş adama isabet edince, adam kurşungeçirmez camdan kanatlı kapıların ardına çekilir. Daha fazla özgürlük çağrısı hükümetin devrilmesi çağlığına dönüşür. İnsanlar polislerin silahlarına el koymaya başlar (...) hükümet birlikleri tankları devreye sokar. Dramım hala gerçekleşecek olsaydı, cepheler arasında, (...) ötesinde olurdu benim yerim (Müller, 2008:164).

Budapeşte'deki (s.s.sosyalist org, [10.11.2010]) radyoetine gelerek bildirilerinin yayımlanmasını talep eden göstericilere ateş açan siyasi polis örgütü çok sayıda göstericiyi öldürür ya da yaralar. Radyoevi, bir kaç saat içinde yardıma gelen silahlı işçi milislerinin yanısıra, gösterileri bastırmakla görevlendirilen bir tank birliğinin de ayaklanmaya katılımıyla, aynı gece, Macar emekçilerinin eline geçer. Siyasi polis örgütünün bu silahlı direnişi, emekçilerinin silahlanmasını hızlandırır. İşçiler ve gençlik fabrika depolarından, polis karakollarından ve askerlerden aldıkları silahlarla donanır. Macaristan emekçileri, Budapeşte caddelerini kontrol altına almaya çalışan Sovyet tanklarına karşı barikatlar kurmaya ve onlarla çatışmaya başlar. Ayaklanan emekçilerin talepleri doğrultusunda başa geçen Imre Nagy yönetimi, bir yandan Sovyet müdahalesini görüşmeler yoluyla önlemeye çalışırken, aynı zamanda, daha devrimin başlangıcında olan Macar emekçilerinden silahlarını bırakıp grevlere son vermelerini; özetle, “normal” yaşama dönmelerini ister. Bu isteğe olumlu yanıt veren kitle Sovyet tankları 4 Kasım günü harekete geçtiğinde, palet sesleriyle uyanarak yeniden silaha sarıldığında yapacağı fazla bir şey kalmamıştır. Sovyet birliklerine karşı giriştikleri direniş, Macaristan emekçilerine yirmi bin cana mal olur. Hareketin önderliğini üstlenen Imre Nagy ve arkadaşları idam edilir.

Hamlet oyuncusu, kendi yeri ‘cephenin iki tarafında’ olacak şekilde ‘ayaklanmaya kalkacakları zaman başlayacak olan’ dramasını tarif ederek sözlerine devam eder. Hükümet binalarını talan edenler ve içerdeki bürokrat arasında ideolojik, fiziksel ve psikolojik olarak bölünen şizofrenik bir kişi haline gelir: “Yumruğumu kurşungeçirmez camın ardında duran kendime sallarken kusacak gibi oluyorum. Korku ve tiksintiyle sarsılarak, yaklaşan kalabalığın içinde kendimi, ağzında köpüklerle kendime yumruk sallarken görüyorum” (Müller, 2008:164). Sonunda ayakları altındaki tabureyi iterek kendi boynunu kırar. Daktiloya dönüşür, “rollerim tükürük ve tükürük kabı bıçak ve yara, diş ve gırtlak boyun ve ip” (Müller, 2008:164). Bir anda her şeye dönüşmek için küçük burjuva bireyinin dramını reddeder. Fakat en sonunda, bu idealize edilmiş şizofrenik devrim sadece bir istek ve hayaldir: “dramım gerçekleşmedi” (Müller, 2008:164). Devrim tiyatrosunun metni “kaybolur” ve “sufleci, yerinde çürümektedir” (Müller, 2008:164)). Kusursuz devrime olan inancını yitiren aktör

Hamlet, “eve gidip zamanı öldürmeye” (Müller, 2008:164) karar verir. Burada oyuncu Hamlet aynı zamanda Müller’in kendisidir. Kitlelerin yeni afyonu olan televizyona şunları söyler:

Televizyon Gündelik Tiksinti Tiksindirici/Hazır gevezelik
Reçeteli neşe (...) Günlük cinayetimizi ver bize bugün / Çünkü
Senindir hiçlik Tiksindirici (...) İnanılan yalanlar Tiksinti (...)
Güç sahiplerinin suratlarına kazılı / Mevki için oy için banka
hesabı için mücadeleden / Tiksindirici Sivri espirilerle
parıldayan savaş arabası (Müller, 2008: 164,165).

Medya kitle insanına kim olduğunu ne olmak istediğini anlatarak, ona hırs, beklenti ve tutkular kazandırarak bir kimlik inşa eder. Televizyon aracılığıyla egemen söylemin mesajları topluma ulaşır ve televizyon egemen söylemin tercih ettiği kültürel öğelerin sürdürülmesine ve reklamlar aracılığıyla pazarlanmasına katkıda bulunur. “Televizyon dünyadır” (Sarup, 1997:234) diyen Baudrillard’a göre iletişim teknolojileri sayesinde kendimizden geçmemiz tiksinti vericidir. Dört bir yanı saran reklâm istilası yüzünden kamusal alan gözden yitmektedir ve kamusal alanın gözden yitmesiyle birlikte özel uzam da kaybolmaktadır. Medya pratikleri zaman ve uzam duygumuzu yeniden biçimlendirirken dünya televizyon ekranından bize verilen gerçeklik kadardır. Egemen söylem tarafından medya aracılığıyla gerçeklik yeniden inşa edilirken kitle iletişimin amacı kişilerin tepkilerini önlemek amacıyla işlevselleştirilir.

Geçerken ben sokaklardan alış veriş merkezlerinden
yüzlerden/ Tüketim savaşının yara izleriyle kaplı Yoksulluk/
Yoksun onurundan yoksunluk/ Bıçağın muştanın yumruğun/
Aşağılanmış bedenleri kadınların/ Umudu kuşakların/ Kana
korkaklığa aptallığa boğulmuş/Kahkahalar yükselir ölü
karınlarından/Heil COCA COLA (Müller, 2008: 165).

Müller burada, Kapitalist üretimin özellikle yirminci yüzyılın başında yeni pazarların inşa edilmesi ve kamunun tüketicilere dönüştürülmesi için reklam ve öbür medya araçlarıyla eğitilmesini zorunlu gören kimi neo-marksistlerin (Luakcs’ın şeyleşme teorisi, Frankfurt Okullu’ndan Adorno, Horkheimer’in kitle kültürüne yönelik çalışmalarından yola çıkan Baudrillard’ın (1970) Tüketim Toplumu adlı kitabı) ‘tüketim toplumu’na yönelik eleştirilerini, kapitalizmin merkezi olarak konumlanan Amerika’ya yaptığı bir yolculuk sırasındaki izlenimlerine metnin içinde yer verir. Frankfurt Okullu düşünürlerinin saptamalarından yola çıkan, Mutlu (Mutlu, 2001:22,23)’ya göre, kitleler yüksek kültür ürünlerini satın almak amacıyla çaba gösterirken, satın almakla sahip olacaklarını düşündükleri mutluluk ve farklı bir öteki olma özlemi, onları kitle kültürü tarafından yönlendirilen bir nesneye dönüştürür. Bu

bağlamda metaların tüketilmesindeki temel itki, arzular, imajlar, hayaller ve yeni kimlikler satın almaktır. Heil COCA COLA (Müller, 2008:165) Andy Warhol'dan "(...) dev koka kola şişesi (...) afişi görüntüleri (nden)" (Jameon, Lyotard, Habermas, 1994:69) yola çıkarak yapılan bir alıntıdır. Müller Warhol'un dev coca cola şişesini simgesel düzeyde alıntılıyıp kendi metninde yer verirken temelde Warhol'un reklam imgelerini sindirdiği pop işleri sanatın tüketim kültürüne kaymasına bir protesto, bir kapitalizm yergisi olarak ele almasından yola çıkar. 'Heil' Nazi Almanya'sında faşizmin diktatörü Hitlere bağlılığın bir selamı olarak nitelenir. Müller 'Heil Coca Cola' diyerek aslında kapitalizm simgelerinden biri olan coca cola aracılığıyla kapitalizmin faşizmle olan yakınlığını vurgular. Tüketim savaşı içinde onurundan yoksun bırakılmış kitleler, aynı biçimde pazarda bir metaya dönüştürülerek alınıp satılan kadın bedenleri, korkaklık ve cinayetle örülmüştür.

BEN MACBETH'TİM KRAL BANA ÜÇÜNCÜ
METRESİNİ SUNMUŞTU(...)/ RASKOLNİKOF TEK
CEKETİNİN ALTINDAKİ YÜREKTE BALTA/
TEK/KAFATASI İÇİN REHİNCİ KADININ (Müller,
2008:165).

Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanından Raskolnikof, Shakespeare'in Macbeth oyunundan Macbeth alıntılanır. Alıntısız bir gönderge olarak Macbeth ve Raskolnikof'un Müller'in metninde yer alması her iki karakterinde cinayetlerini bilinçli olarak tasarlamış olmalarıdır. Macbeth Kral Duncan'ı kendi elleriyle öldürür. Raskolnikof ise rehinci kadını kafasında saptığı balta ile öldürecektir. Her ikisi de ihtiras ve yükselme hırsları nedeniyle planlı cinayetler işlerler. Bu Müller'in buz çağı olarak nitelediği kapitalizme ve Stalin'in iktidarı için işlediği cinayetlere yönelik bir göndermedir. Şizofrenik devrimsel sahnede verilen çoklu öznellikler, acıya dayanıklı bir kişisel sömürüye dönüşür; Ütopik tutku, tüketiciliğe yenik düşer. Tümüyle yabancılaşmış fakat maddi olarak çekici olan Batı dünyasının distopik görüntüleri, aktör Hamlet'in bölünmüş kişilikleriyle birleşir.

Burada Müller kapitalizmin kalbine yaptığı yolculuktan kendi yaşantısına yönelik ipuçlarını verir. "Havaalanlarının yalnızlığında / Nefes alırım ben / Ayrıcalıklıyım Tiksintim / Bir ayrıcalık / Çevrili duvarlarla / Dikenli telle hapisaneyle" (Müller, 2008: 165). Müller Doğu Almanya'yı yöneten bürokratları, ülkesindeki yaşama ve siyasete yönelik baskılara yönelik yazdığı oyunlar nedeniyle öfkelenmesine karşın aynı zamanda ülkesinden pek çok ödül alan ayrıcalıklı bir yazar/entelektüel statüsü kazanmıştır. Müller yaşamının sonuna kadar Marksizme bağlı kalmıştır. Almanya kurulduğunda ailesiyle birlikte Batı'ya gitmeyi reddeder ve daima ülkesini kapitalist dünya karşısında savunur. Duvarın yıkılmasından sonra Müller

dışarıya açılma olanağı bulur ve birçok oyununu kapitalist ülkelerde sahneleme olanağına kavuşur. Oyunları sayesinde Batı’da da ayrıcalıklı bir entelektüel olarak kabul edilen Müller, bu çelişkili ayrıcalığını tiksinti olarak kabul eder. Hamlet/Müller, sahip olduğu entelektüel ayrıcalık suçluluk ile çevrelenen bir lükstür: ‘Ayrıcalıklı bir insan, mide bulantım/ Bir ayrıcalıktır’ der entelektüel Hamlet/Müller, yazarın bir fotoğrafı sahnede gösterilirken. Çünkü devrim, sokaktaki ayrıcalıksız insan tarafından savunulur ve gerçekleştirilir.

Bu gerçeğin farkında olarak kendisinden duyduğu tiksintisinden dolayı yazar/entelektüel- Hamlet/ Müller artık hiçbir şey istemez: “İstemiyorum artık yemek içmek nefes almak bir kadını bir erkeği bir çocuğu bir hayvanı sevmek. İstemiyorum artık ölmek. İstemiyorum artık öldürmek (...) Yazarın fotoğrafının yırtılması” (Müller, 2008:166). Weber (Weber, 1984:16’dan akt. Eaket, 2001:16)’e göre, yazarın ölümü pek önemli değildir, çünkü Müller’in ifade ettiğine göre, fotoğrafın yırtılışı, kendisini tekrar yazmasının “sürecidir”, ki bu da Müller’i kendi fikirlerini ve kimliğini formüle ve tekrar formüle etmeye iter. Müller’in yazma süreci, diyalektiği hiç durmadan hareket halinde tutmak için karşıtlık içindedir. Fotoğraf yırtıldığında, Hamlet/Müller’in zihinsel olarak soyut olan idealizmi, vücudun büyük boşluklarına doğru çekilir.

Tarihin korkuları bu boşluktan dışarı doğru çıktığında, entelektüel benim dışımda, kanımda yer edinebilir. Bir yerlerde vücut parçalandığında, kendi pisliğimde dolaşabilirim. Bir yerlerde vücut açıldığında, kendi kanım bana yeter. Düşüncelerim beynimdeki yaralardır. Beynim bir yaradır. Bir makine olmak istiyorum. (Müller, 2008:166)

Yazar vücuda, bir aşağılanma ve küçük düşürülme aracı olarak sığınır. “Bu bir tür Artaudcu temizlenme alanıdır, ve umulur ki bu katatonik ritüel “değerlerin yer değiştirmesi” ile sonuçlanır” (Kalb, 1998:118’dan akt. Eaket, 2001:76). İçe kapanık vücudun temizlenmesini tehlikeye atarak -Warhol gibi, bir makine olma arzusu besleyerek- Hamlet/Müller “acı yoksa düşünce de yoktur” ilkesini arzulamaktadır. Kişinin kimliği çözüldükçe, sahnedeki televizyonlar kararır ve buzdolabından kan gelmeye başlar.

Üç çıplak kadın: Marx, Lenin, Mao Her biri kendi dilinde aynı anda metni söyler: İNSANIN...TÜM KOŞULLAR ORTADAN KALDIRILMALIDIR (Müller, 2008:166).

Bu cümle Marks’ın, Hegel’in Hukuk Felsefesini Eleştiriye Giriş adlı eserinden alıntılan Müller Marx’ın metni ile anlamsal bir ilişki kurar. Hamlet’in babasının hayaleti komünizmin hayaleti haline dönüştürülür. Aktör Hamlet, sahne makyajını ve kostümünü giyer. Babasının ruhunu çağırır Hamlet, teleolojik tarihte/dramada rolüne devam eder.

DANİMARKALI PRENS HAMLET VE KURLARA
ZİYAFET SENDELEYEREK

DELİKTEN DELİĞE VE SON DELİĞE DOĞRU
İSTEKSİZCE

SIRTINDA ONU YARATMIŞ OLAN HAYALET
(Müller, 2008:166).

‘Sırtında Onu Yaratmış Olan Hayalet’ (Müler, 2008:166) cümlesinde Hayalet sözcüğü, ilk bölümde ‘arkamda Avrupa’nın yıkıntıları’ cümlesiyle birleştirilir ve bu birleşim Marx’ın Komünist Manifesto’sunda yer alan giriş cümlesine bir anıştırmadır. Karacabey (Karacabey, 2007: 213)’e göre, Hayalet komünizmin kişileştirilmesi olarak görünür kılınmıştır ve Derrida’nın Valery alıntısıyla birlikte düşünüldüğünde, anlam tamamlanmış olacaktır.

Marx: Şimdi Basel’den Köln’e kadar uzanan, Nieuport’un kumlarına, la Somme’un bataklıklarına, Chempagne’ın kireçtaşlarına, Alsace’ın granitlerine işlenen dev bir Elsinore terasına çıkmış olan Avrupalı Hamlet binlerce hayaletle bakmakta. Ama, aydın kişiliğe sahip bir Hamlet bu. Gerçeklerin yaşamını ve ölümünü düşünür. Tüm anlaşmazlıklarımız onun hayaleti olup çıkmıştır; bize şan, şöret katan her şeyse pişmanlık vermekte ona. (...) Avucuna aldığı kafatası hep ünlü bir kafatasıdır. Whose was it? –Bu Lionardo’ydu. (...) Şuradaki öteki kafatasıysa, evrensel barış düşü kuran Leibniz’in kafatası. Şuradaki de,...’ı doğuran Marx’ı doğuran Hegel’i doğuran Kant’ın kafatası. Hamlet ne yapıp edeceğine bilemez bütün bu kafataslarıyla. Bırakıp gitsin öyleyse! (Derrida, 2007:21,22).

Grazia (Grazia, 2004:224) Derrida’nın ‘Marx’ın Hayaletleri’ adlı kitabında Hamlet’in hayaletinin temel figür olduğundan söz eder. Geleceğe şekil vermek için geçmişten günümüze dönen hayaletler, zamansal sürekliliği alt üst ederler. Bir adım ileride duran gelecek, geçmişten daha gerilerden geri döner. Hamlet’in komünizmin çöküşünden sonra marksizmin geleceğine yön vermek için geçmişten gelmesi, bu döngüsel zamanın tipik bir özelliğidir. Hamlet’in kararsızlığı günümüzde izlenecek bir yol değil bir duruş önerir. Ufukta bir umut olmadan liberal demokrasinin adaletine alternatif bir adalet beklememek gerekir. Hamlet’in babasının intikamını almakta ertelemeye başvurması gelecekte gözüken adaletle beslediği umuttur.

LOĞUSA YATAĞINDAKİ OPHELIA’NIN ETİ GİBİ
YEŞİL

VE ÜÇÜNCÜ HOROZ ÖTÜŞÜNDEN HEMEN ÖNCE
YIRTIYOR

BİR SOYTARI ÇINGIRAKLI KOSTÜMÜNÜ FİLOZOFUN

SÜRÜNEREK GİRİYOR İRİ BİR TAZI İÇİNE TANKIN
(Müller, 2008:166)

Müller, Shakespeare'nin metniyle Hamlet figürünün yorumları aracılığıyla anlamsal bir bağ kurarken, oyunda geçen 'horoz ötüşü' gibi motifleri ve sözcükleri kullanarak da kendi metni bağlamında yeni anlam olanakları yaratacak biçimde bir dönüşüm gerçekleştirir. Hamlet'in I. perde I. sahnesinde subaylar Bernardo, Marcellus ve Horatio arasında geçen konuşmada:

Bernardo- Tam konuşmak üzeriydi, horoz öttü.

Horatio- İşitmişim: sabah borazanlık eden horoz, o yüksek perdeden çınlayan sesiyle öttü mü, güneş tanrısını uyandırmış (...)

Marcellus: Horoz ötüncü gözden siliniverdi (Shakespeare, 2004: 17).

Müller, Hamlet Makinesi'nin I. Bölümü'nde "Horozlar kesildi. Yarın olmayacak" artık diyerek 'horoz ötüşü'nü olumsuz bir anlamda yer verir, "üçüncü horoz ötüşünden hemen önce yırtıyor bir soytarı çingiraklı kostümünü filozofun" biçiminde kullanır. Burada Derrida'nın yorumundan da yola çıkarak, Müller'in horoz ötüşünü Marx'ın hayaletinin geri döneceğine yönelik ve gelecekte gerçekleşecek adaletle beslenen umut anlamında metninde yer verdiği görülür. Loğusa yatağındaki Ophelia tarafından geleceğe yönelik umut doğurulacaktır.

'Bir soytarının filozofun kostümünü üçüncü horoz ötüşünden hemen önce yırtması' devrimi soyut seviyeden (Hamlet/Müller'in huzurundan) alıp, maddi seviyeye indirerek onun manifestosunu yapmak olarak yorumlanabilir. 'Tazi' ifadesi de, Hamlet/Müller gibi öldürmeyi reddeden ayrıcalıklı entelektüellerin aksine, sokaklardaki kitleler için kullanılmıştır. Oyunun sonunda "Zırha bir tekme atar, baltayla Marx Lenin Mao'nun kafalarını yarar. Kar. Buz çağı" (Müller, 2008:166). Sosyalizmin ideologlarının kafalarının baltayla yarılması ve zırha atılan tekme ölü babaların iktidarını yayan söylemlerini geleceğe taşımak yerine ya da Derrida'nın geleceğin ufkunda geri dönmesine yönelik umut beslenen komünizmin hayaletini beklemek yerine kitlelerin sokağa çıkarak, 'buz çağı'nda (bu çağı nitelmesi Müller'in Bau adlı metninden yapılan bir (öz) alıntı olarak kapitalizmin metaforu olarak kullanılmıştır. Metinde sosyalizm ile kapitalizm arasına sıkışıp kalan bir dünyadan söz edilmektedir.) kendi devrimlerini kendilerinin inşa etmelerine yönelik bir anlam taşımaktadır.

V. Bölüm: VAHŞİCE KASILIP KALARAK/ KORKUNÇ ZIRHIN İÇİNDE/ BİNLERCE YIL

Bölüm başlığı “Hölderlin’in son dönem metinlerinden” (Karacabey, 2007:218) bir alıntıdır. Hölderlin’in en son yazdığı eser “Empedokles’in Ölümü” (1804) adlı tragedya’dır. Hölderlin (Carlson, 2007:196), fragmanlar halinde oluşturduğu eserinde Empedokles gibi trajik bir kahramanı doğanın ve insanın kusursuz birliğini gerçekleştirecek kişi olarak konumlandırır. Empedokles’in etrafındaki kişiler iktidar ve doğaya ilişkin bir körlük içindedirler. Sadece kahraman-şair tarafından fark edilen doğa-kültür karşıtlığı trajik kahramanın özlenen birliği elde etmek için meydan okuduğu doğa güçlerinin tarafından aşılmasıyla ortadan kaldırılabilir. Empedokles insanları körlükten kurtarabilmek amacıyla kendini Etna yanardağından aşağıya atar. Kahramanın ölümü doğanın gücünü olumsuz bir biçimde temsil ederken, toplumun yabancılaşmasını kendi yok oluşuyla sonlandırması, onu çağının kurbanı haline getirir.

Hölderlin’in Empedokles üzerinde çalıştığı yıllarda Fransız Devrimi’nin etkileri tüm Avrupa’da sürdürmekte, Almanya’da da devrim yanlısı çabalar görülmektedir. Hölderlin de çağın pek çok aydını gibi devrimden yanadır; ancak ona göre devrim başkalarını kurban ederek değil; ancak insanın kendisini kurban ettiği bir yaşam tarzı ile gerçekleşebilir. Burada Müller’in, Empedokles’in toplumun yabancılaşmasını aşabilmek için kendini kurban etmesini Ophelia’nın devrimin ancak eyleme geçen özneler aracılığıyla gerçekleştirebileceği doğrultusundaki düşüncesi ile anlamsal bir bağ kurduğu görülür. Müller metninde Ophelia’yı Hamlet’in karşı- devrimci çizgisinin karşısında devrimci bir özne olarak konumlandırırken, devrim için beklenen bin yıllık sürenin ancak kurbanın sokağa çıkıp babaların şiddet dolu tarihine başkaldırmakla mümkün olacağını anlatır.

Okyanusun derinlikleri. Ophelia tekerlekli sandalyede. Yanından balıklar enkazlar cesetler ve ceset parçaları geçer. Doktor gömlekli iki adam Ophelia’yı ve tekerlekli sandalyeyi aşağıdan yukarıya doğru sargı bezleriyle sararken (Müller, 2008: 166,167).

Oyunun son sahnesi ‘derin denizin’ boşluğunda geçer. Bir önceki sahnenin ‘Buz Çağı’, baskı görmüş ve temsil edilmemişlerin mitolojik bir Artaudcu alanın oluşmasını sağlar. Bu alan, ilk anda temsile çağrılmamışların ve iradeleri verilmemiş olanların; fakat artık baskıcı söylemlere karşı bir devrimin en iyi umutları olanların alanıdır. Tekerlekli sandalyede erkek baskısı tarafından hareketsiz bırakılan Ophelia’nın son monoloğu bir kışkırtma

metnidir. Ophelia'nın burada kadınların intikamı için Elektra'ya, bir devrimci olarak Rosa Luxemburg'a ve delilik ve isyanı sokaklara taşımak için Susan Atkins'e dönüştüğü görülür.

Elektra konuşuyor sözleriyle başladığı konuşmasında Ophelia Elektra'nın bilincinde yeniden ortaya çıkar, konuşması aynının sonsuz geri dönüşü bağlamında kadınlık ve intikamın mitsel bir geri dönüşünü ortaya koyar. Bu bağlamda Elektra, ilk çağ tragedyasında intikamın en belirgin simgelerinden biri olarak, “Sophokles'in ‘Elektra’, Euripides'in ‘Elektra’ tragedyalarında rol alır” (Erhat, 2002:100). Hamlet Sofokles'in Elektra'sı ile hemen hemen aynı hikâye üzerine kurulmuştur. Her iki durumda da oğul, şimdi annesiyle evli olan katilden ölen babasının intikamını almak zorundadır.

OPHELIA/ OPHELIA/ELEKTRA: Karanlığın yüreğinde.
İşkence güneşi altında (Müller, 2008:167)

Ophelia/ Elektra'nın konuşmasının bir alıntılar toplamıdır. “Karanlığın Yüreği” Joseph Conrad'ın romanının adıdır. “ (...) O ülkenin kör edici güneşinin altında (...) yavaş yavaş ölmekteydiler (...) Düşman değildiler, suçlu değildiler, dünyayla ilintili hiçbir şey değildiler artık (...) kara birer hastalık ve açlık gölgesinden başka bir şey değildiler” (Conrad, 2009:28,29). Conrad bu romanında Kongo'da bir buharlı geminin kaptanlığını yaptığı sırada karşılaştığı vahşet manzaralarını anlatır. Conrad'ın bu yolculuk sırasında yaşayıp gördüklerinden yola çıktığı romanında sömürgecilik ve ahlak ilişkileri incelenmiştir. “İşkencenin Güneşi altında” ise Sartre'ın Franz Fanon'un ‘Yüryüzünün Lanetlileri’ romanı için yazdığı önsözden alıntılanmıştır. Franz Fanon'un “Yeryüzünün Lanetlileri” (Fanon, 2007) için yazdığı önsözde Sartre şunları dile getirir: “(...) İşkencenin kör edici parlaklığı gökyüzünün en yüksek noktasında, tüm ülkeyi aydınlatıyor (...)” Fanon'un ‘Karanlığın Yüreği’ romanı için yazdığı ön sözde Sartre (Fanon, 2007:38), sömürgeleştirilen insanın ancak bu durumdan sömürgeciyi şiddet yoluyla ülkesinden atmasıyla kurtulabileceği saptamasında bulunur. Sömürülen ancak öfkesi patladığında insanlığına yeniden kavuşur ve kendini bu şiddet dolu öfkesi içine yeniden yaratarak, sömürgeci karanlığın içinde özgürleşebilir. Ezilenler ellerine silahlarını aldığında eski mitler geçerliliklerini yitirir ve tabular birer birer yıkılır. Bir savaşçının silahı onun insanlığıdır, çünkü isyanın ilk aşaması öldürmektir. Tek bir atışla hem ezen hem de ezilen yok edilir, geriye bir ölü ve bir özgür insan kalır. Müller Fanon'un metni için Sartre'ın yazdığı önsözden yaptığı alıntıyı dönüştürerek Ophelia'nın üçüncü dünya ülkelerinde ve dünyanın her yerindeki bütün ezilenler için devrimci bir isyanın nedenlerinden biri haline getirir. Devrimin ve insanlaşmanın koşulu iktidarın şiddet zincirinin bir temsilcisi olmak yerine iktidar taşıyıcılarına karşı bir isyan başlatmakla

mümkündür. Ophelia'nın konuşması bir alıntılar toplamı olarak brikolaj yöntemi ile birleştirilir.

OPHELIA/ELEKTRA: (...) Dünya metropollerine. Kurbanlar adına. İçime giren tüm spermleri dışarı atıyorum. Göğüslerimin sütünü ölümcül zehre dönüştürüyorum. Doğurduğum dünyayı geri alıyorum. (...) Kahrolsun boyun eğmenin mutluluğu. Yaşasın nefret, kin, isyan, ölüm. O elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği (Müller, 2008:167).

Ophelia 'dünya başkentlerine hitap etmektedir. Bütün kurbanların adına' çağrıda bulunduğu bütün 'öteki'leştirilmiş halkların beklenen kurtuluşunun sesi olur. Ophelia tüm kadınsı işlevlerine, baskı altına alınmış bütün kadınların tarihsel intikamının geri dönüşü olarak itaatkârlığına son verir ve devrime bağlılığını açıklar. Kendi biyolojik üreme araçlarını ölümcül yok etme silahlarına döndürür. Ophelia'nın, bir önceki sahnesinde sahiplendiği dışı vücudunun parçaları, özgürlük ve taktiksel intikamın araçları olarak tekrar ele alınmıştır. Kadın vücudu artık erkek iktidarının yer aldığı bir alan değildir; başkaldırı artık kadın vücudunu, ataerkilliğin kâbuslarına giren, yaşayan bir düşman alan haline getirmiştir.

Ophelia/Electra'nın ".O elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği" (Müller, 2008:167) son cümlesi Manson ailesinin bir üyesi olan "Susan Atkins'ten alıntılanmıştır" (Karacabey, 2007:219). Ophelia Hamlet'in karşı-devrimci konumuna karşılık devrimci bir konum belirler. Manson ailesinden Susan Atkins'in bu repliği, delilik ve isyan arasındaki, cinsellik ve ölüm arasındaki çizgisel alanda bulunan bir ifadedir ve Ophelia'nın algısını oluşturur.

"Adamlar çıkar. Ophelia sahnede beyaz ambalajın içinde kıpırdamadan durur" (Müller, 2008:167). Baştan aşağıya bandajlanan ve harekesiz bırakılan Ophelia/Electra, uçlardan ve bilinçaltından tarihin akışını topyekün durduracak olan devriminin ortaya çıkmasını beklemektedir.

SONUÇ

Heiner Müller Hamlet Makinesi adlı oyununda, dört yüz yıldan bu yana üzerinde çok sayıda eleştiri, yorum, inceleme yapılmış, sayısız kereler çeşitli versiyonları sahnelenmek amacıyla yeniden yazılmış ve bu doğrultuda bir yüzyıldan başka bir yüzyıla bir süreklilik içinde güncellenmiş olan Hamlet söylenini yeniden yazarken, Hamlet ve Ophelia karakterlerini birbirine karşıt bir biçimde konumlandırarak kendi çağının toplumsal ve siyasal tarihi doğrultusunda bir eleştiriye yöneldiği görülür. Müller'in oyunlarının temel izleği olan tarih algısı Benjamin'in tarih yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Benjamin'in tarihi barbarlık olarak görmesi ve dünya üzerinde yaşanan hiçbir dönemin bu barbarlık tarihinden ayrı tutulamayacağını söylemesi gibi, Müller de tarihi şiddetin ve cinayetin bir sürekliliği olarak kavrar. Tarih yenilmişler için sadece bir enkaz bırakmıştır. Bu yıkıntılar alanında bir şeyleri kurtarmak isteyen kişi sadece bir döküntü toplayıcısı olabilir. Bu kültür molozu içinde değeri kalmamış, bir kenara atılmış nesnelere ve kültürel atıkları toplayabilir. Bu doğrultuda Müller de yaptığının yaptığına benzer bir biçimde kültür molozundan topladığı parçaları ya da bir söylen haline gelmiş olan yapıtın parçalarını yeni bir anlamla donatarak yeniden yazıyor. Müller oyununda Shakespeare'in Hamlet oyunundan aldığı oyun kişilerini, oyun kişilerinin eylemlerini, oyunda geçen motifleri, tarihin değişik dönemlerine yaptığı anıştırmalar, başka yapıtlardan yaptığı alıntılar, göndermelerle anlamsal ve biçimsel bir dönüştürüm gerçekleştirir. Müller'in Shakespeare'in sahne bölümlenmesine öykünerek beş kısa bölüm ve dokuz sayfadan oluşturduğu oyununda, soylu bir metni sıradan bir biçimde yazarak alaycı dönüştürüm yöntemine başvurur. Öte yandan Müller, Shakespeare'in kafiyeli anlatımını şiir formundan çıkarıp düzyazılaştırır. Müller Shakespeare'in oyununu dokuz kısa sayfaya indirmediği gibi, otuza yakın oyun kişisinden sadece yedisini metnin yapısına katarak indirger. Müller'in metnini Shakespeare'in oyun kişilerinden Hamlet ile Ophelia üzerine kurmuştur. Gertrude, Cladius, Horatio, Polonius ve Hayalet ikinci sırada yer alır. Müller'in metninde Hamlet, Shakespeare'in metnindeki bir türlü eyleme geçemeyen melankolik Prens, Batı kültür tarihini bir eleştirisini yapan Marksist bir entellektüle dönüşür. Hamlet'in karşı kutbunda yer alan Ophelia ise Shakespeare'in metnindeki itaatkar kurbandan, erkek iktidarının belirlediği değerler sistemine karşı devrimci bir isyancıya dönüşür. Müller'in oyununda Hamlet'in babasının hayaleti komünist babaların hayaletine dönüşürken, babaların zorladığı şiddet ve cinayetin döngüsel doğası eleştirilir. Diğer bir deyişle Müller Shakespeare'in bir söylen haline gelmiş olan Hamlet oyununu Batı kültürünün tarihi kesitlerinden yaptığı alıntılarla kendi oyunu içinde dönüştürerek içinde bulunduğu toplumun eleştirisini yapar.

Heiner Müller'in Hamlet Makinesi, devrimin tarihi başarısızlıklarını ve pratik anlamda imkânsız oluşunu gösteren bir oyun olarak görülür. Müller oyununda, Aydınlanma akılcılığına, eski devrimlerin ütopyasına ve komünizmin iyimserliğine karşı çıkar. Büyük yapıtların gücün taşıyıcısı olarak ayrıcalıklı yere koyan edebiyat tarihi de dahil olmak üzere Batı kültür tarihinin cinayettin ve şiddetin bir tekrarından öteye geçemeyen sahte zamanına karşılık, kötümser bir bakış içinde de olsa korkuların ve düşlerin gerçek zamanını göstermeye çalışır. Politakayı postmodernizmin sorunun dışında tutmayan yazar, post önekinin kültürel tarihin güç tarafından belirlendiğinin bir metaforu olarak yorumlar. Postmodernizme belli bir direnci getiren bütün değişimlerin ve şok duygusunun nedeni olarak bakıldığında Müller'in oyunları postmodern sınıflaması içine dahil edilir. Müller post bir çağdan bakarak oyunlarını biçimlendirmiştir. Bu nedenle toplumcu bir içerikle oluşturduğu ilk dönem oyunlarından başlayarak deneysel tiyatro çalışmalarının yer aldığı son dönem oyunlarına kadar tüm oyunlarının postmodern sanatın biçimleme özelliklerine göre oluşturulduğu görülür. Müller'in oyunlarında ağırlıklı olarak yapıbozum, metinlerarasılık (yenidenyazmak, alıntı, kolaj/montaj, brikolaj, palempsest), parçalılık/süreksizlik, merkezsizleştirme gibi postmodern sanat yöntemleri kullanılır. Müller'in metinlerinde temel izlek olarak belirlediği şiddet ve cinayettin sürekli olarak tekrarlandığı yıkımlardan başka bir şey olmayan tarih algısı çerçevesinde geleneksel dramın birlikli yapısını yapıbozumuna uğratar ve eski metinden aldığı parçaları kendi metni bağlamında yenidenyazar. (Mavzer, Görev) Müller, kronolojik olarak ilerleyen tarih anlayışının cinayetleri yeniden üretmek olacağını düşünür. Bu nedenle geçmişin korkularını sürekli tekrar eden tümsel tarihteki hataları ortaya koymak için çalışır ve bu doğrultuda tarihi alt üst etmek için onu parçalara ayırıp süreksizleştirir. (Berlin'de Germany'nın Ölümü, Katliam, Görev) Müller'in zamanı yıkımlardan oluşan bir döngü içinde görmesi, metinlerinde mitolojik malzemeyi ve eksinin metinlerini (klasikleri) tekrar dolaşıma sokarak kullanması, hiçbir gelişmenin olmadığını göstermek amacı taşır. Müller mitolojik malzemeyi ve eskinin yapıtlarını kendi bağlamında yenidenyazarken temelde amaçladığı barbarlık olarak nitelediği tarihin ölüleriyle bir diyalog içine girmektir. Müller metinlerinde metinlerarasılık ve/ya yenidenyazmanın tüm yöntemlerini kullanır. (Hamlet Makinesi, Kuartet, Görev, Macbeth, Philoktet, Tablo Betimlemesi) Dilin anlam taşıyıcı özelliğini yetersiz bulan Müller, çoğul imgelere olanak sağlayan bir dil kullanır. (Medeametaryal, Herakles 2 ya da Hydra) Müller'in metinlerinde temel estetik ilke metinlerine dahil ettiği durumların, öykünün, öznenin, mekanın ve zamanın parçalanmasıdır. Müller'in oyunlarında kronolojik dizisi parçalanmış zaman, metinlerinin kolaj özelliklerini açığa çıkarır. (Kuartet, Tablo Betimlemesi) Metinlerini, alıntılar montajıyla bir kolaja çeviren

Müller, yazarın ortadan kaldırılmasından yanadır. (Herakles 2 ya da Hydra, Tablo Betimlemesi) Başka metinlerle, türlerle, yazarlarla, yorumlarla bir söyleşi ilişkisi içinde oluşturduğu metinlerinde çoksesli bir yapı ortaya çıkarır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKTULUM, K., (1999). **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınları, Ankara.
- AKTULUM, K., (2004). **Parçalılık/Metinlerarasılık**, Öteki Yayınları, Ankara.
- ARİSTOTALES., (2001) **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, R., (1990). **Yazı ve Yorum**, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul.
- BENJAMİN, W., (2008). **Son Bakışta Aşk**, çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.
- BENJAMİN, W., (2009). **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, YKY Yayınları. İstanbul.
- BEST, S. ve KELLNER, D., (1998). **Postmodern Teori**, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BİRKİYE K., S., (2007). **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, De Ki Yayınları, Ankara.
- BİÇER, A.G., (2010). **Sarah Kane'in Postdramatik Tiyatrosunda Şiddet**, Çizgi Yayınları, 2010.
- BAYLADI, D.,(2002) **Tanrıların Öyküsü**, Say yay., baskı: 4, İstanbul.
- CARLSON, M., (2007). **Tiyatro Teorileri, Yunanlılardan Bu Güne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme**, çev., Eren Buğralılar, Barış Yıldırım, De Ki yay, İstanbul.
- CONRAD, J., (2009). **Karanlığın Yüreği**, çev. Sinan Fişek, İletişim Yayınları, İstanbul.
- COTT, J., (1999). **Yüzyılın Ortasındaki Hamlet**, çev. Teoman Güney, MitosBoyut Yayınları, İstanbul.
- CULLER, J., (1997). **Yazın Kuramı**, çev. Hakan Gür, Dost Yayınları, Ankara.
- DERRİDA, J., (2007). **Marx'ın Hayaletleri**, çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- EAGLETON, T., (2005). **William Shakespeare**, çev. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- EMRE, İ., (2006). **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayınları, Ankara.
- ERHAT, A., (2000). **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- FANON, F., (1994). **Yeryüzünün Lanetlileri**, çev. Şen Süer, Versus Yayınları, İstanbul.

FERDİNAND, D. S., (1998). **Genel Dilbilim Dersleri**, çev. Berke Vardar, Multilingual Yayınları, İstanbul.

HARVEY, D., (1997). **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yayınları, İstanbul.

INNES, C., (2004). **Avan-Garde Tiyatro**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

JAMESON F., LYOTARD F., HABERMAS J., (1994). **Postmodernizm**, çev. Necmi Zeka, İstanbul.

KARACABEY, S., (2007). **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De Ki Yayınları, İstanbul.

KELLNER, D., (2000). **Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar**, çev. Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara.

KÜÇÜKALP, K., (2008). **Batı Metafizikinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida**, Sentez Yayınları, İstanbul.

MARX K., ENGELS F., (1976). **Komünist Manifesto**, çev. Süleyman Arslan, Bilim ve Sosyalizm YAYINLARI, Ankara.

MÜLLER, H., (2008). **Hamlet Makinesi**, çev., Zehra Aksu Yılmaz, De Ki Yayınları, Ankara.

PAVIS, P., (1999). **Sahneleme**, çev. Sibel Kamber, Dost Yayınları, Ankara.

SARUP, M., (1997). **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim Sanat Yayınları, Ankara.

SHAKESPEARE, W., (2004). **Hamlet**, çev. Orhan Burian, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

SHAESPEARE, W., (2007). **III. Richard**, çev. Özdemir Nutku, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

STOPPARD, T. (2000), **Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Travestiler, Gerçek Şey**, çev. Şükran Yücel, Dost Yayınları, Ankara.

ŞAYLAN, G., (1999). **Postmodernizm**, İmge Yayınları, Ankara.

ŞENER, S., (1998). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Baskı: 3, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

YASİN, A., GÖKA, E., TOPÇUOĞLU, A., (1996). **Önce Söz Vardı Yorumsamacılık Üzerine Bir Deneme**, Vadi yayınları, Ankara.

WRIGHT, E., (1998). **Postmodern Breht**, çev. Ayşegül Bahçivan, Dost Yayınları, Ankara.

YAMANER, G., (2007). **Postmodernizm ve Sanat: mimari, sinema, edebiyat, tiyatro, tasarım**, Algi Yayınları, Ankara.

YÜKSEL, A., (1981)., **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, Gündoğan Yayınları, Ankara.
YÜKSEL, A., (2006). **Samuel Beckett Tiyatrosu**, Dünya Yayıncılık, İstanbul.

DERGİLER

AKTULUM, K., (2006). “Yenidenyazmak”, **Frankofoni**, No 13.

AKTULUM, K., (2008). “Parçalılık, Süreksizlik, Kopukluk”, **Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergi**, Sayı:1

ELLIOT, T.S., (2004). “Hamlet”, çev. Akşit Göktürk, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Hamlet Özel Sayısı**, Sayı: 10.

GRAZIA, M., (2004). “Kendi Çağından Önce Hamlet”, çev. Çağıl İvak, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Hamlet Özel Sayısı**, Sayı: 10.

KUMAR, J., (2002, Mayıs, Haziran, Temmuz). “Sosyalizmin Sonu Mu? Ütopyanın Sonu mu? Tarihin Sonu mu?”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı: 19.

METCHER, T., (2004). “Rönesans Avrupası Bağlamında Shakespeare”, çev. Çağıl İvak, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi Hamlet Özel Sayısı**, Sayı: 10.

MUTLU, E., (2001, Mayıs-Haziran-Temmuz). “Popüler Kültürü Eleştirmek”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Sayı: 15.

ÖZSOYSAL, F., (2000). “Klasik Oyunların Çağdaş Yorumları”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi**, Sayı:8.

SAYDAM, O., (2009). “Yazında “Dekonstrüksiyon” Kavramı”, **Frakofoni**, Sayı: 21.

TEZLER

DEDEBAŞ, E., (2007). **Shakespeare’in Yeniden Konumlandırılması: Çağdaş Tiyatroda Metinlerarasılık ve Kanonun Değiştirilmesi**, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

EAKET, C., (2001). **Construction of the Subject in Handke and Müller**, Alberta Department Drama. University of Alberta, Edmonton.
http://repository.library.ualberta.ca/dspace/bitstream/10048/678/1/McLeod_Kimberley_Fall+2009.pdf
<http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/ftp04/MQ60371.pdf>

KOYUNCUOĞLU, E., (1999), **Yazar ve Tiyatro Düşünürü Olarak “Heiner Müller”**, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Anabilim Dalı, İstanbul.

MCLEOD, K.J.K., (2009). **Adaptation and the Postdramatic: A Study of Heiner Müller in Non- European Performance**, Department of Drama, Master of Drama, Alberta, Edmonton.

ÜNAL, A.Ü, (2004). **Yirminci Yüzyılın Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü Dramaturji ve Tiyatro Eleştirmenliği Anabilim Dalı, İstanbul.

İNTERNET KAYNAKLI MAKALELER

AKTULUM, K., (2008). “Yenidenyazılmış Bir Robinson Crouse Michel Tornier’nın Cumaya da Pasifik Arafı”, 28 Kasım, 2008, <http://www.metinlerarasilişkiler.com>’dan inirildi.

AKTULUM, K., (2009). “Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık”, 13 Mayıs, 2009, [http:// www. metinlerarasilişkiler.com](http://www.metinlerarasilişkiler.com)’dan indirildi.

AYAZ, F., (2002). “Gecikmiş Bir Ağıt: Heiner Müller”, 8 Kasım, 2008, <http://www.tiyatronline.com/portre113.htm>’den indirildi.

EVRE, B., (2007). “Bir Düşünüş Biçimi Olarak Postmodernizm ve Temel Parametreleri”, Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi, Sayı:13, 10 Mayıs, 2009, [http://www.akdeniz.edu.tr/iibf/dergi/Sayi 13/01Evre.pdf](http://www.akdeniz.edu.tr/iibf/dergi/Sayi%2013/01Evre.pdf)’den indirildi.

1956 Macaristan Ayaklanması, (y.y.), 10 Kasım, 2006, <http://www.sss-sosyalizm.org>’dan indirildi.