

133436 - 1

**POSTMODERN ÇAĞDA  
OYUNCULUK SANATI  
ARTAUD VE GROTSKI**

**Hasan Şahintürk  
Yüksek Lisans Tezi**

**Eskişehir-1998**

**POSTMODERN ÇAĞDA OYUNCULUK SANATI  
ARTAUD VE GROTOWSKI /**

**Hasan Şahintürk**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
Tiyatro Oyunculuğu Programı  
Danışman: Prof.Dr. Bahadır Gülmez**

**Eskişehir  
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Temmuz 1998**

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

### POSTMODERN ÇAĞDA OYUNCULUK SANATI ARTAUD VE GROTOWSKI

**Hasan Şahintürk**

**Tiyatro Oyunculuğu Programı**

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temmuz 1998

Danışman: Prof.Dr. Bahadır Gülmez

Bu araştırma postmodern çağda oyunculuk sanatının karşı karşıya olduğu problemleri ele almaktadır.

Bunu gerçekleştirebilmek için ilk olarak postmodernizm, nitelikleri ve kavramları ile dikkatli bir biçimde incelenmiştir. Daha sonra modernizmle karşılaştırılmış ve en sonunda da postmodern çağın sonuçları ortaya konulmuştur.

Bu araştırmanın kapsamı içinde oyunculuk sanatının problemleri, Artaud ve Grotowski'nin çözüm önerilerinin bakış açısı esas alınarak tartışılmıştır.

Sonuç olarak da oyunculuk sanatının postmodern bir çağda varolmak istiyorsa, kaynaklarına geri dönmesi gerektiği vurgulanmıştır.

## **ABSTRACT**

This thesis handles the problems that the art of acting is facing in a postmodern era.

In order to accomplish this first of all postmodernism, its concepts and nature is carefully examined. Then, it is confronted with modernism an eventually outcome of postmodern era presented.

Within the scope of this presentation the problems of art of acting are discussed from the viewpoint of solutions of Artaud and Grotowski.

Finally, it is put forth that the art of acting has to turn to its origins if it is willing to exist in a postmodern era.

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

### İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Dr.Bahadır GÜLMEZ  
Üye : Doç.Dr.Feridun AKYÜREK  
Üye : Yrd.Doç.Dr.Ayla KAPAN

**Hasan ŞAHİNTÜRK'ün "Postmodern Çağda Oyunculuk Sanatı Artaud ve Grotowski" başlıklı tezi 6 Ekim 1998 tarihinde, yukarıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Tiyatro Oyunculuğu Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.**

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
<b>BÖLÜM</b>	
1. GİRİŞ.....	1
2. POSTMODERN ÇAĞA İLİŞKİN DÜŞÜNCELER.....	5
2.1. Modernlik.....	6
2.2. Postmodernlik.....	6
2.3. Modernleşme.....	7
2.4. Modernizm.....	7
2.5. Postmodernizm.....	8
2.6. Postmodern Durum.....	10
2.7. Modernizm ve Postmodernizm.....	11
3. TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL TEORİ OLARAK POSTMODERNİZM VE MODERNİZM.....	14
3.1. Tarihsel Arka Plan.....	16
3.2. Modernizm İçin Bir Çerçeve.....	23
3.3. Postmodernizm İçin Bir Çerçeve.....	28
4. ANTONİN ARTAUD VE JERZY GROTOWSKI'NİN TİYATRO ANLAYIŞLARI.....	34
4.1. Antonin Artaud ve Vahşet Tiyatrosu.....	34
4.1.1. Bir Tiyatro Adamı Olarak Antonin Artaud.....	35
4.1.2. Bir Başkaldırı Tiyatrosu Olarak Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı.....	37

4.1.3. Sözü'n Değer Yitiriş'i Açısından Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı.....	40
4.1.4. Aksiyonda Metafizik Kavramı Açısından Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı.....	42
4.2. Jerzy Grotowski ve Yoksul Tiyatro.....	45
4.2.1. Bir Tiyatro Adamı Olarak Jerzy Grotowski.....	46
4.2.2. Laboratuvar Tiyatrosunun Birinci Dönemi (1959-61).....	48
4.2.3. Laboratuvar Tiyatrosunun İkinci Dönemi (1962-68).....	51
5. POSTMODERN ÇAĞDA OYUNCULUK SANATININ KRİZİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	55
5.1. Modern Tiyatro Anlayışı İçin Bir Çerçeve.....	55
5.2. Postmodern Tiyatro Anlayışı İçin Bir Çerçeve.....	59
5.3. Tiyatro Sanatının İşlevi İçin Bir Çerçeve.....	62
5.4. Postmodern Tiyatro Anlayışı Açısından Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski.....	63
6. SONUÇ.....	68
KAYNAKÇA.....	72

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Modernizm, Postmodernizm, çağdaş sanatın üzerinde en çok tartışıldığı iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki kavramın yeniden ele alınıp tartışılması çağdaş sanatın da yönelişinin belirlenmesi noktasında önemli görünmektedir. Postmodernizm, Modernizm'den bir kopuş, dolayısıyla "yeni" bir süreç midir? Yoksa, Modernizm'in kültürel mantığının bir sonucu mudur? Bu tartışma, çağdaş sanat düşüncesinin gündemini işgal eden en önemli sorun olarak gözlenmektedir.

Postmodern kuramcılarının, kuramlarını dünyanın yeni bir yorumlanması olarak kurguladıkları oranda, bütünsel bir söylem inşa ettikleri belirlenmektedir. Bu bütünsel söylem içinde oyunculuk sanatının yerinin belirsizliği, hem içerik hem de biçim açısından toplumsal yaşantıdan uzaklaşmasına ve işlevsizleşmesine neden olarak gösterilmektedir. Bugün çağdaş tiyatro düşüncesinin en önemli problemi budur.

Ayrıca, doğduğu günden bu yana toplumsal yaşantının akışı içinde, oldukça önemli görevler üstlenen tiyatro sanatının, entellektüeller arası bir iletişim aracına dönüştürülerek, yüzyıllardan bu yana getirdiği özüne aykırı bir biçimde kullanılmaya çalışıldığı saptanmaktadır



Yukarıda sözü edilen yanlarıyla, Postmodern çağda tiyatro sanatının aslında sanatbilim ölçütleri ile ; sanat felsefesiyle, estetikle yoğun bir çatışma içinde olduğu gözlemlenmektedir. Toplum için en iyiyi gerçekleştirme çabasındaki bir sanatın, kitleye yönelik her uğraş gibi, toplumsal açıdan değerlendirilmesi gerekliliğinin ortadan kalkmış olduğu saptanmaktadır. Özü gereği toplumsal olan tiyatro sanatı, günümüzde kişisel hırsların ve duygusal hamlıkların egemen olduğu bir sanatsal ortama dönüştürülmüş gibidir. Düşünsel sanatçı kimlikleri yerine, sansasyonel kişilikli sanatçı kimliklerinin, klişeleştirilerek öne çıkarılması ve bunun kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaştırılması, iktidarın depolitize ya da yanlış politize olmuş kitleler yaratma amacına hizmet etmekte olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Tiyatro sanatını bu denli hafife alır gözükmenin ardındaki nedenlerden biri burjuvazinin sanatsal üretkenliğinin giderek yokolmaya başladığı düşüncesidir. Bir başka neden ise toplumu, sanatın düşünsel boyutundan olabildiğince uzaklaştırma çabasıdır diyebiliriz. Depolitizasyon olgusunun sanatsal düzlemde olduğu kadar ülke içi yönetimlerde ve ülkeleri yöneten devletler bağlamında da karşımıza çıktığı gözlemlenmektedir. Amerikan kapitalizmine, aynı zamanda onun sanatsal yapılanmasına da küresel uyumu öngören tek kutuplu yeni dünya düzeninin, ilahi ve nihai bir boyut olarak kitlelere benimsetilmeye çalışıldığı saptanmaktadır. Geçmişteki baskı yöntemlerine pek sık başvurmeyen burjuvazinin, günümüzde çok renkli saptırmalarla depolitizasyonu ve küresel uyumu hayata geçirmekte olduğu düşünülmektedir. Bunun yanısıra, burjuva değerlerinin ve kültürünün yeniden irdelenmesinden hareketle alternatif tiyatro yapıları öneren Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski gibi iki önemli tiyatro adamının da postmodern tiyatro anlayışının kuramcısı ve uygulayıcısı olarak gösterilmeye çalışıldığı belirginleşmektedir.

Oyunculuk sanatının, günümüzde yaşadığı krizi ve bu krizin aşılmasına ilişkin önerileri değerlendirebilmek için, öncelikle bugün varolan sanatsal durumu doğru bir biçimde saptamak gerekliliği gündeme gelmektedir. Çünkü; bugün varolan durumu yakalamak, sanatbilimsel araçlarla bunları analiz etmek, oyunculuk sanatının yaşadığı krizin aşılmasının ve yeni bir tiyatro hareketinin sentezlenmesinin ilk şartı gibi düşünülmektedir.

Bu çalışmayla, Aydınlanma felsefesinin ölkülerinin geçerliliğini yitirdiği noktasından hareketle kendini temellendiren postmodernizmin bize sunduğu tiyatro anlayışının günümüz insanının beklentileri doğrultusunda bir tiyatro anlayışı olmaktan uzak görünümü ve tiyatro sanatını entellektüeller arasında bir iletişim aracı olarak gören postmodern anlayışın sıradan insanın düşlerini yansıtmaktan uzak yanı gösterilmeye çalışılacaktır.

Özetle bu çalışmanın problemi; postmodernist çerçevede, günümüzde oyunculuk sanatının işlevini sürdürüp sürdüremeyeceğinin araştırılmasıdır.

Amacı ise; postmodern tiyatro anlayışının, tiyatro sanatının yüzyıllardan bu yana getirdiği özüne uygun olmadığına sergilenmesidir. Bu çalışmada postmodernizm ve küreselleşme birbirine koşut ve günümüz dünyasının belirleyici öğeleri olarak varsayılmıştır.

Yaşadığı yüzyılın düşünsel ve sanatsal anlayışlarının kalıplarına sığmayan, yaşadığı günler için son derece ilerici, atılımcı, yenilikçi düşünceler üreten dehasıyla, yirminci yüzyılın ikinci yarısında tiyatro açısından beklenenin ötesinde bir önder olarak, Antonin Artaud'nun düşüncelerinin tekrar gündeme geldiği görölmektedir. Ansızın gündeme gelen düşüncelerinin çağın beklentileriyle çakışması Artaud'nun, Postmodern çağın tiyatrosunun önderi olarak değerlendirilmesine neden olmaktadır. Aralarında Grotowski'nin de olduğu pek çok tiyatro adamı için Artaud, tartışmasız esin kaynağıdır.

*Yoksul Tiyatro* kuramı ve uygulaması ile tiyatro sanatını oyuncu dışındaki tüm öğelerinden arındırmış, oyunculuk anlayışına yeni bir soluk getirmiş, oyun oynamayı bir yaşam süreci olarak değerlendirmiş olan Jerzy Grotowski de tartışmasız bu kaynaktan beslenmiştir.

Bu alışma postmodern çağın tiyatro anlayışı içinde değerlendirilen, ortak noktaları, oyun ile yaşamı birbirinden ayıran keskin çizgiyi ortadan kaldırmak ve tiyatroyu yaşamla kaynaştırmak olan Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'nin çalışmalarıyla sınırlandırılmıştır. İlgili terminoloji birinci bölümde ayrıntılı olarak aımlanacak ve tartışılacaktır

## İKİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERN ÇAĞA İLİŞKİN DÜŞÜNCELER.

Bu bölümde, çok farklı anlamlarda kullanılan postmodernizm terimi ve bu terimin taşıdığı çok çeşitli ayırt edici özellikler incelenecektir. Postmodernizm dikkatleri günümüz toplumunda ve kültüründe yer alan değişimlere ve büyük dönüşümlere yönelttiğinden dolayı pek çok insanın ilgisini çeken bir görünümde olduğu düşünülmektedir. Terimin birdenbire böylesine gözde bir terim olması oldukça şaşırtıcı bulunmaktadır.

Bu noktadan hareketle, bu tez çalışmasına aşağıdaki kavramlar ailesine göz atarak başlamanın yararlı olacağı düşünülmektedir: Modernlik ve postmodernlik, modernleşme, modernizm, postmodernizm ve postmodern durum. Bu sözcüklerin sık sık karıştırıldıkları ve birbirlerinin yerine geçebilen tarzlarda kullanılmakta oldukları saptanmaktadır. Bu alandaki birçok yazarın bu kavramlara değişik anlamlar yüklediklerini ve bunların kullanımlarını sıkça tersyüz ettiklerinin farkında olmak gerektiği düşünülmektedir. Tiyatro alanında bu anlam yüklerinin ters yüz edilmesi, Artaud ve Grotowski'nin tiyatro anlayışlarını, sanatın tıpkı ilkellerdeki gibi yaşamla kaynaştırılması, sanatla yaşam arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması ve sanatın yaşam özümsetilmesi gibi tartışmalı bir noktaya getirmektedir. Böylece insanın parçalanmışlığı onarılmaya çalışılırken, kişiliğinin yok edilmesi ve kitle içinde erimesine neden olacak tartışmalı sonuçları gündeme getirmektedir.

## 2.1. MODERNLİK

Modernliğin genellikle Rönesans ile birlikte ortaya çıktığının kabul edildiği ve Rönesans düşüncesi ile ilintili olarak tanımlandığı görülmektedir. Oldukça etkili olan Alman toplumbilim kuramının bakış açısından modernlik, ilerici ekonomiyi, yönetsel akılcılaştırmayı ve toplumsal dünyanın ayrılaşmasını tanımlayan bir görünümüdür ( ayrılaşma ile ifade edilmek istenen, örneğin; olgunun değerden, ahlaksalın kuramsal alanlardan ayrılmasıdır ). Bunlar modern kapitalist sanayi devletinde ortaya çıkan süreçler olarak betimlenmektedir. Kısacası modernliğin 18. yüzyılda Batı'da ortaya çıkan ve o zamanlardan bu yana toplumsal, ekonomik ve siyasal dizgeler demetine gönderme yapan bir özet terim olarak ele alındığı görülmektedir.

## 2.2. POSTMODERNLİK

Postmodernliğin modernlikten sonra neyin geldiğini bildiren ve modernlikle birlikte düşünülen başlangıç halindeki toplumsal biçimlerin başlangıç hallerindeyken çözünmesine gönderme yapan bir görünümde karşımıza çıktığı saptanmaktadır. Kimi düşünürler, postmodernliğin sanayi sonrası bir çağ doğrultusunda bir hareket olduğunu öne sürseler de, bu görüşün bir çok belirsizliğe konu olduğu gözlenmektedir: Postmodern, modernin bir parçası olarak mı düşünülmeli? Postmodern, bir süreklilik midir yoksa radikal bir kopuş mudur?

Postmodernliğin terim olarak bugünlerde çeşitli bireysel ve toplumsal kimlik biçimlerine vurguda bulunduğu düşünülmektedir. Postmodernliğin baskıcı bütüncüllük ve baskıcı bir siyaset yerine çoğulcu ve açık bir demokrasi üzerinde

durduğu tarif edilmektedir. “Aydınlanma Tasarısı” (Marksizm de bu tasarının bir parçasıdır) ile birlikte düşünölen ilerlemenin kesinkes gerçekleştiği düşünöncesinin yerini bugünlerde olumsuzluk ve çok anlamlılık bilincinin aldığı saptanmaktadır.

### **2.3. MODERNLEŞME**

Bu terimin çoğunlukla sanayiileşmede temellendirilen toplumsal gelişim aşamalarına gönderme yapmak için kullanıldığı saptanmaktadır. Modernleşme genişleyen kapitalist dünya pazarının süröklendiği bilimsel ve teknolojik keşifler ve yenilikler, sanayideki ilerlemeler, nüfus hareketleri, ulus devletin ve kitlesel hareketlerin oluşumuyla birlikte ortaya çıkan sosyo-ekonomik değişimlerin oluşturduğu bir birlik olarak tanımlanmaktadır.

### **2.4. MODERNİZM**

Modernizmin, yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve yakın zamana kadar çeşitli sanatlara egemen sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintilendirildiği gözlenmektedir. Modernizmin Klasisizm’e karşı bilinçli olarak geliştiği; deneyimin ve yüzeydeki görünüşün ardındaki gizli doğruyu bulma amacının üzerine önemle eğildiği saptanmaktadır. Şimdi adlarını sayacaklarımız çoğunlukla modern diye sınıflandırılmaktadırlar: Edebiyatta; Joyce, Yeats, Proust ve Kafka, şiirde; Elliot ve Pound, tiyatrodada; Strindberg ve Pirandello, resimde; Cezanne, Picasso, Matisse, Dışavurumcu, Fütürist, Dadaist ve Gerçeküstücü hareketler, müzikte; Schoenberg. Tiyatronun, sanayi toplumunun yabancılaşmış, mutsuz ve güçsüz insanına çıkış yolu göstermesi, insanın eski sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesine kavuşmasına yardımcı olacak bir işlev yüklenmesi yolunda arayışlar bu dönemin tiyatro hareketinin yönünü

belirlemektedir. Artaud'nun düşüncelerinde, Grotowski'nin uygulamalarında son halini alan bu anlayış en başta tiyatronun, özündeki yaşam cevheninden uzaklaştırılmasına karşı çıkar, tiyatronun, insanların temel gereksinimleriyle ilgili işlevleri yerine getiremez oluşunu eleştirmektedir. Tiyatronun kaynağı olan kutsal törenlerdeki taklit ögesinin yaşamsal değeri üzerinde durulmaktadır.

Modernizmin temel özellikleri şu biçimde özetlenebilir:

*“Estetik bir öz bilinç ve düşünömsellik; eşzamanlılık ve montaj lehine anlatı yapısının ürettiği; gerçekliğin paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; birleşik kişilik düşünün, Freud’cu “yarık özne” üzerindeki vurgu lehine reddedilmesi.. Modernizmi tanımlamaya çabalarken karşılaşılan sorunlardan biri de yukarıda sıraladığımız özelliklerden bir çoğunun <sup>1</sup> postmodernizm tanımlarında da karşımıza çıkmasıdır.”*

## 2.5. POSTMODERNİZM

Postmodernizmin, kapitalist kültürde özellikle günümüzde sanatlarda gelişen harekete verilen bir ad olduğunu gözlemliyoruz. Eğer modernizm modernlik kültürü olarak görülürse, o zaman postmodernizmin de postmodernlik kültürü olarak görülmesi gerektiği yönünde bir görüşün hakim olduğu gözlenmektedir. Postmodernizm teriminin 1960'larda New York'taki sanatçılar ve eleştirmenler arasında ortaya çıktığı ve 1970'lerde Avrupa'lı kuramcılar tarafından geliştirildiği saptanmaktadır. Bu kuramcılardan Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition* (Postmodern Durum) adını verdiği ünlü kitabında:

*“Modern çaın mesulastırıcı sövlencelerine (Büvük Anlatılar). bilim*

<sup>1</sup>Sokullu, S. Yayınlanmamış Ders Notları.

*aracılığıyla insanlığın ilerlemeci özgürleşimini ve evrensel olarak geliştirilmiş geçerli insanlık bilgisini öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insana felsefenin sağlayabileceği düşüncesine şiddetle saldırdığını saptamaktadır*.<sup>2</sup>

Postmodern kuramın bu anlamda evrensel bilginin ve temelciliğin eleştirisiyle tanımlandığı görülmektedir. Lyotard ortada tek bir us değil çeşitli uslar olmasından ötürü artık bütünleştirici bir us düşüncesi hakkında konuşamayacağımıza inanmaktadır.

Sanatta postmodernizmle birlikte düşünülen başlıca merkezi özellikler arasında şunların da varolduğu gözlemlenmektedir: Sanat ve gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; elit ve popüler kültür arasındaki sıradüzensel ayrımın çökmesi; biçimsel eklektizm ve kodların karışımı. Bu bağlamda parodi, pastiş,ironi, ve oyun öne çıkan izlekler olarak karşımızda durmaktadır. Bir çok yorumcunun postmodernlerin derinlik değil ama yüzey üzerinde duran bir örnekçeyi benimsediklerine dikkat çekmektedirler. Marksizm'e karşı oldukça eleştirel ve bunun yanında örtülü olanın açığa vurulmasının "ötesine geçen" her türlü kurama düşman oldukları saptanmaktadır. Sanatsal üretimin orijinalliği ve dahilik görüşünün yıkıldığı düşüncesiyle birlikte bu görüşlerin yerini bundan böyle sanatın sadece yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü belirginleşmektedir. Postmodernizmde ayrıca şunların da varolduğu söylenmektedir: Vurgunun içerikten biçime kayışı, gerçekliğin imgelere dönüşümü, zamanın sürekli bir şimdiler dizisinde parçalanması. Postmodernizmde devamlı olarak eklektizme, düşünümselliğe, öngöndericiliğe, aktararak söylemeye, yapıntıya, rastlantısallığa, anarşiye, parçalılığa, pastişe ve benzetmeye gönderme söz konusudur. Bunun da ötesinde, postmodernizmin son yıllarda gelişimiyle birlikte hemen herşeyi "metinleştirme" yönünde bir hareket doğurmuş olduğu saptanmaktadır: Bu anlamda tarih, felsefe, hukuk, sosyoloji, ve diğer disiplinler isteğe bağlı "yazı türleri" ya da söylemler olarak ele alınmaktadır.

<sup>2</sup>Lyotard, J.F. Postmodern Durum, Ara Yay., 1990.



## 2.6. POSTMODERN DURUM

Postmodern durum, çağdaş toplumlardaki toplumsal değişim sorununu incelememizde ve postmodernizmin başlıca ilgilerinden kimilerini anlamamızda bize yardımcı olabilecek bir kavram gibi görünmektedir. Bilime, bilgisayarlaşmış toplumlardaki bilginin değişen doğasına, anlatısal bilgi ile bilimsel bilgi arasındaki ayrımlara, bilginin meşrulaştırılması ve satılma tarzlarına ve gelecekte olabilecek toplumsal değişimlere ilişkin düşüncelere bizi kolayca odaklayabilecek bir yapıda olduğu gözlemlenmektedir.

Bugün Batı toplumlarının İkinci Dünya Savaşı'ndan beri doğalarını belli birtakım yönlerden radikal bir biçimde değiştirdiklerinin ayırında olmamız gerekmektedir. Toplum kuramcılarının söz konusu bu değişimleri betimlemek için çeşitli terimler kullandıkları gözlenmektedir: Medya toplumu, gösteri toplumu, tüketim yoluyla denetim altında tutulan bürokrasi toplumu, sanayi sonrası toplumu. Böylesine toplumlara ilişkin olarak geliştirilen gündemdeki bir başka betimleme de onların postmodern bir toplum olmalarıdır. Postmodernizm kısmen yeni bir toplum betimlemesi olduğu kadar kısmen de sanatlardaki yeni bir yönelişin tarifi olarak saptanmaktadır.

Lyotard *Postmodern Durum* adlı kitabında:

*" Son kırk yıl boyunca önde gelen bilim ve teknolojilerin giderek dille ilgilenir bir konuma geldiklerini saptamaktadır, dilbilim kuramları, iletişim ve sibernetik sorunları, bilgisayar ve onların dilleri, çeviri sorunları, enformasyon depolama ve veri bankaları. Teknolojik dönüşümlerin bilgi üzerinde oldukça fazla etkileri olduğunu belirleyip, makinelerin olduklarından daha da küçültülmesi ve ticarileştirilmesinin, bilginin elde edildiği ve sınıflandırıldığı mevcut*

*tarzı değiştirip bilgiyi kullanışlı ve sömürüye açık hale getirdiğini savunmaktadır*<sup>3</sup>.

Bilginin doğasının bu genel dönüşüm bağlamında değişmeksizin olduğu gibi kalamayacağına inanıldığı grlmektedir. Toplumların postmodern ağ olarak bilinen çağa girmeleriyle birlikte bilginin değergesinin de başkalaşmış olduğu saptanmaktadır. Bilginin artık satılmak için retildeği ve bundan böyle yalnızca bu amaç için üretileceği öngörülmektedir.

Son yıllarda bilgisayarlaşmış bilginin, üretimin ana gücü durumuna geldiğinin, geniş oranda kabul gördüğü saptanmaktadır. Bilgi, dünya çapında gerçekleşen iktidar rekabetinde ana bileşen olacak ve bir gün gelecek tıpkı ulus devletlerin toprağın denetimi için savaşmış olmaları gibi enformasyon denetimi için savaşacak olmaları akla yatkın bir düşünce olarak öne sürülmektedir.

Özünde bilginin doğasının, değişiminden kaynaklanan yeni yapılanmanın postmodern durum olarak adlandırıldığı bulgulanmaktadır.

## **2.7. MODERNİZM VE POSTMODERNİZM**

Pek çok düşünür arasında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yeni bir toplum türünün belirmeye başladığına dair genel bir duyumsayışın hakim olduğu dile getirilmektedir. zmlendiği biçime dayalı olarak toplumun çeşitli biçimlerde etiketlendiğini daha önce belirtmiştik: Tüketim toplumu, sanayi sonrası toplumu, izleyici toplumu, postmodern toplum v.b. Postmodernistler genelde bu yeni toplumun Maksizm sonrası bir toplum olduğunu ileri sürmektedirler. Marksist kuramın günümüzde modasının geçtiği iddiasında bulunan postmodernistlere göre Marksizm bundan böyle asla yeni toplumsal gelişmelere

<sup>3</sup>Lyotard, J.F. a.g.e.

uygulanamayacaktır. Bu savın çoğunlukla modernizme ve postmodernizme ilişkin olarak getirilen başka bir savla üstüste çakışmakta olduğu saptanmaktadır. Sözü edilen bu tartışmalarda başlıca sorunun şu olduğu gözlenmektedir: Aydınlanma tasarısı başarısızlığa uğradı mı uğramadı mı? Postmodernistler gibi, biz de bütün modernizm tasarısının kaybedilmiş bir davanın başlıca nedeni olduğunu ilan etmek durumunda mıyız? Yoksa tam tersine Aydınlanma ile kültürel modernizmin niyet ve amaçlarına daha da sıkı mı sarılmamız?

Modernlik tasarısı 18. Yüzyılda yaşayan Aydınlanma filozoflarının nesnel bir bilim, evrensel bir ahlak ve yasa ile özerk bir sanat geliştirme amacı güden çalışmalarıyla biçimlenmiş gibi görünmektedir. Kimi filozoflar bu özelleşmiş kültür birikimini gündelik yaşamı zenginleştirmek adına kullanma çabasındaydılar. Sanatların ve bilimlerin yalnızca doğa güçlerinin denetimine alınmasına değil ama aynı zamanda dünyanın, ben'in, ahlaksal ilerlemenin, kurumların, hakkaniyetin ve hatta insanın mutluluğunun anlaşılmasına önyak olacağını umdukları belirlenmektedir.

*“Ancak tüm olup bitenler Aydınlanmanın ümit ve ideallerinin tam tersi bir yönde gelişti. Aşama aşama her alan kurumsallaştırıldı bilim, ahlak ve sanat dünyasından kopmuş özerk birer alan durumuna geldi. Bilişsel-araçsal, ahlaksal-kılgısal ve estetik anlatım düşünme yapıları özel uzmanların denetimine girdiler”.*<sup>4</sup>

Dünyanın pek çok ülkesinde kültürel modernliğin bu günlerde bir çok ayrı alandan saldırıya uğradığı saptanmaktadır. Toplumsal kimlik yoksunluğunun, boyun eğmenin kaybolmasını, Narsizmi, statü peşinde koşturmaktan vazgeçilmesini ve başarıyla uygulanan rekabet ortamını ekonominin başarılı kapitalist modernleşmesinin değil ama kültürel modernliğin bir sonucu olarak görüldüğü ve eleştirildiği belirlenmektedir.

<sup>4</sup>Habermas,J. Modernity Versus Postmodernity,New German Critique,Aktaran, Mehmet Küçük,Vadi Yay.,1993,s.22.

Postmodernizm kavramının belirsiz bir kavram olduğu ve henüz tam anlamıyla anlaşlamadığı da belirtilmektedir. Kavramın yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma olasılığının oldukça yüksek olduğu öngörülmektedir. Nitekim kimi düşünörlere göre postmodernizm, işlevi kültürde ortaya çıkan yeni özellikler arasında ilinti kurmak amacıyla ortaya atılmış dönemselleştirmeye ilişkin bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Kavram ilk bakışta 1950'li yıllarla 1960'lı yıllar arasında oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı gibi görölmekte ve algılanmaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL TEORİ OLARAK POSTMODERNİZM - MODERNİZM

Postmodernizm tartışmalarının kültürel teori alanında modernist sanat biçimleri ve pratiklerinden koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimari, edebiyat, resim ve benzeri alanlarda yeni “postmodern” kültür biçimlerinin işaretleri olarak başladığı saptanmaktadır. Modernist sanatın ince işçiliğinin, bilimsel bigiçliğinin ve estetik talepkarlığının aksine, “yüksek kültür” ve “popüler kültür” biçimlerini karıştıran, estetik sınırları alt üst eden, sanatın alanını reklam imgelerini, televizyonun oldukça değişken mozaiklerini, soykırım sonrası nükleer çağın deneyimlerini kapsıyacak denli genişleten ve her zaman tüketim kapitalizmini çoğaltarak üreten postmodernist sanatın bölük pörçük ve eklektik bir yapıda karşımıza çıktığı saptanmaktadır.

Ayrıca iflas halindeki felsefe geleneğinin yerini alacak yeni bir postmodern felsefeye ihtiyaç olduğu iddialarının ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Bu modern felsefe geleneğinin, felsefenin sağlam bir temeli ve felsefi sistemlerin garantisi olarak hizmet edebilecek mutlak bir hakikat yatağı arayışı içindeki boş ve olanaksız rüyalar tarafından yıkıldığı iddialarını gündeme getirmektedir. Bu iddia felsefenin postmodern eleştirisinin habercilerini Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein ve Artaud gibi daha marjinal yazarlarda bulunduğu düşüncesini öne çıkarmaktadır.

1970'lerin sonuyla birlikte yeni postmodern teorilerin sahneye çıkmaya başladığı gözlemlenir. Jean Baudrillard yeni toplum, kültür, deneyim ve öznellik biçimleri yaratan radikal hakikatın taklitler ve suretler ürettiği bir postmodern toplum betimlemesi yaparken, Jean Francois Lyotard modernitenin büyük umutlarının sona erdiğine ve geçmişin totalleştirici toplumsal teorilerini ve devrimci siyasetini sürdürmenin olanaksızlığına işaret eden bir "postmodern durum" betimlemesi yapmaktadır. Marksizan toplumsal teorileri ve siyasetleri koruma girişiminde bulunan Frederick Jameson postmodernizmi "geç kapitalizmin kültürel mantığı" olarak yorumlanması gerekliliğini öne sürmekte ve böylece çağımızın büyük anlatıları (ya da en kapsamlı toplumsal teoriler) olarak totalleştirici Marksizan teorileri desteklerken postmodernizmin kendisini kapitalizmin yeni bir evresi içinde yer alan yalnızca kültürel bir mantık olarak göreceleştirmektedir. Habermas gibi diğer toplumsal teorisyenler ise tarihte postmodern bir kırılmanın ortaya çıktığı iddialarını reddederek, yeni muhafazakar ideolojinin bir biçimi olarak yorumladıkları postmodernizme saldırmaktadırlar.

Bunun yanı sıra birleşik bir "postmodern toplumsal ve kültürel teori" gibi birşeyin mevcut olmadığına dikkati çekmemiz gerekmektedir. Aslında sık sık "postmodern" olarak biraraya getirilen teoriler arasındaki çeşitlilik çarpıcı görünmektedir. Kendilerini postmodern olarak adlandıran ya da bu gibi terimlerle özdeşleştiren çeşitli toplumsal teorilerdeki postmodern verilerin yetersiz ya da tatmin edicilikten uzak bir şekilde tanımlanması da bir o kadar şaşırtıcı biçimde gözlenmektedir. Sonuç olarak bu bölümde postmodern toplumsal ve kültürel teori çeşitlerinin en çok öne çıkanlarını açıklamaya ve bunların moderniteden postmoderniteye geçiş dönemleştirmeleri, postmodernizmi nitelendirme tarzları, geleneksel toplumsal teorilere meydan okuma tarzları üzerinde odaklaşılacak ve sınırlılıklarına işaret edilmeye çalışılacaktır.

### 3.1. TARİHSEL ARKA PLAN

Aydınlanma Felsefesinin ölkülerini yitirdiği noktasından hareketle kendini temellendiren postmodernizmin ne olduğunun doğru anlaşılabilmesi için, öncelikle Aydınlanma düşüncesinin tarifini ve Aydınlanmanın negatif felsefesinin eleştirisini yapmanın gerekliliği gündeme gelmektedir. Çünkü pek çok düşünürün belirttiği gibi günümüzün manevi krizi Aydınlanma düşüncesinin bir krizi olarak tanımlanmaktadır.

Aydınlanma en özlü şekliyle, yeryüzünün gökyüzünden ayrılması olarak ifade edilmektedir. Aslında Aydınlanma, Tanrıya ve yeryüzünde onun adına kurulan despotluğa karşı çıkarken -yalnızca değil ama esasen- romantik ve özgürlükçü bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra, Aydınlanma tarihsel olarak, bütün bir feodalitenin kültürel ve siyasal eleştirisi olmayı aşırıp yükselen bir sınıfın, burjuvazinin yeniden kuracağı dünyanın kültürel ve siyasal ruhu olmaya başladığında, realist ve despot olmaktan kurtulamamakla suçlanmıştır.

Realist ve despot yanıyla eleştirilen burjuvazinin tarihte hiçbir zaman özgürlükçü bir rol oynamadığı ileri sürülmüş ve skolastiğin tanrısına karşı yeni bir Tanrı yaratmakta gecikmediği düşüncesiyle eleştirilmiştir. Böylece, Tanrı adına yöneten feodal egemenlik aygıtının ortadan kalktığı, bilim adına yöneten, burjuva egemenlik sistemi, kapitalizmin, eski üretim ilişkilerinin bağrından çıkıp dünyaya nasıl yayıldığı açıklanmaya çalışılmıştır. Artık Batı, Haçlı Seferlerine değil, insanlığın “geri kalmış” kısımlarına “medeniyet” götürmek için sömürgecilik seferlerine çıkacağı, dünyayı Batılılaştıracağı yeni bir döneme girmiş olmakla tanımlanmaktadır. Aydınlanmanın, böylece bütün eleştirel ruhunu yitirdiği, sömürgeci Batının meşrulaştırıcı ideolojik ve kültürel kimliği olarak donuklaşmış olmakla suçlandığı gözlemlenmektedir.

Pozitivizm, her şeyin, bütün olan bitenlerin, aklın sıradüzenine (hiyerarşisine) sokulabilir olduğunu, bunu yapabilecek olanın da bilim olduğunu ileri sürmektedir. Pozitivist bilimciliğin, realist ve despot burjuva Aydınlanmasının beyni olarak tarif edilmesinin özünde bu önermenin yattığı saptanmaktadır. Böylece, insan bilimlerinde de doğa bilimlerinin kesinliğinin aranmaya başlaması eleştirilmiştir.

*“Aydınlanmanın özünde eleştirel ve dolayısıyla negatif felsefesi eski toplum düzenini alaşağı edebilmiştir, ancak yeni düzenin pekişmesi için pozitif felsefenin bizzat insanlığın incelenmesine de aktarılması gerekmektedir. Beşeri bilimlerin alanı ampirik bilimlerin disiplini altına sokulduğunda entellektüel anarşi son bulacak ve bu oydaşmadan (mutabakat) dolayı yeni bir kuramsal düzen istikrara kavuşacaktır. Toplumun yasalarının bilinmesi yurttaşların mümkün reformun sınırlarını görebilmelerini sağlarken, yönetimler de oydaşmayı destekleyecek olan adım adım reformlar için toplumun bilimsel bilgisini temel alabileceklerdir, işlevsel bakımdan eski düzendeki Katolikliğe benzer bir biçimde yeni toplum düzeninin-sanayi toplumu-laik dini de bilim olacaktır”.*<sup>5</sup>

Pozitif dönemde, artık aşklarımızı bile hizaya getirecek yeni bir tanrının,sömürgeciliğin tanrısının,ortaya çıktığı dile getirilmektedir.

*“Bugün Bacon’un ütopyası, yani ‘doğaya praksiste hükmetmemiz’ dünyevi ölçütler içinde yerine geldiği için, Bacon tarafından egemen olmayanların üstüne atılan baskının özü açığa çıkmaktadır. Bu egemenliğin kendisiydi. Bacon’a göre hiç kuşkusuz insanın üstünlüğünü kanıtlayan bilgi şimdi egemenliğin çözülüşüyle yer değiştirebilir. Ama böyle bir olasılık karşısında güncelin hizmetindeki Aydınlanma kitlelerin eksiksiz şekilde aldatılmasına dönüşmektedir”.*<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Marksist Düşünce Sözlüğü (MDS), İletişim Yay., 1993, s.447.

<sup>6</sup>Adorno,T.W.- Horkheimer,M. Aydınlanmanın Diyalektiği I, Kabalıcı Yay.,1995,s.62.



Marksizmin pozitivist yorumcularının, mantıksal sonucu Stalin Dönemine uzanan bilimci ve despot bir toplum mühendisliği olarak Marksizme yol açtıkları saptanmaktadır. Böylece, pozitivism, sağda ve solda tartışmasız egemen olmuş, özgürlükçü eylemi ve düşü tutsak eden bir yapı kazanmıştır.

Aydınlanmanın, Tanrıyı gökyüzüne hapsedip yeryüzünde insana ait bir sistem kurmak istediği açık bir biçimde görülmektedir.

*“Aydınlanma, gelişen düşünmenin en geniş anlamında, başlangıçtan bu yana insanlardan korkuyu kaldırmak ve onları kendilerinin efendisi durumuna getirmek amacını gütmüştü. Aydınlanmanın programı dünyayı gizlerinden kurtarmaktı. Mitleri parçalayarak, ham hayalleri bilgi vasıtasıyla alaşağı edecekti. Ne var ki, tamamen aydınlatılmış yeryüzü bugün muzaffer bir felaketin belirtilerini taşıyor.”<sup>7</sup>*

Bu felaketin adı bugün *Yeni Ortaçağ* olarak tanımlanmaktadır. Alain Minc *Yeni Ortaçağ* adlı yapıtında durumu şöyle betimliyor:

*“Örgütlü sistemlerin yokluğu, her türlü merkezin kayboluşu, kaygan ve silik dayanışmaların ortaya çıkışı, belirsizlik, rastlantı, bulanıklık, zengin toplumların mafyalar ve yolsuzluklarla kemirilmesinden Rus kargaşasına varıncaya dek, her türlü otoritenin dışında sayılan giderek artan ‘gri alanlar’ın gelişimi. Aklın kurucu ilke olarak, uzun zamandan beri kaybolduğu sanılan ilkel ideolojiler ve boş inançlar yararına silinip yok oluşu. Kriz, sarsıntı ve spazmların sanki günlük yaşamımızın dekorları gibi geri gelişi. Düzenli evren gitgide daha küçük bir yer tutarken, bizim eylem araçlarımıza, hatta çözümlene olanaklarımıza giderek duyarsızlaşan alanların ve toplumların daha büyük bir yer kaplayışı.”<sup>8</sup>*

Minc, arka kapaktan aktarılan bu özetle *Yeni Ortaçağ*’ı olduğu gibi betimlemekle yetinmez, olumsuzlar da. Hemen hemen aynı betimlemenin yapıldığı Jean

<sup>7</sup> Adorno, T.W - Horkheimer, M. a.g.e. s.19.

<sup>8</sup> Minc, A. *Yeni Ortaçağ*, İmge Yay., 1996, s. Arka kapak.

Baudrillard'ın *Kötülüğün Şeffaflığı* adlı eserinde ise her şey olduğu gibi kabullenilir:

*“ İyilik ve kötülüğün bütünlüğü bizi aşıyor, ama bu bütünlüğü kabullenmeliyiz. Nesnelere kavramanın bu temel kural dışında hiçbir yolu yok. İyiliği ya da kötülüğü yüceltmek için bu ikisini birbirinden ayırmak saçmadır.”<sup>9</sup>*

(Baudrillard ile Minc arasındaki ayırım, Artaud ve Grotowski'nin tiyatro anlayışları ile postmodernistlerin tiyatro anlayışları arasındaki farkın belirlenmesinde bize yardımcı olabilir. Artaud ve Grotowski, içinde yaşadıkları çağı oldukça kapsamlı bir biçimde betimlemiş, bu doğrultuda olumsuzlamış ve bu olumsuz durumun aşılmasına yönelik, yeni sanatsal, daha da önemlisi kültürel programlar önermişlerdir. Oysa postmodernistlerin tiyatro anlayışında çağın betimlemesinin yapıldığı ancak herhangi bir olumsuzlamaya yer verilmediği gözlenmektedir.) Bu, postmodern düşünürün “lanetli yan teoremi”dir. Amacı, bir etik tartışması değil, her türlü özgürleşme projesinin (cinsel, politik vb.) gerçekleştiği çağımızda, orji sonrasında, her türlü temsil sisteminin çöktüğü, ne ekonomik, ne politik, ne de etik olarak başka bir dünya tasavvurunun anlamsız olduğudur. Başka bir dünya, bu an içinde yaşadığımız dünyadır. Baudrillard, akıldışı postmodern teorisyenlerin en açık sözlüsü olarak tanımlanmakta ve postmodernizmin siyasal, felsefi ve kültürel tartışma zeminlerine gericiliği çağırarak suçlanmaktadır.

Akıldışı akımların ortaya çıkışı, Jorge Larrain'in yinelediği gibi, Lukacs'ın dediğini doğrular gibi görünmektedir:

*“ Akıldışı kuramlar diğerleri arasında 20. yüzyılın sonlarına doğru görülen temel entellektüel eğilimlerden olan postmodernizme alan hazırlamaları nedeniyle önemlidir. Bu kuramlar akıl eleştirisinin çok erken başladığını göstermektedirler ve bizzat modernizm sürecinin bir parçasını oluştururlar. Postmodernizm, 18. yüzyıla kadar geri giden akıldışı kuramlardan etkilenmiş ve bu türün son örneği olmuştur, ancak modernizmden tam bir kopuş yaşadığını ileri sürmesi zor olacaktır. Lukacs akıldışıcılığın kapitalizmin gelişmesi*

<sup>9</sup>Baudrillard, J. *Kötülüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı Yay., 1995, s.104.

*sirasında ortaya çıkan büyük krizlere çok yakından bağımlı bir tepki (ikincil ve gerici bir olgu olarak çift anlamlı bir tepki) biçimi olduğunu öne sürmüştür. Nitekim akıldışıcılığın birinci dönemi Fransız Devrimi - ideoloji kavramının ortaya çıkması ile eş zamanlı olarak - ile, ikinci dönemi ise Paris Komünü sırasında ortaya çıkmıştır. Birinci dönem esas olarak burjuva akılcılığına muhalefet ederken, ikinci dönem komünizmin totaliter akılcılığını daha büyük bir tehdit olarak görmüştür. Bu yaklaşımın mantığı, kapitalist dünyada ortaya çıkan Birinci Dünya Savaşı ve son olarak da Mayıs 1968'de Fransa'da ve 1970'lerin sonu, 1980 ve 1990'larda görülen sürekli durgunluklar gibi birbirini izleyen krizler doğrultusunda anlaşılabilir. Bu durum Friederic Jameson'un postmodernizmin çağdaş kapitalizmin kültürel mantığı olduğu düşüncesini doğrular görünmektedir. Akıldışıcılığın belirli biçimleriyle kapitalizmin krizleri arasında yakın ve mekanik bir ilişki kurmaya çalışmıyoruz, ancak ikisi arasında bir bağlantı olduğunu hatırlamak da önemlidir.”<sup>10</sup>*

Özet bir çerçeve içinde anlatmaya çalıştığımız bu Yeni Ortaçağ, burjuva Aydınlanmasının sonuna işaret eden bir görünümde karşımıza çıkmaktadır. Aydınlanmanın, feodalitenin çöküş yıllarında güçlü bir Ortaçağ eleştirisi olarak, romantik ve özgürlükçü bir yapıda karşımıza çıktığı daha önce dile getirilmişti. Burjuvazinin bir sınıf olarak yükselirken, halkın bağrında (kentliler arasında) geniş kabul gören eşitlik, özgürlük, kardeşlik fikirlerini arkasına aldığı gözlenmektedir. Burjuvazi bir sınıf olarak iktidar olmayı becerdiği zaman, tıpkı daha önceki egemenler gibi toplumu hizaya sokmak, yeni bir düzen kurmak için yeni bir tanrı aradığı ve bulduğu saptanmaktadır, bu da: Bilim'dir. Böylece meşruiyetin ve iktidarın bilim adına kurulmaya başladığı belirginleşmektedir.

Bu Yeni Ortaçağ aynı zamanda Aydınlanmayla birlikte yaratılan, bilen, ne bildiğini ve ne istediğini bilen, eylemlerinin kaynağı yalnız kendisi olan, şimdiki dönüştürme yetisine sahip olan rasyonel ve merkezi öznenin de sonunu hazırlamakla suçlanmaktadır.

<sup>10</sup>Larrain, J. İdeoloji ve Kültürel Kimlik, Sarmal Yay., 1995, s.53-54.

Aydınlanma ile birlikte düşünme yetisinin sadece özneye ait bir yeti sayıldığı görülmektedir. Bu da düşüncenin nesne karşısında bağımsızlaşmasını sağlamış, çözülemez, dokunulamaz, irdelenemez bir nesne anlayışı yıkılarak, nesneyi çözümlenebilir ve sorgulanabilir bir hale getirmiştir. Öznenin nesnelere kendisi için egemen olunabilir şeylere dönüştürebilmesi; ancak kendisine yabancı olan bu nesnelere düzenlemesi yoluyla gerçekleşebilir. Bu noktada aydınlanmanın temel argümanı öznenin aklıyla doğanın bilgisine sahip olabileceği ve onu dönüştürebileceği olarak ortaya çıkmaktadır.

Postmodernizme göre, bugün, kimlik zamana ve mekana dayanarak kendini tanımlamaktan uzaklaştığı ya da artık tanımlayamadığı için özne kendi dayanaklarını, yani zamana ve mekana egemen olma gücünü yitirmiştir. Dolayısıyla artık kendi hayatı üzerindeki iradi denetimi varsayımı da çalkalanmakta, tümüyle bir yersiz, yurtsuzluk deneyimi yaşamaktadır.

Aydınlanma öznesinin kurucu ögesi; insanlar yalnızca nedensel zincirlerle sürüklenip gitmezler, bizzat nedensel zincirler başlatırlar varsayımıdır. İnsan kendi hayatını belirler, sorumluluk alır, karar verir, yaşamı üzerinde denetimi vardır. Ussal insanın elinde kalıcılığın güvencesi olarak şimdi içinde yaptığı etkinliklerle beslenen bir gelecekte başka bir şey yoktur. Akli ona gelecekte kalıcı olabilmenin yolunun şimdiyle ilişkili olmakla birlikte geçmişe mal olmak olduğunu gösterir, bu da şimdiyi sürekli müdahale edilmesi gereken bir değişim nesnesi haline getirir. İşte postmodernizmin öznenin sonunu hazırlarken saldırdığı yer tam da burasıdır: şimdinin ebedileştirilmesi, dolayısıyla değişim fikrinin silinip atılması. Yani tarihin sonu.

Artaud'nun düşüncelerinin bugün hâlâ geçerliliğini koruması ve Jerzy Grotowski'nin elinde çağın tiyatrosunun yönelişini belirlemesi tam da bu noktada açıklanabilir. Artaud'nun elinde şekillenen tiyatro anlayışı, O'nun içinde yaşadığı çağın son derece iyi özümsemesi ve tiyatronun geçmişle beslenerek, içinde yaşadığı "şimdi"yi bir değişim nesnesi haline getirir, ritüelden beslenerek Grotowski'nin elinde son şeklini alan bu yapı, aynı şekilde tiyatro anını, oyuncu-

seyirci ilişkisi açısından bir bir değişim nesnesine dönüştürmektedir. Bu yolla da karşılıklı bir değişimin oluşturulduğundan sözedilebilmektedir. Postmodernistlerin tiyatro anlayışında böylesi bir değişim fikri ile karşılaşılammamaktadır. “Şimdi” süreksizleştirilmiş, dondurulmuş ve sonsuzlaştırılmıştır. bu yapı içinde bize kalan tek şey oyalanmaktır. Bu oyalanma, içinde hiçbir değişim düşüncesi barındırmaz.

İşte bu, yeni Ortaçağ, burjuva aydınlanmasının sonu olarak tanımlanmaktadır.

*“Bu son, burjuva aklının gerçekten de salt tikel değil, üstelik genel olan ve böylece genel olduğu için kendisini yadsıyan faşizmi ardından yetişerek yakalayan, burjuva aklının sonudur.”<sup>11</sup>*

“Hiç umut yok mu?” Tüm modernizm-postmodernizm tartışması aslında bu soruya ilişkin gibi gözükmektedir. Lenin’in emperyalizm teorisi: kapitalizmin üst aşaması olarak emperyalizmin “içten içe çürüyen bir kapitalizm” olduğunun altını çizer. Bu bir “nihai çöküş” vurgusundan çok, “ya sosyalizm ya barbarlık” çağırısı gibi görünmektedir. Lenin’e göre; kapitalizm, bir toplumsal sistem (üretim tarzı) olarak bağrından çıkan tek devrimci sınıf tarafından yadsınana dek barbarlığa doğru yükselişini sürdürecektir.<sup>12</sup>

Ernest Mandel’in, günümüz kapitalizmini bu doğrultuda bir geç kapitalizm olarak nitelendirdiği görülmektedir. Jameson da Mandel’den ödünç aldığı bu üretim tarzı çözümlemesinin üstüne “geç kapitalizmin kültürel mantığı olarak postmodernizm” teorisini, bir kültürel teori olarak inşa etmeye çalışır. Jameson, çok çeşitli postmodernizm teorilerinin en işlevselinin kuramcısı olarak, “postmodern” diye adlandırılan durumun da neo-Marksizan çerçeve içinde teorileştirilebileceğine inanmaktadır.<sup>13</sup> Jameson, Mandel’in ekonomik teorisini kültürel dönemleştirmelerine temel alarak, 1960’lı yılların başlarından itibaren, kültür üretiminin “genel olarak meta üretimi ile bütünleştiği” yeni bir çağa girdiğimizi ileri sürer :

<sup>11</sup> Adorno, T.W. - Horkheimer, M. a.g.e. s.11.

<sup>12</sup> Lenin, V.İ. Materyalizm ve Ampiryokritisizm, Sol Yay., 1976.

<sup>13</sup> Kellner, D. “Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar”, Modernite versus Postmodernite içinde, Vadi Yay., 1993, s.246.

*“Giysilerden uçağa kadar bütün malların yeni görünüşler altında daha büyük miktarlarda ve hep daha yüksek devir hızlarıyla dalga dalga üretilmesi yolunda çılgın bir telaş artık estetik yeniliklere ve deneylere artan ölçüde hayati bir yapısal işlev kazandırır.”<sup>14</sup>*

Bu iyi niyetli neo-Marksizan yaklaşım da dahil olmak üzere, tüm postmodern düşünürlerin ortaya attığı soru ve sorunlar çerçevesinde sonuç olarak insanlığın evrensel kurtuluş ütopyasının reddine, tarihin sonuna, kapitalizmin ebediliğine vardırılan bir dizi düşünceyle karşılaşmakta olduğumuz saptanmaktadır. Bir birikim modelinden diğerine geçişin, yeni bir kültürel mantığı da beraberinde getirmekte olduğu tezinin, yani “klasik” altyapının üstyapı üzerindeki nihai belirleyiciliği düşüncesinin, postmodernizmi meşrulaştırmak değilse bile anlaşılır kılmakta kullanılan bir araç haline gelmesi, bir çok düşünür açısından suyun bulanıklaştırılması işlevini görmektedir.

Bazı düşünürler açısından da sorun, ne modernlik ne de postmodernliktir; tüm tartışmaların göbeğinde Marksizm vardır. Çünkü Marksizm, insanlığa evrensel kurtuluş ütopyası sunar. Madan Sarup’un vurguladığı gibi :

*“Modernliğe ve postmodernliğe ilişkin ihtilafın ideolojik mücadele bağlamında görülmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu tartışma örtük olarak Marksizmin dengesi ve geçerliliği üzerindedir.”<sup>15</sup>*

### 3.2. MODERNİZM İÇİN BİR ÇERÇEVE

Modern, modernizm, modernlik ve devamla postmodern, postmodernizm, postmodernlik üzerine her düşünenin “ayrı” bir çerçeve sunduğu belirgin biçimde görülmektedir. Bu altı kelimenin kuramcılarının sözlüğünde çoğu kez aynı anlamı ne yazıkki temsil etmedikleri gerçeğiyle de yüzyüze gelindiği

<sup>14</sup>Jameson’dan aktaran, Harvey,D. a.g.e. s.80.

<sup>15</sup>Sarup,M. Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Ark Yay.,1995,s.17.

belirlenmektedir. Bu başlık altında, yine de bir çerçeve çizmenin olanakları araştırılacaktır.

Modern üzerine düşünenlerden biri olan, Raymond Williams'ın, az sonra aktarılacak uzun paragrafında görüleceği gibi, postmodern perspektifin bize sunduğu tarih okumasından rahatsız olduğu saptanmaktadır.

*“Modern sözcüğü 16. yüzyılın sonlarına doğru, ‘şimdi’ sözcüğü ile eşanlamli kullanılarak ortaya çıkar, her şey bir yana Ortaçağ ve kadim zamanlardan ileriye doğru giden bir dönemi ayırt eder. Oysa çok hızlı bir biçimde ‘modern’deki şimdije yapılan atıf, ‘hemen şimdi’ ya da hatta ‘o sırada’ya çevrilir ve uzunca bir süredir de, hep geçmişe dönüp orada bulunduğu ‘çağdaşlığı’, bugün var olup olmamasıyla kıyaslamak için kullanıyor. Bütün bir kültür akımı ve anının başlığı olarak ‘modernizm’, o halde, 1950’lerden beri, genel bir terim olarak retrospektif (geçmişe dönük) olmuştur ve bu yüzden de, ‘modern’ hatta ‘mutlak modern’ sözcüklerinin, diyelim 1980 ve 1940 arasındaki geçerli olan anlamının ve uyarlamalarının önünü tıkamıştır. Biz hâlâ alışkanlık gereği ‘modern’ sözcüğünü bir ya da yarım yüzyıllık dünyadan söz ederken kullanıyoruz. En azından İngilizce’de (Fransızca kullanımı sözcüğün başta kazandığı anlamın bir bölümünü hâlâ korumaktadır) ‘avant-garde’ in, olaydan yetmiş yıl sonra hem dadaizm için hem de birkaç gün önce gittiğimiz marjinal bir oyun için ayırt edilmeksizin kullanıldığına dikkat edersek, bizim ölümcül derecede ayrı çağımızı adsız yada kimlik belirsizliği içinde bırakan, bu hem bilerek hem de farkında olmadan yapılan karışıklık, entellektüel bir sorun olmaktan çok, ideolojik bir perspektif haline gelir. Onun bakış açısıyla bize kalan tek şey postmodern olmaktır.”<sup>16</sup>*

Devamla Williams modernizm kapsamına alınan avant-garde akımların bir dökümünü yapar. Williams'ın tarih okuması rahatsız edici görünmemektedir. Herhangi bir sanat sözlüğünde de modernizm, 1880’lerde başlayan ve 20. yüzyıl

<sup>16</sup>Williams,R. “Modernizm Ne Zamandı”, Birikim,sayı 34,1992,s.54.

ortalarına kadar süren, geleneksel Avrupa kültüründen bir dizi kopuşu içeren, fütürizm, kübizm, gerçeküstücülük, konstrüktivizm, dadaizm vb. gibi çeşitli sanat dallarında ortaya çıkmış öncü sanat akımlarının tümüne verilen addır diye tanımlanmaktadır. Söz konusu olan kültürel bir dönemleştirme olduğunda, sorun üzerinde anlaşılabilir değil gibi gözlenmektedir: Modernist bir sanat ürününün özelliklerinin açığa serilebilir olduğu görülmektedir. Modernizmin estetik bir öz-bilinçlilik, eşzamanlılık, bitişiklik, montaj, paradoks, çift anlamlılık, belirsizlik, ve insansızlaştırma gibi tekniklerle sanat ürününü oluşturduğu görülür. Böyle bir teknisist bakışın postmodern retrospektif tarih için sorunlu olduğu saptanmaktadır. Çünkü aynı tekniklerin mantıksal sonucuna vardırıılarak postmodern sanat ürününün oluşturulma sürecinde de kullanıldığı belirlenmektedir. Örneğin:

*“Modern romancılar, anlatıyı dağınık biçimde kesintiye uğratmak için, çoklu perspektiflerden hareketle ifade eder, nesnelere güçsüz ‘karakterler’in bilinç altındaki ya da düşüncelerindeki gücünü açığa vurur ve birleştirici montaj mantığıyla bütünü inşa ederler-bunlar, potansiyel olarak eleştirel bir tarzda, bireysel öznenin parçalanışını aydınlatmaya hizmet ettikleri sürece.”<sup>17</sup>*

Bütün bunların postmodern romancılar için de, fazlası saklı tutularak, söylenebildiği açıkça görülebilmektedir. Toparlayacak olursak; kültürel olarak bile, modern ile postmodern olan arasında mimari dışta tutulacak olursa, belirgin bir kopuş (“devrim”) bulunmadığı saptanmaktadır. Postmodern, modernin tarihsel ve mantıksal uzantısı gibi görünmektedir, çünkü kendisini aydınlatmış, kendi hakkında konuşmuş olan “modernlik” tir.

Yine de sorun, postmodern zamanlar kavramı açığa çıktıktan ve bu denli yaygınlaştıktan sonra, bu kadar kolay geçiştirilebilecek gibi dile getirilmemektedir. Modern zamanlardan söz edilmektedir ve postmodernlere göre modern zamanlar kötü olarak tanımlanmaktadır. Tarihi modernlik ve postmodernlik olarak okumaya katkıda bulunan modernlik yanlısı düşünörlere göre ise modernlik iyi olarak tanımlanmaktadır. İşte kargaşanın bu kanatların hepsinin ayrı bir tarih okumasına sahip olmalarından kaynaklandığı görölmektedir.

<sup>17</sup>Lunn,E. Marksizm ve Modernizm, Alan Yay.,1995,s.339.



Lyotard'a göre modernizm, aydınlanmanın büyük anlatısıdır; bilimperver bir despotluktur. Uçsal olanı basitleştirmek, amacıyla postmoderni metaanlatılara yönelik inanılmazlık olarak tanımladığı görülmektedir. Lyotard, modernizmin, kitleleri büyük özgürlük anlatısı ile uyuttuğunu, her şeyi araçsallaştırdığını, bilimle kendisi dışındaki bütün büyük anlatıları hizaya getirerek (din vb.) totaliter bir toplumsal yapı kurduğunu savlamaktadır.<sup>18</sup> Aynı çerçevede, Baudrillard için de hemen hemen kabul edilebilir görünmektedir. Modernizm ardı sıra gelen, bilimsel, endüstriyel, siyasal ve kültürel dönüşümlerin bir bütün olarak, Aydınlanma ile birlikte yol açtığı hakim bir bakış açısı olarak tanımlanagelmiştir. Bu bakış açısı (bilimsel, siyasal, kültürel, ahlaki, vd.) bütün bir yüzyıla damgasını vurmuştur. Ayırıcı özellikleri, insan merkezlilik, bilime duyulan güven, olanaklı bir iyi gelecek için beslenen umut, araçsallaştırma vb. gibi insanın özne olmasının yanı sıra kendisini özne olarak görmesinin yol açtığı dönüşümlerdir. Modernizm böylece tarihi yeniden okumuş, insanlara sonu totalitarizme varan metaanlatılar anlatmıştır. Lyotard'a göre bu meta anlatılardan biri de Marksizm'dir.

Modernliği, büyük özgürlük anlatısı olarak gören ve bu yüzden vazgeçemeyen düşünürlerden Berman, modernizm için çizdiği çerçevede; kötü olan modernizme rağmen iyi olan bir modernlik kurgusundan söz etmektedir. Yani bir özgürlük anlatısı olarak modernlikten vazgeçilemeyeceğini, ancak modernizmin (bir aşırılık olarak) olumsuzluklarının törpülenmesi gerektiğini vurgulayarak savlamaktadır.<sup>19</sup>

Berman gibi Habermas'ta modernite projesini, bir ölçüde hayat alanının bilimsel-teknolojik rasyonalite tarafından kolonileştirilmesi ve bir uzmanlar kültürünün tahakkümü ile sonuçlanmış olmasına rağmen, toplumsal rasyonalite, adalet ve ahlakı arttıracak gerçekleştirilmemiş bir potansiyele sahip bir yapı olarak dile getirmektedir.<sup>20</sup>

<sup>18</sup>Ayrıntılı bilgi için bakınız; Lyotard,J.F. Postmodern Durum,s.6.

<sup>19</sup> Ayrıntılı bilgi için bakınız; Berman,M. "Modernlik/Dün,Bugün.Yarın", Birikim,sayı34,1992,s.43.

<sup>20</sup>Kellner,D. a.g.e. s. 252.

Kellner, Lyotard ve Habermasın buluştuğu ve kendisinin de katıldığı dile getirdiği tezi şöyle formüle etmektedir:

*“Modernite Marks ve Freud’un çağıydı; siyaset, kültür ve toplumsal yaşamın ekonominin gölge fenomenleri olarak yorumlandıkları ya da bilinçdışı bazında yorumlandığı çağdı.”<sup>21</sup>*

Perry Anderson Marksizm’i köklü bir modernizm eleştirisi olarak tanımlayıp, bu teze karşı çıkmaktadır. ‘Her birimizin özgürce gelişmesi sadece herkesin özgürce gelişmesi göz önünde bulundurulursa gerçekleşebilir’ diyerek sosyalist bir devrimin görevinin modernliği ortadan kaldırmak olduğunu ileri sürüp tartışmaya oldukça keskin bir bakış açısı katıyor. Ona göre modernlik terimi pozitif bir içerikten tamamen yoksundur: Modernlik, tek göndergesi zamanın geçişi olan derme çatma bir kavramdır.<sup>22</sup> Anderson’un tezi modernizm-postmodernizm tartışmasındaki “tartışmasız” Marksist perspektifi içermektedir. Anderson bir çok çağdaşının aksine, Marksizmin, ister modernlik olarak isterse de postmodernlik olarak kapitalizmin devrimci eleştirisi olduğunu dile getirmektedir.

Postmodern durumu soldan açıklamaya çalışan kuramcılardan Harvey ise, modernlik ve postmodernliği birbiriyle ilişkilendirirken, kapitalizmin içsel çelişkilerine vurgu yapmakta ve bu bakımdan kapitalizmin köklü eleştirisi olarak gördüğü Marksizmi “modernliğin dar çerçevesine” sıkıştırmamak gerektiğini savlamaktadır.<sup>23</sup>

Modern, modernizm, modernlik ve devamla postmodern, postmodernizm, postmodernlik birbiriyle karşıtlık temelinde değil, süreklilik temelinde ilişkili ve tümü ancak kapitalizmle, kapitalizmin erken ve geç mantığıyla anlaşılabilir kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Birbirlerine karşı kullanımlarıyla son derece anlamsız, ancak herhangi bir modernlik ya da postmodernlik taraftarı metinde Marksizm’e karşı okunmalarıyla işlev kazanan

<sup>21</sup> Kellner, D. a.g.e. s.253.

<sup>22</sup> Birkan, T. “Modernlik Olarak Sosyalizm ve Postmodernizm” Birikim, sayı34, 1992, s.61.

<sup>23</sup> Harvey, D. Postmodernliğin Durumu, Metis Yay., 1997, s.375.

sözcükler gibi görünmektedirler. Madan Sarup'un sözlerini tekralarsak, bütün tartışmanın, örtük olarak da olsa Marksizmle ilişkili olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bakış açısından, postmodern denilenin modernin eleştirisi değil, devamı olduğunun açığa çıkmasına ve sorunun modernizmin eleştirisi değil, kapitalizmin eleştirisi olduğu gerçeğinin altının çizilmesinde yardımcı olacağı düşüncesine inanılmaktadır.

Tiyatro tarihi dikkate alındığında, bu eleştirel bakış açısının yani, modernizmin değil de kapitalizmin eleştirisinin, en yetkin halini “*Epik Tiyatro*” anlayışı içinde Bertolt Brecht'in elinde şekillendiği görülmektedir. Köklerini “Aydınlanma Tasarısı”ndan alan modernizmin tiyatro anlayışı, Gerçekçilik akımının çevre etmenlerine ve toplumsal koşullara verdiği önem yerine, görünen gerçeğin ötesine ilgi duyan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Son derece deneysel bir yapıda olduğu ve hızını bundan aldığı saptanmaktadır.

### **3.3. POSTMODERNİZM İÇİN BİR ÇERÇEVE**

Postmodernizm teorisinin ana hatlarını açıklamadan önce, köklerini göstermenin gerekliliği gündeme gelmektedir. Bir önceki bölümde açıklanmaya çalışılan, postmodernizmin tarihsel ve mantıksal olarak modernizmin devamı olduğuydu. Kültürel teori olarak sınırlandırıldığında -ki birçok düşünür postmodernizmi böyle görmeye yatkın görünmektedir-: Postmodernizm modernizmden devrimci bir kopuşu karşılamaz. Ayrım noktası olarak postmodern sanat ürününün düşünümüllüğü, ironiyi, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastiche'i içerdiği (kapsadığı) öne sürülmektedir. Modernizmi çerçevelemeye çalışırken belirttiğimiz gibi bunlar, modernizmin girdiği serüvenin nihai sonucu olarak karşımızda durmaktadırlar. Tek fark, o da fark sayılabilirse, şudur: Modernistler marjinalci bir muhalefetin öznesi olmayı iyi ya da kötü başardılar (bazıları faşizmi estetize ettiler); postmodernistler ise kitle kültürünün bir parçası

haline geldiler. Bu da olağan bir süreç olarak tanımlanmaktadır, çünkü kapitalizm, artık, 20. yüzyılın başındaki hali ile kıyaslanamayacak kadar gelişmiş, kurumsallaşmış, yaşamımızın ve beyinlerimizin içine girmeyi başarmıştır. Bir farklılık olarak sunulan postmodernizmin yerellik vurgusu ise kendine güvenen Batı'nın Batımerkezliliği yeniden üretmesi olarak tanımlanmaktadır.

Eleştirel yaklaşmakla birlikte, modernizmin en görkemli teorisyen topluluğu olarak Frankfurt Okulu gösterilir. Habermas örneğinde görüldüğü gibi postmodernizm kuramcıları, bu görkemli modernist gelenekten beslenmekte, onu nihai mantıksal sonucuna vardırmaktadırlar. Bunu ifade de etmektedirler. Lyotard, eserinde eleştirel teori ile olan "eleştirel" ilişkilerini bir çok kez imler.<sup>24</sup> Docherty'nin de bu ilişkinin üzerinde ısrarla durmakta olduğunu saptamaktayız.

*"Postmodern konusunda yapılan çağdaş tartışmaların önemli bir kaynağı Frankfurt Okulu'nun çalışmalarında, özgül olarak da Adorno ve Horkheimer'in, 1944'te, 'Nazi terörünün sonu görülmeye başladığında yazılan' Dialectic of Enlightenment başlıklı metinlerinde bulunmaktadır. Bu eser, Lyotard'ın daha sonraki Aydınlanma sorgulamasının bir bakıma habercisidir."*<sup>25</sup>

Postmodern kuramcılar üzerindeki en etkili kişinin, Fransız düşünür, Foucault olduğu saptanmaktadır. Foucault'da, iktidar ile bilgi arasındaki ilişki merkezi bir yer tutmaktadır. Foucault, iktidarın devlette cisimleştiği anlayışından koparak ve farklı mahallerde, bağlamlarda ve toplumsal durumlarda iktidar ilişkilerinin mikro-politikasının yakından incelenmesine yönelmektedir.<sup>26</sup> İktidar, bir dizi mikro-toplumsal yapı ve toplumsal ilişkilerin her düzeyinde işlemektedir: "iktidar her yeredir" (dolayısıyla hiçbir yerde!). Bu önerme, her ne kadar bütüncül bir direniş stratejisi öneriyor gibi ise de Foucault'ya göre, hiç bir ütopyik düzenleme, dolayısıyla da Marksizm, iktidar-bilgi ilişkisinden baskıcı olmayan bir biçimde kaçınmaz. Foucault'a göre, Sovyetlerdeki (SSCB) baskı, ortadan

<sup>24</sup>Lyotard,J.F. Postmodern Durum s.20.

<sup>25</sup>Docherty,T. "Postmodernizm: Bir giriş", Postmodernist Burjuva Liberalizmi içinde,Sarmal Yay.,1995, s.14.

<sup>26</sup>Harvey,D. a.g.e. s.61.

kaldırma mücadelesi vermekte olduğu kapitalist sistemin içerdiği tekniklere ve bilgi sistemlerine başvuran ütöpik bir devrimci teorinin (Marksizmin) sonucudur. 60'lı yıllarda ortaya çıkan "yeni toplumsal hareketlerin" varlığını açıklamak için anlamlı görülebilecek bu tezler, yani Foucault'un teşvik eder görüldüğü türden yerelleştirilmiş mücadeleler, esasta, kapitalizme meydan okuma yönünde bir etkide bulunmamakla eleştirilmektedir.<sup>27</sup> Berman'ın belirttiği gibi:

*"Foucault, 1960'lardan gelip de 1970'lerde pasifliğe ve çaresizliğe kapılan bir kuşak için tarihsel bir kaçamak olanağı sunuyordu. Modern yaşamın baskılarına ve adaletsizliklerine karşı direnmeye çalışmanın bir anlamı yoktur. Çünkü özgürlük düşlerimiz bile zincirlerimize yeni halkalar eklemekten başka bir işe yaramaz; oysa, bunun hepsinin boşa olduğunu anlayabilirsek, hiç değilse biraz rahata kavuşabiliriz."*<sup>28</sup>

Nietzsche'nin, postmodern düşünürlerin en çok başvurdukları "modern dönemde yaşamış ama modern olmayan" düşünür olarak öne çıktığı gözlenmektedir. Bu çizginin taşıyıcısı Foucault'nun tarih tasarımının da fazlasıyla postmodernlerinkine uyum sağladığı gözlenmektedir.

*"Foucault'nun dünyasında özgürlüğe yer yoktur, ne de bir kurtuluş kuramına sahiptir. Güçlü olan, gittikçe büyüyen birtakım bütüncül dizge ya da mantıkların görüş açıları, güçsüz olan ise dünyayı duyumsamak isteyen okurdur. Foucault'un çalışmalarının eleştirel kapasitesi felç olmuştur, çünkü toplumsal dönüşüm tasarımının boş, tırvırı, ümitsiz olduğunu düşünür okur."*<sup>29</sup>

<sup>27</sup>Harvey,D. a.g.e. s.62.

<sup>28</sup>Gülalp,H. Modernist İyimserlikten Postmodernist Kötümserliğe,Türk-İş Yay, 1997,s.453.

<sup>29</sup>Sarup,M. a.g.e. s.120.

Foucault'nun kendi sözleriyle dile getirecek olursak:

*“Aralarında sürekli dolaysız bir savaşım geçtiği biri işçi sınıfından diğeri burjuvadan kurulu özneler olduğunu sanmıyorum.”<sup>30</sup>*

Bu yaklaşıma uyum sağlayan bir başka yaklaşıma da postmodern sosyolog, Baudrillard'da karşılaşılmaktadır.

*“Proleterya, proleterya olarak kendini yadsımayı başaramadı. Marx'tan bu yana bir buçuk yüzyıllık tarihin gerçekliği budur. Proleterya sınıf olarak kendini yadsımayı ve böylece sınıflı toplumu yıkmayı başaramadı. Bu başarısızlığın nedeni belki de iddia edildiği gibi, proleteryanın bir sınıf olmamasıdır. Sadece burjuvazi hakiki bir sınıftı ve dolayısıyla yalnızca burjuvazi kendini yadsıyabiliyordu. Burjuvazi ve burjuvazi ile birlikte sermaye, sınıfsız bir toplum doğurdu, ama bunun proleteryanın kendini yadsımasıyla ve bir devrimin sonucunda ortaya çıkacak, sınıfsız toplumla hiçbir ilişkisi yoktu. Proleterya ise yalnızca yok oldu. Sınıf çatışmasıyla aynı anda ortadan kayboldu.”<sup>31</sup>*

Baudrillard, kendi tarih şemasında modern zamanların var olduğunu, yaşandığını, ancak, artık, yeni bir “devrim” olduğunu (postmodern devrim) bu yüzden modern zamanların söylemlerinin artık geçersizleştiğini; bu arada, söylem denilen şeyin kendisinin de bir göstergeden, simulark'dan ibaret olmakla yok olduğunu öne sürmektedir. Baudrillard'a göre, postmodern zamanlarda yapılabilecek ya da gözlenebilecek olan tek şey, modern zamanlarda yapılanların simülasyonudur. Şeyler, göstergeler ve eylemler, düşüncelerinden, kavramlarından, özlerinden, değerlerinden, göndermelerinden ve amaçlarından kurtuldukları zaman sonsuza dek kendilerini üretirler. Baudrillard'ın söylem düzeneğinde temel yeri temsil almaktadır. Bütün her şeyin, modernliğin çöküşünün nedeni artık hiçbir temsil olanağının kalmamasında tanımlanmaktadır.

Postmodern epistemolojinin kuramcısı Lyotard'ın da benzer bir çerçeve sunduğu gözlemlenmektedir. Lyotard'a göre, temsili olanaklı kılan meşrulaştırım

<sup>30</sup>Sarup,M. a.g.e. s.102.

<sup>31</sup>Baudrillard,J. a.g.e. s.16.

sistemi, postmodern dönemde darmadağın olmaktadır. Bu değişim, bilginin postmodern toplumda edindiği yeni merkezi statüden kaynaklanmaktadır. Lyotard, Baudrillard'ı tamamlamakla birlikte, Baudrillard'da postmodern öncelikle bir toplum durumu olarak; Lyotard'da ise daha çok bir bilgi biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>32</sup> Temel tezi ise, gerçekliğin, dolayısıyla bilimsel bilginin de dil oyunları içinde kurulduğu,<sup>33</sup> postmodern dönemde bilimin meşrulaştırım sistemi (bilgisayarlaştırılmış toplumda bilginin toplumsallaşmasıyla) yerle bir edildiği için bir geçerlilik değeri bildirmediği üzerinedir.

Sonuçta Lyotard postmodern epistemolojisini dil oyunları üzerine kurmaktadır:

*“Toplumsal özne dil oyunlarının bu yayılmasında kendisini çözüyor gözükmemektedir. Toplumsal bağ dilbilimseldir, ancak basit bir iplikle dokunmamıştır. Hiç olmazsa iki farkı kurala itaat eden ve gerçeklikte sonsuz sayıdaki dil oyunlarınınca bölümlenmesi ile biçimlenen bir kumaştır.”<sup>34</sup>*

Açıktır ki, böyle bir durumda “temsil”in olanaksızlığı gündeme gelmektedir. Derrida, postmodernizm öncesi bir düşünür olarak, *yapıbozum* adı verilen düşüncesinde hem gösterilen ile sesli gösterilenin “bulunuşu”nu sorgulamakta; ayrıca, tek bir merkez, durağan bir özne, öncelikli bir gönderme noktası, mutlak bir temel ve ilk ilke anlayışlarının tümünü yıkmaktadır.<sup>35</sup> Derrida, böylece temsilin (epistemolojik, siyasal vb.) olanaksızlığını kuramlaştırmaktadır. Ona göre, doğru, anlamlar ve öznelliklerin nasıl ezeli ve ebediymişçesine kurulduklarını göstermek için, metinleri yapıbozuma uğratmak gerekir. Metni ya da ikili karşıtlıkları, yapıbozuma uğratmak, karşıtlığın baskı altında tutulan tarafını kurtarmanın yegane yolu olarak tanımlanmaktadır.

<sup>32</sup>Kellner,D. a.g.e. s.237.

<sup>33</sup>Lyotard,J.F. a.g.e. s. 35.

<sup>34</sup>Lyotard,J.F. a.g.e. s.53.

<sup>35</sup>Sarup,M. a.g.e. s.66.

Sonuç olarak, söz konusu olan postmodernizm olduğunda, postmodernistler için de, konuya dışardan bakan Marksistler için de en uygun çerçeve Baudrillard'ın çizdiği çerçeve gibi görünmektedir:

*"Postmodernite ne iyimserdir ne de kötümser. Yıkıntıdan arta kalanlarla oynanan bir oyundur. 'post' olmamız bundandır, tarih durdu, anlamı olmayan bir tür tarih sonrasındayız. Burada anlam bulamayacaksınız. O nedenle, sanki bir tür dairesel çekimmişçesine bu tarihin içinde hareket edeceğiz. Artık ilerlediğimiz söylenemez. sadece 'hareket' halindeyiz. Ama bu hiç de talihsizlik değildir."*<sup>36</sup>

Dünyanın değiştirilebilir olduğuna inananlar için ise bu durum çürümenin ta kendisi olarak tanımlanmaktadır. Callinicos'un dolaysızca belirttiği gibi;

*"Geçen yirmi yılın siyasal çalkantıları içerisinde Marksizme önce yaklaşan sonra uzaklaşan bir kuşağa, dünyayı değiştirmek için yapabilecekleri hiçbir şey olmadığını söylemek kadar gönül ferahlatıcı ne olabilirdi? Postmodernizm, büyük ölçüde, 1968-1976 yılları arasındaki müthiş iyimserliğin yarattığı devrimci umutların sönmesine verilmiş bir yanıt olarak görülebilir."*<sup>37</sup>

Çizdiğimiz çerçeveye koşut bir tiyatro yapılanması karşımıza çıkmaktadır. Bu yapı tiyatronun kendi içinde devinmesine karşı çıkmaz, ancak düşünsel ve sosyo-politik bağlar aracılığıyla bugüne müdahale edilmesini, totaliter bir tutum olarak, yadsımaktadır. Böylece tiyatronun yüzyıllardan bu yana getirdiği özü bir anlamda dikkate alınmamakta sadece biçimsel yanına vurgu yapılmaktadır. Postmodern çağın yarattığı parçalanmayı ele alıp, sanatçının sorumluluğunun yaratmak olduğuna, çağını yorumlamak, yeni ve olumlu çözüm arayışlarına girmenin, gereksiz olduğuna yapılan vurgular postmodern tiyatro anlayışının ayırt edici nitelikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

<sup>36</sup>Kellner,D. a.g.e. s.236.

<sup>37</sup>Callinicos'dan Aktaran, Gülalp,H. a.g.e. s.453.



## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **ANTONİN ARTAUD VE JERZY GROTOWSKI'NİN TİYATRO ANLAYIŞLARI**

Bu bölümde Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'nin tiyatro anlayışlarının tanıtılmasına çalışılacaktır. Bu tanıtım doğrultusunda elde edilecek bilgilerin, incelemiş olduğumuz modern-postmodern yaklaşımlar çerçevesinde, iki tiyatro adamının da sanatsal yönelişlerini anlamamıza, tiyatro sanatına olan katkılarını belirlememize, ışık tutacağına inanılmaktadır. Bununla birlikte, bu bölümün kapsamı içinde, oyunculuk sanatının çağdaş problemleri, Artaud ve Grotowski'nin çözüm önerilerinin bakış açısı esas alınarak ortaya konulmuş ve tartışılmış olacaktır.

#### **4.1. ANTONİN ARTAUD VE VAHŞET TİYATROSU**

Antonin Artaud çağdaş tiyatro anlayışının en önemli dönüm noktasındaki, büyük yaratıcılardan birisi olarak tanıtılmaktadır. Oldukça kısa yaşam öyküsüne, tiyatro adamı, düşünür, yaratıcı ve ozan kimliklerini sığdırmış, son olarakta yazdıkları doğrultusunda kimilerince "peygamber" olarak nitelendirilmiştir. Artaud'nun, Öncü Akımlar içinde, 1920'lerde Paris'te gelişmeye başlayan, gerçeküstücülük akımının kurucuları, önderleri arasında yer aldığı görülmektedir. Bu yüzden Artaud'nun günümüz tiyatro anlayışına katkısının çıkış noktası gerçeküstücülük akımı olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanısıra

Artaud'nun bir tiyatro kuramcısı olarak gerçeküstücü düşüncenin sınırları içinde değerlendirilmesinin, eksik ve yetersiz olacağı düşüncesinin yaygın olarak kabul edildiği görülmektedir. Büyük acılar ve gel-gitlerle, akıllılık ve delilik arasında sürdürdüğü yaşantısı, çağdaş tiyatro üzerindeki belirleyiciliğini incelemek üzere yola çıkan tüm araştırmacıların ilk durağı olmuştur. Bu bölümde de ilk olarak, bu anıtsal kişiliğin yaşam öyküsünün kısaca, özetlenmesinin düşüncelerinin anlaşılması açısından yararlı olacağı düşünülmektedir.

#### **4.1.1. Bir Tiyatro Adamı ve Oyuncu Olarak Antonin Artaud**<sup>38</sup>

1896'da Marsilya'da doğmuş olan Artaud'nun yaşamı onun tiyatro yönelimiyle bütünleşecek bir biçimde ilginçtir. Beş yaşındayken menenjit geçirmiş ve bu hastalığın kalıcı etkilerini ömür boyu taşımıştır. Baş ağrıları nedeniyle kullandığı afyon türevli ilaçlardan ötürü on dokuz yaşında bir klinikte kısa süreli bir tedavi görmüştür. Orta öğrenimini bir din okulunda tamamlamış ve ilk şiirlerini burada yazmaya başlamıştır. 1920'de Paris'e gelmiş, sembolist tiyatronun öncülüğünü yapan Lugne Poe'nin *Theatre de L'oeuvre*ünde küçük roller alarak tiyatro yaşamına başlamıştır. Daha sonra Charles Dullin'in tiyatro okuluna girer. İlk şiirleri bu yıllarda yayınlanır. Filmlerde rol almaya başlar ve en önemlisi, 1924'te gerçeküstücü hareket çevresine kabul edilir. 1925'te "*Centre Surrealiste*"ın yöneticisi olur. Merkezin kapanmasından sonra Roger Vitrac ve Robert Aron ile birlikte gerçeküstücü oyunlar sahnelemek üzere *Alfred Jarry* Tiyatrosunu kurarlar. İki sezon boyunca burada kendi yazdıkları kısa oyunları sahnelerler. İkinci oyunları olan Strindberg'in *Rüya Oyunu* nedeniyle kendi aralarında anlaşmazlık doğar. İsveç elçiliğinden parasal destek almaları, yapıtı burjuva seyirciye gala gibi bir açılışla sunmaları, Andre Breton ve diğer gerçeküstücü sanatçıların protestolarıyla karşılaşılır. İlk gece tiyatroyu basan otuz kadar sanatçıdan bazıları, ikinci oyun gecesinde olay yaratmaları korkusuyla tutuklanır. Bunun üzerine Robert Aron topluluktan ayrılır. Artaud, gerçeküstücü

<sup>38</sup>Candan,A. Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro,Yapı Kredi Yay. 1994,s.177,178,179.(Özetle Aktarılmıştır)

çevreden kopar. Bu kopuşun ardındaki gerçek neden ideolojiktir. Breton ve diğerleri kendilerini Marksizme yakın bulmakta, Artaud ise hristiyanca bir tutumla Marksizme karşı çıkmaktadır. Alfred Jarry tiyatrosunun son oyunu Vitrac'ın sahnelediği, *Victor ya da Çocuklara İktidar oyunu* olur. Tiyatronun kapanışından sonra Artaud altı yıl sahneden uzak kalır. Bu dönem yazı, konferans, film oyunculuğu gibi etkinliklerle yaşamını sürdürür. 1931'de Paris'te uluslararası bir sergide geleneksel Bali dans tiyatrosunu izler ve burada kullanılan jest dilinden etkilenir. Vahşet Tiyatrosu kavramı altında geliştirdiği, düşüncelerini bu yıllarda "*Tiyatro ve Simya*", "*Tiyatro ve Veba*", "*Sahneye Koyma ve Metafizik*" gibi eğretilmelerden yola çıkan denemeler biçiminde kaleme almaktadır. 1935'te İngiliz ozan Shelley'nin *The Cenci* adlı trajedisini kendi olanakları ile sahneler. Kuramsal tasarımlarının bir uygulaması olarak amaçlanan bu sahneleme, tam amacına ulaşmaz. Bu olaydan sonra tiyatroya ve bir anlamda hiç bir zaman ait olmadığı topluma sırt çevirerek Meksika'ya uzun bir yolculuğa çıkar. Tarahumara yerlilerinin yanında, bir ay süreyle uzun zamandır düşünüyü kurduğu gizli esrik yaşantılara gömülür, izinde koştuğu gizli bilgilerin doruğuna erişir. Ancak bu yaşantıdan sonra Avrupa'ya dönüşü tam bir iniştir. Eski dayanılmaz yalnızlığının içine tekrar düşer. İrlanda'ya gitmek üzere yeni bir yolculuğa kalkışır, ne var ki vapurda çevreyi rahatsız etmesi yüzünden tutuklanarak Fransa'ya geri gönderilir ve bir akıl hastanesine kapatılır. Yıl 1937'dir. İkinci Dünya Savaşının en gerilimli yılları, yakın dostlarının bile Artaud'yu düşünemedikleri bir dönemdir. Akıl hastanesindeki yıllarının uzunca bir bölümü Rodez'de bir klinikte geçer. Yararları çok tartışılan, 65 elektroşok uygulamasından sonra 1946'da Paris yakınlarında bir sağlık evine salıverildiğinde dişleri ve saçları dökülmüş, Tanrıyla hesaplaşma, tövbekarlık söylemine sığınmış, düşüncelerini düzenlemekten aciz bir Artaud çıkmıştır sanatçı dostlarının karşısına. Artaud 4 Mart 1948'de sağlık evinde rektum kanserinden ölür.

#### 4.1.2. Bir Başkaldırı Tiyatrosu olarak Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı

Antonin Artaud'nun tiyatro yaşantısının başlarında, hem dadacılar, hem de sürrealistlerle aynı düşünceleri paylaştığını ve aynı yöneliş içinde yer aldığını dile getirebiliriz. Artaud'da onlar gibi, geleneksel sanattan, modern endüstriyel yaşamdan ve batı uygarlığından nefret ediyordu. Bu nefretin ve karşı tavrın, Artaud'da farklı bir yapı kazanmasının nedeni olarak, tüm olumsuz yaklaşımları ve tavırları, olumlu eylemlere dönüştürmesi, kendinden öncekilerin nihilizmini, kısırlığını, ürünsüzlüğünü ve maskaralıklarını geniş bir devrimci kurama çevirmesi olarak gösterilir. Bu kuram savaş öncesi öncü tiyatro anlayışı ile günümüz modern tiyatro anlayışını birleştiren bir köprü, bir başka deyişle de günümüz öncü tiyatro anlayışını harekete geçiren bir motor olmuştur. Vahşet Tiyatrosu konusundaki iki bildirgesi ile tiyatro konusundaki yazılarını ve mektuplarını *"Tiyatro ve İkizi"*<sup>39</sup> (1938) adlı kitabında toplamıştır.

Artaud'nun isyanının son derece köktenci, ölümüne ciddi ve kendisini mesihçe sonuçlara yönelticek bir yapıda karşımıza çıktığı gözlenmektedir. Sınır tanımayan bir romantik, inançlarıyla bir isyan peygamberi, tüm sınırların ötesindeki aşırılıkları talep eden, eylemci bir kişilikle karşılaşmaktayız. Artaud varolan yapının topyekün değişiminden daha azına razı değildi. Bu değişim ve devrim tiyatrodan başlayacaktı.

Tiyatro Artaud'ya göre, seyircinin yalnızca eğlendiği, bilgi edindiği, kışkırtıldığı ya da tahrik edildiği bir yer değildi; tiyatro uygarlığın nabzının ta kendisiydi. Batı uygarlığının çökmekte oluşunun bir işareti de tiyatrosunun, böyle işlevsiz, tembel, işe yaramaz düşünceleri (sanat gibi) baştacı etmesiydi. Bu işlevsiz, çürümüş, anlamlarının içleri boşalmış, kavramların yerine, Artaud "kültür" kavramını koymak istiyordu. Artaud'ya göre Batı sanatı temelinde halktan kopmuş

<sup>39</sup>Artaud,A. Tiyatro ve İkizi, Yapı Kredi Yay. 1993.

uzaklaşmış ve insanları birbirinden ayırmış, dağıtmıştı ama kültür insanları bir araya getiriyor ve birbirlerine yaklaşıyordu. Sanat, cılız, işlevsiz ve fazlalıktı, kültür ise gürbüz, canlı ve işlevseldi. Sanat bir tek kişinin ifadeseydi, kültür ise yığınların, herkesin, tümün ifadesiydi. Bu yüzden Artaud'ya Meksika gibi ülkelerin primitif kültürleri ilgi çekici geliyordu. Bu tür kültürlerde her şey kamu yararına kullanılmak, gündelik yaşamda işlevsel hale getirilmek, ana hatlarıyla yararlı bir anlayışla yapılıyordu. Bu gibi kültürler, içgüdüsel yaşamı çok bilmişliğin ve kibarlığın katmanları altına henüz gömmemişlerdi. Bu tür kültürler içlerinde insan soyunun kendini yenileyebilmesi için umut verici nitelikler taşırlar. Bütün hakiki kültürler, totemciliğin ilkel ve barbarca araçlarına dayanmakta tümüyle içten gelen, vahşi yaşama tapınmaktadırlar.

Artaud, kültür ideasını, primitif ritüelle temellendirmiş ve bu primitif ritüeli uygar yaşamın içine yeniden sunmaya çalışmıştır. Bütün kurtarıcı düşünürler gibi dinsel bilinçlilikte, bir devrim yaratıp, bu kanalda değişim oluşturmaya çalışıyordu. Batının dinsel inançları, yaşamı büyüsel içeriğinden yoksun bırakmışlardır. İçlerini boşalttıkları kavramlardan ötürü insanın içgüdüsel yanını öldürmüşler ve kabul edilebilirliklerini yitirmişlerdir. Aztek yerlilerinin ritüellerinde kutsal ve tanrısal olanın, kendini kurban edici bir çılgınlık ve barbarca bir sevinç içinde ortaya konduğunu dili getiren Artaud, bu arketipal mantık-öncesi, primitif ruha inanıyordu.

Artaud, mitler tiyatrosu kurmak istiyordu. Yaşamımızı geniş, evrensel görünümü içinde tanımlayabilmek için ve bu yaşamdan, kendimizi keşfetmekten zevk duyacağımız imgeler çıkartabilmek için bu tiyatronun oluşması gerektiğine inanıyordu. Fakat bu mitler ne Yunan-Roma, ne de Hristiyan geleneğinden gelecekti. Çünkü bu mitler güçlerini yitirmiş ve yavanlaşmışlardı, tıpkı içinden fışkırdıkları uygarlık gibi.

Artaud, Vahşet tiyatrosunda tıpkı "psikanaliz" gibi, her zaman yıkıcı bir biçimde ortaya çıkan veya yıkıcı bir biçimde ifade edilen duyguların vücuttan,

bilinçten atılması, dışarı çıkarılması için bir yöntem arayışındaydı. Vahşet tiyatrosu, insanları kendilerini olduğu gibi görmeye itecek, kendileriyle yüzleşmelerini sağlayacak, maskelerin düşmesine, yalanların ifşa edilmesine, dünyanın bayağılığının, iki yüzlülüğün, gevşekliğin, ortaya dökülmesine neden olacaktır. Böylece tiyatro, seyircisini milliyetçilik, din ya da aşk adına başkaları üzerine çevirdiği şiddet dürtülerinden arındıracaktır.

Artaud tiyatrosunun en başta gelen işlevi, kötücül yanlarımızın, eski Orfik ve Eleusia törenlerinde olduğu gibi dualarla kovulması, suç işlemeye karşı duyduğumuz arzuların dualarla defedilerek, katharsis gibi eyleyerek, iyileştirerek, sağaltılması ve şiddete karşı duyduğumuz ilgilerin boşaltılarak kolektif olarak arındırılmasıyla ilintilidir.

Artaud'nun tiyatrosundaki ikiz (double) kavramı, Platon'un gerçek yaşamın taklitini olumsuzlaması gibi, o da yaşamın bir başka görünümü ya da sureti olan tiyatronun yaşama dönüşmesiyle bu yaşamın sureti olan "sahici" tiyatronun ortaya çıkacağı düşüncesiyle ilgilidir. Bilinç altına tutulmuş bir çeşit aynadır. Nietzsche'ye göre, insan hayvanların en zalimidir. Bundan dolayı tragedyalarda, boğa güreşlerinde ve çarşıta mutluluğu bulur. Bu zalimliğin insanlık idealleriyle bastırılması dünyayı hasta, benzi atık ve kimliksiz yapmıştı, hatta bu kahramanca vahşet çok geçmeden masumların bürokratik, sistematik boğazlanmasına dönüşmüştür. Peygamberce kehanetlerde bulunan Nietzsche gibi Artaud'da insanın yeniden keşfi ile ilgileniyordu. İnsanlığın iki bin yıllık hristiyanlık molozu altında kalmış metafizik artıklarını, kalıntılarını arıyor, özündeki kaynağı keşfetmeye çalışıyordu. Nietzsche'de, Artaud'da, hristiyanlığın insanın psikik enerjisini boşalttığı inancındaydılar. Artık inanmadığımız dogmaların, doğal ve büyümlü eşdeğerlerini arıyorlardı. Nietzsche'ye göre çözüm, Sokrates öncesi Grek dünyasına dönüşte yatıyordu. Artaud'ya göre ise Batı uygarlığının ve modern endüstriyel yaşamın kirletmediği kültürlerde. Her ikisi içinde yazmanın amacı; güzel duygularını, yaşamın tutkulu ve ihtiraslı anlamlarını yitirmiş bu dünyanın yeniden keşfedilmesi, anlaşılması ve eski haline döndürülmesi ile ilgiliydi.

### **4.1.3. Tiyatral Sözüň Deęer Yitiriři Açısından Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı**

Edward Gordon Craig, tiyatronun, dans, hareket ve jestlerden doğduğunu dile getirip, tiyatroda yazarın, dolayısıyla metnin yüzeysel olduğunu söyleyip, yönetmenin başat öğe olduğunu söylüyordu.

Adolph Appia da metinden daha çok, oyunculuğa ve sahnesel etmenlere öncelik tanıyordu.

Vsevolod Meyerhold, metne bağımlı olmak ve edebi olmaya karşı çıkıp, içsel yaşamdan Dionisyakça bir konsantrasyon elde edilmesini gerektiğini vurguluyordu. Meyerhold, Commedia dell'arte ve Noh tiyatrosundan, sirk ve jimnastik'ten yararlanıyor, oyunculukta bu öğeleri kullanıyordu. Meyerhold için oyun metninin önemi gittikçe azalıyordu. Bu yanıyla Peter Brook'a öncülük ettiği görölmektedir.

Bugün Grotowski ve Brook'un elinde sözüň değer yitirişi daha farklı noktalara gitmiştir. Bu büyük dinamik ve parlak yönetmenlere sözüň değer yitirişi açısından Antonin Artaud'nun esin kaynağı olduğu vurgulanmaktadır. Doęu kültürüne olan ilginin ve Doęu Tiyatrosu'nun söze daha az dayanmış olması da bir başka etki olarak ortaya konmaktadır.

Artaud'nun, zihinsel ve fiziksel varlığında her öğeyle ilgisini koruduğu ve ilişi kurduğu sürece tam anlamıyla canlı olduğunu hissettiğini söylediği görölmektedir. Artaud'nun, tiyatroyu, nefret ettiği insanlık durumundan kaçış için kullanma eğiliminde olduğu gözlenmektedir. Tiyatro ile yenilenen bir yaşam duygusuna inanmamız yönünde vurgu yapmaktadır.

Anti-düalist yanı en güçlü, dürtüsü olarak tarif edilmekte, fiziksel ve zihinsel bilinçlilik arasında ayırım yapmayı yadsıması bununla açıklanmaktadır. Sanat yaşamının başlangıcında, Artaud'nun sözcüklere karşı kararsız ve karışık duygular içinde olduğu saptanmaktadır. Dergilerde çıkan ilk yazılarında, metne karşı hâlâ bu duygular içinde olduğu gözlenmektedir.

Artaud'nun gerçeküstücülüğü, tiyatro ile ilgili düşüncelerine, kavramlarına baskın bir biçimde yansımaktadır. Gerçekliğin yüzeyselliğinden kaçış için şunu önerdiği gözlenmektedir; kendimizi yalnız tüm gerçeklik ve olasılık düzeylerinden kurtarmakla kalmamalı, mantıktan da arınmalı ve yeniden mistik olmayı öğrenmeliyiz.

Artaud'nun, 1931'de Paris'teki bir sergide, Bali dansçılarının gösterilerini izleyince, Vahşet Tiyatrosunun eksen düşüncesini geliştirdiği vurgulanır. Artaud'nun içsel ve dışsal realitelerin arasındaki ikilemin üstesinden gelme aracı olarak tiyatroyu, dürtü ile söz arasındaki engelleri birleştirecek bir köprü olarak gördüğü göze çarpmaktadır.

Yeni bir tavır ve yeni bir ses kullanımı arayışından "metafizik" kavramının doğduğu anlaşılmaktadır. "Metafizik İdeası" sesin ve jestin yeni kullanımlarını ortaya çıkaracak gibi görünmekteydi. Böylece tiyatro, soyut ve somutun engin kimliğinin deneyimsel gösterisi olabilecekti.

Artaud'ya göre, sözcükler yapılarından ve klişeleşmiş kullanımlarından ötürü herşeyi dile getirmekte yetersizdirler. Sözcükler düşünceyi, özgürce harekete geçirecek, gelişimini kışkırtacak yerde düşünme sürecini durdurur ve paralize ederler. Konuşulan dile bir başka dil, eklemek istediğini söyleyerek böylece dilin büyüsel etkinliğini, çoktandır unutulmuş olan gizemli potansiyelini yeniden düzenleyeceğini, dile bu gücünü geri vereceğini vurgulamaktadır. 1932 Martında "Vahşet Tiyatrosu" deyimini ilk kez kullanmış, "vahşet" in bir sadizm, kandökücülük veya dehşet konusu olmadığını vurgulamıştır. Bu sözcüğü kullanmakla, dilin kökenlerine geri dönmek istediğini, bu kökenlerin daima, soyut kavramlar yoluyla somut bir düşünceyi ve kavramı akla getirdiğini vurgulamıştır.



Artaud'ya göre vahşilik; sıkı disiplin, çalışma azmi, amansız bir dayanıklılık, geri dönülmez ve mutlak bir kararlılık demektir.

Vahşet Tiyatrosu kuramları, yönetmeni sahne üzerinde metni tekrar yazan bir yazara, yani yeni bir yaratıcı formasyona sokan farklı bir tiyatro pratiğine doğru yönlendiriyordu. Artaud'nun etkisi Appia, Craig, Meyerhold, Piscator'un etkilerinden soyutlanamazsa da, Artaud'nun düşüncelerini formüle edişi öyle derin etkiler yapmıştır ki, Batı Avrupa'da ve Amerika'da son ciddi tiyatro akışı; Artaud'dan önce ve Artaud'dan sonra olmak üzere ikiye ayrılmıştır denilebilir.

Artaud'nun çabası; hem evrensel bir 'dil'e, hem de sözcükleri kullanmadan gizli iç yaşantımızı ifade eden bir tiyatro diline ulaşmaktı. Yoğun olarak Hint felsefesinin etkisi altında ve onun doğrultusunda, sözcüklerin tüm yaradılışın temelinden, Tanrıdan, yayıldığına inanarak şu primitif inancı kabul etmişti; sözcükler yaradılıştan, fiziksel güce, kudrete sahiptirler. Bu yüzden büyü (büyülü sözler) çok güçlü bir silah olabilir.

Dile(sözcüklere) olan inancın yitirilmesi kısmen akılcılığa olan inancın yitirilmesi olarak tanımlanır. Dünyanın katı kabuğunu anlatan kelimelerden hiç bir şey öğrenilemeyeceği vurgulanır.

#### **4.1.4. "Eylem Durumundaki Metafizik" Açısından Antonin Artaud'nun Tiyatro Anlayışı.**

Artaud, 'sözün' değerini tiyatronun diğer etmenleri uğruna feda ederken başka bir tiyatro dili peşindeydi. Bu edebi olmayan, hayatla bağlantı kurabilmek için, tavırları, kelimeleri, sesleri, ışığı ve karanlığı kullanan yeni bir dil idi.

Tiyatronun iletişim araçları yeniden keşfedilmeliydi. Böylelikle seyirciye kendi gizli suçları, tuhaflikları, saplantıları, sergilenebilecek ve bu yolla seyircinin,

yaşamın mistik, metafizik anlamını yeniden anlaması, keşfetmesi olanaklı hale gelecekti. Tiyatronun işlevinin seyirci ile oyuncu arasındaki bilinçaltı bağları yeniden kurma olduğu düşüncesi vurgulanıyordu.

Artaud, Alfred Jarry Tiyatrosu'nda dört oyun sergilemişti. Bu sahnelemelerde, tiyatronun, şiir ve resmin sahip olduğu özgürlüğe kavuşması, bu özgürlüğün tiyatroya yeniden iade edilmesi amaçlanmıştı. Bu anlayışın 'bütüncül tiyatro' formülü ile gerçekleştirilmeye çalışıldığı gözlemlenmektedir.

Bu sahnelemelerin ortak noktaları, hepsinin de tüm toplumsal formlardan bağımsız olmalarıydı. Bunu gerçekleştirebilmek için tiyatro, işitsel ve görsel ritimleri geliştirmeliydi, ancak bu yolla seyirciden istenen, esrik, sayıklama durumu (metafizik anlak) hayata geçirilebilirdi.

Artaud'nun konuşma dilinin acizliğine, güçsüzlüğüne inandığı görülmektedir. Avrupa tiyatrosu, bu dili nasıl konuşacağını, nasıl kullanacağını bilememişti. Tiyatro, aşk ve görev gibi temalarla, psikoloji ve rol analizi üzerinde durmayı yeğlemiş ve mistik, dinsel güçlerini yitirmişti. Oysa Doğu Tiyatrosu böyle psikolojik konularla uğraşmamış, metafizik eğilimleri vurgulamıştı. Böylece gösterimin dilini oluşturan tavırlar, göstergeler, pozlar, ses dolgunluklarının ve yüksekliklerinin kompleks yapısını kullanmıştı. Artaud buna 'arı tiyatro' adını verdi ve yeni bir yaklaşım olduğunu iddia etti. Bu yeni yaklaşım; 'dilini şiiri' yerine 'uzamın şiiri'ni koymuştu. Bu yeni yapı, metnin ve sözün üstünlüğünden çok, sahneye koyuşa ve yönetmenin rolüne yeni bir yaklaşımı vurguluyordu.

Artaud'nun sahnelediği bu oyunlarda, yazınlar, mantıktan ve mantığın sonuçlarından yoksundular. Tıpkı gerçeküstücülüğün buyurduğu gibi. Karakterlerde derinlik yoktu, kimlikleri silikleşmiş bireylerin üstüne, yığınların dinamiği geçirilmeye çalışılmıştı.

Sahne Dili seyirciyi sarsmak için kullanılmak istenmişti; kelimenin doğasındaki semantik niteliklerle değil de, konvasiyonel olmayan kelimeleri

kullanma yoluyla. Bu dil çoğunlukla basit ve yineleyici karakterdedir, hele gerçekçi olmayan tarzda söylendiğinde tersinleme duygusu yaratır. Bu dile, çığlıklar, haykırışlar, feryatlar, soluk alış verişler, lehçeler ve karından konuşmaların eşliğiyle, uzun susuşlar, olmadık yerlerde duraklamalar, konuşan birçok sesin birarada söylenişi, umulmadık garip ses efektleri de eklenince hiç gerçekçi olmayan, önceden kestirilemeyen çok çeşitli ve zengin bir dilin gösterimi ortaya çıkar. Bu yapıdaki senaryoların daha sonra Absürd tiyatronun benimsediği tarzda parçalanmayı kullanarak sürdürdüğü gözlenmektedir.

Artaud kelimeleri yadsımış ve Avrupa tiyatro anlayışında sözün diktatörlüğüne dikkati çekmişti ama onun en çok ilgilendiği şey, 'eylem durumundaki metafizik' adını verdiği yapıyla, oyunun işitsel cephesini yeniden kurmaktı. Konuşulan dilden bir metafizik çıkarmak, dilin genellikle ifade etmediği, anlatmadığı dili anlatmaya çalışmak olarak tarif edilmektedir. Bu konuşulan dili olağan dışı biçimde yeni ve alışılmadık tarzda kullanmak olarak tanımlanır. Fiziksel sarsıntıları, darbeleri elde edebilmek için, onun olanaklarının ortaya çıkarılması şeklinde betimlenir. Konuşma biçimini, tonunu öyle açık ele almalıdır ki, bir şeyi açıkça belirttiği ölçüde, darmadağınık edecek gücü yeniden kullanabilsin. Dilin, en bayağı yararcı biçimine karşı yine dili kullanmalı, dili tuzağa düşüren kullanımına karşı kullanılmalı ve dilin en sonunda da bir sihir biçimi olarak ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu yapı 1935'te sahnelenen *Les Cenci* oyununda uygulanmaya çalışılmıştı. Tüm bu özenli örgütlenme ve düzenleme fiziksel gerçeklikten çok zihnin metafizik dünyasını dışa vurma amacına hizmet etmek üzere tasarlanmıştı. Bunların hepsinin üstünde de Vahşet Tiyatrosu'nda kelimelerin dili yerini, uzamın diline bırakmaktadır.

Şifreler, göstergeler, tiyatral uzamın kullanılmasına olan ilgisi, temsil metnini yazılı metnin üzerinde tutması, görsel ve işitsel tavırları planlaması, olaylar dizisi ve gösterinin çifte sorumluluğunu üzerine alacak tek bir yaratıcı olarak yazar/yönetmen işlevini yeniden tanımlama çabalarıyla birlikte Artaud tiyatronun ilk göstergebilimcilerinden sayılmaktadır.

Artaud'nun ilgisi gösterisel olanın olanaklarıydı, müzikal araçlar, ışıklar ve ışıklama, giysiler, oyun yeri ve seyir yeri arasındaki ilişki, nesnelere, maskeler, aksesuarlar, oyuncu ve onun yorumu, bunların hepsi Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu için öngördüğü, olanaklar olarak tanımlanmaktadır. Artaud'nun sahnelediği oyunların az olduğu ve bu yapımların, seyircilerin de eleştirilenlerin de ilgisini çekmediği belirlenmektedir. Buna rağmen Artaud'nun kuramlarının, geleneksel olmayan, öncü tiyatro hareketlerinde, sürekli bir etki bıraktığı gözlenmektedir. 1950'lerin Happeninglerinde, 1960'ların, Grup Tiyatrosu hareketlerinde, Yirminci yüzyıl'ın birçok yönetmenleri üzerinde, seyirciyle yakın bir iletişim yaratılması, çerçeve sahnenin yadsınması konularında çok etkili olduğu saptanmaktadır. Hiç kuşkusuz Artaud'nun deneyimleri sözel olmayan tiyatroyun sözel konuşma tarzı üzerinde yeni ufuklar açan bir etki yapmıştır. Bu sözsüz olmayan tiyatroya, kelimeler yerine seslerle iletişilecek ve görsel ve fiziksel olan, edebi ve işitsel olanın egemenliğini kıracaktı. Artaud ile dramatik metin temsil bütünlüğü içinde önemli bir değişime uğramaktadır. Çünkü temsil metni her şeyin üstüne ve önüne geçmektedir.

#### 4.2. JERZY GROTOWSKI VE YOKSUL TİYATRO

*"Grotowski biriciktir.*

*Niçin?*

*Çünkü dünyada başka hiçkimse, bildiğim kadarıyla Stanislavski'den beri hiçkimse oyunculuk olgusunu, oyunculuğun doğasını, anlamını, zihinsel-fiziksel-coşkusal süreçlerinin doğasını ve bilimini Grotowski kadar derinlemesine ve tam olarak incelememiştir.*

*Tiyatrosunu bir laboratuvar olarak adlandırır. Öyledir. Bir araştırma merkezidir. Yoksulluğun bir sıkıntı, para azlığının deneyleri otomatik olarak*

*çökerten yetersiz araçlar için bir özür olmadığı, belki de tek avant garde tiyatrodur. Grotowski'nin tiyatrosunda, bütün hakiki laboratuvarlarda olduğu gibi, deneyler bilimsel olarak geçerlidir, çünkü asıl koşullar gözlemlenir. Onun tiyatrosunda, küçük bir grubun mutlak yoğunlaşması ve sınırsız zaman vardır.”<sup>40</sup>*

Peter Brook'tan, aynen aktarılan bu bölüm, Grotowski'nin ne yaptığını ve tiyatrosunun ne olduğunu aslında çok iyi tarif etmektedir. Artaud'nun 'asıl evladı' olarak nitelendirilen, Jerzy Grotowski'nin, yaşamı ve tiyatro anlayışı bu bölümde incelenip, tanıtılacaktır.

#### **4.2.1. Bir Tiyatro Adamı Olarak Jerzy Grotowski** <sup>41</sup>

1933 doğumlu Jerzy Grotowski'nin, çağdaş tiyatroya yön veren yenilik hareketlerinin en önemli temsilcisi ve doruğu olarak nitelendirildiği görülmektedir. Grotowski'nin alışılmışın ötesinde arayışlara yönelmesi; Hıristiyan Batı Kültürü'yle yetişmiş, öğrencilik yıllarının sonuna doğru Çin, Hindistan, gibi yerlere yaptığı gezilerde Doğu Uygarlığı'yla tanışmış, Rus Tiyatrosu'nu yakından izlemiş biri olmasıyla açıklanmaktadır. 1951-1955 arası Krakov'daki □Oyunculuk Okulu'nda eğitimini tamamladıktan sonra 1955-1956'da Moskova'daki Devlet Tiyatro Enstitüsü'nde yönetmenlik dalında uzmanlaşmıştır.

1949'da 60.000 nüfuslu Opole kenti'nde, tiyatro eleştirmeni Ludwig Flaszen ve okulu yeni bitirmiş ikisi kadın dokuz oyuncuyla birlikte, “13 Sıralı Tiyatro” adıyla bilinen küçük taşra tiyatrosunu kurup, deneylerine açık bir alan haline getirdi.

Grotowski bu küçük tiyatrodaki çalışmaları için “Tiyatro Laboratuvarı” adını vermişti daha sonraları buna “Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü” başlığı eklendi. Topluluğun oyunculuk sanatı üzerine derinlemesine bir

<sup>40</sup>Brook,P. Towards a Poor Theatre'in İngilizce Baskısına Önsöz, Mimesis,sayı:4,s.201.

<sup>41</sup>Candan,A. a.g.e. s. 189,190,191,192. (Özetle Aktarılmıştır.)

arayış sürecine girmesinin nedenleri; 1959'da Polonya'daki tiyatro ortamının, İngiltere, Fransa ve başka Avrupa ülkelerinde olduğu gibi yönetmen egemenliğinde bulunması, yönetmen önceliği karşısında oyuncunun sanatının bir anlamda savaştanması olarak gösterilmektedir. Yoksulluk temeli üzerinde yola çıkan topluluğun, kısa sürede dar bir çevrede dikkat toplayan işler ortaya koyduğu vurgulanmaktadır. 1965'te daha büyük bir ödeneğe değer bulunarak Opole'den Vroslav'a taşındıkları ama çalışma yöntemlerini değiştirmedikleri dile getirilmektedir. 13 Sıralı Tiyatro'da yaptıkları gibi burada da yazınsal değerlerinden çok, oyuncuya geniş olanaklar tanıyan metinler üzerinde yoğunlaşmayı sürdürdükleri görülür. 1959-1961 döneminin yapıtları, Cocteau'nun *Orfe'si*, Byron'un *Kabil'i*, Goethe'nin *Faust'u*, Mayakovski'nin *Misterio Buffo'su*, Kalidasa'nın *Şakuntala'sı* ve Mickieviz adlı Polonyalı bir yazarın *Ölüm Töreni*'ydi. 1962'den 1968'e kadar gerçekleşen oyunlar ise, Slovacki'den *Kordian*, Vişpansti'den *Akropolis*, Marlowe'dan *Dr. Faustus*, Shakepeare/Vişpanski'den *Hamlet*, Calderon'dan *Sadık Prens* ve son olarak topluluğun kendi oluşturduğu *Apocalypsis cum Figuris*'ti.

Topluluğun yarattıklarının, 1966 yılına dek Polonya dışındaki dünyaya kapalı kaldığı, bu tarihten sonra hızlı bir dışa açılmayla Laboratuvar Tiyatrosu'nun kendi ülkelerinin sınırları dışında ünlenmeye başladığı görülmektedir. 1966'dan 1970'e kadar dünyanın çeşitli ülkelerinde oyunlar oynadılar, Grotowski değişik konferanslar verip seminerler yönetti. 1973'te Amerika'da "Jerzy Grotowski'nin çalışmalarını İnceleme ve Araştırma Enstitüsü" kuruldu. Dünya bir yandan Grotowski'nin Laboratuvar Tiyatrosu sonuçlarıyla tanışırken öbür yandan tiyatro sanatının dünya çapında ünlenen öncüsü, yeni bir dönemecin eşiğinde bulunuyordu. 1970'in Aralık ayında tiyatro etkinliklerine son verdiğini açıkladı. Bundan böyle arayışının yönü;

"Yaşamda en gerekli olana doğru olacaktı. İkinci bir doğuş gibi, açık, kaçamak olmayan, kişinin kenara çekilmişliği konusunda uzlaşmayan...Biriyle, az sayıda birileriyle, topluluk içinde kendini ve onu keşfetmek, ortaya koymak yönünde."<sup>42</sup>

Grotowski'nin sanatın ötesinde sürdürmek istediği bu arayışı için Ludwig Flaszen, "para-tiyatro" deyimini yakıştırmıştır. 1970-1978 arasını kapsayan bu dönemin seminer, atelye çalışması vb. etkinlikleri, Grotowski'nin tiyatro kuramının bütününü aydınlatması açısından ilginç bulunmaktadır. 31 Ağustos 1984'te bir bildirge yayınlayan topluluk üyeleri, 25 yıllık birlikte çalışmadan sonra resmen dağıldıklarını açıklamışlardır. Grotowski, ABD'de California Üniversitesi'nde çalışmalarına ve arayışlarına devam etmiş, 1996'da dünyanın değişik ülkelerinden (Türkiye de dahil) biraraya getirdiği oyuncularla, İtalya'da küçük bir kasabada, sonuçları henüz dünyaya açılmamış yeni tiyatral arayışlara girişmiştir.

#### **4.2.2. Laboratuvar Tiyatrosunun Birinci Dönemi (1959-61)**

Bu dönem Grotowski'nin; tiyatronun özünün, metin değil, karşılaşma, yüzleşme, yüz yüze gelme olduğuna inandığı dönem olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde tiyatro ile oyun metni arasındaki, bozulduğu öngörülen ilişkinin, düzeltilme çabalarıyla karşılaşmaktayız. Tiyatronun, kendi dilini bulabilmesi için gerekli olan koşulların araştırılmaya başladığını görmekteyiz. Bunun gerçekleşebilmesi için tiyatronun, sözcüklerin diliyle değil, insani dürtülerin ve tepkilerin kaynağına inerek, bunların asallarını ortaya çıkarması, böylelikle edebiyatın ötesine geçmesi gerekliliği vurgulanmaktadır. Böylelikle seyirciye, sözle değil, duygularıyla, hissettikleriyle varılabilecekti. Buradan hareketle tiyatronun özünün, esasının, "metin" değil, "karşılaşma", "yüzyüze gelme" olduğuna vurgu yapılmaktadır. Önemli olan kelimeler değil, bu kelimelerle ne yapıldığı, metindeki cansız kelimelere neyin hayat verdiğinin anlaşılması yönünde araştırmalar yapılmasıdır.

*Tiyatronun esası bir karşılaşmadır. Bir kendini-açığa-çıkarma edimini gerçekleştiren insan, deyim yerindeyse, kendisiyle temas kuran birisidir. Yani uç noktada bir yüzleşme, içten, disiplinli, kesin ve*

<sup>42</sup>Kumiega,J.The Theatre of Grotowski Aktaran,Candan,A. a.g.e. s.191.

*bütünsel-sadece düşünceleriyle bir yüzleşme değil, içgüdülerinden ve bilinçdışından, en berrak durumuna kadar bütün varlığını kuşatan bir yüzleşme.*<sup>43</sup>

Bu tutum “Söylenceyle Yüzleşmek” başlığı altında şu şekilde yorumlanmaktadır :

*“Tiyatro sanatı bütünleşmeyi toplum genelinde gerçekleştirebilmek için kolektif bilinçaltına inmelidir. Sosyal grup psikolojisinde grup davranışını etkileyen kolektif bilinçaltına inmek demek, dinsel ve geleneksel değerlerle karşı karşıya gelmek demektir. Dinlerin ve geleneklerin en alt katmanlarında söylenceler yatar. İnsan kültürünün özü bu söylencelerle yoğrulmuştur. Derindeki söylenceye varmak gerçek bir maske düşürmek olur. Çünkü günümüz insanı öz bütünlüğünü yitirmiş, parçalanmıştır. Eski inancın yerini akılla benimseme almıştır. Sosyal grup ile özdeşleşebilmek, evrensele ulaşabilmek için söylence ile yeniden karşılaşmak gerekir. İşte tiyatronun kutsal görevi, insanı, kendi kültürünün alt katmanlarında saklı duran söylence ile yüz yüze getirmek olmalıdır. Böyle bir tiyatro ilkelerin törenlerinde olduğu gibi kutsal bir eylem olacaktır. Ancak, bu eylemi söylence ile özdeşleşme olarak düşünmemek gerekir. Bu bir özdeşleşme değil yüzleşme sürecidir. Sorunlarımızın köklerle olan bağlantısını görebilmektir. Alt katmanlara inip derindeki sergilemek, böylece yaşam maskesini çatlatmaktır. Kişinin, kişisel gerçeğini söylencenin genel gerçeği içinde yeniden keşfetmesidir.*<sup>44</sup>

1959’da sergilenen *Orfe*, topluluğun ilk prodüksiyonuydu. Burada metnin edebi yönü bir yapı iskeleti olarak tasarlanmış, oyunun da bu tasarımın üzerine yapısını kurduğu gözlenmiştir. Her kelimenin kendi iç ritmi bulunmaya çalışılmış, aksiyon da müzikal bir cümle gibi formüle edilip vurgulanmaya çalışılmıştır. 1960’ta

<sup>43</sup>Grotowski,J. Tiyatro Bir Karşılaşmadır. Mimesis,sayı:4,s.88.

<sup>44</sup>Şener,S. Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Anadolu Üniversitesi Yay. 1991,s.370,371.



Mayakovski'nin *Misterio Buffo*'su ele alınırken metin bir senaryo (kanava) olarak benimsenmiş, yine Mayakovski'nin *Hamam* adlı oyunu bu yapıya yerleştirilmiş ve Polonya Ortaçağ Dinsel Oyunları'ndan birisi, yapıda epilog ve prolog olarak değerlendirilerek kolajlanmıştır. Böylece Grotowski'nin, yazar/yönetmen özerkliğinin sorumluluğuna vurgu yaptığı belirtilmiştir.

Yine bu dönem Grotowski'nin "Ritüel Tiyatro"ya inandığı dönem olarak yorumlanmaktadır.

*Ritüel Tiyatro, yabancılaşmışlığı, oyun yoluyla mistik bir yaşantı yaratarak aşmayı amaçlar. Tıpkı ilkelerin törenlerinde, hem doğanın gizil güçlerini çağırmak, hem de onları kabile yararına işletmek için taklitli oyundan yararlanmış olduğu gibi, bu tiyatrodan da aşkın bir tecrübe yaratılarak bireysel ve kollektif bilinçaltının deşilmesine, bastırılmış güçlerin serbest bırakılmasına ve böylece bir arınma ve yeniden doğma işleminin gerçekleşmesine çalışır.*"<sup>45</sup>

Yine 1960'taki Kalidasa'nın *Shakuntala*'sının ele alınma nedeni, Doğu tiyatrosunda ve Pekin Operası'nda varolan ritüel oyun kaynaklarını Avrupa tiyatrosunda bulmak üzere göstergeler yaratmak olduğu dile getirilmektedir. Bu dönemde yanılısamacı tiyatroya karşı ritüel tiyatrosunu savundukları için, toplulukta, tavırsal ve sözsöz gösterge arayışı çok önemliydi.

Bu dönemin en önemli yanı Grotowski'nin, tek yayınlanmış kuramsal yapısının başlığında yer alan ve tiyatro sanatının tüm ayrıntılarından sıyrıldığına geriye kalan en temel ögesinin oyuncu-seyirci ilişkisi olduğunu vurgulayan "Yoksul Tiyatro" kavramıdır. Bu kavram çağımızda öteki sanatlarda da görülen minimalist (indirgemeci) tutumun göstergesi olarak belirlenmektedir.

*"Grotowski tiyatrosunun en vazgeçilmez ögesi oyuncudur. Oyuncu asaldır. Oysa tiyatro gelişimi içinde bu asal öge ile yetinmemiş, başka sanatların katkısından yararlanmıştır. Yoksul tiyatro,*

<sup>45</sup>Şener,S. a.g.e. s.366.

*tiyatronun özünde bulunmayan bütün yan sanatlardan ayıklanmış tiyatrodur. Oyuncu ile seyirci karşı karşıya bırakılmıştır. Oyuncular seyircinin arasında oynayabilirler, çünkü sahne salon ayrımı kaldırılmıştır. Fakat bu seyircinin mutlaka oyuna katılacağı anlamına gelmez. Grotowski'nin uygulamalarında bazen seyirci oyunda yer alır, bazen yalnızca gözlem yapar. Yoksul Tiyatroda özel ışıklandırılmaya başvurulmaz. Yalnızca oyun yeri parlak bir biçimde aydınlatılır. Böylece bir yaşam süreci olan tiyatro bol ışığa boğulmuş olur. Bu tiyatrodaki dekor, kostüm, makyaj da kullanılmaz. Oyuncunun yapma kaşa, göze, buruna ihtiyacı yoktur. O kendi gövdesini, kendi yüz kaslarını kullanır. Bunları ifadeli bir biçimde kullanmak oyuncunun hünereyi. Müzik olarak insan sesleri ve birbirine vurulan nesnelere sesleri kullanılır. Yoksul tiyatro asal oymayan herşeyden arındırılmıştır. Yalnızca kendi belkemiği üzerinde durur. Tiyatronun belkemiği ise oyuncudur.”<sup>46</sup>*

#### **4.2.3. Laboratuvar Tiyatrosunun İkinci Dönemi (1962-68)**

Bu dönemde, Yoksul Tiyatro kavramının açıklık kazanmasıyla birlikte, tiyatral öğelerin yavaş yavaş terk edildiği ve araştırmaların oyunculuk sanatıyla ilgili alanlarda derinleştirildiği gözlenmektedir. Bu dönemdeki eğitimin ana karakteristiğinin insanın ifade yasalarının keşfiyle ilgili olduğu vurgulanmaktadır. Eğitimin hedefi vücudu korkulardan, blokajlardan arındırmak ve bedeni topyekün bir eylem (bütüncül eylem) için hazırlamaktır. Günlük çalışma programı içinde yapılan, 2-3 saat süren sözel ve fiziksel araştırmaların bu hedef için kullanılmakta olduğu saptanmaktadır.

Bu dönem yoğun olarak solunum teknikleri ile ilgili araştırmaların Doğu Tiyatrosu'nda kullanılan ekstra rezonatörlerin (tınlatıcıların) keşfinin ve ses eğitimi üzerindeki yeni arayışların formüle edilmesi ile nitelendirilmektedir. 1963'teki *Dr.*

<sup>46</sup>Şener,S a.g.e. s.372.

*Faustus*, 1964'teki *Hamlet Hikayesi*, 1965'teki *Sadık Prens* prodüksiyonlarının hazırlıkları sırasında Grotowski'nin eğitimle ilgili tavrının değişip daha bireye yönelik yapı kazandığı vurgulanmaktadır. Alıştırmaların amacının yaratıcı akışı kesen, engelleyen tıkanıklıkları ortadan kaldırmak, silip atmak olarak tanımlanmaktadır. Alıştırmalar bir sistemi ya da bir formülü temsil etmiyorlardı, alıştırmalar sadece insanın biyolojik dürtülerini bulmaya yönelten yaklaşımlardı. Zamanla tınlatıcılar üzerinde yapılan çalışmaların bilinçli hale gelmesi, yeni tıkanıklıklara neden olmaya başladı. Bunun sonucu olarak sesin mekanizması yerine, sesin yankıları üzerine çalışma yöntemleri geliştirildi. Bu yolla sürecin, bilinçli olarak ele alınması yerine, daha organik ve içten gelme bir yapıya kaydırıldığı gözlenmektedir. Oyuncu kendi içindeki karakter ile buluşturulup yüzleştirilmeye yöneltiliyor ve bu yüzleşmenin sonucunu seyirciyle paylaşmaya teşvik ediliyordu. Bu Grotowski'nin ses eğitimi üzerindeki keşiflerinin en önemli cephesi olarak tanımlanmaktadır: Psikofizyolojik tıkanmaları gevşetmeyi öğrenmek. Bunun altında yatan anahtar ilke de şöyle dile getirilmektedir: bedensel etkinlik, sözel ifadeden önce gelir.

Bu ikinci dönemdeki deneyimlerle, ses ve imgelerin uyuşumlandırılmasından dilde yeni bir orkestrasyona (armoni) ulaşılmaya çalışılmıştır. 1962'deki iki yapımda da, *Kordian* ve *Akropolis*, aksiyonun (oyun anının) büyük bir bölümünün sözel taslağın çevresinde doğaçlamalarla geliştirilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Bu yapımlarda ayrıca, seyirciyi oyuna katma çabalarına girilmediği, ifadenin duygucu olmayan biçimlerinin kullanılmaya çalışıldığı saptanmaktadır.

1963'te *Dr. Faustus*'ta Marlowe'un metninin yeniden düzenlenerek sahnelenir. Oyunun Faust'un dünyadaki son saatleriyle başladığına ve 'son akşam yemeği' formunu alarak geliştiğine tanık oluyoruz. Grotowski özgün metne karşı yine polemikçi bir tavır alıyor ve Faust'u bir aziz şehit olarak yansıtıyordu. Seslerin atmosferi yaratmak için kullanıldığı, en küçük fısıltıdan en derin tonlara kadar yükseldiği, ilginç titreşimlere bürünüp, daha önce hiç karşılaşılmamış bir formda değerlendirildiği vurgulanıyordu. Grotowski'nin oyuncudan istediği

kendini kurban ederek “kutsallaşma” ve onun son ereği olan “bütünleşme” (bütüncül eylem) kavramlarının ilk kez bu yapımda gerçekleştirildiği görülmektedir.

*“Oyuncunun sanatının ve tekniğinin son ereği sözü edilen bütünleşmeyi gerçekleştirmek olmalıdır. Bütünleşme, insanın rollerinden sıyrılıp gerçek özüne kavuşması demektir. Ussal ve fiziksel tepkilerin bir bütüne kavuşturulması demektir. Bütüncül eylem, insanı özünden ayıran engellerin yıkılmasını ve insan davranışlarının diyalektiğinin görülmesini sağlayan eylemdir.”<sup>47</sup>*

Oyuncu iç sürecini, görselleştirmek için oyunculuk becerisini geliştirirken kendini bu çaba içinde yitirir, kurban eder.

*“Tiyatronun asal ögesi olan oyuncu seyirciye kendini sunar. Aracı yalnızca gövdesidir. Özüne inmek, karanlığını deşmek için tüm maskelerini bir bir çıkartıp atar. Ruhsal itimlerini çözer. Kendini yakıp kül eder. Kutsal oyunculuk bir kendini kurban etme işlemidir. Ancak büyük günahkarların azizlik mertebesine ulaşabilmeleri gibi, kutsal oyuncu da kendini aşağılayarak, teşhir ederek, yok ederek kutsallığa erişir. Kendini bir andaç gibi sunar. Bu bir tümdengelimdir. Öz cevherinden yeniden doğmadır. Varlığın en alt katmanlarından, bir çeşit iç aydınlanma ile fişkırmadır.”<sup>48</sup>*

1965'teki *Sadık Prens* topluluğun metne dayanan son çalışmasıydı ve hazırlıklarının bir yıl sürdüğü dile getirilmekteydi. Calderon'un üç perdelik oyunu farklı kaynaklardan alıntılarla kolaj haline getirilmişti. Tema acımasızlık ve gaddarlıktı ve bireyin grupla mücadelesindeki kurban oluşuydu. Bu yapımın vokal ritmi, ses derinlikleri, ses dinamikleri, tonalitenin ve seslerin özenli orkestrasyonunu kullanışıyla eşsiz bir etki yarattığı, kelimenin gücünü ideadan imgeye yeniden yerleştirerek yükselttiği belirtilmektedir.

<sup>47</sup>Şener, S. a.g.e. s.370.

<sup>48</sup>Şener, S. a.g.e. s.372.

1969'da üzerinde üç yıl çalışılan *Apocalypsis cum Figuris* ile Laboratuvar Tiyatrosu tümüyle edebi metinden uzaklaştı. Bu yapım montajla oluşmamış, provalardaki doğaçlamalarla ortaya çıkmıştı. Yapı oluştuktan sonra konuşma metnine dönülmüştü. Seyirciye sunulduğu on iki yıl boyunca sürekli değiştiği vurgulanmaktadır. Bir sanat biçimi olarak herşeyden çok bir şiire yakın olduğu dilegetirilmektedir; sesin tamamladığı bir beden şiirine. Çağrışımların zengin mecazlar içinde yoğunlaştırıldığı veya çıplak imgeler halinde ortaya çıkarıldığı vurgulanmaktadır. Yalnızca metinden vazgeçilmediği de vurgulanır, oyun alanı sahne gereçlerinden yoksundur. Giysi terk edilmiş, yalnızca temel aksesuarlara yer verilmiştir. Bu yapımda anahtar kelime; transformasyon'dur, yani; "değişim".

Bu oyunun modern tiyatronun bir klasiği olduğu belirtilmektedir. Topluluk içinde oyun değişimlerle sürmüş ve sonunda sanat biçimi olarak tiyatronun yadsınmasını getirmiştir. Para-tiyatral projelerde, post-tiyatral deneyimler içinde evrimleşmiştir. Artık burada vurgu tiyatrodan, psikoterapiye kaymıştır.

Grotowski'nin tiyatroya yaklaşımının, Jean Louis Barrault, Peter Brook, Josef Chaikin, Luca Ranconi gibi önde gelen avant-garde yönetmenleri derinden etkilediği gözlenmektedir. Aynı biçimde etkilediği topluluklar içinde; Eugenio Barba'nın Odin Teatret, Richard Schechner'in Performance Garage, Julian Beck ve Judith Malina'nın Living Theatre'ı sayılabilir. Bu topluluklar "yoksul bir dil" yaklaşımı uğruna, düşüncenin denetimi altındaki konuşmayı yadsımları noktasında ortaktırlar. Sözel olmayan iletişimin tarzlarını tanıdıkça, keşfettikçe bu topluluklar, ilkel bir tören olarak ritüel dramı yeniden yaratma yolları aradılar, şaman ya da rahip gibi gördükleri kutsal oyuncu ile kendi rollerini bir kahin gibi, bir kehanet kurar gibi gördüler.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### POSTMODERN ÇAĞDA OYUNCULUK SANATININ KRİZİ VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu bölümde Modern ve Postmodern Tiyatro anlayışları için belirgin bir çerçeve oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu çerçeve doğrultusunda tiyatro sanatının işlevini yerine getirip getiremediği tartışılacaktır. Ayrıca, Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'nin düşüncelerinin Postmodern Tiyatro çerçevesinde değerlendirilmesinin gerekçeleri sorgulanacaktır.

#### 5.1. MODERN TİYATRO ANLAYIŞI İÇİN BİR ÇERÇEVE

İkinci bölümde modernizm'e değinilirken, 1880'lerde başlayan ve 20. yüzyıl ortalarına kadar süren, geleneksel Avrupa Kültürü'nden bir dizi kopuşu içeren, fütürizm, kübizm, gerçeküstücülük, konstrüktivizm, dadaizm vb. gibi çeşitli sanat dallarında açığa çıkmış öncü sanat akımlarının tümüne verilen addır diye tanımlanmıştı. Ayrıca modernist bir sanat ürününün özellikleri; estetik bir özbilinçlilik, eşzamanlılık, bitişiklik, montaj, paradoks, çift anlamlılık, belirsizlik ve insansızlaştırma olarak vurgulanmıştı.

Modern Tiyatro anlayışının Realizm akımı ile başladığı ve Avant-Garde'larla sürdüğü dile getirilmektedir. Modern tiyatro anlayışının ve 20.Yüzyıl'ın

sanatsal yönelişinin ayırıcı özelliği olarak, Avant-Garde'liğine (öncü) vurgu yapıldığı belirlenmektedir. Öncü akımların ortaya çıkışı Modern Tiyatro'nun sanatsal yönelişini gerçek olarak belirleyen en önemli dönemeç olarak nitelendirilmektedir.

*“Çağımızın tiyatrosunun ayırıcı niteliği gibi görünen öncülüğü daha iyi kavramak için geçmişe göz atacak olursak, sanatın farklı dönemlerde değişen anlam ve işlevlerinin toplum yapısına koşut görünüşleriyle karşılaşırız. İkel olarak tanımladığımız toplumlarda aynı zamanda bir kült nesnesi olan sanat yapıtı, üretim ve algılanma süreçlerinde ortak paylaşım içinde yer alır (törenselleştirme tiyatrosu). Buna karşılık seçkin bir topluluğun yönetici ayrıcalığı altında ilk kez, gerçekliği betimleme işlevine sahip olur ve yaratıcının kimliği ayırt edilmeye başlanır (saray tiyatrosu). Yetkilerin geniş kitleye yansıdığı orta sınıf egemenliğinde ise bireysel olarak üretilen sanat yapıtı, bireysel bilince seslenir (aydınlanma çağı ve sonrasında tiyatrosu). Endüstri devrimi sonunda güç konumuna yerleşen ortasının kendi varlığını onaylama, özlemlerini gerçekleştirme alanı olarak gördüğü sanat, yaşamın dışında özerk bir kurumdur. Buna koşut olarak tiyatro sahnesi, izleyicinin kendini ülkülerinde canladığı gibi gördüğü, düşlerin gerçek olduğu bir dünyadır. Gerçekliğin sahnede betimlenmesi, tiyatrodan bu beklenenler doğrultusunda yanılısama temeli üzerine kurulur.”<sup>49</sup>*

Öncülüğün akım olarak 19. Yüzyıl ortalarında başladığı belirlenmektedir. Kaynaklarını Aydınlanma felsefesinden alan bu anlayış, sanatı; yaşamı doğrultacak, iyileştirecek, toplumsal ve ahlaksal düzelmeye katkıda bulunacak bir güç olarak görmektedir. Öncü başkaldırı karşısında Wagner'in “ortak sanat yapıtı” kavramı yıkılır. Parçalanmışlığın, ortak sanat yapıtının bütünsel yapısına yeğlendiği görülmektedir. Ruhsal gelişim sergileyen gerçekçi oyunlar yerine, ortasınıf beğenisini yansıtan, varyete türünden gösterim tiyatrosu düşüncesi gelişir. Dadacılar, gösterilerin anlam boyutunu ortadan kaldırırlar. Gerçeküstücüler, bilinçaltının anlam örgüleriyle ilgilenirler. Dışavurumculuk,

<sup>49</sup>Candan,A. a.g.e. s.277.

estetik düzen ve kusursuzluk yerine, çarpıtmayı getirir. Estetik kopukluk, bütünselliğe tercih edilir.

Modern sanatın öncü akımlarının ortak özelliklerini oluşturan kavramların şu şekilde sıralandığı görülmektedir<sup>50</sup>: Deneyimcilik, Bilimselcilik, Mizahçılık, Örtüklük, Yabancılaşmışlık, Anti-Burjuva, Put Kırıcılık, İdealistlik.

Modern Sanatın Öncü akımlarının ayrıca dört ana karakteristiği olduğu bulgulanmaktadır, bunlar: Aktivist Moment (Eylemci Karakteristik), Antagonist Moment (Karşıtçı Karakteristik), Nihilist Moment (İnkarcı, Yadsıyıcı, Karakteristik), Agonist Moment (Çatışma, Kavga, Acı Çekme Karakteristiği).

20. Yüzyıl'ın öncü akımlarının, içinde yaşadıkları toplumsal yapıyı tüm değerlerini ve yaşantı biçimlerini kapsıyacak şekilde eleştirdikleri, insanı insan yapan niteliklerin, teknolojik çağda yitip gitmesine ağıt yakarcasına haykırdıkları dile getirilmektedir. Sanatsal ifade biçimlerindeki ortak noktalarının, şaşırtmaya, şoka uğratmaya, yadırgatmaya dönük olduğu ifade edilmektedir. Sanatın, insanın içinde yaşadığı kaosu görmesini engelleyen sis perdesini kaldıracağına ve bunun aracılığıyla yaşamın dönüştürülebileceğine olan inançlarıyla nitelendirilmektedirler. Amaçlarının, sanatın yaşamdan kopukluğunun giderilmesi olduğu vurgulanmaktadır.

Bu yapı, 20. yüzyılın ikinci yarısının öncü tiyatrosunu belirler.

*"Fütürizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk, sanat yapıtında bölümlerin bütüne olan bağımlılığını kaldırmakla, sanat ile yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemeyi, sanatın kurumsallaşmasıyla beliren kopukluğu gidermeyi amaçlarlar. Politik tiyatronun önerdiği yabancılaştırma etkisi, köklerini bu başkaldırıdan alırken, Artaud'nun önderliğinde gerçeküstücü tiyatro, farklı bir çözüme yönelir. Gerçeküstücülük, sanatın özerkliğine karşı çıkarken, yaşam ile sanatı özdeş kılmak ister. Artaud'nun izinde bir tiyatro*

<sup>50</sup>Poggioli, R. The Theory of the Avant-Garde, Harvard University Press, 1968.



*düşünürü olan Grotowski'nin törenselliği, tiyatronun köklerinde bulunan sanat-yaşam özdeşliğini yeniden canlandırmak istemesi, aynı yönde bir çabadır. Grotowski gösterimi gerçekliğin betimlenişi olmaktan çıkartıp, gerçek yaşam anına dönüştürmek ister.”<sup>51</sup>*

Modern tiyatro anlayışının en belirgin eğilimleri, oyun yazımında, sahneye koyuculukta, oyunculukta ve tiyatro gösterisine katılan tüm yardımcı sanatlarda yeni anlatım olanaklarını aramak ve bunları cesaretle denemek olmuştur. Bu deneylerin amacının, insanları düş kırıklığına uğratan toplumsal gelişmeler karşısında yaşamın derinliklerinde gizli duran güçleri ortaya çıkarıp, harekete geçirmek ve bu güçlere dayanarak daha iyi bir dünya yaratmak olduğu vurgulanır.

Sahne seyirci ilişkisinin yeniden ele alındığı, metnin öneminin azaldığı ve görsel iletişimin ön plana çıktığı, sahenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirildiği, sahne mekanının ustalıklarla kullanıldığı, görüntüde hareket ve çarpıcılık sağlandığı, oyun yapısının parçalandığı, oyuncunun fiziksel yapısı ile değerlendirildiği Modern Tiyatro anlayışında, geleneksel anlayışın aşıldığı, tiyatronun edebiyat yönü ile değil görsel yönü ile değer kazandığı görülmektedir.

Bu arayışların aynı zamanda endüstrileşmenin ve kapitalizmin karşısında sanatçının şaşkın ve kararsız tutumunu dile getirdiği vurgulanmaktadır.

Modern tiyatro anlayışının sanat tadı vermekten başka bir görev üstlendiğinin altı çizilmektedir.

*“Bu insanı yeniden varetme, yaratma görevidir. Onun için acı ve hayvansal gerçekleri değil, yaratıcı ve yaşatıcı gücü ortaya çıkarmaya çalışır. Ancak insanın korkunç, kan dökücü, saldırgan yönünü de görmezlikten gelmez.”<sup>52</sup>*

<sup>51</sup>Candan,A. a.g.e. s.280.

<sup>52</sup>Şener, S. a.g.e. s. 296.

## 5.2. POSTMODERN TİYATRO ANLAYIŞI İÇİN BİR ÇERÇEVE

İkinci bölümde, kültürel alanda Modernizm'e, siyasal alanda da Marksizm'e karşı yapılandığını göstermeye çalıştığımız, Postmodernizmin, sanat nesnesi üretmek için, modernizmin kullandığı tüm teknisist yapıyı kullandığı ve bunun postmodern retrospektif tarih anlayışı için sorunlu olduğunu vurgulayarak, aynı tekniklerin postmodern sanat ürününün oluşturulma sürecinde de kullanıldığının altını çizmeye çalışmıştık. Bu noktadan hareketle postmodernizmin, modernizmle olan ilişkisinden ötürü, kavram olarak netlik kazanamadığının altının çizilmesi gerekliliği gündeme gelmektedir. Bunun yanı sıra sanat tarihi açısından diğer sanat akımlarının, bir önceki sanat akımına tepki olarak doğdukları halde karşı çıktıkları yapıyla ilişki içinde oldukları görülmektedir. Birbirine karşı niteliklerde ve anlayışlarda olsalar bile, izledikleri akımla karşılaştırılmalarında sorun çıkmadığı, tersine ayrı inceleme alanları yarattığı görülmektedir. 20. Yüzyıl'ın son çeyreğinde değişip yapılanan postmodernizm ile hâlâ etkinliğini ve egemenliğini bir çok alanda sürdüren modernizm arasında böylesi bir, kesin sınır ayrımının görülmediğinin belirtilmesi gerekmektedir. Bu yüzden postmodernizmin tam anlamıyla kendini yapılandırmış, bütünlüklü bir sanat akımı olmadığı vurgulanmaktadır. Bu nedenle de modernizme ait tüm alanlarda rahatlıkla dolaşmakta, bütünlüklü olarak kültür ve sanat tarihi ile korkusuzca değiş tokuşta bulunabilmekte, böylece kendi yapısının son derece uç noktalarına varabildiği görülmektedir.

Postmodern sanat kavramları olarak netlik kazanmaya başlayan kavramların da aynı yöntem ile sanat tarihinden devşirildiği gerçeği de burada dile getirilip, vurgulanmalıdır. Bu kavramlar şöyle sıralanabilir: Hermeneutik (yorum bilgisi), Double Coding (çift kodlama), Parody, Pastiche (pastiş), Şizofreni, İroni, Metaphor (eğretileme) Metonymi (düz değişmece) Deconstruction (yapı bozum), Pluralism (çoğulculuk), Hybridisation (melezleştirme). Postmodern sanat

ürünü yaratmak amacıyla kullanılan kavramlardan da anlaşılabilceği gibi postmodernizm, sanatsal form olarak ta bir kopuşu (devrim) ifade etmemektedir. Kullandığı bütün sanatsal kavramlar sanat tarihinden devşirilmiş kavramlardır. Postmodernizm kendi söylem düzeyiyle ilgili herhangi bir yeni sanatsal kavram ileri sürmemektedir. Bu yanıyla da ikinci bölümde ifade edilen, postmodernin, modernden belirgin bir kopuş değil, sadece modernin tarihsel ve mantıksal uzantısı olduğu savını doğrular niteliktedir.

Bu doğrultuda postmodernizmin tiyatro anlayışının da, oldukça çelişkili, son derece tartışmalı ve karmaşık bir yapıda karşımıza çıktığı görülmektedir. Yazılı metnin yadsındığı, çözümleme nesnesi olarak gösterim metninin öne çıktığı, buna karşılık yazınsal dramatik metnin önemini yitirdiği belirlenmektedir. Geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi tek kişilikte toplanan, oyuncu/yazar/yönetmen kavramının yeniden önem kazandığı yazarın yapım aşamasının dışında tutulduğu gözlenmektedir.

Biçim'in içeriğe egemen olduğu, gösterim metninde amaçlanmış ve kurgulanmış bir parçalanma duygusunun yaratıldığı, çizgisel anlatımın (neden-sonuç ilişkisi) bilinçli bir biçimde reddedildiği bulgulanmaktadır. Zaman ve mekanın bir düş atmosferi gibi belirsiz, olaylar dizisinin akıldışı bir tavırla ele alındığı saptanmaktadır. Olasılıkla sesin tüm tonlarının kullanılması anlamında, çok sesli bir tiyatro olduğu savlanmaktadır. Sahne-seyirci iletişiminde bir bozulmanın var olduğu görülür. Aynı zamanda oyun karakterleri arasında da aynı sorunun yani iletişim sorununun varlığı bulgulanır. Görsel imgelerin, stilize hareket ve kümelenmelerin aşırı bir kullanımının var olduğu ortaya çıkmaktadır. Karakterlerin bir çoğu eylemsizdir. Harekete geçme yetisi açısından sakatlanmışlardır. Sosyo-politik bir tiyatro olmaktan çok, mitlerin, ritüelin tiyatrosu gibidir (efsanemsi, ayinimsi, törensi). Acı çekmeyi ve saldırganlığı kabul etmiş bir toplum panoraması kabul edilmektedir. Tiyatroya gitme alışkanlığı olan seçkin bir seyirci grubuna hitap ettikleri göze çarpmaktadır. Dil normal biçimde iletişim kurmak için kullanılmaz. Sözcükler metnin baskısından kurtarılır, yerine, sesleri, şanı, diyalog parçalarını bırakır. Bu yolla tek tek her seyirci de çağrışımçı tepkiler uyandırma çabasına girdiği bulgulanmaktadır. Bu tiyatrodaki tutum yapı çözücüdür.

Belirsiz, bulanık bir yapıda karşımıza çıktığı görülmektedir. Politik idealleri, sosyal kaygıları yoktur, saptanamamaktadır. Sürekli bir belirsizliğin bilinçli olarak seçildiği görülmektedir.

Arayışları ve hedefleri açısından her ne kadar farklı vurgu alanlarına sahip olsalar da Artaud ve Grotowski'nin tiyatro anlayışlarına temel olan, ilkel-törenselle estetiğe yönelişin bu yapı içinde de benimsendiği gerçeğinin öne çıktığı bulgulanmaktadır. Artaud'nun tiyatral etki olarak talep ettiği, şok edici, sarsıcı yaşantı ile Grotowski'nin sanat ve yaşamı bütünleştirmeye yönelik tasarımlarının doğrultusunda kendilerini geliştirip, yapılandıran postmodern tiyatro toplulukları yeni arayışlarını sürdürmektedirler. Bu yeni arayışların tiyatro tarihi açısından nitelendirilmelerine ilişkin önemli sorulara açıklık getireceği dile getirilmelidir. Yeni Ortaçağ olarak da tanımlanan çağımızda bu topluluklar, Artaud'nun deyişiyle: "Bağlandıkları kazıklarda yanarlarken insanlara mesajlar göndermeye devam eden din şehitleri" gibi mi anılacaklar? Yoksa; modernizmden artakalan yıkıntıda, aristokratça geri çekilmiş, oyalanan züppeler olarak mı? Nitelendirilmeye ilişkin bu soruların yanıtlarının zaman içinde belirginleşip açıklık kazanacağı düşünülmektedir.

Postmodern tiyatronun dile getirilmeye çalışılan bütün bu çelişkilerinin ötesinde, asıl kaygı verici yanı olarak nitelendirilen, "...toplumsal iyileşme ülküsüne gönül vermiş, aydınlanmanın yerine olumlu bir seçenek getirmeyişi..."<sup>53</sup> ikinci bölümde netleştirilmeye çalışılan doğası incelendiğinde yanıtını bulacaktır. Tek kutuplu yeni dünya düzenine ve onun sanatsal anlayışına küresel uyumu öngören postmodernizm, yeni bir şey üretme savında değil, serbest piyasa ekonomisi anlayışı içinde kendine pazarda iyi bir yer edinme derdindedir. Ancak bu kitlelerin genel olarak sanattan, özelinde de tiyatro sanatından, çağlar boyunca beklediklerinin ve umduklarının bu yönde olmadığı gerçeğini açığa çıkarmaktadır.

<sup>53</sup>Candan,A. a.g.e. s.284.

### 5.3. TİYATRO SANATININ İŞLEVİ İÇİN BİR ÇERÇEVE

Doğuşundan itibaren tiyatro sanatının hayatın içinde son derece yaşamsal bir ihtiyaca cevap verdiği, toplumsal normların ortaya konması ve tanımlanması açısından da oldukça etkin bir göreve sahip olduğu görülmektedir. Bu olgunun çok doğal bir sonucu olarak da tiyatro sanatı her zaman talep edilmiş, biçimsel ve işlevsel değişimler göstermekle birlikte ulusların yaşamlarında her zaman önemli yerleri almıştır. Toplumsal yapıyı korumada etkin bir birleştirici öge olarak yönetici otoritelerin hiçbir zaman vazgeçemediği bir güç aynı zamanda muhalif ve çatışmacı tutumuyla da halkın uyarıcı silahı ve sesini yükselttiği bir araç niteliğiyle tiyatro, toplumsal dengelerin daima en hassas noktalarında yer almıştır. Konularını insanın yaşam karşısındaki mücadelesinden alan, özünü kişinin kendisiyle ve doğayla yüzleşmesine dayandıran ve bu konuları, özü, kitlelerle karşı karşıya gelerek kendinin ve karşısındaki kitlenin sorgulanmasıyla işleyen tiyatro sanatı aynı zamanda bir hesaplaşma ve çatışma alanı olarak varolagelmıştır. Bu çatışma alanı öylesine doğrudan ve açıktır ki gerçeklerin her türlü sahte görünümünü yok eder ve onları bütün çıplaklığıyla insan vicdanının yargısına teslim eder. Böylesi acımasız bir hesaplaşma alanı, halkın, yönetilenlerin bakış açısı olması niteliğiyle, yönetici sınıfı her zaman tedirgin etmiştir. Bu özelliği nedeniyle, yöneten sınıf tarafından her zaman desteklenen tiyatro, aynı zamanda yine bu sınıf tarafından sürekli olarak kontrol altında tutulmaya uğraşılmış ve çatışmacı özelliğiyle düzenleyici özelliği dengelenmeye çalışılmıştır.

Bütün bu özellikleriyle tiyatro sanatı çağlar boyunca, iktidarın erdem, inanç, siyaset, ve ekonomiyle ilgili değerlerini, halkın gelenek, yoksulluk ve özgürlükle ilgili anlayışlarının en uzlaşmaz noktalarında iki tarafın değerlerini bütünleştiren ve bu değerleri bir toplumsal kalıba döken bir emniyet süpabı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süpabın ibresi kimi dönemde iktidardan yana, kimi dönemde halktan yana dönmüştür. Ancak önemli olan nokta tiyatro sanatının daima çağının toplumsal yaşayışına etki eder bir konumda olmasıdır.

Ancak 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra yani postmodern çağda tiyatro sanatı bütünsel bir değişim sürecine girmiş, hem işlevsel hem de biçimsel açıdan kendisini toplumsal yaşantıdan soyutlamaya başlamıştır. Bu durumun en önemli nedeni kuşkusuz toplumsal anlamda yaşanan ve dünya tarihini yeni bir yöne kanalize eden gelişmelerdir. Bilgisayar çağının getirdiği yeni üretim biçimleri, emek ve sermaye arasındaki uçurumun büyümesi sonucu sınıfsal farklılıkların keskinleşmesi, Toplumsal İktidar'ın yerini Ekonomik İktidar'ın alması nedeniyle acımasız bir rekabet sisteminin oturması, bu sistemde her türlü geleneksel, ahlaksal değer ve erdemini yerini sermaye ve güç anlayışının alması gibi çok yeni ve temelden sarsıcı değişimlerin olduğu bir dönemin içinde ekonomik ve siyasal gücü elinde bulunduran burjuva sınıfının tiyatro sanatından toplumsal dengeleri sağlaması gibi bir beklentisinin kalmadığı gözlenmektedir. Tiyatro sanatı artık bütünüyle burjuva sınıfının beğenisine yönelerek tarihinde ilk defa işlev ve biçim açısından yaşamla bağlantısını yitirmiş, kendisine öngörülen kalıpların içine girerek uyarıcı işlevini terketmiştir. Artık tiyatronun görevi, tiyatro anını bir hesaplaşma, bir yüzleşme alanına döndürmek, seyircisiyle bütünsel bir ilişkiye girerek gerçeklerin önündeki sahte görüntüleri kaldırmak değildir. Postmodern çağın getirileri doğrultusunda seyircisini bütününden ayırarak karartılmış salonda tek başına kendisi için hazırlanan yapay gerçekliğin illüzyonuna sokmak, hiçbir yüzleşme ve hesaplaşmaya yer vermeden, ona hiçbir düşünme gerekliliği kalmayacak biçimde hazırlanmış bir fikri aktarmaktan başka birşey değildir.

#### **5.4. POSTMODERN TİYATRO ANLAYIŞI AÇISINDAN ANTONİN ARTAUD ve JERZY GROTOWSKI**

Antonin Artaud, bu gün varolan postmodern tiyatro anlayışının peygamberi ve kuramsal önderi olarak nitelendirilmektedir. Aynı anlayış çerçevesinde Jerzy Grotowski'nin de, Artaud'nun kuramsal önderliğini yaptığı bu yapının tek uygulayıcısı olarak değerlendirildiği ve postmodern ilan edildiği

gerçeğiyle yüz yüze gelmektedir. Bu belirlemenin ışığında, Artaud ve Grotowski'nin sanat anlayışlarının bir kez daha gözden geçirilip postmodernliklerinin sorgulanmasının gerekliliği gündeme gelmektedir.

Artaud'nun bize önerdiği şeyin yalnızca, bir tiyatro formu olduğunu düşünürsek, postmodernistlerin iddiaları gerçeklik kazanabilir, ne var ki Artaud'nun önerdiği yalnızca bir tiyatro formu değil, kaynağını tiyatrodan alabilecek (son derece köklü, hatta köktenci de denebilir) yeni bir "Kültürel Yapılanma"dır. *Tiyatro ve İkizi* için yazdığı önsöze bakılırsa bu konudaki belirlemenin yanlış olmadığı görülecektir.<sup>54</sup> Bu önsözün başlığının 'Tiyatro ve Kültür' olması da bu açıdan ilginç bulunmaktadır.

Kaynağını tiyatrodan alan yeni bir kültürel yapı nasıl formüle edilebilir? Bu soru, L.S. Vgotsky'nin oldukça ilginç önermesiyle yanıtlanmaya çalışılacaktır.

*"İletişim, insanın türsel özelliği olan toplumsallaşırılığının bir yansımasıdır. Doğal ortamına uyum sağlamayı dolaysız olarak yapan tüm canlı türlerinin tersine, insan, doğal ortamındaki fırtınalara, soğuğa, göllere, denizlere uyum sağlamak için "ayı" olmak, "balık" olmak zorunda kalmamış; bunu toplumsallaşırılığı ile oluşturduğu kültürü aracılığıyla yapmıştır."*<sup>55</sup>

Hiç kuşkusuz tiyatro, aynı zamanda bir iletişim ortamı olarak da tanımlanmaktadır ve bu iletişim alanı; oyuncu-oyuncu, oyuncu-seyirci, seyirci-seyirci ilişkisi içinde işlemektedir. Bu işleyiş ilişkisi içinde yapılan, anlam yüklü simgeler gönderimi, alımı, işlenimi, yeniden gönderimi, yeniden alımı ve yeniden işlenimi, vb. süreç olarak, bir ortaklığı, toplumsallaşmış olmayı, birlikteliği, toplu olarak katılım haline gelmiş olmayı kapsamakta; dolayısı ile, tiyatral etkiyi hem bireyler arasında bir süreç olarak, hem de bunlar aracılığı ile toplumsal düzeyde bir süreç olarak ifade edebilmektedir.

<sup>54</sup>Artaud,A. a.g.e. s.11,12,13,14,15.

<sup>55</sup>Vgotsky,L.S. Thought and Language, Cambridge Universty Press,1962, s.153. Aktaran: Ünsal Oskay: Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri.

Bu etkileşim alanını Artaud'nun nitelendirdiği anlamda kullanmak tiyatro aracılığıyla insanın kaynağına dönmek (bu ikili işleyen bir yapı gibi görünmekte ve aynı zamanda tiyatronun kaynağına dönmek demek), burada yeniden mitleri, sihiri, büyüü keşfetmek ve ritüele ulaşmak gerçekten uygulanamaz bir ütopya gibi görünmektedir. Bu yüzden Jaques Derrida'nın dediği gibi 'Artaud'nun tiyatrosuna yanıt veren bir tiyatro türü oluşmamıştır'.<sup>56</sup> Ya da Peter Brook'un yorumu gibi 'Artaud'yu uyguladığınızda Artaud'ya ihanet edersiniz'.<sup>57</sup> Ancak bu yapı uygulanırsa ortaya çıkabilecek sonuç son derece ilginç görünmektedir.

Oyuncular duygularını, düşüncelerini, inançlarını anlam yüklü sesler, işaretler, bedensel hareketlerle, ya da bunların stilize edilmiş çeşitli işaretler ile birbirine aktarır, yanıt alır, yanıtı karşı yeni bir yanıt hazırlarsa, bu tiyatro anını bir iletişim alanına dönüştürür ve bu tiyatro anı yeni bir kültürel donanımı geliştirir. Burada keşfedilen öykünmeler ve benzeşmeler bu tiyatral süreçlerin oluşumu içinde yer alan öğelerin zincirini öğrendiğinde bu süreçleri başlatmak için insan tarafından doğanın düzenliliklerinin ardı ardına (bu kez, insanın o tiyatral süreçlerin her olmasını istediğinde) oluşması için sihir, büyü ve ritüellere dönüşür.

Bu noktadan sonra algılanabilen her şey, bir iletişim sürecini başlatır. Aynı uyarıyı algılayan iki insanın birbirleri ile kuracakları toplumsal ilişki, uyarı aracılığı ile olur. Bu ilişki, bu toplumsal etkileşim, büyük ölçüde, bir iletişim süreci olarak işlemeye başlar. Duyusal sesler, çığlıklar, nidalar, jestler, geliştirilmiş yeni bir "dil"e dönüşebilir. Bu aşamadan sonra, insanın birey olarak kendi bedenindeki organları ile yapabildiği yeni, anlam yüklü işaretler, sesler, kelimeler, tümceler, bedensel hareketler ve mimikler, kulaktan kulağa aktarılarak yapılan konuşmalar ve topluluğa seslenmek için yapılan konuşma biçimleri ortaya çıkar. Bu yapı aracılığı ile işleyebilen bu günkü gelişkin düzeyde toplumsallaştırılmış yeni bir, kitle iletişimi ve kültürü ortaya çıkabilir. Bu endüstrileşmiş kapitalist dünyaya ve

<sup>56</sup>Gülmez,B.in Tiyatro ve İkizi, "Çevirenin Notu", s.7.

<sup>57</sup>Brook. P. Boş Alan, Afa Yay. 1990, s.67.



onun kültürel yapılanmasına karşı alınmış, son derece devrimci bir tavidir. Çünkü yeni bir kültürel yapı tasarlayıp kitlelere sunmaktadır. Her ne kadar uygulanamaz görünse de.

Konuya Grotowski açısından yaklaşıldığında da: Artaud'nun tiyatro anlayışına en yakın uygulamacı olarak tanıtılan Grotowski'nin izleyicisinden, izleme ya da tanık olmanın ötesinde bir katılım istediği vurgulanmaktadır. Bu katılım izleyicilere sadece yaratılmış olanı paylaşma, tatma ve değerlendirme fırsatı vermekle kalmaz, aynı zamanda yaratma cesareti, yaratma eylemine katılma cesareti verme savındadır. Grotowski'nin kendini, tiyatro sanatının ilerletilmesinden, toplumu oluşturan bireylerin yaratıcılığını ilerletmeye adanması, çağımızın gereksinimleri açısından çok anlamlı görünmektedir. Kutsal yaşantı özlemine çözüm olacak bir tiyatro türünü gündeme getiren Grotowski, bu yolundan sapmış görünmemektedir.

*“Sorun, sanatı geniş yığınların şimdiki ufku ile sınırlamak değildir. Yığınların ufkunu olabildiğince genişletmektir. Sanatın gerçek değerlendirmesi eğitimden geçer. Sanatı sadeleştirmeye gitmek yerine, estetik değerlendirmeyi yapacak kapasiteyi yetiştirmektir. Ancak bu yolla küçük bir azınlığın sürekli tekelinde olan sanat geniş yığınlara açılabilir ve tekel engellenebilir.”<sup>58</sup>*

Grotowski'nin, yaşamın kutsal olduğu inancına varması bir rastlantı değildir. Uygarlığımız yaratıcı biçimde kullanılan insan enerjilerinin bir toplamı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tiyatro, edebiyat, müzik, mimarlık, tıp ve felsefenin tümü, belirli bireylerin enerjilerini yaratıcı biçimde uygulamalarıyla bağıntılı gibi görünmektedir. Yaşamın kutsallığı ve korunması, bu tür faaliyetler bağlamında değerlidir. Ancak yarattığımız güzelliğe dayanarak, insanlık harikalarından, insanın zenginliğinden, insanın dehasından söz edebilmekteyiz. Güzellik görece bile olsa, yaratma eylemi, zihin ve duyunun geniş boyutlara ulaşması, insanın erişebileceği en yüksek düzey olarak tanımlanmaktadır. Tarih boyunca yaratıcılığımızın böyle nice örnekleri olduğu içindir ki, yaşamı kutsal ve korumaya

<sup>58</sup>Hauser,A. The Social History of Art. Aktaran Sokollu,S. Yayınlanmamış ders notları.

değer buluyoruz. İdam cezası, savaş ya da başka türlerin soykırım gibi eylemlerin muhalefet aracılığıyla ortadan kaldırılamadığı çağımızda, bunların ancak, daha da çok eser yaratmayı sürdürerek, giderek daha çok insana, salt daha önce yaratılmış olanı tatma ve değerlendirme fırsatı sağlamakla değil, aynı zamanda herkese yaratma cesareti, yaratma eylemine katılma cesareti vermekle yok edilebileceği savlanmaktadır. Yaratıcılık yaşamın doğrulanması ve kutsanması anlamına gelmektedir. Çoğunluk tarafından paylaşılan böyle bir doğrulama ve kutsama, insanın insanı öldürmesi gibi düşüncelerin bir yana bırakılması için yeterli gibi görünmektedir. Grotowski'nin kendi sanatını ilerletme çabası yerine, yığınların yaratıcılığını ilerletme çabalarını postmodern sanat anlayışı açısından anlamlandırmak oldukça güç görünmektedir. ABD'de bir üniversitenin ya da İtalya'nın küçük bir kasabasının, küçük belediyesinin kendisine ayırdığı ödenekle, tiyatro aracılığıyla bireylerin ve yığınların yaratıcılığının nasıl arttırılabileceğinin araştırılması, serbest pazar ekonomisine dayalı sanat anlayışı açısından hiç çekici görünmemektedir.

## ALTINCI BÖLÜM

### SONUÇ

Kültürel, toplumsal ve sanatsal yapılanmasıyla ele almaya çalıştığımız, postmodernizmin, burjuva aktivizmindeki ironinin bir türevi olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Burjuva aktivizmi Aydılanma'dan beri süregeldiğini göstermeye çalıştığımız, doğayı, dünyayı ve hayatı "insan aklına" uygun bir biçimde yeniden yapılandırma çabasının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Marx'ın belirttiği gibi<sup>59</sup>, burjuvazinin tarih içindeki bu rolü, bir yanıyla onu tarihin en ilerici sınıfı yaparken, öte yandan, burjuva ilericiliğinin kendi formasyonu gereği üretimin koşullarını değiştiremediğinden, aynı burjuvaziyi tarihin en gerici sınıfı haline sokmuştur. Burjuvazinin bilime ve bilimin bir benzerine dönüştürdüğü sanata bakışı da tarih içinde bu nitelikte bir dönüşüme uğramış görünmektedir.

Burjuva devriminin bütün sınıflara yönelik özgürleşme ve bireyleşme vaadinin günümüzde terk edilmiş bir vaad olduğunu ileri süren postmodernistlerin bu görüşünün doğru olduğu bu çalışmanın ikinci bölümünde gösterilmeye çalışıldı. Ancak bu sava dayanarak sanat ve düşünce etkinliklerinin pazara çıkabilmek için bu fiili durumdan yola çıkmaları; yani, 19. Yüzyıl'daki gibi reel durumu eleştirel bir tavırla yeniden anlamlandırmaya yönelmek yerine varolan durumu olumlayan etkinlikler olarak yürütülebileceğini söylemelerine, bunun kabulünü istemelerine karşı olunduğunun altı çizilmeye çalışıldı. Bugün yaşanan

<sup>59</sup>Marx,K.-Engels,F. Komünist Manifesto, Bilim ve Sosyalizm Yay. 1970. s.45.

sorunların modernitenin değil, sınırlandırılmış modernitenin yarattığı sorunlar olduğunu belirleyip, çözüm olarak modernitenin reddine yönelmek yerine bugünkü sınırlandırılmış moderniteyi aşacak sınırsızlaştırılmış bir moderniteye yönelmek gerekliliği vurgulanmaya çalışıldı.

İnsanın daha özgür, daha insanca bir toplum hayatına kavuşması açısından bakıldığında modernist kültür demokratik gelişmenin sürekliliği açısından çok önemli bir gereksinim gibi görünmektedir. Eşitsizlik, hiyerarşik ilişkiler, pazar kurumu, değişim değerinin diğer insansal değerlerin üzerinde hegemonya kurmuş olması, emeğin kendi içinde farklılaşmasının vazgeçilmez sayılması gibi bugünkü sorunların nedeni olan etmenlerde temelden değişiklikler yapılmadığı sürece, modern toplumlarda yaşayan insanlara ne yaptıklarını, ne olduklarını, nasıl bir insan ilişkileri yapılanması içinde yaşadıklarını, düşüncelerini, duyumsamalarını, anlamalarını, önerecek modernist kültüre yani; Kafka'ların, Brecht'lerin, Adorno'ların, Beckett'lerin, Ionesco'ların, Bunuel'lerin benzeri düşünür ve sanatçıların çizgisini izleyen kültür etkinliklerine gereksinmesi de sürece gibidir.

Düşünce ve sanat etkinliklerinde izlenmesi gereken yolun postmodernistlerin savunduğu gibi varolan sistemle uzlaşmaya yönelmek değil; bugün içinde yaşanan hayatın yeniden betimlenmesini yapmak ve bu betimleyici çalışmalardan sonra toplumda insanın insan üzerinde tahakküm kuramayacağı, teknolojik gelişmelerin bu hegemonyayı pekiştirmeyi hedefleyen gelişmeler olmaktan kurtarılacağı yeni siyasal ve kültürel programlar aranması yönünde olmalıdır.

İnsanoğlu bütün bir tarihi boyunca, bir yandan verili sistemlerin içinde yaşarken, bir yandan da bu içinde yaşadığı verili sistemleri aşacak yeni hayatların düşlerini görmüş, görebilmiştir. Sanat ürünlerinin metalaşması, sanatsal üretimin olağanüstü pahalı bir üretime dönüşmesi, postmodernist sanatçıların pazarda yer edinebilmek için bugünkü fiili durumla uzlaşmalarına neden olarak gösterilmektedir. Ama insanoğlunun sanattan ve insanın düşünme yetisinden beklediği ve umudu bu olmamıştır.

Bütün örselenmişliğine karşın düşlerinde insanca bir hayatın özlemini yaşayan günümüzün insanı postmodernist sanatçıların çok daha ilerisinde modernisttir. Bunalım dönemlerinde, sistemin pazarında yüksek fiyat peşinde koşan aydınlara, sanatçılara, profesyonellere oranla sıradan insanların özgürleşim beklentileri, özgürleşim düşleri insan tarihinin akışına daha yakın görünmektedir.

Bu çalışmada tiyatro sanatının postmodern çağda işlevini yerine getiremediği, postmodernizmin, tiyatro sanatının yüzyıllardan bu yana getirdiği, toplumsal özüne uygun olmadığı vurgulanmaya çalışıldı. Artaud ve Grotowski'nin çalışmalarının postmodern olmadığı, içlerindeki yenilikçi özün, son derece modernist ve devrimci yanı vurgulanmaya çalışıldı. Artaud ve Grotowski'nin postmodernize edilmeye çalışılan tiyatro anlayışları da tıpkı diğer sanatlar gibi, Basılmış Roman, Kaydedilmiş Müzik, Çoğaltılmış Sanat Eserleri olarak, dikte edilmiş standartların örneklerine dönüşmektedir. Tiyatro birlikte yaratılıp paylaşılacak yerde, giderek daha çok üretilen ve tüketilen bir tüketim nesnesine dönüştürülmektedir. Başkalarıyla paylaşılamayan yaratıcılık, sahiplenici, mültiyetçi bir yaratıcılık olmaktadır. Postmodern Tiyatro Adamları, yaratıcılıklarını, yarattıkları oyunlarla sınırlayarak izleyicileri birer nesne haline getirmekte ve öyle kullanılmaktadırlar. İzleyiciler de onların yarattıkları oyunları değerlendirme, kabul etme ve alkışlama yoluyla, gündelik yaşantının mahkum edilme sürecini güçlendirmiş olmaktadır. Gündelik yaşamda yaratmadıklarından, yaratamadıklarından dolayı, kendilerini izleyiciden ayıran, bencil, özveride bulunan ve aşağılayıcı ya da karamsar bir gözle izleyicilere tepeden bakan tiyatro adamları ortaya çıkmaktadır. Bütün yapılanmasıyla, postmodern tiyatro sanatçıları ve halk kitleleri arasında yapılan ayırım, bir tarafın ötekiler için gösteri yaptığı, ötekilerin de bu gösteriyi tükettiği tek yanlı bir ilişkiye vardırılmaktadır. Bu da tiyatroyu yaşamın kendisinden, yani herşeyin birlikte yapıldığı o kendiliğindenlikten uzaklaşmaktadır. Çünkü tiyatro, özünde, bir gösteri ya da obje değil, bir deneyimin karşılıklı paylaşılması, bir sürece karşılıklı katılımdır; tıpkı Artaud'nun ve Grotowski'nin netleştirdiği gibi. Bu anlayışın postmodernize

edilerek seyircinin iletişim ve paylaşım sürecinden uzaklaştırılması, tiyatroyu giderek uzmanlar tarafından yapılan bir etkinlik haline getirmektedir. İnsanlardan ve hayattan uzaklaştırılmaktadır. Oyuncular da, yaratıcı kişiler olmaktan çok, icra eden profesyoneller haline gelmektedirler. Tiyatronun yaşamdan soyutlanıp, izleyiciye sunulan uzmanlaşmış bir gösteriye dönüşmesiyle, tiyatronun önceden kestirilebilir ve denetlenebilir olduğunun gösterildiği gerçeği öne çıkmaktadır. Artaud ve Grotowski'nin tiyatro anlayışlarının teknik mükemmeliyet ve uzmanlaşmayla pazara sürülerek, tiyatronun inkar edildiğine, insanoğlunun manevi birlikteliğinin inkar edildiğine ve yaşama sanatının inkar edildiğine tanık olunmaktadır. Tiyatro adamlarını, oyuncularını, alımlayıcısından uzaklaştırmakla, tiyatronun izleyiciye dikte edilmesine izin verilmiş olunmaktadır. Tiyatro hükümetlere ve şirketlere devredilmektedir. Alımlayıcısından uzaklaştırılmış tiyatro mekanik, yabancılaşmış, cansız bir şey haline gelmekte, madalyonun öbür yüzüne bakılacak olursa, tiyatro (tabii yalnızca, soyutlanmış küçük bir bireysel azınlık için) içinde bulunulan duruma karşı şiddetli bir başkaldırı halini almaktadır. Her iki durumda da Artaud ve Grotowski'nin tiyatro anlayışları, yüceltilmiş ya da sürgüne gönderilmiş tiyatro adamlarının izleyici hakkında getirdikleri bir yoruma dönüşmektedir. Tiyatro izleyicisiz olduğu gibi izleyici de tiyatrosuz kalmaktadır.

Sonuç olarak, modernist sanat ürününün, kararlı bir biçimdeki kötümserliğini aynı kararlılıkla sürdüren postmodern sanat ürününe ve formlarına karşı yapılması gereken, postmodern olduğu öne sürülen kültürel üretim tekniklerini değil, bir burjuva bakış açısı olarak postmodernizmin hedef alınması anlamına gelmektedir.

Çürüyen burjuva toplumunun kültürel mantığına karşı devrimci bir eleştiri olduğu dile getirilen Antonin Artaud ve Jerzy Grotowski'nin ilkel primitif ritüelden hareketle yeni bir kültürel program önerisi bugün hâlâ geçerliliğini sürdürmektedir. Aynı şiirsellikte, aynı sarsıcılıkta ve aynı çekicilikte.

## KAYNAKÇA

Althusser, Louis. **Kapital'i Okumak**. Birinci baskı. Çeviren: Celal A. Kanat. İstanbul: Belge Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_. **Lenin ve Felsefe**. Birinci basım. Çeviren: B. Aksoy, E. Tulpar, M. Belge. İstanbul: İletişim Yayınevi, 1989.

Amankolor, J. Ndukaku. **Jerzy Grotowski's Divination Consultation**. Cambridge T.D.R. Volume 35, No: 1 (T 129), Spring, M.I.T. Press, 1991.

And, Metin. **Tiyatro Kılavuzu**. Birinci basım. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1973.

Anderson, Perry. **Tarihsel Materyalizmin İzinde**. Birinci basım. Çeviren: M. Bakırcı-H. Gürvit. İstanbul: Belge Yayınları, 1986.

Arendt, Hannah. **İnsanlık Durumu**. Birinci basım. İstanbul: İletişim Yayınevi, 1994.

Aristoteles. **Poetika**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.

Artaud Antonin. **Tiyatro ve İkizi**. Birinci basım. Çeviren: Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

Batur, Enis. **Modernizmin Serüveni, Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990**. Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Baudrillard, Jean. **Gerçeğin Yerini Alan Simulakrlar**. Birinci basım. Çeviren: Oğuz Adanır. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 1992.

\_\_\_\_\_. **Kötülüğün Şeffaflığı**. Çeviren: Emel Abora-Işık Ergüven. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_. **Sessiz Yiğınların Gölgesinde Ya Da Toplumsalın Sonu**. Çeviren: Oğuz Adanır. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1991.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Birinci basım. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.

Berman, Marshall. **Modernlik / Dün, Bugün, Yarın**. İstanbul: Birikim Dergisi, sayı: 34, 1992.

Best, Steven-Kellner, Douglas. **Postmodern Teori**, Birinci basım. Çeviren: Mehmet Küçük. İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1998.

Boal, Augusto. **Ezilenlerin Tiyatrosu**. Birinci basım. Çeviren: Semih Çelenk. İzmir: Etki Yayınları, 1996.

Brecht, Bertolt. **Deneysel Tiyatro**. Birinci basım. Çeviren: Kaya Öztaş. Ankara: Ark Yayınevi, 1981.

\_\_\_\_\_. **Epik Tiyatro**. Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.

\_\_\_\_\_. **Hurda Alımı: Sosyalist Açından Bir Sanat Kuramı**. Çeviren: Yaşar İksavaş. İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977.



\_\_\_\_\_. **Oyun Sanatı ve Dekor.** Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.

\_\_\_\_\_. **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum.** Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Günebakan Yayınları, 1977.

\_\_\_\_\_. **Tiyatro İçin Küçük Organon.** Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınevi, 1995.

Brook, Peter. **Boş Alan.** Birinci basım. Çeviren: Ülker İnce. İstanbul: Afa Yayınları, 1990.

\_\_\_\_\_. **Grotowski, Art as a Vehicle.** Cambridge T.D.R. Volume 35, No: 1 (T 129), Spring, M.I.T. Press, 1991.

Burzynski, Tadeusz-Osinski, Zbigniew. **Grotowski's Laboratory.** Birinci basım. İngilizce'ye Çeviren: Boleslaw Taborski. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

Candan, Ayşın. **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro.** Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Capra, Fritjof. **Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası.** Birinci basım. Çeviren: M. Armağan. İstanbul: İnsan Yayınevi, 1992.

Çapan, Cevat. **Değişen Tiyatro.** Üçüncü basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1992.

Çelenk, Semih. **Sokaktaki Tiyatro: Seçenek Tiyatrosunun Kısa Tarihi.** Birinci basım. İzmir: Altinkent Matbaacılık Ltd., 1992.

Descombes, Vincent. **Çağdaş Fransız Felsefesi.** Birinci basım. Çeviren: A. Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 1993.

- Dochherty, Thomas. **Postmodernizm: Bir Giriş**. Birinci basım. Çeviren: Yavuz Alagan. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.
- Ellis, Jhon. **Postmodernizme Hayır**. Birinci basım. Çeviren: H. A. Bakırer. Ankara: Doruk Yayınları, 1997.
- Feyerabend, P.. **Yönteme Hayır**. Birinci basım. Çeviren: Ahmet İnan. İstanbul: Ara Yayınları, 1991.
- Filipowicz, Halina. **Where Is Gurutowski?**. Cambridge T.D.R. Volume 35, No: 1 (T 129), Spring, M.I.T. Press, 1991.
- Foucault, Michel. **Deliliğin Tarihi. I-II-III** ikinci basım. Çeviren: M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınevi, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Ders Özetleri**. Birinci basım. Çeviren: Turhan Ilgaz İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Hapisanenin Doğuşu**. Birinci basım. Çeviren: M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınevi, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Kelimeler ve Şeyler**. Birinci basım. Çeviren: M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yayınevi, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Söylemin Düzeni**. Birinci basım. Çeviren: T. Ilgaz. İstanbul: Hil Yayınevi, 1987.
- Gadamer, Hans-Georg. **Hermeneutik Üzerine Yazılar**. Birinci basım. Çeviren: Özlem Doğan. Ankara: Vadi Yayınları, 1995.
- Grodzicki, August. **Polish Theatre Directors**. Birinci basım. Warsaw: Interpress Publishers, 1979.

- Gülalp, Hüseyin. **Modernist İyimserlikten Postmodernist Kötümserliğe**. Birinci basım. Ankara: Türk-iş Yayınevi, 1997.
- Güney, Oben. **İnsanda Tiyatro Tiyatroda İnsan**. Birinci basım. İstanbul: Primat Basımevi, 1983.
- Hall, Stuart. **Yeni Zamanlar**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet H. Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. Birinci basım. Çeviren: Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınevi, 1997.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi**. Birinci basım. Çeviren: Yıldız Gölüönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- Horkheimer, Max. **Akıl Tutulması**. Üçüncü basım. Çeviren: Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınevi, 1995.
- Horkheimer, Max- Adorno, Teodor W.. **Aydınlanmanın Diyalektiği I-II**. Birinci basım. Çevirin: O. Özgül. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995-1996.
- Huizinga, Johan. **Homo Ludens, Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Huyssen, Andreas. **Postmodernin Haritasını Yapmak**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1993.
- İpşiroğlu, Zehra. **Tiyatroda Devrim**. Birinci basım. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1988.

\_\_\_\_\_. **Tiyatroda Düşünsellik.** Birinci basım. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınevi, 1996.

\_\_\_\_\_. **Tiyatroda Yeni Arayışlar.** Birinci basım. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1992.

Jameson, Frederic. **Postmodernizm Ya Da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.** Birinci basım. Çeviren: Deniz Erksan. İstanbul: Kıyı Yayınları, 1990.

\_\_\_\_\_. **Postmodernizm.** Birinci basım. Çeviren: Nuri Plümer. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

Jeannerre, Abel. **Modernite Nedir?.** Birinci basım. Çeviren: Nilgün Kutsal. Ankara: Vadi Yayınları, 1994.

Kellner, Douglas. **Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar.** Birinci basım. Çeviren: Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1994.

Kesting, Marianne. **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro.** Birinci basım. Çeviren: Yılmaz Onay. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

Küçük, Mehmet. **Modernite Versus Postmodernite.** Birinci basım. Ankara: Vadi Yayınları, 1995.

Laclau, Ernesto. **Politika ve Modernitenin Sınırları.** Birinci basım. Çeviren: Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.

Larrain, Jorge. **İdeoloji ve Kültürel Kimlik.** Birinci basım. Çeviren: Neşe Nur Domaniç. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1995.

Lendra, I Wayan. **Bali and Growski. Some Parallels in the Training Process.** T.D.R. Volume: 35. No: 1, Spring. Cambridge: M.I.T. Press, 1991.

\_\_\_\_\_. **The Motions, A Detailed Description**T.D.R. Volume: 35. No: 1, Spring. Cambridge: M.I.T. Press, 1991.

Lenin, Vladimir İliç. **Demokratik Devrimde Sosyal Demokrasinin İki Taktiği.** İkinci basım. Çeviren: S. N. Kaya. İstanbul: İnter Yayınevi, 1994.

\_\_\_\_\_. **Devlet ve Devrim.** Birinci basım. Çeviren: S. Kaya-İ. Yarkın. İstanbul: İnter Yayınevi, 1995.

\_\_\_\_\_. **Materyalizm ve Ampiryokritisizm.** Birinci basım. Ankara: Sol Yayınları, 1976.

Lichte, E. Fischer. **Postmodern Literary Theory and Drama.** Birinci basım. Stockholm: University of Stockholm Press, 1989.

Lukacs, György. **Avrupa Gerçekçiliği.** Birinci basım. Çeviren: M. H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1977.

\_\_\_\_\_. **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı.** Birinci basım. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: Payel Yayınevi, 1979.

\_\_\_\_\_. **Lenin'in Düşüncesi, Devrimin Güncelliği.** Birinci basım. Çeviren: Mehmet R. Zağralı. İstanbul: Belge Yayınları, 1979.

Lunn, E.. **Marksizm ve Modernizm.** Birinci basım. Çeviren: N. Kuyaş. İstanbul: Alan Yayınları, 1995.

Lyotard, Jean-Francois. **Postmodern Durum**. Birinci basım. Çeviren: Ahmet Çiğdem. İstanbul: Ara Yayınları, 1990.

Marcuse, Herbert. **Us ve Devrim**. Birinci basım.. Çeviren: A. Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 1989.

Martin, Jacqueline. **Voice in Modern Theatre**. Birinci basım. New York: Routledge Press, 1991.

Marx, Karl. **Ekonomi Politiğın Eleştirisine Katkı**. İkinci basım. Çeviren: Sevim Belli. Ankara: Sol Yayınları, 1974.

\_\_\_\_\_. **Grundrisse: Ekonomi Politiğın Eleştirisi İçin Ön Çalışma**. Birinci basım. Çeviren: Sevan Nişanyan. İstanbul: Birikim Yayınları, 1979.

\_\_\_\_\_. **Kapital**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Selik. İstanbul: Odak Yayınları, 1970.

\_\_\_\_\_. **Siyaset ve Felsefe**. Birinci basım. Çeviren: Sevan Nişanyan. İstanbul: Öncü Kitabevi, 1978.

Marx K.-Engels, F. **Komünist Manifesto**. Birinci basım. Çeviren: Yılmaz Onay. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1970.

Minc, Alain. **Yeni Ortaçağ**. Birinci basım. Ankara: İmge Yayınevi, 1995.

Mouffe, Chantal. **Radikal Demokraksi Modern mi, Postmodern mi?**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1993.

Nietzsche, Friedrich. **Ahlakın Soykütüğü Üstüne**. Birinci basım. Çeviren: Ahmet İnan. İstanbul: Ara Yayınevi, 1990.

- \_\_\_\_\_. **Böyle Buyurdu Zerdüşt.** İkinci basım. Çeviren: A. Turan Ofllazoğlu. İstanbul: Cem Yayınevi, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Dionysos Dithyrambosları.** Birinci basım. Çeviren: Oruç Aruoba. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Gelecekteki Felsefe.** Birinci basım. Çeviren: Ümit Özdağ. Ankara: İmge Yayınevi, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Tragedyanın Doğuşu.** Birinci basım. Çeviren: İ. Zeki Eyüboğlu. İstanbul: Say Yayınevi, 1994.
- Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi I-II.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Oyunculuk Tarihi.** Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Osinski, Zbigniew. **Grotowski Blazes the Trails, from Objective Drama to Ritual Arts.** T.D.R. Volume: 35. No 1 (T 129) Spring, Cambridge: M.I.T. Press, 1991.
- Oskay, Ünsal. **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri.** Birinci basım. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1979.
- Paz, Octavio. **Şiir ve Modernite.** Birinci basım. Çeviren: Nilgün Tural. Ankara: Vadi Yayınları, 1993.
- Piscator, Erwin. **Politik Tiyatro.** Birinci basım. Çeviren: Mustafa Ünlü-Suavi Güney. İstanbul: Metis Yayınları, 1985.

Platon. **Devlet**. Çeviren: Sebahattin Eyüboğlu-Adalet Cimcoz. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Poggioli, Renato. **The Theory of the Avant-Garde**. Birinci basım. New York: Harvard University Press, 1968.

Pulantzas, Nikos. **Faşizm ve Diktatörlük**. Birinci basım. Çeviren: Taner Birkan. İstanbul: Birikim Yayınları, 1980.

\_\_\_\_\_. **Siyasal İktidar Ve Toplumsal Sınıflar**. Birinci basım. İstanbul: Belge Yayınları, 1994.

Rorty, Richard. **Habermas, Lyotard ve Postmodernite**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1993.

\_\_\_\_\_. **Postmodernist Burjuva Liberalizmi**. Birinci basım. Çeviren Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınları, 1995.

Rosenau, Pauline M. **Postmodernizm ve Toplum Bilimleri**. Birinci basım. Çeviren: Tuncay Birkan. Ankara: Ark Yayınevi, 1998.

Ryan, Michael. **Postmodern Siyaset**. Birinci basım. Çeviren: Mehmet Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 1993.

Said, Edward. **Entellektüel**. Birinci basım. Çeviren: Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

\_\_\_\_\_. **Opponents, Audiences**. Birinci basım. News York: Cornell University Press, 1982.

Sarup, Madan. **Post Yapısalcılık ve Postmodernizm**. Birinci basım. Çeviren: A. Baki Güçlü. Ankara: Ark Yayınevi, 1995.



- Sauter, William. **Postmodernism in the Theatre**. Birinci basım. Stockholm: University of Stockholm Press, 1991.
- Seghers, Anna. **Gerçekçiliğin Evrensel Mirası**. Birinci basım. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: 1984.
- Strehler, Giorgio. **İnsanca Bir Tiyatro**. Çeviren: Mustafa Tüzel. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınevi, 1993.
- Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Birinci basım. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1991.
- Tanilli, Server. **Devlet ve Demokrasi**. Yedinci basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Uygurlik Tarihi**. Sekizinci basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**. Üçüncü basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 1993.
- Turner, Bryan. **Benlik ve Düşünümsel Modernlik**. Birinci basım. Çeviren: Aktay, Y.-Topçuoğlu, A.. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Oryantalizm, Postmodernizm ve Din**. Birinci basım. Çeviren: Aktay, Y.-Topçuoğlu, Y.. Ankara: Vadi Yayınları, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Orientalism, Postmodernism And Globalism**. Birinci basım. London-New York: Routledge Press, 1994.
- Uras, Ufuk. **İdeolojilerin Sonu Mu?**. Dördüncü basım. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1997.

- Weber, Max. **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**. Birinci basım. Çeviren: Z. Aruoba. İstanbul: 1985.
- Williams, Raymond. **Modernizm Ne Zamandı?**. Birinci basım. Çeviren: Taner Birkan. İstanbul: Birikim Yayınları, 1992.
- Winterbottom, Jr. Philip. **Two Years the Master**. Cambridge T.D.R. Volume 35, No: 1 (T 129), Spring, M.I.T. Press, 1991.
- Wolford, Lisa. **Subjective Reflections on Objective Work, Grotowski in Irvine**. Cambridge T.D.R. Volume 35, No: 1 (T 129), Spring, M.I.T. Press, 1991.
- Wright, Elizabeth. **Postmodern Brecht**. Birinci baskı. Çeviren: Ayşegül Bahçivan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998.
- Yüksel, Ayşegül. **Samuel Beckett Tiyatrosu**. Birinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.
- ..... **Agon Tiyatro Dergisi**. 7, 8, 9, 10 sayılar. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996, 1997.
- ..... **Mimesis Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi**. 1, 2, 3, 4., 5 sayılar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1988, 1989, 1990, 1991.