

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

**MODERN VE MODERN SONRASI TİYATRODA
KARAKTERİN EVRİMİ**

Hazırlayan:
Yasemin Sevim

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Murat Tuncay

İZMİR-2010

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

**MODERN VE MODERN SONRASI TİYATRODA
KARAKTERİN EVRİMİ**

Hazırlayan:
Yasemin Sevim

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Murat Tuncay

İZMİR-2010

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “**Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi**”adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

08.01.2010

Adı SOYADI

Yasemin Sevim

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri tarafından Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı doktora öğrencisi Yasemin Sevim'in ""**Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi**"" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ VERİ FORMU**

Tez No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Tez Yazarının
Soyadı: SEVİM

Adı: YASEMİN

Tezin Türkçe Adı: Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi
Tezin Yabancı Dildeki Adı: The Evaluation Of Character in Modern And Postmodern Theatre

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl: 2010

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Unvanı: Prof. Dr.

Adı: Murat

Soyadı: Tuncay

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1- modernizm

2- postmodernizm

3- tiyatro

4- karakter

5- evrim

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1- modernism

2 postmodernism

3- theatre

4- character

5- evaluation

Tarih: 08.01.2010

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum:

Evet

Hayır

ÖZET

MODERN VE MODERN SONRASI TİYATRODA KARAKTERİN EVRİMİ

Bütün bir insanlık düzeninin simgesi olarak karakter geçmişten günümüze kadar geçen süreçte pek çok evrim yaşamıştır. Karakterin dramatik yapı içindeki işlevini ve dramatik yapının diğer araçları ile olan ilişkisini belirleyen, her dönemde değişen benliğe ilişkin algıdır. Aristoteles'ten Shakespeare'e, Strindberg'e Samuel Beckett'e ve Heiner Müller'e doğru yapılan tarihsel bir sıralamada, karakterin olaylardan zihinsel durumlara doğru evrildiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Tragedyada iyiden kötüye doğru giden bir kurgu içinde yazgısı ile yönlendirilen oyun kişileri sadece aksiyona hizmet ederken, Hegel'in teorileri ile değerlendirildiğinde dramatik yapının merkezi haline gelir. Bu aynı zamanda oyun kişilerinin sosyolojik konumlarının da değiştiğinin göstergesi olur. Öznellikliğin ağırlık kazandığı on dokuzuncu yüzyılda sahnede soylu kişiler yerine sıradan insanlar vardır. Gerçekçi yazarların bireysel dünya görüşlerini yansıtan oyun kişileri, toplumsal çevrenin ve bu çevredeki nedensel ilişkilerin çözümlenmesine de olanak sağlar. Gerçekçiler, oyun kişilerini, iç dünyaları ile birlikte davranışlarını koşullandıran toplumsal yapı içinde tarihselliği vurgulayarak gösterirler. Klasik kuralları ve dram anlayışının kökünden sarsan Epik tiyatro ise her biri kendi içinde tamamlanmış episodlar halinde olayları tarihsel gelişim içinde verirken karakterin üstünlüğüne son verip, düşüncenin egemenliğinde diğer tüm etmenleri de kullanarak toplumsal ilişkiler içinde bireyi göstermektedir.

Karakter, Absürd tiyatroyla başlayan süreçte bilincinden kurtulmak amacıyla kendine yönelmiştir. Bu durumda zihinsel durumları göstermekten öteye gidemez. Bu dönüşüm karakterin metin derinliğindeki gücünü kaybetmesine neden olur. Bundan sonra yazılan oyunlarda karakter, zihnin dışındaki fiziksel alandan ve genellikle bütün bir insanlık düzeninin simgesi olmaktan uzaklaşmıştır. Artık zihnin içindeki psişik ve tinsel dünyayla ilgilidir.

ABSTRACT

THE EVOLUTION OF CHARACTER IN MODERN AND POSTMODERN THEATRE

The character, as the symbol of whole order of humanity, has experienced lots of evolution. What determines the function of character in dramatic structure and its relationship with the other tools of dramatic structure is the perception regarding the conceit changing in every era. In the historical classification carried out from Aristotle to Shakespeare and from Strindberg to Samuel Becket and to Heiner Müller, it follows that the character has evolved from the events to the mental conditions.

The highborns who are led with their destiny within a fiction flowing from good to bad in tragedy become the center of dramatic structure in the period of Hegel. In place of the highborns, there are ordinary people at the stage in the 19th century, when subjectivism gained importance. The dramatis personas reflecting the World views of the realist authors make it possible for societal environment and the causal relationships to be analyzed. The realists demonstrate their dramatis personas by emphasizing historicity within the societal structure which conditions their attitudes together with their inner worlds. Epic theatre, which shakes the conventional rules and the understanding of drama from their souls, on the other hand, ends the supremacy of the character and demonstrates the individual within the societal relationships by employing the all of the other factors in the hegemony of thought when presenting the events in the form of episodes, each of which is completed in itself, in their historical developments.

The character turns to itself in order to get rid of its conscious in the process that starts with theatre of the absurd. In this case, it does not advance but shows the mental situations. This transformation causes the character to lose its power in the profundity of text. The character, in the plays composed hereafter, drifts apart from

the physical area outside of mind and generally from being the symbol of the whole order of humanity. It is now related to the psychic and spiritual world in the mind.

ÖNSÖZ

“Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi ”adlı doktora çalışması, dramatik yapının değişim evrelerinde karakterin yaşadığı yolculuğu anlatmaktadır.

Modernizmle birlikte sosyal yaşamda meydana gelen değişimler, bilimsel pozitivizmin ilerlemesi, psikoloji alanında yeni belirlemeler ve Darwin teorisi, bireyin tanrıyla olan ilişkisinde farklılıklar meydana getirir. Tanrıların gücünü yitirdiği bu dönemde, birey merkeze kendini yerleştirir. Bundan sonraki süreçte bireyin yaptığı her eylem sadece bu dünya içindir. Geçmişte olduğu gibi, bilmediği bir dünyanın peşine düşmez.

Bütün bir insanlık düzeninin simgesi olan karakter Antik Yunanda yazgısı ile yönlendirilen soylular iken modernizmle birlikte sıradan insanların temsiline doğru bir geçiş yaşar. Tragedyanın özü olarak kabul edilen olay dizisinin yerine karakter yerleşir.

Kimilerine göre postmodernizm, kimilerine göre modernizmin radikal sonuçlarının yaşandığı bir süreçte, birey değişim ve hızın yoğun olduğu dünyaya tutunabilmek için anlık, rastlantısal, algılamaya dönük bir dünyanın içinde bulur kendini. Bu algı karakterin sahnedeki yerini değiştirir. Dramatik yapının merkezi olan karakter, zihnin dışındaki fiziksel alandan ve genellikle bütün bir insanlık düzeninin simgesi olmaktan uzaklaşır. Artık zihnin içindeki psişik ve tinsel dünyayla ilgilidir. Merkezi konumunu yitiren karakterin bütünlüğünden deneyimlerinden söz etmek mümkün değildir.

Karakterin sorunsallaşması, algı sürecinin yaşadığı değişimlerle yakından ilgilidir. Modernizm içinde bunu tespit etmek mümkündür. Çünkü tarihsel bir sıralama içinde karakterin durak noktaları ortak eğilimlerden yola çıkarak belirlenir. Modernizm sonrası için durum zordur. Çoğulcu anlatıma önem veren yapısıyla, postmodern kuramcı kadar postmodern tarifinin olduğu bir dönemde karakter için kesin bir belirleme yapmak mümkün değildir. Ancak ister görselliğin ön plana çıktığı uygulamalarda ister metinsellik düzleminde olsun karakterin öldüğünü söylemek tiyatronun ruhuna aykırıdır. Değişen algıyla paralel olarak karakter dramatik yapının

diğer araçlarıyla birlikte yer değiştirir. Döngüsel bir düzlemde gerçekleşen bu oyunda her dönemin yıldızı farklı olmuştur.

Kesin belirlemelerin olmadığı parçalı bir dünyayı modernliğin getirdiği terimlerle tanımlamak çalışmanın en büyük zorluğuydu. Nedenselliğin peşinde koşan bütünlüklü yapının terimleri modern sonrası çalışmalar için yeterli değildir. Kendine yeni bir dil oluşturan postmodern dünyayı kendi terimleriyle tanımlamak ise boşlukta geziyormuş duygusu uyandırıyor.

Bu çalışmadaki amacım karakterin modern sonrası çalışmalarda var olduğunu göstermek üzere planlandı. Belirsiz, düzensiz, süreksiz bir toplumun öznesi “şimdi” içine yerleşerek anlık olanla ilgileniyorsa karakterde aynı durumda sahne var olur. Ancak geri plandadır.

Tezimin oluşumundaki sancılı süreçte pek çok hocamın yardımını aldım. Başta çalışmam için gerekli koşulları hazırlayan, fikirleriyle destek olan, tez danışmanım Prof. Dr. Murat Tuncay’a, cesaret verici yönlendirmeleri ve fikirleriyle bana ışık tutan Prof. Dr. Hülya Nutku’ya, yoğun çalışmalarının arasında yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. A. Didem Uslu’ya, beni yüreklendiren Yard. Doç. Dr. Uğur Akıncı’ya, bunaldığım her durumda yanımda olan ve fikirlerimin biçimlenmesinde katkıda bulunan Yard. Doç. Dr. Aslıhan Ünlü’ye, düzeltme aşamasında yardımını esirgemeyen Bircan Bektaş Sönmezocak’a, beni yalnız bırakmayan Kerim Dündar ve Özlem Aliyazıcıoğlu’na, gösterdikleri sabır için aileme ve dostlarıma teşekkür ederim.

Yasemin Sevim

İÇİNDEKİLER
MODERN VE MODERN SONRASI TİYATRODA
KARAKTERİN EVRİMİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

MODERN TİYATRODA KARAKTER

1.1.Modernleşme Bağlamında Toplum ve Birey	19
1.2 Modern Kültürün Kahramanı Faust	36
1.3-Gerçekçi Tiyatroda Karakter: Laik Dünyanın Peygamberi	40
1.3.1.Henrik İbsen	48
1.3.2. August Strindberg	53
1.3.3.Anton Çehov	56
1.3.4 Luigi Pirandello	61
1.4. Karşı-Gerçekçi Tiyatroda Karakter:	
Anlık Dünyanın Silinen Bireyi	63
1.5. Epik Tiyatroda Karakter:	
Değişebilir Dünyanın Kolektif Öznesi	74

1.6. Absurd Tiyatroda Karakter:	
Zamansız Dünyanın Eylemsiz Figürü	100
1.6.1. Samuel Beckett	105
1.6.2. Eugène Ionesco	113
1.6.3. Jean Genet	120

2. BÖLÜM

MODERN SONRASI TİYATRODA KARAKTERİN EVRİMİ

2.1 Modern Sonrası Dönemde Toplum ve Birey	125
2.1.1. Özne karşıtı yönelişler	137
2.1.2.Öznenin varlığını destekleyen yönelişler	144
2.2. Modern Sonrası Tiyatroda Karakter:	
Göstergeler Düzenin Tacı	147
2.2.1.Karakterin Dili: Diyalog Yerine Monolog	170
2.2.2.Karakterin Zaman Algısı	175
2.2.3.Karakterin Mekân Algısı	181
2.3.Temsil Krizinin Ortasında Karakterin Konumu	186
2.4. Metinlerarasılık İçinde Karakter:	
Bölünmüş Dünyanın Poetikasında Şizofren Karakter	193
SONUÇ	210
KAYNAKÇA	218

KISALTMALAR

a.g.y	Adı Geçen Yayın
y.a.g.y	Yukarıda Adı Geçen Yayın
Akt.	Aktaran
Bkz.	Bakınız

GİRİŞ

Bütün bir insanlık düzeninin simgesi olarak karakter, geçmişten günümüze kadar geçen süreçte pek çok evrim yaşamıştır. Karakterin dramatik yapı içindeki işlevini ve dramatik yapının diğer araçları ile olan ilişkisini belirleyen, her dönemde değişen benliğe ilişkin algıdır. Karakter, aynı zamanda kültür düzeyinde yaşanan değişimlerin habercisi konumundadır. Benliğin dünya ile algısı kültürel geçişlerin yansımaları sunmaktadır.

Tiyatro metinlerinin tarihsel süreçle birlikte değişimleri, bu değişim içerisinde karakterin yolculuğu, zorlu ve uzun bir süreci kapsamaktadır. Aristoteles'ten Shakespeare'e, Strindberg'e Samuel Beckett'e ve Heiner Müller'e doğru yapılan tarihsel bir sıralamada, karakterin olaylardan zihinsel durumlara doğru evrildiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Yazar, yaşam gerçeğinden yola çıkarak sahneye getirdiği insanı, yaşamdaki benzerlikleri göz önünde bulundurarak seçer. Başka bir deyişle yaşamdaki insanın özelliklerini, yönelişlerini bu benzerlik doğrultusunda oyun kişisine yükleyerek sahnede göstermek zorundadır. Yazar, bunu iki şekilde gerçekleştirir:

1- Tip: İnsanın genel ve ortak özelliklerinden yola çıkarak yapılan kişileştirme. Bu özelliklerden biri ya da birkaçı vurgulanır. Tip oyun boyunca hiçbir değişime uğramaz. Aksiyonu hızlandırır.

2- Karakter: Oyun kişinin ayrıntılı bir şekilde biyolojik, psikolojik ve sosyolojik özellikler de göz önünde bulundurularak yapılandırılmasıdır. Kişinin her türlü psikolojik yapısı, onu etkileyen toplumsal etkenler, yönelişini ortaya koymasını sağlayacak bir kurgu içinde verilmektedir. Sevda Şener karakter için şöyle bir belirleme yapmaktadır:

“Her biri kendi içinde inandırıcı olan, tipik olan çeşitli özellikler belli durumlar ve olaylar sırası içinde bir araya getiriliyor ve ortaya yeni bir sentez çıkıyor. İşte bu karmaşık senteze ‘karakter’ diyoruz. Karakter tipik ve genel inandırıcı özelliklere sahip olduğu için genel, bu özelliklerin yazarca yaratılmış yeni bir sentezini gösterdiği için özel olan kişidir. Genel an ile gerçeğe yaklaşır, inandırıcı olur, özel yanı ile hayret ve hayranlık uyandırır.”¹

¹ Sevda Şener, **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1972, s. 13

İnsanın ayrıntılı gerçeği sunulurken amaç, bir insanı bütün özellikleriyle sahnede göstermek değildir. Yazarın anlatmak istediği söze uygun, kurgusuna hizmet eden karakter özellikleri bir araya getirilerek uygun kişileştirme özellikleri belirlenir. Karakter özelliklerden ancak bir kaç karakteri yönelişe sürükler, eyleme iter; bunlar da karakter dinamikleridir. İnanırcılık ve tutarlılığa bağlı kalarak oluşturulan kişileştirme özelliklerinden biri karakteri eyleme iter. Karakter dinamikleri adı verilen bu özellikler olay dizisini hızlandıran en önemli öğelerdir. Karakter dinamikleri sayesinde eylem içinde olan oyun kişisi; oyunun düşüncesini iletir, olayları geliştirir. Elinor Fuchs'un dediği gibi “*Karakter yaptığı işler toplamıdır.*”² Bu amaçla eylemine uygun özellikleri taşımak zorundadır. Eylem sonucunda karakter mutlaka bir gelişim yaşamaktadır. Bu gelişimle beraber karakter olayın mesajını ortaya çıkarır. Hülya Nutku'nun karakterin boyutlandırması ile ilgili tespiti önemlidir:

*“Karakter seyircinin önünde gelişimini tamamlar, tavrıyla kendini belirler, olayların gidişine göre özelliklerini sergiler. Oyunun gelişimiyle birlikte her yeni boyutta gerçeğin yeni bir yönünü vurgular. İç gelişim olay ve karakterin psikolojik boyutunu, dış gelişim ise olay ve karakterin sosyal boyutunu verir. Her iki gelişimde de karşı güçler dengesi aranır. Burada karakterin tutku ve isteklerinin boyutu ile isteği ve iradesinin gücü olayların devinim sınırlarını çizer.”*³

Lajos Egri, *Piyas Yazma Sanatı*'nda karakter özelliklerinin rastgele seçilmemesi üzerinde durur:

*“Bir insanı incelemeye kalktığımızda, onun nazik, dindar, dinsiz, ahlâklı ahlâksız olup olmadığını bilmek yetmez. Niçin öyle olduğunu veya olmadığını da bilmek zorundayız. O insanın karakteri niçin boyuna değişiyor ve neden o istemese de değişmek zorundadır?”*⁴

Bu değişimlerin vurgulanması için karakterin üç boyutlu özelliklerinin de ele alınması gerekmektedir. Fizyolojik, psikolojik ve sosyolojik özellikleri şöyle sıralanmaktadır:

² Elinor Fuchs; **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, s. 10

³ Hülya Nutku , **Oyun Yazarlığı**, MitosBoyut Yayınları, 1999, İstanbul, s. 45

⁴ Lajos Egri ,**Piyas Yazma Sanatı**, Çev: Suat Taşer , Yazko Ağaoğlu Yayınları, 1982, İstanbul, s.52

- a- Fizyolojik özellikler (Cinsiyet, yaş, boy, kilo, saç, cilt, göz rengi, tavır, hareket, duruş, görünüş): Yakışıklı, şişman, ya da zayıf hoş, pasaklı, kusurlar, biçimsel bozukluklar, doğaya aykırı yönler, doğuştan gelme özellikler, hastalıklar, kalıtım...
- b- Psikolojik özellikler: Cinsel yaşam, ahlaksal ölçütler, kişisel davranışa yön veren güçler, tutkular, düş kırıklıkları, mizaç, yaşama karşı tutumu, kompleksleri, saplantılar, içe dönük, dışa dönük, becerileri, zekâ düzeyi...
- c- Sosyolojik özellikler: Sınıfı, yapılan iş, çalışma süresi, gelir, çalışma koşulu, kuruma karşı tutumu, çalışmaya uygunluk, eğitimi, okuduğu okulların sayısı, yetenekler, eğilimler, ev yaşantısı, aile içi ilişkiler, kazanma gücü, öksüz/yetim, ana baba boşanmış, dinsel inanç, ırk, milliyet, çevre içindeki yeri, meraklar...’’⁵

Aristoteles tragedyanın ruhu olarak olay dizisini tanımlar. Karakter ikincil durumdadır. Karakter, Romantik kuramcılar döneminde (Friedrich Schlegel, Hegel) dramatik yapının merkezi haline gelir. Yazgısı ile yönlendirilen Tanrılardan, soylulardan sıradan insanların temsiline geçiş; genel bir insanlık durumundan dünyaya doğru bir değişimi gösterirken karakterin bilinci de metnin asal merkezine oturur. Bu durumda karakterin eylemi zayıflar, iç aksiyona doğru bir yöneliş başlar.

Karakteri daha iyi değerlendirebilmek için öncelikle Aristoteles’in karakter üzerine yaptığı değerlendirmeler bakmak gerekir:

*“Tragedya bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli bir özellikte olması gereken eylem halindeki kişilerce temsil edildiğine göre –çünkü, bu iki etkenle eylemler belli bir özellik kazanır-, o halde karakter ve düşünce, trajik eylemin iki etkeni olarak ortaya çıkar, kişiler, eylemlerinde bu iki etkene uyarak ereklerine (mutluluğa) ulaşırlar ya da ulaşamazlar.”*⁶

Aristoteles tragedyayı, kişilerin mutluluk ve felaket içinde geçen hayatlarının taklidi olarak görmektedir. Mutluluk ve felaketin, eyleme dayandığı konusunda

⁵ Şener, y.a.g.e.,s.15

⁶ Poetika, Aristoteles, **POETİKA**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 42-43

⁶ A.g. y s. 43

vurgu yaparken karakterlerin ancak bunu göstermek için bir araç olduğunu söyler. Eylemlerden ötürü karakterlerin var olması gerektiğini düşünürken hayatın asıl amacının eylem olduğu konusunda ısrarcıdır.⁷Olay dizisini temel ilke ve tragedyanın ruhu olarak tanımlarken karakteri ikinci plana atar. Çünkü tragedya insanın değil yaşamın taklididir. Bu anlamda karakter dramatik metnin merkezine oturmamalıdır. Ona göre karakter tanımlaması şöyle olmalıdır.

“Kişi, ne ahlaksal yeti ne adalet bakımından, ne de kötülük ve ahlak düşkünlüğü yönünden olağanüstüdür. Tersine o, herhangi bir suçla suçlanmış olan kimsedir...Gözden geçirmelerimizin ardından geriye kalan, bu iki ucun arasında biridir.bu erdem ve adalet bakımından mükemmel ya da kötü ve ahlak düşkünlüğü yüzünden felakete uğramayan biri olmaktan çok, hatalı bir hesaplaşma nedeniyle yenilen biri olmalıdır.”⁸

Poetika' daki trajik kahraman olgusu uzun yıllar tartışılan bir kavram olmuştur. Özellikle John Jones'un “...böylece sahnedeki figürler kendi karakterlerini temsil etmek için aksiyonda bulunmazlar; kendi karakterlerini, aksiyonları adına barındırırlar.”⁹ Sözleri Aristoteles'le paralellik taşımaktadır. Jones'a göre Aristoteles tragedyanı özerk karakteri belirleyecek terimlerle ele almaz:

“Aristoteles hiçbir yerde karakterin eylemden daha az önemli olduğunu söylemiyor ya da sadece öylesine söylüyor. Bu savın dile getirilebilme biçimi, uzmanlar incelediğinde bile pek de iyi anlaşılamiyor; karakterin ikincil önemi ve aksiyonun duruma üstünlüğü vurgulandığında ya da genel ve yaygın açıklamaların olay dizisi ve karaktere karşı oluşunda bile kullanılan büyük harfler yapılan yorumları sabitliyor. Şunu vurgulamak gerekirse olay dizisi karakter ikili karşıtlığı Aristoteles'in tragedya anlayışına bütünüyle terstir, karaktere en basit olayda bile bir özerklik atfetmeyi, resimde de renk açısından aynı şey söylemek mümkün, bütünüyle reddedemeyiz.”¹⁰

Jones'a göre trajik kahraman her yerde ve her zaman hazır bulunan bilincini kendi doğasında barındırır. Ancak, Aristotelesçi karakter “*Etik bir dokunuşla renklendirilmiş yalın işlerden ibarettir, bizim anladığımız modern Batının fani bir varlık olduğundan kuşku duymayan iç derinliği olan insanı değildir.*”¹¹ Yine Jones'e göre tragedyanın işlevinden söz ederken “*Yüzünün ardında yüze şekil veren çok*

⁷ Bkz. Aristoteles,y.a.g.e.s.33

⁸ A.g.e.,s. 27-33

⁹Elinor Fuchs; **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 2003,s. 42

¹⁰ A.g.e.,s.43

¹¹ A.g.e.,s. 44

eskilerden gelen bir ruh aramak boşunadır."¹²diyerek aksiyonun hızı içinde karakterin eriyip bireysel özelliklerinden sıyrıldığını vurgular.

Aristoteles, tiyatronun kuramsal kısmıyla ilgilenirken Roma dönemi daha çok sanatın topluma karşı görevi üzerinde durmuştur. Yunan felsefesi insanın evrenle ilişkisi üzerinde dururken Roma felsefesi ise insanın bu dünyadaki yaşam biçimi üzerine durmuştur. Bu dönemde en çok dikkat çeken Horatius'un yazdığı *Ars Poetika*'dır. Aristoteles'i destekleyen bu kitapta karakter üzerine Horatius şunları söyler:

*"Sözcük seçimi ile ilgili olarak da üzerinde durulduğu gibi, her yaşın, cinsiyetin kendine özgü nitelikleri vardır. Yazar bunlara uymalıdır. Örneğin çocukluk çağında insanın huyu değişken olur, oyuna düşkündür, ikinci aşama gençliktir. Genç kişi spor sever heyecanlıdır tutarsızdır, kolay etki altında kalır. Olgunluk aşaması hem tutkululuk, hem de girişimlerde ağırkanlılık dönemidir Olgun kişi paraya ve dostluğa önem verir Yaşlı insan ise esaretini ve umudunu yitirmiştir, cimridir, gençlik dönemlerini özlemle anarken, gençleri kıyasıya eleştirir. Ülkesine ve ailesine neler borçlu olduğunu, ailenin kardeşin, dostun nasıl sevilmesi gerektiğini, bir senatörün, bir yargıcın, savaşa giden bir generalin görevlerinin neler olduğunu bilen yazar, her oyun kişisine ona uygun nitelikler verir."*¹³

Antik yunan düşüncesinde sanat evrenle insan arasında bir bütünlük ararken mükemmelliği hedefliyordu. O yüzden belirlenen karakter ahlak kurallarına uygun olarak davranmalı, yönelişe geçmeli ve konuşmalıydı. Eleştiri vazgeçilmezdi. Roma düşüncesinde ise insanın yaşam içindeki duruşunu belirlemek üzere oyunlar yazıldı. Oyun kişileri günlük yaşama katkıda bulunması gereken kişiler olmalıydı. Bu sayede insan, yaşam pratiğini çözerek eğitilecekti. Bütün bu belirlemeler daha sonra klasik akım düşünürleri tarafından benimsenecektir. Horatius'u destekleyen Menandros ve Terentius da karakterin dengeli oluşu, ölçülülüğü kurallara uyması her karakterin cinsiyeti, sosyal konumu ve yaşına uygun olması konusunda Horatius'un belirlemelerinden yola çıkarak oyunlar yazmışlardır.¹⁴

Roma İmparatorluğunun bölünmesi ile birlikte siyasal yapı değişmiştir. Hıristiyanlığın ilk yıllarında yaşanan karmaşalar, Doğudan gelen kavimlerin

¹² A.g.e.,s. 44

¹³ Sevdasener; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 468, Eskişehir,1991, s. 61 alıntı

¹⁴ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Birinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.212

Avrupa'yı işgal etmesi dinin baskısı sonucunda tiyatro yasaklanmıştır. Sadece Manastır okullarında Antik Yunan kültürü korunmuştur. Tüm bu yasaklamalara rağmen Rönesansın başlangıcında Horatiuscu “haz vermek”, “eğitmek düşüncesi”ni tekrar benimserler. Bu dönemde karakterler ahlaki ve dinsel değerlerin soyutlamaları olarak seçilir. Şehvet, günah, erdem, melek en önemli oyun kişileri idi. Bunlar dramatik eylemin karakteri olmaktan çok temsil ettikleri değerlerin sözcülüğünü yaparlardı. Şeytan sadece, insanların kafalarını karıştırıp Melek iyiliği temsil ederken, Şehvet kötünün elçisi oluyordu. Tüm bunların yönelişleri kilise tarafından belirleniyordu.¹⁵

Ortaçağ oyunlarını erdem ve günah oyunları olarak iki gruba ayıran A. Boal bu oyunların temel ilkesine karşı çıkarak şöyle devam eder:

“Fazlasıyla dar bir anlayışla tek bir amaca yönelmiş olan oyunlar tiyatronun temel ilkesine ters düşme riskini taşırlar. Bu ilke çatışma, çelişki ya da bir çeşit çarpışma ve ya mücadeledir. Ortaçağ tiyatrosu bu sorunu nasıl çözmüştü? Karşıtlıkları sahneye getirerek, fakat karşıtlıkları oyunun sonunun önceden belirleneceği bir şekilde göstererek ve oyunun öyküsünü yine aynı amaca hizmet edecek şekilde manipüle ederek. Başka bir deyişle anlatımcı bir tarzdan yararlanıp eylemi geçmişe yerleştirerek böylece dramatikliğin ve çatışan karakterlerin doğrudan ve çağcıl temsilinin önüne geçerek...”¹⁶

Ortaçağın karanlık döneminden sonra XIV. XV. ve XVI. yüzyıllarda ortaya çıkan ve ortaçağdan modern zamanlara geçişe aracılık eden Rönesans dönemi klasik dünyaya ilişkin bilgiyi merkez alır. Rönesans felsefesine damgasını vuran düşünce hiç kuşkusuz hümanizm olmuştur. Bu dönem felsefesi insan merkezli bir felsefedir. Genel olarak aklın insan varlığını tek ve en değerli kaynağı olarak gören hümanizmde; bireyin yaratıcı ve ahlaki gelişimini doğüstü alana hiç başvurmadan rasyonel biçimde doğal yoldan gerçekleştirebileceği savunulur. İnsanın doğallığını, özgürlüğünü ve etkinliğini ön plana çıkartırlarken arzu, istek, duygu, amaç ve yönelimlerin kişilik üzerindeki etkilerini de araştırmışlardır.

¹⁵ A.g.e.,s. 256

¹⁶ Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev: Semih Çelenk, Etki Yayınları, İzmir, 1996, s.56

Rönesans çağının estetik anlayışı gerçekçilik ilkesi üzerinedir. Öncesinde dinin yüceliğini anlatan, bu dünyanın geçiciliğini savunan bir anlayış söz konusuydu. Bu yüzden sanatçı dünyada yaşanan gerçekle ilgilenmezdi. Rönesansla birlikte dini düşüncelerin egemenliği sona ererek yerini akla bilime ve insanın yüceltilmesine bırakmıştır. Bu yüzden Antik Yunan'da yazılan karakterler yalın kişilik özelliklerinden ibaret olan ve sadece ahlaki bir ders vermekten öteye geçemeyen oyun kişileridir.

On sekizinci yüzyılın sonları Aristoteles'in olay dizisi içinde eriyen karakterin ön plana çıktığı bir dönemdir. Fransız devriminden sonra romantik düşüncenin tohumlarının oluşmaya başladığı bu süreçte birey ve özgürlüğü dönemin temel sorunu olur. Bireyin verdiği mücadele doğal olarak tiyatroya da yansımıştır. Böylece güncel sorunları anlatan yeni bir tiyatro ortaya çıkar. Klasik akımın biçim kurallarına, eğiticilik anlayışına tamamen karşı çıkan bu anlayışta tiyatro metinleri de yeni bir formun içine girmiştir. İnsanın özüne ulaşmak, insanı tüm gerçekliğiyle derinlemesine vermek temel amaç haline gelir. Bu sayede Tanrısal gerçeğe ulaşılacaktır. Sahne üzerinde verilen gerçeğin yansıtılmasının bir taklit olarak algılanmaması gerektiği bu süreçte çok önemlidir. Bireysel değerlerin yerleşik değer yargılarından daha üstün olduğu, bireyin vicdanının yasalardan daha haklı olduğu kabul edilmiştir.¹⁷

Özellikle Lessing seyirciyi, karakteri ve oyuncuyu ortak bir öznellekle bağdaştırmaya çalışmıştır. Klasikçi bir eğilim göstermesine karşın Lessing, Aristoteles'in katharsis düşüncesinin tragedyanın merkezi olduğunu söyleyerek metnin seyirciyi önce heyecanlandırıp sonra bu heyecandan arındırmasının önemli olduğunu vurgular. Lessing'e göre tragedya yazarı kahramanca ideallerin hayranlık uyandırmasını istiyorsa yazarın şu noktalar dikkat etmesi gerektiğini söyler:

“Çok fazla yerde ve çok fazla kişide görülen özelliklerin karaktere yüklenmemedir. Çünkü çok fazla yerde ve çok fazla kişide görülen şeylerin hayranlık uyandırmaz. Yazarın yapacağı en önemli şey kişilerin karakterlerini oluşturmak, karakterleri aksiyon içinde yerleştiren olayları birbiri ardına sıralamak, her karakterin

¹⁷ Bkz . Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, Çev: Barış Yıldırım, Eren Bğralılar, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, s. 134

*tutkusunu doğru olarak tarif etmek, bu tutkuları bir dizi basamaktan geçirmek çabalaması içinde olmalıdır.*¹⁸

Lessing'in vurgu yaptığı en önemli nokta kişinin seçilen karakter özelliklerini bir nedensellik içinde verilmesi gerektiğidir. Bu ancak eylemle mümkündür. Ancak bunu göstermek için büyük olay dizilerine ihtiyaç yoktur. Karakter en küçük davranışında bile kendisiyle ilgili pek çok şeyi yansıtır. Çünkü önemli olan karakterin genelde nasıl davrandığından birçok olayla karşılaştığında verdiği tepkidir.

Almanya'da *Sturm und Drang* (Fırtına ve Atılım) hareketiyle birlikte klasik ideal yıkılırken iç dünyaya ait duyguların karmaşası daha çok ön plana çıkmıştır. Özellikle Friedrich Schlegel ve ağabeyi August Wilhelm Schlegel romantik kuramın özelliklerini tiyatronun içine yerleştirirler. Bu anlamda en iyi örnek Shakespeare'i gösterirler. Wilhelm Schlegel, Shakespeare'in bu başarısını tamamıyla oyunlarındaki kişileştirmeye bağlar. Dramatik bir çerçeve içinde oyun kişilerini derinlemesine bir boyut içinde gösterir. Wilhelm Schlegel, bu konudaki saptamasına şöyle devam etmektedir.

*"Shakespeare'in oyun kişileri kristal saatlere benziyor, hem zamanı diğer saatler kadar doğru gösteriyor hem de bu mükemmelliğin nasıl oluştuğunu içten, derinliğine görmemizi sağlıyor".*¹⁹

Wilhelm Schlegel'in Shakespeare için "...kendini herkese dönüştürme yeteneğinin gelişmiş olduğu"²⁰ düşüncesine inanmaktadır. Kişileştirmede göze çarpan en önemli nokta karakterlerin, çevresel faktörler olmadan iç dinamikleri ve temel özellikleriyle kendilerini ifade etmeleridir. Shakespeare yazdığı kişileri bir yandan herkese benzediğini gösterirken diğer yandan onu öteki kişilerden ayırır. Böylece karaktere özerk bir alan sağlamış olur. Bu da karakterin kendi iç mantığı üzerine bir yoğunlaşma sağlar. Kişinin tavırlarında toplumsal, siyasi, ekonomik koşullar yoktur. Kendi karakter özellikleriyle eyleme geçerler. Shakespeare, kişiyi yaşadığı ve etkisi altında kaldığı kültürel ve sosyolojik bağlamdan uzak tutarak kendi

¹⁸ Aktaran, Carlson, y.a.g.e.,s. 32

¹⁹ A.g.e.,s. 35

²⁰ A.g.e.,s. 42

iç mekanizmalarıyla anlatır. Oyunlarında bu kişiler haklı kılınmış bir düşünce ya da inanç uğruna mücadele verir. Bu mücadele içinde karakterin nedenleri, gerekçeleri vardır. Tüm bunlar tinselikle birleştiğinde bugüne kadar yazılmış en iyi karakterleri ortaya çıkarır. Romantik akımının egemen olduğu bu süreçte en büyük özellik karakterlerdeki tinselliğin kullanılmasıdır. Hegel, Romantik akımı mutlak varlığa geçiş olarak tanımlar. Karakterlerin eylem için yazıldığını söyleyen Aristoteles'ten farklı bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Çünkü Hegel temsilin özel merkezine karakteri yerleştirir.²¹ Olay dizisi karakterin içsel iradesiyle oluşan yönelişleriyle gerçekleşir. Hegel, bu şekilde mutlak derinliğe erişilebileceğini savunur. Hegel bu düşüncelerin ışığında tragedyanın ruhunun olay dizisi değil karakter olduğunu vurgular:

“Dolayısıyla karakter, ideal sanatsal sunumun asıl merkezidir, çünkü karakter daha önce irdelenen yönleri kendisinde birleştirir, bu yönleri kendi bütünlüğündeki etmenler olarak birleştirir. Çünkü İdeal olarak İdea ,yani duyuşsal hayal gücü ve görü için şekillenmiş ve kendi görüşü içerisinde eyleyen ve kendi kendisini tanımlayan İdea belirlenimliği içerisinde kendiyile bağlantılı öznel bireyselliktir. Ama İdeal'in gerektirdiği şekliyle hakikaten özgür bireysellik, kendisini yalnızca tümellik olarak değil; ama aynı ölçüde somut tikellik olarak ve kendileri için bir birlik olan bu her iki yanın eksiksiz bir biçimde birlikli dolayımlanması ve birbirine nüfuz etmesi olarak açığa vurmaya durumundadır. Bu, karakter bütünlüğünü kurar, bu karakter bütünlüğü ideali ,kendisini bir birlik haline getirmiş olan özneliğin zengin gücünden oluşur.”²²

Hegel “*üzerinde durulan sahnenin eylemin başarısı olayların ilerleyişinin sonucu olarak değil, bireyin öznel iç yaşamında gelişmesi sonucunda ortaya çıkar*”²³ sözleriyle de karakterin önemi üzerine vurgu yapar. Ayrıca karakter mutlak tinsel özneliğe, maddi bir biçim verebilecek kadar önemli bir araçtır.²⁴ Çoşkusal bir hayatın zenginliği içerisinde karakter kendini bir bütün olarak göstermek zorundadır. Karaktere yapılan en önemli vurgu karakterin çok yönlü olması üzerinedir. Ya da Hegel 'in tanımıyla “...karakter insan yüreğinin en değişen yönlerine girmeli, bu öğeler içerisinde olmalı, kendisini eksiksiz bir biçimde bunlarla doldurmalı ve aynı

²¹ Bkz Georg Hegel; **Estetik**, Çev: Taylan Altuğ, Hakkı Hünler, Birinci basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994, s. 130

²² A.g.e.,s. 123

²³ A.g.e.,s. 126

²⁴ A.g.e.,s. 129

zamanda bunların içinde durup kalmalı ...”²⁵ dır. Böylece bütünlük içerisinde öznelğin altına çizilmelidir.

Hegel, bir arada tutulmuş öznelik içerisinde baskın olan temel bir tutkunun (pathos) olması gerektiğini savunur. Farklı eylemler karşısında tepki gösteren, iç dünyası zengin olan karakterler bir bütünlük içerisinde anlamını bulmalıdır. Sophokles tragediyalarında asal oyun kişileri, tek bir tutkunun peşinde olmalarına rağmen kişiliklerindeki farklı özellikler sebebiyle karakter olarak yorumlanmaktadır. Shakespeare’ın *Romeo ve Juliet* oyununda Romeo’da vurgulanan tutkunun adı aşk olmasına rağmen Tybalt ile yaptığı düelloda onuruna olan düşkünlüğü vurgulanır. Oyun kişinin tutkusu üzerinden diğer karakter özellikleri de oyun içinde göze çarpar. Kişiliğinin işlevsel özellikleri farklı oyun kişileri ile olan ilişkilerinde verilirken karakter derinlemesine boyutlandırılır. Juliet ise annesi, babası ve dadısı ile kurduğu ilişkiler zincirinde kendini gösterir. Bu çeşitliliğin içinde karakteri eyleme yönelten şey aşktır. Karakterin tutkusu vurgulanırken, kişiliğinin diğer özellikleri de unutulmaz. Corneille’in *Le Cid* oyununda aşk ve onur çatışması farklı karakterde sunulur. Bu kavramlar bir karakter içerisinde verildiğin de derin içsel bir çatışmaya neden olur. Bu ikiye parçalanmışlık karakter için zenginlik teşkil eder. Ancak Hegel karakterin kararlı ve tutarlı olması gerektiğini söyler. Dolayısıyla böyle bir içsel karşıtlık Hegel’in yorumuna göre karakterin kararlılığına ve birliğine terstir. Çünkü karakterin tutkusu (pathos) bir oyunda ikinci dereceye düşmemelidir. Hegel iyi bir karakter kişileştirmesinde karakterin ancak kendi iradesiyle eyleme geçmesi gerektiğini, bir başkasının etkisi altında kalarak hareket edemeyeceğini belirtir. Eğer kendi özelliklerinden dolayı eyleme geçmişse ve bu yanılsa bu sayede karakter suçunu sahiplenir.

Hegel, tragedya kahramanını, oyunun sonunda yenik düştüğü halde ahlaki zaferi kazanan kişi olarak değerlendirir. Sophokles’in *Antigone*’sinde Antigone yaptığı tercih yüzünden ölür. Ancak haklı olduğunu kanıtlamıştır. Sophokles, inançları göz ardı etmemekle birlikte bireyin seçme hakkını Antigone üzerinde gösterir. Hamlet için de benzer bir açıklama yapılabilir. İçinde buldukları özel bir

²⁵ A.g.e.,s.237

durum sebebiyle Leartes ve Hamlet benzeşirler. İkisinin de babası öldürülmüştür. İkisi de babasının öcünü almak ister. Hamlet bu konuda çok düşünerek davranırken Leartes acele karar verecek ve düşünmeden Kralın hilesine ortak olacak ve yıkımını hazırlayan eyleme başlayacaktır. Hem insani değerleri korumak hem ahlaki sorumluluğunu yerine getirmek hem de aklın ve sağduyunun gereğine uymak isteyen Hamlet, zor olanı seçer. Hamlet'te Danimarka toplumunun bir yozlaşma dönemine girdiğinden, savaş tehlikesinden, Kral Claudius' un kötü yönetiminden söz edilmesine karşın, Hamlet'i eyleme geçmeye zorlayan şey, babasını hayaletini görüp ona Claudius tarafından öldürüldüğünü söylemiş olmasıdır. Hamlet bütün eylemi kendi iradesi, kendi seçimi ve kendi gücü ile gerçekleştirir. Bu bakımda oyunda dış koşulların işlevi yok sayılabilir. Hamlet'i eyleme geçiren şey kendi vicdanı, görev ve sorumluluk anlayışı olmuştur.²⁶

Tragedyalarda karakterin eyleme iten neden karakterin iç aksiyonunu belirler. Oedipus'u harekete geçiren şey Thebai kentinde veba salgını olmasıdır. Prometheus, bir kayaya zincirlendiği için öfkesini dizginleyemez. Ancak burada önemli olan kahramanın neden olduğu dönüşü olmayan olayın kendisidir. Aristoteles tragedyanın sonunda kahramanın büyük acı içinde olduğunu, bu sebeple de tragedyanın seyircide korku ve acıma gibi duygular uyandırdığını ve sonra bu heyecanları sağalttığını ileri sürmüştür. (katharsis) Aristoteles'in izinden giden on yedinci yüzyıl düşünürleri de bu arınmayı bir ders alma olarak yorumladılar. Bu yoruma göre tragedyanın sonunda kahramanın uğradığı yıkım seyirciyi korkutuyor ve kendisinin de böyle bir yıkıma uğrama olasılığını aklına getirerek benzer davranışlardan alıkoyuyordu. Bu dönemde amaç, toplumun yerleşik yapısını, insan ilişkilerini denetleyen geleneksel kuralları, ahlaki değerleri, inançları korumak, siyasal ve dinsel yetkinin hiçbir şekilde sarsılmamasını sağlamaktı.

Tragedyada karakter iyiden kötüye giden bir kurgunun içinde yer alırken komedyada ise durum daha farklıdır. Kötü başlayıp iyi giden kurguda kişiler tipik özellikler taşımaktadır. Konusunu günlük yaşamdan seçen komedyanın oyun

²⁶ Boal, y.a.g.e.,s.27

kişilerini sıradan kusurlu kişilerdir.“*Kusurlu olan daima gülünçtür. Komedyada gülünç her çeşit kusurun değil zarar vermeyen acı uyandırmayan kusurun taklidi ile sağlanmaktadır.*”²⁷ Oyun kişileri; toplumun yapısını, bu yapıda yer alan belli başlı grupları, giysileri tavırları, davranışları, konuşma biçimleri ile temsil eden tiplerdir.

Tragedya kahramanı bir yandan üstün özellikler taşır bir yandan da insanlığın ortak özelliklerini barındırır. Hem özel, hem tipik, hem üstün hem kusurlu olması kahramanın çok yönlü bir karakter olmasını sağlar. Yaşanan olaylar sonunda karakter değişim ve dönüşüm içindedir. Shakespeare tragedyalarında karakter önemli olaylar ve ölümcül durumlar karşısında büyük değişim gösterir. Örneğin Kral Lear’ da Lear hiç ummadığı biçimde kızlarının ihaneti ile karşılaşınca büyük bir bunalım yaşayarak bir değişim içine girer. Artık hırsını öfkesini yitirmiştir. Sakinleşmiş bir yaşlı kimliğine sahip olmuştur. Oyunun başındaki öfkeli, çocuksu inatçı kral kimliğinden oldukça farklıdır. Oyunda bu değişimi sağlayan şey kralın yaşadığı hayal kırıklığıdır.

Shakespeare oyunlarında birey kendi kararlarını kendi verir. Karakterlerin yönelişlerinde bir kararsızlık, bir sapma yoktur. Örneğin *Hamlet* oyunda Hamlet, oyun boyunca kuşkulu ve tereddütlü bir tavır sergiler. Ancak onun bu kararsız tavrı ne yapması gerektiği konusunda değil nasıl yapacağı konusundadır. Karakter eylemlerinde hangi sorunlar çıkarsa çıksın bütün bunların sorumluluğunu üstlenir. Örneğin Oedipus kâhine giderken yoluna çıkan bir adamı öldürür. Ölen babasıdır. Bir kraliçeyle evlenir evlendiği annesidir. Yaptığı bu eylemlerin bilgisizlikten kaynaklı olduğunu bilen Oedipus kendisi cezalandırır. Çünkü bütün olarak bakıldığında yapmak istediği şeyler ile yaptıkları birbirini tutmaz. Hatalar kendisinden kaynaklıdır ve bunun sorumluluğunu alır.

Bireyin iç yaşamının bu kadar derinlikli verilmesi çatışmanın şekil değiştirmesine de neden olmaktadır. Temelde karakterler arasında olan çatışma bireyin iç dünyasına dönerek iç çatışmanın varlığı üzerine durulur. Ancak Hegel çağdaşları Goethe, Schiller, Kleist’in bu düşünceyi uç noktalara taşıdığını belirterek

²⁷ A.g.e.,s. 29

öznellik içinde kaybolduklarını belirtir. Bu durum daha sonra çatışmayı oluşturan karşıtlıkların yok oluşuna kadar ilerler.

Nietzsche'nin modern ve çağdaş tiyatrodaki etkileri hala sürmektedir. Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* 'nun girişinde, "Sanat yaşamın en yüce ödevi ve gerçek metafizik eylemidir."²⁸ der. Hegel, Mutlak'ı öznellikle ilişkilendirmişti. Bu ilişki dramatik karakteri yarı dinsel hale getirir. Nietzsche'nin düşünceleriyle beraber mutlak ve öznellik arasındaki bağ kopar. Bağın kopması sonucu bireysel öznellik artık evrensel tinsel güçlerle derin bağlarını kolaylaştıran değil engelleyen bir nitelik haline gelmiştir. Bu değişimi Elinor Fuchs şöyle değerlendirmektedir:

"Nietzsche 'nin köktenci yeni 'trajik olan' teorisi bileşenleri dile getirilerek açıklanan somut bir dramatik form olarak değil; insanın kendine ilişkin algısında arkeolojik bir aşama olarak tanımlanır. Trajik kültür aşaması, öz –bilinç (Apolluncu plastik formlarla temsil edilir) ile başlangıçta var olan kendini feda etmenin artık estetik içinde yüceleştirilmesi (müzikte Dionysosçu unsur ile temsil edilir.) arasında asılı kalmış bir andır. Tragedya festivallerinde kendilerini Dionysos'a adayanlar, Nietzsche'ye göre 'paramparça edilmiş ve bireylere paylaştırılmış bir dünya' algulamışlardır ve tam da bu algı acı çekmenin tanımını oluşturmakta ve sanatın bir olmanın tekrar canlandırılması için bireyselliklerin ortadan kaldırılmasına ilişkin mutlu bir umudu kutladığını kabul etmişlerdir".²⁹

Dramatik yapının merkezinde olan bireyselleştirilmiş karakteri Nietzsche onaylamaz. Çünkü karakterin temsili mümkün değildir. Karakter her şeyin ötesinde "...burjuva tiyatrosuna doğru ölümüne sığınaş..."³⁰ hatasını taşır. Modernizmin eşliğinde Hegel'in birey olan romantik kahramanı savunması, Nietzsche'de Batı tarihinin geçmişinde, "Bireyin ve karaktere özgü olanın kokusunun sindiği her şeyden duyulan yoğun tiksintiye dönüşmüştür."³¹ İnsan öznelliğinin ön plana çıkmasıyla beraber Tragedyanın öldüğünü söyleyen Nietzsche, dönemsel insan öznelliğine ilişkin ipuçlarıyla öznenin süreksiz, hatta keyfi doğasıyla ilgili postmodern kuramlar arasında ki bağlantıların izini sürmekte, bu tür teorilerle postmodern tiyatronun, karakteri ontolojik niteliklerinden sıyrılarak temsil etmesi

²⁸ A.g.e.,s 35

²⁹ Fuchs, y.a.g.e. 26

³⁰ A.g.e.,s. 34

³¹ A.g.e.,s. 48

arasındaki bağlantıları kurmaktadır. Bireyin varlığına ilişkin tüm niteliklerden sıyrılması gerektiğine inanır.³²

Birey, kendini ispat etme sürecinde özgürlük adına koşarken aslında çok da özgür olmadığını bilir. Kendi yasalarının kölesi olmuştur. Bütün bunları aşabilmesi için de kendi becerilerini ihtiyaç duyar. Böyle bir karmaşa içinde içgüdülere güvenmek zorunda kalan birey her yöne koşabilir. Bu da hem çekicidir hem de korkutucudur. Her şeye merakla sarılan bireye karşı çıkan Nietzsche'nin önerisi "*sıradan olmak anlam taşıyan tek ahlaklılıktır*"³³

Semboalist oyun yazarları karakteri, göz ardı etmişlerdir. Aristoteles trajik olanın çekirdeğini olaylar dizisinin oluşturduğunu söylerken Hegel'de karakter olay dizisinin üstüne çıkmıştır. Ancak yirminci yüzyıla doğru düşünce egemen konuma gelince artık dramatik olanın özünde ne karakter vardır ne de olay dizisi. Bağımsız karakter sadece gösterinin herhangi bir aracı olarak sahnede yerini alır. Bu dönem içinde yazılan oyunların karakterlerinde ortaya çıkan en önemli nokta, karakterlerin dış dünya ile olan ilişkilerindeki sorundur. Karakterler yazgılarının onlara sunduğu yaşamın dışında alternatiflerinin olduğunu görürler ama bu hiçbir zaman yazgıyı değiştirmek üzere karakteri harekete geçirmez. Olup bitenleri görüp, olanların dışında kalarak, kendi dünyalarında hesaplaşmak; karakterlerin en büyük eğilimleridir. Kendi içsel dünyalarındaki bu hesaplaşma, klasik geleneksel biçimleri de yıkar. Oyunlar ruh durumlarının çözülüşü üzerinedir. Ruhsal durumları belirlenerek, duygusal hayatlarına ilişkin simgelerin çözülüşü ile karakterin öyküsü verilir. Bu durumda ortaya çıkan karakterin dış dünyayla olan ilişkisi ise "*tam anlamıyla anlamdan yoksun olur.*"³⁴

Peter Szondi On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra modern dramın büyük değişim içine girdiğine dikkat çeker.. Özellikle avangard hareketlerle beraber

³² Bkz. Hegel, y.a.g.e.,s. 25

³³ Bkz. Michel Foucault; **Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne**, Çev: Ahmet İnam, Birinci basım, Yorum Yayınevi, Ankara, 1992, s.

³⁴ John Orr; **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Birinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, s.89

tiyatronun dramatik araçları büyük bir değişimin içine girmiştir. Dramatik yapının hangi etmenlerinin değiştiği karakterin bu değişim içinde nerede kaldığı birinci bölüm içinde tartışılmıştır. Dünya algısındaki düşünsel değişimler, “ben” in dünya ile ilişkisi, değişimleri belirleyen en önemli etkidir. İçeriğin değişmesiyle birlikte biçimsel değişiklikler de kendini göstermektedir.

Rönesansta bireyin tarihte ilk defa öne çıkmasıyla Avrupa dramı kendini göstermiştir. Aydınlanma döneminde merkezdeki yerini sabitleştirmiş, eylemleriyle hayatı değiştirebileceğine inanır hale gelmiştir. Dramatik, kişiler arası ilişkilerden doğmaktadır. Bu ilişkiyi de belirleyen en önemli şey diyalogdur. Aydınlanma döneminin ürünleri kapalı bir yapıda sözün biçimi belirlediği organik bir bütünlük içinde kendini gösterir. Kişiliğe ilişkin yeni nitelermelerin kullanıldığı bu yüzyılda yazarlar, bireyi çözmek ve daha iyi anlamak için dış görünüşü ile itkileri arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışmışlardır. Artık edebiyatın ve tiyatronun kişileri gündelik yaşam içinden çıkan ve psikolojilerine daha fazla yer verilen kahramanlar olmaya başlar. Oyun kişilerinde seçilen ayrıntılarla, toplumsal olaylar karşısında bireyin duruşunun belirlenmesi karakterin değişimi açısından önemlidir.

Toplumsal alanda yaşanan köklü değişimler, bireyin kendini var etmede yaşadığı sorunlar Lichte'nin de belirttiği gibi “*Bireyin kendini gerçekleştirme isteminin nesnel dünya tarafından olumsuzlanması, klasik dram anlayışındaki değişimlere de neden olmuştur.*”³⁵ Böyle bir değişim yaşayan bireyin sahne üzerindeki değişimleri de modern dramın ilk işaretlerini taşır. Yani oyun karakteri, doğüstü güçlerin ya da Tanrının bir parçası değildir. Artık önemli olan karakterin bireysel eylemidir. Merkezde birey vardır. Ortaçağ dünya görüşünün çökmesinin ardından kendini var etmeye çalışan bireyin kendini açığa çıkarma isteği doğal olarak sahnedeki oyun kişinin de değişimine neden oldu. Dramatik yapının kırılmaya başladığı bu dönem karakterin yaşadığı yolculuk açısından oldukça önemlidir. Dolayısıyla artık kaderin elinden kurtulmuş, toplumu ve tarihi aklını kullanarak değiştirebileceğinin farkına varmıştır. Yönelişini buna göre belirleyen birey, bunu

³⁵ Aktaran; Süreyya Karacabey; **Brecht'ten Sonra**, Birinci Basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2009, s.23

gerçekleştirmek için diğer bireylerle iletişim halinde olmalıdır. Szondi'nin de vurguladığı gibi iletişimin ön plan çıktığı bu yüzyılda diyalog önem kazanmıştır.

Çağın en önemli etkisi, “doğasal insan” düşüncesiyle, derinlemesine toplumsal çevre ve koşulların incelenmiş olmasıdır. Bu da, karakterin içinde yaşadığı toplumsal koşullarla verilerek, olay dizisindeki gelişmelerin neden sonuç bağıyla ilerlemesini sağlar. Olay dizisi üzerinden karakterin psikolojik özellikleri ve iç dünyasının verilmesiyle karakterin derinleşmesi sağlanmıştır. 18. yüzyılda modern karakterin ilk izlerine bakıldığında ise karakterde psikolojik açılım tam değildir. İç dünyalarında olup bitenler ve nedensellik tam verilmeden sadece eylemler gösterilerek karakterin çözümü seyirciden beklenmiştir. Bunun tek nedeni karakterin idealleştirilmesidir. Çünkü karakterin psikolojisinde yatan özellikler evrensel olarak algılanmaktaydı. Bu yüzden 18.yüzyıl gerçekçilerinin oyunları hem öğretici hem de birçok ahlakçı öğeyi içinde barındırmıştır. İdeal kahramanlar sayesinde toplumda geçerli olan görüş ve kanılar değişime uğrıtılacak, böylece toplumun kendisi de değişikliğe uğrayacak, adalet ve uyum sağlanacaktı. Aydınlanmacıların inancına göre, insanların zihinlerine akılcı ön fikirler aşılansak, eylemlerine yol gösterilmeliydi. Çünkü eski düzenin çöküşünü yansıtan feodal dünya ile feodal bilinç, ahlak ilkelerini korumanın ve güçlü kılmanın çok uzağında idi.

19. yüzyılın ilk yarısındaki gelişme fikrinin her yerde etkisini gösterdiği bir dönemde, klasikçiler kişileri yönlendiren tek şeyin tutku olduğuna inanıyorlardı ve hiç değişmeyen, bütün çağlar, için aynı kalan değişmez bir kavram olarak görüyorlardı. Bunun için klasikçilerin kişileri, çoğunlukla sadece bir takım tutkuların, fikirlerin kişileştirmeleri olup, gerçek yaşamın somutluğundan yoksundurlar; gelişemezler ve kendilerini ortaya koyamazlar. Klasikçi yazarlar karakteri genel hatlarıyla verip, psikolojik özelliklerine girmeden evrenselliği verme eğilimi sonucu didaktik konuşan ve öğreten kahraman olmaktan öteye gidememişlerdir. Ancak burada önemli olan nokta tüm bunların, günlük yaşam içinde geçiyor olmasıdır.

19. yüzyıl dramında, merkeze karakterin oturması ile karakter olayları kontrol eder ya da hedefe ulaşmak için gerekli mücadeleyi verir duruma gelmiştir. Buna bağlı olarak zaman ve mekân, olay dizisinin içinde karakteri göstermek için tasarlanır. Karakter, parçalanmamıştır. Gerçekçi tiyatronun sonlarına doğru oyun kendi anlamını yaratmak için soyut kavramlar tarafından desteklenmiştir.

Öyküsel ve bireysel olandan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan metinler, başka bir varoluşsal alanın peşine düşer. “Zamandırsı bir ana sıkıştırılmış” oyun karakterleri, modernizmin hediyesi umutsuzluk ve karamsarlığı yoğun olarak yaşarlar.

Teatral modernizmin eşiğinde Hegel tarafından merkeze yerleştirilen özerk karakter yavaş yavaş yerini kaybetmeye başlar. İlk işaretle on dokuzuncu yüzyılın başlarında yazar ve yönetmenlerin her türlü kukla ve maskeler kullanması önemli bir göstergedir. Ancak bu deneysel çalışmalar henüz karakter için tehlike taşımaz. Aristoteles’ de olay dizisi trajik oyunun özüyken, Hegel’le beraber karakter üstün duruma gelmiş Yirminci yüzyıl sonunda doğru ise karakterin yerine düşünce metne hâkimiyetini kurmuştur.

Epik Tiyatro, karakterin metin üzerinden uzaklaşarak bir figüre dönüşmeye başladığı bu yolculukta önemli bir duraktır. Sahne gösteriminde metnin derinliğini veren sadece karakter değildir. Klasik kuralları ve dram anlayışını kökünden sarsan epik tiyatro olayları tarihsel gelişim içinde gösterirken karakterin üstünlüğüne son verip, toplumsal ilişkiler içinde anonim olanı göstermeyi hedefler. Bu amaçla da seyircinin düş dünyasına dalıp karakterle özdeşlik kurmasını önlemek için yabancılaştırmadan faydalanır.

Brecht oyunlarında genellikle oyun kişileri politik içeriğin altında kalır. Karakterleri belirleyen politik duruştur. Seyirciye yüklenen eleştirel bakış karakterlere olan mesafeyi ortaya çıkarır. Oyun kişilerinin geleneksel yapıdaki en ince ayrıntısına kadar verilen özellikleri artık yoktur. Karakter ile seyirci arasındaki mesafe ayrıntıyı göstermek için gerekli değildir. Gözlenecek kadar mesafede

kalmaları yeterlidir. Bu da karakterin seyirciyi duygu atmosferine sokmasını engeller. Oyunlarında yer ve zaman sıçramalarının bir önemi yoktur.

Geleneksel tiyatronun neden sonuç bağıyla düzenlenmiş başı, düğüm noktası ve sonu olan bir olay örgüsü vardır. Oyuncular yazarın, olaylarda anlatmak istediği karakterleri canlandırırken, kendi kişiliklerini silip rolleriyle özdeşleşir. Böylece seyirci tiyatrodaki oyunun ve dilin büyüğü altında olayın akışına kapılır. Absürd tiyatroyla birlikte bu şekilde tasarlanmış dramatik yapı bozulur. Onlara göre seyircide gerçeğin yanılması uyandırmak tam anlamıyla bir aldatmacadır. Absürd tiyatrodaki oyun kişileri, belli bir zaman içinde gelişen olayların kişileri değildirler. Toplum ilişkilerinden soyutlanmışlardır. Kişiliğin yitirilmesi, ilişkilerin kopması, yalnızlık, korku gibi zaman ve mekân dışı temel davranışlar oyun kişilerini belirleyen özelliklerdir.

Yirminci yüzyılın başında gündelik yaşamı etkileyen değişimlerin sahnedeki karşılığı son derece sarsıcı olmuştur. Geleneksel algının yıkımı, temsil biçimindeki yeni arayışlar, organik bütünlüğün bozulmasına neden olmuştur. Görselliğin ön plana çıktığı, yeni tiyatro anlayışında dramatik metinler ikincil konuma düşmüştür. Tiyatro metinlerinde klasik dram araçlarından uzaklaşma önce diyalogun monoloğa dönüşmesiyle başlamıştır. Karakterin parçalandığı yerin ilk durağı burasıdır. Nedensel bir bağlantıyla ilerleyen birlikli oyunlar yerini episodlar şeklinde ilerleyen, düş sahnelerinin devreye girdiği parçalı bir yapıya bırakır. Yüzyıl sonuna kadar dramatik yapının tüm araçları bir değişim yaşar. Gerçeklikle kurmaca arasındaki farkın kaybolduğu metinler, klasik temsil yapısının tüm ilkelerini değiştirerek yeni bir anlayış getirir. Kurmaca kapalı dünya yıkılmıştır. Alıntılarının gelmesiyle beraber, metinler kolaj, metinlerarasılık içinde alıntılar yumağı haline dönmüştür. Çeşitliliğin çok fazla olduğu modern sonrası dönemde yazarların ve yönetmenlerin eğilimlerini sınıflandırmak oldukça güçtür. Çünkü tekrarlardan oluşan ortak eğilimleri yoktur.

I. BÖLÜM: MODERN TİYATRODA KARAKTER

1- MODERNLEŞME BAĞLAMINDA TOPLUM VE BİREY

Günümüzde yaygın bir şekilde kullanılan modern, modernleşme, modernite, modernizm kavramları üzerinde oldukça çeşitli tanımlar yapılmıştır. En geçerli tanımlarıyla açıklamak gerekirse modern; Latince’de “tam şimdi” anlamına gelen *modo* ve ondan türetilen *modernus* sözcüğünden gelmektedir. İlk kez 5. yüzyılda kullanılan bu sözcük, içeriği zamanla değişse de genel olarak “*eskiden yeniye geçişin sonucu olarak görenlerin bilincini dile getirmektedir.*”³⁶ Bu açıdan bakıldığında ise modernlik 18. yüzyılda ortaya çıkan toplumsal, ekonomik, siyasal değişimleri içine alır. Modernleşme ise sanayileşmede temellendirilmiş toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapar. Modernleşme “*genişleyen kapitalist dünya pazarının sürüklediği bilimsel keşifler ile teknolojik yeniliklerin sanayideki ilerlemelerin, nüfus hareketlerinin, kentleşmenin, ulus devletin ve kitlesel siyasal hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin çeşitlerinin birliğidir.*”³⁷ Modernizm, “*yakın zamana gelene dek çeşitli sanat dallarına egemen olmuş sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintilidir.*”³⁸ Modernizm, klazizme karşı bilinçli olarak gelişen yüzeydeki görünüşün ardında kalanı bulma amacını güder. Genel olarak bilincin ortaya çıkması, anlatı yapısının reddi, eşzamanlılık ile kurgu, gerçekçiliğin araştırılması, bütünlüklü kişilikli tasarımından uzaklaşma, özellikle Freudçu yaklaşımla bölünmüş kişiliğe vurgu yapan bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Bu belirlemeler daha sonraki bölümlerde postmodernizm tanımlarında kullanılmaktadır.

Alain Touraine, “*modernlik fikri, toplumun merkezindeki Tanrı’nın yerine bilimi koyarak, dinsel inançlara, -en iyi olasılıkla – ancak özel yaşam dâhilinde yer*

³⁶ Bkz; Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Birinci basım, Ütopya Yayınları, Ankara, 2005, s.15-31

³⁷ Bkz; Madan Sarup, **Post- Yapısalcılık Ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, Dördüncü basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s.186

³⁸ Bkz; Yılmaz; a.g.e., s.187

bırakır.”³⁹ der. Yani insan artık Tanrı’nın yerine bilimi koyarak, Tanrı iradesi yerine kendi akılı ve iradesini yerleştirir. Böylece modernist düşünce dünyanın akıl ile yönetileceği üzerine vurgu yaparak bireye verdiği önemi öne çıkarır. Kendisini kutsal bir vahiye göre örgütlemek, bu yönde eyleme geçmek isteyen bir toplumdan söz etmek, artık mümkün değildir. Ancak burada modernliği salt bir değişim olarak tanımlamak yeterli değildir. Akılcı, bilimsel, teknolojik değişimlerin yeterli olmadığı bu süreçte; modern toplumu tanımlamak için aynı zamanda entelektüel etkinliğin artması, bunların siyasal ve dinsel propagandalardan korunması, tarafsız yasalar, kamu ve özel yönetimlerin kişisel bir iktidarın aracı haline gelmemesi, tıpkı kişisel servetlerle devletin ya da işletmelerin bütçelerinin birbirinden ayrı tutulması gibi özel yaşamla kamu yaşamının da birbirinden ayrılması gerekmektedir.⁴⁰

Pek çok dinsel düşüncenin akıl ile felce uğratıldığı modernist düşünce, insan ile doğanın birlikteliğini savunur. Kutsal olanla birey arasında doğrudan bir iletişim yoktur. Geleneksel toplumda, birey bir yazgıya tabiidir. Yazgı ne gerektiriyorsa birey hiçbir söz hakkı olmadan onu yaşar. Kutsal dünyanın bireyi yazgıyı sorgulamaz, sadece yaşar. Modern toplum ise hem bireyi hem de kutsal olanı kendisi üretir. Kutsal dünyanın çözülmesiyle kutsal özne de yerle bir olur. Bu dağılma, bireyi “toplumsal rollerin ve kişisel özelliklerin bir arada bulunduğu bir şebeke görünümü”nden kurtarır. Yerine “ben kaygısına düşmüş bir bilinç ile bir özgürlük ve sorumluluk iradesi olan” bireyler gelmiştir.”⁴¹ Başlangıçta modern ideolojinin hedefi de budur. İnsan ile tanrısal olan arasında bölünmüş bir evrenin yerine akılcılaştırılmış bir dünyayı koyarak kutsamaların büyüdü dünyasını bozmaktır.

Modern toplum ile geleneksel toplum arasındaki farkı açıklarken onu sadece tanrısal gücün varlığından bilim tarafından ortaya çıkarılan bir dünyaya geçiş olarak tanımlamak yeterli değildir.

“Modernliğin yıldızı bilimle birlikte parlar ama etkisi, insanın tutumları, artık dünyanın düzenine uygun açılarından değil de, bilinç tarafından –bu bilinç “ruh” olarak adlandırılın ya da adlandırılmasın- düzenlemeye başladığından itibaren

³⁹ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, çev: Hülya Tufan, YKY, İstanbul, 1994, s.23

⁴⁰ Bkz; a.g.e, s.24

⁴¹ Bkz; a.g.e. s..55

*kesinleşir. Özgürlüğe ve insanın kendi yaşamını sorumlu bir biçimde yönetmesine yapılan çağrı, ilerlemeye ve akla ya da bunların, silahlı eli olan devlete hizmet etme yönündeki çağrıya oranla daha modern bir yaklaşımdır.*⁴²

Genel olarak modernliği oluşturan toplumsal fenomenler olarak endüstri ve demokratik devrimler temel alınsa da bazı araştırmalar bu hareketlerin birbirinden uzak ve bağlantılarının az olduğunu belirtir. Özellikle toplumsal, antropolojik araştırmalar, bu devrimler sürecinde ve sonrasında insanların yönelimlerinde, yaşam pratiklerinde pek az değişiklikler olduğunu gösterir.

*“Modernlik bir ‘durum’u ya da bir ‘tecrübe’yi imleyecekse modernliğin varoluşunu göstermek için gerekli niteliklerin on dokuzuncu yüzyıldaki sözde modern toplumlarda büyük ölçüde olmadığı ve bu durumun yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca geçerliliğini koruduğu söylenebilir.”*⁴³

Peter Wagner, modernlik söyleminin özgürlük ve özerlik düşüncesine dayandığını belirterek şöyle devam eder: “...tarihsel olarak gözlemlenebilir toplumsal pratikler, bu imgesel anlamlandırmanın ışığında yeniden yorumlanmıştır”⁴⁴. Wagner, bu süreçte ortaya çıkan ana karşıtlığın özgürlüğün gerçekleştirilmesi ile özgürlüğün törpülenmesi arasında olduğunu belirtir. Bu da iki modernlik portresi ortaya çıkarır: Özgürleşme söylemi, disiplin altına alma söylemi.

Modern toplumlardaki toplumsal düzenlemelerin işlevselliği, bireyi özgüleştireme düşüncesinden yola çıkılarak yapılmıştır. Bu da doğal olarak bireyciliğin ve bireyselliğin artmasını gündeme getirir. “Modernliğin erken bir evresinde, azınlığın çıkarları, çoğunluğunki pahasına gerçekleşmiş olabilir. İkinci dönemde ise farklılaşma toplumsal gruplara ve rollere bağlı olarak ortaya çıksa da gerçekte birey düzeyinde farklılaşma olmamış olabilir.” Ancak özgürleşme kavramının modern toplumlar üzerindeki macerası, 1750 ve 1850 yılları arasında devrimleri yaşayan Avrupa toplumlarında devletin merkezde kalıyor olması başka bir noktayı da gün ışına çıkarır. “Aydınlatma yazılarına bakacak olursak, tarihsel

⁴² Bkz; Sarup., y.a.g.e., s.231

⁴³ Peter Wagner; **Modernliğin Sosyolojisi**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2003, s.25

⁴⁴ A.g.e., s.27

kökenlerinin feodal ve mutlakıyetçi olmasına rağmen bu yazılarda devletin genellikle aydınlanmanın toplumsal pratiklerini mümkün kılacak bir araç olarak değerlendirildiğini görürüz. Toplumsal düzenin sağlanabilmesi için devletin zorunluluğuna odaklanma söz konusudur”. Modernliğin sınırlandırıcı pratikleri kısıtlama ve bireyleri disipline alma aracı olarak devlet düşüncesi, var olan toplumsal bir kurumdan kaynaklanır.

Modern dünyada, birey, aklın duyuları yenmesinin ötesinde kendi dünyasında bir “ben”i keşfetmesiyle anlam kazanır. Doğa içinde yaşamını sürdüren birey kendi doğasını çözerek harekete geçer. Yaşantısının kişisel bir anlamı olması, toplumsal ilişkilerin içinde bir edimci olması modern dünyanın bireye hediyesidir. Bu sayede daha önce yaşadığı koşullara uygun davranan ve tanrısına kul olan kişi, edimci olarak içinde bulunduğu koşulları belirleyerek toplumsal çevresini, kültürel, siyasal yönelimlerini belirleyen bireye dönüşür. Aşkın değerler peşinde koşarak kendisinde Tanrı’nın izdüşümünü arayan kul anlayışı artık biter.

Modernitenin varoluşu ile modernizmin onu tamamlayan düşünsel bir bütün olarak tanımları çok boyutlu tartışmalara neden olmuştur. Öncelikle bu iki kavramı tanımlamak gerekmektedir. John Mc Gowan şöyle tanımlamaktadır: “*Modernite, toplumun herhangi bir dış otoriteye ya da deity (tanrısal kökenli) söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir.*”⁴⁵

Bu tanım Batı’nın son üç yüzyıllık tarihinin modernite çağı olarak yaşadığını belirler. Tarihsel açıdan bakıldığında ise, bazı tarihçiler on altıncı yüzyılı başlangıç sayarken bazı tarihçiler ise on yedinci yüzyılı işaret ederler. Ancak dönemim bittiğine dair belirlenen tarih ortakdır: yirminci yüzyıl. Moderniteyi; dinin yerine bilimin geçmesi, kapitalist düzenin yaşama egemen olması, siyasal sistemlerde meydana gelen değişimler, demokratikleşmeye doğru ilerleme, ideolojiye bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal kimliklerin varlığını ortaya koyması gibi önemli

⁴⁵ Aktaran; Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, Birinci basım, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, 1999, s.56

etmenler belirler. Bu değişimlerin belirleyicisi insan ve insan aklına duyulan sınırsız güvendir. Bu temel izlek modernitenin anlayışını da ortaya koymaktadır. Sürekli ilerleme, akıl sayesinde doğaya egemen olma ve bunu insanın kendi çıkarlarına dönüştürme. Tüm bunlardan yola çıkan tarihçiler ve düşünürler bu çağı “dönüşüm çağı” olarak adlandırmaktadırlar.

İlk modernite değerlendirmesi Baudelaire’in *Constantin Guys* adlı ressam üzerine yazdığı “*Modern Hayatın Ressamı*” adlı çalışmasında ortaya çıkar. İlk kez 1863 yılında modernite kavramı üzerinde duran Baudelaire “...*zihnimdeki düşüncüyü ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum.*” Baudelaire tarafından hem hayatın hem de sanatsal faaliyetlerin yeni hedefi olarak gösterilen modernite “yeni” olanın peşine düşer. Benjamin bu amacı şöyle değerlendirir:

“Baudelaire’in yapıtlarında asıl derd, -yeni formlara hayat verme ya da eşyanın yeni bir boyutuna vakıf olma çabası değildir- bu, bütün sanatlarda ortak olan bir çabadır. Baudelaire’in asıl derdi, bütün gücü salt yeni olmaklığında yatan o kökten yeni nesnedir, ne kadar itici, ne kadar nefret edilesi olursa olsun.”⁴⁶

David Frisby, Baudelaire’in modernite’nin temelinde yatanın “şimdinin yeniliği” olduğu üzerinde durur. “*Şimdinin temelinde bize zevk veren şey, sadece o temsilin büriünebileceği, güzellik değil aynı zamanda onun özünde yeni olmasıdır.*”⁴⁷ Ancak bu “şimdi”lik geçicidir, moderniteye ayırıcı özelliğini veren de budur. “*Çünkü moderniteyle kastettiğim, bir yarısonsuz değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır.*”⁴⁸ Baudelaire’in “şimdi”nin geçici koşullara bağlı yeniliğini yakalama görevinin özel bir yöntem sorununu gündeme getirdiğini söyleyen David Frisby, bunun nedenini Baudelaire’in sözleriyle açıklar. Çünkü “*sıradan hayatta, dışsal şeylerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini koştur bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur.*”⁴⁹ Modern estetiğe, zamansız bir geçmiş hayali yerine zamansız bir şimdii getireceğini düşünmeyen Baudelaire, “*modern dünyanın estetik temsiline, kendi karşıtı biçimde sunulmasını da modernitenin kirliliğini, uygarlığın ortasında*

⁴⁶ Georg, Simmel; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, Dördüncü basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.10

⁴⁷ Wagner; y.a.g.e. 45

⁴⁸ Aktaran, Simmel; y.a.g.e., s 25

⁴⁹ Bkz; Simmel; y.a.g.e., s. 11

*kol gezen o vahşeti, yaşayan canavarlarını açığa çıkarmasını bekliyordu.”*⁵⁰bu düşünceyi daha sonra Walter Benjamin devam ettirecek uygarlığın tüm nesnelere birer barbarlık ürünü olduğunu söylemiştir. Benjamin, diyalektik imgelerin peşine düşerek modernitenin arkeolojisinin üzerinde çalışmıştır. Benjamin'den yaklaşık elli yıl kadar sonra da Habermas, modern estetiğin anlamına zaman ve tarih kavramlarının üzerinde durarak yaklaşmıştır. Habermas, moderniteyi “*dönemin tinin kendini yineleyen, kendiliğinden güncellik (edimsellik) nesnel ifadesine katkıda bulunan unsur olarak*”⁵¹ tanımlar.

*“Yeni olan, bir sonraki stilin yeniliğinden ötürü aşılabacak, değerini yitirecektir. Ancak salt moda olan, geçmişe, günü geçmişliğe karışırken, modernite klasik olanla gizli bir bağ taşır, klasik zamanın geçişine karşın bozulmadan kalan unsur olarak tanımlanır.”*⁵²

Bununla birlikte modernite zaman bilincinde bir dönüşümü de gösterir. David Frisby, bu dönüşüme örnek olarak avangard eserleri gösterir. “*Ani sarsıcı karşılaşmalar tehlikesini beraberinde taşıyan, bilinmeyen bir dünyada keşfe çıkmaya benzer avangard eser*”.⁵³ Yani modernite, *henüz gerçekleşmemiş bir geleceğe yönelmiştir*. Habermas bu yönelimi, geleceğin sezdirilmesinin her zaman öznel olarak belirlenmiş geçmişlerden doğan bir güncelliğin yüceltilmesinden doğduğuna işaret eder. Bergson'la birlikte ortaya çıkan bu zaman bilinci, “*Sadece hareketli bir toplum, giderek hızlanan tarih, süreksiz bir günlük hayat deneyimin dışında bir şeydir... el değmemiş, bozulmamış bir şimdiye duyulan bir arzudur.*”⁵⁴ Şimdiye duyulan bu arzu, sürekliliği vurgulayan tarihin geleneksel yapısının bozulduğunu da gösterir. Bu da “şimdi”yi gösteren her çağın hem öncesiyle hem de çok öncesiyle kurduğu ortaklıktan dolayı, kendini özgüyü bulamadan “geçmiş” olduğu sonucunu ortaya çıkarır.

Georg Simmel, “*her şeyin birbiriyle etkileşim içinde olduğu, düzenleyici bir dünya ilkesi olduğu*” düşüncesinden hareketle; dünya üzerindeki her noktanın diğer bütün kuvvetler arasındaki durmaksızın devinen ilişkileri üzerinde durur. Dünyanın

⁵⁰ Touraine; y.a.g.e.,s.14

⁵¹ Simmel; y.a.g.e.,s. 14

⁵² A.g.e., s.16

⁵³ Wagner; y.a.g.e., s. 21

⁵⁴ Simmel; y.a.g.e.,s. 15

fragmanlara ayrılmış imgeleri üzerinden toplumsal gerçekliğin peşine düşen birey, birey-üstü yapıların incelenmesiyle topluma ilişkin derin saptamalar yapıldığını söyleyerek bütün bunların modernleşme sürecinin yansımaları olduğunu vurgular.

“Şayet toplum ağını, üretici, biçimlendirici güçleri açısından anlamak istiyorsak, iki insan arasındaki örülen o ince, görünmez ilmekleri ele almanın önemsiz bir iş olduğunu düşünemeyiz... varoluşun yüzeyindeki her bir noktadan, ruhun derinliklerine inip bakmak mümkündür- o noktanın yüzeye ne kadar yakın olduğu hiç fark etmez. Böylelikle sonunda, hayatın bütün o sıradan dışsal veheçleri ile, hayatın anlamını ve tarzını belirleyen nihai kararlar arsında bir bağ kurulur.”⁵⁵

Modernitenin sürekli değişim ve akışına vurgu yaptığı için Simmel, bu dönemin ilk sosyologu olarak görülür. *“İnsanların aynı anda iki dünyanın, fenomenel dünyanın ve kendinde şey (the thing-in-itself) dünyasının yurttaşları oldukları, ama kendinde şey dünyasının daha güçlü ve daha önemli olduğu”⁵⁶* üzerinde durur. Simmel bunları belirlerken Schopenhauer’ın felsefesinin dönemin toplumsal yapısının belirlemek açısından önemini vurgular. Schopenhauer’dan önce insan rasyonel bir varlık olarak tanımlanmıştır. *“Ancak son yirmi otuz yıl boyunca hayatta ıstırabın mutluluğa mutlak ağırlık olarak ağır basması, duygu kültürü bakımından Schopenhauer’ın felsefesinin genel önemini ve işaretini veren hayatın değerine ilişkin kesinleyici porteyi oluşturur.”⁵⁷* Varoluşun mutlak özünün acı olduğunu ve bunu hayatın bir gözyaşı vadisi olduğunu söyleyen Schopenhauer, hayatın yaşanmaya değer olmadığını ve mutluluğun da geçici bir dünya olduğunu belirtir. Simmel ve Durkheim bu düşüncesin etkisinde kalarak çağının sonunun geldiğini ve kötümser olmak için yeterince sebep olduğunu vurgularlar. Nitekim bilimin yönelişinin değiştiğini *“...şeylerin özünü araştırmaktan vazgeçmiş ve nesnelere ile insan zihni arasında varolan ilişkileri insan zihninin bakış açısından saptamaya razı olduğunu”* söyler.⁵⁸ Schopenhauer’ın *World as Will and Representation*’daki saptamaları iki sosyoloğun da esin kaynağı olur. Dünyanın sadece kendi fikri olduğunu söyleyerek yaşanan her şey için gerekli olan bir hakikat olduğunu söyleyerek, insanın bunu soyut olarak bilince çıkardığı zaman felsefi bilgiye

⁵⁵ Simmel, a.g.e.,s. 23

⁵⁶ A.g.e., s.110

⁵⁷ Mehmet Küçük; **Modernite Versus Postmodernite**, Üçüncü basım, Vadi Yayınları, İstanbul, 2000,s. 111

⁵⁸ Wagner; y.a.g.e., s. 123

ulaştığını belirtir. O vakit, bildiği şeyin bir güneş ve yer küre olmadığını, çevresini saran dünyanın orada yalnızca bir fikir olarak bulunduğu, yani yalnızca bir şeylerle ilişkisi içinde, kendisinden başka hiçbir şey olmayan bir bilinçle ilişkisi içinde bulunmakta olduğu konusu; insan için açık seçik ve kesin hale gelir.

Bir yandan bu kadar değişim ve hız insanlar için önemli bir sorunu da gündeme getirir. Yves Boisvert *Postmoderne* (Postmodern Dünya) başlıklı çalışmasında modernite için “Yetkeci bir demokrasi” rejimidir, bu rejim bireylere tekbiçimli kurallar, benzeşik ve evrensel yasalar dayatır; bu amaçla her şey özgüllükleri, özgüllüğü ve tercih ölçütlerini ortadan kaldırmak için tasarlanmıştır.”⁵⁹ der. Toplumsal anlamda meydana gelen bu değişimin edebiyatta karşılığı oldukça önemli olmuştur. Kuralların önceden belirlendiği, geleneksel bakış açısının biçim olarak net bir şekilde kullanıldığı, her şeyin çok net olduğu, tarihin taşıdığı çizgeselliğin yazıya taşındığı bu dönemde; hayatın merkezine akli yerleştiren kuralcı sanat anlayışı 19. yüzyıl için geçerlidir. 18. yüzyılda Aydınlanmayla birlikte bilim ve teknolojiye, siyasi yapılanmada meydana gelen değişimler; toplumun gitgide özgürleşmesini sağlarken modernite anlayışı içerisinde diyalektik bir akılcılık ortaya çıkmaktadır. “Bütünlüğü, tamlığı belirlenimci bir biçimde düşünür; tarihi oluş, sanatsal yapıtı işlevsel bir yapı, anlam üretici bir düzenek, toplumu bir dizge olarak tanımlar, özneyi öteki ve ben karşılığı içerisinde algılar.”⁶⁰

Başka bir açıdan M. Berman’ın modernleşmeyi tanımlaması oldukça ilginçtir. Berman, modernleşmeyi üç evreye ayırır. 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyıl arasında dönemi ilk evre olarak tanımlarken, bireyin modern hayatı algılamasıyla ilgili geçen süreyi vurgular. Yazara göre, insanlar henüz kendisine neyin çarpmış olduğunu anlayamadıklarını söyleyerek şöyle devam eder: “Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükler bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek

⁵⁹Kubilay Aktulum; **Parçalılık, Metinlerarasılık**, Birinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s.24

⁶⁰A.g.e., s.47

fikirleri yoktur."⁶¹ İkinci dönem ise 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu oluşur. "*Bu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda; yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır.*"⁶² 20. yüzyılda ve son evrede, modernleşme süreci nerdeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış, gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır.

Bermann'ın belirlediği ilk evrede bugünkü anlamına en yakın "moderniste" sözcüğünü kullanan ilk kişi Jean-Jacques Rousseau'dur. Rousseau, toplumu sorgulayan, gündelik yaşamın değişimindeki hızı fark ederek bunu tartışmalara açan dönemin en önemli isimlerinden biri olmuştur. Bu değişim karşındaki şaşkınlığı *Yeni Heloise* romanındaki *Saint Preux*'un sözlerinde açıkça ortadadır:

*"Her daim çarpışıp duran gruplar ve hizipler, durmaksızın ortaya çıkıveren, yenilenen önyargılar ve çatışan kanaatler... Herkes sürekli kendisiyle çelişkide ve her şey saçma ama hiçbir şey çarpıcı değil, çünkü herkes her şeyi kanıksamış. Öyle bir dünya ki bu iyi, kötü, güzel, çirkin, hakikat, erdem sadece yerel ve sınırlı olarak var oluyor. Bir yığın yeni deneyim sunulmaktadır ama bunları yaşamak isteyen kişi .çevresiyle birlikte kendi ilklerini de değiştirmeye, her adımda ruhunu yeniden düzenlemeye hazır olmalıdır."*⁶³

19. yüzyıl sanayi devrimi ile birlikte olgunlaşan modernite, sanayileşme ve kentleşmeyi en önemli toplumsal olgu olarak belirlerken insanlara yeni bir yaşam düzeni sunar. Aslında bu düzenin temelleri 18. yüzyılda atılmaya başlanmıştır. Şehirler büyümeye başlamış, belli yerlerde parklar yapılmaya başlanmıştır, sokaklar dinlenme amacıyla gezintiye çıkan yayalara uygun hale getirilirken, tiyatro ve opera salonlarında koltuklar aristokrasinin özel yeri olmaktan çıkmış, bilet satışlarıyla geniş bir kamu kesimini ulaşmaya başlamıştır. 18. yüzyıl kent pazarlarının geçmişteki pazarlardan en önemli farkı, rekabetçi olmasıdır. Gitgide kapitalist düzene doğru ilerlerken çağ 19. yüzyılda hızı bir şekilde şehirlerin gelişimine neden olmuştur. Bu gelişme, kentli nüfusun giderek artmasını sağlarken toplumsal düzenin geleneksel düzenden tamamen uzaklaşmasını da beraberinde getirir.

⁶¹ Marshall Bermann, **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ, Bülent Peker, Birinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s. 23

⁶²A.g.e., s. 29

⁶³ Aktaran Bermann; s.31

“19.yüzyıl başkentlerinin ekonomisi feodalizmde var olan yapıları da kısmen genişletmekteydi. Ticaret, finans ve bürokrasi başlıca faaliyet alanı olmaya devam ediyordu. 19.yüzyıl başkentlerinde yerli sanayiler çoğunlukla ticaretle hızlı ve küçük ölçekli birimlerde, sömürgelerden ve öteki Avrupa ülkelerinden sağlanan hammaddenin ileri düzeyde uzmanlaşmış yöntemlerle perakende satış mallarına dönüştürülmesiyle bağlantılıydı. ...şehir nüfusun böylesine artması sonucu perakende ticaret hiç olmadığı kadar karlı duruma geçti. Alıcı kitlesi, klasik açık hava pazarları ve küçük dükkânlar yerine satış mağazalarında odaklanan yeni türde kamusal bir ticaret başlattı. 19.yüzyıl kamusal yaşamının tüm karmaşası ve sorunları ortaya çıktı. Bu ticaret kamusal alanda oluşacak değişimlerin paradigmasıydı.”⁶⁴

Tüm bunlarla beraber modernlik on yedinci yüzyılda Avrupa’da “başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret ettiğine”⁶⁵ göre sanayi düzeninin kamusal alana etkisi yeni bir insan modelini oluşturmuştur. Toplumun bütününde oluşan yeni bir seküler dünya görüşü, bireyin kendini her alanda göstermesine neden olur. 18. yüzyılda bundan söz etmek mümkün değildi. Çünkü hâlâ bir doğa tanrısına inanılıyordu.

“Doğa ve Doğa’nın tanrısı kimliği belirsiz bir ilahtı. Ona saygı duyabilir ama tapamazdınız. Doğanın aşkın olmasına karşın ona duyulan inanç ölümden sonraki imanlı yaşama götürmüyordu. Yani inanç onları aşkın varlıklara dönüştürmüyordu. İyi bir sekülerlik tanımı bu nedenle ‘hayatta olduğumuz süre içinde her şeyin neden böyle olduğu hakkındaki inancımızdır; biz öldükten sonra kendisi de mesele olmaktan çıkacak bir inançtır bu’ şeklindedir.”⁶⁶

19. yüzyılda arka arkaya gelen sosyal yaşamda değişimler, bilimsel pozitivizmin ilerlemesi, psikoloji alanında yeni belirlemeler ve Darwin teorisi, bireyin Tanrıyla olan ilişkisinden bir farklılaşma sağlar. Tanrıların gücünü yitirdiği bu dönemde, birey merkeze kendini yerleştirir. Bu yüzyıla ilişkin kişilik belirlemesini Richard Sennett şöyle yapar:

“19. yüzyılda kişilik, doğal karaktere ilişkin Aydınlanma düşüncesinden başlıca üç yolla ayrıldı. Öncelikle kişiliğin kişiden kişiye değiştiği görülürken doğal karakterler tüm insanlığın ortak dokusunu oluşturuyordu. Kişilikler değişir, çünkü duyguların görünüşleri ve hisseden kişinin iç doğası ayındır. Kişi görüldüğü gibidir; o nedenle

⁶⁴Richard Sennett; **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: Serpil Durak, AbdullahYılmaz, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,2002, s.177

⁶⁵ Anthony Giddens; **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, Üçüncü basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.11

⁶⁶ Sennett; y.a.g.e., s.201

farklı dış görünüşleri olan insanlar farklı kişilerdir.... Ortak bir inanca duyulan Aydınlanma inancı zayıfladıkça,kişisel dış görünüşlerdeki değişmeler kişiliğin kendisindeki istikrarsızlığa bağlandı. Kişilik doğal karakterin aksine özbilincin kontrolü altındadır. Kişilik eylem ile denetlenemez; ortam farklı görünüşleri zorlayabilir ve böylece benliğin istikrarını bozabilir.Kontrolün yegane yolu kişinin ne hissettiğini devamlı formülleştirme çabası olabilir. Benliğin bu anlamda kontrolü geçmişe dönük bir biçimde olanaklıdır, kişi ne yaptığını ancak yapacağını yaptıktan sonra anlar. O nedenle kişilikler yalnızca insanlar arasındaki öfke merhamet ya da güven duygusunun çeşitli halleriyle oluşmaktan kalmaz; kişilik aynı zamanda kişinin duygularını tamir kapasitesidir⁶⁷.”

Marksizm insanlık tarihini belirleyen bazı “süreksizlikler” (kesinti, parçalılık) olduğu üzerinde sık sık vurgu yapar. İnsanlık tarihini bir bütün olarak tanımlamaktan uzak olan bu görüşün, tarihsel gelişimin çeşitli evrelerinde kopmaların parçalanmaların modern toplumu tanımlamakta önemli belirleyicileri olduğu görüşü oldukça önemlidir. Modernliğin getirdiği dönüşümler, bireyde geleneksel topluml düzeninden farklı bir yaşam düzenine doğru yol aldığını göstermektedir. Başka bir deyişle bu değişimler, bireyin günlük yaşamında kişisel ve özel hayatında birtakım değişimleri yaşamasına neden olmuştur. Böyle bir değişim geleneksel ile yeni yaşam arasında bütün bağların koptuğu anlamına gelmemelidir. Fakat son dört yüzyıl içinde olup biten değişimler o kadar kapsamlı olmuştur ki, geçiş dönemlerinde yaşananlar hakkında kapsamlı bilgi oldukça sınırlı kalmıştır. Marx kuramı gibi süreksizlikçi geçişlerin önemini vurgulayan kuramlar, insanlık tarihini yönü belli ve genel devingen ilkeleriyle çözmeye çalışır. Evrimci kuramlar ise evrimci biyolojinin verilerine dayanarak, bireyi, evrim içinde olan doğal bir varlık olarak ele alır, onun gerek bireysel gerekse toplumsal hayatını, çatışmanın hâkim olduğu bir süreç olarak değerlendirir. Çatışmayı öne çıkarır ve hayatın özde bir çatışma olduğunu söylerken bir yandan da hem bireyin hayatının akıldışı güçler tarafından belirlendiğini, hem de insanın bu güçlerin bilgisini kazanmak suretiyle geleceği şekillendirebileceğini öne sürer.⁶⁸ Evrimci teorinin çatışmanın üzerinde bu kadar durması, insanlık tarihini belirlerken olayların üzerine düşmesine neden olur Yani tarih onlar için insanlıkla ilgili olan her türlü olayın bir dizisidir. Olay dizisini anlamak modernliği ve modern toplumu anlamak için önemli bir veri olsa da postmodern kuramcılar için bu bütüncül yapı en önemli saldırı noktaları olmuştur. Toplumsal evrimciliğin yapısını

⁶⁷ Sennett; y.a.g.e., s. 211

⁶⁸ Bkz.Wagner, y.a.g.e., s. 66

bozmak, tarihi bir bütünmüş gibi algılamak ya da birleştirici özellikleri bir araya getirerek yorumlamak özellikle karşı çıkışları önemli noktalar olmuştur.

Modern toplumsal yaşam ile geleneksel toplumsal düzen arasında en önemli süreksizleri belirleyen Anthony Giddens, sınıflamayı şöyle yapar:

“Bunlardan biri, modern çağın hareket geçirdiği değişim hızıdır. Geleneksel uygarlıklar, diğer modernlik öncesi sistemlerden dikkate değer biçimde daha devingen olabilirler; ama modernliğin koşulları içinde değişim hızı son derece fazladır. Bu durum en çok teknoloji açısından belirgin gibi görünse de diğer bütün alanlara yayılmıştır. İkinci bir süreksizlik ise, değişim alanıdır. Dünyanın değişik bölgeleri birbirleriyle bağlantı içine çekildikçe, toplumsal değişimin dalgaları, adeta bütün yerküre yüzeyi boyunca çarpmaktadır. Üçüncü süreksizlik ise, modern kurumların doğasının özünü ilgilidir. Ulus-devlet'in siyasal sistemi, üretimin cansız güç kaynaklarına büyük ölçüde bağımlı olması ya da ürünlerin ve ücretli emeğin tam anlamıyla metalaştırılması gibi bazı modern toplumsal biçimler önceki tarihsel dönemlerde hiç görülmemektedir.”⁶⁹

Önceki toplumsal düzenlere kentin örnek olarak gösterildiğini söyleyen Giddens bunun yanıltıcı olduğu üzerinde durur. Çünkü modern kentsel yerleşimlerin, çoğunlukla geleneksel yaşamın sürdüğü köy ve kasabalarla birleştiğini sanki buradan genişleyerek büyüyormuş gibi algılandığını ancak modern kentçiliğin aslında, önceki dönemlerdeki pre- modern kenti kırsal alandan ayıran ilklerden farklı ilkeler uyarınca düzenlendiğini belirtir.⁷⁰

Modernliğin karakterinin belirleyenlerin “güvenliğe karşı tehlike ve güvene karşı risk” olduğu söyleyen Giddens, modernliğin iki yönlü bir olgu olduğunu belirtir. Modern toplumsal kurumların gelişimi, yaygınlığı, bireye geçmiş dönemlerden daha fazla fırsat sunan yaşam biçimi önemli bir süre modernliğin zayıf yönlerini kapatmıştır. Modern dönemin sorunlu bir dönem olduğunu söyleyen Marx ile Durkheim çağın olumlu taraflarının daha ağır bastığı üzerinde durmuşlardır.

“Marx sınıf mücadelesini, kapitalist düzen içindeki temel bölümlerin kaynağı olarak görüyordu; ama aynı zamanda daha insancıl bir toplumsal sistemin ortaya çıkışını da düşlemekteydi. Durkheim ise endüstriyalizmin daha çok yayılmasının işbölümü ama ahlaki bireyciliğin birleştirilmesiyle bütünleşmiş, uyumu ve doyurucu bir toplumsal yaşamı kuracağına inanıyordu.”⁷¹

⁶⁹ Giddens; y.a.g.e., s. 16

⁷⁰ Bkz; Giddens 16

⁷¹ Aktaran Giddens; y.a.g.e., s. 17

Modernliğin, olumlu tarafları bu iki kuramcı tarafından vurgulanırken, Weber ise “*modern dünyayı, maddi ilerlemenin, yalnızca bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edildiği paradoksal bir ortam olarak*”⁷² görüyordu.

Weber, Durkheim ve Marx modern endüstriyel yaşamın insanoğlunu tek düze bir yaşamın ortasına attığı, üretim güçlerinin disiplin içinde bireyin içine düştüğü durum açısından değerlendirerek, modernliğin olumsuz tarafları üzerinde durmuşlardır. Başka bir tehlike ise siyasal açıdan görülmektedir. Her ne kadar siyasal kuramcılar iktidarın keyfi kullanımı sonucu ortaya çıkan despotizmi, modernlik öncesine bağlasalar da yirminci yüzyılın büyük olaylarına bakıldığında (Faşizm, Yahudi soykırımı vs.) despotizmin sınırlarının ne kadar genişlediği görülmektedir. Bunlar modernliğin parametrelerinin bir getirisi olarak görülmelidir.⁷³ Modernliğin doğasını çözümlerken Marx, Durkheim ve Weber, modernliği biçimlendiren ana dönüştürücünün kapitalizm olduğunu vurgular. Feodalizmin çöküşü, yerel üretimin yerine uluslararası pazar için yapılan üretim şekline bırakır. Sınırların aşılması, çeşitliliği beraberinde getirirken insan iş gücünün de arttığı görülmektedir. “*modernliğin belirginleşen toplumsal düzeni, hem ekonomik sistemi hem de kurumlar açısından kapitalist*”⁷⁴ olması yatırım kar döngüsü belirleyerek, modernliğin hem dinamik hem de huzursuz tarafını ön plana çıkarır.

Tüm bu gelişmeler “*bireyin iç güvenliği yerini, ‘modern hayatın hercü mercinden, heyecanından doğan’ ‘belirsiz bir gerilim, hafif bir özlem duygusu’, ‘gizli bir huzursuzluk’, çaresizce bir telaş almıştır.*”⁷⁵ Özellikle kent hayatında vurgulanan bu gerilimli ortamın kaynağı para ekonomisinin yarattığı baskından kaynaklanmaktadır. Modern dönemin sonlarında bu durum iyice belirginleşmekte

⁷²Şeyla Benhabib; **Modernizm, Evrensellik ve Birey**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 34

⁷³ Bkz., a.g.e., s.21

⁷⁴ Giddens; y.a.g.e., s, 34

⁷⁵ Simmel; y.a.g.e., s. 23

“bir gerilim, beklenti hissi, güçlü arzuların açığa çıkamaması duygusu”⁷⁶ bu zamana damgasını vurmuştur.

19. yüzyılda meydana gelen bu hızlı değişimler, aile yaşantısında temel değişimlere yol açmaktadır. Sosyolog P.I. Sorokin kentsel büyüme gerçekleştirilen, ailelerin küçüldüğünü bir başka deyişle geniş aileden çekirdek aileye doğru bir gidiş olduğunu belirlemiştir. Kozmopolit bir kültürün geniş aileyi bir arada tutmak için uygun olmadığı söylerken “parçalanmış geniş ailelerin serpintisi olan basit çekirdek aileye” doğru gidişin kaynağını bu çağ olarak gösteriyordu. Sorokin’in öğrencisi Talcott Parsons ise “çekirdek aileyi; toplumsal hareketlilik, iş bölümü, bürokrasi gibi büyük şehrin simgesi” olarak görür. Çünkü yeni bir toplum düzeni bunu gerektirmektedir.

19. yüzyıl modernizmin karmaşıklığı için oldukça güçlü bir ses olan Marx döneme ilişkin keskin yaklaşımında şöyle devam etmektedir:

“Peşlerinde kadim ve hürmete şayan önyargılar ve kanatlar silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemiklemeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar nihayet akılları başlarına gelmiş olarak hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla olan ilişkilerinin iç yüzüyle yüzleşmek zorunda kalıyorlar.”⁷⁷

Marx’ın belirlediği gibi modernizm, kendi dinamiğine düşman olmaya başlamıştır. Hem diyalektik hem de ironik olan bu yaklaşım Nietzsche için de geçerlidir. Hıristiyan ideallerin yüceltildiği bir dönemden sonra ideallerin çöktüğü, kutsal olanın yer değiştirdiği bir süreç başlamıştır. Modern yaşamın getirdiği fırsatlar çağı, bireyi aynı zamanda bir değer boşluğu içine itmiştir. “Ahlâkın Soy Kütüğü” adlı kitabında şöyle devam eder.

“Tarihin böylesi dönüm noktalarında, gelişme yarışında tıpkı vahşi bir ortamda olduğu gibi yan yana , çoğu zaman birbirleriyle kaynaşmış, ihtişamlı ve çok yönlü büyüyen, didinen bir çeşit tropik ritim kendini açığa vurur. Ve aynı zamanda birbirleriyle güneş ve ışık için vahşice çarpışan, patlayan ve şimdiki kadar varolmuş ahlaki değerler arasından hiçbir sınırı engeli, inceliği bulup çıkaramayan bencillikler sayesinde dehşetli bir yıkım ve özyıkım...Artık paylaşılan değerler değil, hep yeni “niçinler” vardır; yanlış anlama ve karşılıklı saygısızlığın yeni bir ittifakı;

⁷⁶ Simmel; y.a.g.e.,s. 24

⁷⁷ Aktaran Berman; y.a.g.e., s. 35

düşüş, kokuşma ve en üstün arzular dehşet verici bir biçimde bir araya gelir. soyun dehası sağlıklı olanın ve yozlaşmanın bütün bereketiyle dolup taşar; ilkbahar ve güzün o uğursuz biraradalığı... tehlike ahlakın anası, büyük tehlike, yine orada bizimledir. Ancak bu defa bireyle, en yakın ve candan olanla yer değiştirmiştir. Sokaktadır; kendi çocuğumuzda, kendi yüreğinizde, arzu ve istemlerinizin en gizli saklı oyuklarındadır.”⁷⁸

Marx, her şeyin karşısına gebe olduğu bir dönemi anlatırken Nietzsche de ondan farksız düşünmez. Birey, kendi ispat etme sürecinde özgürlük adına koştururken, aslında çok da özgür olmadığını bilir. Kendi yasalarının kölesi olmuştur. Bütün bunları aşabilmesi için de kendi becerilerine ihtiyaç duyar. Böyle bir karmaşa içinde içgüdülere güvenmek zorunda kalan birey her yöne koşturabilir. Bu da hem çekicidir hem de korkutucudur. Her şeye merakla sarılan bir bireyin ortaya çıktığı bu dönemde “*sıradan olmak anlam taşıyan tek ahlaklılıktır.*”⁷⁹

19. yüzyıldaki düşünürlerin çoğu (Marx ve Kierkegaard, Whitman, İbsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoyevski) hem modern hayatı desteklemişler, hem de çarpıcı bir şekilde eleştirmişlerdir. Modern hayatın iki farklı ucunun olması doğaldı; çünkü bilimde gerçekleşen büyük keşifler, evrene ve onun içindeki insana dair düşünceleri değiştiriyordu. Teknolojinin ilerlemesi, hayatın hızını artırırken bir yandan da insanlara yeni ortamlar hazırlıyordu. Yeni teknelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı kendi topraklarından koparıp onların başka coğrafyalarda yeni hayatlara sürüklenmesine neden oluyordu. Hızlı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlamaya çalışırken, ulus-devletler’in gücünü arttırarak kapitalist bir dünyanın merkezi olmaları gibi pozitif ve negatif tarafları içinde barındırıyordu. Marx’ın deyişiyle “*her şeyin karşısına gebe olduğu*” ve “*katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği bir dünya*” ile; Nietzsche’nin “*Tehlike ahlakın anası, büyük tehlike yine orada, bizimledir. Bireyde, en yakın ve candan olanda, sokakta, kendi çocuğumuzda, kendi yüreğimizde, arzu ve istemlerimizin en gizli saklı oyuklarında.*”⁸⁰ diyerek anlattığı dünya; modernleşme sürecinde bireyin yaşadığı maceranın bir kesitini sunmaktadır. Doğal olarak

⁷⁸ Michel Foucault; *Ahlâkın Soy Kütüğü Üstüne*, Çev: Ahmet İnam, Birinci basım, Yorum Yayınevi, Ankara, 1992, s. 75.

⁷⁹ Bkz ; Foucault;a.g.e., s. 89

⁸⁰ Berman; y.a.g.e. s. 77

modernizmle beraber bireyin içine düştüğü durum oldukça çarpıcı hale gelir. Birey, bütüncül bir kaos içinde gelip geçicilik duygusunun etrafında var olmaya çalışır; çünkü modern hayatın akıl tarafından yönetilen görünen yüzü yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Acımasız bir görünüm içinde var olan birey, yıkımın içinde bireysel yabancılaşma yaşayarak umusuzluk içinde var olmaya çalışır:

“İnsanlığın sonsuz ve değişmez özü gerçek ifadesini Dionisos’un efsanevi kimliğinde buluyordu: ‘Aynı anda hem ‘yıkıcı biçimde yaratıcı’ olmak (yani bireyselleşmenin ve oluşumun cismani dünyasını biçimlendirmek ki bu, birliği yok eden bir süreçtir), hem de ‘yaratıcı biçimde yıkıcı’ olmak (yani bireyselleşmenin hayali dünyasını hırsıyla yiyip bitirmek ki, bu birliğin tepkisini içeren bir süreçtir)’ bu yıkıcı yaratma ve yaratıcı yıkma girdabında, kendini ortaya koymanın tek yolu eylemdi, irade göstermekti –sonuç kaçınılmazcasına trajik olsa bile.”⁸¹

“Yaratıcı yıkma” imgesi modernist projenin uygulanmasının getirdiği sorunlardan ortaya çıkmıştır. Geçmişte var olan pek çok şeyi yıkmadan yeni bir dünya kurmanın imkânsız olduğunu söyleyen Goethe’den Mao’ya pek çok modernist düşünürün vurguladığı gibi “Yumurtaları kırmadan omlet yapmak düpedüz olanaksızdır.”⁸² On dokuzuncu yüzyılla birlikte merkeze oturan birey yavaş yavaş yerinden olmaya başlar. Çünkü yerine iş ve üretim oturur. Tarihsel bir güç olarak kapitalizm varlığını her koşulda kendini gösterir. Üretim biçimindeki somut değişimler insan yaşamına da yansır. Artık şehir ve şehir yaşamı ön plana çıkmaktadır. Richard Sennett bu gelişimi ve sonu şöyle özetlemektedir:

“Şehirlerdeki büyüme tipik olarak kentli nüfusun ‘dev fabrikalardaki imalatla aşına olduğu düşünülür. Oysa aslında nüfusta en fazla büyüme geniş ölçekli sanayiye sahip olmayan büyük şehirlerde gerçekleşti. Kuşkusuz nüfusun böyle arttığı hiç görülmemiştir. Bu nüfusun bakımlı ve hayatta kalabilmesi için kullanılan eski yöntemler artık işlevsizleşinceye kadar abartıldılar., böylece sayısal değişimler giderek biçimsel değişimlere yol açtı. 19.yüzyıl başkentlerinin ekonomisi feodalizmde var olan yapıları da kısmen genişletmekteydi. Ticaret, finans ve bürokrasi başlıca faaliyet alanı olmaya devam ediyordu. 19.yüzyıl başkentlerinde yerli sanayiler çoğunlukla ticaretle hızlı ve küçük ölçekli birimlerde, sömürgelerden ve öteki Avrupa ülkelerinden sağlana hammaddenin ileri düzeyde uzmanlaşmış yöntemlerle perakende satış mallarına dönüştürülmesiyle bağlantılıydı. ...şehir nüfusun böylesine artması sonucu perakende ticaret hiç olmadığı kadar karlı duruma geçti. Alıcı kitlesi, klasik açık hava pazarları ve küçük dükkanlar yerine satış mağazalarında odaklanan yeni türde kamusal bir ticaret başlattı. 19.yüzyıl

⁸¹ David Harvey; **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, Üçüncü basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1996 s.24

⁸² Bkz; a.g.e.29

kamusal yaşamının tüm karmaşası ve sorunları ortaya çıktı. Bu ticaret kamusal alanda oluşacak değişimlerin paradigmasıydı."⁸³

Ekonomide, bilimde ve sosyal hayatta yaşanan değişimler bireyin toplum içindeki yerini belirlemeye çalışırken insanın Tanrılara olan inancı azalsa da, inanç temel toplumsal durum olarak varlığını korur. Bu da inanç duyma arzusunu taze tutar. 19.yüzyılda insanın inanma isteği, yaratıcıya koşulsuz bağlanma isteğinden daha düşünümsel bir duruma geçer. İnançlar, insanın kendisi üzerinden yaşanan deneyimlere odaklanır. Tanrılar gizemini yitirince insan kendi durumunu gizemleştirir, kendi yaşamı anlam yüklüdür. Tanrılar yok olunca duyuların ve algıların dolaysızlığı daha büyük önem kazanır.

Bermann ve Lukacs'ın işaret ettiği Goethe'nin Faust'u edebiyat dünyasındaki bu değişimin klasik temsilcisidir. Eski dünyanın küllerinden yeni bir dünya yaratma peşinde koşan Faust bu uğurda dini, tüm geleneksel değerleri alt üst eder. Düşünce ve eylemi temsil eden Faust, insanı yoksulluktan ve yoksunluktan kurtarmak için doğaya hâkim olmak ve yeni bir dünya yaratma uğruna Mefisto ile örgütlemeye çalışarak kendini son noktaya kadar zorlar.

⁸³ Sennett; y.a.g.e.,s. 177

2- MODERN KÜLTÜRÜN KAHRAMANI FAUST

Marshall Berman “*modern kültür diye bir şey ortaya çıktığından beri Faust figürü onun kültürel kahramanlarından biri*”⁸⁴ olduğunu söyler. Faust entelektüel ve kuşkulu bir karakterdir. Çağını yansıtır, son derece dinamiktir, her şeye kuşkuyla bakar. Goethe, Faust’u oyunun karakteri olarak belirlerken onda yaşanan değişim ve dönüşümle beraber arka planda dünyanın dönüşümünü de sunar. Faust’un tek isteği, gelişme arzusudur. Bilgiye egemen olmak, onu hayata bağlayan en önemli güçtür. Faust’un iç aksiyon dinamiğini oluşturan en önemli psikolojik özelliği budur. Oyun boyunca, Faust’u yönlendiren bu dinamik, zaman kontrolünü kaybetmesine yol açarak olayın trajedisini ortaya çıkarır.

Faust’un kişileştirme özelliklerine bakıldığında bugüne kadar yazılmış oyun kişilerinden farklı nitelikler taşıdığı görülmektedir. Faust’un tarihsel bilgi zenginliği, düş dünyası, psikolojik açıdan derinliğe sahip olması, karakterin tiyatro tarihi içinde geldiği önemli bir durağı işaret etmektedir. Modernizminin ortaya çıkardığı özbilincin yeni boyutlarını Faust karakteri taşır. Puşkin’in “*modern hayatın İlyadası*” olarak tanımladığı Faust, toplumun taşıdığı devinimleri oyun boyunca temsil etmektedir. 19.yüzyılın başında modern bir dünya sistemi içinde dönüşümün öznesi sadece birey değildir. Aynı zamanda dünyanın kendisidir. Goethe bunu Faust karakterinin yönelişini gösterirken arka planda toplumsal koşulları da vererek gerçekleştirir.

Faust, modern dünyanın en önemli dinamiği olan değişimin peşine düşer. Bunun için de hızlı olması gerekmektedir. Bu sayede daha büyük işler yapacak, kendine olan güveni yerine gelecektir. Daha erkek ve daha güçlü olacaktır. Mephistopheles (şeytan) ile bu uğurda anlaşma yapar. İsteddiği şey, para, şan, güç... Ancak tek başına bunlar yetmez.

*“Döne döne sarsılmak, kendimden geçmek benim istediğim,
En kederli aşırılıklar, aşkın nefreti ve hayat veren düş kırıklığı,
Zihnim, bundan böyle hiçbir kedere kapamayacak kendini,*

⁸⁴ Bkz; Berman; y.a.g.e., s.24

*Tüm insanlığa düşen neyse, ben de alacağım payımı, tüm yüreğimle...
onların mutluk ve kederini göğsümde biriktireceğim
Ve kendi benliğimi onlarınkine bırakacağım olduğu gibi
Ta ki ben de sonuna kadar yıkılıncaya dek...(1765)”⁸⁵*

İnsanı var eden her duyguyu sonuna kadar yaşamak isteyen Faust’un bu isteği, oyundaki yönelişi belirleyen en önemli noktadır. Amacı uğruna her türlü iniş çıkışı, yıkımı kabul etmiştir. Modern dünyada vurgulanan iki nokta kültürel gelişme ve ekonomik gelişme oyunda kendini gösterir. İç içe yaşanan bu değişim Faust’un iç aksiyon dinamiklerini belirler. M. Berman’ın dediği gibi “*Modern insanın kendisini dönüştürmesinin tek yolu, içinde yaşadığı bütün fiziksel, toplumsal ve ahlaki dünyayı bütünüyle kökten dönüştürmektir.*”⁸⁶ Bu hedefin peşinde olan Faust, bu değişimin bedelini Mephistopheles ile ilişki kurarak öder. Yani “*İnsani güçler Marx’ın deyimiyle, ancak “yeraltı dünyasının güçleri ,”tüm insani denetimin ötesinde korkunç bir güçle patlak veren karanlık ve ürkütücü enerjilerin aracılığıyla geliştirilebilir.*”⁸⁷

Ortaçağa özgü kapalı bir toplum içinde yaşamını sürdüren Faust, düz giden alışılmış yaşamın dışına çıkmaya çalışarak hem kendisiyle hem de toplumla bir savaşın içine girer. Zaman zaman benliğinde yaşadığı parçalanmalar bu iki çatışma arasında kalmasının sonucudur. İnsanın derinliklerinin keşfedildiği, düşlerin, arzuların önem kazandığı böyle bir kültürün parçası olmak; onu heyecanlandırmaktadır. “*Romantik sanat ve düşüncenin psişik kopuşları –özellikle çocukluk duygularının yeniden keşfi – toplumsal yeniden inşa projesi için gerekli kudret ve enerjiyi doğuracak muazzam bir insani enerjiyi serbestleştirmektedir.*”⁸⁸ Oyunda romantik psişik özgürleşme projesinin, modernleşmenin tarihsel süreci içindeki yerini gösteren sahne çan sahnesidir. Bu aynı zamanda Faust’un gelişimi açısından da oldukça önemlidir.

Hızın ve değişimin bu kadar peşinden koşarak modern dünyanın bireyini temsil eden Faust’un tek isteği bu hareketi sürdürerek yaşamına devam etmektir.

⁸⁵ Berman; y.a.g.e., s. 65

⁸⁶ A.g.e., s. 64

⁸⁷ A.g.e.s, 89

⁸⁸ Giddens, y.a.g.e.,s. 56

Çünkü hıza karşı durmak, köleye dönüşmekten başka bir şey değildir. “Ancak eylemlerinde dur durak bilmeyenler, kendilerini erkekten sayabilirler.”⁸⁹ Bu süreci yaşamak oldukça önemlidir Faust için. 18. yüzyıla kadar birey için önemli olan ve yönelişi belirleyen tek şey öteki dünyadır. Orada vaat edilen cennet için bu dünyada ne yapılması gerekiyorsa yapılmalıdır. İki farklı dünyanın kahramanlarını Marvin Carlson şöyle belirler:

“Klasik tragedyada kadere karşı kıskırtılan kahraman hala topluma bağlıdır. Diğerleri tarafından da paylaşılan kendi ıstırapı trajik ıstırapı artırır. Modern tragedyada kahraman daha yalıtılmıştır, daha düşüncelidir ve suçluluk duygusunun daha çok, kaderin daha az bilincindedir. Yalıtılmışlığının farkında olan bizler onun ıstırapı nedeniyle daha büyük bir acı çeker ama daha az kederleniriz. Bizim çağımız, “ailevi, devlet ve ırk gibi önemli kategorileri” yitirmiş bir çağ olarak bireyi kendi başına bırakır ve böylece birey “kendi yaratıcısı haline gelir; suçu günahıdır, acısı da pişmanlıktır; ama bu, trajik olanı geçersiz kılar.” (kierkegaard) suçluluk ile masumiyet, bireysellik ile kader, acı ile keder arasındaki diyalektik, hakiki tragedya için geçerlidir ama artık günümüz de imkânsız görünmektedir. Bunun yerine biz de komedyaya ve ironinin hâkimiyeti vardır, bunlar öyle biçimlerdir ki yalıtılmışlığı ve parçalanmışlığı onaylar ve inşa ederler.”⁹⁰

Bu yüzyıldan itibaren modern dünyanın dramında bireysel özelliklerin daha fazla vurgulandığı oyun kişileri ortaya çıkmaktadır. Karakter, kendi biçimini, hayat görüşünü ve hedefini ifade etmeye çalışır. Bu takdir edilmesi gereken bir tutkudur. Bu noktada antik oyunlarda kahramanın da bir tutkunun peşinde koşmasıyla benzerlik taşımaya rağmen, bu tutkunun karşısında kaderin olması, kahramanın eylemini tamamıyla trajik hale getirir. Oysa modern dünyada tutkunun peşinde gitmek başlangıçta alkışlanacak bir durumdur.

Hebbel, *Maria Magdalena*'ya *Önsöz* adlı yazısında dramın işlevi konusunda söyledikleri, dönemin oyunlardaki kişilerin yönelişleri açısından oldukça önemlidir: “Tüm sanatların zirvesi, dünyanın var olan durumunu ve *İdea*'yla olan ilişkilerinde insanları resimlemektir.”⁹¹ M. Carlos, bunun ancak dram sanatı tarihinde üç kez ortaya çıktığını söyleyerek şöyle devam eder:

⁸⁹Wolfgang Goethe, **Faust**, Çev: Nihat Ünler, Yedinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, s.24

⁹⁰ Marvin CARLSON; **Tiyatro Teorileri**, Çev: Barış Yıldırım, Eren Buğralılar, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, 261

⁹¹ A.g.e., s, 261

“İlki tanrı kavramına yeni bir kavram olan kaderle karşı çıktığı Yunan tragedyası dönemdir. İkincisi yükselen Protestan bilincinin dikkatleri bireye çektiği ve insanla kaderi arasındaki çekişmenin artık yalnızca bireyin kendi içindeki trajik ikilik haline geldiği Shakespeare çağıdır. Hebbel’in çağında yeni bir trajik ikilik kaynağı ortaya çıkmıştır – Goethe’nin bazı eserlerinde belli belirsiz fark edilmektedir -ve bu da İdea’nın kendi içindeki, ya da “en azından kavrayabildiğimiz kadarındaki, ikiliktir. ‘İnsan toplumun var olan siyasi, dinsel ve ahlaki kurumları’ sorunsallaşmıştır, der; ona göre tragedya, İdea’nın bu tezahürleri içinde algılanan zıtlıklar temelinde geliştirilebilir. Modern insan geleneksel kurumları yıkmayı değil, onları daha sağlam ve daha az çelişkili temeller üzerine yeniden kurmayı arzular.”⁹²

18. yüzyılda halkın büyük bir çoğunluğunun küçük dünyalarında yaşamları yavaş yavaş değişimler yaşamaktadır. Bu değişimler Berman’ın da söylediği gibi *“dışarıdan gelen yıkıcı marjinal kişiliklerle – para, cinsellik ve fikirlerle dolup taşan Faust ve Mephisto muhafazakar mitolojisinin bayıldığı “klasik dışarıdan gelen tahrikçi”⁹³* tiplerdir. Bu tipler sayesinde geleneksel aile, sınıf ve din kuralları çığnenmeye başlanmıştır. Bir yandan da kamusal alanda meydana gelen değişimler kent yaşamını oldukça cazip hale getirir. Kahvehanelerin sosyal merkezlere döndüğü, tiyatro ve opera salonlarında aristokratlarla aynı yerde oturmaya başlaması, kent pazarlarının rekabetçi hale gelmesiyle gelişen şehirler hem ekonomik olarak hem de sosyal yaşam anlamında çekici hale gelişmiştir. Bütün bunlar bir anlamda feodalizmin ekonomik ve ideolojik yapısının çöküşünü hızlandırmıştır.

⁹² A.g.e.,s.264

⁹³Bkz; Berman; y.a.g.e. , s.265

3- GERÇEKÇİ TİYATRODA KARAKTER:

LAİK DÜNYANIN PEYGAMBERİ

Aydınlanma felsefesi temel olarak bireyi merkez alır. Fransız Devriminde kişisel hak ve özgürlüklerin verilen mücadeleden sonra kişiliği özgürce geliştirme hakkına erişme, sosyal gerçekliğin engelleyici koşullarına karşı mücadele etme süreci bu dönemde başlamıştır. Devrim sonrasında gündeme gelen hayal kırıklığı süreci, endüstri devriminin etkileri özellikle de on dokuzuncu yüzyıl başlarında endüstriyel kapitalizmin gelişimi sonucu gündeme gelen sosyal hareketlilik, kişilik kavramını da önemli ölçüde değişmesine yol açar. Richard Sennett, değişimleri şöyle özetler:

“19. yüzyılda kişilik, doğal karaktere ilişkin Aydınlanma düşüncesinden başlıca üç yolla ayrıldı. Öncelikle kişiliğin kişiden kişiye değiştiği görülürken doğal karakterler tüm insanlığın ortak dokusunu oluşturuyordu. Kişilikler değişir, çünkü duyguların görünüşleri ve hisseden kişinin iç doğası aynıdır. Kişi görüldüğü gibidir; o nedenle farklı dış görünüşleri olan insanlar farklı kişilerdir... Ortak bir inanca duyulan Aydınlanma inancı zayıfladıkça, kişisel dış görünüşlerdeki değişimler kişiliğin kendisindeki istikrarsızlığa bağlandı. Kişilik doğal karakterin aksine özbilincin kontrolü altındadır. Kişilik eylem ile denetlenemez; ortam farklı görünüşleri zorlayabilir ve böylece benliğin istikrarını bozabilir. Kontrolün yegâne yolu kişinin ne hissettiğini devamlı formüleleştirme çabası olabilir. Benliğin bu anlamda kontrolü geçmişe dönük bir biçimde olanaklıdır, kişi ne yaptığını ancak yapacağını yaptıktan sonra anlar. O nedenle kişilikler yalnızca insanlar arasındaki öfke merhamet ya da güven duygusunun çeşitli halleriyle oluşmaktan kalmaz; kişilik aynı zamanda kişinin duygularını tamir kapasitesidir. Özlem, pişmanlık ve nostalji 19. yüzyıl psikolojisinde özel bir yer tutmaktadır. 19. yüzyıl burjuvazisi gençken yani gerçekten yaşarken nasıl olduğunu hatırlar her zaman. Kişisel öz bilinci öteki insanların duygularıyla kendi duygularını karşı karşıya getirme çabasından çok bir zamanlar ne olurlarsa olsunlar, bilinen ve tamamlanmış duyguları kendisinin kim olduğunun bir tanımı olarak alma çabasından ibarettir. Nihayet modern kişilik belli bir andaki hissetme özgürlüğünü ‘normal’ göreneksel hissetmenin bir ihlali gibi gören doğal karakter fikrinden ayrılır.”⁹⁴

Kişiliğe ilişkin yeni nitelermelerin kullanıldığı bu yüzyılda yazarlar, bireyi çözmek ve daha iyi anlamak için dış görünüşü ile etkileri arasındaki bağlantıyı kurmaya çalışmışlardır. Artık edebiyatın ve tiyatronun kişileri, gündelik yaşam içinden çıkan ve psikolojilerine daha fazla yer verilen kahramanlar olmaya başlar. Edebiyatta en önemli değişiklik Balzac’ın çalışmaları ile ortaya çıkar. Gündelik

⁹⁴ Sennett, y.a.g.e., s.203

yaşam ayrıntıları üzerinde yoğunlaşan Balzac, bu sayede kişiliğin olay karşısında gösterdiği tepkinin altını çizerek toplumun genel tablosu hakkında bir fikir vermektedir. Balzac karakterleri için George Lukacs'ın yaptığı saptama oldukça önemlidir:

“Balzac zamanın tipik karakterlerini dev boyutlarda büyüterek betimlemiştir. Bunlar asla tek tek insanlarla değil yalnızca toplumsal etkenlerle ilgili karakterlerdir.”Ayrıntılarla ilgilenmek “gerçekçi” bir tutumdur, ona ilişkin güçlü duygular ise bir “romantiğin” duygularıdır; her ikisi de birleştiğinde sonuç, her sahnede her bir kişilikten bir bütün olarak şehrin toplumsal düzeni üzerine bir hüküm oluşturmaktadır.”⁹⁵

Balzac'ın “*kişilik, içkin ve toplumsal yaşamın her yanında olduğu kadar, bir giz, kendi kendini ele vermeyen bir sırdır da*”⁹⁶ sözlerinin Marx'ın “toplumsal ilişkilerin her yanında kişiliğin olduğunu ama bunun gizemli olduğu” belirlemesi ile örtüşen bir yaklaşımı vardır. Yüce olandan, sıradan olana doğru inen karakter için değişimin başladığı bu yüzyıl oldukça önemlidir. Tarihçilerin dönüşüm çağı olarak adlandırdığı bu çağ, aynı zamanda karakterin yolculuğunda da bir dönüşümün başladığını göstermektedir. Çünkü bu yüzyıl içinde yapılan kültürel tartışmalar, “ben” kavramının peşine düşüldüğü yıllardır. Bireyin merkez oturması ile bireyi çözme gizemi Marx'ı için önemlidir:

“Gözlemci bunu öncelikle ancak ayrıntıları şişirerek ve abartarak simgelere dönüştürmeye güçlü bir ilgi duyarak gerçekleştirebilir. Fakat böyle tutkulu bir ilgi de psisik simgelerle abartma sürecini tek başına açıklayamaz. Bu simge yapım sürecini Peter Brooks melodram olarak adlandırır; bunun nedeni yalnızca Balzac'ın yaşamı boyunca sahneye duyduğu ilgi ve tiyatro oyunları, senaryolar yazmış olması değil, onun ayrıntıları simgelere dönüştürecek ölçüde abartma yöntemi ile melodram yazarlarının karakterleri biçimlendirme yönteminin aynı olmasıydı. Bu yöntem davranış ya da duygudaki ayrıntının betiminde kolaylıkla ve doğrudan başka bir ayrıntıya bağlanabilecek olanı sunmaktı; kendi başına ayrıntı, göndergesi olmayan işaret, bu türden betimleme için ölü sayılır. Okur bir olguyu ancak belli bir tipe dahil olarak, bir davranışı da belirli bir davranış tipine ait olarak kavramalıdır. Böylelikle bir melodramdaki kötü adamı, çaresiz genç kıızı ve genç kurtarcısını çabucak tanıyabiliriz”⁹⁷

Oyun kişilerinde seçilen ayrıntılarla, toplumsal olaylar karşısında bireyin duruşunun belirlenmesi karakterin değişimi açısından önemlidir. Ancak bütün

⁹⁵ Aktaran, Sennett, a.g.e., s.208

⁹⁶ Bkz; a.g.e.,s. 209

⁹⁷ Sennett; y.a.g.e.,s. 209

bunları yaparken Marx'ın da dediği gibi modern hayatın en önemli vurgusunun “hayatın temelindeki kökten çelişki” olduğunun unutmaması gerekmektedir; çünkü

“İçinde yaşadığımız atmosfer her birimin sırtına 40.000 okkalık bir güçle bastırıyor, ama hissediyor musunuz onu? “bir yanda insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yanda, Roma İmparatorluğu'nun son anlarının dehşetini kat ve kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde, her şey karşısına gebe. Görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinelere aç açına sahip oluyor, onlar için çalışıp duruyoruz. Yepyeni servet kaynakları, meşum bir büyüyle ihtiyaç doğuran kaynaklara dönüşüyor. Sanatın zaferleri kişiliğin yitirilmesi pahasına elde ediliyor sanki. İnsanlık doğaya hükmettikçe, insan öteki insanlara ya da kendi lanetine köle oluyor Bilimin arı ışığı bile, etrafi cehaletin karanlığıyla kaplanmadıkça parlamaz gibi görünüyor. Tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta sanki maddi güçlere zihinsel bir güç bağışlayıp insan hayatını maddi bir güce çeviriyor.”⁹⁸

Wagner, Marx, Engels ve Hermann Hettner gibi dönemin önemli isimleri, geleceğin dramın seyircisinin hem toplumsal hem duygusal ihtiyaçlarını karşılayan “toplumsal ve tarihsel” dram olabileceğini iddia ederler. Oyun kişilerinin kralları, tanrıları artık insanlığın derdini anlatmak için uygun oyun kişileri değildir. Dönem farklıdır, bireyin ihtiyaçları değişmiştir. “Şimdi ve gelecekte siyasi çatışmalardan çok toplumsal sorunlarla ön plana çıkacak”⁹⁹ diyerek dram sanatının yönelişi belirlenir.

Hermann Hettner, *Das Moderne Drama* (Modern Dram)'da üç tip tragedyya tanımlarken karakterin konumunu da şöyle vurgular:

“İlki çağdaş kader tragedyalarında olduğu gibi, karakterin dış dünyayla karşı karşıya geldiği koşullar tragedyasıdır. Diğeri Shakespeare ve Schiller'de çok kullanılan ve kahramanı kendisiyle çatışırken gösteren tutku tragedyalarıdır. Üçüncüsü ve üçünün en üstünü olan fikir tragedyalarıdır ki geleceğin ciddi dramının hedefi bu olmalıdır. Bu dram iç çatışmayı da içerir ama buna yol açanlar Wallenstein ya da Hamlet'te olduğu gibi yalnızca karakterin güçsüzlükleri ya da yetersizlikleri değil, çatışan zorluklar ve ideallerdir.”¹⁰⁰

Bir anlamda Sophokles'in *Antigone*'si, Goethe'nin *Faust*'u, Hebbel'in oyunları, üçüncü tip tragedyadaki karakterin özelliklerini taşımaktadır. Çünkü toplumsal insan oyun boyunca kendi gelişimine neden olan krizlerle ilgilenir. Dönemin önemli teorisyenlerinden Gustav Freytag'ın ise Hettner'den farklı

⁹⁸ Bkz.Berman; y.a.g.e., s.33-34

⁹⁹ Carlson, y.a.g.e., s.289

¹⁰⁰ Aktaran, Carlson; a.g.e., s. 268

saptamaları vardır. Freytag, dramı “saf ve basit bir sanat” görerak *Technik des Dramas* (Dram Tekniği) adlı kitabında dramın temel kurallarını belirlemiştir. Yaklaşımında en önemli nokta Aristoteles’te olduğu gibi aksiyonu öne çıkaran, karakteri ise ona hizmet eden bir etmen olarak görmektir. Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller’i usta olarak kabul ederek onların eserlerini bu bağlamda çözümlenmiştir. Freytag’a göre “güçlü karakterlerin anlamlı bir mücadeleye girdikleri bir konuyu ele almalı ve suçluluk, verilen sözler, arınma ve yücelme gibi şatafatlı sözleri diğerlerine bırakmalıydı.”¹⁰¹ Sahne üzerinde yaşananlar kaderin değil kahramanın kendi doğasından kaynaklanmaktadır. Bu da karakteri daha özgür ve daha soylu kılmaktadır.¹⁰² Hermann Hettner’in toplumu daha fazla iç içe geçirme eğilimi ve Freytag’ın daha teknik yaklaşımı dönem içinde pek çok yazarı etkilemiştir.

Alman Dram teorisinin önemli isimlerinden Peter Szondi (1929-) *Theories des Modernen Dramas* (Modern Dram Teorisi,1956) adlı kitabında Hegel’in fikirlerinden faydalanarak, biçim ve içerik arasındaki ayrılmaz diyalektik ilişkiyi savunur. Biçimi içerikten ayıran her türlü savunuya da karşı çıkmaktadır. Özellikle içeriğe vurgu yaparak, biçimi önemsiz hale getirenleri eleştirirken modern dramın evrimini şöyle belirler.

*“Modern dram bir Rönesans yaratımıdır ve on sekizinci yüzyılda Fransa’da tam olarak sentezlenmiştir. İnsan etkileşimi dramının temel kaygısı haline geldikçe diyalog uğruna prolog, epilog ve koro gibi araçlar terk edilmiştir. Bu, hem yazarı hem de seyirciyi reddeden ve görünüşte kendine yeten kapalı bir ‘mutlak’ biçim yaratmıştır. Seyircini bir seyirci olarak oyuna katılması izin verilmez. Yalnızca sahne aksiyonunun hayali bir paylaşımıcısıdır. Ya tam bir ayrılmayı ya da tam bir özdeşleşmeyi seçer.”*¹⁰³

Klasik dram yapısının Aristoteles’in *Poetika* da belirttiği eylem, yer ve zaman birliği kuralına uygun olduğu görölmektedir. Bu oyunlarda merkezde olay dizisi vardır. İkinci sırayı alan kahraman, üstün niteliklere sahip soylu kişilerdir. Kahraman yıkımı göze alarak doğrunun peşinde koşar. Shakespeare tragediyalarında ise antik kahramandan farklı olarak toplumda onaylanan bir ahlaki değeri temsil etmekten çok, bu değerin sunduğu karmaşayı yoğun olarak yaşayan kişidir. Antik oyunun

¹⁰¹ Sennett; y.a.g.e.,s.234

¹⁰² Bkz; Carlson, y.a.g.e., s.268

¹⁰³ Aktaran, Carlson; y.a.g.e.,s.264

karakterinin yönelişini belirleyen bu ahlaki değer, oyunun sonunda ölümüne yol açar. Shakespeare tragedyalarının karakterleri ise, seçimin kurbanı olarak yıkıma uğrar. Her iki karakter örneğinde tek ortak yan, karakterin oyun boyunca belirlenen olay dizisine uygun olarak yazılmış olmasıdır.

16.ve 17. yüzyılda trajik kahramanlar karakterindeki yazgısal kusurlar yüzünden olayların içine çekilirlerdi. Trajik olay üzerine kurgulanan karakterin yönelişini belirleyen “*bir durumun trajik olabilmesi için bir değer yok olması, bu değer yok olması da başka bir değer yol açması gerekir. Trajik çatışmada çatışan değerlerin özelliği, yok edilenle yok eden değerlerin her ikisinin de yüksek ve aynı zamanda olumlu iki değer olmasıdır.*”¹⁰⁴

Karşıtlıkların birinin diğerini alt etmeye çalıştığı her iki durumda da trajik olay çıkmaktadır. Dolayısıyla “*eksiksiz bir dünyada, ahlak düzenine katılan bir dünyada, herkesin gerektiği gibi davrandığı, her şeyin yerli yerinde olduğu bir dünyada trajedi olmaz.*”¹⁰⁵ Tragedyada karakterin yönelişini belirleyen tamamen olay dizisidir. Olay dizisinin getirdiği zorunluluk, karakterin sonunu belirleyerek yazgısının tutsağı haline getirir. Karakter bütün felaketlerle mücadeleye girse bile, yazgı onun sonunu çoktan belirlemiştir. Yazgının bu kadar ağır bastığı bu durumda karakterin akılcı ve özgür seçimlerinin bir önemi kalmaz.

Klasik dramın yapısal araçları olay dizisi, aksiyon, karakterler, çatışma; on dokuzuncu yüzyılda Szondi'nin tespitiyle tam bir “kriz” içindedir. Bu değişimi diğer teorisyenler şu bağlamda değerlendirir:

“Dramatik yapıdaki ilk kriz dönemi olarak nitelenen on dokuzuncu yüzyıldaki değişimin nedenini Norbert Mennemeir, bireysel edimin sorunlaşmasına bağlarken, Erika Fischer-Lichte, ‘kimlik krizi’ bağlamında değerlendirir.”¹⁰⁶

Toplumsal alanda yaşanan köklü değişimler, bireyin kendini var etmede yaşadığı sorunlar Lichte'nin de belirttiği gibi “*bireyin kendini gerçekleştirme*

¹⁰⁴ İonna Kuçuradi; **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Birinci basım, Ayraç Yayınları, İstanbul 1997, s.12

¹⁰⁵ A.g.e., s.18

¹⁰⁶ Aktaran; Süreyya Karacabey; **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, s. 11

isteminin nesnel dünya tarafında olumsuzlanması, klasik dram anlayışındaki değişimlere de neden olmuştur.”¹⁰⁷ Böyle bir değişim yaşayan bireyin sahne üzerindeki değişimleri de modern dramın ilk işaretlerini taşır. Yani oyun karakteri, doğüstü güçlerin ya da tanrının bir parçası değildir. Artık önemli olan karakterin bireysel eylemidir. Merkezde birey vardır. Ortaçağ dünya görüşünün çökmesinin ardından kendini var etmeye çalışan bireyin kendini açığa çıkarma isteği doğal olarak sahnedeki oyun kişinin de değişimine neden oldu. Dramatik yapının kırılmaya başladığı bu dönem karakterin yaşadığı yolculuk açısından oldukça önemlidir. Dolayısıyla artık kaderin elinden kurtulmuş, toplumu ve tarihi aklını kullanarak değiştirebileceğinin farkında varmıştır. Yönelişini buna göre belirleyen birey, bunu gerçekleştirmek için diğer bireylerle iletişim halinde olmalıdır. Szondi'nin de vurguladığı gibi iletişimin ön plan çıktığı bu yüzyılda diyalog önem kazanmıştır.

“Kişiler arası bu dünyanın sözlü aracı diyalogtu. Rönesansta, prolog, koro ve epilog'un hariç tutulmasının/çıkarılmasının ardından, diyalog belki de tiyatro tarihinde ilk kez (geçici olan ve be nedenle drama formunu oluşturmayan monolog hariç) dramatik yegane/tek kurucu/yapıcı haline geldi. Bu hususta, neo-klasik drama kendisini sadece eski trajediden değil aynı zamanda ortacağ rahiylere ait/dini oyunlardan, barok dünya tiyatrosundan ve Shakespeare hikayelerinden ayırmaktadır. Diyalogun, yani kişiler arası iletişimin mutlak hakimiyeti Drama'nın sadece kişiler arası ilişkilerin ürününden oluştuğunu ve sadece bu alan içerisinde dışarıya parlayan şeyden haberdar olduğunu yansıtır.”¹⁰⁸

Modern dramın yaşadığı başka bir kriz ise zaman kavramında ortaya çıkmaktadır.“*Dramatik yerleştirme sadece zaman yerleştirmedir, zamanın kendisi değildir*” tanımlamasını yapan Szondi, dramının zamanı üzerine belirlemeleri şöyle yapar:

“Drama birincil/öncelikli olduğu için, onun iç zamanı daima mevcuttur. Bu hiçbir şekilde Drama'nın statik olduğu anlamına gelmez: oyun şimdi de geçer ve geçmiş haline gelir ve bu sıfatla da sahnede artık şimdi olamaz. Simdi geçmişte kaldıkça, değişiklik oluşturur, yeni şimdi kendi antitezinden çıkar. Drama'da, zaman şimdi de doğrusal sıra olan bir mutlak olarak gelişir. Drama mutlak olduğu için, bu geçici sıradan bizzat kendisi sorumludur. O kendi zamanını yaratır. Bu yüzden, her an geleceğin tohumlarını içermelidir. O gelecek olaylara gebe olmalıdır. Bu, sırasıyla

¹⁰⁷ Aktaran; Karacabey, a.g.e., s.12

¹⁰⁸ Peter Szondi,; **Theory Of The odern Drama**, Üniverstiy of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, s.34

kişiler arası/toplumsal ilişkilerde kökleşen Drama'nın diyalektik yapısı nedeniyle, mümkündür.¹⁰⁹

On dokuzuncu yüzyıl dramlarında görülen karakterler, özgürlük savaşçıları, soylu kişiler olsa da gerçekçilik akımıyla beraber oyunlardaki karakterler sıradan kişilere dönüşür. Gerçekçi yazarların bireysel dünya görüşlerini yansıtan oyun kişileri, toplumsal çevrenin ve bu çevredeki nedensel ilişkilerin çözümlenmesine de olanak sağlar. Gerçekçiler, oyun kişilerini, iç dünyaları ile birlikte davranışlarını koşullandıran toplumsal yapı içinde tarihselliği vurgulayarak gösterirler. Tarihsellik ile tiyatro arasındaki ilişki oldukça önemlidir. Yazılan karakterleri tarihsel bilinç olmaksızın çözümlmek, karakteri metin içine hapsederek dar bir anlamda sıkışmasına neden olur. Böylece karakter yaşadığı tarihsel çağdaki toplumsal gerçekliği ve bu gerçekliğin içindeki bireyin konumunu sahne üzerinde de gerçekleştirir. Tıpkı Shakespeare karakterlerinin ancak Rönesans hümanizmi üzerinde çözümlendiğinde, kişinin bireysel bir varlık olarak önemini vurgulandığının ortaya çıkması gibi. Bu şekilde yazılan karakter, çağın değişen kültürünün yansımaları olarak ortaya çıkar. “Modern tiyatro” olarak tanımlanan “gerçekçi tiyatronun” en önemli özelliği de oyunun taşıdığı tarihsel bilinçtir. Çünkü modern dramın didaktik amacı ancak bu yolla gösterilmektedir. Bu da dramın gerçekçiliğe ve toplumsal yoruma fazlasıyla yer verildiği yeni bir türe doğru evrildiğini göstermektedir. Gerçekçi tiyatronun karakteri için trajik hata kavramı da önemini kaybeder. Karakteri hataya sürükleyen tek şey içinde bulunduğu çevresel koşullar olmuştur.

“Çevre koşulları yazgısal bir güç kazanmış, oyun kişisini, üstesinden gelemeyeceği engellerle kuşatmıştı. Kahramanlarının kişiliklerini, ruh durumlarını, ince ayrıntıları ile yansıtmayı başaran yazarlar dış etmenler yanında, onların istenç dışı iç koşulları üzerinde de durdular. Bilinçli seçimi doğrultusunda eyleyen, eylemi ile bir değer geçireliliğini kanıtlayan ve eyleminin sonuçlarına onurluca katlanmasını bilen tragedya kahramanının yerini, kendini kendi seçmediği bir ortam içinde bulan, gene bir değer uğruna tepki gösteren, fakat eylemi ile bu değeri kanıtlayamadan, ya da kabul ettirmeden duruma boyun eğmek zorunda kalan dram kahramanı aldı.¹¹⁰

Bireyin merkeze oturduğu bu yüzyılda Schopenhaur, insan ideasını sunmayı amaçlayan sanatçıların yalnız güzelliği değil bireysel karaktere de önem verilmesi

¹⁰⁹ Szondi, a.g.e.,s.24

¹¹⁰Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İkinci basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2001, s.32

gerektiğini vurgulayarak, insanlık tasarımını açılımını yaparken tarihsel resmin önemi üzerinde şunları söylemektedir.

“Bireysel karakter yetkin karakter diye adlandırılır. Ne ki bu durum söz konusu karakter ilineksel(özle ilgili olmayan) salt tek birey olan insana özgü bir şey olarak değil insan ideasının bir yönü olarak görüldüğü sürece söz konusudur. İnsan ideası özellikle bireyde belirgindir. İnsan ideasının resmedilmesi insanlık tasarımının açılanmasına katkıda bulunur... Karakter, güzellik ile yücelikle birlikte tarihsel resmin de ana konusudur. Biz karakterden genelde nesneleşmenin yüksek basamağındaki istemenin canlandırılmasını anlarız. Birey ideasının belirli bir yerini vurgulayarak özel bir anlam edindiğinde bu anlamı salt tensel kalıbında göstermez. Onu, yüzünde, el kol oynatışında, her türlü etkinliğe olanak veren ona eşlik eden bilmenin istemenin değişik türleri ile görünür kılar. Bireyin karakteri türün karakterine ağır basarsa sonuç karikatür olur türün karakteri türün karakterine ağır basarsa sonuç anlam yokluğudur.”¹¹¹

Çağın en önemli etkisi, “doğasal insan” düşüncesiyle, derinlemesine toplumsal çevre ve koşulların incelenmiş olmasıdır. Bu da karakterin içinde yaşadığı toplumsal koşullarla verilerek olay dizisindeki ilerlemenin neden sonuç bağıyla ilerlemesini sağlar. Olay dizisi üzerinden karakterin psikolojik özellikleri ve iç dünyasının verilmesiyle karakterin derinleşmesi sağlanmıştır. 18. yüzyılda modern karakterin ilk izlerine bakıldığında ise karakterde psikolojik bir açılım tam değildir. İç dünyalarında olup bitenler ve nedensellik bütünüyle verilmeden sadece eylemler gösterilerek karakterin çözümü seyirciden beklenmiştir. Bunun tek nedeni karakterin idealleştirilmesidir. Çünkü karakterin psikolojisinde yatan özellikler evrensel olarak algılanmaktaydı. Bu yüzden 18.yüzyıl gerçekçilerinin oyunları hem öğretici hem de birçok ahlakçı öğeyi içinde barındırmıştır. İdeal kahramanlar sayesinde toplumda geçerli olan görüş ve kanılar değişime uğrıtılacak, böylece toplumun kendisi de değişikliğe uğrayacaktı, böylece adalet ve uyum sağlanacaktı Aydınlanmacıların inancına göre, insanların zihinlerine akılcı ön fikirler aşılanarak, insanların eylemlerine yol gösterilmeliydi. Çünkü eski düzenin çöküşünü yansıtan feodal dünya ile feodal bilinç, ahlak ilkelerini korumanın ve güçlü kılmanın çok uzağında idi.

19. yüzyılın ilk yarısındaki gelişme fikrinin her yerde etkisini gösterdiği bir dönemde, klasikçiler kişileri yönlendiren tek şeyin tutku olduğuna inanıyorlardı ve

¹¹¹ Arthur Schopenhauer, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, çev. Levent Özşar, Birinci basım, İblos Yay, Bursa,2005, s.173

hiç değişmeyen, bütün çağlar için aynı kalan bir şey olarak görüyorlardı. Bunun için klasikçilerin kişileri, çoğunlukla sadece birtakım tutkuların, fikirlerin kişileştirmeleri olup gerçek yaşamın somutluğundan yoksundurlar; gelişemezler ve kendilerini ortaya koyamazlar. Klasikçi yazarlar karakteri genel hatlarıyla verip psikolojik özelliklerine girmeden evrenselliği verme eğilimi sonucu didaktik konuşan ve öğreten kahramanlardan öteye gidememişlerdir. Ancak burada önemli olan nokta tüm bunların, günlük yaşam içinde geçiyor olmasıdır.

19. yüzyılın ikinci yarısında “psikolojik gözlemler” ile “kişi incelenmesi”nin yerini artık kişilerin çevreleriyle olan ilişkilerinin çizimi almıştı Oyunlar, gerçekçiliğin içinde psikolojik olarak verilmeye çalışılsa da, psikolojik durumları ön plana çıkmış, toplumsal yaşamın getirdiği koşullar unutulmuştur. Modern gerçekçilik; iç monologdan, anlatıda dolaylı, dolaysız zaman kaydırmalarından, eylemi kesen geriye dönüşlerden, simgesel kişileştirmelerden yoğun bir biçimde yararlanmaktadır. Gerçekçilik, bu anlatım araçlarını kullanırken olay dizisini, kişilerin gelişmesini, birey ile toplum arasındaki ilişkileri gösterdiği noktada başlamaktadır.

3.1. Henrik İBSEN

Modern tiyatronun kurucularından sayılan Henrik İbsen, geleneksel dramatik yapıya karşı duruş almayan ve bu yapıyı kullanan bir yazardır. Eugene Scribe’in “iyi kurulu oyun” düşüncesinden etkilenerek, teknik olarak bu yöntemi kullandığı pek çok teorisyen tarafından söylenmiştir. Bu konuda Bernard Shaw, *The Quintessence of Ibsenism* (İbsencililiğin Özü, 1891) adlı eleştirel çalışmasında İbsen’in bu yöntemi daha da geliştirdiğini söyleyerek şöyle devam eder: “*Eskiden iyi kurulu oyun denilen şeyde ilk perdede serim, ikinci perdede durum, üçüncü perd de çözümler görürdünüz. şimdi serim, durum ve tartışma var; oyun yazarının sınılandığı yer, işte bu tartışmadır.*”¹¹²

¹¹² Carlson, y.a.g.e., s. 248

Bu saptama İbsen oyunlarının, biçim olarak değişime uğramasına da içerik olarak değişiminin habercisi niteliğindedir. Bernard Shaw yazarı *“Trajikomediyi tragedyadan çok daha derin ve acımasız bir gösteri olarak sağlam bir şekilde kuran dramatik şair”*¹¹³ diye niteler ve onun karakterlerini şöyle tarif eder:

*“Onun kahramanları, tüm çektikleri acılar nedeniyle hala komik kahramanlardır ve onların çileleri artık acıma ve korkunun ruhu arındıran kasılmalarından değil, toplumun kurucu olan topluluğa, seyirciye yöneltilen sitemler, suçlamalar ve sitemlerden kaynaklanır. Böyle kahramanların çektikleri acılar devasız değildir, çünkü yanlış entelektüel duruşlarından kaynaklanır ve entelektüelliğin tedavisi daha iyi düşünmektir.”*¹¹⁴

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında dramda yaşanan şimdiki zaman, olay dizisi ve insanlar arası ilişkinin içine girdiği krizden sorumlu olarak tematik değişim görülmektedir. İbsen oyunlarında şimdiki zamanın yerini geçmiş alır. Burada geçmişte yaşanmış bir olaydan çok, geçmişin kendisi konu edilerek, geçmiş canlı tutulmaktadır. “Şimdi” geçmişe meydan okumak için önemlidir. Oyun kişilerinin yönelişleri ve çözümleri bu doğrultudadır. *“Aslında, insanları, duygularını ve yazgılarını, belli toplumsal koşullar ve bugünün ilkeleri içindeki işleyişiyle betimlemek istedim”*¹¹⁵ sözleri dönemin karakteri açısından önemlidir. Bu koşullar içinde karakterin psikolojik özelliklerini dikkate alarak önceki yazarlara göre daha derinlikli oyun kişileri yazmıştır. Dönemin önemli incelemecilerinden Georg Brandes, karakterin genel olandan kopması gerektiğini vurgular: *“Oyunlarında monologları ve fısıltıları kaldırmasını”* ve *“edebiyatın yaşayan bir şey olduğunu ve yaşabilmesi için de tartışma açacak sorunların olması”* gerektiğini söyleyerek şöyle devam eder: *“Karakterlerinizin kendilerini çok genel olarak ifade etmelerine izin veriyorsunuz. Belli bir durum içinde o karakterlerin birer kişi olarak ne olduklarını bilmek önemliyken, bu karakterlerin binlerce duruma uyabilecek kadar genel görünüyorlar.”*¹¹⁶

¹¹³ A.g.e.s, 249

¹¹⁴ A.g.e.,s. 256

¹¹⁵ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, s.87

¹¹⁶ Aktaran; Özdemir Nutku; **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Birinci basım, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, s.321

İbsen'in karakterlerinin en önemli özelliği gerçeklerin farkında olmayışlarıdır. Aydın kişilerin, varlıklı kişilerin kendi gerçeklerinin uzağında olmaları en büyük hatalarıdır. Toplumsal yaşamda gerçek bilginin peşine düşmek bu kadar önemliken ilgisiz kalmak karakterin sonunu hazırlar. Klasik dram yapısı içinde öne çıkan karakterin boyutlu işlenişi seyircinin olaylara olan merakını artırarak sorun karşısında karakterin yönelişini görmek oyunu daha inandırıcı hale getirirken merak ögesini de vurgular. Yazar bunu güçlendirmek için şimdiki zamanın içine geçmişi yerleştirir.

Rosmersholm oyununda Beta Rosmer'in intiharı geçmişte kalan bir olaydır. Yazar, geçmişi şimdiye bağlamak için çeşitli simgeler kullanılır. Bitişik bir odadaki bardağın çınlaması, Beta'nın hayatı sorgulamasına neden olur. Genetik kalıtım motifi kullanılarak, geçmiş bugüne getirilir. Geçmiş, karakterlerin ruhlarının derinliklerinde gizli değildir; ancak evin bizzat içinde yaşamaktadır. Bununla birlikte "önceki", "sonraki"nin doğasına uygun olarak oyun boyunca vurgulanır. *Hedda Gabler* oyununda ise Tesman, Barabant'ın el yazmaları üzerinde çalışarak geçmişi çözmeye çalışırken, Lovberg ise gelecek üzerine çalışmalar yapar. Ancak Lovberg çalışmalarını Tesman'a kaptırır ve Hedda hepsini bir gecede yakar. Simgesel olarak geleceği temsil eden çalışmaların yakılması geleceğin artık geçmiş olduğunu gösterir. Geçmiş tıpkı *Rosmersholm* oyununda olduğu gibi evin içinde yaşar. Silahlar, Hala, Lövborg gibi. Oyun Hedda'nın yaptığı yanlış seçimler üzerine kurulmuştur.

Oyun kişileri, hayatın kendisinde olan trajik durumun farkındadır. İbsen'e doğrudan bir referansta Rilke şöyle demiştir: "*Bu hayat içimize o kadar derinden kaymış, içimize o kadar derinden nüfuz etmiştir ki kendisini anlamamız artık neredeyse imkânsız olmuştur.*"¹¹⁷ O yüzden karakterler bu farkındalığın içinde var olmaya çalışırlar. Balzac'ın İbsen yorumu ise benzer doğrultudadır:

"Hepimiz bilinmez gibi/bilinmeze bu dünyadan göçüyoruz. İbsen'in eserleri de tamamıyla bu işaret altında bulunmaktadır. Fakat, O bu gizli hayati dramatik olarak açıklamak ve onu dramatistin görüşüyle/karakteriyle icra etmeye çalıştığı için, onu yok etti. İbsen'in şahsiyetleri ancak "hayat yalanını" kendilerine ödünç alıp,

¹¹⁷ Szondi, y.a.g.e.,s. 1

yaşayarak kurtulabilirlerdi. Ibsen onları bir romanda sınırlamadığı için, onları kendi hayatlarında bırakmayı bunun yerine kendilerini alenen duyurmaya zorladığı için, onları öldürmüştür. Bu nedenle, Drama'ya düşman olan dönem o dönemdir, dramatisit kendi yarattığı varlıkların katili haline gelir.”¹¹⁸

Peter Szondi, İbsen oyunlarının (*Yapı Ustası Solness, Bir Bebek Evi, Bir Halk Düşmanı, Ölüler Uyanınca* gibi) geleneksel dramatik formu destekleyen başarılı uygulamalar olduğunu ancak modern oyunun yaşadığı krizi maskeleydiğini söyler. “*Bu içsel krizin nedenini Ibsen’in dramlarındaki meselenin aksiyonun sunumuna bağlı olmasına, geçmişe ya da bireyin derinliklerine gömülü olması*”¹¹⁹ ile açıklar. İbsen’in oyun metinlerinin meselesi, kişilerarası ilişkiden değil de Szondi’ye göre “*bu yabancılaşmış ve yalnızlaşmış figürlerin derinliklerinden doğmaktadır.*”¹²⁰

Klasik dramatik forma bağlı kalan İbsen oyunlarında, karakterlerin sadece kendilerini ifade etmek için bulunmaları bir dereceye kadar aksiyonu da zayıflatmaktadır. Çünkü sahnedeki karakter geçmişte saklı kalanları, ya rastlantı olarak karşılaşılan bireylerle ya eski mektuplarla ya da itiraflarla ortaya çıkarır. Böyle bir aksiyon planının ilerleyişini sekteye uğratan nokta ise karakterlerin uzun uzun anlatmalarıdır. Dolayısıyla yaşayan bir dramdan çok anlatılan ve eylemden yoksun sadece otobiyografik anlatıma uygun karakterler yazılmıştır.

Gerçekçi karakterlerin tipik örneğini oyunlarında gösteren İbsen, Moritz Prozor’a yazdığı mektupta “*Aslında, insanları, duygularını ve yazgılarını, belli toplumsal koşullar ve bugünün ilkeleri içindeki işleyişiyle betimlemek istedim.*”¹²¹ der. Kendini tanımlamak için bir kimlik derdine düşen karakterler natüralizmin son derece gerçekçi uzam ve zamanı içinde verilir, Ancak kimlik arayışı *Hortlaklar, Bir Halk Düşmanı, Hedda Gabler* ve *Yaban Ördeği*’nde düş kırıklığı ve başarısızlıkla sonuçlanır. J. L. Styan’ın “*Bir karakterin yeterince boyutlu olabilmesi için, altyapısının ve geçmişinin yeterince ayrıntılı olarak sunulması gerekiyordu; karakterin belleğindeki dışa vurulmalı, kökeni yeterince dile getirilebilmeliydi;*

¹¹⁸ A.g.e.,s. 12

¹¹⁹ A.g.e.,s.12

¹²⁰ A.g.e.,s. 16

¹²¹ Fuchs; y.a.g.e.,s.87

başka oyun kişileryle olan ilişkilerinin niteliği, konuşma ve eylem sırasında üstü kapalı biçimde seyirciye duyurulabilmeliydi”¹²².

Genel olarak klasik dram yapısına uygun gibi görünen oyunlarında İbsen, geçmişi şimdiki zamanın içine yerleştirerek geriye doğru giden bir aksiyon kullanmaya çalışmıştır. Karakterin boyutlandırılması ise bu kurgunun içinde gerçekleşir. Şimdi, içine sürüklenen geçmiş içinde var olmaya çalışır. *John Gabriel Borkmann* oyununda, eskiden banka müdürü olan Borkmann, karısıyla rutin bir evliliği sürdürmektedir. Bir gün eski sevgilisi Ella gelir. Oyunda; dış dünyadan kopuk, yalnızca anılarıyla yaşayan bu üç kişinin geçmişleri “şimdiki zaman” içinde yapılan konuşmalardan öğrenilir. Oyun içinde eylemin beklenildiği yerde ise Borkmann intihar eder. Dolayısıyla karakterin oyuna hizmet etmesi beklenen aksiyonu, ölümle sonuçlanır.

Hortlaklar oyununda da durum farklı değildir. Bayan Alving, kocası Yüzbaşı öldükten sonra yetimhane açmaya karar verir. Açılıştan iki gün önce de oğul Oscar Alving frengi hastalığına yakalanmış şekilde döner. Bu dönüşle beraber geçmişte olup bitenler tek tek dökülmeye başlar. Sahnede görülen ve anlatılan, sürekli geçmişte olup bitenlerdir. Oyun boyunca karakterin öyküsü geçmiş üzerinden anlatılarak verilir. İbsen’in karakterlerinde döneme hâkim olan Charles Darwin’in genetik üzerine yaptığı çalışmalarının yansımaları görülür. “*Doğal seçim, birey üzerine tümüyle işler ama sadece kalıtsal özellikler bir sonraki nesle aktarılabilir. Sonuç olarak yaşadıkları ortama uyum konusunda daha başarılı olan bireylerini hayata kalabilme, ergenlik yaşına ulaşabilme ve üreme olanakları yönünden daha avantajlı olmaları dolayısıyla elverişli özellikler bir sonraki nesle aktarılır ve daha yaygın hale gelir.*”¹²³ Biyolojik özellikler, karakter özellikleri/kusurları, genler yoluyla evlada geçer. Hovardalık yapmadığını söyleyen Oscar Alving’in hastalığı babasından geçmiştir.

¹²² George Styan, *The Dark Comedy*. Cambridge: Cambridge University, Press., 1968 s55

¹²³ Carlson; y, a, g, e, s. 265

3.2 August Strindberg

August Strindberg, oyunlarında karakteri boyutlandırırken çıkış noktasını şöyle belirler:

“Bir bireyin yaşamının portresinin bütün bir aileninkinden daha doğru ve çok daha anlamlı olduğuna inanıyorum. Bir kişi başkalarının eylemlerinin sebeplerini nereden bilebilir, birinin başka bir kişiye verdiği sırları nereden bilebilir? Yalnızca tahminler yapabilir tabi ki. Fakat gerçekte gizli kalan ruhu kısaca açıklama girişimiyle ruhsal bilgileri belli bir seviyeye kadar kullanan bu yazarlar tarafından insan türleri şimdiye kadar pek fazla aydınlatılamamıştır. Bir kişi yalnızca kendi yaşamını bilebilir.”¹²⁴

Marvin Carlson ise bu düşünceden yola çıkarak Strindberg’in oyunlarındaki karakterlerin psikolojik özelliklerinin vurgulandığını belirler; böylece karakter ile tip arasındaki fark net bir şekilde ortaya çıkar.

“Aslında modern karakterlerin bir tipin öngörülebilir tepkilerinden yola çıkarak oluşturulan geleneksel anlamda bir ‘karakter’ yoktur, daha çok kendilerini oluşturan güçler çeşitliliğini yansıtmalıdır. ‘uygarlığın geçmişteki ve şimdiki aşamalarını, tereddütlü ve bölünmüş birikintileri’ olmalıdırlar.”¹²⁵

Karakterlerin diyalogları “*simetrik ve matematik bir inşa*”¹²⁶ dan kaçınılarak yazılmıştır. “*İnsanların zihinlerinin tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi düzensiz bir şekilde çalışması*”¹²⁷ isteyerek tüm aksiyonu tek bir mekânda geçirir. “*Anılardan, deneyimlerden, dizginsiz hayallerden, saçmalıklardan ve doğaçlamalardan yapılmış yeni desenleri eğirip dokur. Karakterler bölünmüş, çiftlenmiş ve çoklanmıştır; buharlaşıp kaybolur, kristale dönüşür, dağılıp birbirine yaklaşırlar.*”¹²⁸

Strindberg, Natüralist akımının öncülerinden görülse de Szondi bu konuda Strindberg’i eleştirir; çünkü Szondi’ye göre, “*Alışıl gelmiş dramatik formun korunması naturalizmde esastır.*”¹²⁹ Strindberg buna uymaz.

Baba oyunu bir aile dramı olarak yazılmıştır. Anne ve baba kızlarının yetişmesi konusunda fikir ayrılığı yaşarlar. Ancak babanın içinde bulunduğu durum

¹²⁴ Szondi; y.a.g.e.,s. 10

¹²⁵ Carlson ; y.a.g.e.,s. 292

¹²⁶ Aktaran Carlson; y.a.g.e.,s.290

¹²⁷ Aktaran Carlson; a.g..e. s. 292

¹²⁸ A.g.e.,s.260

¹²⁹ Szondi; y.a.g.e., s.11

zordur. Kardeşi Laura, karısının annesi ve kızı etrafını sarmıştır. Bu kadınlarla çevrili hayatı sıkıntılıdır. Baba, içinde bulunduğu durumun farkındalığını ilk kez karısının saldırısına uğradığında yaşar. 2. perdenin sonunda lambayı karısına fırlatması sonucu, karısının sarf ettiği sözler kendi düşüncelerinin de bir yansımasıdır: “*Bir baba ve ailenin koruyucusu olarak görevini yerine getirdin, artık sana ihtiyaç kalmadı ve bu yüzden gitmelisin.*”¹³⁰ Çocukluğunu hatırlaması, hemşirenin gömleği giydirirken söylediği cümlelerdeki geçmişi, Laura’nın diktiği deli gömleği tam olarak bir içsel yolculuğa dönüşür. Dinamik olay akışı, Baba’nın zihinsel sağlığının bozulması sonucu iç ve dış dünyanın birbirine karışması ile kesintiye uğrar. Bütünlüklü aksiyonun ötesinde karaktere ait bütün özellikler ve geçmiş “şimdi”nin içine yerleşir. Oyun, olaydan çok karakter merkezlidir. Tıpkı *Matmazel Julie* oyununda olduğu gibi. Bireyin oyunun merkezine yerleşmesi sonucunda geleneksel dramatik yapı bozulur. Olay geride kalır. Önemli olan bireyin kendini sorgulama sürecidir. Kişinin yalnızca “*kendi hayatını, kendi varlığını*”¹³¹ bilmesi fikri, Strindberg karakterlerinin temel izleği olmuştur. Kendi içlerine dönük olmalarına rağmen kişinin kendi anlatımı, oyunun karakterini tanımlamak açısından oldukça önemliyken, aksiyon anlamında zayıflığı dramanın yaşadığı krizi göstermektedir. Szondi’nin vurgusu olan “*temeli kişisel etkileşimdeki sürekli yenilenen bir denge olan dramatik şekil*” bu oyunlarda önemini yitirir. Yazarın sözcülüğünü temsil eden figür, merkeze yerleştirildikten sonra, oyun boyunca derinlemesine, her boyutuyla verilir. Bu süreçte karakterin bakış açısından diğer oyun kişileri gösterilir. Çünkü belirgin özelliklerle karakterler, diğer oyun kişilerinden ayrılır. Karakterin bu açılımı ya da çözümlüşünü sağlamak için biçimsel olarak dramatik yapı değişikliğe uğrar. Klasik drama yapısı bozularak, dünyadan kendi içine kaçan soyutlanmış bireyin geriye dönüşleri, düşleri, zamanda sıçramalarla, geçmişin izleriyle birlikte kişinin tüm hayatı seyirciye sunulur. Bu sayede gelişimi tamamlayan gerçekçi karakter, merkezdeki yerini korur.

Dramatik metnin dinamikleri kişiler arası diyalektikten doğar. Strindberg oyunlarında da durum böyledir. Karakterlerin, diğer oyun kişileri ile ilişkileri onun boyutlandırılması açısından önemlidir. Bu aynı zamanda farklı zaman ve mekân

¹³⁰ August Strindberg, **Baba**, Çev: Turan Oflazoğlu, Birinci basım, İz Yayınları, İstanbul, 1999, s.42

¹³¹ Szondi ;y.a.g.e., s.12

kullanılmasıyla devam eder ve böylece “şimdi” içinde zamanda ileri geri parçalanmalarla karakter kendini gerçekleştirir.

Oyunlarında genel ve özel arasındaki ilişkiyi, geçmiş ve şimdi arasında gösterir. Düşüncede hatırlanan, kişiselleştirilmiş/ içselleştirilmiş geçmiş şimdide bir yabancı olarak yeniden ortaya çıkar: yabancının karşılaştığı diğerleri genelde onun geçmişinin işaretleridir. Somut dünya ile ondan kopmuş soyut “ben”in karşılaşması, yüzleşmesi karakterin genel sorunu haline gelmiştir. Parçalı anlatım “ben”in göstermek için uygun bir sunumdur ve bu sayede özne-nesne (soyut birey-somut dünya) yüzleşmesi sağlanır. Yazarın *Rüya Oyunu* için yazdıkları bu belirlemeyi destekler:

“Bu düş oyununda, bir düşün kopuk kopuk olmakla birlikte, taşıdığı mantıksal biçimi yaratmaya çalışmışlardır. Her şey olabilir , her şey olanaklı ve olasıdır. Zaman ve mekan var olmaz; belirli belirsiz gerçekliğe dayanan hayal gücü dönüp dolanır, anımsamalardan deneyimlerden açık fantazilerden, saçmalıklardan ve doğaçtanlıktan oluşan yeni örgüler örer.kişilikler ikiye bölünür, ikileşir, çoklaşır; uçuşur, billurlaşır, dağılır ve geçişir. Ama tek bir bilinç gezinir hepsinin üstünde, düş görenin bilinci...yaşam ne denli ne acı verici olursa olsun, bir karabasanla kıyaslandığında, yine de bir sevinçtir. „¹³²

Hayaletler Sonatı’nda ise İbsen’e benzer yapısal bir kullanım vardır. Gizli ve derin bir şekilde içselleştirilmiş geçmiş açığa çıkarılır. Bu, monolog sayesinde gerçekleşir. Diğerlerinin gizli geçmişini gözler önüne sermek karakterin yönelişini belirler. O’nun vasıtasıyla avukat ve *Bir Hayal Oyunu* vasıtasıyla, insanoğlu dışarıdan gelen bir obje olarak görülür. Öğrencilerine açılış konuşmasına bir cevap olarak Hummel, “*orada yaşayan insanları*” ister tanısin, ister tanımasın onları şöyle değerlendirir: “*Onların her biri benim yaşımda, kişi herkesi tanır, ama hiç kimse beni gerçekten tanımaz. İnsan kaderiyle ilgilenirim*“.¹³³

Karakterin kendini ifade ettiği anlar, form-içerik çelişkisi nedeniyle epik’ dönüştürüldüğü yerlerdir. Bu süreç içerisinde,“*Hummel`in varlığı, sıradan dramatik bir karakter gibi kılık değiştirmesine rağmen, sahnede görünen epik Ben`in çok iyi*

¹³² Strindberg ; y.a.g.e.,s.13

¹³³ Strindberg; a.g.e.,s. 35

*bir ilk örneği olabilir.*¹³⁴ İlk perdede, Hummel o evde oturanları öğrencilere tarif eder. Dramatik olan durumdan kopmuş diğer oyun kişileri kendilerini pencerelerde sunulan objeler olarak gösterir kendini. Oyunun sonunda Hummel'in intiharı, kalan oyun kişilerinin diyaloga girmeden aralıklarla, monologlarla ve yakarışlarla kesilen umutsuz, başıboş konuşmalarıyla oyun biter.

Düşsel imgenin simgesi haline gelen olay dizisi, oyun içinde varlığını yavaş yavaş yitirir. Strindberg'in karakteri için seçtiği ye ve zaman sadece onların bilinç altılarını, düşlerini somutlaştırmak üzere seçilir. Mekân simge haline dönüşerek diyalogların destekleyicisi haline gelir. Böylece Strindberg, dışavurumculuğun önünü açar. Oyunlarda karakter, kendi hayatı içinde aşama aşama kırıldığı yerleri sahne üzerinde göstererek öyküsünü sunar. Merkezinde karakter olan Strindberg oyunlarında, yaşananların başlangıcı ve sonrasının aynı nokta döngüsellik gösteresidir. Dairesel bir devinim yaşayan karakterin macerası artık başladığı yere dönmek üzere kurgulanmıştır. Klasik dramın çizgisel bir gelişim gösteren aksiyon dizisi, artık döngüseldir. Karakter bu yapı içinde kendini gösterir.

3.3.Anton Çehov

Çehov'un oyunlarında, modernizmin görkemli hayatı içinde bireyin geldiği noktayı österen önemli oyun karakterleri vardır. İbsen ve Strindberg'den farklı olarak eyleme geçemeyen, sadece olup bitenleri izleyen şaşkın oyun kişileri; aksiyonu tamamıyla yok etmek üzere kurguya yerleşirler. *İvanov*, *Vanya Dayı* karakterleri eylemsizlik içinde uyurgezer gibidir. Bu karakterlerin diyalogları da eylemsizlik üzerine kuruludur, can sıkıntısı karakteri belirleyen en önemli psikolojik dinamiktir. Kendilerini ruhen ve bedenen bitmiş gören karakterler sadece kendilerini oyalayarak yaşamlarını doldururlar. *Ivanov* oyununda İvanov'un eyleme geçme kararı sadece intihardır. *Vanya Dayı* oyununda Voynitski, "*Bir şeyler yapmalı, en kısa zamanda*

¹³⁴ Szondi, y.a.g.e., s. 25

*bir şeylere sarılmalı ... çalışmalı, çalışmalı...*¹³⁵ diyorsa da eylemlerini bir türlü hayata geçiremez.

Çehov'un oyunlarında karakterler, şimdiki zamandan vazgeçerek anılarda ve ütöpik rüyalarda yaşayarak karşısındaki kişiyle iletişim kurmak istemez. Geçmişe bu kadar saklanmak karakterde yoğun bir yalnızlık duygusunu getirir. *Üç Kızkardeş* oyununda, yalnızlık içine gömülen bireyler bir yandan geçmişlerine sığınır, diğer yandan hayal âleminde yaşarlar. Geçmiş ve gelecek üzerine o kadar baskındır ki karakterler, "şu an"ı fark etmezler. Oyunda kendi topraklarına döndükleri zaman yaşayacakları şimdi sürekli ertelenir. Bu aynı zamanda yüzyıl burjuvasının içinde düştüğü durumun ispatıdır. Olga, Maşa ve İrina Doğu Rusya'da kasabada erkek kardeşleri Andrei Sergeovitch ile birlikte yaşarlar. On bir yıl önce bir tugaydan emir alan babalarıyla birlikte oraya gitmek için Moskova'daki evlerini terk etmişlerdir. Babalarının ölümünden bir yıl sonra başlayan oyunda, kasaba onlar için anlamını yitirmiştir. Moskova'ya geri dönmek, o günleri yaşamak tek hayalleridir. Aynı zamanda harika bir gelecek olacağını düşünürler; ancak bu dönüş için bekleyiş üç kardeşi tamamıyla içine almıştır. Subaylar da farklı bir bekleyişin içindedir. Alexander Ignatyavitch Verşinin'nin geleceğe olan özlemi ve beklentisi şu repliklerde ortaya çıkar:

*"Ve sonra bir, iki ya da 3 yüzyıl içerisinde dünya üzerinde yaşam hayal edebileceğimizin ötesinde güzel ve harikulade olacaktır. İnsanoğlunun böyle bir hayata ihtiyacı var ve henüz buna sahip değilken, yaklaşan gelişi için hazırlıklı olmalıyız, onu beklemeli, hayal etmeli ve onun yolunu açmalıyız."*¹³⁶

Bu ütöpik hayaller, geçmişin ağırlığı ve şu andan memnuniyetsizlik, karakterleri her şeyden izole etmektedir. Hepsi kendi hayatlarını uzun uzun düşünmekte, anılarda boğulup kendilerine acı çektirmektedirler. Andrei Moskova'daki profesörlük teklifi ve kırsal bölge konseyi olarak gerçek konumu arasında büyük bir ikilem yaşamaktadır. Masha 17 yaşındayken mutsuz bir evlilik yapmıştır. Olga, 4 yıl içerisinde okulda öğretmenlik yapacağına inanır ancak gücünün ve gençliğinin bittiğine inanmaktadır. Memnuniyetsizliğini ve mutsuzluğunu unutmak için işine gömülen İrina ise şunları ifade etmektedir:

¹³⁵ Anton Çehov; **Toplu Oyunları**, Çev: Behçet Necatigil, Hasan Ali Ediz, Gaffar Güney, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000, s. 45

¹³⁶ A.g.e.51

“Yirmi dördümü çoktan geçtim. Yıllarca çalıştım ve beynim artık iflas etti. Çok az da olsa bir memnuniyet ya da mutluluğu tadamadan büyüdüm, zayıf ve sevimsiz bir insan oldum ve zaman geçip gidiyor ve bir çeşit boşluğun içine düşüp gerçek, güzel bir hayattan giderek uzaklaştığımı hissediyorum. Bütün umudumu kaybettim ve hala nasıl hayatta olup kendimi öldürmediğimi bile anlamıyorum.”¹³⁷

Sosyal hayatın getirdiği sorunlarına rağmen Çehov’un karakterleri ayakta kalmaya çalışırlar. Yalnızlıklarından ve özlemlerinden kesin bir sonuç çıkarmazlar. Hemen hemen tüm karakterlerin kişisel ifadeleri kendileri ile ilgilidir. Ancak bu monologlarla ilgili Szondi şöyle bir saptama yapar:

“Bu monologlar alışlagelmiş yapıda değildirler. Kaynak durumunda değil konuda bulunmaktadırlar. George Lukacs’ın da gösterdiği gibi dramatik monolog başka türlü iletişime geçirilemeyen hiçbir şeyi kesin ve açık olarak belirtmez. ‘Hamlet pratik sebepler için duygularını mahkemedeki insanlardan saklar. Aslında bunun sebebi insanların babasından öç almak istediğini yorumlaması olabilir ki öç olmalıdır.’ Durum Çehov’un oyunundakinden oldukça farklıdır. Konuşmalar tek başına değil, diğerlerinin önünde yükses sesle yapılır ve konuşmayı izole ederler. Bu nedenle hemen hemen hiç fark etmeden bş diyaloglar anlamlı diyaloglara dönüşür. Bunlar diyalog çevresinde yapılandırılmış izole diyaloglar değildirler. Aksine bu şekilde, yapı bir bütün olarak dramadan ayrılır ve lirik olur. Lirik şiirde dil, dramada olduğundan daha az doğrulama ihtiyacı içindedir.”¹³⁸

19. yüzyıl karakterlerinin dilinin uğradığı bu değişimi Szondi, yaşamda söylenecek pek fazla bir şey olmadığından ve açıklanamadığından dramın sessizliğe maruz bırakıldığı şeklinde vurgular Konuşmaların sürekli bir içsel yalnızlığa dönüşmesinin Çehov’un kullandığı dili çekici kıldığını belirtir.¹³⁹

Çehov, oyunlarını gerçekçi anlayışla yazmasına karşın, karakterin diyalogları iletişim kurmadaki yetersizlik üzerinedir. Çevrede olup bitenleri seyreden, eyleme geçmeyip kendi kendilerine konuşan, sonsuz bir eylemsizlik ortamında bitmez bekleyişler yaşayan, monologlar arası sessizliklerde kendini var etmeye çalışan karakterler üzerine kuruludur oyunları. Oyunlarında herhangi bir taraf olmamakla eleştirilen yazar; sanatçının görevinin sorunları çözmek değil onları açık bir biçimde

¹³⁷ A.g.e.,s. 56

¹³⁸ Szondi; y,a,g,e, s. 24

¹³⁹ Bkz .a.g.e.,s. 25

ortaya koymak olduğunu belirterek sanatçının karakterlerinin ve onların yaptığı konuşmaların yargıcı değil yalnızca tarafsız bir tanığı olması gerektiğini savunur.¹⁴⁰

Vişne Bahçesi, sonu gelen bir sınıfı anlatır. Oyunun kendisinde bir aksiyon yoktur. Anlatılan, her şeyin ne kadar kötüye gittiğidir. Bu kadar eylemsiz oyun kişisi içinde sadece Lopahin, yeni bir zihniyeti temsil ederek eyleme geçip Vişne Bahçesi'ni ele geçirir. Para el değiştirmiştir. İki sınıf arasındaki uçurum, bireylerin yalnızlıkları, iletişimsizlikleri karakterler üzerinde çok belirgindir. Herkes kendi kendine konuşur; diyaloglar monolog gibidir, konuşmaların içi boşalmıştır. Bu diyaloglar absürd diyalogların habercisi niteliğindedir. Yoksul soylular, beceriksiz yöneticiler, işsizler repliklerinde “Kimim?” sorusuna yanıt ararlar.

Eylem taşımayan, kişiler arası diyalogun öldüğü, karakteri eyleme geçiren dinamiklerin yetersizliği; anlamın daha çok görsellik ve ses üzerinde yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Bu özellikler oyunların artık klasik dram yapısından ne kadar uzaklaştığını göstermektedir. Oyun kişilerinin etrafını toplumsal koşullar sarar, bu yüzden iç dünyalarına sıkı sıkıya bağlıdırlar. *“Pancurlar dışarıdan kapatılır ve çengellenir. Sahne loşlaşır. Uzaktaki ses gökten gelir gibi gene gelir, can çekişen, hüznü dolu bir tınlama... Sonra sessizlik kaplar ortalığı. Yalnız bahçenin derinliklerinden ağaçlara inen boğuk balta sesleri duyulur...”*¹⁴¹

Sembolist oyunlarda insan imgesinin gitgide zayıflamaya başlamış olması gelecekteki tiyatrunun önemli ipuçlarını vermektedir. W.B. Yeats; her kültürde, karakterin şu anda tarih haline gelmiş, bir ortalama yazın dizgesine ait olduğunu belirterek epik, dramatik ve lirik gibi klasik ayrımların İngiliz (ve tahminen Batı) edebiyatında ömrünü tamamladığını söyler. *“Bir zamanlar İngiliz dilinin iki Homeros'u Mallory ve Chaucer vardı ama zaman geçtikçe insanlar karakter için karaktere gittikçe daha yoğun bir ilgi duymaya başladılar ve sonunda kraliçe*

¹⁴⁰ Carlson, y.a.g.e.,s. 257

¹⁴¹ Çehov; y.a.g.e., s. 47

Elizabeth devrinin büyük dramatik hareketine hazır hale geldiler.”¹⁴² Ancak 19. yüzyılda gelinen noktada karakterin konumu bir kez daha değişmiştir.

*“Dramatik olan lirik olanın önünü açtı... Büyük şahsiyetler camdan yapılmış kocaman eldivenler gibi düşüp kırıldı, pırıl pırıl parlayan binlerce cam kırıkları çevreye dağıldı, güneş üstlerine vurdukça ışıldadılar, yanıp söndüler... İnsanlar karakter için karakteri sevmekten vazgeçtiler ve karakterde yaşamın genel koşuşturmasının ifadesi ya da belli ruh hallerinin ya da tutkularının maskesi haline geldi... yani şairler, birey olarak kadınlar ve erkekler hakkında yazmayı bırakıp tutku ve duygunun büyük türleri ve sembolleri hakkında yazmaya başladı.”*¹⁴³

Sembolistlerin ağır bastığı bu dönemde Anton Çehov, *Martı* oyununda kısmen Treplev sayesinde simgesel bir anlatım gerçekleştirir. Oyndaki temel mesele karakterdir. Nina, oyunun yaşayan gerçek bir karakter olmadığı için oynamasının güç olduğunu söylediğinde Treplev’in verdiği yanıt; dönem oyun yazarlarının karaktere bakış açısını da imler.¹⁴⁴ *“Yaşayan karakterler! Yaşamı olduğu gibi, hatta olması gerektiği gibi göstermek zorunda değiliz, yaşamı düşlerimizde gördüğümüz gibi göstermeliyiz!”*¹⁴⁵

Sembolist tiyatronun simgelerin ardına düşmesi, karakter tiyatrosu ile arasındaki mesafenin artmasına neden olur. Hegel düşünceleriyle zirvede olan karakter için değişimler başlar. Sembolistlerin gitgide oyuncudan uzaklaşarak sahnede maskeler ve kuklalara yönelmesi, deneysel çalışmaların artması, karakter kavramından uzaklaşmayı da beraberinde getirmiştir. Radikal bir dönüşün eşiğine gelen karakter için macera başka bir boyuta geçer. Aristoteles döneminde trajik oyunun ruhunu olay dizisi taşıırken, Hegel döneminde karakter daha üstün duruma geçmişti. Yirminci yüzyıla giderken karakter ve olay dizisi yavaş yavaş yerini düşünceye bırakmaya başlar. Stéphane Mallarmé 1886 yılında *La Revue Indépendanté*’de Hamlet için yazdığı eleştiride şunu ortaya koyar:

“Sadece imgesel ve bir biçimde soyut bir kahraman üzerine kurulmuş bir hikayede, görece önemsiz kalacak şekilde tutulmalıdır. Aksi takdirde sembolik Hamlet’in yarattığı atmosferin gerçekliği bir duman perdesi gibi dağılacaktır. Oyucular bu iş

¹⁴² Fuhcs, y.a.g.e.,s. 50

¹⁴³ A.g.e.,s.51

¹⁴⁴ A.g.e., s.52

¹⁴⁵ Çehov, y.a.g.e.,s. 25

böyle yapılmalı! Çünkü ideal sahne gösteriminde her şey karakterin sembolik ilişkisine boyun eğecek biçimde uygulanmalıdır... Hamlet ve gibi olağanüstü bir karakterin tepesinde uçup duranlar ancak ve sadece Hamlet olabilirler.”¹⁴⁶

Hamlet; Hegel tarafından tragedyanın en önemli karakter modeli olarak gösterilirken burada alegori sınırında duran bir soyutlama dünyasına taşınmış oluyordu. Oyunun bütün karakterleri de semboller, görünümeler ya da imgesel ve bir biçimde soyut kahramanın yansımaları haline geliyordu.¹⁴⁷

Sembolist oyun yazarları oyunlarında bireyselleştirmeyi yıkıma uğratmak üzere yeni bir yönelişe girmişlerdir. Bunun için engel, canlı bir oyuncu tarafından temsil edilen karakterin ta kendisiydi. Albert Mockel, ideal oyunun iki anlam düzeyi olması gerektiğini söyleyerek şöyle devam ediyordu:

“Gerçeklik düzeyi ve gerçekdışılık düzeyi. Benzer bir biçimde karakterlerin de bir ulaşılabilir, diğeri mesafeli iki benliği olmalıydı. İnsanın ebedi tarihi yerine, olaylara ve bireylere yoğunlaşarak, izleyiciyi yanlış yönlendirebilecek oyuncunun sahne üzerindeki canlı varlığına ilişkin sorunları çözebilecek bir dramaturgiye ihtiyaç olduğu üzerinde durmuştur.”¹⁴⁸

3.4 Luigi Pirandello

Pirandello, modern toplum içinde insanın bölünmüşlüğü, varlıkla görüntüsü arasındaki mesafeyi sorgulamak amacıyla karakterde maskeyi kullanır. Çünkü Pirandello, modern toplumda olması gerekenle olan arasındaki uçurumun derdindedir. Bunu göstermek amacıyla da maske önemlidir.

Pirandello, *Altı Şahıs Yazarını Arıyor* adlı oyununda “Karakterlerini şeyleştirerek, paradoksal biçimde, izleyicilerin sahne figürlerine alışık olduğu şekilde tek başına varlık kazandıran ontolojik bir konumlanış atfetmelerini olanaksız kılar.”¹⁴⁹. Altı karakter tanımlanabilir, gerçek ve süreklidir; ancak bu özellikleri çok abartmalarından dolayı tuhaf bir biçimde estetik nesnelere indirgenirler. Diğerleri, oyuncular, dolaysız, kendiliğinden yaşamın belli yönlerine sahipmiş gibi görünürler

¹⁴⁶ Fuchs , y.a.g.e. ,s..51

¹⁴⁷ A.g.e.,s.. 51

¹⁴⁸ Bkz; a.g.e.,s. 50

¹⁴⁹ Fuchs ,y,a,g,e,,s.55

ancak aynı zamanda belirsiz ve gerçek dışıdırlar. Canlandırılacak karakterle oyuncular birbirinin tam tersidir; oyuncular sürekli olarak bir metin arayışındadırlar, sahne dışı yaşamlarında alelade ve imgelem gücünden yoksundurlar. Bu yüzden her ikisi de (karakter-oyuncu) kendini gerçekleştirebilmek için tiyatroya gereksinim duyar ve ancak sahnede bir araya gelebilirler. Oyunda tiyatro, oyuncuların ve karakterlerin her birinin diğerine yaklaşması, ideolojik bir rekabet içine girmeleri, anlatıların çözümlenmeleri için kullanılacak bir “sanki” uzamıdır.¹⁵⁰

19. yüzyıl dramında, merkeze karakterin oturması ile karakter olayları kontrol eder ya da hedefe ulaşmak için gerekli mücadele verir duruma gelmiştir. Buna bağlı olarak zaman ve mekân, olay dizisinin içinde karakteri göstermek için tasarlanır. Karakter, parçalanmamıştır. Gerçekçi tiyatronun sonlarına doğru oyun kendi anlamını yaratmak için soyut kavramlar tarafından desteklenmiştir.

Modernizm içinden çıkan irrasyonalistler ve materyalistler, gerçekçi tiyatrodaki karakterin duruşunu belirlemiştir. Bu iki eğilim de birbirinde farklı olmasına rağmen, irrasyonalistlerin düşleri, deliliği, karamsarlıkları; materyalizmin ise devrimi, iyimserlikleri, teknolojileri, gerçekçilikleri dönem içinde yazılan oyunlarla birlikte sahneye çıkmıştır. Bu bir anlamda kültürel geçişlerin tiyatrodaki nasıl karşılık bulduğunu da göstermektedir. Bu geçiş esnasında tiyatronun yapısal araçları da değişime uğramaktadır. Karakter, olay dizisi, zaman ve mekân değişen koşullara göre yeniden tanımlanmaktadır.¹⁵¹

¹⁵⁰ Bkz; Carlson, y.a.g.e.,s.255

¹⁵¹ Bkz ; Fuchs, y.a.g.e., s. 55

4- KARŞI-GERÇEKÇİ TİYATRODA KARAKTER: ANLIK DÜNYANIN SİLİNE BİREYİ

Gündelik yaşamdan üretilmiş mistik tiyatronun sözcüsü olan Maeterlinck, 1896'da yayınlanan *Le Tresor des Humbles* (Alçakgönüllü Kişinin Hazinesi) adlı kitabında görünmez ve sonsuz olanın gerçekliğini savunan bir gizem teorisine inanır. Bu tiyatro anlayışında önemli olan şudur:

*“Gündelik Yaşamda trajik olan sadece eylemleri ve hikayenin zorbalığını gösteren değil, Sonsuz Olan'ın Gizemli şarkısını, ruhun ve tanrının meşum sessizliğini; ufuktaki ebediyetin mirılısını, içimizdeki varlığının bilincinde olduğumuz ama hiçbir belirtisine rastlamadığımız yazgıyı ya da ölümcüllüğü”*¹⁵²

Symbolist oyunların gizemci poetikasının oluşmaya başladığı bu dönemde, Malerma'nın takipçisi olan Belçikalı eleştirmen Albert Mockel, “Kusursuz oyunun gerçeklik ve gerçeküstü katman olarak iki katmanda işlenmesi gerektiğini söyleyerek” şöyle devam eder: “Benzer biçimde ideal oyunların karakterlerinin de biri ulaşılabilir, biri mesafeli, iki benliği olmalıdır. Sahnede insanın ebedi tarihini görmek yerine, bir hikâye ve bir birey görmeye çekilmekten kurtulmalıdır.”¹⁵³

Öyküsel ve bireysel olandan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan metinler, başka bir varoluşsal alanın peşine düşer. Zaman dışı bir ana sıkıştırılmış, oyun karakterleri, *Çağrılmadan Gelen, Körler* gibi oyunlarda bireyselliğin yıkıma uğradığı, karakterin alegorik bir hal aldığı görülür. Diğer Maeterlinck metinlerinde olduğu gibi karakterler, sembolik manzaralar içinde arayış peşinde zamansal döngülerle tipleşmeye yakınlaşmaktadır. Modernizmin hediyesi umutsuzluk, karamsarlık, bireyin kendini her şeyden soyutlaması tematik olarak yazarın yönelişini gösterir.

Modern tiyatro teorisyenlerinden Camille Mauclair, *Notes Sur un Essai de Dramturgi Symbolique* (Simgeci Dramatürji Üzerine Bir Deneme İçin Notlar) adlı çalışmasında simgeci dram teorisi geliştirir.

¹⁵² A.g.e. s. 60

¹⁵³ A.g.e., s. 61

“Çağdaş tiyatro üç ayrı konsepti sunmaktadır. İlki ,psikolojik bir bakış açısından gösterilen modern yaşam vizyonudur...İkincisi Maurice Maeterlinck’in bir tür platonik diyalog tiyatrosu olan özünde dramatik olmaktan ziyade felsefi“ metafizik tiyatrosu. Üçüncüsü de diğerlerinden belirgin bir biçimde ayrılan simgeci tiyatro; onun amacı duygusal ve duyumsal bir tiyatro içindeki üst insan karakterler2 aracılığıyla felsefi ve entelektüel varlıklar yaratmaktır.”¹⁵⁴

Mekânın herhangi tarihsel bir döneme hapsedtiği, kostümlerin belli bir döneme ait olduğu bununla birlikte belli bir tavrı geliştirdiği, başka bir deyişle bütün karakterlerin tavrını belli bir zamana ve mekâna indirgeyen yapı bozulmaya başlar. Bireysel olandan her şey arındırılmıştır. Sonsuz ve sabit olanın kullanıldığı bu tiyatro anlayışının karakteri simgeden öteye gidemez. *“Sembolize ettikleri idea'nın ete kemiğe bürünmüş halleri olmaktan başka bir değerleri olamayacaktır, çok az hareket edecekler ve şiirle parlatılmış görkemli bir dildeki ebedi fikirleri dillendireceklerdir.”¹⁵⁵*

İçsel yaşantı ile dışsal tasvir üzerinde duran simgeci hareketin önde gelen yazarlarından Maurice Maeterlinck; Lear, Hamlet; Othello gibi karakterler için *“Temsil edilemezler ve sahne üzerinde görmek tehlikelidir.”¹⁵⁶* der. *“Her başyapıt bir simgedir, simgeler bir insanın etkin varlığını asla destekleyemezler.”¹⁵⁷* diye devam eder. Maeterlinck bu sorunu en aza indirmek için de kendi tiyatrosunda masklar ve kuklalar kullanılması gerektiğini savunur.

Maeterlinck’in oyunları varoluşun sorgulanışı üzerine kuruludur. İnsanoğlunun belirsiz bir kadere bağlı oluşu karakterlerin yönelişini belirleyen en önemli noktadır. Antik Yunan karakteri, kaderle çatışma içindeyken, neoklasiklerde karakterler kişilerarası ilişkilerden doğan çatışmanın taraflarını oluşturur. Maeterlinck’in karakterlerinin en büyük özelliği, kader tarafından ele geçirilmiş ve karşısında aciz kalmış olmalarıdır. Kader ölümle temsil edilir. Bu yüzden sahneye getirilecek olan hiçbir hareket ölümü canlandıramayacağı için sahneye aksiyonu yöneten karakterler gelmez. Sadece belirlenen durumlar içinde sıkışıp kalan çaresiz kadere teslim olan karakter vardır. İçsel aksiyonun ve düşünce dramının peşine düşen

¹⁵⁴ Aktaran; Carlson, y.a.g.e., s.302

¹⁵⁵ A.g.e., s.305

¹⁵⁶ A.g.e., s.307

¹⁵⁷ Fuchs; y.a.g.e.,s. 55

Materlinck'in savunduğu tiyatro statik tiyatrodur. Bu yaklaşımı, baştan beri Aristoles'in savunduğu aksiyonu reddeder. Belli bir mesele içinde yoğun düşünmek yeterlidir; çünkü:

“İnanıyorum ki koltuğunda oturan, lambasının yanında bekleyen, evinin çevresinde egemen olan tüm kanunları bilinçsizce dinleyen yaşlı bir adam... İnanıyorum ki, bu kıpırdanmayan yaşlı adam gerçekte metresini boğan bir aşıkta, zafer kazanan bir kaptandan ya da namusunu temizleyen bir kocadan daha çok derin, daha insani ve daha evrensel bir hayat taşıyor”¹⁵⁸

Maeterlinck'in, statik dram fikrini savunarak yazdığı oyunlarda karakterlerin dış aksiyonu yoktur. İçsel dünyalarında olup bitenleri vermek için kelimeler yeterlidir. Ancak yazarlığının son dönemlerinde bu fikirden vazgeçmiştir. Lirik şair için soyutlama son derece kolay olsa da oyun yazarının zorlandığı bir konudur.

“Oyun yazarı bilinmeyi gerçek yaşama, günlük yaşama getirdiği fikrini ispat etmek zorundadır. Şair olarak evreni kapladığını hissettiği bu üstün güçlerin bu sonsuz ilkelerin, bu bilinmeyen etkilerin nasıl, hangi biçimde, hangi şartlarda, hangi kurallara göre, hangi amaçlarla hayatımızı etkilediğini bize göstermelidir.”¹⁵⁹

La Drame Moderne'de (Modern Dram, 1904) ise Maeterlinck “*Tiyatronun mutlak kanunu, özsel ihtiyacı her zaman aksiyon olacaktır.*”¹⁶⁰ diyerek savunduğu tiyatrodan vazgeçer.

Dramatik form yapısında durum, oyunun başladığı yerdir. Ancak bu oyunlarda birey, ölüm karşısında o kadar çaresizdir ki hareket etmeye gerek duymaz. Statik ve hareketsiz bir şekilde bekler. *Körler* oyunu içinde durum böyledir. Konuşma örgüsü de bu durumu onaylamak için devam ettirilir. Körlüğünden dolayı önünde durmakta olan ölümü görememiş O, ölümün farkına vardığı zaman hedefine ulaşır. Mekân yıldızlı gökyüzü altında sunulan orman içinde, gecenin karanlığında yaşlı bir papaz büyük siyah bir cüppeye sarılı olarak oturur. Ölü ve hareketsiz gibidir. Yüzü solgundur, sabit gözlerle bakarak dalgın ağlar gibi görünür. Sağ tarafta, altı yaşlı adam, hepsi ölü yaprakların üstünde oturmaktadır. Solda, köklerinden sökülmiş ağaç ve parçalanmış kayalar tarafından adamlardan ayrılan altı kadın; onlar da kör,

¹⁵⁸ Fuchs; a.g.e.e., s.130

¹⁵⁹ Carlson; y.a.g.e.,s.308

¹⁶⁰ Aktaran, a.g.e.,s.309

yaşlı adamların karşısında oturmaktadır. Sahneye, ormanın ortasına düşen ay ışığına rağmen orman bunaltıcıdır. Sahnedeki kör kişiler kendilerini buraya yönlendiren yaşlı papazı beklerler. Oysa papaz aralarında cansız olarak (belki de ölü) oturmaktadır. On iki kör karakter, kaderleri hakkında kaygılı sorular sorar ve bunun sonucunda da yavaşça durumlarının farkına varır. Bundan dolayı, konuşma sınırlıdır ve onun ritmi soru ve cevap değişimi tarafından belirlenir. Sembolik olarak kullanılan körlük aslında insanın güçsüzlüğünü, yalnızlığını temsil eder. “*Yıllarca birlikte olduk ve asla birbirimizi görmedik! Bizim sonsuza dek yalnız olduğumuzu söyledin... Görmek için kişinin sevmesi gerekir.*”¹⁶¹ Burada on iki kör karakter bireysel tüm özelliklerden sıyrılmıştır. Nedenin peşine düşen bir oyun karakterinden çok insanlığın ruhundaki çalkantının durumunu anlatır. Kişiyi ait tüm özellikler silinmeye başlar.

Evin İçi’nde ise aile yine ölümü yaşar. Nehrin diğer tarafında büyük annesini aramak için sabah ayrılan kız boğulur ve cesedi eve geri getirilir. Anne ve babası onu henüz beklememektedir ve sakin ve kaygısız bir akşam geçirmektedirler. Yaşlı adam, kendisi bu zor görevi üstlenmeden önce, arasından ailenin görülebildiği parlak bir şekilde aydınlatılmış pencerenin önünde onlar hakkında bir yabancıyla konuşmaktadır. Bu sebeple paralel iki mekân vardır: evdeki sessiz karakterler ve bahçede konuşanlar. Maeterlinck, insanlık durumunu sahneye getirirken karakterlerini sessiz, ölümün elinde acı çeken objeler olarak yazar. Konuşan öznelere ise sadece durumun farkında olan kişiler olmuştur. *Körler* oyununda karakterler içinde buldukları durumu açıklarlar; onların körlüğü/görmemeleri oyun için yeterlidir. *Evin İçi*’nde, ise özne ve nesne birbirlerini seyrederek öyküsel bir durum yaratmaya çalışsa da karakter, görmemenin cezasını sessiz kalarak öder.

Bireyselliği yıkıma uğratma çabası, yirminci yüzyılın tiyatrosunu hazırlayan temeller olmuştur. Bu tür yönelişler giderek insansızlaşan tiyatronun habercisidir.

Maeterlinck, statik tiyatrodaki dekoru salt bir dekor olmanın ötesine geçirecek, karakterlerin taşıdığı anlamı aşan, daha derin bir anlam taşıyıcısı olan bir atmosfer

¹⁶¹ Maeterlinck, s. 34

olarak kullanır. *Körler*'de papazın ölüsünün orada kendileriyle aynı odada bulunduğu farkında olmayan on iki kör kadın ve erkeğin arasında hiçbir konuşma geçmeseydi, biz kısa sürede, esip duran rüzgâr, kıyıyı döven dalgalar ve hışırdayan yapraklar ve tehditkâr ışık değişiklikleriyle bu ada ormanını bir insanlık durumu alegorisi olarak algıladık. Oyunda neredeyse hiç aksiyon yoktur; sadece bekleme, gittikçe artan endişe ve kaçınılmaz ölümün yavaş yavaş fark edilmesi vardır.

Maeterlinck; oyunlarını her türlü insan ayrıntısından temizlemeye ilişkin arayışları sırasında, ilk dönem oyunlarında kukla tiyatrosundan faydalanır. Bettina Knapp'ın dediği gibi kişilerini “iki dünyanın gizemli sakinleri”¹⁶² olarak tasarlar. Özellikle bedensel oyuncunun sembolik algılanışındaki sorunları şöyle dile getirir:

“Bir simgenin güçleriyle bir insanın güçleri arasında sürekli bir uyumsuzluk vardır, bir şiirin sembolü bir merkezdir, bu merkezden çıkan ışınlar sonsuzluğa uzanır; ve bu ışınlar...ancak onları izleyen gözün gücüyle sınırlanarak önem kazanırlar.ancak bir oyuncunun gözü, semboller dünyasının sınırlarını aşar... eğer bir insan, bütün yetenekleri ve özgürlüğü ile sahneye girerse, eğer, sesi, jestleri, tavrı, bir dizi sentetik koşulla maskelenmezse, hatta bir an için bile olsa insan kendisi gibi görünebilirse, bu dünyada böyle bir olay yaratabilecek bir şiir yoktur.”¹⁶³

Aksiyon içinde devinimli bir imgeyken karakter, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, parçalanmış imgesel anlatıların figürü haline gelir. Birbirini izleyen ve kendi öyküsünü anlatan karakter, modernliğin getirdiği etkileri fazlasıyla yakalayarak (bilinçaltının keşfinin, endüstrinin ve bilimin ilerlemesinin etkisinden payına düşeni alarak) bilinçaltının açığa çıkarılması, kent yaşamının hızı ve karmaşık yapısı üzerine silikleşmeye başlar.

Hegel tarafından merkezde tutulan özerk karakter, yavaş yavaş yerini kaybetmeye başlar. Özellikle 1890'lı yıllarda her türlü maske ve kukla kullanımı değişimlerin ilk işaretleridir. Artık düşüncelerin iletilmesi için karakter yeterli bir araç olmaktan çıkar. Yirminci yüzyılın gerçekçi olmayan tiyatrosunda merkeze “düşünce” yerleşmiştir. Bireyin “iç güvenliğinin” yerine; “modern hayatın heyecanında doğan,” belirsiz bir gerilim, hafif bir özlem duygusu, “gizli bir

¹⁶² Aktaran; Fuchs, y.a.g.e., s 49

¹⁶³ A.g.e.,s. 50

huzursuzluk”, “çaresizce bir telaş” oyun kişilerini belirleyen en önemli özellikler haline gelir.

Bu dönem içinde yazılan oyunların karakterlerinde ortaya çıkan en önemli nokta karakterlerin dış dünya ile olan ilişkilerindeki sorundur. Karakterler yazgılarının onlara sunduğu yaşamın dışında alternatiflerinin olduğunu görürler; ama bu hiçbir zaman yazgıyı değiştirmek üzere karakteri harekete geçirmez. Olup bitenleri görüp olanların dışında kalarak kendi dünyalarında hesaplaşmak, karakterlerin en büyük eğilimleridir. Kendi içsel dünyalarındaki bu hesaplaşma, klasik geleneksel biçimleri de yıkar. Oyunlar ruh durumlarının çözülüşü üzerinedir. Ruhsal durumlar belirlenerek, duygusal hayatlarına ilişkin simgelerin çözülüşü ile karakterin öyküsü verilir. Bu durumda ortaya çıkan karakterin dış dünyayla olan ilişkisi *“tam anlamıyla anlamdan yoksun olur.”*¹⁶⁴

Gerçekçilik akımıyla birlikte, karakterin geldiği nokta oldukça ilginçtir. Burada antik oyunlarda olduğu gibi bir karakterin ölümünden söz etmek yeterli değildir; çünkü karakter toplumsal ilişkiler ağının ortasında durmaktadır. Karakterin başına gelenler, karakterden kaynaklanan sıradan olaylar olarak görülürken geçmişin ağırlığı, karakterin gelecek için yönelişini de engeller. Geçmiş ve gelecek arasında sıkışan karakteri harekete geçiren tek şey, eylemin yaratılması için gerekli ortamın hazırlanmasıdır.

19. yüzyıldaki en önemli etki, dinsel olanla ilişkinin kopuşudur. Böyle bir kopmanın ardından doğan boşluğun yerini, bireyin bu dünya ile olan ilişkinin yoğunluğu kaplar. Yani bireyin yaptığı her eylem sadece bu dünya içindir. Geçmişte olduğu gibi, bilmediği bir dünyanın peşine düşmez. Bu yüzden dönem içinde yazılan oyunlarda karakterlerin özlemleri, aradıkları yaşam değerleri, ancak bu dünyada gerçekleştirilmek üzere kurgulanır. Gerçekçilik akımının karakter kurgusu, *“bireyler olarak halkın uyanan algısından ve bireyciliğin yükselen kültüründen”*¹⁶⁵ yola

¹⁶⁴ Aktaran; John Orr; **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Birinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, s.89

¹⁶⁵ A.g.e., s. 90

çıkarak yapılır. Karakterler, gerçek hayattaki modellerin basit ya da karmaşık portreleri olarak yola çıkarlar. Bireyler, önceden belirlenmiş kaderden kaçmaya çalışsalar da hiçbir mücadeleye girmeyip hesaplaşmayı kendi içlerinde yaşadıkları için eyleme geçmede zorlanırlar. Zaman zaman dramatik yapı içinde yazarın dünya görüşlerinin elçisi olmaktan öteye gidemeyen karakterlerin dünyası sadece bugünle sınırlıdır.

Sembolizm ve gerçekçi akım içindeki karakter şu açıdan birbirine yaklaşmaktadır: Karakterler ve olaylar aynı anda gerçek ve sembolik olabilir; somut biçimde var olur. Geçmişte olup bitenler karakterlerin diyaloglarında mutlaka verilir. Kurgunun içinde var olmanın dışında karakter pek çok anlamın simgesi olabilir. Her durumda da karakter *“insanın zor durumunu en geniş ölçüde yansıttığı kadar, kaderini gerçekleştirme sürecinin de simgeleştirilmesi”*¹⁶⁶dir.

*“Kendi ölümünün gölgesinde ölümlü dünyayı kutlayan”*¹⁶⁷ modern dramın karakterleri, hem kaderi hem de toplumsal duyarlılığı birlikte yaşar. Bunu da en çok diyaloglarında yansıtır. Çehov, Shaw, O’casey ve Pirandello gibi yazarlar; kaderlerin tersine dönüşünü anlatırlarken bireyleri ezilmiş çaresiz olarak gösterirler. Onları yönlendiren sadece diyalogdur. Dünyaları döngüsel ve talihlerinin değişmesi, onların yalnızca sabit bir çember çevresinde dönüp durmaları anlamına gelir. Hangi toplumsal düzeyde olursa olsun, yaşamları alt üst olur ve yaşanan bu duygu karmaşası trajik sona doğru gider. Böyle bir bilinci içinde taşıyarak diyaloglarını Adorno’nun dediği gibi *“Refleksif bir bilinç olarak değil, gerçeğin kült (bir tapınç) olma durumuna muhalif olarak kendini kurar.”*¹⁶⁸ Bu noktada dil karakterin iç aksiyon dinamiklerini ortaya çıkarmak için önemli bir araç haline gelir. *“Sesin, yaratığa derdini anlatsın diye verildiği”*¹⁶⁹ düşünüldüğünde gerekçi karakterin en önemli özelliğinin dili (diyalog-monolog) olduğu görülmektedir. Gerçekçi karakteri ifade eden dilinin en önemli özelliği de karakterin kendine özgülüğüdür.

¹⁶⁶ Orr.a.g.e., s. 93

¹⁶⁷ A.g.e., s. 96

¹⁶⁸ A.g.e.s. 98

¹⁶⁹ Aktaran; a.g.e.,s. 98

Gerçekçi tiyatronun karakteri, olay dizisinin önüne geçerek kurgunun merkezine otururken amaç seyirciye her şeyi gerçek olarak düşündürmek için yapılandırılır. Bu sayede seyirci kendi imgeleminde karakterle özdeşlik kurar. Kurgusal dünyada, karakter ahlaki değerlerin peşine düşmek ister ancak oyun boyunca bunu başaramaz. Bu süreç, modern toplumun dönüşümünün, sahnedeki izdüşümünü kapsar. Laik bir dünyanın peygamberi olan karakter, modern yaşamın içine gömülmüş toplumsal ilişkilerin ayrıntısıyla meşgul olur. Karakteri oluşturan psikolojik, sosyolojik ve biyolojik özellikler toplumsal bağlamda ortaya çıkarak, toplumun bütününde bir anlama kavuşarak gerçekçiliğin karakteri haline gelir. Bu karakterlerin çoğunluğu gerçek hayatta karşılaşılan modellerdir. Kurgusal olanın gerçekleştirilmesi karakter sayesinde olur. Önceden vaad edilmiş iyi yaşam temeline dayanması, karakterin hareket noktası olmuştur.

Gerçekçi karakterin izleri, Marlowe, Shakespeare, Racine'de burjuva yaşamının içinde ortaya çıksa da Fransız Devriminden sonra burjuva kapitalist toplumunun öne çıktığı dönemde daha çok kendini göstermiştir. Kendi toplumsal coğrafyası içinde kırsalın kentle savaşında kentin büyüdü dünyasının galip gelmesi karakterin yönelişi açısından oldukça önemlidir. Dramatik öykünün içine alt sınıfların dâhil olması, burjuva toplumu ile aristokrasi arasında mücadelenin kurgu içinde yerleşmesi karakterin boyutlandırılmasında etkili olmuştur. Gerçekçi tiyatrodan anlatılmak istenen değerler, karakterin kaderini belirler yani yaşam değerleri ile karakterin yazgısı birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.

“Trajik gerçeklik içinde yaşamın betimlenmesi, zamanın baskın toplumsal deneyimleri daima sınırdadır. Fakat bu nedenle o trajiktir ve trajik olur; dolayısıyla toplumsal deneyimde merkezde bulunur. Bu temeldeki paradoksun tanınmasıdır. Toplumsal deneyimin tam ortasındaki onarılmaz zararın betimlenmesi olarak trajik gerçeklik kendini yok sayar; bu nedenle yaşamın karakteristik yollarının çemberini aşağı düzeye indirmektedir. Evrenselliğin öğelerinin ortaya çıkışı sadece uzayda bulunabilir, karakterlerinin trajik deneyimi tekrar hepimizin gerçek deneyimi ile bir araya gelerek yükselir.”¹⁷⁰

Toplumun ekonomik yapısı ile ebedi metin arasında benzerliklerin olduğunu savunan eleştirmenlerden Lucien Goldmann, değerler sorununun kurgu ve toplum ilişkisine aracılık ettiğini belirtir. Böylece kapitalist toplum içinde karakteri, bu

¹⁷⁰ A.g.e.,s. 210

sistemin parçası olarak nesnelere dünyasında insan ilişkilerinin önemini kaybaldığı ve karakterin konusuz metne teslim olduğunu belirtir. Böylece tiyatroyun da romanda olduğu gibi imgesel karakteri artık bir insan değildir. 1910 ve 1945 yıllarında değerlerin bunalım zamanında bu çok anlamlı olur. Goldmann'ın karakteri, Heidegger'de biraz daha belirgin hale gelir. Düzeysizleşmiş kapitalist dünyada gerçek, değerlerin varoluşu araştırmasıdır. Ancak karakterin aradığı değerler, aradığı gerçeklik kadar önemli değildir. Karakterin az ya da çok köktenci biçimde kaybolması ve nesnelere özerkliğinin güçlülüğüyle ilişkilidir. Bu doğrudan doğruya sermayenin geniş boyutlu olarak yoğunlaştığı ve emperyalizm dönemindeki değişmeyi anlatır. *“Ekonomik yapılar içinde ve bu nedenle toplumsal yaşamın tümünde bireysel yaşam ve bireye mal edilmiş tüm özel önemin baskısı”* sebebiyle yazarın gerçek karakterlerinin yok edilmesini yansıtmamakla birlikte bireyciliğin ileri kapitalizm tarafından tümenden yok edilmesini yansıtmaktadır.¹⁷¹

“Gelişmiş sanayi çağı asla kahramanca direnişin ya da soylu aşkınlığın çağı olarak idealleştirilmez. O, bölük, pörçük, belirsiz acı dolu, zaman zaman biçimsiz ve üstelik de anti-romantiktir. Tanrıdan ve doğadan kopuk yaşamı, ahlaki yapıları bozulurken bile sürmelidir. Karşı- kahraman olan modernist kahraman, genellikle maddi dünyada ayrıcalıklara sahip, ancak ruhunun derinliklerinde yoksul bırakılmış, sorunlarla kuşatılmış bir savaşıdır. Bu modernlik görüşü, yirminci yüzyılın; onkuzuncu yüzyılın iyimser ve ilerlemeci düşünce yapısına meydan okuyuşunun bir parçasıdır. Modernistler, öfkelerini büyük ölçüde, ilerlem çağının nimetlerinden en büyük payı alan, üstün durumdaki Avrupa burjuvazisine yönelir. Kurmacada daha çok içten gelen, dışarıya kapalı acı bir kültürel eleştiridir. Yani bir küresel savaş çağında kaleme alınan modernist metin , evrimci mükemmelleştirilebilir bir dünya görüşünün alt üst eder. (...X Da ileriye doğru savrulan o dalga , roman bittiği yerden akmaya devam eden canlı bir ırmağı andırır. Ama...X. da bu canlılık yerini bir türlü aşılamaayan ve düşünceleri sürgüne iten engellerin tekrar tekrar ortaya çıkışının bütün gelişmeleri yavaşlattığı döngüsel ve süreksiz (epizodik) bir harekete bırakır. (karşı kahramansı ve yerinden edilmiş duygu yapısını modern film miras olarak alıyor)_¹⁷²

Modern dramda karakter, on dokuzuncu yüzyıl karakterinin kahramanlık özelliklerinden yoksun ardılıdır. Merkezless burjuva benliği daha çok kendine dönük olarak güç ve zenginlikler dünyasında tedirgin bir şekilde yerini almıştır ve yeni bir yaşayan düzen ülküsünden çok, bir tüketme ve yönlendirme arzusunun ürünü olarak yoluna devam eder. Böylece yaşadıkları yabancılaşma, evrenin ahlaki merkezinden

¹⁷¹ Bkz, a.g.e. s. 134

¹⁷² A.g.e. 64

uzaklaşmasına neden olurken, karakterin yavaş yavaş yoksullaşmasına neden olacaktır.

Modern dram içindeki serüvenini sürdürmeye çalışan karakterin ikili bir açılımı vardır. Bunlardan birincisi, karakterin gündelik hayatını sürdürmesidir. Metin içinde “şimdi” yi gösteren bu süreç modern dramada ya çok az vardır ya da yoktur. Bundan daha baskın olanı ise gündelik hayatı belirleyen hatta yöneten dışsal sistemin varlığıdır. Gündelik hayatın içinde karakterin içsel öyküsü verilirken, dışsal sistem ile de onun bulunduğu toplumsal koşullar sunularak dış dünyanın öyküsü verilir. Klasik dramatik formda karakteri çevreleyen, yöneten dışsal güç Tanrı merkezli iken, aydınlanmadan sonra Tanrı yerini bireye bıraktı. Ancak birey buradaki yerini çok fazla koruyamadı. Bu da karakterin zamanla tiyatrodaki konumunu kaybetmesine neden olur.

Modern tiyatronun kendini karakterden uzaklaştırmasının nedenini Elinor Fuchs; metafizik damar, misteriler ve moralite oyunlarına bağlamaktadır. Bir yandan modernizmin gürültülü varlığı hayatın her alanında kendini gösterirken diğer yandan özellikle 1890’lı yıllarda ortaçağın karanlığı kendine tekrar yer edinmeye çalışıyordu. Özellikle Strinberg’in yazılarında Fransa için yazdıkları oldukça etkileyicidir: “*Gençler kesiş cüppesi giyyordu, manastır hayalleri kuruyor, efsaneler yazıyor, mucize oyunları oynuyor, madonnalar resmedip, İsa heykelleri yapıyordu.*”¹⁷³ Bu dönem içinde dinsel formların fazlaca kullanılmasından, geleceğe ilişkin çağrışımların bulunduğu çeşitli tiyatro hareketleri görmek mümkündür.

*“Petit Theatre des Marionettes (kuklaların küçük tiyatrosu) tarafından sahnelenen; Maurice Bouchor’un çekiciliğini naipliğine borçlu misteri oyunları, 1800’ün ilk yıllarında neredeyse bir kült haline gelmişti. 1893’te Maeterlinck’in gizemli ve Ortaçağa ait bir dünya ortamında geçen Pelleas ve Melisande oyunu, Lugne-Poe’nun Theatre de l’oeuvre’unda açılış oyunu kurucu olmuştur. Mallerme bu çalışmayı ‘geleceğin tiyatrosunun paradigması’ olarak selamlamıştır”*¹⁷⁴

Modernizmin içinde var olan ortaçağa ilgi hermetik yönelişleri de hareket geçirir. Özellikle sembolist sanatçıların bütün sembolleri mistik olarak yorumladığı bu dönemin başını Maurice Maeterlinck, İrlanda’da Yeats, Polonya’da Micinski,

¹⁷³ Fuchs, y.a.g.e., s. 57

¹⁷⁴ A.g.e., s.57

Rusya’da Belly gibi sanatçılar çeker. Hofmannsthal “*belli bir mystique’i olmayan bir mistik*”¹⁷⁵ bir eğilim olarak tanımlar. Realizmin, materyalizm ve pozitivizme sırt çeviren bu yönelişler misteriumların yeni formlarda canlanmasını sağlar. Hatta Mallarme, 1887’de yazdığı yazıda “*Vodvillerin yerini misterilere verin.*” diyecek kadar durumu ileri götürür.

*“Tiyatroda misteri kabaca, insan yaşamını sub specie aeternitatis olarak ele alan, van Lerberghe’nin ölümün gelişi üzerine bir fabl olan Les Fleureurs’undan (Önseziler), Claudel’in görece gerçekçi, aziz oyunu La jeune fille Violine’ine, Maeterlinck’in gündelik yaşama dair durağan oyunları için gevşek bir tanıma dönüştü. Strindberg’te 1898’te bir dinsel peri masalı olarak yazdığı Advent’i misteri olarak adlandırır.”*¹⁷⁶

19. yüzyılın ilk misteri oyunları farklı bir dramatik tür olarak algılanmaktadır. Nietzsche’nin etkisinde kalarak onun öngörülerini savunan Viyaçeslav Ivanov misteriye bir dramatik tür olarak geleceğin ‘kehanet’ tiyatrosunun odağı olarak tanımlar. Birinci Dünya Savaşı ve Rus devriminden sonra yüzyılın sonunda tiyatrodan Ivanov’un belirlemelerini doğrulayan mistik bir yöneliş ortaya çıkmıştır. Ancak;

*“Modern eleştirmenler artık sanatta ve edebiyatta gizemci ve mistik hareketleri sağlıklı bir romantizmin göstergesi olarak algılıyor ve kendilerine de sanatçıların biçimlerindeki modern buluşlarını, modası geçmiş romantik içerikten kurtarma görevini biçiyorlardı...Şam’a Doğru oyunu, Richard Gilmann’ ‘sahne tarihinde bir dönüm noktası olarak” kabul eder ama oyunun İncil alıntılarının gizlemeci ve laf kalabalığının ‘ öyle her zaman uygun bir malzeme olmadığını belirtir.”*¹⁷⁷

Gerçekçi oyunlarda karakterler olayları kontrol ederken ya da etmeye çalışırken, Misteriumlarda ise karakterler yönlendirilir; dışarıdan gelen mitsel müdahaleler şaşkına döner. Burada karakterler, bu güçlerin kendilerini göstermek için kullanılan araçlar durumundadır. Henüz parçalanmamış olsa da anlam yaratmak için artık soyut modellere doğru bir yolculuk söz konusudur. Ortaçağda misterium karakterleri oyun boyunca kendini dönüştürecek olan bir anlamın peşinden koşarlar, Oysa modern karakterlerde ise bir yandan bu anlamı fark ederler diğer yandan anlama kuşkuyla bakarlar. Bu da karakterlere çift değerlilik kazandırarak, karakterin yaratmaya çalıştığı evrensel durumu zedeler. Elinor Fuchs, modern tiyatrosunun hiçbir

¹⁷⁵ A.g.e.,s. 58

¹⁷⁶ A.g.e.,s. 59

¹⁷⁷ A.g.e., s. 65

zaman misteri dürtüsünden bütünüyle kurtulamadığını vurgulayarak dışavurumculuk, sürrealizm ve devrimci Marksist tiyatronun dramatik metinlerinin bu özelliklere sahip olduğunu belirler. Absürd ve sonrasında metafizik tiyatrosunda farklı bir yirminci yüzyıl türü olmaya evrildiği üzerinde durur.¹⁷⁸ On dokuzuncu yüzyılın sonralarına doğru psikolojik derinlik ve karakterin öneminin artması beklenirken özellikle romantikler ve Hegel için son derece önemli olan içsellik ve bunu ortaya çıkaran çatışmalar yok olmaya başlamış, soyut teolojik bir düzlem tarafından gölgede bırakılmıştır. Bu da psikolojik karakterin içinin boşaltılarak sadece bir gösterge durumuna düşmesi ya da başka göstegelerin arasında kaybolup gitmesine neden olur.

5- EPİK TİYATRODA KARAKTER: DEĞİŞEBİLİR DÜNYANIN KOLEKTİF ÖZNESİ

Birinci Dünya Savaşının etkisinin en yoğun yaşandığı Almanya'da ayaklanmalar, ekonomik çöküş; tiyatronun yönelişini değiştirmiştir. Siyasal konuların tartışıldığı bir alan haline gelen sahne, karakterin hâkimiyetinden iyice uzaklaşır hale gelmiştir. Erwin Piscator görüntüsel anlatım olanaklarını geliştirerek, yeni iletişim araçlarını getirerek sahnede her türlü tekniği seyirciyi etkilemek üzere kullanmıştır. Bu dönem, tiyatronun işlevinin yeniden tartışıldığı bir süreci kapsar. Metnin öyküsü, anlatımı, tekniği yer ve zaman kavramları bu yeni anlayışın amacı doğrultusunda yeniden düzenlemiştir.

Marksist anlayış tabanı üzerine oturan epik tiyatro, modern tiyatro kuramının sadece metin açısından değil sahnelenmesi ve dramaturjisi açısından da önemli bir hareketi kapsar. Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi Brecht'in epik-diyalektik kuramı ile yeni bir aşama yaparak tiyatronun amacını şöyle belirlemektedir:

“Siyasal amaçlı tiyatro düşüncesi tiyatronun, yaşamın sorunlarına ilgisiz kalmaması gerektiğini kabul eder. Amaç seyircinin çevresini yeni bir gözle, gerçekleri doğru bir biçimde algılamasıdır. Bunun için tiyatro seyircinin önceden koşullandığı kalıplaşmış değer yargılarının aşılmasını sağlamalıdır. Bu değer yargıları, toplumun günlük yaşama biçimine, ahlak anlayışına, sanat alışkanlığına egemen

¹⁷⁸ A.g.e. ,s. 67

*olmuş durumdadır. Tiyatronun görevi seyircisini bu koşullamışlıktan kurtarmak olmalıdır.*¹⁷⁹

Toplumsal gerçeklerin verilmesi için tiyatronun konularını güncel olandan seçmesi gerektiğini söylerken Piscator, çağdaş yaşamın gerçeklerine sınıf çatışması üzerinden ulaşır. Bunu yaparken de seyirciye inandırıcılığı güçlendirmek adına belgeler kullanarak “belgesel tiyatro” kavramını oluşturmuştur.

*“Klasik tiyatro, akla ve sağduyuya yönelerek, yerleşik değer yargılarını, paylaşarak inandırıcı oluyordu. Duygusal drama inandırıcılık, duygusal yakınlaşma ile sağlanıyordu. Seyirci duygularını paylaştığı kişilere ve onların içinde bulunduğu duruma eleştirci gözle bakma gereği duymadan her şeyi lduğu gibi kabul ediyordu. Romantik tiyatronun çöşküsü, seyirciyi sahneye heyecanları ile bağlamıştı. Gerçekçi tiyatronun bilimsellik çabası seyirciyi doğru bilgi ile ikna ediyor, sahnede yaratılan illüzyon ile seyircinin sahne ile özdeşleşmesini ve ona içten inanmasını sağlıyordu. Piscator’un siyasal tiyatrında ise doğrudan gerçekler sunuldu. Seyirci kendisinden saklanmış olan ya da görmeye alışık olmadığı belgelere bakarak tanıyor ve inanıyordu.*¹⁸⁰

Klasik dramatik yapının bozulduğu siyasal tiyatro anlayışında belgelerin, filmlerin, fotoğrafların sık sık kesilen olay dizisi, sahnede anlatılan bir öyküden çok bir olguyu bildirme çabası “epik” kavramını gündeme getirdi. Simultane sahne düzeni içinde, psikolojik anlamda derinliği olmayan oyun kişileri, ak-kara çatışmasını temsil eden soyut tipler olarak seyirciye sunulur. Gerçekçi tiyatronun, psikolojik derinliği olan yönelişlerin nedensellikleriyle verildiği karakterler sahneyi terk etmiştir. Yalın bir durumda, psikolojik çözümlere yer vermeden oyunun iletmek istediği sözü söyleyerek abartma ve gülünçleştirmeler kullanılarak karakter sahnede var olmaya çalışır. Kendi açılımından çok seyirciye slogan, klişe sözlerle toplumsal gerçekliği vermeye çalışır.

Friedrich Koffka, “*Über die Zeit und das Drama*”da (Zaman ve Dram Üzerine,1919) karakterin epiğe uygun olmadığını söyleyerek epik yapının içinde karakter olmadığı üzerinde durur. “*Çünkü epik, insanı bir fenomen, dünya düzeninin bir parçası olarak gösterirken, dram onu dünya dışında hatta ona karşı duran bir kuvvet olarak gösterir.*” Dünyaya karşı bir kuvvet olarak gösterirken karakterin

¹⁷⁹ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, İkinci basım, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1991, s. 223

¹⁸⁰ A.g.e.,s. 305

dayandığı tek şey, eyleme yönelten dinamiklerin sadece psikolojik kökenli olmasına karşı Koffka, dramın bunu fazlasıyla yaparak bilinçli bir öznelğin peşinde olmasını eleştirir. Ancak bu noktada drama karşı çıkarken, Nietzsche'nin izinde “yaşamın parıltılı Apolloncu yolunun ve huzurlu dünyanın ortasında Dionisos uyanır. Dram hiçbir şeyden değil, bu olaydan doğmuştur ve büyük tragedya yazarlarınının ele aldığı tek şey budur.”¹⁸¹ sözleriyle dramın dar dünya görüşünü eleştirir.

“Var olduğu şekliyle dünya ve onun üzerinde yaşamak zorunda kalan insan”¹⁸² arasında çatışmayı yerleştirmeye çalışan Hasenclever, trajik olanın algıda olduğunu söyler. “İnsan biçimlerinin olası olanın sınırlarının yansımalarıdır. Bu sınırlar aşıldığı zaman düşünce aşılır, nedensellikler nötralize edilmiştir; mantığın formülleri artık geçerli değildir.”¹⁸³ Nedenselliğin ortadan kalkması, bireyi eyleme yönelten psikolojik kökenin yok sayılması; absürd tiyatronun şekillenmesinde oldukça önemli bir zemin hazırlamıştır.

Hasenclever, çağın sorunlarının sahnede kanıt toplayarak tartışılmasının gerekliliğini savunuyordu; çünkü illüzyon artık kabul edilebilir bir şey değildi. Yaşamın sorunlarını, uyumlu ve estetik bir şekilde sahnede göstermek yerine eylem tiyatrosunu yeğlemiştir. Yirminci yüzyılın yöneldiği en önemli tiyatro formu bu olmuştur. Ancak bu yeni form içinde karaktere çok görev düşmez. Bireysel kaygılardan çok bütün insanlarda ortak olan sorunlar üzerinden tiyatro görevini yerine getirmelidir. Bu da insanın tiyatrodaki merkezinden uzaklaşmasını gündeme getirir. Dramatik olay örgüsü, yerini seyirliğe, sahnesel olay örgüsüne bırakırken amaç, tek tek öğeleri ikinci dereceye düşürmekten çok eşit değerde kalmalarını sağlamaya çalışmaktır.”¹⁸⁴

Bertolt Brecht, klasik tiyatro biçimlerini eleştirirken, epik-diyalektik tiyatro düşüncesinin de çağın tiyatrosu olması gerektiği üzerinde durmuştur. Gerçekçi tiyatroyu burjuva tiyatrosu olmakla suçlayan Brecht, insanlığın önemli sorunlarına

¹⁸¹ Carlson, y.a.g.e, s. 363

¹⁸² A.g.e.,s. 364

¹⁸³ A.g.e.,s.363

¹⁸⁴ Fuchs, y.a.g.e., s. 67

eğilmediği için derindeki ilişkileri anlamamakla eleştirmiştir. Aynı şekilde doğalcı tiyatroyu da bilimden yararlanmasına karşın insan ilişkilerinin nedensellik bağıını göstermediği için eleştirir. Brecht tiyatronun nesnel bir bakıştan çok kuşkucu bakışı dile getirmesini savunur. Gerçekçi tiyatrodaki inandırıcı, seyircinin kendi yaşantısına benzeyen bir yaşamı sahnede görmesiyle kabullendiği gerçek, epik tiyatrodaki bambaşka bir değişime girer. Bildiği gerçek artık çarpıtılmış ya da yanlış görünür gözüne. Seyirci karakterle aynı duygunun içinde “*Ben de bunu hissediyorum, ya da tıpkı benim gibi, hiç değişmeyecek gibi, onlarla ağlıyor onlarla gülüyorum.*” derken epik tiyatrodaki karakterden uzaklaşarak, “*Böyle olmamalı, böyle kalmamalı, onlar ağlayınca ben gülüyorum, onlar gülünce ben ağlıyorum, insanın çektiği acılar boşunadır.*” şeklinde eleştirel bir bakışa sahip olur.¹⁸⁵

Brecht, bu eleştiriyi yaparken yazarları nesnel bir görüşe sahip olmadıkları için, aynı zamanda kendi sınıfının çıkarlarını ön plana çıkardığından dolayı eleştirmektedir. Gerçekçi tiyatronun bireysel çıkarlara eğilmesi, karakterlerin psikolojik tarafını göstermek adına abartarak kişileştirme yapması Brecht’e göre tarihselliği bir kenara bırakmalarına neden olmaktadır.

“Gerçekçi tiyatrodaki oyun kişileri, karakter olarak ayrıntılı biçimde ele alındığında gereksiz ayrıntılar ve iç gözlemlerle saptanmış normal olandan sapma gösteren nitelikler üzerinde durulmakta, bu tutumla karakter zenginliği yaratıldığı varsayılmaktadır. Bu karakterler oyun için gelişmez yeni işlevler yerine getirmezler. Ayrıca bu karakterler çevrelerine koşullandıkları, çevreyi değiştiremezler.”¹⁸⁶

Değişimden çok durumun içinde eylemsiz kalan karaktere eleştiri getiren Brecht, karakterin metin içindeki yönelişini belirleyen olay dizisini de durağan bulmaktadır. Doğru tarihsel bir olayı bile gelişim göstermediği için gerçekçi bulmaz.

“Çünkü, Leesing’den beri, Alman tiyatrosunun benimsediği bütünlük ilkesi ile çelişkiler ortadan kaldırılmakta, çatışmalara son verilmektedir. Klasik Alman sanat düşüncesinin temel ilkesi olan; tanrının ölümsüz yaratısı gibi uyumlu bir bütünlük yaratma anlayışı siyasal amaçlı tiyatro anlayışına uygun değildir. İdealist tiyatrosunun tüm öğeleri bir bütün içinde eritmeyi amaçlamasına karşın siyasal tiyatro çelişkileri yok etmeyen, diyalektik bir anlayışı benimsemiştir. Bu sanat anlayışı ile

¹⁸⁵ Bkz Şener, y.a.g.e.,s. 317

¹⁸⁶ A.g.e.,s. 317

*üretilen tiyatrodaki olasılık ve bütünlük zorlama ve yapay olarak değil, toplumsal yasaların doğru olarak tanımlanmasıyla elde edilmektedir.*¹⁸⁷

Bilim çağı tiyatrosunu bu şekilde belirleyen Brecht, “Eğer kendimizi, bu büyük üretim tutkusuna kaptırmak istiyorsak o zaman, insanların birlikte yaşamını ne tür görüntülerle canlandırmalıyız?”¹⁸⁸ sorusuna “Eleştireci olmalıdır bu tutum.” yanıtını verir. Böyle bir anlayışta epik tiyatro, karakterin yönelişini değiştirerek yanlış gösterme ve doğruyu bulma üzerine odaklanır. Brecht’in burjuva tiyatrosu olarak adlandırdığı Avrupa tiyatrosunun güzellik ve çirkinlik kavramlarının derdine düşmesinin karakteri metin içinde asal duruma getirmiş olmasını doğru bulmaz. Epik tiyatronun amacı ise doğruluk ve yanlışlık üzerinedir. Bu da karakterin bireysel derdlerinden çok toplumsal meselelerdeki duruşunu belirlemektedir.

*“Sahne bilgi vermeye başladı. Petrol, enflasyon, savaş, toplumsal savaşlar, aile, din, tahıl, et, pazar, hepsi tiyatrodaki yansıtılabilecek konular oldu. Korolar seyirciyi bilmediği konular konusunda aydınlattı. Filmler tüm dünya olaylarından parçaları birleştirip gösterdi. Buna projeksiyonla istatistik bilgi eklendi. Olayların arka planı sahnenin önüne getirildiği için insanların davranışları seyircinin eleştirisine açılmış oldu. Doğru ve yanlış davranışlar gösterildi. Halk ne yaptığını bilenlerinde bilmeyenleri de tanıdı. Tiyatro felsefecilerin konusu oldu; dünyayı yalnız açıklamakla yetinmeyip onu değiştirmek isteyen felsefecilerin”*¹⁸⁹

Bertolt Brecht, seyircinin oyunu eleştirel bir açıdan seyretmesini savunmuştur. Bunun oluşabilmesi için de oyun kişilerinin, toplumsal ilişkilerin, belli bir tavır içinde sunularak seyirciyi bir düşünce sürecine sokarak eleştirel bir bakış sağlanması gerekmektedir. Karakterin çözülme sürecindeki en önemli noktalardan biri burasıdır. Almanca “Gestus” ve “Gestisch” sözcüklerinin anlamı (biri isim, biri sıfat olmak üzere) sözle veya hareketle ifade edilen bir tavır ya da bir tavrın bir yönüdür.¹⁹⁰ (Lessing bu terimi daha önce kullanmıştır.) Karakterin boyutlandırmasına girmeden sadece tipik davranışına yönelmek ve bunu yaparken sınıfsal konumunu unutmamak, karakteri iç aksiyon dinamiklerinden uzaklaştırarak sahnedeki merkezinin yitimine neden olmaktadır; çünkü ait olduğu sınıfsal topluma ilişkin genel tavırlar, karakteri belli bir tavra yönelir. Böyle bir yöneliş içinde oyun

¹⁸⁷ A.g.e.,s316

¹⁸⁸ Bertolt Brecht; **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev: Ahmet Cemal, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, s. 76.

¹⁸⁹ Aktaran Şener; y.a.g.e.,s.317

¹⁹⁰ A.g.e.s. 345

kişisinin tipe doğru yaklaştığını da söylemek mümkün değildir; çünkü oyun kişisi dramatik yapıdaki gibi psikolojik özelliklerini göstermese bile, bulunduğu sınıfı gösterirken aynı zamanda onun eleştirisini de yapar. Dolayısıyla tip kişileştirme modellerinde böyle bir eleştiri söz konusu değildir. Yine epik anlayışta her olayın her öykünün temelinde yatan bir nedeni vardır.

Artık karakterin metin üzerinden uzaklaşarak bir figüre dönüşmeye başladığı bu yolculukta sahne gösteriminde metnin derinliğini veren sadece karakter değildir. Klasik kuralları ve dram anlayışını kökünden sarsan epik tiyatro ile dramatik aksiyonun her biri kendi içinde tamamlanmış episodlarla, olayları tarihsel gelişim süreçleri içinde verirken karakterin üstünlüğüne son vermiştir. Düşüncenin egemenliğinde diğer tüm etmenleri de kullanarak toplumsal ilişkiler içinde bireyi göstermeyi hedefler. Bu amaçla da seyircinin düş dünyasına dalıp karakterle özdeşlik kurmasını önlemek için yabancılaştırmadan faydalanır.

Brecht'in karakterlerini eş zamanlı olarak pek çok katmanda göstermesi, diyaloglara dayalı bir düzlemde ironik bir şekilde karakterin kendisini var etmesini sağlar. Bu arada oyuncunun karakteri canlandırırken kendi duruşunun üzerine, karakterin yükümlülüklerini de ekleyerek gösteriyi tamamlaması önemlidir. Oyuncu ile karakter arasındaki mesafeyi gösteren bu yaklaşım seyirciyi eleştirel bir bakış açısı sağlamak içindir. Bu çift katmanlı yaklaşımın amacı budur.

Adam Adamdır oyununda karakterin oyun boyunca sürekliliği söz konusu değildir. “Çıkarırım pantolonumu, giyerim başka bir pantolon ve olurum başka bir insan...” Benliğin değişkenliği, karakterin karşısına çıkan her yeni durumu kolayca kabullenen hatta giderek kimliksizleşen oyun kişisini anlatır.

Genel olarak Brecht'in bakışında anti-Aristotelesçi bir yaklaşım olduğu belirlense de olay dizisi ve karakter açısından bakıldığında Aristoteles'e benzeyen bir yanı da vardır; çünkü Brecht “Oyuncu karakterini bütünüyle aksiyondan türetmelidir.”¹⁹¹ derken karakteri, olay dizisinin gerisine atar. Karakterlerin

¹⁹¹ Carlson, y.a.g.e.,s.. 268

üzerindeki aksiyondan tiyatronun ortaya çıktığını söyleyen Brecht, “*karakterlerin eleştiriden muaf olduğu*” noktasına dikkat çeker. “*Çünkü doğal olarak, onları canlandıranlara ilişkin kaçınılmaz sonuçlar barındırırlar. Böylece klasik analitik dramaturginin karşısında durur.*”¹⁹²

Modern tiyatronun sahnedeki insan imgesi giderek sorun haline gelmeye başlamıştır. Özellikle epikle kendini iyice hissettiren oyun yapısı, olay dizisinin katmanları arasında, çeşitli araçların bir araya gelmesiyle karakterin metin içinde izini sürerek bireyin kimliği ya da öyküsü ortaya çıkar. *Baden Öğreti Oyununda* bir pilot, üç makinist, üç havacı; insanoğlunun uçmak konusunda hayalini gerçekleştirdiklerine inanarak “*yükseldik*” demelerine karşın yere düşerler.

Epik tiyatronun yapısında özne nesne ilişkisi (Dünyayı algılayan ben: özne/ benim dışımdaki her şey: nesne) biçim olarak ayrıştığına ancak “ben”in öyküsü ortaya çıkar. Oysa klasik yapı, bireyin, yani aynı söylemle “ben”in diğerlerine dönüşümünün, diğerleri ile olan ilişkisinin üzerinde durmaz. Önemli olan öznedir, onun ruh halidir, oyunundaki yönelişini belirlemektedir. Önemli olan başka bir nokta da Brecht’in şimdiki zamanı imlemesidir. Çünkü şimdiki zaman içinde beliren eylem, karakterin genel özelliklerini ortaya çıkarır.

Dönemin insan anlayışını belirleyen en önemi isimlerden Eric Fromm’a göre insanlar, insanlığın içinde bulunduğu durumdan ve yarattığı ikilemlerden pay aldıkları için birbirine benzerler. “Marx’ın yaklaşımdan farklı olmayan bu düşünce, tek bir insanı bütün insanlığın simgesi olarak görmeyi getirir. Yani;

*“İnsan hem kendi özellikleri ile olan bireydir yani kendisidir; hem de insan soyunun bütün özelliklerini kendinde toplamıştır, bu haliyle de bütün simgesidir. Bir insanı diğer insanlardan ayıran özellik ise insanların varoluş sorunlarına farklı cevap vermelerinden kaynaklanmaktadır.”*¹⁹³

Brecht’in bireye olan yaklaşımı Fromm’a oldukça yakındır. Birey yaşadığı sınıf ve toplum tarafından kendine kazandırılmış olan karakterin özelliklerini aynı

¹⁹² Bkz Fuchs, y.a.g.e.,s. 54

¹⁹³ Coşkun Can Aktan; **Moderniteden Postmoderniteye Değişim**, Birinci basım, Çizgi Kitapevi, Konya, 2003,s. 124

sınıfın ya da toplumun diğer bireyleri ile paylaşır. Bu da karakterin insanın topluma uyması için gerekli olan temeli sağladığını gösterir.

“Bir sosyal sınıfın ya da kültürün üyelerinin çoğunun karakterin temel unsurlarını paylaşmış olması ve belirli bir kültür içindeki insanların çoğunda bir karakter yapısının çekirdeğini dile getiren bir ‘sosyal karakter’den söz edilmesi, karakterin sosyal ve kültürel kalıplar tarafından şekillenme derecesini göstermektedir.”¹⁹⁴

Fromm, modern toplumlardaki karakter çalışmaları ilk olarak *Psikoanalitik Karakteroloji ve Sosyal Psikoloji Açısından Önemi* adlı makalesinde ele aldığı karakteri *“Bir toplumun çoğu üyesinde ortak olarak bulunan karakter özelliğinin nasıl o toplumun ayırt edici yapısı tarafından belirlendiğini gösterecek bir sosyal psikolojisinin çıkış noktası”*¹⁹⁵ olarak görür. Fromm’un yaklaşımlarında göze çarpan en önemli nokta, karakterin biçiminin çocuklukta sınırlı kalmayıp ekonomik ve sosyal yapılar içinde de oluşumunu devam ettirmesidir. Freud’tan ayrıldığı en önemli yer burasıdır.

Peter Szondi, *Modern Dramın Kuramları* kitabında *“Tarihsel süreleri temeldeki nedenleriyle ve bağlantıları ile verebilmek için gerekli olan dramaturgi dönüşümünü henüz bu tür oyunlar yazılmadığı için önce sahneye koyma alanında gelişir.”* der. Bu belirleme Piscator tarafından *“benim reji tarzım dramatik ürün kütüğünden ileri gelmiştir”*¹⁹⁶ sözleriyle desteklenir. Sosyalist devletlerin dünyaya bakış açısı ve yaklaşımı klasik dramaturgik anlayışını belirler; çünkü:

“Her sahne toplumsal ve siyasal ilintileriyle gösterilmeli ve Aristotelesci dramdaki gibi kesilip ayrılmış bir parça değil, dünya tablosunun karmaşık bütünü verilmeliydi. İkinci neden ise yorum aracılığıyla öğretiye götüren eğitici bir tiyatro gerekliydi. Bir üçüncü neden ise bireysel üstü, bilimsel, nesnel bir tiyatro gereksinimi vardı ki, bu da en iyi epik dramaturgiyle gerçekleştirilebilirdi.”¹⁹⁷

Piscatorla başlayan bu düşüncelerin üzerine Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Araç* adlı kuramsal yazılarında daha da derinleştirmiştir. Sosyalist dünya bakışından kendi esaslarını belirleyerek tiyatronun da üzerine düşeni yapması gerektiğini savunur.

¹⁹⁴ A.g.e., s.128

¹⁹⁵ Carlson , y.a.g.e., s 234

¹⁹⁶ Szondi ,y,a,g,e.,s.28

¹⁹⁷ Marianne Kesting; **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev: Yılmaz Onay, Birinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul, 1995, s. 87.

“Bir görüş ve niyet olmaksızın bir şey verilemez. İnsan kendi bilmediği şeyi gösteremez de.” derken tiyatronun görevini belirler. *Tiyatro için Küçük Organon*’da;

“Schiller’in yaptığı ayırım, yani rapsodi konularını tümüyle geçmiş olarak işlerdi, çağdaş tiyatro oyuncusuysa tümüyle bugün olarak işlemek durumundadır, tarzındaki ayırım artık işleyemez. Oyuncunun ‘oyunun başında da ortasında da, sonunu bildiği’ açıkça belli olmalı, böylece oyuncu bu konudaki özgürlüğünü rahatça korumalı. Yani oyuncu oynadığı kişinin öyküsünü, kişinin kendisinden iyi bilen biri olarak, canlı bir gösterimle anlatır ve gerek ‘şimdi’ ye, gereke ‘buraya’, oyun koşulları öyle getiriyor diye bğlayıcı bir kabul gibi sarılmaz, fakat ‘dün’den ve ‘bir başka yer’ den ayrılığını koyarak oynar ki, verilenlerin bağlantıları görünür olsun. O zaman seyirci, durumun ve olay akışının bütününe önüne serilmi görebilir. Örneğin sahnede konuşmasını dinlediği bir kadını zihninde başka türlü konuşuyormuş gibi tasarlayıp duyabilir...”¹⁹⁸ der.*

Buradan da anlaşıldığı gibi Brecht, yazarın mekân ve zaman kavramının sınırlarına bağlı kalmadan, epizotlar halinde aradaki bağlantıyı kurarak anlatır. Brecht’e göre böyle bir yapı olayları eş zamanlı gösterme, vurgu yapmak istediği yerleri tekrar etme, olay akışını kesme ve yorum yapma olanağını artırmaktadır. Bu anlatım klasik dram yapısındaki olay dizisinin nedenselliğini ortadan kaldırmamaktadır. Brecht, toplum içindeki daha genel bir nedensellik bağıını göstermek adına olay akışını sık sık keser. Bu konuda *Tiyatro İçin Küçük Organon*’da “Olayların birbirini izleyişi, seyirciye farketmeksizin yapılmamalı, tersine seyirciye yargı ile araya girilmesi sağlanmalı.”¹⁹⁹ der. Araya girme çağdaş anlamda nedenselliklerin bilince çıkmasını sağlasa da klasik yapıdaki nedensellik bağıını zedelemektedir. Oyunun birliği, bütünlüğü kavramları çağın isteklerine ve dünya görüşlerine göre yeniden şekillenmektedir.

Dramatik yapının uğradığı bu değişim karakterin de yapı içindeki yerine yansır. Dramatik yapıda, bir yaşantı içinde kişilik özelliklerini ortaya koyan karakter şimdiyi anlatarak dünya tablosu içinde kendini göstermeye çalışır. Seyirciyle kurduğu ortaklık sona ermiştir. Artık seyirci eleştirel bir bakış açısıyla karşısındadır. Dramatik yapıda insanın bilindiği farz edilerek onun duygularıyla yönelişleri belirlenirken, epik yapıda bir inceleme konusu olarak kabul edilen insan akıl içindeki durumu verilir.

¹⁹⁸ A.g.e.,s. 79

¹⁹⁹ Brecht, y.a.g.e.s.78,

Epik tiyatro, karakterleri, onların hareketlerini gösteren durumların seçimlerinde maddeci diyalektiğin ilkelerine göre gelişen olayın yapısal düzenlenişinde, çelişkilerin ilerici çözümlenmesinde dile gelir.²⁰⁰

Epik tiyatro karakterinin sahnedeki yönelişini belirleyen tek itki seyircide bilinç oluşturma ya da geliştirme üzerinedir. Karakterin bireyselliği söz konusu değildir, Amaç toplumu etkileyebilecek uygun imgeleri seçerek yönelişi buna göre belirlemektir. Klasik yapıdaki tamamlanmış karakter bu oyunlarda söz konusu değildir. Eylemini gerçekleştiren karakter, klasik yapıda bir tamamlanmışlık yaşar, karakter sorunu yaşar ve çözüm mutlaka verilir. Oysa epik yapıda karakter sorunu gösterir ve oyun içinde bir çözüm yaşanmaz. *Sezuan'in İyi İnsanı* oyununda sorun ortaya çıktığı anda oyun biter. Oyunun karakteri sahne önünde seyirciden çözüm önerisi ister. Farklı bir durumda kalan *Cesaret Ana*'nın yaşadıklarından hiçbir şey öğrenmemesi ve karakterde bir değişimin olmaması, Brecht için doğru olmalıdır. Çünkü "*O (Cesaret Ana) öğrenmese de, kanımca seyirci onu gözleyerek bir şeyler öğrenebilir.*"²⁰¹

Marianne Kesting, Brecht'in epik tiyatrosunu "*düşünme sürecine göre boyutlandırılmış bir tiyatrosal biçim*"²⁰² olarak tanımlar. Bu biçimde içeriğin tartışmasını işlerliğe soktuğunu söyleyerek şöyle devam eder: "*Böylece epik oyuncuda 'bir göstermeci' ve bir 'önerici' oluyor; bir felsefe sürecinin taşıyıcılığını yüklenen kişi, kendisini bir şeyi bilen, o şeyi başkalarının da fark etmesinin yolunu açan bir kişi oluyor.*"²⁰³ Yabancılaştırma (yadırgatma) kuramlarını bu düşünceden yola çıkarak kuran Brecht'in bu yolla oyun kişinin yüklendiği kişiyi seyircinin eleştirisine sunmuş oluyordu. Oyuncu oynadığı oyun kişinin irdelemesini o kişi vasıtasıyla iç içe yapar. Dolayısıyla oyun kişisi diğer epik yazarlarda olduğu gibi "rolünün dışına çıkarak" oynamak zorunda değildir.

"Yabancılaştırma etkisi, dikkat çekilmesi gereken şeyin anlaşılır, kavranır hale getirilmesinde yatar; alışılmış bildik öylece orda durup duran şeyin, özel, dikkat

²⁰⁰ Kesting, y.a.g.e.s.167

²⁰¹ A.g.e.,s. 73

²⁰² A.g.e.,s. 75

²⁰³ A.g.e.,s.77

çekici, beklenmedik bir durumun gelmesinde yatar. Hiç düşünmeden öylece zaten anlaşılıyor sanıla bir şey, özellikle anlaşılma duruma getirilebilir. Ama bir koşulla: Böylece sonunda gerçekten anlaşılmasını sağlamak adına”²⁰⁴

Alışılmış nesnelere, hiç beklenmedik ortamlara koyarak nesnelere konumunu değiştirme yoluyla gerçek konumları belirlenir. Kafka tarafından da kullanılan bir yabancılaştırma yöntemi olan bu yaklaşım, Brecht için oldukça önemlidir. Çünkü burjuva yazarlarının yazarlık yöntemlerini diyalektik dışı, mekanik niteliklerle dolu olduğunu söylemektedir. İç monologların ya da montaj tekniğinin ancak salt insan varlığının anlamsızlığını gösterecek şekilde kullanılması gerektiği üzerinde durur. Oysa burjuva yazarları bu teknikleri kullanmaktaki amacının yaşamın nasıl anlamlı bir şekilde değişebilir olduğunu gösterecek şekilde kullanmışlardır. Brecht toplumcu gerçekçi yazarlar gibi gerçekliğin tümünü gösterir ve nedenlerin açığa çıkmasını ister. Örneğin Joyce'tan üslup değiştirme ve iç monolog işleyişinin, Kafka'nın yabancılaştırma etmenlerini kullanmasını, Dos Passos'un montaj tekniğini kullanmasından etkilenerek bu teknikleri yeni toplumsal amaçlarda kullanmayı hedefler. Çünkü biçimin farklı yerlerden ödünç alınacak bir dış kabuk olmadığını söyleyerek *“bir sanat eserinin biçiminin, bir içeriğin tümüyle düzenlenişinden başka bir şey olmadığını ve bu nedenle de biçimin değerinin tümüyle içeriğe bağımlı olduğunu”* belirtir.²⁰⁵

Tiyatro İçin Küçük Organon'da yabancılaştırma tekniği için şunları söyler:

“Seyircinin önündeki bütün alıştığı verileri; Galilei gibi bir kuşkuyla gözlemleyebilmesi için, büyük Galilei'nin avizenin sallanışına bakışındaki türden bir yabancı bakış düzeyine varması gereklidir. Avizenin salınımları, onu önce şaşırtmıştı; bu salınımları hiç de öyle beklemiyormuş gibi, ya a bu salınımlardan hiçbir şey anlamıyormuş gibi gelmişti ona; ama işte gene bu yoldandır ki o, yasalılıklara varabilmiştir İşte tiyatrodaki toplum yaşantısının vereceği imgelerle seyircinin – zorlu olduğu kadar da verimli olan – bu bakışı kazanmasına uğraşmalıdır. Seyirci de ‘çarpıcı hayrete ve ilgi’ uyandırmalıdır, buyusa pek tanıdık bildik olan şeyin yabancılaştırılması tekniğiyle sağlanır.”²⁰⁶

Bir oyuna dipnotları ya da alıntılar katarak başka yazı türlerinden faydalanılması gerektiğini savunan Brecht, bu yolla bilinçaltına işlemek yerine

²⁰⁴ Brecht; y.a.g.e. s.76

²⁰⁵ Kesting, y.a.g.e.,s. 170

²⁰⁶ Brecht,y,a,g,e,,s. 79

anlatarak, kanıtlayarak seyircide eleştirel bir gözün oluşmasını sağlamaktadır. Karakterin yönelişi de bu izlek üzerindedir. Sahnedeki karakter, anlatılmak istenen meselenin temsilciliğini yaparken seyircinin olayın etkisine kapılıp gitmesini engellemek amacıyla illüzyon şarkılarıyla, doğrudan seyirciye yönelişlerle yorumlar ve sözsüz oyunlarla eklentiler yapılarak kesilir. Böylece bütün içinde bağımsız birçok öge bir araya gelir. Felsefesine tiyatronun eğlendirici özelliğini de ekleyerek seyirlik halk oyunlarını da oyunlarında kullanır. Walter Benjamin, tiyatronun eğlendirici özelliğini kendi felsefesi ile birleştiren Brecht Tiyatrosunun bu özelliği için; “*Sanatsal kaygılarla, siyasal kaygıların birbrinden nasıl ayırt edilemez olduğunu, epik tiyatronun oynanış tarzından kolaylıkla anlayabiliriz.*”²⁰⁷ der.

Brecht’in ilk oyunu olan *Baal*’de Büchner’in *Woyzeck* oyununda olduğu gibi bir anti kahraman vardır. Oyun *Baal*’in yaşantısından kesitler sunar. Durumlar üzerinden yürüyen oyunda sahneler arasında nedensel bağ yoktur. Sahneler artırabilir, azaltılabilir ya da yer değiştirilebilir. Olay birliği söz konusu değildir. Oyunun baş kişisi, *Baal*’in şair olması oyunun sık sık şiirlerle kesilmesine neden olur. Burjuvanın eleştirisinin yapılması, oyunun sık sık kesilmesi, kahramanın sadece kendini anlatarak monologa fazlasıyla yer verilmesi; oyunun epik tiyatronun ilk özelliklerini taşıması açısından önemlidir. Oyunun bir çözüm önerisi yoktur, bu da karakteri eyleme iten iç aksiyon dinamiklerinin olmayışındandır. Gevşek ve nedenselliğe bağlı olmayan yer zaman bağlantısının tersine *Gecede Trampetler* oyunu ise nedensel sonuç bağının olduğu, karakterin monologdan daha çok eyleme yöneldiği bir oyundur. Karakter, olay dizisinin gerisinde kalmıştır.

Kentlerin Fundalığında’da ise kapitalist düzendeki bir ailenin içine düştüğü durumu gösterir Brecht. Oyun, “*insan ilişkilerinin salt ödeme gücü düzeyine alçalışı*”nı anlatır. Bunların ötesinde oyunun en önemli özelliği absürd özellikler taşımış olmasıdır. Karakterlerin yönelişi net değildir, boşlukta gibi davranırlar. Georg Garga özgür kalmak istese de bu sadece çevresindeki ilişkilerden koptuğu ölçüde gerçekleşir. Olay dizisinin neden sonuç bağı bu oyunda da ortadan kalkar.

²⁰⁷ Carlson, y.a.g.e., s.233

“Oyunumda soyut kavga tutkusunun süzülüp açığa çıkmasını istemiştim. Ne varki daha oyunu tasarlarırken, anlamlı bir kavgayı, yani o zamanki düşüncelerime göre bir şeyleri kanıtlayan bir kavgayı ortaya getirmenin ve bunun üstesinden gelmenin çok güç olduğunu sezmiştim. Gitgide oyun, böylece bir kavgayı ortaya getirmenin güçlükleri üstüne bir oyun haline geldi.”²⁰⁸

Baal oyunundaki gibi burada da kaos ortamında kalan karakterler, diğer oyundan farklı olarak bireyciliğin üstüne çıkararak sınıfsal özellikleri taşır. Buradaki oyun kişileri toplumsal konumun ve sınıfsal ilişkilerin altını çizer.

Brecht oyunlarında genellikle oyun kişileri politik içeriğin altında kalır. Karakterleri belirleyen politik duruştur. Seyirciye yüklenen eleştirel bakış karakterlere olan mesafeyi ortaya çıkarır. Oyun kişilerinin gelensel yapıdaki en ince ayrıntısına kadar verilen özellikleri artık yoktur. Karakter ile seyirci arasındaki mesafe bu kadar ayrıntıyı göstermek için gerekli değildir. Gözlenecek kadar mesafede kalmaları yeterlidir. Bu da karakterin seyirciyi duygu atmosferine sokmasını engeller. Oyunlarında yer ve zaman sıçramalarının bir önemi yoktur.

Adam Adamdır oyunu bir işçiye insanlığın savaş makinesine nasıl dönüştüğünü anlatırken, *Galy Gay*'ın çözülüp dağılıp göstermek Brecht için oldukça önemlidir. Yine karakter üzerinde sadece eleştiri getiren Brecht, *“Görün bastığınız yerin ne biçim kaydığını ve işçi Galy Gay'a bakın da anlayın, yeryüzünde hayatın nasıl korkunçlaştığını.”²⁰⁹* Galy repliklerini, seyirciye duygu bağı kurmaksızın söyler. Çünkü önemli olan seyircinin oyunun meselini anlayıp kendine çeki düzen vermesidir.

Brecht, *Tiyatro için Küçük Organon*'da yazdığı karakteri şöyle tarif eder:

“Sahnedeki karakterlerimizi, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirsek, izleyicimizin kendini onlarla özdeşleştirmesini güçleştirmiş oluruz. O zaman izleyici: ‘Ben de böyle davranırdım’, diye bir duyguya kapılamaz, olsa olsa şöyle diyebilir: ‘Ben de bu koşullar altında yaşasaydım’; ve kendi dönemimize ait oyunları tarihsel oyunlar gibi oynadığımız takdirde, izleyicimiz de kendi içinde bulunduğu koşulları özel koşullar olarak algılayabilir; bu eleştirinin başlangıcıdır.”²¹⁰

²⁰⁸ Kesting, y.a.g.e., s. e 79

²⁰⁹ Brecht, y.a.g.e., s. 59

²¹⁰ A.g.e.,s. 62

Tarihsel koşullar, karanlık güçlerden çok (arka düzlem) insanlar tarafından oluşturulan ve yine onlar tarafından değiştirilen bir süreci kapsar. Brecht'in, karakterleri bu olup biten içinde konumlandığı yer oldukça önemlidir.

“Eğer tarihsel kılınmış bir karakter, içinde bulunulan çağa uygun yanıt verirse ve başka çağlarda başka türlü yanıt verecek idiyse, o zaman karakter, herkes değil midir? Evet zamana ve mensup olunan sınıfa göre, verilen yanıt farklı olacaktır, eğer söz konusu kişi başka bir zamanda yaşıyorsa, yaşamaya başlayalı henüz çok olmamışsa ya da yaşamın karanlık yanlarından geliyorsa, hiç kuşkusuz farklı yanıtlayacaktır; ama yine o konumda ve o zamanda bulunan herkesinki kadar belirli bir yanıt verecektir: Bu durumda, yanıt açısından başkaca farklılıklar da var mıdır, diye sormak gerekmiyor mu? O kişi, o yaşayan, başkalarıyla karıştırılması olanaksız kişi, hemcinslerine bütünüyle benzemeyen insan, nerededir acaba? Betimlemenin o insanı görünür kıldığı açıktır; bu, söz konusu çelişki betimlemede oluşturularak gerçekleştirilecektir. Tarihselleştirici betimleme, işlenen karakterin çevresinde başka hareketlerin ve ana çizgilerin izlerini de taşıyan taslaklardan bir şeyleri içerecektir. Ya da bir vadi de bir söylev veren bir adamı düşünelim; bu adamın söylev sırasında fikrini değiştirdiğini veya yalnızca birbiriyle çelişen cümleler söylediğini, böylece yankının da, o kişiyle birlikte konuşarak, tümceler arasındaki karşılımayı gerçekleştirdiğini varsayalım. Böyle betimlemeler doğal olarak izleyicinin düşüncesini özgür ve hareketli kılan bir oynama biçimini gerekli kılar. Bu oynama biçimi, varsayımsal yoldan sürekli montajlara başvurarak toplumsal itici güçleri dışlar. Bu da yapıda sürekli kurgusal montajlar gerektirir. Bu yöntem aracılığıyla güncel bir davranış, biraz doğal dışı olur. Böylece güncel itici güçler de kendi doğallıklarını yitirirler ve müdahalelere açık bir hale gelirler.”²¹¹

Brecht'in özellikle vurguladığı nokta “bunu yapıyorum”un önce “ben bunu yaptım”a dönüşmüş olmasıdır. Şimdi ise olması gereken “o bunu yaptı” demektir. “Eylemleri karaktere, karakteri de eylemlere uydurmak, çok aşırıya kaçan bir yalınlaştırmadır; gerçek insanların eylemleri ile karakterleri arasındaki çelişkiler, bu yolla gereğince sergilenemez.” derken karakter için önemli olan şeyin karakterin tek tek niteliklerinin birbirleriyle çelişmesi olduğunu belirtir. Bunun için de diğer karaktere ihtiyaç vardır. “Çünkü en küçük toplumsal birim, tek bir insan değil iki insandır. Gerçek yaşamda da birbirimizi karşılıklı olarak oluştururuz.”²¹²

Anti-Aristotelesçi tavrına karşılık Carrar Ana'nın Silahları'nda “kişideki değişim sürecini sahnelemek istediği için”²¹³ Aristotelesçi biçimi kullanarak yazmıştır. Çünkü seyircinin duygudaşlık içine katılmasını ister. Ancak biçim dışında

²¹¹ Brecht, y.a.g.e., s. 63

²¹² A.g.e.,s 66

²¹³ Kesting, y,a,g,e., s. 89

bir benzerlik yoktur. Karakterin işlenişi açısından epik özellikler taşımaktadır. Brecht *Cesaret Ana*'da tarif ettiği gibi sahneye “*farkına varamayan*” bir kişi getirmektedir. Bu düşünce direk olarak kendi kuramını doğrulamaktadır. Çünkü bu sayede sahnede olup bitenlere seyircinin eleştirmeci bir bakış kazanması sağlanır. Durumlar üzerinden hareket ederek oyun yazan Brecht küçük burjuvazisinin savaş içindeki durumunu gösterir bu oyunda. Bu oyunda Gestus tavrından hareketle *Cesaret Ana*'nın yazgısının genel toplumsal bir yazgı olmasından yola çıkarak sorunlu yaşantısından vurgu yapmak istediği bölümleri seçerek öğretici olmak koşuluyla *Carrar Ana*'nin serüvenini anlatır. Arka düzlemde yıkıcı bir şekilde savaş ilerlerken tek tek kişilerin uğradığı felaketler bu düzlem içinde kaybolur.

Galilei'nin Yaşamı oyununda Brecht'in oyun kişilerinde aynı genelleme üzerinden gidilir. Araştırmalarını sürdürmek için her türlü kötü davranışa maruz kalan, bundan da kurtulmak için her türlü kurnazlığı yapan Gallie'nin davranışları üzerinden genel tavır sorgulanmaktadır. Böyle durumlarda kalan bireylerin davranış biçimleri üzerine bir sorgulama yapar.

Brecht'in karakterleri oyunların arka düzlemleri içinde yok olmaktadır. Oyun kişinin öyküsü yoktur. Sadece toplum sınıfın öyküsü vardır. Geleneksel tiyatrodaki karakterin öyküsü üzerinde toplumsal panorama çizilirken, epik tiyatrodaki işler değişir. Karakterin öyküsü toplumsal düzlem içinde yavaş yavaş ayrıntısını kaybetmektedir. Daha genel ve bir sınıfa özgü nitelikleri temsil eden oyun kişileri içinde buldukları durumu tarif etmek üzere sahnede var olurlar. Çünkü anlatılmak istenen öykü karakterden daha önemlidir.

Karakter çözümlendiğinde ortaya iki öykü çıkmaktadır. Bunlardan ilki karakterin kendi öyküsü: Klasik tiyatrodaki örnekleri bu temel üzerinde hareket eder. Gündelik hayatın sürdüğü düzlemde yola çıkarak yazılan karakterde, psikolojik, sosyolojik ve biyolojik özelliklerini gözlemlemek mümkündür. Bu düzlemin biraz ötesinde karakterin yaşadığı toplumsal koşulların sunulduğu, onun öyküsüyle paralel bir başka öyküde toplumsalın öyküsü vardır. Klasik genel tiyatrodaki toplumsal olan geri planda olduğu için, karakterle ilgili her türlü detaya oyun boyunca rastlamak

mümkündür. Ancak toplumsal koşullar düzleminde değerlendirilen metnin karakteri ayrıntılarını kaybetmeye başlamıştır. Karakterin öyküsünü belirleyen toplumsal koşullardır. Karakteri belirler, yönetir. Bu da karakterin boyutunu yok eden bir uygulamadır. Bireysel olan ile toplumsal olan arasındaki bağ yan yana gitmenin ötesine geçer. Algılanan dışsal dünyanın içine karakter psikolojisi yerleştirilir.

Metnin boyutlandırılmış ya da tamamlanmış karakterden uzaklaşmasının nedenini, Brecht insana ve onu eylemine verilen öneminin azalarak dünyanın başka bir boyuta doğru yol almasının bir sonucu olarak saptar. Bu sorunun ancak bireyin kitlelerle birlikte olursa aşılabileceğine inanır. Modern toplumdaki insan kimliksizleşme içine girerek çağın getirdikleri arasında kaybolur. Brecht çağın insanlarını anonim kimlikler olarak tanımlar. Üstelik Brecht, anonim kimlik içindeki kişileri oyun malzemesi olarak, modern insanın “Çeşitli kişiliklere bürünerek, ‘durmada akmayı, devinmeyi becerebilen bir su gibi’ graniti aşındıracak bir potansiyel taşıdığına inanır.”²¹⁴ Tarihte olup biten olaylardan sadece birinden ders çıkarmak yerine, insanlığın tarih boyunca yaşadığı tüm toplumsal hareketlerin hepsinin dikkate alınması gerektiğini düşündüğü için seçtiği oyun kişileri klasik tiyatronun kahramanları gibi eylem içinde olan mücadeleye giren kişiler olmaz. Anti-kahraman özelliği taşıyan bu oyun kişileri, yaşadıkları trajik durumdan kurtulmaya çalışmaktan çok sıradan insanların sabırlı, eylemsiz hayatları Brecht için oldukça önemlidir. Çünkü yazar, tarihinin önemsiz görünen kararlar ve davranışlarla değişeceğine inanır.

Postmodernizm dinamiklerinin yoğun olarak görüldüğü epik tiyatrodaki Brecht’in Shakespeare ve Marlow’u yeniden yazarken amacı ; (a) Tarihsel olgulara ve onların edebiyattaki işlenimlerine farklı bir açıdan bakma durumunda bu olguların ve edebiyattaki işlenimlerinin farklı sonuçlar vereceğini ortaya koymak; (b) Tarih’in bugüne kadar süren seyredişinin değiştirilebileceğini görmek ve göstermektir.”²¹⁵ Bu düşüncüyü göstermek için seçilen oyun kişileri de doğal olarak yeni biçim üzerinde boyutlandırılmaktadır. Alman Barok oyun yazarlarının

²¹⁴ Ernst Bloch, Theodor W.Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht; **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Birinci basım, Eleştiri Yayınevi, 1985, s. 23

²¹⁵ A.g.e. 38

kullanıldığı alegorik özellikle 20. yüzyıl sanatında fazlasıyla görülmektedir. Özellikle Walter Benjamin'e göre Barok tiyatro, trajedinin kaçınılmazlığı ve alinyazısı yerine, toplumun "etik"indeki parçalanma ile birlikte, kişinin kendi kaderini kendi ellerinde bilmesinden kaynaklanan drama geleneğini başlatmıştır. Ancak bu dram geleneğinde karakter için son derece önemli bir durum söz konusudur. Sahnedeki karakter yoğun bir melankolinin etkisinden kurtulamaz. Alegorik kodlamalar kullanarak karakter eylemsizliğe doğru itilir. Ernst Bloch; Brecht'in karakteri melankoliden kurtarmak ve onu yıkmak için kullanılan montajlama tekniğinin amacını şöyle açıklar:

*"Gündelik algılama kalıpları içinde gerçekliği bilmediği için bizde melankoli yaratan realitenin olaylarını, gazetede ki haberlerini alıp metnin içinde yeni bir sentaksla göstermek; böylece melankoliyi oluşturan hayatın görünümündeki durağanlığın, değişmezliğin anlaşılabilirliğinin yerine, görünenin tarihselliğini farketmektir işlevi. Melankolinin oluşturucu öğelerinin tarihselliğini göstererek, realitenin değiştirilebileceğini; melankolinin irrasyonelliğini; ya da, irrasyonel bir realiteden yüklendiği geçici rasyonelliğini ortaya koymaktır işlevi."*²¹⁶

Lukacs, Hegel'in izinden giderek dramatik kahramanın iki karşıt düşünce arasında sıkışması ve sonrasında iradesini kullanarak bir seçim yapması gerektiğini savunur Bu yüzden karakter, herhangi birisi olamaz. Sıradan eylemsiz insanlara sahnede gerek yoktur. Çünkü kahramanın amacı, önündeki engelleri aşmak için mücadele etmek olmalıdır. Bu yüzden iç monologlara, montaj tekniklerine karşı çıkar. Brecht ve Benjamin için durum çok farklıdır. En yüksek insanlık durumunun ya da bilgeliğin eylemsiz durumunun, dramatik olmayan bir nitelik taşıdığını savunurlar:

*"Platon'un diyaloglarındaki insan etik'in içinde sıkışmış edilgin "kahraman" değil; gerçekliği, etik'i de sorgulayarak anlamaya çalışan dramatik olmayan insandır. Diyalogların Yunan tiyatrosundaki gelenekten koptuğu nokta budur; insan'a ilk kez etik'i sorgulayarak kendini gerçekleştiren insan olma olanağını tanımasıdır. Platon'un diyaloglarındaki kahraman, artık, akıllı, basiretli, tutkularına tutsak düşmeyen biridir. Euripides'in rasyonalist drama anlayışı Platon'un bu çizgisinin devamıdır ve trajik-olmayan dramının başlangıcıdır. Hayatın sanattaki yanıtlanmasının tepkimeci olmayan ilk alternatiftir."*²¹⁷

²¹⁶ A.g.e.s, 234

²¹⁷ A.g.e., s. 231

Benjamin'e göre, epik tiyatro Platon ve Euripides'in çizgisini geliştirirken Platon'un diyaloglarından hem daha dramatik görünümde hem de en az bu diyaloglar kadar felsefi olmuştur. Brecht'in kahramanları heroik-olmayan (un-heroic) nitelikte kişilerdir. *Galy, Gay, Azdak, Puntila* gibi karakterler acılar çeken, çok gezen, yersizleşmiş, koşullara göre davranıp değişik roller yüklenebilen plastik tiplerdir. Değişik ve çelişik roller yüklenebilecek boş/yazılmamış kimlikleri vardır sanki. Değişik ve çelişik roller yüklenebildikleri için çağımızın toplumsal hayatındaki tezadları ve bunların sıradan insanlar olarak hepimizin paylaştığı bir kimlik içindeki bizler üzerindeki etkilerini ifade edebilmektedirler. Bu heroik-olmayan kişilikleri sayesinde, yukarıda neye yaradığı ve nasıl işlediği anlatılmaya çalışılan montaj ilkesinin tiyatroya uygulanmasına olanak tanır. Rollerin ve kimliklerin bu elastikiyet sayesinde değişebilirliği; tek bir çizgi üzerinde değil, çelişkili çizgiler üzerinde yer alabilmesi, tiyatrodaki toplumsal hayatın çelişkilerinin oynanarak gösterimlenmesine olanak tanır. Başka bir deyişle, rollerin ve kişiliklerin elastikiyeti ya da değişirliği ile "Verfremdung" (yabancılaşmaya karşı yabancılaşma) sağlama işi Brecht'in epik tiyatrosunda gelişkin noktasına ulaşmış olur.²¹⁸

Brecht'in kahramanları, olayların içindedirler, henüz kendilerini diğer insanlardan soyutlamazlar. Beklenti yaşanan olumsuzluklara müdahale edip gücünü göstermesi yönündedir. Gerçeklik karşısında mutlak ve kesin bir reddetmeyi değil, durum içinde en kısa sürede uyumlanmayı kabul ederler. Bu sayede *Azduk* bir serseri, avare, hatta suça itilmiş biridir; ama adaletin tecelli ettirilmesinde de yer alır. Adaleti bu sıradan insan, hayatın içindeki yaşamını sürdürürken geçirdiği evrimler sayesinde kazandığı yeni kimliği ile tecelli ettirir. Nitekim Brecht'in *Galileo Galilei*'si halktan biri değilse de "uyumlanabilir" bir kahramandır. Kendi eleştirisini yapabilen biridir. Bu eleştirisini yapmakla Rönesanstan günümüze kadarki bilim adamlığının meslek etiğinin de eleştirisini yapmış olur.

"Burjuvazi ile proleter sınıfı arasındaki bu son kavga çağında insanların derin, karmaşık, edimsel hayat sürecini, bir 'olay örgüsü'ne, 'bir dekor'a ya da büyük bireylerin yaratılması için gerekli bir 'arka plan'a indirgeyecek ölçüde sorunu yalınlaştırmak tamamen yanlıştır, çıkar yol değildir. Bireyler kitaplarda çok yer tutmamalı, hele gerçeklikte tuttuklarından fazlasını hiç. Tamamen uygulama

²¹⁸ A.g.e.,s. 256

alanından konuşacak olursak; bizim için bireyler insanların birlikte varoluş sürecinin çiziminde ortaya çıkarlar ve 'büyük' de olabilirler, 'küçük' de. Büyük bir karakter alıp onun çok katlı tepkilerde bulunmasını sağlamak öteki karakterlerle ilişkisini elden geldiğince yüzeysel ve geçici olmaktan kurtarmak gerektiğini söylemek tamamen yanlıştır. Çatışmanın gücü (dram), tutku(ateşliliğin derecesi) karakterlerin ağırlığı; bunların hiçbiri toplumsal işlevlerinden koparılıp bölünemez, bunlardan ayrı bir yerde çizilip öne çıkarılamaz. Mücadele içindeki insanlar arasındaki yakın etkileşimler oldukça özgül bir biçimde bireyler yaratan gelişen rekabetçi kapitalizmin mücadeleleriydi. Sosyalist olaya çalışmak bireylerin değişik biçimlenişine yol açar ve değişik bireyler yaratır.”²¹⁹

“Büyük kahraman”a şiddetle karşı çıkan Brecht, bu kişilerle tarihi değiştirilmezmiş gibi göstermenin bir hata olduğunu düşünür.

Brecht'in yazarlık serüveninin üç evreden geçtiği kabul edilir.

“Baal ile birlikte erken bir öznelci, anarşist ya da nihilist bir evreden (dünyayı ben oluştururum); orta- dönem akılcı, davranışçı ya da mekanik bir evreye (dünya beni oluşturur); oradan da üçüncü ve daha olgun bir evreyi başlattığı varsayılan daha geç oyunlarında birinci ve ikinci evrenin ikilemelerinin sözde diyalektik çözümlerine (kendisi ve dünya arasındaki diyalektik) geçer.”²²⁰

Elizabeth Wright bu üç evre kuramında ortak bir yanının nihai devamlılık olduğunu söyler. Brecht'in gelişiminde dönüm noktası olarak kabul edilen Marksizm öznelci bir devreden nesnelci bir evreye geçmesini sağlar. Bu değişimi Brecht'in kişisel psikolojisine bağlayan Batı, *“Baal'in genel olarak, bir anlamda genç Brecht'in öteki yönü olarak görülen anarşist-nihilist yaratıcısı, sağlam bir zemin arar ve buna uygun olarak, kendi isteklerine düşkün, bir bireycilik yerine, kolektif bir yetkiciliği getirmesine yarayan Lehrstück'ü (Öğretici oyun) icat eder.”²²¹*

Lehrstück'te olaylar devrim öncesi, Çin'de geçer. Bir kadın ve üç erkeğin canlandırdığı dört kominist provokatör, kontrol korosu eşliğinde yargılanmaktadır. Oyun olayların bittiği yerde başlar. Genç Yoldaş ölmüştür. Geçmiş şimdinin içine alıntılanarak canlandırılır. Dört provokatör en genç yoldaşı vurmak zorunda kalmıştır. Mahkeme boyunca dört provokatör olayları tekrarlar. Bu süreçte yoldaşa

²¹⁹ A.g.e.,s. 106

²²⁰Elizabeth Wright; **Postmodern Brecht**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.24

²²¹ A.g.e.,s. 25

farklı durumlarda nasıl davrandıklarını da gösterirler. Oyun kişileri korodan çıkar, bazen oyuncu bazen de izleyici olurlar. Dört provokatör yoldaşı tek tek deneyerek oynar. Oyunun karakter açısından göze çarpan en önemli noktası yoldaşın bir kimliğinin olmamasıdır. Metin içinde geleneksel yapı içinde söz konusu olan bir karakter boyutlandırılması yapılamaz, karakter bütünlüğü yoktur. Sadece parçalanmış roller vardır. Özellikle yoldaşın sınıra gelip illegal olarak kabul etmesinden sonra yüzü maskeyle kapatılır. Yüzü yoktur. Parti yöneticisi “*Sizlerin adlarınız ve anneleriniz yok; devrimin, üzerine yönergelerini yazacağı boş sayfalarsınız.*”²²² der. Kolektif bilinçle ortaya çıkan bir yoldaş vardır. Bazen kadın bazen de erkek. Kendini yeterince disipline etmeyen, aklın sesini dinlemeyen yoldaş bireysel tepkileri yüzünden sorun yaşar. Pirinç torbalarını ırmaktan geçirmeye çalışan hamalın durumuna acıyarak yardım eder ancak bu yüzden propaganda yarım kalır. Yoldaştan beklenen tek bir hamalın değil bir sınıf olarak hamalların durumunu anlamaktır. Çünkü bu sayede azınlığın çoğunluğu nasıl sömürdüğü anlaşılacaktır. Yeni bir bilincin gelişmesi için bu şarttır. Genç yoldaş bunu bildiği halde böyle davranmaz. Silah projesinde de istenen şeyi başaramayan yoldaş sonunda maskeyi parçalayarak bireyselliğine geri döner ve idamına boyun eğer.²²³

Oyunlarda parçalanmış rollerle ifade edilen birey kendini kolektif varoluşa bırakmaktadır. Karakteri temsil eden ayrıntılar silinip sınıfa özgü genel özelliklerle oyun kişisi oluşturulur.

*“Seyirci oyunda kendini çoklu kimliklere bölerek, her seferinde birey ile toplumsal rol arasındaki bağdaşmazlığı fark ederek dil ile yasanın kolektif, sembolik düzenine girmiş olmanın karşılığında haz ya da acı gibi güçlü bir duygusal etkiyi çözümlenerek çoklu bir kimlik biçimi öğrenmek zorundadır.”*²²⁴

Brecht’e göre gestus, “*üretim ilişkilerinin, doğal olduğuna inandığımız toplumsal ilişkilerimizi ne şekilde belirlediğini*” gösterir. Gestus abartılmış bir ideolojik tavidir ve insanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösterir. Örneğin *bir görev, sömürü ya da işbirliği gibi toplumsal bir ilişkiyi içermezse bile gestus*

²²² Brecht Bertolt; **Bütün Oyunları 3**, Çev. Ayşe Selen, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, s. 123

²²³ Bkz; a.g.e., s. 34

²²⁴ A.g.e., s. 37

sayılmaz. Her duygu dışarıya döndürülüp kendini bir toplumsal ilişkiler dizisi şeklinde ortaya koymalıdır.²²⁵

“Gelecek daha büyük hazların ortaya çıkmasının kişisel dileklerin yerine getirilmesine bağlı değildir. Kamu dünyasında üretkenlik ve değişim etkinlikleriyle meşgul olmayı bağlıdır.”²²⁶ derken Brecht, oyuncunun ezberci bir tavırdan çok metnin üzerinden yaptığı etkilerin farkına varan, bir anlamda okuyucu olarak sahnede yer alan kişi olduğunu savunur. Bütün bu genellemeler karakteri özgünlüğünden uzaklaştırmaktadır. İnsanların kolektif hayatındaki gerçek olaylardaki karşılığının ötesinde temsil ettiği görüşlerin şekillendirdiği oyun kişileridir. Brecht *Üç Kuruşluk Opera*'yı John Gay'ın *The Beggar's Opera* adlı yapıttan esinlenerek yazmıştır. Gay'ın eserinde eylem, özgünlüklerini henüz yitirmemiş bireysel varoluşlarının derdinde olan karakterler tarafından belirlenir. Oysa Brecht'te eylemi belirleyen ekonomik koşullardır. Yazar ve izleyici buradaki oyun kişilerine toplumsal ve tarihsel bağlam içinde bakmalıdır. Çünkü Brecht'e göre gösterilen kişinin karakter özelliklerinin bütünüyle gösterilmesine gerek yoktur. Belli sınırlar içerisinde şöyle ya da böyle olabilecek şekildeki davranışlarının nitelikleri oldukça önemlidir. Kişinin edimleri nasıl bir toplumsal yapı içinde nasıl bir ideolojinin belirlediğini farkına varmak aslolanıdır. Bu yüzden de oyunlardaki anlatıcının gestusu kişisel ve politik baskıların derecesini açığa çıkarmaktadır.

Adam Adamdır'da oyunun başında hamal olan Galy Gay, oyunun sonunda asker olur. Bu değişim, oyun kişinin kitle üretim çağı bireyselliğini kaybederek yeni bir toplumun üyesi olarak kazandığı yeni kimliğin de göstergesidir. Çünkü yazar, bireyin topluluğun içinde yer alarak ancak onun desteğiyle tanımlandığını göstermek ister.

Lukacs ile Brecht, Marksizm bağlamında gerçekçilik yapıtını nelerin oluşturduğuna ilişkin aynı fikirdedirler. Marksizme göre sanat “şeyleşen şeyleri insanlaştırmak”tır. Bu çerçevede temel yapısal sorun şeyleşme kavramıdır ve Lukacs bununla yakından ilgilidir:

²²⁵ A.g.e.,s. 44

²²⁶ A.g.e.,s. 45

“Ürünün nesnel dünyasının ve piyasanın kaçınılmaz olarak oluşturduğu kurumsal ilişkilerin, kendi içinde gerçek görünen ve insanların kontrol ve eleştirisinin ötesinde katılaşmış bir şekil aldığı iddia eden il kişi Marx olmuştur. Ürünün bağımsız bir nesne olarak şeyleştirilmesine ‘meta fetişizmi’ adını vermiştir çünkü; şeyleşmenin bu yönünü hayali niteliklerin nesne statüsü verildiği bir aldanma olarak görmüştür. Aynı şekilde insanlarda bütün toplumsal etkileşimlerine hükmeden nesne ilişkilerine saptanmıştır.”²²⁷

Lukacs’ın Marx’ın kuramından yola çıkarak vurguladığı nokta, sahne nesneleştirilen bireylerin eylemlerini belirlediği üzerindedir. Her iki kuramcı da kapitalizmin getirdiği şeyleştirilen etkilerini kaldırmak üzere kuramlarını belirlerler. Lukacs’a göre bu, bütünlük gösteren bir sanat yapıtıyla mümkündür. Görsel bir şeyleşmeden arınma ‘somut’ deneyimle bu deneyimin bugünkü koşullar altında kendini nasıl gerçekleştirebileceğine ilişkin ‘soyut’ bir anlayışının birleşmesini savunur. Hegel’in somut dünyanın evrim geçiren soyut bir fikre göre kendini şekillendirmesi düşüncesini geliştirir. Marx da kapitalizmin yok olması için diyalektik bir ilerlemeyi ancak gerçek insanların yapabileceğini söylerken Lukacs bunu oyun ile somut arasındaki çelişkiyi göstermenin yazarın görevi olduğunu söyler. Brecht ise izleyicinin dikkatini yaşadığı çelişkilerin içeriğine çekecek şekilde yeni biçimsel yöntemi kullanmıştır Lukacs’ın kaşrı çıktığı da tam bu noktadır. Bu kadar bölünmüşlük ve yapaylık seyirciye umut vermez. Oysa Brecht için dünyanın parçalanmış ve sonsuz bir şekilde dönüştürülebilir olduğunu göstermek oldukça önemlidir. Tarihsel dünyanın sürekliliğini kırmak ve böylece modern kitle kent yaşamının şeyleşmeden arındırılması yolunda bütünlüğü kırmak, kapitalizmin çelişkilerini ortaya çıkarmak üzere dramatik yapıyı parçalayarak karakteri sadece sınıf özelliklerini gösterme yoluna gitmiştir. Benjamin ile bu bakış açısı bu kadar paralelken öznenin ya da bireyin bu duruşunu belirlemede Adorno tam tersini düşünmektedir. Adorno şeyleşmenin bu kadar hızla ilerlediği bu dünyada öznenin her şeye karşın varlığını sürdürdüğüne inanır. Ancak Adorno tıpkı burjuva döneminde olduğu gibi sabit benliğin olduğuna inanarak bireyin, bilinç düzeyindeki değişimlerin yaşadığı toplumsal koşullar üzerinde nasıl değişiklik yaptığı konusunda bir değerlendirme yapmaz. Öznenin dönüşümü mümkündür bu da modernizm yapısının yanlış olanı olumsuzlamasıyla mümkündür. Özellikle Brecht’i tiyatroyu bir

²²⁷ Wright, y.a.g.e.,s. 76

laboratuvara çevirerek, içerik ne olursa olsun estetiğin politik olana indirgenmiş olmasına karşı çıkararak sanatçının didaktik amaçtan arınmış özel ve yüce bir din adamı olduğu üzerinde durur.²²⁸

Kolektif bir özne yaratmak için sanatın politik ve ideolojik tarafına olan inancıyla Brecht sanatın özerkliğini yıkmaya çalışır. Bireyin tarihsel (toplumsal) ile psikolojik güçlerin kesişimindeki yapısı üzerine duran Brecht'in bireyin algısını eleştirel bir şekilde incelemesi postmodern kuramcılarının dikkatini çeker:

“Postmodern Brecht, ‘büyük’ oyunların bölünmüş öznelerini yaratan ve bölünmeyi burjuva kapitalizminin bölücü doğasına atfeden modernist Brecht’ten oldukça farklıdır. İlk oyunların bu farklı Brecht’inde daha sonraki oyunlarını anlatan tarzı yerine gösterimci bir tarz görülür. Sonuçta tesadüfen oluşan anlamlar herhangi bir didaktik amacı yer bir eder. Benjamin’in terminolojisini kullanırsak bu Erfahrung’un (yaşamı bir süreklilik olarak deneyimleme), yerini, Erlebnis’in (yaşamın gelişi güzel şoklarını deneyimleme) almıştır.”²²⁹

Epik tarzın bozulmalarına karşın anlam bütünlüğü sağlayan Fabel* deneyimin teatrelleşmesi referanslarını da baltalar. İletişim içinde olan karakterle diğeri arasında ya da seyirciyle sahne arasında her şey mümkündür. Özellikle Lyotard’ın kişinin oynamaya mecbur olduğu dil oyunları özneliğinin talep ettiği zevklerin peşinde koşması oyuncuyu hayati riskler karşısında bırakır. *“Her biri kendi pragmatik yararına ve rollerini oynamak için insanlara kesin yerlere koyma yetisine sahip kendi aralarında çok farklı dil oyunları çokluğu olarak anlaşılan toplumsal bağ, terörle aynı ölüm korkusuyla önlenir.”²³⁰* Brecht’in metin içinde çözümü göstermeden seyirciyle sorunun baş başa kalması, karakterlerin aslında sahneden bulunmaması çünkü alıntılama ile oyunu kesmesi, öteki aracılığıyla (anlatan) yeniden yapılandırması, özdönüşümcülüğün politik boyutu, benlikte tarihin sorunlaştırılması, metin ile izleyicinin hesaplı olarak merkezden uzaklaştırılması Postmodern olarak

²²⁸ Bloch, Adorno, Benjamin, Brecht, y.a.g.e., s. 234

²²⁹ Wright, y.a.g.e., s. 208

* Fabel (Mesel): Brecht Küçük Organon’da tanımlanmış olaylar bütünü ve tüm jestik süreçlerin kompozisyon bütünü olarak tanımlar. Elizabeth Wright ise Brecht’in DieFabel olarak kullandığı ve uygun bir şekilde çevrilemeyen bir sanat terimi olarak görür, sadece etik anlamda değil aynı zamanda sosyopolitik anlamda öyküden alınacak derstir. Fabel “teatral gösterimin çekirdeği” ve bütün tavır olaylarının toplamıdır.

²³⁰ J.F. Lyotard; **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, Üçüncü Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 159 S.

değerlendirilmesinde önemli noktalar. Ancak tüm bu belirlemeler onlara göre ortak bir algıdan uzaklaşmak içindir.

Brecht tiyatrosunda esas olan nokta, yanılısamanın ortadan kaldırılarak oyuncu ile rol arasındaki bilinen ilişkiyi değişime uğratmaktır. Walter Benjamin'in vurguladığı gibi jest bu anlamda epik tiyatronun hammaddesi haline gelir.

“Sokaktaki adamın oldukça aldatıcı beyan ve iddiaları ile çok katmanlı ve bulanık eylemleri karşısında jestin iki üstünlüğü vardır. Birincisi jest ancak bir noktaya kadar çarpıtılabilir. Gerçekte ne kadar az göze çarparsa ve ne kadar alışılabilir o kadar zordur çarpıtılması. İkincisi sokaktaki adamın eylem ve çabalarının tersine, saptanabilir bir başlangıcı ve saptanabilir bir bitişi vardır. Bir tavrın bütün olarak yaşamın akışı içinde yer almasına karşın, her ögesinin bu sınıksız çerçevelenmiş kapalı doğası jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Bu bizi önemli bir sonuca götürür: Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir... Metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da iletmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır. Üstelik yalnızca öteki oyuncunun eylemini değil, oyuncunun kendisinin eylemini de. Jest dayalı tiyatronun epik tiyatroya dönüşmesini sağlayan da kesintiye uğratmanın geciktirici niteliği ve çerçevenin episodik karakteridir.”²³¹

Kesintiye uğratılan eylemler sadece durumları ortaya çıkarırken eski teorisyenlerin bunu “toplumsal ortam” diye adlandırmalarını eleştiren Benjamin, böyle bir eleştirinin ancak natüralist tiyatroya çağrıdan başka bir şey olmayacağı üzerinde durur. Gerçeği sergileme hedefinden şaşmadan dinamik eylemler üzerinden ilerleyen natüralist tiyatro yanılısamacı tiyatrodur. Böyle bir tiyatronun karakteri de Eski Yunanda olduğu gibi kahraman yaratmaktan öteye gidemez. Epik tiyatrodada ise Brecht kahramanı Aristotelesci katarsisi reddederek kahramanın yönelişini belirleyen kaderle özdeşleşerek duygulardan arınmayı kabul etmez. Özdeşleşmek yerine şaşkınlık yaramak epik tiyatronun temel izleklerinden biridir. *“İzleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırma öğrenmeye yönelir.”²³²*

Oyuncu *“Kendi yüz ifadesini silme pahasına bir başkasının ifadesine bürünmemelidir.”²³³* derken oyuncu-karakter ayrışmasının epik tiyatro için önemini

²³¹ Carlson, y.a.g.e., s.315

²³² A.g.e. s.318

²³³ Fuchs, y.a.g.e., s. 53

vurgulamaktadır. Toplumsal sorunun seyirci tarafından eleştirel bir yaklaşım kazanmasını sağlamak için bu gereklidir. Bu ayrışmayı Elinor Fuchs “*estetik bir yapı olarak ele alındığında oyuncu/karakter ayrışmasını perspektif resimdeki hümanist normları yıkmak isteyen Picasso’nun çift açılı porte anlayışına*”²³⁴ benzetmektedir. Bu ayrışmayı sağlamak amacıyla Brecht oyuncunun bedenini bir materyale dönüştürür. “*bireyselliğin ya da kişiselliğin töreninde işlevsel olmaya*”²³⁵ karşı çıkarak beden sadece bir nesne değil aynı zamanda özne olması gerektiğini de savunur. “*Metafizik yerine fizik, ruh yerine bedeni yerleştirmeye çalışan materyalist bakışın sonucu olarak jestlerin önemi bir kez daha artar.*”²³⁶ Ancak gestusu aynı bütüne hizmet eden karakter için önemli bir özelliktir.

*“Tekil jestler vardır. Bunlar söylenenlerin yerine geçerler ve anlaşılmaları geleneklere bağlıdır, (bizdeki) olumlayıcı baş hareketleri gibi. Resmedilen jestler ise bir yarış arabasını virajla ya da bir salatalıkla iriliği betimleyebilir. Sonra jestler çok çeşitli duygusal durumları, saygı, gerilim ve şaşkınlığı gösterirler...Biz ifadelerle birlikte onlardan farklılaşmış tekil jestlerin bütüncül bir kompleksinden şunları anlıyoruz. İnsanlar arası gerçekleşen bir olayda yer alan ve bu olaya katılanların genel tutumunu (bir insanın başkaları tarafından yargılanması, bir görüşme, bir kavga vb.), ya da belli olaylarda ortaya çıkan ve yalnız bir insanı gösteren jestler ve ifadeler toplamı (Hamlet’in kararsızlığı, Galile’nin inancını itiraf etmesi gibi) ya da sadece bir insanın temel davranışını (memnuniyet ya da beklemek gibi) Bir gestus insanların birbirleriyle ilişkilerini gösterir.”*²³⁷

Brecht’in tüm jestik süreçlerin kompozisyon bütünü olarak tanımladığı öykü aynı zamanda gestusların da toplamından oluşur. “*Bizim deneyimlediğimiz gibi, oyun yazarı bir oyunu küçük kendilikten oluşan parçacıklara böler, böylelikle eylemin ilerlemesi sıçramalı olacaktır.(...) o başlıklara bölündüğünde tarihsel veya sosyo-politik ya da törel-tarihsel karakterlerde tekil bir sahneyi verecektir.*”²³⁸

Ancak buradaki karakterler, modernizmin dayattığı toplumsal koşullar içinde kimliğinde bir parçalanma yaşar. Sadece Brecht’in üzerinde durduğu gibi jestik eylemler içinde kendi vurgusunu yapmaya çalışan bir figür olarak varlığını sürdürür. Burada karakter önemini yitirerek bir figür olarak kalır. Önemli olan eylemlerdir.

²³⁴ Fuchs, y.a.g.e., s. 53

²³⁵ Süreyya Karacabey; **Brecht’ten Sonra**, Birinci Basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2009, s.43

²³⁶ A.g.e.,s.43

²³⁷ A.g.e.,s. 46

²³⁸ A.g.e.,s. 48

“Bir adam balık satarken başkalarına satma gestusunu gösterir, vasiyetini yazan bir adam, bir adamı baştan çıkararak bir kadın, bir adamı döven bir polis, on adamı tek tek sayan bir adam hepsinde toplumsal bir gestus saklıdır. Tanrısına yalvaran bir adam, eğer(...) bu insanın insanla ilişkisine ait bir bağlamı açığa çıkarıyorsa, ancak o zaman gestusa sahip olacaktır.”²³⁹

Hegel’den bu yana karaktere verilen ayrıcalık artık sosyal ilişkilerle varlığını ortaya koyan bir figür olarak sahnede varlık gösterir. Karakterin bireysel özellikleri yeniden yapılandırılır. Brecht bireyin sahnede bu şekilde işlenmesini şöyle örnekler:

“Yığınsal bir olay olduğunda(...) belli bir işsiz sadece belli bir x olarak adı geçer. Onu sadece bu X’likte konumlandırmak, onu bir işsiz olarak görmenin yanında, belirsiz, yığınsal, kişisel özelliğe sahip olmadığını da bildirmek demektir. Ama bu yanlış olurdu. Biz ona Franz Dietz diyeceğiz. Sonra onun mücadelesi, bir x olmaya karşı mücadelesinin içinde var olacak, sicilde bir sayı, ev sahibi için bir gövdeden fazlası. Bununla birlikte bu gövdenin, evden atılırken elbette sarı ya da kara bir bıyığının olup olmamasının bir önemi yoktur. Dietz’i bir x’e indiren, kullanana yığınsallığından, bu yok edişten, bu insanlık dışılıktan nasıl kurtulacak? Bu öyküdür.”²⁴⁰

Henüz öyküyü terk etmeyen Epik Tiyatro karakteri gestus ve jestlerle birlikte ayrıntılarını genelleştirse de metin içinde varlığını durumlar üzerinden göstermektedir.

Louis Althusser, klasik dram teorilerinin, seyircinin dramdaki karakterlerle ya psikolojik olarak özdeşliğini ya da bilinçli olarak dramın dışında kalıp onu nesnel olarak açık bir öz bilinçlilik perspektifinden izlediğini düşünür. Althusser’in anladığı biçimiyle geleneksel dram kültürel mitleri, onlardan kaçmaksızın onaylamış derinleştirmişken, Brecht, dramın merkezindeki aynayı kırmak ya da oradan kaldırmak, dramatik dünyanın merkezini “hep ertelemek” ve onun yanılısamasının dışına, gerçeğin yanına koymak için öz-bilinçliliği “yerinden etmeye” çalışmıştır. Brecht’in dramın dengesizliği ve dolayısıyla dinamiği, betimlenen “kendiliğinden ideoloji” ile karakterin varoluşunun gerçek şartları arasındaki gerilimden doğar. Bu gerilim karakter için görünmezdir ancak seyirci için verili olmayan ama başlangıçta

²³⁹ Aktaran Karacabey, a.g.e.,s. 50

²⁴⁰ Aktaran; y.a.g.e.,s.51

onu (gerilimi) sarmalayan ve üretmiş olan karakterinin içinden sezilmesi, ele geçirilmesi ve çekip çıkarılması gereken bir algı kipi içinde görülebilir.²⁴¹

6- ABSURD TİYATRODA KARAKTER: ZAMANSIZ DÜNYANIN EYLEMSİZ FİGÜRÜ

XX. yüzyılın endüstri çağı yüzyılın ortalarına doğru diğer yüzünü göstermeye başlar. Küçük topluluklar halinde gelenek, görenek ve dinsel inançların etkisinde yaşayan insanlar artık büyük merkezlerde yeni yaşam koşullarında kapitalist sistemin içinde yer edinmeye çalışırlar. İnançların yitirildiği, geleneklerin unutulduğu yeni düzenin bireyi, doğal çevresinden kopararak yapay bir ortam içinde var olmaya çalışır. Ortak inançların, değer yargılarının yok olduğu materyalist dünyanın insanı toplum içinde tek başına kalır. Ionesco bir yazısında kitle-insanın yaşamdaki uyumsuzluğunu şöyle açıklar: *“Uyumsuz, amaçsız olandır... Dinsel, metafizik ve aşkın köklerinden koparılan insan, yok olur, yaptığı her şey anlamsız, uyumsuz ve yararsız olur, yeşermeden çürür gider.”*²⁴²

Birey burjuva kapitalist düzenin neden olduğu yozlaşmanın ortasında bulur kendini. Çağın getirdiği sorunların yanına İkinci Dünya Savaşı sonrası çıkan bunalım da eklenince birey yaşadığı toplumun içinde yabancılaşma yaşar. Savaş sonrasında milyonlarca insanın ölümü, kitle kıyımları, daha iyi yaşamak için kurulan dünyanın yerle bir olması; korku ve güvensizliği ön plana çıkarır. Bireyin yaşadığı çalkantıyı Camus, *Sisyphé Efsanesi*'nde şöyle tanımlar:

*“Eksik de olsa, mantık yoluyla tanımlanan bir dünya, herkesin bildiği bir dünyadır. Ama tüm inançların yok olduğu bir dünyada insanlar, kendilerini yapayalnız hissederler. Bu çaresi olmayan bir sürgündür; çünkü insan yitirdiği anavatanın anıları yanı sıra gelecekteki bir vatan için de hiçbir umut besleyemez. İnsanoğlu bu yaşamından bu kopmuşluğu, oyuncunun sahnesini yitirmişliği ise bir uyumsuzluk duygusu getirmiştir insana.”*²⁴³

²⁴¹ Carlson, y.a.g.e.,s. 453

²⁴² Aktaran,Zehra İpşiroğlu; *Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik*, İkinci basım, Mitos Boyut Yayınları İstanbul, 1996, s. 70

²⁴³ Albert Camus *Sisyphé Efsanesi*,; Çev: Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, İstanbul,1962, s.11

Bireyin yaşadığı döneme karşı yaşadığı yabancılaşma, iletişimsizlik, yaşadığı hayatı ve gerçeği sorgulama süreci “absürd tiyatro”nun temel meselesi olmuştur. Sözlük anlamıyla da bir kural ya da nedene bağlı olarak uyumdan yoksun, uyumsuz, usa yatkın olmayan, mantıksız olarak tanımlanan²⁴⁴ absürd tiyatronun amacı; dünyanın uyumsuz olduğunu göstermektir. Toplumda insanca bir düzen kurulamaz, bireye usu değil, ilkel güduları egemendir. Bunun farkına varan birey, saçmanın da bilincine varır.²⁴⁵ Çünkü insanın yaşadığı bu durum akılla açıklanamaz. Bu yüzden gerçek adına uydurulmuş tüm formüllerden uzak durulmalıdır. Absürd yazarlar, gerçeği sorgularken günlük yaşam üzerinden hareket ederler. Alışkanlıkların, gelenek ve göreneklerin bireye verdiği rollerle, yaşam arasındaki mesafe, tutarsızlık, uyumsuzluk temel izleklerini oluşturur.

XX. yüzyıl insanını sahnede göz önüne sermek isteyen uyumsuz tiyatro yazarları, geleneksel tiyatronun önem verdiği öykülerle ilgilenmez. Olay dizisi neden–sonuç bağı üzerinden kurulu değildir. Rastlantısallık üzerinden sergilenen durum içinde oyun kişileri sadece figür olarak kalır. Bu yüzden geleneksel tiyatronun öyküsü olan kişilere bu tiyatrodaki rastlanmaz. Kişilerin geçmişi ve geleceği yoktur. Sadece şimdiki zaman önemlidir. Sahne var oldukları sürece varoluş nedenlerini sorgularlar. Kapalı bir dünyaya hapsolan bireyler için tek çıkış yolu ölümdür. Bu yüzden oyun kişilerin yaşam öyküsünden çok sahnedeki eylemsiz bireylerin diyaloglarından insanlığın içinde bulunduğu durumdan kesitler sunulur. Oyun kişilerinin yaşadığı zaman ve uzam belli değildir. Genel olarak iletişimsizlik yaşayan bireylerin yönelişleri belli değildir, bu yüzden tam olarak ne mutludurlar ne de mutsuz. Sadece alışkanlıklarını yaşarlar. Oyun kişilerinin dilleri günlük konuşma dilidir. Zaman zaman cümleler kopuktur, birbirini takip eden bir akıcı bir konuşma yoktur. Sisteme uyum sağlamak zorunda kalmış olan bu kişiler zaman içinde sistemin unuttuğu kişiler olur. Eyleme geçmek istemezler geçseler bile başarısızlığa uğrarlar. P. Vernois’in dediği gibi absürd oyun kişileri “asosyal” kişilerdir.²⁴⁶

²⁴⁴ Bkz, Martin Esslin; **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, s. 24

²⁴⁵ Bkz. Şener, y.a.g.e.,s. s353

²⁴⁶ Esslin, y.a.g.e.,s. 345

Oyun kişilerinin kalıbına girerek, onları öykünme yoluyla canlandıran oyuncu tipleri de yoktur. Sahnede yansıtılan sanat dünyası ile kendi gerçeğimiz arasında farklılık gören Ionesco, bir yazısında: “*Tiyatroda beni tedirgin eden, kanyla canıyla, sahici insanları sahnede görmek...aynı anda iki ayrı düzlemde gelişen bir gerçek var ki tiyatrodada: Biri, sahnede hareket edip, birbirleriyle konuşan sahici insanların somut, maddesel, boş, sınırlı gerçekleri, öbürü ise düş dünyasının gerçeği. İkisi de karşıt düşüyor birbirine, bir türlü bağdaşamıyorlar birbirleriyle...*”²⁴⁷ der.

Geleneksel tiyatronun neden sonuç bağıyla düzenlenmiş başı, düğüm noktası ve sonu olan bir olay örgüsü vardır. Oyuncular yazarın, olaylarda anlatmak istediği karakterleri canlandırırken kendi kişiliklerini silip rolleriyle özdeşleşir. Böylece seyirci tiyatrodada oyunun ve dilin büyüü altında olayın akışına kapılır. Absürd tiyatro yazarları bu şekilde tasarlanmış dramatik yapıya şiddetle karşı çıkarlar. Seyircide gerçeğin yanılması uyandırmak, tam anlamıyla bir aldatmacadır.

Absürd tiyatrodada oyun kişileri, belli bir zaman içinde gelişen olayların kişileri değildirler. Toplum ilişkilerinden soyutlanmışlardır. Kişiliğin yitirilmesi, ilişkilerin kopması; yalnızlık, korku gibi zaman ve mekân dışı temel davranışlar oyun kişilerini belirleyen özelliklerdir. Ionesco, insan varlığının özünde oluşan bu değişmez davranışların herkes için her zaman aynı biçimde geçerli olduğuna değinir:

*“Öyle ruhsal durumlar, öylesine dolaysız bilgiler vardır ki, tarih ve zaman dışıdır. Bir sabah uykudan uyandığında...yaşadığının, bilincine varmam, her şeyi yerli yerinde bulmam, her şeyin bana hem çok yabancı, hem de tanıdık görünmesi, varoluşumun beni şaşkınlık içinde bırakması, bütün bunlar herkesin birbiriyle paylaşabileceği dolaysız bilgilerdir. Bu ruhsal durumlardan ozanlar, mistikler, düşünürler hemen hep aynı sözcüklerle haber verirler. Onlar da benim gibi ve – kafaları durmamış, gözleri politik bir görüşle bağlanmamış- her insanın duyabileceği gibi duyuyorlar. Daha açık söylemek gerekirse, aynı ruh hali, Ortaçağda olduğu kadar, eski Yunan dünyasında da, ya da tarihin herhangi bir çağında hep yineleniyor. Bu sonsuz anda kunduracısı, düşünürü, kölesi, efendisi... hep buluşuyorlar. Bu an hepsini eşit kılıyor.”*²⁴⁸

²⁴⁷ Aktaran İpşiroğlu, a.g.e.,s. (Ionesco, Expérince du thatre,s.249.”la Nouvelle Revue Française, Paris,şubat 1958) s,17

²⁴⁸ Aktaran, İpşiroğlu; a.g.e.,s. 21,(Ionesco, Moderne Dramaturgie, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, s.89)

Öznel bir dünya içinde oyun kişinin kişisel davranışlarının ötesinde öznelliğini vermek ister absürd tiyatro. Bunun için de psikolojik düzeyin ötesinde temel davranışlarla ilgilenir. Temel davranışlara inmeye çalışırken de dilin gücünü geleneksel tiyatrodan farklı şekilde kullanır. Dil, absürd tiyatro yazarlarının açısından, yazınsal kalıplar içinde boğulan bir düşüncenin ürünüdür. Dolaysız bir anlatım aracı olarak kullanılmaz. Oyunlarda imgeler, simgeler ve tipler ağırlık kazanırken dil, birtakım anlamsız kalıplara dönüşür. Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda söylediğini doğrular niteliktedir: “Söylence hiçbir biçimde söylenen sözde yeterince nesneleşmez. Sahnelerin yapısı ve görünür imgelem, şairin kendisinin sözcüklere ve kavramlara dökülebileceğinden daha derin bir bilgeliği ortaya çıkarır.”²⁴⁹ Dilin değerini yitirmesi ve parçalanmasını Martin Esslin, çözülmemiş algı bütünlüğünü ve var olma sezgisini iletme çabasında bulur. Çünkü var olmanın bütün sezgisini ve onu asıl karmaşıklığından ve şiirsel gerçeğinden yoksun bırakan mantıksal ve geçici kavramsal düşünce dizisine çevirmekle, sanatçının mantığının bu etkisini bozacak yollar bulmaya çalıştığını söyler. Egemen parça olarak yazınsal tiyatronun önemli bir ögesini absürd tiyatro dili, “çok boyutlu şiirsel imgelemenin yalnızca tek bir- bazen egemen- bazen altta kalmış – bileşeni olarak kullanma özgürlüğünü kazanır.

Absürd tiyatrodaki insanlar arasındaki iletişim çoğunlukla kopuk olarak gösterilmektedir. Gösterilen durum, varolan durumun kusurlu yanını gösterir. Bu durum içerisindeki karakterlerin, güdülerini ve eylemlerini anlamaz. Anlaşılmayan karakterlerle seyircinin özdeşleşmesi de beklenmez.

Mantık zincirlerinden kurtulmuş olan bir evrenin oyun kişileri bilinçaltı dünyasında var olmaya çalışırlar. Antik Yunan tragediyalarında Tanrılarla karşı karşıya kalan insan, yirminci yüzyılda “basitçe yaşamın betimleyicisi, öykünücüsü”²⁵⁰ olmanın dışında bir şeyle ilgilenmez. Bu çağın yazarı gerçeğin görünen yüzeyinin arkasındakini göstermek zorundadır:

²⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, Birinci basım, Gün Yayıncılık, İstanbul, s. 29

²⁵⁰ Esslin, y.a.g.e.,s. 289

“Şair beş duyununkinden çok farklı dünyaların olduğunu bilmelidir: Bir üst-dünya. Onu iyice kavramalıdır. Bu, onların hepsiyle ortak bir şey taşısa da – duyunların ötesinde bir dünyaya girme- hiçbir biçimde gizemsele, romantığe ya da müzikholün şamatasına sapma değildir... Sahnenin bir büyüteçten başka bir şey olmadığı unutuldu. Büyük dramada bu hep biliniyordu – Yunanlılar kothornoslarla yürüdü; Shakespeare ölülerin kocaman ruhlarıyla konuştu. Tiyatronun ilk simgesinin maske olduğu unutulup gitti... Maskede bir yasa yatar ve bu tiyatronun yasadır-gerçekdışı, bilinen bir gerçeğe dönüşür. Bir an için basmakalıp olanın gerçek dışı ve ‘tanrısal’ olabileceği ve en büyük gerçeğin kesinlikle burada yattığı kanıtlanır. Gerçek usun içinde bulunmaz; şair tarafından bulunur, felsefeci tarafından değil... Sahne sadece ‘gerçek’ yaşamı ele almamalıdır; nesnelere ardındaki nesnelere ayırımına vardığında ‘gerçeküstü’ olur. Katıksız gerçekçilik yazın içindeki en büyük yanıştır.”²⁵¹

Absürd tiyatro yazarları, tiyatronun burjuva insanını rahatlatmak için bir araç olmadığını söyleyerek amaçlarını şöyle belirlerler: “*En kolay yol kahkaha yolu açmadan grotesk olmaktır. İnsanların tek düzeliği ve aptallığı öyle büyüktür ki ancak kötülüklerle gerektiği gibi temsil edilebilir. Bırakalım yeni drama bir kötülük olsun.*”²⁵² Kötülüğü temsil eden karakter ise maskeli ve uzun değneklerin üstünde duran karikatürler olmak zorundadır diyerek de artık karakterin ayrıntılarının silinmeye başladığını imlerler. Bu aynı zamanda XX. yüzyılda tiyatronun önem verdiği tüm dramatik yapının araçlarının tek tek yıkıldığını gösterir. Geriye kalan, insanın soyutlamayacak kadar varlığı ya da figürüdür. Karakterler, bireyselliklerin ve onları diğerlerinden ayıran özel olan ne varsa -hepsinden- kurtulur ya da kurtulmak isterler. Bu karakterler endişeli bir biçimde, dönüştürücü bir anlamın peşinde koşarlar, Bu haliyle de temel durumlarla karşılaşır. Kimsenin kimseye yardım edemeyeceği bu öznel dünyada birey çözümü kendisi bulmak zorundadır. Edwin Honig’e göre “*bütün nesnelere ve varlıkların iç ilişkilerinin evrensel görünümünü*” tarif eden bu durum alegoriyi tanımlamaktadır. Gerçekçi tiyatronun karakteri sadece yansıttığı kültürel dönem içinde örnek teatral bir dil iken, psikolojik düzeyin altında gömülü bir sembolik içeriği temsil eder. Artık karakter sembolik içerikle ilgilenmez; çünkü psikolojik öznelliğe duyulan güven, yaşanan bu çağda sarsılmıştır. Hegel için son derece önemli olan içsellik ve içselliği sağlayan çatışmalar artık soyut teolojik bir dizge tarafından gölgede bırakılmıştır.

²⁵¹ A.g.e.,s 290

²⁵² A.g.e.,s. 290

Psikolojik karakterin içini boşaltarak bir gösterge olarak kalması ya da bir göstergenin içine karışıp kaybolma eğilimi, absürd tiyatronun kişilerini belirleyen en önemli özelliklerdir. Absürd tiyatronun kişileri düzenin ya da güvenliğin hiçbir izi olmayan bir yerin arandığı dünyadadır. Burası varlık- yokluk arasında bir yerdir. Bu yokluğun varlığı zamanda, uzamda ve bütün ilişkilerde bıraktıkları gizemli ilişkilerde ortaya çıkar. Böylece dramatik yapının özü olan karakterden uzaklaşan oyun metinleri, görsel olana odaklanmaktadır. Postmodern tiyatrodaki hiper-uzamına kadar uzanacak süreçte gizemli olmanın “daimi bilgeliği” ön plana çıkar. Post-modern tiyatroyu öncülleyen bu izler simgesel olanda kilitlenir. Beckett’in gezenin üstünde biten ağacı, Artaud’un gökyüzünü kanla yazması, Strindberg’in sürekli tekrarladığı arı kovanı gibi. Daha sonra bu izler gösteri düzeninde de anlamdan kopacak kadar ilerleyecektir. Yeni bütünleyici estetik ilke arayışını karakterden uzaklaşarak oyunun katmanları arasında arayan absürd tiyatro yazarları, gerçekçi karakterin dramatik model içindeki koşulsuz egemenliğini yitirmesini kolaylaştırmışlardır.

6.1 Samuel Beckett

“Modernistlerin en sonuncusu”, “ilk postmodernist” ya da “postmodern modernist” olarak tanımlanan Beckett’in ilk oyunları “absürd tiyatro”nun en iyi örnekleridir. Beckett’in yapıtlarıyla ilgi olarak yapılan incelemeler Hıristiyanlık bağlamındaki dinsel yorumlar yanında varoluşçu yorumlar üstünde de yoğunlaşmakta, yapıtlarında yansıyan düşünce Descartes, Heidegger, Nietzsche ya da Sartre gibi düşünürlerin kuramları bağlamında değerlendirilmektedir.²⁵³

Beckett’in oyun kişileri, benlik arayışı içindedirler. Ancak bu arayışları sonuçsuz kalır. Gerçek bir benlikleri olup olmadığını hiçbir zaman öğrenemeyecekler, çoğunlukla kendi benliğini *Tüm Düşenler*’in Bayan Rooney’si gibi “soluk bir leke” olarak niteleyeceklerdir. Sıradan gerçeklerin ikinci plana atıldığı Beckett tiyatrosunda “zaman” göreceli ve öznel, “uzam” ise tarihten ve coğrafyadan bağımsızdır. Beckett, insanlarını zaman ve uzamdan, sınırlarından soyutlayarak onları evrensel bir konuma yerleştirir. Rodney Simard’ın tanımıyla, “*modern insan*

²⁵³ Bkz Ayşegül Yüksel; **Samuel Beckett Tiyatrosu**, Birinci basım, Dünya Yayıncılık, 2006, s. 36

olmanın üstüne kafa yoran, bir yandan “var olduğu” gerçeğini algımlarken, bir yandan da varoluşunun “öz”ünü tanımlamaya çabalayan kişiler”²⁵⁴ vardır sahnede. Gerçek bir “benliğin” ve gerçek bir Tanrının olup olmadığının kesin biçimde belirlenemediği, dünyanın anlamının açıklanmadığı bir varoluş açmazı içinde, “yaşama isteği” ile “yok olma isteği” arasında bocalayan insanların çevresinde oluşan izlekler(temalar) şöyle özetlenebilir:

“Yaşamı, zamanı doldurmak için ortaya konmuş sonuçsuz çabaları ve eylemleri içeren bir “oyun”dan başka bir şey olmayışı; insanın ilk günahının dünyaya gelmek olduğu; insanın var olduğunu kendi kendisine kanıtlaması için başkalarının tanıklığının gerektiği; gerek “ben” i bıkmış usanmadan arayış; bu arayış sonuçlansa bile bulunan bir “boşluk”tan başka bir şey olmayışı inancı...”²⁵⁵

İnsanın varlığının “anlamli” olduğunu bulma özlemi, Beckett’in oyunlarının temel izleğini oluşturur. *Godot’yu Beklerken*’in “hiç”e indirgenmiş iki kişisinden Vladimir’in tüm kaygısı, içine atıldığı çorak yeryüzünde “anlamli” bir yeri olup olmadığıdır. *Oyun Sonu*’nda kendisinin ve oğlu Clov’un yaşamındaki tüm anlamsızlığın bilincinde olan Hamm’in derdi de budur. “Hiç olmazsa belirli anlarda, belki her şeyin boşuna olmadığını düşünebilmek ...”²⁵⁶ Beckett’in dünyasında yaşama anlam vermeye çalışmak boş bir çabadır. Ölüm kaçınılmazdır ve ölüm karşısında yaşamın bir anlamı yoktur. Toplumsal çevre içinde önemli bir kişi olma, toplumsal kurallara göre yaşamak Beckett’e göre kişinin kendisini aldatmasından başka bir şey değildir. Bu nedenle de Beckett’in kişileri;

“Yüzeysel gerçeklerin “en az” a indirgendiği , “çıplaklaşmış” bir dünyada yaşarlar. Bu dünyaya en yaraşan insan tipi, toplumla tüm ilişkileri kesilmiş, bireysel olarak sahip oldukları eşyalar bile olabildiğince sınırlı bilinçleriyle baş başa kalmışlıklarını engelleyecek tüm toplumsal ayrıntılardan arınmış, “uzam” a ve “zaman” a bağlı olmayan başıboş kişilerdir.”²⁵⁷

Beckett’in oyun kişileri hem anlam arayışı içinde olup hem de bu arayışın gerçekte boş olduğuna inandıklarından ne yok olabilirler ne de var olabilirler. Ancak insan var olmak zorundadır; çünkü yok olursa üstünde yaşadığı “yeryüzü”, “dünya” olmaktan çıkar. Dünyayı hem var eden hem de o dünyadaki yaşamını

²⁵⁴ Bkz. A.g.e.,s. 47

²⁵⁵ A.g.e.,s. 57

²⁵⁶ SamueBeckett; *Oyun Sonu*, Çev: Genco Erkal, Mitos Boyut, İstanbul, 2007s, 16

²⁵⁷ Yüksel; y.a.g.e.,s. 34

denetleyemeyen insanın varoluş ikilemi, onu “tanrı” olarak tanımlanabilecek “bilinmez” le karşı karşıya getirmektedir. Dobrez’e göre;

“Beckett’in insanların eylemi “bilinmez” den kaçış ya da “bilinmez” i kovalayış olarak nitelendirilebilir. İnsanın bu ters orantılı iki eylemi onu “tanrı” kavramına yaklaştıran düşünsel yeteneği ve diğer canlılarla özdeşliğini belirleyen fiziksel varlığı arasındaki karşıtlıkla açıklanabilir. Toprağa bağımlı varlıklar arasında düşünsel yetenekleri nedeniyle “tanrı” kavramına en yakın olan insan aynı anda ikiz denebilecek tutkuların etkisinde bocalamaktadır; ya kendisini “tanrı” sayacak ya da “hayvan” kimliğini benimseyecektir. ...Vladimir, düşünsel yöndeki , Estragon ise fiziksel yöndeki eğilimleriyle, bir anlamda, yunan mitolojisinin belden yukarısı insan, belden aşağısı at olan yaratıkları Kentaur’lar gibi, tek bir insanın varlığında hapsolmuş iki karşıt dürtüyü yansıtır.”²⁵⁸

Godot’yu Beklerken ve *Oyun Sonu* oyunlarının kişileri geleneksel tiyatronun karakterlerinden farklıdır. Karakterlerin psikolojik gelişimleri ve öyküleri yoktur. Karakterler insan doğasının, kişilik ve bireysellikteki çeşitliliğinin, gerçek ve önemli olduğunu öngörür; öykü yalnızca zamandaki olayların önemli olduğu varsayımıyla oluşur. Bunlar iki oyunun söz konusu ettiği varsayımlardır. Hamm ve Clov, Pozzo ve Lucky, Vladimir ve Estragon karakter değil, temel insan davranışlarının, daha doğrusu ortaçağın dinsel içerikli oyunlarında ya da İspanyol “autos sacramental”lerindeki (İspanya ve Portekiz’de dinsel oyunlar, komik sahnelere dayalı, gülmece ve dansın yer aldığı gösterili oyunlardır) günah ve erdemin kişileştirilmiş biçimleridir. Oyunlarda olanlar belli bir başı ve sonu olan olaylar değil, kendilerini sonsuza dek yineleyecek olan durumlardır. Bu yüzden, *Godot’yu Beklerken*’de birinci perde olanlar benzer bir şekilde ikinci perdede tekrarlanır; bu yüzden Clov’un *Oyun Sonu*’nun bitimine doğru Hamm’ı gerçekten bırakıp gittiği gösterilmez; iki donmuş kişiliğin ne yapacağı belirsiz kalır. *Oyun Sonu* ve *Godot’yu Beklerken*’ de Beckett, bireyselliğin ve kesin olayların artık görülmediği ve yalnızca temel kalıpların ortaya çıktığı durumları göstermektedir.²⁵⁹ Bu durum klasik değerlendirmelere göre bakıldığında konu eksikliği olarak göze çarpar; çünkü oyunlarda neden sonuç bağının olduğu çizgisel bir gelişim söz konusu değildir. Döngüsel bir yapı mevcuttur. Beckett’in günden geceye döngüsü “bir şey beklemenin” ağırlığı ile birleştiğinde şiddetle kendi altını oymaya başlar ve bunu açıkça fark edilebilecek tekrarlarla keskinleştirir.

²⁵⁸ Aktaran Yüksel,y.a.g.e. s. 34

²⁵⁹ Bkz Esslin,y.ag.e.,s.65-66

Temelde durgun bir durum içinde gösterilen oyun kişileri birbirileri içine geçmiş bir bütün olarak gösterilir. Bir ikili olarak Vladimir ve Estragon'un birbirlerini tamamlayan kişilikleri vardır. Vladimir ikisi arasında daha gerçekçi olandır, Estragon da ozan olduğunu ileri sürer. Havucu yerken Estragon havucu az sevdiğini söyler, Vladimir ise nesnelere alıştıkça sever. Estragon maymun iştahlıdır, Vladimir üsteleyici, Estragon düş kurar; Vladimir düşlerden söz edilmesine dayanamaz. Vladimir'in nefesi kokar, Estragon'un ayakları. Vladimir geçmiş olayları anımsar, Estragon olayları olur olmaz unutmaya eğilimindedir. Estragon gülünç öyküler anlatmayı sever, Vladimir bunları duyunca üzülür. Estragon gün boyunca kuşkuculuğunu koruyup zaman zaman Godot'nun bile ismini unutturken Godot'nun geleceğini ve gelişinin onların durumunu değiştireceğini umudunu dile getiren Vladimir'dir. Godot'nun habercisi çocukla konuşmayı yapan ve çocuğun haberleri verdiği kişi Vladimir'dir. Estragon ikisinin zayıf olanıdır, her akşam gizemli yabancılar tarafından dövülür. Vladimir zaman zaman onun koruyucusu gibi davranır, onu ninniyle uyutur ve ceketiyle üstünü örter. Yaratılışlarındaki zıtlık bir yandan aralarındaki sonu gelmez çekişmenin nedenini oluştururken diğer yandan da birbirlerine bağımlı kalmalarını sağlar. Pozzo ve Lucky'de aynı ölçüde birbirini tamamlayan kişiliklerdir; ancak onların ilişkisi daha ilkel düzeydedir (Pozzo sadist efendi, Lucky uysal köle).

Didi ve Gogo ise oyun sonunda yolculuk eden insanoğluna dönüşürler. Günahkâr insanoğlu gibi maddi bir beden içinde yaşarlar. Ancak karınları açtır, ayakları su toplar, sürekli acı çekme halindedirler. Oyun boyunca acı çekmenin motifi seyirciye bu iki kişi tarafından verilir. İkisi de bu durumun farkındadır. *“İstese de istemesek de biz bütün insanlığız.” “Yol bir hareketin, gelişimin, bir ilerlemenin arketipal metaforudur.”*²⁶⁰ İnsanın yolculuğu artık bir ilerlemeyi anlatmaz. Oyunda olduğu gibi bekleyişin ürkütücü halini ya da Pozzy, Lucky'nin durumunda olduğu gibi mekanikleşmiş, kabullenilmiş durumunu anlatır. İlerleme eylemi ilerici niteliğini kaybetmiştir. İnsanı günahlarından kurtaracak acı çekme,

²⁶⁰ Fuchs, y.a.g.e.,s. 68

artık kurtarıcı değildir. Bu yüzden ilerleme ve kurtuluş beklenildiği süreçler kesintiye uğrar.

Godot'yu Beklerken'de bir öykü yoktur. “Yapacak bir şey yok, hiç kimse gelmiyor, hiç kimse gitmiyor, ne kötü bir şey.”²⁶¹ diyerek bir ağacın altında bekleyen iki yaşlı Vladimir ve Estragon oyunu başlatırlar. Birinci perdenin sonunda onlara kendisiyle buluşacaklarına inandıkları Bay Godot'nun gelemeyeceği, ama yarın kesinlikle orada olacağı söylenir. İkinci perde bu bekleyiş üzerinedir. Birinci perdenin tekrarıdır. Aynı çocuk gelir ve aynı haberi verir. Ancak bu kez aynı kişilerin ters bir sırada söylediği tümcelerle biter. Her perdede olayların ve konuşmaların sırası değişiktir. Her defasında iki yaşlı, değişen koşullarda bir başka çiftle karşılaşır (Pozzo ve Lucky, efendi ve köle); her perdede Vladimir ve Estragon farklı nedenlerden dolayı intihara kalkışır ve başarısızlığa uğrarlar; ancak bu çeşitlemeler yalnızca durumun aynılığını vurgulamak içindir. Tüm bunlar “beklemek” eylemini göstermek içindir.

“Yaşamlarımız boyunca hep bir şeyleri bekleriz ve Godot yalnızca beklememizin amacıdır- bir olay, bir kişi, ölüm. Dahası bekleme eyleminde zamanın akışını en katıksız ve açık biçimde yaşarız. Eğer etkinsek zamanın akışını unutmaya yatkınlaşırız, zamanı geçiririz ama yalnızca çekinik durumda bekliyorsak, zaman eyleminin kendisiyle karşılaşırız. Beckett'in Proust incelemesinde gösterdiği gibi, 'saatlerden ve günlerden kaçış yoktur. Ne de yarınlardan ve dünden, çünkü dün bizi bozmuştur ya da bizim tarafımızdan bozulmuştur.... Dün geçilen bir kilometre taşı değil aşınmış yıllardaki bir gün taşıdır ve ne yazık ki parçamızdır, bizimledir, ağır ve tehlikeli. Dün yüzünden yalnızca daha yorgun değiliz, biz ötekiyiz, dünyanın yıkımına uğramadan önceki değiliz artık.’ (proust s. 2-3) Zamanın akışı bizi, zaman içindeki sürekli değişimle yüz yüze kaldığından, temel varlık sorunsalıyla, sürekli akış hainde olan ve bu nedenle hep kavrayışımız dışında kalan benliğin doğası sorunsalıyla karşı karşıya getirir – ‘sürekli gerçekliği yalnızca geçmişe ait bir varsayım olarak anlaşabilecek kişilik. Birey, zaman olgusunun renklendirip çalkaladığı geçmişin teknesine boşalmanın merkezidir, ağır ağır ve tek renkli boşalmanın ...’ (proust s. 4-5) Zamanın bu içimizden geçme ve bunu yaparak bizi değiştirme süreci içinde, biz, yaşamamızda tek bir an bile kendimizle özdeş değilizdir. Bu nedenle “edinti demekten hoşlandığımız şeyin hiçliği bizi düş kırıklığına uğratar. Ama edinti nedir? Konunun isteğinin hedefiyle, tanımlanması. Konu öldü – belki de gelmeye çalışırken birçok kez.”²⁶²

²⁶¹ Samuel Beckett; *Godot'u Beklerken*, Çev: Tarık Günersel, Uğur Ün, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 23

²⁶² Bkz Esslin y.a.g.e.s.46

Godot'yu Beklerken, iki kahramanın bekleme sürecinde oyunlar oynayarak zaman geçirmelerini anlatıyorsa; Beckett *Oyunu Sonu* ile de ölüm saatindeki son oyunu gösterir. *Godot'yu Beklerken* ürkütücü ıssızlıkta, boş bir yolda geçer, *Oyun Sonu*, klostrofobik bir iç alanda. *Godot'yu Beklerken* birbirini dengeleyen iki simetrik devinim içerir. *Oyun Sonu* bir düzeneğin durana dek işleyişini gösteren tek bir perdedir. *Oyun Sonu* da *Godot'yu Beklerken* gibi kişiliklerini simetrik olarak dizer. İki ufak pencereli, çıplak bir odada, yaşlı kör bir adam olan Hamm bir tekerlekli sandalyede oturmaktadır. Hamm felçlidir, ayağa kalkamaz. Duvarın yanındaki çöp varillerinde Hamm'ın anne ve babası olan Nagg ve Nell yaşar. İkisinin de bacakları yoktur. Dışarıdaki dünya ölüdür. Büyük bir yıkım bütün canlıları öldürmüştür. Kurtulanlar sadece bu dörtlüdür ya da öyle zannederler. Hamm efendidir Clov ie uşaktır (Pozzo ve Lucky gibi). Hamm, bencil, duygusal ve baskındır. Clov Hamm'dan nefret eder ve onu bırakmak ister; ancak gidemez, onun buyruklarına boyun eğer. “*Bunu yap, şunu getir ve ben de yapıyorum. Hiç karşı çıkmıyorum. Neden?*”²⁶³ Clov, Hamm'a bakacak tek kişidir ve eğer giderse Hamm kesinlikle ölecektir. Ancak dünyada başka kimsesi kalmadığından, Clov da ölecektir ve Hamm'ın dükkânı kalan son yiyecek deposudur. Eğer Clov ayrılabilirse gücü toparlayabilirse yalnızca Hamm'ı öldürmeyecek, bu onun da intiharı olacaktır.

Beckett'in oyunlarında kişiler, tekrardan oluşan yenilenmeler sırasında ve yıkım süresinde kendi benliğinin ayırımına varmak ister. Kişiler arasındaki iletişim sıkıntısı, her şeyin belirsiz ve düşle uyanıklık arasındaki çizgide sürekli yer değiştirdiği bir dünyada karakterler gerçeğin sonu gelmez arayışının peşindedirler. Bu arayışı göstermenin en iyi yolu Beckett'e göre karakteri sahneye getirirken temel davranışları ile göstermektir. Yani kişiliklerin derin katmanlarındaki parçalanma ve bunalım oyun kişiliklerindeki en büyük özelliktir. Çünkü “*Yalnızca yarı bilinç düzeyinde yaşanan en derinlerdeki korku ve endişelerin somut yansımaların karşısına çıkmak, bilinçaltında tutulanlarla yüz yüze gelmenin ruhsal çözülmesindeki sağaltıcı etkisiyle benzer bir katharsis ve kurtarma sürecini oluşturur.*”²⁶⁴

²⁶³ SamueBeckett ; **Oyun Sonu**, Çev: Genco Erkal, Mitoş Boyut, İstanbul, 2007s, 17

²⁶⁴ Esslin, y.a.g.e.,s. 231

Beckett'in oyunları aralıksız değişime uğrayan bir dünyadaki anlamı bulma zorluğunu anlatır. Dolayısıyla dili kullanımında klasik yapıdan farklıdır. Dilin kısıtlamalarından yola çıkarak hem bir iletişim hem de geçerli söylemlerin bir aracı olarak dili kullanır. Gessner dilin anlam aktarmadığı inancı arasındaki çelişkiyi sorduğunda, Beckett'in yanıtı : “*Ne istiyorsunuz bayım? Bunlar söz. Başka bir şeye sahip değiliz.*” olur. Martin Esslin Beckett'in dramatik yapıyı kullanırken dilin ötesinde yollar bulmaya çalıştığını söyler.

“İnsanlar sözcükler olmadan da yapabilir ya da en azından sözcüklerin ardındaki gerçeği ortaya çıkarabilir, oyuncuların eylemlerinin sözel anlatımlarıyla çeliştiği zamanki gibi. Godot'yu Beklerken'in her perdesinin sonunda iki serseri “gidelim” derler ama sahnede olup biten bize “kıvılcımladıklarını” gösterir. Sahnede dil, eylemle kaynaşık bir ilişkiye sokulur, dilin gerisindeki gerçekler açığa çıkarılabilir. Aynı şekilde sözsüz oyunun, vurdulu kırdulu güldürünün ve Beckett'in oyunlarındaki sessizliğin – Krapp'ın muz yiyişi, Vladimir ve Estragon'un kış üstü düşmeleri, Lucky'nin şapkasının elden ele dolaşması, Clov'un Oyunun Sonu'nun bitimine doğru dile getirdiği gitme istediğini bir soru işaretine dönüştüren devinimsizliği – önemi de. Beckett'in sahneyi kullanımı, dilin kısıtlayıcılığı ile varlığın sezgisi, sözcükleri dile getirmede yetersiz kaldığı inancına karşı anlatmaya çalıştığı insanın durumunun anlamı arsındaki boşluğu azaltmaya çalışma çabasıdır. Sahnenin somut ve üç boyutlu oluşu dile, düşüncelerin ve varlığın araştırılmasının aracı olarak yeni kaynaklar eklemek için kullanılabilir.”²⁶⁵

Beckett'in oyunlarında karakter parçalanmasına paralel olarak dilin de parçalandığı görülür. Martin Esslin'in de vurguladığı gibi “*Kesinliğin olmadığı yerde, kesin anlamlar olamaz ve kesinlik elde etmek olanaksızdır.* Bu yüzden diyaloglar, hedefini yitirmiş amaçsız bir dünyada yalnızca zaman geçirmek için eğlenceli bir oyuna dönüşür. *Oyun Sonu*'nda Hamm'ın söylediği gibi “...*agu gugu, sözcükler, kendini, birlikte olmak ve... dakikalarca gevezelik yaparak karanlıkta fısıldaşmak için...*”²⁶⁶

Genel olarak söylenenlerin tekrarları üzerine kurulu oyunlarda, belirsiz bir zamanda, güvenli olmayan uzamlarda; bacaksız, kolsuz, kötürüm, kör, dilsiz, sağır bireylerin birbirine geçen ya da dönüşen oyun kişileri vardır. Hasarlı bedenlerin, anlamdan yoksun dilinin anlatım zorluğu belki de kolaylığı içinde, benliğini aramaya çalıştığı gösterilir. Karakterin ortadan kalktığı, kişilerin bütünüyle grotesk bir konum

²⁶⁵ A.g.e.,s. 73

²⁶⁶ SamueBeckett ; **Oyun Sonu**, Çev: Genco Erkal, Mitos Boyut, İstanbul, 2007s, 17

kazanarak kavanoz ya da küp içine tutsak edilmiş gövdelere, yalnızca “ses”e dönüştürülerek bilinç-beden bütünlüğünden de yoksun bırakıldığı görülür. Yapılan tek eylem eski günleri anımsamaya çalışmaktır.

Anlaşılmayan cümleler, gizli imalar, zamansal sapmalar içinde oyun kişinin geçmiş ve geleceği yoktur. Mantıksal düzlemi kabul etmeyen Beckett “*Gelişmemiş kahramanlıklardan bıkmış, muktedir olma taklidinden, muktedir olmaktan, eskinin aynısından birazcık daha iyisini yapmış olmayı da kabullenmez.*”²⁶⁷

İnsanın gerçek yaşam deneyimini, sürekli bir değişim, akış ve kaos olarak gören Beckett; “zorunlu, öznesiz, içeriksiz ifade” uzamında hiçbir sabit anlamın olmadığı ya da çoğul anlam/akış dışında istikrarlı bir unsurun bulunmadığı bir dünyada/ara yüzeyde, varlığın biricik kendini oluşturma aracı olan ifadenin yetersizliği üzerinde durur. Bu yüzden geleneksel ifade kalıplarını kırarak sınırları zorlar.²⁶⁸ Görünenle değil, “gölgelerin ötesi” ile ilgilenen Beckett, Platoncu idealizme karşı çıkıp sanatta mimesisi ve gerçekçiliği, felsefede materyalizm ve amprizmi reddederek “*eserlerinde anti-amprik, anti epistemolojik temalarla uğraşır.*”²⁶⁹

Karakterlerin dönüşümü, sosyoekonomik kodların dönüşümünü gerektirir. Yenidünya düzeninde “ben”, “sahip olma”, “varlık” yoktur. Bu yüzden özne ya da nesne olmanın da bir anlamı olmaz. Bu düşünce yaşamda bireylere, sahnede karakterlere radikal bir belirsizlik yaşatır. Bu belirsizlik içinde Beckett karakterlerinin yönelişi başaramamak üzerinedir. Oyunlarında, özne, dil, anlam, var olma, uzam-zaman, bilinç ve ifadenin olanaksızlığı benlik gibi kavramlarla hesaplaşan Beckett, bu kavramların modern dünyadaki genel anlamlarıyla ilgilenmez. Onun kişileri “*Barınılmaz bir gezegende uzağa düşmüş bir insanlık ya da evrende izole edilmiş ve hiçliğin engin alanlarıyla kuşatılmış bir insan ırkı simgesi*”²⁷⁰ olarak tanımlanır.

²⁶⁷ Mukadder Erkan; **Samuel Beckett, İfadenin Arayüzeyi/Arayüzeyin İfadesi**, “Birinci basım, Çizgi Kitapevi, Konya, 2005,s. 26

²⁶⁸ A.g.e.,s. 29

²⁶⁹ A.g.e.s. 45

²⁷⁰ A.g.e.,s. 56

6.2 Ionesco

Ionesco, geleneksel tiyatronun oyun kişilerine karşı çıkar; çünkü benimsenmiş, klişe düşüncelerin elçiliğini yapan uyumlu kişiler bugünün seyircisi ile uygun değildir. Tiyatronun görevi bireyleri aynı düzeye getiren, kitleleri merkezler tarafından yönetilen oyuncaklara dönüştüren, hazır düşüncelerin sözcülüğünü yapan oyun kişilerine karşı çıkmaktır.. Çünkü yazara göre günümüzün bireyi farklı bir durumdadır. Dünya gizemini, büyüünü yitirmiştir. Bu dünyada;

“Smithler, Martinler artık konuşamıyorlar; çünkü artık düşünemiyorlar; artık etkilemiyor, artık tutku duyamıyorlar. Artık olamıyorlar; her hangi birine ‘dönüşebilirler’, kimliklerini yitirdiklerinden, başkalarının kimliğini üstlenebilirler... Birbirlerinin yerine geçebilirler.”²⁷¹

Bozulan büyüü yeniden oluşturmak için dünyanın yaşadığı dehşeti sahneye getirmek en doğru olandır. Bildik olanları yeniden görmeyi öğrenmemiz gerektiğini savunan Ionesco, oyun kişilerini bildik durumların içine gömer. Doğal ortamında, oyun kişilerinin günlük konuşma dilinde daha şaşırtıcı olduğunu savunur.²⁷² Sahnenin giderek kalabalıklaşması, insan ya da nesnelere kaplanması Ionesco'nun oyunlarındaki en önemli imgelerdir. Oyunlarındaki kişiler gittikçe kalabalıklaşan ve her şeyin yığmaca olduğu bir dünyada kendilerine yer bulmakta zorluk çekerler. Ancak kendi yalnızlıkları ile de yüzleşmekten korkarlar. Ionesco, korkuyu ve dünyanın durumunu verirken oyun kişilerinin öyküleri ile ilgilenmez. Esas olan “şimdi” içindeki varoluşlarıdır. Bu yüzden kişiler karikatürize edilmiştir. Genel hatları verilirken geçmişleri ve gelecekleri ile ilgilenilmez. Zaman askıya alınmıştır, bilinen hiçbir zamansal kavram oyunlarında kullanılmaz. Yaşadığı zamana uyum sağlamayan gerçek ile gerçekdışı arasında sıkışıp kalan kişiler oyunlarının malzemesi olur. Bu kişiler için zaman sadece içsel olarak ilerler. Çünkü Ionesco kişilerin iç dünyalarını göstermeyi başardığı noktada dış evrenin de tablosunun ortaya çıkacağına inanmaktadır.

²⁷¹ Esslin, y.a.g.e.s, 234

²⁷² A.g.e.,s.251

Temel meselesi iletişimin olanaksızlığı olan *Ders* oyununda sözcükler anlamlarını kaybeder; çünkü her birey için sözcüğün anlamı ve çağrışım alanı farklıdır. Ancak aynı zamanda “*dil bir güç aracı*”²⁷³ olarak da gösterilir. Oyunun başında utangaç olan profesör yavaş yavaş güvenini kazanıp da güçlendikçe öğrencinin canlılığı kaybolur.

“Profesörün gücündeki artışı verici olma, anlamların keyfi dağıtıcı olma rolünden elde ettiği çok açıktır. Çünkü sözcükler onun verdiği önemi taşımak zorunda olduğundan, somut söylemini kıza tecavüzde ve onu öldürmekte bulan öğrenci onun egemenliğine girer. Kötücül bir anne gibi profesöre egemen olan hizmetçiye de profesör aynı bıçakla saldırdığında –yalnızca onun öğrencilerinden biri olmadığı için – bir şey olmaz. Sonunda durumu özetleyen de hizmetçidir- “aritmetik, dilbilimine yol açar, dilbilimi de suça...”²⁷⁴

Ders'te öykü yoktur; ama ilerleyen bir durum vardır. İlerleme ruhsal durum üzerinde odaklanarak verilir.

Yine iletişimsizliğin temel alındığı oyunu *Sandalyeler* ile ilgili olarak yazar şunları söylemektedir:

“ileti değil, ne de yaşamın başarısızlıkları, iki yaşlı insanın törel yıkımları da değil, sandalyelerin kendisi; demek istediğim insanların yokluğu, tanrının yokluğu, özdeğin yokluğu, dünyanın gerçek dışı metafizik boşluğu. Oyunun konusu hiçlik...Görünmeyen unsurların konuşup devindiği ve ... Hiçliğin duyulabilip, somutlaştırıldığı noktaya dek – usamlayan akla sığmayan, benimsenemeyen-gittikçe daha açık, daha gerçek bir biçimde var olmak zorundadır.(gerçeğe gerçekdışılık katmak için, insanın gerçek olmayana gerçeklik katması gerekir)²⁷⁵

Oyunda iki ihtiyar dünyadan soyutlanmış bir odada yetmiş beş yıl yaşar. Her şey durgundur. Gerçeklikten kopmuşlardır. Geçmiş bir anın çevrimsel olarak yinelenildiği oyunda kişilerin iç karmaşası gösterilir; ancak kişiler hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Şimdiki zaman içinde var olmaya çalışan iki kişi de genel hatlarıyla verilmiştir. *Sandalyeler* oyununda görünmeyen kalabalığın oturduğu sandalye yığınının içindeki sözcü gerçektir ancak sağır ve dilsizdir. Tam konuşacağı sırada ihtiyarlar kendilerini pencereden denize atarlar. Sözcü boş sandalyelere konuşmaya çalışırken mırıltılar çıkar ağızından. Boş sandalyeler hiçliği simgeler. Oyun kişileri kendi durumlarının bilincinde değildirler. Bir bilinçlenme söz konusu

²⁷³ Esslin, a.g.e.,s.119

²⁷⁴ A.g.e.,s.119

²⁷⁵ A.g.e.,s. 120

olsa bile yetersiz düzeyde kalmaktadır *Krapp'ın Son Bandı*'nda olduğu gibi. Krapp, yaşamın anlamsızlığını, bilincine geçmişe baktığında anlar; durumu değiştirmek için kararlar alır; ancak bir türlü eyleme geçemez. Kendi yaşamının izleyicisi olarak kalır.

Görev Kurbanları oyunu ise bir oyun yazarının oyunudur. Tiyatronun sınırları ve görevlerine ilişkin söylemek istediklerini bu oyunda tartışır:

*“Eski Yunanlılardan günümüze dek yazılmış oyunların hepsi gerilim dolu oyunlardan başka bir şey değildir. Drama her zaman gerçekçi olmuştur ve çevrede hep bir dedektif bulunmuştur. Her oyun, başarılı bir sonuca ulaştırılan bir soruşturmadır. Bir bilmece vardır ve son sahnede çözülür.”*²⁷⁶

Yazar, Nicholas Ionesco'nun tiyatroya ilişkin düşüncelerinin elçisi olur:

*“Tiyatronun yenilenmesi üzerine çok düşündüm. Akıcı olmayan yani Aristotelesçi olmayan bir tiyatro düşünüyorum. Bakın dostum tiyatromuz artık çağımızın kültür üslubunu karşılamıyor. Manevi etkinliklerimizle hiçbir uyumu kalmamış. Yeni bir mantıkla ruh biliminin yeni bulgularıyla ilgilenmek gerek. Ben de öyle yaparak, bir başka mantığın, bir başka ruh biliminin buyruğuna uyuyorum., böylece çelişkiyi çelişmezliği getireceğim, çelişmezlikleri ise genellikle çelişik denemeye duruma vardıracağım. Özdeşlik ilkesini, karakterlerin birliğini, sırf bir hareket uğruna gözden çıkarıyoruz. Biz artık biz değiliz. Kişilik yok. İçimizdeki yalnızca çelişen ve çelişmeyen güçlerdir, o kadar. Eylemiş, nedensellikmiş geç kardeşim geç; at bunları bir kenara, hiç değilse eski kaba ve yanlış biçimiyle. Dram yok artık, tragedya da yok. Trajik komik oluyor, komikse trajik....”*²⁷⁷

Diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da kişiler varoluşlarını sorgularlar. Polis- psikanalist varolmanın gizlerini çözebileceği söyler: “*Bana gelince*” der, “*Ben Aristotelesçi mantığı koruyorum, kendime karşı dürüstüm, görevime bağlıyım ve patronlarım sonsuz saygım var... absürde inanmıyorum; her şey birlikte oluyor, her şey zamanla anlaşılabilir... İnsan düşüncesi ve bilincin yardımıyla...*”²⁷⁸ Ancak Choubert, bilincin derinliklerinde de çözüm bulamaz; çünkü bilinç hiçliktir. Bulduğu sadece biliçaltının mutlak boşluğudur. Doubrovsky denemesinde aynı şeyi tekrarlar: “*Bilinç hiçliktir, o halde kişilik, karakter sonsuza dek yok olur.*”²⁷⁹ Nicolas d'Eu'nün *Görev Kurbanları*'nda söylediği gibi “*Kendimiz değiliz, kişilik diye bir şey yok. İçimizde yalnızca, ya çelişen ya da çelişmeyen güçler var. Karakterler, olmanın*

²⁷⁶ A.g.e. s.124

²⁷⁷ A.g.e.,s. 23

²⁷⁸ A.g.e. , s, 178

²⁷⁹ Bkz; a.g.e. 179

*biçimsizliğinde biçimlerini yitiriyor. Her bir karakter bir başkası kadar kendisi değil...*²⁸⁰ Choubert oyun boyunca değişik düzeylere eriştikçe farklı ve tutarlı olmayan benliklere dönüşür. Aynı zamanda karısının karakteri de bir dizi değişimden geçer. Madeleine onun karakterindeki değişimlere tepki vererek değişik bir kişiliğe dönüşür - o çocuk olduğunda Madeleine annesi olur- .

Kişiliğin değişkenliğini ortaya koyan Nicolas d'Eu, Freudçu dedektifi öldürdüğünde Mallot'u arama işini üstlenip Choubert'in boğazından ekmek atmaya sürdürür. İki farklı görüş yer değiştirir. Choubert, birinin zorbalığı altında diğerininki kadar acı çeker. Roller değişmiştir.

Görev Kurbanları, yazarının varolma mücadelesi içinde duyduğu derinden acıyı anlatır. Ionesco da Kafka ve Beckett gibi, öncelikle kendi varolma duygusuyla dünyayı çözmeye ve bunun neye benzediğini, “varım” ya da “canlıyım” dediğinde bunun onun için ne anlama geldiğini söyleme çabası içindedir.²⁸¹

Yazar çıkış noktasını şöyle özetler:

“Bütün oyunlarımın kökünde iki temel bilinç durumu vardır.... Bu temel duygular bir yanda geçicilik ve diğer yanda ağırlık; boşluk ve varlığın aşırılığı; dünyanın saydamlığı ve matlığıdır...Geçicilik duygumu, kederle, bir tür baş dönmesiyle sonuçlanır. Ama bir dinçlik duygumuyla da sonuçlanabilir; keder birden özgürlüğe dönüşür...bilincin bu durumu çok seyrekdir. Ben çoğunlukla karşı düşüncenin egemenliği altındayım. Hafiflik, ağırlığa dönüşür, saydamlık koyuluğa; dünya ağırlaşır, evren ezer beni. Benimle dünya arasına, benimle kendimin arasına bir perde, geçilmez bir perde gerilir. Özdek her şeyi doldurur, bütün boşluğa kaplar, ağırlığı altında bütün özgürlüğü yok eder... konuşma ufalanır...”²⁸²

Sahnedeki nesnelere çoğalmasında –sandalyeler, yumurtalar, eşyalar, Madeleine'nin kahve fincanları- yazarın tarif ettiği durumu, bunaltıcı durumu gösterir. Nesnelere artması, “yalnızlığın, utku ve tinsel karşıtı güçlerin somutlaştırılmasıdır.”²⁸³ Ve gülmece bu kederden tek kurtuluşur.

²⁸⁰ A.g.e.,s. 45

²⁸¹ Bkz , Esslin, a.g.e.s, 126

²⁸² A.g.e.127

²⁸³ A.g.e.127

Amédée'de Ionesco dünya görüşünün iki temel durumunu gösterir. İlk iki perdede nesnelere çoğalmasa, ağırlık; üçüncü perdede hafiflik. *Amédée*, ölmüş sevgilisinin cesedinden kurtulduka bu boğucu varlık, hafifler ve onu havaya kaldırır. Oyun, özgürleşmenin güldürüsü, geçmişini yıkacak yeni bir başlangıcın düşüdür. Ancak yine oyunlarında *Amédée*'nin geçmişi ve geleceği yoktur, sonsuz şimdi içinde karikatür olarak kalır. *Yeni Kiracı*'da diyalog ikincil duruma düşer, yavaş yavaş değerini yitirir. Devinen nesnelere, insanı bir süre sonra nasıl boğduğu anlatır. Sahnede sadece imgeler vardır. Karakter, çatışma, olay dizisi terk edilmiştir.

Ionesco, iki insan türünden söz eder:

“İnsan ve yeni(modern) insan “Yeni insan bana yalnız psikolojik açıdan değil, fiziki açıdan da insandan ayrılıyor gibi görünüyor. Ben yeni insan değilim. İnsanım. Düşünün bir kez. Bir sabah kalktığınızda gergedanların ortalığı sardığını görüyorsunuz. Gergedanların ahlak anlayışı, gergedanların felsefesinin egemen olduğu bir gergedan dünyasında buluyorsunuz kendinizi. Yaşadığınız kenti bir gergedan yönetiyor. O sizin sözcüklerinizi konuşuyor ama sizin dilinizi konuşmuyor. Onun için sözcüklerin ayrı bir anlamı var. Böyle bir kimseyle nasıl anlaşabilirsiniz?”²⁸⁴

Gergedan oyunu tam da bu durumu betimler. Gergedan imgesi oyunun izleğini oluşturur. Oyun baş kişisi Bérenger adlı genç adam, bir sabah parkta dolaşan iki gergedan ile karşılaşır. Gergedanlar büyük bir şaşkınlık yaratsa da bir süre sonra herkes gergedan olmak ister. En yakın arkadaşı Jean *“Değişikliği severim ben.”* diyerek gergedan olmayı kabul eder. Bir süre sonra sevgilisi de bu yolu seçer. Gergedanların sayısı arttıkça Bérenger'in yalnızlığı artar. Yazar, gergedanlarla bir düşünceyi körü körüne benimseyen insanları anlatır. Bérenger ise içinde bulunduğu durumun bilincindedir ancak eyleme geçmez. *Yeni Kiracı*'da bir adam yeni bir eve taşınır. Yük taşıyıcıları eşyalarını getirirler; ilk önce yavaş yavaş, teker teker yerleştirilen eşyalar, gittikçe artan bir hızla boş odayı doldurur. Eşyalar üst üste yığılır, gün ışığını kesip pencereleri kapar. Kiracı eşyaların arasında gözden yiter, yalnızca arada sırada uzaktan iniltiye benzer bir ses duyulur. *Gergedan*'da yaşanan duruma benzer bir durum söz konusudur. Gergedanlar arasında kimliğini yitiren adam, *Yeni Kiracı*'da eşyalar arasında kendini kaybeder. İkisi de durumun

²⁸⁴ İpşiroğlu, y.a.g.e.s,26

farkındadır, ancak eylem onlar için gereksizdir. Kiracının rahatı ve güvencesi için yaratılan dünya birden bire boğucu ve yok edici bir çevreye döner. Nesnelere denetimden çıkar. Kendi başına bir güç kazanır. Durmadan yoğunlaşarak, yığılınlaşarak bireyi ezer. Oyun kişileri içten çürüten, gittikçe çökmekte olan bir dünya karşısında çaresizdirler.

Kel Şarkıcı'nın oyun kişileri de diğer oyun kişilerinden farklı değildir. Öyküleri hakkında yeterli bilgi yoktur. Kapalı bir uzamda dış dünyadan kopuk sonsuz şimdinin figürleridirler. Konuşmak dışında hiçbir konuda başarılı değildirler. Hafızaları iyi değildir. Birinin hatırladığı şeyi diğeri yalanlar. Smith'lerin konuşmaları Martin'lerin gelmesiyle daha da çıkmaza girer. Sürekli konuşurlar ancak gelişen bir olay yoktur.

Döngüsel durum, oyun kişilerinin kaderidir. *Kel Şarkıcı* -Martinlerin oyunun başında duyduğumuz aynı diyaloga başlamaları- ve *Ders* -yeni bir öğrencinin derse gelmesi- başladığı gibi biter. *Ders*'te günün kırk birinci öğrencisinin kırkincıyla aynı şekilde öldürüleceği bilinir. Oyunlarının çoğunun düzeni böyledir. Oyunlardaki dilin şiirselliği de söylenen sözlerde değil; *Sandalyeler*'de sürekli artan sayıdaki boş sandalyelere söylenmesinde, *Yeni Kiracı*'da eşyaların giderek çoğalmasında, *Gergedan*'da sayısal artışta yatar.

Doruğa giden eylem oluşturma çabasına karşı çıkan Ionesco, doruğun sorunun çözümüne yol açacağını vurgular. Bunun karşısına Ionesco, psikolojik gerilimlerin aşamalı artışını koyar. Bunu oluşturmak için yazar, hiçbir kural ya da kısıtlamayla zorlanmaz.

*“Tiyatroda her şeye izin vardır. Karakterleri yaşatmaya, ama ayrıca kaygıları, içte olanları canlandırmaya da. Bunu yaparak özellikleri eyleme katmaya, nesnelere yaşatmaya, dekoru canlandırmaya, simgeleri somutlaştırmaya yalnızca izin verilmez, önerilir de. Sözcükler tavırlarla, sözcükler yetersizi kalındığında, onların yerini alan eylemle, mimle sürdürülürken, sahnenin özdeksel parçaları, yeri geldiğinde bunu daha da güçlendirebilir.”*²⁸⁵

²⁸⁵ Bkz y.a.g.e.,s.151

Eylemin yokluğu, tekrarlar, bellek yitimi, diyalogların süreksizliği, gerçeküstü sözler, karakterlerin ayrıntılarının silinmesine yol açar. Artan nesnelere, karakterlerin birbirine benzemesi, hatta nesnelere giderek aynılaştırılması Ionesco'nun eleştirisini yaptığı dünyanın özetidir. Burjuva uygarlığı içinde gerçek değerlerin yitimi, yaşamın giderek önemsizleşmesi temel sorunu olmuştur. Gizemini yitiren dünyanın eylemsiz figürüne saldırmak için oyun kişilerini onlardan seçer. Yalnızlık ve bireyin soyutlanması, diğerleriyle iletişim kurma güçlüğü, insanın kendi kimliğinin belirsizliğinden ve ölümün kesinliğinden ortaya çıkan kaygılara boyun eğmesi; Ionesco'nun kişileri için son derece normaldir.

Dramatik gelişimin kendi kendine olaysız oluşması gerektiğini söyleyen Ionesco, belli tipleri ipleri gizlenilmeyen birer kukla olarak çıkarır sahneye. Ionesco bir yazısında şöyle der: *“Tiyatronun kendine özgü ortamını bulmak, kendi doğal sınırlarını belirlemek, ipleri saklamamak göstermek, bilinçli bir biçimde ortaya çıkarmak onları, grotesk olanın ve karikatürün sağladığı olanakları sonuna değin kullanmak...abartmayı doruğuna vardırarak.”*²⁸⁶

Ionesco'nun karakterleri, metafizik açıdan soyutlanmış ve yalnız olabilirler; ancak hiçbir biçimde Beckett'in dışlanmış kişileri gibi değildirler. Beckett'in oyun kişilerinden daha çok konuşur, konu bulmakta zorluk çekmezler. Ancak konuşmalar akıcı değildir; çünkü Ionesco, tiyatro oyunlarının ne bir kişinin yaşamını, ne de tarihsel bir olayı anlatması gerektiğini söyler. O'na göre *“Doğumla ölüm arasında sıkışarak birçok saçmalık yaşayan ve rol yapmak zorunda kalan fizikötesi bir kesiti anlatmalı”*²⁸⁷ yazar.

²⁸⁶ Esslin, y.a.g.e.,s.258

²⁸⁷ Bkz. Fuchs, y.a.g.e.,s.25

6.3 Jean Genet

Oyunlarında seçtiği karakterler yüzünden ayıplandığını söyleyen Genet, *Hırsızın Günlüğü*'nde “Kendi bedenlerininkinden başka bir güzelliği olmayan yasa kaçkınlarını sevdiğimi çoktan söyledim.”²⁸⁸ der. Seçtiği oyun kişileri genellikle toplumdan dışlanmış, kendilerinden başka bir şey olmayan insanlar, suçlular ve mahkûmlardır.

İlk oyunu *Gözetim Altında*, cezaevi hücresinde geçer. Oyun kişileri zenci bir katil (kartopu), hırsız (Lefranc, yeşil gözler) ve genç bir suçlu (Maurice). Bu üç mahkûm arasındaki ilişkiyi anlatan oyun, eylemden çok karakterlerin diyalogları üzerinden ilerler. Oyunun başındaki açıklamalar son derece önemlidir. Tüm oyun bir düşte gibi çözülür. Oyuncuların devinimleri ya ağır ya da anlaşılmasız ölçüde hızlı, şimşek gibi olmalıdır. Bir başka deyişle Genet oyunun gerçek olayları sunmayı amaçlamadığını; bir düş, bir mahkûmun canlandırılan düşü olduğunu ortaya koymak ister.²⁸⁹

Hizmetçiler'de ise oyun bir hanımefendinin hizmetçisi (Claire) tarafından giydirildiği XV. Louis biçemindeki odada başlar. Hanımefendi ile bir hizmetçinin arasında geçen diyaloglarda önce birbirleri ile alay ettikleri anlaşılır. Bir süre sonra hizmetçi hanımı tokatlar ve çalar saatin ziliyle oyunun akışı değişir. Hanımefendi olarak görülen hanımefendi değildir, gerçek hanımefendinin yokluğunda düşsel bir oyun oynayan iki hizmetçidir.

İki oyunda da düş önemli bir motif olarak kullanılmıştır. Genet'in oyun kişileri “şimdi”de durumun farkında, koşulları değiştirmek için eyleme geçmeyen, aksine düş içinde yaşayan oyun kişileridir. Ancak düşler iki oyunda da şiddetle sonuçlanır. Lefranc'ın Maurice'i öldürmesi (*Gözetim Altında*), Claire'in Solange'ı öldürmesi (*Hizmetçiler*) karakterlerin eylemlerinin geldiği son noktadır.

²⁸⁸ Jean Genet, *Hırsızın Günlüğü*. Birinci basım, Çev.: Yaşar avunç, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 1997, s. 225

²⁸⁹ A.g.e.s., 227

Balkon'da görkemli giysileri içinde abartılı dini dille konuşan bir piskoposun sahne ilerledikçe genelevde seks ve iktidar düşkünü biri olduğu ortaya çıkar. Bunun için uygun mekân Madam Irma'nın evidir. Erkekler en gizli düşlerini yaşayabilirler: Kendilerini hırsız bir kıza ceza veren yargıç olarak görebilirler ya da güzel bir kız olan en gözde atı tarafından sevildiğini düşleyen bir general olarak.

Eğer Ionesco'nun tiyatrosunda ölüm, karakterlerin yok olma korkusundan dolayı var olma duygusunu engelliyorsa, Genet'in tiyatrosunda karakterlerin var olması sadece düşlerde ve gerçekdışı bir dünyada mümkündür. Yine de gerçeği unutturmak ve kendileri ile yüzleşmelerini sağlamak için ayna önemli bir metaforudur (Balkon: Aynalı salon, Hizmetçiler: Ayna karşısındaki oyunlar). Böyle bir dünya içinde karakter varlığını gösterir. Genet'in *Aynalar* oyunu "*İçinde her bir gerçeğin, yine bir görüntü ve bir yanılısama olarak var olduğu ve böyle sürüp gittiği, ad infinitum (sınırsız, sonsuza dek) var olmanın temel absürdlüğünü, hiçliğini ortaya koyan bir araçtır.*"²⁹⁰

Tiyatronun "*seyirciye hiçbir şey söylemeyen ama her şeyi ima eden bir dille seslenmeye muktedir, derinlikli bir simge ağı*"²⁹¹ olması konusunda vurgu yapan Genet'in karakterleri, "*temsil edecekleri şeyin metaforu*"²⁹² olmaktan öteye geçemez. Var olan durumun içinde sadece simge durumunda kalırlar. Düşler dışında ellerinde bir şey yoktur. Böylece karakterler yalnızca görüntüde karakterdir; aslında yalnızca simgedir, aynadaki yansımadır, düş içinde bir düşür. *Gözetim Altında* oyunu için bir düş gibi oynanmasını ister Genet. *Balkon*, bir düş dünyasını gösterir: Genet'in aynı kökleri taşıyan iktidar ve seksin önemli doğasına dair düşü; yargıçların, polis ve piskoposların gerçek doğaları konusundaki hayalleri... Genet toplumun dışlanmışlarının düş dünyası ile uğraşırken insanlık durumunu, insanın yabancılaşmasını, insanın yalıtılmışlığını, gerçeği boşuna arayışlarını gösterir.

Geleneksel anlamda oyunlarında karakter yoktur, ilerleyen öyküsel bir izleğin yorumdan çözüme giden gelişimi de söz konusu değildir. Yalnızca temel dürtü ve

²⁹⁰ Esslin,y.a.g.e.s.. 162

²⁹¹ Carlson,y.a.g.e.,s. 431

²⁹² Genet, y.a.g.e.,s267

güdülerin imgelerini taşıy oyun kişileri. Kişilik kavramlarının atılması, durumun temel insan koşullarında yoğunlaşması, bir iletişim ve anlama yöntemi olarak dilin değersizleştirilmesi; oyunlarındaki temel özelliklerdir. Bu yolla izleyiciyi acımasız bir dünya ve kendi yalnızlığı ile yüzleştirecektir. Martin Esslin bu konuda şu noktaları vurgular:

“Genet’in tiyatrosunda izlek, karakter, yapı, düzen ve toplumsal değerden doğrudan yoksun olabilir. Kuşkusuz psikolojik doğrusu vardır. Oyunları aydın denemeleri değil, söylen ve dış alanının simgesi olan mantıköncesi düşünce ve biçimleriyle algılanan özel bir söylen dünyasının dışavurumlarıdır; bu yüzden Genet’in oyunlarında eylemin büyüü biçimleri yaygındır- özne ve nesnesinin, simge ve gerçekliğin, söz ve kavramın, bazı durumlarda adın gösterdiği şeyden ayrılmasının- sözcüğün nesneleştirilmesi- tanıtılması. Mantık öncesi düşünce, söylen ve dış dünyasında dil, iletişim yerine büyüü sözleri oluşturur, sözcük bir kavramı belirtmez ama büyüyle bir şeyi canlandırır – büyüü bir formül olur...büyüü sözler, büyüü değişim ve tanıma ayinin önemli unsurlarıdır. (sözcüklerin nesneleştirilmesi)”²⁹³

Çağdaş dünyanın uçsuz bucaksız karmaşası ve bireyin bu karmaşık ve gizemli düzenekte etkisini duyurmadaki yetersizliği, Genet için önemli bir malzemedir. Bu dünyanın dinsel ya da tarihsel bir amacı yoktur. Bu yüzden karakter anlam taşımayı bırakmıştır. Bireyin denetimi dışında kalan bu dünya da absürd olmalıdır. Fiziksel olarak dış dünyadan ayrılan oyun kişilerinin varlığını duyurabilmeleri imkânsızdır. Çaresizce insanlığın içinde bulunduğu durumu yaşarlar.

Bireyleri “bir oluşun köprüleri”²⁹⁴ olarak kavrayan bakışın ve on dokuzuncu yüzyılda devralınan sınıf kültürünün izlerinin silindiği, yerine kitle kültürünü bıraktığı yeni bir süreçte, karaktere ait olan tüm ayrıntılar yok olmaya başlar. Rönesanstan bu yana insan ilişkileri, yönelişleri tiyatronun temel sorunu haline gelmiştir. Bu da metin içinde karakterin önemini arttırmış, buna paralel olarak da prologlar ve korodan vazgeçilerek diyaloglara vurgu yapılmıştır. Böyle bir yöneliş kapalı, kendine yeten “mutlak” bir biçim ortaya koyarken karakter bu biçimde varlığını korumuştur. Modernizmin radikal sonuçları dünya ve birey algısındaki değişimi ortaya koyarken sahnedeki kendi kendine yeten mutlak biçiminin artık yıkıldığı görülmektedir. Absürd tiyatro özellikle karakterin yolculuğunda önemli bir durak olmuştur.

²⁹³ Esslin, y.a.g.e.,s.182

²⁹⁴ Küçük, y.a.g.e.,s.22

Absürd tiyatro, sahnenin kendisinin soyut ve nesneleştirilmiş görüntülerinin içine yerleştirir oyun kişisini. Ancak sahnede olup bitenler, kişilerin ağzından çıkan sözleri aşar ve çoğunlukla onlarla çelişir. Absürd tiyatro, anlatımını, yazınsal unsurları dışlayarak nesnelere betimler; düşler, karabasanlar somutlaştırılır. Tüm bunların içinde dil akıcılığını yitirerek tıpkı karakter gibi parçalanmaktadır.

Dramatik karakter epik tiyatroya kadar merkezi durumda olayları kontrol ederken bir süre sonra Nietzsche'nin "*burjuva dramına ölüm atlayışı*" dediği gelişimle beraber tiyatro dünyasında yeni bir süreci başlatır. Karakter merkezden uzaklaşmakla kalmamış, ayrıntılarını da kaybetmeye başlamıştır. Karakter temsilini de zora sokan bu durum, bireylerin kendi kapalı dünyasında eylemsiz olarak kalmalarına işaret eder. Absürd tiyatro yazarları da bu dünyanın karakterlerini sosyal ilişkilerden kopmuş olarak döngüsel yaşamın kurbanları olarak gösterir. Gerçekle bir türlü ilişki kuramayan karakterler, düş ve hayal dünyasında yaşarlar. Bu düş dünyasında zaman durur. Oyun kişilerinin en belirgin yanı, zaman bilincinden yoksun olmasıdır. Oyunlarda şimdi gösterilir; ancak karakterler şimdiyi yaşayamaz; ya geçmişe saplanır ya da ütopyalar kurar ve onların peşinden koşar; böylece zamanın dışında kalır. Karakterin uzamsal ve zamansal dünyaları değişirken henüz tam anlamıyla karakter yok olmamıştır. Ancak anlam yaratma gücünü kaybetmiştir. Bu süreçte anlam daha çok soyut modeller, simgeler üzerinden gerçekleşmiştir.

Küçük burjuva günlük yaşamında büyüyen tehlike, yaşamın tekdüze olmasıdır. Gittikçe monotonluk gündelik yaşam biçimi olmuştur. Bu anlamda sözün işlevi sadece tekdüzelik amacıyla kullanılır. Bernard Dort'un dediği gibi "*Kişiler arasındaki bağlantının olamazlığını açığa çıkarmak, birbirini anlamadıklarını kanıtlamaktır.*"²⁹⁵ Bu durumda karakterlerin diyalogları sadece tekdüzeliği göstermek içindir; çünkü kişilerarasındaki kopukluğu söz aşamamaktadır. Absürd tiyatrodaki gündelik söz, kabalaştırılarak kalıplaştırılır. Böylece anlamın içi gittikçe boşalmaktadır. Kahraman niteliği olmayan kişilerin anlamsız eylemleri oyuna hâkimdir. Giderek ayrıntıları silinen oyun kişileri, sahne üzerinde kuklalara

²⁹⁵ Kesting,y.a.g.e., s. 134

dönüşmektedir. Karakterlerin kuklalaşmasını determinizmin bir sonucu olarak gören Marianne Kesting, Robert Musil'in;

*“Bir yurttaş çeşitli kamu isterlerinin kesiştiği sonsuz küçük odak noktası olarak görülünce kişiliğine özgü davranışları kalmaz ve trajikte cüce boyutuna indirgenir. Aslında iyi yaşamıyoruz, iyimser yaşıyoruz. Kötü kişiler değiliz, işimizi yürütme peşindeyiz.üzgün değiliz, tatsız...Antigone'nin sorununu artık Kreon'un sekreterleri çözüyor.”*²⁹⁶

sözlerinden yola çıkarak yönetilen dünyanın kurbanlarına uzaklığı içinde trajiğin cüceleşerek komiğe dönüştüğünü belirler. Trajiğin gülünçleşmesi Beckett'le başlamış, Ionesco'yla devam etmiştir.

Kübizm, fütürizm ve diğer sanat hareketlerinde insan öznesinden uzaklaşmayı anlatan “sanatın insansızlaşması”, on dokuzuncu yüzyılın sonunda tiyatro sanatçıları tarafından desteklenmiştir. Micheal Goldman'ın söylediği gibi canlı oyuncu nedeniyle dramatik karakterin “*karakter kavramının modern parçalanması dediğimiz gelişimden zarar görmeden kurtulmuş*” olduğu düşüncesi doğru değildir. Çünkü değişen dünya ile birlikte birey algısı da farklı bir duruma gelmiştir. Varoluşunun peşine düşen birey eyleminden vazgeçmiş, durumun izleyicisi konumuna düşmüştür.²⁹⁷ Modern dönemde dramatik karakterin varlığı izleyiciyi ikna etmez, bu dönemde karakter çözümsüz bir ontolojik problem olarak sunulur. Oyun içine klasik anlamda karakteri kanıtlamak güç hale gelmiştir. Çünkü karakteri parçalanmış, oyunun anlamı, ideolojik ve ontolojik katmanları soyut olarak gösterilmiştir. Psikolojik görüşlere dayandırılan bir yapı yer ve zaman birliği kuralı artık bugün için geçerli değildir. Ancak insanın sorgulama imgesi biçimini değiştirirse de hâlâ karakter önemini korumaktadır. Tiyatronun XX. yüzyıla kadar önem verdiği konu, olay, karakterler her türlü anlatım araçları bir bir değişim içindedir. Bu değişimden nasibini alan karakter giderek her türlü değer yargısından sıyrılmış somut varlığı ile kalır. Değişmeyen kaçınılmaz temel durumlar içinde birey kendi çözümünü kendi bulmak zorundadır.

²⁹⁶A.g.e.,s. 137

²⁹⁷Bkz, Fuhcs, y.a.g.e.,s.55

2. BÖLÜM

MODERN SONRASI TİYATRODA KARAKTERİN EVRİMİ

1- MODERN SONRASI DÖNEMDE TOPLUM VE BİREY

Modern dönemden sonra hangi sürecin başladığını tanımlamak oldukça sorunludur. Kimi düşünürlere göre yeni başlayan sürecin adı postmodern olarak tanımlanırken kimi düşünürlere göre de bu çağ yeni bir süreci işaret etmez. Yaşanan değişimler sadece modernliğin radikal sonuçlarıdır. Her iki durumda da dönem, toplumsal biçimlerin başlangıç hallerindeki fiilen çözümlere göndermede bulunur. Sanayi sonrası çağ doğrultusunda bir hareket olarak görülen postmodernlik, birçok belirsizliği de beraberinde getirir. Modern sonrası dönem modernizmden radikal bir kopuş mu yoksa bir süreklilik mi henüz tam olarak belirlenmiş değildir. Özellikle Nietzsche, Heidegger, Derrida, Lyotard, Foucault, Jameson, Habermas gibi düşünürlerin söylemleri bu konuyla ilgilidir. Teorisyenler, modern sonrası çağ için kendi perspektiflerinden analiz ve eleştirilerini yapmaktadırlar. Jameson'a göre "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olan modernizm, Habermas için "tamamlanmamış bir projedir." Haroldayn Garfinkel, anlamın farklı bağlamda serbestçe değişim yaşadığını vurgular. Nietzsche ve Heidegger, hakikat, akıl ve ahlakî evrensellerin olabilirliği konusunda kuşkucu bir yaklaşım geliştirir; iyi ve kötü terimlerinin yetersiz olduğuna inanırlar. Bazıları ise yaşam hakkında nihilizme varan karamsar bir görüşe sahiptirler ve insanlık durumunun belirsizliğine vurgu yaparlar. Daha da ileri giderek bilginin bir çelişki olduğu yolundaki iddialarında ısrarcıdırlar.²⁹⁸

Kavramsal karmaşayı engellemek için postmodernlik ve postmodernizm arasındaki farkı vurgulamak gerekir. Postmodernlik, modernliğin izlediği varsayılan çağı betimlemek için kullanılmaktadır. Postmodernizm ise kültür alanında modernist hareketlerden, metinlerden ve pratiklerden ayrı tutulmaktadır.²⁹⁹

²⁹⁸ Bkz. Marie Roseanau ; **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev: Tuncay Birkan, İkinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004,s. 23

²⁹⁹ Bkz. Steven Best- Douglas Kellner; **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.18

Henüz yazılışında dahi sorunlar yaşayan postmodernizm, post-modern ya da postmodern kullanımı ile bir önyargıyı işaret eder. Araya konulan kısa çizgi postmodernizme tepkinin işareti sayılırken düz yazmak ise meşruluğunu kabul etmek anlamına gelmektedir. Bu karmaşık görünen tablo içinde postmodernizm, henüz bir kuram oluşturmamıştır. Düşünürlerin ortak eğilimlerinden söz etmek mümkündür; ancak bir çağı etkileyen genel bir ekolden söz etmek mümkün değildir. Bütünlükten yoksun, kes-yapıştır karakteri çeşitliliği ortaya çıkarsa da belirsizliği en büyük özelliğidir. Kelimenin ilk kullanılışı İngiliz tarihçi, Arnold Toynbee'nin *A Study of History* başlıklı eserinin altı cildini tek ciltte özetleyen D.C. Somervell'in çalışmasında ortaya çıkar. Somervell ve Toynbee, modern çağdan sonra Batı tarihinde 1875'te başlayan dönemi ayırmak için postmodern çağ kavramını kullanmışlardır. Bu çağ modern çağdan kopuşla, toplumsal kargaşayla ve devrimle karakterize edilir. Bununla birlikte Toynbee, son dönemi anarşi ve total görecelikçilik çağı olarak betimlerken modern çağı ise toplumsal istikrar, rasyonalizm ve ilerlemenin damgasını taşıyan burjuva çağı olarak tanımlar. Yeni süreç, rasyonalizmin ve aydınlanmanın çöküşü tarafından damgalanan bir "*Sorunlar Dönemi*"dir.³⁰⁰

Toynbee sistematik bir postmodern çağ teorisi ortaya çıkarmasa da daha sonra gelen teorisyenler bu konuda daha belirgin teoriler ortaya atmıştır. Teorilerin ortak noktası modern çağın hızla sona erdiği, yerleşik geleneksel değerlerin, kurumların ve hayat biçimlerinin değişimleri üzerinedir. Postmodern kuramcı kadar postmodern tanımının olduğu bu süreç için Marie Roseanau'nun postmodern kuramcılarını sınıflandırması doğrultusunda dönemin birey anlayışı incelenecektir.

Marie Roseanau, postmodernizmin birbiri ile çelişen biçimlerini ve farklılıklarını ortaya koymak için iki tür eğilim saptar: Şüpheli postmodernistler, olumsuz postmodernistler. Olumsuz olanı vurgulayan, hiçbir şeyden umut ve güven duymayan, olası en kötü olana vurgu yapanlar şüpheli postmodernistlerdir. Bunlar çağın parçalanma, çözülme, hastalık, anlamsızlık ve toplumsal kaos çağı, ahlaki parametrelerin bulanık olduğu hatta hiç olmadığı bir çağ olduğunu ileri

³⁰⁰ Bkz. Best, y.a.g.e.s. 20

sürerler. Özellikle Heidegger ve Nietzsche'den etkilenen düşünürler, öznenin çöküşünden, yazarın sonundan, ölümün dolaysızlığından, hakikatin imkânsızlığından ve temsil düzenine karşı çıkan bir postmodernizm anlayışına sahiptirler. Hiçbir toplumsal ve siyasi projenin bağlanmaya değmediğini söylerken çizdikleri dünya son derece karamsardır.³⁰¹

“Önümüzde nüfus artışı, soykırım, atom felaketi, çevrenin tahribi, 4,5 yıl içinde güneşin patlaması ve güneş sisteminin sona ermesi, entropi yüzünden evrenin ölmesi gibi felaketler durmaktadır. Mutluluğa, eğlenmeye, parodiye, hazza ‘şen olumlamaya’ yer bulunabilse bile bunlar felaketi bekleyerek geçen dönemi süsleyen boş, anlamsız eğlenti biçimlerinde ibarettir.”³⁰²

Olumlayıcı postmodernistler ise, postmodern çağa daha umutlu ve iyimser bakarlar. Dogmatik ve ideolojik olmayan, gelip geçici, ontolojik düşünsel pratik bulma peşindedirler. Bazı tercihlerin diğerlerinden daha üstün olduğunu iddia ederler, şüpheciler bu düşünceye karşı çıkarlar.

Şüpheli ve olumlayıcı postmodernistler postmodernizmin, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı ön plana çıkararak dünyanın genel durumu hakkında bir tanımlama yaparlar. Parçalanma, belirsizlik ve bütün evrensel “bütüncül” söylemlere karşı derin bir güvensizlik bu tanımın anahtar kelimeleridir. Foucault'un tarihte süreksizlik ve farklılık konusunda vurgusu ve “basit ya da karmaşık nedensellik yerine biçim çeşitliliği gösteren korrelasyonlar”ı öne çıkarması, matematik alanında belirlenemezliği vurgulayan yeni gelişmeler (katastrof ve kaos teorileri, fraktal geometri) etik, politika ve antropoloji alanlarında “öteki” kavramının geçerliliği ve saygıdeğerliliği konusunda yeniden doğan duyarlılık; bütün bunlar “haleti ruhiye”de yaygın ve derin değişime işaret eder. Bütün bu örneklerin ortak yanı, “üst-anlatılar”ın (yani evrensel iddiaları olduğu düşünülen geniş ölçekli teorik yorumların) reddedilmesidir. Eagleton, postmodernizmi tanımlarken tipik postmodernist ürünü, şakacı olduğunu kendi kendiyile dalga geçtiğini hatta şizoid olduğunu söyler. Eleştirisini bir adım daha ileri götürerek kültürel geleneğe karşı tavrın saygısız bir pastiş görünümünden öteye

³⁰¹ Bkz a.g.e. 35

³⁰² Sim Stuart; **Derrida ve Tarihin Sonu**, Çev: Kaan Ökten, Birinci basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2000, s. 24

gitmediğini, bununda kasıtlı olarak amaçlanmış derinlik yokluğunu ortaya çıkardığını vurgular. Her tür metafizik ağırbaşlılığın altını oyduğu bu düşünce bazen acımasız ve sarsma estetiğine açılır.³⁰³

David Harvey Eagleton'un postmodernizm betimlemesinin şöyle destekler:

“Postmodernizm bu tür ‘üst-anlatılar’ın ölümünün habercisidir. Bu tür ‘üst-anlatılar’ın gizli teorist işlevi, ‘evrensel bir insan tarihi yanılışmasını temellendirmek ve meşrulaştırmaktı postmodernizme göre. Şimdi artık manipülasyona dönük akli ve bütünsellik fetişi ile modernlik karabasanından uyanma sürecindeyizdir. İçine uyandıığımız yeni ortam, bütünleme ve kendini meşrulaştırma yolundaki nostaljik dürtüden kurtulmuş postmodern dünyanın, hayat ve tarzlarının ve dil oyunlarının o heterojen yelpazesinin, ferah çoğulculuğudur. Bilim ve sanat o şaşaalı metafizik iddialarının fırlatıp atmalı ve kendilerini daha alçak gönüllü bir tarzda, başka anlatılardan farkı olmayan bir dizi anlatı olarak görmeliyi öğrenmelidirler.”³⁰⁴

Modernliğin getirdiği “dünyanın her yanında inanların paylaştığı bir yaşamsal deneyim tarzı- mekân ve zamanın yaşanışı, benliğin ve başkalarının yaşanışı, hayatın olanaklarının ve tehlikelerinin yaşanışı”³⁰⁵ vardır. Modern olmak serüven, iktidar, haz ilerleme ve bunların yanı sıra bireyin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden ama aynı zamanda sahip olunan her şeyin imha etme tehdidini taşıyan bir ortamı sunmaktadır. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını din ve ideolojik sınırları ortadan kaldırır. Bu anlamda, modernlik bütün insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu paradoksal bir birliktir; uyumsuzluğun birliği. Bu birlik bireyde sürekli olarak yenilenme, çözülme ve tekrar yenilenmeyi gerektirir. Yaşanan döngü bireyin bir süre sonra mücadele ve çelişki içinde yaşadığı tekrarları ortaya çıkarır. Kaotik değişme duygusu içinde yenilenmeye çalışır. Modern olmak Marx'ın ifadesiyle, “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır.³⁰⁶

Modern hayatın getirdiği değişim bireyi bir yandan yapmaya diğer yandan yıkmaya teşvik eder. Bu kaos tıpkı Dionisos'un efsanevi kimliğindeki insanın

³⁰³ Aktaran, Giddens, ya.g.e.,s. 45

³⁰⁴ David Harvey; **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, Üçüncü basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, s.20

³⁰⁵ Berman, y.a.g.e.,s. 36

³⁰⁶ A.g.e.,s. 45

değişmez özünde vurgulandığı gibi “*Aynı anlamda, hem ‘yıkıcı’ biçimde yaratıcı’ olmak (yani bireyselleşmenin ve oluşumun cismani dünyasını biçimlendirmek ki bu, birliği yok eden bir süreçtir), hem de ‘yaratıcı biçimde yıkıcı olmak’ (yani bireyselleşmenin hayali dünyasını hırsla yiyip bitirmek ki, bu birliğin tepkisini içeren bir süreçtir).*” Bu yıkıcı yaratma ve yaratıcı yıkma girdabında, bireyin varlığını göstermesinin tek yolu eylemdi, irade göstermekti – sonuç kaçınılmazcasına trajik olsa bile.³⁰⁷

“Yaratıcı yıkma” imgesi, modern yaşamı anlamak açısından önemlidir. Çünkü modernist projenin karşılaştığı pratik ikilemlerden türemiştir. Elbette daha önce yapılmış olan çok şeyi yıkmadan yeni bir dünya yaratmak imkânsızdı. Birçok modernist düşünürün vurguladığı gibi, “*Yumurtları kırmadan omlet yapmak düpedüz olanaksızdır.*”³⁰⁸ Bermann ve Lukacs’ın işaret ettikleri gibi, modern hayatın kahramanı Goethe’nin Faust’u bu ikilemi yoğun olarak yaşar. Eski dünyanın küllerinden yepyeni bir dünya yaratmak amacıyla dini efsaneleri, geleneksel değerleri ve görenekleri dayalı yaşam tarzlarını yıkmaya hazır bir kahramandır Faust. Düşünce ve eylemin sentezi olarak Faust, insanı yoksulluktan ve yoksunluktan kurtarmak amacıyla, doğaya hâkim olma ve yepyeni bir yaşam yaratma yolunda, hem kendini hem de dünyayı (hatta Mefisto’yu bile) örgütlemenin, acı çekmenin ve yorgunluktan tükenmenin en uç noktalarına kadar zorlar. Bu yüce hedefin gerçekleşmesinin önünde bir engel olarak duran her şeyi ve herkesi ortadan kaldırır. Sonunda Mefisto’yu da harekete geçirerek, deniz kenarında küçük bir kulübede yaşayan yaşlı çifti, salt kendi planında olmadığı için öldürtür. Bermann şöyle der: “*Öyle görünüyor ki, kentsel gelişme sürecinin kendisi, bir yandan çorak araziye mamur fiziksel ve toplumsal mekâna dönüştürürken, bir yandan da müteahhidin kendi içinde çorak araziye yeniden yaratmaktadır. İşte gelişmenin trajedisi böyle işler.*”³⁰⁹

³⁰⁷ Harvey, a.g.e., s. 29

³⁰⁸ Harvey, a.g.e., s. 30

³⁰⁹ Bermann, y.a.g.e., s. 36

Kaotik değişme duygusu bireyi bütüncül bir kaosun içine sürükler. On beşinci yüzyılın sonunda şair Thomas Hoccleve, *The Regiment of Princes*'de (Prenler Taburu) “*Nereye kayboldu bu dünyanın istikrarı?*” diye sorar. Tarih boyunca yaşanan savaşlar, felaketler, insanlığın yönünü değiştirmiştir. Ancak tarihi belirleyen kırılma anlarında yaşanan trajedi yaşamları değiştirse de hayatta kalmak için kendilerine bir yol bulmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan bunalım insanları daha güvensiz ve kaygılı bir ortamın içine sürükler. Geçmişte yaşanan değişimlerin nedenselliği genel olarak tarihi felaketlere bağlanırken bu gün yaşanan belirsiz ve güvensiz ortamın özelliği hiçbir tarihi felaket olmaksızın ortaya çıkmasıdır. İstikrarsızlığın normal sayıldığı bir ortamda doğal birey de payına düşeni yaşar.

Birey değişim ve hızın bu kadar vurgulandığı dünyada tutunabilmek için anlık, rastlantısal algılamaya dönük bir algı dünyasının içinde bulur kendini. Gelip geçiciliğin her türlü duygunun önüne geçtiği bu dünyada nedensellik yavaş yavaş ortadan kalkar. Artık Faust gibi kahramanların olmadığı bir dünya düzeni ortaya çıkar.

Şüpheli post-modernistler yeni dünya düzeni için modern bireyi son derece sakıncalı bulurlar. Özgür, bilinçli, kendi kaderlerini kendileri belirleyen bireyin var olması artık mümkün değildir. Post-modernistler modern özneyi yaşatmaktan çok onun yerine farklı bir biçim almış bir başka kişilik oluşturma derdindedirler. Anti-hümanist bir felsefe içinde ve modern öznenin başına bela olan yabancılaştırıcı gölge yani nesne olmaksızın başarmanın derdindedirler. Şüpheliler karakteri neredeyse anonim bir varoluşa doğru sürüklerler.

“Bir kişi olacak ama olaylardan, eylemlerden ve sonuçlardan sorumlu tutulmayacaktır; “özen” ilişkilerinin (hümanist ilişkilerin ya da yaratıcı bireyciliğin yazarı da olmayacaktır. Belirlenebilir bütün hakikat- arayan perspektiflerden bağımsız olacaktır, özetle özne falan olmayacaktır”³¹⁰

³¹⁰ Roseanau, y.g.e.,s. 88

Postmodern birey gevşek ve esnektir, duygulara ve içselleştirmeye yöneliktir ve “kendin ol” diye özetlenebilecek bir tavrı benimser. Kendi toplumsal gerçekliğini kuran, kişisel bir anlam arayışını sürdüren sonunda ortaya çıkan şeyin hakikat iddiası olmayan etkin bir insandır. Fantezi, mizah, arzu kültürü ve anında tatmin ister. Geçici olanı kalıcı olana tercih ettiğinden (bu gün için) bir “yaşa ve yaşat” tavrıyla yetinir. Planlanmış şeylerdense kendiliğinden oluşan şeylerin yanında kendini daha rahat hissedenden post-modern birey; geleneğe, antikalaşmış olana (genelde) geçmişe, egzotik olana, kutsal olana, sıra dışı olana ve genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar. Post-modern bireyler kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi-tanımlarıyla ilgilidirler. Evlilik, aile, kilise ve millet gibi eski bağlılıklar ve modern yakınlıklarla pek ilgilenmedikleri için daha çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelirler.³¹¹

Birey kendine ait özelliklerden sıyrılmaya başlar. Bir anlamda kimliğini kaybetmiştir. Öz farkındalıktan yoksundur ve öz bilinç sahibi olduğu gibi bir iddiası yoktur. Modern öznenin kayıtsızlık dediği şeye post-modern birey hoşgörü der. Modern özne siyasi anlamda bilinçliyken, post-modern bireyse sadece kendisi konusunda bilinçlidir. Postmodern birey, dağılmayı yoğunlaşmaya, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih eder. Seçmeyi, özgür ifadeyi, bireysel katılımı, şahsi özerkliği ve özgürleştirmeyi vurgular ve evrenselci iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymaz. Postmodern birey, kurtuluşun ve kendini yok etmeden özgürleştirmenin peşindedir. Bütün normatif varsayımları bir kenara bırakır; bir değer ya da ahlaki normun bir başkasından daha iyi olduğunun gösterilebilmesi ona göre mümkün değildir. Post-modern birey kendi kurallarından, kapsayıcı normlardan, hegemonyacı düşünce sistemlerinden sakınır.³¹²

Aydınlanma Döneminde birey olmanın önemi vurgulanırken toplumsal olana yüz çevrilmemiştir. Ancak yirminci yüzyılın başlarından itibaren birey olmak ya da postmodern söylemle özne olmak oldukça farklı bir konuma taşınır. Birey olmanın kendi arzularına ve diğer insanlarla arasında kurduğu ilişkilere yüklenen anlamı önemini yitirmektedir. Kişinin dünyayla kurduğu bağlantı onu belirleyen bir

³¹¹ Bkz Rosenau, a.g.e., s.88

³¹² A.g.e., s.89

özelliğken postmodern bireyde bu kaybolur. Dünyaya bağlantı kurmaktan çok kişi kendisiyle ilgilenir. Modern bireyi belirleyen karşılıklı sadakat ve bağlılık, uzun vadeli bir hedef için çaba sarf etme ya da gelecekteki bir amaç uğruna kimi şeyleri erteleme şeklinde kendini gösterir. Postmodern birey, geçmişin sınıflı toplumlarındaki bireyden daha fazla uyum sağlama yeteneğine sahiptir. Bu aynı zamanda yaşam içinde kolaylığa da denk düşer. Çünkü uyum sağlayabilen birey karşısına engel çıkmayan bireydir. Her şeyi kabullenen ya da kucak açan yeni dünyanın bireyi gittikçe güçsüzleşir. Mücadele etme gücünü kaybeder, bir anlamda yüzeyselleşir.

Gittikçe birbirine benzeyen anonim bireyler sınıfsız toplum görüntüsünü oluşturur. Ortak bir konuşma, giyinme, hayata bakış biçimi, derindeki farklılıkların gizlenmesini sağlar; herkesin eşit gözüktüğü bu düzlemde insanlar risk almadan yüzeysel bir yaşam içinde kendine yer bulur. Risk, geçmiş dönemlerde karakterin sınandığı ya da kişilik özelliklerinin ortaya çıktığı zorlu bir testti. On dokuzuncu yüzyıl bireyinin hayatlarına çıkan fırsatları değerlendirmek için aldıkları risk, psikolojik açıdan kendilerini geliştirmenin yoluydu. Her şeyi riske alma istekleri kendi hayatlarının kahramanı olma şansını veriyordu. Risk almak “cesaret etme” ye karşılık gelirken bireye bir yandan özgüveni ve kahramanlığı verirken diğer yandan Tanrılara meydan okuma gücünü de sunuyordu. Terazinin bir köşesinde başarısız olmak görünse de asıl olan çaba göstermek ve fırsatı değerlendirmektir.

Aydınlatma Döneminden önce, Tanrı gözünde değerini kanıtlamak için kendini disipline etmeye uğraşırdı birey. Bunun için çalışır ve günlük yaşamda fedakârlıklarda bulunarak kendini cennet için hazırlardı. Kişinin bu biçimde kendinden vazgeçmesi, on sekizinci yüzyılda, gündelik etkinliklerin “rutinleştirilmesi”ni ve hazdan uzak durulmasını savunan bir “dünyevi çilecilik”e dönüştü. Weber’e göre Hıristiyanlık, insanları kendi kendilerine “Ben değerli bir insan mıyım?” sorusuna zorlayarak oldukça acı verici bir şüpheye iter. Dindar birey, kendi öyküsünü, anlamlı ve değerli bir bütün olacak biçimde şekillendirmeliydi. Ancak birey kendi yaşamından, etik açıdan sorumlu hale gelir. Bunun için de

geleceğe dönük yoğun bir çalışma içine girer. “Dünyevi çilecilik” soyut kavramının altında yatan dehşet budur işte. Weber’e göre bir öz-disiplin ve kendinden geçme tutumu olan birey, modern dönemde dinden kapitalizme geçmiştir. Bu geçişle birlikte yeni bir karakter doğmuştur. Ahlaki değerini çalışarak ispat etmeye çalışan, *“Amaçlı insan, açgözlülük ya da lüks düşkünlüğü gibi eski Katolik günah imgelerinden tamamen uzaktır; amaçlı insan son derece başarılı olsa da kazandıklarının tadını çıkaramaz. Amaçlı insanın yaşam öyküsü başkalarının takdirini toplamak ve kendine saygı duymak amaçlı, sonu gelmez bir seferdir...”*³¹³

Postmodern dünyada amaçlı insan yerine “ironik insan” gelmiştir. Richard Rorty, ironiyi insanın *“Kendisini tanımladığı sıfatların sürekli değiştiğinin, ayrıca kullandığı kelimelerin ve dolayısıyla benliğinin olumsal ve kırılğan olduğunun her zaman farkında olduğu için kendi kendini ciddiye almaması”* olarak tanımlar. Kişinin kendi kendine ironik bir gözlükten bakması, esnek bir zaman boyutunda otorite ve sorumluluk ölçütleri olmadan yaşamasının doğal sonucudur. Ancak Rorty, hiçbir toplumun bu ironi içinde yaşayarak bütünlüğünü koruyamayacağını söyler; eğitim konusunda, *“Bir yandan gençleri sosyalleştirirken, diğer yandan bu gençlerin sürekli olarak bu sosyalleşme sürecinden şüphe duymasına neden olan bir kültür hayal edemiyorum.”* der. Ancak ironi insanları iktidara meydan okumaya kışkırtmaz; Rorty, bu tür bir benlik hissi *“Size hükmeden güçleri devirmenizi kolaylaşturmaz.”* der. Rorty’nin bahsettiği bu türden bir ironik karakter, modern dünyada kişinin kendisine zarar verir; hiçbir şeyin sabit olmadığına inanan insan, bir süre sonra, *“Ben gerçek değilim, benim ihtiyaçlarım da gerçek olamaz.”* noktasına gelir. Kişinin değerini takdir edecek bir insan, bir otorite yoktur artık. Yeni düzenin kültürü kişinin iç bütünlüğünü büyük ölçüde zedeler. Bu düzen içinde bireyin öyküsünü nasıl şekillendireceği çok önemlidir.³¹⁴

Salman Rüşdi, modern benlik için *“Hurdalar, dogmalar, çocukluk acıları, gazete makaleleri, rastgele sözler, eski filmler, küçük zaferler, nefret ettiğimiz ve*

³¹³ Berman, y.a.g.e. s, 79

³¹⁴Richard Sennett, **Karakter Aşınması**, Çev:Barış Yıldırım, Birinci basım,Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002s. 122

sevdiğimiz insanlardan oluşturduğumuz, sallantılı bir binadır.” der. Rüşdi, insanın yaşam öyküsünü bir kolaj, büyük ihtimalle tesadüfi olanın bir montajı olarak görür.³¹⁵

Modern anlamda kolektif yakınlıktan ve cemaat sorumluluğundan uzak duran postmodern birey, bunların kişisel gelişimin önünde birer engel ve mahremiyete yönelik birer tehdit olduklarını düşünür. Çünkü kaygan bir benlik ve sürekli oluş halindeki bir yaşam için kolektif olmaya ihtiyaç yoktur. Çalkantılı ve sürekli değişen kimlikleri bunun için değildir. Üstelik;

“Modern cemaatin baskıcı olduğu söylenir; bu cemaat samimiyet, kendinden verme, özveri ve karşılıklı hizmet talep eder. Makul olduğu ölçüde ‘hükmedici ve aşağılayıcıdır’ da. Post-modern bir cemaat mümkündür ama bu ‘birliği olmayan bir cemaat’ olmalıdır. Bu cemaat ancak bu şartla post-modern birey için kabul edilebilir bir şey olabilir.”³¹⁶

Postmodern birey varlığı, yalnızca “*dört bir yana dağılmış izler ve parçalar*” ya da “*geçmişten gelen soluk bir sinyal*”³¹⁷ diye anlıyorsa, o zaman sadece “*anonim bir varoluşa sahiptir, modernliğin teşvik ettiği türden tözsel nitelikli herhangi bir olumlu kimliği yoktur.*”³¹⁸ Değişken bir kişiliği ve karışık bir kimliği olan, adım adım sökülen bir yamalı bohça görünümündedir. “*Kendini yan yana duran, birbiriyle uyumsuz bir mantıklar çokluğunun, kalıcı bir çözüme veya uzlaşmaya ulaşma imkânı olmadan sürekli hareket edişine bırakmıştır.*”³¹⁹

Frederic Jameson, modern yaşamda “*öğelerin durmak bilmez rotasyonu*”ndan bahseder ve bunu bilgisayar ekranındaki pencereler arasında gezinmeye benzetir.³²⁰ Bu kadar çok yer değiştiren öğelerin sonucunda bütünleşmiş kişisel üsluplar tasarlanmaz. Her şey “*zaten icat edilmiştir*”; kişinin yapabileceği tek şey taklit etmektir.

³¹⁵ Bkz .a.g.e.,s. 49

³¹⁶ Rosanau, y.a.g.e.,s.89

³¹⁷ A.g.e.,s. 98

³¹⁸ Allan Megill; **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev. Tuncay Birkan, Birinci baskı,Ayraç Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 453

³¹⁹ Rosanau,y.a.g.e., s.45

³²⁰ Megill, y.a.g.e.,s. 114-15

Modernitenin ilk sosyologlarından Simmel modern insanın dünyasını şu şekilde tanımlar:

“İnsanların aynı anda iki dünyanın fenomenel ve kendinde şey (the thing- in- itself) dünyasının yurttaşları olduklarını, ama kendinde şey dünyasının daha güçlü bir dünyadır. Modern kişiler, tam da araçlar ve amaçlar arasındaki bağlantı ellerinden kayıverdiği için hayatın anlamı sorusuyla cebelleşirler. Bu artık rasyonel bir bağlantı değildir. Aksine bu bağlantı örtülür, gizlenir ve kimi durumlarda tamamen yitirilmiş ve kopmuş görünür.”³²¹

Simmel’e göre, bu durumun sorumlusu aydınlanma, ilerleme ve işbölümünün karmaşıklığıdır. Bürokrasi, teknoloji, insanların kendi önlerine koydukları amaçlara ulaşmak için verdikleri mücadeleler; modern hayatı sürdürmenin gerçekliklerini oluşturur. Söz konusu gerçekliklerinin sonucu olan gerilim, şaşkınlık ve sıkıntının diğer bileşikleri kaçınılmaz görünür ve modernitenin gelişimiyle artmak zorundadır.³²² Bu anlamda Giddens’in yaşanan dönemi modernizmin radikal sonuçları olarak görmesi oldukça önemli bir tespit haline gelmiştir.

Sosyologlar arasında Daniel Bell’in *Culturel Contradictions of Capitalism*’de (1976) modernizmden söz ederken seslendiği nokta her şeyden çok ‘modern duyarlık’tır. Burada modern duyarlık, toplumdaki yapısal değişimler ve kültürdeki değişimler arasına sıkışıp kalmış bireyler için kullanılır. Toplumsal alandaki, kültürdeki ve birey düzeyindeki bu değişimlerin hepsi nihai ‘temel’lere bir saldırı yönünde olmuştur. Bell’e göre “modernist kültürün ya da estetik modernizmin iki boyutu vardır. Bell, “birincisini, mesafenin karanlığa gömülmesi” olarak, ikincisini de ‘düzene karşı duyulan öfke’ olarak adlandırıyordu.”³²³

Bell, “mesafenin karanlığa gömülmesi” ibaresiyle, icracı ve izleyici arasındaki estetik mesafenin yazar ve sanat eseri arasındaki psişik mesafenin erimesinden söz eder.”³²⁴ Mesafenin karanlığa gömülmesi yalnızca uzamsal olmayıp,

³²¹ Wagner, y.a.g.e.,s. 40

³²² Aktaran; Simmel, y.a.g.e.,s. 78

³²³ Aktaran Wagner, A.g.e.s,34

³²⁴ A.g.e. 45

bilinç akışı tekniğini kullanımıyla ya da sürekliliğin genel olarak reddiyesi ile anlatının giriş, gelişme ve sonucun ardışıklığından kırılıp ayrılmasında görülebileceği üzere, aynı zamanda zamansaldır da... Bell'e göre 'düzene karşı duyulan öfke' estetik modernizm açısından daha temeldir. "Estetik modernizmde kilitli nokta kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelen itkidir. Birey sınırların ötesini aramaya zorlanmış, 'kendi kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan' durumuna geçmiştir. Faust'un kendini Tanrının yerine koyması gibi." ³²⁵

Öznenin postmodern birey biçiminde geri dönüşü post-modernizmin anti-hümanizmiyle tutarlıdır. Postmodern birey çağdaş kültür tarafından biçimlendirilmiştir. Hümanist tavra sempatisi, ilerleme düşüncesine inancı, topluma katkıda bulunma yolunda bir ihtiyacı yoktur. Post-modern birey hümanizmin dayattığı ve her modern öznenin omuzlarında taşıdığı sorumluluk yükünü reddeder. Sorumluluk üstlenmek gibi bir isteği olmadığı için postmodernizme özgü nedensellik karşıtı bir bakış açısını benimser. Yirminci yüzyılın sonu kişisel sorumluluğu yadsımanın hayli yaygın zaman dilimidir. Neden-sonuç diye bir şey olmayınca post-modern bireyden kişisel olarak hesap sorulmaz; çünkü bütün bunlar "öylesine olmaktadır." ³²⁶

Bireysel kimliğin ortadan kalkması öznenin ölümüne işaret eder. Şüpheli postmodern teorisyenler bunu "benliksizliğe" işaret edecek şekilde yorumlar. Rosenau, özveri dönemi olmadığı için bu yorumu doğal karşılar. Ancak olumlayıcı postmodern teorisyenler ise bu durumu "Bireyin Altın Çağı"(Lipovetsky, Hassan) olarak değerlendirirler. Her iki tanım da ben merkezli, postmodern birey sorumlu, özverili, kolektivite yönelimli modern öznenin ayrılır ve onun yerini alır. ³²⁷

³²⁵ Rosenau, y.a.g.e.,s. 91

³²⁶ A.g.e.,s. 91

³²⁷ Bkz a.g.e.,s. 91

1.1. Özne karşıtı yönelişler

Merkezleştirilmiş özneyi -anlamın kaynağı olacak bir özneyi- yerinden etmek günümüz kültür teorisinin temel sorunlarından biridir. Şüpheli postmodern teorisyenleri, özneye yönelik karşı çıkışın kaynağını Freud ve Nietzsche'den alır. Foucault ve Derrida dâhil olmak üzere pek çok postmodernist özneye karşı itirazlarını geliştirirken bu ikisinden etkilenmişlerdir.

Nietzsche mantıklı bir biçimde ve nedensel ilişkileri gözeterek akıl yürüten bir düşünen, hisseden öznenin varlığını sorgulamıştır. “sabit, tözsel benlik”in geçerliliğine sahip çıkmıştır. Öznenin kendi kendini kandıran, bilinçten yoksun, söz dinlemez, kinci ve güç isteyen biri olduğunu ve “*bastırılmış, nihilistçe bir güç istemi*”ni dışa vurduğunu ileri sürmüştür.³²⁸ Sonuç olarak Nietzsche öznenin bir kurmaca olduğunu söylemiştir bu da onun “insanın sonu” felsefesinin merkezinde yer alan bir görüştür Postmodernizmde öznenin ölümünün öncülüğünü yaparak “benlik, karakter ya da özne düşüncesini toptan eritmiştir.”³²⁹ Nietzsche kendi döneminde hümanizme karşı çıkarken, onunla birlikte anılan özneye, aşkınlığa da karşı çıkar.

Freud da tutarlı, bütünlüklü modern özneyi sorgulamıştır. Özbilinçli özneyi ortadan kaldırarak onun yerine merkezsiz, parçalanmış ve heterojen özneyi koyar.³³⁰ “Bilen” bir özne değil, her şeyden çok çokluk, dağınıklık ve kendi kendini aldatma ile nitelenen psikanalitik bir özneyi savunur.³³¹ Postmodernistler özne hakkındaki kendi koşut çıkarımlarını desteklemek için, Freud’un akıldışı ve nesnel bir biçimde akıl yürütmekten aciz birey görüşünü kullanırlar.

Şüpheli teorisyenler öznenin ölümünü ilan ederlerken yapısalcılarla bir noktada birleşirler. Yapısalcılar öznenin (bunlar önce yazarı öldürüyor) toplumsal ilişkilerinden bağımsız olmasının bir öznenin gizemleştirici olduğunu savunurlar.

³²⁸ Aktaran Rosenau, a.g.e.,s. 78

³²⁹ Aktaran, Rosenau,a.g.e., s. 81

³³⁰ Bkz Rosenau, a.g.e. s. 88

³³¹ Megill, y.a.g.e.,s.231

“Yapısalcılar bireyin üzerindeki vurguyu kaldırıp daha geniş yapılar üzerinde bir sistem işleyişinin biçimsel yasaları, bu yapıların dilsel olarak inşa edilmesi ve taşıdıkları simgesel anlam üzerinde ve / veya yapısal dönüşümler içinde tezahür eden değişimler üzerinde odaklanarak yazardan/öznenen uzaklaşma eğilimi başlatırlar.”³³² Yapısalcılık bir öznenin toplumsal ilişkileri koruma ya da değiştirmeye yönelik herhangi bir kişisel kapasiteye sahip olması olmasını istemezler. Yapısalcı gelenekte özne “kayıp kişi”dir. Örneğin Lévi-Strauss, yaptığı araştırmaların amacının “insanı kurma değil çözmek” olduğunu ileri sürer.³³³ Postmodernistler buna katılırlar; çünkü akıl özneye sadece kısıtlama getirmiştir.

“Öznelere bireye hükmeden yapıların oluşturduğu sele kapılıp gitmiştir. Yapısalcı görüş postmodernistleri insanlara kendi etrafındaki koşulları belirleme ya da siyasi sonuçlar yaratma gücüne sahip failer olarak bakmanın ne derece yeterli olduğunu sorgulamaya teşvik etmiştir. “İnsan failer kimsenin planlarının ya da niyetlerinin ürünü olmayan geniş-ölçekli toplumsal yapılar tarafından kurulan bir dünyada eylemde bulunurlar.”³³⁴

Yapısalcılara göre özneyi gözden çıkarmak edebiyatta bireylerin karakter gelişiminin oynadığı rolü azaltmak anlamına geliyordu. Öznelere her türlü gerçek kimlikten soyulup salt kodlar haline ya da kodların geçici, yanıltıcı ürünleri haline gelmişlerdir. Bu yüzden de yapısalcı kurmaca “gerçek” insanlarla değil, “semantik kod tarafından niteliklere isim verme yoluyla üretilen ve bundan sonra da bir özel isim atfetme yoluyla bireylik ve gerçeklik görünüşünü kazandırılan etkiler”le ilgilenirler. Bunun doğal sonucu olarak da postmodern roman, oyun ve şiirlerde karakterler ve karakter gelişimi pek önemli değildir.

Özne teorisyeni olan Foucault da Freud gibi “birey” meselesini ele alır. Foucault bireyin söylemsel üretimiyle ilgilenmektedir; Freud ise bireylerin psikik süreçlerinin özellikleriyle ilgilidir. Her ikisi açısından da birey, zorunlu olarak kültürel bir varlıktır.

“Tikellik”, özne ve toplum arasındaki ilişkiye dair sosyolojik soruyu yeniden formüleştirmenin başka bir aracıdır. Kültürel sistemler beden aracılığıyla harekete geçirebildikleri sürece birer pratik oluşturmaktaysalar eğer, o halde herhangi tikel

³³² Rosenau, y.a.g.e.,s. 112

³³³ Aktaran Rosenau a.g.e.,s.147-55

³³⁴ A.g.e.,s. 155

bir pratik farklı bir tekrarlama olarak kavranabilir. Bu kavrayış öznenin üstünde yer alan herhangi bir şeyleştirilmiş “toplumsal” nosyonundan kaçınır ve değişimin sistemlerin işleyişlerine içsel olduğunu ileri sürer.”³³⁵

Freud, bireyin içsel boyutuyla, Foucault ise dışsal boyutuyla ilgilenmektedir. (Freud- bilinçdışı / Foucault- beden) Bunlara ek olarak Bergson’un özne açıklaması ve içsel benlik ile dışsal dünya arasında nitel bir farklılık olduğunu üzerinde durmaktadır.³³⁶

Foucault öznenin anlamın kaynağı olarak görülmesine karşı çıkar. Özne iktidarın el koyduğu bir bilinçle donatılmıştır. İnsan varlık, özne konumu ve birey olarak üç farklı konumdadır.

“İnsan varlıklar söylemler aracılığıyla özneler olarak üretilirler. Sözgelimi, özgül ve önemli bir özne konumu, liberal söylem tarafından üretilen bir “birey”dir. (Liberal politika felsefesinde, bireyin toplumsal ya da politik düzenden önce geldiğinin varsayıldığı düşünülür genelde) Özne aynı zamanda toplumsal ve söylemsel bir etkidir; iktidarın zaten özgür olan bir nesne (liberal söylemin “bireyi”) üzerinde ve bu öznenin özgürlüğünün aleyhinde negatif bir işleyişi yoktur; tersine, iktidar özneyi üretir. Dahası iktidar bedende ve beden aracılığıyla iş görür; iktidarın üretken etkileri bedenseldir. Dile öncelik tanıyan Lacan’dan farklı olarak Foucault, dil dâhil olmak üzere özneyi oluşturan farklı sistem tipleri arasındaki ilişkilerle ilgilenmektedir. Foucault, diğer sistemlerden daha az dikkat çekmesinden ötürü iktidar sisteminin analizine girişmiştir. özne konusunda analitik bir yaklaşım geliştirmiştir. Böylelikle dile yönelik temel göstergeler bilgisel ilgiyi, iktidara ilişkin analiz bilgisi ile bağlantılandırır.”³³⁷

Foucault, iktidarın etkilerini, birey üzerindeki karşılığını bireyin statüsü üzerinden sorgular. Modern kültürün ya da iktidarın dinamiklerini, bunlara tekil bir mantık yakıştırarak tanımlama yaklaşımına karşı çıkar: “Toplumun ya da kültürün rasyonelleşmesini bir bütün olarak ele almamak belki daha iyi olur; bunun yerine özgül rasyonellikleri bir dizi alanda “temel bir deneyime gönderme yaparak” analiz etmek daha isabetlidir.”³³⁸ Bir dizi alan olarak vurguladığı örnekler hastalık, delilik, cinsellik, ölüm ve suçtur.

³³⁵ Ann Game, **Toplumsalın Sökümü**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, s.67

³³⁶ A.g.e.68

³³⁷ Game, a.g.e.,s. 68

³³⁸ Foucault, a.g.e. s. 78

*“Erkeklerin kadınlar üzerindeki iktidarına, ebeveynlerin çocuklar üzerindeki, psikiyatrinin akıl hastaları üzerindeki, tıbbın nüfus üzerindeki, yönetimin halkın hayat tarzı üzerindeki iktidarına”*³³⁹ dikkat çekip başlangıç noktası olarak bu olayları ele almak Foucault’ya göre daha doğrudur. *“Çünkü iktidarın etkilerini hedeflemektedir. Sözgelimi, tıp, kâr motivasyonu ile işlediği için değil, bedenler, hayat ve ölüm üzerindeki iktidarından ötürü eleştirilir.”*³⁴⁰ Bu mücadelelerde Foucault’un dikkat çektiği en önemli nokta, bireyin statüsüdür. Foucault bu mücadelelerin bireylerin farklı olma hakkını ortaya koyduğunu iddia eder. Ayrıca, bunlar, bireyi ayıran, onu tekrar kendi içinde çekilmeye zorlayan, onu bir kimliğe bağlayan şeye de saldırmaktır.

Foucault, iktidarı hareket halinde olan, bedensel bir şey olarak değerlendirir. Hem Foucault hem de Bergson güçler ve güçler bölgesi olarak beden düşüncesini fizikten ödünç alır. *“Bir özne hareketsiz kılındığı anda”*, orada, Foucault’a göre iktidar oyunu değil, şiddet ve kölelik vardır. İktidarın koşullarından biri öznelere özgür olmasıdır. Foucault iktidar ilişkisinin koşullarına, iki özgür özne arasındaki ilişkiye dair şunları söyler:³⁴¹

*“Bir iktidar ilişkisi ancak, gerçekten bir iktidar ilişkisi olacaksa her biri vazgeçilmez olan iki öge temelinde eklenilebilir: ‘Öteki’ nin (iktidarın uygulandığı kimse) tam anlamıyla tanınması ve edimde bulunan bir kişi olarak sonuna kadar elde tutulması gerekir.”*³⁴²

Foucault’nun özneye dair açıklamasında önemli olan, sistemlerin karmaşıklığı, bunların karşılıklı ilişkileri ve oluşturdukları bileşiminin herhangi bir insan açısından barındırdığı tikelliktir. Sistemler zorunlu olarak öznenin önce var olurlar ama etkileri ancak bedende ve beden aracılığıyla gerçekleşir. Bu bakımdan Foucault’nun özneye yaklaşımı maddecidir. Sistemler ancak maddi bir biçim içerisinde ancak yaşadıkları sürece bir varoluşa sahiptirler. Sistemlerin bedensel etkilerini ve sistemlerin bedendeki işleyişlerine vurgu yapar. Foucault, birey ve tikel

³³⁹ A.g.e.s, 78

³⁴⁰ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005,

³⁴¹ Bkz Game, y.a.g.e.,s. 89

³⁴² A.g.e.,s. 98

arasındaki ayırımın kavranmasına birkaç açıdan katkıda bulunmaktadır: Bireyin bedeninin sabitlemesi ve hareket halindeki bedeni vurgulayan bir farklılık bedeni. Ancak burada önemli nokta hareket halindeki bedenin üretilişini kavramak açısından Freud'un bilinçdışı ve bellek kavramlarına dikkat çekmek gerekir.³⁴³

Freud'un en önemli keşfi olan bilinçdışı, anlam ve özneye ilişkin psikanalitik kavrayışın temelini oluşturur. Freud'a göre bilinçdışı, özneyi kültürle "bağlantılandırır", böylece toplumsal ve özne birbirinden ayrı düşünülmez. Freud'un belirlemesine göre, bastırma, öznenin kültüre "girişi"nin koşuludur. Ancak bu aynı zamanda tehlike potansiyelini de barındırır. Bilinçdışı bastırılanın bir parçasıysa eğer, geri dönüşü her zaman mümkündür. Bu dönüş aynı zamanda kültürü yıkma durumunu da tetikleyebilir. Böyle bir mücadele bilinci zayıflatır. Freud, bilinçdışının bilinci, bilincin bilinçdışını etkilemesinden çok daha fazla etkilediğini savunmuştur.³⁴⁴

"Burada söz konusu olan, bir "ya/ya da" meselesi, kimileyin bilinç kimileyin de bilinçdışı meselesi değil: Bilinçdışının izleriyle damgalanmıştır bilinç. Freud'un rüyaların işleyişine ilişkin açıklaması bu görüşün temelini sağlar; bilinçdışı öğeler çarpıtılmış bir biçimde "mevcuttur"; çarpıtma ise yoğunlaşma ve yer değiştirme ilkelerinin sonucudur. Nitekim, bilinçdışı bilinmeyen olarak, temsili imkansız kulan olarak kavranmalıdır. Derrida'ya göre "mevcut" oluşuyla eşanlı bir namevcut olarak bilinçdışı, mevcudiyet- namevcudiyet karşıtlığıyla bağların koparılması açısından tayin edici bir rol oynar. Bilinçdışı kavramında "gizli, edimsel ya da potansiyel bir özmevcudiyet" olmayan bir başkalık buluruz. Derrida, bilinçdışının özdeşliği imkansız kıldığını düşünür."³⁴⁵

Bilinçdışı fikri, modernizm içinde kullanılan bir ifadeyken bir zaman sonra modernizmi de içten içe zedeler. Bir yanıla bilinçdışının varlığı geleneklerin ve aklın ortaya çıkmasını sağlar Başka bir yanıla da bilinçdışı rasyonel toplumsal eyleme karşı koyar. Freud'a göre bilinçdışı, uzam, zaman ya da mantığın sınırlarını tanımaz. Bilinçdışının zalimane ve mutlak bir karakteri vardır ve bazı "fin de siecle" (yüzyılın sonu) düşünürlerine göre kültürel göreceliğinin tam tersidir.³⁴⁶

³⁴³ Bkz. Game. Y.a.g.e.,s. 67

³⁴⁴ Freud,ya.g.e.s, 34

³⁴⁵ Game,y.a.g.e. s. 77

³⁴⁶ Habib, y.a.g.e.,s. 45

Özneye iki farklı yaklaşım da Lacan ve Bergson'a aittir. Lacan merkezleşmiş öznenin yola çıkarak özneyi parçalar. Bergson ise merkezleşmiş özneyi hareket noktası olarak kabul etmenin hatalı olduğunu savunur. *“Benim dış dünyaya olan inancım, yer kaplamak gibi bir özelliği olmayan, duyularımı kendi benliğimin dışına yansıtıyor olmam olgusundan kaynaklanmaz. Bu duyular nasıl yer kaplayabilir ki? Ne diye dışsallık nosyonu edineyim ki?”*³⁴⁷ Çünkü sorunlu olan dış dünya değildir. *“Merkez olarak benlik”* nosyonuna ulaşamamak sorunun temelini oluşturur. *“Sık sık yapıldığı gibi benim bedenimden işe başladığınız takdirde, bedenimin yüzeyinden kaynaklanan izlenimlerin benim açımdan nasıl bağımsız nesnelere haline gelebildikleri ve bir dış dünya oluşturabildiklerini bana anlatamazsınız”*.³⁴⁸

Ann Game'ye göre anlam ve eylem kaynağı olarak özne anlayışını da kökten çürüten bir savunu olduğunu söyleyerek öyle devam eder.

*“Hareket noktamız yalnızca benliğin içselliğiyle eğer, bir dışsallık duygusu çıkabilir miydi ortaya? Bergson'un açıklamasında her şeyden önce bir imgeler kümesi ve bu küme içerisinde de eylem merkezleri vardır. Benim bedenimin eylemlerin gönderme yaptıkları bir merkez haline gelmesi, ancak çevreden işe başlayıp merkeze doğru hareket ettiğimizde anlaşılır. Merkezden işe başlayarak çevreye doğru hareket etmek, başa çıkılmayan sorunlar yaratır. “Uzanımı olmayan duygulardan” hareketle yapay olarak parça parça inşa edilmiş bir dış dünya düşüncesi. Böyle bir düşüncede bu duyguların, ne nasıl olup da “uzanlı bir yüzey oluşturduklarını ne de sonradan nasıl olup da bedeninin dışına yansıttıklarını” anlayabiliriz elbet. Bergson göre maddi dünyayı karakterize eden şey, nitel farklılıklardır.”*³⁴⁹

Şüpheli postmodernistleri çıkış noktaları farklı olsa bile kültür ve tarih deneyiminin ortasına yerleşmiş bir özne üzerinde yapılan analizleri doğru olmadığını ileri sürerler. *“Öznenin ölümü”* sosyal bilimler açısından bir kırılma noktasını gösterse bile öznenin olmadığı toplumbilimleri sorgulanır hale gelmektedir.

Bütünlüklü bir kişinin tutarlı bir özne gönderme noktası postmodern teorisyenlerin tartışmalarının odak noktasını oluşturur. Çünkü onlara göre *“özne kurmaca bir şeydir, en aşırı durumda inşa edilen bir şeyden ibarettir, “sadece bir maskedir, bir rol, bir kurbandır, en kötü durumda ideolojik inşa en iyi durumdaysa*

³⁴⁷ Rosenau; y.a.g.e.,s. 58

³⁴⁸ A.g.e.,s. 63

³⁴⁹ A.g.e. 72

nostaljik bir surettir.”³⁵⁰ Özneyi iktidarı ele geçirdiği, anlam attettiği tahakküm ve baskı gördüğü için eleştirirler. Öznenin geçmişin, modernliğin bir fosil kalıntısı, liberal hümanizmin bir icadı, kabul edilemez bir şey olan özne-nesne ikiliğinin kaynağı olduğunu düşünürler. Bu türden kişisel bir kimliğin, geçmişte var olduysa bile yalnızca bir yanılsama olduğunu ve bugün, postmodern bağlamda artık mümkün olmadığını ileri sürerler.³⁵¹

Şüpheli postmodernistler öznenin dilsel bir uzlaşımı olması gerektiğini vurgularlar. Bireyin dilin egemenliği altında ezildiğini söylerken postmodern özneye sözcükleri serbestçe yorumlayarak ve istedikleri anlama çekerek dil üzerinde hâkimiyet kurma gücünü verirler. “*Özne eylemin, yazının ve diğer ifade biçimlerinin kökeni değildir. Aksine özneler ve nesnelere dil tarafından kurulur ve yorumlanır.*”³⁵² Foucault ve Derrida gibi postmodernistler benliğin yalnızca “*dildeki bir konum*” olduğunu, bir “*söylem etkisi*”nden ibaret olduğunu iddia ederler. Şüpheli dilin serbestçe dolaşan bir göstergeler, simgeler, okumalar ve yorumlar olduğu konusunda ısrarcıdır. Bu özne “*çabalama*” zorlanma altındadır ve kendine ilişkin imgesinin sıkı çalışma” ve “*elinden gelenin en iyisini yapma*” gibi zorunlulukları vardır.

*“Kendine özgü tuhaf yanları yoktur ya da en azından bunların üzerinde durmaz. İleriyi planlar, organize eder ve haz almayı reddeder. Siyasi projelerle bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve bir karara vardıldıktan sonra çoğunluğun görüşüne (ya da parti çizgisine) uyacaktır. Bir başka deyişle, modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır. Rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen sabit standartlara saygı gösterir. Gerçekten inanarak hakikati arar ve böyle bir arayışın son kertede boşuna olmayacağını umar. Bu demektir ki modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte ve bütün bunları duyguların önüne koymaktadır. İnsanlığın geleceği ve ilerleme olanağı hakkında iyimserdir.”*³⁵³

Buraya kadar gelen saptamalar şüpheli postmodernistlerin özneye üç nedenle karşı çıktığını belirler:

“a- Özne modernliğin bir simgesidir: Özne, modernliğin bir icadı, Aydınlanma'nın ve rasyonalizmin evladı olduğunu savlarlar. Modern bilim dinin yerini alınca rasyonel birey (modern özne) Tanrı'nın yerine geçmiştir. Özne iptal edildiğinde onunla bağlantılı modern kavramlarda bir kenara atılmış olur. Örneğin özne

³⁵⁰ A.g.e., s.95

³⁵¹ A.g.e.,s.74

³⁵² A.g.e.,s. 76

³⁵³ A.g.e.,s. 75

olmadan Marksistlerin, Liberallerin ve diğerlerinin konum, grup, kişi ya da sınıf gibi modern kategorilere önem atfetmeleri anlamsızlaşır ve iktidar metinlerarasılık içinde dağılır. Özneyi ortadan kaldırınca, tıpkı yazarın ortadan kaldırılmasında olduğu gibi, modern araştırma için merkezi önem taşıyan nedensellik yok olur.

b- Özne hümanisttir: Şüpheciler özneyi reddederler çünkü özne hümanizmde merkezi konumdadır ve hümanizm onları birkaç açıdan hayal kırıklığına uğratmıştır. Hümanizm yalnızca kendi sorgulanmamış, içsel olarak doğrulanmış, sabit gönderme çerçevesine dayanarak cevaplar bulmaya çalışan sözmerkezci bir üst-anlatı olduğunu düşünürler. Hümanizm insani özneyi merkeze iter ve “insanın evrenin her şeye hükmeden, karar veren ve her şeyi denetleyen efendisi” olduğunu ima eder. Hümanistlerin insanlığın doğası, insanlık durumunun iyileşme potansiyeli ve insan başarılarının kapsamı konusunda naif denebilecek ölçüde iyimser olduğu söylenir. Hümanizm adalet ve eşitlik aradığını iddia etmesine rağmen liberal toplum tarafından adaletsizliği ve eşitsizliği meşrulaştırmak için kullanılmıştır.

c- Özne bir nesneyi ima eder: Şüpheci postmodernistler, modern öznenin otomatik olarak bir nesneyi gerektirdiğini ileri sürerler. O halde öznenin silinmesi, dünyayı özneler ve nesnelere şeklinde ikiye bölen ayrımları da askıya alır. özne-nesne ikiliğini ortadan kaldırır, birinin öbürü üzerinde otorite kurmasını engeller, özne kategorisiyle bağlantılı keyfi iktidar ilişkilerini askıya ve bu örtük hiyerarşiye son verir. Postmodernizm, modern toplumbiliminin gözlemciyi özne diye tayin eden, incelenen kişileri de nesne statüsüne havale eden özne-nesne ayrımını reddeder. Şüphecilere göre bu bir adaletsizliğe yol açar: Özne etkin ve insani niteliklerle anılırken nesne edilgendir ve ona bir “şey” (bir nesne) gibi muamele edilir.”³⁵⁴

1.2. Öznenin varlığını destekleyen yönelişler

Olumlayıcı postmodernistlerin tavrı öznenin geri dönmesine ilişkindir. Ancak bu geri dönüşü istemenin nedeni şüpheci postmodernistlerin savundukları özne nesne ikiliğini yeniden gündeme getirmek, hümanizmi canlandırmak amacıyla değildir. Olması gereken özne “bilinçli, amaçlı ve duygulu bir birey” olmamalıdır.

“Tarihin Büyük Adamlar’ı üzerinde değil marjinlerdeki gündelik hayat üzerinde yoğunlaşmış, yeni bir kimliksizliği olan post-modern bir özne olacaktır. Bu özne bir örnek bir gönderme çerçevesini içeren bütüncül açıklamaları ve sözmerkezci bakış açısını reddedecektir, ama hümanizmin bütün boyutlarına karşı çıkması gerekmez.”³⁵⁵

Alain Touraine öznenin, toplumun dışında özerk bir şekilde kendi kendini tanımlamanın son derece güç hale geldiği bir dünyadaki “direnc”e dayanarak canlandırılması gerektiğini savunur. Touraine’e göre özne, özerkliği için mücadele etmeli ve kişisel özgürlüğüne ve yaratıcılığa başvurarak yeni bir kimlik inşa etmelidir. Ona göre eylemci özne, yani -aynı anda cinsel, duygusal, siyasal ve tinsel nitelikleri olan- aktör, “hem aşkın ilkelere hem de cemaat kurallarından” kurtulup

³⁵⁴ A.g.e.s. 84

³⁵⁵ Megill, y.a.g.e., s. 245

özgürleşmeye çalışır. Bu yeni özne amaçlarının peşinde koşan “modern” bir özne değildir. Savunma konumunda bulunan bu özne kendini, kendi tanımladığı biçimde olumlamaya çalışmalıdır. Touraine, bu tür öznelerin zenginle yoksulun, kadınla erkeğin ve çeşitli etnik grupları birleştiren geçici, belirli bir mesele üzerinde odaklanmış çalışmalara katıldıklarına işaret eder.³⁵⁶

Anthony Giddens özneyi “merkezsizleştirme”yi savunur ama öznenin “buharlaştırılması”na karşıdır. Çünkü özneler sistemi etkilerler, ama ortada bir sistem olmadığında bir öznenin yaptığı hiçbir eylem anlamlı olmaz. Giddens, bu ikisinin karşılıklı olarak birbirini oluşturduğunu söyler. Tanımladığı özne eşitsizlik ve kölelikten “kurtulup” özgürleşmekten çok, tatmin edici bir hayat sürmek “için” özgürleşmeyi hedefleyendi. Bu özne, “*hayatı benim kazancımın senin kaybın olduğu sıfır toplamlı bir oyun olarak*” kavramsallaştırmaz. Özkimliğinin “kendini gerçekleştirme”nin, başka kimseden bunun bedelini ödemesini istemeksizin gerçekleşeceğini belirtir.³⁵⁷

Pierre Bourdieu’nun *habitus* kavramının açtığı zemin de öznenin geri dönüşünü kolaylaştırmıştır. Özetleyici bir terim olan *habitus*, her insanın yaşam deneyimleri sonucu etrafa taşıdığı kültürel ve kişisel deneyimlerin (konuşma biçimi, görgü kuralları, giyim tarzı, sofrada adabı, beden duruşu vs) oluşturduğu sağlam, birikim ürünü anlamına gelir. Bütün bunların kişinin nasıl algılandığı üzerinde, başkalarını içeren etkileşim kalıpları üzerinde ve toplumsal sonuçları yönlendiren parametrelerin oluşumu üzerinde etkide bulunduğu belirtilir. Özneye özgü bir kavram olan *habitus* yapılaşdırılmaz ya da bütünleştirilemez; her birey kendine özgüdür; özgül, kolektif olmayan bir özne gerektirir.³⁵⁸

Özneyi yok sayan bir bakışın etkilerini şüpheli postmodernistler, gerçeklik algılarına da yansıtırlar. Gerçekliğe yaklaşımları, yazar, tarih, mekân, zaman anlayışları da özneye olan yaklaşımlarıyla paralellik taşımaktadır. Gerçeklikten söz etmek için öznelerin birlik içinde olmaları gerekir. Bunun için de öznelerden birinin

³⁵⁶ Orr,y.a.g.e.s, 38-41

³⁵⁷ Giddens, y.a.g.e.,s. 95

³⁵⁸ Orr,y.a.g.e.,s. 95

bir gerçeğe işaret ederek doğru olanın peşine düştüğü düşünülürse, özne ve nesne ikilisine ihtiyaç duyulur. “*Hakikat, mevcudiyet inancını ve gerçekte mevcut olanla olmayanı birbirinden ayırt edebilme yeteneğini varsayar*”³⁵⁹ ki postmodernistler mevcudiyetin mutlak olmadığını düşündükleri için hakikati onaylamazlar. Çünkü mevcut olan, biraz yoktur; yok olan biraz vardır. Bu yaklaşım, metin analizine nasıl baktıklarını belirlemede çok önemlidir. Metnin ne anlam taşıdığını yazar dâhil kimsenin söylemeyeceğini iddia ederler. Buna göre hiçbir okur da metnin kendi anladığının doğru olduğunu söyleyemez. Gerçeği reddetmelerinin temelinde “*tamlık, yeterlilik, aşkınlık ya da kendisiyle özdeşlik*”³⁶⁰ yatmaktadır. “*Hakikat dışsal ve evrensel bir tözün (mevcudiyetin) veya öznenin temsili ya da aynası olamaz, çünkü bunların hiçbir yoktur.*”³⁶¹ Olumlayıcı postmodernistler ise hakikatin kişisel, yerel, cemaate özgü biçimleri olduğunu kabul ederler. Bu da doğal olarak göreceli bir hakikat anlayışları olduğunu gösterir. Hakikat anlayışlarının “kendi kendini anlama”ya eşdeğer olduğunu söyleseler de yere ve tarihsel koşullara göre değiştiğini söylerler. Hatta bu kadar çok düşüncenin birbirleriyle çatışmasının sorun olmadığı konusunda anlaşılır. Sonuç olarak olumlayıcılar herkesin kendine göre hakikati olduğunu belirtir. Gündelik hayat ve yerel olana odaklanmanın nedeni hakikate olan yaklaşımlarından kaynaklanmaktadır.³⁶²

Postmodern teorisyenler için özne tartışmanın odak noktası olmuştur. Her teorisyen kendi özne algısı üzerinden çözümleri tercih eder. Birleştikleri tek nokta modern öznenin bugünün bireyine karşılık gelmediğidir. Şüpheli postmodernistler, anti-hümanizm içinde öznenin ölümünü kabul etseler de yerine postmodern bireyi önerirler. Olumlayıcılar ise özneyi yeniden konumlandırmak için bir dizi yol önerirler. Yeni formlar içinde “Öznenin geri dönüşü”ne ilişkin bütün bu arayışlar, özneye duyulan ihtiyacın göstergesidir.

³⁵⁹ Rosenau, y.a.g.e., s. 32

³⁶⁰ A.g.e., s. 36

³⁶¹ Megill, y.a.g.e., s. 126

³⁶² A.g.e., s. 124

2- MODERN SONRASI TİYATRODA KARAKTER: GÖSTERGELER DÜZENİN TACI

Dünyanın ve bireyin yaşadığı kültürel geçişle beraber modern sonrası çağın tiyatrosu da bir evrim yaşamıştır. Tiyatronun araçlarının sorgulandığı, yeni tekniklerin kullanıldığı, biçim ve içerik açısından yeni arayışların olduğu bir dönem başlamış oldu. Bu değişimin odak noktasındaki dramatik yapıda yaşanan değişimde, metinden giderek uzaklaşmak, çoğul anlamların peşine düşmek temel izlek olmuştur. Bu izleğin içinde karakter izleyiciye ontolojik bir problem olarak sunulur; çünkü yazarlar bir dizi düşüncenin üzerine metin kurgularlar. Bu düşünce dizgesinde karakter varlığıyla seyirciyi ikna etmez. Metin içinde sadece çözümü olmayan ontolojik bir problem olarak sunulur. Özellikle Derrida, olay dizisi ve karakter gibi eski sözcükler içinde yorumlama güçlerini kaybettiği için yeni tiyatronun farklı bir dil bulması gerektiğini söyler. Bütünlüksüz bir yapının içinde seçilen bir anın içine yerleştirilmiştir karakter. Modern tiyatrodaki onu var eden büyük ayrıntılardan uzaklaşmıştır. “Şimdi”nin içinde yer alır, sözü de anlamını kaybetmiştir. Sadece gösterge dünyasında ışıldar.

Lyotard, göstergebilimi konu alan tiyatro teorisinin genel geçerliliğini -büyük ölçüde Derrida gibi, kültürel değil felsefi temel üzerinde- sorguladı. Teatral göstergeler teorisinde, Lyotard şu noktayı vurgular:

“Yokluğu temel alır, çünkü göstergeleri Peirce'nin öne sürdüğü gibi, mevcut olmayan bir şeyin yerine geçerler. Teatrallik “gizleme ve gösterme” oyunu oynar. Ne var ki modern bilinç artık bu gizli “öteki”nin önce gelişini kabul edemez durumdadır. “yerine geçilebilecek hiçbir şey yoktur, yerleşik hiçbir konum meşru değildir, ya da hepsi meşrudur, sonuç olarak da anlamın kendisi yer değiştirmenin yerine geçen bir şey haline gelmiştir.”³⁶³

Lyotard, bu zeminler üzerinde, “temsili yerine kullanımlar” yerine “libidinal yer değiştirmeler” üzerine inşa edilmiş bir tiyatroyu; “göstergeler tiyatrosu” yerine de “enerjiler tiyatrosu” nu önerir. Régis Durand, buna tiyatronun her iki perspektiften de, yer değiştirme ile yerine geçme arasındaki gerilimin yeri olarak belirler. Bir

³⁶³ Carlson, y.a.g.e.,s.526

sibernetik makinesi olarak değil “enerjisini ve yoğunluklarını” (sahne ile izleyici arasındaki ya da “metnin” farklı öğeleri arasındaki) süreksizlerden alan, “onları koruyup dönüştüren, belirli etkiler yaratan” bir “itkiler makinesi” olarak, verimli bir şekilde görülebileceğini söyler. “Diyaloga boğulmuş” tiyatronun alternatifi, Artaud’nun düşündüğü gibi mutlaka jestler ve çılgınlıklar tiyatrosu olmak zorunda değildir. Bunun yerine “*hareketlerinin ve çeşitlemelerinin deneylendiği bir itkiler ve yoğunluklar tiyatrosu*” olabilir. Buna ulaşılması durumunda eleştirinin ilgi duyacağı şey, temsil zorunluluklarının zengin enerji alanlarının “yoğunlaşması ve düzleşmesine” zorlamamaktır; bu zorlama, dramın “ses çoğunluğunun” indirgemesi olur.³⁶⁴

Derrida’ya göre, “*Genel olarak varlık öncelikli değildir, daha çok yeniden yapılandırılmış olmasından söz edilebilir, bu mutlak olan değildir, deneyimi oluşturan bütünüyle canlı bir biçimdir, varlığı yaşamak diye saf bir durum söz konusu olamaz.*”³⁶⁵ Çünkü varlık izlerden gelmiş ve daha baştan beri var olan varlığın içinden çıkmıştır. Yapısöküm okumaların Derrida her defasında bütünlük ve varlık üzerinde durur. Bu farklılıkları anlatmak için *différance*³⁶⁶ (ayırım) sözcüğünü türetmiştir, bu haliyle sözcük, erteleme ile farklılık sözcüklerinin anlamlarını bir arada barındırır. “*İzsel- yapı, her şey kendisi olmayan bir şeylerin izini kalıtsal olarak taşır ve varlık yapısını sorgular.*”³⁶⁷ Metafizik argümanların ikili yapıları içinde, tek bir karşıtlık örneğin Eril, Mantık ya da Aydınlik, diğer tarafa geçen Dişil, Duygu, Karanlık gibi çatışmalarda biri diğerini öteki konumuna yerleştirir. Bunlar, Richard Rorty’e göre, metafizik sistemlerin “*son söz dağarlarıdır.*”³⁶⁸ Derrida için ise ikili karşılılıkların tümü konuşma ve yazmanın oluşturduğu ikili karşıtlık amacıyla kullanılır. Derrida, Platon’un, sözün yazıya oranla çok daha sahici olduğuna ilişkin görüşün, metafizik kaynağı olduğunu düşünür. Christopher Norris, Derrida üzerinden şu yorumu yapar:

³⁶⁴ Bkz. Carlson, y.a.g.e.,s.526

³⁶⁵ Stuart, y.a.g.e.,s 34

³⁶⁶ Différance: tanımlananın tanımlanan şeyin kendisine değil de onun diğer metinlere yaptığı olumlu ve olumsuz göndermeler bağlı olduğunu öne süren yapısal bir ilke. Anlam zamanla değişir ve anlamın atfedilmesi son kertede sonsuza kadar ertelenir, tecil edilir (derrida 40,a ktarn 13)

³⁶⁷ Stuart, y.a.g.e.,s. 38

³⁶⁸ Richard Rorty, **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, Çev:Alev Türker, Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1997,s. 231

*“İnsan sesi, hakikatin bir metaforu haline gelir, ... yazmanın yaşamasız sızıntılarının ikinciliğin karşıtı olan bir kendini sunan ‘canlı’ konuşma. Konuşurken, kişi, ses ve anlam arasında oluşan bir yakın bağı, hiçbir yedek tutulmaksızın anlamın içsel ve anlık kavrayışını, saydam bir anlam biçimini yaşantılayabilir. Bunun tersine yazma, bu türden bir, tüm arılığıyla var olma halini yıkıma uğrattır.”*³⁶⁹

Derrida yazmanın, “her zaman ve zaten” konuşmanın içine sızmış olduğunu belirtir. Bu anlamda yazmak, dili, “*sabit ve kendini onaylayan bilginin*” ötesine yerleştiren “*anlamın sonsuza dek yerinden edilmesi*”ni içerir.³⁷⁰ Yazılan metni yerinden etmenin temelinde bu düşünce vardır. Sahnede konuşma anında yazılan metnin dayandığı nokta burasıdır.

Üretken, enerjilerin evcileştirilip, kısıtlanmaları yoluyla arzusunun bastırılması sürecini *yer yurt edinme* terimiyle açıklayan Deleuze ve Guattari buna karşı çıkararak çok katlılıkları oluşturan merkezsizleşmiş çizgileri tanımlamak için “*köksap*” terimini kullanır. “*Gizli bir gövde*” olarak köksap köke karşıdır. Hiyerarşik olmayan, yersiz yurtsuzlaşmış çizgilerin öbür çizgilerle tesadüfi, düzensiz ilişkiler kurduğu sistemlerdir. Kapalı sınırlar yerine açık uçlu pürüzsüz uzamlarda varlık bulur. Yersiz yurtsuzlaşmış, kurt sürüleri, karıncalar, motosikletli serseriler, şizofrenler köksap örnekleridir. Modern sonrası yazılan oyunlarda karakter genelde bu görünümündedir. Nereye ait olduğu bilinmeyen, geçmişi ve geleceği olmayan, anlamı boşaltılmış bir dile sahip oyun kişileri köksap özelliği taşır. Oyun kişilerin varlık bulduğu metinlerde baş ve son yoktur.³⁷¹ Bu düşünce ağaç biçimi bilgisine karşı oluşturulmuştur. Ağaç biçimli kültürün oluşturduğu, hiyerarşik düzen, temsil edilen özneye dayanan düşüncenin tam tersi olan köksap karşıtlık, diyalektik mantığını yapıbozuma uğratmaktadır. Köklerin ve temellerin bilgisini ortadan kaldıran, yerine farklılıkları koyan bir yönelişi vardır. Bunun karşılığı ise sahnede geçmişi ve geleceği olmayan, sadece bulunduğu anı yaşayan oyun kişisi olarak tasarlanmıştır.³⁷²

³⁶⁹ Rorty, y.a.g.e.,s. 102

³⁷⁰ Best, y.a.g.e. 126

³⁷¹ A.g.e.,s. 127

³⁷² Bkz; Ronald Bogue, “Örnek Bir Okuma Parçası Kafka’nın Köksapsal Yaz Makinesi”, **Toplum Bilim Dergisi**, Gilles Deleuze Özel Sayısı, sayı:5, Bağlam Yayınları, 1996, s. 76

Modern sonrası pek çok metinde özellikle Heiner Müller'in oyunlarında Deleuze ve Guattari'nin izlerini görmek mümkündür. Merkezini kaybetmiş özneler, tesadüfî ilişkilerin yer aldığı metinler bugünün tiyatrosunu temsil eder.

Yeni bir metnin yazılmasının mümkün olmadığını düşünen teorisyenleri doğrulayan örnekleri Tom Stoppard ve Heiner Müller metinlerarasılığı kullanarak metinleri yeniden düzenler ve uyarlarlar. Sözmerkezli "ben" in çözülmesi anlamına gelen bu yapı çok karakterin dinamikleri kaybetmesi anlamına gelmektedir. İhab Hassan'ın belirlediği "ben'in kayboluşu" karakterin sorunu haline gelir.

Ben'in parçalanması, kim ve ne olduğunu bilememe karakterin geldiği noktayı gösterir. Müller'in *Quartet* oyununda Valmont ve Merteuil metnin iki temel rol kişisidir. Genet gibi metni rol değişimi olarak düzenleyen Müller, onların belirli bir kimlikte sabitlenmelerini istemez. Bu yüzden Valmont ve Merteuil sürekli maske değiştirirler Her türlü değişim söz konusudur: Rol, diyalog, cinsiyet. Karakterlerin nereye ait oldukları, toplumsal konumları belirsizdir. Kimlik değişimi klasik özne/rol tasarımı parçalayarak bu iki kavramın birbirine geçmesinde etken olur. *Hamletmachine*'de Hamlet, "Ben Hamlet idim" diye başlar. Daha sonra Hamlet'i canlandıran oyuncu "Ben Hamlet değilim, artık oynamıyorum" der. Rol/oyuncu, kimlik/özne bütünlüğünün parçalanmasını en iyi son sahnede Ophelia gösterir. Ophelia "Şimdi Elektra konuşuyor." diyerek kimliğini yıkacaktır. *Resim Tasvir*i'nde belirsiz bir konuşmacı tarafından yapılan bir tablo tasvirini anlatır. Tablodaki unsurları önce betimleyip sonra yorumlayan Tasvirici "Tabloyu kim ya da ne soruyor?" diyerek yorumladığı tasvirin içinde kaybolur ve anlatan ile anlatılan birbirine karışır.³⁷³

Mekânın, zamanın, tarih kavramının sürekliliği bitince öznenin de kimliği kaybolur.

"Öznenin kimliği aslında, insanı odak noktasına koyan ve özneyi sağlam bir noktaya yerleştiren ve diğer her şeyi bunun etrafında hareket ettiren bir tasavvura bağlıdır. Bu düşünce asla uygun değil. Ve öznenin kimliği sadece öznenin hareketinden ya da öznenin nesnelere konumundan oluşur. Bu bir hareket

³⁷³ Bkz. Karacabey, y.a.g.e.,s. 195

aracılığıyla üretilen bir mekân ilişkisidir. Özne devinir ve kimliğini, kimliklerden uzaklaşarak ve hep yeniden yeni kimliklerden üreterek kurar.”³⁷⁴

Jakson Bary, Aristolesçi bir yaklaşımla dramın “Temel Olaylar Dizisi” ile başladığını ileri sürer. Yunanlılar, yıkıma uğrayan başarılı kahraman yardımıyla, deneyimin önemli bir yansımasını sahnede buldular. Elizabeth dönemindekiler yaşamı ilerici bir tarihsel süreç olarak görme eğilimindeydiler; on dokuzuncu yüzyıl determinizme karşı güçlü bir inançla nedenselliğin peşindeydi. Bir eylemin zaman, mekân ve durumun etkisi altında bir amaç duygusuyla gerçekleştirildiğinde dramatik hale geldiğini söyleyen Bary için yirminci yüzyıl sorunluymuştu. Yirminci yüzyılda bireyler tesadüfi ve belirsiz bir yapının ardına takılmışlardır.³⁷⁵

Postmodern tiyatrodaki yeni ifade biçimleri olarak, farklı kültürlerin oyunculuk üslupları kullanılmıştır. Yazılmış oyunları yapıbozuma uğratarak yeni biçimsel formlarla sunma postmodern tiyatrodaki temel yöneliş olur. Belirsiz ve karmaşayı içeren dil kullanımı, birbiriyle ilgisi olmayan parçaların bir araya gelmesi, söze inat ışık, ses, görsel olandan yeni bir dil oluşumu, boş uzamlarda ve zamanı belli olmayan kesitlerde karakter; varlığını korumaya çalışır. Bir tür küreselleşme üzerinden şekillenen postmodern tiyatro, “teknoloji ve bilgisayar becerisini yansıtan estetik kusursuzluk noktasında bir soyutlama kültürünü”³⁷⁶ de beraberinde geliştirmiştir. Postmodernizmin ilk döneminde teknolojiyi kucaklama merakı fazlasıyla vardır. Metnin geriye atıldığı bu dönemde esas olan “başyapıt kavramını kırmak, ya da yapısını bozmaktır.”³⁷⁷ Antonin Artaud’ın *Tiyatro ve İkizi* adlı kitabında *Başyapıtlara Son* yazısında; “Geçmişin başyapıtları geçmiş için iyidir bizim için değil.” diyerek metinselliği bütünüyle reddeder.³⁷⁸ “Yazınsallığın reddi”nin sonucunda yeni bir metinsellik tanımı ortaya çıkar. “Sanatsal” olamayan tanımıyla başyapıtlar yeniden düzenlenir. Heiner Müller’in *Hamlet Makinesi*, Tom Stoppard’ın oyunları Shakespeare metinlerinin yeniden düzenlemesiyle oluşmuştur.

³⁷⁴ Aktaran, Karacabey, y.a.g.e.,s.195

³⁷⁵ Bkz Carlson,y.a.g.e.,s. 596

³⁷⁶ Best, y.a.g.e.,s. 46

³⁷⁷ A.g.e.,s. 78

³⁷⁸ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, Çev: Bahadır Gülmez, 3.basım,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül, 2009, s. 25

“Bir metnin anlamı, sonu olarak, önceden belirlenmiş betimlenişinde değil, alımlanmasında yatar, dilbilimci Emile Benveniste’in çalışmalarına gönderme yapan, Hutcheon anlam üretiminin, yalnızca dil yoluyla değil söyleme giriş anında meydana gelen ‘dinamik bir süreç’ olduğunu belirtir. Benveniste’e göre ‘ben’in konuşanı belirttiği söylem anında (eyleme konulan dil) konuşmacı kendisini özne ilan eder. Dolayısıyla, özneliliğinin temelini dilin kullanımında olduğu yazınsal olarak doğrudur.”³⁷⁹

Alıntıdan anlaşıldığı gibi postmodernist itkinin temeli metinselliğinin bozulmasıyla ilintilidir. Oyunu oynama anındaki vurgu, teatral olayı biçimlendirmede seyircilerin rolünü ortaya çıkarmaktadır. Düdükler ve gonglar kullanan Richard Foreman ya da yapıtlarında ağır çekim kullanan Robert Wilson, seyircinin düşünsel süreçlerinin rolüne yeni bir dikkat göstermeyi gerektirir.³⁸⁰

“Öznenin Ölümü” ilan edildikten sonra özellikle olumlayıcı postmodernistler öznenin yeni bir dille biçimlendirilmesini istemişlerdir. Özellikle özneliliğin kurulduğu ve ifade edildiği anlar yeni oluşumunda oldukça önemli yerleri işaret eder. Postmodern özne bölünmüş “çeşitli ya da çelişkili ben” merkezden uzaklaşmıştır. Karakter kavramı da artık bütüncül değildir. Epik tiyatrodaki Brecht, metnin sunduğu karakteri canlandırmak yerine oyuncunun ondan alıntı yapmasını istemekle yapıbozucu karakter kavramı kullanarak bütüncül karakteri değişime uğratmıştır. Yeni karakter, çizgisellikten ve nedensellikten daha çok çelişkilerin vurgulandığı bir düzlemde kendini gösterir. Bu durum tutarlı ve bütünlüklü karakteri parçalara ayırır. Çünkü “*Egonun sürekliliği bir mittir.*”³⁸¹. Öznenin bir araştırma nesnesi olduğu düşünülürse gerçek gibi kabul edilemeyeceği sonucu ortaya çıkar. Değişmez değildir.

Brecht epik oyuncunun “*karakterinin tutarlılığını kesintiler ve atlamalarla*” gösterilmesinin gerektiğini savunur. Bu kesintilere ileri yıllarda teknolojinin de kullanımıyla (The Wooster Group’un video görüntülerini kullanması gibi) daha ileri götürülür.

Biçimsel arayışlar içinde olan tiyatrolar için Elinor Fuchs’un yaptığı belirleme son derece ilginçtir. Ona göre bu tiyatroları takip eden eleştirmenler ve

³⁷⁹ Deborah R. Geis, Monolog ve Postmodern Teatral Sunum, Çev: Ayşegül Bahçıvan, **Agon Tiyatro**, sayı: 10, 1997, s.8

³⁸⁰ A.g.e.,s 9

³⁸¹ A.g.e., s.11

akademisyenler, teatral var olma biçimini dini terimlere başvurarak övüyorlardı. Michael Goldman, *The Actor's Freedom* (Oyuncunun Özgürlüğü) adlı kitabında varlığı “*bütün tiyatronun biricik bilgilendirme niteliği*” olarak tanımlar. “*Tiyatroda*” der, “*şimdi burada olmanın sınırlılıklarının ötesinde bir ben buluruz. Oyuncularla özdeşip dururuz çünkü, ben arınmayı özler, çünkü varlığa ve varlık içindeki benine sahip olmak ister ve bütün bunları olağan uzam, zaman ve benliğin izin vermeyeceği bir yoldan giderek gerçekleştirir.*”³⁸² Oyuncunun var etmeye çalıştığı yüce hedefin kendisi, bütüncül Gerçekliğin ve gerçek ilahi Varlığın yeniden iyileştirilmesidir. Julian Beck’in Eric Gutkin’den alıntıyla söylediği gibi “*Tanrının yokluğunun nedeni bizim yokluğumuz*”.³⁸³ dur.

Karakter tiyatrosunun yerini, altmışların sonunda ve yetmişlerin başında oyuncusunu, izleyicisiyle paylaştığı “*komünyon ayininden ayrılmış biri olarak tanımlayan, hareketlerini, bütünüyle sahneleme tarafından kontrol eden ve ışıltılı yollardan teatral varoluşun yarattığı, tatmini kesintiye uğratan, yeni bir deneysel tiyatro alır.*”³⁸⁴ Karakter görsel sahne için kurban edilmek üzeredir. “Sonsuz şimdi”nin içinde çağdaş oyunlarda karakterin varlığı ancak yazılı metin dolamıyla ortaya çıkmaktadır. Oysa metin, “öteki”liği ilan etmiştir ve öznenin yokluğu postmodern teorisyenlerinin istediği şeydir. Konuşan öznenin yokluğu, karakterin yolculuğu açısından oldukça önemlidir.

Konuşan öznenin yokluğu ya da başka bir deyişle öznenin varlığının kırıldığı oyunlara en iyi örneklerden biri Samuel Beckett’in *Krapp’ın Son Bandı* oyunudur. Oyun içinde teybi kullanılmasıyla oyuncuyla eş değer konuma getirir. Ses ile yazma arasında bir bağlantı olarak teyp, sesi yazmak olarak sunarken ve geçmişe bakarken, bir yandan da yazma probleminin kendisi bir imge olarak gösterilir. “*Dramatik aksiyonun merkezi olarak ses kaydedicisi teyp ile Goldman’ın gösterim dolayımıyla ben’in “varlık içinde kendine hükmedebilmesi”ni sağlayan büyümlü halkaların nasıl kolay kırılıverdiğini gösterir.*”³⁸⁵ Krapp, benlikleri üzerine düşünür. Bu sırada bir

³⁸² Fuchs, y.a.g.e. 95

³⁸³ A.g.e.s. 99

³⁸⁴ A.g.e.,s. 105

³⁸⁵ A.g.e.,s. 105

cinsel birleşme anına döner. “...yüzüm göğüslerine gömülü, elim üstünde. Orda kımıldamadan öylece yatıyoruz. Ama bizim altımızda ne varsa hareket halinde, bizi de harekete geçiriyor, yukarı ve aşağı, bir bu yana, bir öbür yana...”³⁸⁶ Aslında bu an hiç yaşanmamıştır. Anımsanan anlarla var olmaya çalışırken Krapp hızlı ileri sarmalar geri sarmalar ve tekrarlarla yabancılaştırılarak varlığı kesintilere uğratılır. Beckett, teypteki sesin önceki bir yazmanın bilinçli gösterimi dışında bir şey olup olmadığını sorar; çünkü Krapp, yeni bir kaset yapmaya çalıştığında beceremez. Sadece zarfın arkasına karalanmış notları okumaktadır. Kaset yapmaya çalıştığı süreç şimdiye karşılık gelir. Ancak başaramaz. Aynı başarısızlık *Ohio Doğaçlama* oyunu için de geçerlidir. Yazma yine karakterin önüne geçer, tıpkı *Krapp’ın Son Bandı*’nda olduğu gibi. Okurun okuduğu ve Dinleyicinin dinlediği öyküyü Okur okur, Dinleyici dinler. Karakterler eylemsiz bir figür olarak sahnededir. Aynı zamanda var olamayan üçüncü figür olarak ise “sevgili ismin”, “sevgili yüzün”dür. “Doğaçlama” adıyla da vurgulanan, oyunun ve doğaçlamanın kendiliğinden oluşmasına ve tekrarlanamaz olduğuna ilişkindir. Teatral bir doğaçlama içinde yeniden gösterimin olması, yazma eylemi tarafından çerçevelenmesi oldukça önemlidir. “Anlatacak şey kalmamıştır.” çünkü her şey Derrida’nın söylediği gibi “çoktan” söylenmiştir.

Elinor Fuchs, *Krapp’ın Son Bandı*’nın “metinselliğe kayan bir ontolojiyi gözler önüne seriyorsa Peter Handke’nin *Kaspar*’ı da ontolojinin metinsellikte inşa edildiğini”³⁸⁷ söyleyerek kimliğin tümcelerle örüldüğünü vurgular. Her iki yazar için de Ben’in çevreleyen yitirmişlik duygusu son derece keskindir. *Kaspar*, benliğin varlığı içindeki, doğuştan gelene, doğal olana ilişkin duygusal idealizasyona saldırır. *Kaspar*’ın benliği “kendine aşikar” değildir ama aynı zamanda da oyunun sonunda ölü grameriyle, toplumsallaşmamıştır ama toplumsallaşmak istiyormuş gibi bir hali vardır.

Kaspar büyük bir özlemle, “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak istiyorum.”³⁸⁸ diyerek varlık sorununu ortaya koyar. Ontolojik belirsizlik

³⁸⁶ Peter Handke; **Kaspar**, Çev: Yılmaz Özbek, Ahmet Sarı, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, s. 23

³⁸⁷ A.g.e.,s.106

³⁸⁸ Handke; y.a.g.e.,s. 32

sorunu modern sonrası çağda karakterin oyun boyunca sorduğu en önemli sorudur. *Kaspar*'da görünmez "suflörler" tarafından bu durum gerçekleştirilmeye çalışılır. Teatral metafor, normalde dışsal "kitabın" içsel temsil edilişi ile karmaşık ilişkisini ilginç bir biçimde metne taşır. Görünmez konuşmacıların konuşma biçimleri "*gerçekte onlarla dinleyici arasında varolan madeniliği taşımaları: santral sesleri, radyo ve televizyon spikerlerinin sesleri, trenlerin varış ve kalkışlarını anons eden sesler, dil dersleri bantları...*"³⁸⁹ Bunlar yardımcı dil metinleriyle alıştırmalar yaptırarak *Kaspar*'ı "başka birinin bir zamanlar olduğu gibi" birine dönüştürecektir. *Kaspar* konuşma/ yazma ikilisini, teatral var olma ile görecelendirerek yapı sökümü uğratmaktan çok, bunun tam tersini yapar. Sahne merkezi bileşenlerinden biri olarak karakter tanımlı konuşma, burada, sadece anonim bir linguistik birikimin yan ürünüdür; arkasında bir otorite olmayan bir otoritenin sesi vardır. Kendi benliği karşısında var olma (kendine aşikâr olma) amacıyla dalga geçilir. Oyunun sonunda *Kaspar* içinden doğduğu "kendi" diline geri döner, ama aslında bu sadece fısıltıyla konuşan suflörlerin sesidir. "*Bütün boşlukları sözcüklerle doldurmayı öğrendim.*"³⁹⁰ der, *Kaspar*. Son sözleri olan "*keçiler ve maymunlar, keçiler ve maymunlar*", metal törpülerin mikrofona sürtülmesi ve *Kaspar* soytarılarının dalga geçerek *Kaspar*'ın söylediklerini tekrar etmeleriyle yaratılan kakofoni içinde birkaç kez tekrarlanır."³⁹¹ *Kaspar* bu kakofoni içinde kendi benlikleri arasında var olamaz. Sesler arasında kaybolur. Oyun, Lyotard'ın tek başına bir Ben'in bir şey ifade etmediğini doğrular.

*"Bir ben çok şey ifade etmez, ancak bir ada olan ben de yoktur. Her ben eskisinden daha çok hareketli ve karmaşık olan bir ilişkiler yumağında var olmaktadır. Genç ya da yaşlı, kadın veya erkek, zengin ya da yoksul her şahıs, ne kadar ince olursa olsun, özgül bir iletişim çevresinin "düğüm noktasına" yerleşmiştir" daima. Ya da en iyisi: herkes muhtelif türden mesajların geçtiği bir konumdadır. Aramızda en az öncelikli olanlar da dahil hiç kimse onu, alıcı, gönderilen ve gönderen durumuna dönüştüren ve konumlandıran mesajlar üzerinde bütünüyle güçsüz değildir"*³⁹²

Kaspar, Lacan'ın "*metinleri ikna etmek için değil, doğrudan doğruya size bir şeyler yapmak için oradadır*"³⁹³. Tanımını doğrulaya bir metindir. Bunu

³⁸⁹ Handke, y.a.g.e.,s. 23

³⁹⁰ Fuchs, y.a.g.e.,s. 27

³⁹¹ Handke, y.a.g.e.,s. 31

³⁹² Lyotard y.a.g.e.,s. 43

³⁹³ Sarup Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003,S. 178

gerçekleştirmek için Lacan sözcük oyunlarına büyük ölçüde bel bağlamakta, gündelik dile başvurmadan kendini anlatmak için simgeler, imgeler, kullanmaktadır. Kaspar'ın yaptığı gibi. Kaspar'ın ruhsal durumu onun kişisel tarihi açısından oldukça önemlidir. Lacan'ın temel inançlarından biri, “*bilinçdışının da dilinkine benzeyen gizli bir yapısı olduğudur. Dünyanın, başkalarının ve benliğin bilgisi dil tarafından belirlenir. Dil, herhangi bir kimsenin ayrı bir varlık olarak kendinin ayırtına varmasının önkoşuludur.*”³⁹⁴ Özneleri, taşıdıkları karşılıklı (ortak) karşıtlıklar yoluyla tanımlayarak, özneliğin temelini kuran Ben-Sen diyalektiğidir. Bunun için benlik parçalanarak sahneye gelir.

Beckett ve Handke, kendi olma, özerklik ve köken olma gibi temalarıyla klasik yapının yarattığı teatral var olma düşüncesine kuşkuyla yaklaşırlar. Ancak sahnede metin olarak yazılma anında ortaya çıkan şeyde sadece yitirilmiş bir varlığın trajedisini değil arada kalmışlığın çaresizliğini de buldular. Sahne üstünde kurgusal bir yaratı olmaktan öte gidemeyen karakter, başka metinlerden gelen alıntılar yumağında sesini arar.

Müller'in *Germania Berlin'de Ölüm*'ün “Gece Oyunu” adlı bölümü Beckett'in sözsüz oyununu hatırlatır. İki metin de bireyin kimlik krizi üzerinedir.

*“Nachtstück, sahnede bir insan durur. Normal boyutlardan büyüktür, bir kukla belki. Afişlerle kuşanmıştır. Yüzünde ağız yoktur. Ellerini inceler, kollarını hareket ettirir, bacaklarının hareket edip etmediğine bakar. Gidonu ya da pedalları ya da ikisi birden, ya da gidonu, pedalları ve selesi çıkarılmış olan bir bisiklet sağ taraftan sola tarafa hızla geçer. Belki de bir kukla olan insan bisikletin peşinden koşar. Sahne zeminden bir eşik yükselir. İnsan ya da kukla eşiğe takıp düşer. Yüzüstü yatarken bisikletin gözden kaybolduğunu görür. Eşik ortadan kaybolur ama bu onu fark etmez.”*³⁹⁵

Neden düştüğünü anlamaya çalışan kukla-insan bacakları yüzünden olduğunu düşünür ve onları koparmaya çalışır. Bu sırada bisiklet tekrar geçer. Başaramaz, bu sırada eşik baş hizasına gelir. Bu başarısızlıktan sonra iki kolunu da aynı anda koparır. Bisiklet tam önünde durur ama etrafında kolları ve bacakları gözlerinden yaş süzülür. İki Beckett boynuzuyla gelir sahneye. Sahneden çıktığında boynuzların

³⁹⁴ Sarup, y.a.g.e.,s. 241

³⁹⁵ Fuhcs, y.a.g.e.,s. 77

ucunda göz vardır. Kukla insanı göz çukurlarından bitler yüzüne yayılır ve simsiyah yüzünü kaplar. İnsan çığlık atar ve ağız oluşur. Sözsüz oyunla benzerlik gösteren oyunda bireyin başarısızlığı anlatılır. Beckett'in metninde üzerinde su yazan dev bir etiketin ekli olduğu minik bir sürahi yukarıdan iner. Oyun çölde geçer. Bisiklet ve sürahideki su insanın sahip olmak istediği nesnedir. Ancak iki birey de bir türlü arzularına ulaşamaz. İki birey de arzuladıkları nesnenin örtük şiddetini yoğun bir şekilde yaşar. Beckett'in insanı sonunda vazgeçer, Müller'inki tepki verir.

Deleuze ve Guattari'nin geliştirdikleri "minör edebiyat" belirlemesi modern sonrası metinleri önemli ölçüde etkilemiştir. Minör edebiyatın, "dilini yersiz yurtsuzlaşması, bireyselin dolaysız siyasal olana bağlanması ve "sözcelemin kolektif düzenlenişi" karakterin metin içindeki yerini belirler. Minör edebiyatta dil, her türlü simgesel, anlamlandırıcı dilin karşısına tamamen parçalanmış, anlamından arınmış bir dil kullanımı koymaktır. Dilin anlamdan koparılması anlamın iktidarına son vermek çok önemlidir. Bu aynı zamanda temsilden kaçmakla eş değerdir. . "Minör edebiyat ustalar edebiyatından tümüyle nefret etmek" ile açıklanır. Deleuze'a göre tiyatronun işlevi "sadece dil ve jest yoluyla sabit durumları, değişmezleri iptal etmek değildir; aynı zamanda "teatral temsilin sahnedeki temsil biçimini de" iptal etmek gerekmektedir."³⁹⁶

"Tiyatro tarihte iktidar oluş unsurları –kral, prens, efendi, sistem- ortadan kaldırdığı gibi, kendi iktidar araçlarını da –metin, diyalog, rol, rejisör, yapı-ortadan kaldırarak, iktidardan uzakta yeni bir dil, biçim arayacak tiyatro arzusunu Müller'in, Resim Tasviri'nde gerçekleştirmiş olduğu görülür."³⁹⁷

Adrienne Kennedy'nin *A Movie Star Has to Star in Black and White* (Bir Sinema Yıldızı Siyah Beyaz Parlamalı) oyununun başlığındaki siyah ve beyaz, hem film imgesine hem de kağıt üzerindeki baskıya hem de hepsinin ötesinde ırksal farklılığa işaret eder. Oyun Kennedy'nin erkek kardeşinin bir araba kazasından sonra hastaneye kaldırılmasından sonraki süreci anlatan bir kolajdır. Clara, eylemlerin gerçekleşmesi sırasında sürekli yazar. Günlüklerinden ve oyunlarından bölümler okur. Clara, yazma ile öylesine özdeşleşmiştir ki kocasına "Günlüklerim beni

³⁹⁶ Eugene Holland, W.; **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u**, Çev: Mukadder Erkan, Ali Utku, Birinci basım, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 35

³⁹⁷ Karacabey, y.a.g.e., s. 204

*tüketiyor, yaşamım siyah beyaz filmlerinden biri...*³⁹⁸ gibi repliklerle yazmanın trajedisini anlatır. Popüler filmler Clara'nın hayal gücünü bütünüyle ele geçirmiştir. Ünlü beyaz oyuncular -*New Voyager*'daki Bette Davis, *Viva Zapata*'daki Jean Peters ve *A Place in the Sun*'daki Shelley Winters- onun yaşamını yönlendirir ve onun yerine konuşurlar; bütün bunlar olurken de Clara sürekli yazar. Varlık sorununu çözmeye çalışan Clara ne rengeyle, ne cinsiyetiyle bu sorunu çözebilmiştir. Geriye sadece yazma eylemi kalmıştır. Beyaz kültürün yazdıklarından fırlamış imgeler etrafında dans ederken; Clara, "*Kimse bir Zenci'nin yazma isteğini gerçekçi bulmuyor.*"³⁹⁹ der.

Movie Star oyununun karakteri, kendi kendine konuşuyormuş gibidir. Clara'nın zihinsel bölünmüşlüğü'nün içinden gelen sahneleri ve yıldız kimliklerle "Ben" olmanın derdine düşer. Şimdiki zaman, nadiren, var olmanın rahatlatıcı "çifte şimdi" sini yaratan bir karşılıklı diyalog sahnesinde açığa çıkar. Bu türden anların en önemlisi, oyunun orta noktasında anne ile kızı arasında gerçekleşir. Aralarındaki tartışma; mutluluk ailenin bir arada yaşamasında mıdır, yoksa yazma üzerine kurulmuş bir yaşamda mıdır? Kennedy'nin *Movie Star*'daki Clara'nın hayatı bir dizi metnin pastışı olmakla birlikte karakter öyküsünü yeniden bulur.

Altı Şahıs Yazarını Arıyor oyununda Pirandello'nun vurguladığı imgeler modern sonrası tiyatro anlayışında tekil bir anlatının iktidarından kurtulur. Canlandırılacak karakterle oyuncular birbirlerinin tam tersiydi; oyuncular sürekli olarak bir metin arayışındaydılar; sahne dışı yaşamlarında alelade ve imgelem gücünden yoksundurlar. Her ikisi de (karakter, oyuncu) kendini gerçekleştirebilmek için tiyatroya gereksiniyorlardı ve ancak teatral canlandırma sırasında bir araya gelebiliyorlardı. Tiyatro bir anlamda birbiri ile uyuşmayan dünyalar arasında köprü olur. İki farklı dünya sahnede eşitlenir. Oyun yazarının imgelemi ile gerçek dünya arasındaki sorunlar birbirinin aynısıdır. Pirandello, oyunun önsözünde "*Sahneyi izleyicinin gözünün önünde ayırmadan toplayıp kaldırdım ve kendi fantezi dünyama getirdim. Böylece onlara sahnenin yerine, yaratma eylemi sırasında kendi fantezimi,*

³⁹⁸Luigi Pirandello; **Toplu Oyunları**, Çev. Gönül Çapan, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, s. 28

³⁹⁹A.g.e., s.23

bu sahneyle aynı biçimde olan kendi fantezimi göstermiş oldum.”⁴⁰⁰ *Altı Şahıs*'ta, tiyatro, oyuncuların ve karakterlerin her birinin diğeriyle ilişki içine girdiği, eyleme geçtiği, oynadığı bir uzamdır.

Karakterlerin farklı metinlerde var olma mücadelesi metinlerde konuşma/yazma ikilisinin yapısökümü arasında kaybolur gider. Konuşma anının içinde, karakterlerin özerkliğini koruması mümkün değildir. Var olmanın yanılması yıkan bu durum, karakterin dar bir alanda bir gösterge olarak kalmasının işaretidir. Özellikle Derrida'nın sözün altını oyan çalışmaları, bu türden konuşma ve yazma oyunları dili de parçalayarak bu düşünceye destek verir. Bütün bunlar Julien Beck'in "*Karakter Tiyatrosu bitmiştir.*" Belirlemesini destekler; çünkü anlamın odağı son modern sonrası metinlerde karakterden alegoriye kayar.

Michel de Certeau, Derrida'nın "*dilin tarih ötesi bir hareketi*" olarak kabul saptamalarını antropolojik/tarihsel bir zemine yerleştirir. Ona göre egemenlik alanı on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla uzanan süreçte yazılı ekonomiyi kapsar. Yazılı ekonomi insan eyleminin, kendi kuralları disipliniyle yazma araçlarına göre belirlenmesine ilişkindir. "*Yazılı uygulama geçtiğimiz dört yüzyıl boyunca Batıya ait tarihi genişletme arzusunun egemenlik alanını... köktenci biçimde yeniden örgütleyerek mitsel bir değer kazanmıştır.*" Artık otorite bir kaynak söylemine ait değildir; her bir metnin üretimi kendi otoritesini oluşturmaktadır "Gelişim" bu anlamda özünde yazılı olanı barındırır, hatta yazılı olan kendisidir. "Karşılıklı olarak, 'yazılı olan', kendini seslerin büyüdü dünyasından ve gelenekten ayırmış olandır. E. Fuchs'in bu anlamda modernitenin giriş kapısının üzerinde '*Burada yalnızca yazılı olan anlaşılır.*' saptaması önemlidir.⁴⁰¹

*"Egemen biçimde sözlü olan bir kültürden yazılı olana geçiş on altıncı yüzyıl ile on yedinci yüzyıl arasında bir yerlerde İncil'in algılanışındaki değişiklikte göstermiştir kendini. O zamana dek, der, Certeau, "Kutsal metin bir sestir" ve "yazılı olan" Kutsal Metin'di, o sese işaret eden yazılı bir kayıttı. "Modern çağ yavaş yavaş bu Söylenmemiş Söz'ün duyulmaz olmaya başladığının keşfedilmesiyle biçimlenmiş ve metinsel yozlaşmalarla ve tarihin yeniden dünyaya inmesiyle değişmiştir."*⁴⁰²

⁴⁰⁰ A.g.e.,s. 22

⁴⁰¹ Fuchs, y.a.g.e.,s. 121

⁴⁰² A.g.e.,s. 123

Yazılı olan artık konuşma ve eylemin kaynağına ait bir anlatım olmaktan çıkmış ve kendi içinde bir eyleme dönmüştür. İstila ettiği dünyada, hâkimiyetin asıl tanımını boş bir kâğıdı doldurmaktır. Sonunda Certeau, yazmanın mahkûmu haline gelmiş bir toplum öngörür: “Yazılı sistem, kendini kontrol eden öznelere, onları kullanan ve onlara buyuran yazı makinelerinin işlemcilerine dönüştürerek kendinde yolunda yürümeye devam ediyor.”⁴⁰³

Modern sonrası çağda tiyatro da benzer biçimde, yasalarını yıkıma uğratar. Karakter de, benlik de, diyalog da artık eski yerinde değildir. Yeni düzenin tanımını E. Fuchs şöyle yapar:

“Bu sorunun en aşırı biçimi, kaynağını metafizik kuluçkasına yatmış yüzyıl, kültür ve toplum içinde bulan Batı tiyatrosunun büyük yörüngesinin kabaca da olsa bu metafizikle ortak bir ulaşım kanalı bulup bulamayacağına ilişkindir. Konuşma/ yazma ikilisi, bütün diğer poetik yöntemlerden daha belirgin biçimde, metafizik savların düalizmini yansıtan bir prizmadır ve biz de bu prizma sayesinde dramatik yapıları görebiliriz. Burada sadece karşıt karakterler arasındaki çatışmadan söz etmiyorum, oyun metninin çözülmesinden ve düğümlenmesinden; çift kutuplu “temalarından” ve imgeselliğinden; temsil edilen ve edilmeyen düzeninden; seyirci ile seyir arasındaki bölünmüş durumdan, sahne ve seyir yerinden söz ediyorum. Dramatik biçimin en temelinde inildiğinde ironik olduğu, metafizik kesinlikleri eksiksiz bir biçimde yıkıma uğrattığı görüşüne karşı çıkanlar olacaktır. Ancak ironi bu türden kesinliklere karşı bire birdir; ironik yıkıcılık logos’un öbür yüzüdür. Metin kendi hakimiyet alanında sınırdaş olabilmek için metafiziğe hizmet etmek zorunda değildir; sarayın soytarısı olarak da, kralın yazgısına ortak olabilir.”⁴⁰⁴

Dramatik yapının araçları yer değiştirirken ortaya çıkan yeni tiyatronun biçimi Brecht’in tiyatrosunun “yabancılaştırma etkisi”ni, “aşınalaştırma etkisine” çevirmiştir. Yabancılaştırma etkisi, diyalektik bir alıştırma, sorgulama, eleştiri ve direnç yoluyla bir şeyleri daha net görmek için gösterilen çabayı anlatır. Aşınalaştırma ise bunun tam tersidir, izleyici bedensel olarak eylemin içine sokulur ve gerçek bir tarihsel ya da kültürel özelliği olan yabancı bir çevrede “kendi evinde gibi rahat” davranmaya davet edilerek, kendi gerçek yaşamı ile bu çevre arasındaki mesafenin üstü örtülür.⁴⁰⁵ Bu kadar yakın bir mesafede özdeşleşme yok olmaktadır. Geleneksel oyuncu/izleyici ayırımının sabitlenmesi söz konusu değildir. Bu ayırımla ortaya çıkan derinliğin yerini iç içe geçmişlik alır. Oyunun karakterlerine ilişkin

⁴⁰³ A.g.e.,s. 124

⁴⁰⁴ A.g.e., s.130

⁴⁰⁵ A.g.e.,s.185

deneyimler metin içinde de yok denecek kadar azalmıştır. Bunların yerini alan metnin “asal karakteri” artık uzamdır. Walter Benjamin’in “mekanik, yeniden üretimden önce özgün ve benzersiz sanat eserlerine atfettiği “aura”; en önemli unsur haline gelir. Başka bir deyişle teatral varlığın “aura”sını artık uzam oluşturmaktadır. Karakter ise bir birlik, perspektifi sağlamak görevini bırakmış, görsel destekleyici bir figür gibi “teatral peyzaj”⁴⁰⁶ olarak nitelendirilecek bir yapının unsurlarından biri haline gelmiştir.

Uzamın bu kadar öne çıkmasının nedeni postmodernizmin şenliksi ve ütopyacı bir havasının olmasıyla ilgilidir. Belirsizlik ve farklılık ideolojileriyle özgürlükçü bir atmosfer yaratılmıştı. Bu atmosferde klasiklerin, figüratif ve dekoratif olanın vurgulanıp yeniden kullanılması oldukça önemlidir. Bu da gösterinin daha da öne çıkmasını sağlamaktadır. Ancak bunun endişelerini taşıyan teorisyenler de vardır. Guy Debord *Gösteri Toplumu* adlı kitabında “*gösterinin günümüz toplumunun asal üretimi olduğunu ve bununda kültürün tarihselliğinin yıkıma uğratılmasının en temel ve en kötü sonucu olduğunu*” söyler.

“Tarihin ve belleğin mevcut felçli toplumsal örgütlenişi, tarihsel zamanın üzerine kurulan tarihin bir yana bırakılması olarak gösteri, yanlış zaman bilincidir. Emeğe içsel değiştirilemez olan unsur, hem uyanma ile uyumamanın doğal döngüsünün bağımsızlığında ve hem de bireyin yaşamında harcanan ve geri getirilemez zamanın varlığında bütünüyle aksesuar haline gelmiştir. Sanayileşme öncesi, doğal güçler ve insan biyolojisi ile döngüsel olarak ölçülebilen doğal bir zaman vardı. Doğal zaman insanileştirerek ve toplumsallaştırılarak tarihsel zaman dönüştürüldü. Ancak bu kültürel olarak üretilmiş ve başlangıçta hala doğal zamanla ilgili zaman, sonradan yabancılaşmış, bir yandan yapay olarak insansızlaştırılmış işe, bir andan gösterileştirilmiş boş zaman dönüştürülmüştür. Modern üretim koşullarının egemen olduğu toplumlarda, insan bilinci, “kendi dünyasının, üstünde tahrifat yapılmış hareket merkezinde hareketsizleştirilmiştir.” Bir zamanlar “canlı olan her şey artık bir temsile dönüşmüştür.”⁴⁰⁷

Debord; tarih görüşü doğal, insani, toplumsal, gerçekçi ve tarihin tarih içinde bir kategori olarak ele alınması gereken bilinçliliğinden söz ederek bütüncül tiyatronun yabancılaştırılmış dünyasına doğru ilerler. Debord, “*eğitilmiş insanları dünyaya hakikat aşılama tarihsel misyonunu*” sürdürmeye çağırılmaktadır.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ A.g.e.,s.125

⁴⁰⁷ Guy Debord; **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1996, s. 191

⁴⁰⁸ A.g.e.,s. 192

Derrida, teatral imasının ötesine geçerek, merkezi yazma ve oynama nosyonu ile gerçek tiyatro arasında bir bağlantı kurar. Mimesis sorununun peşine düşmeye buradan başlar:

“Derrida, Platon’un Philebos’unda ruhun kitaba benzetildiğini söyler. Tin doxadır, hakikatin doğal fişkırdığı yer ya da hakikate ilişkin bir girişimdir. Doxa bir başka doxa ile söyleşim halinde olmalıdır ama alternatif olarak içsel bir konuşmanın dışsallaştırılması olarak tasarılan kitapta da diyalojik olarak belirebilir: Platon’u temsil ettiği haliyle kitap, der, Derrida, imgeye ve imgesi çıkarılan şeye bölünmüş olan ikili mimesis modelinin bir yüzüdür. Derrida burada çifte oluşun altını çizer. “Önce” ‘gerçek’ olan şeyin kendisi var, fenomenologların (olaybilimci) deyimiyle etiyle kanyla var; sonra bunu taklit eden resimler, portreleri, yani şeyin kendisine ait yazılar ve çeviri yazıları var, bu düzen taklit eden ile taklit edilenin ayırımını fark edilebilir kılıyor.”⁴⁰⁹

Derrida burada, metafizik düşüncenin ikili yapısını, iç ile dışın, önceki ile sonrakinin, özgün olanla yabancılaştırılmış olanın ilişkileri ile gösterir. Ama Derrida arkasında bir hakikat referansı olmayan ve kopya olmayan bir yazma eyleminin oluşturduğu bir başka mimesis modeli de olabileceğini vurgular. Bunu da tiyatroda gösterir. E. Fuchs; Derrida’nın, Paul Margueritte’nin *Karısını Öldüren Pierrot* isimli sahne gösterimi üzerine yaptığı çalışmayı şöyle değerlendirir:

“Derrida söz konusu mimodramada, “metnin”, kendisi de üzerine yazı yazılan boş bir kağıt haline gelen oyuncudan doğduğunu ve oyuncunun ne orijinal bir mevcudiyet olduğunu ne de daha önce var olan bir anın taklidi olduğunu belirterek sözcüğün kendi içinde taşıdığı paradoksa işaret eder. Bir yandan “taklit yoktur. Mim hiçbir şeyi taklit etmez. Ve zaten oyuncu da taklit etmez. Onun jestlerinin metninden önce gelen hiçbir şey yoktur. Hareketleri öyle bir figür yaratır ki, bu figürü hiçbir konuşma öngörmez ve hiçbir konuma bu figüre eşlik etmez. Mallarmé tam tersini savunur: Taklit vardır. Öyleyse bu durumda hiçbir şeyi taklit etmeyen bi taklitle karşı karşıyayız; teki olmayan bir çiftleşme işi bu. Bu Mallarméci mimetik olmayan mimesis, bizi “taklitçinin son durumda taklit etmediği, göstergenin referansının olmadığı, bu ikisinin bir araya gelişinin bir hakikat yaratma işlemi olarak değil tersine hakikati kavrayıp içine alma işlemi olduğunu söyler.”⁴¹⁰

Debord ve Derrida, tiyatronun hem modeli hem de aracı olan gerçek kavramının istikrarlı bir durumdan, istikrarsız bir duruma doğru hareket ettiğini varsaydıkları bir kültürü tarif ederler.

⁴⁰⁹ Debord, a.g.e.,s.195

⁴¹⁰ A.g.e.,s.196

Modern sonrası yazılan metinlerde kullanılan tiyatro hem bir metafordur, hem de kültürüne ilişkin bir anlatının yapısal unsurunu oluşturur. Debord, Batı kültüründeki gösterim kriterinden hakikat kriterine geri dönmek ister. Bu da beraberinde bütüncül tiyatronun geri dönüşünün işaretidir. Derrida, metafizik hakikat iddialarının arkasında ya da içinde teatral bulanıklığı olduğunu iddia eder. Baudrillard, toplum hareketinin istikrarlı bir gerçeklikten, olumsuz bir hiper-tiyatroya doğru yöneldiğini düşünür. Çünkü yaşananlar zaten bir tiyatrodur. Sadece Deleuze ve Guattari, şizoanalitik geleceğin Baudrillard'ın yaşamı sürekli gösteri olarak algısı ile birçok ortaklıkları olmasına rağmen, tiyatroyu, parçalayıcı düzensizlik yerine, yanlış biçimde empoze edilmiş bir düzen biçimi olarak yorumlar. Bütün bu yorumlar tiyatronun, Batı kültürünün de geldiği trajik durumun göstergeleridir.

Foucault, *Bilginin Arkeolojisi* kitabında post-logosantrik bir dünyada metnin konumunu tartışarak metafiziğin ötesine geçen tiyatro kuramcılarına destek verir.⁴¹¹ Burada Foucault salt gösteri kriterini ileri sürmekle kalmamış, kitabın sonuç bölümünde kendi kendisiyle konuşan diyaloga da yer vermiştir. Metinlerin evriminde tarihsel ve hakikat arayışında bir standart yerine arkeolojik ve gösterimsel bir standardı savunur.

Dramatik yapının merkezi olan karakter, zihnin dışındaki fiziksel alandan ve genellikle bütün bir insanlık düzeninin simgesi olmaktan uzaklaşmıştır. Artık zihnin içindeki psişik ve tinsel dünyayla ilgilidir. Sahnenin asal çekim noktası olarak eylem yerini bilince bırakır. Oyunların konusu ve biçimi bunun üzerinden ilerler. *Oedipus*'tan *Hamlet*'e *Rüya Oyunu*'na doğru tarihsel bir sıralamada dekorun, karakterlerin, olayların gitgide zihinsel durumlara doğru evrildiğini görmek mümkündür. Bütün dünyayı harabeye çeviren *Godot'u Beklerken*'de zihinsel durumların görünümünü sunar. Karakter, varlığının acılı bilincinden kurtulmak için kendine yönelen, ontolojik açmaz içinde yer edinmeye çalışır konumdadır.

⁴¹¹Michel Foucault; **Ahlâkın Soy Kütüğü Üstüne**, Çev: Ahmet İnam, Birinci basım, Yorum Yayın evi , Ankara, 1992,s. 87

Bireyin zihinsel durumlarının parçalı hale gelip imgeye doğru dönen karakter üzerinde Deleuze ve Guattari'nin imgelele dönüş düşüncesinin etkileri çok fazladır. Bu iki teorisyen Freud ile Marx'tan alınan "arzu", "üretim" ve "makine" kavramlarını yeni bir düşünce içersinde bir araya getirmişlerdir: Bizler arzulayan makineleriz. Deleuze ve Guattari dilde açığa çıkan dışsal arzu görüntüsünü "délire" diye adlandırırılar. Délire arzu makinesi tarafından üretilen bir etkidir. Karşı-Oidipus bu anlamda délire'nin kolektif doğasına, toplumsal niteliğine vurguda bulunur. Günümüzde başat eğilim, délire'i özelleştirmek yönündedir. Kişisel olan siyasaldır. Kişisel ile toplumsal, bireysel ile kolektif arasında hiçbir ayırım yoktur. Hem siyasal hem de psikolojik alan, hem siyasal (sınıf mücadelesi) hem de birey (délire) üstünde etkileri bulunan aynı enerji ve libido biçimiyle yayılırlar. Libido ve siyaset birbirine sızabilen alanlardır.⁴¹²

Deleuze ve Guattari başlıca iki toplum biçiminden söz eder. Biri paranoid diğeri şizofrenik. Bunlar içinde iki tür arzu vardır: Faşist ve devrimci. Toplumsal terimlerle konuşuldukça, bu ikisi arasındaki ayırım otoriter ve özgürlükçü örgütlenmeler arasındaki ayırıma eş değerdir: Bir yanda merkezleşmiş iktidarlarında ayak direyen devletler, diğeri yanda toprak sınırları ve sıradüzen dizgeleri olmayan gevşek küçük topluluklar -göçebe toplulukları gözünüzün önüne getirin- bulunur."⁴¹³ Deleuze ve Guattari bu noktada délire'e ilişkin iki kutbun söz konusu olduğunu ifade ederler. Bu kutuplardan ilki, yörüngesi uçuşa ayarlı gerçek şizofren délire iken, ikincisi sıra düzenli devletin yetkeci yapısına dayalı gerici paranoid délire'dir.⁴¹⁴

Postyapısalcılık içindeki en önemli yönelim, arzu'ya ilişkin olanak ve potansiyelleri araştırmaktadır. Deleuze ve Guattari için libidonun her yere sızan üretken gücü anlamına gelen arzu, gizemli ve parçalayıcı biçimde ortalıkta dolaşır. Yazarlar, Lacan'ın imgesel kavramını (dilini edinilmesinden önceki aşamayı) ülküleştiren, onun arzu kuramı üstünde önemle dururlar. Simgeseli (dile, yapıya ve topluma) geçici bir yitirme olarak görürler. Bu anlamda yapıya ve topluma giriş onlar için bir trajedidir. Yalnızca imgelele dönüş toplumsal siyasal baskının ve

⁴¹² Holland, y.a.g.e.,s. 78

⁴¹³ A.g.e.s, 86

⁴¹⁴ A.g.e.,s. 89

simgesel diktatörlüğün sonunu getirebilir. Deleuze ve Guattari için bunun en önemli koşulu şizofrenidir. Bunun için de şizoanaliz diye bir kuram geliştiriyorlar.⁴¹⁵

Deleuze ve Guattari deliliğe sempatiyle yaklaşırlar, onlara göre şizofrenlik diğer deneyim türlerine göre, üstün sayılması gereken bir deneyimdir.

“Şizofren insan asla Odipal hapishaneye tutsak düşmez; bilinçdışının çarpıtılan, dondurulan, düzlenen karmaşıklığına ve ele avuca sığmazlığına karşın, şizofren bir biçimde topluma ilişkin temel doğrularla temasa geçmekte geri kalmaz. Benlik” bütünüyle bir akış, bir parçalılık, bir makine parçaları toplamıdır. İnsan ilişkilerinde, eksiksiz bir insan asla başka bir eksiksiz insanla sözcüğün tam anlamıyla ilişkiye geçemez, çünkü “eksiksiz insan” diye bir şey yoktur. Olsa olsa “arzulayan makineler” arasında bir takım bağlantılar vardır. Bölük pörçük olma şizofrene özgü bir şey değil, insan olmanın evrensel bir koşuludur.”⁴¹⁶

Karşı-Oidipus'ta modern yaşamda us ile dürtü arasında bir türlü bağdaşmayan bir ilişki olduğu saptamasında bulunurlar: Modern dünyada içtenlik insandan büyük ölçüde koparılmaktadır. Lacan'ın merkezinden edilmiş özne düşüncesini kendilerini temel alan düşünürler, bu bağlamda Lacan'dan bir adım öteye giderek, şizofrenin kişisel ve toplumsal deneyim arasında hiçbir ayırım gözetmediğini dile getirirler. Kişisel dışavurumlar başlı başına birebir siyasal anlatımdır. Şizofren için sözcük ile şey, söylemek ile yapmak bir ve aynı şeydir. Sözcük ile eylem, istek ile eylem arasındaki ilişki doğrudan ve dolaysız bir ilişkidir.⁴¹⁷

Üst anlatıların tiyatrodan çıkarılmasıyla modern tiyatro uygulamaları kendisine daha fazla yer bulur. Dünyanın merkezinde artık “ben” yoktur. Bu zaten modernizme ait bir duygudur. Benlik açısından, kendini görmek ancak başkasıymış gibi olmak modern, onu kapsar hale gelmek ise postmodern bir deneyimdir. Bu uygulamalarda modernizmin teatral öz farkındalık diye tanımladığı durum, postmodern tiyatrodaki mimesis olarak görünür.

“Modern tiyatrodaki teatral damarının pek çok şey devralmış olduğu, dünyanın gerçek dışı doğasının teatrallığı anlamında theatrum mundi düşüncesinin kökleri Stoacılar kadar götürülebilir. Bu düşünce ortaçağlarda, vaazların çoğunda olağan

⁴¹⁵ A.g.e.,s. 140

⁴¹⁶ A.g.e.,s. 141

⁴¹⁷ A.g.e.,s.149

hale gelmişti. İngiliz Rönesans'ı ile birlikte uygulama düzeyinde tiyatro alanına girmiş ancak en yetkin biçimine on yedinci yüzyılda Calderon'un Dünyanın Büyük Tiyatrosu ile ulaşmıştır. Burada Yazar- Tanrı –aynı zamanda yönetmen, izleyici ve ebedi ve ezeli değerlerin değişmez kefilidir de- cennetteki altın küresinin üstüne oturur ve insan oyuncuların anlık dünyevi rollerini oynadıkları, fani ve trajik insanlık sahnesi izler. Theatrum mundi düşüncesi Batı sahnelerinde Rönesans'tan sonra en parlak dönemlerini yaşamış ve yavaş yavaş yok olup gitmiştir.”⁴¹⁸

Antik dönem oyunlarında karakterler, yönlendirilir, yola getirilir ve doğüstü güçlerle mücadele eder. Gerçekçi olaylarda ise karakterler olayları kontrol eder ya da kontrol etmek için bir yönelişe girer. Karakter henüz dağılıp parçalanmamıştır, postmodern tiyatro ise anlam yaratma gücünü karakterin elinden alıp soyut modellere yüklemektedir. Atılacak bir araç durumuna indirgenmemiştir ancak anlam yaratma gücünün büyük bir bölümü soyut modeller tarafından ele geçirilmiştir. Misterium oyunlarını ise E. Fuchs şöyle değerlendirmektedir:

“Misteriumun uzamsal-zamansal dünyası, karakterlerini, aslında onları da şekillendiren kapsamlı bir tasarım içinde tutar Misterium geriye doğru bir ucu kozmik ortaçağ tiyatrosuna, diğer ucu da ileri doğru postmodern tiyatronun hiper-uzamına uzanan bir türdür. Misteriumun alegorik olana, gizemciliğin “daimi bilgeliği” nin büyük alegorisi ile dönüyor olması, sadece iyileştirici bir tavra değil aynı zamanda gösterge düzeyinde anlamdan yeni bir radikal kopmaya da işaret eder. Tanık olunan gerçekliğin hiç de öyle hemen bilinebilir olmadığını göstermesiyle misterium, izleyicisini kendi iradesiyle, ortak bilgi talebinden vazgeçtiği bir tiyatronun da yolunu açmıştır. Bu anlamda misterium, kısmen izleyicilerinin modellerin hem kurucusu hem yorumcusu olduğu postmodern “kavramsal” gösterimin yeni alegorisi yolunda bir durak olmuştur ama artık bu modeller ortak referansların aracılığının olmadığı bir ortamda parçalanmışlardır.”⁴¹⁹

Klasik temsil yapısında karakterin analizi mümkünken yapının bozulduğu durumda karakter artık insanın kopyası olmadığı için analizi zora girer. Sadece bir gösterge durumundayken, Bernard Beckerman *Dynamics of Drama*'da (Dramın Dinamikleri) bu sanatı çözümlenmek ve tartışmak için modern bir yöntem kurmaya çalışır. Ona göre “Tiyatro zamanda ve/veya uzamda yalıtılmış bir ya da birden çok insan kendi(leri)ni başka insan ya da insanlara sunduğu zaman ortaya çıkar.” Yazarın paralel dram tanımı ise kendi(lerini) sunduğu kısma “hayali eylemlerle” sözünü ekler. Tiyatro zamansal bir sanat olduğu için bu sunum etkinlik biçiminde gerçekleşmelidir. Beckerman, “olaylar örgüsü” ya da “karakter” gibi öğeleri değil

⁴¹⁸ Fuchs, y.a.g.e.,s. 204

⁴¹⁹ A.g.e.,s. 216

“kesimler” dediği “zaman birimleri”ni kullanarak bu etkinliğe yönelik dikey bir çözümleme önerir. “*Teatral eylem bütünüyle ve temelde bir gerilim içinde artarak dönüm noktasına ve rahatlamaya doğru giden çeşitli tipte kesimlerden oluşmuştur.*” Dramatik kesim bu örüntüye simgesel anlam düzeyleri ekleyerek izleyicinin imgeleminde eleştirel bir tepki uyandırır. Başka çeşitlemeler de yoğunluk değişimleri, farklı türden dönüm noktaları ile iç aksiyon içeren dış etkinliklerin çeşitlemesi ile yapılabilir.⁴²⁰ Aksiyonun bütün akışını betimsel, katılımsal, dış deneyime bakan göndergesel ve kavramsal üzerine kurulur. Ancak yine de nedensellikten kopmak mümkün değildir.

Richard Hornby ise *Script into Performance : A Structuralist View of Play Production*'da (*Senaryodan Performansa: Oyun Yapımına Yapısalcı Bir Bakış*) oyunu karmaşık ilişkilerin performans tarafından açığa çıkarılacak içsel örüntüsü olarak görür. Bu yüzden yapısalcı yöntem 1- *Gizli bir şeyleri açığa çıkarır*, 2- *İçseldir*, 3- *Karmaşıklık ve belirsizlik içerir*, 4- *Yargıyı askıya alır*, 5- *Bütünselcidir*. En etkili dört çağdaş teorisyenin dördü de -Stanislavski, Brecht, Artaud, Schechner- bir bakıma yapısalcıdır ancak hepsi de oyun yazarının önemini azaltarak, hatayla ya da yanlışlıkla da olsa tiyatroya büyük zarar vermiştir. Hornby için biçim içeriğin dile gelişidir.⁴²¹

Son dönemde karaktere vurgu yapan önemli teorisyenlerden biri Anne Ubersfeld, karakteri ele alırken geleneksel idealist ve psikolojik yaklaşımları reddeder; “*karakteri bir dizi husus için bir odak noktası, metinle performans, yönetmenle yazar arasında aracılığın gerçekleştiği bir yer*” olarak görür. Sözdizimsel olarak karakter eylemsel yapıdaki bir konumu doldurur; şiirsel olarak yan anlam yoluyla geniş bir anlamsal alana göndermede bulunur. O, oyunun söyleminin hem öznesi hem de nesnesidir.”⁴²²

Gerçek ile kurmaca arasındaki ayırımın yok olduğu düzlemde dramatik yanılısama tümüyle yok olur. Perspektif odaklı algının değişmesiyle birlikte de

⁴²⁰ Carlson, y.a.g.e.,s.507

⁴²¹ A.g.e.,s. 510

⁴²² A.g.e.,s.520

metinler merkezini kaybeder. Bu durum dramatik yapının araçlarının düzenini alt üst eder. Rol/ kimlik/ özne arasındaki sınırlar kaybolur, birbirlerinin içine geçerler. Anonim kimlik taşıyan karakterin konuşmaları monologa dönmüştür. Ancak bu konuşmalar tutarlı değildir. Zamanda ileri geri gitmeler, anlamını yitiren konuşmalar, metnin bütünlüklü yapısını da bozar. Metinler alıntılar toplamına döner. Bu düzensizliği bütünleştirerek bundan yeni bir anlam çıkarmak seyirciye kalır.

Müller'in *Resim Tasviri* tam anlamıyla dramatik biçimin öldüğüne örnek gösterilebilir niteliktedir. Poscmann'ın sınıflamasında, "*dramatik formu aşan metinlerdendir*". Lehmann içinse "*dramın öteki tarafına geçmiş*" bir posdramatik bir metindir. Burada dramatik olanın bütün araçları silinmiştir. Ne karakter vardır, ne öykü vardır. Oyun sadece sekiz sayfalık noktasız bir cümle dizisidir. Metin sadece gördüklerini betimleyen bir sesin varlığını referans aldığı için uzun süredir sorunsallaşan gerçek ile kurmaca ilişkisini paradoksal bir noktaya yerleştirir. Organik bütünlüğünü çoktan yitirmiş bu dünyada, parçaları birbirine eklemek, eylemsiz ve rolsüz bir ses ile metin oluşturma, türler arasında farkı da ortadan kaldırır. Çünkü metin düzyazı şeklindedir. Metinde bir tablo tasvir edilir. Ses, ayrıntıları vurgulayarak tablonun bütün unsurlarını betimler. Sesin kim olduğu belli değildir. Sadece farklı bir yerden bakıyordur. Hareketsiz, dilsiz bir tablo ile sahnenin bütün unsurlarından vazgeçen Müller, dramatik yapının geldiği son noktayı göstermeye çalışır.⁴²³

Metinde dikkat çeken başka bir nokta ise "gibi", "ya da", "belki"nin sık sık kullanılmasıdır. Tasvir yapan kişinin konuşmalarındaki tutarsızlığı imleyen bu durum hiçbir bilginin kesin olamayacağını ispat eder. Bilginin de iktidarı yoktur. Her şey doğru olabilir ya da olmayabilir, değişebilir.

Tom Stoppard da Müller gibi metinlerarasılığı, parodiyi, pastişi kullanmaları, gündelik hayat ile sanat arasındaki farkı silmeleri konusunda bir ortaklık içindeymiş gibi görünseler de onları sınıflandırmak için bu bilgiler yeterli değildir. Her biri bu yöntemi yeniden tanımlayarak farklı şekilde kullanır. Stoppard karakterleri, genelde

⁴²³ Karacabey, y.a.g.e.,s.223

farklı metin parçalarının arasında var olurlar. Kurgusal yapı içinde niteliklerinin farkındadırlar. Hamlet'in yeniden yazımı olan *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler*, Oscar Wilde'nin *The Importance of Being Earnest* adlı oyunu ile Lenin'in manifestolarını, Joyce'un *Ulyses*'ini yerleştirdiği *Travestiler*, Shakespeare'in Hamlet ve Macbeth'inin *Dogg'un Hamlet'i* de yeniden düzenlemesi yazarın oyun metnine bakışını göstermektedir.⁴²⁴

Travestiler, Aşkın İcadı ve Akrobatlar oyunu metin bütünlüğünü parçalayan uzun anlatılarla doludur. Metadramatik kurgu tekniğini kullanan yazar oyun metnin oyun metni olduğu bilgisini taze tutar. (Metadramatik temelde “oyun içinde oyun” ve “oyun içinde rol” ve “provanın dramatize edilmesi” gibi tekniklere başvurur.) Pirandello ve Genet tiyatroları bunu sık sık kullanmışlardır.

Tom Stoppard, repliklerle varlığını sağlayan oyun kişileri yaratırken Müller'den farklı bir dil kullanır.

*“Stoppard'ın oyunlarında dil bir yandan “dramatik dil “olarak sınırlarının sonuna dek zorlanırken bir yandan da bir “olgu” ya da “yaşayan bir organizma”olarak sorgulanır. Dolayısıyla dil, bu oyunlarda hem nesne hem de özne haline getirilmiştir. Özellikle Akrobatlar oyununda içeriklerinden boşalmış sözcüklerin anlatım becerisi, bir felsefe profesörünün Tanrının varlığını kanıtlamak için başvurmak zorunda olduğu bir sinema alanının temel aracı olarak test edilir.”*⁴²⁵

Kişileştirmeye ilişkin olarak; karakterlerin insani özelliklerinden sıyrılması, kurmaca kimliklerinin farkında olan, kendilerini yaratan, yazara seslenen karakterler, parodi ve simetri yaratmakta kullanılan karakterle grotesk ve komik isimler Tom Stoppard'ın oyun kişilerinin özellikleri olarak görünür.⁴²⁶

⁴²⁴ Beliz Güçbilmez, **İroni ve Dram Sanatı**, Birinci basım, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, s. 182

⁴²⁵ A.g.e. 188

⁴²⁶ A.g.e.,s.176

3.1.Karakterin Dili: Diyalog Yerine Monolog

Klasik temsil yapısında karakterin ortaya konmasında eylem en etkin noktaydı. Klasik yapının bozulduğu bu süreçte öznenin ortaya konması -görsel imgenin vurgulanmasına rağmen- monolog sayesinde gerçekleşir. Monoloğun en basit açıklaması, “*Tek bir kişinin yaptığı konuşma ya da kişinin kendi kendisiyle yaptığı diyalogdur.*”⁴²⁷

*“Monolog öncelikle insan yalnızlığının bir gerçeği olmaktan çok, dilbilimsel bireyselliğin bir üslubudur. Söylem düzleminde monolog, diyalogdan bir adım uzaklaşmadır. Bireyin dili, konuşmanın diyalog geleneklerinden ayrıldığı ölçüde monolojiktir (ya da monoloğa dayalıdır)”*⁴²⁸

Oyunun anlamı gereği, karakterin kendi yalnızlığında konuşması, seyirciyi de buna tanık olarak hesaba katması, monoloğun “söyleme”, “anlatma” işlevini ortaya koyar. Karakter monoloğu kullanarak bazen geçmişinde var olan öyküyü anlatır bazen de içsel bir konuşmanın ötesine geçemez. Monolog bir içe bakış, başka bir karaktere hitap ya da anlatımlı bir açıklama olurken, iç monolog özellikle içe bakışı sergileyen bir monolog türüdür. Oyuncu, başka bir karakter yerine kendine ya da izleyiciye hitap eder. Bu konuşma esnasında içsel dünyasından bir kesit sunar, Hamlet örneğinde olduğu gibi. Temel amaç konuşan özneye odaklanmaktır. Postmodern metinde karakteri gösteren en önemli araç monologdur. Ken Friden monolog kullanımını “eşsiz” olarak görür:

*“Monolog ya iletişimsel diyaloga statik bir karşıt olarak ya da eski söylem geleneklerinden dinamik bir sapma olarak anlaşılabilir. Birinci durumda monolog bir başkasına yapılmayan bir konuşmanın olgusal yalnızlığıdır. Daha önemlisi monolog sıradan dilin normlarından etkin bir kopuş gösterir ve böylece yenilik, sapkın söylem ve yaratıcılıkla ilişkilidir. Kendisini başkalıktan tamamen kurtarmış bir dilbilimsel biçim anlamında saf bir monog olanaksız olduğu halde genelde normlardan kaçma çabasıdır.”*⁴²⁹

⁴²⁷ Deborah R. Geis, “Monolog ve Postmodern Teatral Sunum”, Çev: Ayşegül Bahçıvan, **Agon Tiyatro**, sayı: 10, 1997, s.8

⁴²⁸ Deborah R. Geis, “Şimdiki Zamanda Hareket Etmek: Deneysel Tiyatroda Monolog ve Postmodernizm Söylemleri”, Çev: Işık Özel, Hande Bilsel, Elif Göktepe, **Agon Tiyatro**, sayı: 9, 1996, s.35

⁴²⁹ A.g.e.,s. 37

Suzanne Langer'in *Feeling and Form*'da vurguladığı gibi “*Tiyatro, sonsuz bir şimdiki zamanda gerçekleşir, öyle ki, geçmiş ve gelecek bile en nihayetinde önümüzdeki sahne eylemini şimdiki zamanı aracılığıyla çağrılabilir.*”⁴³⁰ Ancak monolog, sonsuz şimdikiyi kıran önemli bir araçtır. Zamanı parçalamada ya da dönüştürmede etkindir. Monolog yapan oyuncu bir dizi olay anlatarak zamanı kısaltma ve oyunda geçen zamanı durdurma, ileri ya da geri götürme, kısaltma gücüne sahiptir. A. Miller ve D. Mamet oyunlarında net bir kullanım söz konusudur. Monolog sadece zamanı etkilemez aynı zamanda mekânı da dönüştürme gücüne sahiptir. Langer, dramanın “esas mekân” duyuya yani seyircinin karakterler, oyunun sözleri ve bunların kurduğu “dünya”nın getirdiği ilişkileri görmesi sonucunda aldığı “kavranmaz imge”ye dayandığına dair bir düşünce ileri sürer. Konuşmayı hareketin özü olarak tanımlar ve konuşmacının ve/veya başka karakterlerin fiziksel hareketleri monoloğa eşlik edebildiği halde onun başat özelliği hareketleri sözlerle, sahne mekânını “anlatı mekânı” ile özetleyebilmesidir. Bu durum da karakterlerin geçmişinde olmuş ya da şimdi olan bir dizi olayın yerine geçtiğinde daha çok belirginleşir. İbsen geç dönem oyunlarında şiirsellik arttıkça, zaman ve mekânda sıçramalara ihtiyaç duydukça aksiyondan kaçınmış, söze yaslanmıştır. Örneğin *John Gabriel Borkman*'da Borkman'ın Ella ile yaptığı diyalog zaman zaman monoloğa dönmektedir. Dördüncü sahnede ise Borkman, gerçekleşmemiş arzularını dile getirirken Ella'nın varlığının farkında değildir. Strindberg'in *Matmazel Julie* oyununda bilinçdışı bir zihne dayalı monologlar kullanılmıştır. *Rüya Oyunu*, karakterlerinin tek bir bilincin egemenliğinde bölündüğünü, zaman ve mekânın olmadığını söyleyerek aslında oyunun bir kişi tarafından yapılan monolog olduğunu söyler.⁴³¹ *Hayaletler Sonatı*'n ise oyunun ikinci sahnesinde Yaşlı Adam uzun bir konuşma yapar. Konuşmalar arada verilen duraksamalarla kesilir. Bu tür modernist monologlar daha sonra Beckett'in birçok karakterinin de yaptığı gibi “boşluğa konuşan” bir karakterin prototipini oluşturur.⁴³² Monoloğun yeniden şekillendiği Epik tiyatrodaki ise içsel bir durumun ifade edilmesi olarak monolog köklü bir değişim yaşamıştır. Bir karakter, “duygularını” ya da karar alma sürecini iç monologlarla açığa vurmaya çalışırken, oyuncunun duygularını göstermesi bu yolla olur. Böylece

⁴³⁰ Aktaran, Carlson, y.a.g.e.,s. 357

⁴³¹ Fuhcs, y.a.g.e.,s. 78

⁴³² Geis, y.a.g.e.,s. 23

iç monolog karakterin sezilmesini sağlayan yoğun ve etkili bir an olma ayrıcalığını yitirir. Bu da zaman içinde Brecht'te iç monologların silinmesine neden olur. *Cesaret Ana*'da "Savaşı barışa nasıl benzediğini göstermek için bir anlatı ya da örnek geliştirdiğinde ortaya çıkan herhangi bir gizli açıklama duygu ya da amaç yoktur. Daha çok o, kendisinin yetenekli bir şarlatan olduğunu anlayan ilk kişidir; gerçekten de onun gururla temsil ettiği gelenek budur."⁴³³ Samuel Beckett ise bir teatral yöntem olarak monoloğu oyunlarının merkezine koymuştur. Zaman zaman monoloğa dönüşen diyaloglar kullanır. Modern sonrasında kullanılan monologlar ise tutarlı değildir. Parçalanmıştır, birçok sesi barındırır. (Laura Anderson, Peter Handke, Leen Scaky, Tom Stappard, Heiner Müller'in oyunları gibi)

Susan Sontag, film ile tiyatro arasındaki azaltılamaz ayrımın, mantıkdışı ve süresiz mekân kullanımına sahipken, tiyatronun mantıklı ve süreli mekân kullanımına bağımlı olmasında yattığında söyler. Monolog ise süreli mekân kullanımı için önemli bir adımdır.⁴³⁴

Öznenin değişen konumu, sahnedeki oyuncunun rolüne yaklaşımını da etkilemiştir. Oyuncu, uzun monologlar eşliğinde öykü anlatıcısı durumundadır. Bir dereceye kadar anlatısal monologlar gösterinin metnini tamamlar. Ancak burada monologlarla karakterin psikolojik gelişimine vurgu yapılmaz. Önemli olan kolektif niteliktir. Bu amaçla her sahnelenişte rolleri değişen oyuncular deneysel grupların başvurduğu önemli yollardan biridir. Böylece karakterlerin yorumu sürekli olarak değişir. Gösterinin dışında yazılı metinde de zamanla oyun kişileri rollerini değiştirirler. Tom Stappard, Peter Handke'nin oyunları gibi.

Geleneksel olarak iç dünyalarına ilişkin yaşadıkları duyguları ifade etmek için başvurdukları monologlar, karakterin iç dünyasında olup biteni vererek onu diğerlerinden ayıran özelliklerin ortaya çıkması için kullanılırdı. Monologlar hem algıyı hem de zamanı manipüle etme yeteneğindedir. Örneğin Hamlet kalabalıklardan kaçarak bunu gerçekleştirirdi. Heiner Müller'in *Hamlet*

⁴³³ A.g.e.,s. 24

⁴³⁴ Susan Sontag; **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1991,s. 24

Makinesi'nde oyun Hamlet'in iç dünyasında geçer. Oyuncu ise Hamlet'in parçası olmayı reddeder. Birçok postmodern yapımda Hamlet'i aynı anda oynayan birçok oyuncu kullanılır. Örneğin Open Theatre'nin iç konuşmaları birden çok kişi tarafından gerçekleştirilmektedir.⁴³⁵

C. E. Bigsby'e göre deneysel tiyatroya alınan tavrın, bireyselliği kendini keşfetmeye "grup yoluyla" ulaşmak için kutsal bir hazine gibi saklayan toplumun bireyleri için bir şans olması söz konusudur. Grotowski'yi örnek göstererek "kolektivist bir toplumun parçası" olarak ortaklaşa yaşama giden yolun kişinin kendisini keşfinden geçtiğini hissetmiş olabilir.⁴³⁶

Performans Group'un *Dionysus in 69* gibi deneysel tiyatro oyunlarında öznenin değişen konumuyla beraber aktörün rolünde de ne gibi değişiklikler olabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Oyuncu bir karakteri yorumlamakla kalmaz, daha çok oyuncu/kişi olarak oyuncu ve karakter birlikte var olurlar. Çünkü oyuncu ikisini de eş zamanlı olarak sunar. Bu yöntemde Brecht, yakın bir duruşla oyuncu, seyircilerin (ya da oyuncu/kişinin) karakterin içinde kaybolmasına izin vermeden karakteri yaratır. Böylece rol ile oyuncu arasındaki hareket akışkan bir şekilde ortaya çıkar. Yine de oyuncunun rolü vardır. Oyunculardan birinin dediği gibi "*Teatral olanın bağlarından ne kadar kaçmaya çalışırsanız çalışın kendinizi simgesel eylemler zincirinin içinde bulursunuz.*" der. Open Theatre'nin oyunu *The Mutation Show*'da 'gerçek' kişi 'İnsan Galerisi' adlı bölümde simge haline getirilir. Bu bölümde oyuncular kendi fotoğraflarını gösterir ve içlerinden biri, Ellen, oyun hakkında gerçekleri anlatır. Böyle bir oyunda oyuncu ile karakter arasındaki sınırların kalkması ya da birbirine karışması yeni metinsellik anlayışını da ortaya çıkarır.⁴³⁷

Bu tür deneysel tiyatro hareketlerinde psikolojik derinliği olan karakter yaratma eğilimi yoktur. Daha çok karaktere yüklenen anlamların çıkarılmasıyla geriye kalan oyuncuyu göstermek hedeflenmiştir. Deneysel tiyatroların çoğu

⁴³⁵ Bkz. Geis, y.a.g.e.,s.39 1993

⁴³⁶ Fuhcs,y.a.g.e.,s. 134

⁴³⁷ Bkz .a.g.e.s. 138

geçmişteki metinleri kullanma nedenlerini bu metinlerin kendi içinde bir son taşımadığı düşüncesine inanmalarıyla açıklar.

Postmodern tiyatro, görsel ve teknik olanın peşindeyken, merkezden uzaklaşan karakter yeni tiyatronun yönelişi hakkında önemli bir ipucu verir. Tiyatral anlamından kopan bu anlayışta daha iyi bir dünya ideali yok olmuştur. Çözüm önerisi konuşulmaz. İçinde mücadele ve eylem yokken karakterin merkezde kalması mümkün değildir. Lacan'ın deyişiyle şizofren (klinik anlamda değil) bir görüntü içinde var olmaya çalışır. Lacan'ın, dil bozukluğu olarak yaklaştığı şizofrenide kişinin tam olarak, bütünlüklü, akıcı olarak konuşması mümkün değildir. “*Dilin bir geçmişi ve geleceği olması, tümcenin zaman içinde devinmesinden dolayı insan bir zaman deneyimine sahip olur.*”⁴³⁸ Ancak şizofren oyun kişisi için böyle bir zamansal algı ve süreklilik söz konusu değildir. Geçmişle çeşitli anlar dışında hiçbir bağlantısı olmayan şizofren oyun kişisinin geleceği yoktur. Sadece yaşadığı an söz konusudur. Birbiriyle bağlantısız göstergeler ve zamansal süreksizlik içinde savruk bir şekilde eylemsiz bekler. “Şimdi” içinde kalan şizofrenik oyun kişisi eylem içinde olamadığı için biri olmak zorunda değildir. Bu yüzden sabit bir kimliği yoktur.

Dilin bozularak, kelimelerin anlamını yitirmesi, yazarları yoğun bir metafor kullanımına iter. “*Yazar alegoriden akıllıdır, metafor da yazardan.*”⁴³⁹ diyen Heiner Müller oyunlarında sık sık metafor kullanır.

*“Müller’in metinlerinde estetik bir işlevle kullanılan dil, anlamın saydam biçiminde yansıtılmasını engeller, metinleri şifreleyerek çözülmesini güçleştirir. Bu kullanım alılmama için çok anlamlılığa açılan bir algı süreci başlatır fakat bir taraftan da üst üste yığılan metaforlar bil dil kolajı biçiminde düzenlendiği için yorumları belirsiz bir zemine kaydıracaktır. Şok görüntüler ve alıntılarının çokluğu ile bütün bağlantıları parçalayan Müller için bir alan açtığını düşünmektedir.”*⁴⁴⁰

Andreas Huyssen, postmodernizmin “kıyıları ve kenarları”, “merkezde olmayanlar”, “merkezden çıkmış”la ilgilendiğini söyler.⁴⁴¹ Postmodern tiyatronun kişileri, son derece sıradan, silik, pasif, kıyıda kalmış kişiler olarak karşımıza çıkar.

⁴³⁸ Karacabey, y.a.g.e.,s. 189

⁴³⁹ Aktaran Karacabey,a.g.e.,s 190

⁴⁴⁰ A.g.e.s.191

⁴⁴¹ A.g.e.,s. 195

Postmodern tiyatro zaman ve mekânın belirsiz olduğu bir düzlemde, görsel imgelerin ardı ardına sıralanılışları ile eylem yoksunluğuna uğramış karakterlerle sosyo-politik olmaktan çok “mit ve ritüelin arketipal” bir örneği olarak çağın tiyatrosu içinde yerini alır. Karakter, bilinç akışında, parçalanmış fikirlerle, birbirine teğet geçen bağlantılar, birbiriyle ilgili ya da ilgisiz geçmişten parçalar, karmaşık bir duygu anını kapsayan bir düşünce sürecindeki sürekli değişen itkilerle varlık gösterir. Diyalog yerini uzun anlatıların yer aldığı monologlara bırakır.

3.2.Karakterin Zaman Algısı

Modern sonrası tiyatrodaki zaman olgusu ve zamanın metinlerde kullanılma biçimleri tartışılan önemli bir mesele olmuştur. Gerçeklik akımına dâhil edilen oyun yazarlarından başlayarak, oyun metninde kronolojik anlatımın yıkıma uğratılması sonucu sahneleme tekniklerinde de değişikliklerin yapılmasına neden olmuştur. Zaman sıçramaları ve eş zamanlı sahneler modern tiyatronun sıklıkla başvurduğu kullanımlar haline gelirken, bir yandan da düşünsel ya da felsefi düzeyde zamanı somutlayarak gösterme çabası genel eğilimi oluşturuyordu. Geçmiş, şimdi ve gelecek eş zamanlı olarak gösterilmekte ve bunlara yüklenen anlam değişime uğramaktadır. Lyotard’ın işaret ettiği gibi “ ‘şimdi’, ‘gelecek zamanın geçmişi olarak şimdi’, paradoksal yapısı gereği, modern ‘şimdi’ ile aynı değildir. Modern şimdi tasarımı olarak gelecekteki bir dünyanın gerçekleşmesine uzanan bir yolda ulaşılan en son nokta olarak kendisini geçmiş andan koparan zaman bilincinde ifade bulur. Postmodern ‘şimdi’ ise tasarımı olarak ‘gelecek’in dışlanması koşuluyla, aynı ‘geçmişten kopuş’ anını ifade eder.”⁴⁴²

Modern sonrasında geçmişini şimdiye getirme; bütünlüğünden koparılmış bir anımsama eylemi ve postmodernizmle birlikte gündeme gelen nostalji yardımıyla olur. Parçalara ayrıldığı için anlamı eksiltilmiş ‘süreksiz şimdi’ içine yeniden kurgulanan geçmiş yerleştirilir. Geçmiş ve şimdinin birbirine karışması zamanın durmasını sağlamaktadır.

⁴⁴² Hakkı Hünler, *Estetik Kısa Tarihi*, Birinci basım, Paradigma, İstanbul, 2005, s. 37

*“Bütün gelecek ve geçmiş zamanlar, sonsuzluğun bütün kolları çoktandır buradadırlar, ufak lokmalara ayrılıp insanlar ve düşleri arasında bölüşülmüşlerdir...Demek ki burada zaman yoktur.”*⁴⁴³

Postmodernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel olarak gören bütün anlayışları reddeder; zamanın kronolojik ya da çizgisel olduğu yolundaki modern varsayıma ise *kronofonizm* adını verirler.⁴⁴⁴ Postmodernistler kronofonizme karşıdırlar. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğu, insanın faaliyetlerini ölçüp denetlediği söylenir. Bu zaman *“üretkenlik buyruğuna aittir ve çalışma ile kutlamanın ritimlerini ikame ederler.”*⁴⁴⁵ Bu düşünceden yola çıkarak çizgisel zamana teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Onlara göre zaman *“dil bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir.”*⁴⁴⁶ Bağlantısız ve dağınık bir zaman görüşü”nü daha doğru bulurlar. Çünkü zaman *“hiçbir şekilde kesin bir biçimde kontrol edilemez ya da bir yere oturtulamaz.”*⁴⁴⁷

Geleneksel zaman anlayışı önemini kaybettiğçe zaman sınırlarını kaybeder. Bu sonsuzluk içinde, zaman sınırsızlaşır ve insan hayatı da onun içinde gözden kaybolmuş gibi görünmeye başlar. Bir teorik fizikçi ve matematikçi olan Stephen Hawking, *Zamanın Kısa Tarihi* adlı kitabında *“sanal zamanın aslında gerçek zaman olduğunu ve bizim gerçek zaman dediğimiz şeyin hayal gücümüzün bir uydurması olduğunu”* ileri sürer. Gerçek zamanda *“evren uzay-zamana bir sınır oluşturan ve bilimin yasalarının işlemediği tekilikler ya da sınırlar yoktur.”* Hawking *“benzersiz mutlak zaman”* diye bir şey olmadığını, *“farklı gözlemcilerin taşıdığı saatlerin birbiriyle uyum sağlamak zorunda olmadığını ileri sürer. “Böylece zaman onu ölçen gözlemciye göre değişen daha kişisel bir kavram haline gelir.”*⁴⁴⁸ Ayrıca *“sanal zamanda ileri ve geri yönler arasında önemli bir fark yoktur.*

Dünyanın zamansal düzeninin böylesine çöküşü, aynı zamanda geçmişin de farklı bir biçimde ele alınmasına yol açar. İlerleme fikrinden kaçan postmodernizm,

⁴⁴³ A.g.e. s, 39

⁴⁴⁴ Rosenau, y.a.g.e.,s.15

⁴⁴⁵ Jean Baudrillard; **Kötülüğün Şefafığı**, Çev: Işık Ergüden, Üçüncü basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 67

⁴⁴⁶ Rosenau,y.a.g.e.,s. 112

⁴⁴⁷ Lyotard, y.a.g.e.,s. 123

⁴⁴⁸ Rosenasu, y.a.g.e.,s. 127.

her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk etmiştir. Ancak geçmişten aldıklarını şimdinin bir boyutu içine yerleştirmiştir. Kahraman özne, eyleyen özne, yerini daha önceden var olan imgelerin, alıntılanmasıyla, parçalar halinde biriktirilmesiyle oluşan tekrarları içinde gölge gibi kalır.

“Zamanın ilerlemediği, kişiyi ve onun eylemini ilerletmediği ya da bir sarmal oluşturacak şekilde kendi üstüne kapanarak ilerlediği biçimde, döngüsel zaman, çizgisel zaman meydan okur. Onun içine sızıp, çizgiyi anlamsızlaştırır, böylelikle bir ilerlemenin olanaksızlığını gösterdiği gibi, hayatın bütüncülüğünü de selamlar.”⁴⁴⁹

Tarihsel süreklilik ve bellek duygularının bütünüyle yok olması ve üst-anlatıların reddedilmesi sonucunda, kalıntıları kazarak gün yüzüne çıkarmak daha sonra bunları yan yana getirmek tek amaç olur. Postmodernizmde, değerlerin sürekliliğini, inançları, hatta inançsızlıkları, ayakta tutma yolunda ortaya konmuş pek az çaba mevcuttur.⁴⁵⁰

Postmodern yazarlar, sonsuz bir döngüsellik içinde zamanın çizgisel akışını kabul etmezler. Sonun başlangıç olduğu düşüncesi zamansal algılarını belirler. Tom Stoppard’ın *Merdivenden İnen Sanatçı* adlı yapıtı buna bir örnektir. Bu oyunda temelde bir çizgisellik vardır; ama yazar bunu on iki parçaya ayırıp parçaları birbirine karıştırır (ya da yeniden düzenler) böylece zamanın da mekânın da bir anlamı kalmaz.

Postmodern oyunlarda “Hikâye, ikiye katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra.”⁴⁵¹ Temelde sunulan öykü sık sık araya giren ve çeşitli araçlarla yapılan temsillerle öylesine kesintiye uğratılır ki kurmacanın ontolojik ‘ufku’ ortadan kaybolur.⁴⁵² Böyle bir yapılanma içinde sahnede olan her şey sanki rastlantısal biçimde dizilmiştir. Metinlerin genel özelliği düşlerin yer aldığı süresiz mekânlarda karakterler ontolojik bir sorun olarak görünürler. Gerçekle düş arasındaki sınır kalkmıştır. Burada seyirci kendi gerçekliğinden oyunu yeniden inşa eder.

⁴⁴⁹ Aslıhan Ünlü ; **Merkeze Dönmek, Türk Tiyatrosunda Zaman ve Mekân Algısı**, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, s.62

⁴⁵⁰ Bkz. Rosenau, y.a.g.e.,s73

⁴⁵¹ Bkz a.g.e.,s. 111

⁴⁵² Aktaran Harvey, a.g.e.s. 267

Çizgisel zaman olmaksızın neden sonuç ilişkilerinin saptanması mümkün değildir. Birini diğerinden ayırabilmek için zamansal öncelik belirlemek gerekir. Postmodern tiyatro zaman konusunda “şimdi” olana vurgu yapar. Şimdiki an hem sonsuza hem de karşı-sonsuzla yaklaştığı için gerçeklik olasılığı sıfıra iner. Sadece o an için geçerli olan “şimdi” kalır geriye. Anlatısal bakış açısından bu önemlidir. Çünkü seyirciden eylem bekleyen bir yaklaşım söz konusudur; eserin yalnızca bir temsil değil, yaratılma sürecinde de bir eylem olduğu vurgulanmalıdır.⁴⁵³ Artaud, bu sürecin süreklilik kazanmasını ister; çünkü “*Tiyatro bir kez yapılan hareketin bir daha aynı şekilde yapılamayacağı dünya üzerindeki tek yerdir.*”⁴⁵⁴ Performans anı üzerindeki, anlatısal olmayana odaklanmanın kaynağı da Artaud’dur. Chaikin şimdiki zamanın cisimlendirilmesi konusunda şu noktalara değinir:

*“Bellek ve alışkanlık şimdiki zamanda hareket ederler. Geçmiş denetlenemez.o şimdiki zamanın seçilmemiş bir parçasıdır ve yalnızca gerçekten meydana gelmiş olmasının verdiği doygun özümsemeye özgürleştirilebilir. Şimdiki zamanda ilerlemek, zamanla bir uyum tutturma yolunda atımlı bir adımdır. Bu, andan geri çekilmekten çok, anı cisimleştirmektir.”*⁴⁵⁵

“Anı cisimlendirme” teatral söylemde sorunlu bir hal alır. Derrida; Vahşet Tiyatrosu’nu gramerinin her zaman bir temsiline ulaşılmaz sınıfı olarak kalacağını söyler.” Derrida şimdiki zamanı yapıbozucu bir eylem olarak görür. Çünkü şimdiki zaman sahnede canlandırıldığı anda yeniden canlandırmanın alanına girer. ‘Gerçek’ canlandırma Artaud’nun saf tiyatrosunun büyüleyici olanak(sız)lığıdır.⁴⁵⁶

Foucault’un *Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne* adlı kitabı, “şimdi” yi “geçmiş”ten ayırarak “şimdinin meşruluğu”nu kaldırmaya çalışan bir düşüncüyü savunur. Foucault’un da yapmaya çalıştığı budur; geçmişi şimdi’den koparır, geçmişin sıradışığını kanıtlayarak geçmişi şimdinin gücünü azaltacak şekilde öyküler.

⁴⁵³ Harvey, y.a.g.e.s. 267

⁴⁵⁴ Christopher Innes; **Avant-Garde Tiyatrosu (1892-1992)**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci basım, Aziz V. Kahraman, Dost Kitapevi, Ankara,1993, s.231

⁴⁵⁵ A.g.e.,s. 238

⁴⁵⁶ A.g.e.,s. 240

Nietzscheçi tarihçi Őimdiyle başlar, belli bir ayırıma varana dek zamanda geriye doğru gider. Sonra ayırımın yarattığı dönüşümün izini sürerek tekrar ileriye doğru yönelir. Bu sırada bağlantılar kadar kopuklukları da korumaya özen gösterir. Foucault'un anı yöntemi kullanır. *“Sıra dışı söylemler/ uygulamalar, Şimdi'ye göre taşıdıkları olumsuzluk bakımından, hesabı yeterince verilmeksizin kabul gören görüngülerin “ussallığı”nı çürütmek amacıyla araştırılır.”*⁴⁵⁷ Soykütütsel çözümleme tarihsel çözümlemenin geleneksel biçimlerinden farklılık gösterir. “Sözgelimi geleneksel ya da “bütüncül” tarih, olayları büyük açıklama dizgeleri ve çizgisel süreçler içersine sokmak yoluyla önemli tarihsel anlara ve kişilere yönelip, bu amaçla tarihsel çalışmaya bir başlangıç noktası olabilecek belgeleri araştırırken; soykütütsel çözümleme, tarihin göz ardı etmiş olduğu bir dizi görüğü eşliğinde görülmeye değer olaylardan ayıklanarak dışlanan tek tek olaylara döner, onları canlandırmaya ve korumaya çalışır.”⁴⁵⁸

Foucault sık sık soykütük terimini, *“mücadelelerin tarihsel bilgisinin kurulmasına olanak tanıyan, bu bilgileri günümüzde bir taktik olarak kullanılabilir kılan alimane bilgiler ve yerel anılar birliğine göndermede bulunmak amacıyla”*⁴⁵⁹ kullanılır. Bu anlamda soykütükler, doğru bilgiler adına bütüncül bir kuramca süzgeçten geçirilen, sıra düzene sokulan, düzenlenen birtakım yerel, kesintili, yetkisiz ve meşru olmayan bilgilere odaklanırlar. Bu anlayış, ikincil, karmaşık ve olumsal olan tarihsel başlangıçlar kavrayıŐına dayanan belli bir tarihi, başlangıç noktası olarak asla kabul etmez; herhangi bir olayın arkasında yatan etkenlerin çeşitliliğini ve tarihsel olayların ne derece narin olduklarını gözler önüne sermeye çabalar. Kısacası, bu tarih görüŐünde, hiçbir değişmez dayanağın ve özün yeri yoktur; ne de geçmişi yapılandıran kesintiye uğramamıŐ değişmez süreklilik biçimlerine yer vardır.⁴⁶⁰

Thomas Whitaker ise tiyatroda varlık düşüncesinin her zaman birbirinin üstüne binen ama ayrılabilir “çifte Őimdisi” olduğunu vurgular. Dramatik metin,

⁴⁵⁷ Foucault, y.a.g.e.,s. 345

⁴⁵⁸ A.g.e.s. 348

⁴⁵⁹ A.g.e.,s. 351

⁴⁶⁰ Game, y.a.g.e.,s. 34

bütünlüklü bir sahnelemeyle ilişki kurar seyircisiyle. Bu süreçte metin “şimdi”de geçiyor gibidir. İkinci şimdi ise, oyuncudan izleyiciye geçen, sonra da aynı yoldan geriye dönen ve dramatik dünyayı destekleyen, yükseltilmiş bir bilinç çemberiyle ilgilidir. Artaud’un başyapıtları reddedişinden ve Grotowski’nin oyunculuk eğitimine ilişkin pratiğinden esinlenen pek çok tiyatro, yazarların metinlerini, tiyatronun dışsal otoriteye boyun eğmesi olarak değerlendiriyorlardı. Aynı zamanda metni tiyatroyu da politik açıdan baskılayan unsurlardan biri olarak görmeye başlamışlardır. “Doğaçlama konuşma hatta daha iyisi, oyuncunun derinliklerinden kabarıp gelen saf sesler, yazılı yabancı birtakım sözcüklere oranla daha güven vericiydi.”⁴⁶¹ Chaikin’in 1968’de tarif ettiği bir oyun projesinde, “*kendimizde henüz biçimlenmemiş parçalarımızla ilişki kurabilmek için*”, “*güzel*” ya da “*doğal*” konuşmanın getirdiği sınırlamalardan kaçınılması gerektiğinden söz ediyordu. Dilin bilinen sınırlamalarından uzaklaşmak, dilin bütün boğucu düğümlerini gevşetmek deneysel tiyatroların amacı haline gelir. Hatta Julian Beck, “*Bağırsaklarımın içine girip, orada bulduklarımı sahneye saçıyorum.*” diyerek “ben”i yeterince derinliklere dalındığında bulunabileceği bir yapı olarak görmüştür.⁴⁶²

Zamansallığın yitirilmesi ve anlık etki arayışı, derinliğin yitirilmesinden olmuştur. Jameson, çağdaş kültürel üretimin büyük bölümünün “derinliksizliği”ni, görünüm, yüzeyle ve zamana hiçbir dayanıklılığı olmayan anlık etkiler konusundaki saplantılarını ısrarla vurgulamıştır.⁴⁶³ Otoritenin olmadığı, kontrolsüzlüğün elden gitmesi, özerk karakterin ayrıntılarının yitirilmesi, genel bir çaresizlik için kalan oyun kişilerinin genel hatları ile verilir.

Zaman ufkunun çöküşü ve anlık olana yönelen ilgi, kısmen kültürel üretimde olayların, gösterilerin “happening”lerin, medya imgelerinin çağdaş dünyada ön plan çıkmış olmasının ürünüdür. Deneysel tiyatronun yönelişi de bu doğrultuda olmuştur.

⁴⁶¹ Innes, y.a.g.e., s. 121

⁴⁶² Fuchs, y.a.g.e., s. 99

⁴⁶³ Fredric Jameson; **Modernizm İdeolojisi**, Çev: Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, s. 254

3.3. Karakterin Mekân Algısı

Çizgisel zaman reddedilince onu temel alan tarihin anlayışı da değişmiştir. “Zaman olmadan kesin bir başlangıç olamaz ve kökenler anlamında tarih de anlamsızlaşır.”⁴⁶⁴ Postmodernistlerin “sahip olduğumuz tek sonsuzluk”la, “şimdi” ile ilgileri mekân algısını da değiştirmiştir. Herhangi bir mekânı betimlemek temsili kabul etmekle eş değerdir. Bu yüzden tek bir mekân algısından söz etmek mümkün değildir.

“Mekânın yaşanan, algılanan ve hayal edilen boyutları arasındaki ilişki, mekânsal pratiklerin nasıl oluştuğunun çözümlenmesi amacıyla kullanılır ki burada asıl dikkati çeken nokta mekan algısının, ontolojik ve tek boyutlu bir algı olamadığı, toplumsal ilişkiler içinde üretildiği ve dönüşüme uğratıldığıdır. Aynı zaman algısında olduğu gibi.”⁴⁶⁵

Postmodernistler coğrafyayı hiper-mekâna denk olarak görürler. Postmodern hiper-mekân “icat edilebilir ve aynı kolaylıkla yok olma emri alabilir ya da zihin jimnastiğinin yardımıyla salt düşünsel bir yapı tarafından genişletilebilir.” Postmodern alanlar yerinden edilmiştir; çünkü normal şartlarda kavranan coğrafi bir mekânın her cephesini sorgulayarak “onu ters yüz eder ve zihinsel olarak oluşturulmuş bir ilişkiler kümesi olarak yeniden formüle ederler.”⁴⁶⁶ Çünkü geleneksel mekân anlayışında bir kere yerlerine yerleştirildikten sonra öylece kalırlar ya da hareket etseler bile belli kalıplar içinde hareket ettiklerini varsayarlar. Hiper-mekân böyle bir varsayımda bulunmaz.

O “şeylerin çözülüşü”nden bahseder; Bugünün modası beklenmedik olandır. Kendimizi bu mekâna yerleştirip onun bilişsel haritasını çıkarma” yeteneğinin yitirilmesi söz konusudur. Olumlayıcılar ise mekânı daha politik bir açıdan gözden geçirmeye götürür. Gözlerini yerel mekâna, cemaatin işgal ettiği yere dikerler. Bu bölgesel direnişi tercih etmeleriyle başkalarının “mekân”ına saygı duymayı vurgulamalarıyla ve kendi “yer”lerini korumakta ısrar etmeleriyle örtüşen bir şeydir. Yerel olan üzerinde ve mekân coğrafya hakkı üzerinde odaklanmaları epeyce siyasi bir niteliktedir ve toplumsal bağlama uyarlama kaygısını taşıdıklarını gösterir. Olumlayıcıların derdi, zaman ve mekân hakkındaki modern varsayımlara

⁴⁶⁴ Rosenau, y.a.g.e.,s. 231

⁴⁶⁵ Ünlü, y.a.g.e.,s.99

⁴⁶⁶ Rosenau,y.a.g.e.,s. 321

disiplin kurma araçları olarak, sınırlamak ve kuşatmak amacıyla başvurulmasıdır."⁴⁶⁷

Foucault için mekân, "bir iktidarın alanı ya da kabı için bir mecazdır, genellikle kısıtlayan bazen oluş süreçlerini özgürleştiren bir alan"⁴⁶⁸ derken mekâna kendi yasalarını koymaya çalışan bir alan olarak bakar. Heterotopya kavramıyla da toplumsal disiplinin uygulandığı cezalandırma baskı araçlarını mekân üzerinde verirken heterotopya kavramıyla başka bir yere dikkat çeker. 1967 yılında "Başka Mekanlara Dair" başlıklı makalesinde "dünyanın kendini, zaman boyunca gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi hissettiği bir dönemde yaşadığını"⁴⁶⁹ söyleyerek heterotopyalar üzerinde yaptığı belirlemeleri vurgular.

*"Heterotopyalar rahatsız edicidir, belki de buna bir isim vermeyi imkânsızlaştırdıkları ve yaygın isimleri kördüğüm haline getirdikleri veya paramparça ettikleri için; daha baştan söz dizimini -yalnızca cümle kurarken kullandığımız söz dizimini değil, aynı zamanda, kelimelerin ve şeylerin (birbirlerine yakın ve aynı zamanda da karşıt) "bir arada durmalarını" sağlayan daha az belirgin bir söz dizimini de- yok ettikleri için. Ütopya fabl ve söylemlerin oluşmasına imkan sağlar. Dilin en belirgin özelliklerine uygun biçimde akarlar ve temel fabula'nın bir parçasıdır; heterotopyalar ise konuşmayı kuruturlar, sözcükleri yollarında durdururlar, dil bilgisinin tüm olanaklarına daha kaynağında karşı çıkarlar; mütlerimizi yıkar ve cümlelerimizin şiirselliğini zararlı etkilerden korurlar."*⁴⁷⁰

Bachelard için mekân son derece önemlidir. Çünkü insan mekân sayesinde belleğe ulaşır ve şimdinin arkasına geçer ve mekân sıkıştırılmış zaman içerir "Aslında bütün bildiğimiz, varlığın istikrarının mekânlarında bir dizi sabitlemedir, anılar hareketsizdir, mekân içinde ne kadar sabitlemiş iseler o kadar sağlamdırlar, mekân bu işe yarar."⁴⁷¹

Bachelard getirdiği kesin tanımların ötesinde postmodern tiyatro sabit olmayan mekânlarda var olur. Parçalanmış mekânlardan gelip geçici olaylardan

⁴⁶⁷ Jameson, y.a.g.e.s. 245

⁴⁶⁸ Foucault, y.a.g.e.s. 34

⁴⁶⁹ A.g.e.s. 89

⁴⁷⁰ A.g.e.s. 93

⁴⁷¹ Gaston Bachelard, **Uzamanın Poetikası**, Çev: Alp Tümertekin, Birinci basım, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, 344 S.

oluşan hiçbir bağlayıcı mantığı olmayan peyzajlar sahneyi süsler. İmgeler çıplak ve soğuktur. Prefil tarafından tanımlanan postmodernizm şu şekildedir:

“Bütünlüğü olan bir metinle değil, belirgin bir kişilik ve duyarlılığın varlığıyla hiç değil, kim olduğu bilmediğimiz, yerleştirmeyeceğiniz dillerden dökülen, heterojen söylemlerin kesikli alanıyla karşı karşıyasınızdır. Bu kaos tam da her şeyi çatısı altına alan mitik bir çerçeve içinde kapsamadığı ya da özümsemediği ölçüde yüksek modernizmin klasik metinlerinden ayrılır. Dile getirilen şeyin niteliği “gizli bir alaycılık taşır, kayıtsızdır, kişisel değildir, arka planda kalmayı yeğler.”⁴⁷²

Bu alıntıya Harvey’in tespiti oldukça ilginçtir:

“Bütün bunlar izleyicinin geleneksel katılımının olanaklarını kaldırmaya yöneliktir. Yalnızca meleklerin bütünsel bir bakış açıları vardır, ama onlarda yukarıdan bir yerlerden bakınca sadece birbirini kesen seslerden ve fısıltılardan oluşa bir mırıltı duyar, tek bir renge bürünmüş bir dünyadan başka bir şey göremezler. Böyle bir dünyada kimlik duygusu nasıl oluşturulabilir, nasıl sürdürülebilir?”⁴⁷³

Gerçekçi tiyatrodaki doğrusal olmayan bir uzamsal yapıyla kurulmuş ve zamana bağlı bir gelişimle ilerleyip de bütünlüklü yapı ortaya koyan oyunlarda, doğal peyzaj imgeleri kullanarak postmodern tiyatronun kullanacağı peyzajın ipuçlarını vermiştir. Postmodern tiyatronun sonsuzluk yaratacak peyzaj atmosferleri için karakterleri psikolojik derinliğini kullanmazlar. Bunlar bir sürü şeyle dolu bir alanda karakteri temsil eden nesnelere olarak görülmektedir. Robert Wilson, bu görüntülerin hemen hemen bütün çalışmalarında peşinden gider.

“The CivilwarS’un (iç savaşLAR)’un cologno bölümünün ilk sahnesinde kara gömülmüş kasaba; The Forest (Orman) ve the CivilwarS orman sahnelerinde olduğu gibi gerçek peyzaj etkilerinden yararlanır. 1972 yılında Şiraz Festivali’nde KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE, Haft Tan Dağı’nda yedi güren süren ve doğal peyzaj etrafında düzenlenmiş bir gösterimdi. Wilson’un çalışmaları baştan beri zürafalar, kaplanlar, ayılar, baykuşlar ve su canlılarıyla doludur. Alcestis’de oyun boyunca sahnede üç boyutlu dağ ve vadi görünüyordu. Yukarıda son derece geniş bir gökyüzü, aşağıda kıyısında prehistorik döneme ait iki yaşayışlı yaratıkların süründüğü bir nehir sahneye yayılmış kayalar ve çalı öbekleri. Su perileri gerçek bir su kaynağında yıkanmaktadırlar...Sahnede Yunan tiyatrosunun, tanrılara kafa tutan insan tutumlarını özetleyen geleneksel mekanlarına; saraya ve görkemli kapılarına rastlamak olanaksız.”⁴⁷⁴

⁴⁷² Bachelard.a.g.e.,s. 351

⁴⁷³Harvey, y.a.g.e.,s. 352

⁴⁷⁴ Fuchs, y.a.g.e., s 251

Wilson, öykünün çerçevesini ve karakterlerin temel izlerini korumayı başarmıştır; isimler ve psikolojik bir taşıyıcılığı olmayan tavırlar vardır ama yönetmenin asıl ilgisi, doğaya karışmış insan ve Tanrılarla büyüyle süregelen doğa düşüncesini yansıtan pastoral bir bakış açısına odaklanmıştır. Daha sonra yaptığı bir konuşmada dağ sahnesinin fazla somut, fazla doğal olarak betimlenişinin dağın sadece doğal değil aynı zamanda kültürel bir yapı olmasından kaynaklandığını söylemiştir.⁴⁷⁵

Maeterlinck, statik tiyatrodaki dekor olarak peyzaj teorisi geliştirmemiştir ama dramatik biçim anlamında en önemli oyunu olan *Körler*'de dekorun salt bir dekor olmanın ötesine geçerek, karakterlerin taşıdığı anlamı aşan daha derin bir anlam taşıyıcısı olan bir atmosfer olarak kullanıldığı, ilk modern peyzaj sahnesini yaratmıştır. Papazlarının ölüsünün orada kendileriyle aynı odada bulunduğunun farkında olmayan on iki kör kadın ve erkeğin arasında hiçbir konuşma geçmeseydi, kısa sürede, esip duran rüzgâr, kıyıyı döven dalgalar ve hışırdayan yapraklar ve tehditkâr ışık değişiklikleriyle bu ada ormanı bir insanlık durumu alegorisi olarak algılanabilirdi. Oyunda neredeyse hiç aksiyon yoktur; sadece bekleme, gittikçe artan endişe ve kaçınılmaz ölümün yavaş yavaş fark edilmesi vardır. Maeterlinckçi trajik sembolik peyzaj tiyatrosu, modern dönem boyunca varlığını korumuştur. Yapı Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* oyununun giriş cümlelerinde "*Ben Hamlet'tim, kıyıda durdum ve kırılıp duran dalgalarla konuştum... arkamda Avrupa'nın enkazı yükseliyordu.*"⁴⁷⁶ replikleriyle aynı atmosferi taşır. Politik ve kültürel bir enkazın üzerinde, yıkılmış durumda bir fiziksel peyzajı iş başına çağırması oyunun göze çarpan niteliklerinden biridir.⁴⁷⁷

Bu tür teatral gösterimler birbirine hiç benzemez. Tempoları birbirinden farklıdır, farklı dünyaları anlatır ve birbirinden radikal biçimde farklı sanatsal duyarlılıkları yansıtır. Bu yüzden bir akım olarak postmodernizmi sınıflandırmak tehlikeli olmaktadır. Belli bir dekorunun içinde, karakter anlatımcı yapıyla karşılaştırıldığında, bütün karakterlerin birbirine benzediği ortaya çıkar. Gerçekçi

⁴⁷⁵ Bkz Fuchs , y.a.g.e.,s.137

⁴⁷⁶ A.g.e.,s. 146

⁴⁷⁷ Bkz.a.g.e.,s.130

karakterin psikolojik derinliği, çözüm bulma çabası yoktur. Brecht'in eleştirel tavrına da sahip değillerdir. Kişiler peyzaj dekorun içinde farklı bir durumu yaşarlar. Bonnie Marranca, *Çehov*'un mekân kullanımıyla ilgili bu boyut hakkında bilgi verir:

*“Dekor bir oyunu tarihsel bir zaman hapseder; kostümler bir oyunu belli bir tavırlara, konuşma sitillerine ve ahlaki değerlere çerçeveler. Statik uzam görüşü, kapalılığı, nedenselliğe bağlı olmayı, motivasyona yüreklendirir; dramatik karakterlere sahip olma biçimi, bütün karakterlerin tavrını belli bir zamana ve çevreye indirger; sanki dördüncü duvarın ötesinde bir dünya yokmuş gibi. İki dünyayı birbirine karşıt olmaya zorlayarak insanı bu dünyadan ayırır.”*⁴⁷⁸

Postmodern sahnenin mekânı gösterimin hem bir parçası hem de düşsel bir yapı olarak sonsuzluk duygusu yaratmaktadır. Peyzaj artık sahne tasarımına egemendir. Bu türün yapılar düğüm ve çözümlerin doğrusal çizgileri içinde değil, uzamsal ilişkilerle düzenlenir. Stein'in dediği gibi *“bütün ayrıntılar bütün ayrıntılarla; ağaçlar tepelerle tepeler tarlalarla... her bir parça gökyüzü ile...”*⁴⁷⁹ Bu kadar vurgulu bir uzamsallık içinde zamansal olan geri plana düşer. Bu, sahnede statik ama şiirsel bir hava oluşmasına neden olur. Peter Stein, Robert Wilson gibi yönetmenlerin peyzaja olan ilgileri aynı zamanda bütünsel bakış açısına ihtiyaç duyulduğunu da gösterir.

Fütürizm mekânı hız ve devinimi temsil edebilecek şekilde biçimlendirmeye çalışır. Dadaistler ise sanatı gelip geçici olarak görüyorlardı; sürekli herhangi bir mekânsallaştırmayı reddederek, sonsuzluğu, *“happening”*lerini devrimci eylem çerçevesine yerleştirme yolunu arayacaklardır.⁴⁸⁰

Modernizm yazarları oyunlarında bir yandan ormanların ve bahçelerin ve açık alanların yok olmasına üzülür diğer yandan kent ütopyaları kurar. Çehov'un Prozorov kardeşlerinin zihnindeki Moskova veya Mayakovski'nin mekanikleştirilmiş ve elektrikleştirilmiş Yeni Kudüs'ü gibi. Postmodern yazarlar ise tarih öncesinde, kültür öncesinde var olmuş ve şimdi kaybolmakta olan doğal dünyaya özlem duyar. Özellikle Robert Wilson'un kültür içindeki imgesel olana dönüşü bu nedenledir.

⁴⁷⁸ Innes, y.a.g.e.,s. 143

⁴⁷⁹ Fuchs ,y.a.g.e.,s. 212

⁴⁸⁰ A.g.e.s,233

3- TEMSİL KRİZİNİN ORTASINDA KARAKTERİN KONUMU

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra dram, bütünlüklü yapısını bırakarak parçalı yapıya doğru bir değişim içine girmiştir. Bu da eylem zamanı “şimdi” nin içine geçmiş yerleştirilerek kesintiye uğratılan bir görünüm ortaya çıkarmaktadır. Dramatik metinlerdeki bu çözümlenin nedeni tiyatro ile dram arasındaki birlikteliğin bozulmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle Meyerhold’un “tiyatronun tiyatrosallaşması” düşüncesiyle harekete geçen yeni anlayış klasik temsil anlayışının değiştiğinin en büyük habercisidir. Bütün bu değişimlerin temel nedeni insanın gerçeklik algısının değişimi ile ilgilidir. Değişen algıya uygun yeni ifade arayışları tiyatronun en büyük ölçütü olan temsil özelliğinin sarsılmasına neden olur.⁴⁸¹

Klasik temsil anlayışında metin dış gerçeklik algısıyla sahnede varlık bulur. Descartes’in özne ve nesne arasında yaptığı ayırımla başlayan süreçte esas olan bir gerçekliği sunmaktır. Özellikle Rönesanla bu durum kendini iyice göstermiştir. Dramatik olanın bütün araçları bu gerçekliği göstermek için düzenlenir. Gösteren ile gösterilen arasındaki uyuma dayanan bu yapıda gerçeklik yaşamdaki karşılığını kolaylıkla bulmaktadır. Ancak bu birlikteliğin bozulması yani gösteren ile gösterilen arasındaki uyumsuzluk modern sonrası tiyatrodaki temsil krizinin ana nedenini oluşturmaktadır.

Fischer Lichte’nin *Semiotik des Theaters (Tiyatronun Göstergebilimi)*nde açıkladığı gibi tiyatronun bir şeye işaret etme görevi vardır. Bunu yaparken gerçek dünyanın materyallerini gösterge olarak kullanmaktadır. Bir “göstergenin göstergesi” olarak gerçek nesnelere kurmaca bir dünyanın içine gösterge olarak yerleştirir. Böylece nesnelere hem gerçek kullanımıyla hem de sahnede kullanımıyla ikili anlam kazanmış olurlar. Bu ilişkinin uyumu ile sahnede gerçekleşen olaylar ile gerçek yaşam arasında kesintisiz bir alışverişe oluşmaktadır.⁴⁸²

⁴⁸¹ Aktaran, Karacabey, y.a.g.e.,s. 110

⁴⁸² Aktaran, Karacabey, y.a.g.e.,s. 28

Bu alışverişin kesilmesi ile tiyatrodaki görsel olan (ikonik göstergeleri) birinci sıraya yerleşmiş, dil de ikinci sıraya (simgesel göstergeleri) inmiştir. Başka bir deyişle görsel olanla dilsel olan arasındaki mücadeleyi görsel olan kazanmıştır. Klasik temsilde kişiler arası görünüm diyalog ile sağlanır. Bu da dramın sadece kişilerarası ilişkisinin ürünü olduğunu gösterir. Anlam ise diyalog kullanımı ile vurgulanmaktadır. Ancak modern sonrası dönemde diyalog görev değiştirir. Kelimeler anlamları temsil etmez; çünkü onlar gelip geçicidir. Anlamın iktidarına bu şekilde son verilir. Seyircinin kendisinden bir anlam oluşturması beklenir. Dilin kendisi bir temsil sistemi olduğuna göre, temsile karşı postmodern kuramcılar için diyalog, kelimelerin arka arkaya sıralanışından başka bir şey değildir. Dilin temsilinin yok sayıldığı bu süreçte karakter elindeki en büyük silahı kaybeder. Sözcüklerle nesnelere arasındaki organik ilişki kopar. Artık eyleme yönelen ve amacı olan oyun kişinin yerine, bulunduğu durumun içinde düşünceyi taşımaktan başka görevi kalmayan bir oyun kişisi gelir.

Modernistler ile postmodernistler arasındaki en büyük fark dile olan yaklaşımlarında kendini gösterir. Modernistler söylenmekte olanla (gösterilen ya da mesaj) bunun nasıl söylendiği (gösteren ya da araç/medya) arasındaki sıkı ve tanınabilir bir ilişki olduğunu varsayımlardır. Postmodern düşünce ise bunların “sürekli olarak birbirinden koparak yeni bireşimler içinde bir araya geldiğini” ileri sürer.

Postmodernistler temsile karşıdır. Çünkü temsilin modernlik için, modernliğin toplumsal örgütlenmesi, siyasi yapısı, temelleri ve felsefesi için merkezi önemde olduğunu düşünürler.

“Temsil vekalettir; parlamentoda bir bire başkasını temsil eder. Benzerliktir; bir resim ressamın gözlemlediği şeyi tuval üzerinde temsil eder. Çoğaltmadır; fotoğraf (görüntü) fotoğrafı çekilen kişiyi (nesneyi) temsil eder. Tekrardır; bir yazar kendi fikrini ya da düşüncesini (kastettiği şeyi) temsil eden sözü (dili) kâğıda döker. İkamedir; bir avukat mahkemede müşterisini temsil eder. Kopyalamadır; bir fotokopi fotokopisi çekilen şeyi temsil eder.”⁴⁸³

Örneklerden anlaşıldığı gibi temsil her alan için merkezi önemdedir. Postmodernist teorisyenler, temsilin -onların söyleyişi ile- aktarımın içerik kaybına

⁴⁸³ Rosenau, y.a.g.e.,s.139

neden olduğuna vurgu yaparlar. Temsilin bir şeyi, kişiyi, yeri ya da zamanı başka bir şey, kişi yer ya da zaman olarak (ya da başka bir şeyin içinde) yeniden sunmayı içermesi ancak modern teori içinde olur. Bugünün bölünmüş parçalı dünyasında bunun mümkün olmadığı konusunda ısrarcıdırlar. Sanattan psikolojiye kadar her alanda postmodernizmin karşısına temsilin krizi çıkar ve her durumda temsil düzeninin sonu geldiği müjdelenir.

“Temsili demokrasi yabancılaştırıcıdır; temsili sanat sıkıcıdır; metaforlara mecazi göndermelere başvuran, dili kasten manipüle eden temsili edebiyat saygısızdır. Temsili tarih aldattıcıdır vs...gerçekten ilginç olan şeyler temsil edilemez: Fikirler, simgeler, evren, mutlak olan, Tanrı, adil olan vb.”⁴⁸⁴

Postmodernistlere göre, temsil siyasi, toplumsal, kültürel, dilsel ve epistemolojik anlamda keyfi bir şeydir. Hâkimiyet demektir. Hâkimiyet, özne-nesne ikiliğini ortaya çıkarırken iktidar olmayı gündeme getirir. Bu yüzden temsile karşı çıkmakla kalmazlar, temsilin tehlikeli ve temelde “kötü” bir şey olduğunu ileri sürerler.⁴⁸⁵

Temsil çarpıtmayı işaret eder, ilişkileri yönlendiren bilinçdışı kurallar olduğunu varsayar. Somutlaştırır, karmaşıklığı izin vermez. Postmodernistler, temsilin asılsız varsayımlara dayandığını iddia ederler. Her türlü temsil başka temsillere gönderme yaptığı için gerçekten sahici olan hiçbir şey yoktur. Temsil sadece bir *simulakrumdan*, kopyanın kopyasından, orijinali olmayan bir kopyadan ibaret olan bir kopyayı geçerli varsayar. Sahte olan gerçeğin kendisi kadar sahici ve doğru ile yanlış arasındaki ayrım da silinmektedir.⁴⁸⁶

Temsil varlık ile yokluk arasında bir ayrım olduğunu varsayar. Postmodernistler bu iki kavrama baştan karşı çıktıkları için temsile sıcak bakmaları mümkün değildir. Postmodern zaman anlayışında da herhangi bir şeyin ya da kişinin tam olarak mevcut ya da mevcut olmadığı sorgulaması vardır. Bu noktada mevcut olanın bir derece kadar yok, mevcut olmayanın bir dereceye kadar var olduğu düşünülürse temsilin somutlaştırıcı özelliğinden dolayı temsili kabul etmezler.

⁴⁸⁴ A.g.e.,s. 238

⁴⁸⁵ Derrida, y.a.g.e.,s. 231

⁴⁸⁶ Baudrillard, y.a.g.e.,s. 231

Temsilin, dil, simgeler ve göstergelerle olan ilişkisi de bir başka anlaşmazlık kaynağıdır.

“Şüpheli post-modernistler bu noktanın üzerine enerjik bir biçimde giderler. Temsil, sözcüklerin, imgelerin, anlamın ve simgelerin göndergesel bir statüleri olduğunu sorgulamaksızın kabul eder; her birinin sabit bir sistem oluşturduğunu ve herkesin bunları az çok aynı biçimde anladığını varsayar. Temsil karşıtı bir konum tam ersini varsayar: Herhangi bir simgenin, jestin, sözcüğün çok çeşitli anlamları olması mümkündür ve bu çeşitliliklerin araştırılması gerekir. Dilin dünyayla dolaysız bir ilişkisi yoktur; dil daha çok simgesel bir şeydir.”⁴⁸⁷

O halde temsil yetersizdir. Çünkü “dünyanın imgeleri dile bağımlıdır ve insanlar arasında kesin bir biçimde mübadele edilemezler. Her türlü temsil dille dolayımlanır ki bu da onu gerçeklikle bağlantılı değil “dilsel olarak yansıtıcı” kılar.”⁴⁸⁸ Göstergeler “artık hiçbir şeyi temsil edemezler ve artık gerçeklik içinde karşılıkları yoktur.”⁴⁸⁹

Sonsuz gerçeklerin gösterimi ile ilgilenen modernizm başlangıçtan itibaren bu sorunu dille çözmeye çalışmıştır. Ancak postmodern teorisyenler dilde ve gösterim biçimlerinde yaratıcılığa bağlı kalmanın “kendi gerçekliğini kasıtlı olarak bir yapay ürün ya da bir oyun gibi göstermesi”⁴⁹⁰ ne neden olduğuna dikkat çekerler. Onlara göre, bu da sanatın büyük bölümünün “toplumun aynası olmaktan ziyade kendine dönük bir ürün” haline gelmesi oldu.

“İnşa ettikleri dilde yeni kodların, anlamlandırmaların, mecazi göndermelerin, yaratılmasıyla müthiş derecede uğraşacaklardı. Ama şayet kelimeler gelip geçici, anlık ve kaotik ise sanatçı tam da bu nedenle sonsuz olanı ansızın yaratılacak bir etkiyle göstermek, iletmeyi istediği mesaj yerine ulaştırabilmek için “şok taktiğine ve süreklilik beklentilerinin ihlaline” yaslanmak zorundaydı.”⁴⁹¹

Her alan için son derece önemli olan “temsil krizi” ile dramın mutlak araçları, farklı bir sürece tanıklık ederler. F. Jameson’un dediği gibi modernizm “öğelerin durmak bilmez rotasyonu” ise bu tanım tiyatro için de geçerlidir. Modern tiyatrodan uzaklaşan karakter yerini dramın görsel araçlarına bırakır. Dilin geriye düştüğü bu yeni oluşumda. diyaloglar sadece “Söz dizimsel dizge”nin yansımasıdır.

⁴⁸⁷ Rosenau, y.a.g.e.s, 234

⁴⁸⁸ Derrida; y.a.g.e.,s. 235

⁴⁸⁹ Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci basım, Boğaziçi Üniversitesi, Yayınevi, İstanbul, 2002, s. 76

⁴⁹⁰ Jameson, y.a.g.e.,s. 211

⁴⁹¹ Rosenau, y.a.g.e.,s.34

Böylece Tairov'un dediği gibi tiyatronun “Zincirlerinden kurtulması” ile gerçekleşen değişim, tiyatronun ikonik göstergeleri birinci sıraya yerleştirerek simgesel gösterileri (dil) ikincileştirmesidir.”⁴⁹²

Klasik temsil anlayışında aslonlan ‘olay’dı ve bu olayın başı sonu ortasıyla, tamamlanmış bir bütünlük halinde temsili gerekiyordu. Aristoteles bunu şöyle açıklar: “Sanatta önemli olan temsilin tek tek somut olaylara tekabül etmesi değil, temsil edilen olaydan çıkarılacak genellemeydi.”⁴⁹³ Romantik sanat anlayışına kadar da bu genelleme yoluyla gerçeği temsil fikrine sadık kalındı. Sanatın temsil ettiği düşünce ile anlatının bütünlüğü arasındaki uyum temsilin ön koşullarından biri olarak kabul edildi. Ancak Romantizmle birlikte bütünden parçalanmaya doğru bir yöneliş başladı. Temsil, özellikle de romantizmi izleyen sürrealist anlatılarda tüm bu bütüncü fikirlere bir karşı çıkış olarak yeniden tanımlandı. Bütünün yerine “parçalılık”, uyumun yerine “çarpıtılma” önerildi. Kaotik bir ortamda grotesk olana bir yöneliş başlar. Temsilin itici gücü parçadan bütüne değil, parçalanmaya doğru kullanılırken tiyatronun sınırları genişlemiş, bilinç boyutundan sıyrılmış bilinçaltına doğru bir yöneliş başlamıştır.

Temsilin reddi, tiyatronun anti-mimetik yönelişi olduğunu düşündürmektedir. Platon’un anti-mimetik anlayışını yeniden yorumlayan Jean Baudrillard ve Giles Deleuze gibi filozoflar “dilsel işaretin nesneden olduğu gibi tüm gerçek dünyadan koptuğu, ontolojik olarak bildiğimiz tüm diğer nesnelere farklı bir şey olduğu görüşünü” savunurlar. Bu yoruma göre Platon, “Sanat gerçeği temsil edemez; gerçeğin gölgelerini taklit eder.” derken, bu düşünce Baurillard’a simülasyon kuramının kaynağı olur. Platon’a göre sanat gerçeğin dünyadaki nesnelere yansımış imgesinin gölgesiyse, yirminci yüzyılın son felsefi ekolüne göre gerçeklik diye algıladığımız şey, “dilde dolaşan bir gölgedir”.⁴⁹⁴

⁴⁹² Karacabey, y.a.g.e.s. 121

⁴⁹³ Jale Parla ; **Babalar ve Oğullar**, Beşinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul,2006, s. 132

⁴⁹⁴ Parla, y.a.g.e.s. 145

Postmodern dönemde, yaşanan temsilin krizinin temelinde modern dönemden farklı bir gerçeklik algısı yatmaktadır. Baudrillard'ın "simülasyon" benzetmesiyle açıkladığı toplumsal yapıda gerçeklik ve suretleri birbirine karışmıştır. Baudrillard'a göre "*Gerçeklik bir yanılsamadır ve her düşünce öncelikle onun maskesini çıkarmak zorundadır.*" Suretlerin asıllarından daha gerçek bir şeye dönüştüğü bu durum "hipergerçeklik durumu"dur ve simülasyonun ufkundan kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur ama her şey tiyatro haline geldiğinde ortada herhangi bir sahne, mesafe bakış kalmaz.⁴⁹⁵ Ona göre postmodern dünya, toplumsal göstergelerin hâlâ gerçeklikle ilişkilendirilebildiği Marksist üretim ve sınıf çatışması mantığının ötesine, imgelerin ve seyirliklerin teatralleştirilmiş "hipergerçeklik" dünyasına, göstergelerin özgür oyununa geçmiştir. Burada, gerçeklik "*muadili yeniden üretilebilir olan şey ve gerçekte de "sadece yeniden üretilebilen değil, zaten hep yeniden üretilmiş olan şey"* olarak tanımlanır. TDR'ın "Simülasyonlar"a ayrılan 1990 tarihli özel basımının giriş yazısında Sally Banes, hipergerçekliğin sibernetik dünyasında tiyatro "*günlük hayattan daha fazla bir yapaylık ya da daha fazla gerçeklik değil, daha çok simülasyonların birbirine çapraz göndermeler yaptığı bir alan sunar,*"⁴⁹⁶ der. Medyada ve diğer yerlerde simülasyonların giderek artan önemi, gerçekliğin Goffman gibi toplum teorisyenlerinin iddia ettiklerinden çok daha uç noktalarda ve kapsamlı olarak teatralleştirilmesiyle sonuçlandı.⁴⁹⁷

Temsil edici olmayan bir sanatta gerçeklik anlayışına en uygun mimemis anlayışı anti-mimetik olma yolunda ilerlemektedir. Soyutlamaya yapılan vurgu metinlerin karakterini ve öyküsünü yok sayar, var olan tek şey ikonik göstergelerdir. Derrida Heidegger'den etkilenip dilsel göstergelerin anlamını silerek "*silinmiş bir dünya*" yaratır: burada dil, "*dünyanın okunaklılığını sunarken bile onu silen bir izyapıdır.*"⁴⁹⁸ Bu da hiçbir şeyin silinmediğini, bir şekilde hâlâ var olduğu anlamına gelir; "*İki durum arasındaki salınım yavaşlatılmış ve yayılmıştır, fiziksel olarak iptal edilmiştir, ama iptalin altından hala okunabilmektedir; bu silinmiş göstergeler ondan dışlandıklarında bile, söylemde işlev görmeyi sürdürürler.*"⁴⁹⁹ Mevcudiyet ve

⁴⁹⁵ Baudrillard, y.a.g.e., s. 115

⁴⁹⁶ Aktaran, Carlson, 530, Sally Banes, "Simulation", **The Drama Review**, volume: 25,1990, s. 24

⁴⁹⁷ Aktaran, Carlson, y.a.g.e.,s.539

⁴⁹⁸ Derrida, y.a.g.e.,s.128

⁴⁹⁹ Aktaran Harvey, a.g.e.,s. 137

yokluk birbirine karışmıştır. Birbirlerinden ayrı düşünölmeleri modern zaman anlayışına denk düşer. Öznenin silikleşmesi ile zamanın ve mekânın önemini de unutturur. “*temsil doğru bir imgenin yeninde üretilebileceğini ya da temsil edilebileceğini varsayarken*”⁵⁰⁰ Postmodernistler bunun imkânsız olduğu konusunda ısrarcıdırlar. Postmodernistler hakikatin değerini sorgularlar; çünkü bilgi iddialarının yeterliliğini kesin bir biçimde değerlendirmenin imkânsız olduğunu düşünörlö. Doğruluk ile yanlışlık arasında ayırım yapmayı, teoriyi değerlendirmeyi sağlayan tüm ölçütler, kişinin kategoriler arasında bir seçim yapmasını gerektirir; ondan değerler arasında bazıılarını iyi bazıılarını da kötü olarak adlandıracak bir hiyerarşi kurmasını bekler. Postmodernistler, bu tür ayrımları reddeder ve bunun yerine çoğul gerçeklikleri vurgulayıp herhangi bir olguya ilişkin hiçbir yorumun diğörlölerinden üstün olduğunu iddia edilemeyeceğini görüşünü savunurlar.

Brian McHale’e göre gerçeklik algısının değışimi, temsilin reddi, öznenin yerinden edilmesi, postmodern edebiyatın özelliğini “epistemoloji” alanından “ontoloji” alanına kaymış olduğunu göstergesidir. Epistemoloji, bilginin ve anlayışın incelenmesiyken, ontoloji varlığın ve varoluşun doğasının incelenmesidir.⁵⁰¹ Bu düşöncenin en belirgin tarafı modernizmin, perspektivizmin sunduğu tekil bir gerçekliliğin yerine farklı gerçeklikle iç içe geçtiğini gösterir. Birbirine dolanan gerçeklik, sahnedeki karakterin durumunu zora sokar. Çoğu zaman, hangi dünyaya ait olduğunu bilemez, bu bilinmezlik karakterin dünya ile olan ilişkisini bozar, “perspektif sorununu otobiyografiye indirgemek” karakterin ontolojik belirsizlik içinde olduğunu göstergesi haline gelir. Hemen modern sonrası çağın oyun kişileri ya açık bir şekilde ya da örtük anlamıyla varoluşsal sorunların peşine düşörlö. “*Kimim*”, “*Kimdim? Bugünün şaşkın beni mi; dününkü mi, unutulmuş; yarınki mi, öngörölemez?*” *Soru işaretleri her şeyi anlatıyor.*”⁵⁰² Bu soruların cevabı karakterin özerk dünyasında açıklanır. Modernizmin peşine düştüğü dünyanın nasıl biçimleneceğini sorusu, “Ne çeşit dünyalar vardır? Bu dünyaların birbirine karışması ne anlama geliyor?” Burada epistemolojiden tam bir kaçış yoktur. Ancak ontolojinin baskınlığı söz konusudur. Bu da “*biçim bozulmasının, sapmanın*

⁵⁰⁰ Rosenau, y. a. g. e., s. 15

⁵⁰¹ Steven Conner; **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s. 123

⁵⁰² A. g. e., s. 212

ve çarpılmış ya da yoğunlaşmış bilincin sonuçları olarak başka gerçekçi olmayan sonuçların telafi edilmesinin artık mümkün olmamasıdır.”⁵⁰³

Temsilin reddiyle oyun kişinin karakter özellikleri yok olmuştur. Oyun kişinin sadece bir figüre dönüştürerek öykünün de rededilmesi birçok teorisyen tarafından da kabul görmez. Özellikle Joachim Kaiser’in saptaması çok önemlidir. *“Anlamdan kaçma ve kişiselikten arınma olarak görülen eğilim tiyatrodaki tutarlı bir biçimde yürümeyecektir. O insanlar tarafından oynanır. Kişiselikten arınma çabasına karşın, malzemesi insandır.”* sözleriyle tiyatroyun temsil edici bir estetiğe bağlı olduğunu bir kez daha vurgular.⁵⁰⁴

4- METİNLERARASILIK İÇİNDE KARAKTER: BÖLÜNMEŞ DÜNYANIN POETİKASINDA ŞİZOFREN KARAKTER

Postmodernizm parçalanmış ve kaotik akıntılar içinde var olmaya çalışarak geçicilik, süreksizlik, parçalanma, kaotik değişim ve kargaşa gibi kavramlarla bütünleşir. Modernizmde olduğu gibi çözüm arayışları yoktur. Ne modernizmi aşmaya ne de ona karşı durmaya hatta ne de içinde bulunabilecek olan “sonsuz ve değişmez” unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Foucault olması gerekeni şöyle tarif eder: *“eylemi, düşünceyi ve arzuları, çoğaltma, yan yana getirme ve dağılma yoluyla geliştirmek”* ve *“pozitif ve çok yönlü olanı seçmek, farklılığı bir örneğe, akımları birimlere, hareketli düzenlemeleri sistemlere tercih etmek. Üretken olanın yerleşik değil göçebe olduğuna inanmak”⁵⁰⁵* Bu durumda parçalanma, birbirine geçme ya da gelip geçicilik pozitif olarak değerlendirilmektedir. Foucault, Lyotard gibi teorisyenler, her şeyin birbirine bağlanmasını, temsil edilmesini sağlayacak bir üst-dil, üst-anlatı ya da üst-teori olabileceği fikrini bütünüyle reddederler; çünkü üst-anlatılar bütüncül bir yapıya sahiptir. Lyotard postmodernizmi üst-anlatılara inanmamak olarak tanımlar. Postmodern yazarlar, iktidar-söylem” oluşumlarının

⁵⁰³ Aktaran Harvey, y.a.g.e.s. 134

⁵⁰⁴ Karacabey, y.a.g.e.s. 124

⁵⁰⁵ Foucault, y.a.g.e.s. 34

(Foucault) ya da “dil oyunları”nın (Lyotard) çoğulluğunu vurgularlar. Bu iki nokta yazarların belirleyeni durumundadır.⁵⁰⁶

Bir arada var olan dünyaların çoğulluğu, gelip geçicilik, ontolojik sorunların tiyatro ve edebiyatta neye karşılık geldiğini daha iyi anlamak için McHale; Foucault’un *heterotopia* kavramının önemli bir imge olduğunu belirtir. *Heterotopia* kavramıyla Foucault “çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya”nın “olanaksız bir mekân”da bir arada var olmasını ya da daha basit bir biçimde, ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekânları anlatır. Karakterler, bir amacın peşine düşüp eyleyen konumundan uzaklaşmıştır. Bu durum onu çok ilgilendirmez. Artık meselesi “*Bu hangi dünya? Bu dünyada ne yapılması gerekiyor? Bunu benliklerimden hangisi yapacak?*” sorularıdır. Bu sorular sanatın diğer alanlarında da tartışılır.

“Günümüz sinemasının daha postmodernist biçimleri çerçevesinde, Blue Velvet (Mavi kadife) türü bir filmde, ana karakterini birbiriyle hiç bağdaşmayan iki dünya arasında gidip gelirken görürüz: Bir yanda, lisesiyle, ‘drugstre’ kültürüyle 50’li yılların Amerikasının geleneksel kasaba hayatı, öte yanda uyuşturuculardan, ruh hastalıklarından, cinsel sapıklıklardan örülmüş, tuhaf şiddet dolu, cinsellik delisi bir yaralı dünyası. Bu iki dünyanın aynı mekânda var olabilmesi olanaksız gibi görünür, ama ana karakter, hangisinin hakiki gerçeklik olduğundan bir türlü emin olamadan, ikisi arasında gider gelir; ta ki korkunç bir finalde iki dünya birbiri ile çarpışana kadar. David Sale türü postmodernist bir ressam da benzer biçimde, “birbiri ile bağdaşmaz kaynak malzemeler arasından seçmek yerine bir alternatif olarak bunları bir kolaj içinde bir araya getirir. Pfeil daha ileriye giderek, postmodernist alanının bütünü, ”ötekiliğin düşmanlıkla dolu, oburca aç dünyasının damıtılmış bir gösterimi “olarak tanımlar.”⁵⁰⁷

Dünyanın değişen gerçeklik algısı üzerinden Ihab Hassan’ın yaptığı tablo iki görüş arasındaki farkları daha net göstermektedir.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ Harvey, y.a.g.e.s. 60

⁵⁰⁷ Harvey, y.a.g.e.s. 123

⁵⁰⁸ A.g.e.,s. 125

MODERNİZM	POSTMODERNİZM
Romantizm/Simgencilik	Patafizik/ Dadacılık
Form (birleştirici, kapalı)	Antiform (ayırıcı, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Hakimiyet/ logos	Tükenme/ sessizlik
Sanat nesnesi/ bitmiş yapıt	Süreç/performans/ happening
Mesafe	Katılım
Yaratma/ bütünselleştirme/ sentez	Yaratmayı imha/ yapıbozum/antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme	Dağılma
Tür/sınır	Metin/metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Mecaz	Mecazı mürsel
Seçme	Bileşim
Kök/ derinlik	Rizom/yüzey
Yorum/okuma	Yoruma karşı/ karşı okuma
Okunaklı (okuyucuları)	Yazılabilir (yazarları)
Gösterilen	Gösteren
Anlatı/ büyük tarih	Anlatı karşıtı/ küçük tarih
Ana kod	İdiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Tenasül uzuvları (fallik)	Çok biçimli (androjin)
Paranoya	Şizofreni
Köken/neden	Fark-fark/iz
Tanrı Baba	Ruhülkudüs
Metafizik	İroni
Belirlenmezlik	Belirsizlik
Aşknlık	İçkinlik

David Harvey bu tablodaki bazı karşıtlıkların başka alanlardan, dilbilimden, felsefeden, psikanalizden ve teolojiden alındığını vurgular ve şöyle devam eder:

“ Modelin en etkileyici yanı, tablonun içerdiği değerler hiyerarşisidir. Sol sütunun üstünde gizli ama varlığından kuşku duyulmayacak bir kötüleme işareti salınırken, sağ sütun açığa arzu edilen şeylerin bir methiyesi gibi durur... modern sanat ve edebiyat modern yaşamın özelliklerinden geri çekilişi, saf ve aşkın bir yadsıma edimidir.⁵⁰⁹

Postmodernizmin en sorunlu yönü kişilik olarak görülmektedir. İnsanları harekete geçiren güdüler ve davranışların nedensellikleri psikolojik varsayımlar üzerine kuruludur. Örneğin dilin ve söylemin parçalılığı ve istikrarsızlığı konusundaki kaygı, izini kişilik konusunda belirli bir anlayışta dolaysız olarak gösterir. Kişiliğin yabancılaşma ve paronoyasından çok bu anlayış İhab Hassan'ın şemasında görüldüğü gibi, şizofreni (dar klinik anlamda değil) üzerinde yoğunlaşır.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Conner, y.a.g.e., s. 231

⁵¹⁰ Bkz: Harvey, y.a.g.e., s. 124

“Jameson, bu temayı etkileyici biçimde deşer. Lacan’ın şizofreniyi ‘dilsel bir bozukluk, basit bir cümleyi yaratan gösterici anlam zincirinde bir kopukluk’ olarak ele alan tanımını kullanır. Gösterici zincir koptuğunda, ‘karşımıza birbirinden bağımsız ve birbiriyle bağıntısız gösterenlerden oluşan bir moloz yığıni biçimi ile şizofreni, çıkar.’ Eğer kişisel kimlik, ‘şimdiki an önümdeyken, geçmiş ve gelecek arasında belirli bir zamansal bütünsellik” aracılığıyla kuruluyorsa ve eğer cümlelerde aynı güzergâhta hareket ediyorsa, o zaman geçmiş, şimdiki an ve geleceği cümle içinde bütünleştirememek, ‘kendi yaşam deneyimimizin ya da ruhsal hayatımızın geçmişini, şimdiki anını ve geleceğini bütünleştirme’ konusunda benzer bir yetersizliğe işaret eder.”⁵¹¹

Bu yaklaşım, postmodernizmin “gösterilen” şeyin yok olduğu sadece “gösterene” odaklanıldığını vurgular. Derinlikten kopmayı gün yüzüne çıkaran bu düşüncede kökler tamamıyla unutulur. Bu düşüncenin sahne üzerindeki karşılığı insan yaşantısını, “zaman içinde bağıntısız şimdiki an”a indirgeyerek göstermesini sağlayacaktır. Şimdiki an içersinde dilin anlamının boşaltılması Eagleton’un ve Hassan’ın tipik postmodernist ürünün “şizoid” olarak nitelermelerine neden olur. Deleuze ve Guattari ise Anti- Oidipus’ta, şizofreni ve kapitalizm arasında “tek ve aynı ekonominin, tek ve aynı üretim sürecinin en derin düzeyinde hüküm süren bir ilişki bulunduğu hipotezini öne sürer ve şu sonuca varırlar: “*Toplumumuz, aynen Prell şampuanı ve Ford marka otomobiller ürettiği gibi, şizofrenler de üretir; tek fark şizofrenlerin satışa çıkarılmamasıdır.*”⁵¹²

Postmodernist düşüncede şizofreninin bu kadar etkin olmasından birtakım sonuçlar doğacağını vurgular:

“Artık bireyi klasik Marksist anlamda yabancılaşmış olarak göremeyiz, çünkü yabancılaşma parçalanmış değil, tutarlı bir benlik duygusunu varsayar ki kişi bu benlikten yabancılaşabilsin. Bireyler ancak böyle bir merkezileşmiş kişisel kimlik duygusu temelinde projeleri zaman içinde takip edebilirler ya da bugünden ve geçmişten belirgin biçimde iyi bir geleceğin üretimi konusunda berrak biçimde düşünebilirler. Modernizm büyük ölçüde daha iyi gelecekler peşinde koşmaya ilişkindir; her ne kadar bu amacın, sürekli başarısızlığa uğraması, paranoyaya uygun bir ruh durumu yaratıyorsa da. Ama postmodernizm, parçalanmanın ve köklü olarak farklı bir geleceği kurmak için stratejiler hazırlamak bir yana, bizi böyle bir geleceği kafamızda canlandırmaktan bile alıkoyan bütün o istikrarsızlıkların (buna dilin istikrarsızlıkları da dahildir) teşvik ettiği şizofrenik koşullar üzerinde yoğunlaşmakla, bu olasılığı tipik biçimde elimizden alır.”⁵¹³

⁵¹¹ A.g.e.,s. 21

⁵¹² Holland, y.a.g.e.,s. 25

⁵¹³ Harvey,y.a.g.e.,s.71

Postmodern estetikte, artık “öznenin yabancılaşması”nın yerini, “öznenin parçalanması” alır. Parçalanmış öznenin deneyimi “birbiriyle ilgisiz şimdilere” indirgenmesi ile de “İçinde yaşanan ana ilişkin deneyim, güçlü, hatta ezici bir biçimde hayat dolu ve ‘maddi’ bir nitelik kazanır: Dünya şizofrenik kişiliğin önüne artan bir yoğunlukla gelir, yapmacıklığın gizemli ve bunaltıcı yükünü taşır, sanrı dolu enerjiyle parıldar”⁵¹⁴

Temsil edici olmayan postmodern teori merkezlessiz, sürekli değişen, sistematik olmayan ve yerel bir şeydir. Odağına, gündelik hayatın* metni (olay) ve kişisel tanıklık üzerine bir bakışı yerleştirirler.

"Gündelik olana gömülmüş bu teörinin modern tarihe ve onun öznesine ihtiyacı yoktur, özek bir egosu yoktur. Olumluyıcılar gündelik hayata baktıklarında sezgisel, duygusal hatta neredeyse tinsel bir içerik, uçarılığa açık bir hal görürler. Gündelik hayat gündelik olayların "quotidien" in derinden, neredeyse varoluşçu bir biçimde kavranmasını sağlar. (Barth 1980: 68) Sıradan insanların (bu) sıradan hayatı (Himmelfarb 1989a: 663-65) betimleme açısından son derece zengin olduğu için; Büyük Teori'ye özellikle de genellemeler yapan tümevarımsal teoriye karşı bir başkaldırıyı temsil eder. (Fokkema 1984:421)"⁵¹⁵

Modernliğin gündelik deneyime verdiği önemi postmodernler tarafından eleştirilir. Hatta kamusal olayların gündelik hayat ve birey üzerindeki etkilerine önem vermediği tartışılır. Bazı postmodernistlere göre, “Hakikat ve teori konusunda hiçbir iddiası olmayan ve sadece kişisel görüş sunan bu kişisel, özel ve öznel günlük hayat deneyimi; kamusal deneyime bir alternatiftir.”⁵¹⁶

Gündelik hayatın ve mini-anlatıların öne çıkarılması belli çelişkileri beraberinde getirir. Yerel anıların, cemaat kaynaklı anlatıların, mitlerin, efsanelerin, atasözlerin deyimlerin, küçük hikâyelerin, geleneksel hikâyelerin oyun metninin içine girmesi ile metnin odağına yerleşir. Bir teori oluşturmak ve bunu

⁵¹⁴ Jameson, y.a.g.e., s. 210

* Gündelik hayat konusunda bir çok paradigma vardır ve bu kavram sadece postmodernizme ait değildir. Gündelik hayat, Henri Lefebvre gibi neo-Markistlerin popülerleştirdiği kavramdır. Gündelik hayat “genelde mutlak ve çelişkili” bir şey olmanın yanı sıra “sömürünün ve tahakkümün de temelidir. (Rosenau, 312)

⁵¹⁵ A.g.e., s. 125

⁵¹⁶ A.g.e., s. 128

gerçekleştirmek gibi amaçları yoktur. Birçok yorumdan sadece biri seçilir. Bu anlatılar postmodern tiyatro için son derece özgürleştirici bir atmosfer yaratır. Aynı zamanda “güçsüz bırakılmışların ortak hikâyesini” anlatırlar. Çünkü “onların hayatlarını büyük toplumsal ve tarihsel güçlerin oluşturduğu bağlama” yerleştirirler. Bir anlamda modern dünyanın, insanları nasıl güçsüzleştirdiğini -geleneksel anlatılar yardımıyla- sunarlar. Şüpheli postmodernistler özneyi yok saydıkları için bu tartışmanın içinde yer almazlar. Çünkü böyle bir yöneliş özneyi yeniden kazanmak amacını güder, yol göstericidir, çözüm önerir, bu da son derece hümanist bir yaklaşımdır. Olumsuz postmodern için durum biraz daha farklıdır. İnsanları birleştiren ve gündelik yaşamlarını sürdüren bireyler arasında toplumsal bağ yaratan ortak bir öykü onları yakından ilgilendirir. Geçmiş bugünde açıklarlar, ancak biçimleri farklıdır, bütünlük yapı kullanmadan, parçalardan söz ederler.⁵¹⁷

Postmodernist teorisyenlerin büyük anlatıları reddetmelerinin temelinde yatan şey bütünlüklü olmalarıdır. Bu anlatıların bir başlangıç, bir son ve bir gerçek tanımı vardır. Başlangıç ve sonuç arasında ilerleyen çizgisel bir hikâye temsili ve nedenselliği içermektedir. Bütün bunlar postmodern dünyada anlamsız ve gereksizdir. Sabit anlamdan ve temsil ettiği zamandan sıyrıldığı zaman, anlam çoğalması sağladığında bir anlatı postmodern dünyanın içine girebilir. Eleştirdikleri büyük anlatılar modernliğin kendini meşrulaştırmak için kullandığı araçlardır. Adalet, hakikat, teori, hegomanya laflarını benimseyen üst-anlatılar, bilimsel ve nesnel olma iddiasındadırlar. Modern üst-anlatılar, şüphelilerin sözmerkezci⁵¹⁸, çizgisel ve totalize edici görüp reddettikleri anlatılardır; modern anlatıcılar birer otorite olarak “her türlü insani öznel ve yanılabilirlikten ari, uzaklardan ve tepelerden gelen, her şeyi bilen bir sesle” konuşurlar⁵¹⁹ ya da modern bilimde olduğu gibi hakikat ve nesnellik hilesi, insanî bir anlatıcı olmaksızın doğrudan doğruya anlatının kendisi tarafından yaratılır. Burada post-modernistler, anlatıcı, “kamufle

⁵¹⁷ A.g.e.,s 129

⁵¹⁸ Söz merkezci: Söz merkezci (logocentric): dışsal, evrensel olarak doğru önermelere dayanan meşru olduklarını iddia eden düşünce sistemlerini betimlemek için kullanılan sıfat. Postmodernistler sözmerkezci düşünceye karşıdırlar. Bu tür sistemlerin gerçekte kendi kendilerini oluşturmuş olan bir mantık üzerinde temellendiğini söylerler. Bunların döngüsel, kendi kendilerini doyuran sistemler olduklarını düşünürler. Post-modernistlere göre, dışsal temellendirme ya da geçerli kılma işlemini savunulabilir kılacak hiçbir zemin yoktur. (Derrida 1976, 49; Sarup, 17)

⁵¹⁹Sarup, y.a.g.e. s.203

*edilmiş birinci kişi”(ben ya da biz) “edilgen cümle çatısının ardına saklanmaktadır.”*⁵²⁰ Modernizmde hepsinin “bütünleştirici, sözmerkezci bir proje”leri, bir üst-anlatıları vardır ve hepsi de teoride bireysel parçalardan çok toplumsal bütünü vurgularlar. Post-modernizm, bu tür küresel bir projeye sahip olduğunu kabul etmez. Post-modernizmin derdi teorik bütünlüğün birliği değil, “différance”⁵²¹ tır, parçaların benzersizliğidir.⁵²²

Gündelik hayatın bu kadar ön plana çıkmasıyla beraber çizgisel hikâyeler yerini döngüsel olana bırakır. Başladığı yere tekrar tekrar dönmenin hızı içinde anlatılan oyunlar, karakteri eylemsizliğe götüren ve içinde umudun olmadığı durumları gösterir. Bu döngüsellik içinde özne silikleşir, zaten yaşam gerçeği içinde birey; bölünmüş, parçalanmış ve yoğun belirsizlik içinde kendini var eden ayrıntılarını kaybetmiştir. Gündelik hayat ve bu hayatın değişmezliği karakter için zaman kavramını siler; çünkü geçmiş, şimdi, gelecek, eş zamanlı olarak sahnede sunulur. Bu iç içe geçmişlik bir süre sonra mekânı da ortadan kaldırır.

*“Sabit olan tek bir nokta vardır; sabitliğin mekânı olan yer. Anlatı hangi dönemde yer alır, hangi zamanda geçer. Uzak bir geçmişten gelen anılar, kendilerini simgeleyen ve güncelleştiren bu mekân çevresinde odaklanır. Döngüsel bir gidiş sergileyen anlatı boyunca, kaderleri insanları döndürüp durur. Bu mekân çevresinde dönerler; bu dönüş onları ölüme veya düşman tarafından tutsak edilmeye götürür. Zamanı ortadan kaldıran, kaçınılmazın sabitliği içinde olanaklı olanın gerçekleşmesini kendi içinde alıp eriten şey, bu dönüştür.”*⁵²³

Üst-anlatıların çöktüğü, nedensel açıklamaların yok sayıldığı, parçalı hayatı ifade eden durum için postmodernistler, metinlerarasılık kavramını kullanırlar. Post-modern dünyanın, “metinlerarası bir dünya” olduğu söylenir; bu üzerinde çalışılan her şeyin bir başka şeyle ilişkili olduğu anlamına gelir. Çünkü gerçek, dünyanın yaşadığı kaos nedeniyle düzensiz bir hal almıştır. Hızla artan ekonomik gelişmeler ve devrimlerin yarattığı başarısızlıklar karşısında birey kendi içine kapanmıştır. Şimdiki

⁵²⁰ A.g.e.,s..203

⁵²¹ Différance: tanımlananın tanımlanan şeyin kendisine değil de onun diğer metinlere yaptığı olumlu ve olumsuz göndermelere bağlı olduğunu öne süren yapısal bir ilke. Anlam zamanla değişir ve anlamın atfedilmesi son kertede sonsuza kadar ertelenir, tecil edilir. (Aktaran Sarup, 32)

⁵²² Giddens., y.a.g.e.,s. 32

⁵²³ Henri Lefebvre; **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev: Işın Gürbüz, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998,s. 32

zaman içinde var olarak, kendisini çevreleyen dünyayı sonsuz bir düzensizlik imgesi olarak algılar. Her şeyin süreksiz olduğu bu dünya bütünlüğü yıkar. Henri Lefebvre'in işaret ettiği gibi “Süreksizlik yavaş, ama güçlü bir biçimde bilgiyi, etkinlikleri, hatta bilinci sarar.”⁵²⁴ Süreksiz kavramı, modern insanın dünyanın gerçekliği ve kendi gerçekliği konusunda söylemini değişikliğe uğratar.

Absürd tiyatro metinlerinde “süreksizlik” temel özelliktir. Sürekli bir zamansal kopukluk, parçalanmış dille kendini gösteren yapı metnin mantıktan kopuyormuş gibi düşünülmesine neden olur. Karakterin ayrıntılarının silindiği bu dönemde, kişiler duyguları ve koşulları temsil etmek zorunda değildir. Kimliksiz, isimsiz, sıradan, bireysellikten yoksun kişiler olarak metinde yer alırlar. Eylemin ortadan kalktığı, zamansal çizgiselliğinin bozulduğu uzamlarda kişilerin anlamı da bitmiştir. Buna paralel olarak da dil de bir süreksizlik yaşar. Kişilerin mantıksal bağlanan ilerleyen diyalogları anlamsal kopukluklar içinde, çelişkili monologlara dönüşür. Süreksizliği ve kopukluğu güçlendirmek için oyun içinde metin parçaları kullanılmaktadır. Parça yazı kullanımı konusunda Pascal Quignard'ın tanımı şöyledir:

*“Parçalar sağanak yağmurun ardından yol üzerine birikmiş olan ve toprağın içine çekemediği şu küçük su birikintilerine benzer. Her birikinti gökyüzünü, parçalanmış ve geçip giden bulutları, yeniden parıldayan güneşi yansıtır. Büyük bir su birikintisi ya da bütün okyanus gökyüzünü ancak bir kez yineleyecektir.”*⁵²⁵

Parçalı anlatımda nedensellik ortadan kalkar. Modernizmde nedensellik kavramı son derece önemliken postmodernizm nedenselliğin içinde barındırdığı zamansal öncelik ve bağımsız bir dış gerçeklik yüzünden bunu yok sayar; süreksizlik, kopukluk, parçalılık egemen olan düşünme biçimidir.

“Mutlak anlamda etkişimsel bir şey olan metinlerarasılık, dolaysız nedenselliğin güçlü bir biçimde yadsınmasını beraberinde getirir çünkü her şeyin birbiriyle

⁵²⁴ A.g.e.,s. 54

⁵²⁵ Aktaran Aktulum, y.a.g.e.,s. 231

*mutlak anlamda etkişimsel bir biçimde ilişkili olduğu bir yerde, nedenselliğin gerektirdiği bir zamansal önceliği saptamak neredeyse imkânsızdır.*⁵²⁶

Her metin (olay) diğer bütün metinlerle (olaylarla) bağlantılıdır. Çünkü her şey ya rastlantısal görünmektedir; ya da her şey öylesine sık bir biçimde metinlerarası anlamda ilişkilidir ki hiçbir düzen belirlenemez, parçalılık söz konusu olur.

“Şüphecilere göre, dünya öyle karmaşık, kaotik ve arapsaçı gibidir ki bütün bu etkileşimleri birbirine bağlayan hatların dolaşıklığını çözmek ya da etrafımızda nabız gibi atıp titreşen güçlerin yönü ya da büyüklüğü hakkında kesin bir önermede bulunmak imkânsızdır. “Bu gün Pekin’de kanat çırpan kelebek gelecek ay New York’ da ki rüzgâr sistemlerini değiştirebilir.”⁵²⁷

Bütün metinler, kendileri de başka bir metnin ara-metni olarak görüldüğü için yeni bir şey üretmenin imkânsız olduğunu savunur. Postmodernistler için önemli olan olgular değil, metnin kendisidir. Gerçekte olup bitenlerin nedensellikleri ve nasıllıklarını kesin olarak anlatmak mümkün değildir. Çünkü hiçbir metin siyasi, toplumsal, ekonomik olayın tek bir anlamını taşımaz. Herhangi bir oyun metni, senaryo, öykü ya da roman hakkında sonsuz sayıda yorum yapmanın sadece “metinlerarasılık”ı olarak görülmektedir. Bu görüşle beraber, metne ilişkin toplumsal analizi yaş, cinsiyet ve ırk gibi sosyolojik değişkenden tarihsel olandan koparılmaktadır. Bu anlayış metindeki başı sonu olan bütünlüklü yapıyı, karakterin değişim dönüşümünü ve buna bağlı olarak yapılan yorumlardan sadece bir tanesini seçmeyi reddeder. Burada önemli olan metin parçalı hali ve diğer metinlerle oynadığı sonsuz oyunu bulmaktır.

“Öykülerin ve anlatıların, “yalnızca içersinde yaşanan kültür hakkında bir şeyler anlatmakla kalmaz, aynı zamanda bu kültürün birer oluşturucusudurlar.” Bu bakışa göre kurmaca yalnızca “kurmacaya dayalı bir temsil” olarak görülmez. Bu kurmacalar ve öyküler, toplumsal düzenlerin söylemsel üretimine dikkat çeker. Böylece “kökenler geçmişteki bir uğrak olarak değil, sürekli bir yaratıcı “kaynak” olarak anlaşılacak; dramanın farklı uğrakları daima oradadır. Ve bu düşünce kabul edildiği takdirde, “kökenler”i yeniden yazma imkanı daima vardır; yani dönüşüm imkanı daima mevcuttur. Bunun kilit mekanizmalarından biri, öyküleri birbirleriyle karşılaştırarak ve birbirine karşı okumaktır- bir metinlerarasılık pratiğidir.”⁵²⁸

⁵²⁶ Rosenau ,y.a.g.e.,s. 166

⁵²⁷ A.g.e.,s.166

⁵²⁸ A.g.e.s. 76

Süreksizlik ve parçalılık, metnin tüm unsurlarını birbiri ile karıştırır. Gerçeğin sunumu, öykü, kişi ve anlatı parçalara ayrılır. Çoğul bir uzam içinde düzensizlik içinde var olmaya çalışırlar. Metnin bütünlüğü yoktur. Zaten parçalar da rastlantısal olarak yan yana getirilmiştir. Parçaları bir araya getirmek, süreksiz metni yapılandırmak seyircinin yorumuna kalmıştır. Bu da çoğul anlamları gündeme getirir.

Postmodern edebiyatın yöntemlerinden biri olan “metinlerarasılık” klasik yapılı bir metnin oluşumuna imkan vermez. Kristeva *Die Revolution der Poetischen Sprache* (Estetik Dilin Evrimi) adlı eserinde avangard yazarların çalışmalarını “*başka metinlerle sonsuz söyleşilik içinde, özerkliğinden vazgeçen metin*”⁵²⁹ olarak değerlendirir.

Müller’in oyunları, uzun bir kültür tarihinin estetik ve teorik yapıtlarıyla, yazarla söyleşi içindedir. Oyunlarının çıkış noktası başka metinler, sözlerinin kaynağı başkalarının sözleridir. Bu ilişkiler her zaman açık değildir; fakat açık bir ilişkiler zinciri de kurulmuştur. İlk dönem oyunlarında en fazla söyleştiği yazar Brecht’tir, en fazla alıntı yaptığı yazar da Shakespeare’dir. Müller’in *Resim Tasviri*’nde *Fırtına* gönderge metindir, Macbeth’i uyarlamıştır. Hamlet Makinesi’nde Hamlet, kullanılır. Metinlerin çoğunda Shakespeare’den alıntı ya da onun metinlerine gönderme yapılır. Alıntılama yaptığı başka bir yazar da Beckett’tir.⁵³⁰

Müller’in Hamlet Makinesi, metinlerarasılık yöntemini kullanan oldukça önemli bir örnektir. Bu tür metinleri, geleneksel tanımlarla çözmek son derece problemlidir. Çeşitli metinlerden yapılan alıntılar, anıştırmalarla çoğul anlam yaratma peşinde olan yazar bildiri niteliğindeki monologlarıyla klasik temsil yapısını bozar. Hamlet ve Ophelia Shakespeare’in oyun karakterleri olarak rolleri daha önce yazıldığı için sahnede zaten bulunurlar. Geçmişten alınan bu oyun kişileri anlamsal bir imge olarak bulunurlar. Oyun kişilerinin dili dramatik değildir.

⁵²⁹ Sarup, y.a.g.e.,s. 231

⁵³⁰ Karacabey, y.a.g.e.,s. 156

Birinci bölümde Hamlet: “*Ben Hamlet idim.*”⁵³¹ sözleriyle, “ben” ile rolü arasındaki uzaklığa vurgu yapar. Bu mesafe dramatik olarak özne/rol arasındaki birbirine geçmeyi ve kurmaca metnin karakterinin farkındalığına işaret eder. 4. bölümde ise “*Ben Hamlet değilim artık oynamıyorum, sözcüklerim artık bana bir şey söylemiyor.*” sözleriyle Hamlet’i canlandıran oyuncu Hamlet repliklerinin anlamını kaybettiğine dikkat çeker. Ophelia ikinci bölümde “*Ben Ophelia’yım.*” diyerek konuşmaya başlar. Ancak bir süre sonra “*Burada Elektra konuşuyor.*” sözleriyle rol ve sözlerin birbirine karışmasını sağlar. *Hamlet Makinesi*’nde geleneksel replik düzeni ve anlam derdi reddedilmiştir. Oyun kişileri, orijinal repliklerin taşıyıcısı değildirler. Derrida’nın “*süflör konuşması*” olarak nitelediği bu saptama konuşan için “radikal bir sorumsuzluk” anlamı taşımaktadır. Alıntılar toplamı olarak sunulan sözler “ben”den koparılmıştır. Hamlet birinci bölümde “*Repliklerini unuttun mu yoksa anne? Ben sana hatırlatacağım.*” sözleriyle kendini süflör olarak bildirir. Dördüncü bölümde ise “*Süflör, süflör kutusunda çürüyor.*” diyerek kendisinin başkalarından alıntılanan biçimler ve replikler toplamı olduğunu belirtir.

Thomas Brasch, *Kadınlar Savaş ve Komedi*’de de alıntılar ve rol değişimleri kullanır. Kurmaca ile gerçekliğin karıştığı bu oyunda oyuncular figürdür. Derrida’nın “süflör konuşması” burada da geçerlidir. Replikler alıntılardan başka bir şey değildir. Karakterler sadece metin aktarıcılarıdır. Çözüm önerileri yoktur. Döngüsel bir yapı içerisinde oyunu canlandıran oyuncular, sık sık rol değişimi yaparak kimlik yitimini sağlarlar. Clara’yı canlandıran oyuncu: “*Ölü olmak istemiyorum.*”, “*Johannes olmak istemiyorum.*”, “*Çamaşırhanedeki adam, cephanedeki adam, parmağından yüzüğünü çıkardığın adam olmak istemiyorum.*”⁵³² diyerek kimlik bunalımı yaşar. Parçalanmış bir dünyada bütüne ulaşamayan ve bütünleşmenin imkânsızlığını yaşayan karakterler sürekli başka kişileri canlandırarak aramanın acısını yaşarlar.

Postmodernizm, dilin iktidarına son verirken, metinle ilgili bütün anlamların, yorumların tek bir doğrusu olmadığı düşüncesini Nietzsche’den almaktadır. Nietzsche’ye göre düz, tam doğru, kendisine özdeş bir anlam olanağı yoktur.

⁵³¹ A.g.e.,s. 134

⁵³² Thomas Brasch, **Kadınlar, Savaş ve Komedi**,

Nietzsche eğretilmelerin oluşumunu insanın değişmece (mecaz) yapma dürtüsüne duyduğu yakınlıkla betimlemiştir:

“Her düşüncenin, eş değer olmayanların eş değer kılınmalarıyla ortaya çıktığını söyler. Eğretilme birbirinden ayrı şeyler arasında özdeşlik kurmak demektir. “nedir doğruluk öyleyse? Sürekli devinen eğretilmeler, düz değişmeceler, insan biçimcilikler ordusu; doğruluk, doğruların yanısama olduğunu unutanların yanısamasıdır. Tıpkı dikkatleri dağıtan bozuk paralar gibi. Şimdi onlar artık bozuk para değiller; yalnızca metal onlar.”⁵³³

Sonraki yapıtlarında Nietzsche bu mecaz dürtüsüne “güç istenci” adını koymuştur. Öyle ki doğrululuğu istemek gerçekte gücü istemektir. Çünkü bilgi için tanımlanan bu dürtü egemenlik dürtüsüne geri taşınabilir, onunla örtüşebilir. Bazen Nietzsche bu soyut “güç istenci” kavramını herhangi bir bilen öznenin denetiminden kurtararak bilinçdışına yerleştirir. Nietzsche için bilinçdışı, yani “özne”nin hiçbir şeyi bilmediği boş zihin alanı, en önemli insan etkinliği alanıdır.

Derrida bunu metinlerarası bir oyun olarak değerlendirirken “*Nietzscheçi olumlama üzerinde, yani dünyanın ve oluşun masumiyetinin oynadığı oyununun neşeyle olumlanması, etkin bir yoruma sunulacak bir kökeni, hakikati, yanlış olmayan göstergeler dünyasının olumlanması üzerinde*”⁵³⁴ temellenir. Herhangi bir tikel göstergenin tek bir anlamı, metnin bütünlüklü bir anlamı olmadığı için, bu postmodernistler hiçbir yoruma diğerlerinden üstün gözüyle bakmazlar. Çoğul yapılar, çeşit çeşit gerçeklikler ve birçok yorum tarzı barındıran ve kesinliğin olmadığı bir dünyada, postmodernizm için bütün yorumlar eşit ölçüde önemlidir. Nietzsche’den sonra Derrida da bütün dilin köküne kadar eğretilmeli (mecazi, metafor) olduğunu, dilin benzetme, kinaye ve mecazlarla çalıştığını vurgulamıştır. Herhangi bir dile yazıldığı gibi düz bir anlamda inanmak yanılgıdan öte bir şey değildir.

Kendi bilincine varma durumu, kişinin kendine dönmesi üzerine yapılan vurgu bireysel öznenen çok metne odaklandığından eleştirel bir duruş olmaktan öteye geçmez. Bu nedenle Nietzsche’den Derrida’ya “*insan öznesi -geleneksel*

⁵³³ Megill, y.a.g.e.s, 231

⁵³⁴ Derrida, y.a.g.e.s, s. 237

*anlamda varoluşun yeri, ahlak, seçme ve istenç gibi felsefeci düşüncelerin odak noktası- aşama aşama terk edilmiştir.”*⁵³⁵

Metnin eğretilmeli yapısı yapısökümcülerin çok fazla ilgisini çeker. Eğretilmeler asla “doğruluk”a indirgenemez olduklarından kendine özgü yapılarına ancak metnin belli bir “parçası” gözüyle bakılabilir. Yapısökümcülerin izlediği yol metnin dilbilgisel yapısını gizlediği noktaya yöneliktir.⁵³⁶

Gayatri Spivak bu yolu aşağıdaki biçimde açıklar:

*“Metnin şifresini çözerken geleneksel yollara başvuruyorsa eğer, ne yapıp edilse de üstesinden gelinemeyen bir çelişkiyi besleyen bir sözcük ile karşılaştığımızı görür, bu çelişkili sözcük nedeniyle kimileyin çelişkinin bu ucu kimileyin de diğer ucu doğrultusunda çalışırız; böylelikle metnin bütüncül bir anlamı olmadığına işaret eder ve o sözcüğü yakalamış oluruz. Yok eğer eğretilme bize yan anlamlarını gösterir gibi olursa, o zaman o eğretilmeyi yakaladık demektir. Metnin gizli yapısındaki eğretilme serüvenlerini açığa çıkartmanın peşinde koşmakla, metnin daha baştan kendi kabul ettiği kuralları çiğniyor olduğunu, buna bağlı olarak da metnin karar verilemezliğini açığa çıkartmış oluruz.”*⁵³⁷

Postmodernistler ikili karşıtlıkları, metin içinde birinin diğerinin yerine geçme çabasını yani bu sonsuz iktidar mücadelesini etkisiz kılma amacıyla yapısökümü kullanırlar. Çünkü böyle bir savaşın içinde karşıtlıklardan biri kendi konumunu sabitleştirmek için diğerini denetim altına almaya çalışır. Bu da hiyerarşik bir düzen ortaya çıkmasına neden olur. Amaçları bu düzeni yıkmaktır. Karakterin metnin içindeki özerkliğin sona ermesinin de temel kaynağı budur.

*“Yapısöküm çabası, kendisinden çok şey beklenen son biçimini almış metni bir yere yerleştirmek, kararverilemezlik anını keşfetmek, gösterenin olumlu hareketiyle serbest kalan metni iyiden iyiye araştırmak, yerleşik sıradüzenin sırf yerini değiştirmek amacıyla tersyüz etmek ve yazılı olanları yeniden oluşturmak için parçalarına ayırmak işlemleriyle özetlenebilir.”*⁵³⁸

⁵³⁵ Sarup, y.a.g.e.,s. 72

⁵³⁶ A.g.e.,s. 78

⁵³⁷ A.g.e.,s. 79

⁵³⁸ A.g.e.s. 79

Kavramların diğerk kavramlarla olan ilişkisinde konulan sınır, bölme, onu diğerklerinden ayrı bir yere yerleştirir. “Sınır sorunu gerçekte, bir ayırım sorunudur.” Derrida “Hiçbir sınırın -gerek sınırlanan alan içinde gerekse sınırlanan alanın dışında- hiçbir garantisi yoktur.” der. Bu bulgu metinlere uygulanacak olursa eğer, “hiçbir anlamın durağanlaştırılmayacağı, hakkında bir karara varılamayacağı” açıktır. Yapısökümcülere göre yorumlamadan öte hiçbir şey yoktur. Bununla beraber her metin ileride başka bir yapısöküme yol açabilmek için kendisini yapısöküme uğratar. Hiçbir yerde bir son yoktur çünkü. Yorumcu her zaman Batı metafizik geleneğinin kavram ve tasarımlarını kullanmak zorunda olacağından sözmerkezci kapalı alanın dışına çıkmak olanaksızdır. Sözü edilen yorumlama içinden çıkılmazlığı betimlemek için “*aporia*”⁵³⁹ terimi kullanılır.⁵⁴⁰

Yapısökümün temel amacı, bütüncül bir özneye karşı çıkmaktır. Bu konuda en önemli eleştiriyi Terry Eagleton yapar :

“Yapısöküme ilişkin olarak övünülerek ortaya atılan pek çok yeni izlek, burjuva liberalizmin en yaygın bir takım başlıklarını yeniden üretmenin ötesine geçememiştir. En yeni kuram, yöntem ve dizgelere sahip çıkılmaması; bunlardan başat, baskıcı ve kuşku götürmez açıklamalara başvurularak vazgeçilmesi; çoğulculuğun ve çoksesliliğin her şeye üstün kılınması; akışa ve sürece, kayışa ve harekete ilişkin olarak getirilen açıklamalar; kesinliğin tatsız tuzsuz olduğu görüşü bir tür hastalık...”

Gerçekçi karakterin, dramatik yapı içinde egemenlik konumunun sona erdiğini gösteren bu yaklaşımdan sonra tiyatro sanatı kendi bütünleyici estetik ilkesini arayışına girmiştir. Karaktere yüklenen anlam, yorum katmanları arasındaki ilişki üzerine kayar. Dolayısıyla tutarlılık katmanları yıkılır, bütünlüğü reddeden yapı içinde psikolojik karakter silinir, salt yüzeysel olarak sunulan figürlere doğru bir yaklaşım ortaya çıkar. Özellikle 1970’le birlikte sayısız oyun metni yapısöküme uğratılmış, sahne metninin gösterim sırasında yazıldığı yeni bir oluşum gelişmiştir. Tiyatronun bu şekilde yazınsallaştırılması sırasında dekor, sahne düzeni açısından da çeşitli biçimler ortaya çıkmıştır. Seyircinin de teatral olana katılmasını sağlayan bu yenilikle karakter biraz daha geriye düşmüştür. Yazınsallaştırma geleneğinin değışen

⁵³⁹ Aporia: çözümlenemezlik, çıkış yolunun yokluğu, gidilecek yolun olmayışı, içinde çıkılmaz bir durum karşısında ne yapacağını bilememe.

⁵⁴⁰ Sarup,y.a.g.e.,s. 81

biçime ilişkin yaklaşımlarda Brecht, *Üç Kuruluşluk Opera*'da slayt ve ekran kullanımına ilişkin açıklayıcı notlarında, tiyatrunun “yazınsallaştırılmasından” söz eder. Teatral “dipnotlar” icadını kafasında canlandırırken de, izleyiciyi özdeşleşme ve empatinin üstüne çıkarabilecek bir araç olarak düşünüyordu. Brecht, yazma eylemini sahneye çıkarmak konusundaki açıklamalarından “*Karmaşık olanı görmek konusunda alıştırmalar yapılmasına ihtiyaç var.*” sözleriyle yaklaşımını ortaya koyar. Becket ve Handke için de durum farklı değildir. “*Dışarıda hiçbir şey yok.*”, “*İçeride kimsecikler bulunmaz.*” Dramatik yapının içinde bulunduğu anı tarif eden Elinor Fuchs, özne olarak bilinen iç alanın artık esasını oluşturmadığını vurgular. Artık özne dilde bir işaret veya toplumsal bir düzenlemeye indirgenmiştir. Özne yerini işgal eder ama kendisi boşaltılmıştır.⁵⁴¹

“Bugün de özne kendini başka bir yerde kavırıyor, ‘öznellik spirali üstünde başka bir yere dönüyor: yapısöküme uğratılmış, parçalanmış, hiçbir yere demir atmadan sürüklenilmiş; bu “ben” artık bir kendi olamadığından ‘kendimden söz edemez’ oldum.”⁵⁴²

Yapısöküm üzerine son yıllarda yapılan çalışmalarda en çok Wooster Group, Mabou Mines, Peter Stein, Richard Foreman, Robert Wilson, Peter Brook gibi yönetmenler dikkat çekmektedir. Böylece performans tiyatrosu doğmuş, her biri dramatik tiyatrunun kapalı ve geleneksel biçimlerinden farklı biçimler denemişlerdir ve çok katlı düşünme, çoğulcu anlam; yönetmenlerin estetik anlayışlarını belirlemiştir. Her bir göstergesel unsur ışık, görsel tasarım, müzik, karaktere ilişkin tüm öğeler son derece özgürdür. Dramatik yapının unsurları, hiyerarşik yapılanmayı yıkmış, ayrıntıların vurgulanmasıyla oluşan tekrarlarla yeni bir dramatik anlayış ortaya çıkmıştır.

Bölünmüş dünyanın karakteri gölge olarak kalırken yönetmenlerde daha çok görselliğe doğru yönelmiştir. Richard Foreman; Robert Wilson, Elizabeth Lecompte; Stuart Sherman dönemin önemli yönetmenlerindedir. Bunlar yaptıkları çalışmaları “performans tiyatrosu” olarak değerlendirirler. Sahne görsel efektler, ışık ve ses efektleri ve oyuncular topluluğuyla yaratılan düşsel bir dünyaya taşıma hedefleri vardır. Belli yönetmenler ya da oyuncu toplulukları ile ilişkilendirilen bu

⁵⁴¹ Fuchs, y.a.g.e.,s.104

⁵⁴² Derrida, y.a.g.e.,s. 112

çalışmalarda, metin, görsel ve biçimsel orijinallikle yeniden düzenlenir, farklı biçimde yeniden sahnelenebilir. Performans tiyatrosu sanatçılarının “gösteri” ye odaklanırlar. Örneğın Robert Wilson’un *Alcestis*’inin ön oyununda, orta yaşlı bir kadın, sahnede izleyiciye sırtı dönük, görünmez bir metni ağır ağır yazıyormuş gibi yaparak, sahneden geçer, *the CIVIL warS* ‘ın bir bölümünde; Wilson sahneye yazan figürler ya da belki yazmanın figürlerini çıkarır, sekiz Siyah Karalama ve bir büyük Beyaz Karalama; her biri stilize biçimde göğre doğru, uzanmış karalama kağıtlarıyla kaplanmış figürler vardır. Stuart Sherman’ın 18 dakikalık sessiz Hamlet’inde bile Hamlet’i oynayan beş oyuncu, oyundan sayfaların kesilip hançer biçimi verilmesiyle yapılan bir sahne dekorunun önünde, Shakpespeare’in metnlerinin kopyalarını taşırlar ellerinde; her biri (elinde oyunla oturmak ve oyunu okumak da dahil olmak üzere) oyundan türetilmiş çeşitli tavırları gösteriler. 1985 tarihli Stuart Sherman’ın *Çehov*’unda ise beyazlar giymiş oyuncular, metnin asal özelliğı olan vişne ağaçları korusundan daha az dikkat çekiyordu. Bu vişne ağaçları, Çehov’un oyun metninin büyütölmüş ve izleyici tarafından okunabilir sayfalarıydı. Oyunun sonunda kişiler yıkılıp düşer. Bu imgelerin bire birliğı yazan karakterleri değıl, yazma eyleminin kendisini canlandırmak, metinleri anıştırmak yerine metnin kendisini göstermek amacıyla gösterir. Özellik de Sherman, klasik oyunların adını kullanarak izlenen canlandırmaya ilişkin bütün beklentileri karmakarışık eder, izleyiciyi gösterimin neresinde adı geçen oyunun saklı tutulduğunu sormayı zorlar. Performans tiyatrosu sanatçıları var olmayı iz yapıları içinde aramazlar, doğrudan bu izleri sahnelerler. Yazmak “sunulabilir” hale gelir.⁵⁴³

Richard Foreman’ın ilk Ontolojik- Histerik manifestosunda parantez içinde verilen bir yorum vardır: “Sanat nesnesini fiili olarak yapmak, özünde bir işaretlerle gösterme meselesine dönüşür.” Manifestonun kendisi çeşitli türde işaretlemelerle, sayfayı her yandan delip geçen ve anonim olmayan bültenlerle süslenmiştir. Foreman prodüksiyonları aşağı yukarı aynı şeyi yapar, izleyiciye, belli bir bakış açısının örgütlediğı anlamın yarattığı beklentiyi yaran, işaretlemelerle dolu bir uzam sunulur. Bu işaretleme bir düzeyde görsel sanatın ya da müzik sanatının bir dizge ya da kalıp oluşturması gibidir. Örneğın Foreman dekorunun tekrara dayalı ayrıntılarında –çift

⁵⁴³ Bkz,Fuchs, y.a.g.e.,s.111

saatler, kafatasları, aynalar ve çiçeklerde; ya da izleyiciyi bir anda kör eden ışık yoğunluklarında ya da bir şeye işaret eden müzik ilmeklerinde -, yani tekrar edilmesiyle anlam kazanan ya da anlamın haresini taşımaya başlayan her şeyde, izleyici algılara daha yüksek bir alıcılıkla açılacağı bir duruma getirilir.⁵⁴⁴

Foreman'ın konuşma/yazma ikilisinin yapı-sökümünü sahneleyişinin ve işaretleme biçimlerinin yarattığı etki, sadece karakterlerin özerkliğini ve var olmanın yanılması yıkan bir araç değildir. Foreman Max Jacob'tan alıntıyla "karakter bir hatadır" demiştir. Varlık'la, ontolojik olanla kurduğu kesin ilişkisi alt karakterizasyonlarda açığa çıkar; bilinç ile beden duyumu arasında yarattığı incelikli kaymalar, yaratma girişimiyle açığa vurulur. Ona göre yazı parçalarıyla ilgili belli bir tutarlılık içindeymiş yanılması üreten oyuncular "karakter" değildirler, ontolojinin grameriyle çekilmiş dürtüler takımındır. Hiçbir zaman bir merkez yoktur.⁵⁴⁵

Open Theatre'de Joseph Chaikin, Laboratuvar Tiyatrosu'nda Jerzy Grotowski, çevresel tiyatro savucusu, Richard Schechner The Living Theatre'da Julien Back Judith Malina, gibi gruplar geleneksel sınırları yıkarak, oyuncu ve seyirci arasındaki sınırları kaldırmışlardır. 1960'lardaki en büyük etki seyirciyi direkt eylemin içinde dâhil etmesi olmuştur. Eugenie Barba, gösteri aracılığıyla anlamlı bir kültürlerarası değiş tokuşun bir sınır etkinliği olduğunu, değişik kültürlerarası tiyatro var olabilecek alanların keşfi olduğunu iddia eder. "eşit değiş-tokuş ve mübadele" diye adlandırdıkları sınırları gasp ederek bozduğu düşünülebilir.⁵⁴⁶

Alternatif tiyatro uygulayıcıları, Brecht ve Artaud kuramlarına başvurarak ve anlatım biçimlerini kullanarak, o dönemde dünyada olup bitenleri, tepki olarak siyasallaştırarak rol yapma, sahneleme, seyirci ve anlatıya yapılan, müdahalelerle kendi yollarını belirlerler. Daha çok parçalı ve sekter olarak görülen bu sanat, felsefi soyutlamalara odaklanmış, kararsız hareketler toplamıyla görselliği ön plana çıkarmıştır. Bu görsellik anında bir eylem anını temeline indirgeyerek yalınlaştırarak karakter soyutlanmıştır.

⁵⁴⁴ Bkz, a.g.e., s.112

⁵⁴⁵ Innes, y.a.g.e.,s. 213

⁵⁴⁶ Fuchs,y.a.g.e.,s 125

SONUÇ

Bütün bir insanlık düzeninin simgesi olarak karakter, geçmişten günümüze kadar geçen süreçte pek çok evrim yaşamıştır. Karakterin dramatik yapı içindeki işlevini ve dramatik yapının diğer araçları ile olan ilişkisini belirleyen, her dönemde değişen benliğe ilişkin algıdır.

19. yüzyılda sosyal yaşamda meydana gelen değişimler, bilimsel pozitivistin ilerlemesi, psikoloji alanında yeni belirlemeler ve Darwin teorisi, bireyin Tanrıyla olan ilişkisinden bir değişim sağlar. Tanrıların gücünü yitirdiği bu dönemde birey merkeze kendini yerleştirir.

Bu değişim dramatik metnin oyun kişilerinin değişimine de neden olarak soylu kişilerden, sıradan kişilere doğru bir dönüş başlamıştır. Gerçekçi yazarların bireysel dünya görüşlerini yansıtan oyun kişileri, toplumsal çevrenin ve bu çevredeki nedensel ilişkilerin çözümlenmesine de olanak sağlaması açısından oldukça önemlidirler. Gerçekçiler, oyun kişilerini, iç dünyaları ile birlikte davranışlarını koşullandıran toplumsal yapı içinde tarihselliği vurgulayarak gösterirler. Bu yüzden karakterleri tarihsel bilinç olmaksızın çözümlenmek, onu metin içinde hapsetmekle eş değerdir. Bu da karakterin dar bir anlamda sıkışmasına neden olur. Böylece karakter yaşadığı tarihsel çağı, toplumsal gerçekliği ve bireyin konumunu sahne üzerinde gerçekleştirir. Örneğin Shakespeare karakterleri ancak Rönesans hümanizmi üzerinden çözümlendiğinde, kişinin bireysel bir varlık olarak önemi vurgulanır. Bu şekilde yazılan karakter, çağın değişen kültürünün yansımalarını taşır. “Modern tiyatro” olarak tanımlanan “gerçekçi tiyatronun” en önemli özelliği de oyunun taşıdığı tarihsel bilinçtir. Çünkü modern dramın didaktik amacı ancak bu yolla gösterilmektedir. Bu da dramın gerçekçiliğe ve toplumsal yoruma fazlasıyla yer verildiği yeni bir türe doğru evrildiğini gösterir. Gerçekçi tiyatronun karakteri için trajik hata kavramı da önemini kaybeder. Karakteri hataya sürükleyen tek şey içinde bulunduğu çevresel koşullar olmuştur. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında oyunlarda gerçekçiliğin içinde karakterin, psikolojik durumları ön plana çıkmış, toplumsal yaşamın getirdiği koşullar unutulmuştur. Bu da dramatik yapıda değişime yol açar. Diyalogdan monoloğa geçiş, iç monologların artması, anlatıda dolaylı, dolaysız

zaman kaydırmaları, eylemi kesen geriye dönüşler, karakterin laik dünyanın elçiliğini yapma görevini kaybetmesine neden olmuştur. Artık karakter ontolojik bir belirsizlik yaşarak kendine yönelmiştir. Karakter geçmiş ve şimdi arasında kalır. Düşüncede, hatırlanan, kişiselleştirilmiş/ içselleştirilmiş geçmiş oyunun “şimdi”si içinde gösterilir. Zaman zaman somut dünya ile ondan kopmuş soyut “ben’in karşılaşması, yüzleşmesi karakterin genel sorunu haline gelmiştir. Parçalı anlatım “ben”i göstermek için uygun bir sunumdur ve bu sayede özne –nesne yüzleşmesi sağlanır. Ancak düşsel imgenin simgesi haline gelen olay dizisi, oyun içinde varlığını yitirmeye başlamıştır. Strindberg oyunlarında olduğu gibi bütünlüklü yapı bozulmuş, zamansal sekmelerle karakterin içsel yolculuğu ve geçmiş “şimdi” içinde gösterilmiştir. Bu aynı zamanda bugünden vazgeçişin de göstergesidir.

Çehov’un oyunlarında karakterler şimdiki zamanda anılarda ve ütopyik rüyalarda yaşayarak karşısındaki kişiyle iletişim kurmak istemez. Geçmişe bu kadar saklanmak karakterde yoğun bir yalnızlık duygusunu getirir. Yalnızlık içine gömülen bireyler bir yandan geçmişlerine sığınır, diğer yandan hayal âleminde yaşarlar. Geçmiş ve gelecek üzerine o kadar baskındır ki karakterler “şu an” ı fark etmezler. Bu aynı zamanda yüzyıl burjuvasının içinde düştüğü durumun ispatıdır. Karakterlerin kendilerine dönmeleriyle birlikte aksiyon zayıflar ve dram bir sessizlik içine gömülür. Karakteri eyleme geçiren dinamiklerin yetersizliği, diyalogun öldüğü bir tiyatrodan anlam daha çok görsellik ve ses üzerinde sağlanır. Bu özellikler oyunların artık klasik dram yapısından ne kadar uzaklaştığını göstermektedir.

Sembolist tiyatrunun, simgelerin ardına düşmesi karakter tiyatrosu ile arasındaki mesafenin artmasına neden olur. Hegel döneminde zirvede olan karakter için değişimler burada kesinleşir. Sembolistlerin gitgide oyuncudan uzaklaşarak sahnede maskeler ve kuklalara yönelmesi deneysel çalışmaların artması karakter kavramından uzaklaşmayı da beraberinde getirmiştir. Radikal bir dönüşün eşiğine gelen karakter için macera başka bir boyuta geçer. Aristoteles döneminde trajik oyunun ruhunu olay dizisi taşıırken, Hegel döneminde karakter daha üstün duruma geçmişti. Yirminci yüzyıla giderken karakter ve olay dizisi yavaş yavaş yerini düşünceye bırakmaya başlar.

Mekânın herhangi tarihsel bir döneme hapsedtiği, kostümlerin belli bir döneme ait olduğu bununla birlikte belli bir tavrı geliştirdiği, başka bir deyişle karakterlerin tavrını belli bir zamana ve mekâna indirgeyen yapı bozulmuştur. Karakter öyküsel ve bireysel olandan arındırılmıştır. Sonsuz ve sabit olanın kullanıldığı tiyatro anlayışı, karakteri simgeden öteye götürmez. . Zaman dışı bir ana sıkıştırılmış, oyun karakterleri eylemsiz bir figür olarak ortaya çıkar.

19. yüzyıldaki en önemli etki, dinsel olanla ilişkinin kopuşudur. Böyle bir kopmanın ardında boşluğun yerini bu dünya ile olan ilişkinin önemi doldurur. Yani bireyin yaptığı her eylem sadece bu dünya içindir. Geçmişte olduğu gibi, bilmediği bir dünyanın peşine düşmez. Bu yüzden dönem içinde yazılan oyunlarda karakterlerin özlemleri, aradıkları yaşam değerleri, ancak bu dünyada gerçekleştirmek üzere kurgulanır. Gerçekçi karakterleşmenin kurgusu, bireyler olarak halkın uyanan algısından ve bireyciliğin yükselen kültüründen yola çıkarak yapılır. Karakterler, gerçek hayattaki modellerin basit ya da karmaşık portreleri olarak yola çıkarlar. Birey önceden belirlenmiş kaderden kaçmaya çalışsalar da hiçbir mücadeleye girmeyip, hesaplaşmayı kendi içlerinde yaşadıkları için eyleme geçmede zorlanırlar. Zaman zaman dramatik yapı içinde yazarın dünya görüşleri için kullanılan, birer elçi olmaktan öte gidemeyen karakterlerin dünyası bugünle sınırlıdır.

Modern dram içindeki serüvenini sürdürmeye çalışan karakterin ikili bir açılımı vardır. Bunlardan birincisi, karakterin gündelik hayatını sürdürmesidir. Metin içinde “şimdi” yi gösteren bu süreç modern dramada ya çok az vardır ya da yoktur. Bundan daha baskın olanı ise gündelik hayatı belirleyen hatta yöneten dışsal sistemin varlığıdır. Gündelik hayatın içinde karakterin içsel öyküsü verilirken, dışsal sistem ile de onun bulunduğu toplumsal koşullar sunularak dış dünyanın öyküsü verilir. Klasik dramatik formda karakteri çevreleyen yöneten dışsal güç Tanrı merkezli iken, Aydınlanmadan sonra Tanrı yerini bireye bıraktı. Ancak birey buradaki yerini çok fazla koruyamadı. Bu da karakterin zamanla tiyatrodaki konumunu kaybetmesine neden olur.

Epik tiyatronun yapısında ise özne-nesne ilişkisi (Dünyayı algılayan ben: özne/ benim dışındaki her şey: nesne) biçim olarak ayrıştığında ancak “ben”in öyküsü ortaya çıkarır. Oysa klasik yapı, bireyin, yani aynı söylemle ben’in diğerlerine dönüşümü, diğerleri ile olan ilişkisi üzerinde durmaz. Çünkü önemli olan öznedir, onun ruh halidir, bu da oyunundaki yönelişin belirleyicisidir. Epik tiyatrodaki karakterin sahne üzerindeki yönelişini belirleyen tek itki, seyircide bilinç oluşturma ya da geliştirme üzerinedir. Karakterin bireyselliği söz konusu değildir. Amaç toplumu etkileyebilecek uygun imgeleri seçerek yönelişi buna göre belirlemektir. Klasik yapıdaki tamamlanmış karakter bu oyunlarda söz konusu değildir. Eylemini gerçekleştiren karakter, klasik yapıda bir tamamlanmışlık yaşar, karakter sorunu yaşar ve çözüm mutlaka verilir. Oysa epik yapıda karakter sorunu gösterir ve oyun içinde bir çözüm yaşanmaz. Oyunlarda parçalanmış rollerle ifade edilen birey kendini kolektif varoluşa bırakmaktadır. Karakteri temsil eden ayrıntılar silinip sınıfa özgü genel özelliklerle oyun kişisi oluşturulur. Epik tiyatrodaki toplumsal koşullar düzleminde değerlendirilen metin içinde karakter, ayrıntılarını kaybetmeye başlamıştır. Karakterin öyküsünü belirleyen toplumsal koşullardır. Bunlar karakteri belirler, yönetir. Karakteri silmeye yönelik bir uygulamadır; çünkü bireysel olan ile toplumsal olan arasındaki bağ, yan yana gitmez. Algılanan dışsal dünyanın içine karakter psikolojisi genelleştirilerek yerleştirilir. Bu da bir kolektif bir kişiliği ortaya çıkarır.

Buraya kadar gelen süreçte karakterin metin içinde iki öyküyü taşıdığı sonucu çıkmaktadır. Bunlardan ilki karakterin kendi öyküsüdür. Klasik tiyatronun örnekleri bu temel üzerinden hareket eder. Gündelik hayatın sürdüğü düzlemde yola çıkarak yazılan karakter de, psikolojik, sosyolojik ve biyolojik özelliklerini gözlemlemek mümkündür. Bu düzlemin biraz ötesinde karakterin yaşadığı, çağın koşullarının sunulduğu, ikinci öyküde toplumsalın öyküsüdür. Klasik tiyatrodaki toplumsal olan geri planda olduğu için, karakterle ilgili her türlü detaya oyun boyunca rastlamak mümkündür. Yirminci yüzyıla gelene kadar bu iki öykü metin içinde yarışır. Ancak bundan sonraki süreç her ikisinin de yok edecektir.

Psikolojik karakterin içini boşaltarak, bir gösterge olarak kalması ya da bir göstergenin içine karışıp kaybolma eğilimi, Absürd tiyatronun kişilerini etkilemiştir. Bunun sonucun da karakterin iki öyküsü de kaybolmuştur. Kişilerin sahnesi ise düzenin ya da güvenliğin hiçbir izi olmayan bir dünyayı gösterir ki burası varlık-yokluk arasında bir dünyadır. Bu yokluğun varlığı, zamanda, uzamda ve bütün ilişkilerde bıraktıkları gizemli ilişkilerle ortaya çıkar. Böylece dramatik yapının özü olan karakterden uzaklaşan oyun metinleri görsel olana odaklanmaktadır. Postmodern tiyatrodaki gizemli olmanın “daimi bilgeliği” ön plana çıkar. Postmodern tiyatroyu öncülleyen izler simgesel olanda kilitlenir. Beckett’in gezenin üstünde biten ağacı, Artaud’un gökyüzünü kanla yazması, Strindberg’in sürekli tekrarladığı arı kovanı gibi. Daha sonra bu izler gösteri düzeninde de anlamdan kopacak kadar ilerleyecektir. Yeni bütünleyici estetik ilke arayışını karakterden uzaklaşarak oyunun katmanları arasında arayan absürd tiyatro yazarları gerçekçi karakterin, dramatik model içindeki koşulsuz egemenliğini yitirmesini kolaylaştırmıştır. Kişilik kavramlarının atılması; durumun temel insani koşullarında yoğunlaşması; bir iletişim ve anlama yöntemi olarak dilin değersizleştirilmesi oyunlarındaki karakterin temel özelliği olur. Bu yolla izleyici acımazsız bir dünya ve kendi yalnızlığı ile yüzleşir.

Dramatik metin içinde karakterin yeri ve önemi gittikçe azalmıştır. Ancak canlı oyuncu nedeniyle karakter kavramının yok olması mümkün değildir. Elbette modern parçalanma dolayısıyla zarar görmüştür. Çünkü değişen dünya ile birlikte birey algısı da farklı bir duruma gelmiştir. Varoluşunun peşine düşen birey, eyleminden vazgeçmiş, durumun izleyicisi konumuna düşmüştür.

Modern dönemde dramatik karakterin varlığı izleyiciyi ikna etmez; bu dönemde karakter metin içinde çözümsüz ontolojik bir problem olarak kalır. Oyun içine klasik anlamda karakteri kanıtlamak güç hale gelmiştir. Çünkü karakter parçalanmış, oyunun anlamı, ideolojik ve ontolojik katmanları soyut olarak gösterilmiştir. Psikolojik görüşlere dayandırılan bir yapı yer ve zaman birliği kuralı artık bugün için geçerli değildir. Ancak insanın sorgulama imgesi biçimini değiştirirse de hala karakter önemini korumaktadır. Tiyatronun XX. yüzyıla kadar önem verdiği konu, olay, karakterler her türlü anlatım aracı bir değişim içindedir. Bu değişimden

nasibini alan karakter giderek bütün değer yargularından sıyrılmış somut varlığı ile kalır. Değişmeyen kaçınılmaz temel durumlar içinde birey kendi çözümünü kendi bulmak zorundadır.

Kimilerine göre postmodernizm, kimilerine göre modernizmin radikal sonuçlarının yaşandığı bir süreçte birey; değişim ve hızın yoğun olduğu dünyaya tutunabilmek için anlık, rastlantısal, algılamaya dönük bir algı dünyasının içinde bulur kendini. Gelip geçiciliğin her türlü duygunun önüne geçtiği bu dünyada nedensellik yavaş yavaş ortadan kalkar. Bu, bireyin kendine ait özelliklerinden vazgeçmesine de neden olur. Çünkü her şey gelip geçicidir. Öz farkındalıktan yoksundur ve öz bilinç sahibi olduğu gibi bir iddiası da yoktur. Modern öznenin kayıtsızlık dediği şeye postmodern birey hoşgörü der. Modern özne, siyasi anlamda bilinçli postmodern bireyse sadece kendisi konusunda bilinçlidir. Postmodern birey; dağılmayı yoğunlaşmayı, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih eder. Seçmeyi, özgür ifadeyi, bireysel katılımı, şahsi özerkliği ve özgürleştirmeyi vurgular ve evrenselci iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymaz. Böyle bir bireyin sahnedeki durumu bundan farksız değildir. Yeni karakter, çizgisellikten ve nedensellikten daha çok çelişkilerin vurgulandığı bir düzlemde kendini gösterir. Bu durum tutarlı ve bütünlüklü karakteri parçalara ayırmanın doruk noktasıdır.

Dramatik yapının merkezi olan karakter, zihnin dışındaki fiziksel alandan ve genellikle bütün bir insanlık düzeninin simgesi olmaktan uzaklaşmıştır. Artık zihnin içindeki, psişik ve tinsel dünyayla ilgilidir. Sahnenin asal çekim noktası olarak eylem yerini bilince bırakır. Oyunların konusu ve biçimi bunun üzerinden ilerler. *Oedipus*'tan *Hamlet*'e *Rüya Oyunu*'na doğru tarihsel bir sıralamada dekorun, karakterlerin, olayların gitgide zihinsel durumlara doğru evrildiğini görmek mümkündür. Bütün dünyayı yığıntıya çeviren *Godot*'yu *Beklerken*'de zihinsel durumların görünümünü sunar. Karakter, varlığının acılı bilincinden kurtulmak için kendine yönelen, ontolojik açmaz içinde, yer edinmeye çalışır.

Üst anlatıların tiyatrodan çıkarılmasıyla tiyatronun merkezindeki “ben” yerini değiştirir. Gerçek ile kurmaca arasındaki ayırımın yok olduğu düzlemde varlık

bulmaya çalışır. Perspektif odaklı algının değişmesiyle birlikte metinler merkezini kaybeder. Bu durum dramatik yapının araçlarının düzenini alt üst eder. Rol/ kimlik/ özne arasındaki sınırlar kaybolur, birbirlerinin içine geçer. Anonim kimlik taşıyan karakterin konuşmaları monologa dönmüştür. Ancak bu konuşmalar tutarlı değildir. Zamanda ileri geri gitmeler anlamını yitiren konuşmalar metnin bütünlüklü yapısını bozar. Metinler alıntılar toplamına döner. Bu düzensizliği bütünleştirerek bundan yeni bir anlam çıkarmak seyirciye kalır.

Bütün bu kaos içinde dramatik yapının araçları kaybolmaz. Bu zaten postmodern düşünceye de aykırıdır. Sadece dramatik yapının araçları kendi içinde bir yarışa girer. Jameson'un dediği “öğelerin durmak bilmez rotasyonu” tiyatro için de geçerlidir. Modern sonrası dönemin merkezine uzam yerleşir. Artık karakter yerini dramın görsel araçlarına bırakmıştır. Görsel olanla dilsel olan arasındaki mücadeleyi görsel olan kazanır. Dilin temsile karşı çıkılarak parçalanması, diyalogların yerine sadece “söz dizimsel dizge”nin yansıması, dilsel olanın kaybetmesini kolaylaştırmıştır. Dilin temsilinin yok sayıldığı bu süreçte karakter elindeki en büyük silahı kaybeder. Sözcüklerle nesnelere arasındaki organik ilişki kopar. Artık eyleme yönelen ve amacı olan oyun kişinin yerine bulunduğu durumun içinde düşünceyi taşımaktan başka görevi kalmayan bir simge kalır.

Gerçeklik algısının değişimi, temsilin reddi, öznenin yerinden edilmesi, postmodern edebiyatın “epistemoloji” alanından “ontoloji” alanına kaymış olduğunun göstergesidir. Bu düşüncenin en belirgin tarafı, perspektivizmin sunduğu tekil bir gerçekliliğin yerine farklı gerçekliklerin iç içe geçerek gelmiş olmasıdır. Birbirine dolanan gerçeklik, sahnedeki karakterin durumunu zora sokar. Çoğu zaman, hangi dünyaya ait olduğunu bilemez, bu bilinmezlik karakterin dünya ile olan ilişkisini bozar; “perspektif sorununu otobiyografiye indirgemek” karakterin ontolojik belirsizlik içinde olduğunun göstergesi haline gelir. Modern sonrası çağın oyun kişileri ya açık bir şekilde ya da örtük anlamıyla varoluşsal sorunların peşine düşerler. “*Kimim, “Kimdim? Bugünün şaşkın beni mi; dününkü mi, unutulmuş; yarınki mi, öngörülemez?”* Bu soruların cevabı karakterin özerk dünyasında

açıklanır. Modernizmin peşine düştüğü dünyanın nasıl biçimleneceği sorusu geride kalmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

ACARLIOĞLU, Abdüllatif; **Saçmanın Tiyatrosu**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2003, 176 S.

ADAIR, Gilbert, **Postmodernci Kapıyı İki kere Çalar**, Çev: Nazım Dikbaş, İkinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 152 S.

ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış**, Kitap III, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2008, 168 S.

ADANIR, Oğuz; Baudrillard'ın **Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2000, 116 S.

AKAY, Ali; **Postmodern Görüntü**, Birinci basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, 255 S.

AKTAN, Coşkun Can; **Moderniteden Postmoderniteye Değişim**, Birinci basım, Çizgi Kitapevi, Konya, 2003, 424 S.

AKTULUM, Kubilay; **Kopuk Yazı Kopuk Yapıt**, Birinci basım, Öteki Yayınları, Ankara, 2002, 376 S.

AKTULUM, Kubilay; **Parçalılık, Metinlerarasılık**, Birinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, 424 S.

ALTUN, Fahrettin; **Modernleşme Kuramı**, Birinci basım, Küre Yayınları, İstanbul, 2005, 174 S.

ANDERSON, Perry, **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev: Elçin Gen, İkinci basım, İletişim yayınları, İstanbul, 2002, 178 S.

ARENDDT, Hannah; **İnsanlık Durumu**, Çev: Bahadır Sine Şener, Birinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 442 S.

ARİSTOTELES; **Poetika**, Çev: İsmail Tunalı, Birinci basım, Remzi Kitabevi, 1987, 104 S.

AUGÉ, Marc; **Yer- Olmayanlar**, Çev. Turhan Ilgaz, Kesit yayıncılık, İstanbul, 1997, 129 S.

BACHELARD, Gaston; **Uzamanın Poetikası**, Çev: alp Tümertekin, Birinci basım, İthaki Yayınları, İstanbul, 2008, 344 S.

BAKHTİN, Mihail; **Sanat ve Sorumluluk**, Çev: Cem Soydemir, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 368 S.

BAKHTİN, Mikhail; **Karnavaldan Romana**, Çev: Cem Soydemir, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, 2001, 398 S.

BATUR, Enis; **Modernizemin Serüveni**, Beşinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, 495 S.

BAKHTİN Mikhail; **Rabelais'in Dünyası**, Çev: Çiçek Öztekin, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 527 S.

BAUMAN, Zygmunt; **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev: Yavuz Alogan, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 315 S.

BAUMAN, Zygmunt, **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev: İsmail Türkmen, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 310S.

BAUDRİLLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci basım, Boğaziçi Üniversitesi, Yayınevi, İstanbul, 2002, 370 S.

BAUDRİLLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde**, Birinci basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003, 87 S.

BAUDRİLLARD, Jean; **Foucault'u Unutmak**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, 84 S.

BAUDRİLLARD, Jean; **Simülarklar ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci basım, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2003, 232 S.

BAUDRİLLARD Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Çev: Işık Ergüden, Üçüncü basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 176 S.

BAUMAN, Zygmunt; **Postmodern Etik**, Çev: Alev Türker, birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 314 S.

BECKETT Samuel; **Godot'u Beklerken**, Çev: Tarık Günersel, Uğur Ün, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000, 124 S,

BECKETT, Samuel; **Oyun Sonu**, Çev: Genco Erkal, Mitos Boyut, İstanbul, 2007, 79 S

BENHABİB, Şeyla; **Modernizm, Evrensellik ve Birey**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 369 S.

BERMAN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ, Bülent

Peker, Birinci basım, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1994,463 S.

BERTOLT, Brecht; **Bütün Oyunları 3**, Çev.Ayşe Selen, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1997, 252 S.

BEST, Steven- Kellner, Douglas; **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 400 S.

BİRKİYE, Selen Korad; **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, 344 S.

BIRRINGER, John; **Theatre, Theory, Postmodernism**, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1991, 235 S.

BLOCH, Ernst, Theodor W.Adorno, Walter Benjamin, Bertolt Brecht; **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Birinci basım, Eleştiri Yayınevi, 1985, 327 S.

BOAL, Augusto; **Ezilenlerin Tiyatrosu**,Çev: Semih Çelenk, Birinci basım, Etki Yayınları,İzmir, 1996, 110 S.

BOCK, K. Philip; **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri**, Çev: N.Serpil Altuntek, Birinci basım, İmge kitabevi, Ankara, 2001,480 S.

BRECHT, Bertolt; **Tiyatro İçin Küçük Organon**, Çev: Ahmet Cemal,Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, 114 S.

BROOK, Peter; **Boş Alan**, Çev: Ülker İnce, Birinci basım, Afa Yayınları, İstanbul, 1990, 181 S.

BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Üçüncü basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 195 S.

CAMPELL, Joseph; **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev: Sabri Gürses, Birinci basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, 465 S.

CAMUS,Albert; **Sisyph Efsanesi**, Çev: Tahsin Yücel, Ataç Kitabevi, İstanbul,1962, 78 S.

CANDAN, Ayşın; **Yirminci yüzyılda Öncü Tiyatro**, Birinci basım, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, 238 S.

CARLSON, Marvin; **Tiyatro Teorileri**, Çev: Barış Yıldırım, Eren Buğralılar, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, 580 S.

CHATMAN Seymour, **Öykü ve Söylem**, Çev: Özgür Yaren, Birinci basım, De KiYayınları, Ankara, 2008, 259 S.

CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, Birinci basım,

Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 420 S .

ÇALIŞLAR, Aziz; **20.Yüzyılda Tiyatro**, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, 394 S.

ÇEHOV, Anton; **Toplu Oyunları**, Çev: Behçet Necatigil, Hasan Ali Ediz, Gaffar Güney, Sosyal Yayınları, İstanbul, 2000, 450 S.

ÇELENK, Semih; **Postmodern Zamanlarda Tiyatro**, Etki Yayınları, İzmir, Birinci basım, 2007, 127 S

DAWSON S.W., **Drama & Dramatic**, First published, , published in the U.A.S. by Methuen , 1970, 150 S.

DEBORD, Guy; **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Çev: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1996, 199 S.

DELEUZE, Gilles ve Felix Guattari; **Kafka, Minör Bir Edebiyat için**, Çev: Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İkinci basım Yapı kerdi yayınları, 2001, 126 S.

DELEUZE, Gilles ve Felix Guattari; **Kapitalizm ve Şizofreni 1**, Çev. Ali Akay, Birinci basım, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 1990 , 162 S.

DİRLİK, Arif; **Postkolonyal Aura**, Çev. Galip Doduaslan, Birinci basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005 371 S.

DOLTAŞ, Dilek; **Postmodenizm ve Eleştirisi**, Birinci basım, Telos Yayınları, İstanbul, 1999, 193 S.

EAGLETON, Terry; **Edebiyat Kuramı**; Çev: Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul,1999, 196S.

EAGLETON Terry; **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, 256S.

ECEVİT, Yıldız; **Kurmaca Bir Dünyadan**, Birinci basım, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1992, 181 S.

ECO, Umberto; **Açık Yapıt**, Çev: Pınar savaş Birinci basım, Can Yayınları, İstanbul, 2002, 245 S.

EMRE İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, Birinci basım, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, 380 S.

EGRI, Lajos; **Piyas Yazma Sanatı**, Çev: Suat Taşer, Birinci baskı, Yazko Yayınları, İstanbul, 1982, 390 S.

ERKAN, Mukadder; **Samuel Beckett, İfadenin Arayüzeyi/Arayüzeyin İfadesi**,

Birinci basım, Çizgi Kitapevi, Konya, 2005, 150 S.

ESSLIN, Martin; **Dram Sanatının Alanı**, Çev: Özdemir Nutku, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, 156 S.

ESSLIN Martin; **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1999, 374 S.

EVERDELL, William; **İlk Modernler**: Çev: Hülya Kocaoluk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 627 s.

FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, 251 S.

FOKKEMA, Aleid; **Postmodern Characters**, A study of Characterization in British and American Postmodern Fiction, Atlanta , GA, 1991, 205 S.

FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar**, Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 315 S.

FOUCAULT, Michel; **Büyük Kapatılma**, Çev: Işık Ergüden, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005 , 372 S.

FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Birinci basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 324 S.

FOUCAULT, Michel; **Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne**, Çev: Ahmet İnam, Birinci basım, Yorum Yayın evi , Ankara, 1992, 170 S.

FUCHS, Elinor; **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, 287 S.

FUNK, Rainer; **Ben ve Siz; Postmodern İnsanın Psikanalizi**, Çev: Çağlar Tanyeri, Birinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 262 S.

GAME, Ann; **Toplumsalın Sökümü**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 275S.

GIRARD, Rene; **Şiddet ve Kutsal**, Çev: Necmiye Alpay, Birinci basım, Kanat Kitabevi, İstanbul, 2003, 473 S.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev: Ersin Kuşdil, Üçüncü basım, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2004, 183 S.

GOOCH, Steve; **Oyun Yazmak**, Çev: Filiz Ofluoğlu, MitosBoyut Yayınları, Birinci basım, İstanbul, 1998, 144 S.

GOETHE, Wolfgang, **Faust**, Çev: Nihat Ünler, Yedinci basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 1999, 86 S.

GOTTİENER, Mark; **Postmodern Göstergeler**, Çev: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, birinci basım, İmge Kitabevi, Ankara, 2005, 320 S.

GÜÇBİLMEZ, Beliz; **İroni ve Dram Sanatı**, Birinci basım, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, 360 S

HABİP Bela; **Bensiz Biz**, Çev: Alp Tümertekin, İrem mizrahi, Nazlı Ökten, Yaman Aksu, İro Kaplangı, Birinci basım, İthaki yayınları, İstanbul, 2002, 349 S.

HANDKE, Peter; **Kaspar**, Çev: Yılmaz Özbek, Ahmet Sarı, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, 104 S.

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, Üçüncü basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1996, 407 S.

HASSAN, İhab; **The Postmodern Turn**, Ohio State Universty Pres, Ohio, 1987, 267 S.

HEGEL Georg; **Estetik**, Çev: Taylan Altuğ, Hakkın Hünler, Birinci basım, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994,297 S.

HOLLAND, W. Eugene; **Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u**, Çev: Mukadder Erkan, Ali Utku, Birinci basım, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2007, 236 S.

HOLLİNGER, Robert; **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, Çev: Ahmet Cevizci, Birinci basım, Pardigma Yayıncılık, İstanbul, 2005, 289 S.

HÜNLER, Hakkı; **Estetik'in Kısa Tarihi**, Birinci basım, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1998, 359 S.

INNES, Christopher; **Avant-Garde Tiyatro(1892-1992)**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci basım, Aziz V. Kahraman, Dost Kitapevi, Ankara,1993, 348 S.

İŞİK, Emre; **Öznenin Dili**, Birinci basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2000, 120 S.

İBSEN, HENRİK; **İbsen oyunları Cilt 1**,Çev: Beliz Güçbilmez, Ümmühan Kahraman Güneş, Birinci basım, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, 216 S.

İBSEN, HENRİK; **İbsen oyunları Cilt 2**,Çev: Beliz Güçbilmez, Ümmühan Kahraman Güneş, Birinci basım, Deniz Kitabevi, Ankara, 2006, 216 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Tiyatroda Düşünsellik**, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1995, 111 S.

İPŞİROĞLU, Zehra; **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İkinci basım, Mitos Boyut Yayınları İstanbul, 1996, 95 S.

JAMESON, Fredric; **Modernizm İdeolojisi**, Çev: Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 411 S.

JAMESON, Fredric; **Dil Hapishanesi**, Çev: Mehmet H. Doğan, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, 206 S.

JAMESON, Fredric; **Biricik Modernite**, Çev: Sami Oğuz, Birinci Basım, Epos Yayınları, Ankara, 2004, 213S.

JUSDANİS, Gregory; **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Çev: Tuncay Birkan, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 247S.

KARACABEY, Süreyya; **Brecht'ten Sonra**, Birinci Basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2009, 147 S.

KARACABEY, Süreyya; **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2007, 261 S.

KESTİNG, Marianne; **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev: Yılmaz Onay, Birinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul, 1995, 198 S.

KUÇURADİ, İonna; **Sanata Felsefeyle Bakmak**, Birinci basım, Ayraç Yayınları, İstanbul 1997, 122S.

KUTLU, Sinan; **Elveda Postmodernizm**, Birinci basım, Papirüs Yayınevi, İstanbul, 2003, 135 S.

KÜÇÜK, Mehmet; **Modernite Versus Postmodernite**, Üçüncü basım, Vadi Yayınları, İstanbul, 2000, 470 S.

LEFEBVRE, Henri; **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev: Işın Gürbüz, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 199 S.

LICHTE- FISCHER, Erika, **History of European Drama and Theatre**, Library Of Congress Cataloging in Publication Data, 2002 First published, 396 S

LUCY, Nially; **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Çev: Aslıhan Aksoy, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 368 S.

LYOTARD, J.F.; **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, Üçüncü Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 159 S.

MALKİN, Jeanette; **Memory- Theatre and Postmodern Drama**, The University of Michigan Pres, Michigan, 2002, 259S.

MEGİLL, Allan; **Aşırılığın Peygamberleri**, Çev. Tuncay Birkan, Birinci baskı, Ayraç Yayınevi, İstanbul, 2008, 518S.

MÜLLER, Heiner; **Hamlet Makinası**, Çev: Zehra Aksu Yılmaz, Birinci basım, De Ki Yayınları, Ankara, 2008, 220 S.

NUTKU, Hülya; **Oyun Yazarlığı**, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1999, 160 S.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, Birinci basım, Remzi Kitabevi, 1985, İstanbul, 464 s

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, Birinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 444 S.

OKTAY, Ahmet; **Postmodernist Tahayyüle İtirazlar**, Birinci basım, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2000, 192S.

ORKUNOĞLU, Yener; **Nietzsche ve Postmodernizmin Gerçek Yüzü**, Ceylan Yayınları, Birinci basım, İstanbul, 2007, 288 S.

ORR, John; **Sinema ve Modernlik**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Birinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1997, 254 S.

ÖZBEK, Yılmaz; **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Birinci basım, Çizgi Kitabevi, Konya, 2005, 114 S.

ÖZYURT, Cevat; **Modern Toplumun Çözümlemesi**, Birinci basım, Açılım Kitabevi, İstanbul, 2005, 294 S.

PARLA, Jale; **Babalar ve Oğullar**, Beşinci basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 157 S.

PAVİS Partice, **Sahneleme**, Çev: Sibel Kamber, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1990, 247 S.

PAVİS, Partice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev: Şehsuvar Aktaş, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 2000, 396 S.

PİRANDELLO, Luigi; **Toplu Oyunları**, Çev. Gönül Çapan, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, 76 S.

RİTZER, Georg; **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, Çev; Şen Süer Kaya, Birinci basım, Ayrıntı yayınları , İstanbul, 2000, 270 S.

ROBİNSON, Dave; **Nietzsche ve Posmodernizm** Çev. Kaan Ökten, Everest Yayınları, İstanbul, 2000, 98 S.

ROSENAU, Pauline Marie; **Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev: Tuncay Birkan, İkinci basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, 311 S.

RORTY, Richard; **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma**, Çev: Alev Türker, Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 275 s.

SANDERS, Barry; **Kahkannın Zaferi**, Çev: Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 235S.

SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, Dördüncü basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, 278 S.

SAYIN, Zeynep; **Kötülük Tekilcilik, Postmodernizm**, Mitos Yayınları, İstanbul, 1994, 75 S.

SAYIN, Şara; **Devrimci Dram Yazarı Georg Büchner**, Birinci basım, Multilingual Yayınları, İstanbul, 1999, 171 S.

SCHOPENHAUER, Arthur; **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, Çev. Levent Özşar, Birinci basım, Biblos Yay, Bursa, 2005, 173 S.

SENNETT, Richard; **Karakter Aşınması**, Çev: Barış Yıldırım, Birinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, 172 S.

SENNETT, Richard; **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, İkinci basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, 480 S.

SERDAR, Ziyaüddün; **Postmodernizm ve Öteki**, Çev: Gökçe Kaçmaz, Birinci Basım, Söylem Yayınları, İstanbul, 2001, 397

SHUTTLEWORTH, Andrew; **Considering Drama**, First published, British Library Cataloguing in publication Data, 1986, 173 S.

SİMARD, Rodney; **Postmodern Drama**, University Pres of Amica; Boston, 1984, 163 S.

SİMMELE, Georg; **Modern Kültürde Çatışma**, Çev: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, Dördüncü basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, 235 S.

SİVERMAN, Hugh; **Postmodernizm Philosop and The Arts**, Library of Congress Cataloging in Ppublication data, 1990, 319 S.

SONTAG, Susan; **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, 152 S.

STOPPARD, Tom; **Toplu Oyunları 2, Aşkın İcadı, Akrobatlar, Hapgood, Merdivenden İnen Sanatçı, Kasti Faul**, Çev. Beliz Güçbilmez, Şükran Yücel, Hamit Çalışkan, Dost Kitabevi, Ankara, 2002, 422 S.

STOPPARD Tom; **Toplu Oyunları 1 Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler, Travestiler Gerçek Şey**, 2000, 309 S.

STRINBERG, August, **Baba**, Çev: Turan Oflazoğlu, Birinci basım, İz Yayınları, İstanbul, 1999, 68 S.

STUART, Sim; **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Çev: Mukadder Erkan, Ali Utku, Birinci basım, Babil Yayınları, Ankara, 2006, 448 S.

STUART, Sim; **Derrida ve Tarihin Sonu**, Çev: Kaan Ökten, Birinci basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2000, 82 S.

STYAN, George ; **The Dark Comedy**, Cambridge: Cambridge University, Press. 1968, 156 s.

STYAN, J.L.; **Modern Drama in Theory and Practice**, First published, Cambridge University Press, 1981, 224 S.

SZONDİ, Peter; **Theory Of The Modern Drama**, First published, Universtiy of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, 126 S.

ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İkinci basım, İmge Yayınları, Ankara, 2002, 315 S.

ŞENER, Sevda; **Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan (1923-1972)**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, 1972, 160

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, İkinci basım, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 1991, 390 S.

ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, İkinci basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2001, 154 S.

TAYLOR, Charles, **Modernliğin Sıkıntıları**, Çev: Uğur Canbilen, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 101S.

TECİMER, Ömer; **Sinema Modern Mitoloji**, Birinci basım, Plan B Yayınları, İstanbul, 2005, 431 S.

TOURAINÉ, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, Beşinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, 428 S.

ÜNLÜ, Aslıhan; **Merkeze Dönmek, Türk Tiyatrosunda Zaman ve Mekân Algısı**, Birinci basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2009, 193 S.

WAGNER, Peter; **Modernliğin Sosyolojisi**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci basım, Doruk Yayıncılık, İstanbul, 2003, 371 S.

WOLLEN, Peter, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İkinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 238 S.

WRİGHT, Elizabeth; **Postmodern Brecht**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Birinci basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 170 S.

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Birinci basım, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, 447 S.

YÜKSEL, Ayşegül; **Samuel Beckett Tiyatrosu**, Birinci basım, Dünya Yayıncılık, 2006, 131S.

ZİZEK, Slavoj; **Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan' a Giriş**, Birinci basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 233 S.

MAKALELER

BANES, Sally; “Simulation”, **The Drama Review**, volume: 25,1990, 126s.

BEHLER, Ernst; “Yirminci Yüzyılda Nietzsche”, Çev: Kemal Atakay, **Cogito: Nietzsche : Kayıp Bir Kıta**, sayı : 25, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2001, 299 s.

BİRKAN, Tuncay; Modernlik olarak Sosyalizm ve Postmodernlik, **Birikim**, sayı: 34, İstanbul, 1992,239s.

BLANCHOT, Maurice; “Nietzsche ve Parçalı Yazı”, Çev: Ömer Aygün, **Cogito: Nietzsche : Kayıp Bir Kıta**, sayı : 25, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2001, 22 s.

BRETH, Andrea; “Yürekte Bir Delik: Heiner Müller”, Çev: Hakan Arslan, **Agon Tiyatro**, sayı: 9, 1996, 63s.

ÇELİK, Karacabey Süreyya; “Modern Sonrasında Dramatik Metinler”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, sayı:15, 2003, 25s.

GEİS, Deborah R.; “Monolog ve Postmodern Teatral Sunum”, Çev: Ayşegül Bahçıvan, **Agon Tiyatro**, sayı: 10, 1997, 4s.

GEİS, Deborah R.; “Şimdiki Zamanda Hareket Etmek: Deneysel Tiyatroda Monolog ve Postmodernizm Söylemleri”, Çev: Işık Özel, Hande Bilsel, Elif Göktepe, **Agon Tiyatro**, sayı: 9, 1996, 30s.

GÜÇBİLMEZ, Beliz, “İbsen’den Beckett’e Belleğin Temsili”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, sayı:23, 2007, 125s.

GÜÇBİLMEZ, Beliz, “Beckett’den Önce İbsen”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, sayı:24, 2007, 185s.

LANGHOF,Thomas; “Kızıl Dev: Heiner Müller”, Çev: Hakan Arslan, **Agon Tiyatro**, sayı: 9, 1996, 30s.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilyeviç; “Natüralist Tiyatro ve Ruh Durumları Tiyatrosu”, Çev: Ali Berktaş, **Agon Tiyatro**, sayı: 10, 1997, 146s.

MÜLLER, Heiner; “Hiçbir Metin Tiyatrodan Korunamaz”, Çev: Ayça Akarsay, **Agon Tiyatro**, sayı: 9, 1996, 64s.

MÜLLER; Heiner; “Tiyatro Krizdir”, Çev: Mine Sungün, **Agon Tiyatro**, sayı: 10, 1997, 99s.

ÖNDÜL, Selda; “Oyun Kişisini Anlamak/ Tanımak”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, sayı:22, 2006, 4s.

PENOT, Bernard; Arzulayan Öznenin Temelindeki Yabancı”, Çev: Nusret Polat, **Cogito: Freud ve Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, sayı 49, 2006, 95 s.

SAVRAN, Gülnur; “Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi? Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?”, **Defter**, sayı: 12, 1999, 147s.

SOYSAL, Ahmet; “Derrida: İz ve Yokluk”, **Cogito: Derrida : Yaşamı Yeniden Düşünme**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, sayı 47-48, 2006, 251 s.

YÜKSEL, Ayşegül; “İbsen’den Beckett’e: Yıkım Öncesi ve Sonrası”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara, sayı:23, 2007, 25s.

WRİGHT,Elizabeth; “Brecht ve Postmodernizm: Temsil Edilemezi Tiyatrolaştırmak”, Çev: Çiçek Öztekin, **Agon Tiyatro**, sayı: 10, 1997, 78s.