

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**POSTMODERN OYUN YAZIMINDA KURGULAMA TEKNİKLERİ VE
MODEL OYUNLARDA YANSIMASI**

Hazırlayan

Tülay YILDIZ

Danışman

Prof. Dr. Hülya NUTKU

İZMİR - 2007

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Postmodern Oyun Yazımında Kurgulama Teknikleri ve Model Oyunlarda Yansıması” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

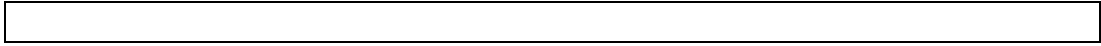
Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Tülay YILDIZ

İmza



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü 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

ÖZET

Postmodern oyun yazımında kurgulama teknikleri olarak ele alınan bu çalışma, öncelikle postmodernizme gelmeden geçen evreyi, modernite-modernizm tanımları ve tiyatro düşüncesine bu tanımların etkileri üzerinde durularak gerçekleştirilmiştir. Bugünün düşünce sistemi, içinde bulunduğumuz yüzyılın dünden neler aldığı ya da tamamen geride bıraktıkları üzerinden, postmodernizm diye adlandırılan bu çağa ve bu değişim süreciyle beraber, sanatta gerçekleşen önemli gelişim sürecine atıflarda bulunarak, sanata ve özelde tiyatro oyunlarındaki yazım ve kurgulama tekniklerine yer verilmiştir.

Bu yüzyıl, bir çeyrek yüzyıl öncesinde başlayarak önemli ve iz bırakan değişimlerin içindedir. Süregiden bu değişim kendiliğinden olmamaktadır. Onu hazırlayan düşünce dünyası ve bu düşünce dünyasının yaşama, sanata, ekonomiye, siyasete nasıl etki ettiğine de bakmak gerekmektedir. Her dönemin düşünce yapıtı, kendi gerçekliği içinde kendi biçimini aldığı unutmadan, tiyatro oyunlarında yirminci yüzyılda yazarların yeni teknikler geliştirmeleri ve bu teknikleri oyun yazımında hangi kurgu biçimleriyle yazdıklarını, kuramsal bir alt yapıyla tanımlamak gerekmektedir.

Günümüzde Postmodern yazarlar olarak adlandırılan, “Heiner Müller”, “Peter Handke”, “Thomas Brasch” ve model oyun olarak seçilen, “Hamlet Makinesi”, “Kaspar” , “Kadınlar. Savaş. Komedi” adlı yapıtlara bakarak, yaşadığı çağa tanıklık eden yazarın, bu zamanı eserlerine nasıl yansıttığını ve değişen değerlerin tiyatro dünyasını, oyunlarını nasıl etkilediğini gösterilmiştir. Bütün bu saydıklarımız çerçevesinde şekillenen, tarihsel olandan evrensel, düşsel olandan gerçekliğe, gerçeklikten de kurmaca bir dünyada sanatın işlevinin ne olduğuna yer verilmiştir.

ABSTRACT

This study dealt as the plotting techniques in writing of post-modern play has been carried out by emphasizing, primarily the process passing without reaching modernism, modernite-modernism definitions and the effects of them (these definitions) on the idea of theatre. Today's system of idea has gave the place on art and writing and plotting methods in the theatre plays impartially by making an ascribe to the important development period carrying out in art together with this changing period from what the present century takes from last or the things totally left over to this age referred to as postmodernism.

This century in the alterations which are significant and have made great effects by beginning a quarter century ago. This continuing changing does not exist on its own.

Without disregarding the fact that an intellectual works of any period takes its own style within the frame of its own reality, it is necessary to define, on a theoretical substructure, which plot styles the playwrights of the 20th century used for the new techniques they developed.

Considering "Heiner Müller", "Peter Handke" and "Thomas Brasch" referred to as postmodernist writers nowadays and the work of art named as "Hamlet Machine", selected as a model play, "Kaspar", " Women. War. Comedy", it has been pointed out how the writer who testified the age he lived in reflected this time on his works and how the changing values affected the world of theatre and works of it.

According to the ones formed in the perspective of what we talked out, it has been given a place on what the art's function is in a world from historical one to the universal one, from the imaginary one the reality and from the reality to the fantastic (world) one.

ÖNSÖZ

Tülay Yıldız

Modern sonrası olarak adlandırdığımız bu günlerde, yaşamın, sanatın, felsefenin, siyasetin ve özelde, oyun yazımındaki değişimin niteliğini çözümlenmeye çalıştığım bu konu, yüksek lisans'ın ders döneminde şekillenmeye başladı. Metinlerarası ilişkiler adlı ilk dönemin ilk dersi, yoğun bir öğrenme, araştırma, makaleler yazma süreci olarak beni ve aynı zamanda dersi aldığım Hülya Nutku hocamı da aynı heyecanla sarmaya başladı. Modern sonrasına ait olmasa da bu dönemde kuramsallaştırılan metinlerarasılık kavramı, modern sonrasının estetik ilkeleri, geçmiş dönemden epistemolojik olarak köklü bir kopuşu gerçekleştiren avangardlar da çalışma ve araştırma sürecinin içine girince daha ders yılındayken tez konum yavaş yavaş şekillenmeye başladı. Bütün bu çalışmalar ve okumalar doğrultusunda postmodern oyunları çözümlenebilmek, dramatik yapıda gerçekleşen değişimleri saptamak, metinleri okuyup değerlendirmek bu tezin ana çerçevesini şekillendirdi. Postmodern diye nitelendirilen günümüzde, bu işin hem felsefi boyutu hem de bu felsefi düşüncüyü kendi çalışmalarına alan yazarları özellikle; Heiner Müller ve Peter Handke'nin oyunlarını okumaya başladığımda okudukça elden kayan, bir türlü başını ve sonunu belirleyemediğim, bu konunun hiç de basite indirgenmeyecek boyutunu, yazılan oyunların da bir yanıla felsefik birer metin olduğunu anladım.

Yüzyılımızdaki bu değişimin, metinlere ve yazarlara sağladığı bir dolu zorluk yanında, geliştirilen yazım teknikleriyle de bir o kadar kolaylık sağladığının izini sürmek ve anlamak keyifli bir okuma, araştırma, tartışma süreci yarattı. Dünden bugüne tiyatro düşüncesinde ki değişimi izlemek, anlamak, çözümlenmek elbette kolay değil. Ancak yaşadığı çağı kavramak için insanın önce geçmişi bilmesi, anlaması ve kavraması gerekmektedir. Bu doğrultuda benim hem önümü açan hem de postmodernizm konusunda çalışmam için destek olan, danışmanım ve hocam, Prof. Dr. Hülya Nutku'ya emeği ve yardımları için teşekkürlerimi sunarım.

Çok uzun bir tarihi olmasa da yoğun bir değişim ve tartışma yaratan postmodernizm sürecinin, tiyatro oyunlarına etkilerinin anlatıldığı bu süreçte bana katkılarını sunan, zamanlarını çaldığım ve benim heyecan ya da sıkıntılarımı paylaşan sevdiklerimi de unutmamam gerekir. Zamanı geri döndüremeyiz, ancak sevdiklerimden çaldığım zamanları süreç içinde ortaya çıkan bu ürünün, onlara bağışlayacağımı umuyorum.

İÇİNDEKİLER

POSTMODERN OYUN YAZIMINDA KURGULAMA TEKNİKLERİ VE MODEL OYUNLARDA YANSIMASI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM:

POSTMODERN SANAT YAPITININ NİTELİĞİ

1.1. Metinlerarası İlişkiler.....	
26	
1.2. Parodi (yansılama).....	
32	
1.3. Pastiş (öykünme).....	
35	
1.4. İroni.....	
37	
1.5. Çoğulculuk.....	
41	
1.6. Üstkurmaca.....	
46	
1.7. Kolâj.....	
54	

2. BÖLÜM:

POSTMODERN METİN

2. 1. Postmodern Metinde Dil.....	
64	
2. 2. Yapısalcılık.....	67
2. 2. 1. Post-yapısalcılık (yapı-bozum).....	
75	
2. 3. Postmodern Özne ve Nesne.....	
80	
2. 3. 1. Özne-Nesne İkiliği	
86	
2. 4. Zaman, Mekân ve Karakter.....	
93	

3. BÖLÜM:

POSTMODERN TİYATRO İLE GELEN BİÇİMSEL YENİLİKLER

3. 1. Avant-Garde'dan Postmoderne.....	
110	
3. 2. Postmodern Tiyatro.....	
116	

3. 2. 1. Post-dramatik Tiyatro.....	
121	
4. BÖLÜM:	
POSTMODERN OYUN YAZIMINDA KURGULAMA TEKNİKLERİNİN MODEL OYUNLARDA YANSIMASI	
4. 1. Heiner Müller	
125	
4. 1. 1. Hamlet Makinesi.....	
129	
4. 1. 2. Metinlerarası Yöntemin Hamlet Makinesi Oyununda Kullanımı.....	
138	
4. 2. Peter Handke.....	
140	
4. 2. 1. Öykünün Anlatımdan Yadsınması.....	
141	
4. 2. 2. Dil'e Yaklaşım.....	
143	
4. 2. 3. Kaspar.....	
144	
4. 3. Thomas Brasch.....	152
4. 3. 1. Kadınlar. Savaş. Komedi.....	153
4. 3. 2. Gerçeklik ve Üstkurmaca.....	157
SONUÇ.....	160
KAYNAKÇA.....	165
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Birikimlerle ilerleyen sanat, her dönemde her çağda kendine özgü olanı da yaratarak bir gelenek oluşturur. Bu geleneğin takipçileri de bir sonrakine aktararak geldiği çağa ya da yaşanan çağa göre biçim ve isim değiştirir. Zaman dizinsel bir süreç olan sanat, iç içe geçişlerle sanatsal tercihlerle ortak bir yaşam alanı oluşturmuştur. Kuşkusuz her dönem bir sonraki dönemi ve aynı zamanda kendinden önceyi de beraberinde taşır. Tarih bu dönemlere kendi hak ettiği ismi verir. Eğer bugün yaşadığımız çağın adını “modern sonrası” (postmodernizm) olarak adlandırıyorsak bu kavramsallaştırmanın bir öncesine atıfta bulunduğunu anlamlandırmak zorundayızdır. Bütün yeniler, içinde eskiyi de barındırmak zorundadır. Eski tamamen bittiğinde zaten yeni olan da eskimeye başlamış demektir.

Yeni bir şeyler oldu ve bu yeni şeyin kökleri özellikle de Romantizmde ve modernizmde, genelde bütün geçmişimizde saklı.¹

Modern sonrası terimi (ya da bugün hala tanımlanma çalışmaları devam eden postmodernizm) modern olandan bir kopuşu veya onun devamı ya da karşıtı anlamında kullanılmaktadır. Ancak bu kavramsallaştırmanın üzerinde tam bir netlik sağlanmış olmadığından bunun bir kopuş mu yoksa bir devamlılık mı olduğu birçok düşün adamına göre değişim göstermektedir. Umberto Eco’ya göre; *“modern sonrasının moderne yanıtı- geçmişin ortadan kaldırılışı suskuya götürdüğünden yıkılamayacağı için- geçmişe dönülmesi gerektiğinin bilincine varmakta yatar: geçmişe ironiyle, masum olmayan bir biçimde yeniden dönüş.”²*

Modern ve modern sonrası incelemek bir anlam haritası çıkarmak demektir. Modern terimi eskiden yeniye geçişi vurgulamak üzere kendini eski çağlara dayalı bir geçmişle kıyaslama, yeniye ve ilerlemeciliğe geçişle adlandırır. Modernleşme ya da postmodernleşme kavram çifti olarak ele alındığında dinamik bir süreci, iki farklı aşamanın oluşumunu ifade etmektedir.

¹ Beliz Güçbilmez, **Sophokles’ten Stoppard’a İroni ve Dram Sanatı**, Deniz Kitapevi, Ankara, 2005, 144 s.

² **y. a. g. e.**, 143 s.

Toplum bilimlerinde çok geniş bir modernleşme kuramı literatürü vardır. Siyasal modernleşme, toplumsal modernleşme, kültürel modernleşme, ekonomik modernleşme toplum bilim disiplinlerinin en hacimli alanlarını oluşturduğu söylenebilmektedir.³

Modern öncesi dünyada her bilgi alanı normatif bir sistem oluşturur. Tasarımcı ya da sanatçının önünde hazır eylem ve düşünce kalıpları, sistemleri vardır. Söz konusu sistemler kişiyi her tekil durum karşısında sıfırdan başlayarak tavır almaktan kurtarır.

Artık hiçbir şey tek bir anlam üzerinden değerlendirilmemektedir. Modern üründe anlam düşünsel arka plandaki iddiaların ötesine geçmezken, postmodernizmde söylenen her söz ya da şey birçok anlamı içinde barındırmaya başlar. Modernizmin serüveni böylece başlamış olur.

Buna göre; modernizmin temel özelliklerini şöyle özetleyebiliriz: Estetik bir özbilinçlilik ve düşünümsellik, eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının reddedilişi, gerçekliğin paradoksal, muğlâk ve belirsiz açık uçlu doğasının araştırılması ve yapısızlaştırılmış bütünlüksüz özneye ağırlık verilmesi lehine tümleşik bir kişilik nosyonunun reddedilişi.⁴

Modernite değişme ile özdeşleşir. Eleştiriyi değişimin öznesi olarak kavrar ve farklı olanı ilerleme düşüncesinde eritir. Romantizmden günümüze kadar, edebiyat ve sanatlar alanında modernitenin estetiği değişimin estetiği olur. Modern gelenek kopuşun geleneğidir, kendi kendini yadsıyan ve bu tarz da sürüp giden bir gelenektir.

Bilindiği gibi modernite, Max Weber tarafından formüle edilen ve bir tarihsel dönemi ifade eden kavramdır.

Weberci anlamda modernite, feodaliteyi ya da orta çağları izleyen, aklın öncelik aldığı tarihsel dönemi ifade etmektedir. Bu anlamda Aydınlanma çağı ve onun özellikleri ile ilerici tarih anlayışı (insan aklını ve bilimi kullanarak sürekli ileriye doğru gitmesi) modernite çağının kavramsal öncülleridir.⁵

Modernleşmeye tarihsel açıdan bakıldığında 16. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyıla kadar süren dönem ve bu dönem içinde ortaya çıkan belli başlı dönüşüm ve değişimleri kapsadığını görebiliriz. Modernleşme sürecini “ total ideoloji olan

³ Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, İmge yayınları, 2. Baskı, Ankara, Mayıs 2002, 56 s.

⁴ www.felsefeekibi.com

⁵ Şaylan, a. g. e. , 30 s.

Katolikliğin yeniden akla uygun bir biçimde yorumlanması (Reformasyon), dinsel kozmoloji yerine bilimin geçmesi ve yaşama ekonominin egemen olması, kentlerin ön plana çıkması, monarşi ve oligarşilerin yıkılıp siyasal sistemlerin demokratikleşmesi ve yeni türde toplumsal kimliklerin (ideolojiye bağlı olarak ulusal ya da sınıfsal türden kimlikler gibi) toplumsal bütünleşmede belirleyici konuma gelmesi modernleşme sürecinin belli başlı yapı taşlarına örnek olarak verilebilmektedir.

*Modernleşme sürecinin etiği ise insancılık (hümanizm), özgürlük ve eşitlik gibi değerler üzerinde kurulmaktadır. Bu çerçevede içinde kapitalist dönüşüm, Reformasyon, Rönesans ve Aydınlanma çağı süreç içinde ortaya çıkan yönlendirici olgular olarak değerlendirilebilmektedir.*⁶

Modernizmin belirleyici özelliği olarak insan ve insan aklına duyulan sınırsız güvendir. İnsan aklına duyulan bu güven sürekli ilerlemeyi de mümkün kılmaktadır. İnsanın yücelmesi anlamına gelen modernleşmeyle birlikte sürekli artan bilgi, yaşamı ve yaşam için gerekli olan, toplum çıkarlarına uygun ilerlemeyle süreklilik kazanacaktır. Modernleşme, sürekli ilerleme anlamında bir çağı da ifade etmektedir. Akıl ve bilimin insan ve toplum yaşamında belirleyici konuma gelmesi yeni ve” ilerici bir tarih anlayışının ya da bir başka deyişle, iyimser ve adeta mekanik bir determinist zaman anlayışının egemen hale gelişi modernite çağının belirleyici parametreleri arasında sayılabilmektedir.”⁷

Modernlik tasarısı, onsekizinci yüzyılda yaşayan aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak, evrensel bir yasa, özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlendirilmiştir.

*Condorcet gibi kimi filozoflar, bu özelleşmiş kültür birikimini gündelik yaşamı zenginleştirmek adına kullanmak istemişlerdir. Sanatların ve bilimlerin yalnızca doğa güçlerinin denetim altına alınmasına değil; aynı zamanda bütün olarak dünyanın, ben'in, ahlaksal ilerlemenin ve hatta insan mutluluğunun anlaşılmasına da önayak olacağını ummuşlardır.*⁸

Fransız göstergebilimci Roland Barthes, modernizmi, ondokuzuncu yüzyılda bir momentte toplanan, yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evriminin sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin çoğullaşması şeklinde tanımlamıştır.

⁶ y. a . g . e. , 57 s.

⁷ y. a . g . e. , 58 s.

⁸ Doğan Bıçkılı, “Modernizm ve Postmodernizm”, **Ekonomi ve Toplum Dergisi**, 2001, cilt : 3, sayı : 1,

İngiliz romancı ve denemeci Virginia Woolf ise, modernizmi, insan ilişkileri ve insan karakterinde bir değişim olması açısından tarihsel bir fırsat saymıştır. Biçimsel olarak modernizm, genellikle, derinleşme, üslûpçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku duymaya yönelik bir hareket ve Viktorya dönemi gerçekçiliğine karşı bir tepki şeklinde tarif edilmiştir. "Hiçbir sanatçı gerçekliğe tahammül etmez," sözünden dolayı çoğunlukla ilk modernistlerden birisi sayılan Friedrich Nietzsche, "*sanatın amacının kendi kendini gerçekleştirmek olması gerektiğini ve yaşamı bizzat sanatın ürettiğini iddia etmiştir. Freud'un bilinçdışı ve cinselliğin önemiyle ilgili kuramları gibi, Nietzsche'nin bireye ve sanatçının bilincinin dramına yaptığı vurgunun da modernizmin gelişiminde pek çok açıdan etkili olduğunu söyleyebiliriz.*"⁹

Fakat modernizm yalnızca sanatla ilişkili bir hareket değildir. Aksine, zamanın teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimleri ile gelişmelerini etkilemiş, ayrıca onlar tarafından etkilenmiş, oldukça geniş kapsamlı bir entelektüel harekettir.

*Einstein'in ızaftiyet kuramı, X ışınlarının keşfi, otomobillerin seri üretimi ve Birinci Dünya Savaşı sırasında, savaş içinde gerçekleşen sarsıcı yeni gelişmeler; hepsi bir araya geldiğinde, genelleşmiş özelliklerinin görüldüğü bir krize, parçalanmaya, zamanın tüm kültür ve toplum alanlarını etkisi altına aldığı görülen içe dönmeye yol açmıştır.*¹⁰

Toplumların nesnel yapılarında ve düşün dünyalarında meydana gelen toplumu açıklayıcı kuramsal değerlerin, sanat alanını etkilememesi mümkün değildir. Sanat anlayışı da bu paradigmlar doğrultusunda estetik ölçülerinde birçok değişime girmişlerdir. Sanatta ki bu değişim, ekonomik ilişkilere, sosyolojik ve politik özelliklere göre köklü biçimlerde etkilenerek yeni estetik ve sanatsal ifade anlayışını bütüncül anlamda yorumlamak zorunda kalmıştır. Rönesans çağından beri sanat ve estetik anlayışı gerçekçilik (realizm) ilkesi üzerine oturmuş bulunmaktadır. Gerçekçilik anlayışının estetik değerlendirmede temel alınışı, Rönesans ile ortaya çıkan klasik ve onun bir türü ya da devamı sayılan romantik okul için de geçerlidir. Rönesans öncesi sanat, dinin yüceliğini ve ulviliğini yansıtmaktadır ve estetik anlayışı da bu misyonun yerine getirilişi ile ilintili olarak biçimlenmektedir.¹¹ Toplumlardaki değişim ve dönüşüm bir

⁹ www.felsefe.gen.tr

¹⁰ y. a. g. e.,

¹¹ Şaylan, a. g. e., 64 s.

başka deyişle modernite, aklın ve bilimin egemenliği diğer yönüyle de insanın yüceltilmesidir. Gerçeği kavramak akıl ve bilimle olacak bir süreçtir. Bu düşünüş tarzı da sanatta gerçekçilik ilkesi üzerine oturacaktır.

Sanat bir yönüyle bireysel ama diğer yönüyle toplumsal bir olgudur. Buna göre sanatsal yaratıcılık ile belirli mekan ve zamanda topluma egemen estetik anlayışı arasında sıkı bir bağlantı ve birbirlerini tamamlama ilişkisi olduğu söylenebilmektedir.¹²

Modern sanat ve moderne özgü olan estetik anlayış 19. yüzyılın son yarısında o zamana dek geçerli olan sanat anlayışından kopuşu gerçekleştirmiştir.

*Modernist sanat estetiğini savunan sanatçı ve kritiklere göre yansımacı estetik pasiftir, sanatçıya sübjektif yorum yapma olanağı vermemektedir. Bu durumda da sanatçının yaratıcılığı ciddi ölçüde kısıtlanmış olacaktır. Sanatçılar bu durumda, ancak kendilerinden önce gelen klasik çağın büyük ustalarının taklidini yapabileceklerdir. Bu ise yaratıcılık özelliğini ortadan kaldıracaktır. Modern sanattan yana olanlar, bu doğrultuda sanat yapıtlarının içi boş birer yansıma olmaktan kurtarılması gerektiğini ileri sürmeye başlamışlardır.*¹³

Modern sanat anlayışı postmodern sanat anlayışının konuşulmaya ve tartışılmaya başlandığı ana kadar egemen anlayışını sürdürmüştür. Sanat, kendini dile getirmek için çeşitli anlatım biçimleri kullanır. Bu anlatım biçimleri çoğu kez, içinde yaşanan gerçekliğe ilişkin kozmolojik görüşle (bir dünya görüşüyle) yadsınmaz bir ilişki içindedir.

19. ve 20. yüzyıllar arasındaki dönem, büyük devrimler, savaşlar, toplumsal dönüşümler ve hareketler çağı olarak nitelenmektedir. Sanayi devrimi ortaya yepyeni bir dinamik toplum çıkarmıştır. Değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı dönemde, aynı zamanda, bilim alanında tam bir sıçramanın yaşanılması o zamana dek yaşanan sanat ve düşün alanında birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir.

Yerleşik paradigmaların ve örneğin “nedensellik” bağıntısı gibi temel bilim öncüllerinin radikal bir biçimde sorgulanması ve yıkılması söz konusudur. Eğer bilim alanında kabul edilen doğruluk ya da doğruluğa ilişkin ölçütler sorgulanabiliyorsa, yadsınabiliyorsa aynı durumun sanat alanında da ortaya

¹² y. a. g. e., 65 s.

¹³ y. a. g. e., 69 s.

çıkması beklenmelidir. Sanatsal değeri belirleyen estetik anlayış ve ölçütleri de sorgulanabilecektir, yadsınabilecektir.

Doğrunun değişmeye konu olduğunu, gerçeğin ise parçalanmışlığını ve yoruma açık özellik taşıdığını, doğrunun bir olasılık ifade ettiğini gösteren bilimsel atılım birçok biçimsel değişikliği de beraberinde getirmiştir. Böylece toplumsal ve politik alanda ortaya çıkan büyük değişimlere ek olarak bilimdeki değişiklikler modernist sanat estetiğini de etkilemiş zamana bağlı olarak farklı biçimler ve çerçevede tanımlanmalar ortaya atılmıştır.¹⁴

Modernist sanatın estetik anlayışı, klasik sanatın yansıtmacı estetiğini yadsımışsa da klasik sanat anlayışı gibi sanatın gerçekliği yansıtmasını esas almıştır. Ancak bu gerçeklik ve yansıtma, sanatçının o gerçekliği algılaması, yorumlaması ile belirlenmiştir. Modernist sanat anlayışında toplumun ya da insanın aynası olmak yerine sanatçının bakış biçimi, algılaması ve yorumlaması önem taşımaktadır. Bu gerçekliği algılayıp yansıtma ve yorumlamak farklı yaklaşımların ve akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Görsel sanatlar alanında, natüralizm, ekspresyonizm, sembolizm, kübizm, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, sürrealizm gibi, genel olarak bir önceki estetik algılayışa göre “avant-garde” sayılan estetik biçimler ortaya çıkmıştır.

Modernist sanat estetiği, tepki ve eleştiriye de içeren bir yeniden kurmayı öngören anlayış üzerine oturmaya başlamıştır. Modernist sanat ve estetik alanında “yaratıcı yıkıcılık” sürecinin işlemeye başlaması sürekli olarak farklılığı vurgulayan bir değişmeden yana tavır almayı öne çıkarmaktadır. İşte bu oluşum, değişimi ve eskiyi yadsımayı ifade eden yeni ve popüler bir kavrama yol açmıştır: avant-garde. Bu kavram kendinden öncekileri yadsımayı ve onların önünde bulunmayı içermektedir.¹⁵

Modern sanat çağı büyük, kapsamlı ve sürekli değişimlerin, altüst oluşların yaşandığı bir dönemdir. Sürekli kendi içinde gelişen, kendini yadsıyan, yenileyen bir devrim halindedir. Sanatın, bilimin, toplumsal yaşamın, ekonominin büyük değişimlere ve dönüşümlere sahne olduğu modern çağ yaşamın her alanında kendini göstermiş büyümüş ve büyüdükçe kuramsallaştıkça bir yükselme dönemine girmiştir. Bu yükselme sadece sanatta değil yaşamın her alanında kendini hissettirmiştir. Modern, radikal değişimlerden sonra ortaya çıkan

¹⁴ y. a. g. e., 73 s.

¹⁵ y. a. g. e., 75 s.

adlandırmamıza yararmış ve insana olduğu kadar çevresine de bu radikalliği yansıtmıştır.

Modern dünya, tarımsal dünyanın yerini aldı; kendini önceleyenlerle bağdaştırılmaz yeni bir dünya görüşü belirdi. Modernite önce insanı, daha sonra insanın dünyasını etkiledi. Modern olmak artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.¹⁶

Modern sanata özgü estetik anlayış ve ölçülerin belirlenmesi ve günümüzde hala bu ölçüler üzerinden tartışmalar yapılması modernizmin 300 yıllık birikiminin sonucudur. Bu anlayış ve ölçülerin ilki özgürlük ve özgünlük olarak tanımlanabilmektedir. Bu özgürlük ve özgünlük, sanatsal ifadenin her yönünü (biçim, içerik ya da form gibi) kapsayacaktır. Gerçeklik, karmaşık yani çok yönlü ve dinamik yani sürekli değişim içinde olma biçiminde algılanmaktadır. Gerçeğin, aynı anda toplumdaki farklı grup ya da kolektivitelere göre farklı temsili olabileceği düşüncesi modernizmin öncüleri tarafından sanat alanına taşınmıştır. Bu, aynı zamanda, Marksist paradigmanın gerçeklik anlayışının sanatsal yansıma alanına taşınması anlamına gelmektedir. Marksist paradigma içinde, gerçeklik görünen değildir, görünene bakarak kavranamaz; görünmeyen ya da gösterilemeye inmek gerekir. Gerçekliği kavramak isteyen, görüntünün arkasına geçmek zorundadır. Sanatsal estetik alanına bu yaklaşım görünmeyenin yansıtılması biçiminde yorumlanmıştır. Böylece sanatçının özgürlüğü ve özgünlüğü, estetik açısından “olmazsa olmaz” bir önkoşul haline gelmiştir.¹⁷

Modern sanat anlayışının temel olabilecek ikinci başlığı yansıma ve misyondur. Sanatçı özgürlüğü ve özgünlüğü içinde bulunduğu koşullar altında kullanırken konusunu seçip ürününde yansıtmaya çalışacaktır. Yansıma, yani konunun sanatçı tarafından yorumu onun misyonu olarak değerlendirilecektir. Sanatçı algıladığı ve yorumladığı gerçekliği yansıtırken bir toplumsal amaca (misyon) yönelmekte, sanatsal yansıma ile toplumsal amacın gerçekleşmesi arasında birebir bağlantı kurulması gündeme gelmektedir.

Modern sanatın üçüncü özelliği, kültürün ve sanat ürünlerinin metalaşması olarak tanımlanabilmektedir. Kapitalizmin gelişen dinamizmi, metalaşma sürecini sürekli olarak, kapsam ve içerik açısından genişleme olarak ele alacaktır. Sanatçı,

¹⁶ Hazırlayan: Mehmet Küçük, “Modernite Nedir?”, **Modernite Versus Postmodernite**, Vadi yayınları, 3. Baskı, Nisan 2000, 96 s.

¹⁷ Şaylan, a. g. e., 82 s.

artık ürünlerini pazara çıkarmakta ve sanatını yeniden üretebilmek için diğer sanatçılar ile pazarda yarışmak durumunda kalmaktadır. Modern sanatın diğer bir özelliği de seçkinci olmasıdır. Modern sanat anlayışında sanat ortalama insanda bulunmayan bir yaratıcılık yeteneğinin yansıması olarak düşünülmektedir. Sanatçı, formlarla, içeriklerle oynayarak çok boyutlu, karmaşık ve kapsamlı bir gerçekliği ya da düşünceyi konu seçecek ve kendi algısı ile yorumuna dayanan sanatsal faaliyeti yürütecektir. Gerçekliğin ya da konu alanının giderek karmaşıklaşması (toplumun gelişmesiyle paralel) sanatçının yorumunu da giderek karmaşıklaştıracak ve soyutlaşabilecektir. Bu durumda ürün ile karşılaşan seyirci/okuyucu/dinleyici bu yorumsal mesajı alabilmesi için bir bilgi birikimine sahip olmak durumunda kalacaktır. Bu ise kaçınılmaz olarak seçkinciliği getirecektir.

19. ve 20. yüzyıllarda, sanat alanında ortaya çıkan modernist tepki tutuculuğun, romantizmin, klasizmin olağanüstü bir karmaşasını yaratarak ilerlemiştir. Modernist sanat anlayışında eskinin bittiği ve yeninin başladığı mesajı verilmiş, toplum ve yaşamla ilgili eleştiriler yapılarak gelecekle ilgili çözümler ortaya atılmaya başlanmıştır. Modern anlayışın egemen olduğu çağ, büyük sosyopolitik dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. 20. yüzyılın başına gelindiğinde, özellikle Nietzsche'nin müdahalesinin ardından, Aydınlanma aklına insan doğasının sonsuz ve değişmez özünün tanımı açısından ayrıcalıklı bir konum tanımak artık mümkün olmamaya başlamıştır. Nietzsche'nin estetiği bilimin, akılcılığın ve politikanın üzerine çıkarma bakımından açtığı yolun devamında, estetik deneyimin keşfi (iyi ve kötünün ötesinde), modern hayatın gelip geçiciliği, parçalanmışlığı ve aşikâr kargaşasının orta yerinde sonsuz ve değişmez olanın ne olduğu konusunda, yeni bir mitolojinin yerleşmesi açısından güçlü bir araç haline gelmiştir. Bu kültürel modernizme yeni bir rol ve yeni bir atılım kazandırmıştır.¹⁸

Özellikle yirminci yüzyılın tarihsel avant-garde hareketlere tanık olduğu başlangıç yılları, tiyatrodaki yerleşik kodların parçalanmasına paralel olarak dramatik metinlerde de içinde bulunduğumuz zamana kadar sürecek köklü değişimler meydana getirmiştir. Dünya algısındaki düşünsel kırılmalar sanatta da

¹⁸ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, Çev: Sungur Savran, Metis Yay, 3. Baskı, İstanbul, 2003, 31s.

kendisini göstermiş, dramatik yapıdaki ilk radikal kopuş avant-garde'ların kendini göstermesiyle ortaya çıkmıştır. Dile duyulan kuşku, gerçekliğin temsil biçimlerindeki değişiklikler, geleneksel olana karşı oluşan güvensizlik sanatçının nesnesi ile kurduğu ilişkiyi tamamen etkisi altına almıştır.¹⁹

Yirminci yüzyıla kadar yazın alanında neredeyse bütün bir edebiyatı kapsayan “gerçekçilik”, dünya savaşlarıyla tarihin kesintiye uğratılmasına dek bir belirginliğin, berraklığın, metinsel ve anlamsal bütünlüğün temsilcisiydi. Bütünlük, dünyayı ve metni anlamının izleyici/okura yazar tarafından sunulmuş tek ve doğru anahtarıydı. Ama iki dünya savaşı arasında, insan varoluşunu olanaksızlaştıran ve parçalanan anlam, yazın alanında da bir parçalanmayla yansıtılmıştır. Yaşamda ulaşılamayan savaş sonrasının daha da netleştirdiği bütünlük, dramatik metinlerde yazarın çeşitli biçimsel arayışlarla kasıtlı olarak parçaladığı metni ve tek metnin ürettiği birden fazla anlamla tümüyle safdışı bırakılmıştır.²⁰

Modern yazarların oyunu, öncü, görece okunaksız metinleri hala yazarın yaratma gücüne, biricikliğine vurgu yaptıkları için bir bakıma da yaratı çevresinde bir özgünlük halesi oluşturmakta ve böylece metinlerde algılanabilir bir nitelik gözükmektedir. Okur/izleyici bir anlamda sanat eserinin, metnin/oyun metninin bir parçası haline getirilmiştir ama yazar bunu yaptığının, hatta buna izin verdiğinin farkındadır. Metinde kurgulanmış, düzenlenmiş kapalılıkların ya da karmaşıklıkların ardına gizlenmiş anlamın, okur tarafından bulunması her durumda yazarın buna izin vermesine bağlıdır. Metnin çok anlamlılığının keşfedilmesi yirminci yüzyıl kuramcılarının konuya el atmasıyla ortaya çıkmıştır.²¹

Birçok alanda yeni arayışının temel nedeni, yeni ilişkilerin, çelişkilerin toplumsal ve sanatsal değişimlerin eski kalıplarla aktarılamayacağı, açıklanamayacağı düşüncesidir.

Yirminci yüzyılın başlangıç yıllarında Avrupa düşüncesini ve gündelik yaşamı etkileyen bir dizi değişimlerin sahnelerdeki/metinlerdeki karşılığı da hiç

¹⁹ Süreyya Karacabey, “Modern Sonrası Tiyatroda Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri Ve Heiner Müller’in Metinleri”, **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı Doktora Tezi**, 2003

²⁰ Güçbilmez. **a. g. e.**, 34 s.

²¹ **y. a. g. e.**, 28 s.

beklenmeden gelmiş ve aynı oranda da sarsıcı olmuştur. Dil kuşkusu, gerçekliğin temsil biçimleri, geleneksel algıya karşı oluşan güvensizlik sanatçının nesnesi ile kurduğu ilişkiyi değiştirmiştir. Yeni algı biçimine yeni biçimsel arayışlar katılmış ve bütünlük algısı yerini parçalı algıya bırakmıştır.

Yirminci yüzyılla başlayan toplumsal dinamiklerin değişimiyle birlikte, yüzyılın ikinci yarısından itibaren önceki tiyatro sanatçılarının hiç de teatral bulmayacağı, sayısız oyun metninin yapısöküme uğratıldığı, sahne metninin gösterim sırasında yazıldığı yeni bir oluşum gelişmiştir. Tiyatronun bu şekilde metinselleştirilmesi ya da yazınsallaştırılması konu, biçim, zaman, mekan, dekor, sahne düzeni ve dil açısından çeşitli biçimlere bürünmüş, yeni yazım ve kurgulama tekniklerinin arayışına geçilmiştir.

Artık bütün sanat doğayı değil, sanat eserini taklit edecek, onu tekrarlayacak, alıntılacak, başka bir bağlama yerleştirerek dönüştürecektir. Gerçekten de bu dönemde, hem yazın alanında, hem tiyatro oyunlarında bu yaklaşımın çok net bir karşılığı vardır. Mimesis ilke olarak korunmakta ancak içeriği radikal bir biçimde değiştirilmektedir. Yaşamın veya doğanın model alınmaktan vazgeçilmesi, karşı-gerçekçi eğilimin yaptığı gibi “sanat yaşama değil, kendini izleyene ayna tutar” türünden ifadeler ile ya da etkisini aşırılığında alan “yaşam sanatı taklit eder” tümcesi ile geleneksel bir bakış açısını salt ters yüz etme tutumundan fazlasına işaret etmektedir. Referansı doğa ya da yaşam olan bir sanat eseri bir anlamda kapalı olmayan bir sistem kurmaktadır. İçinde bulunduğu kurgusal/sanatsal dünya ile “gerçek” dünya arasında ilişki kurarak kendi dünyasının dışına açılmış olur. Oysa sanatın sanatı taklit ettiği durumlarda, sanatsal dünyanın dışına bir gönderme yapılamadığından kapalı bir sistemden söz etmek gerekmektedir. Bu kapalı sistem içinde karşılıklı referans ilişkisinin yoğunlaşacağı, karmaşıklaşacağı kesindir. Metinlerarasılık, referans ilişkilerini kendi içinde bulan, kapalı bir sistemin, biricik ayakta kalma mekanizması olarak düşünülebilir.

Julia Kristeva tarafından metinlerarasılık olarak tanımlanan ve bütün bir yazınsal alanı, iç mantığı metinlerin birbiriyle kurdukları ilişkiyle açıklayan kuramsal yaklaşımın çıkış noktası doğal olarak o dönemde yazılmış metinlerdir. Metnin çizgiselliğini ve bütünsel yapısını parçalayan, birbiriyle uyumsuz öğelerin iç içeliği ile gerçekleştirilen modern sonrası ya da post-absürd metinlerde parodi, pastiş, kolaj, alıntı gibi tekniklerle kurulan metinlerarası ilişki metnin en belirgin biçimsel özelliğini oluşturur. Benzer biçimde

özellikle oyun metinlerinde sık rastlanan 'anlatı' bölümleri, hem tiyatro sanatının, yazın alanından devraldığı bir aracı kendi bünyesinde içselleştirmesiyle bir anlamda türlerarasılıktan yararlanır, hem de metnin bütünlüğünü parçalayarak kurgusallığı ön plana çıkarır.²²

Postmodern eleştirel yaklaşımların ve eleştiri kuramlarının egemen olduğu yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren , metnin doğasından gelen çoğul anlamlılığı, çok katmanlılık desteklemiş, metnin, okurun ya da sahnenin seyir yeri üzerindeki egemenliğini, tamamen ortadan kaldırmıştır. Çoğul anlamlılık ve çok katmanlılık birbirini besleyerek diyalektik bir ilişkiye dönüşmüştür.

Postmodernizmle birlikte okunaksız metinler, modernizmden devralındıkları halleriyle salt okuyucu etkinliğiyle değil, yazarın da yazma edimindeki tutumuyla yazar ve okur arasında işbirliği talep eder olmuştur.

Modern sonrasının kurmaca yazarı, kendini, metninin üzerinde sonsuz egemenliğini ve gücünü kanıtlamaya girişen “Tanrı yazardan” farklı şekilde, okurları aracılığıyla toplumsal dönüşüme dahil olma potansiyeli taşıyan, toplumsal bir ürünün taşıyıcısı olarak algılanabilecek biçimde ürünlerini sunmaktadır.

Modern sonrasıyla birlikte orijinallik fikride ortadan kalkmış, geleneğin bir miti olarak safdışı bırakılmıştır. Özgünlüğün imkansızlığına yapılan vurgu postmodernle birlikte baskın bir anlayış olarak eserlere kurgu tekniğiyle yansımış, yeni yazma biçimleriyle birlikte “yazarın ölümü” de ilan edilmiştir.

Gerçeklikle kurmaca arasındaki ayrımın yok olduğu postmodern zamanda, algılama, yorumlama, öykü kurma, zaman-mekan ilişkisi, karakterlerin birer figüre dönüştürülmesi, metni kurgulama ve yazma şekline de yansımıştır. Artık metinler klasik temsil ilkesine göre yazılmamakta, gerçekliğin kurmaca karakteri dile getirilmektedir. Gösterenle gösterilen arasındaki anlamsal bağın yittiği, dilden vazgeçen metinler yanında, dili esas kabul ederek yazılan metinlerde yazın sahnesinde yerini almıştır.

Öznenin nesneye dönüştüğü, her türlü geleneksel bakış açısının ötelendiği modern sonrasında, zamanın ve sınırların da aşıldığı bir gerçektir. Teknolojik gelişim ve iletişim aygıtlarının birey üzerindeki baskısı ya da güdülemesi sonucu insan, ne zamanı ne de mekanı bütüncül olarak algılayamamakta bu da algıdaki

²² Güçbilmez. a. g. e., 32 s.

parçalanmaya yol açmaktadır. Geleneksel algı biçiminin bütünselliğine alışkın olan birey, nesnel olarak aynı matematiksel ilerlemeyi gösterse de zamanın nasıl geçtiğini anlayamamakta, algıdaki bu parçalanma sanat eserindeki parçalanmayı, öznenin nesne konumuna düşmesini engelleyememektedir.

Modern sonrası, “metnin dışında bir şey yoktur” ifadesine gönderme yaparak metni esas alır. Son yirmibeş otuz yıldır radikal biçimde kendi dışında bir varoluşa, varolma biçimine atıfta bulunmaksızın salt bir yazınsal sistem içinde varolabilmeyi beceren postmodern metinler, bu varoluşları ile bir temsil krizinin yazın alanında somutlanması anlamını taşırlar. Kendisi dışında bir varoluşa atıfta bulunmayan bu çağın metinleri, sadece kendilerini yansıtan bir ayna anlamını da içinde barındırırlar. Sanatın gerçek ile temsil ilişkisi içinde sık sık başvurulan ve bir metafor olan ayna, bu kez postmodern metnin kendisinin karşısına geçirilmiş ve sanat kendini kendi aynasında görüp yansıtan ve kendisi ile görüntüsü arasında bir referans ilişkisi ile algılanabilecek bir duruma taşınmıştır.²³

Postmodernizm, modernizmin bütün argümanlarını kendi bünyesine de taşımış, tarihe sırtını dönmek yerine yüzünü dönerek, geçmişle geleceği “şimdi” de buluşturmuştur. Ancak bunu yaparken, algılamada ki değişimi, yazınsallığa aktararak biçimsel üslubunu da oluşturmuştur.

1. BÖLÜM:

²³ y. a. g. e., 338 s.

POSTMODERN SANAT YAPITININ NİTELİĞİ

İletişim teknolojisindeki devrimin başı çektiği gelişmeler zinciri, düşünürü de, sanatçıyı da, eleştirmeni de, tüm geleneksel değerlerin/ideolojilerin/kuramların sorgulandığı, geleneksel tinsel içeriğin ‘yapıbozuma’ uğratıldığı, yeni bir dünya ile karşı karşıya bırakır. Sanat yapıtı, içinde bulunduğu var olan durumun ve koşulların bir ürünüdür. Sanatçı, içinde bulunduğu tarihsel kesitin ölçütleri çerçevesinde yapıtını biçimlendirmeye çalışır. Sanat ürünü, gerek biçimsel gerekse konu düzleminde toplumsal konjonktüre bağlı olarak kendi hedefini ve şeklini alır. “*Değişik gerçeklere, değişik anlatı biçimleri denk düşer.*”²⁴

Scott Lash, modern ve postmodern estetik yaklaşımıyla ilgili şu görüşleri ileri sürer:

*Modern duyarlılık öncelikle söylemseldir ve imgeler karşısında sözcükleri, anlamsızlık karşısında anlamı, saçmalık karşısında anlamı, irrasyonel karşısında rasyoneli, id karşısında ego’yu imtiyazlı kılar. Bunun tersine postmodern duyarlılık betiseldir ve edebi duyarlılık karşısında görsel duyarlılığı, kavram karşısında betiyi, anlam karşısında duyumu, daha dolayimli entelektüel tarzlar karşısında dolaysızlığı imtiyazlı kılar.*²⁵

Postmodern sanat, modernizmin gönderme yaptığı seçkinci, biçimci, elitist estetik anlayışın, yirminci yüzyılın sonlarına doğru kalıplarını kırarak çoğulculuşması sürecidir. Bir sanat eserine anlam veren, o sanat ürününün nerede ve hangi tarihte yapıldığı değil hangi estetik anlayışı yansıttığı ve bunu yaratırken kullandığı araçlardır. Belli bir sanat ve estetik anlayışını yansıtacak biçimde Postmodernizm kavramı, yaygın olarak 1960’lı yıllarda özellikle New York’taki sanat çevreleri arasındaki tartışmalarda kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern sözcüğünün kullanılmaya başlanması çok eski tarihlere dayansa da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan tartışmalar postmodern ya da postmodernizm kavramı, modern sanat ya da modern estetik karşıtlığını ifade edecek şekilde kullanılmaktadır. Bazı sanat eleştirmenleri de postmodern bir döneme ya da çağa girildiğini öne sürerek sanatta da yeni bir estetik anlayışın egemen olmasını savunmuşlardır. Postmodern estetik ya da postmodern sanat, her şeyden önce modern sanat ve estetik anlayışını radikal bir biçimde yadsımış ve bu çerçevede kabul gören yerleşik sanat ve estetik

²⁴ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 3. Baskı, İletişim, İstanbul, 2001, 18 s.

²⁵ Yard. Doç. Dr. İsmet Emre, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. Baskı, Anı yay., Ankara, 2006, 84 s.

anlayışın, çağın değişen değerlerine göre yenilenmesini ve postmodern estetiğin modernizmden ya da modern estetik anlayışından kopuşunu gündeme getirmiştir.

Postmodernizm ile betimlenen temel olgular arasında birçok başlık sayılabilir:

*Genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerin reddedilmesi,
Dil oyunlarında, bilgi kaynaklarında, bilim topluluklarında çoğulculuğun ve parçalanmanın kabul edilmesi,
Söylem çoğulluğunun benimsenmesi,
Farklılığın ve çeşitliliğin vurgulanıp benimsenmesi; gerçeklik, hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dilsel dönüşümün yaşama geçirilmesi,
Mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek, güvensizlik duymamak,
Gerçeği olabildiğince yorumlamak, belli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü/özerkliği içinde anlamaya çalışmak,
İnsanı ruh-beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak,
Metnin dışının olanaksızlığını öne sürmek.²⁶*

Teknolojik gelişmeler, düşünsel akımların yarattığı özgür ortam, sanatın modernist kurallardan kurtulmasında önemli bir rol oynamıştır. Yaşadığımız sürecin sanat yapıtları çoğu zaman gerçekliğin ve beraberinde zaten var olan yapıtların, yeniden üretiminin izlerini taşımaktadır. Modern'e kadar örtük olarak ilerleyen bu süreç, postmodern yapıtlar ile açık bir ifadeye dönüşmüşlerdir. Günümüz sanatı için birçok yapıtın kaynağını, kendinden önceki yapıtlara dayandırması, hatta geçmiş dönem yapıtlarını aynen kopyalaması (metinlerarasılık) kabul gören bir olgu durumuna gelmiştir. Modernizm ve öncesinde yapıtlarda biriciklik ve özgünlük söz konusuysen, postmodern dönemin sanat yapıtları biricikliğin yüceltilmesiyle değil, 'simülasyon, mış gibi yapma, pastiş, parodi... vb' kavramlar eşliğinde gerçekliğin yeniden üretilmesi ile ilgilenmektedir. Modernliğe bir tepki olarak gelişen postmodernizm, modernliğin başarısızlıkları üzerine yapılan eleştirilerden temel olarak yararlanır. Postmodernizmin modern düşünceye yönelttiği en temel eleştiri modernliğin akıl ve rasyonalite üzerine olan vurgusudur.

Modern bilim, epistemoloji ve metodolojinin çoğu versiyonu akla ve rasyonaliteye büyük güven duyar. Postmodernizm bu geniş aşınma duyusunun bir ifadesi olarak görülebilir.²⁷

Postmodern eleştirinin akla yönelik birçok eleştirisi vardır. Modern akıl evrenselliği, birlik ve bütünlüğü, aynı kuralların her yerde geçerli olduğu görüşünü

²⁶ www.wikipedia.org/wiki/postmodern_felsefe

²⁷ Bıçkı, a. g. e.

gerektirirken, postmodernizm; her durumun farklı olduğunu ve özel bir biçimde anlaşılması gerektiğini ileri sürer.

Her biri kendine ait bir mantığa sahip olduğu için bütün paradigmaların eşit olduğu (birbirlerine göre hiyerarşik bir üstünlükleri olmaması anlamında) postmodern bir dünyada evrensel akla yer yoktur. Akıl, aydınlanmanın, modern bilimin ve Batı'nın bir ürünüdür. Modern bilim gibi, akıl da tahakküm edici ve baskıcı ve totaliter bir şey olarak görülür. Akıl ve rasyonalite, postmodernizmin duyguya, içebakış ve sezgiye, özerkliğe, yaratıcılığa, hayal gücüne ve fanteziye duyduğu güvenle bağdaşmamaktadır.²⁸

Modernist yapıtların kökenleri için üretilen giz perdesi ve biricik olma, postmodern süreçte tamamen ortadan kalkmış ve yapıtların hangisinin asıl hangisinin ikincil olduğu sorusunun anlamını yitirdiği, açık alıntılar havuzuna dalarak adres gösterilir olmuştur. Modernin özgünlük arayışı postmodern eleştirinin saldırılarına maruz kalmıştır.

Bu sürecin birçok eleştirmenine göre; modern dönem sanatçıları bütün avangardların hepsi bir biçimin türevlerini tekrar tekrar üretmektedir. Bunun sonucunda da sanat yapıtının özgünlüğü muğlak bir hal almaktadır. Postmodern sanatçılar, modernist süreçten kökten bir farkla kendilerinden önce var olmuş sanat yapıtlarını, kaynağını açıkça belirtir bir şekilde tekrar üretme yoluna gitmişlerdir. Amaç yeni bir içerik arayışı değil ama daha çok ve asıl olarak yeni bir biçimsellik arayışının olduğu söylenebilir. Modernizm yapının kendinden türeyen bütünlüğünün yanı sıra sanatçının üslup bütünlüğünü vurgulamışken, postmodernizm üslup ve yöntem çokluğunu teşvik ederek bu normu parçalar.²⁹

Bu biçimselliğin başlıca özelliği; geleneksel formların bütünselliğine, kapalılığına ve ciddiliğine karşıt olarak, parçalı, yüzeysel, ironik ve çok katmanlıdır.

İyi-kötü, yüksek-alt, ya da yukarı-aşağı, doğru-yanlış, rasyonel-irrasyonel, öz-biçim, gerçek-gerçekdışı ve benzeri ikiliklere dayalı epistemolojik yapı çözüştürülür bu yeni biçimsellik girişimleriyle.³⁰

Postmodernist sanatın hedefi; sanat yapıtının biçimsel ve üslup bakımından bütünlüğü talebine, birey-sanatçı kültürüne ve modernist estetiğin yoksullaştırıcı tarzına karşı çıkmak hedefiyle belirlenir. Tek değerliliğin karşısına çokdeğerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtın teklığının karşısına metinlerarasılığı koyar.³¹

²⁸ y. a. g. e

²⁹ Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, 2. Baskı, Çev: Doğan Şahiner, YKY, İstanbul, Ekim 2005
133 s.

³⁰ Bıçkı, a. g. e

³¹ Connor, a. g. e., 136 s.

Modernizmin ciddiliğine, statükoculuğuna, bireysellik değerlerine karşı postmodern sanat;

Yeni bir lakaytlık, yeni bir oyunculuk ve yeni bir eklektisizm sergiler. Tarihsel avangardın karakteristiği olan sosyopolitik eleştiri öğelerinin ve radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerine pastiş, alıntı ve geçmiş biçimlerle oynama, ahlaki hor görme, ticarilik ve kimi örneklerde dobra bir nihilizm geçer. Modernist hareketin politik avangardı, olumsuzlama ve muhalefeti selamlamasına ve sanat ile hayatta devrim yapılması çağrısında bulunmasına karşılık, postmodernist sanatın büyük kısmı çoğu zaman dünyadan olduğu haliyle zevk almış ve bir estetik üsluplar ve oyunlar çoğulculuğu içerisinde mutlu bir şekilde bir arada var olmuştur.³²

Postmodern çağ modernisttir, fakat modern çağı katlanır kılan umut ve hayallerden, gelecek düşünden yoksundur. Bu çağ, tarihin sonuyla birlikte akılcı ve birleşik özneyi iptal etmiştir. Oysa modern çağ düşler çağıydı, postmodernizm ise düş kırıklıklarının, şaşkınlık ve karamsarlıkların çağı olarak adlandırılmaktadır. Bütün bu yazılanlar doğrultusunda, kavramlarla dünyaya bakıp dünyadan çıkardığımız sonuçlarla edebiyatı ya da metinleri yorumlayacaksa bir şeyi unutmamak gerekmektedir; sanat, koşulsuz bir özgürlüğün ürünüdür. Yapıtın sanatsal gücünün tek göstergesi onun kurgu – yapı – biçim ve sahne boyutunda ortaya çıkmasıdır. Önemli olan ne anlattığı değil, neyi nasıl anlattığıdır. Modernizmin kaybolmuş düşlerinin yerine postmodernizm yeni bir ütopya koymak amacı gütmemektedir.

Postmodernizm, yeni bir dil, yeni kavramlar getirerek, modernizmin gözden kaçırdığı açılırları ve ufukları fark etmemizi amaçlamaktadır. Postmodern sanat kökünde dışlayıcı ya da indirgeyici değil, sentetiktir. Nesnenin ötesindeki bütün koşulları, deneyimleri ve bilgileri özgürce kendisine katabilir. Postmodern nesne, tek ve tam bir deneyimin peşine düşmek şöyle dursun, sayısız yaklaşım açısına ve çeşitli tepkilere izin veren ansiklopedik bir durumu hedefler.³³

Postmodernizm için, anlam berraklığından çok anlam zenginliği önemlidir, biri ya da öteki demek yerine hem biri hem öteki diyebilmenin yolunu bulmak önemlidir. Birkaç düzeyde anlam ve birkaç odak noktasının birleşimini ortaya çıkarmak, farklı düşünceleri yan yana koyarak, nasıl uygun gelirse öyle seçme ve derleme yapılmasına (eklektizm) ve farklı imajların karıştırılmasına izin vermektir. Postmodernist yapıt okunurken bir kez daha yazılır, açık yapıt söz bilime dayalıdır,

³² Steven Best – Douglas Kellner, **Postmodern Teori** , 1. Baskı, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı yayınları, Mart 1998, 26 s.

³³ Connor, a. g. e., 134 s.

başlıca yöntem olarak derlemeyi kullanır. Tüm karşıtlıklar, yapıtta gerçeğin çeşitlemeleri olarak eşzamanlı biçimde var olur. Anlatım yöntemine değil, konuya, içeriğe önem verilir; sanatla izleyici bağlantısı doğrudan kurulur, eleştirmenin aracılığına gerek yoktur. Postmodernizm, yeni teknolojik olanakların ve yöntemlerin eleştirel kullanımı, kültürün yaygınlaştırılması, başka yapıtlardan kopyalamadır.

Postmodernizm, değişik tartışmaların yan yana konmasına, değişik imgelerin (görünüşlerin) karıştırılmasına izin verir, bu eğilimi kışkırtır. Postmodernist kurgucunun iddiası, seçkin beğeni sahibi ile halkı, aynı düzeyde birleştirmektir. Böylece postmodernizmin, modernitenin yarattığı hiyerarşinin, bütüncül toplumsal düzenlemelerin karşısına, eşitliği ve bireyci düzenlemeleri geçirdiği ileri sürülür. Bu yoldan da, modernitenin tek, evrensel ve mutlak kıldığı gerçeklik de postmodernite de çoğul, tikel ve görelî hale dönüşür.

Son on beş yirmi yıl içinde postmodernizm, postyapısalcılık, postmarksizm gibi açıklayıcı kavramlar, sanattan, felsefeye ve bilime kadar uzanan alanlarda etkin ve yeni söylemlere kaynaklık etmişlerdir. Kurguyla ya da anlatıyla ilgili değerler, açık uçluluk, zaman içinde yayılma ve türlerin katışıklı olması, postmodern yazın teorisine egemen olmuş gibidir. Bu antropoloji, teoloji, felsefe gibi başka alanların anlatı tarzlarına doğru bir hareketle ilişkilenebilir.³⁴

Modern sanatın bitip bitmediği ve eğer bittiyse onun yerine gelen postmodern sanatın ya da postmodern estetiğin ne olduğu, ne tür özellikler taşıdığı yoğun bir biçimde tartışılmıştır ve bu tartışmanın devam ettiği söylenebilmektedir. Birçok aydın ya da akademisyen, düşünsel kökenleri Nietzsche ve Heidegger olan postmodern felsefe ve yaklaşımları benimsemiş, Derrida, Rorty, Baudrillard, Lyotard, Foucault gibi çağdaş postmodern düşünürlerin yaklaşımlarını izlemişlerdir.³⁵ Postmodern söylemin karmaşık yapısına ve bu yapı içinde ortaya çıkan farklılık ve karşıtlıklara karşın, çoğunluğu oluşturan postmodern düşünürler için bazı ortak noktaların varlığından da söz edilebilmektedir.

Birinci olarak postmodern ya da post-endüstriyel çözümlemelerde eskisinden çok farklı ve yeni bir durumun ortaya çıkmış olduğu ileri sürülmektedir. Diğer bir ortak özellik, negatif özgürlük kavramının geçerli tek değer olarak kabul edilmiş olmasıdır. Negatif özgürlük, bireye kendi dışından hiç ya da marjinal düzeyde müdahale edilmemesi anlamını taşımaktadır. Negatif özgürlüğün ön plana alınması, doğal olarak daha adil, insancıl ve eşitlikçi bir toplumsal düzen için topluma müdahale etmenin radikal bir biçimde yadsınmasına yol açmaktadır. İşte bu nedenle, postmodern söyleme kritik bir çerçevede

³⁴ y. a. g. e., 174 s.

³⁵ Şaylan, a. g. e., 27 s.

yaklaşan birçok düşünür için postmodernizm yeni sağ ya da yeni tutuculuk olarak nitelenmektedir. Postmodern söylem, eski aşamaya özgü her şeyin bittiğini, kuram, ideoloji, insancılık ya da avangard gibi kültürel değer ya da eğilimlerin son bulduğunu öne sürmektedir. İnsan ve topluma yönelik her düzenleme önerisi, bireyin özgürlüğünü kısıtlayacağı gerekçesi ile reddedilmektedir. Modern estetik bir yüce estetiğidir, ama nostaljiktir, gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir. Ama biçim, tanınabilir istikrarı ile bakana ve okuyana teselli ve haz için malzeme sunmaya devam eder. Oysa bu duygular, hakiki yüce duygusunu oluşturmazlar. Yüce, hazzın ve acının özgün bir bileşimidir; aklın her türlü gösterimi aşmasının hazzı ve imgelemin ya da duyarlılığın kavramla boy ölçüşmemesinin acısıdır.³⁶

Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilmezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran; uygun formların tesellisi ile imkânsızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensüsünü reddeden; yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin var olduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır. Artık postmodern bir yazar ya da sanatçı da, bir filozof konumundadır, yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olanın kurallarını oluşturmak için çalışırlar. Burada postmodern sanatçıya düşen, gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen fakat kavranabilir olan için yeni imalar ve biçimler icat etmektir.

McHale'e göre, postmodern romanın özelliği, 'epistemoloji' alanından 'ontoloji' alanına kaymış olmasıdır. Kastettiği değişim, modernistin, karmaşık ama yinede tekil bir gerçekliğin anlamını daha iyi kavramasına izin veren perspektivizmine karşıt olarak, radikal biçimde farklı gerçekliklerin nasıl bir arada varolabileceğine ilişkin soruların ön plana çıkışı yönündeki değişimdir. Kurgu ile bilim kurgu arasındaki sınır bunun sonucunda bayağı bayağı kaybolur; postmodernist roman kahramanları çoğu zaman hangi dünyada bulduklarını karıştırmış gibidirler ve bu dünyayla nasıl bir ilişki içine girmeleri gerektiğini çıkaramazlar. Borges'in karakterlerinden biri, perspektif sorununu otobiyografiye indirgemenin bile labirente girmek anlamına geldiğini söyler: 'Kimdim? Bugünün şaşkın beni mi; dününkü mi, unutulmuş; yarınunki mi, öngörülemez?' Soru işaretleri her şeyi anlatıyor.³⁷

Modernizm kendi gelişimi içinde nasıl ki dilbilimi, felsefeyi, siyasal tabloyu, ekonomiyi, sanatı, teknolojiyi kendi bakış açısına ve üslubuna göre değişime uğrattıysa, modernin bir sonraki aşaması olan modern sonrası (postmodernizm) da

³⁶ y. a. g. e., 38-40 s.

³⁷ David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 3. Baskı, Çev: Sungur Savran, Metis, İstanbul, Ekim 2003, 56 s.

bütün bu alanlara kendi imzasını atarak, eleştirerek ve biçimini yaratarak kendini açıklamaya girişmiştir.

Örneğin, 'modernist' kent planlamacıları, gerçekten de, bilinçli olarak bir 'kapalı biçim' tasarımı aracılığıyla, metropol üzerinde bir 'bütünsellik' olarak 'hakimiyet' kurmayı hedeflerken, postmodernistler kentsel süreci, 'anarşi' ve 'değişim'in bütünüyle 'açık' durumlarda 'oyun' oynadığı denetlenemez ve 'kaotik' bir şey olarak görme eğilimindedirler.³⁸

Bütün bu karşıtlıklar ve karışıklıklar doğal olarak başka alanlarda da kendini gösterecektir. "Modernist" edebiyat eleştirmenleri gerçekten de yapıtlara bir "tür"ün örnekleri olarak bakmaya ve onları bu türün "sınır"ı içinde geçerli olan bir "anakod"a uygun biçimde yargılamaya eğilimliyken, "postmodern" üslup, bir yapıtı kendine özgü bir "retorik" ve "idiyolekt"e sahip olan ama ne türden olursa olsun herhangi bir başka "metin" ile karşılaştırılabilecek bir "metin" olarak görmektedir. Postmodern sanat görsellikle metinselliği birlikte kullanır. İmgelerle metinlerin bir araya getirilmesi romantik yücelikteki gibi heyecan verici, kuşatılmayacak bir büyüklük duygusunun değil ama "heterojenliğin şoku" duygusunun sonuçlarını araştıran bir "postmodern yücelikle" ilgili olarak anlaşılması gerektiğinin altı çizilir.

Bir bütün olarak sanat yapının bütünlüğüne, biçimine, biçimsel yapısına meydan okuma ya da geleneği eleştirme postmodernizmle başlamamıştır.

İlk edebiyat oluşumlarının ortaya çıkmaya başladığı günden bugüne kozmolojik gözlemlerle yapılan zamandizinsel bir yolculuk, bu oluşumların, ilgili çağın doğabilimsel verileriyle/kozmojisyle yakın bir ilişki içinde gelişme gösterdiğini; çağın yaşamsal/insansal/varoluşsal gerçekliğe bakış açısının, edebiyat ürününün biçim/yapı/kurgu özelliklerini önemli ölçüde etkilediğini ortaya koyar. Nasıl ki gerçeklik anlayışı çağlar boyunca koşullara göre farklı yönelimler ortaya koyuyorsa, gerçekliği biçimlendirmeye, onu yeniden kurgulamaya/yaratmaya çalışan sanatın da, gerçekliğin dokusundan, üstünde yapılandığı düzlemin niteliğinden etkilendiği su götürmez.³⁹

Birikimlerle ilerleyen sanat tarihi öyle bir süreçtir ki önceki bilgilerimizden ya da geçmişin bize sunmuş olduğu tarihsellik bilgisinden bu süreci koparamayız. 20. yüzyıl edebiyatın, daha önceki çağların edebiyatlarıyla oluşturduğu köktenci karşıtlık da; içlerinde bilimsel/teknolojik/düşünsel/sosyolojik/psikolojik/ekonomik bileşenlerin bulunduğu yeni bir yaşam bilincinin/biçiminin, kendisine bu yeni

³⁸ y. a. g. e., 58 s.

³⁹ Ecevit, a. g. e., 30 s.

gerçeklik içinde akabileceği yeni bir yatak arayışının sonucudur. Yeni sanat, geleneksel görüşün savladığı gibi gerçeklikten uzaklaşmış değildir; oluşmakta olan bu çok farklı gerçekliğe koşut bir yaşam alanı oluşturmaya çalışmaktadır. “*Yeni sanat, yeni bir gerçekliğin ürünüdür, yeni bir gerçeklik anlayışının estetik düzlemdeki yansımasıdır.*”⁴⁰

Postmodernizm, modernizmin birçok biçiminden yararlanıp kendi dilini yaratmış olsa da kendinden önceki geleneğin güçlü bir taşıyıcısı olma fikrinden beslendiğini düşündürmektedir. Modernizme bir tepki olarak ortaya çıkan postmodernizm aslında modernizmi ilk eleştiren ya da onun mimetik anlayışından kopuşu sağlayan ilk estetik biçim değildir.

*Mimesis estetiği, yirminci yüzyılın başında değil, on sekizinci yüzyılın sonunda parçalanmıştır. Mimesis estetiği derken kastedilen Platon ve Aristoteles ile Antik Yunan’da başlayan ve on sekizinci yüzyıl sonuna dek egemen olan bir sanat anlayışıdır. Bu anlayışa göre, sanat yaşamın bir tekrarıdır; takliddir, yansımasıdır. Mimesis, sanatın yaşama tutulan bir ayna olduğunun ifadesidir. Romantizm, anti-mimetik bir estetikdir. Romantik sanat yaşama tutulan bir ayna değildir. Romantizm yaşama karşı bir isyandır. Romantizm yaşamın ne olduğu ile ilgilenmez, onun ne olması gerektiği ile ilgilenir. Aslında romantik estetik hakkında ileri sürülen bu görüşler, modern sanatı da niteler. Modern sanatın da en önemli niteliği anti-mimetik bir sanat oluşudur. Romantizm bu anlamda bir erken modernizmdir.*⁴¹

Romantizm bir erken modernizm olmasına karşın aynı zamanda da erken bir modernlik eleştirisidir. Romantik akımın teorik temellerine bakıldığında bu dönemin yaklaşımında ve arayışında postmodernistlerdeki kaygının bir benzeri görülebilmektedir. Romantik kuramcılar kendi yapılarını oluştururken ilk olarak gerçekliğe bakışı ele almışlar ve gerçekliği sorgulayarak yeniden tanımlamaya çalışmışlardır. Bu da kurgusal olan ile gerçek olan ilişkisinin yeniden tanımlanması anlamına gelmektedir. Romantik sanatçı kendi yarattığı kurgusal dünya içinde hem yaratımın mutluluğunu yaşar, hem de kendi yaratımının gerçek dışılığına ilişkin bilgisiyle, yaratımının her zaman oluş halinde kalmaya ve bu açıdan bakıldığında kendisinin de ebedi başarısızlığa mahkum olduğunun bilincine varır.⁴²

Romantizm modernliğin biçimsel yapısına ve onun estetiğine karşı bir isyanı da beraberinde getirmiştir. Romantizmde sanatsal deha filozofun yerini alır. Tıpkı Postmodernizm de görülen sanatçının bir filozof olması gibi bu düşünce romantiklerin görüşleri arasındadır. Romantizm gerçeklik duygusunu yitirmez

⁴⁰Y. a. g. e., 31 s.

⁴¹Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, 1. Basım, Bağlam Yay., 2002, 8 s.

⁴²Güçbilmez, a. g. e., 197 s.

ancak onunla alay edebilmeyi mümkün kılar. Romantiklere göre reel olan temsil edilemez. Modernlik sonrası söylemini çağrıştıran hakikatin bilinemezliği teması romantiklerin baş tacıdır. Hakikatin peşinde olan, ancak onun elde edilemezliğini de fark eden romantizm, biçimin surları içine çekilir. Yani sorunu estetize eder. Gerçek olanla estetik olan arasındaki sınır, biçimin duvarlarıdır.⁴³

Romantik sanatçılar on sekizinci yüzyılda sanatta biçimselliği öne çıkararak klasik sanata ve onun tutuculuğuna eleştiri sunmuşlardır. Klasik estetik, sanatın değişmez biçimleri olduğunu öne sürmüştür. Bu yaklaşım, sanatın türlerarası etkileşimine kapalıdır. Her tür kendi içinde kullanılmalı ve kendi estetik biçimini yaratmalıdır.

*Romantik eleştiri ise öncelikle türlerarası geçişliliğe kapıyı sonuna kadar açtı. Romantik estetik, sanatı bir kurallar sistemi olarak değil, aksine türler arasında sonsuz hareketliliği meşrulaştıran ve dolayısıyla edebi üslupları sabitliklerinden özgürleştiren biraz da anarşik bir yapı olarak gördü.*⁴⁴

Postmodernizm de neredeyse aynı paralellikte türler arasındaki bu ilişkiyi savunmakta ve metinlerarası olarak bugünün sanatsal yapısında bu biçimsel değişikliği estetik anlamda kullanmaktadır.

*Romantizmin bir tarzlar arası diyalog olduğunu söylemek yanlış olmaz. Romantik yapıt, bir nedensellik ilişkisine dayandırılmaz; önceden tahmin edilemez; şakaya, ironiye, parodiye her zaman açıktır... Romantizm dünyayı dönüştürmeye çalışmaz.*⁴⁵

Romantizmin, postmodern sanat ile birbirine benzeşen yanları postmodernizmin çoğulculuk biçimiyle de örtüşmektedir. Romantiklere göre gerçeklik sonsuz seçeneklere açılabilir. Bu yüzden gerçekliğe karşı yıkıcı bir tavır sergilerler. Gerçekliğin belirlenimlerini tartışılır duruma getirirler. Buradan bakarak da gerçekliği tek bir anlamla açıklamazlar. Romantik estetiğin postmodern ile kurduğu bu benzeşimin en önemli özelliklerinden biride akla ve aklın değerlerine karşı yaptıkları başkaldırıya yatar. Her iki akımda da, 'Ben' kendini dünyaya karşı inşa eder. Estetik özne, verili dünyadan intikamını ironiyle ve humorla alır. Ancak

⁴³ Dellaloğlu, a. g. e., 17 s.

⁴⁴ y. a. g. e., 90 s.

⁴⁵ y. a. g. e., 92 s.

bu silahların her iki ucu da keskindir; sadece dünyayı değil özneyi de imha eder. Her iki akımda birer modernlik eleştirisidir.⁴⁶

Postmodernizmin romantizmle kurduğu bu ilişki, biçimsel anlamda da olsa modernizme yapılan sanatsal bir eleştiridir. Bu eleştiride biçimsellik ön plandadır. Romantik sanatçıda olduğu gibi postmodern sanatçı da sonuna kadar biçimsel olma özelliğini taşımaktadır. Romantik sanat, sonsuza kadar oluşum halindedir ve tıpkı postmodern sanat gibi hiçbir zaman tamamlanmışlık hissi uyandırmaz. Bu tamamlanmamışlık hissi romantiklerin genel yazım tarzı olan parçacıkta (fragman) kendini gösterir. Romantikler parçacık üzerinde durur. Romantiklere kadar gerçeği temsil etme fikrine sadık kalınması, sanatın temsil ettiği şeyle anlatının bütünlüğü arasındaki uyum temsilin ön koşullarından biri sayılmıştır.

Romantizmle birlikte bütünden parçalanmaya doğru bir yöneliş başladı. Yaşamın, hatta kişinin parçalılığı anlatının, giderek dilin yapısına sindi. Ama bu, yaşamın tüm parçalılığına karşın bir bütün arayışına yönelmekten vazgeçmek anlamına da gelmiyordu... Özellikle romantizmi izleyen sürrealist anlatılarda tüm bu bütüncü fikirlere karşı çıkış olarak yeniden tanımlandı. Bütünü yerine parçalılık, uyumun yerine çarpıtılan önerildi. Temsilin itici gücü parçadan bütüne değil, parçalanmaya doğru kullanıldı.⁴⁷

Goethe'nin meşhur sözüdür: “*bütün her zaman bir parçacık (fragman) olarak kalacaktır... Parçacık, romantiklerin ifade biçimidir.*”⁴⁸

Romantiklerin, eserin tamamlanmamışlık üzerinde duruşları gibi postmodernlerde de bir tamamlanmamışlık, parçalılık, sürekli oluşum halinde olma hiçbir zaman tamamlanmama ve hareket söz konusudur. Bu anlamda da romantizmle postmodernizmin birbirine yakın durduklarını söyleyebiliriz. Postmodern anlatıda evrensel yorum ya da bu etkiye yol açabilecek anlam bütünlükleri yoktur, anlamın sürekli kaybolduğu boşluklar, parçalanmalar ya da anlam kuyuları oluşturmak amaçlanmıştır. Postmodernist sanat, bütüne karşı hem felsefede hem de edebi anlatılarda bir savaş açmış ve anlatıyı parçalayarak romantik sanat ile bağını burada da kurmuştur. Romantizmin parçacık vurgusu, genelde sanatın, özelde de modern sanatın yapıt kavramına yönelik bir eleştiriye de içerir. Romantik parçacıklanma giderek biçimin kendisine de yönelir. Çünkü

⁴⁶ a. g. e., 93 s.

⁴⁷ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 1. Baskı, İletişim, 2000, 343 s.

⁴⁸ Dellaloğlu, a. g. e., 96 s.

romantiklerin parçacık yazmakta ısrar etmeleri, aslında edebi biçimlerin hiçbirinin sınırları içinde kalmak istememelerinin bir sonucudur.⁴⁹

Hem romantikler hem de postmodernler modernizmin yapıt kavramının ve biçimlerinin üstüne gitmişlerdir.

Çünkü modern sonrası edebiyatta ve dramatik yazında bir strateji olarak kullanılan 'metnin parçalanması' okur/izleyiciyle sanat eseri arasında kurulması hedeflenen ilişkiye bağlı olarak tarif edilebilecek bir estetik uzaklık/yakınlık kurma düşüncesi ve metnin yaratılış sürecinin, metnin okura/izleyiciye sunumu aşamasının organik bir parçası haline getirilmesi gibi biçimsel teknikler açıkça romantizmden devralınmıştır ya da romantik estetiğin değerleriyle bütünüyle ortaktır.⁵⁰

On sekizinci yüzyılda klasik sanat anlayışına karşı bir tepki olan romantizm, estetik ve sanat alanında klasik sınırlamaları aşarak modern kopuşun ayak seslerini bir yüzyıl önceden hissettirmiş bir akımdır. Postmodernizmin, romantizm ve modernizmle kurmuş olduğu bağ; felsefesiyle, estetik anlayışıyla ve dünyaya bakış açısıyla bir kopuş olsa da bu kopuş aynı zamanda içinde bir sürekliliği de barındırmaktadır. Ancak bu nokta temel kabul olarak alındığında, yine de iki binli yıllarda, romantizmle ve modernizmle bağlarını belirgin biçimde belli eden, bu bağları kasıtlı olarak göstermeyi amaçlayan bir metinsel yapının artık modernizmin ya da romantizmin ölçütleriyle değerlendirilemeyeceği de açıktır.⁵¹

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında birçok kültür ya da toplum kuramcısı, postmodern terimini kültür ve sanat alanında radikal bir kopuşu anlatan içerikle tanımlamışlardır. Postmodern kavramını, kültür ve sanat alanlarında yeni bir duyarlılığı ve estetik ortamı oluşturmak için kullanmışlardır. Bu yeni duyarlılık, sanatta anlam, düzen ve içerik olarak rasyonelliğin ya da rasyonellik gereksinmesinin kesin olarak yadsınmasıdır.⁵²

Postmodernizmde sanatsal duyarlılık çözümlemesinin modernizme oranla çok daha fazla çoğulcu bir yapısı vardır. Postmodernizm, modernizmin seçkinciliğini yadsıdığı gibi daha az ahlakçı ve daha az kuralcıdır. Yirminci yüzyılda estetik ilke, sanatın konusunun temsil edilme yerine yorumlanmasını öne çıkarmakta ve sanatçı istediği konuyu tam bir özgürlük içinde yorumlayabilmektedir. Geçmişin kuralları yeni estetiğin içinde kendi çoğulcu anlayışını yaratarak biçimsel öğelerini

⁴⁹ y. a. g. e., 99 s.

⁵⁰ Güçbilmez a. g. e., 199 s.

⁵¹ y. a. g. e., 145 s.

⁵² Şaylan, a. g. e., 48 s.

oluşturmaya başlamaktadır. Kuşkusuz çağdaş sanat uygulamaları içinde modernist-postmodernist ayrımı yapmak kolay bir iş değildir. Modern ve postmodern sanat anlayışları içinde örtüşmeler ya da ortak alanlar vardır. Ancak postmodern sanattan yana olan düşünür ve sanatçılar, postmodern sanat anlayışı üzerine estetik ölçütlerini koyarak ve açıklayarak kendi kuramlarını ve modernizme olan eleştirilerini getirerek postmodern sanatı tanımlamaya çalışmışlardır. Modernizmin temel kurallarının toptan reddedildiği bir düşünsel ortamda, doğal olarak Postmodernizm de kendi sanatsal üslubunu yaratacaktır.

Postmodern sanat anlayışı, herhangi bir kritik iddiası taşımayacak, estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizim üzerine kuracaktır. Sanat yapıtında misyon olmayacaktır, çünkü artık yaşamda misyon yoktur. Buna karşılık taklit ve popülizm olacaktır. Tarihsellik söz konusu olamaz, eskinin yıkılıp gideceği ve onun yerine bir yeninin geleceği, bu gelişin düzeni ya da içeriği vb. düşünceler postmodern sanat anlayışında anlamsız oldukları için yer almamaktadır. Postmodern sanat anlayışında her türlü evrensellik iddiası anlamsız oldukları gerekçesi ile dışlanmaktadır. Postmodern sanat estetiği için şuanda burada ölçütü esas alınmaktadır.⁵³

Modern sanat anlayışında okur; neden-sonuç ilişkisi bağlamında kapalı, başı sonu belli bir yapı içinde sanatsal ürünlerle iç içeyken, yirminci yüzyıla doğru büyüyerek gelişen olaylar dizisi, realist ve mimetik estetiği yerinden etmeye başlamıştır. İnsanın, doğanın, kendiliğinden ve doğal olanın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni değerler sistemi almaya başlamıştır. Her şeyi bilen güçlü bir anlatıcı bu kaos ortamında gerçeği, doğruyu, yaşamın anlamını artık eski biçimde anlatamamakta ve kendine yeni anlatım biçimleri yaratmak zorunda kalmaktadır. İnsan, doğaya da, çevresine de yabancılaşmaktadır. Gerçeğin tümüne sahip olması artık mümkün değildir. Gerçek yirminci yüzyılın ikinci yarısında teknolojinin yaşama egemen olmasıyla parçalanmaya, kopuk anlam parçaları yaratmaya başlamıştır. Teknolojinin devleşmesiyle beraber, insanla yaşanan gerçeklik arasına giren bu karmaşa ve tanımlanamaz ortam, yüzyılın sonlarına doğru gerçekliğin yerini alır. “Jean Baudrillard’ın hipergerçek dediği olgudur bu.”⁵⁴

İnsanın bu yaşanan gerçeğe yabancılaşması olgusu, yirminci yüzyıl estetiğinin taşıyıcılarından biri olur. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayı yabancılaştırma ile sanatsal boyuta taşır ve bunu bir kurgu tekniğine dönüştürür. Yirminci yüzyıl başında sanat, alışılmış tüm ölçütleri ters yüz etmeye başlamış

⁵³ y. a. g. e., 97 s.

⁵⁴ Ecevit, a. g. e., 35 s.

devrimci bir atılım gerçekleştirerek geleneksel estetiğin yazma kurallarını aşmıştır. Geleneksel estetikte yazma ve kurgu şablonu bellidir. Normatif kurallarla işleyen bir düzen vardır ve bu somutlukta sanatçı dün, bugün, yarın zincirinde olayını somutlayacak ve okurunu elinden tutup bir öykünün içinde çeşitli duraklarda durdurarak heyecanlandırarak, arındırarak ve öyküsünü tamamlayacaktır. Oysa modernist yazar için önünde belirsizlik, tüm kuralların bir bir hiçlendiği bir bilim ve normatif bilgi düzeyinin yerini alan spekülasyon bir sistem vardır. Her şeyin anti'sinin olduğu böyle bir ortamda sanatçıda sanatını “*nasıl biçimlendireceğini/kurgulayacağını tam olarak kestiremediği soyut bir iç dünyanın/bilincin/bilinçaltının,*”⁵⁵ dünyasını, kurgusunun odağına alıp yerleştirmektedir. Postmodernizm, biçim değiştiren estetik alan olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısında karşımıza çıkar.

*Postmodern sanat, oyuna, yer değiştirmeye, alegoriye ve ironiye başvururken, sanatın her alanında bütün türleri melezleştirir. Yapıt hırsızlığı ile bütün biçemlerin yeniden sunulmasına da olanak tanır. Süreklilik ve süreksizliğin, yüksek ve alt kültürün birbirine karıştığı, geçmişi taklit etmeyen ama onu şimdiki zamanın içine katan yeni eserler oluşturur.*⁵⁶

Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi, seçkin ve kitle kültürü ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü, eklettizmi ve türlerin harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği, parodi, pastiş, üst kurmaca, ironi, çoğulculuk, metinlerarasılık, yapıbozum ve bunun gibi birçok kurmaca biçimiyle postmodernizm kendini geleneksel anlatıdan ayıran başlıklarını ve anlatım üslubunu dile getirerek kendi edebi kültürünü ve söylemini oluşturur.

Postmodernizm, türler arasındaki söyleşme, kültürlerarası geçirgenlik, disiplinlerarası etkileşim kavramlarına yeni boyutlar ve anlamlar yüklemeye başlar. Doğal bir evrim olarak değerlerin ölümü, yeni değerlerin, söylem biçimlerinin ve oluşumlarının doğuşunu da beraberinde getirir. Postmodern sanat, içinde edebiliği taşıyarak kendi kurgu ve anlatı biçimlerini oluşturur. Postmodern anlatı, alılmayıcısına, modernizmin kültür ve sanat mirasını yineleyerek aktarır. Ama bu

⁵⁵ y. a. g. e., 42 s.

⁵⁶ Pınar Çiğdem “Popüler Kültür Popüler Tiyatro”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi** sayı. 8, 2005

asla kuru bir tekrar boyutunda değildir, çünkü postmodernizmin özellikle sanattaki cesurluğu, biçim ve biçem açısından son derece cazip örnekler yaratmaktadır.⁵⁷

Postmodernistler için biçimsel norm ve yöntemlerin çeşitliliği de bu açıdan bakıldığında son derece önem kazanmaktadır.

1. 1. Metinlerarası ilişkiler

Hiçbir dönemin yazma biçimi başka bir dönemin yazma biçimine benzeyemez. İçinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına “sığınması” onlardan yola çıkarak “ikinci elden” yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması metinlerarası ilişkiyle açıklanır. Eskilerin “taklitçilik” diye adlandırılıp aşağıladıkları bu eğilimi; çağımız edebiyatında “alıntı” tekniğiyle bir biçim ögesi durumuna gelmiş, giderek eski metinleri farklı tekniklerle kurgulamaya gidilmiştir. Çağımız metinlerinde asıl olarak yapılmak istenen, sadece anlayışı başka bir anlatıya yapıştırmak değil bu yolla yeni bir anlam ortaya koymaktır. Bununla da hâkim sanat anlayışı kırılarak yerine çoklu bir estetik anlayış ortaya konulmuştur.

Bir çağ dönümünde yaşıyoruz. Bunun en büyük işareti, dünyayı anlamak ve biçimlendirmek için kullandığımız bir takım kavramların akıl almaz bir hızla eskimeye başlaması. Bundan 10 yıl önce 20 yıl önce başvurduğumuz kavramlar bugün ya hiç yok ortada, ya da artık hiçbir işe yaramıyor. Hatta o eski kavramların kimileriyle yarattığımız dünyalar bile bugün yok artık. Bugün bize yeni kavramlar gerekiyor. Bu çağın ancak kırk elli yıllık bir geçmişi olan metin kavramı da bunlardan biri. Bu çağ bu metinleri beklemiyor: Hangi çağın ruhuyla üretilmiş olursa olsun aslında her metnin gerisinde bu çağın ruhunu yakalamanın olanaklı olduğunu ileri sürüyor, geçmişten onların açık örneklerini bulup çıkarıyor, 60'lardan beride 'karşı roman', 'yeni roman', 'postmodern roman' etiketleriyle hızla çağdaş örneklerini üretiyor. Bu çağ okuruyla buluştukça çoğalacak biçim de üretiyor. Bir odadan her seferinde içinde birden fazla kapının bulunduğu başka odalara girer gibi bir sayfadan içinde birden fazla sayfaya geçiş noktası barındıran başka sayfalara geçiş yapılan 'elektronik metinler' bunlar.⁵⁸

Metinlerarasılık, yeni tiyatro metinlerinin önemli bir bölümünü açıklamakta kullanılabilir bir terimdir. Geniş kullanım alanı düşünüldüğünde, metinlerarası

⁵⁷ Güzin Yamaner “Yalnızca Yenilemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat”, **Agon Tiyatro Dergisi**, Haziran 1996, sayı. 9, 22 s.

⁵⁸ Levent Aysever “ Bu Çağın Metinleri”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**,

sayı : 2, Cilt: 21, 2004

ağın varlığını sürekli kılan bütün araçlar parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest, üstkurmaca, alıntı metinlerarası edebiyatta eskiden beri kullanılmaktadır. Kavramsal anlamda kullanımı ve yeni edebiyattaki rolünün ve işlevinin önemszenmesi anlamında görece daha yenidir. Özellikle postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak sunulan metinlerarasılık (gösterenler zincirinden) yakalandıkça elden kaçan, anlam düşüncesini besleyen, yazarın ölümünü destekleyen bir yöntem olarak çağdaş metin çözümlemelerinde okurun karşısına çıkar.⁵⁹

1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak metni tanımlamak olan, kimi eleştirmenlerin (Julia Kristeva ve Roland Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan bu kuram, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra yaygınlaşmıştır.

Metinlerarasılık klasik metin düşüncesinin yazara bağlanan alanını ayırışık unsurların yan yana geldiği bir 'alıntılar mozaiğine' çevirecektir. Postmodern söylemi (yazıtı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir. Postmodern söylem içerisinde birer metinlerarası yöntemi olan yazınsal, yine yazınsal olmayan metin-dışı araştırmalara, alıntılara çokça yer verilir. Yazınsal metin farklı metinlerin bir kesişme yeri olur ya da söylemsel parçaların bir 'kolaj'ına dönüşür. Geleneksel romanda olduğu gibi, böyle bir yöntemle dünyanın bir görünümü değil, yazının kendi başına anlam üretebileceği metinsel bir görünüm sunmak söz konusudur.⁶⁰

Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin'in "söyleşim" kavramından hareketle geliştirdiği metinlerarasını bir metnin tanımı için odak kabul edecektir. Kristeva, "postmodern eleştiri alanında, bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin sürekli olarak başka söylemlere yer vererek birçok seslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu göstermek için "metinlerarası" kavramını ortaya atmıştır."⁶¹

Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür. Metinlerarası olgusu, her metnin ayırışık söylemlerin ya da başka metinlerin bir kesişme yeri olduğu, her yazının bir çoksenslilik niteliğiyle belirlediği, dolayısıyla metinlerarasılığın postmodern yazının

⁵⁹ Süreyya Karacabey "Modern Sonrası Tiyatroda Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri ve Heiner Müller'in Metinleri" Yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, 2003

⁶⁰ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 2. Basım, Öteki yayınevi, Ankara, 2000, 9 s.

⁶¹ y. a. g. y., 11 s.

temel ve önemli özelliklerinden biri olduğu herkes tarafından kabul edilen bir anlayıştır.

Bütün söz türleri bir yandan nesneye, yani konuşmanın konusuna, betimlediği duruma, dünyaya, bir yandan da dinleyene yönelik bir tutum içerir, bu iki tutum aracılığıyla tanımlanır. Edebi türler de hem yapıtlarda vücut bulabilecek dünya görüşleri, en geniş anlamıyla ideolojiler, hem de yapıtların okurlarına seslenme biçimleri, okurlarında uyandırdıkları beklentiler üzerinde sınırlamalar oluşturur. Aynı zamanda bu yapıtların hem çağdaşı olan diğer yapıtlarla hem de bütün bir edebiyat tarihiyle diyalog içinde biçimlenmesini sağlar. Birçok çağdaş eleştiri kuramında, örneğin yapısalci ve yapısalcılık sonrası yaklaşımlarda daha çok metinlerin dünyadan ve tarihten kopuk, soyut bir “metinsellik” özelliği cinsinden bir anlam taşır ve doğrudan bir tür olgusuna bağlanır. Tür edebiyatın belleğidir. Her yapıt, kendini belli bir tür içinde konumlandırırken zorunlu olarak geçmişte o tür içinde konumlanmış başka yapıtları ve o türü biçimlendiren toplumsal koşulları anımsar.⁶²

Çok eskilerde, tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınan metinler, daha sonraları söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbiriyle karşılaştıkları, kesiştikleri, çok sesli çokanlamlı ve çok katmanlı bir kavşak konumuna gelmiştir. Artık bu durumda metinleri sadece yazarlardan yola çıkarak incelemek yetersiz kalacaktır. Metin, artık sadece kendisini yazan yazara ait değildir. Metin, içinde yer alan birçok yazarın söylemlerine de yer verdiğinden, birçok farklı görüş içermekte çok sesli, birçok metnin iç içe olması ile de çok katmanlı bir yapıya dönüşmüştür.

Kristeva'nın metin konusunda öne sürdüğü tanımlamaları Roland Barthes olduğu gibi benimser ve devam ettirir. “Barthes, S/Z adlı yapıtında, “kapalı metin” kavramı yerine “açık metinden” söz eder. “*Metnin, kendinden önce gelen, onun içerisinden geçen ya da onu aşan izlerden, parçalardan, düzgülerden oluştuğunu kabul eder.*”⁶³ Bu söylemiyle Barthes, eski metin ile yeni metin (postmodern metin) anlayışında büyük bir ayırım yaratmış olur. Postmodern metin anlayışına bağlı kalarak, metinlerarası ya da “seslerin örgüsü” kavramlarını öne çıkarır. Her metnin bir metinlerarası olduğunu söyleyen Barthes, metnin, dili yeniden dağıtan bir üretkenlik alanı olduğunu bildirmektedir.

Metinde, pek çok bağıntı ağları vardır, biri ötekileri örtmeden aralarında oynarlar; bu metin bir gösterenler ‘galaksi’sidir, bir gösterilenler yapısı değil; başlangıcı yoktur; geriye çevrilebilir; içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılır; eyleme geçirdiği izgeler göz alabildiğince uzanır, karara bağlanamaz (anlam burada hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz, zar atılırsa o başka)⁶⁴

⁶² Mikhail Bakhtin, **Karnaval dan Romana**, 1. Basım, Çev: Sibel Irzık, Ayrıntı Yay., 15-16 s.

⁶³ Aktulum a. g. e., 55 s.

⁶⁴ Karacabey, a. g. e., 136 s.

Artık metin sadece kendisi değildir. Metnin biriciklik ve tek olma özelliği yok edilmiştir. Metnin içine sokulan birçok ayrışık unsur, çokanlamlılık, çok seslilik ve metni organik bir bütün olma fikrinden uzaklaştıran kolâjdir.

Bugün biliyoruz ki bir metin tek bir 'teolojik' anlamı (Tanrı –yazar'ın mesajı) bildiren sözcükler dizisi olmaktan çok, hiç biri özgün olmayan sayısız yazının içinde çarpışıp birbirine karıştığı çok boyutlu bir alandır. Metin, sayısız kültür merkezlerinden yapılan alıntuların oluşturduğu bir dokudur... Yazar ancak, hiçbir durumda özgün olmayan, her zaman daha öncesi olan bir tavrı taklit edebilir... Tek gücü yazıları karıştırmak, hiç birinin içinde kalmayarak, yazıları birbiriyle karşı karşıya getirmektir. Eğer kendini ifade etmek istiyorsa, o zaman en azından 'tercüme etmeye' çalıştığı içsel 'şey'in sadece hazır bir sözcük olduğunu, sözcüklerinin ancak diğer sözcüklerle açıklanabileceğini bilmek durumundadır.⁶⁵

Barthes'ın bu satırlarında ki görüş, onun, "yazarın ölümü" görüşünü de beslemektedir. Metinlerin artık birbirleriyle fisıldanmaları yazarın da kendi eserinin "tek efendisi", "tek sahibi" olma lüksüne son verir. Artık metnin yazarının üstünde bir anlayış hâkimdir.

Bütün edebi metinler başka edebi metinlerle örülmüştür ama bu, başka metinlerin 'etkilerinin' izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlamı vardır, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi özgünlük, 'ilk' edebi metin diye bir şey yoktur, bütün edebiyat metinlerarasıdır. Yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafında kümelenmiş olan eserlere taşar. Yazardan medet umularak eser, kapalı, belirli kılınamaz çünkü 'yazarın ölümü' sloganı modern eleştirinin artık güvenle ilan edebileceği bir slogan olmuştur. Edebiyatta konuşan, yazarın kendisi değil, bütün o oğul veren 'çokanamlı' çoğulluğu içinde dildir. Metnin bu kum gibi kaynayan çoğulluğunun geçici bir süre odaklandığı bir yer varsa o da yazar değil okur'dur.⁶⁶

Artık, yazar üzerine odaklanan bakış giderek gücünü yitirir ve yerini alıntılar dokusu olan, metin içinde metinlerin de izinin sürüldüğü bir çeşitliliğe bırakır. Metinlerarası ilişkiler, bir bütün olarak kabul edilen toplumun veya kültürün ürettiği metinlerin birbirleriyle alıntılar yaparak söyleştiği, yapılan bu alıntılarla olay örgüsünün kurulduğu yeni bir düzenleme olarak karşımıza çıkar.

⁶⁵ Güçbilmez, a. g. e., 157 s.

⁶⁶ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, 2. Basım, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay. İstanbul, 2004, 173 s.

Yazma ve ölüm arasındaki ilişki yazan öznenin bireysel özelliklerinin yok edilmesinde kendini gösterir. Sonuç olarak yazarın metindeki varlığı yokluğa dönüşür; yazar, yazma oyununda ölü adam rolünü kabullenmelidir. Bugünkü kullanımıyla yazma nosyonu, yazarın deneysel niteliğini, aşkın bir anonimliğe çevirmiştir.⁶⁷

Bu durumda yazarın sözcüklerinin anlamı yazarın kendi eşsiz bilincinden değil, dilbilimsel sistem içinde önceden var olan olanakları, olasılıkları bir araya getiren bir düzenleyiciye dönüşür. Barthes'ın başını çektiği bir yorum kanadının bu türden bir dil görüşü, bu görüşlerin ifade edilmesinden sonra metinlerarasılık olarak adlandırılmıştır.⁶⁸

Metinlerarası düzlemde sürdürülen bu ikinci elden yeniden üretim giderek yazınsallıkta bir kurgu ilkesine dönüşmeye başlar. Artık modern sonrası yazın moderne bir yanıt olarak, geçmişe yönelmesi gerektiğinin altını bir kez de metinlerarasılıkla çizer. Yazar, metninin çoğu yerinde, somut yaşamdan değil, daha önce kaleme alınmış eserlerin dünyasından seslenir.

*Postyapısalcılar, her metnin bir başka metnin dönüşümüyle, biçim değiştirmesiyle oluştuğunu söylerler. Eskiye, yeni bir bilinçle kavrayarak malzeme olarak kullanır postmodernist yazar.*⁶⁹

Yirminci yüzyılda sanatta aslolan biçimse, metinlerarasılıkla yapılan da bunun bir göstergesidir. Kendinden önceki mitsel ve üst metinsel okumalar yapan araştırmacı ve yenilik arayıcı yazar için bu engin denizin kullanılması kaçınılmazdır. Roland Barthes'ın dediği gibi;

*Artık var olan kodlar birbiri ile gevezelik etmektedir. Günümüzün yazarı okuyucuya/izleyiciye 'işaretlerle işaretleşmek sürecini yaşatır. Yazar artık metinlerinde karakter ve olay örgüsünden oluşmuş ince ve geçirgen bir dramatik yüzey kurar ve bu ince yüzeyin altından, çeşitli metinlerle ve metinlerin birbirleriyle söyleştiğini gösterir ve anlatı örgüsünün iyice parlamasına yol açar.'*⁷⁰

Metinlerarasılık, bir üretkenlik olarak metin kavramıyla birleşerek eski metinlerden alınanları belli bir amaç doğrultusunda bir araya getirir. Bir değiş tokuş ve yeniden yazma ve metnin içine dağıtma işlemi gerçekleştirir.

⁶⁷ Güçbilmez, a. g. e., 158 s.

⁶⁸ y. a. g. e., 158 s.

⁶⁹ Ecevit, a. g. e., 192 s.

⁷⁰ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, 1. Baskı, Çev: Beliz Güçbilmez, Dost Yay. Ankara, 2003, 109 s.

Kristeva'ya göre, metnin metinlerarası olmasının nedeni, onun alıntılanan ya da taklit edilen başka unsurları kapsamaması değil, onu üreten yazının önceki metinleri bozup yeniden bir yazma işleminden geçirmesidir.⁷¹ Metinlerarasılık, yazıya ve yazma işlemine bir iç devinim kazandırır.

*Metinlerarasından söz edebilmek için zorunlu olarak somut bir metinlerarası göndergenin, örneğin bir alıntının olması gerekmez. Yazı zaten önceki metinlerden, çoğu zaman bilinçdışı, pek de kolaylıkla saptanamayacak 'izler' taşır.*⁷²

Metinlerarasılık kavramına Kristeva'dan farklı bir şekilde yaklaşan Michael Riffaterre, metinlerarasılığı, okur-metin arasındaki ilişkiye göre tanımlar. Metinlerarasının her şeyden önce bir okuma etkinliğine bağlı olduğunu ileri sürerek okura önemli bir işlev yükler. Riffaterre'ye göre; yazınsal iletişim ve metinler arasındaki ilişkiler okurca algılanmadıkça gerçekleşmesi mümkün değildir. Metinlerarası, okurun kendinden önce ya da sonra gelen bir yapıtta başka yapıtlar arasındaki ilişkileri algılamasıdır. Öteki yapıtlar, ilk yapıtın metinlerarası göndergesini oluştururlar. Bu ilişkilerin algılanması, bir yapıtın yazınsallığının temel unsurlarından birisidir.⁷³

Riffaterre'in tanımına göre, okurun algısı merkeze alınmıştır. Yazınsal metin ile kurulan metinlerarası ilişkinin gerçekleşmesi onun okur tarafından algılanmasına bağlıdır. Okura, alımlama estetiği açısından vurgu yapan Riffaterre, edebiyat yapıtının raflarda değil ancak okuma pratiğinden geçerek somutlandığını varsaymıştır.⁷⁴

*Alımlama estetiğine göre, bir edebiyat eserinin anlamı, metnin içinde hazır bir şekilde yer almaz. Metindeki bazı ipuçlarına göre, okur tarafından okuma süresince yavaş yavaş kurulur. Anlam metinde sadece gücül halde yer almaktadır ve okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır, bütünleşir. Çünkü bu kurama göre yazar metinde her şeyi söyleyemez. Bu nedenle de metinde ister istemez bir takım yerlerin doldurulması okura düşer. Alımlama estetiğinde okura daha farklı bakılarak ona önemli roller verilmektedir. Alımlama kuramcıları, eserin tek doğru yorumu olduğunu kabul etmemekle birlikte, buna karşılık yorumlamanın da keyfi olabileceği görüşüne de yanaşmazlar. Onlara göre önemli olan, eserde gücül halde (kapalı) bulunan anlamın okur tarafından somutlaştırılması ve bu edininin okura kazandırdığı estetik zevktir.*⁷⁵

⁷¹ Aktulum, a. g. e., 44 s.

⁷² y. a. g. e., 44 s.

⁷³ y. a. g. e., 61 s.

⁷⁴ Güçbilmez a. g. e., 162 s.

⁷⁵ www.geocities.com/ilyasyazar/edebiyat/edebiyatkuramlari

Alımlama estetiğinin bu yaklaşımı okuru gerçek yazar haline getirmektedir. Etkili ve başarılı bir metin böyle bir okuru kendi isteklerine ve beklentilerine eleştirel bir gözle de bakmaya ve yönlendirmeye çalışır. Geleneksel algılama biçimleri geçersizleştikçe, yeni okur yeni algılama biçimlerini oluşturacaktır. Metinlerarasılığı kullanarak ve birçok eseri bir araya getirerek bir yöntem geliştiren yazar, bu bulduğu yöntemle kendi eserini ve eserinde yarattığı anlamı, farklı metinlerle bir arada süzer ve tek bir anlam potasında eritir. Metinlerarasılık hem bir özgürlük alanı ve biçimi yaratır hem de yazarın geçmişe dönmesi ile unutulmuş unutturulmaması ile farklı bir hatırlatma ve önemsetme tekniği de kullanmış olur. Geçmişle bugün arasındaki ayrım çeşitli eserlerin yan yana getirilmesiyle şimdiye vurgu yapar ve geçmişin sınırlarını şimdiyle genişletir. Metinlerarası yöntem, açık ya da kapalı bir biçim kullansa da son derece geniş bir alanı kapsamaktadır.

1. 2. Parodi (yansılama)

Ciddi bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü alaya alarak, çarpıtarak ya da abartarak öykünme yoluyla yeniden yazma olan parodi, eserin dış biçimini korumakla birlikte, o eserle uyuşmayan bir içerikle ele alınır.

Biçim ile içerik arasındaki bağdaşmazlıktan ya da özgün yapıttan sapmalarla gülünçlük elde edilir. Parodi de, gülünç etki çeşitli yollardan, değişik amaçlarla yapılabilir: bir yapıtın güçsüz ve tutarsız yanlarını ya da biçimini ortaya koyarak yapılan 'eleştirel parodi'; yapıta ya da yazarına sert bir biçimde saldırıda bulunma yoluyla yapılan 'polemik parodi'; bir yapıtın sırf gülünç hale düşürülmesi amacıyla yapılan 'gülünç parodi'. Parodi, parodisi yapılan yapıtla ya da tiyatro geleneğiyle karşılıklı bir karşılaştırma ve yorumlama kurar, özgün yapıta eleştirel bir bakış getirir.⁷⁶

Parodi, bir metni başka bir metne türev ilişkisine göre bağlayan metinlerarası yöntemlerin en önemlilerinden biridir. "Kökensel anlamıyla 'parodia', bir şarkıyı başka bir tonda söylemek yani bir melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek demektir."⁷⁷

Yazın anlamında düşünüldüğünde ise, bir metni başka bir amaç için kullanmak ya da ona yeni bir anlam yüklemektir. Modern edebiyatın parodi için çok zengin bir alan oluşturduğu açıktır.

⁷⁶ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Ansiklopedisi** (Kültür bakanlığı T.T.K Basımevi, Ankara, 1995)

⁷⁷ Aktulum a. g. e., 177 s.

Parodi taklidi, dahası diğer stillerin ve özellikle bunların tarzlarının benzeşlerini ve tiklerini içerir. Bütün büyük modern yazarların tanımlanması, daha çok benzersiz stillerin yaratılmasını ya da üretilmesini içerdiğinden (...) modern edebiyat parodi için bir zenginliktir.⁷⁸

Parodi, modern edebiyatın biçimlerinin benzersizliğinden yararlanır ve eserin orijinali ile alay eden ve bir taklit üretmek amacıyla yapılan hiciv etkisini gösterir. Büyük bir parodist orijinale karşı büyük bir sempati beslemelidir. Ama yinede, iyi ya da kötü niyetle, parodinin genel etkisi, insanların normalde yazıp konuşmalarına göre bu stilistik tarzların özel doğası ve bunların çoklukları ve egzantriklikleriyle, alay etmektir.⁷⁹

Parodi konusunda birçok tanımlamalar yapılmasına ve bu tanımlar arasında farklar bulunmasına karşın, yeniden ele alınan bir yapının gülünçleştirilmesi ya da yergisel bir amaçla kullanılması üzerinde ortak bir tanım çıkarılması da mümkündür.

Margaret Rose'un tanımına göre; parodi önceden biçimlenmiş dil bilimsel ya da sanatsal malzemenin gülünç bir işlevle yeniden işleve sokulmasıdır. Linda Hutcheon'un yaptığı tanıma göre; parodi bir metnin benzerlikten çok ayırım üzerinde durarak, eleştirel ve alaycı bir tutumla yinelenmesidir. Boris Tomaşevski'nin yaptığı tanıma göre parodi, mekanikleşmiş yazınsal bir tekniğin yenilenmek amacıyla gülünç kılınmasıdır. Mikhail Bakhtin'in tanımına göre ise, parodi ister yazınsal, ister toplumsal olsun, bir başka söylemin biçimleştirilmesinin özel bir durumudur.⁸⁰

Parodi'de, bir ana metinle o ana metnin yansılındığı bir yan metin olmak zorundadır. Bu iki metnin arasındaki ilişki eğer okuyucu tarafından algılanıyorsa yansılama (parodi) öne çıkar. Parodi, taklit ettiği metni değiştirerek anlamsal bir dönüşüm yaratır. En etkili yansılama, anlamını değiştirdiği metne biçimsel olarak en yakın olan, özgün metni hemen akla getiren, ancak ondan anlamca ayrılan yansılama.⁸¹

Tüm edebi sanatlar, tek bir amaca hizmet eder, sıradanlıktan ve tekdüze anlatımlardan kurtulmak. Belli bir sanat türü ya da anlatı biçimi zaman içinde farklı anlatım tekniklerine başvurarak kendini yenilemeye başlar. Bu hem o sanat türünün yeniden heyecan vermeye başlamasına yarar, hem de yeni bir teknik ya da biçimle

⁷⁸ Fredric Jameson, "Postmodernizm ve Tüketim Toplumu", **Edebiyat Eleştiri Dergisi**, Çev: Hakan Güler, Volkan Aytar, 1993, sayı: 1, 28 s.

⁷⁹ **y. a. g. e.**, 28 s.

⁸⁰ Kubilay Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık**, Mitos, 2004, Ankara, 289-290 s.

⁸¹ Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 119 s.

kendini başka bir anlatımla var eder. O zaman tekdüzelikten kurtulmak isteyen anlatım, yabancılaştırma yöntemiyle yenilenir.⁸²

*Yeni ve çarpıcı deyişler icat eden anlatı parodiye yaslanarak sanatsal tekniklerini vurgular, kısaca, sanatsallığını 'öne çıkarmak' için akla gelebilecek her yola başvurur."*⁸³

Rus biçimcilerinin yazılarında sıklıkla kullandıkları parodi, ele alınan yapıtın taklit edilmesi ve dönüştürülmesi olarak adlandırılır. Tomaşevski'ye göre; parodi ile kimi yazınsal türler, özelliklerde tiyatro alanında ortaya konan yapıtlar taklit edilip dönüştürülürler. Söz konusu yazınsal türe ait teknikler ilk anlamlarını yitirerek, başka anlamlarla ya da işlevlerle donatılırlar. Rus biçimcilerine göre, eski yazın türlerinin teknikleri bir süre sonra mekanikleşeceklerdir. İşte bunu önlemek için, onu yeni bir işlev ya da yeni bir anlam aracılığıyla yenilemek gerekir. Tekniğin yenilenmesi de eski bir yazardan yapılan bir alıntının yeni bir bağlamda yeni bir anlamla kullanılmasıdır.⁸⁴

Tüm türlerin zaman içinde evrimleşmesi, genellikle parodi yoluyla gerçekleşmiştir. Parodist yazarlar, bir yandan taklit ettikleri edebi türün biçimsel özelliklerini vurgularken geçmişte kalan türleri ve edebiyat geleneğini canlı tutmaya çalışmışlardır. Rus biçimcilerine göre, edebiyat kaçınılmaz olarak biçim bozar, deforme eder. Bu biçim bozma ve deforme ile gerçekleştirilen yaratım sadece parodiye değil bütün sanat eserlerine uygulanabilir.

*Parodi, özellikle modern sonrasında kullanıma sokulan bir yazınsal strateji olarak konvansiyon normları yıkmayı hedefleyen bir yazarlık tutumunun eşlikçisi için en az ve genellikle bir ana metnin varlığı zorunluluktur. Parodi, referansı olan ana metni; taklit ederek, o metnin içeriğini ve biçimini ya da temel sorununu ya da bağlamını ve anlamını değiştirerek kullanmak olarak tanımlanabilir. Parodistin, ana metniyle kurduğu ilişki iki duygu ve eğilimden besleniyor olabilir; ana metinle dalga geçmek, ana metni karikatürize etmek ya da o metne beslenen sempatinin ya da atfedilen değer bir göstergesi olarak saygı durumunda bulunmak. Kimi parodi metinleri her iki yönelimden aynı anda beslenir; hem eleştirel bir okumaya tabi tutulan ana metin yeni formuyla sunulabilir, hem de özellikle o metnin ana metin seçilmesiyle, metnin saygınlığı pekiştirilir. Aslında parodi söz konusu olduğu sürece, ana metin ile parodi metin arasında kaçınılmaz bir simbiyotik ilişki kurulduğu varsayılabilir. Ortakyaşarlık statüsüne geçen iki metin artık birbirlerini beslemek, birbirlerinden beslenmek durumundadırlar.*⁸⁵

⁸² Parla, a. g. e., 46 s.

⁸³ y. a. g. e., 47 s.

⁸⁴ Aktulum, a. g. e., 22-23 s.

⁸⁵ Güçbilmez, a. g. e., 164 s.

Parodi'de, yaratılmak istenen etki kolaylıkla algılanabilsin diye genelde kısıtlı bir anlam alanını kapsamakla birlikte, tüm sayfaya ya da tüm anlatıya da yayılabilir. Ama burada önemli olan yansılamanın metnin yansılanan metne koşut gelişmesi ve biçimle olay örgüsü olduğu gibi kalırken, yansılama sürecine uygun olarak konunun değiştirilmesidir.⁸⁶

Parodinin hedefi olan okur ya da izleyici kitlesi tarafından bilinen bir metnin ya da anlatının tanınmış olması önemlidir. Parodi, hedef metinlerini kendisinin anlamlı ve önemli bir parçası haline getirerek içselleştirir. Dolayısıyla parodinin algılanabilmesi için, hedef metne nasıl eleştirel yaklaşıldığının anlaşılması esastır.⁸⁷

1. 3. Pastiş (öykünme)

Bir yazarın dil ve anlatım özelliklerini taklit etmeye pastiş denmektedir. Pastiş, farklı söylem ürünü pasajların, ana metnin biçim/içerik dokusu içinde eritilmesi yoluyla uygulanır. Pastiş'te parodi gibi, metnin biçimini hedef alır. Ancak pastiş, bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin oluşturmaz, yalnızca metnin biçimini taklit eder.

Kesin bir göndergeyi zorunlu kılan öykünme (pastiş) ile iki metin arasında (öykünen ve öykülen) bir taklit ilişkisi kurulur. Öykünme, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir. 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.⁸⁸

Postmodern yazma süreciyle birlikte, bu türün kendine özgü anlatım biçimlerini geliştirme özelliği kendini çoksesliliğe ve daha karmaşık bir yapıya bırakmış, pastiş de bu karmaşanın içinde kendi yerini almıştır.

Fikirlerin ya da görüşlerin gelişigüzel, karma karışık, darmadağınık, kolaj'ı andırır biçimde bir araya gelerek oluşturdukları kırk-yama (patchwork). Pastiş eski-yeni gibi karşıt unsurları bünyesinde barındırır. Düzenliliği, mantığı ya da simetriyi yadsır; çelişki ve karşıtlıktan hoşlanır.⁸⁹

Pastiş sadece biçimsel bir taklitle sınırlı değildir. Bir metnin kendine ait içeriği ya da izleği de taklit edilebilir. Pastiş yapan yazar, öykündüğü eserin

⁸⁶ Aktulum, a. g. e., 123 s.

⁸⁷ Güçbilmez, a. g. e., 167 s.

⁸⁸ Aktulum, a. g. e., 133 s.

⁸⁹ Emre, a. g. e., 156-157 s.

konusundan yola çıkarak, öykündüğü metnin biçeminde bir metin ele alabilir. Öykünen yazar, öykündüğü metnin benzerini yapmaya uğraşır.

Gerard Genette'in söylediğine bakılırsa; bir metin doğrudan taklit edilemez. Çünkü taklit etmek; aynısını yapmak, yani kopyalamaktır. Bu nedenle metin yerine, ancak bir biçem, bir tür, bir çağda ortaya çıkan bir yazınsal okulun bir ürünü, öne çıkan belirgin özellikleri; XVIII. Yüzyıl biçemi, barok biçem, romantik biçem vb. ya da bir yazarın yapıtı, onun kendine özgü eylemi taklit edilebilir. Özgül bir metnin biçimini taklit etmek demek onun biçemsel özellikleri yanında kendine özgü izleksel özelliklerini de taklit etmek demektir.⁹⁰

Postmodern sanatın temel üslubunun pastiş olduğunu söyleyen Frederic Jameson, bunun nedeninin yeni yazında bireysel öznenin yok olmasında yattığını ve dolayısıyla kişisel bir üslubun zor bulunur olmasının bir sonucu olarak görür.

Parodi, modernin karakteristiğidir, 'parodi modernlerin kendilerine has tuhaflıklarında ve 'taklit edilemez' üsluplarında verimli bir gelişme ortamı bulmuştu... Modernizmin belirgin kişisel üsluplarının yerini 'nötr ve şeyleşmiş bir medya konuşmasına indirgenen linguistik parçalanmanın aldığı ve artık modernist üslupların postmodern kodlar haline geldiğini savunur. Parodi, 'işsiz' kalmış, pastiş onun yerini almıştır... Parodi gibi pastiş de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular. Yani pastiş, boş parodi, gözleri kör bir heykeldir.⁹¹

Parodi ve pastişin sık sık birbirine karıştırılması, hem pastiş tanımlarının net olmamasından hem de parodisi yapılan metnin bazen pastişi de beraberinde kullanmasıyla ilgilidir. Metinlerarasılığı yaratan bir teknik olarak kullanılan pastiş, parodi gibi, bir metnin biçimini değiştirerek ortaya yeni bir metin çıkarmayı hedeflemez, pastiş yapan yazar ele aldığı metnin üslubunu (biçimini) taklit ederek ortaya biçimleri birbirine benzeyen daha tarafsız bir metin ortaya çıkarır. Pastiş, bir yazarın, dil ve anlatım özellikleri hatta giderek sözleri taklit edilerek ya da taklit yoluyla çoğaltılarak oluşturulmuş yeni metinlerin benimsediği bir yöntemdir.⁹²

Bir anlatı içerisinde pastiş her zaman okur tarafından anlaşılabilir. Okurun böyle durumlarda, pastişi yapılan metnin yazarının biçimini bilmesi gerekir ki bu çok zor bir durumdur. Kimi yazarlara özgü biçemlerin belirtilmeden

⁹⁰ Aktulum, a. g. e., 134 s.

⁹¹ Karacabey, a. g. e., 110–111 s.

⁹² Güçbilmez, a. g. e., 170 s.

öykünme içerisinde yer alması ya da kapalı bir biçimde pastişin yapılması, okurun dikkatine ya da okurun alımlamasına ve daha dikkatli bir şekilde okuma yapmasına bağlıdır. Okurun, pastiş'i yapılan biçemi ya yazarın yapıtlarını bilmesiyle ya da öykünülen yazınsal tür'ü önceden tanması bir önkoşul olarak görülmektedir.

1. 4. İroni

Söylenenin tam tersinin kastedildiği bir ifade olan ironi, söylenen ya da yapılan eylemin, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasına çekmeyi hedefler. İroninin temel özelliği gerçek ve görünüş, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlığa dayanmasıdır. İroni, alay edenin gerçeği temsil etmediğine inandığı, doğruyla yanlış ayıracak tabanın kayganlaştığı an başlar. İroni, bir tutum, yaşamı felsefi düzeyde bir yorumlama tarzıdır.

Tiyatroda dramatik ironi, izleyicinin oyuna dışarıdan bakmasını sağlayan bir olanak olarak kullanılır. Özellikle romantik akımla birlikte özel bir önem kazanan dramatik ironi, izleyicinin ve yazarın sahnede yaratılan kurgusal dünyayı adeta tanrısal bir gözle izlemesini sağlamış ve yorumlamıştır. Dramatik ironi, tanrının varlığını ve yazgısının denetimini sorgulayan insan için, sahne üzerinde kurgulanan dünyaya bütünüyle hakim olmak, sahne gerçeğinden bir adım önde bulunmak, insanın yazgısının denetimini kontrol eden güçlerle aynı düzlemde yer almayı sağlamıştır.⁹³

Romantizmle başlayan modern sanat, bu üstünlüğü içinde yaşadığımız dünyayı açıklamak ve anlamak için kullanmıştır. Özellikle avangard akımları etkileyen felsefi yaklaşıma göre evren, iç içe geçmiş çeşitli düzlemlerden oluşur. Bu noktada dramatik ironi, sahnede sergilenen oyun aracılığıyla, insanı kuşatan çok boyutlu evrene ve bu evrenin katmanlarına işaret eden bir araca, yeni bir anlam katmanına dönüşür. Oyun alanında yeniden kurgulanan dünya, izleyicinin ve hatta yazarın içinde bulunduğu evrenin düzlemlerinden birisidir.

Dramatik ironiye temel işlevinin üzerinde, felsefi bir anlam yükleyen romantizm ve sonrasında modern sanat, izleyiciyi yapıtın önünde olmaktan çıkararak, yaşamın neresinde olduğunu sorgulamaya itmektedir. Antik Yunan tiyatrosundan itibaren tiyatronun temel bir aracı olan dramatik ironinin asıl işlevi

⁹³ Füsun Ataman **Shakespeare** (6 Ocak 2003 Hürriyet Agora <http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=3&aid=114>)

kurgusal niteliktedir. En basit tanımıyla "seyircinin bildiği ancak sahne kişilerinin farkında olmadığı durumlar" dramatik ironiyi yaratır. Kurgusal amaçlı olan bu işlev seyirciyi sahne gerçeğinin bir adım önüne taşır, sahnede kurgulanan gerçeğe hakim kılar. Diğer bir deyişle, seyirciyi "izleyen", sahneyi "izlenen" durumuna getiren ve ikisi arasına tiyatronun vazgeçilmez ögesi olan yanılsama perdesini yerleştiren, dramatik ironidir.

Dramatik ironiye, zaman içinde felsefi boyut kazandıran ve özellikle tiyatro sanatında anlamsal bir işlevle kullanılmasına neden olan da, "gerçek" ile "görünen gerçek" arasındaki ayrımı ortaya koyan veya gerçeğe farklı konumlarından bakmayı sağlayan yanılsama perdesini yaratabilme işlevidir. Özellikle Romantik akımla birlikte başlayan süreçte, bilimde ve felsefedeki gelişmelere koşut olarak içinde yaşadığımız çok boyutlu evrenin kaotik yapısı, bilinemezliği ve birbirinden farklı boyutları sanat tarafından da sorgulanmaya başlanmıştır. Evrenin büyük ve düzensiz düzeneğinin farkına varmak, insanın kapladığı yeri giderek küçültmüş, varlığın anlamı, insanın yazgısı sorgulanmıştır.⁹⁴

Genel olarak ironinin üç temel ögesi vardır;

İroninin ilk ögesi ironiyi yaratan ile ilgilidir. Bu gerçek ile görünüş arasındaki tezada dayanır. İronik konuşan, bir şeyi söyler görünürken başka bir şey kasteden kişidir.

İronide ikinci öge, bir kurbanın varlığıdır. Fakat durumu farkedemeyen bu kurbanın aldanişını gaflet düzeyindedir.

Üçüncü öge gözlemci ile ilgilidir. Gözlemci veya seyirci tarafsız ya da uzak kalma halinde olmalıdır.

Sözlü ironide ironiyi yapan, kurban ve gözlemci bulunur. Gözlemci gerçek durumu farketmediği kadar kurbanın gafletini de fark etmiştir.

Durum ironisinde ironi yapan bir kimse yoktur fakat olayların hazırladığı durum ironiktir. Durum ironisinde kurban ve gözlemci bulunur, bunu da dramatik, trajik ve komik ironi olarak çeşitlendirebiliriz. Dramatik ironi, tiyatronun temel ironisidir. Çevresindeki gerçekleri görmeyen ve ne durumda olduğunu bilmeyen kurban vardır. Burada seyirci kendisine önceden sunulmuş doğru bilginin ışığında oyun kişisinin yanılgısını görür. Bu yenilgi oyun kişisinin zaafını belirliyorsa

⁹⁴ y. a. g. e

komik ironi söz konusudur. Dramatik ironide oyun kişinin yanlıgısı seyirciyi uygulandırarak komedyaya özgü duygusuzluğu ve uzak açığı bozar. Oyun kişinin yanlıgısı kendi yıkımına sebep olursa, seyirci kader ve insanı yöneten üstün güçler üzerinde düşünür. Burada trajik ironi söz konusudur.

Tiyatro bir çeşit ironik konvansiyona dayanır. Bu yaşantıda seyirci sahnede oluşan bir yaşamı seyrederek. Bu yaşama karışmaz fakat bilgisiyle denetler. Seyirci hem oyun seyrettiğinin farkındadır, uzak açılıdır, hem de bir yandan sahnedeki kendi yaşamıymış gibi yaşanan gerçeği paylaşır ve onunla duygudaşlık kurar. Gözlemci ya da seyirci açısından ironi üç duygu yaratır; üstünlük duygusu, özgürlük ve eğlence. Burada üstünlük, görünenin altında yatan asıl gerçeği bilmemizden, özgürlük, ironinin seyirciye sağlamış olduğu uzak açıdan, eğlence ise, bütün bu karşıtlıkları kavramış olmamızdan doğar.⁹⁵

Okurun ya da izleyicinin sanat yapıtıyla kurduğu ilişki biçimini tanımlayan ironi, dış dünyayla kurulan ilişkiyi de belirler.

Bir şeyin kendi dışımızda tanımlanabilmesi için paradoksal biçimde onda kendimizden bir parça ya da 'iç dünyamıza' ait bir özellik bulmak durumundayızdır. Bu nedenle ironinin konusu olduğu her yerde yakınlık/uzaklık, yakınlılaştırma/uzaklaştırma ikili karşıtlıkları bir arada kullanılmak durumundadır.⁹⁶

Yapıtlarında ironiyi kullanan yazar, var olan estetik dünyada hiçbir şeyin değışmeden kalabileceğine inanmaz, bu yüzden eskiyi metinlerarası bir düzlemde eserine taşıırken anlatının masumiyetiyle de oynayarak geleneğe ironiyle yaklaşır.

Postmodern yazar, geleneksel-gerçekçi büyükbabaları gibi öyküsünü keyifle/ballandırarak anlatmıyor değildir: ama çok farklı bir estetik konumdan yapıyordur bunu. Bu kez ironi düzleminde gerçekleşen bir oyundur bu... Mimetik estetiğın dünyasına Mimesis olmaksızın, Eco'nun deyişıyla 'ironiyle masum olmayan bir biçimde yeniden dönüştür bu.'⁹⁷

Postmodern sanat eseri, eklektik bir yapıyla devamlılığını metinlerarasılığın pastiş, parodi vb. niteliklere sahip biçimsel özellikleriyle yaparken, postmodern ilkeye özgü olarak bütün derinlik ilkelerini de reddeder. Bu reddedişin yerine de, dipsizliğı, oyunsuluğu, yakalandıkça elden kaçan bir metni ortaya koyar. Kesinliklere ve hakikatlere kuşkuyla yaklaşan böyle bir eserin biçimi de ironiktir.

⁹⁵ Sevinç Sokulu, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993 24-25 s.

⁹⁶ Güçbilmez, **a. g. e.**, 110 s.

⁹⁷ Ecevit, **a. g. e.**, 74 s.

Kendi kurgularının temelsiz ve keyfi olduğunu bildiğinden, ancak bu gerçeğin ironik biçimde farkında oluşunu sergileyerek, inşa edilmiş bir yapıntı sıfatıyla sahip olduğu kendi statüsüne alaylı bir yüz ifadesiyle işaret ederek bir tür negatif sahicilik kazanabilir.⁹⁸

İroni, bir amaç için yapılsa da, bu ironinin özsel bakımdan amacı kendinde içkin bir ifade biçimidir.

İroninin hiçbir amacı yoktur, amacı kendi içinde yer alır, metafizik bir amaçtır. Amaç, ironiden başka bir şey değildir. Ancak bu durum ironinin kendi iç mantığı açısından böyle olmakla birlikte onun kendi dışındaki herhangi bir anlayış tarafından kullanıldığında değişmekte ve ironi, amacı kendinde içkin bir ifade biçimi olmaktan çıkarak yer aldığı düşüncenin amacına hizmet eden bir mekanizmaya dönüşmektedir.⁹⁹

İşte tam da bu noktada 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.

Her şey hakkında bilgisi olduğunu düşünen, akılsızca şişirilmiş bir bilgelik karşısında yüreklendirici olmak, bu bilgilerle harekete geçmek, bilgiyi giderek büyüyen bir delilik içinde sürekli yükseğe çıkarmak için kışkırtma amaçlı alkış tutmak ironik açıdan doğrudur; ama ironist tüm bu süreç boyunca olayın boş ve içerikten yoksun olduğunu farkındadır. Zevksiz ve anlamsız bir heyecanı sürekli yüceltip överek körüklemek de ironik olarak doğrudur, ama ironist bu heyecanın dünyadaki en aptalca şey olduğunu bilir.¹⁰⁰

Postmodern yazarların, bir metnin olmazsa olmazlığını düşündükleri bir biçim olan ironinin, modern öncesi metinlerin işlevlerinden olan resmileşmiş söylemi tahrip etmek için doğrudan eleştiri yerine dolaylı olana yönelerek, ironist bir tutum takınarak, ironisi yapılan şeyin meşruiyetini sarsmaya çalışmışlar ve dolayısıyla ironiyi yapan özneyi de meşru bir zemine çekmişlerdir.

Modern sonrasında ironi, bir yandan tiyatro oyunlarının yapısına eklenmiş dramatik metnin var olan yazma biçimini sekteye uğratarken bir yandan da aynı dönemde yazılmış oyunlarla kurulan metinlerarası ilişkiyle varlığını belirginleştirmiştir. Metinlerarasılığın varlığını gösteren parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest, üstkurmaca gibi teknikler yirminci yüzyılın ikinci yarısında özellikle kuramsallaştırılarak ve belli bir bilinçle birer yazma biçimi olarak

⁹⁸ Eagleton, a. g. e., 280 s.

⁹⁹ Emre, a. g. e., 162 s.

¹⁰⁰ a.g.e., 162 s.

uygulanmaya başlanmıştır. Bu yazma biçimlerinin hepsi de ironik bir tutum olarak yazma hünerine dönüşmüştür. İroninin en genel tanımıyla bir şey söyleyip başka bir şey ima etme, her yazınsal aracı, başka, gizli, şifreli araçlar haline getirerek, okuma katmanlarını çoğullandırdığı kabul edilen bir gerçektir. “*Bir metnin başka metinlerle kurduğu bağlantı, yeni okur/izleyici için, modern öncesinde ironinin yaratmış olduğu geleneksel okur/izleyici ilişkisini daha teknik ve daha biçimsel araçlarla yeniden üretmektedir.*”¹⁰¹

Metnin öykü anlatıcısı, kendisini okuyan ya da dinleyen iki ayrı düzlemdeki seyircisine bilgi vermek için, metin içinde anlatımda ve anlamda karşıt hedefler uygulayarak ironik bir tutum yaratır. Hem anlatının kendisi hem de kullandığı anlatım aracı ironik bir mekanizmayla birbirine eklemlenir. Anlatının ne olduğunun, uzunluğunun ya da kısalığının bir önemi yoktur, bir anlatıcı ve ya bir dinleyici olduğu sürece ironi, dönüşen ve gelişen yapısıyla kendini işlemeye ve göstermeye başlar. İroni, anlatıma ve metnin içindeki varlığıyla kurguya ilişkin bir unsur olarak fark edilebilir.

*Metnin parçalanmasına ilişkin olarak geliştirilen her tür stratejinin (anlatı(m)larla metnin kesintiye uğratılması, pastiş, parodi üstkurmaca gibi metinlerarası ve metinlerüstü tekniklerle alımlamanın parçalanmaya tabi tutulması vs.) bu dönemde gelişmesi bir rastlantı ya da yaratıcı kaprisi olarak değerlendirilemeyecek denli genellik gösterir. Son yıllarda çeşitli kuramsal çalışmaların hep bu terimler ekseninde şekillenmesiyle, uygulama ve kuram birbirini beslemiş ve postmodern kuramsal alanın dikkate değer bir egemenliğe kavuşmasını sağlamıştır.*¹⁰²

1. 5. Çoğulculuk

Postmodernizm kapsamında yapılmış en iyi çalışmalar, çoğunlukla çifte kodlu ve alaycı bir özellik taşır. Bu yapıtlar, birbiriyle çelişen ve süreksizlik gösteren çok sayıda geleneğe yararlanır, çoğulculuğu sağlayan da en başta bu çeşitliliktir. 1960’lardan başlayarak Batı sanayi toplumlarında “yeni toplumsal hareketler” yeni siyasi eylemler sürecini başlatır. Feminist hareket, çevrecilik, barış, anti-nükleer anlayış, ırkçılığa karşı çıkış, etnik kimlik sorunu, insan hakları ve cinsel kimlikte özgürlük anlayışı çerçevesinde toplanabilecek olan bu yeni toplumsal hareketler, tüm bu farklı alanları siyasal düşünce içine çeker.¹⁰³

¹⁰¹ Güçbilmez, a. g. e., 155 s.

¹⁰² y. a. g. e., 151 s.

¹⁰³ Güzin Yamaner, “Yalnızca Yenilemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat”, **Agon Tiyatro Dergisi**, Haziran 1996, sayı: 9, s.22

Bütün bu yeni oluşum postmodernizmle yakından ilgilidir. Farklı yaşam biçimlerinin meşruluğunu ve özgürlüğünü savunan kimlik politikası ve çoğulcu siyaset anlayışı, bizzat bireysel yaşama da etki etmektedir. Sanatla yaşam arasında bir birlik kurma girişimindeki postmodernizm için Jencks'in saptamasıyla zamanımızın izmi olan çoğulculuk, hiçbir biçem ya da anlayışın baskın olmadığı günümüz sanatlarıyla örtüşmektedir.

Kavram olarak çoğulculuk bir sanat anlayışı olmamakla birlikte, bir çeşit eşitliği kabul eden bir durum ortaya koyar. Postmodern sanatçı yaşamın, sürekli bir devinim içinde birbiriyle çatışan yanlarını alır ve onlardan yeni bir dünya kurar. Sanatçının amacı, karşıtlıkların arasındaki uyumu vurgulamak değildir; karşıtlıkların oluşturduğu sonsuz yaşam gerçekliğinden seçtiği parçacıklarla yeni bir dünya yaratmaktır. Postmodern sanatçı, çeşitli sanat dallarının az ya da çok eşit derecede önemli ya da önemsiz oluşları üzerinde odaklanır. Politikada olduğu gibi sanatta da farklılaşmanın ve yeni bir uzlaşmanın yaşandığına vurgu yapar. “Hal Foster’ın da belirttiği gibi, ideolojilerin terk edildiği günümüz ortamında, tüm akımların görülmedik biçimde izin verilen bir çağa, yani çoğulculuğa girmiş olduğunu açıklar.”¹⁰⁴

Bu çoğulculuk içinde de postmodernizmin sloganı “Ne Olsa Gider” (Anything Goes) olarak kendini gösterir. Çoğulculuk postmodernizmin yaşamda, sanatta, siyasette, felsefede, ekonomide ana eğilimidir. Modernizme yöneltilen en temel eleştirilerden biri olan, tekçi ve tek kültürcü anlayışına karşılık postmodernizm, çokçu ve çok kültürlülüğü benimsemiştir.

*Postmodernizmin esas olarak bizlere öğrettiği, farklılığın ve çeşitliliğin önemli olduğu ve dünyayı betimlediğimiz dil ve söylem üzerinde büyük bir dikkatle durup kafa yormamız gerektiğidir.*¹⁰⁵

Postmodern söylem içinde sürekli doğruluk kabul edilemez bir ön koşul olduğundan, bir sorunun herhangi bir anda doğru cevabı verilebilmektedir ama bu doğruluk bir geçiciliktir ve doğruluğun geçici olması, çoğulculuğu ya da parçalanmışlığı da beraberinde getirmektedir. Modernizmin geçmişten devraldığı “tek Tanrı, tek doğru, tek iyi”nin yerini, postmodernde zıtlıkların yan yana olduğu,

¹⁰⁴ y. a. g. e., 22 s.

¹⁰⁵ <http://www.uzaklar.net//content/view/30/31/>

totallığın terk edildiği, mükemmel olandan uzaklaşıldığı, teknolojiyle mit'in eşzamanlı var oluşunun kabul edildiği çoğulcu bir yaklaşım benimsenir. Postmodernizmde çoğulculuk;

Akil ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır.¹⁰⁶

Parçalı kimlikleri ve taklidi başlatan postmodern dönem ya da kültür, sabit ve durağan bir gerçekliğe yapılan tüm göndermelerden yoksundur. Postmodernitede ki bu çoğulculuk, tarihi olanla şimdiki zamanın yan yanalıdır. Postmodern çoğulculuk düşüncesi;

Tüm yaşam biçimlerini, alternatif eğilimleri, karşıtlıkları giderek yaşamı olduğu gibi kabul etmek; on dokuzuncu yüzyıl sonlarından bu yana olağandışı bir biçimde ve hızla gelişmekte olan teknolojik/bilimsel/ekonomik/sosyal koşulların devleşen boyutları karşısında önemi indirgenen birey-insanın umarsızlığının bir göstergesi olarak da ele alınabilir. İnsanın başa çıkamayacağı koşulları kabullenişinde ise, mistik bir tonlamanın izini sürmek olasıdır. Değiştiremediği yaşam koşullarını ve ölümü yazgı ile koşutlayan insanın, metafizik bir dizgenin gücüne boyun eğişinden, onu olduğu gibi kabullenişinden izler taşır.¹⁰⁷

Postmodernizm de tek ve mutlak olana yer yoktur. Postmodern sanat da, çeşitli tarih kesitlerinden, birçok farklı sanat akımından, birden fazla biçim ve biçimden beslenir ve bu biçimlerden bir birliktelik oluşturur. Geleneksel akımlarda ki gibi bir bütünlük anlayışıyla yinelemelere yer vermez ve sanatsal ilke olarak bütüncüllüğü reddeder. Postmodern sanat, farklılıkların yan yana gelmesiyle bir eklektik yapı kurar ve bu da postmodernizmin çoğulcu yanını oluşturur. “Yelpazesi öyle geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu ön koşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır.”¹⁰⁸

Postmodernizmde ki çoğulculuk anlayışı, sanat ürününe eklektik bir yapı görünümünü verse de kendi içinde bu eklektizmin bir uyumu bir ahengi vardır. Tüm biçimlerin hiçbir ilkeye bağlı olmaksızın bir araya gelmesi ancak çarpıcı birliktelikler oluşturacak şekilde bir arada kullanılmasıdır. Postmodern çoğulculuk geçmişe açık bir biçimdir. Çoğulculuk kavramı, tekdeğerlilikten çokdeğerliliğe

¹⁰⁶ Ecevit, a. g. e., 66 s.

¹⁰⁷ a. g. e., 66 s.

¹⁰⁸ y. a. g. e., 68 s.

geçişin de bir adıdır. Bir araya gelen bu parçaların oluşturduğu biçimsel değişiklik, geleneksel ana estetik özelliğin reddinin esere yansımalarıdır.

Modernizm yapının kendinden türeyen bütünlüğünün yanı sıra sanatçının üslup bütünlüğünü vurgulamışken, postmodernizm üslup ve yöntem çokluğunu teşvik ederek bu normu parçalar.¹⁰⁹

Postmodern sanatta yapıt, ideal ve tam bir şekilde sadece kendi kendisiyle ilgilenmez, tarihsel ve çağdaş başka yapıtları, üslupları benimseyerek kendi çoğul bakışını esere uygular. Birbiriyle bağdaşmaz gibi görülen ya da geçmişin mirası olan tek üslup bütünlüğünü yadsıyan postmodern çoğulculuk; sanatçı ve izleyenlerin karşılıklı ve sürekli onların ilgi konularını kucaklamaya eğilim gösterir. Sanatın bütün kullanımlarını benimseyen çoğulcu anlayış, geçmişin deneyimlerini ve bilgilerini estetiğine yansıtır. Bununla da hâkim sanat anlayışı kırılarak yerine çoklu bir estetik anlayış ortaya konur. Çoğulculukla yapılmak istenen çokanlamlı bir iletiyle estetik hazzı arttırmaktır. Umberto Eco'ya göre; estetik açıdan başarılı olabilmek için çok anlamlı iletişim projesi doğru formu bulmalı, bu formda bütünleşmelidir. Böyle bütünleşen sanatsal formlar tüm başarılı sanat yapıtlarının ortak ve temel özelliği olan "açıklığı" içerirler yalnızca. Öte yandan çok anlamlılık bu formların öyle ayrılmaz bir özelliğidir ki, onlara bir töz kazandırır ve bu çokanlamlılık olmadan ne formların estetik değeri açıklanabilir ne de onlardan haz duyulabilir.¹¹⁰

Modern dönemde yapıtın anlamı düşünsel arka plandaki iddiaların ötesine geçmezken, postmodernizmle birlikte söylenen her söz ya da şey birçok anlamı içinde barındırarak ilerler ve bu da eserin çoğullaşmasını beraberinde getirir. Rönesans'la birlikte yaşanan bütünlük kavramı günümüze geldiğinde yerini parçalanmaya bırakmıştır ve parçalanan dünyada sanatçı, eserini tek bir düzlemde anlatamayacağı için parçalı bir bütün oluşturarak eserin çoğullaşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte sanat eserlerinde karmaşık bir dünya karşımıza çıkmıştır. Genel estetik doğruların olmadığı, her şeyin her şeyle gidebildiği bir ortamda sanatçı da bu karışıklıkta eserini oluştururken (artık postmodernle birlikte yaratma edimi de ortadan kalkmış, yaratıcılık tamamen kurgu ögesi olarak eserlerde yerini almıştır. Yazar eserini yaratan değil, oluşturan, kurgulayan konumundadır.) kendisine uygun

¹⁰⁹ Connor, a. g. e., 133 s.

¹¹⁰ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev: Pınar Savaş, Can Yay. 1. Basım, İstanbul, 2001, 60 s.

gelen tarih içinden kendi yapıtını kurgulamaya başlar. Bu da ister istemez sanatçıyı çoğul bir söylemle baş başa bırakır. Sanatçının içinde bulunduğu durum, estetik bir anarşi ortamıdır. Sanatçı eserinde yaşamdaki karşıtlıkları yan yana getirir. Bakhtin'in karnavallaştırma-diyalogsallaştırma ve Derrida'nın yapıbozumculuk görüşleriyle yoruma açık eserler ortaya çıkar. Mikhail Bakhtin'in karnavallaştırma ya da diyalogsallaştırma adıyla oluşturduğu edebiyat kuramları, postmodern edebiyatın da çoğulcu yapısının çıkış noktasını oluşturmuştur. Yaşamda binlerce yıldır var olan düşüncelerin, eğilimlerin dinamiğinin metin içinde birbiriyle söyleşmesi diyaloga girmesini “diyalogsal” sözcüğüyle tanımlayan Bakhtin, “kutsal olanın avamla, büyüğün küçükle, bilgenin deliyle birbirine harmanlandığı metinlerdir bunlar” diyerek birbiriyle bağlantısı olan ve birbiriyle yarış halinde bulunan dünya görüşlerini romanın çoksesliliği olarak adlandırmıştır.

Ancak postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken, modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı. O, çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldırmak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; onun metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler.¹¹¹

Postmodernizmde çoğulculuk, tüm karşıtlıkların, çoğu zaman hiçbir hiyerarşi gözetilmeksizin yan yana, iç içe, karşı karşıya sergilendiği bir dünyanın ana ögesi ve kurgu tekniği olarak kullanılmıştır. Jacques Derrida ve onun Yapıbozum (Deconstruction) teorisine göre; farklılıklar, benzerlikler ve karşıtlıklar vurgulanıp, yapı bozulup parçalara ayrılır ve bir öncekinden daha kapsamlı çoğulcu yeni bir yapı oluşturulur. Ancak işaret edilene (sonuca) bir türlü ulaşamaz. Sonuçta da metinde, okuyucunun kültürel ve edebi birikimine bağlı olarak değişen birçok anlam ortaya çıkarılır. Böylece gerçek ve gerçeğin ne olduğu kavramı sorunsallaştırılmış olunur. Çünkü sanat bir yanılısamadır; öyleyse her okuyucu için sonsuz anlam olasılığı bulunur. Bu anlam çoğulluğu da eserin tek düzlemde algılanmasını engeller.¹¹²

Postmodern sanatta çoğulculuk ilkesi, “tarihsel deneyimlere dayanan, özgürlük motifinden yola çıkan yoğun bir ahlaksal felsefenin izlerini taşır.”¹¹³

¹¹¹ Ecevit, a.g.e., 73 s.

¹¹² www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/16_cilt

¹¹³ Ecevit, a. g. e., 132 s.

Postmodern yapıtta birbiriyle çelişen görüşleri özgürce sergilemek, çatışmaları çeşitlendirmek, dünden bugüne her görüşe yer vererek yapılmaktadır. Çoksesli, çokanlamlı, çok katmanlı postmodern sanat yapıtı, yoruma açık yapıtlardır ve buradan çıkacak sonuçta okurun kendi üretimi olacaktır. Postmodern sanatta çoğulculuk ilkesiyle yapılmak istenen, metnin her zaman çiftkodlu oluşu ve bu çifte kodluluğun bir ayağı düşerse diğer ayağının nesnel gerçeklik düzlemi olduğunun gösterilmesidir.

1. 6. Üst-Kurmaca

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren postmodernist tarzın ana ilkelerinden biri olarak kabul edilecek olan üstkurmaca (metafiction), çağdaş sanatın biçimsel yeniliklerinden biridir. Modern yazında üstkurmaca, kurguyu edebiyatta deforme etmek amacıyla kullanılırken, postmodernist yazında, anlatılanların kurmaca olduğunu vurgulamak için değerlendirilir. Bir başka deyişle, modernist yazar bu tarzdan, farklı bir boyutta olsa da gerçekliği yansıtmak amacıyla; postmodernist yazarsa, anlatının kendisine yönelik olarak yararlanır. Modernist yazında olabildiğince öznelleştirilen ve kurgu deformasyonu yoluyla işlenen gerçeklik, postmodernist yazında bütünüyle yadsınır. Yazma ediminin öncelenecek merkeze metnin yerleştirilmesi, metnin nasıl kurgulandığının çeşitli vesilelerle ve sık sık vurgulanması, yazarın sözcüklerden oluşturduğu dünyadaki egemenliğini, nesnel gerçeklik-kurmaca çelişkisi içinde kalmış olan okura da hissettirmesi şeklinde uygulanan üstkurmaca aracılığıyla yazar, okurun, içeriğin akışına kapılmasını engellemeyi amaçlar.

Yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının altyapısını oluşturan 'temsil' görevinden uzaklaşan postmodernist roman, üstkurmaca ile bir estetize edilmiş oyun dünyası yaratmaya yönelir.¹¹⁴

Postmodernist düşüncede tek bir doğru ve gerçekten söz edilemez. Doğru ve gerçeklik postmodernist düşünceye göre bir kurmacadır.

Sosyal ve kültürel kurumlar doğanın kendisinde tartışılmaz doğrular olarak yoktur. Tüm kurumlar ve onların getirdiği sistem, kavram ve doğrular kurmacadır. Gerçeklikleri göreceli ve tartışmaya açıktır. Gerçek varsa her zaman insana ancak yorumları ile ulaşmıştır. Tüm

¹¹⁴ Hakan Sazyek, "Kolaj ve Romandaki Yeri", **Kitaplık Dergisi**, Mart 2006 sayı: 92

kavramlar kurmaca oldukları gibi, ait oldukları söylence grubuna göre de farklılık gösterirler, her farklı dil grubu her söylence kendi kavramlarını dolayısı ile kendi doğrularını ve yaşam deneyimini yaratır... İnsan doğruları veya genel anlamda ve de herhangi bir bağlamda gerçeği hiçbir zaman bilmemiştir, ancak onun kurmaca şekillerini görmüştür; çünkü 'mitos'lardan günümüze, bize gerçeği anlattığını savunan her türlü yapıt ve anlatım türü sadece gerçeğin yorumu ve kurmaca anlatımından başka bir şey değildir.¹¹⁵

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Batı'da siyasal ve birçok toplumsal konuda değişim yaşanmıştır. Postmodern düşüncenin oluşmasında önemli bir değişim noktası kabul edilen, İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu bu değişimlerin sonucunda, toplumun ve yaşamın tanımlanan kimliği değişmiştir. Toplumsal yaşamın koordinatları sağlam bir zemine oturmayıp kum tanecikleri gibi dağılmıştır. Zaman ve mekân tanımı; bireysel ya da toplu kimlik yaratım açısından temel bir önem taşımaktadır.

Kimliğimizi, sırtımızı güvenilir zaman-mekân koordinatlarına dayanarak tanımlarız; ama bu koordinatlar kaydığında ya da güvenilir olma özelliğini yitirdiğinde kim olduğumuzu tanımlamamız güçleşir. Tek bir gerçekliğin, doğruluğun olmaması, kişinin kim olduğunu tanımlamasının güçleşmesi gibi durumlar göz önünde tutulduğunda, postmodernist düşüncede yaşamın bir kurmaca olarak algılandığını belirtmek yanlış olmaz.¹¹⁶

Yaşam kurgu olarak algılanınca, doğal olarak edebi metinlerde anlatılan yaşamlar da kurmaca anlatımından başka bir şey değildir. Postmodernist metinlerde öyküyü, üstkurmaca düzlemde oluşturmak bir kurgulama yöntemidir. Üstkurmaca yalnızca yazarın kurgusal buluşu değil, bir edebiyat anlayışıdır. Postmodernist anlatıda yaygınlık kazanan üstkurmaca eğilimi, kendini anlatan bir düzleme taşınır.

Üstkurmaca yazarı çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta evren yaratır metninde. Başta metnini öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Üstkurmaca yazarı, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kalmakla yükümlüdür.¹¹⁷

Ondokuzuncu yüzyılda, geleneksel anlatı içerik üzerinde yoğunlaşarak yansıtmacı (mimetik) sanat anlayışıyla başlayan süreç, yirminci yüzyılın ilk yarısında, modernistler tarafından yabancılaştırma estetiği düzleminde içerikten

¹¹⁵ Sakine Çelik Öztürk, "Murathan Mungan'ın "Azrail ile Dumrul" Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma", www.sbd.anadolu.edu.tr/sbe/%C3%96mek%20Makale.pdf

¹¹⁶ y. a. g. e

¹¹⁷ y. a. g. e

biçime kaymıştır. Konuyu kurgularken yapıyı da kurmaya doğru evrilen sanatçı oradan da yabancılaştırma estetiğinin bir uzantısı olan (ama aynı olmayan) postmodernizmin üstkurmaca tekniği aracılığıyla, dış dünyadan aldığı malzemeyle oynayarak bir edebiyat anlayışı oluşturmuştur.

Dış dünyadan (geleneksel gerçekçiler) soyut bir biçimciliğe (modernistler), oradan da kurmacanın kendisine yöneldiği üstkurmaca düzlemine (postmodernistler) yapılan bir yolculuktur bu.¹¹⁸

Metinlerarasılığı sağlayan bir araç olarak üstkurmaca, edebi alanda belirleyici ve önemli bir tekniktir. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye bakabilmek ve çözümleyebilmek için, üstkurmaca kendi üzerine dikkati çeker ve gerçek yaşamdan çok bir başka yaşamı bir başka anlatıyı taklit ettiğini açıkça belirtir.

Söz konusu tekniğin izleyici/okur üzerinde yarattığı etkinin daha edebi ve çarpıcı bir ifadesini Borges'in sözleriyle desteklemek mümkündür. Haritanın haritada ve bin bir gecenin BinBir Gece Masalları kitabında içerilmiş olması bizi niçin bu denli rahatsız ediyor? Don Quijote'nin bir Don Quijote okuyucusu, Hamlet'in bir Hamlet izleyicisi olması bizi niçin rahatsız ediyor? Bir neden buldum sanırım: bu tersine çevrilmeler, kurmaca bir eserin karakterleri birer okuyucu ya da izleyici olabildiğine göre, bizlerin de, yani okuyucular ve izleyicilerin de kurmaca olabileceğini ima eder. Carlyle 1833 yılında, evrenin tarihinin, tüm insanların yazıp okudukları, anlamaya çalıştıkları ve kendilerinin de içinde yazıldıkları bitimsiz bir kutsal kitap olduğunu söylemişti.¹¹⁹

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebi yazın da artık, dış ya da iç dünya, soyut ya da somut yaşamın anlatımından ziyade edebiyat kendini anlatmaya başlar. Anlatılarda çoğu kez yazar, anlatıcı konumundadır. Metnini nasıl kurguladığını ve bunu yaparken hangi sorunlarla karşı karşıya kaldığını anlatır. Geleneksel, ideolojik, ahlaksal ölçütlerle donatılmamış, tekil, bütüncül bir anlamın odak alınmadığı ve çoğu kez de kendine dönük 'üstkurmaca' düzlemde oluşan çok katmanlı açık metin dokuları¹²⁰ olarak karşımıza çıkan bu tür anlatılar insansız, karmaşık dokuları, uzun tümceleri, birbiriyle ilintisiz görünümündeki metin adalarıyla bütüncül metin dokusunu bozar.¹²¹ Okuyucu, metnin kendisini anlatması, kurmaca çerçeveyi kırarak dış dünyaya yönelmesiyle bir üstkurmaca metinle karşı karşıya kalır.

¹¹⁸ Ecevit, a.g.e., 72 s.

¹¹⁹ Güçbilmez, a.g.e., 172 s.

¹²⁰ Zehra İpşiroğlu "Edebiyat Eleştirisinde Postmodernist Yönelimler"
www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id

¹²¹ y. a. g. e

Bütün bir edebiyatta kullanılan dil, temsilidir; ancak, kurgusal bir 'öteki' dünyanın, göstergelerin işaret ederek yarattığı bütünlüklü ve kendi içinde tutarlı bir başka evrenin temsidir. Üstkurmacada, bu olgu açık edilmiştir ve okur, okudukça kurgusallığını kabul etmeye itildiği bir dünyada yaşamaya başlar.¹²²

Postmodern metin, asla bu dünyayı taklit etmez ya da onu temsil etmez, ama daima bu dünyayı oluşturan söylemleri taklit eder ve onları temsil eder. Artık yazılanlar, kurgusal yapının ve kurgunun oluşturulma sürecinin ön plana çıktığı roman ve hikâyelerdir, burada anlatılanlarda kurmaca hakkında kurmaca'lardır.

Gerçek ve kurmaca dünya arasındaki zıtlık aslında klâsik dönemlere kadar dayanır. Sidney'in 'heterocosm' diye tanımladığı kurmaca dünya, yirminci yüzyılda 'fictionality' (kurgusallık) olarak var olmaya devam eder. McHale'in de belirttiği gibi kurmaca ve gerçek dünyalar birbirini aynı olmasalar da aralarındaki ilişki 'benzerlik' esasına dayanır. Kurmaca dünya gerçek dünyadaki kavram ve olayları hareket noktası olarak alır. Dolayısıyla bir dereceye kadar bu iki dünya örtüşür, ama aslında birbirlerinden farklıdır. Kurmaca dünya, dış/gerçek dünyayı, kurmaca oluşturmada kullanabileceği evren olasılıkları yaratmak için taklit eder. Bu taklit içerikten çok sadece şekil bazındadır. Yani, postmodern eserler gerçeği yansıtırlar, ancak bu gerçeklik aslında kurmaca dünyadaki yansıtılan gerçekliktir.¹²³

Postmodern eserlerde iki türlü kendini yansıtma tekniği vardır: açık ve gizli olarak yapılanlar. Açık olarak yapılan, kendini yansıtma tekniğinde metnin içeriği "anlatım"dır. Gerçek dünyaya çok benzeyen ama onun tıpatıp yansımaları olmayan hayal bir gerçeklik yaratılmıştır. Bu gerçekliğin hayal olduğu da okuyucuya kullanılan bazı metotlarla sürekli hatırlatılır.

Örneğin, iç içe geçmiş matruşka bebeklerini hatırlatan hikâye içinde hikâye yapıları ya da anlatıcı karakterin gerçek yazarı hatırlatan bir şekilde metinde boy göstermesi gibi. Yazar bunu bazen kendi ismini kullanarak, bazen de ismindeki harflerin yerlerini değiştirerek elde ettiği karakter isimleriyle yapar. Birinci ve üçüncü tekil şahıs anlatımı bir arada kullanır. Amacı anlatıcının otoritesini sarsmak ve ben-anlatıcının alaycı sesiyle gerçek ve kurmaca dünya arasındaki ontolojik sınırları zorlamak, metni yabancılaştırmak, okura okuduğunun sadece bir 'yazı' olduğunu vurgulamaktır. Artık metinler zamandizinsel bir düzen de izlemezler, tüm zamanlar bir 'şu an' oluşturur. Metinlerde 'zamansızlık' hakimdir. Geçmiş, gelecek, şimdi birbiri içine geçmiştir. Bu yabancılaştırma teknikleriyle gerçek ve kurmaca dünya arasındaki sınır kalktığı için okur metnin dünyasına çekilir ve kendisine sürekli olarak okuduğunun bir metin olduğu ve metnin konusunun da bu metnin yazma süreci olduğu hatırlatılır. Böylelikle iç içe geçmiş matruşka bebekleri örneğinde olduğu gibi metin içi metinler, bir yazar hakkında yazan kurmaca yazarlar zinciri ortaya çıkar.¹²⁴

¹²² Güçbilmez, a. g. e., 173 s.

¹²³ Semra Saraçoğlu, "Orhan Pamuk'un Kar Adlı Romanında Metafiction (Üstkurmaca)" www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/16_cilt/

¹²⁴ y. a. g. e

Üstkurmaca yazın, yazınsal sistemleri inceleme konusu yaparken o sistem içinde varolmuş bütün bir yazınsal döneme de atflarda bulunur. Yazar, kendi dönemi dışında ki eserlerin parodisini yaparak eserine taşır. Üstkurmaca özellikle parodi gibi metinlerarasılığı sağlayan araçları temel strateji haline getirmesiyle, metinlerarası ağın oluşumuna katkıda bulunan stratejilerden biridir.¹²⁵

Edebiyatın ana kurgu eğiliminden biri olan üstkurmaca, edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Özne-nesne, iç dünya-reel yaşam kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı bir dünyayı, yazar üstkurmaca yoluyla, çoğulcu ve eşzamanlı bir şekilde yaşanan çağın gerçeklik anlayışıyla beraber yansıtır. Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır artık. Belki de, Beckett'ın dediği gibi 'anlatılacak bir şeyin kalmadığı' bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır.¹²⁶

1960'lardan sonra postmodern tanımıyla bir çatı altında toplanmaya çalışılan sanat, gerçeğin belirsizleştiği, belirlenmiş kalıplarla sanatın üretilip tüketime sunulduğu, kendisine sürekli yabancılaşan ve bir kaos ortamında dünyayı yeniden tanımlamak ve tanımladığı dünyaya göre bir anlatım tarzı geliştirmek zorunda olan sanatçı, anlatım rotasını farklı bir estetik yöne kaydırarak, hem biçim hem içerik düzleminde kurduğu eserle oynamaya başlamıştır. Üstkurmaca metinlerde yazar çoğu kez oyunculukla, kendi yazma süreci sırasında ortaya çıkan güçlükleri, sorunları ve bunlarla nasıl başa çıktığını anlatmıştır. Buna bağlı olarak da metnin odağındaki felsefe, nasıl yaşamalardan çok nasıl yazmalıya dönüşür. Bu metinlerde filozofların yaşam konusundaki görüşlerinin yerini, edebiyatçıların ve edebiyat kuramcılarının görüşleri yer alır. Okur ise, bu yeni metin oluşumlarının en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı, onun kararına/üretimine bağlıdır.¹²⁷

Üst kurmaca metinler yaşamı değil, yaşamdaki söylemleri temsil ederler. Bu nedenle okur akıp giden bir anlatımdan mahrum bırakılmakta, algılama süreci ve imge dünyası sık sık sekteye uğratılmaktadır.

¹²⁵ Güçbilmez, a. g. e., 174 s.

¹²⁶ Ecevit, a. g. e., 99 s.

¹²⁷ y. a. g. e., 100 s.

Üstkurmaca, metnin yazınsal kurmaca özelliğinin farkında olmak ile okurun içine çekilebileceği imgesel gerçeklikler, alternatif dünyalar yaratma arzusu arasında dengeli bir gerilim oluşmasını sağlar. Ancak yazar kendini metinsel ilişkiler sonucunda üretilmiş bir yapı olarak algılamaya başladığında, dünyalar, metinler ve yazarlar dil tarafından kapsanır. Bu noktada gerilim zarar görür; gerçekçi yanılmanın yapılanması ile yapısızlaştırılması arasındaki denge yok olur ve gerçeküstü öğeler, tuhaflıklar ve tesadüflük metne egemen olur.¹²⁸

Üstkurmaca metinler anlatma ve yaratma çatışması sergilerler. Buna göre üstkurmaca metinlerde iki özne yer alır; “öykü düzlemi ve söylem düzlemi arasında bir ilişki vardır ve bu ilişkinin sonucunda “anlatan ben” söylemin öznesi, bundan ayrı olarak “anlatılan ben” ise öykünün öznesidir.¹²⁹ Bu teknik söylemle yaratılan metinlerde biri diğerinin üreticisi olan metin ve yazar, birbirlerini hem yaratmakta hem bozmaktadırlar. Neyin gerçek neyin düş ya da kurgu olduğu metin genelinde belirsiz bir duruma getirilir. Metin düzleminde yaratılan imge atmosferiyle, kurmacanın ve gerçekliğin arasındaki sınırlar inceltilerek metin içinde kesin bir anlam çözümlemesi yapmak olanaksızlaşmıştır.

Üstkurmaca yazarı (metafiksyonalist) çoğunlukla örtük ya da açık düzlemde bir meta evren yaratır metninde. Başta metnin öyküsü olmak üzere, roman kişilerinin, giderek de yaşamın kendisinin kurmaca olduğu gerçeği, bu meta evrende sürekli vurgulanır. Somut yaşam ve kurmaca metnin bir araya getirilmesi, birbiriyle çakıştırılması, aradaki sınırların yok edilmesi, üstkurmaca düzlemin ana özelliğidir. Üstkurmaca yazarı, önce metninde bu eşzamanlı birlikteliği belirgin kılmakla yükümlüdür.¹³⁰

Üstkurmaca metinde, oyun, kurmaca, gerçek kavramları sürekli yer değiştirirler ve oyun içinde oyunla metnin kişileri sürekli kurgu yaparak, düşler kurarak, bir şeyler yazarak ya da yansıtılarak imgeler yaratmaya çalışırlar. Metnin düzleminde insanlar sürekli “ben kimdim, ya da kimi canlandırıyordum?” diye hem kendine hem de metni okuyana sorular sorarlar. Burada ki insanlar asla kendi gerçek benlerini yaşamazlar. Üstkurmaca metinlerde okura doğru sürekli bir yönelme vardır. Yazar, anlatıcı konumuna geçerek okuruyla söyleşmeye başlamıştır. Ona, doğru okumanın yollarını, ipuçları vererek imgeleri takip ettirerek, izleri izlerle örerek doğrudan ya da gizli bir şekilde yönelir. Amacı, okuyucusuna kurgulanan metnin doğru okunması yolunda yol göstermektir. Bir

¹²⁸Jale Özata, “Bilge Karasu’nun Gece’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım” www.thesis.bilkent.edu.tr/0002287.pdf

¹²⁹ y. a. g. e

¹³⁰ Ecevit, a.g.e., 105 s.

nevi yazar anlatıcı, okurundan kendisiyle işbirliği içinde olmasını istemektedir. Yazar aynı zamanda kendi “örnek okurunu” yaratmak içinde uğraşmaktadır.¹³¹

Umberto Eco’ya göre; “örnek okur, oyunda kalmayı bilen kimsedir.”¹³² Üstkurmaca metinlerde okur, yazarın oyun arkadaşıdır. “Anlamın göreceleştirdiği bu çağın okuru, anlamı kendi üretmekle, metni yeniden kurmakla yükümlüdür. Yirminci yüzyılın avangard edebiyatının odağında okur vardır.”¹³³

Üstkurmaca düzlemden okura yönelme, çağın son yarısındaki edebiyatın belirgin kurgu özelliklerinden biri olmasına rağmen, anlatıcının metnin dışına çıkıp okuruyla konuşması edebiyatta yeni bir olgu değildir.

Antik Yunan’dan günümüze değin, çeşitli nedenlerle yapmıştır yazar bunu. En çok da, tüm sınırları yok edip, sonsuzluğun kanatlarının altında var olmayı amaçlayan romantiklerin kullandığı bir yöntemdir bu; edebiyat terimleri dizgesinde romantik ironi adıyla anılır. 20. yüzyılın başı romantiklerinin, kurmaca ve gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldırmak istemelerindeki amaç, estetikten çok, felsefe düzleminde yer alır. Aynı tekniğin bir başka kullanımı olan Brecht tiyatrosunun yabancılaştırma etmeninin amacı da, her ne kadar izleyicinin sonuca kendi başına varmasını sağlamak olsa da, özde onu ideolojik yönden uyandırmaktır. Oysa postmodernistlerde bu teknik, sanatı/edebiyatı bir kurmaca oyunu olarak gören, çağın estetik eğilimiyle bütünleşir. Yeni metinlerde okur, yazarın, metni birlikte kurguladıkları oyun arkadaşıdır; düşünsel ya da ideolojik değil, tümüyle estetik düzlemde oluşan bir birlikteliktir bu.¹³⁴

Üstkurmaca metinlerin anlatım, biçim, yapı, kişileştirme ve temalar açısından ne tür özellikler barındırdığını anlatan Stonehill’in “Gönderimsel Repertuar” başlığıyla sunduğu çalışmasında bu tür yazılan metinlerin anlatımlarına ilişkin olarak;

- a- Anlatıcının metnin düzenlenişiyile belirgin biçimde ilgilenmesi
 - b- Birbirini takip eden anlatıcıların ardında kontrollü biçimde asıl yazarın anımsatılması,
 - c - Okura, okur kimliğiyle doğrudan seslenilmesi
 - d - Metinsel öz-gönderimin (üstkurmaca), diğer bütün bunu sağlayan niteliklerin yanı sıra, kitabın kitap olduğuna ilişkin anımsatmalarla yaratılması
 - e - Yabancılaştırma efektine başvurulması; yani, karakterlerin ve eylemlerin kasıtlı olarak ikna edici olmayan yollarla sunulması
 - f - Okurun görselleştirmesini engelleyen betimlemeler
 - g - Bakış açısının ya da odağın belirgin biçimde yön değiştirmesi
 - h - Sahneler arasında beklenmedik dönüşümlerin yaratılması
 - ı - Çelişmeler ve “yanlış” sahneler
 - i - Kronolojik ardılığın sayılamayacak denli sıklıkla kesintiye uğratılması
- Biçime İlişkin Olarak;**
- a - Göze çarpacak yoğunlukta yapay biçimler, yapay dil kullanımı
 - b - Birbiriyle bağdaşmayan biçim ve anlamların bir arada kullanılması

¹³¹ y. a. g. e., 124 s.

¹³² Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, Can yayınları 3. Basım, 17 s.

¹³³ Ecevit, a.g.e., 124 s.

¹³⁴ y. a. g. e., 124-125 s.

c - Dilsel anlaşılabilirlik

d - "Parabasis", iki konuşma ya da yazma kodu arasındaki süreksizliğin aniden su yüzüne çıkarılması

e -Söz oyunlarının, evirmecelerin (anagram), büyümlü sözlerin kullanıldığı çok anlamlı, çok katmanlı dil kullanımı

Yapıya İlişkin Olarak;

a - Yapay yazın biçimlerini ön plana geçirmek için, olay örgüsünün ikinci plana atılması

b - Mises-en-abyme (anlatı içinde anlatı)

c - İç anlatının dış anlatıyı anlam ve yapı düzeyinde öne çıkarması

Kişileştirmeye İlişkin Olarak;

a - Karakterin insani özelliklerinden styrlması

b - Kurmaca kimliklerinin farkında olan, kendilerini yaratan yazara seslenen karakterler

c - Parodi ve simetri yaratmakta kullanılan doppelgangerler (ikiz karakterler)

d - Grotesk ve komik isimler

Temaya İlişkin Olarak;

a - Kurgu ve gerçek ilişkisini tematik olarak ele alma

b - Yazınsal doğalcılık geleneğine ve uyuşmalarına karşı belirgin ve kasıtlı bir direnç gösterme

c - Metnin yazınsal eleştirisini metne dahil etme

d - Öz-parodi

e - Paradoks

f - Öz-gönderimin, fiziksel gereçlerle (birbirini yansıtan aynalar, eşmerkezli halkalar vb.) ve karakterlerin davranışlarıyla (ensest, mastürbasyon, uzak ve yakın geçmişin sürekli tekrarı vb.) ile yansıtılması

g - Ölümün hem yanılısamayı yok eden, hem de kurmacayı yaratan niteliğiyle sunulması

h - Kurmacanın kendine yeten bir oyun olduğunun ima edilmesi

ı - Düş gücünün özgürlüğünün gerçekliğin inatçı varlığına karşı yüceltilmesi

i - Gerçeklik yanılısamasını kırarken ironik biçimde gerçeğin temsiline ulaşılması

gibi nitelikleri ve kullanımları sıralar.¹³⁵

Yazarın, yazma sorunlarını tartıştığı ve okurun metnin bir parçası olarak kurgulandığı üstkurmaca tekniği; hem örnek okuru yaratmak hem de yazma serüvenini okurla paylaşmaktır. Üstkurmaca ile yazılan metinler, okurunu bir dedektif gibi izler üzerinde sürükler ve bu da okurun hem eğlenmesine hem de izleri çözerek bulmaca içinde gezinmesine neden olur. Üstkurmaca ile yazara da, yaratıcı ve deneysel bir alan açılmış olur. Yazarın, deneysel yaratıcılığı da genellikle üstkurmaca düzleminde kendini gösterir.

En geniş tanımıyla üstkurmaca, kurmaca metin hakkında bir kurmaca yani kendi anlatısı ve dilbilimsel özellikleri hakkında açıklamalar içeren kurmacadır. Üstkurmaca, metnin yaşadığı dünya olduğu kadar, o metnin nasıl oluşturulduğunun da anlatıldığı düzlemdir.¹³⁶

1. 7. Kolaj

¹³⁵ Güçbilmez, a. g. e., 175-176-177 s.

¹³⁶ Ecevit, a. g. e., 187 s.

Kolaj, gerçeğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya, çağın biçimci anlayışına uygun görüşler esasında, bir araya getirilmesidir. Burada amaç, ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak, alınan parçalardan eklektik bir yapı meydana getirerek sarsmaktır. Yirminci yüzyılın en önemli yeniliklerinden biri olarak kabul edilen, daha önce var olan yapıtlardan, nesnelere, iletilerden parçaları alıp yeni bir yaratı içine sokmak olan kolaj, genellikle ilk olarak plastik sanatlarda kullanılır. 1912 -1913 yıllarında Kübist ressamlar tarafından sanat dışı bir nesneyi, tuvalde çoğunlukla boyanmış yüzeylerle birlikte kullanmışlar ve bu alınan, yapıştırılan nesnelere tablonun hareket noktası olarak belirlemişlerdir.

Kolaj, günümüzde postmodern metnin vazgeçilmez unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir, eski metinlerin parodisini yapan bir unsur olarak yeni metinlerde yerini almıştır. Metnin dışından alınan en küçüğünden en büyüğüne göre bir bütün oluşturacak şekilde montajlanıp, bir yapıt içine sokulması işlemi olarak gerçekleşmektedir. İki metin ya da metin dışı unsurun alışverişi olarak tanımlanan kolaj, metinlerarasılığın önemli araçlarından biri olmuştur.

Bir metnin başka bir metinden kesilip alınarak yeni bir metne yapıştırılması işlemi bütünüyle alıntının (dolayısıyla tüm metinlerarasının) işleyişine uyar. Her kolaj bir alıntıdır. Her alıntı unsur söylemin çizgiselliğini ve sürekliliğini keser ve ikili bir meydan okumayı gerektirir: Bir yandan alıntılanan – yapıştırılan kesitin köken metne göre aldığı yeni anlam, öte yandan yeni bir bütüne sokulan parçanın orada aldığı anlam. Kolaj yoluyla ayrışık unsurların bir yapıta sokulmasıyla onun bir ‘açık yapıt’ ya da ‘çoğul yapıt’ özelliğine sahip olduğu vurgulanır.¹³⁷

Kolaj, kullanıldığı metin içinde, içeriğe bir katkı getirmekten çok biçimi belirleyen öğelerden biridir. Yazma ediminin modernist metinde simgesel bir izdüşüme; postmodernist metinde ise oyuna yönelik bir yazma tutumuna dönüşmesinin yarattığı bir alt teknik olarak değerlendirilebilir.

Başka yazar(lar)ın kurmaca metin(lerin)den yapılan alıntılarının bir dönüştürüm işlemiyle esere yansıtılması kolaj değildir. Çünkü bu noktada, alıntılanan metin parçası kendisi olmaktan çıkarak eklemlendiği metnin –doğrudan (yazarın kültürel/ideolojik birikiminin yansımaları şeklinde) ya da dolaylı (pastiş, parodi, gülünç dönüştürüm formlarında, eklemlenen yeni metnin hareket noktası olması şeklinde) olsa da– bir ögesi haline dönüşür. Kolajın, öykülemeli metin bağlamında mutlaka bir dış alıntı temeline dayanması gerekmez. Kolaj kapsamında, farklı yazarlara ait ya da anonim edebi/edebiyat dışı ‘gerçek’ metin

¹³⁷ Aktulum, Metinlerarası İlişkiler, a. g. e., 225 s.

*parçalarının romana eklenmesi, ancak bir alıntı olarak kabul edilebilir. Bu uygulama aynı zamanda kolajın iki uygulama tarzından birini oluşturur.*¹³⁸

Postmodern yazarlar, geleneğe ve tarihe buldukları atıflarıyla geçmişi şimdiye taşıma isteklerini metinlerarasılığın bir biçimsel tekniği olan kolaj yoluyla gerçekleştirirler. Kolaj yöntemine başvuran bir yazar bir yandan da okuyucusuna “her şey daha önce söylendi” mesajını da vermektedir. Daha önce ortada olan bir yapıt üzerinde çalışarak onu kolaj veya montaj yoluyla yinelemekten başka bir yolu kalmadığını hissettiren yazar, çoğu zaman alıntılardığı ve ya montajladığı yapıtı, yeniden üretmiş olur. Aynı zamanda da, ya eskiyi alaya aldığı veyahut ona saygı duyduğunu bir şekilde belirtmiş olur. “*Sonuçta yarattısı, önceden var olan biçimleri yinelemek, yeni bir düzende onları birleştirip birbirine eklemektir... metin bir alıntı, bir kolaj, bir yeniden yazmadır.*”¹³⁹

Kolajda bir başka “gerçek” metinden hareket etme koşulu yoktur. Bu teknikte önemli olan, metnin egemen söylem tarzını parçalama, farklı söylem alanları yaratarak ayrışık bir yapı oluşturmaktır. Bir başka deyişle kolaj, bir başka dış metinle doğrudan ya da dolaylı bir ilişki kurarak onu ana metnin içine sindirmeyi değil, uygulandığı metnin kendi iç yapısını etkilemeyi amaçlar. Bu özelliği ve amacı, kolajı metinlerarasılığın değil, üstkurmacanın bir alt tekniği kılar. Kolajda, eklenen metin, herhangi bir dönüştürüme uğratılmaksızın, özgün formu/kimliği korunarak alınır. Dolayısıyla, kolaj farklı söylem alanına ait bir metin parçasının, kendi özgün biçimiyle ana metne yerleştirilmesi/yapıştırılması şeklinde uygulanan bir teknik olarak da kullanılabilir. “Yapıştırma”, kolajın özünü oluşturan temel eylemdir. Yapıştırılan bir nesne ise katıldığı zemine içerik/anlam katkısı yapan bir bütünleyici öge olarak değil; eğreti duran oylumlu bir eklenti halinde gelir. Böylece, metinlerarasılığın amaçladığı “ilişki”ye dayalı bir bütünlük yerine “kopukluk” yaratmayı amaçlayan biçimsel parçalılık gerçekleşir. Öyle ki, bir ana metne kolaj yoluyla yapıştırılan bir başka metin parçası çıkarıldığında var olan ana metnin anlamı değişime uğramaz.¹⁴⁰

¹³⁸ Sazyek, a. g. e

¹³⁹ Aktulum, a. g. e, 228 s.

¹⁴⁰ Sazyek, a. g. e

İster alıntı ister kolaj ya da montaj yöntemiyle olsun, bir metinden ötekine yapılan her türlü aktarım metin içinde bir ayrışıklık bir parçalılık yaratır ve yeni düzlemde her alıntı yeni bir anlamı da beraberinde getirir ve metnini bu anlamlarla donatır.

2. BÖLÜM

POSTMODERN METİN

Malzemesinin kullanılış biçimi açısından postmodern metin, kurgusunu modern eser kurgusundan ayırır. Bu farklılık metin kavramının içerildiği pek çok husus bakımından modern metinde karşımıza çıkmayan ya da çıksa bile aynı biçim ve biçimde kullanılmayan bir düzlemde gerçekleşmektedir. Modern eserde de yer

alan birçok ortak kullanım aracı, postmodern yazın içinde de kendi dilini, anlatım mekanizmasını ve kendi kavramlarını oluşturur.

"Yazar", "okur" ve "metin" kavramlarında 60'lı yılların başından itibaren ortaya çıkan kavramsal dönüşümün gerisinde gösterge kavramıyla ilgili iki temel görüş yatmaktadır.

1. İnsanı çevreleyen dünyadaki her şey bir gösterge, bu göstergelerden oluşan her dizge bir dil, bu gösterge dizgelerle oluşturulan her kendilik bir metindir.

2. Gösterge, bir "izler oyunu"dur.

Birinci görüş, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Charles Sanders Peirce'in mantığı, yirminci yüzyılın başlarında Ferdinand de Saussure'ün dilbilimi yeni bir temele oturtmaya çalışırken, yalnız mantık ya da dilbilimin değil, onların yanında neredeyse bütün bilgi alanlarının da temeli olarak görüp tanımladıkları göstergebilimin ve onun getirdiği yeni bakışın bir ürünüdür. Peirce, "göstergelerin biçimsel öğretisi" olarak gördüğü göstergebilimin, mantığın öteki adı olduğunu söylüyor ve dolayısıyla onu her türlü bilgisel etkinliğin temeline yerleştiriyordu. Bunun için de "matematik, ahlak, metafizik, genel çekim, termodinamik, optik, kimya, karşılaştırmalı anatomi, ruhbilim, sesbilgisi, iktisat, bilimler tarihi, erkekler ve kadınlar, şarap, ölçü ve tartı bilimi, ne olursa olsun her şeyi ancak göstergebilimsel olarak incelemiştir" diyordu.¹⁴¹ Dolayısıyla Pierce, göstergeleri sınıflandırırken;

(nitel-tekil-kural göstergeler, görüntü-belirti-simge göstergeler, terim-önerme-çıkarm göstergeleri) göstergelere verdiği örnekler de çok geniş bir sınıfi içermekteydi: Ses tonu, birinin kullandığı bir koku, gerçek bir nesne ya da olay, bir kural; bir resim, bir desen, bir fotoğraf, duman, bulut, sözcükler, simgeler; terimler, önermeler, çıkarımlar, bunların hepsi birer göstergeydi."¹⁴²

Peirce'e göre gösterge "bir kişi için, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla bir şeyin yerini tutan şey"di ve bir yandan bir nesnenin yerini tutarken bir yandan da birinin zihninde bir içerik (yorumlayan) yaratmaktaydı.¹⁴³

¹⁴¹R. Levent Aysever, **Bu Çağın Metinleri**, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 21, 2004, Sayı: 2, 91-10 s.

¹⁴² Mehmet Rifat, **XX. Yüzyılda Göstegebilim Kuramları Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, cilt 1: Om Yayınevi, İstanbul, 2000, 133 s.

¹⁴³ Aysever, **a. g. e.**, 94 s.

Saussure'un göstergebilimi Peirce'inki kadar kapsayıcı değildi: Saussure göstergebilimi, genel ruhbilimin altında, dilbilimin üstünde yer alan genel bir bilim olarak görmekteydi. Ona göre, henüz kurulmamış olan, ancak kurulması gereken bu bilim, göstergelerin toplum içindeki yaşamını incelemeli, göstergelerin ne gibi özellikler içerdiğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretmeliydi. Saussure, dilsel göstergelerin bir işitimi (yani "gösteren") ile bir kavramı (yani "gösterilen") birbirine birleştirdiğini söylüyor, bir dilsel göstergeler dizgesi olarak tanımladığı dilin yanında öteki gösterge dizgeleri olarak yazıyı, sağır-dilsiz alfabesini, simgesel törenleri, incelik belirten davranış biçimlerini, askerlerin kullandığı işaretleri sayıyordu.

Peirce ve Saussure sonrasında göstergebilim, daha çok, Saussure'ün Peirce'inkine göre çok daha işlevsel olan gösterge kavramı üzerinden, Peirce'in Saussure'ünkine göre çok daha kapsamlı göstergebilim projesini gerçekleştirmeye çabılıyor gibi görünüyor.¹⁴⁴

Göstergebilimin getirdiği gösterge temelli bakış açısı, artık bu çağın yaygın bakış açısıdır. Bu dönemin metinleri de bu bakış açısının ürünleridir, tıpkı bu yüzyılın yazın ve eleştiri anlayışı, tarih ve toplum anlayışı, insan anlayışı gibi. Her şeyin bir gösterge, her gösterge dizgesinin bir dil, gösterge dizgelerinin oluşturduğu her şeyin bir metin olduğu görüşüne bakılacak olursa, bu çağın metinlerini üreten kavramsal dönüşümün, mantık ve dilbilimden başlayarak bütün öteki bilgi alanlarına doğru yayılan genel dönüşümün bir parçası olduğunu görebiliriz.

İkinci görüşe göre, bu çağın metinlerini üreten dönüşümün gerisinde yatan, her göstergenin bir "izler oyunu" olduğudur. Söz konusu dönüşümü, 60'lı yıllarda Saussure'ün "gösterge" kavramının, Jacques Derrida ve Jacques Lacan gibi düşünürlerin elinde geçirdiği dönüşüme bağlanmaktadır.

Derrida, Peirce ile Saussure'ün, kendi dışında başka bir şeyin (Peirce'e göre bir nesnenin, Saussure'e göre bir kavramın) yerini tutan uyuşumsuz işaret olarak tanımladıkları gösterge kavramını kabul etmemektedir. O, Saussure'ün özellikle dili dil yapan şeyin özdeşlikler değil, ayrımlar olduğunu vurgulayarak, kendisinin "batı metafiziği" diyerek şiddetle eleştirdiği geleneğin gösterge kavramını önemli bir dönüşüme uğrattığını ama göstergeyi gösteren ve gösterilen diye ayırarak, tıpkı

¹⁴⁴ y. a. g. e.,

geleneğin yaptığı gibi, bir gösterge aracılığıyla gösterilen, kendi başına var olan değişmez aşkın bir varlığın olabileceğini kabul ettiğini; böylece de Sokrates öncesinden Heidegger'e dek bütün batı felsefe geleneğinin içine düştüğü "metafiziğe" saplandığını düşünmektedir. Derrida'ya göre, göstergeler aracılığıyla gösterilen aşkın bir gösterilen (batı metafiziğinin 'öz', 'ilke', 'erek', 'varoluş', 'bilinç', 'tanrı' vb. adlar verdiği ve şimdi-burada-bulunuşa işaret ettiği aşkın, değişmez bir varlık) yoktur: Her gösteren yalnızca başka bir göstereni gösterir, dolayısıyla ancak ve ancak bir gösterenler zincirinden söz edilebilir. Bunun sonucuysa, anlama alanının ve oyununun sonsuzca genişlemesidir.¹⁴⁵

Freud'un psikanalizini, dilbilimin ve kültürel antropolojinin sağladığı geniş çerçevede yeniden biçimlendiren psikanalist Lacan da, Madan Sarup'un belirttiği gibi,¹⁴⁶ dilden bağımsız hiçbir özne olmadığını düşünüyor ve dil görüşünde, tıpkı Derrida gibi, bir gösterenin her zaman başka bir göstereni gösterdiğini ileri sürüyor. Ona göre hiçbir sözcük (gösterge) eğretilmeden özgür değildir (eğretilme, bir gösterenin yerine geçen başka bir gösterendir). Bu noktada Lacan anlamlama zincirindeki, gösterenden gösterene doğru gerçekleşen bir kaymadan söz ediyor. Her gösterenin anlamlamayı ancak olgunun kendisinden geriye dönerek alabilmesinden ötürü, hiçbir anlamlama edimi ne sonlandırılıp kapatılabilir ne de belli bir doyuma kavuşturulabilir. Her sözcük ancak diğer sözcükler doğrultusunda tanımlanabilir. Dahası, söze dökülen her sözcük ancak tümce bütünüyle tamamlandığında gerçek anlamını kazanır; belki de yalnızca söylenen en son sözcük, kendisinden önce gelen sözcüklerin gerçek anlamlarını "geriye dönerek" verir. Söylenen herhangi bir şeyden, o şeyin peşi sıra ne söyleneceği kestirilemez. Her tümce her zaman başka bir tümceye eklenebilir. Hiçbir tümce tamamen doymuş değildir. Gösteren ile gösterilen (öteki gösteren) arasında doğal bir ilişki yoktur. Yaşam boyunca birey pek çok anlamlama zinciri oluşturur: bir yandan bu zincirin eski terimlerini her zaman yeni terimlerle değiştirerek, bir yandan da erişilebilir ve görülebilir gösteren ile bilinçdışı olan her şey arasındaki uzaklığı açarak.¹⁴⁷

¹⁴⁵ y. a. g. e., 95 s.

¹⁴⁶ Madan Sarup, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev. A. Baki Güçlü, Ark yayınevi, 14 s.

¹⁴⁷ Aysever, a. g. e

Metin sorunu bağlamında gerek post-yapısalcılardan gerek yorumbilgicilerden daha da ileriye giden postmodernler, metin kavramını sadece yazılı metinlerle sınırlamanın doğru olmadığını düşünmektedirler. Postmodernlere göre, karşılaşılan her şey, bütün olaylar ve var olan bütün görüngülerin, okunması gereken bir metin olduklarını ileri sürmektedirler.

Her şeyin metin yapılması, her şeye bir metin olarak yaklaşmak anlamına gelmektedir. Postmodernler metni herhangi bir kısaltma olmaksızın nesnel içeriğinden özgürleşmiş bir bütünlük olarak gördüklerinden, bir metnin hiçbir okumasının bir başka okuma önünde ne daha iyi ne de daha doğru bir okuma olmadığını savunmaktadırlar.¹⁴⁸

Metin üzerine ortaya çıkan bu düşüncüyü en iyi açıklayan Fransız düşünür Jacques Derrida'nın “*Her metin başka bir metne gönderme yapar; metnin dışında hiçbir şey yoktur*”¹⁴⁹ sözünde bulur. Bu yeni metin anlayışıyla oluşturulan postmodern metin, her biri birbirinden bağımsız parçalardan oluşan bir derlemedir. Postmodern metin, metin birliği ya da metnin kendi içinde tutarlı olması gibi geleneksel biçimi bilerek ve isteyerek çiğnediği gibi, kendi içinde çelişkiye ve kendi tanımının içinde de durmamakta ve bu yanılığa düşmekten korkmamaktadır. Sonsuz okuma ve sonsuz yorumlama ağı bakımından bakıldığında bu metinler “çoğulcu” bir özellik taşımaktadırlar.

Umberto Eco'nun “Açık Yapıt” olarak adlandırdığı bu tür metinler, okur ile her karşılaşmasında yeni baştan yazılan, yorum üreten birer makine gibidirler. Bu yüzden okuru daha etkin olmaya, metnin tüketicisi olmayı bırakıp üreticisi olmaya çağırırlar. Kimileyin ‘yazılabilir metinler’ diye de adlandırılan açık metinlerin en belirgin özellikleri, değişik yorumlara uygun olmaları, farklı anlamlara gebe olmaları, farklı anlamlara yol açacak ve karmaşık okumalara olanak tanımalarıdır.¹⁵⁰

Postmodern bir metnin tahlilinde en güçlük çekilen nokta, metnin türselliği konusunda yaşanan şüphelerdir. Her ne kadar edebi türler konusunda ileri sürülmüş savlardan bir kısmı zaten, daha başlangıçta statik ‘tür’ anlayışına karşı çıkarak her metnin pek çok anlamda olduğu gibi, yazılmış olduğu edebi türde de birtakım değişiklikler yapabileceği, hatta yapması gerektiğine dikkat çekmişlerdir. Fakat

¹⁴⁸ www.wikipedia.org

¹⁴⁹ y. a. g. e

¹⁵⁰ y. a. g. e

bütün bu değişikliğe ve değişikliğin yapılmasını savunanlar bile, ne klasik anlayışta ne de modern anlayışta postmodernitede ki kadar türlerin birbiri içine girerek karıştığı ve belirsizleştiği bir süreç olmadığını söylemektedirler.

Öyle bir türsel problem yaşanmaktadır ki, herhangi bir metnin bir öykü mü, bir deneme yahut bir roman mı olduğu hatta bunun bir isminin olup olmadığı konusunda bile ciddi sorunlar yaşanmaktadır. Bu yalnızca postmodern metin için değil; aynı zamanda, adına postmodern denilen hemen bütün uğraş ve alanlar için böyle gibi görünmektedir.¹⁵¹

Bir bütün olarak yazın metinlerini ele aldığımızda bütün metinler, kendilerine özgü yazınsallıklarıyla birlikte, içinde yer aldıkları türün özellikleri de hesaba katılarak değerlendirilmektedir ya da değerlendirilmek zorundadır. Metnin ait olduğu türle ilişkisi, bunların birlikte oluşturdukları göstergeler sisteminde saklıdır ve her yeni yazılan metin bu gösterge sistemine katkıda bulunur. Metin ve tür ilişkisi, bir yandan metinlerin anlamını, içeriğini ve biçimini değiştirirken aynı zamanda o metnin ya da türün yorumuna da çerçeve hazırlar.¹⁵²

Bugün günümüz anlatılarında türlerarası geçiş o denli yaygınlık kazanmıştır ki, sonunda türe karşı bir yazı türü de ortaya çıkmıştır. İhab Hassan'ın postmodern yazında tür kavramının geçersizleştiğini savunması da bu yüzdendir.

(Rene Wellek'e göre) Zamanımızın hemen hemen bütün yazarlarında tür farklılıklarının bir önemi kalmamıştır. Sınırlar sürekli ihlal edilmekte, türler birleştirilmekte ya da iç içe geçmekte, eski türler atılmakta ya da dönüştürülmekte, yeni türler yaratılmaktadır. Öyle ki, tür kavramının kendisi sorgulanmaktadır.¹⁵³

Postmodern yazarlar, tür kavramının kendisine karşı olduklarından genellikle yazdıkları esere bir isim vermekten kaçınmışlar, yapıtlarını belli bir tür adıyla sınıflamak yerine “anlatı” ifadesini kullanmışlardır.

Michel Foucault, modern edebi anlayışın metin-yazar karşıtlığını belirlerken, parçalanmış, bütünlüğünü yitirmiş ve merkez olmaktan çıkmış bir yazar-öznenin varlığına işaret eder. Foucault, yazar bağlamında metin eleştirisini yapar ve bu eleştiriyi dört kritere bağlar. “ a- Yazar yalnızca metindeki bazı olayların kaynağı değil aynı zamanda onların değişimlerinin, çarpıtılmalarının ve dönüşümlerinin de

¹⁵¹ Emre, a. g. e., 88 s.

¹⁵² Parla, a. g. e., 27 s.

¹⁵³ y. a. g. e., 33 s.

nedenidir. Onun yaşam öyküsünün, kişisel bakış açısının, toplumdaki konumunun ve temel amacının irdelenmesi yazdığı metnin yorumlanmasında başrolü oynar.

b- Yazar yazının bütünselliğinin temelidir. Yazın metnindeki tüm farklılıklar onun evrimine, olgunlaşmasına ve etki altında kalmasına bağlıdır. **c-** Yazar kişiliği bir grup metinde izlenen çelişkilerin etkisini ortadan kaldırır. Çelişkilerin kaynağı, yazarın onların bilincinde olduğu ya da olmadığı hep yazarın çelişkili düşüncelerine ya da arzularına atfedilir. **d-** Yazar, yazın metinleri, mektuplar, skeçler vs. yoluyla kendini ortaya koyar, anlatmak ister. Foucault' a göre bu kriterler bugün için çok yetersizdir ancak günümüzde modernist yazın eleştirilenlerince kullanılan ve yazar işlevini belirleyen ilkler bütünüyle örtüşmektedir.¹⁵⁴ Postmodern metin eleştirisinin metin merkezli anlayışından oldukça uzak görünen ve metni yapı bakımından çözümleyen yapısal metodolojinin asla kabullenemeyeceği bu modernist yaklaşımı Foucault, bugün uygulanması mümkün olmayan bir yöntem olarak görür. Postmodern metin eleştirisi bireyin öldüğü, özneninse silikleşerek kaybolduğu bir süreçte merkezsizliğe vurgu yapar ve merkezin kaybolduğu noktadan itibaren de söylem çeşitliliği ortaya çıkar.¹⁵⁵

Derrida, söylem sözcüğüne Foucault gibi yaklaşır ve bir merkezin, başlangıç noktasının yokluğunda her şey söylem oldu der. Burada özne, değişmez gerçekliğini, merkez ya da kaynak olma özelliğini yitirince her şey söylemin birleştirici dizgesine göre anlam kazanır ve yeni söylem dizgelerinin bunlara göre oluşmasına olanak verir.¹⁵⁶ Böylece, yazarın ve bir metnin içindeki diğer söylemlerin bile metnin iç gerçekliğinin bir parçası oldukları oranda önem kazandıkları veya önemlerini kaybettikleri, sadece metnin kendi iç sisteminin egemen olduğu yeni bir metin ve dolayısıyla yeni bir metin eleştirisi de ortaya çıkar.

Bu metin anlayışı, hayat ile kurmaca olan arasındaki kesin sınırları ortadan kaldırarak bu ikisini yan yana duran, birbirine eklemiş yapılar olarak görür. Böylece biz, daha metne başlarken neyin kurmaca, neyin gerçek olduğu konusunda şüpheye düşürülüp bu ikisinin de aynı kapıya çıktığı görüşüne davet ediliz.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Emre, a. g. e., 90 s.

¹⁵⁵ y. a. g. e., 91 s.

¹⁵⁶ Doltaş, a. g. e., 73 s.

¹⁵⁷ Emre, a. g. e., 92 s.

Postmodern metinlerin olay örgülerindeki belirsizlik, zaman ve mekan kurgularındaki karışıklık, metnin iç hareketliliği, metin kişilerinin tarif edilemezliğindeki olgu, postmodernizmin bir bütünlük, uyumlu birlikteliğe karşı duruşuyla ilgilidir. Postmodern metinlerde, birbiriyle çatışan, çelişkilere düşülen anarşik ve heterojen bir kurgu biçimi hakimdir ve buda postmodernizmin genel olarak toplumsal ve siyasal duruşuyla yakından ilgilidir. Çok anlam potansiyeli barındıran sözcükler ve tümceler alanı olarak yazınsal metin, yirminci yüzyılın ikinci yarısında ancak karşılaştırmalı bir yöntemle anlaşılabilir duruma gelmiştir. Artık okur da, metnin, görünen yapısından, diğer metinlerle ve dil sistemleriyle bir ilişkiye doğru gitmektedir.

Postmodern metin, anlamın tamamlanıp bitirildiği ve tüketildiği bir yer değil, aksine hiçbir zaman tamama erişilemeyen, her okumada yeniden değerlendirilmeye açık bir uğraktır; çünkü ardında ya da daha doğrusu yapısında asla bir yere indirgenemeyecek olan uçsuz bucaksız bir işaretler sistemi olan dil vardır. Jale Parla, postmodern romanda, okur-yazar-metin ilişkisini şu şekilde belirtmektedir.

(...)hiç bir metin tamamlanmış bir bütün değildir. Bu da okur ve yazarı yeni bir konumda düşünmemizi gerektirir. Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devrim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler ve yorumlar da yeni göstergelere dönüşürler(...) Bu epistemolojiye göre, belirleyebileceğimiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır.¹⁵⁸

Postmodern dönemde, metin, geleneksel bağlamından koparılıp, yeni bir evren ve yeni biçemlerle karşımıza çıkmıştır. Metin, tek boyut ve tek bir söylemle karşımıza çıkmaz; artık çok boyutlu ve derinliği olan söylemlerin çeşitliliğiyle okura seslenir. Postmodern metin, okuyucuyu bir çeşit yazar konumuna taşır. Okur sahnenin merkezine yerleşir ve bir şeyler öğretilmesi gereken pasif bir özne olmaktan çıkarılır. Postmodern metinle birlikte, yazar merkezli bir dünyadan okur merkezli bir dünyaya geçilmiştir.

Okur ve metin birbirine göndermede bulunurlar. Kolayca yer değiştirirler; bir metni yapılandıran okurun hikâyesi, okuru manipüle eden metnin hikâyesine dönüşür. Anlam bir metnin içinde yatmaz, metin ile okur arasındaki etkileşimde bulunur.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Parla, a. g. e., 180 s.

¹⁵⁹ Emre, a. g. e., 98 s.

Postmodern metin anlayışının, modern ve klasik anlatıların kabul ettiği bütün konvansiyonel kurguları reddederek ya da dönüştürerek, kendi yapılanması ve dünyayı algılamasıyla, daha kaotik bir metinsellik anlayışıyla kendi metinlerini oluşturmuştur. Kurmaca- gerçek- imge ilişkisini sorunlaştırmış ve işlemiştir. Postmodern metin, metinlerarasılıkla ve metinlerarasılığın pastiş, parodi vb. yazma tekniğiyle, mimesis geleneğinin yerleştiği beklentiyi ve olasılıkları kırmaya çalışmıştır. Postmodern yaklaşımın temelinde yatan ontolojik kuşku postmodern diyebileceğimiz metinlerde, modernist biçimler dahil her türlü yöntemi kendi biçimsel/biçimsel düzlemine çekerek okuruna aktarmak istemiştir.

2. 1. Postmodern Metinde Dil

Postmodern metin denilince ilk akla gelen dil oyunları düşüncesidir. Postmodernist düşünürler, dilin gerçekliği temsil eden değil kuran bir yapı olduğu önermesinden hareket ederler. Postmodern yazarlar, bu anlamda postmodern teorinin, temsili sorunsallaştırma girişimini üstlenirler ve gerçekliği temsil etmekten ziyade anlam çoğulluğunu hedeflerler. Çünkü dil, postmodern anlayışa göre bir gerçekliği temsil etmez, belirli bir anlamda aksine gerçekliği kurar. Postmodern metin, tam da dile dair bu bilgi ile üretilen anlatıları işaret eder.¹⁶⁰

Birçok postmodern düşünür ve eleştirmen, dilin ve anlamın temelini oluşturan ayırım, benzerlik ve değişim konularını öznellik, kültür, politik etkinlik ve dil-kavram ilişkisi çerçevesinde ele alırlar ve öncelikle öznellik ya da bireysel özellik diye bir olgunun var olmadığını kanıtlamaya çalışırlar. Michel Foucault, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean François Lyotard ve Jacques Lacan gibi düşünürlerin ortak söylemine göre;

Özne sürekli bir değişim içindedir, dolayısıyla kendisine özgü diye nitelendirilebilecek bir özellikten söz edilemez. Kültür ve dil ise hem toplumların us yoluyla oluşturulan ideolojik yapılarını, saplantılarını kendi içinde yansıtır, hem de onların ortaya çıkmasında, yayılmasında ve kuşaktan kuşağa aktarılmasında etkin rol oynar. Dahası Foucault dilin politik niteliği üzerinde de durarak, bütün değerler için olduğu gibi, otoritenin ve baskının kaynağının da dilde aranması gerektiğini savunur.¹⁶¹

¹⁶⁰ www.wikipedia.org

¹⁶¹ Doltaş, a. g. e., 100 s.

Dilin sınırlayıcı, çarpıtıcı ve şartlandırıcı yöntemlerinden ve politik olarak baskısından kurtulmayı amaçlayan postmodern yazarlar, suskunluğun ve boşluğun önemini vurgulayarak öne çıkarmaya çalışırlar. Çünkü suskunluk, insanoğluna akıl, toplum ve tarihten uzaklaşma olanağını verir. Suskunluğu kullanan yazar, belleğini boş tutarak onun karşıt bir dil oluşturmasını sağlar. Bu yöntemi en iyi kullanan yazarlardan biride Samuel Beckett dir.¹⁶²

Birçok yöntemin kullanıldığı postmodern yazında amaç, suskunlukla beraber anlam boşlukları yaratmaktır. Sıralamayı, sınıflandırmayı, yapay kabul ettiği denge ve düzen açısından uygunluk kavramını yok etmeyi amaçlayan postmodern yazarlar, biçem ve biçim çeşitliliğini iç içe, ard arda birlikte kullanırlar.

Postmodern yazarlar eserlerinde anlamdan ziyade dile ve dilin oluşumuna önem vermişlerdir. Hatta her metni bir dil oluşumu olarak düşünmüşler ve bu da metinlerinde dilin kullanımını öne çıkarmıştır.

Postmodernistlere göre dil dışında hiçbir şey yoktur... Dile verilen bu önem, biraz da postmodernistlerin kendilerine ait görüşleri açıklarken, dile özel bir gönderme yapmalarından kaynaklanmaktadır. Öyle ki postmodernistlerin kural tanımazlık, belirsizlik, tutarsızlık, mekanik olanın dışına çıkma vs. gibi pek çoğu göreceli çağrışımlar uyandıran yaklaşımlarında hep dil mekanizması karşımıza çıkar. Postmodernistler bu müphemliği vurgulamak için paraloji kelimesini kullanırlar.¹⁶³

Paraloji, bilinmeyene, yanlış olduğu kabul edilen bilgiye gönderme yapar. Ama postmodernistler için, aslında ne kadar az şey bildiğimize, bildiğimiz şeylerin ne kadarının keyfi, dilsel geleneklerden ibaret olduğuna işaret edebilmek için “*hakikatten bahseden dil oyunlarının istikrarsızlığını kullanan*”¹⁶⁴ pratikler anlamına da gelebilmektedir.

Yüzyılımızda insan varoluşunun kökten biçimde dilselleştigiine tanık oluyoruz. “Deneyim” teriminin yerine “dil”in ikame edildiğini görüyoruz. İnsan deneyimi, özünde, dilseldir. Dil, basitçe, dünyayı betimlemede kullandığımız elverişli bir araç değil; dünyanın betimlenebilirliğinin imkânının koşulu olan şeydir. Dünyayı ve ben’i dil aracılığıyla yapılandırıyoruz; kendinde bağıntısız olan şeyi dilde, dil ile bağıntılıyoruz ve bizim için varoluş kazanmasını sağlıyoruz. Dilsel bir dünyada, biçimini dilin belirlediği bir dünyada yaşıyoruz.

¹⁶² y. a. g. e., 101 s.

¹⁶³ Emre, a. g. e., 103 s.

¹⁶⁴ y. a. g. e., 104 s.

Medya, enformasyon, bilgisayar, imaj sanayi, bunlar dilsel uzayımızı kuran teknolojiler. O halde, yüz yüze olduğumuz bilinç dönüşümünü, yakalamamız gereken yerde, dilde, postmodern dil durumunda yakalamamız gerekiyor.

Postmodern dil durumunu karakterize eden dilsel olgu, göstergenin yapısal statüsünün yerinden edilmesidir, yani gösterilen ile gösteren ayrımının çözümlüne uğratılması ve sınırın kaldırılmasıdır. Gösterge kavramının metafiziksel problemiği onun duyulur olan ve düşünülür olan arasındaki karşılık tarafından belirlenmesi, bu karşıtlığa dayanmasıdır.¹⁶⁵

Postmodernin karmaşık ve yeni dilini ortaya çıkaran, modernitedeki üretim ve tüketim ilişkisinin ve bununla birlikte teknolojik gelişmelerin meydana getirdiği kültürel yapılanmadır. Postmodernistler, modernlerin mekanik dil anlayışını kabul etmediklerini ve bu mekanik dil kullanımı yerine daha kışkırtıcı, daha merak uyandırıcı bir üslup kullanmayı tercih etmişlerdir. Postmodernistlerin buradaki amacı, okuyucuyu şok etmek, sarsmak, ürkütmek ve tedirgin ederek alışık oldukları modern dilin havasından çıkarmaya çalışmaktır.

Bütün disiplinlerdeki postmodernistler geleneksel, akademik söylem tarzlarını reddederler; cüretkar ve kışkırtıcı hitap biçimleri, canlı ve merak uyandırıcı bir üslup kullanmayı tercih ederler... Modern söylem kesin, hatasız, pragmatik ve katı bir üslup tutturmayı amaçlarken, postmodern hitabet daha edebi bir karakterdir.¹⁶⁶

Postmodern dil durumunun açıldığı kuramsal zemin, göstergenin post-yapısalcı eleştirisidir. Ancak bu eleştiri, bir düşünce sürecinin geldiği noktayı temsil eder. Bu nedenle yapısalcıların dil üzerindeki söylemlerine bakmamız gerekmektedir.

2. 2. Yapısalcılık

Yapısalcılık, “dizge (sistem)” düşüncesini dilbilim, eğitim, ruh bilim, yazınbilim, müzik, resim, tiyatro gibi alanlarda da ön düzeye getiren bir okuma, çözümlenme ve değerlendirme yaklaşımıdır. Yapısalcılığın temel kavramları, yüzyılımızın başında Belçikalı dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından dilsel olguların incelenmesi bağlamında ortaya atılmıştır. “Yapısalcılık” kavramı

¹⁶⁵Taylan Altuğ, **Postmodern Dil Durumu**, www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1155

¹⁶⁶ Emre a.g.e., 106 s.

1928’de Prag okulunu oluşturan – aralarında Roman Jakobson’un da bulunduğu dilbilimciler ve biçimselci yazın ve sanat incelemeleri tarafından kurumlaştırılmış, yüzyılın ortasında İsviçreli sosyal antropolog Claude levi-Straus tarafından insan beynindeki karmaşık şifreleri (yapıları) çözmeye yolunda kullanılarak, 1950’lerin sonlarında hemen hemen tüm batı ülkelerinin tartışma gündemine giren bir akıma dönüşmüştür. Yapısalcı yazın eleştirisi 1960’lı yıllarda ivme kazanmış, yorumlamacının öznel değerlendirmelerine bağımlı olan “törel (ahlaksal)”, “izlenimci” eleştiriye karşı çıkan bir seçenek olarak yazın tarihindeki yerini almıştır.¹⁶⁷

Gerçeği tek tek nesnelere üzerinden değil nesnelere arasındaki ilişkiler yoluyla saptama yöntemi olarak kabul edilen yapısalcılık, yüzeydeki görüntünün altında, derinde yatan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan bir yöntemdir. Yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılardan anlam kazandıklarını savunur. Yapısalcılıkla ilgili tanımlamalar akımın bir öğretisi değil bir yöntem olduğu görüşünde birleşirler: *“Yapısalcılık bir yöntemdir, bir öğretisi değildir, ancak öğretisel sonuçları çok olmuştur. Bir yöntem olduğundan uygulanabilirliği kısıtlıdır ve verimliliğinden dolayı başka yöntemlerle birleştirilmiştir.”*¹⁶⁸

Söz konusu yöntemin yönelimlerini Tahsin Yücel, altı maddede şöyle özetler:

1. Ele alınan nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için incelenmesi;
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir “dizge” olarak ele alınması
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması;
4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim vb. gibi artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da eşsüremsel olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirildiği ölçüde yer verilmesi;
5. Nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için” incelenmesinin sonucu olarak “doğa ötesel” değil, “özdekçi” bir yaklaşım biçiminde tanımlanması;
6. Bu yaklaşımın felsefi, siyasal ya da sanatsal bir öğretisi değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi oluşturmaya yönelmesi, dolayısıyla erimcilikle hiçbir ilgisi bulunmaması.¹⁶⁹

Yapısalcı yazın eleştirisi, Saussure’un dilbilim bağlamındaki saptamalarının ışığında, yazınsal metni kendi içinde işlerliği olan, tamamlanmış bir “dizge” olarak

¹⁶⁷ Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama** 2. Basım, , Gündoğan yayınları, Ankara, 1995, 11 s.

¹⁶⁸ Jean Piaget, **Yapısalcılık**, Çev. Ayşe Şirin, Doruk Yayınları, Ankara, 1999, 129 s.

¹⁶⁹ Tahsin Yücel, **Yapısalcılık**. Ada Yayınları, İstanbul, 10-11 s.

niteler. Yapısalcılığın temel hedeflerinden biri, metni oluşturan “parça”ların birbirleriyle olan bağıntılarını ve “bütün” bağlamındaki işlevlerini saptayarak yazınsal tasarımın kusursuzluğunu ya da kusurlarını ortaya çıkarmaktır.¹⁷⁰

Dilbilimin Saussure ile başlayan bilimsel dönemi üç temel aşama geçirir: Saussure ve Amerikalı dilbilimci E. Sapir’in başını çektiği, dilin eşzamanlı boyutta incelenmesini savunan, yüzey yapıyla ilgilenen evre birinci evre olarak kabul edilir. Bu evre, belirgin dilsel yapıları tamamlamak üzerine yoğunlaşır. Saussure, temel dilsel birim olarak göstergeyi (*signe*), Sapir ise sembolü (*symbole*) kabul eder. Aynı zamanda dizimler (*syntagmes*) ve dizinler (*paradigmes*) gibi daha büyük birimler üzerine de çalışırlar. Temel dilsel birimlerin çözümlenmesi ve dil göstergesini oluşturan en küçük birimlerin betimlenmesi Saussure ve Sapir’in izleyicilerinden olan, Prag Dilbilim Çevresi’ni kuran Troubetzkoy ve Jakobson tarafından sürdürülür. Daha sonra, göstergenin, anlambirim (*moneme*) ve sözcükbirim (*lexeme*) ya da biçimbirim (*morpheme*) gibi düzeyleri Andre Martinet tarafından ortaya konur. Amerikalı dilbilimciler ise dilin dizimsel ve sözdizimsel çizgisel ekseninde göstergeler arasındaki bağıntıları incelerler. Bu çalışmalar için Bloomfield, Harris ve Avrupalı dilbilimcilerden Benveniste ile Tesniere’in adları anılır. Sözü edilen birinci evrenin temsilcileri çalışmalarını bir gerçekten üretilmiş sözlü ya da yazılı sözceler bütününden hareketle yaparlar. Bu evre *klasik yapısalcılık*, *işlevsel dilbilim* ya da *dağılımsal dilbilim* gibi adlarla anılır. Yüzey yapı (*structure de surface*) ya da derin yapı (*structure profonde*) kurallarına ilişkin varsayımların oluşturulmasıyla birlikte dilbilim kuramlarının ikinci evresi başlar. L. Hjelmslev’in çalışmaları bu evredeki ilk adımlar olarak kabul edilse de derin yapıların incelemesi en açık ifadesini Noam Chomsky’nin üretici-dönüşümsel dilbilgisi çalışmalarında bulur. Temel dilsel birim olarak tümceyi kabul eden Chomsky, Descartes ve Port-Royal’in çalışmalarından esinlenerek bir yandan dizimsel yapılarda (*structures syntagmatiques*) anlamın ortaya çıkışını, bir yandan da derin yapıları yüzey yapılara dönüştüren mekanizmayı inceler. Dilin üçüncü evresini ise tümce düzeyinden daha büyük dilsel birimlerin incelenmesi belirler. Bu noktada dilbilim, üretilen sözceler dizisiyle, bir başka ifade ile söylemle (*discours*)

¹⁷⁰ Yüksel, a. g. e., 13 s.

ilgilenir. Gündelik dilin de edebiyat dili kadar önem taşıdığı üçüncü evrede dilin betimlenmesi derin yapıdan yüze yapıya kadar devam eden çeşitli düzeylerin ayrımını içerir.¹⁷¹

20. yüzyıl dilbilim akımlarının dil konusunda ortak noktasını, dilin yapısal özelliği üzerinde durmaları belirler. Sistem ya da yapının ögeye bir başka ifadeyle bütünün parçaya üstünlüğü, 20. yüzyıl dilbilim akımlarının ortak çıkış noktalarıdır. Akımlardan hiçbiri sadece fiziksel özelliklere başvurarak ögeleri tek başına tanımlamayı denemezler; tüm dilbilim okulları dili bir yapı, bir sistem olarak kabul ederler. Buradan hareketle bir dilin tümcelerinin değerinin tek tek ögelerle değil, bu ögelerin karşılıklı ilişkileri içinde ortaya çıktığını vurgularlar.

Rus Biçimselliği, yapısal dilbilim ve Prag Okulu'ndan sonra yapısalcılığın önemli kaynaklarından üçüncüsü olarak kabul edilir. 1915–1930 yılları arasında Moskova ve Petersburg'da etkinlik gösteren bir araştırmacılar topluluğu üyelerinin çeşitli metin türlerine ilişkin ortaya attığı ilkeler yalnızca yapısalcılığın temel kaynaklarından biri olmakla kalmaz, yazınbilim ve göstergebilimde kullanılan kavram ve yöntemlerin de temelini oluşturur. 1915 yılında kurulan Prag Dilbilim Okulu ve 1916 yılında Petersburg'da kurulan Opoyaz ile birlikte yürütülen çalışmalar, bu görüşe karşı çıkan çevrelerce biçimcilik olarak adlandırılır ancak bu adlandırma eleştirel bir bakış açısına işaret etmekle birlikte söz konusu araştırmacıların çalışmalarını tanımlayan bir terim halini alır.¹⁷²

19. yüzyıl yazın incelemelerinin ve eleştirisinin esere dönük olmayan tavrı Rus Biçimcilerinin ilk eleştiri noktası olur. Sanatı duygu anlatımı olarak algılayan, sanatçıyı merkeze yerleştiren ya da sanatı açıklamak için tarihe, sosyolojiye, politikaya başvuran incelemeleri reddederken, eserden hareket etmeyi amaçlarlar. Her şeyden önce yazını diğer türlerden ayıran biçimsel özelliğin cevabı bulunmalıdır. Buradan hareketle yazını diğer inceleme türlerinden ayrı bir yönetime dayandırmayı hedeflerler. Onlara göre yazın, bir inceleme konusu olarak ele alınmalı ve bilimsel ilkeler bütünüyle değerlendirilmelidir. Yazını inceleyecek olan bilim ya da yöntem de özerk olmalıdır. Bir başka ifadeyle, yazın, felsefe, din bilim, estetik ya da toplumsal etkenlerle açıklanmamalı, doğrudan yazına yönelik olarak

¹⁷¹ M. Elif Tüfekçi, “Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları”, **A.Ü D.T.C.F Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara. Haziran 2004, sayı 17, 50–65 s.

¹⁷² y. a. g. e

düzenlenmiş bilimsel nitelikli ilkelerle ele alınmalıdır. Yazını ve yazın bilimini özerk kabul eden Rus biçimcileri, yazın biliminin asıl konusunun yazın değil *yazınsallık* olgusu olduğunu vurgular. Söz konusu yaklaşım, Rus Biçimcilerinin yazın metinlerini, yazarların yaşam öyküleriyle, toplumsal ya da ruhsal gerekçelerle değil, kendi içyapılarındaki ilişkilerle, oluşum teknikleriyle açıklamaya çalıştıkları anlamına gelir. Bir yapıtı yazınsal kılan özelliklerin araştırılması, birçok dil düzeyinin ve birçok metin düzeyinin ayırt edilmesi gereğini doğurur.¹⁷³ Rus Biçimcileri yazınsallığın özünü alışkanlığı kırmakta görürler ve metnin bu söz konusu alışkanlıkları kırmayı nasıl sağladığı üzerinde dururlar. Yazınsallık metnin, dış dünya ile ilintisinde değil, dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dolayısıyla üzerinde durulması gereken yazınsallığı sağlayan nitelikler bir başka ifadeyle, edebiyatın yalnızca biçimsel nitelikleridir.¹⁷⁴

Yapısalcılara göre dil nesnedir; öznel olan “söz”dür. Dil, bireyin dışında var olan soyut bir dizge, söz ise bireyin dil dizgesinden seçerek oluşturduğu somut bir olgudur. “Söz” “dil”in yüzeye çıkarılmış somut bir görüntüsüdür. Ve bu tespit bir gerçekliğe işaret eder. İnsan kendi dışında bir dil ortamına doğar; kendinin sandığı “söz”lerle onu kullanır. Dilde gerçeği bulmak, “doğrulara inanmanın” yerine “metin yorumlarını” geçirir. Artık ortada ikide bir sorun çıkartan “pratik” yoktur. Dilin yorumlar dünyasında sonsuz bir yolculuğa çıkılır. Düşüncenin pratikte doğrulanma işkencesinden dil oyunları ile kurtulur.¹⁷⁵

Yapısalcı yazın eleştirisinde bir metnin, yazın tarihi içindeki yeri, bağlı olduğu akım, içerdiği evrensel gerçekler ya da yazıldığı dönemden yansıttığı özellikler bağlamında değil, kendi içinde işlerliği olan bir dizge olarak eşzamanlı bir yaklaşımla incelenmesi öngörülmüştür. Yapısalcı eleştiri, metni “metin dışı” olgularla değil, ‘metin içi’ olgularla değerlendirme amacı taşır.¹⁷⁶

Yapısalcı görüş, yazarın metnini oluşturduğu “söz” den yola çıkarak metnin derin yapısını, metnin oluşturduğu dizgeyi kavramak ve metnin yüzeysel anlamından uzaklaşarak “derin anlamına” ulaşmayı hedefler.

¹⁷³ y. a. g. e

¹⁷⁴ y. a. g. e

¹⁷⁵ Taner Timur, **Felsefi İzlenimler**, İmge yay, 2005

¹⁷⁶ Yüksel, a. g. e., 13 s.

Anlatı türünde çözümleme, yapısalcı alanda çalışma yapan araştırmacıların üzerine eğildikleri alanlardan biridir. Yapısalcılar, anlatı çözümlemesinde artsüremli bir yaklaşımı değil eşsüremli bir yaklaşımı benimserler. Ayşegül Yüksel, yapısalcı araştırmacının söz konusu eşsüremli yaklaşımını şu biçimde açıklar:

Yapısalcı araştırmacı bir anlatıyı incelerken, onun oluşumunu, içerdiği öğelerin tarihçesini ya da bütünü betimlemek yerine, o yapının etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama olan katkısını belirlemeye çalışır.¹⁷⁷

Yapısalcı araştırmacılar, anlatı çözümlemesinde dilbilimin temel kurallarından hareket ederler. Dil ; söz, bağıntılar, karşıtlıklar, gösteren - gösterilen kavramlarından yararlanarak bir anlatı grameri oluşturmayı hedeflerler. Yapısalcı araştırmacıların incelemelerinde birbirlerinden farklı yaklaşımları tek bir anlatı çözümleme yönteminden söz etmeyi imkansız kılar. Bununla birlikte bütün yapısalcı uygulamalarda, çözümlenen metin okuma birimlerine ayrılır. Okuma birimlerine ayırma, belirli bir anlam dağılımını göstermek için kesitleme adı verilen bir işlem üzerine kuruludur. Anlam dağılımının saptanmasında kişilerin, olay örgüsünün, izleklerin oluşturduğu görevsel birimler uzam - zaman düzleminde göz önünde bulundurulur. Söz konusu görevsel birimler arası ilişkiler yapının bütünsel anlamını ortaya koyacaktır ve bu ilişkilerin saptanması için eşzamanlı okuma yöntemine başvurulur.¹⁷⁸

Yapısalcılar, insan bilimlerine yapısal-dilbilimsel kavramları uygulayarak, akrabalık sistemleri ve antropolojik fenomenlere ilişkin olarak gerçekleştirdikleri incelemelerde (Levi-Strauss'un mitolojiyi incelemesi) dilbilimsel analizi uygularken, Lacan yapısal bir psikanaliz ve Althusser yapısal bir Marksizm geliştirmiştir.

Yapısalcı devrim, fenomenleri parça ve bütün (Whole) çerçevesinde analiz eden ve bir yapıyı ortak bir sistem içerisinde parçaların karşılıklı bağıntısı olarak tanımlayan bütüncü (holistic) analizleri yaygınlaştırdı. Buna göre, tıpkı dilin anlamı, farklılaşan iki kutuplu karşıtlıklar dizisi yoluyla oluşturmasında olduğu gibi ya da mitolojilerin yemek yemeyi ve cinsel davranışı kurallar ve kodlardan oluşan sistemler uyarınca kodlamasında olduğu gibi yapılar da bilinçdışı kodlar ya da kurallar tarafından yönetiliyordu. Barthes'in sözcükleriyle ifade edersek: Hem düşünce hem de şiir alanında tüm yapısalcı faaliyetin amacı bir nesneyi bozup yeniden oluşturmak ve bu süreç içinde söz konusu nesnenin işlev görme kurallarını ya da işlevlerini bilinebilir kılmaktır. Bundan dolayı yapı, nesnenin... Görünmez olarak duran

¹⁷⁷ y. a. g. e., 52 s.

¹⁷⁸ y. a. g. e., 53 s.

*birtakım yönlerini ya da diyelim ki doğal nesnede kavranılamaz olan bir şeyleri açığa çıkaran bir simulacrumudur sonuçta.*¹⁷⁹

Yapısalcılık, simge sistemlerinin, bilinçdışının ve toplumsal ilişkilerin öncelik taşıdığını, bunların karşısında öznelliğin ve anlamın türevsel olduğunu vurgulamıştır. Yapısalcılara göre anlam, özerk bir öznenin şeffaf amaçlarının yaratısı değildi; “*bizzat özne, dil içerisindeki bağıntuları yoluyla oluşturulmuştur. Böylece öznellik, bir toplumsal ya da dilsel inşa olarak görüldü. Parole (söz) ya da dilin özne tekleri tarafından tikel kullanımları, langue (dil) tarafından, bizzat dil sistemi tarafından belirleniyordu.*”¹⁸⁰

Yapısalcı yöntemin tiyatro alanında uygulama çabaları Prag Okulu’nda başlar; okul çevresinde yer alan araştırmacılar yapısalcı çalışmaların tiyatro alanında bir kuram oluşturmasını amaçlarlar. Bu amaç doğrultusunda öncü nitelik taşıyan çalışma Otakar Zich’in *Dramatik Sanatın Estetiği* (Estetika Dramatickeho) adlı çalışmasıdır. Söz konusu çalışma, tiyatroyu oluşturan öğeleri kavramsal öğeler ve somut olarak gözlemlenebilen öğeler olarak ikiye ayırmıştır. Benzer bir çalışma Tadeusz Kowsan’ın *Tiyatroda Gösterge* (The Sign in Theatre) adlı çalışmasıdır. Yapısalcı yöntemin tiyatro alanında bir kuram oluşturma çabaları Prag Okulu çevresi dışında Sorbonne Üniversitesi’nden gelir. Üniversitenin profesörlerinden Etienne Souriau *İkiyüzbini Dramatik Durum* (Les deux cent mille situations dramatiques) isimli çalışmasında altı işlev saptar. Her işlevi astrolojik simgelerle ifade eden Souriau, herhangi bir dramatik metnin derin yapısını bu formüllerle saptanabileceği savındadır.¹⁸¹

Sahnedeki kullanılan nesnelere, anlam yüklü tiyatro nesnelere-göstergelere dönüşmeleriyle birlikte, sahneye bakışın değişmesiyle beraber, metne olan yaklaşımda değişmiştir. Giderek önem kazanan dil olgusu, tiyatrodaki da değer kazanmış ve önemli bir tiyatro öğesine dönüşmüştür. Yazılı bir metinde ya da sahnenin incelenmesinde amaç, yüzeysel yapıya yansıyan somut verilerden, sözlerden ve göstergelerden yola çıkarak yazınsal ya da sahneselel metnin iç yapısını yakalamaya çalışmak ve yüzeysel anlamdan derin anlama ulaşabilmektir. Söylenenin ardında yatanı açığa çıkarmaktır.

¹⁷⁹ Steven Best-Douglas Kellner, *a. g. e.*, 34–35 s.

¹⁸⁰ *y. a. g. e.*, 35 s.

¹⁸¹ Martin Eslin, *Dram Sanatının Alanı*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996), s. 95.

Esen Çamurdan, tiyatrodaki yapısalcı yaklaşımı, Louis Jouvet'in "oyun makineye dönüşen bir düşüncedir" tanımlamasından hareketle makinenin / kurgunun şemasını çıkarmak olarak tanımlar. Makineyi kendi parçalarına ayırma olarak adlandırdığı söz konusu işlemin, incelemeciye yazarın / yönetmenin dizgesine götürdüğünü, kurgusuna ulaştırdığını söyler. Metnin ve / veya sahnenin yapısal kurgusu üstünde durmanın makinenin vidalarını yeniden takmak üzere sökmek olduğunu vurgular:

Yazılı metne veya sahnedeki bir oyuna yapısal yaklaşımda bulunmak, ele alınan yapıya bir tür 'kazi yapma' yollarını araştırmaktır. Metnin / sahnenin çeşitli okuma katmanlarını ve anlam örgütlenmesini çözümlenmek, göstergelerin işleyişini, plastik malzemenin bir anlatım aracı olarak kullanılmasını saptamak, gözlemlemektir. Yine aynı bağlamda, kişi ve uzam ilişkileri boyutunda, uzamın kullanımı, oyuncu ve nesnelerin seçilmiş olan uzamda dağılımı, seyircinin konumu da gözden kaçırılmaması gereken önemli noktalar. Bunların değerlendirilmesi yazar / yönetmen denklemi ortaya çıkarırken, metnin / sahne denkleminin de altını çizmiş olacaktır.¹⁸²

Yapısalcı yöntemin çıkış noktalarını belirleyen Saussure, her türden göstergenin toplum içindeki işleyiş yasasını inceleyecek bir bilim tasarlamıştır. Göstergebilim olarak tanımlanacak bu bilim ve Saussure'ün açtığı yolda ilerleyen kuramcılar, gösterge kavramını sadece dil alanına değil, bildirişim dizgesi niteliğindeki birçok alana uygularlar. 1930'lardan sonra tiyatrodaki göstergebilimsel bir kuram oluşturma çabasına girilir. Bu çaba, tiyatro olgusunu dış etkenlerden uzak tutarak kendi dinamikleri bağlamında ele alacak bir incelenme yöntemi oluşturma isteğinden doğar. Kowzan'ın 1968 yılında yayınlanan "Tiyatrodaki Gösterge" isimli makalesi tiyatro göstergebilimi açısından büyük önem taşır. Kowzan söz konusu çalışmada sahneye ilişkin on üç gösterge sistemi sayar. Kowzan'ın göstergebilim sistemi, sahnelenmekte olan bir oyundaki tüm göstergeleri dikkate almayışıyla eleştirilse de tiyatronun göstergebilimsel alanını tanımlaması açısından ilk adım sayılır.

Tiyatro göstergebilimi çerçevesinde seyirci, sahneyi oluşturanlar, metin, anlamlandırma ve çözümlenme kavramları önem kazanır. Çözümleme, gösterimin bir ögesinden diğerine sürekli geçiş yapılabilen bütünü, ince dilimler ya da sonsuz küçük birimler halinde ayrıştırılması, kesilmesi ve parçalara bölünmesi olarak

¹⁸² Esen Çamurdan, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, (İstanbul: MitoşBoyut Yayınları, 1996), 44-45 s.

tanımlanabilir. Anlamlandırma kavramıyla birlikte tiyatronun asal elemanlarından biri olan gösteri mekânının yani sahnenin temel özelliği ortaya çıkar: Anlam üretmek. Gerçek yaşamda karşılaşılan önemsiz bir konu ya da olay sahnede gösterge aşamasına yükselir. Boş bir resim çerçevesinin asıldığı duvarın dokusunu belirginleştirmesi, duvardaki çiziklere ya da çatlaklara anlam katması gibi sergilenen her şey gösteri mekanında anlam kazanır. Sahne üzerindeki her nesneye bir anlam yüklenmiş, dikkatler ona çekilmiş bir başka ifadeyle o nesne vurgulanmış olur. Sahne üzerinde var olmak daha anlamlı bir şeye doğru dönüşümü beraberinde getirir. Bu dönüşümdeki anahtar sözcük, bir şeyin sergileniyor olmasıdır. Gösteri boyunca sergilenen her ayrıntı da gösterge durumuna gelir.

Göstergebilimin tiyatroya girmesiyle birlikte tiyatro düşüncesi yeni boyutlar kazanmış, sahne ve metne yaklaşım değişikliğe uğramıştır. Sahne, metin ile gösterinin (temsilin) birleştiği bir göstergeler bütünü/dizgesi olarak görülmeye ve ele alınmaya başlamıştır; sahneye koyma eylemi de 'göstergeye dönüştürme' etkinliği olmuştur.¹⁸³

Temel kavramlarını Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri'nde* dilsel olguların incelenmesi üzerine ortaya attığı düşüncelerden alan, Prag Okulu ve Rus Biçimselliğinin etkisiyle genel çerçevesi oluşan yapısalcılık, XX. yüzyıl insan bilimlerine “yapısalcılık çağı” adını verecek kadar tartışma gündemi yaratan bir yöntem olur. Yüzeydeki görüntünün altında, derinde yatan kuralların ve yasaların oluşturduğu yapıyı arayan bir yöntem olan yapısalcı yöntem, yapıyı oluşturan birimlerin tek başlarına anlam taşımadıklarını, yapı içinde birbirleriyle olan bağıntılardan anlam kazandıklarını savunur. Saussure'ün dili incelemek için herhangi bir dış gerçekliğe başvurmaması, sistemin bir başka ifadeyle dizgenin, gerçeklikten bağımsız, kendi başına işleyen bir bütün olması bağlamındaki görüşleri ve bu görüşlerin izinden giden Todorov, Barthes ve Greimas gibi yapısalcılığın da aynı biçimde yazarla, tarihle ya da metin dışı dünya ile yapıt arasında bağ kurmak gereğinden uzak yaklaşımları yöntemi tanımlar.

Ele alınan nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için” incelenmesi; nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir “dizge” olarak ele alınması; söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin

¹⁸³ Tüfekçi, a. g. e

artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde ele alınması yapısalcı yöntemin temel ilkeleri olarak belirir.

2. 2. 1. Post-Yapısalcılık (Yapıbozum)

Hem yapısalcılar hem de postyapısalcılar, kültür ve toplumu gösterge sistemleri ve bunların kodları, söylemleri çerçevesinde analiz eden teoriler geliştirmişlerdir. Modernizmin metin çözümleme metodolojisi belirgin biçimde yapısalcılıktır. Postmodernizm getirdiği yeniliklere ek olarak kendi yöntembilimini de üretmiş ve bunu postyapısalcılık olarak adlandırmıştır. En genel anlamda postyapısalcılığa, pek çok düşünürün de belirttiği üzere, bütün algıların, kavramların, doğruluk savlarının dil içinde yine dil yoluyla oluşturulduğunu söyleyen "dilsel dönemeç" in, Fransız felsefe çerçevesindeki izdüşümü olarak yaklaşmak olanaklıdır.

Post-yapısalcılık, yapısalcı dilbilimin kurucusu Saussure'dan içkin ilişkiler ile ayrımlar dizgesi olarak dil düşüncesi, Nietzsche'den değerlerin göreceliğinin sonuna dek götürüldüğü perspektivizm (bakışaçısıcılık) anlayışı, Foucault 'dan ussallık ya da doğruluk adına yapıldığı söylenen her türden konuşma, ardında yatanın gerçekte iktidar ile bilgi retoriği olmaktan öte bir değeri bulunmadığı düşüncesi alınarak bina edilmiş çok katlı bir felsefe yapısıdır. Bununla birlikte, 1950'li yıllarda insanbilimde Levi-Strauss, ruhbilimde Jacques Lacan, yazın kuramındaysa Roland Barthes'in ortaya koydukları post- yapısalcı düşünceler yalnızca bu alanlarda değil, post-yapısalcılığın genel anlam çerçevesinde son derece önemli katkılarda bulunmuşlardır.¹⁸⁴

Yapısalcılardan farklı olarak postyapısalcılar, gösterilen karşısında gösterene öncelik tanımışlar ve böylelikle dilin dinamik üretkenliğine, anlamın istikrarsızlığına dikkat çekerek, uzlaşımsal temsile dayalı anlam şemalarından kopulduğunun işaretlerini vermişlerdir. Geleneksel anlam teorilerinde gösterenler bilinçli bir zihin içerisindeki gösterilene gelip duruyordu. Bunun tersine, postyapısalcılara göre, gösterilen asla sona ermeyen bir anlamlandırma sürecindeki uğraktır ve bu süreçte anlam, özne ve nesne arasındaki istikrarlı göndergesel bir bağıntı içerisinde değil, yalnızca gösterenlerin sonsuz, metinlerarası oyunu içerisinde üretilir. Derrida'nın sözleriyle;

Her dil veya kodun ve genel olarak her türlü referans sisteminin farklar dokusu şeklinde tarihi olarak oluştuğu bir harekettir ve bu hareket ' metafizik kapalılıktan' çıkış yolunu devamlı olarak 'iz'ler bırakma, izlerin izleri değiştirmesi, silmesi ve yeniden 'iz'lemesi süreci ile son bulur. Söz konusu hareket yazının ve metnin harekettir ve metnin dışında

¹⁸⁴ **Post Yapısalcılık nedir?** <http://www.uslanmam.com/archive/index.php/t-11362.html>

hiçbir şey yoktur. Metin de mutlak bir şey değildir, bir bireysel öznenen (yazardan yapımcıdan)bağımsız olarak diğer metinler tarafından devamlı 'iz'lenen, devamlı dağılıp parçalanıp tohumlanıp anlam değiştiren, kısaca yapılıp – sökülen bir süreçtir.¹⁸⁵

Postyapısalcılar için anlamın anlamı sonsuz bir imadır. Gösterenin gösterilene sonu nereye varacağı belirsiz bir şekilde yaptığı göndermedir. Bir anlamın anlamının gücü, gösterilene tanıdığı duraksamadan sürekli olarak anlamın kendini tekrar anlamlandırması ve sürekli olarak farklılaşmasıdır. Bu anlamlandırma süreci yapısal olarak kısıtlamalara direnmekte ve kendi dilinin yapısını oluşturmaktadır. Modernistler söylenmekte olanla (gösterilen ya da mesaj) bunun nasıl söylendiği (gösteren ya da “araç”-“medya”) arasında sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğunu varsaymışlardır. Oysa postyapısalcı düşünce bunların “sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini” ileri sürmektedir.

Postyapısalcılık, yapısalcı yönetime göre daha karmaşık, daha açık uçlu bir sistemdir. Postmodernistler herhangi bir meseleye yaklaşırken postyapısalcı yaklaşım unsurlarını kullanmaktadırlar. Bunların en önemlilerinden biri de yapıbozumculuktur.

Derrida'nın Martin Heidegger'i yorumlaması ile başlayan bir akım olan “yapıbozumculuk” (deconstructionism) bu noktada postmodernist düşünce tarzlarına güçlü bir itilim kazandıracak biçimde işin içine girer.¹⁸⁶

Yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları 'okuma'ya ilişkin bir tarzdır. Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ele alırlar. Bu durumda, kültür yaşamı metinlerin, başka metinlerle yolunun kesişmesi, başka metinler üretmesi olarak görülür.¹⁸⁷

Yapıbozumculara göre, bir metne hakim olmaya çalışmak boş bir çabadır, çünkü metinler ve anlamlar sürekli aralıksız bir biçimde birlikte yol almakta ve birlikte dokunmaktadırlar bu yazarın da denetimi dışında gerçekleşen bir durumdur. Dil bizim aracılığımızla işler ve bunu kabullenerek yapıbozumcular, bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası içinde eritmek ya da

¹⁸⁵ Timur, a.g.e

¹⁸⁶ Harvey, a. g. e., 66 s.

¹⁸⁷ y. a. g. e., 67 s.

bir metni bir başka metinle inşa etmektedir. Metinlerin de anlamı, metinde olmayanla, söylenmeyenle bağıntılıdır. Derrida bunu kanıtlamak için metni, yapı-sökme yöntemiyle didik didik eder, önemsiz sayılan ayrıntılara eğilerek bunların, metnin kendi mantığını sarstığını, yadsıdığını, yani metnin söyler görüldüğünün tersini de söylediğini belirtir. Derrida'ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Kısacası, hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz. Olabileceğini sanmak bir yanılıdır, söz merkeziliğin tuzağına düşmektir. Aslında, dilin doğası sanıldığı gibi sistematik bilgiye olanak tanımaz. Ama Batı felsefesi, dilin bu önlenemez kaypaklığını görmezlikten gelerek, dilde tutarlı ve kesin bir anlamı mümkün kılacak temeller bulmaya çalışıp durmuştur.

Yapı-sökücülük dilin kesin ve tutarlı bir anlam üretmeye uygun olduğu inancına şüpheyle bakan bir kuramdır ve bu yönüyle tüm yapısalılık-ötesi düşünce tarzının temel taşlarından birini oluşturur.¹⁸⁸

Yapısökümcüler, ele alınan metnin yapısının dışında kalan unsurları pek önemsemezler ve metni oluşturan yapıları tek tek “söküm”e uğratırlar. Metinden çekip alındıklarında metnin çökmesine yol açacak yapılar, kimi kez açık kimi kez de üstü örtük biçimde metinde bulunurlar. Yapısöküm metni parçalarına ayırarak metnin kendi içindeki çelişkilerini, sorgulamadan benimsenen varsayımları, tasarım bozukluklarını açığa çıkarmaya çalışan bir yöntemdir.¹⁸⁹

Yapısalılık bir yapıyı oluşturan unsurların ötekilerle bağıni, sağlıklı ilişkisini ne kadar önceliyor ve metnin mükemmelliği önyargısıyla hareket ediyorsa; postyapısalılık da bütünü oluşturan parçalar arasındaki uyumsuzluğun meydana getirdiği anormal yapılarla, metnin içindeki çelişkileri ortaya çıkarma anlayışı bakımından metnin her zaman çürük bir dokusu olduğuna, hiçbir metnin aslında bitmiş ve mükemmel olamayacağına bir vurgu yapmaktadır.¹⁹⁰

Yapısöküm, yukarda da anlatıldığı üzere bir metnin büyüünün bozulmasını, metnin parçalanarak iç hiyerarşilerin, ön varsayımların açığa çıkarılmasını içerir. Bir metnin kusurlarını ve örtük yanlarını ortaya serer. Bir metnin yapıbozum (söküm) olarak okunması, metnin çiftdeğerliliğini, sözmerkeziliğini keşfetmeye çalışmaktır. Metnin içinde birbirleriyle savaş halinde olan anlamlandırma

¹⁸⁸ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, 203 s.

¹⁸⁹ Emre, **a. g. e.**, 6 s.

¹⁹⁰ **y. a. g. e.**, 6 s.

güçlerinin özenle ayıklanmasıdır. Yapıbozum bir metinde merkezi verileri düzenlemek yerine uçları inceler ve metnin merkezine nüfuz ederek nelerin bastırıldığını ve çelişkileri, tutarsızlıkları da beraberinde göstermeye çalışır. Yapıbozumcu yaklaşım metnin dışında bırakılanları, adlandırılmayanları, dışlanmış ve gizlenmiş olanları inceler. Yapıbozumcu, metni ters çevirip yerini değiştirmeyi –onu dönüştürüp yeniden tanımlamayı ve bütün bunları da yapıbozumuna uğratan metnin kendisi içinde iş görürken yapmayı amaçlar. Yapıbozum, özne / nesne, doğru / yanlış, iyi / kötü, pragmatik / ilkeli gibi kutupsal karşıtlıkların içerdiği hiyerarşiyi sökmeye, ters çevirmeye, yerinden etmeye ve yeniden konumlamaya çalışır.

Postmodernistler bir metni yeniden inşa etmeyi, alternatif bir görüş belirtmeyi ya da hegemonyacı bir manzarayı yeniden kurmayı reddederler. Yapıbozum sürecinin tamamı karmaşıktır ve son kertede, metin kendi kendini yapıbozuma uğratır.¹⁹¹

Metin okuma sürekli bir yorum faaliyetidir ve bu yorum yapıbozumla kendini ifade eder. Yapısöküm, yazınsal anlamın yapısında önemli bir yere sahip olan metaforun, başka bir şeye indirgenemez oluşu üstünde durur. Bunun anlamı da yazının kendinden başka bir şeye işaret etmemesidir. Yazının gerekçesi kendisidir. Yapısöküm radikal bir okuma faaliyetidir.¹⁹²

Yapıbozum metni değişmez, kapalı ve sonu olan bir şey olarak görmez. Her metin okuma eylemi gelecek için bir ilk sözdür ve sürekli olarak başka metinlere gönderme yapar.

Yapıbozum, bir yapıtın kapsadığı tüm kuralları ve simgeler dizgesini bütünüyle çözerek o yapıtın tarihsel, ideolojik, alegorik anlamlar bağlamını ortaya koymak, gerçekliğin anlatılış biçiminin izdüşümü olan anlamları açığa çıkarmak ister. Aşınmış anlam yüklerinin altında yatan derin gerçeklik ancak bu yolla açığa çıkarılabilecektir.

Yapıbozum diğer alanlara yaygınlıkla girmesinin yanında özellikle Amerikalı neo-Formalistler (yeni biçimselciler) tarafından klasikleşmiş metinler üzerinde sıkça uygulanır.

¹⁹¹ y. a. g. e., 9 s.

¹⁹² Karacabey, a. g. e., 104 s.

Sanatta aslolan biçimdir anlayışının etkin olduğu ve sanatlar arasındaki sınırların kaldırıldığı Yeni-Biçimselcilik, dünyaca ünlü tiyatro adamlarınca da benimsenir. Örneğin Amerikalı yönetmen Robert Wilson görsellik ve uzamsallığın ağır bastığı sahne yapıtlarında dünyaca ünlü dansçılar ve bestecilerle çalışır. Sahnede biçim kaygısını büyük bir titizlikle koruyan Wilson, sözü yazınsal bağlamından kopararak, iletişimde çok işitsel bir bezeme ögesine dönüştürür... 19. yüzyılda Kraliçe Victoria'ya ait bir mektubun, geçen yüzyılda bir değer taşıdığı, ama dilinin bugün hiçbir anlam iletmemesi üzerinde durur... Oyunda konuşulan dil yapıbozuma uğratılır ve bu dilin iletişim amacı dışındaki kullanımının üzerine gidilir. Aynı zamanda oyunun mekânında Yeni-Biçimselci anlayışla yapıbozum kullanılır.¹⁹³

Tiyatroda özellikle 80'li yıllarda bir metnin alt metinlerinin yorumlanmasına olanak tanıyan yapıbozumu benimseyen diğer bir yönetimde Richard Schecner'dir. Ona göre günümüz post-endüstriyel dünyasında sanatçının yaratıcılığını sürdürmesini sağlayacak yeni bir yaklaşıma gereksinim vardır. Bunun formülünde yapıbozumdur. Çünkü bu yöntemde metin parçalara ayrılmakta ve daha sonra çağdaş yaşamın anlamına göre tekrar bir araya getirilmektedir.¹⁹⁴

Postyapısalcılar, yapısalcıların hakikat, nesnellik, kesinlik anlayışlarını eleştirmişler ve dilsel sistemi karşıtlıkların oluşturduğu kapalı yapılarla açıklamalarına karşı çıkmışlardır. Gösterilen karşısında gösterene öncelik tanıma, dilin dinamik üretkenliklerine, anlamın istikrarsızlığına dikkati çekme postyapısalcıların ortak eğilimi olmuştur. Anlam, özne ve nesne arasındaki göndergesel bir bağlantı içinde üretilmez, yalnızca gösterenlerin sonsuz, metinlerarası oyunu içinde üretilir.¹⁹⁵

2. 3. Postmodern Özne ve Nesne

Çoğunun söylediğinin tersine, özne 'ölmedi', ama kesinlikle dayanaklarını yitirdi. Evet, 68 olayları birçok şeyden sıkılmış olduğumuzu gösterdi, ama eski olan şeylerden sıkıldığımız için değil, dünya olaylarının zaman ve mekânında kayma meydana geldiği ve dünyaya ilişkin konumuz değiştiği için, kimliğimizi yeniden kurma arayışı içindeyiz.¹⁹⁶

İçinde bulunduğumuz "postmodern durum"da Aydınlanma çağının ürünü olan insan anlayışı ile dünya görüşleri bir sarsıntı geçirmiştir. Aydınlanma, Tanrı'nın merkezi olduğu kutsal bir düzenden, insanın merkezi olduğu dünyevi bir düzene geçiştir. Postmodern dünyada ise, ne Tanrı ne de insan merkezdir.

¹⁹³ Güzin Yamaner, *Agon Tiyatro Dergisi Postmodern Sanat*, Haziran 1996,22 s.

¹⁹⁴ y. a. g. e., 22 s.

¹⁹⁵ Karacabey, a. g. e., 102 s.

¹⁹⁶ M. Akif Sözer, *Postmodernizm ve Eğitim*, <http://www.subjektif.com/makale/postmodernizm.htm>

Merkezsiz (ya da çok-merkezli) bir düşünce sistemi sözkonusudur. Bu sistem içinde insan, bütünsel, tutarlı bir "akıl", tarihi inşa eden bilinçli bir özne değil, sürekli oluş halindeki, etkileyen, etkilenen, bütünlükten, tutarlılıktan yoksun, çeşitli "özne konumları"ndan (subject positions) konuşan, çelişkilere düşen bir kimliktir.

Modernist düşüncenin benzerlikleri, karşılaştırılabilir nitelikleri, aynılıkları merkezileştirmesine karşılık, postmodernizm farklılıkları vurgulamaktadır. Eski dünyada Tanrı'nın buyrukları o düzenin tartışılmaz önermeleriydi. "Tanrı ölünce", yerine geçen insan tartışılmaz olsa bile, bir uyumu sağlayabilecek ve nesnelere dünyasının düzenli bir yapısı olduğunu gösterebilecek önermeler oluşturmak zorundaydı. Descartesçi düşünen özne, fenomenler dünyasını düşünülen nesne olarak seçer. Bu soyutlamada nesnelere arasındaki benzerlikler kurulurken, farklılıklar zihinde aşarak benzerliklere indirgenir. Farklılığın, heterojenliğin paranteze alınması böylece Yeniçağ biliminin kaçınılmaz özelliği olur. Hegel bu özne-nesne ilişkisinden kopar görünür, ama aslında kopmaz. Akılcılığın yapısına ve yöntemine değil, biçimine, formüllemesine karşı çıkar; kartezyen öznenin yerine kurmaca bir geist çıkarır. Bu adeta nesneleşmiş bir öznedir, ilk bakışta özne-nesne ayrımı ortadan kalmış gibidir burada, ama tez-antitez çelişkisinde gene iki değerli mantığı ve bilinci görürüz, ikilik kapalı bir sistemin içine yerleştirilmiştir. Sonuçta, Hegel'de heterojen yapının farklılıkları basit karşıtıklara indirgenmiştir.

Klasik Batı düşüncesi ikili karşıtıklar üzerine kuruludur. Özne-nesne, özgürlük-zorunluluk, kültür-doğa, Batı-Doğu, kadın-erkek vb. Bu ikiliklerle daha başkaları tam karşıtıklar olarak kurulmuş, seçilen konuma göre, biri merkez seçilirken, karşıtıdaki "öteki" sayılmıştır. Postmodernizmde bu çiftler karşıtıklardan çıkarılmış, bunların birbirlerini dışlamadan yan yana varolabilecekleri öngörülmüştür. Postmodernistler, insanlara başkalarıyla özgürce yüz yüze gelme, görüş noktalarına müdahale etme, hakim politik gerçekliğe alternatifler öne sürme imkanı veren yeni bir toplumsal düşünüş ortaya sunmaktadırlar. Postmodernizmin öznesi, tabi kılma ve boyun eğdirme pratiklerini sorgulayabilen ve yeni öznellik tarzlarını inşa etmeye girişebilen bir öznedir.

Postmodern çağda "ne hakikat, ne yalan, ne streatip (kalıp tip, peşin hükümlülük), ne yenilik, ne güzellik, ne çirkinlik" vardır; varolan, farklı ve eşit

sonsuz sayıda zevklerin bir yelpazesidir. Herkesin kültüre ulaşmasını içeren demokrasi, bundan böyle herkesin kendi istediği bir kültür hakkını veya herhangi bir anın dürtüsünü kültür olarak isimlendirme hakkını ifade etmektedir. Bu anlamda, postmodern bireyin (ya da öznenin) tercihleri tartışılmaz; bu tercihleri, hiç bir kimse, hiç bir aşkın tarihsel veya çoğulluğa ait otorite değiştiremez.¹⁹⁷

Felsefe tarihinde özne terimi çok köklü değişimlerden geçerek günümüze ulaşmıştır. Terim, XVII. yüzyıla gelene değin, Skolâstik felsefe başta olmak üzere bütün bir Ortaçağ boyunca Aristoteles'in kullandığı anlamda, değişen durumlardan etkilenmeyerek hep kendisiyle aynı kalan, “orada” gerçekten varolan, düşünen varlık olarak, salt zihinsel bir içerik olarak varolmak için kendisinden başka bir şeye gerek duymayan “töz”e çok yakın bir anlamda kullanılmıştır. Felsefede Descartes'e değin nerdeyse tek egemen özne anlayışı olan bu yaklaşım, Descartes ile başlayan modern felsefe döneminde bırakılmış, özne teriminin yerine yerleşik anlamında köklü bir değişim meydana gelmiştir. Bundan böyle “özne”, algılara, tasarımlara, izlenimlere, düşüncelere dayanak olan; algıladığının, tasarladığının, duyduğunun düşündüğünün ayırdındaki “ben” olarak kavranır olmuştur. Nitekim Descartes öncesi felsefede özne kategorisi fazla ağırlığı olan bir kategori değilken, Descartes'la birlikte modern felsefe anlayışının üstüne kurulduğu temel kategorilerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

XVII. yüzyılda başlayan, modern felsefeyle birlikte ortaya çıkan modern özne tasarımının en belirgin özelliği, “özne”nin bilgiye temel oluşturan ussal ve istençli bir varlık olarak benimsenmiş olmasıdır. Modern felsefeyle birlikte giderek günümüzdeki en genel anlamıyla, gündelik konuşmalarda kullandığımız anlama çok yakın bir anlamda kullanıldığı görülmesine karşın, özne terimi “idealizm” ile “uşçuluk” geleneklerinde metafizik bir anlam taşımayı sürdürmüştür. Nitekim söz konusu geleneklerin felsefe de “ben” denince, “ben-olmayan”, bütün her şeyden ayrı durarak varolan akla gelmektedir. Buna göre ben, ben-olmayan ile ilişkisinde ben-olmayanı etkilediği gibi ondan etkilenirde.

Özellikle idealist felsefe, özneyi salt tinsel bir kendilik olarak görmüş; onu kimileyin öznel idealizm de olduğu gibi “bireysel bilinç” diye, kimileyin de nesnel idealizmde olduğu gibi bireyüstü “nesnel tinin bilinci” diye

¹⁹⁷ y. a. g. e

temellendirmiştir. Örneğin Hegel'e göre özne, insanın kendini bilmeye yönelen bilincidir. Bir başka deyişle "saltık idea"nın belirlenimi olarak kendi bilincinde olan, dünyayı gerek kuramla gerek pratikle tanımak gibi etkin bir eylemlilik konumunda bulunandır.

Öte yanda, XVII. ile XVIII. yüzyıl maddeciliği, eyleyen, hep belli yapıp etmeler içinde bulunan insan tekini özne olarak tanımlamakla birlikte, öznenin kendisine yönelik etkileri kendi doğasına uygun biçimde işleyip özümseyebilen ama büyük oranda yalıtık bir birey olarak edilgen bir doğa varlığını anlamaktadır. Buna karşı "diyalektik" ya da "tarihsel maddecilik", tarihi yok saydıklarını düşündüğü idealist, usçu, doğalcı özne anlayışlarını tanımamaktadır.

Diyalektik maddecilikte özne denince, gelişen üretim güçleriyle, yetenekleriyle, genel donanımıyla toplumsal insan anlaşılmaktadır. Bu bakımdan, toplumsal gelişim sürecinin belirli bir basamağında bulunan insan toplulukları da her zaman için birer öznedir. Bir yandan tarihsel eylemler içinde bulunmalarıyla, sınıf, partiler ya da farklı toplumsal gruplar özne olarak değerlendirilirken, öbür yanda çeşitli bireysel eylemler içindeki insan teki de özne olarak görülmektedir. Diyalektik maddecilikte gerek bireysel gerekse grupsal öznelerin, toplumsal özne parçaları olmaları bağlamında her zaman için toplumsallıkla belirlendikleri görüşü egemendir. Althusser eliyle yenilenen Marksçı anlayışın bakış açısından ise özne, ideoloji kavramı çözümlenirken, ideolojinin işlevi belirlenirken başvuru kilit konumda bir kavramdır. Buna göre ideolojinin temel ödevi, toplumsal yapıların taşıyıcıları ve kendilerine verilmiş rolleri oynayan kişiler olarak özneyi kurmaktır.¹⁹⁸

Kökleri Descartesçı felsefenin "düşünüyorum, demek ki varım" sözün de yatan modern özne tasarımı Nietzsche'den Derrida'ya, Heidegger'den Gadamer'e değin felsefeye eleştiri yoluyla bozguna uğratılmış; egemen konumundan aşağıya edilmiş; öznenin bundan böyle hiçbir biçimde "anlamın başlatıcısı" olamayacağı kesinleşmiş; bir anlamda öznenin taşıdığı varsayılan bütün yetileri elinden alınmıştır.

¹⁹⁸ A.Baki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ü.Hüsrev Yoksal- **Felsefe Sözlüğü**- Bilim ve Sanat Yayınları

En genel anlamda modern özne tasarımının sonunu yapısalcılık akımında savunulan temel düşüncelerin hazırladığı söylenebilir. Öznenin özünde bir gizemleştirim isteğinin ürünü olduğunu öne süren yapısalcılık, buna ana gerekçe olarak da toplumsal ilişkilerden bağımsız bir kavramlaştırmanın önünde sonunda bir gizemleştirim olacağını göstermektedir.

Modern felsefede temellendirildiği biçimiyle öznenin toplumsal ilişkileri sürdürmek, oradan değiştirmek ya da yeniden kurmak gibi bir yetisi yoktur. Bununla beraber yapısalcı anlayışın sözdağarında özne terimi neredeyse yitik bir kişiye, kaybedilmiş bir davaya karşılık gelmektedir.

Özellikle modern özne tasarımına karşı çıkan çoğu postmodern düşünürün çözümlerlerinden de görüleceği üzere, modern özne doğayla girdiği “araçsal” ilişkide doğayı denetimine almaya çalışan “tahakkümcü” ve “totaliter” bir temel üstüne kurulmuştur. Modern özne varolan her şeyi denetimi altına almayı arzulayan modern istencini yaşama geçirirken, usuna, bilime ve bilimsel bilgiye kayıtsız şartsız teslim olmuştur. İnsanlığın geleceğine, insanlığın her anlamda ilerlemekte olduğuna ilişkin de sarsılmaz bir inancı vardır.¹⁹⁹

Bütün bu özelliklerine ek olarak, modern özne çalışkan, özdisiplinini elden bırakmayan, sorumluluk almaktan kaçmayan, geleceği önceden tasarlayan, belli amaçlara ulaşmak için belli plan ve programlar yaparak eyleme geçen, gerektiğinde yaşamdan haz almayı ulaşması gereken amaçlar uğruna erteleyebilen kişidir.²⁰⁰

Modern özneye şiddetle karşı çıkan postmodernler, böyle bir öznenin kimileyin yapıntı bir felsefe kategorisi olduğunu, kimileyin liberal insancılığın bir uydurmacası olduğunu, kimileyin de modernliğin gerçek yüzünü saklamak amacıyla taktığı bir maske olduğunu yüksek sesle dile getirmektedirler. Kuşkusuz bu düşüncelerin ana esin kaynağı olarak Nietzsche'nin özneyi yok saymaya yönelik felsefi görüşleri gösterilebilir.²⁰¹

¹⁹⁹ y. a. g. e

²⁰⁰ y. a. g. e

Özneyi yorumlayarak kuranın/yapanın dil olduğunu belirten Nietzsche, öznenin dildeki konumlar arasında bir konum olmaktan öte bir değeri olmadığını, dolayısıyla da söylemin retorik bir sonucu olduğunu etkili bir biçimde dile getirmiştir. Mantuksal, gidimli (discursiue), nedensel bir uslamlama akışıyla düşünüp öyle de duyumsayan bir öznenin varlık temellerini sorgularken Nietzsche, durağan, başkalaşmayan, olduğu gibi kalan Descartesçı anlamda “aşkın özne” tasarımının altını oymaktadır.²⁰²

Modern özne kategorisine yaklaşım açısından Nietzsche ile arasında kanbağı bulunan Freud da kendi içinde tutarlı, bütünlüklü, belli bir birliği bulunan özne anlayışını yerden yere vurmaktadır. “Bilinç taşıyıcısı” diye temellendirilmiş özneyi yersizliğe, bölük pörçüklüğe, gerisin geriye bilinçdışına yollarken yine Nietzsche ile aynı görüşleri paylaşmaktadır.

Batı düşüncesine kök salmış “özne nesne ikiliği” belasının baş sorumlusu olarak görülen modern özne anlayışı, Derrida'nın geliştirdiği yapısökümcü felsefenin yapısı sökülecekler listesinin de en başında yer almaktadır. Yapısökümcü okuma yordamının deyişiyile, öznenin eylemin, yazının, en genel anlamda çeşitli söyleme olanaklarının kaynağı olmak bir yana, belli türden bir söylemeye karşılık gelen modern söylem biçiminin yaratmaya çalıştığı retorik bir stratejiden, dilsel bir konum olmaktan öte bir değeri yoktur. Derrida özne kavramının kendi içinde çelişkili bir kavram olduğunu göstermek amacıyla öznenin “eylemin başlatıcısı” olarak hep ön planda tutulması sayılığını yapısöküm işleminden geçirerek öznenin kurmaktan çok kurulan bir şey olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Bu anlayışa göre, “özne toplumsal pratiklerinin toplamı, onların bir ürünüdür. Daha açık söylemek gerekirse, özne ne yalnızca dilin yarattığı bir şeydir ne de kendisini içinde bulduğu tarihsel pratiklerden bağımsız bir kategoridir.”²⁰³

Yine post-yapısalcı felsefenin önde gelen bir başka düşünürü Foucault'ya göre, öznenin salt dille belirlendiğini, yalnızca bir simgeler dizgesi içinde kurulduğunu söylemek yeterli değildir. Özneyi temellendirmek için simgeler oyunundan daha da fazla bir şeye gereksinim vardır. Foucault özne kategorisini

²⁰¹ y. a. g. e

²⁰² y. a. g. e

²⁰³ www.wikipedia.com

tam anlamıyla kavramak için gerek duyulan nedir sorusunu, “ *ilkece çözümlenmeye açık olan tarihsel pratiklere gitmek*” biçiminde yanıtlamaktadır.²⁰⁴

Bu söylenenlerin ışığı altında bakınca, post-yapısalcı felsefe anlayışında, modern özne tasarımının ya toplumsal ve tarihsel pratiklerin etkin bir eleştiricisi olarak ya da belli bir söylem retoriğinin uzantısı olarak varolabileceği savunulmaktadır. Bununla birlikte Foucault, kurucu bir özne anlayışının bırakılması gerektiğini ileri sürse de özne kategorisinin bütünüyle bırakılmaması gerektiğini özellikle vurgulamaktadır. Özne kategorisini yeniden bina edecek bir biçimde olmamak koşuluyla, öznenin işlevlerini, söylem üzerindeki etkilerini yeniden düşünmeyi öneren Foucault, bir anlamda postmodernizmin sonuna dek götürülmüş özne karşıtlığını hatta düşmanlığını alttan alta sorguya açıyor gibidir.²⁰⁵

2. 3. 1. Özne - Nesne İkiliği

Modern felsefede, özellikle bilgikuramı alanında ortaya çıkan, pek çok açıdan son derece önemli içerimleri ve sonuçları bulunan bir felsefe sorununu anlatan ve felsefe ikiliği olan özne ve nesne ilişkisinde “özne”, en genel anlamıyla bilinç ile istenç taşıyıcısı olarak etkin bir bilen, etkin bir eyleyen olarak anlaşılırken, buna karşı “nesne” bilme etkinliklerinde ya da istencin konu olduğu eylemlerde verili-sunulu olan, daha açık bir deyişle insanın bilme yetisinin kendisine yöneldiği şey olarak tanımlanmaktadır.

Özne ile nesne arasındaki ilişki sorunu, felsefenin en temel sorunlarından biri olarak çeşitli felsefe geleneklerince, çeşitli filozoflarca hemen hep değişik biçimlerde yorumlanmıştır. Sözgelimi maddeci düşünürler, özne ile nesne arasında keskin sınırlar çizerek, nesnenin öznenin bağımsız olarak kendi başına

²⁰⁴ Felsefe sözlüğü, a. g. e

²⁰⁵ y. a. g. e

varolduğunu ileri sürmektedirler. Dolayısıyla, nesneyi hem nesnel dünya gerçekliğinin hem de bilginin temeli olarak kavramsallaştırmaktadırlar.

Kuşkusuz özne-nesne ikiliği sorununun apaçık bir felsefe sorunu olarak dillendirilmesi daha çok XX. yüzyılın en etkili felsefe akımları olarak ortaya çıkan “görüngübilimsel felsefe” ile “dilbilimsel felsefe” (daha çok bilinen adıyla “dilci felsefe”) bağlamlarında gerçekleşmiştir.

Açıklamadan çok betimlemeyi öne çıkaran her iki felsefe yaklaşımı da kendi açısından yaptıkları etkili çözümlerle, bir yanda özne öbür yanda nesne diye birbirinden bağımsız iki ayrı kategori ortaya sürmenin çok önemli sorunlar içerdiğini açıklıkla göstermişlerdir.

Buna göre, ister bilme, ister algılama, isterse başka bir eylem düşünülün, özne ile nesne arasında bu denli keskin bir ayrıma gitmek olanaklı değildir. Dahası, varolma ilişkilerinden bağımsız, daha da önemlisi yalıtık bir biçimde ne özne diye bir şey ne de nesne diye bir şey düşünülebilir. Her varlık tekinin dünyadaki varlığı ancak içinde bulunduğu ilişki bağlamlarıyla temellendirilebilir bir şeydir. İlkece her şeyin her şeyle ilişkisi olduğunu savunan “bütüncülük” öğretisi üstüne inşa edilmiş bu karşı çıkış, özne ile nesne ayırımına gitmenin altında yatan temel neden olarak Batı felsefesine kök salmış metafizik ikiliklerle düşünme yanlışını göstermektedir. Felsefe tarihinde yer etmiş “dil-dünya”, “zihin-beden”, “iç dünya-dış dünya” gibi bütün kavramsal ayrımları çözüştürmeyi amaçlayan yorumbilgisinden yapısöküme pek çok çağdaş felsefe akımı, hemen bütün kavramsal ikilikleri doğuran temel kaynağın “özne-nesne ikiliği” olduğunu düşündüklerinden söz konusu ikiliğe ötekilere göre daha bir titizlikle yaklaşmaktadırlar.²⁰⁶

Nietzsche ve Heidegger' in hümanist özneyi yadsımlarıyla birlikte, öznenin felsefedeki merkezi konumu değerini yitirir. Yapısalcılık, postyapısalcılık ve postmodernizm ile birlikte ise öznenin radikal bir şekilde merkezsizleştirilmesine tanık oluruz. Yapısalcılık tarafından söylemin bir ürünü olarak görülen özne dil, kültür ya da bilinçdışı tarafından belirlenmiş olarak betimlenir. Yapısalcı bir

²⁰⁶ <http://www.subjektif.com/makale/postmodernizm.htm>

Marksizm yorumu sunan Althusser, kuramsal hümanizme karşı çıkararak, öznesiz bir tarih anlayışını savunur. Ona göre özne, toplumsal ilişkilerin basit bir taşıyıcısından başka bir şey değildir.

Lacan bilinçdışının, simgesel düzeyde iş görmesinden dolayı, tıpkı dil gibi yapılandığını söyler ve öznelğin de bu simge dünyasında ortaya çıktığını savunur.

Roland Barthes'a göre, yazılı veya görsel bir yapının Kant'ın tanımladığı türde estetik özelliklerinin olup olmadığının saptanması ancak onu algılayan özne tarafından yapılabilir. Sanat ürünüyle sanatsal olmayan ürünler arasında nesnel bir ayırım sözkonusu olmadığı gibi nesneyle onu tanımlayan özne birbirinden ayrıştırılamaz. Özne nesneyi belirlerken kendi özelliklerini de ona aktarmış olur.²⁰⁷

Herbert Blau, özne/nesne, gerçek/imge veya kurgu ilişkisini dans/dansçı ya da aynadaki imgeyle aynaya bakan kişi ilişkisine benzetir. Dans nasıl dansçı yoluyla nesnelleşirse imge de aynanın önünde duran kişi tarafından oluşturulur ve her iki durumda da somut soyuttan, nesne öznenin ayrılamaz.²⁰⁸

Postyapısalcılar da yapısalcılar gibi özneyi yadsırlar. Ama postyapısalcılar bireylerin özneler olarak nasıl konumlandıklarının analiziyle ilgilenirler ve aynı zamanda yapısalcıların aksine, öznenin gündelik hayat, politika vb. boyutlarına da vurgu yaparlar. Derrida 'mevcudiyet metafiziği' olarak adlandırdığı -özneye ve temsile gönderme- yapan Batı metafiziğini yapıbozuma uğratmayı dener. Hakikatin, dolaysız olarak bir özne tarafından kesin olarak bilinebilirliği görüşünü reddederek, özneyi yerinden eder. Yapıbozumcular tarafından özne "sırf gramatik bir zamir statüsüne indirgenerek"(Paul de Man) , metin gibi bir kurgu olarak görülür. –“Metnin dışında hiçbir şey yoktur.”(Derrida)- Foucault insanın, bilginin zorunlu temeli olarak kurucu özne rolünü reddederek, bilginin hem nesnesi hem de öznesi olarak nasıl inşa edildiğini betimler. Foucault özneyi, söylemsel bir kurgu olmanın yanında, disiplinlerin yapıntıları olarak da yorumlar. “Düşüncemizin arkeolojisinin bize gösterdiği gibi insan, yakın tarihli bir icattır...

²⁰⁷ Doltaş, a. g. e., 26 s

²⁰⁸ y. a. g. e., 26 s.

Ve insanın kumsala çizilmiş bir yüz gibi silineceğine bahse girmek kesinlikle mümkündür.(Foucault)-²⁰⁹

Deleuze ve Guattari, öznenin merkezsizleştirilmesini, ego ve süperegö'nün -özgürleştirici bir durum olarak görülen- "şizoanalitik" yerinden edilmesi yoluyla yaparlar-(şizo-özne)-. Şizofreniyi, bilinen tıbbi terim olarak değil, tamamen parçalanmış dünyanın parçalanmış insanı anlamında kullanırlar.

Jean Baudrillard kendimizi öznellik yanılsamasından kurtarabilmemiz için nesnelerin "ölümcül stratejileri"ni benimsememizi önerir.²¹⁰ Baudrillard'a göre, bilgilenme, kişi- toplum ilişkileri ve kişiliğin oluşması konularını çağdaş iletişim teknolojisi çerçevesinde irdeler. Televizyon programlarının, uydu yayınlarının ve reklâmların nasıl ve ne biçim özneler ya da toplum bireyleri oluşturduğunu, başta "The Precession of Simulacra" (Suretin /Aslından/ Önce Gelişi) adlı makalesi olmak üzere çeşitli yazılarında tartışır. Baudrillard' a göre günümüz iletişim araçları gerçek olmayan bir gerçek, bir *hipergerçek* yaratarak, insanların çevreyle ilişkilerini engellemekte, onların doğal ve sosyal etkileşim açısından kopmalarına ve yabancılaşmalarına neden olmaktadır. Ekrandaki mesajlardan ve görüntülerden yakın çevresinden etkilenirmişçesine etkilenen özne, ona o söylemi ve görüntüleri aktaranları gerçek yaşamda olduğu gibi doğrudan etkileyemez. Dolayısıyla öznenin bir yandan gerçek yaşamdaki aktif, etkilenen ve etkileyen, öbür yandan teknolojik ortamlarda kendisini içinde bulduğu pasif, etkilenen ama etkilemeyen konumu onda önemli bir çelişki oluşturur. Bu çelişki ve değişken durum öznenin özgürlüğünü sınırlar ve iletişim araçlarını kontrol edenlerin politik gücünün artmasına olanak verir.²¹¹ Baudrillard öznenin merkezsizleşmesi ve dağılması konusunda da şöyle der:

Her şey olup bitti. Olanaklıkların uç noktalarına varıldı. Her şey kendi kendisini imha etti. Bütün bir evreni yapıbozumuna uğrattı. O nedenle geriye yalnızca kırıntılar kaldı. Bundan sonra yapılabilecek tek şey, kırıntılarla oynamaktan ibaret. Kırıntılarla oynamak –işte bu postmoderndir.²¹²

²⁰⁹ <http://www.subjektif.com/makale/postmodernizm.htm>

²¹⁰ www.felsefeekibi.com/site/default.asp?

²¹¹ Doltaş, a. g. e., 26 s.

²¹² Emre, a. g. e., 129 s.

Modernizmin aşırıya vardırılması sonucu ‘zorunlu’ olarak gerçeğin kendisi yok olup gitmiş ve yerine gerçeğin yansımaları, taklitleri kalmıştır. “*Bu evrende kimse kimseyi temsil etmediği gibi, kimsenin temsil edici bir özelliği de yoktur. Bu evrende üst üste yığılan, biriken her şeyin aynı hızla dağılıp gittiği görülmektedir. Bu evrende iktidarı kurtarıp yönlendirebilecek hayali bir iktidar eksenini bile ortadan kaybolup gitmiştir.*”²¹³

Postmodern metinlerde de, öznedeki kimliğin biyolojik değil tarihsel, kaygan bir zemin üzerinde hareketli, iç ve dış dünya ile sürekli iletişim içinde olduğunu görürüz. Postmodern anlatılarda özne-nesne, iç dünya-dış dünya, imge-gerçek ayrımı yok olur; dahası özne dağılır, kaybolur. Özne sanki yokmuş da var oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, onların zaman ve mekanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi okura aktarılır. Dilek Doltaş²¹⁴ postmodernist düşünürlerin insana, topluma ve gerçeğe bakış açıları ayrımı düzeyinde birbirinden farklıdır der. Ancak, gerek Fransız gerekse Amerikalı postmodernistlerin insanı modernistler gibi evrensel nitelikli, benzer duygu, us ve duyulara sahip kişiler olarak ele almadıkları oldukça kesindir. Onlara göre insan sürekli bir oluşum halindedir; o hem her an çevresinden etkilenir, duyularıyla çevresini algılar, duygulanır, yorumlar ve anlar, hem de çevresini kendi eylem, tavır ve görüşleriyle etkiler. Böylece insandan özgün ve özgür kişiymiş gibi söz etmek, yaşam gerçeğini çarpıtmak olur. Postmodernistler bu nedenle “kişi” sözcüğü yerine “özne” sözcüğünü kullanırlar. Toplum ve gerçek kavramları da özne -bağımlı olduklarından, geleneksel anlamlarından farklı anlamlar yüklenirler.

*Jean François Lyotard toplumu, seks, 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.*²¹⁵

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 anlatılar diye adlandırdığı ve totaliter nitelikli bulduğu bu evrensel

²¹³ y. a. g. e., 129 s.

²¹⁴ Doltaş, a. g. e., 24 s.

²¹⁵ y. a. g. e., 24 s.

kuramlar yerine, öznelere kendi çevrelerini tanımlarında yardımcı olacak küçük anlatılarla yetinmelerinin onlar açısından daha yararlı olacağı görüşünü savunur.²¹⁶

Modern dünya, kendisini oluşturup kurarken vazgeçemediği öge olarak “birey”e vurgu yaparken, postmodern süreç bireyi ortadan kaldırıp onun yerine, bireye ve bireyin tanımına pek de benzemeyen “özne”yi yerleştirmiştir. Birey ve özne oluş arasındaki fark, modern ve postmodern düşünce biçimi arasındaki farkın belirginleşmesini de pekiştirici bir rol oynamıştır.

Modernistlerin tanrı merkezli yeryüzünden birey merkezli yeryüzüne geçişte, ister istemez bireyi mümkün olduğunca betimleyip, öne çıkarmaları ona vurgu yapmaları, bireyi bir anlamda tanrılaştırmaları biçiminde gelişme gösterirken bu süreç postmodernistlerde, bireyi mekanikleştiren, ona vurgu yaparken onu silikleştiren, duygularını ortadan kaldıran ve ötekinin nesnesine dönüştüren bir algılamayla gerçekleşmiş ve bireyin varlık gerekçesini ortadan kaldırmaya kadar ilerleyen bir süreç olmuştur.

Modernitede “birey”, postmodernitede “özne” anahtar kavram işlevini üstlenmektedir. Birey ile özne arasındaki temel fark, modernistlerin insana yaptıkları vurguyla postmodernistlerin insana yaptığı vurgu arasındaki farkı da göstermektedir. Postmodernistler, bireye ait özelliklerin içinin boşaltıldığı ve artık bireyin ölüp yerine öznenin geçtiği bir sürecin yaşanmakta olduğunu söylerler. Bu, nesne karşısında bireyin yitip silikleştiği ve ezildiği hatta yok olduğunun söylemidir.

*Postmodern metin, metnin öteki unsurlarında olduğu gibi ve en az onlar kadar özne nesne karşıtlığında da onların tanımlanabilirliklerine yönelik problemleri ortaya atarak, bir anlamda modernitenin birey anlayışını sorgulamaya çalışır. Böylece anlatılarda özne/nesne, iç dünya/dış dünya, imge/gerçek ayrımı yok olur; dahası özne dağılır, kaybolur. Ontolojik kuşkunun ürünü bu durum, anlatılarda genellikle sanki özne yokmuş da oluyormuş, olaylar belli biçimde gerçekleşiyormuş ama belki de öyle olmuyormuş, olayların zamanla ilişkisi bir türlü kurulamıyormuş gibi aktarılır.*²¹⁷

Modern metinlerde merkezde olan birey, postmodern metinlerde merkezden kıyıya doğru hızla kaydırılmış ve ‘bireye’ yüklenen anlamın içi boşaltılmıştır. Bireyin merkezden uzaklaşmasını, aynı zamanda hümanizme karşı bir tavır olarak

²¹⁶ y. a. g. e.,

²¹⁷ Emre, a. g. e., 123 s.

algılayan Terry Eagleton, bunu, hâlihazırdaki ideolojik zorunluluğun gelinen noktasının yarattığını ifade eder. Eagleton'a göre;

Kapitalizmin gecikmiş evrimine yetişen liberal hümanizm, tıpkı durdurak bilmeyen bir hayalet gibi, ölmekten de yaşama geri dönmekten de acizdir. Merkezde yer alan özerk insan, bir yapıbozum karşısında dağılıveren düzmece bir metafizik fantezi değildir. Buna karşın, süregelen ideolojik zorunluluk, bizzat sistemin işleyişi sayesinde tamamıyla merkezden uzaklaştırılarak; bu yolla üstünlüğü ele geçirmesi sağlanmıştır. Burjuva toplumunun eski liberal döneminden kalma bu modası geçmişlik, etkisini bugün bile sürdürmekte ve ahlaki, yasal ve siyasal bir kategori olarak işlerliğini sürdürmektedir. Oysa doğrudan doğruya geç kapitalist ekonominin içinden yükselen öznelliğe ilişkin belirli alternatif uyarlamalar, işlemez haldedir. Öznelğin her iki biçimi de, toplumsal düzenlemenin farklı düzeylerinde ideolojik açıdan önem kazanmaktadır. Böylece olgun ve tözsel özneye yönelik postmodernist bir eleştirinin, bir taraftan, yeteri derecede radikal olduğu; diğer taraftan, hiç de öyle olmadığı görülmektedir.²¹⁸

Pauline Marie Rosenau ise, postmodern bireyi tanımlar ve postmodern bireyin betimlemesini yaparken oldukça karamsar ve olumsuz bir tablo çizer. Rosenau'ya göre postmodern birey gevşek ve esnektir.

Postmodern birey duygulara ve içselleştirmeye yöneliktir ve 'kendin ol' diye özetlenebilecek bir tavrı benimser. Kendi toplumsal gerçekliğini kuran, kişisel bir anlam arayışını sürdüren ama arayışın da sonunda ortaya çıkan şeyin hakikat olduğu iddiasında bulunmayan aktif bir insandır. Fantezi, mizah, arzu kültürü ve anında tatmin ister. Geçici olanı kalıcı olana tercih ettiğinden (bugün için) bir 'yaşa ve yaşat' tavrıyla yetinir. Planlanmış şeylerdense kendiliğinden oluşan şeylerin yanında kendini daha rahat hisseden postmodern birey geleneğe, antikalaşmış (genelde geçmişe), kutsal, sıra dışı, genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük bir merak duyar. Postmodern bireyler kendi hayatlarıyla, kendi kişisel tatminleriyle ve kendi tanıtımlarıyla ilgilidirler. Evlilik, aile, kilise ve millet gibi eski bağlılıklar ve modern yakınlıklarla pek ilgilenmedikleri için daha çok kendi ihtiyaçlarını karşılamaya yönelirler.²¹⁹

Rosenau, postmodern birey için bu karamsar tabloyu sunsa bile sonunda postmodern birey için genel bir bakış açısı sunmayı da ihmal etmez. Postmodern bireyin belli başlı vasfı; modern bireyden farklı olarak kendisi hakkında ve kendisiyle ilgili bilinçli olduğunu, dağılmayı yoğunlaşmaya, doğaçlamayı dikkatle düzenlemeye tercih ettiğini, seçmeyi, özgür ifadeyi, öznel katılımı, bireysel özerkliği ve özgürleşmeyi vurguladığını, evrensel iddialara ya da ideolojik tutarlılığa ihtiyaç duymadığını, başkalarının zorlamasından kurtuluşun ve kendini yadsımadan özgürleşmenin peşinde olduğunu, bütün normatif varsayımları bir

²¹⁸ y. a. g. e., 135 s.

²¹⁹ Pauline Marie Rosenau, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ark yay. 1992, 98 s.

kenara bıraktığını, bir değer ya da ahlaki normun bir başkasından daha iyi olduğunun gösterilebilmesinin mümkün görünmediğini ve genel kurallardan, kapsayıcı normlardan hegemonyacı düşünce sistemlerinden sakındığını ifade eder.²²⁰

Postmodernist özne anlayışı ile ilgili olarak ileri sürülen görüşler toparlandığında karşımıza çıkan aşamaları, birey-özne anlayışı olduğunu görebiliriz. Bütünsel olarak baktığımızda postmodern süreçte birey artık kendini yok etmiş özneleşmiştir. Bireyin kendine ait bütün mahremiyeti kaybolmuş, iç dünyasındaki gizem ve zenginlik yok olmuştur. Artık birey kendine uzak “kimseleşmiş” biridir. Modernizmde yeri doldurulamayacak olan birey postmodernizmde yeri her an doldurulabilecek, fazla ciddiye alınması gerekmeyen bir öznedir. Öyle ki 20. yüzyılın sonlarına doğru özne de kendini yok etmiş öznenin ölümü ilan edilmiştir. Duyguları parçalanmış, düşünceleri hatta bedeni de darmadağın olarak karşımıza çıkmıştır. Kaotik, paradoksal, değersizleşmiş ve nesneyle arasındaki kesin ve kalın çizgiler silinerek nesneleşmiş olarak kendini gösterir olmuştur. Artık ne bireyden ne de öznenen bahsetmek mümkün değildir. Söz konusu yapılan içi boşaltılmış kendine özgü herhangi bir özelliği bulunmayan bir varlıktır. Tanımlanan bu varlığın metinler dünyasında karşımıza çıkması da gecikmemiştir. Başlangıcından bugüne 20. yüzyılın başına kadar yazılan metinlerde birey daha özerk, kendine daha iyi bir yer edinmek için sesini duyurmaya çalışan mücadele içinde yer alan biriyken; ilerleyen dönemlerde dağılmaya başlayan, kendisiyle bile arasında mesafe olan, değil topluma kendine bile laf anlatamayacak kadar silikleşmiş güçsüzleşmiş bir özneye karşı karşıya kalırız. Bu anlamda Kafka'nın sadece K'ları, Samuel Beckett'in oyunları, Heiner Müller'in metninde çizdiği nerdeyse insansız hatta toplama insanları bireyden özneye geçişte gelinen noktanın en güzel örnekleri olarak sayılabilir.

2. 4. Zaman, Mekân ve Karakter

Zaman ve mekânın tanımı, bireysel ya da toplu kimlik yaratımı açısından temel önem taşır - kim olduğumuzu büyük ölçüde, sırtımızı güvenilir zaman-

²²⁰ y. a. g. e., 99 s.

mekân koordinatlarına dayayarak tanımlarız. Ama bu koordinatlar kaydığında ya da güvenilir olma özelliğini yitirdiğinde, kim olduğumuzu tanımlamamız güçleşir. Hangi zamanda yaşıyoruz?

Zaman ve mekan kavramları, Platon ve Aristo'dan bu yana düşünce dünyasını meşgul eden konu ve kavramlardan biri olmuştur. Karakter ise zaman ve mekân içinde var olan veya bu kavramları konu içinde aktaran taraf olma özelliğini taşımaktadır. Zaman ve mekân pek çok kez paralel bir anlayışla geliştiğinden aynı zaman diliminde dönemin siyasal, sosyal özelliklerine göre şekillenmekte ve değişimleri beraberce ilerlemektedir. Kısıtlı bir zaman diliminde gerçekleşmesi gereken tiyatro sanatı da bu kavramları sahne zamanına indirgeyerek, var olan ayrıntılardan sıyrılarak, zaman, mekân ve karakteri kendi anlatım aracı haline getirerek çeşitli anlatım biçimleri dener. Sahne zamanı ve mekanı gerçek yaşamdakiyle aynı olamaz. Aristoteles'in zaman ve mekan kullanımıyla ilgili saptamaları çağlar ilerledikçe birçok değişime uğramış, sanatta bu kavramlar ve tanımlar yeni görevler üstlenerek kendi tanımını değiştirerek ve geliştirerek farklı görevlerle yerini korumaya devam etmişlerdir. Günümüze gelene dek pek çok değişim gösteren zaman ve mekan algılaması, yüzyılın algısına göre birer anlatım aracı olarak kullanılmaya devam etmektedir.

Şimdiki zaman geçmişle iç içe organik bir doku gibi örülür. Geçmiş zaman geriye dönüş tekniği ile şimdiki zamanın içinde yer alır. Genel olarak anlatılan zaman ile anlatım zamanı arasındaki ilişki üç ayrı süreçte işler. Bazen anlatma ve anlatım zamanı aynı zaman süreci içinde bulunur, bazen ise anlatım zamanı anlatılan zamana göre daha uzun olabilir. Bunun aksi olduğu zaman anlatım zamana göre kısaltılmıştır. Bütün bu özellikleri, zamana öznel ve nesnel açıdan baktığımız da daha belirgin olarak görebiliriz.

Nesnel zaman, ölçülen zamanı, öznel zaman ise ölçülemeyen çağrışım dokusunu rüyayı, iç konuşmaları ve bilinç akımı sürecini belirler. Gerçekte insan bu iki zaman kategorisini, bilincinde birbiri içinde yaşar. Bütün sezgiler, çağrışımlar, rastlantılar belirli bir sürede tıpkı bir kaynağı besleyen küçük ırmaklar gibi insan bilincini besleyerek öznel ve nesnel zaman dokusunu oluşturur.²²¹

²²¹ Dr. Şerife Doğan, **Modern Roman Sanatında Zaman Kavramı Üzerine**, <http://www.amatorceedebiyat.com/eser.asp?id=815>

Aristoteles, zamanı ‘önceye göre devinim sayısı’ olarak tanımlar. Devinimlerin durduğu anlarda, zamanın durduğunu, zamanın algılanmadığını belirtir. Aristoteles’e göre; önce ve sonra algıları nesnelere yer değiştirmesiyle doğru orantılı olarak gelişir. “Zaman olmasa an; an olmasa zaman olamaz. Yer değiştiren nesne ile yer değiştirme zamandaş ise, yer değiştiren nesnenin ölçüm sayısı ile yer değiştirmenin ölçüm sayısı da zamandaşır.”²²²

Aristoteles, şimdiki an’a, zamanın sürekliliği ve bağlantısı olması bakımından değer verir. Çünkü şimdi, geçmiş ile gelecek zamanı bağlayarak sınır görevi yapar; bir zamanın başı, öteki zamanın sonu olur. Aristoteles, yalnızca iki şeyin yok edilemez olduğunu yazmıştır:

*Zaman ve değişim ki her ikisini de haklı olarak özdeş görüyordu: Zaman da, zamanın olmadığı bir yerde ‘önce’ ya da ‘sonra’ olamayacağına göre, ne var edilebilir ne de sona erdirebilir. O halde, hareket de, zaman gibi sürekli, çünkü zaman hem hareketle aynı şeydir hem de onun bir niteliğidir; böylece hareket de zaman gibi sürekli olmalıdır.*²²³

Nesneler, olaylar ve insanlar, zihinde, birbirleriyle benzerlik ilişkisi içinde, zıtlık ilişkisi içinde ya da zaman ve mekan birlikteliği içinde oldukları zaman çağrışımlanırlar. Aristoteles’e göre bu üç çağrışım ilkesi, özel bir çağrışımın gücü üzerine iki diğer önemli etkiye eklenirler. Bunlardan biri sıklıktır. Daha büyük bir sıklıkta tekrarlanan özel bir deneyim, hatırlamak için daha elverişlidir. Bir diğer etki ise, kolaylıktır. “Kimi çağrışımlar diğerlerine göre, daha kolaylıkla biçimlenirler. Böylece kimi olaylar diğerlerinden daha kolay hatırlanabilir.”²²⁴ Bütün bu düşünceler Aristoteles’i “zaman, mekan ve aksiyon” birliğine ulaştırır. Bu üç özellik izleyici ile sahne arasında bir köprü olacak ve izleyicide bir özdeşlik duygusu yaratacaktır.

Aristoteles, yer (mekan) konusunda, belli bir yerin gösterilmesini tarif etmemiştir. Tragedya da aynı zamanda ortaya çıkan olayları göstermek ozan için olanaksızdır; ozan ancak sahnedeki kişilerle ilgili tek olayı gösterebilir. Buna karşılık, epik şiirde aynı zamanda olan olayları anlatmak olanaklıdır. Antik yunan

²²² Aristoteles, Augustinus, Heidegger, **Zaman Kavramı**, Çev: Saffet Babür, İmge Kitabevi, 1996 Ankara, 20 s.

²²³ **Zaman ve Felsefe**, <http://www.genbilim.com/content/view/1791/90/>

²²⁴ Sertan Batur, **Platon ve Aristoteles**, <http://www.felsefe.gen.tr>

tiyatrosu yalnızca tek bir sahneyi gösterir. Aynı anda olan bir olay, ya sesle, ya haberciyle ya da koronun anlatımıyla sağlanırdı.²²⁵

İnsanın edebi bir eserde nasıl temsil edildiği epistemolojik bir mesele olarak görülmelidir. Sanatçı, insanı nasıl biliyor, tanıyor, insan doğasına ilişkin nasıl fikirler taşıyorsa, tip ve karakterlerini de, doğal olarak gününün kültürel ve ekonomik ortamında yaşatarak, ona göre çizer. O zaman, insan doğasının tanımına göre, belirli çağlarda anlatıya belirli tipler egemen olmuş demektir.²²⁶

*Karakter Yunanca bir sözcüktür; iki anlam ifade eder. Birincisi, bozuk para üzerine basılı işaret, ikincisi ise kişinin, şu ya da bu davranışıyla, belirli bir olay sırasında ve kısa bir süreyle, onu diğerlerinden ayıran özelliğidir.*²²⁷

Aristoteles'e göre ise; karakter bir eğilimdir. Karakter geçmişteki davranışların bir mirasçısıdır. Karakter gerçekleşemez. Karakterin gerçekleşebilmesi için, bir aksiyonun, bir davranışın içinde olması gerekir. Aristoteles, karakter kavramını özellikle etik anlayışla vurgulamaktadır.²²⁸ Kişinin, konumunun kurallarına uygun davranması olarak yorumlayabileceğimiz karakter, kişiliği belirleyen konum ve o konumun gerektirdiği davranış biçimi olarak tanımlanabilir.

Edebi kişiliklerin, her şeyden önce çağlarını temsil ettikleri düşünülür. Elbette edebiyat (sanat) çağını bir ayna gibi yansıtmaz; ama gene de çağının üretimi ve ürünüdür. Bu üretimin nasıl gerçekleştiğine ilişkin sosyolojiden psikolojiye, antropolojiden yapısalcı dil felsefesine, postyapısalcı yapı çözümlükten postkolonyalizme ve feminizme değin birçok kuramsal yaklaşım formüle edilmiştir. Harry Levin, edebiyatın üretildiği yer ve zamanla ilişkisinin, nesnelere doğrudan yansıtan bir ayna metaforuyla değil, kırarak yansıtan, tümüyle kendine özgü bir "ortam" metaforuyla daha iyi betimlenebileceğini düşünmüştür.²²⁹

Zaman ve mekan eş zamanlı olarak değişir. Zaman ve mekan imgesi için önemli olan şey; hiçbir kesin iç sınırı olmayan dört öğeyi, gerçek ile düşseli, anımsanan ile hayal edileni birleştirme gereksinimidir. Mevcut görüntü ve

²²⁵ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi 1**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1993, 52 s.

²²⁶ Jale Parla, **Kitap-lık Dergisi**, Edebiyatta Karakter ve Tip, sayı 83, Mayıs 2005, 77 s.

²²⁷ y. a. g. e.,

²²⁸ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yay. 3 Basım, 1998, 44 s.

²²⁹ Parla, a. g. e

olmayan imge, gerçek ve gerçek dışı nesne, bunların tümü izleme deneyiminde potansiyel olarak bu yüzden mevcuttur.

İmmanuel Kant; ‘uzay’ (uzam) ve ‘zaman’ olmadan bir duygu bilgisinin varlığının söz konusu olamayacağını söyler. Ancak, uzam ile zamanın birer kavram değil, birer görü olduğunu düşünür. Kant’a göre; deney kavramın içeriğini oluşturur, bu nedenle görüsüz kavram boştur. Matematik ‘uzay’la, kuramsal mekanik ‘zaman’la ilgilidir. Aslında görülen mekan ve zamanın taşıdığı şeylerdir. Bu taşıdıklarından ayrı olarak ne mekanı görebiliriz, ne de süreyi yani zamanı algılayabiliriz. Kant’a göre, ne zaman, ne de mekan denilen obje vardır. Zaman ve mekan algının konuları değildir. Bunlar eşyayı algılama şekilleridir. Algıladığımız artık eşya değildir. Sadece olaydır. Şu halde, olay sezış yeteneğinin kalıbında değişmektedir. Kalıbın şeklini almaktadır. Olayı meydana getiren bir yandan duyulara etki eden şeydir. Öte yandan olayın kendisidir.²³⁰

Kant insan anlayışının iki olmazsa olmaz ‘görüsünden’ söz-ediyor, ‘uzam/yer’ ve ‘zaman’ görüleri. İnsan denilenin ‘tüm-algısal’ işlemleri, bu iki-görü üzerine kuruludur, bunlar olmadan, algının ‘gerçekleşebilmesi’ olanaksızdır. Bizler, her zaman bir-şeyi, bir ‘yerde/uzamda’ ve ‘zamanda-algılarız.’²³¹

Kant’ta “zaman”, bütün sezgiler için temel işlevi gören zorunlu bir tasarımıdır. Genel olarak fenomenlerden (görüngülerden) zamanı dışlamak olanaksızdır, ama zaman içinde görüngüleri pekâlâ soyutlayabiliriz. Demek oluyor ki zaman apriori (önsel) olarak vardır; görüngüler ancak mekân içinde gerçeklik kazanırlar. Tüm görüngüler ortadan kalkabilir ama zamanın kendisi, görüngülerin genel olarak koşulu olmak bakımından, asla ortadan kaldırılamaz. Kant’a göre, mekân ve zaman deneyin iki ayrı türüne aittirler. Mekân yalnızca dışduyuyu etkileyen şeyi verdiği için, Kant’ta zaman, mekâna oranla bir ayrıcalığa sahiptir. Bu yüzden zaman genel olarak bütün görüngülerin apriori biçimsel koşuludur. Kant zamanı, katıksız sezgi olarak, içduyu verilerine özgü hale getirmekle, gerçekte zamanın hakiki sezgi kipi olarak gelişebileceği alanı genişletmiş oldu. Demek ki Newton’un saltık zaman ve uzayın metafizik biçimler olduğu görüşünden etkilenen Kant’a göre zaman bir kavram değil, görünün apriori biçimidir. Olgular ancak bu apriori biçim içinde gerçeklik kazanırlar. Bir

²³⁰ İmmanuel Kant, **Pratik Aklın Eleştirisi**, Çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay.1989, İstanbul, 12 s.

²³¹ www.felsefekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=40172&PN=1 - 115k

başka deyişle görünün apriori biçimi anlamında zaman, olguların olanaklılığının koşuludur.²³²

19. yüzyıla geldiğimizde bilimin göstermiş olduğu ilerlemeler doğrultusunda Kant'ın zaman ile ilgili düşünceleri doğal dünyayı algılamada yetersiz kalan çelişkileri, Hegel tarafından yeniden ele alınır. Hegel'e göre; hiçbir şey kendi zamanının ötesine geçemez. Şimdiki zaman, bütün olarak bilmenin mutlak ufkunu meydana getirir, çünkü bilme, bütünün içsel ilkesinin bilme içinde varoluşundan başka bir şey değildir.

Hegel bize iki farklı zaman tanımlaması yapar. Bunlardan birincisi aslında insanın neliğini pek de bilemeyeceği cinsten kendinde 'kozmetik zaman' diğeri ise 'insansal zaman' da diyebileceğimiz ve amiyane tabirle evlerimizdeki saatlerle ilintili olan gündelik zaman kavramıdır. İşte Hegel bu zamanlardan ikincisini yani kendi ifadesiyle 'tam olarak burada yani hayatımızda olan ve hayatımızı etkileyen zamanı' ele alır. Bu kavram aslında hissedilemeyen yani duyusallık alanı içinde olmayan ama kavramsal alanda varolmasına rağmen uygar insanın yaşantısını ciddi biçimde belirleyen ve onu ilkelden ayıran bir başka önemli farktır. O halde Hegel'in zamanı sadece uygar insanın var ettiği ve uygar olmayınca kendisi de yok olan cinsten; kavramıyla özdeş bir zamandır. Bu kavramıyla özdeş insansal zaman kozmetik zamandan ise temelde hep geleceğe yönelik oluşu bakımından ayrılıyor. Yani, insansal zaman "geleceğe yönelik bir tasarı ışığında şimdikiyi değiştirebilmektir."²³³

20. yüzyıla gelindiğinde 'zaman' Henry Bergson felsefesinde temel sorunlardan biridir. Bergson'a göre zaman; insan bilincinin bir oluşumu ve yaratıcı gelişimidir. Bu nedenle insan bilincinin dışında değil, gelişim süreci içindedir. İnsan bilinci ise belleğin oluşturduğu ayrı bir varlıktır. Belleğin kökeni de geçmişin şimdiki sürede uzamasıdır. Bellek bu özelliği yüzünden, durağan değildir; geçmişten bugüne doğru uzayan kesintisiz bir akıştır. Nitekim insanın bilinçli varlığının özünü, geçmişin şimdiki sürede uzaması demek olan bellek kurar, geçmişin geriye dönmesi söz konusu değildir. Zaten deney de bunu doğrudan doğruya göstermektedir. Bergson'da zaman, hakiki ve psikolojik zaman ile matematiksel zaman olmak üzere ikiye ayrılır; matematiksel zamanın çevirimi uzayda, hakiki ve psikolojik zamanın çevirimi ise bilinçte gerçekleşir.²³⁴

Bergson, 'zaman'ın ölçülen ya da ölçülebilen süre, uzaysal boyutları olmayan 'sürem' olduğunu ileri sürer. Zaman, olayların birbirini izlediği sonsuz bir ortam olarak düşünülen soyut, temel bir kavramdır. Eski felsefenin anladığı bu

²³² Henri Bergson ve Sezgicilik Felsefesi, www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1570 - 17k -

²³³ Okan Akın, Hegel' de Zaman ve Köle Efendi Diyalektiği Üstünden Uygarlığa Doğru Eleştirel Bir Bakış, www.koxuz.biz/index.php?option=com_content&task=view&id=239&Itemid=325 - 73k

²³⁴ y. a. g. e.,

türde bir ‘zaman’, bilimin ölçülebilene bir uzayı (mekan) olarak nitelediği olgudur. Örneğin Kant’ta zaman, bütün sezgiler için temel işlevi gören zorunlu bir tasarımıdır. Genel olarak fenomenlerden zamanı dışlamak olanaksızdır, ama zaman içinde fenomenleri pekâlâ soyutlayabiliriz. Kant’a göre, mekan ve zaman, deneyin iki ayrı türüne aittirler. Mekan yalnızca dış duyuyu etkileyen şeyi verdiği için, Kant’ta zaman, mekana oranla bir ayrıcalığa sahiptir. Bergson’a göre ise; zamanın ya da anların peş peşe gelişi süreç’i oluşturur. Hegel’de ise süreç, hiçbir zaman aynı kalmayan ve dönüşen gerçekliğin izlediği devinimdir.²³⁵

Martin Heidegger “Varlık ve Zaman”da geleneksel zaman anlayışı ile varlığın aslî zamansallığı arasındaki farklılıkları ortaya koyar. Heidegger’e göre Bergson zamanı mekan olarak algılamıştır ki, bu anlayış ona göre Hegel’de de bulunmaktadır. Hegel’e göre mekan zamandır veya zaman mekandır. Bergson’un tezi de bundan farklı değildir. O da zamanın mekan olduğunu söyler. Bu açıdan her ikiside doğrudan Aristoteles’den etkilenmiştir. Heidegger bu eşitlemeye (zaman=mekan) karşıdır. Ona göre böyle bir anlayış ancak zamanın sadece şimdiki an olarak anlaşılması ve mekanın da eşit zamanlılıkta kurulmasıyla mümkündür. Mekanın zaman olmadığı gibi zaman da mekan değildir. Zaman sadece bir imkan(lılık)dır ve mekan kendisini sadece zamanda belirleyebilir. Bu belirlenme bizzat mekanın kendisinden kaynaklanmayıp; varlık, her varolanın varlığı olarak sadece zamanla anlaşılabilir. Heidegger benzer düşünceleri daha sonra “Varlık ve Zaman”da da dile getirmiştir. Heidegger burada Hegel’in “mekan zamandır” görüşüyle, Bergson’un zaman felsefesinin temellendirme farklılığına rağmen sonuçta Hegel ile aynı noktada buluştuğunu iddia eder. Ona göre, Bergson sadece Hegel’in denklemini tersine çevirmekte, yani zaman mekandır demektedir. “Zaman mekandır (...) zaman mekan olarak niceliksel birbiri ardına gelmedir. Süre ise, Bergson’da gerçek zaman olarak betimlenmektedir böyle bir zaman anlayışına karşı niteliksel süreklilik olarak tanımlanmaktadır.”²³⁶

Heidegger’e göre varolma kaygısı, zamanın varlığını fark etme olayıdır. Bu farkında oluş insanın dünyada oluşu açısından yapısal öneme sahiptir. Dünyada

²³⁵ y. a. g. e.,

²³⁶ Arslan Topakkaya, **Heidegger’in Bergson Zaman Öğretisi’ne Getirdiği Tenkitler**

olmak demek aynı zamanda “zamanda” olmak demektir. Var olanların zamansal belirlenmişliklerini, zaman içinde olmak olarak tarif ediyoruz. Böyle bir zaman anlayışı geleneksel ve gelişmemiş zaman anlayışının değişmesine zemin teşkil etmektedir. Zaman, zamanın içinde olmak olarak aslî zamanı aşan bir özellik göstermektedir. Bu temel bize, zamanın dünyada varolanların içinde oluştuğunu ve yok olduğunu gösterir. Bu gerçek zaman fenomenidir. Ancak böyle bir zaman anlayışı sayesinde Bergson’un ontolojik açıdan yetersiz ve belirsiz olan ve mekan lehine niteliksel zamandan vazgeçmemizi salık veren zaman öğretisinden kurtulabiliriz. Heidegger’in “zaman içinde olmayı” var olanın özsel zamanlılığı kavramına bağlaması ve zamanı birbirini takip eden anlardan değil, var olanın özünü gerçekleştirme imkanı olarak tanımlaması, onu insan varlığının özünü bulduğu düşüncesine götürmüştür.²³⁷

Ludwig Wittgenstein ise zamanla ilgili olarak evreni ve dünya olgularının toplamını zamanın tanımı olarak ele almıştır.

*Evren, mantık ilkelerine uygun bir uzay içindedir. Her nesne, kendisiyle ilgili olgu bağlantısı içinde ele alınabilir. Zamanla bağlantılı bir varlık zaman dışında, uzayla bağlantılı bir varlık da uzaydan soyutlanarak düşünülemez.*²³⁸

Zaman ve mekan kavramları sanatta birbirinin içine geçmiş birbirinden bağımsız olarak düşünülemez olan iki kavramdır. Aristo’dan günümüze dek düşün adamları zamanı ele alırken onu mekanla birlikte düşünmüşlerdir. Sanatçının iç dünyası ile gerçeklik arasındaki ilişkiler, gerçeğin sanatçı ve içinde bulunduğu toplum tarafından tanımlanan “zaman-mekan” ilişkisinin değişik süreçlerini oluşturmuştur. Belirli dönemlerde mekansal anlatım ve mekanın anlatım araçları zaman kavramının önüne geçmiş bazen de zamanın kendisi mekansal bir anlatım aracı olarak bir ifade biçimine dönüşmüştür. Mekan, modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlamdır. Yalnızca boşluğuyla değil, daha çok kavramsal yapısıyla algılanır ve tanımlanır. Bu nedenle modernizm, mekanı hem bir doğru (plastik) olarak benimseyip, dönüştürülebilirliğinin sürekli olarak altını çizer, hem de mekanın tahrip edilebilecek ve hızla ortadan kaldırılacak bir

²³⁷ y. a. g. e

¹⁸Nejat Bozkurt, **20.Yüzyıl Düşünce Akımları**, Sarmal yay. 1998, 2. Baskı, İstanbul, 239 s.

kurmaca olduğunu bilir. Modernizmde bir gerçeklik ve somutluk aşaması olduğu kadar, mekan, bir soyutlama aracıdır ve ancak bilinçle tanınabilecek, tanımlanabilecek bir olgudur.

İnsan yaşamını tartışma alanına getiren tiyatro, insanı çevresiyle bir bütün olarak ele alır. Mekan, çevrenin önemli bir parçası olarak oyunlarda yer alır ve insan belirli bir mekan içinde sergilenir. Söz konusu mekan ister gerçeğe benzer, isterse fantastik-gerçeküstü bir mekan olsun, mutlaka içinde yaşayan bireyleri etkileyen, koşullayan ya da bireylerin karakter özelliklerini ve bireyler arası ilişkileri aydınlatan bir özelliğe sahiptir.

Tiyatro da aksiyon için gerekli çevreyi oluşturan mekanın, gerçekçi döneme kadar, insan davranışları üzerindeki belirleyici etkileri üzerinde hemen hemen hiç durulmamıştır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkilerini göstermeye başlayan gerçekçilik anlayışıyla yazarlar, oyunlarında çevreyi en ince ayrıntılarına kadar belirtmişler; karakterleri fizyolojik ve psikolojik yapılarının, sosyal, ekonomik ve kültürel konularının tüm detaylarını belirterek ele almışlardır. Gerçekçi yazarlar, içinde bulunulan çevrenin insanlar üzerindeki koşullayıcı etkilerine dikkati çekmişler ve böylece oyunlarda mekanın belirleyici bir birim olarak önemi artmıştır. Mekan daha dinamik bir anlam kazanmış ve dramaturjik olarak üzerinde önemle durulması gereken bir unsur haline gelmiştir.²³⁹

Gerçekçi oyunlarda genellikle kapalı mekan kullanılmakta ve bu mekanlar, içinde yaşayan insanları ve ilişkilerini koşullayan, aydınlatan, çatışmayı ateşleyen ve bu yolla oyunun konusunu, temasını berraklaştıran bir öge olarak ele alınmaktadır. Oyunlarda, farklı mekanların farklı ilişkileri, konuları ve karakterleri yansıtmak, irdelemek üzere seçilmesinin yanı sıra aynı mekanın farklı konu, ilişki ve koşulları sergileyecek biçimde kullanılması da söz konusudur. Dolayısıyla mekan kullanımı oyunların anlamını pekiştirici, oyundaki karakterlerin sosyal, toplumsal ve psikolojik yapı ve özelliklerini aydınlatıcı niteliktedir.

Tiyatroda aksiyonu ve karakterleri koşullayan, oyunun anlamını, karşıtlıkların vurgulanmasını sağlayarak pekiştiren bir niteliktedir.

Klasik dramatik kurgulama yöntemiyle yazılan oyunlar da zaman, mekan ve olay birliği gözetilmektedir. Genellikle oyunun süresi ile öykünün süresi birbirine eşit olmaktadır.

²³⁹ Tülin Sağlam, “Dramaturjik Açından Mekanın Önemi ve Ocak ve Yağmur Sıkıntısı Oyunlarında Mutfak Mekanının Kullanımı”, **A.Ü.D.T.C.F Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, Hakemli Dergi, sayı 13, 2002, s.

Tiyatronun kendine özgü araçları, sahnenin şimdisinde gerçekleşen ve seyirciyle iletişimin yeni bir tanımını gerektiren süreçler olarak formüle edilmektedir. Tiyatroda önemli olan şimdi ve buradalıktır. Dramatik metin dışarıdaki bir zamanı ve mekânı işaret ederken bu işaret sahnenin kurmaca yapısı ve zamansallığı ile örtüşmemektedir.

Zaman ve mekan kavramı 20.yüzyıla gelene kadar belirli bir anlayış içinde gelişmiş, modernizmle birlikte farklı özellikler, tanımlar kazanmıştır. Hızla değişen nesnel zaman kavramı karşısında, sanatçının öznel zamanı kapsamında, nesnel zamanı yakalayabilme çabası, modern sanatta ortaya çıkan değişik üslupların temel prensibini oluşturmuştur. 20. yüzyılla birlikte teknolojinin hızla ilerlemesiyle birlikte, sanat açısından da hızla ilerleyen ve değişen algı biçimleri sahnelemeye de birçok olanağı beraberinde getirmiş, gösterinin zamanlaması açısından önemli değişiklikler olmuştur. Tiyatro sahnesi, çok sayıda olası mekânlara hizmet etmeye başlamış, gerçek mekânsal boyutlar gösterilebildiği gibi, çok büyük boyutlarda uzamları da yansıtmaya olanak sağlanmıştır. Romanda olduğu gibi, sahnede de geriye dönüşler ve ileriye sıçramalar yaşanmıştır. Zaman, tiyatronun hayali dünyasında her biçime girmiştir.

Tiyatro sanatında sahnenin, varoluşu, orada ve o anda bulunuşu (burada ve şimdiyi) temsil ettiği düşünülürse, sahne dışının da, burada olmayan, şimdi olmayan, ben olmayanı temsil ettiği kabul edilebilir.

20. yüzyıla gelindiğinde sanatta, bilim ve teknolojiye paralel olarak yaşanan değişimler zaman, mekan, sahne boyutunda da yansımalarını gösterir.

Zaman kavramı ‘bilinç akımı’ süreci içinde oluşturulur ve olayı anlatanın zamanla olan ilişkilerine göre geliştirilir. Klasik tiyatro geleneğinin alışlagelmiş, kronolojik sıraya uyan anlatım şekli ve zaman kavramı günümüz tiyatro anlayışın da artık alt üst olmuştur. Çünkü artık “iş” artıp “zaman” azalmıştır. Zamanı hoyratça kullanabilme olanağı yok olmuştur.

İngiliz şair T.S. Eliot’ın dörtlüğü bu modern zamanın çok boyutluluğunu güçlü bir şekilde dile getirmiştir :

”Şimdiki zaman ve geçmiş zaman

Belki de geleceğin içinde, bugünde

Ve belki gelecek geçmişle iç içe

Fakat bütün zamanlar uzakta, sonsuz bir şimdi.”

Nesnel zaman, ölçülen zamanı, öznel zaman ise ölçülemeyen çağrışım dokusunu, rüyayı, iç konuşmaları ve bilinç akımı sürecini belirler. Gerçekte insan bu iki zaman kategorisini, bilincinde birbiri içinde yaşar. Bütün sezgiler, çağrışımlar, rastlantılar belirli bir sürede tıpkı bir kaynağı besleyen küçük ırmaklar gibi insan bilincini besleyerek öznel ve nesnel zaman dokusunu oluşturur.²⁴⁰

Yirminci yüzyıl tiyatro yazarının zaman da anlatım düzeninin dışına çıkışını, günümüz insanının iç huzursuzluğunu ve bu huzursuzluğun oyun kişilerine yansımaları geçmiş ve gelecek zamanı, oyunlar aracılığıyla yazar, seyircisine yeni bir dil ile sunar. Geliştirilen zaman-mekân ilişkisi, zamanın çok boyutluluğu modern tiyatro sanatına yepyeni ve araştırılmaya açık bir karakter boyutunu da kazandırmıştır. Tiyatro sanatı giderek fazlalıklarından ve safralarından kurtulmaya başlamıştır.

“Eş zamanlı sahne düzeni, gelişmiş ışıklama, film ve slâytlı anlatım, epizodik ve atlamalı kurgu”²⁴¹ gibi yenilikler kendini göstermiştir. Giderek zorlaşmaya başlayan kentsel yaşam karşısında zaman kısıtlıdır. Zaman azalır, hayatın ritmi hızlandıkça diyaloglarda ve aksiyonda giderek ekonomik bir yaklaşım benimsenmeye başlar. Klasik kalıplar artık geride kalmaya başlamıştır. Zamanla mükemmelleşen teknik donanımın katkısıyla tiyatro sahnesi, çoğul uzam olarak tanımlanabilecek bir nitelik kazanır. Sahne uzamı, oyunun içine konulduğu kılıf olmaktan çıkar, öteki öğeleriyle birlikte bir rol olur. 20. yüzyılın sonlarına doğru artık sanatta, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir. Zaman hızla geçip gitmekte, ne sanat ne sanatçı zamana yetişememekte belirsizlik, karmaşıklık metinlerin ana konusu olmaya başlamaktadır.

Yaşama, daha doğrusu yaşamın sürekli akıp gitmesine tahammül etmek olanaksızdır. Saatler birbiriyle uyumuyor. İç saatin ürkütücü, şeytani, her biçimde insana aykırı bir seyri var. Buna karşılık dış saat alışılmış kesintili, sarsıntılı seyrini izliyor. Bu iki dünyanın birbirinden ayrılması korkunç bir şekilde birbirinden kopmasından başka ne beklenebilir ki?²⁴²

²⁴⁰ <http://www.amatorceedebiyat.com/eser.asp?id=815>

²⁴¹ Semih Çelenk, **Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur**, Etki yay, İzmir, 2000,104 s.

²⁴² Emre, **a.g.e.**, 172 s.

Çağdaş yaşam biçimi, kitle üretim ve tüketimine karşın, insanın tatminsizlik ve mutsuzluğudur. Kontrolden çıkan toplumsal sistem karşısında birey, geleceğe büyük bir kaygıyla bakar. Yeni çağın insanı (postmodern birey) yeni bir zaman ve mekan anlayışı ve algılayışı içine girer. Postmodern çağda zaman, olayların çokluğu ve yoğun bir karışıklık içinde olunması yanında, zahmet çekmeden ve çevresini görmeden bir yerden bir yere gitme olanaklarının da bolluğu yüzünden, insan bilincindeki önemini yitirir. Postmodern bireyin yaşamı, yaşanmamış bir zamanlar toplamı gibidir. Postmodern anlatılarda, belli bir olay akışını çözmek, o anlatının peşinden gitmek, klasik ve modern metinlerde olduğu gibi kolay değildir. Çünkü postmodern metnin ötekilerden ayrılan en önemli özelliklerinden biri kuşkusuz, zamanı kurgulama, zamana yaklaşma biçimidir.²⁴³

Postmodernizmde ardışıklık ilkesinin yerini görelilik ilkesi almıştır. Jean Paul Sartre'a göre; çağdaş büyük yazarların çoğu kendi bildikleri yoldan, zamanı kırıp parçalamaya uğraşmışlardır. Kimileri onu geçmişten, kimileri de gelecekte yoksun bırakıp yaşanan anın katkısız sezgisine indirgemıştır. Kimileri de, zamanı kapalı ve cansız bir bellek haline getirmiştir.²⁴⁴

Derrida, modern yazarlarla postmodern yazarlar arasında zamana bakıştaki farklılığı ortaya koyarken, Kronofonizm terimini kullanır. 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; bunlar için aşağılayıcı bir terim olan Kronofonizm terimini kullanırlar. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğu, insanın faaliyetlerini ölçüp denetlediği söylenir. Bu zaman, 'üretkenlik buyruğuna aittir ve çalışma ile kutlamanın ritimlerini ikame eder'. Çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Modernizm zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insan varoluşunu bir şekilde neşeden yoksun bırakır. Dahası zaman, insani bir yaratımdır, dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir.²⁴⁵

Postmodern metnin doğasında, zamanı kırıp parçalama, eğip bükme ve öznelleştirme vardır. Modern metinlerde olduğu gibi zaman, dışımızda ve süreklilik

²⁴³ y. a. g. e 173 s.

²⁴⁴ Jean Paul Sartre, **Yazınsal Denemeler**, Çev: Bertan Onaran, Payel Yay. İstanbul, 1984, 56 s.

²⁴⁵ Emre, a. g. e., 175 s.

arz eden bir şey değildir. Tersine, içimizde ve bizim akış hızımıza göre bazen yavaşlayan, bazen hızlanan bir şeydir. Zaman açısından başlangıç bir son, son da bir başlangıç olabilmektedir.

Postmodern tiyatro da; bir oyun yazarının zamanı kavrama biçimi ve zaman ilişkin her tür algısı, yazarın hem yaşamı algılama biçiminin sağlamasını yapma olanağı sunar, hem de oyun metninde zamanı algılayışına ilişkin uygulamaları, metinlerin derin anlamına ulaşmak açısından önemli bir kaynak oluşturur.

Zamanı oluşturan unsurlardan biri olan “şimdi”, çeşitli felsefi ve ideolojik konumlanışların yeniden ve birbirinden köktenci biçimde farklılaşmış tanımlarla ele aldıkları bir olgu olarak yeniden tanımlanmış, doğal olarak beraberinde, zamanın diğer iki unsuru olan geçmiş ve geleceğin de yeniden tanımlanması anlamını barındırmaktadır.²⁴⁶

Lyotard'ın karakterize ettiği şekliyle 'şimdi', 'gelecek zamanın geçmişi olarak şimdi', paradoksal yapısı gereği, modern 'şimdi' ile hem aynıdır hem aynı değildir. Modern 'şimdi', tasarı olarak gelecekteki bir dünyanın gerçekleşimine uzanan bir yolda ulaşılan en son nokta olarak kendisini geçmiş andan koparan zaman bilincinde ifade bulur. Postmodern 'şimdi' ise, tasarı olarak geleceğin dışlanması koşuluyla, aynı 'geçmişten kopuş' anını ifade eder.²⁴⁷

Postmodern süreçle beraber gelecek fikrinin gündem dışına sürüklenmesi, şimdiyi oluşturan unsurların da yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır.

Postmodern denen zaman kavrayışında 'tasarı olarak geleceğin dinamitlenmesi, aynı zamanda sürekliliği bu gelecek tarafından güvence altına alınan şimdi'nin yıkıcı bir patlamayla ansal zerrelere ayrılıp dağılmasına yol açar. Öyle ki birbiri ardı sıra gelen her şimdi, birbiriyle amansız bir mücadeleye girer, birbirini reddeder ve dışlar... Postmodern zaman, hiçbir gelecek tanımadığı gibi ve tanımadığı ölçüde, geçmişi de tahrip eder.²⁴⁸

Postmodernizmle birlikte modern metinlerde mekan ve zaman'a verilen önem yüklenen temel işlev ortadan kalkmaya başlamıştır. Yazınsal ve dramatik metinlerde zaman ve zaman ilişkin uygulamalar, kurguya dairdir ve metnin biçimini belirleyen unsurlardan biridir. Modern metinlerde yer alan geniş tasvirler yerini bilincin dokuduğu yer ve olaylara bırakır. Postmodern süreçle, bireyin olumsuz etkilenmeleri, merkezsiz kılınması bireyin bedenleşerek mekan'a dönüşmesine yol açmış, parçalara bölünmüş, hareketsiz ve donmuş mekanlar

²⁴⁶ Güçbilmez, a.g.e., 192 s.

²⁴⁷ Hakkı Hünler, **Estetiğin Kısa Tarihi**, İstanbul, Paradigma Yay, 1998, 36 s.

²⁴⁸ y. a. g. e 38 s.

metinlerde yer almaya başlamıştır. Birey artık kendini herhangi bir mekanla özdeşleştirmemektedir. Postmodern birey için, belli mekanlarda belli davranışları sergilemek, mekanın tahakkümü altına girmektir. Bu da söz konusu bireyin kendi özneliğini unutmak anlamına gelmektedir. Mekanın genelleşmesi, öznenin ayrıntılaşması anlamına gelmektedir. Postmodern birey, bireyi tahakkümü altına almayan, silik, müphem görünümüyle kendini göstermektedir. Bu nedenle postmodern metinlerde mekanların hiç birinin ayrıntılı tasviri yapılmamaktadır. Mekanlar durağan değildir, hareketlidir ve bu hareketlilik içinde hiçbir görüntü net değildir.

Postmodernist durumun yaşandığı bu yeniçağı belirleyen kavramların tiyatroyla ilişkisi üzerinde iki önemli kavram beraber gelişim gösterir. Bu iki kavram, ‘zaman- mekan’ ve ‘konum- durum’ değişimleridir. Postmodernite’nin temel değişimleri arasında yer alan bu değişimler, tiyatro sanatının geleceği için de önemli ipuçları olacaktır.

Konum bir belirlilik, durum ise belirsizliktir. Zaman kavramıyla birlikte varolur ve söylemi de zaman içinde soyutlama yoluyla yayılır. Bu pedagojik bir yapıdır. Sosyal roller, statüler ve bu konumların bilgisini üretir. Öğreten-öğrenen, yöneten-yönetilen, bilinçlenen-bilinçlendiren, mesaj veren-mesaj alan gibi konumları meşru kılar, bu tür kurumsallıklar yaratır. Zaman boyutunda varolan konumların bilgisi ve söylemi hep geçmişe ya da yarına yapılan göndermelerle bütünlenir. Bugün ve burası yoktur. Oysa konum’un yerine durum’u koyduğumuzda, bu kez belirli olan mekan değil zaman boyutu olacaktır. Burada ve şimdi. Şimdinin içinde farklı mekanların yaratılması ise tekil ya da gurupsal pratiğe vurgu yapar. Söz konusu olan şimdinin ve pratiğin geri dönüşüdür. Postmodernite ile birlikte zamandan mekana ve konumdan duruma geçiş, dramatik sanatın baharındır.²⁴⁹

Dramatik sanatın üzerine vurgu yaptığı en önemli nokta “orada o an” olması ve belirsizliği ve merakı üreten “durum” kavramıdır. Postmodernite’nin getirdiği “düalite” (ikilik) melodraması bir hayat anlayışının yıkılmasının ilanı ve düşünce biçiminde de yaklaşımın egemen olması, yine dramatik sanatın en temel ilkesi olan “çatışmaya”, “açmazlara” denk düşer. Postmodernite’nin konum yerine durumu koyması da tiyatro sanatı açısından oldukça önemlidir.

Çünkü ‘karakter’i yıllardır, bir konum ve iktidar olarak kabul etmiş, onun yapabilirlikleri hakkında ön kabullerle, ‘karakter’ dediğimiz aslında çok renkli, dinamik, değişken insan yapılarını çok boyutlu tiplere indirgemiş durumdayız. Bunu bitirmemiz gerekiyor. Aslolan, durumun ve sürprizli, riskli ve tehlikeli olan bu durumun insan ile olan ilişkisidir ve yeni

²⁴⁹ Çelenk, a.g.e., 135 s.

*tiyatronun, dinamik, hayatla organik bir ilişki kuran yapısı da, böylesi bir biçimi ve içeriği gereksinmektedir.*²⁵⁰

Geçmiş akım ve dönemlere göre sanatı analiz ettiğimizde, zamanı ve mekanı ne ölçüde bağdaştırarak, ne ölçüde ayrıştırarak yansıttığını görmek mümkündür. Burada izlenmesi gereken süreç, her yeniçağın, içinde bulunduğu zamanı, kullandığı mekânın dili ile nasıl yansıttığıdır. Modernden postmoderne geçiş sürecinde ne zaman, ne mekan ne de birey bütünlüğü kalmıştır. Her yeniçağ ve izlenen süreç, her şeyin yerini, tanımını değiştirmiştir. Geldiğimiz noktada ise parçalar halinde yeni bir bütün oluşmuştur. Bu yeni bütünü meydana getiren parçalar kendi içinde uyumlu bir uyumsuzluk kurmuş, zaman-mekan ve karakter bağlamında yaşam biçiminin sanatta yansımaları, kırılmaları ve değişimin anlayışı olarak kendi yerini ve kuramını oluşturmuştur.

Postmodern durumla birlikte mekan, hiper-mekana, zaman zamansızlığa, karakter bireye oradan da özne'ye (özne de bir süre sonra nesneleşmiştir) evrilerek kendi serüvenine devam etmektedir.

²⁵⁰ y. a. g. e

3. BÖLÜM:

POSTMODERN TİYATRO İLE GELEN BİÇİMSEL YENİLİKLER

Her sanat yapıtı bir insanlık gerçeğine işaret eder. Sergilenen gerçeğin, üzerinde düşünölmeye değer bir anlamı olması gerekir. Drama özgü olan, öncelikle bu gerçeğin insanın kendi eylemi ile ortaya çıkmış olmasıdır. İnsan, eylemi ile hem kendi içsel gerçeğini, hem ahlaki yapısını sergilemiş olur. Özellikle eylem sonucunda gerçekleşenin, umut edilmiş, tahmin edilmiş olandan farklı olması, hem insanlık, hem toplum düzeni açısından düşündürücü olur. Tiyatroda insan, başkaları ile ilişkileri içinde ele alındığından, eylemi ile kanıtladığı değer, sergilediği içsel durumun toplumsal boyutu mutlaka vardır. Sonuçta çıkan durum aynı zamanda toplumu ilgilendiren bir durumdur. Alınan karar, hem insanlık hem de toplum adınadır. Eyleyen insanın kişisel, toplumsal ve psikolojik özellikleri, sonuçta ortaya çıkan durumun anlamını kuvvetlendirir, derinleştirir, karmaşıklaştırır ve en son aşamada verilecek kararı etkiler.

Drama özgü olanın kurgulanmasında bir dizge içinde beş asal öge yer alır: insan (oyun kişisi), özel bir durum (oyun kişinin tepki göstermeye zorlayan durum), eylem (tavır, tutum, hatta eylemsiz kalma çeşitlemeleriyle), sonuç (eylemin sonunda ortaya çıkan yeni durum), karar (anlamli, düşündürücü, heyecan

uyandırıcı insanlık gerçeği). Bu dizge, klasik dram yapısı için de, epik dram yapısı için de, modern ve modern sonrası dram yapısı için de geçerlidir. Oyunlarda her ögenin niteliği, vurgusu, önem derecesi farklılaşsa da asal işlevi değişmez. Bu işlev, bir gerçeğin insanın kendi eylemi ile ortaya çıkmasını sağlamak ve buna bağlı olarak özel bir anlam taşıdığını göstermektir.²⁵¹

Antik Yunan'dan günümüzdeki oyunlara kadar yazılan ve sahnelenen yapıtlarda dramatik olanı içeren ana izlek korunmuş olmakla beraber, bu izleği oluşturan öğeler farklı nitelikler taşıyarak, farklı sonuçlara ulaşarak, değişik kararlara yol açmışlardır. Her dönemin yazarı, kendi zamanlarının insan ve toplum yaşamında gözlemledikleri durumları, dramın ana izleğine sadık kalarak, farklı kurgu ve biçim değişiklikleriyle ele almışlar, çeşitli anlamlar üretmişlerdir.

Yirminci yüzyılın tiyatrosunun en belirgin eğilimi, yazarlık, yönetmenlik, oyunculuk ve tiyatro gösterisine katılan bütün yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanakları aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur. Yirminci yüzyılın öncü sanat akımları, sistemli bir tiyatro kuramı oluşturmamış, tiyatrodaki öncü ve deneysel özelliklerini korumaya çalışmışlardır.

Sahne seyirci ilişkisinin ele alınması, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi, sahne mekânının ustalıkla kullanılması, görüntüde hareket ve çarpıcılık sağlanması, oyun yapısının parçalanması, oyuncunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi, Birinci Dünya Savaşı sonrası tiyatro sanatında gerçekleştirilen yeniliklerdir. Bu yenilikler tiyatro düşüncesinde geleneksel anlayışın aşılmasını, tiyatroların edebiyat yönü ile değil, tiyatrosal yönü ile değer kazanmasını sağlamıştır.²⁵²

Yirminci yüzyılın tarihsel avant-garde hareketlere tanık olduğu başlangıç yılları, tiyatrodaki yerleşik kodların parçalanmasına paralel olarak, dramatik metinlerde de içinde bulunduğumuz zamana kadar sürecek, köklü değişimleri getirmiştir. Dramatik yapıdaki kırılmalar, dünya algısındaki düşünsel kırılmaların bir sonucu olarak karşımıza çıkmıştır. Birbirini izleyen bu değişimler, beraberinde yazılan metinlerin içerdikleri biçimsel özellikleri de değiştirmiştir. Dramdaki radikal değişimler için tarihsel avant-garde'ları beklemek gerekecektir. Klasik biçimde sanat, gerçekliği bütünsel, anlamsal bir dizge içinde sunma görevini

²⁵¹ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Yay., , Ankara, Ekim 2001, 40-41 s.

²⁵² Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. Basım, Adam yay, 1982, 199 s.

üstlenmişti, avant-garde'larla birlikte gösterenin materyal değerine yapılan vurguyla birlikte bir başka temsil anlayışı geliştirilmiş ve geleneksel tiyatro anlayışından da kopuş yaşanarak farklı bir temsil anlayışına geçilmiştir.

Antik tiyatrodan başlayarak, oyun içeriğinin en önemli ögesi ya konu, ya da oyun kişileri olmuştur. Yirminci yüzyılla birlikte, düşünce ögesi de ön plana geçmiş, oyunun olay dokusu sunmak istediği görüşe göre düzenlenmeye başlanmıştır. Artık konu, neden-sonuç ilişkisine göre düzenlenmiş bir olay dizisi içinde sunulmamaktadır. Düşünce ögesi ön plana geçmiş ve bütün ilgi oyunların teması üzerine odaklanmıştır. Sahnede birbirini mantıklı olarak izleyen olaylar yerine, yan yana, eşzamanlı olarak sunulan olaylar ve durumlar yer almaktadır.²⁵³

Tiyatronun yirminci yüzyıla kadar önem verdiği ne varsa, konu, olay, karakterler ve kahraman tipleri, yazınsal anlatım, dile değin her tür anlatım araçları bir bir yıkılır. Geriye sadece insanın artık soyutlanamayacak olan varlığı kalır, her tür değer yargılarından sıyrılmış, çıplak ve somut varlığı. Salt resmin, salt müziğin yanında artık sadece tiyatro yer alır.²⁵⁴

3. 1. Avant-Garde'dan Postmoderne

Yirminci yüzyılın başlarında Avrupa düşüncesini ve gündelik yaşamı etkileyen değişimlerin sahnelere yansımaları da bir o kadar sarsıcı olmuştur. Dil kuşkusu, gerçekliğin temsil biçimleri konusunda geleneksel algıya karşı oluşan güvensizlik, sanatçının nesnesi ile kurduğu ilişkileri değiştirmiştir. Tiyatro için yazılan metinlerde dramatik araçlardan uzaklaşma eğilimleri ilk olarak diyalogun klasik işlevinden uzaklaşmasıyla, karakterin bütünlüğünü yitirmesiyle gerçekleşecektir. Dramatik yapının organik bütünlüğünü parçalamaya başlayan yazarlar, nedensel bir bağlantıyla ilerleyen, kapalı, birlikli oyunlar yerine, episodlardan, rüya sahnelerinden oluşan oyunlar yazmaya başlamışlardır. Avant-garde'ların, hareket mantıkları birbirinden farklı olsa da, dramatik metinlerde gösterdikleri benzerlikler hemen hemen aynıdır. Dilin, anlamın dağıtıldığı avant-garde metinler, geleneksel biçimden kopuşu göstermektedir. Avant-garde'lar,

²⁵³ y. a. g. e., 211 s.

²⁵⁴ Zehra İpşiroğlu, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul Üniversitesi Y.D.Y.O Yayınları, İstanbul, 1978, 21 s.

kendilerinden sonraki tiyatro metinlerinde yapılacak her türlü değişim için olanaklar zemini yaratmışlardır. Modern sonrasındaki tiyatro metinleri, tarihsel avant-garde'larla başlayan bir sürecin en ileri aşaması olarak değerlendirilebilir.²⁵⁵

Tarihsel avant-garde akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağdan bu yana hiç tartışılmadan devam eden, sanatın, doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtma görevi, ilk kez bu dönemde sorgulanmaya başlar. Gerçekçi yansıtmanın yerini alan seçenekler çeşitlidir.

Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin 'kendiliğinden' sanat yapıtına dökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları temelden olumsuzlayarak ortadan kaldırır. Modern sanatın öncü akımları, on dokuzuncu yüzyılın izlenimcilik-doğalcılık anlayışının güzellik ülküsüne karşı temelde çirkinliği yeğler. Duyulara seslenen, hoş, tatlı, melodik, süslü, bezemeci, yüceltici her şeye sırt çeviren avangard sanat, eski sanat araçlarını bile kullanmayı reddederek dilde yeni bir dil yaratmayı, müzikte 12 ton dizgesini bulmayı, resimde resim sanatını yeniden keşfetmeyi seçer.²⁵⁶

Avant-garde akımların bir başka özelliği, sanat yapıtında var olan biçim – içerik diyalektiğinde biçime ağırlık verilmesidir. Sahne açısından bakıldığında bu akımlardan dışavurumculuk ve bir ölçüde gerçeküstücülük dışında kalanların, dramatik metin üzerinde pek az etkili oldukları, buna karşılık sahne ve tiyatral betimleme açısından köklü değişiklikler getirdikleri görülebilir. Tarihsel avant-garde hareketlerin tiyatro alanında gerçekleştirdikleri pek çok yenilik vardır. Bunların arasında en önemlilerinden biri de dramatik metin tasarımına getirdikleri bakış açısidir.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, tiyatronun tiyatrosallaşması isteğinin altında, yeni bir tiyatronun seyirciyle kuracağı ilişkinin işlevine yönelik bir propaganda vardı. Tiyatrodaki değişim için "sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden örgütlenmesi"ne dikkat çekilmekteydi. Sahnede ışık, renk ve mekân gibi sahneleme unsurları soyutlanıyor, müzik, koreografi gibi soyut sahne göstergeleri daha yoğun bir biçimde kullanılıyordu ve onların da gösterge karakteri yerine materyal değerlerine vurgu yapılıyordu. Avant-garde tiyatro, oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir sistem yerleştirmeye çalışıyordu. Tiyatrosallaştırma

²⁵⁵ Karacabey, a. g. e., 10–11 s.

²⁵⁶ Aysin Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 1997, 89–90 s.

tasarısı, her şeyden çok edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşıydı. Bu dönemin yazarları da dilsel göstergenin işlevini çözerek bu çabaları desteklerken, teatrallik, tiyatronun ayırıcı bir özelliği haline gelmişti. Tiyatronun teatralleştiği bu dönemde, kendi dışındaki ilişkileri tanımayan, bireylerarası bir dünya kuran ve bu dünyanın dilsel tek aracı diyalog olan dramatik yapıt, dilin ve bireysel edimin sorunsallaştığı bir dönemin algısına uygun olarak dönüşüme uğramış, işlevsel dil, yerini şiirsel dile, bireyler arası ilişkiler imkânsızın parodisine, klasik mimesis anlayışı, bir başka hakikat arayışı çerçevesinde çarpıtılmış imgelere, diyalog monologa ve oradan da iletişimsizliğin bir göstergesi olarak anlamsız hecelere ve seslere, yapı fikri ise yerini montaja, fragmana bırakmıştır. Post-dramatik tiyatroya doğru giden yolda önemli bir aşama olan tarihsel avant-garde'ların getirdiği değişimler günümüz tiyatrosunda da etkilerini hala sürdürmektedir.²⁵⁷

Avant-garde dönemin en önemli kavramı teatrallik olarak karşımıza çıkmaktadır. Teatrallik, edebiyattan uzaklaşmanın yanı sıra, tiyatronun kendine özgü potansiyelini kullanmaya işaret eden bu kavram, “yazınsallık” kavramından esinlenilerek türetilmiştir. Edebiyatı özerk bir disiplin haline getiren ilkelere vurgu yapan “yazınsallık” kavramı gibi, teatrallik de, tiyatrodaki edebiyata eklenmeye karşı itirazların kavramsal ifadesi olmuştur.²⁵⁸

Tiyatronun güç kaynakları resim, müzik, yazın, sinema, fotoğraf, mimarlık, yontu, grafik, dans, vb gibi sanat; toplumbilim, ruhbilim, tarih, felsefe, dil, halkbilim, göstergebilim, vb gibi bilim; dekor, giysi, ışıklama, oyunculuk, vb gibi estetik-teknik dallardır. Bütün bunların, tamamlanmış bir tiyatro gösterisinde özümmlenebilmesi için, bir bütünlük, gerekli vurgular, dengelemeler, oranlamalar, uyum ve çekicilik içinde birleştirilmiş olmaları gerekir. Bunun için de, tiyatro yazından farklıdır.

Tiyatro yapıtı, yazın kurallarından apayrı, kendine özgü kuralları ve nitelikleri olan bir yaratıdır. Metin tiyatronun yalnızca bir parçasıdır. Tiyatro metinsiz de varolabilir. Tiyatronun başlangıcında da, özünde de söz değil, hareket vardır. Ancak metin, tiyatro olgusu içinde önemli bir öğedir. Tiyatro metni aşarak, ama yine de ona dayanarak, birtakım bağımsız, yaratıcı öğeleri getirir: söze can katar, sözü bir görünüşe, düşüncüyü bir eyleme sokar... Tiyatral yapıt daha doğarken yazınsal yapıttan ayrılır.²⁵⁹

²⁵⁷ Karacabey, a. g. e., 13 s.

²⁵⁸ y. a. g. e., 85 s.

²⁵⁹ Nutku, **Dram Sanatı**, a. g. e., 19 s.

Avant-garde sanatta amaç, sanatın yaşamdan kopukluğunun giderilmesidir. Sanatın her durumda güzel ve hoş olanı yaratmayı amaçlaması, sanat üretiminde bireyselliği gözetmesi ve aynı biçimde algılanışında da bireysel bilince seslenmesi, avant-garde sanatçıların geleneksel olana karşı çıkışındaki en büyük etkenlerden bazılarıdır. Avant-garde sanatçıların seyirciyi özgürleştirmek, geleneksel oyun-seyir ilişkisini bozarak seyircinin sanatla daha dolaysız bir ilişkiye girmesini sağlamak ve bununla beraber sanatın kendi kendini eleştirme sürecine girilmesi, avant-garde sanatçıların getirdiği yenilikler arasındadır. Avant-garde hareketle birlikte, tiyatro gösteriminin bütünsel akışından vazgeçiş önemli adımlardan biridir.²⁶⁰

Yüzyılın başında yeni bir dünya kurma isteği sanatçıları da etkilemiş ve sanatlardaki saldırganlık, yıkıcılık yeni bir dünya kurmanın enerjisinden izler taşımaya başlamıştır. Avant-garde sanatçılar da, modernistlerin bir adım ötesine geçerek, gelenekselleşmiş biçimlerden her anlamda tam bir kopuşu amaçlamışlardır.²⁶¹

Tarihsel avant-garde'ların sanat ile yaşam arasındaki boşluğu kapatma hedefleri, politik bir eleştirinin uzantısı olarak tasarlanmıştı. Sanatın yaşamsal pratikten koparak kendi estetik amaçlarına kapanmasını eleştirirken ima ettikleri sarsıcı bir değişimdi. Postmodern sanatın da en önemli sloganı yaşamla sanat arasındaki ayrımın giderilmesidir, fakat avant-garde'ların toplumsal dönüşüm arzuları artık geçerli değildir.

Kitle endüstrisi ile avangardlar arasındaki ilişkinin öngörülmemiş bir sona doğru ilerlediğini belirtmek gerekir. Adorno'nun sanatın kiteselleşmesinin sanatsal amaçların uzağına düşmek olarak yorumladığı avangard süreçte, gerçekte toplumsalı dönüştürme projesi başarısızlığa uğramış ve sanat ile yaşam arasında kurulan dolaysız ilişkinin sadece kabuğu kalmıştır. Bu kabuk ise kitle endüstrisinin bir parçası olmaya ya da onu olumlama ve yeniden üretme tehdidine bağlanmıştır. Gerçeküstücülerin sanatçıyı bilinçaltının verilerini otomatik olarak kaydeden bir katip konumuna getirmesi, Duchamp'ın hazır nesnelerin seri çoğaltımıyla gerçekleştirdiği performanslar, onların açısından sanatın protestosu olsa da eleştirmenler açısından sanatın kiteselleşmesidir. Avangard sanat negatif değerlerin radikal biçimlenmesi olarak modern, gelenekle yabancılaşmış oyun olarak postmoderndir.²⁶²

²⁶⁰ Candan, a. g. e., 279 s.

²⁶¹ Fırat Güllü, "Avant-Garde Tiyatronun Sonu", *Mimesis*, Boğaziçi Üniv. Yay. sayı, 8, 217 s.

²⁶² Karacabey, a. g. e., 91 s.

Avant-garde sonrası sanatta da, sanatçı ile malzemesi arasındaki yabancılaşma sürdürülür, fakat artık avant-garde'ların "estetik bireşimden kaçınma" niyetleri yok olmuştur. Avant-garde'm içeriği olumsuzlayıp biçimi yüceltme tekniği sürdürülürken, geçmişin anlatım tarzı da tümüyle reddedilmeyecek, estetiğin anlatım araçları yeni tekniklerle birleştirilip sanatın kitle kültürüyle ilişkisi reddedilip yeniden kendi içine kapanmış bir dil yaratılacaktır. Avant-garde sonrası sanat, ikinci dünya savaşı sonrasında "absürd tiyatrodan belgeselciliğe ve somut şiire, nouveau roman'dan Artaud'nun tiyatrodan yol açtığı canlanmaya, happening'lerden pop arts'a, minimalizmden performans'a" çok çeşitli biçimlerde kendini gösterecektir.²⁶³

Tarihsel avant-garde'in karakteristiği olan sosyopolitik eleştiri öğelerinin ve radikal ölçüde yeni sanat biçimlerine duyulan arzunun yerini alan pastiş, alıntı, geçmiş biçimlerle oynama, ticarilik, her şey gider mantığıyla kendini var eden postmodernizm, avant-garde'lar gibi tamamen gelenekselleşmiş olanın reddi yerine onunla oynamayı, bir estetik üsluplar ve oyunlar çoğulculuğu içerisinde yeni bir eklektisizm sergilemeyi hedeflemiştir.²⁶⁴

Postmodern estetik bu yönüyle baktığımızda geçmişte tarihsel avant-garde'ların gerçekleştirdiği türden bir kopuşu gerçekleştirmez, postmodernizm kendisini modernin sonrası olarak kavramlaştırarak ardıllık, sonralık özelliğine vurgu yapar. Bu nedenle avant-garde sanatın yarattığı hiçbir özgün yan ya da biçim onda yoktur. Postmodernizm, avant-garde'in olumsuzlama ve yadsıma düşüncesini taşımaz. Avant-garde modernin dönüm noktasıdır ve klasik modernizmin kabulleriyle savaşmıştır, organik yapının yasalarını yıkan manifestolarıyla, rastlantısallığa verdikleri önemle modernizmin gelenekselleşmiş kurallarına savaş açmışlardır.

Postmodernizmi modernist niyetlere karşı avant-garde bir saldırı olarak görenler olduğu gibi, tarihsel avant-garde'ların niyetlerinin yeniden üretimi olarak görenler de vardır. Gösterenlerin bağımsızlığı, alegorik biçim, parodi, pastiş, sanat ile yaşam arasındaki sınırların kaldırılmasına yönelik arzu, tarihsel avant-garde'larla postmodernistler arasında kurulabilecek ortaklıklardır. Fakat tarihsel avant-garde'ları besleyen amaçlarla postmodernizmin amaçladığı oluşum arasında

²⁶³ y. a. g. e., 92 s.

²⁶⁴ Steven Best-Douglas Kellner, a. g. e., 26 s.

önemli bir fark vardır. İçinde yaşanan zaman dilimini kültürel ve sanatsal düzlemde belirlediği söylenen postmodern düşünce, orijinal bir kopuş noktası değildir. Özellikle sanat alanında kendine özgü bir biçimleme ilkesi oluşturamamış, eklektik bir biçimler oyunu olarak kendini sunmuştur. Tiyatro açısından da bir kopma noktası olarak ele alınan avant-garde'ların yıkıcılıkları daha sonraki gelişimlere zemin hazırlamıştır. Postmodernizmde ki her şeyi mümkün gören sanat anlayışı, tarihsel avant-garde'ların gerçekleştirdikleri değişimlerin bir sonucudur. Dramatik metinler düzleminde de tarihsel avant-garde'ların yolunu açtığı değişimler, tüm denemeler için tarihsel bir zemin hazırlamıştır. Dramatik metinlerin görünümü avant-garde'lardan beri çelişiktir ve geleneksel noktadaki kırılmalar spesifik kırılmalar değil, modernitenin dönüm noktası olan avant-garde mirasın aşırılaştırılmasıdır. Postmodernizmin birçok verisi yeni değildir; türlerin ortadan kalktığı, dilin kullanımının bir problem haline geldiği bir dönemin deneyiminden sonra yazınsal alan her şeye açık hale gelmiştir.²⁶⁵

Avant-garde sanatçılarla birlikte dram anlayışı kökünden sarsılmıştır. Dramatik tiyatro, ince kurgu tekniği ile, seyircide uyandırdığı ilizyon ile, geleneksel zevk ve yarar ilkesi ile yadsınmış, yerine seyircisi ile yepyeni bir ilişki kurmayı amaçlayan farklı bir tiyatro anlayışı getirilmiştir.²⁶⁶

Avant-garde sanatta belli bazı ortak öğelerin yinelendiği görülse de; şok etkisi yaratma, gerçek yaşamla eşzamanlılık gözetimi ve bilinçli bir biçimde rastlantıya yer verilmesiyle birlikte sanatın yaşamdan kopukluğunun giderilmesi olmuştur. Şok, eşzamanlılık ve rastlantı geleneksel oyun seyir ilişkisini bozarak seyircinin sanatla daha dolaysız bir ilişkiye girmesini güvence altına alıyordu. Tiyatroda sirk, varyete, kabare gibi çizgi dışı türlerin avant-garde hareketler içinde yüceltilmesi, doğalcı-gerçekçi akıma karşı çıkışın belirtisiydi. Tiyatronun bir önceki yüzyıldaki gelişiminde üzerinde durulmamış birçok anlatım olanağı avant-garde akım ile birlikte gündeme gelmiştir.²⁶⁷

Tiyatro alanında 1960'lı yıllarda oluşmuş hareketleri de tarihsel avant-garde'ların yeniden canlandırılması olarak görmek mümkündür. Amerikan

²⁶⁵ Karacabey, a. g. e., 96 s.

²⁶⁶ Şener, a. g. e., 248 s.

²⁶⁷ Candan, a. g. e., 115 s.

performans kültürü (Julian Beck, Robert Wilson, Richard Schechner gibi), Grotowski'nin Polonya'daki "yoksul tiyatrosu", Peter Brook'un "kutsal tiyatrosu", Eugenio Barba'nın Odin tiyatrosu, Ariane Mnouchkine'in Theatre du Soleil'i. Bu hareketlerde dilin olumsuzlanması, ilginin dilden bedene kayması tarihsel avant-garde'larla aynı paraleldedir. Bir başka paralellik, Avrupa dışı özellikle Asya tiyatro biçimlerine duyulan ilgidir. Farklı kültürlerin unsurlarını kaynak olarak kullanan, beden dil karşısında özgürleşmesini ve Avrupa dışı tiyatro modellerine duyulan ilgiler, tarihsel avant-garde'larla yakınlaşmadır. Tiyatronun teatralleşmesi anlamında avant-garde'ların yaptığı çalışmalar tiyatronun ortak dilini yaratmaya yol açmıştır. Tarihsel avant-garde'larla başlamış olan dilsel göstergelerin anlamdan arındırılması postmodern tiyatrodaki daha ileriye götürülmüştür. Gerçeküstü tiyatronun rüya resimleri, simgeciğin lirik dili ve durağan sahneleri, dadacıların burada ve şimdi'si, Witkiewicz'in arı biçimi şeklinde çoğaltılabilecek pek çok avant-garde uygulama postmodern tiyatrodaki kullanılmaktadır. Avant-garde hareketin bileşenleri yakın çağın tiyatro estetiğini ve tiyatro metinlerini etkilemeyi sürdürmektedir.²⁶⁸

Avant-garde hareketin göstermiş olduğu bütün protestoların nedeni modernliğe yapılan bir eleştiriydi, modernliğin eleştirisi, o zamandan bu yana kesintiye uğramadan sürmektedir. Tarihsel avant-garde hareketle birlikte yaşanan dramatik metinlerdeki kırılmalar, değişimler, modern sonrasında daha önceden yaşananın derinleştirilmesidir. Yaşanılan dönem, çeşitli üslupları barındırırken gerçeklik algısının değişmesi sanatçıyı yeni biçim arayışlarına yöneltmiştir.

*Fütürizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk, sanat yapıtında bölümlerin bütüne olan bağımlılığını ortadan kaldırmakla, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemeyi, sanatın kurumsallaşmasıyla beliren kopukluğu gidermeyi amaçlar. Politik tiyatronun önerdiği yabancılaştırma etkisi, köklerini bu başkaldırıdan alırken, Artaud'nun önderliğinde gerçeküstücü tiyatro, farklı bir çözüme yönelir. Gerçeküstücülük, sanatın özerkliğine karşı çıkarken, yaşam ile sanatı özdeş kılmak ister. Artaud'nun izinde bir tiyatro düşünürü olan Grotowski'nin törenselliği, tiyatronun köklerinde bulunan sanat-yaşam özdeşliğini yeniden canlandırmak istemesi, aynı yönde bir çabadır.*²⁶⁹

3. 2. Postmodern Tiyatro

²⁶⁸ Karacabey, a. g. e., 98 s.

²⁶⁹ Candan, a. g. e., 280 s.

Modern sonrası olarak nitelendirilen son dönemin tiyatrosu oldukça karmaşık bir görünümle karşımıza çıkar. Bunların başında yazılı metnin yadsınması gelir. İçinde bulunduğumuz dönemin tiyatrosunda, çözümleme nesnesi olarak gösterim metni öne çıkar. Buna karşılık yazınsal dramatik metin önemini yitirir. Tiyatro yapımının dışında varlık gösteren oyun yazarı yerine, geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi tek kişilikte toplanan oyuncu-yönetmen-yazar yeniden varlık bulur. Modern sonrasının yazarları, geçmişle bir hesaplaşmaya girer ve eski söylencelerin üzerine çağdaş söylenceler üretme yoluna giderler. Günümüzün özelliği, engin bir klasikler birikimiyle karşı karşıya oluşumuzdur. Bu nedenle postmodern tiyatro, yorum alanında etkindir. Metnin alt metninin yorumlanması, yapı-çözüm yoluyla klasikleşmiş metinler üzerinde sıkça uygulanmaya başlar. Karşıtlıkların yan yana vurgulanması, klasiklerin yorumlanmasıyla, geçmişle şimdiki zaman arasında bir bütünlük yaratımına başvurulur. Oyun yeri düzenlenmesinde, mimari-estetik biçimlerle şaşırtıcı oyunlar oynanması dikkat çekici diğer bir özelliktir. Bol ışıklı boş uzamların kullanımı, seyircinin algı sınırlarını zorlayan gösterim süreleri kullanılmaya başlanır. Jean François Lyotard'ın saptadığı gibi, bilginin ve dilin nicelleşmesi üzerine kurulu postmodern durum, teknoloji ve bilgisayar becerisini yansıtan estetik kusursuzluk noktasında bir soyutlama kültürü yaratır.²⁷⁰

Bilginin sağanak halinde üzerimize yağdığı postmodern dönemde, sahne uygulamalarında seçmek, ayırt etmek, yorumlamak, bilgi birikimiyle izlemek ya da yorumlamak büyük önem kazanmıştır. Gerçeklikle kurmaca arasındaki ayrımın yok olduğu postmodernizmde, metinler klasik temsil ilkelerine göre düşünülmemektedir. Tiyatro metinlerinde, gösterenle gösterilen arasındaki anlamsal bağ yitmekte bu yeni düzenlemeler yeni metinlerde açıkça gözlenmektedir. Tiyatro metinleri geleneksel yapının biçimleme özelliklerinden uzaklaşmakta, artık metinlerde tiyatronun durumuna özel bir vurgu yapılarak kurmacanın kapalı dünyası kırılarak ve yazma eylemi meta düzlemin konusu haline getirilerek yeni sahneleme biçimleri oluşturulmaktadır. Alıntılarının genelleşmesiyle metinler, montaj, kolaj terimleriyle açıklanmaya başlanmıştır. Postmodern dönemde tiyatro metninin temel bir özelliği de çeşitlilik

²⁷⁰ y. a.g. e., 283 s.

sergilemesidir. Dilden vazgeçen metinler yazıldığı gibi, dili başat bir unsur haline getiren metinler de yazılmakta, belirli kalıpların, sınıflamaların ışığında değerlendirilmesi zor karmaşık tiyatro metinleri, özgür bir deney haline getirilerek dramın tarihsel bir tür olarak aşıldığını göstermektedir. Bu değişimleri eserlerine yansıtan bir çok yazar ve düşünür, özneyi, konuşmayı, zamanı, olay örgüsünü parçalayarak, metinlerini kolaj biçiminde yazmaya başlar.²⁷¹

Postmodern tiyatro zorunlu olarak geçmişe gönderme yapar. Çünkü postmodernizm geçmişin değerlerine bağlıdır ve bütün bir tiyatro geleneğinden yararlanır. *“Söz konusu olan geleneği yeniden yapmaktır, ona aldanmak değil, geleneği yeniden icat edersek, aynı anda onu eleştirel bir biçimde sunarız; uzlaşımını alımlar, ama ona inanmayız. Artık geleneği korumak söz konusu değildir.”*²⁷² Postmodern yazar, İsteddiği yerden istediği malzemeyi alarak bir bütünleştirme işlevini üstlenir ve bu özelliğinden dolayı avant-garde akımlarla bağını tümünden yadsımış olur. Bütün bir gelenekten yararlanma ve bunu bir biçimsel forma sokabilme de, postmodernizmin kendi yazı tekniklerini ve biçimlerini oluşturmasıyla metinlerinde bir anlam izleği kurması ya da kuramamasıyla ortaya çıkar. Her şeyden önce biçimsel olarak yeni yazma ve kurgulama teknikleri, postmodern durumu yani içinde yaşanılan çağı gösterir. Geçmişin birikimlerinden yararlanan ve biriktirmeden yazılamayacağını açığa vuran modern sonrasının yazarları, klasik metnin yazma kurallarını olduğu gibi yadsımak zorundadırlar. Klasik tiyatro metnindeki diyalog alış verişlerinin gündelik bir konuşmadaki gibi yapıldığı çağ geçmişte kalmıştır. Bugünün yaratıcıları yaşanılan dönemde eskinin biçimsel ve biçimsel olarak aşılması gerektiğinin altını çizerler.

Altmışlı yıllardan başlayarak, ‘absürd’ denilen dönemden sonra, söz konusu olan artık diyalogla monolog, iletişimle kakofoni, anlama anlamsız (saçma) arasındaki tartışma değildir. Yazarlar (örneğin: Peter Handke, Michel Vinaver, Heiner Müller, Bernard Marie Koltes gibi) metinlerinde iletişim halindeki ya da anlaşılmasız sözlere gömülmekte olan konuşmacıların öykünmesini yapmaya artık çalışmazlar. Artık gerçekte pek karşılıklı söylenebilir, özetlenebilir, çözülebilir, edimle sonuçlanmaya hazır olmayan bir metin – hala ayrı konuşmacılara sırayla edilen sözler biçimini alsa da- sunarlar. Sözün kendisi (yeniden) edim olur. Seyirci kitlesine bütün olarak seslenir, dinleyicilerin canları isterse alıp

²⁷¹ Karacabey, a. g. e., 12 s.

²⁷² Partice Pavis, **Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro**, 1. Baskı, Çev: Sibel Kamber, Dost Yay., Ankara, 1999, 100 s.

*istememezse bırakacakları, olanaksız bir birleşik uzamın arayışı olarak 'yüzlerine fırlatılan' bir şiir gibi. Tiyatro diyalog öncesi döneme geri dönmek ister, 'en eski sahnesele biçimlerde' olduğu gibi.*²⁷³

Yeni oyun yazımında ne diyalog vardır ne de fazla iyi düşünülmüş bir öykü. Artık oyunlarda entrikalara, öyküye kuşkuyla bakılmaktadır. Yazarlar ya da sahneye koyucular üretimlerini anlamsızlaştırmaya, bir öyküyü yeniden kurmaya izin verecek her türlü anlatsal gösterge noktasını elemeye başlamışlardır. Yeni dönemin yazarları anlatılara (Lyotard'ın deyişiyle büyük anlatılara) ve öykülere sırt çevirmişlerdir. Artık metinlerde ya da sahnelerde zevkle bir olayın başını sonunu yakalayıp anlamlandırarak keyifle onu yorumlayacak izleyici istenmez. İzleyici ya da okur, anlamlar üretmek her bulduğu anlamı yedekte tutmayla görevlendirilmiş, anlam karmaşasına gitmeye olanak sağlanmıştır. Postmodern tiyatro, kendini metnin ve dünyanın "ideolojik" bir okumasıyla sınırlandırmak istemez. Metnin ve anlamın "çözümleri" dizisini tüketmiş gibidir ve sonunda hepsini birbirine denk ilan etmiştir. Artık kendini yorumlanabilir bir metin ya da gösterim olarak değil, başkaları arasında dilsel metni de içeren göstergelendirici bir pratik olarak sunmaktadır.²⁷⁴

Geçmişle bağlarını koparmayan postmodernistler, klasik olanla nasıl bir ilişki kuracaklarını da belirlemiş ve hem metinlerini hem de sahneleme düzenlerini bu değişime uydurmuşlardır. Postmodern tiyatrunun ya da sahnelemenin klasik mirasla ilişkisi, bir temanın yeniden ele alınmasından ya da reddedilmesinden değil, yeni bir ilişkiyi icat etmekten geçer.

*Postmodern tiyatrodaki, kendilerini beylik ve yineleyici bilgilere (reklamcılığın, ideolojinin, gündelik konuşmanın diline) indirgeyen bu kültürel göndermeleri bir bakıma depolama, belleğe koyma yeteneği vardır. Bu belleğe koyuş, Peter Handke'nin Kaspar'ında ya da Wilson'ın Goldene Fenster'inde tümcelerini ya da edimlerin (H. Müller'in Hamlet-Machine'inin Wilson tarafından sahneye konuşması) yeniden ele alınması yoluyla sentaksik (sözdizimsel) Patternlerin yinelenmesiyle yapılır. Her yeni bilgi, çabucak belleğe yerleştirilmiş ve her an ulaşılabilir olan bu kalıplarla doğrudan doğruya kıyaslanabilir. Çok ağır bir mirası olan klasik yapıtın kültürel göndermelerinin yerini alan bu çok hızlı, ama çok da kısa bellek olgusuna, bir konuşma ya da temsilin yinelenmesi düşünülerek, not etmeyi reddetme olgusu da eklenir.*²⁷⁵

Postmodern metinde insan, daha çok, bir söylem taşıyıcısı, değiş-tokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin söyleme

²⁷³ y. a. g. e., 94 s.

²⁷⁴ a. g. e., 96 s.

²⁷⁵ a. g. e., 102 s.

makinesi olarak karşımıza çıkar. Samuel Beckett'in, Peter Handke'nin, Heiner Müller'in vb. gibi pek çok yazarın metinlerinde görünen insanın, bir bakıma kimliğini ya da en azından konturlarını yitirdiği kesindir. İnsanın artık tarih içine yazımlanmış ya da radikal bir sahnesele işleme tüm sorunları ve soruları halleden toplumsal-tarihsel bir açıklamayla tarihselleştirilmiş bir bireyle hiçbir ilgisi yoktur. O, bir sayı, bir rakam, yabancılaşmış bir varlık ya da oluşturulmaya çalışılan bir öznedir. Metindeki tek amacı, metnin sözlerini aktaran olmasıdır.²⁷⁶

Tarihsel avant-garde'larla beraber kullanılmaya başlanan tiyatronun tiyatrosallaşması (teatrallik) tiyatronun kendine ait araçları üzerine işaret çekmek için kullanılmıştır. Tiyatronun kendine özgü araçları ise, sahnenin şimdisinde gerçekleşen ve seyirciyle iletişimin yeni bir tanımını gerektiren süreçler olarak formüle edilmiştir. Tiyatronun, seyirciyle etkileşimi içine alan yeni işlevinin, şimdi ve buradalık özelliği, dramatik metnin, dışarıdaki bir zamanı ve mekanı işaret eden kurmaca dünyasının zamansallığı ile örtüşmemektedir. Bu nedenle tiyatroyla eş zamanlı bir ilişki kuramayan dram ya azaltılacak ya da değiştirilecektir.

Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesele potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir. Teatrallik kavramının, edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşı çıkış olduğu söylenebilir.²⁷⁷

Değişen çağa ve döneme ayak uydurmaya çalışan tiyatronun araçları, postmodern olarak adlandırılan yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendi temsil araçlarını da tanımlamaya başlamıştır. Klasik temsil anlayışında sahnede gösterilen “nesne-nesne” konumuyla var olurken, postmodern sahnede “nesne-gösterge” olarak değişmiştir. Gerçeğin sanat yoluyla gösterimi olan klasik temsil bugün kendine referans alabilecek bir dış dünya bulamamaktadır. Varolan gerçeklik algısı dünyayla eski anlamsal bağını yitirmiştir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımın silinmeye başladığı noktada, sanatın niteliği de otomatik olarak karşı kurmacaya dönüşecektir ve sanat kurmacanın kurmacası olarak hem metinlere hem de sahneleme uygulamalarına yansımaları olacaktır.

Odo Marquerd, 'Karşı Kurmaca Olarak Sanat' başlıklı denemesinde, kurmaca-gerçeklik ilişkisinin paradoksal bir biçim almasına dikkat çeker; 'gerçek ve kurmaca aslında

²⁷⁶ a.g.e., 103 s.

²⁷⁷ Karacabey, a.g.e., 113 s.

*karşıttırlar; fakat yaşadığımız zamanda artık değil, gittikçe gerçek ve kurmaca alışım olarak görünmekte. Sanat kurmacanın bütününden gerçekliğe dönüşüyor kendi açısından karşı kurmacaya.*²⁷⁸

Postmodernizmle birlikte dramatik metinlerin, bir şeyleri temsil eden yapısı, öykünün reddedilmesiyle beraber, ikonik göstergelerin birinci sıraya oturtulmasıyla parçalanmaya başlamış ve bunu dramdaki hemen hemen bütün öğelerde parçalanma izlemiştir. Sahnede ışık, renk, zaman, mekan bütün sahne unsurları bir bir soyutlamaya gidilmiş, müzik, koreografi gibi soyut sahne göstergeleri daha yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yirminci yüzyılla birlikte başlayan bu değişim tarihsel avant-garde'larla radikal bir değişim geçirmiş modern sonrası olarak adlandırılan dönemle birlikte metin, sahneleme ve yazma süreci de dâhil bütün sahne gereçleri bir bir metinlerden soyutlanmıştır. Postmodern tiyatro geleneksel temsil söylemini reddetse de geleneğin engin birikimlerini çağdaş söylemler ve yazma teknikleriyle sahneye aktarmışlardır. Metnin bu yeni konumlanması “yapı-bozum” ve “çokseslilik” kavramlarının çerçevesinde açıklanmıştır. Tiyatronun tüm unsurları gibi dilde de bir anlam bozumu gerçekleştirilmiş, diyalog, yerini çoksesliliğe bırakmıştır. Tiyatro metni, sahnenin dışındaki dünya, yabancı bir beden olarak ele alınmaya başlanmıştır. Dilin bir şeyleri işaret etmesi anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınıların anlam oluşturmayan durumların sergilenmesi hedef haline gelmiştir. Dil artık bir nesnedir. Peter Handke'nin ya da Heiner Müller gibi yazarların oyunlarında dil bütün anlamından bağımsız parçalara ayrılır. Kolaj ve montaj en çok kullanılan yazma tekniği olmaya başlar.²⁷⁹

3. 2. 1. Post-dramatik Tiyatro

Dramatik metinlerin tiyatrodaki işlevi konusunda en radikal tutumlardan birisi, post-dramatik tiyatro anlayışında sergilenmektedir. Post-dramatik tiyatro metnin azaltılabileceğini savunurken, tiyatroyu, metnin, öykünün “öteki tarafındaki” sınırdaki görür. Performans, happeningler ya da Robert Wilson'un “imge tiyatrosu” gibi örneklerle bütünleşerek, dramatik metinden uzaklaşma arzusunu belirginleştirirler. Post-dramatik tiyatro “dramın öteki tarafı” olarak tanımlanır.

²⁷⁸ y. a. g. e., 117 s.

²⁷⁹ y. a. g. e., 119 s.

Bu tiyatro yoğun olarak projelerin formunda oluşur, bir rejisörün yanında, bir sanatçılar timi farklı türleri ortaklığa çağırırlar. Dansçılar, grafikerler, müzisyenler, oyuncular, mimarlar, belirli bir projeyi gerçekleştirmek için ortak çalışırlar. ²⁸⁰

Post-dramatik tiyatronun oluşum özelliği deneysellik; nefes, ritim gibi canlı bedene ait olan unsurlar sözden önce gelir. Dil, post-dramatik tiyatrodaki sergilenen bir nesne haline gelmiştir. Dilin nesneleşmesi, açık anlamsal bağlantılarından ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Anlamsal bağlantılardan ayırma işlemi ise, tekrarlar, sözdizimsel ya da müzikal ilkelere göre yapılan düzenlemelerle elde edilir. Böylece dil, “sergi nesnesi” haline getirilmiş olur. Post-dramatik tiyatro metinleri çok dilli olma özelliğini de içinde barındırır. Çok dilli tiyatro metinleri ulusal dilin birliğini bozacak farklı dillerden oluşan sahne metni çoğunlukla kolaj olarak elde edilecek ve bu da dilsel iletişimin güçlüğünü vurgulayacaktır. Bu yöntem hem seyirci için hem de oyuncu için dilin engelleyici bir unsur haline geldiğini belirtmektedir. Post-dramatik tiyatrodaki metnin yeni konumuna uygun olarak, “peyzaj metin” kavramı öne çıkar. Robert Wilson’un ideal bir tiyatronun, sessiz film ve radyo oyununun birleşiminden oluşması gerektiği yolundaki ifadesi peyzaj metin kavramını açıklamaktadır. Radyo oyunu, görsel hayal gücünü, sessiz film de işitsel hayal gücünü harekete geçirecek ve bu yolla da uzamın sınırları aşılabilecektir. Post-dramatik tiyatro, “eylemin öteki tarafına” yerleştirilmiştir. Dramatik tiyatro, kendini eylemle açıklarken, post-dramatik tiyatrodaki eylem yerini duruma ve dinamik sahnesel oluşuma bırakmıştır. Post-dramatik tiyatronun organik bütünlüğe itirazı, aşırılığa eğilimi, parçalama, istikrarsızlaştırma ve paradoks biçiminde kendini gösteren gösterge kullanımı, geleneksel bağlantısallık ilkesinin yerini heterojenliğe bıraktığının göstergesidir. Seyirci bu durumda, önceden düzenlenen anlamların dışına çıkacak, sunulan durumlarda bir bağlantı izi arayacak, izleri takip etmek zorunda kaldığı içinde algısı aktifleşerek, düş gücünü arttıracaktır. ²⁸¹

Post-dramatik kavramı, dramın sonrasına geçildiğini bildirmektedir. Artık, öykü, eylem, diyalog geleneksel biçimini terk etmiştir. Geçmiş birikimin üzerine çağdaş yorumlar getiren yazar, geleneksel yazma biçimlerinin üzerinden atlayarak biçimi terk etmiş ama geleneğin birikiminden faydalanmayı bırakmamıştır. Yazılan

²⁸⁰ y. a. g. e., 124 s.

²⁸¹ y. a. g. e., 126 s.

metinleri dinamikleştiren yazar, metinleri bir “açık yapıt” haline getirmiştir. Postmodern düşüncenin her şeyi kucaklama eğilimine, bütün biçimlerin yan yana kullanılabilmesine ilişkin açıklamalarına ve “her şey uyar” anlayışına denk düşmektedir. Değişen tiyatro anlayışına değişen metinlerle karşılık veren yazar, içinde yaşadığı döneme kendi tanım ve ölçütlerini katarak, bu tanımları ve yazdığı metinleri sahnenin olanaklarıyla birleştirmeye devam edecektir.

Bir öykü anlatmaktan vazgeçen günümüz metinleri, teatral temsilin Aristoteles’ten Brecht’e kadar tiyatronun kalbi kabul edilen birçok anlatım unsurunu söküp atmışlardır. Anlatılar sona ermiştir. Artık tiyatronun ütopyası bir metnin içeriğine bakılarak anlaşılacaktır. Bir dönemin ve o dönemin tiyatro anlayışının ne dediği neyi hedeflediği biçiminden çıkarılacaktır. Tarihsel avantgarde hareketle başlayan büyük değişim, geleneğin reddiyesi, post-dramatik metinlerle dramın reddine kadar gelmiştir.

Bütün bu gelişmeler tiyatroyu ve tiyatro metnini ortadan kaldırmamıştır; klasik bir formun zamanaşımına uğradığını belgelemiştir. Tiyatro metinleri çeşitli biçimlerde hala yazılmaktadır ve belki de kalıplarından kurtulduğu için daha özgür bir zeminde (bir zemin var mıdır?) durmaktadır. Metinlerdeki radikal değişimlerin sahnedeki değişimlerin sonucu olduğu unutulmamalıdır. Tiyatro metinleri biçimsel olarak, türler arasındaki sınırları yok ederek edebiyata yaklaşırken, paradoksal bir biçimde de edebiyattan uzaklaşacaklardır.²⁸²

Günümüz tiyatro metinlerinde, bilinen, denenmiş, hiçbir olay kurgulama yöntemine tümü ile bağlı kalmadan ve bütün kurgulama yöntemlerinden parça parça yararlanılarak farklı bir teknik ve biçimsel form yaratılmaktadır. Bugün, diyalogun en aza indirildiği ya da çok uzun monologların olduğu oyunlar yazılmaktadır. Olayların arasına başka oyunlardan, söylencelerden, masallardan alınma anlatımlar yerleştirilerek, seyircinin bilgi birikimine yönelmesi gibi, seyirciyi oyunun içine çekerek, olayı anında yaşamasına yönelik çalışmalar da yapılmaktadır. Dramatik olanın seyircinin katkısı ile tamamlanmasına verilen ağırlık, sahne üstü çalışma aşamasının önemini arttırmakta, giderek yazar ve sahneye koyucu ayrımı ortadan kalkmaktadır. Gündemde olan yazar ile yönetmenin işinin bütünlenmesidir. Bu da, yazarın bir yönetmen gibi düşünmesi, yönetmenin bir yazar gibi çalışması demektir.²⁸³

²⁸² y. a. g. e., 153 s.

²⁸³ Şener, Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, a.g.e., 82 s.

4. BÖLÜM:

POSTMODERN OYUN YAZIMINDA KURGULAMA TEKNİKLERİNİN MODEL OYUNLARDA YANSIMASI

Modern ve modern sonrası oyunlarda dramatik olan yeni bir durumla karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, insanın şaşkınlığı ve güvensizliği olarak söylenebilir. Bilememekten, anlayamamaktan doğan şaşkınlık, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, insanın düşündürücü ve açmazda olduğunun gerçeğidir. Oyun kişinin anlamını yitirdiği, durumun anlamsızlığı, eylemin amaçsızlaştığı, sonucun düşünsel ve duygusal etkisinin azaldığı, verilecek kararın çoğu kez seyirciye bırakıldığı bu dönemin oyunlarında, malzemenin gereğine cevap verebilecek biçimleme ya da kurgulama tekniği, ne klasik olay kurgulamasına ne de epik düzenlemeye benzer. Bu oyunlarda olaylar adı konulmadan ve rastlantılarla gelişir. Anlamsız konuşmalar, şakalar, sorular ve yanıtlar, oyun kişilerinin, içinde buldukları duruma gösterdikleri örtük tepkiyi dolaylı olarak anlatır. Bu yaratılan durumda ne bir iddia, ne amaç, ne seçim, ne kararlılık, ne belli bir çatışma hazırlığı vardır. Olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlemediği ve dizimsel bir izlek oluşturmadığı için bir gelişimden söz edilemez. Olayların yerine durumlar geçmiştir. Klasik kurgulama tekniğinin yerini alt anlam üretme tekniği almıştır. Katlanarak geliştirilmiş olan bu dizisel kurgunun bir birikim oluşturması ve seyircinin bu birikimden yola çıkarak derin anlama ulaşması amaçlanmıştır.²⁸⁴

Bütün bu saydığımız yazarlık hünerleri genel geçer özelliklerdir. Burada amaç, postmodern kuramın, ne anlamda algılandığının ve bu algılamamanın neleri öne çıkarıp neleri arkaya ittiğinin anlaşılması içindir. Postmodern kuramcılar, geleneksel felsefeye karşı konumlanışlarında kendilerini ifade ederler. Temel kabullerin top yekûn reddedildiği bir düşünsel ortam, doğal olarak kendi sanatsal

²⁸⁴ y. a. g. e., 70 s.

üslubunu da dayatacaktır. Bu sanatsal üslubun merkezi ise, gündelik yaşamla sanat arasındaki sınırların kalkması, elit olan ile popüler olan arasındaki hiyerarşik konumlanışın yıkıma uğratılması, biçimsel eklektizm ve kodların karışımıdır. Ancak postmodern sanat söz konusu olduğunda, birçok ortaklığı saymamıza rağmen bu bölümde ele alacağımız Heiner Müller, Peter Handke ve Thomas Brasch'ın yazarlık hünelerini aynı düzlemde değerlendirmek sanatçıların giderek belirginleşen tekil konumları nedeniyle oldukça güçtür. Çünkü her yazar kendi yazma biçimini ve yöntemini kendi düşünce dünyasına göre oluşturur ve her biri kendi içinde tektir. Kullandıkları araçlar, yazım stratejilerindeki ortaklık yüzeysel bir ortaklıktır. Her biri modern sonrasının kurgulama tekniklerini kullansalar bile onları tanımlayışları ve kendi kurgularına dönüştürmeleri farklıdır. Aşağıda oyunlarını inceleyeceğimiz bu üç yazar sadece aynı dönemde yazan oyun yazarları olarak ele alınmıştır.

4. 1. Heiner Müller

Heiner Müller postmodern tiyatrunun performans geleneğini absorbe etme biçiminin bir temsilcisi olarak görülebilir. Müller, genel olarak hem yaptıklarına karşı karışık hisler besleyen ama hakkını verenler, hem de kendisini takdir eden diğerleri tarafından Brecht'in en aşikar varisi olarak değerlendirilmektedir. Müller 30 kadar oyun yazmış, 1950 ve 1960'ların başlarında çalışmalarında birçok zorlukla karşılaşmıştır, çünkü Müller, Doğu Almanya'nın anti-faşist demokratik başkaldırısı bitirmiş olarak kabul edip tüm gücünü sosyalist bir devletin yapılandırılmasına yoğunlaştırmak istediği bir zamanda, Almanya'nın faşizme olan öznel katılımı üzerinde yoğunlaşmayı seçti. Brecht'in "*3.Reich'in Korku ve Sefaleti*" (1935–38) oyunu etrafında yazılmış "*Katliam*"da (1951–74) Müller ortalama vatandaşın faşizm kâbusuna nasıl katıldığını gösterir. 1950'lerin sonlarına doğru tarihin sosyalist transformasyonu için gerekli koşulları daha somut biçimde sorgulamaya başladığında, çatışmalı durumları sahnelemesi, örneğin "*Traktör*" (1955–61) ve tiyatroyu sosyal fantezileri için bir laboratuvar olarak süregelen kodlarının insanı uyumlu ve ehli hale getirme eğilimlerine karşı işlenmiş bir suç oldu. 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında bir takım seri parçalar üretti. Bu parçalarda bireyin sosyalizm adı altında yarattığı kutsalın sınırlarını sorgulayarak

çağdaş sosyalizmin aykırı gerçekçiliğine karşı çıktı. 1970'lerdeki resmi kültür politikasındaki değişikliğe kadar kendisini uygun bir biçimde kuramadı, ancak bundan sonra sürekli artan bir sıklıkla hem Doğu hem de Batı Berlin'de oyunları sahnelendi, yazıları basıldı. Brecht'ten beri en önemli Alman dramatisyeni olarak ilk sahneye çıkışı, 80'lerin başında Houge'daki Heiner Müller festivalinde oldu. "Hamlet Makinesi"ni de içeren daha sonraki çalışmalarında Müller, parça parça formlar üretip bir estetik kategori olarak öznel olan faktörü geri kazanmak ve fosilleşen tarihin içindeki öznellik kalıntılarını korumak için çok daha radikal bir montaj gerçekleştirmeye başladı. Ve böylelikle epistemolojik olarak gerçekliğe ulaşmanın ancak parça parça olabileceği önermesini kurdu ve gerçekliğe kırılmış bir ilişki ile başlamanın tek prensip olduğunu savundu.

Heiner Müller özneyi tarih ve insan arasındaki diyalektiğin bir parçası olarak yeniden oluşturmak istedi. Müller, yalnızca öznel düzeydeki günlük deneyimin gösterildiği ve ele alındığı anlamda bir biçimden bahsetmez, onun için, aynı zamanda bunların tarihsel önemlerini göstererek, ama bu deneyimleri kapitalizmin etkileri gibi tarihsel "kötü durum"a indirgmeden yapmak onun biçimine de etki eder. Müller'in yapmak istediği, geçmişin diyalektiğini (Brecht'in zamanı) şimdinin diyalektiğine (Müller'in kendi zamanı) uygulamaktır.²⁸⁵

Heiner Müller özellikle geç dönem metinlerinde yapı-bozum tekniklerini üretken biçimlerde kullanmıştır: klasik temsil ilkesinin krizi ve buna bağlı olarak meta-dram, metinlerarasılık tekniklerini yeni bir tiyatro estetiği yaratma yolunda araç olarak geliştirmesi önemli bir biçimsel değişikliktir. Bütünlük deneyiminin itibarını yitirmesiyle fragmanın önemsenmesi, Foucault ve Barthes'ın dile getirdiği "yazarın ölümü", sanatsal bildirim söyleme dönüşmesi gibi pek çok değişim Müller'in metinlerinde kolaylıkla rastlayabileceğimiz başlıklardır. Müller, tiyatro ile kültür tarihi, politika ve insanın anlam arayışı arasında doğrudan ilişkiler kuran bir yazardır. Heiner Müller metinlerinde tarih vurgusunu genellikle ön planda tutar. Tarih öncesiyle şimdiki zamana ilişkin deneyimleri metinlerinde bütünlemek ister.

Heiner Müller'in tarih kavramı ile Walter Benjamin'in tarihe bakışı arasında yakın bir ilişki vardır. Benjamin 'Tarih Felsefesi Üzerine Tezlerde' tarihselciliği benimseyen tarihinin kiminle özdeşleştiğini sorar: sorunun yanıtı kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleşmiştir.

²⁸⁵ Elizabeth Wright, "Brecht'i Yeniden Tanımlamak: Heiner Müller Şoku!" **Agon Tiyatro Dergisi** 1997, sayı,10, 96 s.

*Benjamin'e göre 'dehşet' bunun mantıklı sonucudur; tarihsel maddeci araya bir mesafe koyarak olanları izler, kültür varlıkları denilen şeyler insanın dehşete kapılmadan düşünemeyeceği bir kaynaktan gelmektedir. Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık niteliği taşımasın. Müller de 'tarih insanlara yapılan haksızlığın içinde oluşur. Başka türlü tarih asla gerçekleşmez' sözleriyle Benjamin'in geçmişe yönelik karamsar bakışını sürdürür.*²⁸⁶

Benjamin için tarih metaforu bir melektir. 'Tarih Meleği'nde:

*Klee'nin Angelus Novus adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama cennetten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle bir şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır.*²⁸⁷

Heiner Müller için Walter Benjamin'in Tarih Meleği büyük bir kaynaktır. Tarih Meleği, Hamlet Makinesi (1977) adlı oyununun üçüncü bölümünde kullanılmıştır. Hamlet'in Ophelia'nın giysilerini giydiği bu sahnede, Hamlet fahişe pozundadır. Ve "Melek" Horatio ile (meleğin yüzü yere eğilmiştir) dans eder. Hamlet, melek Horatio ile dansı hızlandırır, Horatio bir şemsiye açar ve Hamlet'i kucaklar. İkisi de şemsiyenin altında birbirlerine sarılarak "taşlaşırlar".²⁸⁸

Müller birçok oyununda "Tarih Meleği"ni ya da mutsuzluk getiren bu meleği metafor olarak kullanmış ve tarihle bağlarını bu melek tasviriyle kurmuştur. Müller tarihle hesaplaşırken bunu "ölülerle diyalog" kurma olarak tanımlamıştır. Ona göre, dram da sadece ölülerin defnedilmesidir. Bunun anlamı geçmişle hesaplaşma, geçmişin yani ölülerin kurtarılmasıdır. Geçmişle ilişki kurarak metinlerini oluşturan Müller'in amacı şimdiki zamanı daha iyi açıklamaktır.

*Barbarlığın sürekliliği olarak alguladığı tarih, kurbanlarla ilerlerken uygarlık denilen dönemde pek bir değişim kaydedilmediğine ısrarla değinmektedir... Bir şiddet döngüsü olan tarih, Hamletmaschine'de batılı, erkek, fallus odaklı, karşı devrimci olarak nitelenmektedir.*²⁸⁹

²⁸⁶ Karacabey, a. g. e., 156 s.

²⁸⁷ Walter Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, 1. Basım, Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis yayınları, İstanbul, 1993, 43 s.

²⁸⁸ Karacabey, a. g. e., 158 s.

²⁸⁹ y. a. g. e., 161 s.

Heiner Müller özellikle Alman tarihiyle hesaplaşırken klasik metinleri yeniden ele alıp, günümüz açısından bakarak yepyeni metinler oluşturmasının nedenini şöyle açıklar.

Klasik metinlerin hala etkili olmasının nedeni içerdikleri ütopya ile ilgilidir, artık tekrar yazılamayacak olan ya da ütopyanın ortadan kalkması tehlikesiyle henüz yazılamayan ütopyaları kapsamalarıdır. Günümüz tiyatro metinlerinin ele aldığı 'artık' ya da 'henüz'ler politik standartlar ya da indirgenmiş insan sorunudur. Çalışan beyinler ve dev endüstriler günümüzde insanın yok olması için uğraşıyorlar. Bu olayda her tüketim, kitlenin günlük egzersizi, her ürün bir silah, her süpermarket eğitim kampı durumunda. Bu da sanatı, gerçeği olanak dışı gösterecek bir araç olarak ortaya çıkarıyor.²⁹⁰

Müller, yapıtlarında diyalektiği diyaloglara ve sahneye ustaca yerleştirir, birey-toplum, günlük gerçeklik-ideal, doğa-teknik, eski-yeni karşıtlıklarını ele alır. Metinlerini ele alırken yıkıcı tarih algısıyla hesaplaşan Müller de, ölüm, cinsiyet, beden tekrarlanan tarihin yeniden ele alınan metaforlarıdır. Eserlerinde tarih ile birey ilişkisini, ölümü ve cinselliği zor disipline edilen güçler olarak ortaya koyar. Bilinç ve beden Müller'in eserlerinde sürekli çarpışma halindedir. Onun yapıtlarında mantıksal süreklilik yoktur, çağdaş tiyatronun "aynı anda mümkün olduğu kadar çok noktayı göstererek, izleyiciyi seçim yapmaya çekmesi"nin gerekliliğinde ısrar etmektedir ve bunu da "eylemin parçalanması"na bağlamaktadır. *"Eylemdeki bu parçalanma hem çağdaş yaşamın tutarlılığının çöküşünü, hem de avant-garde'in temel mantığını ortaya çıkarıyordu; "üretilen gösterimin ürünün içinde erimesini engellemek, sürecin doğasını öne çıkartmak."²⁹¹*

Tiyatronun geleneksel temellerini; öykü, karakter ve diyalog'u reddeden Müller, çağdaş akıl yürütmeleri yansıtmak için, karşıt biçimler ve parçalı imgelerden oluşmuş bir kolaj tekniği yaratır. Bu ona göre psikopatça; akıl yürütme içinde kültür molozu, harekete geçirici unsur olarak tarihle birlikte varolur. Bu anlamda onun en çok kullandığı tekniklerinden biri olan, yazınsal klasiklerin sayfaları arasına kendi arketip versiyonunu ya da arketipal yanıtını eklemektedir. Yazdığı parçalardan bazıları Avrupa geleneğinden birtakım kıyıntıların ironik

²⁹⁰Sibel Arslan, "Heiner Müller ve Hamlet Makinesi", **Hamlet Tiyatro Dergisi**, , 1.Sayı, Bakırköy Belediyesi Yayınları, İstanbul, 1994, 38 s.

²⁹¹ Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, 1. Baskı, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004, 267 s.

bileşimidir, bu bileşimle dengeli ve bütünlüklü bir ben kavramını yerle bir etmeyi hedeflerken, bir yandan da tutarlı bir yaşantı olasılığına meydan okur.²⁹²

Kolaj olarak yarattığı metinlerinin evreni, “gerçeküstücü, kaotik görünen resimlerden, klasiği, soytarılığı hatırlatan pasajlardan, gündelik yaşam tablolarından, öz-alıntılardan, kukla oyunundan, büyülu görüntülerden, Artaud’nun ritüel tiyatrosundan unsurlar” gibi çok çeşitli biçimlerden oluşmaktadır. Bütün bunlar şiddetli bir resim ve metafor istilası yaratarak seyircinin alımlama olanaklarını kışkırtmayı hedeflemektedir. Müller metinlerini, insani deneyimlerin bütünselliğinden ‘sentetik fragmanlar’ çıkararak ve ‘onları yeni anlam olanaklarına monte ederek’ biçimlemektedir.²⁹³

4. 1.1. Hamlet Makinesi

Hamlet Makinesi’nin, Artaud’nun oyunlarını andıran bir çatısı olmakla birlikte, seçilen durumların "vahşet"i de Müller ile Artaud arasında bağlantı kurar. Bununla birlikte, yalnızca sahne direktifleriyle değil, zaman ve dilin kullanımı ile metnin yapısı da, tüm metnin, tek bir kişinin bilinçaltı ya da bir monolog olduğunu düşündürür.

Müller’in metinlerinin pek çoğunda olduğu gibi, "Hamlet Makinesi"nde de karşımıza mitsel kahramanlar çıkar. Mitler, insanoğlunun akıl ya da kontrol dışı durumları akılcılaştırma çabasıdır ve Marksist düşüncenin mitleri alaşağı eden düşüncesine karşılık, devrimin mitleştirdiği isimler düşünüldüğünde, Müller’in bu kullanımı pek de şaşırtıcı değildir. "Hamlet Makinesi"nin her düzleminde parçalanmışlık vardır. Metin adeta, birbirlerinin ardına eklenmiş fragmanlardan oluşmaktadır. Müller’in dili parçalanmış bir dildir. Hem karakterlerin seçimi, hem metnin içindeki zaman kullanımıyla kronolojik zaman parçalanmıştır. Metin kişileri sürekli birbirinin içine girer, karakter yapısı parçalanır. Heiner Müller’in, merkezinde “Hamlet” metninin bulunduğu, Shakespeare’in diğer kimi metinleriyle birlikte, Aiskhylos’un Oresteia’sı ve Euripides’in Elektra’sına da göndermeler yapan metni, klasik tragedyalara benzer şekilde beş bölümden oluşur. Hamlet karakteri Müller’in metninde pek çok tragedya kahramanının ve gerçek yaşamda varolan çatışma içindeki trajik kahramanın modeli olarak sahnedir. "Hamlet Makinesi" neredeyse gerçek kılınmış tragedya kahramanlarını kullanarak güncel bir trajediye gönderme yapar ve metin yapısıyla sahnelenmesinin olanaksız olduğunu düşündürtecek kadar sınırsız bir alan yaratır. Müller’in metni, dili ile seyirciyi

²⁹² y. a. g. e., 269 s.

²⁹³ Karacabey, a. g. e., 173 s.

çarparken, yazı dizgelerini kullanışıyla okurun algılamasını da parçalar. Metnin yazım düzleminde de, anlatı zamanıyla şimdiki zaman birbirinin içine geçmiştir. Metnin biçiminin ve anlatımının yarattığı yabancılaşma Hamlet'in çok kimlikliliği ve tümüyle yabancılaşmış olmasıyla birleşince, ortaya çok katmanlı bir yapı çıkar. Bu açıdan bakıldığında, ayrıntılı bir çözümlemede metindeki kodlar doğrultusunda keşfedilen anlamı "tek" kabul etmek, metnin yalnızca anlam alanını daraltır.²⁹⁴

“Hamlet Makinesi” oyunu, şiddete ve yıkım tehdidinde maruz kalmış bir beden isyanını dile getirir. Bu isyan; “*akılcı dil biçimleriyle iletme evresinin ötesine geçmiştir.*”²⁹⁵ “Hamlet Makinesi” metni, yazılan öznenin birbirinin içine girdiği Shakespeare, Ophelia, Hamlet, anne, baba, orospu, oğul, isyancılar ve yöneticiler gibi bir dizi kimliklere bölünerek, yazılan bir metin olma özelliğini yansıtır. Görüntülerle yüklü olan bu metni sahnelemek için üretici ve hareketlendirici olan şey; görsel imge ve dil arasındaki gerilimdir. Bu nedenle yeni bir sahneleme tekniğini de beraberinde üretir.²⁹⁶

Müller'in oyununda kullandığı Hamlet, bir eleştirmen ve kurtarıcı olarak işlevinden yoksun kalmış, iflas etmiş bir aydındır. Anlatılan, kendi adının içinde çözülen, makineleşen bir bireydir. “*Ben Hamlet'idim. Kıyıda durup sahile çarpıp parçalanan köpüklü dalgalarla gevezelik ediyorum. Ardımda Avrupa'nın yıkıntıları*”²⁹⁷ diye başlayan oyun, geçmişe, çok bilinen bir tragedya kahramanına bir göndermeyle başlar. Yine Shakespeare'in oyun kişisi olan “Ophelia” ile sona erer. Ophelia'nın tekerlekli sandalyede, beyaz sargı bezleri içinde, derin bir denizde yok oluşuyla biter. Metin, dalgaların sesinden denizin dinginliğine, gevezelikten suskunluğa bir geçiştir. Oyundaki monologlar, birçok ses ve kişiliğin zaman zaman çatışıp zaman zaman birbiri içinde eriyip kaynaşmasıyla çok sesli, çok anlamlı bir yapı oluşturur. Dehşet verici, şok edici, çarpıcı sahnelerle dolu olan oyun, hızla gözümüzün önünden akıp giden sahnelerden oluşmuştur. Babasının tabutunu açan Hamlet'in, cesedi parçalayarak, cenaze alayına yemek olarak dağıtması, dul annesi ile babasının katili olan amcasının tabut üzerinde sevişmeleri, Ophelia'nın tabuttan

²⁹⁴ http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm

²⁹⁵ Elizabeth Wright, **Postmodern Brecht**, 1. Baskı, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi, Ankara, 1998, 141 s.

²⁹⁶ **y. a. g. e.**, 141 s.

²⁹⁷ Çeviren, Nihal G. Koldaş, **Hamlet Makinesi** (basılmamış oyun metni)

bir fahişe kılığında çıkıp striptiz yapması vb. gibi pek çok sahne oyunun sarsıcı görüntülerinden birkaçıdır.²⁹⁸

Müller'in oyunundaki Hamlet, yaşadığı dünyanın iğrençliğinden, yerine getirmesi gereken görevin acı çektiren zorunluluğundan kurtularak bireyselleşebilmek için bir makineye dönüşmek ister. Hamlet'in bir makineye dönüşme isteği, metni de bir alıntılar mozağine dönüştürmüştür. Müller, Hamlet'i bir makine gibi parça parça kurarken, metinlerarası bir kavşakta, anlamlar ve imgeler patlamasını montaj tekniğiyle somutlamıştır.

*Geleneksel dramın tarihsel kavramlarıyla yorumlamanın problem oluşturduğu Hamlet Makinesi, klasik dramatik yapının hem eleştirel bir kullanımı, hem de dramatik yapıyı aşma yolundaki ileri teknikleri içermektedir.*²⁹⁹

Hamlet metnini kendisi için bir meta-düzlem olarak kaynak seçen Müller, Shakespeare'in metnini sadece bir gönderge metni olarak ele almamıştır. Zaman zaman Shakespeare ile bir söyleşim ilişkisine girmiş, Hamlet oyununun figürlerini, motiflerini, eylemlerini kendi biçimine göre dönüştürerek, anlamsal olanakları çoğaltma yoluna gitmiştir. Tek bir anlam üzerine takılı kalmamış anlam çoğullaşması ve anlam olanakları yaratarak, gönderge metinden yaratıcı bir ilişki düzleminde yararlanarak metni yeniden işlemiştir.

*Hamlet Makinesi, Hamlet ile metinlerarası bir ilişki kurar fakat yapısal olarak pek çok edebi, felsefi metni, kendi alıntılar toplamına işaret etmek üzere montaj sürecinde bir araya getirir. Çeşitli metinlerden alıntılar yanında, kendi metinlerini de alıntılaman Heiner Müller, açık ve gizli alıntılar dışında, anırtırma, çağrışım, tekrarlama gibi teknikleri de kullanarak çoğul anlamda okunabilecek bir metin makinesi örgütlemiştir. Bu yöntemler metni çoğul bir söyleme dönüştürürken, oyun kişilerini de söylem makinesine dönüştürecektir. Bu yazınsal tutum, ideolojik olarak Postyapısalcı düşüncenin akıl yürütmeleriyle kavranabilir.*³⁰⁰

“Hamlet Makinesi”, beş perdelik Shakespeare'in “Hamlet” oyununa biçimsel olarak bir göndermede bulunur ve beş kısa bölümden oluşur. “Hamlet Makinesi” oyununun beş sahnesi, geleneksel beş perdelik oyunun parodisi gibidir ve titizlikle bu beş sahne çarpıcı bir arayla (Scherzo -ölüler üniversitesi-) birbirinden ayrılmaktadır.

²⁹⁸ Sibel Arslan, **a. g. e.**, 39 s.

²⁹⁹ Karacabey, **a. g. e.**, 197 s.

³⁰⁰ **y. a. g. e.**, 198 s.

Birinci bölümün adı; “Aile Albümü”, ikinci bölüm, “Kadınların Avrupası”, üçüncü bölüm, “Scherzo”, dördüncü bölüm, “Budapeşte Salgını (Grönland İçin Savaş)”, beşinci bölüm, “Korkutucu Zırhların İçinde Geçirilen Şiddete Karşı Koyan Bin Yıllık Devre”dir. Birinci ve dördüncü bölümde, Hamlet’in monoloğu, ikinci ve beşinci bölümde, Ophelia’nın monoloğu yer almaktadır. Üçüncü bölüm ise metnin tek diyalogunun olduğu bölümdür.

OPHELIA- Hamlet yüreğimi mi yemek istiyorsun (Güler)

HAMLET- (yüzü elleri arasında) Bir kadın olmak istiyorum.

Hamlet Ophelia’nın giysilerini giyer. Ophelia onu bir fahişe gibi boyar.

...SES(LER) (Tabuttan) Öldürdüğünü seveceksin.³⁰¹

1. Bölüm : AİLE ALBÜMÜ

Müller, oyununun ilk bölümüne “Aile Albümü” demiştir. Bu ad geçmişe dönmeyi düşündürdüğünden “anlatı zamanı”nı da pekiştirir. Shakespeare’in “Hamlet” metninde de, Hamlet’in hiç de öyle ideal bir ailesi yoktur. “Aile Albümü” adı, bölümde anlatılanlarla birleştiğinde, o anda varolan durumun yaratım sürecinin aktarıldığı izlenimini yaratır. İlk cümle “Ben Hamlet’idim”dir. Bu cümle “bugün”le “dün”ü, “anlatı zamanı”yla “şimdi”yi eşzamanlı olarak verir. Bununla birlikte, bu cümlede, Hamlet’in kimliğine yabancılaşması ve artık kendini tanımlayamaması da gizlidir. “Hamlet” metninde, kendine uzak görünen bir eylemi gerçekleştirmekle görevlendirilen Hamlet, oyun boyunca bir yandan eylemini gerçekleştirmeye çalışırken, bir yandan da kendi davranışlarını tanımlamaya çalışır. Aynı zamanda Hamlet’e yüklenen görevin onu iki kimlikliliğe sürüklediği ve sonunda bunun deliliğe dönüştüğünü söylemek de mümkündür. Hamlet, babasının cenaze töreninin ve amca ile annesinin ilişkisini aktarırken; annesi ile “ensest tabusunu” ihlal ederken, T.S Eliot’un Freud eksenli Hamlet yorumu da metne dahil edilecektir.

Eliot, Hamlet’i sadece babasının intikamını almaya çalışan biri olarak görmez, Oidupus karmaşası çerçevesinde, anne ile birlikte olabilmek için babasının ölümünü isteyen bir çocuğun ‘ensest’ arzularını görür. Hamlet Makinesinde de Hamlet; ‘Şimdi ellerini arkana bağlıyorum. Hem de gelinlik tülün ile. Çünkü kucaklayışlarından öğreniyorum. Şimdi gelinliğini yırtıyorum. Ve kumaş parçalarıyla yüzünü, karnını, göğüslerini sıvazlıyorum. Çılgınlığımı dudaklarımla susturarak şimdi senin onun, babamın görünmez izlerinin peşine götürüyorum’ diyerek, Freud’un yorumladığı biçimde ensest tabusunu ihlal etmiştir.³⁰²

³⁰¹ Arslan, y. a. g. e

³⁰² Karacabey, a. g. e., 200 s.

Cenaze törenindeki olayların anlatıldığı cümlelerden sonra, yeniden “şimdi”ye dönlür. Bu aynı zamanda Hamlet’in kendi kimliğine de dönüşüdür. Müller’in oyununda Hamlet, babasına ve dolayısıyla kendisine verilen göreve açık biçimde yabancılaşmıştır ki, bu da Hamlet’i Hamlet yapan temel eylemin ortadan kalkması demektir. Artık Hamlet olmayan kişi, tabutun kapağını kılıcıyla açıp, şimdi ölü olan yaratıcısını parçalara ayırarak etraftaki yoksul insanlara dağıttığını söyler. Shakespeare’de bireye yöneltilen şiddet, Müller’in metninde sistemin temsilcisi olan kişiye, dolayısıyla da sisteme yönelir. Hamlet, kendisini yaratana, yani sistemi parçalamış, iktidarı halkla paylaşmıştır. Bundan sonraki cümleler Hamlet’in çelişkisini yansıtır. “Hamlet” metninde de aydın portresi çizen Hamlet, değişime destek vermesine karşın, çelişkileri görmekte olmanın acısını yaşamaktadır. Babasına, yani sisteme karşı tavrında Hamlet’in bir tereddüdü yoktur. Onun çelişkisi, babasının yerini alan amcasına, yani “Komünizm”e yöneliktir. Kanla giden babasının yerine kanla gelen amcası gibi, bulduğu “en yakın ya da ikinci en iyi et”i, yani annesini ve onunla simgelenen kavramları elde etmek için, yeni bir devrim için kan dökmesi gerektiğini bilmektedir.

Horatio girer. Ama geç kalmıştır, artık ona verilecek bir rol kalmamıştır. “Hamlet” metninde Hamlet’in tüm sırlarını açtığı en yakın dostu Horatio, “Hamlet” metninde de sadece olayların bir kısmını öğrenmiş ve yalnızca teorik olarak Hamlet’in yanında olmuştur. Müller’in metninde de Horatio, Hamlet eylemini gerçekleştirirken yanında yoktur. Hamlet ona “Horatiopolonius” der. Bu ad, tüm karakterlerde yaşanan kimlik parçalanmasını gösterdiği gibi, Shakespeare’in iki karakteri birleştirilmiştir. Hamlet, Horatiopolonius gibi kendisinin de bir oyuncu olduğunu söyler. O da aslında kendine verilen rolü oynamaktadır.

Horatiopolonius. Senin bir oyuncu olduğunu biliyordum.

Bende öyleyim. Ben Hamlet’i oynuyorum.

Danimarka bir cezaevi. İkimizin arasında yükseliyor.

Bak o duvarda ne büyüyor.

Polonius çıkar.³⁰³

Polonius’a dönüşen Horatio çıktıktan sonra, Hamlet annesiyle konuşmaya başlar. Hamlet’in tepkisi, babasından sonra annesine yönelmiştir. Arada amcasına

³⁰³ Arslan, a. g. e

yönelik replikleri olsa da öfkesi bu aşamada amcaya yönelmez. Hamlet, “Anne seni yeniden bakireye dönüştüreceğim. Kralın kanlı bir düğüne kavuşsun diye” der. Oysa bu imkansız olduğu gibi, Hamlet’in kendi varlığını da inkar etmesidir. “Ana rahmi tek yönlü bir sokak değildir.” Çünkü sadece babası ve amcası o sokağa girmemiştir. Aynı zamanda kendisi de o sokaktan çıkmıştır. Kin duyduğu ve hesaplaştığı şey, aynı zamanda kendisini yaratan şeydir. Hamlet’in annesiyle konuşmasının son cümlesi Ophelia’ya yöneliktir; “*Bırak da yüreğini yiyeyim Ophelia, benim gözyaşlarımı döken yüreğini.*”³⁰⁴

2. Bölüm. KADINLARIN AVRUPASI

Hamlet’in yemek istediği Ophelia’nın yüreği bir saat, Ophelia ise KORO/HAMLET’tir. Hamlet’le iç içe giren Ophelia figürü de Hamlet gibi bir model, bir arketiptir. O, “Hamlet” metninin erkekleri tarafından kullanılmış, kendisiyle ilgili kararlar daima erkekler tarafından verilmiş, ama son kararı olan ölümünü onlara bırakmamış bir kadın karakterdir. Ama intihar, aynı zamanda kendinden vazgeçtiştir. Müller’in Ophelia’sı; “dün kendimi öldürmekten vazgeçtim” der. Burada yine geçmişe, tarihe gönderme vardır. Aynı zamanda Ophelia, “bir zamanlar yüreği olan saati” de söküp çıkarmak ister. Buradaki Ophelia esaretinin kaynağı olan kadınlığıyla barışmış ve direnmeye karar vermiştir, bedelini ödemeye de hazırdır. Bir başka kadın modeli olan annenin, iktidarın kurulduğu alanı temsil ettiği oyunda, Ophelia bu rolü reddeder. “Hamlet” metninde mücadeleden kaçan Hamlet’in yerine, Müller’in metninde Ophelia mücadeleye karar verir. Kadınların geçmişten bugüne gelen dünyasını yıkmaya hazırdır.

*Kanayan ellerimle sevdiğim erkeklerin fotoğraflarını yırtıyorum. Sevdiğim erkeklerin beni yatakta, masada iskemlede ve yerde kullanan erkeklerin fotoğraflarını yırtıyorum. Hücremi ateşe veriyorum. Giysilerimi de bu ateşin içine fırlatıp atıyorum. Bir zaman yüreğim olan saati de söküp çıkarıyorum göğsümden. Sokağa iniyorum, kanımla örtünmüş olarak sokakta yürüyorum.*³⁰⁵

3. Bölüm. SCHERZO (Hafif ve Canlı Bölüm)

“Scherzo” sözcüğü İtalyanca “şaka” anlamına gelir. Müzikal bir terim olarak, “hafif, canlı, neşeli” anlamında kullanılır. Burası ölümler üniversitesidir. “Fısıltılar ve mırıltılar. Ölü düşünürler Hamlet’e kitaplarını fırlatırlar” Burası

³⁰⁴ http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm

³⁰⁵ Koldaş, a. g. e

tarihin ta kendisidir. Değişimin çelişkilerine karşı, geçmişe dönüp başka bir düzene yönelmek anlamsızdır. Denenmemiş bir şey kalmamıştır. Ama eski teori ve sistemler ibret verircesine sergilenmektedir. Üzerinde “Hamlet 1” yazılı tabuttan Cladius ve Ophelia çıkar. Yaşayan bir ölü olarak, devrim ya da yeni düzen de, ölüler üniversitesinde bir teori olarak, ya da müzede bir örnek olarak şimdiden yerini almıştır. Bir önceki sahnede kadınlığıyla barışmış, ama iktidar alanı olmaya baş kaldıran Ophelia, bu sahnede bir fahişeye dönüşmüştür. Daha önce yönetildiğinden daha fazla kişi tarafından, ama hala başta Cladius olmak üzere erkekler tarafından yönetilmekte ve bir anlamda onlara hizmet etmektedir. Hamlet’in de Ophelia’nın elbiselerini giyip, iktidar sağlanacak bir alan olmayı kabullenmesiyle Cladius, Hamlet’in babasına dönüşür. Yeni sistem artık yerleşmiş ama aynı zamanda bir öncekiyle farkını da yitirmiştir. Yüzü ensesinde, belki ikiyüzlü ya da sürekli arkasını koruyan bir melek olan Horatio (Benjamin’in Tarih Meleği), Hamlet’le dans eder. Artık Hamlet’de sistemle bütünleşmiş bir parçadır. Tabuttan gelen yeni iktidarın ses(ler)i; “Öldürdüğünü seveceksin”³⁰⁶ der. Horatio ile Hamlet’in dansı hızlanıp vahşileşirken, tabuttan kahkahalar yükselir. Reddedilen sistemin birçok araç ve yöntemlerine sempatiyle bakılmaktadır. Bir salıncakta göğüs kanseri olan madonnanın göğsü, güneş gibi ışınlar yaymaktadır. “*Horatio, bir şemsiye açar ve Hamlet’i kucaklar. Şemsiye altında birbirlerine sarılmış olarak hareketsiz kalırlar.*”³⁰⁷ Bir “Tarih Meleği” olan Horatio, Hamlet’i Kapitalizmin vahşi doğasından korumak istemektedir. Ama göğüs kanseri güneş gibi ışınlarını dünyanın üzerine yaymaya çoktan başlamıştır.³⁰⁸

4. Bölüm. BUDAPEŞTE SALGINI (PEST IN BUDA) GRÖNLAND İÇİN SAVAŞ

Metnin en uzun bu bölümünde boş bir zırh, miğfere saplanmış bir balta vardır. Kalıntılar ortadan kaldırılmış, belki de yeni yapı içinde çözünürlükleri sağlanmıştır. Şimdi HAMLETİ OYNAYAN OYUNCU vardır sahnede. Artık kendi trajedisıyla ilgilenenlerin kurduğu oyunda oynamayı reddetmektedir. Oyuncu “Ben Hamlet değilim” der. Ama dekor kurulmuştur bile. Oyuncunun söyledikleri

³⁰⁶ y.a. g. e

³⁰⁷ y. a. g. e

³⁰⁸ http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm

sanki yaşananların muhasebesidir. Kimliğinden sıyrılmak isteyen Hamlet, eylemleriyle yüzleşmek zorundadır. Bu yabancılaşma ve yüzleşme onun dramıdır. O, sistemin ve devrimin her bir biriminin içinde vardır. Bu değişimin getirdiklerine de, değiştirilene de yönelik bir saldırıdır. Ama sanki araçlardan çok o araçları işletenlere dönük bir saldırıdır. Kendini var edenleri öldürdüğü gibi, parçalanmamış –ya da öyle sandığı – kimliğini var eden yazarını Heiner Müller’i de yok etmek istemektedir. Bu benliğin reddidir. Hamlet’in düşünceleri, beyninin içinde kanayan yaralar gibidir. O bir aydın olarak acıyı beyniyle de hissetmektedir ve beyninden kurtulmak için bir makine olmak ister. Tarihi yapan insanı temsil eden bir anıtın önünde televizyonlar vardır ama sessizce çalışmaktadır, buzdolabı ise gürültülü çalışmakta içinden kan sızmaktadır. Teknoloji devrimi insanı köleleştirmiş ve evlerine kapatmıştır. Hamlet’i oynayan oyuncu yeniden makyajını yapıp kostümünü giyer. Arkasında onu izleyen hayaletten bıkkın, ama onun zırhının içine girerek, son putlara da saldırır; Marks, Lenin ve Mao’nun başlarını balta ile yarar. Buzul çağı başlamıştır. Bütün olarak kapitalist sistem eleştirisini sunduğu, bireyin bu sistem içinde asla tek bir parça olarak yaşayamayacağını, bir tarih içinde ancak alıntılarla bir bütünlük sağlayabileceğini anlattığı bu bölüm Hamlet’in Ophelia olma isteğiyle son bölüme bağlanır.³⁰⁹

5. Bölüm. Korkutucu Zırhların İçinde Geçirilen Şiddete Karşı Koyan Bin Yıllık Devre

Son devreye, kıyamet öncesindeki barış ve huzurun olduğu ya da vaat edildiği devreye gelinmiştir. Derin denizde Ophelia, tekerlekli sandalyede bir balıktır. Belden aşağısı tutmamaktadır artık, dolayısıyla kadınlığını da yitirmiştir. Belki tedavi edilmek, belki de mumyalanmak için beyaz giysili iki adam onun bedenini sargı beziyle dolarken, Ophelia, “*Ben Elektra, sizlere sesleniyorum. Karanlığın yüreğinden. İşkencenin güneşi altından.*”³¹⁰ Elektra, kendisi gibi bir kadın olan anasının öldürülmesine yardım ederek intikam alan bir tragedya kahramanıdır. Daha önce cinselliğini reddeden Ophelia, şimdi doğurganlığını reddetmektedir. “*bana verilen tüm spermeleri geri fıskırtıyorum. Memelerimdeki sütü öldürücü*

³⁰⁹ http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm

³¹⁰ Koldaş, a. g. e

*zehre dönüştürüyorum. Doğurduğum hayatı, verdiğim dünyayı geri alıyorum.”*³¹¹
Parçalanma ve yıkım yaşanmış, geriye başkaldırı, ayaklanma ve ölüm kalmıştır ve belki de tek gerçek budur. Tüm putları yıkan Müller, erkekleri sahneden çıkartır, Ophelia’yı beyazlar içinde sahnede yalnız bırakır. Beyazlar içinde bandajlanarak sahnede kalan Ophelia, “paketlenmiş” bir dünyanın içinde sesini çıkarmayı başarmıştır. Oysa Hamlet, hem kimliğini hem de bütün geçmişini reddetmiş ve son sözü Müller Ophelia’nın çılgınlıklarına bırakmıştır.³¹²

*Teslimiyetin yarattığı mutluluğa lanet olsun.*³¹³

Metinlerarasılık ve montaj ilkeleriyle oluşturulan “Hamlet Makinesi”, şiir, düz yazı, monolog, dans ve pantomimin iç içe kullanıldığı bir metindir. Shakespeare’in “Hamlet”indeki eylem ve bilinç arasındaki çelişkili tutum “Hamlet Makinesi”nde de vardır. Hamlet figürünün ve Hamlet dramının alımlamalarını konulaştıran Müller, Shakespeare’in metniyle çeşitli biçimlerde ilişki kurmuştur. Hamlet figürünü ele almış fakat bu figürü değiştirerek başka yorumların içinden geçirerek kullanmıştır. Hamlet ve Ophelia aracılığıyla metnin ana dokusunu kuran Müller, Horatio, Polonius, Hayalet, Gertrude ve Cladius ‘u da metnin içinde konulaştırmıştır. Shakespeare’in oyun kişileri, bir başka anlamın ufkunda düzenlenmiş, yeniden yorumlanmış fakat ilişkiler ve durumlar aynen korunmuştur. Müller, kişilerini Shakespeare’in oyun kişilerinden seçse de, onlar “Hamlet Makinesi” oyununun meta-dramatik düzleminde yer almışlardır.

*Hamlet’i meta-dramatik bir yöntemle kullanan Müller, gerçekte Hamlet’in de içerdiği meta-dramı sürdürmüş olur. Shakespeare’in Hamlet oyunu, tiyatroyu bir metafor olarak kullanan ve dramı edebi metnin içinde konulaştırarak çeşitli çağrışımlara olanak vermektedir. Söz konusu olan sadece ünlü ‘oyun içinde oyun’ bölümü değildir; oyunun çeşitli bölümlerinde, özellikle Hamlet’in monologlarında, tiyatroyun konu edilmesine rastlanmaktadır.*³¹⁴

“Hamlet” metni, Müller’in “Hamlet Makinesi”nde anlam patlamalarına yol açmış, Hamlet’in hikayesi başka hikayelerle birleşerek metinde anlam çoğulluğu oluşturmuştur. Bu anlam çoğulluğu her iki metnin anlam katmanlarını daha da çoğaltacaktır. “Hamlet”in içerdiği anlam zenginliği, “Hamlet Makinesi”nde

³¹¹ a. g. e

³¹² http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm

³¹³ Koldaş, a. g. e

³¹⁴ Karacabey, a. g. e., 201 s.

başkalaşım geçirerek tekrar anımsatılırken, aynı zamanda bir büyük yazara Shakespeare'e saygıyı da beraberinde getirmiştir. Müller ve Shakespeare, iki metin düzleminde üretici bir söyleşim halindedirler. Müller, Shakespeare'in oyun kişilerini, motiflerini ve hatta sözcelerini bir başka tarihsel zamana getirmiş ve bir başka tarihsel dönemi anlatmak için kullanmıştır. Birinci bölümde Hamlet'in babasının cenaze töreninde seçilen sözcükler ve kullanılan dil, "Hamlet" in yazıldığı dönemin özelliklerini dönüştürdüğü gibi, anlatılan cenaze töreni yakın bir tarihin içinde olduğumuzu da hatırlatır şekildedir. Bir yandan Shakespeare'in "Hamlet" oyununun durumu anlatılırken bir yandan da; "devlet cenaze töreni", "meclis üyeleri", "resmigeçit", "kaz adımlarıyla yürüyüş" sözcükleri ile bir başka çağın bir başka sistemin, modern bir askeri geçitin betimlemesi de yapılmaktadır.

Cenaze törenini Stalin fotoğrafına bağlayan çağrışım, 4. bölümde sözü edilen Ekim 1956 yılındaki Macar Ayaklanması anlatısı dolayısıyla kurulacak ve Stalin'in heykelinin yıkılması anlatılırken de cenaze töreni, ayaklanmadan üç yıl sonra ölen Stalin'le birleştirilecektir. 'Huysuz Ekim ayında ocak tütüyor/ EN KÖTÜ ZAMANINDA SOĞUK ALMIŞTI / BİR DEVRİM İÇİN EN UYGUNSUZ ZAMAN'³¹⁵

4. 1. 2. Metinlerarası Yöntemin Hamlet Makinesi Oyununda Kullanımı

Heiner Müller'in "Hamlet Makinesi" oyununun gelenekle kurmuş olduğu bağ, tarihsel bir geçmişi ve o geçmişin sanat biçimiyle yazılmış olanı bugünün teknik donanımına ve değişen dünyanın değişen düzenine eklemesi çift kodlamayı beraberinde getirir. "Hamlet Makinesi", "Hamlet" figürünü çağrıştırdığı gibi Shakespeare'in metniyle birçok anlamsal bağlantılara izin veren motif ve sözcükleri de kullanarak çift kodlamayı daha da derinleştirmiştir. Bir metnin içinde başka bir metne yer verme yani metinlerarasılığın birçok yolu vardır. Yapısal olarak bir paralellik kurma, alıntılarla bezeme, pastiş ya da parodi yoluyla bir metni dokuma gibi teknikler, postmodern sanatın başlıca özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Yazar bu kullandığı tekniklerle sadece yazın tarihine gönderme yapmakla kalmaz; kurduğu metinlerarası bağlarla yapıtına derinlik de sağlamış olur. Geleneksel anlatı biçimlerine benzemeyen, yeni bir anlayışın ürünü olan yapıtlar ortaya çıkar. Bu tür metinlerde ana metin ve yan metin kavramları tamamen ortadan kalkmıştır. Metin tek bir tabaka halinde ilerlemektedir. Yazar, metninde alışık olduğumuz sahne direktifleri vermez. Oyuncuların konuşmaları da,

³¹⁵ y. a. g. e., 203 s.

canlandırmaları da ana metnin içinde yer almaktadır. Anlatı artık küresel olanı kapsamaktadır. Bir yere, mekana, zamana, dile, kişiye ait değildir. Küresellik ne zamana ne de mekana aittir, metnin tüm dokusunda yer almaktadır.

Hamlet'in bir alıntılar toplamı olması beraberinde birçok referans metnin olması demektir. "Hamlet Makinesine" hem isim düzleminde hem de metnin dokunması düzleminde baktığımızda bu alıntılar toplamı olan metni en iyi yansıtan teknik montajdır. Müller hem kendi oyunlarından hem de tarihsel bir geçmişi olan oyun ve mitlerden yararlanarak yeni bir metin ortaya çıkarmıştır. Müller, tarihsel anlamda, dramdaki değişimleri somutlayan, yeni yazma ve kurgulama tekniklerini kullanarak bir örnek metin kurmuştur.

"Hamlet Makinesi"nde, bütün rollerin hiyerarşisi kalkmıştır. Işık, ses, görüntü, özne, olay, mekan, zaman bir odağa hizmet etmez, oyundaki her parça kendine hizmet etmektedir. Müller'in oyununa klasik bir metne yaklaştığımız gibi yaklaşamayız çünkü, hem yazı düzleminde bağırarak harfleri (birçok yerde büyük harfler kullanılarak yazılmış olması) kullanması, insan özne yerine bir söylem makinesi yaratması, başka özneleri bir araya getirerek bir koro oluşturması biçimsel olarak metni klasik metinden ayırmaktadır. Müller'in kullanmış olduğu bu biçimsel yazı tarzı aynı zamanda klasik metnin biçimsel özelliklerine de bir eleştiri sunmaktadır.

*Yaşasın Coca Cola
Bir Katil İçin
Bir Krallık Feda Olsun
BEN MACBETH'İM
KRAL BANA ÜÇÜNCÜ METRESİNİ
İKRAM ETTİ
ONUN KALÇALARINDAKİ BÜTÜN BENLERİ TANIYORUM
RASKOLNİKOV TEK PALTONUN ALTINDA YÜREĞE ÇOK YAKIN
TEFECİNİN TEK KAFATASI İÇİN BALTA³¹⁶*

Alıntılardan oluşan Hamlet figürü, hem Rönesans'ın insanı ele alan yanıyla vardır, hem de Komünist bir tarihte Hamlet olarak karşımızdadır. Bu da metne seyircinin/okurun çoğul anlamda yaklaşmasını sağlamaktadır. Müller, Hamlet'i tarihsel anlamda her dönemde göstermektedir.

³¹⁶ Koldaş, a. g. e

Montaj tekniğinin kullanılmasıyla metnin yapısal olarak anlam çerçevesi de genişletilmiş, tek bir anlam izleğinin oluşması önlenmiştir. Bu da beraberinde çoğul bir okumayı getirmektedir.

Belirli bir zamanda ve belirli bir mekanda birlikli olayları gösteren kişiler tasarımının artık olanaksız olduğunu göstermek için örgütlenen metin, kültürel tarihteki metinsel oluşumuna üretici bir biçimde eklenerek yeni anlam olanakları sunmaktadır. 'Hamlet Makinesi'=H.M=Heiner Müller biçiminde yorumlanırken yazarın da bir söylem makinesinden başka bir şey olmadığı ifade edilir gibidir.³¹⁷

Alıntılarla örülen metin, yazarın ölümünü de ilan ederek yazara ayrılan ayrıcalıklı konumu tamamen geçmişe, geçmişin mitlerine ve tarihsel olaylara indirgemiş, yönetmene de özgürlük alanı yaratmıştır. Çünkü, bu tarz metinleri yönetmen yorumlayamamakta ama bu tür metinler yoluyla kendi kafasında oluşturduğu evreni sahneye aktarmakta ve kendi anlatmak istediğini kurabilmektedir. Bu metinler yönetmenin kendi evrenini oluşturması gerektiğinin altını çizerken, seyirciyi de yönetmenin baskısından kurtararak hiyerarşiyi ortadan kaldırmaktadır. Metnin sahneye direnmesi o metni kendi başına bir varlık durumuna getirmektedir.

4. 2. PETER HANDKE

Peter Handke, Wittgenstein'in 1921'de kaleme aldığı Tractatus Logico-Philosophicus'la, Heidegger'in yaşlılık döneminde vurguladığı dil-bilgi ilişkisinin linguistik çalışmalarıyla; Kleist ve Kafka'nın yazım biçemleriyle, Camus'nün varoluşsal düşüncelerinin etkileriyle beslenir. Handke'nin amacı dilin klasik kullanımına karşı çıkmaktır. Dilin yapısını, etkisini, işleyişini inceleyerek, Sartre'ın "dil'in gerçekleri yansıtan bir cam" olduğu görüşüne karşıdır. Böylece hiçbir öyküye bağlı kalmadan dilin işleyişi üzerinde düşünce üretir. Handke'ye göre; öykü, insanı kendinden, kendi gerçeklerinden uzaklaştırmaktadır. Çünkü öyküleme, kullanıla kullanıla aşınmış, tükenmiş, yalnızca okuyucunun alışlagelmiş beklentilerini yerine getiren, onun hoş vakit geçirmesini sağlayan ölü bir yazın aracına dönüşmüştür. "Bir yazar ne denli ilerici olursa olsun, geçerliliğini yitirmiş öykü anlayışına bağlı kaldığı sürece, sakalı uzamış, bildik yaşantıları yinelemekten

³¹⁷ Karacabey, a. g. e., 212 s.

öteye geçemeyecek, başka bir deyişle hiçbir eleştiri, hiçbir yenilik getiremeyecektir. Yazdığı her şey bir tüketim aracına dönüşecektir." Handke'ye göre yeni bir deneyim, yeni bir yaşantı, ancak o zamana değin görülmemiş, alışılmamış yepyeni bir biçimle dile getirilebilir.³¹⁸

4. 2. 1. Öykünün Anlatımdan Yadsınması

Peter Handke yapıtlarında, öyküden görselliğe değin geleneksel olarak kullanılan her şeyden bir soyutlamaya gitmiştir. Özellikle de dikkatin belli bir öykü ile dağılmasını önlemek istemiştir. Handke'ye göre öykü anlatmak, insanı hem kendinden hem de insanlık gerçeğinden uzaklaştırmaktadır. Öykü anlatmak, ölü bir yazın aracıdır. Bir yazar, geçerliliğini yitirmiş öykülemeye bağlı kaldığı sürece yazma biçimi olarak hiçbir yenilik getiremeyecektir. Öyküye bağımlı olan yazarların gerçeği olduğu gibi algılayamayacaklarını düşünmekte, Dürrenmatt ve Frisch'in, Brecht hakkında yaptıkları "gerçeği dondurmak"la ilgili düşüncelerine katılmaktadır. Handke'ye göre, Brecht'in oyunlarında eleştirilen şey, kalıbın yerine bir başkasının sunulmasıdır. Brecht'te hem çelişkiler sergilenmekte fakat öte yandan çözümlerde önerilmektedir. Handke, "Brecht her şeyi basitleştiriyor" diye düşünmekte ve Brecht'i eleştirenlere bu yönde katılmaktadır.

Ama bugün Alman yazınının yetiştirdiği en büyük yazarlardan biri olan Brecht'in, düşünme ve kurmacanın olanaklarını sürekli olarak zorlayan Handke ve Peter Weiss gibi yazarların üzerindeki etkisi de büyüktür. Günümüz Alman tiyatrosunda etkisini hala sürdüren Brecht'in, geleneklere, alışlagelmiş olan yazım biçimlerine karşı çıkışı da Handke için önemli bir etkileşim kaynağı olmuştur.

Brecht'in yabancılaştırma tiyatrosu, içinde yaşadığımız dünyayı yepyeni bir göz ve bakışla algılamayı sağlamıştır. Brecht'in yabancılaştırma tiyatrosunun Handke'nin yapıtlarının temelini oluşturduğu söylenebilmektedir. Fakat Handke ve Brecht arasında ki önemli ayrım şudur; Handke'ye göre Brecht, yabancılaştırmayı tam olarak gerçekleştirememiştir, bir yanılısamayı kırdığı zaman yeni bir yanılısama içine girmiştir. Brecht, konuyu biçimlendirmiş ve değiştirmiştir ama sonuçta oyunlarının konusu, ezenle ezilen ilişkisine dayandığı için Brecht, öyküye bağımlı

³¹⁸Fatih Balkış, **Peter Handke ve Yazım Anlayışı**
http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_18_.htm

kalmıştır. Handke ise, her konu ve her öykünün insanı kendi ortamından ve gerçekliğinden uzaklaştırdığını söylemektedir. Brecht'le başlayan öykünün ikinci plana atılması, benzetmeciliğin kırılması, ele alınan sorunun özünün araştırılması; Handke'nin öyküyü tiyatrodan tamamen atmasıyla yeni bir boyuta ulaşmıştır.

Absürd tiyatro yazarlarında da alışlagelmiş öykü anlayışından soyutlanma vardır ama öte yandan absürd yazarlar, görsel dili de anlatım aracı olarak kullanmışlardır. Tiyatronun yeni bir aktarım aracı olduğu absürd tiyatrodaki yazarlar, Handke gibi okunmak için değil, oynanmak için oyun yazmışlardır. Bununla birlikte Handke, tiyatro oyunu yazmakla beraber, sadece tiyatro diliyle sınırlı kalmamakta, hatta Beckett'in, gerçekleri tiyatro dilinin sınırlı olanakları içinde kalarak kısıtlı bir açıdan baktığını söylemektedir. Beckett'de görselliğe bağımlı kalmaktan dolayı alışlagelmiş tiyatro anlayışı görülmektedir. Handke ise, öykücülüğe olduğu kadar görselliğe ve tiyatroyu tiyatro yapan her şeye karşı çıkmaktadır.

Bununla birlikte çağdaş tiyatro anlayışının yazara tanıdığı sonsuz özgürlük ve yaratıcılığa sınırlar konmamalı, özellikle yabancılaştırma tiyatrosunda, sürekli yinelemelere gitmekten kaçınılmalı ve "bir kereye özgü olma" her zaman korunmaya çalışılmalıdır. Çünkü Handke, yaşadığımız çağın sorunlarını yeni bir bakış açısıyla değerlendirmeye çalışan yabancılaştırma tiyatrosunda, her defasında yeni bir biçim, yepyeni deneyimler ve yeni buluşlar yaratılmadığı süreçte, tiyatronun bilinen biçimlere öykünme yoluyla geçerliliğini yitireceğini düşünmektedir. Düşüncenin bağımsızlaştığı ölçüde yeniliklere açık olması, soyutlamaya, yeni biçimlere ve tekniklere olanak sağlayacaktır. Tiyatroda da bu soyutlama, konuya bağımlılıktan ve Peter Handke'de olduğu gibi, kurmacadan, görsellikten ve dilden soyutlama yoluyla kendini göstermektedir.³¹⁹

³¹⁹ Güzin Yamaner, Postmodern Bir Yazar Olarak Peter Handke'nin "Konstans Gölü'nden Atla Geçiş" Adlı Oyunun Sahne Tasarımı Üzerine Bir Çalışma , **A.Ü.S.B.E Tiyatro Ana Bilim Dalı (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)** 1994, 172-173 s.

4. 2. 2. Dil'e Yaklaşım

Handke; dil, teknoloji, iletişim vs. biçimlerinden dolayı insanın sınırlandırıldığını/kendinden uzaklaştığını; doğala dönüş anlamında, hiç bir şey yapmamanın, kendini çok fazla kısıtlamamanın anlamlı bir eylem olabileceğini savunur.

Handke, konu ve tema bakımından ilgiyi ve bakışı salt yazma etkinliğinin kendisine çevirmiş durumdadır, artık yazınsal sanatta öz-sorgulama dönemi başlamıştır.

Dil davranışlarımızı ne denli etkiliyor? Bizi ne derecede yönlendiriyor, biçimlendiriyor? Handke, yapıtlarının tümünde bu soruların üzerinde durmakta, kalıplaşmış deyişler, sıradan sözcükler, atasözleri, alıntılar, kısaca konuşma dilinin her türü oyunlarının ana temasını oluşturmaktadır. Handke, “konuşma oyunları” olarak adlandırdığı ilk oyunlarında, dünyayı resimlerle değil, sözcüklerle algıladığını söyler. Handke'nin oyunları *sahnelenmekten çok okunmak ya da işitilmek üzere yazılmışlardır, görsellikten yoksundurlar. Konuşma oyunlarının yine de başarıya ulaşmasının nedeni, sözcüklerin, tümcelerin sahnede belli bir uzam içinde çok boyutluluk kazanması, somutlaşmasıdır.*³²⁰

Handke'nin konuşma oyunlarında, çeşitli deyiş biçimlerinden yola çıkarak dilin yapısını, etkisini, işleyişini incelemesi, alışlagelmiş yazın anlayışını eleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan Peter Handke, oyunlarında hiçbir öyküye, kurmacaya bağlı kalmadan bütün dikkatleri dilin üzerinde toplar. Yazar, yeni bir yaşantıyı sunmak için, sunulan şeyi öyküden kopararak, görsellikten soyutlayarak yabancılaştırmada görür. Böylece izleyicinin dikkati öyküye değil, salt dile, dilin yapısına ve işleyişine odaklanacaktır.

Handke'de soyutlama, dil sorununa alışılmadık, yeni bir açıdan bakışı sağlar. Handke'nin amacı, okuyucuyu/izleyiciyi yadırgatma yoluyla bilinçlendirmektir.

*Tiyatroda biri çıkıp da 'iyi günler', öteki de 'ben iyiyim' dememeli der bir yazısında. Bildik, alışıldık olan, alışılmışlığından soyutlanıp yabancılaştırılmalı. Bir duraksama, bir şaşkınlık olmalı. Kendisiyle yapılan bir konuşmada da Sartre'ın 'Bulantı'sında Roquentin nasıl nesnelere karşısında bir bulantı duyuyorsa, aynı bulantıyı insanın dile karşısında duyması gerektiğini, ancak o zaman bilinçlenmenin başlayabileceğini söyler.*³²¹

³²⁰ Peter Handke, **Konstans Gölü'nden Atla Geçiş**, Zehra İpşiroğlu, “Peter Handke ve Dil Sorunu” 1. Basım, Çev: Dürrin Tunç, Logos Yayınları, İstanbul, 1990, 81 s.

³²¹ **y.a. g. e.**, 82 s.

Peter Handke'nin bilinçlenmeyle kastettiği, hiç düşünmeden kullandığımız dilin, bizi yönlendiren kalıplardan, klişelerden oluştuğunun bilincine varmamız gerektiğidir. Yazara göre, hiç düşünmeden, bilinçsizce konuştuğumuz, davrandığımız sürece dil bizi tehlikesizce taşır, sağlamdır. Ancak bu gerçeğin bilincine vardığımız anda, bastığımız yer çatlamaya başlar, kendimizi boşlukta buluruz. Dile bu denli vurgu yaparak eserlerini yazan Handke, hep dil sorunundan yola çıkarak yeni yazma teknikleri, yeni modeller geliştirir. Sürekli bir yenilenme çabasının Peter Handke'nin sanat anlayışının özünü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Peter Handke yapıtlarında, geniş bir kültür perspektifinden çağrışımlara (ya da anılara) sık sık yer verir. Bu çağrışımlar bazen doğrudan adres gösterir, bazen de onları anlayabilmek için geniş bir bilgi birikimine ihtiyaç duyulur.

*Handke evrenimiz ile olan ilişkisinde bir sünger gibi, uzak ve yakın çevresinde olan her şeyi, ama her şeyi evrenin devinimini, gürültüleri, sıradan ve olağanüstü görüntüleri, sessizliği, rock şarkılarını emer ve kendi dilinin bağlamına oturtuktan sonra salgılar.*³²²

Peter Handke'nin oyunlarında genellikle olay örgüsü yer almaz, yazar, dilin kendisini içerik yapmayı denemektedir. Bu, sahnede var edilemeyen gerçekliği dil aracılığıyla sahneye kazandırma denemesidir. Gerçekliğin tiyatrodan yaratılabileceğini kabul etmeyen yazar, oyunlarında çağdaş tiyatroyun yanılsama özelliğini kırar. Handke oyunlarında, olay örgüsüne, imgeye, duygusal ya da toplumsal tepkilere hiç yer vermez. Yazar, sürekli tekrarlar yoluyla, kurduğu zıtlıklarla imgeselliği ve yanılsamayı yok ederek, toplumsal dizgeyi irdeleyip eleştirir. Böylece bireyin yaratıcılığının toplumsal dizge aracılığıyla nasıl sınırlandırıldığını da gösterir. Handke, tiyatroyu yok etmekle yeni bir tiyatro anlayışı ortaya atmış olur.

4. 2. 3. KASPAR

Kaspar oyunu, dili görülmemiş bir şekilde yoğurma denemesidir. Oyun, Kaspar'ın dil aracılığı ile "uygarlaştırılması" ve bir toplumsal özne haline getirilmesi öyküsünden yola çıkılarak yazılmış bir metindir.

Alman yazar Peter Handke'nin 1967 yılında basılan "Kaspar" adlı oyunu, adını tarihi bir kişilik olan Kaspar Hauser'den alır. 1828 yılında Nuremberg'de

³²² y. a. g. e., Yavuzer Çetinkaya "Peter Handke'nin Bahçesinde Gezinti" 86 s.

ortaya çıkan Kaspar, 16 yaşındadır ve geçmişi hakkında hiçbir şey bilinmemektedir. Doğru dürüst yürüyemeyen ve konuşamayan Kaspar'ın söyleyebildiği tek cümle, “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak istiyorum” dur. Önceleri deli zannedilerek hapsedilen Kaspar, akıl hastası olmadığı anlaşılınca ünlü bir profesöre emanet edilir. 16 yıl boyunca küçük bir odada tutsak yaşayan, su ve ekmekle beslenen Kaspar, sadece 2 oyuncak ata sahiptir. Eğitim sürecinde önemli bir entelektüel gelişim kaydeden Kaspar, 1830’da “hatıralarını yazmak istediğini” açıkladıktan sonra bıçaklı saldırıya uğramış, 1833’de bu kez göğsünden bıçaklanarak, öldürülmüştür.³²³

Doğumundan itibaren her tür insani iletişimden yalıtılmış olan on altı yaşındaki oğlan çocuğu, ideal masumiyetin somut örneği olarak kamuoyundan büyük ilgi görmüştür. Kısa süre sonra gelen cinayeti, toplumsal koşulların baskısı altında kalan ruhun ölümünü simgeliyordu ve öyküsü tanıtık bir yazın arketipi haline geldi. Bu “güzel ruhun” eğitimle yavaş yavaş yok edilmesi bir romana konu olmuştu. Cinayeti, insanın evrenle kurduğu doğal ilişkinin kırılması anlamına gelen kutsal budala imgesi, dışavurumcu şiirde de sık kullanılan bir temaydı (Georg Trakl’ın “Kaspar Hauser Ağtı” 1913, ya da Hans Arp’ın 1910 tarihli “Kaspar Öldü”) ve Peter Handke öyküyü, Kaspar (1967) adlı oyununda, dilin –toplumsal bütünlenmenin temel aracı olarak gördüğü dilin- etkisine maruz kalmış kişiliğin parçalanmasını göstermek için kullanmıştı.³²⁴

Peter Handke, bir yandan Kaspar’ın dil aracılığıyla nesnelere, kendi dışında olup bitenleri ve kendini adlandırmasını, anlamlandırmasını, bir özne olarak var olmasını anlatırken, bir yandan da Kaspar’ın önce fark ettiği, ardından içine girdiği “düzen” içinde kaybolmasını tartışmaktadır. “İnsanlara nasıl düşüneceklerini değil, ne düşüneceklerini öğretmek isteriz” diyen uzmanlarca “uygar dünyaya kazandırılan” Kaspar, ne diğerleri gibi olabilir ne de kendini gerçekleştirir. “Kapsarlaşma” süreci olarak adlandırabileceğimiz bu süreç postmodern bireyin öznenen nesneye doğru şeyleştirilmesi olarak da okunabilmektedir.³²⁵

Modern sonrası yaklaşımda insan, bütünsel, tutarlı bir "akıl", tarihi inşa eden bilinçli bir özne değil, sürekli oluş halindeki, etkileyen, etkilenen, bütünlükten, tutarlılıktan yoksun, çeşitli “özne konumları”ndan konuşan, çelişiklere düşen bir kimliktir.

Bu yığılaşma içinde tek-insan, birey, gittikçe kendi özelliğinden, öznelliğinden, kendi kişisel özgürlüğünden çözülmeye ve kopma durumuna

³²³ <http://www.evrensel.net/05/06/23/kultur.html#ust>

³²⁴ Innes, a. g. e., 228 s.

³²⁵ <http://www.evrensel.net/05/06/23/kultur.html#ust>

geçmektedir. Tek insan kaybolmakta, kitle içinde sıradan bir insan haline gelmekte ve bu da bütün insanların neredeyse aynılaşmasına yol açmaktadır. Aynılaşmayı kabul etmeyen birey ise, toplumsal süreç içerisinde kendini de var edemeyerek yine “sürünün” bir parçası durumuna gelip “Kapsarlaşma” sürecini yaşamaktadır.

Heidegger’e göre; insan dile maruz kalarak dil tarafından dönüştürülmektedir; bu dönüşüm sayesinde içinde yaşadığı bir dile sahip olmaktadır. Bu bakımdan dil, insanın izole edilmiş bir etkinliği değil, varolmasının koşuludur.³²⁶

Heidegger’in dil tanımını bu açıdan, bir dilin baştan çıkarma gücünü ve bir insanı nasıl belirleyebileceğini göstermektedir. Eğer dil bir insanın varolmasına yetiyorsa, Handke’nin oyununda da, bir insanın konuşma aracılığıyla (dille) konuşturulabileceğinin (varolabileceğini)altı çizilmektedir.³²⁷

Handke’ye göre Kaspar oyunu bir dil işkencesidir. Bu işkenceye bir biçim kazandırabilmek için Handke, oyunun ilk sayfalarında sahnenin düzenlenişini anlatmakta ve bu düzenlemenin kahramanın maruz kalacağı dil işkencesine göre nasıl kullanılacağını ve şiddetin derecesinin bu yolla kavranması gerektiğinin altını çizmektedir.

Peter Handke, oyunun kahramanı Kaspar hakkında da bilgi vermekte ve Kaspar’ı canlandıracak oyuncuya ve oyunu yönetecek yönetmene yardımcı olmaktadır.

Kaspar (Almanca Kasper palyaço demektir) başka bir komedyene benzememeli; sahneye çıktığında daha çok Frankenstein’in canavarını andırmalı (ya da King Kong’u).³²⁸

Kaspar oyunu tek bir tabaka halinde ilerler. Ne sahne bölünmeleri ne de perde aralarıyla ayrılmaktadır. Sahne aralarını ve sahnedeki oyun araçlarının yerlerinin değiştirilmesi için yapılan tek şey konuşmanın sonunda sahne ışığının karartılmasıdır. Handke, oyunun başlangıcında ayrıntılı sahne direktifleri vermiş bunu oyunun içinde ve ilerleyen sayfalarda bazen suflörlere bazen de Kaspar’ın kendisine söylettirerek hareket dizgesini ve sahne trafiğini oyunun akışında sağlamıştır, adeta oyunu okurken okuyucu bütün oyunun resmedilmiş olduğunun farkına varmaktadır.

³²⁶ http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=38049&PN=1

³²⁷ Peter Handke, **Kaspar**, 1. Basım, Türkçesi: Mehmet Fehmi İmre, Estetik Yayıncılık, Ankara, 1984, 6 s.

³²⁸ y. a. g. e., 7 s.

Sahne şöyle olmalı: sahne gerisi yine önperdeyle aynı cins bir perdeyle kaplı olmalı. Perde boydan çok kıvrımlı olmalı. Seyirci perdenin nereden ayrıldığını bulamamalı. Kanatlar çıplak. Sahne donatımı arka perdenin önünde, bunlar doğal olarak aktörlerin donatımı... başka bir yerde uzun saplı bir süpürge ve bir kürek olmalı., birinde 'SAHNE' yazısı veya tiyatronun ismi olmalı ve açıkça fark edilebilmeli...salona giren ilk insan sahneyi hafifçe aydınlatılmış bulmalı. Her seyircinin bütün eşyaları teker teker izleyebileceği ve sıkılacağı ya da gerisini bekleyeceği yeteri kadar zamani olmalı. Sonunda her zaman olduğu gibi ışıklar yavaşça kararmalı, bu olay kısık ve sürekli bir keman sesi eşliğinde yapılabilir.³²⁹

Oyunun yazılış biçimi de bir hayli farklı ilerlemektedir. Bir sayfa ikiye ayrılarak sayfanın sol tarafı Kaspar'ın hareket çizelgesi ve cümlelerini söylediği yer, sağ taraf ise sahnede görünmeyen ama sesleri sürekli duyulan "suflör"lerin metni okudukları alandır. Oyun iki düzlemde akar. Seyirci/okuyucu aynı anda bu iki düzlemi de takip etmek zorundadır. Suflörleri dış ses ve Kaspar'ı da sahnenin iç sesi olarak düşündüğümüzde oyun okunurken ya da izlenirken seyircinin algı biçimi bir hayli zorlanmaktadır. Aynı zamanda, sahne içi Kaspar'ın "doğduğu" yaratıldığı bir alandır. Dış sesler ise "hayatı" yaşamı temsil etmektedir. Sahne dışından sahne içine yapılan müdahaleyle Kaspar'a, dil ve nesnelere yoluyla yaşamın kendisi öğretilmeye çalışılmaktadır. Kaspar sahnede kendi doğallığında "ilkel" bir "insan"ken dış sesler, sistemin ve düzenin diliyle Kaspar'ı "hayvanlıktan" çıkarıp onu "uygarlığın" nesnelere ve diliyle tanıştırmaya ve oluşturmaya çalışmaktadır.

Kaspar'ın özlemle okuduğu duası "Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak istiyorum", görünmez "suflörler" tarafından yerine getirilir. Teatral metafor, normalde dışsal "kitabın" içsel temsil edilişi ile karmaşık ilişkisini ilginç bir biçimde metne taşır. Görünmez konuşmacıların konuşma biçimleri 'gerçekte onlarla dinleyicileri arasında varolan madeniliği taşımalı: santral sesleri, radyo ve televizyon spikerlerinin sesleri,... trenlerin kalkış ve varışlarını anons eden sesler...dil dersleri bantları.' Bunlar, yardımcı dil metinleriyle alıştırılmalar yaptırarak, Kaspar'ı 'başka birinin bir zamanlar olduğu gibi' birine dönüştürecektir. Kaspar konuşma/yazma ikilisini, teatral var olma ile görecelendirerek yapışöküme uğratmaktan çok, bunun tam tersini yapar. Sahne performansının geleneksel merkezi bileşenlerinden biri olarak karakter tanımlı konuşma, burada, sadece, anonim bir linguistik birikimin yan ürünüdür; arkasında bir otorite olmayan bir otoritenin sesidir. Kendi benliği karşısında var olma (kendine aşık olma) amacıyla dalga geçilir.³³⁰

Oyun, ontolojinin metinsellik ile inşa edildiğini, kimliğin tümcelerle örüldüğünü gösterir. Handke'nin oyununda, uzlaşan Ben'in kavrayışını çevreleyen yitirmişlik duygusu son derece keskindir. Brecht'in Adam Adamdır metnindeki

³²⁹ y. a. g. e., 8-9 s.

³³⁰ Fuchs, a. g. e., 106 s.

temayı kullanan Handke, benliğin varlığı içindeki, doğuştan gelene, doğal olana ilişkin duygusal idealizasyona saldırır. Kaspar'ın benliği “kendine aşikar değildir”, ama aynı zamanda da oyunun sonunda ölü grameriyle, toplumsallaşmamış Kaspar'ın içinden çıktığı kaosa geri dönen toplumsallaşmaya yazılmak için can atıyormuş gibi görünür.³³¹

Oyunda dış sesleri oluşturan ve çeşitli biçimlerde okunan metinler adeta birer felsefi metin gibidirler. Sahnenin içinde devinen, öğrenmeye çalışan ama neyi nasıl yapacağını bilemeyen Kaspar'ın, neyi neden ve niçin yaptığının seyirciye/okura, aynı zamanda Kaspar'a aktarılmasıdır. Kaspar kendi kimliğini dış sesin cümleleriyle oluşturur.

Cümleyle dilsiz rolü oynayabilirsin. Elindeki cümleyle (Kaspar'ın tek bildiği ve söylediği cümle “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak istiyorum”dur. Kendini diğer cümlelere karşı kanıtla. Yoluna çıkan her şeye bir isim ver ve yolundan çek. Bütün nesnelere kendine aşına kıl. Cümleyle bütün nesnelere kendi cümlelerin içine sokabilirsin. Bu cümleyle bütün nesnelere sana ait olur. Bu cümleyle bütün nesnelere sana ait olur.³³²

Kaspar'ın oyunun başından sonuna kadar kullandığı “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak istiyorum” cümlesi oyunun ortalarına doğru öğrenmeye başladığı ya da nesnelere adlandırmaya başladığı andan itibaren elinden kaymaya başlar. Kaspar'ın dayandığı öykünün gerçek olmasına rağmen, Kaspar, gerçek bir insan değil, kurmaca bir tiyatro figürüdür. Oyunun başında Kaspar perde aralığından güçlkle çıkmakta ve böylece bir tiyatro figürünün doğuşunu simgelediği düşünülmektedir. Daha sonra Kaspar yavaş yavaş yürümeyi ve konuşmayı öğrenecektir. Bu yoğun dil eğitiminden sonra Kaspar, diğer ‘Kasparlar’ sürüsüne katılacaktır. Konuşmayı öğrendikten sonra, “Başka birinin bir zamanlar olduğu gibi biri olmak istiyorum” cümlesini sürekli tekrarlayan Kaspar, bunu tek başına başaramamakta, başkalarının yardımını (dış sesler) almaktadır. Kaspar'a konuşmayı öğretenler, onun öğrenmeyi de öğrenmesini istemektedirler.³³³

Kaspar, başka şeyler öğrenmeye başladığı anda ya da nesnelere adlarına, işlevlerine aşına olmaya başladığı andan itibaren aşinasızlaşmaya da başlar. Çünkü gitgide söyleyebildiği tek bütün cümlesi erimeye, parçalanmaya yüz tutmuştur.

³³¹ y. a. g. e., 107 s.

³³² Handke, a. g. e., 14 s.

³³³ Yamaner, a. g. e., 162 s.

Bütünsel bir cümle oyun boyunca parça parça olur. Bu, tıpkı Kaspar'ın bütünlükten parçalılığa gidişi gibi bir süreçtir.

İlk uzaklaşma :

Bir zamanlar başka birinin olduğu başka biri gibi başka biri olmak istiyorum.

Daha fazla şiddetle fakat daha beceriksizce ısrar eder :

Biri.

Olmak.

Birisi.

İdi.

İstiyor.

Başka biri.³³⁴

Peter Handke, bütünden parçalanmaya giden bir süreçle, dilin işlevi hatta işkencesi boyutuyla birçok kelimeyi Kaspar'a öğretmeye başlar. Elinde tuttuğu ve ona ait olan, Kaspar'ı Kaspar yapan tek cümle de yavaş yavaş sökülmiş ve anlaşılabilir cümleler olmuştur.

Oyunun odak kavramı, düzen ve düzene ait olma sürecidir. Bu düzende her şeyi öğrenecek, belletilecek olan Kaspar, aynı zamanda her şeyi düzene koymayı da öğrenecektir. Her şeyi öğrendiğini düşünen Kaspar, gerçekte sadece kendisine söylenen tüm cümleleri tekrarlamakta ve tekrarladığı cümlelerin esiri olmakta, öğrendiği düzene göre davranmaktadır.

Süflörlerin cümleleri Kaspar'ın hareketlerine eşlik eder. Sonunda Kaspar kendini cümlelerin hareketine uydurana kadar başlangıçta bu cümleler Kaspar'ın hareketlerine uydurulur.cümleler sahnedeki olayları aydınlatır, tabii tanımlamadan. Aşağıdaki cümlelerde bir seçim vardır.

Herkes bir yetenek zenginliğiyle doğar.

Herkes kendi gelişiminden sorumludur.

Zarar veren her şey zararsız hale getirilir.

Herkes kendini nedenin hizmetine verir...

Her yeni düzen düzensizlik yaratır...³³⁵

Dış seslerin Kaspar'ı sahne üzerinde belirlemeleri oyunun sonuna kadar sürer. Ta ki Kaspar ona öğretilenlere aşına olmaya, uyum göstermeye başlayana kadar.

Yerleri tahtaların yönünde süpür.

...

Her adım sana tamamen doğal gelmeli.

Bağımsızca hareket edebilmelisin.

Özgünlük yenilik değil samimiyettir.³³⁶

³³⁴ Handke, a. g. e., 20 s.

³³⁵ y. a. g. e., 33 s.

³³⁶ y. a. g. e., 36 s.

Kaspar kendi özgünlüğünü korumadığı ölçüde, kendi doğrularını dayatmadığı sürece samimi olacaktır. Artık özgünlüğün, biricik olmanın, kendinde var olmanın yerini “samimiyet” almıştır. Düzene “dış ses”lere göre samimiyet kişinin özgünlüğünden daha önemlidir. Çünkü aykırı değil, aynışmak sisteme entegre olmak öğretileni tekrarlamak asıl amaçtır.

Oyun bir öğrenme ve dil’i öğretme süreci olarak sürer. Handke, oyun boyunca Kaspar’ın, özbenliğini bir türlü bulamayarak, sıradan bir insana nasıl dönüştüğünün hatta dönüştürüldüğünün altını çizmeye çalışır. Sahnedeki durum ilerlemeye başladığında, hiçbir şeyi tanımayan Kaspar’ın artık yavaş yavaş tanıdığı nesnelere kurduğu ilişkiyi görmeye başlarız.

Sandalye sana hala acı veriyor fakat sandalye kelimesi artık huzur veriyor sana. Masa sana hala acı veriyor fakat masa kelimesi artık huzur veriyor sana. Elbise dolabı hala biraz acı veriyor sana fakat elbise dolabı sözcükleri artık seni daha fazla memnun ediyor...artık belirgin sözcükler sana huzur verdikçe sözcükler acı vermiyor sana. Cümleler, tek sözcüklü cümlelerin verdiği huzurdan daha fazla huzur veriyor sana.³³⁷

Dış sesler Kaspar’ı bir uyuma vardırırlar, uyuma vardığında da sahne Kaspar’a benzer birçok küçük Kasparla dolar. Onların arasında yitip giden Kaspar için yine hiçbir şey ona ait olmamaya başlar. Hatta sesi bile değişir, oyunun başından beri dışardan mekanik olarak verilen seslere benzer. O da artık bir dış ses halini almıştır. Önce kurallara başkaldıran, sonra yavaş yavaş uyum sağlamaya başlayan ve sonunda bu kuralları da benimseyemeyen birine dönüştürülür Kaspar. Ona benzer küçük Kasparların sahneye doluşmasıyla beraber Kaspar, sürekli konuşmaya, anlatmaya, sözcüklerin akışına bırakır kendini. Zaman zaman konuşması dış ses “hükmedici” , kimi zaman başkaldıran ya da karşı çıkan bir birey olarak konuşmasını sürdürür. Ancak Küçük Kasparlar sessizce onu dinlemektedirler. Kaspar sahnedeki bütün boşlukları sözcüklerle doldurmaya başlar.

Bir sözcüğü anlamadığım zaman onu iki kere ve iki kere daha söylüyorum böylelikle artık beni huzursuz etmiyordu. Savaş, savaş : paçavra, paçavra diyordum. Savaş, savaş, savaş, savaş : paçavra, paçavra, paçavra, paçavra diyordum. Böylece sözcüklere alıştım...Ben konuşturuldum. Gerçekliğe mahkum edildim. Duyuyormusunuz? (sessizlik) Duyabiliyormusunuz? (sessizlik)³³⁸

³³⁷ y. a. g. e., 25 s.

³³⁸ y. a. g. e., 97-100 s.

Oyunda, dilin gücü, bireyin karşısına yabancılaşmış bir şey olarak çıkmakta ve bireyi ezmektedir. İnsan, kendi ürettiği dilin tutsağı haline gelmiştir. Handke dilin sadece bir araç olarak kullanılmadığını, insan davranışları üzerinde etkin bir rolü olduğunu vurgulamıştır.

Oyunun sonunda Kaspar içinden doğduğu “kendi” diline geri döner, ama aslında bu sadece fisiltıyla konuşan suflörlerin sesidir. “Bütün boşlukları sözcüklerle doldurmayı öğrendim” der Kaspar. Son sözleri olan “keçiler ve maymunlar, keçiler ve maymunlar”, metal törpülerin mikrofona sürtülmesi ve diğer Iago benzeri Kaspar soytarılarının dalga geçerek Kaspar’ın söylediklerini tekrar etmeleriyle yaratılan kakafoni içinde birkaç kez tekrarlanır. Alıntı iki bakımdan ümitsiz bir tavrı temsil eder: insanlığın sunduğu amansız alternatif ortadadır, ya metin olacaksın, ya da hayvan.³³⁹

Peter Handke, Kaspar oyununda dil sorunundan yola çıkmış, yeni teknikler ve yeni yazma modelleriyle, egemen güç olan dilin kişiyi kendi kendine nasıl yabancılaştırdığının üzerinde durarak, Kaspar figürü üzerinden, bireyin önce kurallara başkaldıran sonunda bu kuralları benimseyen ama bu sıradanlığı da kabullenemeyen ve öğretilen ya da dayatılan insan modelini de yürütemeyen bir tiyatro figürü yaratmıştır.

Göreneksel tiyatronun hiçbir unsuruna yer vermeyen Handke, Kaspar metniyle dil ve dilin insan üzerindeki etkisini tartışmış ve toplumsal değerlerin belirlediği dilin göreneksel kalıpları nasıl yerleştirerek, yaratıcılığı, doğallığı, kişiliği denetim altına aldığını ve yaşamı kısıtladığını göstermeye çalışmıştır.

Kaspar oyununda, eylem, olay örgüsü, imge, düzenli diyalog, duygusal tepkiler ya da toplumsal tartışma öğelerini kaldırmış, söz yinelemelerinden oluşan, imgeselliğe ya da öykünmeye yer bırakmayan bir kurguyla tek bir tabaka halinde çok anlamlı bir metin oluşturmuştur.

4. 3. THOMAS BRASCH

1945 doğumlu Doğu Alman yazar Thomas Brasch, Leipzig’te hukuk, Babelsberg Film Yüksek okulu’nda Dramaturgi öğrenimi gördü. Oyunlarında, daha çok faşist Almanya ile savaş sonrası yılları ele alan yazar, politik ve toplumsal

³³⁹ Fuchs, a. g. e., 108 s.

güçlerle savaşıyan bireyleri odak noktası almıştır. Oyunlarında mitlerden karabasana uzanan geniş bir alan oluşturur. İngiltere’de doğan ve eserlerinin çoğunun yayımlanmadığı Doğu Almanya’da yetişen Thomas Brasch, 1976’da Batı Almanya’ya yerleşir. Eserlerinde Brecht ve Heiner Müller etkisi görülen Brasch’ın “Kadınlar Savaş Komedi” oyunu, ilk kez 1988’de George Tabori tarafından Viyana’da sahnelenmiş ve Almanya’da yılın en iyi oyununa aday gösterilmiştir.³⁴⁰

Thomas Brasch’ın “Kadınlar. Savaş. Komedi” oyunun odak noktasında iki çamaşırcı kadın yer alır. Kadınlar Birinci Dünya Savaşı'nın ortasında, Rosa'nın kocası Johannes'i aramaya çıkarlar, ama Klara'nın da aşık olduğu Johannes ölmüştür. Savaş iki kadını çeşitli yolları denemeye zorlar, zevk ile ölüm arasında gidip gelen oyunlar oynamayı sürdürürler. Oyun baştan sona kadar tek bir konuyu tema olarak seçse de tek bir izlek üzerinden ilerlemez, yazar okuruna, savaşın ortasında kadınların durumlarını işlediğini göstermekte ve bu izlek birden bire başka bir döneme Shakespeare’in “Troilus ve Kressida” oyununa ve bu oyundaki Yunanlılarla Troya arasındaki savaşa kayar. Ancak burada da anlatılan yine savaştır. Fakat bu kez anlatım tarzı, yazım şekli ve kadınların durumları değişir. Brasch, “Troilus ve Kressida” ile Metinlerarası bir ilişki kurarak dramatik bir metni de konusu haline getirir.

Her şeyin parçalandığı bir dünyada Brasch, karakterlerini ve oyundaki ana izleği parçalar. Öfkenin diliyle gerilimi bol olan oyunda, gerilimi sağlayacak olan eylem, yerini dil’e bırakır. Yazar dramın, kişi, durum ya da eylem gibi unsurlarının tümünü yok ederek, tiyatronun eylem malzemesini dil olarak kullanır. Sözcükler yoluyla oyundaki gerilim yükseltilir. Oyundaki öykü kadınların öyküsüdür ancak bu öykü metinden okura yavaş yavaş geçer. Yaşanan savaş birçok şeyi parçalamaktadır tıpkı Brasch’ın oyun kişilerini de parçaladığı, kimin kimi oynadığının ya da yansıladığının birbirine karışması gibi.

Düz bir çizgide gelişen, dramaturjik bir yapı kurmaktan kaçınan Brasch, oyuna tarih, edebiyat ve masal dünyasından irkiltici sahneler monte eder. Shakespeare, Brecht, Heiner Müller'den yaptığı alıntılar ve çeşitli mitolojik kahramanlara yaptığı göndermelerle gerçek ile imge dünyasının birbiri içinde eridiği, komik ve trajik unsurların iç içe geçtiği yoğun bir yapı kurar. “Kadınlar.

³⁴⁰ <http://www.tersgidenler.0catch.com/duyurular>

Savaş. Komedi” lirik monolog biçiminde bir oyun, epik tiyatro biçiminde bir dönem eleştirisi, tiyatro oynamanın olanakları üzerine düşünmemizi sağlayan bir yaşam öyküsünü içerir.³⁴¹

Bu tarz oyunlarda şimdiki zamanda mı geçmişte mi olduğumuzu, nerede bulunduğumuzu anlamak için sürekli olarak önceki sayfalara dönmek zorundayızdır. Zaman ve mekanların birbirine karıştığı oyunda, aslında sesler, hatta karakterleri oynayan oyuncular da birbirine karışmış durumdadır.³⁴²

4. 3. 1. Kadınlar. Savaş. Komedi

"Savaştan daha çok kim etkilenir; savaşa giden mi, savaşa gidene bekleyen mi?", sorularını tartışan Thomas Brasch'ın “Kadınlar. Savaş. Komedi” oyunu, özellikle savaş karmaşasını, kadının cinselliğinden yararlanmak için bir fırsat olarak gören erkeklere karşı kadının çaresizliğine, savunmasızlığına kısaca savaşın kadınlar için zaten yeterince tehlikeli bir yer olan dünyayı daha da tehlikeli, tekinsiz bir yer haline getirdiğine dikkat çekmektedir. Gerçek bir kişilik olmalarına izin verilmeyen, birtakım kişileri oynamak durumunda olan iki oyun kişisi ‘Klara’yı Canlandıran Oyuncu ve Rosa’yı Canlandıran Oyuncu’ arasında cereyan eden diyalog ve monologların birbirine girift bir şekilde kullanıldığı oyunda Brasch, insanoğlunun dünyaya kendi elleriyle bağışladığı 'savaş' gerçeğine paralel olarak, bireyin 'acı çekme', 'acıya dayanma' ve 'acıdan arınma' hallerini irdeler.

Savaşa giden eşinin öldüğünü öğrenen, cephe gerisinde sık sık cinsel tacize uğrayan ve zamanla cinselliğini özgürce yaşadığını düşünerek kendini tacizcilerin gönüllü kurbanına dönüştüren, doğurduğu çocuğu çalıştığı çamaşırhanede boğarak öldüren ve bunun suçluluğuyla boğuşan Rosa ile, süper egosu baskın, dinsel ve geleneksel değerleri temsil eder gibi görünen Klara, oyun ilerledikçe yer değiştirirler, birbirlerinin yerine hatta bazen birbirlerinin içine geçerler. Klara, Rosa olur, Rosa ise Klara.³⁴³

“Kadınlar. Savaş. Komedi” oyunundaki çizgide ne bir nedensellik, ne alışlagelmiş kalıplar ne de dramatik bir yapı söz konusudur. Yazar, oyuna geçmişten, mitlerden, başka çağın oyunlarından sahneler alarak (ya da çağrıştıarak)

³⁴¹ <http://www.tiyatrodergisi.com.tr/Public/default.aspx?nid=2827>

³⁴² http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=1133

³⁴³ <http://www.ucansupurge.org/index>

gerçekle, kurmaca olanı, imgelem dünyasını, zamanı, mekanı ve oyun kişilerini iç içe geçirerek günümüz yazarlık hünerlerini göstermiştir. Oyun kişileri, oyun içinde bir “Oyuncu” tanıtımıyla kendileri olmayan bir başkasını yansılama, onun yerine gösterme ve bir tanıtım olarak “Rosa’yı Oynayan Oyuncu” ya da “Klara’yı Oynayan Oyuncu “ diye tanıtılmış ve daha kişiler tanıtılırken büyük bir yabancılaşma unsuru ile oyuna, temsil edeni tanıtılarak başlanmıştır. Kurmacanın içinde bir başka kurmaca yaratılmış ve temsilin kurmaca niteliğine dikkat çekilmiştir.³⁴⁴

Brasch, diyaloglardan oluşan birinci bölümle, monologdan oluşan üçüncü bölümü, metinlerarasılık yöntemini kullanarak, Shakespear’ın *Troilus ve Kressida* oyunu ile bağlantılandırmış ve bir başka anlatım düzlemine geçmiştir.³⁴⁵

*Yeni tiyatro metinlerinde tiyatronun konu olarak ele alınması aynı biçimde gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrımı yönelik kuşkuların bir ifadesidir. Tiyatroda, tiyatronun, dramın ve ona bağlı unsurların konu edildiği örneklerin tümünde klasik temsil anlayışının bir sorun olarak ele alınması ve sorgulanması söz konusudur.*³⁴⁶

Yazar, oyunun ikinci bölümünü “Troya Tiyatro Ölüm” olarak adlandırmış ve altındaki açıklamada ‘*Kör Pandaros ve ona sur boyunca eşlik eden Suflör*’ sözüyle klasik temsilin suflör kavramını dile getirerek kurmaca düzleminden uzaklaştığını, 1. Dünya savaşından bir ölüm hikayesi aynı anda hem Shakespeare’in Troya savaşında hem de modern emperyalist savaşta geçen tarihsel kişiliklerin intermezzo’su yoluyla yansıtılıp yabancılaştırıldığı için, 1. Dünya savaşında geçen iki kadının hüznü aşk hikayesi oyunun gölgede bıraktığı çözümsüzlüğün temelini oluşturmuştur.³⁴⁷ Suflörün girişi, tiyatro durumunu açıklayarak konulaştırır ve seyirciye yönelerek kurmaca içinden uzaklaşır. Geleneksel tiyatronun bir unsuru olan suflörün ölümünü ve de gereksiz hale gelişini de aktararak, aynı zamanda bir meta düzlem yaratılmış olur.

PANRAROS (son sözleri tekrarlar, sonra)

Gene yanlış sufle veriyorsun. Öyle değildi. Ahh! Teksti ne kadar çok tekrarlırsam, o kadar çok unutuporum. Mesajımı zamanların ötesine götürebilmek için bir suflör tutmam ne acı.

³⁴⁴ Karacabey, a. g. e., 146 s.

³⁴⁵ Thomas Brasch, **Kadınlar. Savaş. Komedi**, 1. Basım, Türkçesi: Sibel Arslan Yeşilay, Mitoş Boyut, Nisan 2002, 58 s.

³⁴⁶ Karacabey, a. g. e., 146 s.

³⁴⁷ Brasch, a. g. e., 59 s.

Birisi söyleyeceklerimi önceden söyledi mi kendime yabancılaşıyorum. Ama yaşlılık işte. İçinde isteklerimi haykırdığım savaş heryerde. “birbirinizi öldürecek yerde sevin. Troyalılar yunanlıları yıllardır ayıran bu surlar size sonsuz uyarı olsun”³⁴⁸

Brasch’ın metnin bütününde kullandığı birçok oyun metaforu ise (Satranç oyunu, rol değişmece, oyun içinde oyun, cinsellik oyunu, tiyatro) gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınıra işaret etmektedir. Oyun kişilerini canlandırdıkları sürekli vurgulanan figürler, anlatıcı gibi ve alıntılarla konuşarak yaratılan bu meta düzlemi sürdürürler.

“KLARA’YI CANLANDIRAN OYUNCU: Eğer bize ihtiyaçları varsa Rosa, der Klara.”³⁴⁹

Anlatıcı gibi alıntılarla konuşan oyun kişileri, aynı zamanda da anlattıklarını yansılayarak durumu izleyiciye aktarırlar.

ROSA’YI CANLANDIRAN OYUNCU

Bak kapıya vuruyorlar kalk hadi.

KLARA’YI CANLANDIRAN OYUNCU

Kalkıyorum ve barakadan çıkıyorum, sağlık memuruna gidiyorum, bir fitil sokuyor ve bölükte yerimi alıyorum. Cepheye gidiyorum.

ROSA’YI CANLANDIRAN OYUNCU

Taktaktaktaktaktaktak

KLARA’YI CANLANDIRAN OYUNCU

Koşuyorum. Elimdeki yüzüğü hafifçe okşuyorum. Koşuyorum. Bazıları yere düşüyor. Ben koşmaya devam ediyorum. Tiutiutiutiutiuti.³⁵⁰

Kurmacanın ya da gerçekliğin nerede başlayıp nerede bittiği karmaşıktır. Oyun kişileri birer figürdür. Kimin kimi oynadığı, kimin kimi ve neyi canlandığı anlaşılabilir bir düzlemde oyun akar. Buluşlar ve alıntılar, görsellik ve dil aşkı arasında yeni bir anlatım ve sahneleme tekniği dikkat çekmektedir. Trajedi ve komedinin iç içe geçmesi gibi eski bir soruna Brasch, kendi yazma hünerini de ekleyerek bunu, “neşeli trajedi” ve “hüzünlü komedi” haline getirmiş, oyuna dramaturjik olarak yeni bir boyut kazandırmıştır.³⁵¹

³⁴⁸ y. a. g. e., 32 s.

³⁴⁹ y. a. g. e., 20 s.

³⁵⁰ y. a. g. e., 28 s.

³⁵¹ y. a. g. e., 60 s.

Thomas Brasch, geleneksel dramın yalıtılmış unsurlarını kullanır fakat belirleyicilikleri olmaksızın. Oyunda varolan figürler canlandırıcılar tarafından aktarılır. Replikler, sözde diyalogdan, alıntıdan başka bir şey değildir. Dramın bu yapıbozumunu yazar, dramatik-temsil edici tiyatronun öz yansıtımıyla bağlantılandırmıştır.³⁵²

Metinde, bir ve ikinci perde bir öyküyü yavaş yavaş açığa çıkarırken, son bölüm bir tekrara dönerek sadece dil aracılığıyla ve dilin anlatım gücü kullanılarak, flasbackler, anılar, günümüzle kurulan bağlantılar, sinemasal görüntüler ve dilsel öğelerin birbirine bağlanmasıyla, oyunda bir final tiradı yaratılmıştır. Son bölüm oyunun bütünsel olarak tekrarlanması olmakla birlikte, hem yazımdaki farklılık hem de anlatımdaki ürkütücü boyut ve canlandırıcıların canlandırdıkları kişi ve kişilere isyanları dikkat çekmekte ve oyunun aktarıcıları olan oyuncular oyun oynadıklarını bildirerek oyunu terk etmektedirler.

Sahnedeki figürler sadece metnin aktarıcısıdır. Ne bir çözüm önerileri vardır nede seyirciye soru sordurtacak güçleri. Sadece yazılanı aktarır, metnin bir aktarım süreci olduğuna dikkat çekerler. Bu da metni, geleneksel formdan uzaklaştırır. Metinde, geleneksel temsil anlayışından izler bulunsa da, klasik bir kurgu tekniği olan giriş, gelişme, sonuç ya da karakterin oyun sonundaki değişimi veya metnin bir çizgide başlayıp ve o çizgi üzerinde doruk nokta yaratıp sonuca ilerlemesi görülmez. Dramın tek ana kaynağı, bu metinlerde dil olmuştur. Oyundaki “öfkenin baldan tatlı olduğu yer” dilin anlatım ve aktarım aracı olarak sunulduğu ve aynı zamanda oyunun tekrarlarla yeniden başa döndüğü son bölümdür.

Son bölümde Thomas Brasch, kısa cümleler ya da çok uzun anlatılarla seyirciye/okura seslenir. Ancak okur ya da seyirci oyunun içinde yitip gitmez, sürekli çıkarımlar yapmaya ve oyunu takip etmeye davet edilir. Çünkü, parçalanmış dünyada parçalanmış karakterler ya da oyun kişileri, kimin kimi canlandığı ve kimin kiminle konuştuğu belirsizdir. Oyunu canlandıran oyuncular, bazen birbirlerini, bazen savaş alanındaki askerleri, ölen koca Johannes’i canlandırmakta birbirlerinin benliğinde yitip gitmektedirler. Bu nedenle seyircinin algısı sürekli açık durumundadır. Brasch, sahnelemeyle ilgili nerdeyse hiçbir ayrıntı vermemektedir. Sahne düzeni, oyuncuların ya da aktarıcıların nerede ne yaptıkları hatta kimlerle konuştukları yine

³⁵² Karacabey, a. g. e., 146 s.

kendileri tarafından canlandırmalar sırasında verilmektedir. Kesin olan ve emin olunan hiçbir şey yoktur, oyunda her şey bir sallantıda gidip gelmektedir. Ya bu tarz oyunlarda seyirci sıkılıp gidecek ya da zihnini daha uyanık bir hale getirip ne olup bittiğini anlamaya çalışacaktır. Seyirci sahnede canlandırılanla birlikte düşünmeye yönlendirilmektedir.

KLARA'YI CANLANDIRAN OYUNCU

*Ölü olmak istemiyorum artık. Johannes olmak istemiyorum, çamaşırhanedeki adam, cephedeki adam, parmağından yüzüğünü çıkardığı adam olmak istemiyorum.*³⁵³

Brasch, parçalanmış bir dünyada bir bütüne ulaşamayan ve bu bütünleşmenin imkansızlığını, karakterlerine sürekli başka kişileri canlandırarak ve çeşitli kişilikleri oyun içinde yansılayarak anlattırır. Sürekli ölümlerden söz ederek yaşamı ve onun anlamını her an diri tutmayı başaran oyun, basit bir aşk hikâyesinden yola çıkarak kadının, hayatın felaketleri karşısındaki nahif ve umutlu tavrına okurunu/izleyicisini tanık eder. Her şeyin parçalanması ve her şeyin yıkılıyor görüntüsü çılgın bir konuşma çağlayısıyla, söz oyunları ve dili kullanım aracılığıyla, oyunda bir bütünlük kurmaya çalışılır, oyundaki yaşam öyküleri, kişilerin duygu ve düşünceleri oyunun bitimiyle beraber kurulur ve bunların aydınlığa kavuşmasıyla, seyirciye ayna tutulur. Burada amaç, seyirciye ne düşüneceğini göstermek değil, geçmiş ve gelecekle bağlantı kurarak şimdiye vurgu yapmaktır.

4. 3. 2. Gerçeklik ve Üstkurmaca

“Kadınlar. Savaş. Komedi” oyununu bir üstkurmaca metin olarak nitelendirildiğinde metinde, oyun, kurmaca, gerçek kavramları sürekli yer değiştirirler ve oyun içinde oyunla metnin kişileri sürekli kurgu yaparak, düşler kurarak, bir şeyler yazarak ya da yansılayarak, imgeler yaratmaya çalışırlar. Metnin düzleminde insanlar sürekli “ben kimdim, ya da kimi canlandırıyordum?” diye hem kendine hem de metni okuyana sorular sorarlar. Burada ki insanlar asla kendi gerçek benlerini yaşamazlar. Üstkurmaca metinlerde, okura doğru sürekli bir yönelme vardır. Metinlerarasının bir alt başlığı olan üstkurmaca tekniği, son dönem yazılan oyunlarda sıklıkla kullanılmakta ve gerçeklikle kurmaca arasında bir

³⁵³ y. a. g. e., 22 s.

üstkurmaca yaratarak, seyircinin algı haritasının sürekli işlek olmasını sağlamaktadır.

Üstkurmaca yoluyla, neyin gerçek neyin düş ya da kurgu olduğu, metin genelinde belirsiz bir duruma getirilir. Thomas Brasch, bir figür olarak sahneye çıkardığı oyunculara, sürekli sorular sordurarak düş ile gerçeği, gerçek ile kurmaca olanı sorgulatmış ve hem Rosa hem de Klara kendi gerçek kişiliklerini “ben”lerini yaşayamamıştır. Sahnedeki bu kişiler, sürekli bir figürden bir başka figüre geçerek, onları yansılayarak, çeşitli durumları sergilemişlerdir. Üstkurmaca tekniğiyle yazılan metinlerde iki özne yer alır; yazarın anlatmak istediği öykünün öznesi (bu öykü düzlemidir), “anlatılan ben” olarak görürüz, bir de söylem düzleminde yaratılan söylencenin öznesi bu da “anlatan ben”dir. Brasch bu iki düzlemi oyununda kurarak anlatan ben olarak, “Klara’yı canlandıran oyuncu” ya da “Rosa’yı canlandıran oyuncu” olarak bize tanıtmıştır. Anlatılan ben ise, oyunun Klara ve Rosa adlı iki kadınıdır. Bunların aralarında kurulan öykü ve söylem düzleminde ki ilişkiyle beraber karşımıza iki özneyi beraber çıkarmıştır. Bu teknik söylemle kurulan metinlerde biri diğerinin üreticisi olan “anlatan ben”le , “anlatılan ben”, birbirlerini hem yaratmakta hem bozmaktadırlar. Neyin gerçek neyin düş ya da kurgu olduğu metin genelinde belirsiz bir duruma getirilir.

Thomas Brasch, üstkurmaca söylemle, hem birbirinin yaratıcısı olan hem de birbirini yadsıyan, Rosa ve Klara’yı oyunun son bölümünde, hem mekan hem de kimlik anlamında parçalayarak nerde ne yaptıklarını karıştıran oyun kişileri olarak sahneyi terk ettirerek, kurmaca bir dünyadan gerçek dünyaya çıkarmış, oyunu, kurmaca gerçeklikten dış dünyanın gerçekliğine getirmiştir.

“Kadınlar. Savaş. Komedi” öfkenin diliyle, bilinci ve dünyayı çılgın bir dil fırtınasıyla yerle bir eder. Bağlantı yoktur, neden sonuç yoktur ve normatif dünyaya ait olan kurallar silsilesi bir kez daha dil ve konuşma eylemiyle yıkılır. Her şey postmodern dünyanın spekülâtif ve her şey bir arada olur ilkesiyle kendini göstermektedir. Bireyin parçalanması, öznenin yok olması oyunun son sözleriyle vurgulanıp, gerçek olmalarına izin verilmeyen ve ancak onları canlandırmalarına olanak tanınan iki figür’ün feryadıyla son bulur.

...hadi aç kapıyı şimdi kimin haklı olduğunu göreceğiz, senin mi yoksa benim mi, ötekilerde görecekler.kimiz ve hangi zamandayız.şimdi gidiyorum, kapıyı açacağım ve gerçek orda karşımda, seninki ya da benimki.³⁵⁴

SONUÇ

20. yüzyılın başından itibaren kendini önce fizik ve edebiyatta gösteren postmodernite, 1960'lardan itibaren modernizm karşısında ciddi bir alternatif hareket olarak postmodernizm şeklini almıştır. 1. Dünya savaşından sonra dünyada ortaya çıkan politik, ekonomik, sosyal ve sanatsal karışıklık, yaşanan sürece bir dağınıklık

³⁵⁴ y. a. g. e., 54 s.

ve düzensizlik getirmiş, bu karmaşıklığın ve düzensizliğin sonucunda ortaya çıkan sanatsal hareket avant-garde olarak adlandırılmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinden başlayarak ortaya çıkan bu hareketlilik, savaş sonrasındaki karmaşanın ve bilinçlerdeki bulanıklığın sanat hareketindeki en ciddi göstergesi olarak yüzyıla damgasını vurmuştur. Göreneksel değer yargılarından ve toplumdaki kalıplaşmış anlayıştan kopuşlar yaşanmaya başlanmış, Rönesansla birlikte insan aklına ve bilime duyulan güven yerini güvensizliğe, karmaşaya bırakarak; aklın ve mantığın ortaya çıkardığı bütün birikimler hemen hemen reddedilmiştir. Tarihsel avant-garde hareketin her şeyi reddetmeye başlamasıyla, klasikleşmiş olan hem biçime hem de söyleme dönük oldukça büyük değişimler meydana gelmiştir. Tarihsel avant-garde'lar; klasik kültürün ürettiği, modernizmin dönüştürerek kendi biçimini yarattığı sanatsal perspektifi dağıtmışlar, dilin geleneksel söylemine karşı tavır, o zamana dek yazılan ve kurgulanan metinlerin ele alınışında, kendi mantığını ve sanatsal üslubunu dayatmaya başlamıştır. Tarihsel avant-garde hareketle birlikte başlayan dramatik metinlerdeki bu değişim giderek geleneksel sanatın bütün araçlarına karşı olmuştur. Metinlerde yaşanan bu kırılma ve o güne dek geleneksel bir tür olarak kabul edilen klasik dramın bütünlüklü yapısı ve kodları parçalanarak yerini başka türlere bırakmıştır.

20.yüzyılda başlayan bu kırılmayla birlikte sanatta özelde de tiyatrodaki bu değişim kriz olarak adlandırılmıştır. Tiyatro estetiği ya da pratiği tarihsel avant-garde hareketle birlikte bir varolma ya da olmama ikilemi yaşamış ve yeni bir döneme adım atmıştır. Tarihsel avant-garde hareket, kendinden sonra yazılacak olan tiyatro metinlerinde yapılacak her türlü değişim için büyük bir zemin hazırlamışlardır.

Tarihsel avant-garde'lar yalnızca metin düzlemine, sahnelemeye, kısaca sanatın yapılış biçimine değil, bir bütün olarak sanatın kendisine karşı çıkarak, sanatla hayatı buluşturma noktasındaki derin uçurumu gidermeye yönelmiş, bu yönelim, geleneğin reddine kadar gitmiştir. Ancak; yaşamdaki değişimler ya da kırılmalar, değişen algıya bağlı olarak çeşitlilik sergiler. Gerçeklik algısının değişimi, gerçekliğin kurmaca bir konuma gelmesi, sanatın gerçekle olan ilişkisini problemliliğe getirmiştir. Bu nedenle artık eski referanslar dikkate alınarak sanat yapılması mümkün değildir. Avant-garde hareketle pek çok bağı olan postmodern düşünce,

kendisini her şeyin tümünden reddedilmesi düşüncesinden ayırmıştır. Fakat yine de; tarihsel avant-garde'lar postmodern estetik eğilimlerin öncülü olarak adlandırılabilir.

Klasik temsili mümkün kılan dünya algısı çözülmeye başladığında, metinlerin artık gerçekle ilişkisi geleneksel bir biçimde tanımlanmayacaktır. Değişen algı biçimleri değişen sahne metinlerini de beraberinde getirecek, gerçekle gerçek olmayan arasında kurmaca bir dünya yaratılacak, bu kurmaca dünyanın biçimlemesi de postmodernizmde sanatsal biçimlemeler konusunda bir hayli çeşitlilik yaratacaktır. Tamamlanmış imgelerden uzak duran yazarlar, sadece monte ettikleri parçalarla seyircinin hayal gücünü harekete geçirmeye, yorumu sahnede değil, seyircide oluşan bir süreç haline getirecektir. Tamamlanmış metinler yerine tek tabaka halinde ilerleyen sonsuz anlamlar zinciri içinde “açık yapıt” metinler yazılmıştır.

Modern sonrasında tiyatro için yazılan metinleri, belli bir kategoride değerlendirmek, belli bir türün örnekleri olarak sınıflamak ve metinleri klasik anlamda çözümlenmek mümkün değildir. Artık metinler, başka yazarlar, başka anlatılar, türler, eğilimler ve yorumların kesişme noktası haline gelmiş, bu kesişme noktasında da yazarlar, zamana ve mekana bağlı bütün deneyimleri süresiz hale getirerek onları parçalara ayırmıştır. Metinlerin giderek başka seslerle, başka metinlerle oluşturulması, alıntının genelleşmesi ile belirginleşen metinlerarasılıkla metinler, anlamsal ve yapısal bir kolaj haline gelmiştir. M. Foucault'nun yazarın yok oluşu, Barthes'ın yazarın ölümü olarak nitelendiği bu durum, metinlerin birer “alıntılar mozaiği” olması anlamını taşımaktadır. Modern sonrası yazarlar için bugün inanılmaz genişlikte bir dramatik yazın geleneği ve yazınsal malzeme repertuarı vardır. Yazarlar metinlerini oluştururken bu gelenekten yararlanıp yeni biçimsel denemeler yapmaları ve belirli yazınsal kodlarla bu biçimsel arayışı oluşturmaları postmodern sanatın belirgin özelliklerinden biridir.

Postmodern sanat, oyuna, yer değiştirmeye, alegoriye ve ironiye başvururken, bütün sanat türlerini melezleştirir. “Yapıt hırsızlığı” ile bütün biçimlerin yeniden sunulmasına da olanak tanır. Bütün türleri birbirine karıştırırken bunu geçmişi taklit ederek değil, o eseri günümüze taşıyarak postmodern söylemin şiarı olan “şimdi ve burada” ya vurgu yapar.

Postmodern durumla birlikte tiyatro metinlerinin değişime uğraması, yeni biçimleme yöntem ve tekniklerinin oluşması kaçınılmaz bir süreçtir. Söylemlerin söylemlerle fısıldaşması, türlerin türlerle karışması hem disiplinlerarası geçişliliğe hem de türlerarasılığa olanak tanımıştır. Tamamlanmış imgelerden uzak duran yazarlar, sadece monte ettikleri parçalarla seyircisinin hayal gücüne seslenmeyi seçse de, bu seslenişi çağının düşünce sistemiyle özdeşleştirilmesi kurgulaması gerekmektedir. Postmodern dünyanın çok parçalı, çok kimlikli, çok anlamlı yapısı, yazarın kendi yazma ve kurgulama tekniğini de oluşturmasını sağlamış, tiyatroya ait tüm unsurlar kendi önemleriyle vurgulanmıştır. Artık sahnelemeye yardımcı araç olarak değil, her biri kendi anlamını oluşturan, kendi başına durum kuran sahnelemenin gerçek bir unsuru olarak tiyatrodaki yerini almıştır.

Postmodern sanatta metin anlatı geleneğinden vazgeçmiş, metinlerarasılıkla anlamı çoğullaştırarak, ironi, pastiş, parodi, üstkurmaca, kolaj gibi, metinlerarasılığın herhangi bir yöntemi kimi zamanda hepsiyle beraber yeni metinler yazılmıştır. Yazma eylemi de böylece metni kurgulama, ya da yeni yöntemlerle metni oluşturmaya kaymıştır. Anlamın çoğullaştığı, kimliğin parçalandığı, özne ile nesne arasındaki ilişkinin birbirine geçtiği modern sonrasında, merkezi konumunu kaybeden öznenin yaşamsal deneyimlerinden söz edilmesi de artık mümkün değildir. Bir parçalanmanın içinde olan özne ancak parçalanmış bir dünyanın içinden seslenebilmektedir. Geçmişin güçlü liderleri, akılla hareket eden ve oyunu sonuca ulaştıran kahraman bu metinlerde birer figür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metinlerarasılığın tüm biçimlerini kullanan Heiner Müller, “Hamlet Makinesi” oyununda, Shakespeare’in metninden aldığı Hamlet karakterini, yeni anlamlar oluşturmak için çıkış noktası olarak kullanmış, Hamlet’in tarihsel yorumlarını da oyununda konulaştırarak, hakkında birçok şey yazılmış olan Hamlet’i bir alıntılar toplamı olarak metnine taşımıştır. Alıntılar yoluyla Hamlet’in trajik öyküsünü, Marksizmin tarihiyle birleştiren Müller, Avrupa’nın yıkıntıları arasından seslenen, hayalet imgesiyle de komünizmin hayaleti ve tarihin hayaletine benzetilerek başka dönemlere atıflarda bulunarak, Shakespeare’in metniyle dinamik bir ilişki kurmuştur. Shakespeare’in Hamlet oyununun içerdiği anlamı çoğaltarak birçok açılımı da tartışmış ve başka bir çağda yazılmış bir oyunun durumunu ve karakterlerini yorumlayarak “Hamlet Makinesi” oyununun konusu haline getirmiştir.

Müller, bu oyunuyla postmodern dönemde değişen metin anlayışının açıklayıcı ve çarpıcı bir örneğini sunmuştur.

Özne ve kimlik arasındaki ilişki modern sonrası metinlerde parçalanmaya uğramış, rolü canlandıran oyuncu bu tarz metinlerde kendini ya geçmişleştirerek ya da şimdiye getirerek bir rol durumunda olduğunu vurgulayarak oyun kişisiyle, rol kişinin bütünlüğünü yok etmiştir. Thomas Brasch'ın “Kadınlar. Savaş. Komedi” adlı oyunu özne ve kimlik arasındaki parçalanma ya da rol kişinin bütünlüğünün parçalanması anlamında yabancılaşmanın ve parçalanmanın oyunun en başından itibaren aktarıldığı bir metin örneğidir. Oyundaki canlandırıcılar, “Rosa’yı canlandıran ya da Klara’yı canlandıran oyuncu” olarak verilmiş, fakat oyun ilerledikçe oyun kişisiyle, rol kişisi arasındaki parçalanma açıkça görülmüştür. Her iki rol kişisi de “Rosa ve Klara” oyun ilerledikçe kimin kimi oynadığını bazen hatırlatarak bazen de birbirlerinin rolünü oynayarak hem rolün hem de oyun kişinin kimliğinde parçalanmaya uğramışlardır.

Postmodern dönemin metinlerindeki oyun kişileri, ya kimliğini çoğullatırarak sahnede devamlılık sağlarlar ya da bu kimliği parçalayarak bir yok oluşa doğru giderler. “Kaspar” oyununda Peter Handke, Kaspar’ı sahnede yapı-çözümüne uğratarak özneyi yok etmiş, oyunun sonunda sahneyi başka Kasparlarla çoğaltarak, parçalara ayırarak kimliksiz hale getirmiştir. Kapsarlaşma süreci, hem dil’de “şeyleşme”ye hem de “nesneleşme”ye yol açmıştır.

Her çağın kendine özgü bir tiyatrosu vardır. Bu özgünlüğü, toplumsal yaşamdaki sınıfsal hiyerarşi belirlemektedir. Biçimini / biçimini, o çağın sosyo – ekonomik ve siyasal şekli öne çıkarmakta ve oluşturmaktadır. Din, dil, ırk, coğrafi ve fiziksel koşulların tamamı çağının sanatına etki etmektedir. Bu etki sadece toplumlardaki gelişmelerden değil, bu anlayışı ve değişimi etkileyen bilimsel gelişmelerle de ilgilidir.

Moderni kendi içinden tahrir etmeye başlayan postmodernite (modern sonrası) tarihsel avant-garde hareketin tümünden reddettiği geleneği de sırtlayarak kendi felsefesini oluşturmuş ve bu söylem felsefik olarak birçok düşünür tarafından da kuramsallaştırılmıştır. Michel Foucault, Jacques Derrida, J. F. Lyotard, Gilles Deleuze, J. Baudrillard tarafından biçimlendirilen bu yeni düşünce şekli, toplum algısına bağlı olarak kendi düşünce sistematüğünü oluşturur.

Postmodern durumu hazırlayan etkenlerin başında, iletişim ağının ülke çapında yayılması, televizyon kanalları ve uydu aracılığıyla dış dünyanın günlük yaşama katılması ve bilgisayar teknolojisinin sağladığı bilgilenme olanakları gelmektedir. Bu durumu besleyen ve destekleyen postmodern düşünce, sanatçıları birçok açıdan etkilemiş, resimden müziğe, edebiyattan mimariye, felsefeden psikolojiye, üretimden tüketime, modadan sanata değişmeyen hiçbir alan, hiçbir düşünce ve anlayış kalmamıştır. Postmodern düşünce; sanatın kavramsallaşmasına, yaratıcılıkta orijinalliğin ve özgünlüğün önemini yitirmesine, sanat dallarını ayrıştıran özelliklerin ortadan kalkmasına, sanat nesnesinin bir jeste, teatral bir deneye dönüşmesine temel oluşturmuş “her şey gider” tanımıyla bütün bir sanat geleneğini harmanlayarak, sanatı bir “yaratı” olmaktan çıkarmış, “kurgu” olmaya dönüştürmüştür.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

- ARİSTOTELES, AUGUSTİNİUS, HEİDEGGER, **Zaman Kavramı**, Çev: Saffet Babür, İmge Yayınları, Ankara, 1996, 103 s.
- BAKHTİN, Mikhail, **Karnavalın Romana**, 1. Basım, Çev: Sibel Irzık, Ayrıntı yay. İstanbul, 2001, 398 s.
- BARTHES, Roland, **Yazı Üzerine Çeşitlemeler – Metnin Hazzı**- 1. Baskı, Çev: Şule Demirkol, YKY, İstanbul, 2006, 142 s.
- BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, 2. Baskı, Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat, YKY, İstanbul, 1993, 198 s.
- BARTHES, Roland, **Yazı ve Yorum**, 2. Baskı, Çev: Tahsin Yücel, Metis Seçkileri, İstanbul, 1999, 206 s.
- BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, 5. Baskı, YKY, İstanbul, 2002, 495 s.
- BENJAMİN, Walter, **Son Bakışta Aşk**, 1. Basım, Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis yayınları, 1993, 183 s.
- BEST, Steven – KELLNER, Douglas **Postmodern Teori**, 1. Baskı, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 1998, 400 s.
- BOZKURT, Nejat, **20.Yüzyıl Düşünce Akımları**, 2. Baskı, Sarmal yay. İstanbul, 1998, 470 s.
- CANDAN, Ayşın, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, 2. Baskı, YKY, İstanbul, 1997, 308 s.
- CONNOR, Steven, **Postmodernist Kültür**, 2. Baskı, YKY, İstanbul, Ekim 2005, 422 s.
- ÇALIŞLAR, Aziz, **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür bakanlığı T.T.K Basımevi, Ankara, 1995
- ÇAMURDAN, Esen, **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, 112 s.
- ÇELENK, Semih, **Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur**, Etki yay, İzmir, 2000, 158 s.
- ÇELENK, Semih, **Postmodern Zamanlarda Tiyatro**, Etki yay., İzmir, 2007, 127 s.
- DELLALOĞLU, F. Besim, **Romantik Muamma**, 1. Basım, Bağlam yay. İstanbul, 2002, 156 s.
- DOLTAŞ, Dilek, **Postmodernizm ve Eleştiri**, 2. Baskı, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 2003, 221 s.
- EAGLETON, Terry, **Edebiyat Kuramı**, 2. Baskı, Ayrıntı yay, Çev : Tuncay Birkan, İstanbul, 2004, 304 s.
- EAGLETON, Terry, **Estetiğin İdeolojisi**, Çev: B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, B. Kırioğlu, Doruk Yay, Ankara, 511 s.
- ECEVİT, Yıldız, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 3. Baskı, İletişim yayınları, İstanbul, 2004, 240 s.
- ECO, Umberto, **Açık Yapıt**, 1. Basım, Çev: Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul, 2001, 245 s.
- ECO, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, 3. Basım, Çev: Kemal Atakay, Can yayınları, İstanbul, Aralık 1996, 167 s.
- EMRE, İsmet, **Postmodernizm ve Edebiyat**, 2. Baskı, Anı Yayınları, Ankara, 2006, 380 s.
- ESSLİN, Martin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev: Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mayıs 1996
- FUCHS, Elinor, **Karakterin Ölümü**, 1. Baskı, Çev: Beliz Güçbilmez, Dost yay. Ankara, 2003, 285 s.

- GÜÇBİLMEZ, Beliz, **Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı**, 1. Baskı, Deniz Kitapevi, Ankara, 2005, 360 s.
- GÜÇLÜ, A. Baki-UZUN, Erkan- UZUN- Serkan, YOKSAL, Ü. Hüsrev - **Felsefe Sözlüğü**- Bilim ve Sanat Yayınları, 1728 s.
- HARVEY, David, **Postmodernliğin Durumu**, 3. Basım, Çev: Sungur Savran, Metis İstanbul, 2003, 407 s.
- HÜNLER, Hakkı, **Estetiğin Kısa Tarihi**, Paradigma yay, İstanbul, 1998, 352 s
- INNES, Christopher, **Avant-Garde Tiyatro**, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost Yayınları, Ankara, 2004, 348 s.
- İPŞİROĞLU, Zehra, **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul Üniversitesi Y.D.Y.O yayınları, İstanbul, 1978, 111 s.
- İPŞİROĞLU, Zehra, **Tiyatroda Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri**, 1. Basım, Papirüs yayınları, Mayıs 2004, 160 s.
- KANT, İmmanuel **Pratik Usun Eleştirisi**, Çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 1999, 244 s.
- KUBİLAY, Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. Basım, Öteki Yayınevi, Mayıs Ankara, 2000, 294 s.
- KUBİLAY, Aktulum, **Parçalılık Metinlerarasılık** 1. Basım, Öteki Yayınevi, Nisan Ankara, 2004, 423 s.
- KÜÇÜK, Mehmet, **Modernite Versus Postmodernite**, 3. Baskı, Vadi yayınları. Ankara, Nisan 2000, 471 s.
- J. F. Lyotard, **Postmodern Durum**, 2. Baskı, Çev: Ahmet Çiğdem, Vadi yayınları, Ankara, 1997, 159 s.
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 5. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 352 s.
- NUTKU, Özdemir, **Dünya Tiyatro Tarihi 1**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993, 464 s.
- NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, 3. Basım, Kabalcı Yay. İstanbul, 1998, 285 s.
- PARLA, Jale, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim yayınları, İstanbul, 2000, 389 s.
- PAVİS, Partice, **Sahneleme** Çev: Sibel Kanber, Dost yay, Ankara, 1999, 247 s.
- PİAGET, Jean, **Yapısalcılık**, Çev: Ayşe Şirin, Doruk Yayınları, Ankara, 1999, 131 s.
- RİFAT, Mehmet, **XX. Yüzyılda Göstegebilim Kuramları**, cilt 1: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, Om Yayınevi, İstanbul, 2000, 288 s.
- ROSENAU, Pauline Marie, **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**, Çev. Tuncay Birkan, Ark yay. 1992, 311 s.
- SARUP, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: A. Baki Güçlü, Ark yayınevi, 1995, 278 s.
- SARTRE, Jean Paul, **Yazınsal Denemeler**, Çev: Bertan Onaran, Payel yay. İstanbul, 1984, 140 s.
- SOKULLU, Sevinç, **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1993, 369 s.
- ŞAYLAN, Gencay, **Postmodernizm**, 2. Baskı, İmge Yayınları, Ankara, 2002, 315 s.
- ŞENER, Sevdâ, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı** Dost yayınları, Ankara, 2001, 158 s.
- ŞENER, Sevdâ, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 1. Basım, Adam yay, 1982, 276 s.

TİMUR, Taner, **Felsefi İzlenimler**, İmge yay, Ankara, 2005, 191 s.
YÜCEL, Tahsin, **Yapısalcılık**, Ada Yayınları, İstanbul, 179 s.
YÜKSEL, Ayşegül, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, Gündoğan yayınları 2. Basım, Ankara, 1995, 265 s.
WRİGHT, Elizabeth, **Postmodern Brecht**, Dost yayınları, Çev; Ayşegül Bahçıvan, Ankara, 1998,167 s.

OYUNLAR

BRASCH, Thomas, **Kadınlar. Savaş. Komedi**, 1. Basım, Türkçesi: Sibel Arslan Yeşilay, Mitos Boyut, Nisan 2002, 64 s.
HANDKE, Peter, **Konstans Gölü'nden Atla Geçiş**, Çev: Dürrin Tunç, Logos Yayınları, 1990, 88 s.
HANDKE, Peter, **Kaspar**, Türkçesi: Mehmet Fehmi İmre, Estetik Yayıncılık, Ankara, 1984
MÜLLER, Heiner, **Hamlet Makinesi** , Çeviren: Nihal G. Koldaş, (basılmamış metin.) 5 s.

DERGİLER

ÇİĞDEM, Pınar, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Dergisi**, Popüler Kültür Popüler tiyatro, sayı.VIII., 2005, 120 s.
GÜLLÜ, Fırat, “Avant-Garde Tiyatronun Sonu” **Mimesis**, Boğaziçi Üniv. Yay. sayı, 8, 2000, 403 s.
SAĞLAM, Tülin, “Dramaturjik Açından Mekanın Önemi ve Ocak ve Yağmur Sıkıntısı Oyunlarında Mutfak Mekanının Kullanımı” **A.Ü.D.T.C.F Tiyatro Araştırmaları Dergisi** , Hakemli Dergi, sayı: XIII, 2002, 127 s.
TÜFEKÇİ, M. Elif, “Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları”, **A.Ü D.T.C.F Tiyatro Bölümü Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Ankara, sayı: 17, Haziran 2004, 76 s.
WRİGHT, Elizabeth, **Brecht'i Yeniden Tanımlamak: Heiner Müller Şoku!**, Agon Tiyatro Dergisi, sayı:10, 1997, 223 s.

MAKALELER

ARSLAN, Sibel, “Heiner Müller ve Hamlet Makinesi”, **Hamlet Tiyatro Dergisi**, Bakırköy Belediyesi Yayınları, 1.sayı, 1994

AYSEVER, Levent, “Bu Çağın Metinleri”, **H. Üni. Edeb. Fak. Dergisi** sayı :II Cilt:XXI, 2004
BIÇKI, Doğan, “Modernizm ve Postmodernizm” **Ekonomi ve Toplum Dergisi**, cilt: III, sayı : I, 2001
JAMESON, Fredric, , “Postmodernizm ve Tüketim Toplumu”, **Edebiyat Eleştiri Dergisi**, çev: Hakan Gülerüz, Volkan Aytar, sayı: I, 1993
PARLA, Jale, “Edebiyatta Karakter ve Tip”, **Kitaplık Dergisi**, sayı: 83, Mayıs 2005
SAZYEK, Hakan, “Kolaj ve Romandaki Yeri”, **Kitaplık Dergisi**, sayı.92, Mart 2006,
YAMANER, Güzin, “Yalnızca Yenilemeye Dayalı Bir Etkinlik ya da Postmodern Sanat”, **Agon Tiyatro Dergisi**, sayı: 9, Haziran 1996

TEZLER

KARACABEY, Süreyya, “Modern Sonrası Tiyatroda Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri ve Heiner Müller’in Metinleri” **Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı**, (Basılmamış Doktora tezi), 2003

YAMANER, Güzin, “Postmodern Bir Yazar Olarak Peter Handke’nin ‘Konstans Gölü’nden Atla Geçiş’ Adlı Oyunun Sahne Tasarımı Üzerine Bir Çalışma” **A.Ü.S.B.E Tiyatro Ana Bilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, 1994

İNTERNET VERİLERİ

www.felsefeekibi.com

www.felsefe.gen.tr

www.wikipedia.org/wiki/postmodern_felsefe

www.geocities.com/ilyasyazar/edebiyat/edebiyatkuramlari

ATAMAN, Fusun, **Shakespeare**, 6 Ocak 2003 Hürriyet Agora

(<http://www.hurriyet.com.tr/agora/article.asp?sid=3&aid=114>)

<http://www.uzaklar.net//content/view/30/31/>

www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/16_cilt

ÖZTÜRK, Sakine Çelik, **Murathan Mungan’ın “Azrail ile Dumrul” Öyküsünü Postmodernist Açıdan Okuma**

(www.sbd.anadolu.edu.tr/sbe/%C3%96rnek%20Makale.pdf)

İPŞİROĞLU, Zehra, **Edebiyat Eleştirisinde Postmodernist Yönelimler**

(www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id)

SARAÇOĞLU, Semra, **Orhan Pamuk’un Kar Adlı Romanında Metafiction**

(**Üstkurmaca**)www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/16_cilt/

ÖZATA, Jale (**Bilge Karasu’nun Gece’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım**)

(www.thesis.bilkent.edu.tr/0002287.pdf)

www.felsefeekibi.com/site/default.asp

www.wikipedia.org

ALTUĞ, Taylan, **Postmodern Dil Durumu**

(www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1155)

Post Yapısalcılık nedir? (<http://www.uslanmam.com/archive/index.php/t-11362.html>)

SÖZER, M. Akif, **Postmodernizm ve Eğitim**

(<http://www.subjektif.com/makale/postmodernizm.htm>)

<http://www.subjektif.com/makale/postmodernizm.htm>

www.wikipedia.com

Dr. DOĞAN, Şerife, Modern Roman Sanatında Zaman Kavramı Üzerine,

(<http://www.amatorceedebiyat.com/eser.asp?id=815>)

Zaman ve Felsefe(<http://www.genbilim.com/content/view/1791/90/>)

BATUR, Sertan, **Platon ve Aristoteles**,(<http://www.felsefe.gen.tr>)

www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=40172&PN=1 - 115k

Henri Bergson ve Sezgicilik Felsefesi (www.felsefeekibi.com/site/default.asp?)

AKKIN, Okan, **Hegel' de Zaman ve Köle Efendi Diyalektiği Üstünden**

Uygarlığa Doğru Eleştirel Bir Bakış

(www.koxuz.biz/index.php?option=com_content&task=view&id=239&Itemid=325 - 73k)

TOPAKKAYA, Arslan, **Heidegger`in Bergson Zaman Öğretisi`ne Getirdiği Tenkitler**

(www.e-akademi.org/icerik.asp?kategori=Makale&kid=1&git=23 - 72k)

<http://www.amatorceedebiyat.com/eser.asp?id=815>

http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm

BALKIŞ, Fatih, **Peter Handke ve Yazım Anlayışı**

(http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_18_.htm)

<http://www.tersgidenler.0catch.com/duyurular>

<http://www.evrensel.net/05/06/23/kultur.html#ust>

<http://www.ucansupurge.org/index>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Tülay Yıldız

Doğum yeri ve yılı: 01/09/1972 Erzurum

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: 2003, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Cođrafya Fakóltesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Tarihi ve Teorisi.

Lise: 1996, Namık Kemal Akşam Lisesi- İzmir

İş tecrübesi: Ankara Canşenliği Oyuncuları (1997 – 2000), Ankara Güneş Tiyatrosu (2000- 2002), Ankara ve İzmir’de, Milli Eğitime Bağlı İlköğretim okullarında Özel, Yaratıcı Drama ve Tiyatro Eğitmenliği (2000- 2007) , Buca Belediyesi Çocuk Tiyatrosu, (2007)

Yayınları: 13.07. 2006 Cumhuriyet Gazetesi, Cumhuriyet Kitap (Röportaj) A. Didem Uslu “Zamanın Ötesinde Buluşma”

Sınırdaki Edebiyat-Yaşam-Eleştiri Dergisi “Metinlerarası İlişkiler” sayı: 6, İzmir, 2007

Sınırdaki Dergisi “Metinlerarası İlişkiler ve Üç Oyun Denemesi” sayı:7, İzmir, 2007