

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

**TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA POSTMODERNİST
EĞİLİMLER VE ÖRNEK OYUN OKUMALARI**

**Hazırlayan
Fatma KEÇELİ**

**Danışman
Prof.Dr. Semih ÇELENK**

İZMİR-2007

Doktora Tezi olarak sunduğum “Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eđilimler ve Örnek Oyun Okumaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22/05/2007

Fatma KEÇELİ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göreAnabilim Dalıöğrencisi' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

(ÜYE)

(ÜYE)

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: Keçeli

Adı: Fatma

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Türk Oyun Yazarlığında Postmodernist Eğilimler ve Örnek Oyun Okumaları

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Postmodernist Tendencies and Play Reading Examples in Turkish Playwriting

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2007

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 185

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 423

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.Dr.

Adı: Semih

Soyadı: Çelenk

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Modernizm
- 2-Postmodernizm
- 3-Postmodern Oyun
- 4-Postmodernist Okuma
- 5-Türk Oyun Yazarlığı

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Modernism
- 2-Postmodernism
- 3-Postmodern Drama
- 4-Postmodernist Reading
- 5-Turkish Playwriting

Tarih: 22.05.2007

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum.

Evet

Hayır

ÖZET

Bu çalışma, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda büyük dönüşümlerin sonucu olarak ortaya çıkan yeni bir aşamanın; postmodern durumun, Türk oyun yazarlığındaki yansımalarını tartışmak üzere kaleme alınmıştır. Öncelikle, moderniteye bir tepki olarak doğan, politik ve ekonomik alanda postmodernite, kültürel ve sanatsal alanda postmodernizm olarak tanımlanan ve hâlâ hakkındaki tartışmaların sürmekte olduğu postmodern duruma ilişkin düşünür, sosyolog, sanatçı ve eleştirmenlerin farklı yaklaşımları incelenmiştir. Ardından Türkiye'nin özgül koşulları içinde postmodern durumun ortaya çıkmasına neden olabilecek modern akla ve onun yarattığı projelere duyulan tepkiler tartışılmıştır. Ve son olarak da postmodern sanatın özelliklerinin izi sürülerek, Türk oyun yazarlığında postmodern eğilim gösterdiği düşünülen oyunlar, postmodernist bir yöntemle okunmuştur. Bu tezin temel amacı; bugüne kadar geçerli olan modernist akıl yürütme biçimlerinin, yaşamda ortaya çıkan yeni olgular karşısında yetersiz kalışıyla birlikte, postmodernist okuma yönteminin gerekliliği ve hatta kaçınılmaz oluşuna vurgu yapmak ve örnek okumalar aracılığıyla bu yönetime ilişkin bir fikir verebilmektir.

ABSTRACT

This study is written to argue the reflections of a new phase; postmodern situation, emerged after the second half of the twentieth century as a result of large scale transformations in social, economic and cultural fragments. First, different approaches of philosophers, sociologists, artists and critics about postmodern situation about which there is still an ongoing debate, emerged as a reaction against modernity and defined as postmodernity in the politic and economic arenas and as postmodernism in cultural and artistic realm, had been analyzed. Then, the reactions against the modern psyche which might encompass the postmodern situation to emerge in the specific conditions of Turkey and the projects which has been created through that psyche had been discussed. Finally, by tracking the properties of postmodern art, those plays which are assumed to exhibit a postmodern tendency in Turkish playwriting course had been read by a postmodernist method. The fundamental aim of this thesis is to make an emphasis on the necessity and even inevitability of postmodernist reading with the emergence of inefficiencies of modernist reasoning genres against recently emerged phenomena in life and to give ideas through sample readings.

ÖNSÖZ

Postmodernite ve postmodernizmin; düşünürler, teorisyenler, sanatçılar ve eleştirmenler tarafından tartışılmakta olan bir kavram olduğu düşünüldüğünde, bu konu üzerine bir tez yazmanın, nihai bir sonuca ulaşmaya çalışmanın güçlüğü açıktır. Bu yüzden, tez süresince yapılacak belirlenimlerle, Türkiye'deki postmodern oyun yazarlığı üzerindeki sis perdesinin tamamen kalkmayacağı, sadece biraz aralanabileceği baştan kabul edilmiştir. Asıl amaç, yapılan postmodernist okumalarla –yalnızca ikili karşıtlıklar üzerinden modernist okuma yapmaya alışkın- yönetmen, eleştirmen ve oyunculara, özgürleştirici olduğu düşünülen, zengin bakma, görme olanakları tanıyan postmodernist okumaya ilişkin fikir verebilmektir.

Modernist yaklaşımla okuma yapmaya, sınıflandırmaya, kategorize etmeye alışmış bir zihnin, postmodernizm gibi muğlâk bir alanda yolunu bulmaya çalışması ilk zamanlarda epeyce güç oldu. Bu süreçte bana yardımcı olan tez danışmanım Prof.Dr. Semih Çelenk'e, tez izleme komitesinde yer alan hocalarım Prof.Dr. Murat Tuncay ve Prof.Dr. Oğuz Makal'a teşekkür ederim.

Zizek'in ifadesiyle, metinlere “*yamuk bakmayı*”; durduğumuz yer değiştikçe gördüklerimizin de değişeceğini sevgili arkadaşım, meslektaşım Zerrin Yanıkkaya sayesinde keşfetmeseydim, sanırım böyle bir teze başlamayı göze alamazdım ve sevgili dostlarım Esra Hızal, Devrim Ülkebaş ve Yasemin Sevim yanımda olmasalardı, bu tezi tamamlamam çok güç olurdu... Hepsine çok teşekkür ederim...

Fatma Keçeli

Mayıs 2007

İÇİNDEKİLER

TÜRK OYUN YAZARLIĞINDA POSTMODERNİST EĞİLİMLER VE ÖRNEK OYUN OKUMALARI

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

1. BÖLÜM

POSTMODERNİTENİN EVRİMİ VE POSTMODERNİTEYE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

1.1. Postmodern Söylemin Tetikleyicisi: “Modernitenin İçÇelişkileri”.....	9
1.2. Postmodernin Kavramsal Haznesi: “Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa”.....	18
1.3. Postmodernin Tarihi.....	22
1.4. Postmoderniteye Eleştirel Yaklaşımlar.....	28

2. BÖLÜM

POSTMODERN SANAT YAPITI VE DRAM SANATINDA POSTMODERNİZM

2.1. Postmodern Sanat Yapıtının Özellikleri.....	34
2.1.1. Büyük Anlatıların Reddi.....	41
2.1.1.1. Epistemolojinin Reddi, Ontolojiye Kaçış.....	42
2.1.1.2. Merkezsizlik.....	43

2.1.1.3. Yapıbozum.....	44
2.1.1.4. Öznenin Dağılması.....	45
2.1.1.5. Üst Kurmaca.....	46
2.1.1.6. Yazarın Ölümü.....	47
2.1.2. Belirsizlik, Görecelik, Parçalılık.....	49
2.1.3. Çoğulculuk.....	51
2.1.3.1. Çift Kodlama.....	51
2.1.3.2. Diyalogsallaştırma-Karnavallaştırma.....	52
2.1.3.3. Yorumbilim.....	53
2.1.4. Metinlerarasılık.....	55
2.1.4.1. Melezleştirme.....	56
2.1.4.2. Parodi.....	57
2.1.4.3. Pastiş.....	57
2.1.4.4. Kolaj-Montaj.....	58
2.1.4.5. Palempsest.....	59
2.1.4.6. İroni.....	60
2.1.5. Zaman ve Mekân Algısındaki Değişim.....	61
2.2. Dram Sanatında Postmodernizm.....	64

3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE POSTMODERNİST YÖNELİŞLER

3.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'nin Modernleşme Projesi.....	74
3.2. Türkiye'nin Ekonomik, Toplumsal ve Siyasal Yaşamındaki Postmodern Yansımalar.....	92

4. BÖLÜM

POSTMODERNİST OKUMALAR

4.1. Simülakr: "Tek Kişilik Şehir".....	102
4.2. Karnavallaştırma: "Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar".....	113
4.3. Ötekilik: "İstanbul Beyaz, Rakı Rengarenk, 80060".....	123

4.4. Merkezless Düşünce: “İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar”.....	134
4.5. Büyük Anlatıların, Tarihin Sonu: “Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi”.....	144
4.6. Öznenin Parçalanması ve Oyunsuluk: “ Limon”.....	154
SONUÇ.....	166
KAYNAKÇA.....	178
ÖZGEÇMİŞ	



KISALTMALAR

a.g.e. Adı Geçen Eser

y.a.g.e., Yukarıda Adı Geçen Eser



GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen süreçte Batı'da yaşanan köklü ve hızlı değişimler toplumsal, politik ve ekonomik alanda olduğu kadar kültürel ve sanatsal alanda da büyük dönüşümlere yol açtı. Gerek toplumsal ve politik, gerek kültürel ve sanatsal alandaki bu dönüşümler 1970'lerde göz ardı edilemeyecek bir boyuta ulaştı. Yeni ortaya çıkan bu durum bir çok toplumbilimci ve kültür kuramcısı tarafından postmodern durum olarak tanımlandı. Postmodern durum toplumsal ve politik alanda postmodernite, kültürel ve sanatsal alanda ise postmodernizm olarak adlandırıldı.

“Post” öneki İngilizce'de, bir sürecin “sonrası” anlamına geliyorsa da, kavramsallaştırılmış haliyle postmodern, modernin sonu, modernden sonra doğmuş, onun devamı veya modern karşıtı gibi birbirinden farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Tanımı ve kapsamı üzerine tam bir oydaşmaya varılamamış olan postmodernite; Jean Francois Lyotard ve Jean Baudrillard gibi Fransız düşünürlere göre moderniteden radikal bir kopuş, Jürgen Habermas gibi bazı Alman düşünürlerine göre ise, modernin devamı olduğu, modernin henüz oluşumunu tamamlamadığından bitmediği ve bu yüzden, olumsuzluklarının da yine modernin kendi içindeki dinamiklerle giderebileceği şeklindedir.¹ Marksist düşünür Jameson da postmoderni, geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak tanımlar ve bu yönüyle de onu, modernitenin içerisinde bir parça olarak değerlendirir. Yani postmodernite kimi düşünürler tarafından modernitenin devamı, kimilerince de moderniteden bir kopuş olarak algılanmaktadır. Her düşünür diğerlerinden daha doğru ya da daha yanlış olmamak üzere, farklı bakış açılarından yola çıkarak, kendi yöntemiyle postmoderni yapılandırmaktadır. Raman Selden'in dediği gibi kaç tane teorisyen varsa o kadar da postmodernizm vardır.²

Postmodern söylemi anlayabilmek için, öncelikle onun varlık sebebi ve temel eleştiri noktası olan modernite kavramı ve farklı tanım alanları olmasına rağmen, sık sık birbirlerinin yerine kullanılan, bu yüzden zihinlerde karmaşaya neden olan; modernizm kavramı üzerinde durulması gerekiyor.

¹ Jürgen Habermas, “Postmoderniteye Giriş: Bir Dönüm Noktası Olarak Nietzsche”, **Modernite Versus Postmodernite**, Derleyen ve Çeviren: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 236 s.

² Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, Çeviren: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 21 s.

Modern; Latince “Modernus” kelimesinden türemiştir. Modernus, ilk defa beşinci yüzyılda resmen Hıristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için “şimdi, yeni başlayan” anlamında kullanılmıştır.³

Modernite; Rönesans ile birlikte ortaya çıkan, 18. yüzyılda “Aydınlanma” dediğimiz bilimsel-düşünsel gelişmelerle ivme kazanan, tanrısal otorite yerine insan aklının odağa taşındığı dönem olarak kabul edilir. Bu dönemde, insan aklının doğanın ve toplumsal düzenin işleyişini kavrayabileceğine ve geliştirdiği kuralları insanların mutluluğu için kullanabileceğine inanılmaktadır. Yani modernitenin belirleyici özelliği; insana ve insan aklına duyulan sınırsız güvendir. Bu güven aynı zamanda modernitenin tarih anlayışını da tanımlamaktadır. Bunu kısaca; “sürekli ilerlemeci” tarih anlayışı olarak tanımlamak mümkün gözükmemektedir.⁴

Modernizm; modernitenin yalnız son elli yılına damgasını vuran (1870-1960) onun bireyselliğinin, bütüncüllüğünün yarattığı çelişkilerin derinleşerek aktarıldığı çeşitli felsefe ve sanat okullarını da (sembolizm, ekspresyonizm, kübizm, sürrealizm gibi) içinde barındıran, estetik avangardizm olarak da tanımlanan, bir sanat ve kültür akımıdır. Rönesans ve Aydınlanma ile başlayan sosyolojik/kültürel gelişme modernite ise, Aydınlanmanın akılcılığıyla ters düşen estetik akım da modernizmdir.⁵

Modernleşme ise; kapitalizmin gelişmesiyle ilgili, bu gelişmenin ürünü olan bir süreçtir. Geleneksel yapıların çözülmesi, merkezi bir pazarın oluşması, teknolojinin sıçramalı gelişimi, meta üretimin yaygınlaşması ve ücretli emeğin başat kategori haline gelmesi, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden süreçlerdir. Sürecin modernleşme bağlamındaki göstergeleri arasında sanayileşme, kentleşme, okullaşma, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern siyasal partilerin ortaya çıkması ve devlet mekanizmasının teknik anlamda rasyonelleştirilmesi yer alır. Çulhaoğlu modernleşmeyi, temeldeki kapitalist gelişmenin toplumsal, siyasal, ideolojik, kültürel, kurumsal ve etik alanlarda yol açtığı değişimin bütünü olarak tanımlar.⁶

Modern ve modernden türeyen kavramları tanımlarken ki netliği-açıklığı, postmoderni tanımlamaya çalışırken, durumun-kavramın doğası gereği yakalamak

³ Ahmet Demirhan, **Modernlik**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, 17 s.

⁴ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, 1999, 56 s.

⁵ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi, Tartışmalar/Uygulamalar**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 2003, 193 s.

⁶ Metin Çulhaoğlu, “Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu, **Modernleşme ve Batılılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 170 s.

mümkün değildir. Çünkü ne postmodernizm ne de postmodernite dünyayı belli bir biçimde tanımlamaya çalışan bir kuramdır. Postmoderne özgü her hangi bir metodolojiden söz etmek de mümkün değildir. Ama yine de postmodern durum üzerine kafa yoran düşünürlerin kendi aralarında asgari müştereklerde bulunduğu söylenebilir. Bu kavramı olumlu ya da olumsuz bir anlam vererek kullanan ve bir bakıma iyimser (olumlayıcı) ve kötümser (şüpheli) olarak sınıflandırılabilen düşünürler, postmodern durumun kapitalizm içinde ortaya çıkan bir değişme ya da yeni bir durum olduğu konusunda hem fikirdirler. Yani, yeni bir aşamaya girilmiş olduğu genel olarak paylaşılan bir düşüncedir. Farklılık, kapitalizm içinde ortaya çıkan değişimin kavranıp yorumlanmasında ortaya çıkmaktadır.⁷ Örneğin bazı düşünürler, postmodern kavramını bir özgürleştirme süreci, yeni toplumsal oluşumlar, yeni tür siyasi kimlikler yaklaşımı ile özdeş bir çerçevede yorumlamaktadır.⁸ Bunun tam tersi, postmodernite, umutsuzluğu ve toplumsal çaresizliği yansıtan bir yorumlama yaklaşımı olarak da kullanılabilir.⁹

Herhangi bir tanıma indirgenemeyecek bir karmaşaya, düzensizliğe sahipse de, postmodern öncelikle modernle bir hesaplaşmayı ifade eder. Postmodern söyleme birlik, bütünlük kazandırmaya çalışmak, yapılacak hataların başında gelir. Heterojenlik, çokseslilik, bölünmüşlük kadar, bunların beraberinde getireceği yanlış anlamaları, yanlış çıkarsamaları, yanılgıları da olumlayan, hatta meşruluk zemini olarak gören bir tavidir postmodern söylem. Çoğul akılcılaştırmanın yolunu açan; böylece, modernitenin evrensel niteliğini bozan ve bireyci düzenlemelere olanak tanıyan, yerel olanı meşrulaştıran bir söylemdir... Bu çerçevede, postmoderni olumlayan düşünürler, modernitenin yarattığı hiyerarşi, araçsal akılcılaştırma ve bütüncül toplumsal düzenlemelerin karşısına; postmodernitenin eşitliğinin, değersel akılcılaştırmanın ve bireyci düzenlemelerinin geçmiş olduğunu ifade ederler. Böylece modernitenin tek,

⁷ Şaylan, a.g.e., 51 s.

⁸ Çoğunlukla Amerika kökenli olan, “olumlayıcı” olarak tanımlanan postmodernistlerden Peter Drucker, postmoderni iyimser bir yaklaşımla, dünyanın fakirlik ve cehaletin sona erişini, ulus devletinin çöküşünü, ideolojinin sonunu ve dünya çapında bir modernleşme sürecinin göreceği yeni bir dönemi nitelenmek için kullanır. Susan Sontag, Leslie Fiedler ve Ihab Hassan’a göre de postmodern kültür, modernizmin ve modernitenin baskıcı yanlarına karşı çıkan olumlu bir gelişmedir.

⁹ Çoğunlukla Kıta Avrupası kökenli olan, “kötümser” olarak değerlendirilen postmodernistlerden, sosyolog Daniel Bell, postmodern çağı içgüdüünün, dürtülerin ve istencin zincirlerinden boşalması olarak yorumlar. Postmodern anlayışın hedonizmi, toplumsal özdeşleşme eksikliğini ve narsizmi kalıcı hale getirdiğini düşünür.

evrensel ve mutlak kıldığı gerçeklik de postmodernitede çoğul, tikel ve görelî hale dönüşmüş olur.¹⁰

Doltaş'a göre, postmodern söylem, modernist dil ve iletişim kuramlarını, modellerini sorgulayarak, onların nasıl yöresel ve yapay olduklarını, insanlar tarafından üretildikten sonra kalıplaştıklarını öne sürer. Her kuramın, her ideolojinin insanları şartlandığını, sınırlandırdığını, modele uymayan yaklaşımları dışladığını, dolayısıyla politik açıdan totaliter bir tavrı da beraberinde getirdiğini iddia eder. Ayrıca her model kendi değerler sistemini de birlikte getirdiğinden geçerli sayılan toplumsal modelce kabul edilmeyen, ya da değersiz bulunan kişiler o toplumda aşağılanır, sömürülür ve toplumun dışına itilir. Doltaş, postmodern söylemin yaşamımız boyunca var olduğuna inandırıldığımız her şeyi sorgulayarak, eleştirerek ve onların yapılarını çözmeye çalışarak dünyayı, insanları, kendimizi ne ölçüde şartlanmalar yoluyla belirlediğimiz ne ölçüde özgür olduğumuz konusuna açıklık getirmeye çalıştığını ifade eder.¹¹

Genel olarak postmodernist çözümlerlerin temel sorun alanı, insanın duygu ve düşüncelerinde tam olarak özgürleşmesini sağlamak olarak tanımlanmaktadır. Postmodern söylemde bilginin, doğruyu yansıtamayacağı temel sav olarak alınmaktadır. Buna ek olarak, halen geçerli bilgi anlayış ve uygulamasının insanı özgürleştirmediği, aksine özgürleşme süreci üzerine ağır kısıtlılıklar getirdiği ileri sürülmektedir. Buna göre, postmodern söylem içinde insanı gerçekten özgürleştirebilecek yeni bir bilgi ve bilim anlayışına ulaşma gereği dile getirilmektedir. Gerçekten de hemen hemen bütün postmodernist olarak nitelenen çözümlerlerde bu noktanın altı çizilmekte, yerleşik bilgi ve bilim anlayışının yıkılıp yeniden kurulması gereği ileri sürülmektedir.¹²

Postmodernizmine benzer bir sorgulama 1900'lerin başlarında üretilen dil ve sosyal bilim kuramlarının içinde de bir ölçüde görülür. Ancak yapısalcı, gösterge bilimci diye adlandırdığımız bu kuramcılar dilin ve kültürün rastlantısal yanına dikkat çekmekle birlikte insan psikolojisinin, aklın ve bazı toplum yapılarının evrensel olduğunu kabul ederler ve onları Marksizm, yapısalcılık, Freudianizm gibi evrensel olduklarına inandıkları bazı kuramlar, kavramlar ve değerlerle açıklamaya devam ederler. Postmodernistler ise gerek insan psikolojisinin gerekse düşünme yöntemlerinin

¹⁰ Robert Hollinger, **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, Çeviren: Ahmet Cevizci, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2005. 69 s.

¹¹ Doltaş, **a.g.e.**, 84 s.

¹² Şaylan, **a.g.e.**, 46 s.

yine kullanılan ve öğretilen dille-yazıyla ve çeşitli iletişim araçlarının kendilerine özgü mantığıyla belirlendiğini öne sürerek insanın doğasından kaynaklanan özelliklerin var olmadığını, olsa da çevresinden sürekli etkilenen, değişim geçiren insan doğasının yapısal özelliklerinin neler olduğunu söyleyemeyeceğimizi iddia eder.¹³

Postmoderne özgü herhangi bir metodolojiden söz etmenin imkansızlığı açıktır. Ama en azından postmodern çözümlene ve yaklaşımlar için ortak bir noktadan söz edilebilir. Postmodernite genel olarak modernitenin temel kavramlarından biri olan rasyonelliğin ve bilimsel temsil felsefesinin (epistemolojinin) yadsınması ve ontolojik (varoluş-gerçeğin asıl kendisine ve niteliğine ilişkin) sorunlara yönelmesidir.

Epistemoloji bilgi nedir, bilginin kaynakları nelerdir, bilgi nasıl ve hangi yollarla elde edilir, bilginin zaman ve mekân boyutlarına göre konumu nedir ya da bir başka deyişle bilginin geçerlilik ve kesinlik düzeyi nedir, nelere bağlıdır gibi sorular üzerinde durmaktadır.¹⁴ Epistemolojiyi reddeden postmodern söylem tüm bilgi kuramlarını yapıçözümüne uğratar. Ve ontolojik kuşku içinde güncel olaylara ilişkin farklı görüşler üzerine değil, varlığın algılanış ve aktarılış biçimindeki farklılıklar üzerine yoğunlaşır. Özneleri benzersiz ve sürekli değişen, etkileşim içinde bulunan varlıklar olarak ele alır ve onları tanımlayarak nesnelleştirmeden ve durağanlaştırmadan algılamaya çalışır. Böyle anlaşıldığında postmodern söylem ne politika ne de ahlaka yönelik tavır oluşturur. Postmodern yaklaşımın öne çıkardığı kuşkunun batıdaki modernist düşüncenin temelinde yatan epistemolojik kuşkuyu içten çözdüğü söylenebilir.¹⁵

Modernite ile postmodernite arasındaki farklılıkları kuramsal bir perspektif üzerinden özetleyen Gülnur Savran, postmodern durumun “*neredeyse bir ruh hali*” olduğunu söyler:

*“Postmodern durum; bütüncül teoriler karşısında perspektif çokluğunu, evrensellik karşısında yerellik ve tikelliği, hakikat karşısında yorumu ve göreliliği, politika ve etik karşısında estetiği, ideoloji eleştirisi karşısında yapıbozumunu, gerçeklik karşısında imgeleri, temsil karşısında benzetimi (simülasyon), zaman karşısında mekânı, çelişki karşısında farklılıkları, sınıf karşısında kimlikleri, gereklilik karşısında olumsuzluğu ve kaosu öne çıkararak, bilgiye, akılcılığa, kurtuluş söylemlerine kuşkuyla bakanların paylaştığı, estetize edilmiş bir ruh halidir.”*¹⁶

¹³ Steven Best, Douglas Kellner, **Postmodern Teori**, Çeviren: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 1998, 32-36 s.

¹⁴ Pauline Marie Rosenau, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Çeviren: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, 1992, 161 s.

¹⁵ **y.a.g.e.**, 162 s.

¹⁶ Gülnur Savran, “Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?”, **Defter**, Kış 1999, sayı:12, 159 s.

Çalışmanın, “Postmodernitenin Evrimi ve Postmoderniteye Eleştirel Yaklaşımlar” adlı Birinci Bölümü; moderniteye -postmodernin de doğuşunu sağlayan-modernitenin iç çelişkilerine ve postmoderniteyle benzer çözümlene yöntemlerine sahip postyapısalcılığa ayrılmıştır. Aynı bölümde postmodernin tarihi ve postmoderniteye eleştirel yaklaşımlar da yer almaktadır. “Postmodernin Tarihi” alt başlığında, yol gösterici olacağı düşüncesiyle, postmodern söylem etrafındaki tartışmalı ortamı biraz daha iyi kavrayabilmek için öncelikle postmodern teriminin tarihsel süreçte ortaya çıkışı ele alınarak birbiriyle uyuşan-uyuşmayan ya da tam örtüşmeyen anlamlardaki kullanımına ilişkin bilgi verilmiştir. “Postmoderniteye Eleştirel Yaklaşımlar” alt başlığında ise; var olan modelleri yapıbozuma uğratarak, hiçbir model önerisinde bulunmayan postmodernistlere, özellikle Marksistlerce yöneltilen eleştiriler -postmodern durumu daha etraflıca değerlendirmemizi sağlayacağı düşüncesiyle-tartışılmıştır.

“Postmodern Sanat Yapıtı ve Dram Sanatında Postmodernizm” adlı İkinci Bölüm’de ise, postmodern eğilim taşıdığı düşünülen oyunlar için değerlendirme kriteri oluşturabilmek adına postmodern sanat yapıtının özelliklerinin izi sürülmüştür. Toparlayıcı olması açısından birbirinin varlığını tetikleyen, birbirini içeren durumlar ve postmodern sanata dair özellikler “Büyük anlatıların reddi, Belirsizlik, Görecelik, Parçalılık, Çoğulculuk, Metinlerarasılık, Zaman ve Mekân algısındaki değişim” gibi birer üst başlık altında toparlanmıştır. Postmodern sanat, modernizmin seçkinciliğine, yansıtmacı sanat anlayışına, modernistlerin geçmişi yıkmaya yönelmelerine, özgün olma çabalarına ve sanata misyon yüklemelerine karşı çıkar. Postmodern sanat anlayışı toplumsal eleştiri iddiası taşımaz. Güneşin altında söylenmemiş söz kalmadığına inandıklarından, artık sanat eserindeki ölçütlerin özgünlük, biriciklik olamayacağını düşünür ve taklit, montaj, kolaj, pastiş ve metinlerarasılığı meşrulaştırırlar. Genel olarak postmodern sanat için söylenenler, postmodern dram için de geçerlidir. Postmodern dram, yerleşik biçimlerin terk edildiği, geleneksel amaçların biçim değiştirdiği, yapıbozumcu bir anlayış olarak tanımlanabilir. “Dram Sanatında Postmodernizm” alt başlığı altında da, modernist ve postmodernist yaklaşımların ortaklaştığı ve birbirinden ayrıştığı -absürd oyunların nerede değerlendirilmesi gerektiği gibi- noktalar tartışılmıştır.

Modernizmin mutlak doğrularına, aydınlanma felsefesine, büyük anlatılarına karşı olan postmodern yaklaşım, Batılı olmayan ve modernite projelerini henüz tamamlayamamış olsalar da Türkiye gibi Batı dışı toplumlarda da bir şekilde varlığını hissettirmektedir. Türkiye’de Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma-modernleşme süreci, sosyologlara ve siyasetçilere göre; iç dinamiklerle değil de, dış zorlamalarla ve devletin baskın rolü nedeniyle toplumun desteğini yeterince alamamıştır. Bu yüzden Batılılaşmaya çalışırken, aslında toplumu geçmişsizleştirme ve tarihsizleştirme gibi bir hataya düşüldüğü ifade edilir. Batı’dan farklı nitelikteki Türkiye’ye özgü bu şartların, modern akla ve onun yarattığı kurumlara karşı şüphe oluşturduğu ve böylece postmodern durumun oluşması için uygun bir zemin yarattığı düşünülmektedir.

Üçüncü Bölüm’de “Türkiye’de Postmodernist Yönelişler” başlığı altında; Türkiye’nin modernleşme ve postmodernleşme bağlamında bir özgüllüğü olup olmadığı, deneyimlerinin başka toplumların deneyimlerine benzeyip benzemediği ve dünyadaki gelişmeler ile Türkiye’deki gelişmeler arasında bir koşutluk kurulup kurulamayacağı ” gibi soruların yanıtları aranmış, Osmanlı’dan bugüne modernleşme projelerinin hayata geçirilmesi sırasında yaşanan sıkıntılar üzerinde durulmuştur.

Dördüncü Bölüm’de ise, “gerçek, anlam, özne, kimlik ve başka” kavramlarına ontolojik bir kuşkuyla yaklaştığı düşünülen, yerli oyunlar postmodern yöntemle okunmuştur. Gerçek/kurmaca, oyun/hakikat ve anlamlı/anlamsız ayrımlarını kökten sorgulayarak okurda-seyircide ontolojik kuşku uyandırmaya çalışan, Behiç Ak’ın **Tek Kişilik Şehir** (2002), Orhan Güner’in **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** (1992), Sevim Burak’ın **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** (1967), Melih Cevdet Anday’ın **Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi** (1985), Özen Yula’nın **İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060** (1998), Memet Baydur’un **Limon** (1981), oyunları postmodernist bir okumaya tabi tutulmuş ve hangi özellikleriyle bu oyunların, postmodern eğilim taşıyan oyunlar kategorisine dâhil edilmiş olduğu tartışılmıştır.



1. BÖLÜM

POSTMODERNİTENİN EVRİMİ VE POSTMODERNİTEYE ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

1.1.Postmodern Söylemin Tetikleyicisi: “Modernitenin İç Çelişkileri”

Modernite, Rönesans’tan bu yana insanoğlunun akıyla, evrende var olan her şeyi öğrenebileceğine, evreni istediği gibi yönlendirerek gerçek mutluluğa kavuşacağına

inanan bir düşüncenin ürünüdür. Aklın evrenselliğine, birliğine ve gücüne bütünüyle güvenen ve ona göre kuram ve yöntemler geliştiren bu görüş Rönesanstan beri çeşitli düşünürlerce geliştirilmiş, yerleştirilmiş ve ideolojiye dönüşmüştür.

Postmodernite, modernitenin başarısızlığa uğramış olduğu, kendi vaatlerini gerçekleştirememiş ya da bu vaatlerin tam tersi bir noktaya savrulmuş olduğu varsayımından hareket eder. Postmodernitenin en önemli düşünürlerinden biri olan Foucault, moderniteyi baskı altına alma, disipline etme süreci olarak tanımlar.¹⁷ Birçok postmoderniste göre de, modernite bir iktidar kurma sürecidir. Kurumlarını bu nedenle oluşturur. Merkezi iktidarı güvence altına almak için yeni yöntemler ve mekanizmalar bulur. Hasan Bülent Kahraman, postmodern dönemi; bu iktidarı sökmek, ortadan kaldırmak ve bireyi olabildiğince özgürleştirmek için tasarlanmış bir dönem olarak tanımlar.¹⁸

Modernite projesine ve onun insanlığa getirebileceği mutluluğa olan inanç yirminci yüzyılın ikinci yarısında sorgulanmaya başlanır. Tarihçi Mark Poster bu değişimi üç ana nedene bağlar.¹⁹

- Kolonilerin, bağımsızlıklarını kazanmalarıyla birlikte, buralarda yaşayan insanların insan-merkezli batı düşüncesini temelden sorgulamaya başlamaları; onun, insanlığın mutluluğuna değil, belli toplumların ve grupların çıkarlarına hizmet ettiğini öne sürerek, insan-merkezli düşüncenin nasıl ve ne ölçüde mevcut politik güce destek verdiğini kanıtlamaya çalışmaları;
- Feminist hareketin güç kazanması; feministlerin batı toplumlarının yapı ve düşünce sistemlerini şiddetle eleştirmeleri; bu sistemlerin kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğa değil, genelde ataerkil bir yaklaşımı sürdüren düzene, özelde ise beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına ve mutluluğuna hizmet ettiğini örneklerle göstermeleri;
- Elektronik iletişim sistemlerinin (televizyon, telefon, faks makineleri, bilgisayarlar gibi) olağanüstü yaygınlaşması sonucu bilgi edinme ve aktarma yöntemlerinin ve sosyal yapının değişmesi.

¹⁷ Michel Foucault, **Özne ve İktidar**, Çeviren: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.

¹⁸ Hasan Bülent Kahraman, **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002.

¹⁹ Doltaş, a.g.e., 24-25 s.

Modernite projesinin iflas ettiğini düşünen postmodernist düşünürler; bu yüzden batı akılcılığına ve aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemini eleştirir, ona meydan okurlar. Şaylan, aydınlanmanın ya da bir başka deyişle modernite projesinin temel öncüllerinden birinin sürekli ilerleme ve gelişme olduğunu vurgular. “Tarihin ileriye doğru akışı” anlayışı, Marksizm ya da liberalizm gibi Aydınlanma çağının büyük paradigmalarının ortak inanışlarından biridir. Yani ilerlemenin, tarihin ileriye doğru akmasının ideal toplum düzeni gibi nihai bir ereği vardır.²⁰ Kendini postmodern olarak tanımlayanlar, genel olarak, akılcılık yolu ile ileriye gitmenin olanaksızlığının altını çizmektedirler. Örneğin Ausschwitch’e gönderme yaparak akılcılığın insanları hiç de iyiye götürmediğini ileri sürmektedirler. Aydınlanma projesinin esas olarak bir düş olduğunu ve büyük bilimsel atılımları gerçekleştiren insanoglunun Stalin’i, Hiroşima’yı ve Nazi toplama kamplarını önleyemediği de söylemektedirler.²¹

Aydınlanma felsefesine yönelik eleştiriler yalnızca postmodern düşünürlere özgü değildir. Bu eleştiriler çağdaş postmodern düşünürlerden çok daha önce, bizzat Aydınlanma düşünürleri tarafından da dile getirilmiştir. Örneğin Frankfurt okulunun kurucu düşünürlerinden Paul Feyerabend postmodern yaklaşıma benzer çözümler yapmıştır. *Yönteme Hayır* eserinde Feyerabend’in temel çıkış noktası, insan davranışlarının önceden kestirilemez olduğu ve bu çerçevede tarihin rastlantılar ile akıp gittiği olmuştur. Feyerabend’e göre bilimin tanımında bir tür olmazsa olmaz koşul olarak sınırsız tartışma ve düşünce özgürlüğü bulunmasına karşın, bilimin baskıcı ve otoriter bir işleve dönüştüğünü söylemektedir. Feyerabend, bilimi esas olarak bir ideoloji olarak tanımlayıp, hiçbir ideolojinin diğerine üstün olamayacağını altını çizmektedir. Ona göre bilim, 17. ve 18. yüzyıllarda önemli hizmetler sağlamış ve insanın özgürleşmesine ciddi katkılar yapmıştır. Ama bu durum artık geçerli değildir; aksine, çağdaş bilim anlayış ve uygulaması insanın özgürleşmesinin önünde temel bir engel konumuna gelmiştir. Feyerabend, Aydınlanma projesinin bilim anlayışının dış gerçekliğin yansıtılması düşüncesine dayandığını öne sürmektedir; bilim önermeleri, dış gerçekliğin temsili olarak kabul edilmektedir. Hâlbuki böyle bir temsil, dilin özellikleri

²⁰ Şaylan, a.g.e., 114 s.

²¹ y.a.g.e., 233 s.

nedeniyle mümkün değildir ve düşünürre göre hala Aydınlanmacı bilim anlayışında ısrar etmek bir tür dogmatizmin yeniden üretilmesinden başka bir şey olmayacaktır.²²

Modernitenin, aklın kendi karşısına dönüşmesi sonucu, özgürleşme vaatlerini baskı altında tutmanın ve baskı kurmanın maskesine dönüşmüş olduğunu iddia eden eleştirel söylemlerden bir diğeri de; yine Frankfurt okulundan Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserleridir. Horkheimer ve Adorno akılcılığın, modernizasyonun, aydınlanmanın ve mantığın iki yüzlülüğünü ayrıntılı bir biçimde tespit etmişler; bir yandan bilgi ve idrak sayesinde insanlığın olgunluğa ulaşabilmesi için ortaya çıkardığı özgürleştirme potansiyelini, öte yanda da sömürünün ve iktidarın teknolojik potansiyelini gözler önüne sermişlerdir.²³ Marcuse'un *Tek Boyutlu İnsan*'ı kitabında, W.Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" makalesinde ve diğer Frankfurt okulu üyelerinin yapıtlarında da gözlenen en temel izlek; aklın teknik araçsallaşmaya dönüşmesi ve bunun yarattığı olumsuz sonuçlardır:

*"Frankfurt okulunun ısrarla üzerinde durduğu ve modern kültür krizinin göstergesi olarak irdelediği 'şeyleşme' olgusu, pek de düşsel değildir. Marx'ta yabancılaşma ve fetişizm teorileri bağlamında, Lukacs'da ise "şeyleşme" adı altında irdelenen olguyu Benjamin'in radikal çözümleneleri, burjuva kültür endüstrisinin hiç de yabana atılmayacak teknolojik harikaları ve medya oyunları içine oturtur. Benjamin sanat eserinin teknolojik biçime bürünmüş "yaratım" sürecini, modern kültürün krizi olarak değerlendirir. Mekanik yeniden üretim algı zincirinde bir kopuşa işaret eder. Bütünsel algı parçalanır. Sanat eserinin algılanış biçimindeki dönüşüm, mekanik yeniden üretim aracılığıyla zaman ve mekan anlayışının zeminini kayganlaştırır hatta kaybeder. Sahihliğin (otantikliğin), biricikliğin, auranın kayboluşu, tarihsel tanıklığın ve bütünsel algının yok oluşuna yol açar. Sanat nesnesinin tarihsel kaybıyla yeniden üretilen yapaylaşmadır. Sanat, insan gibi mekanik yeniden üretim aracılığıyla sahiciliğini yitirmiştir. İnsan için şeyleşme ne ise, sanat için de mekanik yeniden üretim odur."*²⁴

Özetle; Adorno, Benjamin, Horkheimer, Marcuse, hepsi de yazılarında aklın teknik araçsallaşmaya dönüşümüyle teknolojinin egemenliği, derinliğin kaybı ve şeyleşme konularını didikleterek modern çağın krizine işaret etmişlerdir. Frankfurt okulu için Aydınlanma krizdeydi, sanat ve kültür krizdeydi, insan krizdeydi ve tarih krizdeydi. Yani Frankfurt okulu, bütünüyle akılcılaştırmış bir dünyayı, aklın fethettiği bir dünyayı kriz olarak değerlendirdi. Çetinkaya bu durumu, "aklın kendini bilmeyişi, aklın

²² Paul Feyerabend, *Yönteme Hayır*, Çeviren: Ahmet İnam, Ara Yayınları, İstanbul, 1991.

²³ Theodor Adorno, Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çeviren: Oğuz Özügül, Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 1996.

²⁴ Hüsamettin Çetinkaya, "Pedagojik Kurumsallığın Yıkılışı", *Edebiyat Eleştiri*, Postmodernizm ve Politika Özel Sayısı, Mart-Haziran 1993, İzmir, 140 s.

bilinçdışılaşması” olarak ifade eder. Kendi eleştirel doğasına karşı bir kimlik kazanarak “güce” ve “iktidara” yönelişi, tapınışı... Ve Çetinkaya, bugün Foucault’un yapıtlarında izlediğimiz bir izleği, bilgi ve güç ilişkilerinin izini Frankfurt okulunun ısrarla sürdürdüğünü, aklın bilgi üretim süreçlerinden çok, bilgi aktarım süreçlerinde güce yöneldiğini, tarihsel pratik içindeki kendi eleştirel soyutlama uğraklarından uzaklaşarak araçsal ve faydacı bir işlevin hizmetine girdiğini iddia eder.²⁵

Frankfurt okulundan Adorno’nun asistanı Habermas ise modernizmin bugün içinde bulunduğu duruma ilişkin görüşlerini, kültürel modernizasyon ile toplumsal modernizasyon arasında var olduğunu söylediği organik bağ çerçevesinde tartışır. Habermas postmodernizmi insanı özgürleştirici değer ve kuramları geçersiz kılmaya çalışan tutucu ideolojinin yeni bir yorumu olarak değerlendirmiştir.²⁶ Habermas’a göre yeni tutucular (neoconservatives) denilen grubun şiddetle eleştirdiği toplumdaki kargaşa ve ahlak çöküntüsü toplumsal modernizasyondan kaynaklanmaktadır. Kapitalist toplumların oldukça başarıyla gerçekleştirdikleri toplumun ekonomik ve sosyal yönden modernizasyonu projesi doğal olarak kültürel modernizasyonun da hızla başarıya ulaşmasına neden olmuştur. Habermas’a göre yeni tutucular toplumsal modernizasyonla kültürel modernizasyon arasındaki kaçınılmaz bağı görmezlikten gelerek ekonomik ve sosyal yapıların ve yöntemlerin modernizasyonuna kucak açmakta ancak kültürel modernizasyonu reddetmektedirler. Böylece ekonomik ve sosyal nedenler sonucu çalışmaya, tüketime, başarı ve huzurun elde edilmesine ilişkin değişen, kötüleşen tavırların tüm sorumluluğunu yeni tutucular kültür alanında gerçekleştiren modernizasyona yüklemektedirler. Batı toplumlarında bugün görülen kargaşanın (öznenin dağılımlılığının, toplumsal kişiliğin oluşamamasının, otorite boşluğunun, narsizmin, toplumda bir yer edinmek ve başarıya ulaşmak için yarışmaya karşı duyulan isteksizliğin) nedeni Habermas’a göre, aydınlanma düşünürlerinin güncel yaşamın mantıklı planlanmasına ve zenginleştirilmesine dönüşeceğini ümit ettikleri objektif bilim, evrensel ahlak, hukuk ve sanat alanlarındaki çalışmaların pratiğe dönüştürülemediği gibi güncel iletişim diline bile aktarılamamış olmasıdır. Bilim, ahlak ve sanat alanlarının birbirlerinden tümüyle ayrılması ve onlarla ilgili çalışmaların uzman kişilerce birbirlerinden bağımsız olarak yürütülmesi hem sıradan insanla uzman

²⁵ Çetinkaya, **y.a.g.e.**, 138 s.

²⁶ Şaylan, **a.g.e.**, 44-45 s.

kişi arasındaki uçurumu genişletmiş hem de yaşamla bu dallar arasında olması gereken yakın ilişkiyi koparmıştır. Habermas'a göre şimdi yapılması gereken ne aydınlanmanın tanımladığı modernizasyon projesinin reddi ve eski tutucuların istediği gibi modern öncesi yaklaşımlara geri dönmek ne de genç tutucularla yeni tutucuların önerdiği gibi tutucu alternatif yöntemlere başvurmaktır. Bunlar ancak aydınlanma ve modernizasyon yoluyla edinilmiş kazanımların kaybolmasına yol açar. Habermas'ın önerisi iki yüz yıl boyunca modernizasyonun yanlış uygulanması sonucu birbirleriyle ilişkileri kopan bilgi, ahlak ve sanat alanlarındaki çalışmaların yeniden, hızla ve her yönden birbirleriyle iletişim durumunda olmalarını sağlamaktır.²⁷

Modern zamanlarda yaşayıp, modernitenin açmazlarını, iç çelişkilerini ortaya seren düşünürlerden bahsederken Nietzsche'yi anmamak mümkün değildir. Nietzsche 19.yüzyılın en önde gelen “anti-Aydınlanmacı” düşünürü sayılmaktadır. Onun Aydınlanma düşüncesine karşı ortaya attığı eleştiriler bugünün postmodern çözümlenmeleri için tam bir kaynak işlevi görmüştür. Nietzsche'nin yaklaşımları ile postmodern çözümlenmeler arasında önemli benzerlikler ve paralellikler vardır. Buna dayanarak, bugünün postmodern söyleminin genel olarak Nietzsche'den azımsanamayacak bir miras aldığı söylenebilmektedir. Nietzsche'ye göre evrenin, bir tek değil sayısız anlamı vardır ve bu durumda bilginin tek bir gerçekliğin temsili olduğu tezi tutarsızdır. Yani Nietzsche'ye göre doğru bilgi görelidir, gerçeğin temsili diye bir şey olamaz, onun yerine yorumlar vardır.²⁸

Moderniteye, postmodern zamanlarda yaşayan, ama kendilerini modern olarak tanımlayan, edebiyat ve düşün insanlarından da tepkiler söz konusudur. İsraili yazar, Amos Oz modernitenin insanlardan en az üç temel güvenlik duygusunu alıp götürdüğünü söyler: “Nerede yaşayacağım, hayatımı nasıl kazanacağım, öldükten sonra ne olacağım?” vb. soruların net bir cevabı yoktur artık. Gerçekten modern öncesi toplumlarda böyle endişelere pek rastlanmazdı. İnsan doğduğu yerde yaşar, ebeveynlerinin mesleğini icra eder ve öldükten sonra da daha iyi bir dünyaya gideceğine inanırdı. Modernite bu sığınakları yok etti. Tanrı'nın varlığını tartışmaya açtı.²⁹ Nietzsche'nin dediği gibi tanrı öldü. İnsanlar, doğdukları yerlerden başka diyarlarda

²⁷ Alain Touraine, **Moderliğin Eleştirisi**, Çeviren: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 173-185 s.

²⁸ Şaylan, **a.g.e.**, 118-119 s.

²⁹ Amos Oz, **FİMA**, Çeviren: Çiğdem Aka, Can Yayınları, İstanbul, 2002, 54 s.

yaşamak, meslekler edinerek çalışmak zorunda kaldılar. Geleneksel kültürel ortam ve onun “tanıdık yüzü” yok oldu ve yerine anonim ve harekete dayalı bir dünya aldı. Bu bakımdan korku, insanın bu en ilkel duygusu, daha karmaşık bir boyut kazandı. İnsanlık bu alt üst oluştaki ideolojilerle yanıt bulmaya çalıştı. Bu yüzden modernitenin, aynı zamanda, “ideolojiler çağı” olması tesadüf değildir.

Charles Taylor uygarlığımız gelişirken, çağdaş kültürümüzün ve insanların kayıp ya da çöküş olarak yaşadıklarını **Moderliğin Sıkıntıları** olarak tanımlar. Bu sıkıntıların; bireycilikle ortaya çıkan anlam yitimi, araçsal aklın öncelik kazanmasıyla hayatın büyüünün bozulması, yumuşak despotlukla kendini gösteren özgürlük yitimi olarak ortaya çıktığını söyler. Taylor, araçsal akıl kavramıyla, belirli bir amaca ulaşmak için araçların en ekonomik olarak nasıl kullanılacağı hesaplanırken, başvuru akılcılık türünü anlatmak ister. Burada başarının ölçüsü maksimum verimlilik, en iyi birim maliyettir. Bu sistemde problem; başka ölçütlere göre belirlenmesi gereken şeylerin “verimlilik” ya da “maliyet-fayda değerlendirmesiyle saptanmış; yaşamımızı başlı başına yönlendirmesi beklenen bağımsız amaçların, faydayı maksimize etme isteminin gölgesinde kalmasıdır. Örneğin servet ve gelirin çok eşitsiz dağılımını haklı göstermek için ekonomik büyüme gerekçesinin kullanılış biçimi ya da aynı gerekçeyle bir felaket olasılığıyla karşı karşıya olmamıza rağmen doğal çevrenin ihtiyaçlarına duyarsızlaşmamız gibi. Taylor, araçsal aklın bir toplumun özgürlüklerinde büyük daralmalara yol açtığını, bu durumun da anlam yitimine neden olduğunu ifade eder.³⁰

Marx da modernitenin çelişkilerini **Komünist Manifesto**'da “katı olan her şey buharlaşıyor” cümlesiyle ifade eder. İddiası şudur; geçmişte kullandığımız katı, sürekliliği olan, çoğunlukla bir anlam ifade eden nesnelere, etrafımızı kuşatan geçici, taklit mallar, yaşantılar uğruna bir kenara konuyor:

“Burjuva toplumunun inşa ettiği her şey yıkılmak üzere inşa edilmekte. Katı olan her şey sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgâh ve makinalara, makinaların başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelerle, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç sonsuza dek tekrar tekrar, çok daha kârlı şekillerde devam etsin.”³¹

³⁰ Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**, Çeviren: Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 12-17 s.

³¹ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çeviren: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004., 142 s.

Görüldüğü gibi modernitenin en temel çelişkisi, kurumsal yapısını toplumdaki bireylerin eşitliği varsayımı üzerinden geliştirmiş olmasına karşın, ekonomik işleyişinin bireyler arası eşitsizliği sürekli arttırmış olması ve insanlığı sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürüklemiş olmasıdır. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle “katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği” bir evrenin parçası olmaktır:

“Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir”³²

Birkan Uysal Sezer, teknolojinin günümüzde ulaştığı üstün düzeye karşın, dünya ölçeğinde açlık sorununun büyük boyutlarda ortaya çıkması, teknik bilginin öldürücü silahlar üretmesi, bütün çabalara karşın zengin ve fakir ülkeler arasındaki farkın büyümesi, iletişim teknolojisindeki gelişimin dünyayı küçültmesi yanında bilginin bir meta haline gelişi, okur yazarlığın artmasına karşın bilgilenmiş insanın yaşamını kontrol edememesi, istenç ve demokrasiye dayalı ahlaki bir topluluk olarak kabul edilen devletin ve bürokrasinin giderek bireyden uzaklaşması ve emredici nitelik kazanması, vb. pek çok sorun, ussallığa, bilimsel bilgiye, aydınlanmaya kısaca modern kavramının özüne ve tüm bağlantılarına belli bir tepkiyi doğurduğunu vurgular.

Buraya kadar, modernitenin, aklın kendi karşısına dönüşmesi sonucu, baskı altında tutmanın ve baskı kurmanın maskesine dönüşmüş olduğu gerçeğini -postmodern düşünürlerden çok daha önce- nasıl modernist düşünürlerce dillendirilmiş ve sorgulanmış olduğundan bahsedildi. Peki temel çıkış noktaları aynı olan bu iki sorgulama yöntemi, hangi noktalarda birbirlerinden ayrılır? Modernist sorgulamaların postmodernist sorgulamalardan temel farkı; modernistlerin mevcut modelleri eleştirirken, kendi ürettikleri veya var olan bir ya da birkaç modelden hareket etmeleridir. Doltaş bu konuyu şöyle örneklendirir:

“Örneğin Marksistler eleştirdikleri modele marksist açıdan yaklaşırlar; marksizmin kesin çözümlerini, her çeşit topluma evrensel bir bütünlük içinde sunmaya çalışırlar. Serbest piyasa ekonomisine inananlar toplumlardaki değişik toplumsal ve kültürel olayları nerdeyse toplumlararası fark yokmuşçasına liberal ekonomi modelleriyle ele alarak değerlendirirler. Kadın hakları savunucuları bir toplumda gözlemledikleri erkek baskısını onun özel dinamikleri

³² y.a.g.e., 27 s.

üzerinde durmadan evrensel dedikleri bir kadın bakış açısıyla eleştirirler. Benzer kesinlikte bir tavır, dünyayı evrensel bir bütünlük içinde alguladığını öne süren dinsel modellerin savunucularında daha da katı bir biçimde görülür.”³³

Yani modernist sorgulamaların sonucunda her bir modernist eleştirmen tartıştığı sorunlara kendi çıkış noktasında kullandığı modele uyan çözümler önerir, postmodernist eleştirmenler ise sorgulamalarını yaparken tartıştıkları modelin kendi yapısındaki tutarsızlıkları, rastlantısal ve göreceli yanları ortaya çıkarmaya çalışırlar. Modeli eleştirirken ona dışardan, başka bir modelin bakış açısıyla yaklaşmazlar; onun kendi dilini, söylemini ve kuramını kullanırlar. Böylece ne kendileri bir model önerme, ne de modelle birlikte benimsemek zorunda kalacakları kesin, bütüncül bir yaklaşımı kabullenmek durumunda kalırlar.

Postmodernizmin iddiası zaten baskıcı politikaların oluşturduğu bir durum yaratmak değil, mevcut durumu tanımlayarak baskının ortadan kalkacağı çok kültürlü, eşitlikçi, toleranslı, özgür toplumlar yaratmaktır. Onlar bu tür toplumları farklılıkların bir arada var olduğu mozaiğe benzetmektedirler. Doltaş postmodernistlerin kendilerin bir politika üretmemekle birlikte Rousseau'nun Sosyal Anlaşması'nı anımsatan, özü farklılığa, saygıya dayalı bir ütopyik toplum düzenini önerdiklerini dile getirir. Modernist sosyologlar ise böyle bir düzenin gerçekleşemeyeceğini, toplumların distopyalara dönüşeceğini, bunun örneklerini daha şimdiden mozaik yapılara sahip metropollerde görüldüğünü öne sürmektedirler.³⁴

Buraya kadar modernite ve onun yarattığı sıkıntıların nasıl postmodernite kavramının doğuşuna neden olduğu üzerinde duruldu. Şimdi de, modernitenin eleştirel bir okuması olarak nitelendirilen ve postmodernin kavramsal haznesini oluşturan, postyapısalcılar üzerinde durulacaktır. Ardından “Postmodernin Tarihi” başlığı altında, yol gösterici olacağı düşüncesiyle, postmodern söylem etrafındaki tartışmalı ortamı biraz daha iyi kavrayabilmek için öncelikle postmodern teriminin tarihsel süreçte ortaya çıkışı ele alınarak birbiriyle uyuşan-uyuşmayan ya da tam örtüşmeyen anlamlardaki kullanımına ilişkin bilgi verilecektir.

³³ Doltaş, a.g.e., 91 s.

³⁴ y.a.g.e., 95 s.

1.2.Postmodernin Kavramsal Haznesi:“Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa”

Postmoderne ilişkin kuramsal çalışmalar büyük ölçüde postyapısalcılıktan beslenmesine karşın, postmodern söylem postyapısalcılıktan daha kapsayıcıdır. Postyapısalcılık modern teorinin eleştirel bir okuması olarak nitelenebilirken, postmodern teori bu eleştirel okumanın ürün ve yöntemlerini alıp yeni kuramsal alanlara taşır.

Her ne kadar postmodern söylemin serüveninde birincil rol postyapısalcı eleştirinin olsa da, postyapısalcıların hem eleştirilerinin hedefi hem de devraldıkları birçok kavram ve yaklaşımın kaynağı yapısalcılık olduğu için, postyapısalcılıktan önce yapısalcılığa değinmek yerinde olacaktır.

Yapısalcılığı edebiyat alanında, Fransa’da 1960’lı yıllarda Ronald Barthes, Claude Bremond, Gerard Genette ve Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazın bilimcileri başlatmıştır. Ancak yapısalcılık yalnızca bir edebiyat kuramı değil, çeşitli bilim alanlarına da uygulanan bir yöntemdir. İlk kez Fransa’da kullanılmaya başlanan

bu yöntemi, Claude Levi Strauss mitoloji ve antropolojiye, Lacan Freud'un psikanalize ve Althusser de Marxizme uygulamıştır.³⁵

“Nesnellik, tutarlılık, kesinlik ve gerçekliği” amaçlayan ve salt öznel olan değerlendirmeler ve deneyimlerin ortaya çıkardığı kuramlaştırmalara bilimsel bir statü atfeden yapısalcılık, toplumsal olguları dilsel ve toplumsal yapılar, kurallar, kodlar ve dizgeler çerçevesinde tanımlamıştır. Bu yüzden yapısalcılık büyük ölçüde Ferdinand de Saussure'un göstergebilimsel kuramına dayanır. Dilin tarihsel özelliklerine ve evrimine gönderme yapmaksızın, varolan işleyiş yasaları çerçevesinde analiz edebileceğini savunan Saussure, dilsel göstergeyi gösteren ve gösterilen olmak üzere bütünsel olarak bağıntılı iki parçadan oluşmuş olarak kabul eder.³⁶

Derrida, Foucault ve Kristeva gibi postyapısalcılar ise, yapısalcıların kabul ettiği gösterenle gösterilen arası bire bir, sabit ilişkiye karşı çıkmışlar ve her gösterenin bir başka göstereni ortaya çıkardığını savunmuşlardır. Postyapısalcılar gösterileni ortadan kaldırmış ve her gösterenin bir başka göstereni imlediğini, sınırsız bir gösterenler zincirinin ortaya çıktığını öne sürmüşlerdir. Derrida bunu bir sözlükle örneklendirmiştir. Sözlükte bir kelimenin karşılığına bakıldığında yeni kelimelerle karşılaşılır. Bu yeni kelimelerin karşılıklarına bakıldığında ise bir takım başka kelimeler ortaya çıkar. Böylelikle gösteren sonsuz bir gösterenler zincirinde yer almaktadır. Postyapısalcılar gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıyıp dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekerek, temsile dayalı anlamlandırmadan kopuşun habercisi olmuşlardır. Postyapısalcılara göre, gösterilen asla sona ermeyen bir anlamlandırma sürecinde bir uğraktan ibarettir ve bu anlamlandırma süreci, özne ve nesne arasındaki tutarlı, göndergesel bir bağıntı içerisinde değil, yalnızca gösterenlerin sonsuz, metinlerarası oyunu içerisinde üretilir.³⁷

“Yapısalcılık, doğruluğu metnin arkasında ya da içinde görürken, post-yapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak görmektedir. Başka bir deyişle, ele alınan ürünün edilgen bir tüketim olarak düşünülen okuma edimi değerini yitirmiş, bunun yerine okurun performansı geçmiştir. Bu nedenle postyapısalcılık, durağan gösterge birliğine, yani Saussureci görüşe son derece eleştirel yaklaşmaktadır. Yeni yaklaşım gösterilenden gösterene doğru bir yer değiştirmeyi gerekli kılmaktadır.”³⁸

³⁵ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, 169 s.

³⁶ Ferdinand de Saussure, **Genel Dil Bilim Dersleri**, Çeviren: Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998, 120 s.

³⁷ Madam Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Çeviren: Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, 84 s.

³⁸ **y.a.g.e.**, 11 s.

Postyapısalcılığın önemli adlarından biri olan Jacques Derrida yirminci yüzyılın ilk yarısından beri kanıtlanmaya çalışılan dilin rastlantısallığı ve gerçeği yansıtmadaki yetersizliği konularına yeni bir boyut getirir. Ona göre dil yalnızca kendisini yansıtmaz, aynı zamanda kullanıldığı söylemin aktarmak istediği düşünce sistemlerini hem oluşturur hem de onlardan etkilenecek değişir. Dil ve söylem yoluyla bilgi ve gerçeği anlatmayı amaçlayan düşünce sistemleri bu nedenle onlar kadar rastlantısal, ayrımcı, bölücü ve çarpıttıcıdır.³⁹ Bu yüzden Derrida yapısalcıların benimsediği bire bir, sabit gösteren gösterilen ilişkisine karşı çıkmıştır. Ona göre anlam tanımlanamaz, çünkü bir gösterenin anlamı diğer tüm gösterenlerle bağıntılıdır. Onun için yapısalcıların öne sürdüğü gibi bir gösterenin anlam üretmesi bir gösteren sayesinde olur diyemeyiz, çünkü ikinci gösterenin anlamı da bir diğer gösterene bağlıdır. Bu zincirleme bağıntının sonu gelmez. Anlamın kesinlenmesi hep bir ertelenme; “*differance*” durumundadır. Derrida’ya göre gösterge aslında varolmayan bir varlığı imler. Metinlerin anlamı da metinde olmayanla, söylenmemiş olanla bağıntılıdır. Bunu ortaya koymak için Derrida “yapıbozum” (deconstruction) kavramını oluşturmuştur. Yapıbozum eylemi genelde şu işlemleri içerir: Bir metne egemen olan karşıtlığı ve bu karşıtlığın ayrıcalıklı ögesini ortaya çıkarmak; karşıtlığın metafizik ve ideolojik önvarsayımlarını belirgin duruma getirmek; bu karşıtlığın, kendi kurduğu bir metin için nasıl bozulup parçalandığını ve tam tersi bir durumun ortaya çıktığını göstermek; karşıtlığı ters yüz etmek ve başlangıçta ayrıcalıklı görünmeyen ögeyi ön plana çıktığını saptamak; karşıtlığı sarsıp, yerinden oynatıp metnin anlam sorunsalını yeniden ele almak. Bu işlemler sırasında yapıbozuma uğratılan metinde saptanan karşıtlık tümüye bir yana itilemez, ama iç yapısındaki aşama sırası tersyüz edilir ve eklemleme noktası değiştirilir. Böylelikle Derrida metnin kendi mantığını sarstığını, yadsıdığını, metnin söyler görüldüğünün tersini de söylediğini belirtir.⁴⁰

Derrida batı düşüncesinin temelindeki ikili karşıtlıklara karşı çıkmıştır. Sözelimi ruh-beden, form-madde, doğa-kültür, yaşam-ölüm, erkek-kadın, söz-yazı gibi ikili karşıtlıklarda birinci terim, ikincisine üstün sayılmıştır. İkincisi ilkinin oranla kusurlu olanı, eksik olanı, birincinin bozulmuş şeklini ifade eder. Derrida kavramlarda görünen bu değer hiyerarşisinin ideolojik sistemin ürünü olduğunu ve kendisini

³⁹ y.a.g.e., 52-54 s.

⁴⁰ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Çeviren: Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, 149-153 s.

yapıbozum yöntemiyle zor da olsa ortadan kaldırılacağını savunmuştur. Bu görüş sonradan postmodern kuramın biçimlendirilmesinde ve “ötekilik” olgusunun altını çizmesinde önemli rol oynar. Sonraki postmodern yaklaşımlar, modern felsefenin yapıbozumuna tabi tutulması bakımından Derrida’yı izler.⁴¹

Postyapısalcıların önemli isimlerinden biri de Michel Foucault’dur. Foucault’nun modernite ve hümanizma eleştirisi, toplum ile ilgili yeni perspektifleri ortaya atması ve “*insanın ölümü*” tezi, bilgi ve iktidar ilişkileriyle ilgili çözümlenmeleri, onu postmodern düşüncenin belli başlı kaynaklarından biri haline getirmiştir. Foucault akıl, özgürleşme ve ilerlemeyi birbiriyle özdeş kılan Aydınlanmacı yaklaşımı kökten yadsımış; bilgi ile iktidarın yeni biçimleri arasındaki ilişkilere dikkat çekerek Aydınlanmacı gelişmenin yeni tür baskılara yol açtığını ileri sürmüştür. Ona göre, tartışmasız bir gerçeklik olarak kabul edilen modern bilgi formları (bilim) rasyonalite, toplumsal kurumlar, büyük dönüşüm ya da Aydınlanma çağında iktidar ya da baskı kurma araçları olarak işlev görmüşlerdir. Foucault’ya göre her söylem ve epistemoloji belli bir politikanın ürünüdür ve onun düzenini ve değerlerini sürdürmeyi amaçlar. Bu nedenle görüşlerini ancak mevcut söylemlerin dışına çıkarak aktarabileceğini düşünen Foucault, yazılarında ve söyleşilerinde sık sık tutuklu dili, delilerin dili gibi hakim düzence kabul görmeyen sözcük ve kavramları kullanır.⁴²

Özetle, postyapısalcıların felsefe ve sosyal bilimler arasındaki etkilerinin benzerlerini postmodernizm farklı sanat dallarında oluşturmuştur. Postmodern yazarlar farklı biçimleri kaynaştırarak ve farklı alanları karıştırarak söylemin akla gelebilecek tüm sınırlarını yok etme yolunu seçerken, postyapısalcılar da eleştiri, yazın, felsefe, politika gibi geleneksel söylem düzlemleri arasındaki ayrımları reddetmişler ve özelliksiz, biçimlenmemiş evrene vurgu yapmışlardır.

⁴¹ Moran, **a.g.e.**, 186 s.

⁴² Michel Foucault, **İktidarın Gözü**, Çeviren: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

1.3. Postmodernin Tarihi

Postmodern kavramını ilk olarak İspanyol yazar Federico de Onis, 1934'te basılan *Antologia de la Poesia Espanola Hispanoamericana* adlı, modernizme karşı tepki gösteren yapıtında, daha sonra Dudley Fitts 1942'de basılan *Çağdaş Latin Amerika Şiir Antolojisi* kitabında kullanmıştır. Kavramın daha sonra Arnold Toynbee'nin 1947'de basılan *Bir Tarih Çalışması* adlı kitabında kullandığı görülmektedir. Toynbee bu kavramı, 1875'lerde başlayan Batı uygarlığının baskınlığının sonunda bireyselliğin, Hıristiyanlığın gücünü yitirmesi ve batı dışındaki kültürlerin yükselişini tanımlayan yeni bir tarihsel dönem olarak tanımlar. Kavram daha sonra 1950'lerde, edebiyat eleştirisinde, Irving Howe ve Harry Levin, tarafından modernist hareketin tahrip oluşuna matem tutmak için kullanılmıştır.⁴³ 1960'lara geldiğinde Fransa'da, 1970'lerden itibaren de ABD'de giderek ağırlık kazanan özellikle mimaride yeni eğilimleri ifade edecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

1970 sonlarında Jean François Lyotard toplum tarihini, Jean Baudrillard sosyoloji, sosyal psikoloji ve iletişim dallarını postmodern bir yaklaşımla irdelerler. 1970'lerde Richard Rorty, Ihab Hassan, Herbert Blau, Paul de Man, Lillis Miller, Geoffrey Hartman, Barbara Hernstein Smith, Stephen Greenblatt gibi Amerikalı düşün ve bilim adamları da Fransız meslektaşları gibi postmodernizmi öncelikle bir söylem türü, sonra da temel bir düşünce biçimi olarak ele alıp savunurlar. 1980'lere

⁴³ Perry Anderson, **Postmodernitenin Kökenleri**, Çeviren: Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.

gelindiğinde postmodernist yaklaşım; İngiltere ve Almanya da dâhil olmak üzere neredeyse tüm Avrupa’da ve dünyanın birçok bölgesinde kabul görmeye başlar.⁴⁴

Postmodern düşünürlerin insana, topluma ve gerçeğe bakışı ayrıntı düzeyinde birbirinden farklıdır. Postmodern söyleme bugünkü anlam ve içeriğini kazandıran, tartışmaları alevlendiren katkılar büyük ölçüde Lytord, Baudrillard, Deleuze, Guattari, Derrida, Foucault gibi Fransız düşünürlerden gelmiştir. Şaylan, Fransız postmodern söylemi, bir anlamda kartezyen –dogmatik- akılcılığa ya da Comte ve Durkheim’da örnekleri görülen toplumun rasyonel-pozitivist bir çerçevede kuramlaştırılmasına ciddi bir karşı çıkış olarak değerlendirmektedir.⁴⁵

Jameson’ın “*geç kapitalizmin kültürel mantığı*”, A.Huyssen’in “*neo-modernizm*”, Marc Argue’nin “*üst modernizm*”, E.Gellner’in “*görecilik*”, Guy Debord’in “*gösteri toplumu*” diye tanımladığı postmodern dönemin kesin ve net bir tanımını yapmak hemen hemen mümkün değildir. Ancak genel ilkeleri ve özellikleri ya da söylemi analiz edildiğinde “modern-sonrası” ve “modern karşıtlığı” biçiminde bir tanım yapmak mümkündür.

Soğuk savaşın son bulması ya da iki kutuplu dünyadan tek kutuplu dünyaya geçiş, uluslar arası ilişkilerden düşün dünyasına kadar uzanan çok geniş bir alanı ciddi bir biçimde etkilemiştir. Japon asıllı Amerikalı düşünür Fukuyama’ya göre artık “*tarihin sonuna*” gelinmiştir; bundan sonra büyük ve kapsamlı toplumsal değişmeler ya da depremler yaşanmayacaktır. Kapitalizm ve liberal temsili demokrasi, alternatifi olmayan evrensel sistemler haline gelmiştir ve artık insanlar bütün sorunlarını, örneğin dünya ölçeğinde bölüşüm ve eşitlik taleplerini bu çerçevede gerçekleştirmeye çalışacaklardır. Sözü edilen kapsamlı ve olağanüstü hızlı değişimin siyasi (soğuk savaşın bitimi) boyutu olduğu kadar bilimsel ve teknolojik alandaki devrim olarak da tanımlanabilir.⁴⁶

Drucker ise; postmodern sözcüğü ile sanayi sonrası toplum yapısının özelliklerini ifade ederek bu kavrama olumlu anlamlar ithaf etmiştir. İleri sanayi ülkeleri, Drucker’a göre bilgi ve öğretimin olağanüstü yaygınlaştığı bir postmodern

⁴⁴ Doltaş, a.g.e., 25 s.

⁴⁵ Şaylan, 51 s.

⁴⁶ Şaylan, 24 s.

dünyaya doğru yol almaktadır. Postmodern dünyanın gerçekleşmesi, gericiliğin, yoksulluğun, bilgisizliğin ve cehaletin ortadan kalkması anlamına gelecektir.⁴⁷

Aynı dönemlerde Daniel Bell, modern dönemin sona erdiğinden ve bunun insanı temel bir seçim yapma zorunluluğu ile karşı karşıya bıraktığından söz etmektedir. Modern çağı izleyen postmodern çağda, Bell'e göre içgüdüler, duygusal değerlendirme ve tepkiler ön plana çıkmıştır. Bunun gündeme getirdiği konjonktür içinde antiburjuva ve hedonistik tepkiler belirleyici olmuş, ortaya güçlü ve giderek alanı büyüyen bohem alt kültür çıkmıştır. Bell, kültürel modernizmin hedonizmi teşvik ettiğini düşünmektedir ve bunun sonucu olarak toplumsal kimlik erozyonu, topluma uyumluluğun giderek elimine olması ve narsizm belirleyici konuma gelmiştir. Bu aynı zamanda modern çağın çöküşü anlamına gelmektedir. Kapitalist topluma ya da başka bir deyişle modern topluma özgü, bireyin yarışarak ve başarıya ulaşarak statü kazanması süreci bugün ciddi bir erozyona uğramıştır. Postmodern kültür, kapitalist ekonominin ve demokratik siyasetin özellikleri arasında sayılabilen bürokratik, teknokratik ve örgütsel değerlerin bütünü ile yadsınması anlamına gelmektedir. Kapitalizmin gelişmesi ile beraber tüketim ön plana çıkmış, satış için yeni yöntemler ve kolay kredi olanakları geliştirilmiş, gereksinmelerin anında tatmini için birey ve toplum bir özendirme bombardımanına tabi tutulmuştur. Bell, bu gelişmenin, üretim değerlerine dayalı geleneksel kültürün çöküşüne yol açtığını düşünmektedir; çöken kültür yerine hedonizmden başka bir değere yer vermeyen bir tür antikültür ortaya çıkmıştır.⁴⁸

Marksist Jameson'a göre ise postmodernizm kapitalizmin kültürel formudur. Kapitalizmin gelişmesinde belli bir aşamadır. Kapitalizmin bu aşaması, diğer aşamalarında olduğu gibi, kendine özgü kültürel formları ve düşünce biçimlerini yansıtmaktadır. Kapitalizmin yeni bir aşamaya girmesine yol açan belli başlı değişiklikler Jameson'a göre :

- sermayenin yoğun bir biçimde uluslararasılaşması
- teknolojik devrim
- siyasal güç olarak ulusal devletin aşılması

Kapitalizmin bu yeni aşaması –çok uluslu geç kapitalizm- yeni bir insan psikolojisinin oluşumuna yol açmış; bir başka deyişle ortalama insanın algılama, öğrenme ve bilme süreçleri büyük ölçüde etkinliği artan görsel medya tarafından

⁴⁷ Peter Drucker, **Kapitalist Ötesi Toplum**, Çeviren: Belkıs Çorakçı, İnkılap Kitabevi, Ankara, 1997.

⁴⁸ Şaylan, **a.g.e.**, 34 s.

belirlenmeye başlamıştır. Bu medya, hızla ulus ötesi hale gelen sermaye tarafından denetlenmekte; zaman ve uzay değişkenlerini aşan yeni bir ideolojik yorum dünya ölçeğinde egemen hale gelmektedir. İşte postmodernizm bu oluşumun kültürel çerçevesi olarak gündeme gelmiş bulunmaktadır.⁴⁹

Günümüz postmodern söylemin önde gelen düşünürlerinden biri olan Jean François Lyotard, özellikle bilim ve kuram ile ilgili çözümlenmeleri ile tanınmaktadır. Lyotard için dilin esnekliği çok önemlidir ve buna bağlı olarak nesnel bir anlam yapısının olabirliğini kuşkuyla karşılamaktadır. Lyotard, bir dil olarak bilim ya da kuramın insanın eylemine meşruiyet sağladığına işaret ettikten sonra dilin bu görev için uygun bir araç olmadığını tartışma gündemine getirmektedir. Bu onun temel çıkış noktası olarak nitelenebilmektedir. Dilin öğelerine dayanarak kurulan meşruiyet ona göre son derece kuşkuludur; çünkü dilde kesin bir toplumsal uzlaşma sağlamak olanaksızdır.; aksine, dile bir paraloji (mantığa aykırılık) egemendir.⁵⁰

Lyotard için bir metnin yazarı tarafından nasıl anlamlandırıldığı çok önemli değildir; asıl önemli olan sorun bu metnin diğerleri, yani alıcılar tarafından nasıl anlamlandırıldığıdır. Yani Lyotard, metni belirleyen sürecin o metni kaleme alanın niyetleri değil, okuyanın deneyleri, duyuları ve imajları olduğunu ileri sürmüştür. Lyotard, metin terimi içine bir yazının, fotoğrafın, resmin, siyasal eylemin, herhangi bir karar ya da seçim yapmanın, cinsel heves ya da eğilimlerin de girdiğini düşünmektedir.

Lyotard toplumu, cinsiyet, ırk ve sosyal yapıya ilişkin olguların oluşturduğu ancak kendisi de bu olguların sürekli değişmesine neden olan bireyler topluluğu olarak görür. Topluma ve toplum dışı olgulara yaklaşırken çoğulculuğu, yöreselliği ve farklılığı ön plana çıkaran bir yaklaşımı benimser. Lyotard evrenselliğin ve evrensel nitelikli kuramların insanları sürekli değişen özneler olarak değil, bir sürünün benzer üyeleri gibi gördüğünü ve yaşam gerçeğini çarpıtarak kişiler üzerinde kendi normları doğrultusunda baskı oluşturduğunu Marksist ve liberalist kuramlardan örnekler vererek göstermeye çalışır. Büyük söylemler/meta anlatılar (*grand narratives*) diye adlandırdığı ve totaliter nitelikli bulduğu bu evrensel kuramlar yerine, öznelerin kendi çevrelerini tanımlarında yardımcı olacak küçük öykülerle yetinmelerinin onlar açısından daha yararlı olacağı görüşünü savunur. Büyük anlatılar, doğrunun tek temsili oldukları iddiasıyla diğer söylemleri, her şeyi yadsımakta, onlar üzerinde bilim sözcüğünün

⁴⁹ Fredric Jameson, **Postmodernizm**, Çeviren: Nuri Plümer, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1992.

⁵⁰ Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**, Çeviri: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1990.

fetişleştirilmesi yoluyla bir baskı kurmaktadır diye düşünür Lyotard ve bunu bir terörizm olarak değerlendirir. Sözü edilen terörizmi modernite için geçerli sayar. Postmodern durumu; bu baskı, terör ve sindirmenin ortadan kalkma eğilimi gösterdiği toplumsal gelişme aşaması olarak değerlendirir.⁵¹

Lyotard'a göre modernitenin bütün parlak beyinleri kendilerinden sonra yaşananlardan sorumludurlar. Eğer, örneğin Rousseau'dan, Locke ve Hume'dan Jakoben terörüne ya da Hiroşima'ya ulaşılmışsa; Hegel'in parlak felsefesi ve Marks'ın kapsamlı öğretisi giderek Stalin ya da Gulag uygulamalarını getirmişse Lyotard'a göre insanlığın yüz akı sayılacak bu düşünürleri sorumlu saymak gerekecektir. Bilimdeki bunca gelişmeye ve insanın rasyonalleşmesine karşın hala açlık, yoksulluk, savaş, gerilik ve toptan yok oluş insanın gündeminden silinmediyse modernitenin ya da bir başka deyişle Aydınlanma projelerinin ve Aydınlanmaya damgasını vuran bilim anlayışının sorgulanması gerekmektedir.⁵²

Postmodern söylemin ünlü sözcülerinden biri olan Jean Baudrillard ise bilgilenme, kişi-toplum ilişkileri ve kişiliğin oluşması konularını çağdaş iletişim teknolojisi çerçevesinde irdelenmiştir. Baudrillard'a göre sanayi ötesi aşamaya geçilmiştir ve bu dönüşüm ancak bir takım metaforlarla açıklanabilir. Hiperrealite, simulasyon, simülakr (üretilen gerçek), içepatlama ya da implosion bu sözü edilen metaforlara örnek olarak verilebilmektedir. Düşünün, neokapitalizm olarak tanımladığı bu yeni toplumsal aşamada insan üzerinde kesin ve kapsamlı bir denetim sürecinin (sibernetik) egemen olduğu ileri sürülmektedir. Sanayi ötesi toplumda her şey belirlenmiş bir modele göre yapılmaktadır ve büyük bir atılım yapan iletişim teknolojisi sayesinde bu modellemeye dayalı denetim kolaylıkla işletilebilmektedir. Artık insanlar gerçeğe bakarak modeli değil, kendilerine sunulan modele bakarak kurgusal gerçeği belirlemektedirler. Örneğin insanın özlemini duyduğu, içinde oturmak istediği evi için dünyanın her yöresinde yayımlanan, etkin ve yaygın ev dergileri tarafından verilen model vardır ve evin nasıl olacağı, nasıl döşeneceği bu derginin verdiği model tarafından belirlenmektedir. El kitapları, dergiler, TV ve reklâmlar, insana her konuda gerçeği temsil ettiği varsayılan modeller vermekte ve böylece modellerden oluşan bir işaretler ağı insanların düşünce ve davranış dünyasını belirtmektedir. İşte bu nedenle, Baudrillard'a göre sanayi ötesi topluma artık bir hiperrealite egemendir. Görüntü ile

⁵¹ Lyotard, **a.g.e.**, 40 s.

⁵² Şaylan, **a.g.e.**, 284 s.

gerçek arasındaki fark ortadan kalkmıştır (gerçek izlenimi veren bir hipergerçeklik söz konusudur; var olan değil üretilen gerçek) ve bu, doğal olarak, örneğin moderniteye özgü olan ikilemi, yüksek kültür ile alt kültür arasındaki farkı da ortadan kaldırmıştır. İletişim alanındaki devrim, son derece etkin bir kodlamayı olanaklı kılmış ve buna bağlı olarak her şey dijitalleşmiştir. Bu, tarihin sonuna gelinmesi demektir ama Baudrillard'ın tarihin sonu çözümlemesi Fukuyama'nın çözümlemesinden çok farklıdır. Baudrillard, ulaşılan bu nihai aşamayı olumsuz olarak nitelendirmektedir ve çaresiz, umutsuz kalan insan için tek çıkış yolunun, bir yere götürmeyeceğini bile bile başkaldırma olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle Baudrillard nihilist bir postmodern olarak nitelenmektedir.⁵³

Gilles Deleuze ve Felix Guattari öncelikle felsefe tarihi içinde filozofları yorumlayan (Bergson, Nietzsche, Hume, Kant) ve daha sonra olgunluk dönemlerinde de “*minör edebiyat, yersizyurtsuzlaşma, kaçış çizgisi, içkinlik planı, köksap, oluş, bastırılanın geri dönüşü*” gibi kendi kavramlarını yaratarak geleneksel felsefenin düşünme biçimine karşı çıkan, sinemadan, plastik sanatlara kadar geniş bir estetik alanı analiz eden Fransız postmodern düşünürlerdir. Onların ürettiği bu kavramlar postmodernizmin merkezsiz düşüncesiyle örtüşür. Deleuze ve Guattari akışa, sürekli dönüşüme inanırlar. Bu akışkanlık sıvıların akışkanlığı gibidir. Hiçbir şey bir kökle olduğu yere bağlanmaz. Kavramlar, anlamlar ve ideolojiler köksap (rhizome) durumundadır. Her kavram, durum kendi içinde bir bütünlük olarak vardır. Modernist anlayışın öne sürdüğü gibi düşünsel kategoriler birbirlerine bir ağaç gibi bağlı değildirler. Modernist anlayış gelenekçidir, bağlayıcıdır. Bu düşünce Deleuze ve Guattari'ye göre faşizmi yaratır. Onların ürettiği köksap kavramı, faşizme bir başkaldırıdır.⁵⁴

Özetle; 1960'ların sonlarında öncelikle Fransa'da dile getirilmeye başlanan ve akılcı, modernist batı düşüncesini kökünden sorgulayan, onun insana ve gerçeğe olan inancını yadsıyan postmodern görüş, ortaya çıkışı hangi nedenlere bağlanırsa bağlansın yirminci yüzyılın ikinci yarısında değişik alanlarda çok etkin olmaya başlar. Postmodern düşünceye katkıda bulunan düşünürler felsefelerindeki farklılıklarına

⁵³ Oğuz Adanır, **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2000, 39 s.

⁵⁴ Gilles Deleuze, Felix Guattari, **Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin**, Çevirenler: Özgür Uçkan, Işık Ergüden, Yapı Kredi Yayınları, 2000, 25-33 s.

rağmen, genel olarak; genel geçerlik iddiası taşıyan önermeleri (teorileri, üst anlatıları, evrensel üslupları) reddederler; bugünü tanımlayan kavramların çoğulculuk ve parçalanmışlık olduğunu kabul ederler, her şeyin gecici olduğuna inanırlar ve farklılığı, çeşitliliği vurgularlar...

1.4. Postmoderniteye Eleştirel Yaklaşımlar

Postmodern söylemin en temel savlarından biri, nesnel gerçekliğin olmayacağıdır; çünkü dil, tanımı içinde, herhangi bir nesnel gerçekliği yansıtmaya uygun ya da yeterli bir süreç değildir. Kuantum fiziğiyle tartışmaya başlanan doğrunun göreceliği, toplumsal hayattaki kriterlerin de tartışılabilirliğini getirmiştir. Kuantum kuramı, maddenin en küçük birimi olan atom altı parçacıklarının davranışlarını açıklamaktadır. Kuantum kuramı ile bilgi üretim sürecinde süje-obje ayrımı yıkılmış ve parçacıklar arasındaki etkileşimin nedensellik değil rastlantısallık ilkesine göre yürüdüğü kabul edilmiştir. Organik birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, tüm mutlak anlamların ve doğruların sonunun gelmiş olduğuna duyulan inançla yaşama; belirsizlik, görecelik ve rastlantısallığın hâkim olduğuna inanılır.

Sinan Kutlu, doğal ve toplumsal gerçekliği yorumlarken, atomdan küçük parçacıkların rastgele gibi görünen davranışlarını indirgemeci bir yöntemle evrenin tümel gerçekliğine uyarlayan ve buradan nedenselliğin çöktüğü fikrine varan postmodern eleştiriye anti diyalektik mantığı benimseyen nesnel idealizm olarak tanımlar. Kuantum kuramında içerilen önermelerin yalnızca atom altı ölçekte geçerli oluşu, makro evrenin yasalarına ilişkin hiç bir geçerlilik taşımamasına rağmen, bunca önemsenmesinin nedenini Kutlu, tarihin tüm evrelerinde egemen sınıfların ideolojisinin nesnel idealizm üzerine kurulmuş olmasına bağlar. Çünkü gerçekliği olduğundan farklı göstermeye çalışmanın, ancak egemen azınlıkların çıkarlarıyla bağdaşan bir tutum olduğunu vurgular.⁵⁵

Ayrıca evrene ilişkin bilgimizin tam olamayacağını, bilgi edinme sürecinde öznenen bağımsız bir nesneliliğin ve nedenselliğin bulunmadığını ileri süren bu önermeye karşı çıkanlar da vardır. İsviçreli ikiz foton deneyiyle atom altı

⁵⁵ Sinan Kutlu, *Elveda Postmodernizm*, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2003, 45-46 s.

parçacıkların hareketlerinin bu kadar da belirsiz olmadığını kanıtlamaya çalışmışlardır. Kutlu bu bilginin, egemen azınlığın işine gelmediği için sümen altı edildiğini iddia eder.⁵⁶

Alan Sokal ve Jean Bricmont ise **Son Moda Saçmalar** adlı kitabında postmodern düşünürlerin matematiğin ve fiziğin kavram ve terimlerini sosyal bilimlere aktarırken onları nasıl kötüye kullandıklarını kanıtlamaya çalışırlar. İki bilim adamı, bilimsel kavramların konuya yabancı okurun gözünü boyayacak şekilde nasıl kötüye kullanıldığını sergilemek ve epistemik göreceliği eleştirmek amacıyla adı geçen kitabı kaleme alırlar. Sokal ve Bricmont postmodernizmin başlıca üç olumsuz etkisinden bahsederler: “*beşeri bilimlere zaman kaybettirmek, gericiliği destekleyen bir kültürel akıl karışıklığı yaratmak, siyasi solu zayıflatmak...*”⁵⁷

Postmodernistler genel olarak akılcılık yoluyla ilerlemenin mümkün olmadığını altını çizmektedirler. Aydınlanmanın türevi sayılabilecek olan modernizmi eleştirirken Hiroşima’ya ya da Auschwitz’e gönderme yaparak akılcılığın insanlığı hiç de iyiye götürmediğini ileri sürerler. Şaylan’a göre ise postmodernistler eleştiriden öteye gidememektedirler. Yani postmodern söylemde “adil olan ve olmayan” arasında kesin bir ayrımın nasıl yapılabileceği ve “adil olanı” gerçekleştirmek için nasıl bir yol tutulabileceği tartışma dışı kalmaktadır. Şaylan, belki de bu nedenle Baudrillard gibi postmodern söyleme önemli katkılar yapmış bir düşünürün kötümserliğe ve hiçbir yere götürmeyeceğini söylediği bir nihilizme sığınmayı tercih etmiş olabileceğini düşünür.

*“Örneğin Baudrillard’ın kötümserliğinin kaynağında onun deyimiyle hipertüketim olgusu vardır ve doğal olarak, insanlardaki bu aşırı tüketim eğilimi reklamcılık, pazarlama teknikleri ve kitlesel üretimin türevi sayılabilmektedir. Eğer bu böyle ise postmodern söylem havada kalmaktadır.; çünkü hipertüketime yol açan reklamcılık, pazarlama teknikleri ve kitlesel üretim gibi olgular kapitalizmin ya da bir başka deyişle modernitenin sonuçları arasında yer almaktadır.”*⁵⁸

Postmodernist yaklaşım sınıflandırmayı sorguladığı gibi sıralamayı da sorgular, yani öncelikli ve temel bilgilerle yan bilgiler arasında ayrımın yapaylığını gösterir ve bilginin üzerine kurulduğu kuramları, modelleri eleştirir. Postmodernizme karşı çıkan entelektüel çevreler de özellikle akıl ve sınıflandırma kavramlarının kaldırılmasıyla hem

⁵⁶ y.a.g.e., 42-45 s.

⁵⁷ Alan Sokal-Jean Bricmont, **Son Moda Saçmalar**, Çeviren: Memet Baydur, Ongun Onaran. İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 214 s.

⁵⁸ Şaylan, a.g.e., 35 s.

bilginin üretilmesinin hem de aktarılmasının imkânsızlaştığını ve bunu tüm uygarlığın reddi anlamına geldiğini söylemektedirler.⁵⁹

Prof.Dr.Gürol Irzık da nesnel doğru, ortak akıl idealini yadsımının mevcut iktidarın otoritesini daha da meşrulaştıracağını vurgular.

“Eğer evrensel, kültürlerüstü ya da ortak doğrular ve rasyonalite yoksa, ezilenler ezenleri, sömürülenler sömürenleri eleştirmek için çok önemli ve etkili bir araçtan yoksun kalacaklar demektir. Kendi doğrularına dayanarak yaptıkları sömürü eleştirisi ikna edici olmayacaktır, çünkü ezenler “size göre, sizin açınızdan öyle, bize göre değil!” diyebileceklerdir. Nesnel doğruların, bunlara dayanarak yapılan eleştirinin haklılığının zayıfların, ezilenlerin ve sömürülenlerin çoğu zaman tek “silahı” olduğu, kültürlerüstü ya da ortak rasyonalitenin kaba kuvvete tek alternatif olduğu unutulmamalıdır. Lyotard’ın kendi sloganı olan “konuşmak savaştır” sözünün egemen ideolojiye karşı bir etkisi olabilmesi için, o ideolojinin eleştiriye tabi tutulabileceği kültürlerüstü, ortak ölçütler olması gerekir. Bu tür ölçütleri yadsımak demek “daha iyi argümanın gücünü” yadsımak demektir; sözün, argümanın, tartışmanın gücünün yadsındığı yerde tek alternatif kaba kuvvettir. Kaba kuvvetten kimin yararlanacağı da aşikârdır.”⁶⁰

Abdurrahman Arslan da “Değişim, Haz ve Özgürlüğü Tüketim Dünyasında Aramak” adlı makalesinde –Irzık’ın yaklaşımına benzer bir şekilde- postmodern kültürde, bugün zulüm olarak tanımlanan şeyin yarın adalet olarak tanımlanmasının mümkün olduğunu ifade eder:

“Şimdilerde, postmodern kültürde yaşamak durumunda olduğumuz yeni deneyimler; bilgide, bilimlerde, teknolojide kaydedilen değişiklikler; değişim ve sürekliliğin üzerinde yeniden düşünmemizi ve bunun önemini bir kez daha hatırlatmakta. Değişim kavramı tarihle olduğu kadar; insan, toplum ve değerlerle ilgili olan her şeyi değiştirmenin kapılarını açmakta; beşeri dünyamızı yeniden anlamlandırmanın imkanına işaret etmekle; fakat buna rağmen bizi iyi ile kötü, doğru ile yanlış, adalet ile zulme dair ortak kabul taşıyan değerlendirme ölçülerimizden de vageçmekle yüzyüze bırakıyor. Yeni popüler ya da tüketim dediğimiz kültür de, bu ortak değerlendirme ölçülerinin sınırlarını, bireyin hedonist içerikli ilişkileriyle aşınmaya uğratmakta ve tekrar insanın kullanımına sunmaktadır. Yeni değişim anlayışı bir idea olarak bize bu yüzden ne adil bir hayat tarzının güvencesini ne de buna dair bir umut vermekte...”⁶¹

Postmodern söylemin en önemli konularından biri olan özgürleşme söylemi, çoğulculuk, sınırsız demokrasi, bireyin güçlendirilmesi, kendi kaderi hakkında gerçekten söz sahibi olması ve sorumluluk alması açısından bakıldığında olumlu karşılanabilmektedir. Ancak Şaylan’a göre radikal bir değişimden ve yeni bir durumdan söz edilen postmodernist çözümlerlerin pek çoğunda özgürlük kavramı, daha doğrusu “negatif özgürlük” kavramı geçerli tek değer olarak kabul edilmiştir. Negatif

⁵⁹ Kutlu, a.g.e., 48 s.

⁶⁰ Gürol Irzık, “Bilim ve Sıkıntıları”, Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü, 1 s.

⁶¹ Abdurrahman Arslan, “Değişim, Haz ve Özgürlüğü Tüketim Dünyasında Aramak”, **Birikim**, Sayı:152-153, Birikim Yayıncılık, İstanbul 1989, 110 s.

özgürlüğün, bireye kendi dışında hiç ya da marjinal düzeyde müdahale edilmemesi anlamını taşıdığını belirten Şaylan, bu durumun “*daha adil, insancıl ve eşitlikçi bir toplumsal düzen için topluma müdahale etmenin radikal bir biçimde yadsınmasına*”⁶² neden olduğunu belirtmektedir. Yadsınan yalnızca bu tür bir müdahale değildir, bir yana bırakılan, üzerine konuşulmayan, ancak kutsanıyormuş gibi yapılan başka kavramlar ve alanlar da vardır. Eagleton’a göre postmodernizm “öteki”ne açık olmakla övünmesine karşın, karşı çıktığı ortodoksler kadar dışlayıcı ve sansürcü olabilmektedir. Bunlara örnek olarak da, genelde insan kültüründen söz edilmesini ama sınıfın konuşulmamasını, bedenine ele alınmasını ama biyolojiye yer verilmemesini, postkolonyalizmin konu edilmesini ama küçük burjuvazinin edilmemesini gösterir.⁶³

Bu tarihsel dönemin sessizce dışarıda bıraktığı, üzerinde konuşmadığı şeylerden biri de her ne kadar küreselleşmenin ve etkilerinin dışında kalmanın mümkün olmadığı bir dünya düzeni içinde yaşanıyorsa da, bütün coğrafyalarda kapitalist üretim tarzının aynı aşamasında olmamasıdır. Buna bağlı olarak da modernite eş zamanlı olarak yaşanmamış bir sürece karşılık gelmektedir. Anderson, bu durumla ilgili olarak şu soruyu sorar: “*Modernitenin –okur-yazarlık, sanayileşme, hareketlilik gibi- asgari koşullarının bile gerçekleşmediği ya da sınırlı ölçüde mevcut olduğu bir ortamda, postmodernitenin bir anlamı olabilir mi?*”⁶⁴ Aslında bu soruyu Jameson’ın teziyle bağlantılı olarak soran Anderson, Jameson’ın tezinin günümüz kapitalizminin dünya çapında türdeş bir dizi toplumsal koşul yarattığı yönünde bir varsayıma dayandığı söylenemeyeceğini savunur. Ona göre, eşitsiz gelişim, sistemin doğasında bulunmaktadır: “Bugün hızla yaygınlaşması” sonucu eski eşitsizlik biçimlerini gölgede bırakan ve henüz pek iyi kavrayamadığımız” yeni eşitsizlik biçimleri yaratan bir sistemdir bu ve asıl soru, bu eşitsizliğin, herhangi bir ortak kültürel mantığa imkan vermeyecek kadar büyük olup olmadığıdır.”⁶⁵

Gayatri Spivak postmodern düşünceyi benimseyenlerin, yapılarını çözmeye çalıştıkları Batıcı modernist normların ve kuramların içinde kalarak bu işlemi gerçekleştirmeye çalıştıklarından asıl amaçları olan, sistem dışına çıkabilme ve farklılıkları dışardan aktarma yöntemini geliştirmeyi başaramadıklarını öne sürer.

⁶² Şaylan, a.g.e., 20 s.

⁶³ Terry Eagleton, **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çeviren: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 41 s.

⁶⁴ y.a.g.e., 167 s.

⁶⁵ y.a.g.e., 169 s.

Spivak, postmodernizmi ve postkolonyalizmi kişileri ve toplumları özgürleştiren ve eşitleyen söylemler gibi görmez. Tersine postmodernizmi bir kültürün jeo-politik özellikleriyle kültür olgusunu ayırt edemeyen, sonucu neden yerine koyup, tartışmasını ona göre tersten geliştiren bir yaklaşım; postkolonyalizmi de yapay, melez öznesiyle, tanımadığı bilmediği yöresel kültüre ilişkin olgu ve özellikleri aktarmayı üstlenen küçük bir grubun dünya görüşü, kuramı olarak tanımlar.⁶⁶

Spivak, melez olduğunu öne süren postmodern postkolonyalistin, gerçek olmayan, yapay bir özne rolü üstlenerek kendini, sömürgecilik sonrası alanlarda yaşayanlar adına konuşan, onlarla sömürgeciliğin bir ideolojisi olan Aydınlanmacı görüşü benimseyen Batı arasında köprü oluşturan bir konuma oturtmasının çok yanlış olduğunu söyler. Gayatri Spivak postkolonyal yaklaşımların bu nedenle yeni-sömürgeciliğe destek bile verdiğini öne sürer.⁶⁷

John Bellamy Foster, postmoderniteyi çözüm üretmeyen, yeni değerler sunmayan, ancak modernist düşüncenin yapısını bozma konusunda Batılı insana bilinçlenme teknikleri öğreten bir yaklaşım olarak görür. Onun için asıl olan, üretim tarzının ve bunun sonucu dünyanın değişmesidir. Foster'e göre postmodernite bunu gerçekleştiremediği için ölü doğmuş bir politik akımdır. Spivak bu noktada Foster'la benzer görüştedir. O da dünyanın değişmesinin, her kültür ve sınıftan insanın özgürce, saygın ve sömürülmeden yaşamasının mevcut emperyalist düzen (yeni-sömürgeci, çok uluslu kapitalist yapılar) içinde mümkün olamayacağını düşünür. Postmodernite. yapıbozumcu yöntemi, emperyalist yapıları sorgulamada çok başarıyla kullanmıştır. Postmodern kuşku ve sorgulamalar sonucu Batılı düşünürler ve politikacılar daha uzlaşmacı ve demokratik olmaya zorlanmışlardır. Ancak Foster, adil ve eşitlikçi bir dünya düzenini, Marks'ın belirttiği gibi, doğal ve evrenselmiş gibi sunulan üretim biçimlerini değiştirerek elde edebileceğimizi söyler. Spivak işte bu noktada Foster'dan ayrılır. O da adil ve eşitlikçi bir dünya düzeninin kurulmasının önemini vurgulamakla birlikte bunun, Foster'ın öne sürdüğü gibi, Batı düşünce sisteminin içinde kalarak, modernist kurumlar yoluyla değil, yöresel gereksinimlerin, farklılıkların saygıyla ele alınabileceği "başkaya yönelme" yoluyla, bir başka deyişle "olanaksızın deneyimiyle" gerçekleştirilebileceğini savunur. Spivak'a göre gerek postmodernistler gerekse Foster gibi

⁶⁶ Gayatri ,Chakravorty Spivak, **A Critique of Postcolonial Reason**, Harvard University Press, 1999, 26 s.

⁶⁷ Spivak, **a.g.e.**, 40 s.

postmodernizmi eleştirenler, kendi yaklaşımlarını evrenselmişçesine aktardıklarından eleştirdikleri modern ya da postmodern yaklaşımlarla aynı yanlışı paylaşırlar.⁶⁸

Mehmet Okyayuz bir “karşı-aydınlanma” hareketi olarak tanımladığı, modernitenin yıkıcı yanlarını aşmayı hedefleyen postmoderniteyi günümüzde tam da bu yıkıcı yanının parçası haline geldiğini ifade eder. Postmodernitenin, Nietzsche’den beri moderniteye karşı belki çok da haksız olmayarak hissedilen bir rahatsızlıkla, huzursuzlukla belli bir haklılıkla yola çıkıp, sonradan bir baskı mekanizmasına dönüştüğünü söyler. İnsanlık tarihine baktığımızda, toplumsal-siyasi değişimler karşısında bu gibi “huzursuzluklar” a sürekli rastlayabileceğimizi belirtir Mehmet Okyayuz...

“Örneğin hellenistic dönem diye adlandırılan, Yunan şehir devletlerinden-İmparatorluk dönemine geçiş sırasında postmodernizmi andıran düşünce hareketleri mevcuttu. Bu hareketlerin belki de en ortak özelliği, dönemin siyasetinden/toplumsallığından, büyük söylemlerinden (bilinçli ya da bilinçsiz) kopmaları ya da geri çekilmeleriydi.”⁶⁹

Böyle bakıldığında Okyayuz, postmodernizmlerin hep var olduğunu, onu modernitenin yaratmadığını dile getirmiş olur. Yazar postmodernizmin, “dünyanın değişimini anlamlandıramayan ve dünyayı bilinçli bir şekilde değiştirme projesinden çekilen bireyler yarattığı ve yaratmaya devam edeceği” yönünde eleştirisini de ekler.⁷⁰

2. BÖLÜM

⁶⁸ John Bellamy Foster, “It’s Not a Postcapitalist World, Nor is it a Post-Marxist One” An Interview with John Bellamy Foster,” Monthly Review, Volume 54, Number 5, October 2002.

<http://www.monthlyreview.org/1002ek.htm>

⁶⁹ Mehmet Okyayuz, “Postmodernizm: Modernitenin Öteki Yüzü”, **Doğu Batı: Bin Yılın Muhasebesi**, Sayı: 10 Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, Ankara, Nisan 2000, 166 s.

⁷⁰ **y.a.g.e.**, 167 s.

POSTMODERN SANAT YAPITI VE DRAM SANATINDA POSTMODERNİZM

2.1. Postmodern Sanat Yapıtının Özellikleri⁷¹

Postmodern durum; kültürel ve sanatsal alanda, karşımıza postmodernizm olarak çıkmaktadır. Postmodernite etrafında dönen tartışmalar, benzer şekilde postmodernizm için de geçerlidir: “Postmodernizm bir üslup mu, yoksa bir dönem mi, modernizmden bir kopuş mu yoksa modernizmin moderniteye yönelttiği eleştirileri genişleten, modernizmin devamı niteleğinde bir akım mı? vb.” tartışmalar halen sürmektedir. Kimi araştırmacılar postmodernizmi 1960’dan günümüze yeni bir dönem olarak kabul etmiş, kimileri de Umberto Eco gibi her dönemin kendi postmodernizmi olduğunu iddia edip, onu bir üslup olarak kabul etmiştir.

Yıldız Ecevit, ne modernizmin ne de postmodernizmin belirli ilkeler altında sistematize edilebilecek birer akım olduğunu dile getirir; modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığını kesin olarak tespit etmek mümkün değildir. Ama yine de bu iki eğilimin içerdikleri tüm farklılıklara karşın, bir süreklilik, kimi yerde bir iç-içelik sergilediklerini ifade eder Ecevit:

“Modernizm için kabaca halka uzak deneysel bir biçimciliği, postmodernizm için ise çoğulculuğu mihenk taşı olarak aldığımızda, bunların kesinlik içermediklerini, modernist Joyce’un, Musil’in bir ölçüde çoğulcu, postmodernist edebiyatın öncüleri Beckett’in, Robbe Grillet’in ise estetik yönden halka uzak bir seçkincilik sergilediklerini söyleyebiliriz. Modernizm de, postmodernizm de, estetik düzlemde kesin sınırlar içermezler. Bunlar 20.yy başında seçkinci/biçimci/elitist özelliklerle devinim kazanan o güne değin görülmemiş ölçüde köktenci bir estetik devrimin, yüzyılın ikinci yarısından sonra kalıplarını kırarak çoğulculuğuna, popülistleşmesi sürecinde geçirdiği aşamalara verilen isimlerdir.”⁷²

İçinde yaşadığımız döneme dair, “son sözü” söylemenin, kesin çıkarsamalar yapmanın güçlüğü açıktır. Bu nedenle, bugün halen sürmekte olan bir tartışmada, ortaya atılan soruların kesin yanıtını bulmaya çalışmak yerine, postmodern sanat yapıtının belirgin özelliklerini saptamaya çalışmak ve inceleyeceğimiz oyunları bu özellikler üzerinden değerlendirmek, kendi içinde daha tutarlı bir çalışmayı ortaya çıkaracaktır.

⁷¹ Toparlayıcı olması açısından birbirinin varlığını tetikleyen, birbirini içeren durumlar ve postmodern sanata dair özellikler –ilerleyen sayfalarda- birer üst başlık altında toplanmıştır

⁷² Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 70 s.

Bu amaçla Ihab Hassan'ın modernizm ve postmodernizm arasındaki farklara ilişkin tablosu iyi bir çıkış noktası sağlayabilir düşüncesiyle aşağıya konulmuştur. Hassan'ın tablosu yalnızca edebiyata ilişkin değildir. Tabloda görsel sanatlar, dilbilim, felsefe, siyaset bilimi ve psikanalize ilişkin kavramlar da bulunmaktadır. Yani disiplinlerarası bir tablodur. Aslında bu açıdan postmodernin doğasına da çok uygundur. Birçok edebiyatçı, eleştirmen, sanatçı ve düşünür postmodernizmi değerlendirirken, Hassan'ın bu tablosunu dikkate almışlardır. Postmodernizme ilişkin ön açıcı başka bir sınıflama da Erika Fischer Lichte'ninkidir. Ayrıca Hüsamettin Çetinkaya'nın da; Jameson, Lyotard, Foucault, Deleuze, Baudrillard ve Hassan'dan yaptığı siyasete, sosyolojiye, edebiyata, psikolojiye ve günlük yaşama ilişkin toparlayıcı derlemesi, yararlı olacağı düşüncesiyle alıntılanmıştır.

Peki postmodern bir sanat yapısından söz etmek için anılan tüm özelliklerin aynı yapıtta bulunması gerekli midir, yoksa belli başlı bir kaç tanesi bulunsa yeterli midir? Bu sorunun yanıtı da hala bir tartışma konusudur. Ama yine de postmodernizme özgü belirli eğilimlerden bahsedebiliriz. Bu yüzden, birbirleriyle bir şekilde ilişkili olan bu maddeler, postmodern sanatı tanımamıza/tanımlamamıza yardımcı olacak şekilde, "Postmodern Sanat Eserinin Özellikleri" bölümünde bazı üst başlıklar altında toparlanmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde bu sınıflamalar dikkate alınarak postmodern eğilim gösteren oyunlar incelenmeye çalışılacaktır.

Postmodern sanatın ayrıntı düzeyinde özelliklerine geçmeden ya da bazı anlatı/kurgulama tekniklerinin postmodernizmde nasıl kullanıldığını tartışmaya başlamadan önce, kendilerini postmodern olarak tanımlayan sanatçıların, modern sanat anlayışına karşı getirdikleri temel eleştirilerden bahsetmek genel bir çerçeve çizmemize yardımcı olacaktır. Daha öncede belirtildiği gibi; postmodernizmde bir başkaldırı söz konusudur. Hem geleneksel, yansıtmacı (mimetik) sanat anlayışına, hem de modernitenin mutlak doğrularına, söylemlerine (büyük anlatılarına) ve onların geçmişi yıkmaya yönelmelerine, özgün olma çabalarına, sanata ısrarla misyon yüklemelerine ve seçkinciliğine bir başkaldırı söz konusudur. Postmodern sanat anlayışı, herhangi bir toplumsal eleştiri iddiası taşımaz, estetik ölçütlerini de popülizm ve eklektizm üzerine kurar. Şaylan, "*sanat yapıtında misyon*

olamayacağını, çünkü postmodernistler için artık yaşamda bir misyonun olmadığını, bu yüzden yalnızca taklit ve popülizm olacağını”⁷³ ifade eder.



⁷³ Şaylan, **a.g.e.**, 89 s.

IHAB HASSAN⁷⁴

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm-Sembolizm	Parafizik (Hasta Doğa) -Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Düzen	Raslantı
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik-Akıl	Tükeniş-Sessizlik
Sanat nesnesi-Tamamlanmış yapıt	Süreç-Performans-Happening
Mesafe	Katılım-Etkileşim
Yaratıcılık	Yapım-Yapıbozum
Varlık	Yokluk
Merkezilik	Dağılma
Tür-Sınır	Metin-Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma (Anlam çerçevesi)	Sentagma (Sürece Yayılması)
Metafor (Eğretileme)	Metonomi (Benzetileme)
Seçme	Birleştirme
Kök-Derinlik	Köksap –Yüzey
Yorumlama-Okuma	Karşı Yorum-Farklı Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okuyucuları	Yazarları
Anlatı-Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı-Küçük Tarih
Ana Kod	Idiyolekt (kişisel dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona uğramış
Cinsel Organ-Erkeklik	Başkalaşmış Organ-Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken-Neden	Farklılık-Ayrıntı

⁷⁴ Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York, Oxford University Press, 1982, 267-268 s.

Metafizik	İroni
Belirlilik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

ERIKA FISCHER LICHTER⁷⁵

- Belirlenimci Olmak
- Parçalılık
- Montaj
- Kolaj
- Metinlerarasılık-Kültürlerarasılık
- Melezleştirme
- Yapıbozum
- Rastlantısallık
- Açık Biçim
- Süreksizlik
- Çok merkezlilik-Merkezsizlik
- Zamansallığın Çöküşü-Tarihsellikten Kopma

⁷⁵ Erika Fischer-Lichte, **The Show and Gaze of Theatre**, Iowa City, University of Iowa Press, 1997, 262 s.

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA⁷⁶

- Bütünlüklerin parçalanışı, bütünsellik ve evrensellik talebinden vazgeçiş
- Tekil ve yerel olanın övülmesi, yeğlenmesi, parça, kısım olmayı kabullenme
- Çoğulculuğun yüceltilmesi
- Alanlar arası sınırların ortadan kalkması
- Mesafenin kaybı: Gerçekle görünüş, bilinçle bilinçaltı, gösterenle gösterilen, hakiki olan (otantik) ile sahte olan arasındaki uzaklığın kaybı...Ayrım çizgilerinin belirsizleşmesi
- Kamusal yaşamın erozyonu
- Vazgeçiş
- Temsilin reddi, bilinemezliğin değil, temsil edilemezliğin kabulü
- Anlamsal, sanatsal, özsel, duygusal derinliğin kaybı
- Tarihselliğin çözülüşü
- Tüm ideolojilerin ve büyük öykülerin meşruiyetlerini yitirişi
- Sanayi sonrası toplumun kapitalizm olup olmadığının tartışılması
- Denetim, yönetim ve işletim sistemlerinin toplumsal yapının belirleyeni olarak üretimin yerini alışı
- Özel alanların kamusal alanı işgali sonucunda ekonomik, politik ve kültürel toplumsal hizmet biçimlerinde parçalanma
- Eskinin hakim sınıf ideolojisi alanının bugün sanayi sonrası toplumun normsuz, markalayıcı ve uçarı bir heterojenite alanına dönüşümü
- Hümanizmin gerici bir ideoloji olarak çöküşü
- Benzerlik değil farklılık
- Farklı ve moleküler direniş biçimlerinin yüceltilmesi
- Bilgi üretim değil bilgi aktarım biçimlerinin önem kazanması
- “Öteki” söylevinin canlanması
- Cins ayrımını ve cinselliğin algı biçimlerini reddediş
- Erkek egemenliğine ve erkek egemen kurumsal pratiklere başkaldırı
- Merkezin yitirilişi ve merkezsizleşme

⁷⁶ Çetinkaya, a.g.e., 128 s.

- Yüzeyselleşme
- Etkinin kaybı
- Unutuşun isteyerek seçilişi.
- Tüketim çılgınlığı
- Metanın ve markanın (McDonalds, Coca Cola, Jeans, giysiler, araba, TV, müzik endüstrisi ürünleri vb.) fetiş biçimlerde insanlararası ilişkileri rehabilite edici ve tinsel işlevinin yaygın egemenliği
- Değişim değerinin, kullanım değerini unutturacak ölçüde genelleşmesi
- Elit ile kitle kültürü ayırımına meydan okuma
- Kültürel dilde zaman değil mekan kategorilerinin egemen oluşu
- Simülasyonun, seyirlik kültürün egemenliği
- Popülizmin yüceltilişi
- Mimaride ve sanatta evrensel üslupların reddi, neşe, humor, süs, takı ve eklerin kabulü, montaj, kolaj, alegori vb'nin egemenliği
- Üslubun ölümünün 'geçmiş' (ölu üslupların) taklidine, pastişe yol açısı
- Nostaljiye düşkünlük; yani modernist üslupların postmodern kodlara dönüşümü
- Eğretileme değil benzetileme
- Yazarın ve öznenin ölümü ve kimliğin parçalanması
- Bireyin yabancılaşması yerine parçalanması
- Parçalanmış öznenin hislerinin sönüşü ve duyarlılığın kaybı
- Hissetme ve duyarlılığın yerini yaşam 'yoğunlukları'nın alışı
- Merkezli özne ve buna bağlı her şeyin reddi
- Burjuva egonun, benliğin sonu
- İfadenin parçalanışı
- Akılcı pragmatik birey yerine şizofrenik birey
- Aile ve okul gibi kurumlara başkaldırı, bu ve benzeri kurumlarda parçalanma
- İnsansızlaşma ve insansız iletişim
- Artzamanlılık değil eşzamanlılık
- Bağlantısallık değil dizimsellik

2.1.1. Büyük Anlatıların Reddi

Lyotard postmodernizmi “büyük anlatılara (meta narratives) yönelik kuşku” olarak tanımlar.⁷⁷ Bilgiyi meşrulaştırmak için kullanılan, ya da evrensel gerçeklik iddiası olan tüm anlatıları üst anlatı olarak tanımlar. Lyotard’a göre, modern dönemin karakteristik özelliğidir; büyük anlatıları meşrulaştırmak. Postmodernizm ise ister siyasi, ister dinsel, ister toplumsal nitelikli olsun küresel, her şeyi kapsayıcı dünya görüşlerini reddeder. Marksizmi, hıristiyanlığı, müslümanlığı, faşizmi, liberalizmi, hümanizmi ve modern bilimi, önceden belirlenmiş cevaplar veren, söz merkezci, totalize edici “büyük anlatılar” olduğunu söyleyerek hepsini yadsır. Çünkü postmodernlere göre gerçek; “evrensel değil yereldir, küçük olan büyüktür ya da kişisel olan aynı zaman siyasal olandır”.

Best ve Kellner, postmodernizmde, hayatın hemen her alanıyla ilgili “mikro” yaklaşımların makro yaklaşımlara tercih edildiği gerçeğini özellikle vurgularlar. Baskıcı olduğu gerekçesiyle rasyonellik, uzlaşma ve toplumsal sistem kavramlarını reddedip, “farklılık, bölük pörçüklük, çoğulluk, yerellik ve heterojenliğe” önem verirler.⁷⁸

Deleuze ve Guattari de “minör edebiyat” kavramından bahsederler. Bu kavramla, minör bir dilin değil, daha çok bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyatı kastederler. Kendi dilinde bir yabancı gibi konuşmak, içinde edebiyat yapılan major dili minörleştirmektir amaçlanan. Deleuze ve Guattari minör ve azınlık oluşla, despotik ölçütlerin karşısına herkesin kendi yarattığı çeşitlemelerle çıkmasından bahsederler. Onlar için kurtuluş vaadidir minörleşme. Amaçlanan, kıyının diliyle merkezin bozulmasıdır; yani merkezsizleşmedir.⁷⁹

Büyük anlatıların sorgulanması, gerçeğin kurgusallığı fikri, Baudrillard’ın simülakr kavramının ortaya çıkmasına neden olur. Baudrillard’a göre, gerçek diye bir şey söz konusu değildir. Yalnızca üretilmiş gerçekler vardır. Edebiyatta ve sanatta simülakr kavramı belirsizlik, merkezsizlik ve gelip geçicilik olarak çıkar karşımıza. Anlatılardaki karakterler bütünlüklü ve tutarlı özne olma iddiasında değildirler. Çünkü yazarın kendisi de bütünlüklü, tutarlı bir özne değildir artık.

2.1.1.1. Epistemolojinin Reddi- Ontolojiye Kaçış

⁷⁷ Lyotard, a.g.e., 34 s.

⁷⁸ Best, Kellner, a.g.e., 268 s.

⁷⁹ Deleuze, Guattari, a.g.e., 25 s.

Postmodernizm büyük anlatıları reddederken aslında epistemolojiyi reddeder. Epistemoloji, bilgi nedir, bilginin kaynakları nelerdir, bilgi nasıl ve hangi yollarla elde edilir, bilginin zaman ve mekân boyutlarına göre konumu nedir ya da bir başka deyişle bilginin geçerlik ve kesinlik düzeyi nedir, nelere bağlıdır gibi sorular üzerinde durmaktadır. Ontoloji ise varlığın ve varoluşun dünyasını inceler, öznelere benzersiz ve sürekli değişen, etkileşim içinde bulunan varlıklar olarak ele alır ve onları tanımlayarak nesnelleştirmeden ve durağanlaştırmadan algılamaya çalışır.⁸⁰ Doltaş, postmodern yaklaşımın öne çıkardığı ontolojik kuşkunun batıdaki modernist düşüncenin temelinde yatan epistemolojik kuşkuyu içten çözdüğünü ifade eder:

“Modern epistemoloji kendi sistemine uyduramadığı her bilgi, değer ve normu başka diye adlandırıp dışladığı gibi onlara sahip olan ya da benimseyen kişilere karşı baskıcı, aşağılayıcı hatta bazen yok sayan bir tavır takınır. Postmodernizmi modernizmin bu sınırlayıcı, sınıflandırıcı ve mutlak belirleyici tutumunu içten yıkabilen bir yöntem olarak gördüğümüzde onun entellektüel alana kazandırdığı özgürleştirici, demokratik ve bilinçlendirici etkiyi kavrayabiliriz.”⁸¹

Ontolojik kuşku sanat yapıtlarında, yapıtın biricikliğini tartışılır hale getiren, “gerçek, anlam, özne, kimlik” kavramlarını sorunsallaştıran, parodi, pastiş, montaj-kolaj gibi tekniklerin kullanımıyla çıkar karşımıza... Ontolojik kuşkunun bir sonucu olarak:

“Anlatılarda genellikle sanki özne yokmuş da var oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi aktarılır. Ayrıca bugüne ve tarihe ilişkin konular, kişiler ve olaylar imgelerle ve başka anlatılardaki olaylar ya da kişilerle karıştırılarak karmaca-imge-gerçek ilişkisi sorunsallaştırılır. Ayrıca metinlerarası ve yaşam ile metin arası göndermelerle ve parodi ve pastiş dediğimiz uygulamalar yoluyla mimesis geleneğinin yerleştiği beklentiler ve varsayımlar sık sık aşılmaya çalışılır. Okuma ve yazın gelenekleri, yazın kuramları ve okuyazar kavramları ile anlatı biçimleri çarpıtılarak ve yazar, okur ve anlatı kahramanının rolleri değiştirilerek sorunsallaştırılır. Kuramların ve geleneklerin öne sürdüğü görüşler yazın metninin içine konur, onların ürettikleri kavramlar ve yöntemler çarpıtılarak, alaya alınır ve gerçeklikleri sorgulanır. Özetle postmodern yaklaşımın temelinde yatan ontolojik kuşku postmodern diyebileceğimiz metinlerde, modernist görüşün ürünü olan biçimsel özellikler dâhil her türlü anlatı yöntemi çarpıtılıp kullanılarak okura aktarılmak istenir.”⁸²

Postmodernizm dili de, ontolojik bir mesele olarak görür. Modern düşüncenin ürettiği ve her yazarın kendine özgü bir dili olma durumunu da ortadan kaldırarak her anlatı için yeni bir dil ve her anlatının içinde sayısız dil kullanımlarını -Barthes buna

⁸⁰ Şaylan, a.g.e., 160 s.

⁸¹ Doltaş, a.g.e., 60 s.

⁸² y.a.g.e., 148 s.

“*dilin histerisi*” der- meydana getirmiştir. Bu da, her hangi bir anlatının sayısız okumasının önünü açacak ve her okuyucuyu aynı zamanda yazar konumuna yükseltecektir.⁸³ Bu durum postmodernizmin ruhuna oldukça uygundur. Yani merkeze karşı merkezsizliği, düalizme karşı taraf olmamayı, tekile karşı çokluğu, çoğunluğa karşı azınlıkları öne çıkarma gayretini güden postmodernizm dil kurgusu bakımından da bu genel ilkelerle çelişmeyecek bir durum yaratmış olmaktadır. Dilin bir araç olarak görülmeyip ontolojik bir kaygı meselesi haline getirilmesi onun nesnelliğini de tartışılabilir hale getiren yeni bir durum yaratır. Modernin sistematik hale getirip ihtisaslaştırdığı dil böylece, dilbilgisi kurallarına uyulmayan, alışılmış konvansiyonların dışında kullanılan daha anarşik bir zemine çekilmiş olur.⁸⁴

2.1.1.2. Merkezsizlik

“*Kenarlara Selam Olsun...*”

Modernite; ikili karşıtlıklar (düalizm) üzerine kurulmuştur: Özne-nesne, özgürlük-zorunluluk, kültür-doğa, Batı-Doğu, kadın-erkek vb... Bu ikiliklerden biri merkez seçilirken, diğeri de “öteki” sayılmıştır. Örneğin; Sosyalistler kapitalistleri, Hıristiyanlar Müslümanları, liberaller muhafazakarları, beyazlar siyahları, feministler erkekleri ötekileştirir ve tabii tersi de mümkündür. Postmodernizmde ise bu çiftler, birbirinin varlığını tehdit eden karşıtlık olmaktan çıkarılmış, birbirlerini dışlamadan, bir arada yan yana varolabileceklerine inanılmıştır. Artık “öteki” sözcüğünün yerini “farklı” olan almıştır ve varlığı onanmıştır. Bu yüzden postmodernizm, çift kodlu bir yapıya sahiptir. Modernitenin “ya o ya bu” cümlesi, postmodernizmde yerini “hem o hem bu”ya bırakmıştır.

Çok sesli olan postmodern sanat, özellikle modernitenin dışladığı, merkez dışına ittiği, susturduğu, “ötekileştirdiği”; homoseksüellerin, feministlerin, siyahların, katillerin, evsizlerin, sakatların, hastaların öyküsünü anlatır. Ve “kenarlara selam olsun” der postmodern sanat...⁸⁵

2.1.1.3. Yapıbozum

⁸³ Bu durum, yorumbilim (Hermeneutik) bölümünde daha ayrıntılandırılmıştır.

⁸⁴ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, 110 s.

⁸⁵ Linda Hutcheon, **Poetics of Postmodernism**, Routledge, New York, 2000, 58 s.

Dil bilimci Ferdinand de Saussure, gösterenler ile gösterilenleri birbirine bağlayabilecek olan toplumsallaşmış bir dilin varlığını ortaya koymuş ve anlamı yalnızca bir eşleştirme oyunu olarak görmüştür. Levi-Strauss gibi yapısalcılar da felsefelerini Saussure'in yaklaşımı üzerine oturtmuşlardır. Ancak Saussure'in modeli, Fransız Felsefeci Derrida tarafından bütünüyle yıkılmıştır. Derrida'ya göre Saussure, göstergeyi, gösterenler ile gösterilenlerin yalın birliği olarak anlamak yanılığına düşmüştür, çünkü gösterenler her zaman yoruma açıktır. Bu yüzden yapıbozum (deconstruction), Derrida'nın önemle üzerinde durduğu bir kavramdır.⁸⁶

Derrida, dil çözümlemesine dayanarak bilimin olanaksızlığını tartışmaya açar. Dilin göreceliliği, herhangi bir temsili olanaksız kıldığını öne sürer. Diğer bütün önemli postmodern düşünürlerin de Derrida'nın bu çözümlemesini paylaştıkları söylenebilir. Yapıbozum, bilgiyi dilden ve anlamlandırma çabalarından kaynaklanan kirlilikten arındırma çabasını ifade eder. Bir yapıtın kapsadığı tüm kurallar ve simgeler dizgesini bütünüyle çözerek o yapıtın tarihsel, ideolojik anlamlar bağlamını ortaya koymak, farklı anlam katmanlarını ortaya çıkarmak ister. Yeni bakış açılarıyla metnin kendi içindeki tutarsızlıkları bulup çıkarmaya çalışır. Örneğin Şaylan, İngilizcede insanlık tarihi anlamına gelen sözcüğün "history of mankind", aynı zamanda insanlık tarihinin erkek egemen özelliğini de yansıtmakta olduğunu ve yapı bozumun bunun ortaya konması olacağını ifade eder.⁸⁷

Yapıbozumdaki temel amaç; üst anlatıyı kırmak ve yapısını bozmaktır. Böylece metnin örttüğü/gizlediği ideolojik dayatmaların ortaya konması hedeflenir. Yaratılan şey; yaratıcısının kastetmediği anlamları aktarabilir; sözcükler sadece yaratıcının kastettiklerini aktarmaz. Bir metne egemen olmaya çalışmak boşuna bir çabadır, çünkü metinlerin ve anlamların aralıksız biçimde birlikte ve içiçe olmaları denetim dışıdır; dil insanın alımlaması aracılığıyla işler. Yapıbozumculuk dilin insanın alımlaması aracılığıyla işlediğini de kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını aramayı, bir metni bir başkası içinde eritmeyi ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmeyi gerektirir.

Postmodern dönemin sanatı, bütünüyle bir yapısızlaştırma eylemi üzerine oturarak aklın ve mantığın kalıplarına saldırır. Ve sınırların ortadan kalkmasına neden olur. Böylesi bir sınır aşımının en önemli sonuçlarından biri, popüler olanla elit olan

⁸⁶ Mark Gottdiener, **Postmodern Göstergeler**, Çeviren: Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005, 37-42 s.

⁸⁷ Şaylan, **a.g.e.**, 210 s.

arasındaki ayrımın, sanatsal olanla sanatsal olmayan arasındaki sınırın yıkılmasıyla, sanatın popüler olana yönelmesi ve “kitch”in doğuşudur. Ayrıca sanat eserinin biçim içerik ayrımının yapı bozuma uğratılmasıyla geleneksel öz-biçim ilişkisi de çöker, aralarındaki hiyerarşik ayrım yok olur.

2.1.1.4. Öznenin Dağılması

İçinde bulunduğumuz postmodern durumda aydınlanma çağının ürünü olan insan anlayışı ile dünya görüşü bir sarsıntı geçirmektedir. Aydınlanma, tanrının merkezi olduğu kutsal bir düzenden insanın merkezi olduğu dünyevi bir düzene geçiştir. Postmodern dünyada ise, ne tanrı ne de insan merkezdedir. Merkez-siz -ya da çok merkezli- bir düşünce sistemi söz konusudur. Bu sistem içinde insan, bütünsel, tutarlı bir akıl, tarihi inşa eden bilinçli bir özne değil, sürekli bir oluş halindeki, etkileyen, etkilenen, bütünlükten, tutarlılıktan yoksun, çelişkilere düşen bir kimliktir.

Postmodernizmde büyük anlatıları sorgulayan anlayış, bunlara koşut olarak sonunda bütünlüklü bir özneyi de kurgusal ilan ederek modernist öznenin çöküşünü hazırlamıştır. Modernizmde özne, daha iyi gelecekler peşinde koşma amacının sürekli başarısızlığa uğraması nedeniyle paranoyaya yatkınken, postmodernizm şizofreniye yatkındır. Postmodern estetikte, öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanması alır.

Baudrillard’a göre, modernitenin kapitalist aşamasında büyük bir çekişmeden nesne lehine özne büyük bir yenilgiye uğramıştır ve bundan böyle öznenin nesneye tabii olmaktan başka çaresi kalmamıştır.⁸⁸

Birey yoktur artık. Kendine ait duygu ve düşüncelerin önemsenmediği, yeri her an ve durumda doldurulabilecek, fazla da ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir söz konusu olan. Aslında özne bile yoktur. Öznenin yıkımı söz konusudur. Duyguları parçalanmış, düşünceleri darmadağın olmuş, bunun da ötesinde bedeninin çoğu organının bile kendisine ait olmadığı, aslında sahip olduklarından hangisinin kendisine, hangisinin başkalarına ya da neye ait olduğunu bilmeyen kaotik, paradoksal, değersizleştirilmiş, nesneyle arasındaki kesin çizgilerin kaybolduğu bir insan vardır. Toffler’in **Şok** adlı

⁸⁸ Jean Baudrillard, **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çeviren: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003, 79 s.

kitabında bahsettiği “modüler insan” hatta bazı parçaları demirden olan “cyborg” ile karşı karşıyayız.⁸⁹

Öznenin dağılmış olmasının postmodern sanat ve edebiyattaki karşılığı; metin kişilerinin karşıtlıklara dayanan seçimlerde herhangi bir tercihten yana tavır koymamasıdır. Özne, durumu gözler önüne serer, ondaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirir; okuyucuyu şoka uğratar ancak bu çarpıklık ve aksaklıkların yerine yeni bir şey, yeni bir değer ve düşünce ikame etme gereği duymaz. Çünkü ona göre zaten varılan noktada ortalık öylesi bir toza dumana bürünmüştür ki neyin doğru neyin yanlış olduğun belirlemek imkânsızdır.

2.1.1.5. Üst Kurmaca

Postmodernizmde, her sanat dalı kendi kendisiyle, geçmişiyile ve diğer sanat dallarıyla bir hesaplaşmaya girişmişti. Bunun sonucunda sanat, dış ya da iç dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok, kendini yansıtmaya başlamış ve bir anlatı tekniği olarak üst kurmacadan (meta fiction) yararlanmıştır. Üst kurmacalar, kendisinin gerçek değil, kurmaca olduğunu hatırlatmak için her türlü tekniğe başvuran anlatılardır. Bu tür anlatılar aynı zamanda “özbilinçli, içedönük, narsistik, öztemsilcili” anlatılar olarak da tanımlanır. Anlatı metinlerinde çoğu kez bir yazar-anlatıcı, söz konusu metnin nasıl kurgulandığını anlatır okuruna, onunla kurgu sorunlarını tartışır. Jale Parla üst kurmacayı şöyle tarif eder:

“Kurguyla gerçek arasındaki bağı sorunsallaştıran, yazarın otoritesini sorgulamak için anlatıcıyı kılıktan kılığa sokan, gerçekçi anlatım yerine Baudrillard’ın “hipergerçeklik” diye tanımladığı sürrealist, fantastik ya da büyülü gerçeklik tekniklerini benimseyen, nedensellikte oynayarak düşünle uyanıklık arasındaki sınırları bulandıran, gene nedenselliğin bozulması uğruna grotesk ve düşsel dönüşümlere yer açan; zaman-mekan olasılıklarını hiçleyen, referans çerçevelerinin nesnel dünya değil yazı olduğunu savunan, anlamın sınırlarının bu çerçevelerle ve keyfi olarak belirlendiğini ileri süren, kısaca her şeyin mümkün olduğu bir evren yaratan, oyunbaz anlatıları kastediyoruz...”⁹⁰

Üst-kurmaca üzerine çalışan kuramcılar, söz konusu tekniğe ilişkin örneklerini genellikle Cervantes’in Don Quijote’sinden, Hamlet’in oyunculuk üzerine sözlerini

⁸⁹ Emre, **a.g.e.**, 141 s.

⁹⁰ Jale Parla, “Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca”, **Virgül Aylık Eleştiri Dergisi**, Sayı: 100, Pusula Yayıncılık, İstanbul, 2006, 6 s.

içeren bölümünden vermektedirler. “Narsistik üst-kurmaca postmodern yazının manifestosudur” der Hutcheon:

“Bütün bir edebiyatta kullanılan dil, temsilidir; ancak, kurgusal bir öteki dünyanın, göstergelerin işaret ederek yarattığı bütünlüklü ve kendi içinde tutarlı bir başka evrenin temsildir. Üst-kurmacada, bu olgu açık edilmiştir ve okur, okudukça kurgusallığını kabul etmeye itildiği bir dünyada yaşamaya başlar.”⁹¹

2.1.1.6. Yazarın Ölümü

“Yazar, yazmayı bitirdikten sonra metnin yolunu tıkamamak için ölmelidir...”⁹²

Postmodernizmde artık bütünlüklü özne ve onun bütünlüklü anlatısı inandırıcılığını yitirmiştir. Yazar artık herşeyi bilen otorite değildir. Anlatı kişileri metni sorgulamaya başlar. Bu durum kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı belirsizleştirir. Böylece anlatsal gerçeklik; sorgulanabilir ve güvenilmez olarak sunulur.

Foucault’ya göre, insanlar, geleneksel anlatılarda kesin ve belirleyici anlamlar istedikleri için, bu anlamları sağlayacak yazar işlevi diye bir şey icat etmişlerdir. Anlamın oluşturucu unsurunun yazar olduğu yönündeki görüş, postmodern/postyapısalcı yaklaşımlar tarafından eleştirilir; yazarların bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yansıttıkları gösterge sistemleri, çoğul anlam dizelerini oluşturur. Derrida’nın ileri sürdüğü yapıbozum, bu anlam dizilerini göstermeye çalışır. Postmodernistlere göre, anlamın belirsizliği, yorumun çoğulluğunu doğurur, bu da metni zenginleştirir.

Doltaş, postmodern yazarın bilmediği, bilemeyeceği bir gerçeği açıklamak, öğretmek, anlatmak istemediğini, onun amacının, her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani “değişkenliği” okuruna aktarmak olduğunu ifade eder.⁹³

Güçbilmez, postmodern dönemin yazarının, kendini, metnin üzerinde sonsuz egemenliğini ve gücünü kanıtlamaya girişen Romantik Tanrı yazardan farklı şekilde, okurları dolayısıyla toplumsal dönüşüm döngüsüne dahil olma potansiyeli taşıyan

⁹¹ Linda Hutcheon, **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**, Methuen, New York, 1984, 7 S.

⁹² Umberto Eco, Aktaran: Pauline Marie Rosenau, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Çeviren: Tuncay Birkan, Ark Yayınları, İstanbul, 1992, s. 55’deki alıntı.

⁹³ Doltaş, **a.g.e.**, 109 s.

toplumsal bir ürünün yaratıcısı olarak algılanabilecek biçimde sunduğunu ifade eder. Ve artık bu dönemde romantik ideolojinin mitlerinden biri olan orjinallik saf dışı bırakılmıştır. Özgünlüğün olmadığı yerde, yazar da artık tırnak içine alınmıştır; doldurulması gereken bir boşluk, yorumlanmayı bekleyen bir rol haline gelmiştir. Foucault; “*Yazarın metindeki varlığı, yokluğa dönüşür; yazar, yazma oyununda, ölü adam rolünü kabullenmelidir...*”der. Bugünkü kullanımıyla yazma nosyonu, yazarın deneysel niteliğini aşkın bir anonimliğe çevirmiştir. Güçbilmez, yazarın ölümü ile boşalan yerin, metinlerarası yazın tarafından doldurulduğunu söyler.⁹⁴



2.1.2. Belirsizlik, Görecelik, Parçalılık

“Şizofrenik dünya...”

⁹⁴ Beliz Güçbilmez, **İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, 145-146 s.

Niels Bohr'un öncülüğünü yaptığı Kuantum kuramı ve ilgili bulgular hem pozitivistliğe hem de nedensellik ilkesine büyük bir darbe vurmuştur. Kuantum görecelik kuramlarıyla koşutluk gösteren bir gelişmedir. Kuantum kuramı, maddenin en küçük birimi olan atom parçacıklarının davranışlarını açıklamaktadır. Kuantum kuramı ile bilgi üretim sürecinde özne-nesne ayrımı yıkılmış ve parçacıklar arasındaki etkileşimin nedensellik değil raslantısallık ilkesine göre yürüdüğü kabul edilmiştir. Katı nedenselliğe dayalı pozitivist bilim anlayışı içinde bilgiyi ya da kuramı üreten öznenin tarafsız olması gerektiği olmazsa olmaz koşul sayılmaktadır. Bu olanaksızdır ve olanaksızlık öncelikle fizikçiler tarafından vurgulanmıştır. Kuantum fizikçilerinin ileri sürdüğü gibi, bir tas suyun sıcaklığını ölçmek için suyun içine bir derece sokulduğunda ölçülen sıcaklık başlangıçta ölçülmek istenen sıcaklık olmayacaktır. Çünkü suya sokulan derece şu ya da bu ölçüde suyun sıcaklığını etkilemiştir.⁹⁵ Kuantum fiziğiyle tartışmaya başlanan doğrunun göreceliği, sanat alanındaki kriterlerin de tartışılabilirliğini getirmiştir. Postmodern söylemin en temel savlarından biri; nesnel gerçekliğin olamayacağı iddiası, kendisine fizik alanından referanslar bulur. Ve böylece organik birlik reddedilir ve parçalılık benimsenir, tüm mutlak anlamlar ve doğrular yerini belirsizlik, görecelik ve raslantısallığa bırakırlar. (Ayrıca postmodernistlere göre dilin göreceliliği de tüm mutlak anlamları olanaksız kılar.)⁹⁶

Postmodernizm bütünüyle benimsediği gelip geçicilik, süreksizlik, parçalanma ve kargaşa aynı zamanda modernizm anlayışında da vardır. Ancak postmodernizmde bu gerçeklik çok farklı bir biçimde ele alınır; ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, ne de onu tanımlamaya çaba gösterilir. Modern ve postmodern sanat arasındaki asıl fark bütünlük ya da parçalanma sorunu değil, parçalılığın ele alınış biçimidir. Daha iyi bir bütün oluşturmak ya da analiz etmek için parçalara ayırmak modernizmin bir karakteristiği iken, postmodernizmde gerçek zaten parçalanmış olarak algılanır. Postmodernizme göre dünyanın bütünsel bir gösterimi boş bir hayaldir. İşte bu yüzden Lyotard, bir toplumda neler olup bittiğini -dil temsil gücünün olmaması nedeniyle- bir bütün olarak hiç kimsenin anlayamayacağı için büyük anlatıları reddeder. Ve bu yüzden sanat eserlerinin bir bütünlüğü yoktur.

⁹⁵ Kutlu, *a.g.e.*, 46-48 s.

⁹⁶ Dilin göreceliliği "Epistemolojinin reddi, Ontolojiye kaçış" başlığı altında değerlendirildiği için, burada, bu konudan bir kez daha ayrıntılı bahsedilme gereği duyulmamıştır.

Parçalı oluş ve zamanda süreksizlik postmodernizmde şizofreniyi doğurur. Geçmişle çeşitli anlar dışında bağlantı kurulamaz, ufukta gelecek diye bir şey yoktur; sürekli bir şimdide yaşanır. “Şimdi” yalıtılmıştır. Geleceği ve geçmişi yoktur. Tek bir kişisel kimliğe bağımlı kalmak zorunda olmayış “hiç kimse” olabilmek seçimini içinde barındırır. Aynı şekilde zamansal sürekliliği reddediş de “şimdi”leri birbirine ekleyişle parçalılığı ortaya çıkarır.



2.1.3. Çoğulculuk

“Herkes aynı anda haklıdır”

Çoğulculuk (pluralizm) postmodernizmin tek felsefesidir. Bazı araştırmacılar bu durumu önemi indirgenen birey-insanın çaresizliğinin bir göstergesi olarak da ele alırlar.

Modernizmin seçkinciliğine karşı tüm değerlerin bir hiyerarşi olmaksızın bir arada/yan yana varlık göstermesini Yıldız Ecevit, postmodern yaklaşımın şimdiye kadar görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi düşüncesiyle koşutluk içine girmesine yol açtığını ifade eder.

“Gerçekten de geleneksel-modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin-yaklaşımların-grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle, popülist olanın, kitch’le saygın denilen sanatın birlikte varolduğunu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern. “Anything goes”; dogmaların, ideolojilerin, normların dışında bir yaşam görüşünü dile getirmiştir.”⁹⁷

Huysens da postmodernizmin farklılık ve ötekiliği anlamaya yönelik açılımının özgürleştirici potansiyelinin altını çizer. Ötekilik ve başka dünyalar konusuna duyulan bu ilgi postmodernist sanatta da gözlenebilir. Çoğulculuk doğrultusunda kişinin özel yaşamı ile toplumsal yaşamı arasındaki sınırlar yıkılmaya başlamıştır.⁹⁸ Lyotard, “sunulamaz olanın, artık sunulabilir olana” dönüştüğünü söyler. Ahlaki çöküntüler, cinsel vahşilikler, kıyımlar, eşcinsel ilişkilerin tüm boyutları, sado-mazoşist ilişkiler, uyuşturucu ve alkol sorunları, kadınların cinsel yönden küçük düşürülmeleri gibi modern dünyanın “özel ilişkileri” bazen parça parça, bazen de tümü birlikte bir sanat eseri boyutunda sunulmaya başlanmıştır.⁹⁹

2.1.3.1. Çift Kodlama

Çift kodlama (double coding), mimarlık alanında postmodernizmin en önemli temsilcilerinden biri olan Charles Jenks tarafından ortaya atılmıştır. Jenks’in yaptığı tanıma göre çift kodlama, mimarlığın halkla, modern tekniklerin diğer şeylerle çoğunlukla geleneksel binalarla kombinasyonu olarak açıklanır. (İstanbul’daki Ak Sanat binası gibi) Çift kodlu oluşu, mimarlık dışında ağırlıklı olarak bu dönemin yıldızlarının

⁹⁷ Ecevit, a.g.e., 58 s.

⁹⁸ Andreas Huysens, “Postmodernitenin Haritasını Yapmak”, **Modernite Versus Postmodernite**, Çeviren: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 210 s.

⁹⁹ Lyotard, a.g.e., 54 s.

ve kahramanların kadın ve erkek kodlarını bir arada bulunduran çift cinsiyetli androjen yapısında görmek mümkündür. Sanatta ki karşılığı ise türlerin saflığının, pürlüğüünün yok edilmesidir.¹⁰⁰

2.1.3.2. Diyalogsallaştırma-Karnavallaştırma

Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi, Mihail Bakhtin de yapıtlarında diyalog ve çok seslilik kuramını başta Rabelais ve Dostoyevski'nin yapıtları olmak üzere pek çok yapıta uygulayarak somutlaştırmaya ve romanın çok sesli bir yazın türü olduğunu göstermeye çalışmıştı. Ayrıca Bakhtin karnavalın sahip olduğu özellikleri yazın alanına adapte ederek, “yazının karnavallaşması” adını verdiği şeyi oluşturmuştur. Aktulum; yazın alanında karnaval söyleminin, çok seslilik ya da diyalogsallaştırma ile ilgili olarak, birkaç özelliğini şöyle vurgular:

“Karnaval bir gösteri olsa da sahnede oynanmaz; tam bir eşitlik içerisinde, karnavala katılanlar aynı zamanda hem oyuncu hem de seyircidirler. Orada kural, kanun, yasaklama, toplumsal rütbeler, eşitsizlik yoktur. İnsanlar arasındaki her tür uzaklık silinir; herkes serbestçe, birbirine son derece yakın olarak karnavala katılır. Yetkeci yaşam biçimine karşı bir biçim olan karnavalda herkes özgürce konuşur, düşüncelerini dile getirir ve devinir. İster düşünceler, ister değer dizgeleri, ister olgular söz konusu olsun, her konuya el atılır. Dolayısıyla yukarı/aşağı, kutsal/dindışı, yüce/anlamsız vb. karşıtlıklar yok olur. Üstelik yetkeye, dinsel olana serbestçe eleştiriler yöneltilebilir. Bu nedenle karnaval çoğu zaman çift-anlamlı yönüyle belirir. Örneğin “gülme” hep çift-anlamlı nitelik taşır. Yasaklanan çoğu şey “gülme” yoluyla açıklanır. Yasal düzen, kilise yine onunla alaya alınır. Alay (parodi) bu nedenle karnavalın, özellikle de karnaval geleneğinin ayrılmaz bir parçasıdır.”¹⁰¹

Özetle, Bakhtin'in diyalogsallaştırma, karnavallaştırma kavramı çoğulculuğun doğal bir uzantısıdır. Bu yüzden postmodernizmi ilgilendirir. Postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan hiyerarşik yapının tepesinde olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi bir eşitlik yaratmayı amaçlamaz. O, çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldırmak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; onun metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler. Artık kutsal figür, pornografik resim yan yanadır.

2.1.3.3. Yorumbilim

¹⁰⁰ Mehmet Ergüven, “Postmodernizm, Yaşadığımız Hayata Benziyor”, **Gösteri Sanat**, Sayı 120, Kasım 1990.

¹⁰¹ Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, 36 s.

Yorumbilim (hermeneutik), hermeneuic sanatı; bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açılma sanatıdır. Kavram olarak hermeneutik, tanrıların mesajlarını ölümlülere ileten Hermes'e dayanır. Hermes, tanrıların habercisi ve mesajcısıdır. Ancak Hermes, tanrılardan aldığı bu mesajları ölümlülere olduğu gibi aktarmamakta, bunların açıklamalarını yapmaktadır. Böylece ölümlüler için tanrısal buyruklar anlaşılabilirlik kazanırken, hermeneutik de bir başka dünyanın mesajını bir diğerine aktarma/çevirme bağlamında bir anlama ulaşmış olmaktadır.¹⁰²

Daha önce ifade edildiği gibi postmodern söylem; epistemolojik olarak kuramın yapılabirliğini yadsımaktadır; gerçeklğin bilgi ile temsil edilebilmesi olanaksız sayılmaktadır. Dilin taşıdığı özellikler nedeniyle doğruluk temsili yapmaya uygun olmadığını öne sürerek bilimin olabirliğini sorgulamaktadırlar. Bu yüzden postmodernist düşünürler açısından toplumla ilgili çözümleme ve öneriler yorumbilim üzerine oturmaktadır.

Postmodernler, “metnin anlamı nedir?” sorusuna “her şey” ya da “hiçbir şey” şeklinde yanıt vermektedirler. Metnin psikolojide kullanılan ve her türlü anlamlandırmaya açık boş kâğıt üzerindeki mürekkep lekesi (Rorşah testi) gibi olduğunu ifade ederler. Postmodernistler anlam üretmede ağırlığı yazara ya da metne değil de, okura ve söyleme verdiklerinden metnin yazarının da okur olduğunu öne sürerler. Onlara göre her metin ön-metindir, onu kimin yazdığı hiç önemli değildir ve okur ondan, kendi istediği anlamı çıkarır, yani metni okur yaratır.¹⁰³

Rosenau, postmodernistlerin, bir edebi metni oluştururken kurguladıkları dünyanın boz bulanık oluşunun, karmaşık yapısının, modernitedeki yazarın otoritesine son verdiğini ve okuyucuyu neredeyse yazarın yerine koyarak, onu yazardan daha etkin hale getirdiğini ifade eder. Rosenau, okuyucunun bu etkin kılınışımdan kaynaklanan ve öznenin merkezden kenara kaydırılmasıyla oluşan boşluğu postmodern yazarların okuyucuyla doldurma girişimi olarak algılanabileceği üzerinde durur.

“Postmodern okur sahnenin merkezine yerleşir ve daha önce eşi görülmemiş bir özerklik kazanır. Okur artık eğlendirilmesi ya da bir şeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne değildir. Ona hiçbir sonuç yaratmadan ya da sorumluluk almadan metne istediği anlamı atfetme özgürlüğü verilmiştir. Ama postmodernistlerin derdi okuru yeni bir otorite merkezi kılmak değildir. Ayrıca okura bir üst-anlatı oluşturma ya da bilgi için yeni bir temel kurma izni de

¹⁰² Hans-Georg Gadamer, **Hermeneutik Üzerine Yazılar**, Çeviren: Doğan Özlem, Ark Yayınları, Ankara, 1995.

¹⁰³ Doltaş, **a.g.e.**, 42 s.

verilmez, çünkü post-modern okurlar, hiçbirinin özel bir uzmanlığa ya da içgörüye sahip olduğunu iddia edememesi anlamında eşittirler.”¹⁰⁴

Okur ile metin arasındaki her etkileşimin, her karşılaşmanın farklı ve benzersiz, geçici ve asla nihai olmayan bir sonucu vardır. Bir anlamda postmodernistler, metnin yazılırken değil, okunurken yazıldığını düşünürler. Yani, her yorum bir yazma anlamına gelir: Okur yönelimli postmodernizm, anlamı bir metnin üretimi sırasında (yazarla birlikte) değil, alımlanışı sırasında (okurla birlikte) doğduğunu ima eder. Bir metni herkes okuyabilir ve okurken yeniden yaratabilir. Her metin kişiye özeldir, metnin çoğul okumaları ve yorumları olabilir.



2.1.4. Metinlerarasılık

“Her şey daha önce söylenmiştir...”

¹⁰⁴ Rosenau, a.g.e., 56 s.

Modernist aklın bir ürünü olan sıralamayı, öneme göre sınıflandırmayı ve yapay olduğu öne sürülen uygunluk (decorum) kavramını yok etmeyi amaçlayan postmodern diyebileceğimiz yazın metinlerinde çok çeşitli yazın yöntemlerinin ve türlerinin özelliklerini birlikte görmek mümkündür. İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastiş (değişik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması) metinlerarası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda sık sık görülür.¹⁰⁵

Metinlerarasında (intertextualite) her metnin kendinden önce yazılmış metinlerin alanında yer aldığı, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkar. Ve bu yüzden her metnin çok sesli oluşu metinlerarasını postmodern yazının temel özelliklerinden biri yapar.

*“Bir metin hep daha önce yazılmış metinlerden aldığı kesitleri yeni bir birleşim düzeni içerisinde bir araya getirmekten başka bir şey olmadığına göre, metinlerarası da hep önceki yazarların metinlerine, eski yazınsal geleneğe bir tür öykünme işleminden başka bir şey değildir. Kısacası, bu bağlamda, her yapıt bir metinlerarası olarak değerlendirilmektedir. La Bruyere’in söylediği gibi: ‘Her şey daha önce söylenmiştir.... Yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler’ Yazın hep aynı içeriğin yinelenmesinden başka bir şey değildir.”*¹⁰⁶

Metinlerarası, özellikle 1960’lı yıllardan sonra yazılan ve postmodern olarak adlandırılan Yeni Roman temsilcilerinin (Butor, Simon, Robbe- Grillet, Sarraute) romanlarında geniş bir uygulama alanı bulur. Aktulum, metinlerarası olgunun yalnızca postmodern yazına özgü bir özellik olmadığını; eski metinlerde olduğu kadar (Rabelais, Montaigne) klasik ve modern metinlerde de (Lautreamont, Proust, Joyce) hep var olduğunu ifade eder. Yeni olan, yine Laurent Jenny’nin söylediği gibi, metinlerarası olgusunun yazınsal eleştiri alanında yeni “algılanmaya” ve “tanımlanmaya” başlamasıdır.¹⁰⁷

Modernist yaklaşım, yapıtlara bir türün örnekleri olarak bakar ve o türün sınırları içinde geçerliliği olan bir anakod uyarınca değerlendirir. Postmodern yaklaşım ise bir yapıtı kendi içinde varolan bir idiyolekte (kişisel dile) sahip ancak ne türden olursa olsun herhangi bir başka metin ile ilişki içinde olan bir metin olarak görmeye yatkındır.

¹⁰⁵ Doltaş, a.g.e., 30 s.

¹⁰⁶ Aktulum, a.g.e., 18 s.

¹⁰⁷ y.a.g.e., 11 s.

İşte bu yüzden, postmodernizmin merkezinde yer alan kavramlardan biri de metinlerarasılıktır.

“Postmodernizm her şeyi bir metin olarak tanımlar. Bir hayat deneyimi, bir savaş, bir devrim, politik bir hareket, bir seçim, kişisel bir ilişki, bir tatil, saç kestirmek, araba almak, iş aramak dahil her şey bir metindir. Konuşmaya bile metin statüsü (sözlü bir metin) atfederler. Ve her metnin bütün diğer metinlerle ilişkili olduğunu savlarlar, bu da metinlerarasılığı oluşturur.”¹⁰⁸

2.1.4.1. Melezleştirme

Postmodern teorilerin neredeyse tamamı, çeşitli yerleşik akademik disiplinler – felsefe, toplum teorisi, ekonomi, edebiyat gibi- arasındaki sınırları ortadan kaldırır ve yeni bir tür disiplinlerüstü söylem üretir. Postmodernistlerin, “anlatı” tabirini kullanmaları da bu düşüncenin doğal uzantısıdır.

Ihab Hassan melezleştirmeyi (hybridisation) türlerin kopyalanması olarak görür.¹⁰⁹ Melezleştirmede söz konusu olan postmodernizmin tür sistemini yapıbozumuna uğratarak türler arasındaki sınırları “ne olsa gider” mantığının dolaylı bir sonucu olarak muğlaklaştırması ve giderek kaldırmasıdır. Türler arasında sınır gerginleşir ve türün karakteristik özellikleri yitirmeye başlanır. Bu yeniden sunumda kopya, özgün tür kadar değerli olabilir. Yüksek ve düşük kültür, süreklilik ve süreksizlik, geçmiş ve şimdi birbirine karışabilir, tıpkı metinlerde olduğu gibi; burleks, fars, parodi, skeç gibi önemsiz görülen türlerin dolaşıma sokulması gibi...

Postmodernizm edebi tür geleneğini sadece içeriye ait bir kavrayışla değiştirmeyi değil, onu her yönüyle, bozmayı hedefler. Muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı ve sonu belli olmayan bir düzlem yaratmayı amaçlar. Belki biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak, yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine “anlatı” tabirini kullanmayı yeğ tutarlar.¹¹⁰ Güncel sanatta da, yaptıkları çalışmalarını sanatçılar “iş” olarak tanımlarlar.

2.1.4.2. Parodi

¹⁰⁸ Rosenau, a.g.e., 64 s.

¹⁰⁹ Hassan, a.g.e., 32 s.

¹¹⁰ Rosenau, a.g.e., 23 s.

Ciddi bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü koşutluklarını koruyarak alaya alma biçiminde alıntılamaı içerir. Parodi biçiminde üst söylem yaratma olanağı postmodern anlatımın bir başka özelliğidir. Linda Hutcheon parodiyi; “özünde postmodern bir biçimdir; o öykündüğü şeyi, çelişkili olarak, hem içine alır hem de ona meydan okur”¹¹¹ diye tanımlar.

Kökensel anlamıyla “parodia”, bir şarkıyı başka bir tonda söylemek, yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek demektir. Yazın alanında uygulandığında, yansılama (parodi) bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir. Genel anlamda parodi, ciddi olduğu varsayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan onu bambaşka bir içerik vererek, özle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi olarak tanımlanabilir. Ele aldığı yapıtın, zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce bir tarzı uygulamak ya da tam tersine ciddi bir yapıtın gülünç taklidini yapmak gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkar.¹¹² Modernizmin de araçlarından olan parodi, postmodernizm de, devşirilerek kullanılır. Postmodernizmde, konvansiyon haline gelmiş normları yıkmayı hedefleyen bir yazarlık tutumunun eşlikçisi olarak nitelendirilebilir.

2.1.4.3. Pastiş

Peter ve Linda Murray pastişi; “bir sanatçının bir ya da birkaç büyük yapıtın, çeşitli bölümleri değıştirmeden alarak, o sanatçının bağımsız ve özgür yaratımınımış yanılması yaratacak şekilde yeniden bir araya getirmesi”¹¹³ olarak tanımlamaktadır. Özellikle yaygın biçimde kabul gören bu tanımlamaya göre pastişin montaja oldukça yakın bir teknik olduğu söylenebilir. Bir tür taklit, tekrar ve türev ilişkisi olan pastişin parodiden en önemli farkı, pastişin kaynağına eleştirel bir yaklaşım getirmek ya da onu bir komik dönüşüme uğratmak gibi bir zorunluluğunun olmayışındır. Bugün sanata uygulanan pastiş sözcüğü, İtalyanca “pasticcio” sözcüğünden gelmekte ve farklı tatlar barındıran bir yiyecekten yola çıkılarak bir estetik strateji olarak kullanılmaktadır.¹¹⁴

¹¹¹ Linda Hutcheon, **A Theory of Parody**, Cambridge, 1985, 32 s.

¹¹² Linda Hutcheon, **Poetics of Postmodernism**, Routledge, New York, 2000, 97 s.

¹¹³ Aktulum, **a.g.e.**, 117 s.

¹¹⁴ Beliz Güçbilmez, **a.g.e.**, 168 s.

Jameson'a göre, biçemsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada bize kalan tek şey, pastıştır. Bunun sonucunda da, Jameson öyle kolay kolay şimdiye odaklanamayacağımızı, kendimizi tarihsel olarak bir yere yerleştirme yetimizi yitirmiş bulunduğmuzu düşünmektedir. Ona göre toplum olarak zamanla ilişkiye geçilemeyecek bir konuma ulaşılmıştır. Böylesi bir ortamda sanat yapıtlarında da pastişin kullanımı kaçınılmazdır.¹¹⁵

Metinlerarasılığı yaratan bir strateji olarak pastiş, parodi gibi bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmayı hedeflemez, yalnızca metnin biçimini taklit eder. Bu anlamda pastişin kaynak metinle ilişkisi parodinin kaynak metinle kurduğu ilişkiye oranla daha nötr, daha tarafsız bir taklit ilişkisidir. Pastiş, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri hatta giderek sözleri taklit edilerek ya da taklit yoluyla çoğaltılarak oluşturulmuş yeni metinlerin benimsendiği bir yöntemdir.

“Bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır.”¹¹⁶

2.1.4.4. Kolaj-Montaj

Kolaj, resimden sinemaya, yazına, fotoğrafa, reklam alanına, afişlere kadar geniş bir uygulama alanı bulur. Kolaj tekniğini metin alanına uygularsak, metin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne kadar her ayrışik unsurun bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp, bir yapıt içerisine sokulması işlemidir. Metin-dışı ayrışik her unsurun, başka bir metinden kesilerek yeni bir metin içerisinde yapıştırılıp kaynaştırılması bir bakıma kübist ressamların resim alanında gerçekleştirdikleri yapıştırma yöntemine uyar. Resimde ayrışik parçaları bir bütüne yapıştırmak işlemi olan kolaj, metinsel bağlamda, alıntı veya metinlerarası göndergeyle eşanlı olarak kullanılır.¹¹⁷

Gilbert Adair, montajın, postmodern metin için önemini vurgularken, montaj nesnesi olarak, eski metinlerin parodisini görür. Adair'e göre, söz konusu montajlamaya duyulan ihtiyaç, bir nevi tükenmişliğin, tıkanıklığın aşılma çalışmasından kaynaklanmaktadır.

¹¹⁵ Jameson, **a.g.e.**, 45 s.

¹¹⁶ Aktulum, **a.g.e.**, 135 s.

¹¹⁷ **y.a.g.e.**, 222 s.

“Modern hareket, bir seri gittikçe marjinalleşen avant-garde sancılar çekmeye başlayıp, aynı zamanda sürekli içine çekildiği kültürel-ticari ana akıma karşı verdiği sahte direniş artık inandırıcılığını iyiden iyiye yitirince (Van Gogh’un üne kavuşmak için ölümünü beklemesi gerekti), bu çıkmaz sokaktan bir kurtuluş aranmaya başlandı. Bu çıkış yolu ise, geçmişin yeniden istila edilmesinde bulundu. Sanatçılar eski bir kuşağın taktiklerinin hem parodisini yapıyor, hem de onları yeniden güçlendiriyorlardı. Bu taktikler, turnak işaretleri arasına alınarak, bir ikinci kez işlevsel kılınıyorlardı -buna postmodernci kapıyı iki kere çalar da diyebiliriz- bu turnak işaretleri ironikti ama tamamen de değil. Postmodernist, Oscar Wilde’in ünlü cümlesini “herkes sevdiğini taklit eder” biçiminde değiştirebilir.”¹¹⁸

Hans, Georg Gadamer, Aydınlanmanın içine düştüğü hatalardan biri olarak aklı gelenekle karşı karşıya getirmesini görür ve temelde geleneğin de akıldan soyutlanamayan bir parçası olduğunu, bu yüzden onun reddedilmesinin mümkün olmadığını vurgular. Bundan dolayı da, postmodern yazarların ve aydınların geleneğe ve tarihe dair atıflarıyla onun bugüne taşıma eğilimlerini, “montajı” Aydınlanmanın bıraktığı önemli bir boşluğu doldurma düşüncesi olarak görür ve bu yüzden de olumlu bir girişim olarak karşılar.¹¹⁹

2.1.4.5. Palempsest

Aktulum, ilk metnin (ya da yazının) kazınarak yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da aynı yaprak üzerinde bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin tümüyle görülebildiği metin olarak tanımlanan palempsestin, metinlerarası ilişkiler bağlamında hem modern hem de postmodern eleştirmenlerce çok kullanıldığını ifade eder. Bu terimden yola çıkan teorisyenlere göre bütün yazarlar, “ilk” yazarın yazdığı “ilk” metni tekrarlamakta, taklit ve kopya etmektedirler.¹²⁰

De Quincy, palempsest’i insan beynine benzetir, insan beynini sonsuz bir palempsest olarak görür:

“Beyinde (ve bellekte), her biri ondan öncekini gizleyen çok sayıda düşünce ve deneyim katmanı olduğunu ileri sürer. Palempsest’te olduğu gibi beyinde de son derece çeşitli anılar kazınarak birikir. Zaman, çeşitliliği içerisinde anılar arasında bir bütünlük kurulamayacağı, sürekli değişimlere maruz kalan insanın kimliğini sarsma endişesi yaratır.... Unutulduğu sanılan anılar

¹¹⁸ Gilbert Adair, **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**, Çeviren: Nazım Dikbaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 25 s.

¹¹⁹ Gadamer, **a.g.e.**, 308 s.

¹²⁰ Aktulum, **a.g.e.**, 216 s.

birdenbire açığa çıkabilir. Belleğimizde yer alan dağınık, ayrışık anılar, onlardan önce belleğe girip sonradan unutulduğu sanılan önceki anıları ancak görünürde silerler.”¹²¹

2.1.4.6. İroni

İroni, söylenenin tersini ima etmek anlamına gelir. Konuşan kişinin muhatabını küçük düşürmek için, övüyor gibi yapıp onu eleştirdiği ve suçladığı durumlarda kullandığı bir söz hüneridir. Sözcük Yunanca eironeia’dan gelir; aldatmak, kandırmak fiilinin Yunancasından türetilmiştir.¹²²

Postmodernistler modernizme dönük sert eleştiriler yapmak yerine, ironi gibi anlatılması gerekenleri üstü kapalı bir formda ifade eden, ama aynı zamanda kendisinden yararlanan özneye de belli bir üstünlük kazandıran bir araca başvururlar. Postmodern yazarların, aslında, daha başlangıç aşamasında, bir metnin olmazsa olmazının ironi olmasının birincil gerekçesi de herhalde, söz konusu metinlerin işlevlerinden birinin hâlihazırdaki resmileşmiş söylemi tahrip etmek için onu sarsma girişiminde bulunmaktan kendilerini uzak tutamayışları ve yöntem olarak da, doğrudan eleştiri yerine dolaylı eleştiriye benimsemiş olmalarıdır. Gerçekte, bununla da, ironisi yapılmış olanın meşruiyeti sarsılırken, ironi yapan öznenin kendini meşru bir zemine çekmesi sağlanmış olur. Bu da, postmodernizm açısından, hem modernizmi eleştirmek için kullanılan bir yöntem oluşu bakımından, hem de kendini onun karşısına ciddi bir alternatif koymak açısından bir kazanım olarak görülür.¹²³

2.1.5. Zaman ve Mekân Algısındaki Değişim

“Şu anda burada...”

Postmodernizm, zamanı öne çıkaran modern sanata karşıdır. Modern sanatın zamanı öne çıkarması yani eskiyi yıkıp yeniye kurmak için en azından ip uçları vermesi

¹²¹ Aktaran: Aktulum, **a.g.e.**, 220 s.

¹²² Güçbilmez, **a.g.e.**, 12-13 s.

¹²³ Emre, **a.g.e.**, 163-164 s.

bir tarihsellik boyutunu kapsadığını göstermektedir. Halbuki postmodern sanat anlayışında tarihsellik söz konusu olamaz; eskinin yıkılıp gideceği ve onun yerine bir yeninin geleceği düşüncesi, postmodern sanat anlayışında, anlamsız olduğu gerekçesiyle yer almamaktadır. Buna karşılık postmodern sanat için bir mekansallık ya da yerellik ön plandadır. Bir başka deyişle, postmodern sanat anlayışı içinde tarihin akışı, gelişme ve bunun evrenselliği yoktur; hatta her türlü evrensellik iddiası anlamsız oldukları gerekçesi ile dışlanmaktadır. Postmodern sanat estetiği için, şu anda burada ölçütü esas alınmaktadır.

“Kuşkusuz bu yaklaşım yani evrenselliğin yadsınması bir anlamda Batı benmerkezciliğinin yadsınması ve bir tür üçüncü dünyacılığın öne çıkarılması anlamına gelmektedir. Bu nokta, postmodern sanatın, dolaylı bir biçimde de olsa insancılık ilkesi ile ilişkilendirilmesine olanak sağlamaktadır.”¹²⁴

Postmodern sanat anlayışı, bir bakıma eskiden kopmuş olmayı içermektedir ama herhangi bir kritik ya da yeniyi kurma söz konusu değildir. Carriere; geçmişten kopuşu en iyi digital saatlerin hayatımıza girmesinin simgelediğini ifade eder:

“Digital saatlerin üzerinde küçük bir dörtgen saati göstermekte, ama kadranın kendisi sessiz. Bir rakam görüyorsun hepsi bu. Saatin kaç olduğunu söyleyen saatlerimiz var ama bunlar saatin kaç olmadığını söyleyemiyorlar... Kadranlı bir kol saati üzerinde ne yaptığını, sabah nerede olduğunu hemen anımsarsın, havanın kararmaya başladığı saati anımsarsın ve dolu dolu geçen bir günün sonunda için rahat, ama aynı zamanda, zamanın, ertesi gün saatinin çevresinde yeniden akmayı sürdüreceğinden emin olarak uyumadan önce, önünde ne kadar zaman olduğunu görürsün. Ama saatin dijital ekranlıysa, bir anlar dizisi içinde yaşamak zorundasındır ve zamanın gerçek ölçüsünü yitirirsin.”¹²⁵

Rosenau, modern yazarlarla postmodern yazarlar arasında zamana bakıştaki farklılığı ortaya koyarken Derrida'dan alıntıladığı bir kavramı kullanır: “kronofonizm”. Bu terimle, postmodernistler, modern zaman anlayışını aşağılar ve ondaki statikliğe, kategorik yapılanmaya eleştirel ve küçümseyici bir gözle bakarlar. Şüpheli postmodernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederler. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğu, insanını faaliyetlerini ölçüp denetlediğini söylerler. Bu zaman üretkenlik buyruğuna ait olduğunu ve çalışma ile kutlamanın ritmlerini ikame ettiğini ifade eder. Çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde

¹²⁴ Gülnur Savran, “Postmodernizm Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı”, **Defter**, Sayı: 38, 1999, 174 s.

¹²⁵ Carriere J-C “Zamanların Sonu Üzerine Söyleşiler”, Şükrü Arğın “ 80’lerden 90’lara: Şimdiki Zaman Diktatörlüğü”, **Birikim**, Sayı: 152-153, 2002, s.30’daki alıntı.

teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakarlar. Modernizmin; zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insan varoluşunu bir şekilde nedenden yoksun bıraktığına inanırlar ve zamanın insani bir yaratım, dilin bir işlevi ve bu yüzden de keyfi ya da belirsiz olduğunu vurgularlar.¹²⁶

Modern bir edebi metinle, postmodern metin arasındaki önemli farklardan biri de, mekân kurgusudur. Belki mekânın bu belirleyici özelliğinden dolayı, postmodernistler, kendi mekân anlayışlarını karşılamak için *hipermekân* tabirini kullanırlar. Rosenau, Baudrillard'ın simulasyon kavramından hareketle, postmodernistlerin *hipermekân* adını verdikleri tabiri "*modern mekân kavramlarımızın anlamsız olduğuna işaret eden postmodern bir terim*"¹²⁷ olarak tanımlar. Mekân, modern varsayımlara göre hareket etmez. Yok edilmiştir ve mekansal engeller ortadan kalkmıştır. Her şey coğrafi bir akış içindedir, mekân da sürekli olarak ve öngörülemeyen biçimlerde hareket etmektedir.

Foucault da modern mekânların bireye dönük tehditi üzerinde önemle durur. Modern iktidar güçleri tarafından zorunlu olan bu yapılanış, bireyin kendisi bakımından bedenine yönelik bir ezme makinesine dönüşür. Foucault, hükümlerlik toplumundan disiplin toplumuna tipik bir geçişi Napolyon dönemiyle birlikte ele alır. Disiplin toplumunu kapatılma yerlerinin ortaya çıkmasıyla açıklamıştır. Hapishaneler, okullar, atölyeler ve hastaneler. O, disiplin toplumlarından farklı türden bir toplumsal iktidar düzenine; denetim toplumuna geçilmekte olduğunu farkındaydı:

*"Elbette, pek çok toplum çeşitli türden disiplin toplumu kırıntıları olarak yıllardır varlıklarını sürdürüyorlar, ama biz şimdiden farklı bir toplum türü "denetim toplumu" içinde olduğumuzu biliyoruz. Disiplin toplumlarından çok daha farklı tanımlanan denetim toplumlarına geçiyoruz. Bizi yönetenlerin artık kapatma hücrelerine ihtiyaçları yok ve olmayacak. Denetim toplumlarında kapatma mekânlarına ihtiyaç duyulmayacak. Okula bile."*¹²⁸

Son olarak, yeni mekân anlayışının belirgin örneklerinden biri olarak otoyolları gören Deleuze'nin, denetim toplumunda mekâna verilen önem konusundaki düşüncelerine değinmek de yol açıcı olacaktır. Deleuze otoyolların, postmodern süreçte denetim mekanizması olarak kullanımıyla, bilgisayar ağlarının denetim mekanizması olarak kullanımı arasında benzerlikler bulur. Her ikisinin de güven duygusunu

¹²⁶ Rosenau, a.g.e., 109 s.

¹²⁷ y.a.g.e., 108 s.

¹²⁸ Foucault, *İktidarın Gözü*, 95 s.

besleyerek özneyi ilerlettiğini, her ikisinin de belli bir serbestlik ve özgürlük vererek, insanı bulunduğu mekândan bir başka mekâna sürükleyip götürdüğünü ifade eder:

“Ama yine de, her ikisi de, kusursuz şekilde denetlenerek yine benzerlikte birbirleriyle yarışıyorlar. Biri ve elbette birincisi bedeni, ötekiyse düşünce ve ruhu denetliyor. Denetim, disiplin değildir. Otoyollar yaparak insanları bir yerlere kapatmıyorsunuz, ama denetim yollarını çoğaltıyorsunuz. Bununla otoyolların tek amacı budur demiyorum, insanlar otoyollarda sonsuza kadar serbestçe dolaşırken kapatılmış olmuyorlar, ama kusursuz bir şekilde denetleniyorlar. İşte geleceğimiz bu.”¹²⁹

Postmodern mekân: panoptikon kuleleri inşa etmiş ve özneye “özel alan“ bırakmamıştır. Panoptikon¹³⁰ kuleler, baştan belirlenmiş mekân anlayışlarına son verir. Bu durumun postmodern metinlerdeki karşılığı; mekânı görmezlikten gelme, onunla kavga etme, didişme ve ondan hınç alma duygusudur. Ayrıca postmodern metinlerde mekân yer değiştirir, renkten renge girer, biçim değiştirir, akışkan, şeffaf, ele avuca sığmaz bir görüntü olarak belirir.

2.2. Dram Sanatında Postmodernizm

“Dansın, müziğin, mimiğin, konuşmanın, mevsimin, zamanın, halkın ve hiçliğin uyumunun yerini, sesin, gürültülerin, sözcüklerin, beden figürlerinin, imgelerin bağımsızlığı ve eşzamanlılığı almıştır”

Liotard¹³¹

¹²⁹ Gilles Deleuze, **İki Konferans**, Çeviren: Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2003, 35-36 s.

¹³⁰ Panoptikon, teknik olarak , modern mimari anlayışıyla yapılmış tutukevi binalarında yer alan merkezi gözetleme kulesine verilen addır. Foucault tarafından bu kelime modern iktidarın doğasını betimlemek için kullanılmıştır. Panoptikon, 19. ve 20. yüzyılın kurumsal yapılaşmasının ortaya çıkardığı bir uygulamadır. Başlangıçta, tutukevlerindeki başı boşluğu ortadan kaldırmak için ortaya atılmış bir düşüncenin ulaştığı her yerde görülmeye başlayarak bir nevi birey üzerindeki “devlet” hâkimiyetini ortaya koyan bir anlayışa dönüşmüştür... Bireye, kendine göre davranabileceği hiçbir hareket alanı bırakmayan ve onun bütün mahremiyetlerini ortadan kaldırmaya dönük bu anlayış, bireylerde ister istemez, buldukları her yerde kendilerini gözetleyen birilerinin varlığından şüphelenmeye götürmüştür. Devletler bakımından bu, bireylerin tek yahut toplu olarak yaşadıkları her yere girmek, onları buldukları yerde gözetim altında tutarak disipline sokmak anlamına geldiği için oldukça sevimli gibi görünen bu durum, birey açısından, onun kendine özgürlüğünü ortadan kaldıran, serbest düşünme ve hareket etmesini engelleyen oldukça sevimsiz bir durumdur.

¹³¹ Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, Çeviren: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 200 s.

Postmodernite ve postmodernizm gibi, postmodern dram/postmodern tiyatro da, tanımlanması, sınırlarının tayin edilmesi açısından sorunlu bir alandır. Ne niteliklerine, ne tarihsel gelişiminin evrelerine-başlangıcına ilişkin, ne de kimlerin, hangi yazarların, hangi oyunların ya da hangi toplulukların postmodern olarak nitelenebileceğine ilişkin kesin bir uzlaşmadan bahsetmek mümkün değildir. Bu yüzden bu bölümde de nihai bir sonuca gitmeye çalışmak yerine, postmodern drama/tiyatroya ilişkin yaklaşımlardaki farklılıklar tartışılacaktır.

Rodney Simard **Postmodern Drama** adlı kitabında, bir gerekliliğin sonucu olarak yerleşik biçimlerin terk edildiğini ve geleneksel amaçların değişim geçirdiğini ifade eder. Postmodern dramda, bütün modern yazını ve plastik sanatları etkileyen faktörlerin, stillerin ve okulların bir karışımının vücut bulduğunu vurgular.¹³²

Understanding Today's Theatre adlı kitabında Edward A.Wright, yüzyılımızdaki yerleşik tiyatro anlayışına meydan okuyan en azından üç farklı öncü olduğunu ve üç biçimin de kendine özgü düşünceler içerdiğini belirtir. Bu üç biçimi şöyle sıralar: Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosu, Luigi Pirandello'nun ve Jean Paul Sartre'in entellektüel ve felsefi tiyatrosu ve son olarak da Antonin Artaud'dan esinlenen kıyıcı tiyatro ile uyumsuz tiyatro. Bu sonuncu anlayışın daha sonra Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Harold Pinter tarafından geliştirilip postmodern dramaya evrildiğini vurgular.¹³³

Gary Vena, **How to Read and Write About Drama** adlı eserinde ise öncü tiyatroyu kapsadığını düşündüğü postmodern tiyatroyu şöyle tanımlar:

*"Postmodernizm dramda, sözel olmayan kodların ve işaretlerin, sözden üstün tutulduğu deneysel veya yeni tiyatro biçimlerine bağlı olarak gelişen; seyircinin sahnedeki olay üzerine kendi yorumunu geliştirmesini amaçlayan, 'biçimin içerik olduğu' anlayıştır".*¹³⁴

Jacqueline Martin ise **Voice in Modern Theatre** adlı kitabında postmodern tiyatronun özelliklerin şöyle sıralar:¹³⁵

¹³² Rodney Simard, **Postmodern Drama**, University Press of America, Boston, 1984, 25 s.

¹³³ Edward Wright, **Understanding Today's Theatre**, [Günümüz Tiyatrosunu Anlamak]Prentic Hall Press, New Jersey, 1982, 57 s.

¹³⁴ Gary Vena, **How to Read and Write About Drama**,(Drama Nasıl Okunmalı)Simon and Schuster Press, New York, 1988, 173 s.

¹³⁵ Jacqueline Martin, **Voice in Modern Theatre**, (Modern Tiyatronun Sesi) Routledge Press, New York, 1991, 119 s.

- Biçim içeriğe egemendir
- Parçalanma amaç olarak karşımıza çıkar
- Düz bir anlatı söz konusu değildir
- Zaman ve uzam bir düştteki gibi belirsizdir
- Olay dizisine karşı “mantıksal olmayan bir yaklaşım söz konusudur.
- Çok sesli bir tiyatrodur
- Sahne-seyirci iletişimde bozulma vardı
- Karakterler arasında iletişim yoksunluğu söz konusudur, karakterlerin çoğu eylemsizdir
- Sosyopolitik bir tiyatro olmasından çok mitlerin ve ritüllerin arketipsel tiyatrosudur
- Dil olağan biçimde iletişim kurmak için kullanılmaz; sözcükler genelde metnin baskısından kurtulmuş ve yerini seslere, şarkılara ve kesikli diyaloglara bırakmıştır
- Yapıbozumcudur.

Bu tartışmalı ortam içinde, postmodern oyun yazınının hangi yazarla ya da yazarlarla başladığı net bir biçimde ortaya konulamamaktadır. Modern oyun yazarlarının hemen hepsinde olduğu gibi modern öncesi oyun yazarlarının birçoğunda da postmodern özellikler saptanabilmektedir. Ancak birçok incelemeci tarafından dünya yazınında bir dönüm noktasını temsil etmesi nedeniyle Samuel Beckett ilk postmodern oyun yazarı olarak kabul edilir.¹³⁶ Ayrıca yazın alanında genelde absürd tiyatronun temsilcileri olarak bilinen diğer yazarlar da Harold Pinter, Edward Albee, Tom Stoppard, Sam Shepard, Peter Schaffer, David Rabe, David Mamet, Edward Bond, Peter Handke, Manuel Puig, Heiner Müller gibi yazarlar da postmodern sayılmaktadır. Kuramsal çalışmalar açısından ise genelde ritüelistik olana yönelmeyi benimseyen Antonin Artaud postmodernin gelişini haber veren tiyatro adamı olarak algılanırken, Jerzy Grotowski'nin ve Eugenio Barba'nın çalışmaları da bu alana dâhil edilmektedir. Postmodern tiyatro içinde değerlendirilen yönetmenler ve tiyatro toplulukları söz konusu olduğunda ise Peter Brook, Robert Wilson, Joseph Chaikin ve Open Theatre,

¹³⁶ Ihab Hassan, **The Postmodern Turn**, Ohio State University Press, Ohio, 1987.

Richard Schechner ve Performance Group, Judith Malina ve Julian Beck – Living Theatre gibi geniş bir yelpaze karşımıza çıkar. Söz konusu sanatçı ve düşünürler göz önünde bulundurulduğunda, çok farklı yönelimlerden birçok oluşumun postmodern olarak nitelendiği fark edilir. Yani postmodern tiyatro birçok kaynaktan beslenerek gelmiş bir tiyatro yaklaşımıdır. Bu kaynaklardan en önemlileri “Avangard Sanat Akımları” ve 60’lı yılların “Pop Sanat” anlayışıdır.¹³⁷

Aydınlanmanın ilerlemeci dünya görüşünü kökünden reddeden postmodern dünyada avangarddan (öncü-ilerlemeci olandan) söz edebilmek artık olanaklı olmasa da, postmodern sanata-tiyatroya nasıl kaynaklık etmiş olabileceğini anlamak için, avangard akımı genel hatlarıyla incelemek yararlı olacaktır. Birinci Dünya Savaşı avangard hareket için önemli bir dönüm noktasıdır. Teknolojik gelişmelerin tetiklediği yenilik ve yenedünya özlemi, savaşın neden olduğu kayıplar karşısında, yerini nihilist bir ruh haline bırakarak yeni kuşağı savaş karşıtı bir muhalefete yöneltmiştir. Avrupa’nın farklı bölge ve ülkelerinde ve farklı sanatsal anlayışlardan birçok genç sanatçı savaştan kaçarak İsviçre’de biraraya gelmişlerdir. Bu yüzden, sanatsal avangardı homojen bir hareket olarak düşünmek doğru değildir. Ancak farklılıklarını birleştiren özellikleri de yok değildir. Hepsinde bir öncülük ruhu vardır. Ayrıca sanatın içinde bulunduğu duruma nefret ve tiksintiyle bakarlar. Avangard hareket, sanata toplumda biçilmiş olan role eleştirel bir biçimde yaklaşmış, geçmişle ve geçmişin yücelttiği kurullarla alay etmiştir. Avangard hareketlerin önemli ortak özelliklerinden birisi de neredeyse hepsinin kendi sanatsal varlıklarına tarihsel anlam yükleyerek kendi yolları ve araçları üzerinde kuramsal çalışmalara girişmiş olmalarıdır. Avangardlar bu tavırlarıyla politik devrimci hareketlerle örtüşmüşlerdir. Kollektif eylemi tercih etmişler, cemaat benzeri örgütlenmelerin söz konusu olduğu topluluklar kurmuşlar ve ortak programlar üzerinden şiddetli tartışmalar yürüterek kendilerini dünyaya, yayınladıkları manifestolar aracılığıyla duyurmuşlardır. Sanatın toplumdaki kopukluğu vurgusuyla, o zamana değin sanatın kabul gören anlamını çok ötesine geçerek sanatı ve sanatçıları toplumsal ilerlemenin yol açıcı öncüleri, yarının habercileri, geleceğin evrensel oluşumlarının yol göstericisi olarak görüyorlardı. Sonuç olarak avangardlar,

¹³⁷ Jeanette R.Malkin, **Memory-Theatre and Postmodern Drama**, The University of Michigan Press, Michigan, 2002.

geleneğin sadece insanın neyi yıkacağını bilmesine yaradığına ve tüm sınırların ihlal edilmek için var olduğuna inanıyorlardı.¹³⁸

Postmodernizmin oluşumunun avangard akımlardan biri olan Dadaizm'in ortaya çıkmasıyla belirginleşmeye başladığı düşünülür. Dadaist gösteriler genelde alışılmış biçimleri bozan, parçalayan, dille oynayarak dili anlamsızlaştıran, seyirciye öfkeyle yönelerek onu uyarmayı, şaşırtmayı amaçlayan kısa gösterilerdir. Farklı kaynaklardan beslendiği için eşzamanlı anlatı tekniğinden yararlanırlar. Burjuva sanatına karşı olan Dada anarşist özelliği de içinde barındırmaktadır. Postmodern tiyatroya kaynaklık ettiği düşünülen diğer bir anlayışta; "Pop Sanat"tır. Farklı çalışma tekniklerini birleştiren Pop sanat anlayışında, 1968 sonrası dönemde sanatçının kendi vücudunu materyal olarak kullandığı "vücut sanatı" (body art), başka insan vücutlarından ve nesnelere yararlandığı "yaşayan heykel" (living sculpture) çalışmaları ve sanatçının geçmişinden izler taşıyan otobiyografik değerlendirmelerin ağırlık kazandığı Pagan, Hıristiyan, Amerikalı kızıl derili kuttörenlerinin yansıtıldığı çalışmaların gösteri alanında birlikte kullanımları söz konusudur. Bu ve benzeri çalışmalar postmodern dönemde happening ve performance sanatlarının doğmasına öncülük etmiştir.¹³⁹

Lyotard'a göre, modernizmden iki türlü sanatın doğması olanaklıdır. Birincisi avangard ikincisi postmodernizmdir. Avangard, temsil edilemeyeniyi temsil eder, temsilden kurtulan ve anlam üretmek için elde olan yöntemlerle yakalanamayan bir şeyler olduğunu gösterir. Ancak, böyle yaparak, yakalanamayan bir şeyler olduğu bilgisini anlam olarak önermiş olur. Varolan anlam kodları ile dünyanın kesin bir biçimde kavranamayacağını vurgular. Ancak bu anlamlandırmamanın bizzat kendisi, anlam üretmenin bir yoludur. Böylece avangard, anlamın yokluğunun bir imgelemiyi sunar, ancak süreç içinde o yokluğu kodlar, ölçümlemenin başarısızlığını göstererek bir anlamlar mekânı olarak dünyaya ilişkin görüşümüzü dolaylı yoldan yeniden onaylar. Bizzat modernizmden doğmasına karşın tam anlamıyla postmodern olan ikinci olasılık daha radikaldir. Tüm bilindik kültürel biçimlerden kaçınarak postmodern sanat yapıtı, sunulamayanı bizzat sunumun içinde öne çıkarır, izleyene hiçbir anlam üretme yolu önermez. Anlamsızlığı bir anlam olarak ilan etmek yerine anlamsız ve varolan yorumlama stratejilerince ele geçmez kılar. Ancak temsilin sınırları dışında olduğunu kanıtlarken, temsilin sınırları olduğunu gösterir. Bu, bilginin ötesinde varolanı bilmek

¹³⁸ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çeviren: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.

¹³⁹ Hutcheon, **Poetics of Postmodernism**, 54 s.

ya da bilme girişimi değil, daha çok, varolan bilgi türlerinin ötesinde de bir şey olduğunu kabul etmek demektir. Böylece postmodern çalışma, gerçekliğin insanın formülasyonlarından daha farklı bir şey olduğunu, dolayısıyla insanı, gerçekliği kavrama formülasyonlarının yapıtını olduğunu kabul etmeye zorlar.¹⁴⁰

Kimi incelemeciler tarafından avangard ile postmodern arasında yer aldığı ve her ikisiyle de örtüşen kısımları olduğu düşünülen absürd tiyatro ise anlamı toptan reddetmiş, saçma bulmuştur. Ancak anlamın tümünden reddi bile bir anlamlandırma mekanizmasının kabulünü gerektirir. Oysa postmodernizm salt anlamı değil, tüm anlam yaratma mekanizmalarını reddeder. Dolayısıyla insanın elinden, anlamı onaylayacak ya da anlamı yok saymasına yarayacak araçlar tamamıyla alınmıştır. Bu yüzden postmodern tiyatronun absürdü hem kapsadığı, hem de onu aştığı söylenebilir. Bu yüzden post-absürd diye bir kavram ortaya atılmıştır.

Absürd tiyatro denildiği zaman ilkeleri, amacı, yöntemi belirlenmiş bir akımdan söz edilmediğini biliyoruz. Benzer koşullarda benzer duyarlılıkları yansıtan oyunlara eleştirmenler tarafından yakıştırılmış bir addır absürd. Absürd tiyatro, o dönem hala baskın olan geleneksel doğalcı anlayışa avangard geleneğin araçlarından faydalanarak karşı çıkar. Öyküleme yerine parçalı yapıların öne çıktığı şiirsel imge kullanımı, gerçeküstücülerin etkilerini taşır. Dil, Dadaist oyunları çağrıştıracak bir şekilde saçmalaştırılarak ve bozularak kullanılır.¹⁴¹ Ancak Absürd Tiyatro avangardın ilerlemeci anlayışını reddetmiş, temalarında hayatın anlamsızlığı ve gerçekliğin yokluğundan duyulan bir acıyı öne çıkarmıştır. Beckett'in oyunları bir açıdan son derecede modern özellikler taşır, fakat modernin sınırlarını zorlayarak onu aştığı gözlenir. Bazı eleştirmenler Beckett'in oyunlarının modernden postmoderne geçişi yansıttığını ve bir köprü olma özelliğini taşıdığını ileri sürerken, bazıları ise, “absürd” kümesine sokulmuş bütün öteki oyun yazarları ile birlikte Beckett'i de tipik bir postmodern yazar olarak kabul ederler.

Beckett'in tiyatrosunun ya da Martin Esslin tarafından absürd kategorisinde değerlendirilen yazarların-oyunların absürd mü, post absürd mü ya da tümünü kapsadığı varsayılan postmodern mi olduğu tartışması bu tezin sınırları içinde yapılabilecek bir tartışma değildir. Aslında bu tartışmanın kökeni; “postmodernizm modernizmden radikal bir kopuş mudur, yoksa onun devamı mıdır” tartışmasının bir uzantısıdır. Bu

¹⁴⁰ Lyotard, *a.g.e.*, 78 s.

¹⁴¹ Martin Esslin, *Absürd Tiyatro*, Çeviren: Güler Siper, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, 22-27 s.

noktada Lyotard'ın görüşü yol gösterici olacaktır. Lyotard'a göre "post" eki, basit bir kronolojiyi, modernizmden kopuşu ifade etmez. Tam tersine bu geçmiş modernistlerin metinlerini yeniden anlayabilme çabası içerisinde onların tekrar işlendiği andır:

*"Postmodernliğin post eki, geri gelme, geriye dönüş ya da geri beslemeler şeklinde anımsanma anlamına gelmez. Ama ana-liz, ana-mnesis (hatırlama) ve geçmişi düşünme anlamına gelir(...) Paradoksmuş gibi gözükse de; bir yapıt ancak ilk başta postmodern olduğunda modern olabilir. Öte yandan postmodern olan, tadını çıkarmak için değil, temsil edilemeze dair daha güçlü bir duygu yaratmak için yeni sunumlar arar."*¹⁴²

Postmodernizm konusundaki tartışmalı atmosferde kimi eleştirmenler, Beckett, Handke, Stoppard ve Pinter'ı absürd, kimileri post absürd olarak tanımlarken, kimi eleştirmenler de Brecht'i postmodern kategorisinde değerlendirmişlerdir. Postyapısalcı ve postmodern yazar ve eleştirmenlerle benzer bir şekilde Brecht, özgün yapıtın yaratıcısının yazar olmadığını; fakat yazarın, tarihin materyallerinden üreten kişi olduğunu iddia eder. Bu yüzden Elizabeth Wright hem sahnelenmesi hem de yazılması bakımından Brecht'i postmodern sayar:

*"O, tarih sanki değiştirilemezmiş gibi sunan temsil biçimlerine radikal bir şekilde karşı çıkar. Onun epik tiyatrosu, izleyiciye müdahalenin gerçek bir olasılık olduğunu fark ettirmek için tasarlanmıştır ve bu amaca hizmet edebilmek için hem oyuncularını hem izleyicilerini tarihin bugüne kadar alınılan yorumunun sunduğunun dışında bir anlatının yapılandırılmasında rollerini oynamaya davet eder. Postyapısalcı-postmodern eleştirmen edebi ve eleştirel metinlerde burjuva ideolojisinin gizli gizli üretilmesini ortaya çıkarmaya çalışmakla meşgulken, Brecht ise bu ideolojinin aşlında kendi kendini ortaya koyduğunu gösteren metinler üretir."*¹⁴³

Postmodernizmde, her türlü temsilin sorunsallaştırılmış olması ve özellikle dilin temsil gücünün tartışılır bir hal alması nedeniyle postmodern tiyatrodaki, "gösterimin özgürleşmesi" denilen şey kutsanmıştır. Heiner Müller, Richard Foreman, Robert Wilson gibi tiyatrocular gösterim geleneğine oldukça ilgi duymuşlardır. Özellikle Wilson'ın yapıtı resim, mimari ve dans üzerine kuruludur ve bu sanatları birleştirerek çeşitli biçimsel yapılar üretir. Senaryo yazarı, yönetmen, sahne tasarımcısı ve oyuncu olarak çalışır. Sözel öğeler diyalogdan çok monoloğa dayalıdır. Gösterge görevi görmeyen ortak sözcükler için birer filtre olarak hem profesyonel hem amatör oyuncular kullanılır. Metin genellikle oyunda yer alan kişilerin ortak çabasının ürünüdür ve seyirciden de kolektif bir katkı ve çaba beklemeye devam eder. Onun tiyatrosu, imge-dil

¹⁴² Lyotard, **a.g.e.**, 9 s.

¹⁴³ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, Çeviren: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 20 s.

ilişkinin problem haline getiren ve izleyicileri, fantezileri için sunulan mekânları işgal etmeye iten görsel, sözel ve işitsel öğelerin sürekli etkileşimini üretir. Wilson, faşist bir tiyatroya, yani fazlasıyla “yüzleşmeye ve özümsemeye” dayalı bir tiyatroya katlanamadığını savunarak, seyirciye doğrudan hitabetmeyi tercih etmez: “*Ben bol miktarda mekân severim ve izleyicinin de kendi düşünceleri, fikirleri ve sahnedeki dış izlenimlere benzer içsel izlenimlerini yaşayabileceği yeterli mekânlara sahip olmasını isterim.*”¹⁴⁴ der. Heiner Müller “Hamletmaschine” oyununda birlikte çalıştığı Wilson’ı şöyle tanımlar: (Bu tanımlama postmodern tiyatro anlayışının da bir özeti gibidir)

*“Bir metin var ve bu metin aktarılıyor, ama değerlendirilmiyor, renklendirilmiyor ve yorumlanmıyor. Sadece orada. Benzer şekilde bir imge var. Ve bu imgede yorumlanmıyor. Sadece orada. Sonra bir gürültü var ve bu da orada, yorumlanmıyor. Ben bunu önemli görüyorum. Demokratik bir tiyatroya algılayışdır bu. Yorumlama izleyicinin işidir ve sahnede yer almamalıdır. İzleyici bu işten kurtarılmamalıdır.”*¹⁴⁵

Postmodern dramda, yazarın bir kenarı bırakılması, merkezsizleştirici araçların kullanımı, yorumlama edimi için gereken gösterenlerin muğlaklığı ya da terk edilmesi, sembolik uzamın erozyonu, kendi içinde tutarlı bir temsil mekanının yokluğu, uzamsal çerçevelemenin kırılması, zamansal çerçevenin dışına taşmak gibi unsurlar kullanılır. Uzam, zaman, yazar, karakter, kurgusallık ve seyirci de postmodern oyunlarda sorunsallaştırılır. Geleneksel sınırlar yıkılır, tiyatro kendi tekniklerine, hünelerine ve biçemlerine dikkat çeker. Sınırların yıkılması –kültürler, cinsiyetler, sanatlar, disiplinler, türler, eleştiri ve sanat, gösterim ve metin, gösterge gösterilen arasındaki sınırlar – postmodernizmin asıl konusunu oluşturur.¹⁴⁶

Elinor Fuchs, bir zamanlar aksiyonun yerini almış olan karakterin kendisinin, postmodernizmde gölgede bırakıldığını söyler. Tiyatronun kıyısında durmayı tercih eden yazarlar ve yönetmenler, artık “orada, dışarıda” ya da “burada içeride” taklit edilecek veya temsil edilecek bir şeyi veya kimsesi olmayan yenedünyada bulduklarını kavramış gibidirler. Bu sanatçılar artık temsil etmenin olanaksızlığından dem vurmaktadırlar.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Wright, a.g.e., 138 s.

¹⁴⁵ y a.g.e., 139 s.

¹⁴⁶ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi, Ankara, 2003, 224 s.

¹⁴⁷ y.a.g.e, 223 s.

“Karakterin ölümüne neden olan kültürel yarılma ve yayılma süreci ve nesnel gerçekliğin yerini özsunumsal sahnenin almış olması, dünya üstündeki yaşamı gerçekten sona erdirecek bir bilimsel ve politik sürecin yansımaları olarak görülebilir. Postmodern sahnede karakterin öldüğünü düşünüyorsak, peki onun yerini ne dolduruyor? Belki de Aristoteles’in, artık içinde içinde karakterin ve aksiyonun; müzik, diksiyon, düşünce ve görüntü üzerindeki hakimiyetinin ortadan kalktığı o ünlü altı unsurunun toplu akışı dolduruyordur.”¹⁴⁸

Daha önce de ifade edildiği gibi; postmodernistler gösterimin özgürleşmesi dedikleri şeyi kutsamışlardır. Artaud’ya göre tiyatronun düşmanının metin olduğu yerde Bernard Dort tiyatrodaki bastırıcı gücün gerçek faili olarak yönetmeni görür. Ona göre yönetmen diğer tiyatro işçileri üstünde otorite kurmakla kalmamış, onları umutsuz ve iktidarsız bırakmış, bazı durumlarda neredeyse köle durumuna düşürmüştür. Yeni tiyatro biçimleri doğaçlamaya ve grup yazarlığına ağırlık vererek yönetmenin denetimini azaltmaktadır. Özgürleşen gösterim, geleneksel tiyatronun bastırıldığı ya da yok saydığı şeylerin ön plana çıkmasına izin vermektedir. Dort örneğin tiyatro mekânının dramın taleplerine bağımlı kılınmasına doğrudan doğruya karşı çıkan yeni mekân kullanımları hakkında da ilginç şeyler söyler. Performans-enstalasyon adını verdiği drama türünde mekânın özerkliğiyle ilgili betimlemesi şöyledir:

“Burada oyunun mekânı (ki genelde bir tiyatro binası değildir, kimliği ve tarihi metinle ve bütün tiyatro etkinliğiyle ilişkisiz bir bina hatta arazi parçası olabilir) ne önceden tasarlanmış bir fikre ya da metindeki bazı potansiyel temalara uygun düştüğü için seçilmiştir ne de bunları ifade etmek için inşa edilmiş veya kullanılmıştır. Bunun yerine, metin (ya da metin yokluğu), aktörlerin jestleri, hareketleri ve konuşma tarzları gibi bu mekân da gösterimin özerk ve sürekli bir ögesini meydana getirmektedir. Mekân kendi kimliğini, tarihini ve anlamını ağırlığını gösterime katmaktadır.”¹⁴⁹

Robert W. Corrigan, postmodernist akımı her türlü geleneksel dramatik tutarlılığı, planı, karakteri, dekoru ve benzerlerini coşkuyla ortadan kaldırması ile tanımlamaktadır. İnsan varlığı eylem halinde temsil edilmektedir. Corrigan, insan varlığını eylem halinde temsil etme yaratıcılığından yoksun ve zaten bunun geçerliliğine de inanmayan, sunumun temsilin yerini aldığını, gösterimin ise gitgide daha fazla gösterimin kendisiyle ilgili olduğunu söyler. Postmodernist dramda “mekândaki modellerin”, “ikonların” ve “tablolar”ın yaratılmasını vurgulayan Corrigan’ın anlatımında, resimsel imgeler tekrar ön plana çıkar.¹⁵⁰

¹⁴⁸ y.a.g.e., 229 s.

¹⁴⁹ Connor, a.g.e., 194 s.

¹⁵⁰ y.a.g.e., 195 s.

Regis Durand da, “tiyatro, arzu konumunun sürekli yerdeğiştirmesinden ibaret olmalı, izleyiciye, akış, örgü ve sistemlerden başka kavrayabileceği hiçbir şey vermemelidir” der. Bugün artık anlatının gücü ve tutarlılığı yoktur. Durand; “üst üste binme ya da tabakalanma, izleme, alıntılama, tekrar, çizme ve silme, eşleme, gölgeleme, tercüme, aktarım olan” bir tiyatrodan söz eder. Bu gerekleri yerine getiren bir tiyatronun örneği, Amerikalı Richard Foreman’ın Ontolojik-Histerik Tiyatrosu olduğunu da vurgular. Bu noktada, Chantal Pontbriand’ın, Foreman’ın oyunlarını betimlemesi oldukça yol göstericidir:

“Richard Foreman çalışmaları bir dramatik aşırılık ilkesinin, yani sürekliliğin konuyu, amacı ve perspektifi durmaksızın değişmeye zorlayacak ölçüde mutlak bir reddinin örneğidir. Foreman oyun sonu tesellisini mutlak reddiyle ve tiyatroyu egemen olunamayacak farklılık deneyimine ya da kendi deyişiyile her şeyin her şeyi kesintiye uğrattığı ağ yaşantısına açma arzusuyla postmodernist gösterimin bir tür sınır durumunu temsil etmektedir...Foreman’ın oyunları, öykülerin ve durumların beklenmedik bir anda yolundan çıkarılıp başka bir yola sokulduğu, dekorların ve sahne düzeninin rastgele değiştiiği, karakterlere ve bunların konuşmalarına verilen geleneksel örgütleyici ayrıcalığın dağılıp gittiği akış deneyimleridir. Foreman’ın oyunlarında, örneğin, kaydedilmiş ya da canlı olabilen dil, oyuncuların yayılmak ve onları tanımlamak yerine, oyuncular arasında dolaşır ve her durumda müzik, ışık, siren gibi türlü sesler arasından kendi yolunu bulmak zorundadır. Foreman’ın bu tür bir tiyatorunun amacı ve doğasıyla ilgili irdelemesi bu tiyatroyu varlığın bir sabitlenişi ya da kendini ortaya koyuşu olarak değil, bir çeşit oluşum ya da anlamlılığın sürekli bir türeyişi olarak sunar. Benim oyunlarım satır satır konuyu değiştirmişe benzediklerinde, bu doğrudur –fakat bu konu değişikliği gerçek konunun zeminidir, bize-söylemde-bulunan-her şeyin bütün alanında insani olmayan post humanistik bir dolaşmadan kaynaklanan, bir açıklık ve tetiktelik halidir. Bu alanı yaratmak için (bilincin hipnotize olmasına izin vermektense) benim oyunlarım konuyu değiştirip dururlar. Fakat konu değişmiş midir? Zira konu alandır ve bu alan doğrudan doğruya dile getirilmiş olmayıp şeylerin yazılması yoluyla eklemelenmiş, teşhir edilmiştir.”¹⁵¹

Özetle, postmodern tiyatro teorileri gösterimin ses, ışık, dil, dekor, hareket, müzik gibi farklı bileşenlerini bir araya ve karşı karşıya getirerek, bu aradalık durumunu kapsamaya ve araştırmaya çalışmışlardır. Sahneye koymak göstergelerle ifade etmek anlamına geliyorsa, diye yazar Bernard Dort, “o halde oynamak bu göstergeleri kaydırmak ve açıkça tanımlanmış mekân ve zaman sınırlarını harekete geçirmek –belki de başıboş bırakmak- demektir.”¹⁵² Böylesi bir tiyatroda, artık seyirciler için söz konusu olan, yüzeyin ardındaki derin anlamları bulup çıkarmaktan ziyade, çoğu zaman herhangi bir anlam taşıma derdi olmayan ya da en azından dilsel kodlar içinde tanımlanamadığı iddia edilen anlık etkiyi “deneyimlemek”tir. Zamansallığın çöküşü, rastlantısallık ve anlık olanı ya da temsil edilemeyeni deneyimleme vurgusu, postmodern sanat yapıtının

¹⁵¹ y.a.g.e., 201 s.

¹⁵² y.a.g.e., 204 s.

temsilden sunuma kaymasını beraberinde getirmiştir. Artık oyunlarda, karakter, anlatı, zaman süreksizleşir, özne parçalanır, nedensellik ve belirlenimcilik reddedilir.

3. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE POSTMODERNİST YÖNELİŞLER

3.1. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Türkiye'nin Moderleşme Projesi

Bu bölümde; Türkiye'nin modernleşme ve postmodernleşme bağlamında bir özgüllüğü olup olmadığı, deneyimlerinin başka toplumların deneyimlerine benzeyip benzemediği ve dünyadaki gelişmeler ile Türkiye'deki gelişmeler arasında bir koşutluk kurulup kurulamayacağı vb." soruların yanıtları aranacaktır.

Türkiye'de postmodernist olarak tanımlanabilecek eğilimleri anlayabilmek, modern akla ve onun yarattığı projeye inancın niye sarsılmış olabileceğini kavrayabilmek için, moderleşmenin serüveninden başlamak gerekiyor.

İlhan Tekeli, modernite projesinin dört temel boyut üzerinde geliştiğini söyler. Bunlardan biri "*ekonomik boyut*"tur. Kapitalist ilişkiler içinde, fosil yakıtlardan elde edilen enerjiye dayanarak üretim yapan sanayileşmiş bir toplumdan söz eder. Bu toplumda ürünler metalaşmış, emek ücretli hale gelmiş, liberalist mülkiyet anlayışı kurumsallaşmıştır. İkinci boyut ise "*evrensellik*"tir. Toplumsal olguların doğru bir

temsilinin yapılabileceğine, dolayısıyla nesnel ve evrensel geçerlilik iddiası taşıyan bir toplumbilim kurulabileceğine ve dilin, bu bilgiyi etkilemeden aktarabilen bir aracı olduğuna inanılmaktadır. Evrensellik iddiası sadece bilim alanında değil, ahlak ve hukuk alanında da kendisini göstermektedir. Üçüncü boyut ise “*birey*”in doğuşudur. Geleneksel toplum bağlarından kurtulmuş, kendi aklıyla kendini yönlendiren, eğitilmiş, belli bir yöreye bağlılığı azalmış, tarihsel gelişme içine kendini yerleştirebilen, yer değiştirebilen, akışkanlığı artmış bireydir. Son boyut ise, “*ulus-devlet*” olma ve “*demokratik*” süreçlere dayanmadır. Yerel bağlamdaki toplumla ilişki biçimini aşarak, daha büyük ve yaygın bir mekânda toplum için dayanışmanın ve anonim toplumsal ilişki kalıplarının oluşturulabilmesi için ulus kimliklerin geliştirilmesi gerekmiştir. Ve böyle bir toplumda yönetim ancak demokratik olabilir.¹⁵³

Yukarıdaki tespitlerin ardından Tekeli, modernite projesinin en temel çelişkinin; kurumsal yapısının toplumdaki bireylerin eşitliği varsayımı üzerinden geliştirmiş olmasına karşın, ekonomik işleyişinin bireyler arasındaki eşitsizliği sürekli arttırması olduğunu ifade eder.¹⁵⁴

Şerif Mardin Modernleşme’yi, toplumların aynı zamanda gittikçe farklılaştıkları ve merkezileştikleri bir süreç olarak tanımlar. Batı Avrupa’da feodalizmin çöküşü ile başlayan bu süreç, burjuvazinin gelişmesi, sanayileşme ve siyasi hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları da kapsar. Bu gelişme esnasında, toplumun bazı fonksiyonları merkezde toplanırken, öte yandan yeni gruplar doğar, toplumun fonksiyonları birbirinden ayrılır. Fakat belki en önemlisi, bu ayrılmanın doğurduğu kopuklukları da dolduracak yeni yapılar gelişir. Vatandaşlık kavramı, milli kültür gibi yapılar merkezin ve yeni ortaya çıkmış olan sosyal ve iktisadi yapı parçalarının birbirine bağlanmasını sağlar. Mardin, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Türkiye’sinin, modernleşmenin özellikle bu bölümünde, tümü ortaya çıkaran bağlayıcı yapılar kurma noktasında sıkıntı çektiğini belirtir.¹⁵⁵

Modernleşme sürecinin asıl yatağı Avrupa kıtası olmakla birlikte, süreç bütün dünyayı etkisi altına almıştır. İşte tam bu noktada Batılı olmayan toplumların modernlik deneyimleri yeni bir iddia taşıyabilir mi sorusu gündeme gelir. Batı-dışında kalan

¹⁵³ İlhan Tekeli, “Geç Aydınlanan Bir Ülkede Erken Aydınlananların İkilemi ve Popülizm”, **Türk Aydınımı ve Kimlik Sorunu**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1997, 19-21 s.

¹⁵⁴ **y.a.g.e.**, s.22.

¹⁵⁵ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 9-19 s.

toplumların gelişme iddiası nasıl bir yön izleyecektir? Batı gelişme çizgisinin dışında kalmış toplumlar ekonomik bir güç oluşturabilecek gelişmişlik düzeyine erişebilir mi? Farklı yerel dokular kendilerine özgü alternatif modernlik biçimleri yaratabilirler mi?

Son yıllarda üzerinde epey tartışılan iki farklı tez, yukarıdaki sorulara verdiği yanıtla birbirinden ayrılır. Fukuyama'nın "tarihin sonu" tezi liberal dünya görüşünün ve piyasa ekonomisinin modern dünya içerisindeki zaferini konu edinmekte ve bunun sonucu olarak farklı görüşler arasındaki çatışmanın sona erdiğini ve sanayi toplumları arasında bir benzeşme olduğunu ileri sürmektedir. Huntington'ın tezi ise tersine, küreselleşme sürecinin farklılaşma ve hatta "medeniyetler arası çatışma"ya götürdüğü üzerinde durmaktadır. Ayrıca Huntington Batı ile modernlik arasında özdeşlik ilişkisi kalmadığını, diğer toplumların da modernleştiğini ama Batılılaşamadıkları için modern sayılamayacaklarını ileri sürmektedir. Hatta yazara göre Batı'nın dışında bir modernlik olamayacağına göre bu toplumlar potansiyel çatışma kaynağıdır ve aşılamayacak bir medeniyet farklılığını temsil ederler. Huntington Batı modernliğinin evrensel ve ilerlemeci ideallerini terk ederek, kendi coğrafyasına ve kabuğuna çekilmesini savunmaktadır. Batıcıdır ama Batı'yı başkaları için model olmaktan çıkarmak istemektedir. Başka toplumların modernlikten nasibini almalarını küçümsemekte, Batı'nın modernlik üzerindeki tekelinin kalkmasını içermektedir.¹⁵⁶

Yaklaşımlar her ne kadar birbirinden farklı da olsa ortak saptama modernliğin küreselleşmekte ve yerelleşmekte olduğudur. Yani Batı'nın coğrafya, tarih ve kültürüyle tanım kazanmış modernlik deneyimi bugün farklı coğrafyalara açılmakta, değişik dillerde yeniden anlatılmaktadır. İşte tam bu noktada, Nilüfer Göle geliştirdiği "batı-dışı modernlik" kavramı ile Batı'yı merkezden kaydırarak, yerel olguların, bize özgü olanın analizini yapabileceğimizi ifade eder.

"Burada kavramsallaştırılmaya çalışılan Batılı olmayan toplumların moderliği aktarma, resmetme, hatta yeniden besteleme biçimleridir, yoksa moderliğin dışında kalmaları ya da karşıtı olmaları değil. Modernlik ile Batı'nın arasındaki özdeşlik ilişkisinin kırılması beraberinde alternatif çoğul modernlik modelleri sorusunu getiriyor. Modernliğin farklı coğrafi ve kültürel havzalarda yeniden şekillenip şekillenemeyeceği üzerine bizleri düşünmeye zorluyor..."¹⁵⁷

Göle, moderliğin dünya toplumları arasında ortak bir deneyimi varsaymış olduğunu ancak zaman ve konumlandırma açısından hiyerarşiye tabi tuttuğunu ifade

¹⁵⁶ Yaşar Çabuklu, **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset**, Kanat Yayıncılık, İstanbul, 2004, 81-85 s.

¹⁵⁷ Nilüfer Göle, "Batı Dışı Moderlik: Kavram Üzerine", **Modernleşme ve Batılılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 59 s.

eder. Modern olanlar ile gelenekseller, medeniler ile barbarlar, gelişmişler ile geri kalmışlar, merkezdekiler ile periferidekiler, geriden gelenler anlamında bir kronolojik zaman farklılığına ve hiyerarşik konumlandırmaya tabi tutulmuşlardır. Ara kategoriler – modernleşmekte olanlar, gelişmekte olanlar, yarı-periferidekiler gibi-listeye eklenmiş, ama kronolojik ve hiyerarşik farklılaşma analizlerin temel taşı olmuştur.¹⁵⁸

Modernlik, ilerlemeci görüş ile birlikte işlev kazanmış ve farklı toplumların kaderini birbirine bağlamıştır. İlerlemeci felsefe azgelişmiş, geleneksel toplumların da modernitenin güzergâhını takip edebileceği inancında toplumları birleştirmiştir. Azgelişmişlik teorileri bu iyimserliği paylaşmamış ve azgelişmişliğin gelişmişliğin sonucu olarak ortaya çıktığını, sömürü ve egemenlik ilişkilerinin belirleyiciliğini açığa vurarak, ilerlemeci bakış açısını eleştirmişlerdir.

Kıyası modernliğin ideolojik bir zaman anlayışı vardır ve “ötekiler”le ilişkisinde “ötekiler”i, kendisiyle aynı ilerleme düzeyini ve zamanı paylaşamayanlar, yani “çağdaş” olmayanlar olarak tanımlar. Göle, Batı’nın “öteki”yle olan ilişkisine ideolojik bir zaman kavramı atfettiğini ve aralarındaki farklılığı zaman ve mekân içinde mesafe olarak kurgulayarak, Batılı olmayanlara “çağdaş” diyerek, onlara kendisiyle “eşzamanlı” olma hakkı tanımadığını ifade eder. Modern zamanlara ayak uyduramamış olmanın Batılı olmayan toplumların da bilincini yaralamış olduğunu ekler.

“Muasır medeniyet seviyesine erişmek ya da yeni Türkçeyle “çağdaşlaşmak” modernlikle aralarındaki kapatılmayan mesafeyi ve özlem ilişkisini dile getirmektedir. “Çağdaş”, sözlük anlamıyla bugünkü zamana ilişkin, eşzamanlı anlamına gelmekle beraber, Türk modernleşmesi bağlamında, hep ileriye doğruyu işaret eder ve Batı modernliğiyle özdeşlik taşır. Batı toplumlarıyla eşzamanlılığı çağrıştırmadığı gibi tersine geleceğe ilişkin ilerlemenin yönünü ve değerlerini belirler. Modernlik Batılı toplumların kültür, bilim ve eylemleriyle şekillenmiştir, bunun dışında kalanlar ise modernliğin tarihinin yazımında zayıf ve kenarda kalmışlardır. Zayıf tarihsellik Batılı olmayan toplumların modernlikle aralarında kurdukları yaralı ama bağımlı ilişkinin adıdır. Batı modernliğinin dışında, kenarında, gerisinde kalan toplumlar kendi kültür ve tarih güzergâhlarının yolunda evrilerek değil, ancak o yolu arkalarında bırakarak ilerleyebileceklerine, yani modernleşebileceklerine inanmışlardır. Gerek Batıcı modernleşmeci, gerek solcu gelişmeci siyasal hareketlerin ortak noktası geçmişle bağı koparmaya yönelik devrimci ve ilerlemeci değişim anlayışlarıdır. Bu toplumlar şimdiki zamanlarıyla barışık olmayan, bugünlerine yabancılaşmış toplumlardır. Bu yüzden kendilerini gelecekte (sosyalist ütopya) ya da idealleştirilmiş geçmişte (İslamcı altın çağ ya da mitolojik milliyetçilikle) yeniden kurgularlar.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ y.a.g.e., 61 s.

¹⁵⁹ y.a.g.e., 61 s.

Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında özel bir kopukluktan, süreksizlikten söz etmek mümkündür. Geleneksel toplum klişesinin aksine, bu toplumların gelenekselliksizleştirildiklerini söyler Göle. Gönüllü otoriter modernizasyon projelerinin (Türkiye, Çin) etkili olduğu durumlarda geçmişten gelenekten kopuş, sömürgeci modernizasyondan (Hindistan) daha radikal olmaktadır. Göle, Hindistan geleneğiyle arasındaki bağlantıyı sahiplendiğini, hatta bunu sömürgeciliğe direnişin bir biçimi haline dönüştürdüğünü ifade eder. Türkiye ve Çin gibi ülkelerde ise, geçmişin radikal biçimde reddi, yenilikçilik ideolojisinin, yeni hayat arayışlarının temelini oluşturmuştur.¹⁶⁰

Göle, geleneklerin modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle ya gözardı edildiğini, ya kendiliğinden yok olduğunu ya da yasaklandığını vurgular. Sonuç olarak modernliğin etkisi gelenek üzerinde dönüştürücü olmamıştır. Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp modernliğin içerisine taşınmamış, bunun yerine dondurulmuş, folklorikleştirilmiş ya da müzeleştirilmiştir. Eğer varolmayı sürdüren gelenekler varsa, bu sistemin kenarında kalmaları suretiyle mümkün olmuştur. Batı-dışı ortamlarda, gelenek ve modernlik birbirleriyle örtüşmeyen ya da zayıf bir tekabüliyet gösteren uyumsuz parçacıklar olarak ortaya çıkmaktadır.

“Gelenek ve modernlik arasında radikal kültürel bir kırılma olarak gönüllü modernizasyon projesi ve ikisi arasındaki sessiz bir arada varoluş, kentsel mekâna ve kaotik zaman bilincine yansımaktadır. Kronolojik bir zaman boyutunun olmadığı, üst üste, yan yana farklı zamana ait pratiklerin karşınıza bir anda çıkıp sizi şaşırtacağı, akortsuz bir zaman ve kaotik bir mekân düzenlemesidir içinde yaşadığımız dekor... Ackbar Abbas'ın Hong Kong için tasvir ettikleri İstanbul için de söylenebilir: ‘değişimin belirli bir yönünün bulunmadığı, değişik zamanlar ve hızların koştuğu bir mekân...kronoloji kavramının ve birbirini takip eden tarihsel zaman kavramının zayıflaması sonucu eski ve yeninin kolaylıkla birbirinin çağdaşı olduğu, sürekliliklerle süreksizliklerin yan yana varolabildiği ve pre-modern ve postmodern oluşumların birbirlerinin varlığını kabul etmeye zorlanmadan el ele tutuştukları.’”¹⁶¹

Göle, Batı-dışı toplumlarda gelenek ile modernlik arasındaki ilişkilerin bizi şaşırtmaya devam edeceğini söyler. Modernist geleneksizleştirme projesinin sonuna daha çok yaklaştığını ve globalizmin yerel yaşam tarzlarını yuttuğunu düşündüğümüz anda, geleneğe yönelik yeni bir ilgi, unutulmuş tatlar, geçmiş nostaljisi umulmadık bir anda ve biçimlerde yeniden karşımıza çıkıvermektedir. Horgörülen “alaturkalık” değer kazanmaktadır. Hatta İslamcılık böyle bir tebdili kıyafetin örneği olarak görülebilir.

¹⁶⁰ y.a.g.e., 65 s.

¹⁶¹ y.a.g.e., 65 s.

Göle'ye göre; bu geçmişe dönüşten ziyade, bugün içinde geçmişi yeniden kurgulayarak, öznellik ve modernlik arasında, belki hiçbir zaman elde edilemeyecek bir harmoni/ideal/arayışıdır.¹⁶²

Kadıoğlu da, benzer şekilde; batı dışı toplumlarda geçmiş ile sürekliliğin yitirilmiş olduğunu ve bir gelenek oluşmadığını vurgular. Özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Türk kimliği inşa edilirken geçmiş ile sürekliliğin kırıldığını ifade eder.¹⁶³

“İşte, Cumhuriyet epistemolojisi ile sözünü edilen tam da bu kırılmadır ve daha da ötesi bununla birlikte gelen yeniden, sil baştan başlamayı öngeren, inşa edici zihniyet ya da son zamanlardaki popüler ifadeyle beyaz sayfa açma doğrultusundaki tavidir.”¹⁶⁴

Kadıoğlu, bu kopuşun günümüzdeki uzantısının bir tarihsizlik zihniyeti ve belleğini yitirme hastalığı olduğunu söyler ve bugün Türkiye Cumhuriyeti'nin psikoterapiye ve geçmiş ile bağlarını güçlendirerek kendi kültür tarihini yeniden yazmaya gereksinimi olduğunu ekler.¹⁶⁵

Çulhaoğlu, Türkiye gibi Avrupa'ya yakın, Avrupa'dan her alanda doğrudan etkilenen coğrafyalar söz konusu olduğunda “geç modernleşme” kavramına ve bunun karşılığı olan olgulara titizlikle eğilmek gerektiğini vurgular. Geç modernleşme, kendisini önceleyen modernleşme süreçlerinin ve bu süreçlerin sonuçlarının bilgisine sahip modernleştirici iradenin tarihin akışını hızlandırması, önündeki basamakların birkaçını birden atlaması biçiminde tanımlanabilir. Başka bir deyişle, geç modernleşmede süreçlerin bilinçli yönlendirilmesini amaçlayan girişimler daha belirgindir. Buna karşılık, modern olan ile geleneksel olan arasındaki eklemlenmenin uzunca bir tarihsel kesite yayılan gerilimleri, geç modernleşmenin ayırt edici özellikleri arasındadır. Çulhaoğlu Batılılaşmanın, modernleşmeye göre daha dar kapsamlı bir kavram olduğunu vurgular:

“Bir kere, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden bir süreç olarak modernleşmenin her ülkeyi şu ya da bu ölçüde “Batılı ülkelere benzetmesi” kaçınılmaz olsa bile, her modernleşme sürecine tam boy bir Batılılaşma eşlik etmeyebilir. Örneğin Şerif Mardin, modernleştirici planların “devleti kurtarma” ya da “cemaatçi popülizm” adına zaman zaman Batılılaşmaya karşı durabildiğine değinmektedir. İkincisi, modernleşme, maddi süreç ve göstergelerden duygu ve düşünce dünyasına dek uzanan kapsayıcı bir kavramken, Batılılaşma ağırlıklı olarak biçimle ilgilidir ve

¹⁶² y.a.g.e., 66 s.

¹⁶³ Ayşe Kadıoğlu, **Cumhuriyet İdaresi ve Demokrasi Muhakemesi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 23 s.

¹⁶⁴ y.a.g.e., 24 s.

¹⁶⁵ y.a.g.e., 24 s.

bu nedenle kapsamı daha dardır. Gene de, Türkiye gibi özel bir coğrafi konuma sahip, bu konunun getirdiği benzeme-yetişme çabalarına sahne olmuş bir ülkede modernleşme, Batılılaşma ile neredeyse özdeş hale gelmiş ya da öyle görülmüştür.”¹⁶⁶

Laçiner'e göre Türkiye'de modernleşme, benzer birçok ülkede olduğu gibi, iç dinamiklerle değil, “dış” zorlamayla ve devletten başlayan devletten topluma inen bir süreç olarak başlamıştır:

“Gerçi modernleşme sürecine geç giren hemen tüm ülkelerde devletin baskın rolü ve ağırlığı bir kural gibidir ama herhalde yalnızca Türkiye’de “devletin bekası”na verilen bu öncelik, sürecin sürekli olarak devlet ile toplumun –kimi kesitlerde- hemen tamamını karşı karşıya getiren bir devlet-toplum karşıtlığı, gerilimi altında yaşanmasına yol açmıştır. Bu sorun her ne kadar uzunca bir süre, modernleşmek için gerekli iktisadi, kültürel koşul ve imkânlarla sahip olmayan bir topluma onu acilen modernleştirmek isteyen bir devlet arasında doğmuş kaçınılmaz, hatta doğal bir sorun olarak sunulmuş ise de; sonraki gelişmeler ışığına bunun doğrudan doğruya modernleşmeyi devleti kurtarma/bekasını sağlama kaygısına araç olabilecek yönleriyle benimseme, süreci bu mantık ve yaklaşımla yönlendirme ve yönetme dayatması ile ilgili olduğunu söylemek gerekecektir.”¹⁶⁷

Kadioğlu da, Osmanlı devletinde modernleşme hareketlerinin başlamasıyla birlikte sürekli gündemde kalan meselenin “devletin muhafazası” olduğunu vurgular. Aslında on dokuzuncu yüzyılda ivme kazanan modernleşme hareketlerinin temel amacı devleti muhafaza etmektir. Kadioğlu, bu dönemde ilerlemenin kendiliğinden bir amaç olmaktan ziyade, düzeni muhafaza etmek için başvurulmuş bir araç olduğunu ifade eder.¹⁶⁸

Türkiye’de 19.yüzyılda başlayan modernleşme sürecinin, kendi yerel dinamiklerine karşın, Batı’nın belirgin etkileriyle, dahası “Batılı ülkeler gibi olma” dürtüleriyle yaşandığı açıktır. Kadioğlu, bununla birlikte, sözü edilen yerel (ülke ölçeğindeki) dinamikler nedeniyle Türkiye’deki modernleşme sürecinin yabancı-dışsal bir olgunun yerli olana aşkın çıktığı bir içerik taşımadığını söyler. Ve Türkiye için yabancı-dışsal sayılabilecek olanın, var olana eklediğini ve ortaya çıkan formasyonun giderek içkin-yerleşik duruma geldiğini de ekler.¹⁶⁹

Uğur Kocabaşoğlu, “Nedir Batı, niye bizim yönümüz yaklaşık üçyüz yıldır Batı’ya dönük?” sorularının yanıtlarını, Avrupa’nın sömürgeciliğinde arar. Avrupa yaklaşık beşyüz yılda Avrupa oldu. Dolayısıyla 19. yüzyılın ortalarından itibaren, ister

¹⁶⁶ Çulhaoğlu, a.g.e., 170-180 s.

¹⁶⁷ Laçiner, a.g.e., 10-17 s.

¹⁶⁸ Kadioğlu, a.g.e., 24-25 s.

¹⁶⁹ y.a.g.e., 26 s.

Rönesans, Reform ve Sanayi Devrimi'nin, ister kısaca kapitalist toplumun sonuçlarını/etkilerini kendine benzemeyen toplumlara yaymaya girişti. Bu etki ya da dönüştürme, siyaset alanında demokrasi, ekonomi alanında kapitalist üretim ve bölüşüm ilişkileri, kültürel alanda bilimsel birikimin düşünüş ve davranış biçimi ve hatta dinsel inancın (misyonerlik) “başka” toplumlara empoze edilmesi şeklinde ortaya çıkıyordu. Bu olguyu Avrupalılaştırma ya da Avrupalılaştırma olarak tanımlar Kocabaşoğlu:

“Bir yandan Avrupa kendi doğusunu ve batısını dönüştürürken Batı-dışı dünya da, daha mutlu yaşayabilmek, bir anlamda Batı'yla baş edebilmek için Batılılaşmak, Avrupalılaşmak isteyecekti. Bu etkileşim Batı'yı da, Batılılaşmak isteyenleri de ekonomik, toplumsal, siyasal ve ideolojik düzlemlerde değiştirmiş, dönüştürmüştür. Bu etkileşimin ya da gerilimin, daha açık bir ifade ile kapitalist üretim ve bölüşüm ilişkilerinin yarattığı iki dünya savaşından, sömürgelerin uyanmaya başlamasından sonra Batılılaşma/Avrupalılaştırma kavramlarının yerini modernleşme/çağdaşlaşma kavramları alacaktı. Batılılaşma ya da Avrupalılaştırma kavramları hem cazibesini yitirmiş, hem de Avrupa'nın dışında başka Batı ya da Batılılar ortaya çıkmıştı. Hasretin yeni adı artık farklıydı: Modernleşme. Bu değişiklikte şu iki olgunun rol oynadığı söylenebilir: Birincisi, kapitalist sömürünün de, kültürel etkilemenin de biçimleri değişmişti. Üstelik modernleşmenin tek biçiminin Avrupa'nın yolunu izlemekten geçtiği konusunda kuşku belirmişti. Yeni paradigmanın adı modernleşme/çağdaşlaşma idi artık. Yaklaşık bir kırk yıl kadar iki kutuplu dünyanın hassas dengesinde zaman geçirildikten sonra, Batı'nın (coğrafi değil, sistemik olarak) yeni bir hurucuna tanık oluyoruz. Buna artık ne Batılılaşma/Avrupalılaştırma ne de çağdaşlaşma/modernleşme deniyor. Onun adındaki efsun daha iddialıdır. Küreselleşme. Bu yeni olgu, Batı'nın kendi dışına dayattığı yeni bir ilişki setidir. Önceleri 'asrileşmek/garplılaşmak', daha sonra 'modernleşmek/çağdaşlaşmak', şimdilerde ise 'globalleşmek/küreselleşmek' isteyen bir toplum.”¹⁷⁰

Şimdi, Batılılaşma, Avrupalılaştırma, Modernleşme çabalarının Batı-dışı bir ülke olan Türkiye’de nasıl cereyan ettiği tartışmaya başlanabilir.

Türkiye’nin Batılılaşma/modernleşme girişiminin temel eksikliği üzerine genel olarak sosyologların, siyaset bilimcilerinin ortak bir görüşü paylaştıklarını görüyoruz. Tarihsel gelişme içinde kapitalist bir sosyo-ekonomik taban kurulmadan, ona özgü kurum ve davranışların adaptasyonunun, bir başka deyişle sanayileşmeden modernleşmeye çalışmanın, yani üretmeden tüketmenin açmazlarını yaşamaktadır Türkiye...

Batılılaşma Batı’da bir ekonomik devrim olarak gerçekleşirken, Türkiye’de üst yapı kurumlarında kültürel bir değişim olarak ortaya çıkmıştır. Sanayileşmeden modernleşme çabası, sonunda sağlıksız bir toplumun doğuşuna neden olmuştur. Ekonomik sorunlara aldırılmadan yaşam biçimini Batı’ya benzetme çabası, toplumsal

¹⁷⁰ Uğur Kocabaşoğlu, **Modernleşme ve Batılılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 15 s.

çelişkileri artırmıştır. “Para kazanma biçiminde” değişim yerine, “para harcama biçiminde” değişimi Batılılaşma modeli olarak görüldüğü için, Batılılaşma taraftarı gibi görünenler ile halkın arası açılmıştır. Tarımsal yapıdan sanayi yapısına geçmiş, sermaye birikimi ile burjuvazinin doğuşunu tamamlamış Batı’nın ekonomik yapısına özgü kurumları taklit ederek batılılaşamayacağı gerçeği, siyaset bilimciler tarafından sıklıkla vurgulanır.

Ayşe Kadioğlu Türkiye’deki modernleşme sürecini atın önüne bağlanmış at arabası benzetmesi ile açıklar:

“Türkiye Cumhuriyeti’nde at arabası genellikle atın önüne bağlanmış, yani imajların moderliği modernliğin kendisinden daha önemli olmuş, modern fikirlerden önce modern imajlar gündeme gelmiştir. Türkiye’de modernitenin görüntüsü her zaman daha önceliklidir. Cumhuriyet döneminde kotarılan, inşa edilen kimliklerin, modern kadın ve erkek kimliklerinin en önemli özelliği, sahte ile sahicinin birbirine karıştığı bir aşırı-gerçekçi durumu çağrıştırmaktadır; yani sahici gibi görünen, ancak sahteliğini ve inşa edilmişliğini bağırarak gelen çeşitli İslamcı söylemlerin de aslında Cumhuriyet epistemolojisinden nasiplerini alarak, inşa edici ve modernist bir tavır içine girmiş olmalarıdır.”¹⁷¹

Kadioğlu, modernitenin ikili düşünce kalıplarının (öteki-kendi, modern-geleneksel, garp-şark, batı-doğu, bilim-din) modern kurumlardan daha sonra Osmanlı’ya varmış olmasının, Osmanlı modernleşmesinin ayırt edici özelliği olduğunu belirtir. Yani modern kurumlar onlara olan talepten önce gündeme gelmiştir. Deniz Gürsel’in ifadesiyle:

“Rönesans olmadan Aydınlanma”ya ilişkin düzenlemeler getirilmiş ve milletin organik aydınları yaratılmıştır.” Böylece modern kurumlar modernitenin ethosundan önce Osmanlı yaşantısına girmiş ve sonuçta Cumhuriyet epistemolojisine açılacak olan kapı bu şekilde aralanmıştır.”¹⁷²

Hilmi Yavuz ise, Türk modernleşmesini “metonomik” bir Batılılaşma olarak tanımlar. Metonomi, parçanın, bütünü yerini alması, onun yerine geçmesi, onun yerini tutmasıdır. Edebiyattan örnekendirir iddiasını Yavuz;

“Tanzimat ve Servet-i Fünun romanlarındaki bütün “Batılılaşmış” ya da “asri” kadın karakterlerin hepsi niçin piyano çalar? Erkek karakterler niçin Fransızca öğrenmeye meraklıdır? Bunları, başka sorular da izleyebilir şüphesiz. Ama, bu iki simge (piyano ve Fransızca) Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma veya modernleşme sürecinin nasıl

¹⁷¹ Kadioğlu, a.g.e., 16 s.

¹⁷² y.a.g.e., 26 s.

alımlandığını göstermeye yeter de artar bile! Avrupalı olmanın simgesel işaretleridir. Kısaca piyano çalmak, Fransızca konuşmak, Avrupalı gibi giyinerek onların yaşam tarzına öykünmek. Modern ya da asri olmak budur... Cumhuriyet modernleşmecileri için Avrupa medeniyetini kavramlar (mesela, insan hakları) değil, ama simgeler (mesala şapka, meself Latin harfleri) temsil etmiştir –ediyor da! Nitekim Şapka kullanımına dair kanun 1925 yılında çıkarılmıştır, ama “insan hakları” kavramının gündeme gelebilmesi için, Kopenhag Kriterleri’nin dayatması beklenmiştir. Arada 75 yıllık bir zaman farkı vardır. Bu da modernleşmeyi, bir “simgeler düzeni” olarak kavramış olduğumuzun apaçık kanıtıdır. Şimdi yavaş yavaş anlamaya başlıyoruz ki, Avrupalı bizi Avrupa Birliği’ne almak için şapka mı yoksa fes mi giydiğimize bakmıyor; yazımızı sağdan sola mı, yoksa soldan sağa mı yazdığımızı bakmıyor; Kısaca, simgelere değil, “insan hakları, demokrasi, sivilleşme vb. kavramları hayata geçirip geçirmediğimize; onları birer “zihinsel somut” a dönüştürüp dönüştürmediğimize bakıyor.”¹⁷³

Piyano çalmak, şapka giymek, Fransızca konuşmak, batılı olmanın bir parçası olabilir ama elbette, hiçbir zaman Avrupalılığı “bütün”üyle temsil etmezler. Avrupalılık, ancak kavramsal düzeyde temsil edilebilir. Bunu Yavuz, Avrupalılığın bir medeniyet olmasıyla ilişkili olduğunu, bir medeniyetin ancak kendine mahsus kavramlarla temsil edilebileceğini dile getirir. Batı medeniyetinin, kültür alanında bile, felsefe; siyaset alanında demokrasi, insan hakları, sivil toplum gibi kavramlarla temsil edilmesi gerekir-yoksa, piyano çalmak ya da şapka giymekle veya Fransızca konuşmakla değil! Türk modernleşmesi, Batılılaşmayı somut ve görünür simgelerle kavradığı içindir ki, “parça”yı “bütün”ün kendisi zannetmiş; bir medeniyeti temellendirmenin soyut kavramlarla mümkün olabileceğinin ayırdına varmamıştır. Hilmi Yavuz’un Türk modernleşmesine, “metonomik” demesinin nedeni de budur. Yaşam tarzı, hiç şüphesiz, bu medeniyetin ayırt edici özelliklerinden biridir. Ama medeniyet hiçbir zaman, yaşam tarzına indirgenemez, yalnızca onun bir parçasıdır. Buradan yola çıkarak Yavuz, Türk modernleşmesinin Batılılaşma değil de bir oryantalistleşme olduğunu iddia eder:

“Fragmanter veya metonomik modernleşmenin, oryantalistleşme olduğunu söyleyeceğim. Oryantalizmi, semiyolojik bir okumayla, parçayı bütününe yerine koyan bir medeniyet anlayışı olarak tanımlıyorum. Batılı romantik oryantalistleşme nasıl harem’i, hamam’ı, bütün bir doğu ya Osmanlı medeniyetinin yerine koyduysa, Türk modernleşmesi de, piyano çalıp Fransızca konuşmaktan, şapka giyip yazıyı değiştirmeye kadar uzanan geniş bir simgeler spektrumunu, Batı medeniyetinin yerine koydu. Batılının, metonomik bakışına karşı Türk modernleşmecilerinin metonomik bakışı, oryantalist bir bakışta birleşti. Modernleşmedi ya da Batılılaşmadı Türkiye; sadece oryantalistleşti.”¹⁷⁴

¹⁷³ Hilmi Yavuz, “Modernleşme: “Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?”, **Modernleşme ve Batılılaşma**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 212 s.

¹⁷⁴ Yavuz, **a.g.e.**, 217 s.

Hasan Bülent Kahraman ise, Türkiye'nin Tanzimat'tan beri çektiği sıkıntıyı “*çağdaşlaşma anokranizması*” olarak tanımlar. Bu, batının ürettiği zihinsel, siyasal, toplumsal kurumları eşzamanlı değil, gecikmeli olarak uygulamak veya onları ikame edecek mekanizmaları ihtiyaç anında orjinal olarak üretememek demektir. Kahraman'a göre, 1960'larda burjuvazinin ve sanayinin dönüşümleriyle yakalanan bu süreç, yani modernite dönüşümlerini eşzamanlı olarak Türkiye'de yerleştirebilmek, kendisini asıl 1980 sonrasında göstermiş bir gelişmedir. Bu dönemde kapitalizmin atılımları neredeyse günü gününe Türkiye'ye taşınmış, buna bağlı olarak yeni bir insan ve zihniyet ortaya çıkmıştır.¹⁷⁵

Kahraman, Osmanlı imparatorluğundan bugüne üç büyük değişim döneminin yaşandığından bahseder.¹⁷⁶

- Ümmet toplumunun tüm koşullarını bünyesinde barındıran bir imparatorluk yapısı içinde onu aşmaya yönelik ve Batılılaşmanın ilk aşamasını oluşturan Tanzimat-Meşrutiyet ekseninde gelişen ana çıkış.
- 1923'le birlikte başlayan, epistemolojik kopuş diye tanımlanan, kendisini geçmişe ve oradaki bir geleneğe bağlayan tüm bağlardan arındıran Cumhuriyet atılımı.
- Cumhuriyet'in getirdiği ana eğilimleri irdelemeye koyulmuş, onun tarihsel gerçekliğini kabul etmekle birlikte çelişkilerine işaret eden, tıkanma noktalarını gösteren ve daha çoğulcu, daha katılımcı, daha özgürlükçü bir anlayışı savunan geç-modern (postmodernist) değerlendirmeler. (İkinci Cumhuriyetçiler)

Türkiye'nin modernleşme serüvenine, tarihsel bir perspektif çizilebilir adına Osmanlıdan, Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet sonrasında toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi gelişmelerine göz atmak faydalı olacaktır.

Osmanlı imparatorluğu modernite ve sanayileşme öncesi imparatorluklarının en gelişmiş tarım toplumu örneğidir. Çok büyük alanlarda, farklı dinsel inanışları olan, çok sayıdaki kavmi bir düzen altında tutabilen bir örgütlenmesi vardır. Modernite öncesi bir imparatorluk olduğu için yönetim meşruiyetini ilahi olandan almaktadır. Sultan ilahi olanın dünyadaki temsilcisidir. Onun düzenini dünyada gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Sultanın sülalesi bu uğraşın sürekliliğini sağlayacaktır. Bu imparatorluk, sanayi devrimi

¹⁷⁵ Kahraman, **a.g.e.**, v. s.

¹⁷⁶ **y.a.g.e.**, 44 s.

öncesi koşullarda oluştuğu için örgütlenmesini ve kurumsallaşmasını o dönemin üretim, ulaşım ve haberleşme teknolojisinin sınırları içinde gerçekleştirmiştir. Sınırlı bir merkezi ordusu, askeri düzeniyle bütünleşmiş bir toprak düzeni vardır.

Modernite projesinin bu nitelikteki Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkiye girmesi ve onu dönüştürürken, ulus-devletlere parçalayarak ortadan kaldırması kısa sürede, birden gerçekleşebilecek bir olgu değildir.

Kadioğlu, Türk modernleşmesinin on sekizinci yüzyılda, Osmanlı ve Avrupa ordu sistemleri arasındaki farkı anlamaya yönelik sistematik çabaların ardından başladığını ifade eder:

“Modernleşmenin ilk aşamaları, devletin bir aygıtı olmaktan çok organik bir parçası haline gelen yeniçerileri, çoğu Fransız, Batılı danışmanların tavsiyeleri doğrultusunda eğitilen disiplinli birlikler ile ikame etmeyi içeriyordu. On dokuzuncu yüzyılın başlarında modernleşme, askeriye dışındaki alanları da kapsamaya başladı. 1839 ile 1908 yılları arasındaki reformların giderek Osmanlı sivil ve siyasal kurumlarının yenilenmesine yol açan sivil mevzuları da içermeye başladığı görülüyor. Bu reformlar Sultan Abdülmecit tarafından 1839’da ilan edilen Tanzimat Fermanı’nda ortaya konmuştur. Yerel yönetim, eğitim ve yargı düzeylerinde temel bir yeniden örgütlenme getiren Tanzimat reformları, Osmanlıları kurumsal modernleşmeye doğru geri dönülmez bir yönelime sokuyordu. Tanzimat reformcularının nihai amacı, Fransız bakış açısından görünen sivilizasyona ulaşmaktı. Bu amaç, 1920’lerde Türkiye’yi “muasır medeniyetler” seviyesine ulaştırmayı amaçlayan Cumhuriyetçi reformların sloganı haline gelecekti.”¹⁷⁷

İlhan Tekeli, İmparatorluğun, modernite projesinin Avrupa’da ortaya çıkardığı gelişmelerin sonuçlarıyla karşı karşıya kaldığı dönemden, içinden bir ulus-devlet çıkardığı döneme kadar geçen sürede modernite projesiyle ilişkilerini kurduğu aşamaları şöyle özetler:¹⁷⁸

- Birinci aşama: Karşılaşılan sorunların çözümünü varolan siyasal ve sosyal sistem içinde arama dönemi olarak adlandırılabilir. Bu aşamada yaşanan sorunların çözümü için modernite projesinden yararlanılmaya kalkışılmamıştır. Sorun varolan düzenin bozulmuş olmasında görülmekte ve çözüm eski düzenin ihya edilmesinde aranmaktadır. Örneğin, eğer savaş kaybediliyorsa o halde merkezi ordunun güçlendirilmesi ve büyütülmesi sorundan kurtulmak için yeterli görülmektedir. Bu çözüm belli bir süre işler gibi görünse de, sistemin kendini yeniden üretemez hale gelmesini engelleyemeyecektir.

¹⁷⁷ Kadioğlu, a.g.e., 37-38 s.

¹⁷⁸ Tekeli, a.g.e., 22-26 s.

- İkinci aşama: Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma gereğinin hissedildiği, yani belli bir sorunun teşhis edildiği alan öncelikle askeriye olmuş.(III Selim 1789-1807 / II. Mahmut 1808-1839); ardından buna bağlı olarak siyasi/idari merkezileşme ve eğitim reformları gündeme gelmiştir.
- Üçüncü Aşama: Modernite projesiyle yeni ilişki kurma biçimleri öneren, belli bir biçimde iktidar talebi içeren, bunu kamu alanını etkileyerek gerçekleştirmeye çalışan iktidar dışındaki kişi ve grupların siyasi düşünce ve hareketlerinin gelişmesidir. Abdülmecit, Abdülaziz, II. Abdülhamit dönemi. (Tanzimat Dönemi-1839)
- Dördüncü Aşama: İmparatorluğun parçalanarak ulus devletlere dönüşmesi gerçekleşecek, yeni iktidarın meşruiyetini ilahi olan değil, halkın demokratik seçimleri belirleyecektir. İkinci ve üçüncü aşamalarda modernite projesinden beklenen, İmparatorluğun parçalanmasını engellemektir. Oysa ulus-devlet aşamasına geçildiğinde böyle bir beklentinin anlamı kalmamakta modernite projesinden beklenen, ekonomik gelişmeyi sağlamak haline gelmektedir. Dördüncü aşamanın II.Meşrutiyet (1908) ve Cumhuriyet'le (1923) ilişkilendirilebileceği söylenebilir. Bu aşamada Cumhuriyet sonrasında İkinci Dünya Savaşı'na kadar radikal bir modernite projesinin uygulandığı, bu projenin İkinci Dünya Savaşı sonrasında popülist bir nitelik kazandığı, 1980'ler sonrasında da dünyada modernite projesinin aşılmaya başlamasından etkilenerek, belli bir aşınma yaşadığı ileri sürülebilir.

Şerif Mardin de Osmanlı'nın modernleşme sürecindeki temel problemi, diğer siyaset bilimciler gibi Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden şekillendiren radikal değişimlerden uzak kalınmış olmasına bağlar.

“Osmanlı imparatorluğu, Batı'nın geçirmiş olduğu ve sosyal yapısını yeniden yoğuran “ayanlık” inkılâbı, pazar inkılâbı ve sanayi inkılâbı gibi önemli tarihsel gelişmelerden uzak kalmıştı. Ayanlık inkılâbı denilen, Avrupa'da eşraf birliklerinin hakimiyetidir. Fransız ihtilalini bunlar başlatmıştır. Pazar inkılâbı modern devletin Batı'da ülke genişliğinde pazarlar yaratma çabasıdır. Sanayi inkılâbı ise makine kullanma ile başlayan fakat en önemli sonuçları toplumsal olan bir evredir. Sanayileşme, asıl, sanayi inkılâbından önce mevcut insan kümeleşmesini değiştirdiği için önemlidir. Bunlardan biri sanayi proletaryasının ortaya çıkmasıdır. Osmanlı imparatorluğu'nda her biri bir sosyal yapı yoğurması getiren bu hareketlerden biri, -ayanlık- son derece güdük kalmış, diğerleri görülmemiştir.”¹⁷⁹

¹⁷⁹ Mardin, a.g.e., 34 s.

Özetle; Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi'nde modernleşme sürecinde, üretim biçiminde bir değişikliğe gidilmek yerine, askeri, siyasi, eğitim ve bazı kültür kurumlarını aktarma yoluna gidilmiştir.

Alper Kaliber, Türk modernleşmesini, doğrusal bir okumayı yetersiz ve anlamsız kılacak denli sapmalar, çelişkiler ve gerilimlerle örülü bir süreç olarak tanımlar. Modernleşmenin çoğunlukla Batılılaşma çabalarıyla özdeşleştirilirse de en azından başlangıçta, Osmanlı Devleti'nin Batı'ya karşı kendini savunma ve ona rağmen var olma mücadelesinin stratejik zorunlulukları olarak gündeme geldiğini ifade eder.

Batı'da ve Osmanlı'da merkezin oluşması ve çevreyle olan ilişkilerinin kurulması bakımından yaşanan deneyim farklılığının, tarihsel ve yapısal karşıtlıkların açılanmasının önemine işaret eden Mardin için böylesi bir karşılaştırma, Türkiye siyasal modernitesinin anlaşılması açısından da aydınlatıcıdır:

“Batı'da kamu otoritesinin merkezileşmesi; feodal lordlar, işçiler, tüccarlar gibi çevresel güçlerin zaman içinde türlü yollarla yönetsel erkle bütünleşmesini sağlayan “bir dizi karşı karşıya gelme” sonucunda gerçekleşmiştir. Oysa Osmanlı-Türkiye siyasasında karşılaşma, merkezle çevre (devletle taşralı türlü toplumsal gruplar) arasında tek boyutlu bir çatışma biçiminde tezahür etmiş ve Türk siyasasının temelinde yatan ve yüz yıldan fazla süren modernleşmeden sonra da varlığını sürdürmüş gibi görünen en önemli toplumsal kopukluğu oluşturmuştur. Bu ilk durumda çevresel güçlerle bir bağlantılar sistemi içinde kurumsallaşan merkezi otoritenin, onların özerkliklerini yitirmeden siyasal süreçleri etkileyebilecekleri bir kamusal hayatın varlığını güvence altına alması, buralarda modern ulus devletin “iyi eklenmiş yapılar” olması sonucunu doğurmuştur. Buna karşın çevresel güçlerin merkezden dışlandığı Osmanlı-Türkiye siyasasında bu durum, devlet-toplum ilişkilerinde modernleşme süreci boyunca daha da keskinleşen bir karşılıklı kuşkunun doğmasına yol açmıştır. Merkezle çevrenin birbirine yabancılaşmasının en önemli gerekçesini oluşturan bu karşılıklı kuşku, Türkiye'de çevresel güçlerin politik karar alma süreçlerine katılımlarının sınır ve koşullarını da belirler.”¹⁸⁰

Mardin'e göre bu yabancılaşmanın ve toplumsal kopukluğun tüm sorumluluğu, taşralı kimliklerin farklı sembolik ve kültürel kodlarının meşruluğunu tanımayan ve yadsıyan devlete aittir.

“Cumhuriyetin resmi tutumu, Anadolu'nun dama tahtasına benzeyen yapısını, hiç sözünü etmeden reddetmekti. Cumhuriyet ideolojisinin benimsettirdiği kuşaklar da böylece yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye'nin karanlık çağlarından kalma gereksiz kalıntılar olarak görüp reddettiler. Karşılaştıklarında, birer kalıntı olarak davrandılar onlar. Böylece merkez, Büyük Eşitleştirici rolünde çevrenin yeniden karşısına çıktı, bu da merkezin kasvetli ve sert görünümünü bir kez daha sergiledi.” Moderniteye, taşranın farklılıklarını anlayıp tanımaktan ve siyasal

¹⁸⁰ y.a.g.e., 143-152 s.

süreçlere dahil etmektense onun modern benlik, homojen ve organik bir ulus inşası yolunda dönüştürülmesiyle ulaşılabileceğini varsayan Cumhuriyet kadroları, taşranın sahip olduğu kültürel çeşitliliği, “çağdaşlaşma” projeleri önünde bir engel, devletin egemen ve ayrıcalıklı özne olma konumunu sarsacak bir tehdit olarak yorumladılar. Taşranın ehlileştirilmesine yönelik bu politikalar, paradoksal olarak merkez-çevre kutuplaşmasını Türk siyasasının asli unsuru durumuna getirmiştir.”¹⁸¹

Mardin, Cumhuriyet’in kurucularının geçmişten kopmak için sürekli bir çaba gösterdiklerini ifade eder. Atatürk’ün, kurmakta oldukları rejimin, Osmanlı Devleti’yle hiçbir ortak özellik taşımadığını ve çürümüş geçmişten tam bir kopuşu ifade ettiğini vurgular. Bu yüzden de Türkiye’nin 1923 sonrası modernleşme projesi olan “Atatürkçülük” yukarıdan inme tutumu nedeniyle kendilerini II. Cumhuriyetçi olarak tanımlayanlar tarafından militarist bulunur. Feroz Ahmad da Türkiye’de modernleşmenin, benzer birçok ülkede olduğu gibi, iç dinamiklerle değil, “dış” zorlamayla ve devletten topluma “inen” bir süreç olarak başladığını ifade eder. Bu süreçte 1923 Cumhuriyet’in ilanını 1924’te halifeliğin yürürlükten kaldırılması izler. 1920’ler ile 1930’ların başları arasında Cumhuriyetin laikleştirilmesi yolunda başka adımlar da atılacaktır. Bunlar arasında Şeyhülislamlığın ve Şeriye ve Evkaf Vekaletinin kaldırılması, dinsel mahkemelerin kapatılması, fesin yasaklanması, tarikatların kapatılması, takvimin değiştirilmesi ve İsviçre Medeni kanununun kabul edilmesi sayılabilir. 1920’ler sonu itibariyle İslam’ın devlet dini olmaktan çıkarılması (10 Nisan 1928), Latin Alfabesinin benimsenmesi (1 Kasım 1928) ve ezanın Türkçe okutulmaya başlanması (3 Şubat 1932) gibi kökten reformlar yürürlüğe kondu. Ahmad’a göre bu reformlar mevcut kültürel pratikler açısından bir sarsıntı anlamını taşıyordu, halkın kendi kültürel pratiklerine yabancılaşmasına neden olacak genel bir unutuş halini gerçekleştirmeyi amaçlıyordu. Feroz Ahmad, Arap harfleri yerine Latin alfabesinin benimsenmesini “*devrin en putkırıcı reformu*” olarak adlandırmıştır. Ahmad’ın ifadesiyle; “*Bir çırpıda en okumuş kişiler bile geçmişlerinden koparıldı. Bir gecede tüm bir ulus cahil oluverdi.*”¹⁸³

Mardin, Türkiye’de siyasal düşüncenin sürekli olarak içinde kaldığı önemli bir karşıtlığın, modernite düşüncesinin, insanlar için iyi olanın ancak o kişilerce belirleneceğine ilişkin inancıyla, bu düşünceyle aydınlanmış olanların düşüncelerini

¹⁸¹ Kaliber, **a.g.e.**, 111 s.

¹⁸³ Feroz Ahmad, **Modern Türkiye’nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2005, 80 s.

uygulamak için kendi başlarına inisiyatif alma zorunluluğu duymaları arasında ortaya çıktığını ifade eder. Toplumdaki aydınlar modernite projesini uygulamak için kitlenin desteğinin varlığını ya da yokluğunu dikkate almadan bir atılım yaparlarsa, pratikte uygulanan ile düşüncede inanılan arasındaki açığın nasıl kapatılacağı sorulması kaçınılmaz bir soru olmaktadır. Her toplumda toplumun ortalamasından ayrılan bir elit grup bulunmaktadır. Ama burada sözü edilen ayırım bunun ötesindeki bir farklılıktan kaynaklanmaktadır. Mardin'e göre, Geç aydınlanan bir ülkenin erken aydınlananları kendilerini ilginç bir ahlaki açmazla karşı karşıya bırakmaktadır:

“Aydınlanmanın onları evrensel doğrulara ulaştırdığına inanmaktadırlar. Böyle aydınlanmış bir grup birdenbire kendisini bir misyonla yüklenmiş olarak bulmaktadır. Ya bilgileri doğrultusunda toplumu dönüştürmeye çalışarak, sahip olduklarını düşündükleri misyonu yerine getirmeye çalışacak ve böylece insanların kendileri için iyi olanı ancak kendilerinin belirlemesi inancıyla çelişecektir ya da zaman içinde toplumda olacak gelişmeleri bekleyerek, kendi misyonlarını görmezden gelecektir. O halde kendilerini toplumun sorunlarına duyarsız kalmakla suçlayacaklardır. Kuşkusuz, bu zor bir durumdur. İzlenen yol genellikle misyonu yerine getirmek olmaktadır. Ama bu misyonu yerine getirenler sürekli olarak kendilerine olan halk desteği konusunda kaygılı olacaktır. O da bir tür popülizm eğilimi halinde ortaya çıkacaktır.”¹⁸⁴

Kadıoğlu, siyasetin amacının insanlara nasıl mutlu olunacağını söylemek yerine, onların mutluluğu kendi tanımladıkları çizgide aramalarına izin vermek olduğunu belirtir. Ancak Türkiye’de siyasetin amacının bu anlayışın tersine vatandaşlara nasıl mutlu olunacağını, onların iyiliği için ve kimi zaman onlara rağmen tanımlamak olduğunu da ekler:

“Cumhuriyet tarihi böylesi seçkin ve sınırlı bir siyaset anlayışının parametreleri içinde cereyan etmiştir. Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları kendilerine yukarıdan sunulan medeniyet projesini hayata geçirmek üzere görevlendirilmiş “izciler” olarak tanımlanmışlardır. Bu “izcilik” ya da izleme sendromu Kemalist düşüncenin imgesi olmanın ötesinde bir anlam taşımaktadır. İzleme güdüsü altında Cumhuriyet kültürünün en cesaretlendirilen öğelerinden biri olarak bir yerde gelenekselleşmiştir. Sonuçta da Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının belki de en ayırt edici özelliği ister Kemalist, ister İslamcı, isterse de Sosyalist olsun “izci” olmak, büyük davaların içinde ve onların yolunda kendilerinden geçmek, kendilerini unutmak olmuştur.”¹⁸⁵

Tekeli’ye göre, Modernite projesini uygulayanların kitleye ulaşmasında önemli güçlükler bulunmaktadır. Bu güçlük salt modernite projesinin ekonominin kapitalist işleyişini öngörmesi ve toplumda eşitsizliği artırmasıyla da açıklanamaz. Türkiye’de

¹⁸⁴ Mardin, a.g.e., 360 s.

¹⁸⁵ Kadıoğlu, a.g.e., 11 s.

güncel siyasal akımların özelliği, kendi konumlarını gelecekteki projeleri üzerine kurmaktan çok Türkiye'deki modernleşme deneyiminin eleştirilmesine dayandırmasından kaynaklanmaktadır.¹⁸⁶

- Birinci Tür değerlendirmeler modernleşme projesini hiç sorgulamayan, toplum üstü nesnel bir değerlendirme yapmaya çalışan, toplumların modernleşme çizgisinde ilerlemesine çok ağırlık veren bir yaklaşım içinde olanlar tarafından yapılmaktadır. Bu bakış açısına göre demokratik toplum modernleşmenin sonunda ulaşılabilecek bir hedeftir. Geleneksel toplumdaki kişilerin geçmişin bağlarından kopararak birey-yurttaş olmaları gerçekleştiikten sonra demokrasiye geçiş için koşullar hazır olacaktır. Piyasa güçleri bu geleneksel bağları koparamıyorsa, bir süre için bu kopuşu sağlayacak baskıcı pratikler meşru görülebilecektir. Tekeli, Türkiye siyasetinde Tek Parti döneminin CHP'sinin böyle bir çizgiyi temsil ettiğini, son yıllarda da Atatürkçü Düşünce Derneği içinde bu tür bir yaklaşımın yeniden üretildiğini söyler.
- İkinci Tür değerlendirmeleri yapanlar da modernite projesinin öngördüğü toplumsal düzeni ya da yaşantı biçimini sorgulamazlar. Tekeli, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen Demokrat Parti'nin bu çizgiyi izlediğini söyler. Daha sonraki yıllarda ortanın sağ çizgisini izleyen partilerin de bu çizgide kaldığı söylenebilir.
- Üçüncü Tür değerlendirmeler gerçekte modernleşmeyi yadsıyan, geçmişin yaşam biçimini savunan ve modernleşmenin sonunda ortaya çıkan yaşam biçimini eski dönemin değerleri açısından eleştirmeye çalışan yaklaşımlardır. Tekeli, Türkiye'de hem dinci hem de milliyetçi muhafazakâr çizgideki akımların bu türde bir eleştiriden yola çıktığını söyler. Milli Nizam Partisi, Mili Selamet Partisi, Refah Partisi, Fazilet Partisi'nin böyle bir çizgiyi izlediği ekler.
- Dördüncü Tür değerlendirme çizgisi de modernleşme projesini yadsıma üzerine kurulmuştur. Bu yadsıma üçüncü türdeki değerlendirme çizgisinden farklı bir yönde gelişmektedir. Geçmişe özlem duyulan bir yadsıma değil, modernizmin ötesine geçen, bir anlamda modernite projesiyle yetinmeyen bir eleştiridir. Son yıllarda gelişen İkinci Cumhuriyetçi akımın bu çizgideki bir eleştiriye güçlü

¹⁸⁶ Tekeli, **a.g.e.**, 30-42 s.

olarak vurguladığı görülmektedir. İkinci Cumhuriyetçiler, Cumhuriyet'le birlikte bir ilerleme yaşandığını, ancak, Atatürk döneminde otoriter yönetim tarzının, demokrasiye gidecek yolu tıkayan bir birikime neden olduğunu; devletin bireyi yok sayan ve ezen bir şekilde yapılandırıldığını; bugünkü anti-demokratik sistemin ve çürümüş ilişkilerin bu anlayışın ürünü olduğunu düşünürler. Bu nedenle bugünkü devletin, farklı kimlikleri, farklı inançları içine sindiren bir yeniden yapılanmaya muhtaç olduğunu altını çizerler. Tekeli, Cumhuriyetçilerin de kendilerini onlara karşı şöyle savunduğunu söyler. Cumhuriyet'in, feodal ve geri kurumları tasfiye ettiğini, modernleşmeyi gerçekleştirdiğini ve 1950'ye kadar Cumhuriyet devriminin, büyük bir dönüşüme öncülük ettiğini, 1950 ile birlikte Cumhuriyet'in yarattığı kurumların birer birer tasfiye edildiği ve karşı-devrim yoluyla Cumhuriyet'in kazanımlarının ortadan kaldırılarak gerici bir rejim kurulduğunu söylerler. Bugünkü şeriat ve bölücülük tehdidinin de bu karşı devrimin ürünü olduğunu vurgularlar.

3.2. Türkiye'nin Ekonomik, Toplumsal ve Siyasal Yaşamındaki Postmodern Yansımalar

Türkiye'nin dünyadaki modern sonrası değişimlerle tanışması oldukça sancılı bir döneme denk düşer. 1980'de gerçekleştirilen askeri darbe ve ardından gelen Turgut

Özal iktidarı dönemi, Türkiye'nin daha önceki on yıllarla karşılaştırılmayacak derecede önemli bir dönüşüm yaşamasına yol açmıştır. Gene aynı yıllarda İngiltere'de Margaret Thatcher'ın ABD'de Ronald Reagan'ın iktidar olmasıyla birlikte toplumsal bilinçte yeni bir oluşum başlamıştır, artık yeni sağ iş başındadır.

Ülkemizde ikinci cumhuriyet tartışmaları ile postmodern yaklaşımların benzer eleştirisi ve önerilerinin olduğu görülmektedir. Postmodern yaklaşımla İkinci Cumhuriyetçilerin çıkış noktaları, ekonomik ve kültürel dayanakları ve bakış açıları; devlete, bireye ve topluma yaklaşım biçimleri; genel çözümlenmeleri ve önerileri açısından önemli bir benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik bir rastlantıdan çok her ikisini de değişen dünya koşullarında yeni bir kültür ve siyaset bütünü ya da ideoloji oluşturma arayışından kaynaklanmaktadır. Yeni oluşumlar karşısında “eski kapsayıcı kimliğin reddedilmesi ve eski değerlere dayanmayan politik ortaklık zemini” aranması... Uysal, sözü edilen eski kapsayıcı kimliği, Kemalist ideolojinin (ya da Birinci Cumhuriyetin) verdiğini ifade eder.

“Bu kimlik modernizmin ussallık, ulusal devlet, evrensel ilkelere dayanma, vb. özellikleriyle uygunluk içindedir. 1920’de temeli atılan Türk Devleti için modernleşme (ya da çağdaşlaşma) hem kuruluş aşamasında devletin ve toplumun niteliğinin belirlenmesinde, hem de daha sonraki dönemlerdeki dönüşümlerde ulusal ve bireysel kimliğin referans çerçevesini oluşturmuştur. Bunun doğal sonucu olarak modernleşmenin içerdiği çelişkileri ve ikilemleri bünyesinde taşımıştır. Örneğin, daha başlangıç döneminde –ulusallaşması ve sanayileşmesi gecikmiş tüm toplumlarda olduğu gibi- devletin kurulması ve niteliğinin tanımlanmasında, toplumsal tabandan çok seçkin bir grubun (asker-sivil bürokrasinin) siyasal, ekonomik ve toplumsal ilke, hedef ve yöntemlerin saptanmasında itici gücü oluşturmasını gerektirmiştir. Ancak, kurulan model süreç içinde kendi dinamizmini yaratarak, işlevini, görevini, yetki ve sorumluluğunu belirlemiş ve kendisi de uluslaşma ve çağdaşlaşma çabasındaki diğer toplumlar için yarar sağlayacak bir model ortaya çıkarmıştır. Cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, devletçilik, laiklik ve devrimcilik aydınlanma felsefesinin içeriklerini taşıırken, bir yönleriyle de ulus devletin kuruluşu ve varlığını sürdürmesinin birlik-otorite-eşitlik gereksinmelerinin yanıtını oluştururlar.”¹⁸⁷

İkinci Cumhuriyet tartışmalarının siyasal boyutu hem bu çerçevenin kendisinin, hem de belirlenmiş biçiminin demokratik olmadığı temeli üzerine kurulmaktadır. Örneğin, “devletin kuruluşu asker sivil bürokrasi tarafından, özellikle halkı reddederek, halkın dışında belirlenmesiyle gerçekleşmiştir, bu durum özellikle devletin askeri bir devlet olmasına neden olmuştur” denilmektedir. Başka bir deyişle, ikinci cumhuriyetçilere göre; belirlenen devlet kimliği halkın kimliğinden ayrı, ona empoze edilen bir kimliktir. Bu nedenle totaliter bir özellik taşımaktadır. İkinci olarak bu

¹⁸⁷ Birkan Uysal, **Postmodernizm ve İkinci Cumhuriyet**,
http://www.ikincicumhuriyet.org/dogru/postmoder_cumhuriyet.html, 3 s.

kimliğin belirlenmesinde çoğulculuğun, bireysel hakların yer almayışı; uygulamanın tek parti ve karizmatik siyasal öndere ve şef sistemine dayanışı, devletin anti demokratik olmasına neden olmuştur denilmektedir. Üçüncü olarak da; devletin, siyasetin patronu oluşuyla özgür düşüncüyü dışladığı, bireysel ve özel kimliklerin gelişmesini engellediği eleştirisi gelmektedir.¹⁸⁸

80’li yıllar ülke tarihinin demokratik hak ve özgürlükleri açısından karanlık dönemi olmuştur. Daha sonra da, serbest piyasa ekonomisinin uygulanmasında ortaya çıkan sorunlar, enflasyonun önlenememesi, rüşvet, 1991 seçimlerinden bu yana hiçbir partinin gerekli çoğunluğu sağlayamaması üzerine, sık sık birleşim formüllü değişen koalisyon hükümetleri dönemi yaşanmıştır. Enflasyonun sürekli olarak artması, orta sınıfın alım gücünün giderek azalması, Güneydoğu Anadolu’da sürüp giden çatışmalar, adalet sisteminin işleyişinde ortaya çıkan aksaklıklar gerilimi arttırmıştır. Bu ortamda insanların geleceğe yönelik umutlarını ve ideallerini yitirmeye başladıkları görülür. Az emek verilerek gerçekleştirilmesi mümkün kısa vadeli girişimler daha çekici gelmekte, serbest piyasa ekonomisi bu eğilimi cesaretlendirmektedir. Kabaca, “köşe dönücülük” diye adlandırılan, fırsatları değerlendirerek, emek harcamadan kazançlı çıkma olanağı, geleneksel “alın teri ve namusuyla çalışma ve yaşama” ilkesini geçersiz kılmıştır.

Laçiner, 12 Eylül rejimini 1982 Anayasası’ndaki devlet ve devlet/toplum ilişkisi tanımı ve yürürlüğe koyduğu düzenlemeler ile bir “geriye dönüş” olarak tanımlar. Oysa modern, modernleşen toplum, her şeyden önce kendi kaderini ilgilendiren her konuda, özellikle, karar verebilme yetkinliğine ulaşmaya, bu vasfını geliştirmeye yönelmiş bir toplumdur. O nedenle bu süreçte gerçekleştirdiği ekonomik, kültürel, bilimsel gelişmeler başlı başına amaç olmaktan ziyade, o vasfı güçlendirmenin önkoşulları, etkenleri olarak değerlendirilir. Dolayısıyla yurttaşların temel hak ve özgürlüklerini, siyasete katılımını kısıtlayan veya siyasetin alan ve konularını daraltan her düzenleme modernleşme sürecinde bir gerileme, geriye gidiş olarak nitelenir. Laçiner; 1982 Anayasası ile Siyasal hak ve özgürlüklerin alabildiğine kısıtlandığı, toplumun en temel sorunlarının, “devletin ülke ve milletiyle bölünmez bütünlüğü”nü ilgilendirdiği gerekçesiyle “siyaset dışı” sayıldığı, yani bunlar hakkında millet iradesini temsil eden partiler ve parti hükümetlerinin değil, devletin karar vereceğini kurumlaştıran bir rejimin kurulduğunu vurgular:

¹⁸⁸ Ömer Laçiner, “1980’ler: Kapan(ma)an bir parantez mi?”, **Birikim, Alacakaranlık Yılları, Seksenler, Doksanlar**, Aralık 2001-Ocak 2002, Sayı:152-153, Birikim Yayıncılık, İstanbul, 8 s.

“1920’lerde ve 30’larda, “medeniyet (Batılılaşma, modernleşme) öyle bir ışıktır ki ona bigane kalanları yakar, mahveder” diyerek modernleşme adına yürütülen politikalara direnenleri “uyaran” misyon sahiplerinin ardılları, şimdi aynı uyarıyı medeni bir siyasal düzen ve çözüm talep edenlere karşı yapmaktadırlar artık. Bir zamanlar “devletin bekası”nın modernleşmediği takdirde ölümcül tehlikelere maruz kalacağı söylenirken, şimdi modernleşirmenin “beka”yı tehdidinden dem vuruluyor.”¹⁸⁹

Laçiner, 12 Eylül rejiminin altında yatan asıl sebebin, devletin kendi “bekası” için toplumu politikleştirmekten uzaklaştırmak olduğunu söyler. 12 Eylül restorasyonunun, toplumun bütünlüğünü ve kaderini ilgilendiren en temel konu/sorunları “siyaset dışı”na yani bizzat devletin tasarrufuna havale eden, toplumun bunları tartışamayacağını, bunlar hakkında millet iradesini temsil eden partiler ve parti hükümetlerinin karar veremeyeceğini hükme bağlayan bir düzenleme yapmıştır. Bu durumda politika, yani millet iradesinin şekillendirildiği alan, alabildiğine kısıtlanmış, neredeyse salt iktisadi sorunlara indirgenmiş olmaktadır.¹⁹⁰

İnsel, Türkiye toplumunun son yirmi-yirmi beş yılını belirleyen olgulardan birinin, giderek artan bir hızda gerçekleşen ve her seviyede (kurumlara ve geleceğe) hissedilen “güven kaybı” olduğunu öne sürer. Ancak bunun bir telafi mekanizması ile birlikte işlediğini söyler. Ona göre, bir seviyede yaşanan aşırı bir güven kaybını başka bir seviyede yaşanan aşırı bir güven kabarması telafi eder, “örneğin geleceğe olan güvenin sarsılmasıyla bazı otoriter kurumlara olan güven hissini aşırı artması, böyle bir telafi mekanizmasının sonucu olabilir ya da özgüven erozyonu yakın çevreye ki aile ve cemaate olan aşırı bir güven hissiyle telafi edilebilir.”¹⁹¹

İnsel, Türkiye’nin yaşadığı son yirmi beş yıllık tarih diliminin başlangıç noktasını oluşturan 12 Eylül askeri darbesi, devletin sahibi konumunu kendilerine atfetmiş çevrelerin toplumsal düzenin demokratik hukuk devleti ve parlamenter rejim çerçevesinde korunmasının mümkün olmadığı inancıyla beslendiğini söyler. 1982 Anayasası, siyasal partiler yasası, seçim yasası, sendikalar yasası, iki partili meclis yapısı, toplumsal tercihlerin serbest ifadesiyle vücut bulan siyasal karar mekanizmalarının yetki alanlarını daraltmak, bunları önceden yönlendirmek ve çoğu zaman vesayet altına almak için tasarlandığını ifade eder. Bütün bu önlemleri

¹⁸⁹ y.a.g.e., 10 s.

¹⁹⁰ y.a.g.e., 11 s.

¹⁹¹ Ahmet İnsel, “Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye”, **Modernleşme ve Batılılık**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 20-23 s.

tamamlayan ve son güvenlik halkasının kilidini oluşturan kurum olarak da, Milli Güvenlik Kurumu'nu görür.

“Türkiye’de Silahlı Kuvvetler ve onun etrafındaki kökten devletçi çevrelerin yaşadıkları güven kaybına tepki, yeni rejimin adım adım bir Ulusal Güvenlik rejimine dönüştürülmesine yol açtı. PKK’nın 1980 yılı ortasından itibaren, bir polisiye vaka olmaktan çıkıp, silahlı ayaklanma örgütü konumunu alması, bu sarsılan güven ortamını besleyen önemli iç unsurlardan biriydi. Buna tepki olarak, geleneksel Osmanlı önlemleri olan, zorunlu iskan, tehcir (köy boşaltmalar) ve silahlı milis güçleri (korucular) yanında, İttihat ve Terakki geleneğinin karşı-komitacılığı (İlk dönem Hizbullah’ı, Özel Tim) gibi önlemlerle bölge halkını korkutmak, PKK’ya karşı mesafeli davranmaya zorlamak politikasına başvuruldu. Bu dönemde, Türkiye Cumhuriyeti yönetici kadrolarının anlamlı bir bölümünde, “devletin bölünmez bütünlüğü”, “toplumun birlik ve beraberliği”, “son Türk devletinin bekası” açılarından güvenilir olmadığı hissi yeniden güçlendi. Devlet katının topluma karşı duyduğu bu güvensizlik, devleti ve devlet içindeki konumları emniyet altına alma ihtiyacını güçlendirdi. Kaybolan güven hissini adalet sistemine yansıtması, Devlet güvenlik Mahkemeleri’nin güçlendirilmiş biçimde yeniden kurulmalarıydı.”¹⁹²

İnsel, 1980 sonrasında, “iç düşman” kavramının kapsamı genişlemeye ve içeriği çeşitlenmeye başladığını söyler. İç düşman kategorisi, bölücüler, köktendinciler, şeriatçılar, anarşistler, teröristler gibi farklı biçimler altında boy göstermekle kalmayıp, bazı yetkili yorumlarda “Atatürkçü düşünce sisteminde birleşmeyen her hareketin ulusun ve vatanın düşmanı oldukları” (Orgeneral Büyükanıt 01.10.2001) inanışına kadar varmıştır. “Atatürkçü düşünce sistemi” dışındaki tüm düşünceler ve bu sisteme en azından biçimsel olarak biat etmeyen hareketler çok yakın tehlikeler olarak algılanmaya ve kamuoyuna sunulmaya başlandığını vurgular İnsel:

“PKK ile çatışmasının gereği olmayan, çok daha geniş kapsamlı bir güvenlik devleti tasarımının sonucu olan önlemler adım adım devreye sokuldu. O güne kadar birbirine karşı örgütlenebileceği hayal bile edilmeyen, iki iç güvenlik gücü, jandarma ve polis, iki rakip güç olarak devletin üst kademelerinde çekişme konusu olmaya başladılar. Ulusal güvenlik devletinin güvenlik güçleri, birbirlerine karşı da güven duymuyorlardı; polisi desteğine almayı tasarlayan siyasal güç odakları, onu orduya karşı silahlandırma eğilimindeydi. Bu dönemde jandarma, kır güvenlik gücü konumunu giderek aşarak, her konuda yetkili emniyet gücü konumuna geçti. Böylece siyaset ve adaletten sonra, emniyet teşkilatında da ‘güvenli güçler’ devreye girdi.”¹⁹³

Böylece Türkiye Cumhuriyeti devletinin, 12 Eylül’ü izleyen yıllarda sosyal güvenlik devleti olmaktan vazgeçip, ulusal güvenlik devleti olmayı tercih ettiğini belirtir İnsel...

Geleceğe olan bu genel güven kaybının tek sonucu telafi mekanizmalarının işlemeye başlaması değildir. Aynı zamanda, “daha iyi yaşam koşulları” için arayışlara

¹⁹² y.a.g.e., 22 s.

¹⁹³ y.a.g.e., 22 s.

girilmesidir. 1980 sonrası dönemin serbest piyasa ekonomisiyle birlikte açtığı ve kolektif olanın bir tarafa bırakıldığı/sindirildiği; herkesin kendisi için ve açıkça istediği bir döneme denk gelmektedir. Kozanoğlu; bireyin yükselişinin neo-popülizmin yeni simgesi olduğunu, ancak ortalıkta pek fazla birey de olmadığını, çünkü bireye verilen önemden söz etmenin aslında gerçekten bireylerin oluşmasını arzulamak ile aynı anlama gelmediğini söyler.¹⁹⁴ Ona göre, bireyciliğin yükseldiği doğrudur, ancak “yıkılan duvarlar”ın altından birey çıkmamış, dünyada esen rüzgarlar Türkiye’ye daha çok birey ortamını taşıyamamıştır. Kozanoğlu’na göre bu dönemde tek bir ideolojiyi pazarlamaya çalışan neo-popülizm yıldızlarının iddiası “*ideolojilerin mera, çağdışı politik liderlerin çoban, ideolojilere kapılanların ise sürü*” olduğu ve “*insanların düşünce ufkundan konuşma biçimlerine, kılık kıyafetlerinden sanata bakışlarına kadar her şey, körü körüne inandıkları ideolojilerin denizinde yıllarca yutulup gittiği*” yönündedir. Kozanoğlu, bu dönemde toplumun kalabalık kesimlerinin içinde çeşitli nedenlerle insanların sessizliğe gömüldüğünü ifade eder:

*“Kimilerinin neyse belki ben yırtarım diye, statü sahiplerinin kaybedecek bir şeylerimiz var diye, korku duyanların aman aman bir tatsızlık çıkmasın diye yarattığı, duyarsızlık katkılı sessizlik ve radikalizmin boşalttığı alandaki sessizliğin yerini alan ‘miş gibi’nin prim yaptığı dönemde, kendi sesi olmayanlara birey denemeyeceğini bilenler ‘birey imajları’ adına konuşurlar. Bireyin yükselişinin simgeleri de ‘depolitizasyon, duyarsızlık, acumasızlık ve sessizlik’ ile birlikte gelen daha iyi yaşama isteğidir”.*¹⁹⁵

1980 sonrası dönem bu sessizlikle ve belki ben yırtarım anlayışlarıyla birlikte işleyen ve Laçiner’in vurguladığı gibi kişisel çıkar hesabının, mesleki, sendikal, siyasal ortaklığın gereklerine baskın çıktığı bir bireyselleşmeye de karşılık gelmiştir. Ancak bu durumu yalnızca çıplak bir bireyselleşme, bencilleşme olarak görmenin eksik olacağını belirten Laçiner, bu bireyselleşmenin, kişilerin edinimlerine, yani kendi gayret, emek ve seçimiyle varoluş durumuna kattığımız iş, eylem, ilişki gibi öğelere duyduğu “güvensizliğin” bir sonucu olduğunu söyleyerek bu yeni durumu şöyle açıklar:

“Edinim ürünü olan –iş, meslek ve bunlar dolayımında girilen örgütlü ilişkiler- öğelerden yansıyan bu geleceksizlik güvensizlik havası kişileri edinimler, bu düzeydeki ortaklıklar üzerine kurulu etkinlik ve biraraya geliş biçimlerinden uzaklaşmaya iter ve aynı bireyin güveni ve gelecek tasarımını edinimlere bağlı olmayan ya da öyle saydığı özellikleri –yani etnik, dini

¹⁹⁴ Can Kozanoğlu, **1980’lerden 90’lara Türkiye ve Starları. Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 121-123 s.

¹⁹⁵ **y.a.g.e.**, 121-123 s.

kimlik, baskın doğal güdü ve eğilimleri- üzerine kurmaya bu özellikleri paylaştığı kişilerle birarada olmaya yönelir."¹⁹⁶

Sonuç olarak 1980'lerde, siyasallaşmanın ve örgütlenmenin yerine etnik-dini hareketler yükselişe geçmiş, cemaatler önem kazanmaya başlamıştır.

"Toplumun özellikle kentli kesiminde, kökünü arama merakı, cemaat dayanışmasını güçlendirme telaşı ve sarsılan egemen üst kimliği daha saf bir alt kimlikle destekleme arzusu boy gösterdi. Bireysel özgüvenin sarsıldığı, bunu telafi etmek için ise ortak özgüven işaretlerinin abartılı biçimde öne çıkarıldığı bir dönem oldu 90'lar, yükselen pop-milliyetçiliği besleyen bir damar buydu."¹⁹⁷

Nurdan Gürbilek, bütün bu gelişmeler esnasında 1980'li yıllarda Türkiye'nin geçirdiği toplumsal değişime ilişkin, kültürel bir bölünmeden, bir yarılmadan bahsetmek gerektiğini, bir yanda kendini taşradan, yoksulluk ve isyandan ayıran, kendini bütün bu çelişki ve çatışmaların dışında tanımlamak isteyen bir Türkiye olduğunu söyler. Bunların da reklâmların seçkin imgeler sunması, vitrinlerin zenginleşmesi ve 1980'lerin basınının yayın politikaları aracılığıyla yapıldığı ve desteklendiğini, bütün bu birikim, bütün bu görüntüler, bir an için sanki bu ideal herkes için geçerli olabileceği izlenimini doğurmayı başardığını belirtir. Gürbilek'e göre görüntünün bittiği yerde ikinci Türkiye başlar, bu da *"bütün bir söz patlamasının ortasında söz hakkından mahrum bırakılmış, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan"*¹⁹⁸ Türkiye'dir. 1980'lerin denediği şeyi şöyle ifade eder:

*"Varlığın ve imkânların dünyasıyla yokluğun ve imkânsızlığın dünyasını birbirine temas etmeyecek, birbirine geçişi olmayan iki kampa ayırdı." Ancak bu iki kamp da aynı yüzeye bakarak ve aynı sesleri duyarak toplumsal hayata dâhil olmaya başlamıştır. Televizyon ekranı giderek daha arsızca ve daha geniş zamanlı olarak, ilişkilerin, karşılaşmaların, konuşmaların yerini almıştır.*¹⁹⁹

Daha önceki dönemlerde üzerine konuşulmayan, adlandırılmayan alanlar dile dökülmüştür. Gürbilek de bu dönemin yaşananların hızla dile döküldüğü, sözde vücut kazandığı bir dönem olarak tanımlanabileceğini belirterek, yakın zamana kadar adı konmamış olan, "birey, kuşak, özel hayat, cinsellik" gibi adlandırmalarla tarif edilen bir

¹⁹⁶ Laçiner, a.g.e., 16 s.

¹⁹⁷ İnsel, a.g.e., s. 25.

¹⁹⁸ Nurdan Gürbilek, **Vitrinde Yaşamak**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 22 s.

¹⁹⁹ y.a.g.e., 24 s.

çok alanın söze döküldüğünü, bir söz patlamasının nesnesi olduğunu, ayrıştırıldığını, sözle kuşatıldığını söyler. Böylece bir yandan karşılıklı konuşmalar ve karşılaşmalar ortadan kalkarken, bir yandan da üzerine konuşulan konular ve kavramlar çeşitlenmiştir. Gürbilek'in buradaki önemli saptamalarından biri, konuşmalarda ya da medyanın başlıklarında "fiil" in ortadan kalkarak yerine sözcelerin gelmesidir. Fiilin saf dışı bırakıldığı bir dil siyasetinin, geçmişte yaşananları bugünün fantezileri ve ihtiyaçları doğrultusunda tanımlamakta başarılı olduğunu söyleyen Gürbilek, geçmişle kurulan ilişkinin artık yalnızca bir baskı mekanizmasıyla ya da susturma politikası ile değil, daha çok söze kışkırtma ile yapıldığını belirtir. Bu konuşma bolluğunun aracı giderek genişleyen ve yayılan bir ulaşım ve erişim alanına sahip olan televizyon olmuştur.²⁰⁰

*"80'ler bir yandan bu toplumda yaşanmış en sert baskı dönemi, devlet şiddetinin kendisini en çıplak biçimde hissettirdiği dönemdi, ama bir yandan da bir kültürel çoğullaşmayı, bugüne kadar bütünsel ideolojiler içinde hapis kalmış kültürel kimliklerin serbest kalmasını da beraberinde getirdi. Daha önce ancak siyasi tasarılar içinde varolabilen, bu tasarıların diline tabi olan kültürel talepler, kendilerini ifade imkanını ancak 80'lerde bulabildiler. Gelişim dinamikleri ne kadar farklı olursa olsun, Kürtlerin, kadınların, eşcinsellerin kendi söylemlerini oluşturmaları, kamuoyunda kendi adlarıyla varolmaları, kendi popüler dillerini aramaları ancak bu dönemde mümkün olabildi. Sokağın ayrı bir dili varsa eğer, bu kendisini en çok 80'lerde hissettirdi."*²⁰¹

Kültürel çoğullaşma ya da kültürün parçalanması denebilecek bir değişim, 80'lerin ikinci yarısından itibaren kendini birçok alanda birden hissettirmiştir. Bu bir bakıma bir "aşağı kültür" patlaması olarak da tarif edilebilir. Gürbilek, 80'lere damgasını vuran patlamanın, bu toplumun bugüne kadar inşa ettiği modern kimliğe yönelik bir tepkiyi, doğrudan, çıplak bir tepkiyi içeriyor olduğunu vurgular:

*"Bu patlamayı yalnızca bir kitle kültürü olarak da tarif etmemek gerekiyor. Çünkü 80'lerin kültürel iklimini belirleyen yalnızca kitle kültürü değildi. Daha çok "taşra" olarak adlandırılacak bir yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi kalmış yaşantıların geri dönüşüydü."*²⁰²

Burada "taşra" kavramıyla Gürbilek, yalnızca büyük şehrin dışını değil, bu toplumun modern olabilmek için bugüne kadar dışarıda bırakmak zorunda kaldığı her şeyi kasteder. 80'lerin ayırt edici özelliğinin de burada olduğunu ifade eder Gürbilek:

²⁰⁰ y.a.g.e., 49-50 s.

²⁰¹ y.a.g.e., 102 s.

²⁰² y.a.g.e., 103 s.

*“80’ler bu dışlanmış, bastırılmış, modern kültürel kodların dışına itilmiş, orada ancak bir yokluk, bir eksiklik olarak varolan taşraya yönelik bir özgürlük vaadini temsil ediyordu. Ona Kemalizmin bu topluma biçtiği modern kültürel kimliğin baskısından kurtulma umudunu vaat etti. Taşraya kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklenilebileceği, piyasada ona da bir yer olabileceği umudunu verdi”.*²⁰³

Fredric Jameson 1960’lar olarak adlandırılan kültürel ve politik iklimin, öncelikle Üçüncü Dünya’da başladığından söz eder. Jameson, İngiltere ve Fransa’nın Afrika’daki sömürgelerini kaybetmesini, Üçüncü Dünya ülkelerinde yeni direniş biçimlerinin ortaya çıkmasını, Birinci Dünya’nın -60’ların habercisi- hazırlayıcısı olduğunu, 60’ların bir bakıma, Batı’nın Üçüncü Dünya’yı keşfetmesiyle başladığını söyler. Ama Batı’nın Üçüncü Dünya’yı, kendi dışındaki yerlileri keşfetmesi, bir başka keşfe daha yol açmıştır. Jameson; *“Batı 60’larda Cezayir’le, Vietnam’la birlikte, kendi “yerliler”ini de, kendi içindeki “üçüncü dünyalar”ı da keşfetmiştir”*der. Kendi içinde bastırıldığını, kadınları, siyahları, eşcinselleri, marjinaleri fark etmeye başlamıştır.²⁰⁴

80’ler Türkiye’si söz konusu olduğunda da benzer bir “ikili keşif”ten söz edilebilir:

*“Türkiye bu dönemde öncelikle kendi periferisini, kendi “üçüncü dünya”sını, kendi “yerliler”ini, merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı –Kürtleri- keşfetmek zorunda kaldı. Ama yalnızca onları değil, yalnızca kendi dışındaki taşrayı değil, aynı zamanda kendi içindeki taşrayı, modern olabilmek için kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı yanları da keşfetti. 80’lerdeki “aşağı kültür” patlamasının sınıflarüstü yaygınlığının bir nedeni burada yatıyor. Çünkü bu patlama yalnızca yüksek kültürün dışındaki “aşağı kültür”ün keşfi değil, aynı zamanda yüksek kültürün bunca yıldır yüksek olabilmek için kendi içinde bastırıldığı, aşağılara ittiği yanların da keşfiydi. Yalnızca Kürtlerin, yalnızca Doğululuğun, yalnızca dinin değil, aynı zamanda cinselliğin de keşfiydi. Nitekim günah çıkarmaya, itirafa, iç dökmeye yabancı olması beklenen bu toplumda, cinselliğin şimdiye kadar görülmemiş bir itiraf hevesiyle, bir iştahla söze dökülüp konuşulmuş olması başka nasıl açıklanabilir? Kemalist modernizmin vaatlerinin tükendiği noktada, 80’lerin kültürel düzeyde tüm topluma yayılmış bir özgürlük vaadinin zemini kılan da buydu. Bugüne kadar Kemalizmin temsil ettiği “yükseklik” kendinden fazlasını temsil etmeyi gerektiriyordu. Bu ise yalnızca seçkinlerin kitleler üzerinde değil, seçkinlerin kendi kendileri üzerinde de bir baskı olarak yaşandı. 80’lerin, bu baskı döneminin, kültürel düzeyde karşıtıyla birlikte, yalnızca aşağı kültür için değil seçkinler için de bir özgürlük vaadiyle birlikte varolmasının, kendini bir iştah, bir itiraf, bir iç dökme dönemi olarak ortaya koymasının nedeni buydu. Çünkü, yüksekmış gibi davranan bir kültürün kendi taşralılığının, kendi yerliliğinin, kendi “aşağı”lığının da geri dönüşünü temsil ediyordu.”*²⁰⁵

Özetle, Türkiye bağlamında resmi ideolojinin ve Kemalizmin daha önce tartışılmayan yanlarının böylesine yoğun bir biçimde sorgulandığı ve bugüne kadar kendi içindeki yok sayılan, ihmal edilen yerlilerini keşfettiği süreç, Batı’da modernliğin

²⁰³ y.a.g.e., 103 s.

²⁰⁴ Fredric Jameson, “Peridizing the 60s”, Nurdan Gürbilek, a.g.e., s.105’deki alıntı.

²⁰⁵ y.a.g.e., 106 s.

temel prensiplerinin sorgulanması ve sarsılması süreçleriyle, yani postmodern dönemle eşzamanlı olarak gündeme gelmiştir.

Gerçi yaşananları bir imkân, bir umut olarak tarif edenler de vardır. Lyotard “büyük anlatı”ların güvenilirliğini kaybetmesiyle ortaya çıkan bu parçalanmada bir özgürleşme imkânını, kültürün “sıfır noktası”na ulaşabileceği bir yansızlığın izlerini bulabilmektedir.

Gürbilek’in sözleri –bir umut gibi bakılan- çoğullaşma, zenginleşme, demokratikleşme sayılan şeylerin, bu dünyadaki sınırlarına işaret etmektedir:

“Yeryüzü kültürü”nden çok şey umulabilir, ama bu kültürün temel dinamiği piyasa olduğu sürece, reggae gibi Kürt kilimi de, arabesk de, Dolapdere de, Çingeneler de sermayenin pazarladığı yeni mallar, global kentin yeni süsleri olmaktan öteye geçemeyecektir.”²⁰⁶

Bugüne kadar merkez tarafından dışarıda bırakılan, ötekileştirilen farklı etnik-dinsel kökenlere sahip toplulukların, 80’lerden sonra seslerini duyurmaya başlamış olmaları ve feminist, çevreci ve gay hareketlerde gözlenen yükseliş, görünürde demokratik bir hava yaratmış olsa da, onlar da 80 sonrasının siyasetlesizleştirme, içeriksizleştirme çabalarından nasiplerini almışlardır. Yani şık demokratik yaklaşımın bir ucunun, “anything goes” (ne olsa gider) formülüyle dile getirilen ilkesiz, her şeyin maddesel çıkar-güç sağlamak amacıyla kullanılabilirdiği bir eğilime çanak tuttuğu da söylenebilir. Yıldız Ecevit, Turgut Özal’ın seksenli yılların ilk yarısında kurduğu ve her türlü siyasal eğilime yeşil ışık yaktığı partisinin yaklaşımlarını, bu bağlamda değerlendirir:

“Köşeyi dönmek, bir koyup üç almak ya da benim memurum işini bilir’ gibi sözlerle dile getirilen yozlaşmış bir düşünce yapısı, etik ilkelerin hiçe sayıldığı ve tek ereğin maddesel kazanç olduğu vahşi-lümpen bir kapitalizmin vardığı uç noktayı simgelemek için kullanılabilir. Ancak postmodernist düşüncüyü salt yozlaşmayla koşullamak haksızlık olur. Nasıl ilkeli modernizmin aydınlanmacı-ulusalcı devlet yapısının kimi sistemlerde faşist ve ırkçı bir ulusalcılıkla bütünleşmesi, modernist düşüncenin tümünün karalanmasını gerektirmiyorsa, özde koşulsuz bir demokrasi düşüncesiyle bütünleşen postmodernizmin de sistemin karanlık yüzüyle özdeşleştirilmemesi gerekir.”²⁰⁷

Nermin Ketenci Türk siyaset ve günlük yaşamındaki -olumsuz bulduğu- postmodern manzarayı ise şöyle özetler:

²⁰⁶ y.a.g.e., 108 s.

²⁰⁷ Ecevit, y.a.g.e., 60 s.

“Postmodernizm bizim sağcılar tarafından yeniden keşfedilir. Rasyonalizm ve pozitivizmle asla sıkı fıkı olmamış bu grupta postmodernizm çokça sevildi. Geçmişe dönersek ilk postmodern duayenin Demirel olduğunu görürüz. Dünün dün, bugünün bugün olduğunu ondan öğrenmedik mi? Sonra hiyerarşi karşıtı ilk tepkiyi şortla resmi denetim yapan Turgut Özal vermedi mi? Madımak katliamından sonra İsmet Özel, semalarımızdan Sırp jetleri mi uçsaydı, derken ‘anything goes’ (hepsi uyar) savsözünün engüzel örneklerinden birini vermiyor muydu? Plajda donla denize girenler bu benim özgürlüğüm kime ne, savunmasıyla öznelliklerini sergilemiyor muydu? Trafik kurallarını takmadan, kaza kaderde varsa elden ne gelir diye gaza basanlarla yüzlerce sayfalık en şanlı antirasyonalist ve antipozitivistler listesi oluştursak, bu kahramanlara karşı biraz olsun görevimizi yerine getirebilmiş sayılmaz mıyız?”²⁰⁸

4. BÖLÜM

POSTMODERNİST OKUMALAR

4.1. Simülakr: “Tek Kişilik Şehir”

“Disneyland, bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modeldir. Disneyland; “gerçek” ülkenin, “gerçek” Amerika’nın bir Disneyland’a benzediğini gizlemeye yaramaktadır. Bu durum, sıradan gündelik yaşantısının bir hapisaneyi andırıldığını gizlemeye çalışan toplumsal bir yapının, hapisaneler inşa etmesine benzemektedir. Disneyland’ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika, gerçeğe değil hipergerçeğe ve simülasyona aittir. Burada sorun gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir...”²⁰⁹
Baudrillard

Fransız düşünür Jean Baudrillard postmodern duruma ilişkin tezlerini; toplumsalın ve iktidarın birer gerçeklik olarak çözüldüğü, artık yalnızca hipergerçeklikten bahsedilebilen bir simülasyon²¹⁰ düzeninin varlığı üzerine inşa etmiştir. Düşünür, 1980 yılına kadar postmodern kavramını kullanmaz. Ama 1960’lar

²⁰⁸ Nermin Ketenci, “Yaşasın Ne Söylesem Oluyor”, **Radikal-iki**, 9 Temmuz 2006 Pazar, 6 s.

²⁰⁹ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 29 s.

²¹⁰ Simülasyon, olmayan bir şeyi var gibi göstermektir. Simülakr; gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde gerçeğin kendisi olmayan, “görünüm”.

ve 70'lerde kitle üretimi, bilgi-işlem, göstergeler-imgeler dünyası ve medya üzerine yazdıklarında yepyeni bir toplumsal durumu, bir kopuşu anlatır ve 80'lerde de bu yeni durumun adını koyar. Baudrillard'a göre sanayi ötesi aşamaya, neokapitalizme geçilmiştir ve bu dönüşüm ancak; "hipergerçeklik, simülasyon, simülakr, içepatlama" gibi bir takım metaforlarla açıklanabilir.

Baudrillard'a göre modern dönem; kodları ve modelleri endüstri burjuvazisinin denetlediği üretim çağıdır, postmodern dönem ise; üretimin olmadığı, simülasyonlar, modeller, kodlar ve sibernetik tarafından yönetilen bir enformasyon ve göstergeler çağıdır. Bu dönemde her şey belirlenmiş bir modele göre yapılmaktadır. Artık insanlar gerçeğe bakarak modeli değil, kendilerine sunulan modele bakarak kurgusal gerçeği belirlemektedirler. Örneğin oturmak istedikleri evi dekore etmek için, dünyanın her yerinde yayımlanan ev dergilerinin sunduğu modellerden yararlanmaktadırlar. Evin nasıl olacağı, nasıl döşeneceği bu derginin verdiği model tarafından belirlenmektedir. İşte bu nedenle, Baudrillard'a göre sanayi ötesi topluma artık bir hipergerçeklik egemendir. Artık görüntü ile gerçek arasındaki farkın ortadan kalktığı; gerçek izlenimi veren bir hipergerçeklikten bahsedilebilir.²¹¹

Oğuz Adanır -Baudrillard okumalarında- onun Batılı toplumlara ve Batının demokrasi anlayışına yüklendiğini özellikle vurgular. Baudrillard'ın, "son iki yüz yılda Batılı toplumlarda gelişme, çağdaşlaşma, uygarlaşma vb. şekilde nitelendirilen tüm toplumsal, politik, ekonomik, kültürel, tarihsel, teknolojik vb. olguların genel bir muhasebesini yaparak bu toplumların, dünyanın geri kalan kesimlerine oranla, başarı, üstünlük, servet, refah vb. şekilde sundukları sonuçların, aslında büyük bir başarısızlığı simgelediğini" kanıtlamaya çalıştığını ifade eder. Ve Baudrillard'ın çözümlemelerinin, o tarihe kadar yapılmış en radikal modernleşme, modernlik eleştirisi olma özelliği taşıdığını söyler:²¹²

"Koymuş oldukları hedef ve amaçları çoktan aşmış ve bu arada illüzyonlarını yitirmiş olan Batılı toplumlar, bundan böyle hangi yöne doğru ilerleyeceklerini bilemez hale geldiklerinden (çünkü para ya da servetin tek başına hiçbir anlama sahip olmadığı görülmektedir) kendi etraflarında dönmeye başlayarak bir kısır döngü içine girmiş bulunmaktadır. Bir başka deyişle Batı uygarlığı "simgesel" (yani içerik, ideolojik, politik, felsefi, kültürel, düzeyde bir model olma özelliğini) anlamını yitirmiştir. Buna karşın, "maddi" anlamda sahip olduklarını yitirmemek için bu bitmişliğini yadsımaya daha doğrusu gizlemeye

²¹¹ Jean Baudrillard, **Live Theory**, Paul Hegarty, Continuum Press, London, 2004, 69 s.

²¹² Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çeviren: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, vi s.

gayret etmektedir. Simülasyon evreni, işte bu bitmişliğin gizlenmeye çalışıldığı evrenin kendisidir. Baudrillard'a göre, Batı gerçekte tarihi misyonu, amaçlarının hiçbirini gerçekleştirememiştir. Eğer başarı buysa o zaman dünyadaki diğer toplumlara yapacak bir şey kalmamaktadır. Oysa Baudrillard, biz hiçbir şeyi beceremedik, işte bu yüzden her şeye yeniden başlamak gerekiyor demektedir. Her şeye yeniden başlayabilmek içinse var olan simülasyon düzenine bir son vermek gerekmektedir. Bu ise sanıldığı kadar kolay bir iş değildir...²¹³

Baudrillard, düşün hayatı boyunca, kapitalizmin geldiği aşamanın bir sonucu olarak nasıl bir simülasyon evreninde yaşıyor olduğumuzu kanıtlamaya çalışırken, benzer bir evrenin varlığını, o evrenin nasıl bir yalnızlaşmaya ve yabancılaşmaya neden olduğunu Behiç Ak da, **Tek Kişilik Şehir** aracılığıyla anlatmaya çalışmıştır. Baudrillard'ın neokapitalist dönemi çözümlerken kullandığı neredeyse tüm kavramlar, oyun kişileri ve onların sürdürdüğü yaşamlar aracılığıyla ete kemiğe bürünmüş, görünür hale gelmiştir. Yani Behiç Ak, **Tek Kişilik Şehir** oyununda Baudrillardvari bir modernite eleştirisi yapmıştır.

İnternet ortamında tanışmış, dört yıl boyunca da bu iletişimi yazarak sürdürmüş olan “Kadın” ve “Adam”, bir gökdelenin en üst katındaki restoranda buluşmaya karar verirler. Restoranın garsonuyla kurdukları iletişim sayesinde nasıl bir hayat sürdürdükleri; alışkanlıkları, korkuları ve yalnızlıkları hakkında fikir sahibi olur seyirci. Üç kişilik bir oyundur bu; “Garson-Kadın ve Adam”dan oluşan. Yalnızca bu üç kişinin varlığı ve oyunun sonunda söylenen “*parodinin paradisi olmaz*”²¹⁴ repliği, **Tek Kişilik Şehir**'in Sabahattin Kudret Aksal'ın 1960'da yazdığı **Kahvede Şenlik Var** oyununun paradisi olabileceği ihtimalini akla getirmiştir. Aksal'ın oyun kişileri de Kadın, Adam ve Garson'dur. Bu oyunda da görücülerin birbirlerine uygun bulduğu adaylar bir kahvede buluşmaya karar verirler. İki oyunun garsonu da ilişkilere müdahil olur, iki oyunun sonunda da birbirlerini yeterince iyi tanımayan ve -oyun zamanı boyunca- tanıdıkları kadarıyla da aslında hiç de birbirlerinden etkilenmiş görünmeyen bu çiftler, sırf yalnızlıkla mücadele edemedikleri için bir araya gelme kararı alırlar. 60'lardaki görücü usulü 2000'lerde yerini internetten “görmeyici” usule bırakmıştır. Aksal'ın görücü usulle kurulan ilişkilerin parodisini yaptığı oyunu, Behiç Ak'ın 2000'lerde sürdürülen ve hatta süründürülen -yalnızca ikili değil- tüm toplumsal ilişkilerin, alışkanlıkların parodisini yaptığı **Tek Kişilik Şehir**'in tetikleyicisi olmuş gibi görünmektedir. Burada seyirci ya da okuyucunun ilk anda keşfedemeyeceği kapalı bir

²¹³ Adanır, a.g.e., 39 s.

²¹⁴ Behiç Ak, **Tek Kişilik Şehir**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 86 s.

metinlerarasılık durumu söz konusudur. Bu incelemede ana metin-parodik metin ilişkisi üzerinde durulmayacaktır. Metinlerarasılığın söz konusu olduğunun dillendirilmesinin nedeni; postyapısalcıların ve postmodernistlerin sık sık vurguladığı gibi her metnin kendinden önce yazılmış metinlerle ilişki içinde olduğu, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamayacağı gerçeğinin bu oyun bağlamında bir kez daha ortaya çıkmış olmasıdır. La Bruyère'in söylediği gibi “*her şey daha önce söylenmiştir*”²¹⁵

Oyun kişilerinden Adam, cep telefonu ve diz üstü bilgisayarı ile internet üzerinden sürekli alım satım işlemleri yapan birisidir. Satmak için alır. Alıp sattıkları üretilmiş nesnelere değildir, onların görünümüdür. Adam “*hız manyağı*”²¹⁶ olduğunu söyler. Ancak yalnızca hızlı araçların, hızlı bir şekilde –internet ortamında- alınıp satılmasına meraklıdır. Su korkusu vardır ama hızlı yatlar alır, hayatında bir kez bile uçağa binme cesareti gösterememiştir ama hızlı uçaklar satın alır, fotoğraf çekmekten nefret eder ama fotoğraf makinesi alır ve satar. Restoranda aldığı şarabı bile “*yavaş yavaş değer kazanmasını seyretmek beni sarhoş ediyor*”²¹⁷ diyerek içmeyi geciktirir. Mümkün olsa onu da sanal şarap koleksiyonuna dâhil edecektir. On beş yıldır başkaları içiyor diye nefret ede ede sigara kullanmakta ve çay içmektedir. Adam yalnızca, alıp sattığı ya da kullandığı nesnelere “gösterge” değeriyle; ona sağladığı toplumsal itibar ve statüyle ilgilenir.

“ADAM: Sadece o malın görüntüsünü satın alıyorum. Haberiniz yok galiba, görüntüler nesnelere özgürleşti artık. Bir malı üretmek için kendisini değil, sadece onun görüntüsünü üretmek yeterli artık.

GARSON: Anlayamıyorum

ADAM: Bakın tasarım o kadar gelişti ki artık. Mal üretilip piyasaya çıkana kadar tasarımı eskiyor. Hemen daha yeni, daha mükemmel, daha estetik bir tasarım çıkıyor. O zaman o malı üretilip, neden vakit kaybedilsin ki? Yenisini üretmek varken.

GARSON: Yenisini hakikaten üretiliyor o zaman?

ADAM: Tabii ki hayır... Çok kısa süre içinde, daha yeni, daha mükemmel, daha estetik bir tasarım çıkacağı için üretilmiyor. Yenisini üretilip, neden vakit kaybedilsin ki? Bu yüzden sadece görüntüleri üretmek yeterli görünüyor.

GARSON: Peki o görüntüler neden üretiliyor?

*ADAM: Sadece alınıp satılmak için. Bir yatırım aracı olarak üretilen projeler.”*²¹⁸

Oyundaki bu durum Baudrillard’ın nesnelere “gösterge değeri” diye tanımladığı şeyle örtüşmektedir. Baudrillard, modern öncesi toplumda mübadelenin simgeleri

²¹⁵ Aktulum, a.g.e., 18 s.

²¹⁶ y.a.g.e., 9 s.

²¹⁷ y.a.g.e., 23 s.

²¹⁸ Ak, a.g.e., 13 s.

üzerinden işlerken, modern ya da kapitalist toplumda kullanım ve mübadele değerlerinin ortaya çıktığını, modern sonrasında (neokapitalist dönemde) ise nesnelere gösterge değerlerinin devreye girdiğini söyler. Gösterge değeri, nesnelere statü ve iktidar gösterme özellikleri ile kazandıkları değerdir. Bu yüzden aslında onları gerçekten üretmeye de gerek yoktur. Baudrillard, bu yüzden neokapitalist dönemde gerçek anlamda bir üretimden bahsedilmesinin mümkün olmadığını söyler²¹⁹, tıpkı oyunda yansıtıldığı gibi. Göstergeler dizgesinde gösteren vardır (o nesnenin imajı, görünümü) ama gösterilen (nesnenin kendisi) yoktur. Bu evren bir simülasyon evrenidir. Gerçekliğin egemen olduğu evrende bir biçim ve içeriğe sahip olan göstergeler, simülasyon evreninde içeriklerini yitirmişler ve sözde birer gösterge olarak adlandırılacak birer görünüme dönüşmüşlerdir. Karl Marx modernitenin çelişkilerinden bahsederken “*katı olan her şeyin buharlaştığını*” ifade eder. Bununla, geçmişte katı, sürekliliği olan, çoğunlukla bir anlam ifade eden nesnelere yerini - kapitalizmin üretim-tüketim zincirinin sürebilmesi uğruna- etrafımızı kuşatan geçici, taklit mallara, yaşantılara terk ettiğini ifade etmeye çalışmıştır.²²⁰ Marx’ın teorisinde katı olan her şey buharlaşırken, Baudrillard’ın teorisinde buharlaşan nesnelere ortadan kaybolarak –aslında hiç üretilmeyerek- yalnızca birer “görünüme” dönüşür.

Behiç Ak’ın simülasyon evreninde –tıpkı Baudrillard’ın evreninde olduğu gibi- gerçeklik de, illüzyon da, toplumsallık da kaybolup gitmiştir. Ancak bu ortadan kayboluş bir tür mecaz anlamda ortadan kayboluştur. Bütün bunlar ölmüştür, ama bu ölüm fiziki anlamda bir yok olma şeklinde değil, gerçekten daha çok gerçeğe benzeme, toplumsaldan daha çok toplumsala benzeme yani hipergerçekleşme şeklinde bir ortadan kayboluştur. Ölenlerin yerini kendilerine tıpatıp benzeyen hatta onlardan daha da çok gerçeğe benzeyen ikizleri almıştır. Sanki insan ölmüş, onun yerini, insanımsı, onun tüm özelliklerine sahip ama insan olmayan şeyler almıştır... **Tek Kişilik Şehir**’in insanları, 1960’larda daha çok insana benzeyen **Kahvede Şenlik Var**’daki insanların simülasyonları gibidir.

Tek Kişilik Şehir’de, Adam ve Kadın’ın buluşmayı planladığı restoran, zamanında çok değerli bulunan, şimdiyse metruk hale gelmiş bir gökdelenin en üst katındadır. Gökdelende bulunan daireler çok hızlı ve çok fazla değer yaptığından,

²¹⁹ Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, 33 s.

²²⁰ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çeviren: Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 142 s.

hızlıca alınıp satılmış ve kimse içinde yaşayamamıştır. İçine insan giremediğinden de bir süre sonra tesisatları bozulmuş, boyaları dökülmüş ve dolayısıyla değer kaybettiğinden alınıp-satılmaz hale gelmiştir. Nesnelerin görünümünü alıp satarak hayatını sürdüren Adam'ın bu konudaki yorumu neokapitalist bakış açısını çok iyi yansıtır:

“GARSON: İçinde insan yaşamadığı için kısa sürede eskidi, pislendi..

ADAM: Yaa, işte bir malı satmak için değil de kullanmak için yapmanın cezası! Biraz önce ben de size bunu anlatmak istiyordum. Şimdi şu şarabı açın da altın yumurtlayan şu tavuğu çöpe mi atalım yani? Kendisini ne üretiyorsun be adam, görüntüsünü üret yeter! Görme duygusu dokunma duygusundan daha fazla değer yapıyor şimdi! “Dokunulan bir şey yapmak” parayı resmen çöpe atmak demektir.”²²¹

Eskiyip, kullanılamaz hale gelen bu bina, bir süre sonra, “yalnızlıklarından ve bedenlerinden kurtulmak isteyen”²²² insanların intihar ettiği bir kuleye dönüşmüştür. İçinde bulunan restoran da intihar etmek üzere gelenlere hizmet vermek için açılmış bir işletmedir. Gökdelenin aşağı atlayarak intihar edenlerin sağlam kalan organlarını, organ bankasına satarak para kazanan bir işletmedir bu. Şehirde buna benzer tam yirmi üç tane daha gökdelen vardır. Aralarındaki yoğun rekabetten şikayetçi olan Garson:

“GARSON: Şehir meclisinden intihar etmeyi kolaylaştırıcı ve teşvik edici bir dizi karar geçirmek istiyoruz efendim... İlk etapta, bize uygulanan reklam verme yasağının kaldırılmasını istiyoruz efendim.

ADAM: Kaldırılmalı. Yasaklamalarla hiçbir yere varılamaz.

GARSON: Tabii bunun hemen olması zor. Biz de şimdilik bazı sponsorluklar yaparak ismimizi duyurmaya çalışıyoruz. Doğumlara sponsorluk yapıyoruz efendim.

(...)

GARSON: Gençleri intihara teşvik etme programımız çerçevesinde “Bir intihar üç bebeğe hayat verir” sloganını yaygınlaştıran etkinlikler yapıyoruz efendim... Ayrıca aramızda kalsın ama “üç bebek” fikri bizim için çok işlevsel efendim... Bir fizibilite çalışması yaparak, bebeklerin üçünden en az ikisinin ilerde potansiyel müşterimiz olabileceği sonucuna vardık. Böylece ilerdeki müşteri potansiyelimizi, kendimiz üretmiş oluyoruz efendim.”²²³

Ölümünden para kazanan bir işletmenin doğuma sponsorluk yapması oldukça ironiktir ve aslında bugün kapitalizmin geldiği son aşamada bizleri şaşırtmayacak kadar normal bir görüntüdür; çünkü “akıl” araçsallaşmıştır artık.

²²¹ y.a.g.e., 17 s.

²²² y.a.g.e., 11 s.

²²³ y.a.g.e., 18 s.

Normal işlevi dışında²²⁴ intihar için kullanılan bu restoran hipergerçekliğin yaşandığı bir hiper-mekândır. Dışarıdaki havanın durumuna göre restoranın havası sürekli değişir. Dışarıda sürrealist biçimde birden kış, birden yaz yaşanabilir. İçeride ise tam tersi; dışarıda yazsa içeride kış yaşanır. Dışarıda hava dınense, içeride rüzgar çıkar, dışarıda kurursa, içeride yağmur yağar. Dışarıda kararırsa içerisi aydınlanır. Dışarıda hayat sakinleşirse, içerisi hareketlenir. Dışarıda sessizleşirse, içerisi gürültülü bir hal alır. Ve hatta dışarıda intiharlar durursa, mekanik insan çığlığı duyulur ve intihar ediliyormuş simülasyonu yaratılır. Peki içerisi midir gerçek olan, dışarıda mı! Hangisi üretilen gerçekliktir! Dışarıda bir saat içinde değışen mevsimler mi gerçektir, yoksa “her şey yolunda, her şey olması gerektiği gibi yürüyor,” havasının yaratıldığı içerisi mi? Oyunda, gerçekte, gerçek dışı arasındaki sınır muğlaklaştırılır ve hipergerçek bir ortam yaratılır. Belki de burada amaç, Baudrillard’ın Disneyland örneğinde olduğu gibi gerçeğin gerçeğe benzemediğini –dışarıdaki hayatın tükenmişliğini- gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir.

Bu hipergerçek ortam, oyuna Kadın’ın dâhil olması ile iyice yoğunlaşır. Kadın “konuşma, susma, gülme, hakaret etme, yürüme, nefes alma, dinlenme, kavga etme, orgazm olma”²²⁵ kurslarına giden, “hipergerçek” bir kişidir. Nefes almak ve hareket etmek gibi refleksif fonksiyonlarının gelişmesi için bile modellere ihtiyaç duymaktadır. Modeller gerçeğin tamamen yerine geçmiş durumdadır artık. Baudrillard -Kadın’ın katıldığı- “yeniden sağlığına kavuşturma” merkezlerinin tehlikesinden dem vururken Disneyland ve Kaliforniya örneğini verir:

“Uygarlığı zehirleyen ilk önemli pislik (dışkı) disneyland’dır. Bu eğlence merkezi zihinsel düzeyde bir yeniden sağlığına kavuşturma (yeniden kazanma) görevini yerine getiren bir prototiptir. Zaten Kaliforniya’da yerden mantar bitercesine ortaya çıkan tüm cinsel, ruhsal, somatik yeniden kazanım enstitüleri de benzer bir amaçla kurulmuşlardır. Sokaklarda birbirlerinin yüzüne bakamayan bu insanlar için yüz yüze bakma enstitüleri kurulmuş, birbirine dokunamayan insanlarsa birbirlerine dokunma tedavisi görmeye başlamış; yürümeyi unutanlar içinse jogging keşfedilmiştir. vb. Yaşamla ilgili her şeye, örneğin yitirilmiş yetenekler, yitirilmiş vücutlar, yitirilmiş toplumsallık ya da eski tadını yitirmiş yiyecekler konusunda, evet her alanda her şeye eski işlevi yeniden kazandırılmaya çalışılmaktadır.”²²⁶

²²⁴ Behiç Ak’ın tüm oyunları, işlevini yitirmiş ya da bildik-kabul edilenin dışında, farklı bir işlevle yapılandırılmış mekanlarda geçer. Örneğin spor tesislerinde sportif faaliyet dışında her şey yapılır (**Bina**), hastanede hastalar herhangi bir müdahalede bulunulmadan ölüme terk edilir (**Hastane**), evler güvenli yerler değil hapishanelerdir (**Fay Hattı**), deniz kıyısında saatlerce oturulur ama denize girilemez (**Newton Bilgisayardan Ne Anlar**). Bu durum neokapitalist dönemde mekanın zaman aracılığıyla yok edilmesinin bir sonucudur.

²²⁵ Ak, **a.g.e.**, 70 s.

²²⁶ Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, 30-31 s.

Yazar, **Tek Kişilik Şehir**'in simülasyon ortamı içinde Garson ve Adam'ı az ya da çok –en azından kadına göre- insani özelliklerle donatırken, Kadın'ı ise moda dergilerinden fırlamış insanımsı –hipergerçek- bir yaratık olarak çizmiştir. Garson; sınıfsal bilinci olan, ekonomik ve sosyal hayattaki neden-sonuç ilişkilerini iyi kurabilen, simülasyon evrenindeki ilişkiler ağını çözmüş, neredeyse entelektüel biridir. Adam; her ne kadar görüntülerin alınıp satıldığı, gerçek bir üretimden bahsedilemeyen, neo-kapitalist üretim ilişkiler ağına entegre olmuş olsa da, bu ilişkilerin bir sonucu olan yalnızlığı, anlam yitimini, yabancılaşmayı derinden yaşayan biridir; yani onu “insan” gibi hissetmemize neden olan çatışmaları vardır. Yalnızlığını azaltmak için, arkadaşlarıyla, akrabalarıyla bir araya gelmek isteyen ama internet ve cep telefonu üzerinden iletişim kurma alışkanlığı nedeniyle, göz göze, yüz yüze iletişimi nasıl sürdüreceğini bilemeyen, böyle bir yetisi gelişmemiş traji-komik bir karakterdir. Bu iletişimsizliği kafasında mesele eden ve iç çatışmalar yaşayan biridir. Kadının ise herhangi bir meselesi yoktur. Hayatta herhangi bir seçimi olmayan, ona sunulan modellerin arkasından sorgulamaksızın giden, birileri ona nasıl yaşanması gerektiğini söylediği için öyle yaşamaya çalışan, ne kendine alternatif yaşamlar yaratmaya çalışan ne de bu konuda çatışması, kaygısı, kendiyse ve etrafla kavgası olan biridir. Günlük hayatını sürdürebilmek için, kurslara gider, “yaşıyormuş” gibi yapar. Adam, Kadın'ın gittiği kurslar sayesinde hayatı dolu dolu yaşadığını düşünecek kadar naiftir. Kadın'ın her türlü önerisini ciddiye alır. Kadının tersine, kendini sorgulamaya çok açıktır. Kadın, kendisi gibi onun da itiraf kurslarına gitmesi gerektiğini önerdiğinde, “*yıllardır hiçbir şeyi itiraf etmediğini, belki de bütün sorunlarının bundan kaynaklandığını*”²²⁷ söyler ve “*hayatta hiçbir şey olmadığını*”²²⁸ itiraf eder. Özetle yazar oyunda; farkındalık, duyarlılık ve kırılganlık gibi insani özellikleri erkeklere, robotumsuluğu, insanımsılığı kadına atfetmiştir. Yazar genel kabul görmüş toplumsal cinsiyet rollerine uygun bir kadın yaratmıştır; sorgulama gücü olmayan, tüketim çılgınlığına kolayca kendini kaptıran, iradesi zayıf hipergerçek bir yaratıktır bu... Bu yüzden simülasyon evreninin olumsuz sonuçları daha çok onun bedeninde ve zihninde görülür. Yani bu evrende bile gerçeğe en yakın olanlar erkeklerdir.

Özellikle Adam –yukarıda da ifade edildiği gibi- şehirde kimseyle göz göze gelememekten, “tek kişilik” yaşantılar sürdürmekten şikayetcidir. Charles Taylor,

²²⁷ Ak, a.g.e., 67 s.

²²⁸ y.a.g.e., 67 s.

uygarlık gelişirken, insanların kayıp ya da çöküş olarak yaşadıklarını “modernliğin sıkıntıları” olarak tanımlar. Araçsal akıl etrafında yapılmış bir toplumda, yani tek ölçünün “verimlilik” olarak kabul edildiği bir toplumda, bireycilik yükselecek ve bunun sonucunda büyümenin bozulması, anlam yitirilmesi kaçınılmaz olacaktır.²²⁹ Oyun kişileri bir taraftan modernliğin sıkıntılarını yaşarken ya da yaşarmış gibi gözükürken, bir taraftan da bu durumu modern yaşantının bir sonucu olarak kabullenmiş görünmektedirler. Behiç Ak bu çelişik durumu mizahi bir dille aktarır:

“ADAM: Bu şehri neden terk edemediğimi zannediyorsunuz. Bütün tanıdıklarım burada da ondan. İlkokul arkadaşlarım, akrabalarım, lise arkadaşlarım, annem ve babam, üniversitedeki arkadaşlarım. Hepsi bu şehirde yaşıyor.
GARSON: Onlarla görüşüyor musunuz?
ADAM: Hayır, hayır. Kesinlikle. Akrabalık ilişkilerinden nefret ederim ben.... Akrabalık ilişkileri zorunlu ilişkilerdir de ondan. Hiçbir akrabamızı önceden seçme şansınız yoktur. Kusura bakmayan ama, kendi seçtiğim ilişkileri tercih ederim ben.
GARSON: Anlıyorum efendim. Daha çok seçerek arkadaşlık ettiğiniz dostlarınızla görüşüyorsunuz o zaman.
ADAM: Elbette. Ben sadece kendi seçtiğim dostlarımla arkadaşlık ederim.
GARSON: Anlıyorum efendim. Onlarla sık sık görüşüyor musunuz peki?
ADAM: Tabii ki görüşmüyorum²³⁰
(....)
GARSON: Özür dilerim ama, ne biçim dostluk bu?
ADAM: Dostumla birbirimizi rahatsız etmekten korkarız. Ben onun evine hiç uğramam, o da benim evime hiç uğramaz. Hem istesem de uğrayamam. Çünkü onun nerede oturduğunu bilmem. Sanırım o da benim evimin adresini bilmez.
GARSON: Ona çok ihtiyacınız olduğu bir an olmaz mı efendim?
ADAM: Tabii ki olur. Ama özellikle öyle anlarda onu aramam, çünkü aramayıp aramayıp, sadece ona ihtiyaç duyduğum anda onu aramış olmak istemem. Böyle ilişkiler riske atılmaz efendim.²³¹
(...)
ADAM: Şehir dışına çıktığımda mutlaka eski arkadaşlarımla karşılaşıyorum.
GARSON: Onlar şehir dışında mı yaşıyorlar?
ADAM: Hayır, şehirde yaşıyorlar. Ama tıpkı benim gibi şehirden sıkıldıkları için arada bir şehir dışına kaçıyorlar. Örneğin ne zaman şehir dışına çıksam kapı komşumla karşılaşıyorum. ... Birlikte olmaktan o kadar memnun kalıyoruz ki, şehre dönünce her gün görüşmeye karar veriyoruz. Ama tabii ki şehre dönünce bir daha hiç karşılaşmıyoruz.”²³²

Adam sık sık yalnızlıktan şikâyet ederken, Garson bu durumu yalnızlaşma değil, bireyselleşme olarak tanımlar.²³³ Modern yaşantıların nasıl derin bir yalnızlaşmaya ve mutsuzluğa neden olduğu üzerine ironik ifadeler arka arkaya sıralanır:

“GARSON: Mutsuz olamazsınız efendim. Siz mutlusunuz, ama farkında değilsiniz.
ADAM: Mutsuzluğumun tek nedeni yalnızlık.

²²⁹ Taylor, a.g.e., 2-17 s.

²³⁰ Tek Kişilik Şehir, 30 s.

²³¹ y.a.g.e., 31 s.

²³² y.a.g.e., 39 s.

²³³ y.a.g.e., 50 s.

GARSON: Ama size bu yalnızlığı sağlayabilmek için, binlerce bilim adamı binlerce yıldır çalışıyor bunu unutmayın efendim. Unutmayın, siz medeniyetin en üst seviyesindeki insansınız.
*ADAM: Olabilir ama ben mutlu değilim.*²³⁴

(...)

GARSON: Yapmayın beyefendi. Sizin için imparatorluklar kuruldu. Barut icat olundu. Savaşlar yapıldı, milyarlarca insan öldü. Sırf siz böyle barış içinde yaşayasınız diye. Şu anda yalın kılıç bir atın üzerinde kanlı bir savaşın göbeğinde olsaydınız daha mı mutlu olacaktınız yani?

ADAM: Elbette ki hayır.

GARSON: O halde mutlusunuz.

ADAM: Hayır mutsuzum kardeşim.

*GARSON: Sizin için atom bombası icat edildi. İcat edilmekle kalmayıp, insanların tepesine atıldı. Sırf insanlığın atom bombasının zararlı bir şey olduğunu anlaması ve size atom bombası atılmaması için! Tepenize bir atom bombası düşse daha mı mutlu olacaktınız yani? Her şey sizin için, sizin mutlu olmanız için icat edildi. Otomobil, tren, telefon, bilgisayar, internet, klima bütün bunların olmadığı bir dünyada yaşasaydınız daha mı mutlu olacaktınız yani?"*²³⁵

Postmodern eleştiri modernitenin, modern aklın başarısızlığa uğramış olduğu - Nazi toplama kamplarından ve Hiroşima'dan örnekler vererek- kendi vaatlerini gerçekleştirilememiş ya da bu vaatlerin tam tersi bir noktaya savrulmuş olduğu varsayımından hareket eder. Behiç Ak da, modernitenin iflas ettiğini düşünen postmodern düşünürlerinkine benzer türden bir eleştiri getirmektedir yaşananlara.

Modernitenin en temel çelişkisi, kurumsal yapısını toplumdaki bireylerin eşitliği, mutluluğu üzerine kurmuş olmasına rağmen, ekonomik işleyişinin bireyler arası eşitsizliği sürekli arttırmış olması ve insanlığın sürekli parçalanma, belirsizlik, yalnızlaşma, mutsuzlaşma ve yabancılaşma girdabına sürüklenmiş olmasıdır. Behiç Ak da oyunuyla bu temel çelişkinin üzerine gitmeye çalışmaktadır. Dijitalleşmenin, görüntülerin gerçeğin yerini işgal edişinin, genetiğiyle oynanmış ürünlerin, insan klonlamanın ve intiharın bu kadar normal karşılandığı bir evrende eni sonu hayatın duracağını düşünür yazar:

*“ADAM: Sadece tuşlarım. Başka birşey yapmam ben. Uçmak için, yemek yemek için, zengin olmak için, bulaşıkların yıkanması için bile sadece tuşlarım.”*²³⁶

*GARSON: Bir yazı okumuştum. Hayatımızdaki tuşlama sayısının artmasının, yaşam kalitemizin yükselmesi olarak görmemizi eleştiriyordu.*²³⁷

(...)

*GARSON: Çok özel yemeklerimiz var efendim...Panzehirle etkisizleştirilmiş, zehirli inek büfteği üzerine sarımsak soslu rezene..*²³⁸

KADIN: Tavuk istiyorum. Ama lütfen yarım olsun.

²³⁴ y.a.g.e., 51 s.

²³⁵ y.a.g.e., 53 s.

²³⁶ y.a.g.e., 9 s.

²³⁷ Atıfta bulunulan yazar Baudrillard'dır.

²³⁸ Ak, a.g.e., 7 s.

*GARSON: Bütün olarak üretilmiş bir tavuğun yarısı mı? Yoksa yarım olarak üretilmiş bir tavuğun bütünü mü olsun?*²³⁹

(...)

*ADAM: Atalarımız korkunç ilkel şartlarda yaşamışlar. Çocuk yapmak için seks yapmak zorunda kalmışlar düşünsenize... Teknoloj tabii hiç gelişmemiş o zamanlar. Vajinalar, penisler, bir sürü rezillik... Niye insan doğsun ki! Biz inek değiliz ki doğalım! Kendi DNA'larından replikayı üretmek varken, karşı cinsten birine ihtiyaç duymak ne büyük zavallılık!*²⁴⁰

Ve böylesi bir evrende sonunda hayat durur. Dışarıda hayat durunca, içerideki her şey hareketlenir ve hipermekanda kendi içine doğru bir çeşit patlama yaşanır. Simülasyon evreni “dışarıda her şeyin yolunda olduğu, gerçeğin yerli yerinde durduğu” yanılması sürdürmeye daha fazla dayanamaz artık. Garson “*tarihin sonu*”nun²⁴¹, herşeyin sonunun geldiğini söyler; gelmiştir de. “Doğumlar sona erer, ölümler sona erer”²⁴²...

²³⁹ **y.a.g.e.**, 59 s.

²⁴⁰ **y.a.g.e.**, 10 s.

²⁴¹ Tarihin sonu postmodern düşünürlerin benimsediği bir tezdır. Modernite gelişme, yenilenme ve ilerlemeyi şiar edinmiştir. Postmodernite ise zamanın çizgisel akmadığını idda eder. Dolayısıyla postmodernistler çizgisel tarih anlayışına inanmazlar. Baudrillard, tarihin bir simülasyon halinde, bir dizi özel etki ya da bir oyuncak olarak güçbela ayakta tutulduğunu iddia eder.

²⁴² Ak, **a.g.e.**, 84 s.

4.2. Karnavallaştırma: “Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar”

“Parodiler; zamanı, maddi bedensel düzeyde yeniler, onu cömert ve neşeli bir nosyona dönüştürürler. İşledikleri konuyu itibarsızlaştırır, onları yukarıdan alıp dünyaya indirir, ete kemiğe büründürürler.”
Mikhail Bakhtin²⁴³

Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin’in, 1940’larda “*yazının karnavallaştırılması*” kavramıyla yapılandığı kuramı, postmodernizmin “çoğulcu, çok sesli, çift kodlu” yapısının çıkış noktalarından birini oluşturmuştur.²⁴³

Karnaval bir gösteridir; sahnede değil, sokaklarda gerçekleşen bir gösteri. Karnavala katılanlar hem oyuncu hem de seyircidirler. Bu yüzden orada kural, kanun, yasaklama, toplumsal rütbelere, eşitsizlik yoktur. İnsanlar arasındaki her türden uzaklık silinir; herkes serbestçe katılır bu şenliğe. Kubilay Aktulum, “*yetkeci yaşam biçimine karşı*” olarak tanımladığı karnavalda, “*herkesin özgürce konuştuğunu, düşüncelerini dile getirdiğini ve devindiğini*”²⁴⁴ söyler. Richard G.Parker karnavalı; “*toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü, başkaldırma töreni*”²⁴⁵ olarak, J.C.Scott ise “*tahakküm altında olmayan söylemin hüküm sürdüğü, kölece davranışların, sahte tavırların olmadığı tek yer*”²⁴⁶ olarak tanımlar. Genel olarak karnaval; bütün hiyerarşik yapıların tersyüz edildiği, insanlar arasında eşitliğin ilan

²⁴³ Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, Çeviren: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 48 s.

²⁴³ Bakhtin, karnavallaştırma kavramıyla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan “diyalogsallaştırma, çokseslilik, melezleştirme ve heteroglossia (farklı dil ve söylemlerin bir aradalığı) kronotop (zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağıntılılığı) gibi kendi yarattığı kavramlarla da metin okumaları yapmıştır. Ancak incelememize konu olan oyun temelde karnavallaştırma ile okunacağı için, diğer kavramlara burada yer verilmemiştir.

²⁴⁴ Aktulum, **Metinlerarasılık**, 36 s.

²⁴⁵ Anan Barry Sanders, **Kahkahanın Zaferi**, Çeviren: Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, 2001, 182 s.

²⁴⁶ J.C. Scott, **Tahakküm ve Direniş Sanatları**, Çeviren: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, 1995, 239 s.

edildiği, kakkahanın, çılgınlığın ve oyunun hakim olduğu bir dünya olarak algılanmıştır

247

“Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutsanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnaval meydanı. Bu etkinliklerin belki de en can alıcı noktasını, yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur. Gülme bile, eleştirinin, alayın, kural dışılık ve kutlamanın bedensel bir refleks olarak dışavurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir. Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır.”²⁴⁸

Sosyal bilimler alanında kullanılan karnaval kavramını Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası** adlı yapıtıyla edebiyata uyarlamıştır.²⁴⁹ Karnavalın sahip olduğu özellikleri yazın alanına dönüştürerek, *yazının karnavallaştırılması* adını verdiği şeyi oluşturmuştur. Bakhtin yazındaki karnavalın işlevini şöyle açıklar:

“Yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farklı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek, dünyaya ait hakim olan bakış açısının konvansiyonlardan ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, yavanlıklardan ve evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmesini sağlamak. Bu karnaval ruhu, dünyaya yeni bir bakışla bakma, var olan her şeyin göreceli doğasını fark etme ve şeylere tamamen yeni olan bir düzene girme şansı verir.”²⁵⁰

Orhan Güner, Shakespeare’in **Antonius ve Kleopatra** oyununu bir tür yapı bozuma uğratarak, **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** adlı parodik bir metin oluşturmuştur. Parodik metin hem ana metni kapsar hem de onu aşar, öykündüğü şeyi hem içine alır, hem de ona meydan okur. Parodi; birbirine zıtmış gibi görünen iki anlamı, anlayışı, tavrı aynı anda içinde barındırdığı için doğası gereği karnavalesktir.

Güner, Shakespeare’in metnindeki olay dizisi ve karakterleri çıplaklaştırarak ana metnin örttüğü, gizlediği ideolojik dayatmaları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Yazar, yeni metnini oluştururken, manevi değerlerin maddi kazanımlara, ulvi aşkların cinselliğe indirgenildiği, kısaca saygın söylemlerin kaba karnaval özgürlüğüyle, mizahla bozulduğu, hiyerarşik yapının tepesinde olanların üstünlüğünün ellerinden alındığı bir

²⁴⁷ Sanders, a.g.e., 182s.

²⁴⁸ Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çeviren: Sibel Irzık, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 24s.

²⁴⁹ Rabelais kitabında Bakhtin, anlatı türlerinin değişimini tartışırken Rönesans’da bazı belli başlı türlerin karnaval dili kullanılarak nasıl değiştirildiğini inceler ve bu yolla nasıl ortaçağ idolojisinin sarsıldığını ve hiyerarşik anlatıların yıkıldığını gösterir. Bakhtin’e göre; Rabelais o güne dek yalnızca halka ait olduğu düşünülen ve ciddiye alınmayan karnaval dilini ilk kez ciddi bir eserde, Gargantua ve Pantagruel’de kullanmıştır.

²⁵⁰ Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, 62 s.

karnaval ortamı yaratmıştır. Böylesi bir ortamda da yüksek saygın bir tür olan tragedya yerini komediye bırakmıştır.

Shakespeare'in yazdığı biçimiyle **Antonius ve Kleopatra**, Roma generali ile Mısır kraliçesinin aşkının merkeze alındığı hem bir aşk tragedyası, hem de siyasetin büyük bir yer kapladığı tarihi bir tragedyadır. Güner'in metninde oyunun bu iki sorunsalı; aşk ve siyaset, soyulmuş, çıplaklaştırılmıştır. Soyma sürecinde "aşk"ın altından "şehvet", siyasetin altından da "çıkar ilişkileri" tüm çıplaklığıyla ortaya çıkmıştır. Oyun kişilerinin sık sık dillendirdiği gibi de "yıkıcılık" ortak paydasında buluşmuştur bu iki yöneliş... Güner, parodik metinde komutanların ve kraliçelerin zaaflarını sivriltmiş, soyluluklarını tartışılır hale getirmiş ve onları tanrısal düzlemden dünyaya taşıyarak insanlaştırmış ve böylece bir karnavalesk ortam yaratmıştır. Güner, Shakespeare'in iletisini; insan, mekân ve konu kalabalıklığından sıyrarak bugüne taşıyıp güncelleştirmiştir. Onlarca farklı mekânda geçen, beş perde ve 42 sahneye bölünmüş, 34 oyun kişisinin yer aldığı ana metinden farklı olarak parodik metin, 6 sahne, tek mekân ve üç kişi arasında geçer...

Shakespeare'in kaynağı tarihçi Plutarkhos'tur. Güner'in ise Shakespeare ve bugündür. Güner aralarında çatışma yaşayan üç ana karakteri almış, onları tarihten kopararak bugüne ve bugünün sorunlarına taşımıştır. Antonius, Güner'in parodik metninde hala aşkı yüzünden büyük bir imparatorluğu ihmal eden bir devlet adamıdır, ancak bugün artık onun ihmalleri sonucunda gerçekleşen sorunlar farklılaşmıştır. Örneğin; yokluğunda "*sayım dağıtım sistemleri bozulur, gayrisafi milli hâsıla düşer*".²⁵¹ Parodik metin; hem Shakespeare'in tarihçi Plutarchos'tan alıntılacağı kadarıyla Roma ve Mısır döneminde geçer, hem de yoğun şekilde bugüne göndermelerde bulunur. Kleopatra'nın lens, Antonius'un saat kullandığı ve Casear'ın bazen "kırmızı ışıklarda" geçen bir haberci bazen de havagazı tamircisi kılığında karşımıza çıktığı metinde bir çift kodluluk söz konusudur.

Parodik metinde, Antonius ve Kleopatra oyun boyunca sevişen iki çifttir. Caesar, ara ara haberci-garson-havagazı memuru gibi farklı kılıklarla oyuna dahil olur ve Antonius'u ülkesine dönmesi için ikna etmeye çalışır. Dönmemekte direnir Antonius. Bunun üzerine Caesar Antonius ve Kleopatra'nın yaşadığı mekânın suyunu keser.

²⁵¹ Orhan Güner, **İkinci Nöbetçinin Sıkıntıları-Sevdalı Bulut-Antonius, Kleopatra, Arada Bir Caesar**, Toplu Oyunları 1, Mito Boyut Yayınları, 1996, 67 s.

Çiftlerin susuzluktan bütün vücut sıvıları kurduğu için sevişemez olurlar. Bunun üzerine hayat onlara anlamsız gelir ve ölmeye çalışırlar. Ancak bir türlü ölemezler.

Parodik metinde, oyun kişilerinin repliklerinin yarısından fazlası ana metinden alınmadır; onlar hem bugünde yaşarlar hem de kendilerini dört yüzyıl önceki gibi ifade etmeye devam ederler. Ana ve parodik metin aynı cümlelerle başlar. Ancak parodik metine bir cümbüş havası hakimdir. Antonius dekor parçalarıyla ritm tutar, Kleopatra'da göbek atar ve birbirlerine –ana metindeki cümlelerle- aşklarını ilan ederler. Yalnızca bu cümleleri melodik olarak ve şehvetle söylerler. Çiftlerin birbirlerine yaklaşımları tamamen farklı bir atmosfer yaratır sahnede. Ana metindeki romantik, ulvi aşk yerini şehvete bırakır. Oysa hep aynı cümleler söylenmiştir. Aynı cümleler, bugün ya da parodik metnin içerisinde başka bir anlam ifade eder. Bu durum postyapısalcıların ve ardılları postmodernistlerin, gösterenle gösterilen arasında birebir sabit bir ilişki kurulamayacağı, her gösterenin farklı bir gösterilene sahip olabileceği anlayışıyla örtüşmektedir. Hem Derrida'ya hem de Bakhtin'e göre anlam; çok seslidir ve göstergenin içinde değil, göstergeler arasındaki ilişkide yorumlayanının seçiminde yatar.²⁵² Yani postyapısalcıların ve ardılları olan postmodernistlerin dile getirdiği gibi, kelimenin (gösterenin) anlamını, kullanıldığı bağlam belirler.

Mîna Urgan, Shakespeare'in Antonius ve Kleopatra'sında evrenin; birbirine tamamen zıt iki kutba bölündüğünü ifade eder:

“Batı ve Doğu, yani Roma ve Mısır. Roma'da siyaset ve savaş, yükselmek ve güçlü olmak hırsı, devlete ve imparatorluğa hizmet etmek ödevi ön planda gelir. Bir erkekler dünyasıdır Roma. Bir kadınlar dünyası olan Mısır'da ise, aşk ve duygu, keyifle yaşamak, sevmek ve sevilme isteği ön plandadır. İşte Antonius ve Kleopatra'da asıl tragedya, bu iki dünyanın çatışmasından, Roma'ya bağlı kalması, İmparatorluğun buyruklarına göre davranması gereken Antonius'un Mısır kraliçesine duyduğu aşktan doğar”²⁵³

Parodik metinde, ana metine benzer bir bölünmeden, ikilikten bahsedemeyiz. Oyun kişileri iç çatışma yaşamazlar. Çatışmanın, seçim yapma zorunluluğunun olmadığı yerde trajediden de söz etmek mümkün değildir. Burada trajik kahraman olabilecek yüce, soylu karakterleri de göremeyiz. Ne “*En son ne zaman otuzbir çektin*”²⁵⁴ diyen Antonius soylu bir kişilik, müthiş bir devlet adamı, ne “*durum*

²⁵² Gottdiener, a.g.e., s. 37

²⁵³ Minâ Urgan, **Shakespeare ve Hamlet**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984, 322 s.

²⁵⁴ Güner, a.g.e., 68s.

kötü, kurtar götü"²⁵⁵ diyip haberci, garson ve havagazı memuru kılığıyla karşımıza çıkan Caesar ünlü bir komutan, ne de Kleopatra regli gören biri olarak, tüm bu trajedinin nedeni olan dayanılmaz kadındır artık. Böylece ana metindeki trajedi, parodik metinde insanlaşan-sıradanlaşan kimliklerin varlığıyla traji-komiğe dönüşmüştür. Bu insanlaşma, oyunun ilerleyen aşamalarında yabancılaşmaya-yalnızlaşmaya ve parçalanmaya varır. Bir türlü ölemezler. Böylece trajik kahraman olma şanslarını da kaçırlar ve varoluşlarının anlamını sorgulama noktasına gelirler. Bir önceki sahnede şair olan Caesar aslana, ressam olan Antonius maymuna, masal anlatıcısı olan Kleopatra ise yılanı dönüşür. Onlar artık "*hiçi beklerler*".²⁵⁶ Burada **Godot'u Beklerken**'e bir gönderme vardır, hayvana dönüşmeleri ise Ionesco'nun **Gergedanlar**'ını anımsatır. Onlar ölmeyi beceremezler; ölümsüzlükle cezalandırılmışlardır, ya da diledikleri zamanda ölememekle... Tıpkı Melih Cevdet Anday'ın **Ölümsüzler** oyunundaki Ceasar gibi ikibin yıl sonraki yaşantıya, bilemedikleri bir metne fırlatılmışlar, orada tutunmaya çalışmaktadırlar. Oyun kişilerinin bir türlü ölememelerinin nedeni, belki de özne olarak otoritenin tebası olamamalarında yatar. Onlar otoriteyi öldürmüşlerdir. Önce resmi tarihe -Plutarkos'a- sonra da onu oyunlaştıran Shakespeare'e baş kaldırmışlardır. Onlar otoritenin kendilerine buyurduğu dille konuşmayı beceremedikleri için; otoritenin onlara vermiş olduğu ağır cezaya katlanıp, ölümsüzlüğü sürdürmek zorundadırlar. Bu yüzden Güner'in karnavalesk bir havada başlayan oyunu -otoritenin baskısıyla-yabancılaşmayla sonlanır ve oyun kişilerinin (tarihi kahramanların) varlıkları yalnızca birer hayvan sesine dönüşür.

Parodik metinde, oyun kişileri her ne kadar iç çatışma yaşamasalar da -ana metinde olduğu gibi- kendi aralarında çatışma yaşarlar. Yalnızca çatışmanın tarafları değişmiştir. Güner'in metninde -ana metinden farklı olarak- Antonius hiç tereddütsüz Doğu'nun (Mısır'ın, Kleopatra'nın) tarafında yer alır. Parodik metinde, Doğu yine aşk ve meşk ile temsil edilir. Batı rasyonel olanın ifadesidir ve Caesar Batı'nın temsilcisidir. Oyun boyunca Antonius'u aklî davranmaya davet eder. Roma'ya dönüp, ordunun-imparatorluğun başına geçmesi konusunda ikna etmeye çalışır onu. Sık sık devleti temsil eden -tıpkı bir sivil polis gibi- farklı farklı kılıklarla çıkar Antonius'un karşısına. Roma'ya dönmeyi reddeden Antonius'u cezalandırmak için aldığı -sularını kesme-kararını açıklarken, resmi söylemden uzaklaşarak, devletin ağırlığıyla dalga geçer gibi

²⁵⁵ y.a.g.e., 93s.

²⁵⁶ y.a.g.e., 91 s.

opera olarak söylediği şarkı yüzünden, sonunda o da otorite tarafından cezalandırılır, yerinden yurdundan edilir ve kaderi Antonius ve Kleopatra ile ortaklaşır:

“CAESAR: (Mümkünse opera tarzında aşağıdaki şarkıyı söyler) Kaçırdınız ipin ucunu. Seçtiniz cümbüş, alem yolunu. Düşünmediniz mi peki bu işin sonunu. Bu şarkının sözlerini Caesar. Roma’da mukim Lucius’tan olma Fulwia’dan doğma yazar. Hep birlikte yaşayalım bu oyunun doğduğunu.”²⁵⁷
(...)
CAESAR: Beklemiyordunuz değil mi... Bu başıma gelenleri ben de hiç beklemiyordum... Birileri beğenmemiş az önceki konuşmamı... bana da ambargo koydular, yerimden yurdundan ettiler.”²⁵⁸

Shakespeare’in yüksek sanat kabul edilen dili, Güner’in metninde karakterlerin argo ve oldukça sıradan, gündelik ve hatta bayağı konuşmalarıyla alaşağı edilir, karnavallaştırılır. Güner Shakespeare’nin şiirsel dili yerine günlük konuşma dilini tercih ederek, dilde yaratılan (soylu-avam) hiyerarşisini ortadan kaldırır. Ya da Lyotard’ın dediği gibi büyük anlatılar olmadığı gibi, bugün artık büyük kahramanlar; Caesar ve Antoniuslar ve onların büyük söylemleri de yoktur... Kleopatra “*Büyük Antonius*” dediği zaman “*tarih dersinde değiliz, bana böyle seslenme*”²⁵⁹ diye uyarır onu Antonius.

Güner’in metni salt bir kurmaca değil “dramatik üst kurmacadır” da aynı zamanda. Metin metin olduğunun, karakterler de birer oyun kişisi olduklarının farkındadırlar. Tragedyada neler olduğunu bilirler²⁶⁰; ölmeleri gereklidir fakat ölemezler. Ölüm söz konusu olduğunda gerçek ile kurgusal olan çatışır; ölmeyi becerememenin nedenini “kurmaca” kahraman olmaya bağlarlar. Böylece kurmaca-gerçek arasındaki sınırlar ihlal edilerek, karnavalesk ortam zenginleştirilmiş olur. Bu yüzden “gerçek” kişilerden seyirciden yardım isterler. Aralarında hangisinin intihara daha önce kalkışacağı tartışmasını yaparlarken, Kleopatra –tarihteki sıralamanın tersine- önce ölmek istediğini söyler ve Antonius’u ikna eder. Antonius da gerçekte ne olduğunu bildiği için “*kafaları karışacak tarihçilerin*”²⁶¹ şeklinde yorumlar bu girişimi... Oyun kişileri, zamanında tarihsel bir kahraman, bugün de bir oyun kahramanı olduklarının farkındadırlar yani. Bu farkındalıkları oyunun başka bir yerinde daha ortaya çıkar:

“ANTONİUS : Batasica dünya...ölmek bile mümkün değil.. boş yere mi oynadık bu oyunu?”

²⁵⁷ y.a.g.e., 84 s.

²⁵⁸ y.a.g.e., 93 s.

²⁵⁹ y.a.g.e., 79 s.

²⁶⁰ y.a.g.e., 90 s.

²⁶¹ y.a.g.e., 86 s.

KLEOPATRA: Hangisini... şuan oynananı mı?
ANTONIUS: O değil.
KLEOPATRA: Şu ana kadar oynadığımızı mı?
ANTONIUS: Hayatı...tüm yaşadıklarımızı”²⁶²

Sık sık gerçeğe oyun, düşünle gerçek birbirine karışır. Kleopatra, rüyasında Antonius’un Roma’ya gitme kararı verdiğini görür. Bu yalnızca Kleopatra’nın rüyası olmasına rağmen sık sık Antonius rüyanın içinde “*kendine gel bu bir rüya*”²⁶³ diye uyarır onu. Uyandıktan sonra karşlarına havagazı memuru olarak çıkan Caesar’ı gören Kleopatra “*bu rüyamdaki garsona benziyor*”²⁶⁴ derken Antonius da “*o olmasın*” diyerek Kleopatra’nın şüphesini paylaşır, sanki o da o rüyanın içindeymiş ve olanlara şahit olmuş gibi. Karnavala özgü bir sınır ihlali daha söz konusudur; rüya ile gerçek arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmıştır.

Güner’in metni nasıl kurmacanın kurmacasıysa ironinin de ironisidir aynı zamanda. İroni radikalleşmiştir. Parodik metinde, Antonius’un söylediği “*Ne yapalım, bir şairin dediği gibi yataklar daha yumuşak Doğu’da*”²⁶⁵ cümlesi ironin ironisine tipik bir örnektir. Sözü edilen şair Shakespeare’dir, metin ise **Antonius ve Kleopatra**’dır, üstelik de bu sözleri söyleyen Shakespeare’in metninde Antonius’tur, yani kendisidir.²⁶⁶ Bu durumda şair olan Antonius ya da Shakespeare’dir. Ayrıca Güner ana metinden alıntıladığı repliklerin bir çoğunu parodik metinde, o sözün sahibine değil farklı kişilere söyler. Örneğin ana metinde Caesar’ın kardeşi Octavia’ın geri dönüşüne dair söylediği “*Böyle mi gelir Caesar’ın kardeşi?...O görünmeden, yaklaştığını müjdeleyen at kişnemeleri duymalıydık. Yol boyunca insanlar ağaçlara tırmanıp geldi gelecek diye beklemeliydiler*”²⁶⁷ cümlesini, parodik metinde Antonius havagazı tamircisi kılığında gelen Caesar’a söyler.²⁶⁸ Herkes birbirinin sözünü söyleyebilir artık; hizmetlilerin ve falcınınkini Kleopatra, Kleopatra’nınkini ise Antonius... Bu durum, tüm hiyerarşilerin tersyüz edildiği böylesi karnavalesk bir ortama çok uygundur. Kişiye, cinsiyete, sınıfa özgü bir dil

²⁶² y.a.g.e., 92 s.

²⁶³ y.a.g.e., 74 s.

²⁶⁴ y.a.g.e., 80 s.

²⁶⁵ y.a.g.e., 69 s.

²⁶⁶ William Shakespeare, **Antonius ve Kleopatra**, Çeviren: Sabahattin Eyuboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, 102 s.

²⁶⁷ y.a.g.e., 128 s.

²⁶⁸ Güner, a.g.e., 82 s.

yoktur artık.²⁶⁹

Güner yalnızca Shakespeare ile, onun aktardığı tarihsel gerçeklik olarak varsayılan şeyle değil, kendi metniyle de dalga geçer. Yarattığı parodik metin yaşadığı coğrafyaya-zamana ilişkin eleştirel bakışını da içerir. Güner'in oyun boyunca vatan, bayrak, kahramanlık, siyaset kavramlarına nasıl eleştirel yaklaştığını görürüz. Böylece yazar, parodik metin aracılığıyla hem Shakespeare'le hem de yaşanan çağ ile bir hesaplaşma alanı yaratır. Aklın ve dürüst bir siyasal düzenin temsilcisi olması gereken Roma İmparatorluğu, manevi bakımdan çürüme halindedir aslında. Mısır dünyası da pek erdemli sayılmaz. Şehvete, keyfe eğlenceye fazlasıyla düşkündür Mısırlılar. Shakespeare nasıl ana metinde Roma ile Mısır'ın bütün 'kepezliklerini' önümüze sererse benzer bir şeyi de Güner açık ya da örtük göndermeleriyle 90'ların Türkiye'si için yapmaya çalışır. Türkiye'nin halleri de Roma ve Mısır'dan pek farklı değildir. "Devlet adına yapılan her şey insanlığın zararındır. Devlete hizmet, devleti de hizmet eden de yorar"²⁷⁰ ironik cümleleri, maç kıvamında yaşanan siyasi çatışmalar, hizmet anlayışından çok çıkar ilişkilerinin baskın olduğu bir ortamda hala güncelliğini korumaktadır.

Antonius saatini çok ucuza "Gelişmesi Geciktirilmiş Ülkeler Pazarı"²⁷¹ aldığını söyler. Bu cümleyi yayılmacı koca bir Roma imparatorluğu komutanın ağzından duymak; sömürülen ülkelerin sanki bir gün ekonomik-sosyal-kültürel olarak gelişecekleri yanılması besleyen "Az Gelişmiş Ülkeler-Gelişmekte Olan Ülkeler" tanımlamasına, kandırmacasına önemli bir eleştiridir.

Caesar, nasıl öldüğünü" öğrenmek için, Antonius ve Kleopatra'nın aralarına aldıkları seyirciyi kurtarıırken şöyle der:

"CAESAR: Durun, Yapamazsınız... (Seyirciyi onların elinden kurtarır) Kıyamazsınız seyirciye...kolay mı yetişiyor bir seyirci...kolay mı onu besleyip büyütme...kolay mı onu birşeyler seyrettirecek duruma getirmek... O seyirci ki; salonlarda...spor alanlarında...hatta ekran başında ne alışverişler, ne pazarlıklar, ne blöfler seyrediyor...seyretmek istemediği zaman sıkıldıkça kanal değiştiriyor...sıkıldıkça kanal değiştiriyor..."²⁷²

²⁶⁹ Bu durum postyapısalcıların ve postmodernlerin dile yaklaşımıyla da örtüşmektedir. Postyapısalcı ve postmodernist anlayışa göre, dilin öğelerine dayanarak kurulan meşruiyet son derece kuşkuludur; çünkü dilde kesin bir toplumsal uzlaşma sağlamak olanaksızdır; aksine, dile bir paroloji (mantığa aykırılık) egemendir. Öyleyse dili esas alarak genel ve geçerli bir meşruiyet kurulamaz.

²⁷⁰ Güner, a.g.e., 82-83 s.

²⁷¹ y.a.g.e., 73 s.

²⁷² y.a.g.e., 91 s.

Burada tiyatro izleyicisinin azlığına hayıflanırken, ömrünün çoğunu ekran karşısında; ona sunulanı, dayatılanı izleyen eleştirel düşünme yeteneğinden yoksun, hayata katılmayıp yalnızca onu röntgenleyen insanlık durumuna da bir eleştiri söz konusudur.

Başka bir toplumsal eleştiri de ölemeyen üçlünün “*sakin ve iddiasız yaşam*” sürmeye karar vermeleriyle gündeme gelir.

“CAESAR: Üçümüz sessiz bir hayat kurarız... Siz o hayatın içinde baş başa verip kafesteki kuşlar gibi şarkılar söylersiniz... Sıkıldıkça eski günlerin masallarını anlatır, türküler söyler, yıldızlı gökyüzünü seyreder, gönül eğlendiririz... Bu kısacık hayatın bilinmezlerini çözmeye, açıklamaya çalışırız elimizden geldiğince... düşünce soyluluğunu geliştiren işlerle uğraşırız...”²⁷³

Burada da hayatla bağlantısını koparmış, kendi kabuğuna çekilmiş sözde “entelektüel” yaşantıya bir gönderme söz konusudur. Oyunun sonunda Caesar şair, Antonius ressam ve Kleoptara da masal anlatıcısı olur.²⁷⁴ Hepsi konuşurlar. Konuşmaları kendi içinde tutarlı ve bütünlüklüdür. Ama aralarında gerçek anlamda bir diyalogdan söz etmek mümkün değildir. Böylece diyalogla, karşılaşmayla, kesişmelerle oluşabilen karnavalesk ortam tamamen ortadan kalkar. Otorite istediğini elde etmiştir. Üçü de birbirinden bağımsız ve –yetkenin arzuladığı gibi- yalnız, monologlarını sürdürürler.

*“CAESAR: Tanrılar amca tanrılar amca... büyük gar bugün daha siyah... göz alıyor renkler...yine bir inşial icinde mi gelişmesi geciktirilmiş ülkeler...
ANTONIUS: ... aniden tuvalin üzerine yapışan yıldızlar, öğleden sonra saat bir sularında, bütün resmi karartır.
KLEOPATRA: ... delikanlı akşam orduevinde bir baloya katılır... baloda yoksul çocuklara oyuncak tabanca sağlama vakfının çekiliş yaptığı sırada birdenbire...”²⁷⁵*

Sonuç olarak; klasik trajedi yapısını bozuma uğratarak, Güner’in oluşturduğu parçalı, birbirini gelişigüzel takip ediyormuş izlenimi veren parodik metin, bütünüyle yapısızlaştırma üzerine kurulu olan, aklın ve mantığın kalıplarına saldıran postmodern sanat anlayışla örtüşür. Yapısızlaştırma, sınırların ihlali üzerine kurulu olan postmodern sanatın bu özellikleri zorunlu olarak popüler olanla elit olan arasındaki ayrımın, sanatsal

²⁷³ y.a.g.e., 94 s.

²⁷⁴ Yazar, erkeklere sanatçı kimliklerini yakıştırırken –gerçeklikten uzak oluşunun bir ifadesi olarak- kadına, masal anlatıcısı rolünü uygun bulmuştur. Bir türlü ölmeyi beceremeyen bu oyun kişilerinden Caesar aslana, Antonius maymuna, Cleopatra da sonunda yılanı dönüşür. Hainlik ve sinsilik gibi olumsuz bir imgeyi taşıyan yılan yine kadına yakıştırılmıştır. Güner, tıpkı Ak ve Anday gibi kadını genel kabul görmüş toplumsal cinsiyet rollerine uygun çizmiştir.

²⁷⁵ y.a.g.e., 95 s.

olanla sanatsal olmayan arasındaki sınırın yıkılmasıyla sanatın popüler olana yönelmesine neden olur. Araştırmanın konusuna giren Güner'in metniyle de Shakespeare'in yüksek sanatı popülerleştirilmiştir. Oyun bu çift kodlu yapısı nedeniyle, Bakhtin'in karnavallaştırma kavramıyla okunmuş ve bu yüzden postmodernizm içinde değerlendirilmiştir.

“Postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan hiyerarşik yapının tepesinde olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi bir eşitlik yaratmaz. Onlar çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldırmak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; Onların metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergiler. Artık kutsal figür, pornografik resimle yan yanadır.”²⁷⁵



4.3. Ötekilik: “İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060”

²⁷⁵ Ecevit, a.g.e., 73 s.

“Modernleşme, ‘öteki’ nin güç kullanılarak dışlanması ve bastırılmasını hedefleyen stratejilerden oluşmuş karmaşık bir ağdan başka bir şey değildir.”
Tuncay Birkan²⁷⁶

“Postmodernizm, bastırılmayanın geri dönüşüdür. Ondan her kurtulduğumuzu sandığımızda, hayaleti karşımıza dikilendir.”
Ihab Hassan²⁷⁷

Postmodernler, modernitenin totaliter söylemlerinin, marjinal ve muhalif sesleri dışlayan genel kuralları ya da ölçütleri savunarak, öbür sesleri ve söylemleri sessizliğe gömmeye çalıştığını iddia ederler. Lyotard, evrenselci söylemlerin kaçınılmaz olarak zayıfları ezdiğini ve azınlık söylemlerini bastırdığını savunur. Bu yüzden çoğulluğa, farklılığa ve ötekiliğe yönelik postmodern teorisinde, tüm seslerin konuşmasına ve toplumsal bilgi bölgesine girmesine izin verilmesini temel ilke olarak benimser.

Tuncay Birkan; modernleşmenin, merkezden uzak olanları yok sayarak, bastırarak, susturarak onları nasıl “ötekileştirdiğini” şöyle ifade eder :

“Modernleşme her zaman ve her yerde geçmişle yüzleşme konusundaki isticar bir isticar, postmodern mimar Protoghesi’nin sözleriyle, önceki kültüre karşı duyulan bir Ödip kompleksi taşımıştır. Modernleşmenin savunucuları hep bunun sağladığı teknik ve maddi ilerlemeyle övünmüş ve ilerlemeyi mümkün kıldığını düşündükleri pozitivistimin üstün başarısını ve evrensel değerini imâ ederek, insanlık kültürüne verdiği muazzam hasardan ve insanın varoluşuna anlam verdiği etik düşüncesini, yani değerleri yıpratmasından dem vuranlara kulaklarını tıkamışlar ya da sadece ‘bu da refahın bedeli’ deyip geçmişlerdir; sanki refah veya ilerleme insanlığın yaratıp yaratacağı en yüce değerlermiş gibi, sanki insanlara bu bedeli ödeyip ödemek istemedikleri sorulmuş gibi... Bence modernleşme denen şey, bir dizi ötekinin güç kullanılarak dışlanması ve bastırılmasını hedefleyen stratejilerden oluşmuş karmaşık bir ağdan başka bir şey değildir. Önce bir dizi karşıtlık yaratılır. Sonra da ikinci terimler birinciye tabi kılınır.”²⁷⁸

Birkan’ın da ifade ettiği gibi, modernite; ikili karşıtlıklar (düalizm) üzerine kurulmuştur: Özne-nesne, özgürlük-zorunluluk, kültür-doğa, Batı-Doğu, kadın-erkek gibi. Bu ikiliklerden biri merkez seçilirken, diğeri de “öteki” sayılır. Örneğin; Sosyalistler kapitalistleri, Hıristiyanlar Müslümanları, liberaller muhafazakârları, beyazlar siyahları, feministler erkekleri ötekileştirir. Elbette ki tersi de mümkündür; erkekler feministleri, siyahlar da beyazları ötekileştirebilir. Postmodernitede ise bu çiftler; birbirinin varlığını tehdit eden karşıtlık olmaktan çıkarılmış, onların birbirlerini

²⁷⁶ Tuncay Birkan, “Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm” **Birikim**, Sayı:34, İstanbul, 1992.

²⁷⁷ Ihab Hassan, “From Postmodernism to Postmodernity”, The Local-Global Contet.

www.ihabhassan.com.postmodernism.htm

²⁷⁸ Birkan, **a.g.e.**, 23 s.

dışlamadan, bir arada yan yana varolabileceklerine inanılmıştır. Artık “öteki” sözcüğünün yerini “farklı” olan almıştır ve varlığı onanmıştır.

Bu yüzden postmodern sanat, özellikle modernitenin dışladığı, merkez dışına ittiği, susturduğu marjinalleştirdiği, “ötekileştirdiği”; homoseksüellerin, feministlerin, siyahların, katillerin, evsizlerin, sakatların, hastaların öyküsünü anlatır...

Ancak bu konuda postmodern anlayışa, yöneltilen bir takım eleştiriler vardır. Eagleton’a göre postmodernizm “öteki”ne açık olmakla övünmesine karşın, karşı çıktığı söylemler kadar dışlayıcı ve sansürcü olabilmektedir. Bunlara örnek olarak da, genelde insan kültüründen söz edilmesini ama sınıfın konuşulmamasını, bedenine ele alınmasını ama biyolojiye yer verilmemesini, postkolonyalizmin konu edilmesini ama küçük burjuvazinin edilmemesini gösterir.²⁷⁹

Gayatri Spivak da, postmodern düşünceyi benimseyenlerin, yapılarını çözmeye çalıştıkları Batıcı modernist normların ve kuramların içinde kalarak bu işlemi gerçekleştirmeye çalıştıklarından asıl amaçları olan, sistem dışına çıkabilme ve farklılıkları dışardan aktarma yöntemini geliştirmeyi başaramadıklarını öne sürer.²⁸⁰

Steven Connor ise, postmodern söylem ile birlikte, insanların kendilerinin marjinalleştirilmiş ya da susturulmuş olduklarını beyan etmelerinin, marjinallik, ötekilik durumunu örtük olarak kabullenmeleri ve içselleştirmeleri anlamına gelebileceğini ifade eder.²⁸¹

Connor’ın dikkat çekmeye çalıştığı tehlike ile Özen Yula’nın oyunlarında karşılaşırız. Modernitenin dışarıda bıraktığı oyun kişileri, Yula’nın metninde merkeze oturur. Ancak hala kendilerini merkezin gözüyle değerlendirerek, öteki oluşlarını kabullenerek var olurlar oyunlarda.

Yula neredeyse tüm oyunlarında, merkezin ötelediği kıyıda kalmışların; evsizlerin, işsizlerin, sarhoşların, tinercilerin, seks işçilerinin, travestilerin, katillerin öyküsünü anlatarak, bir tür yolculuk yapar kendi metinlerinin içinde...²⁸²

²⁷⁹ Eagleton, *Postmodernizmin Yanılsamaları*, a.g.e., 41 s.

²⁸⁰ Spivak, a.g.e., 26 s.

²⁸¹ Connor, a.g.e., 345 s.

²⁸² **Gözü Kara Alaturka**’da üç potansiyel katil, bir eski konsamatrix, bir raporlu akıl hastası sıkışıp kaldıkları bir apartman dairesinde kendi aralarında hesaplaşmaya girişirler. Söylemleri **Kırmızı Yorgunları**’ndan ödünç alınmış gibidir. Bu oyunda da çizgi roman kahramanlarının isimlerini kullanan seks işçileri ile eski bir aşık, bombacı bir katil hesaplaşırlar tıpkı **Sahibinden Kiralık**’ta olduğu gibi... **Ay Tedirginliği** ile **Yakındoğu**’dan **Emanet** oyunu da diğerleri gibi bir cinayet üzerine odaklanır.

İstanbul Beyaz Rakı Rengârenk 80060 adlı oyunda, genç hamile bir kız bavulunu kapıp, o güne kadar hiç görmediği, İstanbul'a, Beyoğlu'na²⁸³ gelmiştir. Adını bile bilmediği sevgilisini aramaktadır. Karşısına tinerciler, fahişeler, işçiler, falcılar, evsizler, kumarbazlar ve sarhoşlar çıkar. Yazar oyunun girişindeki kişiler bölümünde, bu oyun kişilerinin özelliklerini, normal şartlarda okuyucunun-izleyicinin kendi kendine oyundan çıkarması gereken türden açıklamalarla donatmıştır. Yaşlı kadını, “ *şehrin sokaklarında yaş almış bir bilge kadın, ekmeğini çöpten kazanır*”; işçileri “*içinde yolculuk etmedikleri gemileri yapan adamlar*”; yaşlı işçiyi “*Bir zamanlar inandığı bir şeyler varmış*”; tinercileri “*kendi gerçekliğinde âlemin sırrına eren, yok edilmişlerden*” diye tanımlar.²⁸⁴ Eğer Yula, oyun kişilerinin bu özelliklerini metin aracılığıyla anlatabilmiş olsaydı, bu türden açıklamalar yapmış olmasının üzerinde durulmayacak, bu açıklamalara, okuyucunun-yönetmenin oyun kişilerinin temel özelliklerini gözden kaçırma ihtimaline karşı alınmış birer önlem gibi bakılacaktı. Ancak oyun boyunca ne sokakta yaşayan yaşlı kadının, sokağın onu “*bilge ediş*” sürecine, ne tinercilerin “*âlemin sırrına eriş*”, ne de yaşlı işçinin bir zamanlar inanmış olduğu söylenen değerlerine ve onu kaybediş sürecine tanık olunur. Sanki Beyoğlu'nun arka sokaklarında her şey yaşanmış bitmiş, bu yaşanmışlıklar da, yaşayan herkesi -her nasıl olduysa- bilgeleştirmiştir. Okuyucu-seyirci, oyun kişilerinin ağızdan -bir türlü ortak olamadığı- bu yaşanmışlıkların sonucunda ortaya çıkan, hayata dair büyük çıkarsamaları, şiirsel bir dille dinler oyun boyunca. Ancak bir şarkının nakaratı olabilecek türden cümlelerdir bunlar. Ana metnin izleğini özetleyen cümleler... Ama oyunun içinde, bu cümlelerin ortaya çıkmasına neden olan bir ana metin yoktur. Çünkü yaşanan bir şey, yaşayan bir şey yoktur sahnede. Yazar, her tabloya bir başlık koymuştur. Anlatılanları²⁸⁵ özetleyen bu başlıklar; şiirsel birer cümledir. Ayrıca her tabloda, o tabloyla anlatmak istediklerini -kolaycı bir yaklaşımla- oyun kişilerine söyler:

1.Tablo: “İstanbul'a Bir Kız Geldi”

“AHALİ: Bu değirmen

²⁸³ Oyun “80060” adıyla; Beyoğlu'nun posta kod numarasıyla da sahnelenmiştir.

²⁸⁴ Özen Yula, **İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060**, Toplu Oyunlar 2, Mitos Boyut, İstanbul, 1998, 9-10 s.

²⁸⁵ “Anlatılan” denmiştir, çünkü yaşanan herhangi bir şey yoktur.

*Bu insan öğüten
Şehir
Sana ar verir”²⁸⁶*

2.Tablo: “İstanbul’un Boyalı Kuşları”

“KIZ: *Her yerde, her şeyde
Olabilir o
Kaybetmenin bulmaktan kolay olduğu
Bu dünyada”²⁸⁷*

3.Tablo: “İstanbul’un Zorba Yokuşları”

“YILDIZ: *Ey İstanbul
Sen beni aldın
Allah da seni alsın
(...)
Gidip bulalım
Aradığımız adamları
Yuvasını dağıtalım yılanların
Anlasımlar
İntikamı acı olur göçmen kuşların!”²⁸⁸*

4.Tablo: “İstanbul’un Yağmur Yemiş Taşları”

“SERSERİ: *Başladın mı bırakma oyunu!
Hayat gibidir oyun
Düşünmeyeceksin sonunu!*

KUMARBAZ: *Oyun dediğin bu hayat
Oyun dediğin bu şehir
Oyun dediğin bu insan
Senin özünde var... Kumar*

Karşı koyma, gel katıl oyuna.”²⁸⁹

5.Tablo: “İstanbul’un Dağınık Saçları”

“AYLA: *Uzak bir şehirde
Yalnızlığı tanıdım
Farklı bedenlerde
Başka başka insanlar*

²⁸⁶ y.a.g.e., 12 s.

²⁸⁷ y.a.g.e., 17 s.

²⁸⁸ y.a.g.e., 19 s.

²⁸⁹ y.a.g.e., 20 s.

*Hayatı öğretiyor artık
Duygular kiralık, satılık
Yaşlanıyorum bu şehirde²⁹⁰*

6. Tablo: “İstanbul’un Deli Yaşları”

“YAŞLI FOTOĞRAFÇI: Yaşlılık sıtması bu, geçer!

*Sen bilirsin be Yorgo
Neden naftalin kokar sevdalar?
Deyiver
Bu gece tadı tuhaf rakının
Galiba bu siyah beyaz film kopuyor
Yorgo hesaba yazıver”*

7. Tablo: “İstanbul’un Yaydır Kaşları”

*İŞÇİLER: Yabancılar sevilmez!
Nefret ve şiddet
Başka bir tarih dokuyor
Anlatılanın ötesinde
Yoksuluz, yoksunuz²⁹¹
(...)*

*İŞÇİLER: Yetmişlerde başladı sevdam
İnsana, sokağa dair
Seksenlerde gizlendi sevdam
Eve, odaya, dört duvara
Doksanlara vardı sevdam
Sokaklarda satılır”²⁹²*

8. Tablo: “İstanbul’un İnişleri Çıkışları”

*“KAMELYA: Geceler, sabahlar hep karanlık
Sözle aydınlanmıyor
Gözlerimi her kapadığımda
Bin sızı vücudumda
Geçmiş rahat bırakmıyor”²⁹³*

9. Tablo: “İstanbul’un Zorba Düşleri”

*“İ.TİNERCİ: Burnumdan dünyalar giriyor
Zorba düşler içinde
Kan var, kin var*

²⁹⁰ y.a.g.e., 24 s.

²⁹¹ y.a.g.e., 32 s.

²⁹² y.a.g.e., 33 s.

²⁹³ y.a.g.e., 34 s.

*Bu dar sokak
Başka bir İstanbul
TİNERCİLER: Rahat koltuklarında
Sıcak evlerinde
Kendileri var
Yemekleri var
Aşkları var
Vakitleri dar
Sevişmek lazım
Ya sokaklar?
Ya biz?
Sadece sis
Fenerini yitirmiş bir gemideyiz”²⁹⁴*

10. Tablo: “İstanbul’un Sersem Başları”

*“YAŞLI KADIN: Yaralı büyür bütün çocuklar
Artık yurdum sokaklar
Dönemem geriye”²⁹⁵*

11. Tablo: “İstanbul’un Pişman Aşkları”

*“DELİKANLI: Kuşlarımdan beni dinle istersen
Kavak yapraklarından denizi
Günlerden de maviyi
En iyi onlar bilir
Ölümün hasını
Boyun eğmenin nazını
Aşklarda
Üçüncü Şahıs olmanın gizini”²⁹⁶*

12. Tablo “İstanbul’un Gönül Kuşları”

*“KIZ: Bu kuş gösterdi
Sevdamin yönünü
Döndüm geldim sana
Bilmeden sonunu”²⁹⁷*

13. Tablo “İstanbul’dan Bir Aşk Geçti”

*“YAŞLI KADIN: Asıl felaket güzel oğlum
Tarihin bizi yanlış anlatacak olması!”²⁹⁸*

²⁹⁴ y.a.g.e., 40 s.

²⁹⁵ y.a.g.e., 43 s.

²⁹⁶ y.a.g.e., 48 s.

²⁹⁷ y.a.g.e., 52 s.

²⁹⁸ y.a.g.e., 54 s.

Yazarın niyeti, evsizleri, tinercileri, fahişeleri, kumarbazları, çöpte yaşayanları yaratan, sonra da onların varlığını bir tehdit gibi algılayıp, kendinden uzaklaştırmaya çalışan; “ötekileştiren” merkezi aklı-otoriteyi yapı bozuma uğratmaktır. Yazar sık sık oyun kişilerinden Yaşlı Kadın’a “*asıl felaket güzel insanlarım, tarihin bizi yanlış anlatacak olması*”²⁹⁹ cümlesini söyletir. Ancak yazarın büyük anlatılara, tarihe yönelttiği bu eleştiri, söz düzeyinde kalır.³⁰⁰ Yazar, oyun kişilerinin nasıl ötekileştirildiğini anlatmaya çalışmış gibi yaparken, aslında doğrudan katı merkezi yapıya hizmet etmektedir. Çünkü onları ötekileştiren, yok sayan, görmezden gelen merkeze ilişkin en ufak bir iz yoktur sahne üstünde. Merkez onları sanki tamamen fırlatıp atmıştır bu evrenden. Yazarın oyun kişilerini konumlandırma biçimi, merkezin üstün başarısının bir kanıtı gibidir. Sanki bir adada tecrit edilmiş gibi yalnızca birbirlerini görürler; tinerciler, fahişeler, kumarbazlar, sarhoşlar, falcılar, travestiler, aldatılanlar, aldananlar... Mekânlar da tıpkı kişiler gibi ötekileştirilmiştir; “salaş bir kumarhane, meyhane, tersane, falcının evi ve sokaklar...” Dolayısıyla kişiler ya da mekânlar aracılığıyla, merkezle herhangi bir düzeyde ilişki kurmaktan kaçınarak –yani bu ilişkiler aracılığıyla merkezin baskın, totaliter tutumunu ifşa etmeyerek- oyun kişilerinin ötekiliğini baştan kabul etmiş olur yazar. Tıpkı Steven Connor’ın eleştirdiği gibi...

Oyunun öyküsü de bu ötekileştirmeye katkıda bulunur. Elinde bavuluyla kendini büyük şehre atan hamile kıza neredeyse sokaktaki herkes kucak açar. Kızın ismini bile bilmediği sevgilisini koca bir şehirde bulmasına yardımcı olurlar. Şehrin görünmeyen kötülüklerine karşı kıza sahip çıkan ahâlinin varlığı, kıza sevdiği adamı bulması için yol gösteren sırça kuşların yardımı ve kızın sevgilisinden vazgeçip ona âşık olan Delikanlı ile kalma kararı, oyunu, büyüsel-masalsı bir düzleme taşır. Oyunun bu masalsı yapısı - yazarın ısrarlı bir biçimde vurgulamaya çalıştığı- oyun kişilerinin “insani” yönelişlerini de çok gerçeküstücü kılar. Yazar, merkeze; “yok saydığımız insanlar, sizden daha insan” diye haykırdığını düşünürken, aslında onları bir masal dünyasına hapsederek, gerçekliklerini zedelemekte ve bir kez daha ötekileştirmektedir. Ayrıca hepsinin şiirsel konuşuyor olması, yani dildeki idealizasyon da onların gerçekliklerini zedelemekte ve

²⁹⁹ y.a.g.e., 11 s.

³⁰⁰ Üstelik de yazar seçtiği oyun kişisi, Kız aracılığıyla “sözlerin hayatı kolay anlattığı, ama hayatın zor yaşandığını ve aslolanın yaşamak ve yollardan geçmek olduğunu” ifade eder (Yula, a.g.e., 45 s.) Ama oyununu yaşayanlar, deneyimler üzerine değil de, “büyük” sözler üzerine kurar.

öteki oluşlarını pekiştirmektedir. Yani yazar, merkezin kurgusu olduğuna inandığı “arka sokaklar, merkez dışı kalan yerler; ‘tekinsizdir’” anlayışını tersine çevirmeye çalışırken, aslında bir taraftan da “böylesi ancak masallarda olur” söylemi ile, merkezin anlayışını çürütmek yerine, bu anlayışı beslemiş olur.

Özetle yazar, bir taraftan oyun kişilerini –şiirsel ifade ve az bulunur “insani” özelliklerle donatarak- idealize ederken, bir tarafan da onları –merkezin yaydığı ve benimsetmeye çalıştığı- anlayışa uygun çizmekte; ön yargıları kırmaya çalışırken, aslında bu önyargıları beslemektedir. “Travestiler kolay cinayet işler, sokaktakiler hem kumarbaz hem sarhoşturlar, tinercilere güven olmaz vb.” yargılardır bunlar. Oyunda bir travestinin ve yetimhanede büyümüş bir adamın işlediği cinayete tanık olunur. Diğer oyun kişileri gibi onların da cinayeti işledikleri anın dışında, önceleri ve sonraları yoktur. Hiçbir oyun kişinin –haklarındaki yaygın ön yargıların kırılmasını sağlayacak- gerçek birer öyküsü yoktur. Yani, onlara o büyük cümleleri kurduran geçmişlerine ilişkin en ufak bir iz yoktur sahne üstünde. Yazarın bu tutumu; ötekileştirilenleri koordinatsız, geçmişsiz ve geleceksiz çizmiş olması, merkezi anlayışın tutumundan çok da uzaklaşmadığının bir işaretidir... Merkez “neden ve nasıl” sorularının cevaplarıyla, kişilerin öyküleriyle ilgilenmez. O, yalnızca sonuca odaklanır ve bekası için; olumsuz, kötü saydığı sonuçların kendi baskın, dışlayıcı tutumunun bir sonucu olduğunu görmezden gelme eğilimi taşır. Böylece haklılığını onaylatabilmek adına, bir sürü ön yargının oluşmasını sağlar, sağlamaya çalışır. Yula da –tersini hedeflemesine rağmen- bu ön yargıların canlı kalmasına, oyun aracılığıyla bir şekilde katkıda bulunmuştur.

Kız, Delikanlı ile birlikte sevgilisini ararken tinercilerle karşılaşır. Tüm diğer oyun kişileri gibi onlar da –tiner çekiyor olmalarına rağmen- çok akli başında konuşurlar. Ancak Kız ve Delikanlı zihinlere kazınan tinerci imajı yüzünden olmalı, onlara güvenmezler. Yani “öteki” sayılanlar da kendi içlerinde birbirlerini ötekileştirirler...

*“TİNERCİLER: Fenerini yitirmiş
Bir gemideyiz
Sonunda nasılsa
Ölüm var
Hepimiz eşitiz
Bir tutam canımız
Çürüyüp giden
Vücudumuz var
Ölen ölür
Bizimdir kalan sağlar*

KIZ: *Başka bir yerde onlar
Suyun altında
Bulutun üstünde
Hayat izi yüzünde
Şu çocuklara bak!*

DELİKANLI: *Bir yardımı olmaz bize
Hayatın söze
Düşün öze
Gerçeğin gize
Karıştığı yerdeler
Gidelim buradan*

1.TİNERCİ: *Anlamayız sandılar
Bilmeyiz sandılar”³⁰¹*

Kendilerine yardımı dokunmayacağını düşündükleri tinerciler, büyük bir öngörüyle, bir görüşte Delikanlı'nın Kız'a aşık olduğunu, Kız'ınsa gözlerinin başka bir adamı aradığını farkederler.

İki perde ve on üç tablodan oluşan oyun klip hızında akar. Yula oyun kişilerinden Falcı'nın aracılığıyla, “*tragedyaların klibe döndüğü bu çağda*”³⁰² diye bir tespitte bulunurken, kendisinin de bu oyun aracılığıyla benzer bir şey yaptığını farkedemez. Bir tür istasyon tekniğiyle yazmıştır oyununu. Kız sevgilisini ararken, her istasyonda başka biriyle karşılaşır. Sömürülen işçiler, işkenceye uğrayan sol görüşlüler, küçük yaşta yetim kalıp her türlü kötü muameleye maruz kalmış; tecavüze uğramış çocuklar, sokağa düşmüş tinerci çocuklar, çöplükte yaşayan bilge kadınlar... Hepsi bu şehirde, merkez dışı bırakılmış olmakla neler hissettiklerini, birer paragrafla özetler. Bu yüzden her durakta “ötekiliğin çeşitli hallerinin” fotoğrafı çekilir sanki. Ama hiçbir fotoğrafın öyküsü derinleştirilmez. Seyirciye de olası öyküleri zihninden geçirmesi için fırsat tanınmaz. Çünkü arkasından hemen başka bir fotoğraf gelir. Yani her istasyondan -her tablodan- ayrı bir oyun çıkabilecek kadar çok malzemeyi bir tek oyun uzamına sıkıştırmıştır yazar. Böyle yaparak; o da, ötekileştirilenlerin trajik bulduğu hayatlarını klibe dönüştürmüş olur. Ve “*tarihin onları yanlış anlatma ihtimali*”ne karşı kaleme olduğu bu oyunla da, -istemese de- resmi tarih anlayışına bir şekilde katkıda bulunmuş olur...

Episodik bir yapısı olan bu oyunda zaman çizgisel akar. Yula, diğer oyunlarında -zamanın çizgisel akmasına engel olan- genellikle oyun içinde oyun tekniğini kullanır. Bu teknikle; oyunla kurmaca, düşünle gerçek birbirine karışır. Aslında karıştırmış gibi

³⁰¹ y.a.g.e., 41 s.

³⁰² y.a.g.e., 35 s.

görünür. Çünkü oyunun sonunda, atılan düğümler çözülür ve tüm yaşananlar mantıksal bir düzleme oturur. Yani gerçek yerli yerindedir; göreceleştirilmez onun oyunlarında; yalnızca polisiye kurgunun bir sonucu olarak dolambaçlı yollardan ulaşılır ona.

Yani Yula, oyunlarında genellikle –miş gibi yapar: “düşle gerçek, gerçekte kurmaca birbirine karıştırmış gibi, gerçek göreceliymiş gibi, önemli olan sonuçlar değil, nedenlermiş gibi, “öteki”yi yaratan sisteme eleştirel yaklaşıyor gibi” yapar.³⁰³ Her ne kadar niyeti, modernitenin akıl ve yöntemlerini yapıbozuma uğratmaya çalışan postmodern anlayışla çakıştırmış gibi gözükse de, yazarlık zaafı nedeniyle bu niyetini, oyun metinleri aracılığıyla hayata geçiremez. Ve işte bu yüzden onun oyunları –postmodern dönemle birlikte hayatımıza iyice yerleşen- “kitch”³⁰⁴ kavramı içinde değerlendirilebileceği için, incelememize dâhil edilmiştir.

Toparlanacak olursa; postmodern dönemde “öteki” olan nasıl hayatın merkezine oturmuşsa, Yula’nın oyunlarının da merkezine oturmuştur. Ancak bir çok kuramcının eleştirdiği gibi, Yula bu kişileri bir kez daha “ötekileştirerek” merkeze almış, üstelik de öykülerini “kitsch”leştirmiştir. Seyirci ya da okuyucuyu kolayca yakalamak, hatta avlamak adına, bir tiyatro oyunundan çok, marjinal kimliklerin hayatla ilgili büyük çıkarsamalarının -bildiri kıvamında sunulduğu- didaktik bir söyleve dönüşmüştür, **İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk** oyunu...

³⁰³ Örneğin **Gayri Resmî Hürrem** oyunu, resmi tarihe gayri resmi bir bakış gibi gözükse de, eni sonu başka bir bakışla –o bakışın da öznel olabileceği gerçeğini unutup- tarihin yeniden doğru bir biçimde yazılabileceğini iddia eden bir oyundur.

³⁰⁴ Baudrillard’a göre kitch; güzelliğin ve orijinalliğin estetiğinin karşısına, kendisinin simülasyon estetiğini koyar; kitsch her yerde nesnelere doğaldan daha küçük ya da daha büyük olarak yeniden üretir, malzemelerin (yalancı mermer, plastik) taklidini kullanır, uyumsuz tarzda biçimleri ve planları taklit eder, yaşamadığı tarzı tekrarlar. Yula’nın da oyun kişileri yaşamadıklarını taklitte, tekrarlar çoğaltırlar.



4.4. Merkezlessiz Düşünce: “İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar”

*“Bir devri daim işidir yazmak,
boyuna kelimeler ve sen yer değıştireceksin...”*
Sevim Burak³⁰⁵

Sevim Burak, oyunları, öyküleri ve romanımsı, şiirimsi metinleri aracılığıyla, gerçek ya da olası olandan kopuşla, zamansal ve mekânsal sapmalarla, anlaşılması güç cümlelerle, karmaşık metaforlar ve bitip tükenmez tekrarlarla, okuyucu ve izleyici için oldukça sarsıcı, ilk anda içine dâhil olunması zor bir evren yaratır. Burak’ın anlatısı “özne, öteki, görece ve parçalı olan” üzerine odaklanır; “değışmez özne, anlam ve

³⁰⁵ Sevim Burak, **Mach 1’den Mektuplar**, Om Yayınevi, İstanbul, 2004, 108 s.

gerçeklik” kavramlarına şüpheyle yaklaşır, onları yapıbozuma uğratar. Geleneksel anlatıların temel özelliği olan tutarlılık ve anlatı öğeleri arasındaki neden-sonuç ilişkileri onun metinleri için geçerli değildir. Burak’ın söylemine aporia³⁰⁶, birden fazla yorumu mümkün kılacak şekilde çift anlamlılık, muğlâklık hâkimdir. Bu yüzden Burak’ın söylemi, modern özneye sayıklama ve hezeyan gibi gelebilir. İşte bu özellikleriyle Sevim Burak’ın metinleri postmodern sanatın sınırları içinde değerlendirilmiş ve incelememize dâhil edilmiştir.

Yahudi göçmen bir annenin kızı olarak dünyaya gelen Sevim Burak, hayatını azınlıkların bölgesi olarak bilinen Kuzguncuk’ta geçirmiştir. Neredeyse tüm eserlerinin mekânı Kuzguncuk, kişileriye orada yaşayan azınlıklar olmuştur.

Burak’ın yazarlık serüveni –kendi metinleri içinde- bir tür yolculuk olarak tanımlanabilir. Kılık ya da kimlik değiştirmiş olan, neredeyse hep aynı kişilerin öyküleri üzerine kuruludur metinleri. Zembul, Ziya Bey, Melek Hanım, Nivart’ın öyküleri hiçbir zaman sonlanmaz-sonlanamaz Sevim Burak’ın zihninde. Yazar, yapılabilecek tek şeyin “yaşanmış ve yazılmış olana yeni bir biçim vermek” olduğuna inanır. Bunun için yazdıklarını tekrar tekrar elden geçirir:

*“Ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını- ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım.”*³⁰⁷

Burak’ın aradığı gerçek, “kaybedilmiş bir gerçek”tir. Gerçeğin sadece kaybolmuş olduğunun, artık olmadığını altını çizer Burak. Bu yüzden, onun öykülerindeki kişiler “düş görür, gerçeklerin düşününü...”³⁰⁸

*“EVEREST MY LORD: Gerçek ne demek?
YAZARIN GÖLGESİ: Bilmiyorum. (Birden bağırır) Yeter be bıktım bu saçmalıklardan.”*³⁰⁹

³⁰⁶ İlkçağ Yunan felsefesinde bir sorunun çözümünde karşılaşılan içinden çıkılmaz mantıksal güçlük anlamında kullanılır. Evrende var olduğu söylenen düzenin ve dilin gerçekliğine ilişkin kuşkuyu ifade eder. Bu yüzden kartezyen akılcılığa ve determinist anlayışa karşı duran postmodern yaklaşımın çıkış noktasıdır aporia. Sevim Burak’ın kişilerinin, kurgusunun ve dilinin aporetik özellikleri vardır. İnceleme boyunca bu durum örneklendirilecektir.

³⁰⁷ Nilüfer Güngörmüş, **A’dan Z’ye Sevim Burak**, Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 63.Sayı, Temmuz-Ağustos 2003, 23 s.

³⁰⁸ **y.a.g.e.**, 19 s.

³⁰⁹ Sevim Burak, **Everest My Lord**, Nisan Yayınları, İstanbul, 1997, 18 s.

Burak'ın "gerçeği" algılayışı, postmodernizmin merkezless düşünce biçimiyle örtüşmektedir. Bu yaklaşıma göre ne tanrı ne de insan, gerçeği tanımlamada bir odak noktası ya da merkez oluşturabilir. Çünkü kesin, evrensel bir gerçekten söz etmek mümkün değildir. Postmodern yaklaşım, ontolojik kuşkunun ürünü olarak, gerçeğin insan zihninde çeşitli etkileşimler sonucu yaratıldığını savunur.

"Güneşin altında söylenecek yeni bir söz kalmamıştır, her şey daha önce söylenmiştir" diyen postmodern anlayışın, kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan "tekrar" kavramı, Burak'ın söyleminde çok sık karşımıza çıkar. Nilüfer Güngörmüş, Sevim Burak'ın edebiyatını "tekrar edebiyatı" olarak tanımlar:

"Bir metinden ötekine olayları, meseleleri, kişileri durmaksızın tekrar eder. Aynı metnin içinde cümleleri tekrarlar. İsimleri, sıfatları, fiilleri çekimleriyle listeler halinde metne koyar. 'Tekrar' onda hem biçimin hem de içeriğin özünü oluşturur."³¹⁰

Burak, metinlerini oluştururken daktilodan birden fazla kopya halinde çıkardığı yazılarını kesip, birbirine farklı farklı şekillerde iğneleyerek, bitmez tükenmez bir montaj çalışması yapar. Metinleri tekrar tekrar yapılan montaj çalışmasının sonunda oluşur. Ama hiçbir metin nihai metin değildir onun için. Çünkü zamanla, "her cümlelerin kendi anlattığı anlamdan başka bir anlama geldiğini" keşfeder. "Değişmenin, çürümenin, çift anlamlılığın kelimelerin içinde kendiliğinden var olduğunu" hisseder.³¹¹ Sevim Burak'ın yazıyla, kelimelerle kurduğu bu ilişki; Derrida'nın *differance* kavramını anımsatır.

Differance Fransızca'da hem farklılık hem de erteleme anlamına gelir. "Özdeşlik ve farklılığı" aynı anda içeren *differance*, yasakladığı şeyi üretir, olanaksızlaştırdığını olanaklı kılar. Batı düşüncesi, geleneksel olarak ikili karşıtlıklar üzerine kurulduğundan, Derrida *differance*'ın kullanımının kaçınılmaz olduğunu düşünür. *Differance* ikili karşıtlıklar arasında –yapay yollardan kurulan- sınırları yapıbozuma uğratar, ihlal eder. Derrida "Platon'un Eczanesi" adlı makalesinde, hem metnin hem de sözcüklerin çok katmanlı anlamlara sahip olduklarını, insanların iletişimde bir anlama değer vererek diğerlerini isteyerek ertediklerini, bu durumun da dilin zorluklarına boyun eğme olduğunu belirtir. Hem deva hem de zehir anlamına gelen *pharmakon* sözcüğüyle, kendisine verilen anlama göre, diğer kutbun silindiği ve dolayısıyla çift anlamlılığın

³¹⁰ Nilüfer Güngörmüş, **Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 10 s.

³¹¹ Burak, **Mach 1'dan Mektuplar**, 34 s.

kaynağının geçersizleştiği vurgulanır. Ancak ertelenen diğer anlam kutupları ortadan kalkmaz, potansiyel olarak sözcüğün içinde barınır. İşte bu durum *differance* olarak tanımlanır. Yani yapıbozumu önemli bir ilkesi olan *differance*, hem kendisine hem de karşısına dönüşen bir düşünce şekline işaret eder, merkezde yer alan değişmez, sabit, bütüncül bir özne teorisini reddeder. Bu düşünme biçimine göre, merkezi oluşturan kavram-varlık yerini korumaya, çevrede konumlanan kavram-varlık merkezdekinin yerine geçmeye çalışır. Bu bitmez, tükenmez bir süreçtir.³¹²

Şimdi Derrida'nın *differance* kavramının izini **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununda sürmeye çalışalım.

Oyun kişileri, Melek Hanım ve eşi Ziya Bey'le, ilk kez **Sedef Kakmalı Ev** de karşılaşırız. Bu öyküdeki adıyla Nurperi hanım, on beş yaşındayken Yanya'dan getirilip Ziya Bey'lerin evine hizmetçi olarak verilmiştir. Yıllarca yaşlı ve hasta Ziya Bey'in bakımıyla uğraşmıştır. Hayattaki tek beklentisi ve güvencesi oturdukları evin üzerine geçirilmesi olmuştur. Öykü, Ziya Bey'in ölümüyle Nurperi'nin hayatını boşuna harcamışlık duygusuyla gelişen öfkesi üzerine kurulmuştur. Bu öykü değişerek, dönüşerek **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**'a evrilmiştir.

Oyunda; hasta, yatalak, ölmek üzere olan, hatta bazen ölmüş olduğu söylenen ya da bir an önce ölmesi beklenen Ziya Bey'in ve onun varlığından, yarattığı baskıdan bunalmış, bugün ile genç kızlık anıları arasında gidip gelen karısı Melek hanım ve Nıvart'ın öyküleri anlatılır, aslında parçalanır ya da bütünlük arzedermiş gibi duran parçalı yapı ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Oyunda, “ölüm-yaşam, düş-gerçek, oyun-hayat, kadın-erkek, ezen-ezilen, melek-şeytan” ikili karşıtlıklarını birbirinden ayıran kesin sınırlar ihlal edilir. Bu karşıtlıklar arasında hem özdeşliğin hem de farklılığın bulunması *differance*'i yaratır.

Oyun boyunca çoğu zaman, yatakta –tıpkı bir ölü gibi- üzerine beyaz bir örtü çekilmiş, yatıyor görünen Ziya Bey'in yatalak hasta mı, yoksa ölmüş mü olduğunun cevabı kesinlik içermez. Her iki durum da olasıdır, çünkü oyun içerisinde, bu iki gerçekliği birden destekleyecek sözel ve görsel işaretler vardır. Ziya Bey'in ara ara sesi duyulmakta; bazen inleme, bir küfür ya da bir cümle çıkmaktadır ağızından. Kadınlar ağzını ve ellerini bağlamaya çalışırken direnç gösterir ve en son sahnede de kalkar

³¹² Zeynep Direk, **Çağdaş Fransız Düşüncesi**, Epos Yayınları, Ankara, 2004, 133-156 s.

yataktan. Tüm bunlar, yani seyircinin gözüyle şahit oldukları -onun ölmemiş olma ihtimali- iki kadının ortak korkusu-kabusu da olabilir. Çünkü ikisinin de dilinde Ziya bey ölüdür. Ayrıca daha en başında yazarın oyun metninin zaman ve uzamına ilişkin yaptığı açıklamada –bu iki olasılığın mümkün olabileceği- ve oyunun çoklu okumaya ne kadar müsait olduğu görülebilir: “*Bir eski zaman odası. Geçmiş bir günü... bir ölümü tekrarlamaya yarayan eşyalar*”.³¹³ Ziya bey gerçekten ölmüş müdür? Tüm oyun bir anımsamadan mı ibarettir; Ziya Bey’in ölümünün yaklaştığı, hastalığının ağırlaştığı son günleri mi hatırlamaktadır iki kadın? Kaybedilmiş sayılan yılların muhasebesi mi yapılmaktadır ölünün arkasından? Ya da ölmüş olması umulan, ama bir türlü ölemeyen Ziya Bey’in, iki kadının zihninde nasıl öldürülmüş olduğuna mı şahit olur seyirci? Bu soruların cevabını vermez metin; bundan bilinçli olarak kaçınır, özellikle ölümle yaşam arasındaki sınırları ihlal eder, *differance*’i

yaratır. Bu yüzden Burak’ın metni çoklu okumaya müsaittir.³¹⁴ Aşağıdaki aporetik durum ve ifadeler, *differance* ile ortak bir alanı paylaşır. Aporia ve *differance*’nin yarattığı söylem olumlama-olumsuzlama, tez-antitez ile doludur. Ancak buradan asla senteze ulaşılmaz.

“NIVART: Ne zaman kalkıyor

MELEK: Yarın öğleye kalkıyor”³¹⁵

(*sözde başsağlığına gelenleri geçirmiş bir tavırla kapıyı kapatır*) NIVART: *Bütün mahalle buraya toplanmış; o ne kalabalık, o ne laubali konuşmalar, o ne gürültü...Burası sanki düğün evi, darılma ama...*³¹⁶

³¹³ Sevim Burak, **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, Nisan Yayınları, İstanbul, 1995, 7 s.

³¹⁴ Burak’ın her metni çoklu okumaya müsaittir: **Everest My Lord**’un son bölümünde “*sessiz tarih içeri girer, gene eski bir masal anlatır*” der şair yada oyun ya da roman kişisi. (Romanımsı, şiirimsi, oyunumsu bir metindir **Everest my Lord**. Türleri de yapıbozuma uğratmıştır Burak.) Ve bu kişi her yazdığı tarihsel gerçekmiş gibi görünen cümleye birer dipnot verir. Ama her dipnot ana metinde yazılan tarihsel gerçeğin tersini söyler. Örneğin; “*Bir Alman Zeppelin’i tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle yakasına yapışır. Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş Drina köprüsü eldivenini giyer.*” Bu cümlelerin dipnotları ise şöyledir: “*Bir Alman Zeppelin’i tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle sarıldığı yakayı bırakır. Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş Drina köprüsü eldivenini çıkarır.*” (Burak, **Everest My Lord**, a.g.e. s.78) Burak’ın söyleminde, “köprüler eldiven giyer, ev can havliyle yakaya yapışır”. Yani Burak, hem özne-nesne arasındaki ilişkileri yapıbozuma uğratır, hem de tarihsel gerçekliği yerinden eder, resmi tarih eleştirisi yapar. Sevim Burak’ın yazınında bozulmadık biçim, dokunulmadık kural kalmaz. Adını bile –tersinden- Mives Karub olarak yazar.

³¹⁵ Burak, **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, 8 s.

³¹⁶ y.a.g.e., 8 s.

(...)

MELEK: Kendinden başka hiç kimse yemesin ister... (durur) Yemeğe devam ediyor muyuz?

NIVART: Ediyoruz

Ziya Bey'in Sesi (bağırarak): Sofrayı kaldır...³¹⁷

MELEK: Gırtlığıma kadar borçlandım... Sütçü kapıyı çalsa masanın altına giriyorum...

ZİYA BEY'İN SESİ: Paralar nerde? Paraları ne yaptın? Paralar!³¹⁸

(...)

MELEK: ...o kase onun ölümüne sebep oldu...

ZİYA BEY'İN SESİ: Kaseyi sen çatlattın... kaseyi sen çatlattın³¹⁹

(...)

MELEK: istersen biraz uzanalım, ben şurada biraz kestireceğim (ölünün yattığı yatağı işaret eder)³²⁰

(...)

MEZAR TAŞÇI: Ziya Bey geçen yıl Eylül ayında komaya girdi.³²¹

MEZAR TAŞÇI: Tam on yıl oldu (Bağırarak) On yıldır bugün git yarın gel... On yıldır komada³²²

(...)

MELEK: Eskiden kocamdı... şimdi çocuğum

NIVART: Öleli çok oldu mu

MELEK: Unuttum... bilmem... çoktan beri başındayım³²³

(...)

NIVART: Acaba hasta mı?

MELEK: O sizin görüşünüze bağlı

NIVART: hiii... demek bir ölü³²⁴

Yazar, ölümle-yaşam arasında, modern aklın varsaydığı karşıtlığı yok ettiği gibi, oyunla-hayat, düşünle-gerçek arasında yine modern aklın inşa ettiği sınırları da muğlâklaştırır. Nivart ve Melek uzun bir süre yemek yiyormuş gibi davranırlar, yedikleri yemeğin lezzeti üzerine konuşurlar, birbirlerine tarif verirler. Ama tabaklarında yiyecek hiçbir şey yoktur. Mezar Taşçı, Melek hanımla konuşmasının ardından kapıdan çıkarmış gibi yapar, ama çıkmaz. Dört seferde de aynı şey olur, sanki eve o an ilk kez giriyormuş gibi davranır, ama aslında hep evin içindedir. Melek, Kuşdili çayırındaki piknik için sepetini hazırladığını söyler, ama ne sepet vardır ne de yiyecekler. Görüldüğü gibi; söz ile eylem arasındaki tutarsızlık; olması arzulanana-olan şey, gerçekle-düş, oyunla-hayat arasındaki mesafeyi muğlaklaştırır, birbirinin içinde eritir.

Differance, oyun içinde ezen-ezilen arasındaki karşıtlıkta da söz konusudur. Oyun boyunca iki kadın Ziya Bey'in ne kadar zalim, bencil bir adam olduğunu

³¹⁷ y.a.g.e., 31 s.

³¹⁸ y.a.g.e., 38 s.

³¹⁹ y.a.g.e., 45 s.

³²⁰ y.a.g.e., 49 s.

³²¹ y.a.g.e., 92 s.

³²² y.a.g.e., 99 s.

³²³ y.a.g.e., 41 s.

³²⁴ y.a.g.e., 40 s.

dillendirirken, suçlamaların muhatabı Ziya bey ise dilsizdir ya da dilsiz bırakılmıştır. Hakkında söylenenlere tepki olarak en fazla inler. Kendi cephesinde yaşananları anlatmaz ya da ölü olduğu için anlatamaz.

“MELEK: ... Benimle evlenmesi için Ziya Bey’i 25 sene bekledim. Sefalet katlandım, bir tekaüt maaşı kalır diye, hepsini biliyorsun... Düşünsene onunla nasıl karı koca olabilirdik? Bir kere ben Ziya Bey’in eline kaç yaşında geldim? Ben onun eline geldiğimde 13 yaşındaydım... Top oynuyordum. O da pencerenin önüne oturmuş, sakalları belinde ihtiyar bir adamdı. Elinde kalın bir kitap okuyordu. Başını kaldırdı beni görünce, “Bu oyun çocuğu” dedi.”³²⁵

Yaşlı bir adamla, çocuk yaşlarında bir kızın beraberliği, bu beraberliğin taraflarınca da onaylanmıyor gözükmektedir. İki taraf için de, huzursuzluğun, gerginliğin, baskının kaynağıdır bu beraberlik. Ancak çizilen bu trajik resmin suçlusunu tayin etmekten, yargılamaktan özellikle kaçınır Sevim Burak ve “ölü yazar” rolünü ustaca üstlenir, her iki cepheye de aynı mesafede durarak, tarafsızlığını korur ve metni yapılandırmayı oyun kişilerine bırakır.

Ziya Bey- Melek arasındaki ezen ezilen ilişkisini iki türlü okumak olasıdır: Ziya Bey’i otoriter bir figür, Melek’i de mağdur olarak değerlendirmek ne kadar mümkünse, bu güç ilişkisini tersinden okumak da o kadar mümkündür. İlk olasılıktan yola çıkarsak; Ziya Bey’in oyundaki varlığının *panoptik* bir uzam yarattığını söyleyebiliriz. Ziya Bey oyun boyunca kadınları sürekli gözetler. Kendisi görülmeden görür. Sesiyle onları denetim altında tutar. Foucault panoptik sistemin amacının, suçluları ortadan kaldırıp yok etmek değil, rehabilitasyon olduğunu söyler. Bu sistem bedeni zincirlerle sınırlamaz, biçimsizleştirmez, öldürmez. Panoptikon gözetleme kulelerinin çevresinde konumlandırılan hücrelerde, mahkûmlar birbirleriyle iletişim kuramazlar, ancak kule tarafından gözetlenirler.³²⁶ Ziya Bey’in mahkûmları görüntüsündeki Melek ve Nivart ne zaman bir araya gelse Ziya Bey’in varlığına tehdit oluşturabilecek, onun otoritesini sarsacak şeylerden konuşurlar. Böyle zamanlarda hemen, görünmeyen ama her şeyi gören Ziya Bey’in sesi duyulur ve bu iki kadın birbirine yabancılaşır. Ortak düşmanları -Ziya Bey- iki kadını bir araya getirmiş gibidir. İkisi birlikteyken daha güçlüdürler. Bu yüzden otorite zamanında müdahalelerde bulunup –kendi bekası için- onları birbirinden uzaklaştırır.

³²⁵ y.a.g.e., 18 s.

³²⁶ Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 252 s.

“MELEK: Kendinden başka hiç kimse yemesin ister...(durur) Yemeğe devam ediyor muyuz?

NIVART: Ediyoruz

ZİYA BEY'İN SESİ (bağırarak): Sofrayı kaldır...

(Bu ses duyulur duyulmaz, sahne kırmızı bir ışıkla renklenir. Bir rüya havasını yansıtan bu kırmızı ışıkta iki kadın birbirlerinden tamamen koparlar, birbirlerine yabancılaşırlar..

MELEK: (ayağa kalkan Nivart'a hayretle bakarak) Bu kadın kim

NIVART: Acaba bu kadın kim?³²⁷

(...)

MELEK: Gırtlığıma kadar borçlandım...Sütçü kapıyı çalsa masanın altına giriyorum...

ZİYA BEY'İN SESİ Paralar nerde? Paraları ne yaptın? Paralar!

(ikinci yabancılaşma)

NIVART: (Melek'e bakarak tanımaz) Bu da kim?

Melek: (Nivart'a bakarak) Bu kadın kim?³²⁸

(...)

MELEK: ...o kase onun ölümüne sebep oldu...

ZİYA BEY'İN SESİ Kaseyi sen çatlattın...kaseyi sen çatlattın

(üçüncü yabancılaşma)

MELEK: Acaba bana mı soruyor? (Nivart'a bakarak)

NIVART: Acaba bana mı soruyor? (Melek'e bakarak)

MELEK: (Nivart'a bakarak kendi kendine konuşur) Bu kadın kim?³²⁹

Ancak Ziya Bey, kadınların tarif ettiği gibi, onların yaşamlarındaki huzursuzluğun asıl sorumlusu olmayabilir. Ziya Bey'in genç bir kadının kendisiyle yalnızca parası için birlikte olduğunu düşünüp, yalnızlık ve acı çeken bir adam olması da olasıdır. Ki yazar bu olasılığı besleyecek durumlar da yaratmıştır. (Melek'in Ziya Bey'i yaşlı bulduğu için mezar taşçıya yüz veriyor olması ve ondan da sürekli para alıyor olması gibi) En önemlisi de Ziya Bey'in dilsizleştirilmesidir. Öyküyü bir de onun ağzından dinleyemeyiz. Bu suskunluk bambaşka bir gerçek olasılığını saklı tutar. Onu kadınlarla doğrudan iletişim halinde göremeyiz. Sesiyle müdahale eder kadınların hayatlarına; bir takım yasaklar koyar ve suçlar. Bu ses; Ziya Bey'in gerçek sesi yerine, rahata kavuşma hayalleriyle yaşlı bir adamı çeken kadınların kafalarındaki, korku ve tiksinti yaratan Ziya Bey imgesinin sesi de olabilir. Oyunun sonunda Melek iyice şeytanlaşıp Ziya Bey'in üzerine saldırır. Yani kimse ne pür melek ne de pür şeytandır. Böylece yazar melek-şeytan, ezen-ezilen ikili karşıtlıklarının arasındaki sınırların da değişken olduğunu, birbirinin içine girdiğini gösterip, bir kez daha *differance*'ı yaratmış olur.

Sevim Burak'ın merkezi olmayan ya da çok merkezli –dolayısıyla merkezsiz- çok katmanlı dünyası Deleuze ve Guattari'nin “göçebe” ve “köksap (rizom)”³³⁰

³²⁷ Burak, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, 31-33 s.

³²⁸ y.a.g.e., 38 s.

³²⁹ y.a.g.e., 45 s.

düşüncesiyle de örtüşür. Deleuze ve Guattari için köksap “merkezsizleşmiş sistemler” diye adlandırdığımız şeylerin bir ifadesidir; bu da postmodern “yapısız yapı” nosyonunun bir örneği olarak görülebilir. Ağaçlar yapılaşmış ve hiyerarşiktir; köksap ise hiyerarşik değildir, yapısız, açık, gezgindir ve yalnızca “birçok giriş ve çıkış yolu ve kendi kaçış hatlarından” oluşur. Bu kaçış hatları, Batı düşüncesine egemen olan “ağaç mantığına” karşı merkezsiz ya da “göçebe” düşünceye özgüdür. Kaçış çizgileri, aklın acımasız eleştirilerinden kurtulup yalnızca istek ve arzuların belirleyici olduğu yönlendirmelerle şekillenirler.³³¹ Oyunda, temel baskı unsuru olan Ziya Bey’in sesinin duyulmasının ardından gerçekleşen Melek ve Nivart arasındaki yabancılaşma sahneleri kaçış çizgilerini oluşturmaktadır. (Bilinçli bir reddediş) İlk önce Melek kocasını bakıma muhtaç bir bebek yerine koyar, kendini denetleyen mekanizmayı (kocayı) reddeder, ev kadını olmayı reddeder; temizlik vb. ev işlerini yapamadığını söyler. Başka bir kaçış çizgisi de genç kızlık dönemlerindeki mutluluğu, özgürlüğü ve huzuru temsil eden, “şimdi ve şu andan” kurtulmalarını sağlayan Kuşdili çayırına -oradaki anılara- geri dönüştür...

Deleuze yersizyurtsuzlaşma ya da kaçış çizgileri oluşturan sanatçıların çoğunun dili sorunsallaştırıp, verili olan dili yarıp, parçalayıp yeni baştan yaratmaya çalıştıklarını söyler. Bazı yazarlar dilleri asimilasyona uğramış toplumlardan çıkar veya bilinçli bir tercihle kendi dillerinde değil başka dillerde yazar. İşte bu noktada bir fark yaratabilmek adına, bu asimilasyona ve egemen iktidarın söylemini oluşturan dile karşı çıkarlar. Bunu da o dilin biçimini veya içeriğini farklı anlamlar hatta anlamsızlıklar yaratacak şekilde değiştirerek yaparlar.³³²

Nivart hem bir kadın olarak, hem de etnik açıdan azınlık sayılması nedeniyle yersiz yurtsuzdur. Kendini ana dilinde değil yabancı bir dilde ifade eder. Ermenice değil, Türkçe konuşur. İşte tam bu noktada kadınlar, bu asimilasyona ve egemen eril iktidarın söylemini oluşturan “dile” karşı çıkmaya çalışırlar. Bunu, “dilin” biçimini, içeriğini farklı anlamlar hatta anlamsızlıklar yaratacak şekilde değiştirerek yaparlar.

³³⁰ Köksap (rizom) her yönde büyüyen, kök sistemini de içinde barındıran (sarmaşık ya da çimen gibi) her tür bitkidir. Bir ağacın (yapraklar, dallar, gövde, kökler gibi) değişik parçalarını saptamak mümkündür, ama köksapta durum böyle değildir. Tek bir çim tohumu, gezegenin tüm kara kütesini kaplayacak biçimde köksapsal olarak gelişebilir, ancak bir ağaç her zaman bulunduğu yerde kökleşir. (Lucy, a.g.e., 264 s.)

³³¹ Ronald Bogue, “Örnek Bir Okuma Parçası Kafka’nın Köksapsal Yazı makinesi”, **Toplum Bilim Gilles Deleuze Özel Sayısı**, Sayı 5, Kasım 1996, Bağlam Yayınları, İstanbul, 107-114 s.

³³² Deleuze-Guattari, **Kafka Minör Bir Edebiyat**, 28-29 s.

Örneğin yemek sahnesinde Melek ve Nivart ev kadınlarının temel sohbet konuları sayılabilecek klişeleri birbiri ardına sıralarlar. Bir yemeğin pişirilmesine ve sunumuna ilişkin püf noktalarıdır bunlar... Bu bildik konuşmalar öyle çok tekrarlanır ki, söylemler her yinelemeyle birlikte daha az sarsıcı olur; anlamsız, boş gösterenlere dönüşür. Mezar Taşçı ve Melek arasında geçen alacak-verecek sahnesi de benzer bir etki yaratır. Yinelemek anlamın oturduğu sağlam zemini sarsar. Çocukken oynanan oyunlarda olduğu gibi; üst üste tekrar edilen kelimenin anlamına yabancılaşılması gibi... Oyunda “ölüm” kavramı da alışıldığın dışında aşırı tekrarlarla çıkar karşımıza. Bu da başka bir yersizyurtsuzlaştırma örneği oluşturur kendi içinde. Klişeleşmiş cümleler tekrarlar çoğaltılarak, kelimelerin, kavramların, durumların, ilişkilerin sabitleşmiş anlamlarını yitirmeleri sağlanır.

Oyun boyunca birçok konudan, olaydan ve kişiden söz edilir ancak bunlar ne bir zaman ve mekân dizgesi içinde okura sunulur ne de olaylar ve kişiler gelişme çizgisi izler. Yineleme oyunun kurgusunun en büyük özelliğidir. Bu özellik bazen fantastik, düşsel etkiyi yaratacak bir biçimde bazen de çok doğalmışçasına aktarılır. Ayrıca kurmacayla gerçek arasındaki ayrım tümüyle kaldırılır. Sonuç olarak bu oyunda Foucault’un *Aydınlanma Nedir* makelesinde öne sürdüğü gibi gerçek diye kabul edilenlerin olabilirlik ve gerçeklik sınırları sürekli dönüşüme uğratılır.

Böylesi tuhaf, çelişik, aporetik bir ortamda, neden sonuç ilişkilerinin kurulamadığı, zamanın çizgisel akmadığı, nesnelerin ve öznelerin buldukları yer hakkında kesin yargılara varılamadığı, hiçbir merkeze sahip olmayan anlatının içinde, okuyucu-izleyici, oyuna ilişkin sabit bir yargıya varamaz, kesin sonuçlar çıkaramaz. Doltaş postmodern yazarın bilmediği, bilemeyeceği bir gerçeği açıklamak, öğretmek, anlatmak istemediğini, onun asıl amacının, her türlü yöntemi kullanarak metinde anlam boşlukları, suskunluklar yaratmak ve bu yolla asıl gerçek olanı yani “değişkenliği” okuruna aktarmak istediğini söyler³³³, tıpkı Sevim Burak’ın yapmaya çalıştığı gibi... Bu nedenle oyunda çok da açık olmayan veya tam anlaşılabilen noktaların anlamlandırılması beyhude bir çabadır. Önemli olan metinle aynı düzlemde kalıp onu deneyimlemektir.

³³³ Doltaş, y.a.g.e., 109 s.

4.5. Büyük Anlatıların, Tarihin Sonu: “Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi”

“Hakikatin iktidar yoluyla yeniden üretilmesine tabiyiz. Bu yüzden hakikat üretmedikçe iktidarı kullanamayız”
Foucault³³⁴

“Tarih, modern Batı ülkelerine ait bir yaratıktır; bu haliyle de Üçüncü Dünya halklarını ve diğer kültürlerden gelenleri ezer.”
Salman Rüşdi³³⁵

Postmodern söylemin önde gelen düşünürlerinden biri olan Jean François Lyotard, özellikle bilim ve kuram ile ilgili çözümlenmeleriyle tanınmaktadır. Lyotard, bir dil olarak bilim ya da kuramın insanın eylemine meşruiyet sağladığına işaret ettikten sonra, dilin; aslında bu görev için uygun bir araç olmadığını kanıtlamaya çalışır. Dilin öğelerine dayanarak kurulan bu meşruiyet ona göre son derece kuşkuludur; çünkü dilde

³³⁴ Foucault, **Özne ve İktidar**, 147 s.

³³⁵ Rosenau, **a.g.e.**, 101 s.

kesin toplumsal bir uzlaşım aramak olanaksızdır, aksine dile bir paraloji (mantığa aykırılık) egemendir.³³⁶

Lyotard, evrenselliğin ve evrensel nitelikli kuramların insanları sürekli değişen özneler olarak değil, bir sürünün benzer üyeleri gibi gördüğünü ve yaşam gerçeğini çarpıtarak kişiler üzerinde kendi normları doğrultusunda baskı oluşturduğunu Marksist ve liberalist kuramlardan örnekler vererek göstermeye çalışmıştır. Büyük anlatılar diye adlandırdığı ve totaliter nitelikli bulduğu bu evrensel kuramlar yerine, öznelerin kendi çevrelerini tanımalarında yardımcı olacak küçük öykülerle yetinmelerinin onlar açısından daha yararlı olacağı görüşünü savunur. Büyük anlatılar, doğrunun tek temsili oldukları iddiasıyla diğer söylemleri, her şeyi yadsımakta, onlar üzerinde bilim sözcüğünün fetişleştirilmesi yoluyla bir baskı kurmaktadır diye düşünür Lyotard ve bunu bir terörizm olarak değerlendirir. Sözü edilen terörizmi modernite için geçerli sayar. Postmodern durumu, bu baskı, terör ve sindirmenin ortadan kalkma eğilimi gösterdiği toplumsal gelişme aşaması olarak değerlendirir.³³⁷ Çünkü postmodernite büyük anlatıları reddeder. Bir başlangıç, bir son ve tanımlayıcı bir teorisi olan büyük anlatıların postmodern dünyada yeri yoktur. Çünkü postmodern dünyada hakikat; parçalı, süreksiz ve değişkendir.

Lyotard büyük anlatıların çöküşünü bilim ve teknolojideki gelişmelerin sonucu olarak bilimsel bilgide, vurgunun amaçlardan araçlara doğru kaymasıyla ve alternatif olan devlet komünizminin yavaş yavaş gözden düşmesi sonucu kapitalist serbest girişim ruhunun canlanmasıyla ilişkilendirir.³³⁸ Lyotard'ın büyük anlatı ifadesiyle kastettiği şey, her şeyden önce, köprü oluşturucu tarih felsefeleridir. Tarih gibi bütün kuramsal kavramsallaştırmaların zorlama olduğunu ileri süren Lyotard'a göre; her türlü tarih yorumu dogmatiktir.

Tarihin dogmatik oluşu tüm postmodernistlerce paylaşılan bir görüştür. Rosenau; postmodernistlerin, “*tarih için tarihe, sürekliliğin tanığı olarak tarihe, ilerleme düşüncesinin işareti olarak tarihe, kökenlerin aranişi olarak tarihe*”³³⁹ pek önem vermediklerini ifade eder. Çünkü tarih; tek bir tema ya da özle bağlantılı totalize

³³⁶ Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**, Çeviren: Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1990.

³³⁷ **y.a.g.e.**, 40 s.

³³⁸ **y.a.g.e.**, 37 s.

³³⁹ Rosenau, **a.g.e.**, 100 s.

edici, evrenselci bir açıklamada bulunma çabasıdır. Tarihin; sözmerkezci bir şey, bir mit kaynağı ve ideolojiyi temel alan dogmatik bir yöntem olduğuna inanırlar.

Aslında postmodernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederler. Çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakarlar. Çizgisel, evrimsel ya da amaçlı değil, anarşik, bağlantısız bir zaman görüşünü benimserler. Çizgisel zaman reddedilince onu temel alan tarihin üzerine de otomatik olarak şüphe düşmüş olur. Zaman olmadan kesin bir başlangıç olamaz ve kökenler anlamında tarih de anlamsızlaşır. Modernistler tarihe geçmişin doğru açıklanması misyonunu yüklerken, postmodernistler ise; modern zaman ve mekân anlayışlarının yürürlükten kalktığına ve doğrunun göreceli olduğuna inandıkları için, anlamsızlaştığını düşündükleri bu çabayı reddederler.³⁴⁰ Ama yine de moderniteyle hesaplaşmalarının bir sonucu olarak, tarihle didişmeye, onun içindeki tutarsızlıkları bulup çıkarmaya, diğer tüm büyük anlatılara yaptıkları gibi onu da yapı söküme uğratıp, tahtını sarmaya çalışırlar. Bunu postmodern yazın bağlamında özellikle “tarihsel üst kurmaca”³⁴¹ ile yapmaya çalışırlar.

Edebiyat kuramcısı ve eleştirmen; Linda Hutcheon, postmodernist yazının en karakteristik biçiminin “tarihsel üst kurmaca” olduğunu söyler. Hutcheon bu kavramla; karakterlerini ve olaylarını bilinen tarihten alan, ama bunları çarpıtan, tahrif eden ve kurgusallaştıran yapıtları kastetmiştir. Hutcheon bu yapıtların amacının; “*tarihin kendisinin kurgusallığını*” teşhir etmek olduğunu söyler. Bu metinler, tarihi ancak çeşitli temsil ya da anlatı biçimleri yoluyla bilebileceğimiz gerçeğini vurgulayarak, tarihle kurgu arasında belirgin bir ayırım yapmanın olanaklı olduğunu reddederler. Bu anlamda Hutcheon’a göre; bütün tarih bir tür edebiyattır.³⁴²

Melih Cevdet Anday’ın **Ölümsüzler** oyunu da; “tarihsel üst kurmaca” olarak değerlendirilebilir. Oyunda; “büyük anlatı” olan tarih, Roma tarihi yapısöküme uğratılır. Burada amaç; resmi tarihin hakikatinden şüphe duyulmasını sağlayarak, aslında onun bir kurgudan ibaret olabileceğini vurgulamaktır.

Oyunda; Roma imparatoru Jül Sezar ve karısı Calphurnia iki bin yıl öncesinin Roma’sından çıkıp, bugünün Paris’ine gelirler. Sezar’ın amacı; tarih yazımında – yapıldığına inandığı- yanlışlıkları düzeltmektir. Calphurnia’nın ise böyle bir kaygısı

³⁴⁰ y.a.g.e., 123 s.

³⁴¹ Connor, a.g.e., 178 s.

³⁴² Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988, 85 s.

yoktur; sadece tarihte hep kocasıyla anıldığı için, ona zorunlu olarak eşlik ediyor görünmektedir.

Sezar, tanınabileceği ümidiyle iki bin yıl önce fethettiği *-Parizii'*ye- Paris'e gelmiştir. Toplam altı tablodan oluşan oyunun, ilk tablosunda Sezar ve Calphurnia Paris'te bir kafede görünür. Sezar, Roma'daki Capitolino müzesindeki yontusuna benzemektedir; üzerinde eski Roma kıyafetleri ve sağ elinde de bir elma vardır. Calphurnia ise günün modasına uygun giyinmiştir. Kafede oturan tarih doktoru Sezar'ı tanır. Onunla ilgili bir tez hazırlamaktadır, çok heyecanlanır. Sezar'ı tanımaya ve tanımlamaya çalışırken tarihçi Plutarkhos'tan yararlandığını söyler. Bu Sezar'ı çok öfkelenendir. Çünkü Plutarkhos'un yazdıklarının tümünün yanlış olduğunu düşünür. Oyunlarını yazarken Plutarkhos'tan yararlanan Shakespeare'den de nefret eder bu yüzden. Özellikle Brutus'un kahramanlaştırıldığını, dolayısıyla kendisinin silikleştirildiğini düşünür. Gerçekten de Shakespeare'in **Julius Caesar** oyunu, Brutus'un trajedisi üzerine kurulmuştur. Sezar'a karşı ayaklananlar arasından sadece Brutus'un bu cinayeti gerçekten Roma'nın bekâsı için işlediği vurgulanır, diğerlerininse kişisel çıkarları, iktidar hırsı ağır basar Shakespeare'in metninde. Anday'ın oyunundaki Sezar ise; Brutus'un onu bıçaklayamadan korkudan düşüp bayıldığını ve tarihçilerin onu boşu boşuna kahramanlaştırdığını iddia eder. Ve tarih yazımındaki bu yanlış düzeltmek ister. Oyun boyunca *-Sezar'ın bu isteğinin tetiklediği-* "tarih nedir? tarih felsefesi ve tarih yazımı nasıl olmalıdır?" soruları üzerine tartışmalar sürüp gider. Sezar bir modernist gibi yaklaşır tarihe. Hali hazırda yazılı olan tarihle bir sorunu vardır; ancak bu topyekün tarihi reddediyor anlamına gelmez, onun düzeltilmesi gerektiğini düşünür yalnızca. Calphurnia ise tarihi "*yaşam dışı*"³⁴³ bulur. Onun bu yaklaşımı postmodernistlerinki ile benzeşmektedir. Postmodernistler hakikatin mümkün olduğunu yadsırlar; çünkü hakikat çoğuldur. Bu yüzden hakikati temsil ettiği düşünülen tarihi de yadsırlar.

"CALPHURNİA: Yoksulluğun da bir gerçekliği vardır ki, tarih bilmez bunu. Tarih yaşam dışıdır.

(...)

*CALPHURNİA: Siz tarihinizle dünyayı bir türlü rahat bırakmıyorsunuz ki...*³⁴⁴

(...)

³⁴³ Melih Cevdet Anday, **Ölümsüzler, Toplu Oyunlar 1**, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, 262 s.

³⁴⁴ y.a.g.e., 262 s.

CALPHURNİA: Tarih uydurma bir şey, masal bile değil, şahidir diye yutturulan anlamsız bir şey. Bir geçiş oyunu . Herkes kendine göre oynatıyor. (Jül Sezar'a) Senin için yazdıklarının kaçta kaç doğru? Söyle bakayım bana! Erkekse söyle!³⁴⁵

(...)

JÜL SEZAR: Ben tarihin doğru yazılmasını istiyorsam, bunun için de yazılanların yanlışlarını düzeltmeye kalkıyorsam, demek ki tarihe inanıyorum. Sense onu tümünden yalan sayıyorsun. İçinde benim de bulunduğum tarihi. Aptal! Sen kocasını seven bir kadın olsaydın, tarihi de severdin onu yadsıman, kocana inanmamandan, daha doğrusu kocanı kıskanmandan. Sen beni kadınlardan değil, tarihten kıskandın!³⁴⁶

(...)

CALPHURNİA: Hala tarihte yaşamana o yalancı düzenle oynamana kızıyorum.”

Postmodernistler hakikat iddialarının iktidar oyunlarının ürünü olduğunu ve çıkarlarına hizmet ettiği kişiler tarafından manipüle edildiğini düşünürler. Hakikati iktidardan ayırmak imkânsızsa; herhangi bir mutlak, kirlenmemiş hakikat olması gerçekten mümkün müdür? Bu durumda Sezar'ın düzeltmeye çalıştığı tarih ne kadar hakikati yansıtacaktır? Tarihini yanlış yazdığı için Shakespeare'den nefret etmesine rağmen Sezar –işine geldiğinde; yani kendi kahramanlıkları vurgulandığında- Shakespeare'den alıntılacağı repliklerle konuşur.³⁴⁷

“JÜL SEZAR: “Ne yerde rahat vardı bu gece, ne göklerde.”

(...)

JÜL SEZAR: “Korkaklar ölmeden önce bir çok kez ölür; yiğit adamsa onu bir kez tadar”³⁴⁸

Demek Sezar'ın amacı; gerçekten tarihin “doğru” yazılmasını sağlamak değil, kendisini küçük düşürdüğünü düşündüğü tarihin, yeniden yazılmasını sağlamaktır. Bu durum Lyotard'ın büyük anlatılara karşı oluşunun nedenlerini akla getirir. Lyotard bilimi, tarihi, tüm büyük anlatıları; zenginlerin, güçlülerin haklı olma şansının en fazla olduğu bir zengin oyunu olarak tanımlar.³⁴⁹ Yani bugün hala böyle bir gücü elinde tutuyor olsaydı, Sezar'ın tarihi kendi lehine çevirip, onu yeniden yazdıracağı aşikârdır.³⁵⁰ Aynı akıl yürütmeye yazar, zamanında yazılmış ilkçağ tarihinin de, o gün gücü elinde bulunduranlar tarafından yanlış bir şekilde kaleme alınmış olma ihtimalini de saklı tutar metinde. Böylece yazarın tutumu, tek bir hakikatten bahsedilemeyeceğine inanan, bu yüzden tarihi reddeden postmodern yaklaşımla örtüşmektedir.

³⁴⁵ y.a.g.e., 271 s.

³⁴⁶ y.a.g.e., 271 s.

³⁴⁷ W.Shakespeare, **Julius Caesar**,Çeviren: Nureddin Sevin, MEB Yayınları, Ankara, 1996, 52 s.

³⁴⁸ Anday, **a.g.e.**, 268 s.

³⁴⁹ Lyotard, **a.g.e.**, 46 s.

³⁵⁰ Oyunun sonunda Sezar -değiştiremeyeceğini gördüğü- tarihine boyun eğdi . Roma'ya döner ve orada Brutus'e kendini bıçaklatır. Ve değiştiremediği tarihi de artık “saçma” bulur.

İkinci Tabloda Sezar ve Calphurnia otel odasındadır. Sezar'ın isteğiyle, bir tür oyun oynarlar; eskiyi yeniden canlandırma ve yaşama oyunudur bu. Sezar'ın öldürülmeden bir gece önce neler yaşadığını canlandırırlar. Ama Calphurnia geçmişi yaşamaktan, geçmişte yaşamaktan bıkmıştır artık. Bu yüzden aralarında ciddi bir tartışma yaşanır; karşılıklı olarak birbirlerini suçlarlar. Bu tartışmayla birlikte aralarındaki dil; “*beyinsiz kadın, pis ruhlu herif, budala kadın, deli herif, mahalle karısı, terbiyesiz herif*”³⁵¹ gibi ifadelerle, aristokrat tavırlarını, “soyluluklarını” zedeleyecek kadar bayağılaşır. Yazar burada iki oyun kişisine de eşit mesafede yaklaşır; Sezar'ın da Calphurnia'nın da toplumsal kılıf giydirdikleri istek ve arzularını soyarak, altında gizlenen kişisel hırs ve harisliklerini ortaya çıkarmaya çalışır:

*JÜL SEZAR: Ben halkı kendim için, kendi geleceğim için kullanmışımdır hep. Onlara başkaca gereksinmem yoktur.... Karım olduğun için, özellikle o gece rüya görüp bağırdığın için yazgıma katıldın ister istemez; beni rahat bırakmama hakkını kendinde bulman bundan. Ama sen nesin? Sıradan bir insan....*³⁵²

CALPHURNİA: Ayıp ayıp... “Zaferlerimin hepsi senindir, sen olmasan ben bunların hiçbirini yapamazdım” diye yazan sen değil misin? Sen karını bile kukla sandıktan sonra başka insanlara ne saygın olur. Sen ve senin gibiler, hepiniz nesiniz, biliyor musun? Bencil düzenbazsınız. Senin Roma'da halka toprak, buğday dağıtman da halkı sevdiğinden değildi, gün gelir onu kullanırım diye düşünüyordun. Öyle de oldu.

JÜL SEZAR: Budala kadın! Seni almasaydım adını bile duyan olmayacaktı. Büyük bir adamın karısı oldunsa bunu suçu bana mı yüklenecek? Siz kadınlar böylesinizdir zaten, büyük bir adamın karısı olmak yetmez sizlere, büyüklüğü de bölüşmek istersiniz, büyüklük yarışına çikarsınız onunla. Burnunuz yukarı kalkar, ötekine berikine üstten davranırsınız.

CALPHURNİA: Senden ayrılacağım.

*JÜL SEZAR: Yalan söylüyorsun, ayrılamazsın. Yarın herkesin yanında kocasını seven Calphurnia rolünü oynayacaksın gene. Çünkü sen benimle değil, benim ünümle, şerefimle evlendin. Senin o gece uykunda bağırman da yalandandı. Evet, beni öldürecekler diye korktun, ama beni sevdiğin için değildi bu, Sezar öldükten sonra unutulmaktan korkuyordun. Ben senin işine yarıyordum, kurduğun yaşama imgesinin temeliydin ben.*³⁵³

(...)

*CALPHURNİA: ... Pompeius'a az mı dalkavukluk ettin, az mı yalancılık ettin. Bunların hepsinin yazılmasını ister misin? Antonius sana krallık tacını taktığında yalandan itmedin mi? Bağırttırma beni. Sözde otuz beş bıçak yemişsin öldürüldüğünde... Doğru olmadığını sen de biliyorsun, ama seni değiştirmek istediklerin bunlar değil. Sen tarihe nasıl geçmek istiyorsan tarihler öyle yazılsın istiyorsun. Doğrusunu filan aradığın yok. Yutturma bana!”*³⁵⁴

Oyun ilerledikçe yazarın oyun kişileriyle arasında kurduğu eşit mesafe Sezar'ın lehine değişmeye başlar; Sezar iktidar hırsının, harisliklerinin farkına varıp; dinginleşir neredeyse filozoflaşır. Calphurnia ise alabildiğine bayağılaşır. Anday da incelemeye

³⁵¹ y.a.g.e., 269-271 s.

³⁵² y.a.g.e., 269 s.

³⁵³ y.a.g.e., 271 s.

³⁵⁴ y.a.g.e., 272 s.

konu olan diğer birçok yazar gibi (Behiç Ak, Orhan Güner) kadını genel kabul görmüş toplumsal cinsiyet rolleriyle biçimlendirmiştir. Kadın; entirikacıdır, derdi tasası zevk-ü sefadır, siyasetten ve toplumsal olandan uzak durur, tek ihtiyacı sevmektir, önemsenmektir ve üstelik kim tarafından sevildiğinin de önemi yoktur... Yalnızca kadınlığının onanmasına ihtiyacı vardır. Calphurnia, birkaç defa “aşk yaşamak” istiyorum diyip, hiç tanımadığı adamlarla çıkıp gider. Rahat edebilmek, bundan sonraki hayatını Sezar’sız geçirebilmek için de, psikiyatristi kocasının deli olduğu ve hastaneye yatırılması gerektiği konusunda ikna etmeye çalışır, bu ikna sürecinde de kadınlığını kullanır. En son yine genç bir delikanlıyla çıkıp gider:

“DELİKANLI: Bu gece yatacak mıyız, yatmayacak mıyız? Benim için sorun bu.

*CALPHURNİA: Elbet yatacağız, elbet. Bunu söylerken biliyor musun ki titriyorum. Çünkü unuttum yatmayı.*³⁵⁵

(...)

CALPHURNİA: Sezar! Sezar! Büyük Sezar! Artık ben tarihte değilim, çağa girdim. Beni kıskanma. Sen kıskanmayacak kadar büyük adamsın. Karının seni aldatması sana vız gelir.

DELİKANLI: Kim bu herif?

CALPHURNİA: Dilenci sevgilim.

DELİKANLI: Amma matrak ha! Eski Romalılar gibi. Bu akşam nereye gidiyoruz?

*CALPHURNİA: Akşama kadar bekleyemem, şimdi gidelim. Bir otele.”*³⁵⁶

Calphurnia bayağılaştıkça, Sezar olgunlaşır. Psikiyatrist olan Başhekimle konuşması sırasında:

*“JÜL SEZAR: Denize uzanmış bir karaparçası, bir burun gibi buluyorum kendimi doktor. Hem sağımdaki koyu görüyorum, hem solumdaki koyu. Oysa o koylarda oturanlar yalnızca kendilerini görüyorlar. İşte bütün körlük buradan çıkıyor: Bulduğumuz konumu tek ve değişmez sanmak. Kimse burnun öbür yanını merak etmiyor. Ben de eskiden öyleydim, bütün dünyayı gördüğüm halde, sizin demin sözünü ettiğiniz perspektifi elde edememiştim. Sonra çok uzun süre geçmişe gömülü yaşadım. Gülünecek ya da ağlanacak bir durum bu! Altınızdaki sandal batmış gitmiş, siz kürek çektiğinizi sanıyorsunuz”*³⁵⁷... *Ben özgürlüğümü yoğunlaştırılmış bir atom taneciği durumuna getirdim, ona kimse dokunamaz.*³⁵⁸

Brutus’le Roma’da birlikteyken:

*“JÜL SEZAR: ... Galya’ya gittim, zafer sevincinin bir zerresini bile duymadım. İnsanların ilgisizliğini bırak, bende kalmamıştı o şeref duygusunun küçük bir parçası bile.”*³⁵⁹

(...)

³⁵⁵ y.a.g.e., 318 s.

³⁵⁶ y.a.g.e., 319 s.

³⁵⁷ y.a.g.e., 310 s.

³⁵⁸ y.a.g.e., 311 s.

³⁵⁹ y.a.g.e., 316 s.

*JÜL SEZAR: ... Kişisel şerefimizi düşünüyoruz hep. Buna kişisel çıkarlarımız da diyemez miyiz? Biz kendi şerefimizi hep Roma'nın şerefi sandık. Kendi düşüncelerimizi, inançlarımızı hep ona bindirdik. "Roma buna katlanamaz" ya da "Roma'nın düzeni sarsılıyor" diyerek hep onun adına kendimizi koruduk. İşte konumuzun bamteli burası Brutus. Biz asıl Roma'nın şerefi sarsıldığına canımıza kıyabilmeliyiz."*³⁶⁰

Anday, yalnızca Sezar'ı değil, Sezar'ın trajikleşen yalnızlığını anlayan, onun yalnızlığıyla özdeşim kuran Başhekim de -neredeysen canavarlaşan- dişil dünyanın içindeki "mağdur" olarak çizmiştir. Başhekim karısıyla olan ilişkisini anlatır. Bir gün öleceği duygusuna kapıldığını ve kollarını iki yana uzatıp yattığını, o sırada durumu gören karısının ayaklarının ucuna basarak odayı nasıl terk ettiğini ve onu ölümlerle nasıl baş başa bıraktığını anlatır. Başhekim, kendisini ölüme terkettiğini düşündüğü kadınla yaşamaya hâlâ devam etmektedir; kendini bilimsel çalışmalara adanarak; yalnızlığını orada sağaltmaya çalışır. Anday oyunda, niye böyle bir kadınla beraberliğin hala sürdürülüyor olduğu üzerinde hiç durmaz. Hangi korkularla, kaygılarla ya da itiraf edilemeyen küçük hesaplarla, evlilik kurumunun ayakta tutulmaya çalışıldığı konusunu tartışmaya hiç açmaz yazar. Çok açıktır ki; Anday cephesini net olarak belirlemiş, eril söylemin yanında yer almıştır. Ve oradan değerlendirmiştir iki kişilik evlilik kurumunun yapısını ve böyle bir kurumda acı çeken; ama bunu hiç hak etmeyen; entellektüel, toplumsal konulara duyarlı, kamusal alanın sahibi erkeklerin dünyasını... Böylece Anday, **Ölümsüzler** oyunu ile bir taraftan koca bir yapıyı, bir meta anlatıyor; tarihi yapısöküme uğratarken, bir taraftan da başka bir yapıyı –ataerkil anlayışı- muhafaza etme zaafına düşüp; "vahşi" dişil dünyanın içindeki eril yalnızlığın öyküsünü de anlatmıştır.³⁶¹

Dördüncü Tablo'da Sezar, kafede tanıştığı tarih doktoruyla buluşur. Bütün Paris'te onu aramıştır; tarihi yeniden yazmasını istemektedir ondan. Ancak Sezar, gerekli olan belgeleri ve kanıtları sunamadığı için olumlu bir yanıt alamaz Doktor'dan. Brutus'un bıçağı saplayamadan bayıldığını belgeleyecek doktor raporunu görmek ister tarihçi... Hayal kırıklığına uğrayan Sezar bu çağa ilişkin sorular sorar doktora. Ancak

³⁶⁰ y.a.g.e., 320 s.

³⁶¹ Metnin feminist okumasının da yapılması, postmodern eleştiri ile feminist eleştiri arasındaki dirsek temasının hatırlatılması gereğini doğurmuştur. Hem feminizme hem de postmodernizme göre toplumsal bütünlük diye bir şey yoktur; dolayısıyla bütünlendirici bir toplum kuramı da olamaz. Feministlerin de tıpkı postmodernistler gibi batı akılcılığını, onun yarattığı teori ve kuramları eleştirmelerinin temel nedeni; batı toplumlarının ve düşünce sistemlerinin kadın erkek eşitliğine ve ortak mutluluğuna değil, genelde ataerkil bir yaklaşımı sürdüren düzene, özelde ise beyaz, orta sınıf erkeğin çıkarlarına ve mutluluğuna hizmet ettiğini düşünürler. Oyunda da kadınlar bu eril dünyanın ön kabullerine uygun çizilmişlerdir.

tarih doktorunun uzmanlık alanı ilkçağdır. Bu yüzden Sezar'ın yeniçağın tarihine ilişkin sorularını yanıtlayamaz. Kendi çağını bilmeyen birisinin ilkçağı anlamasının da mümkün olamayacağını düşünür Sezar, bu katı işbölümüne bir türlü anlam veremez. Bu sırada yasal olmayan bir miting gerçekleşir ve polis katılımcılara müdahale eder. Tarih doktoru bu duruma kayıtsız kalır:

“JÜL SEZAR: Belki bir cinayet çıkar, gitseniz de gözünüzle görseniz. Tarih için.

DOKTOR: O kadar acelemiz yok Sezar. Olaylar biter, mahkemeler başlar, sonra tartışmalar yapılır. Tanıklar ölür, onların anıları basılır. Özel mektuplar ortaya çıkar. Bunlar bir düzene konur, incelenir, irdelenir, varsayımlar atılır ortaya...

JÜL SEZAR: Gözünüzle gördüklerinize boş mu verirsiniz?

DOKTOR: Tarih belgelere dayanır.”³⁶²

Tarih doktoru, tarihin şaibeli yazılma sürecini kanıksamıştır. Üstelik de o ilkçağ tarihçisidir, bu yüzden günümüzde yaşananlar onun ilgisini hiç çekmez. Üniversitede çalışan bir bilim adamının bu tavrı, Lyotard'ın üniversitelerde üretilen bilime ilişkin çıkarsamalarıyla denk düşer. Lyotard; bilimi ya da herhangi bir şeyi adalet ya da iyilik adına düzene sokmanın hiçbir yolunun kalmadığını, çünkü bugün araştırmaları mali bakımdan destekleyenlerin tek amacının iktidar olduğunu söyler. Bu koşullarda, üniversite ya da eğitim kurumu kendi içinde bilgi aktarımıyla ilgilenemez, işlersellik ilkesine her zamankinden daha sıkı bağlanmak zorundadır. Öyle ki, öğretmen, öğrenci ve yönetimin sorusu artık “Bu doğru mu?” değil, “Bunun ne yararı var?” ve “Kaç para eder?” olmak zorunda kaldığını vurgular Lyotard.³⁶³ Bu yüzden oyunda da tarih doktoru, ona doğrudan yarar sağlamayacağını -para kazandırmayacağını- düşündüğü “bugün”le ilgilenmek istemez.

Miting alanında polis kimlik kontrolü yapar ve kimliksiz olan Sezar'ı tutuklar. Sonra da deli olduğuna karar verip, eşiyle birlikte hastaneye gönderir. Oyun boyunca resmi tarih anlayışını sorgulayan yazar, başhekim ve polis memuru arasında geçen diyalog aracılığıyla, resmi devlet ideolojisini de sorgular. Polis memuru; parkta izinsiz toplantı yapan herkesin vatan haini olduğunu söyler. Devlet, kendi meşruiyetini sorgulayan ya da sorgulama ihtimali olan herkesi vatan haini ilan etmiştir. Bu durum Lyotard'ın meta anlatılara -devletin resmi ideolojisine- karşı duruşunun temel nedenidir: Lyotard modern devlet yapısının insanları sürekli değişen özneler olarak değil, bir

³⁶² Anday, a.g.e., 295 s.

³⁶³ Lyotard, a.g.e., 63 s.

sürünün üyeleri gibi algılayıp, kişiler üzerinde kendi doğruları, ilkeleri doğrultusunda baskı oluşturmaya çalıştığını söyler. Bir çok postmoderniste göre modernite bir iktidar kurma sürecidir zaten. Kurumlarını bu nedenle oluşturur. Merkezi iktidarı güvence altına almak için yeni yöntemler ve mekanizmalar bulur. Bu yüzden postmodern dönem; bu iktidarı sökmek, ortadan kaldırmak ve bireyi olabildiğince özgürleştirmek için tasarlanmış bir dönem olarak tanımlanır. Anday da **Ölümsüzler** oyunu ile bu iktidarın kendi içindeki tutarsızlıklarını gösterir. Bunu grotesk bir anlayışla yapar; iki bin yıl öncenin kahramanlarıyla, bugünün insanlarını bir araya getirir.

Oyunun sonunda Calphurnia “*tarihte değilim, çağa girdim*”³⁶⁴ artık diyip, sevgilisiyle birlikte “bugüne” karışır. Tıpkı postmodern özne gibi geçmişsiz ve geleceksiz “şimdi ve şu anı” yaşamayı tercih eder. Değişime, ilerlemeye inanan modern bir birey olarak Sezar ise, büyük anlatıların; karşısındaki yenilgisini kabul etmek zorunda kalır.³⁶⁵ Ve değiştiremediği tarihine boyun eğer; kendini Roma’da Forum alanında Brutus’e bıçaklatır.

“*JÜL SEZAR: Cesedimi bıçakladın Brutus. Cesetleri öldürmeli! Tarih de bir ceset, yani saçma...*”³⁶⁶

³⁶⁴ Anday, **a.g.e.**, 318 s.

³⁶⁵ Postmodern özne; geçici olana kalıcı olana tercih ettiğinden, “bugün için yaşa” tavrıyla yetinir. Modern anlamda kolektif yakınlıktan ve cemaat sorumluluğundan uzak duran postmodern özne, bunların kişisel gelişimin önünde birer engel ve mahremiyete yönelik birer tehdit olduklarını düşünür. Modern bireyin kayıtsızlık dediği şeye postmodern özne hoşgörü der. Modern birey siyasi anlamda bilinçli olabilir, postmodern özne ise kendisi konusunda bilinçlidir. Postmodern özne dağılmayı yoğunlaşmaya, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih eder. Seçmeyi, özgür ifadeyi, bireysel katılımı, şahsi özerkliği ve özgürleşmeyi vurgular ve evrenselci iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymaz. (Rosenau, **a.g.e.**, 89 s.)

³⁶⁶ Anday, **a.g.e.**, 322 s.

4.6. Öznenin Parçalanması ve Oyunsuluk: “Limon”

“Özne, kurmaca bir şeydir; sadece bir maskedir, bir rol bir kurbandır, en kötü durumda ideolojik bir inşa, en iyi durumdaysa nostaljik bir surettir.”
Carravetta³⁶⁷

“Hayatlarımızın büyük bir bölümünü ‘gerçeklik rüyası’ içinde geçiririz. Hiçbir olayın, onu algılayanların yüklediği anlam dışında bir hakikati yoktur.”
Edelman³⁶⁸

“Hakikat diye bir şey yoksa, o zaman geriye kalan tek şey oyundur; sözcüklerin ve anlamın oyunu...”
Rosenau³⁶⁹

Postmodern dünyada aydınlanma çağının ürünü olan insan anlayışı ve dünya görüşü sarsıntı geçirmektedir. Aydınlanma, tanrının merkezde olduğu kutsal bir düzenden insanın merkezde olduğu dünyevi bir düzene geçiştir. Postmodernitede ise, ne tanrı ne de insan merkezdedir. Merkezsiz -ya da çok merkezli- bir düşünce sistemi söz konusudur. Bu sistem içinde artık insan, bütünsel, tutarlı bir akıl, tarihi inşa eden bilinçli bir özne değil, sürekli bir oluş halindeki, etkileyen, etkilenen, bütünlükten, tutarlılıktan yoksun, çelişkilere düşen bir kimliktir.

³⁶⁷ Aktaran: Rosenau, **a.g.e.**, 73 s.

³⁶⁸ **y.a.g.e.**, 163 s.

³⁶⁹ **y.a.g.e.**, 122 s.

Postmodernistlerin çoğu özneye³⁷⁰ itirazlarını yapılandırırken, Freud ve Nietzsche'nin felsefenden etkilenmişlerdir. Nietzsche öznenin bir kurmaca olduğunu söyler. Onun “insanın sonu” felsefesinin merkezinde yer alan bu görüşü, postmodernizmde öznenin ölümünün öncülüğünü yaparak, benlik, karakter ya da özne düşüncesini toptan eritir.³⁷¹ Freud da tutarlı, bütünlüğe, modern öznenin statüsünü sorgulamıştır. Özbilinçli özneyi ortadan kaldırarak bilinç dışından genellikle habersiz, merkezsiz, parçalanmış ve heterojen özneyi onun yerine koyar. Ama Freud öznenin hiçbir zaman bütün bütüne vazgeçmemiştir.³⁷²

Doltaş, modernitenin bireyi kategorize eden ve onu durağanlaştırmış, donuk bir varlık olarak gören anlayışına karşı postmodern teorisinin, özneyi bu kategorize edilmişlikten ve donukluktan kurtarmaya çalıştığını ifade eder. Ve postmodernitenin özneleri benzersiz ve sürekli değişen, etkileşim içinde bulunan varlıklar olarak ele alıp ve onları tanımlayarak nesnelendirmeden, durağanlaştırmadan algılamaya çalıştığını ekler.³⁷³

Rosenau, postmodernlerin modern özneye, onun geçmişin, modernliğin bir kalıntısı, hümanizmin bir icadı, kabul edilemez bir şey olan özne-nesne ikiliğinin kaynağı olduğunu düşündükleri için itiraz ettiklerini söyler.³⁷⁴

Barthes, öznenin ayrılmışlık felsefesini ileri sürüp, öznenin bütünlüğünün ya da birliğinin olmadığını belirtirken, Foucault da, insanın kendisine ait sabit ve tek bir kimliği olmadığını, varlığından habersiz güç sistemi ve ağlarının buyruğu altında olduğunu öne sürer. Bu yüzden insan doğasına ait, temel ve değişmez doğrulardan söz edilemeyeceğini vurgular.³⁷⁵

Devlet içinde, iktidar merkezlerini iktidar erkine sahip güçler tarafından değil de, söz konusu iktidar alanlarından firar edenler bakımından değerlendiren Deleuze ve Guattari, postmodern özne tanımını da aşağı yukarı böylesi bir çerçevede

³⁷⁰ Şüpheli ya da kötümser olarak tanımlanan kimi postmodernistler artık modernist “birey”den değil, “özne”den bahsetmek gerektiğine inanırlar. Onlara göre postmodern dönemde birey yoktur artık; kendine ait duygu ve düşüncelerin önemsenmediği, yeri her an ve her durumda doldurulabilecek, fazla da ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir söz konusu olan. Aslında özne bile yoktur, öznenin yıkımı söz konusudur.

³⁷¹ Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Çeviren: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

³⁷² Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

³⁷³ Doltaş, **a.g.e.**, 59 s.

³⁷⁴ Rosenau, **a.g.e.**, 74 s.

³⁷⁵ Sarup, **a.g.e.**, 11 s.

değerlendirerek modern bireyin belli bir yere aidiyeti ve kategorize edilmişliğine karşı kendini hemen her türlü geleneksel ve toplumsal bağdan yalıtılmış bir özne anlayışını önerir. “Postmodern göçebe kendisini tüm köklerden, sınırlardan ve özdeşliklerden özgürleştirmeye girişir ve böylelikle devlete ve tüm normalleştirici güçlere direnir.”³⁷⁶

Baudrillard’a göre, modernitenin kapitalist aşamasında büyük bir çekişmeden nesne lehine özne büyük bir yenilgiye uğramıştır ve bundan böyle öznenin nesneye tabii olmaktan başka çaresi kalmamıştır.³⁷⁷

Görüldüğü gibi, Baudrillard ve Foucault gibi kötümser olarak tanımlanan postmodernistler, bir parçalanmadan bahsederken, Deleuze ve Guattari gibi olumlayıcı olarak değerlendirilen postmodernistler ise; parçalanma gibi görünen şeyin, öznenin birikiciliğinden, benzersizliğinden ve devingenliğinden kaynaklanan bir görüntü olduğunu düşünür ve bunu bir özgürleşme olarak değerlendirirler. Kötümserlerin; öznenin kurgusal ya da parçalanmış olduğunu ilan etmesi; postmodern teorinin büyük anlatıları sorgulayan yaklaşımının bir sonucu olarak da değerlendirilebilir. Bütünlüklü öznenin olanaksızlığının, postmodern sanat ve edebiyattaki karşılığı ise, metin kişilerinin karşıtlıklara dayanan seçimlerde herhangi bir tercihten yana tavır koymaması şeklinde ortaya çıkar. Özne, durumu gözler önüne serer, ondaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirir; okuyucuyu şoka uğratır ancak bu çarpıklık ve aksaklıkların yerine yeni bir şey, yeni bir değer ve düşünce ikame etme gereği duymaz. Çünkü ona göre zaten varılan noktada ortalık öylesi bir toza dumana bürünmüştür ki neyin doğru neyin yanlış olduğunu belirlemek imkânsızdır.³⁷⁸ Özne, bütüncül ve durağan bir varlık ya da bilinç olmaktan çıkar, benlikler arasında geçen çok çeşitli ve bütüncül olmayan bir “oyun” anlayışı içinde yeniden kurgulanır.

Postmodernizm, modernin yarattığı gerçeğin ruhunu ortadan kaldırmak için, genellikle oyun kavramından yararlanır. Rosenau, postmodernistlerin oyun merakının, hakikatin olmadığı bir yerde geriye kalan tek şeyin oyun olduğu gerçeğinden kaynaklandığını ifade eder.³⁷⁹ Onlar oyuna, bilimsel yöntemin ikamesi gibi bakarlar. Ayrıca oyun bir eğlendirme aracıdır da. İnsanlar oyun oynayarak zamanı yumuşatır, hayatın katı gerçeklerinden kendilerini sıyırlar. Modern eserlerin katı gerçekliklerine

³⁷⁶ Best ve Kellner, **a.g.e.**, 131 s.

³⁷⁷ Baudrillard, **a.g.e.**, 45 s.

³⁷⁸ İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, 122 s.

³⁷⁹ Rosenau, **a.g.e.**, 122 s.

karşın postmodern metin oyun kavramını merkeze yerleştirerek okuyucusunu eğlendirerek, içine düştüğü katı gerçeklikten, aslında gerçek olmadığı halde gerçekmiş gibi görünen bir simulasyon evreninden dışarı çıkmasını sağlamaya çalışır.

Yıldız Ecevit oyunsu yaklaşımın postmodern edebiyatta çeşitli bağlamlarda kendini gösterdiğini ifade eder:

“Oyun, postmodern edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi de vardır; eğlendirir. Postmodern yazar seçkinci değildir, sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılmayacak trivial/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar; popülist diye damgalanmaktan korkmaz; okurunun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini. Eco, okurunun her şeyden önce konu aracılığıyla eğlenmesini istediğini söyler. Bu yaklaşım kimi anlatıda, metin aracılığıyla okurla oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşürken, çoğu yazar eğlendirici bir konu aracılığıyla bunu yapmayı dener³⁸⁰(...) Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini, ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır. Postmodern anlatının oyunsu yazarı da, roman kişisi de çoğu kez, kimlikten kimliğe giren devinim içinde bir yapı gösterirler.”³⁸¹

Memet Baydur’un neredeyse tüm oyunlarına “oyunsuluk” hâkimdir. Yazar bunu, düşle gerçeği, gerçekle kurmacayı birbirine karıştırarak, yaşamda bir araya gelmeleri pek de olası olmayan kişileri sahne üstünde bir araya getirerek yarattığı grotesk atmosferle,³⁸² ciddi ve komik söylemleri bir arada kullanarak, diyaloglarını tekerlemelerle, şiirlerle bezeyerek ve klişe söylemlerin-duyarlılıkların parodisini yaparak gerçekleştirir.

Yazar’ın **Limon** adlı oyununda, sürekli farklı kimliklere girip çıkan oyun kişilerinin varlığıyla, bütünlüklü bir öznen bahsetmek mümkün değildir. Hakikatle oyun arasındaki sınırın muğlaklaştırılmış olması, bölümler –aslında oyun kişilerinin kurdukları oyunlar- arasında nedensellik bağının kurulamaması ve zamandizisel bir akışın söz konusu olmaması, bu metnin postmodern bir eğilim taşıdığını düşündürmüş ve bu yüzden incelemeye dâhil edilmiştir.

³⁸⁰ Ecevit, a.g.e., 74 s.

³⁸¹ y.a.g.e., 76 s.

³⁸² **Cumhuriyet Kızı**’nda pavyonda çalışan bir kadınla akademisyenleri, **Düdüklüde Kıymalı Bamyâ**’da görmüş geçirmiş, engin hayat bilgisine-deneyimine sahip Fahrettin Bey’le, günlük hayatı bile kotarmaktan aciz ev hanımlarını, **Yangın Yerinde Orkideler**’de küçük burjuvalarla sokakta yaşayanları, **Maskeli Süvari**’de kendini aydın sayanlar ile Maskeli Süvari adında bir masal kahramanını aynı mekanda bir araya getirerek -neredeyse tüm oyunlarında yaptığı gibi- “özentilik, bayağılık, kolaycılık, gösterişçilik ve acımasızlıkla” simgeleştirdiği korunaklı ve pek kırılğan küçük burjuva hayatına çomak sokar.

Oyunun başında, yoğun kar yağışı nedeniyle trenler kalkmadığı için Muhsin garda tanıştığı Necip'i eve getirir. Ya da böyle sanılır; “kar yağdığı, onların da mahsur kaldığı ve ilk kez garda karşılaştıkları ve bu noktanın da oyunun başı olduğu”... İlk anda olan bitenin gerçekliğinden şüphe edilmesi için herhangi bir neden yoktur. Oyun ilerledikçe, olayların-anlatıların gerçekliğine ilişkin kanılar, sanıya dönüşür. Dışarıdan oyun mekânına giren, oyuna dâhil olan her yeni kişiyle birlikte, o kadar sık kimlikler, yönelişler, tavırlar değişir ki –dışarıdan gelen de dâhil olmak üzere- oyun kişilerinin yansıladıklarının hangisinin gerçek kimlikleri olduğunu bilmek imkânsızlaşır. Hangi anlatının-olayın kurmaca, hangisinin gerçek olduğu iyice belirsizleşir. Üstelik oyun kişileri de bu durumun farkındadırlar; kendi aralarında oynadıklarının bir oyun ve metnin tümünün de, bir kurmaca olduğunun... Bunu dillendirirler çünkü. İkinci oyuna geçerken -Aslı içeri girmeden önce- Muhsin, “*şimdi kapı çalınacak*”³⁸³ der ve kapı çalınır. Kapı çalınmasına ve yeni bir kişinin oyuna dâhil olmasına her zaman bir keman eşlik eder. Berfinaz sahneye girmeden önce de yine bir keman sesi duyulur. Yazar bu durumu parantez içinde “*Sanki beceriksiz, sakar bir teknisyen teybin, düğmesine dirseğiyle ve kaza ile dokunmuş gibi. Herkes birbirine bakar sıkıntılı bir sessizlik*”³⁸⁴ ve roller değişir. Yani hepsi yeni birinin geleceğini ve –zamansız da olsa- yeni bir oyuna geçmek zorunda kalacaklarını anlamıştır. Böylesi bir mizansenle -yani bir aksaklık varmış gibi davranarak- seyirciye daha önce prova edilmiş bir oyunla karşı karşıya olduğu –aslında bunun bir oyun olduğu- da hatırlatılmış olur. Sonuç olarak metin kendisinin bir kurmaca olduğunun farkındadır. Dolayısıyla **Limon**'u dramatik üst kurmaca olarak tanımlamak mümkündür.

Limon oyununa dair yapılan neredeyse tüm incelemelerde,³⁸⁵ Necip'in dışarıdan gelen bir yabancı olduğu ve Aziz'le Muhsin'in oyunlarına bir şekilde dâhil edildiği ifade edilmiştir. İncelemeciler bu kanıya olasılıkla; oyunun başlangıcının “gerçeği” yansıttığı ön kabulüyle ulaşırlar. Burada gözden kaçan şey; oyunun bir sürü başlangıç noktasının olabileceğidir. Birden çok başlangıç, aslında başlangıcın olmadığı sonucunu da doğurur; tıpkı postmodern zaman anlayışında olduğu gibi... Zaman çizgisel akmadığı için, genellikle postmodern metinleri okumaya nereden başlanıp, nerede son

³⁸³ Memet Baydur, **Limon**, Toplu Oyunlar 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, 44 s.

³⁸⁴ Baydur, **a.g.e.**, 47 s.

³⁸⁵ Ayrıntılı bilgi için Baydur'a ilişkin bir çok yazının derlenmiş olduğu **Elveda Dünya Merhaba Kainat** kitabına bakılabilir. (**Elveda Dünya Merhaba Kainat**, Hazırlayanlar: Sevdâ Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002)

verildiğinin önemi yoktur. **Limon** oyunu da kapıdan her yeni giren kişinin, girdiği noktadan yeniden okunmaya başlanabilir. Çünkü bir önceki bölümle -kurulan oyunlarla- aralarında neden-sonuç bağı yoktur; kimlikler tamamen değişir, yepyeni bir oyun başlar. Rol değişimleri, yalnızca oyuna yeni dâhil olan kişilerle değil, bazen bir keman sesiyle bazen de yazarın sahne yönergeleriyle yaşanır.

İki bölümden oluşan **Limon**'da toplam yedi farklı oyun oynanır. İlk bölüm Aziz'in, ikinci bölüm de Berfinaz'ın evinde -her ikisi de oturma odası ya da çalışma odası olarak kullanılan- kapalı bir mekânda geçer. Necip ve Muhsin'in girişiyle başlayan ilk oyunda Aziz yönetmen, Necip emekli avukat, Muhsin de Aziz'in arkadaşıdır. Aziz'in eski arkadaşı ya da eski sevgilisi Aslı'nın girişiyle başlayan ikinci oyunda; Necip, Aziz'in dayısı, Muhsin de Necip'in oğlu olur. Komşuları Berfinaz'ın oyuna dâhil olmasıyla Necip, Muhsin'le aynı şirkette çalışan Aslı'yı istemeye gelen muhasebe müdürü, Aslı da Muhsin'in uzaktan akrabası olarak tanıtılır. İçeriye, genç nişanlılar Engin ve Sevda'nın girmesiyle Necip üç kitabı olan Muhsin'in şair arkadaşı, Berfinaz Azizi'nin dadısı, Aslı ve Muhsin de sevgililer rolünü üstlenir. Yeni hiç kimsenin dâhil olmadığı, rollerin kendiliğinden değiştiği beşinci oyunda; Necip ev sahibi, Muhsin şair, Aziz Muhsin'in kuzeni, Engin ve Sevda evlatlıklardır. (Kimin evlatlıkları olduğu anlaşılmaz, bu yazarın düştüğü bir nottur yalnızca.) Bu oyunla birinci bölüm sonlanır. İkinci bölümde Aslı ve Berfinaz tatilde tanışmış iki arkadaştır. Aziz makine mühendisidir, Berfinaz büyüt müştür onu. Son oyunda Sevda ve Engin evlidirler ve Limon adında bir bebekleri vardır. Muhsin hukuk doktoru, Necip de Berfinaz'ın apartman komşusudur.

Tam bu noktada, psikanalitik bir okuma da yapılabilir; “kim hangi role niçin giriyor”un izi sürülebilir. Oyun kişilerinin seçtikleri rolleri, hangi dürtülerin, korkuların, kaygıların, özlemlerin belirlediği üzerine kafa yorulabilir. Örneğin Necip, ilk oyunda oğlunun ölümünden bahsetmişken, ikinci oyunda Muhsin'in Necip'in oğlu olarak tanıtılmasının nedeni üzerine düşünülebilir. Yani oyun kişileri, “olmasını arzuladıkları şeyleri canlandırıyor olabilirler mi, ya da oyun oynamak, kabullenmekte zorlandıkları gerçeklerden kaçışlarını kolaylaştırıyor olabilir mi vb.” soruların üzerinde durulabilir. Burada “kaçmak, oyalanmak, eğlenmek, kendini yaşama hazırlamak gibi” cevapların tümü olasıdır. Ancak “niçin şu ya da bu kimliğin seçilmiş” olduğuna odaklanmak, bilinçaltını merkeze almayı gerektireceğinden, incelemenin odağından uzaklaşılmasına

neden olacaktır.³⁸⁶ Bu yüzden –bu yazının sınırları içinde- **Limon** oyunu sadece “bütünlüklü öznenin” mümkün olamayacağı üzerinden okunmaya devam edilecektir.

Limon, Oğuz Atay’ın **Oyunlarla Yaşayanlar**’ını anımsatır. Ancak Memet Baydur bir söyleşisinde oyuna ilişkin başka etkilenmelerden, esinlenmelerden bahsetmiştir:

“İlk oyunum Limon, benim için Mikado’nun Çöpleri’nin oynandığı apartman dairesinin alt katında geçer. Benim kafamda aynı gece, aynı kar yağmaktadır, üst kattaki sahnede Melih Cevdet Anday’ın oyunu, görünmeyen alt sahnede ise Limon sergilenir. Limon’u seyreden gerek yazar, gerek eleştirilenler Mikado’nun Çöplerinden etkilendiğimi hiç anlamadılar, teğet bile geçmediler buna. Başka etkiler, başka saplantılar aradılar.”³⁸⁷

Melih Cevdet Anday’ın **Mikado’nun Çöpleri** oyunu; bir kış gecesi sokakta rastladığı bebekli bir kadını evine alan bir adamla, bu kadın arasında sabah gün doğumuna dek süren konuşmalar üzerine kurulmuştur. Her iki oyun kişisi de kendileriyle, geçmişleriyle ilgili farklı farklı öyküler anlatırlar hiç durmaksızın. Hangisi onların gerçek geçmişi, gerçek kimlikleridir bir türlü anlaşılabilir. Tıpkı **Limon**’un kişileri gibi, onlar da hiç susmazlar; hep başka başka kimliklerle ve öykülerle çıkarlar seyircinin karşısına. Susmak, kurmaca öyküler anlatmaya ara vermek, sanki bir tür ölüm gibidir... Ya da konuşarak ölüm erteleniyor gibidir; **Binbir Gece Masalları**’nda Şehrazat’ın anlatısında olduğu gibi... Susarlarsa belki de bugüne kadar gerçekten yaşamıyor olduklarını kabul etmek zorunda kalacaklardır... Bu gevezelik hali, değişmez- sabit kimliğin, benliğin, modern öznenin, bir düşten, aslında bir yalandan öteye gidemediğini; ancak bu yalan oyununu sürdürmekten başka yapacak bir şey olmadığını da vurgular.

Baydur, oyunun başında uzun uzun listelediği isimlere teşekkür eder, eğer onların yapıtları olmasaydı **Limon** diye bir oyun yazılamazdı der. Bunlar; “Oğuz Atay, Nietzsche, Milan Kundera, John Berger, Miguel Cervantes, Aziz Nesin, Shakespeare, Harold Pinter, Van Gogh, Carl Orf...” gibi yazar, şair, ressam ve müzisyenlerdir.³⁸⁸

³⁸⁶ Gösterenin tek bir gösterileni olamayacağı anlayışından yola çıkarak Lacan, Freud’un psikanaliz yöntemini yapıbozuma uğratmıştır. Postmodern filozoflardan Deleuze ve Guattari ise psikanalizin kapitalizme hizmet ettiğini ve öznenin katı neden sonuç ilişkileriyle çözümlenemeyeceğini, çünkü onun sürekli bir “oluş” halinde olduğuna inanarak, “şizoanaliz” yöntemini önermişlerdir. Bu yüzden postmodern okuma yapılırken psikanalizden yararlanmak, okumayı kendi içinde tutarsız bir hale getireceği için, bu yöntemden kaçınılmıştır.

³⁸⁷ Mine Kırıkkanat, “Hoşça kal Maskesiz Süvari”, **Elveda Dünya Merhaba Kâinat**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 145 s.

³⁸⁸ Baydur, **a.g.e.**, 38 s.

Yani yazar, bir metnin kaçınılmaz olarak metinlerarası özellik taşıdığını kabul etmektedir, tıpkı postmodernistler gibi... Oyunun bir yerinde de Baydur, oyun kişisi Engin’i şöyle konuşturur: “Ömrüm bir alıntılar külliyatıdır sevgili okur”³⁸⁹. Bir söyleşisinde de yazar: “Yazdığım her şey başka kitaplar üzerine kurulu. Kimi yazarlar gibi orijinal olamadım bir türlü. Bu durum belli belirsiz bir haz veriyor bana.”³⁹⁰ diye ifade eder kendi üslubunu. Postmodern dünyada aslanan orjinallik değildir zaten. Böyle bir şey de olası değildir aslında, çünkü; “güneşin altında söylenmemiş söz kalmamıştır artık” postmodern evrende...

Birbirinden bağımsız kurulan yedi farklı oyunun kendi içinde bütünlüklü bir anlatısı vardır. Bir sonraki bölümde –yeni bir anlatının devreye girmesiyle- bir önceki anlatının gerçekliğine şüpheyle yaklaşılabilecek da olsa, her oyun biriminin, bütünden bağımsız, kendi içinde bir tutarlılığı söz konusudur. Baydur, farklı öyküler üzerinden, aslında hep aynı şeyi anlatmaya çalışır; oyun kişilerine kendi kimlikleriyle ayakta durma izni-şansı vermeyen baskın, totaliter yapıdadır yazarın asıl derdi. Bu yapı; oyunun yazıldığı tarih düşünüldüğünde -1981 itibariyle- Türkiye’deki askeri rejimi de simgeliyor olabilir ya da -zamandan ve coğrafyadan bağımsız- örgütlü devlet baskısını da... Oyunda, radyo tiyatrosundan gelen ses; o dönemi, böylesi bir dönemde yaşanan baskıları özetler niteliktedir. Arkasından Aziz ve Muhsin’in ironik yaklaşımı da...

“RADYO: Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun? Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur. İşte George, burada böyle yazıyor. Hüznün, umutsuzluğun, unutuşun dikte ettiği bir ölüm kitabıdır bu... Anlıyor musun George, anlıyor musun? Önce belleğimizi yok edecekler. Kitaplarımızı, tarihimizi, kültürümüzü yok edecekler. Bütün bunları bizi kurtarmak adına yapacaklar. Birileri... başka kitaplar yazacak... başka oyunlar, başka bir kültür, başka bir tarih uyduracaklar... öylesine pazarlanacak ki her şey, onlara inanacağız...”³⁹¹

(...)

AZİZ: Ölümlerden söz etmemeliyiz. İhtiyarlardan ve ölümlerden söz etmek yasaklanmalı. Bu husus, bilmem kaç sayılı kanun kuvvetinde bir kararname ile, resmi gazetede yayınlanmasına müteakiben yürürlüğe girmeli.

MUHSİN: Peki ama... anıları ve çağrışımları ne yapacağız? (Sessizlik) Yapılan aramada çocukluğunu hatırlayan bir adam yakalanmıştır. Ayrıca bol miktarda yasaklanmış uçurtma, gazoz kapağı, kayısı çekirdeği ve bilya ele geçirilmiştir.”³⁹²

³⁸⁹ Baydur, **a.g.e.**, 63 s.

³⁹⁰ Sina Baydur, “En Yakın Arkadaşımızı Kaybettik”, **Elveda Dünya Merhaba Kâinat**, 14 s.

³⁹¹ Baydur, **a.g.e.**, 55 s.

³⁹² **y.a.g.e.**, 112 s.

Necip'in anlattığı mevcut düzene başkaldıran “Oyuncular Masalı” da, **Limon** boyunca “niye oyun oynadığının” cevabı niteliğindedir. Oyuncular masasında; oyuncular canlandırdıkları oyuna inanmaya başlarlar. İnanırları şey kralın otoritesini sarsar. Bu yüzden kral onları ve onlara inanan koca bir halkı cezalandırır. **Limon**'da da oyun kişileri kendi aralarında oynadıkları oyunlarla, alaycı ve iğneleyici dilleriyle, belki de onları sıkıştıran, baskı altında tutan, kendi kimliklerini yaşamalarına izin vermeyen mevcut düzene -Baydur'un deyişiyile- nanik yapmaya çalışırlar. Ancak bilinçli bir mücadele yerine, içerek, unutarak, başka kimliklerle avunarak ve de bolca dalga geçerek, üzerlerindeki baskıyı hafifletmeye ya da yok saymaya çalışırlar. Engin'in Aziz'e ilişkin yaptığı tespit oldukça önemlidir:

“ENGİN: Hep bir şeyler soran, hiç cevap vermeyen, biraz üstüne gidildi mi susup gülümseyen, her şeyi ciddiye alırken alay edebilmenin şirinliğine sığınan, hoşgörüsüz bir hoşgörü avukatı... ne bileyim işte, siz hep mi böylesiniz?”³⁹³

Her şeyle ve herkesle dalga geçerken aslında çok kırılındırlar. Alaycılık bir tür korunma mekanizması gibidir. Birbirlerinin acılarına duyarsızmış gibi davranırlar. Aslında acıyla, sorunla nasıl mücadele edeceklerini bilemedikleri için susarlar. Aslı “*kötü bir şey oldu*”³⁹⁴ diyerek sahneye girdiğinde ve sık sık bu cümleyi tekrar ettiğinde, hiç kimse “ne oldu Aslı” diye sormaz, deşmez bu konuyu. Necip Bey çocuğunun cenazesinin dün kaldırıldığından bahsederken, Aziz hala ona farklı isimlerle seslenerek, bir tür oyun oynamaya devam eder. Ve böylece acı ve hüznü kendisinden uzak tutmaya çalışır:

*“NECİP: Çocuğumun cenazesini dün kaldırdım, beni bağışlayın
AZİZ: Başınız sağ olsun Nedim Bey.
NECİP: Buraya getirildim
AZİZ: Muhsin Bey?
MUHSİN: Buyurun
AZİZ: Nahit Bey dostumuz kederli
NECİP: Necip...
AZİZ: Kendileriyle meşgul olun lütfen, aklından çıkan fırtınaları durdurun.
NECİP: Anlamıyorsunuz
MUHSİN: Baş üstüne efendimiz
NECİP: Ağlayacağım
AZİZ: Bu ne biçim oyun? Akşam güneşi doğar iken her şey karıştı, herkes tabahhur etmeye başladı. Tanımadığım bir Numan Bey bile beni üzebiliyor.
NECİP: Necip*

³⁹³ y.a.g.e., 101s.

³⁹⁴ y.a.g.e., 45 s.

AZİZ: Tanımadığım bir Nail Bey, bana ders veriyor. Sorarım size eyy Romalılar, olacak iş mi bu? Ben ne şampuanlar, ne meşrubatlar, neler neler satmış adamım. Kiralık evime durup dururken gelip bana haddimi bildiren Nedim Bey'e
NECİP: Necip, Necip...³⁹⁵

Bu kırılğan insanların hepsinin farkındalığı çok yüksektir. Mevcut durumdaki çarpıklıkları, aksaklıkları ironik bir şekilde dile getirirler, ancak bu çarpıklık ve aksaklıkların yerine yeni bir şey, yeni bir değer ve düşünce ikame etme gereği duymazlar ya da buna güçleri yoktur, tıpkı postmodern özneler gibi..

"AZİZ: Paylaşmak fiili ortalıktan kaldırılıp, tavanarasına taşınmıştı... Orada... yurtık bir semsiyeyle deri ciltli kitapların arasında, ceviz masayla bozuk dikiş makinasının ardında yerini almıştı paylaşmak. (...) Ben böyleydim... bütün iç ve dış etkilere kapım açıldı. Bir de üstüne üstlük açık olup pencereleri de açık bırakmışım. Cereyan oluyordu. Kurander! Rüzgar içimizde "vuuu vuuuu" diye esiyor, kristal avizeleri, tahta pervazları, goblenleri, marokenleri, porselenleri, sedefleri, firuzeleri sallıyordu... Pancurlar çarpıyor, tozlar dökülüyordu. Kaç zamandır rüyalarımın giren o büyük bahar temizliği.. hep erteleniyordu.³⁹⁶

(...)

NECİP: En sevdiğim zamanlar, yola çıkmadan az önceki zamanlardır. Beklemenin sıkıcı komikliği. Bir daha hiçbir zaman eskisi gibi olamayacağımı hissederim yolculuk öncesi. Sanki... sanki bütün yasaklar kaldırılmıştır. Sanki artık kendim olabilirim. İyimser düşlerimin ortasında, başroldeki ben olacaktım gibi. Malsız-mülksüz bir ben! Ah yolculuk.. İkinci mevkii kaderim benim. Engellenen serüvenciklerim...³⁹⁷

(...)

MUHSİN: Beni içkiye karaciğerim alıştırırdı bir bakıma. Onu ortakiye kadar okutabildik ablası. Hep okuldan kaçır, sinemaya giderdi. Biraz daha büyüyünce, sinemadan kaçır meyhaneye gitmeye başladı. Bir tane karaciğer tabii, sokağa atamazdık. Doktor olsun, mühendis olsun, memlekete faydalı bir karaciğer olsun istiyorduk. Okumadı. Ne dediysek tersine gitti. Anası "bu karaciğerin hali ne olacak?" diye az mı gözyaşı döktü...³⁹⁸

(...)

SEVDA: Orkestra vardı... kemanları duyuyordum... ne güzeldi.. Engin elimi tutuyordu. Limon, içimi tekmeliyordu. Sahnede su akıyordu. Operayı seviyordum. Ölümünden...tehlikelerden uzaklaşmışım o gece.. orada.. insan olduğumu sezdim...Limon.. Sen ... Obua (Sessizlik. Sevda çevreye bakar. Şaşkın, üzgün, yorgun. Kimse bir şey söylemez. Gerçek, hakimdir artık) Hayır.. hayır.. Bok..Bok bastı.. Operayı.. Belediyeyi.. Ömrümüzü...³⁹⁹

Oyunda tek ayrıksı duran kimlik Berfinaz'dır. Baydur parantez içindeki sahne yönergelerinin birinde; "Yalnızca Berfinaz, Berfinaz'lığını korur. Onu değiştirebilecek bir oyun yazarı icat edilmemiştir henüz"⁴⁰⁰ diye ifade eder Berfinaz'ın konumunu. Baydur neredeyse tüm oyunlarında herhangi bir eğitim almamış, yaşayarak, deneyerek kendi değerlerini yaratmış, incelikli ve şefkatli insanların yanında yer alır. Bunlar kimi zaman Berfinaz ve **Düdüklüde Kıymalı Bamya**'nın Fahrettin'i gibi çok görmüş,

³⁹⁵ y.a.g.e., 44 s.

³⁹⁶ y.a.g.e., 78 s.

³⁹⁷ y.a.g.e., 64 s.

³⁹⁸ y.a.g.e., 73-74 s.

³⁹⁹ y.a.g.e., 102-103 s.

⁴⁰⁰ y.a.g.e., 65 s.

geçirmiş mizah gücü yüksek tatlı ihtiyarlardır, kimi zaman **Cumhuriyet Kızı**'ndaki gibi pavyonda çalışan kadınlar, **Kamyon**'daki hamallar, **Yangın Yerinde Orkideler**'deki köprü altında yaşayanlardır. Yani yazar, “aydın” diye nitelendirilenlerin okumuşluklarına rağmen sığılıklarını, sıradanlıklarını sivirtirken, “sokaktaki insan” diye tanımlananların bilgeliğini de o kadar yüceltir. **Limon** oyununun bir yerinde yazar - Necip'in Aslı'yı isteme sahnesinde- Aslı “*ama okulum ne olacak*” dediğinde, Berfinaz'ın yanıtı şöyle olur:

“BERFİNİZ: A kızım, düşündüğün şeye bak. Bu zamanda okuyup da ne olacaksın? İşte Oğuz, işte Aziz, işte Muhsin. Okudular da ne oldu sanki? Bir baltaya sap olamadılar, işleri güçleri laklaklak içip, her şeyle alay etmek. Okumak, tahsil filan eskiden bir işe yarardı. Bir anlamı ve önemi vardı diplomaların.”⁴⁰¹

Oyunda, bir sürü eğitilmiş insanın karşısında Berfinaz'ın varlığı; onun bilgeliği, sevecenliği ve inceliği, herhangi başka bir kimliğe girme ihtiyacı hissetmeyecek kadar bütünlüklü duruşu, aslında bir tür modernite eleştirisi gibidir. Yazar modern akla, onun eğitim kurumlarına şüpheyle yaklaşır. Bu yüzden o kurumların bir ürünü olan parçalanmış öznelerin karşısına, -modernitenin kurum ve yapılarından, onun zihniyetinden bir şekilde uzak kalmayı becerdiği için- bütünlüğünü, tutarlılığını kaybetmemiş bir özne olarak Berfinaz'ı çıkartır. Ama o da tükenmiş hissetmektedir kendini:

“BERFİNİZ: Benim aklım ermiyor kızım... artık alışmak üzereyim olup bitene... kimsenin yüreğini zedelemeyen “alışmaya” çalışıyorum şimdiki zamana..⁴⁰² (...) Biliyor musun bazen kendimle konuşarak, yaşadığım her şeye istediğim şekli verebiliyorum. Geçmişimi hizaya getiriyorum bir bakıma. (Sessizlik) Sanki bir ölsem, yani bir ölebilsen... anlıyor musun kızım, işte o kadar alçakgönüllü, o denli hoş olduğumu bir belli edebilsen... yorgunluğumun bir manası olacak (Sessizlik) Uyumak istiyorum, çok yorgunum çok...”⁴⁰³

Başka bir modernite eleştirisi de Aslı'nın Aziz'le yaşadığı ilişkiye dair yaptığı tespitlerde gizlidir. Aklın araçsallaşması ve “dünyanın büyüünün bozulmasına” neden olan baskıcı ve totaliter ilerlemecilik anlayışına karşı bir tepkidir Aslı'nın söyledikleri, kullandığı metaforlar:

“ASLI: Sıkıcı ve güdük bir gerçeklik adına karşı çıkıyordun bana. Uçuş belgemizi soruyordun... ruhsatımızı filan. İniş ya da kalkış izni alıp almadığımızı, gerekli yakıtı hangi hava limanından

⁴⁰¹ y.a.g.e., 49 s

⁴⁰² y.a.g.e., 93 s.

⁴⁰³ y.a.g.e., 94 s

sağladığımızı, hangi hava yollarına bağla olduğumuzu, yolcu listemizi, hosteslerin medeni hallerini filan soruyordun. Aldığın yanıtları not ediyordun. Nerede bakım görüyorduk, mürettebat iyi eğitilmiş miydi, kontrol kuleleriyle çatışmalarımızın esas nedeni neydi?

AZİZ: Aslı... sevgilim...

ASLI: İşte bunu hiç anlamıyordum. Pervaneli halimize bakıp bizi küçümsüyordun. Bizim cins kuşları küçümsüyordun... Sevgilim filan diyerek..

AZİZ: Seni yitirdiğim zaman...

ASLI: Bizi kazandığın zaman olmadı ki yitiresin... Bizim cins kuşlar, çoktaaaan kaldırılmıştı seferlerden. Yerimize daha büyük, daha hızlı, daha konforlu kuşlar konmuştu. Bizim havayolları tümüyle demode olmuştu. Gülünç ve sevimliydik.

MUHSİN: Aslı... yeter artık...

ASLI: Atlantiği geçen atalarımıza benziyorduk ama onlar da şimdi müzelerde ikamet ediyorlardı... Biz... biz... hızlı, gürültülü, kocaman kuşların arasında... uçuşuyorduk...

MUHSİN: Ortaçağ Havayolları!

ASLI: Evet... manzaraya şiirsel unsur olarak katılıyorduk. İyiydi/hoştu ama bizimle uçmazdı... o kadar da değildi. Her şeyin bir haddi vardı... şiir dedikse o kadar demedikdi... olur iş değildi...⁴⁰⁴

Oyunda en bütünlüklü görünen Berfinaz bile; ucundan kıyısından da olsa, parçalanmışlıktan almıştır nasibini. Muhsin'in Aziz için söylediği cümle, tüm oyun kişileri için geçerlidir aslında: *"Bu yolculuğu parçalanmadan bitirecek şekilde teçhiz edilmemişsin..."*⁴⁰⁵

Postmodern dönemin yarattığı parçalanmış öznelerden oluşan **Limon**'un dünyası, Baydur'un mizahi dili, incelikli esprileri ve ironik yaklaşımı ile hüznün ve gülmecinin bir arada damıtıldığı oldukça başarılı bir kara komediya örneğidir.

Son sözü Baydur'a bırakalım; kendisini ve içinde yaşadığımız dönemi, coğrafyayı en iyi, yine kendisi anlatıyor:

*"Her ayrıntı başka ayrıntıları getiriyor aklıma. Çoğu zaman da birbirleriyle çelişen durumları, duyguları. Kuşku kavramına yabancı insanlardan mürekkep bir ülkede yaşıyorum. Hemen herkesin yüzünde, gerçeği bulmuş insanların gerginliği, sorumluluğu, ekşimişliği. Bana acıklı, hüznü geliyor bu. Hem de komik."*⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ y.a.g.e., 80-81 s.

⁴⁰⁵ y.a.g.e., 114 s.

⁴⁰⁶ Baydur, **Elveda Dünya**. 112 s.

SONUÇ

“Bir metnin her okuması her zaman bir ölçüde bir yanlış okuma olacaktır. Her okuma, eleştirmenin anlatımında pekâlâ da yer alabilecek başka ayrıntılar pahasına bazı ayrıntıları, anlamları ya da yapısal özellikleri seçen bir versiyondur.”
Norris⁴⁰⁷

Her türlü sınıflama ve kategorileştirmeyi hiyerarşik bulup reddeden, hakikatin olanaksızlığına, belirsizliğine, göreceliğine, rastlantısallığına yaptığı vurgularla, herhangi bir konuda nihai bir sonuca ulaşmayı imkânsızlaştıran postmodernizm gibi sorunlu, hâlâ hakkındaki tartışmaların bitmediği bir alana dair son söz söylemenin, kesin bir yargıya varmanın güçlüğü açıktır.

Postmoderniteye dair birçok farklı yaklaşımın varlığına rağmen, düşünür, sosyolog, eleştirmen ve sanatçıların üzerinde anlaştıkları temel nokta; postmodernitenin “moderniteyle hesaplaşmayı” ifade ediyor olmasıdır; onun akılcılığıyla, mutlak gerçeklik anlayışıyla ve ilerlemeci tarih görüşüyle bir hesaplaşmadır bu... Modernite, Rönesans’tan bu yana insanoğlunun aklıyla, evrende var olan her şeyi öğrenebileceğine ve onu istediği gibi yönlendirerek gerçek mutluluğa kavuşabileceğine inanan bir düşüncenin ürünüdür. Modernite projesinin iflas ettiğini, vaat ettikleriyle tam tersi bir noktaya savrulmuş olduğunu düşünen postmodernistler ise, Auschwitz, Stalin, Hiroşima ve Nazi toplama kamplarından örnekler vererek, batı akılcılığını eleştirirler. Yani modernite, postmodernistlerce artık özgürleştirici bir güç olarak değil, Foucault’un ifadesiyle “*baskı altına alma, disipline etme*”⁴⁰⁸ süreci olarak tanımlanır.

1960’larda Fransa’da 1970’lerde Amerika’da kendisini göstermeye başlayan bu durum, Türkiye’de yoğun olarak 1980’lerden sonra varlığını hissettirmeye başlamıştır. Batı’nın dışında kalan, onun tanımıyla “az gelişmiş ya da gelişmekte olan” bir ülke konumundaki Türkiye’nin –Osmanlı’dan bugüne- kendi özgül şartları postmodern durumun oluşması için uygun bir zemin yaratmıştır. Bu özgül şartlar, modernleşmeye çalışırken yaşadığı, Batı’dan farklı nitelikteki sıkıntılarda gizlidir. Genel olarak sosyolog ve siyaset bilimcilerin ortak görüşü, Tanzimat’tan itibaren modernleşme çabalarında yaşanan sıkıntı; sosyo-ekonomik taban kurulmadan, ona özgü kurum ve

⁴⁰⁷ Rosenau, a.g.e., 175 s.

⁴⁰⁸ Foucault, **Özne ve İktidar**, 79 s.

davranışların adapte edilmeye çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Ayşe Kadioğlu bu durumu; “*atın önüne bağlanmış at arabası benzetmesi*”⁴⁰⁹ ile açıklar. Yani modernliğe ait imajlar, modernliğin kendisinden, modern fikirlerden önce gündeme gelmiştir. Hilmi Yavuz da –benzer şekilde- Türk modernleşmesini “*metonomik*” bir Batılılaşma olarak tanımlar. Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma-modernleşme sürecinde parçanın bütünü yerini aldığını, bu yüzden piyano çalmak, Fransızca konuşmak, şapka giymek gibi bir takım göstergelerin, modernliğin yerini aldığını vurgular. Bu nedenle Yavuz, Türk modernleşmesinin Batılılaşma değil, aslında bir oryantalistleşme olduğunu düşünür.⁴¹⁰

Türkiye’de Tanzimat ile birlikte başlayan modernleşme sürecinin, kendi yerel dinamiklerine karşın, Batı’nın belirgin etkileriyle, dahası Batılı gibi olma isteğiyle yaşandığı açıktır. Bütün sorunun da burada kilitlendiği; Türkiye’de modernleşmenin iç dinamiklerle değil, dış zorlamalarla; devletten topluma inen bir süreç olarak başlamış olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ömer Laçiner, modernleşme sürecine geç giren hemen hemen tüm ülkelerde devletin baskın rolünün ağır bastığını, ama özellikle Türkiye’de “*devletin bekası*”na verilen önemin devletle-toplumu karşı karşıya getirip bir gerilim yarattığını ifade eder.⁴¹¹

Nilüfer Göle, Batı dışı toplumlarda, geleneklerin modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle, modernite projesinin geleneksizleştirme, geçmişsizleştirme üzerine kurulu olduğundan bahseder. Feroz Ahmad da bu durumu, Arap Alfabeti yerine Latin alfabesinin benimseniş şekliyle örnekler: “*Bir çırpıda en okumuş kişiler bile geçmişlerinden koparıldı. Bir gecede tüm bir ulus cahil oluverdi*”⁴¹²

Kadioğlu, siyasetin amacının insanlara nasıl mutlu olunacağını söylemek yerine, onların mutluluğu kendi tanımladıkları çizgide aramalarına izin vermek olduğunu belirtir. Ancak Türkiye’de siyasetin amacının; bu anlayışın tersine, vatandaşlara nasıl mutlu olunacağını, onların iyiliği için ve kimi zaman onlara rağmen seçkin bir azınlık tarafından tanımlamak olduğunu vurgular.⁴¹³ Bu yüzden de Türkiye’nin 1923 sonrası modernleşme projesi olan “Kemalizm” kendilerini ikinci cumhuriyetçi olarak

⁴⁰⁹ Kadioğlu, a.g.e., 16 s.

⁴¹⁰ Yavuz, a.g.e., 217 s.

⁴¹¹ Laçiner, a.g.e., 10-17 s.

⁴¹² Ahmad, a.g.e., 80 s.

⁴¹³ Kadioğlu, a.g.e., 11 s.

tanımlayanlar tarafından –ki yaklaşımları postmodern eleştiriye benzerdir- yukarıdan inmece ve militarist bulunur.

Türkiye’ye özgü tüm bu koşullar, modern akla ve onun yarattığı projeye dair inancın sarsılmasıyla, postmodernist sayılabilecek eğilimlerin nasıl doğduğuna dair bir fikir vermektedir. Türkiye’nin Osmanlı’dan bugüne modernleşme projesindeki temel sorunun –batılılaşmaya çalışırken- toplumu geçmişiyle, tarihsizleştirme olduğu açıktır. Devletin bekası adına, onar yıl aralıklarla yapılan askeri darbeler de bu geçmişiyleştirme anlayışına katkıda bulunmuştur. Uygulanan baskı rejimi toplumun devlete –yani modern aklın yarattığı kuruma- karşı inancını oldukça sarsmıştır.

Buraya kadar çizilen genel perspektifin amacı; postmoderni, dönemselleştirmek yerine, tıpkı Eco’nun söylediği gibi “*her dönemin kendi postmoderni vardır*”⁴¹⁴ anlayışının, yaşadığımız coğrafya için de geçerli olabileceğini kanıtlamaya çalışmaktır. Çünkü modern akla ve onun yarattığı kurumlara Osmanlı imparatorluğundan beri sarsılan güven düşünülünce, dönemselleştirmenin güçlüğü ortadadır. Ancak postmodern kavramı günlük literatüre daha çok 1980’lerden sonra yerleşmiştir. Siyaset adamı Süleyman Demirel’in “*dün, dündür bugün bugün*” anlayışı postmodern durumu özetler niteliktedir. Toplumsal ve politik alanda postmodernitenin geçmişi gerilere götürülebilir, ancak kültürel ve sanatsal alanı ifade eden postmodernizm 1980’lerden sonra daha yaygınlaşmıştır. Bu yüzden postmodern yöntemle okuma yapılan oyunların çoğu, 1980 sonrasında yazılanlar arasından seçilmiştir. Yine de konunun sorunlu ve tartışmalı olması nedeniyle, bu gruba dâhil edilen oyunlar tanımlanırken “eğilim” kelimesi tercih edilmiştir. İçinde yaşanan döneme ve o dönemin ürünlerine dair kesin yargılarda bulunmak mümkün değildir, hele de konu postmodernizm olunca, bu hiç mümkün değildir.

Postmodernist eğilim gösteren oyunların belirlenme aşamasında, “gerçek, anlam, özne ve öteki” kavramlarına kuşkuyla yaklaşan, modernist akli ve onun mutlak doğrularını, farklı yazın stratejileri ve kurgulama teknikleriyle yapıbozuma uğratan metinlerin izi sürülmüştür. İlk okumalarda modernist oyunlarla postmodernist oyunları birbirinden ayırma konusunda oldukça zorluk çekilmiştir. Çünkü her iki yaklaşımın da moderniteyle bir derdi vardır ve bu derdi ifade ederken ironi, parodi, metinlerarasılık, kolaj, montaj gibi ortak tekniklerden yararlanırlar. Ancak modernist oyun yazarları

⁴¹⁴ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, 42 s.

modernite eleştirisinde, oyun kişilerini yabancılaşma ve hatta anlamsızlık noktasına taşısalar da, bu koşullara nasıl gelindiğini gerekçelendirerek aslında “başka bir dünyanın mümkün” olduğu inancını da metnin içinde saklı tutarlar. Yani modern aklın yarattığı yapı ve kurumları toptan reddetmek yerine, onunla yaşanan problemleri dile getirirler. Bu yaşantılar kimi zaman –absürd oyunlarda olduğu gibi- anlamın toptan reddi sonucunu da doğursa, bu bile bir anlamlandırma mekanizmasının ön kabulünü gerektirir. Oysa postmodernizm yalnızca anlamı değil, tüm anlam yaratma mekanizmalarını da reddeder. Özetle; modernist oyunlarda gerçek, bir kaos halini aldığı için anlam yitimi söz konusudur. Postmodern oyunlarda ise gerçek; geçicidir, devingendir, yereldir. Bu yüzden postmodernist metinler dünyanın anlamsızlığı üzerine değil, varolan her anlamın bir yaratı-kurgu olduğu gerçeğine odaklanır.

Bu ölçütler dikkate alınarak farklı dönemlerde yaşamış altı yazardan seçilen oyunların okumaları yapılırken, kendilerine özgü özelliklerinin yanında, diğer metinlerle hem içerik hem de biçim açısından ortaklıkları olduğu gözlenmiştir. Yazarların diğer oyunlarını değil de, özellikle bu altı oyunun seçilmiş olmasının en önemli nedeni; hepsinin postmoderne özgü farklı farklı yaklaşımlarla okunabiliyor olmasıdır. Bu farklılığın bir zenginlik yaratacağı, postmodern okuma yöntemine ilişkin daha fazla fikir verebileceği ve dolayısıyla Türkiye’deki tiyatro yaşantısına -en çok da dramaturji ve eleştiri alanına- daha fazla katkıda bulunabileceği umulmuştur. Ve elbette ki çoğul anlam evrenine sahip bu oyunların -tez sürecinde- tek ve “doğru” okumasının yapıldığı iddia edilmemektedir. Çünkü her yeni okurla, okuma süreciyle, metin yeniden yaratılır.

Bugüne kadar bu oyunların ikili karşıtlıklar üzerinden modernist incelemelere tabi tutulduğu görülmüştür. Akademik dünyada ve tiyatro yaşantısında, sık sık başvurulan “iyi-kötü, kadın-erkek, doğa-insan, gelenek-modern, batı-doğu” türünden ikili karşıtlıklar üzerinden yapılan bu tür incelemeler indirgemeci olma riskini taşımaktadır. Elbette ki inceleyen ve okuyan açısından rahatlatıcı bir yöntemdir bu. Gerçek kategorize edilip dondurulur, üzerindeki bütün tartışmalar sonlandırılır ve böylece yaşanacak güvenli bir ortam yaratılır. Ancak, Baudrillard’ın “*simülasyon evreni*”, Eco’nun “*masumiyet çağının sonu*”, Guyy Debord’un “*gösteri toplumu*” ve bir çok düşünür tarafından da “*bunalım çağı*” olarak tanımlanan yaşadığımız bu çağ, artık o kadar da güvenli değildir. Bu belirsizlik ortamında bugüne kadar geçerli olan akıl

yürütme biçimlerinin, yaşamda ortaya çıkan olgular karşısında yetersiz kaldığı açıktır. Modernitenin ikili karşıtlıklar üzerinden tanımladığı evrende, bu karşıtlıklar arasındaki her türlü sınır artık ihlal edilmiş; hakikatin nerede bittiği, kurmacanın nerede başladığı, neyin iyi, neyin kötü olduğu tanımlanamayacak kadar birbirinin içine girmiştir. Böylesi bir dönemde, hayatı hâlâ ikilikler üzerinden algılayıp birbiriyle çatışmış gibi gözükten taraflardan birini diğerine tercih etmek ve onun bir gün zafer kazanacağını ve her şeyin yerli yerine oturacağını ummak safdillik gibi görünmektedir. Foucault, Zizek, Lyotard, Baudrillard ve Deleuze-Guattari'siz -onların yaşadığımız döneme projeksiyon tutan kavramları- olmaksızın, bu dünyayı ve onun ürünü olan sanat eserlerini anlama çabasının beyhude olacağı düşünülmektedir. Bu yüzden metin okumalarında yukarıda adı geçen düşünürlerin kavramlarından sık sık yararlanılmıştır.

Postmodernizm, yaşamımız boyunca var olduğuna inandırıldığımız her şeyi sorgulayarak, yapısını çözmeye çalışarak, dünyayı ve kendimizi ne kadar şartlanmalarla algılıyoruz, ne kadar özgürüz konusuna açıklık getirmeye çalışır. Postmodern sanat ve eleştiri her modelin insanları şartlandığını, sınırladığını ve modele uymayan yaklaşımları dışladığını düşünerek, modernistler gibi yeni modeller üretmez.⁴¹⁵ Bu nedenle postmodernist eleştirmenler, bir modeli eleştirirken ona başka bir modelin bakış açısıyla yaklaşmazlar, tartıştıkları modelin kendi yapısındaki tutarsızlıkları, rastlantısallıkları ve görecelilikleri ortaya çıkarmaya çalışırlar.⁴¹⁶ Bu yüzden tez kapsamında postmodernist yöntemle yapılan metin okumalarında öncelikle her metnin odaklandığı sorunsal tespit edilmeye çalışılmış ve o sorunsal üzerinden metin okuması yapılmıştır. Sevim Burak'ın **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyunu, “ölüm-yaşam, düş-gerçek, oyun-hayat, kadın-erkek, ezen-ezilen, melek-şeytan” ikili karşıtlıkları arasındaki sınırları ihlal ettiği için merkezsiz düşünce ve Derrida'nın *differance* kavramıyla okunmaya çalışılmıştır. Behiç Ak Baudrillardvari bir modernite eleştirisi yaptığı için **Tek Kişilik Şehir** oyunu da simülasyon kavramıyla okunmuştur. Hakikatle oyun arasındaki sınırın muğlâklaştırılmış olması ve sürekli farklı kimliklere girip çıkan oyun kişilerinin varlığıyla bütünlüklü bir öznenin bahsetmenin imkansızlaşmasıyla, Memet Baydur'un **Limon**'u da öznenin parçalanması ve oynusuluk kavramı üzerinden

⁴¹⁵ Doltaş, a.g.e., 84 s.

⁴¹⁶ Oysa modernist eleştirmen tartıştığı sorunlara, kendi onayladığı modele uygun çözümler önerir. Örneğin Marksistler, eleştirdikleri modele Marksist açıdan yaklaşırlar; çünkü Marksizmin çözümlerini evrensel doğru sayarlar.

okunmuştur. **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** adlı parodik metniyle, tüm hiyerarşileri ters yüz ettiği için Bakhtin'in karnavallaştırma kavramı da, Orhan Güner'in oyunu için uygun bulunmuştur. Melih Cevdet Anday'ın tarihsel üst kurmaca olan **Ölümsüzler** oyunu ise, tarihin hakikatine şüpheyile yaklaştığı ve aslında onun bir kurgudan ibaret olabileceğini vurguladığı için Lyotard'ın büyük anlatıların-tarihin sonu teziyle okunmuştur. Modernitenin merkez dışına itip, susturmaya çalıştığı, ötekileştirdiği; homoseksüelleri, katilleri, evsizleri, düşkünleri, sakatları, tıpkı postmodernistler gibi oyunlarının merkezine alan **Özen Yula'nın İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060** oyunu için ise ötekilik kavramı uygun bulunmuştur. Oyunlar her ne kadar bir kavram üzerinden okunmaya çalışılsa da, onları postmodern yapan diğer kurgulama teknikleri açısından da değerlendirilmişlerdir. Ve bu değerlendirmeler sonunda postmodernist eğilim gösteren oyunlarda; “kurgusalla gerçek diye sunulmanın ayırt edilemez oluşu, olaylar arasında neden sonuç ilişkilerinin kurulamaması, çoğul anlamaya olanak tanıyan belirsizlik, zamanda süreksizlik, metinlerarasılık ve dramatik üst kurmacanın” hâkimiyeti gibi, ortak özellikler olduğu tespit edilmiştir.

Moderniteyle hesaplaşmayla giren bu oyunlar, öncelikle onun mutlak hakikat anlayışını yapıbozuma uğratmaya çalışmışlardır. Çünkü postmodernist görüşe göre hakikat; insan anlatisından başka bir şey değildir ve bu yüzden çoğuldur. Hakikat, dış dünyada verili olarak bulunmaz, o zihinde, dilsel ve tarihsel olarak kurulur ve mutlaka kültürel bir koda sahiptir. Yani dilden ve insanın yarattığı kurumlardan bağımsız bir hakikat yoktur. Üstelik de hakikat iktidar oyunlarının bir ürünüdür ve bu yüzden de mutlak, kirlenmemiş bir hakikatten bahsetmek imkânsızdır.

Burak, Baydur ve Ak'ın metinlerinde; içinde yaşanan zamanın hakikati, Anday, Güner ve Yula'nın metinlerinde ise; tarihsel olanın hakikati sorgulanır, yapıbozuma uğratılır. Burak'ın **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyununa hâkim olan aporia (mantığa aykırılık) anlatılanların ya da yaşananların hangisi düş hangisi gerçek sorularını yanıtızsız bıraktığı için, birden fazla hakikati mümkün kılmıştır. Sürekli farklı kimliklere girip, başka başka öyküler anlatan oyun kişileriyle **Limon** oyununda da tek ve mutlak gerçekten bahsetmek mümkün değildir artık. **Tek Kişilik Şehir**'in yarattığı simülasyon evreni, gerçekte gerçektışı arasındaki sınırları muğlaklaştırıp, hipergerçek bir ortam yaratmıştır. **Ölümsüzler** Shakespeare'in -aslında Plutarkhos'un- **Julius Caesar**'ından, **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** oyunu ise **Antonius ve**

Kleopatra'dan yola çıkıp, tarihsel gerçekliklerden şüphe duyulmasını sağlayarak, tarihin bir kurgudan ibaret olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Benzer bir şekilde **İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060** oyunu da tarih yazımında her zaman bir yanlılığın söz konusu olduğu ön kabulüyle, modernitenin merkez dışına ittiği, ötekileştirdiği insanların öyküsünü yanlış anlatacağı ve hatta tarih dışında bırakacağı kaygısıyla kaleme alınmıştır.

Modernliğin açmazlarıyla hesaplaşmaya giren bu oyunlar, onun ilerlemecilik anlayışının bir sonucu olan aklın araçsallaşması ve dünyanın büyüünün bozulması üzerine odaklanırlar. Sosyolog Marx Weber'in modern sanayi toplumunu betimlerken kullandığı araçsal akılcılık kavramı, etkinliliğin, verimliliğin ve hatta bilimselliğin, ahlaki ve toplumsal sorumluluktan neredeyse muaf tutulmasını ifade eder. Toplumbilimcilerden Bauman, Yahudi soykırımını, araçsal akılcılığın hangi noktalara kadar ulaşabileceğinin bir örneği olarak gösterir. Seçilen oyunlardan **Tek Kişilik Şehir**'de ölümden para kazanan bir işletmenin doğuma sponsorluk yapması aklın araçsallaşmasının ironik bir ifadesidir. Gençleri intihara teşvik etmek için "*bir intihar üç bebeğe hayat verir*"⁴¹⁷ sloganıyla bu işletmenin, doğuma sponsorluk yapmasının nedeni de; doğacak bebeklerin ileride müşterileri olacağını ummalarından kaynaklanmaktadır. Baydur, **Limon**'da, -oyunlarla yaşayarak ayakta kalabilen- bir sürü eğitilmiş insanın karşısına, herhangi başka bir kimliğe girme ihtiyacı hissetmeyen, hiç eğitim görmemiş, yaşayarak, deneyerek kendi değerlerini yaratmış bilge, sevecen ve incelikli Berfinaz'ı çıkartarak, onun aracılığıyla akli araçsallaştıran modern zihniyete ve eğitim kurumlarına eleştirel yaklaşır. Modernitenin en temel çelişkisi, projelerini toplumdaki bireylerin eşitliği üzerinden geliştirmiş olmasına karşın, ekonomik işleyişinin bireyler arası eşitsizliği sürekli arttırmış olması ve bu yüzden insanlığın parçalanmaya, belirsizliğe sürüklenmiş olmasıdır.⁴¹⁸ Güner'in **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** oyununda, Antonius gibi yayılmacı koca bir Roma imparatorluğunun komutanının ağzından "*Gelişmesi Geciktirilmiş Ülkeler Pazarı*"⁴¹⁹ ifadesini duymak; sömürülen ülkelerin sanki bir gün ekonomik-sosyal-kültürel olarak gelişecekleri yanlısını besleyen "Az Gelişmiş Ülkeler, Gelişmekte Olan Ülkeler" tanımlamasına, aslında kandırmacasına önemli bir eleştiridir.

⁴¹⁷ Ak, **a.g.e.**, 18 s.

⁴¹⁸ Tekeli, **a.g.e.**, 22 s.

⁴¹⁹ Güner, **a.g.e.**, 73 s.

Modernliğin açmazlarıyla, onun mutlak hakikat anlayışıyla hesaplaşmaya girişen bu oyunlar, bazı ortak kurgulama teknikleri kullanarak niyetlerini gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Bunların en önemlisi; dramatik üst kurmacadır. Yani kendisinin gerçek değil, kurmaca olduğunu hatırlatmak için her türlü tekniğe başvuran metinlerdir bunlar. Postmodernizmde sanatın konusu ne Gerçekçilerinki gibi dış dünya, ne de Romantik ve Modernistlerinki gibi iç dünyadır. Artık sanat kendini anlatmaktadır, nasıl kurgulandığını. Yazarlar metnin bir kurmaca olduğunu anlatabilmek için oyunlarını hep açık biçimde kurgulamışlardır. Bu yüzden gevşek dokulu postmodernist oyunlarda dramatik bir gerilimden bahsetmek pek de olası değildir. Ayrıca incelemeye konu olan neredeyse tüm oyunların metinlerarası özellik taşıdığı görülmüştür. Le Bruyere'in söylediği gibi “*her şey daha önce söylenmiştir, yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler*”⁴²⁰ Her metin kendinden önce yazılmış metinlerle ilişki içindedir. Güner ve Anday'ın oyunları Shakespeare'in oyunlarının, Ak'ın oyunu ise **Kahvede Şenlik Var**'ın parodisidir. Baydur'un **Limon**'u, **Oyunlarla Yaşayanlar** ve **Mikadonun Çöplerini** anıştırır. Burak ve Yula ise, hep aynı insanların öyküsünü anlatarak kendi metinleri içinde bir tür yolculuk yaparlar.

Oyunlarda zaman çizgisel akmaz. Bu durum ilerlemeci tarih anlayışından sakınmanın da bir yoludur. Tarih ilerlemediği için sanat eseri de yinelemelerle kurgulanmıştır. Tekrarlar, başa dönmeler, katlanmalar dramatik gerilimi parçalar. Zaman insani bir yaratımdır, bu yüzden de keyfi ve belirsizdir. Postmodern oyun evreninde, geleneksel uzam-zaman dünyasının, hiç de sanıldığı gibi, güvenilir ve sağlam olmadığı sürekli hissettirilir. Postmodernistler çizgisel zamanı teknik, rasyonel ve hiyerarşik bulurlar. Modernizmin zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insanı, bir şekilde neşeden yoksun bıraktığını düşünürler. **Ölümsüzler** ve **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** oyunlarında geçmiş, bugüne taşınarak zamanın çizgisel akışı bozulmuştur. **Limon** ve **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** oyunları okunmaya-izlenmeye nereden başlanırsa başlansın, anlam değişmez, çünkü ne tablolar-bölümler arasında katı neden sonuç ilişkisi vardır, ne de oyunların zaman dizisel bir akışı. **Tek Kişilik Şehir** oyununda da birden bire değişen mevsimlerle bildik zaman algısı ters yüz edilir.

⁴²⁰ Aktulum, a.g.e., 18 s.

Okuyucuyu ve seyirciyi bu tür belirsiz, çoğul, değişken ve akış halindeki zaman, uzam, olaylar ve kişiler rahatsız eder, bu yüzden genellikle okuyucu ve seyirciler, karakterleri ve şeyleri alıştıkları ortama yerleştirme eğilimi gösterirler. Çünkü kendi buldukları uzamı ancak böyle güvence altına alabilirler. Fakat postmodern yaklaşımlar modern bilimin yasalaştırdığı evrenin, birlik ve tutarlılığını bozup yıkıma uğratar ve böylece güvensiz bir ortam yaratır.

İncelemeye konu olan, moderniteyle, onun yapı ve kurumlarıyla, büyük anlatılarıyla hesaplaşmaya giren, onları yapısöküme uğratarp kendi içindeki tutarsızlıkları ortaya çıkarmaya çalışan oyunların, bir taraftan da başka bir yapıyı; eril iktidarı, ataerkil anlayışı muhafaza etme çelişkisine düştükleri gözlenmiştir. **Ölümsüzler** oyununda tarihi yapısöküme uğratarp, her türlü büyük anlatının kendi normları doğrultusunda kişiler üzerinde nasıl bir baskı unsuruna dönüştüğü anlatılmaya çalışılırken, başka bir büyük anlatının, eril iktidarın dili kullanılır. Oyunda Anday, kadınları hane içine; entrika dünyasına hapsedip, kamusal alanı da erkeklerle tanımlamıştır. Oyun kişilerinden Sezar, belli bir süre sonra iktidar hırsının, harisliklerinin farkına varıp; dinginleşmeye neredeyse bir filozof gibi davranmaya başlarken, karısı Calphurnia ise alabildiğine bayağlaşıp. Anday, Behiç Ak ve Orhan Güner gibi, kadını genel kabul görmüş toplumsal cinsiyet rolleriyle biçimlendirmiştir. Kadın; entirikacıdır, derdi tasası zevk-ü sefadır, siyasetten ve toplumsal olandan uzak durur. Behiç Ak'ın **Tek Kişilik Şehir**'ine hâkim olan hipergerçeklik, oyuna Kadın'ın dâhil olması ile iyice yoğunlaşır Kadın "konuşma, susma, gülme, hakaret etme, yürüme, nefes alma, dinlenme, kavga etme, orgazm olma"⁴²¹ kurslarına giden, "hipergerçek" bir kişidir. Yazar, **Tek Kişilik Şehir**'in simülasyon ortamı içinde Garson ve Adam'ı az ya da çok –en azından kadına göre- insani özelliklerle donatırken, Kadın'ı ise moda dergilerinden fırlamış insanımsı –hipergerçek- bir yaratık olarak çizmiştir. Garson; sınıfsal bilinci olan, ekonomik ve sosyal hayattaki neden-sonuç ilişkilerini iyi kurabilen, simülasyon evrenindeki ilişkiler ağını çözmüş, neredeyse entelektüel biridir. Adam; her ne kadar görüntülerin alınıp satıldığı, gerçek bir üretimden bahsedilemeyen, neo-kapitalist üretim ilişkiler ağına entegre olmuş olsa da, bu ilişkilerin bir sonucu olan yalnızlığı, anlam yitimini, yabancılaşmayı derinden yaşayan biridir; yani onu "insan" gibi hissetmemize neden olan çatışmaları vardır. Özetle Ak oyunda; farkındalık, duyarlılık ve kırılma gibi

⁴²¹ Ak, a.g.e., 70 s.

insani özellikleri erkeklere, robotumsuluğu, insanımsılığı kadına atfetmiştir. Kadın, sorgulama gücü olmayan, tüketim çılgınlığına kolayca kendini kaptıran, iradesi zayıf hipergerçek bir yaratıktır. Bu yüzden simülasyon evreninin olumsuz sonuçları daha çok onun bedeninde ve zihninde karşılığını bulur. Yani bu evrende bile gerçeğe en yakın olanlar erkeklerdir. Orhan Güner, **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar** oyununun sonunda Caesar'ı şair, Antonius'u ressam, Kleopatra'yı ise masal anlatıcısına dönüştürür. Yazar erkeklere sanatçı kimliklerini yakıştırırken -gerçeklikten uzak oluşunun bir ifadesi olarak- kadına, masal anlatıcısı rolünü uygun bulmuştur. Bir türlü ölmeyi beceremeyen bu oyun kişilerinden Caesar aslana, Antonius maymuna, Kleopatra da sonunda yılanı dönüşür. Hainlik ve sinsilik gibi olumsuz bir imgeyi taşıyan yılan, yine kadına yakıştırılmıştır.

Memet Baydur ve Sevim Burak ise oyunlarında, eril iktidarın sözcülüğünü üstlenip, erkeğe imtiyazlı bir rol verme zafiyeti göstermemiş, her iki tarafa da eşit mesafede durmuşlardır. Tüm sınırları ihlal etme konusunda usta olan Burak, oyun kişilerinden Ziya Bey ve Melek arasındaki ezen ezilen ilişkisini iki türlü okunmaya müsait şekilde kaleme almıştır. Ziya Bey'i otoriter bir figür, Melek'i mağdur olarak değerlendirmek ne kadar mümkünse, bu güç ilişkisini tersinden okumak da o kadar mümkün gözükmemektedir. Baydur da **Düdüklü de Kıymalı Bamya** hariç neredeyse tüm oyunlarında eril söyleme eleştirel yaklaşır ve söylemin ezmeye çalıştığı kadının yanında yer alır. Yazar kadın konusundaki hassasiyetini şöyle açıklar:

“Ben de kadın sorunu sürekli obsesyondur. Belki de bunun için kadın dostlarım tarafından feminist bir yazar olarak görülüyorum. Kadın meselesinin Türkiye’de erkekleri de çok ilgilendirmesini istediğim için oyunlarımda bu temaya çok yer veriyorum. Devlet istatistiklerine göre Türkiye’de her gün beş milyon kadın dayak yiyor. Bu daktilonun başına oturduğumda obsesif olmak için iyi bir nedenmiş gibime geliyor.”⁴²²

Özen Yula'nın temel meselesi “öteki” sayılan, merkez dışına itilenler olduğu için; o da kadını oyunlarının odağına almaya çalışır. Ancak Yula'nın **İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060** oyunu ve aslında tüm oyunlarındaki temel sorun; modernitenin dışarıda bıraktığı kişileri, oyunlarının merkezine oturtmaya çalışırken, onları hala merkezin gözüyle değerlendirerek, ötekileştirilmelerine bir şekilde katkıda bulunmuş olmasıdır. Yazar, sokakta yaşayan oyun kişilerinden Yaşlı Kadın'a sık sık

⁴²² Baydur, **Elveda Dünya**, 67 s.

“*asıl felaket güzel insanlarım, tarihin bizi yanlış anlatacak olması*”⁴²³ cümlesini söyler. Ancak yazarın büyük anlatılara, tarihe yönelttiği bu eleştiri, söz düzeyinde kalır. Yula, oyun kişilerinin nasıl ötekileştirildiğini anlatmaya çalışmış gibi yaparken, aslında doğrudan katı merkezi yapıya hizmet etmiştir. Yazarın oyun kişilerini konumlandırma biçimi, merkezin üstün başarısının bir kanıtı gibidir. Sanki bir adada tecrit edilmiş gibi yalnızca birbirlerini görürler; tinerciler, fahişeler, kumarbazlar, sarhoşlar, falcılar, travestiler, aldatılanlar, aldananlar... Mekânlar da tıpkı kişiler gibi ötekileştirilmiştir; “salaş bir kumarhane, meyhane, tersane, falcının evi ve sokaklar...” Dolayısıyla kişiler ya da mekânlar aracılığıyla, merkezle herhangi bir düzeyde ilişki kurmaktan kaçınarak –yani bu ilişkiler aracılığıyla merkezin baskın, totaliter tutumunu ifşa etmeyerek- oyun kişilerinin ötekiliğini baştan kabul etmiş olur yazar. Oyunun öyküsü, masalsı yapısı da, merkezin anlayışını çürütmek yerine, bu anlayışı besleyerek ötekileştirmelerine katkıda bulunmuştur.

Yaşanılan postmodern dönem, tarihselliğin çöküşü, bütünlüklerin parçalanışı, merkezin yitirilişi gibi çok da iç açıcı olmayan sonuçlar doğurmuş, bastığımız zeminin kayganlaşmasına neden olup güvensiz bir ortam yaratmıştır. Postmodern sanat, moderniteye ait tüm anlayışları, yapıları, akıl yürütmeleri yıkmaya çalışırken, ortaya çıkan karmaşa ortamı içinde; temelsiz bir eklektizmin, parçalılığın ve sorumsuz bir göreceliğin yarattığı “kitch” olarak tanımlanabilecek eserleri de çoğaltmıştır. Ancak beraberinde getirdiği tüm bu olumsuzluklara rağmen, postmodern sanatın; özgürleştirici bir yanı olduğu düşünülmektedir. Tek ve mutlak gerçeklik yerine, göreceliliğin ürkütücü belirsizliğiyle yüzleşmekten çekinmemek, gerçeği olabildiğince çoğullatılarak yorumlamak, insanı ruh ve beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak gibi fırsatlar tanıyan bu anlayış; yeni görme ve algılama biçimleri önerdiği için zenginleştirici bulunmaktadır. Bu yüzden edebiyat alanında çokça yapılan (Yıldız Ecevit ve Dilek Doltaş’ın çalışmaları gibi) ancak tiyatro alanında örneğine pek az rastlanan postmodern oyun okumalarına ilişkin bu tez çalışmasının, Türk oyun yazarlığı, dramaturji ve eleştiri alanına katkıda bulunacağı umulmaktadır.

⁴²³ y.a.g.e., 11 s.



KAYNAKÇA

ADAIR, Gilbert; **Postmodernci Kapıyı İki Kere Çalar**, Çev: Nazım Dikbaş, İkinci İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 152 S.

ADANIR, Oğuz; **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Birinci Basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2000, 116 S.

ADORNO, Theodor ve Max Horkhemier; **Aydınlanmanın Diyalektiği**, Çev: Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, 154 S.

AHMAD, Feroz; **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Çev: Yavuz Alagon, Üçüncü Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2005, 296 S.

- AK, Behiç; **Tek Kişilik Şehir**, Birinci Basım, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, 88 S.
- AKTULUM, Kubilay; **Metinlerarasılık**, İkinci Basım, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000, 294 S.
- ANDAY, Melih Cevdet; **Ölümsüzler**, Toplu Oyunlar 1, Birinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul, 1987, 323 S.
- ANDERSON, Perry; **Postmodernitenin Kökenleri**, Çev: Elçin Gen, İkinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 187 S.
- ASLAN, Abdurrahman; “Değişim, Haz ve Özgürlüğü Tüketim Dünyasında Aramak”, **Birikim**, Sayı:152-153, Birikim Yayıncılık, İstanbul 1989, 239 S.
- BAKHTİN, Mikhail; **Rabelais ve Dünyası**, Çev: Çiçek Öztekin, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 527 S.
- BAKHTIN, Mikhail; **Karnavaldan Romana**, Çev: Sibel Irzık, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001. 399 S.
- BAYDUR, Memet; **Limon**, Toplu Oyunlar 1, Birinci Basım Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1993, 229 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Amerika**, Çev: Yaşar Avunç, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, 145 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülakrlar ve Simülasyon**, Üçüncü Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2005, 221 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Live Theory**, Paul Hegarty, Continuum Press, London, 2004. 205 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2002, 358 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çev: Oğuz Adanır, Birinci Basım, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003, 87 S.
- BAUDRILLARD, Jean; **Kötülüğün Şefaflığı**, Çev: Işık Ergüden, Üçüncü Basım, Ayrıntı Yayınları, 2004, 176 S.
- BAUMAN, Zygmunt; **Postmodern Etik**, Çev: Alev Türker, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 314 S.

- BAUMAN, Zygmunt; **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev: İsmail Türkmen, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 310 S.
- BERMAN, Marshall; **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev: Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 142 S.
- BEST, Steven ve Douglas Kellner; **Postmodern Teori**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, 1998, 400 S.
- BİRKAN, Tuncay; “Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm” **Birikim**, Sayı:34, İstanbul, 1992, 239 S.
- BOGUE, Ronald; “Örnek Bir Okuma Parçası Kafka’nın Köksapsal Yazı makinesi”, **Toplum Bilim Gilles Deleuze Özel Sayısı**, Sayı:5, Bağlam Yayınları, İstanbul, Kasım 1996, 143 S.
- BURAK, Sevim; **Mach 1’den Mektuplar**, Birinci Basım, Logos Yayınları, İstanbul, 1990, 279 S.
- BURAK, Sevim; **Everest My Lord**, Birinci Basım, Nisan Yayınları, İstanbul, 1997, 87 S.
- BURAK, Sevim; **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**, Birinci Basım, Nisan Yayınları, İstanbul, 1995, 117 S.
- BÜRGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 195 S.
- CALLINICOS, Alex; **Postmodernizme Hayır**, Çev: Şebnem Pala, Birinci Basım, Ayraç Yayınevi, Ankara, 2001, 269 S.
- ÇABUKLU, Yaşar; **Postmodern Toplumda Kriz ve Siyaset**, Birinci Baskı, Kanat Yayıncılık, İstanbul, 2004, 160 S.
- ÇETİNKAYA, Hüsamettin; “Pedagojik Kurumsallığın Yıkılışı”, **Edebiyat Eleştiri**, Postmodernizm ve Politika Özel Sayısı, Mart-Haziran 1993, İzmir, 156 S.
- CONNAR, Steven; **Postmodernist Kültür**, Çev: Doğan Şahiner, Birinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, 420 S.
- ÇİĞDEM, Ahmet; **Aydınlanma Düşüncesi**, Dördüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 114 S.
- DELEUZE, Gilles; **İki Konferans**, Çev: Ulus Baker, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2003, 54 S.

- DELEUZE, Gilles ve Felix Guattari; **Kafka, Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev: Özgür Uçkan -Işık Ergüden, İkinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, 2001, 126 S.
- DELEUZE, Gilles ve Felix Guattari; **Kapitalizm ve Şizofreni 1**, Çev: Ali Akay, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, Ankara, 1990, 162 S.
- DEMİRHAN, Ahmet; **Modernlik**, Birinci Basım, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, 112 S.
- DİREK, Zeynep; **Çağdaş Fransız Düşüncesi**, Birinci Basım, Epos Yayınları, Ankara, 2004, 201 S.
- DİRLİK, Arif; **Postkolonyal Aura**, Çev: Galip Doğduaslan, Birinci Basım, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, 371 S.
- DOLTAŞ, Dilek; **Postmodernizm ve Eleştirisi, Tartışmalar/Uygulamalar**, Birinci Basım, Telos Yayınları, İstanbul, 1999, 193 S.
- DRUCKER, Peter; **Kapitalist Ötesi Toplum**, Çev: Belkıs Çorakçı, İnkılap Kitabevi, Ankara, 1997.
- EAGLETON, Terry; **Postmodernizmin Yanılsamaları**, Çev: Mehmet Küçük, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 164 S.
- EAGLETON, Terry; **Edebiyat Kuramı**, Çev: Esen Tarım, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, 256 S.
- ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İkinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 240 S.
- Evlada Dünya Merhaba Kainat**, Hazırlayanlar: Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, Birinci Basım, Mitos Yayınları, İstanbul, 2002, 159 S.
- EMRE, İsmet; **Postmodernizm ve Edebiyat**, Birinci Basım, Anı Yayıncılık, Ankara, 2004, 380 S.
- ERGÜVEN, Mehmet; "Postmodernizm, Yaşadığımız Hayata Benziyor", **Gösteri Sanat**, Sayı:120, Kasım 1990, 113 S.
- ESSLIN, Martin; **Absürd Tiyatro**, Çev: Güler Siper, Birinci Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1999, 374 S.
- FEYERABEND, Paul; **Yönteme Hayır**, Çev: Ahmet İnam, Birinci Basım, Ara Yayınları, İstanbul, 1991, 146 S.
- FISCHER-LICHTE, Erika; **The Show and Gaze of Theatre** [Gösteri ve Tiyatroya Bakış] Iowa City, University of Iowa Press, 1997, 226 S.

- FOSTER, John Bellamy; "It's Not a Postcapitalist World, Nor is it a Post-Marxist One"
[Bu ne Postkapitalist Bir Dünyadır Ne de Postmarksist] An Interview with John
Bellamy Foster", **Monthly Review**, Volume 54, Number 5, October 2002,
<http://www.monthlyreview.org/1002ek.htm>
- FOUCAULT, Michel; **İktidarın Gözü**, Çev: Işık Ergüden, Birinci Basım, Ayrıntı
Yayımları, İstanbul, 2003, 304 S.
- FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar**, Çev: Işık Ergüden-Ferda Keskin İkinci Basım,
Ayrıntı Yayımları, İstanbul, 2005, 315 S.
- FOUCAULT, Michel; **Büyük Kapatılma**, Çev: Işık Ergüden, İkinci Basım, Ayrıntı
Yayımları, İstanbul, 2005, 327 S.
- FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Birinci
Basım, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 324 S.
- FUCHS, Elinor; **Karakterin Ölümü**, Çev: Beliz Güçbilmez, Birinci Basım, Dost
Kitabevi, Ankara, 2003, 285 S.
- GADAMER, Hans-Georg; **Hermeneutik Üzerine Yazılar**, Birinci Basım, Çev: Doğan
Özlem, Ark Yayımları, Ankara, 1995. 147 S.
- GOTTDIENER, 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.
- GÜNER, Orhan; **Antonius, Kleopatra Arada Bir Caesar**, Toplu Oyunlar 1, Birinci
Basım, Mitos Boyut Yayımları, İstanbul, 1996, 95 S.
- GÜNGÖRMÜŞ, Nilüfer; **A'dan Z'ye Sevim Burak**, Kitaplık Dergisi, Yapı Kredi
Yayımları, İstanbul, Sayı: 63, Temmuz-Ağustos 2003, 57 S.
- GÜNGÖRMÜŞ, Nilüfer; **Bir Usta Bir Dünya: Sevim Burak**, Yapı Kredi Yayımları,
İstanbul, 2004, 149 S.
- GÜRBİLEK, Nurdan; **Vitrinde Yaşamak**, Üçüncü Basım, Metis Yayımları, İstanbul,
2001, 123 S.
- HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, İkinci Basım,
Metis Yayımları, İstanbul, 1999, 407 S.
- HASSAN, Ihab; **The Postmodern Turn**, [Postmodern Dönem] Ohio State University
Press, Ohio, 1987, 267 S.

- HASSAN, İhab; **The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature**, [Orpheus'un Parçalanışı, Postmodern Edebiyata Doğru] New York, Oxford University Press, 1982, 315 S.
- HASSAN, İhab; "From Postmodernizm to Postmodernity", [Postmodernizmden, Postmoderniteye] The Local-Global
Contet. www.ihabhassan.com.postmodernism.htm
- HOLLINGER, Robert; **Postmodernizm ve Sosyal Bilimler**, Çev: Ahmet Cevizci, Birinci Basım, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2005, 280 S.
- HUTCHEON, Linda; **A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, [Postmodernizmin Poetikası; Tarih, Teori, Kurgu] N.Y., London, Routledge Press, 1988, 286 S.
- HUTCHEON, Linda; **A Theory of Parody**, [Parodinin Teorisi] Cambridge, 1985, 247 S.
- HUTCHEON, Linda; **Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox**, [Narsistik Anlatı: Metakurgusal Paradoks] Methuen, New York, 1984, 216 S.
- JAMESON, Fredric; **Biricik Modernite**, Çev: Sami Oğuz, Birinci Basım, Epos Yayınları, Ankara, 2004, 213 S.
- JAMESON, Fredric; **Postmodernizm**, Çev: Nuri Plümer, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1992, 457 S.
- JUSDANIS, Gregory; **Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür**, Çev: Tuncay Birkan, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 247 S.
- KADIOĞLU, Ayşe; **Cumhuriyet İdaresi ve Demokrasi Muhakemesi**, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 135 S.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Birinci Basım, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, S.275.
- KETENCİ, Nermin; "Yaşasın Ne Söylesem Oluyor", **Radikal-iki**, 9 Temmuz 2006 Pazar.
- KOZANOĞLU, Can; **1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları. Cilalı İmaj Devri**, Dördüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, 131 S.
- KUTLU, Sinan; **Elveda Postmodernizm**, Birinci Basım, Papirüs Yayınları, İstanbul, 2003, 133 S.

- KÜÇÜK, Mehmet; **Modernite Versus Postmodernite**, Üçüncü Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2000, 471 S.
- LUCY, Niall; **Postmodern Edebiyat Kuramı**, Çev: Aslıhan Aksoy, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, 368 S.
- LYOTARD, Jean François; **Postmodern Durum**, Çev: Ahmet Çiğdem, Birinci Basım, Ara Yayınları, İstanbul, 1990, 130 S.
- MALKİN, Jeanette R.; **Memory-Theatre and Postmodern Drama**, The University of Michigan Press, Michigan, 2002, 259 S.
- MARDİN, Şerif; **Türk Modernleşmesi**, On üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 376 S.
- MARDİN, Şerif; **Türkiye’de Toplum ve Siyaset**, Onuncu Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, 317 S.
- MARTIN, Jacqueline; **Voice in Modern Theatre**, Routledge Press, New York, 1991, 259 S.
- Modernleşme ve Batılılık**, Cilt 3, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 624 S.
- MORAN, Berna; **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Sekizinci Basım, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, 330 S.
- MURPHY, John; **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev: Hüsamettin Arslan, Birinci Basım, Eti Kitapları, İstanbul, 1995, 280 S.
- OKYAYUZ, Mehmet; “Postmodernizm: Modernitenin Öteki Yüzü”, **Doğu Batı: Bin Yılın Muhasebesi**, Sayı:10, Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları, Ankara, Nisan 2000.
- OKTAY, Ahmet; **Postmodernist Tahayyüle İtirazlar**, Birinci Basım, İnkilap Yayınları, İstanbul, 2000, 191 S.
- OZ, Amos; **FİMA**, Çev: Çiğdem Aka, Can Yayınları, İstanbul, 2002, 217 S.
- PARLA, Jale; “Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca”, **Virgöl Aylık Eleştiri Dergisi**, Sayı:100, Pusula Yayıncılık, İstanbul, 2006, 88 S.
- ROSENAU, Pauline Marie; **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, İkinci Basım, Çev: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004, 311 S.
- SANDERS, Anan Barry; **Kahkahanın Zaferi**, Çev: Kemal Atakay, Ayrıntı Yayınları, 2001, 235 S.

- SARUP, Madam; **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: Abdülbaki Güçlü, İkinci Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2004, 278 S.
- SAUSSURE, Ferdinand de; **Genel Dil Bilim Dersleri**, Çev: Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998, 145 S.
- SAVRAN, Gülnur; "Postmodernizm: Yepyeni Bir Evre mi, Bir Eğilimin Mutlaklaştırılması mı?", **Defter**, Sayı:12, Kış 1999. 147 S.
- SCOTT, J.C.; **Tahakküm ve Direniş Sanatları**, Birinci Basım, Çev: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 162 S.
- SEVİL, Muharrem; **Türkiye'de Modernleşme ve Modernleştiriciler**, İkinci Basım, Vadi Yayınları, Ankara, 2005, 159 S.
- SLATER, Phil; **Frankfurt Okulu**, Çev: Ahmet zden, Birinci Basım, Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları, İstanbul, 1989, 289 S.
- SOKAL, Alan; **Son Moda Saçmalar**, Çev: Memet Baydur, Ongun Onaran, Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 312 S.
- ŞAYLAN, Gencay; **Postmodernizm**, İkinci Basım, İmge Kitapevi Yayınları, Ankara, 2002, 315 S.
- SHAKESPEARE, William; **Antonius ve Kleopatra**, Çev: Sabahattin Eyuboğlu, Birinci Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, 203 S.
- SHAKESPEARE, W.; **Julius Caesar**, Çev: Nureddin Sevin, Birinci Basım, MEB Yayınları, Ankara, 1996, 214 S.
- SIMARD, Rodney; **Postmodern Drama**, [Postmodern Drama] University Press of America, Boston, 1984, 163 S.
- SPIVAK, Gayatri, **A Critique of Postcolonial Reason**, [Poskolanyal Mantığın Eleştirisi] Harvard University Press, 1999, 238 S.
- ŞENER, Sevdâ; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Birinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, 155 S.
- TAYLOR, Charles; **Modernliğin Sıkıntıları**, Çev: Uğur Canbilen, Birinci Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, 101 S.
- TOURAINE, Alain; **Modernliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.

- TURA, Saffet Murat; **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- TOURAINÉ, Alain; **Moderliğin Eleştirisi**, Çev: Hülya Tufan, Beşinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, 428 S.
- URGAN, Minâ; **Shakespeare ve Hamlet**, Birinci Basım, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1984, 560 S.
- UYSAL, Birkan; **Postmodernizm ve İkinci Cumhuriyet**,
http://www.ikincicumhuriyet.org/dogru/postmoder_cumhuriyet.html
- YULA, Özen; **İstanbul Beyaz, Rakı Rengârenk, 80060**, Toplu Oyunlar 2, Birinci Basım, Mitos Boyut, İstanbul, 1998, 192 S.
- VENA, Gary; **How to Read and Write About Drama**, [Drama Nasıl Okunmalı ve Nasıl Yazılmalı] Simon and Schuster Press, New York, 1988, 237 S.
- WATT, Stephen; **Postmodern Drama, Reading The Contemporary Stage**, [Postmodern Drama, Çağdaş Sahneyi Okuma] Michigan Press, 1998, 219 S.
- WRIGHT, Edward; **Understanding Today's Theatre**, [Günümüz Tiyatrosunu Anlamak] Prentic Hall Press, New Jersey, 1982, 234 S.
- WRIGHT, Elizabeth; **Postmodern Brecht**, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Birinci Basım, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 167 S.
- ZİZEK, Slavoj; **Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, Birinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 233 S.