

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
DİL VE TARİH-COĞRAFYA FAKÜLTESİ

TİYATRO BÖLÜMÜ

TİYATRO ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ

Hakemli Dergi

Sayı: 15

Ankara
Haziran 2003

Sahibi

Prof.Dr. Necdet Adabağ
DEKAN

Editör

Doç. Dr. N. Selda Öndül

Editör Yardımcıları

Dr. Beliz Güçbilmez
Dr. Süreyya Karacabey

Danışma Kurulu

Prof.Dr. Gürsel Aytac
Prof.Dr. Cevat Çapan
Prof.Dr. Yusuf Eradam
Prof.Dr. Cengiz Ertem
Prof.Dr. Tuna Ertem
Prof.Dr. Sevinç Sokullu
Prof.Dr. Sevda Şener
Prof.Dr. Murat Tuncay
Doç.Dr. Nur Gökalp Akkerman
Doç.Dr. Mukadder Yaycıoğlu

Kapak Tasarımı:

Canis Döşemeci

***Tiyatro Araştırmaları Dergisi* yılda iki kez yayınlanır.**

İletişim:

A.Ü., D.T.C.Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Sıhhiye/ANKARA

Tel : (312) 3103280-1624

Fax : (312) 3105713

e-posta : tiyatroyarastirmalari@hotmail.com

ISSN: 1300-1523

İçindekiler

<i>Derinlikli fiziksel devinimin önemi ve birbirinin devamı iki usta: K.S. Stanislawski, J. Grotowski</i>	4
Kadir Çevik	
<i>Modern sonrasında dramatik metinler</i>	36
Süreyya Karacabey Çelik	
<i>Absürd Tiyatroda İroni</i>	96
Beliz Güçbilmez	
<i>Albert Camus'nün Yanlışlık Adlı Oyununda Kişiler Ve Uzamlararası Karşıtlıklar</i>	138
Abdullâtif Acarlıoğlu	
<i>Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı</i>	166
Ebru Gökdağ	

**Derinlikli fiziksel devinimin önemi ve birbirinin devamı iki
usta: K.S. Stanislawski, J. Grotowski**
**K. S. Stanislawski und J. Grotowski - zwei Meister
des Theaters: über die Wichtigkeit der physischen
Handlungen**

* **Kadir Çevik**

Özet

Stanislawski yaşamının son yıllarında derinlikli fiziksel devinim metodunu geliştirdi. Onun yürüttüğü bu çalışma daha sonra Grotowski tarafından derinleştirilerek sürdürüldü. Bu yazı çağımız tiyatrosunda oyuncunun olanaklarını araştırmış ve oyunculuk sanatına önemli katkılarda bulunmuş iki tiyatro insanının “derinlikli fiziksel devinim” bağlamında ayrıldıkları ve çakıştıkları yerleri irdelemektedir.

Zusammenfassung

Ende des 19. Jahrhunderts haben K.S. Stanislawski und J. Grotowski die Wesentlichen Grundsteine zur Erneuerung der Schauspielkunst gelegt. Die Frage über die Wichtigkeit der physischen Handlungen in der Schauspielkunst ist zuerst von K.S. Stanislawski erörtert und später von J. Grotowski übernommen und dargelegt worden. Gegenstand dieses Artikels

* *Öğretim Görevlisi, Doktor, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya
Fakültesi Tiyatro Bölümü*

ist es, die gemeinsamen und unterschiedlichen Auffassungen beider Theatermacher im Hinblick auf die Fragestellung zu untersuchen.

Stanislawski ile başlamak zorundayız.
Tiyatronun sisi altında bizim bir spota ihtiyacımız
var. Stanislawski onlardan biri, sürekli ışıyan¹.

Bertolt Brecht

Stanislawski ve Grotowski yaşamlarını tamamen oyuncunun olanaklarını keşfetmeye adadılar. Bu hemen hemen her tiyatro insanının tartışmasız kabul edeceği bir olgu olarak karşımızda duruyor. Bu bağlamda onların seçtikleri yolun sabır ve disiplin gerektirdiğini söylemek kesinlikle bir abartı olmayacaktır.

Tiyatro çevrelerinde genellikle bu iki tiyatro insanının pratik çalışmaları birbiriyle ilişkilendirilmez. Oysa biri diğerrinin öncülüdür: Oyunculuk sanatını kuramsal olarak aynı perspektiften yola çıkarak değerlendirdiler, ancak kuramın pratiğe yansıtılması açısından farklı araçlarla çalıştılar.

İki tiyatro insanının da verili olmayan bir anlayışla çalıştıklarını rahatça söyleyebiliriz. Onları günümüzde de aktüel kılan olgulardan belki de en önemlisi yaptıkları işlerin verili olana dayanmamış olmasıdır: Zira, verili olan 'bilinendir' ve yeni sonuçların

¹ Bertolt Brecht, Giorgio Strehler ile yaptığı bir söyleşide Stanislawski'ye ilişkin kendi düşüncesini böyle ortaya koyuyor. Bkz. Peter Simhandl, *Stanislawski Lesebuch*, Bonn 1990, s. 9.

ortaya çıkmasına genellikle yol açmaz. Stanislavski'nin yaşamının son yıllarını 'derinlikli fiziksel devinim' gibi kendi çizgisi itibariyle yeni bir denemeye ayırması onun gerçekten verili olana dayanmadığını gösteriyor: 'olmuş' olduğunu kabul etmiyor 'oluşmakta' olduğunu ortaya koyuyor.

Aynı durum Grotowski için de geçerlidir. Polonya'dan ayrıldıktan sonra İtalya'da kurduğu *Workcenter* ve orada yaptığı çalışmalar oluşmanın devam ettiğini gösteren işaretler. Polonya'dan edinilen deneyimler bir gösterimin nasıl örgütleneceğine değil, oyuncunun olanaklarının araştırılması gibi bir başka sürece akıyor. Oysa onun ünü, bir yönetmen olarak bir çok Avrupa tiyatrosunda -hatta daha da ileri gidelim- istediği tiyatrodaki çalışmaya yetecek güçteydi. Ancak o zor olanı tercih etti.

Tiyatro pratiğinde farklı çizgilerden söz etmek olasıdır. Daha da somutlayarak ifade edersek şöyle bir saptama yapabiliriz: Tiyatro pratiğini konvansiyonel araçlarla sürdürenler var, tiyatro pratiğini görselliği ve diğer medyatik araçları kullanarak kendini bu anlamda geliştirenler ve tiyatroya yeni mevziler kazandıranlar var, bir de tiyatroyu kendi öz malzemesi açısından - sadece oyuncu ve onun olanaklarını dikkate alarak- yeniden üretenler ve geliştiren tiyatro insanları var. İşte Grotowski ve Stanislavski bu kategoriye giren nadir tiyatro insanlarıdır.

Bu girişi Stanislawski'nin bir cümlesiyle bitirelim: “İleri gidemeyen sanatçılar geri giderler”.¹

Stanislawski'nin gerçekten kendi söylediğini hayata geçirdiğini söylememiz yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. O kendinden sonra gelenlere şöyle seslendi: “Kendi metodunuzu oluşturun ve benim metoduma köle gibi bağı kalmayın, kendiniz için işlevsel olabilecek bir yol bulun.”² Stanislawski'nin çok açık bir biçimde ortaya koyduğu bu çizginin anlaşılmasında bir sorun yok. Sorun, yeni bir yöntemin nasıl yaratılacağıdır. Yeni bir yöntem yaratmak sanıldığından zor, bilinmeyenleri çok, karmaşık bir süreçtir: oyuncunun olanakları üstüne atölye çalışmaları yapan ve edindiği pratik sonuçları dizgeleştirebilen çok az tiyatro insanı vardır.

Stanislawski ömrünün son yıllarını *derinlikli fiziksel devinim*³ üstüne çalışarak geçirdi. Kendisinin de yazdığı gibi: “Derinlikli fiziksel devinim benim yaşamımın en önemli eseridir.”¹ Stanislawski bir yıl boyunca Moliere'in Tartuffe adlı eserini derinlikli fiziksel devinim bağlamında bir zemin olarak kullandı. Yönetmen adayları ve oyuncularla seyirci kaygısı olmadan çalışılan bu oyun seyirciye sunulmadı: Atölye esas olarak oyuncunun daha geniş anlamıyla tiyatro

¹ Thomas Richard, *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996, s.13

² *A.g. e.*, s.15

³ Derinlikli fiziksel devinim (Almanca ‘physische Handlung’ Türkçe’ye derinlikli fiziksel devinim olarak çevrilebilir, ancak kavram olarak sadece basit fiziksel devinimi değil onun diğer bileşenlerini de içermektedir: rolün psikolojik, sosyolojik durumu ve içinde devinilen mekan) esas olarak Stanislawski'nin son yıllarında geliştirdiği bir yöntem.

pratiğinin yeni mecralarını keşfetmeye yönelikti. Stanislavski'nin bu çalışmasını sonradan W. Toporkow kitap haline getirdi.² Derinlikli fiziksel devinimle Stanislavski'nin neyi murat ettiğini en iyi anlatan bu eser, sonradan Grotowski'nin de özellikle üstünde durduğu önemli bir çalışmadır. Grotowski bu kitap hakkında şöyle bir değerlendirme yapıyor:

Eğer insan ciddi çalışırsa, prova büyük bir maceradır. İşte Toporkow'un Stanislavski üstüne yazdığı kitap "Stanislavski Provada". Bu çok önemli bir kitaptır. Stanislavski'nin hiç bir zaman seyirciye açmayı düşünmediği Tartuffe provaları sırasında ilginç olgular ortaya çıktı. Tartuffe oyuncular ve yönetmenler için bütünüyle bir iç eğitim çalışmasıydı ve bu çalışma prova macerasının nasıl bir süreç olduğunu ortaya koyuyor.³

Grotowski tarafından kurulan *Workcenter* çıkış noktası itibariyle Stanislavski'nin son yıllarında geliştirdiği ve kendi tiyatro geçmişi için önemli bulduğu derinlikli fiziksel devinim üstüne kuruluydu. Yöntem olarak Grotowski de Stanislavski gibi bu merkezde çalışılanları bir gösteri mantığı ile seyirciye açmayı düşünmedi. Yapılan çalışmalar sadece tiyatroculara -tartışma amaçlı- açıldı.

¹ *A.g.e.*, s. 15

² W. Toporkow, *Stanislavski bei der Probe*, Henschelverlag Berlin, 1952.

³ J. Grotowski, "Von der Theatertruppe zur Kunst als Fahrzeug, ein Essay, 1989" in Modena, in Thomas Richard, *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996, s.187

Ancak Grotowski'nin çalışmalarını Stanislavski'nin taklidi biçiminde algılamak büyük bir yanlış olur. O, Stanislavski'nin derinlikli fiziksel devinim konusunda izlediği teorik ve pratik çizgiyi derinleştirerek devam ettirdi. Çalışma yöntemi olarak iki tiyatro insanının pratikte ayrıldıkları noktaları şöyle özetleyebiliriz:

- Stanislavski derinlikli fiziksel devinim metodunu dramatik karakterler üstünden çalıştı. Bu bağlamda onun yürüttüğü araştırma bir karakterin yaratılması sürecine yoğunlaşırken sahne metnine ve o metnin - ki bu araştırma sürecinde sözkonusu olan oyun Moliere'in Tartuffe adlı eseridir - ortaya koyduğu öyküye bağlı kaldı: Yani Stanislavski'nin oyuncusu 'eğer ben bu rol kişinin olduğu durumda olsam hangi mantıksal dizge içinde derinlikli devinimleri gerçekleştirdim' biçiminde yaklaştı: Stanislavski doğrudan bir oyunun sahnelenme süreci üstünden kendi metodunu çalıştı.

- Grotowski dramatik bir karakterin yaratılması meselesinde kendi öncülü Stanislavski gibi çalışmadı. Doğrudan dramatik karakterle uğraşmak yerine oyuncunun rolle bağlantılı olarak getireceği kişisel yaşantılar üstüne çalıştı. Bu yaşantılar sonradan rolle ilişkilendirildi, montajlandı.

Grotowski bu perspektifi Ryszard Cieslak'ın Standhaften Prinzen çalışması bağlamında bir çok kez vurguladı. Cieslak esas olarak Calderon'un tragedya figürü üstüne değil, daha çok oyunun önemli

anlarında kendi kişisel yaşantıları üstüne yoğunlaştı ve bu anları rolle bütünleştirdi.¹

- Grotowski ve Stanislavski arasındaki farklılığı yıllarca Grotowski ile çalışan Thomas Richard'ın betimlemesiyle aktaralım: “Derinlikli fiziksel devinimin pratikteki kullanımı açısından Grotowski ve Stanislavski arasındaki fark her iki tiyatro insanının montaj tekniğinde ortaya çıkar”²

- Grotowski yeni alıştırmalar geliştirdi ve özellikle bedene yönelik çalıştı. Bir oyun üstünden değil, kendi geliştirdiği ve yıllarca süren denemeler sonucu oluşturduğu, Motions, Main Action , gibi alıştırmaları araç olarak kullandı.

Bu noktada bir parantez açarak Richard Schechner'den ve onun yaklaşımıyla Grotowski'nin yaklaşımı arasındaki bağlantıya değinmekte yarar var. Bu bağlantının pratik açısından değil teorik açıdan önemli olduğunu vurgulamak gerekiyor. Schechner tiyatroyu alıştırmalar(Training), atölye çalışmaları, düzenli provalar, bedensel ısınma çalışmaları, gösterim, oyunun seyircide oluşturduğu etkinin algılanması ve bu etkiye bağlı olarak oyunun gerekli bölümlerinin yeniden değerlendirilmesi gibi yedi bölümden oluşan bir süreç olarak algılıyor.³ Schechner tiyatro pratiğinde alıştırmaların, düzenli provaların ve gösterimin yeterince araştırıldığını ancak atölye

¹ *A.g.e.*, s. 127.

² Richard, *Ön.ver.* s.106.

³ Richard Schechner, *Theater Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990, s. 26

çalışmalarının, ısınma çalışmalarının, yeterince üstünde durulmadığını ifade ediyor. İşte tam bu noktada Grotowski'nin esas olarak Polonya'dan ayrıldıktan sonra bütün çalışmalarını bir çeşit atölye mantığında yürüttüğünden söz edebiliriz. Kuşkusuz doğrudan atölye çalışmasının bizzat kendisini araştırmak amacıyla bu çalışmaları yapmadı. Ancak bu çalışmalar sonuçta bir tiyatro çalışmasında herkesin bildiği 'prova' sürecinden farklıydı. Bu noktada benim aktardığım bağlantı Grotowski'nin yaptığı çalışmaların değerlendirilmesi sonucu benim çıkarsadığım, ilişkilendirdiğim bir durumdur. Ayrıca Grotowski'nin bir yönetmen olarak hiçbir oyunda çalışmadığını belirtmek gerekir. Peter Brook, Grotowski'nin son çalışmalarını 'sanatın bir asansör olarak kullanılması' biçiminde betimlemiştir. Burada sözkonusu olan, yapılan atölye çalışmalarının sanatsal aktiviteyi yükselten bir unsur olarak algılanmasıdır. Schechner'in sözünü ettiği atölye çalışmalarının Grotowski tarafından -doğrudan niyet edilmese de -araştırıldığını söylemek sanırım yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Parantezi kapatıp yeniden Grotowski'ye dönebiliriz.

Grotowski her gün oyuncular tarafından yapılan bir alıştırma geliştirdi. Motions (devinim) olarak adlandırılan bu alıştırma esas olarak Grotowski'nin Polonya'da yaptığı çalışmalara dayanıyordu. Workcenter de bu alıştırma oyuncuların yapılacak çalışmalarda bedensel olarak hazır olmasını hedefliyordu.¹ Grotowski 'devinim'

¹Richard, *Ön.ver.*s.85.

adlı alıştırma'yı 'temel duruş' olarak nitelediği vücut formuyla birleştiriyor ve temel duruşun kökenlerine ilişkin şunları söylüyor:

Neden bir Afrikalı, bir Fransız, bir Meksikalı avcı av sırasında omuriliğin hafifçe kıvrıldığı, bacakların dizlerden hafifçe büküldüğü, bedenün kalçalar üstüne oturduğu belirli bir form alıyor? Neden bu bedensel durum kendine özgü ritmik bir devinime gereksinim duyuyor? Böyle yürüme ne işe yarıyor? Buna ilişkin çok basit bir analiz yapılabilir: Eğer bedenün ağırlığı bir bacağa yüklenirse diğer bacak gürültü etmeden hareket edebiliyor. Bu bedenün hareketini yavaş ve düzenli bir forma sokuyor. Böylece hayvan avcuyu algılayamıyor. Ancak bu esas olarak belirleyici değil, belirleyici olan bunun insan bedenünün en eski duruş formu olmasıdır.¹

Bu alıştırmanın oyuncu tarafından kullanımına ilişkin iki önemli öge var: Birincisi ses çıkarmadan bütün bir bedenün hareketinin sağlanması, ikincisi çevreyi herhangi bir nesneye doğrudan yoğunlaşmadan görmek, çevreye sanki büyük bir pencereden bakarmış gibi bakmak ve algılamak. Bu alıştırmanın doğrudan gösterimle bir ilişkisi yok. Alıştırma sırasında çevrede yaşananı olduğu gibi görmek ve duymak önemli. Thomas Richard'ın aktarımıyla: "Bunun yanında alıştırma'yı yapan kendi bedenünün bilincinde olmalı; gördüğünü görmeli, duyduğunu duymalıdır"² Oyuncu açısından yaşanan anın algılanması ve oyunculuğun bu bağlamda kendiliğindenliğe oturması son derece hayatidir.

¹ *A.g.e.*, s. 87 - 88

² *A.g.e.*, s. 89

Oyuncunun uzun bir zaman diliminde çalışarak seyirciye sunduğu gösteri, oyunu çalışanlar açısından en ince detayına kadar bilinir, ancak bu bilgi gösterimdeki kendiliğindenliği öldürdüğünde sahnede yaşayan bir iletişimden ve dolayısıyla oyundan söz etmek olası değildir.

Grotowski ve ekibi önce tek tek yapılan ‘devinim’ alıştırmalarını geliştirerek bütün oyuncuların birlikte yaptıkları ve her devinimin senkron üstüne oturduğu bir forma dönüştürüyor. Bu çok zor ve zaman alan bir çalışma. Bu alıştırmaların yanında ‘Irmak’ olarak adlandırdıkları Haiti’ye ait şarkılarla, dansa ve kendiliğindenliğe dayanan doğaçlama bir alıştırma daha yapıyorlar. Bu alıştırmaların yanı sıra oyuncunun etkileşim gücünü artıran, yoğunlaşmayı en üst düzeye çıkarmayı hedefleyen bir başka alıştırmayı da her gün düzenli olarak yapıyorlar. Bu alıştırmada oyuncular oyunu yönlendiren kişinin verdiği komutlara anlık ve olabildiğince süratli reaksiyon göstermek zorundalar. Buraya kadar aktarılan alıştırmalar oyuncunun bedenine, algısına, ritim duygusuna, bedensel ifade gücüne katkıda bulunabilecek alıştırmalar. Bu türden alıştırmalar hemen hemen her tiyatro topluluğunda üstünde fazlaca durmadan yapılıp geçilir. Ancak Grotowski her alıştırmayı en uç noktaya kadar taşıyıp, en karmaşık hale getirerek ve bunu bir yıl gibi uzun bir zamana yayarak yapıyor. Böylece alıştırma turistik bir faaliyet olmaktan çıkıyor. Burada turistik faaliyet esas olarak Grotowski’nin kullandığı bir tanımlama: Tiyatro gruplarının ve oyuncuların yüzeysel olan, derinleşmeyen çalışmalarını ‘turistik’ olarak niteliyor.

‘Main Action’ Grotowski’nin geliştirdiği ve derinlikli fiziksel devinim üstüne çalışırken kullandığı bir başka temel tekniktir. Ve bu esas olarak Thomas Richard’ın da belirttiği gibi bir montaj tekniğidir. Grotowski Main Action için her oyuncunun kendisinin oluşturduğu parçaları organik bir biçimde birbiriyle ilişkilendiriyor. Bu montaj tekniğinde her öykü kendi kurgusu ve devinimiyle diğerinden bağımsız olarak akarken, aynı zamanda diğerleriyle dolaylı olarak bağlantılı hale getiriliyor. Sonuç olarak tek bir öykü oluşturulmuş oluyor. Bu tekniği Thomas Richard şöyle aktarıyor:

Ben babamla ilişkilendirdiğim kendi derinlikli fiziksel devinimimi sürdürürken yanımdaki oyuncu arkadaşım tamamen kendine ait bir başka devinim çizgisi ile kendi öyküsünü aktarıyordu. Ancak çok ince hesaplanan koordinasyon, zamanlama, ritim gibi unsurlar sayesinde ve mekanın seyirciye yakın olması nedeniyle seyirci bizim devinimlerimizi birbiriyle ilişkili olarak algılıyordu. Seyirci, ben ve arkadaşım ile ilgili bir tek öykü seyretmesine rağmen gerçekte birbirine bağlı iki farklı çağrışım ve hareket çizgisi söz konusudur.¹

Derinlikli fiziksel devinimin anahtarı beden devinim sürecinde gizli: Alıştırmayı yapan yaptığı her hareketi gerçekten yapmak zorunda. Yani bu noktada oyuncunun öncelikle yapması gereken ‘devinimin’ kendisini gerçekteştirmek olmalıdır. Duyguyu devinimin dışında tutan bir yaklaşım söz konusu. Derinlikli devinim tam anlamıyla oluşturulduktan sonra duyguya, yaşantılara yer veriliyor.

Derinlikli fiziksel devinimle ortaya çıkan küçük, basit gerçekler esas olarak büyük, etkileyici gerçeklerin ardındaki duyguları, düşünceleri, yaşantıları ifşa ediyor. Buna karşın gerçeklik hissi vermeyen küçük derinlikli fiziksel devinim yine gerçeklik hissi uyandırmayan yoğun duygulanımları, fikirleri ve tasarımları mıknatıs gibi kendine çeker.²

Görüldüğü gibi derinlikli fiziksel devinim esas olarak oyuncunun bedenini kullanma biçimi üstüne yoğunlaşıyor. Stanislavski'nin ve daha sonra da Grotowski'nin bu konu üstüne yazdıklarına değinmeden önce bu iki tiyatro insanının haricinde oyuncunun bedenine dair söylenenlere bakmakta yarar var.

F. Lichte “Tiyatro Semiotiği” adlı kitabında ‘beden metni’³ üstüne bir değerlendirme yapıyor. Oyuncu hangi metot ve anlayışla çalışırsa çalışsın sahnede bir anlam ifade etmek üzere geliştirdiği rolü ve bu rol üstünden kurduğu iletişimi seyirciye sunabilmek için önemli bir koşulla karşı karşıya kalır: bütün varlığı ile kendi bedeni. Şair ve ressam kendi bedenleri dışında başka araçlarla kendi işlerini gerçekleştirirler. Oyuncu için bu olanaksızdır: Onun malzemesi öncelikle kendi bedenidir. Unutulmaması gereken şey bedenin her oyuncuda farklılık gösterdiğidir. Her oyuncunun kendi bedeni tek ve sadece ona özgüdür. Sahneleme sürecine oyuncu kendi bedenini ve

¹ *A.g.e.*, s. 106

² *A.g.e.*, s. 107

³ E. F. Lichte bu kavramı (Körpertext) Günther Lohr'un doktora çalışmasından aldığını ifade ediyor. Körpertext. *Historische Semiotik der komischen Praxis - vom Cinquecento bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, 1979.

biyografisini beraberinde getirir: Yani oyuncunun fiziksel varlığı ve o varlığın içindeki derinlik. Oyuncu kendi doğası ve o doğanın içinde yeşerdiği kültürel ortam arasında diyalektik bir ilişki vardır. Esas olarak bir genelleme yaparak bunun sadece oyuncu için değil her birey için geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Ancak oyuncu kendi sanatının icrasında kendi bedenini doğrudan kullandığı için kültür ve beden ilişkisi daha çok üstünde durulması gereken bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Oyuncu işte bu malzemeyle anlamsız olanı kendi bedeninde anlamlı olana dönüştürmek zorunda. E. F. Lichte, “beden ‘doğa’ olarak bir anlam iletmez ama onun kültürle harmanlanmış hali anlam üretme potansiyeline sahiptir.”¹ Beden metni sadece oyuncunun fiziksel devinimini içermiyor. Fiziksel olanın diğer bileşenlerini de kapsıyor: Bu oyuncunun bütün olarak dünyası, deneyimleri, algılama biçimi ve doğal olarak kullandığı teknik. Tam bu nokta da E. Ficher Lichte’nin teorik yaklaşımı ile Stanislavski’nin derinlikli fiziksel devinim metoduna yaklaşımı çakışıyor: Toporkow, Stanislavski’nin derinlikli fiziksel devinimi kesinlikle basit bir fiziksel devinim olarak algılamadığını aynı zamanda psikolojik bir ödev de içerdiğini yani psikolojik-fiziksel bir devinim içerdiğini de aktarıyor.¹ Stanislavski’nin de betimlediği gibi: İstek ve yöneliş, ödev olmadan ve bunların tamamlandığı bir duygu durumu olmadan, yaratma ve imgelemin olmadığı bir derinlikli fiziksel devinim söz konusu olamaz. Sahne üzerinde inandırıcı olmayan bir fiziksel devinim olamaz. Bütün bu elementlerle oyuncunun içsel yaşantısı arasında doğrudan bir ilişki

¹ E. F. Lichte, *Semiotik des Theaters*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1995, s. 28 - 29

var. Bu tanımlama ile beden metni kavramı arasında doğrudan bir ilişkinin varlığı görülüyor

Oyuncu sahneleme süreci boyunca geliştirdiği hareket dizgelerini, oynadığı rolün sahnesel ritmini, kendi rolü ve diğer roller arasındaki ilişkiyi her oyunda aynı düzeyde tutmak ve oynadığı rolü sahnede yaşamsal kılmak zorundadır. Bu onun bir gösteride yapması gereken en temel işidir. Oyuncu için sorun tam da bu noktada başlamaktadır: Bu nasıl ve hangi araçlarla gerçekleştirilecektir? İşte Stanislavski daha sonra da onun devamı olduğunu ifade eden Grotowski² bütün olarak derinlikli fiziksel devinim metoduyla oyuncunun yukarıda aktarılan sorunlarını çözmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda 1988 yılında Santancangelo da yaptığı bir sunumda Grotowski neyin derinlikli fiziksel devinim olduğunu neyin ise olmadığını şöyle açıklıyor. (Ki bu açıklamalar hem oyuncu eğitimi hem de sahnede oyuncunun yönlendirilmesi açısından oldukça yararlı):

Derinlikli fiziksel devinim olarak anlaşılması gerekenlerin başında çeşitli aktiviteler gelir: Aktiviteler kesinlikle derinlikli fiziksel

¹ Toporkow, *Ön.ver.* s. 16.

² Grotowski ve Stanislavski arasındaki ilişki tiyatro camiası tarafından dikkate alınmamıştır. Oysa Grotowski daha çalışmalarının başında Stanislavski'nin prensiplerini kurduğu atölyenin zemini olarak algılamıştır. „Stanislavski'ye yanıt,, başlığı altında verdiği bir seminerde Stanislavski'nin kendisi üzerinde ki etkisini şöyle aktarır: „Bir oyuncu olarak ondan çok etkilendim ve onun takipçisi oldum.,, (Bkz. Thomas Richard, *Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag, Berlin, s. 18) Bu noktada Grotowski'nin Stanislavski'nin devamı olduğunu söylemek mümkündür.

devinim değildirler. Bu anlamda yer temizleme, bulaşık yıkamak, pipo içmek gibi aktiviteler kesinlikle derinlikli fiziksel devinim değildir, bunlar çeşitli aktivitelerdir. Bir çok insan derinlikli fiziksel devinim üstüne çalışırken bu aktiviteler üstüne çalışarak yanlış yapar. Derinlikli fiziksel devinim üstüne çalıştığını düşünen bir çok yönetmen oyunculara yer sildirirler bulaşık yıkatırlar. Ama bir aktivite derinlikli fiziksel devinime dönüştürülebilir. Örneğin: Siz bana rahatsız edici bir soru soruyorsunuz - ki bu hemen hemen her zaman gerçekleşir - ben zaman kazanmak için pipomu içmeye hazırlamak amacıyla uğraşmaya başlıyorum. Şimdi benim aktivitem derinlikli fiziksel devinim olmaya başlıyor, çünkü siz sorduğunuz soruyla birlikte benim için bir silah haline dönüştünüz: Evet ben şu anda pipomla uğraşmaktayım, pipomu temizlemek ve onu içilebilir duruma getirmek zorundayım ve daha sonra da size bir yanıt vereceğim.¹

Grotowski sahnede oyuncunun yaptığı her devinimin mutlaka anlamlandırılması gerektiği üstünde duruyor. Bu gerçekten çok önemli bir saptama, ancak pratikte anlamlandırmanın nasıl gerçekleştirileceği tiyatro pratiğinin her zaman sorunlu olmaya aday tarafıdır. Oyuncu eğer pipo ile uğraşma işini sahnede üretilecek anlamın dışında algılsa bu aktivite basit sıradan bir devinime dönüşür ve bu durum sahnede yaşamayan anların oluşmasına neden olur. Sahne esas olarak kendisiyle ilgili olmayan zaman dilimlerini kaldırmaz. Zira böylesi bir zaman dilimi anlam üretmez, sadece oyuncuyu sahnede 'meşgul' eder.

¹ Richard, *Ön.ver.*s. 122-123.

Grotowski derinlikli fiziksel devinimle jestler arasındaki farkı ise şöyle açıklıyor:

Jestlerin derinlikli fiziksel devinim olduğuna inanılması ise bir başka yanıştır. Oyuncu birçok el kol hareketi yapar ve bunun rolle bağlantılı olduğunu düşünür. Bir meslekle ilgili jestler vardır. Örneğin, bir papazın jestleri, bu jestler onun dinsel tarafını vurgular, ancak bunlar sadece jestlerdir, derinlikli fiziksel devinim değildir. Eğer dışardan bakarsak jest nedir? Bir jesti nasıl basitçe tanımlayabiliriz? Sıklıkla bir jest bedenin kendiliğinden bir hareketidir. Jest bedenin derinliklerinden ortaya çıkmaz, bedenin el kol ve yüzdeki periferi devinimidir.¹

Grotowski'nin oyuncudan istediği her devinimin içselleştirilmesi, yani sahnedeki durumla bağlantılı olarak her devinimin, jestlerin, mimiklerin mutlaka derinlik kazanmasıdır. Derinlik yapılan jestin bütün bedenle birlikte hissedilmesiyle doğru orantılıdır. Örneğin, her oyuncu bir orkestra şefini oynayabilir ancak müziği içinde hissetmeden yapılacak her devinim sadece oyuncunun bir orkestra şefini oynadığını imleyecektir, ama hiç bir zaman oyuncunun devinimi içselleştirilmiş devinimlere dönüşmeyecektir. Zira müzikle kurulan etkileşim ne kadar güçlü ise yapılan devinim de o oranda 'organik' olacaktır.

Grotowski Santancangelo'da yaptığı sunumda basit, sıradan devinimle derinlikli devinim arasındaki farkı ise şöyle analiz ediyor:

¹ *A.g.e.*, s. 123 - 124

İnsanlar çok kolayca derinlikli fiziksel devinimle, sıradan basit devinimleri birbirinden ayıramıyorlar. Eğer ben buradan kalkıp kapıya doğru gidersem bu derinlikli devinim değil, sıradan basit bir devinimdir. Ancak sizin aptalca sorularınızı protesto etmek amacıyla yerimden kalkıp kapıya doğru gidersem ve bu sunumu bitireceğimi söylersem bu andan itibaren küçük derinlikli devinimlerden oluşan bir çember söz konusu olur. Bu andan itibaren sadece sıradan bir devinim değil, derinleştirilmiş bir devinim ortaya çıkar. Bu küçük derinlikli devinimler çemberi benim kendime özgü tavrımla sizinle kurduğum iletişimle birleşir; sizin reaksiyonunuzu algılamaya çalışırım, ve doğal olarak kapıya doğru giderken sorgulayan bir bakışla ya da ne söylendiğini duymaya çalışarak tehdidimin sizi etkileyip etkilemediğini kontrol ederim. Burada söz konusu olan ‘gitme’ eyleminden çok gitme eylemi çerçevesinde oluşan karmaşık durumdur. Birçok yönetmen ve oyuncunun düştüğü en önemli yanlışta içinde bulunulan durumun ürettiği hareketle oluşan küçük derinlikli devinimlerin oluşturduğu çembere - devinimler, reaksiyonlar, hissedilen anlar - odaklanmak yerine sıradan devinimlere odaklanmalarıdır.¹

Sahnede her devinim o sahnedeki durumdan bağımsız düşünülemez. Önemli olan devinimleri ‘mantıksal bir dizge içerisinde’ içinde bulunulan durumla derinlemesine ilişkilendirerek yapmaktır. Böylesi bir ilişkilendirme hareketi sadece bir hareket olmaktan çıkarır.

¹ *A.g.e.*, s. 124 –125.

Stanislawski'nin derinlikli fiziksel devinim konusunda söylediklerine geçmezden önce onun sistemini 'rol çalışma yöntemi' bağlamında kısaca aktarmakta yarar var: Zira bu rol çalışma yöntemi bir öneri olarak bütünüyle derinlikli fiziksel devinime dayanmaktadır.

- Genel olarak, detaya girmeden öykünün anlatılması.

- Derinlikli fiziksel devinimi bir araç olarak kullanarak öykünün ilk bakışta algılanan kısmının kabaca oynanması. Bu aşamada önemli olan oyuncunun kabaca derinlikli fiziksel devinime ilişkin bir ön hazırlık yapmasıdır.

- Oyuna dair geçmişin ve geleceğin analiz edilmesi ve bu bağlamda oyuncunun nereden gelip nereye gittiğinin bilmesi, antreler arasında ne olduğunun kavranması.

- Derinlikli fiziksel devinimin ve öykünün en ince detayına kadar anlatılması, 'eğer ben oyunun dayattığı durumda olsaydım sorusunun' ayrıntıya girerek irdelenmesi.

- Oyunu ve çalışılacak rolü harekete geçiren, ateşleyen ana cümlelerin kabaca bulunması. Oyuncunun oyunu bütünüyle tanınması yazarın yönelişini keşfetmesi ve oyuna tamamen hakim olması önemli. Zira bundan sonra

gelecek zorlu bölüm karşılıklı - rol temelinde - derinlikli devinimlerin mantıklı bir sistem içerisinde oluşturulmasıdır. Bu noktada yönetmenin yaklaşımıyla oyuncunun yaklaşımını birbirinden ayırmak gerekir.

- Buraya kadar yapılan çalışmalar sonucunda oluşan malzemeden hareketle kabaca sürekliliği olan devinimler dizgesinin oluşturulması. Metnin genelinin yönelimi ve tek tek karakterlerin yöneliminin doğru saptanması ve bu süreçte sapmalara ve bireysel doğmalara izin verilmemesi hayati öneme sahip.

- Bu amaca ulaşmak için metnin büyük fiziksel devinimler biçiminde bölümlenmesi.

- Kabaca oluşturulan bu derinlikli fiziksel devinimlerin oynanması ve sürekli olarak 'ben ne yapıyorum' ve 'eğer' sorularının sorulması.

- Eğer oyun büyük bölümlere ayıramıyorsa daha küçük bölümlere ayırarak derinlikli fiziksel devinimler çalışılmalı ve ayrılan bölümlerde birbirini takip eden mantık zincirinin kırılmamasına dikkat edilmeli. Hem büyük hem de küçük bölümlere ayrılmış bir çalışma varsa aralarında oluşması gereken mantıksal çizgiye özenle dikkat edilmeli.

- Mantıksal ve birbirini takip eden organik derinlikli fiziksel devinim çizgisinin oluşturulması

gerekiyor. Bu çizgi yazılı olarak kaydedilmeli ve pratikte denenerek sabitlenmelidir. Sürekli oynanarak denen bu çizgide gereksiz olan devinimler çıkartılmalı. Sonuçta malzeme olarak kalan devinimler sahne gerçeğine uygun, inandırıcı olmalı. Bu oluşturulan malzemenin yüzde 95 atılması anlamına geliyor. Bu süreçte, yakıştırmalara, kişisel gerçeklere, abartıya yer yok.

- ‘Gerçek’ ve ‘inandırıcılık’ mantıksal çizgi içerisinde sabitlenmeli detaylıca temellendirilmelidir.

- Bütün bunların hepsi ‘bu benim’ deme durumunu yaratır.

- Oyuncunun ‘bu benim durumu’ organik, doğal bilinçaltının algılanmasını sağlar. Bu noktada unutulmaması gereken şey Stanislavski’nin bu süreci pratikte denediğidir. Dolayısıyla bu çalışma yöntemi esas olarak deneysel bir çalışmadır ve pratiğe sıkı sıkıya bağlıdır.

- Buraya kadar olan bölümde oyuncu oynarken kendi sözcüklerini kullanır. Daha sonra metnin okunması söz konusudur. Oyuncular onları etkileyen, ihtiyaç duydukları sözcükleri yazarın metninden seçerek kullanabilirler. Çalışma sırasında kendiliğinden ortaya çıkan sözcükleri not ederler. Daha sonra metin defalarca okunur. Böylece yavaş yavaş rol metni oluşturulur. Stanislavski

oyuncunun metinle kuracağı ilişkinin ‘önyargılardan’ uzak saf bir karşılaşma olması gerektiği üstünde sıklıkla durur.

- Metin öğrenilmeye başlanır, sabitlenir ancak yüksek sesle okunmaz. Zira metnin mekanik olarak dile yerleşmesinin önüne geçilmelidir. Bu daha önceki çalışmalar sırasında oluşmuş olan kendiliğindenliği asla kırmamalı sözel olanla devinimsel olan arasında organik olmayan bir durum yaratmamalıdır. Gerçeği sunan ve mantıksal olarak birbirini takip eden devinim çizgisi, inandırıcılık, “bu benim” ve bilinç organik olarak sabitlenmelidir. Bütün bunların çalışılması, kavranması sırasında yeni durumlar, koşullar ortaya çıkacak ve bu durumların derinleştirilerek çalışılması gerekecektir: Sonuç, sürekliliği olan devinim dizgesinin oluşmasıdır. Bu çalışmada ayrıca oyunun içeriği detaylıca anlatılmıştır. Farkına varılmadan derinlikli fiziksel devinim zinciri, sürekliliği olan devinim, oyunun ve rollerin yönelişleri çalışılmış, yerleştirilmiş olur.

- Yukarıda aktarılan çerçevede içerisinde oyun çalışılmaya devam edilir. Sözcükler akıldan geçirilirken metin cıbrıcaya dönüştürülür. Bu çalışmada sözcüklerin akıldan geçirilmesi ve cıbrıcaya dönüştürülmesi eşzamanlı olmalıdır. Cıbrıcanın kullanılmasının iki nedeni var; birincisi tonlamanın canlı tutulmasını sağlamak, ikincisi ses genişliğini artırmak.

- Doğru içsel algılama birbirini takip eden fiziksel devinimleri ve diğer çizgileri ortaya çıkarır. Bu çizgiler giderek daha da güçlendirilmeli ve metnin sözcükleri bu çizgilerin altında yer almalıdır, zira sözcüklerin mekanikleşmesi ve kendi başlarına buyruk hale gelmeleri önlenmelidir. Oyun cıbrca oynanmaya devam edilmeli ve eşzamanlı olarak altmetin içselleştirilmeli, içselleştirilen sabitlenmelidir. Stanislavski'nin sözcükleriyle 1- düşünceler zincirinin , 2- resimsel tasarımların aktarılması, 3- her iki çizginin oyun içindeki partnerler arası ilişki bağlamında anlatılması; böylece partnerler arası ilişkinin ve içsel devinimlerin oluşturulması. Bu rol altmetninin temel çizgisidir ve çalışma boyunca özen gösterilerek geliştirilmesi, sürekli korunması gerekir. Buraya kadar olan bölüm itibariyle rol çalışmasının temel hazırlık aşaması tamamlanmış oluyor; tek tek derinlikli fiziksel devinimler oluşturulmuş, sürekliliği olan devinimler bulunmuş, sözel devinimler oluşturulmuştur. Bütün bunlar sahnelemenin görünen formunun çerçevesini çizecek sağlam temeli oluşturur.

- Masa başında yapılan çalışmayla çizgi tamamen berraklaştırılmıştır. Yazarın metnine bağımlı bir okuma gerçekleştirilir ve oyuncular çalışmanın her aşamasında gerçekleştirdikleri deneyimlerini diğer oyunculara

aktarırlar; devinimler, detaylar, genel partitür hiç bir ayrıntıyı atlamadan aktarılır.

- Aynı süreç - henüz masabaşında - eller ve beden serbest olmak kaydıyla, oyuna ilişkin küçük organizasyonlarla tekrar edilir.

- Aynı süreç sahne üstünde ancak tesadüfi organizasyonla yenilenir. Burada amaç sahnede olanı kullanmaktır.

- Dekor detaylıca değil gerçeğini imleyecek biçimde kurulur. Bu noktada her oyuncuya hangi sahnede nerede olduğu sorulur. Herkes kendince bir dekor tasımı yapabilir. Bütün oyuncuların kendi dekor eskizlerinin ortaya konmasından sonra temel dekor eskizi oluşmuş olur.

- Oluşan temel dekor eskizinden yola çıkarak sahne tasarımının tamamlanması. Oyunculara oluşturulan tasarımı nasıl algıladıkları, hangi sahneyi nerede oynamak istedikleri sorulur. Oyuncular giriş çıkışları, fiziksel devinimleri deneyebilirler

- Oluşturulan tasarım yeniden kontrol edilir ve değiştirilmek istenen yanları varsa gerekli değişiklikler yapılır. Artık sahneleme süreci bir form üstüne oturmuştur. Bu noktada oyunun bütün olarak neyi anlatmayı hedeflediği

ve sürekliliği sağlayan hareket dizgeleri yeniden gözden geçirilerek mükemmelleştirilir.

- Masa başında oyunun politik yaklaşımı, sahne tasarımı ve diğer öğeleri üstüne konuşulur.

- Hedeflenen oyun ortaya çıkmıştır. Ancak hedeflenene ulaşamama durumu söz konusuysa yeni arayışlar denenmelidir.¹

Görüldüğü gibi Stanislavski esas olarak bir rolün nasıl çalışılması gerektiği konusunda karmaşık bir dizge sunuyor. Kuşkusuz böylesi bir dizgeyi gözeterek bir rolü çalışmak hem oyuncuya hem de yönetmene ağır bir yük bindirir. Rol çalışmasının her aşaması önemli ve yoğunlaşma gerektiriyor. Hiçbir detayı atlamadan, göz ardı etmeden adeta iğneyle kuyu kazmak oldukça zor ve enerji gerektiren bir durumu ifade ediyor. Ancak, eğer oyuncu keşfedilmemiş olanı keşfetmek niyetindeyse iğneyle kuyu kazmaya hazır olmalı, gereken heyecanı ve sabrı gösterebilmelidir.

Tekrar Stanislavski'ye dönersek: derinlikli fiziksel devinim onun için kesinlikle basit sıradan bir devinim değildir, aksine psikolojik bir ödev içerir, yani psiko-fiziksel bir devinimdir. Yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için Stanislavski'nin bu konudaki yaklaşımını parçalara ayırarak tanımlayalım:

¹Bkz. Dieter Hoffmeier, „Das literaische Săpetwerk Stanislavski” in K.S. Stanislavski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin 1981 S. 223 – 232.

- İstek, yönelim, ödev ve bunların içsel olarak duyguyla tamamlanmışlığı gerçekleştirilmek zorunda.
- Keşfetme ve düşgücünün düşünölen devinimlere sirayet etmesi önemli bir ölçüt.
- Verilen koşullar itibariyle - oyunun/metnin dayattığı koşullar - inandırıcı olamayan, gerçeklik duygusu yaratmayan derinlikli fiziksel devinim söz konusu olamaz.
- Derinlikli fiziksel devinime ilişkin bütün öğeler oyuncunun içsel dünyası ile sıkı bir ilişki içinde olmalıdır.

Göröldüğü gibi derinlikli fiziksel devinimi sadece bir ‘tavır’ olarak algılamak mümkün değildir.

Oyunculuk üstüne yürütölen tartışmaların belki de en eskisi oyuncu ve onun bedeninde yeniden yarattığı rolün duygularla ilgili durumudur. Bu tartışmalar zaman zaman duygunun her şeyden önemli olduğı yolunda iddialara kadar vardırılmıştır. Stanislavski’nin oyuncunun dikkatini duyguların araştırılmasından ziyade sahnenin gereklerinin yerine getirilmesine yöneltmesi önemli bir keşiftir. “Bana duygulardan söz etmeyin! Duygulara hükmedemezsiniz. Sadece fiziksel devinimlere hükmedebilir, belleğimize yerleştirebilirsiniz.”¹ Stanislavski’nin bu betimlemesinden onun duygulara önem vermediğı gibi bir sonuç çıkarmak kesinlikle yanlıştır. Onun yaklaşımı önce

¹ Toporkow *Ön.ver.* , s. 172.

derinlikli devinim oluşturulması ve oluşturulan devinimlerden ortaya çıkacak duygunun yaşanmasıdır: Zira duygular bireyin inisiyatifi altında değildir. Stanislavski'nin rol çalışma yöntemini rolün 'dıştan içe doğru' kurulması biçiminde tanımlayabiliriz.

Eğer oyuncu birlikte çalıştığı partneri ile olan iletişimi yitirirse derinlikli fiziksel devinim işlevini yitirebilir. Oyuncunun sadece kendi yaptığına yoğunlaşması ve sürekli tekrarlanan devinimler mekanikleşmeye neden olabilir. Oyuncu kendi partitürünü körlemesine - sadece kendine yoğunlaşarak - tekrar etmemelidir, zira bu devinimlerin kökenindeki yaşamsallık kaybedilebilir. Oyuncunun hem kendine hem de partnerine yoğunlaşarak etkileşim içinde olması devinimler dizgesinin sahne üstünde canlı kalmasını sağlar.

Bir rolün kendiliğindenlik kazanması meselesi hem Grotowski hem de Stanislavski için önemlidir. Gündelik hayatta da hiçbir zaman "işte burada gülmemiz gerekir" biçiminde düşünmeyiz, gülme içinde bulunduğumuz durumun kendiliğinden bir sonucudur. Ayrıca, kendiliğindenlik bir rolün yaratılmasında olmazsa olmaz koşuldur. Kendiliğindenlik gündelik hayatta ve sahnede içinde bulunulan durumdan ürer: Kendiliğindenlik asla komutla gerçekleştirilemez. Her iki tiyatro insanı bu konuya aynı yaklaşım içindedir. Eğer rol için oluşturulmuş kesin bir çerçeve yoksa kendiliğindenlik yaratılamaz.¹ Kendiliğindenliğin sürekli rolün temel yönelişini 'değiştirme özgürlüğü' olarak algılanmaması önemlidir. Sahne üstünde gerçekleşen devinimlerin seçilmiş devinimler olduğu,

rasgele olmadığı bilinmelidir. Kendiliğindenlik sahnenin gereklerine sıkı sıkıya dokunmuş bir yapı içinde olanaklıdır; sahnede seçilmemiş olana yer vermek her zaman sorunludur.

Stanislawski'nin bir rolü çalışma yöntemini belirleyen temel yaklaşımlardan biri de oyuncunun metinle kurduğu ilişkidir. Bu konuya da tekrar değinmekte yarar var. "Stanislawski kategorik olarak metnin ezberlenmesini yasaklıyordu. Bu bizim çalışmamızın olmazsa olmazıydı. Eğer herhangi bir oyuncu prova sırasında Moliere'in cümlelerini kullanırsa hemen provayı durduruyordum"² Stanislawski oyuncuya sadece derinlikli fiziksel devinim bağlamında söz konusu olabilecek sözcükleri kullanma izni veriyor. Dolayısıyla metnin ezberlenmesi değil öğrenilmesi, kavranması ve içselleştirilmesi hedefleniyor.

Her şeyi metne bağlı kalmadan, belirlenmemiş sahnesel organizasyonla, sadece her sahnenin içeriğini bilerek ve derinlikli devinimler şemasına dikkat ederek oynayınız. Böylece rolün yüzde otuz beşini gerçekleştirmiş olursunuz. Öncelikle oluşturulması gereken birbirini mantıksal olarak takip eden derinlikli fiziksel devinimlerdir.³

Stanislawski derinlikli devinim ve ritim arasında ilişkiyi de çok önemsiyor. "Eğer ritmi başaramazsanız, derinlikli devinim metodunu başarıyla uygulayamazsınız. Yani derinlikli fiziksel

¹ Richard, *Ön.ver.*, s. 135.

² Toporkow, *Ön.ver.*, s. 172

³ *A.g.e.*, s. 172

devinim ritimle doğrudan bağlantılıdır ve ritim onu karakterize eder. Her şeyi sürekli aynı ritimle oynarsanız oyunculuğunuzda çeşitliliğe ulaşamazsınız”¹ Oyuncunun bir sahneyi ve rolü ikna edici oynaması tamamen o sahneye ilişkin doğru ritimle olasıdır.

Buraya kadar olan kısımda her iki tiyatro adamının derinlikli fiziksel devinim konusunda yaklaşımlarını ortaya komaya çalıştım. Ancak her iki tiyatro adamı iki önemli noktada ayrışır: organik olan ve içtepi. Bu noktada bu ayrışmanın yazının başında saptadığımız pratik süreçteki ayrışmadan farklı olduğunun altını çizmek gerekiyor. Bu ayrışmada teorik bir yanın varlığı da kendini gösteriyor. Grotowski'nin kendi ifadesiyle:

Bu gerçekte Stanislavski'nin derinlikli devinim metodu değildir, daha ziyade ondan sonra gelecek olandır. Söz konusu olan Stanislavski'nin derinlikli devinim anlayışının geliştirilerek devam ettirilmesidir.²

Stanislavski'ye göre organik olan, normal yaşamın doğallığının sahneye ait araçlarla yeniden biçimlenerek sanata dönüşmesidir. Grotowski ise organik olanı, içtepi enerji potansiyelinin kullanılabilir hale getirilmesi, yani oyuncunun bedeninden, içsel dünyasından kopup gelen, biyolojik enerjinin ince, seçilmiş devinimlere dönüşmesi olarak tanımlıyor.³

¹ *A.g.e.*, s. 186

² Richard, *Ön.ver.*, s. 152

³ *A.g.e.*, s. 152.

Grotowski içtepi - Impuls - meselesine yaklaşımını şöyle açıklıyor:

Küçük bir derinlikli devinimden önce bir içtepi vardır. İçtepi bedeninde başlayan bir reaksiyondur ve küçük bir devinime dönüştüğünde ortaya çıkar. İşte kavranılmasında sorun olan ince nokta budur. İçtepi çok katmanlıdır bu yüzden onun sadece bedene ait olduğunu söyleyemeyiz.¹

Grotowski, devinimin oluşup ortaya çıkmazdan önce bedende oluşan ancak görünmeyen kısmının devinimin kendisinden önce gerçekleştiğini söylüyor.

İçtepi² kendi tanımı gereği eylemden önce oluşan bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü bir istek; Grotowski'nin ortaya koyduğu gibi, bedeninde derinliklerinde oluşuyor ve eyleme yön veriyor. Ancak içtepinin sadece bedene bağlı olmaması ise bireyin kimliğinde gizli: Her birey kendi bulunduğu toplumsal konum, dünya görüşü ve kendi içsel dünyasına göre harekete yön veren güçlü isteği duyar. Top oynayan çocuklardan biri topu bize doğru atarsa korunma isteği ile kendimizi sakınıyoruz. Bu hemen hemen her insanda hareketin kendiliğindenliği açısından farklılık göstermez.; her birey kendi fiziksel hareketiyle kendince toptan sakınır. Ancak korunma

¹ *A.g.e.*, s. 153

² İçtepi (Alm. Impuls) (Fr. impulsion) (İng. Impulse) 1- Bir iş yapmak, bir eyleme geçmek için duyulan ve bireyin engelleyemeyeceği kadar güçlü istek. 2- Bireyi, doğrudan doğruya eyleme geçmeye zorlayan güçlü dürtü. Bkz. *Eğitim Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981, s. 80

deviniminden sonra gösterilecek tavır her bireyde başka başka biçimlerde tezahür eder. İşte bu içten gelen karşı konulmaz eylemin çok katmanlı olmasını sağlayan olgudur. Grotowski'nin içtepiyi sadece bedene ait bir olgu olarak görmemesinin altında yatan budur.

Grotowski içtepi ile 'gerilim' arasında doğrudan bir ilişkinin varlığından söz ediyor: Grotowski'ye göre içtepilerle doğru gerilim arasında bir ilişki vardır. İçtepi kendini esas olarak bir gerilim içinde ortaya koyar. Eğer biz bir şey yapmaya niyetlenirsek, içselleştirilmiş bir isteğin içten dışı doğru bir gerilim oluşturduğunu görürüz.¹

Grotowski kendi öncülü olan Stanislavski'nin içtepi meselesini bir araştırma alanı olarak gördüğüne dair işaretlerin olduğunu ifade ediyor. Ancak Stanislavski'nin bu alana ilişkin bir çalışmaya zamanın yetmediğini düşünüyor.² Bu noktada derinlikli fiziksel devinimin Stanislavski'nin bıraktığı yerden Grotowski tarafından üstlenilerek çalışıldığını söylemek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır.

Grotowski'nin derinlikli fiziksel devinim çalışmasında içtepi önemli bir yere sahipken, Stanislavski'nin çalışmasında neden çok önemli değildir? Stanislavski esas olarak derinlikli fiziksel devinimi kendi bağlamı içerisinde alışılmış ilişkiler ağına dayanıyor: Bir sosyal anlaşma bağlamında, 'insanın' gündelik 'gerçekçi' durumları üstüne çalışılıyor. Grotowski ise, daha çok yaşamsal enerji ile ilişkili olan bir

¹ Richard, *Ön.ver.*, s. 156.

² *A.g.e.*, s. 156.

derinlikli fiziksel devinim çalışması yürütüyor. Çalışmanın gündelik hayatla ve onunla ilişkili olan sosyal bağlarla bir ilişkisi yok. Bu noktada doğal olarak içtepi üstüne çalışmak önemli hale geliyor. Grotowski kendi çalışması ile Stanislavski'nin çalışması arasındaki en önemli farkın bu olduğunu ifade ediyor.¹

Sonuç olarak:

Stanislavski için derinlikli fiziksel devinim metodu kendi oyuncularını için bir araç, bir yoldur. Bu araç ve yol, yaşama sıkı sıkıya bağlı, 'gerçekçi' bir oyunculuğun oluşmasını sağlayarak gösterimde seyirciyle buluşmalıdır.

Grotowski için derinlikli fiziksel devinim çalışması daha çok oyuncunun devinimi yürütürken kişisel keşiflerde bulunacağı ve bulduklarını devinime aktaracağı bir araçtır.

Her iki tiyatro insanı için derinlikli fiziksel devinimin bir araç olduğunu söyleyebiliriz. Ancak her iki tiyatro insanı bu aracı farklı hedefleri gerçekleştirmek amacıyla kullanıyorlar.

Stanislavski'nin derinlikli fiziksel devinim metoduyla bir yıl gibi uzun bir zaman içerisinde çalıştığı Tartuffe adlı oyun onun ölümünden sonra uzun tartışmaların neticesinde seyirciye sunulmuş ve oyun büyük bir başarı elde etmiştir.

¹ *A.g.e.*, s. 161.

Kaynakça

- Grotowski, Jerzy. "Von der Theatertruppe zur Kunst als Fahrzeug, ein Essay, 1989 in Modena", in Thomas Richard, *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996.
- Hoffmeier, Dieter. "Das literarische Sapetwerk Stanislowski (in : K.S. Stanislowski, *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*, Berlin 1981
- Lichte, E. F. *Semiotik des Theaters*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1995
- Richard, Thomas. *Theater Arbeit mit Grotowski an physischen Handlungen*, Alexander Verlag Berlin, 1996
- Schechner, Richard. *Theater Anthropologie, Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990
- Simhandl, Peter. *Stanislowski Lesebuch*, Bonn 1990
- Toporkow, W. *Stanislowski bei der Probe*, Henschelverlag Berlin, 1952
- Eğitim Terimleri Sozlugu*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1981

Modern sonrasında dramatik metinler

Dramatic Texts in Postmodern Period

Süreyya Karacabey Çelik*

Özet

Dramatik metinler 20.yüzyılın başından itibaren büyük değişimler göstermiştir. Bunun en temel nedenlerinden birisi temsil algısındaki ve tiyatro göstergelerindeki değişimlerdir. Bu makale, dramdaki değişimlerin genel bir görüntüsünü oluşturmaya yöneliktir.

Abstract

The dramatic texts have been changed quite radically since the beginning of the twentieth century. The main reason of this transformation is the changes in the conception of representation and theatre signs. This article aims to display a general survey of these transformations.

Dramatik metinlerdeki çözümlerin temeli, tiyatro ile dram arasındaki ayrışmalara dayanmaktadır. Klasik temsil anlayışının çözümlenmesinin yol açtığı bu gerilimin, tarihsel avangardlar döneminde "tiyatronun tiyatrosallaşması" (Meyerhold) sloganında dile getirildiği bilinmektedir. Teatrallik, Jakobson'un "yazınsallık" terimine nazire olarak geliştirilmiş ve tiyatronun kendine özgü araçlarını işaret etmek üzere kullanılmıştır. Tiyatronun kendine özgü araçları ise, sahnenin şimdisinde gerçekleşen ve seyirciyle iletişimin yeni bir tanımını

* Dr.,Okutman, DTCF Tiyatro Bölümü

gerektiren süreçler olarak formüle edilmektedir. Sahnenin seyirciyle ilişkisi, "dış iletişim sistemi" olarak nitelenmektedir, bir kurmacanın anlatımı olan dram ise, sahneyle bütünleşerek "iç iletişim sistemi"ni oluşturmaktadır. Klasik temsil anlayışında, bir kurmacanın sahne üzerindeki gösterimi -iç iletişim sistemi- kapalı bir bütün oluşturmaktadır. İç iletişim sistemi ile dış iletişim sistemi arasındaki gerilim, klasik dramatik metinlerin de varlık koşulunu oluşturmaktadır. Tiyatronun tiyatrosallaşması ya da Tairov'un deyişiyle "zincirlerinden kurtulması" ile gerçekleşen değişim, tiyatronun, ikonik göstergeleri birinci sıraya yerleştirerek, simgesel göstergeleri (dil) ikincilleştirmesidir.¹ Tiyatronun, seyirciyle etkileşimi içine alan yeni işlevinin, şimdi ve burada'lık özelliği, dramatik metnin, dışarıdaki bir zamanı ve zemini işaret eden kurmaca dünyasının zamansallığı ile örtüşmeyecektir. Dram, tiyatroyla eşzamanlı bir oluşum ilişkisi kuramadığı için, tiyatronun müdahalesiyle ya azaltılacak ya da değiştirilecektir. Özerk bir sanat olma arzusundaki tiyatro, kendi sahnesel potansiyeline dikkat çekerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine besleyerek, dramatik formu bir sorun haline getirmiştir.² Teatrallik kavramının, edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşı çıkış olduğu söylenebilir. Tarihsel avangardlar döneminde ortaya çıkan teatrallik, yazarları da etkilemiş, metinlerinde dilsel göstergenin

¹ Jurij Striedter, "Einleitung", *Dramatische und Theatralische Kommunikation*, (hrsg.H.Schimid, J. Striedter), Narr Verlag, 1992., s. 7.

² Dieter Borchmeyer, "Theater (und Literatur)", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, (hrsg.D. Borchmeyer, V. Zmegac), Frankfurt/M., 1987., s. 372

anlatıcı işlevini çözerek ya da oyun kişilerini kuklalara dönüştürerek, bu çabalara katılmışlardır. Yalnız tiyatro alanında değil, diğer tüm sanatlarda da yaşanan temsil krizi, gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesinde yaşanan değişimin bir sonucudur. Klasik temsil estetiği, referans alınacak bir dış gerçeklik algısına temellenir. Rönesansla birlikte gelişen ve Descartes'ın bilinç ile nesne arasında yaptığı ayırmadan beslenen bu temsil anlayışında, esas olan bir gerçekliği göstermektir.¹ Sanat, gerçekliği göstermek için, kavratmaya çalıştığı gerçekliğe bağlı bir "anlamsal dizge" oluşturur.² Sanatın işlevi, gerçekliğin "özel bir eyleme" bağlanmış imgesini çıkartmaktır. Bu işlev, gözlemci ile gözlemlenen arasındaki ayırım dolayımında oluşur. Atıfta bulunulan dış gerçeklik, sanatçı öznenin perspektifinden algılanarak yapıtında, tamamlanmış bir bütünlüğün sunumu olarak gösterilecektir. Bu estetik algıda bütün biçimleme araçları temsilin hizmetindedir; algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilir. Bu temsil anlayışında gösteren ve gösterilen ilişkisi bir birlik oluşturmaktadır. Gösteren gösterilen ilişkisinin parçalanmasıyla, gösterenlerin bağımsızlaşarak anlamdan arınmalarının sağlanmasıyla, sanat "soyutlama" evresine girecektir. Artık sanat kendi işlevini, biçim ve içeriğin dolayımında sunan bir anlatım modeli olarak görmeyecek, kendini "karşı-kurmaca"¹ olarak, temsil edici olmayan bir söylem olarak açıklayacak ve anlamdan arınmış işaretlerin kendiliklerine-

¹ Ian Watt- Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Corpus Yay., 2002., s.14 "modern gerçekçilik(...) bireyin duyuları yardımıyla hakikati keşfedebileceği görüşünden yola çıkar."

² G. Poshmann, 1997. s.. 25

materyal değerlerine vurgu yaparak, temsil edici olmayan bir sanatsal yöntem geliştirecektir. Eski biçiminde sanat, gerçekliği anlamsal dizge ile sunma görevini üstlenmişti, avangardlarla birlikte gösterenin materyal değerine yapılan vurguyla bir başka temsil anlayışına geçilmiştir. Rolf Schafer, materyalin somutlandığı ya da soyutlandığı sanatsal durumlarda -Kübizm, dışavurumculuk, konstruktivizm- klasik temsil estetiğinde baskın olan "anlamsal dizge"nin yerini "sözdizimsel dizge"ye bıraktığını belirtir. Artık gerçeklik, tamamlanmış bir bütünü sunumu olarak gösterilmeyecek, oluşturulacaktır.² Sanatsal ifade biçimlerinde yaşanan bu değişimin, renk, ışık, form, dil gibi gösteren materyallerin öz-farkındalıklarının vurgulanması ile kendi niteleme özelliklerinden uzaklaştırılarak, alımlayıcı ile anlam oluşturması 20. yüzyıl sanat biçimleri için tipiktir.

Öteki sanatlarda temsil edici olmayan estetiğin niteliği ile tiyatrodaki temsil etmekten kaçınan estetik arasında, tiyatronun özel durumundan dolayı bir fark vardır. Çünkü tiyatronun tanım ölçütü temsile bağlıdır. Bu alanda temsil edici estetiğin çözümlenmesi Poschmann'ın belirttiği gibi, diğer sanatlardan daha ağır sonuçlara yol açacaktır.³ Tiyatroda, gösterenlerin materyal değerine yapılan vurgu, E: Fischer Lichte'nin *Semiotik des Theaters* ("Tiyatronun Göstergebilimi") nde açıkladığı gibi, tiyatronun bir şeyi işaret etme

¹ Odo Marquard, "Kunst als Antifiktion", *Funktionen des Fiktiven(Poetik und Hermeneutik)*X (hrğ.D.Herich,W. Iser). München, 1983.

²Rolf Schafer, *Asthetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*, Aachen,1988., s.100

³ G. Poschmann, 1997., s. 27

işlevini ortadan kaldırmaz.¹ Tiyatronun ayırıcı özelliği, gerçek dünyanın heterojen materyallerini gösterge olarak kullanmasıdır. Bir "göstergenin göstergesi" olarak tiyatro, gerçek nesnelere kurmaca bir dünyanın içine gösterge olarak yerleştirir ve nesnelere, ikili anlam kazanmış olurlar. Gerçekliği temsil ederken tiyatro dış dünyayla aynı materyalleri kullanmaktadır. Bir nesne sahnede, hem gerçek kullanım işleviyle hem de göstergesel kullanım işleviyle yer alır. Bu materyal-özdeşliği yüzünden "kurmacanın teatral sunumu, zaten temelde, bir göndergesel yanılsamanın işlev kazanmasıdır."¹ Seyirci, gösterenin ve göndergesinin aynı materyal olmasından dolayı, göstergenin göndergesini algıladığını düşünürken (örneğin, oyunda sandalye kullanılıyorsa, bu nesnenin göndergesini "sandalye"yi algıladığını düşünürken) gerçekte, o sırada sadece gösteren vardır. Bunun anlamı da, sandalyenin oyunda, bir dağ, bir merdiven vb. biçimlerde çoğaltılabilecek sahnesel kullanıma sahip olmasıdır. Sahnede gerçekleşen olaylar ile kurmacanın gönderdiği dünya arasında, kesintisiz bir referans değişimi vardır; nesnenin sahnede görünmesi ile yorumlanması birbirine paralel ilerler. Dolayısıyla tiyatro temsil edici bir sanattır ve temsil krizi, dramatik metinler için de edebi metinlerle karşılaştırıldığında daha sorun yaratıcı sonuçlara yol açmaktadır. Örneğin edebi metinler klasik biçime uygun yazıldıklarında, temsil edici bir dil kullanırlar; dile yönelik kuşkuların yol açtığı sözel temsil krizinin sonucunda ise, dilin, iletişim aracı olarak belirlenen klasik anlam taşıyıcı işlevini reddederler. Dil, kendine vurgu yapan bir nesne

¹ Erika-Fischer Lichte, *Semiotik des Theaters* Band 2, (Gunter Narr Verlag, 1983), s.180

olarak "arı biçim"de kullanılır ve böylece edebi metinler, dilin sınırlarından kurtulmuş olurlar. Otomatik yazımı, dilin anlamsal sınırlarından kurtuluşuna örnek olarak vermek mümkündür. Fakat dramatik metinde oluşturulan dil, kendi başına varolmaz, sadece okunmak için değildir; sahnenin dolaylı iletişim sisteminde dil, oyuncuya bağlıdır. Metinde tasarlanmış figürler ve bu figürlerin konuşmaları -onların isteminden bağımsız- fiziksel oyuncuya bağlanarak, bir iletişim aracı olarak kurulur. Metindeki roller nasıl yazılırsa yazılsın, oyuncunun bu rolleri okumasının geleneksel kalıplar dışında bir yolu yoktur. Joachim Kaiser, "anlamdan kaçma ve kişisellikten arınma olarak görünen eğilim, tiyatrodaki tutarlı bir biçimde yürüyemeyecektir. O insanlar tarafından oynanır. Kişisellikten arındırma çabalarına karşın, malzemesi insandır"² sözleriyle, dram alanının zorunlu olarak temsil edici bir estetiğe bağlı olduğuna dikkat çekmiştir.

Dramatik metinler dilsel göstergeleri, ikonik göstergeleri dikkate alarak kullanmak zorundadırlar ve tiyatrodaki ikonik göstergeler de, yukarıda belirtilen ayırıcı özellikleri yüzünden kendilerine işaret etme işlevleri hep korunacaktır. Dilsel soyutlama oyuncunun fizikselliğinde somutlanırken, göstergenin somutluğuna yapılan vurgu da, onu bir şeylerin işareti olmaktan tümüyle kurtaramayacaktır. Dram ile tiyatro, geleneksel olarak mimetik sanatlar olduğu için, bu alanlardaki temsil krizi, diğer sanatlardan daha yoğun bir "estetik

¹a.g.e. s.184, 185.

²Joachim Kaiser, "Grenzen des modernen Dramas: Vortrag, gehalten auf dem Germanistentag in Essen", *Theater Heute*, Heft-12, 1964., s. 14

meydan okuma" olarak belirginleşmektedir. Temsil krizi gerçeklik algısındaki değişimle yakından ilgilidir ve :

Avrupa edebiyat tarihi açısından sanatın kendi yaratıcı potansiyeli lehine, mimetik-gerçekçi bir hakikat temsilinden vazgeçmesi büyük bir kırılmadır ve Baudelaire'den beri simgeci sanatın 'çeşitlenmiş' görüş ve gerçekliği sanatın ayrılmaz parçası kıldıkları bilinir.¹

Gerçeklik algısı değişmiştir ve Nietzsche'nin erken bir tarihte "tüm gerçekliğin kurmaca karakteri" saptamasında dile getirdiği durum, sanatın gerçeklikle ilişkisini sorunlu bir zemine kaydırmıştır. Gerçekliğin sanat yoluyla üretiminde (klasik temsil) kendi dışında referans alabileceği bir öz kalmayınca, dışındaki dünyayla eski anlamsal bağını yitirecektir. Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ayrımın silinmeye başladığı bir noktada, sanatın kurmaca niteliği de "karşı-kurmaca"ya dönüşecektir. Dramatik metinler de kurmaca dünyalarını gerçekliğin bir biçimi olarak ele almaya başlayacaklardır. Odo Marquerd, "Karşı-Kurmaca Olarak Sanat" başlıklı denemesinde, kurmaca-gerçeklik ilişkisinin paradoksal bir biçim almasına dikkat çeker:

Gerçek ve kurmaca aslında karşıttılar; fakat yaşadığımız zamanda artık değil, gittikçe gerçek ve kurmaca alışım olarak görünmekte (..) Sanat kurmacanın bütününden gerçekliğe dönüşüyor -kendi açısından karşı kurmacaya²

¹ J. Striedter, *Ön.ver.*, 1992., s. 8

² O. Marquerd, 1983., *Ön.ver.* s. 54

Nietzsche'nin "gerçekliğin kurmaca karakteri" tespitiyle, yaşanan zamanın gerçeklik algısı arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Yaşanılan dünyada televizyon, video ve daha yeni enformasyon teknolojilerinin gelişmesiyle algının total olarak araçsallaştığı ve gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırların kaybolduğundan söz edilmektedir. Baudrillard'ın "simülasyon" benzetmesiyle açıkladığı toplumsal yapıda, gerçeklik ve suretleri birbirine karışmış, gerçeklik yeniden üretilir olanın eşdeğeri haline gelmiştir.¹ Gerçeklik deneyimi artık kendi içine kapalı, hesaplanabilir algı kodlarına temellenen ve sadece kendini işaret eden bir göstergeler sisteminden elde edilmez. Gönderge-anlam uçucu bir şeye dönüşmüş ve gerçekliğin sınırlarından uzaklaşmıştır. Baudrillard'a göre, "gerçeklik bir yanılsamadır ve her düşünce öncelikle onun maskesini çıkarmak zorundadır."² Suretlerin asıllarından daha gerçek bir şeye dönüştüğü bu durum "hipergerçeklik" durumudur ve, "simülasyonun ufkundan" kaybolan bir dünyada her şey tiyatrodur; ama her şey tiyatro haline geldiğinde, ortada herhangi bir sahne, mesafe, bakış kalmaz. "Gölgeler krallığında, artık kimsenin gölgesi yoktur"³ diye sürdürür Baudrillard; batı felsefesinde merkezi bir konum oluşturan karşıt çiftler (özne/nesne; beden/düşünce vb.), bu karşıtlıklara dayanan düalizm artık yıkılmıştır. Gerçeklik ile kurmacanın birbirinden kesin sınırlarla ayrılabilmesi için, gerçekliğin "otantik" bir algısına ihtiyaç vardır. Oysa çağdaş dünyada, "gerçekliğin kaydı değil inşası" söz

¹ J. Baudrillard, 1998., s.12

² J.Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., 1998., s. 119

³ J. Baudrillard, a.g.e. s. 47

konusudur ve "önceden formatlanmış" suretlere koşullanan bir algı biçimine bağlanmış bir dünyada, gerçeklik ve kurmaca ilişkisindeki bu belirsizlik temsil krizinin temelidir. İşaret ile işaret edilen arasındaki geleneksel ilişkinin kopmasını Foucault, benzerliklerin yerini ayrımlara bırakması olarak açıklar:

19. yüzyılın tümü boyunca ve günümüze kadar, -Hölderlin'den Mallarme'e, Antonin Artaud'ya, edebiyat ancak derin bir kopuştan geçip, bir cins "karşı-söylem" oluşturarak ve böylece dilin temsili ve işaret eden işlevinden,16.yüzyıldan beri unutulmuş olan şu ham varlığa geçerek özerk olabilmiş, diğer bütün dillerden ayrılabilmiştir.¹

Foucault, ünlü gerçeküstücü ressam Magritte'in, altında "bu bir pipo değildir" yazan pipo resmi üzerine yaptığı bir incelemede, "canlandırıcı ileri sürüş ile andırışın eski suç ortaklığı"nın yok olduğunu göstermiştir."² Sözcüklerle nesnelere arasındaki organik ilişkinin koptuğu bir dünyada,

Saussurecü dilbilimde sözcüklerin şeylere 'gönderim'de bulunmaması gibi, Magritte'in gerçeküstücülüğünde de ressamın görüntüleri, egemen varlığı dolayısıyla bir model ya da köken görünümü edinen herhangi bir şeye 'benzemez'¹

Dünya gösterenlerle gösterilenlerin keyfi ilişkisinde, eski anlamını yitirmiş, öznel algının itibarı çözülmüş ve insan, "denizin sınırında kumdan bir yüz gibi" silinmiştir.

¹ M. Foucault, 1994., s.77

² M. Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev.Selahattin Hilav, YKY, 1993., s.48

Temsil krizini bir mimesis krizi olarak görmemek gerekir. Temsil, estetiğin bir kategorisidir. Oysa mimesis, Aristoteles'den bu yana, dar anlamda bir taklit olarak anlaşılmaktadır.² Bundan dolayı, Poschmann'ın Friedrich Tomberg'den aktardığına göre, temsil edici olmayan bir sanatta da, değişen gerçeklik anlayışına uygun bir mimesis var olacaktır. "Bilincin ya da bilinçsizliğin taklidi" olarak mimesis, değişen sanat anlayışına kendisini uyduracaktır.¹ Bir estetik ilke olarak temsilin klasik biçiminin anlamsal dizgeye bağlandığı söylenmişti ve klasik temsilin varlık koşulunun da referans alabileceği bir dış gerçekliğe gereksinim duyduğu. Temsil anlayışında Schafer'in dile getirdiği sözdizimsel dizgeye geçişin bağlı olduğu soyutlama ya da somutlama evresinde, "dil, renk, ışık, biçim" gibi sanatsal gösterenler, kendilerine vurgu yaparak, kendilerini mutlaklaştırırlar ve böylece bir şeyi anlamlandırma işlevleri ortadan kalkar. Anlam oluşumu da ancak alımlayanın dahil olduğu bir sürecin sonunda oluşur. Bir kurmaca sanatı olan dramda, temsil edici estetikle yaşanan sorunların, tarihsel avangardların "tiyatrosallaşma" amaçlarıyla başladığı ve postdramatik tiyatronun "edebiyattan arındırma" çabasıyla ikiye katlandığı söylenebilir. Dramatik metinlerin, bir şeyleri temsil eden yapısı, öykünün reddedilmesiyle, ikonik göstergelerin birinci sıraya yerleştirilmesiyle parçalanmaya başlamıştır. Tekrarlanacak olursa, klasik temsil estetiğinin, gerçeklikle kurmaca arasında kesin bir ayrımın yapılabildiği bir dünya algısına temellendiği, bu ayrım bulanıklaştıkça temsil krizinin ortaya çıktığı ve

¹ M. Foucault, a.g.e. s.12

² Aristoteles, 1987., s..12,13.

temsil krizinin teatrallik anlayışıyla birlikte dramatik metinleri yapı-bozumuna uğrattığı söylenebilir.

20. 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 mekan 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. Avangard tiyatro, oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir sistem yerleştirmeye çalışıyordu. Tiyatrosallaştırma 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. Meyerhold, "Sözcükler, tiyatrodaki hareket kanavasını üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir(...) Özellikle bir diyalog, bir çatışma, gerilimli bir diyalektikten oluşan dram, okunmak içindir." diyordu. Meyerhold, Commedia dell'Arte kanavasını gibi, sadece pantomim unsurları içeren yeni bir dram anlayışına dikkat çekilmekteydi. Bu tiyatrodaki jestler, sözcükler tarafından düzenlenmeyecek, sözcükleri yönetecekti. Tiyatronun kendi iç gerçekliğinin yapılandırılması olarak kavrandığı bu anlayışta,

¹ G. Poschmann, 1997., s. 26

tiyatronun tiyatro dışındaki bir dünyayla (öykünün gösterdiği kurmaca dünya) özdeşlik kurmasından vazgeçme arzusu vardı.¹ Tiyatro dışı bir dünyayı kendi kurmacasında somutlayan dramatik metnin sorun yaratması kaçınılmazdı. Artaud'nun dile yönelik eleştirileriyle daha uç noktaya taşıdığı dilsel metinden kaçma eğilimi sonraki yıllarda da sürdürülecekti. Artaud, Kıyı Tiyatro'nun ilk manifestosunda,

Çünkü kendiliğinden anlaşılacağı üzere, tiyatro fiziksel yönüyle ve aslında tek gerçek anlatım olan uzamda anlatımı gerektirmesinden ötürü, sanatın ve sözün büyülü olanaklarının, yinelenen şeytan kovma ayinleri gibi, organik olarak ve bütünlükleri içinde kendilerini duyurmalarını sağlar. Bütün bunlardan, tiyatroya dilini geri vermeden, onu kendine özgü eylem gücüne yeniden kavuşturulamayacağı sonucu çıkıyor.(...) tiyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir.²

Sözleriyle tiyatrodaki yeni bir dil arayışına dikkat çeker. Derrida, Artaud okumalarında, burada talep edilen dilin, kavram öncesi bir dil oluşuna dikkat çeker. Kendi görüntüsünü kendi oluşturan bu dil, temsilin mantığına hizmet eden, telaffuzu dilbilgisi kurallarına uyan yazılı kelimelerin dilinden farklıdır. Dil aracılığıyla sağlanan uzamlaştırma, yeni bir uzam kavramına ve özel bir zaman tasavvuruna yapılan bir çağrıdır. Bu uzamlaştırma, tümüyle dilin fiziksel-somut varlığına bağlıdır ve teolojik değildir. Derrida, teolojik

¹ Meyerhold, 1997., s. 251

² A. Artaud, 1993, *Ön.ver.*, s. 79

uzamı, geleneksel-kavramsal dil tarafından tiyatro alanı dışındaki bir uzama işaret eden ve bu uzamı baskın kılan anlayışta görmektedir. Derrida'ya göre,

olmayan bir yaratıcı (yazar), uzaktan bir metni kuşanarak (metinle silahlanarak), zamanı ya da temsilin anlamını gözetler, birleştirir ve yönetir. Temsilde, temsil edilenler, doğrudan onun (yazarın) düşüncelerini, hedeflerini adlandırmakla yükümlüdür. Temsil ediciler aracılığıyla temsil edilenler -rejisör ya da oyuncular- boyunduruk altındaki kişilerdir, demek ki, buna göre az ya da çok 'yaratıcı'nın düşüncelerini temsil ederler.¹

Artaud sahnenin dışındaki bir akla temellenen ve gösterime dayanmayan anlayışın hakimiyetini eleştirmiştir. Derrida, bu hakim anlayışın dilin mantığına bağlı olduğunu belirtmektedir.

Tüm imge dolu, müzikal hatta jeste dayalı biçimler batı tiyatrosuna girdiğinde (...) kendini her şeyin başlangıcı olarak niteleyen bir metni görüntülemek, ona hizmet etmek, eşlik etmek ve onu süslemekten fazla bir şeyi başaramaz.¹

Batı tiyatro kültüründeki söz-merkezciliğin baskın rolü teşhir edilir ve bu söz-merkezcilik Kıyıcı Tiyatro'da, köken temsile dönüş arzusuyla, kavram öncesi ifade biçimlerinin geliştirilmesiyle, kelimelerin fonetik yapısına (tını, vurgu, şiddet) vurgu yapılmasıyla ve dilsel ifadenin çılgılık, ses gibi dilin fiziksel görünümünün ön plana

¹ J:Derrida, "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation", *Schrift und Differenz*, Frankfurt/M., 1976., s.359

çıkartılarak azaltılmasıyla, yok edilmeye çalışılmıştır. Artaud, bu yeni tiyatro dilini şöyle tanımlamaktadır:

Söz konusu olan, eklemli dilin yerini, farklı doğada bir dilin almasıdır, bu dilin anlatım olanakları sözcüklerin diline eşdeğer olacak, ama kaynağını, düşüncenin daha derin ve daha uzak bir noktasından alacaktır. Bu yeni dilin, dilbilgisinin de bulunması gerekiyor. Jest onun maddesi ve başıdır; isterseniz alfası ve omegası deyin. O, hazır biçim verilmiş sözden çok, sözün GEREKLİLİĞİ'nden yola çıkar. İnsana özgü somut anlatım yasalarının bazılarına, geçerken şöyle bir dokunur: Gerekliliğin içine dalar. Sonu dilin yaratılmasına varan yolu, şiirsel olarak yeniden kateder. Ama, sözü dille devingenleşmiş dünyaların iyice bilincine vararak ve onları tüm görünüşleriyle yeniden yaratarak.¹

Bütün bu eleştiriler dramın "mutlak" yapısını ihlal edecek girişimleri beslemiştir; sahneleme olanakları olarak anlaşılabilir teatralite ile dramatik metinler arasındaki gerilim sonucunda dönüşsüz bir sürece girilmiş olunur.

Yukarıda belirtilen anlam doğrultusunda sürdürülen arayışların, 20. Yüzyılda "yönetmen tiyatrosu"nu birincil konuma getirmesi kaçınılmazdır. Tiyatronun asal yaratıcısı, kurmaca metnin yazarı değil, sahnesel süreci seyirciyle iletişime sokarak yeniden anlamlandıran yönetmendir. Yönetmen tiyatrosunun dramatik metne yaklaşımı iki biçimde gerçekleşir: en iyi durumda dramatik metni,

¹ J. Derrida, a.g.e. s. 359.

sahnelemenin diğ er unsurlarıyla eşdeğ er görür; daha radikal uygulamalarda ise, metni tiyatroya karşı bir unsur olarak ele alır. Teatrallik kavramının ilk görünümü olarak nitelenen "sahnesel teatrallik", sahnesele olanın metne karşı ayrıcalıklı kılınmasıdır. Zaman içindeki gelişmeler, teatrallığın bu ilk görünümünü (sahnesel teatrallik) erken bir teatrallik anlayışına dönüştürecektir. Helmar Schramm, değı şen dünya algısına bağı lı olarak teatrallığın, dramın iç erdiği teatral potansiyel olarak görülebileceğini belirtir. Dilin asal bir niteliğı olarak yorumlanan teatrallik, bu anlayışta, dramatik metnin iç sel bir kategorisi olarak belirir. Teatrallik anlayışındaki değı şim, dilin temsil edici işlevinin dışındaki bir dünya algısına bağı lanır. "Değı şmiş bir düşünce üslubu için dramatik metnin, yazılı dilin çizgisel ardıllık yönelimine karşı tasarlanması gereklidir."² Dilsel metindeki teatrallik potansiyeli, oyuncu-alımlayan ilişkisine de, söz-merkezli bir kültürün anlam üretimine de eleştirel bir bakış olarak yorumlanabilir. Dilin performans niteliğine yapılan vurgu, dilin geleneksel algısının değı ştiğini bildirmektedir. Özellikle yeni tiyatro metinlerinin çözümlenmesi için bir anahtar işlevi gören metinsel teatrallik, tiyatrodaki değı şen anlayışa metin yazarlarının bilinçli bir katılımı olarak yorumlanabilir. Tiyatrodaki değı şim arzusunun sahnesele teatrallikle başlayıp, daha sonra bu anlayışı destekleyen yazarların geliştirdikleri yazma biçimleriyle ortaya çıkan metinsel teatrallığın, dramatik metinlerin iç erdiği dramatik potansiyelle aynı şey olmadığı

¹ A. Artaud, 1993, *Ön.ver.*, s. 97.

² Helmar Schramm, "Theatralität und Öffentlichkeit", *Asthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg. Wolfgang Thierse), Berlin 1990., s.202-242.

dikkatten kaçmamalıdır. Dramatik potansiyel, dramı diğer edebi metinlerden ayıran özelliklerin bir toplamıdır. Örneğin, Regis Durand'ın dramatik metinlere edebiyatla aynı ölçütlerle bakılmayacağını, çünkü dramatik metinlerin mekansallık ve materyallik düşüncesine bağlı oldukları yolundaki açıklaması, dramatik potansiyele aittir. Ya da Roland Barthes'ın, "yazılmış metin,durumların, nesnelere, bedenlerin, kelimelerin özünde çınladığı formlardan oluşur", belirlemesi de dramatik potansiyeli anlatmaktadır.

Helga Finter, metinsel teatrallığı ikiye ayırır ve ilkinin, geleneksel teatrallık, ikincisini de analitik teatrallık olarak adlandırır.¹ Finter'in geleneksel teatrallık kavramı, sözü edilen dramatik potansiyeli içine almaktadır ve bu da metnin aracılık özelliğine bağlıdır. Dramatik metinlerin taşıdığı potansiyel, bir dolayımına bağlıdır, sahnede gerçekleşecek olayların bir elçisi olarak bir aracılık özelliği taşımaktadır. Analitik teatrallık ise, kurmaca içeriğini aşar ve sahnede dış iletişim ortamını dikkate alarak "alımlama çerçevesine" bağlı olarak oluşur. Teatrallık böylece, "postdramatik tiyatrodaki öykünün sahnesele olana araç oluşunun stratejileri ve temsil edilen olayların özelliklerinin bir toplamı değil, gösterim anındaki algısal yaşantının bir niteliği olarak" tanımlanmaktadır. Dramatik potansiyel ya da geleneksel metinsel teatrallık, yalnızca, kurmacanın sahnede olacakları olası elçisiyken ve metin içi -kurmaca içi iken; analitik teatrallık, kurmacayı aşmakta ve yazarın sahneleme sırasındaki

¹ aktaran:Gerda Poschmann, 1997. s. 31

iletişim ortamını dikkate alarak yazmasıdır. Teatrallığın bu biçimi, yeni metinlerin bir özelliği olarak nitelenebilir.

Postdramatik Tiyatro

Dramatik metinlerin tiyatrodaki işlevi konusunda en radikal tutumlardan birisi, postdramatik tiyatro anlayışında sergilenmektedir. Postdramatik tiyatro, metnin azaltılabileceğini savunurken, tiyatroyu, metnin, öykünün "öteki tarafındaki" sınırdan görür; performans, *happeningler* ya da Robert Wilson'un "imge tiyatrosu" gibi örneklerle bütünleşerek, dramatik metinden uzaklaşma arzusunu belirginleştirir. Hans-Thies Lehmann, postdramatik tiyatroyu "dramın öteki tarafı" olarak nitelemiştir.¹

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.²

Bu tiyatronun oluşum özelliği deneysellik; nefes, ritim gibi "canlı bedenin şimdisine ait unsurlar" sözden önce gelir. Lehmann, metnin yeni konumunu, yapı-bozumu ve çok-seslilik kavramlarının çerçevesinde açıklamaktadır. Tiyatronun tüm unsurları gibi dil de bir anlam bozumunu gerçekleştirecektir. Diyalog ise yerini çok-sesliliğe bırakmıştır. Dilin başat unsurlarının görsellik tarafından "durdurulduğu" bu tiyatrodaki, tiyatro metni "sahnenin dışındaki

¹ H. T. Lehmann, 1999., s. 30

² *a.g.e.* s.36.

dünya", "yabancı beden" olarak ele alınacaktır.¹ Dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınıların anlam oluşturmaya durumlarının sergilenmesi hedeflenir. "Olmak ile anlam arasındaki kırılma şok etkisi" yaratacaktır. Dil, postdramatik tiyatrodaki sergilenen bir nesne haline gelmiştir. Dilin sergilenen nesne olması, açık anlamsal bağlantılarından ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Anlamsal bağlantılardan ayırma, tekrarlarla, sözdizimsel ya da müzikal ilkelere göre yapılan düzenlemelerle elde edilir ve dil, "sergi nesnesi" haline getirilir.² Ya da Peter Handke'nin "konuşma oyunlarında"örneğin Publikumbeschimfung, Heiner Müller'in Bildbeschreibung oyununda olduğu gibi, dilin unsurları yalıtılıp, parçalara ayrılır. Postdramatik tiyatrodaki kolaj ve montaj yanında çok-dillilik de ilkesel bir seçimdir. Lehmann'a göre, çok-dilli tiyatro metinleri, ulusal dilin birliğini bozacaktır. Lehmann, 1991 yılında gerçekleştirilen, "Römische Hunde"(Romalı Köpekler) projesini örnekler:

Heiner Goebbel'in, Heiner Müller'in Almanca, William Faulkner'in İngilizce metinlerinden ve Corneille'in Horace yapıtından yapılan bir kolajdan oluşmuştur. Oyuncu Catherine Jaumoueix, bu kolajı çoğunlukla şarkı ve resitatif olarak yorumlamıştı.³

Lehmann, bu türden uygulamalarda amaçlananın, dilsel iletişimin güçlüğünü vurgulamak olduğunu ve seyirci için olduğu

¹ *a.g.e.* s.266

² *a.g.e.* s.266

³ *a.g.e.* 1999., s. 270

kadar oyuncu için de dilin engelleyici bir unsur haline geldiğini belirtmektedir.

Dil, konuşandan kopararak alışılmış algı kalıpları kırılacaktır ve dil, kekemelik, aksan ve yanlış telaffuzla kullanılarak beden ve kelime arasındaki çatışma belirginleşecektir. Lehmann, postdramatik tiyatrodaki metnin yeni konumuna uygun olarak, **peyzaj metin** kavramını önermektedir.¹ Çıkış noktası ise, Wilson'un ideal bir tiyatronun, sessiz film ve radyo oyununun birleşiminden oluşması gerektiği yolundaki düşüncesidir. Radyo oyunu, görsel hayal gücünü, sessiz film de işitsel hayal gücünü harekete geçirecek ve bu yolla da uzamın sınırları aşılabacaktır.

Postdramatik tiyatro, "eylemin öteki tarafı"na yerleştirilmiştir. Dramatik tiyatro, kendini eylemle açıklarken, postdramatik tiyatrodaki eylem yerini duruma ve dinamik sahnesel oluşuma bırakmıştır. Artık dramatik eylem, dram öncesi dönemlerde olduğu gibi, ayine bağlıdır. Bu ayin, bir ölü gömme törenidir, Jean Genet'nin "tören" olarak adlandırdığı tiyatronun yerini, mezarlık olarak belirtmesi, tiyatronun aslında bir ölüm ayini olmasına işaret etmektedir. Heiner Müller'in tiyatronun "ölülerle diyalog" olduğunu söylemesi de bu düşüncenin, postdramatik tiyatrodaki sürdürüldüğünü belgeler niteliktedir. Postdramatik tiyatronun önemli bir biçimleme özelliği olan törensellik, Kantor'da "sorumsuz yanılısamadan" kurtulmak ve oyun olmayan bir durumun arayış formu olarak görünürken, Beckett ve Müller'de "yıkımdan sonra kalanları" göstermektedir. Postdramatik

tiyatro, kolektif deneyimleri kendi yapısında telaffuz etmekten vaz geçerek, bütünsel bir modelin örnekçesinde yapısal parçaları kaynaştırmaktan uzaklaşmış ve böylece de bireşim fikri yok edilmiştir. Kaos teorisiyle bağlantılandırılarak anlaşılan "istikrarsız gerçeklik" sanatsal oluşumda, çoğul değerlik ve tek anlamlılıktan kaçınma olarak somutlanırken yapıtın bir bireşim olma düşüncesi aşılmış olacaktır. Toplumsal olan benzerlerden oluşmamaktadır; tiyatro da seyircinin farklılıklarını bir bütünde kaynaştırmaya çalışmayacak, farklı, tekil fantezilerin bir toplamını sunmaya çalışacaktır. Anlamın el çekmesi, sahnenin çok katmanlı rüya benzeri yapılara açılmasıyla gösterilecek, rüya da olduğu gibi resimlerin, hareketlerin ve kelimelerin hiyerarşi dışı bir yapılandırılması esas alınacaktır. Rüya düşüncesi, kolaj, montaj, fragmana benzer bir metin oluşturmaktadır. Ayrıca postdramatik tiyatrodaki organik bütünlüğe itiraz, aşırılığa eğilim, parçalama, istikrarsızlaştırma ve paradoks biçiminde kendini gösteren gösterge kullanımı geleneksel bağlantısallık ilkesinin yerini heterojenliğe bıraktığını göstermektedir. Bu heterojenliğin ortaya çıkaracağı şey ise duyum ikiliğidir. Önceden düzenlenmiş anlamların dışında bırakılan seyirci, sunulan durumlarda bir bağlantının izini aramaya çalışacak ve kendisi bağlantı kurmak zorunda kaldığı için de algısı aktifleşecek, düş gücü şiddetlenecektir. Sunumun sahnelemeyle yakınlığının içsel bir nitelikten kaynaklanmayıp, seyirci tarafından-dışsal-kurulacak bir ilişkiye bağlanması duyum ikiliğini yaratmıştır. Lehmann, postdramatik tiyatronun üslup özelliklerini, hiyerarşiden uzaklaştırma, eşzamanlık,

¹ H. T. Lehmann, *Ön.ver.* s.272

yoğun göstergelerle oyun, müzikalite, bedensellik, gerçeğin yıkımı ve durumun olaya dönüştürülmesi olarak açıklamaktadır.¹ Durumun olay haline gelmesinin anlamı, tiyatronun "şimdi ve burada"lığına yapılan vurgudur.

Postdramatik kavramı, dramın sonrasına geçildiğini bildirmektedir ve öykünün, eylemin, diyalogun geleneksel biçiminin terk edildiğini belirten bu kavram, aynı zamanda, dram kavramını da tarihselleştirerek sorgulanır hale getirmiştir. Dramatik metinlerin temsil kriziyle birlikte uğradığı değişimlerin en radikal sonuçlarından birisi, postdramatik tiyatronun metne bakışıdır. Fakat tiyatronun metinden tümüyle kurtularak, özerk bir sanat olacağını düşünen metinsiz tiyatro anlayışı, postdramatik tiyatroyu da aşmaktadır.

Dramatik Metinden Tiyatro Metnine

Yönetmenler değişen tiyatro anlayışına uygun araçlarla düşünürken, klasik dram metinlerini de kullandıkları görülmektedir. Fakat metni, merkezsizleştirerek, parçalayarak, yapısını bozarak kendi sahneleme biçimlerine uydurmaktadırlar. Klasik metinlerin yakın zamanlı sahnemelerinde örneklerine rastlanabilecek bu eğilim, bütün değişimlere karşın metin ile sahneleme arasındaki krizin sürdüğünü göstermektedir. Çağdaş yazarların bir bölümü bu gerilimi azaltmak

¹a.g.e. s. 149-167

için, yönetmen tiyatrosunun isterlerine uygun metinler yazmaktadırlar. Klasik dramın yapısal unsurlarını-eylem, figür, diyalog- metadram biçiminde oluşturdukları metinlerde, konu haline getirmektedirler. Dramın asal bileşenlerini dönüştürerek kullanan bu yazarlar, statik dram ile eylemi eylemsizliğe, klasik nedenselliği ve sonuca doğru ilerleyen yapıyı, sonsuz dönüşlerin çevrimsel mantığına oturtmakta, karakteri kişiselikten uzaklaştırarak ve diyalog yerine de monolog ya da koro kullanarak, klasik dramın tüm unsurlarını dönüştürmektedirler.

Kolaj ya da fragman olarak oluşturulan metinlerde ise, yazının materyal değerine dikkat çekmekte ve ritmik,dize diline dönüş yaparak dili, bir gösterenler zinciri olarak kullanmaktadırlar. Kelimelerinin, görüntü tarafından baskılanmasını kabul eden yazarlar, metinlerini bir sahne metni olarak tasarlamaktadırlar. Tiyatro için yazılmış olma ilkesinden hareketle oluşturulan bu metinlerin, dramatik tiyatronun dışında bir metin üretimine işaret ettikleri söylenebilir. Dramatik tiyatronun dışında kalan metinler, bu alandaki değişimlerin somut örnekleridir.

Yeni oyun yazımında diyalog, çatışmanın ve alışverişin bir kalıntısı olarak sahnelerden sürgün edilmiştir; fazla iyi düşünülmüş öykü, entrika ya da öyküncüye artık kuşkuyla bakılmaktadır.¹

Bir zamanlar sahnelemenin üstlendiği dramı reddetme, dramı eleştirme eğilimine sahip olan yeni metinler, anlamın çoğulluğu

¹ Patric Pavis, *Sahneleme*, Çev. Sibel Kamber, Dost Yay., 1999., s. 96

ilkesinden hareket ederek tiyatrodaki metnin statüsünün yeniden tanımlanmasına yardımcı olmaktadır: **Dramın öteki tarafı.** Avangard dönemde yazılan metinlerdeki ütopik gelişmelerin aslında önceden bildirdiği bu değişimler, dramın artık öldüğünü söylemektedirler. Tiyatrodaki metinsiz tiyatro ya da "dramın öteki tarafındaki" metin denemelerine karşın "edebi tiyatro modeli ve dramatik tiyatroların söz-merkezliği"nin tümüyle ortadan kalktığı söylenemez, sadece görece bir hal aldığı söylenebilir. 1980'li yılların başından beri, tiyatrodaki metnin yeniden güçlendiğini gösteren çalışmalar kaydedilmektedir. Bu güçlenmeyi postmodern tiyatrodaki "kitap ütopyası"na bağlamak mümkündür¹. Dil ve metnin deneysel tiyatrolarda materyal olarak yeniden keşfedildiği bir dönemin iç dinamiklerinin, postmodern düşüncenin her şeyi kucaklama eğilimine, bütün biçimlerin yan yana kullanılabilmesine ilişkin açıklamalarına ve "her şey uyar" anlayışına denk düştüğü söylenebilir. Dramın alanını sınırlayan ve temsil krizine neden olan sahnesele teatrallikten metinsel teatrallığe değişim gösteren teatrallik, artık tiyatro için yazılan metinlerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Tiyatro için yazılan çağdaş metinlerin ayrılmaz bir parçası haline gelen teatrallik, bu metinlerin yapısını dinamikleştirirken, onları "açık yapıt" haline getirecektir. Modern tiyatroların gelişim eğrileri, Szondi'nin dramda "kriz" teşhisini koyduğu zamandan bu yana ortaya konulan örnekler düzleminde dramın revizyonunu içermektedir. Dram artık sorunlu bir belirleyicidir. G.Poschmann, dramın kavramsal açılımını oluşturan unsurların, artık üretilenleri anlatmada yetersiz kalan bir sınırlamaya

¹ G. Poschmann, 1997., s.37

işaret ettiğini söylemektedir. Bu bağlamda tiyatro için yazılan "epik"metinlerin, "dram" kavramıyla nitelenmesi -epik dram-sorunludur. Dram, hareketle ve eylemle sıkı sıkıya bağlı bir kavramdır, bu kavramın anlatısal olanın da üst türü yapılması açıklayıcı olmaktan uzak görünmektedir. Dolayısıyla "epik dram" çelişkili bir kavramdır.¹

Daha önce de belirtildiği gibi terminolojik olarak dramın bağlandığı çatışmalı eylem, diyalog ya da monologa bağlı dilsel iletişim, modern tiyatronun gelişim aşamalarında ortadan kalkmıştır. Epiğe ya da absürde yönelen eğilimler, dramın varlık nedenini ortadan kaldıracaktır. Epik, estetik ilkesini anlatısal olan biçiminde belirlerken, kendisini dramdan uzaklaştırmış olur; absürd tiyatrodaki egemen kılınan eylemsizlik, açıkça "bir eylemin taklidine" karşı çıkmıştır ve dramın bir türün üst kavramı olarak kullanılması, absürd metinler için de sorunludur.² Martin Esslin ise dramın, film ve televizyon için yazılan kurmacaları da kapsadığına dikkat çeker ve bu noktada da dram, kendi özel anlamından uzaklaşmış olacaktır. Dram kavramının yarattığı terminolojik çelişkiden dolayı pek çok metin, "oyun" olarak nitelenmektedir. Fakat oyun nitelemesi de, dilsel metinden çok sahnelemeyi akla getirmektedir. Bir başka kavram da "tiyatro metni"dir. Hans-Thies Lehmann, Heiner Müller'in bir oyununa ilişkin yazdığı makede:

¹ a.g.e. s. 41

² a.g.e. s. 41

Metin(...) bir tiyatro festivali için yazılmıştı; Müller onun birden fazla tiyatro metni olduğunu söyledi ve sonraki sahnelemelerinde de bu nitelemeyi sürdürdü. Bir tiyatro metni hangi durumda söz konusudur? Hiçbir sahne açıklaması, tek anlamlı eylem, rol, dram yoktur. (...) dramatik ve teatral metin arasındaki ayrımlara ait bir çalışmanın başında Heiner Müller'in yeni metinleri bulunur.¹

Tiyatro metninin çeşitli yazarlar tarafından kullanıldığına dikkat çeken Poschmann, artık tiyatro için yazılan oyunların "tiyatro metni" olarak adlandırılabilceğini söylemektedir. Tiyatro metninin kullanımıyla birlikte, dramatik metin, bir tarihsel alt tür olarak algılanacaktır. Kişileştirme, anlatı ve kurmaca ölçütleriyle kavranan dram, belirli bir döneme ait biçimleme ilkesi olarak kabul edildiğinde bir anlam kazanmış olacaktır. Ayrıca kültürler arası bir perspektiften bakıldığında, pek çok kültürde dramın bir karşılığı olmadığı görülecektir. Tiyatro her yerde vardır fakat Avrupa merkezli dram, dünyanın bir çok ülkesinin tiyatrosunda belirli bir tarihten sonra öğrenilmiş bir türdür. Dramatik metinlerin yazılmaya başladığı tarihler, Yakın Doğu'da ve Uzak Doğu'da Avrupa etkisinin ışığında yorumlanabilir. Halk tiyatrosunun metinsel boyutu "dramın öteki tarafı"nda yer almaktadır. Bu durumda da dram kavramının tiyatro için yazılmış metinlerin tümünü bünyesinde toplayacak genişlikte, bir üst kavram olarak kullanılmasının anlamsal bir karşılığı kalmayacaktır. Bir alt tür olarak dramın tarihini doldurmuş olması, hiçbir biçimde tiyatrodaki metinden vazgeçildiğinin bir göstergesi

¹ H. T. Lehmann, "Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung", *Dramatik der DDR*, (hrsg.U. Profitlich), Frankfurt /M, 1987., s. 186

değildir; değişen tiyatro anlayışına uygun metinler yazılmaya devam edilecek ve bu metinler, "yazarın niyetinin öteki tarafına" geçerek, kendi tanım ölçütlerini sahnenin ölçütleriyle birleştireceklerdir. Pavis'nin Jean-Marie Piemme'den aktardığı şu sözler, tiyatrodaki metnin yeni konumunu anlatır niteliktedir:

Metin dönüş yapıyor, evet, ancak sürgünü boyunca, fetiş, kutsallaştırılmış, buyrukçu nesne olma kasıntısı azalmıştır. Bizi bugün eski hortlaklarından kurtulmuş olarak sorguluyor, sadakatin ve ihanetin ikili terörist yüzünün ona yaklaşmayı yönetmesine artık izin vermiyor.¹

Dramatik metinlerde öznenin, eylemin, dilin yarattığı kuşkulara paralel gerçekleştirilen değişimler de, sanatın ait olduğu çağın ve toplumun duyuş-hissediş biçimleriyle ilişkisinin, organik bir ilişki olduğunu göstermektedir. Her çağın algılama biçimi tiyatro kavramına kendi algısının içerimlerini yüklemektedir. Antik çağın dinamikleri tragedyayı bir kurban ayininden rafine ederek türleştirirken, türe kendi mührünü basan antik kültür bir başka zamanda tekrarlanamayacağı için tragedyaya da onunla birlikte yok olacaktır. Fakat bu yok oluş, yinelenemezlik, anın geri döndürülemezliği düzlemindedir, Lehmann'ın "dramatik öncesi" adını verdiği tragedyaya metinleri, tiyatrodaki kullanılmaya devam edecektir. Benzer biçimde dramatik formu olanaklı kılan tarihsel olanaklar, hem felsefi hem de tiyatro anlayışı düzleminde sorgulanır hale gelmiştir, dolayısıyla dramatik form, artık belirli bir zamana ait oluşun işaretini taşımaktadır.

Dramatik formu, sorunsuz bir biçimde kullanan yazarların varlığı da bu değişimi ortadan kaldırmaz ve postmodern düşünce onlara eski ve yeni biçimlerin biraradalığı içinde bir yer belirler, bu yer ise uzun zamandır yapıt fikrine ait kuşkuyla belirsizleşmiştir.

Postmodern dönemde tiyatro metninin,

ne diyalogların ayrıcalıklı ve 'tiyatro' kokan bir bütünü, ne Brechtçilerin hiç sıkılmadan istediklerini alabilecekleri bir inşaat malzemesi, ne de kuşkusuz, anlatılan olayları düşleyen bir okuyucu tarafından okunan bir roman metni²

olarak algılanmadığını söyleyen Pavis, yeni sahneleme anlayışının metni, "artık, edimlerin ve karakterlerin, uzamın ve zamanın psikolojik ya da toplumbilimsel bir çözümlemesine bağlı olarak"³ ele almadığını belirtir. Artık metinlerin klasik ya da modern olması değil, sahneleme biçimleri önem kazanmıştır:

Metin, modern ya da klasik olsun, anlamından ve öncelikle dolaysız mimetik anlamından, yalnızca uygun bir sahnesel anlatım bekleyişi içinde önceden orada olan bir gösterilenden boşaltılmış gibidir.⁴

Pavis'nin postmodern tiyatroya ilişkin yaptığı saptamaların özellikle tiyatro metinlerine yönelik bölümleri, yeni sahneleme anlayışına ayrımsız tüm metinlerin uyarlanabileceğini ifade

¹ P.Pavis, 1999, *Ön.ver.*, s. 60

² a.g.e. s.96

³ , a.g.e.s.96

⁴ a.g.e., s.96.

etmektedir. Çünkü "artık kendini yorumlanabilir bir metin ya da gösterim olarak değil, başkaları arasında dilsel metni de içeren göstergelendirici bir pratik olarak"¹ sunmaktadır. Kendini sahneye uyarlamış metinler, "birbiriyle çelişen, birbirine yanıt veren ve sonunda tek bir küresel anlama indirgenmeyi reddeden anlamlar dizisi olarak algılanır."² Anlamın çoğulluğu korunurken, amaçlanan "anlamın iletilebilirliği" olmayacaktır, "dil kendi içindeki umarsız ışık geçirmezlik" anlamın aslında sonsuza dek kaybolduğu bir algılama biçiminin işareti olarak yeni metinleri belirleyecektir. Fakat burada söz konusu edilen, absürd tiyatrodaki gibi anlamın yadsınması değildir. Anlamın yadsınması da, eskiden "anlam uyandırması gereken tutarlılık ve birliğin aynısına uymak" demektir. Çünkü absürd tiyatrodaki saçmanın hala bir anlamı vardır. Pavis, Adorno'nun absürd tiyatroya ilişkin yaptığı bir tespiti aktarır:

Absürd tiyatronun bile en yüksek düzeydeki temsilcileri arasında, hiçbir anlamın varolmadığını kendi içinde ereksel olarak düzenlenmiş bir anlam tutarlılığıyla dile getirmesinden dolayı diyalektikle ilişkisi vardır.¹

Absürd sonrası yazarların pek çoğu için sorun "diyalogla monolog, iletişimle kakafoni, anlama anlamsız arasındaki tartışma değildir"; yeni tiyatro biçiminde sözün kendisinin yeniden "edim" olması söz konusudur. Seyirci kitlesine bütün olarak seslenir, dinleyicilerin canları isterse alıp istemezse bırakacakları, olanaksız bir

¹ a.g.e., s.96.

² a.g.e. s. 97

birleşik uzamın arayışı olarak "yüzlerine fırlatılan" bir şiir gibi. Tiyatro diyalog öncesi döneme dönmek ister, "en eski sahnesele biçimlerde" olduğu gibi. Peter Handke'nin, Bernard Maria Koltes'in ya da Heiner Müller'in metinlerinde "iletişim halinde ya da anlaşılmasız sözlere gömülmekte olan" konuşmacılar yer almamaktadır. Ulaşılan noktada "metnin ve anlamın çözümleri dizisi tüketilmiştir." Göstergelendirici bir pratiğe dönüşen tiyatro, "yorumlanabilir" bir metin ya da gösterim değildir, tümünü kendi pratiğinde birleştirmiştir. Göstergelendirici bir pratik, metin ve sahneleme arasındaki çatışmanın en az düzeye indirildiği bir çözüm olarak kavranabilir. "Metin soruların nesnesi, kodların çalışması olarak korunur, olaylar ve seyirciye duyumsatılması gereken altmetne anıştırmalar dizisi olarak değil."² Metindeki çelişkiler tek bir anlama indirgenmeyi reddeden bir çoğul anlamlar dizisine işaret ederler. Bu noktada yorum düşüncesi eski anlamını yitirir. Peter Brook, büyük metinlerin biçiminin sonsuza uzanan yorumlara açık, hiçbir yorumda bulunamayacak kadar ve bilerek olabildiğince belirsiz bir biçim olduğunu söyler. Teatral anlam, seyirci için bir üretim süreci olarak tanımlanır. Andrezej Wirth bu bağlamda Robert Wilson' un tiyatrosundaki değişimin "yorum" dan "yorumsamaya(hermeneutik)" bir değişim olduğunu belirtir.³

Dramatik temsilin mekanı olan tiyatro anlayışı terk edilmiş, tiyatronun kendi mekanizmaları ve koşullarından yararlanılarak oluşturulan eleştirel-analitik bir tartışmanın mekanı olduğu

¹ a.g.e. s. 93

² , a.g.e. s. 96-97.

³ G. Poschmann, 1997., *Ön.ver.* ,s. 46

bildirilmiştir. Bu noktada tek bir anlama bağlanan yorum olanaksızlaşır, çünkü gösterimin alımlayıcısı olan topluluk benzerliklerden değil farklılıklardan oluşur ve sahnedeki söylemde, çok katmanlı rüya yapısında olduğu gibi topluluk üyelerine tekil fantezilerin kapısı aralanmalıdır. Rüya için geçerli olan "resimler, devinimler ve sözcükler" arasındaki geçişkenliğin herhangi bir unsuru diğerinden üstün kılmamasıdır. "Rüya düşüncesi" de bir metin oluşturur ve bu metin, kolaj, montaj ve fragmana benzer, fakat bu düşünce olayların mantıksal akışını belirlemez. Gerçeküstücülerin mirası olan rüya benzeri sahnelerin en önemli özelliği de herhangi bir hiyerarşi barındırmamasıdır. "Nasıl ki rüya göstergenin değişik bir kavrayışını gerekli kılıyorsa, yeni tiyatrodaki anlam, "iptal edilmiş" bir göstergeye ve "unutulmuş" bir açıklamaya bağlıdır.¹

Marianne van Kerkhoven, yeni tiyatro dili ile kaos teorisi arasında bir bağlantı kurmaktadır. Realite, kapalı bir daireselliğin içinde değil, kararsız sistemlerden oluşmaktadır. Önceden bütünü bir örneği olarak sunulan parça, artık tek anlamlı olmayanla, çok uyarlanırlıkla ve eşzamanlılıkla kararsız sistemlerden birini oluşturacaktır. Yapının parçası kendi içinde bir bütünlük gibi geliştirildiğinde ise bu, eskiden olduğu gibi önceden verilmiş bir düzenin örneği ya da diğeriyle birleştiğinde oluşacak anlama bağlı bir sembolik işaret değildir. Artık hiçbir birleşim (sentez) gerçekleşmemektedir.¹ Yorum yorumsamaya dönüşmüş, birleşim, parçanın bütünden kaçışıyla ortadan kalkmıştır. Organik bütünlüğü

¹ H. T. Lehmann, 1999., *Ön.ver.*, s. 261

reddediş, aşırı olana eğilim, deformasyon ve paradoksla birleşen yeni tiyatroda, birbiriyle bağlantısı koparılmış parçalar arasındaki ilişkinin-ya da kopukluğun- seyircinin algısını kışkırtacağı ve fantezi gücünü aktif hale getireceği varsayılır. Çünkü insanın, duyu organlarının ilişkisizliğine katlanmasının güç olduğu ileri sürülür, tüm bağlantıları çözülmüş bir görüntünün karşısında seyirci, benzerlikler ve bağlamlar arayacaktır. Yeni tiyatro, rüya resimleri, hiyerarşik olmayan tiyatro gereçleri, eşzamanlı kullanılan göstergelerle yeni bir iletişim ortamını gerekli kılmaktadır. Tiyatro metinleri de bu sürecin bir parçası olarak ve daha da önemlisi bu sürecin kabulüne dayalı dilleştirmeye, yollarını geçmiş dramatik metinlerden ayırmaktadırlar. "Yapıtın, tarih sonunun, hümanizmanın sonunun-Schechner'in dediği gibi- ya da Foucault'nun görüşüne göre "denizin sınırında kumdan bir yüz gibi silinecek" olan insanın sonunun, bir geleneği ya da mirasıyla olan göbek bağının kesilmesinden söz edilmiştir."² Gelenekle bağı kopmuş metinlerde "kontur"larını yitirmiş insanın toplumsal-tarihsel bir açıklamayla tarihselleştirilmiş bireyle ilgisi kalmamıştır. Fakat absürd tiyatroda olduğu biçimde de kavranmamaktadır. "İnsan, daha çok bir söylem taşıyıcısı/değiş-tokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin-söyleme makinası olmuştur."³

Postmodern tiyatronun ve rejinin anlamayı "durduran" ve alımlamayı "kesintiye uğratan"⁴ ileri biçimleri, anlamın taşınmadığını

¹ G. Poschmann, 1997. *Ön.ver.*, s. 45

² P. Pavis, 1999. *Ön.ver.*, s. 103

³ *a.g.e.*, s.103.

⁴ G. Poschmann, 1997., s. 36

göstermişlerdir, anlam oluşum sürecini, meta-tiyatro olarak nitelenen ve dramın anlam sıkıntısını yansıtan bir noktaya taşımışlardır. Teatral pratik gösterenlerin pratiği olarak kabul edilince daha önce de belirtildiği gibi, sahnelenen metnin çok katlı anlam potansiyelini görünebilir kılacak, yorumu reddedecek ve anlamın çoğulluğunu koruyacaktır.

Postmodern tiyatronun ve çağdaş rejî anlayışının, anlam ve alımlamanın eski uzlaşımını kesintiye uğratan uç biçimlerinin ortaya çıkardığı şudur: Anlam taşınmaz tersine anlam oluşum süreci meta-tiyatro olarak nitelenen bir noktaya taşınır ve bu noktada da dramın anlam sıkıntısı göz önünde bulundurulmaktadır. Meta-tiyatro geleneksel temsilin anlamına yönelik kuşkuların büyüdüğü bir noktada durmaktadır. Teatral pratik gösterenlerin pratiği olarak kabul edilince -önceden de belirtildiği gibi- sahnelenen metnin çok katmanlı anlam potansiyelini görünür hale getirmeye çalışacak, tek odaklı yorumu reddedecek ve anlamın çoğulluğunu koruyacaktır. Özne merkezini yitirdiğinden beri anlam da merkezini yitirmiştir; Derrida'dan daha öncede aktarıldığı gibi, "Anlamın çoğulluğu ya da istikrarsızlığı bir merkez, bir köken düşüncesinin dışlanmasıdır."¹

Tiyatro metinlerinin tarihsel avangardlardan bu yana geçirdiği başkalaşım, tiyatro alanındaki arayışların nedensel altyapısını oluşturan düşünsel kırılmalardır. Bunun en temel sonucu "temsîl krizi" olarak belirlenmiştir. Temsîl krizini yaratan kırılmanın ise gösterenlerle gösterilenler arasındaki uzlaşımsal birliğin kopmasıyla oluştuğu

söylenmişti. Bu birliğin çözülmesinin ilk uygulamalarından birisi olarak sanatsal oluşumun materyal değerine yapılan vurgu, özellikle tarihsel avangardlarda karşımıza klasik temsil için araç olan unsurların, amaç olarak kullanılması biçiminde çıkarılmıştı. Bir öyküyü aktarmanın değil, aktarma biçiminin öne çıktığı gösterimlerin hedefi ise sahne dışı bir unsur olarak görülen öykünün karşısına sahne içi unsurları yerleştirerek tiyatronun özerkliğini vurgulamaktı. Bu vurgunun zaman içinde çoğalarak sürdüğü ve oyun yazarlarının da sahneyi ayrıcalıklı kılan bu çabalara sahnenin isterlerine uygun metin üretimiyle katıldıkları bilinmektedir. Bu çabalarla üretilen metinlerde sık sık metinlerarasılıktan, meta-tiyatrodan, ana metin yan-metin ayrımının ortadan kalktığından söz edilmektedir. Yeni tiyatro metinleri temel olarak bu teknikler dolayımında anlaşılabilir. Örneğin metinlerarası yeni tiyatro metinlerinin önemli bir bölümünü açıklamakta kullanılabilecek bir terimdir. Geniş kullanım alanı düşünüldüğünde (alıntı, parodi, pastiş vb) metinlerarasılık edebiyatta eskiden beri kullanılmaktadır. Fakat kavramsal düzlemde kullanımı ve yeni edebiyattaki rolünün ve işlevinin önemsizmesi anlamında görece olarak daha yenidir. Özellikle postmodern metinlerin ayırıcı bir özelliği olarak sunulan metinlerarası, bir “gösterenler zinciri”nde yakalandıkça elden kaçan anlam düşüncesini besleyen, yazarın ölümünü destekleyen bir yöntem olarak çağdaş metin çözümlemelerinde okurun karşısına daha sık çıkmaktadır.

¹ E. Sözen, 1999. s. 59

1960'lı yılların yazın eleştirisinde, bir metin kuramı oluşturarak, metni tanımlamak ereğinde olan kimi eleştirmenlerin (özellikle Kristeva ve Barthes) girişimlerine sıkı sıkıya bağlı olarak ortaya çıkan metinlerarası kavramı, metnin özerk olduğu düşüncesi benimsendikten sonra, yaygın olarak kullanılan bir kavram olur.¹

Metinlerarası, klasik metin düşüncesinin yazara bağlanan alanını, ayrışık unsurların yanyana geldiği bir "alıntılar mozağine" çevirecektir. Ve "postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir."² Postmodern tiyatrodan da çok sesliliği yaratan yöntem metinlerarasıdır. Kristeva, Bakhtin'in "söyleşim" kavramından hareketle geliştirdiği metinlerarasını bir metnin tanımı için odak kabul edecektir: "Her metin bir alıntılar mozağı gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."³ Umberto Eco kapalı metin yerine "açık metin"den söz ederken, "yazarın izleyiciye bitirilecek bir yapıtı sunmadığını"¹ söyleyecektir. 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

¹ Kubilay Aktulun, *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yay., 2000., s. 7

² *a.g.e.* s.7.

³ *a.g.e.* s. 41

hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılır; eyleme geçirdiği izgeler gözalabildiğince uzanır, karara bağlanamaz (anlam burada hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz, zar atılırsa o başka) (..)²

Metnin içine sokulan ayrışık unsurların metinde yol açtığı sonuçlardan birisi çok anlamlılık, çok seslilik ise diğeri de metni organik bir bütünlük olmaktan uzaklaştıran kolaj karakteridir. Tiyatro metinlerindeki en temel değişimin, kapalı, birlikli yapısını yitirerek kolaja, fragmana dönüşüm olduğu bilinmektedir.

Tiyatro metinlerinde ortaya çıkan bir başka sonuç da geleneksel dramdaki ana metin yan metin ilişkisinin geçersiz hale gelmesidir. Roman Ingarden'ın tanımına göre ana metin ve yan metin dramatik metni edebî metinlerden ayıran bir özellik olarak görülmekteydi.³ Bilindiği gibi oyun kişilerinin konuşmaları ana metni, konuşmaların dışında kalan bütün açıklamalarda yan metni oluşturmaktadır. Ana metin canlandırma ilkesine dayandırılarak oluşturulurken, yan metin sahnenin anlatsal işlevinin hesaba katılmasıyla oluşturulmuştur. Dilin dışavurum biçimi yanında sahnenin anlatım olanaklarına da işaret eden geleneksel ana metin/yan metin ayrımı aynı zamanda kurmaca içi teatralliğin(dramatik potansiyel ya da geleneksel teatrallik) de bir ifadesidir. Dramatik

¹ U. Eco, 1998., *Ön.ver.* s. 86

² Roland Barthes, *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 1999., s. 127

³ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen, 1965., s. 411

metinlerde var olan bu ayrım absürd metinlerde, Martin Esslin'in Dram Sanatının Alanı'nda, Godot'yu Beklerken'in son sahnesinde örneklemediği gibi ana metin ile yan metin arasındaki çelişkiye dönüşecektir. Oyunun son sahnesinde ana metin: Estragon: "Evet, hadi gidelim" derken, yan metin: "Kımıldamazlar" demektir.¹ Klasik dramda yan metnin ana metin ile kurduğu ilişki tamamlayıcı bir ilişkidir; ikonik göstergeler sözel göstergeleri tamamlamaktadır. Beckett'in klasik dramla kurduğu negatif ilişkiyi somutlayan bir örnek olan bu çelişki yine de bir ana metin-yan metin ilişkisini, eleştirel bile olsa sergilemektedir. Yeni metinlerde bu ayrımın tümüyle ortadan kalktığı, metnin tek tabaka halinde sunulduğu görülmektedir ve böyle bir sunum da dramatik metin ile edebi metin arasındaki ayrımın iptali anlamına gelmektedir.

Metnin ana metin ve yan metin olarak birbirinden ayrılması, dramatik metnin canlandırma ve anlatsal olanla biçimlenen yapısal özelliğine dikkat çeker. Dram, belli bir mekanda ve belli bir zamanda figürler tarafından sürdürülen olayların gösterilmesi olarak tanımlanır ve böylece de temsil edici bir tür olarak belirir. Manfred Pfister, bir olay örgüsünün kendi yapısal unsurlarının-figür, mekan, zaman-yardımlarıyla tanımlandığını söylemektedir.² Bir olayı kurmaca biçiminde aktarma hem dramatik hem de anlatsal metinlerin ortak özelliğidir. Dramda söz konusu olanın anlatma değil, canlandırma olduğu bilinmektedir. Fakat metin aynı zamanda figürlerin dilsel

¹ Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalcı Yay., 1992., s. 96

² Manfred Pfister, *Das Drama*, Wilhelm Fink Verlag, 1997. S. 265

olmayan eylemlerini de içermektedir ve simgesel metnin-dilsel-, sahnesele olanı da içermesi -dramatik potansiyel- iki metin katmanının var olma nedenidir. Dramda dilin görünüm biçimlerinin, konuşmacıya bağılı (monolog-diyalog) ve yan metin olarak ayrılması da bu içkinliğe işaret etmektedir. Dramda yaşanan krizin, bu kurmaca içi teatrallığı (dramatik potansiyel) tümüyle ortadan kaldırmadığı söylenebilir. Dramatik form klasik tanımından uzaklaştığı durumda da, bir kurmacayı sahnesele olarak anlatmayı sürdürebilmektedir. Örneğin Beckett'in metinleri, bir temsilin olanaksızlığına işaret etse bile sözde konuşan figürleri sahneye getirir ve bu biçimiyle dramatiğe uygun bir kullanımdan söz etmek 'hala' mümkündür. Fakat bu imkan yalnızca form düzleminde. Beckett'in metinlerini dramatik formun eleştirel kullanımı çerçevesinde yorumlamak mümkündür. Beckett de az önce anılan ana metin yan metin çelişkisi kurmaca-içi teatrallığa eleştirel bir biçimde bağlanmaktadır ve ana metin yan metin çelişkisini bu bağlamda dramatik formun eleştirel kullanıldığı metinlerin bir özelliğı olarak saptamak mümkündür.

Dramatik formun eleştirel kullanımı ile meta dram-tiyatro arasında bir bağı kurulabilir. Meta dram için en genel tanım ölçütü, öz-yansıtmadır. Öz yansıtmada dramatik ileti uzlaşimsal bağlarından koparılır ve iletinin estetik karakterine bir vurgu yapılır. Gösterilenlerin tümüyle kurmaca olduğunun altını çizen kurmacaya ait meta dramda, yansıtmının nesnesi dramdır. Bu yansıtma kurmacayı desteklediğı gibi, kırılmaya da yol açabilir. Poschmann'ın aktardığına

göre, Richard Hornby, belirli anlamda her dramın meta dram olduğunu savunmaktadır.¹ Çünkü her tiyatro metni, dramatik formun yapısını ve etki araçlarını kullanarak dramatiği estetik araç olarak anlamlandırmaktadır. Meta dram, öz-yansıtma nesnesi olan dramın unsurlarına zorunlu olarak bağlıdır; başka bir deyişle meta dram, eğer dramın kendisini konu etmesi olarak tanımlanıyorsa, dram zaten her durumda kendini konu etmektedir. Her tiyatro metni estetik araç olarak tiyatroyu kullanmak zorundadır.

Poschmann'ın belirttiğine göre, Vieweg-Marks ise, kurmaca kişilerin dilsel ifadelerindeki öz yansıtma ile tiyatronun bir içerik unsuru olarak dramda konu edildiği öz yansıtmayı birbirinden ayırmaktadır.² Gösterilenlerin tümüyle kurmacaya ait olduğuna vurgu yapan meta dramda, yansıtmanın nesnesi dramdır. Dolayısıyla meta dram figürlere bağlı olabileceği gibi kurmacaya da bağlı olabilir. Tiyatroda tiyatronun kullanımı çeşitli biçimlerde mümkündür: Dramı tiyatrodaki kendi konusu haline getirme ya da kurmaca düzlemi bir düş parçası olarak sunma. Estetik fenomen olarak tiyatro, alımlamanın ikili karakterine bağlıdır. Tiyatroda dramı konu edinen metinlerde, tiyatronun oyun niteliğine, kurmaca niteliğine dikkat çekilir ve seyirci dramın oyun karakterini alımlarken de yanılısama yoluyla bu bilgi yok edilmeye çalışılır. Tiyatro metinleri kullandıkları aracın bu çifte özelliğini hesaba aldıkları için meta dramatiktir.³

¹ G. Poschmann, 1997. *Ön.ver.*, s. 96

² a.g.e. s. 95

³ a.g.e., s. 97

Meta dram bir teknik olmanın dışında, Helmar Schramm'ın gösterdiği gibi dünyayı algılama biçimine de bağlıdır.¹ "Metaforik model" olarak tiyatro, dünyanın bir tiyatro olarak algılanmasına bağlı geliştirilmektedir. İnsanı Tanrının bir oyuncuğu olarak gören bu anlayış Platon'a kadar geri götürülebilir. Platon'da tanrı ve insan arasındaki ayrım, insanın tanrının bir oyuncuğu olması ile verilmektedir. 16. yüzyılda dünyanın bir tiyatro olduğu düşüncesi yeniden güçlenmiş ve Barok dönemde "dünya tiyatrosu" metaforu sanatta bir üslup oluşturacak kadar genişlemiştir. Barok çağda yaşam, insani duygularla kavranamayacak, geçici bir yanılsama olarak görülmüştü. Dünyanın anlamsal imgesini ise sahne oluşturmaktaydı. Calderon'un "büyük dünya tiyatrosu" benzetmesinde, sahne kozmosun, dünyanın ve toplumun bir imgesidir. En tepede Tanrı oturmaktadır ve hazırladığı oyunu yönetmekte ve insanlara dünya sahnesindeki rollerin dağıtmaktadır. Dünyanın bu biçimde algılandığı bir düzlemde, tiyatro sahnesinde rol yapanlar kendi oyunlarını oyunun oyunu olarak niteleyeceklerdir. Oyun içinde oyun, dramın kapsamı dışındaki bir algı biçimine bağlı olarak gerçekleşmektedir ve oyuncunun oyunu seyircinin bilincinde çifte bir kırılma sağlayacaktır. Tanrısalın nesnesi olan oyuncu, temsildeki rolün taşıyıcısı aynı zamanda insani varoluşun anlamsal imgesidir de.²

¹ Helmar Schramm, "Theatralität und Öffentlichkeit.", *Asthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg. K. Barck, M. Fontius, W. Thierse), Berlin, 1990., s. 202-242

² H. Schramm, 1990., s. 206

Dünya ve insani yaşam tıpkı tiyatro gibi göstergelerin bir bağlamı olarak kavranıp kurulurlar, tanrısal düzeni işaret eden ve sonsuz kutsal anlamı yorumlatacak göstergelerin bir bağlamı olarak.¹

Dünyanın kurmaca karakteri kazandığı Barok dönemde, tiyatronun kurmaca karakteri zorunlu olarak meta bir düzlemdir.

Shakespeare'de de tiyatro metaforu kullanılmaktadır, "bütün dünya bir sahnedir"² sözü, bir kurmacanın(dünyanın) içindeki güçlerin konu haline getirilmesini hedeflemektedir. Gerçeklik ve yanılsama arasındaki gerilimin işlevi ise dünyanın yanılsama karakterinin temsil edilmesini açığa çıkarmaktadır. Temsil, aynı zamanda tiyatroyu bir mekan olarak kurmaktadır: Oradaki roller oyununda yeni kimliklerin oluşmasının gösterildiğini gösteren bir mekan. Seyirci oyuna, teatral bir yanılsamanın yaratılması yoluyla katılacaktır ve bu estetik etki metinlerde, oyun içinde oyunla, sunum düzleminin dramatik içi temalaştırılmasıyla ya da oyuncu ve rolünün ayrılmasının yansıtılmasıyla sağlanmıştır.³ Fakat Shakespeare'de tanrısal düzen tasarımı Barok dönemdeki kadar sağlam değildir, Rönesans'ta gelişecek özerk birey kavramının öncü biçimlerine sahip olan Shakespeare'de, rol kişinin eylemi tümüyle tanrısal nesne kılınmadığı için bu tasarım ciddi bir kırılmaya uğramıştır.

¹ a.g.e., s.206

² W. Shakespeare, **Size Nasıl Geliyorsa**, çev.Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 1996, s.65

³ H. Schramm, ön.ver., s.206

Schramm'a göre dramatik dünya, meta dramatik yansıtma sayesinde dünyanın öznel deneyiminin ve algılanma biçiminin gösterildiği bir araçsallık özelliği kazanmaktadır.¹ Daha önce de belirtildiği gibi, dramın ve tiyatronun öz yansıtımı, kurmacayı desteklediği gibi yıkabilir de; hem dram içi hem de dramı aşarak gerçekleşebilir. Meta dram eğer dramatik formun eleştirel kullanımı için bir araç olarak kullanılıyorsa, buradaki öz yansıtmanın, sahnesel anlatım biçimi olan temsilin temelini eleştiriye açması gereklidir. Kendine gönderme yapan bu süreç, gösterilenlerin kurmaca karakterine dikkat çekerek seyircinin kurmaca dünyayla ilişkisini yabancılaştırır.

Dramatik öz yansıtmanın dram içi kullanılmasına örnek olarak Hamlet metnindeki ünlü oyun içinde oyun verilebilir.² Burada kurmacanın içinde tiyatronun araçları konu edilmektedir fakat bu meta dramatik düzlem tümüyle kurmaca içinin anlamına bağlı kalınarak oluşturulmuştur. Seyirci metnin içsel açılımlarından uzaklaşmadan oyun içinde oyunu izlerken, oyun kişisi de bu araç sayesinde kuşkularını yok etmek ya da anne ve amcanın kendi öykülerine verecekleri tepkiyi görmek gibi tümüyle dram içi bir yönelim içindedir. Oysa meta dramın eleştirel bir amaçla kullanılmasında, seyirci teatral öz yansıtma yoluyla dramın dışına çıkarılır ve yanılısma ile yanılısamanın bozulması oyununu doğrudan konusu haline getirir. Burada kurmacanın ve gerçekliğin sınırları

¹ a.g.e, s.228

² W. Shakespeare, *Hamlet*, çev. Bülent Bozkurt, Hacettepe Üni.Yay., 1982., s. 68

belirsizleşecek, seyirci kuşkulu bir noktaya yerleştirilecektir. Meta-dram tekniğini bir tür yapı bozum tekniği olarak görmek mümkündür, gerçeklikle çatışma, sanatı "karşı kurmaca"ya doğru ilerletirken aynı zamanda bu çatışmayı, tiyatronun ve dramın çatışması haline getirmektedir.

Meta dram klasik metinleri yapı bozuma uğratma yöntemlerinden birisi olarak, klasik metnin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi sorunlu bir zemine taşıyacaktır. Meta dramın, dramatik formu eleştirel olarak kullanmanın bir aracı olarak görmek gerekmektedir.¹ Poschman'a göre meta dramı benzer biçimde, dramatik formun eleştirel kullanımı için araç olarak kullanan iki farklı tiyatro modeli vardır. Epik tiyatro ve Absürd tiyatro. Birbirinden farklı anlatım araçlarına sahip, bu iki tiyatro modelini ortak kılan dramı kendi araçlarını konu ederek yapıbozuma uğratmalarıdır. Klasik temsil araçlarının hem epik hem de absürd tiyatrodaki kullanıldığı bilinmektedir. Fakat bu kullanım eleştirel bir ton taşır ve her iki model de temsili, temsil nosyonunu yadsımak için kullanmaktadır.¹ Dramatik temsile ait olan canlandırma ve anlatma, epik tiyatronun da araçlarıdır, canlandırma ve anlatmanın dramatik biçimde kullanımı yapıbozumuna uğratılmıştır: Epik tiyatrodaki şarkılar, bölüm başlıkları, projeksiyonlar bir yandan temsili bir parçası olarak görünürken, diğer yandan hedefledikleri kurmacanın iç iletişim dizgesini kırmak ve yöneldikleri uzamın dış iletişim sistemi olduğunu vurgulamaktır. Klasik dramdaki olay örgüsü, yazarın müdahalesi ile anlatılan öyküye

¹ G. Poschmann, 1997. *Ön.ver.*, s. 96

dönüştürülmüştür ve bu öykü ancak dış iletişim sistemindeki alımlamayla bütünleştiğinde epik model amacına ulaşmış olacaktır. Dramatik temsilde iç iletişimin organik bir parçası olarak görülen canlandırma ve anlatma, epik tiyatrodaki "üst bir düzenlemeye ait olarak görünen etkileme taktiğinin"² hizmetindedir. Kurmaca bir dünyanın özerkliği, kendine yeten oluşumu, kapalılığı yeniden üretilmez, tam tersine engellenir. Bir öykü anlatmaya dikkat çeken ve yanılısamayı yok etmeye çalışan ve iç kurmacanın anlamını seyircinin zihninde oluşturmayı deneyen epik tiyatro, klasik temsilin anlamı, bir gösterilene bağlayarak oluşturan kurmaca içi teatrallliğini kırarak teatral sunumun öz yansıtımına yönelir. Bir öykü anlatılır fakat anlatılan öykü, dış araçlarla yorumlanır, "göndergesel yanılma" yok edilerek, oyundaki olayların seyirci tarafından bir kurmaca olarak algılanması sağlanır ve sahnede olanların başka türlü olabileceğine işaret eden her düzenleme epik tiyatronun varlık nedenini dış iletişim sistemine bağlayacaktır. Dolayısıyla epik tiyatrodaki sadece anlatılan öykü değil, anlama sürecinin ve algının da öz yansıtımı önemlidir. Bir kurmaca klasik dramda olduğu gibi kendi içinde bir amaç olarak algılanmaz, bir başka amaç için araçsallık özelliği kazanmış olur. Bu biçimde de kurmaca araç haline gelmiş ve meta dramatik bir yöntemle dramatik yapının unsurları eleştirel bir düzleme kaydırılmıştır. Örneğin Kafkas Tebeşir Dairesi'nde bir masal anlatılır. Masalın anlatılma gerekçesinin dış çerçevesini ön oyun belirlemektedir. Temsilin şimdisine ait ön oyunda, vadinin paylaşımı tamamlandıktan

¹ *a.g.e.*, s. 95

² *a.g.e.* s.95.

sonra, iç kurmaca, ozanın anlatacağı bir öykü olarak takdim edilir.¹ Oyun içinde oyuna geçiş, bir tür tiyatro içinde tiyatro aracının kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Bir oyun oynanacaktır; bu bilgi zaten bir oyun olan ön oyunun kurmaca statüsünü yabancılaştırır. Çünkü iç oyun, ön oyunun oyuncularını seyirci düzlemine taşımaktadır. İç oyunda anlatılan öykü, klasik temsilin canlandırma aracından da yararlanır fakat Ozan'ın varlığı, kurmacanın kendi iç amaçlarına uygun gelişmesini engelleyecektir. Sahne başlıkları da temsilin kapalı kodlarını iptal etmektedir. Gruşa'nın öyküsü canlandırmanın araçlarıyla aktarılır fakat anlatının şimdisine bağlı Ozan'ın, anlatının geçmişine bağlı unsurlara şimdideki varlığını koruyarak seslenmesi ve örneğin Gruşa'nın 'anlatılan' oluşuna vurgu yapması ile klasik temsil imkansız kılınır. Metinde temsilin iç kodlarının kırılmasına örnek olabilecek pek çok sahne vardır fakat bu sahnelerden en önemlisi, Kuzey Dağlarına Kaçış episodundaki, Gruşa'nın soylu bebeyi bir köylünün kapısına bıraktığı sahnedir. Gruşa çocuğu bırakır ve kadının çocuğa sahip çıktığını görünce gülerek ters yöne doğru yürür. İşte bu noktada, Ozan öykülediği kişiye doğrudan seslenir: "Niye böyle şensin, evine gidiyon diye mi kardeş?"¹ Fakat Gruşa cevap veremeyecektir, çünkü anlatı kipleri farklıdır. Epik tiyatrodaki klasik temsilin unsurları, klasik temsilin olanaksızlığını kavratacak biçimde kullanılmıştır.

Dünyanın gerçekliğini yansıtmak amacını taşıyan klasik temsil, gerçeklik algısındaki değişim sonucu kırıldığında dramatik

¹ Bertolt Brecht, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, Çev.Can Yücel, İzlem Yay., 1980

metinlerdeki gerçeklik düşsel bir biçim almış ve bilinçaltı gerçeğinin yansıtılması, dışsal dünyanın yansıtılmasından daha önemli hale gelmiştir. Bilindiği üzere geleneksel rüya oyununda (Strindberg) rüya sahnelerinin işlevi gerçeklik algısındaki değişimi yansıtmaktı. Poschmann, Richard Hornby'nin absürd meta dramı, geleneksel rüya oyunu tasarısının, genişletilmiş bir çerçevede sunumu olarak yorumladığını aktarmaktadır.² Rüya oyunu yazımında, rüya sahneleri metinde parçalar halinde bulunur ve anlatının düzlemini bir başka gerçeklik algısına taşır. Temsilin klasik akışını kesintiye uğratan bu yapılaştırma, dram içi bir zeminde hareket etmektedir. Absürd oyunlarda ise eylem çerçevesi en aza indirilir, belirsizleşir ve tümüyle yok edilir. Klasik temsilde temel bir unsur olan eylem, absürd oyunlarda sadece bir düş niteliği yüklenmektedir. Fakat burada düş, gören öznen koparılarak, oyunun bütünü bir düş gibi sunulacaktır. Geleneksel rüya oyunu sahnesinde, kurmaca figürün bilinçaltı düşleri olarak beliren ve kurmacaya da bu biçimde dahil edilen düşler, absürd oyunlarda değişmiştir. Bu oyunlarda gerçeklik yansıtılmaz fakat gerçekliğe karşılık sunulan rüyalar da öznesinden koparılmıştır.¹ Sahnedeki olaylar bütün yaşam deneyiminden soyutlanır, absürd yasaların düzenlediği bir başka iletişim çerçevesi kurulur. Hornby'nin çerçevesi genişletilmiş rüya oyunları ile söylemek istediği, verili gerçekliği tümüyle aşan bir sahnesel gerçekliğin rüya niteliğidir. Teatral iletişim sistemi geleneksel uzlaşımlarından koparılmıştır ve belirli anlamsal kodlara bağlı bir kurmaca zemini yok edilmiştir. Dil

¹ B Brecht, *a.g.e.* s. 47

² G. Poschmann, 1997. *Ön.ver.*, s. 95

mekanik ve oyunsudur. Absürd oyunlarda da dramatik anlam otomatik olarak algılanmaz, bir dolayımaya yerleştirilir ve anlam, ancak alımlayanla bütünleştiğinde ortaya çıkacaktır. Anlam yitimini belgeleyen bu tiyatro modelinde de klasik temsilin canlandırma, diyalog gibi temel unsurları kullanılmaktadır fakat parodi biçiminde. Bu noktada absürd metinlerin meta dramatik yönelimi, dramın araçlarını parodize ederek-parodi aynı zamanda metinlerarası bir yöntemdir- dramı kendi konusu haline getirmesinde açığa çıkmaktadır. Parodize edilen bir öykü değildir; parodize edilen bir form ve onun tüm ilkeleridir. Beckett'de gerçeklik karşısında tiyatro durumunda temsil edilenlerin sıradanlığının vurgulanması doğrudan varolan, nesnel bir gerçeklik kuşkusunu ve böylelikle de onun temsilinin olanaksızlığı ifade edilmektedir. Temsilin araçları kullanılarak gösterilmeye çalışılan bir temsilin olanaksızlığıdır. Godot'yu Beklerken metninde Beckett bir oyunun anlamını ortadan kaldırmıştır; "gösterimin fizik koşullarının artık dışına çıkmış, teatral varoluşun anlamı kendisi tarafından azaltılmış ve sahnede figürlerin salt mevcudiyeti önem kazanmıştır."² Gerçekliğin kaybolması temsilin imkansızlığına yol açarken, meta dramın kullanılması da dramatik formun imkansızlığını vurgulamak içindir.

Gerek epik gerekse absürd tiyatrodaki, artık odak olan bir kurmacanın sahnesel gösterimi değildir, tiyatronun öz yansımasıdır. Farklı amaçlar için de olsa dramatik formu eleştirel bir biçimde

¹ *a.g.e.*, s. 95..

² Katherina Keim, *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen, 1988. S. 23

kullanan bu iki tiyatro modelinin etkilerini çağdaş tiyatro metinlerinde de görmek mümkündür.

Meta dramın yapıbozucu uygulamasının klasik örneği olan Altı Şahıs Yazarını Arıyor, metninde kullanılan geleneksel oyun içinde oyun tekniği aslında dramatik tiyatronun gereklerine karşı yöneltilmiş dramaturjik bir saldırıdır. Oyunun eylemi, hem geleneksel temsilin karmaşık gerçekliği yansıtmasının imkansızlığıyla uğraşır, hem de Pirandello, iki oyun düzlemini içiçe geçirerek ikisinden sadece birinin, gerçek olarak tanımlanmasının imkansız olduğunu gösterir. "Gerçekliğin çok katmanlılığı" dramın problemi haline gelmiştir ve Freud'un bilinçdışı teorisinin yaygınlık kazanmasıyla "kurmaca meta dramın" en önemli somutlaması oyun içinde oyunla gösterilecektir. Fakat kurmaca özelliğin çifte katlanması, özneliliğin yoğun olarak öne çıktığı rüya sahnesi gibi kurgularda, bir meta düzlemde gerçekleştirilecektir. Bu sahneler-rüya sahneleri- seyircinin kurmaca ve gerçek arasındaki sınırlar konusundaki kuşkularını, sınırları ortadan kaldırarak çoğaltacaktır.¹ Absürd tiyatronun rüya sahnesi mantığının genişletilmesi ve rüyanın öznenen koparılarak oluşturulduğu söylenmişti. Bunun anlamı ise, yinelenen olursa absürd tiyatro, meta tiyatronun dramatik düzlem ile düşsel bir meta düzlem arasındaki sınırların aşırılaştırılmış iptalinden başka bir şey olmadığıdır.

Yeni tiyatro metinlerinde tiyatronun konu olarak ele alınması aynı biçimde gerçeklik ve kurmaca arasındaki ayrıma 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. Örneğin Thomas Brasch'ın dilimize de çevrilen Kadınlar.Savaş. Komedi metni 1995 yılında basılmıştır. Bu metin kurmaca düzlemin çeşitli biçimlerde meta dramatik işaretlerle vurgulanmasını içerir. Oyun kişilerinin tanıtımı, “Rosa'yı Canlandıran Oyuncu” ve “Klara'yı Canlandıran Oyuncu” biçiminde yapılarak, temsilin kurmaca niteliğine dikkat çekilmiştir.² Ayrıca metin Troilus ve Kressida ile metinlerarası bir ilişki kurarak dramatik bir metni de konusu haline getirmiştir. Metnin 2. Bölümü'nün başlığı “Troya Tiyatro Ölüm”dür, ve altındaki açıklama:“Kör Pandaros ve ona sur boyunca eşlik eden Suflör.(...)”³ biçimindedir. Suflörün girişi, tiyatro durumunu açıklayarak konulaştırır ve seyirciye yönelerek kurmaca içinden uzaklaşır. Metnin bütününde kullanılan oyun metaforu ise (Satranç oyunu, rol oyunu, aşk oyunu, tiyatro) gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınıra işaret etmektedir. Oyun kişilerini canlandırdıkları vurgulanan figürler, alıntılarla konuşarak bu meta düzlemi sürdürürler: “KLARA'yı CANLANDIRAN OYUNCU: Eğer bize ihtiyaçları varsa Rosa, der Klara”.⁴ Metin hiçbir dramatik olay örgüsü içermez, "kadınlar.savaş.komedi" temasının çeşitlemelerini sunar. Thomas Brasch geleneksel dramın yalıtılmış unsurlarını kullanır fakat belirleyicilikleri olmaksızın. Figürler vardır fakat canlandırıcılar

¹ G. Poschmann, 1997., s. 108

² Thomas Brasch, *Kadınlar. Savaş. Komedi*, çev.Sibel.A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 2002., s. 13

³ T. Brasch, *a.g.e.* s.31

⁴ *a.g.e.* s.20

tarafından aktarılırlar. Replikler, sözde diyalogdan, alıntıdan başka bir şey değildir. Dramın bu yapıbozumunu yazar, dramatik-temsil edici tiyatronun öz yansıtımıyla bağlantılandırmıştır.

Dramatik biçimi sorgulayarak oluşturulan metinlerde, klasik temsil anlayışının araçsallaşması söz konusudur fakat bu metinlerde klasik temsilden geride kalanlar tanınabilmektedir. Klasik metnin yapısal bileşenleri geleneksel biçimde kullanılmadığında bile tümüyle ortadan kaldırılmamıştır. Çelişkili bile olsa ana metin-yan metin ayrımı korunmakta, görünüşte de olsa rol kişilerine bağlı diyaloglar sürdürülmektedir. Fakat dramatik biçimi tümüyle aşan örnekler, geleneksel metin bilgisinin sınırlarını zorlamakta ve eleştirel biçimde bile olsa dram kavramının kullanımını olanaksız kılmaktadırlar. Bu metinler canlandırmadan ve anlatımdan vaz geçmişlerdir, buna bağlı olarak ana metin ile yan metin arasındaki ayrım ortadan kaldırılmış ve metin tek bir katman halinde sunulmuştur. Repliklerin bir oyun kişisine bağlanmadan düzenlendiği metinlerde, dramın kişi, durum ya da eylem gibi unsurları tümüyle yok edilir ve tiyatro metninin malzemesi olarak sadece dil kullanılır. "Dilin sahnelenmesi" olarak tasarlanan bu metinler için Müller'in Bildbeschreibung (Manzara Tasviri) ya da Handke'nin Publikumsbeschimpfung (Seyirciye Sövgü) örneklenebilir. Müller'in metninde bedensiz bir ses konuşur, bir öykü anlatmaz, bir durum açıklamaz, sadece bir manzarayı tarif eder. Handke'nin metni ise "dört konuşmacı" için yazılmıştır fakat metindeki konuşma, onlar arasında paylaştırılmadığı için kimin konuştuğu belirsizdir. Dilsel metin: "Siz oyun seyredemeyeceksiniz/

Bakma zevkiniz tatmin edilmeyecek/ Burada oynanmayacak/ Görüntüsüz bir oyun göreceksiniz"¹ biçiminde sözlerle metnin canlandırmadan ve anlatmadan vazgeçtiğine işaret etmektedir:

Bu dram değil. Burada olmuş hiçbir eylem tekrarlanmayacak. Burada sadece bir şimdi ve bir şimdi ve bir şimdi var.²

Bir anlamda dramatik tiyatroya bir protesto olarak okunabilecek metin, tiyatronun kullandığı bütün araçlara arkasını dönmüştür. Aynı zamanda tiyatroyu kendi konusu yapmış fakat dramı aşarak kullanmıştır. Bu metinlerde dramatik tiyatrodan hiç iz kalmamış, dramı aşarak "öteki tarafı"na geçen bu örnekler tiyatro metinlerinin aldığı uç biçimi göstermektedir.

Dilin mevcudiyetine özel bir vurgu yapan metinler, sahnesel etkinin kendisine değil, dilsel malzemenin teatrallğine dikkat çekmeyi amaçlamaktadırlar. Dilsel materyalin kendisine yapılan vurgunun, dilin estetik işleviyle ilgili olduğu özellikle Roman Jakobson'un çalışmalarında ve Yapısalcı teoride ortaya konulmuştu. Özellikle Jakobson'un şiirsel işleve ilişkin yaptığı açıklamalar, edebi metinleri diğer metinlerden ayıracak bir ölçütün oluşmasına yol açmıştı. Şiirsel işlevi sanatın tek işlevi olarak görmeyen Jakobson, belirleyici bir unsur olduğuna dikkat çekmiştir: "Şiirsel işlev, dilsel sanatın tek işlevi değildir, yalnızca en belirgin, en belirleyici işlevidir; öteki dilsel

¹ Peter Handke, "Publikumsbeschimpfung", *Die Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, 1992. S. 12

² *a.g.e.* S.12.

etkinliklerde ise ikincil, yardımcı bir öge durumundadır."¹ Şiirsel işlev, "bildirinin kendine dönük olması, bildirinin bildiri olarak odaklanması"² biçiminde tanımlanmaktadır. Estetik işlev, gösterge ile göndergesi arasındaki toplumsal uzlaşımın sabitletiği anlamsal bağlantının otomatikliğini yok etmektedir; iletişim amaçlı dilin, ileti değerinden önce kelimenin somut varlığına dikkat çekerek verili anlamdan uzaklaşmasını sağlayacaktır. Kendi mevcudiyetine odaklanan dil, öz yansıtımlıdır ve bu biçimiyle de dilin çoğul anlamlılığına ulaşılacaktır. Dile özel bir vurgu yapan metinler, dilsel gösterenlerin edimsel(performativ) potansiyeli olarak anlaşılabilen metinsel teatrallığı tiyatro için kullanmışlardır.³ Kurmaca ve gerçeklik ilişkisini sorun olarak ele alan ve anlam oluşumunun geleneksel süreçlerinin sorunsallaşmasının, tiyatrodaki meta dramatik yöntem aracılığıyla yansıtıldığı bilinmektedir. Bu tür metinlerde olup bitenler seyirci için kuşku yaratacak bir biçimde düzenlenirken, algının problem haline gelmesini anlaşılır kılma aracı olarak diyalog bir anlamda geleneksel işlevine yakın kullanılmıştır. Kurmaca içinde figürlerin konuşmaları olarak yer almayı sürdürürken, bir çeşit kurmaca dil anlaşmasının temsiline hizmet etmekte, kişiler arasındaki iletişimi bir biçimde kurmaktadır. Repliklerin özne bağlantısından koparıldığı bir noktada ise artık dili, anlatıcı figür konuşması olarak tasarlamak güçleşecektir. Yalnızca algının, anlamın ve gerçekliğin değil, öznenin kayboluşuyla dilin de sorun haline gelmesi onun meta

¹ .Mehmet Rifat(Haz.), *Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları*, Yazko Üretim Kooperatifi, 1983., s. 55

² M.Rifat, a.g.e. s.55.

³G. Poschmann, 1997., *Ön.ver.* s. 100

bir düzleme taşınmasına neden olacaktır. Özne merkezleşmiş ve söylem tarafından düzenlenen bir şey haline gelmiştir. Bu durumda dil, öznenin ifadesi olarak bir araç olma özelliğini yitirir ve doğrudan kendini temsil eden haline gelir. Eğer özne "konuşulan" ise dil, insanı merkezden uzaklaştırıp yerine geçmeye çalışacaktır. "Kendi üstdilini öngören ve taşıyan bir dilin sözü"¹ metinlerin oluşumunu etkileyecektir. "Anlatıda 'olup biten', göndergesel (gerçek) bakış açısına göre, sözcüğün tam anlamıyla hiçtir; "olagelen" yalnızca dildir"² sözleriyle anlatıyı tanımlayan Barthes, dili, özneyi aşan, kapsayan bir oluşum olarak nitelemektedir. Buradaki süreç de, tıpkı rüya sahnelerinden absürd tiyatroya giden yola benzer bir biçimde kurulmuştur. Gerçekliğin katmanlı yapısını yansıtabilmek için tasarlanan rüya sahneleri, temsilin olanaksız olduğu absürd tiyatrodaki, rüyayı görenden kopararak, tüm oyunu rüya gibi sunarak, genişlemiş bir çerçeveye taşınmıştır. Benzer biçimde dil, yabancılaşmış öznenin ve onun algısındaki kırılmaların ifadesi olarak kullanılırken hala bir özneye bağlıdır fakat öznenin koparıldığı noktada tüm metni kapsayacak kadar çerçevesini genişletecektir. Artık bir araç olarak değil, bir amaç olarak görülecek ve bu da tiyatro metinlerinde farklı biçimlerde kullanılacaktır.

"Tiyatro Oyunlarında Dilin İşlevleri" adlı yazısında Roman Ingarden, dram için dilin çifte anlam taşıdığını bildirmişti.³ Dramda

¹ Roland Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, Çev.M.Rıfat, S.Rıfat, YKY., 1993., s.112

² R. Barthes, a.g.e. s.117

³ Roman Ingarden, 1965

dil hem iç iletişim sisteminde işlevseldir, hem de "ötekine yöneltildiği" için dış iletişim sistemini de kapsamaktadır. Pfister, dilin işlevlerini -Jakobson'a sadık kalarak- göndergesel, anlatımsal, bağlantısal, üstdilsel ve estetik olarak sıralamaktadır.¹ Bu işlevler içinde yalnızca estetik işlev, iç iletişimi aşmakta ve dış iletişime yönelmektedir. Kurmacanın içinde figürler arası iletişim aracı olarak kullanılmayan estetik işlev, kendine gönderme yaparak seyircinin alımlamasıyla bir anlam kazanacaktır.

Dilin saf oyun karakteri kazandığı metinlerde, dil de "ışık, renk, resim, müzik ve sahnenin sözel olmayan diğer işaretleri gibi geleneksel anlatıcı işlevinden kurtulmuştur."² Kurmaca bir olayın, kurmaca bir figürün betimleyici konuşması aracılığıyla aktarılmasının yerini, dilin çok-sesli söylem ya da monolog olarak kullanımında, konuşulunun saf materyal değerine yapılan vurgu alacaktır. Burada dilin kullanma biçimi, dramatik dili normal dilden ayıran ve dilin "sapma boyutu" olarak nitelenen dilsel kullanımdan farklı düşünülmelidir. Çünkü dilde sapma olarak nitelenen bu boyut, geleneksel kullanımda dramatik anlatıyı destekler ve anlatma ile canlandırmanın temsil edici ilkelerini ortadan kaldırmaz.

Estetik işlevin baskın bir biçimde kullanıldığı metinler, dil oyunu, alıntılar montajı, dilin söylem karakterinin vurgulanması gibi postmodern estetiğe atfedilen özellikleri taşıırken, tarihsel avangardların metin üretimindeki dil kullanımını sürdürdükleri

¹ M. Pfister, 1997., *Ön.ver.* s. 151.

² G. Poschmann, 1997., s.180.

söylenbilir. Yeni tiyatro metinlerinin dramatik formu eleştirel bir biçimde kullanan örneklerinde dilin, konuşma edimi olarak temsilin asal bir unsuru olmaktan uzaklaşmasının işaretlerini koro kullanımında, figürlerin alıntılarla konuşmasında ya da kimliklerinin numaralarla, harflerle belirtilerek silinmelerinde görmek mümkündür. Kişilerin anlamlı konuşmalarının yerine seslerin tiyatrosuna yönelen metinlerde figürler belirsizleştikçe sesler önem kazanacak ve bu tür metinler bir radyo oyunu gibi sadece işitsel unsurların dikkate alınmasıyla oluşturulacaktır. Çeşitlenen metinler manzarasında dilin bir "büyü" olarak kurulduğu ya da dilin öznenen tümüyle koparıldığı görülecektir. Heiner Müller bir söyleşisinde özne ve dil ilişkisini şöyle yorumlar:

Ben hiçbir oyuncunun 'derin' oynamış gibi yapmasını istemem. Oyuncular bir şeyler göstermeye kalkışmasınlar, sahnedeki oyunu yaşamış gibi oynamasınlar. Onlar hiçbir durumda konuşamazlar. Onlar 'konuşmama makinesi' olmalıdırlar.¹

Dilin başat bir rol üstlendiği biçimlerden birisi olarak görülebilecek monodramlar, tek kişilik oyunlar olarak insanlar arası iletişime karşı kuşkuların ifadesini yansıtır. 18. yüzyılın sonunda biçimlenen monodram kavramı, klasik kullanımında oyun kişinin ruhsal durumunu aktarmayı amaçlarken müzikle desteklenen, bildirim işlevine sahip bir dil kullanmaktaydı.¹ Müzikle bağlantısı zaman içinde kaybolan tek kişilik metinler, bireysel dramlar olarak

¹ G. Poschmann, a.g.e. *Ön.ver.* s. 195

nitelenmişlerdir. Dramatik bir durumla başlayan, bir olayı bir karakterin monologuyla aktaran monodramın değişimini hedefleyen yeni monodramatik metinler, konuşan bir öznenen vazgeçerek, öznesiz bir konuşmayı yerleştirirler. Konuşmanın sessel değerlerinin öne geçtiği, bir öykü anlatmayı bırakan bu metinlerde, kurmaca bir dünya yaratmaktan vazgeçen hatta bir durumdan bile uzak duran yazarlar, dramın "öteki tarafı"nda konumlanacaklardır.

Tiyatro metni Kristeva'nın tanımladığı anlamda metne dönüşmektedir. Kristeva, "estetik dilin devrimini" dilin bir başarısızlığı olarak (çünkü işlevlerini terk etmiştir) kullanılmasında görmüştü. Bu devrim, dil ile bir gösteren sistemi oluşturarak "olası anlam potansiyellerini telaffuzda ve alımlama sürecinde" mümkün gören bir metinsellik oluşturmuştur.² Tiyatro metinleri dilin estetik işlevi için yeni olanaklar ve boyutlar aramaktadırlar. Bu arayışlar dili, geleneksel eyleyen öznenin imleyicisi olmaktan çıkarmış ve bir iletişim aracı olmaktan uzaklaşmıştır. Artık dünyasal gerçekliğin yansıtılmadığı metinlerde dil, kendine gönderme yaparak dramatik tiyatronun temsil ilkesini de sorunsallaştırmıştır.

Dilin estetik bir bildiri olarak sunulduğu metinlerin bir bölümünde, kendi estetik boyutuna ve çoğul anlamına kilitlenen biçimler, sahne metnine doğrudan çevrilmeye direnirler. Bu metinler, yönetmen ve oyuncu için bir tür şifre yazımı olarak

¹ Manfred Brauneck, Gerard Schneilin, *Theaterlexion*, Rowohlts enzyklopadie, 1992., s. 622

² J. Kristeva, 1978., s. 206

değerlendirilebilirler. Şifreler ya da işaretler yönetmen tarafından yorumlanacak, ikinci bir yaratı sürecinden sonra sahnenin diline çevrilebilecektir. Bu tür metinler, sahnede gösterilecek, canlandırılacak olanı doğrudan açıklamaz, sadece sahnenin işaretlerini dikkate alan simgesel göstergeler oluşturur. Okumalar ve rejinin düşgücü için yeni anlamsal mekanlar açmayı hedefleyen bu metinler, söylendiği gibi içerdikleri şiirselliği sahnede yeniden yaratacak ikinci bir yaratıcılığı talep ederler. Metin bir tekliftir, potansiyel bir "değişim değeri"¹ barındırmaktadır. Onun yarattığı imgelem, rejisör için klasik metnin sahnelenme çağrısının uzağındadır; rejisör metnin anlam olanaklarını sahnede yorumlayacaktır.

Dolaylı bir biçimde de olsa sahnesel anlamı şifreleyerek barındıran bu metinlerin yanında, dil dışı hiçbir teatral göstergeye aktarılamayacak metinler vardır: Performans olarak nitelenen bu metinler sadece kendilerine dikkat çekmektedir. Dil dışı göstergelerin dikkate alınmadığı bu, "sadece kendi için konuş(maktadır)-an"² metinler, "okuma tiyatrosu" için de anlam taşıırken, sahne için bir anlam oluşturmaktan vazgeçmişlerdir. Çünkü artık anlam, "taşınan bir şey olarak değil, dilin estetik boyutunda üretilen bir şey olarak"³ görülmektedir. Konuşulan dilin tınısı, eklemlenmesi, müzikal etkisini kullanan bu metinler, tiyatroyu "oral oluşum" ve simgesel ile imgeselin kesişme noktası olarak gören anlayışın ürünleridir.

¹ G. Poschmann, 1997 *Ön.ver.*, s.253

² a.g.e. s.339

³ a.g.e. s.339

Tiyatro metinlerindeki eğilimleri, değişimleri niteleyen kolaj, metinlerarasılık, meta-dram ve metinsel teatrallik gibi kavramların her biri diğeriyle iç içe geçerek bir anlam oluşturmaktadır. "Anlamın kaçış noktasını" konu haline getiren bu metinlerin genel görünümü kurmaca ve gerçeklik ilişkisinin değişimi altında daha belirginleşmektedir. Yeni metinleri oluşturan tüm bu araçlar, yöntemler tek bir şeye işaret ederler: Klasik temsil imkansızdır.. Klasik temsilin kaybolduğu, bütünlüğünü yitirmiş bir dünyada oyun yazarları, yitenden kalanları göstermektedirler. Metinlerarasılık, gidip geldiği metinler arasında bir bağlantı kurmayınca anlam oluşumunu bir montaja, her durumda da metnin yapısını bir kolaja dönüştürecektir. Bütünlüğün yitişi, anlamın yok oluşu aynı zamanda öznenin deneyimin parçalanmasına, öznenin merkezleşmesine bağlıdır. Meta-dram tekniği temsilin problem haline geldiğini, kurmaca ve gerçekliğin sınırlarının yok olduğunu bildirmektedir. Referans alacağı bir gerçeklik kalmayan kurmaca, "suretlerin asıllarından gerçek oluşu" gibi, giderek karşı-kurmacaya dönüşecektir.

Geleneksel teatrallik, her şeye karşın bir dramatik potansiyele işaret etmektedir, onun kullanımından vazgeçen bir metin canlandırma ile anlatma arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, dilin edimsel/performativ niteliğine vurgu yaparak yeni bir teatrallik oluşturmaktadır." Dil resimlerinden, dilin somut varlığından söz etmeyi olanaklı kılan metinler, rejinin ikonik göstergeleriyle diyaloga geçerek yeni bir dilleştirmenin peşine düşmüşlerdir."¹ Şiirsel dile

¹*a.g.e.*, s.340

yapılan aşırı bir vurguda dilin işlevsel kullanımı ufulanarak yok olacaktır. Bir öykü anlatmaktan vazgeçen metinler, teatral temsilin Aristoteles'ten Brecht'e kadar "kalbi" kabul edilen bir unsuru sökülüp atmışlardır. Anlatılar sona ermiştir artık tiyatronun ütopyası bir metnin içeriğine bakılarak anlaşılacaktır, yalnızca formundan çıkarılacaktır. Temsilin sonuna gelinmiştir, tarihsel avangardlarla başlayan "kriz", dramatik formu tarihsel olarak aşmış bir "alt"model haline getirmiştir ve bu modelin kırık parçalarıyla oluşturulmaya çalışılan metinler, nedensel yapının, kendi dışına kapalı bir mutlaklığın zaman içinde nasıl dağıldığını örnekleyeceklerdir.

Yapısal kırılmaların büyük bir parçalanmaya neden olduğu günümüz tiyatrosunda dram artık tiyatronun "öteki tarafı", metin ise sadece "yabancı bir bedendir." 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. Bir deneyimin nesnel ölçütlerle sınırlanarak aktarılmasına inançlarının kalmadığını söyleyen metinler, klasik metinlerden daha zorlayıcıdır. 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.

KAYNAKÇA

- Aktulun, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yay., 2000.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*, Çev.M.Rıfat, S.Rıfat, YKY., 1993.
- Barthes,Roland. *Yazı ve Yorum*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 1999.
- Baudrillard, J. *Kusursuz Cinayet*, çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yay., 1998.
- Beckett, Samuel. *Godot'yu Beklerken*, Çev. Tuncay Birkan, Kabalıcı Yay., 1992.
- Borchmeyer, Dieter. "Theater (und Literatur)", *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, (hrsg.D. Borchmeyer, V. Zmegac), Frankfurt/M., 1987.
- Brasch, Thomas. *Kadınlar. Savaş. Komedi*, çev.Sibel.A.Yeşilay, Mitos Boyut Yay., 2002.
- Brauneck, Manfred. Gerard Schneilin, *Theaterlexion*, Rowohlt's enzyklopadie, 1992.
- Brecht,Bertolt. *Kafkas Tebeşir Dairesi*, Çev.Can Yücel, İzlem Yay., 1980.
- Derrida, J.. "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation", *Schrift und Differenz*, Frankfurt/M., 1976.
- Fischer Lichte, Erika-. *Semiotik des Theaters* Band 2, Gunter Narr Verlag, 1983.
- Foucault, M. *Bu Bir Pipo Değildir*, Çev.Selahattin Hilav, YKY, 1993.
- Handke, Peter . "Publikumsbeschimpfung", *Die Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, 1992.
- Ingarden, Roman. *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang zu den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*, Tübingen, 1965.
- Kaiser, Joachim. "Grenzen des modernen Dramas: Vortrag, gehalten auf dem Germanistentag in Essen", *Theater Heute*, Heft-12, 1964.
- Keim, Katherina. *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*, Tübingen, 1988.
- Lehmann, H. T. "Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung", *Dramatik der DDR*, (hrsg.U. Profitlich), Frankfurt /M, 1987.
- Marquard, Odo. "Kunst als Antifiktio", *Funktionen des Fiktiven(Poetik und Hermeneutik)X* (hrsg.D.Herich,W. Iser). München, 1983.
- Patrice, Pavis. *Sahneleme*, Çev. Sibel Kamber, Dost Yay., 1999.
- Pfister, Manfred .*Das Drama*, Wilhelm Fink Verlag, 1997.
- Rıfat, Mehmet. (Haz.), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko Üretim Kooperatifi, 1983.
- Schafer, Rolf. *Asthetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*, Aachen,1988.
- Schramm, Helmar. "Theatralität und Öffentlichkeit", *Asthetische Grundbegriffe.Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg.Wolfgang Thierse), Berlin 1990.

- Schramm, Helmar. "Theatralität und Öffentlichkeit.", *Asthetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, (hrsg. K. Barck, M. Fontius, W. Thierse), Berlin, 1990.
- Shakespeare, W. *Hamlet*, ev. Bulent Bozkurt, Hacettepe Uni. Yay., 1982.
- Striedter, Jurij. "Einleitung", *Dramatische und Theatralische Kommunikation*, (hrsg. H. Schmid, J. Striedter), Narr Verlag, 1992.
- Watt, Ian - Barthes, Roland. *Roman ve Gerçek Etkisi*, ev. Mehmet Sert, Corpus Yay., 2002.

Absürd Tiyatroda İroni

The Irony of Absurd Theatre

Beliz Güçbilmez*

ÖZET

Samuel Beckett'in yazarken hep elinde tuttuğu öz-farkındalık, oyunlarının aynı özelliği barındırmasını sağlar ve Beckett, tiyatrosunda ironi aygıtını kendine işaret etme, içinde bulunulan ortamın farkında oluş ve yazarın ve izleyicinin kastedilmesi gibi teknik seçimlerle işletir. Ionesco için ise ironi daha çok dilin bir fonksiyonu olarak çıkar ortaya;. Genet tiyatrosu ise izleyicinin gündelik hayatının tiyatrodan daha "sahte" olduğu anlayışının sürekli yinelenmesi yoluyla, ironin üzerine kurulacağı "rol" kavramını ironik teatralliğinin merkezi haline getirir.

ABSTRACT

Samuel Beckett's own self-awareance as a writer's stance, maintains the very same quality of his plays and his irony as a theatrical device operates through three technical choices: self-reflexivity, awareness of the theatrical space and time, adressing the playwright and audience For Ionesco, irony is considered as a function of the language and the theatre of Genet reveals the comparable side of the life with theatre by emphasizing the counterfeit quality of everyday life of its audience. This method makes the concept of "rol" a central argument of his ironic theatricality

* Öğretim Görevlisi, Doktor Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya
Fakültesi Tiyatro Bölümü

Absürd tiyatro bir çelişkiler, karşıtlıklar toplamının sahneye yansıtılmasıdır. Oyun kişileri hiçbir yere, dolayısıyla içine fırlatıldıkları ortama ait değillerdir, diyalog biçiminde kurulmuş konuşmalar birbirini karşılamaz ya da neden-sonuç ilişkisiyle ilerlemez, oyun süresi boyunca bütün olup bitenlere rağmen genellikle ve aslında oyunlarda “özetlenebilir” ya da ana hatları çizilebilir bir olay dizisi yoktur, oyunlardaki ilerleyişe rağmen dramatik anlamda bir gelişmeden söz etmek genellikle imkansızdır. Bu çelişkilerin varlığı, karşıtlıklardan beslenen ironi açısından verimli bir toprağı anlatmaktadır. Dolayısıyla bütün bir absürd tiyatro, yazarlarının oyunlarına yansıttıkları dünya görüşü açısından, bu görüşle yaratılan anlam açısından ve son olarak da bu anlamın taşındığı anlatım açısından ironiktir.

Bu makalede, absürd tiyatronun ironi aygıtından nasıl yararlandığı incelenirken, özellikle Beckett tiyatrosu, hem anlam, hem de anlatım düzeyinde ironi kullanımının özgün örneklerini sunması nedeniyle en sık başvurulan kaynak olacaktır. Beckett dışında kalan ve Martin Esslin tarafından absürd oyun yazarı olarak sınıflandırılmış diğer yazarlara ise gereksinildiği boyutta ve ironi aygıtına, absürd tiyatronun içerdiği genel anlam ironisi dışında yaptıkları katkılar ölçüsünde değinilecektir. Bu noktada geleneksel içerik/biçim ayrımının ve bu ayrıma dayalı incelemelerin, bu iki öğenin ayırt edilemez biçimde iç içe girdiği Beckett tiyatrosu söz konusu olduğunda iflas ettiğini anımsamak gerekmektedir. Genel bir eleştirel tutum olarak güncelliğini yitirmiş olsa da böyle bir tutum klasiklere ya da gerçekçi oyunlara uygulandığında sıkıcı ve önceden tahmin

edilebilir olsa da, bir sonuçlar toplamına ulaşmayı mümkün kılarken, Beckett gibi, biçim/içerik ikilisi üzerine düşünen ve bu ikisini birlikte örmeyi hedefleyen bir yazar incelenirken tümüyle etkisiz kalmaktadır. Beckett'in anlattığı, anlatma biçiminin kendisine dönüşmüştür, dolayısıyla, ironinin hangi düzeyde anlatılana, hangi düzeyde anlatıma ait olduğunu saptamak olanaksızdır, üstelik bunu saptamaya çalışmanın, ne incelemeye, ne de incelemeciye bir katkısı olacaktır.

Tiyatroda modern sonrasına/postmoderne bir geçiş olarak değerlendirilebilecek ve Martin Esslin tarafından “absürd tiyatro” başlığı altında sınıflandırılmış oyunlar, yansıttıkları durumun yoğun trajik boyutu ile, oyun kişilerinin içinde buldukları duruma verdikleri tepkinin komik boyutunun içiçe geçmesiyle ironi aygıtının varlığının ilk ipuçlarını vermektedir.

Northop Frye'in *Anatomy of Criticism* (Eleştirinin Anatomisi)'de ironi aygıtının tragedya ve komedyayı birbirine yaklaştırarak, kahramansız bir dünyayı temsil eden sanat anlayışının göstergesi olduğu yolundaki saptaması¹

belki de en çok Beckett için, özellikle de *Godot'yu Beklerken* için geçerlidir. Beckett, eleştirmenler ve akademisyenlerce absürd tiyatro akımının kilometre taşı olarak değerlendirilen bu oyununa, Fransızca'dan İngilizce'ye çevirirken *iki perdelik traji-komedi* alt başlığını eklemiştir. Yazar böylece izleyicisini/okurunu, oyun

¹ Ed. Enoch Brater ve Ruby Cohn, *Around the Absürd* içinde, Charles R. Lyons, “Beckett, Shakespeare and the Making of Theory”, (Ann Arbor: The Univ. Of Michigan Press, 1993), s.100.

kişilerinin içinde bulunduğu durumun ve verdikleri tepkinin karşılığını fark etmeye kıskırtmıştır.

Beckett her şeyin olanaklı olduğu ama yine de olanaksızlığın egemen olduğu bir dünyayı yaratır sahne üzerinde. Vladimir'in İncil'den aktardığı/anımsattığı "iki hırsız" meseli, insanların içine fırlatıldıkları durumun saçmalığını yansıtır.

VLADIMIR :[...]Kurtarıcımız ile aynı zamanda çarmıha gerilmiş iki hırsızdı bunlar. Biri-

ESTRAGON :Kim dedin?

VLADIMIR :Kurtarıcımız. İki hırsız. Biri kurtulmuş, ötekiyse...(kurtulmuş'un karşısını arar) ... ölüme mahkum edilmiştir.¹

1956 yılında, Harold Hobson, Beckett'e bir inançsız olduğu halde neden *Godot'yu Beklerken* de İsa ile birlikte çarmıha gerilen iki hırsızla bu denli ilgilendiğini sorduğunda Beckett şöyle yanıtıyor:

Düşüncenin kendisine inanmadığım durumlarda bile bir düşünme biçimi beni ilgilendirir. Augustine'de muhteşem bir cümle vardır. [...]‘Umutsuzluğa kapılma; hırsızlardan biri kurtarıldı. Bir şey farz etme; hırsızlardan biri

¹ Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*, (Bütün Oyunları-I içinde). Çev: Uğur Ün (İstanbul: Mitoş/Boyut, 1993), s.44.

lanetlendi.’ Bu cümlenin harika bir biçimi var.
Önemli olan biçimdir.¹

Augistine alıntısının Beckett’in algısıyla ilgisi, bütün olasılıkların aynı derecede olası, dolayısıyla tümünün birden geçersiz olduğu bir duruma içkindir. Giderek bütün bir absürd tiyatro akımının temel düşüncesi, büyük harflerle yazılması gereken tümcesi olarak alımlanabilir Beckett’in Augistine alıntısı. İki hırsızın konumları da suçları da eşittir, yalnızca birinin affedilmesi, dünyanın, keyfi, ölçütsüz, mantıksız, saçma bir dünya olarak algılandığının özlü ifadesine dönüşür. Üstelik bu durumu yaratan “insanlığın kurtarıcısı” olan İsa’dır. Dolayısıyla absürd tiyatronun anlama dayalı genel ironisi, her şeyin mümkün olduğu ama yine de imkansızlığın damgasını vurduğu bir dünya algısından beslenmektedir.

Godot’nun Vladimir ve Estragon’u içinde buldukları anlamsız durumdan kurtarıp kurtaramayacağı, kurtarabilecek güçteyse bile bunu isteyip istemeyeceği bilinmez. Godot, İsa gibi davranabilir; Vladimir’i kurtarıp Estragon’u anlamsızlığın ortasında bırakabilir, ya da tam tersini yapabilir. Her tümce bir sonraki tarafından olumsuzlanır, her eylem bir sonrakini yok sayar. Bu mekanizma anlam bütünüyle ortadan kalkana dek kendini işletir.²

Wolfgang Iser, *Godot’yu Beklerken*’i bir dizi eksi fonksiyon olarak tanımlar. Oyunun bütün bileşenleri konvansiyonel beklentilere muhalefet edecek biçimde bir araya getirilmiştir. Örneğin oyunun ve

¹ Harold Hobson, “Samuel Beckett: Dramatist of the Year,” *International Theatre Annual*, no:1 (Londra: John Calder, 1956) s. 153.

² James Acheson, *Samuel Beckett’s Artistic Theory and Practice* (London: Macmillan Press, 1997), s.148.

Estragon'un birinci cümlesi, "Yapacak hiçbir şey yok"¹tur. Bu tümce geleneksel olarak bir başlangıçtan çok bir sonu imlemektedir. Oyun boyunca izleyici sık sık kahkaha atar ama bütün bu kahkahalar oyun tarafından kısa devreye uğrattılır Iser'e göre. Çünkü bir savunma mekanizması olarak tarif eder kahkahayı. Komik olan bir tür ciddiyetsizliğin bildirimidir. Bu noktada Iser,

Bu ciddiyetsizlik bildirimini de
dirseklenip devriliyorsa ne olacak?
Ciddiyetsizliğin bir tür özgürleştirim olduğunu
fark etmemizle aynı anda yeniden ciddiyet
kazanılmaz mı? Bu tür durumlarda, gerilimden
kurtulmamız olanaksızdır, kahkahamız
dudaklarımızda söner.¹

demektedir.

Godot'yu Beklerken'in izleyicisi/okuru Vladimir ve Estragon'un sahnede yaptığını yapar aslında. Eylemlere ve olup bitenlere anlam verme çabası izleyiciyi Didi ve Gogo'yu oynuyor olma noktasına getirecektir. Böylece izleyici tiyatronun hem yaratıcısı hem tüketicisi haline gelir. Oyunda eylem ilerledikçe, Didi ve Gogo'nun bekleyişleri ironik biçimde gittikçe anlamsızlaşır. Oyundaki belirsizlik sonunda öyle bir noktaya ulaşır ki, ya da oyun ilerledikçe oyunun sunduğu belirsizliğin dağıtılacağına ilişkin beslenen umut öyle kesinlikle ortadan kaldırılır ki, izleyici neredeyse içgüdüsel olarak daha büyük bir gayretle anlam üretmeye, yorum yapmaya ve

¹ Samuel Beckett, *Godot'yu Beklerken*. Çev: Tuncay Birkan (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1990), s. 14.

belirsizliği, kendi yorumunun belirginliğiyle dengelemeye çalışır. Ancak izleyici ne kadar yorum yaparsa, Didi ve Gogo'nun kurgusal gerçekliğinin o kadar dışına dışecektir. İzleyicinin anlamlandırma çabası ile, Didi ve Gogo'nun kendi durumlarına karşı geliştirdikleri giderek yoğunlaşan kayıtsızlıkları ironik bir karşıtlık oluşturur. Godot'nun gerçekte kim olduğu, neden gelmediği gibi sorular izleyici/okuru, kahramanları ilgilendirdiğinden daha fazla ilgilendirmeye başlar.

Aslında metin [Godot'yu Beklerken] sürekli bir karar verme arzusunu iş başına ağırtacak biçimde kurulmuştur. İzleyici ne bu arzuya ayak direyebilir, ne de kaçınılmaz biçimde, karar verme aşamasında kendi sınırlılıklarının tuzağına dışmekten kurtulabilir.²

Bu anlamda Beckett'in oyunlarının son derece kendine özgü bir teknik yarattığı söylenebilir: Bu oyunlar her bir okuru/izleyiciyi bireysel olarak kendi yorumuna/kavrayışına gömer ya da yalnızlaştırır. Tiyatroyu kolektif bir deneyim/yaşantı olmaktan çıkaran bu kavrayış, aynı zamanda dünyanın da belirli bir biçimde algılanmasına eşlik eder.

Iser, metin-okur ilişkisini ele aldığı çalışmasında, bir metnin yazarının bilinçli, kasıtlı olarak yarattığı belirsizliklerin, okurun spekulasyonlarıyla belirli kılındığını saptar.

Bir yk ancak kaçınılmaz ihmalleriyle canlılık kazanabilir. Bu anlamda akış kesintiye

¹ Wolfgang Iser, "The Art of Failure: The Stiffled Laugh in Beckett's Theatre," *Theories of Reading, Looking and Listening*. Ed.: Harry R. Garvin (Lewisburg: Bucknell University Press, 1981), s.145.

² Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, (London: Johns Hopkins Press, 1978), s.272.

her uğratıldığında, beklenmedik yönlere gönderiliriz, oyuna, bağlantılar kurma yeteneğimiz ölçüsünde katılma, metnin kendisinin yarattığı uçurumları doldurma şansı tanır bize.¹

Boşlukların doldurulma biçiminin sunduğu olasılıkların geniş yelpazesi, metnin tümüyle tüketilmemesinin sigortası haline gelir.

Oyunun Sonu'nda Hamm ve Clov'un ilişkisine egemen olan tekrar jestler, tümceler ve tepkiler aralarındaki ilişkinin, önceden belirlenmiş kuralları olan ve daha önce bu iki oyun kişisi tarafından oynanmış ve olasılıkla bundan sonra da oynanacak bir oyunun varlığını anıttırır. Aynı anda metin, *bu kez* oynanan oyunun farklı olduğunu ve gerçek bir sona, örneğin Hamm'in ölümüne doğru ilerlediğinin de ipuçlarını taşır. İlk anda beliren bu iki olasılık bile "kararsız" metnin karşısında karar vermek durumunda olan izleyici/okura, kendi yapacağı yorumun varsayım dayalı, spekülatif ve öznel olduğunu gösterecektir.

Eğer *Oyunun Sonu*'nun kuralları izleyici tarafından koyulacaksa, olasılıklardan hiç biri metin tarafından tek başına doğru kabul edilemez. Ve bütün oyuna uygulanabilecek tutarlı bir kod geliştirilse de, bu ancak metnin öteki katmanlarını görmezden gelmek pahasına yapılabilir ve izleyici/okur dikkatini kodun dışarıda bıraktığı katmanlarına yönelttiğinde kendi anlam arayışını reddetmekten başka çaresi kalmayacaktır. Dolayısıyla *Oyun Sonu* izleyicisini metnin kısıktığı 'anlamları' yadsımaya mecbur bırakır ve bu şekilde bitim noktasının "bitimsizliğini" ve kendi deneyimlerimizle boşlukları doldurmak ya da

¹ Iser, 1981, *Ön.ver.*, s. 280.

sonu bağlamak için ürettiğimiz kurguları ifade etmiş olur.¹

Iser'in izleyici/okur merkezli Beckett dramaturgisi belki bu noktada Brecht tiyatrosuyla karşılaştırılmalıdır. Yirminci yüzyılın en önemli iki teatral kavşağının birbiriyle benzerlikler göstermesi de, karşıtlıklar barındırması da kaçınılmazdır. Beckett'in oyunları da, Brecht'inkiler gibi kapalı bir sistem olarak algılanmaya direnç gösterirler. İki tiyatro adamı da, oyunlarındaki boşlukların doldurularak, nihai anlama ulaşılabilmesi için izleyicinin aracılığını talep ederler. Brecht'in metinleri, yabancılaştırma tekniği aracılığıyla, izleyicisini/okurunu alternatif çözümler ve tavırlar üzerinde yoğunlaşmaya yönlendirirken, Beckett'in oyunları, izleyicisinden /okurundan kendisine verilen önemsiz ve belirsiz ipuçlarıyla, varsayımsal bağlantılar geliştirerek metnin keyfiliğini vurgulamasını bekler. Sonuçta bir anlamda iki tiyatro adamının tüketicilerinden beklentisi aynıdır: Aktif katılım. Her ikisi de bu özellikleriyle, bugünkü modern eleştirinin okur-metin ilişkisini geliştirmesinde katkı sahibidir.

Beckett tiyatrosunda ironi, metinlerinin ve sanat anlayışının hep dönüp kendine, kendi varlığına işaret eden doğasından beslenir. "Hiçbir modern yazar yaratma eylemini Beckett kadar ironik ve onun

¹ Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), s.123.

kadar süreklilik içinde kendi yaratımıyla bütünleştirmemiştir.”¹ Aynı şekilde Hanna Copeland de

Beckett’in sanatının bütünüyle kendi bilincinde olmanın, dolayısıyla kendine işaret etmenin doruğuna yükseldiğini; yapıtlarında yaratıcının kendisinin ve yaratma eyleminin, yaratımın ortaya çıkışında birincil öneme sahip²

olduğunu kesinler. Tiyatro sanatının gerçekleşebilmesi için izleyicinin varlığına kaçınılmaz biçimde ihtiyaç duyuyor oluşuna ilişkin genel geçer doğru, Beckett tiyatrosunda, bir başka kaçınılmaz ihtiyacı beraberinde getirerek tiyatro-izleyici ilişkisini yeniden tanımlar. Çünkü “öz-farkındalığın, tam bir öz-farkındalık olabilmesi için, bir başka öz-farkındalığın orada bulunması gerekir.”³ Bu anlamda Beckett tiyatrosunun öz-farkındalık’a sahip bir tiyatro olarak varlığını kesinleyebilmesi için, yazar ile izleyicinin/okurun ilişki kurması şarttır. Söz konusu ilişki ya da diyalogun bir tarafını, yazar metnini yazarak ve sunarak kurmuştur; izleyici/okurun üzerine düşeni yapmasını beklemektedir artık. Brecht’ten farklı olarak Beckett’in tiyatrosu izleyicisini dönüştürmeye çalışmaz, ondan sadece yardım ister.

¹ Ruby Cohn, *The Comic Gamut* (New Jersey: Rutgers University Press, 1962), s.296.

² Hanna C. Copeland, *Art and the Artist in the Works of Samuel Beckett* (Hague: Mouton, 1975), s.20.

³ Hans Georg Gadamer, *Hegel’s Dialectic* (New Haven: Yale University Press, 1986), s.62.

Beckett, James Joyce üzerine yazdığı bir makalede “onun yazıları bir şey hakkında değildir, o şeyin ta kendisidir.”¹ derken aslında aynı anda kendi yazarlık (oyun yazarlığı) anlayışını da açıklamış olur.

Bir dramatik araç olarak kendine işaret etme'nin örneklerine Aristophanes'in *Kurbağalar*, *Kuşlar* ve *Barış*'ından başlayarak rastlanmaktadır. Aynı araç, Roma komedyalarında da görülmektedir. *Beğendiğiniz Gibi*, *Hamlet*, *Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası* gibi Shakespeare oyunlarında kendine işaret- eden pek çok öge kimi zaman belirleyici, kimi zaman ikincil düzeyde kullanılmıştır. Bu tekniğin daha incelmış, rafine edilmiş haline Goethe'nin *Faust*'unda ya da Ibsen'in *Peer Gynt*'ünde ve yaklaşık kırk altı oyununun temel eksenini oluşturacak biçimde Pirandello'da rastlanmakta, yine aynı tekniğin belirgin biçimde modern oyun yazarlığını da etkilediği, özellikle Weiss, Ionesco, Genet, Stoppard, Tardieu, Handke gibi yazarların oyunları incelendiğinde anlaşılmaktadır.

Beckett'in tiyatrosu absürd tiyatroyu en belirgin ve geniş biçimde temsil etmiş ve kendisinden sonraki dönem ister absürd sonrası, ister modern sonrası ya da postmodern dönem olarak adlandırılınsın, bu dönemdeki yazma biçimini de açıkça belirlemiş, kışkırtmış, imkanlarını genişletmiş, kısacası değiştirmiştir. Beckett tiyatrosu, tiyatroyla hatta bundan da öte yazıyla ifade edilemeyecek olanı ifade etmeye soyunur. Onun tiyatrosunda ironi aygıtı, kendini

¹ Samuel Beckett, *Dante...Bruno...Vico....Joyce* (London: Faber&Faber, 1972), s.14.

referans gösterme/özünderimsellik/ kendine işaret etme*, yansıtıcılık, içinde bulunulan ortamın farkında oluş ve yazarın ve izleyicinin kastedilmesi gibi teknik seçimlerin bir araya gelmesiyle oluşan sanatsal bütünlüğün içinde aranmalıdır. Beckett'in yazarken hep elinde tuttuğu öz-farkındalık, oyunlarının aynı özelliği barındırmasını sağlar.

Öz-farkındalık (self-awareness) R.D. Laing tarafından "kişinin kendisine yönelik farkındalığı ve kişinin bir başkasının gözlem nesnesi olarak kendisinin farkında olması" şeklinde tanımlanmaktadır.¹ Sanatsal öz-farkındalık'tan söz edildiğinde ise bu farkında olma hali, bir sanat ürününde biçim, içerik ve yazın alanına ait teknik araçlarla yaratılmış, gösterilmiş, ima edilmiştir. Öz-ikleme (self-reference) bir niteliğin ya da söz dizisinin (bu tümce beş sözcükten oluşuyor) ya da tiyatrunun sahnenin araçlarıyla (ışık, dekor, efekt, kostüm vb.) dikkati kendi üstüne çekme yaklaşımını anlatan bir özelliktir. Öz-gönderim- öz-yansıtma/düşünümsellik (self-reflexiveness) bir özün yansıtıldığı durum ya da sürece işaret eder. Yansıtılan özün, yazara, oyun kişisine, oyuncuya ya da izleyiciye ait olması önemli değildir. Yansıtıcılık ise bir duygu, düşünce ya da davranış biçiminin aynadaki kendi görüntüsünü yarattığı durumlar için kullanılan bir sıfat olmakla beraber, genellikle öz-ikleme ile aynı anlamda kullanılmaktadır.

* Hepsi de (self-referential)a karşılık üretilmiştir.

¹ R.D.Laing, *The Divided Self* (Harmondsworth: Penguin, 1974), s.106.

Jerome Schwartz, Rabelais'yi ironi açısından incelerken kendine işaret eden yapılarla, ironinin bağlantısını kurar:

Söylemlerarasılık nosyonu- toplumsal açıdan tabakalandırılmış ve işlevsel açıdan bölünmüş söylemlerin toplumsal bir biçimlendirme ile bir araya getirilmesi – ironiye ilişkin yeni tartışmaların asal çerçevesini oluşturarak, kasıtlı bir retorik stratejisini anlatacak biçimde tanımlanmış geleneksel ironi kavramını tamamlar. Söylemlerarasılık ile yazınsal ya da sanatsal metin arasındaki ilişki yalnızca yansıtma, taklit ya da benzerliğe dayanmaz, karmaşık bir dönüşüm sistemini gerekli kılar. [...]

Üç ironi türünün çağdaş incelemesi (ironi, satir, parodi) oldukça net biçimde satirin metin ötesi, parodinin metinler arası ve ironinin metin içi olduğunu saptamaktadır. Buna uygun olacak biçimde, satir ve parodinin başka referansları olması gerekirken ironinin tek referansı kendi metnidir.¹

Beckett'in her oyunu en az bir dramatik öge ile ya da "tiyatro"yu yaratan önemli bileşenlerden biri ile yoğun biçimde ilgilenir ya da o ögeye odaklanır. Oyunları genellikle teatral durumun kendisinin etrafında biçimlenir, hem kendi kurgusallığını hem de kendi gerçekliğini yaratır. Bu anlamda sahne alanı, hareket, ışık, makyaj, kostüm, çıkışlar ve girişler, diyaloglar, monologlar ya da sahne yönelimleri, salt nihai ve bütünlüklü bir anlamın yaratımına katkıda bulunmaları için yaratılmamışlardır. Beckett'in kendini referans gösteren, kendine gönderen oyunlarında anlam, öncelikle

¹ Jerome Schwartz, *Irony and Ideology in Rabelais* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), s.3.

tiyatronun bileşenlerinin içinde aranmalıdır. Çünkü Beckett'in tiyatro tekniği bu türden bir kendine gönderme, kendisine işaret etme üzerine kurulmuştur. Beckett, oyunlarının içeriğini, bu teknikle sağladığı biçimiyle yaratır.¹ Bu saptamayı belki de en çok destekleyen oyunu, *Godot'yu Beklerken*'de, bekleyen, giderek beklemeyi bekleyen oyun kişilerinin dolayısıyla eylemin boşunallığını gösterebilmek için çok çeşitli teatral araçları devreye sokarak bu "boşunallık" duygusunu öncelikle biçimsel düzeyde yaratır. Sonraki oyunlarında üzerinde yoğunlaştığı teatral araçları azaltır ve teatral unsurları daha ekonomik kullanmaya başlar. Oyunlarını daha az ışık, daha dar mekan, daha az sahne donanımıyla yaratmayı seçer. Bütün bu teatral öğelerin kullanım ağırlığı azalırken sahnedeşinin kullanımı artar. Tiyatroda var "olmayan"ın ancak sahnedeşinin olanaklarıyla temsil edilebileceğini düşünür Beckett. Aslında bu bir tür teatral intihardır; olanaksız, olanaksızlığın içinden temsil etmeye çalışmaktır yaptığı. Temsil edilemeyeni, bu özelliğinin farkına vararak sahne dışı ile temsil etmeye çalışmak başlı başına ironik bir tutumdur. Beckett, bu tutumuyla neredeyse Schlegel'in romantik/ironik sanatçıyı tanımlayışına uygunluk gösterir; ifade etmenin olanaksızlığının farkına vardığı halde, kusursuzluğun imkansız olduğunun bilinciyle yaratmaya soyunan kişiye dönüşür.

Beckett'i salt kendine işaret eden ve giderek kendinden başka kimseyi ilgilendirmeyen yapılar kurmaktan kurtaran performansın kendisidir: çünkü, hep kendine gönderen bir tiyatronun kendi

¹ Shimon Levy, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama* (Basingstoke: Macmillan, 1990), s. 15.

dışındakilere ne ifade edebileceği, metin düzeyinde bir sorundur. Beckett sahnede teatral bir yapı kurarak, tiyatronun dünyası olarak düşünülmesi gereken bir evreni izleyicinin gözleri önünde yaratır ve yaratım süresince izleyiciden ortaklık ve işbirliği talep eder.

Beckett'in oyun metinlerine bakıldığında, her birinde bir teatral ögenin kendine işaret edecek biçimde öne çıkarılarak kullanıldığı görülür ancak Beckett'in yazarlık dehası, parçalı yapının varlığına rağmen bir teatral bütün oluşmasını sağlar. Teatral unsurlar, birbirlerine eklemlenir, yorumları çeşitlendirir, gerilim yaratır ve birbirini destekler. Teatral araçlar, tek tek ve birlikte, kendilerine, parçası oldukları “oluşum”a ve yazarlarına dikkat çekerler ve bütün bunlar izleyicinin gözlerinin önünde oluşur. Bu noktada teatral unsurların, hem nasıl kendi varlıklarına işaret edip, hem de oyunun genel anlamını kendi varlıkları içinde taşıyarak, metnin nihai anlamının oluşumuna katkıda bulduklarını örneklerle incelemekte yarar vardır.

Godot'yu Beklerken'de bir teatral öge olarak oyun mekanı/sahne üç temel hareket eksenini ile belirlenir: 1) yan kanatlarla birlikte sağ-sol hareket eksenini 2) arka sahne ile ön sahne arasındaki ileri-geri hareket eksenini 3) sahneden yukarı doğru ilerleyen, dikey, aşağı-yukarı hareket eksenini.¹ Birinci eksen, “kır yolu” ile belirlenmiştir ve oyunda en sık kullanılan eksenidir. Geçip gitmekte olan bir yolla belirlenmiş bu eksen, merkezsiz ve odaksız bir dünyada yaşandığı duygusunu destekler. “Lucky'nin ardından uzanan ip[in],

¹ *Aynı*, s. 87.

Pozzo sahnede gözükmeyen önce Lucky'nin sahneye gelmesine olanak verecek uzunlukta"¹ oluşu, izleyiciye daha uzun bir yolun yalnızca sıkıştırılmış, bölünmüş bir kesitini gördüğünü fark ettirir. Değişim ve gelişimlerin kaynağının, sağ ve sol girişler olacağına yönelik izleyici beklentisi, potansiyel eylemin sahne merkezine doğru çekilmesiyle birlikte, zaman öldürmeye yönelik amaçsız bir eylemlilik algısına dönüşür. Bekleme eylemi üç eksenin kesiştiği, hareketin ya da geliş gidişin olanaksız olduğu ve sıkışmanın doruğu olan merkez noktada gerçekleştirilir ve bu mekan kullanımı "Yapacak bir şey yok."u [G.B.,s.41] destekler ve kendi varlığında yeniden üreterek, anlamı büyütür.

Arka ve ön sahne arasında gidiş-geliş, birinci hareket eksenine benzer bir kapalılığa, sıkışmışlığa işaret eder.

VLADIMIR: Sarıldık desene!(ESTRAGON
çılına döner, sahnenin arka tarafındaki
fon perdelerine atılır, çarpar, düşer.)
Aptal! Oradan çıkış yok! [G.B.,s.105]

Dikey eksen, özellikle gecenin gelip gelmediğini anlamak için ya da çaresizlik içindeyken, oyun kişilerinin bakışlarını yukarı çevirmeleriyle belirlenir. Didi, Gogo ve Pozzo ve Lucky'nin içinde buldukları saçma durum düşünüldüğünde, dikey eksenin, çözümsüzlüğe getirilen alaylı bir metafizik çözüme işaret ettiği de söylenebilir.

¹ Samuel Beckett, *Bütün Oyunları-1 (Godot'yu Beklerken, Tüm Düşenler, Oyun Sonu)*. Çev: Uğur Ün (İstanbul: Mitoş/Boyut, 1993), s.59.

Oyun boyunca mekanın tüm belirsizliğine karşın, Didi ve Gogo'nun kesinlikle emin oldukları tek şey sahnede oldukları gerçeğidir. Birbirlerine oyun içinde tiyatronun tuvaletini tarif ederler.

VLADIMIR : Dönerim şimdi. (*kulise doğru gider.*)
ESTRAGON : Koridorun sonunda, solda.
VLADIMIR : Yerimi tut. (*çıkart*)**[G.B., s.67]**

İçinde buldukları mekan, yapay olarak yaratılmış, dekor ve sahne donanımları ile belirgin kılınmıştır.

ESTRAGON : (*birden sinirlenir*)
Tanımak mı? Nasıl tanıyacak mıyım?
Şu kepaze yaşamımı çamurun içinde geçirdim! Sen de tutmuş dekordan, sahneden bahsediyorsun bana! (*çevresini süzer*) Şu pisliğe bak bir. Bunun dışına çıkmadım ki hiç!
[G.B.,s.92]

Yine benzer biçimde, izleyicinin ve seyir yerinin de farkındadırlar.

ESTRAGON : (Estragon sahnenin ortasına gelir, sırtı izleyiciye dönük durur) Ne sevimli bir yer. (Döner, sahnenin önüne kadar ilerler, yüzü izleyiciye dönük durur.) Gülen yüzler.(Vladimir'e döner) Haydi gidelim. **[G.B., s.46]**

*Mutlu Günler'*e bakıldığında sahnede, yalınlık ve simetrimin olabildiğince arttığı çarpar göze. Winnie'nin oyun boyunca izleyiciyle

yüz yüze olmasına neden olacak sıkışmış konumunun yarattığı yapay ve teatral ortam,

arkada çok geniş bir asma perde
ötelede kesişmek üzere uzayıp giden ovayı ve
gitgide derinleşen gökyüzünü canlandırır.¹

Sahne ve sahnede yaratılan durum bir dizi karşıtlığı barındırır; arkadaki perdenin canlandığı geniş ova ve derin gökyüzüne karşın, Winnie'nin oyun ve hareket alanı çarpıcı biçimde daraltılmıştır, oyun boyunca da daralmaya devam edecektir. Toprak tarafından yutulmuş olduğu halde tam tersi bir duygu içindedir Winnie oyun boyunca.

WINNIE: Hani burada bir güç beni böyle tutuyor olmasa- (*tutma jesti*)-göğe doğru hızla uçar gidermişim duygusu durmadan büyüyor içimde. (*Susar*) Belki bir gün yer beni bırakıp salıverecek, çünkü bu çekim öyle büyük ki, evet, bütün çevremi çatır çatır kırıp yerimden söktüğü gibi beni yukarılara sürükleyecek. (*Susar*) Sen hiç böyle bir duyguya kapılmadın mı, Willie yukarıya emilme duygusuna? [M.G., s.102]

Burada yine varoluşsal bir çıkmazı temsil etmeyi hedefleyen oyunun genel duygusu, hareket ve mekanla gösterilmeye çalışılmıştır .

Kendisine ve kendisini yaratan bileşenlerine işaret eden, oyun ya da performans metninin çözümlenebilmesi için bu kaynakları referans gösteren Beckett tiyatrosunda sahnedışı tiyatroyu yaratan bir

¹ Samuel Beckett, *Tüm Kısa Oyunları (29 Oyun)*. Çev:Akşit Göktürk, (İstanbul: Mitoş/Boyut, 1997), s. 85.

bileşen olarak, öz-farkındalık özelliği ile donatılmış ve ironik bir biçimde kullanılır. Tiyatro sanatında sahnenin, varoluşu, orada ve o anda bulunuşu (burada ve şimdi'yi) temsil ettiği düşünülürse, sahnedışı'nın da burada-olmayan, şimdi-olmayan, ben-olmayan'ı temsil ettiği kabul edilebilir. Bilinç ve yetkinlik düzeyleri farklılık gösterse de tiyatro tarihi boyunca pek çok yazar ve yönetmen sahnedışı'nı oyunlarının başat ögesi olarak kullanmayı seçmiştir. Modern tiyatrodaki Pirandello, Beckett, Stoppard, Handke; oyun yazarlarıyla paralellik gösterecek biçimde Stanislavski, Appia, Steiner, Grotowski ve Brook kendi tiyatro anlayışları çerçevesinde bu teatral öğeden çeşitli düzeylerde yararlanmışlardır. Sahnedışı, oyun ile tiyatro arasındaki bağlantı olarak kabul edilebilir; pek çok modern oyunda ve gösteride hem bir anlatımsal, hem de anlamsal düzeyde kullanıldığı görülür.

Tiyatroda sahne, olanın gösterildiği yerdir ve her sahne kaçınılmaz biçimde, bir sahne-olmayan'ı çağırır ve çerçeve sahne söz konusu olduğu sürece, bu mekan izleyici tarafından görülmeyen bir alanla kuşatılmıştır. Sahne-dışı, sahnenin çevresini saran belirgin boşluktur ve bazı durumlarda dışsal gerçeklik ile içsel teatral gerçeklik ya da yanılısama arasındaki geçişi sağlar. Bu terimlerle bakıldığında sahnedışı, sahne ile yaşam arasında bir tampon bölgedir; iki dünyaya da ait değildir, bir tarafsızlık, bir geçiş bölgesidir. Sanki oyundan yaşama geçmenin keskinliği bir sahne dışının varlığıyla yumuşatılır.

Sahnedışı kullanımı kuşkusuz tiyatro kadar eskidir. Oedipus'un gözlerini kör ettiği, Bakkhalar'ın Pentheus'u parçaladığı,

Macbeth'in Duncan'ı öldürdüğü, Ionesco'nun gergedanlarının koşturduğu yerdir. Ancak denebilir ki, Beckett'e kadar hiçbir oyun yazarı, bu "mekan"ı, bir teatral araca dönüştürerek, bu denli ironik, bu denli bilinçle ve kendine işaret edecek biçim ve yoğunlukla kullanmamıştır. Yine Beckett'e kadar sahnedışının kullanımı pratik gerekçelere bağlıdır ancak, Beckett'le birlikte bir zorunluluk değil bir seçim olarak kullanıma girmiş, bir "poetika"nın en önemli aracı ve en önemli metaforu olmuştur. Beckett sahnedışını harekete katarak, hatta giderek hareketin motoru haline getirerek, uzamın, hareketin ve ışığın ve sahne araçlarının kendilerini referans gösteren yapısının kurulmasına destek olur.

Beckett [...], oyun kişilerini de görünme ve görünmeme konumları arasındaki gerilime asar. Radyo oyunlarında aynı gerilim, işitilme ve aktif olarak suskun kalma arasında kurulmuştur. Tiyatroda sahnedışı "anti-mekan"dır. Hem kavram, hem de teknik bir araç olarak sahne ile yoğun ve yakın bir ilişkisi vardır.¹

Alain Robbe-Grillet sahne/oyun kişisi ilişkisini saptayarak, aslında sahnedışının da adresini yeniden belirler:

Heidegger, insanın durumu *orada* bulunmaya ilişkindir der. Tiyatro büyük olasılıkla bu durumu, gerçekliğin diğer temsil edilme yöntemlerinden çok daha doğallıkla üretir. Bir oyundaki oyun kişisiyle ilgili en önemli şey onun "sahnede"; orada olmasıdır.²

¹ Shimon Levy, *Ön.ver.*, s. 50.

² Alain Robbe-Grillet, "Samuel Beckett or 'Presence' in the Theatre," *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Ed.: Martin Esslin (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965), s.108.

Sahne ve gösteri anı tiyatronun tanımı nedeniyle hep “şimdi ve burada”yı yansıtıyorsa, bu durumda sahnedeşi, aynı zamanda gösteri anını zamansal olarak da kuşatan uzamı yansıtarak sahne/yaşam karşılığını dönüştürür. *Orada ve o zaman* (geçmiş ve gelecek), burada ve şimdiyi çeşitli biçimlerde etkiler. Beckett’in tiyatro tekniğinin izi *Godot’yu Beklerken*’den *Ben Değil*’e ya da *Oyun*’a doğru sürüldükçe sahnedeki oyun alanının giderek daraldığı ve sahnedeşi kullanımının arttığı görülür. Oyunlarında sahnedeşi farklı biçimlerde, farklı temsil düzeylerinde kullanılırlar. *Godot’yu Beklerken*’de Godot’dur sahne dışı ve sahnedeki yokluğu ile sahnedeşini tümüyle kapladığı duygusunu yaratır. *Oyunun Sonu*’nda sahnedeşi ölümü, durgun denizi ve çölleşmiş bir dünyayı temsil eder. *Sözsüz Oyun -I*’de sanki Godot yeniden belirir sahnedeşinde ve oyunda, sahneye bir ağaç, su ve ip göndererek önemli bir yer tutar. Sahnede izlediğimiz hareket, sözsüz oyunun sözcüklerine dönüşür neredeyse. Sahnedeki oyun kişisi oyun boyunca bilinmeyen sahnedeşi güçlerle savaşır durur.

Oyun ve Geliş ve Gidiş’de, sahnedeşi daha da yakına getirilmiş, hatta sahneye taşınmıştır. *Geliş ve Gidiş*’deki kadınlar gerçek “çıkış”lar yapmazlar, sadece karanlıkta kaybolurlar ve böylece sahnenin karanlık bölümleri sahnedeşi’nin yerini almış olur. Aynı şekilde *Oyun*’da ışığın yokluğu, ya da kullanılma biçimi, oyun kişilerini kısacık anlar için sahnedeşi’na alıp geri bırakır. *Ben Değil*’de, oyunun biricik oyun kişisi olan Ağız, sahnedeşi’na emilir. (Sanki *Ben Değil*, *Mutlu Günler*’e eklenmiş bir üçüncü perde gibidir bu anlamda.) *Oyun*’da, sahnedeşi ve seyir yeri, sahnenin uzatılmış

bölümleri oldukları duygusunu verir. Sahnenin sınırları karanlıkta seçilemediğinden, oyun kişilerini sarmalayan karanlık izleyiciyi de kapsamayı hedefler. Beckett'in ilk oyunlarında sahnedışı genellikle sahneden oldukça uzak tutulmuş ve sahne/sahnedışı ayrımı belirgin kılınmıştır. Sonraki oyunlarda sahnedışı oyun kişilerini içine çekmeye ve sahneyi ve seyir yerini işgal etmeye başlamıştır.

Sahnedışı Beckett'in, bilinen tiyatro zamanı kullanımını değiştiren kendine özgü zaman ve zamana bağlı değişim algısını da göstermesini sağlar. *Godot'yu Beklerken*'de her çıkış, izleyici/okurun o ana kadar biriktirdiklerinin sıfırlanması anlamına gelmektedir. Pozzo ve Lucky II. perdede sahnede yeniden gösterildiklerinde I. perdede onlar hakkında yapılan bütün yorumlar ve çıkarımlar geçersizleştirilmiştir. Sahnedışı'nda buldukları süre içinde izleyici/okurun gözündeki kazanımlarını kaybetmişlerdir. Lucky ve Pozzo'nun ikinci girişle zamansal süreklilik kesintiye uğratılmış ve yeni bir "şimdi" başlatılmış olur. "Oradan", sahnedışı'ndan gelen herkes, "burada", sahnede yeniden şekillendirilmek durumundadır. *Oyunun Sonu* ve *Geliş ve Gidiş* için de aynı durum geçerlidir.

Mutlu Günler'de, Willie, sahnedışı'nın kıyısında yaşar, bulunduğu yerden arada bir yaşıyor olduğuna ilişkin görsel ve işitsel işaretler göndermekle yetinir. *Oyun*'dan sonraki metinlerde, ikincil değil, birincil karakterlerin sahnedışı'nın kıyısında yaşamaya başladığı görülür. Bedenlerinin büyük bir kısmı "oradayken", yalnızca küçük bir bölümü, örneğin başları ya da ağızları "burada"dır.

Sahnedışı, oyunlara sadece görsel ve metinsel göndermelerle değil, işitsel olanlarıyla da katılır. *Godot'yu Beklerken*'de korkunç bir çığlık, *Sözsüz Oyun-I*'de bir ıslık, *Mutlu Günler*'de bir zil sesi gelir sahnedışı'ndan. Bu işitsel işaretler bir bakıma sahnedışı'nın tanrısı Godot'nun varlık belirtileridir.

Beckett tiyatrosu, tiyatroyu vareden, bütünleyen bütün teatral araçları bir anlatım aracına dönüştürmüş olsa da, son tahlilde, tamamlanmış, eksiksiz bir anlatımın imkansız olduğunu gösterir. Sahnedışı dolayısıyla izleyiciyle kurulan ilişki bir tür kusurlu, eksik iletişimdir. Sahnedışı, hem somut, hem görünmez yapısıyla, sahneye ve izleyicilere işaretler gönderip tepkiler alır ama yeni de eksik iletişimin, kesintiye uğratılmış iletişimin varlığına işaret eder.

Beckett'in kahramanlarının pek çoğunun sahnede yaptığı bir tür öykü-anlatıcılığı, yazarlık ya da oyunculuktur. Kurgusal olmalarına karşın kendilerini ifade ederek yazarlarını ifade etmeye çalışan insanlardır. Lucky sonunda konuşmaya başladığında, konuşma hakkında konuşmanın kendine işaret eden acısının da temsilcisi haline gelir. Hamm de bir aktör, bir öykü anlatıcısı, bir meddaktır. Anlatımı boyunca öyküsünü sık sık keserek öyküsünün anlatıldığı koşulları belirtir; anlatmaya başladığı ilk öykü hakkında bir öykü anlatmaya ve bu öykünün neden anlatılmayacağını anlatmaya başlar. Winnie bir oyuncu ve bir meddah olarak ne yaptığının farkındadır. Krapp “sadece on yedi kopya satmış” bir kitabın yazarıdır. *Oyun*'daki üç oyun kişisi de konuşma gereksiniminin kaçınılmazlığından ve içiçe geçmiş yaşamlarından söz ederler. *Soluk*'da kendini ifade etme, otuz beş

saniyeye sıkıştırılmış bütün bir hayat, nefes alıp verme ile temsil edilir. Her iki *Sözsüz Oyun*'da da Beckett sözcükler olmadan “konuşmaya” çalışır.

Bütün Beckett karakterleri sözcüklerin yaratım sürecinin öylesine farkındadırlar ki, konuşmak onlar için yaşamın metaforu, yaşamın yerini tutacak bir eylem haline gelir. Varlıklarının sözel, söze dayalı olduğunun ayrımındadırlar ve bu varoluşu sonlandıracak sessizliği özlerler ama artık sessizlik (ölüm) özlemlerini dile getirmek için konuşmaya her başladıklarında yeniden varlık kazanır, suskuyu ve ölümü uzaklaştırırlar.

Beckett tiyatrosunda oyun kendini yansıtan bir yapı içinde oluşturulur. *Mutlu Günler* en basit öğelerine indirildiğinde sahnede önceden Beckett tarafından yazılmış bir gösteriyi sürdüren Winnie ile onun izleyicisi Willie'yi gösterir. Bu anlamda tiyatro bütün bileşenleriyle sahnededir: Oyun yazarı, oyuncu ve izleyici. Oyundaki ışık belirgin biçimde spot ışığıdır, arkadaki fon perdesi yapaylığını gizlemeyi, bir gerçeklik duygusu yaratmayı hedeflemez. Oyunun başındaki zil sesi, oyunun başladığını duyuran ve izleyicilere yerlerini almalarını anımsatan zil sesi olarak algılanabilir. Winnie zil sesiyle konuşmaya başlayan itaatkar bir Pavlov köpeğine dönüşür.

Mutlu Günler'in iki başlangıcı vardır. İlki “Çok güzel bir gün daha” repliğiyle başlayan, törensel ve oyuncunun sahneye çıkmaya hazırlanışını gösteren başlangıçtır. Winnie soyunma odasındaymışçasına kendini oyuna hazırlar, hatta sahneye çıkmadan dua eder ya da ezber geçer. (Dudakları işitilmeyen bir duayı

mırıldanır.) Sonra yine kendine işaret eden sözleriyle, içerdeki oyuna, rolüne başlar¹: “Başla Winnie (susar) Gününe başla Winnie.” Winnie sahne donatılarıyla, aksesuarla ve izleyicisi Willie’yle iletişim kurar. Son olarak da teatral bir unsur olarak ilgilenir ışıkla: “Kutsal ışık...(gözlüğünü siler)- ansızın çıktı karanlıktan- (siler) – cehennemsel parıltı.” Bütün bu titizlikle sayılan teatral unsurlar – dekor, sahne gereçleri, oyuncular, ışık vs.- oyundaki gelişmiş teatral farkındalığı destekler. Bu farkındalığın sözcüsü olan Winnie için izleyicisi ve dinleyicisi ile kurduğu ilişki, oyuna devam edebilmesi açısından yaşamsaldır.

WINNIE: [...] Ah evet evet, yalnız kalmaya bir alışabilseydim, hani şu sürekli konuşmamı dinleyecek tek kişi bile olmasaydı yanımda. (Susar) [...]O zaman senin cevap vermediğin, belki de hiçbir şey dinlemediğin anlarda bile hep konuştuklarımdan bir şeyin işitildiğini sanır, bir çölün ortasında sırf kendi kendime konuşmaktan kurtulurum, çünkü aklımdan bile geçiremeyeceğim, bir an için olsun katlanamayacağım bir durumdur bu. (Susar)Bana konuşmaya devam etme gücünü bu düşünce veriyor. [M.G., s.94]

Tiyatroda oyun yazarı ile izleyici buluşturan oyun metni değil, oyuncunun konuşma eylemidir. Beckett’in oyunlarında tiyatroyu oluşturan öğelerden biri olarak ima edilen, varlığına işaret edilen yazar, bir başka öge olan izleyiciyle, doğrudan bağlantılıdır.

¹ Shimon Levy, *Ön.ver.*, s. 111.

Beckett'in bütün oyunlarında kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylı göndermeler vardır izleyiciye.

Oyunların kendine gönderen, kendini referans gösteren niteliği ile oyunculuk, gösteri zamanı ve mekanı, konuşma eylemine yapılan sık göndermeler, görmenin ve şahit olmanın tiyatrodaki karşılıklarının sahnede temsil edilmesi bir arada düşünülmelidir. Bu öğelerle yarattığı kendine gönderen, öz-farkındalığa sahip, dolayısıyla ironik tiyatrosunda, Beckett, tiyatronun öğelerini tamamen değiştirmeye çalışmaz, tam tersine bu öğeleri veri kabul eder. Çünkü ancak geleneksel, bilinen, alışılmış görüntü ve nitelikleriyle sahnede gösterildiklerinde bu öğelere kendine işaret etme niteliği kazandırılabilir.

Winnie'nin "iletişim" özlemi Beckett'in özlemidir aslında. Bu itkiyle Beckett, oyunlarını iletişim hakkında, ya da izleyiciyle iletişim kurmak için değil, iletişim kurma eyleminin kendisi olarak biçimlendirir. Yine de Beckett arayışını durdurmasa da kurduğu her iletişimin eksik olduğunu bilir. Schlegel'in tanımladığı ironist gibi kusursuzluk diye bir şeyin varolmadığının bilinciyle üretir.

Beckett kendi tiyatrosunda eksiksiz iletişimin kanallarını zorlarken bir başka absürd oyun yazarı Eugène Ionesco da özellikle dil düzeyinde aynı çabayı gösteren, aynı hedefe odaklanmış oyunlar yazmıştır. Klişelerden oluşmuş bir dilin ifade konusundaki yetersizliğini kendi oyunlarındaki dil kullanımıyla göstermeye çalışan yazar, veri anlam sistemini, ironik bakış açısıyla yıkmaya soyunmuştur. Her tür konuşma ve eyleme konvansiyonunu

darmadağın ederek kendi tiyatrosunun konvansiyonunu oluşturmuştur Ionesco. “Karşı-oyun” alt başlığıyla yayınlanan oyunu *Kel Şarkıcı*’da dil, bir iletişim kurma aracı olmaktan çıkmış, giderek yabancılaşmayı, şeyleşmeyi çoğaltan bir karşı-dile dönüşmüştür. Evli Bay ve Bayan Martin’in, Smithler’in odasında birbirlerini tanıdıkları duygusuna kapılarak, bu tanışıklığın kaynağını klişelerden ve anlamsız soru ve yanıtlardan oluşan bir araştırma sürecinden sonra bulabilirler. Birbirlerini evli oldukları ve aynı evde yaşadıkları için tanımaktadırlar.

BAY MARTİN: (...) Bu durumda sevgili hanımefendi, sanırım artık hiç kuşku yok, biz birbirimizi daha önce de gördük ve siz benim karımsınız.. Elisabeth, sana yeniden kavuştum!

BAYAN MARTİN: (...) Donald, bu sensin Darling!¹

Konuşma ve dil, oyun boyunca çözüm yerine çözümsüzlük üretir; diyaloglar doğal bir akıl yürütmeyle ilerlemek yerine birbirinden uzaklaşır, giderek her bir tümceyi oluşturan sözcükler bile birbirini izlemez, herhangi bir anlam üretilmesini bütünüyle engeller.

BAY MARTİN : Ekmek bir ağaçtır, oysa ekmek de bir ağaçtır, meşeden de meşe doğar, her sabah, her tan vakti. [K. Ş., s.75]

(...)

¹ Eugene Ionesco, *Bütün Oyunları-2 (Kel Şarkıcı, Ders)*. Çev.: Hasan Anamur (İstanbul: Mitoş/Boyut, 1997), s.51

BAY MARTİN : (...) Peynir tırmalamaya yarar.[s.75]

(...)

BAY SMİTH : İnsanlar ayaklarıyla yürürler, ama elektrikle ya da kömürle ısınırlar. [s.73]

BAYAN MARTİN: Ama inek bize kuyruklarını verir.[s.74]

Oyunun bu konuşmaların geçtiği bölümün sonuna doğru, kendi içinde anlamsız ve birbiriyle bağlantısız tümceler, önce salt ses uyumuna dayalı tekerlemelere, sonra sözcük tekrarlarına, son olarak da sözün en küçük birimi olan harflere indirgenir.

BAYAN SMİTH : Kabakçı kabakları kabaklıyorsun. (...)

BAYAN MARTİN: Kakaoluktaki kakaolar kestane vermez, kakao verir. **[s.76]**

BAYAN SMİTH : Krişnamurti, Krişnamurti, Krişnamurti! (...)

BAY SMİTH : Or! (...)

BAY SMİTH : A,e,i,o,ö,u,ü, A,e,i,o,ö,u,ü, a,c,t,i,o,ü,i! (...)

BAYAN SMİTH : B,c,ç,d,f,g,h,j,k,l,m,n,p,r,s,ş,t,v,w,y!
[s.77]

Dilin işlevini yitirdiğinin fiziksel olarak temsil edildiği *Kel Şarkıcı*'da olduğu gibi *Ders*'de de, dilin kullanımı, işlevinin değişimi ele alınır. Bir öğretmenin çeşitli alanlarda ders verdiği öğrencisi ile yaşadığı sürecin yansıtıldığı oyun, finale doğru ilerledikçe, öğretmenin ve öğrencinin hem dillerinde, hem de kullandıkları dilin etkisinde ters yönlü bir değişim olur. Öğretmen giderek, egemen, buyurgan, despot, aşağılayıcı bir dil kullanırken, öğrencinin güvenli konumu sarsılır; ezilen, içine kapanan, boyun eğen birine dönüşür, kimliği dönüşürken dili de aynı yönde değişir.

ÖĞRETMEN :Küçük hanım, ama, eğer izniniz olursa, bana söyleyebilir misiniz acaba, Paris hangi...ülkenin başkentidir?

ÖĞRENCİ :(Bir an düşünür, sonra bilme sevinciyle) Paris, şeyin... Fransa'nın başkentidir, değil mi?

ÖĞRETMEN :Evet, küçükhanım, kutlarım, gerçekten çok iyi. Mükemmel. Yürekten kutlarım. Ulusal Coğrafyanızı su gibi biliyorsunuz. Başkentleriniz mükemmel.

ÖĞRENCİ :Yok! Daha hepsini bilmiyorum, efendim, o kadar kolay bir şey değil, öğrenirken çok zorlanıyorum.

ÖĞRETMEN :Merak etmeyin, hepsi olacak... biraz cesaret...Küçükhanım...özür dilerim... ama biraz sabırla... yavaş yavaş, yavaş yavaş...Göreceksiniz o da oluverecek.¹

Öğretmenin, abartılmış ve anlamsız görünen övgü sözleriyle dolu konuşması, ezik kimliğinin bir yansımasıdır. Hizmetçi Kadın iyi bildiği hatta bir parçası olduğu öğrenci-öldürme oyununa engel olmak ister ama bunun da oyunun bir parçası olma olasılığı oldukça yüksektir. Hizmetçi kadın Öğretmen'i matematik ya da betikbilim yapmaması, bütün bunların sonunun kötüye varacağını söyleyerek uyarır. Oyunun finaline, dolayısıyla cinayete doğru ilerlendikçe öğretmenin tarzı bütünüyle değişir.

ÖĞRETMEN : (Duruma egemen olmak isteyen birinin tepkisiyle) Susun! Bu da ne demek oluyor?

¹ *Aynı*, s.85.

ÖĞRENCİ : Özür dilerim efendim. (Ellerini yavaş yavaş masanın üstüne koyar.)

ÖĞRETMEN : Susun ! **[D., s.99]**

Örtük baskı giderek artacak, sözel olmaktan fiziksel olmaya doğru ilerleyecektir.

ÖĞRETMEN : Küstahlaşma, şekerim yoksa canına okurum. **[D., s.111]**

ÖĞRETMEN : Koparıyorum senin o kulaklarını, o zaman bir şeyin kalmaz şekerim! **[D., s.114]**

Hizmetçi Kadın ile Öğretmen arasındaki dil, oyun boyunca onların bir şekilde iletişim kurmalarını sağlıyormuş gibi görünse de, finale geldiğinde bunun da bir yanılsama olduğu anlaşılır. Öğretmen'in o günkü kırkinci öğrencisini de öldürmesinden sonra Hizmetçi Kadın onu baştan uyardığını anımsatır.

HİZMETÇİ K : Demin sizi bir kez daha uyarmıştım: Aritmetiğin sonu betikbilime, betikbilimin sonu da cinayete varır...

ÖĞRETMEN : Yok! 'Kötüye' varır demiştiniz?

HİZMETÇİ K. : O da aynı şey.

ÖĞRETMEN : Yanlış anlamışım. Ben 'Kötüye'nin bir şehir olduğunu, betikbilimin de insanı kötüye şehrine götürdüğünü sanmıştım. **[D., s.117]**

Northop Frye'in ironinin komediya ile tragedyanın içiçe geçtiği yerde yeşerdiğine ilişkin saptamasının, Ionesco'nun oyunları için de geçerli olduğu, özellikle oyunlarına kendisinin eklediği alt başlıklar gözönünde bulundurulduğunda rahatlıkla söylenebilir.

Komedilerime ‘anti-oyunlar’, ‘komik dramlar’ adını verdim, dramlarıma ise ‘sahte dramlar’ ya da ‘trajik farmlar’ dedim, çünkü bana komik, trajikmiş gibi geliyor ve insanın trajedisi benim alay etme zevkimi kabartıyor. Modern eleştirel düşünce artık çok fazla ciddiye alınmıyor asla, ama hiç bir zaman çok fazla hafife de alınmıyor. ‘Görev Kurbanları’nda komiği trajik içinde boğmaya çalıştım; ‘Sandalyeler’ ise komik içine gömüldü. Yeni tiyatrosal bir çözüme yükseltebilmek için, eğer söylememe izin verilirse, trajiğin karşısına komiği koymayı denedim. Ama bu hiç de kendine özgü bir çözümleme değil, çünkü her iki öge de erimeyip yan yana durarak birbirlerini sürekli itiyor, karşıtlıklarla kendilerini aydınlığa çıkarıyor, birbirlerini karşılıklı olarak sorun ediyorlar, evet yadsıyorlar. Bu karşıtlama sayesinde dinamik bir denge, bir gerilim doğuyor.¹

Uyumsuz tiyatronun en tartışmalı yazarlarından biri olan Jean Genet, tiyatroyu algılama biçimiyle, ironinin kullanımına, bu bölümde incelenen Beckett kadar önemli katkılarda bulunmuştur. O da tıpkı Beckett gibi, oyunlarında teatralliği ve bir olgu olarak rolü ön plana çıkararak, öz-farkındalık niteliği yüksek, kendi içine doğru derinleşen ve kendine gönderen yapılar kurarak, tiyatrodaki ironi tarihinin önemli sayfalarından birini yazmıştır.

Genet’in tiyatrosunu uyumsuz tiyatro içinde yadsımacılığı en uç noktaya kadar götüren bir tiyatro olarak değerlendirmek gerekmektedir. Oyunlarına bakıldığında devrimlerin bile “birinin

¹ Eugene Ionesco, “Tiyatro Üzerine Çok Basit Düşünceler,” *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Ed.: Hüseyin Salihoğlu (Ankara: İmge Yayınları, 1995), s.331.

düşü” olmanın ötesine geçemediklerini ve izleyicinin günlük hayatının, tiyatronun kendisinden daha “sahte” olduğu anlayışının sürekli yinelenildiği görülür.

Eğer ‘olmak’ (Sartre’ın anladığı anlamda) ‘eylemek’ ile tanımlanabilirse ve toplumsal düzeyde her eylem bir kendini-kandırma ise, bu durumda sadece ‘olmamak’ durumu, özün olumsuzlanması gerçek olabilir.¹

Gerçeklik duygusunun kırılmasının ya da gerçeğin olumsuzlanmasının Genet tiyatrosundaki temel aracı “rol”dür. *Balkon*’da ve *Hizmetçiler*’de rolün sahnede ve gerçek yaşamda ne anlama geldiğini araştırır. Irma *Balkon* oyunun hem izleyicisi, hem yönetmeni, hem de oyuncusudur. Irma’nın varlığı, sahnenin ve oyunun sınırlarını belirler; teatral olanla, teatral olmayanın sınır çizgisidir. Sahnedeki diğer oyuncuların bu sınırlar içinde kalmasını sağlamak görevini üstlenmiştir.

GENERAL : Bu ne? (Sağ duvara yaklaşmak ister ve bakmak için eğilir. Irma müdahale eder.)²

Irma, oyuncuların oyun kişisi oldukları sürece kendileri için belirlenmiş hareket alanı içinde kalmalarını sağlar. Ya da kimi durumlarda, sahne üzerinde kurulan bütün oyunlardan birinci derecede sorumlu olması nedeniyle, oyunların kusursuz olması için her şeyi sağlar, aksesuarları bile.

¹ Christopher Innes, *Avant-Garde Theatre* (London: Routledge, 1993) s.108.

² Jean Genet, *Balkon*. Çev.: Uğur Ün (Istanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990), s.34.

Kapı aralanır, kapının aralığından küçük bir kırbaç ve çok kirli, darmadağınık bir peruk tutan Irma'nın eli ve kolu uzanır. Fahişe bunları alır. Kapı yeniden kapanır.
[B., s.30]

Irma'nın sahne üzerindeki izleyici konumunun, kendisine sağladığı görme açısı, televizyona benzeyen ve bütün salonlarında olup bitenleri görmesini sağlayan aygıtla genişlemiştir. Bu anlamda Irma oyunun ideal izleyicisidir; odalarda "sahnelenen" bütün "oyun"ların, oyunlardaki bütün rollerin ayırındadır. Fahişe Carmen onu sadece izleyici olmakla, seyirci kalmakla suçlar.

CARMEN: Bizim gerçek duygularımızdan bütünüyle habersizsiniz o halde. Bütün bunları hep uzaktan, patroniçe olarak izliyorsunuz, oysa mavi tülü ve entariyi bir defalık geçirebilirdiniz üstünüze ya da suçlarını itiraf eden kadını ya da General'in kırsağını ya da samanlıkta basılan köylü kadını canlandırabilirdiniz...**[B., s.43-44]**

Ama aslında birinin, herkesin roller konusunda kafası karıştığında sorunu çözebilmek için profesyonel izleyici rolünü/görevini üstlenmesi şarttır. Irma, oyunun başında oyunlara katılmadığı için bunu başarabilecek durumdadır.

IRMA :(...)Yanlış alarm. İşi biten muslukçu bu, gidiyor.
CARMEN : Hangisi?
IRMA : Gerçeği.
CARMEN : Gerçeği hangisi?
IRMA : Muslukları tamir eden. **[B.,s.47]**

Yaşamdaki rollerle, “yanılsamalar evindeki” roller birbirine karıştığında, her defasında Irma işleri yoluna koyar.

IRMA : (...) Ama General, Başpikopos ve Yargıç’ın yaşamın içinde olduklarını unutma...

CARMEN : Hangilerinden söz ediyorsunuz?

IRMA : Sahicilerinden

CARMEN: Hangileri gerçek? Bizim evdekiler mi?

IRMA : Ötekiler. *[B., s.49]*

Ancak Irma’nın kendi “özel tiyatrosu” için duyduğu hırs ve onun salt izleyici ya da sahne dışındaki yazar olarak kalmasını engeller. O da, Kraliçe ölünce onun rolünü üstlenir. Irma’nın sahnede seyirci olma konumu, oyunun içine girdikçe değişir. Bu açıdan ele alındığında Irma, *Hizmetçiler*’deki Claire ve Solange’la ciddi benzerlikler taşımaktadır. Irma gibi, kızkardeşler de, geliştirdikleri ve kontrol altında tutmaya çalıştıkları oyunun izleyicisidirler ve oyunları ilerledikçe yaratıcılarını ele geçirmeye başlar. Oyun, oyunu yaratanlardan bağımsızlaşır, giderek canlı bir organizmaya dönüşür. Bu canlı organizma izleyici/oyuncu konumlarını istediği gibi dönüştürür ve içiçe geçirir. Irma’nın *Balkon’un* finalinde söylediği gibi oyunun gerçek izleyicisi de zaten hem izleyici, hem oyuncu durumundadır. Carmen’in, genelevden çıkmak üzere olan Roger’a verdiği tarifi, Irma izleyiciye verir. Carmen müşterisine, Irma hem kendi tiyatrosunun, hem Genet tiyatrosunun izleyicisine seslenmektedir.

IRMA : (...) evinize dönme vaktiniz geldi, hiç kuşkunuz olmasın eviniz buradan da sahte ve gerçekdışı...Gitmeniz gerekiyor...Dar sokaktan sağa dönersiniz...(son bir ışık daha söndürür) Sabah oldu bile. **[B., s.111]**

Oyuna bakıldığında Fahişe Carmen, Genelev Patroniçesi Irma'nın karşıtı olarak çıkar izleyici/okurun karşısına. Genelevde kurulan oyunlar onun yardımıyla ve varlığıyla ve "rolleri" üstlenmesi ile mümkündür. Bu anlamda oyun ilerledikçe sahnedeki Carmen-Irma ilişkisi bir tür oyuncu-izleyici ilişkisi olarak yeniden tanımlanır. İzleyici ile oyuncuları biraraya getiren mekan bir geneleve, izleyici-oyuncu ilişkisi de, Carmen ile Irma'nın lezbiyen ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, iktidarın, cinsel baskın kimliğin izleyicide olduğu kösnül bir ilişkiye dönüşür. Tiyatro insanın aynasıysa, Irma'nın çelişkilerini yansıtan Carmen gibi, Genet'nin oyuncuları, Genet'nin izleyicisini yansıtır. Üstelik izleyici de Irma gibi sonunda oyuna dahil olur, teslim olur.

Genet'nin sembollerle sık dokunmuş tiyatrosu, Katolik ayinlerini yansılarken, hem gösteriden yalıtılmış, hem de psikolojik olarak gösteriye dahil olmuş bir izleyiciye ihtiyaç duyar. Irma bu anlamda da Genet tiyatrosundaki izleyici metaforudur.¹

Irma merkezde olmak üzere oyun boyunca bu karmaşık izleyici kavramının kendini tekrarladığı görülür. General, Başpiskopos ve Yargıç, bastırılmış bedensel isteklerinin çağrısıyla geldikleri

¹ Sidney Homan, *The Audience as Actor and Character*, (Levisburg: Bucknell University Press, 1989), s. 58.

yanılsamalar evinde bireysel açıdan önemsiz ve silik rollerini, soylu ve önemli rollerinin içinde yok etmeye çalışırlar. Bir yandan da, kendilerinin, çeşitli fantezilerde sembole dönüştürülmüş, soyutlanmış halleriyle nasıl tekrar edildiklerini, tekrar üretildiklerini izlerler. Oyuncu ve izleyici kimlikleri, tek kimlik içinde yoketme, Genet tiyatrosunun asal eksenini oluşturur. Buradan Genet'nin bütün oyunlarına uygulanabilecek bir ironi formülü çıkarmak mümkündür: İnsan hem sahnede, hem sahne dışındaki günlük yaşamında rol yapar ama yaşamda oynanan rollerin bilincinde olunmadığından, yaşamda üstlenilen roller, tiyatrodaki üstlenilen rollerden daha az “gerçek”tir.

Hizmetçiler'de aynı anlayış daha oyunun başında temel kabul olarak sunulur.

Açılış sahnesinde hanımefendi ile hizmetçinin gerçekliğinin yanlış olduğu gösterilir. Her ikisi de hizmetçidir, biri Madam'ı, diğeri kendi kardeşini taklit etmektedir. Ancak bu rollerin de etkisi indirgenmiştir, çünkü bu iki kadın ergenlik çağındaki oğlanlar tarafından oynanacak ve gösteriden her tür gerçeklik duygusunu uzaklaştıracak biçimde, amatörce oynamaları istenecektir kendilerinden. İki hizmetçinin, Papin kardeşlerin gerçek hikayesinden yola çıkmış olsa da, bu hizmetçiler toplum tarafından aşağılanmanın intikamını ancak fantastik bir dünyada alabilirler ve erkek homoseksüeller olarak düşünüldüklerinde, sınıf nefretleri travesti bir cinsel baskı fantezisine dönüşür; ancak

bu da çalımdır çünkü bu da düşseldir,
göstermelidir.¹

İki kız kardeş Claire ve Solange’ın oyun içinde oynadıkları oyun boyunca, kendi gerçeklerinden parçalar koparıp, rollerine yapıştırdıkları görülür. Ortaya çıkan uygunsuz diyaloglar, onların konuşma ritmini aksatmaz. Sütçü, Claire ve Solange’ın tavan arasına ait bir sembolken, Claire –Solange ikilisi, Bayan-Claire ikilisine dönüştüğünde, bu sembol bağlamıyla ironik bir karşıtlık oluşturacak biçimde gündeme getirilir.

Solange : (...) Sütçüyü de mi elimden
alacaksınız? Açıkça söyleyin. Sütçüyü
almak istediğinizi saklamayın²

Başkasını “oyarken”, kendi yaşamlarının sözcüklerini, sorunlarını ve alışkanlıklarını da yaşayan hizmetçilerdeki bu içiçe geçmişlik durumu oyun içinde oyun/oyun içinde gerçek ilişkisinin birlikte dokunmuş yapısını gösterir. Oyunun finalinde yaşam-oyun ilişkisi, yaşam-ölüm ilişkisine dönüşmüş, “oyunlarla yaşama” gerçeğinin, adı konulmamış derin anlamı olan ölüm, bir kez daha kıyıya vurmuştur. Claire, Bayan rolüneyken zehirli ihlamuru içerek gerçek Claire kimliğiyle hem Bayan’ı öldürmüş, hem intihar etmiş, hem Solange’a kendisini öldürterek ona var olma şansı vermiş, hem de Solange’ın Claire rolüneyken bu “cinayet”i işlemesi nedeniyle bir kez daha varolmuştur. Oyun boyunca gerçeğe oyun, oyun kişileriyle

¹ Innes, *Ön.ver.*, s.109.

² Jean Genet, *Hizmetçiler*. Çev.: Salah Bırsel (İstanbul: Nisan Yayınları, 1989), s. 16.

gerçek kişiler arasındaki sürekli geçişler, kurguda bir tür sarmal yapının oluşmasını sağlamaktadır. Sarmal, kendi içine dönerek gelişirken bir yandan da sürekli döngüyü sağlamaktadır.

Hizmetçiler'in kendi içine doğru derinleşen sarmal yapısının bir benzerine *Balkon*'da yer verilmiştir. Dördüncü tabloda, ilk kez “gerçek” gibi görünen bir oyun kişisini çıkarır Genet sahneye. Üç ayna bu oyun kişisini yansıtacaktır ama Genet'nin oyuna düştüğü nota bakılırsa, bu aynalar üç ayrı oyun kişisi tarafından canlandırılacaktır.

Bu anlamda, bu sahnede kullanılan aynalar “çarpıtın” aynalardır, bu nedenle ve Genet'nin tersine çevrilmiş metafiziği içinde, gerçek aynalardan daha gerçektirler. –sahne direktifi boş çerçevelerin içinde durup, serseriye taklit eden küçük adamı taklit etmek üzere üç oyuncu çağırır sahneye. Bu anda izleyici kavramı, tiyatroyu bütünüyle ele geçirir: kendisini görmek istediği gibi yansıtan üç aynadaki görüntüsünü izleyen oyuncuyu izleriz.¹

Oyun boyunca asiler tarafından gözlenip duran genelevi belki de aynı açıdan gözleyen izleyici, asilerin içine, yanlısamalar evinin hemen dışına yerleştirilir ustalıklı. İzleyicinin neredeyse Irma kadar geniş olan görme açısına rağmen, geneleve yaklaşanlar dışında asi grubu görmesi olanaksızdır. Çünkü her şeyi gören göz ironik bir biçimde kendini göremez.

Genet'nin ve Beckett'in tiyatrosunun, ironinin tiyatro sanatındaki kullanımına en büyük katkısı, yarattığı yeni izleyici-sahne ilişkisidir. Genet, anlamsal düzeyde, ironinin en basit, retoriğe dayalı

¹ Homan, *Ön.ver.*,s.64.

tanımını, tiyatro sanatının üstünü örtecek şekilde genişletmiş, “görünen hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını” göstermekle kalmamış, buradan bir adım daha ilerleyerek, oyun kişilerinin yaptığı gibi deneyi ve deneyimi olabilecek en uç noktaya kadar götürmüştür. Genet’in yarattığı oyun kişileri, içsel özelliklerinin tutarlı bütünlüğü içinde tanımlanmış kişilikler olarak varolmak yerine salt rollerine indirgenirler ya da o noktaya kadar soyutlanırlar. İçinde bulunarak var ettikleri oyunlarda, paralel aynalarda çoğalan ve gitgide gerçeklikten uzaklaşan görüntülerinin imgeleri birer maska dönüşür.

Genet’in tersine çevrilmiş denklemi, ironinin de yeni denklemidir. Görünen, gösterilen, söylenenin izleyici/okur tarafından algılanmayı hedefleyen “gerçek” öte-anlamı, Genet tiyatrosunda, görünenin bütün yapaylığı, yanlışlığı, yanıltıcılığının bilincine varmış okuyucunun/izleyicinin bu bilgisine rağmen taklitle gösterileni, rolü, gerçek kabul etmesi ironiyi yaratır.

Absürd yazarların ürettikleri metinlerle ironi tarihine nasıl katkı yaptıkları sorusunun yanıtı, aynı zamanda bu metinlerin Sartre ve Camus’nun temsil ettiği varoluşçu tiyatrodan farklılığını da belirleyen biçimlerinde saklıdır. Varoluşçu düşüncede ve bu düşüncenin sanatta temsil edilmesinde, insan varlığının ölümlü belirlenmesi, varoluş serüvenini ironik kılar. Absürd oyun yazarları insanın var olmaktan kaynaklanan bunalımını, yazmanın, konuşmanın, sahnede bulunmanın bunalımıyla yansıtmışlar, ürettikleri metinlerin kurgusuyla, biçimi ve diliyle, uyumsuzluğu, uyumsuzluğun diliyle ve araçlarıyla anlatmanın ironisinden beslenmişlerdir.

Her eylemin bir karşı eylemle hareketsizleştirildiği ya da yorgun düşürüldüğü, her sözün bir karşı sözle suskunlaştırıldığı ya da söze boğulduğu uyumsuz tiyatro metinlerinde ironi ancak metinlerin anlam ve anlatım özelliklerinin birlikte değerlendirilmesiyle ortaya koyulabilmektedir. Çünkü insan varoluşunu belirleyen uyumsuzluk, yazma eyleminin de belirleyicisidir. Dolayısıyla varolmanın ironisi, doğal olarak yazmanın ironisinde kristalize olur, somutlanır.

Bu bölümde ele alınan Beckett'in, Ionesco'nun ve Genet'nin oyunları hem uyumsuz düşüncenin beraberinde bilgece ama buruk bir gülümseyişle taşınan genel bir ironik tonu barındırır, hem de anılan yazarların her biri tiyatro sanatını oluşturan farklı öğelere vurgu yaparak bu ironiyi özgün katkılarıyla damıtarak geliştirir, çeşitlendirir ve uygularlar. Bu anlamda Samuel Beckett'in yazarken hep elinde tuttuğu öz-farkındalık, oyunlarının aynı özelliği barındırmasını sağlar ve Beckett tiyatrosunda ironi aygıtını kendine işaret etme, içinde bulunulan ortamın farkında oluş ve yazarın ve izleyicinin kastedilmesi gibi teknik seçimlerle işletir. Ionesco için ise ironi daha çok dilin bir fonksiyonu olarak çıkar ortaya; çoktan yetersizleşmiş, iletişim gereksinimini karşılayamayan ama yine de temel ifade aracı olarak egemenliğini ve gücünü koruyan bir organizma olarak dil, ironik bir biçimde yetersizliğinin ortaya konulabilmesi için kullanılmak durumunda kalınmıştır. Ionesco bu bilinçle yazdığı oyunlarında, böyle bir dil algısının kaçınılmaz sonucu olarak dili bir tür karşı-dile dönüştürerek, yazma eylemini ironik kılmıştır. Genet tiyatrosuna gelindiğinde ise izleyicinin gündelik hayatının tiyatrodan daha "sahte" olduğu anlayışının sürekli yinelenmesi, Genet'nin ironi anlayışını

üzerine bina edeceği rol kavramı ya da yaklaşımıyla doğrudan bağlantılı olduğu görülür. Yaşamda üstlenilen roller farkında olunmaksızın edinilip yaşatıldığından, tiyatrodaki üstlenilen rollerle karşılaştırıldığında daha az gerçektir. Onun bu yaklaşımı gerçeklik/sanat ilişkisinin, bir tür yansıtma, taklit etme ilişkisi olduğu ön kabulüyle belirlenen her tür konvansiyonun yadsınması ve tersine çevrilmesi anlamına gelir. Genet'nin ironisi bu genel yadsımadan beslenir.

Kaynakça

- Acheson, James. *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*, London: Macmillan Press, 1997.
- Beckett, Samuel. *Bütün Oyunları-1 (Godot'yu Beklerken, Tüm Düşenler, Oyun Sonu)*. Çev: Uğur Ün İstanbul: Mitoş/Boyut, 1993.
- _____. *Godot'yu Beklerken*, (Bütün Oyunları-I içinde). Çev: Uğur Ün, İstanbul: Mitoş/Boyut, 1993.
- _____. *Godot'yu Beklerken*. Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1990.
- _____. *Tüm Kısa Oyunları (29 Oyun)*. Çev: Akşit Gökçürk, İstanbul: Mitoş/Boyut, 1997.
- _____. *Dante...Bruno...Vico....Joyce*, London: Faber&Faber, 1972.
- Brater, Enoch ve Cohn, Ruby ed. *Around the Absürd* içinde, Charles R. Lyons, *Beckett, Shakespeare and the Making of Theory*, Ann Arbor: The Univ. Of Michigan Press, 1993.
- Cohn, Ruby. *The Comic Gamut*, New Jersey: Rutgers University Press, 1962.
- Copeland, Hanna C., *Art and the Artist in the Works of Samuel Beckett*, Hague: Mouton, 1975.
- Gadamer, Hans Georg. *Hegel's Dialectic* New Haven: Yale University Press, 1986.
- Genet, Jean. *Balkon*. Çev.: Uğur Ün, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1990.
- _____. *Hizmetçiler*. Çev.: Salah Birsal, İstanbul: Nisan Yayınları, 1989.
- Hobson, Harold. "Samuel Beckett: Dramatist of the Year," *International Theatre Annual*, no:1, London: John Calder, 1956.

- Homan, Sidney. *The Audience as Actor and Character*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1989.
- Innes, Christopher. *Avant-Garde Theatre*, London: Routledge, 1993.
- Ionesco, Eugene. "Tiyatro Üzerine Çok Basit Düşünceler," *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı*. Ed.: Hüseyin Salihoglu , Ankara: Imge Yayınları, 1995.
- _____. *Bütün Oyunları-2 (Kel Şarkıcı, Ders)*. Çev.: Hasan Anamur, İstanbul: Mitoş/Boyut, 1997.
- Iser, Wolfgang. "The Art of Failure: The Stiffled Laugh in Beckett's Theatre," *Theories of Reading, Looking and Listening*. Ed.: Harry R. Garvin, Lewisburg: Bucknell University Press, 1981.
- _____. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____. *The Implied Reader*, London: Johns Hopkins Press, 1978.
- Laing, R.D.. *The Divided Self*, Harmondsworth: Penguin, 1974.
- Levy, Shimon. *Samuel Beckett's Self-Referential Drama*, Basingstoke: Macmillan, 1990.
- Robbe-Grillet, Alain. "Samuel Beckett or 'Presence' in the Theatre," *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Ed.: Martin Esslin, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1965.
- Schwartz, Jerome. *Irony and Ideology in Rabelais*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Albert Camus'nün *Yanlışlık* Adlı Oyununda Kişiler Ve Uzamlararası Karşıtlıklar

The Disagreements Among The Characters and Settings in The Play *Cross Purpose* by Albert Camus

Abdullâtif Acarhoğlu *

ÖZET

Bu çalışmada, başlığından anlaşıldığı gibi Albert Camus'nün Yanlışlık adlı oyunundaki kişiler ve uzamlar arasındaki karşıtlıklar araştırılmış ve bu karşıtlıklar kesitler halinde yapısal bir bağlamda ele alınmıştır. Değer-nesneyi ele geçirmeye çalışan kimi kişiler arasındaki ilişkiler, birliktelik ilişkisinden karşıtlıklar ilişkisine dönüşürken, kimileri arasında baştan sona süregelen karşıtlıklar izlenmiştir. Kişi karşıtlıkları yanında dönüşüme uğramayan iki de uzam karşıtlığı saptanmıştır. Sonunda, kişi karşıtlıklarının bir cinayet, iki intihar ve bir ruhsal yıkıma neden olmasıyla, karşıtlıkların ne denli güçlü olduğu ortaya çıkarken, uzam karşıtlıklarının oyunda yadsınamayacak bir yeri olduğu görülmüş ve kişi karşıtlıklarının temelinde asıl uzam karşıtlıklarının bulunduğu sonucuna varılmıştır.

ABSTRACT

This study discussed the disagreements not only among the characters but also settings in the play Cross Purpose by Albert Camus. These disagreements were examined in a structural framework in sequences. When the purposes are crossed it was observed that the type of relationship of changed from agreement to disagreement or vice versa. However, there seems to be a constant disagreement among some characters. Besides the

* Doç.Dr. Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı öğretim üyesi.

character disagreement two setting disagreements that do not change were noticed. In the end, the character disagreements turned out to be so strong that it resulted with one murder, two suicides, and a nervous break-down. With this respect, it was observed that setting disagreement placed an important role that cannot be disregarded and it was also found out that character disagreements resulted from setting disagreement.

Daha çok romanları, özellikle de *Yabancı* adlı romanıyla tüm dünyada ünlenen Albert Camus, aynı zamanda deneme ve tiyatro oyun yazarıdır. Denemeleri, bir bakıma roman ve oyunlarına temel oluşturur; işlediği konular, romanlarında ve oyunlarında¹ somut örneklere dönüşür. Başka dillerden yaptığı uyarlama oyunlarını bir yana bırakırsak, *Yanlışlık*, *Caligula*, *Sıkıyönetim* ve *Doğrular* olmak üzere dört adet oyunu bulunmaktadır. *Yanlışlık*'ın *Yabancı*²'da kısa bir özeti³ bulunduğu aralarında metinlerarası ilişkiler de bulunmaktadır. Tiyatro Camus'nün yaşamında özel bir yer tutar. Hatta tam bir tiyatro tutkunu olduğu söylenebilir. Oyun yazarlığı yanında yönetmen ve oyuncu olarak da görev aldığı olmuştur.

Bu çalışmada, tiyatrosundan örnek olarak seçtiğimiz *Yanlışlık*⁴ adlı oyununu inceleyeceğiz. Ancak bu çalışmada, kişiler ve uzamlar

¹Herbert R.Lottman, Camus'nün *Yanlışlık* ve *Caligula* oyunlarının *Yabancı* ve *Sisyphé Efsanesi*'nde dile getirdiği "absurde" (saçma) düşünceye bağladığını yazar. Bkz. Lottman, Herbert R. *Albert Camus*, le Seuil, Paris, 1978, s. 327.

²Ilona Coombs, benzer öykünün Orta Çağ'dan beri çeşitli anlatılarda, şarkılarda ve basında çıktığını yazar; örnek olarak Paul Benichou'nun *Annesi'nin Öldürdüğü Asker* adlı eski bir şarkısı ile Louis Claude de Saint-Martin'in Haziran 1796'da *Portrem*'de aktardığı bir olayı bildirir.. Ilona Coombs, *Camus, homme de théâtre*, A.G.Nizet, Paris, 1968, s. 55.

³*Yabancı*'daki özette, (Jan ve Maria'nın) bir de çocukları bulunmaktadır.. Albert. Camus, *Yabancı*, çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1973, s. 106-107.

⁴Albert Camus, *Yanlışlık*, Çev: Ferit Edgü, Ataç Kitabevi, İstanbul, 1960.

arasındaki karşıtlıklar irdeleyeceğiz. Araştırmamızı yürütürken, yazarı ve yaşamöyküsünü olabildiğince bir yana bırakıp metiniçi ilişkileri ve söylemleri dikkate alarak oyunu kendi bütünlüğü içerisinde yapısal bir bağlamda ele almaya çalışacağız.

Yanlışlık'ta önemli roller üstlenen dört kişi bulunmaktadır. Bunlar kitapta verilen sıraya göre Martha, Maria, Anne ve Jan'dır. İhtiyar uşak, oyunda fazla bir etkinlik göstermediğinden konumuz dışı bırakılacaktır. Karşıtlıklar daha çok Jan-Maria, Jan-Martha, Maria-Martha ve Martha-Anne arasında sürmektedir. Oyunda üç perde ve ilk iki sahnede sekizer, son sahnede dört olmak üzere toplam yirmi sahne bulunmaktadır. Her ne kadar her sahne ayrı ayrı çözümlenebilirse de kişi ve uzam karşıtlıklarını göz önüne alarak beş kesit halinde çözümlenmeye çalışacağız.

Oyun dikkatli okunduğunda görülecektir ki, anlatı boyutunda "eyleyen" olarak adlandıracağımız tüm kişiler tutum ve davranışlarıyla içinde buldukları koşullara, istek ve arzularıyla da birbirlerine karşı başkaldırı¹ içindedirler. Bu karşıtlıkları, aşağıda kişi ve uzam karşıtlıkları başlıkları altında inceleyeceğiz.

1. Kişi Karşıtlıkları

1.1. Jan-Maria

Oyunun kurgusu içinde yer almayan ancak öyküleme zamanı çerçevesinde öğrendiğimize göre Jan ve Maria, buldukları -adı verilmeyen- ülkede mutludurlar. Martha ile annesi ise bir Avrupa ülkesinde otel işletmektedirler ve mutsuzdurlar. Bu dört kişinin farklı

¹John Cruickshank, *Yanlışlık* "her şeyden önce varlığın saçmalığını anlamış olan birkaç tipin portresidir" şeklinde yazar. Bkz. John Cruickshank, *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı*, de Yayınevi, 1965,s. 263.

ülkelerde bulunması, oyunun **başlangıç durumunu** oluşturmaktadır. Kişilerin bu durumu sürüp gidecekken oyundaki kurgunun başlamasına da neden olan ve "etkin eylem" olarak adlandıracağımız bir değişim olur: Jan, yirmi yıldır bulunduğu ülkeyi terkedip annesiyle kız kardeşini bulmak üzere Maria'yla birlikte yaşadıkları Avrupa ülkesine gelir ve oyun fiilen başlamış olur. Jan annesiyle kardeşine kimliğini açıklamayacağından oyun, tanınma-tanınmama ikilemi üzerine kurulmuş olmaktadır. Jan, bu davranışını bir "oyun" (s. 9) olarak görmekte ve bu oyunu sürdürmek istediğini belirtmektedir. Bu tanımlamaların yapılmasıyla kişi, zaman ve uzam hakkında bilgi sahibi olmakla kalmıyor aynı zamanda bunların sınırlarını da öğrenmiş oluyoruz.

Biraz gerilere gidersek, Jan yirmi yıl önce çalışmak ve zengin olmak üzere ailesini ve ülkesini terkederek denizi ve güneşi olan sıcak bir ülkeye gitmiştir. Beş yıl önce orada Maria adlı bir kişi ile evlenip onu da ikna ederek haber vermeden doğduğu ülkeye geri dönüp kızkardeşi Martha ile annesine sürpriz yapmak istemektedir. Daha önce bunu kabul etmiş olan Maria, Jan'ın kimliğini gizleyerek onlara bir oyun yapmak istemesine karşı çıkmaktadır. Görüldüğü gibi, Jan'a ilk karşı çıkan kendi karısı Maria olmaktadır.

Bu durumda okur ya da izleyici olan bizler, bu karı-kocayı yaşadıkları ülkede mutlu oldukları beş yıl süresince değil, geldikleri ülkede birbirlerine karşı oldukları bir anda bulmaktayız. Başka deyişle aralarında "birliktelik" (A) ilişkisi olduğu anda değil, "ayrılık" (V) ilişkisi olduğu anda karşımıza çıkmaktadırlar. Bu değişimi şu şekilde gösterebiliriz:

AFRİKA

Ö1AÖ2

AVRUPA
DEĞİŞİM

Ö1VÖ2
(Ö1AÖ2) → (Ö1VÖ2)

Her ne kadar karşı çıkan Maria gibi görünse de, bu iki öznenen her biri diğerinin görüşüne karşıdır. Başka deyişle Maria, Jan'ın tek başına kimliğini gizleyerek otelde kalmasına razı olsa ya da Jan bu düşüncesinden vazgeçerek kimliğini açıklasa aralarında karşıtlık olmayacaktır.

Edebiyatı çatışmalar ve karşıtlıklar olarak adlandıran eleştirmenlerin görüşüne uygun olarak Maria sahneye girer girmez (III. Sahne) Jan'ın "Beni mi izliyorsun?" (s. 9) şeklinde soru sorması, aralarındaki ilk karşıtlığı göstermektedir. Maria da "Keşke biri gelse de, sana rağmen kim olduğumu söylesem onlara" (p. 9) diyerek onunla aynı görüşü paylaşmadığını açıkça söylemektedir. Buradaki "sana rağmen" deyişi Jan'ın karşıtlığına iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Jan, verdiği kararı savunmakla yetinirken Maria, saldıran konumundadır. Bazen saldırıda ölçüyü kaçırdığı da olur. Örneğin "saplantı" sözcüğü kullanmaktan çekinmez: "Bu senin saplantın zaten. Daha başlangıçta bir tek kelime yeterdi" (s. 9). Görüldüğü gibi ona sadece karşı çıkmakla kalmaz, oldukça güçlü bir anlam yüklü olan "saplantı"yı kullanmayı tercih eder. Jan, aralarındaki sorunu büyütmemek için bunun bir "saplantı" olmadığını "alinyasının gücü" olduğunu vurgular. Maria, saldırı tonunu düşürerek ona "bazı durumlarda insan[ın] herkes gibi olmak zorunda" (s. 10) kaldığını söyleyerek kendini tanıtmanın en kısa yolunun "adını söylemek" olduğunu belirtir.

Bu karı-kocanın "gitmek mi kalmak mı?" konusundaki karşılıklı atışmalardan başka sahnedeki davranışları da aralarında bir

anlaşmazlık olduğuna tanıklık etmektedir. Bazen davranışların sözlerle ya da sözlerin davranışlarla desteklendiği olur. Bu davranışları sahne bilgileri aracılığıyla öğreniyoruz: "Maria bir hareket yapar. Jan onu durdurur" (s. 11). Görüldüğü gibi sözcükler düzeyinde olan karşıtlıklar fiziksel davranışlarla desteklenmektedir. Jan'ın onu durdurmasının nedeni duydukları ayak sesleridir. Seslerin yaklaşmasıyla Jan, "onu kapının ardına iter" (s. 11). Seslerin uzaklaşmasıyla tekrar karşılıklı konuşmalarına dönerler. Sonunda Jan'ın dediği olunca Maria, ayrılırken "(boş ellerini göstererek) Bak ne kadar bomboşum. Sen bir şey bulmaya çalışıyorsun, beni böyle bırakıyorsun" (s. 13) ve "Maria birden arkasını döner". Aslında Jan, onu göndermek istemekte, açıkça "git" diyerek kovmaktaysa da Maria'nın cevabı kesin bir "Hayır" olacaktır. Maria, beş yıldır ilk kez ayrı bir gece geçireceklerini, bu bir gecenin onu "o boş yatakta bir ömür boyu" yalnız bırakmasına neden olabileceğini ileri sürerek bir şeyler sezdiğini söylemek ister gibidir.

Bu arada Jan ile Maria arasında geçmişe dönük olarak verilen söz konusunda da tartışma çıkmaktadır. Jan, annesinin kendisine ihtiyacı olduğunu anladığı gün kendi kendine bir söz verdiğini söylerken, Maria da ona evlendikleri gün verdiği birlikte yaşama sözünü hatırlatır. Sahnede birlikte oldukları süre içerisinde karşıtlıklar sürüp gitmekte, aralarında "bir akşam" bile sorun olmaktadır. Jan, sadece bir akşam ayrılmanın önemli olmadığını düşünürken, Maria "Candan sevişenler için bir akşam az şey değildir" (p. 12) diyerek ona bu konuda da karşı çıkmaktadır.

Karşılıklı zıtlasmalar sürdükçe, yeni anlaşmazlıklar ve gerginlikler çıkacaktır ortaya. Bunlardan biri de kadın-erkek

çekişmesidir. Önce Maria'nın düşüncesini öğrenelim: "[...] erkekler hiç bir zaman doğru dürüst sevmesini bilmezler. Hiçbir şey memnun etmez onları. Bildikleri tek şey yeni ödevler, yeni ülkeler, yeni yuvalar düşlemektir. Oysa biz sevişmek için acele etmek gerektiğini, aynı yatağı paylaşmak, el ele vermek, uzaklaşmalardan korkmak gerektiğini biliriz. İnsan sevdiği zaman başka birşey düşünmez" (s. 12). Ayrıca Maria, "[...] erkeklerin aşkı acı vericidir [...]. Seçtiklerini bırakmaktan alıkoyamazlar kendilerini" (s. 13) derken insanlık tarihi kadar eski olan bir konudan sözeder; kocasını annesiyle paylaşmak istememektedir.

Jan ile Maria sözler ve davranışlarla sahnede "karşıtlık" örnekleri sergilese de sonunda birisi "etkileyen özne", diğeri "etkilenen özne" konumunda olacaktır. İnandırıcılık yönü daha ağır bastığından Jan'ın dediği olur ve Maria "etkilenen özne" durumuna düşer.

1.2. Martha-Anne Karşıtlığı

Anne, Jan'ın ve kız kardeşi Martha'nın annesidir. Bu başlık altında oyunun başlangıcında ve daha öncesinde ortak amaçları olan ana-kızın daha sonraları nasıl birbirlerine karşı çıktıkları ve hatta düşmanca tutum içine girdikleri incelenecektir.

Daha önce "birliktelik" ilişkisi içerisinde bulunan Martha ile annesi arasında Jan'ın gelişiyle birlikte "ayrılık" ilişkisi başlar. Bu durumda, ana-kız akrabalık bağıyla birbirine bağlı olan bu iki eyleyenin içinde bulunduğu durum, yukarıda gördüğümüz karı-koca bağıyla birbirine bağlı olan Jan-Maria'nın dönüşümüne benzer:

JAN'DAN ÖNCE

Ö1AÖ2

JAN'DAN SONRA

Ö1 V Ö2

DEĞİŞİM

(Ö1ΛÖ2) → (Ö1 V Ö2)

Şimdi de bu değişimin neden ve nasıl oluştuğunu araştıralım. Martha ve annenin ortak amacı, yaşadıkları soğuk ülkeyi terketmek, denizi ve güneşi olan sıcak bir ülkeye yerleşmektir. Ancak bu düşlerini gerçekleştirmek için parasal güçleri bulunmamaktadır. İstekleri daha baskın çıktığından, bir süredir yasadışı bir yol seçmişlerdir: Otellerine yalnız gelen zengin müşterilerine tuzak kurarak öldürüp paralarına sahip olmak. Burada her iki öznenin aradığı "değer-nesne" para olmaktadır. Okur olarak kitabın kapağını açan ya da izleyici olarak oyunu görmeye giden bizler, son müşterileri olan Jan'ın gelişine tanık oluyoruz.

Daha önce birçok kişiyi öldürüp paralarına konan anne ve kızı, daha ilk sayfada farklı birer kişilik sergilerler. Martha, "hem yalnız, hem zengin" kişiler bulmayı umdukları için "uzun zaman" beklemek zorunda kaldıklarını belirterek sabırsızlık örneği sergiledikten sonra şöyle yakınır:

Şu son yıllarda sinek avlayıp durduk.
Uzun zaman in-cin top oynadı otelede. Fakir
yolcular kalamıyorlar, yolunu şaşırın
zenginleriye uzun zaman beklemek gerekiyor (s.
5).

Annesi ise böyle "yakınma"sını doğru bulmadığını, zenginlerle uğraşmanın hiç de kolay olmadığını vurgular. Martha, Anne'nin "yakınma" suçlamasına hemen karşılık vermekte gecikmez: "Şu son günlerde size bir hal oldu anne, handiyse tanıyamayacağım sizi" (s. 5). Tartışmalarının nedeni, zamanın hızla akıp gitmesiyle

Anne'nin yaşlanması ve kızın da sabırsızlanmaya başlamasıdır. Başka deyişle, artık zamana karşı cinayet işler duruma gelmişlerdir.

Anne-kız arasındaki diğer suçlamalara bir göz atmak istersek; anne, kızını çılgın olmamakla, gülümsememekle, yüzünün "haşın" olmasıyla suçlar. "Benim yerim burası değil" (s. 8) diyen Martha'ya annesi, "Ama ben, yuvama gidiyormuş gibi birşeyler duymayacağım" (s. 9) şeklinde cevap vererek kızına karşı olduğunu gösterir. Görüldüğü gibi o zamana kadar Martha ile annesi arasında birleştirici bir rol oynayan cinayet, Jan'ın gelişiyiyle ilk kez ayrımcı bir rol üstlenmiş olur.

Martha, yukarıda değindiğimiz gibi müşteri azlığından yakınıp hareketli günler geçirmeyi arzu ederken, annesi -yaşlılığının da etkisiyle- bıkkınlık duymakta, sessizlik, dinlenme ve Tanrı'ya kavuşmak istemektedir¹. Ayrıca gözleri iyi görmemektedir. Eğer cinayet işliyorsaydı, bu daha çok alışkanlıktan kaynaklanmaktadır². Cinayet konusunda da kızından o kadar farklı düşünmektedir ki, "öldürmek" fiilini bile kullanmakta güçlük çekmektedir:

İnsanın tanımadığı birini öldürmesi daha kolay oluyor [...]. Artık kelimelerden korkmuyorum işte, sevin (s. 6-7) derken ne kadar güçlük çektiği görülmektedir. Oysa kızının gözü dönmüş, öldürmek için sabırsızlanmaktadır bir bakıma. Şu cümleler onun ne kadar kararlı olduğunu göstermektedir: [...] Öyle dolambaçlı sözlerden hoşlanmıyorum ben. Cinayet cinayettir. İnsan ne istediğini bilmeli [...]"(s. 7).

İkisinin ne kadar farklı olduğu şu diyalogda bir kez daha görülecektir:
Martha- Onu mutlak öldürmeliyiz anne.

¹ Camus, *Yanlışlık*, *Ön.ver.*, s. 5 ve dev.

², *a.g.y.*, s. 7.

Anne, **daha yavaş bir sesle**- Evet onu mutlak öldürmeliyiz.
Martha- Çok garip söylediniz bunu.
Anne- Bıkkınlık geldi kızım. İsterdim ki bu sonuncu olsun. Öldürmek yoruyor insanı. [...] (s. 7).

Martha, annesinin kararsız olduğunu görünce onu etkilemek için cinayeti basite indirgemeye çalışır. Amacı, annesinin kendisine yardımı sürdürmesidir: "Biliyorsunuz ki öldürmek bile gerekmiyor, çayını içecek ve uyuyacak. Daha canlıyken taşıyacağız ırmağa" (s. 7). Anne'nin sözlerine bakılırsa, önceleri kızıyla çok daha iyi anlaşmaktaydı. Bundan böyle kızının davranışlarını taşkınlık olarak değerlendirmektedir. Geçmişle o günün farkını şöyle değerlendirir: "Önceleri işimize ne hırs ne de acıma katıyorduk, gereken kayıtsızlık içinde davranıyorduk. Bugün ben yorgunum, sense hırslı" (s. 21).

Anne yalnız kaldığında da kızının neden bu kadar farklı olduğunu ve öldürme konusunda bu denli kararlı olduğunu düşünür. Kendisiyle onu tekrar tekrar karşılaştırır: "Niçin bu adamı öldürmek için bu kadar istekli Martha? Benimse bir tane daha öldürmek için hiç bir istek yok içimde. Bu gece rahatça uyuyabilmek için onun gitmesini istiyorum" (s. 20).

Aralarındaki bir başka anlaşmazlık konusu da yaş farkıdır. Her birinin yaştan kaynaklanan farklı istekleri vardır. Martha, bu farklılığı şu cümlelerle dile getirir: "Siz ihtiyarsınız, gözünüzü kapatıp unutmak istiyorsunuz her şeyi, bense yüreğimde yirmi yaşın isteklerini duyuyorum, yeniden" (s. 22). Sonunda bir de suçlama: "[...] beni o güneşli diyarlarda değil de burda dünyaya getiren sizsiniz" (s. 22). Amacı, annesini suçluluk duygusuna kaptrarak değer-nesneyi ele geçirmek için yardım etmesini sağlamak ve bir an önce ülkeyi

terketmektir. Amacına ulaşırsa onu bırakıp tek başına da denizi ve güneşi olan bir ülkeye gidebilecektir. Annesi ise, "bu suçlamalarını duymaktansa ağabeyin gibi unutmak isterdim seni de" (s. 22) diyerek böyle bir kızının olmamasını yeğlediğini söylemek zorunda kalır.

Martha, Jan ile konuşması sırasında da annesiyle aralarında görüş birliği bulunmadığını söyler. Jan'a özel sorulardan hoşlanmadığını söylerken "Annem arada bir yanılıp cevaplırsa da, ben hiç bir zaman karşılık vermem" (s. 17) diyerek annesiyle kendisi arasına bir engel koyar. Ayrıca aralarındaki karşıtlığı şöyle anlatır Jan'a:

Annemin istekleri tabii benimkiler kadar coşkun değildir. [...]. O, sizin kalmanızı isteyecek kadar denizi, dalgalı kumsalları düşünmez. Yalnız benim için önemlidir bu [...]
(s. 26).

Martha, annesi Jan ile konuşurken bile ikide bir araya girer ve ona eleştiriler yöneltir. Örneğin, "Anne, bunları anlatmanız için bir sebep yok" (s. 18). Nitekim Anne, kızın çıkışından sonra "Onun söylediklerini önemsemeyin Mösyö. Gerçekten bazı konularda konuşmaya dayanamıyor" (s. 20) diyerek birleştirici bir rol üstlenmek ister.

Jan'ın öldürülmesi konusunda da anlaşamamaktadırlar. Anne, hiç olmazsa "bu işi" yarına bırakmayı teklif ederken, kızı "ya bu gece, ya hiç bir zaman" (s. 22) diyerek kesin kararını bildirir. Bu durumda ikisi arasında bir karşıtlık daha ortaya çıkmaktadır: Anne serinkanlı ve sabırlı, kızı ise heyecanlı ve sabırsız. Annesi ile kızı arasındaki karşıtlık Jan'ın ölümünden sonra da sürüp gidecektir. Konuşmalarından Anne'nin bu işten artık bıktığı ve buna bir son

verilmesi gerektiği anlaşılır. Açıkça "bu işi" sevmediğini söyler. Kızı ise, bir bakıma onu etkilemek ve cinayetlere sürüklemek ister. Aralarındaki anlaşmazlık Jan'ın ölümünden sonra iyice su yüzüne çıkar. Anne, öylesine yorgundur ki, Jan'ın ölümle uyku arasındaki haline bile özenir. Onun "olup bitenlerden habersiz dinlenmenin tadını" (s. 34) çıkardığını söyler. Martha ise, yorgunluktan ve uykusuzluktan kıpırdayacak hali kalmayan annesine, öylesine kızar ki "Sapıtmaya başladınız anne. Size yapacak çok işimizin olduğunu söylüyorum. Onu sulara attıktan sonra, nehrin kenarındaki izleri yok etmemiz, yol üstündeki izlerini karıştırmamız, bavullarını, çamaşırlarını ortadan kaldırmamız gerekecek" (s. 34) der.

Daha sonra Anne, kızını zehirli çayı¹ götürdükten sonra Jan'ın odasına çıktığını, eğer daha önce içmeseydi, engel olacağını ama artık çok geç olduğunu söyler. Martha ise, Jan'ın "dalgın"lığının ve "saf"lığının kendisini "daha çok" kışkırttığını anlatır. Zaten "insanların alıklığı karşısında" duyduğu hırsın bu cinayette de kendisine yardımcı olduğunu söyler. Anne, gece için "güç bir geceydi" (s. 36) derken kızını, "Hiç bir cinayet bana bu kadar kolay gelmemişti. Denizi şimdiden duyar gibi oluyorum, içimde beni bar-bar bağırtaçak bir sevinç var" (s. 36) diyerek ne kadar büyük bir zevk duyduğunu anlatır. Jan'ın öldürüldüğü günü "büyük bir gün" olarak niteler. Bundan böyle "yeniden genç kızlığı[na]" dönmek, "koşup zıplamak" istemektedir. Dahası kendini yeniden dünyaya geliyormuş gibi görmektedir.

Tartışma Jan'ın kimliğini ortaya çıkmasından sonra da bitmez. Anne, oğlunu tanıyamayan "bir ananın" yaşama hakkı olmadığına

¹*Yabancı*'daki özetle cinayet çekiçle işlenmiştir. Camus, *Yabancı, Ön.ver.*, s. 107.

inanır. Yeterince yaşadığını hatta, oğlundan da uzun yaşadığını söyleyerek "o nehir dibinde" ona kavuşmak ister. Anne, bütün katillerin cezasının bu olması gerektiğini söylerken kendisinin evlat katili olduğunu, cezasının daha da ağır olması gerektiğini düşünür. Düşüncesini şu sözlerle anlatır: "özgürlüğümü yitirdim. Cehennemin başlangıcı bu" (s. 38). Martha "madem öyleydi, şimdiye kadar aklın nerdeydi?" dercesine "O titremek nedir bilmeyen ellerinizle adamların bacaklarından tutup ölüme yolladınız. O zamanlar özgürlüğünüzü, cehennemi, yaşamanıza engel olunacağını düşünmüyordunuz. Devam ettiniz. Oğlunuz nasıl değiştirebilir bunu" (s. 38) diyerek haykırır. Aslında Martha'yı, annesinin ölmesinden çok, kendisinin yalnız kalacağı endişelendirmektedir. Ne de olsa yeryüzünde ona tek destek olan annesidir. Annesi de "alışkanlıktan" diyerek kendini kurtulmaya çalışır.

Martha, Jan'ın ailesini ve ülkesini bırakıp gitmesinin bir bedeli olduğunu ve bunu canıyla ödediğini söyler. Sahne bilgileri de aynı doğrultuda olmak üzere Martha'nın "gittikçe artan bir ihtirasla" konuşması gerektiğini öğütler. Martha, Jan'ın durumunu ve kendi durumunu anlatmak için, konuşmasını şöyle sürdürür. Sözlerindeki karşıtlıkları daha iyi vurgulamak için, bu kez karşılıklı okuyalım:

Hayatın bir insana verebileceği her şeyi elde etmişti. [...] Başka ülkeler tanıdı. Denizi dilediklerince yaşayan insanları gördü(s. 39). [...] Görüp tanyacağı birşey kalmamıştı (s. 39).	Bense burda kaldım. Burda, küçük, loş, sıkıntı içinde, bu kıtanın yüreğine batmış, bu toprağın derinliğinde büyüdüm. Biri çıkıp da öpmeyi beni dudaklarımdan (s. 39).
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Annesi öldürmeden önce onu tanıyıp tanımadığını sorunca, Martha tanımış olsaydı da bir şeyin değişmeyeceğini söylemekten çekinmez. Kuşkusuz en acı olanı, Martha'ya ağlayıp ağlamadığını sorduğu zaman, "Hıh, bilmezsin ki sen ağlamayı" (s. 40) diyerek yine kendisi cevap vermesidir. Geri kalan kısmı sahne bilgilerinden okuyalım: "Yavaş yavaş ona yol veren Martha'yı hafifçe iter. [...] Yol iyice açılmıştır. [...] Martha annesinin çıkışına engel olmaz. Anne dışarı çıkar" (s. 40). Annesinin kendisini bırakıp gitmesi üzerine Martha, "Madem ki sevmiyor beni, ölürse ölsün o da" (s. 41) diyerek başlı başına yalnız kaldığını kabul eder.

Karşımıza çıktıkları ilk andan itibaren karşıtlık tutumu sergileyen ana-kız da Jan ve Maria gibi birbirinden ayrılırlar. Ama ölüme yolculuğu seçerek. Anne, birçok kişiyle birlikte oğlunu da attığı ırmakta ölümü seçecek, kızı ise kendini asarak canına kıyacaktır. Seçtikleri bu yol, yaptıkları yanlış nedeniyle kendilerini arındırmaya çalışmaktan başka bir şey değildir.

1.3. Jan-Martha Karşıtlığı

Jan ve Martha arasındaki karşıtlık, birlikte buldukları ilk andan itibaren başlar. Okur/izleyici olan bizler bu anı, ne metinde ne de sahnede görüyoruz, Jan'ın olanları Maria'ya aktarmasıyla öğreniyoruz. Söylediklerine bakılırsa, Martha ile annesi "bir kelime söylemeden" (s. 9) karşılarlar onu. Üstelik bakarlar ama görmezler. Jan'ın yirmi yıllık özlemi bu şekilde son bulur. Başka deyişle Jan, tam bir düş kırıklığına uğramıştır. Çünkü o, "yuvaya dönen bu kaçkın çocuğa

sofralarını açacaklarını beklerken ancak bir bira" (s. 9) içebilmiştir, o da parası karşılığı.

Kardeşlik bağıyla birbirine bağlı olan bu iki özne arasındaki karşıtlık daha önce gördüğümüz eyleyenlerden farklı olarak değişime uğramayacak aynı kalacaktır. Aralarındaki karşıtlık şu şekilde gösterilebilir:

Ö1 V Ö2

Jan ile Martha'nın sahnedeki ilk sözleri, bu iki kişinin ileride de anlayamayacakları izlenimi vermektedir. Üstelik bu konuşmalar henüz kendileri hakkında değil uşak hakkındadır:

Jan-Garip bir hizmetçiniz var.
Martha-İlk defa onun hakkında böyle bir sitem işitiyoruz. Her zaman yapması gereken işleri yapar (s. 14).
Daha sonra Jan'ın evli olup olmadığı sorusuna:
Jan-[...] Evet evliyim. Zaten yüzüğümü de görmüşsünüzdür.
şeklinde cevap vermesiyle, Martha sert bir tutum takınır:
Martha-Görmemiştim. Burda parmaklarınıza bakmak için değil, fişinizi doldurmak için duruyorum [...] (s. 15).

Jan'ın bütün iyi niyetli soru ve davranışlarına karşı, Martha hep kötü niyetle cevap vermektedir. Örneğin şu sözlere bir göz atalım: "[...] Herhalde bana masal anlatacak değilsiniz. Buraya eğlenmeye gelenlere verecek hiç birşeyimin olmadığını anlamışsınızdır. Nicedir bunu bütün bu çevredekiler anladılar. Çok geçmeden siz de anlayacaksınız ki buraların en sessiz oteli burasıdır. Aşağı yukarı kimseler uğramaz gibidir" (s. 16). Martha'nın bu sözleri, onun sadece Jan'la değil o çevrede oturanlarla da pek iyi ilişkiler içinde olmadığını

göstermektedir. "[...] böyle davrananların ilki değilsiniz" (s. 17) derken birçok kişiyle aynı diyalogun daha önce geçtiğini haber vermektedir. Bir bakıma annesiyle kapalı bir uzamda yaşamaktadır ve oradan cesetleri ırmağa atma dışında her ikisi de dışarı çıkmamaktadırlar. Zaten öyle anlaşılmalıdır ki, annesi ve kendisi böyle "rahat etmek"tedirler.

Bazen Jan'ın sorduğu sorulara aksi cevap vermekle kalmaz, soru sorma hakkı olmadığını bile söylemeye cesaret eder. Kıskançlığın etkisiyle olsa gerektir ki, Jan'la herhangi insani ilişkiye girmek istememektedir. Onun için müşteri müşteridir, başka bir şey değil. Aşağıdaki alıntı bunu doğrulamaktadır: "Her müşterinin yeri neyse onu alın, bu yer hakkınız sizin, daha çok birşey istemeyin" (s. 16). Jan'la anlaşmaya hiç niyeti olmayan Martha, bu görüşünü ona açıkça söylemekten çekinmez: "Aramızda bir uzaklık bırakmak ikimizin de iyiliğindedir" (s. 16). Jan'ın dayanışma isteği Martha'nın bireysellik ve yalnızlık isteği ile çelişmektedir. J. Cruickshank'a göre Martha "mutluluğu varlığa karşı başkaldırmada" ararken Jan "varlığa inanmada bulur"¹. Yine J.Cruickshank'ın yazdığı gibi

Martha her şeyden önce insan-dışı sertlikte bir kadın olarak gösterilmiştir. Ama Jan, Martha'nın yaratılışının çok derinliklerinde tortu olarak kalmış olan insancılığı geliştirmekle kendi kaderini tayin eder².

Martha, Jan'la olan anlaşmazlığını birçok kez yinelemek ister: "Mademki aramızda ortak birşeyimiz yoktu, böyle birden bire özdenleşmemiz için önemli nedenler olmalıydı. Kusura bakmayın ama

¹Cruickshank, *Ön.ver.*, s. 265.

². *a.g.y.*, s. 266.

ben böyle bir neden göremedim" (s. 17). Martha, öylesine olumsuz biridir ki, Jan'ın peşin para verme önerisini bile geri çevirir. Oda anahtarını verirken bile saldırganlığını korur: "Şunu da çıkarmayın aklınızdan, sizi kendi çıkarımız için kabul ediyoruz" (p. 20). Martha, Jan'ın kendisinden nasıl farklı olduğunu sonunda kendisi de anlar ve bu düşüncesini şu sözlerle dile getirir: "Herşeyi hoş görüyorsunuz, teşekkür ederim" (s. 24). Jan'ın ona verdiği cevap da o denli ilginçtir: "[...] size çok garip bir insan olduğunuzu söyleyeceğim" (s. 24).

Jan'ın ölümünden sonra Martha, "Tiksiniyorum ondan. İsteddiğini elde ettiği için tiksiniyorum" (s. 41) diyecektir açıkça. Bu şekilde bilinç altında yatan kıskançlık duygusunu dışa vurmuş olmaktadır. Ondan, "istediğini elde ettiği için" nefret etmektedir, başka bir şey için değil.

1.4. Martha-Maria Karşılığı

Maria'nın ertesi gün kocası ile buluşmaya gelmesi ve Martha ile karşılaşmasıyla yeni bir karşıtlık doğar. Konuşmaları baştan sona birbirine karşı gelişir; hiçbir konuda anlaşamazlar. Anlaşamadıkları gibi birbirleriyle saldırgan bir biçimde konuşurlar, özellikle de Martha. Böyle konuşmaları için her birinin kendi nedenleri vardır. Martha, annesinin yardımıyla bir dizi cinayet işlemiş, onlardan çaldığı paralarla sıcak bir deniz ülkesine gidecekken bu düşünüyü gerçekleştirememiş, kardeşini ve annesini kurban vermiştir. Akrobalarından kimseyi tanımadığımız Maria¹ ise, mutlu olduğu eşi

¹ J.Cruickshank Maria için "Maria oyunun tek gerçek insan varlığıdır. Bu bakımdan Yanlışlık'taki soyut, sert havanın susturduğu insanların sözcülüğünü yapmak zorundadır" demektedir.. *a.g.y.*, s. 267.

Jan'ı anlamakta güçlük çektiği bir neden yüzünden kaybetmiş, mutluluk nedeni ortadan kalkmıştır.

Burada her iki eyleyenin birbirleriyle karşılaştıkları andaki ruhsal durumları konuşmalarını ve davranışlarını olumsuz yönde etkilediği görülmektedir. Martha annesi ve onunla birlikte hayallerini, Maria kocasını ve onunla birlikte geleceğini kaybetmiştir. Bu durumda aralarında karşıtlık ilişkisi bulunmaktadır ve bu ilişki şu şekilde gösterilebilir:

Ö1 V Ö2

Şimdi de öznelerin kullandıkları sözlere ve fiziksel davranışlarına bir göz atalım. Kocasının "gece yarısı" çekip gittiğini söyleyen Martha'ya, Maria "inanmıyorum buna, burda kalmasının sebeplerini biliyorum çünkü. Sizin böyle konuşmanız da endişelendiriyor beni. Söyleyeceğiniz neyse çabuk söyleyin" (s. 42) diyerek sabırsızlandığını gösterir. Üstelik, kocasını görmeden "bir adım" bile atmayacağını belirtir. Dahası "bu oyundan" ve "bu karışıklıktan" bıktığını söyler. Martha, son derece kayıtsızdır. "Beni ilgilendirmesiz" diyerek sıyrılmak ister işin içinden.

Martha'nın Jan'ın kardeşi olduğunu bildiğini söylemesi üzerine konuşmalar daha da çıkmaza girer. Maria "şiddetle" konuşmaya başlar. Öldüğünü öğrenmesi üzerine, "sıçrar", "Siz bir delisiniz, hem de bağlanacak bir deli" diyerek "ona atılır gibi bir hareket yapar" (s. 43) ve "feryat edercesine" konuşmasını sürdürür. Ayrıca Martha'yı ve annesini "silik birer kişi" (s. 46) olarak niteler. Aşkın anlamını soran Martha'ya "içimde yer etmiş bir inançsızlık olmasa, bunun anlamını tırnaklarımın arasında suratınız parçalanırken anlardınız" (s. 43-44) diyerek cevaplar.

Martha, aralarında "ortak hiç bir şey" olmadığını söyleyerek açıkça kovar onu. Çünkü Maria, "anlamadığı bir dilden" konuşmaktadır. Maria'nın sözünü ettiği "aşk, sevinç, acı" gibi insana özgü duygulardan yoksundur. Kısacası sürekli "aşağılayıcı" bir tavır takınan Martha hem suçlu hem güçlüdür. Çünkü Maria'ya saldırmaktan bir an bile geri durmaz. "Gözyaşlarınız iğrendiriyor beni" (s. 41) diyerek saldırır. İnsanla ilgili her şeyden nefret ettiğini açık açık söylemekten de çekinmez:

Ölmeden önce, bir insan elinin sıcaklığının bana zorla kabul ettireceği birşeyin olması ya da insanların bu iğrenç şefkatinin adımsıra geleceği düşüncesi çileden çıkartıyor, cinleri başıma üşütüyor (s. 45-46).

Jan'ın annesiyle kardeşinin "bire katil" olduğunu öğrenen Maria, "Masaya dönerek, yumrukları göğsünün üstünde boğuk bir sesle konuşur" ve "ağlamaya başlar" (s. 44). Martha için sarfettiği sözler, "kör", "duygusuz", "düşman", "hayvanlar gibi" olurken Jan için, "üstün bir insan", "istekli bir can" nitelemelerini kullanır. Karşılıklı zıtlasmalar, şiddetini artırarak sürer. Örneğin şu diyalogu okuyalım:

Maria, **ona dehşetle bakarak**- Oh, bırakın beni!
defolun gidin! Bırakın!

[...]

Martha, **şiddetle**- Susun onun hakkında
konuşulmasını istemiyorum.
Tiksiniyorum ondan. [...] (s. 46).

Maria'ya, annesiyle kardeşinin suyun derinliklerinde olduklarını bilmesine karşın "gene de bunda avaz avaz bağırarak bir sebep" (s. 44) göremediğini de söylemekten çekinmez. Kendisi için de "ölümden başka çıkar yol" olmadığından onlara katılmak istemektedir.

Aslında Martha, yalnızlıktan korkan biridir. Bunu birçok kez yineler. Maria'ya da "aslında suç da yalnızlıkmış" (s. 45) derken insanın yalnız yaşayıp yalnız öldüğünü söylemek istemektedir. Bu şekilde kendisinin de yalnız başına öleceğini haber verir. Ona göre "gerçek mutluluk" için kulakları tıkamak ve yüreği taşlaştırmak gerekir. İnsan bunu yapamıyorsa ölümü seçmekten başka çaresi kalmamaktadır, tıpkı annesi ve kendisi gibi. Maria'ya gelince, "çöl" olarak adlandırdığı bu ülkede yaşayamayacağını söyleyerek "diz üstü çöker" ve Tanrı'ya yalvarır. Son çare olarak İhtiyar'dan yardım diler. O da geri çevirir. Rolü gereği ihtiyar, eşyadan farksızdır.

2. Uzam Karşıtlığı

Oyunda nasıl ki kişi karşıtlıkları bulunuyorsa, aynı zamanda uzam karşıtlıkları da bulunmaktadır. Burada iki uzam karşı karşıya gelmektedir. Bir tarafta denizi, güneşi ve sıcakkanlı mutlu insanlarıyla bir Afrika ülkesi, diğer tarafta da -buna karşı- denizi ve güneşi olmayan, soğuk, yağışlı, mutsuz insanlarıyla bir Doğu Avrupa ülkesi ve bu ülkenin bir kentinde kapalı bir uzam olan bir otel.

Jan, karısı Maria ile birlikte "güneşin altında" sevdikleri bir evde yaşamakta olmalarına karşın, Jan ailesiz mutlu değildir; onların kendisine ihtiyacı olduğunu düşünmektedir. Ancak aradan uzun zaman geçtiği için Maria'nın dediği gibi kendi ülkesine döndüğünde "yabancı gibi" olur ve kendisine "yabancı gibi" davranılır. Burada zaman da iki uzamın karşı karşıya gelmesinde önemli rol oynamaktadır. Zamanın geçmesi, Jan'ı doğduğu ülkede "yabancı" yapmıştır. Zaten Maria da bunun bilincinde olduğundan şöyle konuşur: "Kısa bir zaman geçmeye görsün, insanın özçocuğu bile bir

yabancı olup çıkar" (s. 10). Gerçekten de Jan, yabancı gibi geldiği otelde yabancılığının kanıtı olarak bir pasaport taşımaktadır. Maria geldiği Avrupa'yı "hüzünlü" bulmakta, "mutlu bir yüz"e rastlamadığını anlatmaktadır. Dahası ülkesinden ayrıldığına pişman olmakta ve Jan'a "Gidelim burdan, n'olursun Jan, gidelim, mutluluğu bulamayacağız burada" (s. 10) diyerek yalvarmaktadır bir bakıma.

Daha önce belirttiğimiz gibi, Jan yirmi yıl önce çalışmak ve zengin olmak üzere ailesini ve ülkesini terkederek Afrika'ya gitmiştir. Bu durumda daha oyun başlamadan bu iki ülke karşı karşıya getirilmektedir. Avrupa ülkesinde işsizlik vardır; iş bulursa bile ancak geçinecek kadar kazandırmakta, zengin olmaya olanak vermemektedir. Gittiği Afrika ülkesi ise, çalışma alanı sunmakla kalmamakta, servet yapma fırsatı da vermektedir. Oradaki parasal mutluluk ruhsal yönden de tatmin eder insanı, tıpkı Jan'ın dediği gibi: [...] Gerçekten oranın akşamları erinç verir insana. Burada tam tersi..." (s. 23). Jan, bu Avrupa ülkesini şu cümlelerle betimler:

"[...] burda herşeyi, insanların konuşmalarını, herşeyi, herşeyi yadırgıyorum [...]. Gerçekten garip bir yer burası" (s. 27).

"[...] ne kadar yabancı burası[...]" (s. 27).

"[...] şimdi karar verdim, akşam, yemekten sonra gideceğim" (s. 29).

"[...] Maria'nın hakkı varmış" (s. 31).

Martha ve annesi de -kuşkusuz birçok kişi gibi- bu ülkeyi ve "burası ufacık bir kasabadır" (s. 18) dedikleri yeri terkedip denizi, güneşi olan bir ülkeye gitme hayali ile yaşamaktadırlar. Martha, şu sözlerle kahretmektedir orada geçmekte olan zamana:

[...] Avrupa'nın bu orta yerindeki küçük noktanın üstünde oldukça uzun, renksiz yıllar geçti. Alıp götürdüler buranın sıcaklığını.

Yakınlık duymanın tadını unutturdular bize (s. 20).

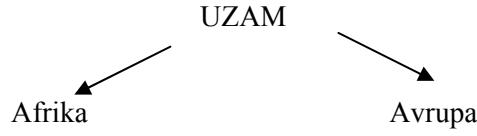
Ana-kızın buldukları şehir, "ufuksuz topraklar", "yağmurlu şehir", "karanlık ülke" nitelendirmeleriyle çıkar karşımıza (s. 6). Gidecekleri ülke ise, Martha'ya göre "denize karşı sere serpe yaşamak"tır (s. 6). Kendisi ömründe görmediği şeylere, annesi de rahatına kavuşacaktır¹.

Martha düşlerini gerçekleştirmek için her şeyi göze alır, cinayet işlemeyi bile. "Bu ülkeyi unutmak, denizi gören bir eve yerleşebilmek için" (s. 21) her şeyi yapmaya, önüne çıkan her engeli çiğneyip geçmeye hazırdır. Zaten sayfa 26'da bu savı kendisi doğrular: "Onlara [isteklerine] erişebilmek için önüme çıkan her engeli yıkacağımı sanıyorum" (s. 26). Bu kasvetli ufuk iyiden iyiye bezdirdi beni" (s. 22).

Oyundaki kişilerin tamamı göz önünde bulundurulduğunda, içinde buldukları ortamı sevmedikleri, ondan kurtulmak istedikleri, kısacası hemen hiç birinin yaşadığı ülkede mutlu olmadığı görülmektedir. Örneğin Jan, denizi, güneşi ve havası olan bir ülkede yaşamakta ve para sorunu bulunmamaktadır. Mutlu mudur? Hayır! İçinde bulunduğu duruma ve ülkeye başkaldırmıştır. Maria'ya "[...] insan gurbette ve unutulmuş içinde mutlu olamaz. Her zaman bir yabancı olarak kalmaz insan" (s. 12-13) diyerek kendisini sürgünde hissettiğini belirtirken, Maria da "[...] mutlu olduğum o ülkeyi düşünüyorum" (s. 13) demekle, kendisinin de ülkesi dışında sürgünde olduğunu belirtmektedir. Kendi ülkesinden yabancı bir ülkeye Jan'la birlikte gelmiş, ama onu kaybetmiştir. Kocasını bulamayınca "bu

¹ Camus, *Yanlışlık, Ön.ver.*, s. 7.

yabancı memlekette" sabrının taşmakta olduğunu söylemektedir¹. İki karşıt uzam şu şekilde gösterilebilir:



Kardeşinin ölümü üzerine annesinin de kendisini yüzüstü bırakmasından sonra Martha da "sürgün"² sözcüğünü açıkça kullanmaktan çekinmez: "Kendi ülkemde bir sürgünden başka birşey değilim artık. Başımı koyacak bir yer yok" (s. 41). Daha sonra da "Benim yerim de burası işte, bu ufuksuz, bu kapalı yer" (s. 41) diyerek bu kapalı uzamdan çıkamayacağını vurgular. Martha, ölümün de sürgün olduğunu Jan'ın da sürgüne böylece gittiğini söyler: "Sonsuzluğa sürgün edilen, oraya, o acı yuvaya girdi şimdi. Alık. İstediklerine kavuştu, buldu aradığını" (s. 46). Ama unutmamak gerekir ki, Martha, Jan'ın yerinde olmak isterken Jan da Martha'nın yerinde olmak istemektedir. İşte asıl çelişki burada yatmaktadır. Martha'nın yaşadığı kapalı uzamı kendi betimlemesinden okuyalım:

Sağımı, solumu, önümü, ardımı çevreleyen
ülkeler, ovalar, dağlar, denizin yelini
kesiyorlar" (s. 41).

[...] Bakışlar dört bir yanda perdelenir. Öylesine
sınırlanmıştır ki çevresi, yüzünü ancak
dilenmek için gökyüzüne kaldırabilirsin
(s. 41).

Hemen söyleyelim ki, kişi karşıtlıklarının asıl nedeni de bu iki uzamdır. Aslında bu iki uzam da kişiselleştirilmiştir bu oyunda. Çünkü bu uzamları betimlemek için kişi betimlemelerinde kullanılan

¹ a.g.y., s. 42.

²Zaten Camus, daha önce oyuna "Sürgün" adını koymuştu. Daha sonra değiştirerek Yanlışlık adını verdi. Coombs, *Ön.ver.*, s. 60.

sıfatlar kullanılır. Jan ile Martha arasındaki şu diyalog buna tanıklık etmektedir, özellikle Martha'nın söyledikleri:

Jan- [...] Oraların baharı, duvarların üstünde açan binlerce çiçek insanı ister istemez heyecanlandırır. Oturduğum şehri çevreleyen tepelerde bir saatçik dolaşsanız üstünüze sarı gül ve bal kokusu siner.

Martha- Ne güzel. Burda bahar dediğiniz manastırın bahçesinde açan bir gülle iki tomurcuktur. (Alayla). Bu bile buranın erkeklerini heyecanlandırmaya yeter. Ama onların canları da bu cimri güle benzer, daha güçlü bir soluk soldurabilir onu. Onların hakettikleri bahar da bu işte (s. 25).

İki farklı uzam karşılaştırılırken hava durumuna da sık sık göndergede bulunulur. Hava Avrupa'da soğuk, Afrika'da sıcaktır. Martha ile annesi arasındaki konuşmalar, bu konuya ne denli önem verdiklerinin göstergesidir:

Martha- Anne, oralarda, plajların kumu gerçekten yakar mı insanın ayaklarını?

Anne- [...] Söylenenlere bakılırsa güneş herşeyi kavurmuş oralarda (s. 8).

Yukarıdaki satırlara bakılırsa, aradıkları sıcak değil, kavuran sıcaktır. Üstelik güneş dertlere deva olarak sunulmaktadır oyunda. Güneş varsa sorun yoktur ortada. Martha'nın şu sözleri bu savı doğrulamaktadır: "[...] Bütün sorunları ortadan kaldıran güneşin parıldadığı ülkeye gitmek için sabırsızlanıyorum. Benim yerim burası değil" (s. 8). Güneşin sorunları çözdüğü doğruysa, bunun tersi de doğrudur Martha

için. Başka deyişle, güneşin olmadığı yerde, sorun vardır; yaşadığı kasabada güneş olmadığı için, sorunların kaynağını burada aramak gerekir.

Başlangıçta çalışacak, zengin olacak bir uzam olarak sunulan bu deniz ve güneş ülkesi, aynı zamanda bir tatil beldesidir. Aşağıya alacağımız karşılıklı konuşma, oraların ne kadar sessiz ve ıssız bir dinlenme yeri olduğunu gözler önüne serer:

Martha-Oralarda ıssız, sakin kumsallar olduğunu duymuştum.

Jan- Evet, insanların yaşadığını hatırlatacak hiç birşey yoktur. Sabah erkenden kumun üstünde deniz kuşlarının ayak izleri görülebilir. Hayatın izleri yalnız bunlardır [...] (s. 23).

Martha, oraların öylesine sakin olduğunu, hatta tanrıların bile oraya yaklaşmadığını söyler: "Orda kaçılır, kurtulunur, kucaklaşılır, dalgalar içinde yuvarlanılır, denizin koruduğu o ülkelere tanrılar yaklaşmaz" (s. 41).

Sonuç olarak, oyundaki bütün kişilerin birbirlerine karşı bir tutum izlediklerinden sonunda yalnız kaldıkları görülmektedir. Zaman zaman birlikte yaşıyor olsalar da yalnızdırlar ve yalnız olmaktan acı çekmektedirler. Gerçekten de Jan ile Maria beş yıldır evlidir, ama daha önceleri birbirleriyle anlaşıyor olsalar da, karşımıza çıktıklarında, anlaşmaları bir yana birbirlerine tam anlamıyla karşı çıkarlar. Jan, gelişiyse her şeyden önce kendisi, annesi ve kız kardeşi için zincirleme bir mutluluk getirmeyi umarken kimliğini gizleme konusundaki inatçılığı yüzünden zincirleme bir umutsuzluk getirir; karısı ruhsal yönden olmak üzere kendisi, annesi ve kız kardeşi ölür.

Martha için hiçbir yerde, hiçbir şekilde mutluluk yoktur. Martha'nın bu konuda söylediklerini okuyalım: "İşte hepimiz düzendeyiz anlayın bunu, ne onun için, ne bizim için ne hayatta ne ölümden sessizlik yoktur. Evet, o ülkede bile sessizlik yoktur" (s. 46) derken "İnsanlar ölümlü ve mutlu değiller"¹ diyen Caligula ile aynı görüşü paylaşmaktadır.

Yanlışlık'ın tamamı göz önünde bulundurulduğunda gerçekten de kişiler umduklarını bulamazlar. Ne kadar çırpınırlarsa çırpınsınlar mutluluğa erişemezler. Geç de olsa, Martha bunu anlamıştır: "Niçin bağırmalı denize doğru, aşka doğru, niçin? Hepsi gereksiz bunların hepsi. Bir alay bu" (s. 47). Ayrıca, kişilerin hiçbiri arzusuna erişemez. "Hakettiğim şeylere kavuşmak yok artık [...]. Sevdiğim şeylerden uzağım" (s. 41) diyen Martha, bu durumu çok güzel dile getirir. Kimse kimseyle anlaşamaz. Buldukları yerlerle de barışık değillerdir. Aynı şekilde Anne ile kızı Martha, yıllardır suç ortağıdır. Daha önce anlaşıyor olsalar da, oyunun başlamasından itibaren birbirlerine karşı tutumlar içindedirler.

Aslında Jan karısı ile ailesi arasında birleştirici bir rol oynamak ister. Ama başarısızlığa uğramakla kalmaz, rolü geri teper. Bir taraftan kendisinin karısıyla arası açılırken, diğer taraftan Anne ile Martha'nın arası bozulur. Maria ile Jan'ın annesi kurgu gereği birbirleriyle karşılaşmazlar. Çünkü Maria otele tekrar döndüğünde Jan suyun dibini çoktan boylamıştır. Ama karşılaştıysalardı, onların da aralarında karşıtlık gözlenecekti kuşkusuz. Maria, annesinin oğlu Jan'ı tanımamasına çok şaşırmıştır. Şaşkınlığını şu sözlerle dile getirir: "Onların biraz önce seni tanımamış olmalarına inanamıyorum. Bir ana

¹Albert Camus, *Caligula*, Gallimard, Paris, 1947, s. 111.

çocuğunu nerde olsa tanır. Bundan tabii ne olabilir?" (s. 9). Alıntıda görüldüğü gibi Maria, daha konuşmadan Anne ile karşı bir tutum içindedir. Bu nedenle olsa gerektir ki, Anne ile Martha'nın ölüm nedenleri birbirinden farklıdır. Anne, oğlunun ölmesine neden olduğu için pişmanlıktan canına kıyarken Martha, özlemine çektiği ülkeye gitme konusundaki başarısızlığı yüzünden ölümü seçecektir.

Anne-oğul arasında her ne kadar uzun sayılabilecek konuşmalar geçse de, aralarında çarpıcı bir karşıtlık gözlenmemektedir. Aksine, birbirini anlamaya çalışan iki kişi olarak çıkmaktadırlar karşımıza. Aslında bunda, Jan'ın birçok kez yalan söylemesi de rol oynamaktadır. Örneğin Anne'nin "Daha önce oturmuş muydunuz burda?" sorusuna "Hayır, ama epey zaman önce buralardan geçmek fırsatını bulmuştum" (s. 18) derken yalan söylemektedir. Anne ve Jan'ın anlaşmazlıkları bir yana zaman zaman dostça konuştukları bile olur. Hatta bir ara Anne, ona farkında olmadan "oğlum" bile der¹. Kuşkusuz, aralarında ikide bir Martha girmese, konuşmalarını çok daha ilerletip birbirlerini daha iyi anlayacaklardı. Sahne bilgileri içerisinde yer alan özgün metinde yatık (italik) harflerle, çeviri metinde koyu harflerle yazılı "kesin bir hareketle ikisinin ortasında durur" (s. 19) cümlesi Martha'nın bu tutumunu somut bir örnekle gösterir.

Sonuç olarak *Yanlışlık* için, karşıtlıklarla örülü bir oyun diyebiliriz. Gerçekten de uşak bir yana bırakıldığında, oyunda dört kişi rol almakta, dört de kişi karşıtlığı bulunmaktadır. Ayrıca iki de uzam karşıtlığı görmekteyiz. Aslında uzam karşıtlığı, kişi karşıtlığından da önemlidir. Çünkü kişi karşıtlıklarının temelinde de uzam karşıtlığı

¹ Camus. *Yanlışlık, Ön.ver.*, s. 20.

yatmaktadır. Sözüünü ettiğimiz bütün bu karşıtlıklar oyunda iki aşamada işlenmektedir. Bunlardan biri değer-nesneyi ele geçirmek, diğeri ortaya çıkan yeni durumdan kurtulmak, hatta mümkünse başlangıç durumuna dönmek. Ancak başlangıç durumundan değişim durumuna cinayet işleyerek geçildiği için geriye dönüş artık söz konusu olamaz. Bu durumda bulunan kişiler tam anlamıyla çıkmaza girerler. Sonuç: Bir cinayet, iki intihar, bir ruhsal yıkım.

KAYNAKÇA

- Camus, Albert. **Yabancı**, çev: Samih Tiryakioğlu, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1973.
- _____. **Yanlışlık**, Çev: Ferit Edgü, Ataç Kitabevi, İstanbul, 1960.
- Coombs, Ilona. **Camus, homme de théâtre**, A.G.Nizet, Paris, 1968.
- Cruickshank, John. **Albert Camus ve başkaldırma edebiyatı**, de Yayınevi, 1965.
- Günay, V.Doğan. **Göstergebilim Yazıları**, Multilingual, İstanbul, 2002.
- Lottman, Herbert R. **Albert Camus**, le Seuil, Paris, 1978.
- Rifat, Mehmet. **Gösterge Eleştirisi**, Kaf, İstanbul, 1999.
- _____. **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.

Tiyatro Kuramının Başlangıcından Modern Döneme Tragedyanın Algılanışı

The Perception of Tragedy: From Its Beginning to Modern Times

Ebru Gökdağ*

Özet

Çağlar boyunca tragedya gerek öz, gerek biçim bakımından sürekli değişime uğramış ve bu değişimler ve farklı yorumlar temelinde hep Poetika'dan yola çıkarak ve Aristoteles'in tanımlamaları temel alınarak yapılmıştır. Bu makalede, Batı tiyatro kuramının başlangıcı, merkezi ve referansı olan Poetika ve bundan yola çıkarak, tragedyanın dört büyük dönemde- Antik Yunan, 16. yüzyıl İtalya ve İngiltere, 17. yüzyıl Fransa ve 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan Modern Dönemdeki- değişimi sürecinde, tragedyanın dramatik bir türden, bir anlayış, bir kavrama dönüşümü incelenecektir.

Abstract

Through ages, tragedy's essence and form steadily changed. These changes and different interpretations are made, taking Poetics and Aristotle's descriptions as its base. In this article, considering Poetics as the essential beginning, the center and reference point of Western theatrical theory, four major periods,—Ancient Greek, 16th century Italy and England, 17th century France and the Modern era beginning from the second half of the 19th century— will be studied and in the process of its transformation, tragedy's change from being a dramatic genre into a perception and a concept will be examined.

* Yrd. Doç. Dr. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Tiyatro Oyuncululuğu Anasanat Dalı

Tragedya Batı dünyasında Yunanistan'da başladı. Bir doktorun oğlu olan ve M.Ö.384 yıllarında Stagira'da doğduğu söylenen Aristoteles'in *Poetika (Poetics)* adlı eseri tiyatro kuramı üzerine yazılmış ilk ve en önemli yapıttır. Yüzyıllar boyunca *Poetika*'da kullanılan kavramlar ve tartışmalar daha sonraki tiyatro kuramlarının özellikle Batı tiyatrosundaki teorilerin gelişmesini önemli şekilde etkilemeye devam etmiştir ve etmektedir. *Poetika*'nın önemi Batı tiyatro kuramının başlangıcı olmasında yatar. Gerald F. Else'e göre Aristoteles'in bu kısa eserinin yazıldığı tarih M.Ö. 335 tarihine denk gelen Lyceum (Akademi'den sonra Aristoteles'in ders verdiği okulun adı. Bu okul M.Ö. 335 yılında kurulmuştur) dönemidir (*Poetics*, 1-9). Başka araştırmacılara göre ise *Poetika* M.Ö 335-323 yılları arasında bir tarihte, yani Aristoteles'in yaşamının son 13 yılı sırasında yazılmıştır. Yunan tragedyası, *Poetika*'nın yazımından önceki yüzyılda başlamış, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides gibi yazarların yapıtlarıyla doruk noktasına ulaşmıştı. Bu yazarlardan Euripides ve Sophokles Aristoteles'in doğumundan sadece 20 yıl önce ölmüşlerdi. Aristoteles'in ders notlarının biraraya getirilmiş hali görünümünde ve dağınıklığında olan *Poetika*'nın merkezinde şiir sanatı (poetry) üzerine düşünceler ve kuramlar yer alır. Özellikle de Aristoteles'in en yüksek iki şiir türü olarak değerlendirdiği tragedya ve epik türleri ile ilgilidir. Bir üniversite hocası olarak Aristoteles *Poetika*'da bu türlerin doğasını inceler ve etkilerini nasıl var ettiklerini araştırır. Bunu o dönemde doruk noktasına çoktan ulaşmış olan büyük tragedya yazarlarının eserlerini inceleyerek, yani gerçek örnekleri çalışarak gerçekleştirir. Yine bu eserlere dayanarak, kuramlarını

geliştirir ve bazı tanım ve genellemelere yönelir. Bu yapıtlardan bazıları örneğin; Homeros'un *Odysseus* ve *İlyada*'sı Aristoteles'in zamanında çoktan 'klasik' olarak kabul edilmişti. Kendi çağdaşı olan oyun yazarları ve onların –kaybolmuş- eserleri ile bir önceki yüzyıla ait olan *Oedipus*'u model olarak değerlendirir, Sophokles, Aiskhylos ve Euripides'in oyunlarından bahseder ve tüm açıklamalarını, düşüncelerini bugün çoğunu bizlerin de okuyabildiği bu yapıtlara dayandırır. Tüm önemine rağmen Sevda Şener'in *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* adlı kitabında da belirttiği gibi Batı yazarları *Poetika*'dan önce Horatius'un *Ars Poetika* adlı eserini tanımışlardır:

Horatius, *Ars Poetika*'sı ile biçimsel ayrıntılar üzerinde durduğu, özgün bir sanat anlayışını dile getirmediği halde Batı yazarlarını en çok etkileyen yazar olmuştur. Rönesans eleştirmenleri Aristoteles'ten önce Horatius'u tanımışlardır.¹

Bunun en büyük nedeni *Poetika*'nın gerçek değerinin bu dönemdeki yazarlar tarafından anlaşılmaması değil, *Poetika*'nın Aristoteles'in ölümünden sonra yaklaşık iki yüzyıl fiilen kaybolmasından kaynaklanmaktadır. Hem Roma imparatorluğu dönemindeki, hem de Avrupa'nın Ortaçağ dönemindeki yazarların *Poetika*'yı birebir tanımadıkları düşünülmektedir. *Poetika* Rönesans'ın başlangıcında tekrar ortaya çıkmıştır. Özellikle 15. yüzyılın sonlarına doğru İtalyan klasikçileri *Poetika*'yı biliyorlardı. Bir hipoteze göre *Poetika*'nın bazı anahtar niteliğindeki el yazmaları 1453 tarihinde Bizans imparatorluğunun yıkılması ve İstanbul'un

¹ Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yay., 1991),s..65.

Türklerin eline geçmesiyle buradan kaçanlar tarafından Batı'ya getirilmişti. *Poetika*'nın ilk Latince baskısı 1498 yılında Venedikte gerçekleşti. Bu tarihten on yıl sonra yine Venedikte Yunanca olarak ve 16. yüzyıl boyunca birçok metinler, yorumlar ve farklı dillerdeki çevirileriyle yayımlandı. Ortaçağda kayıtsız kalınan ve hatta bilinmeyen *Poetika*'ya olan ilgi tragedya türünü yeniden yaratmak isteğiyle bu yüzyılda yoğunluk kazandı.¹ Bu istek doğrultusunda bazı dönemlerde içeriği ya da formu ile tartışmasız kabul edilen tragedyanın, başka dönemlerde kendi klasik formu içinde, yeni çağın değerlerini barındıramadığı ve yansıtamadığı için çok sınırlı olduğu ileri sürülmüştür. Çağlar boyunca tragedya gerek öz, gerek biçim bakımından sürekli değişime uğramış fakat bu değişimler ve farklı yorumlar temelde hep Aristoteles'in tanımını temel alarak yapılmıştır. Aristoteles tragedya'yı,

(...) ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir. '*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir*' (katharsis).²

diye tanımlar ve tragedyanın ortalamadan daha iyi olan insanları(karakterleri) taklit ettiğini belirtir. Yukarıda da bahsettiğim

¹. Geoffrey Brereton, *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. Florida: U of Miami P, 1968, s. 21-22.

² Aristoteles, *Poetika*. çev. İsmail Tunalı, (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983) s.22.

gibi İtalyan Rönesans döneminde *Poetika*'nın Latinceye çevrilmesi, böylece yeniden keşfedilmesi bu yapıtın Batı tiyatro teorisinin merkezi ve temel referansı olmasını da beraberinde getirmiştir. Bu dönem ile birlikte, yani 16. yüzyılın başlarında İtalyan aydınları kendi dönemlerinde klasik geleneğe dair yaşanan çelişkilerin, tutarsızlıkların ve karmaşaların sebebinin aslında oldukça basit ve kendi içinde bir bütün olan klasik geleneğin ve bu gelenekle ilgili elde bulunan metinlerin ve eserlerin kendi dillerine eksik çevrilmesi, yanlış okunması, yorumlanması ve kavranması ile ilgili olduğuna inanmışlar ve 16. yüzyılın ortalarında eleştirmenler Aristoteles'i yeniden çözümlene, anlama ve tanımlama gibi zor bir görevi üstlenmişler, bunu da doğal olarak kendi dönemlerinde yerleşmiş olan, Latin geleneğinden gelen, ahlaki öğretiye dayalı kavram, anlayış ve tanımlarla yapmaya çalışmışlardır. Bunu deneyen aydınlardan ilki ve en önemlisi İtalya'nın başlıca üniversitelerinde ders veren profesör Francesco Robortello olmuştur. Robortello'nun *Poetika* üzerine yorumları ve açıklamaları 1548 yılında yayınlanmıştır. Marvin Carlson, *Theories of Theatre* adlı kitabında, Robortello'nun kendi yorumunda, Aristoteles'i Horatius'a daha da yaklaştırdığını söyler ve dramatik kurama karşın gösteri (performance) düşüncesinin tekrar gündeme getirildiğinin altını çizer. Robortello dramın eğlendirme ve eğitime görevinin önemine değinmiş ve daha sonra diğer İtalyan yorumcular tarafından takip edilen ve o dönemden beri, gelenekselleşen bir yöntem dönüşen sahnede erdemli bir insanın övülmesi ve taklit edilmesi, insanları erdemli olmaya teşvik ederken, kötünün temsil edilmesi ve kınanması da kişi üzerinde caydırıcı etki

yaratır düşüncesi, dramın içerisinde çeşitli didaktik öğeler barındıran bir ahlak dersi gibi algılanmasına neden olmuştur¹. Bu bakış açısı daha sonra Fransız neoklasik kuramının temel taşlarını oluşturmuştur. Robortello komedyaya ve tragedya türlerinin ayırımını yaparken komedyanın sıradan ve düşük kişileri ele aldığını, tragedyanın da daha üstün ve yüksek kişilerle ilgili olduğunu vurgular. Komedyaya için Donatus ve Horace'ın savlarını tekrarlayarak beş-perde kuralının gerekliliğinden bahseder. Aristoteles incelediği tragedyalara dayanarak, tragedya öykülerinin güneşin bir devrinde, veya ona yakın bir zaman diliminde tamamlandığını yazar. Robortello bunun 24 saatlik bir zaman diliminden çok, güneşin doğuşu ve batışı arasında kalan zaman olduğunu, çünkü insanların normal olarak geceleri değil, bu bahsedilen zaman dilimi içinde hareket edip, konuştuklarını belirtir. Tragedyanın güneşin doğuşundan batışına kadar bir zaman dilimi içinde geçmesi gerektiği ısrarı ve şartı diğer aydınlar tarafından da sıkı sıkıya takip edilmiştir. Robortello gibi daha birçok aydın ki bunların arasında Bernardo Segni, Bartolomeo Lombardi, Giambattista Giraldi, Pietro Vettori, Antonio Sebastiano Minturno, Lodovico Castelvetro, Julius Cesar Scaliger ve daha birçoğu sayılabilir, çoğunlukla yaptıkları yorumlarla Aristoteles'i kural koyucu, hüküm getiren kişiye dönüştürmüşlerdir ki bu Aristoteles'in kesinlikle ve dikkatle kaçındığı bir durumdur¹. Bu yazarların seyircinin tragedyaı nasıl algıladığından, tragedyanın seyirci üzerindeki etkisinden çok, tragedyanın biçimi ve yapısı üzerine

¹ Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Ithaca: Cornell UP, 1984, s.38-39

yoğunlaştıkları ve Aristoteles'i **kural koyucu** gibi yanlış yorumladıkları ve anladıkları görülmektedir. Örneğin Aristoteles'in üç-birlik **kuralından** bahseder bu dönemdeki aydınlar. Oysa Üç-birlik kuralı ilk kez 1576 yılında Lodovico Castelvetro tarafından tertip edilmiştir. Tragedya biçimi üzerine değişmez **kurallara** Bernardino Daniello'nun *La Poetica* (1536) adlı eserinde rastlıyoruz. Bu kuralların içinde oyun metninin içinde tek bir olay dizisi bulunması, bunun tek bir şehirde ve bir gün içinde geçmesi kurallarıyla, tragedya ve komedy türlerinin karışık olarak kullanımının yasaklanması gibi şartlar vardı. Bunları diğer aydınların ısrar ettiği, tragedyanın beş perdeden oluşması gerektiği, ölümün sahnede gösterilmesinin yasaklanması zorunluluğu, soylu kişilerin kullanılmalrı ve tragedyanın sonunun mutsuz bitmesi gerekliliği gibi bir takım kurallar takib etmiştir. Bu kuralları Aristoteles'in düşüncelerini ortaçağ ve latin gelenekleri ve standartlarıyla uyuşturmaya çalıştıkları sırada yaratmışlardır. Örneğin, yukarıda bahsettiğim son kurallar, ortaçağ yazarlarından Aelius Donatus'un görüşlerinden gelişmiştir. Donatus tragedyayı tarih veya mitolojiden gelen soylu kişilerin mutlulukla başlayan fakat yaptıkları büyük ve kötü eylemlerin sonucu olarak ya sürgünle ya da ölümleriyle sonuçlanan ve yüceltilmiş bir şekilde yazılmış yapıttır diye tanımlar¹.

Rönesans İtalyasından sonra, klasik tragedya anlayışının Batıda değişim, gelişim ve dönüşümünde en etkili dönemler 16. yüzyıl ve sonrasında İngiltere ile 17. yüzyılda Fransa olarak karşımıza çıkar.

¹ A.g.e., s.40.

Her iki yüzyıl ve dönemde de başka bir deyişle Rönesansı takip eden iki yüzyıl boyunca Aristoteles'in kural koyucu olarak yanlış yorumlandığını ve tragedyada biçime ve yapıya dayalı kuralların daha kesinleştirilip tragedyaya ile ilgili evrensel kurallar olarak benimsendiğini ve benimsetilmeye çalışıldığını görüyoruz.

16. yüzyıl İngiltere'si yazarlarını Rönesans İtalyan yazarlarında olduğu gibi dramının biçimi, eğitim işlevi ve hayran oldukları klasik mirasa sahip çıkma isteği içerisinde buluyoruz. Örneğin, Tudor dönemi yazarlarından Sir Thomas More *Utopia* adlı eserinde ciddi ve komik malzemenin birlikte kullanılmasının uygunsuzluğundan bahseder.² Tragedyanın ahlaki eğitsel işlevi üzerine genel eğilimi, Alexander Nevyle'nin *Oedipus* (1560) için yazdığı önsözde oyunun, işlenen **günah** karşısında tanrıların aldığı korkunç intikam olarak tanımlamasından anlıyoruz.³ Bu dönemde yazılmış en önemli eser *Savunma* olarak bilinen Sir Philip Sidney'in *An Apologie For Poetry (or Defense of Poesy)* (1595) adlı yapıtıdır. Bu eser Rönesans düşüncesinin İngiltere'de olduğu kadar, genel olarak, Avrupa'da da köşe taşı olma mahiyetindedir. Sidney'in yapıtı İngiliz eleştirel düşüncesinin o döneme kadar geldiği son noktayı sergilemesi ve genel olarak Rönesans eleştirel düşüncesinin bir sentezi olması bakımlarından oldukça değerlidir. Sidney meslektaşlarına karşı şiir sanatını savunurken, şiirin metaforik olarak ele alındığında,

¹ Barrett H Clark, *European Theories of the Drama*. New York: Crown P., 1965. s. 33-36.

² Thomas More, *Utopia*, trans. Ralph Robinson, text modernized by Mildred Campbell. New York, 1947, s.61.

³ Alexandre Nevyle, *The Ten Tragedies of Seneca*, Manchester, 1887, s.162.

öğreten, zevk veren ve konuşan bir resim olduğunu iddia eder. Her türlü dünyevi öğrenmenin sonunun erdemli eylemde yattığını ve şiir sanatının daha özel, daha odaklı ve daha eyleme dayalı olması bakımından, rakipleri olan felsefe ve tarihe karşın ahlaki amaca çok daha uygun olduğunu söyler. Yine tragedyanın ahlaki faydasını öne çıkararak, tragedyanın krallara, zalime dönmekten korkmayı olduğu kadar, dünyanın belirsizliğini de öğrettiğini ileri sürer. Sidney zaman ve yer birliği kurallarına uymayan yazarları eleştirir ve bir tarafta Asya'yı, diğer tarafta Afrika'yı gösterip bir insanın hayatının tüm maceralarını iki saatten biraz daha fazla bir zaman dilimine sığdırmanın akla ve mantığa uygunsuzluğundan bahseder¹. İngiliz oyun yazarları arasında tiyatro kuramına ilişkin en geniş ve önemli yazılar yazan ilk oyun yazarı Ben Jonson olarak kabul edilir. Ben Jonson tragedya konusunda Sidney ile aynı ilkeleri savunmakta, kendi eserlerinde koro kullanmadığını ve zaman birliği kuralını ihlal ettiğini kabul eder ve savunma olarak popüler zevke hitab ederken bu eski kurallara bağlılığın hem çok gerekli olmadığını, hem de mümkün olmadığını ileri sürer. Ben Jonson, dönemin diğer oyun yazarları gibi hem klasik kuralları kabul eder, hem de seyircinin, yani halkın isteğinin klasik kurallara (Roma dönemi kuralları) tercih edilmesi gerekliliği itirafında bulunur. Bu tercih, İngiliz oyun yazarlarının uygulaması olmaya devam etmiş ve Marlow, Kyd, Shakespeare gibi oyun yazarlarıyla yeni boyutlara ulaşmıştır.

Fransa'da 17. yüzyıl başlarında drama ile ilgili en ünlü demeç François Ogier'den, 1628 yılında Schélandre'nin *Tyr et Sidon*'na

¹ Clark,. *Ön.ver.* s. 73-76.

yazdığı önsözde gelmiştir. Ogier bu önsözde neoklasik eleştirinin sınırlılığına saldırmış, özellikle de zaman birliği kuralı üzerinde durmuştur. Saldırısında Sophokles, Menander ve Terence gibi klasik yazarların yeri geldiğinde zaman-birliği kuralına uymadıklarını örnekleyip, onların bu liberal seçimlerini destekleyerek, zaman-birliği kuralına sıkı sıkıya bağlı kalan bazı eserlerin de nasıl zarar gördüklerini anlatır. Ogier'nin zaman birliğine karşı kullandığı bir başka eleştiri de o dönemdeki Yunan toplumunun ve içinde buldukları modern toplumun, arasındaki farktır. Yazar Yunan toplumu ile kendi toplumu arasında büyük farklar olduğunu, Yunan döneminde kullanılan kuralların o topluma uygun olmasının, aynı kuralların başka bir toplumda yaşayan oyun yazarlarına da uygun olacağı anlamına gelmediğini ve bu kuralların farklı kültürde yaşayan oyun yazarlarına zorla kabul ettirilmemesi gerektiğini söylemiştir. Orgier'nin 1628 yılında öne çıkardığı ve ısrar ettiği bu özgürlük, takip eden yıllarda da dile getirilmeye devam etmiştir fakat bu döneme hakim eleştirel gelenek, bu düşünceye tamamen karşıdır. Bu karşıtlık içindeki gelenek, dramada asli olanın sadece eylem ve zaman birliği değil, aynı zamanda yer birliği olduğunun da iddiası içindedir.¹ Bu tutucu eleştirmenlerden Jean Chapelain yazılarında dramının nasıl işlendiği üzerinde durmuştur. Chapelain dramının sadece haz vermek için yaratıldığına karşı çıkar ve asıl amacının, seyirciyi tutkuların insanda yaratabileceği talihsiz etkilerden arındırmak olduğunu ileri sürer. Bunun gerçekleşebilmesi için dramının hayatı yansılması gerektiği, bunu yaparken de olasılık ilkesini temel alması gerektiğini

¹ Marvin Carlson, *Theories of the Theatre* Ithaca: Cornell UP, 1984.

öğütler. Seyirci, sahnede gördüğünün gerçek olup olmadığı kuşkusuna asla kapılmamalıdır. Seyirci üzerinden böyle bir şüpheyi kaldırmanın tek yolu da üç birlik kurallarını sıkı sıkıya takip etmek ve inandırıcılık ilkesinden sapmamaktır. Sahnede sergilenen dönemler ve sosyal durumlar geleneksel bakışı ve beklentileri sarsmayan özellikler olmalıdır. Bu doğrultuda, seyircinin gördüklerinin gerçek olduğu inancını sarsabileceği için, olay örgüsü 24 saati geçmemelidir. 24 saatten fazla süren öyküler birkaç tane olay örgüsü içereceği için, durum daha da bulanıklaşacaktır ve birkaç olay örgüsü farklı mekanları içereceği için, yer birliği kuralını uygulamamış, dolayısıyla illüzyonu bozmuş olacaktır. Seyirciden, karşısından hiç ayrılmayan sahnenin, yazarın en başta gösterdiği mekandan başka bir yere (mekana) dönüştüğünü hayal etmesi istenmemelidir. Chapelian yazılarında ‘bienséance’ kavramına sık sık yer verir. Bu kavramı geleneksel anlamı içinde her karakterin kendi durumuna, yaşına ve cinsiyetine uygun konuşması olarak ele alır. Fransız klasisminin anahtar kelimesi olan bienséance olasılık ve inandırıcılık öğeleriyle yakın ilintilidir.¹ Bu terim 1555 yılında Pelletier tarafından ve 1605 yılında Vauquelin tarafından kullanılmıştır, fakat en çok etkisinin görüldüğü tarih 1630 yıllarından sonra başlar ve daha çok uygunluk, yerinde olma anlamına gelip, konservatif Fransız aydınları tarafından ahlaki terbiye ve edebe uygunluk anlamında kullanılmıştır. Tüm bu düşünceleri bir araya *Silvanire*'ye yazdığı önsözle 1631 yılında Jean Mairet getirmiştir. Bu önsöz, daha sonraki Fransız yazarların dramaya yaklaşım şekillerinin merkez manifestosu durumuna gelmiştir. Mariet

¹ Clark, *Ön.ver.*s. 89-92

bu manifesto niteliğindeki önsözde, tragedyayı insana ait şeylerin kırılğanlığının aynası olarak tanımlamış, tragedyanın kral ve prensler ile alakadar olduğunu, mutlulukla başlayıp, ıstırap ile bittiğini söylemiştir.¹ Bu manifestoda belirtilen neoklasik kuralları kabul etme veya etmeme tartışmaları daha sonraki dönemlerde de sürmüş ve tartışma ünlü Le Cid davasıyla daha büyük boyutlara ulaşmıştır. Pierre Corneille'in 1637 tarihinde sahnelenen oyunu *Le Cid* büyük çatışmaları beraberinde getirmiştir. Konservatif aydınlara göre Corneille birçok yılı kapsayacak tarihi olayları 24 saate sıkıştırarak hem tarihe karşı haksızlık etmiş, hem de olasılık ve inandırıcılık kuralını ihlal etmiştir. Fakat, oyunun en büyük hatası, tragedyanın işlevine aykırı bir durum sergilemesidir. Tragedya, sahnede her zaman iyiliğin ve erdemin ödüllendirildiğini, kötülüğün de cezalandırıldığını göstermelidir. Bu, ahlaklılığın gereğidir. Fakat Corneille tam tersine, babasının katiliyle evlenmekten memnurluk duyan bir kızı göstermektedir. Bu tutucu yaklaşıma karşın daha liberal aydınlar, dramatik şiirin her türlü eylemi, her türlü mekan ve her türlü zamanda taklit etmesi gerektiğini ileri sürerler. Tiyatroda, nasıl olursa olsun, hiçbir durumun, ne kadar uzun veya kısa olursa olsun, hiçbir zamanın, boyutu, uzaklığı ne olursa olsun, hiçbir ülkenin, dışarıda bırakılmaması gerektiği üzerinde durulmuş ve modern yazarların kendi kurallarını kendilerinin yaratmaları gerekliliği belirtilmiştir. Modern bilincin, klasik yazarların sergilediği basit ve sınırlı gerçeklik bakış açılarıyla yetinmeyeceğini söylemişlerdir, çünkü dünya ve tarih

¹ Carlson, *Ön.ver.* s.92-93

ile ilgili modern bilgiler çok daha karmaşıktır, dolayısıyla daha karmaşık şekillerle ifade edilebilir.

Le Cid tartışmaları bir yıldan daha uzun bir süre devam etmiştir. Bazı kuramcılar *Le Cid* tartışmaları sonucunda neoklasik kuralların tamamen sabitleştirildiğini iddia etmektedir. Oysa, yukarıda da belirttiğim gibi, bu kurallar çok daha önce tartışılmaya ve Fransız kuramında yerini almaya, yani sabitleşmeye başlamış ve Mairet'in önsözüyle manifestosu bile yapılmıştı. *Le Cid* tartışmasının en büyük önemi, bu tartışmayla Fransa'nın, İtalya'nın yerini alarak, drama ile ilgili eleştirel tartışmaların Avrupa'nın merkezi durumuna gelmesidir. Bundan sonraki bir buçuk yüzyıl drama ile ilgili terim ve kavramları Fransa belirleyecektir.

Fransa'daki ikinci büyük tartışma 1662 tarihinde Molière'in *L'école des femmes* (*Kadınlar Mektebi*) adlı oyununun başarılı gösteriminden sonra başlamıştır. Klasik yazarlar, Molière'in iyi ve kötüyü karıştırarak kullanmasını, çok fazla olay örgüsünün olmasını, ahlaka uygun olmamasını, ve sanatın kurallarından ayrılmasını çeşitli şekillerde eleştirmişlerdir. Aynı dönemde Jean Racine'nin başarılı bir oyun yazarı olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Bu yüzyılın gördüğü üç büyük yazar- Corneille, Molière ve Racine-arasından, Racine neoklasik kurallara en bağlı kalanıdır. Racine neoklasik kuralları kabul etmiş, fakat uygulamada esnek olunması gerektiğini savunmuştur. Racine'nin başarısı da onu kıskananların eleştirisine maruz kalmıştır. Tiyatro teorisine bu dönemde başlıca katkılarda bulunan diğer Fransız yazarlar René Rapin (1621-1678), Charles de

Marquetel de Saint-Evremond ve Nicolas Boileau-Despréaux gibi yazarlardır ¹ 96-122.

Genel olarak ele alındığında antik dönem kuramlarını savunanlar, klasik modellerin, klasik konuların, ve Aristoteles'in öğretilerinin (bu öğretilerin geleneksel olarak algılanış şekli ile) aynen uygulanması gerektiğini savunmuşlardır. Özellikle bienséance kavramının çoğu zaman klasik kuralların yerine geçtiği gözlemlenmektedir. Modern yazarlar ise çağın ilerlemişliği, değişen zevk ve beklentiler için, yeni ve daha esnek konular ve biçimlerin gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Bu yüzyılın sonunda dikkat çekmemiz gereken son görüş André Dacier'den gelmiştir. Dacier tragedyayı allegorik veya evrensel eylemin taklidi olarak tanımlamış ve tragedyanın acıma ve dehşet ile tutkuları daha ılımlı hale getiren ve düzelteren işlevi ile herkese uygulanabilir olduğunu söylemiştir. Bu tragedyanın ahlaki amacıdır. Dacier'e göre dönemin modern oyunlarının hatası, evrensele yönelmek yerine, özele yönelmek ve seyircisinin gelişmesini sağlamak yerine, onların tutkularını ayaklandırmasıdır. 17. yüzyılı takip eden yüzyılda da Dacier ve Racine gibi aydınların görüşleri hakimiyetini devam ettirmiştir².

Yukarıda çok kısaca değinmeye çalıştığım -Yunanistan'da klasik tragedyanın çıkışı, 16.yüzyıl İngiltere'si ve 17. yüzyıl Fransa'sında trajik biçimin değişimini kapsayan- üç büyük dönemde tragedyaya evrensel olarak tanınmış ve kabul edilmiştir. Bu üç büyük dönemden sonra tragedyaya ilişkin ele alınması gereken en önemli

¹ Şener, *Ön.ver.* s..96-122

² *A.g.e.* s.111.

dönem, 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp, 1966 tarihine kadar gelen yılları kapsayan Modern diye tanımladığımız Çağ'dır. Modern Çağ'ın en önemli özelliklerinden biri de dramaya, özellikle tragedyaya ilişkin tartışmaların, tiyatro kuramına ilişkin kural, öneri veya manifestoların yapıldığı merkezlerin ve bu kuramları oluşturan aydınların, yazarların, düşünürlerin, eleştirmenlerin yaşadığı yerlerin artık Avrupa'nın medeniyet merkezleri olarak görülen Atina, Londra ve Paris değil aksine bu kentlerdeki uygarlık seviyesine ulaşamadığı düşünülen, Avrupa'nın daha dışsal merkezinde yer alan İskandinav ülkelerinde doğmasıdır. Clifford Leech'in *Tragedya* adlı kitabında da vurguladığı gibi tragedya ile ilgili yeni temeller Alman ve İskandinav felsefeciler tarafından atılır. Bunlar arasında en önemlileri Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche'dir. Bu felsefecilerin tragedyaya bugün anladığımız anlamda yer verdiklerini görürüz. Bu anlayış doğrultusunda 19. yüzyılın başlarında Almanya'da George Büchner'in *Dantonun Ölümü* ve *Woyczek* adlı oyunları ile tragedyada yeni bir doğuş gerçekleşmiştir. Bu yeni anlayışı Heinrich von Kleist *Hamburg Prensi* adlı oyununda sürdürmüştür. Büchner gibi Kleist da karşısına çıkan güçler karşısında ayakta duramayan, direnemeyen insan düşüncesini işlemiştir. Tragedyanın bu yeni doğuşunda başlangıç olarak kesinlikle göz ardı edilmemesi gereken örnekler, Norveç'te İbsen'nin *Hedda Gabler* ve *John Gabriel Borkman* adlı oyunları ile İsveç'te Strindberg'in *Baba* ve *Matmazel Julie* adlı oyunlarıdır (21-22). Gerek Almanya, gerekse İskandinav ülkelerinde başlayan, İrlanda, İspanya, Rusya ve başka coğrafyalarda yeni boyutlara ulaşan tragedyadaki bu değişim, gerçekte felsefi yaklaşımdaki değişimdi ve

modern düşüncede çok önemli bir yeri vardı. Modern Çağ'da trajik yazıma temel olan da bu anlayıştı. Modern Dönem'e gelindiğinde artık, yukarıda bahsettiğim üç büyük dönemde de gördüğümüz gibi sadece gelenek olarak yapısında, biçiminde ve kurgulanışında Aristoteles'e atfedilen ve birbirinden farklı, resmi estetik kuralları barındıran geleneksel anlamdaki "tragedya" dan söz edilmemektedir. Modern Dönem'deki tragedya'da söz konusu olan, bu dönemin bilinciyle çok yakın ilişkili olan insan hayatı **kavramı** ve **anlayışdır**. Hegel, Kierkegaard ve Nietzsche Rönesans'daki didaktik olma düşüncesinin ötesine giderek, hayatın trajik durumundan bahsederler. Bu düşünörlere göre insanın durumu kesinlikle trajiktir, çünkü tüm insanlar kötü hatta şeytani bir durum içinde var olurlar. Eğer bunun farkındalarsa büyük bir acı ve ıstırap çekerler. Bu bağlamda Hegel, insanı insandan ve insanı kendinden ayıran güçlere karşı koymanın gerekliliği üzerinde dururken, Kierkegaard insanın kendine empoze edilen şablonları kırmasının müthiş ihtiyacından bahseder, Nietzsche de Dionysos ve Apollon'nun karşılaştırılmasından bahseder. İnsanın durumunun gerçek çelişkilerinden söz eder. Tragedya etik kuralları reddeder (bu kurallar Apollon'u temsil eder) etik kurallar önemsiz olduğu için değil, etik kuralların gerekli kurgular olduğundan ve bu kurgular olmadan insan uygarlığının imkansız hale geleceğinden, ama yine de bunların sadece kurgu olduğundan bahseder. Bu düşünörlere Miguel de Unamuno ve Karl Jaspers gibi yazarlar da eklenebilir.

Modern Dönem'de tragedya üzerine tüm bakış açıları, düşünceler ve eserler göz önüne alındığında, tragedyanın, dramatik bir türden çok, bir anlayışa, bir kavrama dönüştüğünü, bu anlayışı,

kavramı içinde barındıran, bunun dışında her yönüyle farklılık gösteren oyunlarla başarılı olduğunu görüyoruz. 20. yüzyıla geldiğimizde tragedyanın en başarılı örneklerinin Dublin’de Yeats, Synge ve O’Casey gibi yazarların kaleminden çıktığını görüyoruz. Bu yazarlara Frank Wedekind, Bertolt Brecht, A. Chekhov, Federico Garcia Lorca ve daha birçok oyun yazarı örnek olarak eklenebilir. Bu oyun yazarları kendilerini tragedya yazarı olarak tanımlamayı reddederken, çoğu 20. yüzyıl oyun yazarı gibi ‘insan durumuna’ tragedya diyebileceğimiz bir şekilde cevap vermeye çalışırlar.

Günümüzde araştırmacılar bu çok uzun tarihi olan ve modern dönem içinde yeni boyutlar kazanmış tragedya kavramını daha iyi ifade edebilmek için farklı tanımlar yapmaktadırlar. Örneğin; *Tragic Drama and Modern Society* adlı kitabında John Orr, modern dönemin tragedyasını “toplumsal yabancılaşma tragedyalari” (Social alienation tragedies) diye tanımlıyor. Modern tragedyanın hem edebi, hem de sosyolojik bir inceleme istediğini, böylece sadece drama ve toplumun yakın ilişkisini değil, aynı zamanda drama ve sosyal bilinç, sosyal bilincin çeşitleri ve geniş toplum bağlantıları analiz edilmelidir diyor. (xvi-xviii). Bir başka araştırmacı, Raymond Williams, modern tragedya için genel bir formül önerir. Williams’a göre esas trajik deneyim ‘tamir edilemeyen insan kaybıdır’ ve içinde bazı Aristotelesci öğeler barındırır¹. John Orr bu genel tanımı biraz daha geliştirerek sadece kaybın kendisinden bahsetmenin yeterli olmadığını söyler. Buna gerekçe olarak ‘kaybın’ dramatik eylemin sonuçlarına işaret ettiğini vurgular. Orr’a göre tragedya, bu kaybı en başta ortaya

çıkararak, bu kaybı sağlayan neden değil, insan yabancılaşmasının kötü durumunu neyin doğurduğunun, neyin ortaya çıkardığının en yüksek edebi ifadesidir. Graham Martin ise Modern Dönem'deki tragedyayı, 'tragedyanın demokratikleştirilmesi' (democratization of tragedy) diye tanımlar.² Bu tanımını da 18. yüzyılın sonuna kadar tragedyanın sadece hükümdarlar sınıfı, krallar, prensler ve soylu kişiler arasında olduğuna ve daha alt sınıflarda gerçekleşmediğine, ancak modern dönem ile birlikte bu sınıf ayrımının ortadan kalktığına ve dolayısıyla tragedyanın daha demokratikleşerek, artık her türlü sınıf içinde gerçekleştiğine dayandırır. Modern Dönem'in Kuzey Amerika'daki en önemli oyun yazarlarından Arthur Miller, sıradan insanların da krallar kadar tragedya için uygun konular oluşturabileceğini vurgular ve genel kural olarak, kendi onurunu korumak için, gerektiğinde hayatını feda etmeye hazır olan karakterin bizde trajik duygu uyandırdığının altını çizer. Orestes'den Hamlet'e, Medea'dan Macbeth'e esas mücadele, bireyin kendi toplumunda hakkı olan yeri kazanma mücadelesidir.³ Görüldüğü gibi Modern Dönem'e gelindiğinde aydınlar, modern tragedyanın yapı, biçim veya kurgu olarak tanımına ulaşmak yerine, özünün tanımını araştırıp, tartışmaktadırlar. Tragedya, Modern Çağ'da kavram ve anlayış olarak, 2500 yıl önce sürdürdüğü etkiyi halen sürdürmektedir. Günümüzde değişim ve dönüşümü

¹ Raymond Williams, *Modern Tragedy*. London: Hogarth P, 1992, s. 56

² Graham Martin, "The Secularization of Tragedy." *Tragedy: Theory and Practice. Proceeding of the sixth "All-Turkey English Literature Seminar* held at METU, Ankara in cooperation with the British Council Ankara, 10-12 April, 1985. Printed by METU.s. 103

³ Arthur Miller, *Collected Plays*. New York: Cresset Press, 1958, s. 31-36.

sürmekte olan tragedyanın içeriği, gelecekteki modern tragedyaya biçimini de beraberinde getirecektir.

Kaynakça

- Aristoteles. *Poetika*. ,çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Brereton, Geoffrey. *Principles of Tragedy: A Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*. Florida: U of Miami P, 1968.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. 2nd. edition. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Clark, Barrett H. *European Theories of Drama*. 4th edition. New York: Crown, 1969.
- Else, Gerald F, trans. *Poetics*. By Aristotle. Ann Arbor: U of Michigan P, 1970.
- Leech, Clifford. *Tragedy*. New York: Routledge, 1989.
- Martin, Graham. "The Secularization of Tragedy." *Tragedy: Theory and Practice. Proceeding of the sixth "All- Turkey English Literature Seminar"* held at METU, Ankara in cooperation with the British Council Ankara, 10-12 April, 1985. Printed by METU.
- Miller, Arthur. *Collected Plays*. New York: Cresset Press, 1958.
- Nevyle, Alexander. *The Tenne Tragedies of Seneca*. Manchester, 1887.
- Orr, John. *Tragic Drama and Modern Society*. London: Macmillan press, 1989.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi yay., 1991.
- Williams, Raymond. *Modern Tragedy*. London: The Hogarth Press, 1992.

TİYATRO ARAŞTIRMA DERGİSİ İÇİN YAZILACAK MAKALELERDE DİKKATE ALINACAK KURALLAR

- 1- Türkçe makale başlığının altına yabancı dildeki karşılığı yazılacak (özet'in yazıldığı yabancı dilde)
- 2- Makale yabancı dilde yazılmış ise, başlığın altında Türkçe karşılığı yazılacak.
- 3- 200 kelimeyi geçmeyecek şekilde yabancı dilde özet verilecek (Makale adı ve yazar adından "Özet" adı altında)
- 4- 200 kelimeyi geçmeyecek şekilde yabancı dilde öz verilecek (Türkçe öz'den hemen sonra "Abstract" adı altında)
- 5- Makale yabancı dilde yazılmış ise, önce makalenin yazıldığı dilde öz verilecek sonra Türkçe özet verilecek.
- 6- Tek biçimlilik sağlamak açısından, atıflarda metin içinden gönderme biçimi Dergi'nin tercihi olmakla beraber, sayfa altı dipnot verme biçimi de Dergi'mizde kabul edilecektir. Bu iki biçim dışında verilen atıf bilgilerinin kullanıldığı yazılar Dergi'mize kabul edilmeyecektir.
- 7- Makalenin yazımında;
 - a. Yabancı dildeki karşılığı Times New Roman 14 punto koyu olacak.
 - b. Yabancı dildeki karşılığı Times New Roman 13 punto olacak.
 - c. Makale başlıkları her iki dilde de küçük harflerle yazılacak kelimelerin ilk harfleri büyük harf.
 - d. Yazar adı Times New Roman 12 punto koyu olacak
 - e. Özet ve Abstract Times New Roman 10 punto italik olacak.
 - f. Metin baştan sona kadar Times New Roman 11 punto normal olacak.
 - g. Makale içindeki ana başlıklar metnin yazıldığı puntoda (Times New Roman 11 punto) yazılacak ve koyu olacak, küçük harf kullanılacak. Ana başlıklar boşluk bırakılmadan yazılacak. Alt başlıklar hiyerarşik bir yapı izleyerek oluşturulacak ve tek biçimlilik sağlanacak.
 - h. Metinde satır aralığı 1.5 (bir buçuk) olacak.
 - i. Ünvanlar ilk sayfanın altında verilecek Times New Roman 9 punto italik olacak.
Prof. Dr. A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanecilik Bölümü gibi.
 - j. Sayfa altında verilen dipnotlar Times New Roman 9 punto olacak.
 - k. Paragraf başı boşlukları 0.5 olacak.
 - l. Dipnot başlangıçları, paragraf başı boşlukları ile aynı olacak (0.5)
 - m. Bibliyografya Times New Roman 10 punto olacak.

- n. Dipnotlarda ve bibliyografyalarda yayın adları (Kitaplarda kitap adı, makalelerde dergi adı) belirginleştirilecek (italik olacak)
- o. Atıflarda, alıntı yapılan sayfa numarası mutlaka belirtilecek.
- p. Atıflarda tekrarı önlömgk umucıylu, bir önceki kaynaktan tekrar alıntı yapıldığında **aynı** ya da eşanlamlıxı olan **a.g.e.** bağlaçları, daha önceden verilmiş bir kuynağa tekrar atıfta bulunulurken “Yazar soyadı, **Ön.ver.**, s. “ bağlacına başvurulmalıdır.
- r. Yazılarda Word yazı programlarında bulunan otomatik dipnot (her sayfada yeniden başlat komutu ile) paragraf gibi uygulamalar kullanılmalı, bunun dışında uygulamalara başvurulmumuhıdır. (Tab tuşu ile paragraf yapmayınız)