

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

**POSTDRAMATİK TİYATRO: ESTETİK BİR REJİM OLARAK
POSTDRAMATİK VE ÇAĞDAŞ ALMAN TİYATROSU**

Hazırlayan
Emre YALÇIN

Danışman
Prof. Dr. Semih ÇELENK

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora Tezi olarak sunduğum “*Postdramatik Tiyatro: Estetik Bir Rejim Olarak Postdramatik Ve Çağdaş Alman Tiyatrosu*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.... / /

Emre YALÇIN

İmza

TUTANAK

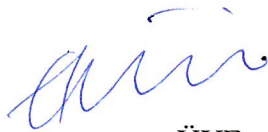
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 30 / 07 / 2019. tarih ve 18 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 23. maddesine göre doktora öğrencisi Emre Yalçın'ın "Postdramatik Tiyatro: Estetik Bir Rejim Olarak "Postdramatik" Ve Çağdaş Alman Tiyatrosu" konulu tezi incelenmiş ve aday 23 / 08 / 2019 tarihinde, saat 15.00.'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 705 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin BAŞARILI olduğuna oy m-ligi ile karar verilmiştir.




BAŞKAN

Prof. Dr. Senik Gelecek



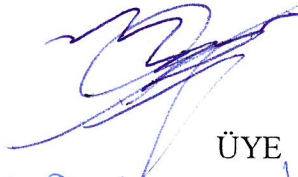
ÜYE

Prof. Dr. Ashkan Çelik




ÜYE

Doç. Dr. Abdülkadir Çelik



ÜYE

Doç. Dr. Barbaros Çelik



ÜYE

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Serdar Dolmuş

ÖZET

Antik Yunan'dan beri batıda, "neyin sanat olup, neyin olmadığı" sorularının cevabı, öncülüğünü çoğu zaman düşünürlerin yaptığı, tarihsel-toplumsal koşulların, sanatsal pratiklerin, kültürel yapıların ve kodların geliştirdiği normlar, teknik ölçütler, sistemler ya da politikalar etrafında şekillenen ontolojik bir çerçeveye, "bir sanat rejimine" dayanılarak verilmiştir. Özellikle 19. Yüzyılın sonunda baş gösteren tiyatroya dair "temsil krizi"nin 20.yüzyılın başında avangardlar ve 1960'lı yıllardan itibaren neo-avangardların üretimleri ile daha da derinleşmesi, 90'larla birlikte tiyatroya dair sanatsal bir rejim değişikliğini gündeme getirmiştir. Dramatik konvansiyonların tiyatro üzerinde kurduğu hegemonik yapının çözüldüğü yerde yükselen yeni rejim "postdramatik"tir. Bu çalışmada batılı tiyatrodaki dramatik rejimin düşüşü ve postdramatik rejimin yükselişi ile tiyatrodaki gerçekleşen değişim-dönüşümler Alman topluluk ve yönetmenler üzerinden incelenmektedir. Frank Castorf, Andreas Kriegenburg, René Pollesch, Thomas Ostermeier, Christoph Marthaler ve Rimini Protokoll gibi isimler farklı tür- biçim özellikleri gösterip, farklı tiyatro yapma motivasyonlarına sahip olsalar da postdramatik rejimle gelen yeniliklerin taşıyıcısıdır.

ABSTRACT

The answer to the question of “what art is and what not” is given in the West since ancient Greece by basing on “an art regime”, an ontological frame which takes shape according to norms, technical criteria, systems or policies developed by historical-social circumstances, artistic practices, cultural structures and codes lead mostly by philosophers. The fact that the “crisis of drama”, which has arisen especially at the end of the 19th century, has the more deepened with the productions of the avant-gardes at the beginning of the 20th century and the neo-avant-gardes from the 1960s onward, has brought an alteration of the artistic regime regarding theatre into question along with the 90s. The new regime, arising from where the hegemonic structure established by the dramatic conventions has collapsed, is the “postdramatic”. The changes and transformations, which occurred in theatre with the decline of the dramatic regime and the rise of the post dramatic regime in western theatre, is examined in this study via German companies and directors. Despite of their differing properties in genre and style and varying motivations for their occupation in theatre, figures such as Frank Castorf, Andreas Kriegenburg, René Pollesch, Thomas Ostermeier, Cristoph Marthaler and Rimini Protokoll are the bearers of the innovations that came along with the post dramatic regime.

ÖNSÖZ

Yıllar önce Alman yönetmen Kriegenburg’un “Dava” uyarlamasını izledikten sonra bir grup tiyatrocu ve tiyatro öğrencisi arkadaşın oyundan neden çok etkilendiğini bir türlü birbirine ifade edememesi, sonrasında izlenen başka oyunlarla bu durumun daha da hazin yerlere varması, “günümüz batı tiyatrosunun sahnelemeye dair genel geçer niteliklerini yakalayacak bir akademik araştırma yapılabilir mi?” sorusunu akla getirmiş ve bu durum yıllara yayılacak bir araştırma sürecinin ilk motivasyonunu oluşturmuştur. Elinizdeki araştırma bu doğrultuda uzunca bir zamana yayılan şekilde yoğun emek ve çabayla oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışma ilk olarak, 1960’lı yıllardan itibaren batı tiyatrosunda görülmeye başlayan dramatik konvansiyonlardan uzaklaşıp yeni bir tiyatro estetiğinin geliştiği varsayımıyla, Türkçe ve İngilizce “sahneleme” alanındaki temel kaynakların bir araya getirilip okunmasıyla şekillenmiştir. Yapılan ilk okumalar sonrasında ulaşılan sonuç, yöntemsel açıdan üç ana tespiti beraberinde getirmiştir. Birincisi, yeni tiyatro durumunun toplumsal ve düşünsel açıdan kökensel bir değişime dayandığı bu bakımdan araştırma sürecinde tek başına tiyatro terminolojisinin yetersiz kalacağı, felsefe, estetik, sosyoloji, dil bilim, politika gibi alanlarla da temas eden multidisipliner bir çalışmanın gerekliliği üzerinedir. İkinci tespit, böylesi bir araştırmanın okuma-yazma süreçlerini iç içe geçirmesinin yanında sahnelemeleri de eş zamanlı olarak izlemeyi zorunlu kıldığıdır. Üçüncüsü ise, diğer ikisiyle bağlantılı olarak araştırma konusunun epistemolojik açıdan spesifik hale getirilmesinin gerekliliği olmuştur. Söz konusu gereklilik, yeni tiyatro durumunu tanımlayıcı olarak öne sürülen postmodern, postdramatik, çağdaş, avangard gibi kavramların okuma-izleme-yazma süreçleriyle eşgüdüm yaratacak şekilde yeniden ele alınmasını beraberinde getirmiştir.

Bu doğrultuda çalışmada, batılı tiyatroya dair bu kökensel değişimi, tiyatro pratiklerinde olduğu kadar sahne-seyirci ve tiyatro-toplumsal yaşam ilişkileri üzerinden de tanımlayabileceği düşüncesiyle siyaset bilimi terminolojisine başvurulmuştur.

Araştırmayı sınırlayacak ve gerekli oyunların izleneceği yer olarak Berlin-Almanya seçilmiş ve günümüz tiyatro pratiklerinin ana eğilimini tanımlayacak bir kavram olarak “postdramatik” kavramı belirlenmiştir. Postdramatik kavramının ele alınışı, kavramı geliştiren kuramcıların çizdiği epistemolojik çerçeveye dair bir genişleme yaratılarak gerçekleştirilmiştir. Böylelikle, günümüz batılı sahnelemelerinin bütününe farklı ölçülerde etki eden, sahne-seyirci düzlemlerini söylemsel ve sanatsal olarak kuşatan; görme, düşünme, eyleme biçimlerine ve eğlenme ilişkilerine dair paradigmatik bir değişim yaratan kavram olarak postdramatiğe, daha kapsamlı bir içerik oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmaya yön veren iki ana amaç belirlenebilir. Günümüz tiyatrosuna dair yeni gelişmeleri, dramaturjik yönelimleriyle yeni sahneleme stratejilerini, yeni türleri ve sahne konvansiyonlarını felsefi-politik arka planlarıyla ele alan işlevsel bir kaynak üretmek bu araştırmanın birinci amacını özetlemektedir. Bu doğrultuda araştırma, ülkemiz tiyatrocularına ve tiyatro izleyicilerine kafa açıcı bir kaynak oluşturmayı, eleştirel ve kuramsal çalışmalara katkı koymayı hedeflemektedir. İkinci amaç, batının kendine ait spesifik tarihi içinde gelişen ve büyük oranda bütün dünyaya mal edilen dramatik estetiğin, tiyatro sanatına dair binlerce yıllık hegemonyasının çözüldüğü ve yeni estetik algıyı biçimlendiren bir olgu olarak postdramatik estetiğin yükseldiği gelişmelere dair, yarı-batılı bir Türkiye’li gözle bakabilmek ve bu bağlamda varolan araştırmaları farklı bir bakış açısıyla desteklemektir.

Çalışmanın özgün tarafı, postdramatik estetiği bir tür olarak ya da tek bir tiyatro yapma biçimi olarak açıklanmasının karşısında konumlanışında yatmaktadır. 1990’ların ortalarından itibaren yeni tiyatroyu niteleyici bir kavram olarak Lehmann ve takipçileri tarafından öne sürülen kuramsal yaklaşımda “postdramatik”, yeni bir tiyatro türü ya da tiyatro yapma biçimi gibi ele alınmıştır. Bu düşünceye göre, bu yeni tiyatro türü, diğer tiyatro türlerinin (dramatik, tekst merkezli, belgesel, performatif, Brechtien vs.) yanında kendi varlığını geliştirmeye çalışmaktadır. Kuramın fikir babası Hans-Thies Lehmann postdramatiği, benzer biçimlerde tiyatro yapan Robert Wilson, Heiner Müller, Tadeusz Kantor, Frank Castorf, gibi yönetmenler üzerinden örneklemektedir. Bu isimlerin ortak

yönü, dekonstrüktif (yapısökümcü) olarak tanımlanabilecek, klasik anlam dizgelerinin dışına çıkan ya da sahnede oluşturdukları tiyatrallıkla seyircinin duyar evrenini alt üst eden, sahne üstü göstergeleri hepsini birbirini işaret edecek şekilde konumlandırır muğlak ve karmaşık bir dünya ortaya koymalarıdır. Oysa “yeni gerçekçi” ve “yeni belgesel” olarak adlandırılabilir ve Ostermeier, Mayenburg, Yael Ronen gibi yönetmenleri örnek verebileceğimiz diğer tiyatro örnekleri de dramatik evrenden ya da yasalardan dekonstrüktif yönetmenler gibi birçok noktada uzaklaşmaktadırlar. Dahası Lehmann’ın postdramatik olarak tespit ettiği birçok nitelik bu yönetmenlerin pratiklerinde üretilmektedir. Postdramatik tiyatroyu tek ve yeni bir tür değil, tiyatroya dair yeni bir tanımlama rejimi olarak inceleyecek bu çalışmanın bu karşı konumlanışındaki dayanak noktalarını batı tiyatrosunun gittikçe merkez üssü haline gelen, Postdramatik kuramın da anavatanı olarak görülebilecek Alman tiyatrosu oluşturmaktadır.

Araştırma sürecinde yaşanan sıkıntıların başında, konuyla ilgili dilimizde yazılmış çok az kaynağın olması, yabancı dilde yazılmış olanların ise bir kısmının Almanca olması gelmektedir. Bu doğrultuda en azından varolan kaynakların konuyu hangi noktadan ele aldığını anlayıp diğerlerinden ayıracak ölçüde Almanca öğrenilmesi, varolan İngilizce kaynaklara ulaşabilmek için de yoğun emek harcanması söz konusu olmuştur. İkinci sıkıntı ya da zorluk olarak araştırmanın önemli bir parçasını oluşturan yönetmenlerin oyunlarının izlenmesi için defalarca Almanya’ya gidilmesi, üç aylık bir Maxim Gorki stajı fırsatıyla uzun sayılacak bir süre Berlin’de kalınması olarak şekillenmiştir. Ancak yeni bir dil öğrenmenin, tiyatroya dair son gelişmeleri gözlemlemenin, Berlin gibi kozmopolit, tarihsel ve kültürel bir şehirde yaşayıp çok değerli dostluklar kurmanın getirdiği mutluluk tüm bu sıkıntıları görünmez kılmıştır.

Elinizdeki çalışmanın oluşmasında emeği geçen, başta değerli hocam ve tez danışmanım Prof.Dr.Semih Çelenk olmak üzere, Prof.Dr.Aslıhan Ünlü, Dr.Öğr.Üyesi Zuhal Çetin Özkan ve Dr.Öğr.Üyesi Yasemin Sevim Salman nezdinde tüm Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü hocalarıma ve asistan arkadaşlarıma teşekkürü bir borç biliyorum. Bunun yanında çalışma süresince desteklerini hiçbir zaman

esirgemeyen dostlarım, Yavuz ve Selen Gökçem Akyıldız'a, Nezaket Kazancı'ya, İzmir'de yaşadığım süre boyunca dostluğunu benden esirgemeyen Feride Deniz Fer ve Evin Egeli'ye, Baraka35 ile tekrar sahneye dönmemi sağlayan dostlarım Edip Deder'e ve Esin Yüksel'e, Maxim Gorki'de staj yapmamı sağlayan Nurkan Erpulat'a, Berlin'i her ziyaretimde arkadaşlığını esirgemeyip birçok oyunu izlememi sağlayan Ebru Tartıcı'ya, sıcak evlerini ve arkadaşlıklarını benden sakınmayan Sibel ve Thorsten Engels'e, Johanna Rickers'a ve Paula Haffner'e, çevirilerinden yararlandığım sınıf arkadaşım Bahar Akpınar'a ve Erce Kardeş'a, aynı alanda yaptığı çalışmalarıyla yolumu aydınlatan Doç.Dr.Süreyya Karacabey hocaya, derslerine girdiğim süre boyunca sanat ve felsefeye dair bana başka bir dünya açan Prof.Dr.Zeynep Sayın hocama, tiyatro serüvenimin başlamasında en önemli paya sahip olan, başta Prof.Dr.Kerem Karaboğa hocam olmak üzere tüm Ökm Sahnesi emektarlarına, bitmek tükenmek bilmeyen bir sevgiyle her zaman yanımda olan altın kalpli anne ve babama binlerce kez teşekkür ederim.

**POSTDRAMATİK TİYATRO: ESTETİK BİR REJİM OLARAK
“POSTDRAMATİK” VE ÇAĞDAŞ ALMAN TİYATROSU**

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	x
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

POSTDRAMATİK REJİMİN İNŞAASI

1.1. Lehmann ve Postdramatik Tiyatro Kavramı	34
1.2. Mimesis'ten Poiesis'e Postdramatik	43
1.2.1 Poiesis'in İktidarı: Postdramatik Rejim'de Tiyatrallığın ve Özerkliğin İnşası	52
1.3. Dramatik Göstergelerden Postdramatik Göstergelere	72
1.3.1 Dramatik Göstergeler	72
1.3.2. Postdramatik Göstergeler	75
1.4.Dramatikten Postdramatiğe Zaman ve Uzam	83
1.4.1.Dramatik Rejimde Zaman Olgusu	83
1.4.2. Postdramatik Tiyatroda Zaman Olgusu	86
1.4.3. Dramatik Uzam	91
1.4.4.Postdramatik Uzam	92
1.5. Dramatikten Postdramatiğe Tiyatroda Çoklu Medya Kullanımı ve Dijitalleşme	95

1.6. Sözmerkezcilik'ten Différance'a Postdramatik.....	103
1.7. Hiyerarşiden Heterarşiye Postdramatik	116
1.8. Dramatikten Postdramatiğe Tiyatronun Polisiği	120

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ALMAN TİYATROSUNDA POSTDRAMATİK SAHNELEME STRATEJİLERİ

2.1. Dekonstrüksiyon Kavramı ve Almanya'da Dekonstrüktif Sahneleme Stratejileri	138
2.1.1. Frank Castorf ve İkonaklazm	140
2.1.2. Kriegenburg ve Dekonstrüksiyoncu Sahne Tasarımı	148
2.2. Yeni Gerçekçilik ve Postdramatik Tiyatro	158
2.2.1. Ostermeier ve Yeni Gerçekçilik	161
2.3. Postdramatik Müzikalite: Cristoph Marthaler'ın Post-Müzikal Tiyatrosu	172
2.4. Belgesel Tiyatro ve Postdramatik	180
2.4.1. Rimini Protokoll: Postdramatik Belgesel ve Hazır Yapım (Ready Made) Performans	186
SONUÇ	196
KAYNAKÇA	213
ÖZGEÇMİŞ	

KISALTMALAR

ç.n.: Çeviri Notu

bkz: Bakınız

vb: Ve benzeri

vs: vesaire



GİRİŞ

Antik Yunan'dan beri batıda, "neyin sanat olup, neyin olmadığı" sorularının cevabı, öncülüğünü çoğu zaman düşünürlerin yaptığı, tarihsel-toplumsal koşulların, sanatsal pratiklerin, kültürel yapıların ve kodların geliştirdiği normlar, teknik ölçütler, sistemler ya da politikalar etrafında şekillenen ontolojik bir çerçeveye, "bir sanat rejimine" dayanılarak verilmiştir. Batılı sanatta estetik açıdan değişmeyen tek şey bu rejim özelliğidir. Tarihsel-toplumsal, teknolojik gelişmeler ya da sanatsal pratikler her ne kadar sanatın nasıl icra edilmesi gerektiğine dair verilen cevapları sürekli değişime tabi tutsa da, değişmeden kalan sanat yapıtlarını, şeylerden, diğer varlıklardan ve hatta diğer sanat yapıtlarından ayıran genel tanımlamalara duyulan ihtiyaçtır. Rejim, bu noktada devreye girer ve sanatın varoluşunu hem söylem, hem de pratik düzleminde kuşatır. Bu noktadan sonra ortaya konulan sanat pratikleri, sanat yapıtlarına dair geliştirilen duyusal ya da akli alımlamalar, tartışmalar, analizler, hepsi rejimlerin çizdiği çerçeveler içinde üretilir.

"Sanat rejimi" kavramını ilk olarak dolaşıma sokan isim Fransız düşünür Jacques Rancière'dir. Rancière'e göre "sanat rejimi" sanata kimlik veren bir tanımlama; sanat pratikleri, görünürlük biçimleri ve anlaşılabilirlik kipleri arasında, bunların ürünlerinin sanata ya da herhangi bir sanat dalına ait olduğunun belirlenebilmesini sağlayan özgül bir ilişki tanımlamak anlamına gelmektedir (Rancière, 2014:32). Bu bakımdan Rancière'in "sanat rejimi" kavramı Foucault'un, toplumsal yapıyı kuran, yaşamın her boyutuna sızan, özneleri inşa edip şekillendiren, onları yönlendirip denetleyen, davranış ve söylemlerine dayanak teşkil eden bir olgu olarak ortaya koyduğu dispozitif (dispositif) kavramına yaklaşmaktadır. Yine Heidegger'in teknolojiyle ilişkili olarak ileri sürdüğü, teknolojinin düşünce alışkanlıklarımızı belirlediği, kendi öznel deneyimlerimizin üzerini örttüğü ve bu bağlamda sanat dahil bütün yaşamsal ilişkilerimize sınır çektiği işlevi ge-stell (çerçeveleme) kavramıyla açıklamasına benzemektedir. Üç düşünürün farklı kavramlarla benzer sonuçlara ulaştığı yer bizim (estetik deneyimlerimiz gibi) hiçbir yaşam deneyimizin tek başına bizim, öznel düşünce,

duygu ve duyularımızla ilişkili olmadığı, tarihsel ve toplumsal kurumlar, ilişkiler ve olgular tarafından kuşatıldığı ve belirlendiği üzerinedir.

Ranci re bu doğrultuda batının tarihinde etkili olan  c sanat rejimi belirlemiştir: Etik rejim, Temsili ya da Poetik rejim ve Estetik rejimler. Etik rejimin kavramsal açıdan en önemli dayanağı Platon'un sanat görüşünde temellenmiş ve iki temel özellik etrafında yükselmiştir. Birinci özellikte, sanat yapıtları ontolojik doğruluklarına, yani ideal bir modeli tam ve doğru olarak yansıtıp yansıtmadıklarına göre değerlendirilir. İkincisinde ise, bu ontolojik doğruluk ya da onun eksikliği, yapıtın taşıdığı bilgi ya da yansıttığı gerçeklik açısından değil, onun etik ve politik düzlemlerde de taşıdığı değerle ilişki kurar. Bu bakımdan ahlaki, politik ve kültürel normlar ya da değerlerin sanat yapıtına nasıl taşındığı, etik rejimin en temel değerlendirme kriterleri arasında yer alır (Deranty, 2010:120).

Ranci re'in "Temsili" ya da "Poetik" olarak isimlendirdiği ikinci rejim ise kuramsal olarak Aristoteles'in **Poetika** isimli eserinde temellendirdiği şekilde sanatın dünya ve yapıt arasındaki mimetik varlığına dayanır. Aristoteles **Poetika**'da bütün kurguya dayanan sanatları şiir sanatı olarak tarif etmiş ve tragedya üzerine yaptığı çözümler yoluyla tiyatronun (sonrasında edebiyatın ve hatta sinemanın)  retimi ve tüketime dair standartların kuramsal kökenini oluşturmuştur. Aristoteles'in **Poetika**'da temellerini attığı ve Batılı sanatta günümüze kadar etkisini sürdüren temsil rejiminin olmazsa olmazı olarak " yk " görülmüş, "yapıt bir hikaye anlatıyor mu?" sorusu bütün sanat formlarının üretimi ve tüketime dair standartların kuramsal kökenini oluşturmuştur. Aristoteles'in **Poetika**'da temellerini attığı ve Batılı sanatta günümüze kadar etkisini sürdüren temsil rejiminin olmazsa olmazı olarak " yk " görülmüş, "yapıt bir hikaye anlatıyor mu?" sorusu bütün sanat formlarının üretimi ve tüketime dair standartların kuramsal kökenini oluşturmuştur. Aristoteles'in **Poetika**'da temellerini attığı ve Batılı sanatta günümüze kadar etkisini sürdüren temsil rejiminin olmazsa olmazı olarak " yk " görülmüş, "yapıt bir hikaye anlatıyor mu?" sorusu bütün sanat formlarının üretimi ve tüketime dair standartların kuramsal kökenini oluşturmuştur. (Ranci re, 2014:13) Bu doğrultuda Ranci re, "etik rejim" ve "temsili rejim" arasındaki farkı Junon Ludovisi heykeli üzerinden şöyle dile getirmiştir:

"Aynı tanrıçanın aynı heykeli, hangi tanımlama rejiminde ele alındığına bağlı olarak, sanat olabilir de, olmayabilir de; ya da farklı bir biçimde sanat olabilir. En başta, heykelin yalnızca bir tanrı imgesi olarak alımlandığı bir rejim vardır. Bu durumda heykelin alımlanması ve heykel üzerine varılan yargı şu soru çerçevesinde yer alır. Tanrıların imgesi yapılabilir mi? İmgeye dökülmüş bir tanrı gerçek bir tanrı mıdır? Eğer  yleyse uygun bir şekilde imgeleştirilmiş midir? Bu rejimde gerçek anlamda sanat yoktur, içsel hakikatlerine ve bireylerin ve topluluğun varoluş tarzı üzerindeki etkilerine bağlı olarak üzerinde yargılar bulunan imgeler vardır... Bu rejime "etik imgeler rejimi" adını  nerdim. Daha

sonra taştan yapılma heykeli, imgeleştirdiği tanrının gerçek olup olmadığı, eserin tanrıya sadık olup olmadığı yargısından kurtaran rejim gelir. Bu rejim tanrı heykellerini ve prens hikayelerini özgül bir kategori olan taklitler kategorisine yerleştirir. Bu rejimde Junon Ludovisi bir sanatın, heykel sanatının bir ürünüdür ve heykeltıraşlık da sanat olmaya iki kez layıktır; çünkü hem bir maddeye form verir hem de bir temsili hayata geçirir, yani tanrıçanın hayali özelliklerinin dişilik arketipleriyle, heykelin anıtsallığını özgül karakter özelliklerine sahip tikel bir tanrıçanın ifadeliliğiyle birleştiren gerçeksi bir görünüm kurar. Heykel bir “temsildir”. Bir dizi yerleşik ifade kalıbının içinden alınlanır; maddeye form vermedeki heykeltıraşlık becerisi ile uygun figürlere uygun ifade biçimlerini vermedeki sanatsal yeteneğin nasıl birleşeceğini bu yerleşik kalıplar belirler. Bu tanımlama rejimine, “temsili sanat rejimi” adını veriyorum” (Ranciére, 2014:32-33).

Bu noktada, ileride daha ayrıntılı bir şekilde değinilecek olan “mimesis”, “poiesis” kavramlarına değinmek önemli olabilir. Mimesis kavramını resmi tarihte ilk kez kapsamlı bir biçimde ele alan ve ona epistemolojik bir çerçeve oluşturmaya çalışan düşünürler Platon ve sonrasında Aristoteles olmuştur. Platon’un sanatsal mimesise yaklaşımı etik bir öz taşır ve bu öz iki temel düzlemde yükselir. Birincisi, Platon’a göre varlıkların özü idealardan oluşur. Gerçek yaşam ideanın kendisi değil, onun yansımaları, görüntüleridir. Sanat, idealara dair bir mimesisi değil de bu görüntülerin taklidini aldığı için kusurludur. Hakikatin bilgisine sadece akıl yoluyla felsefeciler ulaşabilirken, sanatçılar ve özellikle tiyatrocular yalnızca doxa’ya (sanı bilgisine) erişebilirler. Doxa, doğru bilginin kaynağı olamaz. Doğruluk, Platon’un sanat kuramının en önemli başlığıdır. Sanat, doxa ile ilgilenmekte felsefe ise akılla ilgilenmektedir. Felsefe, akılsal bir temel gerektirir. Oysa sanat, bir “doxa-sanı” bilgisi olduğu için gerçek bir bilme etkinliğinin temeli olamaz. Sahnede görülen Oidipus, gerçek değildir, gerçek Oidipus’u temsil eder. Seyirci, Oidipus’un gerçek olmadığını bildiği halde onu gerçek sanar (doxa) (Tunalı, 2011:79). Platonun ikinci yaklaşımı ise yine birincisiyle bağlantılı olup sanat yapıtının, akıldan uzaklaştırarak, tutkuları tetiklediği, baştan çıkarıcı etkilerle yasaları, gelenekleri ve toplumsal normları çiğnemeye yönlendirdiği düşüncesi üzerinedir. Platon’un tiyatronun yanlış bir bilgi taşıyıcısı olma halinde, Polis (Kent Devlet) üzerinde yaratacağını düşündüğü zararlı etkiler: yozlaşma, suça ve adaletsizliğe meyiletme gibi taklit yoluyla edinilebilecek davranışların olasılığı günümüz dünyasında hala karşılığını bulan kaygılardır. Diğer taraftan Platon tümüyle sanat üretimine karşı olmayıp, tanrıların

onurlarına söylenen marşlar, iyi insanlara yapılan övgüler gibi, devletin ve düzenin yararını gözeten yapıtları yüceltir. Bunların politik bir fayda yaratacağına inanır.

Aristoteles, aynı etik özü farklı bir şekilde ele almış ve hocasının kaygılarını boşa çıkaracak şekilde, tragedya formunu ayrıntılı bir şekilde analiz edip yapıtların bu tür duyguları, tutkuları tetiklemek yerine “katharsis” yoluyla (korku ve acıma duyguları yaratarak) onlardan arındırdığını iddia etmiştir (Aristoteles, 1987:22). Potolsky’e göre Aristoteles tiyatrodaki sahne ve seyirci arasında işleyen mimesis mekanizmasındaki kurgusal uzaklığı görmüştür. Bu mesafe ile seyirci trajik karakterlerin yaşadıklarından dolayı acı çekmekten ziyade keyif alabilmektedirler. Dahası aynı kurgusal mesafe ile seyirci temsilden birçok şey öğrenebilmektedir. Poetika’da altını çizdiği üzere, mimesis insan doğasında verili olarak bulunan taklit yoluyla öğrenme ve taklitten keyif alma yoluyla işleyen bir mekanizmadır (Tunalı, 2011:16). Bu yolla mimesis Platon’un iddiasının tersine rasyonel düşünceden uzaklaştıran değil, ona yol açan bir çizgiye yerleşir (Potolsky, 2006:37).

Aristoteles, her ne kadar Platon gibi mimesisin bir çeşit ayna olduğu ve bu bakımdan aldatma potansiyeli taşıdığını düşünse de, sanatsal mimesisi kendi içsel yasaları ve amaçlarıyla işleyen “techne” olarak görmesiyle de Platon’dan ayrılmıştır. “Techne”, Yunanca’da teknik bilgisi olan etkinliklere işaret eden bir kavram olarak, “zanaat” ve “teknik” gibi anlamlara gelmekte ve tek bir anlam üretmesi onun sıfat olarak kullanımıyla açığa çıkmaktadır. Örneğin, Aristoteles’in “techne mimetike” kullanımı taklit sanatını ifade etmekte ve onu dülgerlik, marangozluk ya da gemi yapım işlerinden ayırmaktadır. Bununla beraber “techne” nin teknik kullanımını niteleyen sanat yapıtı ile düşünüp taşınarak (phronesis) üretilen sanat yapıtı da birbirinden ayrılmaktadır. “Techne Poietike” (sanatsal yaratım) Aristoteles’in kuramında mimetik üretim anlamına gelen sanatsal yaratma etkinliğinin bütün sanatlara yönelik karşılığı olarak yer alır. (Kart, 2015:81) “Poietike”, “poiein”(yaratmak) fiilinden gelmektedir ve bu fiil “poiesis”e (yaratma, üretme etkinliğine de) temel oluşturmaktadır.

Poiesis, Yunanlılar tarafından kişilerin daha önce varolmayan bir şeyi meydana getirdikleri etkinlikleri tanımlamak için kullandıkları sözcüktür. Aristoteles, “poiesis”i

özgür insanlara dair üç temel etkinlikten biri olarak görür. Diğer, iki etkinlik “theoria” (teori) ve “praxis”tir. (Pratik, uygulama) Platon ve Aristoteles’in belirli bir amacı gerçekleştirmeye yönelik olarak düşündüğü iki yakın kavram olan “poiesis” ve “praxis”i sanat aracılığıyla birbirinden ayırır. Sanat, praxis ile değil poiesis (yaratma) ile ilgilidir. Bu bakımdan Platon’un düşündüğü gibi sanat toplumsal yaşam ile ilişkisi bakımından bir demirci ya da marangozun yaptığı türden bir pratik ya da taklit değil, bir yaratım etkinliğidir.

Aristoteles böylesi bir kuramsal yönelimle hocasının tersine sanatı felsefe, bilim ya da siyasetin yetkesi altında görmekten çıkarmış, Platon’un gerçekliği ideaların taklidi olarak görüp sanatı bu gerçekliği taklit eden yapay, hakikatten kopuk şeyler olarak aynalar, gölgeler ya da optik illüzyonlar gibi metaforlar aracılığıyla tarif ettiği yerde o bu “techne” karakterinin altını çizerek, sanatı gerçekliğe, hakikate yaklaştırmıştır. (Potolsky, 2006:34) Dahası, idealar dünyası ile algılanabilir dünya arasındaki ayrılığı reddetmiş, ideaların algılayabileceğimiz gerçeklik dışında bulunmadığını savunmuştur. “Varlık vardır, ancak zor ulaşılır bir dünyaya sığınmak, yokluğuyla ışıldamak yerine bireyde ve doğada çeşitli biçimlerde bulunur” diye düşünmüştür (Jimenez, 2008:166).

Rancière’e göre, Aristoteles’in temellerini attığı temsili rejimde, yapma ve yaratma tarzı olan “poiesis” ile ondan etkilenme tarzı, yani “aisthesis” arasında kurallı bir ilişki vardır ve birlikte mimesis yasalarını oluştururlar. Temsilin mantığında, yapının anlamı ve seyircide yarattığı etki arasında süreklilik içeren bir bağ olması söz konusudur. Bu bağ yoluyla seyircinin yapıyla özgürce karşılaşması olanaklı değildir. Gösterenlerin karşılık geldiği gösterilenler, öncesinde var olan tarihi ve politik bir uzlaşmayla zaten belirlendiği için seyircinin duyumsama ve anlam evreninde bir genişleme gerçekleşemez. Tersine seyircinin görevi sadece bu uzlaşmaya dayalı anlam rejimini bir kez daha algılamaktır. Ki bu anlam rejimi de, her dönemin egemen anlayışı tarafından belirlenip, sanki bir konsensüs sonucu ulaşılan verilermiş gibi kendini sunan kapalı bir evrendir. Bu kapalılığı ile temsili rejim aleni bir şekilde despotiktir (Sayar, e-skop, 2015). Aynı zamanda da hiyerarşik... Tıpkı Polis (Kent-Devlet) düzenindeki soylular, köleler vs. arasındaki hiyerarşik ayrım gibi temsil rejimi de sanat yapıtlarına temel oluşturan konuları birbiri arasında sınıflar. Aşağı tabakadan insan eylemlerini konu edinen

komedy ve yukarı tabakadan insan eylemlerini işleyen tragedya tanımını bu hiyerarşik yapıyı apaçık ortaya koymaktadır.¹

Ranciére, asıl ilgi alanını oluşturan “estetik rejim” kavramını sanatsal moderniteyi tanımlayıcı bir kavram olarak geliştirmiştir. Üst üste gerçekleşen politik devrimlere eşlik ederek yerleşen bu rejim, sanatın kendi tekilliğini güzel sanatların çoğulunun yerine koyduğu yerde bir üretici, bir duyarlı ve bir yasa koyucu doğadan oluşan mimesisin ya da temsilin çözüldüğü ana doğmuştur. Mimesis’in sonu figürasyonun sonu değildir yalnızca mimetik yasama yetkisinin sonudur. Poiseis ve aisthesis bundan sonra dolaysız bir ilişki içinde olacaktır. Bu bakımdan Ranciére’e göre estetik, genelin düşündüğü gibi felsefi bir disiplin değil, sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejimin adıdır. Sanatı ikame eden bir disipline ya da bilime de işaret etmez. Estetik, kendini sanatsal seçimlere açan ve bunların neden düşünsel seçimler olduğunu ifade eden bir düşünme biçimini ortaya koyar. Bu sanatsal düşüncenin, yani sanat yapıtlarıyla üretilen düşüncenin tarihsel rejimidir ve sanatsal seçimleri, düşünce seçimleri olarak değerlendiren bir aklı açığa çıkartır (Ranciére, 2006:9).

Ranciére’in sanat rejimleri yaklaşımı ve estetik tanımı, batıya dair kökensel toplumsal ilişkileri veri almıştır. Batılı toplumsal yapı Polis düzeniyle işler. Polis, Ranciére’e göre gücün ve işlevin eşitsiz dağılımını örtbas eden bir uzlaşma, bir konsensüs rejimidir. Toplumsal yaşamda bir kesimin payını ya da paydan yoksunluğunu tanımlayan, mekana ve söyleme sinmiş, çoğunlukla açıkta olmayıp örtük olarak işleyen bir yasadır. Yapıp etme, var olma ve söyleme tarzlarının paylaşımını tanımlayan bir bedenler düzenidir. Neyin görülür olup neyin görünmez kalacağını belirler, kimin konuşmasının uğultu, kimin konuşmasının söylem olacağına nezaret eder. (Ranciére, 2005:52) Bu düzende duyulur olan, toplumsal açıdan ayrıcalıklı olan kesimin çıkarları doğrultusunda üretilmiş ve paylaştırılmıştır. Bu bakımdan etik ve temsili rejimler Polis düzeniyle uzlaşırlar ve genel mutabakata uyum sağlarlar. Estetik rejim ise, tıpkı onun politika tanımında olduğu gibi Polis düzeninin karşısına dikilen bir karakter taşır. Estetik rejim,

¹ Benzer bir bakış Augusto Boal’in kuramsal yaklaşımından hatırlanacaktır. Boal, Aristoteles’in kuramsal açıdan ete kemiğe bürüdüğü temsil ilişkisini “baskıcı tragedya sistemi” olarak nitelmiştir. Bkz: Augusto Boal, Ezilenlerin Tiyatrosu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003, İstanbul, s.1-34.

konsesüse karşı “uyuşmazlık” (dissensus) üretir ve yine politika gibi “duyulur olanın paylaşımını” yeniden şekillendirmeye müdahil olur (Rancière, 2014:29).

“Duyulur/Duyumsanır olanın paylaşımı” (partage du sensible) Rancière’in estetik-siyaset ilişkisine dair geliştirdiği terminolojinin en önemli kavramlarından biridir. Toplum yaşantısında yerlerin ve kimliklerin dağılımı ya da yeniden dağılımı; mekanların ve zamanların, görünür ile görünmez, gürültü ile sözün şekillenmesi ve yeniden şekillenmesi anlamına gelmektedir. Rancière, duyulur olanın paylaşımını, Siyasetin Estetiği ve Estetiğin Siyaseti olarak sorunsallaştırdığı iki düşünce hattının merkezine yerleştirir. Estetiğin Siyaseti estetik rejim formları ve siyasetin modern formları arasındaki var olan spesifik bağlantıları ortaya koyar. Siyasetin Estetiği ise, neyin söylenebilir olduğu, kimin konuşmaya ve eylemeye muktedir görüldüğü veya görülmediğine dair çatışmaları gösterir (Oranlı, 2016:114). Estetik ve Estetik Rejim kavramları Rancière’in düşüncesinde bu temellere dayanmaktadır.

Batı uygarlığı modern devrimler ve estetik rejim çağına kadar politika yapmayı ve sanatla uğraşmayı antropolojik bir temele dayandırmıştır. Bu temele göre kişilerin politikayla ve sanatla uğraşmaları ancak buldukları toplumsal statünün ve zamanlarının yeterliliğiyle söz konusudur. Duyulur olanın paylaşımının ayrımlar ve eşitsizliklere dayanarak siyaset ve sanat vasıtasıyla böyle şekillenmesi Rancière’e göre Fransız devrimiyle başlayıp devrimler çağıyla eş güdümlü olarak gelişen estetik düşüncesinin doğuşuna kadar devam etmiştir. Eşitlik ilkesinin hem politikaya hem de sanata yerleşmesi estetik rejimi yükseltmiş ve günümüze kadar sürecek şekilde, politikanın ve sanatın genel toplumsal yapıyla, Polis ile uyuşmazlık (dissensus) üzerinden var olacağı ontolojik bir zemin yaratmıştır.

Rancière’in kuramı içinde estetik rejim düşüncesi bu noktalardan hareketle inşa olurken, onun sanatın bütününe dair geliştirdiği sanat rejimleri yaklaşımı tiyatro sanatının tikeline yansıtıldığında önemli kırılmalara uğrar. Rancière’in sanat rejimleri kuramı sanatın bütününe dair geliştirdiği ayrımlardan ve kategorilerden oluşmaktadır. Bu bakımdan onun için etik, temsili ya da estetik rejimler plastik sanatlar için ne anlam ifade ediyorsa, tiyatro, müzik ya da edebiyat için de aynı durum geçerlidir. Oysa tiyatro sanatı

kendi özerkliği ya da kendine özgü tarihsel gelişimiyle ele alındığında Rancière'in sanat rejimleri yaklaşımının kuramsal sınırlarının sürekli ihlal edildiği görülmektedir. Örneğin etik ve temsili rejimler uzunca bir süre boyunca tiyatrodaki iç içe geçmiş, metin yazımından sahnelemeye kadar mimesis yasalarıyla üretilen tiyatro yapıtları Platoncu etik çerçeve ve Aristotelyen konvansiyonlar arasında gidip gelmiştir.

Tiyatro için etik ve temsili rejimlerin bu iç içe geçmişliğini ortaya koyan tek bir kavram söz konusudur: Dramatik. Dramatik bir taraftan, Aristoteles'in Poetika'da kategorize ettiği şekilde, hem tiyatro icracılarında hem de seyircide var olması elzem üretim ve alımlama konvansiyonlarına sahip bir tiyatro algısına işaret ederken, diğer taraftan Platonik bir akılla, tiyatronun Polis yaşantısında etik, politik, ideolojik, dinsel ya da kültürel açıdan oynaması gereken rolleri tanımlamıştır. Her iki tarafta da merkezi bir konuma sahip olan mimesis kavramı, dramatik rejimin yüzlerce yıllık hegemonyasını sürdürmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bu hegemonya, tiyatroya dair sanatsal, kuramsal ve etik açıdan yapılanmış genişçe bir çerçeve ya da sınırlar olarak düşünülmemiştir. Bu çerçeve içine farklı türler (tragedya, komedy) ve alt türler (dram, melodram ya da fars) kolaylıkla dahil olabilmektedir.

Tiyatro özelinde Rancière'in bakışının kırılmaya uğradığı yerlerden bir diğeri de onun etik ve temsili rejimleri, Polis düzenini işleten örtük mutabakatın bir aygıtı olarak gördüğü düzlemde gerçekleşir. Oysa dramatik rejim içerisinde üretilen birçok tiyatro pratiği, onun genel yapısal özellikleriyle uzlaşmasının yanında onunla uzlaşmadığı, ayrı düştüğü özelliklere sahiptir. Meyerhold, Piscator, Brecht üçgeninde gelişen Politik tiyatro çizgisi ve bu çizginin devamında yapılanan Epik tiyatro bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Politik ve Epik türler dramatik tiyatronun öykü, temsil, toplumsal bir sorunu ya da gerçeği doğru bir şekilde yansıtmaya gibi temel özelliklerini taşıyan üretimler ortaya koymuşlardır. Ancak aynı zamanda, anlatı, monolog, episodik yapı ya da sinevizyon kullanımı gibi bazı teknikler yoluyla sahne ve seyirci arasında illüzyon oluşturduğunu düşündükleri ilişkiyi değiştirip dönüştürmüşlerdir. Böylece Rancière'in etik ve temsili rejimleri birbirinden ayrı ve duyulur olanın paylaşımında konsensüs kurucu olarak gördüğü yer; tiyatrodaki iki rejimin iç içe geçtiği, dramatik rejimin egemenliği altında olsa da aynı zamanda ona uyuşmazlık (dissensus) üretebildiği örnekler

ortaya koymuştur. Bununla birlikte onun eşitlikçi, özgürlükçü ve Polis düzeninden bir kopuş olarak nitelendirdiği estetik rejimin ortaya çıkması, tiyatronun yine kendine özgü tarihselliğinde, ancak dramatik rejimin hegemonyasını kaybettiği bir zamanda meydana gelecektir. Dramatik rejimin Polis düzenin bekası için görevlerle donatıp araçsallaştırdığı tiyatronun bu yükümlülüklerinden kurtulması ve yine Ranciere'in gördüğü yerden bakılacak olursa seyirciyle daha eşitlikçi ve özgürlükçü bir ilişki düzlemi kurması uzunca bir zamana yayılmıştır. Bu doğrultuda 19.yüzyılın sonlarından 20.yüzyılın sonuna kadar geçen yüzyıl, tiyatronun ne'liğini ortaya koyan yeni bir tanımlama rejiminin inşa sürecini oluşturmuştur. Dramatik rejimin çağlar boyu süren iktidarını alaşağı eden yeni rejim, Ranciere'in terminolojisiyle tiyatronun estetik rejimi, Postdramatiktir.

Rejimlerin temel özelliği genel bir duyular alanına (sensorium) ait olmasıdır. Bu genel duyular alanı tarihsel, toplumsal ya da kültürel düzlemlerde gelişen bir ortaklaşmayı arkasında taşımaktadır. Örneğin, Antik Yunan'da, Roma'da Rönesans'ta; romantizm, natüralizm ya da gerçekçilik gibi akımlarda tarihsel-toplumsal gelişmeler, dinsel ve kültürel kodlar, toplumsal kurumlar, felsefeciler ve hepsinin ötesinde tiyatro pratikleri böylesi bir ortaklaşmayla "dramatik rejimi" asırlarca ayakta tutmuştur. Bununla beraber tiyatro, son yüzyıllık süreçte bu genel duyular alanını dağıtıp yeniden kurma yoluna girmiştir. Sınırları kendi arasında kaldırmış, çok dilli, çok kültürlü, bilgiye süreksiz ve parçalı halde ulaşan, yersiz yurtsuzlaşmış batılı yeni medya toplumunun görme, düşünme, alımlama ya da yaşama biçimleri, "postdramatik rejim"nin gelişmesinde pay sahibi olmuştur. Diğer pay, kuramcılara, yazarlara, araştırmacılara ve yönetmen öncülüğünde tiyatroyu pratik alanda üreten tiyatroculara aittir.

Tiyatrocuların 19.yüzyılın sonlarından itibaren sahneyi yeni biçimsel denemelerin, deneylerin ve kuramların üretildiği bir laboratuvara dönüştürmesi dramatik rejimin tüm yapı taşlarını yerinden oynatan etmenlerin başında gelmektedir. Tiyatrocuların tiyatroya özgü bir dil arayışları ve onu dramatik rejimin genel geçer doğrularından bağımsız bir sanat olarak görmeye başlamalarının postdramatikte vardığı en büyük sonuç, yeni rejimin bileşenlerinin tiyatroyu yaşamı temsil etmekle görevli bir araç olarak değil, yaşamın üretildiği bir amaç olarak tanımlamaları olmuştur. Bu noktada ona yüklenilen etik, kültürel, politik, öğretici ve eğitici işlev ya da gerçekleri yansıtma

zorunluluğu boşa çıkmış, tiyatro öncelikli olarak kendi varlığını referans alan (self-referential) özgür bir yere doğru evrilmiştir.

Yeni rejime isim veren Postdramatik kavramı, her ne kadar 1970'li yıllarda günün performans ve happening çalışmalarının ayırt edici özelliklerinin ortaya konulması amacıyla, ilk olarak Richard Schechner tarafından ortaya atılmış olsa da, batıdaki "yeni" tiyatro durumunu kapsamlı bir şekilde ifade etmesi açısından Hans-Ties Lehmann'ın ona yüklediği anlamla tarihe geçmiştir. Lehmann, 1970'li yıllardan başlayarak hem sahnelemede hem de performans çalışmalarında klasik dram kalıplarının (temsil, tekst merkezlik, zaman-mekan uyumu vs.) dışında kalarak somut bir farklılık yaratan "yeni" tiyatroyu Postdramatik olarak adlandırmış ve bu adlandırma önce Avrupa'da, sonra da dünya genelinde yaygın bir kullanıma erişmiştir.

Postdramatik, etimolojik açıdan ilk olarak "dram ötesi" anlamıyla çağsal, zamansal bir değişimi, bir köklü kopuşu çağrıştırırsa da Lehmann'ın düşüncesinde "post" eki ne çağsal bir kategori ne de basitçe bir kronoloji olarak drama "sonrası" anlamına gelmez (Lehmann, 2006:26). Dramatik geçmişin unutulması ya da kökten bir kopuşu da temsil etmeyip dram sanatıyla devam eden eğlenme ilişkilerinde, bir yarıma, bir ötesine geçme halini işaret eder. Bu bakımdan basit bir şekilde çağsal ya da zamansal olarak modern-postmodern gibi bir ikilik yahut aşama söz konusu değildir.

Lehmann'ın yukarıdaki yaklaşımına paralel olarak, bu çalışmanın tiyatroya dair bir rejim değişikliğinden bahsediyor olması dramatik rejimden köklü bir kopuşu, dramatik rejimin yok olmasıyla, yeni bir rejim olarak postdramatiğin doğuşunu akıllara getirmemelidir. Bugün dramatik rejimin genel geçer yapısal özelliklerini, (lineer zaman akışı, olayların neden sonuç ilişkisine göre seyri, karşıt güçlerin çatışmasından ortaya çıkan dramatik aksiyon vb.) metin ve sahneleme düzleminde üreten birçok çalışma söz konusudur. Örneğin, Antik Yunandan moderne klasikleşmiş metinlerin içerdiği dramatik öğelerin, öykünün, olaylar dizisinin, karakterlerin ya da yer- zaman algısının kimi özelliklerinin korunarak, kimi özelliklerinin yapı sökümü uğratıldığı adaptasyonlara günümüz tiyatrosunda sıklıkla karşılaşılmaktadır. Bu bakımdan Postdramatik rejim, bir önceki rejimin olumsuzlanması, kapsanıp aşılması değildir. Kıta Avrupası ve ABD'nin

kuzeyinden tüm batıya yayılan, tiyatroya dair “estetik açıdan değişen bir ağırlık merkezidir”. Başka bir deyişle tiyatroya dair düşünme, üretim, beğeni ve eleştiri süreçlerinde belirleyici bir rol oynayan, tiyatronun ne’liğine dair cevaplar oluşturup ontolojik açıdan genel bir çerçeve sağlayan, yargılar, yazılı olmayan normlar, ölçütler ya da değerler bütünüdür.

Rejim değişimleri krizlerle gelir. Krizler, eski yönetimin, organizasyon ya da işleyişlerin yeni koşullar, durumlar ya da isteklerle çelişmesi sonucu ortaya çıkarlar. Kriz derinleştikçe eski olanın varlığı tehlikeye düşer; ya gittikçe muhafazakarlaşıp, katılaşıp ya da krizi belirli reformlarla, hatta devrimlerle aşmaya çabalar. Krizlerin sonucu ne olursa olsun, geçmişin izlerini taşımaya devam eden “yeni” bir çerçeveye ulaşılır. Hiç bir şey olduğu gibi kalmadığı gibi tamamen de yok olmamaktadır. Yok olan, eski ağırlık merkezi, eski rejimin hegemonik üstünlüğünü oluşturan özsel niteliklerin kural koyucu ve belirleyici gücüdür. İşte dramatik rejimin tiyatro üzerindeki hegemonik üstünlüğünün yok olması ve postdramatiğin yükselmesi ilk olarak böylesi bir kriz, krize dönük müdahaleler ve sonra yeni bir rejim olarak postdramatiğin şekillenmesi ile gerçekleşmiştir.

Dramatik rejimin krizi 19.yüzyılda, Rönesans sonrasında şekillenmeye başlayan, ilk olarak Peter Szondi’nin “**Modern Dramın Teorisi**” (Theory of Modern Drama) kitabında tespit ettiği üzere “mutlak dram”ın (absolute drama) içerik-biçim uyumunun bozulmaya başlaması ve giderek bir krize dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır. Elisabethyen dönemde, Fransız Klasisizmi’nde ve sonrasında Alman Klasik döneminde kendini üreten “mutlak dram” yapısı dünyadaki yeni gelişmelerle çelişmeye başlamış, oyunların konularını, tematik yönelimlerini ve karakterlerini belirleyen yeni toplumsal içerikle eski biçimler arasında bir yetersizlik, bir uyumsuzluk ilişkisi açığa çıkmıştır.

Yaklaşık iki yüz yıl etkili olan mutlak dramın “daima şimdi”yi (always present) üreten, lineer bir akışa dayanan ve uzamla özdeş olan zaman algısı; sadece oyunun geçtiği mekanla sınırlı olan uzam; özgür bireylerin tercihleri doğrultusunda ilerleyen aksiyon çizgisi ve yazarın varlığının karakterlerin diyalogları ya da sözcükleri arasında kaybolduğu metin yapısı, 19.yüzyılın yazarlarının yenilikçi müdahaleleriyle parçalanmaya başlamıştır. Anlatıya dayalı epik unsurların hepsinin dışarıda bırakıldığı

mutlak dramın içine düştüğü bu kriz, ilk olarak İbsen, Çehov, Strinberg, Maeterlinck ve Hauptmann gibi yazarların metinleriyle görünür olmuştur (Szondi, 1987:11-12). İbsen, oyunlarında “geçmiş”i yoğun bir şekilde kullanıma sokarak mutlak dramın en önemli özelliği “şimdi”yi domine etmiştir. Çehov, aynı “şimdi”yi karakterlerin sürekli olarak anılara dalıp gitmeleri ya da geleceğe dair ütopyalar kurmaları yoluyla parçalamış; Hauptmann ise, toplumsal dramaturjisi yoluyla her bir bireyi aynı yerden kuşatan zorlu koşulları göstererek “şimdi”nin tekliğini sarsmıştır. (Szondi, 1987:45) Bu yazarların metin yazım stratejileri eski ve sınırlı tiyatral biçimlerle, değişen ve dönüşen toplumsal içeriğin, Hegelci bir tabirle “zamanın ruhunun” (zeitgeist) temsil edilemeyeceğini açığa çıkarmıştır. Her birinin bir taraftan dramatik rejimin yüzlerce yıllık konvansiyonlarını üretirken diğer taraftan onların dışına çıkarak getirdiği yenilikler, Postdramatik rejime giden yolda daha da fazla derinleşecek bu krizin aşılmasına dair bir damar oluşturmuştur. Szondi’ye göre bu yazar kuşağının yaşanan temsil krizini ortaya çıkaracak tiyatral buluşları tesadüfidir ve tiyatrocuların krizden kurtulmaya dönük bilinçli müdahaleleri ya da denemeleri için 20.yüzyılı; Brecht, O’Neill, Pirandello gibi yazarları beklemek gerekecektir. Ancak bu yazarların epik unsurları dramatik rejimle sentezleyecek müdahaleleri, dramatik rejimin krizini dramatik içinde çözmekten öteye, gelecek yeni rejimin, Postdramatiğin sanatsal damarlarını, Lehmann’ın tabiriyle, onun prehistorik köklerini oluşturmuştur.

Postdramatik rejimin şekillenmesine köken oluşturan diğer önemli olgu, özellikle iki dünya savaşı arasında etkili olmuş ekspresyonizm, fütürizm, sürrealizm ve dada gibi tarihsel avangard hareketlerin ortaya çıkmasıdır. Tarihsel avangardlarla birlikte batıda edebiyatın bir parçası olarak düşünülen dramatik yapının edebiyattan uzaklaşarak giderek tiyatralleşmeye, kendi sanatsal dilini aramaya başladığı görülmüştür. İşlevsel dilin şiirsel dile, bireyler arası ilişkilerin parodiye, mimesis’in çarpıtılmış imgelere, diyalogun monoloğa, anlamsız hecelere ve seslere dönüştüğü avangard pratiklerde tiyatro yapıtı, montaj ve fragmanlardan oluşan bir tiyatrallikle örülmeye başlanmıştır (Karacabey, 2006:20). Başta karakter olmak üzere bütün dramatik öğelerin organik bütünlüğünü kaybettiği avangard pratiklerde, nedensel bağlantılarla ilerleyen kapalı

biçemdeki oyunlar, yerini açık biçemdekilere, episodlarla ilerleyen, çoğu zaman düş sekanslarından oluşan yapıtlara bırakmıştır.

Tarihsel avangardların toplumsal kurumların ve yerleşik sanatsal konvansiyonların reddine dayanan bir paydada birleşen, her bir hareketin manifestolarla kendini var ettiği, sanayi sonrası toplumun şekilsiz karmaşıklığını veri alan ve felsefi soyutlamalara odaklanan hareketlerden oluştuğu görülmektedir. Taşdıkları militan tavrın da etkisiyle birer –izm olarak açığa çıkmışlardır. 1960'ların, neo avangard tiyatrosunda da karşılığını bulacak bazı ana eğilimlere, ortaklaşılan ya da baskın olan karakter özelliklerine sahiptirler. Innes, bu eğilimlerden birincisini primitivizm (ilkelcilik) olarak tespit eder. Primitivizmin birbirini tamamlayan iki görünüşü vardır: ruhu ve bilinçaltı düzeylerini açığa çıkartmak ve tiyatroyu ritüel yoluyla deneylere yöneltip mit ve büyü üzerine yarı-dinsel bir odaklanma yaratmak. Bu yolla primitivizm, simgesel ve mit-şiirsel (mythopoeic) düşüncenin (başka bir biçimde bilinmesi mümkün olmayan gerçekliğin) temel özelliklerini ortaya çıkartır ve dili ya da diskursif (bir önermeden diğerine mantıksal olarak ilerleyerek parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce kuran) mantığı nasıl belirlediğini gösterir (Innes, 2004:16). Diyonizyak ritüeller, Şamanist gösteriler, Balili dans tiyatrosu örnekleri... Her biri tarihsel avangardların tinselliğe yönelişlerinin, insanın ruhsal ve tarih öncesi köklerine dönme çabalarına kaynak oluşturmuşlardır. İnsanı yaşamın ve doğanın merkezine koyan, akıl ve bilimi yüceltirken Nietzsche'nin tabiriyle dünyayı koca bir laboratuvara çeviren batılı düşünce, çağdaşlık maskesi altında tiyatroyu Polis düzeninin bir sigortası haline getirmişken, avangardların isyanı bütün düzeneği alt üst etmiştir. Apollon ile özdeşleşmiş rasyonel tiyatro, Diyonisosçu duyguyla yeniden buluşmuştur.

Avangard hareketlerin Antik Yunan'dan beriilmekilmek örülen çağdaşlıkla, uygarlıkla, ilerlemeyle ya da nihai kurtuluşla sembolize olmuş bu metafizik akıl ve kültürle hesaplaşması yalnızca ilkel kökenlere dönmekle gerçekleşmemiştir. Dilin, kültürün, felsefenin, reel politikanın ya da ideolojilerin tahakkümü altında evrimleşen tiyatroyu parçalamaya ant içmiş avangard tiyatrocular bu doğrultuda birçok strateji geliştirip hayata geçirmişlerdir. Bunlardan bir tanesi, dramatik rejim pratiklerini en temelde belirleyen, Platonik bir özle Rönesans sonrasında hakikati işaret eden gerçek

yaşam imgesi yaratmak ve mimetik bir zorunlulukla onu doğru bir şekilde yansıtmak görevlerinin tersine çevrilmesidir. Bu noktada akıl akıldışıyla, gerçek yaşam düşsel olanla, tipik olan arketipik olanla ve hepsinin somutlandığı sözel iletişim, sessizlik görsellik ve hatta bozuk seslerle yer değiştirmiştir. Bu bakımdan özellikle Freud'un eserleriyle avangardların dünyasına girmiş olan bilinçaltı, bilinçdışı, psikanaliz gibi kavramlar dramatik rejimin o güne kadar ele aldığı, insan doğasına, akla, bilince, uygarlık ya da iletişime dair bütün genel geçer yargıları sarsmıştır. Avangardlara göre insan doğasına dair öne sürülen bütün epistemeler, (doxa'nın, sanıya dayanan bilginin karşıtı olarak yapılanan, gerçek bilgiler) uygarlığın onu baskı altına almasına yarayan bir kurmacayı işaret etmektedir ve sanat bu baskıyı, bilinçaltını özgürleştirmekle kaldıracaktır.

Bu doğrultuda Simgeciler, dramatik gelişimi durgunlukla, mimetik olanı belirsizlik ve anlam bulanıklığı ile devre dışı bırakmışlardır. Ekspresyonistler insanın en derinlerdeki varlığını açığa çıkarmayı hedefleyerek harekette, jestte ve mimikte karşılığını bulacak yapay ve abartılı bir tiyatralite kurmuşlardır. Sürrealistler, insana, dünyaya ya da topluma dair bütünsel imgelerin sahteliğini gösterecek şekilde otomatik yazım, kolaj, örtük alıntılama gibi teknikler geliştirmiş; bu teknikler yoluyla alımlayıcıya kendi imgelemleriyle tamamladıkları eksilteli, süreksiz ve parçalanmış imgeler sunmuşlardır. Fütüristler ise teknolojiyi, makineleşmeyi, kentleşmeyi yücelten bir bakışla dramatik ilkelere saldırmış; dev iş makineleri, konstrüksiyonlar, anlamsız konuşmalar, makine dansları ve akrobatik uçak gösterileri ile seyircide şok etkileri yaratmışlardır. Yine avangardların ele avuca sığmaz kardeşleri Dadacılar, sonsuz nihilizmleriyle yüce ve güzel sanata saldırırken, “şimdi ve buradaya” dayanan performatif gösterileri ile dramatik tiyatronun zaman ve mekan anlayışını deforme etmişlerdir.

Alfred Jarry'nin **Übü**'de hayata geçirdiği Patafiziği, Maeterlinck'in **Pelias ve Melisandre**'de inşa ettiği bilincin katmanlarından oluşan şatosu, Artaud'nun bir veba gibi yayılıp insanı uygarlığın hastalıklı dünyasından arındıracak “hiyeroglifleri”, Strindberg'in “düş sekansları”, Ernst Toller ve Kaiser'in “kesintili dili” ve Witkiewics'in “metafizik sarsıntısı” dramatik rejime ait tiyatro algısını ve sahneleme konvansiyonlarını parçalayan avangard pratiklere örnek oluştururlar. Onların pratikleri doğrultusunda

merkezinde oyun metninin olduğu dramatik tiyatronun bütünlük algısı, yerini parçalara ve montaja bırakmış, psikolojik karakter ve onun tek dilsel aracı olan diyalog işlevsizleşmiştir. Dahası, karakter bir oyun figürüne dönüşmüş, bir figür olarak eylemlerinin gerekçeleri ortadan kalkmış ve bilinçdışı itkilere bağlanmıştır (Karacabey, 2006:94). Kuklalar, maskeler, karabasan imgeleri, grotesk kostüm ve aksesuarlar; bazen çapraşık, iç içe geçmiş halde bulunan bazen de malzemenin özünü yansıtacak şekilde tasarlanmış stilize ve işlevsel konstrüksiyonlar; bir anlamı temsil etmekten çok, çoklu anlam katmanları yaratan aydınlatma araçları, aksesuarlar ve dekorlar oyunun diğer figürlerini oluşturmuşlardır.

Tarihsel avangardların, dramatik rejimin hegemonyasını sarsan ve bu doğrultuda dramatik rejimin krizini derinleştirip postdramatiğin önünü açan diğer bir önemli özelliğini, onun muhalif, uzlaşmazcı yanı oluşturmuştur. Yıkıcı, anarşizan, tüm yerleşik kurumlara, değer yargılarına, toplumsal söylemlere kolayca başkaldırabilen, kent meydanlarını, kamusal alanları karnavalesk bir ruhla işgal eden avangardlar, duyulur olanın paylaşımına müdahale etmiş ve onun yeniden şekillenmesi için kışkırtıcı eylemlerde bulunmuşlardır. Bu bakımdan Polis'in işleyiş mekanizmalarında bozguncu bir etki yarattıkları görülür. Sanatı yaşamın içine taşıma ve sanat yoluyla dünyaya değiştirci, dönüştürücü bir müdahalede bulunma ilkeleri, Polis'in sanat ile toplum arasına dolayım koyarak onu ehlileştirmeye çalıştığı ilişkiyi tehlikeye düşürmüştür. Toller'in, Brecht'in, Piscator'un ya da Meyerhold'un oyunlarında direkt olarak reel politikaya angaje olan bu politik karakter, Jarry'nin, Kaiser'in, Wedekind'in ya da Witkievics'in oyunlarında politikayla daha dolayimli ve örtük bir ilişki üzerinden üretilmiştir.

Tarihsel avangardın yükseldiği zemine benzer tarihsel koşullarda, 1960'lı yılların isyankar, sorgulayıcı ve yıkıcı toplumsal hareketlenmelerine paralel olarak açığa çıkan Neo Avangard, bir yandan tıpkı öncülleri gibi yerleşik sanat algısıyla hesaplaşırken diğer yandan tiyatrodaki Postdramatik rejimi tetikleyecek devrimci atılımı gerçekleştirmiştir. Özellikle Batı ve Doğu Avrupa'da ve Amerika'da etkili olmuş Neo Avangard, dramatik rejimin genel geçer tiyatro yapma motivasyonlarını, üretici edimlerini ve tiyatroyu örgütleme anlayışlarını temelden, bir kez daha sarsmıştır. Peter Brook'un "ölümcül", Grotowski'nin "zengin", Robert Wilson'un "faşist" olarak

nitelendirdikleri batı tiyatrosuna kök salmış dramatik konvansiyonlar, bu isimlerin de içinde yer aldığı yaratıcı, alternatif, çoğu zaman yıkıcı ve saldırgan tiyatrocular tarafından yerlerine alternatifleri koyularak yerle bir edilmiştir. Sahneyi metnin, sonrasında tanrısal yönetmenin domine ettiği, seyircinin pasif bir şekilde konumlandığı ilişkileri tiyatrodan arındırmaya çalışan bu alternatif akıl, batı tiyatrosunu geri dönülemez bir yola sokmuştur.

Batılı tiyatronun dramatik rejime karşı 1960'lı yıllara yayılan büyük kalkışmasında adeta teorisyen görevi gören isimlerin başında Artaud gelmektedir. Onun 1930'larda kaleme aldığı kuramsal yaklaşımları, 60'larda pratiğe dönüşmüş Avrupa'dan A.B.D'ye büyük bir etki alanı yaratmıştır. Artaud'unun "yanan kazıklarla bağlanmış, alevlerle çevresine işaretler gönderen kurbanlar gibi" diye tarif ettiği sanatçı algısı dönemin tiyatrocularının temel mottolarından birini oluşturmuştur. Polonya'da Grotowski, İngiltere ve Fransa'da Peter Brook, önce Amerika'da sonra Avrupa'da etkili olan Julian Beck, Judith Malina ve Joseph Chaikin, Amerika'da Andre Gregory ve Richard Schechner, Artaud'nun fikirlerinden etkilenip gerçekleştirdikleri üretimlerle büyük yankı uyandırmışlardır. Living Theater'ın **Paradise Now!** (Cennet Şimdi!) gösterisi, Schechner'in **Dionysus 69'u**, Grotowski'nin "Kutsal Oyuncu"su, Chaikin'in Open Theater'daki çalışmaları ve Peter Brook'un "Vahşet Tiyatrosu", Artaud'nun kuramıyla yakın teması girerek üretilmiş pratikler ve kuramsal düşüncelerdir (Fuchs, 2003:98).

Artaud'unun dönemin tiyatrocularına bu denli etki etmesinin altında, onun batılı mantığı, "akıl taşlaşmış ahmaklığıyla bizleri bağlayan zincirler" olarak görmesi ve bu zincirlerden kurtuluş yollarını araması yatmaktadır. Ona göre tiyatro bir veba gibi saldırmalı, gözle görülür hiçbir belirti ortaya koymadan seyirciyi etkisi altına almalı, ölü ya da diri gösterimin sonunda onu bütünüyle değişmiş bir şekilde bırakmalıdır. Bu noktada tiyatro simyayla benzeşmektedir. Tiyatro ve simya birer gizli sanat olarak amaçlarını ve gerçekliklerini kendi içlerinde taşımayıp birer serap olarak simgeler yoluyla maddeyi değiştirip dönüştürürler. Bu bakımdan yanan kazıkta bağlı olan tiyatrocunun performansını icra ederken, acı çeken bedeninin tek başına konuşmayla kendini ifade etmesi için vakti yoktur. Varlığı o anın içine sıkıştırılmış olduğu için bütünsel bir iletişim kurmak, dilin ötesine geçmek zorundadır. Tiyatrocunun acı çeken bedeniyle seyirciyeye

işaretler gönderirken, seyircinin de işaretleri kavramak için yalnızca bir anlık fırsatı olacaktır. İşaretin tekrarı olmayacağı için, tiyatrocunun kendini kurban eden varlığına mutlak bir şekilde yoğunlaşacaktır (Candan, 2013:121).

Artaud'nun bu primitif kurban törenlerini yansılayan, akıl ve beden ayrımını öteleyen, batının metafizik mantığının dayandığı basit düalizmi iptal eden ve iletişimi yalnızca konuşmaya indirgeyen kültürü reddeden tiyatrosunun amaçladığı bir çeşit terapi etkisidir. Grotowski, sonrasında benzer bir terapik etkiyi, seyircinin izleme ya da tanık olma edimini katılıma dönüştürerek gerçekleştirmeye çalışmıştır. Hedeflediği, seyircilerin bedenini kurban eden oyuncuyla aynı gerçeklik düzlemine geçmeleri onun bedeninde deneyimlediklerini kendi deneyimleri olarak yaşamalarıdır. Tıpkı ritüellerde katılımcıların şamanla, büyücüyle özdeşleşip esrik bir boyuta ulaşması gibi, yarı trans halinde performansını icra eden oyuncunun açığa çıkardığı esrik enerji seyircide katharsis'e, bir arınmaya yol açacaktır. Artaud'nun diğer takipçisi Peter Brook'un ise kültürlerarası gösterimleri sonrasında amaçladığı terapik etki, "seyircilerin birbirleri arasında ve kendi içlerinde barışması olacaktır" (Pavis, 1999:234).

1960'lı yıllarla başlayan Postdramatik rejimin erken dönemlerine de damgasını vuracak "oyuncunun bütünsel bedeni vasıtasıyla açığa çıkartılmaya çalışılan sahne-seyirci iletişimi" Derrida'nın sözmerkezci (logocentric) olarak tarif ettiği batı kültürünün ve metafiziğini temellerinden birini oluşturan "kafa ile beden ayrımını" ortadan kaldıran jestik bir dilin gelişimiyle ilişkilidir. Tiyatronun uzun süre boyunca arayacağı kendisine ait bu özel dil, sözde (logos) değil, bedende (bios) saklıdır. Ve bu özel dili oluşturabilmek için öncelikle oyuncuyu sahnenin merkezine almak, sahneyle seyirci arasındaki iletişim engellerini ya da odak dağıtıcı unsurları elemek ve yeni iletişimi sağlayacak evrensel- ortak kültürel kodları oyuncunun bedeninde geliştirmek gerekmektedir. Bu yüzden Grotowski, Brook ve takipçileri arketipal olana yönelmiş, batı ya da doğu kültürlerinde insana dair değişmeyen kodları, simgeleri ya da sembolleri arayıp bularak tiyatral performanslarına temel oluşturmuşlardır.

Artaud ismiyle simgeleşen ve sonrasında Grotowski, Brook, Barba ve Amerikan avangardlarında kendini üreten bu sanatsal yaklaşımının kesiştiği ve ona katkı koyduğu,

tiyatroda diğ er önemli eğ ilim kùltùrlerarası ç alışmalarla aç ığ a ç ıkar. Postdramatik rejime giden yolda etkili olan (ve bugün hala postdramatiğ e damgasını vuran) tarihsel avangartlardan 1960'lı yılların neo avangartlarına kadar tiyatrocuların üretimlerinde belirleyici olmuş kùltùrlerarası ç alışmalar, sahnelemeden dramaturjiye, oyunculuk kuramlarından performans araştırmalarına kadar birçok alanda kendini üretmiştir. Ticari tiyatronun basmakalıplığ ından kurtulmaya, burjuva olarak gördükleri dramatik konvansiyonların zincirlerini kırmaya ya da tiyatronun kaynağ ı olarak gördükleri diyonizyak ritüellere dönmeye odaklanmış batılı tiyatrocular farklı kùltùrlere yönelerek tiyatro düşüncelerine ve pratiklerine taze kan taşımışlardır. Bu doğrultuda, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowski, Peter Brook, Barba gibi 20.yüzyıl tiyatrosuna damga vurmuş isimlerin her biri kendi kulvarlarından doğ u tiyatrosuna yönelmiş, tiyatro kuramlarını ve pratiklerini buradan destek alarak şekillendirmişlerdir. Meyerhold "Biyomekanik" oyunculuk tekniğ ini ve tiyatrosunu inşa ederken Japon Kabuki tiyatrosundan etkilenir. Brecht ise ünlü "Yabancılaştırma estetiğ ini" geliştirirken Çin tiyatrosunu temel alır. Artaud, mit, ritüel ve kurban törenlerini inceleyip insanı varoluşunun en derinlerinde yatan taraflarıyla yüzleştirmeyi hedefleyen Vahşet tiyatrosunu tasarlarırken Bali tiyatrosundan referans almıştıır.

Grotowski, Peter Brook, Barba ve Robert Wilson gibi 60 kuşağ ı tiyatrocular kùltùrlerarası ç alışmaları daha da ileriye taşımışlardır. Her ne kadar Grotowski birçok çağdaşından farklı olarak kùltùrlerarası sahnelemeler gerç ekleştirmese de onun tiyatral arayışları ve pratikleri kùltùrlerarası tiyatroya temel oluşturmuştur. Paratiyatro ç alışmalarında günlük yaşamın ritüelleri üzerine odaklanan Grotowski, Kaynaklar tiyatrosu döneminde transkùltürel deneyler gerç ekleştirmiş ve Haiti'den Bengal'e, Nijerya'dan Meksika'ya arkaik ritüellerin hala yaşad ığ ı coğ rafyalara araştırma gezileri düzenlemiştir. Yine "Araç Olarak Sanat" evresinde Afro -Karaip kökenli eski ritüel şarkılarından yola ç ıkarak oyuncunun fiziksellik i ve enerji transformasyonları üzerine ç alışmıştır (Birkiye, 2007:89). Diğ er taraftan onun Peter Brook ve Eugenio Barba gibi kùltùrlerarası sahnelemeler gerç ekleştiren asli isimler ile sürekli iletişim halinde olması

ve atölye çalışmalarını birçok ülkeden katılımcıyla gerçekleştirmesi kültürlerarası tiyatroyla girdiği ikinci bir ilişki olarak ortaya çıkmıştır.²

Brook, Barba ve Robert Wilson gibi isimlerin kültürlerarası çalışmalarının en ayırıcı özellikleri, öncelikle onların kültürlerarası prodüksiyonlar üretmiş olmalarında görülmektedir. Brook'un **Orgast, İkler, Kuşlar Meclisi** ve **Mahabharata** prodüksiyonları, Barba'nın **Milyon, Oxhyrncus'a İncil** ve **Faust** sahnelemeleri ve postdramatik rejimin en önemi öncülerinden Robert Wilson'ın, **KAMOUNTain and GUARDenia Terrace, The CIVIL warS** ve **Alkeltis** gibi oyunları kültürlerarası tiyatro algısının prodüksiyona dönüştüğü ilk önemli örnekleri oluştururlar.

Kültürlerarası tiyatro çalışmalarının Postdramatik rejimin yükselişine koyduğu en önemli katkı, farklı kültürler arasında kurdukları ilişkiler vasıtasıyla dramatik tiyatronun konvansiyonlarından özgürleşecek bir tiyatro algısına farklı bir damar oluşturmasıdır. Mit, ritüel ve arketiplere dönerek dramatik tiyatronun mimesis merkezli metin, öykü, karakter ve zaman-uzam anlayışını kırıcı, teorik ve pratik girdilerde bulunmuşlardır. Metinlerarasılık, beden dili, fiziksellik, montaj, açık sahne alanları, grotesk, çoklu dil ve anlatımın bir arada kullanımı, liminalite, eklektizm, performatiflik gibi onlarca yeni kavram ve teknikle dramatik rejimin hegemonyasını zayıflatacak

² Grotowski'nin 1970'te tiyatro, performans ve prodüksiyonlarla ilişkisini kestiğini paratiyatro evresine geçtiğini ilan eder ve onbir oyuncusuyla beraber diğerleriyle uyum içinde, tüm samimiyeti ve benliğiyle oynayabileceği, böylelikle kişiliğini özgürleştireceği oynayan-izleyen ayrımının ortadan kalktığı bir sanat biçiminin araştırılmasına kendini adar. Kaynaklar tiyatrosu döneminde ise Grotowski, para tiyatrodaki yüz yüze karşılaşmalardan ve toplantılardan, performansların arketipsel ve arkaik köklerine ulaşmaya çalışmıştır. Birçok farklı ülkeden ve kültürden gelen katılımcılar ile Grotowski kültür öncesi insan deneyiminin ilk ve değişmeden kalan kodlarına, ritüel ve gösteri tekniklerine odaklanmıştır. "Araç Olarak Sanat" evresi ise sanatçının 1986 yılından 1999 yılındaki vefatına kadar İtalya'da sürdürdüğü çalışmalara dayanmaktadır. Bu yeni çalışma evresinde Grotowski'nin yine yüksek bir katılımcı gurubuyla, haftanın altı günü ve günde 8-10 saat boyunca katılımcıların bir kafa-beden-duygu aracılığıyla gündelik yaşam enerjilerini daha incelikli bir enerjiye dönüştürmeleri üzerine çalışmıştır. Grotowski oyuncuların tekniklerinde mükemmelliğe erişirken, bir yandan da insanlığın, kendini gerçekleştirmenin ya da töze ulaşmanın basamaklarını tırmanmasını öngörmektedir. Amaç tiyatro yapmak değil, tiyatro yaparken daha yüce bir amaca ulaşmaktır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Selen Korad Birkiye, *Kültürlerarası Tiyatro ve Grotowski*, Yaratıcı Drama Dergisi, cilt:1, sayı:2, 2006, s.13-28

üretimler gerçekleştirmişlerdir. Onların oynadığı bu öncü rolü uluslararası organizasyonlar, festivaller, araştırma toplulukları, üniversitelerde açılan tiyatro araştırmalarıyla ilgili bölümler ve yayınlar desteklemiş, Postdramatik tiyatroyla doruğuna ulaşacak tiyatronun kendine has dilini oluşturma, “tiyatralleşme” eğilimi kültürlerarası çalışmalarla daha da güçlenmiştir.

Tarihsel avangardtada açığa çıkan büyük sanatsal enerjinin 1960’lı yılların tiyatro pratiğine, dönüştüğü diğer damarı politik tiyatro başlığı altında gelişen, epik, belgesel, ajit-prop gibi türler yaratan politik karakter oluşturmuştur. 20.yüzyılın ilk çeyreğinde Almanya’da Piscator, Brecht ve Hans Eisler gibi isimlerle ön plana çıkan, İngiltere’de Grenville Barker, Stanley Houghton, Harold Brighouse, Cicely Hamilton, Ellen Terry gibi sosyalist ve feminist çevrelerde ilerleyen politik tiyatro, Sovyetler’de Meyerhold, Tairov, Eisenstein gibi isimlerle var olmuştur. Bu isimlerin öncülüğünde ortaya çıkan epik, belgesel, ajit-prop gibi politik türler, başta 1960’lar olmak üzere yüzyılın sonlarına kadar etkili olacak tiyatral pratiklere yol açmışlardır. 1960’ların çalkantılı zamanlarında, iki Almanya’da etkili olan Heiner Müller, Peter Stein gibi isimler, İtalya’da Strehler, Dario Fo ve Franca Rame, Latin Amerika’da Augusto Boal, Fransa’da Arianne Mnouchkine, Amerika’da Julian Beck, Judith Malina, Richard Schechner, Peter Schumann, Luiz Valdez gibi tiyatrocular ve The Living Theater, Piccolo Teatro, Berliner Ensemble, Schaubühne, Theatre du Soleil, Bread and Puppet, San Fransisco Mim Troupe, El Teatro Campesino gibi batılı topluluklar bu politik karakteri yeniden üretmişlerdir. Erken dönemlerinde sınıf çatışması, kadın-erkek eşitliği gibi problemleri merkeze alan politik tiyatro, 1960’ların Neo avangardında queer, kadın sorunu, ırkçılık, göçmenlik, cinsel özgürlük, savaş karşıtlığı gibi güncel toplumsal meseleleri ve temaları içeren bir şekilde tiyatroya yeni bir soluk oluşturmuştur.

Politik tiyatronun bu iki dönemde tarihsel avangard ve neo avangardtada yükselişe geçen ve tiyatroya yön veren etkisi bugün postdramatik pratikler içinde hala uzantılarını görebileceğimiz güçtedir. Özellikle de Almanya’da karşımıza çıkan ve üçüncü bölümde ayrıntılı olarak incelenecek olan Ostermeier’in Post-brechtien tiyatrosu, Maxim Gorki’nin İsraili yönetmeni Yael Ronen’in ve Rimini Protokol’ün Post-Belgesel

tiyatroları Politik tiyatro türünün yüz yıla yayılmış metin yazım, sahneleme, dramaturji stratejilerinin ve pratiklerinin izlerini taşımaktadır.

Yeni rejime kaynak oluşturan diğer bir önemli damar olarak yine dramatik rejimin özellikle 19.yüzyıldan itibaren temel mottolarından birini oluşturan pozitivizmin nedensellik, rasyonalizm, mutlak zaman ya da uzay ilkelerinin kırılmasıyla açığa çıkan irrasyonalist düzlemdir. Tarihsel Avangard içinde başta Jarry'nin Übü'sünde olmak üzere, Fütürist gösterilerde, Dadacı performanslarda karşılaştığımız, sahnede aklın paralize edildiği, saçma diyalogların, döngüsel zamanın ve soyut mekanların var ettiği bu düzlem, bir tür olarak ikinci dünya savaşından sonra "Absürd Tiyatro"da kendini üretmiştir. Beckett'in, İonesco'nun, Jean Genet ve Harold Pinter'in oyunları ile ön plana çıkan absürd uzunca bir dönem batılı tiyatrodaki etkili olmuş ve Postdramatik rejimin gelişiminde etkin rol oynamıştır.

Postdramatiğin bir estetik rejim olarak tiyatronun ne'liğine dair genel algıyı ya da yargıyı değiştirici gücü toplarken beslendiği diğer ve belki de en önemli kaynak ise tiyatrodaki performatif sanat algısının gelişimidir. Tarihsel avangard ile tiyatrodaki üretilen şok etkileri, kültürlerarası çalışmalarda ortaya konulan ritüelistik, ayinsel sahne pratikleri, bu pratiklerle beraber ilerleyen kuramsal çalışmalar, üniversitelerde açılan araştırma bölümleri ve bunların her birini içine alacak şekilde 20.yüzyılda "sahneleme" olgusunun başat unsur olarak gelişimi, tiyatrodaki performatif sanat algısını yerleştiren ana faktörler olarak belirlenebilir.

Performatif estetiğin somut çıktısını bütün sanatları içeren özerk bir tür olarak gelişip tiyatroya da sirayet eden performans sanatı oluşturur. Performans sanatı, sanatçıların bir sanat eseri olarak sanat yapıtı yaratmaktan vazgeçmesine ve sadece kendilerinin değil, alımlayıcıların, seyircilerin, dinleyicilerin de içine dahil edildiği "olaylar" (event) yaratmasına dayanmıştır. Sanata dair geleneksel üretim-alımlama ilişkisinin ortaya koyduğu özne-nesne ayrılığını iptal etmiş ve sanatta ritüel ile gösteri arasında gidip gelen, değiştirici dönüştürücü etkisinin yanında seyirciyle birlikte değişip dönüşen bir karakteri üretmiştir.

1950'lilerin sonlarından itibaren Yves Klein'in insan bedenini, boyayı tuvale aktaran bir araç olarak kullandığı **Antropometriler**'i; John Cage'in Merce Cunningham ile birlikte gerçekleştirdiği doğal ve yapay gürültüleri temel alan doğaçlamaları ve serbest çağrışımlarla ilerleyen müzikli, danslı gösterileri; Alan Kaprow'un yan yana gelmez akıl dışı unsurları aynı zamanda farklı mekanlarda bir araya getirerek gerçekleştirdiği Happening'leri; George Macuinas, Yoko Ono, Joseph Beuys gibi önemli isimlerden oluşan Fluxusçuların performans, video ve enstalasyonlarla oluşturdukları doğaçlamaları; Marina Abromoviç'in kimi zaman yanan bir yıldızın ortasında kimi zaman da seyircinin eline zarar verici aletleri vererek bedenini tehlikeden tehlikeye koştuğu çarpıcı performansları; Herman Nitsch'in primitif kurban törenleriyle, Hristiyan ayinleri arasında gidip gelen kuzu parçalama eylemleri; Bruce Naumann'ın beden, kimlik, mekânsal farkındalık, dil gibi temalarda yoğunlaşan heykel, video ve enstalasyonlarla desteklediği performansları, Chris Burden'in kendini bir arkadaşına vurdurtacak ölçüde uç ve aşırı bedensel durumlar yaratarak belirli zihinsel süreçleri tetiklemeye çabaladığı eylemleri, performans sanatının öncü örnekleri arasında yer almıştır.

Performans sanatı her ne kadar bütün sanatlardan beslenen bir yapıyla ortaya çıkıp gelişse de hiçbir sanat dalıyla tiyatro kadar yakın bir ilişki ortaya koymamıştır. Tiyatronun binlerce yıl önceden var ettiği metnin zamanıyla, şimdinin; oyunun uzamıyla buradanın kesiştiği özel boyut, performans da temel oluşturmuştur. Bu temel tiyatronun varoluşuna da dayanak oluşturan canlı-kanlı bedenlerin icrasıyla bütünleşip performans sanatına ontolojik bir zemin oluşturmuştur. Bununla birlikte performans sanatçıları batının metafizik algısıyla özdeş olarak geliştiğini düşündükleri dramatik rejimin konvansiyonlarıyla 1990'lara kadar neredeyse hiç ilgilenmemiş, sanatlarını "başka sanatçılar tarafından yaratılmış öyküler, karakterler ya da uzamların üzerine inşa etmek yerine kendi yaşam öykülerinin, bedenlerinin ve bilinçlerinin üstüne kurmuşlardır" (Carlson, 2013:27). Dahası onların tiyatrodan aldıkları bu alt yapının enerjiye dönüşümü, aldığından fazlasını vermekle ifade edilecek şekilde, tiyatro sanatında kökten değişimleri tetiklemiştir. Böylelikle, tiyatrodaki dramatik rejimle özdeşleşen geleneksel sanatın temelini oluşturan, sanatçının bir özne olarak yapıtını yaratması, sonrasında yapıtın yaratıcısından bağımsız bir varoluş kazanıp herhangi bir alımlayıcının, yani ikinci bir

öznenin, algısının ve yorumunun nesnesi haline gelmesi yerinden oynamıştır. Yaratıcısından ve alımlayıcısından bağımsız bir tiyatro eseri yerine, performansın “şimdi ve burada”sında varolan her şeyi içine alan bir “olay” yaratmak, performatif tiyatronun en temel mottosunu oluşturmuştur (Lichte, 2016:32). En nihayetinde, aynı zamanda ve mekanda bulunan öznelerin organik, birbirine bağımlı, performans içinde herkesin üretici olduğu yeni bir ilişkinin üretilmesi söz konusu olmuştur.

Tiyatroda en çok sahneleme olgusuyla ortaya çıkacak bu yeni ilişkiyi Erika Fischer- Lichte, “feedback döngüsü” olarak isimlendirmektedir. Lichte’ye göre 1960’lı yıllardan itibaren performatif bir dönemece girilmesiyle, tiyatrodaki “rastlantısallık” olgusu farklı bir önem kazanmaya başlamıştır. Artık seyircinin tavrı sadece sahnelemenin meydana gelme koşulu olarak değil, aynı zamanda sahnelemenin devamını sağlayan ya da belirleyen bir olgudur. Bu bakımdan öngörülemez eylemlere ve sonuçlara gebe dir. Feedback döngüsü özgönderimli (self-refential) ve özdevinimli (autopoetic) bir sistem olarak, sahnelemeyi, sadece oyuncuların ve seyircilerin eylemleri ya da davranışlarının birbirleriyle gizemli bir şekilde etkileştiği bir yerden bu etkileşimin kendine özgü işleyişinin incelendiği bir yere taşır (Lichte, 2016:64). Bu doğrultuda, Lichte’ye göre sahneye koyma stratejilerini belirleyen birbiriyle yakından ilişkili üç etken açığa çıkar:

“1) Oyuncular ve seyirciler arasındaki rollerin değişimi, 2) bunlar arasında bir topluluğun oluşturulması, 3) karşılıklı temasın farklı biçimleri, yani uzaklıkla yakınlık, toplumsal olanla kişisel olan, bakışla dokunuş arasındaki ilişki (Lichte, 2016:65).”

Rollerin değişimi, en yalın haliyle performatif sürecin feed back döngüsü içindeki oyuncu-seyirci konumlarının eşitlenmesi ve sık sık yer değiştirmesiyle ilişkilidir. Bu bakımdan sanatçıların sahnelemenin tek ve değişmez yaratıcısı olması durumu sarsılmıştır. Her iki odağın da katılımcı durumuna geçtiği performatif sahnelemelerde, oyuncuların ya da rejinin yetki ve yaptırım gücünü kaybetmesi kadar seyircilerin de uzaktan seyreden, korunaklı konumlarını kaybedecekleri bir krizin içine yuvarlanmaları söz konusu olmuştur. Rollerin değişimi, her ne şekilde gerçekleşirse gerçekleşsin performansın akibeti, belirsizliğin ve rastlantısallığın kuşatımında risk altındadır.

Rollerin bu şekilde yer değişiminin sahnelemeye yaptığı en önemli etki, postdramatik rejime de temel oluşturacak şekilde, sahnelemenin önceden varolan, verili olarak anlamların veya amaçların yansıtılması olarak artık kavranılamayacağına ortaya koyulması olmuştur.

Feedback döngüsünün topluluk karakteri, aktörlerin ve seyircilerin sahnelemede bedensel olarak estetik, sosyal ve politik ilişkilerle bir araya gelmesinde yatar. 1960'lı yıllarla birlikte tiyatrunun bütün sanatlar gibi performatif bir dönemece girmesi, sanatla sanat olmayanın, estetik ile politikanın arasındaki sınırların belirsizleşip iç içe geçmesini getirmiş, başta ritüelistik tiyatro olmak üzere farklı tiyatro deneyleri ile sosyal bir gerçeklik olarak sanat eylemini gerçekleştiren topluluklar oluşmaya başlamıştır. Buradaki sosyal gerçeklik, diğer sosyal topluluklardan farklı olarak performansın ömrüyle sınırlı, kısa ve geçicidir. Topluluk fikrini dramatik rejimin konvansiyonlarından ayıran esas, onun sadece tek bir kişinin zekice tasarladığı sahneye koyma ve kontrol etme stratejilerinin sonucu olarak değil, aynı zamanda Lichte'nin tarifıyla "özdevinimli feed back" döngüsünün kendine özgü yapısının ortaya çıkmasıyla gerçekleşir (Lichte, 2016:93). Topluluk hali, eyleme ve seyretme arasındaki karşıtlığın çöktüğü ana doğar. Algılayan aynı zamanda eyleyen kişidir ve algılama edimleri sadece görme ve duyma duyularıyla değil, bütünsel bir bedensel duyumla sineztezik³ bir biçimde gerçekleşir. Topluluk olmakla beraber bedenlerin arasında diyonizyak bir enerji açığa çıkar ve bu enerji paylaşımı, mimetik temsilin tiyatro performansını araçsallaştırdığı ilişkiyi tersine çevirir. Bu noktada (eğer varsa) metin, karakterler, öykü ya da bunların içerdiği üst anlamlar birer araca, söz konusu diyonizyak enerji ise bir amaca dönüşür.

Dramatik rejimin üzerinde yükseldiği en önemli temellerden birisi seyirci-seyir algısına da temel oluşturan gözün görme duyusudur. Tiyatro terimine de köken oluşturan

³ Sineztezi, duyumsal ya da bilişsel bir uyarının otomatik, istemsiz bir şekilde ikinci bir duyum ya da bilişsel bir alan içinde deneyimlenmesini ifade etmektedir. Kökeni Antik Yunan'a dayanan sineztesi=synesthesia terimi syn=birlikte, ortaklaşa ve aesthesia=duyumsama kelimelerinin birleşiminden "birlikte duyum(sama) anlamını vermektedir. Sineztezi üzerine çalışmalar gerçekleştiren ve ilk kayıtları oluşturan akademisyen ve felsefeci John Locke'un raporunda kör bir adamın trampet sesi duyduğunda kıpkırmızı bir rengi (scarlet) deneyimlediğini belirtmiştir. Bununla beraber sineztezi sahibi insanların, diğer insanları ya da canlıları görsel, işitsel, bedensel olarak birer nesne, madde ve hayvan olarak deneyimledikleri ve hatırladıkları bilinmektedir.

“theatron” (görülen yer-tiyatronun oynanıldığı alan) Grekçe’deki “theasthai” yani görmek kelimesinden gelmektedir. Her ne kadar bazı halk tiyatrolarında ve Ortaçağ tiyatrosunda farklı örnekler tarih sahnesine çıkmış olsa da, tiyatroya damgasını vuran temas çoğunlukla gözün görme duyusu üzerinden var olmuştur. Ve bu temas şekli dokunma duyusuna karşıt olarak yapılanmıştır. Görmenin kamusalılığı ve dokunmanın mahremliği bu yapılanmanın bağlandığı direklerin birincisini oluştururken, ikincisi özellikle 18.yüzyıldan sonra mutlaklaştırılan yanılısamacı-ilüzyoncu tiyatro algısına aittir. Birincisi, dokunmanın seyircilerin kendi arasında gerçekleşmesiyle ortaya çıkacak mahremiyet ihlaline yönelik bir önlemken, ikincisi aktörlerle seyirciler arasında var olan büyümlü ilişkinin sigortasıdır. Postdramatik rejimin yükselişinde bu ilişki çözülmüş ya da bir zorunluluk olarak varlığı ortadan kalkmıştır. 1960’lardan günümüze kadar sahnelemede, aktörlerin seyircilere, seyircilerin birbirlerine dokunduğu yüzlerce örnek açığa çıkmıştır. Dahası, seyir-sahne ayrımının ortadan kalktığı birçok sahnelemede seyircilerin diğer sahne araçlarına, dekora, aksesuarlara, hatta kostümlere dokunması, kullanması söz konusu olmuştur.

1990’larda Postdramatik rejim yükselişe geçerken tiyatronun performatifleşme sürecinin tamamlandığı, performans sanatı ile tiyatronun birbirine bütünüyle yakınlaştığı görülür. Tiyatro, performans sanatında geliştirilmiş ya da denenmiş, farklı mekanlarda gerçekleştirilen sahnelemeler, rollerin değişimi, sanatçıların kendi bedenlerine şiddet göstermeleri gibi teknik ve uygulamaları tiyatro sanatına adapte ederken, performans sanatçıları önceleri neredeyse birer tabu olarak gördükleri hikaye anlatma, illüzyon yaratma, -mış gibi yapma uygulamalarını yöntem olarak almışlardır. (Lichte, 2016:81) Bununla beraber teknolojinin ve iletişim araçlarının hızla gelişimi, dijitalleşmenin kamusal ve özel yaşamın her alanına nüfuz etmesi hem tiyatroyu hem de performans sanatını içine alan ontolojik bir tartışmayı sanat ve akademi çevrelerinde ateşlemiştir. Daha önceleri, 20.yüzyılın başlarında sinemanın yükselişiyle bir benzeri yaşanan tartışmanın argümanlarından birincisi performansın ontolojisini canlılığa (liveness) dayandırmakla gelişmiştir. Canlılık faktörü, performansın yukarıda değinilen özellikleriyle birlikte var ettiği estetik, sosyal ve politik bir karakter taşıyan “olaysal” niteliğin kültür endüstrisinin karşısında bir savunusu olarak ortaya konulmuştur. Bu

savununun öncülerinden Peggy Phelan, performansın varoluşunu dijital çağın yeniden üretilebilir metalarından şöyle ayırmak istemiştir.

“Performans canlılık niteliği ile yeniden üretimin bir metası haline getirilemez. Kaydedilemez, belgelenemez yahut korunamaz. Tek yaşamı “şimdide” olduğu için temsilin temsilleri olarak işleyen dolaşım mekanizmasında var olamaz. Aksi takdirde performanstan farklı bir şey olur, kendi ontolojisinin vaatlerini azaltır, hatta ona ihanet eder” (Phelan, 2005:146).

Performansın ontolojisi üzerine düşünen diğer isim olarak Phil Auslander ise bu düşüncenin tam karşısında konumlanmış ve Phelan tarafından ortaya konulan canlılık-yeniden üretilebilirlik karşıtlığının artık geçersiz olduğunu savunmuştur. Auslander’a göre medyalaşma (mediatization) canlı olayların ya da performansların içinde açıkça ya da dolaylı olarak gömülüdür. Bu gömülülük hali yalnızca yeni medya kültürünün bir uzantısı olmayla ilgili olmayıp spor müsabakalarında rock konserlerinde ya da Broadway müzikalleri gibi büyük çaplı etkinliklerde görüldüğü gibi ekonomik bir alt yapıyla ortaya çıkar. Reklam sektörü her bir canlı performansı farklı ölçeklerde kuşattığı gibi, birçok performans zaten medya, örneğin televizyon için gerçekleşmektedir. Dahası, Auslander’a göre artık neredeyse tüm canlı performanslarda sıklıkla kullanılan yeniden üretim teknolojileri, örneğin dijital ses yükselticiler, canlı performansın “canlılığını” ya da otantikliğini tartışılır kılmaktadır. Ona göre Antik Yunan’da maskeler birer megafon görevi görüp sesi güçlendirmiştir ama onu yeniden üretmemiştir. Oysa mekanik ve elektrikli kayıt ile yeniden üretme teknolojilerinin ilerlemesi performansı medyalaştırmıştır (Auslander, 2008:57-58).

Bu tartışmanın önemi hem tiyatronun performatif dönemeci hem de postdramatik rejim dinamiklerine dair açıklayıcı bir nitelik taşımasındadır. Daha önce de sanat yapıtının otantikliği/yeniden üretilebilirliği ya da şeyleşmesi karşıtlıkları üzerinden felsefenin ve sanat kuramlarının gündemini defalarca meşgul eden ve bugün hala meşgul etmeye devam eden bu tartışma, batılı tiyatro sanatçıları açısından neredeyse herkeste verili şekilde bulunan bir bilinçlilik hali üretmiştir. Bu verili durum tiyatrocuların sanatlarını bir taraftan kültür endüstrisinin bir metası haline gelmekten koruma, diğer taraftan yeni teknoloji ve iletişim araçlarından olabildiğince yararlanmayı getirmektedir. Bununla beraber, 1990’lardan itibaren teknolojinin, dijitalliğin, yeni medya araçlarının

ve internetin hızla gelişimi sahnelemeye dair çoklu olanaklar taşırken, dramatik rejimin kalıplarını kırmaya çalışan postdramatik yönetmenler için yeni bir estetik boyut oluşturmuştur. Ancak bu boyut Auslander'in öne sürdüğü gibi medya kültürüne ya da kültür endüstrisine teslim olmaktan çok o kültürü zaman zaman eleştiri konusu yapabilecek kadar tiyatro sanatına maledilmiştir.

1990'lardan günümüze yeni medya araçlarını bu doğrultuda yoğun olarak kullanıma sokan yönetmenlere ve tiyatro topluluklarına göz attığımızda, A.B.D'de John Jesurun, Laurie Anderson, Peter Sellars gibi isimlerin yanında Wooster Group gibi toplulukları; İngiltere'de Gob Squad gibi hala ilgiyle takip edilen grupları, Almanya'da bu araştırmanın da önemli bir kısmını kaplayacak Frank Castorf, René Pollesch, Cristoph Marthaler gibi yönetmenleri, Kanada'da ünlü yönetmen Robert Lepage'ı ve İtalya'da G. Barberio gibi isimleri görürüz. Bu isimler sadece, yeni iletişim teknolojilerini ve dijital araçları sahnelemelerine adapte etmekle kalmayıp, yeni medya toplumunun görme, duyma ve düşünce biçimlerini, kültürel değişimlerini ve bunların hepsiyle birlikte açığa çıkan toplumsal problemleri de oyunlarında işlemişlerdir. Yapay zeka, 3D modelleme, hareket takibi, (motion tracking) robotik öğeler, animasyon, mapping, dijital resim ve biyo-teknoloji gibi araçların kullanımının yanı sıra yabancılaşma, iletişimsizlik, sanallaşma, simülasyon gibi toplumsal problemleri dramaturjilerine temel almışlardır.

1990'lar dramatik rejimin tiyatro üzerindeki hegemonyasının kırıldığı, postdramatiğin yükselen yeni rejim olarak ortaya çıktığı dönem olarak görülmektedir. Postdramatiğin bu yükselişinde yukarıda değinildiği üzere tiyatronun kendine özgül tarihsel gelişimi ve değişimleri içinde tiyatrocuların pratikleri ve kuramsal girdileri büyük önem arz etmektedir. Bununla birlikte bu yükselişte batıda siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan yaşanan kökten değişim ve gelişmelerin de katkısı göz ardı edilemeyecek boyutta büyüktür. İki kutuplu dünyanın sosyalizm tarafının çözümlü kapitalizmin tek seçenek haline gelmesi, kapitalist ve sosyalist toplumların travmatik bir şekilde iç içe geçmesi, sınırların kalktığı yerde herkesin birer göçmen, hatta mülteci haline gelmesi; bireylerin birincil kimliklerini oluşturan ulus, memleket, dil, din, kültür, ideoloji gibi unsurları içeren toplumsal aidiyet duygularının parçalanması gibi sebepler sosyologların başını döndürecek şekilde karmaşık bir batı toplumu açığa çıkarmıştır. Kapitalizmin tek dünya

düzeni olarak egemenliğini ilan ettiği yerde yapılan emperyalist müdahaleler, çıkarılan yeni iç savaşlar, turuncu devrimler ve ayaklanmalar Avrupa siyasi haritasını yeniden şekillendirirken, toplumun sömürüye uğrayan kesimlerinin 19.yüzyıldan itibaren keskin mücadelelerle siyasi ve ekonomik düzlemlerde elde ettiği kazanımlar, Neo liberal politikalarla birer birer geri alınmaya başlanmıştır. Neo liberalizmle birlikte yeniden yükselişe geçen muhafazakarlık, sağ popülizmle üstü örtük ırkçılık, homofobi ve ataerki 1990'lara damgasını vurmuştur.

Binlerce yıllık nihai kurtuluş ütopyalarının, insana ve topluma dair aydınlanmacı büyük öğretilerin, ileriye yol alan aşamacı tarih anlayışının, katı düşünce, katı yaşam pratiklerinin buharlaşmaya başladığı yeni dünya düzeninde, sanat ve kültür alanı sonsuz bir özgürlük imgesiyle çevrelenirken bu imgeyi kuşatan dev piyasa mekanizmaları ortaya çıkmıştır. Fotoğraf sanatçısı Barbara Kruger'in bir eserine koyduğu isimle "tüketiyorum, öyleyse varım" cümlesi, 1990'larda küresel hale gelen tüketim toplumunun özetlemektedir. Büyük alışveriş merkezleri, baş döndürücü bir hızla değişen moda trendleri, yeni tanrısal figürler haline gelen pop ikonları, kullan at ürünler, bir zamanlar sadece askeri güce hizmet ederken bir anda bireyin gündelik hayatına giren internet, cep telefonu gibi teknolojiler, her zaman yeniden üretilmek zorunda olunan imajlar, bireyleri tükettiği oranda kendini birey hissettiği bir kimliğe doğru yöneltmiştir.

Yukarıdaki toplumsal problemlerin üst üste yığılması ve çok katmanlı hale gelmesi, 90'larda tiyatroların dolaylı bir biçimde toplumsal problemleri işaret eden sahneleme stratejileri geliştirmelerine ön ayak olmuştur. Bu dönemde baskın olan politik düzlem batılı toplumdaki ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel tercih gibi başlıklarda kendini ortaya koyan kimlik problemidir. Batı kültürünün erkek/kadın, siyah/beyaz, modern/vahşi gibi zıtlık oluşturan ikilikler üzerinden yerleşen kimlik ayrımcılığı ve ötekileştirme gibi kronik sorunlara sanatçıların geliştirdiği panzehir, sanatlarına çok-kültürcü ve çok-kimlikli bir bakışı yerleştirmeleriyle oluşmuştur (Antmen, 2012:295). yalnızca "kimlik ayrımcılığı" ya da "kimliğin bastırılması" gibi tematik özelliklerin metin, dramaturji ve sahneleme düzlemlerinde içerilmesinden ibaret olmayıp aynı zamanda tiyatroların kurumsal çerçevelerine de etki etmiştir. Bugün batılı birçok tiyatro topluluğu, kadrolarında birçok yabancı, göçmen vs. toplumun geniş kesimlerinde öteki

olarak görülen kimliklere oyunculuktan, bina görevliliğine, stajerlikten yönetmenliğe yer vermektedir. Almanya'nın en önemli tiyatrolarından birisi olan Maxim Gorki Tiyatrosu bu duruma örnek olarak verilebilir. Maxim Gorki, uzunca bir süredir oyun repertuarında bu tip oyunlara fazlasıyla yer verirken ve kimlik problemini ele alan politik seminerler, herkesin katılabildiği açık oturumlar düzenlemekte alternatif kültür politikalarını kendi kurumundan başlayarak hayata geçirmektedir. Gorki'nin genel sanat yönetmeni yarı Türk olan Şermin Langoff'tur. Oyuncu ve teknik kadroda, Türkler, Kürtler, Filistinliler, Suriyeliler ve daha birçok, batının ilkel ya da terörist görme eğiliminde olduğu milletlerden kişilere yer verilmektedir. Diğer taraftan, 2000'li yıllarla birlikte gelişen toplumsal olaylarla birlikte postdramatik tiyatronun yeniden güncel politiği gündemine alması söz konusu olmuştur. Hans-Thies Lehmann, tiyatronun bu yeniden politikaya yaklaşması sürecini şöyle ifade etmektedir:

“Toplumsal ve politik boyuta yeniden girişe yönelik saikler şu zamandan beri oldukça açıktır: Dokuz-Onbir 2001, yeni savaşlar, sağcı popülist liderlerin yükselişi, Wende... (Berlin Duvarı'nın yıkılmasının damga vurduğu kırılma anı)...Tiyatro kesinlikle politik meselelerle (var olmasalar bile) daha doğrudan bir ilişki kurma ihtiyacını hissetti ve hissediyor...” (Lehmann, 2013:2).

Değişim rüzgarları sadece politik, ekonomik ve sosyolojik düzlemlerde kendini var etmeyip felsefe alanına da sirayet etmiş, yüzyıllara yayılan bir süreçte batının geleneksel düşünce kodlarını oluşturan özne merkezli, teleolojik, modernist ve aydınlanmacı fikirleri temsil eden Kant, Hegel, Marx, Freud gibi düşünürlerin eserleri rafa kaldırılırken, yapısalcı, postyapısalcı ve bazıları postmodernist olarak da nitelenebilecek Levi Strauss, Althusser, Lacan, Derrida, Foucault, Lyotard, Baudrillard, Kristeva, Judith Butler gibi isimlerin bu düşünürleri yeniden okumalarını da kapsayan fikirleri batılı entelektüel yaşamın odak noktası haline gelmiştir. Bu isimler ve fikirlerinin kesiştiği düzlemler öznenin eleştirisi, tarihselciliğin eleştirisi, anlamın eleştirisi ve felsefenin eleştirisi olarak dört eleştirel düzlemde tespit edilebilmektedir (Sarup, 2004:9-12).

Eleştiri ve analiz oklarının ilk hedefi olan olgu, Descartes'in “düşünüyorum, öyleyse varım” sözüyle özdeşleşmiş olan Kartezyen öznedir. Rönesans ile ortaya çıkan evrensel bireyi doğanın merkezine yerleştirmenin, aydınlanma düşüncesiyle doruğa

çıkmasıyla gerçekleşen mutlak özne algısı insanın doğayla bütünleşik, inanç ve kültürel sistemler ile sınırlanmış varlığını yok etmiş, Nietzsche'nin öngörüsüyle söylenecek olursa, insan hastalıklı bir şekilde kendini tanrılaşmasına yol açmıştır. Pozitif bilimlerin ve hızla ilerleyen teknolojinin bu tanrılaşmış insan imgesini giderek güçlendirmesi, onu dünya imgesinden kopartarak kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan bir güç merkezine dönüştürmüştür (Turan, 2002:168). Bu dönüşümün sonucunu Eric Hobsbown'un "aşırılıklar çağı" olarak nitelediği 20.yüzyılın iki büyük dünya savaşında, toplama kamplarında ve atılan atom bombalarında görmek mümkündür.

Ortaklaşılın ikinci eleştiri düzlemi ise tarihselciliğin eleştirisi, bu evrensel insan, Kartezyen özne ya da birey tasavvurunun zaman ve mekân algısını belirleyen tarihsel ilerleme fikrine dayanmıştır. Tarihin içinde baştan sona bir örüntü olduğu, diyalektik akış ile sentezlerin her zaman ileri bir nokta oluşturacağı fikri yeni felsefi dalga ile yerinden edilmiş, tarihin çoğu zaman rastlantılarla aktığı, yeni antropolojik bulguların da ortaya koyduğu üzere geçmişin bugünden çok daha ileri yaşam formlarını taşıyabildiği ortaya konulmuştur.

Anlamın eleştirisi olarak gerçekleşen diğer düşünsel sarsıntının fay hattını dil kuramlarının felsefe içinde büyük bir etki alanı yaratması oluşturmuştur. Yirminci yüzyılın dil bilim çalışmalarını tetikleyen isim olan Saussure'ün bu etkinin açığa çıkmasında katkısı büyüktür. Saussure, anlamın bir dil sistemi içindeki göstergelerden oluştuğunu; bu bakımdan, her dil sisteminin kendi anlam birimlerini yarattığını söyleyerek modernizmin ve aydınlanmanın evrensel olarak tasavvur ettiği anlam olgusunu parçalamıştır. Saussure, dil içinde oluşan anlamın kaynağı olan göstergeleri (signs) oluşturan gösteren (signifier) ile gösterilen (signified) arasında bir ayrım koymuş ve göstergelerin bir yasası olmadığını, ancak dildeki ortak uzlaşıyla var olduklarını iddia etmiştir. Buna göre elma sözcüğünün bildirdiği imge gösteren, elma kavramı ise gösterilendir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki dilsel bir gösterge oluşturur ve elmaya anlam verir. Elmanın anlamı sadece bu dilsel göstergenin, üretildiği toplumsal yapıdaki anlamıyla sınırlıdır.

Saussure'ün batılı düşünceye dair bu girdisi, postyapısalcı ve postmodern düşünürlerde daha da yükselecek bir şekilde batının evrensel olarak gördüğü anlam dizgelerini kökten sarsmıştır. Postyapısalcılar, Saussure'den de ileri giderek gösterileni yani varlıkların kavramsal boyutunu önemsizleştirip gösterenlere odaklanmışlardır. Lacan “gösterilenlerin gösterenlerin altından hiç durmadan kaydığını” (Lacan, 2001:122) söylerken, Derrida, “anlamlandırmanın hareketini yükselten şey, onun kesintiye uğramasını olanaksız kılan şeydir, şeyin kendisi göstergedir” (Derrida, 1997:49), diyerek gösteren-gösterilen ayrımına dayanan gösterge anlayışının karşısında durmuştur. Wittgenstein ise anlamın belirlenebilmesi için mutlaka dil oyununun oynanması gerektiğini söylemiştir. Wittgenstein'a göre metaforları da içine alan dil oyunları bireyler arasında oynanan ve süreklilik gösteren anlam üreticileri ve paylaşımı olarak yapılanmıştır (Şaylan, 2016:281). Dolayısıyla tek ve evrensel bir anlamdan bahsetmek, aynı şekilde gösterilenler düzleminde büyük anlam özleri oluşturmak ya da onları işaret eden gösterenlerden bahsetmek gittikçe daha da fazla uzaklaşılabilir bir düşünce haline gelmiştir.

Felsefenin eleştirisi boyutu ise daha önceki üç eleştiri düzlemini kapsayan şekilde batılı düşünce sisteminin, tarihsel, toplumsal ve kültürel düzlemlerde kendini üreten genel yapısına dair bütüncül bir karşı çıkışı içerir. Lyotard'ın **Postmodern Durum** olarak tarif ettiği, modernizmin ve ona temel oluşturan pozitivist bilimlerin, büyük anlatıların ya da karşıt olmakla birbirini anlamlı kılan ikiliklerin (akıl-duygu, iyilik-kötülük, suç-adalet vb.) altının oyulduğu bu süreç içerisinde, batının büyük insanlık projelerinin, metafiziki görme ve düşünme biçimlerinin ya da tek, evrensel bir doğruyu ortaya koyma çabalarının entelektüel yaşamda çözülüşüne tanık olunmuştur. Batılı entelektüeller tek boyutlu bir rasyonalite peşinde koşan ve homojen dil oyunlarından ibaret olan bu söylemleri, çoklu görme biçimleri ve heterojen dil oyunları ile parçalamak, mikro başlıklar oluşturarak yeniden tartışmaya açmak istemişlerdir. Foucault'un hapisaneleri, delileri, kelimeleri ve şeyleri tekrar masaya yatırmasında, Derrida'nın ikili karşıtlıkları ve özdeşlikleri yapısöküme uğratarak *différance*'ı ortaya koyma çabasında, Deleuze ve Guattari'nin batı edebiyat geleneğinin majör dilinin karşısına Kafka'nın minör dilini koymalarında ve Kristeva'nın leş (abject)-temiz beden karşıtlığının altını kazıyarak ataerkiyi ortaya çıkarmasında böylesi bir motivasyonun işlediği görülmektedir.

1990'lı yıllarla birlikte batılı tiyatrodaki estetik bir ağırlık merkezi haline gelen ve tiyatro sanatının ne'liğine dair yeni cevaplar oluşturan "postdramatik rejim" böylesi bir tarihsel çerçevede yapılanmıştır. Bununla beraber Postdramatik rejimin karakteristiğini belirleyen temel olgu, onun yeni çağın tarihsel-toplumsal koşullarıyla kurduğu ilişkinin ötesinde bir yerde, dramatik rejimin estetik hegemonyasını yok etmesi ve alternatifini kurmasında yatmaktadır. Bu alternatif zemin dramatik rejimin yüzlerce yıldır değişmeyen yapısal özelliklerinin, metin merkezli, mimetik, hiyerarşik olmasının tersine çevrilmesinde; tıpkı dekonstrüktif tiyatro gibi yeni-gerçekçi ve yeni-belgesel olarak tespit edilebilecek yeni türlerin ortaya çıkmasında ve metin yazımından sahnelemeye felsefi, ideolojik, politik, teknolojik, cinsel ve kültürel düzlemlerde kendini üreten yeni konvansiyonlarda somutlanmaktadır. Mimesis'in yerine Poiesis'i, sözmerkezci (logosentrik) yapının yerine différance'ı, lineer zamanın yerine göreleliliği, hiyerarşinin yerine heterarşiyi koyan Postdramatik rejim, tiyatro sanatına dair yeni bir estetik ve ontolojik çerçeve yaratmıştır. Bu doğrultuda çalışmanın seyri, ilk bölümde Lehmann ve Postdramatik kuramının ayrıntılı olarak irdelenmesi, ikinci bölümde ise postdramatik rejimin Alman tiyatrosundaki farklı türler ve güncel örnekler üzerinden kendini nasıl ürettiğinin analiz edilmesi üzerinden ilerleyecektir.

1. BÖLÜM

POSTDRAMATİK REJİMİN İNŞAASI

1. BÖLÜM

POSTDRAMATİK REJİMİN İNŞAASI

1.1. Lehmann ve Postdramatik Tiyatro Kavramı

Postdramatisches Theater (Postdramatik Tiyatro) kitabıyla son yirmi yıldır tiyatro araştırmalarında önemli bir iz bırakan Hans-Thies Lehmann, 20.yüzyılın son çeyreğine doğru şekillenmeye başlayan yeni tiyatro estetiğine dair güçlü bir tez oluşturmuş ve neredeyse absürd tiyatrodan bu yana tiyatroya dair hiçbir kavramın erişemediği ölçüde postdramatik kavramını yaygın ve popüler kılmıştır. (Carlson, 2015:578) Kitabın geç sayılabilecek bir zaman diliminde olsa da (2006) Münby tarafından İngilizceye çevrilmesi, bu yaygınlığın ve popülerliğin oluşmasında önemli bir pay sahibi olmuş, kitabı hem tiyatro araştırmalarında hem de çağdaş tiyatro pratiklerinin gelişiminde başucu kaynaklarından biri haline getirmiştir.

1944’de Almanya’nın Hessen eyaletine bağlı Ehringshausen bölgesinde doğan Lehmann, 1982-1988 yıllarında Giessen Üniversitesi’nde öğretim üyesi olarak, 1988’den emekli olduğu 2010 yılına kadar Frankfurt’taki Goethe Üniversitesi’nde profesör olarak çalışmıştır. Başta Amsterdam, Paris, Tokyo, Berkeley ve Kent üniversiteleri olmak üzere dünyanın birçok yerinde misafir öğretim görevlisi olarak dersler vermiştir. Yine misafir dramaturg olarak Jan Fabre’nin **Mount Olympus** isimli projesinde görev almış ve **Postdramatik Tiyatro’nun** dışında **Tiyatro ve Mitos** (Theater und Mythos, 1993), **Tragedya ve Dramatik Tiyatro** (Tragödie und Dramatisches Theater, 2013) gibi önemli eserleri tiyatro literatürüne kazandırmıştır. Lehmann ona asıl ününü getiren Postdramatik kavramını nasıl geliştirdiğini ve ona yüklediği öncelikli işlevi David Barnett ile yaptığı bir röportajında şöyle dile getirmiştir.

“Sözcüğü (postdramatik, ç.n.) 1991 yılında kullandım; çünkü antik tragedyaadan “predramatik” olarak bahsetmek için bazı nedenlerim vardı: dramın Rönesans’tan beri geliştiği yerden bakarak antik tragedyaayı kavrayışımızda ilerleyemiyorduk- o farklı bir şeydi. Sonrasında onunla Lacanyan özne okuması arasında bir bağlantı kurmaya çalıştım. Böylelikle, “dram”ın, yerine, “sahne”, “durum” ve “koşul” gibi bu tiyatronun (antik tragedya) aslında bir öykü icat etmek değil, depo anlatılardan gelen durumların empatik realizasyonunu kurmak

anlamına geldiğini gösteren terimlere yer verdim. Bu depo anlatılar, öznenin realizasyona gelerek kendini ve diğerini keşfettiği bir yerdi. Konuşulan olarak çok fazla konuşmanın olmadığı realizasyonlarda seyirci, tiyatral bir ironi duygusu içinde Oedipus'un "Laius'un cinayetini çözeceğim" dediğinde onun bilmeden kendi yıkımını dile getirdiğini biliyordu. Her şey bu temel anla ilgiliydi, dramatik gelişimle değil. Postdramatik Tiyatro'da açıkça dile getirmeyip bir çeşit tez içinde ima ettiğim şey: diğer kıtalarda, diğer kültürlerde diyalojik olarak dramatik tiyatro düşüncesinin hiçbir şekilde doğmadığıdır, o Avrupa kültürü içinde çok spesifik bir gelişimin ürünüdür. (Lehmann, 2006:483).

Postdramatik Tiyatro'da Lehmann, dram ve 1970'lerden itibaren ortaya çıkan "tiyatronun artık dramatik olmayan biçimleri" arasındaki ilişkiye dair kapsamlı ve erişilebilir bir teori geliştirmiştir. Munby'e göre bu teorinin gelişimi tiyatro için hayati önemdedir; çünkü bu ilişki yeni tiyatro biçimlerini "postmodern", "çağdaş deneysel" ya da "çağdaş alternatif" olarak isimlendirmeyi tercih eden yaklaşımlar tarafından ihmal edilmiş ya da en azından keşfedilmemiştir. Bu konuda bir istisna olarak Fuchs'ın "**Karakterin Ölümü**" durmaktadır. Postmodern öznelik teorileriyle ilişkili olarak çağdaş Amerikan tiyatrosunda dramatik karakterin yapı sökümüne odaklanan Fuchs, aynı zamanda dramatik konvansiyonların yıkımını yeni yapıtlar üzerinden ele almıştır. Lehmann da Fuchs (ve diğer tiyatroyu postmodernizmle ilişkilendirmeye çalışan eleştirmenler) gibi yeni tiyatro biçimlerini kavramaya dair yeni bir dil geliştirmek için yola koyulmuştur. Fakat bunu, yeni tiyatro biçimlerini dramatik teori ve tiyatro tarihi ile sistematik bir şekilde ilişkilendirerek gerçekleştirmiştir. Örneğin yeni tiyatral biçimler ve tarihsel avangardlar arasındaki benzerlikler ve ayrışmalar, **Postdramatik Tiyatro** kitabında önemli bir yere sahiptir. Yine Munby'e göre, Lehmann Fuchs'tan farklı olarak yeni tiyatro estetiğini, uzam, zaman, beden ve metin kullanımı üzerinden ele almış ve tiyatronun metinsel (textual) kültürden medyalaşmış imaj ve ses kültürüne geçişini incelemiştir. Bununla birlikte geniş bir alana yayılmış deneysel performans, fiziksel tiyatro ve dans, multimedya tiyatrosu, intreraktif (immersive) tiyatro gibi isimlerle anılan heterojen tiyatro örneklerini ve performans türlerini postdramatik başlığı altında incelemiş, Einar Schlef, Robert Wilson ve Klaus-Michael Grüber gibi klasik dramatik metinleri yenilikçi bir biçimde sahneleyen yönetmenleri de bu başlık altına çekmiştir (Lehmann, 2006:1-2).

Postdramatik tiyatro kitabı Lehmann'ın deyişiyile tiyatroya dair kapsamlı bir envanter çalışması yapmayı değil yeni tiyatronun estetik mantığını açıklamayı amaçlamaktadır. Bu tür bir yaklaşım, (özellikle kitabın yazıldığı dönemde) henüz sıklıkla karşılaşılan bir olgu değildir. Lehmann'a göre bu durumun altında yatan pek çok sebep olmasının yanı sıra, en önemlilerinden birisi kuramcılarının çoğu zaman yeni tiyatroyu "radikal tiyatro"nun özellikleriyle benzeştirmesidir. İkincisi, kuramcılarının, özellikle de filozofların tiyatroya dönük ilgileri genellikle teorik söylemleri için birer argüman oluşturmak ya da tiyatronun sosyal yaşamın bir sembolü olması durumundan yararlanmak istemeleri üzerinden gelişmektedir. Derrida'nın Artaud okumaları, Deleuze'un Carmelo Bene yorumları ve Althusser'in Bertolazzi-Brecht üzerine klasikleşmiş metni gibi birkaç istisna dışında filozofların direkt tiyatro formları ya da pratikçileri hakkında yazdıkları da nadir görülmektedir. Estetik araştırmaların daima etik, ahlaki, politik ve hukuki soruları içermesi sanatın, özellikle de tiyatronun toplumsal yaşamın birçok alanında gömülü olarak bulunmasından dolayı anlaşılır bir şeydir. Ancak estetiğin toplumsal durumlara indirgenmesi, sanat alanında pratik çalışmalara dair büyük bir boşluk bırakmaktadır. Diğer taraftan, tiyatronun sanatsal pratiği içinde algı ve tutumlara etki eden toplumsal normların yansımalarının farkında olmamak aynı oranda körlük getirmektedir. Bu bakımdan Lehmann, **Postdramatik Tiyatro** kitabıyla işe yarar bir kaynak üretmeyi amaçlamıştır. Yirminci yüzyıldaki gelişmeleri kategorize edilmesi (hala) zor en yeni tiyatral gelişmelerden ilham alan alan bir perspektife yerleştirmek, bu gelişmelerden elde edilen pratik deneyimi kavramlaştırmak ve sözcüklere dökmek, böylelikle Postdramatik tiyatroyu görünür ve tartışılır kılmak kitabın en temel hedeflerini özetlemektedir. Bununla birlikte kitap, yalnızca kuramsal açıdan var olan tiyatro durumunu anlamlandırmak ve tiyatro pratikçileri için işe yarar bir kaynak üretmekle ilgilenmeyip aynı zamanda tiyatro seyircisine de ulaşabilmeyi hedeflemiştir. Lehmann'a göre postdramatik tiyatro biçimlerini takip eden seyirci de henüz algıladığını dile dökkeceği kavramsal araçlardan yoksundur: "bu değil, bu da değil, öteki de değil" halindedir. Postdramatik tiyatro kitabı bu probleme dair de açıklayıcı bir misyonu görev edinmiştir (Lehmann , 2006:19).

Lehmann'ın Postdramatik kuramı, 1960'lardan itibaren Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da etkili olan performans türleri üzerine oluşan odaklanmanın bir yansımasıdır.

Happeningler, Fluxus olayları, canlı performanslar ve enstalasyonlar gibi neo-avangard sanat biçimlerinin ortaya çıkması tiyatro araştırmalarında bir paradigma değişikliği yaratmış “performans araştırmaları” yeni bir disiplin olarak yapılanmıştır. Metinlerin daima asıl ilgi kaynağını oluşturduğu tiyatro araştırmalarında bu büyük değişim ile birlikte, metin sadece sahnelemenin bir öğesi olarak görülmeye başlanmıştır. Performans araştırmalarına dair ilk bölümün 1980’de New York Üniversitesi’ne bağlı **Tisch Sanat Okulu**’nda (Tisch Scholl of Arts) açıldığı düşünülürse, Lehmann’ın 1999 yılında basılan kitabının bu değişimin bir parçası olarak ilk akademik örneklerden birini oluşturduğu görülmektedir. Bununla birlikte Lehmann’ın **Giessen Üniversitesi Uygulamalı Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü**’nde (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft) 1982-1988 yılları arasında Andrzej Wirth ile yaptığı laboratuvar temelli tiyatro çalışmaları, kuramsal ve pratik açıdan hem performans araştırmalarının hem de postdramatik tiyatronun gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamıştır. René Pollesch, She She Pop, Rimini Protokol gibi isimler başta olmak üzere birçok Postdramatik yönetmen, yazar ve topluluk bu bölümün tedrisatından geçerek tiyatrolarını geliştirmişlerdir.

Postdramatik Tiyatro kitabı biri prolog, biri de epilog olmak üzere toplamda yedi ana başlıktan oluşmaktadır: Prolog, Drama, Prehistorya, Postdramatik Tiyatronun Panoraması, Performans, Yönler: Metin, uzam, zaman, beden, medya ve Epilog. Kitabın İngilizce çevirisine, çevirmen Karen Jürs-Münby açıklayıcı bir giriş bölümü de eklemiştir. Her ne kadar kitap İngilizceye çevrilirken kısaltılmış olup bu açıdan eleştirilere maruz kalmış olsa da Lehmann bu çevirinin arkasında durmuş, kısaltmaların tekrara düşen ve fazlalık olarak duran bir yığın cümleden okuyucuyu kurtardığını belirtmiştir.

Markus Wessendorf’a göre, Lehmann’ın çalışması Szondi’nin (giriş bölümünde ayrıntılı olarak ele alınan) **Modern Dramın Teorisi**’nin bir devamıdır. (Wessendorf, 2003) Fakat bununla beraber Szondi’nin Hegelci çizgisinin esaslı bir revizyonunu ve yeniden değerlendirmesini içerir.⁴ Lehmann’a göre, Szondi’nin Aristotelesçi dram

4 Lehmann’ın Szondi ile ilişkisi aslında çok daha yakındır. 1960’lı yıllarda Szondi’nin kurucularından olduğu ve başkanlığını yaptığı Berlin’deki Frei Üniversitesi’nin Karşılaştırılmalı Edebiyat bölümünün öğrencilerinden birisi de Lehmann’dır. Szondi Lehmann’ın üzerinde öylesine büyük bir etki bırakmıştır ki,

karşısına epik tiyatroyu koyarak gerçekleştirdiği 20.yüzyıl tiyatrosunun Hegelci okuması, kavramsal olarak sınırlı ve yetersizdir. Szondi, Brechtien teknikleri ve Epik Tiyatro'yu geleneksel dramdaki esas kırılma noktası olarak görmüştür. Oysa Postdramatik perspektiften, Brechtien yenilikler açık bir şekilde dramatik tiyatronun bir parçasıdır. Szondi, sonuç olarak tiyatroyu dramatik olmayan, kapalı bir kurgusal evrenin temsili dışında düşünmemiştir. Ya da en azından tiyatral yenilikleri ve gelişmeleri Aristotelyen/Brechtien ikiliğinin içinde öykünün (fable) mimetik bir temsili dışında hayal edememiştir (Lehmann, 2006:3). Lehmann, benzer bir değerlendirmeyi de Barthes üzerine yapar. Barthes de benzer bir şekilde Brecht ile sınırlı kalmış, göstergebilimsel çalışmalarını tiyatro ile ilişkilendirirken Epik tiyatrodan başka bir tiyatro türü ile ilgilenmemiştir. Brecht'in duygusallıktan uzaklaşıp rasyonaliteye odaklanan, gösterenlerle gösterilenler, temsil biçimi ve temsil edilen arasına mesafe koyduğu çalışmaları Barthes'i sarsmış ve Brechtien tiyatroyu ruhsal mesafe ile ilişkili olarak tek ve mutlak bir model olarak ortaya koymasını getirmiştir. Lehmann'a göre Barthes, Artaud, Grotowski, Living Theatre ya da Robert Wilson gibi örnekleri içeren bütünsel yeni tiyatro çizgisini görmediği gibi, Brecht'den sonra şekillenen absürd tiyatro gibi görsel dramaturjiye dayanan, durum tiyatrosuna ve diğer yeni tiyatral biçimlere uzak kalmıştır. Oysa onun "imge", "sesler" ve "geniş anlam" (sens obtus) fikirleri açık bir şekilde yeni tiyatronun tasviri için büyük önem taşımıştır.

Lehmann'ın kuramını üzerine inşa ettiği 1960'lı yıllar ve 1990'lı yıllar arasında ortaya çıkan yeni tiyatro durumuna farklı bakan birçok farklı düşünür ve akademisyenin varlığından söz etmek mümkündür. Giriş bölümünde irdelendiği üzere, Erika-Fischer Lichte **Performatif Estetik** kuramıyla bu isimlerden birisi olmuştur. Yine Elinor Fuchs, Marlvn Carlson gibi isimler aynı pratikleri ve süreçleri farklı terminolojilere dayanarak incelenmişlerdir. Lehmann'ın uzunca bir süre çalışma arkadaşı olmuş Andrzej Wirth bu isimlerden biri olarak, Lehmann'dan oldukça farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Wirth'in "dramatik söylev" (dramatic discourse) olarak ortaya koyduğu bakış açısı bunlardan biridir ve Lehmann, her ne kadar onun berrak gözlemlerine çoğu zaman

Lehmann durumu şu sözcüklerle ifade eder: "Ben üç kere okumayı öğrendim: birincisi çocukken, ikincisi Szondi ile, üçüncüsü Derrida ile..." bkz: (Lehmann, Taking Stock and Looking Forward: Postdramatic Theatre, 2006)

katıldığını belirtse de bu başlıkta kesin bir şekilde ondan ayrılmıştır. Wirth, “dramatik söylev” kavramıyla yeni tiyatro durumunda yönetmenin direkt olarak seyirciye hitap etmeye başladığını ve söylemini aktardığını belirtmiştir. Wirth’e göre bu yeni hitap modeli karşılıklı konuşmaya dayanan diyalog yapısının yerine geçerek dram sanatının alt yapısını oluşturmuştur. Ve tiyatro artık bir bütün olarak “konuşan uzam” (sprechraum) haline gelmiştir. Wirth, bu yaklaşımını Brecht- Artaud- Absürd Tiyatro-Wilson-Foreman yörüngesine yerleştirerek “dramatik söylev”in radikal bir şekilde tiyatroyu epikleştirdiğini ileri sürmüştür. Bu yörünge aynı zamanda çağdaş dramın kıtalararası dilini oluşturmuştur. Lehmann, bu tür bir düşünmenin 1980’li, 1990’lı yılların tiyatrosunun anlaşılması için itici bir güç oluşturduğunu düşünür. Ancak, “dramatik söylev”in seyirciyle yönetmeni karşı karşıya yerleştiren, her şeye kadir yönetmen ve solipsist izleyici ayrımı klasik dramatik yapının perspektif algısını yeniden ortaya koymaktadır. Lehmann’a göre ise yeni tiyatrodaki yönetmen gibi tek bir organizatöre atfedilemeyecek şekilde çoklu anlam yapıları ve ses alanları gelişmektedir. Bu durum yönetmenden ziyade genellikle performansçıların otantik varlıklarıyla ilişki kurar. Performansçılar ister yönetmenden isterse teksten kaynaklansın, onlara dışsal olan bir gayenin taşıyıcıları olarak ortaya çıkmazlar. Onlar kendilerine verilen taslak ya da çerçeve içinde gizli dürtüleri, enerji dinamikleri, beden mekanikleri üzerinden işleyen bedensel bir mantıkla rollerini icra ederler. Bu bakımdan oyuncuların yönetmenin söyleminin birer temsilcisi olarak görmek, Lehmann’a göre, Artaud’nun eleştirdiği gibi burjuva tiyatrosuna ait bir akıldır. Bu anlayışa göre yönetmen, yazar tarafından kendisine reçete edilen buyrukları tekrar eder, oyuncu ise yönetmenin tekrarının temsilcisi olarak işlev görür. Postdramatik tiyatro ise bu anlayışın tam tersi bir şekilde, sahneyi bir suret çıkarma ya da kopyalama yeri olarak değil, bir kalkış ya da başlangıç yeri olarak görmek istemektedir. Sonuç olarak Wirth’in yeni tiyatro için ileri sürdüğü “dramatik söylem” kavramı, “yönetmenin diyalogu ortadan kaldırarak seyirciye direkt hitap etmesi” yeni değil eski tiyatroya, dramatik tiyatroya ait bir işleyiş olabilir. Bu bakımdan diyaloga karşıtlık durumunu dramatik tiyatroya bağlı “dramatik söylem” kavramı üzerinden nitelemek terminolojik açıdan da yanlış yönlendirici ve kafa karıştırıcı kalmaktadır (Lehmann, 2006:32).

Lehmann'ın Wirth'in fikirleri üzerinden hesaplaştığı diğer bir eğilim ise Brecht'in kuramının yeni tiyatroyu niteleyici bir yerde kullanıma sokulmasıdır. Wirth'e göre, Brecht'in çığır açıcı teorileri çağdaş tiyatrodaki son derece etkili ve faal bir şekilde kendini üretmektedir. Epik tiyatro, geleneksel sahne diyalogunun söylev (Handke'nin **Seyirciye Sövgüsü**'nde örneklendiği üzere) ve monolog (soliloquy) içinde çözülmesini tetiklemiştir. Brecht, üstü kapalı bir şekilde tiyatrodaki ifadelerin telaffuzunun basit bir şekilde edebi bir doğaya dayanmadığını, kinetik ve sözel elementlerin eşit bir şekilde katılımıyla şekillendiğini ortaya koymuştur. Burada kinetik ve sözel elementlerin eşit katılımı olarak ifade edilen Gestus'tur ve Lehmann'a göre Gestus hiçbir şekilde tiyatronun bütününe dair merkezi bir yerde, tiyatronun kalbi olarak görülemez. Bununla birlikte, Brecht'in hala yürürlükte olan buluşları da onun hayli konvansiyonel bir yerde duran ve dramatik tiyatronun kalbini oluşturan öyküye (fabel) sadakatini değiştiremez. Brecht'in öyküye verdiği bu değer onun çağdaş tiyatro içinde hala geleneksel dramatik sahnelemeye karşı devrimci bir tasarı olarak görülememesinin sebebidir. Bu durum Brecht'in teorilerinin Postdramatik tiyatronun önünü açtığı gerçeğini değiştirmemektedir. En başta "temsilen içinde temsil sürecinin mevcudiyeti/bilinçliliği üzerine araştırmaları ve "yeni izleme sanatı"na (Zuschaukunst) dair araştırmaları onun postdramatik tiyatroya açtığı en önemli alanları oluşturmaktadır. Postdramatik tiyatro post-Brechtien'dir. Ve bu durum Heiner Müller'in, Robert Wilson'u Brecht'in yasal mirasçısı olarak gördüğü şu sözcüklerde özetlenmektedir: "Bu sahne Kleist'in kukla tiyatrosunun oynayacağı, Brecht'in epik dramaturjisinin dans edeceği bir uzama sahiptir.." (Müller, 1989:50)

Lehmann, kitabının prolog bölümüne bir durum tespitiyle başlar. "Gutenberg galaksisi"nin⁵ sona ermesi ve yeni teknolojilerin ortaya çıkması ile yazılı metnin sorgulanması gündeme gelmiştir. İnsan algısı, görme ve düşünme biçimleri hızla değişmektedir. İnsan aklının doğrusal ve ardışık bir şekilde işleyen kavrama biçimi yerini

⁵ "Gutenberg Galaksisi" Mac Luhan'ın matbaanın icadının nasıl okuyuculardan oluşan tek bir dünya yarattığını nitelemek için kullandığı kavram ve 1962 yılında aynı isimle yayınladığı kitabının ismidir. Luhan'a göre matbaanın icadından sonra kitleli medyanın ortaya çıkışı ve kitle iletişim araçlarının gelişimi insan bilincinde köklü değişimlere yol açmış, bilginin bu şekilde hızlıca yayılımı dünyayı küresel bir köye dönüştürmüştür.

eş zamanlılık ve çoklu bakış açısı (multi-perspectival) taşıyan yeni bir algı biçimine bırakmaktadır. Metinlerin okunmasına dayanan daha derin bir algı biçiminin tersine bu yeni algı biçimi, yüzeysel ama aynı zamanda geniş kapsamlıdır. Bu durum uzun bir zaman boyunca estetik açıdan birbirine bağımlı kalmış olan tiyatro ve edebiyatın ilişkisini değiştirmektedir. Hız ve yüzeyselliğin basıncıyla tiyatral söylem, kendisini edebi söylemden özgürleştirirken, kültür içindeki işlevi bakımından ona yaklaşmaktadır. Tiyatro ve edebiyat hayal gücünün aktif bir enerjiyle açığa çıkmasına ihtiyaç duyan sanatlar olarak imgelerin ve verilerin pasif tüketimine dayanan bu yeni uygarlık düzeninde zayıflamaktadırlar.

Tiyatro kültürel alanın giderek artan bir şekilde kârlılık ve pazarlanabilirlik yasalarıyla belirlenir haline gelmesiyle ilişkili olarak büyük bir dezavantaja sahiptir. Tiyatro film, disk, video hatta bir kitap olarak pazarlanabilir bir mal niteliğiyle ticari dünyaya somut bir nesne üretememektedir. Bununla birlikte yeni teknolojiler ve medya giderek daha tinsel, maddi olmayan (immaterial) şeylere dönüşürken tiyatro onlardan maddi ağırlığıyla ayrışır. Canlı insanların sürekli emeğinden tiyatro alanlarının devamlı bakımına, organizasyonlardan idari işlere, sanatsal kısmından zanaat kısmına tiyatro fazlaca maddiyata ve materyale ihtiyaç duyar. Dahası bütün sanatların duyduğu maddi ihtiyaçlar tiyatrodaki birleşir: bir yazarın kaleme kağıdından, bir orkestranın enstrümanlarına, bir film perdesinden, ressamın ihtiyacı olan tuale ya da boyaya kadar... Fakat tüm bu koşullara rağmen tiyatro toplumda kültürel açıdan stabil konuma sahip olmayı başarabilmiştir. Bu konumu sağlayan en temel etken tiyatronun estetik olarak organize edilmiş ve gündelik yaşamın bir parçası olan sosyal iki alanı iç içe geçirmesi ve tek bir toplanma yeri olarak ortaya koymasıdır. Ticari açıdan pazarlanabilir, kolaylıkla çoğaltılıp tüketilebilir ya da bir medya ile iletişim kurmak zorunda olan nesnelere üreten diğer sanatların zıttı olarak tiyatro, estetik icranın üreticisi ve alıcısını performansın “şimdi ve burada”sında bir araya getirir. Bu kolektif olarak paylaşılan bir yaşam anıdır. Göstergelerin ve işaretlerin eş zamanlı olarak alınıp verilmesiyle işlemektedir. Sahne üzerinde konuşan bir diyalog olmasa dahi seyirciyle oyuncular arasında müşterek bir metin (joint text) oluşmakta ve bu yeni metin açıktan ya da gizliden işleyen iletişim süreçlerini şekillendirmektedir (Lehmann, 2006:16-18).

Lehmann, tiyatrodaki yeni estetik değişmeleri “çağdaş” (contemporary) ya da “postmodern” gibi çağsal ya da zamansal bir kategori ile tanımlamamıştır. Bunun iki temel sebebi vardır. Birincisi, Lehmann’a göre yeni tiyatro örneklerinin sınırsız çeşitliliği yüzünden ona dair kapsamlı genel bir açıklama getirmek imkansızdır. Çağdaş ya da postmodern gibi bir tanımlama böylesi bir tanımlama iddiası taşıyacaktır. Lehmann’ın çalışması yalnızca tiyatronun otuz yıllık bir gelişimine odaklanmıştır. Bu bakımdan çağdaş tiyatroya dair her şeyi yerli yerine oturtan kavramsal bir çerçeve oluşturmayı amaçlamamaktadır. İkincisi, çağın ya da dünyanın tarihsel ifadesi fikirleri Lehmann’a göre idealist bir bakışın uzantısı olarak “gerçekte yaşanan çağı”, ıskalamaktadır. Klasik idealist estetik “idea” kavramına sahiptir. İdea kavramsal bir bütünü dizayn edilmesidir. Hegel’in düşüncesinde berraklaştığı üzere belirli bir sanatın her tarihsel evresi, sanat ideasının maddi ve spesifik bir yansıması ve her sanat yapıtı çağın nesnel ruhunun özel bir şekilde somutlanmasıdır. Bu bakımdan Lehmann’ın postdramatik terimini kullanışı tiyatro sanatının, postmodernin çağsal bir kategorizasyonu olarak görülmesinin karşıtı olarak varolur ve tiyatro estetiğinin somut bir problemini ifade eder (Lehmann, 2006:19-20).

Postmodern tiyatro terimi Lehmann’ın araştırmasına temel oluşturan 1970’li, 1990’lı yıllar arasında gelişmiştir ve Lehmann’a göre “Dekonstrüksiyon tiyatrosu”, “Multimedya tiyatrosu” “Jestler ve Hareketler tiyatrosu” gibi birçok tarz ile sınıflandırılabilir. Çağ ya da dönem açısından böylesi geniş bir alanı kavramanın zorluğu 1970’lerden beri tiyatro pratiklerine dair uzun ve etkileyici bir liste üzerinden yaklaşır Postmodern tiyatroyu tanımlamaya çabalayan birçok çalışmada kanıtlanmıştır. Lehmann’a göre uluslararası boyutta Postmodern tiyatro tartışmalarında yaygın olarak, “belirsizlik”, “süreksizlik”, “heterojenlik”, “metin dışılık (non-textuality)”, “çoğlculuk”, “çok kodluluk”, “yıkıcılık”, “sapkınlık”, “deformasyon”, “yapısöküm”, “anti-mimetiklik” gibi anahtar kavramların kullanıldığını görülmektedir. Bununla birlikte Postmodern tiyatronun söylemsiz olduğu onun yerine “dolayım”, “jestsellik”, “ritim”, “ton” tarafından kuşatıldığı fazlaca dile getirilmektedir. Dahası nihilistik ve grotesk biçimlerden, boş alanlardan sıklıkla dem vurulmaktadır. Ancak bu kavramlar, örneğin “belirsizlik” ya da “çok kodluluk” gibi daha önceki tiyatro biçimleri için de kolaylıkla

tanımlayıcı bir işlev görebilmektedirler. Aynı kavramlar çok genel, (örneğin, deformasyon) ve çok popüler olup (sapkınlık ve yıkım gibi) herkesin diline dolanmış reklam sloganlarından öteye bir şey sunamazlar (Lehmann, 2006:25).

Lehmann, 1960'lardan beri varolan çağdaş tiyatronun deneysel biçimlerinin tarihsel avangardlar da örneklendiği görüşünün yaygın ve ortak bir kanı olduğunu belirtir. Kendi çalışmasında ise her ne kadar tarihsel avangardları devrimci yeniliklere imza atmış ve tiyatronun gelişim dizisinde karmaşık bir durak (deep caesura) olarak görse de, onların büyük bir ölçüde dramatik tiyatronun varlığını sürdürdüklerini belirtir. Avangardlar açık bir şekilde metni konvansiyonel tiyatro pratiklerinden ayırıp korumanın yollarını aramışlardır. Bütün sahne konvansiyonları kırarak şekilde soyut ve yabancılaştırıcı sahneleme araçlarına yönelimlerinde dahi çoğunlukla “mimetik aksiyon” a sadık kalmaya devam etmişlerdir. Bununla beraber Lehmann kitabında, tarihsel avangartlara genişçe bir yer ayırmış ve onları postdramatik tiyatronun ataları olarak ele almıştır. Lehmann’a göre,

“Tarihsel avangardlardan beri gelişen biçimsel diller, postdramatik tiyatrodaki, enformasyon teknolojileri ile değişen sosyal iletişime tiyatronun yanıtı olarak görev gören ifadesel jestlerin cephaneliğini oluşturmuşlardır” (Lehmann, 2006:23).

Bu bakımdan Lehmann postdramatik tiyatroyla tarihsel avangardlar arasında bir devamlılık ilişkisi kursa da keskin bir ayırım noktası olarak postdramatiğin mimesis ile kurduğu uzaklık ilişkisini koyar. Dolayısıyla avangard pratiklerde varolan soyut, irrasyonel, sembolik ya da karşı gerçekçi biçimler günümüz postdramatik pratiklerle benzeşse de Lehmann’a göre farklıdır.

1.2. Mimesis’ten Poiesis’e Postdramatik

Dramatik rejimin binlerce yıllık hegemonyasını sürdürmesinde rol oynayan yapısal özelliklerin merkezinde mimesis⁶ kavramı yer almaktadır. Mimesis yalnızca

⁶ Grekçe’den çoğunlukla taklit (imitation) olarak çevrilen ve dilimizde de böyle karşılık bulan “mimesis” in, yalnızca taklit anlamını içermediği, bu bakımdan böylesi bir çevirinin yetersiz kalacağı bugün konuyla ilgili herkesin neredeyse uzlaştığı bir başlık olarak karşımızda durmaktadır. Her ne kadar kökensel olarak Antik Yunanca “mimethai” (taklit etmek) ve mimos (birini ya da bir şeyleri taklit eden oyuncu, şaklaban yahut onun bu taklit özelliği gösteren işi) sözcüklerinden gelse de (Gagarin, 2010:440) bu etimolojik kökenden yola çıkarak, mimesisi taklit olarak çevirmek, onu yalnızca orijinalin kopyası ya da kopya

tiyatro ve genel sanat kuramıyla ilişkili bir kavram olmayıp batılı düşün tarihine damgasını vuran, insanın toplumsal davranışı üzerine öne sürülen genel yargılara temel sağlayan bir karaktere sahiptir. Kavram, batıda insanın bilme, öğrenme, çevresiyle ve diğerleriyle etkileşime girme yolları üzerine yürütülen kuramsal çalışmalar için her daim bir çekim merkezi oluşturmuştur. Felsefeden sanat ve edebiyat kuramına, psikolojiden antropolojiye, eğitim kuramlarından politik kuramlara (Marksizme, feminizme ve post-kolonyal araştırmalara), hatta nerolojiye kadar birçok farklı alanda üretilen araştırmalara kaynak oluşturması kavramın etki alanının genişliğini ortaya koymaktadır (Potolsky, 2006:2).

Mimesis kavramını resmi tarihte ilk kez kapsamlı bir biçimde ele alan ve ona epistemolojik bir çerçeve oluşturmaya çalışan düşünürlerin, Platon ve sonrasında Aristoteles'in, yaklaşımlarına giriş bölümünde değinilmişti. Platon'a göre tiyatro, idealara dair bir mimesisi değil de onu taklit eden görüntülerin taklidini aldığı için hakikatin bilgisinden uzaklaşmakta, bunun yanında tutkuları tetiklediği, baştan çıkarıcı etkilerle yasaları, gelenekleri ve toplumsal normları çiğnemeye yönlendirmekteydi. Diğer taraftan tümüyle sanat üretimine karşı olmayıp, tanrıların onurlarına söylenen marşlar, iyi insanlara yapılan övgüler gibi, devletin ve düzenin yararını gözeten yapıtları yüceltmekteydi.

Aristoteles ise hocasının tiyatro ile ilgili kaygılarını boşa çıkaracak şekilde, tragedya formunu ayrıntılı bir şekilde analiz edip tiyatro yapıtlarının bu tür olumsuz duyguları ya da tutkuları tetiklemek yerine katharsis yoluyla (koru ve acıma duyguları yaratarak) onlardan arındırdığını iddia etmekteydi. Aristoteles tiyatrodaki sahne ve seyirci arasında işleyen mimesis'in yarattığı kurgusal uzaklığı görmüş, bu mesafe ile seyircilerin trajik karakterlerin yaşadıklarından dolayı acı çekmekten ziyade keyif aldığını; dahası

edilmesi anlamına indirgemekte, bu bakımdan batı felsefi tarihinin en önemli ve karmaşık kavramlarından birisi anlamsal açıdan daha en baştan ıskalanmaktadır. Dahası, mimesisin karşılığı olarak öne sürülen ve tıpkı taklit sözcüğü gibi mimesisi niteleyici özellikler taşıyan "temsil" (representation) ve yansıtma (reflexion) gibi diğer sözcükler de kavramın karşılığını verememektedir. Kavram, bu sözcüklerin hepsinin anlamını da içeren bir şekilde heterojen ve geniş bir yapıya sahiptir. Bu bakımdan, bu çalışmada mimesis kavramı, Türkçeye çevrilmeyip orijinal haliyle korunacak, onun çevrisi için kullanılan taklit, temsil ya da yansıtma gibi sözcükler mimesisi niteleyici nosyonlar olarak işlev görecektir.

aynı kurgusal mesafe ile seyircilerin temsilden birçok şey öğrenebildiğini düşünmekteydi. Böylelikle “mimesis” Platon’un iddiasının tersine rasyonel düşünceden uzaklaştıran değil, ona yol açan bir çizgiye yerleşmişti.

Batı tarihinde bu iki kurucu felsefecinin mimesise dair temel yaklaşımları ve birbirinden ayrışma noktaları neredeyse bütün batılı düşün tarihinde yeniden üretilecek tartışma noktaları, uyarlamalar ve yaklaşımlar getirecektir. Bu bakımdan tarihsel açıdan mimesis kavramına yüklenen anlamlar Gebauer ve Wulf’un tabiriyle tam bir “tematik kompleks” oluşturur. Platon ve Aristoteles’in temelleriyle birbirine bağlanan, arketipal insan ilişkileri, kavramsal karşıtlıklar, benzer imgeler, metaforlar ve felsefi problemlerin konstellasyonu mimesis kuramını girift bir biçimde şekillendirmiştir (Gebauer, 1995:309).

Mimesis’i Antik Yunan sonrasında tematik açıdan belirleyen eksen üç ana başlık altında görülebilir. Birincisi, Roma İmparatorluğu’na ve Rönesans dönemi Avrupa’sına damga vuran, mimesisin latince çevirisi “imitatio” rehberliğinde kavranılan taklit olgusudur. Bu tema Antik Yunan’ın gelenek olarak alınması doğrultusunda sanatın doğayı, sanatçının bir diğer sanatçıyı taklit etmesine dayanır. Sanatçının bir diğerini taklit etmesinden kasıt, aynı dönemin sanatçılarının birbirini taklit etmesinin ötesinde, geçmişin sanatının bir gelenek, rol model ya da bugünü kuracak bir miras olarak temel alınmasıyla ilgilidir. Horatius’un **Ars Poetika**’da “ya geleneği takip et, ya de uyumlu işler yap” dediği yerde Romalılar Yunan sanatını, Rönesans sanatçıları da Romalıları taklit etmiştir.⁷

İkinci tema olarak tiyatro ve tiyatralik karşımıza çıkar. Imitatio olarak, orijinal ve kopya arasında düşünülen mimesis bu tema içerisinde “seyir ve seyirci” ilişkisi

⁷ Roma dönemi sanatçılarından Virgilus pastoral şair Theocritus’u, Horatius Pindar’ın lirik şiirini, Plautus ve Terentius, Aristophanes’in komedilerini taklit etmiş, Seneca Sophokles’in trajik anlatılarını yeniden dile getirmiştir (Potolsky, Mimesis, 2006:52). Rönesans Avrupa’sında ise Petrarch, Erasmus ve Sir Philip Sidney gibi isimlerin Romalı sanatçıları taklit ettiği görülecektir. Buradaki taklit nosyonu orijinal olanı basit bir şekilde kopya etmekle ilgili olmayıp, orijinal olanı tarihsel açıdan kavranabilir konvansiyonlara dönüştürmektir. Bu durum deha kavramının ve orjinalliğin yüceltmeye başladığı 18.yy da düşüşe geçse de sanat yapıtlarının birbirini taklit etmesi, çoğu zaman taklitin orjinalin önüne geçmesi dramatik rejimin günümüze kadar olan uzantılarında kendini üretmeye devam eder. Günümüzde televizyon dizilerinden, tiyatro oyunlarına, animasyonlardan sinema filmlerine kadar, aynı öyküler, benzer karakterler onlarca farklı yapıtta kendisini tekrar etmeye devam etmektedir.

merkeze alınarak anlamlandırılmıştır. Tiyatro yalnızca görsel bir sanat değil, aynı zamanda bütün bir yaşamın gerçekliği ve metaforudur. Gerçekliktir, çünkü Schechner'in belirttiği şekilde tıpkı politik gösterilerde, evlilik törenlerinde, spor müsabakalarında yahut okul derslerinde olduğu gibi performansçılar ile seyircilerin ayrımına ve ortak üretimine dayanır (Schechner, 2003:1-137). Metaforudur, çünkü toplumsal kurumların, kuralların ve değerlerin kuşattığı yaşamlarımız ve kimi zaman algılarımızın çok üstünde cereyan eden gerçekliklerimiz bir oyuncu-seyircisine dayanır ve bu ilişki en keskin haliyle dramatik tiyatrodaki cisimleşir. Sahne üzerinde çatışan, sorgulanan tüm değerler, içinden çıkılmaz döngüler salt bize aitmiş gibi görünen olguların genele dair temsilidir. Tiyatro Mundi: bütün dünya bir sahnedir.

Üçüncü tematik unsur, mimesisin en bilindik ve kendi içinde de her zaman bir karmaşaya sahip yorumu olan “gerçekçilik”dir. Karmaşıktır çünkü “gerçek” olarak değer gören içerik dinamik, daimi bir değişime gebe, bir o kadar da esnek; aynı zaman ve uzamda kişiye göre değişiklik gösterebilen bir yapıya sahiptir. Platon’dan Aristoteles’e gerçeklik nasıl yön değiştirdiyse, bütün batı tarihini gerçeklik algısının yer değiştirmeleri, dönüşümleri ve kırılmaları üzerinden okumak mümkündür. Doğaüstü olaylara dayanan **İlahi Komedya** eserini en doğru gerçekliğin yansıması olarak gören Dante 13.yüzyılda ne kadar gerçekçiye, onun eserinden yola çıkıp 19.yüzyılda **İnsanlık Komedyası**’nda toplumsal yaşamı ve insan davranışlarını çağının bilimsel ruhuyla yansıtan Balzac da bir o kadar gerçekçidir.

Raymond Williams’a göre mimesisin en baskın tarafını oluşturan gerçekçilik nosyonunun bu kaygan zeminini belirleyen diğer bir özellik kelimenin kökü olan gerçek’ten gelir. (Williams, 1985:258) Gerçek nedir? Yanlış ya da hayali olan şeyin karşıtı, duyularla kavranılıp bilinebilen şey. Aynı zamanda duyularla algılayabildiğimiz şeyin, görünümünün ötesi: bir emekçinin gündelik yaşamın basit döngüleri arasında kaçırabildiği koca bir sınıf çelişkisi, bir kadının yaşadığı baskı, şiddet ya da ev içi sömürsünü kocasının kötülüğüne ya da bahtsızlığına bağlayarak ıskaladığı koca bir ataerkil sistem. Hangisi daha gerçektir? Ya da gerçekçi olma iddiasındaki sanatçı hangisini veri alıp, nasıl yansıttacaktır. Görünen gerçekliği bire bir kopya ederek mi, yoksa görünenin arkasındakini de hesaba katıp, seyircinin alımlamasını koşullayan kültürel

özellikleri, görme ve düşünme biçimlerini içeren konvansiyonları temel alarak mı? Bu sorunun cevabı mimesis kavramı ile ilişkili olarak dramatik rejim içinde iki temel teori ile verilmiştir: biri “yansıtma teorisi”, (Platon) diğeri ise “konvansiyon teorisi”dir (Aristoteles).

Platon’dan temellenen yansıtma teorisi sanatın doğayı doğru ve aslına uygun bir şekilde taklit etmesi gerektiği üzerine yapılanmıştır. Her ne kadar Platon idealist bakışıyla mimesisin taklitçi, imaja dayalı özü yüzünden hakikatten kopuk olacağını düşünse de onun doğru, güzel ve hakikati eşleştiren ontolojisi ve etik yaklaşımı çağlar boyunca farklı kimliklerle kendini yeniden üretmiştir. Hakikati “en doğru şekilde yansıtma”, “yaşama ayna tutma” gibi hedefler taşıyan birçok sanatçı yansıtma teorisinin türevlerini oluşturmuşlardır. Rönesans döneminde matematiksel ve geometrik hesaplamalarla en doğru taklitin gerçekleştirme amacıyla “perspektifi” geliştiren sanatçılar, 19. Yüzyıl yazımında kendilerini bilim adamlarıyla eşitleyip insanları ve mekanları en ince detaylarıyla tasvir etmeye çabalayan Natüralistler ve çelişkilerle var olan yaşam gerçekliğine buldukları konum ne olursa olsun, dürüstlikle ayna tutmaya çalışan Eleştirel Gerçekçiler... Hepsinin ortaklaştığı özü “yansıtma teorisi” üzerinden görmek mümkündür.

Konvansiyon teorisinin temelini oluşturan Aristoteles’e göreyse sanat yapıtının gerçekliği, onun “olasılık ve zorunluluk” yasalarına göre düzenlenmesiyle ilgilidir. Olasılık ve zorunluluk dahilinde organize edilen yapıt, gerçekte hiç var olmamış, belki de hiç var olmayacak şeyleri ya da olayları seyirci nazarında inandırıcı kılar. Maddi dünyanın bire bir yansıtılması ya da yeniden üretilmesi yerine mimesis, özümüzde olan ya da konvansiyonel olarak yapılanmış dünyayı bilme yollarımızı eşleştirir. Bu bakımdan gerçekçilik seyirci ile yapıtın karşılıklı etkileşimi içinde ortaya çıkar, dünya ile yapıtın değil (Potolsky, 2006:97). Aristoteles **Poetika** ile hem seyirci hem de sanatçı düzlemlerinde ilerleyen ya da ilerlemesi gereken konvansiyonları kuramsal bir çerçeveye almış, dramatik rejimin günümüze kadar ürettiği sanatsal pratiklerde bu çerçeve önemli bir rol oynamıştır.

Dramatik rejim içinde merkezi bir görev gören mimesisin en önemli yapısal özelliklerinden birini “özdeşleşme” (identification) başlığı ve nosyonunda görürüz. Tiyatronun doğuşuna köken oluşturan ritüeller, erginlenme ve kurban törenleri vs. nasıl ki kabile ve klan üyelerinin yeni bir kimlik kazanacağı (liminal) durumlar oluşturuyorsa dramatik rejim de sahne/seyirci ilişkisi içinde bireysel ve toplumsal anlamda kimlik edinme yahut var olan kimliği yeniden üretme etkisini üretmiştir. Buna göre doğru vatandaşlıktan, olması gereken kadın erkek rollerine; ailenin kutsanmasından dini ve kültürel değerlerin yeniden üretilmesine kadar psikolojik, politik ya da ideolojik her türlü kimliğin kazanılması, öğrenilmesi ya da değiştirilmesi mimesisin temel işlevleri arasında yer almıştır. Mimesisin Antik Yunan tragediyalarındaki işlevi bu duruma örnek olarak verilebilir. İ.Ö 5.yüzyılda Antik Yunan’da gerçekleşen toplumsal gelişmeler: demokrasinin gelişmesi, askeri ya da siyasi kurumların, toplumsal yapıların değişmeye başlaması sonrasında tetiklenen “eski ve yeni değerlerin çatışmalı ortamı” tragediyaları sağduyulu, ölçülü, dengeli bir yurttaş kimliğini hedefleyen bir yere yerleştirmiştir. (Arıcı, 2009:5) Eski değerlerin taşıyıcısı trajik kahramanın hybris’i (aşırılığı, sınırları aşması) karşılığında yaşadığı yıkımlar, onunla özdeşleşme yaşayan seyirci de bir taraftan bu tür davranışlardan, duygulardan ya da tutkularından uzak durma bilincini oluştururken diğer taraftan onlara yeni devlet yapılanmasındaki, yeni değerlerin taşıyıcısı olacak yurttaşlık kimliğini vermektedir. Öncesinde doğanın belirleyici olduğu biyolojik özelliklere ve soya, klana dayanan şiddet sarmalı içindeki polis yaşamının verdiği kimlik, şimdi yeni devlet örgütlenmesi içinde yasaları ve yurttaşlığı içselleştiren politik bir kimliğe dönüşmektedir (Fischer-Lichte, 2002:18). Benzerlerini batı tarihinin farklı evrelerinde gözlemlemek mümkündür. Orta Çağ’ın mucize (miracle) oyunlarında İsa’nın ya da diğer kutsal kişiliklerin temsili bedenlerinin çektiği acılarla özdeşleşerek doğru Hristiyanlığı yakalayan Avrupalılar, Elisabethyen dönemin tarihsel oyunlarında ulus kimliklerini arayan İngilizler ve Ekim Devriminden sonra tiyatro gösterilerine katılarak sosyalist proleter kimlikle özdeşleşen Ruslar... Roller değişse de öykü aynıdır, toplumsal açıdan eski ile yenin çatıştığı yerde tiyatro devreye girer. Karmaşık toplumsal ilişkileri içeren makrokozmosu, bir prizmadan yansıtarak mikrokozmosa çevirir ve kavranır hale getirir. Seyirci kavradığı yeni dünya üzerinden kendine dair çıkarımlar yapar ve en nihayetinde yeni tarihsel koşullarda kendini var edeceği yeni bir kimliğe uzanır.

Mimesisin dramatik rejim açısından en önemli özelliği gündelik yaşam gerçekliği ve tiyatro arasında kurduğu, kurmak zorunda bıraktığı ilişkililerdir. Gündelik yaşam sadece yaşanılan reel zamana, mekana ya da insanlar arası ilişkilere dayanmaz. Aynı zamanda mitsel anlatıları, kültürel öğretileri, dinsel ve destansı öyküleri de kapsar. Bu bakımdan toplumda yerleşik konvansiyonlar halinde yapılan genişçe bir hacme sahiptir. Tiyatrocuların işte bu gündelik yaşam gerçekliğinden dönüştürdükleri dramatik malzemenin (olayların, durumların, karakterlerin ya da öğretilerin...) yine alımlayıcılar tarafından aynı yolla kavranması, dramatik mimesisin en temel özelliğini oluşturur.

“... amaç bir tür olarak insanlığa denk düşen evrensel bir özne tarafından içeriden yaşanan bir şeyi, bir nesne olarak dışarıdan görülebilir hale getirmektir. Tiyatro, her bir bireyin, insanlık durumunu karakterize edecek şekilde kendi payına deneylediği şeyi örnekler. Temsil nesnesi insanlık durumudur daima ve temsilin işlevi, kendiliğinden ön-tepkeli ve ön temsili yaşamın, geriye dönüş olmadığı için sahip olmamızı engellediği mesafe ve perspektif eksikliğiyle ilgili görsel bir düzeltme yapmaktır” (Farago, 2011:20).

Temsil, toplumun geniş kesimlerinin alışkanlıklarını, görme ve algılama biçimlerini, örtülü ya da açıktan uzlaşma noktalarını hesaba katan genele dair bir kodlar dizisi oluşturur. Dramatik rejim, metin yazımından sahneleme sürecine kadar bu konvansiyonel olarak yapılmış anlam dizgelerini işlediği için seyirci de hemen karşılığını bulan mimetik bir efektte yola açar. Seyirci mimetik efektle karşılaştığı anda öykü, karakterler ya da diğer sahneleme araçları ile kendi dünyası arasında bir bağ kurmaya başlar. Mimetik efekt, dramatik rejimin olmazsa olmazı olarak seyirciyi yapıtın içine alır ve yapıt sonlandıktan sonra bile seyirci üzerindeki etkisini sürdürür. “Tua res agitur”, karşında oynayan senin hikayendir:

“Kitle, teatral kurguyla merkezde canlandırılmış bir şekilde kendi kendisiyle karşı karşıya bulduğunda kendi konumunu görür ki, teatral kurgu, sahnede sunulan karşıtlıkların zenginliği içerisinde kendi içsel gerçekliğine gönderme yapar. Böylelikle Phédre, en büyük tutkunun arketipini sergiler, fakat aynı zamanda, izleyici, aşkın farklı türlerini yaşayan (Théseée, Hippolyte) ve Phédre'nin sınırı aşmasını daha iyi ortaya koyan karakterlerle bütünleşip onlar gibi heyecanlanır. Burada izleyicinin, arketipik durum üzerindeki yansıması söz konusudur; bizim durumumuzun, içimizde yaşayan, bizleri kışkırtan ve bazen bize acı çektiren duyguların evrenselliğinin keşfedilmesiyle yaşanan duygusal bir boşalma söz konusudur. Bu yüzden, her tiyatro karakterinin, kısmen bütün toplumu cisimleştirdiğini söyleyebiliriz. Parça bütüne eşittir; tutkulu, mizaçları,

kitle için acı çeken, onun için can atan, onun yerine seven ve onun yerine ölen arketipik karakterlerde stilize eder ve yoğunlaştırır...Olduğu haliyle insan ve onu ilgilendiren her şey sahnedir” (Farago, 2011:24).

Mimetik efektin sonucunu her ne kadar estetik haz çıktısı oluştursa da seyircinin bilincinde ve bilinçdışında Platon’un ve Aristoteles’in temel ilgi alanlarını oluşturduğunu gördüğümüz psişik, politik, ideolojik süreçler dolaysızca işlerler. Dolayısıyla dramatik rejim hiç bir şekilde salt estetik hazzı veri alıp onu hedeflemediği gibi mimetik efekt de sadece bir haz duygusu ortaya çıkarmaz. Bir yandan ucu açık bir öğrenme sürecini tetiklerken diğer taraftan yapıtta işlenen çatışma noktalarını yahut temsil unsurlarını, seyircinin zihninde yaşattığı yoğun duygulanımlar ve hızlı düşünme süreçleri ile ideolojik, politik ve kültürel mesajlar içeren araçlara dönüştürür.⁸

Diğer önemli boyut antropolojik bir zeminde var olan dayanan, insana dair evrensel kodların, simgelerin yahut sembollerin varlığıyla şekillenen arketipal düzlemdir. Örneğin, kahramanın çıktığı yolculukta karşısına çıkan engelleri aşarak ya da son kertede aşamayarak topluma bir değer olarak dönmesi doğu ya da batıda sahne sanatlarının, mitsel anlatıların, masalların ya da hikayelerin vazgeçilmez kaynağıdır. Bilge adamlar ya da kadınlar, aldatici kadınlar, kahramanı yutan canavarlar, gölgeler ya da şifreler, her biri kalıplaşmış arketipal imgelerdir. Dramatik rejim, bu imgeleri mimetik efektte kolayca yol açacak şekilde birbiri ardına dizer ve seyirciyi kahramanla ya da ana karakterlerle kolaylıkla özdeşlik kuracağı bir yere çeker. Duyguların yoğunluklu olduğu bu özdeşlik sayesinde kahramanın sahne üzerinde deneyimledikleri, seyirciye bire bir etki eder. Onunla üzülür, onunla sevinir, düşmanları düşmanı, dostları dostu olur. Öykünün sonu

⁸ Aristoteles’in, mimesisi insan doğasına ait bir olgu olarak öğrenmenin en doğal ve basit yolu olarak değerlendirmesinden yaklaşık 2500 yıl sonra,1990’larda beynimizin frontal lobunda “ayna nöronlar”a sahip olduğumuz tespit edilmiştir. Bu buluş sayesinde insanların taklitten farklı, görselliğe dayanan ve daha motor bir davranış olarak varolan, birbirini gözlemlediği anda birbirinden birçok şeyi öğrenebildiği, duygulanımlarını, reflekslerini paylaşabildiği büyük gelişkin bir iletişim sisteminde biyolojik olarak sahip olduğu ortaya konulmuştur. Ayna nöronları bizi çevreleyen kişilerin davranış ve duygularına, başkalarını bizim bir parçamız haline getirecek şekilde ayna tutmakta, yalnızca korku, acıya ya da sevinme gibi duyguları hissettiğimiz zaman değil, aynı duyguları yaşayan birini gördüğümüzde de o duyguyu onunla paylaşabilmemizi sağlamaktadır. (Keysers, 2011:xx) Dahası kişilerin jest ya da mimiklerinden, nefes alış şeklerinden, metafor ya da metanomiye dayanan sözcük oyunlarından ne demek istediğini bir çırpıda sezmemiz, her ne kadar bir film olduğunu bilsek de gerilimli bir durumda terleyen bir karakterle terlemeye başlamamız ayna nöronlarının iş başında olduğu anlardır.

yıkımla da bitse, seyirci mimetik efekti yakaladığı ölçüde bir haz ve tamamlanmışlık duygusuyla tiyatrodan ayrılır.

Dram/dramatik unsurlar yalnızca tiyatro estetiği ile ilişki olmayıp toplum yaşantısını kuşatan genel bir bakışın ya da öğrenilmiş beğenin bir uzantısı olarak var olmaktadır. Bunlardan bir diğeri de estetikle kurduğu ilişki açısından Türkçe de bire bir karşılığını bulmakta zorlandığımız, “merakta kalma”, “askıya alma”, “sonuca yönelik endişe”, “ilgiyi koruyan belirsizlik hali” anlamları veren süspans (suspense) kavramıdır. “Süspans”, seyircide belirli olayların sonucunu beklerken ya da öyküye ilgili daha fazla bilgiye ihtiyaç duyarken yaşadığı yoğun duygulanımdır. Belirsizlik, endişe ya da kararsızlık halleri bu duyguyu motive eden temel etkenleri oluştururken, onun dramatik yapıdaki temel işlevi öyküye/olaylar dizisine yönelik ilgiyi sürekli korumasıdır. Bu bakımdan süspans, dramatik yapının her evresinde bulunarak “düğüm” (node) ya da “doruk” (climax) kavramlarından ayrılır ve içinde kararsızlık, endişe gibi temel duyguları da barındırabildiğinden “merak” duygusuna indirgenemez. Süspans özelliği sadece kurgusal sanatlarda kendini var etmeyip gazetede bir köşe yazısında, televizyondaki bir haberde, bir sokak satıcısının ürününü tanıtımında ya da akademik bir sunumda kendini üreten bir ilgiyi koruma durumudur. Ve çatışma, yükselen aksiyon ve hatta baht dönüşümü (peripetia), yıkım (catastrophe) gibi dramatik yapıya ait en eski sözcüklerle birlikte beğeni ve eğlence ilişkilerinde belirleyici olmaktadır.

Lehmann’a göre çağdaş tiyatrodaki eğer metinler ve sahneleme süreçleri süspansif dramatik eylem modeline göre kavranırsa, kavramının tiyatral koşulları, yani tiyatronun tiyatro olarak varolan estetik nitelikleri geri plana düşer. Olaya dayanan şimdiki zaman (eventful present), bedenlerin kendilerine has göstergesel özellikleri, performansçıların jestleri ve hareketleri, ses düzeni olarak dilin biçimsel ve kompozisyonel yapıları, temsil ötesi görsel nitelikler, kendi zamanı ile varolan ritmik ve müzikal süreçler... Bütün bu tiyatronun tiyatroluğuna ait unsurları Lehmann’a göre sadece süspans yüklü bir eylemin örneklenmesi amacıyla emre amade araçlar olarak kullanılamazlar (Lehmann, 2006:33-35).

Hiç kuşkusuz mimetik efektin ortaya çıkmasına zemin oluşturan daha birçok yapısal özellikten bahsedilebilir. Mimesis kavramı üzerine çalışan önemli isimlerden biri olan Paul Woodruff mimesisle ilişkili olarak, hem gündelik yaşamda hem de tiyatrodaki işlev gören davranış tiplerinden biri olarak suç ortaklığından (complicity) söz etmektedir. Suç ortaklığı, sahneyle-seyircinin arasında gerçekleşir ve –miş gibi yapmaya (make-believe) dayanır. Seyirci izlediğinin bir gösteri olduğunu, maskaların ve kostümlerin arkasındakinin oyuncu olduğunu bilmesine rağmen, öyle değilmiş gibi davranır. Sahnedekileri tanrı olarak varlarsa tanrı, savaşçıysa savaşçı ya da kadın rollerine girmiş erkekleri gerçekte kadınlarmış gibi izler. Dahası sanki tiyatroya bilet alıp gitmemişler, yer numaralarına sahip olmamışlar ve hatta oyunun ne zaman biteceğini bildikleri için sonrasına plan yapmamışlar gibi, yani hep ordalarmış gibi rol keserler. Onlar için özel hazırlanmış atmosferin içine hemencecik girip sahnede yaşanan her şeyi gerçek, o an ilk defa orada gerçekleşiyormuş gibi izlerler. Bu suç ortaklığının birinci boyutudur. İkincisi, seyircinin estetik hazzı hedeflemesi üzerinde şekillenir. Seyirci sahnede işlenen cinayetleri, yaşanan kavgaları ya da çekilen acıları izleyerek zevk alır. Sahne üzerinde var olan karakterlerin bir çoğu olanı biteni, kendine kurulan tuzakları ya da yaklaşmakta olan felaketleri bilmez. Seyirci bunların hepsinin farkındadır. Fakat susar. O sadece yaşayacağı duygu yoğunluklarıyla beraber varacağı estetik hazza odaklanmıştır (Woodruff, 2008:128).

1.2.1 Poiesis'in İktidarı: Postdramatik Tiyatro'da Tiyatrallığın ve Özerkliğin İnşası

Dramatik tiyatrodaki mimesis'e bağımlı olan dramatik rejimin egemenliğinin zayıflaması ve postdramatiğin yükselişiyle başka bir kimliğe bürünen bir en önemli kavramlardan bir olarak "poiesis" (yaratı) ile karşılaşırız. "Poiesis" yaratmak yapmak, üretmek, anlamlarını ortaya koyan, Yunanca "poiein" fiilinden gelen ve sanatla ilişkili olarak kullanılabilmesi için bir sanatla ilişkili bir nesneye ihtiyaç duyan bir sözcüktür.⁹

⁹ Örneğin bu fiilden türetilen bir ad olarak "poietes", (yapan, üreten) sözcüğü nesnesine göre değişik anlamlar kazanır. Poietes nomos= yasa koyucu, poietes zoon=ressam, poietes tragoidion=tragedya yazarı, poietes komoidas= komedy yazarı anlamlarına gelmektedir. Aynı durum poiesis sözcüğü de nesnesine göre hangi sanatla ilgili bir "yaratma" ya da "üretme" olduğunu ortaya koymaktadır. Örneğin "he ton zon poiesis" resim sanatı, "he ton epon poiesis" müzik sanatı anlamlarına gelmektedir.

Sanatı taklit, temsil, yansıtma gibi görevlerle donatıp eğitim, akıl, ölçülülük vb. daha üst erdemleri üretmesi açısından mimesis'e zorunlu kılan polis düzeni, çağlar boyunca "poiseis"i, sanatsal yaratımı, baskı altında tutabilmeyi başarabilmiştir. Alan Badio'nun deyişiyle, "felsefenin sopasını sanatın üstünden hiçbir zaman eksik etmeyen" (Badiou, 2013:12) bu algının tiyatrodaki çöküşü postdramatik rejimin yükselişi, tiyatroya dair estetik düşüncenin değişimiyle gerçekleşmiştir. Bu mimesis'le poiesis'in arasındaki kurallı ilişkinin çözülmesinden çok, mimesis'in poiesis'in egemenliği altına girdiği başka bir ilişkinin gelişmesiyle bağlantılı durmaktadır.

Poiseis'i bir mimesis olarak gören ve onu her türlü yaratma etkinliğiyle bir kılan ilk isim Platon olmuştur:

"Nerede olursa olsun, ister Helenler, ister yabancılar arasında kim güzel eserler ve değerler yarattıysa, dillere destan olmuştur. Bu türlü çocuklar babaları için tapınaklar kurdurmuştur. Bedenden doğan çocukların hangisi bunu yapabilmıştır?... Poiesis (yaratma) dediğimiz şey çok geniştir biliyorsun, varolmayan bir şeyi var etmenin her türüsüne poiesis (yaratma) deriz; böylece her sanatın yaptığı bir poiesis'tir, her yaratan da poietes'tir" (Platon, 2006:205b-c).

Platon her ne kadar daha **Devlet**'in X. kitabında sanatı olumsuzlayan bir yerden konuşsa da **Şölen** diyalogunda görüldüğü üzere onu "insan eyleminin" en üstün amacı olarak gördüğü "güzel"e erişmede araçsallaştırmıştır. Şölen diyalogunda, Platon "Güzel nedir (ti esti to kalon)?" sorusunu sormakla "güzel" idesini filozofun yürüdüğü yolda en üst aşamaya koymuştur. Platon'a göre, insan, bir idea olarak öz güzelliğine, mutlak güzelliğe ulaşmalıdır. Form ve maddeden oluşan sanat yapıtı, bu mutlak güzelin kendisi değil, güzel olan şeylerden birisi olmasıyla güzelliğin kendisine ulaşabilmenin bir aracıdır. Kendinde güzel bütün güzelliklerin üstünde, mutlak; yalnız güzel değil, varlığın da kendisidir. Platon'un, tek tek varolanlardan, güzel olan şeylerden yola çıkarak kendinde güzeli, bir çeşit "töz olarak güzeli" kavramaya çalışmasıyla güzel, varolanları belirleyen bir "ousia", bir töz olmaktadır. Mutlak güzeli kavrayan kişi, güzel ile aynı şey olan "iyi"yi, dolayısıyla "doğru"yu da kavrayacaktır (Kart, 2015:79-80). Bu bakımdan

tekil olarak güzel şeyler, güzel bir sedir, bir çömlek ya da sanat yapıtı birbirine özdeş; kendinde güzele, güzellik ideasına ve doğruya ulaşmak için varolan araçlardır.

Platon, böylelikle insana dair iki temel etkinlik olan “praxis” ve “poiesis”i aynı amaca yönelik iki eylem olarak görmüş ve özdeş kılmıştır. Aristoteles ise praxis ile poiesis arasına bir ayrım koymuş, özellikle tragedya üzerinden tartıştığı sanat yapıtlarını sadece madde ve formdan oluşan bir şey olarak görmemiştir. Aristoteles’e göre sanat yapıtları insanı hakikate ulaştıran, içine düştüğü kendi-olamama halinden kurtuluşuna yöneltten bir işlev taşımakta, bu bakımdan praxis ile ayrılmaktadır. Aristoteles’e göre poiesis ile ilgili bir etkinlik olan sanatın, terim olarak karşılığı *techne*’dir.¹⁰

Aristoteles’in tiyatroyu ve güzel sanatları *mimesis* ile özdeşleştirilmesiyle onun genel felsefi bakışı arasındaki ilişki açıktır. Aristoteles felsefeye ilk olarak “bilimleri sınıflandırarak başlar. Aristoteles’e göre, insanlar ya bir şeyleri seyreder, üzerine düşünürler; ya bir şeyi meydana getirir, üretirler; ya da davranışta bulunup eylemektedirler. Aristoteles, insanın bu üç etkinliğinin üç farklı bilgiye, bilme ve düşünme biçimlerine sahip olduğunu söyleyerek birbirinden ayırmıştır: 1) görmeye (theoretik, teorik, nazari), 11) yapma’ya, meydana getirme’ye, üretme’ye (poetik, sınai) ve nihayet 111) bir fiilde bulunmaya, eylem ve davranış gerçekleştirme’ye dayanan (pratik, ameli) bilgi, bilim veya düşünüş tarzı, akıl türü. (Arslan, 2007:40) İlk gurubu niteleyen “*theoria*” (teori) bizden bağımsız olan ve onlara dair bir etkide bulunamayacağımız ve bir şey katamayacağımız şeylerin seyredilmesi, görülmesi ve onların özlerinin, doğalarının ne olduğunun bilinmesine dayanır. İkinci etkinlik olarak “*praxis*”, (praksis) sonunda herhangi bir ürün vermeyen, eylemin eylemi gerçekleştiren kişiyle sınırlı olduğu, ahlak ve politika gibi kişiye özgü etkinlikleri tanımlar. Üçüncü etkinlik olarak “*poiesis*” ise insanın nesnelere ve olgular üzerine etki ederek ve hüner göstererek onlardan bir şey yaratması, bir ürün ortaya koymasına dayanır. Sanatçı ve zanaatçının etkinliği bu sınıflamaya girer. Aristoteles bu üç etkinliğe dair üç değer atfetmiştir. *Theoria*’nın değeri

¹⁰ Bu sözcük, ‘teknik’ ve ‘zanaat’ sözcüklerini ve sanat yapıtı üreten etkinliği ifade etmektedir. Bu iki kullanımdan hangisine işaret ettiğini sözcüğün sıfat olarak kullanımından çıkarmak mümkündür. Aristoteles’in “*techne mimetike*” kullanımı taklit sanatını işaret eder ve bu sanatı marangozluktan, dülgerlikten ya da gemicilikten ayırır.

ve amacı “doğruluk” ve “hakikat”, Praxis’inki “iyi” ve Poiesis’inki ise “fayda”dır (Satıcı, 2013:22).

Henüz sanat ile zanaatın ayrımının yapılmadığı bir dünyada Aristoteles’in tüm yaratılarda “faydayı” amaç olarak ortaya koyması, bu amacı da polis’in, toplumun bütünlüğünün çıkarı ile özdeş kılması anlaşılır bir durumdur. Fakat bu sınıflamaların ya da felsefi yaklaşımların batılı tiyatro düşüncesinin ve pratiklerinin gelişimine dair kurucu bir yerde durması, başka bir deyişle köken oluşturması konumuz açısından irdelenmesini elzem kılmaktadır.

Gerek Platon’un gerekse Aristoteles’in sanatsal yaratımı toplumsal fayda hedefiyle gözetip onu bir yaratımdan çok yapma olarak ortaya koymalarına dair en önemli itiraz noktalarından birisini Heidegger’in düşüncelerinde buluruz. Heidegger her ne kadar poiesis’in en üst seviyesini doğada, physis’de, bularak ve sanatı “phronesis”¹¹ erdemiyle ilişkilendirerek Platon ve Aristoteles ile uzlaşır bir yerde dursa da sanatsal yaratı ve sanatın araçsallaşması gibi meselelerde onlardan ayrılmaktadır. Heidegger’e göre Platon’un ifade ettiği biçimde, madde ve formdan (hyle ve eidos) oluşan yalnızca kullanım değeri olan bir nesne değildir. Sadece uzam ve zamanda varolan bir nesne de değildir. Bu bakımdan ona atfedilen şekilde bir “yapma” (making) eylemi değil yaratma (creating) eylemidir (Kart, 2015:83). Bu yaratı onun felsefi açıdan sorunsallaştırdığı “insanla varlığın kopuşu”, ontolojik olandan yoksun kalması, düşünmenin kendisinden feragat ettirilmesi ve bu bakımdan dünyadaki alalediliğine boğulmasını tersine çeviren bir dünya kurmaktadır. Batı metafizik düşüncesinin gelişimi varlığın anlamının ne olduğunun düşünülmesinin üstünü örtmüş, onu yurtsuz bırakmış ve araç işlevi gören bir şeysellikte terk etmiştir. “Techne” artık Antik Yunan’daki en temel işlevi olan doğa (physis) üzerinden poiesis’in (yaratının) gerçekleştirimi dahilinde değil, hakikatin kendisini, gerek dünyayı gerekse dünya içindekileri “şeylik” (sachheit) temelinde açıklamaya başlamıştır. Bu doğrultuda insanın varlığının gizil yanından (aletheia)

¹¹ Phronesis: Antik Yunan’da temellenen, bilimsel, teorik ya da teknik bilgiyle, teknik bilgidenden farklı olarak, nasıla neyi nasıl yapmak gerektiğine ilişkin bilgi ve erdemdir. Bu bilgi ve erdem ile belirli koşullara uygun, amaçlara ulaşmada makul, kabul edilebilir ve rasyonel bir biçimde davranmanın, eylemini yönlendirir. İnsanın arzularını kontrol etmesinde yol gösterir.

feragat etmesini talep eden bir anlayış talep etmiştir. İnsanın bu talebe cevabı, dünyanın yaratıcı etkisiyle varlığının gizil ve açığa çıkarılması gerekli yanının anlamını “bir ölünün üstünün toprakla örtülmesi gibi, yeryüzünün topraklarıyla örtmesini getirmiştir” (Yıldızdöken, 2017:164). Bu aynı zaman da bir çölleşmedir ve insanın bu çölleşmeden kurtulabilmesi yeniden düşünmeye başlaması ile mümkündür.

Yeniden düşünmenin yolu şiirsel düşünmeden, sanattan geçmektedir. Sanat eserinin açığa getirilişi, düşüncenin de açığa getirilişini sağlayacaktır. Bu açığa getiriliş, yine şeyleşmeden ayrı olarak kendi mahremligini koruyan, alımlanmaya başladığı anda kendini geri çeken bir ontolojik temele dayanmaktadır. Dolayısıyla araçsallaşmasıyla beraber şeyleşen, ihtiyaçları karşılamak amacıyla tüketim nesnesine dönen ya da en masum haliyle toplumun çıkarı için eğitim, kültürlenme, korku ve acıma duyguları yaratma işlevleriyle kendini ifşa eden bir sanat yapıtı sanat yapıtı niteliği taşımayacaktır.

Araçsallaşma ya da daha gelişkin bir niteleme olarak “şeyleşme” yalnızca devletin, egemen güçlerin ya da toplumsal işleyişin çıkarları üzerinden sanatın ya da tiyatronun üstün amaçlarla donatılmasından öte bir anlam taşımaktadır. Sanat yapıtlarının nesneleştiği piyasa mekanizmalarını, yapıt-alımlayıcı ilişkisinin arz-talep dengesiyle ölçüldüğü üretim-tüketim ilişkisini ve Rancière’in tabiriyle kendi etrafında dönmekten başka bir anlamı olmayan konvansiyonel sanat algısını yeniden ve yeniden üretmektedir.

Heidegger’in modernlik ve teknolojiyle daha çok ilişkilendirdiği haliyle bu durum bir “çerçeveleme” (ge-stell) yoluyla açığa çıkartmadır. İnsani olan ve olmayan şeyleri sabit rezervlere indirgeyen, şeylerin etrafını kuşatarak onlarda neyi, ne şekilde göreceğimizi, onlar hakkında ne düşüneceğimizi ve onları nasıl tasavvur edeceğimizi belirleyen bir çerçeve içine yerleştiren, dahası her şeyi insanlar için tedarik olarak konumlandıran bir zorla yerleştirmedir. (Bolt, 2012:80) Çerçeveleme tıpkı bir resmin çerçevesi gibi, neyin resmin bir parçası olarak görülebileceğini belirler. Poiesis de çerçeveleme gibi varlığın mevcudiyete gelmesinin biçimlerinden biridir. Ancak, çerçeveleme varolana görev verilmesi ve ona hükmedilmesi ile ilgiliyken, poiesis varolanları açığa çıkartmayı hedefler.

Buradan bakıldığında Heidegger'in çerçeveleme kavramıyla, Rancière'in sanat rejimi kavramlarının birbirine yaklaştığını görürüz. Tiyatro özelinde düşünüldüğünde ise dramatik rejimin, yüzyıllar boyunca merkezinde mimesis'in kural koyucu olduğu bir çerçevelemenin türevlerini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sanatsal ve felsefi açıdan yeni bir alımlama, üretim ve düşünce ilişkisi geliştiren postdramatik rejimin özerk ve mimesis'in tahakkümünden kurtulacağı (hatta onu bir araç olarak göreve koşacağı) bir "tiyatrallık"ı inşa etmesi, Heidegger'in "techne-olarak poiseis" olarak tarif ettiği açığa çıkarma olarak gerçekleşmektedir.

Tiyatro terminolojisindeki en karmaşık, hem olumsuz hem de olumlu anlamda karşımıza çıkan kavramların başında "tiyatrallık" (theatricality) gelmektedir. Olumsuz anlamı üreten temellere bakıldığında Diderot'dan Rousseau'ya, Nietzsche'den Stanislavski'ye, Adorno'dan Brecht'e birçok düşünürün farklı kulvarlardan eleştiri nesnesi haline getirdiği sanatın özden, kaynaktan ya da aşkın anlamlardan uzaklaşıp yapaylaşmasını tiyatrallık ile ifade etmeleri görülmektedir. Aynı doğrultuda düşünen 20.yüzyıl kuramcısı Fried'e göre de tiyatrallık öz-farkındalığı olan ve kendini bilinçli bir şekilde izlenmeye/bakışa açan eserlerin olumsuz ortak niteliğidir. Kendini bakışa açan sanat yapıtı nesneleşmekte ve kendi varlık sebebini kendi içinde üretmediği için seyircisi olmadığında yok olmaktadır (Güçbilmez, 2006:29).

Diderot da tiyatronun bu tür bir yapaylıktan kurtulması için dördüncü duvar ilkesini önermiştir. Oyuncu artık seyirci koltuğunda kimse yokmuş gibi oynayacak, tıpkı resimde kompozisyonu öne çıkaran tablolar gibi bakışı içine çekecektir. Bu içe kapanma, sahnede yaratılan dünyaya dalıp gitme hali seyirciyle-oyuncu arasında duygusal bir özdeşleşme ve yanılısama yaratacaktır.

Nietzsche ise bu yapaylığın kökenini Antik Yunan tragedyalarındaki büyük dönüşüme dayandırmıştır. Buna göre tragedyaya temel oluşturan Apollon-Dyonisos birlikteliği, Apollon'un gücü ele geçirmesiyle sona ermiştir. Dyonisos ile özdeşleşen tragedyaların iyimser olmayan, akıldan çok dürtülere seslenen ve mit yoluyla aşkınlık sağlayan yapısı tersine çevrilmiştir. Artık sadece akla seslenen tragedyalar, gittikçe mitin kutsallığından sıyrılıp kurmacaya dönüşmüştür. Bu kurmacada mitin yerini yazarın

kurgusu olan olaylar dizisi ve öykü, koronun yerini kahraman, müzik ve dansın yerini diyalog almıştır:

“Apollonik unsurun egemenliğinden önce, yapanlar ve bakanlar biçiminde bir ayırım yoktur. Kurmaca öykünün, rol-oyuncu ayrımının, sahne tasarımının “icadından” önce, tragedya kollektif, komünal, Dionisyak bir dans ve müzik yaşantısı anlamına geliyordu...Oyuncu Dionisyak koro ile izleyicinin arasına girerek katılımcı bir Dionisyak ritüel için gerekli dolaylılığı bedeni ve varlığı ile ortadan kaldırmıştır. Nietzsche'nin tiyatro karşıtlığı tam da bu noktada, kendini gösterir. Oyuncunun soğukkanlı ve maskeli temsili, izleyicisini sahte tutkularla kandırıp durmaktadır. Tragedya salt dans ve müzikten oluşuyorken yalnızca kendine işaret etmektedir ve burada izleyen ile yapan arasındaki farkı ortadan kaldıran bir Dionisyak bütünlük iddiası korunmaktadır. Biçimsel her unsur, bu bütünde bir yara açarak birbirine eklenmiş, tragedyayı bir temsil sanatı haline getirerek amacını kendisi olmaktan çıkarmıştır (Güçbilmez, 2006:38).

Üç düşünür üzerinden örneklendiği üzere, tiyatralite kavramının bu içeriği onun tiyatroyu kutsal, mitik, varoluşuna temel oluşturan aşkın anlamlardan uzaklaştıran bir unsur olarak görülmesinden kaynaklanmıştır. Bununla beraber sahnedeki ya da metindeki mikrokozmos sahne dışındaki makrokozmosu anlamlandırdığı, bir bakıma ona yön verdiği için tiyatro/tiyatralite her zaman tedirgin olunan, toplumsal açıdan ön yargılara temel oluşturan bir nitelik taşımıştır. Temsil, her türlü ahlaki olmayan davranışı, çekilen acıları, zalimliği ya da adaletsizliği kolayca bir eğlenceye dönüştürebilmektir. Augustine'nin Alypius'u gibi, sokakta yaralı bir insan gördüğünde ona acıma duygularıyla yaklaşan, onun için üzülen ya da ona yardım etmek isteyen bir kişi, gladyatör oyunlarına gittiğinde savaşçılar yaralandıkça büyük bir coşkuyla eğlenebildiği gibi (Augustinus, 2010:173-174) tiyatroda eğlenmektedir. Sahne üzerinde krallar öldürülmekte, kutsal yasalar çiğnenmekte, yasak aşklar yaşanmaktadır ama bunların hepsi seyircide bir haz duygusuna dönüşmektedir. Dahası, tiyatronun seyirciyle kurduğu kurgusal ilişki, gerçeklerin yapısının bozularak temsile dönüştürülmesi -Machavelli'nin erdemli Prens'e önerdiği gibi- politik yaşam başta olmak üzere birçok toplumsal alanda bir aldatma/aldatılma ilişkisini modellemekte, rol yapmayı prova etmektedir. Oyuncu der Rousseau “aldatmada yetenekli ve sadece tiyatro içinde masum olabilecek alışkanlıklarda ustadır.” (Rousseau, 1960:80).

Olumlu anlamda kullanılan “tiyatrallik” tiyatronun ontolojik varlığına yönelik bir özgünlüğü, onu diğer sanatlardan, varlıklardan ve şeylerden ayıran, onun “ne’liğini” ortaya koyan bir dil ya da medya olarak anlam taşımıştır. 19. Yüzyılın sonlarından itibaren edebiyatın bir alt türü olmaktan kurtulmaya çabalayan, “çağın ruhu” ile tiyatro arasında yeni bir ilişki kurmayı hedefleyen tiyatrocuların en temel yönelimlerinden birisi her kulvarda tiyatralliği inşa etmek olmuştur. Meyerhold’un Natüralist tiyatroya karşı çıkışında öne sürdüğü, Artaud’nun “işaretlerle işaretleşmek” olarak tarif ettiği, Brecht’in dramatik tiyatronun yapısal özelliklerini parçalayacak şekilde geliştirmeye çalıştığı teknikleri, Barthes’in “sahnedeki metin dışındaki her şey olarak” (Tronstad, 2002:216) dile getirdiği “tiyatrallik” budur.

1880’lerden sonra gelişen temsil krizi ile sorgulanmaya başlayan dram bileşenlerinin niteliklerinin giderek düşüşe geçtiği bir süreçte ön plana çıkan tiyatralliğin bu olumlu niteliği olmuştur. Szondi’nin ayrımını ortaya koyduğu şekilde bu ben-dramatik (Ich-dramatik), statik dram, lirik dram, varoluşçu tiyatro gibi krize yönelik çözüm ve kurtarma girişimleri sonrasında ortaya çıkan tiyatro-dram ilişkisine ve uyumuna yönelik genel bir şüphe “yeniden-tiyatralliğin” (re-theatricality) gündeme gelmesinde itici bir etkide bulunmuştur.

Pirandello tiyatro ve dramın bağdaşmazlığını dile getirmiş; Craig, bu niteliği tiyatroyu dramatik edebiyata karşı düşmanca duran, kendine ait köklere, ön koşullara ve önermelere sahip olan bir şey olarak görmüştür. Meyerhold tiyatroya özgü bir dil arayışıyla biyomekanik, montaj, konstrüksiyon kullanımı gibi teknikler ve uygulamalar geliştirmiş, Artaud’nun takipçileri Grotowski, Barba, Brook gibi isimler tiyatralliği aramak için ritüelistik olana, tiyatroya dair kökensel kaynaklara yönelmişlerdir. Ortak bir dil olarak tiyatronun kendine özgü, tiyatral bir dile sahip olması gerekliliği 20.yüzyılda birçok yönetmen ya da kuramcı tarafından dile getirilen üstün bir amaç niteliği taşımıştır. Artaud’nun “yanan bir kazıktaki alevlerle işaretler gönderen kurbanlar gibi olmak” olarak nitelendirdiği bir dildir bu. Rastgele sağa sola ateş eder gibi üretilen, tepkisel vokaller, fiziksel ve içsel jestlerle berraklaşan bir işaretleşme, Barba’nın “ifade öncesi” olarak tarif ettiği jestselliktir. Metinsel açıdan dilin topraksızlaşması, bireysel olanın, topluluk haline; şimdi ve buradanın (aynı zamanda hiçliğin) performatifliğine bağlanmasıdır.

Lehmann'a göre yeni tiyatronun gerçekliği tam da bu noktada, dram, taklit, eylem üçlüsünün yavaş yavaş gözden sesinin kısıldığı yerde başlamaktadır. Bu üçlü vasıtasıyla tiyatro daima drama kurban edilmiştir. Ondan özgürleşmeden yaşamda tanıdığımız ve hissettiğimiz şeylerin ne derece sanat tarafından biçimlendirildiğini kavramamız mümkün değildir. Görme, hissetme, düşünme, anlama biçimleri sadece sanatın içinde ve sanat ile açıkça dile getirilmektedir. Hatta, deneyimsel dünyalarımızın gerçekliği, büyük ölçüde ilk olarak sanat tarafından yaratılmıştır. Estetik üretimler genelde hislerin ya da etkilerin insanlar üzerinde farklılık gösteren dünyalarını yaratır ve kavrayıcı imgeler icat ederler. Sanatın yaşamı taklit ettiği kadar, yaşam da sanatı taklit etmektedir (Lehmann , 2006:37).

Postdramatik estetik ile üretilen birçok sahnelemede belirgin olarak kendini ortaya koyan eğilim dramatik eylemin iptali ve onun yerine durumların (states) geçirilmesidir. Durumdan kastedilen, ressamın yaratma süreçlerinde odaklandığı şekilde soyut imgelerin, hemen yakalanması güç kavramların ve yapıt içerisinde kristalize olmuş süreçlerin gizliliği ile ortaya koyulmasıdır. Postdramatik tiyatrodaki benzer biçimde dramatik eylemi ortaya koyan arka plan ve anlatının lineer gelişimi görsellikle iptal edilir ya da yeniden düzenlenip tanımlayıcı durumlara ya da ifadelere dönüştürülür. Statik bir tabloya benzer şekilde dondurulmuş, resimsel bir sahne kendi dinamiklerini ve sürecini yeniden yapılandırmaya çalışmaktadır. Bu haliyle seyrcide oluşan temel motivasyon, bu resimsel imgeye erişmek, onu yakalamaktır. Postdramatik tiyatrodaki sahnesel (scenic) olanın bu şekilde öne çıkarılması dramatik tiyatronun öykü, olaylar dizisi, mitos, fabel gibi kavramlar üzerinden tanımladığı yapıyı ya bütünüyle yok eder ya da yeniden yapılandırır. Bu noktada farklı türler içinde görebileceğimiz, Ostermeier (yeni-gerçekçi) ve Castorf (dekonstrüksiyoncu) gibi yönetmenlerin ya da Wooster Group (yapısökümcü) ve Rimini Protokoll (post-belgesel) gibi grupların Postdramatik rejim içinde ortaklaştıkları en temel düzlem dramatik tiyatronun mimesis araçlarıyla kurduğu: “dünyanın masalsı tarifine”, insan deneyiminin diyalektik imgesi olarak dramatik aksiyona ve süspansif akışın ortaya koyduğu şekilde bir durumun gelişen yeni durumu hazırlaması gibi uygulamalara sadık kalınamayacağıdır (Lehmann , 2006:68).

Lehmann'a göre Antik Yunan'dan beri diegetikten, yani anlatının epik-anlatı modelinden farklı olarak "mimesis" gerçekliği taklit eden bir temsili içermiştir. Bununla beraber mimesis'in kökensel olarak dayandığı "mimesthai" terimi Lehmann'a göre taklit değil "dans yoluyla temsil" anlamına gelmektedir (Lehmann, 2006:69). Dans yoluyla temsil, tiyatroya köken oluşturan ritüellerden, ayin, bayram ve törenlerden gelen bu bakımdan tiyatronun fitratına uyan bir tanımdır. Taklit ise batılı düşüncenin belirli bir gelişim momentinde ortaya çıkan ve çağlar boyunca etkisini sürdüren felsefi, dini ve kültürel açıdan yerleşen sanata dair kurumsal bir aklın ürünüdür.

Mimesis'in tiyatro üzerindeki sınırsız tahakkümünü ortadan kaldırmaya çalışan, dahası bu tahakkümün kökenlerine karşı net bir tavır oluşturan postdramatik tiyatronun öncüleri tiyatronun bu törensel yanına odaklanmışlardır. Erginlenme törenlerinden (Schechner), kurban törenlerine (Herbert Nitsch), tapınma, arınma ayinlerinden (Artaud, Peter Brook, Grotowski) bayramlara, geçitlere, gösteri sirklerine ve festivallere kadar (Bread and Puppet ve Wilson'un tiyatrosu) tören olgusu postdramatik tiyatro pratiklerine temel oluşturmuştur.

Postdramatik tiyatrodaki tören olgusu bilinçlilik, Nietzsche'nin tarifleriyle Apolloncu bir akılla görünmez kılınan tiyatronun dinsel ve kült (cultic) kökleriyle ilişki kuran bir estetik yapıyı üretmiştir. Bu estetik yapı ontolojik açıdan tiyatronun tiyatrosallığını kaybetmediği, törenin içinde kaybolmadığı bir yerden gerçekleşmiş/gerçekleşmektedir. Bu bakımdan postdramatik tiyatro için tören, hareketlerin ve sahne üzeri süreçlerin bütün tayfları, dışarıdan referansa ihtiyaca olmayan, özel olarak biçimlendirilmiş bir komünallığın bir arada üretilmesidir. Müzikal, ritmik, görsel ve mimari yapıların oluşturduğu tiyatrallığın vurgulandığı mevcudiyete ve bedene ait bir performanstır. Genet'nin Heiner Müller'in metinlerinde temalaştırdığı, Noh tiyatrosunun mimesis'ten uzak bir şekilde bir gelenek haline getirip yüzlerce yıldır sürdürdüğü, Robert Wilson'ın, Einer Schlee'ın rejilerinde ön plana çıktığı şekliyle ölümle iç içe geçmiş, hatta ölümlerle iletişim kuran bir törenselliştir bu (Lehmann, 2006:69-70).

Polonya’lı yönetmen Tadeusz Kantor’un çalışmaları, Postdramatik tiyatrodaki önem arz eden bu “tören” olgusuna dair açıklayıcı bir örnek oluşturmaktadır. Özellikle 1980’lerde büyük üne kavuşan Kantor, “Ölüm Tiyatrosu” olarak anılan tiyatro estetiği ile tiyatroya sınırsız bir otonomi tanımış, sahnede her şeyin bir olay (event) olarak gerçekleştiği, ilüzyondan uzak bir tiyatro pratiği geliştirmiştir. Kantor, tiyatrosunda kendi çocukluk anılarının etrafında takıntılı bir şekilde dönüp duran, bu bakımdan hafızanın geçiciliğiyle hareket eden, tekrarların sürekliliğinde ve kayıplara, ölümlere dair yüzleşmelerle dolu bir metin yapısı inşa etmiştir. Bu metin yapısı ile icra edilemeyen durumlar, ifadeler, ilerleyemeyen bir öykü, yoğunlaştırılmış bir sahnesellik ve canlandırılan geçmişin yarı ritüelistik biçimleri ortaya konulmuştur. (Lehmann, 2006:71) Kantor böylesi bir metinsellik ve tiyatro algısıyla mantıklı öykü yapılarını paramparça eden bir sahne yaratmıştır.

Ölü Sınıf (Death Class) ve **Wielopole, Wielopole** gibi sahnelemelerinde görüldüğü üzere Kantor’un geçmişle kurduğu ilişki sadece kendi anılarıyla ilişkili olmayıp Polonya tarihinden de izler taşımaktadır. Özellikle Polonya toplumunun katı dinsel yapısını, (tıpkı Grotowski’nin sahnelemelerinde olduğu gibi) oyunlarına konu etmiş, Yahudi bir haham, yahudilerin zulmü ya da katolik bir rahip üzerinden ve artan bir grotesklikle kurulan ritüelistik sahneler Kantor’un “leitmotif”ini oluşturmuştur. Bu doğrultuda idam, uğurlama, ölüm ve cenaze töreni gibi seremoniler Kantor’un oyunlarının vazgeçilmezi haline gelmiştir. Bunun yanında, Kantor’un oyunlarındaki karakterler bilinçaltından amorf bir şekilde fırlayan figürler, hortlaklar biçiminde varlıklarıyla resimsel bir şiirsellik yaratmaktadır. İmgelerin sekans sekans, peş peşe dizildiği sahneler, sessiz komedi filmlerindeki (slapstick) abartılı saçma hareketler ve durumlarla yaratılan mizahın üzüntü ile iç içe geçmesi grotesk bir dram yapısını anıştırmaktadır. Ancak bu anıştırma, oyuncuların konu mankenlerini çağrıştıran, mekanik ve gerçek dışı hareketleri, tablo gibi düzenlemeler ve tekrar eden ritimlerle hızlıca gözden kaybolmaktadır. Diğer taraftan, oyuncuların sahnede birer konu mankeni gibi hareket etmeleri sadece grotesk yapıyla ilişkili olmayıp, Kantor’un bir performansçı olarak sahne üzerindeki varlığına bağımlı olmalarından kaynaklanmaktadır. Kantor, sahnede tüm oyun figürlerini komutlarıyla yönlendirmekte ve cereyan eden durumları kontrolü altında

tutmaktadır. Bu bakımdan Kantor'un sahnedeki konumu ritüele ya da törene konu oluşturan tanrısal gücün, grotesk ve saçma bir biçimde ritüele dahil olması ya da yönetmesi gibidir. Kantor'un lirik-törenselle tiyatrosu her ne kadar anıların epik bir şekilde hatırlanışı olarak görünse de, Kantor "eylemi bütünüyle geçmişte temsil ettiğini düşündüğü epik modelden" kendi tiyatrosunun ayrımını şöyle özetlemiştir:

"...izletinin reel eyleminin sahneleri geçmişte demirlemişler gibi görünmelidirler... geçmişin kendini tekrar ettiği, ama tuhaf bir şekilde değişmiş formlar içinde tekrar ettiği (sahneler)..." (Tadeusz Kantor, 2009:115)

Kantor'un törenselle tiyatrosu gösteriştense uzak, ama toplumla doğrudan yüzleşecek kadar put kırıcı, tanıtanımsız bir niteliğe sahiptir. Toplumla olan bu sert yüzleşmesi Lehmann'a göre seyirciyle arasına koyduğu bir bariyerle gerçekleşir. Bariyerin bir tarafına kendisini diğere tarafına ölümler alemiyle iletişim kurmalarına izin verdiği toplumu yerleştirir. Bu motifleri ve biçimselle özellikleri üzerinden Kantor'un tiyatrosu, primitif tiyatrosunun (Ur-theater) arkaik zamanlarına tekabül eder. (Lehmann, 2006:74)

Postdramatik sahnelemelerde ön plana çıkan diğere bir olgu olarak klasik metinlerin günümüze adaptasyonlarıyla karşılaşmaktadır. Wooster Group'un sanat yönetmeni Elizabeth LeCompte "adaptasyon"u "bir oyunu yeniden icat etme yoluyla geleneği aktarmak" olarak tarif etmiştir. (LeCompte, 2007:54) Cluj Macar Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmeni Gábor Tompa'ya göre ise tiyatro tarihinin başyapıtları "açık yapılarıdır". Zamanla değışirler ama belirli zaman boyunca içinde saklı kalmış bazı şeyler başka bir zaman içinde kendini açarlar. Çünkü tiyatro "şimdi" (present) ile çok bağlantılıdır. "Farklı zamanlarda, farklı hisler yoğunlaşır; farklı içeriklerde, farklı ülkelerde, farklı seyirciler ile farklı durumlarda, farklı şeyler önem arz eder (Radosavljević, 2013:46).

Çoğunlukla klasikleşmiş olan, eski metinleri şimdinin estetik eğilimleriyle buluşturma ve bunu da günün kültürel, politik ya da ekonomik koşulları ya da etkilerini hesaba katıp gerçekleştirme, çağdaş tiyatro pratiklerinin adaptasyonlara dair ortaklaştığı bir eylemdir. Adaptasyonların zorluğu, özellikle de klasikleşmiş eserlerin, batılı

toplumda birer mitos gibi yerleşik ve bilinir olması, bu bakımdan kültürel bir mirastan öteye kutsal bir varlık alanına sahip olmasıdır. Bu bakımdan yeniden keşfedilecek metnin hangi özelliklerine hürmet gösterilip hangi özelliklerine müdahale edileceği, öykünün, olaylar dizisinin, yer-zaman ilişkisi vs. neşterlenirken yerlerine nelerin konulacağı, yönetmenlerin, dramaturgi bürolarının ve sahne tasarımcılarının zorlu mücadelesini oluşturur. Kolektif bir hayalgücüyle işleyen bu süreçte “zamanın ruhunun” (zeitgeist) çarpıcı, dramaturjik açıdan tiyatro gurubunun doğrularıyla ilişkili ve sanatsal buluşların etken olduğu bir yerden yakalanması, adaptasyonu estetik açıdan güçlü bir şekilde gerçekleştirmek için zorunludur.

Postdramatik rejim içinde gerçekleştirilen adaptasyonlarda, ham halde bulunan metnin bir şekilde alıntılama, kolaj, pastiş, montaj ve metinlerarası geçiş teknikleri ile bir sahne metnine dönüştürülmesi oldukça yaygındır. Bazı sahnelemelerde ise örneğin Alman yönetmen Andreas Kriegenburg’un sahnelemelerinde metinsel bir revizyondan daha çok sahneleme araçları ve buluşlarının merkezde olduğu dekoratif ve plastik tasarım adaptasyona temel oluşturmaktadır. Kriegenburg, tiyatroya bir marangoz olarak başlamasının avantajıyla, hem tasarım zekası hem de malzeme bilgisi oldukça gelişkin bir yönetmen olarak sahne uzamını hayal gücünün sınırlarını zorlayacak ölçüde düşsel imgeler ve soyutla somutun sürekli birbirine dönüştüğü durumlarla kurmaktadır. Çağdaş yönetmenler gibi klasik metinleri yeniden sahneye adapte eden birçok prodüksiyona imza atan Kriegenburg, adaptasyonun merkezine farklı açılarla hareket eden dev çarklar, dairler, küpler yerleştirir ve metinleri ilk olarak buradan dekonstrüksiyona uğratarak yeniden keşfeder. Bu noktadan itibaren oyuncuların ya da dramaturgların karşısında görsellik ve fiziksellekle yoğunlaştırılmış yaratıcı bir düşünsel zemin ve hareket alanı çıkar.

Adaptasyonların bu bakımdan hareket alanı sınırsızdır. Sahnelemenin odağında Heiner Müller’in tiyatrosunda karşılaşıldığı üzere merkezleştirilmiş, yeniden üretilmiş metinler de olabilir, Ostermeier’in tiyatrosunda karşılaşıldığı üzere politik bir düzlem de. Frank Castorf’un Baal sahnelemesinde olduğu gibi başka bir tarihsel dönem ve koşullarda üretilmiş bir Brecht metninin “şimdi” ve “o zaman” arasında bir köprü kuracak şekilde Vietnam Savaşı’na taşınmasına benzer bir uygulama da adaptasyona temel oluşturabilir,

Terzopolus'ta ya da Tadashi Suzuki'de karşılaştığımız üzere, yönetmenlerin geliştirdiği oyunculuk tekniklerinin de... Bu bakımdan adaptasyonlarda metin sadece bir başlangıç, yola çıkış noktasıdır. Sonrasında akibetinin ne olacağı, orjinalliğini ne ölçüde ve nasıl koruyacağı ya da nasıl transpoze edileceği, postdramatik rejimin tiyatrolara verdiği özgürlük alanının konusudur. Her halükarda, Bakhtin'in altını çizdiği üzere “ metinden yansıyan gerçeklik, metni yaratan yazar, metnin performansçıları... ve en nihayetinde metni yeniden yaratan dinleyiciler ya da okuyucular...” ortaya çıkacaktır. (Bakhtin, 1981:81)

Postdramatik estetiğe damgasını vuran diğer önemli özellik, Artaud'da, Beckett ve Getrude Stein metinlerinde ve en çok da Robert Wilson'un sahnelemelerinde karşılığını görebileceğimiz “peyzaj” formudur. Peyzaj formu, tiyatrunun, mimesisin temel mekanizmaları olmadan da kendini üretebileceğine dair en güçlü kanıtlardan birini ortaya koymuştur. Peyzajın işleyiş mekanizmasını, Getrude Stein, kendi oyun yazımı üzerinden şu şekilde açıklamıştır:

“Peyzaj kendi biçimlendirmesine sahiptir ve zaten bir oyun metni kendi biçimlendirmesine sahip olmak ve bir şeyi diğer bir şeyle ilişkilendirmek zorundadır. Ve öykünün daima birisinin anlattığı bir şeyler olmaması gibi peyzaj da hareket etmemektedir, ancak daima ilişki içindedir. Ağaçlar tepelere, tepeler tarlalara, ağaçlar birbirine...ve sonrasında herhangi bir detay bir diğerine... Öykü yalnızca anlatmaktan ya da duymaktan hoşlanıyorsanız önem arz eder, ancak ilişki her halükarda oradadır...” (Stein, 2004:52).

“Getrude Stein'in tarif ettiği oyun yapısı batıda Brecht, Grotowski ve Living Theatre'in içinde olduğu bir yönetmenlik eğilimi olarak şekillenmiştir. Dahası, Batılı tiyatro geleneğinin egemen, panoramik, yoğun dramaturgi ve sahneleme modellerini parodileştiren Beckett'de peyzaj oyuna dair modeller oluşturmuştur. **Godot'u Beklerken** de yaşamın akışı hiçbir çıkış ya da varış noktası olmayan tek bir mekan içindeki statik yerleştirme söz konusudur. **Oyun Sonu**'nda ise dondurulmuş ve sıkıştırılmış bir zaman ile yaratılan temelsizlikle seyircinin beklentisini bozulmaktadır. Beckett bu iki oyunla postmodern zamanların gelişmekte olan peyzaj sahnesini işaret etmiştir. Fuchs, Beckett'e, Maeterlinck'de izlerini bulabileceğimiz, Wilson'un, Foreman'ın pratiklerinde ön plana çıkan peyzaj yapısına şu şekilde değinmektedir.

“Beckett’den sonra deneysel sanatçılar, artık kendisini görünmeyen bir dışarıya karşı uzamsal olarak ya da zamana bağlı gelişen bir kurmaca olarak ifade etmenin uzağında olan teatral dünyaları sahnelemeyi seçtiler. Zaman zaman Robert Wilson’un genellikle başvurduğu gibi, peyzaj temsilleri, ama aynı zamanda Richard Foreman’ın gösterimlerindeki haliyle hiper mekanlar olarak yaratılan bu sahne tasarımları gösterim dünyalarıdır, hiçbir yeri çağrıştırmayan yerlerdir...Hem Stein’da, hem Maeterlinck’te peyzaj ile temsil edilen uzam ilkesi, neredeyse bütünüyle zaman ilkesinin yerini almıştır... Zaman uzama dönüşür...Zaman Maeterlinck’te statik bir sonsuzluğa uzar, ya da Stein’in sürekli bir şimdiki zaman olarak gördüğü bir dizi yeni başlangıca büzülür” (Fuchs, 2003:126-127-130).

Stein’in peyzaj oyun tarifi iki boyut taşımaktadır. Birinci boyut, geleneksel sahneleme ve metin yazım kodlarını kıran, statik, uzamla zamana içi içe geçiren, bütünsel bir öyküden çok birbiriyle ilişkili fragmanlarına dayanan tiyatral bir düzlemle ilişkilidir. Bu anlamıyla “peyzaj” bir tiyatro biçimidir. İkincisi ise, Stein’in peyzaj oyunlar üzerine bu şekilde düşünen herkesi ters köşe yapabileceği şekilde peyzaj terimini ele alırken onu doğa imgeleriyle açıklamasıdır. Stein’e göre oyunlar şeylerden oluşturulmuş manzaralardır. Manzaraların ve oyunların ortak şeyliği, doğa ve kültür, değişmeyen sabit unsurlar ve insan figürleridir. Peyzaj oyunlarının en önemlisi olarak görülen **Üç Perdede Dört Aziz**’i (Four Saints in Three Acts) opera haline getirmesi için Virgil Thomson’a yazdığı mektubunda yine doğal bir manzara fikri ortaya koymuş, “pastoral olsun... tepelerde bahçelerde geçsin” diye belirtmiştir. Bu bakımdan Fuchs’a göre, Stein’in peyzajdan kastının bir “gösterme biçimini mi, yoksa gösterilen şeyin kendisi mi” olduğu açık değildir. (Fuchs, 2003:127) Bununla beraber Fuchs, Robert Wilson’un çalışmalarının, özellikle de **Alcestis** sahnelemesinin peyzaj oyunun Stein’in düşüncesinde şekillenen bu iki boyutunu da içerdiği tespitinde bulunur:

“...Wilson, sahnesi genellikle, insanları, binaları, trenleri, uzay gemilerini, yaratıkları, kayaları, suyu ve doğada gelişen her şeyi içinde barındıran bütün bir evrendir. Ama tiyatrosu, doğada geçsin ya da geçmesin, izleyicinin yaygın algısal alana uygun bir “peyzaj tepkisi” geliştirmesine gereksinir; bu tepki onun bütün sahnelemelerinde, tekrarlar, ağır çekim dönüşümlerle desteklenmektedir. Alcestis böylece iki anlamda bir peyzaj oyununa dönüşür...” (Fuchs, 2003:133).

Lehmann da tiyatrodaki peyzaj olgusunu Robert Wilson'un çalışmaları vasıtasıyla incelemiştir, Wilson'un Sahnelemelerinde ard arda sıralanan metamorfoz¹² ve dönüşümleri tiyatronun doğasına özgü bir olgu olarak düşünmüştür. Metamorfozlar, dramatik bir karakterin “başlangıç ve son” arasında peş peşe yaşadığı dönüşümler (örneğin tragedyalardaki anagrosis aşaması) ya da bir kahramanın monomit yapısı içinde geçirdiği aşamalar halinde gerçekleşebilir. (bir canavar tarafından yutulup, ordan kurtulduktan sonra başka bir bilinç seviyesine ulaşması gibi) Ama aynı zamanda soyut imgelerle dolu (Wilson'un sahnelemerinde olduğu gibi) ya da aşırı bir fiziksellekle ortaya konulmuş, anlam taşıyıcılığından çok seyirciye yaşamsal bir deneyim yaşatmaya çalışan (Grotowski'nin sahnelemeleri gibi) örnekler de ortaya koyabilir. Bu bakımdan metamorfoz çift yönlüdür. Bir tarafı öyküye, sahnelemeye ya da performansçılara dayanırken, diğer taraf seyircilere aittir.

Robert Wilson'un peyzaj oyunları vasıtasıyla, dramatik aksiyon başta olmak üzere dramatik tiyatronun yapısal özelliklerinden ve konvansiyonlarından sıyrılırken tiyatronun bu metamorfoz yönünü fazlasıyla açığa çıkardığı görülür. Wilson, seyircileri bağlantıların, geçişlerin, belirsizliklerin ve benzeşmelerin masal dünyasına yönlendirir: bir duman sütunu bir kıta olabilir; ağaçlar sütunlara daha sonra sütunlar fabrika bacalarına dönüşür. Üçgenler yelkenlere, ardından çadırlara ve dağlara dönüşür. Her şey “Alice Harikalar Diyarında”ki gibi kolaylıkla büyüklüğünü değiştirebilir. Bu bakımdan Lehmann'a göre Wilson'un mottosu “aksiyondan metamorfoza” olarak düşünülebilir. Deleuze ve Guattari'nin makinesinin, (schizo analytical machine) “homojen batılı düşünce kodlarına savaş açıp aşkınsal bir içeriğe düşmeden bilinçdışının yaratıcı ve üretken tarafını mikro ilişkilerde orta çıkarması gibi” Wilson'un metamorfozları heterojen gerçeklikleri bağlantılandırmaktadır (Lehmann, 2006:78).

Çağdaş sanat ve tiyatro terminolojisinde dramatik öğelerden bağımsızlaşan sahnelemeleri ya da metin yazımını soyutlukla ifade etmek yaygın bir eğilim olsa da, bu

¹² Bir türün, aynı tür içerisinde, morfolojik, fizyolojik ve anatomik olarak birbirinden tamamen farklı yapılara dönüşmesi demektir. Bu konuda en sık verilen örnek, tırtılın belli bir süreç içinde önce kozaya, sonra ise kozanın başkalaşarak kelebeğe dönüşmesidir.

tür soyutluğun gerçeğe referansının yok denecek kadar az olması Lehmann'ın, bugünkü tiyatro durumunu niteleyecek başka bir kavrama başvurusunu getirmiştir. “Somut tiyatro” nitelemesi onun Doesburg ve Kandinsky gibi ressamların, rengin, çizginin ve temsil edilemez bir gerçeğe referansta bulunmak yerine hemen algılanabilir yüzeyin algılanabilir somutluğunu ortaya koymak için kullandıkları “somut resim” ya da “somut sanat” kullanımlarına dayanmaktadır. Postdramatik tiyatro da tıpkı resim gibi mimetik olmayan ama biçimci olan yanlarıyla aynı somutluğa sahiptir. Resimdeki renklerin, yüzeylerin ve dokuların varlığı gibi postdramatik tiyatro da zaman ve uzamda, insan bedeni ve bütün tiyatral araçların otonom estetik objeler olarak varolduğu bir yapı ortaya koymaktadır. Bu somut yapıyla önceleri tiyatro için marjinal kalan herhangi bir deney, şimdi performans pratikleri, uzamsal sanat, dans tiyatrosu ve yeni medya teknolojilerinin kombinasyonu sayesinde sahnelemenin merkezine oturabilmektedir. Böylelikle, bir zamanlar seyirci açısından sadece bakışın yeri olan tiyatrodaki, görsel dramaturjinin en aşırı taraflarını realize etmek mümkün olmuştur (Lehmann, 2006:98).

Yeniden-tiyatrallık sadece sahnelemeye yönelik olmayan, metinleri de kapsayan bir geniş bir estetik çerçeve yaratmıştır. Örneğin metnin aracılığından kurtulup kendi diline sahip olması eğilimiyle anlatı içeren ve gerçekliğe yalnızca çarpıtılmış ya da ilkel bir biçimde gönderme yapan yeni metin biçimleri gelişmiştir. Gertrude Stein'in “Peyzaj Tiyatrosu”, Artaud'nun Vahşet tiyatrosu metinleri, Witkiewicz'in “saf formu” gibi “yapısökücü” metinler postdramatik estetiği talep eden özellikler ortaya koymuşlardır. Gertrude Stein'in metinleri kendine uyumlu tiyatro estetiğini yalnızca Robert Wilson'un tiyatrosunda bulmuş, Artaud'nun çalışmaları tüm tiyatro estetiğine vizyon oluşturmuş, Witkiewicz'in metinleri ileride ortaya çıkacak Absürd tiyatroyu işaret etmiştir.

Postdramatik estetiğin gelişimiyle beraber temsil baskısının kırıldığı yerde metinlerde ilk olarak dile dair bir özerkleşme gelişmektedir. Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Rainald Goetz, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltes, Sarah Kane, René Pollesch gibi isimler her ne kadar bazıları çeşitli derecelerde dramatik boyutu içeren metinler üretseler de, bu metinlerdeki dil, karakterlerin konuşmasından değil özerk bir tiyatralikten doğmaktadır. Ginka Steinwachs'da örneklendiği üzere “yükseltilmiş şiirsellikte bir dil”, Elfriede Jelinek'in deyişiyle ard arda dizilmiş “dil yüzeyleri”dir

(sprachflachen) oğu zaman karşımıza çıkan. Bu yeni dil formu mimetik bir illüzyon ortaya koyan konuşan figürlerin derinliğinin karşısında yer alır ve bu bakımdan modern resimde bir dönüm noktası oluşturan üç boyutlu uzamın yerine iki boyutlu uzamın kullanımına geçilmesiyle benzeşir. Üç boyutlu uzam bir gerçeklik yanılsaması yaratırken, iki boyutlu uzam resmin düzlüğünü ya da yassılığını ön plana çıkarmış ve renkleri özerk bir gerçeklik olarak üretmiştir (Lehmann,2006:18).

Patrice Pavis, ağdaş metinlerde sıklıkla karşılaştığımız tiyatral bir olgu olarak “felaketin temsili”nden bahseder. Buradaki felaket, klişe Hollywood filmlerinden öteye, Freud’un “Uygarlığın Huzursuzluğu”nda ele aldığı şekliyle insanın kendisini yok edeceği bir medeniyeti şekillendirmesiyle ilgilidir. Felaket, beklenmedik, kırıp geçiren ve herkesi kapsayan bir nitelikte olduğu için bir toplumda varolan çatlakları, zayıflıkları tüm çıplaklığıyla açığa çıkartır. Bu bakımdan toplumsal bir kriz ya da bunalımdan daha güçlüdür. Ortaya çıkardığı tablo karanlık olduğu kadar felakete uğrayanların yaşamda kalma direnelerini ve olasılıklarını da ortaya koyar. Heiner Müller ve Koltes’in oyunlarında söz konusu “felaket” olgusu tüm keskinliğiyle açığa çıkmaktadır. Ne Müller, ne de Koltes hiçbir tarihe ya da tarihsel gerçeğe gönderme yapmadan ve taklit-temsili ilişkisi kurmadan felaketi tüm yakıcılığıyla işlemişlerdir. Her ikisinin metinlerinde de felaket bireysel duygulara ve durumlara indirgenmiştir. Örneğin Koltes’in metinlerinde dünyayı ya da insanlığı tehdit eden bir felaket söz konusu değildir. “Daha çok, insanlar arasındaki çatışmaların yürekler acısı yokluğu, umursamazlık, diğerini istediğini söyleme korkusu ve iki insan karşılaştığında “düşmanın şiddeti ya da kardeşliğin yumuşaklığı”yla birbirine vurmayı reddediştir”. (Pavis, 1999:113) Freud’un kehanetini doğrulayan bir şekilde uygarlık sonrasındayızdır artık. Kişilikler artık bir üst benlik ya da otoritenin denetimindeki değerlere sahip değildirler. Bu bakımdan kimseye sorumluluk duymayıp, yaptıkları yüzünden cezalandırılacaklarına dair bir tedirginlik duymazlar. Onlar kimsenin sorumlusu olmadığı bir felaketin sadece kurbanlarıdır.

Her iki yazarın da felakete yaklaşımı soyut bir ressam gibi imgeseldir. Heiner Müller, imajı ve kültürü her türlü betimlemenin temeli yapmış imgeyi bir tablo gibi seyrederek işlemiştir. Daha baştan sanatın ve kültürün içindeyizdir. Yapılması gereken, Barthes’in her şeyin birer metin olduğu” düşüncesini yansıltarcasına bu yazımlar üzerine

yorum yapmak, onu bir söylemin aynasına dönüştürmek ve betimleyenin bakışının algıladıklarını yazım yoluyla yeniden söylemektir (Pavis, 1999:116).

Yeni tiyatronun dilini Delueze ve Guattari'nin Kafka incelemeleriyle birlikte ortaya koyduğu “tali yazın” kavramı ile birlikte düşünmek mümkündür. Deleuze ve Guattari'ye göre “tali bir yazın, tali bir dilin yazını değil, daha çok baskın bir dilde bir azınlığın yaptığı yazındır (Pavis, 1999:135). Yeni bir üst dilin, örneğin biçimselleştirilmiş ya da kodlanmış bir dilin kullanımı değil, ortak bir dilin yeniden kavranması için kullanımıdır. Tiyatronun kendi içinde, kendisine yönelik bir söylem üretmesidir:

“...Sahneleme artık birçok alt konuya ayrılmış merkezi bir konuyu değil, sözcelendirme örneklerinin az çok “üzerinde oynanmış” bir yerleştirmesini sunar...Tali kuram burada da, sahnelemede kendilerini dışavuran bireysel yetenekleri eski durumlarına getirmeye çalışmaz; merkezi ve yazardan gelme sözler karakterlerin bireysel, ilkel sözleri arasındaki en son pragmacılık ya da dil edimleri kuramı tarafından yeniden saygınlştırılan ayrımı reddederek sözcelendirmelerin çoksesli bir dizgesini yeniden oluşturmaya çalışır. (Pavis, 1999:136)

Postdramatik tiyatronun mimesis'in tahakkümünden kurtulup poiesis'i merkezine alma sürecinde tiyatrallığı yeniden anlamlandırırken ön plana çıkan diğer olgu olarak “özerkleşme”yi görürüz. Özerkleşme aslında daha genel bir kavram olarak sanatın kilisenin ve sarayın himayesinden kurtulmasına, tarihsel açıdan sanatçıların kendi üretim sürecinin ve üretim araçlarının sahibi olmasını nitelemek için dolaşıma girmiş bir kavramdır. İlk olarak Kant'ın **Yargı Gücünün Eleştirisi** eserinde dile getirilen özerkleşme olgusu, Schiller, Schegel gibi felsefecilerle birlikte tüm romantik akım tarafından savunulan bir olguya dönüşmüştür. Romantikler sanatın, sanayinin, makinelerin, işletmelerin ya da sermayenin esiri olamayacağını yüksek sesle dile getirmişlerdir. Sanatçı kendi üretim araçlarının sahibidir ve bütün üretim süreçlerini kendi yönetmelidir. Sanat özgürlüğün, insanın yabancılaşmaya direnen özünün bir ifadesidir (Artun, 2018). Bu bakımdan esir olmayacağı gibi bir meta haline de gelemez. Bu düşünceyi 20.yüzyıla taşıyan en önemli düşünürlerden biri Adorno olmuştur. Adorno, Benjamin'in meşhur makalesi “Mekanik Üretim Çağın'da Sanat Eseri”nde tespit ettiği şekilde aura'sını kaybetmiş, reproduksiyon halinde çoğaltılan sanat eserinin nasıl “kültür endüstrisi”nin metası haline geldiği üzerine eğilmiştir. Kültür endüstrisi, sunduğu aldatıcı

dünya içinde piyasa üzerinden denetim mekanizmaları kurmakta, sanatı bu mekanizmanın pazarı için üretilen bir metaya dönüştürmektedir. Bununla birlikte sanat doğası gereği insanın, umudunu, düşlerini saklayabileceği bir alandır. Somutla ilişkisi daha zayıf olduğundan genelin, bütünü tikel üzerinde kurduğu egemenliğin en zayıf olduğu noktadır.

Tiyatro sanatı Antik Yunan'da yapılandığı günden itibaren eğitici, kültürel, politik ve hatta dinsel kazanımlar üzerinden "araçsallaştırılmıştır." Devletler, krallar, kiliseler, siyasi ideolojik yapılar, devrimler-karşı devrimler, faşist propagandalar vs. tiyatroyu her daim bir meşrulaştırma aracı olarak kullanıma sokmuşlardır. Mimesis'in gücüyle her bir unsur, gündelik araçlarla toplum üzerinde oluşturamadığı etkiyi tiyatro ile gerçekleştirmişlerdir. Diğer taraftan günümüz üretim ilişkilerinde hem yeniden üretilmesinin ya da kopyalanmasının zorluğu hem de yüksek maliyeti yüzünden kültür endüstrisinde yüksek kârlar ettirecek kitlesel bir meta değerine sahip değildir. Bu durum onun kitlelerle olan ilişkisini zayıflattığı gibi aynı zamanda ona piyasa baskısına mesafeli kalacağı maddi bir temel sağlamaktadır. Bu maddi temel onun yüksek idealler, siyasi çıkarlar ya da toplumu eğitme/değiştirip dönüştürme gibi işlevlerle araçsallaştırılmasını eskisi kadar kıymetli kılmamaktadır. Bununla beraber batılı tiyatronun yirminci yüzyıl boyunca edindiği en temel etik çerçevenin felsefi, ideolojik ya da politik düzlemlerden beslenen bir bilinçle daha üst bir amacın aygıtı olmamaya yönelişi onu özerkliğe yaklaştırmıştır.

Tiyatronun postdramatik rejim ile yukarıda değinilenlerle bağlantılı olarak özerklik kavramıyla kurduğu diğer ve konumuz açısından en önemli ilişki onun dramın/dramatik estetiğin hegemonyasından kurtulmasının gerekliliği ile varolmuştur. Tiyatro sanatı içinde yaklaşık yüz elli yıldır edebiyatın bir alt türü haline getiren dram özelliklerinden bağımsızlaşma çabası kendini üretmektedir. Ancak bu durum hiç de kolay değildir. Tiyatro ve dramın birbirine kopmaz bağlarla bağlı, hatta birbirine kimlik sağlayacak ölçüde iç içe geçmiş bir ilişki içerisinde oldukları, bugün bile batılı tiyatro algısındaki yerleşik kalıplardan birini oluşturmaktadır. Bu durum akademik çevreler için bile hala geçerlidir. Tiyatronun yaşadığı onca radikal dönüşüme rağmen dram kavramı tiyatronun normatif aklı olarak düşünülmektedir. Her ne kadar 20.yüzyıl tiyatrosunda

birçok pratik tiyatroyu edebiyatın bir dalı olmaktan uzaklaştırma eğilimi gösterse de, diyalog düzeni içinde kendini var eden dram özellikleri varlığını sürdürmüşlerdir. Olaylar dizisi, dramatik karakterler ve ilerleyen öykü yalnızca teorik açıdan dram kavramıyla ilişki kurmayıp aynı zamanda seyirci düzleminde tiyatronun beklentilerini ortaya koymuştur. Lehmann'a göre, bu durum geleneksel tiyatro seyircisinin çoğunun postdramatik tiyatroyu deneyimlemekte yaşadığı zorlukların temelini açıklamaktadır (Lehmann , 2006:31).

1.3. Dramatik Göstergelerden Postdramatik Göstergelere

1.3.1 Dramatik Göstergeler

Dramatik rejim logosentrik yapısıyla metin yazımından sahnelemeye kadar bütün göstergelerini “gösterenlerle, gösterilenlerin” özdeşliği üzerine kurmuştur. Martin Esslin'e göre, Peirce, Eco, Pavis ve Erika Lichte gibi çağdaş göstergebilim kuramcıları dramatik tiyatrodada da kendini var eden üç asal gösterge kodlamışlardır: ikona, indeks ve simge göstergeler. İkona göstergeler, ilk bakışta ne olduğu anlaşılan göstergelerin en basit türüdür ve Esslin'e göre dramatik gösterilerin tümü asal olarak ikoniktir ve dramatik aksiyonun her anı, hayalin ya da gerçeklerin doğrudan görsel ve işitsel göstergeleridir. (Esslin, 1996:36) İkinci gösterge türü olarak indeks göstergeler, ilişki kurdukları varlıkları ya da şeyleri uygun bir bağlama yerleştirir, onlara uzamsal ve zamansal dayanak noktaları oluştururlar. Bu bakımdan indeks göstergeler anlamlarını tanımlayacakları nesneye olan yakınlıklarından üretirler (Esslin, 1996:37). Duman ateşin indeksidir; yalpalayarak, dalgalı denizde giden bir geminin içindeymiş gibi yürüyen bir adam muhtemelen denizcidir; nerede sorusuna sahne üzerinde parmakla bir yeri işaret eden bir jest indeks görevi görür.

Dramatik tiyatrodada indeks göstergeler sıklıkla jestik ve proksemik ilişkilerde, örneğin karakterler arasında karşılıklı olarak üretilen bakışlarda üretilirler. Bu tip indeksler, oyuncunun sahne üstü mevcudiyeti, performansın genel ritmi ve yapıtın direkt ya da mesafeli okunması gibi başlıklarla bağlantı kurarlar. Aksiyonun değişik anları

arasında bağlantı kurup, onun omurgasını oluşturan episodlar arasındaki bütünlüğü, devamlılığı; dolayısıyla yapının tutarlılığını güvence altına alırlar. (Pavis, 1998:183)

Üçü asal göstergenin sonuncusu olarak simgesel göstergeler, ikonik ve indeks göstergelerin tersine anlamlı kıldıkları şeyle olan ilişkilerinde hemen kavranılmazlar. Bu bakımdan simge bir yorumlanmaya ihtiyaç duyar ve insanlar arasındaki uzlaşmaya dayanır. Örneğin, doğal dillerdeki sözcükler uzlaşmaya dayalı birer simgedir. Ya da terazi figürünün, adaleti temsil etmesi simgeseldir. Böylelikle simgenin, ilettiği, anlamlı kıldığı ya da tanımladığı şeye doğal bir bağlantısının ya da yakınlığının olmadığını görürüz, onu ortaya çıkaran temel durum rastlantısal ve keyfidir.

Dramatik tiyatrodaki gösterge üretimi ilk olarak metin ve onu oluşturan sözcüklerle başlar. Dramatik metin dramatik rejimin üretici ayağının uzun süre önderliğini sürdürmüş, 20.yüzyılda bu görevi yönetmen ve sahnelemeye devretmiştir. Bu lider karakterin en büyük işlevi, mimesisin işleyeceği bir biçimde yaşam gerçekliği ile sahneleme arasındaki ilk köprüyü kurmak, tüm sahneleme bileşenlerine dair bütünleştirici bir merkez oluşturmak ve belki de hepsinden önemlisi birçokları tarafından “suya yazı yazmak” olarak tarif edilen tiyatral performansın tekrar edilebilirliğini ve yeniden üretilebilirliğini sağlamak olmuştur. Dramatik tiyatrodaki genellikle prodüksiyon metinle başlar ve her şey sona erdiğinde geriye yine sadece metin kalır. (Leach, 2013:21) Dramatik metinde oluşturan, ikonik, indeks ve simge göstergelerin her biri gerçek yaşamla bir temsil ilişkisi kuracak şekilde donatılmış anlam taşıyıcılarıdır.

Metinde oluşturulan göstergeler, öykü, olaylar, karakterler ve zaman-uzam üzerinde oluşur. Her bir düzlem sözcüklerle ortaya konulur, bu bakımdan sözcükler metnin en önemli göstergeleridir. Gösterilen öykü insan eylemini, olaylar dizisi de öyküyü temsil eder. Karakterler, Aristoteles’in tabiriyle “eylemde bulunan kişilere kendisi açısından özellik yordduğumuz şeyi” gösterirken, zaman ve uzam yazarın önermesi, mesajı ya da temasıyla ilişkili olarak metinde, alt metin (nebensatz) ya da asal metin (haupttext) içinde varolan bilgilerle açığa çıkar. Bu bakımdan yazarın çok yönlü ödevi, tüm sahne unsurlarını tasavvur ederek metni kaleme alması, gerek asal metin içinde (diyalog, monolog ya da didaskalilerde) gerekse alt metinlerde (metnin sözcüklerle

ifade edilmeyen kısımlarında) taşınan anlam dizgelerini göstergeler vasıtasıyla oluşturmaktır.

Dramatik tiyatrodaki en önemli ikonik gösterge hiç kuşkusuz oyuncudur: o insanın göstergesi olarak gerçek bir insandır. (Esslin, 1996:46) Hamlet'i oynayan oyuncu hayali Hamlet karakterinin bir göstergesidir. Aynı zamanda gerçek kişiliğinin. Oyuncular için her zaman bir paradoks oluşturan bu iki varlık alanı, seyircinin sürekli zihninde sürekli uyumlu hale getirmeye çalıştığı birbirine tamamladığı tek bir anlam taşıyıcısına bürünmeye çalışır. Seyirci beklentilerini karşıladığı, sahnelemeden keyif aldığı ölçüde bu gösterge tekleşir. Artık sahnede, tek Juliet vardır, metindeki kadar seyirci için yeterince genç ya da “güzel” olmasa da, o seyirci için genç ve güzel Juliet olarak izlenir. Oyuncu her ne kadar bu ikili varlığıyla direkt bir ikonik gösterge oluştursa da, onunla ilişkili olan birçok göstergede ikonik, indeks ve simgesel olanlar vardır. Esslin'in örneklediği üzere bazen bu göstergeler iç içe geçebilir:

“Beyaz sakal yaşlılığı gösteren ikonik bir göstergedir, ama aynı zamanda akıllı ve deneyimli olmanın simgesel göstergesini de içerir. Gösterişli bir peruk, kendini beğenmiş bir karakterin ikonası olabilir, ama aynı zamanda o karaktere dikkat çeken, (onu diğerlerinden ayıran) bir deiktik gösterge işlevini de görür.” (Esslin, 1996:50).

Oyuncunun, jestleri, mimikleri, bedenini kullanışı, ses tonu ya da kullandığı aksesuarlar... Her biri birer göstergedir ve dramatik rejimde, rejimin tüm bileşenleri (seyirci, eleştirmen, diğer oyuncular vs.) nazarında tutarlılık, bütünlük, temsil ettiği ya da anlamını taşıdığı varlıklarla uyumluluk göstermek zorundadırlar. Dramatik bir sahnelemedeki oyunculuğun iyi ya da kötü olduğuna dair temel yargılar öncelikle bu parametreler aracılığıyla ortaya konulur. Oyuncu ve tabiatıyla rejisi, sahne üzerinde üretilen her göstergenin farkında olmak zorunda; anlamı, bütünlüğü, uyumu ya da inandırıcılığı bozacak her gösterge oyun dışı bırakılmak durumundadır. Aksi takdirde yapılan eylemle ya da yaşanan durumla uyuşmayan bir jest ya da yapılan yorumdan farklı anlamlar üretecek şekilde çalınan bir müzik bütün illüzyonu bozacak, oyunu sanatsal başarısızlığa, yetersizliğe götürecektir.

Dramatik tiyatronun en önemli anlam taşıyıcılarından biri de sahne tasarımıdır. Dekorasyondan kostümlere, makyajdan ışık rejisine tasarımın tüm bileşenleri genelde ikonik, bazı zamanlarda da simgesel olarak göstergeler oluşturur. Dramatik sahne tasarımı uzunca bir süre gerçeğe daha çok yaklaşmak için, dev saray avluları, sayfiye bahçeleri, kılıçlar, mızraklarlar, perukalar, koca korseli elbiseler üretmek durumunda kalmıştır. Buradaki gerçeklik, kuşkusuz metnin ortaya koyduğu gerçekliktir. Göstergelerin bu tür, ikona yapısından kurtulmaları kendinden önceki sahne konvansiyonlarını kırmaya adanmış tarihsel avangard hareketlerin gelişmesi, stilizasyon, işlevsellik gibi kavramların tiyatro dünyasına girmesiyle gerçekleşmiştir. Küçük bir saman demetinin koca bir samanlığı temsil ettiği tasarımlar, oyunun bütün farklı sahneleri onun üzerinde oynanabilecek şekilde tasarlanmış konstrüksiyonlar, iç içe geçen ışık oyunları seyircinin hemen kavrayamayacağı ancak oyunun bütününden yola çıkıp yargılara varacağı anlam dizgeleri yaratmıştır.

Dramatik tiyatrodada metin de dahil olmak üzere sahne bileşenlerinin her biri açısından önem taşıyan kavramlardan birisi de atmosferdir. Atmosferler seyirciyi direkt oyunun dünyasının içine çekerek, onda gerçek yaşamıyla ilişkili mimetik bir efekt yaratır ve böylelikle seyircinin sahne üzerinde gerçekleşen olaylara, eylemlere ya da çatışmalara hemen odaklanmasını sağlar Bu bakımdan dramatik yönetmenin temel dertlerinden birisini ışık, müzik, ses efektlerinin ve dekorun ortak çabasıyla varolan; sis, duman ya da kar makinelerinin destek olduğu ve son noktada karakter-oyuncunun içinde devinip bir bütünlük arz ettiği doğru atmosferleri kurgulamak oluşturur. Atmosferler çok yönlü anlam üreticileridir. Yönetmenin tercihleri doğrultusunda birçok gösterge sistemini devreye sokarlar.

1.3.2. Postdramatik Göstergeler

Dramatik tiyatronun gösterge sistemi yukarıda değinildiği üzere anlam üretmek, homojen bir yapı kurarak yazarın ya da sahnelemenin üretmek istediği söylemi seyirciye iletme göreviyle kapalı bir sistem ortaya koyarken postdramatik estetik belirsizliklerle dolu, anlamla dolayım ilişkisine giren, çoğu zaman onu parçalayan, seyircinin düşünce

evrenini özgür kılan göstergeler yaratmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan postdramatik çerçevede üretilen bir oyun açık ve parçalı bir şekilde kavranmayı talep etmektedir.

Dramatik estetiğin ana öğelerinden biri olan göstergelerin, uyum içinde bir bütünlüğe ulaşmaları ya da kapsamlı sembolik referanslar ile sentez yaratmaları postdramatik tiyatrodan iptal edilir. Uyum ya da sentezin geri çekildiği yerde yeni tiyatro dili kaos teorisine yaklaşır. Gerçeklik kapalı devrelerden daha çok değişken, stabil olmayan sistemlere daha yakındır ve yeni tiyatro belirsizlik, çokdeğerlilik (polyvalence) ve eşzamanlılık gibi özelliklerle bütünlüklü modellerden çok parçalı yapıları birbirine bağlayan bir dramaturjiyle hareket eder.

Dramatik tiyatroya damgasını vuran sentez olgusu yalnızca göstergelere ve diğer sahneleme bileşenlerine dair bir bütünlük fikri olmayıp aynı zamanda seyirciye de yönelik de işleyen bir akıldır. Antik Yunan tragediyalarından, eleştirel ya da sosyalist gerçekçi tiyatroya kadar bu akıl toplumu, farklı kesimlerden ya da bireylerden oluşuyor olsa da bir bütün ya da bireşim olarak görmüş ve bu doğrultuda tiyatroyu yapılandırmıştır. Sentez olgusunun geri çekilmesi, yeni tiyatro düşüncesinin toplumu heterojen ve özel birer hayal gücüne sahip insanlar olarak tasavvur edebilmesine olanak tanımıştır. Bu durum Mallerme'nin gazetelerde gündelik olaylar yerine Paris'lilerin birbirleriyle rüyalarını paylaşmalarına dair duyduğu arzuya kesişmektedir. Günümüz tiyatrosunda birçok sahneleme rüya yapısına benzer oyunlar ortaya koymaktadır. Lehmann'a göre rüyaların en temel niteliği içinde bulunun imgelerin, hareketlerin ya da kelimelerin hiyerarşik olmamasıdır. Rüya tasavvurları olayların mantıksal olarak yapılanmış sıralanışından daha çok kolaj, montaj ve fragmana benzeyen bir doku biçimlendirmektedir. "Rüya, Sürrealizmin bir mirası olarak hiyerarşik olmayan bir tiyatro estetiğine dair eşsiz bir model oluşturmaktadır" (Lehmann, 2006:84).

Postdramatik tiyatronun stilistik özelliklerine odaklanıldığında Rönesans'tan itibaren batılı sanatta etkin olan "maniyeizm" in izleri görülür. Maniyeizm, 1520'ler ve 1580'ler arasında "Yüksek Rönesans"tan Barok Döneme geçiş evresinde ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Bu yılların merkez Avrupa'yı bölen protestan reformu ve binlerce insanın hayatını kaybettiği veba salgınıyla eş zamanlı olarak gelişen akımın öncüleri,

19.yüzyılın sonlarında sanatçıların yaşadığı depolitizasyon sürecine benzer bir şekilde rönesansın ideallerinden uzaklaşmışlardır. Bu doğrultuda klasizmin harmonik kurallarına ve Rönesansın doğalcılığına karşı bir tepki geliştirip sanatta konunun önemini ve anlamını öteleyip biçime, stile ve tekniğe yönelmişlerdir. Yapaylık, tuhaf ve sıkıştırılmış uzamlar, abartı ve kontrast, yoğun ve doğal olmayan renklerin uyumsuz bir şekilde yan yana dizilmesi, anormal ölçekler, bazen bütünüyle irasyonel hale getirilmiş klasik motiflerin ve antik döneme dair görsel referansların karışımlarını yaratmak ve grotesk bu akımın öne çıkan özellikleri olmuştur (Britannica Encyclopaedia). Michelangelo ve El Greco gibi isimlerin öncülüğünü yaptığı bu akımın sanatçıları rönesansın tersine üçgen ve dairesel kompozisyonları terk etmiş, asimetrik ve hareketli kompozisyonlar üretmişlerdir.

Aşırılık, yapı bozma, rahatsız edici belirsizlik ve paradoks tandanslarıyla sanattaki kapalılığa (closure) bir nefret özelliği gösteren maniyerist biçim özellikleri, daha önce Robert Wilson'un tiyatrosunda değinildiği üzere postdramatik tiyatrodaki gösterge kullanımına işaret etmektedir. Dramatik anlatıda varolan, A'nın B ile bağlantılı olduğu, B'nin C'ye dönüştüğü ve böylelikle bir hat ya da sekans oluşturduğu bitişikliğin yerine, bir detayın başka bir detayla kolaylıkla yer değiştirebildiği heterojen yapı, maniyerist denklik ilkelerine uyan bir biçimde postdramatik tiyatrodaki sıklıkla üretilmektedir. Böylesi bir gösterge yapısının seyircide yol açtığı, aktif bir hayal gücüyle göstergeleri birbiriyle ilişkilendirecek, benzerlikleri ya da benzeşimleri ortaya çıkarmaya çalışacak yoğun bir kavrama sürecidir. Lehmann'ın işaret ettiği gibi insanın duyuşal aygıtları bağlantısızlığı kolaylıkla tolere edememektedir. Postdramatik birçok pratikte ortaya çıkan belirsizlikler, bağlantısızlıklar ya da uyumsuzlukların "sahnesel bir şiirsellik" (scenic poetry) ile yapılanması seyirciyi kendi arayıp bulacağı anlam dizgelerine, gizlerini açığa çıkaracakları işaretlere ve anlamını yakaladıklarını düşündükleri anda ellerinden kayıp giden göstergelere sürükleyecek zorlu bir kavrama sürecine itmektedir. Yeni tiyatronun seyircisi bıkkınlık ve umutsuzlukla baş başa giden bir keyifle Maniyerist göstergeleri algılamaya çalışmaktadır (Lehmann, 2006:84).

Postdramatik estetikte dilsel materyal ve sahneleme dokusunun tiyatral durumla etkileşimini "performans metni" kavramı ortaya koymaktadır. Postdramatik tiyatrodaki her

ne kadar metinsellik gevşek bir yer işgal etse de performans metni, her zaman göstergesel elementlerin iç içe geçmişliğini ve birbiriyle bağlantılarını ifade eder. Performans tiyatrosu için, anlam ve onun içerdiği her elementin statüsü için asli ve kurucu unsurdur. Performansın seyirciyle kurduğu ilişki biçimi, zamansal-uzamsal durum ve toplumsal alanda işletilen tiyatral sürecin işlevi ile “performans metnini” oluşturur. Performans metni “dilsel” metin (linguistic) ve “sahneleme-mizansen” metni üzerinde belirleyicidir. Bu bakımdan postdramatik tiyatrosu basitçe “yeni bir tür sahneleme metni” değildir. Daha ziyade yeni bir gösterge kullanımımıdır. “Temsilden çok şimdi ve buradalık, iletişimle deneyimlenenden daha çok paylaşılan, üründen çok süreç, anlamdan çok ortaya koyma ve bilgidan çok enerjik bir dürtü” (Lehmann, 2006:85) üretmek bu performans metninde üretilen göstergelerin işlevini oluşturmaktadır.

Postdramatik rejim içinde üretilen birçok pratikte kendini ortaya koyan bir olgu olarak göstergelerin eşzamanlı bir şekilde işleyişini görürüz. Dramatik tiyatrosu performansın herhangi bir anında iletilen işaretlerin yalnızca belirli bir noktaya vurgu yaptığı ve merkezi bir yerde toplandığı bir işleyiş söz konusudur. Postdramatik tiyatrosu ise parataktik bir şekilde sıralanan göstergeler eş zamanlı algılama deneyimine yol açmaktadır. Birden çok lisan konuşulan sahneler başta olmak üzere (Terzoupoulous, Yael Ronen) postdramatik pratiklerde seslerin, müziklerin ve gürültülerin, görselliğin yanında ikinci bir gerçeklik düzlemi oluşmaktadır. Bu durumun göstergelerin yakalanmasını zorlaştırmasının yanında öykünün ya da senaryonun sıralı bağlantılarını ilişkilendirici bir destek de yok denecek kadar olunca seyircinin bütünlük ya da sentez arayışı imkânsız dönüşmektedir. Göstergelerin bu şekilde eşzamanlı bir şekilde yerleştirilmesi aynı zamanda seyirciler için kendi seçimlerini ve yapılandırmalarını gerçekleştirecekleri bir özgürlük alanı sunmaktadır. Ancak anlamın geri çekildiği yerde seyirciye kalan bireysel altyapılar ya da mikro yapılar, bütünü yakalamaları söz konusu değildir. Bütünlüğün bu şekilde terk edilmesi seyirci açısından bir eksiklik değil yeniden yazma, yeniden bir araya getirme ve hayal gücünün özgürleştirici olanağına sahip olma anlamına gelmektedir (Lehmann, 2006:86).

Postdramatik tiyatrosu konvansiyonel kuralların göstergelerin sayılarını azaltarak ya da çoğaltarak “yoğunlaştırılması” yoluyla ihlal edilmesi bir kural haline

gelmiştir. Göstergelerin azaltılarak yoğunlaştırılması, Appiah'ta, Copeu, Brecht ve en çok da Peter Brook'un tiyatro düşüncesinde ve pratiklerinde şekillenen "boş alan" (empty space) fikrini akıllara getirmektedir. Günümüz tiyatrosunda birçok sahneleme pratiği bu fikri karşılamaktadır. Örneğin Tadashi Suzuki'nin tiyatrosunda, sahne uzamının bu şekilde minimalist kullanımı oyuncuların bedenleriyle yarattıkları yoğun göstergelere alan açmaktadır. Suzuki'nin Noh ve Kabuki tiyatrolarından yola çıkarak oluşturduğu ve oyuncu eğitiminde katı bir disiplinle açığa çıkan fiziksellik (örneğin, oyuncuların üst gövdeleri ve yüzleri heykelsi bir sabitlikle dururken ya da minimal hareket ederken ayaklarının havada yürüyormuş izlenimi verecek şekilde hareket etmesi) ile stilize uzamın birleşimi, seyirciyle sahne arasında farklı bir iletişimin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Oyuncunun bu şekilde devinimiyle ortaya çıkan göstergeselliği Suzuki kandırma (cozening) olarak tanımlar:

"Bu kandırma metnin entelektüel yorumu ile meydana gelmez, daha ziyade konuşma ediminin kendisi drama olur... Bu dönüşüm bizim oyunculuktan kastettiğimiz şeydir. Daha spesifik olarak söylenecek olursa, kandırma gücü oyuncu, dil ve uzama, eylem ile enerji kullanımına başvurduğunda açığa çıkar, hiç durmadan kendisi ve seyirci arasında gerçekleşen viseral (içsel, iç organlarla ilgili, ç.n.) bir değişim, bir olağanüstülük üretir." (Suzuki, 2015:21-22).

Suzuki sahne üzerindeki göstergeleri ağırlıklı olarak oyuncunun bedeniyle yarattığı dil ve uzam içindeki devinimiyle oluşturmaktadır. Her iki alanda, oyuncular ve sahne uzamında kullanılan minimalizm seyirci düzleminde yoğun göstergeler üretmektedir. Wilson, Jan Fabre, Michel Laub gibi yönetmenler, Theatre du Radau, Matschappej Discordia gibi guruplar benzer bir minimalist yaklaşımla az eylem, uzun beklemeler, geniş-boş alanlar ve sessizliğin kullanımıyla gündelik yaşam içinde gösterge ve imaj bombardımına maruz kalmış seyirciye yeni bir dünya kurmuşlardır. Yeni medya araçlarının ve teknolojinin baş döndürücü hızla gelişimi ile dünyayı fiziksel ve hissel olarak gittikçe daha az kavrayan, sadece postmodern dünyanın ürettiği "araçlar" (medium) ile doğayla ilişkilenecek durumunda kalan seyirci, bu tür postdramatik sahnelemelerle yoğun, derin bir dünya deneyimi yaşamaktadır.

Postdramatik pratiklerde, dramatik konvansiyonel biçimlerin (bütünlük, öz kimlik, simetrik yapı, biçimsel mantık, okunabilirlik vs.) terki ve imgenin

standartlaştırılmış biçiminin reddi aynı zamanda (sıklıkla) aşırılıklara başvuru olarak gerçekleştirilir. Araçlara düğümlemiş imgeler düzeni göstergelerin çoğaltılması yoluyla bozulur. Deleuze ve Guattari'nin "rhizome" (köksap) terimiyle öne sürdüğü "sentezi engelleyen, araştıramaz dallanmalar ve heterojen bağlantıların oluşturduğu gerçeklikler" tiyatro için de geçerli hale gelir. Rhizome terimi, Descartes'in felsefeyi bir ağaca benzetmesinin yansıttığı şekliyle, batı düşüncesinin metafizik bir akılla her şeyi bir köke, dikey ve doğrusal bağlantılara, hiyerarşiye dayandırmasına yönelik bir karşı çıkıştır. Deleuze ve Guattari ise yatay bir gövdeye sahip rhizome ile sonsuz bir yatay bağlanma modeline ve köksüzlüğe göndermede bulunmuştur. Rhizome, (köksap) belirli bir düzeni bulunmamakla birlikte hiçbir zaman bir birliği ya da bütünlüğü olmayan çokluktur (Ayıtgu, 2016:137). Ağaç şeklinde yapılanan batının geleneksel görme ve düşünme biçimlerinden (ve bu ağacın köklerinden) farklı olarak rhizome, herhangi bir noktayı başka bir noktaya bağlantılandırabilir, çok farklı gösterge rejimlerini, hatta gösterge olmayan biçimleri oyuna sokar. Bu bakımdan o ne "bir" e indirgenebilir ne de "çok"a... Birimlerden değil boyutlardan, hareketli yönlerden oluşur. Çokluklar kurar. Başı ve sonu yoktur, ortadan biter ve yükselir (Zourabichvili, 2011:105).

Günümüz tiyatrosunda bu tür rhizomik bağlantılar sıklıkla kendisini üretmektedir. Sahne zamanının yarı-filmsel çekimlerle (takes) minimal sekanslara bölünmesi, ses efektleri, mapping gibi teknikler yoluyla uzamın çoklu hale getirilmesi, kostümler, aksesuarlar ya da sahne müziğinin hiçbir bütünlük oluşturmadan yan yana varolması göstergelerin bu şekilde çoğaltılmasına örnek oluşturmaktadır. Özellikle 1990'lı yıllarda çok yetkin örnekler ortaya koyan postdramatik dans tiyatrosu örnekleri¹³ La La La Human Steps gibi topluluklar, Johan Kresnik, Wim Vandekeybus ve Pina Bausch gibi yönetmenlerin işleri, ileride detaylı olarak incelenecek Frank Castorf'un sahnelemeleri çoğaltılmış sahne üstü göstergelerle üretilen rhizomik bağlantılar üretmektedir. Jürgen Kruse bu bağlamda, "Medea", "II.Richard", "Tebai'ye Karşı

¹³ Örnekler için bkz.

La La La Human Steps, Amelia <https://www.youtube.com/watch?v=ZHU5QLEjGAg>

Wim Vandekeybus, Blush <https://www.youtube.com/watch?v=QtKUONLBP-8>

Johan Kresnik, Gründgens https://www.youtube.com/watch?v=fzz0XDwK0_A

Pina Bausch, Orpheus ve Eurdycei <https://www.youtube.com/watch?v=pcaZwls1i14>

Yediler” gib adaptasyonlarla enteresan çalışmalara imza atmıştır. Lehmann’ın “aksesuarlar tiyatrosu” (theatre of props) olarak nitelediği şekilde, bu çalışmalarda sahne bir oyun alanına ya da nesnelerin, yazıtların ya da işaretlerin gelişi güzel ve darmadağınık atıldığı bir plge dönüşmüş, sahne üstü kaotik bir şekilde küçük birlikteliklere ayrılmıştır. Bunların kafa karıştırıcı yoğunlukları, kaos, yetersizlik, oryantasyon bozukluğu, üzüntü ve boş alanlardan korkma (horror vacui) hisleriyle bağlantı kurmuştur (Lehmann, 2006:91).

Postdramatik tiyatroda göstergelerin yapılandırılmasında belirleyici rol oynayan en önemli unsurlardan birisi de “mzikalleştirme”dir. Bu olgu dramatik tiyatrodaki müzik kullanımıyla (bütünselliği sağlamak, yazılı olanı sessel olarak ifade etmek ya da mimetik etki yaratacak atmosferler yaratmak) ilişkili olmayıp bağımsız bir “işitsel semiyotiğe” karşılık gelmektedir. Bu semiyotik, müziğin tiyatro için varlığından çok, “müzik olarak tiyatro” fikrini geliştirmektedir. Yönetmenlerin, oyuncuların ya da dramaturgların müzik ve ritim duyularının daha önemli olduğu mzikalleştirme olgusu aynı zamanda Eugenio Barba’nın “sesli dramaturgi” (sonorus dramaturgy) kavramı üzerinden de düşünülebilir. Barba, sesli dramatrujisini şu şekilde açıklar:

“Seyircileri kelimeleri kavramalarından bağımsız bir şekilde etkileyebilecek peripetilere (beklenmedik dönüşümleri, dönüm noktalarını) ve sözlü eylemlere dair bir düzenleme geliştirmek zorundaydım. Bağırmalar, çağırmalar, fısıldamalar, mırıldanmalar, haykırışlar, iniltieler, kahkahalar, ani sessizlikler, berrak ya da boğuk tonlar, tekerleme şeklinde düzenlenmiş ifadeler, ilahiler ya da geleneksel şarkılar, ayin biçiminde tonlamalar ya da hayvan sesleri- meleme, kişneme, (kuş gibi) cıvılda- sesli dramaturjimize temel oluşturdu. Ve hepsinden öte dramatik bir doruk anında şarkılar sözlerin yerini aldı” (Barba, 2010:40).

Peter Brook ve Arienne Mnouckine gibi yönetmenler de Barba ile paralellik arz edecek şekilde farklı ana dillere sahip, farklı etnik kökenlerden ve farklı kültürlerden oyuncuların konuşma melodileri, konuşma ritimleri, aksanları, konuşma icrasındaki farklılıkları ile mzikalleştirmeyi yakalamışlardır. Bazı Fransız eleştirmenlerin Japon ve Afrikalı oyuncuların Fransız dilinin mzikalitesini kaybettiğini düşünmesinin tersine Peter Brook, byleyi uygulamalarla ötekini keşfetmek, daha zengin bir müzik yakalamak

istemmiştir. Konuşma jestlerinin ve polifonik seslerin kültürlerarası ses figürleri, bu zengin müzikaliteyi beraberinde getirmiştir. (Lehmann, 2006:91).

Müzikalleşmeye hizmet eden diğer bir olgu müzik sanatının kendisinin, kullanım biçimlerindeki değişimdir. Örneğin, elektronik müzikteki gelişmeler istenildiği gibi ses parametrelerini manipüle etmekte ve böylelikle tiyatrodaki seslerin (insan seslerinin ve diğer seslerin) müzikalleşmesi için tamamen yeni alanlar açmaktadır. Tekil tonlar, zaten frekans, perde, armonik ses, tını, ve ses kuvveti gibi sintizayzırların değiştirebileceği niteliklerden oluşuyorken, elektronik seslerin ve tonların kombinasyonu, tiyatrodaki bütünüyle yeni bir ses boyutu meydana getirmektedir. Bilgisayar teknolojilerinin getirdiği daha da yeni olanaklarla bugün herhangi bir sahnelemeye hizmet edecek şekilde bir tiyatrodaki ses uzamını değiştirmek ve yapılandırmak mümkündür. Postdramatik tiyatrodaki tıpkı dramatik eylemin artık ilerleyememesi gibi müzikal aşama da daha fazla çizgisel bir tarzda yapılanamamaktadır. Daha ziyade eş zamanlı bir şekilde gerçekleşen sessel bindirmeler (superimposition) geçerlidir. Bu bindirmeler eskisi gibi ses sistemlerinden, pahalı kayıt teknolojileriyle değil herkesin ev bilgisayarlarında kolaylıkla kullanabileceği ses düzenleme ve ses kayıt yazılımları vasıtasıyla gerçekleştirilmektedir (Lehmann, 2006:92).

Lehmann, mantık, dilbilgisi ve retorik içinde, bedeninin ifadesel potansiyelini yakalama çabalarına rağmen fiziksel mevcudiyetin aurası dışında tasarlanan bütün anlamların gözden kaybolduğunu öne sürmüştür. Postdramatik tiyatrodaki beden üzerinden adı koyulmuş bir anlam taşınmamakta, dahası daima adlandırılmayı bekleyen göstergeler ortaya konulmaktadır. Çoğu kez şok edici bir fiziksel yapılandırmayla ortaya koyulan oyuncunun bedeni, bu doğrultuda dikkatin merkezine yerleşmektedir. Ancak, bedeninin bu merkeziliği anlam taşıyıcısı olarak değil kendi fizikselliği ve jestselliği içerisinde gerçekleşir. Merkezi bir tiyatral gösterge olarak beden, anlama hizmet etmeyi reddederken, kendi yoğunluğu, jestik potansiyeli, aurası ile kendi kendine yeten bir fiziksellik sunmaktadır (Lehmann,2006:95). Buna ek olarak postdramatik pratiklerde sıklıkla hastalık, engellilik ya da sakatlık üzerinden ölçüleri aşan, iyiyi ve kötüyü ayıramayan bir büyülenmeye, huzursuzluğa ya da korkuya yol açan “anormal” bir beden kendini var eder. Bu bakımdan bastırılmış, dışlanmış ya da ötekileştirilmiş varoluş

olanakları, postdramatik tiyatronun yüksek derecede fiziksellik taşıyan biçimlerinde ön plana çıkmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda dünyada kendini “normallikler” üzerinden dayan bütün kabulleri ya da kavrayışları reddetmek anlamına gelmektedir.

Postdramatik tiyatro'nun göstergeleri oluşturma sürecindeki temellerinden birisini beden dilden ayrılığını hükümsüz kılmak ve gösterge oluşturma süreçlerinde (Kristeva'nın “semiyotik” olarak isimlendirdiği) acılı ve keyifli bir fiziksellik olan ruh bölgesini yeniden tanıtmaktır. Bu doğrultuda beden, varlığı ve karizması kesinlik oluştururken aynı zamanda gösterdiği karakter içinde muğlaklaşmaktadır.

Postdramatik tiyatrodaki mental, anlaşılır bir yapıdan yoğun fizikselliğe doğru hareket etmesiyle birlikte beden mutlaklaşır. Bu yüzseksen derecelik bir dönüşür. Bedenin artık kendisinden başka hiçbir şeyi açıklamadığı, anlamın bedeninden anlamsız jeste (dans, ritim, kinetik mevcudiyet, kuvvet vs.) dönüştüğü bir yerde toplumsal gerçekle ilişkilendirilir. Tek konu bedendir artık. Ve bu andan itibaren bütün toplumsal meseleler, bu iğne deliğinden geçmek fiziksel ya da bedensel bir sorun biçimine adapte olmak zorundadır.

1.4.Dramatikten Postdramatiğe Zaman ve Uzam

1.4.1.Dramatik Rejimde Zaman Olgusu

Dramatik tiyatronun zamanı çizgisel (lineer) olarak yapılanmıştır. İlk olarak Aristoteles'in kuramsallaştırdığı şekilde dramatik yapıt belirli bir uzunluğa sahip başı, ortası, sonu olan bütünlüklü, tutarlı ve düzenli olaylar dizisi ortaya koyar. (Aristoteles, 1987:27) Olaylar dizisinin nasıl kurgulanacağı dramatik içeriğe göre değişir ve olaylar birbirine neden sonuç ilişkisiyle bağlanır. Gerçekleşen her bir olay bir öncekinin sonucu ve bir sonrakinin nedeni olacak şekilde birbirine eklemlenir. Hiç kuşkusuz, zamanın geçmiş, şimdi ya da gelecek arasında gidip geldiği dramatik yapıtlar da vardır, fakat bu durum onların çizgisel karakterini değiştirmez. Zamanı birimlere ayıran doğru parçası aynıdır ve yapıtlar geçmiş, şimdi ve geleceğin ard arda dizildiği bu düz çizgide gidip gelirler.

Dramatik tiyatro yapıtında çizgisel zaman, bir amaca yönelik işler. Bu durum batılı düşünceye damgasını vuran tarihin bir ereği, amacı olduğunu vurgulayan “ilerlemeci tarih” anlayışının bir türevidir. Çizgisellik, bir yerden bir yere gittiğimiz düşüncesine dayalı, evrimsel, geri dönüşü olmayan bir zaman algısıdır. An şimdidir, geçmiş ve geleceğin ortasında durur. Süreklilik halinde var olan zincirin bir halkasıdır (Ünlü, 2009:29).

Dramatik yapıtın zamanı serim, düğüm, çatışma, çözüm ya da giriş, gelişme, sonuç gibi aşamalara sahip bir kronolojik yapıda ortaya çıkar. Bu kronolojiye göre, dramatik yapıt genellikle kahramanı eyleme sürükleyen durum, (durumun öncesinde yaşananlar, sahnede yer almayan olaylar) kahraman ve diğer karakterler hakkında gerekli bilgini ortaya konulmasıyla başlar. Bu başlangıç aşamasının sonunda karakter bir problem ya da kriz etkisiyle eyleme geçecek ve sonrasında yaşanacak olayları tetikleyecektir. Bu aşama serim ya da giriş aşamasıdır.

Kahramanın eyleme geçişiyle ortaya çıkan yeni durumlar onun karşısına, yeni bir problem, bir çözümsüzlük, kriz ya da engel olarak çıkarlar. Bu aşama genelde düğüm olarak adlandırılır. Genellikle, bu yeni olumsuz durum çatışmayı doğurur ve her çatışma ortaya yeni bir düğüm, her düğüm de yeni bir çatışmayı üretir. Zaman bu şekilde ilerleyerek gerçekleşirken, gerilim gittikçe yükselir. Kahramanın yaşadığı kriz çözümsüzlüğe doğru giderken bir doruk anı yaşanır ve olaylar bu doruk anından sonra hızlıca ilerleyip sonuca yönelir. Bu bakımdan sonuç bütün düğümlerin çözülmesi anlamına gelmektedir (Şener, 2011:18).

Hegel’in tespit ettiği üzere dramatik tiyatronun konusu ya da özü çatışmaya (collison) dayanır (Hegel, 1994:203). Çatışma, temel olarak antagonist ile kurduğu öznelerarası ilişki ya da çarpışma üzerinden pratagonist’in benliğini oluşturur. Diğer bir deyişle dramatik tiyatronun öznesi yalnızca bu çatışma ya da çekişmenin mahalinde varolur. Özne, “rekabetin öznesi”dir ve özneler arası zaman düşmanları kavga bir araya getirmek için homojen bir zaman olmak zorundadır.

Aristoteles'in kuramsal temellerini attığı ve dramatik konvansiyonların günümüze kadar ulaştırdığı “zamanın birliği” ilkesi bu bakımdan “eylem birliğini” garanti altına almaktadır. Herhangi bir zaman atlaması ya da kesintisi anlamı karıştıracığı için en az konu dışı edilen söz kadar tehlikelidir. Bununla birlikte Aristoteles'in **Poetika**'da belirttiği şekilde nasıl ki güzel olarak nitelendirilebilmek için maddi nesnelerin ve canlı varlıkların, gözün onları kolayca kavrayabileceği büyüklükte olması gerekiyorsa, aynı şekilde öykünün de anımsama gücünün kolayca saklayabileceği bir uzunluğu olmalıdır. Kavranabilir, uzunlukta olan bir öykü daima üstündür ve bu üstünlük öyküdeki aksiyonun “olasılık ve zorunluluk” yasalarına göre nasıl geliştiğini içine aldığı olaylar çerçevesinde gösterebilen uzunluktur (Aristoteles, 1987:28). Lehmann' a göre Aristotelyen “zaman birliği” 1)“kendi sanatsal zamanı ile tecrit olmuş estetik küresine bir sınır çekmeyi 2) rasyoneliteye paralellik oluşturan güzelin deneyimini kavramayı aramaktadır” (Lehmann, 2010:803). İçsel devamlılık, uyum, organik simetri ve zaman zorunlulukları bu paralelliği desteklemeye hizmet etmektedir.

Zaman birliğinin en büyük görevi kurgusal zaman ile gerçek zaman arasındaki herhangi bir ayrımı görünmez kılmaktır. Zaman yapısındaki herhangi bir kırılma ya da kopma, seyircinin orijinal ile kopya, gerçeklik ile imaj ve kaçınılmaz bir şekilde kendi zamanı ve gerçek zaman arasındaki ayrımlara dair uyanık olması tehlikesini açığa çıkaracaktır. Ardından kontrol dışı bir şekilde hayal gücünün çalışması ve sahneye dönük tepki oluşturması (en azından titreşimler yayarak) olasıdır.

Dramatik rejimin zaman birliği ilkesi her ne kadar Aristoteles'te ve Fransız Klasizm'inde en keskinleşen biçimiyle normatifliğini ve tiyatro üzerindeki tahakkümünü yitirmiş olsa da, genel seyirci kitlesinin hayal gücü, düşünceleri ve hissedişleri üzerindeki etkisi hala devam etmektedir. Dahası, “dışarıdan yalıtılmış bir içeriğin devamlılığı” pratiği ile yalnızca tiyatrodan değil bütün anlatısal biçimlerde kendisini üretmektedir. Örneğin Hollywood sinemasındaki “görünmez kesme” (invisible cut) ilkesi dışsal olan zamanı unutturacak ölçüde yoğun atmosferler ve aksiyon yapıları yaratarak zaman birliği içinde devamlılığı sağlamaktadır.

1.4.2. Postdramatik Tiyatroda Zaman Olgusu

Dramatik rejimin koruyucu halesinin çözülmeye başladığı andan itibaren hem karakterler, öykü ya da tema düzeyinde varolan, hem de çatışmaya adanmış ikilikler (pratagonist-antagonist vb.) birbiriyle ilişkili olmayan farklı düzlemlerdeki parçacıklar içinde kaybolmaktadırlar. Bu bakımdan giriş bölümünde değinilen, Szondi'nin tespit ettiği “temsil krizi” aynı zamanda “zaman krizi”dir. Görecelilik, quantum ve uzay-zaman gibi zaman algısını değiştirip dönüştüren bilimsel gelişmelerin yanında modern kentlerin farklı hızlarının, ritimlerin yarattığı kaotik deneyim ve bilinçatının geçici-kompleks yapılarına dair yeni bakış açılarının oluşumu “homojen zaman” olgusunu parçalamıştır. Deneyimlenen zaman Bergson'un tarif ettiği şekilde “süre” (durée) nesnel zamandan ayrılmıştır (Sofuoğlu, 2004:67). Kitleleşme ya da ekonomik döngü gibi toplumsal süreçlerin aynı doğrultuda öznel deneyimden farklılaşması “dünya zamanı ve yaşam zamanı” arasındaki uyumsuzluğu derinleştirmiştir. Althusser'in işaret ettiği gibi artık toplumsal-diyalektik zaman ve zamanın öznel deneyimi arasında indirgenemez bir başkalık bulunmaktadır (Althusser, 1996:247).

Bu tarihsel- toplumsal gelişmelere paralel olarak resimde, müzikte ve dramatik edebiyattaki biçimsel gelişmeler, geleneksel olarak yapılanmış bütünlüklü zaman çerçevesinin kaybına yola açmıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren tiyatro sanatçılarının da yeni dramaturjiler ve biçimsel yönelimler ile dahil olduğu bu sanatsal hareketlilik hali dramatik estetiğin başlangıç ve son arasında inşa ettiği “zaman birliği” ilkesini askıya almıştır.

Tiyatro sanatının zaman boyutu kendine has, özel bir nitelik taşımaktadır. Bu nitelik daha çok sahne ile ilişkili olarak ortaya çıkar. Bir tiyatro metni okuyucusuna daha hızlı ya da daha yavaş okuma, tekrar etme ya da durma seçeneği tanırken, tiyatral performansın spesifik zamanı (aksiyonun temposu, konuşma, durmalar ya da sessizlikler) sahne yapıtına aittir. Bu bakımdan sahneleme zamanı metnin okuyuşu gibi tek bir özneye ait bir zaman değil, birçok özneye ait, paylaşılan, kolektif olarak harcanan zamandır. Postdramatik tiyatronun zaman algısı, dramatik tiyatronun sahne ile seyircinin paylaştığı zamanı görünmez kılan yanılsamacı icrayı reddetmektedir. Bu bakımdan sahnesel süreci

seyircinin zamanından ayırmayıp, dramatik tiyatronun temaya ya da öyküye eşlik edecek şekilde bir unsur olarak işlettiği zamanı seyircinin doğrudan açık bir şekilde algılayacağı bir düzleme yerleştirir. Temsili kıvrak seyircinin zamanıyla performansın zamanını birleştirir. Zamanın postdramatik tiyatrodaki öznel paylaşımı dramatik tiyatrodan farklılaşmaktadır. Dramatik tiyatrodaki zaman homojen bir yapı oluştururken postdramatik tiyatrodaki heterojendir. Zamanda bir bütünlük ya da tekleşme aramadığı gibi metne ve sahne üstündeki eyleme dair bir bağımlılık geliştirmez. Seyircinin bir toplama, buluşma gibi bir araya geldiği (event) ve katılımcı rolü üstlendiği performatif bir süreç söz konusudur. Bu doğrultuda postdramatik performans zamanda devamlılığı üreterek seyirciyi pasif kılacak ya da yanılısamaya sokacak bir düzlem kurmaz. Tam tersine, sürekli kesintilerin, duraksamaların, mola anlarının ya da tekrarların üretildiği bir yapı ortaya koyar. Böylelikle seyirci bu toplama'nın aslı zamanını asla yitirmez (Lehmann, 2006:154).

Postdramatik tiyatrodaki seyircinin deneyimlediği ikinci zaman boyutunu ise sahne üzerindeki tiyatral performansın süresi oluşturur. Seyirci performans metninin, yani sahneleme bileşenlerinin (metin, ışık, oyuncu, müzik, sahne plastiği vs.) iç içe geçtiği bir düzenlemeyi bu zamanda yaşar. Üçüncü zaman boyutunu ise (varsa) senaryo ya da temsilin zamanı oluşturur. İster bir metnin parçalanıp yeniden üretilmesiyle oluşsun isterse de belirgin bir metne sahip olmayan, çok soyut bir şekilde oluşturulsun seyircinin “temsil ilişkisi” kurmadığı bir performans söz konusu değildir. Bu anlamda Derrida'nın dediği gibi temsil kaçınılmazdır. Seyirci parçalarla, gerçek ya da tarihsel meseleleri bağlantı kurmaya çabalar. Okudukları, daha önce izledikleri ve diğer deneyimleri ile oyun arasında ilişki kurar, sorular sorar ve cevaplar oluşturur.

Postdramatik tiyatro pratiklerinde klasik metinlerin ele alınması her ne kadar metinlerin bugüne taşınması ile gerçekleşse de, seyirci metinle ilk olarak geçmiş üzerinden bağlantı kurar. Bu iki yolla gerçekleşir. Birincisi, seyirci çoğunlukla klasik metinleri bilmektedir önceki deneyimleri, (metni okuması ya da izlemesi) ile ilişki kurar. İkincisi, metin ya da temsil seyirci tarafından direkt tarihsel bir çerçeveye alınır, ideolojik, felsefi ya da sanatsal birikimler birlikte değerlendirilir. Bu iki yolla seyirci, metnin içine yerleştiği bugün, ya da şimdi ile geçmiş arasında sürekli gidip geldiği bir zaman düzlemi

oluşur. Bununla birlikte seyircinin alımlama süreci performansın süresiyle sınırlı olmayıp sonrasına da taşıdığından oyun seyirci düzleminde gelecek zamanla da ilişki kurmaktadır.

Postdramatik sahnelemelerin bu parçalı, heterojen zamanı sahnelemenin bütününe egemen olan açık uçlu göstergelerle birleşince seyircinin çok boyutlu bir zaman içinde çoklu anlam dizgelerine ulaştığı, çoklu alımlama, düşünme, soyutlama ve estetik açıdan keyif alma süreçlerini işlettiği estetik bir deneyim söz konusu olmaktadır. Bu bakımdan çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı olarak incelenecek olan, Almanya'daki postdramatik tiyatro bileşenlerinin “gerçekçi” kanadını temsil eden Thomas Ostermeier'in sahneye koyduğu **“Bir Halk Düşmanı”**¹⁴ bu durumu örneklemektedir.

Ostermeier'in 2012 yılında sahnelemeye başladığı oyunda, Thomas Stockman'ın bir aydın namusu ve ahlakıyla halkın sağlığını savunduğu için “halk düşmanı” ilan edilişi, günümüz toplumsal koşullarına adapte edilmiştir. Sahneleme her ne kadar metnin belirlediği birçok öğesiyle dramatik özelliklere sahip olsa da yukarıda değinilen postdramatik zaman olgusuna dair önemli özellikler taşımaktadır. Oyun açık biçimde, sahne üstü eylemlerin sık sık yabancılaştırıcı öğeler ile kesintiye uğratıldığı bir yapıda kurulmuş, seyircinin zamanı ve sahneleme zamanı bu açıklıkla eş zamanlı bir topluşmanın zamanı olarak yapılanmıştır. Bununla birlikte İbsen'in metnini bilenler ve başka başka sahnelerde izleyenler için bir geçmiş-bugün bağlantısı ortaya çıkmıştır. Belki daha da önemlisi, Ostermeier'in Stockman'ın kürsü konuşmasının olduğu sahneyi seyircinin özgürce düşüncelerini ifade edebildiği bir foruma dönüştürmesi, seyircinin zamanı, tarihsel zaman, metnin zamanı ve sahnelemenin zamanını iç içe geçirmiştir. Bu çoklu, parçalı ve zamanlar arası geçişlerle oluşturulan zaman olgusu, yaşanan estetik deneyimin daha da güçlü bir hale getirerek, forumda başlayıp, oyun sonunda fuayede

¹⁴ Oyun 2014 yılında 19. İstanbul Tiyatro Festivali'nde Türkiye'ye gelmiş ve iki gösterim yapmıştır. 2014 Türkiye'sinin siyasal konjonktürüyle ilişkili olarak bazı güncellemelerle gerçekleştirilen sahneler özellikle, seyircinin aktif olarak katılımında bulunduğu forum bölümü ile birlikte tartışmalara yola açmıştır. Tartışmanın bir tarafında Ostermeier'in Hamlet'ini izleyip bu sahnemeyi yetersiz bulan ya da Ostermeier'in ününü duyup oyuna büyük bir beklentiyle gelip hayal kırıklığına uğrayan bir seyirci topluluğu yer almıştır. Çoğunluğu oluşturan diğer tarafta ise klasik bir metnin bugünün ruhuna uygun bir şekilde yeniden ele alınması ve söz konusu forum buluşuyla sahnelemenin performatif bir zemine oturtulması üzerinden bir beğeni söz konusu olmuştur.

devam edecek, sonrasında ise uzunca bir zamana yayılacak tartışmalar eşliğinde, gelecek zamana kapı aralamıştır.

Dramatik zaman olgusunun postdramatik tiyatrodaki bozulmaya uğratıldığı en önemli tekniklerden birisini de zamanın geciktirilmesi ya da uzatılması (prolongation of time) oluşturur. Robert Wilson, yavaşlığın, minimalizmin tiyatrosunu yaratarak bu tekniği uygulayan öncü isim olmuştur. Wilson sahne buluşları ile sahne üstündeki görselliğin zamanını muhafaza etmesini sağlamıştır. Bu noktada, tiyatro kendini yavaş hareketler (slow motion) üzerinden ortaya koyan kinetik bir heykel sanatına dönüşmüştür (Lehmann, 2006:156).

Zamanın bu şekilde uzatılması içinde diğer bir estetik öge olarak “tekrar estetiği” gelişmiştir. Hiç kuşkusuz “tekrar” daha önce de tiyatrodaki, örneğin absürd tiyatro pratiklerinde, kendini üreten bir unsurdur. Ancak postdramatik tiyatrodaki karşılığı, metinle değil sahne üstü zamanıyla ilişkilidir. Sahne üstü süreçlerinin uzaması, yavaşlatılması yoluyla olduğu gibi tekrarlar içerisinde de zaman kristalize olmaktadır.

Postdramatik pratikler ritim, melodi, görsel yapı, retorik ve prozodide çoğu zaman tekrarlara başvurmakta ve bu tekrarlar, sıklıkla anlam oluşturmanın karşısında konumlanmaktadır. Bu bakımdan dramatik tiyatrodaki gibi içeriğin biçime dönüştüğü yerde, biçimi oluşturmak ya da yapılandırmaktan çok, oyunun bütünselliğinin, anlamının ya da öyküsünün yapısökümü için görev almaktadır. Sahne üstü süreçler bu şekilde tekrarlar yoluyla daha fazla mimari sahnenin ya da organizasyonun bir parçası olmaktan çıkıp seyirciye, sonlanmayan, çoğu zaman anlamsız ve gereksiz, sentezlenemeyen, kontrol edilemeyen olaylar dizi sunar. Bu doğrultuda seyirci tarafından deneyimlenen, iletişimsel karakterlerini büyük ölçüde yitirmiş gösterenlerin monoton, bir parlayıp bir sönen varlıklarıdır (Lehmann, 2010:799).

Postdramatik sahnenin bu şekilde, dramatik eylemin ya da hareketin ötesine geçmesi yoluyla oluşturduğu süreçler ve tekrarlar sahnelemenin “imge-zaman”ını oluşturmaktadır. Bu bakımdan postdramatik tiyatronun but tip sahnelemelerle seyirciden talep ettiği, temsilin zamanı içinde algılanan bir imge ya da imaj değil kendi zamanı içinde

algılanan ya da realize edilen bir imgedir. Birçok postdramatik sahnelemede bu şekilde açığa çıkan imge, kendi imge zamanını sergileyen ilişkiler biçimidir. Seyircinin takip etme, yeniden duyumsama ve devamlılık gibi zamansal duyularına başvuran imgenin bu şekilde düzenlenmesi, imgenin içindeki gizli hareketi, gizliliğiyle açığa çıkartır. İmge başlangıçta zamansız olarak tecelli eder. Fakat sonrasında, kendisine ait zaman, hayal gücü (imagination), empati ve hareket dizileriyle seyircilere zamansal hareketini farketirir. Bu doğrultuda görsel dramaturjinin belirleyiciliğinde, hareketli imgelerle duysal aparatları bombalayan bir tiyatro algısı üretmez. Bunun yerine tıpkı bir resimde olduğu gibi, sahnenin seyircinin önüne koyduğu verilerle onun süreçleri, kombinasyonları ve ritimleri üretebileceği bakışını aktif hale getirir. Semiyotik tiyatro zamanını durdurup olayları derin düşünme süreçlerini tetikleyecek imgelere dönüştürür (Lehmann, 2006:157).

Yavaşlatma, hareketsizleştirme ve tekrara dayanan uygulamaların yanında postdramatik türlerin hepsinin kullanıma sunduğu önemli sahneleme stratejilerinden biri de sahneyi medya zamanına/hızına adapte etmektir. Video klip estetiği ile postdramatik sahneleme medya alıntılarını bir araya getirip kaydeder, kayıtları performans anında çekilen canlı görüntülerle birbirine karıştırır ya da tv programlarında ve dizilerde olduğu gibi parçalara ayırıp kullanır (Lehmann, 2010:801).

1990'lardan itibaren Jurgen Kruse, Frank Castorf, René Pollesch, Stephan Pucher gibi genç yönetmenlerin ve Gob Squad, Van Heydurek, Wooster Group gibi toplulukların yoğun bir şekilde kullanıma soktuğu bu sahneleme öğeleri, bugün en gerçekçi yönetmenlerden, en soyut sahne diline sahip olanlarına kadar postdramatik rejim pratiklerinde etkisini sürdürmektedir. Yönetmenler televizyon ve internet sayesinde dünyanın her bir tarafından gelen görüntüleri ve sesleri performansa entegre edebilmekte, seyirci ile çok uzaktaki insanları sahneleme yoluyla birbiriyle iletişime geçirebilmektedir. Bu doğrultuda yeni tiyatro pratikleri gündelik yaşam zamanı ile sanal elektronik zaman arasında varolan bir birleşmeyi ve çatışmayı daimi olarak üretmektedir.

Teknolojik donanımın ve sanal zamanın bu şekilde performansa girişiyle sanal olan ve olmayan sahneleme bileşenlerinin eş zamanlı bir şekilde hareket ettiği "hızlı" bir

zaman boyutu açığa çıkmıştır. Böylelikle beden zamanı ve teknolojik zaman birbiriyle çekişme içindedir. Bu şekilde zaman olgusu, parçalı, heterojen uzamlar arasındaki sıçramalarla kendini var etmektedir.

1.4.3. Dramatik Uzam

Zamanın eylemle, bu birbirine bağımlı, birlik hali zamanla uzamı da içine almış hatta Aristoteles'in tragedyanın zamanı olarak, güneşin doğuşundan batışına kadar olan zaman dilimini kural olarak belirlemesi, sonrasında 17. Yüzyıl, neo klasisizmde bütün Avrupa'da etkili olacak "üç birlik kuralı"nın ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Zamanda, eylemde ve uzamda birlik Racine, Corneille ve Moliere gibi dönemin ünlü yazarlarının yapıtlarında açıkça görülür. Bu kısıtlayıcı kural zaman ve uzam açısından giderek dağılmış, ard arda gelişen olayların, eylemin birliği kendini devam ettirirken, oyun metninde zaman sıçramaları ve buna uygun farklı uzamların oluşturulması söz konusu olmuştur. Zamanın ve uzamın birliği daha çok mantıklı, akla dayanan bir temelde olmasında aranmıştır. Bu durum giderek uzamın daha gerçekçi tasarımlarla dekore edilmesine yol açmıştır.

Batılı tiyatrodaki uzamın bir zamanlar kent meydanlarında ya da kilise avlularında oyunların oynandığı yerlerden daha fazla mimetik etki yaratacağı şekilde kapalı alanlardaki sahnelere dönüşümündeki en büyük rolü, 15. yüzyılda doğan perspektif algısının gelişimi oynamıştır. Orta çağ sanatının ele aldığı varlığın ya da şeyin etrafından dolanıp, ona her yönden bakması çoğulcu, her algıya hitap eden bir anlam yaratırken, perspektif gelişimi bakış açısını sabitlemiş, gözün ve tek noktadan bakan bireyin, tek açıdan gördüğünü öne çıkarmıştır (Ünlü, 2009:19). Resimde, mimaride, felsefede ve politikte kendini üreten bu algının tiyatro uzamındaki en büyük karşılığı çerçeve sahnenin ve yaşam gerçekliğine en yakın sahne tasarımının gerçekleştirilmesinin dramatik tiyatroya yerleşmesi olmuştur. Sahne ile seyirci düzleminin çerçeve sahne ile kesin bir şekilde ayrılması, tiyatral performansın önceden seyirciye kendini açan, onunla bütünleşen yapısını değiştirmiş, seyirciyi sahne içine çeken, kapalı bir yapı oluşturmuştur. 19.yüzyılda, sahne aydınlatmasının ve sahne üzerinde kullanılan basit makinelerin giderek gelişmesi ile sahne üzerinde yaratılmaya çalışılan gerçeklik algısını giderek

güçlendirmiş, seyircinin izleği gittikçe illüzyona, seyirci ve sahne arasındaki ayırım ise “dördüncü duvara” dönüşmüştür.

20.yüzyılla beraber, tarihsel avangardın, Meyerhold, Brecht, Artaud ve Grotowski tiyatro kuramcılarının en büyük meselesi bu illüzyonu kırmak, seyirci ve sahne arasında oluşan yarığı yeniden kapatmak olur. Postdramatik tiyatroya doğru giden bu yolun sonunda zaman ve uzam algısı tamamıyla yön değiştirmiş zaman, uzam ve eylemi özdeşleştiren mimetik temsil ilişkisinin yerini, birbirinden bağımsız işleyen, sahne üzerinde gerçek yaşam etkisi yaratmanın tersine tiyatronun kendine has, oyunsu dünyasını kurmaya çabalayan bir sahneleme anlayışı almıştır. Bu oyunsuluk ya da tiyatralık, zamanı ve uzamları parçalamış, akli, mantığı ya da anlamı temsil etmekten çok, onu sahne üzerinde üreten bir yere doğru evriltmiştir.

1.4.4.Postdramatik Uzam

Dramatik gelenek, daha önce Aristoteles’in kuramında örneklendiği üzere uzam için “olasılık ve zorunluluk” yasaları dahilinde belirlenmiş, ne çok büyük ne de çok küçük alanlar olarak tarif etmektedir. Aksi takdirde tiyatronun gerçek yaşama “ayna tutma” (mirroring) görevi tehlikeye düşmektedir. En nihayetinde dramatik tiyatronun bu tutarlı dünyasında seyircilerin kendilerini ayna yoluyla görmeleri ve tanımaları için en uygun uzam olarak ortalama boyutlardaki çerçeve sahnelemede karar kılınmıştır. Bu bakımdan çerçeve sahne dramatik tiyatrodaki bir “aracı” medium olarak işlev görmüştür.

Postdramatik sahne uzamında ise dramatik tiyatroya ve dramatik uzama temel oluşturan “mesafe” ve “soyutlama” ilkelerine karşı durulmaktadır. Temsil ilişkisi ile göstergelerin anlam oluşturacak şekilde aktarılması işlevini gören “mesafe” kaldırılmakta, seyirci ile fiziksel ve psikolojik bir yakınlık kurmaya çalışılmaktadır. Bu Grotowski’nin sinemanın ve televizyonun tiyatrodan çalamadığı tek element olarak tarif ettiği gibi;

“...Canlı organizmaların yakınlığıdır. Bunun yüzünden oyuncunun her bir zorlu işi, her bir sihirli icrası (seyirci onu yeniden üretmeye muktedir değildir.) muhteşem, olağanüstü, esriğe yakın bir şey(ler) haline gelir. Böylelikle tüm sınırları kaldırıp, sahneyi

yok ederek oyuncu ve seyirci arasındaki mesafeyi yok etmek gerekmektedir” (Grotowski, 2002:41).

Oyuncu ve seyirci arasındaki mesafenin bu şekilde azaltılması yahut kaldırılması nefeslerin, terin, kassal hareketlerin ve bakışların aracılığıyla zihinsel anlamdırma süreçlerinin üstünü örten fiziksel ve psikolojik bir yakınlık oluşturur. Sonrasında merkezi bir uzam dinamiği geliştirerek tiyatroyu göstergelerin paylaşıldığı bir yerden, enerjilerin paylaşıldığı bir yere dönüştürür.

Postdramatik tiyatrodaki uzamsal açıdan gelişen diğer önemli taktik, dramatik tiyatronun tehlike olarak gördüğü “merkezden kaçma” eğilimi (centrifugal) gösteren çok büyük alanların sahne uzamı olarak algılanmasıdır. Dramatik tiyatrodaki algılamaya fazla gelen ya da algıyı aşırı bir biçimde belirleyen geniş uzam dışlanırken, aynı özellikler yüzünden postdramatik uygulamalarda kullanıma sokulmuştur. Çok geniş bir alanda, farklı lokasyonlarda eş zamanlı olarak gerçekleşen eylemler seyirciyi tek boyutlu bir algıdan çoklu seçeneklere taşımaktadır. Grüber’in Berlin Olimpiyat Stadı’nda gerçekleştirdiği **Winterreise** (Kış Seyahati) sahnelemesi uzamın bu şekilde kullanımına örnek oluşturmaktadır. Uzamın geniş alanlar yoluyla, bütün açık biçimlerle yakın bir ilişki kuracak şekilde yapılması, seyirciyi aktif ve gönüllü bir katılımcıya, bir partnere dönüştürmektedir. Bununla beraber Lehmann’ın işaret ettiği gibi dramatik sahnede gerçekleşen eylemlerin gerçeğin bir sembolü ya da metaforu olma durumu, bu büyük alanlarda birer metanomiye dönüşmektedir (Lehmann, 2010 :794-795).

Peter Brook Mahabharata oyununu Avignon’daki taş ocaklarında sahnelemiştir. Oyunun sahne tasarımcısı Chloe Obelensky Hindistan’ı anımsatacak bir şekilde sahneyi üç element üzerine oturtmuştur: ateş, su ve toprak. İşe zemini çığnemiş topraktan bir yüzey haline getirmekle başlamış, ardından su ve ateş devreye sokulmuştur. Obelensky’e göre bu üç öğe öyle güçlü bir anıştırıcı kapasiteye sahiptir ki, kendi içlerinde yeterlidirler ve kendilerini tatmin ederler (Obolensky, 1985:42). Mahabharata’nın bu Hindistan anıştırması, Lehmann’ın tarif ettiği metanomi niteliğini üretmiştir. Metanomik kullanımın “bir bütünü açıklayan bütünün parçası olma” (pars pro toto) yapısını üreterek oyun alanının gerçek uzamını refere etmiştir.

Postdramatik uzamın oluşturulmasında sıklıkla başvurulan uygulamalardan biri de sahnenin tablo olarak düzenlenmesi olmuştur. Buradaki tablo niteliği, natüralist bir tutumla uzamın seyirciye kapatılmasıyla ilişkili olmayıp, yine Robert Wilson'un sahnelemelerinde örneklendiği haliyle, kapalılığı içinde açığa çıkan bir özelliğe sahip olunmasıyla ilişkilidir. Sahne uzamında hemen yakalanamayan anlam dizgeleri, seyirciyle kurduğu doğrudan ilişki vasıtasıyla açığa çıkmakta fiziksel ve düşünsel açıdan aktif olduğu bir yapı içinde yakalandığı anda kendini geri çeken bir derinlik oluşturmaktadır. Bu bakımdan Wilson'un tablosal uzamları, batılı tablo geleneği "canlı tablo" (tableu vivant) geleneği ile düşünülebilir:

"...Resimde çerçeve tablonun bir parçasıdır. Wilson'un tiyatrosu çerçevelerin kullanımı açısından birincil örnektir. Biraz barok sanattaki çerçeveler gibi her şey burada başlar, burada sona erer... Çerçeveleme efektleri bedenleri kuşatan özel ışıklandırma, onların zemindeki yerlerini tanımlayan geometrik ışık alanları, törenselliğe sahip oyuncuların yüksek konsantrasyonu ve jestlerinin heykelsi kesinlikleriyle üretilir..." (Lehmann, 2010:795).,

Postdramatik uzamın tablo şeklinde yapılandırılmasında karşılaşılan önemli formlardan biri de sahne üzeri "montaj" ilkesinin işletilmesidir. Günümüzde Marthaler, Pucher, Mayenburg ya da Castorf gibi birçok yönetmenin uyguladığı şekilde "sahnesel montaj" bedenlerin, jestlerin, postürlerin, seslerin ve hareketlerin dramatik tiyatrodaki uzamsal-zamansal devamlılık ya da birliktelikten koparılıp tablo halinde sunulmasıdır. Bu doğrultuda dramatik tiyatronun alışlagelmiş uzamsal hiyerarşileri iptal olur. Ve özneleşmiş bir uzam, özne-ben (subject -I) halinde oyun alanı parçalara ayrılarak seyircinin izlenimi oyun alanında bir film içinde olduğu gibi paralel sekanslar arasında bir ileri, bir geri yönlendirilir. Bu manada "sahnesel montaj" "sinematik montaj"ı anımsatan bir algıya yol açar.

Tablosallığın bu montaj yapısı içinde kendini üreten bir başka özellik ise tıpkı klasik resimdeki gibi sahne üzerindeki oyuncuların birer seyirci gibi tekrar eden ve eş zamanlı bir şekilde birbirlerinin yapıp ettiklerini izlemeleri, hatta seyirci tepkileri vermeleridir. Cristoph Marthaler'in post-müzikal yapıtlarından Yael Ronen'in post-belgesel sahnelemelerine kadar birçok yapımda gözlemlenebilecek olan bu olgu bir yandan seyirci düzleminde oluşabilecek bir yanılsamanın önüne geçerken diğer taraftan,

oyuncuyu da seyirciye dönüştürerek seyirci/oyuncu ayrımını bir kez daha ortadan kaldırmaktadır.

Başka bir postdramatik uzam stratejisi de Pina Bausch'un dans tiyatrosu pratiklerinde görüldüğü üzere “geçmişin şimdiyle beraber uzamlaşması” olarak gerçekleşmektedir. Bausch'un dansçıları, saliseler ile ölçülebilecek bir zamansal düzenleme ile fiziksel eylemlerini gerçekleştirirken, Bausch anın bir geçmiş olarak kaybolmadığı, sahne üzerinde izini sürdürmeye devam ettiği bir uzam-zaman birlikteliğini rejisel açıdan kurmuştur. **Karanfiller** (Nelken) isimli sahnelemesinde sahnede binlerce karanfil vardır. Dansçılar her ne kadar, karanfilleri ezmek için yoğun bir çaba gösterebilirler de ezilen karanfiller önceki performansın izini bir sonrakine taşımıştır (Lehmann, 2010:796).

Bausch'un İstanbul üzerine oluşturduğu **Nefes** isimli sahnelemesinde ise dansçı Rainer Behr'in yapay yağmurun altında ve oluşan su birikintisi içindeki göz alıcı performansı, sonraki sahnelere izini bırakmıştır. Sahne üzerinde bir süre daha kalan su birikintisi ve ıslaklık bu izinin en önemli taşıyıcıları olmuşlardır. Bununla birlikte, Bausch'un sahnesinde fiziksel performansların seyirciye bu denli etkili taşınmasında güçlü hoparlörlerin ve ses teknolojilerinin payı büyüktür. Oyuncuların kalp atışlarından nefes alıp verişlerine kadar bedensel aktivitelerinin ortaya konulması, seyircinin direkt sinir sistemine etkide bulunan bir uzam yaratmıştır. Bu uzam seyircinin bir gözlemci olarak değil bir katılımcı olarak varlığını desteklemiştir.

1.5. Dramatikten Postdramatiğe Tiyatroda Çoklu Medya Kullanımı ve Dijitalleşme

Yirminci yüzyılın başında gelişen film ve ses teknolojilerinin her ne kadar Piscator ve Brecht gibi dramatik konvansiyonları kırmaya çabalayan tiyatrocular tarafından epik, yabancılaştırıcı görevlerle donatılsalar da daha dramatik sahnelemelerde de gerçeklik etkisini arttırmak için kostüm, ışık ve ses gibi diğer sahne öğelerini destekleyecek şekilde kullanıma sokulması söz konusu olmuştur. Bu tür sahnelemelerde çoklu medya kullanımını kimi zaman sahne üzerindeki kurgusal mekanı betimlemek, kimi zamanda sahne üzerindeki dramatik etkiyi güçlendirecek bir atmosfer yaratımında

devreye sokulmuştur. Her iki yaklaşımda da filmin sunduğu mekan- zaman genişlemesi, sahne değişimlerini kolaylaştırma ya da gündelik yaşamla kurulan temsil ilişkisini daha gerçekçi bir yaklaşımla ortaya koyan yönetmenlere çoklu olanaklar sunmuştur.

Bu olanakların en önemlilerinden birisi kişileştirmeye yöneliktir. “Karakterler kayıtlı ortamların gelişmesiyle ve sahnelemelerde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte tiyatrodaki, metinde sunulamayacak ayrıntılarla sahneye taşınabilir hale” (Şeyben, 2016:152) gelmiştir. Bu doğrultuda karakterin iç yaşantısını ortaya koyan monologlar sözle değil görüntüyle işletilmeye başlamıştır. Artık izleyiciler karakter düşüncelerini, duygularını söze dökmeden projeksiyonlar ile karakterin düşünceleri, duygu ve düşünceleri, hatta bilinçaltı imgeleri sahneye yansıtılmaya başlamıştır.

Postdramatik rejim içinde üretilen sahne pratiklerini ve metin yazım süreçlerini belirleyici en önemli olgulardan birisi “medya” olmuştur. Medya, Türkçede daha çok basın anlamında kullanılan ama İngilizce de birden fazla anlamıyla kullanılan bir terimdir ve günümüz tiyatrosu açısından iki önemli anlam içermektedir. Birincisi “kitle iletişim” ile ilgili olup toplumsal ilişkileri çevreleyen kitle iletişimini ve bu iletişimi sağlayan teknolojileri (internet, televizyon vs.) ifade etmektedir. Medya toplumu olarak ifade edilen günümüz toplumunun, görme, düşünme ve algılama süreçlerinde etkili olan kitle iletişim araçları, aynı zamanda kültürel bir yapı inşa etmekte, bireylerin üretim, tüketim ya da diğer sosyal ilişkilerini biçimlendiren bir rol oynamaktadır.

Yeni iletişim teknolojilerinin toplum ve birey üzerindeki gücü tiyatro sanatına paradoksal bir ilişki dayatmaktadır. Tiyatro, bir taraftan metinsel, tematik ya da dramaturjik açıdan bu gücün insan üstündeki etkilerini (insanları birbirinden koparması, yalnızlaştırması, duyarsızlaştırması vs.) oyunlarda ele alırken, diğer taraftan bu teknolojik gelişmelerin ortaya koyduğu sınırsız imkanlardan sahnelemede olabildiğince faydalanmaktadır. Bunların dışında yanı sıra hala kanlı-canlı bir sanat ve sosyal bir toplanma yeri olarak medya toplumunun genel tüketim ya da eğlence ilişkilerinin dışında bir yer tutmayı başarabilmektedir. Belki de hepsinden ötesi kültür endüstrisinin en büyük meta karakterini oluşturan, yeniden üretim (reprodüksiyon) mekanizmasının doğası

gereği dışında kalabildiğinden alternatif bir kültür üreticisi olarak varlığını sürdürebilmektedir.

Tiyatronun “medya” ile kurduğu bu paradoksal ilişkinin postdramatik estetik açısından en önemli tarafını hiç kuşkusuz, yeni medya teknolojilerinin sahnelemeye dair sunduğu olanaklar oluşturmaktadır. Lehmann Postdramatik tiyatro içinde bu olanakların farklı şekillerde kullanıldığı tespitinde bulunmuştur. Buna göre bazı yönetmenler ya da topluluklar tiyatrolarına dair temel oluşturmayacak şekilde zaman zaman farklı medyalara başvurabilmektedir. Bazıları için ise medya, estetik ve formlar açısından medya teknolojilerini hiç kullanıma sokmadan bir esin kaynağı olabilmektedir. Üçüncü grup (Corsetti, Wooster Group, Jesurun) için ise medya, ürettikleri tiyatro biçimlerinde kurucu ve esaslı bir rol oynamaktadır (Lehmann, 2010:809).

Birinci gruba girenler, örneğin Ostermeier ya da Mayenburg, duruma göre farklı medyaları kullanıma sokmakta, medya teknolojileri onların tiyatroları için tanımlayıcı bir nitelik taşımamaktadır. İkinci grup yani medya estetiğinden esinlenenler için medya araçlarına dair bazı özellikler, hızlıca ve üst üste binen imgeler, steneografik (kısaltmalar ve semboller) konuşma hızı, TV komedilerine temel oluşturan gag’lar, TV ve film yıldızlarına ya da popüler eğlenme dair popüler eğlencelere dair dokundurmalar, kamusal alanda yer kaplayan tartışmalı konu başlıklarına dair değinmeler ve pop kültürüne dair alıntılar için kaynak oluşturmaktadır. Bu formlarda kullanıma sokulan strateji kimi zaman medyanın parodik ve ikonik bir şekilde kırılmalara uğratılarak yansıtılması ve kimi zaman da tematik olarak adapte edilmesidir. Her iki kullanımda da postdramatik estetiğin yönelimi medyaya dair bazı motiflerin, gag’ların ya da isimlerin alıntılanması, bunların dramatik tiyatronun medyadan faydalanmasının aksine uyumlu bir dramaturjik çerçeveye hizmet etmemesidir. Bundan ziyade sahne ritmini destekleyen müzikal ifadeler ve sahnelemeyi çok boyutlu düşünsel ve biçimsel düzlemlere taşıyan imgesel kolajlarda işlev görmektedirler (Lehmann, 2006:168). Üçüncü grupta yani medyayı tiyatro estetikleri için kurucu bir unsur olarak gören yönetmen ve topluluklara dair Wooster

Group'un¹⁵ ve Robert Lepage'in sahnelemeleri örnek olarak verilebilir. Her tiyatro pratiği de “çoklu medya” (multimedya) sahne estetiğini temel almış, bu doğrultuda oyunlarında teknolojinin bütün olanaklarından yararlanmışlardır.

Wooster Group'un 1981 yılında sahnelediği ilk çoklu medya oyunu, Amerikalı oyun yazarı Thornton Wilder'in **Bizim Şehir** (Our Town) isimli oyunundan bir uyarılma olan **Rota 1&9** dur (Route 1&9). Topluluk, bu oyunu sahnelerken kayıttan **Bizim Şehir** oyununun bir TV programı ve bir TV dizisi versiyonunu göstermiştir. Sahnelemenin ilk bölümünde canlı olarak performansçılar yer almamış, tavandan sarkıtılan dört televizyon monitöründe oyuncu Ron Vawter tarafından **Bizim Şehir** oyununun anlamı üzerine bir konferans verilmiştir. Sonrasında monitörlerden **Bizim Şehir**'in bazı sahneleri melodramatik bir oyunculuk ile icra edildiği kayıtlı görüntüler yansıtılmış, bu yansıtma devam ederken sahnede siyah yüz makyajı yapmış performansçılar kaba performans ve pandomime kayan bir şekilde bazı sahneleri canlandırmışlardır. Ardından monitörler yere doğru indirilmiş, performansçıların sessizliği ile odağın görüntülere doğru kayması sağlandıktan sonra görüntülerde üzücü bir doruk noktasına doğru ilerlerken, performansçılar yeniden dans etmeye ve şarkı söylemeye başlamışlardır. Son bölümde ise oyuncular, yeniden sahnede sessizliğe bürünmüşler ve odağın yeniden monitörlerdeki görüntülere kaymasını sağlamışlardır (Şeyben, 2016:49). **Kıllı Maymun** (Hairy Ape) isimli diğer bir sahnelemelerinde ise bir siyah ve beyaz boksörün boks maçını görüntü vasıtasıyla alıntılanmış, bu yolla video imaj ve canlı oyuncunun birikteliğinden bir performans oluşturmuşlardır.

Sahnelemelerinde çoklu medya kullanımını ve yeni teknolojik araçları kurucu birer unsur olarak işleyen diğer örneği oluşturan Lepage'a baktığımızda bu araçların sözlü anlatımın yerine geçtiği, bu bakımdan onun tiyatro dilini oluşturduğu görülmektedir. Lepage, teknolojiyi insanları biraraya getiren hikayeleri anlatmak için birleştirici bir faktör olarak ele almaktadır. Dundrejoviç'e göre, onun teknolojiyi, görsel imgeleri ve

¹⁵ Wooster Group, New York'lu, 1975-80 yılları arasında Richard Schechner'in kurduğu “The Performance Group” isimli tiyatro topluluğundan ayrılanların kurduğu deneysel bir topluluktur. Birçok oyunun yönetmenliği Elisabeth LeCompte yapmış, toplulukta başta William Defoe olmak üzere birçok önemli oyuncu yetişmiştir. Topluluğun 1980'li yıllardan itibaren multimedya temelli sahnelemeleri, sonrasında birçok tiyatro topluluğuna model oluşturmuştur.

ışığı kullanışı, insanları etrafında toplayan ve birleştiren bir ateş gibi sembolik bir dözlem oluşturmaktadır. Bu sembolik dözlem, seyircinin dilini bilmediği bir öyküyü anlamasına yol açar. Bu bakımdan Lepage'ın tiyatrosunda anlatı, kişisel deneyimlerin eski ile yeni sanat formları ve medya birleşiminden doğmaktadır. Canlı ve yansıtılan imajlar ile farklı kùltürlerin kombinasyonu Lepage'ın medya kullanımında başvurduğu teknikler olarak ön plana çıkmaktadır (Dundjerovic, 2009:47).

Postdramatik tiyatronun çoklu medyaya başvuran iki öncü gücü Wooster Group ve Lepage'ın sahne pratiklerinde çoklu medya kullanımı sadece sahneye dair bir zaman ya da uzam genişlemesi yaratmak amacıyla göreve koşulmazlar. Bu bakımdan Piscator ve Svaboda gibi çoklu medya kullanımıyla özdeşleşmiş isimlerin pratiklerinden farklılaşmaktadır. Çoğu zaman sahne üzerindeki dünya, video ya da filmdeki dünyanın bir zıddı olarak yapılanmaktadır. Örneğin, Wooster'ın sahnelemelerinde daha önceki video kullanımlarından farklı olarak, görüntüler sahne değişimleri ya da büyük ölçekli eylemleri göstermek için kullanılmadığı gibi bazı sahneler yalnızca video üzerinden oynanmaktadır. Birçok sahnede, görüntüler akarken aynı zamanda oyuncuların canlı performansı akmaya devam etmekte; kimi zaman bu akış video görüntüleriyle etkileşimli bir şekilde gerçekleşmektedir. Yine Lepage'ın sahnelemelerinde çoklu medya kullanımı sahne üzerindeki içeriği ve biçimi sadece destekleyen bir unsur değil aynı zamanda onu yaratan bir işlev taşımaktadır. Lepage, medyalararası sahnelemeyi kùltürlerarası bir konuyu öyküleştirmek, bireysel hikayelerle tarihsel olanı birleştirmek için kullanmaktadır. Örneğin, 1995 yılında Hirořima'ya atılan atom bombasının 50.yılı vesilesiyle sahneye koyduğu **Ota Nehrinin Yedi Çayı** (The Seven Streams of River Ota'' isimli oyununda, yedi kayan ekrandan bir Japon evi oluşturmuş, bu görüntüler sayesinde atom bombasından elli yıl sonra geçen elli yılın önemli olayları, birçok konu bir fotoğrafçı, bir sanatçı, bir oyuncu, bir televizyon habercisi ve bir çevirmenin yaşam öyküleri üzerinden gösterilmiştir. Sahne üzerinde icra edilen birçok sanatın (dans, opera, oyunculuk, bunraku ya da sihirbazlık) yanında fotoğraf, film ve belgesel gibi medyalar bir arada kullanılmıştır (şeyben, 2016:50-56).

Postdramatik rejimde gerçekleştirilen sahnelemelerde sıklıkla gerçekleştirilen bir uygulama olarak sahne uzamına ek olarak bir görüntü uzamı yaratılmaktadır. Bu uzam

yukarıda değinildiği üzere, sahneyi bütünleyen bir unsur olarak da yapılabılır, sahneye zıtlık oluşturan ya da onu soyutlayan bir şekilde “sanal uzamlar” biçiminde de... Sanal uzamlar, yalnızca kayıtlı görüntüyle tasarlanmayıp, sahne üstü canlı görüntülerle de oluşturabilmektedir. Günümüz tiyatrosunda sıklıkla karşılan uygulama sahne üstüne yerleştirilen sabit kameralar ya da oyuncuların performanslarının bir parçası olarak çektikleri görüntülerin canlı bir şekilde yansıtmasıyla oluşturulan uzamlardır. Bu kimi zaman oyuncunun elindeki cep tep telefonuyla gerçekleştirilirken (Örneğin Mayenburg’un **Stück Plastic** sahnelemesi, 2015) kimi zaman da oyuncuların ellerinde büyük kameralar ve boom mikrofonlarla çektiği görüntüler olabilmektedir (**Hamlet**, Ostermeier, 2008 ve **Baal**, Frank Castorf, 2015). Canlı görüntüler bazı anlarda kayıtlı görüntülerle iç içe geçebilmekte, bazen kulisi, bazen de tiyatro binasının dışını görüntüleyebilmektedir.

Bununla birlikte, bazı sahnelemelerde sanal uzamların görüntüler üzerinden ortaya konulmadığı uygulamalara da rastlamak mümkündür. Örneğin, ünlü Çek sahne tasarımcısı Svaboda’nın sahne düzenlemelerinde sanal uzamın aynalar üzerinden kurulduğu pratiklere rastlamak mümkündür. Svaboda’nın 1992 yılında aynalar vasıtasıyla tasarladığı “Traviata” isimli oyun (fotoğraflarını görenleri bile etkileyecek ölçüde) büyüleyici bir etki alanı yaratmış ve tiyatro literatürüne geçmiş bir sahneleme olmuştur. Yine 1990’ların sahne buluşlarıyla dikkat çeken kadın yönetmeni Helena Waldman **Wodka Konkav** isimli sahnelemesinde iç bükey aynalar kullanarak sahnede sanal uzamlar yaratmış, aynadan yansıyan tuhaf karşıtlıklar, fragmanlar, optik deformasyonlar ile imgesel bir boyut oluşturmuştur.

20.yüzyılın sonlarına doğru başta internet olmak üzere, gelişmiş bilgisayarlar, uydu antenleri, bilgisayar oyunları, vcd, faks, e-posta, kredi kartları vs. teknolojilerin insanın bireysel ve iş yaşamına girip hâkim olmaya başlaması toplumsal hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Metin yazımından sahnelemeye kadar tiyatronun tüm üretim süreçleri ve seyirciyle kurulan ilişkilene biçimleri dijitalleşmeyle birlikte başka bir gelişim-değişim momentini yakalamıştır. Bu doğrultuda tiyatro ile görsel sanatlar ve mimarlık gibi alanlar arasındaki geçirgenlik artmış, seyircinin izlediği sanat eserinin hangi medyaya ait olduğunu

ayıramayacağı multidisipliner prodüksiyonlar üretilmeye başlamıştır. Bununla birlikte seyirci-sahne arasındaki performatif ilişki de başka bir aşamaya geçmiş ve seyircinin pasif bir alımlayıcıdan aktif bir katılımcıya dönüşmesi için teknoloji üzerinden başka bir boyut daha yaratılmıştır (Şeyben, 2016:61). Seyirciden alınan canlı görüntülerin, performansın bir parçası haline getirilmesi, dağıtılan kulaklıklarla en doğal sesleri duyar hale gelmesi ya da yaptığı tercihlerle oyunun gidişatını ya da oyunun hangi bölümünü izleyeceğini belirlemesi söz konusu olmuştur.

Kullanılan teknolojilerin çeşitlenmesi ve iç içe geçmesi ile farklı tiyatro türlerinden bahsedilmeye başlanmış, “telematik performanslar”, “sanal gerçeklik tabanlı performanslar”, “robotik tiyatro”, “sayborg tiyatro” gibi terimler bu türleri birbirinden ayırmak için tiyatro terminolojisine dahil olmaya başlamıştır. Bu şekilde gelişen her bir tür, dramatik rejimin konvansiyonlarını ve geleneksel üretim-tüketim ilişkisini parçalayan estetik yaklaşımları teknolojinin getirdiği olanaklarla tiyatroya taşımıştır. Milimetrik hesapları kaydedip uygulayabilen, aynı zamanda farklı donanımları (kar ya da duman makinesi gibi) bu kayıtlarla eş zamanlı çalıştırabilen bilgisayar donanımlı ışık ve ses sistemleri, sahnedeki en ayrıntı sesleri seyirciye taşıyabilecek gelişmiş mikrofonlar, güçlü hoparlörler, akustik düzenler, çoklu seçenekler sunan led ampuller, kamera ve sinevizyon araçları ile hepsinin kullanımında büyük olanaklar sağlayan internet ve bilgisayar teknolojileri bu tiyatro türleriyle günümüzün bütün postdramatik sahnelemelerinde önemli bir yer tutmuş/tutmaktadır.

Tiyatral performanslardaki dijitalleşme olgusunun analizinde ön plana çıkan kavramlardan birisi de “hipermedyasallık”tır. Hipermedyasallık dijitalliğin direkt bir sonucu olarak, dijital anlatıların çizgisel olmayan (non-linear) doğasını işaret etmektedir. Hipermedyasallık, dijital materyalin herhangi bir formattaki, herhangi parçasının bir linke (bağlantıya) dönüşmesi ve bir linkten diğerine sıçranabilmesi olarak tanımlanmakta, bunun yanı sıra kullanıcının intreraktif bir şekilde ulaşabildiği çizgisel olmayan multimedya anlamına gelmektedir. Hipermedya olanakları ile günümüzün postdramatik sahnelemelerinde farklı medyalar arasındaki geçişler ya da bağlantılar oyuncular, teknisyenler ya da seyirciler tarafından kolaylıkla gerçekleştirilebilmektedir. Bir sinevizyon görüntüsünden bir ışık oyununa, bir ses kaydından hareketli bir dekor

sistemine, bir müzik parçasından görsel bir efektte ya da donmuş bir fotoğraftan aynı fotoğrafın canlı görüntüsüne kolaylıkla geçilebilmektedir (Salihbegovic, 2013:80-81).

Hipermedyasallık ile ilişkili olarak dijital performanslara dair tanımlayıcı diğer önemli kavram “hipermetin” (hyper-text) ile karşılaşılır. Hipermetin, metinlerin ya da metnin farklı kısımlarının resimler ve sesler vs. yoluyla birbiriyle bağlanmasıyla oluşan, kullanıcının/okuyucunun (seyirci, teknisyen ya da oyuncu) ardışık bir okuma yapmadığı metin anlamına gelmektedir (Salihbegovic, 2013:65). Bu metin yapısıyla seyirci bir bilgisayar ya da internet kullanıcısı gibi ara yüzler, linkler ve etiketlere benzer şekilde sahneleme araçları ve metin parçaları arasında bağlantılar kurabilmekte, bunu ardışık ve tutarlı anlam dizgeleri olmadan gerçekleştirebilmektedir.

Lehmann, Postdramatik sahnemelerde kullanılan medya teknolojilerinin seyirci üzerindeki gücünü onların yarattığı “elektronik imajlara” bağlar. Lehmann’a göre sahne üzerinde üretilen elektronik imajlar tıpkı gerçek yaşamda kullanılan bilgisayar oyunları, filmler, video klipler ve televizyon gibi seyirciyi gündelik yaşam gerçekliğinden ya da sıkıcılığında sıyrıp çıkararak bir nitelik taşımaktadırlar. Bu bakımdan elektronik imajların sahne üzerinde seyircinin bakışını özgürleştirilmesi, seyircinin gerçek bedenleri rüya imgeleri olarak algılaması gerçekleşmektedir (Lehmann, 2010:811).

Elektronik temsil sistemini içeren bütün formlar (televizyon, bilgisayar oyunları, tabletler vs.) seyirci/kullanıcıyı merkezsizleşmiş, zayıf bir dünyevilik taşıyan ve yarı ruhani bir duruma sahip mekansallıkta kapsayan alternatif ve sınırsız ara yüzler oluşturur. Bununla birlikte elektronik deneyim, bedensel olarak uzamda merkezileşmiş gerçek yaşama dair bir yansıtma ya da izdüşüm değil, bundan ziyade dağınık, eş zamanlı ve temelsiz bir aktarımdır. Bu şekilde şematize edilmiş, metinlerarası bir dünya, seyirciyi gerçek dünyaya dair bütün ahlaki ve fiziksel yerçekiminden özgür kılmaktadır. Elektronik an, geçmiş, şimdi ve gelecek algısıyla özdeş mevcudiyeti kıran ve onu yeniden kuran bir ontolojiye sahiptir. Bu doğrultuda uzama da etki etmekte onun doğasını değiştirip maddesellikten ayırmaktadır (Sobchack, 2016).

Elektronik imajların bu özgürleştirici ya da rahatlatıcı gücü her ne kadar tiyatral performans içerisinde etkili olsa da hiçbir şekilde tiyatronun bedensel ve antropolojik yönünün önüne geçememektedir. Tiyatroda bedenin varlığı hiçbir şekilde bir video görüntüsü tarafından kapsanamaz. O, yalnızca canlı performans ve diğer bedenler arasında varolmaktadır. Seyirciye yaşattığı bedensel deneyimle başka bir hafıza depolamakta, yalnızca performansın şimdisini değil, performans sonrasında da bakışa, arzuya dair bir tamamlanamamışlık ya da tatminsizlik ürettiği için geleceğe dair de bir hafıza oluşturmaktadır. Bununla beraber tiyatro performansı, hem oyuncu hem de seyirci edimi açısından öncelikli olarak antropolojiktir. Oyuncuların rollerini oynadığı, seyircilerin sanal ya da fiziksel olarak performansın katılımcısı olduğu bir toplama ve paylaşım alanı, bir durumdur Bu bakımdan temsil ilişkisi tiyatro için ikincil, elektronik imajlar ise temsilden başka bir şey değildir. (Lehmann, 2010:812).

1.6. Sözmerkezcilik'ten Différance'a Postdramatik

Dramatik rejimin en sağlam yapı taşlarından birini onun sözmerkezci (logocentric) karakteri oluşturmuştur. Sözmerkezcilik, (logocentrism) Derrida'nın Batının metafizik aklı olarak düşündüğü bulunuş (presence) felsefesine dayanmaktadır. Sözmerkezcilik “felsefenin temel olarak, kendi içinde var olduğunu tasavvur ettiği şekilde bir anlam dizisi- düşünce, hakikat, akıl, mantık, sözcük- doğrultusunda konumlandırılmasıdır” (Curler, 1982:92).

Derrida'ya göre, batılı düşünce ikili karşıtlıklara dayandırarak oluşturduğu anlam dizgelerinde varlıkları, şeyleri ve şimdiki anlamlandırırken her zaman aşkın (transcendental) bir öz, bir köken ya da ilk anlam aramış ya da onu üretmeye çabalamıştır. İdea, Tanrı, adalet, eşitlik gibi aşkın kavramları, iyilik-kötülük, varlık-hiçlik, akıl-duygu gibi ikili karşıtlıklar vasıtasıyla, sözü, mevcudiyeti, şimdi ve buradayı anlamlandırarak şekilde görevlendirmiştir. Diğer taraftan, anlam oluşturduğu her dizge içinde her zaman bir erek (telos), kutsal bir amaç ya da son tarif etmesi söz konusu olmuştur. Derrida, batı metafiziğini belirleyen sözmerkezci yapının Platon'la başladığını düşünmüştür. Logos, söz, Platon'a göre her şeyin temelinde yatan bir arkhe, bir babadır; kendi kendisine yeter ve bir dolaysızlık ilişkisi içinde açığa çıkar. Ruhun kendisiyle doğrudan, şimdi ve burada

kurduğu bir ilişki biçimidir. Bu ilişki, Derrida'ya göre Platon'un saf mevcudiyet arayışında dayandığı temel noktadır (Akdeniz, 2012:39). Bu yüzden yazıyı önceler ve ona neden oluşturur. Yazı dolayım ilişkisi kurar, bu yüzden sadece mevcudiyetle ilgili olmayıp farklı zamanlar için farklı anlamlar üretir. Bu bakımdan, batı metafiziğinde söz, yani konuşulan kelime anlamın göstereniyken, yazılı kelime konuşulan kelimenin temsili olarak var olmuştur.

Dramatik rejim, tüm araçlarını daima bu tür bir merkez üzerinde harekete geçirmiş, tema, anafikir gibi merkez bir cümleyi, fikri ya da soruyu metin yazımından sahnelemeye kadar tiyatral üretimin özü olarak kabul etmiştir. Bununla beraber metinde ya da sahne üzerinde çatışan tüm değerler, karakterler, olaylar ve göstergeler bu özü temsil edecek biçimde yapılanmıştır. Çatışan cümlelerle ilerleyen diyalog yapısı ve karakterlerin iç konuşmalarını seyirciye taşıyan monologlar, her biri logosentrik geleneğin uzantılarını oluşturmuştur.

Postdramatik tiyatronun gelişiminde kurucu bir konumda yer alan Artaud'nun tiyatro düşünceleri Derrida için bir ilgi merkezi oluşturmuş, "différance" kavramını geliştirip açıklarken Artaud'nun fikirlerinden fazlasıyla yararlanmıştı. Différance, özünde mevcudiyet ya da bulunuş olarak Türkçeye çevrilen "presence" kavramının karşıtı olarak yapılanmıştır. Derrida kavramı mevcudiyet (presence) ve namevcudiyet/bulunmayış (absence) karşıtlığının arasında konumlandırılmış bu anlamda ona mevcudiyet metafiziği tarafından açıklanamayacak bir içerik tarif etmiştir. Böylelikle Différance, mevcudiyet metafiziğinin açmazlarını, çıkmazlarını işaret eden bir yapı olarak nitelenmiştir. O logos'un ürettiği kurallılık, dizgesellik ilkelerinin ihlali, anlamın dilin sınırları içindeki sonsuz ve özgür oyununu ifade eden yarı bir kavramdır:

"Différance, bir biçimde adlandırılmak, seslendirilmek zorunda kalınan sessiz işleyişin adı olarak différence, Derrida için, sergilenemeyen, gösterilemeyen bir devinimdir. Différance'ın sergilenememesinin temel nedeni öncelikle onun bir burada olan, şimdide olan, mevcut olan duruma karşılık gel(e)memesidir; çünkü gösterilebilir olan gösterildiği anda burada olduğu varsayılandır. Oysa différence tam da burada olamayışın, gösterilemeyişin olanağı olarak düşünülmektedir. Différance her türlü sergilemede gözden yitmenin kendisi olarak sergilenecektir (Akdeniz, 2012:40)."

Derrida'ya göre, Artaud tiyatro düşüncesinde “différance”ı üretmiş batının beden-ruh, konuşma-fiziksellik, metin-beden gibi ikiliklere dayanan düalist metafiziğini yok etmeye girişmiştir (Derrida, 1978:175). Artaud tiyatro yoluyla batı kültürünün bu metafizik yapılanmasının üstüne giderken en çok üzerinde durduğu olgu “temsil” olmuştur. Temsil edilemeyecek olanın temsili ortaya koymaya kilitlenmiş batılı tiyatro algısı, metin ve yazılı söz yoluyla, logos’u sahnede egemen kılmış ve sahneyi teolojik bir uzam olarak haline getirmiştir. Bu bakımdan Artaud’nun yönelimi onun sözcüğün henüz olmadığı zamanlardaki iletişimi düşünerek kavramların yarattığı geleneksel dil kodlarının dışına çıkmak, jestin ve söylemin birbirinden ayrılmadığı temsil öncesine ait tiyatral bir dil yaratmak üzerine olmuştur. Bu dil için Bali tiyatrosu onun için önemli bir model oluşturmuştur:

“Bali Tiyatrosu, tiyatro hakkında, Batıda tasarladığımız gibi onun metinsel ortak olduğu ve metinle sınırlandırıldığı düşüncesinin tersine, onu yazılı metinden bağımsız olarak bir sahnede olup bitecek her şeyin sınırları içinde alan, dilsel değil de fiziksel bir düşünce edinmemiz gerektiğini açıkça ortaya koymuştur. Bizler için (batılı tiyatro) tiyatrodaki söz her şeydir ve onun dışında olanak yoktur... Söz, yalnızca insana ve onun güncel yaşam konumuna özgü ruhsal çatışmaları dile getirmeye yarar... Şunu önemle belirtelim, tiyatronun alanı ruhsal değil plastik ve fiziksel... Onun nesnesi toplumsal ya da ruhsal çatışmaları çözümlenmek...değil, gizli gerçekleri nesnel olarak dile getirmek, oluşum ile buluşmalarında biçimlerin altında gömülü kalmış bu gerçek payını etkin jestlerle gün ışığına çıkarmaktır... Söz konusu olan, sözü tiyatrodan silme değil, onun varoluş nedenini ve kullanım amacını değiştirmektir... onu, kişilikleri tiyatro dışındaki amaçlarına götürme aracı olarak değil başka bir şey olarak ele almaktır” (Artaud, 2009:63-66).

Derrida'ya göre Artaud, batının metafizik düşünce yapısını görmekle kalmayıp, bu yapının sağlam temellerinden birini oluşturan ve temsille özdeşleşmiş estetik düşünceye sert bir saldırı gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan onun başarısı sadece tiyatroyla ilgili olmayıp tarihseldir. Artaud, beden üzerinde yoğunlaşarak, bedenin¹⁶ logos ve onun

¹⁶ Artaud, beden üzerine düşünürken bütün metafizik belirlenimlerden sınırların ötesinde gerçekleştirmiştir. Onun “benim bedenim, benim yaşamım” diye tarif ettiği özünde budur. Bedenlerimiz ve aldığımız nefes bizim yaşam kaynağımızdır. Bu kaynak yaşamlarımıza kimi zaman zehir, kimi zaman da tedavi (cure) üretmektedir. Bir zehir olarak gündelik varoluşun içinde kimliklerimizi kaybolmasına ya da gizlice ortadan kalkmasına neden olabilir. Ya da bir tedavi olarak canlandırıcı ve tinsel bir rol oynayabilir (Irwin, 2010:19).

¹⁷ Derrida her ne kadar batı metafizik düşüncesinin en sağlam temellerinden birini temsil mekanizmasının oluşturduğunu düşünse de hiçbir şeyin temsil dışına çıkamayacağını bilmektedir. Tıpkı bu metafizik

temsilcisi sözcükler tarafından yağmalanmış haklarını teslim etmeye çalışır. Geleneksel batı düşüncesinin temel belirlenimlerinin ve sınırlarının ötesine geçip hem tiyatroya hem de yaşama dair genel görme biçimlerini, zaman ve mekan algısını, dinsel ve kültürel kodları, düalist yapıları; sözün, aklın, insan ruhunu çökerten mekanik ve yabancılaştırıcı hegemonyasını yapısöküme uğratarak kışkırtıcı ve yaratıcı üretimler gerçekleştirmiştir. Bu bakımdan onun Vahşet tiyatrosu Derrida için yaşamın ta kendisidir, temsil edilemez yaşamın bir temsili değil...

Derrida'nın karşısında durduğu mevcudiyet-buluş (presence) metafiziği dramatik rejimde kendini yalnızca metin/yazar hegemonyası üzerinden üretmemiştir. "Dramaturgi" kavramı tiyatrodaki gelişmeye başladığı andan itibaren, sözmerkezci yapıyı ilk olarak kurma görevi dramaturga verilmiştir. Dramaturg, metinleri analiz edip sahnelemeye dair rasyonel bir yol çizerken, oyunun özünü, tartıştığı meseleyi, ele aldığı temaları ve diğer temsil öğelerini sözcüklerle bağdaştırmış, sahne üzerinde konuşan sözcüklerden oluşan metni, zamana ve uzama uygun bir şekilde adapte etmiştir. Yine 19.yüzyılın sonlarından itibaren tiyatrunun en güçlü figürü haline gelen yönetmen ve oyuncular bu sözmerkezci yapıyı sahnelemede üretmişlerdir.

"Oyunculuğu sıklıkla, felsefecilerin dili ele aldığı gibi- hakikate, logos'a ya da belirli bir üretim içinde logos olarak işlev gören temel kavrama erişim sağlayan şeffaf bir medya olarak ele alırız. Bunlar oyun yazarının görüşü, yönetmenin tasavvuru ya da daha ilginç, oyuncunun benliği gibi temel kavramlardır. Çoğunlukla "gerçekçi", "dürüst" ya da "kendini açığa vuran" olarak adlandırılarak bir oyunculuktan övgüyle bahsediyoruz; oyuncunun ruhunun bazı yönlerini onun performansı üzerinden gördüğümüzü hissettiğimizde, "risk aldığı", "kendini açığa çıkardığı" için alkışlıyoruz" (Auslander, 2002:53).

Oyunculuk kuramlarının birer yöntem dahilinde gelişmeye başladığı 19.yüzyılın sonlarından itibaren tiyatro araştırmacıları, oyuncunun benliği ve oynadığı rol arasında nasıl bir ilişki geliştireceği/geliştirmesi gerektiği üzerine kafa yormuş, oyuncunun mevcudiyetinin, varlığının sahne üzerinde nasıl gerçekleşmesi gerektiğine dair teoriler

düşüncenin kavramlarının dışına düşülemeyeceği gibi. Elzem olan yapısökümün batılı metafiziğin kavramlarını kullanarak metafizik yapıyı deşifre etmesi gibi temsilin sınırlarından çıkması imkânsız temsil mekanizmalarının başka türlü işletilmesidir. Derrida'nın Artaud'nun hiyerogrolif dilinde önem atfettiği nitelik buradan da okunabilir.

geliştirmişlerdir. Stanislavski, Brecht ve Grotowski: 20.yy tiyatrosuna damgalarını vuran bu üç tiyatro insanının oyunculuk yaklaşımları birbirinden farklı düzlemlerde hareket etseler de temel de aynı merkeze yönelmektedir. Oyuncunun benliği, mevcudiyeti, kökeni ve amacı, presence'i ne olacaktır? Üç tiyatro kuramcısı da dolaylı olarak oyuncunun benliğini, performansın logos'u, akli olarak tasarlamıştır. Buna göre oyuncunun benliğinin (self) mevcudiyeti (presence) seyircinin insana ilişkin gerçeklere erişmesini sağlayacaktır. Auslander, onların teorilerinin Joseph Chaikin'in şu cümlesiyle özetlenebileceğini söylemekte ve eklemektedir:

“Oyunculuk benliğin kılık değiştirerek ya da değiştirmeyerek gösterimidir.” Stanislavski için kılık değiştirme oyuncunun kendi duygusal deneyimlerini temel almak zorundadır; Brecht oyuncunun kendi toplumsal maskesinden ayrılabilceği bir kılık değiştirme ister. Grotowski oyuncunun, kılık değiştirmeyi rolü vasıtasıyla benliğinin en temel aşamalarını terk ederek ve ona sosyalizasyonun dayattığı sahte kılığı kesip atarak kullanması gerektiğine inanır” (Auslander, 2002:54).

Üç tiyatrocunun da oyunculuk bakışları, Derrida'nın batı metafiziğinin temeli olarak gördüğü ve dramatik rejime temel oluşturan mevcudiyet felsefesi ve sözmerkezcilikle buluşmaktadır. Fakat bu buluşma, özellikle Brecht ve Grotowski için oldukça paradoksaldır. Bir taraftan dramatik rejimin 20.yüzyılda kurumaya başlayan damarlarına oyunculuk alanından- Brecht açısından metin yazım alanı da geçerlidir- taze kan taşırken, diğer taraftan tiyatro pratikleri, postdramatik rejimin yükselmesine zemin oluşturmuştur. Her iki tiyatro insanı da jestik ve fiziksel aksiyon temelli bir oyunculuğu zorlarken, sahne ve seyirci arasındaki iletişimi dramatik tiyatronun konvansiyonlarını kırarak şekilde yeni ve tiyatral bir dil vasıtasıyla kurmaya çalışmışlardır. Brecht'in gestulara (toplumsal jestlere) dayanan yabancılaştırıcı tiyatrosu ve Grotowski'nin, - Artaud'an da feyz olarak oluşturduğu- kolektif bilinç dışına hitap eden arketipal sahnelemeleri tiyatroyu Postdramatik rejime doğru yönlendiren öncü kırılmalar yaratmıştır.

Fuchs da Auslander'in tespitine benzer bir saptamayı 1960'lı yılların sonu ve 70'lerin erken dönemlerinde neo-avangard tiyatrocular için yapmıştır. Fuchs'a göre batı tiyatrosunda Rönesans'tan itibaren yapılanmaya başlayan ve metnin egemenliğindeki

karakterlerin spontane konuşmaları ile “o an orada” oluyormuş gibi var ettikleri illüzyona dayalı mevcudiyetin J.Beck, Chaikin, Schechner ve Peter Brook’un çalışmalarında metnin ötelendiği ve tiyatrocuların kendi benliklerini ya da özlerini açığa çıkartmaya çalıştıkları bir mevcudiyete dönüşmüştür. Doğaçlamaya ve seyirci katılımına önem veren, mit, ritüel ve komünyon ayinlerinden beslenen ve bu yolla yazarın otoritesine ve metne karşı duran bu isimler, varlıklarına dair bir öz aramalarının yanı sıra saf bir mevcudiyet idealini radikal bir biçimde savunmuşlardır (Fuchs, 1985:165).

Fuchs’un Neo avagardların logosentrik pratiklerine dair bu saptamaları Derrida’nın kuramsal düşüncelerine dayanmaktadır. Derrida’ya göre başlangıçtan beri varolan, iptidai bir mevcudiyet ya da şimdi yoktur ki, şimdiden zamanın dışına açılan bir iz (trace) tarafından içine sızılmamış olsun. Başka bir deyişle, şimdi bir ilk değil yeniden kurulmuş, deneyim içeren, mutlak olmayan ve yaşayan bir formdur. Onun saf halde bulunması söz konusu olamaz. Bir şeylerin daima kendi olmayan izleri tarafından yerli yerine oturtulduğu iz-yapı (trace-structure) mevcudiyet yapısını sorgulamaktadır (Derrida, 1978:212). Batı metafiziği iz ve mevcudiyet kavramlarını, sözmerkezci mevcudiyeti anlamlı kılmak adına daima ikili bir karşıtlık olarak ele almıştır. Oysa varlıkların varoluşunda mevcudiyet ve iz birbirinden koparılamayacak biçimde iç içedir. Bu durum tiyatro özelinde düşünüldüğünde neo avangardların (en azından 1970’lerin sonuna kadar) birçoğunun düşündüğü gibi mevcudiyeti, şimdiki ortaya koyacak saf bir konuşma (speech) yoktur. Yazı bir iz olarak canlı konuşmanın içine sızar. Anlamın sonsuz yer değiştirmesine yol açarak, stabil ve “kendini doğrulayan” (self-authenticating) bilginin kavrayışının ötesindeki bir dili yerleştirir (Norris, 2002:28).

Différance’ın mevcudiyetle arasına yerleştiği yokluğun (absence) ve izin, yazıyla birlikte tiyatroda yeniden önem kazanması metinselliğin (textuality) yeniden, fakat başka bir konuyla üretilmesiyle gerçekleşmiştir. Metinselliğin bu yeni konumu, Derrida’nın sözmerkezci (logosentrik) ve sesmerkezci (phonocentrism)¹⁷ olarak

¹⁷ Sesmerkezcilik (phonocentrism), Derrida’nın batı metafiziğinin aklını, görme düşünme biçimlerini çözümlerken, özellikle Saussure eleştirilerinde kullandığı bir terim. Derrida’nın Saussure üzerinden örneklediği üzere sözmerkezci yapı, konuşmanın yazıya önceliğini ve bütün göstergeler sisteminde konuşmanın bir gösteren olarak gösterilenle, düşünceyle ya da kavramla doğal, hatta tek gerçek bağ olduğu düşüncesinde üretilir. Derrida’ya göre Saussure de kendisinden önceki ve sonraki birçok düşünür

nitelediği akli ekarte edecek yeni metin stratejilerinin geliştirilmesi ve metnin önceki üstün konumunu kaybederek diğer sahne bileşenleriyle eşitlendiği bir yere yerleştirilmesiyle gerçekleşmiştir. (Fuchs, 1985:166)

Metinlerarası geçişlerin olduğu, iç içe geçmiş anlatı yapılarının sahnelemenin “şimdi ve buradasını” sürekli olarak dönüşüme uğrattığı, mimetik temsilin différance yapısıyla dolayına girdiği, anti-kahraman karakterlerin üretildiği, dramatik malzemenin (tarihsel belgelerin, toplumsal olayların ve olguların, tarihi figürlerin vs.) genel geçer kabullerin dışında ele alındığı ve Aristoteles’in tragedyada olması zorunlu altı önemli özellikten ikisi olarak gördüğü “ciddi eylemler içeren, bütünlüklü ve doğru bir (baş-orta-son) bölümlemeye sahip” metin yapısının güldürü öğeleri, grotesk kullanımıyla ve döngüsel tekrarlarla yapısöküme uğratıldığı bu yeni metin yönelimleri différance yapısına yaklaştırmıştır. Metinselliğin bu yeni haline Heiner Müller’in **Hamlet Makinesi**’nden şu satırlar örnek oluşturabilir:

“Ben Hamlet’tim, Sahilde durmuş, dalgalarla VIR VIR konuşuyordum, arkamda Avrupa’nın harabeleri, çanlar devlet cenaze töreni için çalıyordu, katil ve dul bir çift, Yüce Ceset’in tabutunun arkasında marş marş adımlarıyla meclis üyeleri... 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...

ÜÇÜNCÜ RİCHARD BEN PRENS ÖLDÜREN KRAL

EY HALKIM NE YAPTIM BEN SİZE

BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM AĞIR BEYNİMİ

KOMÜNİST İLBAHARDA İKİNCİ PALYAÇO

ÇÜRÜMÜŞ BİR ŞEYLER VAR BU UMUT ÇAĞINDA...

Benim dramım gerçekleşmedi. Metin kayboldu. Oyuncular yüzlerini soyunma odasındaki çiviye astılar. Yerinde çürüyor suflör. İzleyici sıralarındaki veba cesetleri parmaklarını bile kımıldatmıyor. Eve gidiyorum ve zaman zaman öldürüyorum, bütünleşerek/Bölünmemiş Ben’imle.

gibi yazıyı ikincil ve yapay bir iletişim sistemi olarak görmüştür. Bkz:Niall Lucy, Derrida Sözlüğü, BilgeSu, Ankara, 2012 s.158

Televizyon gündelik Tiksinti Tiksindirici...

Heil Coca- Cola...

BEN MACBETH'İM KRAL BANA ÜÇÜNCÜ METRESİNİ SUNMUŞTU

HER BENİ BİLİYORUM KALÇASINDA

RASKOLNİKOV TEK CEKETİN ALTINDAKİ YÜREKTE

BALTA/TEK/KAFATASI İÇİN REHİNCİ KADININ

(Ekranlar kararı. Buzdolabından kan akar. Üç çıplak kadın. Marx, Lenin, Mao. Her biri kendi dilinde aynı anda metni söyler. İNSANIN ... TÜM KOŞULLAR ORTADAN KALDIRILMALIDIR...Hamlet oyuncusu kostümünü giyip maskesini takar... Zırha bir tekme atar, baltayla Marx, Lenin ve Mao'nun kafalarını yarar. Kar. Buzul Çağı “ (Müller, 2008:159-166).

Alıntıda örneklendiği üzere Müller oyununda bir meta-metin olarak ele aldığı **Hamlet** üzerinden **III.Richard**, **Macbeth**, **Suç ve Ceza**, **Doktor Jivago** ve **Komünist Manifesto** gibi oyunlarla metinlerarası bir ilişki kurmuş, montaj, kolaj, oyun içinde oyun, anlatı içinde anlatı gibi teknikler ve yazım stratejileri geliştirerek bu yeni metinselliği üretmiştir. Birçok edebi ve felsefi metinden alıntılar yapmasının yanında “kendi metinlerini de alıntılayan Heiner Müller, açık ve gizli alıntılar dışında, anıştırma, çağrışım, tekrarlama gibi teknikleri kullanarak çoğul olarak okunabilecek” (Karacabey, 2006:207) bir metin yaratmıştır. Kurmaca ile, mevcudiyetle-yokluk, şimdi ile geçmiş, konuşma ile yazı arasındaki ayrımları iptal eden Müller, bu yolla dramatik yanılısamayla açığa çıkan sözmerkezci yapıyı en baştan reddetmiştir. Dilin bir iletişim aracı olmaktan çıktığı, bir alıntılar toplamı olarak söylem haline geldiği bu yerde, oyun karakterlerinin de sadece birer söylem aracına dönmesi oyunun bütünüyle merkezsizleşmesini beraberinde getirmiştir.

Lehmann, yeniden şekillenen metinsellik üzerine düşünürken postdramatik tiyatrodaki “nefesin, ritmin ve bedeninin viseral mevcudiyetinin şimdi'deki gerçekliğinin logos'tan önce geldiği”ni (Lehmann, 2006:145) apriori bir bilgi olarak ortaya koymaktadır. Tiyatronun fizikselliğinin bu şekilde öne çıkararak logos'u açması ya da

dağıtması A'dan (sahne) B'ye (seyirciye) bildirimler şeklinden gerçekleşen tek yönlü ve basit iletişimi yerinden etmiştir. Yerine, Lehmann'ın deyişiyle, dilin farklı araçlarıyla tiyatral ve büyüsel olan bir iletim ve bağlantı koyulmuştur. Bu yeni iletişimin kaynağını oluşturan “boşluk” ya da “arayı” Lehmann “Khora” kavramıyla ilişkilendirir. Khora, Platon'un Timaeus diyalogunda geçen karışık bir düşünüşle sezilebilen, bütün şekillerin ötesinde ve bütün türleri içine alabilen idealar dünyası ile gerçek yaşamın bağlantısının kurulduğu bir yerdir. Dünyanın kurulumuna sağlayan üç elementten biridir. Birinci element idealardan oluşan göksel model, ikincisi ideaların kopyası olan maddi ve somut dünya, üçüncü element ise Khora, ebedi formun, ideanın “yani modelin temsilini olanaklı kılan, ama kendisi temsil edilemez olan aralıktır” (Güçbilmez, 2011:33).

Khora, gözle görülebilir ya da duyumsanabilir her şeyin anası ve yatağıdır. Somut dünyanın var olanlarının idealar dünyasından pay alarak oluşa geldikleri bir kap, bir mahfaza; ne duyumsanabilir bir fiziki varlığa sahip ne de düşünce ve duygu yoluyla kavranabilir bir yapıdır. Onun rahminde logos, (gösteren-gösterilenler, duyulan-görülen, zaman ve mekan karşıtlıkları ile) kendisinden farklılaşmaktadır. Bu bakımdan khora Derrida'ya göre, mantığın çelişmezlik ilkesine karşı meydan okuyan bir nitelik taşır (Derrida, 1999:50). Bu meydan okuma, khora'nın duyumsanabilir hiçbir biçime sahip olmadığı halde oluşa gelen bütün varlıkları şekillendirmesiyle, ideal dünyayı dile getiren logos'tan ve onun somut dünyayı niteleyen sanılarından ayrılmasıyla gerçekleşir.

Lehmann'ın bu kavrama odaklanması uzamı ve konuşmayı/söylemi, telos (Yunanca'da amaç) hiyerarşi, nedensellik, sabit bir anlam ve bütünlükten ayrı tutan Postdramatiğin logos'un karşıtı olarak yer alan “khora'yı yeniden kurduğunu” düşünmesiyle ilişkilidir. Yeniden kurulan khora, Julia Kristeva'nın babanın dili olarak nitelediği (Lacan'ın “sembolik” olarak tespit ettiği dilin karşısına koyduğu) annenin dişil dili olan “semiyotik” ile ilişkili kurar. Semiyotik, Kristeva'nın öne sürdüğü haliyle dilin dil-öncesi, sembolik öncesi varolan boyutunu ortaya koyan, bu boyutu da pre-Ödipal dönemde, bebekle annesi arasındaki özgül ilişkide bulan bir bakışa dayanmaktadır. Buna göre babanın sembolik dilinin öncesinde annesel olarak açığa çıkan dürtüler, ritim, enerji ve libidinal itkilere semiyotik dil kaynak oluşturmaktadır (Özkazanç, 2015:55-79). Semiyotik alanı tanımlayan bu itkiler sonrasında, dile giriş evresinde, sembolik alan

tarafından bastırılrsa da tamamen yok olmayıp, arzuların, düşlerin ve tutkuların alanı olarak açığa çıkmaktadırlar. “Şiirsel dil” olarak yeniden biçimlenip avangard edebiyata kaynaklık ederler. “Şiirsel dil” sembolik dilin gramerini reddeden, onun irrasyonel olarak yaftaladığı anlamları üreten, çelişkili ve heterojen bir yapı ortaya koyar. Kristeva’nın Mallerme’de, Joyce’da ya Artaud’da örneklediği üzere bu şiirsellik kartezyen öznenin sınırlarını havaya uçuran, aklın ötekileştirdiği bedenle yeniden ilişki kuran, bozguncu bir nitelik taşır (Kristeva, 1984:15-16).

Lehmann’ın Postdramatik tiyatrodaki khora’nın yeniden kurulması ile Kristeva’nın şiirsel dil tanımlaması arasındaki ilişki açıktır. Lehmann postdramatik tiyatrodaki logos’un ya da sembolik dilin metin yoluyla kurduğu baskıdan bağımsız bir dilin kendisini ürettiğini savunmaktadır. Bu metnin yok sayılmasını değil, metnin logosentrik boyutunu oluşturan anlatının, sahnedışı yaşamdaki bireylerin tercümesinin, erekselliğin ve birlik-bütünlük yasalarının devre dışı bırakıldığı bir metinselliği gerekli kılmaktadır. Kristeva’nın semiyotik olarak tanımladığı ritimler, dürtüler, sesler, arzular ve tutkulara dayanan şiirsel dil yeni tiyatroya da kaynaklık etmektedir.

Lehmann’ın Postdramatik rejimle différence yapısı oluşturan yeni metinselliğe dair yaklaşımını onun İtalyan tiyatrocusu Giorgio Barberio Corsetti’yi örneklemesi üzerinden somutlamak mümkündür. Corsetti’nin tezi tiyatronun “yabancı bir beden” (a foreign body) ve sahne dışı bir dünya olarak metne olan ihtiyacına dayanmaktadır. Corsetti’ye göre günümüz tiyatrosu yoğun olarak kullanıma soktuğu optik hilelerin ve video, projeksiyon ve canlı mevcudiyetin kombinasyonundan oluşan görsel sunumun “kendini temalaştırması” (self-thematisation) içinde kaybolmamalıdır. Bu durumu sağlayacak temel unsur metindir. Metin sahnesel imaja direnç gösterir ve sahnedışını, khora’yı sahnede etkin kılar. Metnin bu şekilde sahneye iştirak etmesi, “yabancı bir beden olarak başka bir toprakta” kendi dilini konuşabilmesine bağlıdır. Başka bir dilde tercümesine değil. Corsetti’nin, Kafka’nın “Bir Savaşın Tasviri” üzerine sahnelemesi bu yaklaşımı somutlamaktadır. Corsetti, bazen bütün oyuncuların bir kişiyi canlandırdıkları bazen de birden çok kafası ve kolları olan canavarlara dönüştükleri, bazen karmaşık bir beden makinesinin içinde bir element, bir yapı taşı oldukları bir oyun sahneye koymuştur. Kafka’nın metninde çağrıştırılan gerçekdışı oda, yan yatmış kutular, dönen duvarlar,

birbirini izleyen gölge oyunları, oyuncuların mücadele etmek zorunda kaldıkları dik merdivenler ve bedensel mevcudiyetle uygunluğunu bulmuştur. Böylelikle “içerisi ve dışarısı” Kafka’nın metnindeki gibi iç içe geçmiştir. Bu sahneleme metnindeki bireyleri ve anlatsal mesaj dizilerini tercüme etmeyip, sahnede kendi dilini rahatsız edici bir gerçeklik olarak telaffuz etmektedir. Metnin kendine has özellikleri burada bir esinleyici olarak varolmuştur (Lehmann, 2006:146).

Lehmann, Corsetti üzerinden örneklediği beden, jest ve sese uygulanan “yorumlama ilkesinin” aynı zamanda dil materyalini de ele geçirip, dilin temsil işlevine saldırdığını düşünmektedir. Gerçeklerin dilsel olarak yeniden sunulması yerine, tek bir “anlam” tarafından kontrol edilmesi zor olan tonların, kelimelerin, cümlelerin ve seslerin yerleştirilmesi söz konusu olmuştur. Varlık ve anlam arasındaki yarıma şok benzeri bir etkiye sahiptir: bazı şeyler ileri sürülen anlamın aciliyetiyle sergilenmekte, ama ardından beklenen anlamı kavranılır kılmakta başarısız kalmaktadır (Lehmann, 2006:147).

Kolaj ve montaj uygulamalarından ayrı olarak Postdramatik tiyatrodaki metinsel açıdan karşımıza çıkan temel ilkelerden biri olan ve “her zaman her yerde” olmayı sağlayan çokdilliliktir (polyglossia). Çokdilli (multi-lingual) tiyatro metinleri bu doğrultuda ulusal dillerin birliğini parçalamaktadır. Bu ilkenin ilk uygulamalarından birisini Heiner Goebbels **Romalı Köpekler** (1991) oyunuyla gerçekleştirmiştir. Oyunda Goebbels, Heiner Müller’in Almanca metinlerinden, William Faulkner’in İngilizce metni **Kutsal Sığınak**’tan (Sanctuary) ve Fransız Alexandrine’nin Corneille’in **Horatius**’undan oluşturduğu dizelerinden (kendi dillerinde koruyarak) bir metin kolajı oluşturmuştur. Bu dizeler ezbere okunan sözlerden daha şarkılar haline gelmiş, dil, metinlerdeki biçimli kusursuzluğundan bozuk kekelemelere ve gürültüye aktarılmıştır.¹⁸

¹⁸ Günümüzde de birçok sahnelemede “çokdilli” uygulamalarla karşılaşmaktayız. Ülkemizde de fazlasıyla tanınan Theodor Terzopoulos’un, Türk, Alman ve Yunanlı oyuncuların kendi dillerinden aynı metni aynı anda oynamasına dayanan sahnelemeleri (Persler, Zincire Vurulmuş Prometheus), Almanya’da Yael Ronen başta olmak üzere Maxim Gorki’nin birçok yönetmenin sahnelemesinde Almanca, İngilizce, Fransızca, Arapça ve Türkçe’nin bir arada kullanılması bu çokdilli metin yapısına güncel örnekler oluşturmaktadır.

Çokdillige sıklıkla başvurulmasına yol açan en temel etkenlerden birisi olarak uluslararası fonların böylesi ortak çalışmaları ve prodüksiyonları finanse etmesi gelmektedir. Fakat, bu durum aynı çalışmaların sanatsal temellerinin ya da nedenlerinin olmadığı anlamına gelmemekte, dil üzerinden iletişim problemlerinin ortaya konulmasından farklı kültürlere ait insanların ortaklaşan yanlarının ortaya koyan kültürlerarası çalışmalara kadar birçok çağdaş tiyatro örneği çokdillige başvurmaktadır.

Lehmann'a göre (Lehmann , 2006:147), postdramatik tiyatrodaki fiziksellik ile konuşmanın motorik icrası; metnin doğal olmayan okunması ve üstü kapalı bir uzantı olarak varlığı bizi uyanık tutmaktadır. Konuşmanın bir eylem olarak kavranışının bu prensibi içinde Postdramatik tiyatro için önem arz eden bir yarılma su yüzüne çıkar. Bu yarılma sözün konuşmacıya ait olmadığını ortaya koymaktadır. Söz konuşmacının bedeninde, Corsetti'nin dediği gibi “yabancı bir beden” (a foreign body) olarak kalmakta, organik olarak yerleşmemektedir. Dilin sınırlarının dışı onun korkulu düşmanı “beden”i ve ikizi olan “sözcük” meydana çıkarmakta: kekeleme, sözlerin yanlış kullanımı, aksan ve kusurlu telaffuzu beden ve kelime arasındaki çatışmanın altını çizmektedir.

Postdramatik rejim içinde sık sık karşılaşılan *différance* yapısı içindeki metin yaklaşımlarından biri de, anlamı ve dilsel iletişimin seslerin taşıdığı, parataktik söz dizimlerin egemen olduğu “peyzaj metin” yapısıdır. Lehmann “peyzaj metin” terimini hem postdramatik tiyatro dili ile yeni görsel dramaturjilerin bağlantısını tanımladığı, hem de “peyzaj” (landscape) oyunlara referans oluşturduğu için önermiştir. Yeni metinlerin, Derrida'nın terminolojisindeki önemli kavramlardan birisi olan “aralık”ı (espacement) çağrıştıran metinsel “boşluk bırakmayı” (spacing) kapsayabileceğini düşünmüştür. Klasik sahne gerçekliğinin, “metin”, “ses” ve “gürültü” algısından farklı olarak (örneğin Stanislavski'nin Çehov'un oyunlarını sahnelediğinde yaratmaya çalıştığı doğalcı sesler vs.) postdramatik “ses peyzajı” (audio landscape) seyircinin zihninde bir boşluk bırakmaktadır. İşitsel sahne her bir yana bu yolla “metinlerarası” referans vermekte ve “somut” gürültünün ya da sesin müzikal motiflerinin vasıtasıyla sahnesel materyali bütünlemektedir. Bu bakımdan Wilson'un kendisi için “ideal tiyatronun radyo oyunu ile sessiz sinemanın birleşmesi” olduğunu belirtmesi kafa açıdır. Radyo oyununda “hayali bir görme” ve sessiz sinemada “hayali bir duyma” alımlayıcıya hayal gücüyle dolduracağı

sınırsız bir uzam oluşturmaktadır. Sessiz sinemada sadece fiziksel realizasyonları (ağızlar, yüzler, dinleyen kişilerin yüzsel ifadeleri) görüp sesleri hayal ederken, radyo oyununda sahipsiz seslerin yüzlerini, figürlerini ve biçimlerini hayal etmekteyizdir. Bu doğrultuda, sahnede oluşturulan boş alanlar ve daha kapsayıcı ses boşlukları, oturma yeri (theatron) ve sahneyi kapsayan üçüncü bir boş alanı ya da uzamı yaratmaktadır (Lehmann, 2006:148).

Lehmann'a göre, "duyudan duyumsallığa" tiyatroya dair gerçekleşen bir dönüşümün adıdır. Avrupa kültürünün gelişiminde, sesin doğrudan ruhtan gelen bir olguymuş düşünülmesi oldukça yerleşik bir logosentrik yanılsamadır. Buna göre ses kişinin ruhsal ve psişik karizmasını ortaya koymaktadır. Dramatik tiyatrodaki konuşan kişi, ötekinin bir metaforu olan ve izleyicinin yorumuna değil, dinleme yükümlülüklerine hitap eden mükemmel bir varlıktır. Seyirciler çoğunlukla, bir problem olarak onları gören ya da sorgulayan bakışlar atan konuşmacının manasız varlığına maruz kalmaktadırlar. Bununla birlikte postdramatik birçok pratikte seyircinin sadece ve tek tek konuşmacıların seslerinin duymasının amaçlanmadığı görülmektedir:

"İster (Einar) Schlee'yi (Jan)Fabre'yi, Lauwers'i, istersek de Matschappej Discordia, Theatergroep Hollandia, La Fura dels Baus or Theatre du Radeau gibi toplulukları düşünülelim- eş zamanlılık, çok dillilik, koro ve "çılgılık aryaları" (R. Wilson) metne katkı koyar- sıklıkla, katı sınırları olmayan, semantik açıdan alakasız bir libretto ve sesli uzam oluşmaktadır. Canlı mevcudiyetin bir ifadesi olarak dil ve prefabrik (önceden hazırlanmış) bir materyal olarak dilin arasındaki sınırlar bulanıktır. Sesin kendi gerçekliği temalaşır. Biçimsel açıdan müzikli ya da mimari modellere göre, tekrarlama, elektronik bozum ve anlam bozukluğuna bindirmeler üzerinden, düzenlenir ve ritmik kılınır..." (Lehmann, 2006:149).

Dramatik tiyatrodaki vokal, oyuncunun sesi logosentrik anlam dizgelerini oluşturduğu ve bu doğrultuda metinlerde yer alan sözcükleri taşıdığı için oyuncunun en önemli enstrümanı olarak görülmüştür. İnsanın varlığının öznellik olarak algılanmasından temellenen bu düşünceye göre vokal sesi bedeni saran bir aura (hale) ve bir kimlik taşıyıcısı olarak varolmuştur. Dolayısıyla postdramatik tiyatro ile oyuncunun mevcudiyetinin, benliğinin (self'inin) ve onun beden/vokal birliğinin yeni medya araçları vasıtasıyla parçalanması bizi yeniden "différance" kavramına döndürmektedir.

Elektronik olarak dönüştürülen ses, öznel kimliğin ayrılığına son vermektedir ve klasik olarak oyuncunun en önemli enstrümanı olarak görülmüş ses, oyuncunun bütün bedeni haline gelmiştir. Bu doğrultuda elektronik ve bedensel yerleştirme, “sesi” yeniden keşfetmeye çabalamaktadır. İnsan sesinin mevcudiyetini, onu anlamdan uzaklaştırarak işitsel semiyotiğin (Kristeva’nın kullandığı anlamda) temeli kılmaktadır. Sesin bu yeniden yerleşimi ile sahnede konuşan “ben” değil, karmaşık bir kompozisyon olarak işlenmiş bir “o” açığa çıkmaktadır.

Différance’ın ortaya koyduğu bu görme ve düşünme biçimi postdramatik rejimde geniş bir etki alanına ulaşmış, Dekonstrüktif tiyatro diye adlandıracağımız türe birebir etki ederken, post-belgesel veya post-brechtien türlere dolaylı olarak etkide bulunmuştur. Bu bakımdan ilerleyen bölümlerde güncel sahneleme örnekleri üzerinden irdeleneceği biçimde Postdramatik tiyatrodaki genel eğilim, logosentirik, söz merkezci algıyı kırmaya meyleder. Marthaler, Kriegenburg, René Pollesch ve ya da Castorf gibi dekonstrüksiyoncu yönetmenler différance’ı direkt üreten bir şekilde sahnelemeyi geliştirirken, Ostermeier, Mayenburg gibi Post Brechtienler ya da Yael Ronen, Rimini Protokol gibi Post belgeselciler farklı stratejilerle logosentirik yapıyı kırıp parçalamışlardır.

1.7. Hiyerarşiden Heterarşiye Postdramatik

Dramatik tiyatroyu tanımlayıcı en önemli unsurlardan birisi, onun yapısal olarak taşıdığı hiyerarşik karakteridir. İlk olarak kendisini anlamsal açıdan üst anlamlar ve alt anlamlar olarak ortaya koyan hiyerarşik yapı, sonrasında türler, (tragedyanın komedyaya üstünlüğü gibi) sahneleme unsurları (metnin sahnelemeye, rejinin dramaturjiye üstünlüğü gibi) ve karakterler arasında (ortalamadan üstün ve ortalamadan aşağı karakterler gibi) kendini üretmiştir. Postdramatik tiyatro ise bütün süreçlerinde bu hiyerarşik yapıları üretmemeye, karşılaşır da (örneğin klasik metinlerin adaptasyonunda) kırmaya çabalamaktadır.

Dramatik tiyatro, batının metafiziksel aklının tiyatrosudur. Akıl batı için merkezidir, herkes için aynı olması gerektiği düşünülen evrensel ve bir ideal imge yaratır.

Antik Yunan'da akıl, ideaya ulaşmanın tek formülüdür. Rönesans ve Aydınlanma'da ideal imge sekülerizmken, liberalizmde “özgür birey” ya da girişimci, sosyalizmde ise sömürülen sınıfların kurtuluşudur. Aklın böylesi ideal bir töze, formlar üstü bir anlama ya da kutsal bir ereğe hizmet etmesi Hristiyanlık dahil olmak üzere bütün kurtuluş vadeden öğretilerde başattır. Dramatik tiyatronun, tüm bileşenlerinde taşınması gereken özellik olarak “akla yatkınlığın” fiili karşılığı, yapıtın manalı, tutarlı ve bütünlüklü olması, etik ya da kültürel açıdan bir değer yaratması, eğitici ve öğretici bir karakter taşınmasıdır. Bütün bu ideal değerlerin taşıyıcısı olan tiyatro, birbirine bağlı birçok meseleyi ele alır ve iç içe geçirir. Bu doğrultuda üretilen anlamlar oyun içindeki önemleri üzerinden kendi aralarında bir alt-üst ilişkisine girerler ve hiyerarşik bir yapı ortaya koyarlar. Özgürlük, dostluk, yalan konuşmamak. Bu üç kavramın üretildiği bir oyunda büyükten küçüğe sıralama, ideale en yakın kavram olan özgürlüğü ilk sıraya, sonra arkadaşlığı, sonra da yalan konuşmanın kötülüğünü koymakla gerçekleşecektir. Merkez mesele her zaman, batılı değerler açısından en ideal ya da en kritik olan olacaktır. Daha sonraki meseleler, önem sırasına göre merkez meselenin çevresinde çeperler oluşturacaktır.

Dramatik tiyatrodaki kendini üreten diğer önemli hiyerarşik özellik, tiyatro türleri arasında gerçekleşir. Daha en başından itibaren tragedya > komedyaya biçiminde kurallara bağlanan batılı tiyatro bu hiyerarşik algıyı farklı tür tiyatrolar ortaya çıktıkça yeniden üretmiştir. Örneğin, 19.yüzyılda melodram bir tür olarak romantik oyunlardan daha aşağı bir yerde görülürken, aynı yüzyıl bitmeden gerçekçi tiyatronun gelişimi ile birçok kuramcı, romantizmi bir alt kümeye düşürmüşlerdir. Avangardlarla birlikte yükselen epik, absürd, belgesel gibi türlerde çok geçmeden gerçekçiliğin üstünde bir mevkiye konulacak, bu sıralama sürekli değişecektir. Bir şeyi onun zıttı olarak düşündüğü yahut ondan farklı olan şeyle karşılaştırıp, onu daha üstün kılarak var etme, batı geleneğinde yerleşik bir görme ve değerlendirme biçimidir. Dramatik rejim bileşenleri, tiyatro pratiklerinde, kuramda, eleştiri de ya da seyirci düzleminde bu yapıyı daima üretmiştir¹⁹.

¹⁹ Dramatik rejimin gelişim momentlerinden biri olarak görülebilecek gerçekçilik tartışmalarında Lukacs'ın tavrını hatırlayalım. Lukacs bir taraftan avangardları ve sosyalist Brecht'in tiyatrosunu yerden yere

Dramatik tiyatronun diğ er önemli hiyerarşik karakteri, tiyatronun üretici kısmında gerçekleşir. Uzunca bir süre, klasik dönemden hiyerarşinin en üst kısmında metin, dolayısıyla yazar yer alırken, sahneleme, oyunculuk ve diğ er tiyatro bileşenleri hiyerarşide basamak basamak aşağıya doğru inerek varolmuştur. Aristoteles'in Poetika'da öyküyü tüm tragedya bileşenlerinin en üstüne yazmasından, 19.yüzyılın sonlarına kadar öykü, metin, hatta yazar tiyatronun başat unsuru olmuştur. Sonra bu durum değı şmiş, tiyatronun en önemli unsuru yönetmen haline gelmiştir. Diğ er taraftan dramatik tiyatronun tarihinde oyuncunun bu hiyerarşik yapının tepesinde olduğu örneklere rastlamak mümkündür. Özellikle star sistemine dayanan tiyatrolarda, ne oynandığı ya da kimin nasıl yönettiğ inden çok, kimin oynadığı daha önemli olmuştur. Star'ın arzuları, düşünceleri ya da beklentileri bu tip tiyatroların sanatsal ve kurumsal işleyişini belirlemiş, kimi zaman yönetmen koltuğ una oturarak kimi zaman da finansal işleyiş i kontrol ederek bu gücünü perçinlemiştir.

Postdramatik rejimin bütün bileşenlerinde ve süreçlerinde evrensel bir şekilde işleyen nitelik, onun dramatik rejimden farklı olarak hiyerarşik yapıyı üretmemesidir. Hiyerarşik olmayan yapı karışıklıktan, düzensizlikten kaçınmak, harmoni ve anlaşılrlığı garantilemek için tiyatral unsurları birincil ve ikincil olarak ayırıp bağlantılandıran dramatik gelenekle çelişir. Postdramatik tiyatronun bu doğrultuda ana eğilimi birbirinden farklı, bağlantıları belirgin bir şekilde ortada olmayan imajların yan yana dizilmesi şeklinde oluşturulan "parataktik" yapıdır.

Parataksis (parataxis) Yunanca kökenli bir kelime olup παρα para "yanında" + τάξις táxis "diziliş" ten gelmektedir. Dil bilimde "bağlaçsız birleşim" anlamına gelen terim, sentaktik (söz dizimsel) ve hipotaktik yapıların karşıtı olarak varolur. Sentaktik yapılar dilbilimde anlamlı birimlerin ilgili dile ait kurallar çerçevesinde tümce oluşturacak şekilde yan yana getirmesiyle oluşan yapılırken, hipotaktik yapı benzer ama eşit olmayan yapıların sanatlı bir biçimde iç içe geçirilerek düzenlenmesidir. Her iki dizi için de somutluk ve hiyerarşi ön plandadır. Parataktik yapıda ise birbirine

vururken diğ er taraftan Thomas Mann'ın gerçekçi edebiyatını yere gere koyamıyordu. Ya da Adorno... Beckett'in tiyatrosunu ö verken yine Brecht'in tiyatrosunu "köylü" bir dar kafalılıkla suçluyordu.

benzemeyen imajların ya da parçaların açık bir bağlantı olmadan yan yana dizilmesidir. Parataktik bir yapıyla karşılaşan alımlayıcıların kendi bağlantılarını yaratması gerekmektedir. Heiner Goebbels'in tiyatrosunda göstergeleri nasıl kullandığına dair şu cümleleri Postdramatik tiyatrodaki bu parataktik yapıyı kavramak için aydınlatıcı olacaktır:

“Ben tiyatroda aralıksız olarak türeyen göstergelerle ilgili değilim... tüm araçların sadece birbirini kopya etmediği ve örneklemediği, konvansiyonel hiyerarşiye dayanmayan, onun yerine hepsinin kendi kudretlerini “beraber görev alarak” sürdürdüğü bir tiyatro yaratmakla ilgiliyim. Bu şu anlama gelir, örneğin, ışığın çok güçlü olduğu yerde aniden sadece ışığı izlersin ve metni unutursun. Kostüm kendi dilini konuşur. Konuşmacı ve metin arasında bir mesafe, müzikle metin arasında bir gerilim vardır” (Goebbels, 1996:76).

Goebbels'in düşüncelerinde örneklendiği üzere postdramatik tiyatrodaki performans içinde dansın, anlatı tiyatrosunun, performans sanatının ve daha birçok türün iç içe geçirildiği gibi bütün tiyatral araçlara ya da unsurlara eşit ağırlıkla görev verilir. Sahneleme araçları, tiyatral dil ve iç içe geçmiş türler ile oluşturulan göstergeler eş zamanlı olarak anlamın değişik yönlerine işaret ederler. Bu doğrultuda elde edilen sonuç seyircinin değişen tutumudur. Bu yeni tutumu Lehmann Freud'un psikanalitik hermeneutiğe kazandırdığı bir kavram olan “eşit olarak etrafında dolanan dikkat” (evenly hovering attention) ile açıklamıştır. Freud bu terimi analizcinin analiz edileni dinleme yolu üzerine inşa etmektedir. Buna göre dinleme sürecinde hiçbir şey hemencecik anlamaya bağımlı değildir. Daha ziyade, analizcinin algılaması bağlantılar, benzeşimler ve umulmadık anlardaki ipuçlarına açık durmak zorundadır. Böylece anlam ilkesel olarak ertelenmiş olur. Minör ve anlamsız ayrıntılar tamamıyla kaydedilir, çünkü bu ayrıntılar analiz edilenin söyleminde önemli hale gelecek bir şeye dönüşebilir. Benzer bir biçimde postdramatik tiyatro seyircisi hemen meydana gelen bir kavrama süreci için değil, anlam üretimini (semiosis) ertelemeye ve duyuşsal izlenimleri “eşit olarak etrafında dolanan dikkat” vasıtasıyla depolamaya isteklidir (Lehmann, 2006:87).

Postdramatik tiyatro, dramatik tiyatrodaki birçok başlıkta kendini üreten hiyerarşik karakteri dışlama eğilimi gösterir. Merkez-çevre ya alt üst şeklinde bir anlamlar hiyerarşisini yok etmeye ya da belirsiz kılmaya çalışır. Bu bakımdan, çoğu

zaman sahne üzerindeki tüm anlam taşıyıcısı göstergeler birbirini işaret eder, dolayısıyla anlam her zaman ertelenir. Dramatik bakışın türler arasında yarattığı gibi hiyerarşik bir bakış oluşturmamasının yanında, farklı türleri iç içe geçirerek melez yapılar üretir. Diğer taraftan her ne kadar sahneleme postdramatik tiyatronun en önemli başlığını oluştursa da, bu durum da bir hiyerarşi yaratmaz. Tekst sahnelemeden daha az önemlidir belki, ama bu onun dramaturgiden daha üstte ya da altta yer alacağı anlamına gelmez. Bu durum tiyatronun kurumsal işleyiş yapısında da benzer bir şekilde işler. Schaubühne, Berliner Ensemble ya da Deutsches Theater gibi dev tiyatro kurumlarından, Rimini Protokol gibi gezici topluluklara kadar tiyatro topluluklarında demokratik ve kolektif bir yapı örgütlenir. Sahne tasarımı, rejî, oyunculuk gibi başlıklarda kimse sınırsız bir ayrıcalığa ya da mutlak bir güce sahip değildir. Bir prodüksiyonun bütün aşamaları tüm tiyatro bileşenlerinin kendi varlıklarını koruyup düşüncelerini ifade ettiği, birimlerin birbirini profesyonellik, uzmanlık ve dayanışmacı duygularla kontrol ettiği bir şekilde ilerler. Postdramatik rejimin bu hiyerarşik olmayan yapısı Breughel'in tabloları gibidir. Merkezîsiz, herkesin aynı boyda olduğu, tüm karakterlerin dağınık bir şekilde yer aldığı çok boyutlu bir olgudur.

1.8. Dramatikten Postdramatiğe Tiyatronun Politikası

Jacques Rancière batının düşünce yapısına ve politik yaşamına köken oluşturan “politik felsefe” geleneğinin (ya da politika-felsefe arasındaki çatışmanın) üç büyük biçiminin tespitini yapar: arkhî-politika, para-politika ve meta politika. Arkhî-politika Platon'un düşüncesinde temellendiği haliyle ve tüm köktencilik (fundamentalizm) içinde, politikanın demokratik şekillenmesinin yerine topluluk arkhé'sinin tam gerçekleştirilişini içeren, en iyi olanların daha az iyi olanları yönettiği, tümel, hiyerarşik bir toplum tasarısını işaret etmektedir (Rancière, 2005:98). “Ruhlarında altın bulduran yöneticilerin” hiçbir maddî altın buldurmamış, zanaatkarların mülk sahibi olsalar da yönetime katılmayıp doğanın yalnızca onların gerçekleştirmesini amaçladığı işleri yapabildiği, bu anlamda kendi zanaatlarının gerektirdiğinden başka hiçbir uzama-zamana sahip olamayacağı bir toplumsal işbölümüdür söz konusu. Platon bu toplumsal tasarısıyla, demokrasinin ortaya koyduğu/koyacağı karmaşaya, iktidar kavgalarına ya da toplumsal tabaka içinde alt sınıfların yaratacağı ayaklanmalara, uyumsuzluklara bir set çekecek ve

düzeninin (ayrıcalıklı, liyakat sahibi vs. tabakanın) çelişkilerini görünmez kılacak Polis (Kent-Devlet) düzenini yeniden dizayn etmeye çalışmıştır. Buna göre devletin mutlaklığı, tümelliği ve devamlılığı, gönüllü ve aidiyet hissiyatıyla dolu bir yurttaşlık bilincinin halkın (demos'un) bütün kesimlerine yerleştirilmesi ile güvence altına alınmaktadır. Tüm bu tasarının gerçekleşmesinde eğitim hayati bir önem kazanmış ve arki-politika tiyatroya da eğitim misyonunu vermiştir.

Aristoteles'in fikirlerinde hayat bulan para-politikanın temel meselesi ise politik etkinliğin polis düzeniyle ile özdeş kılınmasıdır. Ancak bu özdeşliği Platoncu tümelliğin karşısında çöksesliliğin, farklılıkların kendisini koruduğu bir eşitlik paradigmasında aramaktadır:

“Gitgide daha çok birlik olan bir devlet, devlet olmaktan çıkacaktır. Bir devlette sayıların (çeşitlerin) çokluğu doğaldır; çokluktan birliğe doğru gittikçe devletliği azalır ve gitgide aileleşir, aileden de bireye döner. Böyle diyorum, çünkü aile apaçık, devletten daha çok birliktir; birey de aileden...bu yol devleti yıkar. Çünkü, devlet yalnızca insanlardan oluşmaz, ayrı ayrı türde insanlardan meydana gelir; hepsi birbirinin aynı olan insanlarla bir devlet yapamazsınız... Bir şehri ayakta tutan, ayrı ayrı parçaların arasındaki yetkin dengedir. Ayrı parçalar arasındaki bu denge, özgür ve eşit yurttaşlar arasında bile zorunludur; çünkü hepsi birden aynı anda yönetimi ellerinde tutamazlar, sırayla her defasında bir yıllığına ya da kararlaştırılmış bir süre için yöneticilik etmeleri gerekir. Bu, gerçekten de herkesin yönetim başına geçmesini sağlar — ayakkabıcılarla marangozların hep aynı işle uğraşacaklarına birbirleriyle yerlerini değiştirecek olmaları gibi. Bu benzetmeye göre, siyasal ortaklığın başında bulunanların...yer değiştirmeyip hep aynı (en erdemli) adamlar olarak kalmaları daha iyi olurdu. Fakat, herkesin doğadan eşit olduğu durumlarda buna olanak yoktur (Aristoteles, 1975:32-33).

Aristoteles'in para-politikası, hiyerarşik toplumsal yapıyı ortadan kaldırmasa da Platon'un politikasındaki tekleştirici ve baskıcı yönü ortadan kaldırarak, anayasal bir eşitlik düzeni ve (görece) demokratik bir söylemi realize eder. Bu noktadan sonra devlet yönetimi bir güç, iktidar ve yönetebilme sorunu haline gelir. Halkı yönetme, (gerçekte böyle olmasa bile) halkın kendisini egemen bir güç, devletin bir parçası ve yasalar karşısında eşit bir yurttaş olarak görmeleriyle mümkündür. Bu anlamda tiranın ya da kralın kendisini de bağlayan yasaları ortaya koyması, iktidarını garanti altına almasını sağlayacak en önemli stratejidir. Ranciere'e göre böylesi bir rejim ile zenginler ve

yoksullar aynı politikaya angaje olurlar. Ve olası çatışmaların yerini uzlaşma alır. Politika bir estetik sorundur ve görünüşlerle ilgili bir meseledir. Bu bakımdan oligarklar için oligarşinin görünüşlerine, halk (demos) için demokrasinin görünüşlerine bürünen bir rejim söz konusu olur (Ranci re, 2005:108).

Hem Platon'un hem de Aristoteles'in politik felsefelerinin dramatik rejimdeki yüzyıllarca sürecek karşılığı i  i e geçmiş bir şekilde iki yönlü gelişmiştir. Birincisi, devletin tiyatroyu nerede gördüğü ve ne gibi görevlerle donatacağı üzerine olan politik d zlem, ikincisi ise tiyatronun nasıl yapılması gerektiğiyle ilgili politik düzlemdir. Bu doğrultuda devletin bekasını gözeten, onun organik bir parçasını oluşturan, (her ne kadar diğerleriyle çelişse de) gerçekliği bir ayna gibi yansıtan, ahlaki ve eğitici görevlerle donatılmış platonik bir tiyatro algısı günümüze kadar ulaşmıştır. Aynı zamanda Aristoteles'in para-politik felsefesine uyan bir şekilde yönetenlerin/zenginlerin ve halkın/fakirlerin aynı tiyatroyu (sanatı) yüceltmeleri, arada tarihsel kopmalar gerçekleşse de, Antik Yunan'dan postmodern zamanlara kadar kendini üretmiştir. (Tv dizilerinden, popüler müziğe ve Holywood sinemasına kadar günümüzde örnekleri ziyadesiyle vardır.)

Hem arkhi-politikanın hem de para-politikanın hedeflediği düzenin sağlamasını en çok tragedya formunda görürüz. (Her ne kadar Platon bunu reddetmiş olsa da) Tragedyaların Aristoteles'in **Poetika**'da savunduğu eğitici ve katharsis vasıtasıyla ortaya koyduğu tutkulardan ve zararlı eğilimlerden arındırıcı rolünden bağımsız olarak iki düşünürün de polis yurttaşlarından beklentisini oluşturan ılımlılık ve  l l l k anlamını veren "s phrosune", kamunun ortak erdemi, trajik kahramanların uğradığı yıkımlar ile seyirciye politik bir bilinçlilik olarak yerleşmiştir. Aşırılığın,  l s zl ğ n, işiyle gücüyle uğraşmamanın getireceği tehlikeli sonuçlar çatışan g  ler ve etik değerler üzerinden verilmektedir. Gelenekler, dini inançlar ve ahlaki yapılar kadar, polis'in yasaları, toplumsal hiyerarşinin gerektirdiği zorunluklara uymak yurttaşlık görevi olarak tragedya yapısı ile topluma taşınmıştır.

Ranci re'e göre filozofların politikasının   nc  arketipi olan meta-politika ise politikanın (arkhi ve para-politikanın) adalet ve eşitlik olarak ortaya koyduğu şeyi kökten bir adaletsizlik ve eşitsizlik olarak ilan etmektedir. Bu anlamda, Ranciere'nin Marx ile

özdeşleştirdiği meta-politika, politikanın sahteliği üzerine bir söylemdir. Bu söylem her politik çekişmeye dair gösterimi, kendi hakikati üzerine olan bilgisizliğini kanıtlamak için yarıp parçalamıştır. Bu bakımdan arkhi-politika nasıl ki bir topluluk hekimliği tasarladıysa, meta-politika da kendini her bir politik ayırım (örneğin insan ile yurttaş arasındaki ayırım) içerisinde bir hakikat dışılık izi arayıp bulan bir tanı-bilgisi olarak ortaya koyar (Ranci re, 2005:118). Burada politika'ya eklenen "meta"  n ekinden de anlaşılacağı üzere politika, verili gerçeklilik üzerinden soruşturulan bir Şey olmayıp, o gerçekliğin ötesinde ya da altında başka Şeyler olduğu varsayımıyla ele alınır. Hakikatin kendisi başka bir yerdedir ve meta-politika sahneyi değiştirerek, demokrasinin görünümlerinden ve devletin biçimlerinden yer altı hareketlerinin alt-sahnesine geçerek, politik uzlaşmazlığı sonlandırmayı hedefleyen bir düşünce ve pratik üretmektedir.

Ranci re'nin meta-politika olarak ortaya koyduğu politik çerçevenin dramatik tiyatrodaki karşılığını mimetik temsil, öykü, mesel gibi özellikleriyle dramatik rejimin son halkalarından birini oluşturan, fakat anti-kahraman, kesintili zaman-uzam, yabancılaştırma ögeleri, episodik yapı ve epik anlatı kullanımı ile dramatik estetiğin altını oyan politik tiyatrodur. Bir tür olarak Meyerhold, Piscator, Brecht, Dario Fo, Augusto Boal gibi isimlerle özdeşleşen politik tiyatro kapitalist üretim ilişkilerinin çelişkilerini, toplumsal ilişkilerin ya da politik olguların ortaya koyduğu görünüşlerin arkasındaki hakikati işa etmek ve b yleyi bir politik zeminin yok olduğu başka bir dünyayı işaret üzerinden bir tiyatro estetiği üretmişlerdir.

Dramatik rejim içerisinde üretilen politik tutum ya da devletin tiyatro ile ilişkilenmesi, hiç kuşkusuz Ranci re'nin kategorilerinden daha fazlasını ortaya koymaktadır. Roma taşlamalarından kiliselerin mucize oyunlarına, Fransız Klasizmi'nden Rönesans İngiltere'sine, Melodramlardan, Romantik tiyatro pratiklerinden, Natüralist Zola'ya, Hauptmann'a, Gogol gerçekliğine kadar tiyatro, kendi tarihsel gelişimi içinde ve farklı konjonkt rlere özgü bir politik tutum geliştirmek, devlet/iktidar mekanizmalarıyla farklı politik düzlemlerde ilişkilenmek durumunda kalmıştır. Bununla beraber yukarıdaki her bir örneğin, politikayla ilişkilenme noktaları, ahlaki ve kültürel bir kurum olarak yapılanmaları, eğitici ve öğretici rolleri, toplumsal

problemlere birer ayna tutma misyonları, çelişkileri ve çatışan güçleri metne/sahne üstüne taşıyarak seyirciye bilinç taşımaları, Ranciére'in kategorilerini işlevli kılmaktadır.

Çağdaş tiyatro kuramcıları, postdramatik tiyatronun politikayla ilişkisinin iki aşamada değerlendirdikleri görülmektedir. Birinci aşama, kuramın kurucu ismi Lehmann'ın kitabını yazdığı 1990'ların Avrupa ve dünya konjonktörüyle de ilişkili olarak tiyatronun reel politikten birçok yolla uzaklaşmış olduğuna dair yargılara ve değerlendirmelere dayanır. Buna göre ekonomik ve siyasal açıdan küreselleşen, karmaşıklaşan yeni dünya düzeninde politik olarak çatışan güçler birbirinin içine geçmiş, katı ve köktenci ideolojik yaklaşımlar buharlaşmıştır. Böylesi bir ortamda tiyatronun da reel politikayla ilişkisi silikleşmeye başlamış, dolayımına dayanan, mikro başlıklarda politik ile ilişkilenen, tarihsel toplumsal gelişmeleri refere etmeyip, kendini yansıtan (self-reflexive) bir tiyatro estetiği sahneleme pratiklerine hakim olmuştur.

İkinci aşama ise, postdramatik kuramın güncel tiyatro-politika ilişkisini tekrar masaya yatırması, 2000'li yılların başından itibaren Avrupa'yı ve dünya genelini etkisi altına alan yeni politik gelişmeler ve problemlere paralel olarak reel politik ile yeniden ilişkilenemeye başlayan tiyatro pratiklerinin ortaya çıkması üzerinden gerçekleşmiştir. 2008 yılında Frankfurt'ta Mousonturm Sanatevi'nde Alman bağımsız tiyatrosunun (frei eaterszene) politik tiyatroya angaje bir biçimde performans ve dans alanlarında nasıl yeni biçimler geliştirdikleri üzerine gerçekleştirilen bir sempozyumda, "tiyatroda politika" başlığı yeniden tartışmaya açılmıştır. Benzer bir şekilde 2009'da Belgrad'ta gerçekleştirilen "Dramatik ve Postdramatik Tiyatro: On Yıl Sonra" başlıklı Lehmann'ın da katılımcısı olduğu konferansta tartışmalar dönüp dolaşıp yine postdramatik tiyatronun politikliği üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu tartışmaların bir uzantısı olarak 2011 yılında Londra'da gerçekleştirilen "Politik Tiyatro olarak/ya da Postdramatik Tiyatro: Temsil, Medyalaşma ve İleri Kapitalizm" (Postdramatic as/or Political Theatre: Representation, Mediatization and Advanced Kapitalizm) başlıklı uluslararası konferansta Lehmann'ın kitabının farklı dillere çevrildiği on yıl içerisinde "postdramatik tiyatro ve politika" ilişkisinin ne yönde evrildiği ayrıntılı olarak incelenmiş ve tartışılmıştır. Konferansta sunulan makaleler, bir araya getirilip 2013 yılında **Postdramatik Tiyatro ve Politika** ismiyle kitaplaştırılmıştır. Bu üç önemli akademik buluşmadan ortaya çıkan sonuç,

postdramatik tiyatronun bu on yıllık süreç içerisinde yeniden reel politikayla direkt bir bağlantı kuran stratejiler geliştirdiği üzerinedir. Hiç kuşkusuz postdramatik sahnenin reel politikayla yeniden ilişkileneceği dramatik rejim pratiklerinden farklılaşan ve kuramın ilk teorisyenlerinin belirlediği postdramatik tiyatro nitelikleriyle uyuşan bir estetik algıyla gerçekleşecektir.

Postdramatik tiyatro kuramının erken dönemine “çağdaş bilgi toplumunda” politikanın, politik tiyatronun ve geleneksel tiyatro-politika ilişkisinin radikal bir şekilde değiştiği/değişmesi gerektiği tespitleri damgasını vurmuştur. Buna göre, politikanın, politik ilişkilerin muğlaklıkları ile dolu bu konjonktürde tiyatronun “ahlaki bir kurum” olarak politik problemlere hemen cevap vermesi aldattıcı, bir o kadar da işlevsiz sonuçlar vermektedir. Bununla birlikte tiyatronun politik müdahaleyle ilişkili olarak hala elinde bir şey vardır: politik söylemleri ve onların gizil otoriter yapılarını yapısöküme uğratmaktır. Bu politik olanın tutarsız kesinliklerini söküp çıkarma, retoriğin maskesini düşürme ve gösterimin dogmatik olmayan (non-thetical) alanlarına açılmayla gerçekleşir. Tiyatro ancak sözmerkezci prosedürlerin önceden dizayn edilmiş işlevini kesintiye uğratmaktan ve askıya almaktan korkmayan pratikler ile politik olabilecektir (Lehmann, 2006:177).

Lehmann’a göre, “politik olarak ezilen insanları sahne üstünde göstermek tiyatroyu politik yapmaz” (Lehmann, 2006:178). Bununla beraber politik olanı sansasyonel yönleriyle bir eğlence aracına dönüştürmek de tiyatroyu politik yapmayacaktır. Bu olsa olsa politikanın kötü anlamı içinde, varolan politik koşulların tasdik edilmesi anlamına gelir. Bu bakımdan politik olanın direkt temalaştırılması yerine onun “temsil şeklinin” eleştirel anlamı ve üstü kapalı özü üzerinden temalaşması tiyatro için politik bir nitelik üretecektir.

Bununla beraber Lehmann’a göre tiyatro ve politika arasında çok net bir çelişki vardır. Politika hukukun konusu olarak emirler, kurallar, hepsine uygulanabilir bir güç ve bir ölçü ortaya koyar. Tiyatro ise estetik bir davranış biçimi olarak emirleri, kuralları ihlal edip, aşmaya çalışır. Bu bakımdan politika ve tiyatro arasında aşılamayacak bir yarı söz konusudur. Yarığın taşıdığı bir başka ayırım, politikanın kollektif bir tutumu, düşüncüyü

ve uygulanması gereken kurallar bütününü üretmesi, tiyatronun ise her zaman bireyde sonlanan, kolektiften özgürleşen bir bireysel niteliği taşımasıdır. Bununla birlikte tiyatro pratiği sipariş edilmiş bir algılamının içinde politik erkin buyruklarını üretmediği oranda kaos ve yenilik taşımaktadır (Lehmann, 2006:178-179).

Lehmann postdramatik tiyatroyu (gündelik yaşamla kurduğu gerçeklik ilişkisi üzerinden) performans sanatının “politik” niteliğinden ayırmak için retoriksel bir terim olarak eformans (afformance) terimini öne sürer. “Eformatif” performansa yakınlığı içinde performatif olmayı işaret etmektedir. Bu, postdramatik politikliğin tüm stratejilerinde gömülü olan ayırıcı bir niteliktir ve performans içinde “yapmanın” (do) ve “anlam içerme”nin giderek azaldığı, bütün yolların yapmamaya ve anlamsızlığa çıktığı bir radikallik taşır (Blazevic, 2015:52).

Performans reel bir eylemdir ve postdramatik tiyatro her bir parçasına sinmiş muğlaklıklarıyla bu realitenin dışında kalan bir yön taşır. Performansın realitesi ve kesinliği onun güncel politikle ilişkisini kurabileceği bir düzlem kurarken, postdramatik tiyatronun kurgusallığı ve neyin gerçekten icra edilip neyin icra edilmediğinin belirsizliği yüzünden bu düzlemin dışında kalır. “Politik olan” performans içinde temsil ilişkisi ile kurulmaktadır. Ancak postdramatik tiyatronun bu eformatif niteliği, temsil edilmesi gereken her bir tezi, anlamı, pozisyonu ya da işi, bir belirsizliğe ve anlamsızlığa taşımaya meylettüğinden bu ilişkiyi bozmaktadır.

Postdramatik kuramın erken dönemlerine damgasına vuran temel yargı, tiyatronun politikayla olan ilişkisinin dramatik tiyatronun temsil yoluyla kurduğu ilişkidir. Sonradan kırılmaya uğrayacak olan bu yargının kilit noktası gündelik yaşam ya da tarihsel gerçekliktir. Postdramatik tiyatro pratikleri gündelik yaşam/tarihsel gerçeklik ve sahne arasında direk bir ilişki kurup onu refere etmemekte, kendi gerçekliğini kendine dayandıran (self-referential, self-reflexive) bir sanatsal yapıyla, gerçekliği yaratmaktadır.

Lehmann ve takipçileri, bu düşünce yapısını daha önce değinildiği üzere ilk olarak değişen dünya düzeni, görme düşünme biçimlerindeki kırılmalar ve eğlenme

ilişkilerindeki yeniliklere dayandırmıştır. Batı toplumunun yeni sosyolojik karakteri dramatik tiyatro konvansiyonların yapısal özellikleriyle kapsanamayacak ölçüde karmaşık, belirsiz ve yenidir. Bu doğrultuda politik tiyatronun akıbeti üzerine telaşlanmak yersizdir. Çünkü postdramatik, öyküyle, antagonist/protagonist ile, etik ya da politik değerlerin çatışmasıyla, neden sonuç ilişkileriyle vs. insan ve toplumsal çelişkilere dair geliştirilmiş kurgusal gerçeklikten daha fazlasını vadetmektedir:

“Ölüm, sahnenin gerçek zamanında dostça eşlik edilen bir ayrılış olarak icra edilebilir, bu kurgusal bir trajedi değil, daha ziyade ölüm olarak hayal edilen sahnesele jesttir, ama bu andan itibaren bu basit jest hoşçakal demenin, temel gündelik deneyiminin bütün ağırlığını içinde taşır. Postdramatik tiyatro, önemsiz ve banal olana, bir karşılaşmanın, bir bakışın ya da paylaşılan durumun basitliğine yakın düşer. Fakat bununla birlikte, yoğunlaşmanın yapay formüllerinin gündelik akışının bezginliğine dair olası bir cevabı telaffuz eder. Duyular alanını uyuşturan (anesthetize) gündelik dramtizasyonların enflasyonu katlanılmaz olmuştur. Tehlikede olan, bir durumun, bir koşulun yükseltilmesi değil, derinleştirilmesidir. Politik terimlerle söylenecek olursa: tehlikede olan dramatik imgelemin yanılığının geleceğidir” (Lehmann, 2006:181).

Postdramatik tiyatro pratiklerinin bu noktada devreye giren stratejileri dramatik temsilin yerine tiyatralite üzerinden hayata geçmektedir. Hem toplumsal ilişkiler hem de tiyatro pratikleri bakımından dramatiğin düşüşü tiyatralite de düşüşü anlamına gelmemektedir. Tam tersi bir şekilde tiyatralite bütün toplumsal yaşama sızarak kamusal yaşamı şekillendirmektedir. “Kendini sergileme” (self-presentation) ve “kendini açığa vurma” (self-revelation) ile başlayarak son moda göstergeler ve diğer işaretlerden faydalanır. Tiyatralite buradaki en belirleyiciği niteliği, bireysel girişimlerle ortaya çıkmasıdır. Bireyselin inşası süresince kendilerini dilsel söylemlerden, programlardan, ideolojilerden ya da ütopyalardan ayıran, tiyatral olarak organize edilmiş görünümle kendilerini temsil eden bir gurup ya da nesil olarak spesifik kimlikler söz konusudur.

Lehmann’a göre, batılı toplumların bütün insani eylemleri ve tecrübeleri (yaşam, erotizm, mutluluk, bilme) metalara ve onlara sahip olup tüketmeye bağlıdır. Bu durum bir imajın bir sonraki imajı refere ettiği ve diğer imajları çağırıldığı bir “imaj uygarlığı”, Guy Debord’un tanımlamasıyla bir “Gösteri Toplumu” ortaya koymaktadır (Lehmann, 2006:183). Gösterinin bütünselliği, toplumsal yaşamın tüm alanlarının tiyatralleşmesidir:

“Yaşamın her bir görünümünden kopmuş imajlar, bu yaşamın birliğinin yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı bir akışta kaynaşırlar. Kısmi olarak göz önünde bulundurulmuş gerçeklik, ayrı bir sahte-dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir... Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında varolan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir... Gösteri kendini tartışılmaz ve erişilmez devasa bir olumluluk olarak sunar. “Görünen şey iyidir, iyi olan görünür” der başka şey demez. İlkesel olarak talep ettiği tutum bu edilgenlik kabullenıştır... İzleyicileri birbirine bağlayan şey, bizzat kendi tecritlerini sürdüren merkezde kurulan geri dönüşsüz bir ilişkidir... İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyacın imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendi evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir (Debord, 1996:13-14-16-22).

Debord'un cümleleri toplumun bütün kesimlerinin gerçeklik algısının postmodern dönemlerde nasıl bir erozyona uğradığını ortaya koymakla beraber, toplum-politika ilişkisine dair düşünsel bir zemin sağlamaktadır. Toplumsal yaşamın koca bir seyire dönüştüğü yerde, insanın içine düştüğü; edilgenlik, imajların içerisinde kaybolmaya yüz tutmuş benlikler ve yüzlerce dolayımından geçerek insana ulaşan politik gerçekliktir. Bu hem bir tür olarak politik tiyatroyu hem de politikayla direkt temsil yoluyla ilişkilenen dramatik konvansiyonları boşa düşürmektedir.

Gösteri toplumunda anlamlandırma süreçleri şey ve gösterge, referans ve göstergelerin üretim koşulları olarak bölünmeye uğramaktadır. İmajların gerçekliğinin kontrol edilemezliği “aracılar” (TV, sosyal medya gibi) vasıtasıyla yayılan olayların hareket alanını genişletir ve simültane olarak imajları evlerinde isole bir şekilde alan seyirciler arasında cemiyetin ortak değerlerini yükseltir. Bu doğrultuda, istismara uğramış, sakatlanmış ve öldürülmüş bedenlerin sürekli olarak gerçek ya da kurgusal felaketler üzerinden sunumu pasif seyirci için radikal bir mesafe yaratmakta, algı ve eylem, alınan mesaj ve cevap verebilirlik bağları çözülmeye uğramaktadır. Bu doğrultuda izleyicilerin seyir halinde gerçekleştirdikleri yalnızca kötü bir geleneksel tiyatroya bakma davranışdır. Bu koşullar altında postdramatik tiyatro imajların yeniden üretiminden kendini çekip bütün gösterilerin katılığını koruduğu bir yere çekilmeye çabalar. Sakinlik ve statiklik içinde dramatik alanı refere etmeden ve medyadaki şiddet ve kavga imajlarını (bir parodiye hizmet etmedikleri müddetçe) dışlayarak imajları işler.

Postdramatik kuramın erken dönemine damgasını vuran tiyatro politika ilişkisine dair algının tavizsiz ve katı bir şekilde karşısında durduğu başlıklardan birisi “politik angajman”dır. Alman tiyatrosunda “Lessing-Schiller-Brecht-68 sendromu” olarak kuramcılarının ortaya koyduğu politik hat aşılımış, postdramatik tiyatro politik başlıklarla direkt olmayan, dolayimli bir şekilde ilişki kurmayı içselleştirmiştir. Bununla birlikte, “politik olan sadece sanatın yüzeysel yönüdür” ya da “tüm sanatlar bir şekilde politiktir” gibi kolaycı ve klişe çıkarımlardan uzak durmaktadır. Tiyatro, yüksek toplumsallıkta bir sanat formudur ve onun analizi depolitizasyon ile gerçekleştirilemez. Böylelikle tiyatronun politiği onun gösterge kullanımında aranacaktır. Çünkü tiyatronun politiği bir algı politikasıdır. Bu bakımdan onu tanımlamak için, tiyatrodaki algı modunun kitlesel olarak bütün algıları biçimlendiren medya dünyasından ayıramayacağını hatırlamak gerekmektedir. Medyanın bütün teknolojik olanakları ve endüstrisi ile bütün politik meseleleri dramatize eden gücü karşısında, tiyatronun eski dramatik konvansiyonlarla medya imajlarından sıyrılarak politik olanı yansıtabileceği düşüncesi absürd kalmaktadır. Bununla birlikte bu durum, bir politik tez ya da antitez probleminden göstergelerin kullanım aşamasına geçilerek yön değiştirebilir. Aldatıcı medya imajlarını yeniden üretmek ya da onların gölgesinde kalmak yerine tiyatro, yalnızca politik algıya cevap oluşturmaya çabalamalı bu bakımdan politik bir sorumluluktan önce estetik bir sorumluluk taşımalıdır. Oyuncuların ve seyircilerin karşılıklı olarak ürettikleri üstü kapalı mesajları, imaj üretiminde merkeze almalı böylelikle kişisel deneyim ve algı arasındaki yıkıcı tehditi görünür kılmalıdır. Böylesi bir deneyim, sadece estetik değil aynı zamanda “etik-politik” (ethico-political) bir deneyim olacaktır. Diğer türlü en kusursuz politik gösteri bile Baudrillard’ın “sadece simülakrların dolaşımıyla uğraşyoruz” tanısından kaçamayacaktır (Lehmann, 2006:186).

Buraya kadar analiz edildiği şekliyle postdramatik kuramın şekillediği ilk zamanlardaki baskın düşünce gündelik politikaya dair ya da temsil edilen politik güçlere dair bir angajmanın ya da direkt bir ilişkinin postdramatik pratiklerin gündeminde olamayacağı üzerinedir. Postdramatik tiyatronun politik algısı bundan ziyade varolan politik kesinliklere, pozitif tasdiklere ve güvenli alanlara bir saygısızlık üzerine şekillenmekte/şekillenmelidir. Böylesi bir politik tutum tabuların aşılmasını arzular.

Dokunulamayan, mide bulandırıcı bulunan ve asla kabul edilemeyecek imgeleri ve davranış biçimlerine dair her türlü rasyonel yargıyı reddetmeyi merkeze almaktadır.

Lehmann'ın kitabını yayınladığı ve dolayısıyla postdramatik tiyatro kuramının gelişmeye başladığı 1999 yılından on yıl sonra 2009'da Belgrad'da gerçekleşen **Dramatik ve Postdramatik Tiyatro: On Yıl Sonra** isimli konferansta, Lehmann en azından Alman tiyatrosunda politik ve toplumsal sorunları daha direkt olarak ele alan bir tiyatro ve toplum diyalogunun yeniden kurulduğu tespitinde bulunur:

“O zamandan bu yana politik ve sosyal boyutun somut bir şekilde yeniden içeri girmesini güdüleyen nedenler oldukça açıktır: Dokuz-Onbir 2001, yeni savaşlar, Avrupa'da sağcı politik liderlerin yükselişi, Wende'den (Berlin Duvarı'nın yıkılışı) sonra bütün ideolojik ve politik alan ve en son (ama yeni olmayan) farklı tür problemler. Tiyatro, çözümleri ya da sunacağı bakış açıları olmasa bile, politik meselelerle daha direkt bir ilişki kurmaya kesin bir şekilde ihtiyaç duyuyor” (Lehmann, 2011:34).

Politik gündemlerin fazlası vardır. 2008 A.B.D kredi pazarının çöküşü, işsizliği arttıran euro bölgesi krizi ve batıdaki ulusal yönetimlerin batması tehditi, zengin ve fakirin arasındaki sınırın genişlemesi gibi batı temelli problemlerin yanında, kötüye giden küresel iklim krizi, yemek krizi, Arap Baharı ve Arap rejimlerinde gerçekleşen insanlık dışı uygulamalar gibi global politik gündemler tiyatrocuların reel politika ile daha doğrudan bir ilişki kurmalarını tetiklemiştir.

Lehmann ve diğer kuramcılarının tespit ettiği “yeniden reel politiklerle doğrudan ilişkilene” durumu her ne kadar önceki kabullere ve sekte sayılabilecek doğrulara dair bir değişikliği ortaya koysa da kuramın ve pratiklerin özünü değiştirmemektedir. Toplumsal ve politik meselelerin temalaştırılması ve daha doğrudan kurulan ilişkilenebilir söz konusu olabilir; ama bu hiçbir şekilde sanatın ve tiyatronun gerçek toplumsal boyutunun biçim, form olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Bu bakımdan postdramatik stratejilerin politik problemlerle (işsizlik, şiddet, sosyal izolasyon, terörizm, ırk ve toplumsal cinsiyet problemleri) kurduğu doğrudan ilişkilerin politik açıdan angaje olarak, dram biçimlerinin geleneksel modelini uygulaması söz konusu değildir. Tiyatro kuramcılarının bu noktada cevaplaması gereken soru şudur: postdramatik tiyatronun reel

politikayla kurduğu yeni ilişkiye dair geliştirdiği biçimler ve stratejiler nelerdir ve bunlar nasıl politik olarak tanımlanacaktır.

Postdramatik tiyatro kuramcılarına göre, yeni tiyatro pratiklerinin hem politikaya adanmış tiyatro binalarının çoktan terkedilmiş olması hem de daha geniş ve seçili kalabalıklarla buluşup derdini aktarabilmesi açısından çok farklı kamusal mekanları kullanmaları söz konusu olmuştur. Tiyatro binalarının önündeki sokaklar, Berlin Oteli'nin holü ve Gdansk tersanesi gibi ulusal kültürel hafızada önemli bir yer taşıyan mekanlar ve alanlar gösterimler için kullanılmaya başlanmıştır. İkinci strateji tıpkı mekanlar gibi dramatik sahneye ait işlevini kaybetmiş metinsel karakterlerinin dağıtılması, psikolojik içselliklerinden uzaklaştırılıp (kimi zaman birden fazla kişinin tek bir karakteri canlandığı) ortak ve kolektif kimliklere sahip karakter yapılanmaları (örneğin karakterin bir koro ile ortaya konulması) ön plana çıkmıştır. İkinci bölümde ayrıntılı olarak değinilecek olan “Rimini Protokoll” postdramatik tiyatronun oyun karakterlerinin politik düzlemde yeniden yapılandırılmalarına örnek oluşturmaktadır. Rimini Protokoll'ün gösterilerinde karşılaşılan en temel olgu toplumsal yaşamdan insanların, kurgu ve oyun karakteriyle süslenmemiş reel dünya kimliklerini tiyatro içine taşımalarıdır. Oyunculuk eğitimi almamış, kimi zaman fiziksel açıdan engelli bireylerin bu şekilde kendilerini tiyatroya taşımaları, onların tarihsel tanıklıklarıyla sahnelemeye olduğu kadar resmi tarihe karşı da alternatif bir bakış açısı geliştirmektedir (Lehmann 2011:3).

Rimini Protokoll'ün “gündelik yaşam uzmanları” olarak gösterilerine kattıkları karakterler bu doğrultuda uzun yol şöförleri, hava trafik kontrolcülerini, kâğıt toplayıcıları, hayal kırıklığı yaşamış politikacılar gibi enteresan meslek guruplarından olduğu kadar call-center çalışanları, göçmen işçiler gibi sosyo-ekonomik ölçekte en alt seviyede yer alan işlerde çalışan kişilerden oluşmaktadır. Bu karakterler üzerinden Rimini Protokoll, toplumsal-politik meseleleri, meselelerin direkt içinde yer alan gerçek karakterlerle tartışmaya açmaktadır. Bu bakımdan ortaya konulan ne tek başına bir Brechtien bir yabancılaştırma, ne Boal'in forum tekniklerine benzeyen bir katılımcılık, ne de Piscator temelli bir belgeselliktir. Onların temel politik nitelikleri, yazarın ya da yönetmenin politik bilinciyle paralellik taşıyan, politik bir yönlendirme ya da politik bir başlığa angaje

etme işlevi taşıırken, Rimini Protokoll zaten o politik başlığın bir parçasını oluşturan kişilerin gündelik deneyimlerinden yola çıkarak alternatif bir politiklik üretmektedir.

Postdramatik tiyatro politik tutumun yeniden şekillenmesini örnekleyen gösterilerin çoğu seyirci-sahne ilişkisini tekrar masaya yatırmaktadır. Dramatik tiyatronun pasif seyircisinin oyuna katılmasının yanında, oyunun katılımcılardan kurulduğu birçok interaktif tiyatro örneği ve performansı mevcuttur. Bu gösterilerin nitelikleri arasında sahnelemenin metinsel ya da yaşamsal olanı “yeni üretmesi”nin önüne geçilmesi, bu bakımdan temsil ilişkisinin kırılması; anlamı üretmekten çok anlamın nasıl üretildiğine dikkat çekilmesi, yani gösterinin materyal değerinin ön plana çıkartılması başattır. Bu doğrultuda anlamın ertelendiği somut ya da temsili bir şekilde ortaya koyulmadığı gösterimler söz konusu olmaktadır. Seyircinin/katılımcı oyun boyunca bir belirsizlikler çemberi içinde devinip durur. Böylelikler sahne-seyirci ilişkisine dair seyircilerin konvansiyonel beklentilerinin boşa çıkması kaçınılmaz hale gelir.

Postdramatik performanslarda dramatik konvansiyonların ve politik angajmanın devre dışı bırakılması sonrasında geriye kalan tiyatro-politika ilişkisinin iki önemli boyutu olduğu görülmektedir: birincisi sosyal boyut, ikincisi ise semiyotik boyuttur. Sosyal boyut, Lehmann’ın “üründen çok süreç” olarak nitelendirdiği postdramatik niteliğin altını çizecek ölçüde, hem prodüksiyon hem de alımlama süreçlerini yöneten performansın kolektif ve demokratik yönünü ortaya koymaktadır. Bu yön Walter Benjamin’in **Üretici Olarak Yazar** isimli makalesinde sanat yapıtlarının politik gücüyle ilişkili olarak dile getirdiği sanatın burjuva temelli görevi olan “bireysel tecrübelerin temsili yerine sanatın üretim araçlarının ve formlarının işlevsel dönüşümü” (Benjamin, 2008 :85) olarak nitelediği politik dönüşümü hatırlatmaktadır.

Günümüz postdramatik performanslarında, farklı tür ve biçimler içinde üretim araçlarının bu şekilde dönüştürüldüğü, aynı zamanda tematik olarak politikayla ilişkilendiği birçok örnekle karşılaşılmaktadır. Amerikalı topluluk “Yapı İşçileri Birliği” (The Builders Association) bu bakımdan ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Topluluk “tiyatral işçiler” olarak bir yandan globalleşme ile ilgili politik problemleri tematik olarak

işlerken diğer taraftan çoklu medya kullanımı ve enstalasyon, heykel, mimari, video-film gibi farklı disiplinler vasıtasıyla dramatik konvansiyonlardan uzaklaşmış bir sahne dili oluşturmaktadırlar. 2003 yılında gerçekleştirdikleri **Alaaddin** (Alladeen) isimli projelerinde bir çağrı merkezi işçi eğitimini belgeselleştirip canlandırmışlardır. Görüntüde Hindistan'dan gerçek bir çağrı merkezinin, sahne üzerinde ise kurgusal bir çağrı merkezinin eğitmenin ve öğrencilerin varolduğu bir yapı üzerinden birçok uzamın, zamanın ve medyanın iç içe geçmiş kullanımı söz konusu olmuştur. Bu doğrultuda global dünyanın en ucuz işgüçlerinden birini oluşturan çağrı merkezi işçiliği üzerinden “emek” problemi tartışmaya açılmıştır.

Başka bir örnek Maxim Gorki Tiyatrosu'nun önemli yönetmeni Yael Ronen'in çalışmalarından verilebilir. Ronen, sıklıkla oyuncuların anılarından yola çıkarak oluşturduğu sahnelemelerinde çoklu medya kullanmakta, oyuncuların kurgu içinde anlatıcı oldukları gerçek hikayelerle ve oyuncuların aynı zaman ve uzamdaki kurgusal birlikteliklerini harmanlayıp post-belgesel bir estetik ortaya koymaktadır. Diğer taraftan Maxim Gorki'nin oyuncularının büyük bir kısmının Arap, Türk, Kürt, Japon gibi farklı etnik kökenlerden gelmesi, çoğunun göçmen ya da mülteci olması (ya da buna dönük fazlaca hikayeye sahip olması) oyuncuların kendi anılarından anlattıkları hikayeleri, seyirciyi doğrudan politik bir düzleme çekmektedir. Ronen'in 2017 yılında sahneye koyduğu **Kış Seyahati** (Winterreise-bu çalışmanın kapsamında Berlin'de izlenmiştir.) isimli sahnelemesi bu duruma örnek oluşturmaktadır. Yönetmenin, Suriyeli, Filistinli ve Afgan sürgünü profesyonel oyuncularından oluşup 2016 yılından beri Maxim Gorki'nin bir parçası olarak varolan “Sürgün Kumpanya (The Exil Ensemble) ve diğer Alman oyuncularla çalıştığı oyun, bu kumpanyanın oyuncularının Berlin'e geliş öyküleri üzerinden kurulmuştur. Oyuncuların hafızalarındaki anılar; zorlu yolculukları, batı kültürüne adapte olurken yaşadıkları zorluklar, hayal kırıklıkları ve Almanya'nın aşırı milliyetçi partisi Pegida'nın (Batının İslamlaşmasına Karşı Vatansever Milliyetçiler) bir eylemine denk gelmeleri gibi anekdotlar batının temel politik problemlerini oluşturan göçmenlik, mültecilik, yersiz yutsuzluk, ötekilik gibi başlıkları postdramatik performansa taşımıştır. Maxim Gorki'nin genel seyirci kitlesini “kimlik” sorununa duyarlı gençler, göçmenler, feministler, Lgbt bireyler, sol tandanslı muhalif kişilerden oluşmaktadır. Bu

nitelik Ronen'in rejisinin açık biçemi ve seyirciyle kurduğu naif ilişkiyle bir araya gelince sahne ve seyirci arasında oluşan bağlantı birbiriyle dayanışan, birbirinin problemlerini paylaşan ve destek olan katılımcıların politik birlikteği haline gelmektedir. Postdramatik performansın bu olay (event) ve durum (situation) hali, dramatik-politik tiyatrunun "toplumsal dönüşüm" hedefinin, "toplumsal an"ı üretme çabasına dönüştürmektedir. Aradaki en temel fark, yazarın ya da yönetmenin politik problemleri tepeden, en iyi gören ve sanatıyla seyirciye politik bilinçlilik taşıyan hiyerarşik niteliğinin kaybolması, demokratik bir ilişkinin ve paylaşımın üretilmeye çalışılmasıdır. Bu bakımdan ortaya çıkan yapı Brecht'in Lehrstück (Öğreti Oyunu) oyunlarında hedeflediği ilişkiyi gündeme getirmektedir. Seyirciyle oyuncuların ya da rejinin eşitlendiği, sahenin kurgusal bir temsil ilişkisiyle değil, kendi varlıklarıyla oynandığı bu performans Brecht'in, seyirciye değil kendi eylemi içindeki öğrencilere ve izleyicilere ihtiyaç duyduğu organik tiyatro yapısına yaklaşmaktadır. Aynı zamanda bu tip performanslar Heiner Müller'in "politik bir tarz içinde tiyatro yapmak, politik tiyatro yapmanın konvansiyonel aktivesinden uzak olarak" (Müller,1989:104) diye tarif ettiği estetik çizgiye denk düşmektedir.

Postdramatik pratikler bu şekilde, toplumsal ve demokratik bir buluşma yaratması, kolektif ve eşitlikçi üretimler sergilemesi, toplumsal problemleri ele alırken, ele almanın araçlarını ve biçimlerini de Benjaminsen bir bakışla politik hale getirmesi bakımından politikle ilişkilendirirken, sahne üzerinde kordığı göstergeler vasıtasıyla politikayla ikincil bir ilişki şekli daha geliştirmektedir. Dramatik konvansiyonları üreten temsil ilişkisinin kırıldığı yerde postdramatik, linguistik, semiyotik ve hermeneutik bir estetik yaklaşım ortaya koyar. Bu zemin gerçekliğin dil (language), anlam ve yorumun dolaylılarından geçerek kendini nasıl var ettiğine/edeceğine işaret etmektedir. Sahne üstü göstergelerin yapılandırılması bu doğrultuda seyirciyle üstü kapalı, imalar ve belirsizliklerle varolan bir iletişim daha üretmekte, seyircinin düşünce süreçlerini özgür bırakacak şekilde açık uçlu anlam dizgeleri yaratmaktadır. Robert Wilson'un, Kantor gibi öncülerin, Castorf, René Pollesch, Lepage gibi çağdaş yönetmenlerin ses, ışık, müzik, uzam, zaman, çoklu medya kullanarak kurduğu göstergeler, kimi zaman düş imgeleri, kimi zaman da alıntı, pastiş, kolaj gibi tekniklerle, çok boyutlu düşünce ve anlam dizgeleri yaratmakta, bu yolla politikle ilişkilendirilmektedir.

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ALMAN TİYATROSUNDA POSTDRAMATİK SAHNELEME STRATEJİLERİ

2. BÖLÜM

ÇAĞDAŞ ALMAN TİYATROSUNDA POSTDRAMATİK SAHNELEME STRATEJİLERİ

Almanya Postdramatik kuramın gelişimin anavatanı olmasının yanında, yönetmenlik başta olmak üzere, metin yazarlığından sahne tasarımına, dramaturjiden oyunculuğa tiyatronun her alanında etkin olan ve kendini farklı tür ve biçim özellikleri içinde üreten postdramatik pratiklere merkez üs oluşturmaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren, Peter Stein, Peter Zadek, Einar Schlee, Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch, Thomas Ostermeier, Pina Bausch ve Yael Ronen gibi yönetmenler, Bruno Ganz, Gert Woss, Corinna Harfouch, Anke Winkler, Lars Eidinger gibi oyuncular, Heiner Müller, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Marius Von Mayenburg gibi yazar ve dramaturglar ve Anna Wiebrock, Bert Neumann ve Jan Pappelbaum gibi sahne tasarımcıları Alman tiyatrosunda postdramatik uygulamalara imza atmışlardır. Postdramatik rejimin inşasına giden yolda 1960'ların Peter Stein, Peter Zadek, Claus Peyman gibi yönetmenlerinin yenilikçi ve politik sahnelemeleri bir yana son elli yılda Alman tiyatrosunun gelişimi ve postdramatik estetiğin yükselişinde etkili olan en önemli tarihsel olay, 1989 yılında Berlin Duvarı'nın yıkılışı olmuştur. Birbirine paralel olarak gelişen doğu ve batılı iki Alman tiyatrosunun tek bir çatı altında toplanması, doğudan gelen Castorf gibi marjinal tiyatrosuların politik ve sanatsal enerjileri ve Batı'da yükselen pop kültürle harmanlanmış, asi, sarkastik ve özgürlükçü gençlerin dinamizmi, batı tiyatrosu tarihinde avangardlardan bu yana eşi görülmemiş bir renkliliği açığa çıkarmıştır (Carlson, 2009:xiii). Örneğin, 1990'lara damgasını vuran postdramatik yönetmenlerin başında gelen doğunun marksist, ele avuca sığmaz yönetmeni Frank Castorf, Volksbühne'yi 1920'lerdeki ihtişamına ve popülerliğine taşımış Berlin'de Rosa-Luxemburg Meydanı'ndaki bu eski tiyatro kısa zamanda geç seyircilerle dolup taşan bir çehreye kavuşmuştur. Frank Castorf'un genel sanat yönetmenliği süresince Christoph Marthaler, René Pollesch, Andreas Kriegenburg gibi deneysel, farklı türlere ve farklı niteliklere sahip yönetmenler ortaya çıkmış, çok geçmeden Volksbühne postdramatik sahnelemelerin merkezi haline gelmiştir.

90'ların ortalarından sonra etkili olmaya başlayan diğerk bir tiyatro rüzgarı, İngiltere'de Thatcherizm olarak tarihe geçen muhafazakarlık ile neo-liberalist politikalar üzerinden yapılanan politik ve ideolojik sisteme karşı duran, İngiliz Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp gibi yazarların oyun metinlerini sahneleyen daha genç kuşağın üretimleriyle esmeye başlamıştır. Bu yazarların metinleri ikiyüzlü burjuva ahlakının, içi boş demokrasi söyleminin ve içselleştirilmiş sömürü kültürünün altını oymaya çalışan genç Alman tiyatrocular için farklı dilde yazılmış olsa da küreselleşme başlığı altında kümelenmiş toplumsal problemleri dile getirmiştir. Bu grupların en önemlisi, sonrasında Alman tiyatrosunun da en önemli yönetmenlerinden birisi olacak Thomas Ostermeier'in başını çektiği Baraka'dır (Baracke). Ostermeier'e bu topluluktaki başarılarından sonra tıpkı Peter Stein gibi 32 yaşında Schaubühne'nin genel sanat yönetmenliği verilmiş, Schaubühne Peter Stein'li parlak günlerine tekrar dönüş yapmıştır. Ostermeier postmodernizme ve Volksbühne'nin sahnelemelerindeki postdramatik türlere her zaman mesafeli ve eleştirel bir duruş sergilemiştir. "Her şey gider" (anything goes) diye nitelediği yapısökümcü yaklaşıma karşı kendi neo-gerçekçi ya da neo-brechtien olarak tanımlanabilecek tiyatrosunu koyan Ostermeier, her ne kadar postdramatik kuramcılar tarafından da bu çerçeveye koyulmasa da, rejilerinde ortaya çıkan biçimsel özellikler ve "in yer face" yazarları gibi postdramatik yazarlarla kurduğu ilişki ile postdramatik rejim içerisinde farklı bir türsel yaklaşım içinde pratiklerini üretmiştir. Onun "kendimi yapısökümcülerin arkalarından dağınıklarını toplayan küçük kardeşi olarak görüyorum" (Boenisch, 2016:37) sözleri, tiyatrosunun dekonstrüksiyoncu, dolayısıyla kuramcılarının postdramatik olarak nitelediği tiyatro örneklerinden çok da uzak olmadığını destekler niteliktedir.

Postdramatik estetiğın Almanya'da kendini ürettiği farklı bir kulvar olarak, post-belgesel ve otobiyografik belgesel olarak kategorize edebileceğimiz, 1990'lardan bu yana etkili olan Rimini Protokoll'ün prodüksiyonlarında örneklenen belgesel türü görürüz. Rimini Protokoll, gündelik yaşam gerçekliğiyle dramatik konvansiyonların dışında temas eden, önceden yazılı bir dramatik metin, temsili karakterler ya da çatışmalardan yoksun bir şekilde, mesleği oyunculuk olmayan "gündelik yaşam uzmanlarının" tarihsel

tanıklıkları, deneyimleri, belgeleri ve performansları üzerinden gelişen yeni-belgesel olarak nitelenebilecek bir türün temsilcisi olarak postdramatik estetiği üretmektedir.

Bu bölümde dramatik tiyatronun batılı görme, düşünme ve toplumsal açıdan eyleme biçimleriyle özdeş olarak yüzyıllarca yıl tiyatro sanatını hem üretici hem de tüketici yönde belirleyip, örtük bir şekilde yasalaştıran dramatik tiyatronun estetik hegemonyasını dağıtıp, batılı tiyatroyu yeni türler, görme ve düşünme biçimleri, sahneleme stratejileri ve sahne-seyirci ilişkileneceklerine taşıyan, tiyatronun yeni estetik rejimi olarak yapılanan postdramatiğin, farklı tür ve biçimlerde kendini nasıl ürettiğine dair odaklanılacaktır. Dekonstrüksiyon, yeni gerçekçi, post-müzikal ve yeni-belgesel olarak günümüzde dört başlıkta postdramatik estetiği üreten Alman(yalı) yönetmenler prodüksiyonları ve tiyatro düşünceleri üzerinden incelenecektir.

2.1. Dekonstrüksiyon Kavramı ve Almanya’da Dekonstrüktif Sahneleme Stratejileri

Dekonstrüksiyon (deconstruction) ile Derrida, Heidegger’in terminolojisindeki “destruktion” ve “abbau” terimlerini karşılayan bir kavram üretmek istemiştir. Heidegger’de batı metafizik geleneğini anlama ve varlığın anlamına yeniden sahip olma yolunda kullanıma sokulan bu terimlerden destruktion, “yapısal tabakaları sökmek”; abbau ise, bir şeyin nasıl vücut bulup oluştuğunun araştırılması amacıyla parçalara ayrılması anlamına gelmektedir. Bu bakımdan iki kavramın da Heidegger’deki karşılığı yıkıcı bir negatiflik taşımamaktadır. Pozitifdir. Derrida dekonstrüksiyon’u ise tam tersi bir yaklaşımla, yıkmak, yerle bir etmek anlamlarını da içerecek şekilde düşünmüştür (Küçükalp, 2015:599).

Derrida Heidegger’den aldığı bu iki terimi Fransızcaya çevirirken “litre” isimli Fransızca sözlükten yararlanır. Sözlük dekonstrüksiyonu bir dilbilgisi terimi olarak, bir cümledeki sözcüklerin dizilişini bozmak, bütünü parçalarını sökmek, dizelerin yapısını çözmek, ölçüyü ortadan kaldırarak düz yazıya benzer kılmak gibi anlamlarla açıklamaktadır (Derrida, 1999:185). Derrida, sözlükten bu şekilde yararlanıp kavramı yapılandırırken, dekonstrüksiyonun bir yöntem, çözümlene ya da eleştiri olmadığını belirtmiştir. Bir düşünme sistemi de değildir. Bir programın kurallarını takip ederek onları

pratiğe geçiren bir işlem ya da teknik de olmayıp, olanaklı ve gerekli bir usül de değildir. Bu bakımdan dekonstrüksiyon imkansızın imkanı olarak düşünölmelidir. Anlamın imkansızlığı, bütün metinlerin özünde olduğu için, dekonströktif bir okuma, metinlerde varsayılan argüman ve tezlerin nasıl kendi kendilerine döndüğünü göstermek amacıyla metni parçalara ayırmaktadır. Bununla beraber metinlerde anlamın oluşması ister yazar isterse okuyucu düzleminde gerçekleşsin bilinçli bir öznenin etkinliği değildir. Çünkü anlamın oluşumu zihinde verili halde bulunan ve öze dair bir gönderme yaptığı düşünölen anlamın nesnel bir şekilde ortaya çıktığı ya da yansıtıldığı bir süreç değildir. Bu doğrultuda dekonströktif bir okuma için anlam, özü işaret eden bir mevcudiyet (presence) düşüncesinden ziyade farktan, différence'dan doğması yüzünden ve gösterenler arasındaki sistematik oyununun bir sonucu olarak, değişik bağlamlar içinde daimi bir farklılık ortaya koymaktadır. Böylelikle anlamı daima erteleyip geleceğe aktarmaktadır. (Küçükalp, 2015:601).

Dekonstrüksiyon, metinlerde anlamı yakalama çabasından öte onu tanımlamaya ve dönüştürmeye dair bir arzu olarak yapılır. Bir karar verilemezlik içinde metinler yeni tür söylemlerin, davranışların ve kurumların etkisi altına yerleştirilir. Bu şekilde bir tanımlama ve dönüştürme dil ve dilden fazlasıyla gerçekleştirilir (Royle, 2003:27). Karar verilemezlik ve sınırsız bağlam (limitless context) dekonstrüksiyonun temel özelliklerini oluşturmaktadır. “Bu bakımdan sınırsız bağlamı hesaba katmak, olabilecek en keskin ve geniş dikkati bağlama vermek ve böylelikle yeniden bağlamlandırmanın devamlı hareketine dair çaba göstermek” (Derrida, 1977:136) dekonstrüksiyonun en önemli ilkeleri arasında yer almaktadır.

Günümüz postdramatik sahnelemelerine bakıldığında dekonstrüksiyonun bu özelliklerinin farklı ölçeklerde, yönetmenler ve topluluklar tarafından içselleştirildiği görölmektedir. Bu bağlamda metne, oyunculuga, reji ve sahne tasarımında dekonstrüksiyonu en başa yazan, başka bir ifadeyle dekonstrüksiyon estetiğini tiyatrunun bütün süreçlerinde yoğun işleyen pratikler bir tür olarak ortaya koyulabilecek ortak nitelikler ve uygulamalar sergilemektedir. Klasik metinleri bağlamsızlaştıran ya da farklı (bazen sınırsız) bağlamlar oluşturup yan yana getiren, temsil boyutuyla oluşacak anlamları sürekli erteleyen ya da iptal eden, kolaj, pastiş, montaj tekniklerini ve çoklu

medya kullanımını dramatik yapıları sökecek şekilde göreve koşan, mevcudiyeti yoklukla, şimdiki izle buluşturan bu tür, batı tiyatrosunun bugününe damgasını vurmaktadır. Almanya’da Frank Castorf, René Pollesch, Kriegenburg gibi yönetmenler farklı farklı kulvarlardan dekonstrüksiyoncu tiyatro başlığı altında sınıflanabilecek sahnelemelere imza atmaktadırlar.

2.1.1. Frank Castorf ve İkonaklazm

Birçokları tarafından Reinhardt, Piscator, Brecht, Jessner, Stein ve Peter Zadek’ten sonra Alman tiyatrosunun en önemli yönetmeni olan Castorf’un ikonaklazm terimiyle yan yana getirilmesinin birçok sebebi vardır. İkonaklazm, bir kültür, din, halk ya da topluluk yapısı içinde, o yapıya temel oluşturan imgelere, sembollere, anıtlara, sanat eserlerine, ikonalara siyasi, kültürel, ekonomik ya da dini amaçlarla yapılan planlı saldırı, ve sistematik yok etme anlamına gelmektedir. Frank Castorf, hem Demokratik Almanya hem de duvarın yıkılmasından sonra birleşen Almanya’da, bütün batı toplumunun felsefi, politik, sanatsal ve kültürel açıdan kökleşmiş değerlerine, sembollerine dair ikona kırıcı bir saldırı düzenlemiş, bu doğrultuda çağının öncü yönetmenlerinden biri haline gelmiştir.

İlk olarak, 1981’den 1985’e kadar çalıştığı Anklam’daki küçük Doğu Alman tiyatrosunun müdürü olarak dikkatleri üstüne çeken Castorf, Doğu Alman polisi Stasi’yi rahatsız edecek ölçüde göreneklere uymayan sahnelemeler ortaya koymuştur. İlk prodüksiyonu olan **Othello** yarı karanlıkta, diyalogu parçalı, yarısı duyulmayan İngilizce mırıldanmalara dönüştürülmüş şekilde sahnelenince, gizli raporlara “Shakespeare’e ve halka” karşı aynı ölçüde hakaret edici olduğu yönünde bilgiler geçirilmiştir. Stasi’nin raporuna göre Castorf, Shakespeare’nin eserini bütün insani değerlerden yoksun bırakmakta ve ‘çürümüş bir insanlık görüşüyle birlikte iletişimin imkansızlığını’ vurgulayarak ‘sosyalist kültürel politikaların kuyusunu kazmaktadır. (Detje, 2002:84-85) On üç yıl sonra Castorf bu prodüksiyonu esprili bir biçimde ‘kovalarca su, Rolling Stones, çığlık atan kadınlar, aptalca şakalar kullanan eski alışıldık malzemeler yerine bir Sovyet problem oyununun talanı (verwurstung) olarak tanımlamıştır. (Castorf, Held Hübchen, 2015:106) Castorf’un Anklam yıllarında politik ve estetik iki düzlemde ilerleyen bu ikonaklazm saldırısına başka bir örnek de onun 1984 yılında Heiner Müller’in **Misyon**

(Der Auftrag) oyununu sahnelemesiyle gerçekleştirmiştir. Castorf ve tasarımcısı Harmut Meyer bu oyunda minimalist bir dekorun arka kısmından gerçek hayattaki açık havaya açılan bir kapı koymuşlardır. Müller'in metninde olmayan bir kaçış olarak ana karakterin bu kapıdan çıkışı, çoğunlukla Doğu Alman tiyatrosunda kolayca erişilemeyen bir politik ve sanatsal açıklığa olan arzunun bir dışavurumu olarak yorumlanmıştır. Castorf'un iç içe geçmiş bir şekilde politik ve estetik düzene karşı bu saldırısını onun 1976'yılında Humboldt Üniversitesi'nde yazdığı doktora tezinin uzun, aynı zamanda kulağa mizahi gelen başlığında görmek mümkündür **Ionesco'nun Gerçekliğe Felsefi-İdeolojik ve Sanatsal-Estetik Tutumlarının "Evriminin" Temelleri** (Grundlinien der "Entwicklung" der Weltanschaulich-Ideologischen und Künstlerisch-Ästhetischen Positionen Ionescos zur Wirklichkeit) (Carlson, 2010:104).

Castorf'un Anklam Yıllarının zirvesi olarak onun yine 1984 yılında gerçekleştirdiği İbsen'in **Nora: Bir Bebek Evi** sahnelemesi görülmüştür. Bu prodüksiyona girişmeden önce Castorf, 1909 yılında Almanca'da yazılmış, oyundaki Nora ve Helmer karakterlerinin Freudyen bir analizi içeren bir kaynağa hayran kalmış ve bu doğrultuda dramaturjik ve reji süreçlerini şekillenmiştir. Usulca başlayan oyun, kısa bir süre sonra Nora'yı oynayan Silvia Rieger'in çılgın ve isterik bir şekilde söylediği Rolling Stones şarkılarına dönüşmüştür. Sonra, Nora'nın yasaklı bir kelime olarak kocasını şok etmek için söylediği "scheiße!" (Bok, sıçmak, lanet olsun, kahretsin anlamına gelir, Alman sahnelerinde şok edici bir unsur olarak kullanılmaktadır) dakikalarca, bir histeri içinde seyirciye söylenmiştir. Yine prodüksiyonun önemli taraflarından biri Castorf'un ileride gözde oyuncularından biri olacak olan Henry Hübchen ile ilk kez çalışması ve oyunda Hübchen'in yönetmenin ciddi-komik (serio-comic) yaklaşıma uygun olarak tedirgin edici bir güldürü (slapstick), nevroz, incelik ve dengesizlik karışımıyla sergilemesi oluşturmuştur (Carlson, 2010:105).

Nora: Bir Bebek Evi'nin başarısı Castorf'a diğer Doğu Alman Tiyatrolarının kapısını açmış, 1986 yılında gerçekleştirdiği Heiner Müller'in **İnşaat** (Der Bau) oyunun sahnelemesinde sahne üstü aksiyonu kesen müzik araları, büyük hareketlere ve kaba eylemlere dayanan güldürü öğeleri, kısmen batıdaki Pina Bausch'un sahnemelerinden esintiler taşıyan dans, uzunluk ya da sessizlik sekansları yoğun bir şekilde kullanılmıştır.

Sosyalist blokta Gorbaçov ile başlayan, “Glasnost” (açıklık ve özgürlük politikası olarak propaganda edilen çöküş politikaları) süreci ile Castorf’un bu ikona kırıcı sahnelemeleri yeni politik sürecin deneylere ve yeniliklere açık olma iddialarının tiyatrodaki yansıması olarak kabul görmüştür. Bu doğrultuda Castorf prodüksiyonları, o zaman kadar kadar sadece “sosyalist gerçekçi” oyunların kabul edildiği festivallere katılmış, hatta onun 1989 yılında sahneye koyduğu **Bir Halk Düşmanı** (İbsen) “Glasnost için klasik bir oyun” olarak övülmüştür. Oyun, Castorf’un ikonaklastik yaklaşımıyla seyircilerin bir tuvaletin içinden geçerek tiyatroya girdikleri ve Beatles müziği ile coştukları yapısıyla, bazı batılı Alman tiyatro eleştirmenleri tarafından “Doğu’nun sanatsal ve politik özgürlük için mücadelesinin bir neferi” olarak görülmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda aynı yılın başlarında, DDR yetkilileri tarafından 1989 yılında Köln, Basel ve Münih’te **Hamlet**, **Aias** ve **Bayan Sara Sampson** prodüksiyonlarını yönetmesine izin verildiğinde, Batı bu münakaşacı genç yönetmenle ilk doğrudan temasını deneyimlemiştir. Bu ikonoklast prodüksiyonlara getirilen yorumlar, Castorf’un yapıtlarının basitçe sansasyonel ve saygısızca olduğu, Doğu için belki uygun ancak Batı zevki için fazlaca acemi ve toy olduğu şeklinde, genel olarak olumsuzdur. Lessing klasiği **Bayan Sara Sampson**’da, Mellefont karakteri bir peçeteye mastürbasyon yapmış ve oyun boyunca Beatles’in ‘Why Don’t We Do It in the Road’ şarkısı müzikal bir leitmotif olarak işlev görmüştür. Prömiyer neredeyse bir ayaklanmaya yol açmış, birçok eleştirmen çileden çıkmıştır. Ancak, Peter Iden’in önderliğinde bir grup eleştirmen prodüksiyonun serbest tiyatralliğini övmüştür ve aslında oyunun Lessing’in burjuva kültürü eleştirisini güncelleştirdiğini iddia etmişlerdir. **Miss Sara Sampson**, etrafı karışıklıklarla çevrili olmasına rağmen, Castorf’u sağlam bir şekilde Alman tiyatro haritasına yerleştirmiş ve prestijli Berlin Theatertreffen (Tiyatro Buluşması) festivaline çağrılmasını sağlamıştır (Carlson, 2010:106).

Berlin Duvarı’nın yıkılışından sonra Castorf Doğu Almanya’da yaşadığı baskılardan kurtulmuş, ancak Batı’da başka tür baskılarla karşılaşmıştır. Batılı akademinin ve basınının klasik metinlerin sahnelerindeki gerici görüşleri bu baskının temel kaynağını oluşturmuştur. Ancak Castorf, estetik provokasyonlarından ve ikonoklastik sahnelemelerinden vazgeçmediği gibi, kapitalizm koşullarında bir marksist

olarak politik kaygılarından vazgeçmemiştir. Bu süreçte Castorf, isminin özdeşleşeceği Volksbühne’de ilk prodüksiyonunu Schiller’in **Haydutlar**’ını sahnelemiştir. Yönetmen yine ürettiği şok etkileri ve güncelleme müdahaleleriyle oyunu, Doğu Almanya Cumhuriyeti’ne bir ağıt, bunalıma girmiş Doğu ile duygusuz materyalist batının başarısız vaatlerine karşı öfke ve hayal kırıklığı dolu bir feryat haline getirmiştir. Bununla beraber güldürü, şiddetli fiziksel eylemler, eklektik unsurlar, Led Zeppelin’nin ve Beatles’ın şarkıları oyuncuların şiddetli histerik çıkışlarıyla bir araya getirilmiştir (Carlson, 2010:107).

Duvar sonrası yeni idare Berlin tiyatrolarının fazlalığını azaltmanın yollarını ararken, istikrarsız Volksbühne kapatılacakların başında gelmiştir. Alman Senatosu’ndan konuyla ilgili görevlendirilen bakan ve tiyatro danışmanı açıkça Volksbühne topluluğunu şehrin en kötüsü olarak adlandırmıştır. Beklenenin yerine görevli isimler (iki yıl sonra büyük Schiller tiyatrosunun başına geldiği gibi) doğrudan bir kapatılma yerine, Berlin’in en münakaşacı genç yönetmeni olan Castorf’un önderliğinde mecburi bir yenilenme girişimini radikal bir alternatif olarak önermişlerdir. Castorf’un bu yenileme için iki yıl süresi vardır. İki yılda yenilikçi, çağdaş, politika ile ilişkili bir tiyatro yaratma cesareti taşıyan genç bir topluluk yaratamazsa tiyatro kalıcı olarak kapatılacaktır. Bu öneri Castorf’un kendi çıkarlarına uymuştur. O bu yolla sadece genç izleyiciyi değil, aynı zamanda Berlin tiyatrolarının gelenekselliğine ilgi duymayan popülist izleyici kitlesini yakalayabilecektir. Volksbühne’nin konumlandığı yer olan ve bir süre boyunca ötekiler, muhalif öğrenciler, kenarda köşede kalmış sanatçılar, evsizler ve işsizlerle anılan Prenzlauer Berg, Castorf’un hedefleri için idealdir. Castorf bu doğrultuda birçok farklı strateji geliştirir. Muhitteki yoksul tiyatro topluluklarına yapım desteği sağlar, işçiler ve öğrencilere indirimli veya ücretsiz bilet sunar, Volksbühne’nin yeni yapılanmasına dair aşinalığı genişletmek için yerel sinemalarda ve sokak performanslarında tanıtımlar gerçekleştirir. Ve çok geçmeden hedeflediği kitleye ulaşır. Çoğu eski Doğu Alman gibi, Castorf Batı hakimiyetinde olan Almanya’nın acımasız ve duygusuz materyalizminden son derece rahatsız olmuştur ve kendisinin ve tiyatrosunun Doğu kökenlerine önem vererek klasik Marksizmin değerlerini sürdürmeye çabalamıştır. Gururla Volksbühne’nin ön cephesinin üstüne dev harflerle OST (Doğu) harflerini yazdırmış ve hatta Doğu

Almanya günlerinden kalma Stalin portresini tiyatronun giriş holünde asılı bırakmıştır. Fakat bu ideolojik- politik çizgiyi muhafazakar bir yerden değil, popülist stratejilerle seyirciyle buluşturmuştur. Castorf, “tehlikede olan insanların” radikalleştirilmesinden söz etmiştir ve Volksbühne’nin mevcut ve tarihsel durumunun, batıdaki tiyatrolardan farklı olarak bugünün gerçekliğine ukalalık ve radikallikle birinin saldırabileceği, Almanya’nın en çatışma dolu şehri Berlin’in böylesine bir mücadele için ideal yeri oluşturduğunu iddia etmiştir. Tüm bu solcu ve popülist faaliyetler Prenzlauer Berg muhitinde Castorf’a bir şöhret getirmiş, seyirciyi salona çekmiştir. Ancak, esas olan onların tekrar gelmelerini sağlayacak bir tiyatro estetiğini sunmuş olmasıdır. Yenilikçi, meydan okuyan ve son derece tiyatral olan, döneminin Berlin’deki, hatta Almanya’daki en heyecan verici tiyatrosunu birbirini takip eden bir dizi prodüksiyonla gerçekleştirmiştir. Bu yolla izleyici kitlesini muhafaza etmiş ve daha geniş kalabalıkları tiyatro binasına çekmeyi başarmıştır. 1990’ların başında, dekonstrüksiyon’un entelektüel yaşamda öne çıkan bir eleştirel terim olduğu bir dönemde, çoğu zaman Almanya’nın önde gelen “dekonstrüksiyoncu” yönetmeni olarak anılmıştır (Carlson, 2010:109). Bu doğrultuda Volksbühne hızla Alman tiyatrosunu takip ettiğini iddia eden herkesin ilgilenmesi gereken temel tiyatrolardan biri haline gelmiştir. Üzerlerinde iki çöp bacaklı bir araba tekerleğinin kabaca bir çiziminden ibaret olan tiyatronun logosunun (ortaçağ yeraltı dünyasında soyguncu ve oyuncu gibi marjinal gezginlerin arasındaki gizli bir sembolden alınmadır.) basılı olduğu ücretsiz ilanlara, kibrit kutularına, tişört ve posterlere Berlin’in her yerinde rastlamak mümkündür.

Castorf’un Volksbühne’deki ilk yılında sekiz prodüksiyon sahnelenmiştir. Bunlardan dördü Castorf tarafından yönetilmiştir: **Kral Lear**, Arnold Bronnen’in ekspresyonist **Rheinische Rebellen**’i²⁰, Anthony Burgess’in **Otomatik Portakal**’ının tiyatro uyarlaması ve Euripides’in **Alcestis**’i. Seçilen tiyatro metinlerinin çeşitliliğine rağmen, tematik açıdan hepsi toplum düzeninin bozulmasıyla ilgili olmuş, Doğu’daki

²⁰ Volksbühne’nin açılış prodüksiyonu olan **Kral Lear** Castorf’a Berlin Theatertreffen için ikinci davetiyesini kazandırmıştır ve ikincisi olan **Rheinische İsyanı** ise, ‘yılın en iyi Berlin tiyatro prodüksiyonu’nu onurlandırmak için önceki yıl Berlin Morgenpost tarafından oluşturulan Friedrich Luft Ödülü’nü kazanan ilk yönetmen olmuştur.

duvar sonrası gerilimler yalnızca şiddetli ve şok edici görsel imgelerle değil, aynı zamanda anahtar kelimelerin ve cümlelerin obsesif tekrarı ile ortaya koyulmuştur. Bununla beraber sahnelemeye çeşitli güncel ve tarihsel kaynaklardan alınma filmsel ve sözel materyalin ilave edilmesiyle sahne üstü göstergeler zenginleştirilmiştir. Örneğin **Otomatik Portakal**'da konsantrasyon kamplarından filmler, seyircilere sıvıların püskürtülmesi ve orkestra çukurunun üzerindeki yükseklikte kana bulanmış bir oyuncunun asılmasıyla sahne üstünde aşırı şiddet imgeleri oluşturulmuştur. **Kral Lear** ve **Rheinische İsyam** ise her ne kadar Castorf'un metinleri radikal biçimde yeniden yorumlaması niteliği göstermese de önderleri tarafından aldatılmış, harabeye dönmüş ve kurtarıma umudunun kaybolmaya yüz tuttuğu Doğu Berlin'in kültürel ve politik hayali imgesiyle ile yakından ilişkilidirler. Lear'da Brechtien bir balad şarkıcısı gibi gezinen akordeoncu kadının dile getirdiği Gloucester'in dizileriyle başlayan oyun, beceriksiz bunak Lear'ın Demokratik Almanya'nın son lideri Erich Honecker'ı anımsattığı ve Gloucester'in ise onun başarısız yoldaşı olarak bir politikacı olarak varlığıyla ilerlemiştir (Carlson, 2010:110-111)

1992'den genel sanat yönetmenliğini bıraktığı 2017 yılına kadar Volksbühne, haklı olarak, Castorf'un tiyatrosu olarak görülmüştür. Bununla beraber Castorf kendi işlerine rakip olabilecek nitelikte birçok deneysel yönetmeni Volksbühne'ye oyun yönetmeleri için davet etmiş ve onları Almanya'ya tanıtmıştır. Bunlardan özellikle dört tanesi, her biri kendine has bir üsluba sahip Cristoph Marthaler, Andreas Kriegenburg ve Christoph Schlingensief dünya çapında üne kavuşmuş, bugün de Almanya'nın en önde gelen yönetmenleri arasına girmişlerdir.

Castorf bir taraftan İbsen, Shakespeare, Schiller, Dostoyevski metinlerinin dekonstrüktif adaptasyonlarıyla başarısını sürdürürken (90'lı yıllar boyunca birçok prestijli ödül kazanmıştır.) diğer taraftan daha çağdaş metinlere ve söylemlere yönelmiştir. Yönetmen kariyerinin bu ikinci evresinde kendisine iki önemli sanatsal hat belirlemiştir. Birincisi, onun sosyalizmin çözülmesinden sonra duyduğu boşluk duygusuyla, Sartre ve Camus'nun varoluşçu eserlerine yönelmesiyle ilişkilidir. Bu doğrultuda 1998 yılında Sartre'ın **Kirli Eller**'ini, 99/2000 sezonunda ise Camus'nu **Caligula**'sını sahneye koymuştur. **Kirli Eller**'e yaptığı güncel yorum ile oyunu

orjinalinden daha da karanlık hale getirmiş, tek kutuba düşen dünya düzeninde Avrupalının büyük bir kısmına yansıyan dertsiz iyimserliğin altını kazımış ve çağdaş politik söylemlerle birlikte Bosna Savaşı ile ilgili birçok malzemeyi oyuna işlemiştir. **Caligula**'da ise oyunun nihilist tiyatrallığı ile, sosyalizm sonrası geç kapitalist dünya düzeninin çaresizlik içinde anlam arayışını birleştirmiştir. İkinci hat yine birincisiyle bağlantılı olarak, çalışmanın ilk bölümünün sonunda değinilen şekilde postdramatik kuramcılarının da tespitini yaptığı postdramatik tiyatrocuların “yeniden güncel politikayla” ilişkilmesi üzerinedir. 90'ların sonunda Castorf, yeni iletişim teknolojilerinin gücünün yükselişle beraber dekonstrüktif yaklaşımın provokatif gücünün azaldığı, yapılan işlerin karşılanma şeklinin bütünüyle değiştiği tespitini yapmıştır. Bu bağlamda yeni politik tiyatronun, basit bir şekilde olmasa da hikayeler anlatarak ve siyasi gerçekliği sunarak, daha doğrudan yürüyeceğini söylemiştir (Castorf, 1998 s. 31).

Castorf'un sahne estetiğine baktığımızda, postdramatik kuramcılarının tespit ettiği, neredeyse bütün postdramatik öğelerin varlığını görürüz. Onun politik tavrıyla içi doldurduğu şekliyle yoğun bir tiyatrallık ile yüksek kültür- aşağı kültür arasındaki alımlama farkını kaldıracak, hemen algılanabilir yüzeysellikte sahne imajları yaratması bu öğelerin ilkinin ve belki de en önemlisini oluşturmaktadır. Bu yolla dramatik tiyatronun en temel niteliklerinden birisi olan hiyerarşik algıyı yerinden eder. Kaba güldürü öğeleri, eğlenceli karikatürler, popüler kültüre ait imajlar ve medyatik öğeler bu doğrultuda kullanıma sokulurlar (Bargna, 2000:257).

Postdramatik teori ile ilişkili başka bir özellik adaptasyonlar başlığında değinildiği şekilde, Castorf'un klasik metinleri yeniden yorumlarken metinlerin dramatik özelliklerini yapısöküme uğratması, metinlerarası geçişler, pastişler, zamana ve mekana adapte edici uygulamalar ve yabancılaştırıcı öğeler ile parodik yapılar oluşturmasıdır. Bu doğrultuda, Lear'ı Demokratik Almanya'nın kaybetmiş lider Honecker'a, Budala'nın Rus soylusu karakterlerini gece kulüplerinden çıkmayan fantezi ve eğlence düşkünü burjuvalara ve Brecht'in Baal'ini Vietnam Savaşı'ndaki bir figüre dönüştürmüştür.

Bir diğer postdramatik özellik, Castorf'un çoklu medya kullanımına her oyununda başvurması, stok görüntüler ve canlı görüntülerin iç içe geçmesiyle oluşturulan

ikinci bir sahne performansının oluşturulmasıdır. Sıklıkla sahnenin görünmeyen uzamları, bazen konstrüksiyon olarak inşa edilmiş dev bir yapının bir odacığı, bazen de kulis, seyirciye canlı görüntüler ile aktarılırken, kimi zaman da sinematik tekniklerle oyuncuların en küçük mimikleri görünür kılınır. Görüntüler, gelişmiş hoparlörler ve mikrofonlar yardımıyla oluşturulan ses peyzajlarıyla iç içe geçmekte, bu yolla sahne üzerinde eş zamanlı olarak varolan heterojen göstergeler ve sanal uzamlar oluşturulmaktadır.

Castorf'un sahnelemelerine damgasını vuran en önemli unsurlardan birisi de onun işlevsel olduğu kadar eklektik bir şekilde bir araya getirilmiş uzam parçacıklarından oluşan sahne tasarımıdır. Castorf'un oyunlarının tasarımında 1980'lerin sonundan itibaren Bert Neumann imzasını vardır. **Ecinniler** (1999) prodüksiyonundan sonra Neumann Volksbühne'de yeni performans görüntüleri yaratmakta neredeyse Castorf kadar önemli bir konuma gelmiştir. **Ecinniler**'den itibaren bu işin iki özelliği özellikle önemli olmuştur. Neumann bu prodüksiyonda sahneyi, çeşitli yönlerinin seyirciye çevrilebileceği bir döner platform üzerine yerleştirilmiş, tuğladan bütün küçük bir bungalov inşa etmiştir. Hiçbir tarafı açık olmayan bungalovda geçen sahnelerde seyirci yalnızca açık pencereler, kapılar ya da bungalovun içine yerleştirilmiş kameralarla alınan görüntüler yoluyla sahneyi izleyebilmiştir. Neumann'ın evin üzerine monte ettiği devasa bir ekran bu görüntülerin seyirci tarafından kolaylıkla izlenebilmesini sağlamıştır. Bungalovlar, kapalı alanlar ve canlı videolar Castorf/Neumann tarzının ayırıcı özelliği haline gelmiştir. (Carlson, 2010:116)

Castorf'un postdramatik sahneleme estetiğine dair daha birçok özellikten söz edilebilir. Ancak onu bu çalışmanın konusu açısından ayırıcı kılan temel nitelik, onun postdramatik olarak ortaya koyulmaya çalışılan hem sahneleme hem de seyirci düzlemlerinde karşılığını bulan çok yönlü estetik algıyı üretmesinde yatmaktadır. Castorf, estetik düşüncesi, politik tavrı, sahneleme pratikleri, Volksbühne'yi yok olmaktan kurtarıp geliştirdiği başarılı stratejileri, yeni bir seyir kültürü yaratırken yeni bir seyirci tipolojisi de yaratması ve kendi gibi deneysel tiyatrocuları yetiştirmesi ile postdramatiğin sadece sahne üzerinde ya da metinlerde karşılığını bulan estetik bir algı ya da sanatsal bir tür olmaktan fazlasını içerdiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda

onun önce Demokratik Almanya'da sonra da Batı Almanya'da hem politik hem de estetik açıdan oynadığı ikona kırıcı ve dekonstrüktivist rol, batıda şekillenen, sahneyi dönüştürdüğü kadar seyircisini de değiştirip dönüştüren yeni tiyatro estetiğinin inşasında kurucu bir yere sahiptir.

Castorf'un ürettiği yeni tiyatro algısı 2017 yılında, onun 25 yıl sonra genel sanat yönetmenliğini bırakmasıyla beraber Volksbühne'nin başına (Londra Tate Modern Sabat Galerisinin eski yöneticisi) Chris Dercon'un getirilmesi sonrasında yaşanan olaylar üzerinden kolaylıkla gözlemlenebilmektedir. Dercon'nun Volksbühne'nin tarihi sahnelerini festival sahnesi ve global bir kültür merkezi haline getirme projesi Volksbühne'nin 142 çalışanıyla beraber toplanan 40 bin imza ve seyircinin ağır tepkisiyle karşılaşmıştır. Böylesi bir projenin Volksbühne'nin sanatsal, kültürel ve politik kimliğini yok edeceğini düşünen seyircilerin altı gün boyunca tiyatro binasını işgal etmesi ve sonrasında devam eden protestoları sonrasında kültür bakanlığı devreye girmiş, Dercon'unun işine son verildiği gibi Volksbühne'nin Castorf'un kuruculuğunu yaptığı deneysel, yenilikçi, politik yapısını devam ettirmesi kararı alınmıştır.

2.1.2. Kriegenburg ve Dekonstrüksiyoncu Sahne Tasarımı

Postdramatik tiyatronun dekonstrüktif kanadının Almanya'daki en önemli temsilcilerinden bir diğerini Andreas Kriegenburg oluşturmaktadır. Kriegenburg, her ne kadar Volksbühne'ye Castorf'tan iki yıl önce gelmiş olsa da herkes tarafından onun çırağı olarak görülmüştür. Yönettiği oyunlarda Chaplin'in ya da Buster Keaton'nun filmlerini anımsatan komedi unsurlarıyla klasik metinlere yaklaşması onu Castorf'un sahne estetiğine yaklaştıran niteliklerin başında gelmiştir.

Kriegenburg'un sahnelemelerini özgün kılan en önemli özellik, onun metinleri dekonstrüksiyona uğrattırırken sahne tasarımını merkeze alması ve oyunculuk dahil bütün sahneleme bileşenlerini bu merkezin belirleyiciliğinde görevlendirmesidir. Kriegenburg'un yönetmenlik serüvenine giden yolun tiyatro marangozluğuyla başlaması ona kendi tasarımlarını gerçekleştiren bir tasarımcı-yönetmen kimliği vermiş ve bu

niteliğiyle diğer Alman yönetmenler arasında yeri doldurulamaz bir bir konuma sahip olmuştur.

Kriegenburg'un rejisinin en temel özelliği ele aldığı metinleri metinsel olarak mal edinmemesi, başka bir deyişle yeniden yazma ya da metni değiştirmekten çok metnin edebi özünü sahne diline aktarmasıyla ilişkilidir. Onun olağanüstü tasarımlarıyla hayata geçirdiği, seyircinin hayal gücünün sınırlarını zorlayan hareketli dekorlar, kimi zaman grotesk kimi zamanda stilize biçim özellikleri oluşturan makyaj, kostüm ve aksesuarlar ve hepsini bütünleyen bir yerde konumlanan ışıklandırma, metni sözler üzerinden değil, metin içinden başka bir metin üreterek dekonstrüksiyona uğratmaktadır. Metinlerin bu şekilde oluşturulmuş uzamları merkeze alarak sahnelenmesi Lehmann'ın "somut tiyatro" olarak ortaya postdramatik niteliği gündeme getirmektedir. Birinci bölümde değinildiği üzere Lehmann, Doesburg ve Kandinsky gibi ressamların, rengin, çizginin ve temsil edilemez bir gerçeğe referansta bulunmak yerine hemen algılanabilir bir yüzeyin somutluğunu ortaya koymak için kullandıkları "somut resim" tanımlarından yola çıkarak bu kavramı öne çıkarmıştır. Kriegenburg'un sahnesinde bu ressamların resimleri gibi mimetik olmayan, biçimci, üç boyutlu yanılsama yaratan uzamlar yerine iki boyutlu uzamlar yer almaktadır. Hem oyun alanını hem de dekorasyonu oluşturan dev çarklar, yükselip alçalabilen, farklı açılarda eğilebilen daireler, olduğu yerde dönebilen küpler seyircinin hemen algılayabileceği yüzeyler oluşturmakta, uzamın bu şekilde dinamik, birçok yönde hareket eden dekorlar ile şekillenmesiyle sahneye sineztezik bir fiziksellik hakim olmaktadır. Bu doğrultuda oyuncunun rolünü icrası bu zorlu sahne uzamları içinde yüksek bir fiziksel performans gerektiren bedensel devinimlerle ilerlemektedir. Kriegenburg'un birçok oyununda başrol oynamış, Almanya'daki önemli kadın oyuncularından biri olan Valery Tschepionava bu durumu "biz karakterleri değil içinde olduğumuz uzamları oynuyoruz" diye özetlemiştir. Bir başka önemli oyuncusu Marc Oliver Schulze ise onun rejisindeki bu fizikselliği, "oyuncunun karakteri ödünç alması" olarak nitelemiştir (Boenisch, 2015:130).

Kriegenburg'un bu şekilde fiziksellik ve bedensellik üzerine kurduğu rejileri, seyirciye hiçbir şekilde özdeşledebileceği karakterler vermemektedir. Bu anlamda seyircinin nazarında oluşacak "bizim gibi" ya da "bildiğimiz gibi" bilincini oluşturacak

kodlarla işleyen mimesis mekanizmaları en baştan devre dışı bırakılmaktadır. Bunun yerine, kolaylıkla kavranılıp tüketilemeyecek, ideolojik yüklerinden kurtulmuş, seyircinin zihninde bilindik çağrışımlar yaratan düşünsel bir zemine oynamayan ya da kurulu bir algıya dayanmayan tiyatral görünümle oluşturulmaktadır. Bu doğrultuda tiyatral uzama yayılmış karakterler ve diğer metinsel unsurlar, hermeneutik, açıklayıcı ve entelektüel niteliklerinden sıyrılmakta, bunun yerine seyircinin izletisi oyunun bütününe saçılmış anlam parçacıklarının eğlenceli bir keşfine dönüşmektedir.

Bu doğrultuda oyun kasti Kriegenburg 'un sahnelemelerinde önemli bir faktör olarak ön plana çıkmaktadır. Örneğin Kafka'nın Dava'sının sahne adaptasyonunda Kriegenburg, bütün oyuncularını "K" karakteri olarak tasarlamış, (kadın-erkek hepsi aynı saç şekline, aynı bıyıklara ve takım elbiselere sahiptir.) bu çoklu karakteri oyuncular bir yandan değişe değişe oynarken diğer yandan öyküdeki diğer bütün karakterleri de "K" halleriyle canlandırmışlardır (Kostüm ya da makyaj değiştirmeden). Oyunun merkezinde yer alan ve Kafka'nın gözü olarak düşünülmüş dev dairesel konstrüksiyon herkesin "K" olduğu bu oyuncu kastiyle birleşince, seyircinin (Davaya ya da Kafka'nın yazınına dair hiçbir şey bilmesede) içine yuvarlandığı Kafkaesk bir dünya ortaya çıkmıştır. Taklit, temsil ya da yansıtma gibi mimesis mekanizmalarının bu şekilde askıya alınması ya da dolayımı sokulması, postdramatik tiyatronun poiseis'i merkeze alan tiyatrallığının bütün sahneleme süreçlerine ve bileşenlerine nüfuz ettiği bir örneğini üretmiştir.

Kriegenburg'un bütün oyunlarına damgasını vuran mizah olgusu ve bu mizaha yol açan komedi öğelerinin esin kaynağının daha çok sinema sanatından geldiği görülmektedir. Kriegenburg her ne kadar erken yaşlarından itibaren pantomim, palyaço ve diğer batı mizahına ait geleneklere dair bir ilgiye ve arka plana sahip olsa da, ona asıl ilham veren isimler Buster Keaton, Jacques Tati ve Ari Kaurismaki gibi sinema yönetmenlerinin mizahi yaklaşımları olmuştur. Buster Keaton, Kriegenburg'un tiyatro yaşamında uzunca bir dönem için en önemli isimdir. "Son yüzyılın merkez sanatçılarından biri ve felsefi bir kozmograf (zaman yazıcısı)" olarak tanımladığı Keaton'un sessiz filmlerinde ortaya koyduğu fiziksel komediyle iç içe geçmiş hüznün, Kriegenburg'u etkileyen niteliklerin başında gelmiştir. Bununla beraber Tati'nin ve Kaurismaki'nin filmlerinde ön plana çıkan acı-tatlı (bitter sweet) komedi unsurları,

bütüne yayılan dokunaklı, nazik ve hassas bir şekilde uygulanmış mizah, Kriegenburg'un sahnelemelerinde yeniden hayat bulmuştur. Kriegenburg bu tür bir estetik yönelimle klasik metinlerin ciddi karakterlerinin karşısına traji-komik tonlar, melankolik atmosferler ve neo-absürdist bir varoluşçulukla çıkmıştır (Boenisch, 2015:131).

Kriegenburg'un 1990'lardan itibaren düzenli olarak çalıştığı dramaturg Marion Tiedke onun yönetmenliğinin 7 kritik niteliğini şu şekilde belirlemiştir:

“1) Sözle anlatımın baskınlığı, bedensel ifadeselliğin eşit statüyle mükafatlandırılmasıyla dengelenmektedir.

2) O psikolojiye koreografik bir yaklaşım ilave etmektedir, bu (eylem) açıkça modern dans tiyatrosundan özellikle de Pina Bausch'tan ilham almıştır.

3) Yapıtın bağlamsal referanslarını genişletmek ve metnin sahnesel sınanması vasıtasıyla şimdiye dair olaylarla temas etmeye izin vermek için metne sadakatin yerine metinsel kolaj ilkesini geçirmektedir.

4) Yönetmenin otoritesi...(her bir prodüksiyon için hayati olan bir şekilde) aktüel performans içinde anında oluşturulan uzamlar ve oyuncunun metnin teması ya da karakterleri üzerinde özgürce doğaçlamaları ile dengelenmektedir. Geceler boyunca oyuncu bu tematik olarak tanımlanmış özgür uzamı yaşamı ve kendi sözcükleri ile yeni baştan doldurmak zorundadır. Bu nedenle, güvensiz, özgür oyun anları aksiyonun sabit rotası içinde kalmaktadır.

5) Sinemayla çekişen psikolojik gerçekliğin yerine tiyatronun orijinal estetik dünyasının arayışı geçirilmektedir.

6) İcra edilen duygunun baskınlığı, bu duyguyu ifade eden oyunsal örneklerle yer değiştirmekte ya da metnin altını çizen müzikal ses peyzajları (soundscape) ile ifade edilmektedir. Duygu sinemada olduğu gibi müzikle uyumlu bir şekilde aktarılmaktadır.

7) Kapalı karakter dramaturjisi açık hale getirilmekte ve oyunculuk üslupları daimî olarak yer değiştirmektedir. Oyuncu hem karakter hem de yorumcudur; özdeşleşme, mesafe koyma ve yorum arasında sıçramalar yapabilmektedir” (Schulte, 2011:112).

Kriegenburg'un, Tiedke'nin öne sürdüğü yedi maddeyle postdramatik estetiğe temel oluşturan ilkeleri ürettiği görülmektedir. Fiziksel anlatımı yükseltmesi, postdramatik rejim içinde bir tür olarak gelişen dans tiyatrosuyla kurduğu estetik ilişkiyle

psikolojik gerçekliğe koreografi ile yaklaşması, çoklu anlam ve bağlam üretecek göstergeler oluşturması, oyuncuya özgür alanlar açarak sahneleme metnin birer yazarı haline getirmesi, tiyatroya özgü tiyatral bir dil ve estetik arayışı, duygu ya da metne logosentirik bir öz oluşturan içeriğin yerine biçim arayışına yönelmesi, bu noktada Lehmann'ın ses peyzajları olarak nitelendirdiği postdramatik biçimsel özellikleri üretmesi, oyuncularını eklektik ve üsluplar arasında hızlı geçişler yapabileceği bir sanatsal ustalığa yönlendirmesiyle tipik bir postdramatik yönetmen tipolojisini ortaya koymaktadır. Bunun yanında bir tasarımcı-yönetmen olarak ürettiği fantastik uzamlar ve metne yaklaşımdan oyuncu kasti tercihlerine kadar kendini gösteren yüksek nitelikteki tiyatrallık ve mizah duygusu, ona özgün bir postdramatik yönetmen kimliği oluşturmaktadır. Onun bu postdramatik tiyatro içindeki tipik ve aynı zamanda özgün olma niteliğini sahne-seyirci arasında kurduğu ilişkide de tespit etmek mümkündür.

Kriegenburg diğer birçok postdramatik ve performatif estetikle ilişkili yönetmen gibi seyirciyi de oyuncu olarak, performatif buluşmanın (event) bir katılımcısı olarak görmektedir. Ancak bu durum pratikte, interaktif tiyatrodaki olduğu gibi seyircinin oyunun içine daldığı bir şekilde gerçekleşmeyip seyircinin kendi sorumluluğunu taşıdığı ve lider rolünü benimsediği bir yerden gelişmektedir. Bu bakımdan seyirci oyunun hem içinde hem de uzağında konumlanır. Hem kurgusal bir dünyanın içinde hem de kendi gerçekliğindedir. Bu belirsizlik hali tekrar tekrar seyircinin karşısına çıkmaktadır. Bir taraftan oyunla açık bir iletişim kurmaya diğer taraftan bir yorumcu olarak uzaklaşmasına daimi olarak zorlanmaktadır. Kriegenburg seyircinin bu özel konumunu korumak için performansı dikkatli bir şekilde kurar. Oyun nadiren ışıkların ya da oyun metninin sözcüklere dökülmesiyle başlamaktadır. Bunun yerine daha çok prolog olarak düzenlenmiş sahneler ya da ön oyunlar (kimi zaman daha seyirci salona girer girmez) başlamaktadır. Örneğin, yönetmenin 2011 yılında sahneye koyduğu Goethe'nin **Stella**'sında oyuna ziyadesiyle fiziksel, doğaçlama temelli, saçma komedi tekrarları ve palyaço oyunlarıyla başlamıştır. Bu oyunlar bir parça bisküvi, uzun bir eşarp, bir akrobatik atlayıcı ve piyano üzerine kurgulanmıştır. Başka bir oyunu olan (Hebbel'in İncil'den uyarladığı metni temel alan) **Judith**'de de benzer bir prolog yapısı oluşturulmuştur. Performansçılar sahneye günümüz kostümleriyle gelip sahne

arkasındaki duvarları boyarlarken, bir yandan da koro halinde “ben Judith’im” sözlerini şarkı düzeninde söylemişlerdir. Bununla beraber “ben terörist değilim” cümlesi güncel haber imajlarından oluşan bir kolaj ile sahneye yansıtılmış, sahne atmosferi güncel politik köktencilik (fundamentalizm) ve terörizme dair referanslarla doldurulmuştur. Daha sonra bu arka duvar çökmüş ve oyuna geçilmiştir (Boenisch, 2015:135).

Kriegenburg’un diğer bir postdramatik niteliği onun hiyerarşik olmayan tiyatrosunda açığa çıkmaktadır. Anlamsal, türsel ya da göstergesel açılardan belirgin bir şekilde ön plana çıkan bu heterarşik karakterin en uç noktası oyuncuların sahne arkasındaki en vasıfsız elemana kadar kolektif bir bilincin ve iş yapma kültürünün hayata geçirilmesiyle vuku bulur. Yönetmenin kurduğu hareketli uzamlar, dinamik sahne geçişleri, akrobasi ve yüksek bedensel bir devinimle mücadele eden oyuncular kadar, ses mühendisleri, sahne amiri, set işçileri ve diğer teknik elemanlar da performansın devamlılığı, seyircinin duyuşsal aparatlarını sürekli uyanık tutma, performansı dikkatle takip edecekleri bir akışı sürdürme yolunda görevlidirler. Bu durumu Kriegenburg, ne oyuncuların ne de sahne arkası ekibinin onun sahnesel tasavvurunun hizmetçisi olmadığını söyleyerek açıklar. Onun için tiyatrodaki işbirliği yapmanın en merkezi değeri prodüksiyondaki her bir kişinin kendi kişisel sorumluluğunu yerine getirmesidir. (Kriegenburg, 2008:140)

Her ne kadar Kriegenburg’un temayla metaforik (Dava’da Kafka’nın gözü) ve metanomik (Üç Kız Kardeş’te sahneye yığılan yüzlerce kirli çamaşır) bir ilişki kuran bir şekilde tiyatrosunun merkezine sahne tasarımını yerleştirse de onun provalara başlarken hazır düşünceleri ya da tasarımları yoktur. Bu bağlamda prodüksiyonun nasıl ilerleyeceği, nasıl görünmesi gerektiği ya sahne üzerinde nelerin gerçekleşeceği onun başlangıç soruları değildir. O ilk aşamada oyun metninin kendine özgü atmosferik karakteri üzerinde yoğunlaşır, çeşitli sahneleme araçları ve reji stratejileri ile onu yakalamaya çalışır. Bu doğrultuda ilk olarak devreye giren bu oyuna özgü karakterle kurduğu imgesel ilişkidir. Örneğin, Dava provaları başladığında, Kafka’nın dili ona “çok resmi bir takım elbise” gibi görünmüştür. Yüksek biçimde bir belagat taşıyan, ceketini çıkartmak bir yana, düğmesini bile çözmeyi asla düşünmeyen bir takım elbisedir bu. Bu doğrultuda

provalar ilerledikçe oyuncuların hepsinin eski stil siyah bir takım elbise giydiği sekiz “K” karakteri ortaya çıkar. (Boenisch, 2015:136)

Kriegenburg bu tür bir biçimsellikle metinleri ele alması bir yandan dramatik yapıların kurgusal illüzyona ve tarihsel uzaklığı içeren niteliklerini dekonstrüksiyona uğrattırırken diğer yandan son kerte sahnedeki oluşan ürün, metnin dünyayla kurduğu temsil ilişkisini bütünüyle feshetmemektedir. Seyirci ona sunulan aktif ve özgür bir seyir süreci içinde, rejî tarafından güncellenip tiyatral bir dilde yeniden yazdığı sahnesel metin (mizansenler, görsel ve sessel uzamlar, fiziksel ve bedensel ifadelerle oluşturulan metin) ve yazarın metnin taşıdığı reel dünyaya ait ilişkiler, çatışmalar ve değerleri aynı potada eritmek durumundadır. Bu bağlamda seyirci şimdi ve burada (mevcudiyet) ve temsil (dünya, tarih vs) arasında bir yerdedir. Böylesi bir konum, eğlenceli olduğu kadar karmaşık, dramatik konvansiyonlardan kopuk bir şekilde üretilmiş kodlar, çoklu göstergeler ve plastiklik içerisinde bir différence yapısı ile çevrilmektedir. Metnin mutlaklığı, uyumlu gerçekliği ve kurgusal temsili, geçici ve uzamsal koordinatlarla iptal edilirken, anın kuşatıcılığı ile metnin evrensel boyutu arasında ikincil bir ilişki daha sürmektedir. Bu doğrultuda seyirci alımla sürecinde anlamı yakaladığı anda yitirdiği, daha fazla ikili karşıtlıklar üzerinden okuyamadığı tiyatral kodlar ve metnin çağrıştırmaya devam ettiği evrensel, tarihsel ilişkiler arasında kendi çıkarımlarını yapacağı estetik (düşünsel ve duysal açıdan) bir döngüye girmektedir.

Kriegenburg’un dramatik beklentilerden, klişelerden ve kapalı bir çevrim içeren konvansiyonlardan sıyrılan bu yaratıcı tiyatrosu birinci bölümde değinilen postdramatik tiyatronun “poiesis”i merkeze alan karakterini güçlü bir şekilde üretmektedir. Bu yolda oluşturduğu uzamlar ve diğer sahnesel tasarımları en başa yazan Kriegenburg aynı zamanda, postdramatik tiyatronun zamansal niteliklerine de sahip pratikler ortaya koymaktadır. Oyunlarında parçalı ve kesintilerle ilerleyen zamansallık, kimi zaman şimdi, geçmiş ve geleceği iç içe geçirmektedir. Dava oyununda oyunun bazı sahnelerinde bütün K’ların aynı anda sahnede olması, bazen hepsinin aynı anda K’yı oynaması (birinin düşünürken öbürünün uzanması, bir diğerinin hareket ederken, öbürünün konuşması) ve bu durum gerçekleşirken dairesel konstrüksiyonun dönmeye başlaması seyircinin zihninde oyuna dair bir şimdini, şimdinin hemen öncesinin, sonranın ve daha sonrasının

içinde yer aldığı döngüsel bir zaman algısı oluşturmaktadır. Bununla beraber Kriegenburg performatifliğin şimdisi ve metnin zamanı arasındaki ayrımları ve birleşmeleri titizlikle düzenleyerek seyircinin iki zamanı da ayrı ayrı deneyimlemesi söz konusu olmaktadır.

Hiç kuşkusuz Castorf ve Kriegenburg dışında (bu çalışmanın hacmini aşacağı için dışarıda bırakılmak zorunda kalmış) daha birçok dekonstrüksiyoncu yönetmenden bahsedilebilir. Stephan Pucher, Leander Hausmann, Michael Thalheimer ve René Pollesch gibi isimler benzer bir şekilde, metinleri, anlamları, ikili karşıtları, toplumsal klişeleri ve dramatik konvansiyonları dekonstrüksiyona uğratarak postdramatik pratikler üretmektedirler. Bu bakımdan René Pollesch'in tiyatrosuna-ki en az Castorf ve Kriegenburg'un tiyatroları kadar özgün ve etkileyicidir, giriş mahiyetinde de olsa değinmekte yarar vardır. René Pollesch, Lehmann'ın, Heiner Müller'in ve Robert Wilson'ın Gissen'de öğrencisi olmuş, bu bakımdan postdramatik tiyatronun pratiğine olduğu kadar kuramsal ayağına da hakim bir isim haline gelmiştir. Pollesch, aynı okuldan mezun olmuş Rimini Protokoll, Showcase Beat Le Mot ve She She Pop gibi tiyatro kolektiflerini kuran arkadaşları gibi dramatik tiyatronun konvansiyonlarına alternatif oluşturacak tiyatral denemelere girişmiş yeni medya ve iletişim biçimlerini uygulayan, farklı temsil dinamiklerini tiyatro binasının içinde ya da dışında sözde kalan otantikliği keşfetmeye çalışan pratikler ortaya koymuştur. Pollesch'in tiyatrosunu özgün kılan ve aynı isimle anılmasını sağlayan terim, "söylev" (discourse) olmuştur. Pollesch "söylev" tiyatrosunda, popüler kültüre ait imajlar, biçimler ve canlı videolar ile eğlenceli oyunlar yaratmış bu yolla onun işlevsiz olarak gördüğü "geç kapitalizm"e karşı, yine işlevsizlikle karşılık vererek işlevli bir tiyatro oluşturmaya çabalamıştır. Ekonomi ve eğlence ilişkileri içinde paraya çevrilmiş yaşam ve sınırları çökmüş simülasyon/ simüle edilen ikiliğine dair politik-sanatsal bir hat oluşturmuştur. Bununla birlikte Pollesch'i çağdaşları arasında en ayırıcı niteliği onun kendi oyunlarını yazması ve kendi oyunlarından başka hiçbir oyunu yönetmemesidir (Cornish, 2010:58).

Pollesch'in metinleri her ne kadar basılı kitapta Sarah Kane, Martin Krimp gibi postdramatik yazarların metinlerine benzer biçime sahip olsa da performans içinde genellikle bir mektupla başlamaktadır. Bu mektup çoğunlukla oyuncunun rolünü canlandırmasının başlangıcını oluşturur. Bununla beraber tıpkı Kriegenburg'un

Dava'sında olduğu gibi diyalog halindeki oyun figürlerini canlandırmak oyuncular arasında rol değişimleriyle gerçekleşebilmektedir. Ana oyun figürü, okuyucu (mektupla başlayan ve söyleve merkez oluşturan) bir karakter kuramaz. O orta-sınıf, otonom bir öznedir (Cornish, 2010:59).

Pollesch söylevini provalardaki doğaçlamalar üzerinden inşa etmektedir. Sosyal bilimlerin Toplumsal Cinsiyet, Marksist Felsefe gibi kuramların yanında, düşük bütçeli Amerikan filmleri (American B-movies) sıklıkla makalelerden alınmış iş hayatı-işletme okulu terimleri ve farklı alanlardan kitaplardan alınan örnekler onun "söylev tiyatrosu"na kaynak oluştururlar. Ortak çalışmaya dayalı provalar metni üretme sürecinin kaynağı ve performansta ortaya çıkan final metnine merkez oluşturmaktadır. İlk elden seyircinin anlayamayacağı bu tür metin pasajları, karmaşık alıntılar bazen aptalığın işaretidir bazen de oyun akışı üzerinde çağrışımsal olarak döngüler (loops) ve biriktirmeler yoluyla seyircinin bilincinde yavaş yavaş gelişen bir anlam yapısı inşa eder:

"Neden insanlar artık aşk için intihar etmiyorlar?"

En iyi sahneleri bu akşam göstermeyeceğiz. Çünkü bütün bunları kaldıramayız.

Ben de kaldıramam. Bir daha hiçbir tiyatro oyununda oynayamam. Siz de bir daha hiç tiyatro seyretmezsiniz.

Çünkü: En iyisini zaten görmüşsünüzdür, ve bir daha aynısını yaşayamazsınız.

O yüzden belirli yerleri kestik.

Çünkü yaşanması kolay sahneler değildi.

Hayat bir boğagüreşi değil ya da sürekli bir coşku değil.

Belki de hayat sadece bir mangal partisi.

Biz çok çaba harcadık ve saire...

O yüzden bu akşamın ismi:

"Kill your Darlings"

...

Hayır! Hayır! Hayır!

Seninle yatağa girmeyeceğim.

Bunu yapamam. Sen bir bağlantısın. Hayır!

İmkânı yok! Sen kapitalizmi temsil ediyorsun.

Kapitalizm – bugün bir bağlantı olarak karşımıza çıkar. - Kendisini uzun süre saklamayı başardı, ve eleştiriden uzaklaştı. Uzun süre varlığını hissettirmedi ve eleştirilmedi. Eleştiriler asılsız kaldı. Çünkü kapitalizmi hangi yüzle tekrardan karşımıza çıkacağı bilinmiyordu. Ama sonra durum belirginleşti evet bağlantılarla. Evet eleştirilerden uzaklaşmak için bağlantıların arkasına sığındı.

İnternet bağlantıları. Tanrıya şükürler olsun ki artık biz solcular nasıl göründüğünü biliyoruz.” (Kardaş, 2016:32-36)

Pollesch’in yukarıdaki oyunu “Sevgilini Öldür “(Kill Your Darling) oyunun okuyucusu, söylevin ve oyunun kurucusu olarak Brechtien anlatıcının tersi gibidir. O ne seyirciyle oyun arasına mesafe koyan bir yabancılaştırma unsuru ne de episodları birbirine bağlayan estetik bir öğedir. Seyircilere yaşattığı bilinç kırılmalarıyla ideolojik ve politik bilinçliliğe doğru taşıyan öncü bir güç de değildir. Tam tersi politik söylemleri ve söylem tarzlarını yapısöküme uğratan, hiçbir bütünlüğe ya da özsel bir temaya hizmet etmeyen, alıntıları söze ve bedensel ifadeye döken amorf bir figürdür. Üstü çıplak, altında Comedia Dell’arte kostümlerini anımsatan renkli bir tayt ile sahneye atlayan, bir rahip uhreviliği ve politikacı demagogluğu taşıyan şekilde ağdalı bir dille konuşan aynı anda birçok yere gönderme yapan grotesk bir imgedir. Bu anlatıcı figürü her ne kadar metinsel açıdan seyircinin değer yargılarına sürekli saldıran bu bağlamda onlara yukardan bakan bir sanatçı tavrı gibi algılanmaya açık olsa da gerçekte durum böyle değildir. Pollesch’in seyirciyle oyuncular üzerinden kurduğu ilişki son derece nahif, oyuncunun yüksek bir sempati ve sıcaklıkla performansını gerçekleştirdiği bir yerde gerçekleşmektedir. Öyle ki, oyuncu oyunun bir bölümünde sahneye akan suların içinde dans etmeleri ve kaymaları için seyircileri sahneye çıkarmakta, seyirciler kahkaha dolu bu oyunda hem eğlence seviyelerini ikiye katlamakta hem de performansın tamamen bir katılımcısı haline gelmektedir. Bununla birlikte Pollesch’in sahnelemeleri hiçbir şekilde sözün hakim olduğu performanslara dayanmaz, yoğun ve hızlı konuşmalar bütünüyle ona eşlik eden fiziksellik ve yüksek bir bedensel devinimle gelişir.

Kriegenburg'un tasarımcı-yönetmen kimliğiyle oluşturduğu tasarımlar ve fiziksel ifadelerle klasik metinleri dekonstrüksiyona uğrattığı yerde, Pollesch, yazar-yönetmen kimliğiyle doğaçlamalar, alıntılar ve sahne buluşlarına dayanan "söylev"ler yoluyla reel yaşamı şekillendiren söylemleri dekonstrüksiyona tabi tutan postdramatik pratikler ortaya koymaktadır. Bununla beraber onun oyunlarında sık sık kullandığı çoklu medya unsurları (film, video, mikrofon, canlı görüntü, ses teknolojileri vs.), parataktik dil, hiyerarşik olmayan yapılar, çoklu göstergeler; kolaj, alıntı, pastiş gibi teknikler onu postdramatik kuramı sahneleme pratiğinde realize eden öncü yönetmenler arasına yerleştirmektedir.

2.2. Yeni Gerçekçilik ve Postdramatik Tiyatro

Postdramatik tiyatro kuramcıları, özellikle Almanya'da birçok farklı tiyatro yapma biçimini (dekonstrüksiyoncu, post-müzikal, dans tiyatrosu, yeni-belgesel, performans vs.) postdramatik başlığıyla ilişkilendirse de başını Ostermeier'in çektiği, Mayenburg ve Falk Richter gibi isimlerin peşinden gittiği "yeni gerçekçi" olarak nitelendirilebilecek tiyatro pratiklerine dair sessizliklerini sürdürmektedirler. Özellikle Ostermeier'in yakaladığı uluslararası başarıdan sonra ve onun (bu bölümün başında değinildiği üzere) kendisini "dekonstrüksiyoncu yönetmenlerin arkasını toplayan küçük kardeşleri" olarak tanımlamasına rağmen hiçbir zaman postdramatik kavramıyla yan yana gelmemektedir. Dahası Lehmann'ın "postdramatik tiyatro post-brecht'yendir", tespitine rağmen, herkes tarafından post-brecht'yen olarak tanımlanan Ostermeier yine çemberin dışında kalmaktadır.

"Yeni gerçekçilik" kavramı ilk olarak sinemada, İtalya'da ortaya çıkıp İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan 1960'lı yıllara kadar etkisini sürdüren dönemin konvansiyonel sinemasına karşı duran Rossellini, Visconti ve Fellini gibi sinemacıların içinde yer aldığı akımı tanımlamak için kullanılmıştır. Tiyatro'daki bu ikinci kullanımına 1980'lerin sonundan 2000'li yılların başına kadar süren ekonomik ve politik gelişmelerin temel oluşturduğu görülmektedir. Birinci bölümde değinildiği üzere postdramatik kuramcıların da, özellikle 1990'ların sonlarında tespit ettiği ekonomik açıdan globalleşen dünyanın insan yaşamına getirdiği, yabancılaşma ve güçsüzleşme; Thatcherizm ile

özdeşleşmiş yeni muhafazakarlık ve kontrol edilemez pazar güçlerinin “en uygun olanın hayatta kalabildiği varlık alanları yaratması” gibi sebepler tiyatro sanatçılarının temel alacağı yeni düşünsel ve sanatsal bir damar yaratmıştır. Bununla beraber Duvar’ın çöküşü ve Sovyetler Birliği’nin çözülüşü sonrasında ortaya koyulan “tarihin ölümü” tezi ile sembolize olmuş bütün kurtuluş vadeden ideolojilerin, inanç sistemlerinin ve değer yargılarının kaybıyla ifade edilen algı, Bosna’dan Irak’a yeni savaşlar, terör saldırıları (11 Eylül) ve binlerce insanın hayatını kaybettiği katliamlar (Rwanda) ile ete kemiğe bürünmüştür. İki kutuplu dünyanın sona erdiği ve dünyanın tek bir vücut haline geldiği globalleşme olgusu, en solda duran politik yapıları bile artık çıkışı olmayan bir yola girildiğine, bunun kaçınılmaz bir realite olduğuna inandırmış, bu noktada batılı birey, derin bir anlam kaybı, yalnızlık, yabancılaşma ve umutsuzluk duyguları arasında sıkışıp kalmıştır. Batılı birey cinsellik, mültecilik, ötekilik, yabancılık gibi başlıklar üzerinden yapılanan “kimlik” problemini büyük bir yakıcılıkla hissetmekte; tüketim kültürü ve reklam imajları arasında kendi yaşam gerçekliğini bulamamaktadır. Bu doğrultuda, sürekli olarak bedenini baskılayan politikalara, her alanda artan denetim mekanizmalarına ve örtük ya da açıktan faşizme maruz kalan bu milenyum insanını sorunlaştıran yeni metinler, dramaturjik yönelimler ve sahneleme stratejileri, tiyatrodaki “yeni gerçekçi” eğilimi doğurmuştur. Tıpkı ondokuzuncu yüzyılın “gerçekçi” sanatının ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinemada “yeni gerçekçiliğin” ortaya çıkışı gibi, tiyatrodaki bu “yeni gerçekçi” atılımı, tüm toplumsal olumsuzluklarının üstünü örttüğünü, onları meşrulaştırdığını ve bu bağlamda iktidarların politikalarına yedek güç oluşturduğunu düşündüğü konvansiyonel üretimlerin (medya, televizyon dizileri ve sinema filmleri) karşıtı olarak kendini yapılandırmıştır.

Bu doğrultuda Tony Kushner’ın **Amerika’da Melekler-Birinci bölüm: Milenyum Yaklaşımları** (Angels in America: Part one 1992), Robert Lepage’ın **Ota Nehri’nin Yedi Çayı (1996)**, Caryl Churchill’in **Üstün Kız’ı** (Top Girl, 1982) ve **Ciddi Para’sı** (Serious Money, 1987); Sovyetler’in ve Doğu Bloğu’nun çöküşü üzerine 1990’larda kaleme alınan, David Edgar’ın **Masanın Biçimi**, Tarık Ali ve Howard Brenton’unun **“Moskova Altını”** (Moscow Gold) ve yine Caryl Churchill’in aynı temayı işleyen **“Çılgın Orman”** (Mad Forest, 1990) oyunları; Harold Pinter’in **Dağ Lisansı**

(Mountain Language, 1988) ve “**Küllerden Küllere**” (Ashes to Ashes,1996) oyunları, yine David Edgar’ın **İmdat Çağruları** isimli oyunu (1983), David Hare’nin “**Gizli Esrime**” (Secret Rapture, 1988), Trevor Griffiths’in **Thatcher’in Çocukları** (Thatcher’s Children, 1993) birçok yolla günün toplumsal gerçeklikleri ve problemleri ile yüzleşmişlerdir. Bununla beraber Almanya’daki postdramatik tiyatrocuları da etkileyecek olan Sarah Kane’in **Blasted** (1995) ve Ravenhill’in **Alışveriş ve S...ş** isimli (Shopping and Fucking) oyunları bu toplumsal içeriği farklı postdramatik stratejilerle tiyatro metnine dönüştürmüşlerdir.

İngiltere merkezli olarak doğan tiyatrodaki “yeni gerçekçi” yaklaşımın Almanya’daki en büyük temsilcileri Ostermeier, Anna Viebrock, Sasha Waltz, Falk Richter ve Mayenburg gibi 1990’ların genç kuşak tiyatrocuları olmuştur. Ostermeier ve Viebrock’un “Baraka” isimli tiyatrolarında başlattıkları sanatsal yaklaşımları kısa sürede Berlin’de dikkatleri üzerine çekmiş ve Ostermeier’in genç yaşta (32) Almanya’nın en prestijli tiyatrolarından Schaubühne’nin başına genel sanat yönetmeni olarak geçirilmesini sağlamıştır.

Yeni Gerçekçilik olarak tanımlanan bu tiyatral türün ya da sanatsal eğilimin postdramatik rejimle kurduğu ilişkinin ayırt edici tarafı onun reel politikayla kurduğu ilişkinin doğrudanlığı ile ön plana çıkmaktadır. Onun dışında birinci bölümde tespit edildiği biçimde postdramatik rejimin birçok ortak özelliğini ortaya koyan üretimler söz konusudur. Mimetik ya da konvansiyonel gerçekçiliğin yasalarından uzaklaşıp sanatsal yaratıya (poiesis’e) odaklanan, (bu bağlamda buluşları ve yenilikleri en başa yazan), logosentrik geleneği reddedip différence’ı arayan, (bu doğrultuda geleneksel temaları, ikili karşıtlıkları ya da anlam dizgelerini dekonstrüksiyona uğratan), metinsel ya da sahnesel göstergeleri çoklu düşünce boyutları oluşturacak şekilde yan yana dizen, popüler medya ve reklam imajlarının yüzeyselliğinden vazgeçmeyerek sanatsal derinliklerini oluşturan, birçok sanatsal, işitsel ve görsel medyayı iç içe geçiren ve reel politikle olan ilişkisini kendisiyle seyirciyi eşitleyen bir performatiflikle ortaya koyan pratikler postdramatik rejimin “gerçekçi” kanadını oluşturmuştur.

2.2.1. Ostermeier ve Yeni Gerçekçilik

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ordusu dağıtılmış Batı Almanya'nın yeniden kurulan ordusu Bundeswehr'in düşük rütbeli subayı bir baba ve bir dükkânda çalışan annenin birlikteliğinde, koyu katolik ve sağcı düşüncelere sahip Bavyeralı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Ostermeier, babasının merkezinde olduğu hiyerarşik, katı disiplinle dayanan, terbiyenin ve nazik olmanın dayatıldığı zor bir çocuklukluk dönemi geçirmiştir. Ondört yaşından itibaren babasıyla iletişimi kesen ve uzunca yıllar onunla konuşmayan Ostermeier, kendi jenerasyonun tipik özelliklerinden biri olarak muhalif, karşıtını arayan, özgürlükçü bir tutumla bu katı aile çemberini kırmış ve okul yıllarını uluslararası çalışan Troçkist bir örgüt olan “sosyalist işçiler”in bir üyesi olarak geçirmiştir. Tiyatro kariyerine Einar Schleef'in yönetmenliği altında Berlin'de Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde (Hochschule der Künste) oyuncu olarak başlayan Ostermeier, duvarın yıkılmasından sonra, Doğu Almanya'nın güçlü eğitim kurumlarından Ernst Busch Dramatik Sanatlar akademisinde yönetmenlik eğitimi almıştır. Burada ünlü yönetmen Manfred Karge ile tanışmış ve iki yıl boyunca (1993-94) Berliner Ensemble ve Deutsches Theater'da onun yönetmen yardımcılığını yapmıştır. 1996 yılında Ernst Busch'te yönettiği Rus sembolist yazar Alexander Blok'un bir oyununu sahnelediğinde Deutsches Theater'ın baş dramaturgunun oyunu izlemesi sonrasında Deutsches Theater'a bağlı bir birim olarak yapılanan “Baraka” (Barracke) tiyatrosuna yönetmen olarak davet edilmiştir. Baraka yılları Ostermeier'in bir taraftan postdramatik estetiğe temel oluşturan iki sanatsal geleneğe, ilk hocası Einar Schleef'in ve çok etkilendiği Frank Castorf'un sembolize ettiği dekonstrüksiyona ve özellikle Manfred Karge vasıtasıyla yakından temas ettiği Brechtien geleneğe yukarıda değinilen politik karakterle yakınlaşmış, Baraka yıllarında yeni gerçekçi olarak nitelendirdiğimiz İngiliz metin yazarları, David Harrower, Sarah Kane, Martin Crimp ve Ravenhill gibi isimlerin oyunlarını sahneleyerek bu iki yönünü en şiddetli haliyle üretime dönüştürmüştür. Özellikle Ravenhill'in “Alışveriş ve S...ş” oyunu Ostermeier'e büyük bir başarı getirmiş, bu oyun ile Almanya'nın en prestijli festivali, “Berliner Theatertreffen”e davet edilmiştir. Sonrasında büyük tartışmalar yaratan bir şekilde, 32 yaşında Schaubühne'nin başına geçirilmiştir.

Ostermeier'in "yeni gerçekçilik" kavramıyla yan yana düşmesinin bir sebebi onun yukarıda değinilen İngiliz oyun yazarlarıyla girdiği ilişkiyi, ikinci ve belki de en önemli sebebi, sahip olduğu ideolojik ve politik tutum olarak görülmektedir. Köklerini Marksizmden alan bu tutumla Ostermeier'in sol düşüncenin düşüşe geçtiği ve siyasi-ideolojik bir taraf olmanın sanatı yok eden bir angajelikle suçlandığı düşünsel bir iklimde bu ölçüde yükselişi oldukça enteresan bir örnek oluşturmaktadır. Birçoklarının tarihin ölümünün gerçekleştiği, katı ideolojilerin, düşünsel kutuplaşmaların ve belki de batılı düşünce için en kritik kavramlardan birisi olan özne'nin buharlaşıp yok olduğuna inandığı bu dönemde Ostermeier, 20.yüzyılda politik tiyatro başlığında mevzilenmiş tiyatro geleneğini (Avangardlar, Meyerhold, Piscator, Brecht, Dario Fo, Boal vs.) 21.yüzyıla taşımaktadır. Yönetmenin önce Baraka'da, sonra da Schaubühne'deki tiyatro pratikleri, postdramatik rejimin "yeni gerçekçi" (neo-realist) kanadının gelişimine öncülük etmiştir.

20. Yüzyılda hiçbir fikir insanı ya da ideolojik yaklaşımının Marx ve onun tezleri kadar tiyatrocuları etkilemediği görülmektedir. Onun Feuerbach üzerine yazdığı tezlerden en meşhur olanı 11.tez, "Bugüne kadar felsefeciler dünyayı yorumlamakla uğraştılar. Aslolan onu değiştirmektir", yüzyıl boyunca Piscator, Meyerhold, Brecht, avangardlar (konstrüktivist, sürrealist, fütürist) neo-avangardlar (Living Theatre, Bread and Puppet), toplumcu gerçekçiler, sokak tiyatroları ya da diğer ajit-prop örnekler tarafından sürekli olarak ürettikleri bir praksis, bir politik özne olma karakteri yaratmıştır. Ostermeier, her ne kadar günün biçimi öne alan, popüler kültür imajlarıyla yakından ilişkili ve dekonstrüksiyonu hedefleyen sanatsal yaklaşımlarından uzak olmayan, onlardan beslenen bir yerde tiyatrosunu konumlandırırsa da, onlardan ayrılarak bu politik karakteri (reel politik yaşamla daha doğrudan bir ilişki kurma, insanın tiyatro yoluyla değişip dönüşeceğine inanma.) ile yeniden üretmiş ve üretmektedir. Onun Sasha Waltz ile kaleme aldığı, döneminin genç tiyatrocuları manifesto niteliği taşıyan şu sözleri ve 11.Tez arasındaki yakınlık oldukça açıktır:

"Tiyatro, dünyayı farklı bir yolla kavrama girişilen yerlerden biri, toplumun bilinç topladığı bir yer olabilir, böylelikle yeniden politize olur. Bu amaçla, çağdaş bir tiyatroya ihtiyacımız var... Yeni bir gerçekçiliğe ihtiyaç duyuyoruz, çünkü gerçekçilik, herhangi bir bilinç noksanlığından daha fazlası olan günümüzün "yanlış bilincine" karşı koyar. Gerçekçilik, dünyanın görüldüğü

haliyle basit bir tasviri değildir. O, değişimi talep eden bir tutuma sahip, bir dünya görüşüdür " (Boenisch 2010:345).

Görev, (der Auftrag, 2000) isimli manifestoya ait bu cümleler, Ostermeier'in Marksizm'in 11.Tez ile özdeş praksis karakterini ortaya koyarken, Ostermeier bunun daha ötesinde bir politik misyonun taşıyıcısı olarak kendi tiyatrosunun tanımlamıştır. Yeni gerçekçiliğin, ekonomik ve kültürel alanda kendini dayatan globalleşme, Thatcherizm ile özdeşleşmiş yeni muhafazakarlığa karşı yapılanan politik karakterinin yanında o kapitalist ilişkilerin sanattaki yansıması olarak "kapitalist gerçekçi" olarak nitelendiği sanat algısının karşısında militanca bir tavır ortaya koymuştur:

"Her şeyin boş alan, her yaklaşımın ve yorumun mübah olduğu ve kendi yazgısını elinde tutan öznel bireyin artık varolmadığının, dolayısıyla da her şeyin dekonstrüksiyona uygun olduğunun sürekli olarak açıklığa kavuşturulduğu "her şey gider" estetiği... bizim Kapitalist Gerçekçilik olarak refere ettiğimiz böylesi bir estetik, bireyin artık kendi kaderini belirleyemez ve de eyleme geçemez olduğunu gösterdiği için olumluyucudur. Bu fazlasıyla iktidardakilerin işine yarar" (Boenisch, 2010, s.345).

Bu sözleriyle beraber Ostermeier'in tiyatrosunun Lehmann ve diğer postdramatik kuramcılarının "postdramatik tiyatro" olarak nitelidikleri estetik olguya cepheden karşı olduğu sonucuna kolaylıkla varılabilir. Bununla beraber, onun koyduğu ayırım noktaları postmodern tezlerin içinde buharlaşan, sadece kendini temsil etme iddiası taşıdığını (self-refential) ve seyircide hiçbir değiştirici dönüştürücü etki üretmediğini düşündüğü tiyatro türlerine karşıdır.

Diğer taraftan Ostermeier, tiyatrosunu kendini yansıtan (self-reflexive) eleştirel bir forum, bireylerin kendini ve çevrelerindeki dünyayı sorguladıkları bir olgu olarak düşünmektedir. Bu bakımdan Brechtyen tiyatrosunun, seyirci ile sahne arasında öykü vasıtasıyla kurduğu temsil ilişkisini ararken, bunu tartışmacı, çatışmalı, seyirciyi güvenli yaşam ortamında rahatsız eden, performatif bir yerde gerçekleştirmektedir. Ancak onun gerçekçi yaklaşımı bir biçim değil tutumdur, gerçekçi konvansiyonlar ya da natüralist sahne estetiği onun tiyatrosuna uzaktır. Dahası, çağdaşı olan birçok postdramatik yönetmenin kullandığı sahneleme stratejilerine onun oyunlarında rastlamak mümkündür. (Çoklu medya kullanımı, canlı ve stok görüntülerin bir arada kullanımı, seyirciden

saklanmayan mikrofonlar, kadın -erkek toplumsal cinsiyet rollerinin kırıldığı yer değiştirmeler ve çıplaklık olgusunun kullanımı).

Ostermeier postdramatik tiyatro olarak ortaya koyulan ve tartışılan olgudan o kadar da uzak olmadığını, özellikle son dönemde sıklıkla dile getirmektedir. Yönetmen, Shakespeare'in en büyük temsilcisi olduğu Elisabethyen tiyatro ile postdramatik tiyatro arasında güçlü bir analogi kurmaktadır. Ona göre, Shakespeare yazının en önemli özelliği, (metni bir edebiyat yapıtına dönüştürmeyecek şekilde) seyircinin oradaki varlığının her zaman farkında ve onunla paslaşacak şekilde kaleme alınmasıyla gerçekleşen performatifliğidir. (Ostermeier, 2016:476) Aynı performatif niteliği Globe tiyatroun seyirciyle sahne arasında mesafenin kaldırıldığı ve seyirci reaksiyonlarının direkt performansın içinde yer aldığı mimari yapı üzerinden de görmek mümkündür. Bu postdramatik pratiklerin birinci bölümde ayrıntılı olarak değinildiği üzere (Ostermeier'in de ortaklaştığı şekliyle) işletmeye çalıştığı temel prensiplerden biri olarak "mesafenin kaldırılması"ni örneklemektedir. Bu doğrultuda Ostermeier, ister bir Shakespeare metni olsun isterse postdramatik bir Sarah Kane metni, rejinin sahneleme sürecinde iki temel durumla karşı karşıya olduğunu belirtir: dramatik durum ve performans durumu. Bu bir yönetmen için oldukça pratik bir problem ortaya koymaktadır. Örneğin Shakespeare'in Richard'ta yazdığı monologları sadece dramatik duruma, çatışmaya ya da temsile indirgenip, metnin seyircinin varlığını da göz önünde bulundurulup öyle yazıldığı gözden kaçırılacak olursa, ortaya yüksek sesle kendi kendine konuşma alışkanlığına sahip oyun kişileri çıkacaktır. Bu doğrultuda Shakespeare'in seyircinin varlığıyla kurduğu ilişki, Postdramatik tiyatroun da reddettiği şekliyle, hiçbir "dördüncü duvar" niteliği üreten burjuva gerçekçi tiyatro tarafından kavranılıp yönetilemeyecektir:

"Benim Hans-Thies Lehmann'ın Postdramatik tiyatroyu analizinin temel ilkesinden anladığım, dramatik durumun baskınlığının, performans durumunun baskınlığı ile yer değiştirmesidir. Bu benim temel koşulum oluyor-ki ben seyirciyle tek uzamı paylaşan bir performansçıyım. Shakespeare'den postdramatik tiyatroya olan çember birleşir. Richard, oyunun -mış gibi dramatik durumunu yarıp geçen bir performansçı olarak konuşur ve bunun yerine kendini tiyatral durumun içine yerleştirir... Gerçekleşen artık öncelikli olarak dramatik süreç değil, tiyatralin performatif süreç tarafından harekete geçirilmesidir" (Ostermeier, 2016:476).

Ostermeier'in **III.Richard**'ı da böylesi bir performatif sahnelemeye dayanmaktadır. Lars Eidinge'nin güçlü fiziksel deviniminin liderliğinde, tüm performansçıların dinamik dekor, güçlü müzik ve ritmik sahne geçişleriyle ortaya koyduğu oyun yapısı, Richard'ın anlatıcı karakteri başta olmak üzere seyirciyle mesafeyi direkt kaldıran bir anlatısıyla birleşince oyunun performatif durumu, dramatik durumun önüne geçmektedir.

Buna ek olarak Ostermeier, Elisabethyen ve Postdramatik tiyatro arasında daha ileri bir yakınlık olduğunu ileri sürer ve bu yakınlığı müzikte (özellikle dj terminolojisinde) birbirinden farklı parçaları bir araya getirip harmanlama anlamına gelen "mash up" (ezme) ve bir müzik parçasını yeniden ele alarak farklı sesler ile yeni bir kompozisyon haline getirme anlamını tanımlayan "remix" terimleriyle açıklar (Ostermeier, 2016:480). Elisabethyen anlatının ilkesel formu çizgisel (linear), olayların kapalı dizileri halinde olmamasında yatmaktadır. Bunun yerine, merkezi tema öykünün çeşitli aşamalarında tartışılmaktadır ve günümüz postdramatik tiyatrosu da farklı perspektiflerden belirli bir meselenin etrafında dolaşır, onu tartışan bir medyanın çoklu katmanlarını resmetmektedir. Ostermeier tam da bu noktada, (Elisabethyen tiyatro ve günün postdramatik örnekleri arasında benzerlikler üzerine düşünürken) postdramatik tiyatronun diğer önemli niteliğiyle temas etmektedir: hiyerarşik olmayan, parataktik yapı.

Schaubühne'nin önemli yönetmenlerinden birisi olan Falk Richter, Ostermeier'e göre yıllardır fiziksel hareket, dans, video, metin, diyalog, oyunculuk ve müziği kombine eden oyunlar üretmektedir. Tüm bu medyalar, ana meseleye, konuya ya da başlığa yaklaşabilmek ve materyale biçim vermek için eşit ifadeler halinde bir araya getirilip kullanılmaktadırlar. Bu durum Lehmann'ın postdramatik tiyatrodaki tespit ettiği, "sahne bileşenlerinin arasındaki hiyerarşinin iptali" niteliğini ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Ostermeier'e göre, Shakespeare de postdramatik tiyatrocular gibi bir "iç içe geçirip harmanlama" (mash up) sanatçısıdır. Yüksek şiirsellikte bir biçimi ödünç alırken eşit bir şekilde aşağı olanı- soytarıların popüler tonlarını, mekanik sahne araçlarını, siyah birayı ve diğer "aşağı tabaka halk"- alışkanlıklarını oyunlarına eklemektedir. Kafiyesi olmayan ve sokak dili içinde yapılanmış bir sesi insanlara vermekte, kılıç kavgaları gibi artistik, akrobatik eğlence çeşitlerini biraraya getiren bir biçimde, tür ve gelenekleri özgür bir

şekilde harmanlamaktadır. Ostermeier'e göre bu harmanlama açıkça bir kolajdır. Çok az yazarın ve tiyatrocunun becerebildiği şekilde yüksek sanat ve popüler eğlence arasında kolaylıkla hareket edebilen bir yapı arz etmektedir (Ostermeier, 2016:481-482) Ostermeier'in sahnelemelerine de damgasını vuran bu ikinci benzerlik, yüksek sanat ve halkın popüler eğlence anlayışına uyan tercihler arasındaki eşitlikçi tutum, dramatik rejime ait hiyerarşik yapıyı bir kez daha iptal etmektedir. Dramatik rejimin Antik Yunan'dan itibaren "soylular" için tragedya, aşağı tabaka için komedyaya ayırımında somutlaşan hiyerarşik karakteri, postdramatik rejimin "yeni gerçekçi" kanadını oluşturan Schaubühne'de bir kez daha yerinden oynatılmaktadır.

Ostermeier tiyatrosunun yapısal özelliklerine bakıldığında onun postdramatik tiyatronun iki temel sahneleme stratejisini daha ürettiği görülmektedir. Bunlardan birincisi Ostermeier'in popüler kültür ve seyircinin genel eğlence anlayışını göz önünde bulundurarak pop ve rock kültür imajlarından yararlanmasıdır. Bu doğrultuda sinemasal montajdan faydalanmakta, çabuk sahnesel kesmeler, fragmanlar, hızlı anlatı geçişleri oluşturmada, pop ve rock müzik parçalarını bir araya getirmektedir. Onun sinema diliyle kurduğu bu ilişkide Michael Haneke, Hans-Christian Schmid ve Christian Petzold gibi yönetmenler esin kaynağıdır (Boenisch, 2016:51). Müzik, yazılı ve sahneleme sürecinde oluşturulan metni seyirciye yakın kılacak şekilde performansa destek verici, yer yer yabancılaştırıcı bir öğe ve episodlar arasında bağlantı görevi gören işlevsel bir araç olarak kullanılmaktadır. Bunun ötesinde müzik, performansın ritmini tutan bir metronom gibi çalışmakta, performansın daima canlı, mekanikleşmeyen ve tiyarallliğini koruyan bir şekilde devam edebilmesi için görev görmektedir. Bu bakımdan sahne müziği yüksek donanımlı, iddialı orkestralardan değil kimi zaman oyuncuların kendilerinin çaldığı enstrümanlardan (Bir Halk Düşmanı) kimi zamansa sadece elektronik alt yapı ve canlı çalınan bir bateriden oluşan (III.Richard) sadeliktedir.

İkinci tipik postdramatik özellik ise Baraka yıllarından başlayarak onun yönettiği performanslara yüksek bir fizikselliğin hakim olmasıdır. Bu anlamda Ostermeier, metinleri yeniden yazan bir edebi dilin yanında, tiyatrallığı görsellik ve bedensellik ile üretmekte, psikolojik gerçekçilikten uzak viseral bir sahne dili ortaya koymaktadır. Bu onun performanslarının seyircide yarattığı güçlü etkinin en önemli

kaynağıdır. Örneğin “Alışveriş ve S...ş” performansında, Gary karakterinin Mark’ın kendisini bıçakla becermesini istediği yer, yazılı metinde kesilip bir sonraki sahneye geçilirken, Ostermeier bu ölümcül seks sahnesini uzun uzun, sözsüz ve neredeyse yavaş çekim (slow-motion) bir şekilde oynatmış bu sahnede bazı seyirciler göz yaşları içinde kalırken, bazıları baygınlık geçirecek ölçüde fenalaşmıştır. Düş kırıklığı ve çaresizlik içinde kıvranan karakterlerin şiddet sarmalına dönüşmüş yaşamlarında sevgi için büyük bir açlık duymaları, seyircide korku ya da acıma duyguları yaratan psikolojik bir düzlem değil, sorumluluk duygusu açığa çıkararak, şok edici, yoğun bir fiziksel etkileşim yaratmıştır (Ostermeier, 2016:39).

Ostermeier’in tiyatrosunun yakaladığı bu fiziksel iletişimde hiç kuşkusuz en büyük rol oyunculara düşmektedir. Yönetmen, kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren oyunculuk yöntemlerinin araştırılmasına, bu doğrultuda oluşturulacak eğitim, araştırma çalışmalarına ve farklı yöntemlerle çalışan eğitimcilerin düzenlediği atölye (workshop) uygulamalarına ilgi duymuş ve bu ilgiyi tiyatrosu için vazgeçilmez hale getirmiştir. Stanislavski, Brecht, Artaud, Meyerhold gibi isimler onun oyunculuk üzerine araştırmalarına temel oluşturmuşlardır. 1997 yılında Ostermeier, Meyerhold’un biyomekanik yöntemiyle çalışan Rus eğitimci Gennadi Bogdanov’u Baraka’ya getirmiş ve aynı sezon oynadıkları Brecht’in **Adam Adamdır** (Man ist Man) oyununu bu eğitim çalışmasına dayandırmıştır. Sonrasında, Schaubühne yıllarında da bu eğitim ve araştırma niteliğini devam ettirmiş, Schaubühne’yi Sasha Waltz ile birlikte yönetmeye başladıkları yıldan itibaren oyuncuların fiziksel kapasitelerini yukarı çekmeye çalışmıştır. Waltz’ın dansçıları ve Ostermeier’in oyuncuları bu doğrultuda eğitim çalışmalarına birlikte katılım göstermişlerdir. Daha sonra Arjantin kökenli koreograf Constanza Macras ve yazar-yönetmen Falk Richter’in de Schaubühne kadrosuna katılması oyuncuların fiziksel çalışmalarını başka bir aşamaya taşımış, özellikle Richter’in, koreograf Annouk van Dijk ile kurduğu ortaklığı dans tiyatrosu biçiminde birçok sahnelemenin orta çıkmasını sağlamıştır (Ostermeier, 2016:40).

Ostermeier’in sahne dilinin fizikselliliğini oluşturan ve bu bağlamda yönetmenin yine Meyerhold ile yakın ilişkisini ortaya koyan en önemli unsur, stilize ve işlevsel sahne tasarımıdır. Ostermeier, Jan Pappelbaum ile olduğu gibi, tüm tasarımcı meslektaşlarıyla

sahne estetiğini böylesi bir algı üzerine kurmuş, dikey – yatay konstrüksiyonlar, neredeyse her oyuncunun değdiği ya da dokunduğu, kolaylıkla değişen, farklı sahnelerde farklı anlamlara işaret edebilen, hızlıca sökülüp takılabilen dekorlar ve döner sahneler oyunlarında sıklıkla karşılaşılan tasarımlar olmuşlardır. **Hamlet**'te, sahneyi kaplayan yapay çamur, oyunun başında Hamlet'in babasının toprağa verilişinde bir mezarlık görevi görürken, ilerleyen bölümlerde, mesela Hamlet'in babasının ölümünün yeniden canlandırıldığı sahnede, (Lars Eidinger'in hafızalardan silinmeyecek performansı ile) oyun içinde oyun dekoruna dönüşmüştür. Eidinger'in ve diğer oyuncuların oyun boyunca içinde yuvarlandığı çamur herkesin üzerine bulaşarak, "Danimarka'da çürümüş bir şeyler var" repliğini metaforik bir bağlamla oyunun bütününe tiyatral bir şekilde yaymıştır. Çamur, bu işlevselliğinin ötesinde farklı çağrışımları ve anlam dizgelerini eş zamanlı bir şekilde ortaya koyan, seyirciyi çoklu alımlama süreçlerine çeken bir gösterge görevi görmüştür. Yine, **III.Richard**'da, (bu oyunda da Lars Eidinger baş rolü oynamaktadır.) sahnenin ortasında yukarıdan aşağıya, kalın bir kabloyla sarkıtılan mikrofonun önce sadece Richard'ın anlatısına hizmet eden bir sahne aracıyken, sonra giderek oyuncuların (özellikle de Richard'ın) yüksek fiziksel performansına hizmet eden dinamik bir sahne bileşenine dönüştüğü görülmüştür. Eidinger'in türlü şekillerde kullandığı mikrofonu, son sahnede, önce canlı aldığı görüntüyü perdeye yansıtan bir kameraya, sonra finalde Richard'ın kendini ayağından ters bir şekilde astığı bir darağacına dönüşmektedir. Bu tersinden asılma, İsa'nın çarmıha gerilmesine benzer bir tersinleme ve eskiden idam edilen kişilerin kent meydanlarında ibret için sallandırılmasına benzer çağrışımlar üretmekte, bu doğrultuda işlevsel ve estetik bir araç haline gelmektedir.

Ostermeier de çağdaş birçok yönetmen gibi oyunlarında sıklıkla stok ve canlı görüntülerden, ses peyzajlarından oluşan bir şekilde çoklu medya kullanımına başvurmuştur. Bunu, anlatımı ya da atmosferin etkisini güçlendirmekten öteye farklı ve çoklu anlam kodları yaratan, zaman ve uzamı askıya alan, bazen oyuncuların içsel yaşamının derinliklerine odaklanan (III.Richard, son sahne) bazen de dramatik akışı bozan bir öğe olarak kullanmaktadır. Ostermeier'in 2005 yılından bu yana beraber çalıştığı, oyunlarda kullandığı görüntüleri ve filmleri düzenleyen Sébastien Dupouey onun bu yönüne şöyle değinmektedir:

“İnce detaylarla büyülenmesinin yanında Thomas’ın, yıllar boyunca bizi meşgul eden ikinci takıntısı, kamerayı bir çeşit günlük ve karakterin içsel duygularıyla direkt bağlantı kuran bir araç olarak kullanmaktı, bu Hamlet’ten III.Richard’a kadar (bize, çn.) kılavuzluk etti. Bu fikir onun Hamlet için hazırlıklara başladığı zaman ilk duyduğumda çok ilginç geldi. Provalar esnasında başka fikirler de geldi ve çok geçmeden Hamlet kamerayı bir silah olarak kullanmaya başladı. Herkesi filme çekti, özellikle de annesini. Bu onun olaylara tanıklık etmesinin bir biçimiydi. Kameranın bu şekilde Hamlet’in perspektifini reel zamanda göstermek için kullanımı, oldukça farklı bir perspektife, Hamlet’in deli olup olmadığına dair merkezi soruya eklenildi” (Ostermeier, 2016:130-131).

Görüntülerin bu şekilde canlı ve stok halde kullanıma sokulması, oyunun şimdi ve buradasına dair algıyı defalarca kırmakta, oyuncuların performatif bir şekilde kendi ürettikleri anlık görüntüler, zaman ve uzama dair bir parçalılık sağlamaktadır. Seyircinin, sahnede gördüğü oyuncuları farklı açılarda ve mesafelerde (çoğu zaman yakın plan) eş zamanlı olarak görüntüde görmesi, bu doğrultuda stok, gerçek ve canlı görüntülerin üst üste binmesi, postdramatik tiyatronun eş zamanlılık, gösterge çokluğu, çoklu medya kullanımı gibi temel niteliklerini üretmektedir. Diğer taraftan, çoğu zaman sahnede konuşulan cümlelerden farklı bir şekilde akan görsel ve fiziksel akış, bir çeşit oyun içinde oyun yapısı üreterek, naif, oyunsu, sahne seyir mesafesini ortadan kaldıran, hiyerarşik anlam kodlarını, sahneleme unsurlarını fesheden parataktik bir yapı üretmektedir. Bu doğrultuda hiyerarşik yapılanmanın önünü kesen bir son unsur olarak, Ostermeier’in topluluğunun kolektif, takım işleyişine dayanan demokratik yapısı görülmektedir. Birçok sanatçının görev aldığı büyük bütçelere sahip prodüksiyonların her birinde onlarca farklı sanatçı görev alırken, her bir sanatçı alanına dair özgürce hareket edebilmekte, bu doğrultuda Ostermeier’in onları sürekli kontrol etmesinden çok, onları cesaretlendirdiği, sorunlara beraber çözüm bulmaya çalıştığı, işbirliğine dayalı sahneleme süreçleri söz konusu olabilmektedir.

Ostermeier postdramatik rejimin tiyatroya dair gerçekleştirdiği temel dönüşümlerden biri olan “tiyatronun edebiyatın boyunduruğu altından çıkıp, kendi özgün dilini oluşturması” ile ifade edilebilecek yeniden tiyatralliğe dair birçok cepheden katkı koyan üretimler gerçekleştirmektedir. Bu bakımdan ister klasik olsun (Hamlet, Richard ya da Nora) isterse çağdaş (Demons) ele alınan metinler bir yeniden yazım sürecine tabi tutulmakta, bu süreç dramaturg ya da yönetmen kadar oyuncuların da işin içinde olduğu

bir sahneleme metninin, tiyatral bir performans metninin, oluşturulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bu yeni metnin olmazsa olmazı, bugüne ait olması, zamanın ruhunu (zeitgeist) yansıtması, hatta bugünün eğlence ilişkilerini taşıyan imajlara, olgulara ve ilişkilere yaklaşmasıdır. Bu doğrultuda **Nora**'da, Torvald Helmer laptop bilgisayar ve cep telefonulardır, Nora yılbaşı partisi için Lara Croft kostümü giyer, metinde isimsiz bir hastalığa yakalanmış Dr. Rank, HIV virüslü bir hastaya dönüşmüştür (Boenisch, 2010:339).

İkinci tiyatral özellik, yönetmenin metindeki dramatik durumla, performatif durum arasında kurduğu çoklu anlam yaratan ve birbirini işaret eden gösterge kullanımınıdır. Hamlet, Claudius'un suçlu olduğunu ispatlayacak oyun içinde oyun sahnesine- annesi Getrude'a benzeyen bir şekilde- sarı peruk, siyah, jartiyer, kırmızı yüksek topuklu bir çift ayakkabı ve siyah mafyavari gözlüklerle çıkar. Bu haliyle pornografik, sado-mazoşist bir imaj yaratmaktadır. Sahneye girerken yapay bir şekilde kendi memelerini keserek kanatır ve sonra bir çeşit seks fantazisi şeklinde babasını temsil eden oyuncuyu, oyuncunun çılgınlığı içinde koca bir folyo ile sarar. Kulağına zehir akıtma eylemini de folyonun içinde yukarıdan bir kutu süt dökerek canlandırır. Sonra sütün yerine kanı temsil eden bir kırmızı boya döker, bu sırada diğer oyuncu da oldukça mizahi bir şekilde ağzını sütle doldurup folyo içinde acılar içinde haykıran adamın üstüne püskürtmektedir. Tüm bunlar gerçekleşirken Claudius ve Getrude sahneyi rahatsız bir şekilde izlemekte, canlı görüntü alan bir kamera onların yüzlerini sahnenin bir kısmını kaplayan parçalı perdeye yansıtmaktadır.²¹ Yine **III. Richard**'da, (IV. Perde, III.Sahne) Richard'ın kuleye kapattığı küçük yeğenlerini (oyunda diğer oyuncular tarafından kukla gibi hareket ettirilip konuşurulan cansız mankenlerdir) öldürtmek için gönderdiği kiralık katil (Tyrell) geri döndüğünde, Richard patates ve yoğurt yemektedir. (oyun boyunca birçok sefer haşlanmış patates yer.) Tyrell, konu mankenlerinden dönüştürülmüş çocukların cansız bedenlerini önüne koyduğunda Richard duyguları olmayan bir hayvan gibi yemeye devam etmektedir. Tyrell çıktıktan sonra ağzını patates ve yoğurtla midesini bulanana kadar doldurur, bir taraftan da gözlerinden damlalar süzülmemektedir. Arka planda gerilimli, alarm etkisi yaratan bir müzik akarken, Richard'ın gözyaşları adeta bir timsah

²¹ Bu bölümü izlemek için: https://www.youtube.com/watch?v=XSoya_bsWw0.

gözyaşları imgesi yaratmaktadır. Bu noktada Richard'ı oynayan Eidinge, yediği yoğurdu yüzüne sürer ve yoğurt yüzünde bir mask halini alır. (Eidinge oyunun sonuna kadar bu maskla oynayacaktır.) Bir ölünün yüzü kadar soluk mask, bir taraftan Dantevari bir cehennem zebanisi imgesi yaratırken, Richard'ın dik durmak için giydiği modern bir kadın korsesi, slip bir don, kafaya tam oturmayan bir krallık tacı ve kocaman ayakkabılardan oluşan kostümleri onu giderek grotesk bir animasyon figürüne dönüştürmektedir. Richard nasıl bir varlıktır? Yirminci yüzyılda milyonların ölümüne yol açan diktatörlerin parodik bir temsili midir, yoksa safi kötülüğün sembolü olarak yarı-dinsel, mitolojik bir figür mü? Peki ya Hamlet? Onun örnek sahnede açığa çıkan deliliği, Foucault'nun biyo-iktidar olarak nitelediği otoriter mekanizmaya karşı sado-mazoşist bir başkaldırı mıdır, yoksa herkesin yakın çevresinde gözlemleyebileceği bir şekilde varoluşsal problemlerle boğuşan, bebeklik çağından itibaren ideal bir imgeye hapsolmuş ve gerçek kendisiyle yüzleştiği anda Lacancı "ayna imgesini" parçalayan bir nevrotik bir atak mıdır? Annesini oynayan oyuncunun taktığı peruğun ve gözlüğün aynısını takması ve diğer giysilerinin pornografik imajlar oluşturması nasıl yorumlanabilir? Oidipus Kompleksi ile mi? Belki de yönetmen bu tercihleriyle erkeklerin iktidar dünyasında bir kez daha (en az Shakespeare kadar) günah keçisi olarak kadınları işaret etmiştir. Zehir neden süte dönüşür? Bozulduğu anda çok zehirli bir hal alması nedeniyle mi, yoksa metaforik bir bağlantıyla aynı ananın sütünden emen kardeşlerin (Cladius ve Hamlet'in babasının) nasıl birbirini öldürebildiğine dair bir soru mu sormaktadır? Seyircinin çoklu düşünme süreçlerini tetikleyen, çağrışımsal bir şekilde üst üste yığılmış göstergeler ve imgelerden oluşan tiyatral yapı, dramatik rejim konvansiyonlarının mimetik temsille seyircinin hayal gücünü sınırladığı, çoğu zaman tek boyutlu bir algıya hapsettiği sahne-seyirci ilişkisini devre dışı bırakmakta, postdramatik rejimin çokdeğerlilikli (polyvalent) ve çokanlamlı karakterini öne çıkarmaktadır. Tiyatroyu dramatik rejimde giderek edebi bir türe dönüşmesini sağlayan logosentrik metinselliği, görsellik, fiziksellik, mizansen ve dramaturji ile yerinden etmekte, yerine différence'ın yükseldiği bir tiyatrallığı geçirmektedir. Bu bakımdan bu iki farklı oyundan, iki sahne, Ostermeier'in tiyatro pratiklerinin "ne o, ne de bu" algısı oluşturan ve her bir oyuna dair farklı bir melez yapı üreten estetik yapısını örneklemektedir.

Ostermeier'in hem Baraka'da hem de Schaubühne'de, postdramatik rejimin en önemli yapıtaşlarında biri olarak tiyatro-seyirci ilişkisinin dönüştürülmesine dair önemli atılımlar gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu doğrultuda ilk olarak, Baraka'yı çok fonksiyonlu ve alt kültürel etkinliklere açmış performansların yanında okumalar, sergiler, konserler, clubber partiler ve politik tartışmalar düzenlemiştir. Ostermeier'in kendisinin de bas gitar çaldığı punk-rock gurubu sık sık Baraka'nın sahnesinde yer alırken, Baraka birçok tiyatronun hala sürdürdüğü elit ve tutucu havayı dağıtmış, açık, davetkar ve herkesin erişebileceği bir tiyatro yaratmıştır. Baraka'nın popüler kültüre uygun (hip) ve havalı (cool) bu karakteri yirmili yaşlarda Berlinli gençler için bir çekim merkezi oluşturmuş, Ostermeier tıpkı Frank Castorf'un başardığı gibi kısıtlı olanaklarla kısa zamanda kendi alternatif seyircisini yaratan bir tiyatroyu hayata geçirmiştir(Ostermeier, 2016:43) Bu durum yine postdramatik rejimin en önemli ilkelerinden biri olan yeni seyircinin ve yeni sahne-seyirci ilişkisinin yaratılmasına dair güçlü bir örnek oluşturmuştur. Schaubühne'de de benzer bir süreç işletilmiş, Deutsches Theater'ın genç ve dinamik seyircisinin yerine Charlottenburg'un burjuva-elit seyircisi geçse de, üyelik, birlikte tartışma, üretme ve eğlenme üzerinden işleyen sosyal bir iletişim ve oyun repertuarlarından sahneleme tercihlerine kadar belirleyici olacak şekilde bu yeni seyircinin yaşantısını merkeze alan bir politiklik üretilmeye devam etmiştir. Burjuva aile yaşamını konu edinen klasik ya da çağdaş metinler, Schaubühne'nin eleştirel tavrıyla yeni gerçekçilik olarak tanımladığımız postdramatik düzleme çekilmiş, kendi problemleri ve açmazları ise sert bir şekilde yüzleşen seyircide çarpıcı bir sanatsal etki yaratılmıştır. Schaubühne'nin biletlerini aylar önceden tüketen bu katılımcı ve paylaşımcı seyirci tipolojisi bu çalışmanın iddia ettiği şekilde, postdramatik rejimin, en önemli bileşenlerinden birini oluşturmuştur. Yeni tiyatro biçimlerini ve türlerini benimseyen; gittiği her oyunda yaratıcılık, güçlü performanslar, tiyatral buluşlar, denemeler ve güncel meselelere dair bir tartışma düzlemleri arayan postdramatik seyirci, Ostermeier'in sahnesinde fazlasıyla bu arzusuna karşılık bulmuştur.

2.3. Postdramatik Müzikalite: Cristoph Marthaler'ın Post-Müzikal Tiyatrosu

Birinci bölümde postdramatik tiyatronun müzikalite ile olan ilişkisine yer yer değinilmişti. Postdramatik tiyatrodaki müzikalite, dramatik tiyatrodaki müzik

kullanımından (bütünselliği ve tutarlılığı sağlamak, yazılı olanı sessel olarak ifade etmek ya da mimetik etki yaratacak atmosferler yaratmak vs.) farklı bir şekilde bağımsız bir “işitsel semiyotiğe” karşılık gelmekteydi. Bu semiyotik, müziğin tiyatro için varlığından çok, “müzik olarak tiyatro” fikrini ortaya koymaktaydı.

Postdramatik tiyatro pratiklerinin müzikle kurduğu bu yeni ilişki türü, neredeyse postdramatik tiyatro kuramcılarının yazdıklarının sağlamasını yapacak şekilde sahnelemeler gerçekleştiren, aslen İsviçreli olsa da Alman tiyatrosunda çok önemli bir yere sahip Cristoph Marthaler’in tiyatrosunda somutlanmaktadır. Postdramatik tiyatronun bu genel özelliklerini yansıtırken “kendine özgü tiyatral bir format bulan” (Till, 2005:219) Marthaler, çağdaş bir koroyu ve yapılandırıcı bir müzikaliteyi sahnelemenin temel prensipleri haline getirmiştir. Sanat hayatına bir müzisyen olarak başlamasının avantajıyla müzik olarak tiyatro niteliğini, oyunculuktan sahne tasarımına, metin yazımından rejiiye ve doğaçlamaya dayalı provalardan performanslara kadar, tüm sahne bileşenlerine ve tiyatral süreçlere yansıtmıştır.

Avusturya’da müzik eğitimi aldıktan sonra Paris’te Lecoq tedrisatından geçen Marthaler, kariyerinin başlarında, erken dönem avangard müzisyenlerin ikonik figürü ve döneminin (1890’lar) Paris kabarelerinin (Chat Noir’ların) ünlü piyanisti Eric Satie’nin müziğinden etkilenmiştir. Marthaler, kendini besteci değil “fonometrisyen” (phonometrician- sesleri ölçen bir kişi) olarak gören Satie’nin, tekrara dayanan ve minimalist yapıdaki müziği üzerine iki hareketli piyes de sahnelemiştir. Sonrasında yönettiği ilk opera prodüksiyonu **Pelléas ve Mélisande** de vurucu bir statiklik yaratmış, ritim, ses ve tonaliteyi konuşma ve performansla birleştirerek anlatıyı ötelemiştir. Bu doğrultuda **Tristan ve Isolde** gibi klasik eserlerin yanında **Yeşil Ülke Projesi** (Greenland Project) gibi deneysel müzikaller yönetmiş çok geçmeden Avrupa’nın en önemli yönetmenlerinden biri haline gelmiştir (Innes, 2013:181-182).

Marthaler tiyatrosunda müzik, performansın bütününe dair belirleyicidir. Bu belirleyici rolü icra ederken, tipik bir postdramatik olarak nitelik olarak temsili parantez içine almakta, bire bir anlam oluşturacak göstergelerden, tutarlılık, bütünsellik içerecek konuşmalardan ya da öyküden, neden sonuç ilişkisine dayanan dramatik bir çatışmadan

ve lineer olarak gelişen olaylar dizisinden uzak bir estetik yapı ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda, belirsizlik, tutarsızlık ya da temsilin ötesine geçecek bir şekilde oluşturulmuş “çok anlamlılık” sahneye damgasını vurmaktadır. Lehmann’ın, özellikle Wilson’nun tiyatrosunda tespit ettiği eşzamanlılık, tekrarlar, yavaşlık ve parataktik yapı Marthaler’in sahnesinde de kendini üretmektedir.

Yönetmene büyük bir başarı getiren ve uzun yıllar sahnelenmeye devam eden **Avrupalıyı öldür! Öldür Onu! Öldür Onu!Öldür Onu!Öldür Onu! , Vatansever Bir Akşam** (Murx den Europaer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend, 1993) isimli oyuna dair ünlü yönetmen Heiner Goebbels’in şu cümleleri Marthaler’in tiyatrosuna dair kafa açıcıdır:

“Murx’ta sadece bir dizi farklı alan, şarkı, duygu ve imaj vardı. Dinleyiciler/İzleyiciler olarak... oyunun merkezi odağını anlamaya çalıştık. Zaten basit bir şekilde öyküyü ve klasik tiyatro metnini tercüme eden bir oyuna olabileceğimizden daha fazla angajeydik. Oyunun içeriğini (dışlamak istemeden) bir yana bırakan prodüksiyon, gerçekten sahne ve seyirci arasında yeni bir ilişki geliştiriyor. Cristoph Marthaler “şarkıları tamamlamıyoruz” diyor. O aynı zamanda hikâye anlatmayı da hiçbir şekilde tamamlamıyor ve bu, icranın sembolik bir biçimi değil. O (prodüksiyon ç.n.) sahne üzerinde kendi gerçekliğine sahip: açık, kurgu yapıt yapmakla genel olarak seyircinin en önünde (belirgin) olan klasik tiyatronun icrasından daha fazlasına ... Yani şaşırtıcı bir şekilde ilgili olduğumuzu seçme, birleştirme ve onun hakkında düşünme özgürlüğümüz var” (Geobbels, 1996:52)

Avrupalıyı Öldür...! (Murx..) Marthaler’in tiyatrosunu en iyi örnekleyen çalışmalarından biridir. Yaklaşık 14 yıl boyunca Volksbühne’de sergilenen ve 178 perfomans gibi bir sayıya ulaşmış klasikleşen oyun, yıkılan sosyalist Demokratik Almanya’nın anısına (GDR) trajik, aynı zamanda absürd bir ağıt olarak nitelenmiştir. Demokratik Almanya’yı hatırlatan bir tasarım içerisinde (sahne bir yaşlı bakımevini, bir yemekhaneyi andıran, resmi, kurumsal ve kamusal görünen bir mekandır.) oyun sosyalist devrimci ve Nazi marşları, pop şarkıları, klasik müzik parçaları ve halk türkülerinden oluşan bir müzikalite üzerine kurulmuştur. Plastik masalar, içinden plastik borular geçen yüksek duvarlar, Nazilerin krematoryumlarını çağrıştıran dev sobalar ve kamusal bir tuvaletten oluşan sahne içinde gerçek hayattan fırlatılıp atılmış gibi duran 11 oyuncu, yer yer bu şarkıları ve marşları çalıp söylemekte, yer yer de birbirinden kopuk replikleri

Almanya'nın tarihine, kültürüne, hatta günceline dair çağrışımlar yaratacak şekilde dile getirmektedir. Topluma uymadıkları için yönetim tarafından bir yere tıkılmış gibi duran, ancak bu durumlarına dair hiçbir rahatsızlık belirtisi göstermeyen oyun figürleri, mekanik bir ritüel gibi ellerini yıkarlar, çay içerler ve sinyal geldiği anda şarkı söylemeye başlarlar. Oyunda nadiren de olsa birbiriyle konuşan sadece yaşlı bir çifttir. Konuşmaları mekanik ve tekrarlara dayanmaktadır. “Eşitlik dünyaya hüküm sürüyor, ama cennette herşey yolunda.” “Şekerleme yapalım mı?”, - “Köpeği Zehirledin”, - “Köpeği Zehirlemedim”, - “Zavallı Köpek!” Bu yaşlı çift dahil, bütün oyun figürleri birlikte olsalar da yapayalnızlardır ve birbirleriyle kurdukları her (garip) yaklaşma girişimi başarısızlıkla sonuçlanmaktadır (Shevchenko, 2017:176). Bu figürlerden huysuz ve şişman kadın, ilk önce iyi bir delikanlı hakkında aşırı duygusal bir şarkı söyler. Sonra da bir Demokratik Almanya'nın gençlik şarkısını... Sonra komşusunun hastalığıyla ilgili bir hikaye anlatmaya başlar ve anlatısını kısa bir zaman sonra hakaretlerle doldurur. Deri pantolonlu olan bir diğer oyun figürü annesinin mektuplarını yüksek sesle okumaktadır. Başka bir adam ise bir seks sembolüymüş gibi pazılarını ve vücudunu seyirciye göstermektedir. Kadınlardan en salakçası düzenli bir şekilde yabancı tipli (göçmen ya da mülteci) olana öfkesini gösterir. Yabancı tipli figür ise iyiden iyiye beyin fonksiyonlarını kaybetmiş gibidir. Sürekli kaşınır, çok yavaş, öğrendirecek şekilde yemek yer, geçirir, mastürbasyon yapar. Sonu gelmeyen tekrarlar, aynı vurgular, jestler, sahneler ve son derece mizahi bir şekilde dillendirilen şarkılar oyunun bütününe yayılmaktadır. Bu mizahi şarkılardan birisi 1960'lardan kalma hayattaki tüm güzel şeyler için şükür içeriğine sahip olan hristiyan pop şarkısı “Teşekkür”dür. (Danke) Bu resmi kurumun yöneticisi ve çalışanı gibi hareket eden, aynı zamanda gurubun piyanisti ve koro şefi olan oyuncu piyanodan bu şarkıyı çalmaktadır. Her yeni dizede şarkının ses perdesini bir adım yukarı taşır ve oyuncuların bu yeni perdeyi yakalaması giderek seyirciyi kahkahaya boğan acıklı bir çabaya dönüşür²²

Marthaler'in oyuncuları, hiç kuşkusuz çok iyi birer şarkıcı olmasından daha fazlasına sahiptir. Oyunun bütününe yayılan müzikaliteyi, ritmi ve tempoları, yavaşlamaları, hızlanmaları ve tekrarları kusursuzca işletirken aynı zamanda uygar batı,

²² “Danke” için bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=wogECVmzsT0>.

güçlü Almanya imgesini dekonstrüksiyona uğratan dramaturjiyi büyük bir farkındalıkla taşırlar. Birer karakter gibi yapılanmadıkları halde birden çok toplumsal karaktere, yapıya ya da duruma dair çağrışımlar üreten amorf oyun figürlerini büyük bir ciddiyet ve disiplinle performe eden oyuncular “nedenselleştirme, aksiyon çizgisi, çatışma, inanç ve gerçeklik duygusu oluşturma, karakter bütünlüğü” gibi dramatik oyunculuğun olmazsa olmazı ilkelere alternatif bir tiyatrallık ile skorlarını oynamaktadırlar. Her bir oyuncunun skoru, adeta bir müzik partiyonu gibi icra edilmekte, solo performanslar, koral ve orkestral anlarda güçlü bir ahenk ortaya koymaktadır.

Marthaler’in prova sürecinin merkezinde oyuncuların rahatlaması yatmaktadır. Eski bir dramaturg olan ve Marthaler ile çalışmış, yönetmen Matthias Lilienthal onun prova sürecini "Marthaler, prova döneminin neredeyse üçte ikisini oyuncuların içine gömülmeleri için bir yatak yapmaya ayırıyor. Oyuncular, bir rahatlık hissiyle ‘yaratmak’ (sanatlarını icra etmek) için cesaret buluyor” (Lilienthal, 2000:120). olarak tarif etmiştir. Marthaler’in birçok prodüksiyonun da görev alan oyuncu Olivia Grigolli ise yönetmenin daima rol yapmayı ortadan kaldıran bir şekilde kendini ortaya koymasını hedeflediğini söylemektedir: “*Kişi orada (sahnede) olmak için, kendine güvenmek zorunda... O her zaman sana güven veriyor*” (Barnett, 2013:190). Bu doğrultuda, Marthaler’in prova süreçleri, oyuncuların konuşma stillerine veya hareketlerine nüfuz eden süslü ve veya karakter temelli bir –miş gibi yapma halinden uzak metni sahnelemeye odaklanır. Oyuncular tıpkı bir çocuğun oyun oynarken ortaya koyduğu gibi çocuksu bir samimiyetle oynamakta (ama asla çocukça değil) ve numara yapmamaktadırlar. Bir performansçı olarak kişiliklerini bastırmazlar, bütünsel ve tutarlı bir eserdeki gibi repliklerinde ya da mimiklerinde kesin ve anlık imalardan kaçınırlar. Bu şekilde karakter-siz, üzerine rol giymemiş oyuncular için yönetmenin bir müzik parçası olarak disipline ettiği ve görevlerle donattığı performans zorlu bir süreç oluşturmaktadır. Kendilerini bastırmadan, ama aynı zamanda tamamen de açığa çıkaramadan oyun figürlerini canlandırmak durumundadırlar.

“...Marthaler’in, aktörlerine yaklaşımı basit bir satirik eleştiriyi, problemlili hale getirir, bu temsilde, hangi formda olursa olsun, sonuç hiçbir zaman amaçlanan ya da gerçekten başarılı bir şey olmaz. Aynı şey, Marthaler’in Çehov’un Üç Kız Kardeşi (1997) veya Viyana Ormanı’ndan Horvath’ın Hikayeleri (2000) gibi

yapımlarda dramatik karaktere yaklaşımı için de geçerlidir. Oyuncuların tipleri(model) tavır veya konuşmayı taklit etme girişimleri olmadığı için, kodlamadan veya görsel yönergelerden biraz daha fazlasıdır. Böyle bir reddetme, bu tür bir tiyatrodaki oyuncunun çok farklı bir anlayışa sahip olmasında yatar (Barnett, 2013:190).

Marthaler'in tiyatrosunda öne çıkan en önemli postdramatik niteliklerden birisi rüya yapısıdır. Lehmann'ın belirttiği şekliyle rüyaların en temel niteliği içinde bulunan imgelerin, hareketlerin ya da kelimelerin hiyerarşik olmamasıdır. Postdramatik tiyatrodaki kendini sıklıkla üreten rüya tasavvurları, olayların mantıksal olarak yapılanmış sıralanışından daha çok kolaj, montaj ve fragmana benzeyen bir doku içinde biçimlendirilmektedir. Bunun yanında, rüya yapısının postdramatik tiyatrodaki ürettiği en önemli etkilerden birisi dramatik tiyatronun zaman algısını askıya alması, olayların temsiline dayanan dramatik eylemin, sıralı, gerilimler, gelişmeler ve doruk anlarıyla ilerleyen çizgisel zamanı devre dışı bırakmasıdır. Rüyaların episodik, sekans sekans işleyen, zamansal açıdan nerenin “baş, orta ya da son” olduğunu belirsiz kılan, parçalı ve tutarsız yapısı postdramatik sahnede anlamın sürekli parçalandığı bir strateji olarak hayata geçirilmektedir. Art arda gelen mantık eksiklikleri seyirciyi, (Freud'un da bireylerde araştırdığına benzer bir şekilde) sahnedeki rüya niteliklerinin gerçek mi, ironik mi yoksa sembolik olarak mı algılanması gerektiğine dair sorulara ve bu doğrultuda düşünme süreçlerine yönlendirmektedir. Marthaler'in tiyatrosunda da önemli bir estetik olgu olarak yer kaplayan rüya paradigması, epistemolojik belirsizliği ile tiyatral olayı bozmak, sahneyi ve sahneye hizmet eden tiyatral malzemeyi hazır anlamlar içeren dramatik konvansiyonlardan alıkoymak için kullanılmaktadır. Bunun yerine, dil ve imgeler seyirciye tecrübe etmesi için sunulmakta, sahne üstünde yoruma ya da izaha yer verilmemektedir. Her ne kadar seyirci tiyatroyu zaman dışında tecrübe edemese de, postdramatik tiyatronun bu özelliği zamanın doğrusallığını askıya almaya ya da en azından onu performanslarda bir hayli problemliliğe çalışır ki, zengin, cevaplar sunmayan, kendi zaman ve uzam algısını üreten, kendine özgü tiyatral gerçekliği (self-reflexive) sahnede aktarabilsin (Barnett, 2013:188).

Marthaler, diğer bir oyunu **Groundings** (2001) de, bu rüya yapısını yine her biri bir şekilde prodüksiyonun ana temasıyla ilişkili olsa da hiçbir şekilde anlatıda tutarlılık

ya da bütünsellik oluşturmeyen bir dizi “eylem” ve “tekrarı” yan yana getirerek üretmiştir. Sekiz erkek ve bir kadın oyuncunun varlığıyla şekillenen prodüksiyonda, tıpkı **Öldür Avrupalıyı...** da olduğu gibi kolektif bir şekilde paylaşılan anlar, solo performanslar, düetler ve diğer küçük düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Oyuncuların bütünsel olarak dahil olduğu bu rüya yapısını oluşturan tekrarlardan biri, oyun figürlerinin seyahat edeceği, varsayımsal bir uçuşa gecikme bildirisidir. Gecikmenin uzunluğu, yine rüyavari bir saçmalıkta otuzbeş saniyeden, sekiz ila on güne, 4 Ocak 1984’ten başlayarak hesaplanan gecikme, geriye dönük bir şekilde ondokuz yıllık bir gecikmeye dönüşür. Okunan her bildiri oyuncuların ritüel haline gelen bir yanıt bulmakta, başka başka yerlerde, farklı anlarda, sekiz adam sürekli olarak rahatsızlık veren bedensel bir problemden şikayet etmekte ve en yakın eczaneyi sormaktadır. (Barnett, 2013:189) Marthaler, 2009 yılında sahneye koyduğu **Butzbach İhtilali: Sürdürülebilir Bir Koloni**’nin (RiesenButzbach: Eine Dauerkolonie) program notuna “tüketimin son günlerinin müzikal-dramatik bir seyri” olarak not düşmüştür. Oyunda yine bir rüya yapısı üretilmiş, ne bir öykü çizgisi ne de mantıklı bir konu ortaya koyulmuştur. Bundan ziyade Mathaler’in tiyatrosunun caz müzikle karşılaştırılmasına yola açacak şekilde senaryo anlam için değil ses (sound) için yaratılmıştır. (Innes, 2013, s.182)

David Barnett’a göre, Marthaler çoğunlukla bir sahne koşulu olarak şekillenen “tükenme, boşaltma, yorgunluk” (exhaustion) anlamıyla başka dillere çevrilen “Erschöpfung” ile ilgili daima endişelidir. Bu terimin kökü “Schöpfen” Almanca’da “yaratma” anlamına gelen bir fiildir fakat aynı zamanda “oymak-oyup çıkarmak anlamları” da taşımaktadır. Önceden Almanca’da –er eki bir fiilin mükemmeliyetçi (perfective) halini gösterdiği için, “erschöpfung”, “bir şeyleri oyup bütünüyle ortaya çıkarmak” anlamının yanında onları ileri bir aktiviteye kadar yorma, pestilini çıkarma, boşaltma anlamı da taşımaktadır. Marthaler’in oyuncularını böylesi bir fiziksel tükenmeyi sahne üzerinde yaşamamaktadırlar. Dahası bir uyuma hali ve yavaşlık bütün oyun figürlerinin temel özelliği olarak sıklıkla varolmaktadır.. Bu performans modu Almanca’sı “zwischenzeit” olan “arada kalma”, “aradalık” anlamı veren zamansallıkla örtüşür. Böylelikle sahnedeki oyun figürleri durumlar içinde ve zamanın arasında keşfedilmektedir (Barnett, 2013:195). Bir şeyi değiştiremedikleri ya da ona etki

edemedikleri gibi, tekrar eden eylemler, konuşmalar, şarkılar ve jestlerin oluşturduğu döngüler içindedirler. Bu bakımdan “erschöpfung”un taşıdığı lineer yapı Marthaler’in tiyatrosundan uzaklaşmakta, müzikle oluşturduğu bu form bir “aradalık” hissinde yakalanmaktadır.

Tekrarlar, yavaşlık, paylaşılan zamanın parçalılığı, müzikalite, lineer olmayan yapılar ve daha birçok şekilde dramatik tiyatronun konvansiyonlarından sıyrılıp postdramatik nitelikleri üreten Marthaler’in tiyatrosuna damgasını vuran diğer bir nitelik olarak “büyük uzamlar” olgusunu görürüz. Bilindiği üzere dramatik tiyatronun bir tehlike olarak gördüğü “merkezden kaçma” eğilimi, postdramatik tiyatrodaki geniş bir alanda eş zamanlı gerçekleşen eylemlerle seyircinin algısını çoklu seçeneklere götüreceği bir strateji olarak görülmektedir ve Marthaler’de çağdaş birçok yönetmen gibi bu stratejiyi oyunlarında uygulamaktadır. Marthaler’in birçok prodüksiyonuna imza atmış ünlü tasarımcı Anna Viebrock, bu doğrultuda son derece büyük sahne tasarımlarına sahip bekleme odaları, kurumsal salonlar, spor salonları, tren istasyonları ve kafeler yaratmıştır. Bu mekanlar, içinde her bir bireyin bastırıldığı ve yabancılaştığı, distopik kamusal alanlar olarak tasarlanmıştır. (Ovadija, 2013:315).

Viebrock’un mekanlarına bilişsel olarak girmek her zaman zor olmuştur. İlk bakışta izleyici açısından mekân somut olarak oluşmakta, ama izleyici, bir diğeriyle bağlantılı belirli bir element görünce, mekânın işlemeyeceği ve orda bir yerde bir çelişkinin olduğu sonucuna hemencecik varmaktadır (Masuch, 2000). Bu mekanların orantıyı kabul etmeyen yapaylıkları Lehmann’ın postdramatik tiyatrodaki tespit ettiği “maniyerist göstergeleri” tekrar gündeme getirmektedir. Maniyerist göstergeler bu yapaylığıyla iç içe geçmiş çoklu anlam katmanları oluşturmaktadır. Bunun yanında şimdiyi, henüz geçmiş, her zaman dünün izlerini taşıyan ve her zaman düne kaymış bir olgu olarak inşa etmesiyle zamansal açıdan tam bir différence yapısı üretmektedir

Marthaler’in güçlü bir müzikalite ile bu uzamları birleştirerek ortaya koyduğu sahne estetiğinin dramaturjik alt yapısında “ortak hafıza”, “tarih” ve “bugünün toplumsal yaşantısını” sorunsallaştıran politik bir düzlem yatmaktadır. **Öldür Avrupalıyı...** da ve **Butzbach İhtilali**’nde Almanya’nın yakın tarihine damgasını vuran “totaliterizm” olgusu

damgasını vururken **Groundings**'e tiyatro araştırmacıları “batılı umutsuz hayatta kalma girişimleri ve çağdaş kùltür” olarak bir alt başlık tanımlamışlardır. David Barnett onun tiyatrosunun bu politik yanında Brechtien bir uzantı gormekte ve bu durumu “Brecht sahnede bir yorum aşaması ararken, Marthaler yargıda bulunma rolünü seyirciye ertelemiştir” diyerek ifade etmektedir (Barnett 2013:198). Yine onun önemli oyuncularından “Josef Bierbicher “Bunu asla kabul etmez, ancak çalışmalarının hepsi her zaman çok politiktir” diyerek yönetmenin bunu niteliğinin altını çizmiştir (Bierbicher, 2000:137).

Marthaler dekonstrüktif bir yaklaşımla bu politik niteliği üretirken, karakter temelli bir temsili reddetmekte, izleyiciyi bireysel motivasyon ve iradenin ötesinde bir dizi tavır ve ilişkiyle başbaşa bırakmaktadır. İzleyici bu doğrultuda oyun figürlerini sorgulayan süreçlerde daha geniş bağlantıları açığa çıkaracak aktif bir role sahip olmaktadır. Başka bir ifadeyle, Marthaler bu strateji ile izleyiciyi, insanların, metinlerin ve eylemlerin düzenlerini ayırt etmeleri, onları neyin meydana getirip nelerin devam ettirdiğini sorabilmesi için oyuncuların ötesine bakmaya davet etmektedir. Sosyal - ekonomik sistemlere ve yapılara dayanan insani sorunları ile değiştirilmesi gerekli olan güç kümelenmelerini kimseyi ürkütmeden açıkça göstermektedir (Barnett, 2013, s.198). Marthaler'in tiyatrosu politik açıdan yıkıcı bir tiyatrodur fakat bu, Ostermeier'in tiyatrosunda gözlemlediğimiz gibi şok etkileriyle değil, müziğin yönettiği bir sahne ritmi içindeki yavaşlıkla ve daimî olarak seyircinin geleneksel algılama moduyla mücadele eden bir şekilde gerçekleştirir.

2.4. Belgesel Tiyatro ve Postdramatik

Belgesel tiyatronun dramatik rejimle ilişkisi tıpkı “politik tiyatro”nun olduğu gibi oldukça paradoksaldır. Dramatik tiyatronun bazı niteliklerini yeniden üretirken, diğer önemli niteliklerini dışlayan pratikler ortaya koymasına bu paradoksun kaynağını oluşturmaktadır. Belgesel tiyatro, ilk olarak natüralizme karşıt bir şekilde, tiyatrodaki gerçeğin bir fotoğraf gibi resmedilmesini değil, gerçek olarak önümüzde duran olayların ve fenomenlerin arkasındaki asıl gerçeğin ortaya çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Bu şekilde dramatik rejime temel oluşturan niteliklerden birisi olarak

Platonik bir doğruculuğa doğru yönelmesi söz konusudur. İkinci dramatik nitelik ise belgesel pratiklerin (özellikle 1920’ler ve 1930’larda) ajitatif bir şekilde duygulara hitap ederek, süspansif anlar, mimetik bir temsil ilişkisi ve dramatik doruk anları kurarak Aristotelyen konvansiyonları üretmesidir. Fakat bununla beraber, sahne, film, fotoğraf, müzik gibi farklı medyaları bir araya getirip montajlaması, sesli ve görsel efektlerle ürettiği şok etkileriyle dramatik tiyatronun metin merkezli, bütünsel, tutarlı yapısını, zaman ve uzam algısını parçalaması dramatik rejiminin altını oyan bir işlev görmüştür. Diğer taraftan belgesel, güçlü bir dramatik etki yaratan ajit-prop özellikler ile dramatik tiyatronun sahne-seyirci arasında kurduğu yanlısama ilişkisini iptal eden zıt bir işlev daha ortaya koymuştur. Seyircinin birer katılımcıya dönüştüğü, performatif ve ritüelistik bir topluşma (event) yaratan bu ajit-prop belgesel tiyatro pratikleri bu iki yönüyle gelişen postdramatik tiyatro estetiğine güçlü bir damar oluşturmuştur.

Belgesel türün tiyatro içindeki gelişimini üç ana dönem içerisinde görebilmek mümkündür. Birinci dönem (1910’lar) Almanya’da Piscator’un, Sovyetler Birliği’nde Meyerhold, Evreniov gibi isimlerin ve Mavi Gömlekler gibi ajit-prop toplulukların sahnelemelerinde,²³ Amerika’da John Reed’in²⁴, Amerika’ya göç etmek zorunda kalan Piscator’un ve bir devlet projesi olarak şekillenen “Federal Tiyatro Projesi” çalışmalarında, İngiltere’de Joan Littlewood ve eşi Jimmie Miller’in yönettiği Theatre Union’un çalışmalarında²⁵ gözlemlenebilmektedir.

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. (Yalçın, 2017)

²⁴ Türkiye’li okurun daha çok “Dünyayı Sarsan On Gün”den tanıdığı gazeteci, şair, yazar ve komünist aktivist olan John Reed, 1913 yılında New Jersey-Pattersonda yaşanan, çalışma sürelerinin 8 saate indirilmesini talep eden fabrikası işçilerinin greviyle tetiklenen, iki işçinin ölümü ve Reed’in de içinde bulunduğu birçok kişinin tutuklandığı olaylar binlerce işçinin katıldığı bir isyana dönüşmüştür. Reed, bu olaylara anlatan, “The Paterson Strike Pageant” (Paterson Grevi Gösterisi) isimli bir belgesel oyunu yazıp yönetmiştir. Oyun binlerce kişinin katılımıyla sahnelenmiş ve ABD’nin bilinen ilk belgesel yapıda oyunu olarak tarihe geçmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Baş, 2011, s.133)

²⁵ Politik tiyatroyla bütünüyle iç içe gelişen belgesel tiyatronun ilk dönemine dair, daha çok Almanya ve Sovyetler Birliği’ndeki çalışmalar örnek verilmektedir. Ancak İngiltere ve ABD’de politik ve belgesel tiyatrolar önemli örnekler ortaya koymuşlardır. Özellikle İngiltere’de güçlü bir politik tiyatro geleneğinden bahsetmek mümkündür. İngiltere’de politik tiyatronun 1903-1907 de Royal Court Theater’da Bernard Shaw’ın, Yeats’ın oyunlarını sahneleyerek ünlenen ki aynı zamanda Cicely Hamilton gibi dönemin feminist yazarlarının da oyunları sergileyen Grenville Barker gibi yönetmenler, Stanley Houghton, Harold Brighouse gibi sosyalist yazarlar (Manchester School), Cicely Hamilton, Ellen Terry, Elizabeth Robins, Edith Craig gibi feministlerin kurup yönettiği “The Actresses Franchise League” ve “The Pioneer Players”

Belgesel tiyatronun ikinci dönemi 1960'lı yılların hem toplumsal hem de sanatsal açıdan hareketli yıllarında şekillenmiştir. Bu dönemde belgesel tiyatroya dair en önemli birinci gelişme, Piscator'un da 1920'lerde yokluğunda şikayet ettiği belgesel tiyatro yazının ortaya çıkmasıdır. Rolf Hochhut'un 1963 yılında yazdığı **Vekil** (Deputy) oyunuyla başlayan süreç Peter Weiss'in **Soruşturma**'sı (1965), Heinar Kipphardt'ın **Oppenheimer Davası**, H.Macus Enzensberger'in **Havana Duruşması** (1970) bu yeni tiyatro yazının önde gelen eserleriyle devam etmiştir.

1960'ların, belgesel tiyatroyla politik tiyatro arasındaki ilişkiyi başka bir boyuta çeken yazınındaki en önemli odak noktası, birinci dönemin duyguları coşturmayı merkeze alan ajit-prop algısının geriye çekilmesi ve seyircinin politik aklı yoluyla oyuna konu olan tarihsel-toplumsal olayları soğukkanlılıkla değerlendirip yargılara varmasını sağlayacak sahne-seyirci mesafesinin yeniden kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Özellikle mahkeme sahnelerinden oluşan bu oyunlarda, seyirci düzlemi artık bir katılımcı ya da dışarıdan bir gözlemci değil, karara varacak bir hakim ya da jüri olarak yapılandırılmıştır. Her ne kadar bu oyunlarda hala güçlü bir şekilde kendini var eden ve “acaba...?” sorusuyla şekillenen süspans anları kendini üretse de bu, aksiyon, protagonist-antagonist çatışması, lineer zaman akışı ve bütünsellik gibi dramatik ilkelerin varlığıyla değil, Lehmann'ın işaret ettiği gibi nesnel, entelektüel ve etik açıdan işleyen süreçlerde var olmaktadır. (Lehmann, 2006:55) Bu doğrultuda dramatik tiyatronun en önemli temellerinden birini oluşturan “metin” olgusu, bir taraftan belgelerin, filmlerin, fotoğrafların montajından oluşan çoklu medya kullanımının, seyircilerin katılımına ve topluşmasına dayanan performatifliğin ya da törensiliğin bir adım önüne geçerken, diğer taraftan dramatik tiyatronun diğer ana ilkelerini dışarıda bırakmaya devam etmektedir. Örneğin Weiss'in **Soruşturma**'sında güçlü, dramatik açıdan çarpıcı bir metin yapısı söz konusu olsa da neredeyse hiçbir dramatik eylem gerçekleşmemektedir. Yazar metnini Dante'nin **İlahi Komedya** sından yola çıkıp Cehennem, Araf ve Cennet olarak 3 ana bölüme ve her bölümü 33 kantoya ayırarak bir episodik yapı kurmuştur. Bu episodik yapı, metnin dramatik malzemesine karşı bir mesafe oluşturmaktadır. Ayrıca metin, taşıdığı

gibi topluluklar söz konusudur. Yine 1930'larda Avrupa'da yükselen faşizme, ekonomik ve toplumsal eşitsizliklere karşı organize olan “Unity” gibi ajit-prop, işçi ve sokak tiyatrolarına rastlamak mümkündür.

orotoryo benzeri bir törensilikle raporları, ifadeleri, sorguları ve mahkemedeki diğer görüşmeleri içerecek şiirsel bir düzlem kurmuştur. Yazar, bu doğrultuda oyunun ritmini ağırlaştırmış, seyircinin duygularına kapılmasını ve kurbanlarla empati kurmasını önleyerek, aktarılan bilgilere ve olayların altında yatan nedenlere odaklanmasını amaçlamıştır. (Baş, 2011, s.138) Belgesel tiyatronun 1960'lardaki bu yeniden yükselişinde (yukarıda değinildiği gibi) ön plana çıkan diğer önemli unsur, 1920'lerin, 30'ların ajit-prop, angaje ya da sekter niteliklerinden ve tiyatronun kendinden önce daha üstün bir amaca hizmet etmesi gerektiğini savunan araçsallaştırıcı akıldan uzaklaşması, bu doğrultuda yeni rejimin “özerkleşme” süreçlerinde yerini almasıdır.

1960'lardan 90'ların sonuna kadar Belgesel tiyatroya kaynak oluşturan tarihsel belgelerin, gerçek olayların, tanıklıkların, farklı medyalarda oluşturulmuş gerçek kayıtların tiyatro da farklı farklı şekillerde kullanıma sokulduğu sahnelemeler gerçekleştirilmiştir. Bu sahnelemeler, daha çok birbirinden farklılıklar taşıyan melez yapılar ortaya koymaktadır. Bu bakımdan belgesel kavramıyla direkt ilişkilendirilebilecek örnekler kısıtlıdır. Ancak 1990'ların sonlarından itibaren, belgesel türün yeniden yükselişine tanık olunmuştur. Belgesel niteliğin yeniden gözde haline gelmesini tiyatro toplulukları ve yönetmenlerin postdramatik tiyatro ile kurdukları ilişki açısından iki ana yönelim içerisinde tespit etmek mümkündür. Birinci yönelimde, belgesel materyalin postdramatik estetiğin kuramsal açıdan öne sürülen ana özelliklerine (tiyatrallık, metin merkezli olmama, gündelik yaşamla direk bir temsil ilişkisinden kaçınma, performatiflik, parçalı uzam zaman, fiziksellik, reproduksiyon, heterarşi vs.) bütünüyle sadık kalan tiyatro pratikleriyle karşılaşmaktadır. İkinci yönelimde ise postdramatik estetiğin bazı özelliklerini (performans, çoklu medya kullanımı vs.) taşıyan bazı özelliklerini de (parataksis, différance vs.) dolaylı olarak taşıyan ya da dışarıda bırakan bir nitelik taşımaktadır. Bu ikinci yönelimin postdramatik kuram ile çelişen ana niteliği onun ele aldığı gündelik ya da gerçek yaşamın otantikliğini koruyacak şekilde belgesel materyali işleme, bu bakımdan sahne üzerinde en gerçek ve otantik olanı yakalamaya çalışıp tiyatrallığı ikinci plana atmasında ortaya çıkmaktadır.

İkinci eğilimin tiyatro pratikleri genel olarak “verbatim” (harfi harfine, motamot, kelimesi kelimesine) tiyatro olarak tanımlanmaktadır. Verbatim tiyatro, daha çok

İngiltere’de kısmen de A.B.D’de etkili olan, daha çok güncel politik meselelerle ilişkili kişiler, tanıklar ya da olayın sorumlularıyla gerçekleştirilen röportajlara dayanan ve sahnelemeyi bu röportajların otantikliğini koruyacak biçimde kuran pratikleri tanımlamaktadır. Özellikle 11 Eylül olayları ve sonrasında Irak Savaşı’na dair yöneticilere, medyaya ve politik söylemlere dair bir güvensizliğin artması, sonrasında tiyatrocuların bu spekülasyon dünyasında gerçeğe ulaşmak ve onu seyirciye taşıma kaygılarının ortaya çıkması belgesel tiyatronun bir alt türü olarak nitelenebilecek Verbatim tiyatronun gelişimini tetiklemiştir. İngiltere’de başta Alecky Blythe’in **Kız Arkadaş Deneyimi** (The Girlfriend Experience), **Londra Yolu** (London Road), **Mültecileri Seviyor Muyuz”?** (Do We Like Refugees), **Dışarı Gel Eli!** (Come Out Eli) oyunları olmak üzere, **Kara Nöbet**, (Black Watch) **Meşrulaşan Savaş** (Justify’ing War), **Benim Adım Rachel Corrie** (My Name is Corrie), ABD’de Anna Deavere Smith’in **Aynadaki Alevler** (Fires in the Mirror) ve ona Pulitzer ödülünü getiren Los Angeles Ayaklanması’na ele alan **Alacakaranlık: Los Angeles** (Twilight: Los Angeles) oyunları Verbatim tiyatronun önde gelen pratikleri arasında yer almıştır.

Verbatim tiyatro pratiklerinin tematik yönelimlerini güncel ve yakıcı politik başlıklar, toplumun geniş kesimlerini etkileyen davalar, ayaklanmalar, savaşlar ya da üzerinde büyük dezenformasyon ya da spekülasyon üretilen meselelerin belirlediği görülmektedir. Diğer taraftan yukarıda değinildiği gibi bu olaylara tanık olmuş, bizzat parçası olan ya da olayla ilgili bir sorumluluk taşıyan kişilerle yapılan röportajlar, ses kayıtları ve diğer işitsel-görsel materyaller bu oyunların esas sahne malzemesini oluşturmaktadır. Ayrıca oyunların bir çoğunda ortaklaşan şekilde prova ve performans esnasında oyuncuların taktıkları kulaklıklar (headphone) vasıtasıyla gerçek karakterlerin ve buldukları atmosferin seslerini baz alarak gerçekliğin otantikliğini her an yakalama çabaları söz konusu olmaktadır. Bu durum gerçek karakterin konuşma tonlarından, nefes alışına, öksürmesinden, bedeniyle çıkardığı diğer seslere kadar geçerlidir. Böylelikle tiyatro metni, yazılı bir senaryodan çok oyuncuların ve genel olarak sahnelemenin sadık kalmaya çalıştığı bir “ses metni” halinde varolmaktadır.. (Taylor, 2013:5).

Birinci yönelim olarak tespit edilen postdramatik estetikle daha yakın bir ilişki kuran pratiklere bakıldığında temel ayrım noktasının “gerçek yaşamla” kurulan ilişkinin

niteliği ile ilgili olduğu görülür. Verbatim tiyatrodaki görülen gerçek yaşamın otantikliğini ortaya koyma çabası, diğer kümede kendini üretmeyip aksine belgesel materyal tiyatralliğe hizmet ettiği sürece değerli görülmektedir. Wooster Group'un Grotowski'nin çalışmalarından yola çıkarak 2004 yılında sahneye koyduğu **Yoksul Tiyatro** (Poor Theatre) isimli prodüksiyonu bu ikinci yönelime örnek olarak gösterilebilir. Wooster Group, Grotowski'nin 1965 yılında sahneye koyduğu **Akropolis**'in bir performans kaydının son 20 dakikasını prodüksiyonlarının birinci bölümü olarak yeniden canlandırır. Çalışma süreci tıpkı Verbatim pratiklerde olduğu gibi kulaklıklardan gelen seslerin birebir taklit edilmesi, orijinal oyundaki jestlerin, mimiklerin, zorlu vokal çeşitlemelerinin, müzikal tonlamaların ve gerçekleştirilmesi hiç de kolay olmayan fiziksel hareketlerin kopyasının çıkarılmasına dayanmaktadır (Taylor, 2013:20). Verbatim oyunlarla ayrıştıkları ikinci ayırım noktası, anlamlarını bilmeden duydukları bu sözcükleri ve sesleri taklit etmeleridir. Wooster Group bu doğrultuda belgesel materyal yoluyla otantik performansın bir suretini çıkarmış, başka bir deyişle onu simüle etmiştir.

Wooster Group, **Yoksul Tiyatro** prodüksiyonunun altbaşlığını "Bir Simülakr Dizisi" olarak ifade etmiştir ve program dergisine simülakr kavramının sözlük karşılıklarını yazmışlardır. Simülakr ve simülasyon (hipergerçeklik) bilindiği üzere Fransız filozof Jean Baudrillard'ın öne sürdüğü ve günümüz dünyasını ve toplumsal ilişkilerini açıklamak için yaygın bir şekilde başvurulan kavramlar arasındadır. Simülakr, "bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm" anlamına gelirken, simüle etmek "gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak" olarak tanımlanmaktadır. Simülasyon ise, "bir araç, bir makine, bir sistem bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi" anlamını vermektedir. Baudrillard, bu kavramları "Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar" başlığı altında şu şekilde açarak yukarıdaki tanımları onaylamıştır:

"... Hakikati gizleyen şey simülakr değildir. Çünkü hakikat, hakikat olmadığını söylemektedir. Simülakr hakikatin kendisidir... Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir... Günümüzde gerçek artık minyatürleşmiş, hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede

gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi gerçekleşmektedir. Burada bir taklit, sûret ya da parodiden değil aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayın dan söz ediyoruz...” (Baudrillard, 2011:12-14).

Wooster Group’un sahnelemesi kendilerinin de vurguladıkları şekilde, Grotowski’nin gerçek performansını simüle edilmesiyle gerçekleşmiştir. Ne Verbatim tiyatro pratikleri gibi otantik belgesel gerçekliği korumayı dert etmiş ne de Grotowski’nin açığa çıkarmak istediği varoluşsal özü ya da metafiziksel benliği dert edinmişlerdir. Gerçekleştirdikleri, tiyatronun kendine özgü dili, “tiyatrallığı” içinde Akropolis’in video imajlarının simüle edilmesidir (Dunkelberg, 2005:44). Böylelikle belgesel materyali postdramatik bir zeminde yeni bir tiyatro biçimi, bir simülakr yaratmak için dönüştürmüşlerdir.

Wooster Group’un çalışmalarına benzer üretimler gerçekleştiren daha birçok yönetmenden ya da topluluktan bahsetmek mümkündür. Robert Lepage, Arienne Mnouckine, Pina Bausch, Yael Ronen, Sasha Waltz ve son bölümün inceleme başlığını oluşturacak Rimini Protokoll, belgesel materyalleri kendi sahneleme estetikleri doğrultusunda dönüştürüp, tiyatral bir çerçeve içinde yeniden üretmişlerdir. Bu bakımdan Rimini Protokoll’ün çalışmaları bir taraftan belgesel pratiklerin gerçeklikle bugüne kadar kurduğu en otantik ilişki biçimlerini sarsacak kadar gerçek, diğer taraftan “postmodern dönemlerin” tiyatrosunu icra ettiğini düşünen birçok tiyatrocunun hayal gücünü zorlayacak kadar yaratıcı ve tiyatral üretimler ile gerçekleşmektedir.

2.4.1.Rimini Protokoll: Postdramatik Belgesel ve Hazır Yapım (Ready Made) Performans

“60’lı yaşlarında dört kadın, yaşlı bedenleri ve sesleriyle ellerinde işaret bayrakları, yarış arabası sürücüleri (Formula 1 pilotları) olarak poz vermektedirler. Bir merdiven asansörü ve bir yürüteç oryantasyonu sağlamaktadır” (Malzacher, 2010:80).

Florian Malzacher’in **Kreuzworträtsel Boxenstopp** (Çengel Bulmaca Pit Stop) isimli oyuna dair izlenimlerinden alıntılan bu cümleler Rimini Protokoll’un tiyatrosuna dair birçok şeyi özetler niteliktedir. Hız, ölüme olan yakınlık, zor hareket eden ve güçsüz

bedenleriyle teknolojiyi birleştirme çabaları yaşlılar için, bir Formüla 1 pilotunun yarış arabası içindeki anları gibi(mi)dir. İlk bakışta önemsiz ve küçük gibi görünen bu soru ya da analogi, gerçek yaşama ve ölüme dair koca bir pencere açmaktadır. Ancak bu pencere belgesel tiyatrunun dramatik rejimle ilişkili temel iddialarından birini oluşturan şekilde, gerçeğin otantikliğini koruyarak değil, onu tiyatrallık parantezine alarak ortaya koyulmaktadır.

Rimini Protokoll'un belgesel türün postdramatik tiyatrodaki en önemli temsilcilerinden birisi olarak değerlendirilmesini sağlayan iki esas ön plana çıkmaktadır. Birincisi, gerçek yaşamla kurduğu bağlantıyı dramatik konvansiyonlardan (önceden varolan bir metin, logosentrik yapı, dramatik çatışma, lineer öykü akışı, neden-sonuç ilişkisi, tutarlılık, bütünsellik vs.) uzak bir şekilde belge niteliği taşıyan materyallerle sahne üzerine taşımasıdır. İkincisi ise bu belgesel niteliği ilk olarak (çoğu gösteride karşılaşıldığı gibi) “uzmanlar” (experts) olarak adlandırdıkları, gerçek yaşamdan insanlar üzerinden üretmeleridir. Uzmanlar, oyunun temasıyla ilişkili olarak belirli alanlara yönelik bilgi, ilgi ve deneyim taşıyan karakterlerden seçilmektedir. Bir taraftan önceden hazır bir şekilde varolmayan gösteri metninin oluşumunda görev alırken diğer taraftan sahne üzerinde kendileri olarak performanslarını icra etmektedirler (Behrendt, 2008:73).

Yaşlı kadınlar, farklı ülkelerden ya da etnik kökenlerden gençler, işsiz hava trafik kontrolleri, başarısız olmuş belediye başkan adayları, Vietnam gazileri, uzun yol kamyon sürücüler, çağrı merkezi çalışanları, polisler, cenaze memurları, kalp hastaları, ilginç koleksiyonerler... Bu gerçek insanlar Rimini Protokoll'ün “uzmanlar”ını oluşturmaktadırlar. Prodüksiyonların merkezine yerleşmekte, profesyonel oyuncular olmasalar da kendi öyküleriyle, kendilerine özel bilgi birikimleri ve deneyimleriyle amatör oyunculuğu aşan performanslar yaratmaktadırlar (Malzacher, 2010:81). Öyle ki **Wallenstein** prodüksiyonundaki uzmanlardan, (başarısız olmuş eski muhafazakar politikacı) Sven-Joachim Otto, 2006 yılında Almanya'nın en prestijli tiyatro dergisi olarak bilinen Theater Heute'nin “en iyi yeni erkek oyuncu” ödülüne iki başlıkta aday gösterilmiştir.

Uzam, metin, karaktere bürünme, dramaturji gibi oyuncular için önemli unsurlar uzmanlar için daha öz öneme sahiptir ve onlardan, teknik beceri, derinlik, hayal gücü gibi

profesyonel oyunculara dair olan özellikler beklenmez. Dahası, özellikle dramatik oyunculuk için önem arz eden “karizma” “görünüş”, “mevcudiyet” Rimini Protokoll’e göre problemlili-hileli kavramlardır ve Rimini’nin oyuncularının nitelikleri için yetersiz kalmaktadırlar. Bunun yanında Rimini Protokoll yönetmenleri her ne kadar oyuncularını çalışma süreçlerinden performanslara kadar el üstünde tutsalar da hiç birisinin getirdiği öyküye ya da tiyatral malzemeye kesin bir önem atfetmezler. Bu bakımdan oyunlarda kullanılan biyografik ya da profesyonel uzmanlık bilgisi fazla göz kamaştırıcı olmayan gerçek bir deneyim ya da sosyal bir işlev taşıyan, naif performanslardır. Kısacası, oyuncuların niteliği ya da oyun içindeki yeri bütünüyle konuyla ya da temayla olan özel ilişkilerinden gelmektedir. Kendi varlıkları ya da karizmalarından değil. Böylelikle Rimini, bir tiyatro performansını yorumlama ya da yargılamanın alışılmış gelmiş yöntemlerini en başta, oyunculara yaklaşımı üzerinden geçersiz kılmaktadır. Bu yaklaşımıyla postdramatik tiyatronun heterarşik, hiyerarşik olmayan niteliğini üretmektedir.

Rimini Protokoll’ün dramatik tiyatronun hiyerarşik karakterini reddettiği en önemli yerlerden birisi, free lance (serbest çalışan, kendi zamanına göre çalışan) üç yönetmenin eşit birlikteliğiyle kurulmuş ve böyle devam ediyor olmasında açığa çıkmaktadır. Helgard Haug, Stefan Kaegi ve Dainiel Wetzler, Lehmann’ın da öğretim görevlisi olduğu Almanya’daki “Giessen Üniversitesi Uygulamalı Tiyatro Bilimi ve Performans Araştırmaları” bölümünden üç arkadaş olarak 1990’ların sonlarından itibaren bir araya gelmiş ve Rimini Protokoll’ü hayata geçirmişlerdir. Gurup içerisinde belirli, sabit bir rol ya da iş bölümü gerçekleşmemiş, eşit ve demokratik bir işleyişi gözetmişlerdir. Bazen üçü birden, bazen iki, bazen de tek kişi olarak bir projede çalışmakta, bu bağlamda klasik bir tiyatro oyunu yönetmek yerine hali hazırda bulunan verileri araştırıp, koşullara göre hareket etmektedirler.

Savaş, küresel ekonomi, kapitalizm, işsizlik, yaşlılık, yaşam-ölüm, ötekilik, kamusal yaşam, kent gibi temalar Rimini’nin oyunlarına temel oluşturmaktadır. Her ne kadar bu temalar politikayla doğrudan ilişki kuran özellikler taşısa da Rimini, politik genellemelerin dışında, belgelenmiş toplumsal malzemeyi öznel deneyimlerle birleştirmektedir. Bu doğrultuda, oyunlarda toplumsal olan bireysel olanla iç içe

geçirilmekte, öznel olan da toplumsala doğru genişletilmektedir. Yönetmenler, belirli tezlerden, mesajlardan ve düşüncelerden kaçınmak yerine bunlara eğilmekte, Godard'ı refere ederek ifade ettikleri şekliyle, “politik tiyatro”dan ziyade “tiyatro politik”i tercih etmektedirler (Malzacher, 2010:81). Başka bir şekilde ifade edilecek olursa belgesel tiyatronun, özellikle 1920’ler ve 30’lardaki uygulamalarının ortaya koyduğu gibi politik bir gerçekliği savunmak, ya da toplumsal bir düşünceyi onaylamak değil, alımlayıcının ya da tiyatro bileşenlerindeki tek tek bireylerin düşünme süreçlerini tetikleyecek karmaşık bir dünya sergilemektedirler. Bu dünyada gerçek daima öykü olarak varolmaktadır.

Hans Thies-Lehmann, Rimini Protokoll’ün politik ve felsefi düzlemlerle doğrudan ilişkilenen tiyatrosunu “teori ve tiyatro” ilişkisi bağlamında ele alır. Lehmann’a göre günümüz tiyatro pratikleri dramatik tiyatrodaki temsil, kurmaca, diyalog olay örgüsü ve diğer dramatik konvansiyonlarla teoriyi buluşturma zorluğundan özgürleşmişlerdir. Sahne deneyleri bu doğrultuda çift mantıklı tasarlanmış metin yapıları ve kurmaca karakterlerin konuşmaları yerine, lirik, anlatıya dayalı, belgesel ve kuramsal söylemin (teoria) görsel karışımını sunan sığınma hakkının keyfini sürmektedirler. Bu karışım doğrudan ve anında ortaya koyularak, dramatik tiyatronun teori, düşünce ya da felsefeyi dolaylı olarak ele alan yapısını devre dışı bırakmaktadır (Lehmann , 2008:152). Bu bağlamda Rimini Protokoll kendine özgü bilgi taşıyan bireyler olarak uzmanların, sosyal yaşamda yakaladıkları ilginç olayların ve olguların tiyatral bir sergisini oluşturmaktadır. Bu sergiyi gerçekliği, gerçek insanları, teorik bilgiyi ve hatta nesnelere “hazır-yapım” (ready-made) mantığında meşrulaştırarak gerçekleştirmektedir. Lehmann’a göre bu durum avangard terminolojinin ürettiği önemli kavramlardan biri olan “objets trouvés” (bulunmuş objeler) deyimini oyuncular için “acteurs trouvés” (bulunmuş oyuncular) olarak analogik bir şekilde gündeme getirmektedir. (Lehmann , 2008:157).

“Hazır- yapım,” Marcel Duchamp’ın bulduğu bir terim olarak önceden varolan, seri üretim ya da gündelik kullanım nesnelere gelişigüzel ya da tesadüfi bir şekilde seçilip sanat yapıtı statüsüne çıkarılmasıdır. “Objets trouves” (bulunmuş nesnelere) ise gündelik yaşamda sanat işlevi taşımayan nesnelere, özleri ve biçimi değiştirilmeden modifiye edilmesiyle oluşan sanat nesnelere. Duchamp’ın sanat piyasasına karşı çıkışın bir sembolü haline gelen “Fountain” (Fıskiye) yapıtının hazır-yapım ürünü ya da

bulunmuş nesnesi olan ters pisuvar bu durumu örneklemektedir. Lehmann'ın işaret ettiği şekliyle Rimini Protokoll, gündelik yaşamda farklı deneyimlere ve işlemlere sahip kişileri sanat unsuru haline getirecek ölçüde “bulunmuş oyunculara” (acteurs trouvés) dönüştürmektedir. Lehmann, bu doğrultuda Rimini'nin ortaya koyduğu enstalasyonu (yerleştirmeyi) ya da sergilemeyi şu şekilde ifade etmektedir:

“Şöyle sergilenebilmektedirler: Dramatik durum ya da kurmacada kendi varoluşlarını haklı çıkarmak için aldatma ya da hileye ihtiyaçları yoktur. Tiyatro, burada çift yönlü bir sorgulama sunar: ilk olarak insanlar bulunur-emekliliğindeki yaşlı kadınlar, korumalar, gençler, kapıcılar şöförler vb.; ikinci olarak, onların dünyalarının gerçeği ortaya serilir, x-ray'den geçirilirler, doğrudan yorumlamaktansa sosyal bağlarına atıfta bulunarak resmedilirler. Rimini Protokoll, canlı figürlerden oluşan bir enstalasyon olduğu kadar sosyal araştırmanın deneysel bir biçimi, tiyatral olarak kurulu bir bilgi sistemi ve bilinmeyen şimdi için bir hafıza tiyatrosu ortaya koyar” (Lehmann, 2008:157).

Karl Marx, Das Kapital, Erster Band (Karl Marx, Kapital, Birinci Cilt, 2006) isimli gösterilerinde, Sosyalist Almanya'da İktisat Tarihi okumuş, öğrencilik yıllarından itibaren Marx'ın dünyayı değiştireci yazılarına angaje olmuş, Marx'a benzediği kadar rokçu ZZ Top'ı da andıran 63 yaşındaki arşivci Thomas Kuczynski, veteran bir 68 kuşağı temsilcisi Jochen Noth, eski kumar makinesi bağımlısı ve teknisyen olan Ralph Warnholz, ünlü dolandırıcı Jürge Harksen'in biyografisini kaleme alan Ulf Mailender, doğuştan görme engelli radyo editörü Christian Spremberg, çevirmen Franziska Zwerg, çocuk işçilerin sömürsüne karşı McDonalds'ı protesto eden genç idealist Sascha Warnecke ve Letonyalı film yapımcısı Talivaldis Margevics bu doğrultuda prodüksiyona yerleştirilmiş, hikayeleri ve deneyimleriyle hem gösterinin ortak yaratıcısı hem de performansçıları olmuşlardır. Bu birbirinden bağımsız kişiliklerin bazıları, hayatlarında **Kapital**'in oynadığı doğrudan ya da dolaylı, irili ufaklı rolleri anlatmaktadırlar. Bazıları ise kitabın içeriğiyle hayatlarının nasıl kesiştiğinden bahsetmektedir. Bu yolla Rimini Protokoll, küçük insanların önemsizmiş gibi görünen öyküleri ve gündelik hayatta karşılaştığı zaman gözardı edilecek yaşantılarıyla seyircinin daha büyük meseleler üzerine düşünmesini kışkırtmaktadır. Örneğin film yapımcısı Talivaldis Margevics'in oyunun en önemli anlarından birinde sakince anlattığı hikayeyi Lehmann şöyle aktarır:

“...Gecenin en önemli anlarından birinde, 1944'de Sovyet askerlerinin gelişiyle ailesinin (Babası “kapitalistti” ve yeni başa geçen yönetenlerden hiçbir

beklentisi yoktu) Riga'dan nasıl ayrıldığını anlatmakta. Küçük Talivaldis'in doğduğu Lübeck'e varmışlardı... Sınırı geçerken, anne ve çocuk yük olarak sığır vagonuna alındı, yiyecek neredeyse hiç yoktu. Küçük çocuk giderek hastalanmaya başladı... Polonya'da bir istasyonda durduklarında, anne ve çocuğu vagonun kapı aralığından gören bir kadın, ona seslenir: "Onu bana ver!", anne reddedince kadın da ısrar eder, "Sat onu bana!". Yemek, başka çocuklar ve daha fazlasını teklif eder. Çocuğun hayatta kalmasından daha fazlasını garanti ettiğini söyler. Ancak anne çocuğu bırakmayı reddetmeye devam eder, sonunda Polonya'lı kadın bir sepet yiyeceği hediye olarak verir. Talivaldis... neden bu hikâyeyi yıllar sonra anlattığını annesine sorduğunu ekliyor. Annesi, istasyonda gerçekten onu satmayı düşündüğünü söylemiş. Talivaldis Margevics ise şöyle sonuca bağlıyor, "Bir kere de olsa hayatımda ben de meta oldum"... (Lehmann, 2008:163).

Rimini Protokoll yönetmenleri, belgesel materyali ele alıp işlerken ve uzmanların deneyimlerini dinlerken çok yoğun, titiz ve uzun bir araştırma süreci geçirirler de de sahneleme metni oluşturulurken otantik gerçekliği koruma gibi bir çaba içine düşmezler. Onlar için uzmanların öykülerinin ne kadar gerçek olduğundan çok kendini nasıl sunduğu ve prodüksiyonda ne rol aldığı daha önemlidir. Bu bakımdan gerçek olgular ya da olaylar kurgudan ayrılamaz. Yönetmenlerin araştırması bu doğrultuda daha çok atmosferle ilgilidir. Bazen bir uzmanın masasının arkasında asılı bir poster bile sonradan hatırlanıp zihinlerde kıvılcımlar oluşturabilecek ölçüde değerlidir. Bu doğrultuda detaylar prodüksiyonun odak noktasını oluşturmaktadır. Detaylar bir yandan yapıtın belgesel doğasını askıya alırken, diğer yandan onu istikrarsızlaştırmaktadır. Çünkü detay, otantikliği daima belirsiz kalmaktadır (Malzacher, 2010:82).

Rimini Protokoll otantik gerçeklik ve kurgu arasında bir tiyatrallık oluştururken postdramatik rejiminin birçok niteliğini üretmektedir. Bunlardan ilki, mimetik algıyı tersine çeviren bir şekilde, seyirci ve gerçek yaşam arasında farklı bir ilişki biçimleri yakalamasında ortaya çıkmaktadır. Bu sadece "uzmanların" ilginç ve küçük öyküleriyle kurulan anlatı yapılarıyla alakalı olmayıp, topluluğun her bir prodüksiyon için farklı buluşlar yakalamaya çalıştığı ve yaratıcılığı merkeze almaya çalıştığı sanatsal tutumuyla ilişkilidir. Bu bağlamda Rimini, seyircinin geleneksel alımlama alışkanlıklarından ve dramatik sahneleme konvansiyonlarıyla kendini üreten mimetik tahakkümden bağımsız bir şekilde poiesis'i ön plana çıkarmaktadır. Bunu dramatik öğeleri dışlayan bir biçimde

değil, her yeni yaratıda onlardan başka bir biçimde yararlanan, onları özgürce ele alıp işleyen bir şekilde gerçekleşmektedir. Öyküler birleştirilir (**Radio Muezzin**, 2009), güncel toplumsal meseleler temalaştırılır, (**The Police Training Opera und The Memory Job**, 2006) klasik ve tarihsel açıdan önem taşıyan metinler tekrar ele alınır, (**Karl Marx, Das Kapital, Erster Band**, 2006; **Adolf Hitler, Mein Kampf, Band 1&2**, 2015) çoklu medya olanakları kullanıma sokularak seyirci interaktif gösterilerin içine alınır (**Calcutta in a Box**, 2008; **Remote Mitte**, 2014), edebi metinlerin dramatik karakterleri sahne üzerinde dekonstrüksiyona uğratarak yeniden ele alınır (**Wallenstein**, 2005). Hem seyirci/katılımcı hem de uzmanlar için her bir yaratıcı performans, hafızalara kazanacak benzersiz bir deneyim olmaktadır.

İkinci postdramatik nitelik olarak, yukarıda Rimini'nin oyunculara/uzmanlara ve yönetmenlerin birbirine dair yaklaşımında kısaca değindiğimiz, heterarşik anlayıştır. Bu anlayış, konuları kendi arasında büyüklük/küçüklük (savaş teması>yalnızlık gibi) sırasına koyarak bir hiyerarşi yaratmadığı gibi sahne bileşenleri arasında da böylesi bir hiyerarşi üretmemektedir. Örneğin, uzmanlar birçok sahnelemenin merkezinde yer alan, hem senaryo oluşturma hem de performans süreçlerinde aktif rol alan unsurlar olsalar da hiçbir şekilde kurgudan, dramaturji ya da rejiden daha önemli görülmezler. Bununla beraber belgesel materyalin doğası gereği anlatımda “hipotaktığın”, benzer ama eşit olmayan dilsel yapıların sanatlı bir şekilde bir araya getirilmesi söz konusu olsa da, parataksis ilkesi her daim kendini üretmektedir. Bu doğrultuda birbirine benzemeyen imajların ya da parçaların açık bir bağlantı olmadan yan yana dizildiği parataktik yapılar, sıklıkla performanslarda açığa çıkmaktadır. Parataktik bir yapıyla karşılaşan alımlayıcıların kendi bağlantılarını yaratması gerekmektedir. Yukarıda Lehmanın izlenimlerini alıntıladığımız, **Karl Marx, Das Kapital, Erster Band** daki Margeviç'in “bir kere de olsa hayatımda ben de meta oldum” öyküsü aslında oyunda böylesi bir parataktik yapı içinde şekillenmektedir:

“...M: Böylece, çok uzun ve korkunç yolculuk başlamış, çoğu kez rayların tarafında beklemişiz. Sonunda tren durmuş ve kapı açılmış.

S: (okur) Değerin basit formunun yetersizliğini hemencecik algılarız: bu ücret haline gelmeden önce bir metamorfoz dizisinden geçecek olan embriyonik (gelişmemiş) bir formdur.

M: Annem tutmuş beni, vagonun açık kapısında ayaktaymış ve yardım için bakınıyormuş. Ve adamlardan biri atlayıp su getirmiş. Bir kadın olanı biteni gözlemliyormuş... “Onu bana ver!”, Annem hiç duraksamadan “Hayır!” demiş.

S: (Okur): Ama yine de değer basit yapısı otomatik olarak daha bütünsel bir forma göz yumar...” (Lehmann, 2008:163-164)

Kapital’den pasajlar ve bir film yapımcısının annesinden duyduğu yolculuk öyküsü parataktik bir şekilde yan yana getirilerek, finalde “hayatımda bir kere de olsa ben de meta oldum” esprisine bağlanana kadar seyirci bu iki farklı anlatım arasında gidip gelmekte ve kendi bağlantılarını kurmak durumundadır. Sonrasında, uzman Margevics bunun bir meta öyküsü olduğunu seyirciye bildirdiği yerde “parataktik” yapı, “hipotaktik” bir yapıya dönüşmektedir.

Bu tür melez yapıları, oyun içinde değişim- dönüşümleri sıklıkla oyunlarında gördüğümüz Rimini Protokoll’ün estetiğine yön veren ve postdramatik kuramla kesişen en önemli niteliklerinden bir diğeri de “çoklumedy” ve “dijitallik” olgularıyla kurduğu yakın ilişkide gözlemlenmektedir. Topluluk, gerçeklik ve kurguyu, “tiyatral-gündelik uzam”, “biyografi- performans” ya da “araştırma-performans” biçiminde yanyana koyarak geliştirdiği tiyatro pratiklerinde yeni medya teknolojilerini, hiçbir şekilde ilüzyona hizmet etmeyecek şekilde kullanıma sokmaktadır (McKechnie, 2010:80). **Mnemopark’da** (Mnemopark: A Mini Train World,2005) 1:87 tipinde maket bir tren istasyonu içinde ruj kameralarla (lipstick camera) görüntü alınıp yeşil sahne (green screen) teknolojisi kullanılırken, **Canlı Yayın Mitte** (Remote Mitte, 2014) isimli seyircinin interaktif bir şekilde katıldığı performansta kablosuz kulaklıklar ve navigasyonlardan tanıdığımız bir sesle, telefon desteği ve yapay bir zekanın katılımcıları yönlendiği bir yapı kurulmuştur. **Bir Kutuda Kalküta** (Calcutta in a Box, 2008) ise görüntülü telefon bağlantılarıyla Hindistan’da kurulan bir tiyatral bir çağrı merkezinden Avrupa ile iletişim kurulmuştur. Bu gösterinin ilk versiyonu olan **Calcutta** (2005) ise “cep telefonları” üzerinden şekillenmiştir.

Rimini Protokoll yeni iletişim teknolojilerini sadece, estetik bir buluş yaratmak ya da gerçeklik-kurgu bağlantılarını yakalamak için ele almamaktadır. Topluluk aynı zamanda yeni medya ve iletişim teknolojilerinin insan yaşamındaki yeri ve toplum üzerine etkileri de gösterilere konu olmaktadır. Örneğin “**Radio Muezzin**”de (2009) Mısır’da Kahire’de alınan bir hükümet kararıyla camilerden okunan ezanın digital kayıtla tek bir müezzin tarafından okunacak olmasının camiyle yakından ilişkili dört uzmanı nasıl etkilediği/etkileyeceği konu edilmiştir. Öncesinde devlet memuru olarak çalışan yaklaşık 30.000 cami müezzinin işsiz kalması söz konusudur. Dahası bu müezzinlerin çoğu, hayatının büyük bir kısmını camide geçirmekte, çoğu orada uyumakta ve ailesinden çok ibadethaneye vakit ayırmaktadır. Rimini bu prodüksiyonda dört müezzinin hayatına odaklanarak dijitalleşme olgusuna ve reproduksiyon çağında otantik ve kutsal olana dair düşünsel bir tartışmayı seyirciye taşımıştır.

Rimini Protokoll’ün hem uzmanlar yoluyla gerçekleştirdiği hem de seyircinin interaktif bir yolla performansın ana ögesi olduğu gösterilerinde zaman ve uzam olgusu bütünüyle dramatik tiyatronun niteliklerinden uzaklaşmaktadır. Zamanı kesintiye uğratan, geçmişi şimdiki ihlal edecek şekilde performansla sokağa ve uzamda genişleme yaratan klasik belgesel nitelikleri ortaya koyarken, oyunlarda sıklıkla karşılaşıldığı şekilde zamanı birçok özneye ait bir zaman olarak parçalayan, kolektif bir performans zamanı ortaya koyan uygulamalarla postdramatik estetiği üretmektedir. Bu bakımdan bir toplama (event) olarak bir araya gelen seyirci, kimi zaman canlı yayınlara başka bir ülkenin uzam-zamanını deneyimlerken kimi zaman da geçmişin-şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği döngüsel anları deneyimlemektedir. Tekrarlar, duraksamalar, mola anları, zamanın yavaşlatılması, geciktirilmesi ya da hızlandırılması gibi postdramatik teknikler Rimini performanslarında da görülmekte bu doğrultuda seyircinin zamansal deneyimi hiçbir şekilde tek bir boyuta sıkıştırılmamaktadır.

Rimini prodüksiyonlarına temel oluşturan çoklu uzamlar, çoğunlukla tiyatro salonlarının dışında oluşturulmaktadır. Bu doğrultuda prodüksiyonların başlangıç noktası çoğunlukla spesifik bir alan, tematik açıdan ayırıcı bir nitelik taşıyan kamusal ya da özel yerlerdir. Hitler’in 1930’larda yaptırdığı ve şimdilerde hava trafiğine kapalı bir havaalanı (**Brunswick Airport. Weil der Himmel uns braucht- Brunswick havaalanı.**, Çünkü

Bulutların Bize İhtiyacı Var, 2004), Almanya'nın büyük sanayi şehirlerinden biri olan Hanover'da, Kröpckeplatz'daki yüksek bir binanın onuncu katı, (**Sonde Hanover-Hanover Soruşturması,2002**), Bonn'da Metropol sinemasının balkonu (**Markt der Märkte**, Pazarların Pazarı, 2003), Berlin Mitte'nin mezarlık, tren garı ve hastane gibi kamusal alanları (**Remote Mitte**, 2014) Rimini performanslarına mekan oluşturabilmektedir (Matzke, 2008:104-118).

Rimini Protokoll postdramatik tiyatronun temel niteliklerinden “çokdillilik” ve “kültürlerarasılık” ilkelerini de tiyatro anlayışına temel almaktadır. Bu doğrultuda sahne üzerinde farklı dilleri konuşan oyuncuların varlığına sıklıkla rastlanmakla birlikte, farklı kültürleri keşfeden, kültürler arasında köprüler kuran bir tiyatro niteliği Rimini'nin çalışmalarının temel motivasyonlarından birini oluşturmaktadır. Almanya'dan Litvanya'ya, Mısır'dan Venezuela'ya, Salvador'dan Hindistan'a onlarca ülkenin kültürünün ve halklarının birbiriyle etkileşime geçmesini ve paylaşımda bulunmasını sağlayan Rimini Protokoll bu bağlamda da bir tiyatro ekibinden fazlasını ortaya koymaktadır. 2010 yılında “Avrupa Kültür Başkenti İstanbul” kapsamında katı atık toplayıcılarının hayatına odaklanan **Dağaçar Bey ve Çöpün Altın Tektoniği** isimli oyunlarını Türkiye'de oluşturan Rimini Protokoll, festivaller, farklı kurumlarla yaptıkları işbirlikleri ve özel turneler aracılığıyla kültürleri birbirine yakınlaştırmaya devam etmektedir.

SONUÇ

Araştırmanın ele aldığı sorunsalın merkezini oluşturduğu şekliyle Batı’da, özellikle 1960’lı yıllardan itibaren tiyatro pratiklerini belirlediği ölçüde tiyatro seyircisinin geleneksel görme, düşünme ve beğeni biçimlerini yerinden eden, tiyatroya dair yeni bir tanımlama rejiminin yükseldiği görülmektedir. Batının kendi spesifik tarihi içinde gelişen, felsefi, siyasal, kültürel ya da sanatsal değişim ve dönüşümlerle etkileşime girse de köklerini daima korumuş olan dramatik rejim, tiyatronun üzerinde kurduğu yüzlerce yıllık hegemonyasını yitirmektedir. Tiyatro sanatının ne’liğine dair yeni bir ontolojik çerçeve öneren, üretim-alımlama-eleştiri ve kuram döngüsü içinde görülebilecek ilişki ve süreçleri söylemsel olarak kuşatan, bu bakımdan tiyatroya dair yeni bir kimlik oluşturan olgu, tiyatronun yeni estetik rejimi “postdramatik”tir.

Sanata dair her tanımlama rejiminin sahip olduğu gibi postdramatik rejimin de temel niteliği genel bir duyular alanına ait olmasıdır. Bu genel duyular alanı tarihsel, toplumsal ya da kültürel düzlemlerde gelişen toplumsal mütabakatı arkasında taşımaktadır. Başta yazar, yönetmen, oyuncu, sahne tasarımcısı ya da dramaturglardan oluşan tiyatro pratikçileri olmak üzere, kuramcılar, eleştirmenler, ve seyircinin de içinde yer aldığı tarihsel-toplumsal yapılar bu mütabakatın bileşenlerini oluşturmaktadırlar. Buna göre tiyatronun düşünsel ve sanatsal üreticileriyle, sınırları kendi arasında kaldırmış, çokdilli, çokkültürlü, bilgiye süreksiz ve parçalı halde ulaşan, yersiz yurtsuzlaşmış batılı yeni medya toplumunun etkileşimi, postdramatik rejime dair genel duyular alanının çekirdeğini oluşturmaktadır.

Tiyatronun rejim değişikliği de her rejim değişikliği gibi bir kriz ortamına doğmuştur. Peter Szondi’nin tespit ettiği şekilde Elisabethyen dönemden başlayarak, Fransız Klasizmi ve Alman Klasik döneminde kendini üreten “mutlak dram” yapısı, 19.yüzyılda belirgin bir şekilde toplumsal gelişmelerle çelişmeye başlamış, oyunların konularını, olay dizilerini, temalarını ve karakterlerini belirleyen toplumsal içerikle eski biçimler arasında ortaya çıkan uyumsuzluk krizin merkezini oluşturmuştur. Rejimin aşılması, toplumsal düzenle tiyatro arasındaki mimetik ilişkiyi yeniden kurmaya çalışan reformlar (Brecht, Pirandello, O’Neill) gerçekleşse de, bu reformlar eskiyi tahsis

etmekten çok yeni rejimin kökenlerini oluşturmuştur. Çalışmanın giriş bölümünde irdelendiği üzere Tarihsel avangartlardan, Epik tiyatroya, Belgesel'den absürde, 1960'lardan itibaren boy gösteren performanslardan happeningler'e, farklı deney ve uygulamalar krizin derinleşip Postdramatik rejimin yükselişini hızlandırmıştır.

Yeni medya teknolojileri, internet ve diğer iletişim araçlarının geliştiği, dijitalleşmenin yaşamın her alanına nüfuz ettiği; popüler kültür imajlarının ve tüketim kültürünün batılı toplumun tüm görme-düşünme biçimlerini belirlemeye başladığı 1990'ların rejimin doruk noktasına ulaştığı konjonktürü oluşturduğu görülmektedir. Metnin merkezi önemini kaybetmeye başladığı, dramatik konvansiyonların yerini "buluş"lara ve yeniliklere bıraktığı, tiyatronun popüler kültürle ilişkisinin kendi otantikliğini koruyarak yeniden kurgulanmaya başladığı bu yıllarda, rejim hem tiyatro pratikleri hem de seyirci düzleminde kurumsallaşmaya başlamış, bu doğrultuda birçok yeni türlerin ve sahneleme konvansiyonlarının ortaya çıkışına tanık olunmuştur. Çalışmada Alman tiyatrosu üzerinden örneklenmeye çalışıldığı şekliyle dekonstrüktivist, yeni-gerçekçi, yeni-belgesel ya da post-müzikal olarak tarif edilebilecek türlerle beraber, çoklu medya kullanımı, kadın erkek rollerinin değişimi, popüler kültüre dair imaj, müzik ya da söylemlerin prodüksiyonlara adaptasyonu üzerinden yeni sahneleme konvansiyonlarının oluşması gözlemlenmiştir. Bu yılların tiyatral atmosferi, kuramsal açıdan da, 1960'lardan milenyuma uzanan süreçte bu yeni tiyatro durumunun incelenmesini elzem kılmıştır. Başta Erika-Fischer Lichte, Elinor Fuchs, Marlvn Carlson ve Hans-Thies Lehmann'ın çalışmaları olmak üzere aynı tarihsel dönemece odaklanan birçok kuramsal çalışma söz konusu olmuştur. Bu çalışmalardan özellikle Hans-Thies Lehmann'ın **Postdramatisches Theatre** kitabı postdramatik kuramın ve yeni tiyatroya dair bir epistemolojinin gelişiminin işaret fişğini oluşturmuştur.

Çalışma boyunca ele alındığı üzere Lehmann'ın postdramatik kuramının ana motifini 1960'lardan bu yana gelişen yeni tiyatronun estetik mantığını açıklama çabası oluşturmaktadır. Bu çaba tiyatronun artık dramatik olmayan biçimlerini "postmodern", "çağdaş deneysel", "alternatif", "performatif" ya da "avangard" olarak tanımlayan genel kuramsal yaklaşımlardan farklı olarak uzam, zaman, beden ve metin kullanımı üzerinden ele almış ve tiyatronun metinsel kültürden medyatize imaj ve ses kültürüne geçişini

incelemiştir. Bununla birlikte geniş bir alana yayılmış deneysel performans, fiziksel tiyatro ve dans, multimedya tiyatrosu, intreraktif tiyatro gibi isimlerle anılan heterojen tiyatro örneklerini ve performans türlerini postdramatik başlığı altında incelemiş, Einar Schlef, Robert Wilson ve Klaus-Michael Grüber gibi klasik dramatik metinleri yenilikçi bir biçimde sahneleyen yönetmenleri de bu başlık altına çekmiştir.

Lehmann'ın çalışmasının en ayırıcı yönü tiyatro estetiğine dair yapılan çalışmaların daima etik, felsefi, ahlaki, hukuki ya da politik soruları cevaplamaya çalışmasından farklı olarak tiyatro pratiklerine odaklanması, bu doğrultuda hem tiyatro pratikleri hem de tiyatro seyircisi için işe yarar bir kaynak oluşturmasıdır. Bu bakımdan Lehmann, tiyatroya dair analiz edilmesi ve kategorilere ayrılması hala zor olan, 20.yüzyıla yayılmış tiyatro pratiklerini en yeni gelişmelerle birlikte ele alıp kavramsallaştırmak ve sözcüklere dökmek istemiştir. Bu çalışma yeni tiyatro durumunu görünür kılmak ve anlamlandırmak için işlevsel olduğu kadar, seyirci ve eleştirmen açısından algıladığını dile döküleceği kavram setlerinin oluşumunu da beraberinde getirmiştir.

Lehmann'ın çalışmaları bu doğrultu da tiyatro kuramına dair önemli bir alan açıp, güncel tiyatro pratiklerinin kavranılıp yorumlanmasına dair aydınlatıcı bir kılavuz kaynak oluştururken “yeni tiyatroyu” ele alışında, onu tek bir türe, dekonstrüktivist tiyatroya özgü bir estetik olgu gibi görmesi söz konusu olmuştur. Bu durum yeni tiyatro durumun sanki tek bir tiyatro yapma biçimiyle kendini ortaya koyuyormuş gibi bir algıyı üretmektedir. Araştırma süresi boyunca yapılan okumalara ve sahnelemelerden edinilen izlenimlere göre bu algı, tiyatrocuların tiyatro seyircisine kadar yerleşmiş genel bir düşünceye dayanak oluşturmaktadır. Buna göre sahnelemede, rejisi ve dramaturji yaklaşımlarında hatta sahne tasarımında ortaklaşılan onca tiyatral başlık varken bazı tiyatrocuların çalışmaları (Castorf, Kriegenburg, Marthaler) postdramatik olarak nitelendirilirken, diğer yenilikçi çalışmalar belgesel (Yael Ronen), Brechtien (Ostermeier), klasik (Berliner Ensemble oyunları) ya da gerçekçi olarak nitelenmektedir. Oysa bu çalışmada analiz edilip örneklendirilmeye çalışıldığı şekliyle, “yeni tiyatro durumu” tek bir tür için değil, bütün tiyatro türlerine etki edecek şekilde geniş kapsamlı ve kuşatıcıdır. Dahası her ne kadar tiyatro yapma motivasyonlarından yapma biçimlerine

kadar türsel olarak birbirinden ayrılan, aynı üst başlıklar altında toparlanabilen tiyatro biçimleri söz konusu olsa da oyunlarda genel olarak karşılaşılan benzer sahneleme araçlarının kullanıldığı, farklı türler arasında sürekli geçişlerin olduğu melez yapılardır. Bu bağlamda çalışmada analiz edildiği şekilde dekonstrüktivist bir topluluğun gerçek belgelerden yararlandığı (Wooster Group, Gob Squad ya da Robert Lepage) yeni-gerçekçi bir yönetmenin dekonstrüktivist bir sahne kurduğu (Ostermeier-Hamlet) onlarca örneğe rastlamak mümkündür. Başka bir ifadeyle tekrar söylenecek olursa, yeni tiyatro durumunu niteleyen bir kavram olarak postdramatik, “yeninin” tiyatroya dair bütün ilişkileri çevreleyen gücü ve kapsamıyla, tek bir türe ya da sadece sahnelemeye dair bir olgu olmayıp bütün türleri ve sahneyi olduğu kadar seyirciyi de belirleyen, bunun yanında kuramsal ve eleştirel alanlara düşünsel bir zemin oluşturan estetik ilişkiler bütünü olarak yapılanmaktadır.

Lehmann’ın düşüncesinde temellenip bu çalışmanın da sahiplendiği şekliyle postdramatik, dramatik tiyatronun yok olup yerine yeni bir tiyatro estetiğinin geçtiği, olumsuzlamanın-olumsuzlanması olarak değerlendirilebilecek diyalektik bir gelişimin ürünü değildir. Bu bakımdan başındaki “post” eki zamansal bir değişimi, köklü bir kopuşu akıllara getiriyor olsa da basit ve kronolojik bir biçimde “dramatik” sonrası anlamına gelmemektedir. Dramatik tiyatronun tarihinin unutulması ya da dramatik köklerden bir kopuşu da nitelemeyip dramatik eğlenme ilişkilerinde bir yarıma ötesine geçme durumunu ifade etmektedir. Zamansal bakımdan modern-postmodern gibi bir ikiliğin ya da aşamanın da bileşeni olmadığı gibi batılı toplumun tiyatroyla ilişkili algısına dair estetik açıdan bir “ağırlık merkezi” kaymasıdır. Buna göre bu çalışmanın postdramatik rejim olarak ifade ettiği “yeni ağırlık merkezinde” metinden dramaturjiye, rejiden karakterlere, çatışmadan uzam-zamana birçok dramatik unsur ve konvansiyon kendini üretmeye devam etmektedir. Ancak bu üretimin niteliğini belirleyen temeller tiyatrocuların merkezinde “mimesis” mekanizmalarının olduğu dramatik tahakkümden özgürleşmesinde yatmaktadır. Postdramatik rejimde tiyatrocular dramatik malzemeyi özgürce ele alıp işlemekte, yapılarını bozabilmekte, onlara farklı anlamlar ve işlevler yükleyip dönüştürebilmektedir.

Tiyatrodaki rejim değişikliği, çalışmada analiz edilmeye çalışıldığı haliyle hem düşünsel hem de sanatsal düzlemlerde gerçekleşen değişim-dönüşümlerin üstünde yükselmektedir. Bu değişimlerin-dönüşümlerin ilki ve belki de en önemlisi “batı” sanatında terimsel anlamından çok daha fazlasını ifade eden “mimesis”in tiyatroya dair normlar, ölçütler, ahlaki yükümlülükler, politik-kültürel doğrular, zorunluluklar (temsil, taklit, yansıtma vs.) tarif eden kural koyucu karakterinin ve gücünü kaybetmesiyle gerçekleşmiştir. Platoncu bir doğruculuk (gerçeği doğru yansıtma) ve toplumsal olarak işe yararlılık (devlete hizmet vs.) yanında Aristotelyan konvansiyonlarda kuramsal temelini bulan “mimesis”in bu merkeziliğini kaybettiği yerde, yükselen yeni değer ya da merkezi nitelik “poiesis” (yaratmak) olmuştur. 19.yüzyılın sonlarından itibaren yerleşik tiyatro aklına, konvansiyonlarına, tiyatronun toplumsal kimliğine ve tiyatronun edebiyatın bir kolu olarak üretilmesine cepheden karşı olan avangartlardan günümüze, tiyatrocuların pratiklerinin merkezine “taklit” ya da “temsilden” çok “yaratmak” karakteri oturmuştur. Bu doğrultuda ardı arkası gelmeyen deneyler, yenilikler, buluşlar ya da özgün yaratılarla merkeze yerleşen “poiesis” ilkesi bu merkeziliğini, tiyatronun mimesis yasalarından uzaklaşıp “kendine özgü tiyatral bir dil oluşturmaya başlaması” ve toplumsal görevlerinden feragat edip “özerkleşme” sürecine girmesi ile sağlamlaştırmıştır.

“Tiyatrallik” olgusu çalışmada gösterilmeye çalışıldığı haliyle, tiyatronun kendi tarihsel gelişimi ve geçirdiği başkalaşımın içinde önce olumsuz bir anlam içermiş sonrasında ise yeni tiyatro durumunu tanımlayacak en önemli başlıklardan biri haline gelmiştir. Tiyatralleşme, mutlak dram yapısıyla doruğuna ulaşan yanılsamacı tiyatro algısını ve tiyatronun giderek edebi bir tür olarak haline gelmesini reddetmiş, onun “şimdi ve burada” gerçekleşen ve gerçekleştiği andan itibaren yok olan performatif niteliğini ön plana çıkaran bir eylemlilik olarak şekillenmiştir. Sahne deneyleri, tiyatroya dair konvansiyonları parçalamaya yönelik müdahaleler, yeni metin yazımı ve sahneleme üzerine geliştirilen stratejilerle ilerleyen bu eylemlilik “20.yüzyılın” ruhunu oluşturan aşırılıkla birleşince “tiyatralleşme” ilk olarak kendini militanca üreten bir radikallikle örgütlemiştir. Metinden, sahnelemeye, oyunculuktan, dramaturjiye gözlemlenebilecek bu radikallik, postdramatik tiyatronun öncü gücü olarak gelişirken, rejimin yerleşmeye

başlamasıyla bir anaakım haline gelecek ölçüde yeni türlere, yeni sahneleme konvansiyonlarına, dev tiyatro kurumlarına, sanat politikalarına ve kurama dönüşerek dramatik rejimi yerinden etmiştir. Montaj, kolaj, alıntı, pastiş gibi teknikler; edebi metinlerin ve dilin iletişimsel sınırlarından özgürleşmiş jestik, fiziksel, görsel bir dil; dramatik estetiğin rasyonel şemasını iptal eden irrasyonel anlar, durumlar; tören, peyzaj ve tali yazın yapıları, kimi zaman konstrüksiyonlarla kimi zaman da kübik, amorf ya da minimalist uzamlar içinde üretilen bir muğlak tasarımlar, tiyatronun “yeniden tiyatralliğini”, kendine özgü bir dil ve medya olarak üreten süreçler içinde şekillendirmiştir. Tüm bu gelişmeler içinde tiyatro kurumları, toplumsal yaşantı içinde kendine verilen eğitici, ahlaki, politik misyonlarla donatılmış araçsal ve kurumsal kimliği reddetmiş ve otonom birer yapı olarak örgütlenmeye başlamışlardır. Böylelikle tiyatro toplumsal yaşamı refere eden, karmaşık toplumsal ilişkileri kavranır hale getiren, bu anlamda o yaşamı meşrulaştıracak şekilde hazır cevaplar oluşturan bir yerden, yaşama dair daha karmaşık yapılar içinde sorular oluşturan, seyircileri (katılımcıları) kendi cevaplarını oluşturmaya sevk eden bir yere doğru evrilmiştir. Sonuç olarak, batılı tiyatronun “tiyatralleşme” ve verili toplumsal kimliğinden “özerkleşme” süreçleri, onun mimesis’in yerine yerleştirdiği “poiesis” niteliğinin kalıcı hale gelmesinin garantörleri olmuşlardır.

Dramatik ile postdramatik rejimin bu yer değiştirme sürecini görünür kılmak için, çalışmada, “dramatik tiyatronun anlam birimleri yaratırken nasıl göstergeler oluşturduğu ve bu göstergelerin postdramatik yapılar içinde neye dönüştüğü” üzerine odaklanılmaya çalışılmıştır. Görüldüğü üzere, dramatik tiyatro geleneği metin yazımından sahneleme süreçlerine kadar bütün göstergelerini “gösterenlerle, gösterilenlerin özdeşliği” üzerine kurmuştur. Dramatik tiyatronun göstergeleri, ilk bakışta anlamlarını ortaya koyan “ikonik göstergeler”, anlamsal açıdan ilişki kurdukları varlıkları uygun bir bağlama yerleştiren, onlara zamansal-uzamsal açıdan dayanak noktaları oluşturan “indeks göstergeler” ve bu iki göstege türünün tersine, anlamlı kıldıkları şeyle olan ilişkilerinde hemen kavranılmayan, bu bakımdan yorumlanmaya ihtiyaç duyan “simge göstergeler” olarak üç asal düzlemde tespit edilebilmektedir. Metinden sahnelemeye dramatik yapılarda üretilen bu üç asal gösterge her ne kadar birbirinden

farklı nitelikler gösterebilir de temel misyonları gerçek yaşamla mimetik bir temsil, taklit ya da yansıtma ilişkisi kurmaları, bu doğrultuda taşıdıkları anlam birimlerini gösteren-gösterilen özdeşliği üzerine kurmalarıdır.

Dramatik tiyatrodaki gösterge üretimi ilk olarak metinde başlamaktadır. Metnin, öykü, olaylar dizisi, dramatik çatışma, karakterler ve zaman-uzam ilişkisi üzerinden başlayarak kurduğu, yazarın önermesiyle, mesajı ya da temasıyla ilişkili olarak “asal metin” ya da “alt metinde” varolan bilgileri açığa çıkardığı, diyalog, monolog ve didaskalilerle bu bilgileri ve anlam kodlarını taşıdığı göstergeler, dramatik metnin temsil ilişkisini kurmaktadır. Sahneleme süreçlerinde ise başta oyuncular olmak üzere, metni ete kemiğe bürüten rejî müdahaleleri, sahne geçişleri, atmosferler, kostüm, dekor, aksesuar ya da makyajlarla ortaya koyulan göstergeler aynı görevle, mimetik temsili oluşturacak gösteren-gösterilen özdeşliğini oluşturmaktadır.

Dramatik tiyatrunun gösterge sistemi bu şekilde, mimetik bir anlam üretmek, homojen yapılar kurarak yazarın ya da sahnelemenin oluşturduğu söylemi seyirciye iletmek göreviyle kapalı bir sistem üzerinden işlerken, postdramatik, belirsizliklerle dolu, anlama dolayım ilişkisine girip onu parçalayan, bu doğrultuda seyircinin düşünce evrenini özgür kılan göstergeler yaratmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan çalışma boyunca irdelendiği üzere dramatik tiyatrodaki göstergelerin uyum içinde bir bütünlüğe ulaşmaları, kapsamlı sembolik referanslar üretmek sentez yaratmaları postdramatik tiyatrodaki iptal edilmektedir. Sentezin ya da bütünsel tutarlılığın geri çekildiği yerde yeni tiyatrunun dili kaos teorisine yaklaşmaktadır. Gerçekliğe kapalı devrelerden daha çok “değişken”, “muğlak” ve “stabil olmayan” göstergelerle yaklaşarak ve “belirsizlik”, “çokdeğerlilik” (polyvalence), “çok anlamlılık”, “eşzamanlılık” gibi nitelikler üretilerek bütünlüklü modellerden çok parçalı yapıları birbirine bağlayan dramaturjilerle hareket edilmektedir. Bu doğrultuda, olayların mantıksal olarak yapılandırılmış sıralanışından daha çok kolaj, montaj ve fragmana benzeyen bir doku içinde biçimlenen “rüya imgeleri”; yapaylık, tuhaflık ve sıkıştırılmış uzamlarla, abartı ve kontrastı bir araya getiren, yoğun ve doğal olmayan renkleri uyumsuz bir şekilde yan yana dizen, anormal ölçekler ve bütünüyle irrasyonel bir biçimde klasikleri ele alan “maniyerist” özellikler, postdramatik estetiğin gösterge üretiminde etkili olmaktadır. Yine çalışmada ele alındığı şekliyle postdramatik

göstergeler temsilden çok “şimdi ve buradayı”, anlamı temsil etmekten çok onu “ortaya koymayı”, iletişim ya da empatiden çok “katılımcı bir paylaşımı”, üründen çok “süreci” ve bilgi taşıyıcısı olmaktan çok “enerjik bir dürtü” oluşturmayı gözetten bir performans metni içinde oluşturulmaktadır.

Postdramatik estetiğin gösterge üretiminde sıklıkla gerçekleştirilen bir uygulama olarak göstergelerin eş zamanlı bir algılama deneyime yol açacak şekilde, “parataktik” bir şekilde yan yana dizilmesi söz konusudur. Yan yana dizilen dilsel, işitsel ve görsel göstergelerin sürekli olarak birbirini işaret ettiği bir düzlem kuran, seyircinin bütünlük ya da sentez arayışının imkansızla dönüştüren ve seyircilerin aktif bilinci ve hayal gücüyle kendi çıkarımlarını, birleştirmelerini ya da seçimlerini gerçekleştirmesine yol açan “parataktik göstergeler” postdramatik sahnede çoklu anlam üretimine yol açmaktadır. Parataktik göstergelerin kimi zaman yoğunlaştırılıp azaltılarak “minimalist yapılar”, kimi zaman fazlalaştırılarak “kök-sap” biçiminde araştırılmaz dallanmalar ve heterojen bağlantılar içinde kurulduğu örneklerle sıklıkla karşılaşılmaktadır. Postdramatik pratiklerin genellikle müzikalite ve fiziksellekle gerçekleştirdiği bu gösterge üretimi, seslerin farklı frekanslarda üs üste bindiği, çeşitli elektronik düzenlemelerle ses uzamlarının olduğu, bedenin anlam üretiminin birebir aracı olmaktan kurtularak, çoğu kez katı bir fiziksellekle şok efektleri yarattığı ve kendini normallik ile doğallık üzerinden dayatan ön kabulleri reddettiği bir şekilde gerçekleşmektedir. Böylesi postdramatik yapıtlar, jestselliği, aurası ya da varlığıyla kendini tek konu haline getirmekte, kendi kendine yeten ve “kendini yansıtan” (self-reflexive) niteliklere sahip olmaktadır.

Çalışmanın öne çıkardığı şekilde, dramatik ve postdramatik yapılar arasında ortaya çıkan önemli farklardan birisi de zaman ve uzam boyutunda kendini göstermektedir. Dramatik bir yapıtta zaman, Aristoteles’in kuramlaştırdığı biçimde, belirli bir uzunluğa sahip; başı, ortası, sonu olan; bütünlüklü, tutarlı, düzenli olaylar dizisi üzerine kurulan, çizgisel bir şekilde ve neden-sonuç bağlantılarıyla ilerleyen bir temele sahiptir. Serim, düğüm, çözüm ya da giriş-gelişme-sonuç gibi yol haritalarına sahip; çatışmalar, kahramanların önüne çıkan engeller ya da karşı karşıya gelen değerlerle düğümlenen ve doruk anları ile sonuca bağlanan dramatik yapıtın zamanı, bütün bu özellikleriyle birlikli bir yapı ortaya koymaktadır. Bu birlikli yapı, dramatik çatışmayı

garanti altına almakta, seyircinin kavrayabileceği uzunlukta bir zaman yapısı oluştururken, oyunun gerçek zamanı ve kurgusal zamanı arasındaki ayrımları görünmez kılan bir nitelik taşımaktadır.

Postdramatik pratiklerdeki zaman olgusu ise bilimsel (görecelilik, quantum teorileri, medya teknolojileri ve internetin gelişimi, dijitalleşme vs.) ve toplumsal gelişmelerin de (kitleleşme, göç, global ekonomi vs.) etkisiyle genel olarak çizgisel ve birlikli bir yapıyı dışlama eğilimi göstermektedir. Öznel olarak deneyimlenen zamanın toplumsal süreçlerden farklılaşmasıyla derinleşen dünya zamanı-yaşam zamanı arasındaki uyuşmazlık, postdramatik yapıtlara temel oluşturmakta, “zaman akışı” birbiriyle ilişkili olmayan farklı düzlemlerdeki parçacıklar içinde kaybolmaktadır. Bu doğrultuda, geleneksel olarak yapılanmış bütünlüklü zaman çerçevesi kaybolmakta dramatik estetiğin başlangıç ve son arasında inşa ettiği “zaman birliği” ilkesi askıya alınmaktadır.

Dramatik tiyatroda zaman homojen bir yapı oluştururken, postdramatik tiyatroda heterojen haline gelmiştir. Zamanda bir bütünlük ya da tekleşme aranmadığı gibi metne ve sahne üstündeki eyleme dair de bir bağımlılık ilişkisinden kaçınılmaktadır. Böylelikle oyunlarda, daimi olarak işleyen kesintiler, duraksamalar, mola anları ya da tekrarlarla sıklıkla karşılaşılmakta ve seyircilerin bir toplama (event) olarak ortaya koyulan tiyatro performansının asli zamanını hiçbir şekilde yitirmediği görülmektedir.

Zamanın bu şekilde parçalılığın yanında postdramatik sahnelemelerde “zamanın geciktirildiği, uzatıldığı” ya da “tekrarlar” vasıtasıyla seyirciye sonlanmayan, çoğu zaman anlamsız ve gereksiz, sentezlenemeyen ve kontrol edilemeyen olaylar dizisinin sunulduğu birçok pratik kendini göstermektedir. Postdramatik sahnenin bu şekilde, dramatik eylemin ya da hareketin ötesine geçmesi yoluyla oluşturduğu süreçler ve tekrarlar, sahnelemenin “imge-zaman”ını oluşturmaktadır. Bu, temsilin zamanı içinde algılanan bir imge ya da imaj değil, kendi zamanı içinde algılanan, kendi imge zamanını sergileyen ilişkiler biçimi olarak yapılanmaktadır. Böylelikle postdramatik, estetik görsel dramaturjinin belirleyiciliğinde, hareketli imgelerle duysal aparatları bombalayan bir tiyatro algısı üretmeyip, tıpkı resim sanatındaki gibi, sahnenin seyircinin önüne koyduğu

verilerle, onun süreçleri, kombinasyonları ve ritimleri kendi üretebileceği bir bakışı aktif hale getirmektedir.

Çalışmada analiz edildiği şekliyle sahne uzamının, dramatik rejimin gelişim momentleri içinde değişip dönüşmesi söz konusu olsa da temelindeki “zaman ve eylemle olan bağımlılık ilişkisi” ve onun sahne-seyirci arasında kurduğu daimi “mesafe” değişmemiştir. Aristoteles’in tragedyanın zamanı olarak, güneşin doğuşundan batışına kadar olan zaman dilimini kural olarak belirlemesi, 17. Yüzyıl neo klasisizmde bütün Avrupa’da etkili olacak “üç birlik kuralı”nın ortaya çıkması, sanatta perspektif algısının oluşumuyla tiyatronun çerçeve sahneye yerleşmesi ve pozitivismin belirleyiciliğinde natüralist yaklaşımların gelişip sahne uzamının illüzyon yaratıcı bir “dördüncü duvara dönüşmesi” gibi değişim-dönüşümler bu iki niteliğinin nasıl sabit kaldığını somutlamaktadır. Postdramatik sahne uzamının gelişiminde ise ilk olarak dramatik uzama temel oluşturan “mesafe” niteliğine karşı bir duruşun örgütlendiği görülmektedir. Temsil ilişkisi ile göstergelerin anlam oluşturacak şekilde aktarılması işlevini gören “mesafe”nin kaldırıldığı yerde, seyirci ile fiziksel ve psikolojik bir yakınlık kurmaya çalışılmaktadır. Bu yakınlık, sahne üzerinde başta oyuncu üzerinden cereyan eden bir şekilde nefeslerin, terin, kassal hareketlerin ve bakışların aracılığıyla zihinsel anlamdırma süreçlerini geriye çeken fiziksel ve psikolojik bir yakınlık olup tiyatroyu mimetik göstergelerin paylaşıldığı bir yerden enerjilerin paylaşıldığı bir yere dönüştürmektedir.

Postdramatik uzamların diğer belirleyici niteliği, tiyatro uzamını zamana ve eyleme bağımlılığından kurtarması, bu doğrultuda kimi zaman dev uzamları, kimi zaman iç içe geçmiş konstrüksiyonları, sahne yeri olmayan özel ya da kamusal alanları, buluntu ya da gerçek mekanları harekete geçirmesidir. Bunun yanında, sahne üstünde geçmişin-şimdi ile birlikte uzamlaştığı, oyuncuların sahne üzerinde birbirini izleyerek sahne uzamını bir kez daha katmanlaştırdığı, canlı tablolar ve çoklu medya kullanımları üzerinden sanal uzamların yaratıldığı uygulamalar postdramatik sahnelemelere damgasını vurmaktadır.

Sanal uzamlar, şimdi-geçmiş-gelecek arasında hızlı geçişler yaratan görüntüler, ve ses uzamlarıyla işlev gören “yeni medya teknolojileri” ve “dijitalleşme olgusu”

postdramatik tiyatro pratiklerini belirleyen diğer önemli olgular olarak görülmektedir. Çalışmada Lehmann ve Alman yönetmenlerin çalışmaları üzerinden değinildiği üzere, bu doğrultuda “elektronik imajlar”, “dijital anlatıların çizgisel olmayan doğasını yansıtan metinsellik” ve bu tür bir metinsellikte seyircinin bir bilgisayar ya da internet kullanıcısı gibi “ara yüzler, linkler ve etiketleri” tıklamasına benzer bir şekilde kendi rotasını oluşturabildiği uygulamalar, postdramatik sahnede sıklıkla kendini üretmektedir. Milimetrik hesapları kaydeden, kar ya da duman makinesi gibi farklı dijital araçları bu kayıtlarla eş zamanlı olarak çalıştırabilen ışık ve ses sistemleri, sahnedeki en ayrıntı sesleri seyirciye taşıyabilecek gelişmiş mikrofonlar, güçlü hoparlörler, akustik düzenler, çoklu seçenekler sunan led ampuller, kamera ve sinevizyon araçları ve bunların hepsinin kullanımında büyük olanaklar sağlayan internet-bilgisayar teknolojileri günümüzün bütün postdramatik sahnelemelerinde önemli bir yer tutan dijital alt yapıları ve çoklu medya teknolojilerini oluşturmaktadır.

“Dijitalleşme olgusu” yalnızca sahne bileşenlerini zenginleştirici pratiklerde önemli bir etmen olmayıp, toplumu sosyolojik, psikolojik ve kültürel olarak etkileyen bir olgu olarak dramaturji süreçlerine de nüfuz etmektedir. Bu doğrultuda dijitalleşmenin postdramatik tiyatroyla ilişkisi, postdramatik tiyatronun onu araçsallaştırmasından öte bir anlam içermektedir. Günümüzde tiyatro terminolojisine girmeye başlamış “telematik performanslar”, “sanal gerçeklik tabanlı performanslar”, “robotik tiyatro”, “sayborg tiyatro” gibi terimler ise bu ilişkinin başka bir boyutunu ortaya koymaktadır.

Çalışmada dramatik ve postdramatik tiyatro arasındaki farkları belirgin kılacağı düşüncesiyle Derrida'nın terminolojisine başvurulmuş, düşünürün batı metafiziğini tanımlayıcı olarak geliştirdiği “sözmerkezcilik” ve onun karşıtı olarak sürdürdüğü “différance” kavramlarına odaklanmıştır. Dramatik tiyatronun gelişiminin batılı metafizik düşünceye paralel olarak gelişmesi ve Derrida'nın “différance” olarak öne sürdüğü kavramın içeriğinin postdramatik tiyatro pratiklerini açıklayıcı bir epistemolojiye sahip olması bu odaklanmanın temel dayanağını oluşturmuştur.

Batılı düşüncenin, Derrida'nın mevcudiyet felsefesi (presence) olarak tanımladığı haliyle ikili karşıtlıklara dayandırarak oluşturduğu anlam dizgelerinde

varlıkları, şeyleri ve şimdii anlamlandırırken her zaman aşkın bir özü, bir kökeni ya da ilk anlamı aradığı görülmektedir. Bu doğrultuda batı metafiziği idea, Tanrı, adalet, eşitlik gibi aşkın kavramları, iyilik-kötülük, varlık-hiçlik, akıl-duygu gibi ikili karşıtlıklar vasıtasıyla, sözü, mevcudiyeti, şimdi ve buradayı anlamlandırarak şekilde görevlendirmiştir. Bunun yanında bu düşünce yapısı anlam oluşturduğu her dizge içinde her zaman bir erek (telos), kutsal bir amaç ya da son tarif etmiştir. Derrida'nın mevcudiyet felsefesi olarak tanımladığı bu yapının merkezinde ya da temelinde yatan sözmerkezcilik, felsefenin kendi içinde var olduğunu tasavvur ettiği şekilde bir anlam dizisi- düşünce, hakikat, akıl, mantık, sözcük- doğrultusunda konumlandırılması anlamına gelmiştir. Buna göre söz, logos, her şeyin temelinde yatan bir "arkhe", bir "baba" olarak, kendi kendisine yetmekte ve yazının tersine bir dolaysızlık ilişkisi içinde açığa çıkmaktadır. Yazı ise dolayım ilişkisi kurduğu için sadece mevcudiyetle ilgili olmayıp farklı zamanlar için farklı anlamlar üretmektedir. Bu doğrultuda, "söz", yani konuşulan kelime anlamın göstereniyken, "yazılı kelime" konuşulan kelimenin temsili olarak varolmaktadır.

Dramatik tiyatro, tüm araçlarını daima Derrida'nın sözmerkezci olarak tanımladığı bu yapı üzerinde harekete geçirmiş, tema, anafikir gibi merkez bir cümleyi, fikri ya da soruyu metin yazımından sahnelemeye kadar tiyatral üretimin özü olarak kabul etmiştir. Metinde ya da sahne üzerinde çatışan tüm değerler, karakterler, olaylar ve göstergeler bu özü temsil edecek biçimde yapılanmıştır. Çatışan cümlelerle ilerleyen diyalog yapısı ve karakterlerin iç konuşmalarını seyirciye taşıyan monologlar, her biri sözmerkezci geleneğin uzantılarını oluşturmuştur.

Postdramatik estetik ise, görüldüğü üzere dramatiğin bu sözmerkezci yapısından farklı olarak ve Derrida'nın mevcudiyet felsefesine karşıtlık oluşturacak şekilde *différance* olarak ortaya koyduğu mevcudiyet (presence) ve namaevcudiyet (absence) arasında konumlanan bir düşünce yapısına yaklaşmıştır. *Différance*, mevcudiyet metafiziğinin açmazlarını, çıkmazlarını işaret eden bir yapı olarak postdramatik tiyatrodan öncelikle söze, logos'a dayanan metnin ürettiği kurallılık, tutarlılık, bütünsellik dizgesellik ilkelerinin ihlalini ifade etmektedir. Bu doğrultuda "anlamın dilin sınırları içindeki sonsuz ve özgür oyununu" tanımlayan yarı bir kavram olarak "*différance*", postdramatik tiyatrodan sözün yerine bedene, metnin yerine performansa, temsilin yerine

yaşamın kendisine odaklanan yeni tiyatro algısını nitelemektedir. Merkezlessiz karakterler, kesintili zaman, parçalanmış dil ve anlam, çoğulcu kimlikler, anonim sesler, gösterenlerin sonsuz sayıda diğere bir göstereni işaret etmesi, şimdinin geçmişin izini taşıyarak varolması, ritimler, dürtüler, sesler, arzular ve tutkuların sahne üzerinde şiirsel bir dil oluşturması postdramatik tiyatronun metin yazımından sahnelemeye kadar différence yapısını ürettiği teknikler ve stratejiler olarak varolmaktadır. Sahneden seyirciye bildirimler şeklinde gerçekleşen tek yönlü iletişimi reddeden postdramatik pratikler, tiyatral ve performatif bir tiyatro diliyle, seyirciye boşluklar bırakan bir “khora” alanını ondan doğrudan geri bildirim alabileceği performatif bir iletişimle birlikte harekete geçirmektedir.

Çalışmada analiz edildiği şekliyle dramatik ve postdramatik rejimler arasındaki en önemli farklardan birisi, birincisinin taşıdığı hiyerarşik karakteri ikincisinin taşımamasıyla ortaya çıkmaktadır. Dramatik tiyatrodaki ilk olarak kendisini anlamsal açıdan “üst anlamlar” ve “alt anlamlar” olarak ortaya koyan hiyerarşik yapı, sonrasında türler, (tragedyanın komedyaya üstünlüğü gibi) sahneleme unsurları (metnin sahnelemeye, rejinin dramaturjiye üstünlüğü) ve tiyatro bileşenleri (yönetmenin, star oyuncunun ya da yazarın birbirine ve diğereğine üstünlüğü) arasında kendini üretmektedir. Postdramatik tiyatro ise bütün süreçlerinde bu hiyerarşik yapıları üretmemeye, karşılaşırsa da (örneğin klasik metinlerin adaptasyonunda) kırmaya çabalamaktadır.

Bu doğrultuda postdramatik tiyatronun anti-hiyerarşik karakterini belirleyen en önemli özellik yine, birbirinden farklı ve bağlantıları belirgin olmayan imajların yan yana dizilmesi şeklinde oluşturulan “parataktik yapı”lar olarak görülmektedir. Bu parataktik yapı içinde yan yana gelen sahneleme araçları, tiyatral bir dil ve iç içe geçmiş türlerle oluşturulan göstergeler, eş zamanlı olarak anlamın değişik yönlerine işaret etmektedir. Dramatik tiyatronun üst anlamlar ve alt anlamlar arasında ürettiği hiyerarşi bu şekilde iptal edilirken, ikinci bir müdahale farklı türlerin iç içe geçirilip melez yapılar üretilmesiyle “türler hiyerarşisine” karşı gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda bir tragedyanın ya da dramın, komediden daha üstün olduğu algısı ötelenmekte ve farklı türlerin içi içe geçtiği melez yapılar üretilmektedir. Aynı anti-hiyerarşik ya da heterarşik

karakter metin, yönetmen, oyuncu, sahne tasarımcısı ya dramaturg arasındaki ilişkilerde de bertaraf edilmekte kolektif organizasyon ve profesyonel bir iş birliğine dayalı prodüksiyon süreçleri postdramatik pratiklere temel oluşturmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünün sonunda analiz edildiği üzere postdramatik tiyatro pratiklerinin dramatik tiyatro ile farklılarından biri de politika başlığında kendini göstermektedir. Platon'unun politik felsefesiyle özdeş kılınabilecek olan "arkhi-politika", Aristoteles'in politik girdileriye ilişkilendirilebilecek "para-politika" ve Marksizmle yan yana koyulabilecek "meta-politika" karakteri dramatik tiyatronun politika ile ilişkisinde tanımlayıcı birer işlev görmektedir. Devletin mutlaklığı, tümelliği ve devamlılığını en başa yazan, gönüllü ve aidiyet hissiyatıyla dolu bir yurttaşlık bilincinin demos'un (halkın) bütün kesimlerine yerleştirilmesiyle devletin güvence altına alınmasını savunan "arki-politika", tiyatroya da eğitim misyonunu vermiştir. Aristoteles'in fikirlerinde hayat bulan para-politikanın temel meselesi ise politik etkinliğin polis düzeniyle özdeş kılınmasıdır. Fakat bu özdeşliği, Platoncu tümelliğin karşısında çokselsliliğin ve farklılıkların kendisini koruduğu bir eşitlik paradigmasında aramıştır. Çalışmanın Ranciere'in kuramından yola çıkarak ele aldığı ve dramatik tiyatronun politikayla olan ilişkisinde önemli bir yer kaplayan politik felsefenin üçüncü arketipi "meta-politika" ise arkhi ve para-politikanın adalet ve eşitlik olarak ortaya koyduğu her şeyi kökten bir adaletsizlik ve eşitsizlik olarak ilan eden bir karakter taşımıştır. Bu anlamda, meta-politika, politikanın sahteliği üzerine bir söylem olarak hayata geçmiştir. "Meta" ön ekinden de anlaşılacağı üzere bu politik yaklaşım, verili gerçeklik üzerinden soruşturulan bir şey olmayıp, o gerçekliğin ötesinde ya da altında başka şeyler olduğu varsayımıyla hareket etmektedir. Buna göre hakikatin kendisi başka bir yerdedir ve meta-politika sahneyi değiştirerek, politik uzlaşmazlığı sonlandırmayı hedefleyen bir düşünce ve pratik üretmektedir. Rancière'nin meta-politika olarak ortaya koyduğu politik çerçevenin dramatik tiyatrodaki karşılığını mimetik temsil, öykü, mesel gibi özellikleriyle dramatik rejimin son halkalarından birini oluşturan, fakat anti-kahraman, kesintili zaman-uzam, yabancılaştırma öğeleri, episodik yapı ve epik anlatı kullanımı ile dramatik estetiğin altını oyan "politik tiyatroda" görülmektedir. Bir tür olarak Meyerhold, Piscator, Brecht, Dario Fo, Augusto Boal gibi isimlerle özdeşleşen politik tiyatro örnekleri kapitalist üretim

ilişkilerinin çelişkilerini, toplumsal ilişkilerin ya da politik olguların ortaya koyduğu görünüşlerin arkasındaki hakikati ifşa etmek ve böylesi bir politik zeminin yok olduğu başka bir dünyayı işaret etmek üzerinden bir tiyatro estetiği üretmişlerdir.

Postdramatik rejim içerisinde tiyatronun politikayla kurduğu ilişkinin tarihsel açıdan iki aşamada yapılandığı görülmektedir. Birinci aşama, 1990'ların Avrupa ve dünya konjonktörüyle de ilişkili olarak tiyatronun reel politikten birçok yolla uzaklaşmış olduğuna dair yargılara ve değerlendirmelere dayanmaktadır. Buna göre ekonomik ve siyasal açıdan küreselleşen, karmaşıklaşan yeni dünya düzeninde politik olarak çatışan güçler birbirinin içine geçmiş, katı ve köktenci ideolojik yaklaşımlar buharlaşmıştır. Böylesi bir ortamda tiyatronun da reel politikayla ilişkisi silikleşmeye başlamış, dolayılara dayanan, mikro başlıklarda politika ile ilişkilenen, tarihsel toplumsal gelişmeleri refere edip yansıtmayan, kendi varlığını temel alan (self-refential) ve kendini yansıtan (self-reflexive) bir tiyatro estetiği sahneleme pratiklerine hakim olmuştur. Politik ilişkilerin muğlaklaştığı böylesi bir düşünsel iklimde, ahlaki bir kurum olarak toplumsal meselelere işaret eden ya da onlara dair cevaplar üreten bir tiyatro algısından uzaklaşmıştır. Bu doğrultuda politik söylemleri ve onların gizil otoriter yapılarını yapısöküme uğratan oyunlar, postdramatik sahnelemeye etki eden politik tavrı oluşturmuştur.

Postdramatik tiyatronun reel politikayla olan ilişkisini tanımlayan ikinci aşamadan itibaren ise dünya konjonktüründeki yeni ve yakıcı toplumsal gündemlerle (Dokuz-Onbir 2001, Irak Savaşı, Avrupa'da milliyetçi ve tutucu siyasetin yükselişi vs.) bu mesafenin giderek azaldığı, postdramatik tiyatrocuların yeni tematik, dramaturjik ve biçimsel yönelimlerle gündelik yaşam gerçekliğine eğildikleri görülmektedir. Çalışmanın birinci bölümünün sonunda ve postdramatik yönetmenlerin incelendiği ikinci bölüm boyunca görüldüğü üzere bu doğrultuda ortaya konulan çok çeşitli stratejiler söz konusudur. Politik gündemlere mal olmuş kamusal, gerçek ya da başka bağlamlarda değer görmüş mekanlarda yaratılmış tiyatral uzamlar, metinlerarası geçişler, kolaj, montaj gibi tekniklerle, kişisel deneyimlerle, doğaçlamalar yoluyla oluşturulmuş politik metinler bu stratejilere örnek oluşturmaktadır. Özellikle İngiliz yazarların farklı katmanlarda reel-politikle ilişkilenen yeni-gerçekçi metinleri postdramatik estetiğin

güncel politikayla ilişkilenmesinde önemli rol oynamışlardır. Yine Ostermeier'in tiyatrosunda öne çıktığı haliyle gündelik gerçekliğe bir manifesto tavrıyla örgütlenen, klasik metinlerin adaptasyonlarını popüler kültür imajlarıyla yan yana getiren sahnelemeler, Frank Castorf'un Volksbühne'de örneklediği şekliyle prodüksiyonların politik içeriğinin yanında çeşitli kampanyalar, açık oturumlar, tartışma gündemleri ile seyirciye taşındığı uygulamalar bu stratejilere örnek oluşturmaktadır. Yine “verbatim tiyatro” örnekleri ile Rimini Protokoll gibi toplulukların reel yaşama ve politik başlıklara dair belgesel materyali tiyatrallikle buluşturduğu pratikler bu stratejilerin farklı bir kanalını oluşturmaktadır.

Çalışmanın son bölümünde farklı türsel nitelikler ve tiyatro yapma biçimleri içinde kendi tiyatro pratiklerini geliştiren Alman yönetmenlerin postdramatik rejimin yapısal özelliklerini nasıl taşıdıklarını, farklılıkları içinde birbirleriyle nasıl ortaklaşan özellikler ortaya koydukları ve her ne kadar her birinin tiyatrosu farklı bir türsel bir başlığın altında konumlanabilse de, bu türler arasında nasıl geçişler yapıp melez yapılar ürettikleri ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın giriş bölümünde ifade edildiği üzere, batı tiyatrosunun son elli yılına damgasını vuran yeni tiyatro durumu olarak “postdramatiğin” tek bir türe ya da tiyatro yapma biçimine indirgenemeyeceği, bütün tiyatro yapma biçimi ve motivasyonlarına etki edecek ölçüde kapsamlı ve kökensel dönüşümlerin bir uzantısı olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Görüldüğü üzere hem postdramatik kuramın anavatanı hem de yirminci yüzyıldan itibaren tiyatrodaki önemli gelişmeleri ve yenilikleri deneyimlemiş olan Alman tiyatrosu, postdramatik rejimin genel özellikleriyle farklı tiyatro biçimlerini nasıl kuşattığı, geleneksel sahne-seyirci ilişkisini nasıl dönüştürdüğüne dair somut örnekler ortaya koymaktadır. Dekonstrüktif, yeni-gerçekçi, post-müzikal ve yeni-belgesel gibi türler altında postdramatiğin yapısal özelliklerini birbirinden farklı ölçeklerde ve biçimlerde üreten Castorf, Kriegenburg, Pollesch, Ostermeier, Marthaler gibi yönetmenler ve Rimini Protokoll gibi topluluklar, Alman tiyatro yaşantısına damgalarını vurdukları gibi uluslararası düzeyde de etkin isimler olarak karşımızda durmaktadırlar. Bu bakımdan onların tiyatro pratikleri, batılı tiyatronun yeni tanımlama rejimi olarak postdramatiğin genel ilkelerini farklı

kulvarlardan taşımalarının yanında, onu dünya geneline tanıtan ve farklı ülkelerin tiyatrolarını postdramatik estetiğe örgütleyen bir misyoner görevi görmektedirler.



KAYNAKÇA

- Akdeniz, E. (2012). Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni olarak Différance, *Posseible: Düşünme Dergisi*, sayı 1, s.33-50.
- Althusser, L. (1996). Piccolo Tiyatro, Bertolazzi ve Brecht, *Mimesis*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, sayı 7.
- Antmen, A. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Arıcı, O. (2009). Muğlaklık ve Tragedya, *Doktora Tezi*, dan. Prof.Dr. Zeynep Sayın, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul.
- Arina R. Shevchenko, E. N. (2017). Postdramatic Theatre of Director Christoph Marthaler, *Journal of History Culture and Art Research*, yıl 6, sayı 5, s.173-178.
- Aristoteles. (1975). *Politika*, çev. Mete Tunçay, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arslan, A. (2007). *İlk Çağ Felsefe Tarihi III*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2018). *Sanatın Sınırları*, https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sinirlari/3787#_edn4 [22 Ocak 2019].
- Augustinus. (2010). *İtirafı*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Auslander, P. (1997). *From Acting To Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, London: Routledge.

Auslander, P. (2002). Just Be Your Self: Logocenterism and Différence in Performance Theory, *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide*, (ed. P. B. Zarilli), New York: Routledge.

Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York: Routledge.

Ayıtgu, G. (2016). Deleuze'ün Felsefesi ve "Tarih", *Dört Öge*, sayı 10, s.133-143.

Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.

Bakhtin, M. (1981). *Dialogic İmagination*. çev. Carly Emerson, Austin: University of Texas Press.

Barba, E. (2010). *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London: Routledge.

Bargna, K. (2000, March). Der Weg ist nicht zu Ende, wenn das Ziel explodiert: Frank Castorf and the Survival of Political Theatre in the Postmodern Age.

Barnett, D. (2013). Cristoph Marthaler: The Musicality, Theatricality and Politics of Postdramatic Direction. *Contemporary European Theatre Directors*, (ed. Maria M. Delgado), New York: Routledge, s. 185-203.

Baş, E. (2011). Belgesel Tiyatronun Üç Yüzü, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi* sayı.18. <http://dergipark.org.tr/teddergi/issue/18491/194705> [25 Haziran 2018]

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu ve Batı Yayınları.

Behrendt, E. (2008). Specialists in Their Own Lives. Miriam Dreyse içinde, *Rimini Protokoll: Experts of the Everyday. The Theater of the Rimini Protokoll*, Berlin: Alexander Verlag, s. 64-76.

Benjamin, W. (2008). The Author as Producer, çev. R. L. Edmund Jephcott, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media* (ed. B. D. Michael, W. Jennings), London: The Belknap Press of Harvard University.

Bierbicher, J. (2000). Marthaler ist viel zu schlau, um Grenzen zu überschreiten. *Cristoph Marthaler*, Salzburg/ Vienna, s. 135-146.

Birkiye, Seren K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, İstanbul: De-Ki Basım Yayım.

Boenisch, P. (2015). *Directing Scenes and Senses: Thinking of Regie*, Manchester: Manchester University Press.

Boenisch, P. (2010). Mission Neo(n)Realism and a Theatre of Actors and Authors, *Contemporary European Directors*, (ed. Maria M. Delgado), New York: Routledge.

Bolt, B. (2012). *Yeni bir Bakışla Heidegger*, çev. Murat Özbek, İstanbul: Kolektif Kitap.

Britannica Encyclopaedia. *Mannerism*, <https://www.britannica.com/art/Mannerism> [17 Mart 2018]

Brook, P. (1968). *The Empty Space*, New York: Touchstone.

Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Carlson, M. (2008). *Tiyatro Teorileri*, çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara: De-Ki Basım Yayın.

Carlson, M. (2009). *Theatre is More Beautiful than War*, Iowa City: University of Iowa Press.

Carlson, M. (2010). Frank Castorf and The Volksbühne, *Contemporary European Theatre Directors*, (ed.Maria M.Delgado), London: Routledge.

Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Carlson, M. (2015). Postdramatic Theatre and Postdramatic Performance, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, sayı.5, s.577-595.

Castorf, F. (1991, 16-17 March). Man Muss Kämpfen Um Sein Daseinsrecht, *Junge Welt*.

Castorf, F. (2015). Held Hübchen. *Die Erotik des Verrats*, Berlin: Alexander Verlag Berlin.

Christopher Innes. (2013). *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cornish, M. (2010), Stop Just Going Along: The Dysfunctional Theatrics of René Pollesch, *Theatre Forum*, sayı.40, s.58-66.

Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev. Ayşen Ekmekçi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Denis, D. (1994). *Selected Writings on Art and Literature*, Harmondsworth: Penguin.

Deranty, J.P. (2010). Regimes of the Arts, *Jacques Rancière: Key Concepts*, Durham: Acumen, s. 116-133.

Derrida, J. (1977). Afterword: Toward An Ethic of Discussion, (ed. G. Graff), *Limited Inc* . Evanston: Northwestern University Press.

Derrida, J. (1978). *Writing and Différence*, çev. A. Bass, Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, J. (1997). *Of Grammatology*, çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: John Hopkins University Press.

Derrida, J. (1999). Japon Bir Dosta Mektup, *Toplumbilim: Jacques Derrida Özel Sayısı*, (çev.Medar Atıcı), İstanbul: Bağlam Yayınları.

Derrida, J. (1999). *Khora*, çev.Didem Eryar ÜnlüI, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Detje, R. (2002). *Castorf: Provokation aus Prinzip*, Berlin: Henschel Verlag.

Dişçi, Z. (2014). Jacques Ranciere'de Politik Olanın İmkani, *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Ankara.

Dundjerovic, A. S. (2009). *Robert Lepage*, New York: Routledge.

Dunkelberg, K. (2005). Confrontation, Simulation, Admiration: The Wooster Group's Poor Theater, *TDR*, s.43-57.

Dunn,S. (1996). Peter Brook and The Mahabbarata, *About Performance*, sayı 2, 26-39.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, çev.Bülent Gözkan, İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Farago, F. (2011). *Sanat*, çev.Özcan Doğan, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Fuchs, E. (1985). Presence and the Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida, *Performing Arts Journal*, sayı 9, s163-173.

Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü:Modernizmden Sonra Tiyatro*, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi.

Gagarin, M. (Dü.). (2010). *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, New York: Oxford University Press.

Gebauer, G.- Wulf, C. (1995). *Mimesis*, London: University of California Press.

Goebbels, H. (1996). Das szenische Auge. *Berlin-Institut für Auslandsbeziehungen*, (ed.W. Storch) Berlin-Institut für Auslandsbeziehungen.

Grotowski, J. (2002). *Towards a Poor Theatre*, New York: Routledge.

Güçbilmez, B. (2006). Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 21, s. 27-44.

Güçbilmez, B. (2011). Tiyatronun Saklı Mahfazası: Sfenks/Sahnedışı/Khora, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 31, s.21-36.

Halliwell, S.(2002). *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Hegel, G. W. (1994). *Estetik1: Güzel Sanat Üzerine Dersler*, çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları.

Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*, çev. William Lovitt, New York: Garland Publishing.

Heiner Geobbels. (1996). Opening up the text. *A Journal of the Performing Arts*, 1(1), 52-58. www.heinergoebbels.com:
<https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/89> adresinden alındı

Innes, C. (2000). *A Sourcebook on Naturalist Theatre*, London: Routledge.

Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro*, çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V.Kahraman, Ankara: Dost Kitabevi.

Irwin, J. (2010). *Derridan and Writing of Body*. Burlington: Ashgate Publishing Company.

Jakobson, R. (1987). *Language in Literature*, Cambridge: Harvard University Press.

Jimenez, M. (2008). *Estetik Nedir*, çev.Aytekin Karaçoban, İstanbul : Doruk Yayımcılık.

Karacabey:(2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*,Ankara: De-Ki .

Kardaş, E. A. (2016). *Bir Söylev Tiyatrosu Örneği Olarak René Pollesch*, Lisans Tezi, dan.Doç.Dr. Selen Korad Birkiye, İstanbul Aydın Üniversitesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü, İstanbul.

Kart, B. (2015). Aristoteles ve Heidegger'in Sanat Kuramlarında "Poiesis" ve "Phronesis". *Kaygı-Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, sayı 25, s. 77-88.

Keysers, C. (2011). *Empatik Beyin*, çev. Aybey Eper, İstanbul: Alfa Yayınları.

Kocabay, H. K. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*, İstanbul: E Yayınları.

Kriegenburg, A. (2008). Figuren, die es nicht schaffen, ihre Phantasie und Lebenszeit zu Verkaufen, *Regietheater: Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*, (ed.Ortrud Gutjahr), Würzburg: Königshausen&Neumann, s.137-151.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language* . New York: Columbia University Press.

Küçükalp, K. (2015). Derrida ve Dekonstrüksiyon. *Doğu'dan Batıya Düşüncenin Serüveni*, Cilt 4, (ed.Bayram Ali Çetinkaya), İstanbul: İnsan Yayınları.

Lacan, J. (2001). *Écrits*, çev.Alan Sheridan, London: Routledge.

Leach, R. (2013). *Theater Studies- The Basics*, London: Routledge.

LeCompte, L. (2007, October 8). Experimental Journey: Elisabeth LeCompte Takes on Shakespeare, *The New Yorker*, s.48-57.

Lehmann, H. -T. (2006). *Postdramatic Theatre*, çev. Karen Jürs-Munby. Oxon: Routledge.

Lehmann, H.-T. (2006, April 26). Taking Stock and Looking Forward: Postdramatic Theatre, *David Barnett in Conversation with Hans-Thies Lehmann and Karen Jürs-Munby*. Routledge.

Lehmann, H.-T. (2008). Theory in Theatre: Observations on an old Question, *Rimini Protokoll: Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, (ed. Miriam Dreysse), Berlin: Alexander Verlag Berlin, s. 152-168).

Lehmann, H.-T. (2011). Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years Later, *Dramatic and Postdramatic Theater: Ten Years Later: Conference Proceedings*. Belgrade: Belgrade Faculty of Dramatic Arts.

Lehmann, H.-T. (2013). A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic, *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance*, (ed. Karen Jürs-Munby, Jerome Carroll), London: Bloomsbury, s. 87-111.

Lehmann, H.-T. (2010). Aspects: Text, Space, Time, Body, Media. *Routledge Drama Anthology and Sourcebook*,. (ed. John F. Deeney, Maggie B. Gale), New York: Routledge, s. 790-816.

Lichte, E. F. (2002). *History of European Drama and Theatre*, London: Routledge.

Lichte, E. F. (2016). *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil, İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

- Lilienthal, M. (2000). Eine untergegangene Welt ein letztes Mal imaginieren, *Residenz*, s.113-124.
- Lucy, N. (2012). *Derrida Sözlüğü*, çev. Sabri Gürses, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Malzacher, F. (2010). The Scripted Realities of Rimini Protokoll, *Dramaturgy of the Real World Stage*, (ed. C. Martin), New York: Palgrave Macmillan, s. 80-89.
- Marin Blazevic, L. C. (2015). Misperformance. *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories*. London: Palgrave.
- Masuch, A. V. (2000). Damit die Zeit nicht stillsteht. *Theater Der Zeit*.
- McKechnie, K. (2010). Rimini Protokoll, Mnemopark (2005), *Mapping Intermediality in Performance*, (ed.Sarah Bay-Cheng), Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Müller, H. (1989). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare*. (ed.F. Hörnigk), Göttingen: Steidl.
- Müller, H. (2008). *Hamlet Makinesi*. Ankara: De- Kİ Basım Yayım .
- Müller, H. (1989). Ich weiss nicht, was Avantgarde ist. *Gespräch mit Eva Brenner*, Stono, Berlin, s.94-104.
- Norris, C. (2002). *Deconstruction: Theory and Practice*, London: Routledge.
- Obolensky, C. (1996). *Mahabharata'nın Oyun Yazarı, Müzikçisi ve Tasarımcısı ile Söyleyişi*, Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, çev.Hakan Gürel, sayı 6, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Oranlı, İ. (2016). Rancière'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez" ve 'Duyumsanır Olanın Paylaşımı', *Sosyal Bilimler*, s.14), s.108-117.
- Ostermeier, T. (2016). *The Theatre of Thomas Ostermeier*. London: Routledge.

Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of Sound in the Avant-garde and Postdramatic Theatre*, London: McGill University Press.

Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve Queer Kuram*, Ankara: Dipnot Yayınları.

Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theater: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto: University of Toronto Press.

Pavis, P. (1999). *Sahneleme:Kültürler Kavşağında Tiyatro*, çev. Sibel Kamber, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Phelan, P. (2005). *Unmarked: The Politics of Performance*, London: Routledge.

Schulte, P. (2011). *Die Kunst der Bühne: Positionen des zeitgenössischen Theaters*, Berlin: Theater der Zeit.

Platon. (2006). *Şölen*, çev. Selahattin Eyüboğlu, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Potolsky, M. (2006). *Mimesis*, New York: Routledge.

Radosavljević, D. (2013). *The Contemporary Ensemble: Interviews with Theatre-Makers*, London: Routledge.

Rancière, J. (2005). *Uyuşmazlık: Politika ve Felsefe*, çev. Hakkı Hünler, İzmir: Ara-lık Yayınları.

Rancière, J. (2006). *Estetik Bilinçdışı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Ara-lık Yayınları.

Rancière, J. (2014). *Estetiği Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.

Rousseau, J. J.(1960). *Politics and the Arts:Letter to M. d'Alembert on the Theater*, çev.Allan Bloom, New York: Cornell University Press.

Royle, N. (2003). *Jacques Derrida*, New York: Routledge.

Salihbegovic, F. N. (2013). *Directing Cybertheatre*, Belgrade: Academica.

Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Satıcı, M. (2013). Teori ve Pratik Arasında Aristoteles Üzerine, *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, sayı 6, s.19-50.

Sayar, M. (2015). Jacques Rancière’de Politik Sanat ve Temsil Sorunu, *e-skop*: <http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranciere-de-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578>, [17 Şubat 2018]

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*, London: Routledge.

Sobchack, V. (2016). The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic “Presence”, *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, (Shane Denson) Reframe Books.

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* cilt 3, sayı 3, s.66-76.

Stein, G. (2004). From Plays, *Twentieth-Century Theatre: A Source Book*, (ed. R.Drain) London: Routledge.

Suzuki, T. (2015). *Culture is The Body*, New York: Theatre Communications Group.

Szondi, P. (1987). *Theory of the Modern Drama*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Şaylan, G. (2016). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.

Şener, S.(2011). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, Ankara: Dost Kitabevi.

Şeyben, B. Y. (2016). *Tiyatro ve Multimedya*, İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Tadeusz Kantor, M. K. (2009). *Further On, Nothing*, London: University of Minnesota Press.

Taylor, L. (2013). Voice, Body and the Transmission of the Real in Documentary Theatre, *Contemporary Theatre Review*, sayı 23, s. 368-379.

Till, N. (2005). On the Difficulty of Saying 'We': The Unheimliche Heimat in the Music Theatre of Christoph Marthaler, *Contemporary Theatre Review*, sayı 15, s. 219-233.

Tronstad, R. (2002). Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures, *SubStance*, sayı 21, s. 216-224.

Tunalı, İ. (2011). *GreK Estetik'i*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turan, E. R. (2002). Batı Metafiziği ve Savaş, *Doğu Batı* sayı 24, s.161-170.

Ünlü, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*, Ankara: Aşina Kitaplar.

Ünlü, A. (2009). *Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman Mekan Algısı*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Wessendorf, M. (2003). *The Postdramatic Theatre of Richard Maxwell*,
www2.hawaii.edu: <http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm> [7 Mayıs 2017]

Williams, R. (1985). *Keywords*, Newyork: Oxford University Press.

Woodruff, P. (2008). *The Necessity of Theater*, New York: Oxford University Press.

Yalçın, E. (2017). İki Savaş Arası Sovyet Avangardı, Tiyatro ve Meyerhold, *Anaakım Bilime Marksist Müdahaleler*, (ed. Alper Dizdar), İstanbul: İleri Kitaplığı Yayınevi, s. 201-221.

Yıldızdöken, Ç. (2017). Heidegger'de Dasein'in Varlığı ve Zaman Meselesi, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 53, s.162-168.

Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Emre Yalçın

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 02.04.1980

Yabancı Dil: İngilizce, Almanca (Başlangıç)

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2013, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

Lisans: 2009, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı

Lise: 1998, İstanbul Ümraniye Süper Lisesi

İş Tecrübesi:

2014-.... Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Araştırma Görevlisi

2014- Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Araştırma Görevlisi

2007-2013 Beyoğlu Kumpanya Tiyatro ve Müzik Topluluğu, Yönetmen

Oyunlar:

2003, AT, Gyula Hay-Oyuncu

2004, İKİ SEYİRLİ OYUN- Oyuncu

2005, KAFKAS TEBEŞİR DAİRESİ, Bertolt Brecht-Oyuncu

2006, JAPON KUKLASI, Dario Fo-Oyuncu

2007, CİMRİ, Moliere-Oyuncu

2008, ÜLKEMİZDEN, Yazar-Yönetmen

2009, KÖRLEME (Müzikal), Yazar-Yönetmen

2010, ADAM ADAMDIR, Bertolt Brecht-Oyuncu

2015, ÖRÜMCEK ZAMANI, Yazar-Oyuncu

2018, YEDİNCİ GÜNÜN MUTLULUĞU, Mert Uslu-Yönetmen

2018, AYYAR HAMZA, Ali Bey- Yönetmen

2019, DOGVİLLE- Lars Von Trier- Dramaturg

Kitap Çalışması:

2015, Oyuncunun Yolculuğu: Stanislavski'den Morris'e... (M.Chekhov ve R.Boleslavsky bölümleri)

Makaleler:

Edward Bond'un Lear'ı Üzerine Monomitsel ve Arketipal Bir İnceleme
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi Sayı: 24, 2014/1, s. (59-79)

Regarding New Texts with New Methods

International Journal of Social Science and Economic Research Volume:01, Issue:11

Düşünsel Paradigmanın Değişimi ve Tiyatronun Evrimi Ekseninde Peter Brook'un
Kültürlerarası Tiyatrosu

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 19, Kış 2017 s.(19-30)