T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO BÖLÜMÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

GÜNÜMÜZ BATI TİYATROSUNDA TİYATRALLİĞİN YİTİMİ:

BESUCHER ESERİ DOĞRULTUSUNDA BİR ANALİZ

Yüksek Lisans Tezi

Melih Deniz İşcen

Ankara-2017

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO BÖLÜMÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

GÜNÜMÜZ BATI TİYATROSUNDA TİYATRALLİĞİN YİTİMİ:

BESUCHER ESERİ DOĞRULTUSUNDA BİR ANALİZ

Yüksek Lisans Tezi

Melih Deniz İşcen

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Nedim YILDIZ

Ankara-2017

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO BÖLÜMÜ
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ ve DRAMATURGİ
ANABİLİM DALI

GÜNÜMÜZ BATI TİYATROSUNDA TİYATRALLİĞİN YİTİMİ: *BESUCHER* ESERİ DOĞRULTUSUNDA BİR ANALİZ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Nedim YILDIZ

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı:	**İmzası:**
…….	…….
…….....	…….
…….....	…….

Tez Sınav Tarihi: ……

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜTSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (… /… / 2017)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı:

Melih Deniz İşcen

İmzası:

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

GİRİŞ.....**1**

I. BÖLÜM: TİYATRALLİK: OLUŞUM SÜREÇLERİ VE ŞEKİLLERİ.....**8**

I.1. Tiyatro Sınırları Dışında Kalan Referans ……..…….....**8**

I.1.1. Referans Alanı: Mağara Metaforu……..…...**17**

I.2. Kavram Olarak Tiyatrallik ……..…….....**22**

I.2.1. Theatrum Mundi.....**27**

I.3. Tiyatral Katman ……..…….....**31**

I.4. Tiyatrallik Enstrümanları..…….....**40**

I.5. Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler.....**54**

II. BÖLÜM: *BESUCHER* BAĞLAMINDA TİYATRAL GELENEK.....**80**

II.1. Botho Strauß ve *Besucher* Eseri...….....**80**

II.1.1. Tiyatro Eleştirmenleri Nezdinde *Besucher*.....**86**

II.1.2. Dramatis Personae.....**89**

II.1.3. Özet.....**89**

II.1.4. Eser Analizi Planı.....**92**

II.2. *Besucher*: Dram Sanatı'nın Tezahürü ve Postdramatik Eğilimler……..**93**

II.3. *Oyun İçinde Oyun* Tekniğinin *Besucher*'deki Biçemi.....**107**

II.4. Sahnede İsimlendirilmemiş Bir *Soytarı*: Maximilian Steinberg.....**129**

II.5. *Besucher*'de Özgürlük Alanı: Terk Edilmiş Bir *Karnaval*.....**152**

II.6. Eser Analizi Değerlendirmesi.....**176**

SONUÇ.....**179**

ÖZET.....**185**

ABSTRACT.....**186**

KAYNAKÇA.....**187**

ÖNSÖZ

Bu çalışmada amaç, tiyatronun geçirdiği tarihsel ve kurgusal dönüşümlerin irdelenmesi ve incelenmesi, aynı zamanda Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserinin tiyatro geleneğinde kapsadığı düşünce itkisinin saptanmasıdır. Bu bağlamda Botho Strauß'un Türk tiyatrosunun gelişimi adına önemli bir yol gösterici olduğunu düşünmekteyim.

Öncelikli olarak beni Dil Tarih Coğrafya Fakültesi – Tiyatro Bölümü'ne kabul eden ve öğrencisi olduğum andan itibaren bana her türlü desteği sağlayan bölüm hocalarıma, başta Prof. Dr. Selda Öndül olmak üzere, ilk danışmanım Doç. Dr. Süreyya Karacabey'e, Prof. Dr. Banu Beliz Altan'a, Prof. Dr. Tülin Sağlam'a ve danışmanım Nedim Yıldız'a içten teşekkürlerimi sunarım. Onların öğretileri sayesinde bu çalışmayı gerçekleştirebildim. Aynı zamanda bu süreçte benden desteğini hiçbir şekilde esirgemeyen arkadaşlarım Ali Cüneyt Kılcıoğlu'na, Asaf Ekin Yeşil'e, Utku Demirel'e, Gizzem Filiz'e, anneme ve babama, son olarak da her daim sevinci ve mutluluğuyla yanımda olan köpeğimiz Hamlet'e çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

Botho Strauß, ilk defa 1988 yılında Münchner Kammerspiele'de sergilenen *Besucher*[1] adlı oyununda tiyatroyu ve tiyatronun icra edilme sürecini sahneye taşır. Tiyatro tarihinde bir deney olarak tabir edilebilecek bu girişimin[2] ortaya çıkardığı veya yarattığı farklı bakış açılarını incelemek çalışmanın asıl amacını oluşturmaktadır.

Besucher'in, tiyatro tarihinde tiyatro ve tiyatrallik (oyuncu kimliği, oyun kurgusu ve benzeri) konularının doğrudan tiyatro eserinin temel kurgusu haline getirildiği bir sahneleme geleneğinin devamı olarak, söz konusu geleneğin içinde kendine özgü yarattığı farklı bakış açılarını incelemek bu çalışmanın içinde önemli bir yer kapsamaktadır.

Besucher adlı oyunun tiyatro tarihinde bulunduğu noktayı tam olarak kavrayabilmek için, öncelikle icra sürecini (prova çalışmalarını) sahneye çağırmak suretiyle eleştiriye açtığı tiyatronun bütünsel yapısını açımlamak lazım gelir, daha somut bir ifadeyle, kurgu enstrümanları olarak (karakterizasyon, oyuncu, eylem zinciri vs.) kullandığı araçlar da göz önüne serilerek ana fikre ulaşmak. Buna bağlı olarak, çalışmada temel payendeler arasında oyunun soğurmuş olduğu tiyatronun oluşum evresinin tanımlanması ve kavramsallaştırılması, Botho Strauß'un çalışmada kilit rol oynayan tiyatrallik kavramına ilişkin somut bir eserde hangi açılımlar ve yorumlar ortaya koyduğu konusunu anlamada ve saydamlaştırmada önemli bir basamak sayılmalıdır. Böyle bir bulgulama ve analizin eserde titiz bir şekilde sürdürülmesi

[1] Alm. Die Besucher : Konuk, Misafir, F.
[2] Çalışmanın devamında daha detaylıca irdelenecek olan, modernizmin sınırlarını aşmaya çalışan bir yaklaşım. Bkz. Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler.

yoluyla, eserin içinde kullanılan dramatik/postdramatik tekniklerin belirginleşmesi ve tespit edilmesi de sağlanmış olacaktır.

Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserinde, temelde iki anlatı katmanı bulunmaktadır.[3] Bunlardan ilki, tiyatro oyuncularının gündelik hayatlarındaki davranış ve tutumlarının gözler önüne serdikleri, sahne dışı rollerini icra ettikleri eylemler katmanıdır.[4] İkincisi ise, sahnelemek üzere provasını gerçekleştirdikleri oyunun yarattığı rol katmanıdır. Bu iki katman, oyun süresince iç içe geçerek aralarındaki sınırları gevşetmektedir. Söz konusu sınırların oyun akışı içinde gevşetilerek belirsizleştirilmesini ortaya koyan böyle bir bulgulama, yalnızca ortaya çıkan karşılıklı etkileşimi ölçmekle kalmayıp, aynı zamanda yukarıda anılan geleneğin içinde Botho Strauß'a özgü yönelimi de belirlemeye ve tiyatronun içinde bulunduğu çağdaş zaman dilimi ile doğru orantıda ilerleyip ilerlemediğinin ölçülmesine de zemin hazırlar. Eylemler katmanı şeklinde tanımlanan, işlevi, oyunu dışarıdan sorgulamak olan ve bu nedenle de refleksif (kendine dönük yansıtıcı) diye betimleyebilecek katmanın[5], rol katmanının içine dâhil olmasıyla, eşzamanlılık ölçeğini de bakışa sunan bu eser, toplumsal bazdaki eleştirisini tiyatral düzeye taşımış olur.

Bahsi geçen anlatı katmanlarının tiyatro olgusu altında zuhur etmesi, çalışmanın temel dayanaklarının sağlanabilmesi adına, tiyatroya ait olan göstergenin ve tiyatro sınırlarının dışında kalan referansın; daha somut bir söylemle tiyatrallik

[3] Kurgunun anlatıcı tarafından inşa edildiği biçem. Yöntem olarak çeşitlilik göstermekle birlikte, yazınbilim tarihinde ifade edilmek istenilen fikir doğrultusunda şekillenenen bir yapıdadır. Daha detaylı bilgi için bkz. Hyvärinen, Matti. "Analyzing narratives and story-telling." *The SAGE handbook of social research methods* (2008): 447-460.

[4] Söz konusu eserin içindeki bulgu sonuçlarının kavramsallaştırılması ve detaylandırılması ilgili bulgulama bölümünde yapılacaktır. Bu nedenle bu aşamada henüz çok genel bir kavram olarak "eylemler katmanı" diye belirtilmektedir.

[5] Bahsi geçen tanımlama çalışmanın devamında (Bkz.Tiyatral Katman Olarak Oyun İçi Oyun Tekniğinin Besucher'deki Biçemi) incelenecektir.

kavramını oluşturan olguların da sorgulanmasını gerektirmektedir. Bu minvalde tiyatrallik kavramının çok yönlü ele alınması ve Botho Strauß'un bu eseri doğrultusunda sınırlarının yeniden sorgulanarak belirginleştirilmesi, eserin içindeki araçların da tek tek betimlenmesini olanaklı kılar. Anlatı katmanı tabirinin irdelenmesiyle, edebi yaratımların omurgası olarak adlandırılan ve bu nedenden ötürü merkezde bulunan temel fikrin konturları belirginleşecektir. Kurgusal düzeyde merkeze iki katmanı yerleştirmenin yarattığı olağandışı dengenin (postdramatik yönelim), merkezinde tek bir katmanın (geleneksel dram sanatı) bulunduğu örnek eserler ile karşılaştırılması sonucunda böylesi bir dramaturgi ve tiyatro tasarımının olası kazanımları ile birlikte yenileştirici boyutları saydamlaşabilecektir.

Bu sürecin sağlıklı işleyebilmesi için, tiyatroya ait olan gösterge, yani tiyatrallik kavramı merkezi önemle tartışmaya açılacak, tanımlanacak ve temellendirilecek sonra tiyatro oyuncuları nezdinde ve tiyatro eserleri bazında kazandığı çeşitli anlamlar gözlemlenecektir. *Besucher* adlı oyunun, tiyatronun icra edilme sürecini (sahneleme ve sahneleme öncesi) ele alma niyetiyle, tiyatronun sınırları dışında kalan yansıtıcı (referans) katmanı sahneye çağırarak tiyatroya ait olan gösterge ile harmanlamasının nedenleri tiyatro-tarihsel bir perspektiften araştırılacaktır. Böylesi bir harmanlamanın sonucunda ortaya çıkan bulguların, geleneksel işlevlerinin dışına çıkıp çıkmadığı sorunsalı da tartışmaya açılacaktır.

Bu bağlamda öncelikli olarak, tiyatroya ait olan gösterge ile tiyatro sınırları dışında kalan referans arasındaki denge Platon'un İdealar Kuramı[6] ve Aristotelesçi Mimetik Tutuma[7] atıfta bulunularak irdelenecek, bağlantılı olduğu sahne dışı ve sahne

[6] Daha detaylı bilgi (bkz. Tiyatro Sınırları Dışında Kalan Referans) çalışmanın devamında verilecektir.
[7] Daha detaylı bilgi (bkz. Kavram olarak Tiyatrallik) çalışmanın devamında verilecektir.

üzeri ayrımı, anlamsal olarak genişletilmeye çalışılacaktır. Yani rol yapmak[8] fiil öbeğinin karşılayabileceği anlam dizgelerinin araştırılması suretiyle, tiyatrallik kavramı ile bağlantıları incelenerek, bu aracın işlevselliği ve yetkinlik boyutları tartışmaya açılacaktır.

Böylelikle tiyatronun, içinde bulunduğu mevcut yaşamı yansıtabilecek ve aynı zamanda bu sayede, öz-eleştirel bir araç olarak kullanılabilecek bir olgu olup olmadığı, tiyatrallik kavramına yoğunlaşan çalışmalarla karşılaştırılarak incelenecektir.

Eserin sağlıklı bir şekilde incelenebilmesi için, mevcudiyetini bağlantılandırdığı zaman dilimindeki tiyatro üretim tekniklerinin eğilimleri betimlenerek, gelenekselleşmiş tiyatro kurgulama teknikleri ile aralarındaki farklar ortaya konulacaktır. Bu sayede, postdramatik yönelim ile geçmiş dönemlerin birbirleri ile olan bağıntısı ve etkileşimi ölçülerek, tiyatro düşüncesinin kullanmaya devam ettiği ve kullanmayı bırakıp arkasında bıraktığı teknikler belirlenmeye çalışılacaktır. Eserin asıl kimliğinin ve ifade etmeye çalıştığı temel fikrin ortaya çıkarılabilmesi için ne olduğundan ziyade ne olmadığı ve ne olabileceği gözler önüne serilmeye çalışılacaktır. Bunu gerçekleştirmek için de birkaç yüzyıllık edebi ve sanatsal akımların kısa bir kronolojik tarih sıralaması yapılarak, aralarındaki bağlantısallığın konturları çizilecektir.

Botho Strauß'un, tiyatro geleneği/tiyatrallik algısı ile karşılaştırılarak ve kullandığı öğeler bakımından üç ana sacayağına ayrılarak incelenecek olan *Besucher* adlı eseri, şimdiye dek üzerinde detaylı çalışma yapılmamış olmasından ötürü karşılaştırmalı bir analiz yapılmasını gerektirmektedir. Bu sebepten dolayı, *Besucher,*

[8] Tdk. Davranışlarda içtenlik bulunmamak.

kendi zaman dilimlerini yansıtma konusunda yetkin olan eserlere atıfta bulunularak, incelemeye tabii tutulacaktır.

Bahsi geçen bu atıflandırma yönelgesi, *Besucher'*in kurgusal zeminini oluşturan *oyun içinde oyun*[9], *soytarı*[10] ve *karnavalesk*[11] öğelerinin, kavramsal ve tarihsel bilgilendirmeleri yapılarak ve aynı zamanda sırasıyla, ortaya çıktıkları zamanlarda yer aldıkları önemli eserlerle örneklendirilerek çözümlenecektir. Eserin çok katmanlılığı dolayısıyla, geleneksel dram sanatına uygun metinlerde takip edilebilen bu izleklerin geçirdikleri anlam değişiminin[12] eserdeki anlatı nezdinde tanımlanması amaçlanmaktadır. Bu sayede birlikte oluşturdukları özgün bakış açısının, postdramatik yönelime sahip metinlerin sınır aşımı eğilimleri[13] ile benzeşiklik kurup kurmadığı konusunda bir yorum getirilip getirilemeyeceği tartışmaya açılacaktır.

Baştan beri tarifi sunulan bilgi ve perspektiflerin sonucunda oyun içinde oyun tekniğinin araştırılmasının merkezi önem taşıdığı ortaya çıkmışken bu öğenin, tiyatro eserlerinin kurgusal zemininde yarattığı öz-eleştirel katman[14] ve en eski ve en belirgin izlerinin saptandığı William Shakespeare'in *Hamlet* adlı eserindeki teknik kullanım biçimi incelenecektir. Ardından Anthon Çehov'un *Martı* adlı oyunu örneklenerek, iki oyun arasında geçen zaman diliminde yaşanan kurgusal ve toplumsal değişimler irdelenecektir. Bu sayede şekillendirilmeye çalışılacak olan belirli bir yargı kalıbı,

[9] Bkz. Tiyatral Katman Olarak Oyun İçi Oyun Tekniğinin Besucher'deki Biçemi.
[10] Bkz. Sahnede İsimlendirilmemiş Bir Soytarı: Maximillian Steinberg.
[11] Bkz. Besucher'de Özgürlük Alanı, Terk Edilmiş Bir Karnaval.
[12] Öğelerin içerdikleri anlamın ve ifade ettikleri bağlamın zaman içinde ve eser nezdinde dönüşüme uğraması.
[13] Bkz. Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler.
[14] Dramatik motivasyonunu kendisine çeviren, kendisinin dışındaki "dış dünya"ya taklit ilişkisi sayesinde bağlanan bir "Mimesis" yerine, kendi kendini sorgulama içine giren bir dramatik motivasyon. Daha detaylı açımlama Oyun içinde Oyun bölümünde sunulacaktır.

Besucher adlı oyunun karşısına konularak, aralarındaki teknik ve anlamsal farklar ölçülmeye çalışılacaktır. Fikirsel düzlemde yaşanan kırılmaların ve teknik bazda yaşanan dönüşümlerin daha net anlaşılabilmesi için karşılaştırmalı ve kapsamlı bir metinsel ve dramaturgi-bazlı inceleme çeşitli örnekler üzerinden yapılacaktır.

Soytarı öğesinin incelemeye alınması sureti ile, soytarıların toplumsal bazda üstlendikleri roller irdelenecek, ulusların hiyerarşik yapısında bulundukları konumlar detaylandırılacaktır. Bu şekilde sınıflar arasındaki yeri saptanan soytarıların William Shakespeare ile birlikte tiyatro eserlerinde taşımaya başladıkları göstergeler ve ifadesellikler *Hamlet*, *Kral Lear* oyunları örneklendirilerek analiz edilecektir.

Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserinde, Shakespeare'in tutumuna benzer bir şekilde, isimlendirmeden eşdeğerde görevler yüklediği Max[15] karakteri, öncelikle detaylı analizi yapılacak olan Shakespeare'in soytarıları ile karşılaştırılıp, aralarında öze yönelik bir bağlantı kurulup kurulamayacağı araştırılacaktır. Soytarı öğesiyle ilgili bu önermenin temeli sağlamlaştırıldıktan sonra *Besucher* adlı eserde, çağına uygun bir yenileştirici güce sahip olup olmadığı tartışmaya açılacak, eserin temel anlamını hangi koşullarda, ne şekilde ve ne doğrultuda etkilediği üzerine irdeleme yapılacaktır. Bu sayede eserin kendi içinde barındırdığı çoklu katmanlar öbeği çözümlenerek, yorumlanmaya elverişli bir hale getirilmeye uğraşılacaktır.

Son olarak *Besucher'*de "*ölü bir karnaval*"[16] olarak tanımlanarak yaratılan karnavalesk alan, karnaval geleneğinin insanlık tarihinde taşıdığı tarihsel anlam ve barındırdığı kültürel değerle karşılaştırılıp açımlanarak izaha kavuşturulacaktır. Bu açımlamadan sonra bir tarafa izlek olarak *Hamlet* ve August Strindberg'in *Matmazel*

[15] Besucher eserinin başkahramanı, Maximilian Steinberg.
[16] Bkz. Strauß, Botho. "Besucher". *Theaterstücke. Vol. 2*. Carl Hanser Verlag, 1991. 261-318. s. 301.

Julie adlı eserleri alınacak, karnavalesk kavram bazında detaylı analizleri yapılacak ve ardından *Besucher* ile teknik, tarihsellik ve anlam bazında karşılaştırılmalı çalışmaları gerçekleştirilecektir.

Böylelikle, karnaval geleneğinin *Besucher* adlı eserde geçirdiği dönüşüm gözler önüne serilerek ve toplumsal bazda yaşanan değişimlerle örtüştürülerek, eserin, zamanın ruhunu yansıtma gücüne sahip olup olmadığı sorgulanacaktır. Karnavalesk öğesinin ortaya çıktığı andan itibaren bir teknik olarak kullanım maksadının değişiminin nedenleri, eserin çoklu katmanlarıyla karşılaştırılarak belirlenmeye çalışılacaktır. Sonuç olarak tiyatro geleneğinin yüzyıllar içerisinde geçirdiği dönüşümün *Besucher* eserindeki yansıması bir nebze de olsa açıklanması denenmiş olacaktır.

Bu çalışmaya başlanmasının amaçları arasında Botho Strauß'un tiyatro algısını ve anlayışını saptamak, postdramatik metin örneği olarak verilip verilemeyeceği merak konusu olan bu eserin kendine öz kurgusallığı olup olmadığını tartışmak, bağıl olduğu kurgu haritasını belirginleştirmek ve ayrıca Botho Strauß'u, Türk Tiyatrosu ve Edebiyatı'na tanıtma arzusu yatmaktadır. Şimdiye dek sadece iki tiyatro eseri Türkçeye çevrilmiş[17] olan Botho Strauß'un ülkemizde tanınması ve tiyatro nezdinde daha çok değer görmesi için dilimize henüz çevrilmemiş olan *Besucher* adlı eseri uygun bulunmuştur.

[17] Bkz. Strauß, Botho. *Büyük ve Küçük*. Çev: B. Sevinç Mezbah. Mitos Boyut Yayınları, 2013. Strauß, Botho. *Yeniden Hoşçakal*. Çev: Nesrin Kazankaya. Öteki Yayınevi, 1998.

I. BÖLÜM: TİYATRALLİK: OLUŞUM SÜREÇLERİ VE ŞEKİLLERİ

I.1.Tiyatro Sınırları Dışında Kalan Referans

Tiyatro algısını inceleyecek olan bu çalışmada merkezi önemdeki kavramlar içinde en belirleyici kavram olarak tiyatrallik yer almaktadır. Buna neden, söz konusu kavramın, bir dramaturgi kavramsallaşması dışında da, olağan ve gündelik dil içinde kullanılmasıdır. Dolayısıyla, kavramın terim boyutu ve anlam kapsamı ile, kısacası bilimsel kullanım alanı ile bilim-dışı kullanım alanının net bir şekilde ayrıştırılması, birincil önemde bir görev teşkil etmektedir. Bu şekilde, kavramın tanımlanması konusunda sınır tanımazlığı giderilerek, somut verilerle bir arada ölçümünün yapılabilmesi olanaklı kılınacaktır.

Rol yapmak fiil öbeğinin TDK'da davranışlarda içtenlik[18] bulunmamak karşılığına geldiği giriş bölümünde daha önceden belirtilmişti. Davranışlarda içtenlikten yoksunluğun gözlendiği bu fiilin, bir şeyleri betimlemek için kullanıldığı esnada yansıttığı anlam, içinde öz[19] barındırmayan eylemdir, yani diğer bir ifadeyle kendi içinde gerçeğe ve hakikate sahip olmayan, kurgusal bir itkidir. Rol yapmak, bu yüzden, bağlı olduğu anlamın dışına çıkan ve amacı, öze işaret etmekten ziyade, öze

[18] TDK: 1. Bir soruşturu ya da görüşmede yanıtlayıcının duygu, düşünce, tutum ve davranışlarını olana ya da gerçeğe uygun olarak aktarma eğilimi. 2. Sözlü ve yazılı anlatımda, düşünce ve duyguları içe doğduğu gibi, yapaylıktan kaçınarak belirtiş.

[19] 1. Varlığın aslını kuran şey; temel özellik. Karşıtı bkz. ilinek. 2. Bir şeyin ne olduğu, nasıl olduğu olgusu; bir şeyi o şey yapan, öyle oluşunu sağlayan şey; bir varlığın yapısını kuran şey. Karşıtı bk. varoluş. 3. Kalıcı, değişmez olan, gelip geçici olmayan, her zaman var olmakta olan varlık. Karşıtı: Değişen, değişmekte olan varlıklar. 4. Bir şeyin bireysel ve gerçek olan kendine özgü biçimi; kendine özgü belirtisi. 5. Fizikötesinin konusu olarak: Kendinde varlık. Karşıtı bkz. görüngü. 6. İç, çekirdek. Karşıtı: dış, kabuk.

işaret edene işaret etmek[20] olan durumlara karşılık gelmektedir. Yani, gayesi durumların kendisi değil, durumların olağan hallerinin bir taklidini yansıtmaktır. Bundan dolayı, rol yapmak kisvesi altında cereyan eden anlarda, öze yakınlık aranmaz, aksine, durumların taklidi olabilme kalitesi ve kabiliyeti esas ölçüt olur.

Rol yapma sanatına atıfta bulunan bütün eylemlere toplum nezdinde, bir önceki bölümde genel hatları ile bir betimi sunulduğu gibi Platon'dan başlayarak süregelen bir önyargı vardır. Bu önyargı, kişiler arası ilişkilerde insanın inandırıcılığının ve içtenliğinin sorgulanması, yapay olduğu düşünülen davranışlar, göz boyama hareketleri gibi alt başlıklarla genişletilebilen bir *kandırma* sanatına işaret eder.[21] Örneğin; insanların dikkatini çekmek için, olağanın dışına çıkılarak aşırıya varan davranışlar sergilenmesi, toplum nezdinde yadırganır ve yadsınır.[22] Bu davranışlar ortak duyusal gerçeklik ve toplumsal uzlaşıdan uzaktır ve daha çok tiyatroya aittir. Tiyatro sahnesinin sınırları dışına sızan, ama ona ait olan göstergeler, kişiler arası iletişimde güvensizlik ve boşluklar yaratmasından ötürü toplum tarafından uygun bulunmaz ve hoş karşılanmaz. Bu sebeple tiyatrallik kavramı insanların kafasında, biri kınama etkisi yaratan diğeri ise tiyatroyu öven, iki ayrı düşünsel izlek oluşmasına neden olmuştur. Bazı dillerde, kavramın kendisine yüklenen önyargıdan kurtulabilmesi için ayırt edici, sesteş, ancak anlamdaş olmayan ifadeler üretilmiştir.

Örneğin; Norveççede *teatral* ile *teatralsk* kelimelerinin arasındaki anlam farkı oldukça fazladır. *Teatral* tiyatro sınırları dahilinde yoğun ve çok-katmanlı bir yapıyı

[20] Bkz. Ferdinand de Saussure'ün Göstergebilim kuramı: gösterge, gösteren, gösterilen. Daha detaylı bilgi için bkz. Köktürk, Şaban, ve Eyri, Semra. "Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak." *Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Dergisi 2* (2013): 123-136.
[21] Barish, Jonas A. "The Platonic Foundation." *The antitheatrical prejudice*. Univ of California Press, 1981. 5-38.
[22] Sennett, Richard. "Kamusal ve Özel." *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. Ayrıntı Yayınları, 2013. 126-139.

tanımlarken, *teatralsk* bunun düşük anlamını, yani kavramın terimsel boyutunun dışında vuku bulan davranışlardaki abartıyı temsil etmektedir. Fransızlar ise *théâtralité* ifadesini Norveççedeki *teatral* kelimesine daha yakın bir anlamda kullanırlar. İngilizler ise kavramın güçlü anlamını vurgularken *theatrality* ve *theatricality* seçenekleri arasında kararsız kalmış durumdadırlar. Almancada ise *theatralisch*; tiyatral: tiyatro ile ilgili, abartılı, sahte, oyuncuktan, fazla coşkulu anlamlarına gelirken, *theatralische Art*; tiyatral sanat: tiyatrallik olarak anlaşılmaktadır.

Tiyatrallik kavramı bahsi geçen karmaşıklıklardan dolayı bazı dillerde kullanım şekliyle tam olarak örtüşmemektedir. Örneğin Türkçede; "Davranışları çok *tiyatral*di!" gibi bir önerme/yargı, bir yandan *tiyatral* kavramının ne denli yaşamın içinde olduğunu betimlerken, aynı zamanda kavramın abartıya kaçma edimine de değinmiş olur. Oysa ki tiyatrallik, tiyatronun enstrümanlarından biri olarak kavramsallaşmaya yüzyıllar önce başlamış ve üzerine incelemeler yapılmış bir olgudur. Dolayısıyla ortaya bir ikilem çıkmakta ve ifadede karmaşıklığa sebep olmaktadır. Bu nedenle tiyatrallik kavramının ifade düzleminde netleşmesi için kesin bir ayrım yapılması gerekmekir. Bu karmaşıklığın giderilebilmesi için Türkçe bazı olanaklar sunmakta; *tiyatral*[23] ifadesinin karşıtı olarak önerilen *teatral*[24] bu karışıklığı giderebilecek güçte gibi görünmektedir.

Tiyatral durumların edebi eserlerde ele alınışıyla ilgili tartışmaların temelleri Platon ve Aristoteles'e dayanır. Aristoteles'in yazdığı *Poetika*[25] ile Platon'un

[23] Tiyatroya ait, tiyatro ile ilgili.
[24] Abartı, yapmacık, düşük anlam.
[25] Bkz. Tiyatral Katman Bölümü'nde daha detaylıca değinilecektir.

diyaloglarında izi sürülebilen yazınbilimi kavramsallaştırma denemeleri, Batı edebiyatını şekillendiren en önemli çalışmalar olarak kabul edilir:

> "Batı yazınbilimiyle derinden etkileyen ve "Edebiyat nedir?" sorusunun cevaplandırıldığı Aristoteles'in Poetika'sı Platon'un edebi kurguya (Dichtung) yönelik ifadeleriyle birbirine sıkı sıkıya bağlıdır, açıkça görüldüğü üzere, bundan dolayı aralarındaki farklılıklara ve birbirleriyle zıtlaştıklarını öne sürülen görüşlere odaklanılmasından vazgeçilmiştir. Elbette ki – özellikle seyirci üzerinde uyandırılan trajik duygulanım düşüncesinde- farklılıklar kesin vardır, ancak bu farklılıklar Platon'un batı edebiyat teorisinin kurucularından (Aristoteles ile birlikte) sayılmasına neden olan temel edebiyat yargısıyla arasındaki benzerlikleri bulanıklaştırmamalıdır."[26]

Platon'a göre; ideanın[27] bir yansıması olarak nesnenin[28] içinde barındırdığı öz, nesneyi biçimlendiren güçtür. Yansıma öze işaret eder, özün kendisi değildir; nesnel form (yansıma) yalnızca öze yöneltilen bir iletkendir.[29] Bu durumda, nesne özün bir göstergesi[30] olur:

> "Diyelim ki üç sandalye var. Biri hakiki varolan; onu, sanırım tanrı yaratmıştır, başka kim olabilir ki?"
> "Başka kimse olamaz!"
> "İkincisi marangozun yapıtıdır."

---

[26] Schönert, Jörg, and Ulrike Zeuch, eds. *Mimesis-Repräsentation-Imagination: literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Walter de Gruyter, 2004. s. 63. "Dass Aristoteles' Poetik als das Werk, das auf die abendländische Poetik und die Beantwortung der Frage „Was ist Literatur?" sicher über weite Strecken den größten Einfluss gehabt hat, mit Platons Äußerungen zur Dichtung eng verzahnt ist, hat man schon immer gesehen, dabei allerdings den Fokus auf die Unterschiede und die vermeintlich polemische Auseinandersetzung gerichtet. Unterschiede gibt es gewiss – vor allem bei der Bewertung der Wirkung der tragischen Affekte auf den Zuschauer –, man sollte sich dadurch aber nicht den Blick auf die Gemeinsamkeiten gerade in den grundlegenden Bestimmungen von Literatur verstellen, die auch Platon als einen der Väter der abendländischen Literaturtheorie erscheinen lassen."

[27] Yun. idea < idein = görmek) : 1. (Platon'da) Değişmez öz, şeylerin ilkörneği. Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan; duyularla değil, yalnızca tinsel olarak -> anımsama yoluyla kavranabilen, duyularla yalnızca görüngüleri (gölgeleri) algılanabilen asıl gerçeklik. TDK.

[28] İnsanın dışında kalan, görülebilen, dokunulabilen, bir ağırlığı ve kütlesi olan her türlü özdeksel varlık. TDK.

[29] Platon. *Devlet.* (Çev: Cenk Saraçoğlu – Cenk Atayman*)* Bordo Siyah Yayınları, (2005).

[30] Bir durum, süreç ya da karmaşık oluşumu dolaylı yoldan ve simgeleyerek dile getiren ölçüt.

> "Evet!"
> "Ve sonuncusu da ressamın, öyle değil mi?"
> "Peki!"
> "Ressam, marangoz, tanrı, bunlar üç tür sandalyenin ustalarıdır!"
> "Öyle!"
> **[c]** "Tanrı ister (bunu yapmak) istemiş olsun ya da olmasın ya da (yapmaya) zorlayıcı bir kaçınılmazlığın baskısı altında kalarak özsel bir sandalye yapmak zorunda kalmış olsun, sonuçta sadece tek bir sandalyeyi, o ilk-örnek, asıl sandalyeyi yaratmıştır (İdea olan sandalyeyi.) Dolayısıyla iki ya da öteki çok sayıdaki sandalye tanrı tarafından ne yaratılmışlardır ne de gelecekte yaratılacaklardır."[31]

Platon bu düşüncesini, yaratıcı bir Tanrı[32] tarafından ideaların nesnelleştirildiği bir alan olarak öne sürer. Dolayısı ile marangoz tarafından en uygun şekle getirilen, oturulması için tasarım olarak belirli bir şekle büründürülen sandalye, rahat edilebilecek, desteksiz ayakta durabilen, insanın oturmasına olanak sağlayabilecek, tanrı tarafından dizayn edilmiş bir ideanın nesnesi olarak varlık bulur. İdeanın her insanın düşünsel dünyasındaki tasviri farklıdır, ama işinin ehli olan marangozlar için, daha ortak bir fikrin ürünü olarak vücuda gelir. Bir marangozun yarattığı sandalye, sandalyenin aslı değildir; aksine ideanın insan kullanımına en uygun hale getirilerek sunulduğu, insan yorumunu içeren nesnel bir formudur. Ortaya çıkan bu nesne insani dokunuşun yardımıyla, sandalye ideasının gerçeklikteki tezahürü rolünü üstlenir.

İnsanileştirilen, bütünlükten koparılan idea, belirli bir rol (taklit) üstlenerek dünyada nesne kalıbında varlık bulur. Bu taklidin yaratıcısı da belirli alanlarda adlandırma ve üretim konusunda ehli olan zanaatkardır. Bundan farklı olarak ressam (sanatçı) ise, kendi gözlerinin süzdüğünü, kendi düşüncelerinin yorumladığını çizer; yaratısı, örneğin algıladığı sandalyenin, her konudaki kişisel maharetinin içine

[31] Platon, a.g.e., s. 282.
[32] Platon "XI. Kitap." a.g.e., 182-207.

katılarak yeniden üretilmesidir. Eğer ki, söz konusu gerçek ise, ressam, taklidin taklitçisi olmaktan öteye gidemez:

> "Peki şunu düşün şimdi! Öteki nesneler karşısında resim bize ne türden bir ilişki sunar? Resim taklidini gerçek nesneye (nesnenin İdea'sına, olma-hali'ne) göre mi yaratır yoksa onun görünüşüne göre mi? Dolayısıyla gerçekliğin taklidi midir yoksa görünüşün resmi midir?"
> "Görünüşün."
> "Demek ki taklit sanatı hakikatten alabildiğine uzaktır, tam da bu nedenle, her bir şeyin çok az yanını kavradığı ve bu da o şeyin sadece görünüşü olduğu için, (önüne çıkan) her şeyi taklit eder. **[c]** Sözgelimi bir ressam bir kunduracıyı, marangozu ve bütün öteki zanaatkârları, bu zanaatların tekinden olsun bir şey anlamadan resmeder. Ama iyi bir ressamsa, bir marangozun resmini yapıp bunu belli bir mesafeden gösterdiğinde, sadece çocukları ve saf kimseleri aldatabilecek, karşılarında gerçek bir marangozun durduğuna inandırabilecektir."[33]

Bu minvalde, öznel düşüncelerin yarattığı evrenin[34] içinde barındırdığı gözlem ve betimlemeler ikincil olacağı için, üçüncül bir katman doğar. Platon bahsi geçen üçüncül katman için şu önermeyi yapar:

> "Bu durumda taklitçi olduğu ölçüde ve hakikati göz önüne alıp oradan baktığımızda, tragedya yazarı da, üçüncü kraldır ve bütün öteki taklitçiler de (yazarlar da) böyledir."[35]

Bir ressamın sandalyeyi çizmesi gibi tragedyada da yazınsal boyutta betimlenen nesne hakikatin oldukça uzağında anlam kazanır; bir zanaat ustası (marangoz) tarafından ahşaptan yapılan dört ayağa sahip sandalye, bir başka öznenin (ressam, tragedya yazarı) gözleri tarafından tasvir[36] edildiğinde yansıttığı özden

[33] Platon, a.g.e., s. 283.
[34] Sanat yapıtları.
[35] Platon, a.g.e., s. 283.
[36] Yazıyla anlatma, betimleme.

uzaklaşır. Bu anlamda tasvir, taklidin betimlenmesidir, yani kendisi de bir taklittir.[37] "*Her şeyi dâhil edebileceğimiz üç sanat bulunmaktadır: Kullanan (zanaat), üreten (poesis[38]) ve taklit eden (mimesis[39]).*"[40]

Böylesi bir önermenin ardından, sanatların hakikati yansıtma amacı taşımadığı[41] fikrini esas almak gerekir. Sanat yapıtında aranması gereken hakikatin tezahürü yahut gerçeğin ışıltıları (yansıması) değildir; referans alarak oluşturduğu göstergenin taklit (benzeşim) kalitesidir. *"Sanatsal varlık, onu yaratan ve alımlayan özneye bağlıdır; bilgisi de özne temellidir."*[42] Bu şekilde üçüncül boyuta konumlandırılan yapıt hakikatten uzaklaştığı kadar, taklide yakınlaşır. Dolayısıyla taklidin kalitesi yapıtın değerini gözler önüne serer duruma gelir. Eğer üretici hakikat peşinde koşuyorsa, eserinde bahsettiği konuların hepsinde ehli olması gerekir; Örneğin marangozluktan bahsediyorsa, savaş sanatından söz ediyorsa ya da toplumun temel yapıtaşları üzerine konuşuyorsa, bahsi geçen kavramların yaratıcısı olması gerekir ki bu durumda ikincil boyutta bir yaratım ortaya çıkarabilsin. Ancak ikincil boyuttaki bir yaratımın bile, Platon'un Tanrı olarak telaffuz ettiği ideanın yaratıcısını taklit eden bir zanaat ustası tarafından yaratıldığı gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır; ortada, rolün şekillendirdiği, taklidin biçime hayat verdiği bir katmanlar topluluğu bulunmaktadır. Yazınsal ve ifadesel boyuttaki göstergeler her ne kadar karmaşık ve betimleme

[37] İfade ettiği anlam için bkz. 1. Belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışma.
[38] Yunanca yapmak anlamına gelen, Poetry (ing.) Poesie (alm.) Poésie (fr.) gibi Batı dillerinde genel vezin sanatının tanımlamasında kullanılan kavram.
[39] Dilbilimsel anlamda kökü "temsil eden ve taklit eden, dans eden anlamına gelen" mimos ve mimetes'e dayanır; Mimos aynı zamanda dramatik aksiyonun içeriğine de işaret eder. Mimesis ise aksiyonun kendisini tanımlar. Daha detaylı bilgi için bkz. Gebauer, Gunter, and Christoph Wulf. *Mimesis: culture, art, society.* Univ of California Press, 1995.
[40] Platon, a.g.e., s. 286.
[41] Soykan, Ömer Naci. "Sanat ve Hakikat." *Beytulhikme An International Journal of Philosophy 3.*1 (2013).
[42] Soykan, Ömer Naci. a.g.e., s. 2.

yönünden ehli gibi gözükse de aslında öz olmayan ama insani bir temel üzerine kurulmuşlardır; bir şeylere *referans eden* taklit:

> "Öyleyse şunu tespit edelim: Homeros'tan başlayarak bütün yazarlar (ozanlar), hakkında yazdıkları (edebiyat yaptıkları) kusursuzluğun ve öteki geri kalan şeylerin sadece görünüşünü taklit etmektedirler, ama hakikati kapsamamaktadırlar; bunlar sözünü ettiğimiz ressam gibidirler; bu kimse, kunduracılıktan hiçbir şey anlamaksızın, insanı yanılsatacak kadar ona benzeyen bir kunduracı resmi yapmaktadırlar, [601a] en azından (kendisi gibi) bu zanaattan hiçbir şey anlamayan ve sadece renklere ve biçimlere bakarak bir hükme varan insanlar için (yapar bunu)."
> "Çok doğru!"
> "Öyleyse, –diyeceğiz,– yazar da (ozan da) sözcükleriyle ve deyişleriyle, söylem tarzıyla, taklit etmekten başka bir şey bilmezken, her bir sanatın rengini yüzeysel olarak resmeder, öyle ki kunduracıyı ya da komutanı veya herhangi bir şeyi, uyak ve ritimle, ses tonuyla anlatırken [b] aynı kefeye koyabileceğimiz, sadece sözlere bakarak bir hükme varan kimselere, çok iyi konuşuyormuş gibi görünür. Böyle güçlü bir büyüyü gerçekleştiren doğanın dış biçimidir; çünkü yazarların (ozanların) yapıtları üzerinden sanatsal renkleri soyup alır ve sadece çıplak içeriği verecek olursak, bu durumda nasıl kalakaldıklarını sen de iyi biliyorsun. Gördün zaten kendin!"
> "Evet!"
> "Bu durumda (yapıtlar) olgunlaşmakta olan gençlerin yüzlerine benzerler; gençliğin çiçekleri onları terk edince hiç de güzel olmadıklarını fark ettiğimiz yüzlere." [43]

Yukarıdaki alıntıda doğanın dış biçimini (cepheden tasvir[44]) insan aklının süzgecinden geçirip, üçüncül bir yorumla tekrardan yaratan şairin, biçimin makyajlanmış halini insanlara sunduğu söylenmektedir. Bahsi geçen bu sözcelemde dahi oluşan yapay katman gözlemlenebilir durumdadır; şair, içinde hayali şekilde var olan bir havzaya uzanıp, tanrı rolünü üstlenerek yeni bir idea yaratmamaktadır, aksine,

[43] Platon, a.g.e., s. 285.
[44] İng. Frontality. Nesnenin yüzeyini betimlemek. Kullanım amacı: nesnenin varlığına dâhil olamamak, öznel bir yorum getirmek.

yaratıcının var ettiği ideaların zanaatkâr ustaları tarafından biçimlendirildiği dünyanın dıştan görünümünü referans alarak, öznel bir bakış açısıyla göstergeleştirip, yeniden yorumlamaktadır. Öznel bakış açısının aktarımındaki ustalık, insan algısınca ölçümlenen taklidin kalitesini veyahut eserin değerini ortaya koyar. Yapıtın insanda beğeni oluşturmasının sebebi, insanın içinde var olan rol yapma ve taklit etme yetisine hitap etmesidir. Bu yeti, hakikatin zıttıdır, biçimlendirici yapısıyla varlığında insanın izini taşır, yalnızca onu hedef alır. Bu durumda, Kant'ın daha sonradan sınırlarını[45] çizeceği, ama daha önceden aşağıdaki alıntıda Platon tarafından ruhun açıklanamaz bir kısmı olduğu iddia edilen *yargı hükmüyle* karşı karşıya olunduğu söylenebilir;

> "Az önce resmin ve taklit eden bütün sanatların, yapıtlarını gerçekleştirirken hakikatten fersah fersah uzak kaldıklarını söylemiştik; öte yandan taklit sanatı **[b]** ruhumuzun her türlü kavrayıştan ve anlama yeteneğinden uzak yanına yönelir ve bu yanın öyle hiç de sağlıklı olmayan ve hakikilikten uzak hedefinin sadık arkadaşıdır."[46]

Platon'a göre, yeniden yaratma ve üretme gücüne sahip olan insan ruhunun belirsiz ve saydam tarafı, yapıtlarının kalitesini, hakikatten ziyade insanın ölçme ve değer biçme, yargılama yönüyle ölçer. Bu nedenle, örneğin, ağacın referans alınması, tasviri ve metaforlaştırılması hakikatin onayını talep etmez.[47] Aksine insanın oluşturduğu, taklitsel ve tiyatral düzlemde bir yer edinmeye çalışır. Beğeni temelini, hakikatin uzağında, yani bir başka benliğin içine giremeden sadece cepheden tasvir ve yorumlamalarla anlaşılıp, yorumlandığı düzleme atar. Kurgulanan düzlemin hakikatten uzak oluşu, o düzlemin taklit ve tiyatral bir katman olduğunun

[45] Bkz. Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft, hrsg. v.* W. Weischedel. Frankfurt/M (1974). Aynı kitabın türkçeye çevrilmiş hali için bkz. Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çev: Aziz Yardımlı. İdea, 2006.
[46] Platon, Devlet. a.g.e. s. 288.
[47] Dayanağı insani boyutta kurulmuş olan yargı katmanı.

göstergesidir. Daha da açımlamak gerekirse, kendine *ben* diyen özne, o olarak adlandırdığı nesneyi de kapsamış olsa idi, o da *ben*in içine dâhil olurdu. Bu şekilde özne, tasvir ve tanım gerektirmeyen bir hakikatin doğasına sahip olarak, ikincil ve üçüncül katmanları yaratma ihtiyacı duymazdı.

Hakikatin başlı başına bir *ben* olduğu, bütünsellik[48] olduğu düşünülürse, insanın da onu taklit ederek, benliğinin dışındaki türdeşleri ile iletişim kurma yöntemi sayesinde *ben*i öne sürerek, aynı yargı noktalarında buluşmaya ve bu şekilde bir dengesel uyum yaratmaya çalıştığı görülür.

I.1.1. Referans Alanı: Mağara Metaforu

Platon'un Devlet kitabında Sokrates'in, Glaukon'un[49] zihninde canlandırmasını istediği kurgusal mağara metaforu[50] bir tiyatro sahnesi olarak ele alındığında, cereyan eden tanımlamaların, insan zihnine kurulan bir sahnede yavaş yavaş tasarlandığı görülmektedir; mağaranın (sahnenin) şekli, ateşin (ışığın) yönü, zincirlenmiş olanların (seyircilerin) pozisyonları, onları hipnotize eden, arka plandaki insanların ve başka yaratıkların (oyuncuların) devinimleri ve oyuncuların kullandığı eşyaların ve aletlerin çeşidi (dekorun) okuyucuyu yavaş yavaş bir oyunun içine çeker[51]. Tiyatro sahnesi olarak öne sürülen bu metaforun, içerdiği iki anlam vardır. İlk olarak ele alınabilecek anlam, İdealar Dünyası'nın yansıması olarak ikincil ve bundan

[48] Burada bahsedilen bütünsellik, öznenin varlığının dışında kalan tümelliğe işaret etmektedir.
[49] Platon'un ağabeyi. Aynı zamanda Parmenides ve Şölen diyaloglarında da adı geçmektedir.
[50] Platon, Devlet a.g.e., s. 208.
[51] Weber, Samuel. "Introduction: Theatricality as Medium." *Theatricality as medium*. Oxford University Press, 2004. 1-30.

dolayı, özden uzak, düşük bir boyutta yaşayan, "mahkûmiyet altında olduğundan habersiz"[52] insanın, "gnōrizein[53] ve theorein[54]" edimlerinden yoksun olduğudur. Filozof ise mağaranın dışına çıkıp, daha yüksek bir boyuta erişerek, gerçeği görüp, onu anlatmakla mükellef olan kişidir.[55]

İkinci olarak ele alınabilecek anlam, mağara metaforuyla betimlenen insan hayatının aslında kendi başına bir metafor olduğu düşüncesidir. Mağaradaki kısıtlı kurgu, minimalize edilen insan hayatının bütününü oluşturmaktadır. Yani, insan, yaşadığı hayatta, gerçekliğin gölgesine kurulmuş olan bir sahnede yaptıklarından ibarettir. Platon'un bu yaklaşımı Theatrum Mundi[56] görüşüyle benzerlik gösterir.

Mağara, insan varlığının temas ettiği ve bu sebepten ötürü de kurgulanmış[57] bir alandır. Bu alan, tiyatral mekânın sınırlarının çizilmesi ile birlikte, rastlantısal[58] andan kendisini ayırır. Dolayısıyla belirli[59] sınırlar içinde var olan, sürerliği o sınırın içinde devam eden ve insanların yahut insan eli değmiş nesnelerin yönettiği olaylar serisi kendi içinde kendi kurallarına sahip olur. Bundan dolayıdır ki, bu olaylar serisi (mağara metaforu) tekliğin içinde kendi başına bir varoluşa sahip olmuş ve kendi benliğini ortaya çıkarmıştır:

> "Tiyatro, alanın kendisini kökü kazınamaz bir bulanıklık, bir benek ya da temizlenemediği takdirde şeffaflaştırılıp saydamlaştırılan bir leke olarak gösterdiği yeri işaretler. Bu

[52] Weber, Samuel. a.g.e., s. 5.
[53] Bilgi sahibi olmak, bilmek.
[54] Bakmak, görmek, görüşe sahip olmak.
[55] Bkz. Mouroutsou, Georgia. "The Allegory of the Cave: The Necessity of the Philosopher's Descent." Plato. *The Internet Journal of the International Plato Society* 11 (2011).
[56] Bu düşünce, yaratıcıyı (tanrıyı) herşeyi kurgulayan kimse olarak ele alarak, insanın da bu kurgudaki karakterlerden biri olduğunu savunur. Bkz. Hoffmeister. "World as a Stage - Theatrum Mundi". *The Literary Encyclopedia.* March, 2009.
[57] Mekanın bütünlükten koparılması, ek bir anlam yüklenmesi, ek bir anlam için zorlanması, ek anlamla birlikte daha farklı bir oluşa doğru yönelim içine girmesi.
[58] Tesadüf, kurgusallıktan uzak olan, doğaya ait
[59] İnsan eliyle kasıtlı olarak düzenlenmiş olan.

> indirgenemez bulanıklık tiyatronun ortam olarak kalitesini belirler. Bir etkinlik ya da etkinlik serisi "aldığı" yeri tamamen tarafsız bir alana indirgemeden meydana gelirse, o yer kendini bir sahne olarak gösterir ve bu etkinlikler tiyatral olaylara dönüşür."[60]

Alegoride bahsi geçen, mağaranın içindeki boyunlarını bile kıpırdatamayan zincirlenmiş insanları gölge oyunlarıyla, yine insan elinden çıkma araçların yardımı ile oyalayan bir takım canlılar vardır; kukla oynatıcıları, kuklalar, sesler, konuşmalar, ateşin ışığı, gölgeler, gölgelerin mağaranın duvarlarındaki aksi, o aksi takip eden birçok farklı göz. Bu durumu taklidin taklidinin taklidi olarak nitelendirmek bile, muğlaklığı ortadan kaldıramaz. Zincirlenmiş kimseler (izleyiciler) gerçekliğin ya da tekliğin belki de artık kökenine yabancılaşmış taklitlerinin (dekorun) gölgelerini izleyerek yaşamlarını sürdürmektedir. Duydukları sesler, insan yaratımıdır ve bundan dolayı birer taklittir. Mimetik tutum da burada devreye girer. Üçüncül boyuttaki bu yaratımların taklit etme kalitesine sahip olup olmadıkları, hakikati referans alma eylemlerine dayanır. Tiyatronun, referans olarak aldığı göstergeyi (hakikat), alanın içine taşıması (tiyatrallik) ve aktarmak için düzenlemesi (dramaturgi) mimesisin oluşma sürecini betimler. Sürecin sonunda oluşan alan mutlaktır; hakikat ile yalnızca referans alma yani, kendini olumlama anlamında bağlantısı bulunmaktadır.

> "Mağara gibi tiyatral bir alan hiçbir bölgedışılığa izin vermez. Yine de, 'içinde' yer almak için, alanın kendisinden, onun 'gerçekliğinden' ve 'hakikatinden' en uzak 'şey' olmak gerekir."[61]

[60] Weber, Samuel. a.g.e., s. 7. "Theater marks the spot where the spot reveals itself to be an ineradicable macula, a stigma or stain that cannot be cleansed or otherwise rendered transparent, diaphanous. This irreducible opacity defines the quality of theater as medium. When an event or series of events takes place without reducing the place it ''takes'' to a purely neutral site, then that place reveals itself to be a ''stage,'' and those events become theatrical happenings."
[61] Weber, Samuel. a.g.e., s. 7.

Tiyatralliğin sağlanabilmesi için, onun varlığını tehdit altına sokabilecek bir şeyin, sınırları çizilmiş alanın içinde bulunmaması gerekir. Ya da şu şekilde izah edilirse, referans aldığı şeyin tiyatral alanın içinde, tiyatral alanın bir parçası olmadan, onun bir uzantısı haline gelmeden, kendi öz-varlığına yahut öz-benliğine sahip olması gerekir. Alegorinin benliğini oluşturan, yeraltında bulunması, zincirlenmiş kişilerin olması, boyunlarını kıpırdatamamaları, sadece gölgeleri görmeleri gibi örneklerle devam ettirilebilecek bir hakikat referansı, kendi başına mutlaktır. Referans alınan hakikatin bir uzantısı olarak (göstergeleştirilmeden) alanın içinde yer alın**a**maz, nesnel olarak mağaranın içinde yer alınsa dahi, onun varlığına aykırı düşülür. Alanın tiyatral olabilmesi için, onun hakikatinin farkında olmadan, hakikatinin oldukça uzağında bir konumda (mimetik bir tutumda) olmak gerekir. Mağaranın özelliği doğal olana yakın olması ve hakikatin bir parçası olmasıdır. Çözümleyici bir bakış açısı[62] ile doğallığı bozabilecek bir yer kaplamak, deformasyon oluşmasına sebebiyet verir ve böylelikle alan ile hakikat arasında belirginleşen bir uzaklık oluşur. Kısacası kurgusallığın içinde yer almak için, onun farkındalığına sahip olmamak ve onun sınırları dâhilinde bir başka benliğe bürünmek gerekir. Bu durum da mimetik tutumun ve tiyatralliğin ortaya çıkışı ile paralellik göstermektedir.

Bu noktaya kadar tiyatronun da kaynağını oluşturan, insanın dünyayla, kişilerle ve nesnelerle iletişime girmesini sağlayan sistematik yapının temelleri tartışıldı. Tanımlamalarla birlikte, varlığa işaret eden ile işaret edilen varlık arasındaki referans alma eylemi, idea – nesne ilişkiselliği üzerinden açıklandı. Referans alma eylemini gerçekleştiren mimetik tutumun böylelikle kendisini (gösterge) hakikat üzerinden

[62] İnsani dokunuş.

temellendirerek, yeni bir ortam[63] yaratma olanağını elde ettiği sonucuna ulaşıldı. Taklit ederek yaratılan yeni ortamın, kendi gücünü referans olarak aldığı hakikat ile arasına çektiği sınırın ardında, yani kendi sınırları içerisinde mutlak olduğu gözlemlendi. Platon'un öne sürdüğü sanatların üçüncüllüğü fikrinin, hakikat üzerinden tartışmaya açılmış bir önerge olduğuna değinilerek, mimetik tutumun bu görüşün tam aksi bir konumda yer aldığına dikkat çekildi. Bu sayede, tiyatrallik ve tiyatronun Antik Yunan'dan günümüze dek geçirdiği değişimin daha rahat anlaşılabilmesi için sağlıklı bir başlangıç noktası oluşturulmuş oldu.

[63] Medium.

I.2. Kavram Olarak Tiyatrallik

Bir önceki bölümde, tiyatronun dışında kalan ve tiyatralliğin oluşmasının dayanağı olan referans alınan hakikatin, sahne üzerine taşınma sistematiği ele alındı. Bu bölümde ise, sahne üzerinde, göstergeler doğrultusunda işleyen kurgu düzeninin yapıtaşları incelemeye alınacaktır. Dolayısıyla, gösterge ve hakikatin referansı ile oluşan tiyatral alan, yani tiyatro tartışmanın odak noktası haline gelecektir.

Tiyatral kelimesi *tiyatroya ait olan, tiyatroya özgü* anlamına gelir.[64] Bu durumda, başlangıç olarak tiyatronun ne olduğunu izah etmek tiyatrallik kavramının anlaşılması için gerekli bir adımdır;

> "(Yun. Theastai - görmekten "theatron" - genel görüş) Antik Yunan tiyatro birimi tiyatrosunda yalnızca seyircilerin "oturdukları yer" anlamına gelirken bugün genel olarak bütün dramatik gösterilerle ilintili çalışma alanını kapsar; tiyatro yapısını, eylemini ve kavramını karşılar."[65]

Bu tanımlamadan yola çıkarak, tiyatronun görüşe açık, daha önceden üzerinde çalışılmış eylemlerin sunulduğu kavramsal ve nesnel bir alan olduğu sonucuna ulaşılabilir.

> "Yunanca *thea*[66] kökü, teorik düşünme anlamına gelen *theorein* kelimesinin içinde bulunduğu gibi, aynı şekilde, tiyatroyu görme yeri olarak tanımlayan *theatron* kelimesinin de içinde bulunmaktadır."[67]

---

[64] Bkz: http://www.merriam-webster.com/dictionary/theatrical
[65] Bkz. Büyük Türkçe Sözlük.
[66] Görme edimi, manzara.
[67] Puchner, Martin. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press, 2010. s. 6 "The Greek root thea is to be found in the word theorein, which denotes theoretical contemplation, but also in the word theatron, where it identifies the theater as a place of seeing."

Görmek kökünden türeyen tiyatro, bu şekilde Tragoy kültünü sınırlama ve üstten görmeye müsait bir ortama sabitleme gereksiniminin[68] sinyallerini kendi adının içinde vermeye başlar. Tiyatro seyircilere yöneliktir -ki bundan dolayı canlı ve cansız nesnelerin insan eli değmiş *sistematik* hareketlerinin oluşturduğu, kurgulanmış bir yansımalar bütünüdür. Temeli görsellik üzerine kurulu olan tiyatro, dış cepheden tasvirin gerçekleştirilmesini gerektiren bir kurgusallığa sahip olmalıdır. Anlaşım ve iletişim zemininin sağlanması için, kurgular dizini[69] ifadenin en yalın, müphemlikten en uzak hallerini içermek durumundadır. Çünkü gözler ile takip edilen hareket ve onun taşıyıcısı olarak dil, dekorun sahneyi sarmaladığı ortamın her anında iletkisel biçimini korumakla yükümlüdür. Bu varoluşsal olgu felsefenin hakikate ulaşma çabasına benzer; hakikate ulaşmak için katedilen yolda muğlak bir sapağa girildiğinde elde edilen çıkarımlar yalnızca araştırmacının açtığı alanı kirletebilecek kalitede ürünler olur. Bu da amacın yöneliminden sapması ve devamında yolunu kaybetmesi anlamına gelir.[70] Mimetik tutuma bağlı tiyatroda da hareket, dil ve kurgunun ifadesel düzlemde, göstergesel sınırlar dâhilinde bulunduğu müddetçe başarıya ulaştığı ortadadır. Yani, mimetik tutumun kalitesi, tiyatroda göstergelerin yalınlığı ve sadeliğinde tezahür eder.

---

[68] Bkz. Kranz, Walther. *Stasimon*. Georg Olms Verlag, 1933. Dionysos şenliklerinde önceleri sadece caddelerde dolanan "tragoi"lar, belli bir zaman sonra, 150 yıllık bir gelişmişlikle, sabitlenmeye başlamıştı, zira töreni, yani "alayı" ve alayın "mimiklerini / eylemlerini", hareketli olduğundan dolayı herkes aynı anda izleyemiyordu; bunu önlemek adına o şenlikleri "belli bir sınıra" sabitleme fikri doğdu; bu aynı zamanda "genel görüş" sağlayan bir alan olmalıydı, yani sabit olan bu noktayı karşısına alan "tiyatron" olmalıydı. Aslında şenliklerin ilk dönemlerindeki 100 – 150 yıllık bu "gelişim", "doğal" ve "rastlantısal" olan tragoy ve satyros alayının "sınırlı" ve "belli" bir eylemselliği (dramatik) doğurduğu dönüşümdür aynı zamanda; bu tiyatron fikrinin ve şekillenişinin devamında artık bir "Krites" (yani "konuşu", anlatıcı) da gerekmeye başlamıştı; önceleri sadece çığlık ve dans ritüelleri vardı, işte bu noktada bir "konu" vardı, bir kişi (Krites) ortaya çıkıyordu –yani "kahraman", "rol üstlenen", -Aischylos ise "Hypokrites"i (karşı / üst konuşmacıyı) yaratarak ilk kez "diyalog" unsuru filizlenip biçimlenmiştir. Koro da böylelikle diyalogları destekleyici bir nitelikle ortaya çıkmıştır.

[69] Olay örgüsü, tema.

[70] Bkz. Platon, *Sofist*. (Çev: Ömer Naci Soykan) Pinhan Yayıncılık, 2015. Kitapta Platon, para karşılığında bilgilerini satan Sofistleri eleştirir. Amaç, yani idea, öğretmekse, bir başka idea ile bir arada bulunamaz, yani para kazanmak. Bu anlamda sofistlerin öğretmenlikten ziyada bilgi pazarlamacıları olduklarını, varlıklarına ters düştüklerinden bahseder.

Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis tiyatrallik kavramını açıklarken, kapsadığı alanın ve referans alınan hakikati taşıma kabiliyetinin ortaya çıkan eserler ve eylem bazında ne denli büyük bir öneme sahip olduğunun altını çizerler:

> "Bir şey, belki de yalnızca tek bir şey, gün gibi açıktır: tiyatrallik fikri olağanüstü boyutta bir anlamlar yelpazesine erişti; bu sayede her şeyi dramatik eylem halinden bir tutuma, bir biçemi göstergesel bir dizgeye, bir medyal aracı iletiye yükseltmiş/soyutlamış oluyor. Bu haliyle tiyatrallik; anlamı peşinen olmayan ve "boş" (her şeye evirilebilen açık) anlamdan mahrum bir gösterge; kısacası bütün göstergelerin anlamıdır. Bir kimsenin bakış açısına bağlı olarak tiyatrallik, öze işaret eden bir ifadeden sadece birazcık daha çok ayrıştırılabilir ya da insan iletişiminin tanımlayıcı bir özelliği olarak kabul edilebilir. Anlamlarını tiyatro dünyasından elde etmesine rağmen, tiyatrallik tiyatronun kendisinden soyutlanabilir ve sonrasında insan hayatının bütün safhalarına (yönlerine) uygulanabilir. Tiyatroyla sınırlı kalsa dahi, tiyatralliğin olası anlamları göz korkutuyor. Dolayısıyla yalnızca performans biçimine özgül belirli bir biçim olarak ya da tiyatral temsilin bütün göstergebilimsel kodlarını kapsayan şey olarak tanımlanabilir "[71]

Bir iletken olarak tiyatrallik, referans alınan hakikat ile kurgu (göstergeler bütünü) arasındaki köprüdür.[72] Anlamı peşinen olmayan şeklinde betimlenen, saydam, zor tanımlanan tiyatrallik, öze işaret eden bir ifadeden farklı olarak[73], aradaki içi boş ve bundan dolayı doldurulmaya müsait olan taşıyıcıdır. Mimetik tutum olsun, yenilikçi

[71] Davis, Tracy C., and Thomas Postlewait. *Theatricality*. Cambridge University Press, 2003. s. 1 "One thing, but perhaps only one, is obvious: the idea of theatricality has achieved an extraordinary range of meanings, making it everything from an act to an attitude, a style to a semiotic system, a medium to a message. It is a sign empty of meaning; it is the meaning of all signs. Depending upon one's perspective, it can be dismissed as little more than a self-referential gesture or it can be embraced as a definitive feature of human communication. Although it obviously derives its meanings from the world of theatre, theatricality can be abstracted from the theatre itself and then applied to any and all aspects of human life. Even if limited to theatre, its potential meanings are daunting. Thus, it can be defined exclusively as a specific type of performance style or inclusively as all the semiotic codes of theatrical representation."

[72] Taşıyıcı kalıp.

[73] Burada kast edilen, varlığının gücünü kişinin kendisinden alan davranış, hareket ve jestlerdir.

–batıcı/yaratıcı- tutum olsun: ikisini de ilkesel olarak bağlayan taşıyıcı tiyatralliktir. Söz konusu kavram, kendisinde olmayan ama izleğinde olması gereken bir tür referans alanına sahiptir. Tiyatrallik, özdeşleşme (taklit) yoluyla da olsa, yabancılaşma (yaratıcı) yoluyla da olsa, referanslı bir dünyadır; referans dünyası yoksa tiyatralliğin de ortaya çıkması mümkün değildir. Bu minvalde, Aristoteles'in mimetik tutuma getirmiş olduğu tanımlama, tiyatralliğin oluşum çeşitliliği için uygun bir örnek teşkil etmektedir:

> "[…]O halde epos, tragedya, komedya, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak *taklittir (mimesis).* Ancak adı geçen bu sanatlar, üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen nesneler bakımından, taklit tarzı bakımından.[…]"[74]

Mimesis, sanatların yaratımı esnasında, özellikle iyinin, doğrunun ve güzelin modeli olduğu ileri sürülen doğayı örnek alırken kullanılan bir kavramdır; özünü doğadan alır, mükemmel olan doğadır. Sanat bu noktada, doğanın bir taklidi olduğu ölçüde kişinin yaratım gücünü geri plana iter, böylelikle, kişinin içselliğini daha az, doğanın yansımasını daha çok ileten bir nesneye dönüşür.[75] Buna karşılık olarak, Platon'un öne sürdüğü diegesis (anlatıcı öykü) kavramı, dünyanın kendisi hakkındaki detaylarını ve karakterlerin deneyimlerini anlatıcının ağzından okuyuculara sunar.[76] Bu noktada belirtmek gerekir ki, taklit, bir referans alma yöntemidir; ifadesel düzlemde taklidin gerçekleştirilmesi ile yazınsal düzlemde taklidin kurgulanması arasında farklar bulunmaktadır. Tragedyaların ve komedyaların yazınsal metinden ve

[74] Aristoteles, *Poetika*. "Çev: Mete Tunçay." Remzi Kitabevi, İstanbul (2010) s. 11
[75] Sörbom, Göran. "The classical concept of mimesis." *A companion to art theory* (2002): 19-28.
[76] Halliwell, Stephen. "The theory and practice of narrative in Plato." *Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature*, Berlin-New York, De Gruyter (2009): 15-41.

kurgudan güçlerini almaları, taklit ettikleri özün doğadan ziyade metin olduğuna işaret eder:

> "Platon'a göre; mimesis "olgusal" ya da gerçek dünyayı çağrıştırma girişiminde bulunur ancak bunu başaramaz çünkü Gerçek**,** nesneler dünyasının görsel ve maddi durumlarının içinde yer almaz. Sahte bir uygulama, doğrunun ya da saf Gerçek'in diyarının torunu olarak tiyatro yanıltıcı (belki de hileli) bir şekilde mimesis üretir. Algılayan için mimetik ürün temsil edilen ile deneysel bir bağlantı varsayar (ve belli ki haddini aşar), ancak bu ilişki, her zaman sadece birliğin (teklik) sözbilimsel bir marifetidir, asla ayniyeti (aynılığı) değildir."[77]

Alıntıda da bahsi geçtiği üzere, aslında Platon mimesisin oluşum şekillerinin sınırlarını, Aristoteles'in mimetik tutum hakkında söylediklerinin aksi yönünden tanımlamaktadır. Referans alınan Gerçek'in (hakikat) mimetik yolla yeniden üretilmesinin mümkün olmadığını ileri sürerken, oluşan sanat yapıtının Gerçek olma kaygısı gütmediğini vurgular. Aristoteles'in de taklit etme tarzları bakımından Homeros, Sophokles ve Aristophanes'in aynı düzlemde yer alması gerektiğiyle ilgili olarak söylediklerine bakıldığında, Gerçek ile referans alınan arasındaki bağlantı göze çarpar; eylem halinde bulunan kişileri taklit eden dramalar, eylemin Gerçek'likteki aslı olma gayesini gütmezler:

> "Bunun için bazıları bu gibi yapıtların "dram" olarak adlandırılmasını isterler; çünkü bu gibi yapıtlar, eylem halinde bulunan kişileri (drontas) taklit ederler."[78]

[77] Davis, Tracy C., and Thomas Postlewait. a.g.e., s. 5 "According to Plato, mimesis attempts to evoke the "factual" or real world but cannot capture it because the Real is not located in the visual and tangible conditions of the material world. As a counterfeit practice, twice-removed from the true or pure realm of the Real, theatre illusively (perhaps fraudulently) produces a mimesis. For the perceiver, the mimetic product posits (and apparently presumes) an empirical link with what is being represented, but this relation is always simply a rhetorical feat of similarity, never sameness."
[78] Aristoteles, a.g.e., s. 15.

Böylelikle tiyatralliğin sadece doğanın örnek alınmasıyla ortaya çıkan sanatlar düşüncesi adı altında (mimesis) ya da anlatıcı öykü (diagesis) kavramıyla kısıtlanabilecek bir boyuta ve katılığa sahip olmadığı görülebilir. Referans alarak gerçekleştirilen doğanın taklidi ya da yazınsal boyuttaki hakikatin kurgusallığı, tiyatralliğin oluşum şekillerinin arasında yer alır. Platon'un da dediği gibi doğanın bir bütün, teklik olduğunu hatırlanırsa, doğanın adlandırılması, yani ona işaret eden nesnenin isimlendirilmesi, ona teknik bakımdan ikincil bir boyut kazandırır. Bütünlükten koparılan parçanın dilsel anlamda kazandığı değer, o nesnenin bütünlükten koptuğu anlamına gelmez, aksine dil sistemine dâhil edilmiş, soyut yeni göstergeler olarak varlık bulduğunu gösterir. Bu durumda insan yaratımı olan dilin ve insanın içinde yaşadığı toplumun soyut değerleri bütünlüğün kendisi değil, ona işaret eden, doğada işlevi olmayan bir kurgusallıktır. Bu kurgusallığın taşıyıcısı olan tiyatralliğin her kalıba sığabilmesinin, şekilsizliğinin nedenlerinden biri de budur; üst başlık olarak tiyatrallik bütünlüğe aidiyet kaygısı gütmeyen, kültür, değer ve anlamların aktarıcısıdır. Bütünlükle herhangi bir şekilde aynılık, özdeşlik, birliktelik yarışına girmez, aksine ondan farklı olduğunun bilincindedir.

I.2.1. Theatrum Mundi

Tiyatralliğin ortaya çıkış şekilleri, sadece doğa, dil ve nesne odaklı değildir; tiyatrallik kurgusal olan her katmanda varlık bulabilir. Bu anlamda mimesis ve diegesis dışında tiyatralliğin ortaya çıkabileceği Theatrum Mundi[79] adı altında bir başka katmanın daha olduğu görülmektedir:

[79] Latin. Dünya Tiyatrosu.

> "Kimi zaman, Yunanların öne sürdüğü *mimesis* fikri ve Latinlerin öne sürdüğü *Theatrum Mundi* fikri tiyatrallikle özdeşleştirilmiştir. Her iki kavramda tiyatralliğin taşıdığıyla tamamen aynı anlama sahip değildir [...] fakat yine de *mimesis* ve *Theatrum Mundi* birer kavram ve görüş olarak bizim tiyatralliği anlama (ve yanlış anlama) şeklimize katkıda bulunur. Çağlar boyunca ortaya çıkan ve yeniden ortaya çıkan bu kavramlar ve konseptler tiyatralliğin günümüzdeki anlamlarını renklendirmeye devam eder. "[80]

Tanrının yaratıları olarak dünyada (tıpkı tiyatro sahnesindeki bir aktör gibi) var olma mücadelesi veren insanlığın içinde bulunduğu ironiye dikkat çeken Postlewait ve Davis, tiyatralliğin ortaya çıma yollarını anlamak için Theatrum Mundi düşüncesinin yardımcı olabileceğini ifade eder:

> *"Theatrum Mundi* Antik Yunan'da icat edilen ve Orta Çağ'da Barok Tiyatrosu'nda kullanımı yaygınlaşan, dünyayı, tanrı tarafından kurgulanan ve vasat insanlar tarafından icra edilen bir gösteri olarak algılayan metafordur."[81]

Yeryüzü, ahlaklı ve dürüst davranıldığı, dinin gereklilikleri yerine getirildiği takdirde cennete ulaşılmasına izin veren bir sınanma dünyasıdır. İnsan bu dünyada, her ne kadar zenginlik ya da fakirlik içinde olursa olsun, kısacası, insanın bu dünyada

[80] Davis, Tracy C., and Thomas Postlewait. a.g.e., s. 2. "Sometimes, for example, theatricality has been identified with both the Greek idea of mimesis and the Latin idea of theatrum mundi. Neither concept carries exactly the same meaning as the idea of theatricality (as we will attempt to illustrate), yet both mimesis and theatrum mundi, as terms and concepts, contribute to the ways we understand (and misunderstand) theatricality. Appearing and reappearing throughout the ages, these terms and concepts continue to color the meanings of theatricality in our times."

[81] Pavis, Patrice, and Christine Shantz. *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press, 1998. s. 407. "A metaphor invented in antiquity and in the Middle Ages that became widespread in baroque theatre, which sees the world as a show staged by God and performed by mediocre human beings.

üzerine geçirdiği kılıf her ne olursa olsun, elbet bir gün Tanrı tarafından geri alınacak, diğer tarafa göç etmek zorunda kalacaktır.[82]

Mimetik tutum, bir ontolojik içeriğe sahipken, yani bilmeyi ön plana çıkarırken, Theatrum Mundi anlayışı, Antik Yunan'dan sonraki dönemde ortaya çıkan dini farklılıkların da etkisiyle ahlaki ve etik bir içeriğe doğru kaymaktadır. Hümanizmin doğuşuyla büyük ölçüde ilintili kişilerden biri olan Erasmus von Rotterdam[83] *Deliliğe Övgü* kitabında Theatrum Mundi düşüncesi bağlamında şu cümleleri sarf eder:

> "Aktörler rollerini oynarken biri gelip onların maskelerini söküp atarak seyircilere doğal çehrelerini gösterirse, sahneyi bozmaz mı? Bir çılgın gibi tiyatrodan dışarı atılmayı hak etmez mi? Fakat bu olunca her şeyin hemen yüzü değişir: kadın bir erkek olur, delikanlı da bir ihtiyar, krallar, kahramanlar, tanrılar o anda gözden kaybolurlar ve yerlerinde yalnız birtakım sefiller, maskaralar görülür. Hayal mahvolmakla piyesin uyandırdığı bütün ilgi mahvolur. İşte bu kılık değiştirme, bu gizlenmedir ki seyircinin gözlerini sahneye bağlar. Fakat hayat nedir? Böyle şekillere girmiş olan insanlar, sahneye çıkarlar, rollerini oynarlar ve tiyatro sahibi bazen kıyafetlerini değiştirdikten, onları kâh kralların görkemli erguvanı içinde, kâh esaret ve sefaletin iğrenç paçavralarına bürünmüş olarak gösterdikten sonra, nihayet sahneyi terk etmeye zorlar."[84]

Tiyatro sahnesini, yaşamla eşdeğer ağırlıkta ve boyutta gören Erasmus, insanın dünyadaki varlığını, aktörün rolüyle arasındaki ilişkiye benzetir. Kendisinden yaklaşık bir yüzyıl sonra eserler üretmeye başlayan Shakespeare'in de Theatrum Mundi

[82] Bkz. West, William N. "Knowledge and performance in the early modern theatrum mundi." *Flemming Schock, Oswald Bauer, Ariane Koller, metaphorik. de (Hg.): Ordnung und Repräsentation von Wissen. Dimensionen der Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit*. Hannover (2008): 1-21.
[83] 1466 – 1536 arasında yaşamış, Hümanizm akımının en önemli temsilcisi olan Erasmus, dinbilimci, filolog, ilahiyatçı olmasının yanı sıra bir rahiptir.
[84] Erasmus. *Deliliğe Övgü*, Çev. Nusret Hızır, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998. s. 75.

kavramını eserlerinde dile getirdiğini, filizlendirdiğini ifade etmek gerekir. *Size Nasıl Geliyorsa* adlı komedi oyununda karakterlerden Jaques'in de söylediği gibi tiyatro ve yaşam arasında sarsılmaz bir bağ bulunmaktadır;

> "Bütün dünya bir sahnedir…
> Ve bütün erkekler ve kadınlar
> Sadece birer oyuncu…
> Girerler ve çıkarlar. […]"[85]

Theatrum Mundi düşüncesi, tiyatralliğin bir başka oluşum şekillerinden biri olarak tarihsellendirme sürecinde yerini alır. Eserlerin yaratımı esnasında, kurgusallığın kendi dünyasını oluşturmasında, yani eserin mutlak ve birincillik kaygısında önemli bir rol oynayacaktır. Bu çalışmanın devamında Mimetik tutum, diagesis ve Theatrum Mundi düşüncesinin biçimleri ve örnek olarak alınan bazı tiyatro eserlerinde ne şekilde ortaya çıktıkları daha detaylıca incelenerek, tiyatrallik kavramının pekiştirilmesi adına referans olarak alınacaklardır.

[85] Shakespeare, William. *Size Nasıl Geliyorsa*. (Çev: Bülent Bozkurt). Remzi Kitabevi, 2007. s. 227.

I.3. Tiyatral Katman

Platon'un İdealar Kuramı'nın odağında, hakikatin asla değişmediği, bir kaynak ve öz benzeri varlığı ile yansımalar dünyasına ışık tuttuğu görülmektedir. Bu ışık, aynı zamanda idealar, yansımalar dünyasındaki nesneleri şekillendiren güçtür. Onun sayesinde kavram, nesnenin içini doldurur, dolayısıyla nesne yontularak, kavramın özüne ulaşılabilecek bir yol açılır. Tiyatrallik de bu noktada, hakikat ile nesne arasındaki uzamdan güç alır. Mağara metaforunda ifade edildiği gibi bir tiyatro oyununun ana fikri, onun referans aldığı hakikattir. Referans alınanın (hakikat) yansıdığı sahnede (mimesis) dekor, oyuncu, kurgu, replikler, ışık, yani bütünsel bir bakış açısı ile dramaturgi oluşur. Dramaturginin temel iddiası, *oyun* olarak da adlandırılan referans alınanın tiyatro dışı dünyadan (yani hakikiliğinden) ne ölçüde uzaklaştığını ya da ona ne ölçüde yakınlaştığını (taklidin kalitesi) özümsemesinde yatar.

Yeniden hatırlanacak olursa, sandalye olarak nitelendirip, hakikatten koparılan yansıma nesnesi[86], insanın oturma ihtiyacını karşılama ideasının varlık bulmuş halidir. Sandalyenin amacı, yani rolü, tiyatro sahnesinde gösterge amaçlı kullanılan kurumuş bir ağacın işaret etme eylemiyle benzerlik taşır. Sandalye bir şeylere işaret etmesi gibi, tiyatronun en küçük unsuru da bir şeylere işaret etmektedir. Ve bu işaret etme özelliği, insanların bir arada oluşturduğu yaşamın temel dayanaklarından biri olduğu gibi, tiyatronun da temel dayanaklarından biri olma özelliği taşır.

Yansımalar dünyası gücünü ideadan alırken, tiyatro da gücünü yansımalar dünyasından alır. Ama bu durum, sanatın gerçekten uzak oluşu (idea > nesne > sanat)

[86] Bkz. Tiyatro Sınırları Dışında Kalan Referans.

olarak değil, ek bir meta katman nezdinde anlaşılmalıdır. Tiyatro daha ziyadesiyle, yansımalar dünyasında ortaya çıkan göstergesel güçleri kullanarak, eleştirel bir düzlem, deneysel bir meta-katman yaratır. Meta-katmanın içinde, kültürel ve ahlaki değerlerin yeniden gözden geçirilmesi ve bunun canlı bir şekilde yapılma hakkını taşıması, yaşanılan toplumun belirgin hatlarının öne çıkarılarak sınanması, sahne adı altında gündelik yaşamdan soyutlanarak bir nevi öz farkındalığın gözler önüne serildiği sınırlı bir mekânda bulunmak gibi çeşitli boyutlar arası eylemler bulunmaktadır. Yaşamın aşılmaz maddesel karanlığını ve yoğunluğunu düzenlenmiş bir şekilde tekrardan insana sunan diğer sanatlarla[87] aynı ölçüde tiyatro da yaşamın ciddiyetinden ve gerçekliğinden uzaklaşıldığı üst bir öz-ciddiyet ve gerçeklik yaratır.

Antik Yunan'da mitlere atıfta bulunan tiyatro, Ortaçağ'a doğru büyük kısmı Kilise'nin gölgesinde kalmış bir şekilde icra edilir. Taşıyıcı olan temelini üst anlatılara ve mitlere işaret etmeye odaklayan tiyatro, doğal olarak, dramaturgi ve karakter kurgusunu ön plana çıkarma ihtiyacı duymamıştır.[88] Bu anlamda Aydınlanma Çağı'na dek, tiyatro, referans aldığı hakikati sahneye yansıtma sürecinde çeşitli değişimler yaşasa da Rönesans'ta Shakespeare'in Hamlet oyununda referans alınan ve yansıtılan özün yalnızca kendisine işaret etmesiyle[89] birlikte yeniden üzerinde düşünülmesini gerektirir ve dolayısıyla revize edilme ihtiyacı ortaya çıkar. Çünkü referans aldığı hakikat, kendisine işaret etmeye başlar. Örneğin; Hamlet karakteri, bir tipleme olmadığı için dünya üzerinde tektir ve bu yüzden yönelimi yalnızca kendinedir. Bu durumda da tiyatro metinlerinin aktarıcısı olan oyuncunun, bir iletkenden çok daha

[87] Bkz. Plastik Sanatlar, Yazınbilim, Resim gibi.
[88] Bkz. Carlson, Marvin A. "Aristotle and The Greeks" *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present.* Cornell University Press, 1993. 15-22.
[89] Daha sonradan (bkz. Tiyatral Katman Olarak Oyun İçi Oyun Tekniğinin Besucher'deki Biçemi) bu noktaya değinilecektir.

fazla sorumluluk üstlenmesi gerekir. Böyle bir sorumluluk, aktörün sahne üzerindeki varlıksal ağırlığını, kaçınılmaz olarak artmasına sebep olur. Aktörün kabiliyeti ve aktörlük bilinci, temel dramaturgi sorumluluğunun payendeleri arasında yer almaya başlar.

Denis Diderot, yüzyıllar boyunca toplumsal insanın davranış şekillerini de etkileyen tiyatronun, kendi içinde yaşadığı karakter paradoksunu[90] ilk kez oyuncular nezdinde sorgulayan kişidir. Diderot, Fransız Tiyatro'sunda tipleme[91] ile karakter kazanma arasında gidip gelen aktörlük mesleğinin yaşadığı sorunları ışık tutarken bir yandan da evrensel anlamda değişen tiyatrallik algısının kavramlaştırılmasının kapısını aralar:

> "Biz hissederiz, onlarsa gözlem yapar, inceler ve tasvir ederler. Söylesem mi acaba? Neden söylemeyeyim? Duyarlılık hiç de büyük bir dehanın niteliği değildir. Büyük bir deha, adaleti sever; ama bu erdemi tadını çıkarmadan yerine getirir. Gönlü değil kafasıdır her şeyi yapan."[92]

Büyük Komedyen[93] olarak adlandırdığı aktörün duygusal ya da duyarlı bir insan olmadığını öne süren Diderot, oyuncuların eylemlerini gerçekleştirirken her türlü haz ve hüsrandan yoksun bir şekilde sahneye çıkmaları gerektiğini savunur. İnsan davranışlarını gözlemleyen aktörün, mimik, jest ve hisler hususunda yetkin bir

---

[90] Durant, Will, and Alice Durant. "Diderot And The Theater." *The Story of Civilization: Vol. 9: The Age of Voltaire.* Simon and Schuster, 1965. 668-672. Diderot'a göre, aktör seyircilerin önünde duygularının güdümünde değil, aklının yönergesiyle rol yapmalıdır. Karakter Paradoksu, oyuncunun hissetmediği halde hissediyormuş "gibi" rol yapmasından doğan, aktarılan ifadenin kesinliğinin sorgulanabilirliğidir.

[91] Bkz. Melodram. Dönemin Fransız Tiyatrosu'ndaki yapmacık ve aşırı olan duygusallık.

[92] Diderot, Denis. *Aktörlük üzerine aykırı düşünceler.* (Çev. Sabri Esat Siyavuşgil) İş Bankası Kültür Yayınları, 2007. s. 11

[93] Rollerin ve duyguların icracısı. Diderot'un aktörü Büyük Komedyen olarak adlandırmasındaki en önemli nedenlerden biri, kendi duygularında herhangi bir değişim yaşanmasa bile seyircilerin duygularını manipüle etme özelliğine sahip olmasından gelir. Örneğin aktör ağlayıp, seyirciyi de ağlattığında, bu daha önceden çalışılmış bir icra olduğu için duygusallıktan uzaktır.

konuma gelerek, Sihirli Eğer[94] metodunun zıttı yönünde, onlar üzerlerinde hâkimiyet kurabileceğini ve onlardan arınmayı başarabileceğini vurgular. Oyuncu ancak hislerinden arındığı an, taklit yapmaya, icrayı gerçekleştirmeye hazırdır. Toplum, Büyük Komedyen için pratik yapma ve öğrenme imkânı sunan bir ortamdır:

> "Duyarlı insan yaradılışının dürtülerine boyun eğer ve ancak yüreğinin çığlığını dile getirir; bu çığlığı hafiflettiği ya da şiddetlendirdiği an, o artık kendi kendisi değil, rol yapan bir komedyendir. Büyük Komedyen olayları gözlemler, duyarlı insan ise ona modellik eder. Büyük Komedyen, bu modelin üzerinde uzun uzun düşünür ve daha mükemmele varmak için ona neyi eklemek, ondan neyi çıkarmak gerektiğini kafasında bulur."[95]

Diderot kitabında bir hikâye anlatır. Bu hikâyede, o zamanlar sahne direktörü olmadığı için, oyun yazarı oyuncuları altı ay boyunca hem yan yana hem de ayrı ayrı, yorgunluktan bitap düşene kadar, kısacası provalardan bıkana değin sergileyecekleri oyuna çalıştırır. Ardından hepsi rolünde ustalaşmaya başlar. Diderot bu hikâyesiyle, savunduğu düşünceyi, yani aktörün sadece işini yapması gereken, hissiz bir eylemci olduğunu vurgular:

> "Diderot'ya göre, oyuncunun yapması gereken, yazar tarafından şekillendirilmiş duyguları sahne üstünde yaşamaya uğraşmak değil, onları her seferinde yeni baştan temsil edebilmesini sağlayacak bir model oluşturmak, yani, metinsel olanı sahne için yeniden kurgulamaktır. Bu yeniden kurgulama eyleminde belirleyici olan şey, oyuncunun duyguların içerisine kolayca girmesi, yani, duyarlılığı değil, tam tersine, verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi

[94] Bu metot, tiyatro oyuncusunun kendisini canlandıracağı durumsallığın içinde hayal ederek, neler hissedebileceğini çıkarımsamasını gerektirir. Bkz. Stanislavski, Konstantin. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. Çev: Suat Taşer. İstanbul, Agora Kitaplığı (2011).
[95] Diderot, Denis. a.g.e., s. 35.

karakteriyle ilgisi olmayan bir başka karakteri yansıtabilme becerisi."[96]

Diderot'un öne sürdüğü düşüncelerin içindeki, aktörün hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneğine dair vurgu, yani gerçeklik samimiyeti ile tiyatral samimiyet arasındaki fark tiyatrallik kavramının biçimlenmesine olanak sağlayan en önemli yaklaşımlardan biridir. Diderot'un tiyatralliği sorgulaması ile birlikte, tiyatrallik ya da bir model olarak aktörlük bilinci, Ortaçağ'dan Aydınlanma Çağı'na geçen insanın yaşam biçimindeki geçirdiği değişim[97] gibi, oyuna dayalı varlığının esrikliğinden[98] arınmaya başlar.

Diderot'un Büyük Komedyen olarak tanıttığı aktörün rol yapma biçimi, 19. Yüzyılda toplumsal bir sorun olmaya başlar.[99] Yaşanılan göçler ve hızla büyüyen şehirlerdeki nüfus artışı, insanın tehlikeli bir hale bürünen kamusal alana yabancılaşmasına, benliğini gizleme dürtüsünü harekete geçirmesine neden olur. Kamusal alan[100] öteki[101] tarafından izlenildiği için, kişinin daha samimiyetten uzak ve

---

[96] Karaboğa, Kerem. *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks:(Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski üzerine bir inceleme)*. Boğaziçi Üniversitesi, 2005. s. 35.

[97] Aydınlanma Çağı ile birlikte insan, öne sürülen olguları derhal kabullenmek yerine düşünme ve düşünsel eğilim süreçlerini ön plana alır. Bunun içinde, farkındalık, kendini bilmek, kendini tanımak gibi edimler yer almaktadır.

[98] Bu noktada belirtmek gerekir ki, 18. Yy kadar aktörler seyirciyi eğlendirme adına birkaç kez artarda sevilen sahneyi tekrardan icra etmek zorunda kalabilir, dahası beğenilmediği takdirde sahneden indirilebilirdi. Beğenilmeyen *performanslar* sahneye bazı maddelerin atılmasına sebebiyet verip, oyunun yarıda kesilmesine neden olabilirdi. Kısacası oyunun bir parçasıydı. Bkz. Sennett, Richard. "Konuşma bir işarettir." *a.g.e.*, 106-123.

[99] Sennett, Richard. "19. Yüzyıl kent sakini yeni bir kişilik miydi?" *a.g.e.*, 177-179.

[100] "Kamusal alan" kavramıyla kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşturabileceği, toplumsal yaşamımızın bir parçasını tanımlıyoruz. Kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır. Kamusal alanın bir bölümü, özel vatandaşların birbirleriyle bir kamu organı yarattıkları her türlü iletişim sayesinde yaratılır." Habermas, Jürgen. "Kamusal alan: ansiklopedik bir makale." *Nuran Erol (Çev.). Birikim Dergisi.(70*) (1995): 62-66.

[101] Diğeri, öbürü: 2. sf. Sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan. 3. sf. Öbür, diğer. 4. sf. top. b. Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan. TDK. Bahsi geçen tanımlama ile göç alan şehirlerdeki insanların gitgide birbirlerine yabancılaşması ve göç eden kişilerin birer yabancı olarak yerel halkın kendi içine kapanmasına sebebiyet vermesi durumuna dikkat çekilmektedir. Daha detaylı Bilgi için bkz. Bauman, Zygmunt. *Europe of strangers*. University of Oxford. Transnational Communities Programme, 1998.

diyaloğu daha kısıtlayıcı belirli davranış şekilleri geliştirmesini gerektirir. Bu sebepten ötürü insanın kendi kimliğini saklama dürtüsü, sanayileşme ile birlikte şehirlerdeki yabancı nüfusunun artışıyla doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilir. Kamusal alan ile tiyatro sahnesi arasında benzerlikler daha da gün yüzüne çıkmaya başlar ve bu benzerlikler seyircinin tiyatro sahnesinden öğrendiklerini toplumsal yaşama yansıtmayı bir gelenek haline getirmesine sebebiyet verir.[102] Alan Ackerman bu etkileşimle ilgili olarak iki tarafın da karşılıklı bir değişim içinde olduğunu vurgular:

> "Tiyatronun içindeki sınırlar (aktörler ve seyirciler arasındaki çizgi gibi) ve tiyatronun çevresini tanımlayan ya da tiyatroyu dış dünyadan ayıran sınırlar sürekli olarak sorgulanmakta ve aşındırılmaktadır[...]"[103]

Tiyatrallik kavramı bağlamında, tiyatro ile hayat sürekli olarak iç içe olmuş, ikisi de birbirini beslemiştir. Yüzyıllar boyunca hayatın değişimi, tiyatroya yansımış, tiyatronun değişimi hayata yansımıştır. Richard Sennett ise bunlara ek olarak sahne ile sokak arasında mantıksal bir ilişki olduğunu söyler ve bu ilişkinin dört şekilde ele alınabileceğinden bahseder:

> "İlk olarak, tiyatronun genelde toplum ile değil, çok özel bir toplum türüyle, yani büyük şehirle ortak bir meselesi vardır. Seyirci meselesidir bu; özgül olarak, yabancılardan oluşan bir ortamda bir kişinin kendi görüntüsünü nasıl inandırıcı kılacağı meselesi. İkincisi bir şehirde yabancılar karşısında görünümleri inanılır kılmanın kuralları ortaya çıkabilir ki, bu kurallar o dönemde sahneye verilen tepkileri düzenleyen kurallarla bir içerik sürekliliği taşır. Böylece seyirci her iki alanda da ortak bir rol oynayabilir. Üçüncü olarak, ortak bir seyirci meselesi ortak bir inanılırlık kodu yoluyla çözülebildiği oranda, bir kamusal

[102] Sennett, Richard. "Aktör." *Kamusal İnsanın Çöküşü*. a.g.e., 258-267.
[103] Ackerman, Alan, and Martin Puchner, eds. *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*. Springer, 2006., s.11. "The boundaries within the theatre (such as the line between actors and spectators) and the boundaries that define the circumference of theatre or that separate theatre from the outside world are continually challenged and eroded[...]"

> coğrafya yaratılır. Bu, iki kamusallık ölçütüne göre olur: yakın çevreler ve kişisel bağlar dışındaki dünya bilinçli olarak tanımlanmış hale gelir ve bu ortak kod yardımıyla çeşitli toplumsal ortamlarda ve yabancı gruplar arasında davranışlar rahatlar. Dördüncüsü, bu kamusal coğrafya var olduğu ölçüde, toplumsal ifade her bir benlik için mevcut ve somut duygunun öteki insanlara yeniden takdimi olarak değil, kendi içlerinde ve kendiliklerinden anlamlı olan duyguların başkalarına takdimi olarak anlaşılacaktır."[104]

Sennett'in, tiyatralliği sosyolojik boyutta incelemesinin yanı sıra dolaysız olarak değindiği konulardan biri de, Diderot'un da söylediği şekilde, insanların özel hayatlarının dışında belirli rollere bürünerek, tıpkı bir *theatrum mundi* gibi kavramsal bir düzen oluşturmalarıdır. Aktörün sahnede canlandırdığı rol gibi, insanlar da kamusal alanda belirli rollere bürünmektedirler. Bu roller sayesinde belirli kodlar karşılıklı olarak iletilir ve gerçeklik alt katman olarak davranışların temelinde yer alır. Üst katmanda ise, gerçekliğin aksine, sosyal çevreye uygun olan eylemler sunularak, iletişimin sağlıklı ilerlemesi olanaklı kılınır.[105]

Seri üretimin insan hayatına dâhil olması ile birlikte, hem bu seri üretimi gerçekleştirecek insanların büyük şehirlerde toplanması, hem de tek tip kıyafetlerin ortaya çıkmasıyla, önceki yüzyıllarda var olan giyim-hiyerarşisi ortadan kalkmaya başlamıştır. Bundan dolayı, insanlar göstergelerden yaptıkları çıkarımlar sayesinde sınırlar çizdikleri hayatlarının güvenliğini kaybetme riski ile yüz yüze gelmiştir. Şehirlerde dolaşan yabancılar ve onlarla karşılaşan yerel insanların ait olduğu sınıfın ortak bir paydada yer alamaması gibi tehlikeler, insanları kamusal alanda bir aktör gibi

[104] Sennett, Richard., a.g.e., s. 62.
[105] Sennett, Richard. "Kamusal Alanda kişilik: Yeni beden imgeleri*"* a.g.e., 214-228.

davranmaya, asıl kimliğini gizlemeye ve gözlem yapmaya itmiştir.[106] Böylelikle tiyatrallik kavramı sıradan insanların hayatına, belirli bir alan belirlemeksizin yoğun şekilde dâhil olmaya başlar. Yüzyıllar ilerledikçe tiyatralliğin kişinin hayatındaki etkisi gitgide artmaya devam eder. Alan Ackerman da bu konuyla ilgili olarak Jonas Barish tarafından yazılan *The Antitheatrical Prejudice* (Anti-tiyatral Önyargı) kitabını örnek göstererek önemli saptamalarda bulunur:

> "1960'ların kültür karşıtı hareketlerin, Vietnam'daki savaşın ve Watergate Skandalı'nın ortasında yazılan The Antitheatrical Prejudice, 'yaşadığımız zamanın şartlarına, eskiden beri süregelen kültür kalıplarının yıkıldığına, kitlesel medyaya ve hepsinin ötesinde nükleer savaş tehdidine [...] bir uyarı niteliğindedir. Amerika'nın 1970'li yıllardaki kamusal yaşamı, tiyatrallik ve özgünlük konusunda artan endişelere dair yeterli bir sebeptir. Barish, 'kendi kişilik yüklemelerinin dışında kalan herhangi bir gerçekliğe alaycı bir şekilde inanmayan birey dünyanın bütünüyle umutsuzca flört etmektedir' der."[107]

Modernizm'den bu yana toplumsal yaşamla sınırları belirsizleşmeye başlayan tiyatro, Barish'in de işaret ettiği gibi özellikle 20. yüzyılda insanlar arası iletişimde *teatral* davranışların oldukça çoğalmasına sebebiyet verir. Bu nedenden ötürü, toplumsal yaşam, tiyatro için, referans alınırken daha özenli ve özverili davranılması gereken bir temel olmaya başlar. Tek başına mimetik tutum, tiyatronun yansıması olan teatral davranışları, öz toplumsal ve kültürel değerlerden ayırma konusunda yetersiz kalır. Tiyatro'dan topluma sızan bu davranışların, tekrardan tiyatro tarafından referans

[106] Sennett, Richard. "Kamusal Roller" a.g.e., 59-61.

[107] Ackerman, Alan, and Martin Puchner, eds. a.g.e., s. 3. "Written in the midst of the counter-cultural movements of the 1960s, the war in Vietnam and the crisis of Watergate, The Antitheatrical Prejudice is alert to 'the conditions of our time, to the breakdown of longstanding patterns of culture, . . . the mass media, and above all to the menace of nuclear war [...]. American public life of the 1970s presented ample reason for a heightened concern about theatricality and authenticity. '[T]he individual flirts desperately with the world at large', writes Barish, 'all the while cynically disbelieving in any reality behind his own impersonations'."

alınması, referansın kalitesinde ve dramaturginin bütünlüğünde olumsuz etkilere yol açar.

Dolasıyla tiyatro sahne üzerindeki icrasına, yani kendi özüne de işaret etmeye daha çok yoğunlaşır. Bu anlamda tiyatro referans aldığı hakikati doğal olandan, taklit etme temelinden uzaklaştırarak ideal olan ve ideal olmayan toplumsal yaşama doğru yönlendirir ve yapısal özerkliğini genişletir. Böylelikle dramaturginin kalitesi, bir aracı (iletken) olarak yeterli olma kıstasını aşar ve tiyatro bütün oluşumsal yapıtaşların (dekor, sahne, aktör, metin,) birbiri ile olan bağlantısının değer kazandığı ve sorgulanarak aşındırıldığı bir deneyimle (icra süreci) ilişkilendirilmeye başlar.

I.4. Tiyatrallik Enstrümanları

Referans alınanın sahne dışından sahne üzerine taşınması ile birlikte, yani referansı kendisine işaret eden tiyatro eserlerinin ortaya çıkmasıyla, tiyatrallik algısında dönüşümler yaşanmaya başladığı gözlemlenmiştir. Böylesi dönüşümler, sahne üzerinde kurulan tiyatralliğin oluşum şekillerinin çeşitlenmesine sebebiyet vererek, tiyatro icrasının tiyatrallik algısının sınırlarını sürekli olarak aşındırabilecek bir konuma yerleşmesini sağlamıştır. Daha açımlayıcı bir tabirle ifade etmek gerekirse, referans alınanın mimetik tutumla bağıl haldeki varlığı, oyunun içine çekilerek, birçok farklı açıdan gözleme sunulmaya başlanır. Bu sayede, oluşturulan tiyatro katmanı, kendi sınırları içinde (sahne üzeri), kendi belirlediği yasalara bağlı kalarak (kurgunun ne kadar kendini referans alma yöneliminde olduğu) Tıpkı Hamlet karakteri gibi, özgül bir benliğe sahip olur. Bu nedenle tiyatrallik kavramı, eserin çözümlenmesi ve karakterinin anlaşılabilmesi adına önemli bir enstrüman olmaya başlar.

Sahne dünyası ile seyirci dünyası arasındaki ilişki, her ikisinin de referans aldıkları katmanla doğrudan bağlantılıdır. Aktör, işi gereği rol yapmakla yükümlüdür, işini icra etmek zorundadır. Bu bağlamda, Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserini incelerken de değinileceği üzere aktör sahne üzerinde işini icra etmiyormuş gibi göründüğü anlarda da aslında rol yapmaktadır. Bazı roller, rol yapmamayı da içerebilir. Seyirci ise varlığı gereği, sahne üzerindeki aktörü rol yaptığına dair sarsılmaz bir inançla takip eder. Seyirciyi kendi konumunda tutan görevi, aktörün rolüne olan bağlılığı ile eşdeğerdir. Burada kurulan ilişki aynı zamanda metafiziki bir boyut doğurur; yani sahnedeki tiyatrallik, seyircinin ve aktörün bir aradalığı ile de kurulmuş olur.

Referans alınanın sahne üzerinde çekilmesinden ötürü, tiyatralliği oluşturan ilişkisellik konusunda alanda yapılan çalışmalar ve varılan yargılar bir önceki söylemde de dikkat çekildiği gibi çoğalmaya, çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Bu yüzden çalışmanın devamında, tiyatrallik kavramı ve varlık bulma halleri hakkında öne sürülen farklı görüşler ele alınarak, kavramın, tiyatronun gerçekleşmesi esnasındaki katkıları ve eserin içerdiği mesajın oluşmasındaki etkileri incelemeye alınacaktır.

Ragnhild Tronstad, Anne Britt Brann'ın *Et spørsmål om teatralitet?* adlı makalesinde tiyatralliğin tek başına var olamadığını, bazı durumlarda referans alınan noktaların ortam birliğinin/birlikteliğinin sağlanmasıyla ortaya çıktığını ileri sürer;

> "Tiyatrallik; 1- izleyiciyle performans arasındaki ilişkide, 2- iki uzam arası ilişkide, 3- aktörün uzamla arasındaki ilişkide ya da 4- iki dünya arasındaki ilişkide gerçekleşebilir."[108]

Anne Britt Brann'ın bahsettiği *tek başına var olamayan* tiyatrallik boyutu, yani referans alınan noktaların oluşturduğu birliktelik şu şekilde açıklanabilir;

a) Aktör ve izleyici arasındaki tiyatrallik
b) Aktör ve sahne (ortam, rol yapılan yer) arasındaki tiyatrallik
c) Sahne ve izleyici arasındaki tiyatrallik
d) Aktör, sahne ve izleyici arasındaki tiyatrallik

Brann'ın açımlamaları doğrultusunda, aktörün kendi rolü ile arasındaki mesafe, içinde tiyatrallik barındırdığı görülmektedir. Sahnede oluşu, mekânın kurgusu

[108] Tronstad, Ragnhild. "Could the world become a stage? Theatricality and metaphorical structures." *Substance 31.2* (2002): 216-224. s. 217. "Theatricality can be connected to: 1) the relation between spectator [...] and performance, 2) the relation between two spaces, 3) the actor's relation to the space, or 4) the relation between two worlds."

ve mekâna göre davranma, oyun dışı karakteri yansıtmama, tiyatralliğin doğuşuna sebebiyet verir. Burada aktör, canlandırdığı karakterin aynı zamanda izleyicisidir; izleyici aktörün kendi içindeki asıl benliğidir. Dram Sanatı'nda bu tarz uç kırılmalar gözlemlenmese de, 20. yüzyıl sonralarında ve devamındaki zaman diliminde icra edilen deneysel tiyatrolarda, bahsi geçen birlikteliklerin üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Brann'ın öne sürdüğü tiyatrallik boyutları, genel tiyatrallik tanımından bağımsız özel tanımlar olarak, kısacası daha spesifik ve çağdaş tiyatroya dahil edilebilmeleri adına, *Besucher*'de incelenecek katmanların anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

Aktörün canlandırdığı karakter ile seyirci arasındaki tiyatrallik, Brann'a göre seyircinin aktörü ya da oyunu izlemeye başlaması esnasında kurulur. Tiyatro doğal olarak seyirciye üstten bakışı sağladığı için, oyunun başlaması ile tiyatrallik kurulur. Seyirci, aktör ve sahne ile oluşturulan tiyatralliği izler. Burada oluşan tiyatrallik oyundur; seyircinin oyunu oyun olarak kabullenmesinin koşulu tiyatralliktir; kısacası tiyatrallik aslında tam somut ve görgül bir şey değil, bir zihinsel kabul, tasarımsal varsayımdır; yani soyut ve tasavvur gerektiren bir durumdur.

Brann'a göre; aktör, sahne ve seyircinin dâhil olduğu, tüm bunları kapsayan mekânın oluşturduğu bir tiyatrallik de vardır ki, bu sokaktan geçen birinin, tiyatro tabelasını görüp içeride bir oyun oynandığını anlaması ile kurulur. Diğer tüm alt tiyatrallik katmanlarını belirleyen genel tiyatrallik buradadır. İcra gerçekleştirilecek alanın fark edilmesi ile birlikte, farklı, yaşamdan özerk bir boyuta geçiş yapılacağının anlaşılması, tiyatrallik tasavvurunu oluşturur. Brann'ın öne sürdüğü referans noktaları, tiyatrallik kavramının, deneysel bir boyutta ve daha varsayımsal bir düzlemde somutlaştırılmasına yöneliktir.

Brann'ın bahsi geçen spesifik yaklaşımlarının aksine, Josette Féral tiyatralliğin tiyatro nezdinde oluşumunu üç farklı sahne içi ve sahne dışı senaryoyla inceler.

İlk senaryoda, izleyicinin/seyircinin oyun daha başlamadan önce tiyatroya girdiği, sahnenin önünde izleyici olarak yerini aldığı anda yüzleştiği durum izah edilir; *"...açık bir sahne perdesi ve oyuncuların yokluğu. Sahne dekoru oyunun başlamasını bekliyor gibi görünmektedir. Tiyatrallik burada oluşur mu?"*[109] Bu durumun, tiyatro sahnesinin ve dekorun oluşturduğu ortamın, Anne Britt Brann'ın öne sürdüğü tiyatralliğin varlık bulma hallerinden olan sahne ve izleyici arasındaki tiyatrallikten farklı olarak, tiyatro icrasını merkeze aldığı görülmektedir. Dekor, metin ve aktör sahne üzerindeki tiyatralliğin oluşum parçalarıdır. İnsan tarafından düzenlenmiş olan sahne üzeri, referans alınanın somutlaştırılmış hali olarak kabul edildiğinde, aktörün, metnin taşıdığı işareti sahne üzeri sayesinde iletebildiği görülmektedir.

İkinci senaryoda ise, bir metro seferi sırasında sigara "sigara içilmez!" yazısını işaret ederek şiddetlice uyaran bir yolcu örnek verilmiştir. Bir sonraki istasyonda inen bu iki tartışmacının –gizli oyuncuların- dikkat çektikleri nokta, kapılar açıldığında görülebilen "sigara içmek yasaktır" yazısından daha büyük yazı karakterine sahip sigara reklamlarıdır. Onları izleyen yolcuların "sigara içilmez" yazısının neden reklamlarından daha küçük olduğunu tartışmaları amaçlanmıştır. Gizli oyuncuların senaryonun farkında olması ancak onların rol yaptığından habersiz olan yolcuların bunun ayırdına varmaması, tiyatralliğin oluşmasına engel değildir. Brann'a göre aktörlerin rolleri ile arasındaki tiyatrallik mevcut durumdayken, Féral'e göre yolcuların bunun bir rol olabileceğini düşündükleri anda aktör ile izleyici arasındaki

[109] Féral, Josette, and Ronald P. Bermingham. "Theatricality: The specificity of theatrical language." *SubStance 31.2* (2002): 94-108. s. 95.

tiyatrallik ortaya çıkmış olur.[110] Bu nedenle tiyatralliğin katmanları ve oluşum şekilleri sürekli olarak değişim halindedir.[111]

Üçüncü senaryoda ise, yol kenarındaki bir kafede oturup oradan gelip geçen insanları izleme süreci kurgulanır. Seyirci, gelip geçenleri izledikçe onların bir role bürünmediklerinin, abartılı jest yapmadıklarının farkına varır. Sadece onları izleyebilecek gözlerin varlığından haberleri varmış gibi davrandıkları belli olmaktadır.[112] Bu senaryoda tiyatralliğin gündelik hayatın içinde, kişiler arası iletişim ve etkileşim hali esnasında da var olabileceği öne sürülmüştür. Tiyatronun, tiyatralliğe sahip olmadığı, aksine tiyatrallik sayesinde var olabildiği, bu sebepten ötürü de, hayatın kendi içinde de gözlemlenebileceği vurgulanmaktadır.[113]

Josette Féral'in kurguladığı senaryolarla ilgili olarak Nikolai Evreinov'un Fas'taki yerlilerin günlük işlerini yaptıkları anı izlerken kapıldığı duygu neredeyse aynıdır:

> "Bir saat sonra fark ettim ki, bütün bunlar benim için bir gerçeklik, bir hayat gibi değildi, daha çok büyük bir sahnenin renkliliğinden ötürü kendinden geçmiş sahne direktörünün çok uzun bir süre devam etmesine izin verdiği özgün bir tiyatroydu."[114]

Tronstald da, Evreinov'un aynı zamanda herkesin kendi içinde tiyatral bir içgüdüye sahip olduğuna dair inancından bahseder. Evreinov, insanların günlük

[110] Féral, Josette, and Ronald P. Bermingham., a.g.e., s. 96.
[111] Ek olarak belirtmek gerekir ki, Féral bu örneği, tiyatralliğin, tiyatro sahnesi dışında da oluşabileceğini gösterebilmek için vermiştir.
[112] Féral, Josette, and Ronald P. Bermingham., a.g.e., s. 97.
[113] Féral, Josette, and Ronald P. Bermingham., a.g.e., s. 97.
[114] Evreinov, Nikolaĭ Nikolaevich. *The theatre in life*. Brentano's, 1927. s. 180. "An hour later I realized that all this was for me not reality, not life, but a genuine theater in which the stage manager, intoxicated by the colorfulness of a "mass-scene" had allowed it to continue altogether too long."

davranışlarında bile tiyatrallik gözlenebileceğini öne sürmekte, yaşamın her anında ona rastlamanın mümkün olduğuna dikkat çekmektedir:

> "Evreinov her insanın kendi içinde tiyatral bir varlığa, en azından potansiyel olarak, "tiyatral bir içgüdü"ye sahip olduğunu iddia eder. Bu çıkarımı yapmak büyük bir çaba gerektirmez: Evreinov'un tiyatrallik anlayışı, tiyatrallik kavramını çok daha geniş bir kapsama taşıyor. Bu sadece özne ve hatta bir hayvan tarafından bile yapılabilen bir dönüşüm şeklidir. Bundan dolayı rol yapma sanatı da bir nevi tiyatrallik şeklidir, tıraş olmak gibi, birisinin yaşam standartlarını yükseltmesi gibi. Tiyatral içgüdü özsel olarak estetik değildir, evrenseldir: pre-estetiktir. Ama bu bütün estetik yaklaşımların temelini tiyatralliğin oluşturduğunu ima eder: Evreinov'a göre 'her şey tiyatronun adı altında var olmaktadır'."[115]

Evreinov'un dikkat çektiği nokta, yani tiyatroda role girme ve rolden çıkma olarak açıklanabilen olgu, referans alınan hakikatin bilincinde olma durumuyla daha da açımlanabilir. Referans alınan hakikatin farkındalığı, bir sahne üzerinde gerçekleşen temsilin temel gücünü oluşturmaktadır, oysaki sahne dışı olağan yaşamda, referans alınan hakikatin farkındalığına ihtiyaç duyulmaz, çünkü özneler toplumsal bir uzlaşı zemininde yer almaktadır. Bu uzlaşının kuralları toplumun ve kültürün içinde yer aldıkça öğrenilir. Özne uyum sağladıkça farkındalığı artar, ötekiliği git gide azalır ve bu sebepten ötürü toplumsal biraradalığın bir parçası haline gelir. Evreinov bu noktada, insanın toplumsal rolünden bir anlığına sıyrılıp, dışarıdan bir göz olarak durumu incelediği anı işaret eder. Bahsi geçen anda toplumsal rolünden sıyrılan insan, kendisini yalın bir şekilde gözler önüne sermektedir. Evreinov'un bu söylemleri

[115] Tronstad, Ragnhild., a.g.e., s. 219. "Evreinov claimed there was theatricality present in every person, at least potentially, as a "theatrical instinct." This was no big effort: his understanding of theatricality makes it an extremely broad concept. It is simply transformation—all kinds of transformations made by a subject, or even an animal. Thus acting is a kind of theatricality, like shaving, like improving one's standard of living. The theatrical instinct is not essentially aesthetic, it is universal: pre-aesthetic. But this implies that theatricality forms the basis of every aesthetic approach too: "Everything is under the sign of the theater," according to Evreinov.

Féral'in senaryolarıyla benzerlik gösterir; Féral'in örneklerinde, toplumsal yaşama dâhil olan tiyatronun kolayca ona uyum sağladığı ve birçok farklı anın doğuşuna sebebiyet verdiği görülmektedir. Referans alınan hakikatin sağladığı perspektif farklılıklarının, yani senaryolarda geçen tiyatrallik oluşumlarının, yalnızca sahne üzerine zincirlenmiş olmadığı, algı ve bilinç yoluyla da ortaya çıkarılabildiği gösterilmek istenmiştir. Brann ise, tiyatrallik oluşumlarının referans noktalarını göstermekten ziyade, iletkeni olan taşıyıcı unsurların yetkinlikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Örneğin, sahne ve aktör arasında ortaya çıkan tiyatralliği, daha spesifik boyuta indirgemiş, tiyatralliğin bir taşıyıcısı olarak yetkinliklerine dikkat çekmiştir. Çağdaş tiyatronun git gide daha fazla kendisini referans aldığı göz önüne alındığında, Brann'ın bu yaklaşımı, günümüzde gerçekleşen tiyatro icraların anlatının merkezinde yer alabilme niteliklerinin (referansı kendine dönük çalışmalar) ölçülmesinde katkı sağladığı görülmektedir.

Bu çalışmaların yanı sıra, modern sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi olan Michael Freid, tiyatrallik kavramını sanat / estetik / felsefi bir arka planda tartışmaya dönüştürmüştür. Tiyatronun meselesi olan tiyatralliğin izlerini, farklı sanat dallarındaki çağdaş eserlerde sürmüş, buradaki bulgularını sanatların pürlüğünü, yani karakteristik sınırlarını kaybetmeye başladığı şeklinde yorumlamıştır. Freid'ın bu bakış açıcısı, tiyatralliği suçluyor gibi görünse de aslında, tüm sanatları ilgilendiren referans alınan hakikat ile iletişim esnasında takınılması gereken tavra dikkat çektiği görülmektedir.

Michael Fried, Literalist Sanat[116] olarak tanımladığı, içinde tiyatrallik barındıran bazı çalışmaların, sanat alanlarının dışına çıktığını öne sürer. Bunlara örnek olarak, minimalizmi[117] gösterir; izleyiciye ihtiyaç duyan eserlerin, sanatın tek başına var olması gerektiği fikrine karşı çıktığını savunur.[118] Buna karşın, Josette Féral tiyatralliğin sadece tiyatronun içinde var olma zorunluluğunu taşımadığını ifade eder;

> "...tiyatralliği tanımlamak, ya da tiyatronun özgüllüğünü tanımlamak yalnızca tiyatroyu diğer janrlardan ayrıştıran şeyi tanımlama teşebbüsü değildir, aynı zamanda onu, diğer seyirci gerektiren –dans, performans sanatı ya da multi-medya sanatlarından ayıran şeyi de tanımlamama çabasıdır."[119]

Michael Fried ise, modern resim sanatının metafizik boyutunu kaybetmiş olduğunu ve bu yüzden, tuvalin iki boyutluluğundan kaçamadığını ifade eder. Bunun nedenlerini tartışan Clement Greenberg, modern sanatın ve özellikle modern resim sanatının gelişiminde bir mantık olduğu üzerinde durur, sanatsal Modernizm'in özünü "*bir disiplinin karakteristik metotlarının kendisini eleştirmek maksadıyla kullanımı, çökertmek için değil, ehli olduğu alanda konumunu sağlamlaştırmak adına*"[120] şeklinde tanımlar. "*Modernizm, eleştirilenlerin yöntemleri doğrultusunda [dışarıdan yapılanın aksine] eleştirisini içeriden gerçekleştirmektedir*".[121] Bu nedenle Fried üç

---

[116] Fried, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. University of Chicago Press, 1998. s. 1, "literalist art." Fried, bu tabiri ile sanatların kendi sınırlarını aşarak birbirleri ile iç içe geçmeye başladığı itkiden bahsetmektedir.

[117] 1960'larda popüleritesi artan, sanatlarda sadelik ve nesnelliği savunan ve bundan dolayı referansı nesne olma durumuna yönelik olan akıma verilen ad. Daha detaylı bilgi için bkz. Colpitt, Frances. *Minimal art: the critical perspective.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1990.

[118] Fried, Michael., a.g.e., s. 3

[119] Féral, Josette, and Ronald P. Bermingham. a.g.e., s. 94. "...to define theatricality, or the specificity of the theater, is not only to attempt to define what distinguishes theater from other genres, but to define what distinguishes it from other kinds of spectacle-dance, performance art, or multi-media art."

[120] Greenberg, Clement, et al. "*Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*." (1982). s.1. "[...] the use of characteristic methods of a discipline to criticise the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence."

[121] Greenberg, Clement. a.g.e., s. 1. "Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized.

boyutlu gerçekleştirilen Literalist Sanat'ın, Mordernizm'in sahip olduğu nesnelliği kaybettiğini öne sürer. Bunun sebebi daha önce de bahsedilen *izleyicisiz var olmama* durumundan kaynaklanmaktadır:

> "Literalist hassasiyet tiyatraldir çünkü öncelikle, Literalist çalışmayla karşılaşan *bakan kimse*nin mevcut varlığı ile yakından ilgilidir. Morris bunu belirgin kılar. Daha önceki sanatlarda "çalışmanın sahip olduğu şey, tam anlamıyla onun içinde bulunmaktadır." Literalist sanat deneyimi *bakan kişi*nin de içine dâhil olduğu bir nesne olma durumudur."[122]

Fried, izleyiciye ihtiyaç duyan Literalist eserlerin *presence* (mevcudiyet, o ana özgü varlık olma durumu) diye tabir ettiği anlık deneyimlerle varlık kazandığını söyler, *presentness* (halihazırdalık, mevcut olma) ise nihayete ulaşmış eserlerin sahip olduğu kimliğe, zarafete karşılık gelmektedir.[123] Bu zarafet hissi metafiziki boyutla doğru orantıdadır; insan varlığını kendisini var etmek için gerekli hissetmez, zaten var olmuş bir durumdadır. İnsanla birlikte olan her şey, Heinrich von Kleist'ın tabiri ile *Grazie*'den[124] yoksundur. Yalnızca insanın akıl sürecinin dışında kalan nadir ve rastlantısal anlarda insanda zarafet izleri görülmektedir. Bu anlamda Kleist'ın *Kukla Tiyatrosu Üzerine* adlı eserinde anlattığı hikâyede kendini olukça beğenen gencin yaşadığı anlık deneyim Literalist bir eserin çalışma yöntemiyle benzerlik göstermektedir.[125] Michael Fried'ın makalesinde yer verdiği Tony Smith'in New

[122] Fried, Michael. a.g.e., s. 3. "Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. Morris makes this exp licit. Whereas in previous art "what is to be had from the work is located strictly within [it]," the experience of literalist art is of an object in a situation - one that, virtually by definition, includes *the beholder*. [...]

[123] Fried, Michael. a.g.e., s. 3.

[124] Doğaya ait olan, zarafet içeren, insani dokunuştan mahrum olan, zarif. Heinrich von Kleist, *Kukla Tiyatrosu Üzerine* adlı eserinde, ayıyla güreşen insanın yetersizliği örneğini verir. Bu örnekte doğaya ait olan "şey" karşısında insan güçsüzdür, hükümsüzdür.

[125] Bkz: Heinrich von Kleist: Marionettentheater, http://gutenberg.spiegel.de/buch/-593/1.

Jersey Turnpike Deneyimi[126] gibi, Kleist'ın hikâyesini anlattığı gencin yaşadığı an da içinde *presence* barındırır.

Rönesans'tan bu yana metin odaklı olan tiyatro, 19. Yüzyılın başlangıcı ile birlikte, aktörün de ehemmiyetinin, ehliyetinin önemsendiği bir kurgu haline bürünür. 20. Yüzyılda natüralistlerle birlikte dekorun da önemi artmaya başlar. Sonrasında ise, tiyatro sadece metin ve metnin gerektirdiği dekor doğrultusunda icra edilmenin aksine, tiyatralliğin hiyerarşinin başına geçtiği, kendi kimliğine[127] sahip bir ortama dönüşür; metin, dekor, aktör, sahne direktörü, mekân, hepsi tiyatrallik kisvesi altında aktarılmak istenilen *presence*'ı iletmeye çalışır.

> "Dünya ile geniş çapta bir ilişki kurmak ve toplumun eleştirisini desteklemek için tiyatro ilk olarak kendi tecrit halini öne sürmelidir: artık sahne günlük gerçekliği filtreleyen ve aktaran varsayımsal bir bağlayıcı geçide, bir kanala bağlı değildir; dahası gerçeğin dolup taştığı, kontrol edilmeden kaldığı bir yer de değildir. Aksine tiyatral performansın hareket halindeki hiyerogliflerinin üzerine yazıldığı, bakire, boş bir alan, temiz bir sayfadır."[128]

Tiyatro ister istemez tüm sanat dallarına bir sarmaşık gibi sarılarak, nüfuz etmekte, kendinden bir şeyler aktarmakta ve yine kendine bir şeyler almaktadır; sanat dışında da, yaşamın her anında varlığını belli etmektedir. Bunun sonucunda ister

[126] Fried, Michael. a.g.e., s 5.
[127] Bahsedilen, halihazırdalık durumuna evirilme sürecidir.
[128] Sarrazac, Jean Pierre, and Virginie Magnat. "The Invention of" Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes." *SubStance 31.2* (2002): 57-72. s. 59. "In order to build a relationship with the world at large and to bolster its criticism of society, theater first had to assert its insularity: the stage was no longer linked through a hypothetical connecting passage, a kind of conduit, to an everyday reality which it was supposed to drain and filter; neither was it a place where the real, left unchecked, overwhelmed all; it was, rather, a virgin, empty space, a blank page upon which the moving hieroglyphs of the theatrical performance were to be written."

istemez, ortaya çıkan güç belki bir sahnede ortaya çıkmakta, belki de sonradan sahnede görülebilecek şekilde, anın[129] küçük bir ayrıntısında doğmaktadır:

> "...'Dünya bir sahnedir.' Bu metafor gerçekliğin kendisinin tiyatral olduğunu, çünkü tiyatroyu temsil ettiğini öne sürmektedir. Bu metaforda aktarılan, artık gerçek ile sahne arasında farklılığın olmadığı, daha ziyade yoğun benzerliklerin olduğudur. Tiyatrallik bu iki boyut arasındaki *benzerlikler* sayesinde ifade edildiği zaman, metafor barındıran içeriğin kaybolmaması için *farklılıkları* tanımlamak gitgide zorlaşmaktadır."[130]

Bu düşünceyle doğru orantılı olarak Alan Ackerman sanatların kendilerini tiyatroya karşı savunmalarının nedenini, tiyatronun içinde barındırdığı tiyatral gücün sarmaşıklığına dair bazı anti-tiyatral görüşler sunarak örneklendirmektedir:

> "Tiyatro, seyirciyi içeren durum için doğal olarak aşağılayıcı bir terim haline geliyor; tiyatro "dıştaki" gözlemcisine poz veren bir sanat çalışmasını çağrıştırıyor; yani tiyatro "sanatın dayanağının kendi içinde olduğu teorisine" karşıt görünüyor."[131]

Akabinde Fried'ın da fark ettiği üzere, tiyatralliğin sadece tiyatro sanatının içinde ortaya çıkmadığı ortadadır. "*Sanatların başarısı, hatta kurtuluşu gitgide tiyatroyu yenme yetenekleriyle bağlantılı hale gelmeye başlıyor*."[132] Sanatların

---

[129] Happening gibi etkinlikler artık tiyatronun sınırlı mekan, konu ve zaman ile işlenmediğine dair görüşlerin dışavurumundan meydana gelmiştir. Bkz. Kostelanetz, Richard. "*The theatre of mixed-means: an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means presentations*. Rk Editions, 1980." Bkz. Sell, Mike. *Avant-garde performance & the limits of criticism: approaching the Living Theatre, happenings/Fluxus, and the Black Arts movement.* University of Michigan Press, 2008.

[130] Tronstad, Ragnhild. a.g.e., s. 223. "..."all the world's a stage." This metaphor suggests that reality itself is theatrical, because it resembles theater. In this metaphor it is no longer the differences, but the similarities between tenor and vehicle that are most visible. When theatricality is expressed through the similarities between two spaces, the challenge lies in identifying the differences, to prevent the metaphorical content from becoming unambiguous."

[131] Ackerman, Alan. "Introduction: modernism and anti-theatricality." *Modern Drama* 44.3 (2001): 275-283. S. 279. "Theatre becomes an inherently pejorative term for the situation that includes a beholder; "theatre" implies a work of art that postures or an observer external to it; so theatre seems antitheatical to a theory of art as constituted from within."

[132] Fried, Michael. a.g.e., s. 7.

kısıtlamalardan kurtularak tiyatro ile ortak bir paydada buluşmasının nedeni, bir takım sınır aşımları gerçekleştirerek Modernizm'in ötesine geçmeyi hedeflemeleridir. Buna örnek olarak, performans sanatının ortaya çıkışı ile resmin oluşum süreci de görüşe açılması verilebilir. Bu iki farklı yönelim performans resim sanatını yaratmıştır.[133] Olaylara şu şekilde yaklaşılabilir; bir tablonun oluşma sürecini ele alalım. Tuval (ya da herhangi bir yüzey) ile icracının yaratımın şekillenişi esnasında oluşturdukları alan ister istemez kendi içinde bir tiyatrallik barındırır; yaratım resmedilirken *poz vermek*[134] zorundadır. Bu durumda, tuvalin de *tamamlanma* aşamasına, kendi kendine var olan bir nesneye doğru ilerleyiş *süreci* göz ardı edilemez.

Aynı şekilde bir şairin dil yolu ile aktardığı hisleri, gözlemleri, tiyatronun tiyatrallik ile birleştiği, uygulanış sürecindeki gibidir. Şiir okumalarında insana hükmeden duygu kendi içinde tiyatrallik barındırır. Çünkü bu duygu, tekrarlanabilirliği açısından, tiyatronun aktarımına benzemektedir.

Bu düşüncelerin ışığında, Alan Megill insanın dünyayı algılama biçimini Nietzsche'nin görüşüyle açıklamaya çalışır:

> "Nietzsche'ye göre, "ağaçlardan, renklerden, kardan ve çiçeklerden bahsettiğimizde, şeylerin kendileri [die Dinge selbst] hakkında bir şeyler bildiğimize inanırız; hâlbuki elimizde şeylere ilişkin metaforlardan başka bir şey yoktur ve bu metaforlar asıllarına zerre kadar tekabül etmemektedir."[135]

[133] Bkz: Painting Performance Art, Painting and Performance, Detaylı bilgi İçin bkz. *Guatai Art Manifesto*. http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html
[134] TDK. Resim ve fotoğrafta duruş. 2. Fotoğrafta objektifin açık kaldığı süre.
[135] Megill, Allan. *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida.* Ed. Derya Önder. 2012. s. 102.

Tiyatronun, Nietzsche'nin bahsettiği gerçekliğe asla ulaşamama düşüncesi, Kant'ın da *Absolute Wahrheit (das Ding an sich –salt nesne)* olarak tanımladığı, Kleist'ın da insanda bulunmayan *Grazie* adıyla nitelendirdiği bu olguyu ironik bir tabirle gerçekleştirebildiğini söylemek mümkündür. Belki de bundan dolayı içinde barındırdığı güç yayılmacı ve kapsayıcı bir karaktere sahiptir. Gerçekliğe asla ulaşılamayacak bir dünyada, bahsi geçen ulaşamama anlarını en güçlü şekilde tekrar tekrar gözler önüne serebilecek güce sahip olan tiyatralliktir:

> Nietzsche "doğa"yı ve "doğal olan"ı insanın yaratımları olarak görmektedir. Ona göre, içinde yaşadığımız[136] dünya sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır; dahası, bu yanılsama ağının ne "ardında" ne de "ötesinde" hiçbir şey yoktur. … "Varoluş ve dünya ancak estetik olgular olarak ebedi gerekçelerini bulurlar."[137]

Tiyatralliğin ya da tiyatronun hayatla aslında ne denli iç içe olduğunu Nietzsche'nin de vurguladığı aşikar; hayatın doğan her yeni günü de tiyatro gibi yeniden gerçekleşen bir temsil gibidir. Tiyatroda gerçekleşmesi kesin olan son gibi, hayatın da insanlığa çıkarsız ve bağlantısız anlar sunduğunu söylemek mümkündür.

Bu bölümde takip edilen tiyatrallik kavramının bir enstrüman olarak tiyatronun ve içgüdü olarak yaşamın içerisinde her daim var olduğu saptandı. Tiyatralliğin tiyatroya can veren, çarkların işleyişini mümkün kılan bir güç olduğuna dikkat çekildi. Çalışmanın devamında tiyatrallik kavramı, tiyatro eserleri boyutuna yükseltilerek, kurgusal düzlemdeki yeri gözlemlenecektir. Böylesi bir yol izleyebilmek için, modern tiyatronun mihenk taşları olarak adlandırılabilen yazar/eser/dönem birlikteliği

[136] Bu noktada, içinde "yaşadığımız" olarak tabir edilen dünya, insanın sınırları dâhilinde cereyan eden hayata işaret etmektedir.
[137] Megill, Allan., a.g.e., s. 103.

örneklendirilerek (bkz: dram sanatı, dram sanatının tarihsel dönüşümü, dönüşümün bulgulandırılabileceği örnek eserler) çağdaş tiyatro icrasına ne şekilde etki ettikleri teorik olarak karşılaştırmalı bir düzlemde incelemeye alınacaktır. Tiyatrallik kavramının, kurgu bazında oynadığı rolün, yeni bir tiyatro şeklinin/yöneliminin doğuşuna sebep olup olmadığı araştırılacaktır. Ek olarak, yüzyıllar boyunca hâkimiyetini sürdüren modern tiyatronun işleyişi incelenerek onu aşmaya çalışan, ya da daha farklı bir ifade ile onun boyunduruğundan kurtulmaya çalışan yönelimlerin izi sürülecektir. Böylelikle modern eserler ve Modernizm'i aşmaya çalışan eserlerin/yazarların/dönemlerin arasındaki farklar göz önüne serilerek, tiyatrallik kavramının/tiyatronun ve onun algısının tarihsel/kurgusal değişimine dikkat çekilmeye çalışılacaktır.

I.5. Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler

1970-1990 yılları arasında ortaya çıkan (bilhassa kavramsallaştırılan) ve günümüzde hala etkisini sürdüren, Modernizm'in çizdiği sınırları aşmaya çalışan postdramatik eğilimlerin tanımlanması zor bir belirginlik çerçevesine sahip olduğunu söylemek gerekir. Bunun sebepleri arasında teknolojinin ve insanlığın çabuk ve düzene sahip olmayan bir kültürel kırılmaya uğraması yer almaktadır.[138] Dahası toplumlar, Aydınlanma süreci ile başlayan Modernizm'e doğru evirilişin ve Modernizm'in yarattığı hayal kırıklığının, Dünya Savaşları'na dek biriktirdiği gerilimin ani bir boşalım ve kontrolden çıkması durumuyla karşı karşıya kalır:

> "Modernizm Çağı, Aydınlanma (yaklaşık olarak 1687 -1789) ile başlayan bir dönemdir. Isaac Newton bilim sayesinde Dünya'nın kurtarılabileceği inancını savunmuştur. Rene Descartes (1596 – 1650) ve sonrasında Immanuel Kant (1724 – 1804) akıl yoluyla evrensel doğruların birliğini kurabileceklerine inanarak dönemi akıl ile şekillendirmişlerdir. Modernizm'in politik liderleri, aklın sosyal değişim sürecinin kaynağı olduğunu savunmuş, bu inançla adil ve eşitlikçi bir sosyal düzen kurabileceklerine inanmışlardır. Böylesi düşünceler Amerikan ve Fransız demokratik devrimlerinin, I ve II Dünya Savaşları'nın ve bugünkü birçok farklı görüşün doğmasına sebebiyet vermiştir. Modernizm'in ana akımları ve sonuçları demokrasi, kapitalizm, endüstrileşme, bilim ve şehirleşmedir. Modernizm'in ana fikri özgürlük ve bireyselliktir."[139]

---

[138] Daha detaylı bilgi için bkz: Örs, Birsen. "Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü." *İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi* 40 (2009): 2-4.

[139] Barrett, Terry. "Modernism and postmodernism: An overview with art examples." *Art education: Content and practice in a postmodern era* (1997). 17-30. s. 17. "The Age of Modernity is the epoch that began with the Enlightenment (about 1687 to 1789). Isaac Newton championed the belief that through science the world could be saved. Rene Descartes (1595*1650) and later, Immanuel Kant (1724-1804), shaped the age intellectually by their beliefs that through reason they could establish a foundation of universal thruts. Political leaders of modernity also championed reason as the source of progress in social change, believing that with reason they could produce a just and egalitarian soical order. Such beliefs fed the American and French democratic revolutions, the first and second World Wars, and the thinking of many today. The major movements and events of modernity are democracy, capitalism,

Bu bilgiler doğrultusunda postdramatik kavramını sade bir şekilde anlatmak gerekirse; yüzyıllar boyu süregelmiş olan Modernizm destekli dram sanatı ve tiyatrallik algısının tamamen zıttı bir yapıda olduğu görülmektedir. Postdramatik eğilim, yapısal olarak dram sanatının bütünlüğüne karşı çıkar. Yaratılan illüzyonun kurmaca eylemselliğinden ziyade (bu noktada Realizmin başarısızlığı hat safhadadır[140]) asıl olan bölünmüşlük gözler önüne serilmeye çalışılır:

> "Postdramatik tiyatro, eylemin öteki tarafına yerleştirilmiştir. Dramatik tiyatro, kendini eylemle açıklarken, postdramatik tiyatroda eylem, yerini duruma ve dinamik sahnesel oluşuma bırakmıştır."[141]

Hans Thies Lehmann süreç içerisinde gerçekleştirilen denemelerin, şayet postdramatik çatısı altında toplanmaya çalışılırsa, bir takım anahtar kelimeler yardımıyla izah edilebileceğini söyler:

> "Anlam karmaşası; sanatın kurgu olarak ele alınması; tiyatronun bir süreç olarak ele alınması; süreksizlik; heterojeni (çok-türellik); metin-dışılık; çoğulculuk; çoklu kodlar; yıkım; tüm alanlar; çarpıklık; tema olarak icracı ve ana karakter; deformasyon; sadece ana materyal olarak metin; yapısöküm; metni otoriter ve geçmişe ait olarak algılama; performansı dram ve tiyatro arasında üçüncü bir terim olarak görme; anti-mimetik; yoruma direnen."[142]

---

industrialization, science, and urbanization. The rallying flags of modernity are freedom and the individual."

[140] Realizmin (dolayısıyla Natüralizmin) savunusu olan, toplumsal gerçekliğin sanat eserlerine taşınması fikrinin esas itibarı ile kendisiyle çeliştiği gözlemlenmiştir. Öyle ki, tiyatro nezdinde, toplumsal hayatın sahneye çağırılması, yani referans alınanın,"referans alınan olarak" referansın kaynağını sağladığı şekliyle izleyiciye sunulma denemesi mantıken kendisiyle çelişir. Bu durum, bir başarısızlık olarak nitelendirilse de Ibsen, Çehov, Materlinck gibi yazarlar tarafından aşılmaya ve aşındırılmaya çalışılan bir engel olarak algılanarak yeni üretim yönergelerinin doğmasına yol açacaktır.

[141] Çelik, Süreyya Karacabey. "Modern sonrasında dramatik metinler." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 15.15 (2003). s. 19

[142] Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. "trans. Karen Juers-Munby." Abingdon, Oxon and New York: Routledge (2006). s. 25 "ambiguity; celebrating art as fiction; celebrating theatre as process;

Bahsi geçen anahtar kelimeler dram sanatının sınırlarının ötesini betimlemektedir. Belirli bir çehreye sahip olan dram sanatının kendi dışındaki bağlantılarla kuracağı deneysel bütünlük daha farklı bir boyuta evirilmesine sebep olur. Yani diğer sanat alanlarına yönelmesi ister istemez onun tanımlanmış doğasının değişmesine yol açar. Bu nedenle postdramatik kavramını daha iyi anlayabilmek için dram sanatının ne olduğunu açıklamak, dramın kesinleştirilmiş sınırlarının dışında kalan yeni yaklaşım şekillerini ondan ayrıştırmaya olanak sağlayacaktır. Böylelikle son derece flu bir temele kurulu olan postdramatik sanat, dram sanatının kapsadığı alandan uzaklaştırılarak ne olmadığı belirginleştirilecektir. Bu durumda, dramın dışında kalan bütün deneylerin postdramatik çerçevesi içine sığabilmesi muhtemel olacaktır, çünkü kavramın doğası gereği belirli bir sınır çizimi mümkün değildir.

Péter Szondi, dramatik tiyatronun sınırlarını çizerken şu tanımlamayı yapar:

> "Dram mutlaktır. Bağlantısal olmak için, yani dramatik olmak için, dramın dışsal olan her şeyden kopması gerekir. Kendisi dışında hiçbir şeyin farkında olmamalıdır"[143]

Dramatik kurgu, kendi içine dönük -ki böylelikle kompakt, katışıksız bir varlığa sahiptir- olduğu müddetçe özerk varlığını korur. Kendi sınırları dâhilinde kalmalıdır. Bilakis, postdramatik eğilim tüm sınırların dışına çıkmayı hedefler; inşa edilmiş bütün geleneğin ve kuralların artık geçerli olmadığı bir alanda kendi varlığını

discontinuity; heterogeneity; non-textuality; pluralism; multiple codes; subversion; all sites; perversion; performer as theme and protagonist; deformation; text as basic material only; deconstruction; considering text to be authoritarian and archaic; performance as a third term between drama and theatre; anti-mimetic; resisting interpretation."

[143] Szondi, Peter. *Theory of the modern drama: a critical edition*. University of Minnesota Press, 1987. s. 8. "The Drama is abolute. To be purely relational –that is, to be dramatic, it must break loose from everything external, it can be conscious of nothing outside itself."

bulmaya çalışır. Dolayısıyla Szondi, dram sanatını açımlarken, dram dışı gerçekleştirilen deneyleri de aynı şekilde belirgin kılar:

> "Dramın mutlak olması farklı bir yolla ifade edilebilir: Dram birincildir. (birincil) Bir başka şeyin bir temsili (ikincilliği) değildir; kendisini temsil eder, kendisidir. Aksiyonu, bütün satırları gibi "orijinal"dir; vuku bulduğu anda tamamlanmış olur. Dramda varyasyona (değişime) yer olmadığı gibi alıntılamaya da yer yoktur. Öylesi bir alıntılama dramın alıntılanan şeye atfedildiğini ima eder. Varyasyon dramın birincil olma (doğru) kalitesinin yerindeliğini sorgular ve onu ikincil bir şekilde sahneye koyar (bir şeyin varyasyonu olarak ve birçok şeyin bir varyasyonu olarak)."[144]

Dramın, kendi dışında başka bir fikrin temsilcisi olmaması, katmansız bir anlatımın gerekliliğine işaret eder. Kendi kendini temsil eden dram ile dinamik sahnesel oluşum olarak tanımlanan postdramatik eğilim arasındaki fark, postdramatik eğilimde eylemin anlatı olmayı bırakıp, aktarılmak istenilen mesajın bir aracı olması şeklinde açıklanabilir. Bu sebepten dolayı içinde tutarlı, dışa kapalı, kendi farkındalığı haricinde kör olan dram ancak bu şekilde ve öznelerin birbirleriyle kurduğu diyalog ile sürdürülebilir. Dramın sahip olduğu kişilerarası iletişimin ve eylemin güç sağlayıcısı diyalogdur. Diyalog sayesinde bir sonraki sahnenin doğumu, yani eylemin tutarlılığı ve birincilliği sağlanır.

Dramın, üzerine kurulu olduğu bu diyalog akışının sağlıklı bir şekilde işleyebilmesinin araçlarından biri de zaman kavramıdır. Zaman, birincil ve mutlak

[144] Szondi, Peter. a.g.e., s. 9. "That the Drama is absolute can be exressed in a different manner: the Drama is primary. It is not a (secondary) representation of something else (primary); it presents itself, is itself. Its action, like each of its lines, is "original"; it is accomplished as it occurs. The Drama has no more room for quotation than it does for variation. Such quotation would imply that the Drama referred to whatever was quoted. Variation would call into question the Drama's quality of being primary ("true") and present it as secondary (as a variaton of something and as one variaton among many).

olan dramın gerçekleşmesinin ön koşulu olan doğrusal bir akışa sahip olduğu müddetçe geleceği müjdeler. Oluşan beklenti ve eylemin gerçekleşeceğine dair göstergeler, dramın oluşmasını sağlayan yapıtaşlarıdır:

> "Dram her zaman birincil olduğu için, içsel zamanı her zaman şimdidir. Bu, dramın statik olduğunu göstermez, sadece içsel zamanın belirli bir neden için aktığını gösterir: şimdi geçer ve geçmiş [zaman] olur ve böylece, sahnede sergilenemez. "Şimdi" sona erdikçe bir değişim üretir, yeni bir şimdi kendi antitezinden doğar. Dramın içinde zaman, şimdinin içinde mutlak ve çizgisel bir sıralanışta gözler önüne serilir. Dram mutlak olduğu için kendi kendine bu zamansal sıralanıştan sorumludur. Kendi zamanını kendisi üretir. Bundan dolayı, anbean geleceğin tohumlarını içermelidir. Geleceğe gebe olmalıdır. Bu, dramın sırasıyla gerçekleşen kişilerarası ilişkilere kök salmış diyalektik yapısından dolayı mümkündür."[145]

19. yüzyılın sonlarına doğru, yani Modernizm'in en parlak döneminde, dramatik kurguda meydana gelen dönüşüm dramatik yapının omurgasını oluşturan *şimdi*nin, kişilerarası iletişimin ve eylemin varlıklarının antitezlerinin kullanılmasıyla başlar. Bu dönüşümü Szondi dramın yaşadığı kriz olarak tanımlar.[146] Szondi'nin bu durumu kriz olarak tanımlamasının nedeni eserlere bahsi geçen yapıtaşlarının temsil ettikleri oluşum koşullarının zıtlıklarının yerleştirilmeye çalışılmasıdır. Dramın işleyiş şeklinde gerçekleşen bu dönüşümsel dokunuşların, sınırları kesin bir şekilde çizili olan sanatın sınırları dışına çıkarak yeniye doğru evirilmesine ve geride bıraktığı dram

[145] Szondi, Peter. a.g.e., s. 9. "Because the Drama is always primary, its internal time is always the present. That in no way means that the Drama is static, only that time passes in a particular manner: the present passes and becomes the past and, as such, can no longer be present on stage. As the present passes away, it produces change, a new present springs from its antithesis. In the Drama, time unfolds as an absolute linear sequence in the present. Because the Drama is absolute, it is itself responsible for this temporal sequence. It generates its own time. Therefore, every moment must contain the seeds of the future. It must be pregnant with futurity. This is possible because of the Drama's dialectical structure, which, in turn, is rooted in interpersonal relationships."
[146] Szondi, Peter. "The Drama in Crisis." a.g.e., 11-12.

olarak adlandırılan kabuğun hayatta kalabilmek adına savaş vermesine neden olacaktır. Szondi, bu evrimlerin görüldüğü eserlerin yazarları olan Henrik Ibsen, Anton Çehov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck ve Gerhart Hauptmann'ın oyunlarında gerçekleşen değişimler hakkında önemli tespitler yapar:

> "Ibsen'de şimdi yerine geçmiş sahneye hükmeder. Kendi başına geçmiş ve geçmişte olmayan bir olay konulaştırılır; hatırlanır ve içten içe hala aktiftir. Böylelikle kişilerarasının yerini içsellik alır. Çehov'un oyunlarında, şimdideki aktif yaşam hatıraların ve ütopyaların hayallerine yol verir. Olay rastlantısallaşır ve ifadenin kişilerarası şekli olan diyalog, bir monologçu yansıma aracına dönüşür. Strindberg'in eserlerinde de kişilerarası boyut dışarıda bırakılır ya da merkez *ben*in öznel merceği sayesinde görülür, anlaşılır. Bu içselleştirmeden dolayı, (her zaman) şimdi, yani gerçek zaman mutlak hâkimiyet pozisyonunu kaybeder; geçmiş ve şimdi birbirinin içine akar, dış(sal) şimdi hatırlanan geçmişi ortaya çıkarır. Kişilerarasına istinaden aksiyon sadece mevcut olayın işareti olan buluşmaların birleştirilmesine, birbirine bağlanmasına dönüştürülür: yani içsel dönüşüm'e. Maeterlinck'in drame statique'i [durağan/statik dram] aksiyon eğilimini saf dışı bırakır. Bu drame statique'in tamamen adanmış olduğu ölümün karşısında kişilerarası farklılıklar, yani bir figürle diğer figür arasındaki uzlaşmazlık, aynı şekilde gözden kaybolmuştur. Ölüm bir grup dilsiz/kör insanın karşısına çıkar. Son olarak, Hauptmann'ın sosyal dramaturgisi kişilerarası hayatı özellikle birey-dışı politik ve ekonomik durumlar yönünden tarif eder. Bu durumların eş-biçimliliğinin dikte edilmesi (her zaman) şimdi'nin eşsizliğini, tekilliğini ortadan kaldırır; artık aynı zamanda hem geçmiş hem de gelecektir. Aksiyon insanlığın en güçsüz kurban olduğu bu durumsallığa yol verir."[147]

[147] Szondi, Peter. a.g.e., s. 45. "For Ibsen, the past dominates instead of the present. The past itself and not a past event is thematized; it is remembered and is still active internally. Thus, the interpersonal is displaced by the intrapersonal. In Chekhov's plays, active life in the present gives way to the reveries of remembrance and utopian thought. Event becomes incidental, and dialogue, the interpersonal form of expression, becomes a vessel for monologic reflection. In the works of Strindberg, the interpersonal is either sublated or seen through the subjective lens of a central I. Because of this internalization, (always) present, "real" time loses its position of absolute dominance: past and present flow into each another, the external present calls forth the remembered past. With regard to the interpersonal, the action is reduced to a concatenation of meetings that are simply markers for the actual event: internal transformation. Maeterlinck's drame statique eliminates the notion of action. In the face of death, to which this drame is wholly dedicated, interpersonal differences –the conflict between one figure and

Alıntıda da görüldüğü üzere, dram sanatı söz konusu Modernizm'in doruklarına ulaşıldığında (1880- 1914) bir nevi dönüşüm ya da evrim geçirme sürecine girer. Tiyatronun yaşanılan dönemin bir aynası olduğu düşünülürse, toplumdaki ve dünyanın yapısındaki değişimlerin[148] tiyatralliğin oluşum sürecine de yansıdığı söylenebilir. Daha geniş bir perspektiften gerçekleşen bu olaylara bakıldığında dram olarak tanımlanan formun değişimle birlikte dünyayı tanımlamakta yetersiz kalmaya başladığı ve bundan ötürü belirli tematik ve teknik modifikasyonlara ihtiyaç duyduğu görülebilir. Bunun nedenleri arasında toplumlarda kıdem bazında gerçekleşen güç dengesinin değişimi bulunmaktadır. Örnek olarak burjuva sınıfı, 19. yüzyıl başlarında tiyatroyu kendi tekeline alıp, bir seyir ve eğlence yerine dönüştürür.[149] Ancak sanayileşme ile birlikte göçlerin artması ve işçi sınıfındaki yoğunlaşma tiyatronun zamanı ile denklik (tiyatral bir bağlantı) kurmasını gerektirir. Burjuva sınıfının altında bulunan işçi sınıfı, endüstri ve sanayileşme sürecinde nüfusun büyük bir çoğunluğunu kapsar. Piramit dizilimindeki kategorizasyona benzer bir şekilde toplumun sınıfsal düzeninde en alt tabakayla eşleşen işçi sınıfının nüfusunun görmezden gelinemeyecek boyuta ulaşması ister istemez tiyatronun ilgisini çekmeye başlar. Bu nedenle Realizm ve Natüralizm olarak adlandırılan edebi dönemlerde, edebiyatın ve sanatın odaklandığı

another- also disappear. Death confronts a speechless/blind group of human beings. Finally, Hauptmann's social dramaturgy describes the particularity of interpersonal life in terms of the extrapersonal –political and economic conditions. The uniformity these conditions dictate eliminates the singularity of the (always) present: it is also the past and the future. Action gives way to that conditionality of which humankind is the powerless victim."

[148] Almanya ve özellikle Avusturya'da ilginç bir isabetle 1. Dünya savaşı öncesi 20 – 30 yıllık sürece "Goldene Zeit" diye bakılır, yani "altın çağ". İmparatorlukların yıkımı öncesi, yeni bilgi teknolojilerinin keşfi öncesi bir tür rehavet ve huzur beklentisi ile dolu bu çağın aslında dipten dibe bir yıkıma hazırlanılan bir çağ olduğu kuşkusuz ancak sonradan anlaşılacaktı. Bu konuyla ilgili Stefan Zweig'ın eserleri özellikle içten içe süzdürülmüş ve doludur. Bkz. aynı zamanda Oswald Spengler'in "Der Untergang des Abendlandes" (*Batının Çöküşü*) adlı eseri, doğrudan o çağın sonunda ortaya konan ve çağın yıkımını ilan eden önemli bir tarih kitabıdır.

[149] Sartre, Jean-Paul, and Rima Drell Reck. "Beyond Bourgeois Theatre." *The Tulane Drama Review* 5.3 (1961): 3-11.

nokta toplumun büyük bir kesimini oluşturan alt tabaka ve zamanıyla bağlantısı tartışmaya kapalı bir kesinliğe sahip olan gündelik hayattır.[150] Daha çok bilimsel bir yaklaşımla toplumun kanayan yarası olarak nitelendirilen alt tabakanın iyileştirilmesi amaçlanmıştır. Dönemin (Natüralizm açısından)[151] sloganı toplum için sanattır.[152] Ancak gündelik, toplumsal hayatın sahneye taşınması belirli sorunların doğmasına sebebiyet verir.

Bu sorunlardan en önemlisi, tiyatroda illüzyonun sağlanması (gündelik hayatın sahneye taşınabilmesi için oluşturulması gereken tiyatral algı) için gösterilen çabadır. Dönemde yaşayan yazarların eserlerine taşımaya uğraştıkları gündelik hayatın monotonluğunu içeriksel ve teknik bazda kırmaya çalışırken buldukları farklılaşma yöntemleri, dram sanatının sınırlarının dışına doğru atılan toplu adımların habercisidir. Ibsen tarafından teknik ve tematik boyutta dramın kendi içerisinde sahip olması gereken [her zaman] *şimdi* akışının kırılması okuyucuya ve izleyiciye sunulan gerçekçilik katmanın zarar görmesine neden olur. Çehov'da diyaloğun yerini, anlaşım zemininin sağlanamamasına sebebiyet verecek olan monolog alır ve dramda olması gereken (varlık koşulu derecesinde temelli) akış durdurulur.[153] Kısacası, dram sanatının tiyatrallik oluşum kıstasları yıkılmaya başlar.

Natüralist dönemin temel belirleyicileri olarak ifade edilebilecek olan çevresel etkenlerin, sınıfsal farkların, soyaçekimin, nesnel gerçekliğin belirlediği bir dramın

[150] Soper, Paul L. "Backgrounds of naturalism in the theatre." *Quarterly Journal of Speech* 33.1 (1947): 46-52.
[151] Dönem içinde farklı kümelenmeler ve odaklaşmaları göz ardı edersek, toplam resmi görmek zorlaşacaktır. Aynı dönemde "sanat sanat için" savunusunun da ortaya atıldığı; bu minvalde Sembolizm ve Fin de Siecle (Yüzyıl Sonu) gibi akımların taşıyıcı rol üstlendikleri unutulmamalıdır. Akla Maeterlinck; Mallarmé, bir yönüyle Strindberg; Hofmannsthal; Verhaeren, Wilde vb. yazarlar gelir.
[152] Dutton, Denis. "A naturalist definition of art." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64.3 (2006): 367-377.
[153] Innes, Christopher, ed. "Theoretical Approaches" *A sourcebook on naturalist theatre*. Routledge, 2002. 3-5.

gereklilikleri, yazarın özne etrafında kuracağı evrenin, kısacası kurgunun, bağlayıcı unsuru olarak *epik bene*[154] ihtiyaç duymaktadır. Bu bağlamda dram tarihinde dönemlere özgü *epik ben* ile ilgili karakterolojik ve konumu açısından değişimler gözlemlenmektedir; natüralist bir eserin ana karakteri etrafında şekillenen dünyaya bağlı ipleriyle boşlukta salınan, arzularının esareti altında boğulan bir kurban olmak zorundadır. Natüralist özne dünyadaki yerini, kendi içine yönelip sorgulamak[155] yerine daha zıt bir şekilde, materyal bir bakış açısıyla, daha kesin ve net bir ifadeyle söylemek gerekirse, kendi varlığının dışına gözlerinin yardımıyla ulaşmaya çalışarak, öznellikten bağımsız olan nesnel gerçeklikte arar. Yalnızlığı, ayrıklığı, kaybetmiş olduğu özgürlüğü, onu tekilliğe doğru sürükler. Bu tekillik ki; öznenin içindeki boşluğun somut göstergesidir, çevresinde ona ait olmayan nesnelere sahip olma dürtüsünü harekete geçirir. Aynı şekilde öznenin tekilliği onun çevresinden uzaklaşma, sınıf değiştirme isteğiyle paralellik oluşturur. Bu tekillik, onun yaşamın gerçeklerine yabancılaşmasının da sebebidir.[156]

Hareket dramın aksiyonunu oluşturur. Aksiyonun iniş-çıkışlarını oluşturacak gerilim ise merkezdeki *ben*in arzuları doğrultusunda gerçekleştirdiği eylemin devamında çevresiyle dilsel iletişimde zorluklar, kırılmalar, kesintiler yaşamasına, iç

[154] Szondi'nin de kullandığı bu ifadeden kasıt, kurgunun belirleyicisi olarak, öznenin bulunduğu konumdur. Yani, eserin yaratımında ve kurgunun merkezinde duran "ben" oluşturulan, gelişigüzel olayların bağlayıcısıdır. Bir başka ifadeyle "anlatım beni" de denebilir. "Lirik ben" ifadesi de, şiirsel metnin içindeki temel anlatıcı konumu/öznesidir. Doğal olarak dramda bir ara iletken olarak bir özne değil, varlık ve şahısların doğrudan sahnede iletiyi sunmaları hasebiyle "dramatik ben" diye bir şey yoktur. Bu konuyla ilgili özellikle antik tiyatrodaki dağılım açıklayıcı bir mahiyet sunmaktadır; buna göre: Antik tiyatroda "eylem" sahnede oluşurken, eylemi kimi zaman "anlatan" koro devreye girer, bu anlamda koro ilk bakışta "epik ben"in işlevini üstlenmiş olur. Dramlar içinde bu epik ben tarih boyunca farklı şekilleniş ve yapılarca karşılanmaktadır. Söz gelimi, Shakespeare'in 4. Henry'sinde Fransa savaşı ile ilgili "eylemleri" bir ulağın ağzından –yani dolaylı anlatımla- öğreniriz, kısacası: ulak / haberci epik ben kılıfında karşımıza çıkar. Ibsen'de epik ben'in bir iç-hesaplaşma olarak ön plana geçmesi de esasen "eylem"in kendisini, yani dramatik momenti, arka plana iten bir gelişme olarak yorumlanabilir.

[155] Romantik Dönem'deki yazınsal yönelimin tam tersi doğrultuda.

[156] Innes, Christopher, ed. "Acting and Character." *A sourcebook on naturalist theatre.* Routledge, 2002. 11-15.

dünyasına odaklanma ölçüsünde dramın en temel oluşturucu unsur olarak diyaloğu reddetmesine kadar sürüklenmesine yol açar.[157] Natüralizm'de öznenin varlığı, gelişigüzel akıntılara sahip hayatın bütünselliğini sağlayan, onun gözlerinden sanki bir ışık kırılmasıymış gibi akıp okuyucuya/izleyiciye yönelen anlamın tamamlayıcısıdır. Arzuları ve istekleri, zincire vurulduğu sınıfından onu uzaklaştırmaya zemin hazırlayan; aynı şekilde onu orada tutan paradoksal trajedinin belirleyici motivasyon kaynağıdır. Zincirin uzunluğu, yavaş yavaş gerilmeye başladığı andan itibaren dünyayı saran çaresizliğin ve dünya karşısındaki edilgenliğin büyüklüğü ile doğrusal bir düzlemdedir.[158] Böylece okuyucu/izleyici, yaşam savaşını kazanamayacak ve bütüncül bir özne olma hakkını asla elde edemeyecek kahramanın trajedisini/çöküşünü yaşamaya başlar:

> "Natüralist dram, kahramanlarını toplumun alt tabakasından seçmiştir. Orada iradesi kırılmamış, arzularının güdümündeki eylemlerinde kendi bütünsel varlığıyla çatışabilecek, temelde birbirinden ayrılmayan –ya da ben-merkezciliğin yansımadığı- özünde [her zaman] şimdi'ye, kişilerarası harekete kısıtlanmış bir dramın ağırlığını taşıyabilen insanlar bulmuştur. Böylelikle alt ve üst sınıf arasındaki sosyal farklılık dramaturgi farklılığa tekabül etmiştir; dram için yeterlik ve yetersizlik. Natüralist iddia, iyi niyetli bir şekilde dramın yalnızca burjuvaların mülkiyetinde olmadığını ifade ederken, diğer yandan burjuvaların onun hâkimiyetini çok uzun süre önce kaybettiği görüşünü gizlemiştir."[159]

[157] Szondi, Peter. "Constraint and Existentialism." *a.g.e.,* 57-62.
[158] Szondi, Peter. "Naturalism." *a.g.e.,* 50-52.
[159] Szondi, Peter. a.g.e., s. 50. "Naturalist Drama elected its heroes from the lower stata of society. It found the people whose willpower was unbroken, who could engage their entire being in actions toward which their passion drove them, who were not separeted from one another by anything fundamental – neither self-centeredness not reflection- people who were able to carry the weight of a Drama essentially limited to an (always) present, interperonal action. Thus, the social difference: capacity and incapacity for Dramam, Naturalist parole, which, with the best of intentions, announced that the Drama was not solely the property of the bourgeoisie, concealed the bitter insight that bourgeoisie had long since lost possession of it."

Natüralizmin üretim ve tüketim alanı, nesnel gerçeklik, sosyal farklar ve bunların negasyonlarıdır. Bu bağlamda Natüralizm'in, hayatın insanlığa sunduğu yeni bir algılama şekli ve yordamı olduğu söylenebilir; Romantik Dönem'de iç dünyanın keşfiyle[160] ulaşılan bilinç, Natüralizm'de artık nesnel dünyanın konturlarının daha berrak olmasına, duyusallık kazanarak algılanabilmesine ve anlaşılabilmesine olanak sağlamıştır. Kazanılan bu yeni yeti, tıpkı eserlerdeki kahramanlar gibi, yeterli olgunluğa ulaştığı anda dünyaya açılmaya ve etrafındaki nesnel gerçekliği keşfetme cesaretine sahip olmuştur.

Bu dönüşüm August Strindberg'in eserlerinde *epik ben*in varlığı yordamıyla gerçekleşir; *Matmazel Julie* adlı tiyatro oyunu, Romantiklerin içsel dünyalarına gömülüp kendi benliklerini[161] aramalarına bir tepki olarak doğan Natüralizm'in, *epik ben* etrafında şekillenen gerçekliğin ve duyusal hayatın konturlarını belirleme çabasını yansıtır.[162] Natüralist iddia, kaos olarak adlandırılabilecek düzensizliğin[163] insan süzgecinden geçirilerek aktarılmasına ve yeniden insani bir biçimde bağlantılanmasına yardımcı olabilecek tek unsurun *epik ben* olduğunu öne sürer; "*Birbirleriyle benzeşmeyen elementler sadece epik ben tarafından birleştirilebilir*"[164].

Strindberg'in zamanın ruhunu insani elekten geçirirken kullandığı yöntem "*istasyon tekniği*"[165] olarak adlandırılır. Dışavurumculuk ile bağdaşan bir teknik olan istasyon dramı, merkeze *ben*i koyarak, anlatımı kişilerarasından ziyade öznenin

[160] Bkz: Freud, Sigmund. "The unconscious." *Standard edition* 14.1957 (1915): 159-215. Aynı şekilde, sanayileşme süreci ile birlikte doğadan uzaklaşan dönem insanın, huzuru kendi içinde arama niyetine de işaret eder.
[161] Daha detaylı bilgi için bkz. Romantik Dönem sembollerinden biri olan Mavi Çiçek. (Blaue Blume)
[162] Evelein, Johannes F. "August Strindberg und das expressionistische Stationendrama." *Eine Formstudie*. New York, Washington DC ua (1996).
[163] Gelişigüzel gelişen, belirli bir yönergesi olmayan olaylar.
[164] Szondi, Peter. a.g.e., s. 52.
[165] Evelein, Johannes F. "Drama Turning Inward: Strindberg's Station Play and its expressionist continuum." (1998).

gözlerine yoğunlaştırır. Bu şekilde Strindberg, tiyatral dengeyi Natüralizm ve Dışavurumculuk ile birlikte harmanlar. Sonuç olarak onun istasyon tekniği bu iki yaklaşımı birleştirerek kendine özgün bir biçim oluşturur.[166] Peter Szondi, Strindberg'in istasyon tekniğinin Dışavurumculuk tarafından da kabul görmesini şu şekilde açıklar:

> "Dışavurumculuk, kişilerarası eylemlerden ziyade bireye yabancılaştığı bir dünyaya yolculuğunda dramatik bir yaklaşım kazandırmak için Strindberg'in istasyon tekniğini benimsedi. İstasyon Dramı'nın biçimsel yapısı, izole edilmiş *ben* ile garipleşen bir dünya arasındaki yüzleşmeyi yansıtan epik doğasıyla birlikte çoktan enine boyuna tartışılmıştır. Eklenebilecek tek şey Weltanschauung (dünya görüşü) ve Dışavurumculuk üslubu tarafından izole edilmiş *ben*in boşluğunun ve ayrılığının çeşitli şekillerdeki yapılabilecek tanımıdır."[167]

Matmazel Julie'nin bu bağlamdaki kategorizasyonu, onu daha fazla Natüralizm'e yaklaştıran sınıfsal farkları[168], çevresel faktörleri[169], detaylardaki gerçekçilik ısrarını[170] ve soyaçekim[171] konusunu işlemesi, bunları Dışavurumculuk ahlakına yakın olan *epik ben*in içsel dünyasındaki sorunlara yoğunlaşma eğiliminden daha fazla ön planda tutması, oluşabilecek kavram karmaşasını çözümler. Egil Törnqvist ve Brigitta Steene, Strindberg'in yazım tekniğinin iki ayrı dönemi olduğunu

---

[166] Szondi, Peter. "Strindberg" *a.g.e.,* 22-31.

[167] Szondi, Peter., a.g.e., s. 64. "Expressionism adopted Strindberg's station technique to give dramatic form to the individual, to his journey through an alienated world, rather than to interpersonal actions. The formal structure of the "station" drama has already been discussed at length, along with its epic nature, which mirrors the confrontation between the isolated *I* and a world become strange. What remains to be added is a description of the various modes of separateness and the emptiness of the isolated *I* that are precipitated by the Weltancshauung and style of expressionism."

[168] Bkz. Hizmetçi Jean ile Kont'un kızı Julie arasındaki iletişim

[169] Bkz. Karakterlerin yetiştirilme yöntemleri, çevrenin kişilik oluşumundaki etkisi. Jean'ın zengin olma hayali. Julie'nin kendini üstün görmesi.

[170] Bkz. Jean'ın bira yerine şarap tercih etmesi, mutfakta geçen sürenin "doğal" bir akışa sahip olması.

[171] Bkz. Hyppolyte Taine, Charles Darwin gibi düşünürlerin öne sürdüğü, canlıların bulundukları çevre doğrultusunda şekillendiğini savunan kuram.

vurgular. Daha erken döneminde illüzyonist dram özelliklerinin ağır bastığını, belli bir kırılma noktasından sonra[172] illüzyondan uzaklaşan drama ağırlık verdiğinden bahseder:

> "Strindberg'in tiyatro yazarı olarak uluslararası ününü iki dönemde kazandığı görülür. 1890'ların ortasındaki ruhsal çalkantısından kaynaklı olarak yazdığı *Inferno* (Cehennem) romanıyla bağlantılı olarak 'Cehennem Krizi'nden önce illüzyonist dramın saygın bir temsilcisiydi, oyunların içindeki karakterler öncelikli olarak birbirleri ile çatışma halindeydiler; Natüralizm ile çok yakından bağlantılı olan *Baba* ve *Matmazel Julie* bu döneme aittir. Cehennem Krizi'nden sonra illüzyon karşıtı (non-illusionist) dramın seçkin bir temsilcisine dönüşür, oyunların içindeki karakterler daha çok doğa üstü ve kendileriyle çatışma halinde görünürler; *Şam Yolu*, *Rüya Oyunu* ve *Hayaletler Sonatı* bu döneminde yazdığı en yenilikçi eserlerdendir."[173]

Bu söylemleri daha farklı bir ifade ile açımlamak gerekirse, Strindberg'in eserlerindeki tiyatral denge, belirli bir dönemden sonra natüralist-illüzyonist tutumdan uzaklaşarak, dışavurumcu ve bu sebepten ötürü dram sanatının tiyatrallik kurallarını yok saymaya başlayan bir yapıya doğru evrildiği görülebilir.

Herakleitos değişmeyen tek şeyin değişimin kendisi olduğunu[174] söylerken, tözde bulunan salt enerjinin hareket halinde, bir akış yönünde olmasının kaçınılmaz olduğunu ifade etmek ister. "*Karşıt olan şeyler bir araya gelir ve uzlaşmaz olanlardan*

[172] Kırılmanın Modernizm hareketinin kazandığı ivme ile bağlantılı olduğu vurgulanmaktadır.
[173] Törnqvist, Egil, and Birgitta Steene. *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam University Press, 2007. s. 13 "Strindberg's international reputation as a dramatist is usually linked to two enterprises. Before the Inferno crisis – so called after his novel *Inferno* based on his psychic upheaval in the mid-1890s – he was an eminent representative of illusionist drama, plays in which the protagonists are primarily in conflict with each other; *The Father* and *Miss Julie* belong to this period, which was closely connected with naturalism. After the Inferno crisis, he was an equally eminent representative of non-illusionist drama, plays in which the protagonists are more in conflict with themselves and with the supernatural than with each other; *To Damascus I, A Dream Play* and *The Ghost Sonata* are the most innovative plays in this period.
[174] Herakleitos, Fragmanlar, Cengiz Çakmak (çev), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005. s. 89

en güzel uyum doğar. Her şey çatışma sonucunda meydana gelir."[175] Dönemsel olarak tarihsel akış incelendiğinde, ardıl gelen her dönemin kendi içinde bir önceki dönemin zıtlığını barındırdığı görülebilir.[176] Tiyatrallik kavramı da, tiyatro ile birlikte, bir uzlaşı halinde, sürekli olarak bir çeşit değişim ve dönüşüm içerisindedir.

Akabinde sanatsal Modernizm[177] ile o güne dek gerçekleştirilen ve yavaş yavaş yok olmaya yüz tutmuş bütün tiyatral, sanatsal ve gündelik yaşam tarzının ve geleneğinin sonlandığı görülür. Modernizm ile insanlığın yaşadığı dönüşüm, aslında, dengeli bir şekilde ilerleyen sanatsal sürecin, yani bir eksenden diğerine doğru ardıl dönemlerin gelmesi ile ritmik bir momentumla salınan düzenin karmaşaya düşmesi olarak da ifade edilebilir. Bu karmaşa, odak olarak alınan temel görüşlerin medya ve teknoloji aracılığı ile hızlıca yaygınlaşması ve tekelden çıkmasıyla doğrudan bağlantılı olan çok çeşitliliğin artmasıyla da ilgilidir:

> "Modernizm, Avrupa genelinde yayılan sosyal ve politik devrimler arasında doğmuştur. Batı Avrupa kültürü daha çok kentsel, daha az kırsal bir yapıya bürünmüştür, tarımsallıktan ziyade endüstriyelleşmiştir. İnsanların gündelik hayatlarında yer etmiş dinin önemi, sekülerizm yayılırken kaybolmaya başlamıştır. Sanatsal himayenin eski sistemi sona erdiği için, sanatçılar kendi içeriklerini seçmekte özgürleşmişlerdir. Artık sanatlarına varlıklı bireyleri ya da kilise ve devletin güçlü kurumlarını yüceltmesi için ihtiyaç duyulmamaktadır. Sanatlarının yeni kapitalist sanat piyasasında ilerlemesi mümkün olmayacağı için, sanatçılar deney yapmakta ve (yüksek derecede)

[175] Herakleitos, a.g.e., s. 45
[176] Bkz. Auerbach, Erich, and Edward W. Said. *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. Princeton University Press, 2013.
[177] Bkz. Atkins, Robert. ArtSpeak: *A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present.* Abbeville, 1997. s. 139. Sanatsal Modernizm felsefi Modernizm'den daha yakın tarihlidir. Sanat eleştirmeni Robert Atkins Modernizm'i yaklaşık olarak 1860'tan 1970'e kadar tarihlendirir ve kavramın o zaman dilimi aralığında üretilen sanatların hem ideolojisini hem de biçemini tanımlamak için kullanıldığını yazar.

> öznel sanatlarını icra etmekte özgür hissetmişlerdir. Bu dönemin sloganı "sanat için sanat"tır."[178]

Alan Ackerman, "*Biz, Modernizm terimini, kendi alanımızı en az üç önemli ve birbiriyle ilişkili biçimde tanımlamak için kullanırız."*[179] der:

> "1) "...sonunda sadece kendi ustalığını açığa çıkaran özgünlükte edilen bir ısrar, 2) önem kazanmaya başlayan estetik öz-düşünümsellik (öz yansıtma) fikri ya da diğer bir ifadeyle sanatın kendi içinde ne denli sanat olduğuna, nesnelerine ve -özellikle tiyatroda- izleyicisinin rolüne dair yönelttiği dikkat, 3) sanatın içinde ve dışında olan ve perspektifçiliğin sonucunda doğan çoğulculuğa ya da çok çeşitliliğe dair vurgu."[180]

Referansını öz-eleştirel bir şekle dönüştüren (sanatsal) Modernizm'in üç önemli kaygısı olduğu söylenebilir; özgünlük, farkındalık ve çok-çeşitlilik. Bu üç temel fikrin bir arada bulunabilmesi için, eserin merkez ağırlığını özneden koparıp, kendi durumsallığına yoğunlaştırmasıyla ortaya çıkan özgün deneyimin halinin birçok açıdan inceleyebilmesi gerekir. Modernizm'in esasında yapmaya çalıştığı değişiklik, deneyimi merkeze alarak, toplumun içinde bulunduğu çözülmezlik ve isteksizlik halini analiz etmek ve incelemektir:

> "Modernizm, Romantik kaygıları, içinde olmak durumu ile genişletmişse, modernist sanatçı da aynı zamanda öznenin

[178] Barrett, Terry. a.g.e., s. 20. "Modernism emerged amidst the social and political revolution sweeping Europe. Western European culture was becoming more urban and less rural, industial rather than agrarian. The importance of organized religion in the daily lives of people was diminishing whie secularism was expanding. Because the old system of artistic patronage had ended, artists were free to choose their own content. Their art no longer needed to glorify the wealthy individiuals and powerful institutions of church and state that had previously commisioned their paintings and sculptures. Because it was not likely that their art would flourish in the new capitalist art market, artists felt free to experiment and made highly personal art. The slogan of the era, "Art for the sake of art," is apt."

[179] Ackerman, Alan. "Introduction: modernism and anti-theatricality." *Modern Drama* 44.3 (2001): 275-283. s. 277. ""We employ the term "modernism" in order to define our field in at least three crucial and interrelated ways."

[180] Ackerman, Alan. a.g.e., s. 277 "(I) an insistence on authenticity that can onyle ultimately unconver its own artifice; (2) a newly heightened aesthetic selfreflexivity or attention within art to its art-ness, its media, and, especially in theatre, to the constituting role of the audience; and (3) an emphasis on pluralism or multiplicity that is both internal and external to art and a consequent perspectivism."

> merkezini kaydırarak, vurguyu metnin içindeki bireysel kişiden metnin yapısına yöneltmiştir."[181]

Bu açıklamalara tiyatrallik kavramı yönünden yaklaşıldığında, Natüralizm dönemindeki illüzyonist doğasını terk ederek, kavramsal varlığını ön plana çıkaran ve kendisini eleştiriye açan bir yapıya büründüğü söylenebilir.

Her insanın evine *şimdi*de girebilen, mesajların o anda ulaştırılması ile sağlanabilen ve bu sebepten ötürü düşüncenin damıtılmasına olanak vermeyen ve birçok farklı şekilde filizlenen görüşlerin ortaya çıkması, toplum dinamiklerinin de yerinden sarsılmasına ve çok çeşitli boyuta ulaşmasına sebep olmuştur. Dünyanın gidişatında yaşanan bu değişimlerin yanı sıra savaşlar, toplumlar bazında yaşanan çöküş, iletişim kaybı, iyiye olan inancın yitirilmesi, insanların hayatı algılayış şeklini derinden etkileyerek umutsuzluğa ve karamsarlığa kapılmalarına sebebiyet vermiştir.[182]

Toplumlarda görülen bu durgunluğa bir tepki olarak doğan Absürt Tiyatro, yaşanılan dönemin aynası olmaya devam eder; Tarihsel Avangart Hareket'in[183] dâhilinde, tiyatronun geçireceği evrimi önceler. Michael Esslin, zamanın tiyatro algısını tanımlamaya çalışırken şu ifadeleri kullanır:

> "Absürt, orijinal olarak müzikal bağlamda harmoniden yoksun anlamına gelmektedir. Bundan dolayı sözlük anlamı: bir sebepten ötürü harmoniden yoksun; uyumsuz, mantıksız, sebepsizdir. Genel kullanım alanında absürt çoğunlukla saçma, gülünç anlamına gelir fakat bu Camus'un kelimeyi kullanma şekliyle ya

[181] Ackerman, Alan. a.g.e., s. 278 "So, if modernism extends Romantic concerns with interiority, modernist artists also decenter the subject and shift emphasis from an individual person onto the texture of the work itself."
[182] Esslin, Martin. "Introduction: The absurdity of the Absurd." *Theatre of the Absurd*. (1972). 19-29.
[183] Bkz. Cardullo, Bert. "En Garde! The theatrical avant-garde in historical, intellectual, and cultural context." *Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology* (2001): 1-41.

> da bizim Absürt Tiyatro olarak nitelendirdiğimiz olgudan tamamen farklı bir anlamdadır. 'Ionesco, Kafka üzerine bir makalesinde kavramı algılayış şeklini şöyle açıklar; Absürt amaçtan yoksun olandır… Dini, metafizik, sosyal köklerini kesip attığınız anda insan kaybolur, bütün eylemleri anlamsız, absürt, işe yaramaz bir hale bürünür'."[184]

Amaç yoksunluğu, işe yaramaz gibi kodlarla tanımlanmaya çalışılan Absürt Tiyatro, birey yerine merkeze geçen durumsallığı olduğu gibi kabul eder; "*dünyayı anlaşılamaz bir yer olarak gösterir."*[185] Varoluşu tanımlama ve anlamlandırma denemelerinden ziyade, onu olduğu gibi yansıtmayı amaç edinen bu tiyatro şekli/tiyatral tutum, sahnede dram sanatının bütünsel temsil şeklini reddeder. Eserlerde zaman akışının yerini donuk bir hareketsizlik alır, akışı sağlanması gereken olay örgüsü ve anlatının birincilliği ise artık gözlemlenemez:

> "Seyirciler, hiçbir zaman bu tuhaf olaylar zincirinin anlamını bütünüyle kavramadan sahnede olup bitenleri tamamen dışarıdan görürler, tıpkı dilini bilmedikleri bir ülkeye yeni varan ziyaretçilerin etraflarını izledikleri gibi."[186]

Tiyatronun varlıksal tutumu nedeniyle içermek ve sunmak zorunda olduğu bir temel fikrin yerini, tanımlanamaz olan ve bilinmeyen, bundan dolayı da belirsiz tanımlamalar ve tamlamalar arasına sıkıştırılarak konturları silikleştirilen, sahneye

---

[184] Esslin, Martin. a.g.e., s. 23 "'Absurd' originally means 'out of harmony', in a musical context. Hence its dictionary definition: 'out of harmony with reason or propriety; incongruous, unreasonable, illogical.' In common usage, 'absurd' may simply mean 'ridiculous', but this is not the sense which Camus uses the word, and in which it is used when we speak of the Theatre of the Absurd. In an essay on Kafka, Ionesco defined his understandings of the term as follows: 'Absurd is that which is devoid of purpose... Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless'."

[185] Esslin, Martin. "The theatre of the absurd." The Tulane Drama Review (1960): 3-15. s. 5. "The Theatre of the Absurd shows the world as an incomprehensible place."

[186] Esslin, Martin. a.g.e., s. 5. "The spectators see the happenings on the stage entirely from the outside, without ever understanding the full meaning of these strange patterns of events, as newly arrived visitors might watch life in a country of which they have not yet mastered the language."

aidiyeti sürekli olarak sorgulanan *x* kavramı alır. Bu kavram, eserin kendi kendini eleştirdiği ölçüde, eleştirinin ortaya çıkaracağı deneyim olarak tanımlanabilir. Varoluşsal duruma yöneltilen bu farklı bakış açıları eserlerde özgünlük bakımından sorgulayış şekli ile birbirinden ayrılır. Bu yüzden Absürt Tiyatro, kesin bir sonuca sahip olmadığı, anlamlandırılamayanın gözler önüne serildiği ve bu sebepten ötürü de teknik anlamda tutarsız olarak ifade edilebilecek bir döngüye sahiptir. Dram sanatının sahip olduğu kesin çizgiler ve bu çizgilerin içerisinde mutlak bir şekilde sağlanabilen tiyatrallik, bilinçli bir şekilde sekteye uğratılarak, uyumsuz ve aksayan bir hal alır. Sistematik şekilde gerçekleştirilen bu harmoni kaybı, referans alınan toplumsal yaşamın ne halde olduğunun da bir göstergesidir.

Absürt Tiyatro'nun tanımı ile uyumlu eserlerden biri olarak Beckett'in *Ben Değil* adlı oyunu, tek bir ışık huzmesiyle aydınlatılmış, karanlık bir sahnede icra edilir. Işık huzmesi yalnızca, oyuncunun ağzına odaklanmıştır, diğer görünebilecek olan yerler karartılmıştır. Böylelikle seyirci sahnede yalnızca benliğini oluşturamamış, vücut bulamamış bir Ağız[187] görür:

> "Beckett oyunlarındaki alışıldık düzenin aksine, *Ben Değil* aksiyon yerine ses ile başlar: anlaşılmaz ama hafifçe duyulan, perdenin arkasından on saniye boyunca yayılan bir ses. Mekândaki ışık sönükleştikçe ve perde yükseldikçe bir imge ortaya çıkar; karartılmış sahnenin sekiz fit yukarısında asılı, merkez dışında, askıda, "yakın mesafeden ve aşağıdan zayıfça ışıklandırılmış" bir insan ağzı. Bu delikten, nefessiz ses lokmalarıyla, çok hızlı bir şekilde, doğumun, yalnızlığın, sessizliğin, korkunun, suçluluğun ve kaybın on beş dakikalık bir hikâyesi taşar. Kelimeler zar zor duyulur, imge zar zor fark edilir; ancak imgenin gücü unutulmazdır. *Ben Değil* diğer bütün eserlerde gömülü olan temel Beckett imgesidir; duramayan, onaylanmış "o"nu ya da "ben"i doğru şekilde anlayamayan, kendi

[187] Bir kadın tarafından canlandırılır.

> kendine konuşmayı deneyen, kelimelerin ve kendisinin yaratıcısını arayan ve başaramayan bir ağız."[188]

Dekor ve görsel yoksunluğun varlığı Ağız'a yüklenerek, sahne-dışı, sahne üzerine çağırılır. Böylelikle dram geleneğine karşıt bir deneysellik gerçekleştirilmiş olur:

> "Bu eseri oluşturan ağız imgesinin görsel gücüdür. Tiyatro eleştirmenleri, Beckett'in *Ben Değil*'deki sahne kullanımının devrimci doğası (dili yalnızca düşüncelerin bir aracı olarak değil eylemin kendisinin kaynağı olarak ele alıp tiyatronun kalbini –eylem- yeniden oluşturma hareketi) hakkında sıklıkla yorumda bulunmuşlardır. Kelimeleri ileten bir ağız sahnede görünen tek imge olur ve hareketleri –dudağın dudağa bastırması- tek sahne aksiyonudur."[189]

Ağız sanki izleyicilerin duyamadığı kendi iç sesini dinliyor gibi belirli duraklamalarla, etrafa karmakarışık, birbiri ile bağlantısız kelimeler saçar. Ağız, yetmiş yaşlarında bir kadının, erken doğumuyla birlikte ebeveynlerinin onu terk edip gidişinin sonrasında sevgisiz, mekanik bir varlık gibi, belirsiz bir travmanın etkisiyle

---

[188] Ben-Zvi, Linda. "Not I: Through a tube starkly." *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives* (1992): 243-248. s. 243 "Reversing the usual order in a beckett play, *Not I* begins with sound rather than action: a voice, unintelligible but faintly heard, emanating from behing a curtain for ten seconds. As the houselights dim and the curtain rises, an image appears, a human mouth "faintly lit from closeup and below" off center, suspended eight feet above a blackened stage. From this orifice pours forth, in breathless gobbets of sound, at great speed, a fifteen-minute tale of birth, solitude, silence, fear, guilt, and loss. The words are barely audible, the image barely discernible; but the power of the vision is unforgettable. *Not I* is ur-Beckett, the image that underlies all other Beckett works: a mouth, unable to stop, unable to get "It" right or "I" acknowledged, attempting to talk itself –in this case herself- into sense, attempting in the process to find an author of the words and of the self, and failing in both endeavors."

[189] Ben-Zvi, Linda. a.g.e., s. 244 "What does work is the visual power of the image of Mouth. Theater critics have often commented on the revolutionary nature of Beckett's use of stage space in *Not I*, his act of reconstituting the very heart of drama –action- making language not merely a vehicle for thought but the source of the action itself. A mouth that conveys words becomes the only visible imgae on the stage and its movements –lip pressing lip- the onlye stage action."

yaşadığı hayatının hikâyesini anlatır. Kendisinden üçüncü bir şahıs olarak bahseden Ağız, dışarıdan bir göz gibi, kendi benliğine karşı duyduğu sahipsizliği ifadeye döker:

> "…Çık… gel bu dünyaya…bu dünya.. ufacık bir şey… zamanından önce…işe yarama… ne?.. kız?.. ufacık bir kız…bu… burada… zamanından önce… işe yaramaz bu çukura… adı… adı… önemsiz… ana babası bilinmiyor… duyan yok… kaybolduktan sonra… havaya uçup… pantolonunun düğmelerini ilikler iliklemez… kadın sadece sekiz ay sonra… neredeyse saniyesi saniyesine… yani aşksız… bu bir yana… alışıldığı üzere söylenildiği gibi olmayıp… sessiz çocukcağız… evde… yok… bu bakıma hiçbir yerde hiçbir şekilde asla… hiçbir sevgi görmeden… hiçbir aşamada… yani sıradan bir olay…ta altmışına ulaşana kadar… dikkate değer hiçbir şey olmadan… ta ki-… ne?.. yetmiş mi?.. aman Tanrım!"[190]

Ağız hayatı boyunca belirli konuşma patlamaları dışında hep suskun kalmıştır. Bu patlamalardan biri metinde de görülmektedir. Ağız hayatında yaşadığı üç kazaya odaklanmıştır; Nisan sabahında Crocker'ın tarlasında bir tepecikte çimlerde yüzükoyun uzanırken, bir süpermarketin içinde dururken ve mahkemedeyken.[191] Hepsi de bastırılmış, ilk sahnenin sonrasında ortaya çıkan *Epifani*ye[192] benzemektedir. Benzemektedir ancak değildir, çünkü Ağız, asla kendi benliğine ulaşamayacağı bir döngünün içine hapsolmuştur; *epifanik* tepkiselliği, kendi içinde yavaş yavaş sönerek kaybolur. Nisan sabahında tarlada ne olduysa[193], Ağız'ın kendini tekrar eden bu konuşma patlamalarını tetiklemiştir.

---

[190] Beckett, Samuel. *Tüm Kısa Oyunları – 3*. (Çev: Uğur Ün.) İstanbul, Mitos Boyut Yayınları (1993). s. 237

[191] Gardner, Colin. "Bim Bam Bom Bem:'Beckett's Peephole'as Audio-visual Rhizome." *Gilles Deleuze: Image and Text* (2009): 27-40. s. 33.

[192] Aniden ve çarpıcı farkına varma durumu.

[193] Crocker'ın Tarlası gerçekte var olan bir yerdir. İrlanda topraklarında bulunur, ancak Büyük Britanya tarafından yönetilir. Bu durumu bazı eleştirmenler Britanya'nın İrlanda topraklarına tecavüz ettiği şeklinde yorumlamıştır. Bkz. Jeffers, Jennifer M. *Beckett's masculinity*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. s. 146.

Ağız'ın, onu paralize eden olaya karşı ilk tepkisi Tanrı tarafından cezalandırıldığı yönündedir. Fakat acı çekmediğini fark edince, acıyı hissetmediği gibi zevki de hissedemez. Neden cezalandırılıyor olduğunu kavrayamasa da Tanrı'nın yaptığı şeyler için belirli bir nedene ihtiyaç duymadığını kabullenir:

> "…ilk düşündüğü… yok çok sonra… birdenbire… cezalandırıldığı… günahları yüzünden… o zaman pek çoğu… kanıt aransa çok kanıt bulunurdu… şimşek gibi geçti usundan… birbiri ardına… sonra kovdu hepsini… saçma bulup… ah çok sonra… bu düşünce kovulunca… birden farkına varınca… ağır ağır farkına varınca… acı hissetmediğinin… düşün!.. acı yok!... sahiden anımsamıyordu… düşünmeden…daha az acı çekerken… elbette eğer… acı çekmesi gerekse… hah!.. acı çekmeyi düşünmüşse… arada bir olduğu gibi… hayatında… açık açık zevk alması gereken anlarda… gerçekte… hiç yoktu… azıcık bile yoktu… bu durumda elbette… cezalandırılma düşüncesi…bir günah için ya da başka nedenle… ya da her şey için…ya da özel bir neden olmaksızın… olması gerektiği için… çok iyi anlayabiliyordu…"[194]

Ağız, ne olduğunu bilmese de söyleyecek bir şeyi olduğunu düşünür ve hayatındaki olayların üzerinden tekrar tekrar geçerse, zamanında olan o travma anındaki şeyi bulup, onu düzeltme, ondan özür dileme şansı olduğuna inanır. Kafatasında sürekli devam eden uğultuya ek olarak, ona işkence eden değişken yoğunluklarda bir ışık vardır. Bu ikisi birbiriyle bağlantılı gibi gözükmektedir.

Ağız varoluşsal ve somut olarak sahnedeki varlığından yoksundur; bahsettiği olaylar ve aktardığı düşünceler sahneyle alakasızdır. Seyircileri sahnenin dışına, kendi kafasının içine, kendi kafasından dışarı, bir tepeye, süpermarkete, mahkemeye götürür.

[194] Beckett, Samuel. a.g.e., s. 238.

Bunları yaparken bir an bile sahnede var olmaz. Sadece ağız, *Ben Değil*dir. *Ben,* bütünlük olarak bakıldığında, benliğe sahip olmamış bir varlığın elde etmeye çalıştığı, ama hiçbir zaman elde edemediği, aynı zamanda travmasının doğuşu ve sahnedeki var(sız)lığının nedenidir.[195] Var(sız)lık, sahne üzerindeki haliyle ele alınmayıp, insanın dünya üzerindeki varlığı ile değerlendirildiğinde, Absürt Tiyatro'nun amacı ve izleği ile örtüşür. Daha somut bir ifadeyle: insanlığın yirminci yüzyıl başlarından ortalarına kadar geçirdiği travmanın, Ağız'ın doğumundan sonraki hayatı ile yorumsal bir birliktelik sağladığı görülür.

Peki, neden bir kadın? Bu ince ayırım metinde geçen, "*pantolonunun iliklerini ilikler iliklemez... yani aşksız..."*[196] sözünde gizlenmiştir. Tabiat Ana, insanın ona sevgisiz yaklaşımı karşısında, doğurganlığını kaybeder ve dünyayı güzelliklerden, hafiflikten yoksun bırakır. Bunların yerine travmalar, üzüntüler, varlıksızlıklar meydana çıkar. Kadın ile Tabiat Ana ikiliği paradoks yaratan bir döngü şeklinde görülmelidir. Çıkışın olmadığı, geçmişe dönerek, hatanın nerede olduğunun bulunulmaya çalışıldığı, takılmış ve bozuk bir plağa benzeyen döngü, asla sahip olunamayacak bir benliği arayış gibi algılanabilir:

> "İnsan isteklidir… söylemek istediği konusunda… tüm varlığı sözcüklerine tutunmuştur …böylece sadece sahip olmayıp… sahiplenmeyip… hiçbir şekilde sahiplenmeden… vazgeçmeyerek… kendisinin olduğunu sanarak… sadece kendi sesi.."[197]

[195] Wynands, Sandra. "Metaphor and Metonomy in *Not I*." *Negative Theology and Samuel Beckett's Strategies of Reduction: Visuality and Zconicity in Beckett's Later Works for the Stage*. Diss. University of Victoria, 2005.
[196] Beckett, Samuel. a.g.e., s. 237.
[197] Beckett, Samuel. a.g.e., s. 240.

Metinde ise Ağız, kendi benliğinin farkına varmadan kendini dil yoluyla tanımlar. Asla *ben* olarak göremediği kendisi hakkında belki de sadece duyduğu, ama anlamlarını bilmediği kelimeleri telaffuz eder. Bu tanımlayış bir gözlemden öteye geçemez:

> "Beden tümüyle yok gibi, dudaklar, yanaklar, çene, hiç-ne?, dil mi? evet … dudaklar … yanaklar… çene… dil… bir saniye bile durup dinlenmeksizin… coşmuş etmiş bir ağız… sözcükler sel gibi boşalıyor kulaklarında… yarısını anlamıyor… çeyreğini bile… ne söylediği üzerine en ufak bir fikri yok… düşün!.. ne söylediği hakkında hiçbir fikri yok! ve duramıyor…"[198]

Ağız, aradığı benliğini bulana dek, içindeki ses ile -sadece içindeki ses çünkü bu dünyada hep yalnızdır, ebeveynleri tarafından terk edilmiştir- bir bütün olmak zorundadır. Tıpkı insanın yeryüzünde kimliğini kaybetmiş şekilde dolaşması gibi, ağız da sürekli geçmişe dönerek, kimlik oluşum sürecinde gerçekleşen aksaklığı arar. Bu sayede "*Ben Değil'de, oyunun biricik kişisi olan Ağız, sahne-dışına emilir.*"[199] Böylesi bir varlıksızlık hissi, sahnede sekiz fit yüksekte sadece bir ağız dururken, izleyiciye de boyutsal anlamda sahne-dışına çekilme hissini aşılar. Bu şekilde, garip bir biçimde, benliğini arayan ağız ile sahnede bir şeyler görmeyi içgüdüsel olarak bekleyen seyirci arasında bağ kurulmasına neden olur. Ağzın derinlikleri, tüm o hayal dünyası ve (referans alınan) sahne-dışıdır. Ağız sahne-dışına açılmış bir yol gibidir, tıpkı kendi benliğinde aramak için geçmişe açtığı yol gibi, seyirci için de oyunun kendi içinde bulmaya uğraştığı anlamını aramak için gidilebilecek tek yer sahne-dışıdır. İnsanın

[198] Beckett, Samuel. a.g.e., s. 241.
[199] Güçbilmez, Beliz. "Absürd Tiyatroda İroni." *Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (2003): 15. s. 116

kaybı ve devamında süregelen arayışı, Ağız'ın gerçekliğe kazandırdığı arayış ile örtüşmektedir.

Bir örnek olarak *Ben Değil* metninde görülen monoloğun, kişilerarası diyalog yoksunluğunun, zaman ve mekân birliğinin ortadan kalkması gibi dram sanatına karşıt durumların Hans Thies Lehmann'ın yapmış olduğu postdramatik eğilimleri ve tiyatralliğin yeni oluşum şekillerini tanımlama girişimiyle benzeştiği görülmektedir.

Tarihsel Avangart hareketi ile birlikte dram sanatının ötesine geçme denemelerinin oldukça yoğunlaştığı göz önüne alındığında, bu ivmenin kendinden sonraki tiyatro algısına yön vermek için gerçekleştirildiği ortaya çıkar. Tıpkı dönemlerin kendi ardılının hazırlayıcısı olduğu gibi, ileri doğru atılan bu adımlar, dönüşümün taktığı masklardır. Başlangıç itibari ile referans alınana ya da mitlere bağlı olan sanat anlayışı, [her zaman] *şimdi*ye, momentlere yoğunlaşmaya başladıkça, referans alınan ve icra edilen bağlantısında bir değişim yaşanır. Bu değişim yansıtılan sanatsal eserin öz farkındalığını her bir yeni deneme ile daha da derinlemesine ifade etme gücüne sahip olabileceğini gözler önüne serer. İvedi olan göstergenin, referans alınandan vazgeçerek kendine odaklanma nedeni, dram sanatının şu anın durumsallığını ifade etmekte yetersiz kalmaya başlamasından dolayıdır. Yani referans, mimetik tutumdan uzaklaştığı ölçüde, yani bir şeylerin taklidi olma, işaret eden araç olmaktan ziyade, kendi kendine işaret ettiği müddetçe, mutlak bütünlüğünü (özgün tiyatralliğini) koruyabilecektir. Bu tehlikenin aşılması, *Ben Değil* eserinde olduğu gibi, dikkatin moleküler boyuta kadar indirgenerek varlığın özünün sorgulanmasına ihtiyaç duymuştur.

Ionesco, *Avangard Tiyatro Üzerine* adlı yazısında çağının ve kendisinin gerçekleştirdiği tiyatro sanatına öznel bir yorum getirerek, değişimin izlerini tanımlamaya çalışır. Ardıl ve öncül dönemlerin ve o dönemlerde yazılan eserlerin birbirlerinden beslenerek yeniyi oluşturduğunu öne sürer:

> "Kesinleşmiş, tanımlanmış başka bir tiyatroyu hazırlayan bir tiyatro. Ama hiçbir şey kesin değildir, her şey bir aşamadan ibarettir, bizim kendi yaşamımız bile özünde geçicidir: Her şey, aynı zamanda, hem bir şeyin sonucudur hem de başka bir şeyin habercisi. Böylelikle 17. Yüzyıl Fransız tiyatrosunun Romantik tiyatroyu hazırladığını (üstelik Fransa'da pek de değeri yoktur bu tiyatronun), Racine ile Corneille'in Victor Hugo tiyatrosunu oluşturduğunu, bu tiyatronun da, onu yadsıyarak izleyecek olanın avangardı olduğu söylenebilir. Dahası var. Yandaşlık ve karşıtlık düzeneği, diyalektiği basite indirgeyenlerin sandıklarından daha da karmaşıktır. Unutulmuş ve eski yapıtlara, kaynaklara dönüş yaparak kabul görmüş ya da yolları açılmış ve ya kendinden önceki kuşakların gerçekleştirdiklerine karşıt olmaktan doğmuş verimli "avangardlar" vardır. Shakespeare her zaman Victor Hugo'dan daha günceldir, Pirandello, Roger Ferdinand'a göre daha öncü konumdadır; Büchner, örneğin Bertholt Brecht ve onun Paris'teki taklitçilerine göre çok daha canlı, dokunaklıdır."[200]

Durumsallığın, *unutulmuş ve eski yapıtlara, kaynaklara dönüş yapmak* suretiyle temelde güncel bir karşılaştırma zemini hazırlanarak aktarılması, geçmiş ve şimdinin arasındaki değişimin ifadeye sağlıklı bir şekilde dökülebilmesine olanak sağlar. Bu şekilde gerçekleştirilen temsillerde odak, kaçınılmaz olarak karakterden ziyade deneyimin ve algılanan yaşamın bilinmezliğine yönelmiştir. Bu bağlamda Elinor Fuchs öznenin kaybettiği değerin, eser üzerinde farklı bir denge merkezine kaydığını ifade eder:

[200] İonesco, Eugene. *Avangard Tiyatrosu Üstüne*. (Çev) Esen Çamurdan, (2012): 74-78. s. 74

> "Dışarıda hiçbir şey yoktur, "içerde" kimsecikler bulunmaz, herkeste bulunan insana özgü bir hüner olsa da, "Özne" olarak bilinen iç alan artık işin esasını oluşturmamaktadır, artık özne dilde bir işarete veya toplumsal bir tertibe indirgenmiştir; özne, yerini işgal eder ama kendisi boşaltılmıştır."[201]

Sonuç olarak 20. yüzyıldan itibaren yaratılan eserlerde, *epik ben* olarak tanımlanan, anlatıların merkezini oluşturan öznenin etrafında şekillenen kurgunun/tiyatralliğin kendisi daha geniş bir kapsama ulaşarak, genişlikle tamamen zıt bir yönde daha fazla detaya ulaşabilme gücüne sahip olur. Merkezi oluşturan *epik ben*in gücünü yitirmesi ile birlikte, tıpkı hiyerarşik bir düzenin çöküşü gibi, anlatıyı birçok şekilde baskılayan sınırların da geçerliliklerini yitirerek kurgu üzerindeki söz sahipliğini kaybettiği görülür. Böylelikle yerlerine geçmeye başlayan yeni güçlerin postdramatik kurgu öğeleri adı altında toplandığı, bir nevi de olsa, üretilen eserlerin niteliklerinin bu şekilde tanımlanmaya çalışıldığı görülmektedir.[202]

Birinci bölümde incelenen tiyatrallik/referans/tiyatro algısı, ikinci bölümde Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserindeki oluşum şekilleri/eser bazında yansımaları üzerinden tartışmaya açılacaktır. Bunu gerçekleştirmek için, tiyatrallik kavramının tiyatro icrasında üstlendiği rolün ve birlikte çalıştığı enstrümanların Rönesans'tan çağdaş zamana dek izi sürülüp, esere karakter kazandırma niteliği bulgulandırılacaktır. Bu duruma bir örnek olarak; *Besucher*'de sahnede prova gerçekleştirilirken, aktörler rollerinden çıkıp, toplumsal kimliklerine de dönüş yapması verilebilir. *Besucher*'in referansını aynı anda hem kendisine hem de toplumsal yaşama yönlendirmesi, sahne üzerindeki tiyatrallik algısının saydam ve tanımlamaz bir yapıya dönüşüp

[201] Fuchs, Elinor. *Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro.* (Çev: Beliz Güçbilmez) Dost Kitabevi, Ankara (2003). s. 17.
[202]Fuchs, Elinor. "Karakter Adlı Karakterin Yükselişi ve Çöküşü.", a.g.e., 39-56.

dönüşmediğinin sorgulamaya açılmasına neden olur. Bu bakış açısından yola çıkılarak, geçmiş dönemlerde kullanılan tiyatro enstrümanlarının, daha farklı bir kullanım şekline elverişli olup olmadıklarına yönelik bir inceleme yolu da doğmuş olur. Bundan dolayı birinci bölümde inşa edilen referans alınan/tiyatrallik oluşum süreci ve şekli, ikinci bölümde eser/tiyatro-tarihsel bazda görüşe açılacaktır.

II. BÖLÜM: *BESUCHER* BAĞLAMINDA TİYATRAL GELENEK

II.1. Botho Strauß ve *Besucher* Eseri

Botho Strauß 1944 yılında Naumburg'da dünyaya gelmiştir. Köln ve Münih'te Germanistik (Alman Dili ve Edebiyatı), Tiyatro Tarihi ve Sosyoloji öğrenimi gördü, ancak bitirme tezini[203] tamamlamadan eğitimini yarıda bıraktı. Öğrenimi esnasında Münih Kammerspiele tiyatrosunda figüran olarak çalıştı. 1967- 1970 yılları arasında *Theater heute* dergisinde eleştirmenlik ve editörlük yaptı. 1975 yılına kadar *Schaubühne am Halleschen Ufer*'de Peter Stein'ın yanında asistan dramaturg olarak çalıştı. İlk yazarlık denemesinin ardından[204] hayatını bu şekilde idame ettirmeye karar verdi. Bu kararından beş yıl sonra bir oyun yazarı olarak *Trilogie des Wiedersehens* ile kendini kanıtladı. Marcel Reich-Ranicki[205] Strauß'un eseriyle ilgili olarak şu açıklamaları yaptı:

> "Şu ana kadar yapabildiği, yeteneğini kanıtlamaktır. Kendisinde eksik olanı, bırakın öğrensin. Bu insan bizim edebiyatımız için büyük bir umut. Belki de onunla birlikte jenerasyonunun romanı ortaya çıkacaktır."[206]

[203] Tamamlanmamış tezinin ismi 'Thomas Mann ve Tiyatro'dur.
[204] 1972 yılında tamamladığı Maxime Gorki'nin Les Estivants adlı eserinin bir adaptasyonu.
[205] Almanya'da, 20. Yüzyılın en popüler edebiyat eleştirmeni.
[206] 10 Ağustos 1977 yılındaki Frankfurter Allgemeine Zeitung'da çıkan yazısından bir alıntı. "Denn was er schon kann, zeugt von Talent. Was ihm noch fehlt, lässt sich erlernen. Dieser Mann ist eine große Hoffnung unserer Literatur. Vielleicht wird von ihm der Roman seiner Generation kommen."

Günümüzde, alanında birçok ödüle layık görülmüş Botho Strauß'un çeşitli dillere çevrilmiş, yirmi beşten fazla tiyatro eseri bulunmaktadır. Edebiyat, resim, fotoğraf ve toplumsal eleştiri çatısı altında toplanabilecek on beş makalesi, ayrıca, toplamda yirmi sekiz adet düzyazısı, hikâyesi ve romanı vardır. Şu anda, Almanya'nın kuzeyinde Uckermark adlı kırsal bölgede yaşamaktadır.

Botho Strauß 1984 yılına dek yazdığı önemli tiyatro eserlerinin[207] ardından yayımlanan *Der junge Mann* adlı romanıyla Ranicki'nin öngörülerini haklı çıkarmış olacaktı. 1985 yılında ilk uzun hikâyesini yayımladı: *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*. Çeşit çeşit mısralarda ve vezinlerde yazılmış olan bu hikâye, insanın toplumsal birlikteliğinin bütün biçimlerine değinmektedir, aynı zamanda *şiirsel ben*in konumunu yeniden tanımlamak için bir denemedir.[208] Ardından 1987 yılında Botho Strauß, o güne değin yazdığı edebi eserlere bir teşekkür mahiyetinde Jean Paul Preis[209] ödülüne layık görüldü.

Botho Strauß'un, tiyatro oyunlarının ve kısa hikâyelerinin yanı sıra yazdığı makaleleri ve aforizmaları da bulunmaktadır, toplu eserleri arasında çok önemli bir hacme ve Alman Edebiyatındaki nesir alanında kendine özgü bir değere sahiptir. 1992 yılında yayınladığı, çeşitli makalelerden oluşan *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie* adlı kitabında, teknik ve evrimi, bilimsel ve felsefi açılardan inceledi.[210]

---

[207] "Gross und Klein" (1978), "Paare und Passanten", "Kalldewey, Farce" (1981), "Der Park" (1983)

[208] Funke, Pia-Maria. "*Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*: Zu einer Poetologie des Gedächtnisses." *Über das Höhere in der Literatur: ein Versuch zur Ästhetik von Botho Strauß*. Vol. 178. Königshausen & Neumann, 1996. 84-105.

[209] Bavyera Eyaletinde her iki yılda bir düzenlenen edebiyat organizasyonu.

[210] Bkz. Hoffmann, Torsten. "Am Nullpunkt jeder Gewissheit: Botho Strauß, Beginlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie." *Konfigurationen des Erhabenen: zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß).* Vol. 5. Walter de Gruyter, 2006. 84-86.

Botho Strauß *Beginnlosigkeit*'ta, metin yaratımında Steady-State Teorisi[211] ile radikal konstrüktivizm[212] yönelimlerini üretimin dayanak noktası olarak ele alınmasını öne sürer. "*Fred Hoyle'un Steady-State teorisine doğrudan atıfta bulunan Strau*ß, *başlangıcı ve sonu olmayan bir düşüncenin yaratacağı sarsıntıyı betimler*"[213]:

> "Durmaksızın genişleyen galaksilerin arasındaki boşluğu dolduran maddenin zaman-dışı yeni bir şeklini varsayan teori, astrofizik varlık modelleri arasında en şok edici olanıdır. Burada ne hiçlik için ne de hiçbir şeyden yaratılan hiçbir şey için yer yoktur: 'Başlangıç' bu anlamda, başlangıç içinde, hiçbir zaman yaratılmamıştır."[214]

Bu bağlamda, Botho Strauß'un 1992 yılındaki manifestosuyla birlikte bazı eserlerinin[215] yapıtaşını oluşturan başlangıç ve son yoksunluğundaki ısrarının nedenleri tartışmaya açılmıştır.

---

[211] Durağan Hal anlamına gelen bu teori, maddenin dinamik bir değişim içinde olmadığını, statik bir enerji akışını barındırdığını vurgular. Form ve şekil bazında yaşanan değişimlerin, barındırılan enerjiyi azaltmayacak ya da artırmayacak biçimde bir dengeye sahip olduğuna dikkat çekilir. Daha detaylı bilgi için bkz: Hoyle, Fred, G. Burbidge, and J. V. Narlikar. "The basic theory underlying the quasi-steady-state cosmology." *Proceedings of the Royal Society of London A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*. Vol. 448. No. 1933. The Royal Society, 1995.

[212] Bilme ve bilginin, nasıl tanımlanırsa tanımlansın, bireyin kendi deneyimlerinden edindiği birikimlerle ortaya çıktığını, sübjektiflikten arındırılamadığını, bu nedenden ötürü de, bilme ediminin kişiden kişiye farklılık gösterebileceğini ve deneyimlerin asla tıpatıp aynısı olamayacağını öne süren eğilim. Gerçekliğin özneler tarafından yaratılması. Çok türellik. Daha detaylı bilgi için bkz. Von Glasersfeld, Ernst. "An introduction to radical constructivism." *The invented reality* (1984): 17-40.

[213] Thomas, Nadja. *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Botho Strauß und die "Konservative Revolution*". Vol. 491. Königshausen & Neumann, 2004., s. 219 "Im direkten Rekurs auf die Steady-State-Theorie von Fred Hoyle beschreibt Botho Strauß so die Erschütterung, die ein Denken erfährt, das keinen Anfang und kein Ende mehr kennt."

[214] [214] Strauß, Botho. *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie.* Deutschen Tashenbuch Verlag, München, 1997. s. 7. "Unter den astrophysikalischen Modellen der Gegenwart war ihm vor allem jenes ungeheuerlich geworden, das eine konstante Dichte des Raums annahm, eine zeitlose Neubildung von Materie, welche die Leere zwischen den auseinanderdriftenden Galaxien stetig auffüllte. Hier fand sich kein Platz mehr, weder für ein Nichts noch für ein aus dem Nichts Geschaffenes: der Anfang sei so nämlich, 'Im Anfang', nie geschaffen worden."

[215] Başta *Besucher* olmak üzere *Die Zeit und Das Zimmer* (Zaman ve Oda), *Sieben Türen* (Yedi Kapı) gibi.

1993 yılında Der Spiegel'de yayımlanan *Anschwellender Bocksgesang*[216] adlı makalesi toplumsal bazda konu üzerine tartışma platformlarının kurulmasına, öne sürdüğü savların detaylıca incelenmesini gerektirmiştir.[217] Makalesinde, Almanya'nın toplum olma yetisini yavaş yavaş kaybettiğini öne sürerek, Alman olma bilincinin, Berlin Duvarı'nın yıkılması dolayısı ile ortaya çıkan enerjinin de yardımıyla tekrardan hatırlanması gerektiğini açıklamıştır. Alman entelektüel çevrelerinde derin yankıları beraberinde getiren bu kısa ama etkili yazının devamında bir arada yaşamanın ayırdının büyük bir önem teşkil ettiğinden bahsederek, Strauß, kültür denilen birlikteliğin görüş ayrılıklarını taşıyabilecek kapasitede olduğunu vurgular; kültür kaybının devamı ile birlikte, gelecekte Alman toplumunu hazin bir çöküşün beklediğini söyler.[218] Botho Strauß'un erken dönem eserlerine bakıldığında da bahsi geçen makaledeki genişletilmiş fikrinin ışıltıları ile karşılaşmak mümkündür.[219]

2006 yılının Şubat ayında, *Der Spiegel*'de *der Konflikt* adıyla yayınlanan bir makalesinde Botho Strauß, Alman toplumunun ülkelerine göçmen olarak gelen insanlara karşı takındığı tavrı ve yine toplumun Almanya içinde yaşayan göçmenlerin dinlerine olan yaklaşımını eleştirir:

> "Dinsel konularda kayıtsızlar bu ülkede artık eskisi kadar tümüyle kendi aralarında yaşamamaktadır. Bu nedenle kutsala dair hislerin rencide ve ihlal edilmesi, Almanya'nın birleşmesinden önceki federal cumhuriyettekine göre farklı bir

[216] Türkçe "Kabaran Koç Ağıtı". "Bocksgesang" ifadesi, Antik Yunan'da Dionysos Şenliklerinde koç maskları takan rahiplerin söyledikleri şarkıya atıftır. Bu şarkılar daha sonradan tragedyalara dönüştüğü için, aslında Botho Strauß böyle bir başlıkla, daha trajediye dönüşmeyen ama yavaş yavaş dönüşmeye başlamış toplumsal bir durumu ifade etmiştir. Almancada Tragödie'nin kökeni Bocksgesang'a (Yunanca: "tragoi", Tr. koçlar;) uzanır.

[217] Konu üzerine 1994 yılında 26 yazarın makalelerinin derlendiği bir antoloji yayımlandı. Bkz. Schwilk, Heimo, and Ulrich Schacht, eds. *"Die" selbstbewußte Nation:" Anschwellender Bocksgesang" und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*. Ullstein Berlin, 1994.

[218] Strauß, Botho. Anschwellender Bocksgesang. na, 1993.

[219] Özellikle "Besucher" adlı eserin kurgusal dokusuna yoğun bir şekilde nüfuz etmiştir.

> anlam yüklenmiş bulunuyor. Bu eylem, en az insan onurunun rencide edilmesi ölçüsünde cezai yaptırımı olmalıdır."[220]

Botho Strauß, Alman toplumunun geçmişte farklı dinlere mensup insanlara karşı davranışı karşısında tekrardan aynı hataya düşmemesini, artık bu ve benzeri davranışlarda bulunma gibi bir seçeneğinin olmadığını, aksine toplumun bu hatalardan ders çıkardığını göstermek için daha kapsayıcı ve daha uyum sağlamaya yatkın bir hale gelmesinin doğru yönelim olacağını vurgular.[221]

2 Ekim 2015'te *Der Spiegel*'de yayımlanan bir diğer makalesi, *Der letzte Deutsche*[222], 1993 yılında yayımlanan *Anschwellender Bocksgesang'*ı daha da açımlayarak, toplumun köklerinden tamamen koptuğunu ifade eder. Kendisini geride kalan son Alman olarak tanımlar:

> "Bazen bir tek atalarımıza meylettiğimde Almanlar arasında olduğum hissine kapılıyorum. Evet, sanki son Alman benmişim gibi olurum. Heisterbach'ın hayattan soyutlanmış bir keşişi gibi ya da savaşın bitiminden altmış yıl sonra saklandığı yerden çıkıp halâ Almanya olarak adlandırılan vatanına döndüğünde büyük ve buruk bir şaşkınlığa uğrayan bir kaçak gibi. Sanırım ben son kalan Almanım. Bir gezgin, bir aylak, bir hayalet avcısı; kutsal kalıntıları eşeleyen bir berduş, serseri; evsiz bir kimse."[223]

---

[220] Strauß, Botho. "Der Konflikt" i." *Der Spiegel 7* (2006): 2006. s. 121. "Die religiös Indifferenten leben nicht mehr ganz unter sich in diesem Land. Der Verletzung sakraler Gefühle kommt daher eine andere Bedeutung zu als in der früheren Bundesrepublik. Sie sollte ebenso strafbar sein wie die Verletzung der Ehre."

[221] Strauß, Botho. a.g.e., s. 120.

[222] "Son Alman".

[223] Strauß, Botho. "Der letzte Deutsche": *Der Spiegel 41* (2015): 2015. s.122 "Manchmal habe ich das Gefühl, nur bei den Ahnen noch unter Deutschen zu sein. Ja, es ist mir, als wäre ich der letzte Deutsche. Einer, der wie der entrückte Mönch von Heisterbach oder wie ein Deserteur sechzig Jahre nach Kriegsende sein Versteck verlässt und in ein Land zurückkehrt, das immer noch Deutschland heißt – zu seinem bitteren Erstaunen. Ich glaube, ich bin der letzte Deutsche. Ein Strolch, ein in heiligen Resten wühlender Stadt-, Land- und Geiststreicher. Ein Obdachloser."

Makalesinde, yaşadıkları topraklarda yaşamış olan atalarının yarattığı Alman olma bilincinin yitirildiğine dikkat çekerek, yabancı halklarla iç içe geçip gençleşen bir toplumun içinde yer almak istediğini ifade eder.[224] Yazısında, eski Alman düşünürlerini ve edebiyatçılarını ("atalar") örnek göstererek, onların eserlerinde anlatmaya çalıştıkları, harmoni, uyum, birliktelik ve kapsayıcı olarak gençleşme ve genişleme fikirlerinin artık günümüzde belirli bir karşılığının bulunmadığını vurgular.[225]

Özellikle bu görüşleri ile koşut bağlamda ilerleyecek çalışmanın devamında, Strauß'un *Besucher* adlı eseriyle Alman kültürünü ve Avrupa tiyatrosunu dışarıdan bir göz gibi eleştirip eleştirmediği tartışmaya açılacaktır. Eserde, Doğu Almanya'dan gelen Maximilian Steinberg'in, Alman kültüründen ve Avrupa tiyatrosundan uzak kalmış bir yabancı olarak, toplumun yapıtaşlarını gözlemleme ve eleştirme gücüne sahip olup olmadığı gözlemlenecektir. Bu minvalde eser süresince, Avrupai düzene adapte olmakta güçlük çeken ve bunu başarmak için öznel, kendine has karakterinden vazgeçmesi gereken bir *ziyaretçi* mi algılanmalıdır? Kurgu bazında, toplumsal ve kişiler arası etkileşim bu sebeplerden dolayı sekteye uğrayabilir mi? Eski, yani ataların idealini temsil eden ziyaretçi ile gerçekliği temsil eden Avrupai karakterler arasında sağlıklı bir iletişim kurulabilecek midir? Tiyatrallik enstrümanının yardımıyla, çalışmanın devamında bu soruların cevaplandırılması öncelik taşıyacağı gibi, Alman İdealizmi'nin ve geleneksel tiyatronun günümüz coğrafyasında geçerliğini hala koruyup korumadığı; daha somut bir ifadeyle, geçmişteki İdeal ile günümüzdeki

[224] Strauß, Botho. a.g.e., s. 123.
[225] Strauß, Botho. a.g.e., s. 123.

gerçekliğin arasındaki mesafenin aşılabilir olup olmadığı, somut örnekleri ile saptanması gerekecektir.

Besucher oyunu ilk defa 1988 yılında Münchner Kammerspiele'de sergilenmiştir. Yönetmenliğini tiyatronun baş dramaturgu Dieter Dorn üstlenmiştir. Ardından 1989 yılında Karlsruhe'de gösterime giren oyun[226] son olarak, 2005 yılında Burkhard C. Kozminski tarafından Frankfurter Schauspiel'de sahnelenmiştir.[227] Oyun kurgu bazında üç perdeden oluşsa da, son perde iki perdenin birleşiminden meydana gelmektedir. Bu noktada, postdramatik eğilimler çatısı altında toplanabilecek bazı özellikleri olan *Besucher'*in, başlangıcından sonuna değin, somut ve "linear" –hep ileri doğru akan- bir akışa sahip olmadığını; bazı belirginleşmelerle birlikte geçişken bir drama (eylem zinciri) sahip olduğunu; bu anlamda roller ve kişiliklerin çeşitli evirilmelerden geçtiğini ifade etmek gerekir. Dolayısıyla, dram sanatının gerekliliklerini karşılama konusunda yetersiz kalıp, çözümlenmesi ve belirli kalıplara oturtulması zor bir yapıda olduğu söylenebilir.

II.1.1. Tiyatro Eleştirmenleri Nezdinde *Besucher*

Besucher oyunu ile ilgili olarak tiyatro eleştirmenleri fikir ayrılığına düşmüştür. Bir taraf oyunun yaşanılan zaman dilimini yansıtma başarısını takdir edip, üzerine getirdiği eleştiriyi tatmin edici bulurken, diğer taraf konu eksikliği ve eserin bir sonuca bağlanmamasının sahnede bir kaos oluşturduğunu öne sürer. *Der*

[226] Bkz. http://www.fritzgross.de/2010/09/besucher-botho-straus/index.html
[227]Bkz.http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/theater-als-albtraum-burkhard-c-kosminski-inszeniert-botho-strauss-besucher-im-frankfurter-schauspiel-1279658.html

Spiegel'den Helmut Karasek, *Besucher*'in kurgusu hakkında karamsar bir yorumda bulunur:

> "(Kammerspiel yönetmeni Dieter Dorn tarafından sahnelenen) Sahnede her şey tam tamına, tiyatronun, kendi özünde bulunan dehşetiyle dalga geçtiği, illüzyonlarını gülünçleştirdiği, temel duygulanımını alay konusu haline getirdiği ve kendi sırlarını alçakça gammazladığı hayli eğlendirici kanlı bir kurban bayramıdır."[228]

Eserin bir sona sahip olmaması ile ilgili olarak ise daha ketum bir tavır takınarak, *Besucher*'in bütünsellik anlamında başarısız bir çalışma olduğunu iddia eder:

> "Her nedense Botho Strauß bu oyunu komik yıkıntı ve trajik taşkınlıkları ile birlikte yazmaya çok da devam etmek istemedi. Bu yolla sonsuzluğa varılır mı? Ve ne kadar süreliğine? Dolayısıyla bir kova dolusu yapış yapış derinliği aldı ve narin, espritüel kurgunun üzerine döktü. Ve oyun her yönüyle bir girdaba dönüştü. O ana dek hala tiyatro denebilen şey, tehditkâr bir sanat oldu."[229]

Buna karşın, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*'da *Besucher* ile ilgili makalesinde Georg Hensel, Botho Strauß'un eserinin bir başyapıt olmaya aday olduğunu, kurgusal katmanın ve tiyatroya getirdiği yeni yorumun kendisinden önce tiyatroya bakış açısını değiştiren önemli yazarlar ile bir tutulabileceğini öne sürer;

---

[228] Karasek, Hellmuth. „Gibt es ein Leben nach dem Theater?" In: *Der Spiegel*, 10.10.1988. s. 278. "Auf der Bühne ist das (inszeniert von Kammerspiel-Intendant Dieter Dorn) ein höchst amüsantes Schlachtfest, bei dem das Theater mit dem eigenen Entsetzen scherzt, seine Illusionen lächerlich macht, sein Pathos dem Spott preisgibt und seine Geheimnisse hämisch verrät."

[229] Karasek, Hellmuth. a.g.e, s. 278. "Irgendwie wollte Botho Strauß dieses Stück mitsamt seinen komischen Einbrüchen und tragischen Ausbrüchen so nicht weiterschreiben. Kommt man mit so was in die Ewigkeit? Und für wie lange? Also holte er sich einen ganzen Eimer klebrigen Tiefsinn und goß ihn über die schlanke, geistreiche Konstruktion. Und das Stück waberte nach allen Seiten fort. Wo eben noch Theater war, drohte Kunst."

> "İmpromptu[230] yazılmış bir sanat eseri, tıpkı ondan önce bir zamanlar Moliere, Giraudoux, Ionesco ve Beckett'in kendi tarzlarında yaptığı gibi."[231]

Georg Hensel övgülerini bir adım daha ileri taşıyarak, *Besucher* ile birlikte Strauß'u kendinden önceki yazarlardan ayıran özelliğin oyunun tıpkı bir kabare oyununa benzediğini, ama bunu tiyatro sınırlarının tamamen dışına çıkmadan, ikisini birden harmanlayarak gerçekleştirdiğini iddia eder:

> "Strauß, oyununu anlam dolu kabare hareketleriyle kaplamış. Seyirciler ile saklambaç oyunu oynuyor: güzel yapboz parçalarıyla paketlenmiş bir anlam muhafazası."[232]

Botho Strauß'un yazmış olduğu *Besucher* adlı eserinin, üzerine getirilen yorumlardan da görülebileceği üzere, çok-katmanlı ve bundan dolayı tam olarak anlaşılması için çok kapsamlı bir inceleme gerektiren ve yapılacak olan derinlemesine inceleme ile bile tamamen anlaşılamayacak bir kurguya sahip olduğu ortadadır. Bu sebepten ötürü, bu çalışmada *Beuscher*'e, tiyatrallik ve tiyatro tarihi bağlamında yaklaşılarak, yalnızca belirli bir katmanı incelemeye tabii tutulması uygun görülmüştür. Bu yolun izlemesinin ana faktörleri arasında, bugüne dek, eser ile ilgili olarak geniş çapta bir çalışma yapılmaması ve daha önceden de bahsedildiği gibi eserin katman fazlalığı yer almaktadır.

---

[230] Ex tempore. Provasız ve hazırlıksız gerçekleştirilen tiyatro performansı.
[231] Hensel, Georg. „In die Schwäche verliebt". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8.10.1988, s. 27. "eine Art „Impromptu" geschrieben, wie das vor ihm auf ihre Weise einst Moliére, Giraudoux, Ionesco und Beckett getan haben."
[232] Hensel Georg. a.g.e., s. 27. "Strauß verbrettelt sein Stück zum bedeutungsvollen Nummern-Kabarett. Er spielt Verstecken mit den Zuschauern: ein Sinnhuber, der sich in schöne Rätsel hüllt."

II.1.2. Dramatis Personae

Baş Karakterler; Maximilian Steinberg (tiyatro oyuncusu), Karl Joseph (tiyatro oyuncusu), Edna Gruber (tiyatro oyuncusu), Lena (zengin bir genç kadın, Max'ın sevgilisi), Volker (yönetmen).

Eserde görülen yan karakterler; Bina Sorumlusu (bekçi), Kadın Redaktör, Barmen, Fotomodel, Fotoğrafçı, Genç bir adam, Kadın Vestiyer Görevlisi, Lobideki Adam, Lobideki Kadın, Wurfbudenmann (panayırda top veya bir cisimle atış yapılan stanttaki adam), Max'ın İkizi, Hoparlörlü Adam – Asalı, Çeşitli Sesler.

II.1.3. Özet

İlk perde, Maximilian Steinberg (Max) ve Karl Joseph'in bir süre sonra sergileyecekleri oyunun bir sahnesinin prova sürecinde başlar. Karl Joseph yaşlı, deneyimli bir aktördür. Max ise, Doğu Almanya doğumlu, sonradan Batı Almanya'ya taşınmış, ufak tefek işler yaparak geçimini sağlamaya çalışan tecrübesiz bir aktördür. Max, Karl Joseph'e hayrandır ve onunla aynı sahneyi paylaşacak olmaktan dolayı heyecanlıdır. Provalar süresince (ki bu eser sona erene dek devam eder) ilk repliğini bir türlü telaffuz edemez, cümlesini sonuca ulaştıramaz. Onun yerine ideolojilerinden bahseder ve tiyatronun geçirmesi gereken dönüşümden ve evrimden söz eder, kısacası uygulamadan çok işin teorik boyutuyla ilgilidir. Sahne üzerinde provasını gerçekleştirdikleri oyunun içine dâhil olamaz. Max'ın bahsettiği ve öne sürdüğü tüm fikirler, Karl Joseph tarafından uygun bulunmaz ve onaylanmaz. Prova esnasında, sahneye ara sıra sahnedışı kadrodan insanlar giriş-çıkış yapar. Oyunun yönetmeni Volker tarafından bu durum hoş karşılanmaz. Volker'in ismi, das Volk (halk)

kelimesine benzerliği ile dikkat çeker. Zengin, pahalı arabası olan, yaşam standartları yüksek bir karakterdir, eser boyunca sahneye hapsolmuş aktörler ile toplumsal yaşama ait yan karakterler arasındaki iletişimi sağlamaya çalışır.

Max, kendisinin kötü bir tiyatro oyuncusu olduğuna ve kelimelerle arasının iyi olmadığına inanır, dahası Werner Finck[233] gibi kabare oyuncusu olsa idi başarılı olacağını savunur. Aynı şekilde sevgilisi Lena'ya, onu sevdiğini söyleyemeyen Max, dilsel ifadede yetersiz kalan bir karakterdedir. Lena ile bu sorundan dolayı sağlıklı iletişim kuramazlar.

Eser boyunca, prova ve toplumsal hayat arasında sürekli sahne değişimleri yaşanır. Her yeni provada tiyatronun işleyişi hakkında ve aktörler bazında eleştirel bir yaklaşım görülmektedir. Özellikle Edna Gruber, provalara sonradan dâhil olarak, sergileyecekleri oyuna inancı olmadığını ve konuyu ahlaksal olarak desteklemediğini, bu yüzden karakteri ile bir bütün olamadığını öne sürer; karaktere bürünmek konusunda herhangi bir sıkıntı çekmese de, doğru bulmadığı ideolojileri savunmak istemez. Edna orta yaşlı, kocası öldükten sonra, yurtdışında, doğada bir çiftlikte yalnız başına yaşamaya başlayan, emekliye ayrılmış bir aktristir. Bundan dolayı, yeniden tiyatroya uyum sağlamakta zorlanır. Max, Edna'dan oldukça hoşlanır, iki karakter eserde çok dikkat çekilmeyen bir uzlaşı ve ilişki içerisindedir.

İkinci perde, ideolojisini savunmakta kararlı olan Max, şans eseri (katılımcılardan birinin rahatsızlanması üzerine Lena onu önerir) Lena'nın çalıştığı televizyonda bir söyleşiye katılıp, çağdaş zamanın yazarları hakkında, yapıcı olmadıkları ve üretimden ziyade birbirilerinin sırtını sıvazlayarak geçindikleri

[233] 1902- 1978 yılları arasında yaşamış ünlü kabare oyuncusu, aktör, yazar.

eleştirisinde bulunmasıyla başlar ve program bitiminde katılımcılar tarafından dışlanır. Kendi röportajı yayından çıkarılacaktır. Lena ile tartışır, kavga eder ve ayrılırlar.

Max, Lena ile ayrıldıktan kırılgan ve tutarsız kişiliği kırılmaya başlar; alkole olan yatkınlığına teslim olur. Lena ile görüşmek istediğinde ise Lena kabul etmez. Provalardaki süregelen başarısızlığından dolayı ve yenilikçi tutumundan ötürü Karl Joseph tarafından tasviye edilmesi öne sürülür ve Karl Joseph yerine başka bir oyuncu bulur. Max, yavaş yavaş sahip olduklarını kaybetmektedir. Bir süre sonra Lena ile görüşmeyi başardığında, Lena Max'tan onu sevdiğini söylemesini ister ve Max, söylemeyi yine başaramaz. Bunun üzerine yolları tekrar ayrılır. Provalarda, Karl Joseph'in önerdiği bir genç görülmeye başlar. Bu noktadan sonra oyuncular arasında karakter geçişleri hız kazanır. Kurgusal anlamda anlamsız bir kargaşa boy gösterir; Max hem aynı anda seyirci, hem kendi ikizi hem de aslolan karakteri canlandırmaya başlar. Kişiliğini ve kimliğini kaybetme tehlikesi içerisindedir. Max gerçek ile kurguyu ayırt edemez hale gelir.

Son perdede Max, elinde bir ayna ile karnaval alanında bulur kendisini. Aynadan kendi yüzüne bakarak, kendisini tanımaya çalışır. Karnaval alanındaki Wurfbudenmann ve birkaç başka karakter ile tiyatro ve hayatın düzeni hakkında sohbet eder. Bu perdede olay döngüsü, yer, zaman birlikteliği ortadan kalkar, fragmanlar şeklinde birbiri ile bağlantısız replikler ve sahneler görülmeye başlar. Örneğin, Lena ve Max'ın zıddı olan ikizi sahneye girerler. Max, aldatıldığını düşünür, Lena ile tartışır ve Lena sahneden ikizi ile çıkar. Max, tamamen tükendiğini itiraf eder. Ardından ışıklar kararak, sahne karnaval alanından, prova gerçekleştirilen mekâna dönüşür. Bu esnada, iki farklı sahnenin aktörlerinin sesleri birbirine karışır. Yeni gelen genç, rahatsızlandığı için rolü tekrardan Max devralır. Karl Joseph bu duruma içerler

ve yapacak başka bir şeyi olmadığı için durumu kabullenir. Lena ile Max tekrardan barışırlar. Bu esnada, sahne döngüsü belirsiz bir durumdadır; aynı zamanda hem prova gerçekleşmektedir hem de dış hayatın akışı sürmektedir. Lena ile barıştıktan sonra, Max tekrardan provaya dönüş yaparak, eserin başındaki ilk sahneyi canlandırmak için prova alanına giriş yapar ve *Besucher* bu şekilde sona erer.

II.1.4. Eser Analizi Planı

Strauß, çeşitli örneklerden de görüldüğü üzere tiyatro anlayışında "tiyatrallik" konusunu kendine merkezi bir ilgi odağı haline getirmektedir. Özellikle *Besucher* adlı eserinde, bu kavram ön plana çıkarılmaktadır; hangi boyut ve somut şekillenişleri ile tiyatralliğin bu eser içinde zuhur ettiği, hem kavramın açıklığa çıkarılmasında, hem Strauß'un modern tiyatro geleneğindeki yerini belirginleştirmede kilit bir rol oynayacaktır. Bu bağlamda, öncelikle eserin dram sanatı ile uyuşmazlığı örneklendirilerek içerdiği postdramatik teknikler incelenecek, ardından geleneksel tiyatronun üç önemli aracı olan *oyun içinde oyun*, *soytarı* ve *karnavalesk* öğeleri ayrı başlıklar altında, geleneksel kullanım şekilleri ile yarattıkları tiyatral alan ve Botho Strauß'un eserinde yeniden üretilmiş halleri şeklinde ayrıştırılarak tartışmaya açılacaktır. Böylelikle, Botho Strauß'un mikro ölçekte Batı kültürü ve tiyatrosuna dair getirdiği bir eleştirinin ve makro boyutta söyleyecek bir savının olup olmadığı tartışmaya açılmış olacaktır.

II.2. *Besucher*: Dram Sanatı'nın Tezahürü ve Postdramatik Eğilimler

Besucher'in tiyatro tarihinde ve tiyatro teknikleri bazında temsil ettiği yönelimin belirginleştirilmesi için, daha önce Szondi ve Lehmann'ın örneklemleri ile oluşturulan dram sanatı – postdramatik eğilimler (Bkz. Post Dramatik Eğilimler) karşılaştırılması baz alınacaktır. Szondi'nin sözünü ettiği dram sanatının mutlaklığı, birincilliği ve kendi zamanına sahip olması kuralının, yani Aristotelesyen (ve aynı zamanda mimetik) temelin bilinçli bir şekilde postdramatik hareket tarafından aşındırılması sonucunda ortaya çıkan sınır aşımlarının (anlam karmaşası, tiyatronun bir süreç olarak ele alınması, süreksizlik, deformasyon, yapısöküm, anti-mimetik, yoruma direnen vb.) *Besucher* eserinde izi sürülecektir. Bu inceleme yapılırken, öncelikli olarak dram sanatının eseri tanımlamakta ve yeterli olup olmadığı ölçülecek, olmadığı takdirde postdramatik hareketin öne sürdüğü eğilimlerle benzeşim kurulmaya çalışılacaktır. Son olarak, eserin kendine has, önceki betimlemeler ve tanımlamalardan uzak, eşsiz bir tekniğe yahut kurgusal yapıya sahipliği sorgulamaya açılacaktır. Bu sayede, sonraki bölümlerde incelenecek olan geleneksel tiyatroya ait yeniden üretim öğelerinin (oyun içinde oyun, soytarı, karnavalesk) kurulduğu temel belirginleştirilmiş olacaktır.

Bu söylemlerin ışığında Botho Strauß'un *Besucher* adlı oyununa bakıldığında, bahsi geçen postdramatik yönelimlerden anti-mimetik tutuma ve tema olarak icracı ve ana karakter vurgusuna rastlamak mümkündür. Eserin başlangıcı ile birlikte kurgu katmanının çok çeşitliliği gözler önüne serilir:

> KARL JOSEPH - Sizin için ne yapabilirim? ... Teichmann! Sizsiniz! Tanrı aşkına, burada ne arıyorsunuz? *Rolün dışında* Yaklaş! İki adım daha yakına gelemez misin? Evet. Bir adım

> daha. Ne istiyorsun? Bana ev sigortası mı satmak niyetindesin? Ne istiyorsun?
>
> MAX - Kendimi hatırlatmak istiyorum.
>
> KARL JOSEPH - A-ha. O zaman yap bunu, genç adam. Bir aktör tam olarak amacının ne olduğunu ve ne zaman giriş yapacağını bilmek zorundadır. Ne oynamak istediğini göster bana.[234]

Mutlak olması gereken dramın, perdenin açılması ile birlikte birincillik talebinin kati bir suretle reddedilmesi (Oyuncuların tek bir karaktere sahip olmayarak mimetik tutuma direnmesi ve bu yüzden eserdeki zaman akışının sekteye uğratılması), sergilenen eserin dram sanatının sunduğu özgürlük ve kuralların çok daha ötesine ulaşma çabasında olduğuna dair bir işarettir. Çoklu karakter kurgusu (rol geçişleri) kaçınılmaz olarak çoklu katmanların oluşmasına yol açar. Bu bağlamda, Strauß'un esere gelecekte icra edilecek oyunun sahnedeki prova süreci ile başlangıç yapması anlam karmaşasına yol açar. İç-oyun olarak tanımlanabilecek prova sürecinden dış-oyun olarak telaffuz edilebilecek gündelik hayat katmanına geçiş yapılması, Strauß'un, geleneksel oyun içinde oyun öğesi tekniğini ters yüz ederek kullandığına işaret eder. Bu sebepten dolayı katmanlar arası geçişlerin referans alınan gerçekliğe yakınlığı, yani temel olarak inşa edilecek katmanın belirginleştirilmesi zorlaşır. Geleneksel eserlerde oyun içinde oyun ana oyunun bir uzantısıdır. Bu sebepten ötürü, eserin kendine dönüklüğünü (özeleştirisini) pekiştiren bir yapıya sahiptir. Ancak Botho Strauß, bu yaklaşımın aksi bir şekilde, iç-oyun ile dış-oyun arasında eser boyunca sürecek bir katman değişkenliği yaratır. Böylelikle, eser temellendirilmesi zor çoklu katmanlardan oluşan bir kurguya sahip olmuş olur.

[234]Strauß, Botho. a.g.e., s. 263.

Botho Strauß, anlatı katmanlarını saydam ve esnek bir şekle büründürdüğü için, aralarındaki denge sürekli olarak bir katmandan diğerine aktarılır. Bu sayede *Besucher* adlı eser statik, durağan bir formda ısrarcı olma eğilimi göstermeksizin, değişken ve hareketli ve bu yüzden de fulü bir yapıya bürünür. Bunun yardımıyla oyuncular da metne uzaklaşarak, iç-oyuna ve akabinde tiyatroya eleştirel bir gözle bakma yetisini kazanır. Strauß'un oyuncuların ağzından tiyatroya yönelttiği eleştiri, anti-mimetik tutumla daha geniş bir çerçeveye ulaştırılarak, tıpkı Freid'ın söylediği gibi, eserin kendisini, kendi üzerinden tanımlama ve eleştirme yönelimini kazanmasına sebep olur.[235] Ancak bu durumun oyuncular nezdinde kalması, modernist kaygının eserin bütününü oluşturmaktan ziyade, eserin içinde sadece bir unsur olarak bulunmasına yol açar. Yani modernist kaygı eserin bütünlüğüne hükmetmekten ziyade, içinde kurgunun bir parçası olarak yer alır. Aşağıda verilen alıntıda roller arası geçişlerin, tiyatronun kendi kuralları ile sınanmasının bir örneği görülebilir:

> KARL JOSEPH - Kendini yalnızca yolun ortasında bekletiyorsun. Doğru nefes almıyorsun. Vücudundaki gerilim apaçık ortada. Büyüdükçe büyüyen ve koskocaman olan bir düğüm gibi sahnenin bütününe yayılıyorsun. Burada, karnımızdaki sinir ağı, o bizim merkezimiz. Bizim kutsal organımız. Diyafram, her şey buradan geliyor. Konuşmanın adı nefes vermek. Dikkat et, senin için göstereceğim. Orada dur. Geriye dön. *Kendini Max'ın rolüne uydurur* Profesör Brückner?
>
> MAX - Evet, buyurun?
>
> Karl JOSEPH - Muhtemelen beni hatırlamazsınız. Biz yıllar önce Freiburg'da Bongerslar'da tanışmıştık. Verdikleri bir bahçe partisinde. Karımı ve beni arabanıza almaya gönüllü olmuştunuz.
>
> MAX - Öyle mi? Evet. Özür dilerim ama sizi anımsıyama-

[235] Bkz. Tiyatral Enstrümanlar Bölöümü – Michael Freid.

> KARL JOSEPH - Boş verin. İnsanların hatırlayacağı kişi sizsiniz. Neden insan beni hatırlama gereği duysun ki? Buna alınmıyorum... Fark ediyor musun? Ayırdına vardın mı?
>
> MAX - Hayır... Evet...
>
> KARL JOSEPH - Soldan geliyorum. Kalp maskeleniyor. Çok basit. Eski kabul görmüş kural. Tüm yaşamım boyunca bu kurala uydum. Bir şey saklayacağım zaman, saklı bir niyetim olduğu zaman soldan gelirim: Kalbin bulunduğu taraf seyirciden saklanır. Eğer dile getirecek samimi bir duygum varsa sağdan gelirim: Kalbin bulunduğu taraf seyirciye açıktır. Bir kez dene, göreceksin, yardımı dokunacak.[236]

Eserin çok katmanlı olmasının getirilerinden biri de tiyatrallik kavramının gündelik hayatın kendisiyle karşılaştırmasının yapılabilmesidir. *Besucher* adlı eserin bir bölümünün, sahne üzerinde geçiyor olması ve roller arası geçişlerin oluşturduğu bir temele sahip olması bir nevi anlamların ve kavramların iç içe geçmesine neden olur. Tiyatrallik paradoksu (bkz. Sahne Üzeri Tiyatral Enstürümanlar), prova esnasında değişen rollerde, tiyatro oyuncusunun rolüyle olan ilişkisinde, prova yapan oyuncuları izleyen ve oyuna dahil olmayan oyuncuların üstlendikleri izleyici rolünde ve katmanlar arası ilişki örgüsünde görülebilir. Edna Gruber ve Karl Joseph'in baba-kız rolünü üstlendiği iç-oyunda görülen değişken rolleri bu açıklamalara uygun bir örnek olarak verilebilir:

> EDNA GRUBER - Atmış performans süresince üç yüz ila dört yüz bardağı bu yönde atarak kırmış olacağım.
>
> KARL JOSEPH - Görüyorsun ya, kolunun seni içine soktuğu durum üstesinden gelinemez bir acizlik, öyle ki bardakların tıpkı bir öncekiler gibi kırılıyor.

[236] Strauß, Botho. a.g.e., s. 266.

> EDNA GRUBER - Eğer kimse bize yardım etmezse biz de bunu metin olmadan çözeriz, öyle değil mi, baba?[237]

Oyundaki prova süreci, aynı zamanda okuyucu/izleyici açısından da alışılmadık bir bakış açısını temsil eder. Yani, okuyucu/seyirci tiyatroyu işlevsel tutan çarkların sahne üzerinde çalışılmasına tanıklık etmiş olur. Gerçekleştirilen çalışmaların, bir süre sonra sergilenmesi gereken bir eser için yapılan prova dâhilinde olması ve içinde tiyatrallik eleştirisini barındırması, anlatı katmanlarında kısa süreli ortaya çıkan soyut ara-katmanlar olarak kendini belli etmektedir. Bu sayede eser, kendi içine kapalı olmayan ve düzensiz zaman dilimleri aralığında genişleyip daralan bir kurgusal manzara sunar:

> KARL JOSEPH - Sahne üzerinde bir sarhoş, heh, oldukça zor bir görev. Bir zamanlar büyük Werner Kraus'un bana söylediğini çok net hatırlarım: >Bir sarhoşu oynayacağın zaman, hep bir bisiklet yarışçısını düşün.< >Nasıl yani?< >Hayır, dene, sorma, dene. Yakında göreceksin.< Ve üzerinden tam tamına yirmi yıl geçtikten sonra, yirmi koca yıl, birden durumu kavrayıverdim. *Günden Geceye* oyunundaydı. James Tyrone, bilirsiniz, sürekli gergin olan bir karakterdir. Ve ben her akşam bisiklet yarışçısını düşünüyordum. Şöyle söylemem gerekirse, hiçbir zaman keskin değildim, hiçbir zaman içimde onunkine benzer bastırılmış bir güç taşımamıştım. Ne yaptım peki? Sesleri ağzımda yuvarlamadım tabii ki, bir opera komedyeni gibi sendeleyerek yürümedim. Ne yaptım peki? Pantolonumun yıpranan bir tarafını yırttım. Ellerimi haddinden biraz fazla saçlarımda gezdirdim. Evet. Hepsi buydu. Böylelikle birileri durmaksızın bir şeyleri bir şeylere uyuşturmayı deneyebilir. Neredeyse fark edilmeyen abartılar, küçük gecikmeler sahne üzerindeki sarhoşun kaderini belirler.[238]

[237] Strauß, Botho. a.g.e., s. 309.
[238] Strauß, Botho. a.g.e., s. 267.

Eserde, Eugene O'Neill tarafından yazılmış olan *Günden Geceye* adlı metine atıfta bulunarak gerçekleştirilen metinlerarasılık, realizmin sahneye çağrılıp, yeniden şekillendirilmesinin önünü açar. Karl Joseph'in, mecazi bir anlatımla, iplerinin bağlı olduğu nokta, Realizm'in odağındaki gerçekçilik hedefidir. *Besucher*'in, tiyatroda realizmi eleştirel bir boyuta taşıyarak ve sadece bir unsur olarak ele alması çoklu katmanların varlığı sayesinde mümkün olur. Rol yapma biçimi olarak *"fark edilmeyen abartılar, küçük gecikmeler"* referans alınan hakikatin, göstergesel düzlemde toplumsal hayat ile ne kadar yakın bir ilişki içerisinde olduğuna dikkat çeker.

Botho Strauß'un bu yaklaşıma yönelttiği eleştiri, belirli bir karakter tipolojisi çizen Karl Joseph'in, çok yönlü bir incelemeye gerek duyulmayan kişiliğine ve geçmişin izinde sürdürülen, tek bir bakış açısının bütün insanlığı sürükleyebileceği yolun güvenilirliğine duyulan şüphenin bir yansımasıdır. Bu düşünce yargısı, Karl Joseph bünyesinde kilitli kaldığı ve diğer karakterlere ulaşamadığı için, eleştirel bir unsur olarak, eserin bütünlüğünü oluşturan parçalardan biri olur. Aslında Botho Strauß, bir yandan tiyatroyu, oyuncu nezdinde donuklaştıran ya da otomatikleştiren rol yapma yönergelerine dikkat çekerken, diğer yandan da tiyatro işleyişinin iç yüzünü okuyucu/izleyici ile paylaşmış olur. Bu sayede, sahnedeki süreç, tamamlanmış bir *presentness* olmaktan ziyade, *presence* halinde vuku bulur. Diğer bir noktadan bakılacak olursa, metnin otoritesi, yani, eserin *presence* görünümünde bir *presentness* olduğu gerçeği de gözden kaçırılmamalıdır. Bunun sebebi, tiyatro icrasının her ne kadar anlık bir süreç halindeymiş gibi görünse de aslında, bir tekrarın eseri olmasıdır. Ancak bu da elbette, Strauß'un tiyatrallik algısının ortaya çıkma kabiliyetinden yararlanarak yarattığı bir paradokstur.

Geleneksel tiyatroda oyunun gücünü aldığı iç-oyun, *Besucher*'de tutarsızlığı sebebi ile dış-oyunu besleyecek güce sahip değildir, dolayısıyla, dış-oyun sahne dışına yönelir. Sahnenin, sahne dışından talep ettiği referans, temsil edilebilecek kabiliyete sahip olan gündelik hayattır. Gündelik hayatın tiyatralliği bir yardım unsuru olarak sahneye sızar. Bu sayede, kurgunun yoksunluğunu hissettiği anlam ve ifade, tiyatro ile gündelik hayatın sınırları bulanıklaştırılarak, silikleştirilerek kazanılmış olur. Sahne üzerine sızan gündelik hayat, provası gerçekleştirilen oyun üzerinde hâkimiyet kurar. Bunun sebeplerinden en önemlisi, çalışılan eserin, gündelik hayat ile bağlantısının olmamasıdır. Dolayısıyla, gündelik hayat, sahne üzerindeki, zamanı ile bağlantı kuramayan prova sürecini yıkıp geçer. Diğer taraftan bakıldığında ise, yani oyuncular ve prova süreci açısından, gündelik hayatla bağlantı kurulamadığı ve bir parçası olunamadığı için, yabancılık hissiyatına sahip olunduğu görülmektedir:

> *Arka planda Gece Bekçisi sahneye çıkar ve karısıyla Walkie-Talkie üzerinden sohbet eder.*
>
> KARL JOSEPH - Sorun nedir? Bu ses de ne?
>
> VOLKER - Bekleyin. Bir Saniye... *Arkaya koşar* Merhaba!... Bayım!... Bay İnsan! Siz, oradaki!... Evet... Siz çıldırdınız mı?
>
> *Volker oyuncuların önünde bekçiye ahkâm keserken ve oyuncular da kendi aralarında huzuru kaçıran kişi hakkında homurdanırken, bekçi telsizle bağlantı halinde hareketsiz kalır, öne çıkar, tekrar geri arkaya döner.*
>
> KADIN - *Walkie Talkie üzerinden* Şimdi giriş salonundayım. Sonrasında soyunma odalarını mı temizlemem gerekiyor?
>
> BEKÇİ - Bana daha basit şeyler sor.
>
> KADIN - Biliyor musun, biraz önce terzihanede, vitrin modellerinin arasında hareket eden bir şey vardı. Orada sanki bir şey saklanıyormuş hissine kapıldım.
>
> BEKÇİ - Şu anda terzihanede kimse yok.
>
> KADIN - Evet "bir şey" vardı.

BEKÇİ - Hayalet.

KADIN - Sen bana kostümler arasında saklanan ve akşamları aniden sahnenin üzerinde beliren kör ziyaretçilerden bahsetmiştin.

BEKÇİ - Hayal görmüşsün.

KADIN - Bunu bana sen kendin anlatmıştın!

BEKÇİ - Soyunma odalarıyla ilgileniyor musun?

KADIN - Oldukları gibi bıraktım.

BEKÇİ - Büyük salondaki parmaklıkları temizlemeyi unutma...

VOLKER - Ne düşünüyorsunuz? Burada, sahne üzerinde bir şey mi kaybettiniz? Gece bekçisi misiniz yoksa uyurgezer mi? Bir provanın ortasında başıboş bir şekilde dolaşıyorsunuz! Ne kadar süreden beri tiyatro binasındasınız? Prova nedir, biliyor musunuz? Burada çalışıyoruz, sizi absürt yaratık! Ben sizin bekçi kulübenize gelip, televizyon izlerken sizi rahatsız ediyor muyum? Elbette hayır. Kaybolun! Tek kelime etmeyin. Sessizlik. Tamamen derin sessizlik. Sakinlik.[239]

Sahneye sızan sahne dışı, gündelik hayatın, sahne üzerinde karşılaştığı tiyatro insanları ile herhangi bir dilsel iletişim kurmaması, iç-oyun bazında, realist yaklaşımın realiteden ne denli kopuk olduğunu gözler önüne serer. Hayat ile bağlantı kuramayan tiyatronun ve onu temsil eden oyuncuların, dış-oyun sayesinde, Gece Bekçi'si tarafından "*kostümler arasında saklanan ve akşamları aniden sahnenin üzerinde beliren kör ziyaretçiler*" olarak tanımlanması, geleneksel tiyatronun, kendisini, zamanın akışıyla senkronize edemediğinin kanıtıdır. Hayalet olarak lanse edilen oyuncuların, yaşam ve gerçeklik ile hiçbir şekilde bağlantılarının kalmadığı dış-eleştirel bir göz sayesinde ifadeye dökülür. Eseri oyuncuların çevresinde takip eden, okuyucu/izleyici, gündelik hayattan bir kişinin oyuna dâhil olmasıyla sahne üzerindeki

[239] Strauß, Botho. a.g.e., s. 273.

anlatı ile kurmaya başladığı yakınlığı, tıpkı bir yabancılaştırma efektinin oyun ile oyuncu, oyun ile seyirci arasına girip mesafe açması gibi, sekteye uğratır. Ancak, dış-oyun vasıtasıyla kurulabilen bu bağlantı, eleştiri odağı olarak aldığı bir negasyon sayesinde mümkün olmaktadır. Yani, sahne dışı olan, gündelik hayatın sahneye çağrılması, belirli karşıtlıklar kurulmasını gerektirir; tiyatronun toplum nezdinde bir tekrara düştüğünü yansıtabilecek bir gerçeklik.

Gece Bekçisi'nin sahne üzerinde elindeki telsiz ile tiyatro binasındaki karısıyla iletişim kurması, gündelik hayata sarmaşık misali sarılmaya başlayan teknolojinin egemenlik alanının ne kadar genişlediğinin bir örneğidir. Volker'in Gece Bekçisi'ne hitap ettiği anlarda bekçinin onunla iletişim kurmak yerine telsizle konuşması gündelik hayattaki insani bağların etkileşimden uzaklaşarak, uzlaşım alanının kontrolünü medya araçlarına devrettiğini gösterir. Volker'in prova esnasında rejiyle telsiz üzerinden kurduğu bağlantı, rejinin hiçbir şekilde sahne üzerinde gözükmemesinin sebebini izah eder niteliktedir:

> VOLKER - *Walkie-Talkie'sine* Yüz yetmişinci ayarlandı mı?
>
> WALKIE TALKIE - Birkaç dakika daha sürecek.
>
> [...]
>
> VOLKER *Walkie Talkie'ye* Yüz yetmişinciye ne oldu? Hala hazır değil mi?
>
> WALKIE TALKIE - Birkaç dakika daha sürecek.
>
> VOLKER - Her zaman aynı şeyi söyleme! İşe yaramaz şey! *Çıkar.*[240]

[240] Strauß, Botho. a.g.e., s. 311.

Volker'in temsil ettiği karakter, eser boyunca, tiyatro oyuncularını teselli ve korumaya yönelik çaba sarf etmesiyle belirginleşen bir terapiste benzer. Daha önceden de belirtildiği gibi Almancada *das Volk* [Halk, Ulus] kelimesinden türeyen isim ve onun taşıyıcısı, gözlemci konumunda yer alarak hayaletlere dönüşmüş tiyatro oyuncularının motivasyon kaynaklarını kaybetmemeleri ve onları ortaya çıkarmaları için çaba sarf eder. Volker'in eserin kurgusundaki yeri diğer karakterlerin kapladıkları alana nazaran daha saydam ve akışkandır. İç-oyuna bir denetleyici olarak dâhil olmasının yanı sıra, dış-oyunda da bir düzenleyici konumunda bulunur. Tragedyalarda Koro'nun üstlendiği halkı temsil etme, eyleme karışmama, insanlara öğüt verme ve yol gösterme görevlerini Volker'in davranışlarında görmek mümkündür. Durağan yapısı ile iç-oyunun öne sürdüğü iletişimsizliğin ve dış-oyunun gerektirdiği hareketin paratoneri olarak iki dünyanın birbirine bağlı kalmasını sağlar. Bu sayede aykırı durumların bir aradalığı ve *şimdi*liği sağlanmış olur:

> *Prova. Döner aynalı bir masada Edna Gruber ve Volker oturur. Sahne yaklaştığında Max gelir ve reji masasına oturur.*
>
> VOLKER - Ne diyorsun: kırk iki yaşında, ailesi var, iki yetişkin evladı var, ikisi de işlerinde başarılı, en azından babasının enstitüsünde çalışmaya başlamadan önce öyleydi ve şimdi o adamla tekrardan karşılaşıyor, hayatındaki tek ve en büyük feragatle –ne diyorsun: o, aynada kimi görüyor?
>
> EDNA GRUBER - O, aynada kimi görüyor? ... Tanrım! Mutlu değil mi? Tamamen acımasız bir şekilde mutlu?
>
> VOLKER - Belki. Belki biraz korkuyordur. Belki yüzünden neler yaşadığı anlaşılıyordur. Biliyor ki, sakladığı...
>
> EDNA GRUBER - Bilemezsin!
>
> VOLKER - Gülüyor. Ama kendi kahkahalarından korkuyor. Garip duruyor, neredeyse utanç verici.
>
> EDNA GRUBER - Bana ne fısıldıyorsun?

VOLKER - Gözlerinin içinde aniden ölümcül bir ışıltı keşfediyor. Yapabileceklerini biliyor. Parmağını incele. Evet. Yüzüğünü çevir. Dirseğinle destekle. Tamam. Ellerini aynada görüyorsun, yüzüğünü çeviriyorsun-

EDNA GRUBER - İçimizde güneş asla batmıyor, aksine geceleri rüyaların zemininde tekrardan yükseldiğini biliyor musun?

VOLKER - Evet, tabii evet.

EDNA GRUBER - Ne dediğimi anlamadın değil mi?

VOLKER - Tabii, tabii anladım. Görüyorsun ya, kendisi olduğu örnek, aynada görünen örneğiyle uyuşmuyor-

EDNA GRUBER - *Rolünden alıntı yapar.* >Beni anlayacaksın. Ve benimle evleneceksin. Bu bir oyun değil. Burada birçok kez birbirimize saldıracağız. Ve yine burada, bu mekânda, bütün yaralarım iyileşecek...<

VOLKER - Evet, biraz daha güçlü, biraz daha sert.

EDNA GRUBER - >Yap şunu! Saldır! Mücadele et! Yaralardan, gözyaşlarından doğsun benim gücüm!<

VOLKER - *Ayağa kalkar.* İyi, çok benzer.

EDNA GRUBER - *Aynaya bakar.* Ölüler hakkında ne bilirim? Hiçbir şey. > Anladığım tek şey, ölmeden önce, bedenini iki elimle tıpkı onu diriltecek bir kalbi tutarmışçasına sarmalayacağım.< Böyle mi adlandırılıyor? Anlamsız! Artık hiçbir metni kaldıramıyorum. Artık rol yapamıyorum. Sahne üzerinde daha fazla kendimi açık edemiyorum. Tıpkı akşamları uçuşan çiçek esanslı bir parfüm gibi uçuyorum. Gerçeklik şu: Artık burada daha fazla bir şey kaybedemem.[241]

Edna Gruber'in gündelik hayat ile tiyatro arasındaki bağlantıyı kurabilecek yetisinin olmadığını itiraf ettiği bu konuşmada, Volker, toplumsal bir gerçeklik olarak onun karşısında durur. Volker'in talimatlarıyla aynayla yüzleşen Edna Gruber, repliklerinden de fark edileceği üzere, sahne üzerinde gerçekleştirdiği rol ile gündelik

[241] Strauß, Botho. a.g.e., s. 289.

hayatta takındığı tavır arasındaki ayrımı yapabilecek konumda bulunmadığını açık eder. Sahne dışıyla sahne üzerinin birbirine karıştığı bir hayatın kurbanı olarak Edna Gruber, iç-oyun ile dış-oyun geçişlerinde, üzerinde herhangi bir dengelem değişiminin görülmediği bir karakteri temsil eder.

Anlatı katmanı açısından yaklaşıldığında, Edna Gruber karakterinin oyuncu ve tiyatrallik arasındaki ilişkinin çoklu boyutlarını taşıdığı görülür. Oyuncunun bu karakteri canlandırırken, gizlenen karakterinin, yansıttığı dış-oyun kişiliğinin ve provası gerçekleştirilen eserde bürünmesi gereken iç-oyun karakterinin her birini aynı anda keskin geçişler yaparak icra etmesi gerekmektedir. İç-oyunda üstlendiği rolün, gizlediği asıl olan karakteriyle benzeşmesinden dolayı, sakladığı hislerinin açığa çıkması ve ruhsal çöküntüsüyle yüzleşeceği gerçeği, onu, "*Gerçeklik şu: Artık burada daha fazla bir şey kaybedemem*." sözünü söylemeye iter. Volker'in, Edna Gruber'in yüzüne ayna tutması için verdiği direktifler, tıpkı gerçek hayatın insanı gerçeklikle yüzleşmesi için sürüklediği çıkmaz yol gibi görünür. Oyun içinde zuhur eden eylemlere bu bağlamda yaklaşıldığında bir tiyatro eserinin, gerçeklikle bu denli haşır neşir olması, sahne üzerindeki metin ve kurgu hegemonyasının çöktüğüne işaret eder.

Sahne üzeri artık karakterin odakta olabileceği bir yer olmaktan çıkarak, katmanların oluştuğu ve karakter derinliklerinin ölçülemediği ve bu yüzden kendilerini açık etmekten kaçındıkları, birlikte deneyimledikleri anların gözler önüne serildiği ve bunun belirli bir zaman dilimine sıkıştırıldığı somut zemine dönüşür. Sahne dışında gözlerden saklanan karakterin, sahne üzerindeki rolle çakışması, insanı doğal olmak zorunda kılar. Bu doğallık da sahne üzerindeki rol yapma sanatıyla çelişerek bir paradoks doğurur. Edna Gruber'in kaybetmekten korktuğu ve bu yüzden gizlediği karakteri sahne üzerinde açığa çıktığında, gerçek olmaktan çıkarak oyunculuk

mefhumuna bürünecektir. Böylelikle gerçek, göstergeye dönüştüğünde asıl benliğini kaybedecek ve medya araçlarının hükmü altında edilgenlikle yönetilecektir. Toplumun kendi yüzünü aynada görme gibi bir amacı olmadığı gibi, tiyatronun da tıpkı bir tatmin aracı gibi, çöküş yaşayan bir karakteri sergileme niyeti, artık, yoktur. Bir başka, somut bir ifadeyle önceki bölümlerde kurulan tanımsal ifadeyle söylemek gerekirse, bu durum, tiyatronun modernleşme serüveni içindeki referans kaybını[242] çok acımtırak bir boyutta saydamlaştırmaktadır; tiyatronun, kendi kendine referans etmesi yoluyla dahi temsil yeteneğinin örselendiğini ifade etmektedir.

Botho Strauß için Edna karakteri, tiyatronun temsile direniş fikrinin vücut bulmuş halidir. Oyuncunun izleyiciye hizmet ettiği, kendisini sunduğu bir algının negasyonu olarak Edna, sahne üzerinde kendi karakterini koruma eğilimindedir. Sahne üzerinde kaybettikleri ve izleyicinin/okuyucunun acımasız açlığına karşı olan direnci, Botho Strauß'un, Edna karakterine, artık tiyatronun oyuncunun sürekli kendinden bir şeyler vermediği, aksine izleyici/okuyucuyu da sahne üzerinde gerçekleşen ana dâhil ederek tiyatralliğin içine çektiğini vurgulamak için can verdiğinin göstergesidir. Anlatı katmanının çok-boyutluluğu sayesinde Botho Strauß, bu düşüncesini ironik bir biçimde açıklar:

> *Arka plandan Edna Gruber ve Bekçi gelir. Bekçi kucağında battaniyeye sarılı yaralı bir koyun taşır.*
>
> EDNA GRUBER - Lütfen, çok dikkatli bir şekilde koltuğun üzerine yatırın. Başıma bunlar gelmek zorunda mı? Cipimin önüne koştu, hiç görmedim bile! Çok üzüldüm. Veteriner yaşayacağını söyledi. Uyandığı zaman, size haber vereceğim. O zaman onu yanınıza alırsınız, değil mi? Prova sona erene dek.
>
> BEKÇİ - Evet, tabii. Olur. Bu koyun ilk doğduğu anda annesinin memesini emmek için hareketlendiğinde bir kaza geçirdi,

[242] Bkz. Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler.

> ardından annesi dönüp onu bir kere kokladı ve sonrasında bir daha bu yaralı yavrucakla ilgilenmedi. Bundan dolayı etrafta bir insan gibi yardım dilenerek koşuşturuyor. Ve elbette hiçbir türdeşi ona yardım eli uzatmıyor. Onlarda bu içgüdü yok. Düşünüyorum da, eğer hayvanlar dilek dileyebilselerdi, insanlar gibi birbirlerine yardım edebilmeyi ve birbirlerini kurtarabilmeyi dilerlerdi.[243]

Çözümlemelerin ışığında *Besucher'*in dram sanatının sınırlarını aşarak, postdramatik eğilimlere sahip olduğu görülmektedir. Botho Strauß, dram sanatını belirleyen sınırları kurgu boyutunda aşıp, kendi yorumunu getirip, eleştirel bir boyuta taşır. Taşıdığı yeni boyut kaçınılmaz olarak postdramatik eğilimlerin içerisinde yer alır; kurgu bazında getirilen eleştiri ister istemez, farklı bir yorumlama olması bakımından, karşıt tarafta yer almaktadır. Bu söylemlerin yanı sıra Strauß, oyun içinde oyun öğesini alışıldık şeklinin dışında kullanarak, dram sanatının önemli bir geleneği olan gündelik hayat ile ayrımını aşındırmış olur. Böylelikle *Besucher,* aynı zamanda dram sanatının eleştirisi de olan bir tiyatro eserine dönüşür. Sonraki bölümde dram sanatının en önemli yardımcı öğelerinden biri olan oyun içinde oyun tekniği, bu bölümde kazanılan eleştirel bakış açısının yardımıyla incelenecektir.

[243] Strauß, Botho. a.g.e., s. 296.

II.3. *Oyun İçinde Oyun* Tekniğinin *Besucher*'deki Biçemi

> "Her oyunun bir '*oyun alanı*' açtığını ve '*bir oyun olarak Dünya'*yı temsil etiğini söyleyebiliriz. Limitin perspektifinden oyun alanı, oyunun *form*una atıfta bulunur ve bir oyun olarak dünya, oyunun *içeriği*ne (anlamına) atıfta bulunur. Her biçim bir içeriğe sahip ve her içerik bir biçime sahip olduğu için, ne oyun alanı ne de bir oyun olarak dünya, bu şekilde algılanamaz. Temsilin limiti, temsil edilmemiş şekilde kalır, tıpkı sahnenin öteki'yle arasındaki gizli ilişki gibi temsile kapalıdır. Öteki'nin gizli 'mevcudiyet'i, kendisini sadece temsil sınırının bilincinin negasyonu şeklinde belli eder. Bunun olabilmesi için temsil, temsil edilmelidir; yani, *sunulmalı* (present), *yeniden* sunulmalı (re-present), *temsil edilmelidir* (represent). Bu ikincil derecede pekiştirmenin/ikilemenin (reduplication) özünde iki ihtimal vardır; bir yandan pekiştirme temsilin öz-eleştirisini üretebilir; diğer yandan temsilin öz-doğrulamasını üretebilir."[244]

Oyun içinde oyun, tiyatroda ilk defa Rönesans'ta Shakespeare'in *Hamlet* oyununda etkin bir biçimde ortaya çıkar. *Hamlet*'te gezici kumpanya tarafından sarayda sahneye koyulan *Fare Kapanı* adlı oyun, oyun akışında temsil edilemeyeni somutlaştırarak, iletilmeye çalışılan *x* kavramını gerçekliği, hakikati; bu örnekte konuşmak gerekirse: Kralın, yani Hamlet'in babasının, kendi kardeşi, kısacası genç prensin amcası tarafından zehirlendiği gerçeği pekiştirir. Bir başka şekilde ifade edilecek olursa, oyun, özünde sahip olduğu soyut karakteri oyun içinde oyun tekniğinin yardımı ile meşrulaştırır. *Hamlet*'te kurgunun geneline yayılmış olan,

[244] Roberts, David. "The Play within the Play and the Closure of Representation." Fischer and Greiner (eds) (2007): 37-46. s. 38. "Every play, we may say, opens *a space of play* and represents *the world as play*. From the perspective of the limit, the space of play refers to the *form* of the play and the world as play refers to the *content* (meaning) of the play. Since every form has a content and every content a form, neither the space of play nor the world as play is perceived as such. The limit of representation remains unrepresented, just as the scene's secret relationship to its other – the originary force of a theatre without representation – remains occluded. For this to happen, however, representation must be represented: that is to say, presented, re-presented, represented. Inherent in this second order reduplication are two possibilities: on the one hand reduplication can produce a *self-critique* of representation; on the other hand, it can produce a *self-affirmation* of representation."

Hamlet'in babasının katili ve aynı zamanda amcası olan Kral Claudius ile onunla babası öldükten hemen sonra evlenen annesi Kraliçe Gertrude'den almayı planladığı intikam ve bu intikamın hazırlık süreci, oyun içinde oyun tekniği doğrultusunda, yeni bir göstergesel meta katman yaratılarak kurgunun özüne (Hamlet'in kuşkularının ne denli tutarlı olduğunu kanıtlama arzusuna) ve ardından okuyucuya/seyirciye tekrardan pekiştirme niyetiyle yansıtılır.

Yaratılan ara katman sayesinde, oyunun içinde üstlendiği görev kadar, oyunun dışa açıklığı/kapanıklığı yönünde de etkin bir konuma sahip olan pekiştirme, Modernizm'in kendi kendini, kendi üzerinden eleştirisine benzer bir şekilde çok yönlü ve değişken bir biçimde kendisini görüşe açmış olur. Pekiştirme sayesinde, sahne simetrik olduğu için kabul görmeyen ve bundan dolayı davet edilemeyen *öteki*nin sahneye çağrılması gerçekleştirilir. Oluşan asimetri sonucunda, oyunun gerçeklikle kurduğu uyumsuz bağlantı, kurgunun öne sürdüğü çoklu bakış açılarının birbirleri ile uyumsuz olmalarına sebebiyet verir.

Oyun içinde oyun tekniği ile birlikte göz önünde bulunan pekiştirme düşüncesi kurguda iki şekilde varlık bulabilir. Birincisi, içkin referanslı tiyatro, daha önceden bahsedildiği gibi, oyun içinde oyundaki gibi Modernizm'e benzer öz-eleştirel bir yaklaşım ile ne olmadığını gösteren, ancak ne olduğunu anlatma gayesi gütmeyen bir yönelimdir. İkincisi ise, açık referanslı tiyatro, Dünya Tiyatrosu'ndaki gibi, dünyayı kendine dayanak alarak bu bağlantının kuvvetini pekiştirmeyi hedefler:

> "Bu iki yönelimin (temsilin öz-eleştirisi ve öz-doğrulaması) kendine atıfta bulunan bir karakterde olması temsilin döngüsel kapanımın içinde çalıştıklarına işaret eder. Her biri, kapanımın pekiştirilmesi doğrultusunda bu durumu yeniden onaylarken aynı zamanda temsili daha yüksek bir seviyeye yükselterek kapanımı kontrol altına almak için pekiştirmeyi kullanırlar. Yapısal

> anlamda bu iki yönelim de bütünleyici (fakat asimetrik) bir karşıtlık oluşturur; oyun içinde oyun, Dünya Tiyatrosu'ndaki 'oyunun oyununun' (play of the play) iskeletinin *içedönüklüğü*dür, tıpkı ikincisinin (öz-doğrulama) iç oyunun *dışadönüklüğü* doğrultusunda çalışması gibi; birisi pekiştirmeyi sahnenin nedenselliği ve kökenini *içselleştirmek* doğrultusunda kullanırken, diğeri nedenselliği ve kökeni *dışsallaştırmak* için kullanır. İki durumda da pekiştirme, temsilin hem biçimine hem de içeriğine (anlam) ilişkin olan, temsilin görünmez kapanımını görünür kılma amacını taşır."[245]

Oyun içinde oyun tekniği, öz-eleştirel yönelimle benzeşiklik sağlarken, öz-doğrulama yönelimi Theatrum Mundi düşüncesiyle daha çok yakınlık kurar. Dünya Tiyatrosu'nda, Tanrı sahnedeki bütün eylemin belirleyicisi ve düzenleyicisi konumunda bulunur; referans açık ve nettir, temsil kendi içinde güvenilir ve sorunsuzdur. Ancak oyun içinde oyun kavramında, Tanrı sahneden uzaklaştırılır ve geçmişte kalmış, yokluğunun etkisiyle yozlaşmış bir dünya kavramı görülür. Oyun içinde oyun tıpkı tiyatronun hayatın öne çıkan göstergelerini ele alması gibi, tiyatronun kendi özelliklerini kendi göstergesel boyutuna çıkarabilen bir araçtır. Yani baz alınan nokta zaman içinde bir kırılganlık göstererek, kendi özüne işaret eden bir tutuma dönüşür. Bu şekildeki bir kapanım, anlatımın boyutunu derinleştirip çeşitlendirdiği ölçüde, eserin dünyaya olan açıklığını da bulanık bir şekle büründürür dolayısıyla da referans noktası ve yönü de belirsizleşip içe dönük hale gelir:

[245] Roberts, David. a.g.e., s. 38. "The self-referential character of both types (e.g. the self-critique and self-affirmation of representation) indicates that they both operate within the circular closure of representation. Each reconfirms through reduplication to 'master' closure by raising representation to a higher power. In structural terms the two types constitute complemantary (but asymmetrical) opposites: the play within the play is the *introversion* of framing 'play of the play' in World Theatre, just as the latter operates through the *extroversion* of the inset play. To put it differently: the one uses reduplication to *internalise* the origin and causality of the scene, the other to *externalise* origin and causality. In each case reduplication has the purpose of making the invisible closure of representation visible in relation either to the form or the content (meaning) of representation."

> "Hamlet Aristotelesçi taklit estetiğini açımlamasına rağmen (doğaya ayna tutmak), herkesin birer oyuncu olduğu, bir kimsenin gülümseyebildiği kadar melun bir hain de olabildiği ve deliliğin en güvenli sığınak olduğu aynalar dünyasına katılmaya zorlanmıştır."[246]

Hamlet adlı eserde sahne, kendi kendisini temsil ederek Dünya'ya dönüşür; herkesin belirli rollere büründüğü ve bu rollere tutunarak yaşadığı, temeli her an bir tiyatro sahnesindeymişçesine rol yapmayı gerektiren gerçek ve tiyatral olan Dünya'ya. Bu bağlamda esere yaklaşıldığında, Annesi ve Kraliçe Gertrude'un babasının ölümü karşısında takındığı tavrı ve devamında sergilediği davranışları Hamlet şu şekilde yorumladığı görülür:

> "...
> Duyuların vardır elbet; hareket edemezdin yoksa.
> Ama o duyular felç oldu herhalde.
> Çünkü insan çıldırsa bile böyle yanılmaz,
> Ne de, duyular böylesine köle olabilir deliliğe;
> Bir parça da olsa seçebilme yetisi kalır mutlaka;
> Şu farkı görebilecek kadar hiç değilse.
> Hangi şeytan bu körebe oyununa kandırdı seni?
> Duygu olmadan gözler, görme olmadan duygular,
> Eller ya da gözler olmadan kulaklar, ya da,
> Başka hiçbir duyu olmadan,
> Hiçbir şey olmadan yalnız koku,
> Ya da, doğru dürüst tek bir duyunun
> Hastalıklı bir parçası bile olsa,
> Böylesine şaşkınlığa düşmezdi insan.

[246] Roberts, David. a.g.e., s. 39.

…”[247]

Eserde Gertrude’un donukluğu ve duygusuzluğu, Hamlet tarafından körebe oyununda yer alan, her şeyden habersiz ebe gibi tarif edilir. Ancak bu noktada, körebe oyunun bir oyun olduğu, ebenin hür iradesi ile gözbağını bağlaması eylemi önem taşımaktadır. Bu bakış açısından yaklaşıldığında, Gertrude’un Shakespeare tarafından oyunun kurgusuna işlenen suskunlukları ve temsil edilmeyen suçluluğu, çok fazla ön planda bulunmayan varlığı aslında canlandırdığı karakterin, kişilerarası iletişim esnasında kendini korumaya aldığı anların ifadesini oluşturur. Tıpkı Hamlet’in deliliğe sığınması gibi, Gertrude da körebe oyunundaki ebeyi canlandırır. Bu sayede, gerçek hayat ile sahne birbirine karışarak oluşan tiyatrallik, aradaki ince çizgiyi hiç olmadığı kadar asimetrik bir kıvama getirir. Diderot genel anlamda roller üzerine değişkenlik gösteren yapıyı tanımlarken şu örneği verir:

> “...aktris, kocasını başka bir aktörle, bu aktörü şövalyeyle, şövalyeyi de bir üçüncü kişiyle aldatmaktaydı. Şövalye kadını bu üçüncü kişinin kolları arasında yakaladı ve kendisinden dehşetli bir intikam almayı tasarladı. Balkonda en alt sıralardan birine yerleşecekti. Vefasız sevgilisini oradaki varlığıyla ve oradan ona yönelteceği aşağılayıcı bakışlarla afallatmayı ve partner seyircilerinin yuhalamalarına uğratmayı aklına koymuştu. Oyun başladı; şövalyenin vefasız sevgilisi sahneye çıktı; onu gördü ve oyununda hiç istifini bozmadan: “Bakındı hele, ortada fol yok yumurta yokken kızıp surat asan şu adama!” dedi, şövalyeye gülümseyerek. Şövalye de gülümsedi buna karşılık. Vefasız sevgili devam etti: “Bu akşam geleceksiniz değil mi?” Şövalye ses çıkarmadı. Kadın ekledi: “Bu saçma kavgaya son verelim de, arabanızı kapıya getirtin...” Ve biliyor musunuz hangi sahneye sıkıştırılmıştı bu konuşma? La Caussêe’nin en dokunaklı

[247] Shakespeare, William. *Hamlet.* (Çev: Bülent Bozkurt) İstanbul: Remzi Kitabevi. (2007). s. 146.

sahnelerinden birine, bizzat bu aktrisin hıçkıra hıçkıra ağlayıp, bize de sıcak gözyaşları döktürdüğü sahneye. [...]"[248]

Hamlet'te can bulan karakterlerin kurgusal olan dünyada aktrisin davranışlarına benzer bir tutum sergilemeleri, eserin gerçeğe dönüşümünün göstergesidir. Bu bağlamda *Fare Kapanı* adındaki oyun içinde oyun tekniği, yalnızca eserin temasını göstergesel bir boyuta taşımakla kalmaz, ayrıca eserin iç dinamiklerinin gerçek dünyayla olan bağlantısını gözler önüne sermeyi amaçlar. *Fare Kapanı*, görüngüsel katmanda, oyundaki suçlu olanları ortaya çıkarmak için atılmış bir adım gibi algılansa da, kavramsal anlamda eserin bütünlüğünün oluşturduğu bilincin bir eleştirisi olarak tümel yargının gözler önüne serilmesidir; gündelik hayat ya da sahne üzeri ayırt edilmeksizin insanlar kişilerarası iletişimde belirli roller üstlenirler ve bu rollerin profesyonel icrası da tiyatro tarafından gerçekleştirilir.

Öz-eleştirel bir yönelimin güdümünde olan bu pekiştirme aracı[249] sayesinde *Hamlet* eseri, kendi içselliğini görüngüselliği ile harmanlayarak, toplumsal yaşamdaki görünür olan ile görünür olmayan arasındaki bağlantısı sahneye yansıtmış olur. Toplumun kurulu olduğu acımasız sistemin içine dâhil olmamak gibi bir seçeneği olmayan insanın, hayatta kalmak için elindeki tek seçenek rol yapmaktır. Bu katılım esnasında, iyi ya da kötü bir karaktere sahip olmak belirleyici bir unsur değildir, aksine Hamlet'in de aşağıda verilen örnekteki cümlesiyle dediği gibi yaşam, güçlünün hayatta kaldığı bir savaş alanıdır:

"Var olmak ya da olmamak, mesele bu.
Gözü dönmüş talihin sapanına, oklarına,

[248] Diderot, Denis. *a.g.e.,* s. 29.
[249] Bkz. Oyun içinde oyun tekniği.

İçin için katlanmak mı daha soylu,
Yoksa, bir dertler denizine karşı silaha sarılıp
Son vermek mi onlara? Ölmek, uyumak...
Hepsi bu ...”[250]

Oyun içinde oyun tekniğini barındıran bir diğer örnek olan, Anton Çehov’un 1896 tarihli *Martı* oyunu Rus Gerçekçiliği’nin en önemli eserlerinden biridir. Dış oyun olarak tabir edilebilecek görüntüsel akışta, Treplev topluma dâhil olamadığı için dayısı olan Sorin’in çiftliğinde yaşar, orada yazarlık denemeleri yapar. Yazdığı yenilikçi bir oyunu sergileyeceği zamanda ünlü bir aktris olan annesi Arkadina ve onun tanınmış bir yazar olan sevgilisi Trigorin çiftliği ziyarete gelir. Treplev’in oyununda sahne alacak olan ve aynı zamanda âşık olduğu, gelecekte aktris olmak isteyen kişi Nina’dır. Oyun sahnelenirken, Treplev’in annesi aşağılayıcı konuşmalarda bulunur ve Treplev oyunu yarıda keser. Akşamın devamında Nina ile Trigorin arasında yaşanan yakınlaşma yüzünden Treplev düello teklifinde bulunmak ister ama Arkadina bunu engeller ve Treplev başarısız bir intihar girişiminde bulunur. Ardından annesi ve Treplev şehre geri dönerler. Nina ise Trigorin ile anlaşarak aktris olmak için şehre kaçar. Oyunun dördüncü perdesi, olaylardan iki yıl sonrasını konu alır. Başarısız intihar girişiminden sonra birkaç dergide yazdıkları yayınlanan Treplev sanat çevresinde yeterince sesini duyuramamıştır. Nina Treplev’den bebek sahibi olup, bebeğini kaybetmiş, Treplev tarafından da terk edilmiştir. Arkadina, Nina’yı terk ettikten sonra tekrar birlikte olduğu Treplev ile Sorin’in rahatsızlanmasından ötürü çiftliğe geri döner. Aynı zaman diliminde eser içinde çiftliğin yakınlarında olduğu telaffuz edilen Nina, gizlice Treplev ile görüşür. Treplev, Nina’nın ikinci sınıf bir

[250] Shakespeare, William. a.g.e., s. 114.

oyuncu olabildiğini, Trigorin'i hala sevdiğini ve psikolojik dengesini kaybettiğini öğrenir. Nina'nın gidişinin ardından yazdıklarını yırtan Treplev'in intiharı, salonda duyulan silah sesi ve aile dostu ve doktor olan Dorn tarafından haber verilir.

Çehov'un *Martı* eserindeki kurgusal zemin ile yüzeyinde akan olaylar, zaman diliminin asimetrik bir şekilde tam tersi yönünde akmasına yol açar. Görüntüsel ve tarihsel olarak bir değişim söz konusu olsa bile, yani karakterlerin yaşamlarındaki somut değişim ile yılların rakamsal olarak artışı açıkça görülse de, oyunun bütünlüğüne bakıldığında ana çerçevede bir gerileme ve buhrana doğru ilerleme süreciyle karşı karşıya olunduğu fark edilebilir. Bu noktada Elif Tüfekçi'nin *Anton Çehov'un Martı Oyununda Yapısalcı Yöntem Açısından Bir Gösterge Olarak "Tekrarlar"* makalesindeki saptamalarına bakıldığında, eserin katmanlar arası uyumsuzluğu daha net bir şekilde anlaşılır:

> "Oyunun birinci perdesi akşam saatlerinde başlar. İkinci perde öğlen, üçüncü perde sabah ve dördüncü perde tekrar akşam saatlerinde geçer. Buradan hareketle oyunun zaman düzleminde bir tersine işleyişi olduğu görülür: Oyunun zaman düzleminde tersine işlemesi, akşam başlayan oyunun iki yıllık bir aradan sonra geriye giderek akşam saatinde sonlanması zamanın ilerlediğini değil, geriye gittiğini imler; tekrar eden bir döngüye işaret eder. Öyle ki, oyunun dördüncü perdesi, birinci perdesinin tekrarı niteliği taşır. Birinci perdede şehirden çiftliğe gelenlere sahnelenen tiyatro oyunu dördüncü perdede yine şehirden çiftliğe gelenler için oynanan tombala oyunu ile katlanır. Benzer bir tekrar, uzam düzleminde de saptanır: Oyun açık alanda başlar, ikinci perde açık alanda devam eder, üç ve dördüncü perde giderek daralan kapalı alanlarda geçer: Zaman düzleminde, zamanın tersine işleyişi ile anlatılan geriye gidiş, uzam düzlemine çıkışsızlığı imleyen bir umutsuzluğa gidiş olarak yansır."[251]

[251] Tüfekçi, M. Elif. "Anton Çehov'un Martı Oyununda Yapısalcı Yöntem Açısından Bir Gösterge Olarak "Tekrarlar"." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi.* (2004): 22. s. 24

Yukarıdaki alıntıda da görülebileceği üzere, eserin kurgusuna işlenmiş olan dram sanatının sınırlarına yönelik başkaldırı, pekiştirme azminde olduğu ana düşüncenin tümel katmana yansımasında en belirgin hale gelmektedir; zamanın, gelecekle beslenerek geriye doğru akışı oyundaki karakterlerin üslubuna ve davranışlarına zerk edilir. Eyleme dayalı olan dram eğilimini yavaş yavaş durumları ön plana çıkarmaya başlayan, zihinsel aksiyona önem veren bir yapıya bürünür:

> "Çehov'un oyunlarındaki gerçeğe dayalı etkinliğin durağanlığı ve hareketsizliğinde bile, büyülenmiş izleyici görünürde önemsiz olan, ama yine de kaçınılmaz bir şekilde hikâyenin minimum dışsal eylemine doğru ilerleyen günlük diyaloglardaki 'iç' eylemi takip eder."[252]

Lehmann'ın açıklamalarında geçen iç eylem *Martı* oyunu nezdinde incelendiğinde; Treplev ve Trigorin, Arkadina ve Nina, şehir ve taşra arasında süregelen bir çatışmanın izleri fark edilir. Trigorin'in tanınmış ve ünlü bir yazar olması, Arkadina'nın döneme hitap eden tiyatro sanatının önde gelen aktrislerinden olması ve ikisinin ait oldukları yerin mevcut kurulu düzenin bulunduğu şehir olduğu görüntüsü ile Treplev'in yenilikçiliği, Nina'nın saflığı ve konumlarının taşra olduğu görüntüsü birbiriyle bir çatışma halindedir. Yeni ve saf olanın doğada zuhur etme girişimi, mevcut düzenin taciziyle birlikte başarısızlığa uğratılır. Bundan dolayıdır ki, eserin sahip olduğu zaman akışı dışsal düzlemde durdurulamasa da yavaşlatılmış, iç eylemde ise durmaksızın gerilemeye başlamıştır. Treplev'in yaratıcılığı, annesi tarafından sekteye uğratılmış, Nina'nın geleceğe olan doğurganlığı, Trigorin üzerinden kısırlaştırılmıştır. Öyle ki, Nina'nın Trigorin'den sahip olduğu bebek ölmüştür. Bu gösterge, Trigorin'in gelecek için yeterli zenginliğe sahip olmadığına

[252] Lehmann, Hans-Thies Postdramatic Theatre. a.g.e., s. 69.

işaret eder. Treplev'in başka kalacak hiçbir yerinin olmaması da mevcut düzenin yetersizliğini gözler önüne serer.

İç eylemin pekiştirmesi olan oyun içinde oyun tekniği ile birlikte, Treplev'in yazdığı ve Nina'nın sergilediği tek kişilik tiyatro oyunu bir gösterge olarak kullanılarak, dönemin tiyatro anlayışının ve toplumsal düzeninin eleştirisi gerçekleştirilmiş olur. Dünya'nın düzeninde yaşanan durağanlığın ve tiyatroda yaşanan güç dengesizliğinin, eser üzerinden, yine eserin kendi kişiliğinin üzerine kurulu olan düzleminde eleştirilmesi, pekiştirmenin öz-eleştirel boyutunu ön plana çıkartır:

> *Perde kalkar. Göl gözler önüne serilir. Ufukta ay ve ışıklarının suda yansımaları. Nina Zareçnaya tepeden tırnağa ak giysiler içinde, büyücek bir kaya üzerinde oturmaktadır.*
>
> NİNA - İnsanlar, aslanlar, kartallar ve keklikler, boynuzlu geyikler, kazlar, örümcekler, derin suların suskun balıkları, denizyıldızları ve gözle görülmesi olanaksız varlıklar; tek sözcükle, tüm canlılar, yaşamlarının kederli çemberini tamamlayıp söndüler... Artık binlerce yüzyıldır yeryüzü tek bir canlı varlık taşımıyor üzerinde ve bu zavallı ay boşu boşuna yakıyor fenerini. Çayırlarda çığrışarak uyanan turna kuşları yok artık ve ıhlamur korularında mayıs böceklerinin vızıltıları işitilmiyor. Soğuk, soğuk, soğuk... Boşluk, boşluk, boşluk... Dehşet, dehşet, dehşet... *Sessizlik.* Tüm canlı yaratıkların vücutları toza dönüştü ve sonsuz madde onları taşa, suya, buluta çevirdi ve hepsinin ruhları tek bir ruhta birleşti. Evrensel dünya ruhunda... O benim, ben... Büyük İskender'in ruhu da, Sezar'ınki de, Shakespeare'inki de, Napolyon'unki de ve sülüklerin en değersizinin ruhu da bendedir. İnsanların bilinçleri ve hayvanların içgüdüleri birleşip kaynaştılar bende ve ben her şeyi, her şeyi, her şeyi anımsıyor, tüm hayatları yeniden yaşıyorum kendimde...
>
> *Bataklık gazlarının alevleri görünür.*
>
> ARKADİNA - *Yavaş sesle* Dekadanca bir şey bu.

TREPLEV - *Yalvarırcasına, sitemle* Anne!

NİNA - Yalnızım, yapayalnız. Bir şey söylemek için yüzyılda bir açarım ağzımı ve sesim bu boşlukta kederle çınlar ve hiç kimselere ulaşmaz... Sizler de, ey solgun alevler, işitmiyorsunuz beni... Sabah öncesinde çamurlu bataklıktan yükselirsiniz siz ve tan vaktine kadar sürtüp durursunuz, düşüncesizce, iradesizce, hiçbir yaşam kıpırtısı taşımaksızın... Sonsuz maddenin babası şeytan, bir yaşam kıpırtısı doğar korkusuyla, taşlarda ve sularda olduğu gibi her an sizlerin atomlarını da değiştirir ve durmaksızın değişirsiniz. Evrende sürekli ve değişmez olarak bir tek ruh kalır sadece. *Sessizlik.* Bomboş, derin bir kuyuya atılmış bir tutsak gibi, neredeyim, beni ne bekliyor, bilmiyorum. Fakat bir tek şey var bildiğim, çok iyi bildiğim: Maddi güçlerin yaratıcısı şeytanla amansız, acımasız kavgada, zafer mutlaka benim olacak ve sonuçta da madde ile ruh eşsiz bir uyumda birleşip kaynaşacak, bu ise dünyasal iradenin egemenliği olacaktır. Fakat uzun, yavaş, binlerce yıllık bir sürecin sonrasında hem ay, hem parlak Sirius, hem yeryüzü toza dönüştükten sonra gerçekleşecek bu... Ama o zamana kadar dehşet, dehşet... *Sessizlik. Göl üzerinde iki kızıl ışık görünür.* İşte, amansız düşmanım şeytan yaklaşıyor... Korkunç, kızıl gözlerini görüyorum onun...

ARKADİNA - Kükürt koktu. Bu da oyunun gereği mi?

TREPLEV - Evet.

ARKADİNA - *Güler* Anladım, efekt...

TREPLEV - Anne!

NİNA - İnsansız canı sıkılıyor onun...

POLİNA ANDREYEVNA - *Dorn'a* Şapkanızı çıkardınız. Giyin, yoksa üşütürsünüz.

ARKADİNA - Doktor, sonsuz maddenin babası şeytana hürmetten çıkardı şapkasını.

TREPLEV - *Öfkeyle bağırır* Oyun bitti! Yeter! Perde![253]

[253] Çehov, Anton. *Martı ve Vişne Bahçesi*. (Çev: Ataol Behramoğlu) Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, 1998. s. 11.

Materyalizmin içine doğru çekilen insanlığın doğadan uzaklaşarak, materyallerle dolu olan şehir hayatını benimsemesi karşısına Dünya'nın Ruhu olarak Nina'nın monoloğu yerleşir. Yarattığı sistemin ve kavramların kölesi olan insanlık, kendi karanlık hapishanesinde yaşamın aydınlığının hayatına nüfus ederek ellerindeki kiri ortaya çıkarmasını görmekten kaçınır, engellemek ister. Tıpkı Trigorin ve Arkadina'nın, yeşeren yeniliği, iyiliği, geleceği tökezletip çamura bulaması gibi. Çehov, toplumların ve toplumsallığın yöneliminin taşıdığı kötücüllüğü, acımasızlığı, gerçekçi bir anlatımla ifade ederken, pekiştirme öğesi olan oyun içinde oyun kavramını onun bir zıddı biçimde, yepyeni bir formda sunar. Böylesi bir pekiştirme ile sahneye öteki çağrılır, temsil edilmeyen; temsil edilenin öteki yüzü. Dünya'nın kaybetmeye başladığı saflığın ve iyimserliğin tekrardan sahne alması, karakterlerin huzursuz ve rahatsız hissetmesine sebebiyet verir. Oyun içinde oyun sayesinde kendi içinde öz-eleştirel bir boyut yaratılan *Martı* adlı oyunda, sahne, gerçeklikle uyuşmayan bir biçime bürünmeye meyleder. Bu noktada belirtmek gerekir ki, *Martı* ile birlikte, referans alınan dünyanın bir yansıtması olarak tiyatro algısı, tiyatronun işleyiş sistemi nezdinde yıkılmaya başlamadığının sinyallerini vermektedir.

Hamlet'te yakalanan düzlemsel, fakat asimetrik benzeşimin kendisini kendi üzerinden eleştirdiğini söylemek mümkünken, *Martı* adlı oyunda, artık düzlemlerin de arasında belirli bir mesafe yattığını ifade etmek gerekir. Düzlemsel ve asimetrik uyuşmazlık, toplumun oluşturduğu kutupların birbirinden oldukça uzaklaştığının göstergesidir. Eserin içinde yaşanan kutupsal bazda kırılmalar, örneğin iyinin ve saflığın uzaklaştırıldığı maddesel bir dünyanın ezici hükmü, insanlığın gelecekteki olası vaz geçmişliğinin ve parçalanmışlığının erken habercisidir. Böylelikle theatrum mundi düşüncesi, kurgusal bazda yaratılarak, eserin kendi üzerinden Dünya'yı

eleştirmesine olanak verir. Ancak asıl gerçeklik -Trigorin ve Arkadina- tarafından bu eleştirinin sesi kısılır, benliği güçsüz düşürülür, vücudu dirençsiz kılınır.[254]

Botho Strauß'un *Besucher* adlı oyununda ise oyun içinde oyun tekniği *Hamlet* ve *Martı* eserlerinde kurgu bazında sahip olduğu icra edilebilme yeteneğinden yoksun bir şekilde kendini gösterir. Savaş dönemi dolayısı ile toplumlarda yaşanılan kırılma, dünyaya karşı olan inancın veya meta kavramlara olan bağlılığın zayıflamasına sebebiyet vermiştir. Referans kaybı diye adlandırılabilecek bir durum olarak, yüce olana duyulan koşulsuz güvenin sarsılması ile *Hamlet*'te bir bütün olarak sergilenebilen, *Martı*'da da sahnelenebilen, ama yarıda kesilen iç oyun, *Besucher*'de işlevsiz ve bütünlüksüz bir karmaşa olmaktan öteye gidemez. Oyunun başlangıcı ile birlikte, öz-eleştirel bir pekiştirme olarak tanımlanan iç-oyun, dış-oyunun kimliğine bürünerek, anlam yoksunluğunu dengeleme arayışına girer:

> "*Besucher*'de sahne, idrak çerçevesi gibi hizmet eder. Bu eski metnin provası esnasında metnin taşıyıcıları olarak Karl Joseph ile Edna ve düzeltici toplumu temsilen Volker eski metinlere uyum sağlayabilen birer örnek teşkil ederler. Strauß'un ilk oyunları döneminde sahneye giriş, aynı zamanda iç- ve dış-oyunun birlikte oluşturduğu bütüncül metnin de başlangıcıdır."[255]

Bu yaklaşımla birlikte pekiştirme geleneğinin alışılageldik bir biçimde eylemsel olarak yerine getirilmediği aşikârdır. Daha ziyadesiyle, iç-oyun ve dış-oyun arasındaki bu uyuşmazlık Doğu Almanya'dan gelecek ideallerine sahip bir genç olarak

[254] Winner, Thomas G. "Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: a study of a dramatic device." *American Slavic and East European Review 15.1* (1956): 103-111.

[255] Englhart, Andreas. *Im Labyrinth des unendlichen Textes: Botho Strauß'Theaterstücke 1972-1996*. Vol. 32. Walter de Gruyter, 2000. s. 179. "Die Bühne dient in "Besucher" als Rahmen der Wahrnehmung. Auf dieser agieren der alte Text und seine Textträger, Edna und Karl Joseph, un Volker als korrigierende Gesellschaft, der sich die alten Schauspieler anpassungsfähig werden. Bereits in seinen ersten Stücken ist für Stauß der Auftritt auf der Bühne ein Eingehen in den gemeinsamen Text, der Innen und Außen zugleisch ist."

gelen Max'ın, dışlanmış ve dışarıdan bir göz olarak, Karl Joseph gibi klasik tiyatro geleneğini sürdüren metin odaklı bakış açısına karşı direnişinin göstergesi olarak kendini belli eder. *Martı*'da öne çıkarılan yeni metinselliğin ve onu yeren deneyimli oyuncunun yerini *Besucher*'de eski metinselliği sürdüren deneyimli oyuncular ve bu eski bakış açısını kabullenemeyen deneyimsiz bir oyuncu alır.[256]

İç-oyun ile dış-oyun arasındaki tezatlık, karakterlerin iki oyun arasında kurması gereken dengeyi sağlayamayacak şekilde karakterize edilmeleriyle kuvvetlendirilir. Karl Joseph, Max'a iç-oyunda neyi prova ettiklerini bilip bilmediğini sorduğunda, Max şu cevabı verir:

> "Bir enkaz, köhne bir gazetedeki insanlar, ayyaş olarak tanımlanan bir gazeteci, her biri ihanetle suçlanan, sadece postunu kurtarmaya çalışan insanlar."[257]

Karl Joseph, yaşlı, metin odaklı, çağdaş zihniyet ile uyum sağlayamayan bir karaktere sahiptir. Provası yapılan oyunda, Profesör Brückner adında, kurbağaların oluşumsal tarihi üzerine yaptığı araştırmayla kanser tedavisini bulduğunu öne süren, ancak incelemeler sonucunda bulgularda sonuçların üzerinde oynadığı ortaya çıkan ve bu yüzden de kendisini eve kapatan yaşlı bir bilim adamını canlandırır. İç metindeki rolünün dış-oyunda savunduğu Realizm düşüncesiyle benzeşiklik gösterdiği söylenebilir. Metne dair kuşkusuzca duyduğu inanç, toplumların süregelen sisteme dair dünya savaşları öncesine kadar barındırdıkları inanca benzer. Kısacası kör bir fiyaskodur. Kendisi tiyatro sahnesinin sınırları içine hapsolmuş, dış dünyadan kopmuş bir hayalete benzer. Zamanı geçmiştir. İç metinde kanser tedavisi olarak lanse edilen

[256] Englhart, Andreas. "Besucher und Zushauer." a.g.e., 181-183.
[257] Strauß, Botho. a.g.e., s. 266.

buluş, tarih süresince tiyatronun varoluş ve dönüşüm süresindeki sıkıntılı süreçle ilişkilendirilebilen "*gerçekler üzerindeki bilimsel dokunuşla ortaya çıkan dolandırıcılık*"[258], Realizm ve Natüralizmin sanatsal ve işlevsel kaygısının paravan bir göstergesidir. Dış-oyunda canlandırdığı rol ile birebir uyuşan bu rolü oynamakta hiçbir sakınca görmeyen Karl Joseph, karakter benliği açısından realist bir yansıtma tekniğine benzer; iç-oyunda da, dış-oyundaki aslını yansıtır. Bu yansıtma süreci daha açımlanırsa; Karl Joseph'in şekilsel olarak bir bütünlüğe sahip olduğu kadar his ve duygulardan bir o kadar yoksun ve derinliksiz bir karakter olduğu sonucuna ulaşılır.

İç-oyunda Profesör Brückner'in kızı Sonja olan Edna Gruber, dış-oyunda orta yaşlarında, iki yıl önce kocasını kaybettiği için ve bir süre önce kızının erkek arkadaşıyla birlikte Kuveyt'e taşınma kararını öğrendiğinden beri yapayalnız kalmış ve bu durumdan dolayı oldukça acı çeken bir karakterdir. Yurtdışında, doğanın içinde bir çiftlikte hayvanlarla iç içe yaşamaktadır. Ancak üzüntüsünü gizlemek için çevresine, içinde bulunduğu ruh halinin tam zıddını yansıtır. İç-oyunda, babasının yanında çalışmaya başlamadan önce çok mutlu bir hayatı olan Edna'nın, deneylerde gerçekleştirdiği sahtekârlıktan sonra kendini evine izole eden babasının yanında kalıp ona bakması gereklidir. Bu yardım için kendi hayatından vazgeçmiş, her şeyini kaybetmiştir ve bunalımdadır. Dış-oyunda rol yaparak gizlediği esas hislerini, iç-oyunda canlandırması gerekliliği onu tedirgin eder, çünkü tiyatro ile gündelik hayat arasındaki ayrımı artık yapamaz olmuştur. Onun için yaşamın her anı, maskesinin ardında yaşadığı derin üzüntüsünü "*pervasız bir mutluluk*"[259] olarak çevresine sunmaktan ibarettir. Var olan bir şeyin rol olarak yansıtılması, ikincillik boyutuna

[258] Strauß, Botho. a.g.e., s. 284.
[259] Strauß, Botho. a.g.e., s. 289.

indirgenmesi, bakışa sunulduğunda öznelliğini kaybettiğinden ötürü Edna'nın, elinde kalan tek gerçek duygusu olan hüzne sımsıkıya tutunmaktan başka çaresi yoktur. "*Kendisini artık daha fazla sahnede açamayacağını*"[260] ifade eden Edna, sahne üzerinde "*kaybedebileceği daha fazla bir şey olmadığını*"[261] vurgular. Edna'nın, tiyatroyu canlı ve kanlı, sadece geçmişe tutulan bir ayna gibi değil, dahası yeni anların deneyimlendiği bir gerçeklik olarak kabul ettiği söylenebilir.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, aşağıdaki örnekte de görülebileceği gibi Edna Gruber'in, Karl Joseph'in sorgusuz inancının tamamen zıddı bir şekilde iç-oyunu oluşturan metne karşı Max'ın hislerine benzer yoğun şüpheleri vardır:

> EDNA GRUBER - *Rolünün dışında* Hayır. Mümkün değil. Bunu oynayamam. Mümkün değil. Söz konusu olamaz. Bu oyunun içine giremem. Ben, hayvan deneylerini savunan –ama en azından suçlamayan bir kadını oynuyorum. Böylesi bir kadını oynayamam. Söylemem gerekenleri temsil edemem.[262]

Edna'nın "*söylemem gerekenleri temsil edemem*" repliği ile üstü kapalı olarak da olsa Karl Joseph ve kendi arasında yaptığı ayrım sanatta Dionysosçu ve Apolloncu güçler arasındaki süregelen zıtlığın izlerini taşır. Nietzsche tarafından Dionysosçu güç, esrikliğin ve öznellikten uzaklaşarak ulaşılan duyuların ve doğanın öz üslubu olarak tanımlanır:

> "Kadim insanların ve halkların ilahilerde sözünü ettikleri uyuşturucu içkinin etkisiyle, ya da tüm doğaya zevkle nüfus eden ilkbaharın muazzam yakınlaşması sayesinde uyanır Dioynosça

[260] Strauß, Botho. a.g.e., s. 290.
[261] Strauß, Botho. a.g.e., s. 290.
[262] Strauß, Botho. a.g.e., s. 283.

> heyecanlar; bu heyecanların artışıyla, öznel olarak tam bir kendini unutmuşluk içinde yitip gider."[263]

Böylesi kontrolsüz ve yaban gücü belirli bir forma ve şekle sokarak, törpüleyerek estetik anlamda güzel görünüşün oluşmasını sağlayan da Apolloncu düzendir:

> "...tüm yaratıcı güçlerin tanrısı olarak Apollon, aynı zamanda kâhin tanrıdır. Kökleri gereği "ışıldayan", ışık tanrısı olan Apollon, içsel düşlem-dünyasının güzel görünüşüne de hükmeder. Bu durumların boşluklar halinde anlaşılabilen gündelik gerçeklik karşısındaki daha üstün hakikiliği, mükemmelliği, sonra uykuda ve düşte iyileştiren ve yardım eden doğanın derin bilinci, aynı zamanda kehanette bulunma yeteneğinin ve genel olarak yaşamın olası ve yaşanmaya değer kılınmasını sağlayan sanatların simgesel benzeridir."[264]

Apolloncu yaklaşım sahne üzerinde taşınan bir maskeyse, maskenin arındaki esrik ve kontrol altında tutulan güç de Dionysosçu taraftır. Bu zıtlığın birleşiminden sanatın doğduğu söylenir;

> "birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyuşmazlık içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni, daha güçlü doğumlara uyarırlar, o karşıtlığın, ortak "sanat" sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için..."[265]

Karl Joseph'in metin odaklı, içselleştirmekten yoksun ve derinliksiz varlığı, düzene ve görsele olan yatkınlığı, eserin Apolloncu merkezini temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Botho Strauß tarafından oyun içinde oyun tekniğinin yardımıyla

[263] Nietzsche, Friedrich. "*Tragedyanın Doğuşu* (Çev. Mustafa Tüzel)." İstanbul: İş Bankası Yayınları (2010). s. 21.
[264] Nıetzsche, Friedrich. a.g.e., s. 21.
[265] Nietzsche, Friedrich. a.g.e., s. 17.

yaratılan boyutta, Realizmin savunusu olan doğanın ve sıradan olayların üzerindeki insansı dokunuş, Edna Gruber'in zıt kutupta temsil ettiği duyusal ve esrik benlik ile bir çatışma halindedir. Modern dünyanın yapaylığı ve biçime olan düşkünlüğü, insani duyguları ve içtenliği unutmuştur:

> EDNA GRUBER - Modern insan büyük ölçüde yozlaşmış. Ruhunu tepeden tırnağa arındırmadığı müddetçe insan aynı zamanda kaybolmuş bir halde. Ruhu Arkhon'ların oyun alanı. Bir larva yuvası, ruhu. Norea, Nuh'un kızı ve Eva, Nuh'un Gemisi'nin gerekli olan yolcusu. Ama nefesiyle gemiyi yakınca Nuh onu reddetmek istedi. Kendi öz arınmış nefesiyle! Ve Nuh yeni bir tane inşa etmek ve içine kat kat daha fazla hayvan almak zorunda kaldı. Kurbağaları bile! Bitkileri de, çünkü bitkiler yeryüzünün en çok ışık barındıran yaratıklarıdır, özellikle salatalık, kavun ve buğday tohumu. Bundan dolayı Norea şöyle tanınır; bütün insanlığın yardımcısı...[266]

Bu bağlamda Edna Gruber'in Max'ın metnin otoritesine karşı takındığı tavırla benzeşik bir tutum sergilediği sonucuna ulaşılır; toplumsal yaşamın, icrası gerçekleştirilmeye çalışılan oyun içindeki oyun tekniği ile uzlaşısının bulunmadığına yönelik bir direnç:

> "Max için Edna Gruber, role girme esnasındaki başarısızlıkları ile tiyatro için çektiği acıların arasında bir yerde kişileştirilmiş bir uzlaşıdır. Edna'nın metni hatırlama ya da metne hak verme gibi rol yapma yeteneğine dair kendi kuşkuları ve izleyici ile meslektaşları hakkında sahip olduğu öz-eleştirel kuşkular Max'ın düşünceleri ve hisleriyle oldukça uyuşurken, geri kalan kısımda, terbiyeli ve nezaket sahibi olmak ve kendi tiyatro hayalinin merkezinde durmakta diretmekten başka hiçbir şey yapmayan Max'la belirgin bir karşıtlık oluşturmaktadır. Max bu ideal gerçeklikte tiyatroyu, üzerinde oyunun kutsallığının atfedildiği, gündelik hayatın küçük bir cücesi bile olunabilen, antik tragedya oyunlarındaki gibi çözüm ve kurtuluşun konuşulduğu, Aristoteles'e istinaden kahramanların gerçeküstü büyüklükteki

[266] Strauß, Botho. a.g.e., s. 285.

> merhamet ve katılımcılığıyla, Katharsis ve Eleos'un, yani arınma ve ruhsal genişlemenin sözünün verildiği onurlu bir anlam üretilen yer olarak algılar."[267]

Bu anlatıların haricinde Max, dış-oyunda, Doğu Almanya kökenli, ancak Batı Almanya'ya imrenerek büyümüş genç, alkolik bir aktördür. Provalardaki aksaklıklar esnasında kendisini Karl Joseph'e şu şekilde tanımlar:

> MAX - Siz, Alman tiyatrolarının büyük yaşlı ustası; ben, sonsuz sürgündeki Doğu Almanya vatandaşı. Bu sahneye adımımı attım, benim için bu ulusun tarafsız sahasındaki bir sanat – ve elbette burası sizin mekânınız ve elbette onu meskûn kılıyorsunuz. Bu tarafa ilk geçtiğimde sokaktaki bitpazarındaydım, bir ay boyunca ucuz takılar sattım, erkeklerin göğsü için fildişi takılar, siz hayatınız boyunca satın alan taraf oldunuz.[268]

Max iç-oyunda, Teichmann olarak, tirajı çok yüksek olmayan bir gazetede çalışan, Profesör Brückner'in yapmış olduğu yolsuzlukla ilgili olarak onunla iletişime geçmeye çabalayan alkol bağımlısı bir gazeteciyi canlandırmaya çalışır. Dış-oyunda, iç-oyundaki rolüyle ilgili olarak şöyle bir yorumda bulunur:

> MAX - Bu oyunda herkes yükseltilmiş, güçlendirilmiş bir karakteri oynuyor. Siz tanınmış bir bilim adamısınız, sınırlar aşan, alacakaranlıktaki bir öncü; meslektaşınız Edna ise, iç

[267] Schauberger, Sebastian. *Jetzt war immer schon. Studien zum Theater von Botho Strauß*. Disserta Verlag, (2015). s. 173. "Edna Gruber ist für Max die personifizierte Versöhnung seines Zwiespalts zwischen dem eigenen Scheitern am Anspruch der Rolle und seiner Leidenschaft fürs Theater. Ihre Selbstzweifel an den eigenen Fähigkeiten, sich auch nur den Text zu merken, oder ihm gar gerecht zu werden und die selbskritische hinsichtlich der Wirkung auf Kollegen und Publikum entspechen so sehr den Gedanken und Empfindungen ihres Kollegen max, dass der nicht anders kann, als sie über den Widerspruch hinaus, zu dem ihn Anstand und Höflichkeit verpflichten, auf das Podest seiner eigenen Theaterträume zu heben. In dieser idealen Wirklichkeit gilt ihm das Theater als ein Ort von hehrer Sinnstiftung an dem die sakrale Weihe des Spiels jedem, "mag er noch so ein kleiner Alltagszwerg sein, Lösung und Erlösung verspricht – wie das Theaterspeil der attischen Tragödie, die Aristoteles zufolge, durch Mitleid und Teilhabe an der überwirklichen Größe der Helden, Katharsis und Eleos, Reinigung und Seelengröße verheißt."

[268] Strauß, Botho. a.g.e., s. 270.

> sızlatan bir aryaya sahip – yalnızca ben, ben tamamen kendi olduğum tip olmak zorundayım. Biliniz ki bu hiç keyifli değil.
>
> KARL JOSEPH - Gazeteci Teichmann son derece değerli bir görev. Renkli yan rol. Büyük ve küçük olan, aynı derecede zordur.
>
> MAX - Ben onları çok da yan rol olarak görmüyorum...[269]

Max'ın, iç oyunda tamamen kendi olduğu tip olması gerektiğini itiraf etmesi, onun eser boyunca sürdüreceği gerçekleri ifade eden ve bir bakıma bu gamsız dürüstlükle kralın soytarısına benzeyen kişiliğinin ortaya çıkmaya başladığının işaretidir. Aslına bakılacak olursa, Max'ın dile getirdiği bu gerçeklik dış-oyundaki bütün karakterler için geçerlidir. Oyuncuların hepsi gündelik hayatlarında oldukları karakterleri iç-oyuna yansıtmak zorundalardır. Max dış-oyunda, Doğu Almanyalı olduğu için, Batı Almanya'da *öteki*ni, toplum dışı olanı, topluma dâhil olamayan uyumsuz ve geçimsiz bir karakteri canlandırır. İç-oyunda da yan rol ile kurduğu ilişki bu yönde yorumlanabilir.

Bir başka bakış açısıyla bakıldığında ise, *Besucher*'de iki farklı tiyatro düşüncesinin, Karl Joseph'in temsil ettiği geleneksellik (dram sanatı) ile Max'ın yenilikçiliğinin (postdramatik eğilimler) aynı düzlemde uyumlu bir şekilde yer alamadığı fark edilmiş olur; Eserin sonunda, başlangıç sahnesi ve repliği tekrar edilerek, döngüsel, çözümsüz bir sonsuz tekrar yaratılır.[270] Teknik düzeyde *Martı'*da yalnızca bir sayfalık alan kaplayan iç-oyun ve karakterler arası yaşanan çatışma, görünmeyen iç aksiyon dâhilinde sürdürülse de, *Beuscher*'de eserin bütünlüğüne yayılmış durumdadır; iç aksiyon ile dış aksiyon arasında herhangi bir uzlaşı ve bağlantı

[269] Strauß, Botho. a.g.e., s. 267.
[270] Botho Strauß'un Beginnlosigkeit, kitabında incelemeye aldığı Steady-State teorisiyle bağlantılı bir kurgu seçimi.

bulunmaz. Temsil edilmeye çalışılan ile bunu gerçekleştirmeye çalışırken temsil edilen iki ayrı durumsallık, oyun içinde oyunun öz-eleştirel bir pekiştirme olarak tanımlanmasına müsaade etmez. Daha öncede de belirtildiği gibi, Modernizm'in kendisini kendi üzerinden eleştirmesine benzeyen oyun içinde oyun tekniği, eserin merkezine yerleşemeden, kurgusallığın bir öğesi olarak kalır. Bu şekilde *Besucher*'de, esere tek bir bakış açısından yaklaşma olasılığı engellenir ve böylelikle tiyatroda postdramatik eğilimlerden biri olan metnin yoruma direnme güdüsü ortaya çıkartılmış olur.[271]

Toparlamak gerekirse, tiyatro, referansını kendisine yöneltmeye yoğunlaştıkça, tiyatrallik kavramı da ister istemez yeniden yorumlanma ihtiyacı hisseder. Oyun içinde oyun ile birlikte sahneye sızan gündelik hayat, *Hamlet*'te kurguyla uyumlu bir görüntü çizer. Tiyatronun gündelik hayat ile benzeşikliği, pekiştirmenin uyumu ile doğru orantıdadır. *Martı*'da ise, bu teknik sahne üzerinden kovulur; oyun içi oyunun gündelik yaşam dilimi ile uyumsuz olması, kurgu bazında kabul görmeyen bir referans alma eylemine işaret eder. *Besucher*'de, *Martı*'daki kurgunun ter yüz edilmiş bir yansımasının görüldüğü söylenebilir. Sahne gündelik hayatın dışında başka bir kurguyu kaldıramayacak hale gelmiştir. Oyuncular nezdinde yazılan, çizilen her şeyin kurgu ve hayal ürünü olduğuna dair duyulan inanç, dram sanatının artık tiyatronun ihtiyaçlarına karşılık veremediğini gösterir.

Tiyatro geçmişe ayna tutabilir, ancak yapması gereken daha önemli bir şey vardır; eğer kendisi, yaşamı yansıtma araçlarından biriyse, o zaman; geçmişten ziyade içinde bulunduğu zaman dilimine ayna tutmak; geçmişin materyallerini alarak, yeniye

[271] Bkz: Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler

evirilmek, yeniyi evirmek. Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserinde, üç önemli tiyatro tekniğini yeni bir yorumla kullanarak ve aynı zamanda kurgusal düzlemde de çoklu bakış açılarından yararlanarak içinde bulunduğu tiyatro tarihinin/zaman diliminin bu şekilde bir eskizini çizmeye çalıştığı söylenebilir.

II.4. Sahnede İsimlendirilmemiş Bir *Soytarı*: Maximilian Steinberg

Bu bölümde Botho Strauß'un *Besucher* eserinde yeniden ürettiği bir diğer geleneksel tiyatro öğesi olan *soytarı* karakteri incelemeye alınacaktır. Soytarı karakterinin mercek altına alınmasının sebepleri arasında; (1) karakter dâhilinde postdramatik eğilimin bir parçası olan bulanıklık, yoruma direnme gibi tanımı yapılmış izleklerin kanıtlanabilir ölçüde izinin sürülebilmesi, (2) oyun içinde oyun tekniğinin kullanımı sonucunda ortaya çıkan iki tiyatral katman arasındaki geçişlerin sağlanmasında kilit bir rol oynayıp oynamadığının araştırılması ve (3) Strauß'un yarattığı soytarının geleneksel kullanım biçiminden ne şekilde kendisini ayırdığı ve kurgu üzerindeki etkisinin boyutlarının sorgulanması yer almaktadır.

Gösteri sanatlarında soytarı aslında hep düşük profilli, sadece güldürmeye yönelik olan, dalga geçilen kenar bir figür olarak tanımlansa da ismi ve ifade ettikleri çeşitlilik gösterebilir:

> "Soytarı anlaşılması zor bir karakterdir. Tanımlanması zor olan bu insanı ifade etmek için kullanılan Avrupa kelimeleri çok çeşitli oldukları ölçüde bulanık görünebilir; fool, buffoon, clown, jongleur, jogleor, joculator, sot, stultor, scurra, fou, fol, truhan, mimus, histrio, morio."[272]

Benzer kültürlerde üstlendiği çeşitli isimler ve görevler arasında bu karakterin oyuncu ve ciddiyetten uzak varlığından ötürü, tıpkı tiyatronun yarattığı tiyatral alana (bkz. Tiyatrallik Enstrümanları) benzer bir auraya sahip olduğu söylenebilir. Bu sebepten ötürüdür ki, tiyatroda tarafından referans alınması kaçınılmaz bir hal almıştır.

[272] Otto, Beatrice K. *Fools are everywhere: The court jester around the world*. University of Chicago Press, 2001. s. 1 "The jester is an elusive character. The European words used to denote him can now seem as nebulous as they are numerous, reflecting the mercurial man behind them: fool, buffoon, clown, jongleur, jogleor, joculator, sot, stultor, scurra, fou, fol, truhan, mimus, histrio, morio."

Soytarı geleneksel tiyatroda oyunun gerçekliğe dayanan, gücünü elinde tutan ve bunu seyirci ile paylaşan dengeleyici karakterdir. Tiyatrodaki rolü, tiyatro dışında üstlendiği roller ile benzerlik barındırmaktadır. Örneğin; saray soytarısının krala ve kralın çevresindeki mahiyetine kimsenin dile getiremeyeceği gerçekleri, herkesin içinde, çekinmeden söyleyebilme hakkına sahipken, toplumsal statü bakımından konumu belirsizdir; Soytarı, kralın koruması altında, herhangi bir sınıfa ait olmayan, herhangi bir topluluk içine karışamayan ve bundan dolayı sosyallikten tecrit edilmiş bir varlıktır.[273] Görevi esnasında sürdürdüğü denge, zıt kutuplar arasında ani sıçrayışlar gerçekleştirmesine bağlıdır. Toplum dışı olduğu için, zıt kutupların en ucunda bulunan soytarı, ziyadesiyle daha ortaya kümelenmiş saray halkını bir nevi tecrit ve kontrol altında tutma eylemini de üstlenir; kısacası toplumun sınırları soytarıdır.[274] Gerçeklik ile bağlantılandırılan bir kutbun diğer ucunda, bunlara tamamen zıt olan anlamsız kelime oyunları ve ciddiyetten uzak davranış şekillerinin yer aldığı kutup bulunmaktadır. Bu sebepten ötürü, soytarı, gerçekleri dile getirmeyi tercih etmediği müddetçe, gündelik hayatın sohbetlerine katılamaz:

> "Sözlerinin kurgusallığının öncül bir onaylaması ile korunan kralın soytarısı, bir başkası tarafından konuşulduğu takdirde hainlikle itham edilmeye yol açan doğruları söyleme imtiyazına sahiptir; bu imtiyazı kuşanarak, Soytarı, kralın saray hayatının alışıldık davranışları tarafından şekillendirilmiş gerçekliği algılama alanı ile tebaasını çevreleyen 'hakiki' gerçekliğin arasında bir arabulucu gibi davranabilir."[275]

[273] Southworth, John. "King and Fool." *Fools and jesters at the English court*. The History Press, 2011. 1-9.
[274] Janik, Vicki K. *Fools and jesters in literature, art, and history: A bio-bibliographical sourcebook.* Greenwood Publishing Group, 1998.
[275] Landfester, Ulrike. "*The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality."* (2007): 129-142. s. 131. "Sheltered by an a priori acknowledgement of his words' fictionality, the king's jester is privileged to speak truths which, if spoken by anybody else, would be deemed treacherous; armed with this privilege, the Fool can act as intermediary between the sphere of the king's perception of reality formed by the ritualist behaviour of court life and that of the framing, 'real' reality of his subjects."

Tiyatroya bakıldığında ise, Antik Yunan tragedyalarında koronun yol göstericiliği ve bilgeliği temsil edişine istinaden[276], soytarı, Rönesans'ta aynı görevi icra edebilecek bir çözüm olarak ortaya çıkar:

> "Özellikle Shakespeare tarafından kurulmuş olan geleneksel oyun içi oyunda, yalnızca soytarının dramın gerçek olarak (hakikat) referans aldığı şey üzerine konuşmaya hakkı vardır ya da buna zorunludur, bu gerçek, metadramın farklı seviyelerdeki rollerinin arasındaki sınırların tam olarak nerede bulunabileceğinin ve daha önemlisi rollerin bu seviyelerin birbirlerine olan yapısal benzeşimleri tarafından yerlerinin nerede değiştirildiğinin bilgisidir."[277]

Bu yüzden, seyircinin oyunun dengesini çözebilmesi ve bunun sayesinde gizli olan alt-metini okuyabilmesi, soytarının verdiği mesajlarla bağlantılıdır. Gerçek hayattaki söylemsel tutumuna benzer olarak, soytarı, özellikle Shakespeare'in eserlerinde, doğruyu fısıldayan ve bu sayede oyunun çekim kuvvetini ayarlayan karakter olma özelliğini taşır. Bu sayede oyundaki rol katmanları ve karakterler arasındaki bağlantı zemini de kurulmuş olur:

> "Soytarı, oyun ve oyun içinde oyun arasındaki ilişki hakkında gerçeği söylediğinde, aynı zamanda sahnedeki dram ile sahne-dışı gerçeklik arasındaki yapısal benzeşimi de dile getirmiş olur."[278]

[276] Weiner, Albert. "The function of the tragic Greek chorus." *Theatre Journal* 32.2 (1980): 205-212.
[277] Landfester, Ulrike. a.g.e., s. 129. "In the traditional play wtihin the play established most notably by Shakespeare, the Fool is the one persona allowed, or even bound, to speak what the drama stages as 'the truth'. This 'truth' is the knowledge of exactly where the boundaries between the metadrama's different levels of playacting are to be found – and, more importantly, where they are superseded by those levels' structural affinities to each other."
[278] Landfester, Ulrike. a.g.e., s. 129. "Whenever the Fool tells the truth about the relationship between the play and the play within the play, he also tells the truth about structural affinity between the drama onstage and reality offstage."

Bu söylemlerden yola çıkarak, soytarı eserlerde karakter analizi için dayanak noktası olma özelliği taşıdığı söylenebilir; doğrunun ve kurgunun etrafında savrulan karakterlerin, merkeze alınmış olan gerçekten uzaklaştığı mesafenin ölçülmesine yardım eden soytarı, aynı zamanda oyunun temeline gömülü olan nihai ifadeyi dile getiren karakterdir.

Kral Lear'da ilk defa birinci perdenin dördüncü ve beşinci sahnelerinde gözüken ve perdenin sonunda kaybolan soytarı, üçüncü perdenin altıncı sahnesinden sonra bir daha ortaya çıkmaz. Fırtına esnasında sığındıkları ağılda Lear'ın gerçeklikten oldukça uzaklaştığı ve sonucunda aklını yitirdiği noktadan itibaren soytarının varlığı oyunun akışından silinir. Oyundaki bu akış değişimi, Lear'ın ruhsal ve fiziki durumunun soytarı tarafından dengelenebilecek boyuttan artık çıktığı şeklinde yorumlanmaktadır.[279]

Kral Lear eserinin başında, soytarının birinci perdenin dördüncü sahnesinde de söylediği şarkıya bakılacak olursa, aklını kaçırmaya yeni yeni başlayan Lear'ın sahne üzerinde soytarının rolünü üstlenmeye başladığı gözlemlenebilir:

"Soytarılar bu yıl gözden düştü,
Bilgeler hep soytarıya dönüştü;
Kendi aklını kullanamayan
Taklitçi maymun doldu her yan.
[...]
Kral çocuklaşınca,
Soytarılara karışınca,
Onlar ağlar sevinçten,

[279] Green, Lawrence D. "'Where's My Fool?'. Some Consequences of the Omission of the Fool in Tate's Lear." *Studies in English Literature*, 1500-1900 (1972): 259-274.

Ben şarkıya sarıldım kederden."[280]

Soytarının, Lear'ın güç ve akıl kaybına yönelttiği kadar oyunun merkez dengesine de yöneltmiş olduğu bu söylem, onun sahne üzerindeki varlığının Lear tarafından ele geçirilmeye başlandığına işaret etmektedir. Sahne üzerinde bir başka soytarıya[281] ihtiyaç duyulmayacak anın geleceğinin alameti olan bu şarkı, soytarının varlığının yok oluşuna işaret eden Lear'ın deliliği ve anlamdan uzak konuşmaları, artık olmayan soytarının, yani temsil ettiği gerçeğin de olmamasının göstergesidir:

> "İlk yarıda, Soytarı aksiyonda benzeşik (fakat daha basit) bir role sahiptir: Lear'ın kayıplarının keskin gerçekliği üzerinde ısrarcı olmak. Elbette, Soytarı'nın uyandırdığı *Pathos* bir dereceye kadar kendisine de yansımaktadır. Dünyanın bilgeliğinin sağduyusu ile karşılaştırıldığında açık bir şekilde [Lear'ın] çılgın hislerinin kendi rolüyle benzerliğini bilmektedir."[282]

Fırtına esnasında akli dengesini tamamen kaybeden Lear'ın kendisi artık bir soytarıya dönüşmüş durumdadır. Soytarı ve Lear arasında geçen son diyalog şu şekildedir:

> LEAR - Gürültüyü kesin, kesin gürültüyü. Perdeleri çekin. *(Kraliyet odasındaki yatağının perdelerini kast eder.)* Tamam, oldu. Akşam yemeğini sabah yeriz.
>
> SOYTARI - Öğlene de yatarım ben artık.[283]

[280] Shakespeare, William. Kral Lear (Çev: Bülent Bozkurt) Remzi Kitabevi, 2013. s. 54.
[281] Bkz. Kral Lear. Teknik olarak, soytarı karakterinin, yani doğruları dile getiren karakterin birden fazla olması, eserdeki gerçeklik referansının bozulmasına yol açar.
[282] Goldberg, Samuel Louis. *An Essay on King Lear*. Cambridge University Press, 1974. s. 90. "In the first half, the Fool has an analogous (though simpler) role in the action: to insist on the sharp reality of Lear's losses. The Fool's pathos is partly visible to himself, of course. He clearly knows the 'folly' of feelings like those he himself acts from, compared with the commonsense wisdom of the world."
[283] Shakespeare, William., a.g.e., s. 124.

Zamanın akışıyla ve gerçeklikle bağlantısı kopan Lear, artık tamamen soytarının varlıksal amacını icra etmektedir. Bu son diyalogla beraber, sahne üzerinde, gerçeği salt olarak yansıtacak bir soytarıya ihtiyaç duyulmamaktadır. Lear'ın üstlendiği rol, gerçeğin karşıtı olan deliliğin, yani tıpkı bir aynadan yansır gibi zıtlığının sergilenmesidir. Oyunun akışında gerçekleşen bu ritmik değişiklik, trajik sonun yaklaştığına işaret eden en büyük göstergelerden biridir. Eser boyunca doğruyu ve gerçeği çekinmeksizin dile getiren soytarının bulunduğu kutup ile Lear'ın eserin başlangıcından itibaren yavaş yavaş yönelime geçtiği zıt kutup, gerçek-dışılık ve mantıksızlık, fırtına esnasında sahne üzerinde varlık bularak, çarpışır. Bu çarpışma sonucunda oluşan yeni akış dengesi, oyunun merkezine gömülen ve bir daha çıkartılmayacak gerçeğin sözcüsü soytarının sahne üzerine yansıyan temsilcisi Lear'ın, bakışa açık olan merkeze alınışı şeklinde yorumlanabilir.

Kurgusal akış esnasında ortadan kaybolan soytarının görünmez varlığı, Lear'ın varlığının gölgesi olarak oyunun sonuna dek ifadeselliğini ve hissiyatını sürdürür. Bir negasyon olarak anlamsızlığın, sahne üzerinde görüldüğü müddetçe, asıl atıfta bulunduğu uzam kendisinden ziyade anlamdır. (bkz. Pekiştirme) Bundan dolayı, Lear'ın yolculuğu esnasında istemsizce yöneldiği, soytarının da sezinlediği ve geleceğini haber verdiği soytarının karakterine bürünmesi sonucunda sahne üzerinde bir başka soytarının bulunmasına gerek kalmaz. Bu yönelim esnasında Lear'ın akılsallıktan uzaklaştığı her anda soytarının onun yöneliminin zıddı doğrultusunda ifadeler kullandığını görmek mümkündür:

> SOYTARI - Sen benim soytarım olsaydın amca, zamansız yaşlandığın için sopayı yerdin benden.
>
> LEAR - Ne demek istiyorsun?

> SOYTARI - Akıllanmadan yaşlanmayacaktın.
>
> LEAR - O, güzel Tanrım, yardım et delirmeyeyim! Aklımı koru, delirmek istemiyorum![284]

Perde inmeden önce soytarının son sözleri şöyledir;

> SOYTARI - Şu anda kız olup da benim gidişime gülen, bu saflıkla uzun süre kız kalamaz derim ben.[285]

Kral Lear'da sahne üzerinden isim olarak kaybolan Soytarı karakteri, Lear'ın bünyesinde yeniden canlanır. Bu sayede, sahnede isimlendirilmemiş, davranışsal bir temsil gerçekleştiren soytarı yaratılmış olur. Kaybolan soytarının ciddiyetinin tam zıttı şekilde Lear, bir olumsuzlama olarak, akli dengesi yitik bir karaktere bürünür. Bu durum, Shakespeare'in soytarı kavramının dönüşüm sürecinden önce yüklendiği ciddiyeti kurgusal bazda hafiflettiği ve dengelediği şeklinde yorumlanabilir.

Shakespeare'in bir diğer eseri *Hamlet'*te ise soytarının varlığı, soytarıların[286], kendini öldüren Ophelia'nın gömülmesi için toprağı kazarken önceki kralın ölü soytarısı Yorick'in kafatasını çıkarmaları ile sahnede hissedilir. Toplumdışı bir yer olan mezarlıktaki toprağı kazan kişilerin birer soytarı olması da oyun içinde oyun tekniği ile ortaya çıkan katmanların daha da belirginleşerek kurgu dengesinin kurulmasına yardımcı olur (bkz. Fare Kapanı, *Hamlet*).

Yorick'in kafatasının sahnedeki mevcudiyeti, Hamlet'in soytarı statüsüne geçiş aşamasının tamamlandığının veya daha farklı bir bakış açısı ile tıpkı Lear

[284] Shakespeare, William., a.g.e. s. 65.
[285] Shakespeare, William., a.g.e. s. 65.
[286] Mezar kazan soytarıların dramatik kurgudaki işlevi üzerine daha detaylı bilgi için bkz. West, Q. L. "The Dramatic Function of the Gravediggers' Scene in Hamlet." *Manuscripts* 16.1 (2015): 19.

eserindeki gibi soytarı karakterini miras alma sürecinin resmiyete döküldüğünün bir göstergesi olarak yorumlanabilir:

> I. SOYTARI - Allah'ın belası pis manyak! Bir defasında tepemden aşağı bir tas Ren şarabı boşaltmıştı. Şu gördüğünüz kafatası efendim, Yorick'in kafasıydı efendim. Kral'ın soytarısı.
>
> HAMLET - Bu mu?
>
> I. SOYTARI - Ta kendisi.
>
> HAMLET - Ver bakayım. Vah zavallı Yorick! Onu tanırdım Horatio. Şakaları sonsuz, hayal gücü eşsizdi. Belki bin kez beni sırtında taşımıştır. Bir de şuna bak. Nasıl tiksindiriyor insanı. Midem kalkıyor baktıkça. Şuradaki dudakları kim bilir kaç kere öpmüştüm. Hani nerede o alayların! İnsanları kahkahadan kıran şaklabanlıkların, şarkıların, pırıl pırıl neşen nerede? Şimdi burada olsan önce sen alaya alırdın şu sırıtan kafayı. Nasıl da sarkmış çenesi! Haydi, git hanımefendinin odasına da söyle, kaç kat boya sürerse sürsün yüzüne, sonunda olup olacağı bu. Güldür onu. Baksana Horatio.[287]

Oyunun başına dönülecek olursa, Hamlet babasının hayaleti tarafından amcasının onun katili olduğunu öğrendiği zaman suçunu ortaya çıkarmak için deli taklidi yapmaya karar verir. Bu kararla birlikte gerçeği dile getirebilecek statüye kavuşan Hamlet, doğruları söylediği müddetçe oyundaki diğer karakterler tarafından yöneltilen, akıl sağlığını kaçırdığı ve susturulması gerektiği gibi ithamların hedefi olur. Yorick'in ölü olması ve sarayda gerçeği rahatça dile getirebilecek başka bir soytarının olmaması, Hamlet'in bu rolü üstlenmesine olanak sağlar; soytarının ayrıcalığı olan doğruları ve gerçeği söylemesi, aynı zamanda tiyatronun yaşamın bir aynası olduğu gerçeğinin de vurgulanmasına olanak sağlayacaktır. Hamlet'in cinayeti ortaya çıkardıktan sonra Laertes tarafından zehirli bir kılıçla yaralanışının ardından ölmeden

[287] Shakespeare, William. *Hamlet* (çev: Bülent Bozkurt) Remzi Kitabevi, 2007. s. 195.

önceki son cümlesi tiyatralliği ve *Theatrum Mundi* düşüncesini de sorgular niteliktedir; "*Sonrası sessizlik*."[288]

Shakespeare'in soytarıları, tıpkı bir miras alma süreci gibi kurgudaki rol değişimlerini direnç göstermeksizin kabullenirken *Besucher*'de bu gelenek daha farklı bir şekilde yeniden yorumlanır. Sahnede "*soytarı olan kahraman*"[289] vardır. Ancak soytarı/kahraman (Max)[290] bu rolü üstlenmekten kaçınır. Botho Strauß'un *Besucher* eserinde, ana fikirden yoğunlaşamayan karakterler ve kurgudaki düzensizlik, merkezdeki çekim kuvvetinin (soytarının) dengesizliğinin bir göstergesidir. Merkeze, seyirci/okuyucu ile sahne üzerinde bulunan oyuncular arasında bağlantıyı kurabilecek bir temel, dayanak yerleştirilmediği için, içeriğin dengelenmesi ve belirli bir forma büründürülmesi olanaksız kılınır. Bundan ötürüdür ki, ağırlık yoksunluğundan dolayı savrulan karakterlerin yönelebileceği ne bir yön, ne de bir fikir vardır; görülen, yalnızca etrafa salınan ses öbekleri ve diyalog benzeri etkileşimlerdir. Max'ın karnaval alanında karşılaştığı Wurfbudenmann'a yönelttiği suçlama ve aynı zamanda sorumluluğundan kaçma girişimi, kendi içinde tutunacak sağlam bir dayanak arama ve soytarının imtiyazı sayesinde ulaşılabilecek olan gerçeklik ile tiyatrallik arasındaki bağlantıyı kurma denemesidir, fakat acımasız bir şekilde geri püskürtülür:

> MAX - Görüyorum ki; siz bir soytarısınız.
>
> WURFBUDENMANN - Siz bir soytarısınız.
>
> MAX - Yolun sonuna geldiğinde, orada bulduğun ilk şeyin kendin gibi birisi olması moral bozucu/umut kırıcı.[291]

[288] Shakespeare, William. a.g.e., s. 219.
[289] Karasek, Hellmuth. a.g.e., s. 279. "Der Held als Clown."
[290] Max aynı zamanda, alman çocuk edebiyatında hınzır ve yaramaz çocuklara verilen ada karşılık gelir. Bkz. Max geht in der Zirkus (Max sirke gider), Max das Deichschaf (Koyun Max).
[291] Strauß, Botho. a.g.e., s. 302.

Bu diyaloğun, tıpkı Shakespeare örneklerinde olduğu gibi eserin kırılma noktası olduğu öne sürülebilir; Max'ın, bir Doğu Almanyalının, Batı Almanya'nın toplumsal ve yaşam şartlarına uyum sağlayamamasından kaynaklı olarak, toplumun dışındaki bir karnaval alanına giderek sahip olduğu kişilikten kurtulma çabası ve oyundaki olmayan ağırlık dengesinin yarattığı dengeyi bir başka karaktere, Wurfbudenmann'a yükleme denemesi başarısızlıkla sonuçlanır. Shakespeare'in soytarılarının aksine, Max soytarı rolünü kabullenmekten eser boyunca kaçınır.

Max'ın, eserin ana karakteri olarak, bahsi geçen kırılma noktasından sonra üstlenmesi gereken soytarı rolünü reddetmeye çalışırken ortaya koyduğu davranışlar, provasını yaptıkları oyunda yansıtmak istediği önemli, saygıdeğer bir kişinin özellikleri ile zıtlıklar ortaya koyar. Diyaloğun devamında görüleceği gibi soytarı rolünü bir başka insana yıkmaya çalışan Max, Wurfbudenmann tarafından köşeye sıkıştırılarak, icra etmek zorunda olduğu rolden kaçamayacağı hissiyatıyla çalkalanır:

> WURFBUDENMANN - Abartıyorsunuz. Sizin düşündüğünüzün aksine, çok daha az ortak noktamız var.
>
> MAX - İyi insan, kendimi sizin içinizde tanıyorum. Çünkü hiçbir şeyin size de yardımı dokunmuyor.[292]

Max'ın daha önce, cambazlık sanatıyla da bağlantılandırdığı (Bkz. Werner Finck), zıt kutuplar arasında gidip gelme eylemleri bir olumsuzlama olarak algılandığında aslında Max'ın kurtuluş için çırpındığı ve iletişim kurabilmek adına bütün yeteneklerini içtenlikle sergilediği sonucuna ulaşılabilir. Görülen, Max'ın anlamsız konuşmalarıyla karşısındaki insanı daha da çileden çıkarması gibi dursa da, aslında alt metinde süreduran zıt bir düşünce akışı bulunmaktadır; Max iletişim

[292] Strauß, Botho. a.g.e., s. 302.

kurabilmek adına, sırtına yüklenmiş soytarı karakterinden kurtulmaya çalışır. Ancak her denemesi, kendisiyle çelişmesine yol açar çünkü sahne üzerinde içtenlik bulunmaz, sahne üzerinde dürüstlük aranmaz (bkz. Diderot: Büyük Komedyen). Dramlarda yalnızca isimlendirilmiş bir soytarı, doğru ve yanlış arasındaki ayrımı yapabilecek güçtedir.

Botho Strauß, sahne üzerinde soytarı karakterini isimlendirmeyerek, doğru ve yanlış gibi kesin yargılara direnen ve bu yüzden postdramatik eğilimlerde bulunan bir tiyatro eseri oluşturmuştur. Ancak, isimlendirmediği soytarıya yani Max'a belirli göndermeler yaparak, eserin ve karakterin yoruma açık bir hal almasını sağlar:

> MAX - Volker! Duydun mu? Bu doğru! Ben onu kandırdım ve o bana vurdu. Bir şeyler yap, bizi burada tutma. Beni hala dövüyor.
>
> KARL JOSEPH - Soytarı asasıyla dayak yemeyi hak ediyorsun, Kaspar.
>
> MAX - Burada sürdürdüğümüz şey Davud ve Yusuf (Ekleme: Yusuf: Joseph, Karl Joseph'e göndermede bulunur) arasında geçenleri andırıyor.
>
> KARL JOSEPH - Davud ve Goliath demek istedin.[293]

Karl Joseph'in Max'ı Kapsar olarak çağırması, Ortaçağ Tiyatrosuna kadar uzanan bir göndermeye işaret eder:

> "Kaspar ismi Kutsal Üç Kral'dan birinin adına kadar uzanır. Ortaçağ'daki Üç Kral oyununda bu kral koyu tenli biri tarafından sahnelenmek zorundaydı ve intermezzo'larca (eğlendirici perde arası oyunları) verilirdi."[294]

[293] Strauß, Botho. a.g.e., s. 279.
[294] Englhart, Andreas. a.g.e. s. 178. "Der Name Kaspar geht zurück auf den Namen eines der Heiligen Drei Könige. In den Dreikönigsspielen des Mittelalters soll dieser als Mohr inszeniert worden sein und vergnügliche Intermezzi gegeben haben."

Botho Strauß böyle bir alıntı ile hem batı tiyatrosunun geleneklerinden birini kurguya montajlamış olur hem de, kolayca fark edilemeyecek bir gizleme yöntemi ile Max'a yönelttiği soytarı benzetmesini saklamış olur. Bu şekilde, karakteri ile bir bütünlük sağlayamayan Max, sahne üzerinde savrulmaya devam eder.

Max, edebiyat üzerine gerçekleştirilen bir TV röportajından sonra, kaydın yapıldığı odanın dışında onu bekleyen Lena'yla karşılaşmasında şöyle bir yorumda bulunur:

> MAX - Sorun nedir? Bütün o taklitçi ruhlar görüşürüz bile demeden yanımdan geçip gittiler. Heh! Görüşürüz bile demeden!
>
> LENA - Yeter, bırak, lütfen!
>
> MAX - Heh! Hans Söhnker! Beni artık tanımıyor musun? Yan yana, omuz omuza bu cehennem yolunda... Daha da ötesi, bir yoldaş gibi! Attacca!... Ah, ölü ışıklar, kayboldular! Trombon soyu!... Gel, Lena, gidelim. *Arkalarından bir böğürtü duyulur.* Realist! *Yavaşça öne doğru çıkarlar.* Cesur davranıp davranmadığımdan şüphelenmek için hiçbir nedenim yok. En kısa konuşma süresi bana verilmiş olsa da görevimi layıkıyla yerine getirdim. Diğerlerinin saçmalıklarını, gerekli olduğu için, sessizliğe kavuşturdum. Kaybetmişim gibi bir hisse sahip değilim. Bu sefer değilim, sevgilim.[295]

Max'ın, dönemin yaşadığı edebi ve tiyatral sorunlar hakkındaki gerçekleri dile getirmesi ve tiyatronun daha etkin olabilmesi amacıyla objektif yorumlarda bulunarak bazı yazarları eleştirmesi, röportaja katılan diğer yazarlar tarafından dışlanmasına neden olur. Bu durum, Hamlet'te ve Lear'de de görüldüğü üzere, soytarının toplum-dışı bir statüye sahip varlığıyla benzerlik taşır; isimlendirilmemiş soytarının gerçekleri dile getirme hakkı yoktur.

[295] Strauß, Botho. a.g.e., s. 287.

Botho Strauß'un eserinde, Max'ı, ülke dışından gelen katılımcı olarak dâhil ettiği topluma ayak uydurmakta güçlük çeken bir karakterde şekillendirmesi, onun, uyumsuz varlığını elle tutulamaz ve tanımlanamaz bir boyuta sürükler. Max'ın eserin sonuna doğru yavaş yavaş kırılan kararlılığı ve azmi, metinsel olarak varılan sonda, tekrardan oyunun başına dönülmesine neden olur; dram sanatı sona ulaşmakta işlevsiz ve yetersiz kalmaktadır.

Üstlenmesi gereken rolü reddeden Max, yazarın hegemonyasına hem oyun içinde oyun boyutunda, hem de yüzeyde görünen akış doğrultusunda karşı çıkar. Bu karşı çıkış, karakterin soytarı statüsünde bulunan konumundan dolayı gerçekleşmektedir. Böylesi postdramatik eğilimler gösteren kurguda, geleneksel tiyatronun tek yönlü karakterlerine yer yoktur. Sergilemek için provası gerçekleştirilen iç-oyun ve aslında okuyucunun/izleyicinin de takip ettiği dış-oyun tek yönlü karakterler tarafından kullanılabilecek bir alan değildir. Dahası katmanlar arası sürekli geçişler, yani referans alınan ile öz referans alımının yarattığı gelgitler böylesi bir duruma müsaade etmemektedir.

Bütün bunlara ek olarak *Besucher*'in sahip olmadığı başlangıç ve son, tek yönlü karakterlerin dram sanatına uygun bir kurguda buluştuğu yapıda gerçekleşebilir. Oyunun başlangıç repliği ve son repliği olan, tamamlanamamış bir cümle, eserin postdramatik bir eğilimle ortaya attığı başlangıçsızlık (bkz. Beginnlosigkeit) fikrinin belirgin kılındığı yegâne noktalardan biridir:

> MAX - *Sağdan içeri adım atar.* Profesör Brückner?
>
> KARL JOSEPH - Evet, buyurun?

> MAX - Beni hatırlayıp hatırlamadığınızdan emin değilim.[...][296][297]

Dram sanatının postdramatik eğilimlerin ortaya çıkmaya başladığı dönemde temsil edilememesine bir örnek olan iç-oyunda, soytarının izleyicinin baz aldığı bir temel olabilmesi imkân dâhilinde değildir. İç-oyunun inandırıcılıktan yoksun kalması, soytarının işlevsiz kalmasına ve karakterinin dış-oyuna yansımasına sebep olur. Max'ın rolünü kabullenememesine ve bundan dolayı da repliklerini dile getirememesine sebep olan yazarın/metnin tek taraflı inandırıcılıktan yoksun otoritesinin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Gerçeği ve doğruyu söylemekle yükümlü olan soytarı, yürütülmeye çalışılan provalarda tek bir repliği bile ifade edemiyorsa, bu, artık metnin inandırıcılığının ve kutsallığının ortadan kalktığına işaret etmektedir. Salt metin ve metnin gerektirdiği şekilde hareket etme fikri, eserde Max'ın durumun farkındalığından yoksun olarak ortaya çıkardığı bir tutuma dönüşür. Botho Strauß bu dönüşümü, Max'ın sözlerinden ziyade davranışlarına odaklar; Max, kendi içinde bulunduğu çıkmazın öz-eleştirisini, artık bir inandırıcılığı kalmayan özerk metnin sınırlarından uzaklaşmaya çalışarak, yine bir eylem-anlatım yoluyla gerçekleştirmeye çalışır:

> MAX - Beni hatırlayıp hatırlamadığınızı... Tamamlayamıyorum. Cümleyi tamamlayamıyorum. Cümleyi birazcık olsun bile tamamlayamıyorum.
>
> KARL JOSEPH - "Cümleyi tamamlayamıyorum!" İnsan böyle bir ses tonuna mı sahiptir? Erkek değil misin? Hiç cesaretin yok mu?
>
> MAX - Belki de mimiklerinizle sonrasında tepki vermiş olsaydınız-

[296] Strauß, Botho. a.g.e., s. 263.
[297] Strauß, Botho. a.g.e., s. 318.

KARL JOSEPH - Seni öldürürüm, çocuk, seni öldürürüm-

VOLKER *(ayağa kalkar.)* - Bay Joseph!

MAX *(bir anlık hareketsizliğin ardından)* - Ah! Ayak tırnağım benden kaçıyor! Ayak tırnağım! Ayak tırnağım!... Tutun onu! Tutun ayak tırnağımı!

KARL JOSEPH - Bunun komik olması mı gerekiyor?

MAX - *Dikleşir.* Her zaman komikti, evet.

KARL JOSEPH - Bir zamanlar komikti. Bugün insanlar başka şeylere gülüyor.

MAX - Bu insanlığın temel şakalarından biridir.[298]

Max'ın kelimelere karşı tutukluğu, onların inandırıcılığına olan inancını kaybetmiş olmasından kaynaklanır. Kelimelerin ve cümlelerin asıl olan gerçeği yansıtarak ortaya koyması, birincil anlamın ve hislerin, dönüşüm geçirerek, evirilip, yeni bir boyutta şekillenmesiyle doğru orantılıdır. Eylemin verdiği mesaj ise manipüle edilmeye karşı çok daha korunaklıdır; bir taklit olduğu ve doğaya yakınlık barındırdığı için, tıpkı Heinrich von Kleist'ın *Kukla Tiyatrosu Üzerine* adlı hikâyesinde olduğu gibi, içinde *grazie*[299] parıltıları taşır. İnceliğin ve zarafetin ikincil bir anlatıma olanak

[298] Strauß, Botho. a.g.e., s. 269.

[299] *Zarafet* anlamına gelen bu kelime, batı düşünce tarihinde insan zekasından ve dokunuşundan uzak durumları ve doğayı tanımlar; kısacası: kasıtsız, aklın güdümü ve yönlendirmelerinden arınmış "doğal güzellik" hali olarak da tanımlanabilir; "dolaysız" güzellik. Schiller ise *Über Anmut und Würde* adlı eserinde (İtalyanca kökenli Grazie'nin Almancada eşdeğeri olarak kullanılan 'Anmut'tur) 'zarafet'i "güzel ruhun" gelişigüzel (yani dolaysız, kasıtsız) bir hareketi olarak yorumlamıştır. Zarafet görünümüne karşın doğa vergisi olmayan, kişi tarafından yaratılan bir güzelliktir. Doğal bir güzellik gibi "bilinçli" bir bilinçsizliğe sahipti. Kendinin farkında olup kendini tanımlayamayan bir olgu. Buradaki vurgu, "ham" doğaldan arınmış, ancak tümüyle akılsal olanın soğuk kalıbına henüz girmemiş evrededir. Kleist ise Schiller'in fikirlerine karşı çıkarak, Empedokles'in "Zarafet zorlanmaktan nefret eder." sözüyle benzeşen, zarafet'in yalnızca rastlantısal olaylarda bir yansıma olarak ortaya çıktığı fikrini, kısacası daha içgüdüsel, doğanın karanlık güçlerine bağlı bir "Anmut" anlayışını savunmuştur. Ruhun (vix mortis) gerçekleştirdiği hareket ne kadar karanlık olursa, yani yansıma akılsal olandan ne kadar uzaksa, ortaya çıkan Grazie/Zarafet bir o kadar "parlak" olacağı fikri en açık şekilde *Kukla Tiyatrosu* metninde ortaya çıkmaktadır: Söz konusu metinde genç ve ünlü bir dansçının hayranı önünde ayaklarını kurulamak için yaptığı hareket esnasında hayranın, kendisini Spinario heykeline benzetmesi üzerine ve hareketi tekrarlaması isteği karşısında bunu tekrarlayamamaktan ötürü düştüğü hantal ve çirkin durum, "Anmut"tan yoksunluk olarak betimlenir.

vermemesi onu, katmanların üst üste biriktiği hayatın karşısında bozulmamış bir paklık konumuna yerleştirir. Max'ın sahip olduğu karakterin, yoğrulmak istediği var olma hali de böylesi bir tanımlamaya denk düşmektedir:

> MAX - *İçer.* Werner Finck, görüyor musun, bahsettiğim buydu!
>
> LENA - Sen bir tiyatro oyuncususun, Max. Neden durmaksızın bir kabare oyuncusunun etrafında dönüp duruyorsun?
>
> MAX - *Parmağını şaklatır.* Şimdi!... İşte!... Hayır, şimdi!... Evet! İyiydi. Bu, iyiydi. Küçücük bir kep diye düşünüyorsun, onu alıp geriye atıyor, tökezlermiş gibi yapıyor, sonra ardından tak tak tak tekrar kafasına oturtuyor ve sonrasında, hemen sonrasında son bir hareket, her zaman orada olan: "Ha-ha-ha". Büyük yetenek, sana söylüyorum, birinci sınıf.
>
> Evet. Ben kötü bir tiyatro oyuncusuyum. Ancak iyi bir kabare oyuncusu olabilirdim. Eğlendiren biri. Bir doğaçlama yeteneği. Kafaya daha fazla hitap eden biri. Ve daha az fonetik hatalar yapan biri.[300]

Botho Strauß *Beginnlosigkeit* kitabında, oyun kişilerini karakterize etmenin imkânsızlaşmasını ve gerçek ile tiyatro arasındaki mesafenin ortadan kaybolmaya başlamasının nedenlerini araştırırken, yapay bir gerçekliğin hüküm sürmeye başladığı yirminci yüzyılın başlarından itibaren, birçok farklı ortamın birlikteliğinin artık mümkün olduğunu öne sürer. Bu sebepten ötürü, Strauß bu ortamların bir aradalığını sağlayabilecek ve rol yapma sanatını hala sürdürebilecek icranın yalnızca mim sanatı olduğunu ifade eder:

> "Daha erken dönemlerin etkilerini yansıtmayı başaran mim oyuncusu, Nietzsche'nin Histrione'u (Roma'da aktörlere verilen isim), Modern bilincin sahtekârı, bir süre daha hırpani durumunu hırpani mimiklerle koruyabilecektir."[301]

[300] Strauß, Botho. a.g.e., s. 273.
[301] Strauß, Botho. Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie. Deutschen Tashenbuch Verlag, München, 1997. s.24. "Der Mime, Nietzsches Histrione, Trickster des modernen Bewusstseins, dem es

Oyuncunun yeteneğinden yola çıkarak öne sürdüğü mim sanatını gerçekleştiren kişiyi –ki bunu bilinçli olarak aktör tanımlamasının yerine kullanmıştır- sadece repliklerini dile getiren ve metnin otoritesi karşısında belirli bir şekle bürünmek için kıvranan bir icracı yerine, dramatik kurgunun içinde *dramatis personae*ye can veren, ona persona kazandıran bir sanatçı olarak görür. Bu durum aynı zamanda, Max ile Karl Joseph arasında süregelen, tarihe ve hayata bakış açılarının farklı olmasıyla doğan, mantıksal zıtlıkların birbiriyle çarpışmasından dolayı oluşan gerilimi gözler önüne serer. Max, metne karşı çıkarken, Karl Joseph metnin sınırları içerisinden bir an bile ayrılmamaya özen gösterir. Max, Postdramatik Eğilimler'i temsil ederken, Karl Joseph, Dram Sanatı'nı referans almaktadır. Sergiledikleri bu davranışların ve Karl Joseph'in yaşlı ve pes etmeye yakın oluşu aslında, dramatik tiyatro ile postdramatik tiyatro arasındaki uyuşmazlığın ve farklılığın bir göstergesidir.

Karl Joseph, Max ile giriştiği tartışmalardan birinde, ait olduğu jenerasyonu tanımlamak için şöyle bir cümle kurar; "*Söylenmiş olan söz sahnede halâ kralken*".[302] Aslında karakterin burada ironik bir biçimde söylemek istediği, icra edilen metin dışında başka hiçbir otoritenin olmadığı ve tiyatronun kendi sınırlarının içinde kalıp, genişleme çabası içinde olmadığı zamanların artık geride kalmış olduğudur. Bir nevi Botho Strauß'un düşüncelerini dile getirmiş olur; "*Ancak, bütün oyunların oyununda [hayatta] ne ölüm ne de yaşam kazanabilir, sadece yapay yoldaşlık*."[303] Yapay kurgusallığın temelinde barındırdığı düşünce yapılarının gerçek dünya ile belirli bir kesitte buluşamadığına yönelik bir ifadedir bu aynı zamanda. Oyunun sonlarına doğru

gelang, sich der Affekte früherer Epochen zu bedienen, deckt eine Weile noch seinen zerrissenen Zustand mit gerissenen Gebärden."

[302] Strauß, Botho. "Besucher". *Theaterstücke. Vol. 2*. Carl Hanser Verlag, 1991. 261-318. s. 313.

[303] Strauß, Botho. *Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie.* Deutschen Tashenbuch Verlag, München, 1997. s. 24. "Im Speil der Spiele indessen gewinnen weder Tod noch Leben, sondern allein der künstliche Gesell."

Max ile Karl Joseph arasında geçen diyalogda bu durum daha açık bir şekilde görülmektedir:

> MAX - Gidiyor musunuz? Fakat biz hala daha tam olarak anlaşamadık...
>
> KARL JOSEPH - Yakın zamanda Kral ve Soytarısı sahneyi terk etti. Düzen ve düzensizlik de onlarla birlikte ortadan kalktı. Anlıyor musun?
>
> MAX - Evet... Hayır...
>
> KARL JOSEPH - Kalan şey, Steinberg, kalan tek şey; tiksinti. Hadi gel! Çık. *Karl Joseph çıkar*.[304]

Besucher adlı eserde sahnenin artık herhangi bir kahramanı, örneğin soytarıyı, kısacası geleneksel tiyatroya ait olan hiçbir unsuru kaldıramadığını ifade etmeye çalışan Botho Strauß, yapay yoldaşlık ile öne sürdüğü, oyunda tiksinti, isteksizlik olarak tanımladığı, o geride kalan kalıntının, ortam araçları ile beslenen o iletişimi kesen, iletişimsizliği besleyen katmanın, insanları birer hayalete çevirdiğini öne sürer. İnsanlar ortam araçlarının köleleri olmuş vaziyette, aslında olmadıkları bir imgeyi canlandırmaya çalışırken, kendi öz kişiliklerini görmezden geldikleri için, yavaş yavaş kendilerini unuturlar. Bu şekilde hepsi ortam araçlarının kölesi olmuş halde hayat dedikleri anlamsızlığın içinde –anlamsızlıktır, çünkü anlamı yaratan insandır, insanın anlam yaratma gücünü ortam araçlarına devretmesi durumunda, bir yaratım yeni bir yaratımı doğuramaz- savrulmaya mahkûmdur:

> KARL JOSEPH - Unutulmak hiç birimizi yakalamamalı. Bu iyi olmaz. Maria Wessling.. Hatırlar mısın? Ellilerin göz kamaştıran idolü, unutulmaz Kalanchoe, Fırtına'nın bir zamanlar büyüleyici Ariel'i. Peki bugün? Bugün, eşiyle birlikte kömür ocaklarının yakınlarında bir yerde üç artı bir odalı bir dairede yaşıyor.

[304] Strauß, Botho. "Besucher". Theaterstücke. Vol. 2. Carl Hanser Verlag, 1991. 261-318. s. 315.

> Tamamen beş parasız. Televizyonun karşısında yerinden hiç kalkmadan oturuyor, dahası bir denek olarak bunu yapıyor, kendisi reytinglerin ölçülmesine katkıda bulunan bin ya da iki bin denekten biri. Onu yeniden gördüğümde dehşete kapıldım. Maria! O güzel ve neşeli yüzün nerede? Saf neşe, merak, gereksiz endişe, şehvet, sıcaklık, o kelimelerle anlatılamayacak boyuttaki cana yakın varlığının bütün zayıflıkları nerede? Tamamen sıradan bir insan olmuşsun. Ve korkunç derecede zayıf! Ben bunları açıklarken, o kendi kendine sessizce şarkı söylüyordu. Önceki hayatını hatırlamak istemiyordu.[305]

Walter Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde teknolojik gelişmelerin getirisi olan yenilikler ve değişimlerle ilgili "*en etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan vardır; sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı- başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik taşıyan varlığı*"[306] açıklamasını yapar. Bu açıklamaya göre, sanat yapıtının "biriciklik taşıyan varlığı" ile kast ettiği *aura*sı[307], onun tarihin ve kültürün birikimini taşıyan, ideal boyuta uzanan köklerinin insanlığın bütünsel varoluşuna olan bağlılığına işarettir. Teknik yoluyla yeniden üretim artarak çoğaldıkça, bu bağlılığın ister istemez, kavramsal olarak içi boşalacak, tükenecektir. İdeal olanın özgün çeşitliliği, yeniden üretilerek çoğaltılan ikincillerinin varlığıyla silinmeye başlar. Böylelikle hedef alınan nokta özgünlüğün dışına doğru, tekrarın *aura*yı silip yok ettiği, objektifin insan gözünün yerini aldığı bir noktaya doğru kaymaya başlar. Bunun sonucunda, deneyimlenen nesne ile özne

[305] Strauß, Botho. a.g.e., s. 315.
[306] Benjamin, Walter. "Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı." Pasajlar, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul (1995). s. 54.
[307] Geleneksel sanat yapıtının taşıdığı ve referans aldığı anlamlar bütünü, atmosfer. Benjamin, sanat yapıtının taşıdığı auranın yeniden üretim teknikleri ile birlikte hayaletimsi ve değersiz bir hale büründüğünü öne sürer. Yeniden üretilip, popülerleştirilerek, aslolan anlamından ve işaret ettiği noktalardan uzaklaşmaktadır. Daha detaylı bilgi için bkz. Sevim, Bilgen Aydın. "Walter Benjamin'in kavramlarıyla kültür endüstrisi:"aura","öykü anlatıcısı" ve "flâneur"." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 3.11 (2010): 509-516. Ayrıca; Hansen, Miriam Bratu. "Benjamin's aura." *Critical Inquiry* 34.2 (2008): 336-375.

arasında yaşanılanı ikincil boyuta aktaracak olan kadraj girer. Bu kadrajın vesilesi ile ayarlanmış ve kurgulanmış, özgünlüğünü kaybetmiş nesneler durgunluğu ya da akışı sağlanır:

> "Teknik yolla yeniden-üretim, örneğin fotoğraftaki gibi, hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ancak ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen objektif tarafından objektifçe saptanabilecek notlarını ön plana çıkarabilir, büyütme veya ağır çekim gibi yöntemlerin yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir."[308]

Oysaki *"Özgün yapıtın şimdi ve buradalığı, o yapıtın hakikiliğini oluşturur."*[309] Hakikilik olarak adlandırılan *aura*nın kaybı, zorunlu olarak –iyi veya kötü olarak tanımlanamayan- bir değişimin ve yenilenmenin ortaya çıkmasına sebebiyet verecektir. Değişimle birlikte, modern zamanların kitleleri kendine bağlayan *aura*ları yavaş yavaş yok olmaya başlayarak, kadrajın içine doğru sürüklenen algının geride bıraktığı kullanılmış ve içi boşaltılmış nesnelere dönüşürler. Tiyatro ise *"Aurasını kaybetmiş, geçmişin tüm alanlarına hatırlatıcı bir sıçrayış gerçekleştiren bir gözleme indirgenmiştir."*[310]

"*Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır."*[311] Walter Benjamin'in, *geleneğin alanından almak* ile kast ettiği şey, birinci olarak, geçmişin bağlarından koparılan ve teknik ile çoğaltılan nesnelerin, referans olarak kendine dönüşlü olmalarıdır. Sürekli olarak yenilenen bu üretim, geleneksel olanın, adı üstünde kendini varlığının hissiyatını geçmişe bağlayıp,

[308] Benjamin, Walter. a.g.e., s. 54.
[309] Benjamin, Walter. a.g.e., s. 54.
[310] Englhart, Andreas. a.g.e. s. 173. "Das Theater, das sich nur noch auf das Beobachten reduziert, verliert seine "Aura", wird zur Erinnerungsschleife im gesamten Feld der Posthistorie."
[311] Benjamin, Walter. a.g.e., s. 55.

temelinin sağlamlığını ondan alan sanattan kopar. İkinci olarak, bu yeniden üretim, insanın ayağına kadar gelerek, bağlanılan bir noktadan ziyade, çoklu bağlantılar yaratan ve bu nedenden ötürü de sürekli olarak güncel kalabilen bir nesneye dönüşür:

> Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır - bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağıntılıdır. Bunların en güçlü ajanı ise, **film**dir. Sinemanın toplumsal önemini, en olumlu yönüyle bile ve özellikle bu önem çerçevesinde, bu yıkıcı ve arındırıcı yönü göz önünde tutmaksızın düşünebilmek olanaksızdır: gelenek denilen değer kalemi, kültür mirasından tasfiye edilmektedir.[312]

Besucher'de, soytarı ve krala, düzen ve düzensizliğe ihtiyaç duyulmadığını ifade eden Karl Joseph, geleneğin sözcüsü olarak konuşur. Hiyerarşik bakış açısı ile tıpkı bir kral gibi metnin ve *aura*nın gözeticisi konumundadır. Soytarı rolünü üstlenen Max ise, daha gerçeğe yakın duruşuyla, Karl Joseph'in görmezden gelerek geçmişe odaklanma eylemiyle kaçtığı, çağdaki teknik yoluyla yeniden üretimin insanları ele geçirmeye başladığını ve tiyatronun daha devrimci bir tutum takınması gerektiğini vurgular. Max, bu noktada da soytarının kaçınılmaz olan, gerçeği dile getiren varlığını yansıtmaktadır:

> MAX - Sinemaya gidin! Orada göreceksiniz: Kullanılan metot ruhlar yaratıyor. Sesli Realizm Otomatları. Kanvas'ın üzerindeki gibi gergin bir insancıl realizm değil. New York Nörö-realizmi. İnsan tasvirinin en iyi uzmanı. Sıfır sanat, sıfır sembolizm, sıfır biçem. Teknik, teknik. Gündelik hayat, gündelik hayat. Bu nörotikler tiyatro oyunculuğu fikrine gölge düşürüyorlar. Soğuk aktörler. Bütün sinirler alınmış gibi. Cansız, berbat, ustalıklı. Tiyatroda buna karşılık olarak tamamen farklı bir şey üretilmeli.

[312] Benjamin, Walter. a.g.e., s. 55.

> Bizim ihtiyacımız olan yeni bir biçem, mükemmel bir şeye karşı duyulan inanç, ifadenin gücünü yükseltecek bir şey. İhtiyacımız olan şey, yeniden devrimsel bir duygu, optimizm.[313]

Botho Strauß'un, sonu gelmeyen, bitmeyen bu oyununun çözülmesi, çözüme kavuşması için, teknik olarak, eserin sonunun değişmesi gerekir. Ancak, teknik düzeydeki bu değişimin gerçekliğe ulaşabilmesi için, eserin soytarı yardımıyla sorguladığı ve aradığı *devrimsel bir duygu*nun varlığının cisimleşmesi gerekir. Bir örnekle açıklamak gerekirse, ölümün daha keşfedilmediği bir yaşamın sonlanması için sürdürülen arayış gibi, insanlık, yoksunluğu hissedilen ideanın yaratılması ve bir nesneye bağlanması durumuyla karşı karşıyadır. Sahne üzeri ve gündelik hayatın iç içe geçmişliği, birlikteliği ve ayrılmazlığı, karakterlerin uyumsuz kişiliklerinin bir arada bulunmakta zorluk çektiği merkez ortamın bulanıklığı başlı başına anlamını arayan bu sorunun şekline bürünür.

Soytarı olarak tanımlanan Max'ın, oyunun başlangıcında ve sonunda sarf ettiği "*beni hatırlayıp hatırlamadığınızdan emin değilim*"[314] repliği, zamanın dışında seyreden bir soytarının tekrardan bir esere dâhil olduğunu gösterir. Eser boyunca, kendi varlığından şüphe eden Max'ın ortaya çıkarmaya çalıştığı soru, eserin hem okuyucuya, hem de kendisine yönelttiği, ama belirginleşemeyen sorunla aynıdır; Max, şaşkınlık ve tiksinti haliyle, anlamını yitiren hayatın ve kendi varlığının nedenselliği ile çekişir. Geçmişin izinde görülen, olaylara açıklık ve çözüm getiren soytarının, kelimenin tam anlamıyla esere çat kapı giriş yapması ve kendini, hareket edemeyecek ölçüde belirsizliğe bağlamış (zamanıyla uyumlu olmayan) iç-oyun karakterleri arasına dâhil etmeye çalışması, fakat bu denemesinde başarısız olması ve bu yüzden

[313] Strauß, Botho. a.g.e., s. 271.
[314] Strauß, Botho. a.g.e., s. 261.

davranışın döngüsel bir seyre kavuşması (oyunun başlangıç ve sonunun birbirine bağlanması), postdramatik eğilim hareketinin sınırlarının belirlenemezliğinin bir göstergesidir.

Dram sanatının en önemli kurgu karakterlerinden biri olan soytarı, postdramatik bir kurgunun içerisine, isimlendirilmeden yerleştirilerek Botho Strauß tarafından yeniden yorumlanmış, üretilmiştir. Aynı zamanda oyun içinde oyun tekniğinin doğru ve yanlış katmanlarını kurgu bazında anlaşılır kılmakla yükümlü olan soytarı, Besucher adlı eserde bu katmanların uyumsuzluğu ve belirsizliğinden ötürü – dram sanatına göre- işlevsiz kalmıştır. Bu nedenle sahne üzerindeki referans alınan ile gündelik hayat arasındaki tiyatral sınırlar belirsizleşmiştir. Soytarının isimlendirilmemesi, ancak dram sanatındaki yükümlülüklerinin (doğruları dile getirmek) altında bırakılması sonucunda ortaya çıkan merkez yoksunluğu (doğru ve yanlış arasındaki ayrımı dile getirebilecek bir unsurun olmaması) eserin bir sona sahip olmasının önüne geçerek, zaman, mekân ve olay birliğinin oluşmasını da engellemiştir. Böylelikle dram sanatının günümüzde yeniden üretimindeki teknik sorunlar soytarı karakterinin yeninden yorumlanması ile hem öz-eleştirel bazda hem de kurgu bazında ele alınmış, uyumsuzluklar gözler önüne serilmiştir.

II.5. Besucher'de Özgürlük Alanı: Terkedilmiş Bir *Karnaval*

Çalışmanın bu bölümünde, *Besucher*'de görülen karnaval sürecini incelemek için Mihail Bakhtin'in *karnavalesk*[315] kavramı baz alınacaktır. İnsanları gündelik hayatlarındaki kimliklerinden uzaklaştırmasıyla yaşamın tek bir merkeze sahip olduğu düşüncesine karşı çıkan karnaval, çok çeşitlilik, çok türellik, çok yönlülük gibi postdramatik eğilimlerde de izi sürülebilecek olan anlam çoğulluğunu savunan bir yapıdadır. Bu yüzden karnavalın sanat ile birlikteliği ise gerek kurgusal gerekse kültürel bazda özgürleştirici ve yenilikçi fikirlerin doğmasına sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla incelemenin devamında, karnavalesk kavramının etkin bir şekilde kullanıldığı metinler örneklendirilecek, ardından ise *Besucher*'in dramaturgisi bağlamında etkileri tartışmaya açılarak, dram sanatının sınırlarından uzaklaşmasına yol açıp açmadığı gözlemlenecektir.

Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* kitabında ve *Rabelais and His World* kitabının girişinde karnavalesk kavramını ve edebiyatın karnavalsılaştırılmasını inceler. Edebiyatın karnaval ile bağlantılandırılması ile ilgili olarak şu öneride bulunur:

> "-direkt olarak ve dolaysızca, ya da dolambaçlı biçimde, bir dizi ara bağlantı vasıtasıyla- bir veya farklı bir varyantla karnavalla bağlantılı kültür(ler)den (Antik ya da Ortaçağ) etkilenmiş edebiyatı *karnavalsılaşmış edebiyat* olarak tanımlayabiliriz."[316]

---

[315] İng. Carnivalesque olarak tanımlanan bu kavramın türkçeleşmiş bir karşılığı bulunmamaktadır; bilakis "karnavalsılık, karnaval halinde yaşanan durum" olarak tanımlanabilir. Ancak dolaylı olarak yer aldığı bazı çalışmalarda türkçeye *karnavalesk* olarak yerleşmeye başladığı görülmektedir. Bkz. Sözen, M. Fadıl. "Bakhtin'in Romanda" Karnavalesk" Kavramı ve Sinema." *Akdeniz Sanat Dergisi* 2.4 (2013). Bkz. Zerrin, Eren. "Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi." *DTCF Dergisi* 51.2 (2017).

[316] Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Theory and History of Literature 8) (1984). s. 107. "Literature that was influenced-directly and without mediation, or

Bakhtin, karnavalın Ortaçağ insanının yaşamındaki önemini vurgulamak için Feast of Fools [Narrenfest][317], Feast of Ass [Eselsfest][318], Easter Laughter [Osterfest][319] gibi karnavalesk yöne sahip şenliklere ve kilise şölenlerine değinir, bu şenlikler için *"yılın belirli bir zamanında bütün Ortaçağ insanının az çok yer aldığı, resmiyetten uzak ikinci bir dünya ve ikinci bir yaşam kurar"*[320] açıklamasını yapar. Karnaval zamanlarında insanlar arasındaki hiyerarşik ilişki dondurulur ve bütün herkes eşit bir statüye sürüklenir. Böylelikle:

> "…sosyal sınıf, zenginlik, ehliyet ve yaş gibi bariyerler tarafından normalde birbirinden ayrı olan insanlar arasında bir serbestlik ve arkadaşlık anlaşımı hüküm sürer."[321]

İnsanlar toplumdaki sosyal statülerine göre davranmayı bırakıp, karnavalın gizledikleri yönlerini açığa çıkarmasına izin verdikleri için, bu yakın ilişki, aynı zamanda kişilerarası davranışlara, mimiklere ve diyaloglara da yansır.

Bakhtin, "*karnavalın bazı öğelerinin […] modern dönemin seyirci ve tiyatro yaşantısında hala barındırılmakta olduğunu*"[322] belirtir. Bu açıklamasıyla Bakhtin, birçok farklı karakteri bir araya getiren ve onlar arasında bir serbestlik ve arkadaşlık anlaşımı yaratan tiyatro eserinin en önemli özelliğine değinmiş olur. Aynı şekilde tıpkı

---

indirectly, through a series of intermediate links- by one or another variant of carnivalistic folklore (ancient or medieval) we shall call carnivalized literature."

[317] Ortaçağ'da başlangıçta ruhban sınıfı tarafından kutlanan bu karnaval daha sonradan toplum bazında yaygınlaşır. Temelleri Roma'daki Saturnalia ve Kalends gibi pagan kutlamalarına dayanmaktadır.

[318] Mısır'dan Kaçış'ın anısına düzenlenen bir karnaval.

[319] İsa'nın tekrardan canlanmasının kutlandığı karnaval.

[320] Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. *Rabelais and his world.* Vol. 341. Indiana University Press, 1984. s. 6. "they built a second world and a second life outside officialdom, a world in which all medieval people participated more or Iess, in which they lived during a given time of the year."

[321] Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. a.g.e., s. 34 "...a special form of free and familiar contact reigned among people who were usually divided by the barriers of caste, property, profession, and age."

[322] Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press. (Theory and History of Literature 8) (1984).. s. 131. "Certain elements of carnival are also preserved in the life of the theater and spectacle in modern times."

bir karnavaldaki gibi, tiyatroda da seyirci ve oyuncular bir birlik kurarlar; bu birlik süresince nesnel gerçeklikten kopuş, hiyerarşiden uzak bir meta-katmanın kuruluşu gerçekleşmektedir.

Bu açıklamalara ek olarak Bakhtin, *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* kitabında yayımlanan *Carnival and Carnivalesque* adlı makalesinde, oluşturmuş olduğu *karnalavesk* dünya hissiyatını dört kategoriye ayırır: 1. İnsanlar arasında serbest iletişim: karnaval esnasında insanlar birbirleri ile rahatça etkileşime girip düşüncelerini ifade ederler. 2. Alışılmamış davranışlar: karnaval esnasında olağan yaşamda kabul görmeyen davranışlar hoşgörüyle karşılanır, bu davranışlar insanın sakladığı taraflarının açığa çıkmasına neden olur. 3. Uygunsuz karnavalesk birleşmeler: bu birleşmeler cinsel boyuta kadar varabilecek, olağan yaşamda birbirleri ile asla yan yana gelemeyecek, statüleri farklı insanların karnaval esnasında kuralsızlığın getirisidir. 4. Günahkârlık: karnaval tanrısızlığın, kutsal olana karşı küfrün, kâfirliğin gerçekleştirildiği bir yerdir.[323]

Bakhtin'e göre, bahsi geçen kategoriler özgürlüğün ve eşitliğin soyut kavramlarıdır. Karnaval esnasında, hayatın insanlığa dayattığı, yaşamın gerekliliklerinin baskısı, tıpkı Antonin Artoud'nun *Kıyıcı Tiyatrosu*'ndaki arınma sürecindeki[324] gibi soğurulur. Karnaval sürecinde dünyaların ters-yüz olması bir tür ruhsal rahatlama ve gündelik rollerden sıyrılmanın yarattığı eylemler zinciri olarak da düşünülebilir.

[323] Bakhtin, Mikhail. "25th Carnival and the Carnivalesque." Cultural theory and popular culture: A reader (1998): 250. s. 251.

[324] Antonin Artoud, tiyatronun insanların ve toplumun arınması için "gerçek-dışı bir deneyimi" sağladığını öne sürerek, bastırılmış duyguların zararsız bir şekilde karşılık bulabileceği yegane yerin tiyatro olduğunu savunur. Daha detaylı bilgi için bkz. Artaud, Antonin. "Tiyatro ve Veba." *Tiyatro ve İkizi* (Çev. Bahadır Gülmez)." (2005). 17-31.

Anlatıların ışığında, karnavalesk öğesinin metinlerdeki dönemsel olarak değişim ve kullanım şeklinin daha açık bir şekilde anlaşılabilmesi adına Strindberg'in *Matmazel Julie* adlı eseri[325] incelendiğinde *Yazdönümü Gecesi*'nde gerçekleşen olayların farklı bir anlam kazanmaya başladığı görülür:

> JEAN - Yazdönümü Gecesi bira! Yo, teşekkürler! Bende daha iyisi var. *Masanın gözünden sarı yıldızlı bir şişe kırmızı şarap çıkarır.* Görüyor musun, sarı yıldız! Hadi şimdi bir bardak getir, ama balon bardak olsun.[326]

Julie'nin *Yazdönümü Gecesi*'nde sosyal statüsünden sıyrılıp Jean ile yakınlaşması ve hatta ambarda gerçekleşen danslı kutlamada insanların arasına katılıp, Anna adında bir kadının dans ettiği bir korucuyu elinden kapıp dans etmesi Bakhtin'in karnavalesk teorisi ile örtüşmektedir. Matmazel Julie olağan yaşam içinde baskıladığı asıl, gizli karakterini karnaval esnasında açığa çıkarır. Bu durum Jean'ın, baskıladığı karakterine ortaya çıkmasını fısıldayan, güdülerini harekete geçirmeye çalışan bir davet gibidir:

> JEAN - […] Bizim küçük hanım ise, hiç aldırdığı yok, ne kendine, ne de kendi konumuna. Diyeceğim, incelmemiş daha. Daha demin, ambarda, kalk sen, korucuyu Anna'nın elinden al, dans et. Hiç sormak da yok.[327]

Kristin'in, Julie'nin köpeği Diana'nın gebeliğini sonlandırmak için hazırlattığı kocakarı ilacı, Jean tarafından büyücülük olarak adlandırılmaktadır ve bu eylem *Yazdönümü Gecesi*'nde gerçekleştirilen bir günahkârlık olduğu için Bakhtin'in karnavalesk teorisi ile örtüşmektedir:

---

[325] Bu eserin seçilmesinin asıl nedeni, içindeki karnavalesk öğelerin belirgin olmasıdır.
[326] Strindberg, August. "*Matmazel Julie* (Çev. Rüstem Ertuğ Altınay)." Agora Kitaplığı, (2012). s. 99.
[327] Strindberg, August. a.g.e., s. 100.

> JEAN - *Saygısız bir şekilde* Anlaşılan, bu Yazdönümü gecesi büyü yapmaya çalışıyorsunuz. Niyetiniz ne? Size geleceğinizi söyleyecek yıldızlara mı bakmak?[328]

Julie'nin açık bir şekilde Jean'a kur yapması ve Jean'ın da bu kura karşılık vermesi, gerçekleştiği zaman itibarı ile dünyaların ters-yüz olduğunun göstergesidir. Jean ile Julie'nin cinsel birlikteliğinden sonra güç dengelerinin değişmesi, sabaha değin, Kont'un gelişine kadar sürecektir. Kont'un dönüşü bir nevi gecenin büyüsünün bitişine, gerçekliğe dönüşe işaret eder. Gece boyunca yaşanan günahlar, rollerin değişimi, malikânedeki çalışanların Julie hakkında edepten yoksun olarak nitelendirebilecek seviyedeki tekerlemeleri, sınıfsal eşitlik, Jean-Kristin ilişkisinin bozulması, Julie'nin kutsal olana küfrü karnavalesk sürecin en önemli göstergelerini teşkil eder:

> JULIE - Ve yakışıklısın? Ne inanılmaz bir kendini beğenmişlik! Don Juan olmayasın sakın? Yoksa Hz. Yusuf musun? Aman Tanrım, doğrusu Hz. Yusuf olduğuna inanırım![329]

Eserdeki karnaval süreci Strindberg tarafından, *Yazdönümü Gecesi*'nde oyunsu bir şekle bürünerek, karakterlerin sosyal sınıflarına, rollerine yabancılaşarak, kendilerinden sıyrılma çabalarını gözler önüne serer. Dramın aciziyeti, karakterlerin bu süre boyunca ortaya çıkan saf kişiliklerinin, hayatın olağanlığı, nesnel gerçekliği karşısında nasıl ezildiklerini, ona uyum sağlayamadıklarını ve bundan dolayı içlerinde oluşan girdaba mutluluklarını ve hayallerini kaptırarak nasıl savrulduklarını okuyucuya/izleyiciye sunma amacında yatmaktadır. Romantiklere yönelik bir eleştiri olarak, sadece o geceye özgü kurulan hayaller, ilişkiler, kısacası idealizm olarak da

[328] Strindberg, August. a.g.e., s. 101.
[329] Strindberg, August. a.g.e., s. 107.

tanımlanabilen gerçeklikten uzaklaşılarak iç dünyanın nesnel dünyaya taşma eğilimi, Kont'un ismi geçmeye başladıkça gücünü kaybetmeye başlar. Daha önceden de bahsi geçen, Natüralizm'in Romantik Dönem'den aldığı eleştirel güç burada yatar. Strindberg'in, nesnel gerçekliğin ön plana çıkması için kullandığı negasyon, bir önceki dönemin güncel zamana uyuşmazlığını gösterebilmek için, onu, sınırların yıkıldığı, günahların serbest olduğu, asıl kişiliklerin ortaya döküldüğü bir evre ile benzeştirerek izleyiciye sunmak olmuştur.[330] O gece yaşanan bütün değişimler Kont'un gelişini haber veren zil sesiyle birlikte -ki o zil sesi, somut titreşimleriyle gerçekliğin çağrısı (karnavalesk sürecin sonlanması) rolünü üstlenmektedir- sona erer:

> JEAN - […] O ne? Zil hareket etti sandım. Zilden korkacak ne var? Evet, ama sadece bir zil değil o. Biri var arkasında, o zili de çalan bir el ve o eli kumanda eden bir şey, hele insan tıkayınca kulaklarını, kulaklarını tıkayınca, evet daha çok çalar. Cevap verene kadar çaldıkça çalar. *(Zil iki kez yüksek sesle çalar. Jean irkilir ve kendini toplarlar.)* Korkunç bir şey. Ama buna son vermek için başka çare yok.[331]

Strindberg'in *Matmazel Julie* eserinde karnavalesk öğelerin, natüralist iddianın öne sürdüğü toplumsal boyutun özne üzerinde oluşturduğu ağırlığın ve bunun getirisi olarak çöküşün ifade edilme yöntemine etki ettiğine dikkat edilmelidir. Karnavalesk elementinin bir araç olarak kullanılarak sınıfsal arası zıtlığı kurgunun merkezine çekmesi, iki zıt kutbun birlikteliğinin sağlanmasına olanak verir. Bu sayede iki farklı ana odağın, onlardan kavramsal olarak daha kapsayıcı bir güce sahip olmaları ve yine bu sayede kendi çatısı altında onları barındırabilecek olan bir ağırlık taşıyıcısının sınırlarına dâhil olmaları mümkün olur. Bu iki zıtlığın birlikteliği bir yandan keyif

[330] Templeton, Alice. "Miss Julie" as" A Naturalistic Tragedy." *Theatre Journal* 42.4 (1990): 468-480.
[331] Strindberg, August. a.g.e., s. 141.

verici bir etki yaratırken diğer taraftan da aynı ölçüde durumun farkındalığıyla birlikte oluşan bir ciddiyetin doğmasına sebebiyet verir:

> Dünya edebiyatında bazı eserler vardır ki içlerinde iki yön, ciddilik ve kahkaha, aynı anda bulunur ve bunlar birbirlerini yansıtırlar ve gerçekten de tüm bu yönler, modern dramın yaptığı gibi ciddi ve komik imge olarak birbirinden ayrılmaz. Dikkat çeken bir örnek olarak Euripides'in Alcestis adlı eserinde trajedi satirik dram ile [...] birleştirilmiştir. Ama bu kategorideki en önemli eserler, elbette Shakespeare'in trajedileridir.[332]

Shakespeare'in *Hamlet* adlı oyununa dönüp bakıldığında, karnavalesk izlerin, *Matmazel Julie* örneğinde olduğu gibi, ancak, dönemsel ve türsel zıtlıkların ister istemez daha farklı olduğu bir yapısallık boyutunda görülebileceği öne sürülebilir. Phyllis Gorfain, sözü geçen birlikteliği aşağıdaki şekilde açımlar:

> "...-Kaynağı Shakespeare'e türlerin ve seslerin içerdikleri bulmacalarda, hünerli dalaverelerde, grotesk intikamlarda ve döngüsel ölüm destanlarında, ölüme yakınlıklarda ve ölümden dönüşlerde karnavalesk bir karışım sunan- Hamlet, Shakespeare'in en oynak ve meta-tiyatral trajedisi olarak öne çıkar."[333]

Bahsi edilen bu karışımlar, Shakespeare'in *Hamlet* adlı eserinde, Strindberg'in kullandığı teknikten farklı olarak, karnaval alanını tüm eser düzlemine yaydığını gösterir. Eser'in başlangıcı Gertrude ile Claudius'un uygunsuz birleşiminin lekesiyle

---

[332] Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. Rabelais and his world. Vol. 341. Indiana University Press, 1984. s. 122. "In world literature there are certain works in which the two aspects, seriousness and laughter, coexist and reflect each other, and are indeed whole aspects, not separate serious and comic images as in the usual modern drama. A striking example is Euripides' Alcestis in which tragedy is combined with the satyric drama (...) But the most im portant works in this category are, of course, Shakespeare's tragedies.

[333] Gorfain, Phyllis. "Towards a Theory of Play and the Carnivalesque in Hamlet." *Shakespeare and Carnival*. Palgrave Macmillan UK, 1998. 152-176. s.153. "*Hamlet* – whose source provided Shakespeare with a carnivalesque amalgam of genres and voices in its riddling tests, tricky deceptions, grotesque revenges, and cyclical saga of deaths, neardeaths and returns- emerges as Shakespeare's most ludic and metatheatrical tragedy."

kirlenmiştir. Yani, izleyici/okuyucu gözlerini karnavalın içinde açar. Bundan dolayıdır ki, bütün bu karışımların toplandığı eser, İngiltere'de değil Danimarka sınırları içinde geçer, bu bilgi sayesinde, dönemin izleyicisi kendi toplumundan göstergesel ve söylemsel anlamda uzaklaşmış olur. Alt metinde İngiliz toplumunun eleştirisinin olduğu, ancak gözlemsel boyutta Danimarka prensinin yaşadıklarının aktarıldığı Hamlet'te, bu sebeplerden ötürü, karnavalesk bir zemine kurulmuş olduğu söylenebilir. Baz alınabilecek bir merkezi olmayan *Hamlet*'te Shakespeare, mekânsal paradoksu, hiçbir yere ait olmayan, özgün bir zaman dilimi yaratmak için kullanır. Aidiyetsizliğin üzerine kurulu olan bu olay döngüsünün içerdiği öğelerin de birbiriyle bağlantısız ve olağanın dışında bir zıtlığa sahip olmaları, Bakthin'in öne sürdüğü, uygunsuz karnavalesk birleşmenin kurulmasına ve gündelik hayata yakınlık göstermeyen bir eserin ortaya çıkmasına sebebiyet verir:

1. SOYTARI - *(Şarkı söyler)*

Bir kazma bir kürek, bir kürek
Ve bir de sarmalık kefen;
Şu toprakta kazdık mı bir de hendek,
Böyle konuğa yaraşır derim ben.
(Başka bir kafatası savurur)

HAMLET - İşte bir tane daha. Bu niye bir avukat kafası olmasın? Nerde şimdi o ufacık ayrıntılar, ince eleyip sık dokumalar, davalar, icralar, dolaplar? Şu kaçık sersemin, pis küreğiyle kellesine pat küt vurmasına niye ses çıkarmıyor, niye şiddet kullanmaktan dava etmiyor onu? Hımm! Şu adam belki de zamanında büyük bir arsa alım satımcısıydı; senetleriyle, ipotekleriyle, tapularıyla, bilirkişileriyle bir arsa tüccarı. Güzelim kellesi güzelim pislikle dolmuş. Bu mu şimdi senetlerin senedi; tapuların tapusu bu mu? Neye bilirkişilik edecek şimdi bilirkişileri? Eni boyu bir çift faturadan küçük şu arsaya mı? Alıp

> sattığı arsaların belgelerini toplasan şu sandığa sığmazdı, oysa sahibine daha fazla yer düşmüyor işte, ha?[334]

Bu bağlamda eserin kendi ruhuna en yakın olduğu sahnenin mezarcılar sahnesi olduğu söylenebilir. Ölümün mekânında bütün iskeletlerin toprakta bir arada gömülü olması, sosyal sınıf farkının mezarlıkta geçerli olmadığının işaretidir. Ophelia'nın kendi canına kıymış olmasına rağmen dini usullere uygun bir şekilde gömüleceği üzerine gerçekleşen konuşmada soylu olduğu için ona bu ayrıcalığın tanındığı vurgusu yapılır:

> 2. SOYTARI - İşin aslı ne, biliyor musun? Eğer bu kadın soylu olmasaydı, Hıristiyan töreniyle filan gömülmezdi.
>
> 1. SOYTARI - İyi bildin. Haksızlığa bak: Soylu, varlıklı olmak varmış bu dünyada! O zaman git istediğin gibi kendini boğ, istediğin yere as kendini. Ötekiler Hıristiyan değil mi yani! Gel bakalım küreğim. Eski beylerden kim kaldı şurada: Bahçıvanlar, hendekçiler, mezarcılar; Âdem'in mesleğini bunlar sürdürüyor.[335]

Bütün insanların gömüldüğü yerin aynı toprak olması, gömülme işlemini gerçekleştiren kişilerin toplum dışı olarak kabul edilen soytarılar olması, mekân seçimiyle birlikte eserin içinde barındırdığı tuhaf ruh halinin de birleşiminin sonucunda ortaya böylesi karnavalesk bir karışım şeklinin çıkmasına sebebiyet verir. Bakhtin'in öne sürdüğü uygunsuz karnavalesk birleşimlerin mezarlık sahnesinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Bakhtin'in bahsini ettiği karnavalesk öğelerden bir diğeri olan günahkârlığın, mezar kazan soytarılar tarafından temsil edilmesi ve kullandıkları dilin soylu sınıfının

[334] Shakespeare, William. *Hamlet* (çeviren Bülent Bozkurt.) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007. s. 191.
[335] Shakespeare, William. a.g.e., s. 188.

kullandığı dile olan farkı, dönemin garip ve karanlık yüzünün, perdelenen gerçekliğinin ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Bu öğelerin hepsinin birlikteliğini sağlayan mezarlık, birleşimlerin somut anlamda gözler önüne serilmesine olanak sağlar. Birbirine zıt kutupların buluştuğu nokta olan mezarlık, oyunda tiyatralliğin temsilden ziyade durumsallığa odaklandığı yegâne anlardan birini oluşturur:

> 1. SOYTARI - Ne o, sen dinsizsin galiba. Kutsal kitabı okumadın mı? Ne diyor kitap: Âdem kazdı, diyor. Elleri olmadan nasıl kazacaktı? O halde elli soyluydu. Sana bir sorum daha var. Bilemezsen karışmam.
>
> 2. SOYTARI - Haydi sor bakalım, sor!
>
> l. SOYTARI - Taşçıdan da, gemi ustasından da, marangozdan da daha sağlam iş yapan kimdir?
>
> 2. SOYTARI - Darağacı ustası. Bin kiracı çıksa üstüne yıkılmaz.
>
> l. SOYTARI - Aşkolsun! Çok sivri zekâlısın, beğendim. Doğrusu darağacı uyuyor. Ama kimlere uyuyor? Kötülere uyuyor. Şimdi sen, darağacı kiliseden daha sağlamdır derken kötü değil de nesin? O halde, demek ki, tam sana uyuyor. Haydi bakalım, bir daha dene.
>
> 2. SOYTARI - Taşçıdan, gemi ustasından, marangozdan daha sağlam iş yapan kim, öyle mi?
>
> l. SOYTARI - Evet, bunu bil, boyunduruğu at.
>
> 2. SOYTARI - Tamam tamam, buldum.
>
> l. SOYTARI - Neymiş?
>
> 2. SOYTARI - Hay Allah, bulamadım!
>
> l. SOYTARI - Beynini daha fazla kurcalama. Eşek uyuşuk oldu mu, ne kadar vursan kımıldamaz yerinden. Bu soruyu bir daha soran olursa, "mezarcı" dersin. Onun yaptığı ev kıyamete kadar dayanır. Haydi, git bana bir çanak içki getir.[336]

[336] Shakespeare, William. a.g.e., s. 188.

Toplum dışı olarak kabul edilen soytarıların bulunduğu mezarlıkta varlık bulan bir diğer davranışsal tutum da, dönemin toplumsal değerlerini yok sayan soytarıların, insanın düşünsel ve kendine hâkim olabileceğini ifade ettikleri anlarda ortaya çıkar:

> "Mezarlık sahnesindeki kelime oyunları (cinas, nükteli gerçeklik, soytarı gibi sözcükleri kaba saba kullanma, dildeki yozlaşma, anlamsızlık) bir kimsenin kendi hatalarını ve diğer insanların manipülasyonlarını kontrol edebileceğini gösterir."[337]

Bu bağlamda Hamlet'teki mezarlık sahnesine bakıldığında, toplum genelinde yozlaşmaya dair dile getirilemeyen düşüncelerin, hem eleştirel bir yaklaşımla hem de karnavalesk bir tutumla soytarılar tarafından sarf edildiği görülmektedir:

> 1. SOYTARI - Evet evet, "nefsi müdahale" olmalı. Başka türlü olamaz. Çünkü işin esası şu: Eğer ben bile bile kendimi suda boğarsam, bu bir davranıştır ve davranış dala ayrılır: davranmak, yapmak ve uygulamak. Öyleyse neymiş? Kendini bile bile boğmuş.
>
> 2. SOYTARI - Ama bir dakika, mezarcı efendi.
>
> 1. SOYTARI - Bak şimdi. Şurası su... güzel. Adam da şurada duruyor ... güzel. Eğer bu adam şu suya gidip kendini boğarsa, ister istemez gidiyor demektir, tamam mı? Ama eğer su adama gelir ve onu boğarsa, kendini boğmuş olmaz. Yani, kendi ölümünden suçlu olmayan, kendi ömrünü kısaltmaz.[338]

Mezarcılar sahnesinde soytarılarla karşılaşan Hamlet'in de davranışları değişerek bir önceki sahnelerdeki delilik izlerinden arınır ve bu sayede rol yapmayı

[337] Gorfain, Phyllis. a.g.e. s. 159. "The word-play (punning, witty literalism, clownish malapropism, word corruptions, nonsense) in the gravedigger scene displays control over one's own mistakes and others' manipulaitons."
[338] Shakespeare, William. a.g.e., s. 188.

bırakır. Hamlet'in Soytarı ile kurduğu iletişim esnasında, yozlaşmış bir dil kullanımı[339] mezarlıkta kendi özüne döndüğünün bir göstergesidir.:

> HAMLET - They are sheep and calves which seek out assurance in that. I will speak to this fellow.—Whose grave's this, sirrah?
>
> 1. CLOWN Mine, sir.
>
> [Sings.]
>
> *O, a pit of clay for to be made*
>
> *For such a guest is meet.*
>
> HAMLET - I think it be thine, indeed, for thou liest in't.
>
> 1. CLOWN - You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours: for my part, I do not lie in't, yet it is mine.
>
> HAMLET - Thou dost lie in't, to be in't, and say it is thine: 'tis for the dead, not for the quick; therefore thou liest.
>
> 1. CLOWN - 'Tis a quick lie, sir; 't will away again from me to you.[340]

Birbirlerine *sir*[341] diye hitap eden Hamlet ve Soytarı, karakterlerin toplumsal statü bazında eşit olduğu bir boyut yaratarak, içinde aynı düzlemi paylaşırlar. Bundan dolayıdır ki, iletişimin devamının sağlanabilmesi için, rollerden arınılan bir zeminin gerektirdiği ölçüde davranmak zorunludur. Eserde birincil yoldan kurulan bu iletişim esnasında perdelenen bir başka düşüncenin olmaması, kurgu boyunca dil sayesinde farklı bir kişilik yansıtan karakterlerin, diyaloğun kaçınılmaz negasyonundan arındıkları tek yerin mezarlık olduğunu işaret eder. Mezarlıkta ikincil üst katmanından kurtulmuş bir diyalog safhasına geçilir. Bu şekilde, dönemin sokak dilinin bir eserin

[339] Dil değişimin Türkçe metinde çok belirgin olmamasından dolayı orijinal metinden bir alıntı yapılmıştır.
[340] Dowden, Edward (ed.) (1919): The Tragedy of Hamlet, London, Methuen, (The Arden Shakespeare). First Published in 1899. s. 192.
[341] Bayım, Beyfendi.

içinde kullanılması ile sokak dili ve saray dili arasında kurulan bu anlaşım tarzının uygunsuz bir karnavalesk birleşim olduğu göze çarpmaktadır.

Hamlet'in bütünlüğüne bakıldığında, dramın gerekliliklerini[342] tamamen karşılamadığı fark edilir; olay ve mekân birliğinin dağılması ve zaman atlamaları üzerine inşa edilmiş bir kurgudur. Olağanın dışında bir forma sahip olması, içerdiği öğelerin de birbirine uzak ve yabancı öğelerden oluşmasıyla doğrudan alakalıdır. Yazıldığı tarih ve icra edildiği zaman bakımından anti-mimetik veya Aristoteles'in üç birlik ilkelerine uymayan bir forma sahip olduğu gözlemlenebilen *Hamlet*, dönemin yozlaşmış dini ve toplumsal algısını kurgu bazında karnavalesk öğelere dönüştürerek, okuyucu/seyirciye etki eden bir olumsuzlama yaratır. Bu yarattığı olumsuzlama, okuyucu/seyirciye tutulan bir aynaya benzer şekilde, yansıtılan eleştirinin birçok tuhaf öğe ile makyajlanması sonucunda suratın gizlendiği bir maskı andırır. Böylelikle içerdiği dilin zarafeti kadar keskin olan eleştirel boyutu da maskın ardında saklanarak, görünüşte normlara uygun bir eser olma görevini layıkıyla yerine getirir.

Besucher adlı oyunda soytarı olarak nitelendirilen Max'ın kendi rolüne olan uzaklığıyla yüzleştiği yer olan karnaval alanı, oyunun merkez gücünün fark edilmesi için önemli bir deneyim sunar:

> "Sahnenin bütününü kapsayan gri bir duvar. Onun altında stantlar, platformlar, sağ tarafta sadece tek bir tezgâh. Ölü bir festival. Wurfbudenmann tezgâhın üzerinde yaslanmış bir şekilde durur. Max bir ayna parçasından kendini gözlemler."[343]

[342] Bkz: Tiyatro Tarihinde Tiyatrallik: Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilimler.
[343] Strauß, Botho. a.g.e., s. 301.

Botho Strauß karnaval alanını, alıntıda görüldüğü betimleyerek, anlatı katmanında yeniden ara bir boyut açar. Bu açılan yeni boyutta, karnavalesk kavramının en belirleyici olan öğesi karnaval ölüdür, işlevini yitirmiştir. İşlevini yitirmiş bir karnaval alanı imgesi, Botho Strauß'a, eserin kurulu olduğu çok yönlü tiyatral katmanın da yardımı ile tiyatroyu hem eleştirel hem de öz-eleştirel bir şekilde inceleme imkânı sunar. Kurulan Ara boyut Max'ın şu repliği ile başlar:

> MAX - Alaya alınan adam değerli midir? Muhtemelen değildir. Ama insan ona değer verilmiyormuş gibi yapmak zorunda da değildir. Bu varlığın ismi Max. Merkez-Max, Alt-Max, Yüksek-Max ya da Yan-Max: Kiminle konuşmak istersiniz? Her gün, sahip olduğum yüzümü bir diyare hastasının kaybettiği kilo gibi yitiriyorum. Aynaya bakıyorum ve başka biriyle karıştırılmaya çok müsait bir bakışla karşılaşıyorum. Neredeyse başka biri. Ama başka biri değil. Öyle olsaydı şizofreni ve çok alışıldık olurdu. Aksine ben, kendim, başka biri olarak. Yüzümün akıp gitmesini önlemek için sakal bırakacağım. Kendime taraçalar yapacağım.[344]

Karnaval alanı, dış oyunun ve iç oyunun rollerinden arındığı bir mekân olarak ele alındığında kurgu katmanının çok-boyutluluğu gözler önüne serilir. Bu sahnede, Max'ın eserde provası gerçekleştirilen iç-oyuna olan uyumsuzluğu ve dış-oyun olarak telaffuz edebileceğimiz, iç-oyun rolünden uzaklaşılan katmanda sergilediği iletişimsizlik ters yüz edilerek okuyucu/izleyiciye tekrardan sunulur;

> "Burada, geleneksel oyun içinde oyunda, karnavalesk kuralların olağandışılığı tarafından gündelik hayatın feshedildiği bir katmanın yaratıldığı yerde, Max öncekinden çok daha emin bir şekilde kendini olağan dışı bir birey olarak görür. Kırık bir aynaya

[344] Strauß, Botho. a.g.e., s. 301.

> bakarak, oradaki yansımasından 'başka biriyle karıştırılmaya çok müsait bir bakış' kazanır."[345]

Karnaval esnasında, katmanlarla yükseltilmiş tümel ifadenin alçaltılıp yalınlaştırıldığı öne sürülebilir; okuyucu/izleyici/oyuncu ve geri kalan bütün bileşenler maskelerinden kurtulup olmaya çalıştıkları ya da olmakla zorunlu kılındıkları karakterlerden, alanın sağladığı özgürlük ve kuralsızlık yardımıyla uzaklaşırlar:

> MAX - Neden buradasınız? Siz seyahat eden halktansınız. Neden gezip dolaşmıyorsunuz? Neden hareket halinde değilsiniz? Burada olmakta olan hiçbir şey yok, ne kalabalık ne karnaval-
>
> WURFBUDENMANN - Kendi tezgâhımda kalıyorum ve bekliyorum, ta ki yeniden karnaval düzenlenene dek. Kurmak, sökmek. Yeniden kurmak. Yeniden sökmek. Bu bana göre değil. Peki sonra? Yeniden kurmak – yeniden sökmek? Hayır. Ben her şeyi olduğu gibi bırakıyorum. Karnaval elbet kendi kendine tekrardan geri gelecek. O zamana kadar burada herkesten daha yalnızım.
>
> MAX - Şüphesiz bu benim.[346]

Max'ın Wurfbudenmann ile gerçekleştirdiği bu diyaloğun alt metninde gizli ifadenin temsil ettiği düşüncenin, gündelik hayatın rollerinden uzaklaşıldığı bir yer olarak karnaval göz önünde bulundurulduğunda, Max'ın Wurfbudenmann ile gerçekleştirdiği bu diyalogda rol yapmayı ve toplumun içinde olmayı reddetme eğiliminde olduğu söylenebilir. "*Yeniden kurmak. Yeniden sökmek.*" Rol yapmak ve rolden çıkmak. Kendi benliğini saklayarak toplumun içine dâhil olmak.

[345] Landfester, Ulrike. a.g.e., s. 139. "Here, however, where the traditional play within the play [...] establishes a kind of topos in which the script followed by everyday existence is annulled by the carnivalesque's laws of exception, Max still more emphatically than before finds himself anything but a singular individual. Looking into a broken mirror he gains 'einen äußerst verwechselbaren Eindruck' ('an impression extremely susceptible to being mistaken') of the face reflected there."
[346] Strauß, Botho. a.g.e., s. 302.

Wurfbudenmann'ın açıklamalarına karşılık olarak "*şüphesiz bu benim*" diye cevap veren Max'ın bir önceki monoloğunda dile getirdiği "*her gün yüzümü bir diyare hastasının kilo kaybetmesi gibi kaybediyorum*" cümlesiyle aslında söylediklerinin benzer olduğu anlaşılmaktadır. Modern toplum, kişiliği eriten ve yok eden bir güce sahip, düzeneğinin içinde uyumsuz bir dişliyi kabul edemeyecek katılıktadır:

> *Max, Wurfbudenmann'ı karşılığında açılmamış bir paket sigara paketiyle korkutur ve paketi işaret eder.*
>
> MAX - Bekleyin! Bir saniye! Kahretsin! Şu ölümcül paketler! İnsan buna katlanmak zorunda. Sımsıkı! Açılmıyor. Hiçbir insan kendi doğal, antik elleriyle bu modern paketleri açamaz!
>
> *Paketi yere atar ve çevresinde mekik dokumaya başlar.*
>
> WURFBUDENMANN - İnsanlar eşyaları kötüye kullanmamalı. Duygusuzsunuz.
>
> MAX - Ne! Eşyalar bile kendi kendilerini toparlayabilirler.
>
> WURFBUDENMANN - Ben sigara içmiyorum. Siz sadece kendi sağlığınıza zarar veriyorsunuz.
>
> *Lena, İzleyici'nin (Max'in ikizi) koluna girmiş bir halde sahneye giriş yapar. Adam utangaç ve hareketsiz bir halde bekleyerek sigara içer.*[347]

Max'ın "*doğal ve antik elleriyle modern paketleri"* açamaması bir önceki repliğe benzer şekilde, kendi karakterinin toplum ile uyumsuzluğunun bir başka şekildeki tezahürüdür. Tam bu esnada sahneye Lena'nın dâhil olması ve yanında Max'ın ikizi olarak gösterilen İzleyici'nin bulunması, eserin içinde barındırdığı öze ya da çekirdeğe en çok yakınlaşıldığı ana örnektir. İzleyici maskesi takmış olan Max'ın İkizi karakteri, o ana dek Max'ın olamadığı karakteri yansıtır, karakterinin tamamen zıddıdır; utangaçtır, hareketsizdir ve sigara içebilmektedir. Botho Strauß, bu anlamda,

[347] Strauß, Botho. a.g.e., s. 303.

karnavalesk kavramını, sahneye yansıtılamamış olan karakterin soyut varlığını gerçekliğe kazandırmak için kullanır. Karnaval esnasında -ki aslında ölü bir karnavaldır, Max ile İzleyici / Max'ın İkizi bir araya gelir. Max'ın aksine Max'ın İkizi kelimeleri düzgün kullanamaz ve suskun kalmayı tercih eder; dış-oyun olarak toplumun ve iç-oyun olarak prova düzeninin ondan beklediği bir şekilde davranır:

> MAX - Durun orada! Kimsiniz? - Karımın kollarında ne yapıyorsunuz? -Neden buradasınız? –O kim? – Neler oluyor? Onun parasını mı istiyorsunuz? Ya da kimi istiyorsunuz?
>
> İZLEYİCİ / MAX'IN İKİZİ - Hayır, hayır. Ben hiçbi' şe' söylemem.[348]

Karnaval alanında yaşanan bu olağanüstü ve mantıksız olaylar, gündelik hayatın kurallarının ortadan kalkması olarak tabir edilen uyumsuzlukların birlikteliğinin sağlandığı, sıra-dışılığın bir hâli olarak tanımlanabilir. Max'ın İkizi, Max'ın oyun boyunca uyum sağlayamadığı bütün durumsallıkların bir arada toplanmış örneği gibidir. İzleyici olarak adlandırılmasının sebepleri arasında, Max'ın kurgunun ana karakteri olması ve bundan dolayı eserin tamamında bir hükmünün bulunmasından kaynaklanır. İzleyici karnaval esnasında yalnızca tek bir cümle kurar; bozuk bir dil kullanarak "*Ben hiçbi' şe' söylemem*." diyerek, Max'ın sahne üzerine yayılan kontrol edilemez varlığının tam aksinde konuşlanır. Lena'nın kollarında sahneye sürüklenen Max'ın İkizi edilgen bir yapıya sahiptir; direnci yoktur. Herhangi bir rol içine girme gayesi bulunmayan bu karakterin, sahne üzerindeki etkisi görülemeyecek kadar azdır. Bu noktada belirtmek gerekir ki, karnaval alanında Max'ın yansıttığı karakter ile

[348] Strauß, Botho. a.g.e., s. 303.

Max'ın İkizi'nin ortaya koyduğu zıtlık oyun boyunca, Max'ın tanımlayamadığı ve şüphesini hissettiği denge ve yoksunluğun birer göstergesidir:

> MAX - Tamamen kendi dışımdayım. Her yerde seni arıyorum ve aniden sen, birden yüce hiçliğin içinden yabancı bir adamla birlikte çıkageliyorsun.
>
> LENA - Ama o hiçbir şekilde oyuna katılmıyor.
>
> MAX - O zaman ne kaybetti burada? Beni dinleyin: Bu kadınla en ufak bir şansınız yok-
>
> LENA - Oyuna katılmayan birine karşı kıskançlık duymak çok gülünç.
>
> MAX - Bunu bana, kendisi, çok güzel bir şekilde ifade edebilir. Siz! Size söylüyorum – Gülmeyin!
>
> LENA - Adam bir izleyici. Lütfen onu rahat bırak. Her zaman çok huzursuzsun ve dünyayı hep eksik algılıyorsun.[349]

Max'ın "*kendi dışı*" olarak tabir ettiği karnaval alanına Lena'nın "*yüce bir hiçlikten*" gelerek dâhil olması, İzleyici olarak adlandırılan Max'ın İkizi'nin oynamadığı –rol yapmadığı, oyuna dâhil olmadığı- için muhatap alınamayacak bir kişi olarak kabul edilmesi, sahne üzerinde kurulu olan tiyatralliğin saydam ve her an yeniden şekillenebilir formunu ön plana çıkarır. Bu değişken ve temeli her an kaygan olan zeminin bilhassa karnaval alanında düzensiz aralıklarla genişleyip daralması yaşanılan toplumun gerektirdiği rollerin tiyatroyla iç içe geçmişliğini gözler önüne serer. Lena'nın İzleyici'nin rol yapmadığına dikkat çekmesi bir negasyon şeklinde Max'ın halâ kendi öz kişiliğine dek arınamadığının işaretidir.

Max'ın "*yüce bir hiçlik*" olarak adlandırdığı sahne dışı, eserde gerek provası yapılan iç-oyundan uzaklaşıldığı anlarda, gerekse karnaval alanındaki birleşmelerde

[349] Strauß, Botho. a.g.e., s. 304.

ulaşılabilen mekânsal bir bölünme gibi gözükse de tiyatronun asla somutluğa ulaştıramayacağı bir öğesi olarak kalmaya devam eder. Lena ve İzleyici sahneyi terk ettikten sonra Max, kavramsal ve edimsel olarak tamamen tükenir; "*Yeter. Bitti. Dünyayla işim kalmadı. Tamamen bitti*."[350]. Kendine baz alacağı bir temelin olmaması karşısında ve ana karakterin belirlemediği, çok yönlü yaklaşımların bir sarmaşık gibi kurguya nüfuz ettiği bir eserde yalnız varlığının farkına vardığı anın devamında şu cümleleri kurar:

> "Sadece ben varım ve şu Duvar'ın hemen arkasındaki hobi bahçesi. Tek bir bakış açısının gölgesine özlem duyuyorum, sizler de dâhilsiniz, burada hepimiz sadece yarım olarak geziniyoruz – tek gözlü, tek yanaklı, yarım kalpli, çünkü Almanların bir başka ülkesi daha var!"[351]

Karnaval alanının sağlamış olduğu dolaysızlık akışı, Botho Strauß'un Almanya'nın bölünmüşlüğüne karşı duruşunu daha sadece bir anlatımla dile getirmesine olanak sağlar. Eser boyunca hissedilen Max'ın toplum dışılığı ve kabul görmeyişi, dışarıdan bir göz olarak olayları inceleyen ve yorumlayan varlığı, Batı Almanya toplumuyla asla bütünleşememesi, bu ayrı-düşmüşlüğün gerçeğe dayanan en önemli göstergesidir. Herhangi bir boyut oluşturmaya gerek duyulmaksızın, bir ülkeyi ikiye ayıran Duvar'ın toplumlar üzerinde yarattığı etki gözler önüne serilir. Bu iki ayrı ucun karşılaştırılması, Bakhtin'in karnavalesk kavramını tanımlarken öne sürdüğü öğelerden olan uygunsuz birleşmeler için belirleyici bir örnek olarak gösterilebilir. Eserde, yalnızca karnaval alanında ve Max tarafından dile getirilen, itiraf edilen bu

[350] Strauß, Botho. a.g.e., s. 304.
[351] Strauß, Botho. a.g.e., s. 305.

gerçeklik, mekânın rollerden sıyrılmaya yarayan gücünün Botho Strauß'un kendi öz düşüncelerini de ifade etmesine olanak sağladığını gözler önüne serer.

Lena ve İzleyici'nin sahneyi terk etmesi ve Max'ın itirafının ardından karnaval alanına Asa Taşıyan Adam ve Hoparlör girer:

> *Uzunca asasına küçük oval bir göz şeklinde hoparlör bağlı bir adam ve asanın aşağısında arka planda bir kadın eli platformlardan birinin kenarına otururlar. Asa Taşıyan Adam atıştırmalıklarını yerken bir yandan da asasını ileri geri hareket ettirir.*
>
> HOPARLÖR - *Kadın sesi, cızırtılı ve karga sesi tonunda* Dur. Çok yeme.
>
> MAX - Kim konuştu?
>
> WURFBUDENMANN - Sevgilisi konuştu. Ya da ondan geriye ne kaldıysa.
>
> ASA TAŞIYAN ADAM - Burası sana uygun mu?
>
> HOPARLÖR - En sevdiğim yer.
>
> *Adam bir ekmek parçasını yere düşürür.*
>
> ASA TAŞIYAN ADAM - Lanet olsun.
>
> HOPARLÖR - Küfretmeyi bırak. Sessizce otur. Elini pantolonunun cebine sok. Hayır. Tekrardan geri çıkar. Halâ olmadı. Kendini toparla. Hazır olana dek bekle. Düşün. Kıyafetine dikkat et. Üzerinden düşmesin. Ağzına neden sahipsin? – Düşünceli olmak, nasıl?
>
> ASA TAŞIYAN ADAM - Sözlerini düşünüyorum. Dikkatli ol. Senin cümlelerine tutunuyorum. Onlar –şu anda- senden bana kalan tek ve her şey.[352]

Asa Taşıyan Adam ve Hoparlör'ün uygunsuz birleşikliği karnaval alanında tezahür ettiği an, geçmiş ve şimdinin birlikteliğinin ortaya çıktığı zaman dilimi olarak

[352] Strauß, Botho. a.g.e., s. 305.

ele alınabilir. Adamın bir dayanak olarak hoparlör bağlı asayı kullanması ve hoparlördeki kadın sesinin adam üzerindeki dominant yapısı, savaş sonrası buhranın ve toplum nezdinde bu etkileri taşıyan jenerasyonun yaşadığı sıkıntıların göstergesidir.

Hoparlör yoluyla sahne üzeriyle kurulan bağlantı, şimdi ve burada olanın farklı bir boyuta; daha karmaşık ve gündelik hayatla daha bağdaşık bir noktaya ulaşmasına sebebiyet verir. Bir ideoloji olarak hoparlör, cismi varlığını kaybetmiş, zoraki yaşatılmaya çalışılan bir alet gibidir. Teknoloji aracılığı ile geçmişte kalmış olanın geride bıraktığı ve halâ canlı olan ses, uyumsuz olduğu toplumun dışı olan karnaval alanını "*en sevdiğim yer*"[353] olarak tanımlar. Asa Taşıyan Adam'ın yersiz yurtsuzluğunun nedeni, "*senin cümlelerine tutunuyorum. Onlar senden bana kalan tek ve her şey.*"[354] açıklamasında gizlidir. Geride kalmış olanın direktifleri ile yaşamını sürdüren Adam'ın toplum nezdinde statü bakımından uygun bir yeri yoktur.

Geçmişin ideolojilerinin ve yaşayış biçimlerinin bir hoparlör vasıtası ile sahne üzerine taşınması, okuyucu/izleyici üzerinde teknolojinin olumsuzlanması etkisinin artmasına sebep olur. Teknoloji ve topluma uyumsuz karakterlerin birlikteliğinin sağlanması yoluyla elde edilen uygunsuz birleşim, karnaval alanında, gündelik hayattan ayrıştırılamayan ve bu temsil edilemeyen negasyonların bir arada cisimleştirilmesi anlamına gelmektedir. Tıpkı Max'ın İkizi gibi, Asa Taşıyan Adam ve Hoparlör de, *Besucher* adlı eserin belirli bir çerçeveye oturtmaya çalıştığı *x* kavramının kesinlikle zıttıdır. Bu anlamda, görülen ve görülmeyen, onaylanan ve onaylanmayan, aranan ve uzak durulan bir arada, ölü bir karnaval alanında buluşur. *Besucher*'deki

[353] Strauß, Botho. a.g.e., s. 305.
[354] Strauß, Botho. a.g.e., s. 305.

karnaval alanında "*ötekinin gizli 'mevcudiyet'i, kendisini sadece temsil sınırlarının bilinci olan bir negasyon şeklinde belli eder.''*[355]:

> ASA TAŞIYAN ADAM - *Max'a.* Bakın: O benim arkadaşım. Bizler arkadaşız. Ama biz bunu çok iyi biliyor muyuz? Çok iyi değil, ama nasıl?
>
> WURFBUDENMANN - Daha iyisini bulamadığımız için bizler eski arkadaşlarız.
>
> ASA TAŞIYAN ADAM - Evet. Böyle de söylenebilir. Şundan emin olunabilir ki, biz, birbirimizi tanıdığımız onca zamandan sonra bile, halâ birbirimizden hiç hoşlanmayız.
>
> WURFBUDENMANN - Birbirimize değer verebileceğimiz çok az randevumuz kaldı. Güvensizliğin belirgin bir hissi.
>
> ASA TAŞIYAN ADAM - Söylemek isterim ki; gizli şüphelere ait bir his. Üstesinden gelinemez bir isteksizliğe. Buz gibi bir aşağılamaya.
>
> WURFBUDENMANN - Evet, insanın başkasını düzgün bir şekilde yargılamak zorunda kaldığı basit bir utanç gibi, o şüphenin dokunuşu gibi.
>
> ASA TAŞIYAN ADAM - Biz bunu nasılsa öyle telaffuz ediyoruz: En derinde – En derinde, bizlerin arasında, birbirimize karşı korku hüküm sürer.
>
> WURFBUDENMANN - En derinde mi? Ah, hayır. Benim orada senin için daha iyi, daha sağlıklı, daha kuvvetli bir hissim var.
>
> HOPARLÖR- Sen Rudi, nazik bir insansın. Değerli bir arkadaş. Kolları bir ağaç gibi güçlü. Alnı bir kaya gibi sağlam. Gözleri bir şiir gibi. Bunlara karşın; senden hoşlanmıyorum.[356]

Karnaval alanının karakterlere verdiği biçilmiş rollerden uzaklaşarak, kendi kişiliklerini yansıtma gücü, gündelik hayatın kurallarının feshedilmesi sayesinde merkezde oluşan iletişimsel alanın canlı kılınabilmesine olanak vermiştir. Bu şekilde,

[355] Roberts, David. a.g.e., s. 38. "The hidden 'presence' of this other can manifest itself only negatively as a consciousness of the limit of representation."
[356] Strauß, Botho. a.g.e., s. 307.

karakterler arası iletişimsel boyutun temelleri en derine kadar sorgulanabilir hale gelmiştir. Asa Taşıyan Adam'ın *"En derinde, bizlerin arasında, birbirimize karşı korku hüküm sürer."*[357] cümlesi ile ifade ettiği, özne ve nesne ayrımının ardında yatan gerçekliktir. Özne asla bir başka özneye dâhil olamayacağı için kurulan iletişim derinde yatan yalnızlık korkusunun aşılması ve unutulması için gösterilen çabadır. Bu durumda karnaval alanı, Botho Strauß için, zıtlıkların uzaklaştırılmadığı ve yerilmediği, aksine objektif bir bakış açısı ile seyre sunulduğu, iyi ve kötü arasındaki ayrımın yapılmadığı, varlığın olduğu gibi yansıtılarak temelde yatan, gündelik hayatın rolleri ile iletişimsel katmanın altında kalmış olan gerçeğin gözler önüne serilmeye çalışıldığı birleştirici bir zemin gibidir.

Karnaval alanında geçen bu diyaloglardan sonra perde bir daha inmez. Üçüncü ve son perde belirli aralıklarla karartılıp aydınlatılarak eserin sonuna dek devam eder. Bu tercih sayesinde karnaval alanında yaşanan kırılmanın devam ederek, oyunun gidişatına etki ettiğini söylemek mümkündür. Ulu orta gerçekleşen ve fark edilme kaygısı gütmeyen sahne ve dekor değişimleri Botho Strauß'un karnaval alanının uygunsuz birleşimlerini eserin kurgusal düzenine taşıdığının göstergesidir. Bütün öğelerin birlikteliğinin sağlandığı ve uyum kaygısı gütmediği, çoklu katmanın kendisini belirginleştirme amacı taşımadığı bir boyuta ulaşan eserin son sahnesi eserin başlangıç sahnesiyle aynı repliklerden oluşur. Bunun sebebinin Botho Strauß'un öne sürdüğü *x* kavramının herhangi bir kesinliğe sahip olmamasıdır; sadece toplumlardaki iletişim tıkanıklığını çözmeye yönelik bir öneridir:

VOLKER - Max! Max! Nerede kaldı şu aptal? Max! Giriş yap!

[357] Strauß, Botho. a.g.e., s. 307.

Perde yeniden yükselir. Sahne, reji masasının dışında tıpkı oyunun başlangıcındaki gibidir. Karl Joseph sahnede tek başına durur. Max soldan giriş yapar.

MAX - Profesör Brückner?

KARL JOSEPH (*ona doğru döner.)* - Evet, buyurun?

MAX- Beni hatırlayıp hatırlamadığınızı bilmiyorum-

SON[358]

[358] Strauß, Botho. a.g.e., s. 318.

II.6. Eser Analizi Değerlendirmesi

Yapılan incelemeler sonucunda Batı tiyatrosunun önemli öğeleri arasında yer alan *oyun içinde oyun, soytarı* ve *karnavalesk* kavramlarının birbiri ile bağlantılı ve tiyatralliğin birer parçası olduğu görülmüştür. Bu parçaların geleneksel batı tiyatrosundaki işlevi, göstergesel ve metinsel bazda sınırlandırılmış olduğu için (bkz. Dram Sanatı) zamanın akışı ile birlikte değişmesi ve dönüşmesi kaçınılmaz olan tiyatronun, sınır aşımı olarak da telaffuz edilebilecek bir takım geleneğe karşıt çözüm arayışları içine girdiği saptanmıştır (bkz. Postdramatik Eğilimler). Tiyatronun referans aldığı gündelik hayat ile sahne üzerine taşıdığı göstergenin belirli bir uzlaşı içerisinde olması, dram sanatının sağlıklı işlemesini sağlamaktadır. Belirlenmiş bu ölçülerde dram sanatı, mekân, zaman ve olay birliğini koruyabilecektir. Ancak, yaşamın, dram sanatının icra edilebilmesi için gerekli olan berraklık ve sadelikten uzaklaşması, ister istemez geleneksel tiyatronun yetersiz kalmasına yol açar. Bu nedenle, sınır aşımları olarak telaffuz edilen, tiyatrodaki postdramatik eğilimlerin, genel anlamda, dram sanatının boyunduruğundan kurtularak, çağdaş yaşamın isteklerini karşılama çabasında olduğu söylenebilir.

Besucher nezdinde üç ölçek doğrultusunda yapılan analizin Dram Sanatı'yla bağlantısı ve Postramatik Eğilim içerisinde değerlendirilmesi, oyunun işleyişi ve tiyatrallik enstrümanlarının sahne üzerinde şekillenişi ile paralellik göstermektedir. Dolayısıyla, *Besucher*'de saptanan iki katman, dram sanatı (iç-oyun) ve postdramatik eğilim (dış-oyun) ekseninde ortaya çıkan tiyatralliğin geleneksel biçeme sahip olmadığı söylenebilir. Gündelik hayat ile göstergenin iç içe geçmesi, birbiri ile yer değiştirmesi ve iki katman arasındaki sınırların ortadan kalkması, Botho Strauß'un,

geleneksel dram sanatının ve Beckett'te (bkz. Ağız) görülebilen anti-tiyatro düşüncesinin ikisinin de tiyatro icrasında artık yeterli gelmediğini eleştirel bir şekilde sunmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Dolasıyla 20. yüzyıla değin içi boşalan tiyatronun (bkz. dram sanatı), Beckett ile birlikte sahne dışına yönelmesiyle başlayan anlam arayışı, Botho Strauß ile birlikte sonlanmıştır. Bu bağlamda, bir bitişe doğru ilerleme sürecinin sonuna gelindiği söylenebilir.

Besucher'de dış-oyuna çıkartılan soytarı gündelik hayatın içerisinde yerini bulamadığı için çaresizce kendi varlığı ile çatışmaktan öteye gidemez. İç-oyunda tek bir repliği bile söyleyememesi, onun gerçekleri dile getiren karakterinin bir yansıması olup, aynı zamanda provası yapılan oyuna dair inanç yoksunluğunun da göstergesidir. Bu sebepten ötürü, dram sanatının önemli bir karakteri olan Soytarı hem iç-oyunda hem de dış oyunda yetersiz duruma düşer.

Son olarak, tiyatroda sınırların yıkımı ve özgürleştirici bir gücü olan karnaval geleneğini ele alan Botho Strauß, alanı terk edilmiş ve yıkıntı, harabe bir şekilde kurgular. Karnaval alanında gerçekleşen diyaloglar zaman, mekân ve olay birliği kaygısından yoksundur. Eserde karnavalesk kavramı, geleneksel kullanımının dışına çıkarak, metin ve dram sanatı kurgusu bazında da özgürleştirici bir yapıya bürünür. Karakterler, içi boşalmış birer kabuk gibi, enerjisiz ve diyalog kurma gücünden yoksundur. Birbiri ile bağlantısı olmayan monologlar görülmektedir. Karnaval alanında hala geçmişte yaşayan karakterler (Wurfbudenmann, Asa Taşıyan Adam, Hoparlör) mevcuttur. Bütün bunlara ek olarak, karnaval alanından prova sürecine geçiş, kısa bir sahne karartması tekniği ile sağlanır. Böylelikle mekân birliği ortadan kaldırılarak, iki perde birleştirilmiş olur. Dolayısıyla Botho Strauß'un karnavalesk kavramını, diğer önemli öğelere yaptığı gibi, yeniden tasarlayarak, geleneksel

kullanım amaçlarının dışında bir şekilde kurguya monte ettiği söylenebilir. Bu sayede batı tiyatrosuna getirdiği eleştiri, hem içeriksel olarak hem de teknik bazda, eldeki imkânlar ile anlam üretebilen bir tiyatro eserinin yazılmasının ve icrasının gerçekleşemeyeceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, toplumlarda ve tiyatroda gözlenen Modernizm'in yarattığı hayal kırıklığının ve kısıtlamanın, *Besucher* adlı eserde yüzyıllar boyunca süregelen kırılmanın bir son buluşu şeklinde tezahür ettiği söylenebilir. Botho Strauß, bu eseri ile birlikte, hem dram sanatının hem de, dram sanatı ile bağlantılı olan postdramatik eğilimlerin, tiyatrodaki tıkanıklık için (bkz. Peter Szondi – Dram Sanatı'ndaki Kriz) bir çözüm olmadığını vurgulamak ister. Dahası, Anti-tiyatro ile başlayan olumsuzlama sürecinin, başlarda bir çıkış olarak görünse de, zaman içerisinde, kendi kendisini eleştirmekten öteye gidemediğine de dikkat çeker. Sahne üzerine taşınan sahne-dışı, gündelik hayata aitliğinden dolayı, tiyatro sistemini sekteye uğratarak, sağlıklı işlemesini önler. Bu da *Besucher*'de de görüldüğü gibi, eserin sonlanma yetisinden yoksun olarak, tekrar başa sarmasına sebebiyet verir. Bu şekilde bir olumsuzlama, çözümleyicilikten uzak, gündelik hayattan güç alan, bu sebepten ötürü, istemsizce, tiyatroyu kimliksizleştiren bir yapıdadır. Dolayısı ile Botho Strauß hem dram sanatının yetersizliğini hem de postdramatik eğilimlerin tiyatro nezdinde yarattığı gediği gözler önüne sererek, anlam üretebilmek adına her iki yönelimin de yetersiz kaldığına işaret eder. Kısacası, tiyatronun gündelik hayat ile kurduğu denge yoksunluğu sonucunda ortaya çıkan eserlerin, bu dengeyi tekrardan kurmak ve tiyatroyu daha ileri taşımak için yapabilecekleri, *Besucher'*in dile getirdiği eleştiriden ve hem teknik hem de metin bazda kurgulanan yapısından tamamen zıt bir minvalde olmasını gerektirmektedir.

SONUÇ

Botho Strauß'un *Besucher* adlı eserini incelerken, bünyesinde postdramatik eğilimler bulundurmasının bir getirisi olan hetorojenliğin[359] yardımıyla da, kendisinden önceki dönemsel eserlere ya da tarihsel süreç boyunca toplumsal dinamikleri belirlemiş düşünce akımlarına olan benzerliği yahut ayrıldığı noktalar ölçülerek, tiyatro geleneğinin ölçülebilmesi için tutarlı bir zemin oluşturulmaya çalışıldı. Tiyatro icrasının geçmiş ve şimdideki biçemi gözler önüne serilmesi suretiyle postdramatik eğilimlerin sınır aşımı gerçekleştirdiği dram sanatıyla bağlantısı kurulmuş oldu. Böylelikle, *Besucher* adlı eserin, yöneltmiş olduğu tiyatral ve toplumsal bazdaki eleştirinin temellendirilmesi sağlandı.

Çalışmanın ilk bölümünde tiyatralliğin sahnedışı varlığı ile sahne üzerinde vuku bulduğu durumlar gözlemlenerek, bir tiyatro eserinin, dünyevi olan yaşam ile toplumsal yaşamın kaynağını oluşturan göstergelerin nezdinde oynadığı rol, Platon'un *İdealar Kuramı* destek alınarak referans alma edimiyle açımlandı. Bahsi geçen referans alma ediminin, sahne üzerinde, Aristoteles'in *Poetika* kitabında belirlediği sınırlar çerçevesinde yüzyıllar içinde geçirdiği tiyatral değişim tartışmaya açıldı. İnsanlığın üst bir katmanda oluşturduğu anlaşımsal ve iletişimsel boyutun tiyatro tarafından ne denli esnetilebileceği, şekillendirilebileceği, eleştirilebileceği ve yeniden tanımlanabileceği, bilhassa tiyatro yaratımının gücünün bu menziller arası bağlantıyı nasıl kurduğu, tiyatral enstrümanlar başlığı altında, Ragnhild Tronstad, Anne Britt Brann, Josette Féral, Nikolai Evreinov ve Michael Fried'ın düşünceleri doğrultusunda incelendi. Anlatıların ışığında, ortaya çıkan tiyatral katmanın, insanlığın toplumsal ve

[359] Çoktürellik.

düşünsel bazda yaşadığı dönüşümler ile benzerliği gözler önüne serilmeye çalışıldı. Bu sayede kurulan hem toplumsal bazda hem de sahne üzeri tiyatrallik bağlantısının, yaşamın özümsenip minimal boyutlara indirgenmiş bir göstergesi olduğu geniş çerçevede ifade edildi.

İkinci bölümde, 1988 yılı gibi bir zaman diliminde yazılan ve sahnelenen *Besucher* adlı eserin, genel anlamda, tiyatro geleneğini, tiyatronun tarihsel değişim sürecini ve tiyatro ile hayat akışı arasında bulunan kopukluğu eleştiriye açtığına dikkat çekildi. Kendi döneminin ışığını sahneye yansıtamayan tiyatro sürecinin, teknik ve kurgu bağlamındaki işlevsizliğinin, çalışma boyunca odaklanılan tiyatro - yaşam arasındaki bağ olarak da tanımlanabilen iç-oyun ve dış-oyun nezdinde belirgin kılındığı gözlemlendi. Bu bağlamda Botho Strauß'un dram sanatını ve toplumsal bazda var olan insani değerleri ne maksatla konulaştırdığı tartışmaya açıldı.

Eserde öne çıkan *oyun içinde oyun, soytarı* ve *karnavalesk öğeleri*, belirli zaman dilimlerinde yazılmış uygun eserlerle karşılaştırılarak incelendi. Bu sayede, ilk bölümde tiyatrallik kavramına verilen ağırlık dengesi, ikinci bölümde incelenen Dram Sanatı ve Postdramatik Eğilim'in temelini oluşturarak, tıpkı oyun içinde oyun kavramının yaptığı gibi, pekiştirme ediniminin kazanılmasına sebebiyet verdi.

Oyun içinde oyun kavramı ile bahsi geçen tiyatronun kendi üzerinden kendini eleştirme yetisinin, özellikle modern ve sonrası dönemlerde toplumlar ve tiyatro bazında kurgu/teknik düzeyde yaşanan güçlü kırılmaların tanımlanması açısından önemli bir araç olduğu vurgulandı. *Hamlet*'te ve *Fare Kapanı* iç oyununda sergilenen dengesel dönüşümün gücü, yani birbiri ile bütünsel olarak örtüşebilen dış ve iç-oyun, Çehov'un *Martı* adlı oyununda, ciddiyetini ve tutarlığını korusa da, düzlemsel

pekiştirmenin artık sağlanamadığını kanıtlamış oldu. *Besucher* adlı oyunda ise, iç-oyunun ciddiyet ve tutarlıktan eser kalmadığı, oyuna ve role dair olan inanç yoksunluğu, parça parça bir kaç ufak görünüm dışında eserin bütünlüğü için yeterli gücü bulunmadığı ve bundan dolayı dış-oyun ile gündelik hayatın, iç-oyunu uzaklaştırarak sahneyi işgal etmeye başladıkları sonucuna ulaşıldı. İç-oyunun, konu bakımından kendi zaman diliminin ruhu ile oyuncularla uygunluğu konusunda gösterdiği başarısızlığın, dram sanatının dönemi yansıtmakta artık yetersiz kalmasının bir göstergesi olduğu saptandı. Bu nedenle dram sanatının artık, toplumsal yaşamı anlatmaya gücünün yetmediği kanıtlanmış oldu.

Hamlet'ten başlayarak *Besucher'*e kadar ilerleyen zaman diliminde oyun içi oyun tekniğinin sahne üzerinde olumsuzluk kisvesi altında bir göstergeye dönüştüğü ifade edildi. İç-oyun ve dış-oyun bağlamında, her ne kadar iki düzlem arasında bir uyuşmazlık olduğu söz konusu olsa da, oyun içi oyun tekniği ile birlikte bir bağlantının kurulduğu sonucuna ulaşıldı. Samuel Beckett'in öncüsü olduğu, anti-tiyatro olarak tanımlanabilen, anlatım ve ifadenin yoksunluğu ile betimlemesi gerçekleştirilen durumların, *Besucher*'de iç-oyun nezdinde cereyan ettiği vurgulandı. Dolayısıyla öteki üzerinden gerçekleştirilen eleştirinin, yani eserlerde ve toplumlarda görülen 'kaybın' bir nevi cisimleştirilerek *Besucher*'de anlatı katmanlarından birine yüklendiğine dikkat çekildi.

Bu çalışmanın ana payendelerinden bir diğeri, *soytarı* öğesinin *Hamlet* ve *Lear* eserlerindeki örneği ile karşılaştırılarak incelenmesi esnasında, kavramın form ve biçem bazında, metnin içinde yaratmış olduğu uygunsuzluk katmanı irdelendi. Bu edim doğrultusunda, kimlik çatışmalarının *Besucher* adlı eserde tiyatro bazında ya da gündelik hayatın sahneye çağrılması yoluyla aşılamadığı gözlemlendi. Bir yandan

soytarının adlandırılamayan varlığı, oyun bütünlüğüne gölge ederken, diğer yandan bu karakterin bir negasyon şekline dönüştürülerek içinde bulunulan zaman dilimi ile benzeşiklik kuramadığı kanıtlanmaya çalışıldı. Bir dengeleme aracı ve doğru ile yanlışın ayırdının göstergesi olan soytarının, iç ve dış-oyundaki aidiyetsizliğinin konturları çizilmeye çalışılarak, postdramatik metinlerde öne çıkan yoruma karşı direnme güdüsünün varlığı belirginleştirilmeye uğraşıldı. Dram sanatına ait olan soytarının, isimlendirilmediği takdirde kendisine kurgu düzleminde yer bulamadığı gözlemlendi.

Bu noktaya kadar, oyun içinde oyun tekniği ile öz-eleştirel pekiştirmenin gerçekleştirildiği ve adlandırılmayan soytarının kurgu üzerinde yarattığı uyumsuzluktan dolayı, yaşanan dengesel yoksunluğa dikkat çekildi.

Mikhail Bakhtin'in *karnavalesk* teorisi *Matmazel Julie* ve *Hamlet* eserleri de örnek gösterilip temellendirilerek, *Besucher* bağlamında incelemeye alındı. Bu sayede *Besucher*'de iç-oyunla somut bir şekilde pekiştirilen temel önermenin (tiyatro geleneği ve toplumsal eleştirinin), yaratılan ara katmanda (karnaval alanı) daha soyut bir manada görselliğe sunulduğu aktarılmaya çalışıldı. Bu sayede, iç-oyunda nesnelliğe dönüştürülemeyen medya araçlarının, karamsarlığın, çözümsüzlüğün ve çok türden bir aradalığın ortak soyut bir paydada, karnaval alanında buluşturulduğu açıklandı. Katmanlar arası mesafelerin, karnavalesk öğesinin kullanılması ile daraltılarak, göstergelerin göstergesi olarak tabir edilebilecek bir boyuta indirgenmesi sayesinde eserde/kurguda uygunsuz birleşimlerinin bir aradalığının sağlanabildiği ifade edildi. Karnavalesk etkileşimin başlangıcı olan son perdenin, sahne değişse dahi ufak karartmalar dışında hiç inmeden oyunun sonuna dek sürmesi, postdramatik eğilimlerin içinde yer alan çoktürelliğin bir göstergesi olarak nitelendirildi.

Botho Strauß'un, *Besucher* adlı eseri ile bir çözüme işaret etmediği, daha ziyadesiyle, dram sanatının sağladığı imkânlar ile gerçekleştirilmeye çalışılan tiyatro icrasının (iç-oyun), gündelik zaman dilimi ve toplumsal dinamikler bazında (dış-oyun) yeterli güce sahip olmadığına dikkat çekmeye uğraştığı ifade edildi. Çalışmada irdelenen dram sanatına ait üç ana öğenin ve dramın sanatının gerekliliklerinin, geleneksel kullanım yöntemlerinden daha farklı bir şekilde ele alınarak, yeniden biçimlendirilip şekillendirilmesi gerektiğine dikkat çekildi. Bu yöntemlerin çağımızda artık bir geçerliliğinin kalmadığı, aksine bir negasyon görevi üstlenerek, oluşturulması gereken yeni bakış açılarının yalnızca karşıt dayanağı olabilecekleri karşılaştırmalı eser analizi ile kanıtlanmaya çalışıldı.

Wittgenstein'ın da dediği gibi, "*İnsan, yaşamın problemlerinin çözümünü onları çözmeye çalışmaktan vazgeçtiği anda fark eder*."[360] Botho Strauß, *Besucher* adlı eserini oluştururken dram sanatındaki tıkanıklığın ve işlemeyen çarkların neler olduğuna işaret etmiştir. Kendisi bahsi geçen sorunlara bir çözüm üretme yöneliminde değildir. Aksine yalnızca, yanlışlar ve uygunsuzlukla ile donattığı karakterlerin bir aradalığını sağlama gayesiyle yaşam ve tiyatronun olağan akışında yaşanan durağanlığı ve ritim bozukluğunu gözler önüne sermeye çalışmıştır. Mevcut düzende sanatlardaki kimlik arayışı, tiyatronun da kendi sınırlarını aşmasına ve sınırlarının aşılmasına neden olmaktadır. Bu tezin amaçlarından biri de, Botho Strauß'un eğilimiyle bir uyum içinde olmaya çalışarak, artık, önceden belirlenmiş sınırlar içerisinde varlığını sürdürmeye gücü yetmeyen kavramları/yönelimleri belirli bir şekilsel kıskanç altına almaktır. Bu kıskaç altına alma edimiyle birlikte, ülkemizde

[360] Wittgenstein, Ludwig. *Logico-Philosophicus, Tractatus.* (translated by CK Ogden.) London: Routledge and Kegan Paul (1922). S. 161. "Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems."

yeniliği ve çözümü arayan tiyatro algısına da yardımcı olabilecek ölçüde bir çalışma gerçekleştirilmeye uğraşılmıştır.

ÖZET

Bu çalışmada tiyatralliğin oluşum süreçleri incelemeye alınmakta ve tiyatral bir gelenek olarak dram sanatının çağdaş zaman dilimindeki biçemi ve işlevi tartışmaya açılmaktadır.

İlk bölümde, tiyatronun referans aldığı hakikat ile bu hakikatin sahne üzerinde bir göstergeye dönüşmesi sonucunda ortaya çıkan tiyatrallik algısı merkezi konumda bulunmaktadır. Referans olarak alınan hakikatin varlığı toplumsal yaşam ile eşleştirilmiştir. Bu sayede tiyatronun yüzyıllar içinde geçirdiği değişimin temel faktörlerinin izi sürülebilmiştir. Toplumlarda yaşanan dönüşümlerin tiyatro ve tiyatral süreçte de gözlemlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

İkinci Bölümde dram sanatının ve bu sanata karşıt gelişen postdramatik eğilimlerin karşılaştırılması Botho Strauß'un *Besucher* eseri doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Dram sanatının önemli enstrümanlarından olan "*oyun içinde oyun",* "*soytarı*" ve "*karnavalesk*" kavramlarının *Besucher*'in dramaturgisinde büründükleri son hal gözlemlenmiştir. Böylelikle hem kurgusal hem de enstrümantal bağlamda dram sanatı ile postdramatik eğilimler arasına belirgin bir çizgi çekilmiştir.

ABSTRACT

In this study, the process of theatricalicty's occurence is examined and style and function of dramaturgy as a theatrical tradition in the contemporary period is brought into question.

In the first chapter the meta-reality as a common reference, theatre refers to, is a main focus of the research; and further theatrical sense generated as a result of this reality's change to a sign is stated as a central position considering dramatic basics. The outside existence of reality as a goal and instrument of dramatic reference has linked with communal life. Thus the principal factor of the change theatre has made over the centuries has been traced through several theatre-historical moments. It has been brought out that conversions, substantial changes and developments in societies find their reflection and images directly in theatre and theatrical process too.

In the second chapter the comparison of dramatic art and post-dramatic tendencies is put into practice in accordance with Botho Strauss's play *Besucher*. '*The play within a play'*, '*the fool*' and '*carnivalesque notion'* as elementary instruments and tools of dramatic art has been observed in *Besucher*'s dramaturgy by means of new meaning. Thus a distinct line has been drown between dramatic art and post-dramatic tendencies in both fictional and instrumental contexts.

KAYNAKÇA

Ackerman, Alan, and Martin Puchner, eds. **Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage**. Springer, 2006.

Ackerman, Alan. "Introduction: modernism and anti-theatricality." **Modern Drama** 44.3 (2001): 275-283.

Aristoteles, **Poetika**. "Çev: Mete Tunçay." Remzi Kitabevi, İstanbul (2010).

Artaud, Antonin. "Tiyatro ve Veba." **Tiyatro ve İkizi** (Çev. Bahadır Gülmez)." (2005). 17-31.

Auerbach, Erich, and Edward W. Said. **Mimesis: The representation of reality in Western literature**. Princeton University Press, 2013.

Atkins, Robert. **ArtSpeak: A guide to contemporary ideas, movements, and buzzwords, 1945 to the present**. Abbeville, 1997.

Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. **Problems of Dostoevsky's Poetics**. Edited and Translated by Caryl Emerson. Introduction by Wayne C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press.(Theory and History of Literature 8) (1984).

Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. **Rabelais and his world**. Vol. 341. Indiana University Press, 1984.

Bakhtin, Mikhail Mikhaĭlovich. "25th Carnival and the Carnivalesque." **Cultural theory and popular culture: A reader** (1998): 250.

Barish, Jonas A. "The Platonic Foundation." **The antitheatrical prejudice**. Univ of California Press, 1981. 5-38.

Barrett, Terry. "Modernism and postmodernism: An overview with art examples." **Art education: Content and practice in a postmodern era** (1997): 17-30.

Bauman, Zygmunt. **Europe of strangers**. University of Oxford. Transnational Communities Programme, 1998.

Beckett, Samuel. **Tüm Kısa Oyunları – 3**. (Çev: Uğur Ün.) İstanbul, Mitos Boyut Yayınları (1993).

Benjamin, Walter. "Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı." **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul (1995).

Ben-Zvi, Linda. "Not I: Through a tube starkly." **Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives** (1992): 243-248.

Carlson, Marvin A. "Aristotle and The Greeks" **Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present.** Cornell University Press, 1993. 15-22.

Cardullo, Bert. "En Garde! The theatrical avant-garde in historical, intellectual, and cultural context." **Theater of the Avant-Garde, 1890-1950: A Critical Anthology** (2001): 1-41.

Colpitt, Frances. **Minimal art: the critical perspective**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1990.

Çehov, Anton. **Martı ve Vişne Bahçesi**. (Çev: Ataol Behramoğlu) Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık, 1998.

Çelik, Süreyya Karacabey. "Modern sonrasında dramatik metinler." **Tiyatro Araştırmaları Dergisi** 15.15 (2003).

Davis, Tracy C., and Thomas Postlewait. **Theatricality**. Cambridge University Press, 2003.

Diderot, Denis. **Aktörlük üzerine aykırı düşünceler.** (Çev. Sabri Esat Siyavuşgil) İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Dowden, Edward (ed.) (1919): **The Tragedy of Hamlet**, London, Methuen, (The Arden Shakespeare). First Published in 1899.

Durant, Will, and Alice Durant. "Diderot And The Theater." **The Story of Civilization: Vol. 9: The Age of Voltaire**. Simon and Schuster, 1965.

Dutton, Denis. "A naturalist definition of art." **The Journal of Aesthetics and Art Criticism** 64.3 (2006): 367-377.

Englhart, Andreas. **Im Labyrinth des unendlichen Textes: Botho Strauß'Theaterstücke 1972-1996**. Vol. 32. Walter de Gruyter, 2000.

Erasmus. **Deliliğe Övgü** (Çev. Nusret Hızır). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1998.

Esslin, Martin. "Introduction: The absurdity of the Absurd." **Theatre of the Absurd**. (1972). 19-29.

Esslin, Martin. "The theatre of the absurd." **The Tulane Drama Review** (1960): 3-15.

Evreinov, Nikolaĭ Nikolaevich. **The theatre in life**. Brentano's, 1927.

Evelein, Johannes F. "August Strindberg und das expressionistische Stationendrama." **Eine Formstudie**. New York, Washington DC ua (1996).

Evelein, Johannes F. "**Drama Turning Inward: Strindberg's Station Play and its expressionist continuum**." (1998).

Féral, Josette, and Ronald P. Bermingham. "Theatricality: The specificity of theatrical language." **SubStance** *31.2* (2002): 94-108.

Freud, Sigmund. "**The unconscious**." *Standard edition* 14.1957 (1915): 159-215.

Fried, Michael. **Art and objecthood: essays and reviews.** University of Chicago Press, 1998.

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

Funke, Pia-Maria. "*Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war*: Zu einer Poetologie des Gedächtnisses." **Über das Höhere in der Literatur: ein**

Versuch zur Ästhetik von Botho Strauss. Vol. 178. Königshausen & Neumann, 1996. 84-105.

Gardner, Colin. "Bim Bam Bom Bem:'Beckett's Peephole'as Audio-visual Rhizome." **Gilles Deleuze: Image and Text** (2009): 27-40.

Gebauer, Gunter, and Christoph Wulf. **Mimesis: culture, art, society**. Univ of California Press, 1995.

Goldberg, Samuel Louis. **An Essay on King Lear**. Cambridge University Press, 1974.

Gorfain, Phyllis. "Towards a Theory of Play and the Carnivalesque in Hamlet." **Shakespeare and Carnival.** Palgrave Macmillan UK, 1998.

Green, Lawrence D. "'Where's My Fool?'. Some Consequences of the Omission of the Fool in Tate's Lear." **Studies in English Literature, 1500-1900** (1972): 259-274.

Greenbert, Clement, et al. "**Modern Art and Modernism: A Critical Anthology**." (1982).

Güçbilmez, Beliz. "Absürd Tiyatroda İroni." **Ankara Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi** (2003): 15.

Habermas, Jürgen. "Kamusal alan: ansiklopedik bir makale." Nuran Erol (Çev.). **Birikim Dergisi**.*(70)* (1995): 62-66.

Halliwell, Stephen. "The theory and practice of narrative in Plato." **Narratology and interpretation: the content of narrative form in ancient literature**, Berlin-New York, De Gruyter (2009): 15-41.

Hansen, Miriam Bratu. "Benjamin's aura." **Critical Inquiry** 34.2 (2008): 336-375.

Hensel, Georg. „In die Schwäche verliebt". In: **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, 8.10.1988.

Herakleitos, **Fragmanlar**. Cengiz Çakmak (çev), Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.

Hoffmeister, Gerhart. "World as a Stage - Theatrum Mundi". **The Literary Encyclopedia.** March, 2009.

Hoffmann, Torsten. “Am Nullpunkt jeder Gewissheit: Botho Strauss, Beginlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie.” **Konfigurationen des Erhabenen: zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauss)**. Vol. 5. Walter de Gruyter, 2006. 84-86.

Hoyle, Fred, G. Burbidge, and J. V. Narlikar. "The basic theory underlying the quasi-steady-state cosmology." **Proceedings of the Royal Society of London A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences**. Vol. 448. No. 1933. The Royal Society, 1995.

Hyvärinen, Matti. "Analyzing narratives and story-telling." **The SAGE handbook of social research methods** (2008): 447-460.

Innes, Christopher, ed. **A sourcebook on naturalist theatre**. Routledge, 2002.

Ionesco, Eugene. **Avangard Tiyatrosu Üstüne**. (Çev) Esen Çamurdan, (2012): 74-78.

Janik, Vicki K. **Fools and jesters in literature, art, and history: A bio-bibliographical sourcebook**. Greenwood Publishing Group, 1998.

Jeffers, Jennifer M. **Beckett's masculinity**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Kant, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft, hrsg. v.** W. Weischedel. Frankfurt/M (1974).

Karaboğa, Kerem. **Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks:(Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski üzerine bir inceleme***)*. Boğaziçi Üniversitesi, 2005.

Karasek, Hellmuth. „Gibt es ein Leben nach dem Theater?“ In: **Der Spiegel**, 10.10.1988.

Kostelanetz, Richard. **The theatre of mixed-means: an introduction to happenings, kinetic environments, and other mixed-means presentations**. Rk Editions, 1980.

Köktürk, Şaban, ve Eyri, Semra. "Dilbilim ve Göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve Göstergebilimi Anlamak." **Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Dergisi 2** (2013): 123-136.

Kranz, Walther. **Stasimon**. Georg Olms Verlag, 1933.

Landfester, Ulrike. "**The Invisible Fool: Botho Strauss's Postmodern Metadrama and the History of Theatrical Reality**." (2007): 129-142.

Lehmann, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. "trans. Karen Juers-Munby." Abingdon, Oxon and New York: Routledge (2006).

Megill, Allan. **Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**. Ed. Derya Önder. 2012.

Mouroutsou, Georgia. "The Allegory of the Cave: The Necessity of the Philosopher's Descent." Plato. **The Internet Journal of the International Plato Society 11** (2011).

Nietzsche, Friedrich. "**Tragedyanın Doğuşu** (Çev. Mustafa Tüzel)." İstanbul: İş Bankası Yayınları (2010).

Otto, Beatrice K. **Fools are everywhere: The court jester around the world.** University of Chicago Press, 2001.

Örs, Birsen. "Postmodern Dünyada İdeolojinin Dönüşümü." **İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi** 40 (2009): 2-4.

Pavis, Patrice, and Christine Shantz. **Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis**. University of Toronto Press, 1998.

Platon. **Devlet**. (Çev: Cenk Saraçoğlu – Cenk Atayman*)* Bordo Siyah Yayınları, (2005).

Platon. **Sofist**. (Çev: Ömer Naci Soykan) Pinhan Yayıncılık, 2015.

Puchner, Martin. **The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy**. Oxford University Press, 2010.

Roberts, David. "**The Play within the Play and the Closure of Representation.**" Fischer and Greiner (eds) (2007): 37-46.

Sarrazac, Jean Pierre, and Virginie Magnat. "The Invention of" Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes." **SubStance** *31.2* (2002): 57-72.

Sartre, Jean-Paul, and Rima Drell Reck. "Beyond Bourgeois Theatre." **The Tulane Drama Review** 5.3 (1961): 3-11.

Schauberger, Sebastian. **Jetzt war immer schon. Studien zum Theater von Botho Strauß**. Disserta Verlag, (2015).

Schönert, Jörg, and Ulrike Zeuch, eds. **Mimesis-Repräsentation-Imagination: literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts**. Walter de Gruyter, 2004.

Sell, Mike. **Avant-garde performance & the limits of criticism: approaching the Living Theatre, happenings/Fluxus, and the Black Arts movement**. University of Michigan Press, 2008.

Sennett, Richard. **Kamusal İnsanın Çöküşü**. Çev: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz. Ayrıntı Yayınları, 2013.

Sevim, Bilgen Aydın. "Walter Benjamin'in kavramlarıyla kültür endüstrisi:"aura","öykü anlatıcısı" ve "flâneur"." **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi** 3.11 (2010): 509-516.

Shakespeare, William. **Hamlet**. (Çev: Bülent Bozkurt) İstanbul: Remzi Kitabevi. 2007.

Shakespeare, William. **Kral Lear** (Çev: Bülent Bozkurt) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2013.

Shakespeare, William. **Size Nasıl Geliyorsa**. (Çev: Bülent Bozkurt). Remzi Kitabevi, 2007.

Soper, Paul L. "Backgrounds of naturalism in the theatre." **Quarterly Journal of Speech** 33.1 (1947): 46-52.

Southworth, John. “King and Fool.” **Fools and jesters at the English court.** The History Press, 2011. 1-9.

Soykan, Ömer Naci. "Sanat ve Hakikat." **Beytulhikme An International Journal of Philosophy 3.1** (2013)

Sörbom, Göran. "The classical concept of mimesis." **A companion to art theory** (2002): 19-28.

Sözen, M. Fadıl. "Bakhtin'in Romanda" Karnavalesk" Kavramı ve Sinema." **Akdeniz Sanat Dergisi** 2.4 (2013).

Stanislavski, Konstantin. **Bir Aktör Hazırlanıyor**. Çev: Suat Taşer. İstanbul, Agora Kitaplığı (2011).

Strauß, Botho. **Beginnlosigkeit. Reflexionen über Fleck und Linie**. Deutschen Tashenbuch Verlag, München, 1997.

Strauß, Botho. “Besucher”. **Theaterstücke. Vol. 2**. Carl Hanser Verlag, 1991. 261-318.

Strauß, Botho. "Der Konflikt” i." **Der Spiegel 7** (2006): 2006.

Strauß, Botho. “Der letzte Deutsche”: **Der Spiegel 41** (2015): 2015.

Strindberg, August. “**Matmazel Julie** (Çev. Rüstem Ertuğ Altınay).” Agora Kitaplığı, (2012).

Szondi, Peter. **Theory of the modern drama: a critical edition**. University of Minnesota Press, 1987.

Templeton, Alice. "Miss Julie" as" A Naturalistic Tragedy." **Theatre Journal 42.4** (1990): 468-480.

Thomas, Nadja. **Der Aufstand gegen die sekundäre Welt: Botho Strauss und die "Konservative Revolution**". Vol. 491. Königshausen & Neumann, 2004.

Törnqvist, Egil, and Birgitta Steene. **Strindberg on Drama and Theatre**. Amsterdam University Press, 2007.

Tronstad, Ragnhild. "Could the world become a stage? Theatricality and metaphorical structures." **Substance 31.2** (2002): 216-224.

Tüfekçi, M. Elif. "Anton Çehov'un Martı Oyununda Yapısalcı Yöntem Açısından Bir Gösterge Olarak "Tekrarlar"." **Tiyatro Araştırmaları Dergisi.** (2004): 22.

Von Glasersfeld, Ernst. "An introduction to radical constructivism." **The invented reality** (1984): 17-40.

Weber, Samuel. **Theatricality as medium**. Oxford University Press, 2004.

Weiner, Albert. "The function of the tragic Greek chorus." **Theatre Journal 32.2** (1980): 205-212.

West, Q. L. "The Dramatic Function of the Gravediggers' Scene in Hamlet." **Manuscripts 16.1** (2015): 19.

West, William N. "Knowledge and performance in the early modern theatrum mundi." **Flemming Schock, Oswald Bauer, Ariane Koller, metaphorik. de (Hg.): Ordnung und Repräsentation von Wissen. Dimensionen der Theatrum-Metapher in der frühen Neuzeit.** Hannover (2008): 1-21.

Winner, Thomas G. "Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet: a study of a dramatic device." **American Slavic and East European Review 15.1** (1956): 103-111.

Wittgenstein, Ludwig. **Logico-Philosophicus, Tractatus**. "translated by CK Ogden." London: Rout-ledge and Kegan Paul (1922).

Wynands, Sandra. "Metaphor and Metonomy in *Not I*." **Negative Theology and Samuel Beckett's Strategies of Reduction: Visuality and Zconicity in Beckett's Later Works for the Stage.** Diss. University of Victoria, 2005.

Zerrin, Eren. "Karnavalesk Roman Örneği Olarak Ayfer Tunç'un Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi." **DTCF Dergisi 51.2** (2017).

Web Sayfaları

GuataiArtManifesto.
http://web.guggenheim.org/exhibitions/gutai/data/manifesto.html

Kleist, Heinrich von. **Marionettentheater.** http://gutenberg.spiegel.de/buch/-593/1.

http://www.fritzgross.de/2010/09/besucher-botho-straus/index.html

http://www.faz.net/aktuell/rhein-main/kultur/theater-als-albtraum-burkhard-c-kosminski-inszeniert-botho-strauss-besucher-im-frankfurter-schauspiel-1279658.html