

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

**19. VE 20. YÜZYIL BATI TİYATROSUNUN “SES” VE  
MEVCUDİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Şamil Kürşat Yılmaz

Ankara-2011

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

**19. VE 20. YÜZYIL BATI TİYATROSUNUN “SES” VE  
MEVCUDİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Şamil Kürşat YILMAZ

Tez Danışmanı  
Doç.Dr. N. Selda Öndül

Ankara-2011

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

**19. VE 20. YÜZYIL BATI TİYATROSUNUN “SES” VE  
MEVCUDİYET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç.Dr. N. Selda Öndül

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

Tez Sınavı Tarihi .....

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	01
GİRİŞ.....	03
<b>1. FELSEFİ ZEMİN</b>	
1.1. ‘Ses’ ve Konuşma.....	18
1.2. Nietzsche ve Ses.....	26
1.3. Sesin ve ‘Ses’in Kısa Fenomenolojisi.....	38
<b>2. TEMSİL ve YANILSAMA</b>	
2.1. 19. Yüzyıl Gerçekçiliği ve Yanılsama.....	50
2.2. Beden ve Metin.....	66
2.3. Temsil ve ‘Ses’.....	83
<b>3. TEATRALLİK ve MEVCUDİYET</b>	
3. 1. Yeniden Teatralleşme.....	97
3.2. Teatrallik Karşıtlığı.....	124
3.3. Teatral Dilin Materyal ‘Ses’i.....	160
SONUÇ.....	189
ÖZET.....	192
ABSTRACT.....	193
KAYNAKLAR.....	194

## ÖNSÖZ

Klasik anlayışta oyuncunun sahnede bir metne göndermeyle ve başka bir karakterin ağzından konuştuğu bir sanat olan tiyatro, 20. yüzyılla birlikte “konuşma”nın bu kipinin sorunsallaştığı; sahnenin konuşma dışında ve daha doğrudan anlatım imkânlarına yöneldiği bir evreye girer. Değişimi hazırlayan, dil de dâhil yanılısamaya hizmet eden temsil edici unsurlara duyulan güvendedeki tarihsel kırılmadır. Süreci Jacques Derrida’nın “yapı-bozum” felsefesi ve “fenomenoloji”den okuyan bu çalışma, söz konusu düşünce akımlarının “beden”, “mevcudiyet”, “mevcudiyet metafiziği”, “öz-mevcudiyet”, “fark” gibi kavramlarını, merkeze tarihsel uygulamalarda ‘ses’in kullanımını yerleştirerek, tiyatro alanı içinden okumaktadır. Hedeflenen, Derrida’nın düşüncesinde kurucu bir önemi olan ‘ses’in, tiyatroya özgü metafizik inşalara hizmet ettiği kadar onu aşındırabilecek bağlamları harekete geçirdiğini de göstermek biçiminde özetlenebilir. Çalışma, üç ana bölüme ayrılmıştır. İlk bölüm, ‘ses’e felsefeden kısa bir giriş yapmakta ve özellikle çağdaş felsefenin ve Nietzsche’nin düşüncelerini takip ederek gelenek içerisinde fenomenin nasıl yorumlanmış olduğuna bakmaktadır. Bu bölümün sonu doğrudan bir fenomen olarak ‘ses’in kendisine; kendi materyalliğinde ürettiği kendine özgü niteliklerin fenomenolojik dökümüne ayrılmıştır. İkinci bölüm ise, 19. yüzyıl gerçekçi sahnelemelerini ve ‘ses’in bu tarihsel dönemde nasıl kullanıldığını inceler. Temel vurgu temsilin bir aracı olarak ‘ses’in bu uygulamalarda nasıl alımlandığına ve döneme özgü konvansiyonların kurucu çelişkileri içerisindeki konumudur. Son bölüm tiyatronun “yeniden-teatralleştiği” 20. yüzyıl uygulamalarına odaklanmakta ve Meyerhold, Brecht, Artaud ve Grotowski gibi isimlerin yazdıklarında ‘ses’in izini takip etmektedir.

Çalışma sürecinde emeği ve yol göstericiliği için tez danışmanım Doç. Dr.  
Selda Öndül'e teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Geçtiğimiz yüzyıl, diğer sanat dallarıyla birlikte tiyatro da radikal değişimlerin içinden geçti. 20. yüzyıl, -dış gerçekliğin sanatsal araçlarla yeniden üretilmesi ilkesiyle tanımlanan- klasik estetiğe bağlı temsil anlayışının çözüldüğü, her disiplinin kendi özgül araçlarına dönerek üretim ve alımlama biçimlerini yeniden yapılandığı tarihsel bir süreç olarak vaftiz edilmiştir. Değişimi hazırlayan düşünsel zemin, en net biçimde, Nietzsche'nin "gerçekliğin kurmaca karakteri" saptamasında kendini gösteriyordu. Sokrates öncesi felsefenin "oluş" mefhumu içinden konuşan Nietzsche, tarih dışı, bağlam dışı metafizik sabitlerden kurtarmaya çalıştığı felsefeyi, "çekiçle felsefe yapma" çağrısında da görüldüğü gibi, dünyayı yeniden kurmanın yıkıcı aracına dönüştürür. Bu süreç sadece ahlak gibi toplumsal sisteme özgü kategorileri değil, doğa gibi toplum üstü olduğu düşünülen 'kategorileri' de yeniden sorgulamayı içerir: "Nietzsche 'doğa'yı ve 'doğal olan'ı insanın yaratımları olarak görmektedir. Ona göre içinde yaşadığımız dünya sürekli olarak yaratılan ve yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır; dahası, bu yanılsama ağının ne 'ardında' ne de 'ötesinde' bir şey yoktur."<sup>1</sup> Gerçekliğin doğasına ilişkin bu radikal saldırı, sanat ve gerçeklik arasındaki hiyerarşik ayrımı aşındırır. Verili gerçekliği estetik araçlarla işleyip yeniden üreten temsilci ya da yanılsamacı sanat düşüncesi artık sorunsallaşmış, sanatsal yanılsama gerçekliğin bir yanılsamaya dönüştüğü bu tasavvur içinde eski meşruiyetini kaybetmiştir. Eğer gerçekliğin kendisi de yaratılan bir şeyse, bir hakikat merkezi değil de bir çeşit kurgu fonksiyonuysa, estetik temsil fikrine enerjisini veren damarlar tıkanmış demektir.

---

<sup>1</sup> Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri**. Çev.: Tuncay Birkan. (Ankara: Bilim ve Sanat, 1998), s. 65.

Sanat, bu tıkanmaya temsil rejiminden sunum [presentation] rejimine geçerek karşılık verir. Klasik temsil anlayışının dış gerçeklikle kurduğu dolayım ilişkisi, yapıtın ve yaratım sürecinin materyalliğini öne çıkaran sunum kipinde yeniden yapılandırılır. Şeyleri neyseler o olarak algıya veren sunum – örneğin tiyatrodaki oyuncunun sahnede kurmaca bir karakter olarak değil de oyuncu olarak bulunduğu anlamına gelir-, anlık alımlamaya yaptığı vurguyla estetik deneyimi fenomenolojik bir deneyim olarak yeniden yapılandırmıştır. Varlığı şimdinin zamanı ve mekânında algılayan, alımlama sürecini zihinsel katmandan duyusal katmana kaydıran fenomenolojik deneyim, “dünyanın nesnelere nesnelere olarak yeniden” algılama iddiasını taşır.<sup>2\*</sup> Dünyanın nesnelere olarak fenomenler, **Felsefe Sözlüğü**’nde şu biçimde açıklanmaktadır:

Köken bakımından eski Yunanca’da “görünüş” anlamında *phainomenon*’dan gelen, yerleşik felsefe dilindeyse en genel anlamda duyu organlarıyla algılanabilen, gözlenebilen, duyulabilen, deneyimde kendisini gösteren ya da açığa vuran nitelik, nesne, ilişki, konum, olay türünden düşünülebilecek bütün her şeyi anlatan felsefe terimi.<sup>4</sup>

Fenomenlerin bilimi olarak fenomenolojinin temel jesti kurucusu Edmund Husserl tarafından “şeylerin kendisine dönüş”<sup>5</sup> olarak tarif edilmiş ve “fenomenlere mümkün olduğunca kendilerini karakterize eden şeyi gösterme fırsatı vermeye

---

<sup>2</sup> Gabrielle A. Hezekiah, **Phenomenology’s Material Presence** (Chicago: Intellect, 2010), s. 10.

\* İngilizceden yapılan tüm çeviriler, aksi belirtilmedikçe, yazarın kendisine aittir.

<sup>4</sup> Abdülbaki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ümit Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü** (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2002), s. 610.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisine Önsöz*. Çev.: Medar Atıcı (İstanbul: Afa Yayınları, 1994), s. 25.

yönelik” bir teşebbüs olarak tanımlanmıştır.<sup>6</sup> Husserl, **Avrupa İnsanlığı'nın Krizi ve Felsefe**'de, Avrupa düşüncesi ve biliminin, dünyaya ilişkin bilgimizi “dünyaya sırtını çevirmiş kuram içinde kendini kaybeden entelektüelliğin”, “yanlış yönde kök salmış bir akılcılığın,” içinde belirlediğini iddia eder. Oysa felsefe öncesi insan, Husserl'in tabiriyle “doğal insan”, “tüm kaygıları ve yaptıklarıyla dünyadaki şeylere” yönelmiştir: “Yaşam ve etkinlik alanı uzam ve zaman olarak onun çevresinde yayılan, kendisini sorumlu tuttuğu yaşam-dünyasıdır.”<sup>7</sup> Fenomenoloji, “öncelikle bilgi üstüne, bilmenin bilgisi üstüne bir düşünme çabası”dır; bilimsel ve felsefi kabullerin “ayraca alınması” olarak kabaca özetlenebilecek *epokhe* aracılığıyla “bir kültüre, bir tarihe”; bilgiyi doğrudan insan deneyiminden, bilginin asli kaynağı olarak “yaşam dünyası”ndan uzaklaştırmış olan düşünme ve temsil biçimlerine sırtını döner. Örneğin geometrinin dünyayı biçimlere indirgemesi, matematiğin sayılardan bir evren oluşturması, ya da tıbbın bedeni anatominin ve fizyolojinin mantığı içerisinde tanımlaması gibi veriler, bu işlem aracılığıyla dünya ve insan arasından çekilerek, “bilginin dolaysız verileri”ne ulaşılmaya çalışılır. Süreç, “radikal bir ‘yad-bilgi’ye kadar geri gidip tüm bilgiyi [oradan itibaren] yeniden ele almaktan ibarettir.”<sup>8</sup> Kasım Küçükalp şeylerin bu biçimde çıplak var oluşlarını ve fenomenolojik süreci şöyle özetlemektedir:

[B]u varolma halleri, şeylerin varolabildiği yollar olup, şeylerin ortaya çıktıkları yollar da, şey olmanın bir parçasıdır, yani şeyler, ne iseler o olarak tezahür ederler ve tezahür ettikleri

<sup>6</sup>Kasım Küçükalp, **Batı Metafizikinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida** (Bursa: Sentez yayıncılık, 2008), s. 104.

<sup>7</sup> Edmund Husserl, **Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe**. Çev.: Ayça Sabuncuoğlu, Onay Sözer. (İstanbul: Afa Yayınları, 1994), s. 78-79.

<sup>8</sup> Jean-François Lyotard, **Fenomenoloji**. Çev.: İsmet Birkan. (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007), s. 8.

halleriyle ne iseler odurlar. Başka bir ifadeyle, şeyler yalnızca varolmazlar, ayrıca ne iseler o olarak kendilerini ifşa ederler. Bu bağlam dikkate alındığında, fenomenoloji açısından, bir yargıda bulunmak, bir kavram ya da idealin zihinde düzenlenmesine değil, dünyanın bir parçasının huzura çıkmasını ifade eder.<sup>9</sup>

Zihinselliğin duyusallık yoluyla kurulduğu, bilginin önce bedenle bilmek anlamına geldiği bu sürecin ontolojik temeli “mevcudiyet” (*presence*) ilkesinde kayıtlıdır ve mevcudiyet, Husserl’in geç yazılarıyla birlikte bir beden fonksiyonu olarak tarif edilmiştir. Mevcudiyeti bedenli oluşun kavramlarıyla açıklayan Husserl’de bu iki kavram karşılıklı olarak birbirlerini ima etmektedirler: “var olmak bedenli oluşun formlarından biri tarafından içerilmiştir, ya da tam tersi. Bir mevcudiyet mekânı olarak benlik, bu ikisinin birbirlerine karışmasından şekillenmiştir.”<sup>10</sup> Bedenin şimdi ve burada, hiçbir dolayım ya da aracı olmaksızın bulunuşu olarak mevcudiyet, bilgiyi ve ben’in oluşumunu duyusal/bedensel algı aracılığıyla yapılandırır. Dünyanın bilgisi, varlık kipi mevcudiyet olan bedenle dünyayla doğrudan ilişkisine temellenmektedir. Fenomenoloji, Descartes’la radikal ifadesine ulaşmış olan beden-zihin ikiliğini, algılayan bedeni tüm deneyimin merkezine yerleştirerek aşar; ben, “Düşünüyorum öyleyse varım,” demeden önce de, bir beden olarak dünyada zaten mevcuttur. Dünyaya ve kendime ilişkin bilgim, kendi kendini doğrulayan bilince ait bir oyun değildir; aksine, bilincinki de dâhil tüm

---

<sup>9</sup>Küçükkalp, ön.ver., s. 105.

<sup>10</sup>Husserl’den alıntılan James R. Mensch, **Postfoundational Phenomenology: Husserlian Reflections on Presence and Embodiment** (The Pennsylvania University Press, 2001), s. 2.

doğrulama prosedürleri, Terry Eagleton'ın da işaret ettiği gibi, kendini dünyaya ve onun ilksel bilgisine açmış olan beden aracılıyla gerçekleşir:

[B]eden daima daha düşünmeye bile başlamadan önce, bir nesnenin bir kutu içine koyulmasından tamamen farklı bir şekilde kendi dünyası içinde konumlanan duyulur tarzda deneyimde bulunan bir organizmadır. Bir nesnel gerçekliğin bilimsel bilgisi, daima zaten, savunmasız bir şekilde algılayan bedene şeylerin bu sezgisel önceden-verilmişliğinde, dünyada olmamızın ilksel fizikselliğinde temellenir.<sup>11</sup>

Fenomenler dünyasının ötesindeki ilksel, aşkın, numenal, ya da ideal bir gerçekliğe dair her gönderme, tüm bilincin kendisinde olduğu bedenin materyalliğinde sorunsallaşır. Descartes'taki sorun, saf bir bilinç alanıyla ona tamamen dışsal bir beden alanı üreterek bu ikisini birbirlerinden ayırmasındadır. Kartezyen düşünce, duyuşsal/bedensel algılarımızın bize nesnelere ilgili kesin bilgiler sağlamak için verilmediğini söyler; onların görevi, "hangi nesnelere kullanışlı ve zararlı olduğunu zihne göstermektir."<sup>12</sup> Beden, bu akıl yürütmede, faydacı işlevleriyle tanımlanan "mekanik" bir araç, nesnelere dünyasında bir nesne olarak tarif edilir. Kendisinin "tamamen ve gerçekten" bedeninden ayrı olduğunu söyleyen Descartes,<sup>13</sup> mevcudiyeti materyal katmandan zihinsel katmana taşır. Varım, çünkü; her şeyden, bedenimden bile kuşku duysam da, düşünüyorum oluşumdan; kendi üzerine

---

<sup>11</sup> Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**. Çev.: Ayfer Dost, Ayhan Çitil, Banu Kiroğlu, Bülent Gözkan, Ela Akman, Engin Kılıç, Hakkı Hünler, Neşe Nur Domaniç, Nur Ateş, Türker Armaner (Ankara: Doruk Yayıncılık), s. 35.

<sup>12</sup> René Descartes, **Meditations on First Philosophy**. Çev.: L. LeFleur (New York: Mcmillan, 1990), s. 79.

<sup>13</sup> Aynı, s. 74.

kapanmış düşünce olarak “düşünümden” kuşku duyamam: “Elbette ki yalnızca düşünen varlık (res cogitans) olarak var olurum, ama bu da tam olarak var olmam için yeterlidir (bire bir kuşku konusu olan diğer bütün şeyler gereksizdir).”<sup>14</sup> Mevcudiyeti düşünüme bağlayan bu jest, insan bilincini bedensizleştirip tüm zamansal ve mekânsal bağlamlarından koparır. Düşünen özne, tıpkı Tanrı ya da İdealar gibi, tarih-aşırı soyut bir mevcudiyetin, bu durumda öz-mevcudiyetin göstergesidir. O, geçicilikler, oluşlar, ya da bozulmalar olarak dünyanın bedenli şeyleriyle bir arada mevcut değildir. Bilginin kaynağı beden değil, sonuçta o sadece duyusallık yoluyla gündeliğe dair işlevli bilgileri kotarmakla yükümlüdür, ideal bilginin odağı olarak zihindir.

Terry Eagleton, estetiğin fenomenolojiyle benzer bir hamleyle, 18. yüzyılın ortalarından itibaren bedeni bir bilgi ve iletişim biçimi olarak felsefi ve sanatsal söylemin içine dahil ettiğini söyler. “Bedene ilişkin bir söylem olarak” doğan estetik, “çok incelmış kavramsal düşünce alanına karşıt olarak,” düşünceyi, “bütün insani algı ve duyum alanına gönderir.”<sup>15</sup> İnsanlığın bilgiyle ilksel teması olarak beden estetik söylem aracılığıyla yaşadığı bu geri dönüş, materyal olanın zihinsel olanla ilişkiselliğinin, “teorik olanın tiranlığı karşısında beden uzun sessiz başkaldırısının ilk kıvıltılarıdır.”<sup>16</sup> Buradan bakıldığında, fenomenoloji ve estetik, neredeyse tüm Batı düşüncesini belirleyen zihnin ve düşüncenin materyal olana önceliğine ilk söylemsel müdahaleyi yaparlar. Sanat yapıtının kendi materyal koşullarına dönerek yaşadığı estetik dönüşüm, anlaşılacağı üzere, fenomenolojik bir dönüşümdür. Husserl’in projesinin üzerinde biçimlendiği “kriz” teşhisi, dünyayı onun asli

---

<sup>14</sup> Dominique Folscheid, **Felsefe Akımları**. Çev.: Muna Cedden (Ankara: Dost Kitabevi, 2005), s. 49.

<sup>15</sup> Eagleton, ön.ver., s. 29.

<sup>16</sup> Aynı, s. 30.

gerçeğine yabancılaşarak “temsil eden” söylemlere göndermede bulunurken, sanat alanındaki temsilden sunuma geçişin de felsefi muadilini oluşturur. Verili bir dışsal gerçekliği temsil etmek yerine kendini kendi materyalliği içerisinde bakışa doğrudan açan sanat yapıtı, hem üretim hem de alımlama sürecini fenomenolojik bir deneyim olarak yapılandırmaktadır. Artık yapıtla karşılaşma, her şeyden önce, yapıtın materyal mevcudiyetiyle karşılaşma anlamına gelir. Bir şeyi temsil etmeyen, görüldüğü şey dışında bir şeye göndermede bulunmayan, bir “gösterge” olmayan yapıt, estetik etkiyi temsilin dolayımıyla üretmediğinden, doğrudan kendi mevcudiyetinde taşır. Her şey “şimdi ve burada”, yapıtın bedeniyle alımlayıcının bedeni arasında gerçekleşmektedir. Klasik estetik biçimlendirmede yapıtın fenomenal katmanı dışsal bir gerçekliğin temsili için bakıştan gizlendiğinden algı, mevcudiyetin doğrudan algısı değildir. Yapıt kendi materyalliğini; kendisini oluşturan ham malzemeyi temsilin yüzeyiyle gizlemekte, yapıtın deneyimi bir gösterge deneyimine dönüşmektedir– yapıt, olmadığı yerdeki bir gerçekliğe göndermede bulunarak kendi mevcudiyet zeminini boşaltır. Alımlayıcı da süreci zihinsel bir süreç olarak yaşar; yapıtın temsili biçimlendirilişi, alımlayıcı bedeni de zihinsel bir varlık olarak kabul eder. Oysa süreç materyalin vurgusunu kazandığında, bir mevcudiyet biçimi olarak yapıtın alımlanması da alımlayıcıyı bir mevcudiyet olarak yeniden tanımlar. Şayet süreç bir düşünsellik barındırıyorsa, bu duyusallığın teşvik ettiği bir düşünselliktir ve tıpkı fenomenolojide olduğu gibi, önce bedenle deneyimlemeyi; bedenin doğrudan “sunum”unu ve bu “sunum”un bedende deneyimini içerir.

Değişimin bu çalışma için önemi ise, tiyatrodaki materyal oluş anlamında mevcudiyet (*presence*) ve temsil olarak namevcudiyet (*absence*) arasındaki gerilim

hattına yerleşmiş olan ‘ses’\*’in araştırma nesnesi olarak seçilmiş olmasındandır. Çalışmanın odaklandığı iki dönem –19. yüzyıl gerçekçiliği ve 20. yüzyılda tiyatronun kendi araçlarına dönmesi anlamında “yeniden-teatralleşme”—, temsilin araçsallaştırdığı ‘ses’ten kendi materyal değeriyle kullanılan ‘ses’e geçişi görünür kılar. 19. yüzyılda sahnede konuşan oyuncunun ‘ses’i kurmaca karakterin sesi olarak düzenlendiğinden temsili bir sestir ve salt konuşma olarak işlev görür. ‘Ses’in materyal değeri; bedensel kaslarla üretilen ham imkânları süreçten dışlanmıştır. 20. yüzyılda ise, ‘ses’ kendi materyalliğini ifşa ederek var olmaktadır. Değişimi dram metinlerinin tiyatro üzerindeki baskınlığının çözülüşünden okuyan Süreyya Karacabey, “dil olumsuzlanması, ilginin dilden bedene kayması”yla<sup>17</sup> beden tiyatrodaki dile bağımlılığının sorunsallaştığını söyler. 19. yüzyılda vurgu ayrıcalıklı bir konumda olan dramın temsilineyken, 20. yüzyılla birlikte sahnedeki fenomenolojik mevcudiyetlere kaymış, doğrudan beden ürettiği bir fenomen olarak ‘ses’ de, kendi materyal değeri korunarak kullanılmıştır.

Çalışma her ne kadar bu sürece odaklanacak olsa da, süreci yerleştirdiği bağlam fenomenolojik geleneğin çağdaş felsefe içerisindeki haleflerinden Jacques Derrida’nın tiyatro uygulamaları içerisinde yeniden okunmasını da içerir. Derrida, neredeyse başlangıcından beri metafiziğin etkisi altında olduğunu iddia ettiği Batı felsefesinin “yapı-sökümüne” giriştiğinde, ilk elden, metafizik geleneğin asıl taşıyıcısı ve üreticisi olarak gördüğü ikili yapılara saldırır. İyi-kötü, varlık-hiçlik, numen-fenomen, kimlik-fark gibi ikiliklerin ürettiği metafizik enerjiyle ilerlemiş –ya da bu durumda tarihi büyük ve oluş’a dışsal bir şimdi olarak zapt etmiş- olan klasik

---

\* Türkçede insan sesini diğer seslerden ayıran İngilizcedeki gibi (*voice*) bir kelime olmadığından, çalışmanın bundan sonrasında, ayrımı belirginleştirmek için “ses” tırnak içinde, ‘ses’ olarak kullanılacaktır.

<sup>17</sup> Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller** (Ankara: De Ki , 2006), s. 106.

gelenek, ürettiği ikilikleri eşit kendilikler olarak kavramak yerine, taraflardan birini diğerinin hilafına hep öne çıkarmıştır. İkincil olan kavram, ilkinin “düşmüş ya da yozlaşmış sürümü” olarak, düşünce tarihine silinerek kaydedilir. İyi kötünün, varlık hiçliğin, numen fenomenin, kimlik farkın, zihin beden nâmevcudiyetinde vardır ancak. İki kavram arasındaki ilişki, hiyerarşik örgütlenmeyi aşındırıp zayıflatan, kendi içerisinde dinamik bir eşitlik tesis eden bir gerilim ilişkisi olmaktan da uzaktır; birincil olan, tarih üstü bir *mevcudiyet* kazanıp her şeyin kendisinden neşet ettiği bir merkez efekti yaratarak, ikincil olanı nâmevcudiyetin kavramsız diliyle düşünülemez kılar.<sup>18</sup> Derrida'nın, selevleri Nietzsche ve Heidegger'le birlikte giriştiği proje, “mevcudiyet metafiziği” üreterek tarih ve bağlam dışı sabit bir merkez fikrine açılan bu kavramları, kendi negatif ikizlerini felsefi söylem içine çağırarak yerlerinden etme amacını taşır. Sıklıkla alıntılanan bir cümlesinde “Metnin dışında hiçbir şey yoktur,”<sup>19</sup> diyen Derrida, bu mottoyla kabaca yazıdan ya da birebir anlamıyla metinden bahsetmez. Derrida için “metin” ve “yazı”, bir sonraki bölümde daha detaylı inceleneceği gibi, anlamın sabit bir merkez değil, güçler ve farklılıklar akışı içerisinde sürekli bir oluş olduğuna işaret eden bir metafordur. “Metin dışında hiçbir şey yoktur,” çünkü dünya aşkın ve sabit anlamların değil sürekli olarak yazılan – metinselleştirilen- anlamların olumsal zeminidir: “...yazmak, dili, ‘sabit ve kendini onaylayan bilginin’ ötesine yerleştiren ‘anlamın sonsuza dek yerinden edilmesini’ içerir.”<sup>20</sup> Derrida'nın metafizik mantığının ürettiği “konuşma ve yazı” arasındaki ayrımı, diğer tüm ayrımların nüvesini içinde barındıran bir ayrım payesi vererek neredeyse arketipik bir önem atfetmesi de bu sebeptir. Platon'dan beri felsefe,

---

<sup>18</sup> Harold G. Coward, “Speech versus Writing” in Derrida and Barthelemy, **Philosophy East and West**. Vol. 41, (Hawaii: University of Hawai'i Press, 1991), s. 142.

<sup>19</sup> Jacques Derrida, **Of Grammatology** (London: The John Hopkins University Press, 1976), s. 158.

<sup>20</sup> Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**. Çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Kitabevi, 2003) s. 102.

konuşmayı yazıya göre çok daha öze ait bir eylem olarak kavramış ve yazıyı konuşmaya bir “ek”, bir “ilave” olarak görüp ikincilleştirmiştir. Derrida, hep bir aracın –keski, tüy, kalem, daktilo, klavye, tuş v.b.- dolayısıyla mümkün olan, demek ki “dışsallıkla” ilişkilendirilmiş yazının aksine konuşmanın, doğrudan kendi bedenimden çıkan ‘ses’e ait bir işlev olduğundan *-mevcudiyetimle* damgalandığından-, yazının karşısında hep daha özsel bir ontolojik değerle özdeşleştirildiğini söyler:

Canlandırıcı eylemin canlandığındaki saydam ruhsallığının bu öz-mevcudiyetinde, yaşamın bu kendi içindeki kendine yakınlığında ki bu her zaman konuşmanın canlı olduğunu söyletir bize, konuşan özne kendini şimdide duyar. Bu konuşmanın özü ya da normudur. Konuşanın *kendini duyması* tam da konuşmanın yapısı tarafından içerilmiştir: konuşan hem ‘ses’birimlerin duyusal biçimlerini alımlar hem de kendi öz-dışavurumcu niyetini anlar.<sup>21</sup>

Aynı süreci Derrida’nın akıl yürütmesini takip ederek fakat daha anlaşılır bir yerden özetleyen Barbara Johnson ise şöyle yazmaktadır:

Konuşulan kelimeye daha yüksek bir değer verilmiştir çünkü konuşan ve dinleyen söyleyiş anında eşzamanlı olarak mevcuttur. Konuşan, konuşma ve dinleyen arasında zamansal ya da mekânsal bir mesafe yoktur, konuşan tıpkı dinleyenin duyduğu gibi kendini konuşma esnasında duyar. Bu

---

<sup>21</sup> Jacques Derrida, **Speech and Phenomena and Other Essays On Husserl’s Theory of Sign.** Çev.: David B Alliason, Newton Garver (Northwestern University Pres, 1973), s. 78.

dolaysızlık, konuşulan kelimedede ne kastettiğimizi bilmemizi, söylediğimizi kastetmemizi, kastettiğimizi söylememizi ve söylemiş bulunduğumuzu bilmemizi garanti altına alır görünmektedir. Mükemmel kavrayış gerçekleşsin ya da gerçekleşmesin, esasında, mükemmel bir biçimde kendine verili anlamın bu imgesi, Derrida'ya göre, Batı kültürünün temelinde yatan idealidir.<sup>22</sup>

Söz konusu “ideal”, felsefe tarihine örtük bir biçimde damgasını vurmuş olan “iç ve dış” ikiliğinin izini taşır. En saf haline Descartes'ın düşünüm felsefesinde ulaşan “iç ve dış” ayrımı, varlığın başka hiçbir dışsal aracıya başvurmaksızın kendini kendi içselliğinde tanıyıp onaylaması için gereken düşünsel zeminin koşuludur. Bu zemin, bir öz-mevcudiyet [self-presence] efekti olarak, düşüncenin ve varlığın kendi üzerine kapanıp kendini doğrulaması anlamında, düşünüm felsefesini kurar. Akıl bir kez bu bölgeye daldığında, Descartes'ın Ben'i, dünyanın maddi gerçekliğine, fenomenler dünyasının zillet somutluğuna bulaşmadan, kendini yine kendi dünyadan yalıtılmışlığında tanır. Her şeyin, ötekinin bile içsel yargının doğrulamasıyla onaylandığı bu dünya, içsel âlemin dışını bir kuşku ve belirsizlik söylemiyle kuşatır, Descartes'in belki de en sık alıntılanan pasajını bir kez daha anımsayalım: “Pencereden bakıp da sokaktan geçen insanları gördüğümde, yaylarla hareket eden yapma insanların kuşandığı şapkalar ve paltolardan başka bir şey görüyor değilimdir. Onların gerçek insanlar olduğuna yargı yoluyla varırım.”<sup>23</sup> Ben, düşüncenin bu hareketinde mutlak bir içselliğin alanı olarak tasavvur edilmektedir. Bu noktada bir

---

<sup>22</sup> Jacques Derrida, **Disseminations**. Çev.: Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), Çevirmenin Önsözü, s. ix.

<sup>23</sup> Descartes'ten alıntılaman Erdem Gökyaran, “Başkası ve Aşknlık”, **Dünyanın Teni**. Yay. Haz. Zeynep Direk (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 50.

yüzey; demek ki dışsallıkla lekelenmiş bir görünüm olarak kişinin kendi bedeni bile ben'e dışsal bir yabancılık olarak kavranır: "...bu *ben* –ki aracılığıyla beni ben yapan ruhtur o— tamamıyla bedenden ayrıdır: ve hatta onu bilmek bedeni bilmekten daha kolaydır."<sup>24</sup> Dışsallığın izlerini felsefi söylem alanından tasfiye etmeye dönük Kartezyen teşebbüs, özneyi dünyanın ve şeylerin evreninden soyutlar. Ve Ben'i, her şeyin karşısında nesneleştiği mutlak ve "bedensiz bir göz" olarak inşa eder.<sup>25</sup> Bu imkânsız göz, karşısına aldığı her şeye Medusa'nın taşlaştıran nazarıyla bakar; kendi mutlak içsellikinden gördüğü fenomenler evreni ölüdür, katı biçim ve otomatik hareket birimlerinden menkuldür. Tanıdığı tek gerçek varlık devinimi, düşünümün zihinsel bir içsellikle yüklenmiş otistik hareketidir. Kartezyen özne dünyayı seyre çıktığında, bakışının değdiği her yerde iç âlemden yoksun kabuk figürler görür. Kabuğun altı yüzeyin devamı, iç'in yüzeyle eşleşerek dışlaştığı, demek ki mutlaklaştırılmış bir dışla katılaştığı bir biçime göndermede bulunur.

Konuşma, belki de başka hiçbir fenomende mümkün olmadığı kadar içsellikle yüklenmiş bir deneyimdir. Konuştuğumda, bedenimin içinden kopup gelen, en mahrem içsellikimle damgalanmış nefese ait bir işlevi gerçekleştiririm:

İşitme duyusu, kafada bulunan yüksek derecede duyarlı geçitlerdeki dâhili organlar tarafından içerilmiştir, doğal referansı yine dahili geçitlerden –ağız, gırtlak, ciğerler— gelen 'ses'tedir. 'Ses'sel yayılma ve işitsel algı arasındaki oyun ister istemez dâhili organları içerir. Derin bedenin, bedenin en bedensel parçasının ima ettiği etsel oyukla bir benzerliğe işaret

---

<sup>24</sup> René Descartes, **Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology** (Indianapolis: Indiana University Press, 1965), s. 28. Alıntılayan Amelia Jones **Body Art/Performing The Subject** (University of Minnesota Press, 1998), s. 36.

<sup>25</sup> Amelia Jones, aynı, s. 37.

eder. Hava kadar renksiz olan güçlü titreşimlerin dokunularak hissedilmezliği nemli bir ağızdan gelir ve etin kızılığundan çıkar.<sup>26</sup>

‘Ses’, bir beden işlevidir; kökü yazıda olduğu gibi bedenimin dışında, içsel bütünlüğümün ötesinde bir yerde değildir. Et, kan, kas ve sinirlerle örülmüş bir organizmanın üretimidir. İç etin titreşmesi, havanın dâhili organlarda sürtünmesiyle oluşur. Solukla birlikte benim dışımdaki uzamla ilişkiye girdiğinde bile, köklendiği içsellikle ilişkisi süreklidir: “Kelimelerim “canlı”dırlar çünkü beni terk etmez gibi görünürler: dışıma düşmezler, soluğumun dışına, görünebilir bir mesafeye düşmezler: bana ait olmayı bırakmazlar...”<sup>27</sup> Konuşmanın konuşanla içsellikle yüklenmiş bu doğrudan bağı, düşünce tarihi boyunca onun yazıya önceliğini yapılandırır. Konuşma mevcudiyeti “şimdi ve burada” onaylar ve anlamla ilişkiyi bir doğrudanlık olarak tesis ederken, yazı hep yazıldığı anın sonrası içindir. Okuyan kişi, yazan kişiyle kendi eyleminin dolaysızlığı içinde ilişkiye girmez. Araya hem zaman hem de mesafe girmiştir. Konuşma bir bulunuş/mevcudiyet işlevi olarak varlığı duyanda ve konuşanda –konuşanın da kendini duyduğunu unutmadan- onaylarken, yazı konuşmanın taklidi, ikamesi ya da “yozlaşmış sürümü” olarak nâmevcudiyet alanının sınırlarını zorlar. Bu noktada ‘ses’e bağımlı doğasıyla konuşma, Philip Auslander’ın belirttiği gibi, “[G]erçeğe ya da logosa nüfuz etmeyi sağlayan şeffaf/geçirgen bir araç”<sup>28</sup> görevi üstlenerek, logos-merkezciliğin –ki bu aynı zamanda “‘ses’-merkezcilik”tir de— tesis edilmesini sağlar.

---

<sup>26</sup>Adriana Cavarero, **For More Than One Voice**. Çev.: Paul A. Kottman. (Stanford: Stanford University Press, 2005), s. 4.

<sup>27</sup> Jacques Derrida, ön.ver., s. 76.

<sup>28</sup> Philip Auslander, **From Acting To Performance** (London: Routledge, 1997), s. 29.

İlerleyen bölümlerde ‘ses’in tiyatro sahnesinde bağlama göre ikiliğin bazen “yozlaşmış” bazense “ayrıcalıklı” kanadında kullanıldığını ayrıntılarıyla inceleyeceğiz. Fakat öncesinde araştırmanın özellikle son bölümü için kilit önem taşıyan iki kavramın anlaşılması gerekir; bu kavramlardan ilki “öz-mevcudiyet”, diğeri ise “fark”tır [differance]. Öz-mevcudiyet, şimdiye bağlı mevcudiyetin; fiziksel şimdi ve burada oluşun bir fonksiyonudur. Kavram, şimdide kendine verili, bütünüyle kendiyle özdeş ya da kendine yeterli bir mevcudiyete işaret etmektedir. Varlık kipi mutlak şimdi olduğundan, bedeni ve zihni birbirlerine eşitleyen bu ontolojik [varlıkbilimsel] kategori, kendiyle özdeş hakikatlerin kurucu zeminidir. Mevcudiyet metafiziğini “temel bir zemin, mutlak bir başlangıç noktası ve kendinden neşet eden her şeyin yönetildiği bir merkez” arayışı olarak tanımlayan Küçükalp, Husserl’in de, mevcudiyete ve şimdi’ye yaptığı vurguyla Derrida için bu metafizik geleneğe ait olduğunu söyler.<sup>29</sup> “Kendiyle özdeş hakikatler var eden” fenomenoloji, varlığı saf biçimde kendine verili olduğu bir merkez anlamında şimdi’den düşünmektedir. Geçmişin geçmişteki bir şimdi, geleceğin ise beklenen bir şimdi olduğunu söyleyen Husserl, bilincin alıkoyduğu ve yöneldiği zamanlar olarak geçmiş ve geleceği dışlamaktadır. Derrida, yine Husserl’in terminolojisine ait bir kavram olarak “alıkoyma”nın, şimdi’nin “fark”ı olarak işlediğini söyler. Şimdi olmayan olarak “alıkoyma”, “asli bir tam mevcudiyet” imkânını yıkmakta; varlığın kendini mutlak şimdide ve yine kendinde doğruladığı öz-mevcudiyeti aşındırmaktadır. Anlaşılacağı üzere, geçmiş ve gelecek olarak “fark”, bu bağlamda, tıpkı Kartezyen düşüncedeki soyut Ben’i aşındıran beden gibi işlev görür. Descartes’ta “beden-zaman-aşırı” soyut bir mevcudiyet olarak Ben, Husserl’de şimdi’ye mutlak bir

---

<sup>29</sup> Küçükalp, ön.ver., s. 137.

biçimde yerleşerek zamanın diğer kiplerini iptal eden şimdi'deki Beden'e dönüşmekte, tıpkı zamansız ve bedensiz Ben gibi, fakat zamanın bir kipinin mutlaklaştırılmasıyla hakikati yine bir merkezden üretmektedir. Derridacı "fark" bu noktada mevcudiyet metafiziği, ya da öz-mevcudiyet üreten söylemlerin kendi bünyelerine kazılı "panzehiri" olarak işlev görür. Hiçbir şeyin kendiyle özdeş olmadığına, her şeyin her zaman "farkların oyunu"na tabi olduğuna işaret eden kavram, varlığın kendinden "fark"lı olduğu çiftlenmiş okumaların felsefi zeminini kurmaktadır. Kendinde geçmişle geleceği 'de' barındıran şimdi gibi, ya da zaten en baştan bedenle dolayımlanmış olan Ben gibi, her şey her zaman kendi ötekisiyle, yine Derridacı bir kavram olan, ayrımın/fark'ın "iz"iyle damgalanmıştır. Saf mevcudiyet ya da kendiyle özdeş bir öz-mevcudiyet bu yüzden mümkün değildir.

Son olarak, çalışma "mevcudiyet" kavramını sürekli değişen bağlamlar içerisinde kullanacağından, söz konusu bağlamlara kısaca değinmek okuma kolaylığı sağlayacaktır. Bu bağlamlardan ilki olan metafizik, soyut ya da somut mevcudiyetlerin bağlam dışı bir ontolojiye göndermede buldukları anlara denk gelir; Tanrı ve yukarıda özetlenen şimdi'ye yerleşmiş fenomenolojik beden gibi. İlkinde mevcudiyetin formu teolojik bir zaman dışı oluşa göndermede bulunurken, ikincisinde doğrudan şimdi'nin mutlaklaştırılması anlamına gelir ve her ikisi de, hakikatin kendisinden neşet ettiği birer merkeze göndermede bulduklarından, metafizik birer inşa olarak görülüp olumsuzlanırlar. Kavramın herhangi bir ön ek almadan kullanıldığı bağlamlarsa, tiyatronun materyal unsurlarına göndermede bulunduğundan, algıya şimdi'de verili fakat hep bir bağlam içerisinde düşünülen nesne ve bedenlere işaret etmektedir ve en yalın biçimiyle, sözlükte tanımları yapılan fenomenlere göndermede bulunur.

## 1. FELSEFİ ZEMİN

### 1.1. ‘Ses’ ve Konuşma

Mevcudiyet metafiziği üreten hiçbir kavramın kendi başına metafiziğe ait olmadığını ısrarla vurgulamış olan Derrida, bir kavramın ancak belirli bir bağlam içerisinde metafizik bir inşayı mümkün kıldığını söyler. Bu bağlamda konuşma kendi başına konuşma olduğu için değil, öz-mevcudiyetin tesisi için söylemsel olarak yerleştirildiği bağlam aracılığıyla metafiziğin kurucu kavramlarından birine dönüşmektedir. Aynı bağlamsal okuma ‘ses’ için de geçerlidir. Derrida felsefi projesi gereği, bir taraftan ‘ses’i kendi fenomenolojik parantezinde tutarken, diğer taraftan onun işlevlerinden sadece biri olan konuşmayı inceler. ‘Ses’e ilgisinin temel motivasyonu konuşmayı mümkün kılan bir zemin olarak ‘ses’in kendisi değil, konuşmanın bağlamına yerleşmiş olan, konuşma tarafından araçsallaştırılan ‘ses’tir. Mladen Dolar, **Voice and Nothing More** (Sesten Fazlası Değil) adlı incelemesinde, ‘ses’i bir anlam makinesi olarak konuşmadan ayırıp ‘ses’ ve konuşma arasında, yazı ve konuşmaya da öncel bir ikiliği deşifre eder:

‘Ses’in metafiziklerinin, ‘ses’in mevcudiyetin koruyucusu olmaktan uzak olduğu, tehlikeli, tehdit edici ve muhtemelen yıkıcı addedildiği başka bir metafizik tarihi daha vardır. ‘Ses’in hiçbir metafizik güvenoyu almadığı bir tarih vardır. Sadece yazı değil ‘ses’ de metafizik tutarlılığa bir tehdit olarak belirebilir ve mevcudiyeti ve anlamı bölücü bir unsur olarak görülebilir.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Mladen Dolar, **A Voice and Nothing More** (Londra: The MIT Press, 2006) s. 42-43.

Derrida'nın yerine göre 'ses' ya da logos merkezilik olarak adlandırdığı Giriş'te özetlenen düşünceler, esasında, 'ses'in konuşmaya destekçi fenomenolojik niteliklerini alıkoyarken tuhaf bir hamleyle konuşmanın içinde onu silen bir geleneğin eleştirisidir. Batı felsefe ve dilbilim geleneği, 'ses'i, dilde üretilen anlamın bir aracı olarak kutsamış, fakat bu kavrayışın sınırlarını aşarak onun için özel bir fenomenolojik parantez açmamıştır. 'Ses'in, en yaygın kullanımıyla, "söyleyişin taşıyıcısı, bir kelimenin, cümlenin, söylemin ve hangi türden olursa olsun dilbilimsel ifadenin destekleyicisi" olarak anlaşıldığını söyleyen Dolar, 'ses'i diğer işitsel fenomenlerden ayıran temel niteliğin "anlamla olan içsel ilişkisi" olduğuna işaret eder: "'Ses', içinde anlama ilişkin beklentileri yükselten bir ok varmışçasına anlama işaret eden bir şey, anlama doğru bir açılmadır."<sup>31</sup> Anlamı her türlü ses ve gürültüyle ilişkilendirebilecek olsak da, 'ses' dışındaki işitsel fenomenler "onu kendilerinde" içermekten uzaktır. Sadece konuşma olarak insan sesi "kendini ifade eden bir özneliği ima eder." İnsanın konuşmanın dışında bir anlam yüküyle ürettiği sesler bile, anlama ilişkin bir niyetle dolu olsalar da, anlamla kurdukları ilişki içsel olmaktan çok dışsal, bir çeşit ikame niteliğinde olduğundan "dilini metaforik ilavesi"dirler. Konuşmanın anlamla işlevlendirdiği 'ses', işlevlendirmenin doğası gereği kendi materyalliğinden soyutlanıp "kaybolan bir aracı"ya dönüştürülür. 'Ses', konuşma içinde, söyleyişi mümkün kılarken mümkün kıldığı için kaybolur. Üretilen anlam, mevcudiyetinin tüm soyut araçlarıyla kendisini mümkün kılan somut koşulları eritir ve iletişimi duyusal algının materyal alanından bilişsel algının soyut alanına taşır. Anlam, sadece 'ses'in materyalliği aracılığıyla mümkündür, fakat var

---

<sup>31</sup> Aynı, s. 14.

olabilmesi için üretimindeki temel mekanizmayı örtüp gizlemesi, onu kendi idealliği için feda etmesi gerekir:

Konuşma eyleminde, araç olarak ‘ses’in kendisini unutarak, genellikle sadece onun taşıdığı anlamlandırmayı alıkoyarız. Kuşkusuz ‘ses’ materyalliğinde unutulmak için oradadır; sadece bu bedelle ‘ses’ birincil işlevini yerine getirir.<sup>32</sup>

Mladen Dolar, ‘ses’in esasında bir dilbiliminin olmadığı ya da dilbilimin bir ‘ses’inin olmadığını söylerken, ‘ses’in bu “kaybolan aracı” niteliğine göndermede bulunur. Dilbilimsel gösterenler –zihinsel bir imgeye işitsel yoldan göndermede bulunan kelimeler—, etin “nemine ve kızılığına” bulaşmış olsalar da, dilbilim açısından soyut ve bedensiz birimler olarak muhafaza edilirler. Modern dilbilimin kurucusu Saussure, “‘ses’sel imge”yle (*signe vocal*) ‘ses’i birbirlerinden ayırır; burada “‘ses’sel imge” olarak konuşulan sözcüğün göndermede bulunduğu zihinsel imge, gösterilen, öncelikli bir konumdadır.<sup>33</sup> Dilbilimsel gelenek için ‘ses’, konuşmadan kalır; *sessizdir*:

[M]ateryal element olarak ‘ses’in, kendi olarak dilin bir parçası olması imkânsızdır. ‘Ses’ sadece yardımcı bir şey, dilin kullandığı bir materyaldir. Dilbilimsel göstergeler [gösterenler] özlerinde ‘ses’bilimsel değildir.<sup>34</sup>

Dilbilim, kendi anlam-merkezli mevcudiyetini bünyesindeki en fiziksel unsuru tasfiye ederek yapılandırır. Bu yolla ‘ses’, erken bir dilbilim girişimi olan Platon’un **Cratylus**’undan beri, “bir anlamlandırma sistemi olarak dilin fonetik

<sup>32</sup> Michel Chion, **Voice in Cinema** (Columbia University Press, 1999), s. I.

<sup>33</sup> James I. Porter, “Saussure and Derrida on the Figure of the Voice” **MLN: French Issue**. Vol. 101, No. 4, (Sep., 1986), s. 875.

<sup>34</sup> Dolar, ön.ver., s. 23.

bileşenine” dönüştürülmüştür.<sup>35</sup> ‘Ses’ten ve onun bedenselliğinden kopan konuşma, dil ve anlam merkezli, soyut, bedensiz bir dilbilimin içinde silinir. Tam da burada, ‘ses’in, Batı felsefe geleneği tarafından “öz-mevcudiyet” efekti yaratan bir fenomen olarak konuşmadan ayrıldığını bir kez daha hatırlamak gerekiyor. Derrida’nın “logos-merkezcilik” olarak adlandırdığı gelenek, Küçükkalp’in sözleriyle, “felsefede aklın geleneksel önceliğine gönderme yapmakta olup, irrasyonel olarak varsayılan her şeyin marjinal ve önemsiz olarak görülmek suretiyle, dışlanmasına sebebiyet vermiştir.”<sup>36</sup> Yunancada akıl, söz, mantık, düzen ve benzeri anlamlara gelen “logos”, “yalnızca düşünceyle kavranabilecek bir başka dünya arayışının sonucunda zuhur eden” bir girişimin tarih ve bağlam üstü zeminini oluşturmaktadır. Aşkın kategorilerin soyut ve ‘arı’ dünyasını taşıyan bu metafizik zemin, ‘ses’teki içselliği bedene yaptığı radikal gönderme yüzünden söyleminde alıkoyarken eşzamanlı olarak tecrit eder. ‘Ses’in materyal doğası işlevlendirilerek peşine düşülmüş olan, somut bedene, “bedenin en bedensel parçasına” göndermede bulunan zillet bir gerçeklik değildir. Metafizik proje, “İdea”, “Varlık”, “Numen”, “Tanrı”, “Söz”, “Ben” ve benzeri kavramları sabit özler olarak dile sokup algı-üstü bir gerçekliğin izini sürmüştür. ‘Ses’, insanın akli melekelerinden çok hayvani doğasına, onun ontolojisinin olumsal, hiçbir sabit merkez tarafından belirlenmemiş muhtevasına göndermede bulunduğundan, bu projeye dışsaldır. Aristoteles, ‘ses’in “anamlı bir ses” olduğunu söylerken, onu ruhları olmadığını iddia ettiği hayvani seslerden ayırır.<sup>37</sup> Dilin dolayımından ve mantığın terbiyesinden geçmemiş ‘ses’, insan-çocuğunun gövdesine yerleşmiş “irrasyonel” varlığın ‘gürültüsüyle’ konuşur. Anlam

---

<sup>35</sup> Cavarero, ön.ver., s. 9.

<sup>36</sup> Kasım Küçükkalp, **Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida** (İstanbul: Sentez Yayıncılık, 2008), s. 275.

<sup>37</sup> Dolar, ön.ver., s. 24.

üretmeyen fakat felsefi sistemler tarafından kaydedilmemiş tekinsiz bir anlama gebe bu çağrı, Mantık'ı, İnsan'ı, Kelâm'ı, ya da arı bir İç tasavvurunu merkeze almış olan sistemlerin “fazlası” olarak “dışarı” itilir. Derrida'nın her düalist yapıda işleyen ve “şiddet politikalarını meşrulaştırdığını” söylediği bu dışlama jesti, farklı olanın baskı altına alınmasının da tarihini oluşturur.<sup>38</sup> Dolar, dilbilimde anlam için yeniden zuhur eden bu şiddet jestini, nüktedan bir dille, cinai bir edim olarak disiplin içinde yeniden saptar:

‘Ses’bilim [phonology], uydurulmuş etimolojisinde olduğu gibi, ‘ses’i öldürdükten sonra vardır- ismi, tabî ki, Yunanca phone’dan, ‘ses’ten, gelmektedir, fakat kişi bu kelimenin içinde gayet makul bir biçimde phonos’u da duyar, katil. ‘Ses’bilim ‘ses’i anlamlandırıcı hançerle bıçaklar, onu yaşayan mevcudiyeti, eti ve kanıyla ortadan kaldırır. Bu bizi muvakkat bir neticeye getirir: ‘Ses’in ‘ses’bilimleri yoktur.<sup>39</sup>

Gösterilenin dilbilimsel dizge içerisinde gösterene ayrıcalıklı konumu, Derrida için, Platoncu metafizik evrenin Saussurecü dilbilimde tekrarlanmasıdır. Bilindiği gibi Platon’da evren yarılmıştır; bir tarafta görülür dünyanın fenomenleri, diğer taraftaysa duyulur dünyaya öncel idealer evreni bulunur. İdealar, asli formlar; görülür her şeyin kendilerine göndermede bulunduğu ve duyusal fenomenler gibi zaman karşısında yıpranmayan aşkın göstergelerdir. Küçükcalp’ın açıklamalarıyla, Derrida, Saussure’ün göndermede bulunulan imge olarak gösterilene verdiği öncelikle mevcudiyet metafiziğine düştüğünü savunur: “Zira Saussurecü göstergebilime göre, gösterge içerisindeki saf kavram, yani gösterilen, materyal

<sup>38</sup> Küçükcalp, ön.ver., s. 281.

<sup>39</sup> Dolar, ön.ver., s. 19.

gösterenle ilişkisi açısından özsel olana tekabül eder.”<sup>40</sup> Söz konusu özsellik, gösterilenin zihin dışında hiçbir maddi yönünün olmayışı düşüncesinde temellenir. Örneğin, “sahne” dediğimde, gerçeklikte var olan nesnel bir sahneye değil, Platon’un idealar evreninde olduğu gibi, tüm sahneleri kendinde içeren aşkın bir sahne formuna göndermede bulunurum. Andığım sahne somut gerçeklikte namevcut, hayali bir evrenin soyut ve dış dünyanın “geçici” etkilerine kapalı koşulları içerisinde mevcuttur. Gösteren, bu akıl yürütme içerisinde, bedensel bir fenomen olarak ‘ses’ten müteşekkiliğiyle dünyevi nitelik arz eder ve dizge içerisinde tanındığında anlamın varsayılan aşkınlığına zarar verir. Fakat Derrida’nın *söktüğü* neredeyse hiçbir metin, bir *metin* oluşuyla, tek merkezli bir okumaya açık değildir. Yapı-söküm, metinde zaten var olan ihtilafli güçleri harekete geçirip metni kendiyile çok merkezli bir diyalog içerisine sokar. Derrida için gösterilene verdiği öncelikle göstereni ikincilleştirerek logos-merkezciliğin tuzağına düşen Saussure, dilsel anlamın doğasına ilişkin yaptığı radikal yorumlarla kendi metnini yine kendi metninin içerdiği metafizik muhtevaya karşı eşzamanlı olarak sürekli bir biçimde konumundan etmektedir. Saussurecü dilbilim, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkiyi özsel bir eşleşme olarak okumaz. Gösterge, gösteren ve gösterilen arasındaki “keyfi” (*arbitrary*) bir ilişki sonucunda oluşmuştur. Anlam göstergenin kendinde değil, diğer göstergelerle arasındaki ilişkisellikte kayıtlıdır. Bir dilin bünyesindeki kelimeler, ancak o dildeki diğer kelimelerle kurdukları karşıtlık ve “fark” ilişkisiyle var olabilirler.<sup>41</sup> Basitleştirilecek olunursa, birine “güzel” dememin hiçbir mantıklı açıklaması yoktur. Kelimeyi ‘ses’sel olarak oluşturan harflerin seçimi tamamen “keyfi” niteliktedir. Aynı biçimde kelimenin anlamı/gösterileni de kelimenin

---

<sup>40</sup> Küçükalp, ön.ver., s. 324.

<sup>41</sup> J. Culler, **Saussure**. Çev.: Nihal Akbulut (İstanbul: Afa Yayınları:1985), s. 36.

kendinde değil, diğer kelimelerle –çirkin, hoş, orantılı, çarpık vb. gibi— girdiği ilişkisellikte kayıtlıdır. Sık verilen bir örnekle, sözlükte anlamına baktığımız bir kelime, anlamın açıklayıcısı olarak önümüze sürdüğü diğer kelimelerle ve bu kelimelerin de göndereceği diğer kelimelerle sürekli genişleyen ilişkiselliğinde açıklanır. Bu noktada dille ilişkisi henüz oturmamış bir çocuğa bir kelimenin anlamının nasıl açıklandığını hatırlamak gerekir. Çocuğun kelimedeki anlama erişimi, her durumda o kelimenin açıklanmasına eşlik eden diğer kelimelerin ve onlara da eşlik edecek olan diğer kelimelerin “saçılarak” genişleyen usandırıcı hareketini içermektedir. Dile yabancı bir süreç olarak çocuğun peşine düştüğü anlamı bir merkezde sonlandırma jesti, anlamın değil jestteki niyetin bir *etkisidir*. Kısacası ‘ses’ ve anlam düzeylerinde Saussurcü dilbilim, sabit konumların merkezi belirleyiciliğine inanmaz. Dilin içerisinde, anlamın kendinden “farklı olan”ı çağırarak sürekli olarak hareket ettiği bir dinamizm kayıtlıdır. Ve dil, ‘ses’in olumsal zemininde hareket ederken bu olumsallığı alıkoyar. Zorunluluk ve belirlenmişlik gibi kavramları tesadüf, rastlantı, keyfiyet gibi kavramlarla negatif bir şekilde karşılayan olumsallık (*contingency*), ‘ses’in dilde yarattığı keyfiyeti de içerir. William E. Conelly olumsallığın kapsamlı tanımını şu biçimde yapmıştır:

Zorunlu ve evrensel olanın tersine ‘olumsal’, değişken ve tikel olan anlamına gelir; kesin ve sabit olanın tersine belirsiz ve değişken anlamına gelir; kendine yeterli ve nedenle ilgili olanın tersine herhangi bir şeye bağımlı ve sonuçla ilgili olan anlamına gelir; beklenen ve düzenli olanın tersine beklenmeyen ve düzensiz olan anlamına gelir; güvenli ve garantili olanın

tersine tehlikeli, yola gelmez ve içerdiği tehlike sürekli olan anlamına gelir.<sup>42</sup>

Şayet dilsel anlamı metafiziğin içine düşmeden merkezi bir aşkınlık içinde yorumlamamızı sağlayacak hiçbir meşru aracımız yoksa bunun en büyük sebeplerinden biri dilin, ya da Derridacı anlamıyla metnin, aşkın anlama karşı gösterdiği dirençtir. Ontolojik olarak dil herhangi bir tözün, aşkın gösterenin, ilksel ilkenin üzerinde durmaz. Zemini, tıpkı insan-çocuğunun varlık zemini gibi olumsuzdur. Heidegger'e atıfla konuşan Dolar, "Tüm insan konuşmasının bir cevap olduğu" 'ses'teki "hiçbir şeyin ifadesi ya da içeriği olmayan" 'ses'sizlikten/dilsizlikten bahseder. "Tüm mantığın başlangıcı ve sıfır noktası olan" bu "ses'siz/dilsiz 'ses'", dilin mantıklı bir özü olduğuna ilişkin tüm iddialarını kendi sessizliğinde, "tüm anlamı üreten anlamsız kaynak" olarak kendi olumsuzluğunda geçersizleştirmektedir.<sup>43</sup> Kişi konuştuğunda, bilinçli ya da bilinçsiz, anlamın bu "anlamsız kaynağıyla" sürekli bir diyalog halindedir. Saussure'ün göstergeyi tanımlamak için kullandığı ünlü metaforu hatırlayalım: Gösteren ve gösterilen, bir kâğıdın iki yüzü gibidirler; birbirlerinden ayrılamazlar. Haliyle her konuşma edimi, daha ürettiği anlam hedefini bulmadan "hiçbir şeyin ifadesi ya da içeriği olmayan" o "mantığın başlangıcı ve sıfır noktasıyla"; 'ses'siz kılınmış 'ses'in varlığıyla yüzleşmek zorunda kalır.

Dilin anlamı kendinde barındıran verili bir özü olduğu düşüncesine ilk saldırı Nietzsche, dilsel anlamın hiçbir biçimde verili olmadığını, aksine "kendine yeterli bir dünya uydurarak böylesi bir temas varmış yanılsaması" ilettiğini söyler; dünyayı adlandırırken kullandığımız kavramlar aracılığıyla gerçekliğe

<sup>42</sup> William E. Conelly, **Kimlik ve Farklılık**. Çev.: Fermâ Lekesizalın (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995), s. 47

<sup>43</sup> Dolar, ön.ver., 97.

hükmettiğimize ikna oluruz, oysa “elimizde şeylere ilişkin metaforlardan başka hiçbir şey yoktur”.<sup>44</sup> Batı felsefesinin Sokrates’ten beri çeşitli metafizik anlam stratejileriyle kendini korumaya çalıştığı tam da bu ontolojik boşluktur. Dilde, bu olumsal boşluğun ya da daha varoluşçu bir ifadeyle “hiçliğin” görünür olduğu an, felsefe tarafından dizge dışı bırakılmış olan anlam desteksiz ‘ses’in, ya da bu durumda “sessiz/dilsiz ‘ses’in” duyulmaya başlandığı andır. Nietzsche, belki de felsefe tarihinde ‘ses’in bu kültür dışı, olumsal niteliğini ilk olumlayan filozoftur; 1872 tarihli **Tragedyanın Doğuşu**, daha birçok şeyin yanı sıra, hem müzik olarak, hem de ‘ses’ olarak sese düzölmüş bir methiyedir.

## 1.2. Nietzsche ve Ses

Antik Yunan tragedyasının biçimi, **Tragedyanın Doğuşu** ’nda, aynı anda hem birbirleriyle çatışan hem de müttefik olan tanrıların adlarında ikiye bölünmüştür. Bir tarafta yontunun, ışığın, aklın ve formun tanrısı Apollon, diğer taraftaysa müziğin, parçalanmanın, esrik olanın tanrısı Dionysos durur. Yunan kültürü, “yontucunun sanatıyla, Apolloncu olanla, müziğin görsel olmayan sanatı, Dionysosçu olan arasındaki muazzam karşıtlıkta”<sup>45</sup> var eder kendini. Nietzsche, tragedya formunu Apollon ve Dionysos arasındaki çelişik güçlerin hareketinden okurken, sanat tarihini de derin bir iç-görüyle ikiye böler. Apollon, klasik estetiğin ve alımlamanın arketipidir. Aristoteles’ten beri küçük nüanslarla devreden bir geleneğe işaret eder. Klasik güzelliği, uyumu, dengeyi, bütünlük ve birlik, anlam ve mantık gibi ilkeleri *temsil eden* bu gelenek, Nietzsche için düş, yanılsama, fantezi, delilik gibi

<sup>44</sup> Allan McGill, **Aşırılığın Peygamberleri**. Çev.: Tuncay Birkan. (Ankara: Ayraç Kitap+Evi, 2008), s. 90-91

<sup>45</sup> Wilhem Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**. Çev.: Mustafa Tüzel. (İstanbul: İthaki Yayınları, 2005) s. 25.

kavramlarla birlikte anılır. Bizi “varoluşun acımasız gerçekliklerine karşı korumaya” çalışan, “güzellik tülüyle uyumsuzluğun üstünü örten”, “şenlikli yanılısamanın sağaltıcı merhemiyle” kollayan hep Apolloncu etkidir.<sup>46</sup> Dionysos ise her türlü formdan ve mesafeden radikal bir kopuşu *gerçekleştirmektedir*. Apolloncu etkinin “maskelediği”, “güzellik tülüyle” örttüğü her şeyi kendinde toplamıştır. Dionysosçu ve Apolloncu ilkelerin önemi, biraz da, insana ilişkin antropolojik bir saptamayı da içermelerinden gelir. Nietzsche, kültürle özdeşleştirdiği Apolloncu anlam ve biçim evreninin altında uyuyan olumsuzluğu –bu tragedyanın da altında uyuyan olumsuzluktu aynı zamanda—, “bir çocukken parçalanan” yarı-tanrı Dionysos mitinde açıklar. Bilindiği üzere, tragedyanın başlangıcına ilişkin görüşlerden biri, onun tiranlar tarafından parçalanıp kendi parçalarından birleştirilen Dionysos için düzenlenen şenliklerde ezgiler okuyan “dithyrambos korosu”ndan doğduğunu söyler.<sup>47</sup> Nietzsche için bu olgu, kendi parçalanmış benliğinden doğan insanın “bireyleşme acılarının” olumlanması anlamına gelir. Dionysos miti, bütüncül benlik mitini, bir totalleştirme biçimi olarak bütünsellik idealini aşındırır. Nietzsche, her ne kadar Dionysos’tan bahsederken yanılısama perdesinin ardında bekleyen “gizemli ilk-bir” gibi, bütünlük çağrışımı veren metaforlara yaslansa da, “ilk-bir”in esas niteliği tüm “bir oluşlar”ın, bütünlük ideallerinin kendisinde dağıldığı parçalanmış oluşun “ilk acı”ıdır: “Dionysosçu müzisyen, hiçbir imge olmadan tamamen ilk acının kendisidir ve onun ilk yankılanışıdır.”<sup>48</sup> Metafizik bir avuntu olarak benliğin bütüncül tamamlanmışlığı, Sokratesçi “bilgi hazzı” aracılığıyla “varolmanın benci yaralanmışlığını iyileştirebileceğini sanır”.<sup>49</sup> Oysa tüm mantık oyunlarının, fenomenal gerçekliğin

---

<sup>46</sup> McGill, ön.ver., s. 76.

<sup>47</sup> Aristoteles, **Poetika**. Çev.: İsmail Tunalı (İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001), s. 18-19.

<sup>48</sup> Nietzsche, ön.ver., s. 45.

<sup>49</sup> Aynı, s. 117.

altında ebedi başka bir gerçekliğin varlığına ilişkin inancın, benliği bütüncül varoluş kavrayışına yaklaştıran tüm metafizik “kuruntular”ın altında, mantığın ve anlamın işlemediği zeminsiz bir zemin olarak kendini en çok müzikte ifade eden Dionysosçu “ilk-acı” durmaktadır. Nietzsche için Yunan tragedyasının asıl kahramanı, uzun süre, parçalanmış tanrı Dionysos olarak kalmıştır:

Euripides’e gelinceye kadar, Dionysos’un trajik kahraman olmaya asla son vermediği, Yunan sahnesinin tüm ünlü figürlerinin, Prometheus’un, Oidipus’un vb. yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos’un maskeleri oldukları da aynı kesinlikle öne sürülebilir.<sup>50</sup>

Apolloncu biçimler dünyasının bir “figürler çokluğu içinde” maskeleye, “güzellik tülüyle örtmeye” çalıştığı, “bireyleşmenin acılarını kendinde deneyimleyen tanrı” Dionysos’tur. Parçalanmış ve kendi parçalarından yeniden, fakat bu kez babasının baldırında bir kez daha döllenerek doğurulmuş olan Dionysos, kendini “üzerinde henüz hiçbir bilginin çalışmadığı, kültürün sürgünlerinin henüz içine sokulmadığı doğa” olarak satirler korosunda gösterir:

[K]oro, baskın veren gerçekliğe karşı canlı bir duvardır, çünkü o –satirler korosu— genellikle kendini biricik gerçeklik olarak gören kültür insanından daha hakikatli, daha gerçek, daha tam serimlemektedir varoluşu.<sup>51</sup>

Nietzsche için, tragedyanın gelişiminin bir evresine kadar Apolloncu ve Dionysosçu güçler arasında, karşıtlığın verimli gerilimini saymazsak, bir sorun

---

<sup>50</sup> Aynı, s. 72-73.

<sup>51</sup> Aynı., s. 59.

yoktur. Aksine, Derridacı bir kavramla ifade edilecek olunursa, bu iki güç alanı birbirlerinin *Pharmakon*'u; hem zehri hem de panzehiri olarak işlev görürler. Dionysosçu olumsuzluk, ancak Apolloncu aklın ve biçimin dolayımı ile bakılabilir bir nitelik kazanırken, Apolloncu olan da kendi katılasmaya meyyal akıl ve biçimciliğinden ancak Dionysosçu olan sayesinde korunur: “Sophokles’in kahramanlarının ışıklı görüntüleri, kısacası maskenin Apolloncu yönü de, (...) doğanın içteki ve korkunç yüzüne bakışın zorunlu ürünleridir, korkunç gecedan sakatlanmış bakışı iyileştirmek için ışıklı lekelerdir adeta.”<sup>52</sup> Sorun, “Her şeyin güzel olabilmesi için, akla uygun olması gerekir,” diyen Socratesçiliğin tragedya yazarlığına nüfuz etmeye başlayıp Euripides’le doruğuna ulaşan “pervasız akıllılığın” bozgununda ortaya çıkmıştır.<sup>53</sup> Nietzsche için bu değişimin ortaya çıkardığı temel yozlaşma, kendini dilin içindeki değişimde de gösterir. Halk şarkılarını Apolloncu ve Dionysosçu olanın “*perpetuum vestigum*”<sup>\*</sup> u olarak değerlendiren Nietzsche, bu forma ait ürünlerin, “rengarenk oluşları, apansız değişimleri ve çılgınca birbiri ardından sükun etmelerinde,” şiirini kaybetmiş epikte olmayan bir “enerji” olduğunu savunur. Halk türküleri, dille kurdukları ilişki anlam kadar dilin maddi temellerine de uzandığından, “müziği taklit etmek için büyük çaba” harcayan bir formdur:

Böylelikle şiir sanatı ve müzik, sözcük ve ‘ses’ arasındaki olası biricik ilişkiyi görürüz: sözcük, imge, kavram müziğe benzer bir anlatım arar ve şimdi müziğin şiddetine kendisi maruz kalır. Bu anlamda Yunan halkının dil tarihinde iki ana akımı ayırt

---

<sup>52</sup> Aynı, s. 66.

<sup>53</sup> Aynı, s. 86-87.

\* Latince “kalıcı iz”.

edebiliriz; bunlardan birinde dil görünüşler ve imgeler dünyasını, diğerinde ise müzik dünyasını taklit etmiştir.<sup>54</sup>

Benzer bir tanımlamayı, epiğe bakışı Nietzsche kadar yargılayıcı olmayan Adriana Cavarero'da da görürüz:

Epik şarkının kelimelerini kuvvetli ritimleriyle düzenleyen 'ses''tir. Anlam, henüz yazmanın dondurulmuş kurallarına ikincil değildir, kendini 'ses'sel olanın müzikalitesine bağlar. Tüm epik şiirde fakat aynı zamanda şiirde de, sesler alanı bedensel hazzı alıkoyup dilin müzikal yanı olarak ortaya çıkar.<sup>55</sup>

Apolloncu etkinin Socrates'in akılcılığı aracılığıyla Dionysos'la arasında kurulmuş olan gerilimli ittifakı bozarak kurduğu kaynak, Nietzsche'nin "müzik dünyasını taklit" ettiğini söylediği, Cavarero'nunsa yine "müzikalite" ve bedensel olanla ilişkilendirdiği dilin bu ikinci yoludur. Nietzsche, Dionysosçu güçleri şaşırtıcı bir yoğunluk ve enerjiyle müzikle/sesle ilişkilendirir. Örneğin Dionysos ve Apolloncu olma biçimleri arasındaki gerilimi çözümlendiği bir bölümde, Nietzsche'nin dili işitsel metaforlarla *âdeta* gerilip *çınlar*; Dionysosçu şenliğin "cezbeli sesi"nden, bu sesin giderek "büyülü bir çınlama" kazanmasından, bu tarzlarda "içe işleyen bir çığlık" gibi yükselen, "daymonca bir halk türküsü"nden bahseder.<sup>56</sup> Fakat müzik salt enstrümantal bir kavram değildir **Tragedyanın Doğuşu**'nda. Yukarıda da gördüğümüz gibi, "şiir sanatı ve müzik", "sözcük ve 'ses'"

---

<sup>54</sup> Aynı, s. 50.

<sup>55</sup> Cavarero, ön.ver., s. 10.

<sup>56</sup> Nietzsche, Ön.ver., s. 41.

arasındaki etkileşimlerin tümü bir “müzikalite” içerisinde birbirleriyle kaynaşmaktadır. Tragedya sahnesindeki “...konuşmanın dili, rengi, devingenliği, dinamizmi, koronun Dionysosçu lirik şiirinde” yaşatılır.<sup>57</sup> Dilde materyalliğe ait niteliklerin açığa çıkmasıyla, tragedya sahnesi, salt anlam katmanının değil fiziksel katmanın da iş başında olduğu; bu ikisinin başka bir güçler alanı için birlikte hareket ettiği bir estetik uzam açar. Gösterenin “müzikalitesi”yle gösterilenin soyutluğu, birinin diğerine galebe çaldığı düalist bir kopuş anını sürekli olarak ertelemekte; bu sayede de aşkın gösterilen olarak Apolloncu anlam ve Nietzsche’nin “Dionysosçu b a r b a r l a r” olarak adlandırdığı salt “şehvet ve vahşet”ten; saf bedensellikten oluşmuş varoluş mutlak bir unsur olarak yerinden edilmektedir. Sokrates’le birlikte kaybolan, tragedya formunun anlamı sürekli olarak üzerinde oluşturulduğu boşlukta yakalayan, fakat olumsuzluğu da benzer bir stratejinin anlamsal jestleriyle düzenleyerek ona *imkânsız bir biçim* veren bu çifte niteliğidir. Nietzsche’nin “yozlaşma” olarak saldırdığı biçimsel kayma, tragedya formunun anlatıyı ve onu düzenleyen mantıksal mekanizmayı fetişleştirerek epikleşmesinde görünür olur. Fakat epikleşme hiçbir biçimde Euripides’in Apolloncu olduğu anlamına gelmez; aksine, Dionysosçu negatif ikizinden koparılan Apollon da yeni dramın evreninden sürülmüştür. Euripides öncesinde tragedya Dionysosçu “dehşeti” “güzelliğin tülüyle” örter, “korkunç gecedен sakatlanmış bakışı” tragedya oyuncularının kullandığı hem metaforik hem de gerçek maskelerle sağaltırken, Euripides’in “kentli burjuva sıradanlığı”na ve onların hesapçı dünyasına hizmet eden yeni biçimi, “sofist bir diyalektiğin” “satranca benzeyen”, “kurnazlık ve sinsilik” telkin eden boyunduruğuna girmiştir. Aşağıdaki alıntıda Nietzsche Euripides’e sesleniyor:

---

<sup>57</sup> Aynı, s. 65.

Ve Dionysos'u terk ettiğin için, Apollon da seni terk etti; onların kampındaki tüm tutkuları yerinden kaçırdı ve onları kendi çemberine sürgün etti; kahramanlarının konuşmaları için sofist bir diyalektiği sivriltti ve törpüle kendine –senin kahramanlarının da yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş tutkuları var ve yalnızca taklit edilmiş, maskelenmiş sözler söylüyorlar.<sup>58</sup>

Tragedya sahnesinden kovulan Dionysosçu ve Apolloncu güçler, yerlerini “Euripides’in ağzından konuşan” Sokrates’e bıraktılar. Güzel olanın akla uygun olması gerektiğini telkin eden Sokratesci yasayla yola çıkan Euripides, “elinde bu yasayla, tüm tekil unsurları, dili, karakterleri, dramatik yapıyı, koro müziğini (...)” ölçer “ve onları bu ilkeye göre” düzeltir.<sup>59</sup> Bu noktada, Martin Puchner’in Nietzsche’den neredeyse yüz otuz yıl sonra yaptığı saptamayı hatırlayalım, fakat Nietzsche’nin Platon için: “genç tragedya yazarı Platon, Sokrates’in öğrencisi olabilmek için, her şeyden önce yazdığı şiirleri yakmıştır,”<sup>60</sup> dediğini de unutmadan:

Modern dram, tiyatrunun entelektüel olarak ciddi bir girişim, bir fikirler tiyatrosu olduğuna ilişkin ısrarında da Platonik olarak adlandırılabilir. Sadece modern dram yazarları felsefeden derin bir biçimde etkilendikleri için de değil, aynı

---

<sup>58</sup> Aynı, s. 76.

<sup>59</sup> Aynı, s. 87.

<sup>60</sup> Aynı, s. 94.

zamanda tiyatronun fikirlerin biçimlendirilmesinde can alıcı önemde bir katkısının olduğuna inandıklarından da.<sup>61</sup>

Nietzsche, Apolloncu olanla Dionysosçu olanın, biçimle biçimsizliğin, anlamla 'ses'in, müzikle dilin, esrikle düşçülün, dolayım la dolayımsızlığın iç içe geçtiği bir tragedya sanatını olumluyordu. Anlam, bu tasavvur için, ancak kendi boşluğuna baktığında; olumsuzluğun kurucu hiçliğindeki dehşetle yüz yüze geldiğinde kıymetliydi. Sokrates'in tedrisatında pişmiş olan Euripidesçi dram ise, anlama yaptığı radikal vurguyla tragedya biçimini tüm materyalliğinden soymuş, onu parçalanmış benliğin "şenlikli" dehşetinden kopararak salt fikirlerin ve kuru biçimlerin sözcüsü haline getirmişti. Bu yazma pratiğinde 'ses' de dahil tüm sesler, göndermede buldukları kurucu boşluk yüzünden ikincilleşir. Fakat Nietzsche için bu süreci asıl sorunlu kılan tragedyadaki müziğe dair değişimdir:

Apollon'un müziği, seslerle kurulan bir Dor mimarisiydi: Ancak kitaraya özgü, işaret edilmiş seslerle. Tam da Dionysosçu müziğin ve dolayısıyla asıl müziğin karakterini oluşturan unsur, sesin sarsıcı gücü, melodinin bütünlüklü akışı ve armoninin düpedüz eşsiz dünyası, Apolloncu olmadığı gerekçesiyle özenle uzak tutulmuştur.<sup>62</sup>

Nietzsche için Apollon "dolaylı olarak plastik imgenin seyrinde, Dionysos ise dolaysız olarak istencin müzikal sembolü ve üretimi"<sup>63</sup>nde gösterir kendini. İlki yapıt ve alımlayıcısı arasında iyi hesaplanmış bir mesafe/dolayım gerektirirken, ikincisi

<sup>61</sup> Martin Puchner, **The Drama of Ideas: Platonic Provocations In Theater and Philosophy** (New York: Oxford University Press, 2010), s. 73.

<sup>62</sup> Nietzsche, ön.ver., 33-34.

<sup>63</sup> Gilles Deleuze, **Nietzsche ve Felsefe**. Çev.: Ferhat Taylan (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010), s. 26.

aradaki tüm mesafelerin radikal çöküşü anlamına gelmektedir. Apolloncu müzik, dinleyicisiyle bir “mimari” yapının plastikliğinden ilişki kurar; temel olan yapının akılcı matematik biçimidir. Bu müzik, aklî imgeler kurup “dramatik” bir anlatı olarak ilerler; “epikleşmiştir”. Temel olan, belirli bir denetimin sürekli olarak korunması; alımlayıcının yapıyla kontrolünü kaybetmeden dengeli bir ilişki kurmasıdır. Dionyosçu müzik ise, dengeye, dolayına, kontrole ilişkin ne varsa bünyesinden uzaklaştırır; “ilk-bir” olarak Dionyos’un “sureti”, “imgesiz ve kavramsız” “müzik biçimi”nde üretilmiştir.<sup>64</sup> Buradaki ima, Apolloncu olanın müziği araçsallaştırıp onunla arasına bir mesafe koyduğu, Dionyosçu olanı müziğin tam da kendisi olduğudur. Biri müziği temsili bir noktadan kavrayıp onu başka imge ve kavramların, birincil gerçeklik kurgularının metaforuna dönüştürürken, diğeri onu *doğrudan* kendi varlığı olarak kavrar. Nietzsche için Dionyosçu müzik neyse –“korkunç”, “dehşetli”, “esrik”, “acı ve haz verici”, “cezbeli”, “orjivari”, “dalınçsal”, vb.- Dionyos da tam olarak odur. “Plastik imgenin seyri”nde açığa çıkan Apolloncu müzik, içinden çıktığı biçim gibi seyirlik bir nitelik arz ederken, Dionyosçu müzik alımlayıcısına hiçbir mesafe bırakmayan bir nitelik arz eder:

Bizim bildiğimiz anlamıyla seyircilerden oluşan bir izleyici kitlesi, Yunanlılara yabancıydı: onların tiyatrosunda (...) herkesin çevresindeki tüm kültür dünyasını tamamen görmezden gelmesi ve bakmaya doyararak, kendinin de bir koro üyesi olduğunu sanması doğaldı.<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Nietzsche, Ön.ver. s. 44-45.

<sup>65</sup> Aynı., s. 60.

Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu müzikleri karşılaştırırken göndermede bulunduğu iki enstrümanın varlığı, olumsal ses olarak müzikle konuşma arasındaki başka bir metafizik ayrıma açılır. Apolloncu müziğin simgesi olarak “kitara” ya da “lir” ve Dionysosçu müziğin simgesi olarak flüt, bir anlam edimi olarak konuşmayla materyal bir fenomen olarak insan sesi/‘ses’, arasındaki metafizik bölünmeyi kendi bağlamında, fakat aynı ideallik arayışıyla birleştirerek yeniden üretir. Nietzsche, haliyle flütü Dionysos’un saflarında yorumlamaktadır; eski ozanların “dilsel renk”, “sözdizimi yapısı”, “sözcük malzemesi” üzerine düşünmek bile, bu yazma biçimlerinin ardında “Olympos’un orjilere özgü flüt tarzlarının çınlamış olması gerektiğini” anlamaya yeterlidir.<sup>66</sup> Fakat bu, “nazıkçe flüt çalan yumuşak huylu çobanın dalkavuk görüntüsü”nden ilham alan bir düşünce değil, aksine, trajik koronun ilk biçimi olarak “satirler korosu”na göndermede bulunan *ağzında* flütüyle satirin görüntüsüdür. Mladen Dolar, felsefe tarihinin müziği ve özelde ‘ses’i, “baştan çıkarıcı ve zehirleyici” etkileri yüzünden “anlamsız ve tehdit edici” bularak eleştirdiğini söyler. Kendisini anlamla yükleyen kelimedenden uzaklaşan ‘ses’, “metinsel dayanağından” koştukça mantık dışı ve “kaotik” bir evrenin sözcülüğüne soyunur: “Kelimelerin ötesindeki ‘ses’ anlamsız duyusallığın oyunudur, kendi içinde boş ve havai olmasına rağmen, tehlikeli bir çekici güç barındırır.”<sup>67</sup> Flüt bu gerekçelerle gerek Platon, gerekse Aristoteles tarafından eleştirilip kadınsı nitelikleri –Platon, “müziği flüt çalan kızlara bırakıp sohbet edelim,” der- ve ‘ses’i “eğitimsel gücünden uzaklaştırıcı” etkileri yüzünden sorunlu addedilir.<sup>68</sup> Anlaşılacağı üzere, diğer müzik aletleri içinde özellikle flütün seçilmiş olması, konuşma organı olarak ağızla olan temasının radikal yakınlığından kaynaklanır:

---

<sup>66</sup> Aynı, s. 50.

<sup>67</sup> Dolar, ön.ver, s. 43.

<sup>68</sup> Aynı, s. 46.

Üflemeli bir çalgı olarak flüt, ‘ses’in ikâmesidir; ağza konulduğunda kişinin kelimeleri konuşmasını ya da onlarla şarkı söylemesini engeller. Çocuğun ya da hayvanın artikule edilmemiş ‘ses’i gibi, flütün sesi de kesin bir biçimde konuşmadan önce gelir. Konuşmadan sadece insan yaşamının gelişimi ya da türlerin soyağacı anlamında da önce gelmez, çünkü tüm bunların ötesinde konuşmaya ihtiyacı yoktur; konuşmayı gereksiz, ya da işitsel hazza saygıyla, lüzumsuz kılar.<sup>69</sup>

Flüt, anlam üretimi olarak konuşma eyleminin gerçekleştiği organı, olumsal sesin üretildiği bir odak olarak negatif bir vaftizle *yozlaştırmaktadır*. Karanlık bir boşluğa doğru açılışı ve fiziksel iştahı doyurmaya dönük çiğneme, öğütme, ısırma gibi hayvani işlevleriyle kendi başına zaten tekinsiz bir organ olan ağız, anlam, mantık, düzen gibi kategorilere kayıtsızlığıyla müzik için bir aracıya dönüştüğünde, öz-mevcudiyeti olumlayan konuşmanın mekânı aniden bir nâmevcudiyet mekânına dönüşür –hatırlarsak, öz-mevcudiyet, doğrudan ‘ses’in değil, konuşma olarak ‘ses’in içinde kendini dolaysızca tanıyıp onaylayan anlamlı düşüncenin, düşünen öznenin bir etkisiydi. Oysa kitara ya da lir, telli çalgılar olarak konuşmayı sekteye uğratmayan bir müziği mümkün kılarak, “müzik ve ritim konuşmayı takip etmeli” diyen Platon’un talebini karşılar görünür. Kişi bir yandan lirin tellerine vururken diğer yandan da müziği denetleyen aklî bir anlatının kelimelerini telaffuz etmekte zorlanmaz. Hatta bunu yaparken Platon’un müzik, kadınlar ve flüt hakkında ne düşündüğüne dair ‘lirik’ bir ders bile verebilir. Oysa flüt, ‘ses’i konuşma için

---

<sup>69</sup> Cavarero, ön.ver., 74-75.

biçimlendiren soluğu melodinin içinde dönüştürerek tükettiğinden, dramatik anlatının imkânını oluşturacak tüm nefes çoktan üflenmiştir. Burada hem ‘ses’e hem de müziğe karşı teçhizatlandırılmış çifte metafiziğin eşzamanlı çözülüşünü görürüz; flüt sadece müzik yapmakla yetinmez, onu kültür dünyasının içine çağırıp dengeleyecek olan konuşmayı da *son nefesine kadar* soğurur. Yorumu biraz aşırı ucuna doğru taşırsak, aygıt ve kullanıcısı arasındaki yakınlığın bu tuhaf fotoğrafı, Dionysos’un alâmetifarıkası olan müzik aracılığıyla dolayımsızlığın da arketipi olarak bir kez daha okunabilir. Ağza giren flüt, bedene kabul edilmiş müzik demektir. Bu radikal dolayımsızlık, müziği imgelemde bedenle bütünleştirir; müzik ve beden, bir ve aynı şeylerdir artık. Buradaki sorun, salt nefes, ‘ses’ ve konuşma arasındaki logosu güvenceye alan ilişkinin kesintiye uğramış olması da değildir. Klasik dönem felsefecileri kadar, Hıristiyanlık sonrası felsefe ve onun söze/kelama atfettiği teolojik işlevler de ağza giren flüt jestinde kesintiye uğrar, çünkü kendini nefesten doğuran Söz/Kelâm, başlangıçta ve önce, Tanrı’ya aittir:

İnsanın başlangıcı sözün merkezindedir. Ve sözün merkezi nefeste ve ‘ses’te, dinlemekte ve konuşmaktadır. Antik mitolojilerde ruh için kullanılan kelime, sıklıkla soluk için kullanılan kelimeyle ilişkilidir. İncil’deki yaratılış mitinde Tanrı Âdem’e nefesini verir ve nefes hem yaşam demektir hem de söz.<sup>70</sup>

Müzik, ruhun tanrısal nefesle teminat altına alınmış kutsallığına nüfuz eder.

Platon ve Aziz Augustinus’a bakan Dolar, her iki isimde de, anlamı koruyan güvence

---

<sup>70</sup> Don Ihde, **Listening and voice: phenomenologies of sound** (New York: State University of New York Press, 2007), s. 3.

olarak söz olmaksızın “ruhun saflığı”na giren müziğin sorun olduğunu saptar; müzik ve ‘ses’, ruhu “demir gibi” yumuşatmaktadır. Aziz Augustinus, sözün Tanrı’nın Söz’ü/Kelâm’ı olarak, ‘ses’ten koparılıp “daha yüksek bir elde olduğu”nun teminat altına alınması gerektiğini söylerken,<sup>71</sup> “Kelâm ve ‘ses’”in birbirlerinden ayrı olduğu, ‘ses’in tanrısal Kelâm için bir aracı görevi gördüğü düşüncesine yaslanır.<sup>72</sup> İlksel söz olarak Tanrı’nın Kelâm’ı, ‘ses’ten değil onun nefesinden yapılmıştır. Yaratıcıyla taşınan bu ortak kaynağın, flütte olduğu gibi, ses uğruna Kelâm’dan uzaklaştırılması, ruhun kutsiyetine müdahale eder. Yorumu biraz daha genişletelim: Nefesiyle insan bedenine ruh veren Tanrı, o bedeni kendi Kelâm’ıyla kutsamıştır. Beden, artık sinir ve kas şebekelerinden örülmüş bir organizma değil, aşkın gösterilen olarak Tanrı’nın dokunuşuyla o aşkınlıktan kendi payına düşeni almış bir kısmî aralıktır. Beden zilletir fakat ruhla doludur, kişi bu ruhu yozlaştıracak bedensel jestleri kontrol ettiğinde, nefesine yenilmediğinde, beden ve ruh arasında ruhu gözetten bir hiyerarşi oluşturulmuş olur ve buradaki saflığı güvenceye alınmış iç düşüncesi, bizi yine o kadim iç-dış ayırımına geri götürür.

### **1.3. Sesin ve ‘Ses’in Kısa Fenomenolojisi**

Fakat hem seste, hem sesin bir biçimi olan müzikte, hem de, Don Ihde tarafından “konuşmadaki insan ‘ses’i, çevredeki şeylerin konumsal kesinliğiyle müziğin dramatik kuşatıcılığı arasında”<sup>73</sup> konumlanışıyla tanımlanır dediği ‘ses’te, konuşulmadan kalan bir şey, henüz sorulmamış esasa ait bir soru hâlâ vardır: ‘Ses’ nedir? ‘Ses’i konuşmadan ayırıp logos-merkezciliğin karşısına çıkarmak ya da ‘ses’in dilin ontolojisinin kurucu boşluğunu görünür kıldığını söylemek bu soruyu

---

<sup>71</sup> Dolar, ön.ver., s. 47-48.

<sup>72</sup> Aynı, s. 16.

<sup>73</sup> Aynı, s. 78.

tatmin edici bir biçimde cevaplamaz. Tüm bu tanımlamalardaki temel konum, ‘ses’i kendi ne’liği içerisinde değil de hep başka konumların içerisinde görmeleridir. Kısacası, yukarıdaki örneklerin neredeyse tamamında, ‘ses’, hem metafiziğin hem de dilbilimin nesnesi olarak, kendi ne’liğinden çok, başka bir şeyle ikincil ilişkisi üzerinden tanımlanmıştır. Bu bakıştaki fenomenolojik sorun, şayet felsefi düşüncenin logos-merkezli örgütlenmesini ifşaya ilişkin *felsefe içi* fenomenolojik teşebbüsün meşruiyetini askıya alırsak, şey’i kendi karakterini oluşturan esas niteliklerinden yola çıkarak değerlendirmemiş olmasındadır. Bu ara bölümde izlenilecek yöntem, ‘ses’e ilişkin fenomenolojik araştırmalar yapmış olan isimlerin düşüncelerini takip etmek, fakat bunu yaparken de yöntemi uygulaması içerisinde, kendi “kişisel” deneyimlerimi de sürece dâhil ederek, kısmen göstermeye çalışmak olacak. Bu noktada fenomenoloji için temel olanın, kişisel insan deneyiminin dünyayla kurduğu karşılıklı ilişki olduğunu bir kez daha hatırlamak gerekir. Fakat buradaki kişisel, kendi içselliğiyle dünya arasında bir sınır çizen Kartezyen öznenin mutlak kişiselliği değildir, çünkü algı, her zaman, “kişisel-öncesi ve anonim” bir özellik taşır:

Kişisel varoluşum, kişisel olmayan bir varoluşla kuşatılmıştır. Seçtiğim ve üstlendiğim dünyanın berisinde, sanki beni önceleyen, dünyada olmayı çoktan seçmiş, dünyaya kendini açmış ve onunla eşzamanlı kılınmış bir başka ben bulunur. Bir organizma olarak bedenim, dünyaya kişisel-öncesi bir katılmadır, anonim ve genel bir varoluştur.<sup>74</sup>

Dünyayı algılamak, ortak insan deneyimine ait “anonim” bir süreci bir kez daha başlatmak demektir; “ben”, Kartezyen öznenin kendi içselliğine çekilmiş otistik

---

<sup>74</sup> Direk, ön.ver., s. 48.

kapanımının çok öncesinde, zaten bedeni aracılığıyla dünyaya açılmış olan bir “ben”dir. Başka’sının varlığından Kartezyen bir kuşku duyamam, çünkü zaten algının anonimliği, başka’sıyla paylaştığım dünyada bir beden olarak bulunuşumuzun antropolojik zemini, bizi birbirimize radikal bir biçimde benzer kılar:

Bu durumda algılayan benin hiçbir ayrıcalığı yoktur. Dünya, benim algımla başkasınınki arasında bölünmemiş bir şekilde kalır. Tüm bunlar şu anlama geliyor: Ben, zaten en başından, öznel-arası bir dünyada konumlanmıştır. Görme, işitme, dokunma gibi duyu işlevleriyle kuşanmış olan ben, zaten başkalarıyla iletişim halindedir.<sup>75</sup>

Haliyle bedende temellenmiş fenomenolojik yargı, kişisel deneyimi alıkoysa da, özünde anonim bir deneyim dünyasına aittir. Durup dışardan gelen sesleri dinlediğimde, muhtemelen sizin de bu satırları okumaya ara verip çevrenizdeki sesleri dinlediğinizde fark edeceğiniz bir şeyi fark ederim: Ses, mevcuttur. Tam şu anda, kuş seslerinin, rüzgârda hışırdayan sayfa seslerinin, uzaktan gelen araç seslerinin, evin biraz uzağında bulunan okul bahçesinden yükselen çocuk seslerinin yarattığı ses kuşağı tarafından çevrelenmiş durumdayım. Ses, bedenime dışsal bir konumda da değildir; uygun bir sessizlikte, kolumun gövdeme sürtünmesini, eklemlerimin hareket ettikçe çıtırdamasını, açsam midemin guruldamasını duyarım. Ihde’nin tabiriyle, ses, “süreğen bir biçimde deneyimde mevcuttur.”<sup>76</sup> Fenomen olarak ses, dünya ve onun bir parçası olan algılayan bedenimi hiç yalnız bırakmaz.

---

<sup>75</sup> Aynı, s. 50-51.

<sup>76</sup> Ihde, ön.ver., s. 81.

Fakat mevcudiyeti, şayet gürültüye, ani bir çığlığa, ya da etkileyici bir müziğe dönüşerek dikkatimizi üzerine çekmiyorsa, çoğu zaman unuttuğumuz bir olgudur. Jacques Attali, bu unutuşta yalnız olmadığımızı, bilimin de bizimle benzer bir tutum aldığını söyler:

Bilim, her zaman anlamı gözlemeyi, ölçmeyi, soyutlamayı ve hadım etmeyi arzulamıştır. Oysa hayatın gürültüyle dolu olduğunu ve sadece ölümün sessizlik demek olduğunu unutmuştur: çalışma sesleri, insan sesleri ve canavar sesleri. Satın alınan, satılan, ya da yasaklanan sesler. Sesin yokluğunda kayda değer hiçbir şey olmaz.<sup>77</sup>

İhde'nin "sesin sürekliliği"<sup>78</sup> dediği bu olgu, zamanı mevcudiyetin sesle doğrulandığı bir sürekliliğe çevirerek, yaşamın kesintisiz doğrulanmasını sağlar.

John Cage, ses geçirmez bir odada vücudunun içindeki seslerden kaçamadığını fark etti. Bu da onu yaşadığımız sürece mutlak sessizliği kavrayamayacağımız sonucuna çıkardı. Sessizlik sadece ölümle var olacaktı. Kendi ölümümüzü tecrübe etmemiz bizim için nasıl imkânsızsa, aynı şekilde sessizliği tecrübe etmemiz de imkânsızdı. (...) Mutlak sessizlik, sessizliği ölümden îma eder; ölümün sessizliği, ya da sessizlik olarak ölüm. (...) Öldüğümüz âna dek ses olacak.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Jacques Attali, **Noise: The Political Economy of Music** (Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009) s. 3.

<sup>78</sup> İhde, ön.ver. s. 80.

<sup>79</sup> [http://www.cobussen.com/proefschrift/300\\_john\\_cage/317\\_cage\\_and\\_noise/317a\\_silence\\_and\\_death/silence\\_and\\_death.htm](http://www.cobussen.com/proefschrift/300_john_cage/317_cage_and_noise/317a_silence_and_death/silence_and_death.htm), 23 Ekim 2011.

Ses, bize başka varlık, eşya ve insanların mevcudiyetine ilişkin bir farkındalık kazandırır; duyduğum her ses ya da ‘ses’, var olanların zamanda ve mekânda mevcudiyetlerini akla getirmektedir. Ihde’nin “işitsel mevcudiyet” dediği bu olgu, “işitsel alan” içerisindeki varlıkların duyulur nitelikleriyle sese özgü bir mevcudiyet ürettiklerine işaret eder.<sup>80</sup> Şayet bir ses ya da ‘ses’ varsa, onun kopup geldiği, kopuşun koptuğundan bir mevcudiyet alıkoyduğu bir süreç de var demektir. ‘Ses’ ya da ses, hem çıktığı kaynağa aittir, hem de değildir. Hem o mevcudiyet tarafından üretilir, hem de onun dışına çıkarak kendisi bir mevcudiyet kazanır. Birini ya da bir şeyi duyduğumda, onun mevcudiyeti, neredeyse kendiliğinden bir biçimde imgelemimde canlanır. Sesteki yaşam iması, varlıkların benim zamanımda ve mekânımda var olduklarının, yaşadıklarının, kısacası mevcudiyetlerinin kanıtıdır.

Fakat “Bu mevcudiyet aynı zamanda duhûl edici, işgalci bir mevcudiyettir. Ses farkındalığıma duhûl eder.”<sup>81</sup> Bu noktada, Ihde’nin “sesin konumsallığı” ve “zamansallığı” dediği iki işitsel fenomeni de “deneyimleme” fırsatı bulurum. Sesteki “konumsallık deneyiminde, işitsel alanın mekânsal anlamlandırılması” gerçekleşir. Ihde bize, duyduğumuz seslerin mekânsal olarak bir konumu olduğunu söyler. Çünkü sesler, “işitsel alanda açık bir konumsallık fenomeni de üretirler.”<sup>82</sup> Böylelikle, görmediğimiz halde, sessel mevcudiyetlerin yaklaşık olarak hangi “konumda” olduklarını biliriz; uzakta ya da yakında, sağda ya da solda. Bedenlerle birlikte o bedenlerin ürettiği sesler de konum değiştireceğinden, “konumsal anlamlandırma” sıkıntısı yaşanmaz. Benzer biçimde, sessel mevcudiyetler, deneyimimizin içinde “zamanla dolu olarak dans eder,” çünkü, “ses, zaman

---

<sup>80</sup> Ihde, s. 53.

<sup>81</sup> Aynı, s. 81.

<sup>82</sup> Aynı, s. 76.

duyusunu bedenlendirir.”<sup>83</sup> Sessel mevcudiyet “ritmik zamansal hareketi”<sup>84</sup> tecrübe etmek için de imkân verir. John Cage’in 4’33 adlı 4 dakika 33 saniye süren sessizlik olarak müzik performansının saf bir biçimde yakaladığı bir fenomendir bu. 4’33, Cage’in, “1952 yılında bestelediği üç bölümden oluşan müzik yapıtıdır.”<sup>85</sup> Bestenin her performansı, sahnedeki müzisyenlerin hiçbir şey çalmadan 4 dakika 33 saniye boyunca sustukları bir aralıkta gelişir. Ama mesele çalmayan müzisyenler değil, bu süre içerisinde ses üreten dünyadır, Cage konuşuyor:

Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey rastlantısal seslerle doluydu, ancak onlar dinlemeyi bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgârın kımıldılarını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur taneleri damda pıtırıtıya başladı. Üçüncüdeyse insanlar bu kez kendileri konuşmaya, dışarı çıkmaya ve bu sırada türlü, ilginç sesler çıkarmaya başladılar.<sup>86</sup>

Cage’in yapıtı, aynı anda hem gündelik hayata özgü sesleri yakalar, hem de adının da ele verdiği gibi, “işitsel mevcudiyet”in zamansallığına göndermede bulunur. Buradaki zaman bilinci kendini sürekliliğinde gizler, algılanır olması için kesilmesi, yani deneyimin ölüme dönüşerek imkânsızlaşması gerekir. İhde, “gündeliğin zamansal ritimleri yapısal biçimlerdir” der: “ve işitsel zamansallığın fonunun ya da alanının konumlandığı yer ritimdir. Bir alan fonu olarak ritim, işitsel ‘ayniyet’ ya da istikrarın içeriği olan *bir tekrardır*.” Bir noktadan sonra bu süreklilik,

---

<sup>83</sup> Aynı, s. 85.

<sup>84</sup> Aynı, s. 87.

<sup>85</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/4%2733%22>, 28 Ekim 2011.

<sup>86</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/4%2733%22,28> Ekim 2011.

her “tekrarlandığında”, bir “aynıyet ya da istikrar” duygusu vermeye başlar; gündelik, sesteki bu süreğen “akış” sayesinde, her şeyin yolunda olduğunu imâ eden bir “ritim” kazanır. Tıpkı hareket gibi, ses de, kesintiye uğradığında zaman bilincinde tedirginlik yaratan fenomenlerdendir; zamanın yokluğu olarak ölümü akla getirir.

Ses, Ihde için, bir sınır fenomeni olmanın da hayli uzağındadır. Aksine, ses, bir mevcudiyet olarak, benim mevcudiyetimle sınırlarını sürekli olarak ihlal etme eğilimindedir. Onu sadece duymam, özne-nesne ikiliğini yerinden eden kesin bir hamleyle, onun tarafından ele geçirilirim. Uygun koşullar sağlandığında sesle aramda bir mesafe yoktur; şayet bir kez duyulduysa çoktan mevcudiyetime yerleşmiştir:

Eğer Beethoven’ın Dokuzuncu Senfoni’sini akustiği kusursuz bir salonda dinlersem, kendimi aniden beni kuşatan sese daldırılmış bulurum. Müzik öylesine duhul edicidir ki tüm bedenim titreşir ve kendimi içsel ve dışsal duyular arasındaki mutlak ayrımların âdeta silindiği bir yerde yutulmuş bulabilirim.<sup>87</sup>

Sese ilişkin bu etkilerin felsefe tarihi içindeki en çarpıcı savunuculuğunu, bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi, Nietzsche yapmaktadır. Nietzsche, her ne kadar müzikal etkiyi genelleme konusunda Ihde kadar liberal değilse de, **Listening and Voice**’in bir çok saptamasına katılmayacağını düşünmek için makûl bir gerekçe yoktur. Hiçbir zaman Dionysosçu müziğe ilişkin net tanımlamalar getirmemiştir, fakat deneyimde dolayım ve mesafeye dair eleştirel tutumu, öznenin müzikle olan ilişkisinde öznelğin parçalandığı bir deneyimi olumladığını düşünmemize yetecek kadar veri bırakır. Nietzsche, karşısında tefekküre dalacağımız, düşünsel imgelerle

---

<sup>87</sup> Ihde, ön.ver., s. 76.

dolu bir müziği değil, tam da karşısında olmak gibi mesafe kurucu bir konumu iptal ederek dinleyeni içine çeken bir müziği onaylar. Ihde'nin “hayli gürültülü oluşuyla baştan çıkarıcıdır” dediği “genç müzik”<sup>88</sup> gibi, **Tragedya'nın Doğuşu**'nda da “baştan çıkarıcı” bir müziğin alanındayızdır. Dionysosçu müzik, kişiye “duhul eder”, “ışgâlcı” ve “kuşatıcı” bir karakteri vardır. Nietzsche'nin “orjilere özgü” nitelimesinde tüm erotik göndermelerinin dolaysız ifadesini bulan bu sıfatlar, işitsel mevcudiyeti erotik bir beden olarak yeniden tanımlarlar. İşitsel mevcudiyet, mevcudiyetimin asli koşulu olan bedenli oluşumu kuşatarak onu bedenimle duymama neden olur. Ses, şiddetli dalgalarının havada yarattığı titreşimle tüm vücudumu “kuşatır”. Ses, bedenimi saran ikinci bir beden gibidir. Bir kez onun “aura”sına girdim mi, kendi homojen teniyle benim tenimin içine sızar: “Ses fiziksel olarak bedenime duhul eder ve birebir anlamıyla kemiklerimden kulaklarıma kadar onu tüm vücudumla ‘duyarım’.”<sup>89</sup> Müzik benimle, dilde olduğu gibi, anlam üreterek konuşmaz; onu duyma kipim bir deneyim kipidir. Müziği bedenimle *dinlerim*. Dinlemenin bu “itaatkâr” biçimi, müziğin çağrısının bedensel kesinliğinde temellenir. Şayet Apolloncu müziği bir çeşit –bedensiz- dingin davet olarak düşüneceksek, Dionysosçu müzik erotik mevcudiyetiyle “buyurgan” bir atılım olarak “deneyimlenir”:

İşitmeyi sesin işgal edici nitelikleriyle ilişkilendiren yaklaşımlar genellikle işitsel mevcudiyeti bir çeşit ‘emir olarak’ düşünürler. İşitmek ve itaat etmek kavramsal köklerinde birbirleriyle ilişkilidir. Latincedeki obaudire fiili esas anlamıyla ‘aşağıdan’ dinlemektir. İngilizcedeki itaat/obey

---

<sup>88</sup> Aynı, s. 229.

<sup>89</sup> Aynı, s. 81.

bu kelimedden gelir. Ses buyurgan mevcudiyeti içerisinde deneyimimizi işgal eder.<sup>90</sup>

Ihde, “sesin çok anlamlı belirsiz zenginliği”nin ve “kuşatıcılığın” kendini en çok gündeliğin olağan sohbet akışında açığa vuran özel bir biçimi olarak sıradan insan konuşmasını örnek gösterir. Bölüm başında da alıntılandığı gibi konuşmadaki insan sesi, “çevredeki şeylerin konumsal kesinliğiyle müziğin dramatik kuşatıcılığı” arasında tanımlanmıştır. Ihde, ‘ses’teki bu özel tür mevcudiyeti, Walter Benjamin’e referansla, “işitsel ‘hale’” ya da “*işitsel aura*” olarak adlandırır. “Aura”nın bu özel biçimi, kendini, “diğeri gür bir sesle konuştuğunda” ve en çok da onunla “yüz-yüze durduğumuzda” hissettirmektedir. Bu koşullar altında konuşan kişi, “kendini sabit bir nesne, sınırları belirlenmiş bir beden olmaktan daha fazlası olarak sunar. Burası işitsel auranın en yüksek olduğu yerdir.” Benjamin, aurayı tanımlarken, onun “şimdi ve burada” oluşuna; mevcudiyetin bir işlevi oluşuna göndermede bulunur. Zamanın ve mekânın varlığın bedenselliğinde, mevcudiyetinde kesiştiği bu anda, varlık kendi bulunuşundan çevresine kendine özgü bir enerji yaymaktadır. Benjamin, kavramı açıklamak için doğal fenomenlerden faydalanır: “Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini\* yaşamaktır.”<sup>91</sup> Benjamin için aurada belirleyici niteliklerden biri de, onun uzaklığıdır; aura, “bir uzaklığın biriciklik niteliği taşıyan görüngüsü” olarak tarif edilir. Manzara örneğinde olduğu gibi, her şey uzaktadır ve zamanın içinde hızla kaybolmaktadır; bir an, bir daha yakalanmamacasına algılayanın bakışından kayıp gitmiştir. Güneşin hareketi

---

<sup>90</sup> Aynı, s. 81.

<sup>91</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**. Çev.: Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007), s. 56-57.

sıradağların görüntüsünü sürekli olarak dönüştürür. Yakalanabilecek sabit bir an yoktur. “Şimdi ve buradalık”, şeylerin hem mevcudiyetlerine –fiziksel olarak buradadırlar— hem de geçiciliklerine göndermede bulunur –zamana ve mekâna bağlılıkları mevcudiyetlerini dönüşümsel kılar. Fenomen, aurasının kuşatıcılığına karşın, uzaktır. Aura, aynı zamanda, Benjamin için bir “yüz-yüzelik” ve “bakış” ilişkisidir de: “Kendisine bakılan, ya da bakıldığına inanan, bakışlarını kaldırıp yanıt verir. Baktığımız bir nesnenin aurasını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir.”<sup>92</sup> Ihde, Benjaminesk auranın uzaklığını, “işitsel aura”nın bir yakınlık deneyimine çevirdiğini iddia eder. “Yüz-yüze konuşmada, diğeri, kendi bedeninin “dış sınırlarını” aşarken, beden oradadır,” fakat konuşma, iki beden arasındaki “alanı doldurarak” bu uzaklığı ihlâl eder: “[B]u sayede ben, ‘ses’ ‘fiziksel olarak’ bedenimi işgal ettikçe, işitsel olarak nüfuz edilir ve bu sesin içine daldırılırım.”<sup>93</sup> Ihde’nin esas hamlesi, aurayı çiftlemiş olmasındadır. “Dış hatları”na, bedeninin kontur çizgisine bağlı bedensel aura, “işitsel aura”nın dış çizgilerin ötesine geçebiliyor olmasıyla Ihde tarafından bir “fazlalık” olarak adlandırılır. Bu “fazlalık”, “auradaki bedenle bir ve ayrı”dır ve ancak “‘ses’te duyulur.”<sup>94</sup> Basitçe yorumlanacak olursa, bir beden fonksiyonu olarak ‘ses’, var olabilmek için o bedeni terk etmek zorundadır. Konuştuğumda ‘ses’imle aramda bir ayrılık gerçekleşir. Klasik metafizik, “konuşmamı ben de duyarım, demek ki ayrılık bir ayrılık değildir” dese de, benimle birlikte bir başkasının da beni duyuyor olması, başka’nın öz-mevcudiyetimi kendi mevcudiyetini anımsatarak aşındırması, ‘ses’in hâlâ bana ait bir fenomen olduğu iddiasını kuşkuyla çevreler. Hem öyledir hem de değildir. İşte, tam da bu “hem-hem de” sarkacı, ‘ses’i bir “fazla”ya dönüştürür. O hem benim

---

<sup>92</sup> Aynı, s. 238.

<sup>93</sup> Ihde, ön.ver. s. 79.

<sup>94</sup> Aynı, s. 80.

mevcudiyetimle “bir”dir, hem de “ayrı”dır. Hem bedenimin aura’sını taşır, hem de “işitsel aura” için gerekli olan “fark”ı kurar. Bu fenomenin en tedirgin edici doğrulaması, açık bir alanda bağırdığımda ‘ses’imin bana geri gelişinde görülür; “eko”, kendi “fark”ıyla dönen ‘ses’imin tanıdık yabancılığını doğrular. İşte, başka’nın “fiziksel aura”sını aşır aramızdaki boşluğu “doldurarak” bana “duhul eden”, tam da onun ‘ses’indeki bu tanıdık yabancılık olarak “fark”tır. Bu “fark”, sadece kendi bedeninin sınırını değil, benim bedenimin sınırlarını da aşar.

Toparlanacak olursa, insan konuşması şeylerin sesi ve müzik arasına yerleşen özel konumuyla, sese ilişkin neredeyse tüm niteliklerin kendisinde toplandığı özel bir işitsel fenomendir. Tümüyle materyalliğinden kaynaklanan “konumsallık”, “zamansallık”, “işgal ve duhâl edicilik”, “kuşatıcılık ve baştan çıkarıcılık” gibi nitelikleri sesi –ve kuşkusuz ‘ses’i-, aynı zamanda felsefe tarihi içerisinde zillet fenomenler olarak konumlandırmıştır. ‘Ses’in konumsallığı ona mekânda bir mevcudiyet verir; o, var olanlar içinde bir var olandır. “Hava kadar renksiz” ve “dokunularak hissedilememesi”ne rağmen, bedenle olan “içsel” ilişkisi, onu beden ya da materyalliğin mevcudiyetiyle tanımlar. Bu mevcudiyet, benim bedenimle olan sınırlarını ihlâl eder. Flüt örneğinde metaforik bir referansla da gördüğümüz gibi, ‘ses’in de kendi fenomenal niteliklerinden gelen bir “duhul ediciliği” vardır. ‘Ses’, öznenin metafizik öz-mevcudiyet arayışlarını, kendi bedenine kaydedilmiş “fark”ın damgasıyla sorunlu hale getirir. Bu ister başka’nın ‘ses’i olsun, ister bana geri gelen kendi ‘ses’imin netameli dönüşü olsun sonuç değişmez: ‘Ses’, bu işgalci mevcudiyet, tanımını bedende bulmuş bir materyalliğin içinden özneler-arasılığı “yüz-yüze iletişim”e taşır. Ben ve başka, tıpkı ses ve beden gibi, bu noktada “bir ve ayrı”yızdır. ‘Ses’ bizi metafiziğin klasik ve modern protokollerinin içine dahil edebilir, fakat aynı

'ses', bu yapısal kurgulardan bizi çekip çıkarabilir de. Socrates öncesi filozoflardan Empedocles'un –fenomenolojiyi de önceleyen- çağrısı, Nietzsche'ye kadar, hep taraflardan birini diğerinin hilafına öne çıkarmış olan felsefenin *kulak ardı* ettiği kadim çağrılardan biri olarak kalmıştır, bir kez daha anımsayalım:

Gel haydi, tüm güçlerinle ayırdına var her şey nasıl açık eder kendini, artık bakışa duymaktan ve kulağın duyduğuna dilin tattığından daha fazla itimat etmeden, beden bir bilgi vaat edebilecek hiçbir parçasını inkâr etmeden, fakat dâhil olarak her istisnai kendini açışa.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Empedocles'ten alıntılan Don Ihde, s. 8.

## 2. TEMSİL ve YANILSAMA

### 2.1. 19. Yüzyıl Gerçekçiliği ve Yanılsama

Elin Diamond'un, kökenini “ev-içi melodramlar”da bulduğunu iddia ettiği ve 19. yüzyılda ortaya çıkan tarihsel bir biçim olan “gerçekçilik”, “toplumsal deneyimin gerçekçi bir temsilini” hedeflemektedir. “Yüzyılın ikinci yarısında kutu dekor ve çerçeve sahneyle tiyatro tasarımına da egemen olan bu tarihsel biçim”, sahnede temsil edilen gerçekliği “nesnel bir gerçeklik” olarak tanımlamakta, seyirciyi kendi bildik gerçekliği içerisinde, “hayata benzer bir sahne”de göstermeyi hedeflemektedir. Çoğunlukla salon gibi ev içi mekânlarda geçen bu oyunlar, Diderot'nun savunuculuğunu yaptığı “dördüncü duvar” ilkesi sayesinde, sıradan insanların gündelik yaşamlarına “doğal” bir tanıklığı mümkün kılmaktadır.<sup>96</sup> Dördüncü duvar, neredeyse gerçekçi biçimin temsil koşullarının tümünü bir fikir olarak içinde barındırışıyla gerçekçilik için kurucu nitelikte bir konvansiyondur. Kısaca özetleyecek olursak, üç duvarla çevrili kutu dekorun seyirciye açık kısmı —sahneyi seyre açan boşluk—, bu konvansiyon içinde dördüncü duvar olarak kabul edilmektedir. Seyirci, her nasılsa içini görebildiği bu duvar aracılığıyla, gerçekçi dramın ev-içi dünyasına tanıklık eder. Orada bir duvar yoktur fakat dünyanın —yapaylık anlamında— teatral olmaktan çıkıp Diamond'un tabiriyle “otantik” olabilmesi, bir sahicilik taşıyabilmesi için konvansiyon elzem önemdedir. Bu gelenekte seyir yerinin ışıkları kapatılarak tüm vurgu yanılsamanın tesis edilmesi için sahneye kayar. Seyirciler büyük bir sessizlik içinde karanlıkta oturup aslında görmemeleri gereken bir olayın gerçekleştiği tabloları izlerler. Dördüncü duvar, öncelikle seyir yeriyle sahneyi birbirinden ayırarak, bir mekân olarak tiyatronun

---

<sup>96</sup> Elin Diamond, *Unmaking Mimesis* (London: Routledge, 1997), s. 4.

uzamını iki farklı gerçekliğe bölmüştür; gerçekliğin bir tarafında oyun metninin kurmaca dünyası, diğer tarafındaysa bu dünyaya dışsal tiyatro seyircisi durur. Mekânsal bölünme zamansal bölünmeyi de tesis etmektedir; seyrin şimdisiyle temsilin şimdisi birbirlerinden ayrılmıştır artık. Seyirci ve oyuncunun mekânsal ve zamansal ayrılığı, sahnede temsil edilen gerçekliğin kurgusal doğasını algıdan saklamakta, estetik deneyimi yanılısama aracılığıyla gerçek bir deneyim olarak sunmaktadır. Oyuncu da, dördüncü duvarın diğer tarafında “‘orada kimse yokmuş’ inancıyla oynamak”<sup>97</sup> zorundadır. Seyirciyle arasındaki mekânsal ilişki koptuğunda, oyuncunun hem mekânı hem de zamanı oyun metninin kurgusal şimdisine yerleşip fenomenal katmandan uzaklaşır. Oyuncu oluş’a dair her izin yanılısamayı tehdit ettiği bu anda, temsilin selâmeti oyuncunun fenomenal mevcudiyetinin kurgusal olanla yer değiştirmesine bağlıdır.

Brecht’e göndermeyle konuşan Diamond, “gerçekçiliğin, teatral anlamlandırma sürecini tiyatrodaki diğer temsil biçimlerinden daha fazla gizemlileştirdi”ğini söyler. Gerçekçilik içinde, “karakter ve oyuncu, sahne tasarımı ve dünya arasındaki ilişki” doğallaştırılmakta, temsilin estetik uzlaşımlarla işleyen mekanizması kendinde bir gerçek gibi sunulmaktadır.<sup>98</sup> Brecht’in kuramsal yazılarında sahne tasarımcısı ve oyuncuya özel bir dikkatle seslenmiş olması, bu iki kurumsal kimliğin yanılısama üzerindeki hem kurucu hem de gerektiğinde bozucu olabilecek baskınlığından kaynaklanır:

Kimi dekoratörler, seyircilerin gerçek yaşamdaki gerçek bir mekânda bulunuyorlarmış sanısına kapılacakları gibi bir sahne düzeni yaratmayı kendileri için onur sorunu yaparlar. Oysa

---

<sup>97</sup> Beliz Güçbilmez, **Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu** (Ankara: Deniz Kitabevi, 2006), s. 71.

<sup>98</sup> Diamond, ön.ver., s. 4.

aslında, seyircilerin kendilerini iyi bir tiyatrodaki bulduklarını sanacakları gibi düzenlemeleri gerekirdi sahneyi.<sup>99</sup>

Ya da:

Oyuncu tümdeğişim geçirip, oyundaki kişiye dönüşmesin de, onu yeren ya da öven biri gibi onun yanı başında yer alsın.<sup>100</sup>

Brecht için yanılısamadaki temel sorun, oyun içerisindeki dünyanın ve karakterlerin, gerçekçilik ve doğalcılık tarafından değiştirilemez kendilikler olarak tasarlanıyor olmalarındadır. Doğal ve özdeşleşme temelli bir oyunculuk biçiminde, oyuncu, yansıttığı karakterin davranışlarını, “öylesine başka türlü tasarlanamayacak davranışlar gibi gösterecektir ki,” seyirciye sahnede gördüğü kişiyi “olduğu gibi benimsemek”ten başka seçenek kalmayacaktır.<sup>101</sup> Brecht’in oyuncuya canlandırdığı karakterle arasında bir mesafe alması gerektiğini söylerken hedeflediği, biraz da, temsildeki mesafenin açığa çıkaracağı kurgusallığın farkındalığıdır. Epik oyuncu, kendini kurgusal karakterin dünyasına ve psikolojisine kapatarak tiyatro durumundan uzaklaşmaz. Canlandırdığıyla arasında hep bir mesafe vardır- oyuncu karaktere teslim olmaz, onun “yanı başında yer alır.” Aynı biçimde, kurgu oluşun bilincini dışarıda bırakan dekor da, temsili bir yanılısama, hayatın kendisi olarak sunup algıyı eleştirel bilinçten uzaklaştırdığı için eleştirilmektedir. Diamond, Batı tiyatrosunun yanılısama yüzünden “pazar ve onun gizemlileştirmelerinden” muzdarip olduğunu iddia eder. Tıpkı metadaki üretici emeği görmezden gelen -onu “gizemlileştiren”-, kapitalist iktisat gibi, gerçekçi biçim de burjuva iktisadına özgü bu yanılısamayı

<sup>99</sup> Bertold Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**. Çev.: Kamuran Şipal (İstanbul: Cem Yayınevi, 1994) s. 86.

<sup>100</sup> Bertold Brecht, **Epik Tiyatro**. Çev.: Kamuran Şipal (İstanbul: Say Kitap Pazarlama, 1981), s. 183.

<sup>101</sup> Aynı, s. 183.

tekrar etmektedir. Seyircinin “yanılsamaya ve namevcut orijinal göstergeye” referansla “orada olmayanı gördüğü ve orada olanı görmekte başarısızlığa uğradığı” bu biçim, tüm üretim sürecini yapılandıran işgücünün ima ettiği metadaki fiziksel mevcudiyet olarak emeğe kayıtsızdır.<sup>102</sup> Hem ideolojik hem de materyal bir süreç olarak tiyatro, gerçekçi biçimde kendisini ortaya çıkaran materyal ve ideolojik koşulları gizleyerek seyircinin algısını ve bilincini yanıltmaktadır.

Peter Handke, tarihsel bir yöntem olarak gerçekçiliğin tarih-dışı bir gerçek olarak kabul edilip baskın biçime dönüştürülmesini eleştirirken, pek hazzetmediğini her fırsatta gururla ifade ettiği Brecht’le siyasi değilse bile estetik bir huzursuzluğu paylaşır:

Sanki somut (görülür, iştilir, duyulur...) olanın dil yönünden alışılmış, üzerinde uzlaşmış türden cümlelerle tasviri tabii, özentili olmayan, yapma olmayan bir yöntem imiş gibi davranılıyor. Yöntem giderek, tabiatın ta kendisi sanılıyor. Gerçekçiliğin bir biçimi, bu durumda tasvir, tabiatın bir ürünü sayılıyor. Sonra da edebiyatın bu türüne “süssüz”, “nesnel”, “tabii” gibi adlar veriliyor (“hayatın dikte ettiğini yazan” deyimini pek tutmadı galiba).<sup>103</sup>

Matthew Potolsky, “sahneyi dünyanın mimetik bir kopyası yapan dördüncü duvar fikri”nin, ancak 1850’lerde baskın bir konvansiyona dönüşerek Batı tiyatrosuna egemen olmaya başladığını söyler. Antik Yunan’da seyircinin yanılsamayı bozmamak için “kendinden geçmiş bir sessizlikle” yerinde oturması gibi

---

<sup>102</sup> Diamond, ön.ver., s. 56.

<sup>103</sup> Peter Handke, “Fildişi Kulede Oturan Biriğim” Çev.: Tefik Turan, **Yazıhane**. Der.: Murathan Mungan. (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 92-93.

bir gelenek yoktur; “tragedyalar genellikle gün ışığında ve devasa boyutlardaki gürültülü amfi tiyatrolarda sahnelenmektedir.” Elizabeth dönemi tiyatrosunda seyirciler “bütünüyle” sahneyi çevreleyerek oturmakta ve 19. yüzyılın bildiği anlamıyla oyuna ayrılmış bir sahne fikrini büyük oranda geçersiz kılmaktadırlar. 17. yüzyıl Fransa’sında ayrıcalıklı seyircilerin sahne üzerindeki koltuklarda oturması ve “sevdikleri sahnelerin yeniden canlandırılmasını talep etmeleri” yaygın bir alışkanlıktır. Bu tarihsel dönemlerde “sahnenin ayrı bir dünya oluşuna ya da oyuncunun gerçek insanları temsil ettiğine ilişkin” konvansiyon oldukça zayıftır.<sup>104</sup> Söz konusu uygulamaların ortak noktası, gerçekliği üreten konvansiyonel bilinci ve algıyı manipüle ederken, gerçekçiliğe özgü yanılısama talebini asgari düzeyde tutmalarıdır. Gerek Antik Yunan’da gerekse Elizabeth dönemi İngiltere’sinde seyircilerin izledikleri oyunlara inanmadıklarını düşünmek için hiçbir akılcı ya da nesnel gerekçe yoktur. Muhtemelen oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle ilişkilerini inandırıcı ve sahnedeki dünyayı da gerçeklikle kurdukları ilişkinin derecesine göre ikna edici buluyorlardı. Bilindiği üzere sorun ne saf bir biçimde yanılısamının kendisinde ne de temsil fikrindedir. 19. yüzyıl gerçekçiliğinde sorun gibi görünen, temsilin ve yanılısamının radikal sınırlarına taşınarak seyir konvansiyonunu teatral durumun kendisini unutturacak kadar yoğunlaştırmış olmasındadır. Meseleye yeniden ele alınmadan önce, Potolsky tarafından “yanılısamacı” ve “konvansiyonel” olarak adlandırılan ve kökleri Platon ile Aristoteles’e kadar geri giden temsil biçimlerine yakından bakmak, araştırmanın bu aşamasında zorunlu görünüyor.

---

<sup>104</sup> Matthew Potolsky, *Mimesis*. (New York: Routledge, 2006), s. 75.

Potolsky'nin okumasında Platon, “sanatın materyal dünyayı yansıtmayı” anlamında temsili, “sanatın tekinsiz gücü” olarak görür. Sanat onun eleştirisinde “yansıtmamanın” “duyuların ötesine geçip akla ve mantığa” temas edemiyor oluşuyla sorunludur. Hatırlanacak olursa, Platonik kavrayış, algı kipini duyusallıkta bulan nesnelere dünyasını bir yansıma olarak kavramaktadır. Fenomenal algı yansımayla tanımlanmıştır; dünyada gördüğümüz, dokunduğumuz, duyduğumuz hiçbir şey, kendinde bir değer taşımaz. Asıl olan idealar evrenindeki asli biçimlerdir. Görünür olanın, yüzeyin, algılanır biçimin ardındaki soyut gerçeklik olarak idealar evreni, dünyanın materyal mevcudiyetlerini kendi asli varlığının yansımadan menkûl sürgünleri olarak kayıt altına alır. Mevcudiyeti dünyaya bağlı olan bir ağaç, tıpkı Saussure'ün göstereni gibi, idealar evrenindeki ideal formla ilişkisi üzerinden ikincilleşir. Birincil olan, gerçekliğini zihinle dolaysız ilişkisi üzerinden tesis eden bu ideal formdur; bir ağaca baktığımda gördüğüm bir gerçeklik değil, asli formun soluk bir yansımasıdır. Platon için sanat, kendisi de idealar evreninin bir yansıması olan – demek ki çifte yansımayla kuşanmış— “materyal gerçekliğin kesin yeniden-üretimi”dir:

Bu bizim fotoğrafa, insanların ve mekânların detaylandırılmış yazınsal tariflerine ve perspektifli resme atfettiğimiz gerçekçilik anlayışıdır, tümü okuyucuya ya da seyirciye materyal dünyanın görüldüğü haliyle sadık bir temsilini vermeyi hedefler.<sup>105</sup>

Platonik temsildeki sorun, kendisi de yansıma olanın temsille çifte yansılamaya maruz bırakılmasıdır. Şayet dünyadaki şeyler ideal bir aslın yansımaları

---

<sup>105</sup> Aynı, s. 97.

olarak kavranacaksa, dünyanın şeylerinin yansması olarak sanat kendisi zaten bir yanılısama olanı yanılısama olarak yeniden üretmektedir. Gerçekçiliğin beslendiği kuramsal kaynak olarak Platonik mimesis, tarih içerisinde aşkın gösteren olarak ideal biçimleri kayıt dışı bırakır. Alıkoyulan dışsal gerçekliğin sanatsal olanla yer değiştirdiği daha ‘dünyevi’ bir yanılısamadır artık. Sanat vaadinde yine “materyal gerçekliğin kesin-yeniden üretimi” olarak işlev görür, fakat bu sefer ilişkiye girdiği gerçek soyut ya da ideal değil materyal bir gerçekliktir. Diamond’un deyişiyile, gerçekçilik Platon’un sanatsal mimesise dair suçlamalarının gerçekleştiği düşünsel “eğriyi” izler ama bunu Platon’un değer ölçülerini “tersine çevirerek” yapar.<sup>106</sup> Sanat hor görülmüş bir yanılısamanın çifte hor görüyle kodlanmış yanılısaması değil, bir gerçekliğin teşvik edilen yanılısamasıdır artık. 19. yüzyıl gerçekçiliğiyle birlikte, sanat yapıtıyla kurulan ilişkinin kıymet ölçüsü onun materyal dünyayla olan benzeşimi üzerinden tarif edilmeye başlanmıştır: Bu resimde görülen ağaç *gerçek* bir ağaca benziyor mu? Yazar, doğaya ilişkin yaptığı bu tasvirde nesnel gerçekliğe sadık mı? İzlenilen oyundaki mekân, durum ve kişiler gerçeğe sadık mı? Okuduğumuz ya da gördüğümüz şeyin gerçekliğin “sadık bir temsili” olduğu, sanatın gerçekliğin alanını doldurmaya talip olduğu bu tarihsel biçim, sanatı bir benzeyiş retoriğiyle kendi materyal koşullarından –sanatçının kişisel üslubuna bağlı olarak— farklı seviyelerde uzaklaştırır. Alımlayıcının bu işlerdeki konumu, sanatın ürettiği yanılısama içerisinde gördüğünün gerçeğin kendisi olduğuna dair bir yanıltma içerir. Kurgunun kendi kurgu oluşuna ilişkin göndermelere ve estetik oluşun gizli ya da açık bilincine mesafe aldığı bu anda, sanat bir yanılısama üzerinden hayatla yer değiştirmiştir artık.

---

<sup>106</sup> Diamond, ön.ver., s. 4.

Platon'un aksine Aristoteles, yapıttaki gerçekçiliği "katı bir biçimde materyal olanla" ilişkilendirmekten çok "entelektüel" bir yeniden inşa olarak kavrar. Özellikle "öyküyü olasılık ve gerekliliklere göre düzenlemenin önem"ine yaptığı vurguyla, dünyayı olduğu haliyle yeniden-üreten bir taklit mefhumundan uzaklaşıp, "dünyayı içsel ya da konvansiyonel bilme biçimlerimizle eşleşen" bir taklit tanımı getirmiştir: "Gerçekçilik yapıt ve dünya arasında değil, yapıtla alımlayıcı arasındaki karşılıklı ilişkiden doğar." Rönesans'a kadar sanatta temsilin tanımını belirleyen bu yaklaşım, "sanatı hayatın bir kopyası olarak" değil, dünyayla girdiği uygunluk ilişkisi içinde algılamaktadır: "Sanat konvansiyonel otantiklik algımızı zorlamadığı noktaya kadar realisttir." Aristoteles'in "olasılık ve gereklilik"le kast ettiği, "hiç var olmamış ya da gerçeklikte imkânsız olan" şeylerin de sanatsal üretim içerisinde var olabilmelerine imkân verir.<sup>107</sup> Temsili birincil bir gerçekliğin yeniden üretimi; materyal dünyanın birebir kopyası olarak düşünmeyip "olasılıklar" üzerinden düşünmeye başladığımızda, sanata özgü estetik bir gerçekliğin konvansiyonlarla işleyen bölgesine gireriz. Örneğin Orta Çağ sanatı, Hıristiyanlıkla ilişkisinin katı belirlenimciliği yüzünden Platonik düşünceye temellenmiş olan mimetik ideali göz ardı etmiştir. Dünyasalın reddi olarak Hıristiyanlık, Yunan mirasına bakarak düşünen birçok yorumcu tarafından sanatsal yetilerdeki bir düşünüş anlamına geliyorsa da, esasında sanatsal üretimin uygulama ve "haklılaştırma" prosedürlerinde tarihsel bir kaymadan fazlası değildir. Kutsalla olan katı bağı yüzünden dünyanın materyal doğasına yüzünü dönen Orta Çağ sanatı, bedenlerin –ruh, iyilik, şeytan, melek gibi— teolojik kavramlarla yer değiştirerek alegorik bir alımlamayı yapılandığı farklı bir estetik kavrayışın neticesidir. Klasik Yunan sanatı ve felsefesinin yeniden

---

<sup>107</sup> Potolsky, ön.ver., s. 97-98.

keşfedildiği Rönesans'a kadar, sanat, mimetik gerçekçiliği üretiminin asli unsuru olarak görmemiştir.<sup>108</sup>

Materyal gerçekliğin yeniden üretimi olarak Platonik temsil, konvansiyonel algıyı askıya alır gibi görüldüğü halde, hem Elin Diamond hem de Matthew Potolsky için, ürettiği gerçekliği konvansiyon ve yapaylıklara borçlu bir temsil biçimidir. Potolsky, Roland Barthes'a referansla, gerçekçi romanlardaki doğa tasvirlerinin doğanın kendisinden çok görsel sanatlardan alındığını söyler; “Gerçekçi yazarlar gerçekten dile doğru değil, resimsel olandan yazınsal kodlara doğru hareket” etmektedirler. Gerçekçi yazın, buradan bakıldığında, gerçeğin kopyası olmaktan uzaktır. Platon'u anımsatan bir biçimde, bu dönemde, gerçeğin kopyasının kopyasını üreten yapıtlarla karşı karşıyayızdır. “Aldanış” sanatın kendisinden çok, gerçekçiliğin Platonik temsile olan katı bağlılığındadır. Dilin “hiçbir zaman dünyayı yansıtmadı”ğını söyleyen Barthes, sadece yazarın ve okurun dilin buna muktedir olduğuna inandıkları anda yaşanan “aldanışın” var olduğunu söyler: “Barthes, temsilin kendi doğasına değil, bizlerin temsile ilişkin yerleşik inançlarımıza saldırır.”<sup>109</sup> Diamond ise, çerçeve sahnenin kendi başına bir “düzenleme” fikri taşıdığına dikkat çeker. Sahnede görülenler gerçeğin kendisinin değil, içinde tüm nesnelere “uygun ve ölçülü” bir konumlarının olduğu “perspektif’e özgü bir “düzenlemenin” üretimidirler. Tüm görünüş, şeylerin bir bütün içerisindeki yerlerini bilen merkezi bir “göz” ya da “Ben” tarafından yapılandırılmıştır.<sup>110</sup> Perspektif, resme özgü bir teknik olarak, “şeyleri olduğu gibi gösterme hedefinin sonucudur” ve “doğayı olduğu gibi temsil etme yanlısamasının üretilebilmesinin yapıtaşları”ndan

---

<sup>108</sup> Aynı, s. 94.

<sup>109</sup> Potolsky, ön.ver., s. 110-111.

<sup>110</sup> Diamond, ön.ver., s. 5.

biridir.<sup>111</sup> Diamond'un merkezi göz ya da Ben'le ima ettiği konum, perspektifli resmin gizli öznesinin dünyaya baktığı ve onu kendi algısının keyfiyeti içerisinde düzenlediği konumdur:

Resim mekânında neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen bu sanatsal yöntem, kartezyen egemenliğin uzantısıdır: onun sayesinde dünya ehlileştirilmekte, karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüşmektedir.<sup>112</sup>

Diamond'un pozitivist, akılcı, nedenselci güdülerle tanımladığı 19. yüzyıl burjuva izleyicisi, sahneyi kendi tarihsel ve ideolojik beklentilerine göre düzenleyen gerçekçi biçim sayesinde, burjuva ideolojisinin hem biçimsel hem de ideolojik olarak onaylanmasına şahitlik etmiştir. Sahnedeki gerçekçilik, kendisini doğada ya da toplumsalın nesnel gözleminde bulan bir gerçeklik olmaktan uzaktır. Dünyanın kopyası olarak sahne, gerçekliği olduğu haliyle değil belirli estetik ve ideolojik yanılsamaların dolayımı aracılığıyla oluşturmaktadır. Yukarıda da gördüğümüz gibi, gerçekçiliğe ilişkin üretim süreçleri, zaten talip oldukları materyal özdeşliği tesis hususunda sorunludur; kopya edilen, kendisi de perspektif yüzünden yanılsamayla dolayımlanmış bir kopya olarak resimsel yöntemlerdir. Bu noktada, gerçekçi temsilin varlık ve gerçeklik iddiasında kendi yokluğunu da yüklenmiş tarihsel bir yöntem olduğunu söylemek gerekiyor. Estetik oluş'u gerçek oluş'un yanılsamasıyla örten gerçekçilik, uzandığı asli modeli resimsel yöntemlerle dolayımладыğı ya da zaten bir gerçeklik değil de toplumsal ve tarihsel bir uzlaşım olarak dille dolayımlanmış olarak

---

<sup>111</sup> Güçbilmez, ön.ver., s. 60.

<sup>112</sup> Pavel Florenski, **Tersten Perspektif**. Çev.: Yeşim Tükel. (İstanbul: Metis Yayınları, 2001), s. 10, Zeynep Sayın'ın "Sunu"sundan.

karşımıza çıktığı için, ürettiği gerçeklik yanılsamasının kendisi o gerçekliğin yokluğuna iz düşürmektedir. Burjuva seyircisinin alışık olduğu zihinsel süreç ve gerçeklik algısını doyurmak için gittiği tiyatro salonu, bu gerçeklik ve süreçlerin – Diamond’un ifadesiyle- hem “görsel hazzı”nı, hem de bu görselliğe kayıtlı yanılsamanın gizil ifşasını eşzamanlı olarak barındırmaktadır. Gerçekçi yanılsama, gerçeği, “düzenlenmiş” ve kaçtığı yapaylığa zaten üretim sürecinde yakalanmış biçimde sunar. Gerçekçi temsilin kendi bilincinden gizlenen biçimsel ironisi, tam da bakışı ve akli gerçeklikle doyurmak için kendini gösteri haline getirdiği anda, yapıntı ve yanılsama olarak kendi biçimsel ve ideolojik aldanışına yakalanmasındadır. Perspektifin yasalarına göre “düzenlenmiş”, doğal bir biçimde işlediği düşünülen nedenselliği dilsel araçlarla tesis etmiş, ya da dördüncü duvar sayesinde seyrin bilincine kapalı bir kendilik olarak tasarlanmış olan 19. yüzyıl gerçekçiliği, “hayatın dikte ettiği”ni olduğu gibi sunmaktan çok onu kendi gerçekliğini güvenceye alan toplumsal, ideolojik ve estetik konvansiyonlarla “üretmektedir”. Gerçekçilik hayatın bir kopyası olarak yapılmamıştır. O, dış gerçekliği sahnede aslı gibi yeniden ürettiği iddiasının ardında kendi ideolojik dünyasını telkin ve inşa etmekte, gerçekliği kendisi *yapmaktadır*:

Elbette hiçbir gerçekçi, verili dünyayı basitçe kopyalamaz, fakat birçok sanatçı ve yazar böylesi bir hedefe sahip çıkar. Romancılar karakterler ve öyküler yaratır, ressamlar nesnelerini çerçeve içine alıp konumlandırır ve belgesel fotoğrafçılar çekim zamanı, hızı ve kamera açılarıyla etkiler

üretirler. Gerçekçilik mimesis'in bir yorumudur ve potansiyel olarak çelişkili tanımlar meydana getirir.<sup>113</sup>

Gerçekçiliğe özgü yanılısamanın esas sorunu, temsili gerçekliğin mutlaklaştırılmasında gizlidir. 19. yüzyıl gerçekçiliği de, tıpkı kendisinden önceki ve sonraki yöntemler gibi, seyir yeri ve sahne arasında kurulmuş ya da bozulmuş konvansiyonlarla işler. Fakat tüm bu konvansiyonlar, gerçekçi yöntemin aksine, gösteriyi gösteri oluşun bilinciyle farklı seviyelerde iletişimde tutarak gerçekleştirirler. Antik Yunan'ın gün ışığında ve seyircinin mevcudiyetinin “gürültüsünde” oynanan tragedyaları, Elizabeth döneminin seyirci tarafından kuşatılarak oyun alanını muğlâklaştırılan mekânsal düzenlenmesi, 17. yüzyıl Fransa'sının sahnedeki dünyaya müdahale edebilen seyircisi, Orta Çağ'ın teolojik kavramlarla yer değiştirebilen oyuncularını, ya da bir sonraki bölümde inceleyeceğimiz teatralliğin sahneselliğe vurgu yapan gösterim koşulları, teatral konvansiyonların bu dönemlerdeki gevşek kullanımlarına işaret etmektedir. Bu uygulamalarda, tiyatro, tarihsel olarak ihtiyaç duyduğu yanılısama seviyesini alıkoyarak gerçekleşir, ama bunu yaparken kendini “materyal dünyanın kesin yeniden-üretimi olarak” tarif etmez. Konvansiyon, kendi kırılğanlığını tanımış bir gösterinin selameti için devreye sokulur. Hayatla arasına belli bir mesafe koyan bu anlayış, seyirciyle kurduğu ilişkiselliği anımsama ve unutuş üzerinden tanımlamaktadır. Seyreden seyrettiğinin bir oyun olduğunu sürekli olarak anımsar ve unuttur. Gerçekçilik dışındaki uygulamalar, gerçek dünyanın anımsatılışını teatral sürecin unutulmuşu üzerinden tesis etmemektedir. Bu iki düzey –hayat ve sanat—, farklı şiddet ve yoğunluklarla sahnenin bilincinde mevcuttur. Bunun her durumda sorunsuz bir birliktelik olması da

---

<sup>113</sup> Potolsky, ön.ver., s. 95.

gerçekmez, hatta biçimini yanılısamanın sürekli kesintisi üzerine kuran Brecht örneğinde olduğu gibi, bir çeşit sürekli gerilim olduğunu düşünmek akla daha yatkındır. Gerçekçi yöntem ise, konvansiyonunu unutuş üzerinden yapılandırır. Seyirci orada dördüncü bir duvarın olmadığını, oyuncunun bir oyuncu olmadığını, gördüğü sahnenin bir sahne olmadığını unutmalıdır. Konvansiyonun gerçekçiliğe özgü bu tek devre işleyişi, sahneyi felsefedeki bölünemez metafizik kendilik anlamında bir monada dönüştürür. Gerçekçilik, hayatla kurduğu ayniyet ilişkisi üzerinden hayatın ötekisi ya da Derridacı bir kavramla ifade edilecek olursa “fark”ı seyir deneyiminin dışına sürerek, sahnedeki temsili gerçekliği gerçeğin kendisi ya da kopyası olarak örgütler. Seyirci ve oyuncunun ortak ürettikleri gerçeklik yanılısaması, bu iki etkenin de konvansiyonel olarak aslında orada olmadıklarını söyler; oyuncunun dördüncü duvarı unutup *karakterden çıkararak* seyirciye doğru oynamaya başlaması ya da seyircinin seyrettiği sahnedeki gerçekliğin aslında kendi üretimi olduğunu sürekli olarak kendine hatırlatması, sahneyi gerçek bir dünya olmaktan çıkarıp seyri yozlaştırır. Kendi yapıntı oluşlarıyla barışık diğer tarihsel uygulamalar temsildeki gerçekliğin “fark”ı olarak tiyatro durumuyla diyalog içindeyken, gerçekçi biçim, sahneyi hayatın kendisi olarak “tanıyıp”, teatral gösterenleri “gizemlileştirerek” tiyatro durumunu gösterilenin –hayatın— hâkimiyetine bırakır. Söz konusu yanılısama, Slavoj Žižek’in “fetişist yanlış-tanıma” olarak adlandırdığı süreçle benzeşir:

‘Kral olmak’ bir ‘kral’ ile onun ‘tebası’ arasındaki toplumsal ilişkiler ağının bir sonucudur; ama –fetişist yanlış-tanıma işte burada devreye girer- bu toplumsal bağın katılımcılarına, bu ilişki zorunlu olarak ters bir biçimde görünür: Kral zaten kendi

başına, tebasıyla arasındaki ilişkinin dışında kral olduğu için, kendilerinin krala kral gibi davranan teba olduklarını düşünürler; sanki “kral-olma” belirlenimi kralın şahsının ‘doğal’ bir özelliğiymiş gibi. Burada Lacan’ın şu ünlü saptamasını hatırlamamak mümkün mü? Kral olduğuna inanan bir deli, kral olduğuna inanan, yani ‘kral’lık göreviyle dolaysızca özdeşleşen bir kraldan daha deli değildir.<sup>114</sup>

Diamond, gerçekçiliği tanımlamak için Bernard Shaw’ın kullandığı “kendi durumlarımız içinde kendimiz” ifadesinin, yalnızca “diğer benleri ve durumları bastırarak” mümkün olduğunu söyler.<sup>115</sup> Gerçekçi temsilin Žižek’in işaret ettiği anlamda “deliliği”, sahnedeki gerçekçi kopyayı asıl tanıyacak olan öteki ben ya da “fark” olarak teatral algı ve durumun bilincine gösterdiği kayıtsızlıktadır: Gerçekçilik olarak temsil, Lacan’ın kralı gibi, kendisini gerçekten de gerçek sanmakta, bunu yaparken de kendisini *gerçekleştireni*; sahnenin fenomenal koşullarını göz ardı etmektedir. Gerçek, gerçekçiliğin “şahsının doğal bir özelliği” değil, ürettiği, düzenlediği ve bunu yaparken de ötekisi olarak sanatın materyallerini kullandığı estetik bir *üründür*. Özelde tiyatrunun ve genelde tüm sanatın paylaştığı eser oluşu kendi içinde ikiye bölen bu ontolojik ikizlik, Heidegger’e göndermeyle söylenecek olursa, sanat eserinin “nesneselliği” ve “hakikati” arasındaki 19. yüzyıl gerçekçiliğine özgü yarılma. Van Gogh’un “Köylü Ayakkabıları” adlı tablosunu inceleyen Heidegger, eserdeki nesnesellik ve hakikat değerlerini, bir yarılma değil de

---

<sup>114</sup> Slavoj Žižek, **İdeolojinin Yüce Nesnesi**. Çev.: Tuncay Birkan. (İstanbul: Metis Yayınları, 2002), s. 40

<sup>115</sup> Diamond, ön.ver., s. 7.

ilişkisellik üzerinden açıklar. Gerçekliğin içinde birer nesne olarak ayakkabılar, gündelik kullanımda araçsallıklarını kaybedip doğallaşmaktadırlar:

Çiftçi kadın işinde ayakkabıyı ne kadar az düşünürse veya ona az bakarsa veya onu az hissederse, bu o oranda gerçek olur. Kadın onunla ayakta durur ve yürür. Ayakkabılar gerçekten hizmet eder. Araç kullanımının bu sürecinde araçsallıkla gerçekten karşılaşmayız.<sup>116</sup>

Fakat sanat eseri, bir nesne olarak gündelik kullanımın aracı bilincinde yitirdiği “hakikati”, ayakkabıya geri verir, yapıt—,

[M]alzemeyi kayıp etmez, bilakis ortaya çıkarır ve hatta eserin dünyadaki açılımında taş, taşıma ve dinlenme olur. Böylelikle o taş olur. Metaller parıldayıp ışıldar, renkler yanıp söner, sesler çınlar, sözcükler de dile gelir. Eser, kendisini taşın kütesine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığı ve esnekliğine, maddenin sertliği ve parıltısına, rengin ışması ve karanlığına, sesin çınlamasına ve sözün adlandırım gücüne kendini koyarak, bütün bunları vücuda getirir.<sup>117</sup>

Heideggerci sanat eseri, ayakkabılardaki hakikati ve malzemenin materyalliğini/nesneliğini eş zamanlı olarak alıkoyarak, sanatın ontolojik yarığındaki kurucu etkiyi açığa çıkarır; yapıt, bu kavrayışta, kendi materyalliğinin ifşasında eksilmez, aksine bu ifşa, yapıta hakikat efektini veren *doluluğun* ta kendisidir. Eser,

---

<sup>116</sup> Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**. Çev.: Fatih Tepebaşılı. (Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2007), s. 23.

<sup>117</sup> Aynı, s. 36.

ancak malzemedeki mevcudiyeti koruyup ona dönüşerek –“Böylelikle o taş olur.”- gerçekleşmektedir. Malzemenin kabulü, kendini nesneselliğe yerleştiren sanatsal hakikatin koşuludur; o, hem bu malzemede var’olur, hem de kendi varlığında malzemeyi açığa çıkarır. Gündeliğin içinde kendi ışıltısını kaybeden malzeme –taş orada öylece durmaktadır—, kendisini dönüştürüp malzeme oluşunu cilalayan yapıt aracılığıyla “vücuda gelir”. Temsil, Heideggerci kavrayışta, kendi materyal koşullarının kurucu ötekiliği *içinde*, kendini salt yanılısamanın değil nesnenin de kabulüne yerleştirerek, kendini öteki’nin tamamlayıcılığında gerçekleştirerek mümkündür. Hakikatin tecelli edişi, malzemenin mevcudiyetinin temsil yüzeyinde *kabarmasını* gerektirir.

Fakat Heidegger, örneğin E. H. Gombrich’in ilgilendiği gibi doğrudan bir biçimde “nesnenin temsili algısı ve temsilin algısıyla”<sup>118</sup> ilgilenmez. İlki bizi temsili gerçekliğe, ayakkabıya, ikincisi ise onu ortaya çıkaran fırça darbeleri gibi materyal unsurlara yöneltir. “Köylü Ayakkabıları”, sanat eserine içkin bu kurucu ötekiliği, tuhaf bir simetriyle Varlık’ın Öteki’yle olan ilişkisi üzerinden insan var’oluşu bağlamında bir kez daha tekrarlar. Alımlayıcı, resimdeki nesne olarak ayakkabıyla yüz yüze geldiğinde, her zaman, “birlikte oluş”; dünyada Öteki’yle bulunuş anlamına gelen Varlık’ın gerçeğiyle var’oluşçu bir karşılaşma yaşar: “Ayakkabıların malzemesel varlığı kendini ancak bunların başka’nın ayakkabıları olduğu anlayışı içinde açığa çıkarır,” fakat bu başka’ya ait oluş mülkiyet anlamında bir sahipliğe işaret etmez, aksine “ayakkabıların başka’nın dünyasından ayrılamaz olduklarına” göndermede bulunur.<sup>119</sup> Ayakkabıda kendini açan, onun malzeme oluşunu kendi kullanımı içerisinde tüketmiş olan Öteki’nin dünyasıdır. Karşılaşma, basitçe

<sup>118</sup> Nicholas Huckle, “On Representation and Essence”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 43, No: 3, (Spring, 1985), s. 276.

<sup>119</sup> Aynı, s. 276.

ayakkabıyı giymiş, kullanmış ve eskitmiş birinin varlığına dair gündelik bir gönderme değil, Varlık'ın her zaman Öteki'nin varlığını ima ediyor oluşu anlamında insanlık durumunu onaylayan bir karşılaşmadır. Heidegger, yapıttaki kurucu ötekiliği var'oluşçu anlamda dünyada-ötekiyle-oluşun bir eğretilmesine dönüştürerek, mevcudiyeti Öteki'nin mevcudiyetinin tanınmasına yerleştirir. Kendini malzemenin içine yerleştiren yapıtın alımlayıcısı, yapıttaki ikizlenmeyi kendi var'oluşunun ikizlenmesinde de örtük olarak deneyimler. Bu noktada “Ben varım” demek, daha dile geldiği anda Öteki'nin varlığını ima edip varlığı Kartezyen Ben'in yalıtılmış kendiliğinden uzaklaştırır: Ben, ancak Başka'yla mümkündür.

## 2.2. Beden ve Metin

20. yüzyılın ikinci yarısından sonra Saussurecü göstergebilimin yeniden keşfedilişi ve fenomenolojinin bir yöntem olarak tiyatroya uyarlanmasıyla, yapıttaki bu ikili var'oluşun, Marlvn Carlson'un “süreğen ikizlenmiş algı” dediği durumun düşünsel ortamına gireriz. İkizliğin bir tarafında “göstergebilimsel anlam ve mesaj”, diğer tarafındaysa “bedenlerin ve nesnelere doğrudan algısal etkileri” konumlanmıştır.<sup>120</sup> Anlaşılacağı üzere, anlam katmanı metne, algı katmanı ise sahnenin başta beden olmak üzere materyal unsurlarının tümüne aittir. Saussurecü gösteren ve gösterileni, tiyatrodaki gösteren olarak temsil ve gösterilen olarak da metinle eşleştiren klasik tiyatro göstergebilimi, sürecin fenomenal unsurlarını göz ardı etmektedir. Okuma biçimi merkezi bir unsur olarak metne ve ona bağlılığıyla tanımlanan temsile yönelmiş olan yöntem, Jean-François Lyotard'ın eleştirisiyle

---

<sup>120</sup> Marlvn Carlson, “Semiotics and Its Heritage”, **Critical Theory and Performance**. Ed.: Janelle G. Reinelt ve Joseph R. Roach. (Michigan: University of Michigan, 2007), p. 18.

canlı gösterimi “cansız bir nesne”<sup>121</sup> statüsünde kavrayışıyla sorunludur. Tiyatroyu, metnin güvencesindeki ideal anlam üzerinden “namevcudiyetle” düşünen göstergebilim, onun diriliği ve yaşayan bedeni olarak “mevcudiyetini” temsilin içine çekerek silmektedir. Lyotard’ın itirazı, sadece kendi döneminin tiyatro içi düşünme biçimiyle değil, beden ve zihin arasındaki ikincinin hilafına işleyen çok daha köklü metafizik bir gelenekle diyaloga girişiyse de önemlidir. Hatırlanacak olursa, Platon ve Aristoteles, iki farklı temsil/mimesis anlayışının başlangıç noktasında durmaktaydılar. Her ne kadar farklı mimetik anlayışların savunuculuğunu yapsalar da, her iki düşünür için de tiyatro, gösterim değerinden uzaklaştırılıp “bir araç olarak” sunulmaktadır.<sup>122</sup> Örneğin Aristoteles, “tiyatronun tutarlı ve anlamlı bir hikâye” için var olduğunu söyler.<sup>123</sup> Buradaki hamle, baştan çıkarıcı ve akıldışı bir etkinlik olarak müziği ya da ‘ses’i akli bir anlatıyla kabul edebilen hamleyle aynıdır. Her ikisi de, kontrol edilemez olduğunu düşündükleri duyusallığı kontrol altında tutmak için logos olarak metne ya da anlamın garantörü dile sığınır. “Aristoteles, Platon’dan ‘mimesis’i tiyatrodan tecrit ederek kurtarmıştır,”<sup>124</sup> diyen Potolsky, düşünürün tiyatrodaki en düşük sanatsal element olarak gösteriye işaret ettiğine dikkat çeker. Gösteri olarak tiyatro, “bağımsız etkilerin kaynağı olarak değil, öykünün sunumu” anlamında değerlidir. Tragedyaların esasına ilişkin değer, gösteriye işaret etmez; Aristoteles için “temsil ve oyuncular” olmadan da metnin kendisi trajik etkiyi kendi başına taşımaktadır. Bu süreç, bizi yeniden bilinç –metin- alanıyla beden –gösterim- alanı arasındaki ontolojik boşluğa yerleştirir.

---

<sup>121</sup> Aynı, s. 17.

<sup>122</sup> Samuel Weber, **Theatricality as Medium** (Fordham University Press, 2004), s. 2.

<sup>123</sup> Aynı, s. 3.

<sup>124</sup> Potolsky, ön.ver., s. 73.

Stephan Halliwell, Platon'un temsile ilişkin kuşkusunun genel bir kuşku olmadığına, aksine kendi içinde değerler hiyerarşisine sahip bir temsil panteonu oluşturduğuna işaret eder. Zirvede "ilksel" temsil olarak felsefe vardır; "düşünceyi, algıyı ve dili bir bütün olarak" içeren felsefi temsil, gerçeklikle kurduğu ilişki anlam merkezli olduğundan temsili reddetmek şöyle dursun, felsefi gerçekle ilişkiyi mümkün kıldığı için onaylar. Temsilin bu kipi, "gerçeklik ve zihin arasındaki ilişkiyi" logosun fikri aygıtlarıyla düzenlediğinden bir yanılsama olarak temsil etmez. "İlksel" ya da birincil oluşu, kendini sanatta olduğu gibi materyalin ürettiği yanılsama içinde temsil etmeyişiinden kaynaklanır. "İkincil" temsilin alanı ise, sanatsal mimesis'e ayrılmıştır ve "lüks" olarak kavranır. İmgeler, şiir ve müzik gibi estetik pratiklerin tümü bu ikincil alana aittir.<sup>125</sup> Felsefi düşüncedeki dilin, algının ve düşüncenin "bütün" oluşu anlamıyla mimesis, onu sanatsal mimesis'in gerçekliği başka materyallerde dolaylı olarak üreten biçiminden ayırır. Sanat, malzemeye içkin duyuşsal algının içine yerleşmiştir ve gerçekle bağı, dil ve düşüncede olduğu gibi doğrudan insan varlığının kendine göndermede bulunmaz. Fenomenler olarak materyallerin içine yerleşmiş olan var'oluşu sanatı daha düşük değerde bir mimetik uğraşa dönüştürmektedir.

Aristoteles, tragedyanın asli niteliğinin fenomenal düzey olarak gösteride değil de öyküde yaşadığını söylerken, metnin zihinsel bir soyutlama olarak materyal olana önceliğini onaylar. Mimesis'i gösteri olarak tiyatrodan kurtarmak demek, göstergebilimin araçlarının fenomenolojinin araçlarına üstünlüğünü onaylamak demektir. Tiyatro göstergebilimi, klasik uygulamalarında araçlarını dilbilimden devralmış olduğundan, metinsel/zihinsel olanı fenomenal olanın bastırılması için

---

<sup>125</sup> Stephan Halliwell, *Mimesis* (New Jersey: Princeton University Press, 2002), s..37.

kullanmaktadır. Fakat bunu yaparken kökleri Antik Yunan'a kadar uzanan metafizik bir jest olarak soyut olanın önceliği varsayımına riayet eder. Bu varsayım, bedeni bilgi ve iletişim sisteminden yalıtılarak dilin önceliğine yaslanır. Erica Fischer-Lichte'nin tanımını izleyecek olursak, anlamlar zihinsel ya da "ruhsal" kendilikler olarak sadece destekleyici gösterge sistemlerinin yardımıyla aşikâr olmaktadır. Dil anlamları "gerçeğe sadakatle" ve "saf bir biçimde" ifade eden neredeyse ideal bir gösterge sistemini temsil ederken, insan bedeni anlamlandırma için çok daha az güvenilir olan bir araç ve materyal önermektedir.<sup>126</sup> Kökenini Platon'da ve radikal ifadesini Descartes'ta gördüğümüz bu anlayışın tiyatrodaki tezahürü diğer tüm sanatlardan farklıdır; tiyatro, Süreyya Karacabey'in de işaret ettiği gibi, "gerçek dünyanın heterojen materyallerini gösterge olarak" kullanır:

Bir nesne sahnede hem gerçek kullanım işleviyle, hem de göstergesel kullanım işleviyle yer alır. Bu materyal-özdeşliği yüzünden 'kurmacanın teatral sunumu, zaten temelde, bir göndergesel yanılsamanın işlev kazanmasıdır.'<sup>127</sup>

Gerçekçi biçim içerisinde ise, sahnedeki herhangi bir gösterge, gerçeklikte zaten olduğu şeyin materyal karşılığını temsil ederek yer almaktadır; gösteren ve gösterilen sadece "materyal-özdeşliği" değil anlamsal özdeşliği de paylaşırlar: Hedda Gabler'in oturma odasındaki masayı temsil eden masa, gerçeklikte de bir masadır. Gerçekçilikteki yanılsama etkisinin gücü tam da bu materyal özdeşlikten kaynaklanmaktadır; sahnenin materyal düzeyinde zaten bir sandalye olan gösterge,

---

<sup>126</sup> Erica Fischer-Lichte, **The Transformative Power of Performance**. Çev.: Saskya İris Jain. (New York: Routledge, 2004), s. 78.

<sup>127</sup> Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller** (Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2007), s. 123.

temsilin sembolik düzenine de bir sandalye olarak dâhil olur. Bedenin bu dizge içerisindeki rolü ise, tiyatronun diğer bileşenlerinin aksine kritik bir noktada durur. Sandalye, gösterim sırasında anlamsal ve fenomenal kimlikleri arasında bir çatlak oluşturamayacak olan cansız bir nesnedir. Metnin belirlediği temsili dünyanın içinde, şayet radikal bir kaza gerçekleşmezse, yanılmayı koruyarak bulunur. Oysa oyuncu, canlı oluşu, sahnedeki çifte doğasının sürekli bir gerilim içinde salınışı ve bedeninin bu çifte doğayı içerişile sandalyeden farklı bir sahne materyalidir. Bu yüzden de, Lichte, “bedenin estetik bir materyal olarak kendine özgü rolü” yüzünden tiyatro ve oyunculuk kuramlarında merkezi bir komunda olduğunu söyler. Bu çalışmalarda dikkat, “oyuncunun fenomenolojik bedeniyle, ya da dünyada-bedenli-oluş’uyla, dramatik karakteri temsil edişlerindeki gerilim arasına yerleşir.” Bu gerilim “insan varlıklarının kendileriyle olan ontolojik mesafeleri”ne işaret etmekte; başka bir deyişle, oyuncu, fenomenolojik bedeni ve karakterin anlamsal soyutluğu arasındaki mesafe üzerinden “*insanlık durumu*”nu sembolize etmektedir:

İnsanların, tıpkı diğer nesnelere gibi manipüle edip araçsallaştırabildikleri bedenleri vardır. Aynı zamanda, onlar bedenleridirler de, beden-özne’dirler. Kendi bedeninin materyalliğinde dramatik bir karakteri oynamak için kendi dışlarına doğru çıktıklarında, oyuncular bu ikizlenmeye ve insanın kendisiyle mesafesinde içselleştirilmiş ‘tuhaf konumuna’ göndermede bulunurlar.<sup>128</sup>

Alenka Zupančič, bu ikizlenmeyi, yere düştüğünde bir an için bilinciyle arasındaki ilişkiyi düşüşün sarsıntısıyla kaybeden ve beden ile ruh arasındaki

---

<sup>128</sup> Erica Fischer-Lichte, ön.ver., s. 76.

boşlukta ikisini yeniden birbirleriyle eşitlemek için çabalayan insan görüntüsü üzerinden komediye referansla şu biçimde açıklar:

Komedi gayet bağımsız bir şekilde dolanırken katıksız bedensiz ruhtan onun maddi, fiziksel koşullarına hareket ettiği gibi, maddi olandan katıksız bedensiz zekâya da hareket eder. (...) Komedi materyalisttir çünkü bu maddiliğin çıkmazlarına ve çelişkilerine ses verir, onları ete kemiğe büründürür.<sup>129</sup>

Bu çelişik “ikizlenmenin” izinde, Zupancic İsa’nın Tanrı’nın “ete kemiğe bürünmüş” hali olduğunu söyleyen öğretiyeye dair son derece spekülâtif fakat metafiziği kendi boşluğunda yakalayan bir gözlemde bulunur: “İsa Mesih muz kabuğuna basmış Tanrı’dır.”<sup>130</sup> Metafizik önermelerin en radikallerinden olan Tanrı düşüncesiyle tüm metafiziğin kendisinde sorunlaştığı insan bedeni arasındaki eşleşmeye işaret eden İsa’nın Tanrı’nın yeryüzündeki bedeni olduğu düşüncesi, Zupancic için, insanın bilinçli/ruhlu/akli ve bedenli oluşunun bir alegorisine dönüşür. Beden ve ruh arasındaki ikizlenme, diyelim ki Descartes’ta olduğu gibi, Zupancic’te ruhun ve bedenin radikal kopuşu olarak kavranmaz: Tanrı muz kabuğuna bastığında, tüm zihinsel kurgular gibi zaten hep olduğu yere düşmektedir. Kısacası, Zupancic’in bedene baktığı yer, fenomenolojinin baktığı yerle aynıdır;

Beden bağımsız olmaya çalışan “katıksız zeka”nın sınırı değil, tam da kökenidir. (...) Şeylerin belli bir noktadan öteye

---

<sup>129</sup> Alenka Zupančič, **Komedi: Sonsuzun Fiziki**. Çev.: Tuncay Birkan. (İstanbul: Metis Yayınları, 2011), s. 49-50.

<sup>130</sup> Aynı, s. 48.

gitmesini önleyen şey beden maddiliği ise bile, bu şeyleri en başta harekete geçiren şey de odur.<sup>131</sup>

Metin, gerçekçi temsilin gösteri aşamasını anlamla eşitleyerek gerçek materyalliklerin ya da mevcudiyetlerin alanından uzaklaştıran unsurdur. “Anlamları gerçeğe sadakat”le ve “saf biçimde ifade eden” soyut dilin bir çeşitlemesi olarak sahneyi kendi sahneselliğinden yalıtır ve yalıtma, Aristoteles’in temsili Platon’dan kurtarmak için tiyatrunun gösteri kısmını dışarıda bırakışıyla aynı kaynaktan beslenir. Her ikisi de, gösteriyi, fizikselliğinden zihinselliğine, bir anlam çevresinde örgütlenişlerine yaptıkları vurguyla ikincilleştirir. Felsefenin bunu yapma biçimi, tragedyanın gösteri olmaksızın, salt “öykü” olarak kendi asli değerine daha yakın olduğunu söylemektir. 19. yüzyıl gerçekçiliği ise —bu dönemdeki metinlere “tez oyunları” da dendiğini hatırlayalım—, bu süreci yine öykü; yani metin ve öngörülme/tezleşmiş anlam üzerinden tesis eder. Temsil, gerçekçilikte, bir oyun metnini ve metnin taşıdığı gerçek dünyayı temsil ederek, gösterimi olduğu şeyin dışında başka bir şeye dönüştürmenin katı döngüsünü başlatır. Antonin Artaud’nun “geleneksel burjuva tiyatrosu”na eleştirisi, Hans-Thies Lehmann’ın yorumuyla, tam da bu döngünün sahnede nasıl bir soyutluk oluşturduğunu göstermektedir. Metnin gösteriyi belirlediği bu anlayış, oyuncuyu, “kendisi de yazarın daha önce yazdıklarını tekrar eden yönetmenin bir aracı”na dönüştürmektedir ve yazar da, bu döngüde, “çoktan dünyanın tekrarı ve temsili” olarak yazdıklarında bu döngüye yakalanmıştır. Tiyatro, bu tekrar ve temsil döngüsünde, “başka bir gerçekliğe bağlı”dır ve bu gerçeklik, tiyatroyu kendi “orijinal” oluşunda her zaman aşarak ikincilleştirir. Bakışın “bilişsel bir program” olarak sahnedeki metinsel temsil döngüsüne

---

<sup>131</sup> Aynı, s. 50.

yakalandığı süreç, onu materyal odaklardan, “temsilin, içeriğin, anlamlandırmanın ve son olarak da anlamın, aklın” bölgesine getirir.<sup>132</sup>

Kuşkusuz doğrudan gerçekliğin ve algının içinden düşündüğümüzde sahnede görülenler fenomenal unsurlardır; seyirci, sahnedeki materyal olarak sandalyeye baktığında sandalye görmeye devam etmektedir, fakat bu *sahnesel* sandalye, metinle dolayına girerek “anlamsal” bir bağlamın kurgusal ontolojisine geçiş yapar. Örneğin, İbsen’in **Denizden Gelen Kadın** adlı oyununun 1. perdesinde Bolette Wangel’in “taşıdığı çiçeklerle dolu vazo”nun<sup>133</sup> içindeki çiçekler, doğrudan algının gerçekliğinde, o anda ve orada mevcut olan fiziksel çiçeklerdir. Zaman ve mekânları, tiyatro salonunu da içine alan gerçek zamanın ve gerçek mekânın koordinatlarına aittir. Sahneye Wangel tarafından değil, Wangel’i canlandıran oyuncu tarafından getirilirler. Fakat aynı çiçeklere metin destekli yanılısamanın içinden baktığımızda, bağlamları bir anda 1800’lerin Kuzey Norveç’indeki “küçük bir liman kasabası”nın bağlamına yerleşir. Çiçekleri sahneye getiren Bolette Wangel’dir ve çiçekler, sahne boyunca öykünün bağlamı içerisinde kalır. Fakat Zupančič’in muz kabuğuna basan Tanrı’sı, “süreğen ikizlenmiş algı” içerisinde çiçeğin mevcudiyetinde sürekli olarak kayıp düşer. Bir an için, gerçekçiliğin kendi vaadine sadık kaldığını ve sahneye yapma değil de gerçek çiçekler getirildiğini düşünelim. Dikkatli bir izleyici, güçlü sahne ışıkları altında vazodaki çiçeklerin solduğunu, boyunlarının eğildiğini ya da yapraklarının döküldüğünü gözden kaçırmayacaktır. Çiçeğin gerçek zaman ve mekândaki mevcudiyetine dair algı her uyarıldığında, metnin öngördüğü anlamsal bağlamdaki temsili mevcudiyeti hasar görür.

---

<sup>132</sup> Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theater**. Çev.: Karen Jürs-Munby. (New York: Routledge, 2006), s. 36-37.

<sup>133</sup> Henrik İbsen, **Denizden Gelen Kadın**. Çev.: Beliz Güçbilmez (Ankara: Deniz Kitabevi, 2006), s. 9.

Sahnenin dekor olarak eşyaları, gösteri öncesinde metinsel gerçeklik için üretildiklerinden –“sabitlenmiş olduklarından”–, temsil süresince bu dünyanın kurgusallığıyla işbirliği içinde yanılısamayı korurlar. Fakat sahneye ait organik bir unsur olarak beden, gösterinin çifte doğasının fenomenal katmanını sürekli olarak kışkırtır. Çünkü beden, sadece manipüle edilip kullanılan atıl bir nesne değil, komedide olduğu gibi, aynı zamanda var’oluşun –buna gösterinin var’oluşu da dâhildir– zihinsel, düşünsel, ya da akli soyutluğunun, Zupančič’i bir kez daha hatırlayalım, hem başlangıcı hem sonudur. Bu yüzden de beden, 19. yüzyıl gerçekçiliğinin yanılısama olarak gerçeklik vaadini en çok tehdit eden unsurdur.

Tiyatroda seyircinin “algısının ve özdeşleşmesi”nin dramatik karakter üzerinden gerçekleştiğini söyleyen Erica Fischer-Lichte, ilginin dramatik karakterden oyuncunun “fenomenal beden”ine yöneldiğinde, “yanılısamanın istisnasız bir biçimde” yok olduğuna işaret eder. Seyirci, dikkati “oyunun kurgusal dünyası”ndan “gerçek fizikselliğin dünyası”na girdiğinde, kendi “duyusal beden”ini karakterin “anlamsal beden”ine dönüştürmemiş olan oyuncunun “bedenselliği”yle yanılısamayı çözen bir karşılaşma yaşamaktadır. Oyuncu-bedenin “metinsel anlam için materyal bir taşıyıcı” görevi üstlendiği bu klasik temsil süreci, bedeni kendi fenomenliğinden soyutlayıp onu bir arayıcıya dönüştürür. Bu, ‘ses’ ve konuşma arasında da gördüğümüz “kaybolan aracı” konumudur. Tıpkı dilbilim içerisindeki ‘ses’ gibi, beden de, gerçekçi temsilin koşullarında metinsel anlamı kısa-devreye uğratacak, onu “aşırılaştıracak”, “yanlış bir yoruma neden olacak”, “kötüye kullanacak”, “altını boşaltacak” ya da “değiştirecek” olası tüm fizikselliğiyle sahneden temizlenmelidir.<sup>134</sup> Fischer-Lichte’nin Johann Jacob Engel’den alıntılıdığı aşağıdaki

---

<sup>134</sup> Erica Fischer-Lichte, ön.ver., s. 78.

hayli uzun fakat dönemin oyuncuya ve onun bedenine yaklaşımını özetler nitelikteki pasajı, kısaltılmadan, olduğu gibi alıntılanmıştır.

Oyuncularımızı, özellikle de dişi cinsiyetten olanları, nasıl saldırgan bir iblis ele geçirmiş ki, düşerek kendi dışlarına çıkmanın ya da bu durumda yuvarlanmanın mı demeliyim, böylesine görkemli sanatını icra edebiliyorlar. Kişi, kötü yazgısını dağ tanrıçalarından duyduğunda, yıldırımla çarpılmış gibi bir hız ve sanki kafatasını ikiye ayırmak istiyormuşçasına bir güçle kendisini bedeninin tüm ağırlığıyla zemine çarpan Ariadne'yi bir görmeli. Eğer böylesine doğa dışı, tiksindirici bir parçayı yüksek sesli alkışlar izliyorsa, bu sesler, bir oyunun gerçek niyetinin ne olduğunu anlamaktan yoksun ve aldıkları biletleriyle şaşkınlıktan ağızları açık bir biçimde sirke ya da boğa güreşine gitmeleri gereken cahillerin ellerinden geliyor olmalı. (...) Boyun kırma numaraları, tüm dikkatin gerçek insanlara ve onların fiziksel çevikliklerine ait olduğu fuar alanlarına aittir ki, dikkat yükseldikçe gözü pek kişi kendisini daha büyük tehlikelerin içine atsın.<sup>135</sup>

Zupančič'in muz kabuğuna basan Tanrı'sını, tiyatrodaki her zaman bu alıntıda olduğu gibi gerçekten "düşerken" ya da "yuvarlanırken" görmeyiz. Oyuncu, kendi bedenselliğini çoğu zaman kontrolü dışında anıştırır; sahnede öksürmek, terlemek, sesin çatallanması, yürürken kazara aksamak, hararetleli bir tirada çıkarken gerekenden fazla tükürmek ya da rolü aşırı sahiplenip sahnedeki dengeyi bozacak fiziksel bir

---

<sup>135</sup> Aynı, s. 78.

reflekste bulunmak, hep bu “iblisçe” anıştırmanın çeşitlemeleridir. Seyirci ön-sahneye yakın bir yerde bağırarak oyuncunun tükürüğüne suratına sıçradığında, aşırı fenomen addedilebilecek bedensel salgının yol açtığı bu nahoş durumun kabahatlisi olarak Hamlet’e içerlemez; muhatabın oyuncu olduğunu, oyuncunun gerçekçi temsilin kodları içinde yapmaması gereken bir şey yaptığını bilir. Diderot’un çağıyla birlikte aşırı duygu ve dışavurumlardan, ya da fizikselliğin teatral kiplerinden uzaklaşmaya başlayan tiyatro, oyuncuyu, “yazar tarafından tasarlanan ve komedyen tarafından çoğu kere abartılan bir ideal model”e göre biçimlendirmeye başlamıştır. Engel, yukarıdaki alıntıda oyuncuda sevmediği şeye açıkça işaret eder fakat ondan beklediğinin, yani oyuncunun “oyunun gerçek niyeti” için yapması gerekenin ne olduğunu söylemez, Diderot bu açığı net bir biçimde kapatır.

Biz isteriz ki, insan, en büyük acılarında bile, insanlık karakterini, soyunun haysiyetini korusun. (...) Biz isteriz ki, bu kadın adabınca ve yumuşaklıkla yere yığılsın ve bu kahraman, arenanın ortasında, sirkin alkışları arasında ölen eski zaman gladyatörü gibi, zarafetle, soylulukla kibar ve alımlı bir tavır içinde can versin.<sup>136</sup>

Diderot’un ve Engel’in itirazları oyuncunun aşırı içsel motivasyonu tetiklenen bedenselliğinin yazarın metninin “ideal” dünyasına zarar verdiği noktada başlar. Engel’in örneği kadar sert değilse de, Diderot da benzer dışavurumlar olarak, “ağlama”yı, “söz söylemede kendine özgü bir telaffuz”u, acıyı seyirciye “sıkıcı ve tiksindirici” gösteren bir “hareket”i ya da “kaba yüz buruşturmaları”nı örnek gösterir.

---

<sup>136</sup> Diderot, **Aktörlük üzerine Aykırı Düşünceler**. Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil. (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007), s. 17.

Bütün bu dışsal aşırılıklar, Diderot için, metnin ideal dünyasından fenomenal sapmalar olarak kötü oyunculuğa işaret etmektedirler. Sahneyi, yeni gelişmeye başlayan burjuva sınıfının beklentilerine göre, kendini bakışa açıp seyirlik kılma anlamında teatrallikten arındıran bu dönem, hiç değilse başlangıcında, oyuncunun kişiselliğine ve fizikselliğine işaret eden fazlalıkları oyunculuk kuramının dışına sürmüştür. Oyuncu da, bu tasavvur içinde, “ipi yazarın elinde bulunan olağanüstü kukla”dır ve yazarın metinde kurduğu dünya, “her satırıyla, gireceği tam kalıbı ona” gösterir.<sup>137</sup> Sahnedeki “alçakgönüllü” dengeyi sağlayan, ona bir biçim ve düzen vererek “ideal model”e yaklaştıran hep metindir. Bedeninin kişiselliğiyle oyun metninin önüne geçtiği her seferinde ideal bir yapıyı bozan oyuncu, büyüklüğünü bu dünyayla girdiği tabiiyet ilişkisi üzerinden kazanır. Yazar da, benzer bir hamleyle, oyuncunun kişiselliğini dışarıda bırakarak metni kendine dışsal olandan yalıtma; onu oyuncunun kendini fiziksellikte dışa vuran duygusal “aşırılıklarından” koruma becerisiyle değerlendirilmektedir:

Demek oluyor ki, en iyi şekilde tasarlanmış bir ideal modele göre, bu dış belirtileri en iyi kavrayan ve en mükemmel şekilde sunan komedyen, en büyük komedyendir. (...) Büyük komedyene en az hayal payı bırakan yazar da, en büyük tiyatro yazarıdır.<sup>138</sup>

Metin, 19. yüzyıl gerçekçiliği için kapalı bir bütünü temsil etmektedir. Anlam ve yanılısama odaklı oluşturulmuş olan bu bütün, kendi kurgusal evrenine ait olmayan her türlü dışsallığı bünyesinden atar. Hayata ve insan ilişkilerine dair

---

<sup>137</sup> Aynı, s. 49.

<sup>138</sup> Aynı, s. 59.

düşünsel bir tezi taşıyan ve sahnenin gösteri koşullarından ziyade yazınsallığın ölçütleriyle değerlendirilen metin, Aristoteles'in gösteriden çok "öykü"ye yaptığı vurgudan beri, klasik anlayış için, gösteri olarak tiyatrodan çok içerdiği düşünselliğin ve yazınsal etkilerin taşıyıcısı olarak görülmüştür. Sahnede bunun karşılığını, metnin kurgusal dünyasının kusursuzluğu zorlayan yanılsama olarak gösteriye dönüşmesinde görürüz. Yerdeki muz kabuğu gösteri boyunca mevcudiyetini korur, fakat bakışı yönlendiren algısal konvansiyon, yanılsamayı sürekli olarak o kabuğun orada olmadığına, gerçekçi temsilin kendi ötekisi olarak teatral şimdi ve burada oluş'un üzerine düşmeyeceğine ikna etmeye çalışır. Şayet teatral uygulamalar ve gerçekçilikteki yanılsamayı basınç metaforu üzerinden düşünecek olursak, gerçekçilik, yanılsamanın sahne üzerindeki basıncını, artık ondan kaçamayacağı noktaya kadar zorlama eğilimindedir. Gerçekçilikteki konvansiyon gösterinin materyal koşullarını yanılsamanın hilafına bastırırken, sahnenin mevcudiyet olarak tüm materyallikleriyle birlikte beden de, bu bastırma sürecinden payına düşeni alır. Metinsel bir inşa olarak karakter *fikri*, prova süreci içerisinde, fenomen olarak oyuncunun bedenini "anlamsal beden" olarak karakterin bedeniyle değiştirerek bir fikrin gerçekleştirilmesini sağlar, süreç soyut olanın somut olanla yer değiştirmesini içermektedir:

Bütünüle oyunculuk sanatına istihdam edilmiş beden, ilk olarak bedenli oluşundan sökülüp bir bedensizleştirme sürecinin altına girer. Oyuncunun dünyada-bedenli-oluş'una dair her gönderme, tümüyle anlamsal bir beden üretmek için materyal bedeninden çıkarılmalıdır. Sadece "saf bir biçimde" anlamsal olan bir beden metnin anlamını "gerçekten" (...)

seyirciye iletebilir.<sup>139</sup> Gerçek olmayan bir karakterin katiyeti için oyuncu, bedeninin gerçekliğini bir benzeyiş olarak yeniden düzenleyerek kendisini gerçek olmayan haline getirmelidir- kurgusal bir karakterin oluşma imkânı böylelikle açılmış olur.<sup>140</sup>

“İnsan varlıklarının kendilerine olan ontolojik mesafeleri”ne işaret eden var’oluşsal bir durum olarak bir bedenlerinin olması fakat aynı zamanda da insanların bedenli oluş’un kendisi —yani “beden-özne”— olmaları, bu uygulama içerisinde mümkün sınırlarına kadar çözülmektedir. Beden ve zihin arasındaki gerilim, gerçekçilikte, zihinsel bir inşanın fenomenal unsurlar üzerindeki egemenliğine göndermeyle sorunsallığını yitirir. Bu noktada, vaadini yanılsama üzerinden kuran temsilin kendini konvansiyonlarla oluşturduğunu söylemek, ya da anlamsal ve materyal katman arasındaki ikizlenmiş algının her durumda iş başında olduğuna vurguda bulunmak yeterli değildir. Vurgu, gerçekçiliğin vaadinin ve yanılsama talebinin çelişik doğasını anlamaya yardımcı olsa da, onun diğer teatral uygulamalarla olan farkını kayıt dışı bırakır. Karakterdeki bu ikizlenmeyi bir çeşit tarafsızlığın içinden okuyan Bert O. State’le, ikizlenmeyi kabul etse de yarattığı etkiye daha eleştirel yaklaşan Erica Fischer-Lichte’yi birlikte okumak faydalı olacaktır.

Bert O. State, **The Phenomenological Attitude** [Fenomenolojik Tavrı] başlıklı makalesinde, göstergebilim ve fenomenolojinin karşıt kutupları oluşturduğu klasik bakışı, fenomenolojiyi salt bir görünüm bilimi olarak değil de aynı zamanda görünmezi de içeren bir süreç olarak tiyatro araştırmaları için yeniden tanımlar.

<sup>139</sup> Erica Fischer-Lichte, ön.ver., s. 78.

<sup>140</sup> Wolfgang Iser’den alıntılan Erica Fischer-Lichte, aynı, s. 79.

Husserl'in öğrencisi Adolf Reinach'ın bir dönem boyunca bir kutuyu inceleyişini örnek gösteren State, Reinach'ın sonunda kutunun bütüncül bir algılanmasının imkânsız olduğu sonucuna çıktığını belirtir. Tıpkı "arkasına geçmenize asla izin vermeyen bir kedi gibi", kutu da, alımlayıcının deneyimini asla bütüncül bir deneyim olarak yapılandırmaz. Kutunun "cepheselliği"; yani bakılan konunun ona ilişkin kısmi bir bilgiyi mümkün kılması anlamında her zaman tek bir cepheden görülüyor oluşu, kutuyu fenomenolojik algı için bütünlüğü içinde kavranamaz kılmaktadır. Kutuya önden bakıldığında arkası, arkadan bakıldığında önü, içine bakıldığında dışı algıdan kaçır ve bütüncül bir bakış, ancak, şeyleri tüm cepheleriyle aynı anda görmenin imkânsız imasıyla "Kutsal Konum"a yerleşmiş bir alımlayıcı olarak Tanrı'ya atfedilir. Şayet böyle bir konuma yerleşmediyse, alımlayıcı için "cepheselliği" aşır bütüncül bakışı yakalamak mümkün değildir:

Cephesellik için yüzeyin algısı bizimle basitçe karşı karşıya gelmez; Husserl'in "algıda temelli algıdışı" olarak adlandırdığı nesnenin geri kalanı da yüzeyin algısıyla birlikte taşınır ki, bu, "bir biçimde" görülemiyor olmasına rağmen onunla "birlikte-vardır": "algısal olarak orada olan, orada başka bir şeyin olduğu inancını da motive eder."<sup>141</sup>

Yanılsamanın işlevlendirilmesi anlamında 19. yüzyıl gerçekçiliği ise, State'in tanımlamasıyla "gerçekliği hâlihazırda zaten sahneye öncel ya da temsilde sahnede bulunan sanatçıların ön-dolayimleri ve manipülasyonlarıyla indirgediğinden", fenomenoloji, "sahneye, yanılsama taşımayan basit bir posta kutusuna (şayet bu kutu

---

<sup>141</sup> Bert O. State, "Phenomenological Attitude", **Critical Theory and Performance** (Michigan: University of Michigan, 2007), s. 28.

sahnede değilse) baktığı biçimde bakamaz”. Fakat yine de yürürlükte olan görünmeyen görünende bir çeşit “askıya alınması” anlamında cepheselliğin alıkoyulmasıdır; tıpkı, cepheselliği içinde algıya kısmi verilmiş posta kutusu gibi, materyal ve temsili katmanlar da, tiyatro sahnesinde algıya eşzamanlı verilmişlerdir.<sup>142</sup> Makalenin temel stratejisi, anlaşılacağı üzere, fenomenolojinin tiyatro alanındaki yaygın uygulamalarında temsili katmanın dışarıda bırakılışını “cephesellik” kavramının yardımıyla aşmasındadır. State, sahnenin salt temsile ya da salt materyalliğe göndermede bulunan göstergebilimsel ya da fenomenolojik bir yalıtılmışlık ya da bu durumda saflık taşımadığını, bu iki düzeyin her zaman birbirlerini ima ederek var olduklarını söyler. Sahnenin “cephe”si olarak sahne üzerindeki yanılsama ile, yanılsamanın materyal koşulları olarak “arkadaki gerçeklik” birlikte var olurlar. Karakter de, bu kavrayış içinde sahnede her zaman bir “varlık ve yokluk”, mevcudiyet ve namevcudiyet döngüsü yaratarak; yani temsili olanla materyal olan arasında ve sahnenin şimdisiyle henüz gösterilmemiş geleceği arasında süregelen bir ilişkiyi ima ederek vardır. Othello’yu oynayan oyuncu “görünür ‘ağırlığını’ karaktere ödünç verir”, fakat ödünç verme, ayı zamanda yazarın kurgusu olarak karakterle oyuncunun bu “yoğunluğu” yorumlayışı arasındaki ilişkiyi de başlatmaktadır. Karakter, her zaman, belirli bir oyuncunun fiziksel ve zihinsel varlığını hem temsilin şimdisinde hem de prova süreci olarak geçmişinde ima etmektedir; tıpkı aynı ontolojik kısa devreyi oyuncuyla ilişkisi üzerinden üreten karakter gibi, oyuncu da hem vardır hem yoktur. Benzer şekilde, temsilin şimdisi de karakteri hiçbir zaman tam doluluğu içerisinde göstermez. Karakter, gösterimin hiçbir anında algıya tam olarak verilmemiştir; sürekli geçmişini ve geleceğini ima

---

<sup>142</sup> Aynı, s. 29.

ederek şimdisini bir “cephesellik” içinde tutarak devinir, fakat devinimin merkezinde yanılısamanın “arkasındaki” gerçeklik kendini sürekli olarak anımsatır:

Othello’nun karakteri mekânda dönen bir küreye benzetilebilir: döndükçe farklı yüzlerini ve özelliklerini açık etmektedir fakat her zaman aynı alanda kalır; dönmeye her zaman “arkadaki gerçekliğin” çevresinde devam eder.<sup>143</sup>

Bert O. State ve Erica Fischer-Lichte’nin oyuncunun mevcudiyetine ilişkin yorumları, özellikle State’in fenomenolojik ve anlamsal katmanlar arasındaki ilişkiyi algıda bir çeşit süreğenlik olarak tarif etmesiyle birbirlerine yaklaşır. Lichte de, esasında, yanılısamanın oyuncunun materyal bedenini “anlamsal beden”in hilafına sahneden tümüyle tecrit ettiğini düşünmez. Aksine, temsil boyunca, materyal katmana ait “jest, hareket ve ses” gibi niteliklerin oyuncunun mevcudiyetine ilişkin materyal imayı koruduklarını kabul eder. İki kuramcı arasındaki fark, sahnedeki bu materyal etkinin sürekliliğini yorumlarken yerleştikleri konumlardadır. Lichte, State’in temsili belirleyen “arkadaki gerçeklik” olarak materyal düzeyin sürekliliğine yaptığı vurguya katılmaz; metnin gösterimindeki materyal anları “performansın geçiciliği”ne ait anlar olarak tanımlar ve karakterin temsilinde bedensizleşme olarak “anlamsal beden”in bu geçiciliğe direndiğini söyler. Temsili belirleyen metinsel anlam, onun gerçekleştirilmesi olarak gösteriye ait “geçici göstergeler”i, ya da beden ve materyal oluşa ilişkin anları “aşmaktadır”. Materyal beden, anlamsal olanın “öne çıkarılması” için örgütlendiğinden, aralarındaki ilişki hiyerarşiyi aşan bir ilişki değil, ilkinin ikincinin kalıcılığında sürekli bastırıldığı bir ilişkidir.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Aynı, s. 30.

<sup>144</sup> Erica Fischer-Lichte, ön.ver., s. 79.

State'in kuramsal hamlesi, bu noktada, gerçekçi temsilin en radikalleştiği yapı içerisinde bile fenomenal algının iş başında olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Fakat tüm sanatta –ontolojik bir koşul olarak— her durumda iş başında olan ikizlenmiş algıyı gerçekçiliğin kendi söyleminin bir parçası olarak mutlaklaştırma tehlikesi taşır. Oysa durum, daha çok, kullanılan aracın tarihsel biçimin vaatleri hilafına kendi materyal oluşunu dikte ettiği gerçeğine göndermede bulunur. State, farklı tarihsel dönemlerin temsili kullanma biçimlerini sanatın genel ontolojisine göndermede bulunarak birbirleriyle eşitleyen, aracın kendisinin tarihsel olarak kullanım biçimiyle özdeş olduğunu, ona yapılan ideolojik ve biçimsel yatırımların ikincilliğini ima eder. Oysa durum, tarihsel olarak bakıldığında böyle bir sonucu imkânsız kılar. Teatral uygulamalar materyal oluşun işaretlerini farklı seviyelerde teşvik ederken, gerçekçilik yanılması bu teşvikin reddinde oluşturduğundan, kendi farkını –benzerliğini de her daim ima ederek— korumaktadır. Tartışmanın temsili 'ses'e ayrılmış olan bir sonraki bölümü, bu sebepten, State'in tiyatro fenomenolojisine katkısını alıkoyacak, fakat onun tarih-aşırı saptamalarını tarihsel uygulamayla eleştirel bir ilişki kurarak sahiplenecektir.

### **II.iii. Temsil ve 'Ses'**

Gerçekçiliğin metin merkezli uygulamaları içinde, sahnede oyuncunun 'ses'iyile karşılaşmamız, tıpkı dilbilimdeki “aracı” konum gibi, metinsel anlamın taşıyıcısı olarak “konuşma” formunda gerçekleşir. Hatırlanacak olursa, dilbilim, “materyal element olarak sesin, kendi olarak dilin bir parçası olması”nı “imkânsız” addediyordu. Dilbilimin 'ses'le kurduğu ilişki, anlamın ideallğine vurgu yaparak 'ses'sel, yani olumsal olanın iletişim sisteminden yalıtılmasını öngördüğünden, 'ses'in dilbilimsel yapı içerisindeki konumu netameliydi. Bütün soyutluğun üzerinde

yapılandırıldığı materyal ‘ses’, dilbilimsel yapının anlam merkezli örgütlenişinin anlam tutmayan olumsal zemini olarak dışarıda bırakılmalıydı. “Kendi olarak” ‘ses’e ilişkin her türlü sistematik araştırma, sonunda dilin üzerinde yükseldiği bu olumsuzluğun kabulünü de koşullayacağından, dilbilim ‘ses’i kendi başına bir araştırma nesnesi olarak incelememiştir. Michelle Duncan, ‘ses’in “büyülü akışkanlığı içinde”, hem “içinden çıkılamayacak bir biçimde dil durumuna bağlı olduğu”nu, hem de “dilden fazla bir şey olarak saptanmasının ve kontrol edilmesinin imkânsız” olduğunu söylerken, klasik dilbilim ve felsefe içerisinde yarattığı güçlüğe dikkat çekmektedir.<sup>145</sup> ‘Ses’in disiplin içindeki kullanımı, zihinsel imge olarak gösterilene yaptığı vurguda; yani anlama girdiği ilişkide kayıtlıdır. Kısacası dilbilim, ‘ses’i, ancak konuşma içinde anlam üretmeye başladığında onaylar. Bir diyalog formu olarak gerçekçi dram da, karakterler arasındaki karşılıklı konuşmaların anlamlı içerikleriyle oluşturulmuş olduğundan, sahnedeki kurgusal dünyanın iletişim kodları anlamlı konuşma çevresinde tanımlanmaktadır. ‘Ses’, tiyatro sahnesinde, tıpkı dilbilimde olduğu gibi, materyal niteliklerini metinsel anlamın üretimi ve temsili için seferber ederek kendi kendini iptal eder.

Tiyatro bölümlerinde verilen klasik ‘ses’ ve konuşma eğitiminin de, ‘ses’i anlaşılır konuşmanın tesisi için düzenliyor oluşu, konuşmanın ve onu logos için koşullayan metinsel anlamın birincilliğinden kaynaklanır. Eğitim boyunca, konuşma aşamasına geçmek için yapılan bedensel ısınma, ses tellerini açma, anlamsız ‘ses’ tekrarlarına dayanan tekerlemelerle dili gevşetme, rezonans noktalarını harekete geçirme, nefes çalışmaları ve benzeri egzersizler, ‘ses’in materyalliğinin tümüyle anlam için işlevlendirilmesini sağlar. ‘Ses’, bu süreçte anlamın idealliğinin yetkin

---

<sup>145</sup> Michelle Duncan, “The operatic scandal of the singing body: Voice, presence, performativity”, **Cambridge Opera Journal: Performance Studies and Opera**. Vol. 16, No. 3, (Nov. 2004), ss. 283-306, s. 285.

taşıyıcısı olmak için kendini metne, yani konuşmaya hazırlamaktadır. İdeal taşıyıcı konumuna ulaştığı anda; yani, oyuncu doğru tonlama, boğumlama, vurgulama gibi becerileri kazandığında, sürecin bedensel aşaması yerini anlamsal olana bırakır. Sürecin bundan sonrası ise, metnin anlamının konuşma formunda gerçekleştirilmesini içerir; ‘ses’ ve konuşma eğitimindeki temel hedef, ‘ses’i metnin anlamını en doğru biçimde taşıyacak yetkinliğe ulaştırarak bir araca dönüştürmektir. Arthur Lessac, **The Use and Training of the Human Voice** [İnsan ‘Ses’inin Kullanımı ve Eğitimi] adlı çalışmasında, oyunculuk sanatının, “‘ses’, hareket, farkındalık, duygu ve algının konuşulan *dille* [vurgu Lessac’a aittir]” bütünleşmesi anlamında bir uyumu “talep ettiği”ni söylediğinde<sup>146</sup>, ‘ses’ eğitiminde konuşma olarak dilin merkezine göndermede bulunur. Alanındaki en önemli isimlerden biri olan Lessac’ın sistemi, ‘ses’in bedenle olan ilişkisinin radikal onaylanmasını içerirken –neredeyse tüm terminoloji, kemikler de dâhil, bedenin içsel uzamına göndermeyle oluşturulmuştur—, nihai hedefini konuşma olarak dile hâkimiyette bulur. Süreç bütünüyle ‘ses’in materyalliğini “bedensel uzamlar”da tanıyıp teşvik etmekte, fakat ‘ses’sel enerjinin canlılığını dil bağlamına yerleştirmektedir.

Andrei Serban, **The Life in a Sound** [Bir Sesteki Yaşam] adlı çalışmasında, tiyatrodaki yaygın uygulamaların, “anlaşılabilir bir dil” kullanarak; yani, kelimelerle “bilgi ya da psikoloji düzeyi”nde ilişkilenererek, ‘ses’e dair fiziksel potansiyeli görmezden geldiğini vurgularken, ‘ses’ eğitiminde mümkün başka damarların da olduğunu savunur:

İnsanlar korkunç bir biçimde kelimelerin diğer boyutlarıyla ilgilenmiyorlar. Antik bir dili incelediğimizde, birebir anlamı

---

<sup>146</sup> Arthur Lessac, **The Use and Training of the Human Voice** (McGraw-Hill Company, 1997), s. 3.

ayırt etmek imkânsızdır, fakat mantıklı olanın bu aşikâr yokluğunda, kişi, ifade için belki de çok daha büyük bir potansiyeli yeniden keşfeder. Kelimeyle, ‘ses’le bu yakın ve yoğun ilişkide, kişi ritimleri, enerjileri ve dürtülerin başka bir düzenini algılar.<sup>147</sup>

‘Ses’, daha önce de değinildiği gibi, bir beden fonksiyonu olarak materyal katmana aittir; bedenden alıkoyduğu mevcudiyet sayesinde vardır ve ancak, beden oluşun materyal koşulları içerisinde ‘ses’in bir mevcudiyetinden söz edilebilir. Serban’ın bir sonraki bölümde daha derinlemesine inceleme fırsatı bulacağımız çağrısı, dilde ‘ses’sel olanın kendi materyalliğinde ürettiği alternatif iletişim biçimlerinin onaylanması olarak düşünülebilir. İletişimin bu kipinde, ‘ses’, dilsel konvansiyonların ürettiği anlamla değil, materyalliğinin bu kelimeler üzerinde icra ettiği duysal etkilerle gerçekleşmektedir. Klasik eğitim ise, dil ve ‘ses’in ilişkisini verili anlamın aktarımı üzerinden yapılandırarak kelimelere içkin ‘ses’sel potansiyelleri işlevsiz addeder. 19. yüzyıl gerçekçiliğinin dünyası, dildeki potansiyel fizikselliğe ve bu fizikselliklerin “mantıksız” imalarına mesafeli bir dünyadır ve Diamond’un tabiriyle, “oyun yazarının metninin logos’u tarafından”<sup>148</sup> yönetilmektedir. Tanımını bilimsellik, analitik oluş, pozitivizm, belirlenimcilik gibi kavramlarda bulan bu tarihsel logos biçimi, dilin “iletme işi gördüğü”<sup>149</sup>; demek ki kendisini bilimselliğin farklı veçhelerinde tanımlayan mantığı “iletmediği” bir yazma pratiğini açığa çıkarır. “Sıkı örümlü öykü” biçiminin ve “gerçekçi metinlerde

---

<sup>147</sup> Andrei Serban, “The Life in a Sound”, **The Drama Review**. Vol. 20, No. 4 (December 1976), ss. 25-26, s. 26.

<sup>148</sup> Diamond, Ön.ver., s. 84.

<sup>149</sup> Stephan Kern, **Nedenselliğin Kültürel Tarihi**. Çev.: Emine Ayhan. (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 161.

açıklanmadan hiçbir şey olmaz”<sup>150</sup> diyen düsturun kelimeleri anlamla sıkıştırdığı bu tarihsel eğilim, onların materyal kaynağı olarak ‘ses’le doğrudan ilgilenmez. Tıpkı materyalliğinin bir işlevi olduğu beden gibi, ‘ses’ de, sahnede anlamsal ‘ses’ olarak adlandırabileceğimiz kurgusal/metinsel karakterin ‘ses’inin taşıyıcısı olarak istihdam edilir. Floyd Kennedy, bu süreci, yine “metnin geleneksel olarak performansın analizinde ve yorumlanmasında” ayrıcalıklı kılınmış olmasına bağlar:

Yazılı kelimenin bu ayrıcalıklı kılınması, ‘ses’in yalnızca metnin taşıyıcısı olduğu fikrini hem yayar hem de oluşturur, bu sayede ‘ses’in kendisi konuşma ve dille eşanlı varsayılmıştır.<sup>151</sup>

Klasik temsil anlayışı tarafından yapılandırılmış bir sahnede konuşan oyuncu, yanılısamayı üreten diğer araçlar gibi, ‘ses’inin taşıdığı konuşmada bu yanılısamayı bir kez daha pekiştirmektedir. Temsilin iş başında olduğu bir gösteride oyuncuların konuştuklarını duymak demek, esasında, Kennedy’nin de işaret ettiği gibi “işitsel bir yanılısama”yı duymak demektir.<sup>152</sup> Anlaşılacağı üzere, gerçekçi biçim içerisinde yanılısamayı üreten materyal araçlardan biri de ‘ses’tir ve ‘ses’, gerçekçi temsilin evreninde çifte silinişle damgalanmıştır. İlk siliniş, yukarıda da değindiğimiz konuşma olarak ‘ses’ oluştaki; yani kendi materyalliğini anlamın soyut idealliğine, bu idealin temsili için teslim etmiş oluştaki siliniştir. Burada hem dilbilimin, hem de logos-merkezci metafizik düşünme biçimlerinin bir tekrarı olarak ‘ses’in anlamsal olanın –konuşmanın ya da dilin— hilafına reddiyle karşı karşıya kalırız. Daha önce,

---

<sup>150</sup> Potalsky, ön.ver., s. 111.

<sup>151</sup> Floyd Kennedy, “The Challenge of theorizing the Voice in Performance”, **Modern Drama**. (Winter 2009), ss. 405-425, s. 406.

<sup>152</sup> Aynı, s. 418.

sahne anlamsal dili yapılandırılan metnin sahnelemedeki önceliğine değinmiştik. Bu noktada, Aristoteles'in öykünün gösteriye önceliği fikrinde başlangıcını, metnin fenomenal olanı bastırması gerektiği varsayımında da ardıllarını yakalayabileceğimiz "tiyatronun edebiyattan çıktığı" düşüncesini anımsamak gerekir. Tobin Nellhaus, araştırmacıların, Yunan tiyatrosunun "fonetik alfabe'deki gelişmeler" in bir sonucu olduğunu iddia edişlerinde, ya da tragedyanın Batı'da "yazı tarafından bütünüyle kontrol edilen ilk sözlü sanat olduğu"nu söyleyişlerinde bu düşüncenin izlerini takip eder. Tragedya, "sözlü ve yazılı iletişim" in gerilim alanı olarak görüldüğü anlarda bile, söz konusu gelenek için "önünde sonunda" sözlü olanın yazılı olana "intibakı"yla sonuçlanmaktadır.<sup>153</sup> Anlaşılacağı üzere, disiplinin bu biçimde kavranması, sadece 'ses' in konuşmanın bir taşıyıcı olarak anlaşılmasını değil, aynı zamanda konuşmanın da yazınsal metin olarak dilin bir taşıyıcıya dönüşmesini içerir. En üst katında metnin oturduğu panteonun temeli ise, materyal taşıyıcı olarak 'ses' e tesis edilmiştir. Flloyd, bu sebepten, 'ses' in sahnede konuşmaya ve dile göndermede bulunmasının metinli tiyatrodaki kaçınılmaz olduğunu iddia eder:

Bir metni icra etme sanatında, dile ya da konuşmaya göndermede bulunmadan 'ses' e işaret etmek imkânsızdır ve 'ses' in algısını geleneksel olarak ayrıcalıklı kılınmış olan dile göndermede bulunmadan tartışmak, şayet imkânsız değilse, güçtür.<sup>154</sup>

İkinci siliniş ise, beden anlamsal beden için bedensizleştirilme sürecine yakalanması bağlamında gerçekleşen ve bedenle birlikte 'ses' i de yanılısamanın bir

---

<sup>153</sup> Tobin Nellhaus, **Theater, Communication, Critical Realism** (New York: Palgrave McMillan, 2010), s. 61.

<sup>154</sup> Flloyd, ön.ver., s. 406.

aracına dönüştüren siliniştir ki, bu süreçte ‘ses’, oyuncunun materyal mevcudiyetinden karakterin anlamsal varlığının ürettiği yanılsamaya düşer. Lichte’nin daha önce alıntılanmış olan beden için yaptığı saptamaların aynısı, fenomenolojik bedenle olan bağının kesinliği yüzünden ‘ses’ için de geçerlidir: “Bütünüyle oyunculuk sanatına istihdam edilmiş [ses], ilk olarak bedenli oluşundan sökülüp bir bedensizleştirilme sürecinin altına girer. Oyuncunun materyal bir [sesinin] oluşuna dair her gönderme, tümüyle anlamsal bir [konuşma] üretmek için materyal [sesinden] çıkarılmalıdır. Sadece saf bir biçimde anlamsal olan [‘ses’] metnin anlamını “gerçekten” seyirciye iletebilir.” Ya da: “Gerçek olmayan bir [‘ses’in] katiyeti için oyuncu, [‘ses’inin] gerçekliğini bir benzeyiş olarak yeniden düzenleyerek kendisini bir gerçek olmayan haline getirmelidir- kurgusal bir karakterin oluşma imkânı böylelikle açılmış olur.”

İlk bağlamda tiyatroya göndermede bulunmaksızın da soyut bir kuramsal nesne olarak hakkında konuşabileceğimiz ‘ses’, ikinci bağlamda, Adriana Cavarero’nun ifadesiyle, sahnedeki oyuncunun fizikselliğinde taşınan “sesinin eşsizliği” kurmaca karakterin ‘ses’i olarak düzenlendiği için, tiyatro durumuyla daha dolaysızca ilintilidir. Cavarero, **For More Than One Voice** [Bir ‘Ses’ten Fazlası İçin] adlı araştırmasında, ‘ses’in neredeyse bütün bir düşünce tarihi için kayıt dışı bırakılan bir niteliği olarak onun “eşsiz” oluşunu düşünce alanına taşır. ‘Ses’, materyalliğine ilgi duyan düşünürler için bile, soyut bir kuramsal nesne; esasında hiç kimseye göndermede bulunmayan teorik bir aşkınlıktır. Felsefe, “soyut ve bedensiz evrensellikler”e duyduğu çekim yüzünden kelimenin “bir gırtlığın eti”nden çıktığını; kanlı canlı bir insana ait olduğunu göz ardı etmiştir.<sup>155</sup> Flloyd, çağdaş düşünürlere

---

<sup>155</sup> Cavarero, ön.ver., s. 8.

referansla bu süreci, “Platonik ideal ya da soyut varoluş-öncesi hakikatle, açıkça İdeal ya da mükemmel olmayan gerçek bir insan-evladı tarafından seslendirilen konuşulan kelime arasındaki kafa karışıklığı”na bağlar.<sup>156</sup> Cavarero’nun girişimindeki özgünlük, ‘ses’i bütünüyle bağlı olduğu bedenin radikal bağlamsallığı içinde düşünüyor olmasındadır. Burada, metafiziğin “İdeal”, “Hakikat”, “Numen”, “Özne” gibi aşkın soyutlamaları, kendi tarihselliğine ve bedenselliğine yerleşmiş konuşan faninin metafiziğe dışsal zillet bağlamsallığında sorunsallaşır. ‘Ses’ de mevcudiyetinden türediği beden gibi, konuşan kişinin var’oluşuyla sıkı sıkıya ilişki içindedir:

Bir ‘ses’in anlamı şudur: yaşayan bir insan –bir gırtlak, göğüs, duygular— var ve bu ‘ses’i havaya yayan, diğer tüm ‘ses’lerden farklı... ‘Ses’, gırtlığı ve salyayı içerir. İnsan ‘ses’i titreştiğinde, onu yayan etten ve kemikten biri vardır.<sup>157</sup>

Cavarero, ‘ses’in iç organlara bağlı radikal fizikselliğinin konuşanın var’oluşuna dair işaretlerle dolu olduğunu söyler. ‘Ses’, konuşanın var’oluşunun “hazzını” içermektedir ve bu haz, “konuşan insanın nasıl diğer tüm insanlardan – ‘ses’inin farklılığıyla— farklı olabileceğini” göstermektedir. ‘Ses’in bedenle olan radikal yakınlığı, onu konuşanın özneliliğiyle derin bir biçimde ilişkili kılar. Fakat buradaki yakınlık, mevcudiyet metafiziğinin konuşan özneyi konuşma ediminin ürettiği anlamla eşitleyen; konuşmanın anlık oluşundan anlamın aşkınlığına doğru genişleyen yakınlıktan oldukça farklıdır. Cavarero, ‘ses’in bir aracı olarak anlamın garanti altına alınması sürecinde oynadığı rolle, eleştirel bir ilişki kurmak dışında

---

<sup>156</sup> Floyd, ön.ver., s. 413.

<sup>157</sup> Cavarero, ön.ver., s. 4.

ilgilenmez. Onun dikkatini cezbeden, ‘ses’in belirli bir insana ve onun eşsizliğine göndermede bulunan deneyime verili doğasıdır. Biri konuştuğunda, et, kemik ve kandan oluşan, şimdi ve burada bulunan belirli bir insanın, “eşsiz” bir varlığın ‘ses’sel var’oluşunu yaşantılarız. Kısacası, “her insan-evladının eşsizliğini, ‘ses’lerinde açık edildiği biçimiyle” keşfederiz. Birinin konuşuyor, şarkı söylüyor ya da kendine özgü anlamsız ‘ses’ler çıkarıyor olması, indirgenemez bir biçimde onun “kişiselliği”nin ima ettiği eşsizliğiyle derinden ilgilidir. Fenomenolojik süreç içerisinde bile soyutlamanın ağına yakalanan fenomen, gerçek deneyim içerisinde birinin ‘ses’i olarak karşımıza çıktığında, tüm soyutlayıcı prosedürlerin kısa-devre alanı olarak tekil bireyin var’oluşunu açık eder. Cavarero için ‘ses’i buradan kavramanın sonucu, onu konuşan insanın “en gizli ve en hakiki parçasının eşdeğeri” olarak kavramayı içerir. ‘Ses’, “eşsiz oluşun bir biçimde görünmez fakat doğrudan algılanabilir çekirdeği”dir.<sup>158</sup> Fakat bu “çekirdek”, hiçbir biçimde bir çeşit gizem, ulaşılamaz öz olarak sunmaz kendisini, aksine o, kendini ‘ses’iyle açık etmekten haz duyan “eşsiz varlığın derin dirimselliği” olarak deneyimde verilir:

“‘[S]es’ dalgalarına kişisel bir biçim vermenin hazzı” der Calvino, ‘ses’sel öz-ifşanın bir parçasıdır. Yayılma –işitsel olarak algılanabilir nefes— bir çeşit dirimsel hazdır, bu sayede kişinin kendi ‘ses’i onu eşsizliğiyle açığa vurur.<sup>159</sup>

‘Ses’e ilişkin algıyı Cavarero’nun bağlamından okuduğumuzda, pratiğini metnin sahneye sözel olarak taşınmasından türetmiş tüm uygulamalar, ‘ses’in algısını metin ve anlama dolayım lamış olduklarından ‘ses’teki kişiselliği farklı derecelerde

---

<sup>158</sup> Aynı, s 2.

<sup>159</sup> Aynı, s. 4.

aşındırırlar. ‘Ses’e dair algı metnin taşıdığı soyut anlamın verili oluşuna endekslidir ve konuşanla arasındaki mesafe her durumda bir “taşıyıcı” oluş imasını içerdiğinden açılmıştır. Andrei Serban’ın antik dillere ilişkin gözlemlerinin bir benzerini şiir üzerinden yapan Cavarero, şiirdeki baskın ‘ses’sel oluş niteliğinin “bedenin ritimleriyle sıkı sıkıya ilişkili dürtülerin iktisadına kayıtlı”; ‘ses’i fizikselliği içerisinde tanıyan bir metinsel ‘ses’i açığa çıkardığını söyler. Ve bu bedensel ‘ses’, “konuşma sistemlerinin inşa edildiği mantıksal yapıların istikrarsızlaştırılması”nı içermektedir. Şiir, kendilerini anlamın çevresinde örgütlemiş sistemlerin “tutarlılığı”na meydan okur, fakat yine de:

Sözlü ya da ‘ses’sel olması fark etmeden, metnin doğasında, kendilerini ve eşsizliklerini iletişim alanına sokan ‘ses’ler hâlâ yoktur. Bunun yerine sadece ‘ses’ vardır: bedenin etselliğinde köklenmiş olduğu kuşkusuz fakat herkesin ve hiç kimsenin olan bir ‘ses’.<sup>160</sup>

19. yüzyıl gerçekçiliği ise, materyal katmanın yanılısamayla bastırılmasını bir koşul olarak gösteriyi belirleyen kurucu ilkeye dönüştürdüğünden, ‘ses’, diğer uygulamalarda olmadığı kadar dolayım aracılığıyla algılanır. “İşitsel bir yanılısama”nın işlevlendirilmesi olarak temsili ‘ses’, taşıyıcı oluşuyla anlamsal katmana ait bir göstergedir: Oyuncu, “eşsiz” ‘ses’ini metinsel anlam için kurgusal karakterin ‘ses’ine eşitler. Tıpkı Engel’in kendini sahne zeminine fırlatarak fenomenal bedenini algıya açan oyuncusu gibi, ‘ses’ini kendi mevcudiyetine, kişiselliğine, ya da eşsizliğine doğrudan göndermede bulunacak bir biçimde açık eden oyuncu da, temsili “asıl amacı”ndan saptırmakla suçlanabilir. Oyuncunun bu

---

<sup>160</sup> Aynı, s. 11.

katmanı harekete geçirmesi için fazla bir şey yapması gerekmez; ‘ses’ eğitiminin düzenleyici çizgisinde sorun addedilen her türlü araz, süreci başlatmak için yeterlidir. Örneğin bir harfle ilişkisi farklı ya da açık bir biçimde “kişisel” olan bir oyuncu – s’leri tıslatmak, e’leri açık söylemek, ya da t’leri vurgulamak gibi—, temsilde seyircinin algısını sürekli olarak fenomenal ‘ses’e taşır. Şayet hatalı kabul edilen belirli söyleyiş biçimleri veya metnin teatral bir tavırla sözcelenmesi kurmaca dünya tarafından belirlenmiyorsa, sahnede zuhur ettikleri her an kurmacanın selameti tehdit edilmektedir. Gerçekçi temsilin hem metin hem de provalar tarafından ön-belirlenmiş akışında algılanan tüm iradi ya da gayriiradî ‘ses’el çıkıntılar, oyuncunun kurmaca karakterden kendi mevcudiyetine düştüğü; kurmacanın zaman ve mekânının oyuncunun gerçek zaman ve mekânında çözüldüğü hata anlarına işaret eder.

Klasik anlayışta “konuşmanın dışında (...) anlamsız bir artıktan başka bir şey” olmayan ‘ses’,<sup>161</sup> sahnede de, materyal sürece ait bir “artık” olarak kavranır; ‘ses’, oyunculukta ‘ses’ eğitimi ya da prova olarak temsil sürecinin evveline ait materyal bir unsurdur. Açığa çıktığı her an, Derrida’nın kavrama yüklediği anlamlara göndermeyle söylenecek olursa, kurmacanın soyutlukta tanımlanmış anlamsal düzenine “musallat” olduğu; onu kendi kurucu fark’ı olarak materyal katmanında bozup yozlaştırdığı bir ana işaret eder. ‘Ses’, tüm “dirimselliği”, “etselliği”, kişiselliğe göndermede bulunan “eşsizliği” ve fiziksel dürtülerle olan radikal ilişkisi yüzünden, paradoksal bir biçimde, sahnedeki kurmaca evrenin ölü nesnesidir. Kurmacanın tüm sözel iletişimi ‘ses’in canlı, yaşayan bireye bağlı materyalliği aracılığıyla vuku bulur, fakat sahneleme süreci bu materyalliğin anlam üzerinden

---

<sup>161</sup> Cavarero, ön.ver., s. 12.

öldürülmesini içerdiğinden, oyuncunun dirimselliğiyle dolup taşan “eşsiz” ‘ses’ sel mevcudiyeti seyir algısına doğrudan bir biçimde her verildiğinde, üzerine atılmış ölü toprağını silken –‘ses’ olarak— işitsel *hortlakla* yıkıcı bir karşılaşma yaşanır. Dolar’ın “sesi anlamlandırıcı hançerle öldüren” dilbilimi gibi, gerçekçiliğin anlamlandırıcı temsil ağına yakalanan ‘ses’ de, ancak kendi ölümünde mevcuttur. Sahnede konuşulan kelimelerin zemininde uyuyan bu atıl unsur, gömüldüğü/bastırıldığı yerden her geri döndüğünde, seyrin kurmaca yaşantısını yaşayan oyuncunun radikal dirimselliğiyle paralize eder. Bu kısa-devre anı, seyircide ve sahnenin yanılısamada temelli kurmaca bilincinde, oyuncunun kendini ‘ses’inde açığa vuran dirimselliği; yani ‘ses’teki eşsizliğin bir haz jesti olarak yayılması biçiminde değil, kendisi zaten bir yaşam olanın sabote edilmesi biçiminde alımlanır. Sahne, gerçekçiliğin araçlarıyla kendini gerçek yaşamın aslına sadık bir yanılısaması olarak düzenlediğinden, kendi biçimsel ve ideolojik bütünlüğü için öteki dirimsellik olarak ‘ses’e dair her türlü açık ya da kapalı anıştırmayı bastırmak zorundadır.

Fakat 19. yüzyıl gerçekçiliğini kendi vaadinin keskinliği içerisinden okumayı bırakıp sahnedeki konuşma anında *gerçekten* ne olduğuyla ilgilenmeye başlanıldığında, sahnesel metafiziği ona kendi araçlarıyla fazla yakınlaştığı için söyleminde yeniden üreten araştırmanın kapanından da kısmen kurtulma imkânı buluruz. Daha önce, gerçekçiliğe özgü mimetik vaadin *de* sanatın ontolojisindeki çift’lik yüzünden “süreğen ikizlenmiş algı”yla tanımlandığına değinilmişti. Sahneye ait tüm materyaller gibi oyuncunun ‘ses’i de seyir tecrübesine içkin çiftlenmiş algının yapısında kayıtlıdır. Haliyle, 19. yüzyıl gerçekçiliği, vaadinin koşulladığı taleplere rağmen, kullandığı materyalin özgül var’oluşu gereği materyal olarak ‘ses’i ve onda kayıtlı kişiselliği, şayet sessizlikte öz-yıkımını aramıyorsa, tümüyle yok edemez.

Floyd için, oyuncunun “eşsiz” ‘ses’i, sahnede gerçekçiliğin eşsiz vaadini harekete geçiren strateji ve konvansiyonlara rağmen, hâlâ algının marjındadır:

Aktörün ‘ses’i eşsiz bir biçimde konuşma anında kurulan benliğe bağlıdır; yetenekli bir aktörün iş başında olduğu bir durumda (...), konuşanın benliği kendini metnin icrasında mevcut kılar ve ‘ses’, iniş çıkışlarında ve nüanslarında, oyuncunun metinle birleşmesinden meydana gelen karakteri içerir. Yetersiz bir oyuncu için bile, ‘ses’, oyun yazarı tarafından tesis edilen dilin [konuşma olarak] ‘ses’i olduğu kadar, oyuncunun eşsiz ‘ses’idir de. Bu nedenle icracı ‘ses’ aktörün kendisine bağlı olan eşsiz bir kimliğe sahiptir,<sup>162</sup>

Floyd’un tanımlamasında, ‘ses’, konuşma ve yazılı dil arasındaki “fark”ların kabulü üzerine kuruludur. Bu üç unsur, tiyatrodaki açıkça birbirleriyle ilişkili olsalar da, asla birinin diğerine indirgenmesine gerekçe olacak kadar da yakın değildir. Metnin yazara, ‘ses’in oyuncuya ait olduğu bu sistemde, karakter, yazarı ve metni konuşma olarak kendisinde birleştiren çekim merkezi işlevi görür; ne tümüyle yazara aittir ne de oyuncuya. Süreç, bütüncül bir indirgemeyi imkânsız kılarken, yazarın kelimelerinin kaçınılmaz bir biçimde oyuncunun kişiselliğinde, ya da oyuncunun ‘ses’inin anlatı-bilimsel bir araç olarak yazarın metinsel ‘ses’inde dönüştürülmesini içerir. Şayet bir rolün ancak bir biçimde oynanabileceğine ilişkin gerçek dışı bir inanç taşımıyorsak, “yetersiz bir oyuncu için bile” –hatta belki de en çok böyle bir oyuncu için— metindeki kelimenin telaffuzunun eşsiz bir kişisellik taşıdığını; kelimenin başka hiçbir oyuncu tarafından aynı biçimde söylenemeyeceğini kabul

---

<sup>162</sup> Floyd, ön.ver, s. 405.

etmemiz gerekir. Belirli bir oyuncunun oynadığı karaktere ‘ses’ini emanet ederken açığa çıkardığı, başka hiçbir oyuncunun sahip olmadığı bu eşsiz kişiselliğin onaylanmasıdır.

Anlaşılacağı üzere, konuşma, dil ve ‘ses’ arasındaki birbirlerine indirgenmelerini imkânsız kılan “fark”, gösteriyi anlamın ideallığı için fenomenal algıdan arındıran niyetin hilafına işlemektedir. İdeal anlam için kendini fenomenal algıya kapatan 19. yüzyıl sahnelemesi, paradoksal biçimde, ancak “fark”ların gizil işleyişinde kendi ideallığını tesis etmekte; metinsel anlama kaçınılmaz bir biçimde fenomenal mevcudiyet aracılığıyla ulaşabilmektedir. Oyuncu ancak kendi ‘ses’indeki kişiselliği doğru biçimde başka bir kişiselliğin temsili için yetkinleştirdiğinde, bu kişiselliği örterek açık ettiğinde, temsilin başarısından söz edilebilir. Seyircinin kendini temsili yanılsamaya kaptırıp konuşanın gerçekten de karakter olduğunu düşündüğü anda bile, yanılsamayı mümkün kılan oyuncunun ‘ses’indeki kişisel tını, vurgu ya da tonlamaların maddi birliğidir. Oyuncu, bu anda karakter kadar kendi varoluşunu da seyirciye açmakta; kendi eşsiz dirimselliği aracılığıyla sahnenin biçimindeki yanılsamayı aşındırmaktadır. Anlamın ideallığı olarak sahnenin biçiminde ima edilen logos-merkezcilik, anlamı yanılsamayla dolayımlanmış da olsa konuşan birey aracılığıyla tesis ettiğinden, onun bedenli ve tali ‘ses’ini her durumda içermek zorunda kalır; başka mevcudiyetlere kapalı içsel bütünlüğü ister istemez “fark”ın üzerine kuruludur. Yanılsamanın vaadi, kimi zaman başka bir disiplinden devralınmış araçların kullanımında ya da bedeni radikal bir dikkatle bastırılan bilinçte olduğu gibi, kurucu “fark”ı her durumda ima etmektedir.

### III. TEATRALLİK ve MEVCUDİYET

#### III. i. Yeniden Teatralleşme

Potolsky'nin Romalı tarihçi Yaşlı Plinius'tan aktardığı bir hikâye vardır: Antik Yunan'ın en büyük iki ressamı, Zeuxis ve Parrhasius arasında hangisinin daha büyük bir ressam olduğunu belirlemek için bir yarışma düzenlenir. İlk sırayı alan Zeuxis, nesne olarak seçtiği üzümleri öylesine başarılı resimlemiştir ki, üzümlerin gerçekçiliğine aldanan kuşlar resmin asıldığı yere doğru havalanmıştır. Parrhasius ise tabloların üstlerinin örtülmesi için kullanılan son derece gerçekçi perdeler resmeder. Görüntü gerçekçiliğiyle o kadar yanıltıcıdır ki, kazanacağından neredeyse emin olan Zeuxis perdelerin açılmasını ve muhatabının yaptığı “asıl” resmin gösterilmesini talep eder. Hatasını fark ettiğindeyse, kuşları kandırmanın bir kıymet taşımadığını; rakibinin çok daha güç bir şey başararak kendisini, yani bir sanatçıyı kandırdığını söyler ve Parrhasius'un kazandığını açıklar.<sup>163</sup> Gerçekçi/natüralist temsile dair neredeyse en ünlü hikâyelerden biri olan bu küçük anlatı, sanatın gücünü ürettiği yanılsama üzerinden tarif eden Batı edebiyat kuramcıları tarafından sıklıkla alıntılanır. Sanatın gerçekliği yansıtma gücü –klasik metaforla ayna işlevi—, iki ressam arasındaki yarışmanın temel ölçüsüdür. Fakat üzerine yapılmış kuramsal yatırımın tüm yüklü geçmişine rağmen, Plinius'un hikâyesinde tuhaf ve göz ardı edilen bir boşluk vardır. Parrhasius'un perdesi, temsili gerçekliğin kapalı evrenini aşarak yapıtı kendi yapıtlığına dair yanılsamacı da olsa bir imayla donatır: Resmi yapılan, resmin yokluğunun resmidir ve bu resmediş o kadar gerçekçidir ki, resmin

---

<sup>163</sup> Potolsky, ön.ver., s. 92

gerçekçiliğini bile aşarak alımlayıcısını içine düştüğü yanılısamadan çekip çıkarır. Bu yüzden de Parrhasius'un başarısı kaçınılmaz bir biçimde başarısızlığında kaydedilmiştir; perdelerin gerçekçiliği, gerçek olmayışlarının fark edilmesini koşullar. Ancak perdenin ardında bir şey olmadığı; resmin kendi boşluğunu yanılısama aracılığıyla koruduğu fark edilip yanılısama aradan kalktığında kabullenilebilecek bir başarıdır söz konusu olan. Zeuxis'in çarptığı perdelerin gerçekçi temsili değil, gerçekçi temsilin zeminindeki materyal boşluktur: Perdelerin arkasında bir gerçeklik yoktur; gerçeklik, resmi örttüğü düşünülen perdelerdeki yanılısamamın *kendisindedir*. Plinius'tan bin yıl sonra, Adorno, "Sanat sadece içsel boşluğunu ifşa ettiğinde kendi varoluşuyla barışabilir,"<sup>164</sup> dediğinde, sanat eseri "içsel" boşluğuna baktığı ve ontolojisinin kurucu negatifliğini farklı şiddet ve yoğunluklarla ifşa ettiği bir yüzyıla girmiştir bile. Süreyya Karacabey, 20. yüzyılın temel estetik stratejisini, yapıtın üretim sürecine ve materyallğine, kısacası kendi yapıt oluşuna dair yaptığı radikal vurguyla açıklar:

Artık sanat kendi işlevini, (...) temsil edici olmayan bir söylem olarak açıklayacak ve anlamdan arınmış işaretlerin kendiliklerine-materyal değerlerine vurgu yaparak, temsil edici olmayan bir sanatsal söylem geliştirecektir.<sup>165</sup>

Bu dönüşümün resim sanatındaki erken öncüllerini İzlenimci ressamalarda görürüz. Akım içerisindeki sanatçılar, "görünen dünyayı olduğu gibi resmetmek yerine, kendi izlenimlerine öncelik" vermişleridir. Temel eğilimleri gerçekçiliğin konvansiyonel algısını resim yoluyla yeniden üretmekten çok, onu kişisel deneyimin

<sup>164</sup> Adorno'dan alıntılan Jean-Pierre Sarrazac, "The Invention of "Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes", **Board of Regents**. Vol. 31, No. 2&3, (2002), s. 57.

<sup>165</sup> Karacabey, ön.ver., s. 122.

içinden görmek; gerçekliği kişisel bir deneyim, kendi öznelliklerine bağlı bir izlenim olarak tuval üzerinde kaydetmektir. Deneyime yapılan bu vurgu, resim tekniğini de anlık olanın yakalanması üzerinden dönüşüme uğratar; kesikleşip süreksizleşen fırça darbeleri resim yüzeyinde öne çıkmakta, neo-klasik anlayışın perspektif ilkeleri yerlerini “çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen bir derinlik” duygusuna bırakmakta ve “uzaklıklarla yakınlıklar renkle” ifade edilmektedir.<sup>166</sup> Klasik anlayışta yüzeyini temsili gerçekliğin pürüzsüz sürekliliği ve bütünlüğü için düzenleyen resim, izlenimcilerle birlikte kendi materyalliğinin ilk işaretlerini görünür kılmaya başlar. Artık resim uzamı fırça darbelerini saklamadığından kesintili ve süreksizdir. Renk ve ışık ise resmin temel malzemesi ya da konusu olarak algıya doğrudan verilir. İzlenimcilerin boya, fırça darbesi ya da yüzey olarak tuvalle kurdukları ilişki, her yapıtı resmin imkânlarına dair bir girişime dönüştürmüş, böylelikle resmin konusu materyal sürecin baskın farkındalığı yüzünden, resmin kendisi olarak da görülmeye başlanmıştır. Akımın en temel özelliklerinden bir diğeri de, İzlenimci resimlerin tümünün paylaştığı “bitmemişlik” niteliğidir. Alımlayıcıya resmin resim oluşunu bir kez daha hatırlatan bu nitelik, alımlama sürecini ressamın içinden geçtiği süreçle eşitler; resme bakan, resmi kendi hayal gücüyle tamamlamak; resmi kişisel *izlenimiyle* bütünleyip alımlama anında bir kez daha *yapmak* zorundadır. Klasik resimlerde bu süreç kendini resmin yorumlanması, bir bütünlüğün dış gerçekliğin hatırlanmasıyla oluşturulan konvansiyonel ölçülerle değerlendirilmesi biçiminde gösterirken, İzlenimci resimler alımlayıcıyı yaratıcı sürecin bir parçası olarak biçimlerine kaydederler. İzlenimcilerle benzer temayülleri paylaşan Auguste

---

<sup>166</sup> Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar** (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008), s. 22.

Rodin de, malzeme olarak taşa gömülmüş figürleriyle bu çeşit bir bitmemişliği heykellerinde tekrarlar:

Rodin, aynen Empresyonistler gibi bir yapıtın “bitmiş” görünmesinden hoşlanmıyordu. Onlar gibi, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih ediyordu. Kimi zaman, figürün yeni ortaya çıkıp biçimlendiği izlenimini vermek için, taşın bir kısmını kaba haliyle bırakıyordu.<sup>167</sup>

Rodin ve çağdaşlarında henüz başlangıç aşamasında olan değişim, 20. yüzyılda neredeyse tüm ana-akım sanatı belirleyen kristalize bir norm olarak, uygulama ve kuram içinde radikal bir vurgu kazanır:

Artık gerçeklik, tamamlanmış bir bütünün sunumu olarak gösterilmeyecek, oluşturulacaktır. Sanatsal ifade biçimlerinde yaşanan bu değişimin, renk, ışık, form, dil gibi gösteren materyallerin öz-farkındalıklarının vurgulanması ile kendi nitelikleme özelliklerinden uzaklaştırılarak, alımlayıcı ile anlam oluşturması 20. yüzyıl sanat biçimleri için tipiktir.<sup>168</sup>

Bitmemişlik malzemenin ham mevcudiyetine temellendiğinden, alımlayıcı doğrudan bir biçimde yapıtaki materyalliğin, bu durumda figürün kendisinden intişar ettiği atıl nesnenin farkındalığına yönlendirilir. Yapıt, tamamlanmamışlığında hem kendisini ortaya çıkaran süreci, hem de süreci mümkün kılan materyali çıplak bir biçimde görünür kılmaktadır. Rodin’in heykelleri asıl anlamlarını gerçek bir insan

---

<sup>167</sup> E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**. Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran. (Dördüncü baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004), s. 528.

<sup>168</sup> Karacabey, ön.ver., s. 123.

bedeni ya da bir nesneyle kurdukları benzeşim ve yanılısma ilişkisinden devşirmezler. Onlar, var'oluşlarını meydana getiren taş oluşun “ifşa edilmiş” boşluğundan türetmektedirler. Alımlayıcının yükümlülüğü bu boşluğu doldurmak, sürece dâhil olarak yapıtı tamamlamaktır. Fakat İzlenimci ressamalarda figüratif katmanla, yani dış gerçeklikle kurulan birincil referans ilişkisi hâlâ korunduğundan, belirli bir yanılısma payı her durumda mevcuttur. Dış gerçeklikten radikal kopuş, ancak Soyut akımla birlikte gerçekleşir. Genellikle akımın “geometrik” kanadı içinde yorumlanan Kazimir Maleviç, “Bugüne kadar sanatçılar dünyayı ve içindeki nesnelere farklı şekillerde resmediyor ya da tasvir ediyorlardı, fakat artık bu dünyada bir şeyler yaratmamızın vakti geldi,” derken, Adorno'nun çağrısını mümkün sınırlarına kadar zorlar. Maleviç, “Siyah Kare” adlı resminde, tuvali hiçbir figüre yer vermeden sadece siyah renkle doldurarak:

[S]iyah Kare'sinin bugüne kadar yaratılan ilk yeni şekil, kelimenin tam anlamıyla ilk sanatsal yaratı olduğunu ilan eder: Siyah Kare, resim yüzeyinin doğuşundan başka bir şey değildir. Resim yüzeyi ya da “düzlem” dünyanın her yerinde bulunabilen bir nesne değildir (...); yalnızca resim olarak varolur. (...) Siyah Kare *gerçekliğe* yeni bir nesne getirir, nesne olarak resim yüzeyi olan yeni bir nesne.<sup>169</sup>

**Siyah Kare**, Adornocu anlamıyla kendi var'oluşundaki boşlukla barışmak şöyle dursun, tam da onun merkezine yerleşen; o boşluğu yapıtsal anlamın veya niyetin kendisine çevirerek boşluğun kendisine dönüşen bir eserdir— boşlukla

---

<sup>169</sup> Alenka Zupančič, **En Kısa Gölge: Nietzsche'nin “İki” Felsefesi**. Çev.: Seyhan Bozkurt. (İstanbul: Encore Yayınları, 2004), s. 15.

arasında bir mesafe yoktur. Resmin dış gerçekliğe hiçbir göndermesi bulunmaz. “Düzlem” temsili bir yüzey değil, sadece resmin araçlarıyla ortaya çıkabilen resimsel bir gerçekliktir. Siyah Kare’de iki şey görürüz; tuval yüzeyi ve bu yüzeyi figüratif anlatımdan radikal bir biçimde koparan siyah rengin mevcudiyeti. Estetik mevcudiyetin bu iki unsuru, alımlanmalarını hiçbir biçimde hayatla kurulan figüratif benzeşim üzerinden yapılandırmaz. Alımlayıcı bu “düzlem”le karşı karşıya geldiğinde, dünyadaki başka hiçbir karşılaşmanın sağlayamayacağı bir deneyim olarak sanatın özgül deneyim mekânına girer: Gördüğü şey ona ancak resmin gösterebileceği şeydir. Zupančič, Malevich’in resimlerini Soyut akım içinden okuyan kuramsal geleneğin de ötesine geçip son derece kışkırtıcı bir gözlemde bulunur. Maleviç’in projesi, “imgeler dünyasının ya da temsillerin yalnızca saf biçimin kalacağı noktaya kadar arındırılmasıyla ilgili” değildir:

Malevich’in projesi daha çok ilk “içerik” ya da resim yapma tarafından resim yapmanın kendi pratiği içinden yaratılan bir nesne sayılabilecek biçim yaratmaktır- “resim yüzeyi” ya da “düzlem olma”, Maleviç’e göre ressamca yaratılan bir nesnenin *en mükemmelidir. (...) Yani bir uygulamanın kendi nesnesini üretebilme kapasitesi bulunduğunu* [söyler] (yalnızca zaten varolan diğer nesnelere temsil edebilme, kopyalayabilme ya da sergileyebilme kapasitesi değil). [Vurgular yazara aittir]<sup>170</sup>

Maleviç, resmin kendi boşluğu olarak materyal koşullarından resme içkin, sadece onun araçlarıyla üretilen benzersiz bir nesne yaratır. Dış gerçekliğe sanatsal araçlarla estetik bir müdahale değildir Siyah Kare’de gördüğümüz.

---

<sup>170</sup> Aynı, s. 16–17.

Gerçekliği kendi içinde yaratan, sanatı bir çeşit “olay” ya da “gerçek eylem” olarak yeniden tanımlayan bir girişimdir Siyah Kare. Sanatın var’oluşundaki boşluğın radikal onaylanması olarak Maleviç’e ve aynı eğilimi paylaştığı çağdaşlarına araştırmamızın performans sanatına ayrılmış bölümünde yeniden dönme fırsatı bulacağız. Burada “yeniden-teatralleşme” başlığı altında bakacağımız kuramsal ve pratik stratejilerin bu boşlukla girdikleri ilişki, çoğunlukla, Maleviç’in girişimi kadar radikal iddialar taşımaz. Tiyatroda bu boşluğa dair çağrının ilk kuramsal öncüllerinden biri, Jean-Pierre Sarrazac’ın işaret ettiği gibi, Gordon Craig’dır. **The Art Of The Theater** [Tiyatro Sanatı] adlı çalışmasında, Sahne-Amiri oyun için tiyatroya gelen seyirciyi izleyeceği oyunu meydana getiren “makine” hakkında bir fikir sahibi olsun diye boş sahnede gezdirir. Seyirci bu gezi sırasında “sahneyle birlikte makinenin genel yapısı, sahneleri manipüle eden düzenek, ışıklandırma gereçleri” gibi tiyatronun materyal katmanını oluşturan ölü nesnelere bir karşılaşma yaşar. Craig’in Sahne-Amiri seyirciyi, “bir süre için salonda dinlenip tiyatro ve tiyatronun sanatıyla konuşmaya” davet eder. Sarrazac’ın vurgusu, tiyatro estetiğine dair sorulacak her sorunun, zihinsel düzeyde de olsa, Craig’in seyircisi gibi öncelikle sahneyle yüzleşmesi gerektiği üzerinedir. Tiyatroya ilişkin eleştirel düşüncenin sürdürülebilmesi için, “bu içine kapanmış/izole edilmiş düz alanın, kaderi tüm dünyaya kaide olmakla belirlenmesine rağmen kullanılmadığı zamanlarda mutlak bir biçimde ıssız” görünen bu atıl araçsallığın merkezindeki boşluğa bakmak gerekir:

Geçmişte, kırmızı perde seyircinin bakışını bu boşluktan ayırıp korurdu. (...) Bizden öncekiler, kadife perdenin ardında tüm cömertliği ve bolluğuyla yanılısama tiyatrosunun keyfini çıkarıyorlardı. Şimdi ise, daha perde kalktığı anda, sahnenin

boşluğunun doldurulmayacağını ve seyircinin beklentilerinin tatmin edilmeyeceğini biliyoruz. Sahne, özellikle yüklenip doldurulduğunda bile tamamen boş kalıyor- ve muhtemelen bu durumda özellikle boş kaldığı bile söylenebilir.<sup>171</sup>

Sarrazac, bu boş olma hali, ya da yanılısamacı temsilin boşlukta ve boşlukla dışlanması, sahnenin seyircisine “sunmak zorunda olduğu şey”dir der. Craig ve sahne direktörünün seyirciyi “sahnenin iflah olmaz boşluğuyla yüzleştiren” niyet ettikleri, tiyatro sanatının bizlere artık “bütünlük duygusundan ve azametten menkul bir yaşam temsilini sunmakla yükümlü olmadığını, fakat tam tersine, sahnenin artık ölümün kaçamak, kararsız ve biçimsizleşmiş hareketlerini sunacağını” göstermektedir. Craig için “ölüm” kelimesi, gerçekçiler tarafından sahiplenilmiş olan “yaşam” kelimesine paralel olarak akla gelmektedir. 19. yüzyıl gerçekçiliğinde yaşamın gerçekçi bir temsilini hedefleyen estetik strateji, 20. yüzyıla birlikte algıyı yanılısamadan sahnesel sürecin *ölu* materyalliğine taşır. Craig, dışarıda gerçekten yaşanan birincil gerçekliğin temsili olarak tiyatro düşüncesini, kendi cansız materyalliği içinde alternatif bir gerçeklik üreten; kendi üretimsel doğasına ve süreç ürünü oluşuna göndermede bulunan tiyatro düşüncesiyle aşındırmaktadır. Tiyatronun sanatsal yanılısamayla örtülmemiş olan çıplak materyalliği, ölümlerle birlikte Ruh’a ilişkin tüm teolojik göndermelerden arınan saf mevcudiyet olarak cesede göndermeyle, gizeminden arındırılır. Jestin temelinde yatan niyet, seyirciyi tiyatronun “kendisi”yle ilgilenmeye, gösteriyi ortaya çıkaran materyal sürecin bilinci olarak “teatrallik”le ilişkiye girmeye teşvik etmektir. 20. yüzyılda diğer temsil sanatlarıyla birlikte tiyatro da kendi içsel boşluğunun ayırımına varıp bu boşluğu ifşa

---

<sup>171</sup> Sarrazac, ön.ver., s. 57.

etmeye başlamış, tiyatro sanatçıları artık sanatlarının özüne ve o özü tanımlayan teatralliğe odaklanmışlardır. Bu “otonomlaşma” süreci, tiyatronun “hem diğer sanatlarla hem de temsili içeren tekniklerle arasındaki mesafe”yle belirlenmektedir ve teatrallik ancak, Sarrazac’ın ifadesiyle, “sahnenin boşluğunda tecelli eder”.<sup>172</sup>

Savuculuğunu Meyerhold ve çağının diğer avangart yönetmenlerinin yaptığı “tiyatronun yeniden-teatralleştirilmesi”, sahneyi kendi boşluğunda tanıyarak bir “oyun ve hüner” mekânı olarak görür. Teatrallığın bu kipinde, sanat hayatı kopyalamaz; kendi boşluğunun materyal bilincinden ürettiği çeşitli stratejilerle hayatı yeniden *yapar*. Yöntemsel öncülerini Rus Biçimcileri’nde bulan teatrallik savunucuları, “Yazın bilimin konusu, yazınsal nesnelere bütün öbür nesnelere ayırt eden özgül nitelikleri incelemek olmalıdır (...)”<sup>173</sup> savıyla yola çıkıp, edebiyat yapıtında temel olanın onun “yazınsallığı”; edebiyatı hem diğer sanat dallarından hem de sanat dışı alanlardan ayıran niteliklerinin toplamı olduğunu söyleyen biçimcilerle aynı saflardadır. Rus biçimcilerine kadar, edebiyat eleştirisi, yapıtı yapıt yapan nitelikleri –özgül koşullarını— görmezden gelip, onun diğer alanların araçlarıyla yorumlanmasına eğilmiştir. Jacobsen bu süreci, “birini tutuklamak isteyip de o kişinin odasında bulunduğu her şeyi alıp götürün ve hatta yan sokaktan geçen insanları yakalayıp götürün” bir polisin çalışma biçimine benzetir.<sup>174</sup> Arada kaybolan, yapıtın özgül biçimi; onu ortaya çıkaran yazınsal araçlar ve bu araçların kendilerine has işleyişidir. Biçimciler kadar hep sosyoloji ya da psikoloji gibi ikincil alanların araçlarıyla okunup içerik bağlamında değerlendirilen edebiyat yapıtı, ancak Biçimcilerle birlikte kendisini ortaya çıkaran üretici “mekanizma”yla doğrudan bir

---

<sup>172</sup> Aynı, s. 58–59.

<sup>173</sup> Boris Eyhenbaum, **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**. Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), s. 36.

<sup>174</sup> Aynı, s. 37.

biçimde ilgilenmeye başlar. Anlaşılacağı üzere, Craig'in çağrısına riayet eden seyirci gibi, Biçimciler de edebiyatı oluşturan boşluk olarak anlatının teknik araçlarıyla ilgilenmiş, gösterilen yazınsallığın dışında olan içeriğin yerine bu içeriği üreten, onu yapan, meydana getiren sürecin materyal iskeletine yönelmişlerdir. Biçimciler yapının ne? söylediğiyle değil, nasıl? söylediğiyle; kısacası dili nasıl örgütlediği, yapıyı nasıl kurduğunu, anlamı hangi araçlarla ve nasıl tesis ettiğiyle ilgilidirler. Teatrallik, Meyerhold ve çağdaşları için “yazınsallık”la benzer bir kavramdır. Biçimcilerin eleştiri kurumu içinde geliştirdikleri kuramsal bir kavram olarak “yazınsallık”, teatral uygulama alanı içerisinde üretimi belirleyen bir strateji olarak “yeniden-teatralleşme”ye dönüşür. Temel jest, tiyatroyu edebiyat gibi ikincil disiplinlerin taşıyıcısı olmaktan kurtarır, tiyatroyu tiyatro yapan araçları deşifre etmek, bunu yaparken de onun hayatla birincil varsayılan bağına estetiğin müdahalesiyle kesmektir. Teatralleşmiş tiyatro, yukarıda da işaret edildiği gibi, “kopya”lamak anlamında değil; yeniden üretmek ve üretirken de dönüştürmek anlamında temsilcidir. Hayatla kurduğu ilişki, basit bir teslimiyet ilişkisine gönderme yapmaktan uzaktır: “Tiyatro bir sanattır ve onun içindeki her şey sanatın yasaları tarafından belirlenmelidir. Sanat ve hayat farklı yasalarla yönetilmektedir.”<sup>175</sup>

19. yüzyıl gerçekçiliğine özgü temsili incelerken, Platon ve Aristoteles'in mimesis kavramını iki farklı anlamda kullandıklarına işaret edilmişti. Platon'da “sanatın materyal dünyayı yansıtması” anlamında kullanılan kavram, Aristoteles'te “konvansiyonel” bir süreç olarak tarif ediliyor; dış gerçeklikle kurulan ilişki “dünyayı içsel ve konvansiyonel bilme biçimlerimiz”le çelişmediği noktaya kadar esnetilebiliyordu. 19. yüzyıl gerçekçiliğini ve natüralist sahneleme biçimlerini terk

---

<sup>175</sup> Jestroviç, ön.ver., s. 44.

etmek gerektiğini söyleyen Meyerhold da, kendi tiyatro anlayışını “ bilinçli konvansiyon tiyatrosu” olarak adlandırmaktadır:

Konvansiyon tiyatrosunda seyirci, bir an bile önünde *oynayan* bir oyuncu olduğunu ve oyuncu da önünde, sahnenin dibinde, seyircinin ve iki yanında da dekorun bulunduğunu unutmaz. Bu durum bir tablo ile olan ilişkimize benzer: Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tuval, fırçalar bulunduğunu unutmayız (...)

Konvansiyon tiyatrosunda teknik, illüzyon (yanılsama) yöntemine karşı mücadele eder. Bu tiyatronun (...) yanılsamaya gereksinimi yoktur.<sup>176</sup>

Meyerhold’un tiyatro anlayışı bütünüyle 19. yüzyıl gerçekçiliğine özgü yanılsama talebi ve natüralist sahne uygulamalarının eleştirisi üzerinde yapılanmıştır. Temel itirazı yanılsamanın temsil ettiği gerçekliği “gereksiz” bir dolulukla sahneye taşınması ve bu görsel doluluğun seyircinin hayal gücünü öldürmesidir. Meyerhold, sanat yapıtının düş gücü aracılığıyla etki yapması gerektiğini düşünür. Yapıt ancak “her şeyi göstermeye çalışarak” seyiriciyi “edilgin” bırakmadığı; onun hayal gücünü uyandırıp aktifleştirdiği ölçüde sanattır. Oyun natüralist bir detaycılıkla doldurulduğunda seyirciye kendi hayal gücüyle göreceği hiçbir şey kalmaz; sahne, zaten görülebilecek her şeyi görmüş ve kendinde tüketmiştir. Dekorda çevreye ilişkin tüm detayları vererek kendi gösterdiği dışında hiçbir şeyin var’ olmadığını ima eden; kostümde “tarihsel stil kopyası yöntemiyle” olayın geçtiği “yıla, aya, güne ait bir moda dergisi keşfetme”ye çalışan; makyajda yüzün tüm olası farklı anlatım

---

<sup>176</sup> Vsevlod Meyerhold, **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**. Haz., ve Çev.: Ali Berktaş. (İstanbul: MitosBOYUT Yayınları, 1997), s. 162.

biçimlerini gündelik olanla sınırlayan; bedensel hareketi doğallaştırarak belirsizleştiren bir eğilimdir söz konusu olan. Seyircinin bakışını gösterim sürecine içkin bir bilinç olarak kendinde içermeyen bu sahne, paradoksal bir biçimde kendi doluluğu aracılığıyla seyirciyi körleştirmekte; onun göreceği her şeyi gösterim öncesinde zaten görerek seyircinin algısını tembelleştirmektedir.<sup>177</sup>

“Bilinçli konvansiyon tiyatrosu”nun bu uygulamalardan farkı, seyircinin varlığını gösterime dâhil etmesi ve yaratıcı potansiyelini sahnede harekete geçirmesidir. Meyerhold eserlerinde kullandığı “stilize etme yöntemi” aracılığıyla, sahneyi birebir temsilin alanından, çağrışımlar, anıştırmalar ve ima edişlerle; yani bütünü parçayla anlatma anlamında metanomik dokunuşla kısmen boş bırakır. Natüralist detaycılığın ayrıntı bolluğunda kaybettiği gösterinin anlamı, stilize yöntemin seçtiği can alıcı ayrıntılarla kendi özüne indirgenerek yoğunlaştırılmaktadır. İndirgeme, sahneyi hem teatralliğin kendisinden neşet edeceği bir boşluk olarak korumakta, hem de bu boşluğun teatral yüklemeye açık doğasını bakışa açmaktadır. Sahne dışından gelen bir çan sesi dışarıdaki kiliseyi ve kiliseyi çevreleyen dünyayı seyircinin zihninde yaratmak için yeterlidir; ses, imgesel bir mekân yaratarak boşluğun doldurulması için alan açar. Oyuncu da, natüralist tiyatro içinde “açık, bitmiş, kesin bir anlatım” öğrendiğinden, “çağrışımlar yaratan, bilinçli olarak sonuna kadar gitmeyen” bir oyunculuk sergilemekten uzaktır: “Çağrışım oyuncululuğuna hiç yer vermeyen natüralist tiyatroda, sık sık oyunculukta aşırılıklara rastlanmasının nedeni budur.” Meyerhold **Nora**’dan bir dans sahnesini örnek göstererek, oyuncunun “sinirli bir ritim içinde”ki bacaklarına bakıldığında “dans etmekten çok bir kaçış anlattıkları”nı söyleyip çağrışımsal yöntemin zenginliğine

---

<sup>177</sup> Aynı, s. 122–125.

işaret eder. Ancak seyircinin parçaları bir araya getirişyle anlam kazanabilecek olan bu “kaçış” sahnesi, oyunun bütünlüğünü gerçekçilikte olduğu gibi sahneye kapatmak yerine seyircinin katılımına bağlar— İzlenimcilerle benzer biçimde, metanomik sahnede de bütünlük seyircinin sürece aktif katılımını gerektirmektedir.\*

Meyerhold, sahnedeki metanomik işleyiş aracılığıyla yanılısamadan kurtulduğunu düşünmez. Aksine, seyirciyi hayal kurmaya çağırın bu strateji, yanılısamayı doğrudan seyircinin mevcudiyetine bağladığından onu daha güçlü bir biçimde üretmektedir:

Pek çok şey çağrışım düzeyinde kalabilir, seyirci onları kendisi tamamlayacak ve bu şekilde daha güçlü bir yanılısama (illusion) egemenliği hissedilecektir. Ama gereğinden fazlasını söylemek, küçük parçalardan yapılmış bir heykeli bir dirsek darbesiyle paramparça etmeye ya da sihirli bir lambanın ampulünü çıkarmaya benzer.<sup>178</sup> ...sahnedeki oyuncu her yönüyle bir sanatsal kurmaca ürünü olmalıdır, kuşkusuz zaman zaman bu kurmaca, gerçekçi bir zemine de kök salabilir ama

---

\* Yönetmen-kuramcının natüralist sahne anlayışında kullanılan resimsel fonun nasıl sorunlar yarattığını göstermek için G. Fuchs'tan alıntılanmış bu pasaj, perspektif ilkesine dayalı resim, yanılısama ve tiyatro ilişkisini özetlemektedir: “Genelde kabul edilen, sahnenin seyircinin önünde derinliğine bir manzara açtığıdır, ancak kişiliklerin boylarını uzağı gösteren fon resimlerine göre ayarlayamaz. Ama yine de böyle bir sahne doğayı sadık bir biçimde yeniden ürettiği iddiasını sürdürebilir! Ramptan uzaklaşın ve on, hatta yirmi adım geriye giden oyuncu hep aynı büyüklüktedir ve göz onun ayrıntılarını, sahnenin önünde olduğu zamanki kadar iyi seçer. Oysa dekoratif resmin uyguladığı perspektif kurallarına göre, oyuncuyu olabildiğince uzağı itmek ve kendisini çevreleyen ağaçlar, evler, dağlarla orantısını korumak isteniyorsa, çok küçülterek, kimi zaman bir silüet, bazen de basit bir lekeye indirgenmiş olarak göstermek gerekir.” Aynı, s. 131.

<sup>178</sup> Tolstoy'dan alıntılanmış Meyerhold, aynı, s. 126.

son duruşmada yaşamda gördüğümüzden çok uzak bir biçimde sunulmalıdır.<sup>179</sup>

Fakat Meyerhold'da yanılısama konvansiyonun bilinci tarafından içerilmiştir ve gerçekçiliğin natüralist inşasındaki –süreğen unutmaya talebinin karşılandığı— tek devre işleyişten farklı olarak, “bilinçli konvansiyon tiyatrosu”nun tesis ettiği teatral yanılısama, sahnedeki boşluğun gerilimli kabulünü –eşzamanlı bir biçimde hatırlanıp unutulmasını— gerektirir. Seyirci, doldurması gereken kısmi bir boşlukla yüz yüze olduğunun bilincindedir; seyir deneyiminin bütünü bu gerekliliğin aktif icrasıyla koşullanmıştır. 19. yüzyıl gerçekçiliğinde ise bu boşluğu seyirci salona gelmeden çok önce doldurarak bakıştan gizleyen sahnenin kendisidir. İlkinde seyircinin sürece katılımı bir zorunlulukken, ikincisinde katılımın gerekli olduğu her an yanılısamanın çöküşünü başlatır. Gerçekçilik seyirciyi bir hata anında, o da ancak kendi ölümünün şahidi olarak tanımaktadır; göz göze geldikleri an, niyet edilmemiş radikal yabancılaşmanın dirim yanılısamasını çözdüğü andır. Tüm ontolojik göndermeleri alıkonularak söylenecek olursa, maya perdesinin ardındaki sakil çıplaklığın ifşa edildiği bir utanç anıdır bu. Teatrallik ise kendi biçimini yine kendi ölümünün, materyal oluşunun üzerine kurmuş olduğundan, boşluk olarak ölümün seyircinin katılımı aracılığıyla dirime dönüştürüldüğü yaratıcı süreci başlatır. Seyirci ilk sahnenin boşluğunu alımlar ve süreç boyunca, bu boşlukta anıştırılan yaşamı yanılısamayı da alıkoyarak *üretir*. Bakışın iktisadı, teatralliğin kipinde, mitolojinin ve teolojinin taşlaştıran nazarından geriye kalan atıl nesneyi dirimin mübadele döngüsüne sokar; teatral trampanın bu tuhaf kısa-devre anında, üreten ve tüketen arasındaki ayrım bulanıktır.

---

<sup>179</sup> Aynı, s. 170.

Nicholas Ridout, **Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems** [Sahne Korkusu, Hayvanlar ve Diğer Teatral Sorunlar] adlı çalışmasında, erken kapitalist topluma özgü modern tiyatronun, “sermayeyi aşmaktaki ya da ondan kaçmaktaki başarısızlığın gerçek deneyimi için ayrıcalıklı kılınmış bir mekân” olduğunu söyler. Kurumsal yapısı, üretici mekanizması ve gerçekçi temsille kurduğu ilişki tiyatroyu modern kapitalist sermayenin dışında değil tam da onun merkezinde bir konuma yerleştirir. Bir üretim biçimi olarak tiyatro, bu uygulamalarda “kendi zayıflık ve kör noktaları”nın, bu durumda “suçlu oluş”unun farkında bir sanat olarak doğası gereği kapitalist sermayeyi aşamamakta, fakat yanılısma aracılığıyla onu gizlemektedir. 19. yüzyıl gerçekçiliğinin üzerini örterek bakıştan kaçırmaya çalıştığı, “üretici ve tüketici” güçler —oyuncular ve seyirciler— arasında gerçekleşecek olan modern kapitalist çağa özgü karşılaşmadır. Ridout, Jonas Barish’e göndermeyle, tiyatroya özgü bu karşılaşmadaki huzursuzluğun seyircide “ontolojik mide bulantısı”na neden olduğunu iddia eder; seyirci ne orada olmayı isteyip istemediğini, ne de orada başka kimlerin olduğunu bilmektedir.

Fakat bulantı saf bir biçimde seyirciyi tiyatrodan soğutmaz; aksine, erken kapitalizme özgü gerçeğin sıkıntısını taşıdığından, döneme özgü bir hazzı da işlevlendirerek deneyimin içine dâhil eder. Burjuva deneyiminde tiyatroyla kurulan ilişki bir çeşit aşk-nefret ilişkisidir. Seyirci, orada oluşun huzursuzluğunu ve keyfini eşzamanlı olarak deneyimler; modern tiyatronun “başarısızlığı” normalin düzeninden bir sapma değil, “bir biçimde kurucu” bir başarısızlık olarak çıkar karşımıza.<sup>180</sup> Diamond, daha önce de değinildiği gibi, gerçekçiliğe özgü “görsel hazzın” bir çeşit yanlış tanımaya bağlı olduğunu iddia etmektedir; burjuva seyircisinin “orada

---

<sup>180</sup> Nicholas Ridout, **Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems** (New York: Cambridge University Press, 2006), s. 3–4.

olmayanı gördüğü ve orada olanı görmekte başarısızlığa uğradığı” bir seyir sürecidir söz konusu olan. Kendi dünyasının eksiksiz temsiliyle karşı karşıya kalan burjuva seyircisi, Ridout’un yorumundan farklı olarak maruz kaldığı yanılısamadan saf bir “görsel haz” duymakta, üretici emekten yalıtılarak gizemleştirilmiş olan kendi gündelik dünyasının gizil onaylanmasına tanıklık etmektedir. Gerçekçi yanılısamadaki haz, her durumda oyuncular ve seyircilerin —üretenler ve tüketenlerin—, göz göze gelmemesini koşullar. Servetin hazzı nasıl ki onda kayıtlı emeğin sömürüsüyle açık bir bakış rejimi kurmamayı gerektiriyorsa, aynı biçimde 19. yüzyıl burjuva seyircisinin gösteriden aldığı haz da temsilin üretici mekanizmasıyla göz göze gelmemesini, onu yanlış tanımamasını gerektirir. Bu yüzden de gösterinin üretimsel doğasının fenomenal uyaranlar aracılığıyla algıya düştüğü her an, hem Daimond hem de Ridout için, gerçekçiliğe özgü seyir iktisadının ölümü gerçekleşmektedir. Bu noktada açığa çıkan ne haz ne de nefrettir; kapitalist sermaye tarafından deneyimin bilincine kaydedilmemiş karşılaşmanın adlandırılmayan ontolojik utancıdır artık tiyatroyu dolduran.

Anlaşılacağı üzere teatrallığın ayırt edici niteliliği bakışla kurduğu kendine özgü ilişkidir. Josette Feral, genel bir tiyatro durumuyla ilişkilendirdiği kavramı, bakış ve mekân ikilisiyle açıklar. Boş bir tiyatro salonuna giren seyirci için bile teatrallik hâlihazırda iş başındadır; oyun başlamamış, oyuncular sahneye çıkmamışlardır ama gösteriye ait kimi göstergeler mekânda hazır durumdadır ve mekânın oyunu önceleyen bu materyal *doluluğu*, mekânı teatralleştirir: “Seyirci kendisini içinde bulduğu mekândan; sahnesel tasarımdan ne bekleyeceğini bilir— bir oyun. Çünkü mekânın anlamlandırılması çoktan vuku bulmuştur; seyirci sahnenin ve

kendisini çevreleyen mekânın teatrallliğini algılar.”<sup>181</sup> William Egginton, **How the World Became a Stage: Presence, Theatricality and The Question of Modernity** [Dünya Nasıl Bir Sahne Oldu: Mevcudiyet, Teatrallık ve Modernite Meselesi] adlı çalışmasında, teatrallığı, “konvansiyonları mekân ya da mekânsallık duygumuzu yapılandıran ve açığa çıkaran bir etkileşimin aracı” olarak açıklar: “Bakışa fazla açılan mekânsallık teatralliktir.”<sup>182</sup> Egginton’da Feral’in genel tanımlamasını tarihselleştirecek bağlam Heidegger aracılığıyla sunulur. Heidegger’in klasik felsefeden kopuş noktalarından biri, zaman ve mekânı “içerden” algılayan; yani bu iki fenomeni algılayan öznenin içsellikle—“tüm algılamamın içinde gerçekleştiği sezginin biçimleriyle”— ilişkilendiren düşünceden; “dışsallığa” doğru kaymış olmasıdır. Bireyler, Heidegger için, bu kavrayışta, dünyalarını içsellikte verili bir mekânın sınırları içinde düzenlemezler. Dışsal oluş, dünyayı bireylerin “mekânsallığının tarihsel dışavurumu” olarak anlamaktadır. Haliyle, bireyler mekânı kültürel ve tarihsel olarak “kendilerine özgü dünyayla olan karşılıklı ilişkileri”nden üretirler. Mekânın deneyimi, kendilerine özgü mekânsallığın deneyimidir ve bireylere “gündelik, sıradan pratiklerle kendi dünyalarına özgü konvansiyonlar” içinde verilir.<sup>183</sup>

19. yüzyıl gerçekçiliğinin sahne uygulamalarında, teatral mekân, sahneyi dördüncü duvar aracılığıyla bir içsellik olarak düzenler. Seyircinin varlığını konvansiyon üzerinden unutan bu mekânsallık, teatral oluşun yadsınmasında temellenmektedir. Kendi içine kapanan oyun mekânı teorik olarak seyircinin bakışına karşılık vermez. Bakış için orada olmasına rağmen paradoksal bir biçimde

---

<sup>181</sup> Josette Feral, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, **Board of Regents**. Vol. 31, No: 2&3, (2002), s. 96.

<sup>182</sup> William Egginton, **How The World Became a Stage: presence, theatricality and the question of modernity** (New York: State University of New York Pres, 2003), s. 3.

<sup>183</sup> Aynı, s. 4.

bakışa “fazla açılmayan”, kendini “gereksiz bir gerçekçilik”le gösterdiği halde hiç görülüyormuş gibi davranan bir mekânsallıktır söz konusu olan. Oyuncu, bu içsel mekânsallığın sınırlarında tümüyle görüldüğü halde konvansiyon gereği görülmeden kalır. Teatrallik, gerçekçi uygulamanın jargonuna ancak olumsuz, “aşağılayıcı” bir kavram olarak girmektedir: “[O]yunun gerçeği aktör ve temsil ettiği gerçeklik arasındaki yakınlığa bağlıdır. Teatrallik gerçeklikten bir uzaklaşma olarak açığa çıkar (...).”<sup>184</sup> Gerçekçi sahnenin tüm bileşenleri, mekânın ve bakışın bir fonksiyonu olarak teatrallığın içselliğinin natüralist stratejileriyle bastırılması için örgütlenir. Meyerhold’un suçlamasıyla her şeyi mümkün sınırına kadar göstererek seyirciye görececek hiçbir şey bırakmayan bu sahne, teatrallığı kendi yanılısamacı doluluğunda yutarak tüketmekte; hayatla kurduğu benzeşim ilişkisi aracılığıyla teatral imgeyi çıplaklaştırmaktadır. Bu anlamıyla gerçekçiliğinin temsil rejimi, seyircinin bakışını pornografide olduğu gibi göstermeyi aşırı ucuna doğru taşıyarak felce uğratar. Žižek’in yorumuyla, [pornografide];

Bakış, görülen nesnenin tarafında olmak yerine, bizim, seyircilerin üzerine düşer, perdede gördüğümüz görüntünün bize baktığı hiçbir yüce-gizemli nokta içermemesi de bu yüzdendir. “Her şeyi gösteren” görüntüye salak salak bakan sadece bizizdir. (...) Gerçek özneler bizi cinsel açıdan uyarmaya çalışan perdedeki aktörlerdir; biz seyirciler ise felç olmuş bir nesne-bakışa indirgeniriz. (...) Gelgelelim paradoks şuradadır ki pornografi sınırı ihlal ederken her zaman *fazla ileri*

---

<sup>184</sup> Feral, ön.ver., s. 102-103.

*gider*, yani “normal”, pornografik olmayan bir sevişme sahnesinde gizli kalan şeyi *ıskalar*.<sup>185</sup> [Vurgular yazara aittir]

Žižek’in kullandığı anlamıyla pornografi, “kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak” demektir ve süreç içerisinde “aslında mekânı nesneleştirdiğini düşünen özne mekân tarafından nesneleştirilmektedir.”<sup>186</sup> Gerçekçi konvansiyon mekânsallığında teatral doğasını — belki de kendini bakışa gereğinden “fazla” açarak— bastırırken, eşzamanlı olarak, seyircinin bakışını da “boş” doluluğuyla tüketir ve mekânın teatral açıklığını kurutur. Sürecin temel paradoksu, dördüncü duvar konvansiyonunun bir röntgenciye çevirdiği seyircinin aslında *gerçekten* görmüyor olmasındadır. Natüralist sahnelemenin biçimindeki ideolojik göz, oyun metninin eleştirel içeriği ne olursa olsun, anlatının hilafına seyirciyi büyülemeye devam etmektedir. Söz konusu bakış, seyircinin bakma özgürlüğünü sınıadığı bir bakış değil, aksine, bakışın başka bir bakış tarafından ön belirlendiği, “ehlileştirildiği”, “denetlendiği” bir bakış rejimine aittir. Ön belirlenmiş olan bakış, kendisiyle göz göze gelecek olanı zaten görmüş, onun bakışını biçimlendirmiş, gözün içine kendi bakışını yerleştirmiştir bile: “Bakışın iktidarı seyircinin değil seyirlik nesnenin elindedir.” Çift taraflı körlüğün –dördüncü duvar konvansiyonunun— ortaya çıkardığı seyir deneyiminin ardında, burjuva ideolojisinin aşırı şeffaf ve esnek bir zar gibi genişleyen göz bebekleri, hem oyuncuyu hem de seyirciyi çoktan kuşatmıştır; seyrediyorum zannedenler düştükleri üst bakışın yüzeyinde seyredilmektedir. Özne konumunda olduğunu düşünen seyirci, ideolojik bilincin üst sahnesindeki tiyatrodaki, “bakışsız nesne” için ayrılan koltuklara

<sup>185</sup> Slavoj Žižek, **Yamuk Bakmak**. Çev.: Tuncay Birkan. (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), s. 150-151.

<sup>186</sup> Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), s. 28.

yerleşmiştir bile. Kendi bilincini ve bakışlar-arası mübadeleyi seyir deneyimine raptetmeyen gösterim, seyircisini Medusa'nın taşlaştıran nazarı içinden görmektedir.

Teatral mimesisi oluşturan materyallerden hiçbirinin içsel olarak mimetik olmadığını söyleyen Potolsky, tiyatrodaki mimetik potansiyelin ancak belirli bir gösterimde, sahnedeki katılımcılar ve seyir yerindeki seyircilerin, konvansiyonel inanç ve pratikleri eşzamanlı tanıdıkları anda ortaya çıktığına işaret eder. Buradan bakıldığında teatral mimesis, Egginton'un bağlamsallaştırmasına benzeş bir biçimde, "hem her yerdedir hem de hiçbir yerdedir." Mekânsallıkla ilişki hâlâ asli bir ilişkidir fakat öznenin bakışının bağlamına, onun tetikleyici gücüne yerleşmiştir. Dikkatin belli bir biçimi, insanları çevreleyen ve dönüştüren bir çeşit "zarf" olarak teatrallik, "kendi başına saptanabilecek bir nesne, mekân ya da aksiyonun bir biçimi" değildir. Potolsky, bu aşamada tiyatro ve teori kavramlarının Yunancadaki köklerinin 'bakmak' ya da 'manzara' anlamına geldiğine işaret eder. Her ikisi de, bilen özneyle bilinen nesne arasında varsayılan dışsal bir bakış açısının; bu ikisini birbirlerinden ayıran bir bakış konumunun imkânını varsayar.<sup>187</sup> Tanımın açtığı aralık, gerçekçi temsildeki gizlenmiş teatrallikle konvansiyonel tiyatronun bilinçli teatrallığı arasındaki farkı yapılandırmaktadır. "Yeniden-teatralleşme"nin hâkimiyetindeki sahne hayatla kurduğu ilişki metanomik bir maiyet taşıdığından –hayatı sahnenin materyal araçlarıyla dolaylı yoldan anıştırdığından—, seyircinin bakışını biçiminde taşır. Teatralleşme, ontolojisini sanat oluşun bilincine nakşederek hem sahnenin bakışında seyirciyi hem de seyircinin bakışında sahneyi içermektedir.

Süreç teatrallığı harekete geçiren mekânsallık üzerinden yorulduğunda, seyir ve oyun mekânlarının kurdukları bakışım ilişkisi nedeniyle karşılıklı olarak

---

<sup>187</sup> Potolsky, ön.ver., s. 75-76.

birbirlerini teatralleştirdikleri görülür. *Bakılan manzaranın* bağlamı, teatrallikteki karşılıklı tanımanın bağlamıdır ve tarihsel uygulamanın özgül bir biçimi olarak bu bağlam, mekânsal “dışsallık”ın ve “ayrılma”nın deneyimini bakışların ilişkiselliğinde sorunlu bir terminolojiye dönüştürür. Uzlaşımını mekânsal teatralliğin reddinde oluşturan 19. yüzyıl gerçekçiliği ise, bu reddi, kurmaca metnin sahnenin gerçek zaman ve mekânını örtecek biçimde işlevlendirilmesiyle fiiliyata geçirir. Temsilin tartışıldığı bölümde de görüldüğü gibi, dördüncü duvar, anlatının koordinatlarıyla seyirin koordinatlarını birbirlerinden radikal bir biçimde ayırmaktadır. Metnin mekânı, konvansiyonel olarak tiyatrunun mekânının ve zamanının dışında bir mekâna ait olduğundan, kendisini teatralleştirecek olan ötekinin bakış eriminin dışına düşer.

Oyuncularla seyirci arasında büyümlü bir sınır vardır (başka bir deyişle ramp çizgisi); bugüne dek bu sınır tiyatroyu birbirine yabancı iki sınıra bölmüştür: Dünyalardan biri sadece eylem halindedir, diğeri sadece algılar ve yaratıcı enerjilerin ortak kan dolaşımı sayesinde bu ayrılmış iki damarı birleştirebilecek kanallar yoktur.<sup>188</sup>

Tiyatronun yeniden-teatralleştirilmesi için gereken kurucu mekânsal düzenleme, kavramdaki “yenden” vurgusunun da işaret ettiği gibi, gerçekçi/natüralist anlayışın yerleşmeye başlamasıyla birlikte unutilan – *paylaşılan*— mekânsallık biçimlerinin yeniden hatırlanmasını ima eder. Meyerhold ve çağdaşları, teatral mekânsallığın erken izlerini antik Yunan’a özgü sahneleme tecrübelerinde bulurlar. Ritüel kökenlerin özneler-arası bir deneyimi gerektiriyor

---

<sup>188</sup> Meyerhold, ön.ver., s. 158.

oluşuyla sahne mekânıyla seyir mekânı arasındaki boşluğu homojenleştiren antik Yunan,\* Meyerhold için, deneyimi “dinamik” bir süreç olarak tesis etmekte; seyirci ve oyuncu arasındaki ayrımı gerçekçiliğin bilmediği bir konvansiyonel-mekan-oluş’un estetik bağlamına yerleştirmektedir. Antik biçim “sunak yerinin eski alçak basamağı”yla herkesin “üstünde kolaylıkla esrimeye girebildiği” öznel-arası bir teatral alan açar. Mekânsallığın seyircinin mevcudiyetini de içeren bu biçimi, tarafları mekânda ve mekânla birbirlerine açarak teatralleştirir: “Biz sadece seyretmek için değil, yaratmak, birlikte ‘hareket etmek’ için toplanmak istiyoruz.” Açılmanın gözden kaçırılmaması gereken kurucu jesti, kendi açıklığının bilincine yaptığı vurgudur: Kendini bakışa fazla açmış mekânsallık, teatralliyi “fazla”nın içerdiği bakışın bilincinde oluşturur. Terminolojisi her ne kadar Nietzsche’ye göndermede bulunsa da, Meyerhold, teatralliyin radikal yakınlıkta aşındığı; teatral mekânın mesafesizlikle silindiği bir “esrime” döngüsüne mesafelidir. Antik tiyatrodaki ritüel kökenlerin bir bütünle kaynaşarak silinişe yaptığı gönderme, yeniden-teatralleşmenin terminolojisinde tekilliklerin taşıdığı bilinçler aracılığıyla daha seküler bir zemine yerleşir. Fazla’daki teatral bilinç, öznenin kendine ve içinde bulunduğu duruma ilişkin farkındalığının mesafeyi içeren bilincidir.

Adları teatral uygulamalarla anılan Antonin Artaud, Bertold Brecht gibi isimlerin tiyatro anlayışları da, farklı biçim, yoğunluk ve hedeflerle de olsa, mekânın öznel-arası mübadele iktisadı için teatral bir dönüştürülmesini koşullar, yazılarında

---

\* “Bizim bildiğimiz anlamda seyircilerden oluşan bir izleyici kitlesi, Yunanlılara yabancıydı,” diyor Nietzsche, teatral mekânın mimarisini de sürece dahil ederek deneyimin paylaşılan doğasına vurgu yapar: “Onların tiyatrosunda, seyirci bölümünün ortak merkezli yaylar biçiminde yükselen teraslı yapısında, herkesin çevresindeki tüm kültür dünyasını tamamen görmeye ve bakmaya doyararak, kendinin de bir koro üyesi olduğunu sanması olanaklıydı.” Nietzsche, ön.ver., s. 60.

performans sanatının kuramsal zeminini de öngörmüş olan Artaud şöyle yazmaktadır:

Biz, sahne ve salonu ortadan kaldırıyoruz, onun yerine bölümlere ayrılamayan ve hiçbir geçiti olmayan, ayrıca, olayın tiyatrosu da olacak tek bir alan olsun istiyoruz. Seyirci ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı, seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. Bu sarış salonun yapılış biçimine bağlıdır.<sup>189</sup>

Brecht'in epik tiyatrosu da, Walter Benjamin'den alıntılanan pasajda da görülebileceği gibi, biçimini mekânın benzer bir yeniden düzenlenmesiyle tanımlamaktadır:

Oyuncularla izleyicileri diriler ve ölülmüşçesine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkartan, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum artık işlevini yitirmiştir. Sahne hâlâ yüksektedir ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez, bir kürsü haline gelmiştir artık.<sup>190</sup>

Sahnede kendini gizleyip rol kişinin ardında ikincilleştirmeyen oyuncu, doğrudan seyircisiyle konuşan bir oyuncudur; yaptığı işi seyircinin unutmamasına izin

---

<sup>189</sup> Artaud, **Tiyatro ve İkizi**. Çev.: Bahadır Gülmez. (İkinci baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 87.

<sup>190</sup> Walter Benjamin, **Brecht'i Anlamak**. Çev.: Haluk Barışcan, Güven Işısağ. (üçüncü baskı, İstanbul: Metis yayınları, 2007), s. 15.

vermez, gösterme eyleminin kendisini de ayrıca gösteri konusu yaparak –gösterdiğini göstererek-, rol figürüyle arasındaki mesafeyi genişletip bir rol kişinin nasıl davrandığını bildiğini gösterir, yoksa kendisini o kişiymiş gibi göstermeye çalışmaz. Brecht, oyuncunun ben'i ve rol kişinin ben'i arasındaki değişimleri bakışa açarak, seyirciyi kurmacanın materyal bilincinde ve kendi sabitlenemeyen bakışında yakalar. Oyuncunun kendilik ve başkalık arasında gidip gelen icrası sürekli bir dikkat gerektirir. Brechtien sahne, materyal katmana yapılan yatırımın tüm ağırlığını gösterim esnasında seyircisiyle arasında düşünsel ve duysal bir köprü kurmak için seferber etmektedir. Seyirci gösterimin dışında, dördüncü duvarın ardındaki bir yok mekânda değildir artık; sahne seyircisini tanır ve gösterim boyunca onunla içsel ve dışsal, zihinsel ve duysal bir diyalog kurar. Oyuncu ve seyirci arasındaki mesafe, oyuncuyu ve sahneleme sürecinin kendisini sahnede görünür kılıfta muhafaza edilerek aşılmıştır. Brechtien gösterim, kendi içine kapanmaz –mekânsallığı “içsel” bir mekânsallık değildir—; o, her şeyiyle seyir yerindeki bakışa doğru açılıp genişleyen, “dışsallığıyla” başkası/fark sorununa kendince bir çözüm üretmiş olan bir gösterimdir. Brecht, seyircisine bakan ve bakılanı bakışın bilincine davet eden bir tiyatrunun savunucusu ve uygulayıcısıdır:

Sahne, izleyicinin bakışını sahnedekilerin bakışına hapsederek, sonra da kimlik aynasını kırarak izleyicinin bakışının huzurunu kaçıır. Ansızın metin, onu ya da seni okumaya başlar. Hem karakterler hem de seyirci sürekli olarak görsel ya da sözel sürprizlerin şokunu yaşar ve bu yüzden Barthes şöyle yazar: “Brecht bize

göstergebilimden daha iyi bir şeyi, deprembilimi bırakır.”<sup>191</sup>

Brecht’in oyunlarını fragmanlaştırarak süreksizleştirmesi de bakışın yeniden örgütlenmesi için kullanılan araçlardan biridir. Temsili gerçekliğin kurgusal bütünlüğünü ‘gerçek’ kabul eden seyirci, dünya işlerinin temsilin biçimiyle uyumlu olduğu yanılsamasına kapılır, oysa: “Bütünlük bir yanılsama, ideolojik bir tuzaktır.”<sup>192</sup> Metnin gerçekçi temsili için düzenlenmiş olan sahne yüzeyi, bütünlüğün görsel tesisini yüklenmiş bir süreklilik yüzeyidir; bakışı kesip durduran, görülenin kurgusal bir inşa oluşuna göndermede bulunan tüm pürüzler dikkatle sahneden tıraşlanmıştır. Bakış bu süreğen yüzeyde hiçbir yabancılaştırıcı unsura çarpmadan, eylemler ve şeyler arasında kesintisiz bir biçimde ilerler. Oysa epik uygulamalarda kullanılan sahnenin görsel ve işitsel katmanına ait unsurlar, mekânı doğallaştıran süreklilik bilincini “jestler”le kesintiye uğratarak sorunsallaştırır: “Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratarsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir”<sup>193</sup> Epik tiyatro, Walter Benjamin’in bedensel jestlere yaptığı vurgunun da ötesinde, *bütünüyle* bir jestler tiyatrosudur:

Sadece oyuncunun bedensel devinimleri jest olarak nitelendirilmez, sahne gövdesine katılan bütün unsurların jestinden söz edilebilir. Onlar konuşma dilinin dışında, bir şey söyleyen tüm araçlardır, kostüm, ışık, müzik vb.<sup>194</sup> Jestler

<sup>191</sup> E. Wright, **Postmodern Brecht**. Çev: Ayşegül Bahcıvan. (Ankara: Dost Kitabevi, ), s. 71.

<sup>192</sup> Jed Perl. “The Art Scene: Vile Bodies”, **Salmagundi**. No. 101-102, (Winter-Spring 1994), s. 22.

<sup>193</sup> Benjamin, ön.ver., s. 17.

<sup>194</sup> Süreyya Karacabey, **Brecht’ten Sonra** (Ankara: De Ki, 2009), s. 42.

materyal katmandan ve bu katmanın işaret ettiği anlamsal göndermeden oluşurlar ve materyalin açıklığının, onun gönderme yaptığı anlam tarafından örtülmemesi gerekir.<sup>195</sup>

Beden de dâhil sahnesel araçların kesinti üzerinden bu biçimde vurgulanması, yeniden Sarrazac'ı hatırlayarak söylenecek olursa, seyirciyi sahnenin boş mekânsallığına geri götürür. Epik tiyatro, yanılısamayı kıran jestler aracılığıyla, sahnenin yanılısamacı doluluğunu kesintiye uğratmakta ve mekânsal sürekliliğin yüzeyinde gerçekleşen bu kesintilerle bakışı materyal oluşla göz göze getirip mekânı teatralleştirmektedir. Brecht'in seyirciyle oynadığı mevcudiyet-nâmevcudiyet oyunu, seyrin mekân ve zamanıyla kurmacanın zaman ve mekânı arasındaki geçişliliklerden, kesintilerden ve gerilimlerden oluşmaktadır. Boşluk ve bakış, bakış ve materyallik, materyallik ve mekânsallık, mekânsallık ve teatrallik arasındaki bu özel ilişkisellik, Egginton'un "fazla"sının da ima ettiği gibi, otomatikleşmiş algının ötesinde gerçekleşir ve süreç tanımını, içinden Brecht'yan "yabancılaştırma efekti"nin\* de ortaya çıktığı Rus Biçimcilerinin "yabancılaştırma" kavramında bulur. Gündeliğin içinde algının tembelleşmesini, şeylerin düzeninin aşına bir nitelik kazanarak algıdan kaçmasını engelleme süreci olarak "yabancılaştırma", dünyaya yeniden fakat yabancı gözlerle, sanki ilk kez görüyormuş gibi bakmayı içermektedir ve sanat yapıtındaki "ayırıcı bir üslup ilkesinde ya da alışılmadık anlatı teknikleri"nde karşımıza çıkar.<sup>196</sup> Brecht'in kendine özgü bağlamında pratik olarak yanılısamadaki sürekliliğin kırıldığı materyal anlara işaret eden kavram, genel olarak teatrallikte alışılmış olanın dışındaki tüm bilinçli unsurları kapsamaktadır. Bir oyuncu sahneye devasa boyutlarda bir

---

<sup>195</sup> Aynı, s. 43.

\* Kavramın Brecht'te kazandığı zengin bağlamların detaylı incelemesi için Karacabey'in araştırmasının 65 ve 75. sayfalar arasındaki "Yabancılaştırma" bölümüne bakınız.

<sup>196</sup> Aynı, s. 65.

şapkayla girdiğinde, sıradan bir orta sınıf salonunun tam ortasına oyun boyunca hiç kimsenin görmediği bir silah bırakıldığında, roller maskelerin ardında oynandığında, sahne tekil bir unsurun aşırı çoğaltılmasıyla tekrara boğulduğunda, ya da Meyerhold'da olduğu gibi “stilize etme yöntemi” aracılığıyla tüm gösterim bilinçli konvansiyonla “sanatsallaştırıldığında” yabancılaştırma hep iş başındadır. Tüm bu aşırılık ve vurgulamalar sahnenin boşluğunu alıkoyan, aşırılıklarındaki bakışsallıkla mekânı teatralleştiren bir etki yaratırlar. Seyirci sahnenin gerçekçiliğinden; kurmaca mekânından kaçan her türlü materyalliğin anıştırmasına karşı görsel olarak duyarlıdır. “Kör algı” olarak kurmaca mekânın süreklileştirilmiş aşinalığı, küçük fakat gündelik hayat tarafından içermeyen alışılmadık bir detayın sürece dâhil olmasıyla bile “içsel” mekândan “dışsal” mekâna dönüşür. Artık temsil olarak nâmevcudiyetle\* materyal olarak mevcudiyetin kısa-devre oyunu başlamıştır.

Anlaşılacağı üzere teatral mevcudiyet, estetik mekânın kendini dış gerçekliğin yeniden üretiminde kayıtlı yanılısamadan kurtarmış mevcudiyetidir. Sahnede gördüğümüz, fenomenolojinin tarif ettiği biçimiyle saf materyalliklere, şeylerin fiziksel olarak dünyada bulunuş biçimlerine göndermede bulunmazlar. Nesnelere ve bedenlere, teatralliğin kipinde, bakışın bilincini kendilerinde taşıyan yapaylıklar, plastiklikler, estetik dışavurumlar olarak mevcuttur. Şayet fenomenolojinin temel jesti tüm verili bilgi biçimlerini askıya alıp dünyanın asli bilgisi için algıya dönmekse, teatrallik de benzer biçimde, sahneye dışsal tüm bileşenleri bünyesinden ayırıp tiyatronun asli biçimini araştırmak için tiyatronun kendisine döner. Tiyatro

---

\* Carlo Ginzburg'un konvansiyonunun dışından okuduğu temsil de ontolojik bir kısa-devre taşımaktadır: “‘Temsil’ bir yandan temsil edilen gerçekliğin yerine geçerek yokluğu hatırlatır; diğer yandan o gerçekliği görünür kılarak mevcudiyeti ima eder. Üstelik bu karşıtlık kolayca tersine de çevrilebilir: ilk durumda temsil edilen vekâleten de olsa mevcuttur; diğerinde ise kendisiyle çelişerek, temsil etmeyi amaçladığı gerçekliğin yokluğunu hatırlatır.” Carlo Ginzburg, **Tahta Gözler**. Çev.: Aysun Şişik. (İstanbul: Metis yayınları, 2009), s. 76.

artık kendi fenomenolojisi içerisinde konuşmaktadır. Teatralleşmiş sahnedeki varlıkların temel özelliği, doğrudan sahnenin dışındaki dünyaya göndermede bulunan bir mevcudiyet taşınamaları, teatral mekân için üretilmiş yapay kendilikler olmalarıdır. Yapaylık, hayata benzemeyişini yabancılaştırma stratejileriyle kendi biçiminde sürekli olarak anımsatışıyla, öz-gönderimsel ve öz-bilinçli bir yapaylıktır. Kendini dış gerçeklikte var olan asli bir gösterilenle ilişki içerisinde tanımlamaz. Ürettiği mevcudiyeti de buradan tanımlamak gerekir; bu estetik bir mevcudiyettir. Fakat dış gerçeklikle olan ilişkisi gevşemekle birlikte kopmamıştır; klasik temsilde belirleyici olan benzerlikken, teatral temsil tüm tanımları “anıştırmalar” ve “çağrışımlar” üzerinden bir kez daha yapılandırır. Tiyatro, teatrallığın ontolojisine girdiğinde, en çok kendine benzemekte, fakat bu benzeyiş hayata ait biçimleri estetiğin müdahalesiyle dönüştürüp yabancılaştırarak tesis etmektedir. Bu noktada yabancılaştırma farkı sürece dâhil edip mevcudiyetin metafizik imalarını aşındırdığı gibi, estetik mevcudiyeti de boşluğa kayıtlı ontolojisi gereği kısmileştirir. Teatrallığın sahnesinde hiçbir şey kendiyle özdeş değildir. Ne hayat ne de sahne bir diğerrinin yerine geçerek kendi konumunu mutlaklaştırmaz. “Fark”ın teatrallikteki işleyişi, özdeşliği çağrışımlara, sürekliliği kesintilere dönüştürerek hareket eder. Kurucu olan mevcudiyet değil “fark”tır.

### **III. ii. Teatrallik Karşıtlığı**

Jonas Barish<sup>197</sup> tarafından “teatrallik-karşıtı önyargı” olarak adlandırılmış ve neredeyse düşünce ve tiyatro tarihinin tümünde kendine destekçiler bulmuş olan eğilim, Beliz Güçbilmez’in Barish’ten özetlediği biçimiyle, birbirlerine göndermede bulunan üç —etik— esas üzerinden tanımlanmaktadır: “[K]amuya açık biçimde

---

<sup>197</sup> Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981)

kişinin kendini göstermesi ahlaksızlıktır, tiyatro sanatı izleyicinin duygularını uyararak onları benzeri bir ahlaksızlığa kışkırtır ve son olarak da oyuncular mademki rol yapmaktadır öyleyse aldatma sanatında da ustadırlar.<sup>198</sup> Başlangıcını Platon'un teatral gösteriyi seyirciyi de ayartan “şiddet ve akıldışı duygular”la eşleştirişinde, Aristoteles'in mimesisi Platon'dan kurtarmak için tragedyanın gösteri değil de öykü olarak önemine yaptığı vurguda görebileceğimiz teatrallik karşıtı ön yargı, dayanağını tiyatronun bakışla kurduğu ilişkiden alır. Teatrallik karşıtlığının temellendirildiği üç gerekçe de, farklı biçimlerde bakışa göndermede bulunmaktadır: Kamusalın içinde aşırı görünme olarak teatrallik, rol yaparak seyircinin bakışını aldatma anlamında teatrallik ve bu bakışa aldanışın dışa vuruluşunda aşırı duygu olarak teatrallik. Huzursuzluğun tiyatroyu doğrudan içeren rol ve duygu kısmı, toplumsal ortamdaki aşırı görünme biçiminin modelini de hazırladığından, dikkatin esas hedefi tiyatronun aldatici bir bakış rejimi kurarak yanlısına üretme gücündedir. Asılla sahte, sahiciyle yapmacık, dışsallıkla içsellik, mevcudiyetle namevcudiyet arasındaki değer hiyerarşisinden üreyen teatrallik-karşıtı önyargı, özünde temsil karşıtı bir olgu olarak ortaya çıkmakta; daha da ötesi, teatral temsilin temsil ettiğini yozlaştırdığı bir süreç içinde tarif edilmektedir. J. J. Rousseau okumasında Derrida, düşünürün temsil düşmanlığının kendini en açık biçimde, bakış da içererek, yazı düşmanlığında gösterdiğine dikkati çeker. Konuşmadan kopan yazı, sayfa üzerindeki ‘ses’sizliğiyle bakış için vardır. Konuşmayı doğrudan koşullamayan doğasıyla varlığın canlı mevcudiyetine zarar verir. Konuşmanın ilavesi olduğu halde artık ona ihtiyacı yoktur. “‘Ses’siz ve ölümcül bakış”la kurduğu ilişki, onu yaşayan insanın mevcudiyetine bağlı bir fenomen olmaktan çıkarıp temsil olarak sayfaya

---

<sup>198</sup> Beliz Güçbilmez, “Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, No: 21, (Ankara: 2006), s. 28.

hapsetmekte; bu sayede de varlığın otantik oluş imkânını ‘ses’i aradan kaldırıp yazının cansızlığında öldürmektedir. Özellikle “cebir”, “‘ses’çil” oluşu belli bir dereceye kadar koruyan “normal” yazıyı da aşır insan konuşmasını radikal bir biçimde aradan kaldırışıyla, temsilin kristalleşip “ikame mevcudiyet” ürettiği, ikamenin asıl mevcudiyeti aştığı bir pratiğe işaret eder:

Onda [cebirde] yazı, görülen imleyen, her zaman çoktan ‘ses’ten ayrılmaya ve ‘ses’in yerini almaya başlamıştır. Bilimin ‘ses’çil olmayan evrensel yazısı bu anlamda bir teoremdir de. Hesaplamak için bakmak yeter. Leibniz’in dediği gibi, (...) “‘Ses’e başvurmak gerekli değildir.”<sup>199</sup>

Tiyatro ise, sahnede konuşan –demek ki yazıyı sözceleyerek ona ‘ses’ veren— bir oyuncu olduğu halde, mekân temsille kodlandığından bu “çürümenin ta kendisidir”. Temsil olarak “yeniden-sunum” [re-presentation], “temsilin yapısında, sahnenin uzamında” içerilmektedir, Derrida’nın da yazdığı gibi: “Rousseau’nun son kertede asıl eleştirdiği, yanlış anlamayalım, gösterinin içeriği, onunla temsil edilen anlam değildir (...); temsil olayının kendisidir.”<sup>200</sup> ‘Ses’çil mevcudiyeti işitsel mevcudiyet alanından “ölümcül bakış” alanına taşıyan yazı olarak temsil, sahneyi de asıl mevcudiyetlerin alanından temsil olarak namevcudiyetlerin alanına doğru kaydırır. Seyircinin sahnede gördüğü, “dışsal ve yapay imleyenler”e teslim olmuş, kendi hakikatinden uzaklaşarak yozlaşmış bir var’oluştur. Yazı nasıl ‘ses’in tesis ettiği öz-mevcudiyeti ölü bakışa çeviriyorsa, sahne de üzerindeki mevcudiyetleri boş göstergelere dönüştürür. İkisi de yüzey oluşlarıyla mevcudiyetlerini bakış üzerinden

<sup>199</sup> Jacques Derrida, **Gramatoloji**. Çev.: İsmet Birkan (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2010), s. 461.

<sup>200</sup> Aynı, s. 462.

tesis etmekte; içselliğin öz-mevcudiyetini –“dolunluğunu”–, dışsallığın boş mevcudiyetine çevirmektedirler. Tüm negatif çağrışımlarıyla temsille kirlenmiş bir mekân olarak tiyatro, Rousseau’nun akıl yürütmesinde, çağının insan deneyimini kirlüten temsilin saf taşıyıcısı olarak görülür. Tiyatroda hiçbir şey gerçekten kendisi değildir, her şey başka bir şeye işaret eder ve varlık tiyatronun ontolojisine girdiğinde tüm kıymetini ötekinin bakışıyla girdiği ilişki üzerinden tanımlamaktadır. Sürecin merkezinde, sahnede insan içselliğinin aldatıcı temsiline soyunan oyuncu vardır. Teatrallik karşıtlığı, esas itibarıyla, duyguların bakış için “dışsallaştırılarak” yozlaştırıldığı merkez olarak oyuncuya göndermede bulunuşuyla oyunculuk-karşıtlığıdır da. Düşünce tarihinin belki de en ateşli oyuncu düşmanlarından olan Rousseau, oyuncunun insan varlığını yozlaştırma sürecini şu biçimde özetler:

[S]ahnedeki bir aktör, kendininkinden başka duyguları serimleyerek, sadece kendine söylenenleri söyleyerek, *sık sık hayali varlıkları temsil ederek*, âdeta kendini yok eder, kahramanı ile kendini iptal eder; ve insanın bu unutuluşunda, ondan bir şey kalırsa, o da seyircilerin oyuncuğu olmak içindir.<sup>201</sup> [vurgular Derrida’ya aittir]

Rousseau’nun akıl yürütmesini biçimlendiren temel rahatsızlık, anlaşılacağı üzere, oyuncunun insan varlığındaki mahrem kendilik değerini yozlaştırıyor; demek ki, dolaylanmamış öz-mevcudiyeti orada olmayan bir başkasını temsil ederek aşındırıp varlığın değerini kendi içselliğinde onaylayan anlayıştan, dışsallık ve dışsallığın ima ettiği bakış aracılığıyla uzaklaşıyor olmasıdır. Oyuncu, Rousseau için, yaşayıp yaşamadığı bile belli olmayan bir “sözcü”, salt bakış için kurulmuş boş

<sup>201</sup> J. J. Rousseau’dan alıntılan Jacques Derrida, aynı, s. 463.

bir kabuktur. Dışsal olarak gösterdiği şey içsel mahremiyet alanına ait değildir. Varlık onda kendi doluluk ve mevcudiyetinden uzaklaşıp bir boşluğa dönüşür: “Alfabetik imleyen gibi, harf gibi, aktörün kendisinin de hiçbir özel dille esinlenme ve hizmet ilişkisi yoktur.” Sahnede olduğu kişiden bir başkasına dönüşen oyuncu, “hiçbir şey imlemez”; o, aslında olmadığı şey olarak olduğu şeyin bir inkârıdır ve kendini “temsilci formu”nda gösterir. Diderot, oyuncunun tiyatro sahnesindeki bakış için düzenlenmiş boşluğunu sahnenin dışına taşıyarak genişletir, oyuncu aslında sahnenin dışında da biri değildir; özü olmayan bir varlık, namevcut bir mevcudiyettir:

Derler ki, komedyenlerin hiçbir karakteri yoktur, çünkü her türlü karakteri oynaya oynaya, doğanın kendine vermiş olduğu karakteri kaybeder ve tıpkı hekimin, cerrahın ya da kasabın zamanla katı yürekli olmaları gibi, sahteleşirler. Sanırım, burada neden sonuç olarak alınmaktadır; bence, asıl, hiçbir karakteri olmadığı içindir ki, komedyenler bütün karakterleri oynayabilmektedirler.<sup>202</sup> Ve belki de hiçbir şey olmadığı için her şeyin en alası olabiliyor, yani alacağı yabancı formlar hiçbir zaman onun kendi öz formuna ters düşmediği için.<sup>203</sup>

Anlaşılacağı üzere, teatrallik-karşıtlığının korumaya çalıştığı, oyunculara olmadığı fakat sıradan insanlarda olduğu düşünülen ve içsellik üzerinden tarif edilen öz-mevcudiyete ait otantik doluluktur. Herkese dönüşebildiği için bir özlerinin olmadığı varsayılan, ya da varlıklarında böyle bir imayı taşıyan oyuncuların aksine,

---

<sup>202</sup> Aynı, s. 51.

<sup>203</sup> Diderot, ön.ver., s. 42.

‘sıradan’ insanlar, bir başkasının sözünü taklit etmedikleri, konuştuklarında kendileri olarak konuştukları, tam da gerçek zaman ve mekânda görüldükleri kişiler oldukları için, insana ait bu öz-mevcudiyete zarar vermezler. Rousseau’nun oyuncuların toplumsal alanın “aktörler”ine geçişi, meseleyi teatral temsilden toplumsal temsile kaydırır. “Paris sosyetesini”, “sosyetenin komedisini temsil eden bir komedi” izlemek için tiyatro salonunu doldurduğunda, “kendine yabancılaşıp yine orada kendini bulur”: “Seyirlik gösteriler sadece onlar için yapılır. Orada kendilerini hem tiyatronun ortasında temsil edilenler olarak, hem de yanlarda temsil-edilenler olarak gösterirler; sahnede rol-şahıslar, salonda aktörler olurlar.”<sup>204</sup> Temsil edilenle temsil edenin birbirlerine karıştığı bu “yabancılaşmış” bakış deneyimi, “sosyal paktın negatif yüzü”nü oluşturmaktadır ve “otantik” toplumsal sözleşmenin kötüye kullanımına işaret eder. Gilles Deleuze’un Proust’a referansla burjuva göstergeleri okuması, Rousseau’nun sosyeteye özgü kötüye kullanım olarak tarif ettiği sürecin biçimini özetlemektedir:

Madam de Guarentes çoğu zaman katı kalplidir, düşüncesi çoğu zaman zayıftır, ama her zaman hoş göstergeleri vardır. Dostları için hareket etmez, onlarla birlikte düşünmez, onlara göstergeler üretir. Sosyete göstergesi bir şeye gönderme yapmaz, o şeyin “yerini tutar”, o şeyin anlamının eşdeğerinde olduğunu iddia eder. Düşüncede olduğu gibi eylemde de önce

---

<sup>204</sup> Rousseau’dan alıntılan Derrida, ön.ver., s. 463.

davranır, eylem gibi düşünceyi de geçersiz kılar, kendini yeterli ilan eder.<sup>205</sup>

Henüz bozulmamış bir öz, ya da varlığa ait otantik bir mekânsallık arayışı Rousseau için bakışın üzerine düşmediği bakışsız bir mekânın arayışıdır. Varlık, bu mekânda toplumsal paktın kötüye kullanımı olarak boş göstergelerle ya da bu durumda temsil durumuyla ilişki içinde değildir. Çünkü boş göstergelyi kötüye kullanılan toplumsal konvansiyon aracılığıyla bakışa açabileceği sahneden yoksundur. Birisi ona bakmadığı ya da o birine bakmadığı için rol yapmasına, olmadığı biriymiş gibi davranmasına gerek kalmaz. Neyse odur, neredeyse oradadır, bütünüyle mutlak bir şimdide kendine verili olarak mevcuttur. Var olmaya devam etmek için kendisini başkasının bakışına açıp temsil etmek zorunda değildir. Oysa Michel Fried'in tanımlamasıyla "bir seyircisi olan"; demek ki "biri için var olan tiyatro," seyircisi olmaksızın "tamamlanmayan"<sup>206</sup> koşullanmış ya da eksik bir ontolojiye işaret ettiğinden, otantik paktın bozuluşunu gerçekleştirir. Tiyatro seyirci için vardır ve kişi bu bakışla göz göze geldiğinde kökenle olan dolaysız ilişki anlamında öz-mevcudiyetten uzaklaşıp başkası için var olmaya başlar. Tiyatro olarak toplumsal sahne, bakış için yazmanın boş sayfası gibi işlev görür. Orada öz-mevcudiyeti garanti altına alacak kökensel bir doluluk anı yoktur. Her şey bir boşluğun üzerine yazılır ve boşluk, ancak, diğeryle girilecek bakış ilişkisi üzerinden, o da temsildeki, roldeki, ya da tekrardaki yanılısama aracılığıyla doldurulabilir: "Bu, kendine yakınlık olarak, mevcudiyet metafiziğinin, bir tür mutlak şimdi'ye, var'ın

---

<sup>205</sup> Gilles Deleuze, **Proust ve Göstergeler**. Çev.: Ayşe Meral (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004), s. 14.

<sup>206</sup> Michael Fried, **Art and Objecthood: Essays and Reviews** (The University of Chicago Press, 1998), s. 165.

hayatına, canlı mevcudiyete ayrıcalık tanımak suretiyle, silmek istediği şeydir.”<sup>207</sup>  
Rousseau'nun “*tiyatroluk* bir toplum” yarattığını ima ettiği tiyatrodan, ya da tiyatroyu yaratan bir toplumun ontolojisinden kopuşu, “seyredilecek hiçbir şeyin olmadığı, tiyatrosuz bir sahne” fikrini doğurur:

İyi ama, seyredilecek hiçbir şey vermeyen bir sahne nedir? Seyircinin, seyre kendini sunarak, ne gören ne de gözetleyen olacağı; aktörle seyirci, temsil-edilenle temsil-eden, bakılan nesneyle bakılan özne arasındaki ayrımın kendinde silineceği yerdir. Bu ayrımla birlikte, bir dizi karşıtlıkta zincirleme olarak çözülecektir. Mevcudiyet dolun olacaktır, fakat görülmekten dolayı, empirik bir birey ya da *önde* veya *tam karşıda* duran bir *eidōs* gibi kendini sezgiye sunmaktan dolayı “*mevcut*” değil; bir kendine-var-lığın içtenliği olarak, kendine-yakınlığın, özgülüğün, bilinci ya da duygusu olarak “*mevcut*”.<sup>208</sup> [vurgular Derrida'ya aittir]

Anlaşılabacağı üzere Rousseau'nun, öz-mevcudiyete yaptığı radikal vurgu yüzünden, tiyatro adı altında bildiğimiz uygulamaların herhangi bir biçimiyle uzlaşması imkânsızdır. Ne 19. yüzyıl gerçekçiliği, ne de “yeniden-teatralleşme”nin savunucuları Rousseau'nun önyargısını aşabilecek bir “dolun” mevcudiyet üretmez. Artaud ve Grotowski gibi isimlerde Rousseaucu eğilimlere açıkça rastlasak da, bu iki isim de kuşku götürmez bir biçimde tiyatro durumuna bağlıdırlar. Sadece Artaud ve Grotowski'nin kendi projelerinde maske kullanımına yaptıkları vurguyu ve

---

<sup>207</sup> Derrida, ön.ver., s. 469.

<sup>208</sup> Aynı, s. 464.

Rousseau'nun maskelerden hoşnutsuzluğunu anımsamak bile yeterlidir. Rousseau, tiyatronun karşıtı olarak, tüm katılımcıların eşzamanlı ürettikleri, ne bakanın ne de bakılanın olduğu, sürece dışsal bir bakışın silindiği halk şenliklerine sahip çıkar. Fakat Derrida'nın da işaret ettiği gibi bu şenlikler “özellikle maskesiz”<sup>209</sup> etkinliklerdir. Varlığı kendi olmayana eşitleyen, şimdi'de yaşayan gerçeği donmuş bir yüzey ardında kaybeden maske, Rousseau'nun projesindeki tüm otantik olma biçimlerine dışsaldır. Maske, esasında, bütünüyle *dışsaldır*. Oysa Artaud, “devasa” maskeleri nesnelere ve aksesuarların dışında, kendi başına estetik bir unsur olarak vurgular. Grotowski'nin oyuncularını, *kendi* yüzlerini “organik” maskelere dönüştürmeyi; yüzü bir maskeye çevirmeyi öğrenirler. Hem Brecht hem de Meyerhold, farklı amaçlarla da olsa maskeyi üretim süreçlerinde kullanmışlardır. Bu noktada ilk iki ismin maske aracılığıyla bir öze yöneldiklerini, tekilliği arketipik bir kaynak, bir çeşit metafizik mevcudiyet için şimdi'de kurban ettiklerini söylemek de yeterli değildir. Rousseau arketipler, ya da belirsiz bir geçmişten gelen mitsel mevcudiyetlerle ilgilenmez. Onun mevcudiyet metafiziği, şimdinin mutlak doldurulmasındadır. Rousseaucu mevcudiyet mutlak şimdi'dir, başka bir yerden gelmez, olduğu yerden başka bir yere doğru hareket etmez, başka hiçbir şeye göndermede bulunmaz. Köken, şimdi'ye kök salmak anlamında; şimdi ve burada, hiçbir aşkın ya da nesnel göstergeye başvurmaksızın verili olan anlamında kökendir, yoksa büyülenmiş deneyimin tarih üstü mitolojik sezgileri anlamında değil. Mevcudiyet olarak varlık kökensel şimdi'den başka bir zamansallık tanımaz, sonsuz bir biçimde kendi şimdi'sine doğru akarak onu doldurur— ya da onun tarafından doldurulur.

---

<sup>209</sup> Aynı, s. 465.

Şenlik sahnesi, aynı zamanda, “dışarıda”, “açık havada” olduğu halde bir dışarı üretmeyen; demek ki seyreden ve seyredilen kategorilerini iptal eden bir sahnedir. Herkes, teatral anlamda sahne olmayan bu sahnenin *içindedir*. Kimsenin bakışına açılmayan şenliğin mekânsallığı, şimdinin mutlak kökenselliğinde tüm aktörleri temsil durumundan mevcudiyet durumuna taşır. “Kendisiyle tamamen içsel bir ilişki içinde varlığını” sürdüren şenlik, katılımcılarını da bu içselliğin/şimdinin içinde tanımladığından, dışsallığın boş biçimlerini bakışa vermez. Ernst Bloch’un “yaşanan şimdinin körlüğü” dediği bakışsızlıkla benzer bir deneyimdir bu:

Yaşanmış ânın kendisi, içeriğiyle beraber, esasen görünmez kalır. Ona yönelik dikkat enerjikleştiği oranda, bu görünmezlik kesinleşir: Bu kök itibariyle, yaşanan Kendinelik’te, noktasal dolaysızlıkta tüm dünya henüz karanlıktır.<sup>210</sup>

Şayet şenlik alanında bir seyir düzeni varsa, bu düzende seyirciler seyredilmektedir. “Aktörleri kendilerine geri verin,” diyen Rousseau, kendine dönmüş aktör olarak şenliğin katılımcılarından mevcudiyetin saf formunu kazanır. Kendisi kökensel şimdiye ait olanın, başka bir şey olmak için mekânı kalmamıştır çünkü. Göstergenin, temsilin, mış gibi yapmanın ontolojisi kökensel mevcudiyetin ontolojisinde çözülür. Şenliğin kökensel şimdisi, göstergenin boşluğunun ve temsilin “namevcudiyetlerin ve mevcudiyetlerin” oyununda üreyen “değiş-tokuş”unun inkârıdır. Şenlik bir mübadele düzeni değildir; kimsenin kimseye bir şey verip almadığı bu iktisatsız mekân, mevcudiyetin mutlak şimdisinden “dolun” bir yoksunluk üretir. Şenlik, kesintisiz harcamanın imkânsız iktisadına aittir ve Peggy

---

<sup>210</sup> Ernst Bloch’tan alıntılan Eduardo Cadava, **Işık Sözcükleri: Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler**. Çev.: Aziz Ufuk Kılıç. (İstanbul: Metis Yayınları, 2005), s. 117.

Phelan'dan yapılan alıntıda da görüleceği gibi, performans sanatına içkin iktisadın terminolojisini de incelemektedir:

Performans, gerçeği yaşayan bedenlerin mevcudiyeti aracılığıyla içerir. Performans sanatı seyirciliğinde bir tüketim unsuru vardır: geriye hiçbir şey kalmaz, seyreden her şeyi görmeye çalışarak iç etmesi gerekir. Hiçbir kopya olmaksızın, canlı performanslar görünürlüğü —manyakça doldurulmuş bir şimdinin— içine dalarlar— ve hafızanın içinde, görünmezliğin alanında ve kuralların ve kontrolün işlemediği bilinçaltında gözden kaybolurlar. Performans, dengelenmiş finans dolaşımına direnir. Hiçbir şey biriktirmez, sadece harcar.<sup>211</sup>

Tüm şenliksel süreç tiyatronun kavramlarıyla bir kez daha düşünüldüğünde, Rousseau'nun düşüncesindeki gizil jest, teatral temsili mümkün kılan konvansiyonu aradan kaldırmaktadır. Şenliğin aktörleri, var olma biçimleri ötekiyle şimdide mutlak kaynaşmayı içerir: “Her kişi ötekilerde kendini görsün ve sevsin.”. Kısacası varlığın kendini diğerinin onayına açtığı bir aralıkta var olmazlar. Şenliğin aktörleri dolaysız bir biçimde kendileridir ve dolaysızlık, ne 19. yüzyıl gerçekçiliğinde olduğu gibi yanılısama üzerinde inşa edilmiş bir konvansiyona, ne de 20. yüzyılın bilinçli konvansiyonuna göndermede bulunur. Gösterge üretmeyen şenlik —çünkü “İmleyen, şenliğin ölümüdür.”—, mekânı aracısız deneyim olarak inşa eder. Gösterecek hiçbir şeyi olmayanın gösteriyi yapılandırarak bir konvansiyona da gereksinimi yoktur. Şenlik, kökenselliği içinde konvansiyon üstüdür. Fakat teatral durumun bakışla kurduğu ilişkinin radikalliği, her koşulda, seyirci ve seyredilen arasındaki ilişkiyi

---

<sup>211</sup> Peggy Phelan, **Unmarked: The Politics of Performance** (London: Routledge, 1993), s. 148.

bakışsal bir anlaşma üzerinden yapılandırmaktadır. Daha önce Potolsky'nin teatral temsili oluşturan nesnelere hiçbirinin içsel olarak temsil edici olmadıklarına ilişkin düşüncesine değinmiştik. Sahne, ancak taraflar arasındaki ilişkiselliğin —gizli ya da açık— ürettiği konvansiyonların düzeninde temsili bir varlık gösterir. Teatrallik, Rousseaucu anlamıyla doğal durumu, insandaki doğal öz nosyonunu tanımaz. Aksine, şayet şenliğe karşı ontolojik bir jest varsa, Rousseau'nun da işaret ettiği gibi, bu jest tam da tiyatroyun kendisidir. Teatrallığın neşet ettiği boşluk, Rousseau'da mutlak şimdi olarak tarif edilen mevcudiyetle aynı değildir. Konvansiyonsuz şenlik, insanın doğal özü olarak şimdi'nin doluluğunda; boşluğun açık inkârında gerçekleşir. Oysa Potolsky'nin de işaret ettiği gibi, teatral mimesis, dünyanın zeminini bir boşluk olarak tanımlamamızı sağlayacak negatif bir ontolojinin imkânını açar:

[T]eatral temsilin bilinen anlamıyla tiyatroyla, ya da tipik olarak teatral davranış ya da durumlarla sınırlandırılması için hiçbir neden yoktur. Doğru algısal dinamikler verili olduğunda, Feral'in de savunduğu gibi, teatral mimesis herhangi bir yer ve zamanda 'gerçekleşebilir'. Esasında kavram Batının hayat için kullanılan en eski ve etkili metaforuna vurgu yapar: *theatrum mundi* ya da hayat tiyatrosu. Bu metafor hayatı bir sahne, kişileri oyuncular ve tanrıyı her şeyi gören seyirci olarak hayal etmektedir. Aslında metafor dünyayı teatralleştirerek tüm hayatı temsil edici bir gösteriye dönüştürür.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Potolsky, ön.ver., s.76.

“Hayatın kökensel teatrallığı”ne dair erken tartışmaların başlangıcına işaret için sıklıkla göndermede bulunulan Rus yönetmen Nicolas Evreinoff, teatrallığı, sadece insanlarda değil hayvanlarda da rastlanan, “içgüdüsel bir irade” olarak tanımlamıştır. Bir kedinin fareyle oyuncak gibi oynayıp, ya da bir bitkinin ya da böceğin yine içgüdüsel sebeplerden çevresini taklit etmesinde görünür olan kökensel teatrallık, Evreinoff için ima ettikleri rol ve bir maskenin ardında görünmez olup muhatabını yanıltma gibi işlevleriyle tiyatro durumuyla derinden ilişkilidir. Kedi farenin elinden kurtulup kaçtığı ana kadar duruma “kayıtsız” görünür, ya da bitki “hareketsiz, tedbirli bir pantomim”le kendisini gizlerken hep “yüksek bir biçimde sanatsal” bir gizlenişin, bu durumda yanılsamanın icracısı olarak addedilirler. Evreinoff, bu noktada, kendi küçük dünyaları içinde yaşayan bu varlıkların da, “saf bir biçimde teatral” olan bir ilkenin, yani tıpkı bir aktör gibi “aslında olduğun kişiden başka biriymiş gibi” yapıyor olmanın etkisi altında olduklarını söyler. Evreinoff, Aristoteles’in taklidin doğal oluşuna dair iddiasını\* sınırlarına kadar zorlayarak, teatrallığı “dönüşüme ve değişime doğru biyolojik bir dürtü” olarak kavramıştır: “Bütün hayat hiç bitmeyen bir gösteridir.” Fakat teatrallık doğal bir içgüdü olsa da, yarattığı etki tümüyle konvansiyonel bir etkidir ve teatrallikle doğallık bir “sürekliliğin” parçalarıdır.<sup>213</sup>

Evreinoff için en meydan okuyucu rol de doğallığın kendisinde görünür olur, çünkü doğallık içerisinde icra edilen roller, taraflardan her ikisinin de sürecin içine “sorgulamadan dahil olmaları”ni talep eder. Oyuncu bu süreç içerisinde, “dürüst bir biçimde, aşına konvansiyonları icra eder ve seyirci de icra edilenin bir konvansiyon

---

\* “Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel neden’e borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi *taklit içtepi*’si olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar, bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler.” ön.ver., Aristoteles, s.16

<sup>213</sup> Potolsky, ön.ver., s. 87-88.

olmadığı konvansiyonuna sahip çıkararak” icranın selametini sağlar. Teatrallığı bastırmak ve doğal bir biçimde rol yapmak, bu noktada kişiyi kötü bir aktör yapmaktadır ve hem tiyatro hem de toplum için geçerli bir doğru olarak kabul edilir. Evreinoff, kamusal söylemi görünmeyen bir rejisörün yönlendirdiğini iddia eder. Her kültür ve çağ kendi teatral karakterine sahiptir— toplumsal davranışları belirleyen dekor, kostüm ve senaryolar anlamında. Bu konvansiyonların açık bir biçimde reddi kişiyi doğaya yaklaştırmaz, aksine belirli teatral konvansiyonların başka konvansiyonlarla değiştirilmesini sağlar.<sup>214</sup>

Görüldüğü gibi Evreinoff için Rousseaucu bir tam mevcudiyetin; şimdi’de kendine tümüyle verili oluşun, ya da taklit ve temsilden kaçabilecek “dolun” bir ontolojik mekânsallığın terminolojisi hayli sorunludur. Hiç bitmeyen bir gösteri olarak hayat, varlığın kökensele bir kendiliğin taşıyıcısı olduğu öz-mevcudiyet mekânını kapayıp namevcudiyet ve mevcudiyetlerin oyununda, teatral mekânı bakışa açar. Rousseau’nun şenlik mekânı ise, aktörlerini kendi buldukları noktadan başka bir mekânsallığa ya da karaktere taşımayan bir mekân olarak temsili kapatır— kimsenin bir diğerinden aslında görüldüğü gibi olmadığı yönünde bir kuşku duymasına gerek yoktur. Aynı zamanda şenliğin mekânı doğada mevcut bir mekân olduğundan verilidir. Varlık, bu mekânın sınırlarına girdiğinde onunla birleşir. Oysa teatral mekân, Eggington’un Heidegger’e referansla söylediği gibi, bireylerin “dünyayla olan karşılıklı ilişkileri” aracılığıyla üretilmekte; verili olmaktan çok süreçsel bir nitelik arz etmektedir. Teatral mevcudiyet, mekânı sürekli bir biçimde oluşturur. Şenlikteki deneyim tarihsel anı kökensele şimdi’nin içinde aşarken, teatral deneyim onu varlığın tarihselliği içerisinde, belirli inanç ve pratiklerin konvansiyonel

---

<sup>214</sup> Potolsky, ön.ver., s. 88-89.

tanınmasında ortaya çıkarır. Mekân, her zaman tarih ve kültür tarafından dolayımlanmış belirli bir öznelliğin mekânıdır ve Rousseaucu mekânın içselliğine karşıt olarak, kendini dışsallıkta açığa çıkarır. Tam da bu noktada Potolsky, tiyatronun “toplumsal ikiyüzlülüğü” kendi yapısında açığa çıkaran bir pratik olduğunu söyler. Teatrallik karşıtlığının ardında, gerçek benliğin toplumsal icralarda açığa çıkan; demek ki başkası için gerçekleştirilen görünme biçimlerinden çok daha “gerçek ve doğal” olduğu kanaati vardır. İçsel benlik kendini konvansiyonlarla doğrulanan dışsal bir performans olarak ortaya koyduğunda ya da içselliğin mahremiyetini bakışa açtığında sorunlu kabul edilir. Potolsky, 18. yüzyılda oyunculığa gösterilen ilginin, dışsal oyunculuktan kopuş anlamında “temsilin içselleştirilmesi”ni yansıttığını vurgular. Oyuncu, Diderot’da da gördüğümüz gibi, duygularını fazla dışarı vurmamalı, mümkün olduğunca teatralleşmeden, sahici ve ağırbaşlı bir biçimde rol yapmalıdır. Ayrım yine Platonik ikilikler ekseninde temellenmektedir; “asıl ve kopya” arasındaki bölünme, kendini artık “zihin ve beden, duygu ve dışavurumu” arasında göstermekte, dışsallığın işaretlerini taşıyan beden ve duygunun dışavurumu, tarihsel olarak belirlenmiş sahicilik konvansiyonlarını inciten tüm aşırı göstergeleriyle bastırılmaktadır. Bu noktada Potolsky’nin dikkati oyunculuktaki temsilin sorunlu doğasına odaklanır:

Birçok temsilci sanatçının aksine, oyuncu, seyirciye fiziksel olarak sunulur. Oyuncunun bedeni yapıtın bir parçası, temsili yanılmanın yaratılmasındaki elzem unsurlardan biridir. Bir duygunun ‘orijinalliği’ onu hisseden kişi dışında hiç kimse tarafından bilinemediği müddetçe bu mevcudiyet potansiyel

olarak yanıltıcıdır. Yetenekli bir oyuncu tarafından taklit edilen duygunun gerçek duygudan ayırt edilmesi imkânsızdır.<sup>215</sup>

Erving Goffman da, Potolsky'nin tarifini daha cüretkâr bir biçimde genişleterek oyuncu ve gerçek kişiler arasında benliğin sunumuna ilişkin teknik bir benzerliğine dikkat çeker:

Tiyatroda canlandırılan bir karakter bazı açılardan gerçek değildir, bir dolandırıcının incelikli bir şekilde planlayıp canlandığı karakter gibi gerçek sonuçlara da sahip değildir; ama bu sahte tiplerin ikisinin de *başarılı* şekilde sahnelenmesi *gerçek* tekniklerin kullanımını içerir- günlük yaşamda insanların gerçek toplumsal durumlarını sürdürmek için başvurdukları tekniklerin ta kendisidir bunlar.<sup>216</sup>

Potolsky, sahnedeki içsellik ve dışsallık arasındaki bölünmenin tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi bilinemeyeceğini, bu kuşkunun gündelik hayatı olduğu gibi kuşattığı halde “ikiyüzlü bir biçimde” nedense sadece oyuncuların “canavar” olarak görüldüklerini söyler. Tıpkı sahnede olduğu gibi, gündelik hayatta da “dışsal kopyayla içsel orijinal, ya da yansıtılan duyguyla yansıttığı gerçek arasında” asla aşılamayacak bir boşluk vardır. Teatrallik, hem hayatta hem de sahnede bu boşluğu bakışa açarak görünür kılar. Fakat teatrallığın gündelikte ürettiği dışsallık hiçbir biçimde doğrudan toplumsal görünme biçimlerinin sahteliği anlamına gelmez. Evreinoff'un da işaret ettiği gibi, teatral görünme biçimi her zaman konvansiyonun

---

<sup>215</sup> Aynı, s. 82.

<sup>216</sup> Erving Goffman. **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**. Çev.: Barış Cezar (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), s. 236-237.

doğallaşmış olmasında temellidir. Tarihsel ve kültürel olarak aşına kılınmış belirli yapıp etme biçimleri, kendi boşlukları içerisinde değil, doğal olduklarının bakan ve bakılan tarafından kabulünde gerçekleştirilir. Judith Butler, süreci şu biçimde özetler:

Biri olmayı, bir şey olmayı ‘oynadığımı’ söylemek, ‘gerçekten’ o biri, o şey olmadığımı söylemek değildir; bilakis, nasıl ve nerede biri, bir şey olmayı oynadığım hal, ‘olma’nın yerleşikleşmiş, kurumsallaşmış, dolaşımda gözlenen ve teyit edilen halidir. Bu, benim kökten mesafe alabileceğim bir temsil değildir, zira bu, derin kökler salmış bir oyundur...<sup>217</sup>

19. yüzyıl sahne uygulamaları teatralliğin konvansiyon aracılığıyla doğallaşmış bu kipine aittir. Sahnedeki oyuncular, gerçek kişiler gibi hareket eder ve konuşurlar. Seyirci de seyrettiğinin bir yanılısına değil gerçek olduğu konvansiyonuna sahip çıkar. Algıda paranteze alınan tiyatro durumu, sahnedeki ilişki biçimlerini, tanıma ve tanınma prosedürlerini, benliği ilişkin görsel ya da sözel göstergeleri gündeliğin doğallığında üretir. Mekânın teatralliğine ait her türlü açık gönderme doğallığı eşzamanlı olarak bir yapaylığa çevireceğinden tehlikelidir. İlişkilerin ve kimliklerin zeminindeki kurucu boşluğu görmeyen gerçekçilik, konvansiyonu tıpkı hayatta işlediği biçimde örgütlemekte; sahnenin kontrol altında tutulan dışsallığı, bakışı sürekli bir biçimde temsili dünyanın içselliğine yönlendirmektedir. Sahnedeki karakterler, toplumsal hayatın içsel sahiciliğe göndermede bulunan konvansiyonlar tarafından yönetildiklerinden açık muhatapları seyirciler değil, kurmacanın kapalı yapısındaki diğer karakterlerdir. Diderot 19.

---

<sup>217</sup> Judith Butler, **Taklit ve ‘Toplumsal Cinsiyet’e Karşı Durma**. Çev.: Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007), s. 17.

yüzyılda tam anlamıyla gerçekleŖecek olan bu kırılmayı —taklit meselesini neredeyse çağdaş düşünürleri öngörerek tanımlayıp—, 18. yüzyıldan hazırlar:

İnsan, yaratılıştan kendi kendisidir, taklitle başkası olur; bizde varsaydığımız ruh kendi ruhumuz değildir. Öyleyse, hakiki yetenek nedir? Hakiki yetenek: eğreti olarak benimsenen ruhun dış görünüşlerini iyice bilmek, bizi dinleyenlerin, bizi görenlerin duygularına seslenmek ve bu görünüşleri taklit ederek onları aldatmak yeteneğidir.<sup>218</sup>

Anlaşılaçağı üzere Diderot'nun dışsallığı, bakışla bilinci uyarmadan ilişkilenen hayatın dışsallığıdır. Dışsallığın kontrollü alıntılanmasıyla korunmaya çalışılan da, sahici oldukları varsayılan hayata ait içsel duygulardır. Diderot'nun teatrallik karşıtlığı, paradoksal bir biçimde, hayatın hep bir kuşkuyla çevrelenen görünümünün —“[B]izde varsaydığımız ruh kendi ruhumuz değildir.”— sahnede üretilen sahicilikle onaylanmasını talep edişindedir. Düşünürün taklide eğilimi dışında insanın “yaratılış”tan ne olduğunu hiçbir zaman açıklamadığı düşünülürse, taklit yoluyla kazanılmış ruhun içselliğı; demek ki belirli bir yanılısama payını her durumda koruyacak olan sahiciliğın boşluğu, kendini sahnedeki temsilde doğrulamakta; kısacası hayat, kendi konvansiyonel doğallığını temsilin tekrarı aracılığıyla tesis etmektedir. Temsildeki tekrar, sadece temsilin sahiciliğini garanti altına almaz, aynı zamanda hayatın da sahiciliğini kontrollü temsille garanti altına alır. Konvansiyonu saptıran aşırılık yanılısamacı temsil kadar sahici benliğı de sorunsallaştırır. Yorumun bu aralığında, oyuncunun hissetmeden sahici olması

---

<sup>218</sup> Diderot, ön.ver., s. 59.

gerektiğini söyleyen Diderotcu paradoksun bir kez daha düşünülmesi gerekir, Diderot oyuncuyu şu biçimde tanımlamaktadır:

[O]nun bütün ustalığı, sizin sandığınız gibi, hissetmesinde değil, fakat hissetmenin dış belirtilerini sizi yanıltacak kadar dakiklik ve titizlikle ortaya koymasındadır.<sup>219</sup> Aşırı duyarlılık zayıf aktörler meydana getirir; zayıf duyarlılık ortaya bir sürü kötü aktörler çıkarır; duyarlılığın hiç mi hiç bulunmaması ise yüce aktörlerin yetişmesini sağlar.<sup>220</sup>

İçselliğinden tümüyle boşaltılmış, salt göstergeler üreten bir yüzey olarak oyuncu düşüncesi, oyunculukta temellenmiş başka fakat daha genel olduğunu iddia edebileceğimiz bir “ontolojik mide bulantısı”nı yatıştırır. Oyuncu hissetmemekte, sadece duyguların “dış belirtiler”ini bakışa açmaktadır. Görünüşte sahici bir etki yaratan bu dışsallık, esasında hiçbir içselliğe göndermede bulunmadığından seyircinin varlık zeminini boşaltmaz. Duyguların aşırılıklardan arındırılmış dış belirtilerinin taşıyıcısı olarak sahne, hem kendinin hem de hayatın sahiciliğini eş zamanlı olarak korumakta, fakat bunu temsili hayatın içselliğinden boşaltarak yapmaktadır. Oyuncunun varlığı hayatın biçimlerine öykündüğü; temsili saf biçim, hiçbir içselliği içermeyen salt kabuk olarak tesis ettiği müddetçe hayatın sahiciliğini sorunsallaştırmaz. Sahnenin içsiz ontolojisi, seyircinin toplumsal varlığını tarihsel ve kültürel konvansiyonların aşırı bilincine göndermeyle yıpratmamakta, aksine garanti altına almaktadır. Mesele anlaşılacağı gibi seyircinin farkındalığı meselesi değil, kuramsal düzeyde oyuncunun yarattığı ontolojik tehdidin —“bulantı”nın—

---

<sup>219</sup> Diderot, ön.ver., s. 12.

<sup>220</sup> Aynı, s. 13.

bastırılması meselesidir. Diderot, yetenekli bir oyuncunun gerçekten hissedip hissetmediğine ilişkin cevaplanması neredeyse imkânsız soruyu, oyunculuk pratiğini dış belirtilerin ustalığında tanımlayarak aşar: *Oyuncu hissetmemelidir.*

Bu noktada, tiyatrunun sahnelemede öz-gönderimsel niteliklere vurgu yapan estetik uygulamalarıyla, sahnenin boşluğunu neredeyse Rousseau'yu anıştırarak mevcudiyetle dolduran uygulamaları arasında bir ayırım yapmak gerekir. Artaud ve Grotowski gibi isimler, sahneyi tıpkı Brecht ve Meyerhold gibi kurucu bir boşluk üzerinden tarif ederler. Fakat Brecht ve Meyerhold gösterimi estetik bir süreç; kendini gizlemeyen bir yaratı oluşun bilincinde boşaltırlar. Her iki isim için de tiyatrunun yanılısamayla mesafe üzerinden tanımlanan boşluğu, farklı araç ve niyetlerle de olsa, boşluğun sürekli farkındalığını ve kısmen alıkoyulmasını koşullar. Mevcudiyet, her zaman teatral bir mevcudiyettir ve yanılısamanın ürettiği nâmevcudiyet etkisini tanıyarak var olur. Brecht'in oyuncunun rol kişisinden ayrılmış, ona mesafelenip eleştirel bir konum almış benliğine yaptığı vurgu bile, bu noktada gerçek oyuncunun benliğine değil, Philip Auslander'ın da belirttiği gibi gösterim için inşa edilmiş “kurgusal” bir benliğe işaret eder:

Aktör Brecht'in sorunların çözülebileceği ve hal-i hazırda çözüldüğünü iddia ettiği Marksist bir konumdan konuşur. Oyunun anlamını uygun bir biçimde yönetmek adına, oyuncu, tarihsel olarak sahip olamayacağı bir bilgiye sahipmiş gibi davranmalıdır. Brechtien oyuncunun rol kişisinin yanında sunduğu sahne kişiliği kurgusal bir yaratıdır.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Auslander, ön.ver., s. 33.

Süreyya Karacabey'in de işaret ettiği gibi, "burjuva birey miti"ne karşı olan Brecht için insan, tarihsel ve toplumsal koşullarından ayrı düşünülemez: "İnsan, bölünür, parçalanır ve yeniden toplanabilir, bunun koşullarını ise toplum belirler..."<sup>222</sup> Brecht, bir süreç olarak insan düşüncesini sadece yazdığı oyunlarda değil, oyunun sahnelenişi için yeniden kurgulanan oyuncuda da işlevlendirir. Oyuncu, tüm rollere doğal bir biçimde girip çıkan, o rollerde kendini kaybeden bir aracı değildir artık. Barthes'ın ifadesiyle "anlamın efendisi"dir. Sahne, bir anlam üretim mekanizması olarak oyuncu tarafından açık bir biçimde manipüle edilmekte; doğal sanılan tarihsel düzenin mekânizması sahnenin öz-bilinçli hareketinde kesintiye uğratılmaktadır. Epik işleyişte hiçbir eylem ve bilinç mutlak değildir. İnsan Tanrı'nın ya da Doğa'nın belirlediği bir öze tanımlanmaz. Sürekli bir değişim ve dönüşüm mekânıdır. Örneğin Brecht'in **Adam Adamdır** adlı oyunu, Benjamin'in vurguladığı gibi, "kişinin sahip olduğu tek bir öze bağlı oluşu değil, yeni bir özü benimsemeye sürekli hazır"<sup>223</sup> oluşuyla ilgilidir. Epik biçimin esas önermesi, hayatın da sahne gibi üzerinde eylemlerin gerçekleştiği bir boşluk oluşudur. İnsan kendini bu boşlukta 'yapar'. Tarihin özneleri, verili olanı bu boşluğun bilinciyle eleştirel okumaya alıp dönüştürebilir; kendileriyle birlikte hayatı da değiştirebilirler. Natüralist sahnelemelerin süreklilikle görünmez kıldığı jestlerle üretilen kesintiler, hayattaki kesinti ve dönüşüm imkânlarının hatırlatılmasıdır. Brecht, teatralliğin boş mekânsallığında, o mekânsallığın ideolojik yüklenmesi için gerekli eylem ve bilinç biçimlerinin imkânını görür ve söz konusu imkânlar, açıkça, hayat için de geçerlidir, Brecht'te: "[A]nlam üretilirdi, kendinde hakikat diye bir şey yoktu ve hakikat ancak

---

<sup>222</sup> Karacabey, ön.ver., s. 23.

<sup>223</sup> Benjamin, ön.ver., s. 23.

belli bir mekâna ve alana aktarılıp, orada oluşturulabilirdi.”<sup>224</sup> Şayet yanılısamacı temsil aracılığıyla hayatı olduğu gibi üretebilen bir sahne mümkünse, yanılısamayı kesintiye uğratarak sahneyi ve hayatı dönüştürebilecek güçleri harekete geçiren bir sahne de mümkündür. Brecht’in “politikanın teatrallığı”; politik bilinç üretiminde “temsil ve sahneleme”nin önemi üzerine düşünen ilk isimlerden biri olduğunu söyleyen Alain Badiou da, Epik Tiyatro’nun bu yönünü vurgular:

Brecht ve döneminin tiyatro sanatçıları, oyunun ve kişinin ne olduğu üzerine, teatral durumlardan önce var olmayan kişinin oyun içinde —ki bu öncelikle bir güçler oyunudur— nasıl inşa edildiği üzerine düşünürler. Biz ne psikolojinin içindeyiz, ne anlam hermenötiğinin, ne dil oyunlarının ne de bedenin hazır bulunuşunun içindeyiz. Tiyatro, hakikatleri inşa eden bir aygıttır.<sup>225</sup>

Teatrallığı yapıtlarından çok gündelik yaşamında bir tavır olarak kullanan Oscar Wilde da, kamusal ortamın tarihsel görünme biçimlerini yapaylığa yaptığı vurguyla yaşama pratiğinde aşındıran isimlerden biridir. Tiyatro yapıtlarının kısmen taşıdığı teatral enerjiyi kamusal kişiliğinin temel malzemesi haline getirmiştir. Yaşamını tıpkı bir sanat yapıtı gibi doğrudan estetik bir proje olarak kurgulayan Wilde, salt toplumun değil doğanın da verili kendilikler olarak radikal reddini savunur. Bu anlamda Brecht’in teatrallikteki hakikat üretici jesti sürekli olarak erteler. Brecht, toplumsal hakikati tarihsel bir an olarak kavrayıp yeniden düzenlenebileceğini ima ederken, Wilde, düzenlemenin kendisini süreklileştirerek

---

<sup>224</sup> Karacabey, ön.ver., s. 53

<sup>225</sup> Alain Badiou, **Yüzyıl**. Çev.: Işık Ergüden (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011), s. 51.

kesintisiz bir oyun haline getirir. Özellikle kendi döneminde doğa dışı kabul edilen eşcinselliğinin bir göstergesi olarak yakasına taktığı mora boyanmış beyaz zambaklar, lükse ve süslenmeye yaptığı aşırı vurgu —ki Rousseau ve Platon tiyatronun bu ikisini teşvik ettiğini özellikle belirtmiştir— ve tavırlarındaki bilinçli yapaylık, ya da kesintisiz ironi onu tarihin belki de en teatral figürlerinden biri haline getirir:

[W]ilde’ın *camp* pozları şeylerin düzeninin kaçınılmaz olmadığını, dolayısıyla hakim düzenin tahrip edilebileceğini göstermekteydi. Wilde, insanın hayattaki ilk görevinin olabildiğince yapay olmak olduğunu söylüyordu. Sistemin doğal olgular olarak sunduğu ahlâkı, duyguları ve dürüstlüğü güvenilmez buluyor, doğal olanı yadırgamak için yüzeyin, biçimin önemli olduğunu düşünüyordu. (...) Özcülüğe karşıydı Wilde. Her kimliği yapay bir kurgu, maske olarak görüyor; kalıcı, tutarlı bir kimliğe sıcak bakmıyordu. Ona göre katı, sahici bir kendilik fikri naifti.<sup>226</sup>

Artaud ve Grotowski’de ise gösterim sürecinin esas vurgusu ve nihai amacı boşluğun bütüncül doldurulması; önce bedensel mevcudiyet, sonrasında ise öz-mevcudiyet için boş bir alan açılmasıdır, alıntı Grotowski’den: “Ben, sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini düşünüyorum.”<sup>227</sup> Sahne, Brecht ve Meyerhold’ta da olduğu gibi başlangıçta kendi özgül araçlarına indirgenir. Merkezde, Aysin Candan’ın da

<sup>226</sup> Yaşar Çubuklu, **Toplumsal Performanslar** (Ankara: Ayraç, 2008), s. 61.

<sup>227</sup> Artaud, s. 35.

söylediği gibi oyuncu ve seyirci vardır: “[Y]oksul tiyatro’ kavramı, tiyatro sanatının tüm ayrıntılardan sıyrıldığına geriye kalan en temel ögesinin oyuncu-seyirci ilişkisi olduğunu vurgular.”<sup>228</sup> Mekân tüm ikincil unsurlarından boşaltılmış, kendi kurucu çıplaklığında bakışa açılmıştır. Fakat boşaltılan sahnenin yeniden yüklenmesinde teatralliğin oyunsu oluş’a, kurmaca oluş’a, plastik kendiliklere yaptığı vurguyu gösterimin dışında bırakırlar. Gerek Vahşet Tiyatrosu gerekse Yoksul Tiyatro, esas itibarıyla modern toplumun unuttuğu sahici bir deneyimin; köklerini dinsel ritüellerde bulan kökensel bir içsellik dışsal göstergelerle deneyimlendiği bir zamansallık ve mekânsallığın deneyimidir. Sahnesel uygulamaları Diderot ve Rousseau’nun aynı dürtüden beslenseler de uzlaşmaz gibi görünen düşüncelerinin sentezinde kayıtlıdır. Bu bağlamda Artaud’nun en sık alıntılanan cümlesini bir kez daha anımsamak gerekir: “Oyuncular diri diri yakılan, yine de bağlandıkları kazıklardan bize sinyaller yollamayı sürdüren din şehitleri gibi olmalıdır.”<sup>229</sup> Bu kısa fakat yoğun cümle, oyunculuğa ilişkin iki sorunu aynı anda çözer. Bir yandan metafor tümüyle Diderot’cu bir dışsallığı akla getirmektedir; seyirciye fiziksel “sinyaller” gönderen oyuncu, her şeyden önce bir jestler toplamıdır. Bedeniyle, bedeninin ürettiği işaretler aracılığıyla var olur. Fakat bu işaretler aynı zamanda “diri diri yakılan” bir beden sahiciliğinden üremekte, oyuncunun eylemini temsilden, yanılısamadan, sahtelikten sahici deneyimin alanına taşımaktadır. Her şey, Rousseau’yu anıştırarak, “**şimdi ve burada**, oyuncuların organizmaları”nda gerçekleşir. Oyuncu bu kipte sahneye dışsal bir gerçekliği temsil edip ‘miş gibi’ yapmaz, anlattığı her neyse ona “dönüşür” ve ““ruh edimi’ni **resmetmek** yerine,

---

<sup>228</sup> Aşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro** (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003), s. 151.

<sup>229</sup> Artaud’dan alıntılanan Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**. Çev.: Hatice Yetişken. (İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002), s. 98.

kendi organizması aracılığıyla bu edimi yerine”<sup>230</sup> getirir. Oyuncu rol yapmamakta, “sahtekârlığı kesip sahici itkiler”i aramaktadır. Tüm süreç, Auslander’ın işaret ettiği gibi, “temel psişik hareketlerin fiziksel dışavurumları”ndan oluşur. Aktör, saatler süren provalarda psişik sürece direnen organizmasını bertaraf eder ve “içsel dürtülerle dışsal tepkiler arasındaki zaman kopması”nı bu ikisini birbirlerine eşitleyerek aşmayı öğrenir. İçsellik artık tümüyle dışsallıkta kayıtlıdır— ya da tam tersi.

Sahnesel mevcudiyetin bu biçimi teatral göstergenin çifte doğasını dışlamaktadır. İnsanların gündelik hayatta ve tiyatrodaki ürettiği göstergeler o bedenlere yarı yarıya gömülüdür; fenomenolojik katman bedeninin işaretlerini yine bedende tutarken, anlamsal katman soyut bir gösterilene doğru harekete geçirir. Örneğin yüzde irade dışı beliriveren bir hoşnutsuzluk jesti hem kuşku götürmez bir biçimde o yüzün *kendisidir*, hem de söz konusu hoşnutsuzluğun gösterenidir. Gösterge olarak jest tek taraflı bir aidiyet taşımaz; varlığı gösteren ve gösterilen arasında bölünmüştür— ne tümüyle maddeye, ne de tümüyle soyut düşünceye aittir. Olduğu yeri hep kısmen doldurur. Oysa teatral deneyimi mutlak bütünlük üzerinden düşünen uygulamalarda, gösteren ve gösterilen arasındaki mesafe radikal bir biçimde kapanır. İlk durumda ikisi arasında bir ilişkisellik varken, ikinci durumda karşılıklı tanımayı mümkün kılacak mesafenin yokluğu ilişkiselliği deneyimin bünyesinden çıkarmaktadır. Beden ve işaret ettiği anlam, iç tepiler ve onların fiziksel ifadeleri bir ve aynı şeydir. Böylelikle bir şey göstermeyen, olduğu şey dışında hiçbir şeye işaret etmeyen, hatta belki de bir dışsallığa işaret etmek anlamına geleceğinden aslında göstermeyen paradoksal bir göstergeyle, gösterge olmayan bir göstergeyle, bedende

---

<sup>230</sup> Aynı, s. 232.

temellenmiş saf mevcudiyetle karşı karşıya kalırız. 19. yüzyıl gerçekçiliğinin yanılısına aracılığıyla ürettiği kendi ötekisinden —fenomenal ya da materyal katmandan—, fark'ından konvansiyonel kopuş, bu uygulamalarda mevcudiyet aracılığıyla tesis edilmektedir. Anlam fenomenal bedene doğrudan verili olduğundan —onun bir işlevi olduğundan— kendini kendi dışına taşıyacak tüm fark'ı kayıt dışı bırakmaktadır. Sahne kuşkusuz kültür dünyasının ötekisi olarak modern çağa özgü unsurlarla kirlenmemiş özsel bir insanlık deneyiminin vaadiyle doludur. Fakat bu fark, gösterinin kendi içsel farkı olarak değil, seyirci ve gösteri arasındaki gerilimli ilişkisellikten üreyen bir fark olarak işler. Bu bağlamda, seyir sürecinde sahneselle toplumsalın ürettiği fark, iletisi toplumsalın eleştirisi üzerine kurulmuş herhangi bir 19. yüzyıl oyunundaki düşünsel farkın biçiminden ayrı değildir. Oyuncunun fiziksel mevcudiyeti onun öz-mevcudiyetini, fark'tan arınmışlığını garanti altına alır. Kendi içinde bölünmemiş, farklılaşmamış, bütünüyle kendine verili mevcudiyet, bedenle eşleşmiş öz benlik, teatral mekânın her anını kökensel şimdi olarak vaftiz etmekte; varlığı beden ve ruh olarak başka hiçbir şeye göndermede bulunmadan şimdi'nin doluluğuna kaydederek mevcudiyet metafiziği üretmektedir.

Artaud ve Grotowski'deki yaratıcı süreci tetikleyen temel etik jest, anlaşılacağı üzere, Rousseaucu bir jesttir. Her iki isim de, ironik bir biçimde, tiyatroyu toplumsal yozlaşmanın sağaltılabileceği bir mekân olarak görür; kendini dönüştüren oyuncu, seyirciyi de kısmi bir dönüşümün öznesi haline getirmektedir. Tiyatro içsel hakikatinden uzaklaşmış toplumun kendini yeniden bulabileceği, beden ve derin ruh arasındaki bütünleşmeyi anımsayacağı özsel bir varoluş mekâmı açar. Bu noktada, pratik içinde kullanılan gerçek maskelerin onaylanması toplumsalın yozlaşmış doğasına göndermede bulunan bir metafor olarak maskenin reddine

dönüşür ve tüm Rousseau'cu çağrışımlarıyla Artaud ve Grotowski'de yeniden karşımıza çıkar:

Modern uygarlıkta yaşam ritminin belirleyici özellikleri hız, gerilim, bir kıyamet duygusu, kişisel güdülerimizi saklama isteği ve yaşamda (ailemizde, işyerinde, arkadaşlar arasında ya da topluluk yaşamında, vb.) çeşitli rollerin ve maskelerin benimsenmesidir.<sup>231</sup> Yaratıcılık günlük maskelerimizi kullanmak anlamına gelmez; daha çok, günlük maskelerin işe yaramadığı istisnai durumlar oluşturmaktır.<sup>232</sup> [Tiyatro] maskelerin çıkarılıp atılması, gerçek tözün ortaya çıkarılması, bir başka deyişle bedensel ve zihinsel tepkilerin bütünlüğü için olanak sunar.<sup>233</sup>

Anlaşılacağı üzere hem Vahşet Tiyatrosu hem de Yoksul Tiyatro, seyircileri “kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür”.<sup>234</sup> Kişinin kendini sakladığı, aslında olmadığı biri gibi davrandığı bir gerçeklik değildir söz konusu olan. Gündeliğin tüm maskelenmiş biçimlerinin ardındaki esas öze, tanımını içsel dürtü ve bunların bedensel dışavurumlarında bulan bütüncül mevcudiyete dair bir çağrıdır artık tiyatro. Teatrallik-karşıtlığının yeniden-teatralleşmenin içindeki bu sözcüleri, hayatın sahteliğiyle tiyatronun sahteliğini eşzamanlı olarak eleştirirler. Tiyatro, Rousseau'nun beklentisini hiç ummayacağı bir yerde karşılayarak, artık gerçeğin sunumu için ayrıcalıklı kılınmış bir mekân olarak çıkar seyircinin karşısına.

---

<sup>231</sup> Aynı, s. 229.

<sup>232</sup> Aynı, s. 224.

<sup>233</sup> Aynı, s. 229-230.

<sup>234</sup> Antonin Artaud, ön.ver., s. 31.

Kendi içinde bölünmemiş, ayrışmamış, bir ve bütüncül insanın kendini görünür kıldığı bu mekân, öze yaptığı vurguyla mevcudiyetin henüz saf ve dolun olduğu bir deneyimi açmakta; yozlaşmış toplumun ve onun destekçisi yozlaşmış tiyatronun maskeleydiği derinlerdeki gerçeği ifşa etmektedir.

Fakat süreç yine de radikal bir biçimde teatraldır ve Grotowski'nin ifadesiyle “teatral yaratım alanı”na aittir. Bu aidiyet, Vahşet Tiyatrosunu ve Yoksul Tiyatro’yu kendi vaat ve iradelerinin hilafına mevcudiyet metafiziğinden korur. Deneyim bedeninin açtığı özneler-arası alanda ve mekânın daha özgür düzenlenmesinde paylaşılan bir deneyim de olsa, yapanlar ve bakanlar hâlâ açık bir biçimde birbirlerinden farklıdır— bir başkası için var olan yine bu başkası için eylemektedir. Taraflardan biri mekânı imgesel olarak dönüştürürken diğeri bu dönüşüme maruz kalır— Grotowski, “seyircinin ‘yerine’ seyirciyle yüzleşen” oyuncudan bahsetmektedir. Tarafların arasındaki ayırım hâlâ korunduğundan sahne bir şenlik alanı değil bir çağrı mekânıdır: “Oyuncunun edimi (kapanmak yerine, yarım önlemleri bir yana bırakmak, açığa çıkmak, açılmak, kendinden çıkıp ortaya serilmek) seyirciye bir davettir.”<sup>235</sup> Eylem içerisindeki oyuncuyla eylemin çağrısına sürekli olarak maruz kalan seyirci birbirleriyle özdeş değillerdir. Oyuncu, “kutsal oyuncu”, deneyimin kaynağı olarak açıkça seyirciden üstün bir konumu sahiplenir— ontolojik zeminleri bir biçimde benzeş, fakat hiçbir biçimde aynı değildir. Fakat asıl önemlisi, Grotowski ve Artaud'nun oyuncudan beklentisi, henüz var olmadığı bir mekânda insanlığa ait bir özü ortaya çıkarması, fiziksel sürecin dışsal işaretleriyle onu var ederek gerçek bir deneyime dönüştürmesidir. Oyuncu performansı için boşaltılmış sahneye çıktığında henüz bir şey değildir; boşluğun ortasında

---

<sup>235</sup> Grotowski, ön.ver., s. 230.

gerçekleştirilmemiş bir imkân olarak var olur. Bedenin yalın mevcudiyeti, ancak bir noktadan sonra, provalarda ve atölye çalışmalarında öğrenilmiş bir tekniğin sahnede yeniden bulunuşuyla bir öz fikrini çağırmaya başlar. Kısacası beden ve ruhun birliği anlamında bütüncül deneyim çoktan teknikle dolayımlanmış, kökenin çağrıştırdığı doğrudanlık süreç ürünü oluşla damgalanmıştır. Üstelik tüm bu uygulamalar örtük bir biçimde kendi tarihsellikleriyle ilişki içindedir. Grotowski'nin kutsal oyuncunun pratiği için dinsel ritüellere yaptığı göndermeler, asıl kaynakların seküler yeniden yorumuna işaret eder. İsa'ya ya da işkenceye uğrayan azizlere dair her ima, sahnesele uygulama içerisinde bir dereceye kadar metafiziğin alanına ait olsalar da, hiçbir biçimde doğrudan teolojinin alanına ait değildir. Değişen düşünce ve deneyim biçimlerine koşut olarak daha dünyevi bir zeminde, “laik bir din” algısında temellenirler. Kısacası müphem bir kökenden çağırılan, ilk bulunduğu yerden farklılaşarak geri dönmekte; öz, kendi tarihsel ve kültürel yorumuyla yeniden üretilmektedir.

Fakat Potolsky'nin de işaret ettiği gibi, oyuncunun yaşadığı deneyimin boş bir deneyim olduğunu iddia etmek imkânsızdır— tıpkı tersini iddia etmenin de imkânsız olduğu gibi. Eggington teatrallığın gerçek bir deneyim üretme potansiyeline işaret için, oyuncuların azizi olduğunu söylediği Aziz Genesisus'un hikâyesini aktarır. Bir oyuncu olan Genesisus, imparator Diocletian ve mahiyeti için işkenceyle öldürülen bir Hıristiyan'ın ölüm anını oynamaktadır. Fakat başlangıçta “alay ve parodi”yi hedefleyen performansı, sürecin bir noktasında gerçeğe dönüşür ve Genesisus, oyun bittiğinde kendisini gerçek bir Hıristiyan'a dönüşmüş olarak bulur.<sup>236</sup> Eggington için anekdotun önemi, sahici dönüşümün mekânının teatral

---

<sup>236</sup> Eggington, ön.ver., s. 1.

mekân oluşundadır. Oyuncu aziz, bir başkası için başkasının inancının dışsal işaretlerini üretirken, dışsal yapıp-etmelerin çağırıldığı içsel gerçeğin tam merkezinde bulur kendini. Başkası için yapmak, içsel sahiciliğin inkârı değil tam da koşuludur. İnsan, her zaman başkasına ve onun içselleştirilmiş bakış olarak nazar'ına da ait olan bir mekânın içinde sunar kendini. Kısacası varlığın deneyimi her durumda konvansiyoneldir. Thomas Richards'ın Grotowski'den aldığı eğitimi anlattığı çalışması<sup>237</sup> konvansiyonun sürece içkinliğinin anlaşılması için önemli işaretler verir. Yöntem oyuncuyu kendi özünü bulmak için yalnız çalışmaya teşvik etmekte, fakat süreç sürekli olarak eğitimcinin bakışının onayına geri dönmektedir. Grotowski, oyuncuya hiçbir zaman doğrudan ne yapması gerektiğini söylemez. İzlediği parçadaki hataları, aksayan yönleri, genel olarak çalışmanın yöntemsel kusurlarını sayıp oyuncuyu yine kendi başına bırakır. Çalışmadaki bu görece esnekliğin nedeni, oyuncunun kendi varlığına özgü deneyimi yine kendisinin keşfetmesidir. Fakat oyuncu çalışma mekânına döndüğünde, deneyimin mekânı artık eğitmenin gizil bakışıyla ikizlenmiş bir mekândır; öz-benliğini keşfetmekle başkası için yapmak, mekânın bu gizil teatralleşmesinde birbirlerini içerir. Öz-ifşa, oyuncunun başka hiçbir onaya başvurmadan kendi içinde doğrulayacağı saf bir edim değildir. Daha sürecin başında, başkasının bakışı için var olan bir mekânsallığın ontolojisinde yarılmış bir öz-mevcudiyetin ifşasıdır söz konusu olan. Oyuncu icrasının tamamlanmış olduğunu ancak Yoksul Tiyatro'ya özgü sahicilik konvansiyonlarının bir başkası tarafından onaylanmasıyla öğrenir. Öz, ancak kendinden farklı olanın kabulünde tesis edilebilmekte, sahicilik kendisini doğrulayacak bir bakışla mümkün olabilmektedir. Hatta oyuncunun çıkardığı parça içerisinde kendisini ne kadar bütün

---

<sup>237</sup> Thomas Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak**. Çev.: Hülya Yıldız, Aysın Candan. (İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005).

hissettiği bile Yoksul Tiyatro için doğrudan bir kıymet taşımaz, temel belirleyen nihai merci olarak seyircinin bakışıdır:

Grotowski'nin eleştirisinden çıkardığım ilk ders, izleyen kişilere ulaşan öykü ile oyuncunun imgeleminde algıladığı öykünün mutlaka birbirinin aynı olmadığıydı. Bu durumda hem oyuncu hem de yönetmen olarak, onların algılayacağı öyküyü *bilinçli olarak* yaratmak benim sorumluluğumdu.<sup>238</sup> [vurgu Richards'a aittir]

Tıpkı yetenekli bir oyuncunun eylemlerindeki sahicilikle gündelik yaşamda icra edilen eylemlerin sahiciliği arasında şüpheye düşmeden bir ayırım yapamayacağımız gibi, belirli bir kurumsal kimlik tarafından tanınmış “kutsal oyuncu”nun sahiciliğini de, konvansiyonel oluşun damgasını paylaştığı yoz tiyatronun ya da hayatın biçimlerindeki sahicilikten kolayca ayıramayız. Yoksul Tiyatro'nun ruh ve bedeninin radikal eşleşmesinden ürettiği “maskesiz” deneyim, gündelik hayatın maskelenmiş deneyiminin biçiminden kaçamaz. Hatta Grotowski hep bir dolayımına bağlı bu deneyimin kökenselliğine vurgu yaptıkça, teatral mekânın boşluktan doğallık üretme potansiyelini diğer pratiklerin hiçbirinin muktedir olmadığı ölçüde gizil olarak onaylar. Ayrıca, algıyı yönlendiren konvansiyonlar her iki deneyim kipinde de sahici olanın peşine düştüğünden, özdeki sahiciliğin, ya da ilksel insan deneyiminin ne kadar derinden geldiği veya bedenle ne kadar özdeş olduğu ilke olarak önemli değildir; yüzeye çıktığında —ki tanınmak için çıkmak, dışsal bir biçim olmak, bu durumda bir maskeye dönüşmek zorundadır— tıpkı karşıtı gibi onay görüp kabullenilmesi gerekir. Gündelik hayat da, tıpkı Vahşet Tiyatrosu ve

---

<sup>238</sup> Aynı, s. 58.

Yoksul Tiyatro gibi, kendi görünme ve eyleme biçimlerini bir sahtelik vaadiyle üretmez. “Kutsal oyuncu”nun kendini ediminde başkalarından daha bütün hissettiği iddiası, deneyimin öznesi için ne kadar sahici olursa olsun, alımlayıcı için hep yüzeyin ürettiği bir kuşku aylasıyla çevrilidir. Bu noktada bir metafor olarak maske, Robert Ezra Park’ın da işaret ettiği gibi, belki de sahiciliğin mümkün —fakat konvansiyon gereği saklı tutulması gereken— tek biçimdir:

“Kişi” (person) sözcüğünün ilk anlamının “maske” olması büyük olasılıkla basit bir tarihsel rastlantı değildir. Daha ziyade herkesin her zaman ve her yerde, az çok farkında olarak belli bir rolü oynadığı gerçeğinin kabulüdür bu... Biz birbirimizi bu roller içinde tanırız; bu rollerde kendimizi tanırız. (...) Bu anlamda, kendimiz hakkında oluşturduğumuz anlayışı — hakkını vermeye çalıştığımız rolü— temsil ettiği sürece bu maske bizim daha hakiki benliğimizdir, olmak istediğimiz halimizdir. Sonuçta, rolümüzü anlayış şeklimiz doğamızın, kişiliğimizin ayrılmaz bir parçası haline gelir.<sup>239</sup>

Buradan okunduğunda, Yoksul Tiyatro ve Vahşet Tiyatrosu, maskenin iptali gibi görünen yetkinleşmiş bir maskelenme edimi; maskede yöntem aracılığıyla uzmanlaşmanın mahir formudur. Şayet bu pratikler “bizi yaşamın kaynağına, dolaysız, temel algıya, yaşamın, varolmanın, varlığın, organik, kaynağından fışkırır gibi deneyimlenmesine yönelten edimler”e<sup>240</sup> adanmışlarsa, bu radikal geriye dönüşü doğalcı sahnelemelerin bakış rejiminden bir kez daha okumak gerekir. Nasıl

<sup>239</sup> Robert Ezra Park’tan alıntılan Goffman, ön.ver., s. 31.

<sup>240</sup> Grotowski’dan alıntılan Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**. Çev.: Aziz V. Kahraman, Beliz Güçbilmez (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004), s. 221.

doğalcılık sahneyi aşırı yükleyerek bakışı kendi doluluğunda körleştiriyorsa, Yoksul Tiyatro da maskenin işlevlendirildiği kurucu boşluğu bütünüyle görünür kıldığını vurgulayarak aynı yolu tersinden kat eder. Aşırılığın körlüğe dönüşmesi gibi, maskesiz öz-mevcudiyet de salt maskeye; arkasında tüm rollerin aynı anda konuştuğu, eyelendiği, görünür kılındığı boş gösteren olarak İdeal maskeye dönüşür. Varlığın kendine dolaysızca, organik bir kipten verili olduğu, o ilksel kaynaktan fışkırdığı maskesiz bir mevcudiyet anı, anın zeminindeki henüz gerçekleştirilmemiş sonsuz rol repertuarının imkânsız mevcudiyetinde koşulludur. Ancak bir cenine atfedilebilecek bu organik mevcudiyet, şayet böyle bir şey mümkünse, insanlığın tüm potansiyel rollerini aynı anda oynayarak tükettiğinden bakışa öz-mevcudiyet dışında bir şey vermediği yanılması üretir. Oysa tam da nâmevcudiyetleri aşırı mevcudiyetlerinin onaylanmasıdır ve maskesizliği icra ettiğini düşünen varlığı maskenin kurucu zeminine dönüştürür.

Philip Auslander, Grotowski'nin dürtüleri dışsal tepkilere, "ideogramlar"a, bedende algılanabilir biçimlere dönüştürerek fark'tan arınmış bir öz-mevcudiyet ürettiğini, daha önce de belirttiğimiz gibi, dışsallık ve içsellik arasındaki farkı kökensel bütünlükle iptal ederek mevcudiyet metafiziğine düştüğünü belirtir. Sürecin merkezinde fenomenal mevcudiyetin asli kipi olarak beden vardır. Kendi şimdisine ve bu şimdideki mekâna sıkı sıkıya yerleşmiş olan beden, kökensel dürtülerin dışsal olarak "ışması" için gerekli mekânı kendinde açar. Gündelik benlikle "en derin kök ve gizli motivasyonlar"ında zıtlaşan kökensel benliğin gerçeğine bir kap, bir çeşit aracı olmayan aracıdır beden. Oyuncu, Artaud'nun da işaret ettiği gibi, "duygusal bir atletizm" in; asıl benliğin ışığını bedensel temrinlerle açığa çıkaran fiziksel bir pratiğin icracısıdır:

Her coşkunun organik temelleri vardır. Oyuncu, bedenindeki coşkuyu işleyerek ona voltaj yoğunluğu yükler. Bedende etkilenmesi gereken noktaları önceden bilmek demek, seyirciyi, büyüü kendinden geçme durumlarının içine atmak demektir.<sup>241</sup>

“Fiziksel dile temellendirilmiş öz-mevcudiyet”, ürettiği görsellik aracılığıyla “reddedilemez bir orijinal mevcudiyet” üretir. Süreci mümkün kılan ön kabul bedeninin fark’tan arınmış olduğu, bedeninin kendi kendine verili olduğu inancıdır. Bu noktada kurmaca katman bile oyuncunun tümüyle bakışa açılmış bedenini algıdan silemez. Nasıl gerçekçilikte beden kurmaca beden için bir araçsa, Yoksul Tiyatro’da da rol oyuncunun hakiki benliğinin bir aracına dönüşür:

Aktör rolü cerrahın elindeki bir bisturi gibi kendini kesip parçalara ayırma amacıyla kullanır. Asıl önemli şey rolü bir trambolin, gündelik yaşamın arkasındaki gerçeğe –kişiliğimizin en içteki çekirdeğine- ulaşmayı sağlayacak bir araç olarak kullanmaktır (...).<sup>242</sup>

Oysa benliğin öz-mevcudiyetinin temellendiği beden, Derrida’nın Artaud okumasına referansla konuşan Auslander için “fark”tan arınmış bir beden değildir. Çeşitli organ ve sistemlerin birbirlerine bağlanarak bir bütün oluşturması anlamında beden, “farklılaşmaların işgücü ve oyunu”dur. Organlara bölünmüş, kendi içinde ve yüzeyinde farklılaşmış olan beden, “ete içkin bir fark”ı işlevlendirerek “bedenin kendinde mevcut olmadığı kilidi açar”: “Uzuv yabancı olan farkı bedenimin içine

---

<sup>241</sup> Artaud, ön.ver., s. 121.

<sup>242</sup> Auslander, ön.ver., 34.

buyur eder: her zaman benim bozuluşumun uzvudur ve bu gerçek o kadar orijinaldir ki, ne kalp, hayatın merkezi organı, ne de cinsiyet, hayatın ilk organı ondan kaçamaz.”<sup>243</sup> Kısacası zaten kendi içinde bölünmüş, farklılaşmış, işlevleriyle ayrılmış bir bedenin icra ettiği “saf fiziksel ifade”, ya da bütüncül öz-ifşa tam da bedenin kendisinde sorunludur.

Bedenin kendi içinde zaten bölünmüş, ilksel olarak farklılaşmış oluşuna ilişkin kayda değer kuramlardan bir diğeri de Lacan’dan gelir. Yaşamının ilk günlerinde henüz bedeninin psiko-motor bütünlüğünü kontrol edemeyen çocuğun algısı, özne ve nesne ayrımını tanıyamamakta; dışarısı ve içerisi, ben ve diğeri çocuğun deneyiminde birbirine karışmaktadır. Beden, daha yaşamın ilk günlerinde bile bütüncül bir deneyimin alanı olmaktan radikal bir biçimde uzaktır. Çocuk ancak Ayna Evresi’ne girip kendini aynadaki imgesiyle özdeşleştirdiğinde, aynadaki yansımayı gerçek sandığında bedensel bütünlük ve özne-nesne ayrımını bilinçdışı düzeyde yapılandırmaya başlar. Bu yüzden Malcolm Bowie, hem benliğin kurulumunun hem de bedenin bütünlük algısının bir yanlış tanımaya, ontolojik bir yanılısamaya ya da kurucu bir “fanteziye” temelli olduğunu söyler:

[B]eden, ortam ve aynanın oluşturduğu karmaşık geometri, birey üzerinde bir hile, bir aldatma, bir dolandırma olarak işler. Görünüşte çocuk için son derece yatıştırıcı ve faydalı olan ayna, bir kapan ve bir yemdir (*leurre*). Ortada sorumlu fail olarak düşünülebilecek birinin yokluğunda bile, yalan ve hilekârlığın benliğin ilk oluşum yıllarında bir biçimde kök

---

<sup>243</sup> Derrida’dan alıntılan Auslander, aynı., s. 35.

saldığı düşüncesi Lacan'ın yazılarında bir nakarat gibi yinelenir.<sup>244</sup>

Lacan'ın “Parçalanmış beden” anlatısı, bir noktaya kadar Artaud ve Grotowski'nin bütünlüklü beden fantezilerinin kurucu yönelimini anlamak için kullanışlı bir dilin imkânını açar. İlksel bir deneyim olarak parçalanmış bedenin ve bedende temelli parçalanmış benliğin tekinsiz hatırası, ömrü boyunca insan-çocuğunu takip etmekte, özellikle kaybedilen uzuvların baskın olduğu kâbuslarda bastırıldığı yerden geri gelmektedir. Birey, bu tekinsiz çağrışımların endişesiyle sürekli olarak “güvenli bir bedensel ‘ben’in sahibi ve mukimi olma” arzusu hisseder. Fakat benliğe ilişkin tüm güvenli tasarımlar, her zaman geçmişteki “parçalanmış beden” imgesinin tehdidi altında olduğundan hiçbir zaman huzuru bulamaz. İster bütüncül bir ben'e isterse geçmişteki parçalanmış beden imgesine doğru hareket etsin, söz konusu olan her zaman yapay bir “inşa”; anlamını ilksel parçalanmanın inkârında ya da radikal kabulünde bulan imkânsız bir arayıştır.<sup>245</sup> Artık geçmişte kalan parçalanmış beden imgesiyle birlikte hep bir ideal olarak gelecekte duran bütüncül benlik de, bireyin deneyimine ancak bir yanılsama yoluyla verilebilir. Bu noktada Grotowski ve Artaud'nun benliğin ve bedenin bütünlüğünü ima eden kuramlarını doğrudan sahte edimler, yanılsama üreten yekten boş fanteziler olarak kavramak süreci yanlış anlamak demektir. Yukarıda da görüldüğü gibi yanılsamadan ve fanteziden muaf tutulmuş bir benlik mevcut değildir; benlik ve bedensel bütünlük, ancak yanılsamanın, kendinin dışında olanla özdeşleşmenin, kısacası temsilin ve tekrarın bir fonksiyonudur.

---

<sup>244</sup> Malcolm Bowie, **Lacan**. Çev.: V. Pekel Şener (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007), s. 31.

<sup>245</sup> Aynı, s. 33.

Kültürün dünyasına girmiş ve nostaljik bir özlemle daha ideal, bozulmamış zamanları arayan insan, her durumda kendi kurucu yanılısamasının sahici eriminde hareket etmektedir. Arayışın ontolojik olarak sorunlu olduğunu söylemekle sahicilik taşımadığını söylemek hiçbir biçimde özdeş değildir. Üstelik bir semptom olarak arayış toplumsal çürümenin yokluğundan çok varlığına işaret eder -her iki isim de, farklı biçimlerde de olsa, kültürel eleştiri hususunda son derece ikna edicidirler. Fakat niyet imkânsızın bilinçli imkânını kurmaya çalışan bir jest olmaktan çıkıp varlığı kendi içinde —ve bu durumda dışında— kendiyle eşitleyen sistematik bir öz-mevcudiyet atılımına dönüştüğünde, Auslander’ın da ima ettiği gibi, onu kendi “sınırlılıkları” içerisinde okumak bir farkındalık yaratacağından her zaman meşrudur.

### 3. 3. Teatral Dilin Materyal ‘Ses’i

“Yeniden-teatralleşme”nin sahnesini açan kurucu jestin, sahnenin mekânının boşluk olarak ve kendi boşluğunda tanınması olduğunu söylemiştik. Boşluğu mümkün kılan eksiltmenin temel jesti ise, metnin gösterime önceliğinin bertaraf edilmesi; metin aracılığıyla üretilen yanılısamaya —yanılısamadaki doluluğa—, her uygulamacının özgül niyetine bağlı olarak farklı biçimlerde mesafe alınmasıdır. Jestroviç, Meyerhold’da gördüğümüz biçimiyle yeniden-teatralleşmenin iki baskın niteliğini formüle ederken, vurguyu metinle kurulan ilişkinin gevşemesine yapar: “Meyerhold’un kullandığı teatral biçimlerin paylaştıkları en az iki şey vardır- teatralliğin ve yapay elementlerin yanılısama üzerindeki ve performansın yazılı metin üzerindeki baskınlığı.”<sup>246</sup> Anlaşılacağı üzere her iki “baskınlığın” gösterileni de ilkinde gizli, ikincisinde ise açık biçimde metindir. “Teatralliğin ve yapay elementlerin” vurgulanması yüzeyde gösteriyi işaret eder görünürken, esasında,

---

<sup>246</sup> Jestrovic, ön.ver., s. 43.

belirli bir anlayış çevresinde oluşturulmuş 19. yüzyıl gerçekçi metinlerinin uygulamayı belirleyen baskınlığına ve bu baskınlığın sorunsallaşmasına göndermede bulunur. Kısacası, performansın metin üzerinde baskınlığı, gerçekçi metnin bir fonksiyonu olarak yanılısamanın —yapay ve teatral araçlarla— bastırılması anlamına gelir. Sıklıkla alıntılanan bir cümlesinde “Sözcükler, tiyatrodaki hareket kanavasını üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir,<sup>247</sup>” diyen Meyerhold, metnin tiyatrodaki merkezi konumunu sarsarken, önceliği görsel olarak algılanabilir olana kaydırır. Yönetmenin kendi tiyatro anlayışını *commedia dell’arte*, Doğu tiyatrosu, sirk ve kukla tiyatrosu gibi görsel —ve yapay— uygulamalar üzerinden yapılandırmış, oyuncunun fiziksel eğitimi için ilk sistemli yöntemlerden biri olan “biyomekanik” oyunculuğu geliştirmiş olması, tiyatroyu görsel algının ve sahnesel olanın açık bilinci içinden kavramasından kaynaklanır. Sahnenin görselliğini “yabancılaştırma” stratejilerini dışlayarak hayata benzerlik üzerinden silikleştiren, vurguyu düşünsel olana yapan 19. yüzyıl gerçekçiliğinin tersine, yeniden-teatralleşmede sahneyi belirleyen somut unsurlardır. Bedenden yapay unsurlara kadar algıya doğrudan verilen, sahnede fenomenal mevcudiyet taşıyan ve estetiğin bilinciyle kodlanmış tüm materyaller artık tiyatroyu tiyatro yapan, ona özgüllüğünü iade eden anlatım araçlarıdır.

Fakat metnin soyut düşünselliği, ya da gösterimi zihinsel anlamla eşleştiren biçimi ne Brecht’te ne de Meyerhold’da bütünüyle dışlanmaz. Özellikle Brecht, kapitalist yaşam ve sanat algısının düşünme biçimlerine karşıt bir düşünme biçimi olarak tasarladığı uygulamalarıyla, hâlâ bir fikirler tiyatrosunun savunucusudur. Fakat fikir, Brecht’te her durumda materyal olan üzerindeki ideolojik gizemin —

---

<sup>247</sup> Meyerhol, ön.ver., 251.

yanılsamanın— kaldırılmasına bağlı olduğundan, düşünsellik fiziksel olanla iç içe geçmiştir. Bir jestler tiyatrosu olarak Epik Tiyatro, jestlerle kesintiye uğrattığı her unsuru kendi materyalliğine geri göndererek gizeminden arındırır. Müzikte atonalleşme, ya da oyuncunun “gösterdiğini göstermesi” gibi klasik Brechtien jestler, yanılsamayı materyalin yüzeyinden soyarak tiyatronun bir üretim süreci oluşunu algıya vermekte, estetik metanın üretimsel doğasını —onda kayıtlı emeğin mevcudiyetini— görünür kılmaktadır. Meyerhold’un hareket kanavasını üzerine yerleştirdiği “sözcükler” de, Brecht’te kendilik değerleriyle, kendi jest üretme potansiyellerinin vurgusuyla var olurlar; epik biçim, dilin “jestik” bir yeniden tanımlanışını içermektedir:

Çok düzenli ritimler bende hoş olmayan sersemletici, uyutucu bir etki yaratıyor. (...) Hoşuma gitmeyen rüya seslerini de bu tür düzenli ritimler üretiyor ve bunun düşünsel bakımdan da özel bir rolü var: Kendine özgü düşüncelerin çağrışımlarını yaratıyor. Düşünce dalgaların içinde gibi yüzüyor, eğer düşünmek istenirse, düzleşmiş, belirsizleşmiş düzenli seslerin parçalanması gerekli. Düzensiz ritimlerde düşünce, kendi duygu biçimine uygun bir hale geliyor.<sup>248</sup>

Ürettiği soyut anlamın somut eylemden kopuk sürekliliğiyle düşünceyi bedensizleştiren “düzenli” dil —ki bu aynı zamanda 19. yüzyıl gerçekçiliğinin de dilidir—, Brecht’in kendi eylemini kendinde taşıyan dil anlayışıyla sorunsallaştırılır. Luther’in “gözün mü kızdı, çek kopar onu” cümlesini örnek gösteren Karacabey, cümlenin ilk yarısının işaret ettiği semptomu tepki için eyleme çağırarak ikinci yarısını

<sup>248</sup> Brecht’ten alıntılan Karacabey, ön.ver., s. 54.

vurgulayarak Brechtyen dilin “jestik” kuruluşuna dikkat çeker. Bu dil, aynı zamanda sözcükler ve görsel hareketler arasındaki Meyerhold’un ayrımını da iptal etmektedir. Çünkü dil, “*ağzıyla gören halk*”ın<sup>249</sup> dilidir ve kendini bir eylem, görsel imgelemi harekete geçiren bir güç olarak var eder. Dil artık soyut anlamların taşıyıcısı değil, soyut olanı somut olanla düşünmenin, dilsel olanı görsel olanla ikizlemenin kıskırtıcı bir imkânıdır.

Meyerhold ise, natüralist uygulamaların metinle, metnin diliyle kurduğu ilişkinin temelde sorunlu bir ilişki olduğuna dikkat çeker. Metinli tiyatrodaki sorun metnin kendisi değil, “*tiyatroyu yazarın metninin basit bir resimlenişine*”<sup>250</sup> dönüştüren hatalı uygulamalardır.\* 19. yüzyıl gerçekçiliğinin İbsen, Çehov gibi kilit isimlerini örnek gösteren Meyerhold, doğalcı uygulamaların bu metinleri yanlış yorumlayıp sahnesele potansiyellerini öldürdüğünü iddia eder. Örneğin Çehovyen ruh durumlarının esas sırrı, Meyerhold için “dildeki ritim”de gizlidir ve oyuncuların başarısı da metinlerdeki “müzikalite”yi yakalamalarına bağlıdır. Meyerhold da, bambaşka bir niyetle de olsa, tıpkı Brecht gibi anlamın ve dilin soyut mantığından fiziksel, duyuşsal algıya verili biçimine doğru bir dikkat kayması yaşar. Kuşkusuz Brecht’te kayma müzikal bir sürekliliği değil kesintileri, atonal ritimleri, uyumsuzlukları ima etmektedir, fakat yine de temel vurgu dilin fiziksel imkânına olduğundan, her iki isim de dilin teatralliğini beden üzerinden düşünür. Metnin ürettiği anlam doğrudan dilin soyut temsil mekanizmasına değil, duyuşsal algıyı

---

<sup>249</sup> Aynı, s. 56.

<sup>250</sup> Meyerhold, ön.ver., s. 129.

\* Fakat Meyerhold, teatralleşmiş “yeni tiyatro”nun kendi teatral metinlerini üretmesi gerektiğini tüm yazılarında ısrarla vurgular; “sahnede oynanmaktan çok okunmak için yazan” “dekadan” yazarları “anti-teatral” yapıtlar üretmekle suçlayan yönetmen, yeni yazarların “gerçek teatral dönemlerin tiyatro geleneklerinin yasalarına” riayet etmeleri gerektiğine dikkat çeker. Çehov, İbsen gibi yazarların metinleri teatral potansiyel taşıyıcılar da, esas vurgu doğrudan teatral bilincin şekillendirdiği metinlerin üretilmesi gerektiğindedir. Aynı, s. 220-221.

etkileme potansiyeline bağlıdır. Bu noktada bedenin bir işlevi olarak ‘ses’, anlamın doğrudan taşıyıcısı olarak değil, kendi özgül bedenselliği içinde anlam yaratma potansiyeliyle değerlendirilir.

Meyerhold’un rejilerinde metinle kurduğu ilişkinin bir tür gerilim ilişkisi olduğunu söyleyen Jestrovic, yönetmenin Gogol’ün **Müfettiş** adlı metnini sahneleyişini örnek gösterir. Meyerhold, oyunun ana karakteri Xlestakov’u gösterimde bir “ikiz”le çiftlemiştir. Metnin anlatı akışına riayet eden Xlestakov’un tersine, sahnede neredeyse hiç konuşmayan, sadece pantomim ve kukla tiyatrosuna özgü hareket dizgeleri üreten bir başka –“ses’siz”– Xlestakov daha vardır. Metinsel karakterin “sahnesel ikiz”i olan bu figür, tümüyle “mekanik” ve yapay doğası sayesinde yazınsal metni teatral metinle, edebi anlamı sahnesele anlamla ikizler. Sahnesel ikizin gösterimi “dilbilimsel anlam”a bağlı bir yapıdan kurtardığını söyleyen Jestrovic, sürecin yazınsal ve dramatik olandan teatral ve performatif olana bir geçişi barındırdığına dikkat çekmektedir.<sup>251</sup> Bu geçiş, anlaşılacağı üzere, soyuttan somuta, idealden fenomene, düşünceden bedene bir geçiştir. İkiz, bu sayede, başlangıcına Meyerhold ve Brecht’i koyabileceğimiz teatral çifte varoluşun metaforuna dönüşür. Yeniden teatralleşen tiyatrunun negatif ya da pozitif bir noktadan ikizlenmiş uygulamaları, soyut/dilsel anlam ve duyusal etki arasındaki, yanılısamayla üretimsel oluş arasındaki boşluklarla, bu boşlukların içinde oynarlar. Dil anlam üreten bir mekanizma olarak hâlâ sahnenin iletişim sistemine dâhildir, fakat artık 19. yüzyıl gerçekçiliğinde olduğu gibi fenomenal katmanı algıdan gizlemek yerine, kendini algı için dönüştürüp materyal oluşunu vurgulayarak işlev görür. Her zaman Meyerhold’un Müfettiş sahnelemesinde olduğu kadar çıplak bir

---

<sup>251</sup> Jestrovic, ön.ver., s. 44-45.

biçimde algıya verilmeyen bu strateji, daha çok teatral uygulamaların biçiminde kayıtlı bir etki olarak işlev görmektedir. Brecht'in yöntemi anlamın soyut idealliğini materyal bilincin kısa devre üreten mevcudiyetiyle düşünür ya da ideal olanı materyal olanla kesintiye uğratarken, Meyerhold çoğu kez metinsel anlamı duyuşsal enerjinin açığa vurulmasıyla tesis eder. Anlam hâlâ oradadır fakat artık metnin verili bir unsur olarak değil doğrudan sahnede ve sahnesel araçlarla tesis edilir. Kısacası Brecht ikizliğin çelişik bilincini açık bir biçimde çağırıp teşvik eden bir mesafeyi her durumda korur. Meyerhold ise ikizlikte kayıtlı bu gerilimi gösteri içinde karşıtları birbirleriyle —kısmen— eşitleyerek kullanır.

Bağlamı 'ses' ve konuşma ayırımına taşıdığımızda, sahneyi kuşatan ikizliğin yine iş başında olduğunu görürüz. Sahnenin "bedenleşmiş" tüm unsurları gibi, konuşma da teatral uygulamalarda çifte bir varoluş sergilemekte; materyal unsur olarak 'ses'i bastırmak yerine açığa çıkarmaktadır. Meseleyi derinleştirmeden önce, bu ikizliğe kendi araştırmaları içinde "semiotik" ve "sembolik" adını veren Julia Kristeva'ya bakmak, incelemenin bundan sonrasına kavramsal bir zemin kazandıracığından gerekli görünüyor. Fransız post-yapısalcılığın önemli isimlerinden Kristeva, **Revolution in Poetic Language** [Şiirsel Dilde Devrim] adlı çalışmasında, dilin anlamı sadece düşünceye ve şeylere adandığında üretmediğini, anlamın klasik dil anlayışlarının kavramadığı bir boyutu olduğunu savunur. Dil, Kristeva için, "konuşan özne"nin kendini içinde "yaptığı" ve "yıkıtığı" dinamik bir süreçtir. Sabit, tarih üstü, değişmeyen bir dil ve özne kavrayışına eleştirel bir mesafe alan Kristeva, Batı felsefe geleneğinin dil anlayışını, "arşivci, arkeolojik zihniyetli ve

ölü sevici” olmakla itham eder.<sup>252</sup> Kapitalist sistemin hem öznelere hem de onların dillerini her türlü değişim imkânı dışında tanımlayarak değişmez tözler, yalıtılmış kendilikler haline getirdiği metafizik dil, Kristeva için ölüdür. Özne nasıl dil içinde kendini yapıyor ya da yıkıyorsa, aynı biçimde, dil de bu inşa ve yıkım sürecinde sürekli bir dönüşümün nesnesidir. Kristeva, Noella McAfee’den yapılan alıntıda da görüleceği gibi, dilin ve öznenin bu dinamik, sürekli değişim ve dönüşümlere açık hareketini “anlamlandırma süreci” olarak adlandırır:

Kristeva, bu anahtar kavramı asla net bir biçimde tanımlamaz, fakat onu bedensel dürtü ve enerjilerin ifade edildiği, sözcüğün gerçek anlamıyla dili kullanma biçimlerimiz aracılığıyla boşaltıldığı, ve anlamlandırma süreçlerimizin özneliğimizi ve deneyimimizi nasıl şekillendirdiğini ima eden biçimlerde kullanır: dilbilimsel değişimler öznenin konumundaki değişimleri yapılandırır— onun bedenle, diğerleriyle ve nesnelere olan ilişkilerini.<sup>253</sup>

Özneliğin içinde kurulduğu ve aynı zamanda özneliği kuran bir süreç olarak dil, Kristeva’nın kuramında özneyi tarih aşırı anlamların verili yapısında düşünmez. Öznenin, dilsel yapılar da dâhil değişmez/tarih üstü yapılara tabi oluşunu vurgulayan yapısalcı düşüncenin aksine, Kristeva’nın yapısalcılık sonrası kavrayışı “anlamlandırma”nın “süreçsel” niteliğine yaptığı vurguyla dili ve özneyi değişim ve dönüşümlerin bağlamına yerleştirir. Süreç, anlaşılacağı üzere “önceden verilmiş

---

<sup>252</sup> Julia Kristeva, **Revolution in Poetic Language**. Çev.: Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1984), s. 13.

<sup>253</sup> Noelle McAfee, **Julia Kristeva** (New York: Routledge, 2004), s. 14–15.

anlamı ön plana çıkarıp, üreticilik üzerindeki vurgu”yu<sup>254</sup> işlevsizleştiren anlayışa mesafeli olan Brecht’in dil kullanımına son derece uygundur. Kelly Oliver, dilin ve öznenin tarihselliğiyle/süreçsel oluşuyla kaybolan mutlak/değişmez anlamlara Kristeva’nın yaklaşımını şu biçimde açıklar:

Dilde kayıp, namevcut ya da imkânsız olan için ağıt yakmak yerine, Kristeva dile kendi yolunu açan bu diğer bölgeden [bedensel deneyimden] hayrete düşer. Dilin gücü dilin içine taşınmış yaşayan güdünün gücüdür. Anlamlandırma, yaşayan bedeninin dilin içine aktarılması gibidir.<sup>255</sup>

Kristeva “anlamlandırma süreci”nin iki biçimi olduğunu söylediğinde, teatralliğin dili kullanma biçimini de anlamamızı kolaylaştıracak bir yol açar. “Semi-yotik” ve “sembolik” olarak kavramlaştırılan bu biçimler, anlamlandırmanın “kipleri”, teatralliğin ikizlenmiş işleyişiyle benzerlik göstermektedir. “Semi-yotik” “aşırı sözel”, bu durumda ‘ses’ sel/bedensel nitelikte bir dil kullanımına işaret eder ve fiziksel enerji ve dürtülerin dilin kapalı yapısına nüfuz ettikleri bir süreci özetler:

‘Semiotik’ olarak nitelendirdiğim şey, bizi, çocukluğun duyulan seslerinin tekrarlandığı ya da çevreyi taklit etmek için ritimlerin, yinelemelerin veya vurguların dile getirildiği konuşma öncesi aşamalarına geri götürür. Bu aşamada çocuk

---

<sup>254</sup> Karacabey, ön.ver., s. 58.

<sup>255</sup> Kelly Oliver’dan alıntılanan Noelle McAfee, aynı, s. 15.

henüz gerekli dilsel işaretlere sahip değildir ve dolayısıyla tam manasıyla anlamda yoktur.<sup>256</sup>

Oliver'ın ifadesiyle “yaşayan bedenın içine aktarılan” dil, bedensel dürtü ve duygulanımları, demek ki ‘ses’e ait materyal unsurları yüzeye çıkarır. Semiyotik insan psikolojisinin erken evrelerine göndermede bulunan ‘Dil’ olmayan bir dil kullanımıdır. Bu evrede çocuğun varlığı henüz annesinin bedeninden tümüyle ayrışmamıştır. Ben ve öteki arasındaki sınırların belirsiz olduğu bu evrede, kendi bütünlüğü içine çekilmemiş beden, dilsel iletişimin konvansiyonel biçimleriyle karşıt olan bedensel bir dil kullanır. Bu “mırıldanma” evresinde, insan erotik ve fiziksel uyarıların harekete geçirdiği, henüz biçimlenmemiş bir dilin içindedir. Sürekli hareket eden, dalgalanan, tekleyen, kekeleyen ya da mırıldanan ve anlamı bir merkezde sabitlemeyen “semiyotik” dil, kendiyile eşitlenmemiş bedenın bir fonksiyonu olarak görülür. Bu evrede bedenın disipline edilmemiş atonal hareketi dilin hareketi olarak kavranır. Odipal dönemle birlikte annenin bedeniyle ilişkisi kesilen çocuk, “sembolik” dile geçiş yapar. “Sembolik”, konuşan öznenin kendini mümkün olan en açık biçimde, dilsel kurallar ve yapılarla ifade ettiği evredir.<sup>257</sup> “Semiyotik” olanın bastırılmasıyla dolaşıma giren “sembolik” dil, iletişim için anlamı sabitleyen toplumsal konvansiyonların genelliği içinden konuşur. Belirli dilbilim kurallarının ve sözdizimsel mantığın baskın olduğu bu konvansiyonlar, konuşan öznenin dilini bir genellik içinde anlamlandırarak ona düzen verir. Fakat Terry Eagleton’un da belirttiği gibi “semiyotik”in bastırılması her zaman kısmi bir bastırmaadır:

---

<sup>256</sup> Jullia Kristeva, “Öznelliğe Dair Bir Konuşma: Kadının Eleştirisi”, **Teori ve Eleştiri** (Ankara: Hece Yayınları, 2004), s. 173.

<sup>257</sup> Aynı, s. 17.

[S]emiotik hâlâ bir tür itkisel baskı olarak dilde, tonda, ritimde ve dilin maddi ve bedensel niteliklerinde, hatta, çelişkide, anlamsızlıkta, engellemede, ‘ses’sizlik ve namevcudiyette görülebilir. Semiotik dilin “öteki”sidir, ama yine de onunla iç içedir.<sup>258</sup>

“Sembolik” dil ve “semyotik” dil, anlamlandırma sürecinde mutlak mevcudiyet olarak kendi fark’larından arınmış bir biçimde bulunmazlar. Birbirlerinden bütünüyle ayrı değillerdir ve örneğin sembolik yapının fazla katılaşmaya eğilim gösterdiği durumlarda, kurumsal dil kendi fark’ı olarak semiyotiğin semptomlarını üretmeye başlar— depresyona özgü ölü sessizlikler, histeriğin aşırı enerji yüklü konuşması gibi. Semiyotik, aynı zamanda, gündelik dili mümkün kılan enerjilerin alanıdır. Öznenin kültüre girişi için bastırılmış olması, sembolik kullanımların zemininde var olmadığı anlamına gelmez. McAfee, dile anlamının büyük kısmını veren bedensel enerjiler ya da dili şahsileştirip kullanım ve anlam alanını genişleten içsel dürtüler olmasa, dilin kendinden çok şey kaybedip eksileceğine işaret eder.<sup>259</sup> Konuşma içerisinde yaratılan anlam her durumda konuşanın fizikselliğiyle dolayımlanmış olduğundan, o fizikselliğin işaretlerini barındırır. Bir toplumun tümüne birden ait olan kelimeler, ancak onları kullanan öznenin bedenselliğiyle; o bedene özgü deneyimin dilde kendini göstermesiyle yaşamaya başlar. Bu, bir önceki bölümde de gördüğümüz gibi, gerçekçi uygulamalarda oyuncunun konuşmasındaki kişiselliği garanti altına alan enerjilerin de nasıl mümkün olduğunu kavramamızı sağlar. Anlaşılacağı üzere, anlamlandırma

---

<sup>258</sup> Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**. Çev.: Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1990), 229.

<sup>259</sup> McAfee, ön.ver., s. 18.

sürecinin ikiz yapısı, teatral uygulamaların dille kurdukları ilişkinin yapısını içerir. Brecht, dilin fiziksel boyutunun farkında bir uygulamacıdır ve verili kullanımların sürekliliklerini jestlerle kesintiye uğratarak semptomlar üretir. Anlam ve beden, sembolik olan ve semiyotik olan Epik Tiyatro’da birbirlerini içererek var olmaktadır. Brecht, somut bedeni soyut anlam yaratma sürecinde ya da soyut anlamı kendi materyal koşullarında yakalayarak sürekli bir gerilim yaratır. Dil bu gerilim hattında, hem ‘ses’ de dâhil materyal unsurları hem de anlamı alıkoyar: “Brecht dilin yadırgatıcı unsurlarını dikkate alır, ancak iletişimden, okura ilişkin olandan, gündelik konuşmaya yakın durmaktan da vazgeçmez.”<sup>260</sup> Meyerhold ise, dildeki ‘ses’i bir “müzikalite”, ya da “ritim” olarak tanımlayıp kullanır. Kendi müziğini bulmuş, anlamı bu müziğin icrasıyla üreten, demek ki dili ‘ses’in algıya verildiği bir kipte örgütleyen bir sahnedir söz konusu olan. Oyuncunun başarısı dildeki bu gizil merkezi keşfedip kullanabilmesiyle ölçülür: “Bu başarının gerçek sahibi, Çehov şiirinin ritmini yakalamış ve yaratımlarını bir aylaıyla çevrelemeyi bilmiş oyuncuların olağanüstü müzikalite duygusudur.”<sup>261</sup> “Altına hep müzik döşenmiş diyaloglar”dan söz eden Meyerhold, tonlamalarıyla konuşmanın gerçekliğine ulaşmaya çalışan, ya da “‘ses’lerinin duygularını, tutkularını gerçek hayatta olduğu gibi” yakalamaya çalışan oyuncuları eleştirir. Gerçek hayatın ‘ses’i konuşma içinde kaybeden biçimlerini kullanan bir sahne, Meyerhold için tiyatro durumundan uzaktır. Sözcüklerin ihtiyacı olan sahicilik değil, sahneye özgü “plastik” ritimlerdir. Sadece sahnede duyulabilen, gerçek hayatta bir karşılığı olmayan bu dil, ‘ses’in gösteride açık bir biçimde algıya verilmesini koşullar. Kısacası gündelik

---

<sup>260</sup> Karacabey, ön.ver., s. 60.

<sup>261</sup> Meyerhold, ön.ver., s. 133.

konuşmayı teatral konuşmaya çeviren, ‘ses’in algıya doğrudan verilmiş bilinçli kullanımınıdır.

Görüldüğü gibi her iki isim için de ‘ses’in kullanımı kendilerinden önceki uygulamalarla kıyaslandığında baskın bir nitelik kazanmıştır. Fakat yine her iki isim de, ‘ses’i salt kendilik değerini alıkoyarak, konuşmadan ve dilbilimsel anlamdan bağımsız bir biçimde kullanmazlar. ‘Ses’, materyal doğasının sahnede yarattığı imkânlarla alıkoyulmakta, fakat süreç yine de ‘ses’i sözel bir bağlam içinde barındırmaktadır. Konuşmanın tarihsel konvansiyonları iletişimi mümkün kılacak bir biçimde sahnededir. Seyirci, ‘ses’in radikal boşluğuna düşmeden, fakat ‘ses’i de ‘duyarak’ tiyatro durumuna özgü bir anlamın üretilmesine tanık olur. Anlam ve ‘ses’, bu uygulamalarda birbirlerinin içine kaydedilmiştir. Konuşma ‘ses’i aşmadığı gibi, ‘ses’ de konuşmayı aşmaz. Bu noktada Kristeva’nın “semiyotik” tanımının özneye ilişkin kurucu bir boşluğu çağrıştırdığını vurgulamak gerekir. Sembolik düzene girmemiş olan özne, kendi bilincini kültürel yasalarla düzenlemediğinden, işlenmemiş bir mekânsallığın taşıyıcısıdır. Bu evrede çocuk henüz kültürel olarak kendi bilincinde bir insan değildir Bir potansiyel, kültürün işleyip biçimlendireceği atıl bir bedendir. Bu yüzden de Craig’in yanılısamayla dolayımınmamış boş sahnesiyle insan çocuğunun dil ve kültürle dolayımınmamış boşluğu, benzer bir ölüm imasını barındırır. Her ikisi de henüz başlamamış olanın yokluğunu, var olacak olanın zeminindeki boşluğu görünür kıldıklarından, tarihsel konvansiyonların kırılmasını açığa çıkarırlar. Çocuğun saf dirimselliği kültürün, sahnenin boş bilinci ise yanılısamanın ölümünü çağrıştıır. Daha önce dilin materyal taşıyıcısı olarak ‘ses’in de benzer bir boşluk iması taşıdığı için hem felsefenin hem de dilbilimin alanından dışlandığına değinmiştik. Semiyotiğin kendini algıya verdiği temel araç

olarak 'ses', bu yüzden hem Meyerhold'un hem de Brecht'in projelerine kendi karşıtıyla ilişki içinde dâhil olur. Dildeki ya da mekândaki boşluk, her iki isim için de kurucu bir boşluktur; kabulü ancak sistematik olarak doldurulup boşaltılmasıyla gerçekleşir. Meyerhold'un "bilinçli konvansiyon tiyatrosu"yla Brecht'in yabancılaştırma ve jest temelli Epik Tiyatro'su, boşluğa kendi başına bir değer vermez. Her iki isim için de belirleyici olan, boşluğu mutlaklaştırmadan anlamın farklı bir üretimi için açtığı imkânı değerlendirmektir. Anlamın teatral bir boşluk üzerinde ve süreç içinde oluşturulduğunu ilke olarak kabul etseler de, anlamın salt bu boşluk 'olduğunu' kabul etmezler.

Şayet çocuk metaforu boşluk ve 'ses'le radikal yakınlığı yüzünden bu uygulamalar için kullanışsızsa, yine Kristeva'nın kavramlaştırdığı "ergen" daha yakın bir okuma olanağı açar. Roman yazarlarının "ergen" fikrinde "dil öncesinin ya da belirsiz beden hayali"ni gördüklerini söyleyen Kristeva, romanda, yazarların "henüz biçimlenmiş olmayanın metaforu" olarak ergen karakterlere yöneldiklerine dikkat çeker.<sup>262</sup> Çocukluk ve yetişkinlik arasında bir geçiş mekânı olarak ergen, aynı zamanda semiyotik ve sembolik evrelerin de kesişme kümesine yerleşir. Bedenin kendi cinselliğini yapılandığı bu evrede özne, hem dürtülerin hem de onları baskılayan kültürün gerilim hattında, bu ikisi arasında gidip gelerek salınmaktadır. Öznelliğin bu belirsiz aşamasında erotik dürtüler ve dille özdeşleştirilmiş kültürel yasaklar sürekli bir biçimde yer değiştirirler. Şayet 'ses'i bir gösterge olarak alacaksak, örneğin erkek ergenliği 'ses'in çatallanıp boğuklaştığı bir evreye denk gelir. Anlamın bedensel değişime doğrudan göndermede bulunduğu, öznenin bir 'oluşum süreci' içinde dilin 'ses'teki materyalliğini bastıramadan konuştuğu bir

---

<sup>262</sup> Julia Kristeva, **Ruhun Yeni Hastalıkları**. Çev.: Nilgün Tatal (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007), s. 170.

aşamadır söz konusu olan. Ergen konuştuğunda, dille birlikte beden de konuşur. Bir metafor olarak ergenin teatral uygulamalar için kullanışlılığı tam da birlikte konuşan fark'ta kayıtlıdır. Teatrallığın bu sahnesinde, konuşmanın 'ses'sel olanla açık ilişkisi, tıpkı kendi dönüşümünü/süreçselliğini gizleyemeyen ergen gibi, anlamın dildeki üretim sürecini algıya verir. Soyut anlam kendisini mümkün kılan 'ses'in açığa çıkardığı fark'ta ve 'ses'teki materyalliğin kabulünde üretilmektedir. Bu bağlamda, Guy Rosolato'nun sık alıntılanan cümlesinin de işaret ettiği gibi, 'ses'; "Beden ve dil arasındadır."<sup>263</sup> Fakat 'ses'e dair genel ve gerçekliği algıdan kaçan bir saptama olarak bu arada oluş, Meyerhold ve Brecht'te dile ilişkin bir bilinç ya da farkındalık olarak üretilir— Meyerhold'un vurgusu anlamın estetik yaratım sürecineyken, Brecht estetik süreci tarihsel süreçle birlikte düşünmektedir.

Uygulamaların mevcudiyet metafiziğiyle mesafelerini de fark olarak bu arada oluş belirler. Sahnede biri konuştuğunda, ideal anlamın metafizik bağlamından konuşmaz; konuşan, her zaman anlamı ve dili kendi zamansallığına iade eden 'ses' aracılığıyla konuşmaktadır. Felsefenin logos'un taşıyıcısı olan ve aslında var olmayan ideal öznesi, teatral uygulamalarda söylemi tarihselliği ve bedenselliği aracılığıyla oluşturan süreç öznesi haline gelir. Anlamın ideal mevcudiyeti, fiziksel mevcudiyetin 'ses'teki imasıyla her zaman yerinden edilmektedir. Oyuncu verili dilin biçimini 'ses'in materyalliğiyle ifşa ettiğinde, dilsel anlamın üretimsel doğasını bakışa açmakla kalmaz, aynı zamanda kurmaca karakteri konuşan öznenin fenomenal mevcudiyetiyle kısa devreye uğratar. Her şey süreçsel oluşla damgalanmıştır. Aynı biçimde, 'ses' de öz-mevcudiyetin tesisine hizmet etmez. Konuşan, Epik oyuncu gibi replikle özdeşleşmek yerine onu alıntılıyor bile olsa, hep

---

<sup>263</sup> Guy Rosolato'dan alıntılanan Regis Durand, "The Disposition of the Voice", **Mimesis, masochism, & mime: the politics of theatricality in contemporary french thought** (Michigan: University of Michigan Press, 1997), s. 302.

kısmen kendine ait olmayan bir bağlamın içinden duyar kendini. ‘Ses’ de, fark’ın saf gösterime nüfuz ettiği kaynak olarak metinle ilişki hâlâ korunuyor olduğundan, bedensel mevcudiyetin öz-mevcudiyeti tesis ettiği metafizik bir mekân açmaktan uzaktır.

Fakat teatral uygulamalara ‘ses’ten bir giriş yapmak, tıpkı teatral mekânın boşluğunu farklı biçimlerde işlevlendiren pratiklere bakışta olduğu gibi girişi çiftlemeyi gerektirir. Teatrallığın Meyerhold ve Brecht gibi uygulamacıları ‘ses’in öz-mevcudiyet üreten kullanımlarına mesafeliyken, Artaud ve Grotowski gibi uygulamacılar, tıpkı teatral mekânı bir “dolun mevcudiyet” mekânı olarak takdis etmelerinde görüldüğü gibi, ‘ses’i bambaşka bir bağlamda kullanırlar. ‘Ses’, Artaud ve Grotowski’de, metnin açtığı fark’ı radikal bir biçimde kapatacak materyali sağladığı için özel bir dikkatin nesnesidir. Her ne kadar dört kuramcıdan sadece Grotowski oyuncunun ‘ses’ eğitimini yöntemsel bir araştırmanın konusu haline getirdiyse de, Grotowski’nin geliştirdiği yöntemin kaynağı Artaud’nun yazılarındadır. Meyerhold ve Brecht ‘ses’ eğitimiyle özel olarak ilgilenmez. İlkinin dikkati doğrudan oyuncunun bedensel eğitimine odaklanmaktadır, bu yüzden de yazılarında ‘ses’e dair fikirlere daha sık rastlarız; “biyomekanik”, oyuncunun bedenini o güne kadar ancak dans alanında görülen bir disiplinle ele aldığından, ‘ses’ de bir beden fonksiyonu olarak Meyerhold’un projesinde içerilir. Brecht’in bıraktığı kuramsal birikim ise ‘ses’ten çok dille ve dilin anlam yaratma süreciyle ilgilenir. ‘Ses’e dair Brecht’den bir dikkat, ancak dilin kavranışında açığa çıkan imkânların yorumlanması üzerinden mümkündür; Brecht, doğrudan ‘ses’in kendisiyle ilgilenmez.

Tiyatro eğitimi, ancak Grotowski'yle birlikte 'ses'e kendi materyal değerini iade etmiştir. Yönetmenin oyunculuk eğitimine ilişkin yazdıkları gözden geçirildiğinde, başka hiçbir unsuru vurgulamadığı kadar oyuncunun bedenini ve 'ses'ini vurguladığı fark edilecektir. Beden ve 'ses', Yoksul Tiyatro'da bir ve aynı şeylerdir. "Önce bedenimizle sonra 'ses'imizle konuşmayı öğrenmek"<sup>264</sup>ten bahseden Grotowski, 'ses'i bedenden ayrı düşünmez. Teatral iletişimin asli aracı beden olarak tanımlandığı için, klasik anlayışta merkezi bir noktada duran semantik dile dair yaklaşım kökten bir değişim geçirir. Oyuncunun görevi, gerçekçi tiyatrodaki olduğu gibi artık sözdizimin yasalarına göre belirlenmiş akli bir anlatının sözcelenmesi değildir:

Sözlü anlatımın olanakları büyük ölçüde genişletilmiştir, çünkü küçük bir çocuğun anlaşılmaz mırıldanmalarından, en yetkin ve incelikli hitabete varıncaya dek bütün 'ses'li anlatım yolları kullanılır. Her şey vardır; anlaşılmaz inilti, hayvan kükremeleri, dokunaklı türküler, klise ilahileri, lehçeler, tımtırlı okunan şiirler. Bütün dil biçimlerini anlık olarak akla getiren karmaşık bir partisyonda 'ses'ler iç içe geçmiştir. Bu yeni Babil Kulasi'nde, yabancı insanların ve yabancı dillerin yok edilmeden hemen önce bir araya geldiği bu yerde, 'ses'ler birbirine karışmıştır.<sup>265</sup>

Yoksul Tiyatro'da oyunculuk temrinleri iki biçimde ilerler; oyuncu ya önce 'ses'i bulup onun bedensel muadilini yaratacaktır, ya da önce beden bir forma

---

<sup>264</sup> Grotowski, ön.ver., s. 162.

<sup>265</sup> Aynı, s. 72.

bürünecek, sonra ise ‘ses’ bu formu dolduracaktır. Beden ve ‘ses’, bu noktada insan oluşun sınırlarının dışına çıkıp hayvan oluşun, salt beden oluşun bölgesinde dolaşmaya başlar. Oyuncu, bedeninin içsel dürtülerini bir hayvanın bedenini taklit ederek, bedeninde o hayvanı bularak keşfeder:

1. Seçtiğiniz hayvanı, yavaş yavaş bedeninizle aramaya başlayın (...)
2. Hayvanın gerçek itkilerini bulduğunuza inanıyorsanız ‘ses’i harekete geçirmeye başlayın. Hayvan sesini bir metin ya da bir şarkı aracılığıyla çıkarmaya başlayın.
3. İki hayvanın sevişmesini canlandırın. ‘Ses’i kullanın.<sup>266</sup>

Alıştırmanın hedeflediği oyuncunun “itkisel ‘ses’ler”i keşfedip açığa çıkarmasıdır. Öğrenci ancak yabancı itkileri yakaladığı ve bu itkiler onlara “‘ses’ vermeyi **gerektirecek**” kadar güçlü olduklarını duyurdukları anda gerçek bir eylemin içinde tanımlanır. Sürecin temel hedefi, oyuncuyu bedenini ve ‘ses’ini kapatan yanlış öğrenmelerden arındırmaktır. Kendi özüne yabancılaşmış rasyonel toplumun bir üyesi olarak oyuncu, ilk önce bu yabancılaşmayı tersine çevirmeli; kendini kültüre ait unsurlardan temizleyerek daha ilksel ve organik bir mevcudiyetin yabancı mekânına geçiş yapmalıdır. ‘Ses’, bu yabancılaşma sürecinin temel malzemesidir; alıştırma, anlaşılır konuşma üretmez, aksine oyuncu “çıkarabileceği en değişik tonlamalarda, olabildiğince çeşitli ve anlaşılmaz ‘ses’ler” üretir ki, “içindeki gizli kalmış bitkileri ve hayvanları barındıran kafesin kapısı” açılsın.<sup>267</sup> ‘Ses’, kendisini “otomatik olarak taşıyan canlı itkiler” aracılığıyla duyulur ve bu itkiler, insan oluşun kültürel olarak kabul görmüş konvansiyonel biçimleriyle uzlaşma içerisinde

---

<sup>266</sup> Aynı, s. 184.

<sup>267</sup> Aynı, s. 158.

tanımlanmaz. Bedenin ‘ses’leri, iletişimin dilbilimsel konvansiyonlarının artık ‘iletmediği’ bir boyuttan gelmektedir ve radikal bir yabancılık taşır: “Oyuncu ‘ses’ini, seyircinin çıkaramayacağı ya da taklit edemeyeceği sesleri ve tonlamaları çıkartabilecek şekilde kullanılmalıdır.”<sup>268</sup> Grotowski, ‘ses’i kuşkuya hiç yer bırakmadan fenomenolojinin kavramlarıyla düşünmekte, İhde’de gördüğümüz biçimiyle hem duhul edici hem de kuşatıcı niteliklerini açıkça vurgulamaktadır:

‘Ses’in iletme gücüne özel bir özen gösterilmelidir ki seyirci oyuncunun ‘ses’ini yalnızca mükemmel bir biçimde işitmekle kalmasın; ‘ses’, stereoymuş gibi seyircinin içine işlesin. Oyuncunun ‘ses’i sanki yalnızca oyuncunun durduğu yerden değil, her taraftan geliyormuşçasına seyirciyi sarmalıdır. Duvarlar bile oyuncunun ‘ses’iyle konuşmalıdır.<sup>269</sup>

‘Ses’, Grotowski’de bedenin bir kası olarak görülür. Eğitim tıpkı herhangi bir kas gibi bu kasın da keşfedilmesini, yetkin bir anlatım için güçlendirilip geliştirilmesini içerir. Fakat ayrıcalıklı bir kastır söz konusu olan. İkonik ya da görsel anlatımı üstlenen bedenin aksine, kas olarak ‘ses’, hem bedenin bir parçası olarak tanımlanır hem de bedenin görsel anlatım imkânlarının ötesine geçerek dilsel anlamı bedenleştirir. ‘Ses’ ve dilsel anlatı arasındaki ilişki, 19. yüzyıl gerçekçiliğinde olduğu gibi, artık dilsel anlamın ayrıcalıklı kılınmasına hizmet etmemektedir. Dilsel anlamın bedensel anlama, anlatının derin bir biçimde duyusal etkiye eşitlendiği; ‘ses’in anlatıya değil de anlatının ‘ses’e dönüştüğü, kısacası ‘ses’in ayrıcalıklı kılındığı bir süreç açılmıştır artık. Anlaşılacağı üzere metin meselesi yine de sürecin

---

<sup>268</sup> Aynı, s. 122.

<sup>269</sup> Aynı, s. 122.

dışında tutulamaz; Grotowski metinsiz çalışan bir uygulamacı değildir. Özellikle kutsal metinler, otantik bir kökene/söyleyişe göndermede bulunan halk şarkıları, dilin ‘ses’ katmanını harekete geçiren şiirler ve arketipsel çağrışımlara açık Witkiewicz gibi yazarların metinleri Yoksul Tiyatro’nun repertuarını oluştururlar. Metinlerin seçilmesindeki ortak belirleyen söyleyiş biçiminin anlamın kendisi olduğu bir kullanımı mümkün kılıp kılmadıklarıdır. Şayet içindeki bir dürtüyü harekete geçirip karşılığını bedende bulabiliyorsa metnin kullanımı meşrudur. Bu noktada ‘ses’in aracıya dönüştüğü klasik uygulamaların anlam merkezli örgütlediği sahne, metnin bir aracıya dönüştüğü duyusallık merkezli uygulamayla yer değiştirir ve metin, dilbilimdeki ‘ses’in “kaybolan aracı” olarak kaderini paylaşır. Sahneleme metnin anlamsallığını bir fizikselliğe dönüştürebildiği oranda başarılıdır, dönüşümün aracı ise beden kadar ‘ses’tir de. İletişimin “‘ses’sel” ve “sözel” boyutları arasında Kristeva’nın “Semiyoetik” ve “sembolik” arasında yaptığı ayrım benzer bir ayrım yapan Zumthor, “sözlü” oluşu ‘ses’in dilin taşıyıcı fonksiyonu için, “‘ses’sel” oluşu ise ‘ses’e ait ve dilden bağımsız tüm eylem ve değerler için kullanır. ‘Ses’sel oluş, geleneksel olarak dilin –ya da anlambilimsel sözdizimin— önceliğiyle tanımlanan çerçeveden çıkmıştır.<sup>270</sup> Grotowski’de süreç, ‘ses’in “sözsel” çerçeveyi parçaladığı; metinde imkânı bulunan varoluşun “özü” için metnin yok edildiği anlamına gelir. Yazılı dilin süreç içerisinde bedene taşınarak “jestler, mırıltılar, ‘ses’ler ve tonlamalardan oluşan” bir dile dönüşmesi, ‘ses’in yazının karşısında bu biçimde “ayrıcılıklı kılınması”, teatral uygulamanın “mevcudiyet metafiziği” üreten felsefi söylemlerle benzer bir kökensel ontoloji arayışının sonucudur.

---

<sup>270</sup> Cavarero, ön.ver., s. 12.

Metnin materyal ‘ses’te çözümlenip bedene işlediği ve bu sayede kökensel, bozulmamış, tarih üstü “otantik benliğin” “öz-mevcudiyet” olarak ifşa edildiği sahneleme, Roger Copeland’ın da işaret ettiği gibi, yazının temsil ve dolayım olarak “cansız, kişisel olmayan, yabancılaşmış”, kısacası “fark”la yozlaşmış varlığını merkezleştirme edimidir. Hem kendi yapısal tanımlanışında göstergelerin “sonsuz oyun”u olarak, hem de yazanla yazı’nın birbirlerinden ontolojik kopuşu olarak metinsel “fark”, ‘ses’in eşitleyici jestinde devre dışı bırakılır. Bu noktada, Grotowski’nin ya da Artaud’nun metinle çalıştıkları için metni onayladıklarını söylemek onaydaki onaylanamı iptal eden kurucu bağlamı göz ardı etmek anlamına gelir. Kabul, her durumda ayırımın mutlaklaştırılıp ayniyet içinde eritilmesi için işler. Metni hem sahnelemenin bir imkânına çeviren hem de onu sahnelemede tüketen metinle beden, metinle ‘ses’ arasındaki ayırımın tehditkâr kabulüdür. Kendi özgül araçlarına kapanan tiyatronun karşısına çıkan en “dışsal” meydan okuma olarak metnin varlığı, ancak bir namevcudiyete dönüştürülerek içerilmektedir. Dışsallık olarak metin, saf içsellığe, bedenle aynı oluşa, beden oluşa dönüştüğünde; kısacası yazı ‘ses’in müdahalesinde bedenleşip “fark”ını yitirdiğinde süreç tarafından içerilir. Jon Ericson, **Mevcudiyetin Dili: Ses Şiir ve Artaud** adlı çalışmasında, sürecin arkasındaki –mevcudiyet metafiziğini de kuran— saikleri şu biçimde sıralar:

Öncelikle bu mevcudiyet dilinin arkasında ima edilen, bir nesneyi ya da varlığı kendi özü içinde adlandıran bu dilin asli, yaradılıştan gelen bir köken-konuşma [ursprache] olduğudur ki, bu gösterenin gösterilenle bir olduğu ve aralarında ilişkinin keyfi olmadığı anlamına gelir. İkinci olarak bu dilin ilksel doğası sayesinde evrensel bir dil olarak yorumlanabileceğidir;

gerçek doğası ilksel olarak ünlem ve duygusal tonlamalardan açığa çıkar. Bu duygusal, tonlamaya-dayalı dil insanlık durumu için işaret edici dilden çok daha gerçek görülür, çünkü ifade edilişi aktif ve reaktif olarak bedendedir, herhangi bir bilişsel yarılma tarafından dağılmamıştır.<sup>271</sup>

Tanımını insan varlığının tüm “lif, organ ve sınırlar”inde bulan bir “efsun” ya da “çağrı” olarak mevcudiyetin bu dili, ruhsal olanı fiziksel olanla birleştirerek “uykudaki ilksel enerjiler”i harekete geçirir. Bedenden dışarı doğru yayılan mevcudiyetin ses’sel güçleri, dinleyicilerle bağlantı kurarak, kişinin kendi mekânına ‘ses’ vermesi, kendi varlığı için ‘ses’ten bir mekân kurması aracılığıyla bir rezonans/tınlaşım mekânı yaratırlar. Bu sayede alımlayan ve sanatçı arasında “dil-öncesi” ya da bilinçaltında olduğu gibi “dil-altı” bir iletişimin imkânı açılır. Bu, gerçekçi metinlerin namevcudiyet olarak mevcudiyet mekânından farklı bir dil mekânıdır, “ideogramlar”a dönüşmüş, demek ki: “Kendi görünüşünü kendi oluşturan bu dil, temsilin mantığına hizmet eden, telaffuzu dilbilgisi kurallarına uyan yazılı kelimelerin dilinden farklıdır. Dil aracılığıyla sağlanan uzamlaştırma, yeni bir uzam kavramına ve özel bir zaman tasavvuruna yapılan bir çağrıdır.”<sup>272</sup> ‘Ses’in metinden kaçışıyla mevcudiyetin sunumuna dönüşmüş olan bu mekân, “yapay değil organik” oluşuyla evrensel bir iletişim deneyiminin yeniden yaratılması anlamına gelir. Ericson’un Avustralyalı şair Gerhard Ruehm’den aktardığı gibi, aynı dili konuşmasalar bile birbirlerini anlayan insanların; tüm bağlamsal çağrışımların ötesindeki İnsanlık’ın dilbilimsel anlamıyla iletmeyen fakat doğrudan deneyimlenen

<sup>271</sup> Jon Ericson, “The Language of Presence: Sound Poetry and Artaud”, **Boundary 2** (Duke University Press, 1985-1986 no. ½ 279-290, s. 280.

<sup>272</sup> Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 129.

dilidir bu.<sup>273</sup> Dünyayı temsil eden yazarı temsil eden yönetmeni temsil eden oyuncunun edimi artık temsillerin döngüsünden mevcudiyetin kendini açığa vurma kipi olan sunum'a yerleşir. Kültürden radikal eksilme ve organik mevcudiyetle radikal yüklenme olarak sunum, herhangi bir kültürel-tarihsel konvansiyona gerek duymaksızın, tüm aracı konumları iptal ederek kurulmakta; gösterimi oyuncu ve seyircinin saf mevcudiyetlerine kadar soyup çıplaklaştırmaktadır. Süreç, daha önce de değinildiği gibi, oyuncunun derin, kökensele benliğinin kendini bütünüyle bedende açığa vurmasını içerir. Derridacı yapı-sökümü tiyatro alanına uygulayan Philip Auslander, Stanislavski, Brecht ve Grotowski gibi isimlerde oyuncunun "ayrıcalıklı kılınmış" gerçek benliğine yapılan vurgunun gösterimlerdeki merkezi rolüne işaret eder:

Tartışmalı bir biçimde, genellikle oyunculuğa felsefecilerin dile yaklaştıkları gibi yaklaşıyoruz; gerçeğe ya da logosa nüfuz etmeyi sağlayan şeffaf/geçirgen bir araç yahut belirli bir yapımda logos olarak fonksiyon gösteren temellendirici bir kavram olarak. Oyun yazarının vizyonu, yönetmenin kavramsal biçimlendirmesi ya da daha ilginç, aktörün benliği bu çeşit temellendirici kavramlardır. Sıklıkla, oyunculuğu "dürüst", "kendini-ifşa edici", "samimi" gibi kavramlarla över, aktörün pişşesini sergilediğini performansta bir an için görür gibi olduğumuzda ise, onu, "risk aldığı" ya da "kendini açığa çıkardığı" için alkışlarız.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Ericson, ön.ver., s. 282.

<sup>274</sup> Auslander, ön.ver., s. 30.

Auslander'ın kendini tek bir performansta açığa vuran, kendi benliğini performansın tekilliği içerisinde ifşa eden oyuncu fikrine genel itirazı, oynanan rolün her zaman o rolü daha önce oynamış olanların performanslarıyla, rolün nasıl oynanması gerektiğine ilişkin seyircinin kendi yorumuyla, oyuncunun bağlı olduğu yönetime dair ön bilgiyle, ya da aktörün özel yaşamına ilişkin daha dışsal verilerle dolayımlanmış olmasında temellenir. Tekil performans, şayet her zaman “farkların oyunu”ndan türüyorsa; kısacası, kaçınılmaz bir biçimde hep kendi tekil deneyiminin dışından da görülerek okunuyorsa böylesi bir merkezizetçilik mümkün değildir. Performansa “öncel” ve onu “temellendiren” merkez olarak benlik, “fark”ın sürece içkinliği yüzünden saf bir biçimde kendi öz-mevcudiyetiyle tanımlanamaz. Josep Chaikin'in “Oyunculuk, benliğin maskelenerek ya da maskelenmeksizin gösterilmesidir,” sözünü alıntılayan Auslander, Stanislavski için rol ya da maskenin oyuncunun duygusal deneyimine bağlı olduğunu —orada temellendiğini—, Brecht'te rolün oyuncunun kişiliğinden/benliğinden ayrılmış otonomluğunda açığa çıktığını söyler. Grotowski'de ise “oyuncunun maskeyi kendisine dayatılan toplumsal maskeden kurtulup kendi benliğinin en temel seviyesini ifşa etmek için kullanması”, oyuncunun benliğinin kurucu merkezizetini inşa eder. Auslander, her ne kadar Brecht'in diğer isimlere göre daha korunaklı olduğunu vurgulasa da, üç isimde de oyuncu benliğinin kuram içinde mevcudiyet metafiziği üretecek kadar merkezi bir önemde olduğunu söyler.\* Oyunculuk kuramının bu üç önemli temsilcisine verilecek Derridacı cevap, “benliğin oyunculuk kuramı için otonom bir kaynak olmadığı”,

---

\* Bu çalışma açısından Brecht, benliğin kurgusal doğasını baştan kabul edişiyile Auslander'ın iddiasını geçersizleştirmektedir; oyuncu her ne kadar “anlamın efendisi” de olsa, anlam daha en baştan bir tarihsellikte damgalanmış olduğundan, oyuncunun logos olarak mevcudiyetini kendi içinde sorunsallaştırır.

aksine bu benliğin “tam da temellendirdiği söylenen performansın içinde üretildiği”dir.<sup>275</sup>

Auslander’ın Yoksul Tiyatro’nun semantik dilden bağımsızlaşan oyuncusuna yapı-sökümden cevabı ise, Derrida’ya referansla, benliğin “dilin içine kazanmış/kaydedilmiş” olmasıdır. “Dilin bir fonksiyonu” olarak benlik, kendini ifade ettiği dilden ayrılamaz; hiçbir biçimde “ona öncel değildir.”<sup>276</sup> Grotowski ve Artaud’da, yapay dilden kaçan gerçek olarak oyuncunun sahici benliğinin ‘ses’ ve bedenle ifşası, bilinçaltındaki kolektif deneyime, insanlığın evrensel özüne göndermede bulunur. Varlığın bu ilksel mekânını ‘ses’lendiren bilinçaltı benlik, Derrida için kendine verili, ya da kendinde mevcut “yozlaşmamış” bir orijinal değildir:

Derrida, Freud okumasında, “bilinçaltı materyallerin bilinç materyalleri haline getirilmeleri sürecinin bir ‘yaratım’ süreci olduğunu, bir bulma/yeniden ele geçirme süreci” olmadığını iddia etmiştir. “O halde, bir başka yere yazılmış olmanın üstünlüğüyle yeniden keşfedilecek bilinçaltı bir gerçek yoktur.” Bilinçaltı materyalleri kaydetme sürecinin kendisi bu materyalleri yaratır; bu materyaller bilinçdışında sadece izler olarak var-olurlar, dolu dolu biçimlendirilmiş bilgiler olarak değil. Bu yüzden, her şey, “yeniden üretimle başlar” ve “yalnızca yazıldığımız gibi yazarız.” Bilinçaltı orijinal gerçeğin

---

<sup>275</sup> Aynı, s. 30.

<sup>276</sup> Aynı, s. 36.

kaynağı değildir— dil gibi, o da, aşırı dolayımın konusudur.<sup>277</sup>

Daha önce de gördüğümüz gibi, bedenin kendi içinde parçalanmış, “fark”la damgalanmış olmasından ötürü, bilinçaltı orijinal benlik dilden kaçsa bile kendini ifşa ettiği yüzey olarak bedendeki “fark”tan kaçamaz. Benliğe dair tartışmaların bu çalışma açısından önemi, Cavarero’nun “‘ses’teki kişisel” dediği fenomeni tartışma alanına taşıyacak kavramların açık bir biçimde ayrıcalıklı kılınmış benliği çağrıştırıyor oluşundadır. Hatırlanacak olursa, Caverero için ‘ses’te açığa çıkan konuşan öznenin indirgenemez tekilliği, kendini ‘ses’ olarak duyuran dirimsel varoluşunun açık edilmesi idi. Grotowski için ‘ses’in tek bir bireye ve onun bedenselliğine radikal biçimde bağlı nitelikleri, eğitimin sürekli olarak yeni baştan kat edilmesini gerektirecek kadar önemlidir. Oyuncuların yaşları ilerledikçe “bir tür ses bunalımı”na kapılabileceklerini söyleyen Grotowski, bunalımın nedenini yaşa bağlı fiziksel değişimlerde temellendirir. Organik bedenin değişimiyle kaçınılmaz biçimde değişecek olan organik ‘ses’, “tekniğin yeniden uyarlanması”nı gerektirmektedir: “Yerinde saymaktan kaçınmak isteyen oyuncu, dönem dönem her şeye yeniden başlamalı, soluk alıp vermeyi, telaffuzu, tınlaticıları kullanmayı öğrenmelidir. ‘Ses’ini yeniden keşfetmelidir.”<sup>278</sup> Anlaşılacağı üzere, ‘ses’, eğitim sürecinin soyut bir nesnesi değil, derin bir biçimde özneye bağlı yaşayan bir fenomendir. Klasik eğitimde oyuncunun önüne çıkan, hatta eğitim şansını daha başlangıçta engelleyen ‘ses’e dair kimi kişisel arazlar da, Yoksul Tiyatro tarafından kapatılarak değil vurgulanarak aşılır: “Eğer oyuncu ortadan kaldırılamayan hafif bir

---

<sup>277</sup> Aynı, s. 33.

<sup>278</sup> Grotowski, ön.ver., s. 153.

‘ses’ bozukluğu çekiyorsa, bu bozukluğu saklamaya uğraşmak yerine, oynadığı rollere göre değişik şekillerde onu kullanmalıdır.”<sup>279</sup>

Yaşayan mevcudiyetin beden ve ‘ses’ olarak bu biçimde doğrudan kavranması, arazlarıyla bile aşırı bir kişiselliğe göndermede bulunduğu için kabul edilmesi, hakiki benliğin sunumu olarak tiyatro durumunun vurgulanmasıyla ilişkilidir. Oyuncunun beden ve ‘ses’ olarak öz-mevcudiyeti, tiyatronun kendisidir. Bu noktada ‘ses’in klasik sahne tarafından ötelenen pürüzleri bile, tiyatroyu oluşturan bu öze ait oldukları için dışlanmazlar. Organik olduğu müddetçe Yoksul Tiyatro ve Vahşet Tiyatrosu bu arazları kendinde eritir. Hatta seyircinin algısında bir yabancılaşma yaşatacaklarını düşünülürse, özellikle teşvik edildikleri bile söylenebilir. Fakat yabancılık, daha önce de değinildiği gibi, sahneye dışsal olduğu müddetçe kabul görür. Sahnenin içindeki bütünlüğü bozacak, mekânı yapay bir teatralliğin mekânına taşıyacak “yabancılaştırma” olarak yabancılık değildir söz konusu olan.

Derrida süreci araçların ortadan kalkışından okumaktadır: “Artaud, içinde bir suflörün mümkün olduğu ve bedenın yabancı bir metin tarafından yöneltildiği sahneyi yok eden büyük bir yangın arzular.”<sup>280</sup> Aslında bu yangın, klasik kavrayışın tiyatro adı altında bildiği her şeyin toptan yok edilmesi anlamına gelmektedir. Derrida, Artaud’nun “artık yapıt üretmeyen bir sanat”, “kendi dışında hiçbir güzergâh ya da deneyime giriş vermeyen bir sanatçı varoluşu”nu düşlediğini söylemektedir: “Artaud beden olan bir konuşmanın, tiyatro olan bir bedenın, kendisinden daha kadim bir yazıya köle edilmediğinden metin olan bir tiyatronun, bir köken-metnin [ur-text] ya da bir köken-konuşmanın [ur-speech] varoluşunu vaat

---

<sup>279</sup> Aynı, s. 122.

<sup>280</sup> Jacques Derrida, *Writing and Difference*. Çev.: Alan Bass. (New York: Routledge, 2001), 221.

eder.” Peşine düşülmüş olan, kendi dışındakini “göstermeyi reddeden bir varoluş, ya da yapıtsız bir sanat, izsiz bir dil”dir. Derrida bu biçimde eksilmenin aslında “fark”tan eksilme olduğunu, “farksız” bir varoluş, sanat ya da dil anlamına geldiğini vurgular. Artaud için mevcudiyet olarak “sunum”daki gösterme edimi hayatın saf yaratılışı demektir, onun her durumda —“temsilci tiyatro”da olduğu gibi— bir mesafeyi akla getiren ifade edilişi değil. Göstermek için açık etmenin bu biçimi bedeninin dışına düşerek bir göstergeye, yapıta, ya da bir nesneye dönüşmez.<sup>281</sup> Açmak, *kendini* açmak anlamına geldiğinden kendi dışına doğru gerçekleşen bir açılma ya da pornografik bir teşhir değil, kendini kendinde muhafaza eden bir açılmadır. Sahnede her şey kendiyle özdeşir.

Akıl yürütmenin ‘ses’i içeren kısmı, oyuncunun başkasına ait bir sözü söylediği, bir “suflör”ü seslendirdiği, onun sözünü sahneye taşıdığı aralığın/mesafenin kapanmasına göndermede bulunur. Yaşayan bedeninin yaşayan ‘ses’i, kendiyle özdeş bir ‘ses’, kısacası “söz” olmayan; daha önce söylenmiş olanı taşımayan bir ‘ses’tir. Hep bir başkasının söylediğini tekrar etmek anlamına geldiğinden “suflör” fikrine düşman, fakat bir biçimde bu etkiden kaçamayacağını da bilincinde olan Artaud, ‘ses’e, bedene ve sanata ilişkin tüm kuramını bu farkındalığın imkânsız iptali için düzenler. “Söz”, yani “çalınmış nefes”; daha önce bir başkası tarafından söylenmiş olduğu için öz-mevcudiyetin bütüncül ontolojisinin yarılması ve orijinal kökenin kaybı anlamında “tekrar”dır. Fakat daha da önemlisi, kişi “söz”ü bastırmak için ‘ses’in materyalliğini ne kadar öne çıkarırsa çıkarsın, Derrida, “suflör”ün varlığında duyulan öteki ‘ses’in hep iş başında olduğunu, “söz”ü konuşandan onun “nefesini” “çaldığını” söyler. Derrida’nın Artaud’nun yazılarına

---

<sup>281</sup> Derrida, aynı, 219-220.

referansla “la parole soufflée” adında kavramlaştırdığı –Beliz Güçbilmez kavramı “sufle söz” olarak çevirmiştir- bu ontolojik mesafe, “soufflée”nin Fransızcada hem nefes hem de “suflör”ü içinde taşıyor; kısacası “nefes”i etimolojik olarak zaten *kökensel* bir yabancılıktan okuyor oluşuyla, Artaud’yu “fark”ın kapanında yakalamaktadır, Beliz Güçbilmez süreci şu biçimde özetler:

Artaud bedenden çıkan sözün kendini duyulmaya ve algılanmaya açarken, kendini görülür hale getirirken zaten çalıntı söz olmaya başlayacağını farkındaydı hep. Ses ve beden sonsuza dek birbirine yabancılaşmıştır kültür içinde. İşitilen söze karşı müthiş bir güvensizliği vardır Artaud’nun çünkü söz söyleyenden önce vardır. (Tiyatro terimlerine çevirdiğimizde oyuncunun sözü önceden yazılmıştır) Ve bu ilk kaynak, orijinal belirsizdir. O nedenle söz hep bir tekrardır ve çalıntıdır. Sözün ilk çıktığı yere yaklaştığımızda ilk hırsızlık düşüncesi de anlamını yitirir, mülkiyetin olmadığı yerde hırsızlık anlamı bilinmeyen bir sözcüktür. O nedenle souflee: başka bir dilden, kendisinin de, bedenimin ya da jestlerimin tiyatrosundan daha eski, daha arkaik, belki de anonim ve buyurgan başka bir metni okuyan başka bir dil tarafından esinlenmiş demektir.<sup>282</sup>

Toparlanacak olursa, konuşan, konuştuğu bir “köken-metin” de olsa, bir “köken-konuşma” içinden de konuşuyor olsa, her zaman ve her durumda kendisinden

---

<sup>282</sup> Doç. Dr. Beliz Güçbilmez, Sevim Burak için düzenlenen gecede okunmuş olan yayınlanmamış bildiri metninden.

daha eski bir “söz”ün suflörü olarak konuşur. Kendisine öncel bir mevcudiyet olarak bu köken’sel kısa devre, öz-mevcudiyeti, daha konuşan kendi kendisini duyduğunda kendi bütünlüğünden koparıp araya “fark”ı yerleştirmektedir (kuşkusuz Derrida hiçbir biçimde köken olan bir kaynak konuşmanın ilksel mevcudiyetine itibar etmez, Derrida’nın jesti, Artaud’nun söylemine içkin olan “soufflée”nin çağrışımlarını harekete geçirerek söylemi kendi araçlarıyla yapı-bozuma uğratma amacını taşır, imkânsız da olsa ironik bir öz-mevcudiyet ideali üretmeyi değil). Kişinin kendi konuşmasının suflörü olduğunu söyleyen Derrida<sup>283</sup>, “nefes”te dışarı çıkan “söz”ün hep bir “fark” edimi olduğunu vurgular. Bu, ‘ses’in fenomenolojisine ayrılan bölümde değindiğimiz “eko/yankı” işlevinin, yapı-bozum içerisinde yeniden tanımlanması demektir. Kendi konuşmasını duyan kişi, ürettiği “söz”ün yabancılığını da kendini duymanın bu dışsallığında algılar; nefeste ve nefesle duyulan olarak “söz”, “la parole soufflée”, hep bir bölünmeyi alıkoarak varlığa gelmektedir. Kişinin duyduğu “söz” değil de saf bir biçimde hiçbir şey söylemeyen, işaret etmeyen, içinde konuşmaya dair hiçbir imayı barındırmayan ‘ses’ de olsa, durum değişmez. Bedensel ‘ses’ de, “söz” gibi anonim oluşun “suflör” etkisini taşır; “nefes” olarak bedenin dışına düşmekte, ‘ses’in kaynağı ‘ses’i bir başkalık olarak tecrübe ettiğinden, öz-mevcudiyet bölünmektedir. ‘Ses’ de, “söz” gibi “çalınmış” olduğundan, ya da öz-mevcudiyetin kipi olan beden zaten kendi içinde “farkların oyunu”yla damgalandığından, bağlamsal “fark” hâlâ sürece dâhildir.

---

<sup>283</sup> Derrida, aynı, s. 221.

## SONUÇ

Tıpkı diğer disiplinler gibi ortaya çıktığı toplumun düşünme ve deneyimini tarihsel olarak kendi biçiminde barındıran tiyatro sanatı, bu tarihsel biçimlerin göndermede bulunduğu var olma ve bilinç biçimlerini de kendi varlığında — dönüştürerek ya da dönüştürmeksizin— yeniden üretir. Şayet ‘ses’ Caverero’nun da belirtmiş olduğu gibi konuşan varlığın varoluşundaki eşsizliği açığa vuruyor, ona özgü bir dirimselliğin taşıyıcılığını yapıyorsa, tarihsel ve toplumsal bir varlık olarak tiyatro da, oyuncunun ‘ses’ini işlevlendirme biçimleriyle kendi tarihsel varoluşu için benzer bir açığa vurmayı gerçekleştirmektedir. Tıpkı konuşan birey gibi, üzerinde insanların konuştuğu tiyatro sahnesi de, bilimli bir tarihsel anın, iktisadi ve ideolojik belirlenmişliğin ve kültürel ilişki modellerinin somut zemininde var olur. Oyuncu konuştuğunda, konuşan tekil birey kadar temsil ve sunum kiplerinin anıştırdığı tarihsel insan deneyimidir de; oyuncuyla birlikte, sahneye hâkim tarihsel bilincin biçimi de konuşmaktadır.

19. yüzyıl gerçekçiliğinin biçimindeki burjuva bilincine bağlı “gizemleştirilmiş” dünya deneyimi, fenomenlerin hakikatlerini kendi dışlarındaki bir uzama göndermeyle örterken, konuşan bireyi de ideal bir “söz”ün taşıyıcısı haline getirir. Diamond’un deyimiyse orada olanın daha ayrıcalıklı kılınmış ideal bir gerçekliğin hilafına bakıştan saklandığı bu deneyim, varlığın hakikatini hep kendi dışındaki ideal bir uzamla düşünen köklü bir metafizik geleneğin de devamıdır. Mevcudiyetleri namevcudiyetlere dönüştüren bu gelenek, konuşan insanın radikal bir biçimde kendi bedenine bağlı ‘ses’ini de, anlamın idealliği için kendinden daha büyük bir aklın hizmetinde gizemleştirir.

Marksizm ve Fenomenoloji gibi felsefi akımlarla Biçimcilik gibi sanatsal eğilimlerin üretimdeki materyal ve fenomenolojik katmanın bilincini uyarışları ve estetiğin kendini bir duyular bilimi olarak yeniden anımsatışıyla çözülen bu “gizem”, tiyatroyu da alımlamayı merkezi bir noktadan belirleyen yanılsamacı temsilin kipinden “sunum”un kipine taşımıştır. Uygulamaların Meyerhold ve Brecht’le anabileceğimiz isimleri bu geçişi temsili alıkoyarak fakat konvansiyonu temsilin temsil oluş bilincine vurguyla oluşturduklarından, kendine verili bir mevcudiyetin değil, kendi içinde kendi “fark”ını barındıran kısmi bir mevcudiyetin sunumunu gerçekleştirmektedirler. Sunumun temsille, mevcudiyetin namevcudiyetle, yanılsamanın materyalle geriliminden üreyen bu kısmi mevcudiyet, algıyı sürekli olarak estetik ve süreçsel oluşun bağlamına taşıyarak tarihselleştirir. Konuşan oyuncunun ‘ses’i de, bu uygulamalarda, kendi materyalliğini ve taşıyıcı olarak işlevini eşzamanlı alıkoyduğundan, anlamı materyalden üreten, bilincin bedene bağlı olduğu bir bağlama ‘ses’ verir.

Fakat teatrallığın diğer savunucuları Artaud ve Grotowski’nin uygulamalarında baskın olan, kısmiliğin bütünlüğe dönüşerek mevcudiyetin bir hakikat merkezi olarak inşa edilmesidir. Bir mekân olarak tiyatro hakikatin saf sunumu için ayrıcalıklı kılınmış, hatta hayatın kendisinden bile daha gerçek bir deneyimin alanı olarak tanımlanmıştır. Kendisini kendi dışında hiçbir şeyle ilişki içerisinde tanımlamayan bu biçim, sahnedeki oyuncunun “sesçil” konuşmasını da, bağlam üstü bir mevcudiyetin göstergesine dönüştürmektedir. Tüm hakikatin kendisinden üretildiği bir merkez olarak oyuncu, ‘ses’ini “mevcudiyet metafiziği” üreten söylemlerin konuşmayı tanımladığı gibi tanımlayarak “öz-mevcudiyetin” tesisi için ayrıcalıklı kılar.

Yerleştirildiği bağlama göre tanım ve işlev değiştiren ‘ses’, kendi başına ne metafiziğin ne de metafiziğe direnç olarak “fark”ın alanına aittir. Her durumda bir düzenleme, yeniden inşa olan tiyatro da, bilişsel ya da fenomenal vurgularla kullandığı bu fenomeni, metafiziği tesis eden ya da ona direnç gösteren farklı bağlamlara yerleştirir. Bu bağlamların incelenip tiyatronun neredeyse kendi tarihi kadar eski olan bu metafizik niyetlere nasıl hizmet ettiği ya da mesafe aldığına gösterilmesi, sadece yapıtı ortaya çıkararak bilincin anlaşılması için değil, alımlayıcı ile olan bağ aracılığıyla bir bilinç üretme potansiyeli taşıdığı için de önemlidir. Mevcut düşünme biçimlerini onayladığı kadar onları iptal edip yeni düşünme biçimleri de üretebilen yapıt, etkisini asla bütünüyle ölçemeyeceğimiz bir biçimde tarihsel ve toplumsal deneyimi dönüştürebilme gücüne sahiptir.

‘Ses’, özellikle tiyatrodaki konuşma için işlevlendirilerek gündelik iletişimdekine benzer bir iletişim biçimini mümkün kıldığından, toplumsal ve estetik deneyimin birbirlerine göndermede bulunduğu, birbirlerini ima edip anıştırdığı ya da gerçekçi stratejilerle yeniden ürettiği bir deneyimi mümkün kılar. Haliyle ‘ses’in tiyatro içindeki bağlamsal kullanımlarının incelenmesi, deneyimin kendini bilinçten gizleyen, kendini “gizemlileştiren” ideolojik örgütlenişinin anlaşılması için de kilit önemdedir. Süreç sadece yapıtın üretim ve iletişim kodlarını değil aynı zamanda toplumsal iletişimi de gizeminden arındırarak açık etmekte, insanın bu pratikler içinde nasıl tanımlandığını, kurulduğunu, *yapıldığını* anlamamızı sağlamaktadır.

## ÖZET

“19. ve 20. Yüzyıl Batı Tiyatrosunun “Ses” ve Mevcudiyet Bağlamında İncelenmesi”, fenomenolojik ve metafizik bağlamlarıyla tiyatroda insan sesinin nasıl kullanıldığını araştırmaktadır. Odaklandığı tarihsel dönemler 19. yüzyıl gerçekçiliği ve tiyatronun yeniden-teatralleştiği 20. yüzyıl uygulamalarıdır. Oyuncunun ‘ses’inin sahnede karakterin sesi olarak yanılsama içinde nasıl kullanıldığına bakılmaktadır. Brecht ve Meyerhold’un çalışmaları Grotowski ve Artaud’nun çalışmalarıyla teatralleşme pratiği içinde karşılaştırılmıştır. Çalışmanın kavramsal zemini Jacques Derrida’nın yapı-sökümüne ve Merleau-Ponty ile Husserl’in fenomenolojisine dayanmaktadır. Araştırmanın amacı, ‘ses’in fenomenel algısının bastırıldığı, ya da doğrudan vurgulandığı bağlamlarda mevcudiyet metafiziğinin söylemsel olarak nasıl tesis edildiğinin gösterilmesidir.

## **ABSTRACT**

The Study named “The Analysis of the 19th and 20th-century Western Theater in the Context of Voice and Presence” examines how human Voice is used in its phenomenological and metaphysical contexts in theater. The historical periods focused on are the 19th-century realism and the re-theatricalization of the 20th century theatrical practices. It is probed how the voice of the actor transforms to the character’s voice as a part of the illusion created on the stage. The Works of Brecht and Meyerhold are compared and contrasted to those of Grotowski and Artaud in their practicum of theatricalization. The grounding terminology is based on Derrida’s deconstruction theory and Merleau-Ponty’s and Husserl’s phenomenology. The object of the study is to display how metaphysics of presence is discursively established in contexts when the phenomenological perception of the voice is suppressed or directly emphasized.

## KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu. **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Aristoteles. **Poetika**. Çev.: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2001.
- Artaud, Antonin. **Tiyatro ve İkizi**. Çev.: Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Attali, Jacques. **Noise: The Political Economy of Music**. Çev.: Brian Massumi, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009
- Auslander, Philip. **From Acting To Performance**. London: Routledge, 1997.
- Badiou, Alain. **Yüzyıl**. Çev.: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2011.
- Barish, Jonas. **The Antitheatrical Prejudice**. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Benjamin, Walter. **Pasajlar**. Çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Bowie, Malcolm. **Lacan**. Çev.: V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Brecht, Bertold. **Epik Tiyatro**. Çev.: Kâmuran Şipal, İstanbul: Say Kitap Pazarlama, 1981.
- \_\_\_\_\_ **Oyun Sanatı ve Dekor**. Çev.:Kâmuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi, 1994.
- Butler, Judith. **Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma**. Çev.: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007.
- Cadava, Eduardo. **Işık Sözcükleri: Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

- Candan, Ayşın. **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, basım yılı verilmemiştir.
- Cavarero, Adriana. **For More Than One Voice**. Çev.: Paul A. Kottman, Stanford: Stanford University Press, 2005.
- Chion, Michel. **Voice in Cinema**. Çev.: Claudia Gorbman, Columbia: Columbia University Press, 1999.
- Conelly, William E. **Kimlik ve Farklılık**. Çev.: Fermâ Lekesizalın, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Coward, Harold G. "Speech versus Writing" in Derrida and Barthrhari" **Philosophy Eastland West**. Vol. 41, University of Hawaii Press, 1991.
- Culler, J. **Saussure**. Çev.: Nihal Akbulut, İstanbul: Afa Yayınları:1985.
- Çubuklu, Yaşar. **Toplumsal Performanslar**. Ankara: Ayraç, 2008.
- Deleuze, Gilles. **Proust ve Göstergeler**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004
- Deleuze, Gilles. **Nietzsche ve Felsefe**. Çev.: Ferhat Taylan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2010.
- Derrida, Jacques. **Disseminations**. Çev.: Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Derrida, Jacques. **Of Grammatology**. Çev.: Gayatri Chakravotry Spivak, London: The John Hopkins University Pres, 1976.
- \_\_\_\_\_ **Gramatoloji**. Çev.: İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2010.
- \_\_\_\_\_ **Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Sign**. Northwestern University Pres, 1973.
- \_\_\_\_\_ **Writing and Difference**. London: Routledge, 2001.

- Descartes, René. **Discourse on Method, Optics, Geometry, and Meteorology.**  
Çev: Paul J. Olscamp, Indianapolis: Indiana University Press, 1965.
- \_\_\_\_\_ **Meditations on First Philosophy.** Çev.: L. LeFleur, New York:  
Mcmillan, 1990.
- Diamond, Elin. **Unmaking Mimesis.** London: Routledge, 1997.
- Diderot, Denis. **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler.** Çev.: Sabri Esat Siyavuşgil,  
İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Direk, Zeynep. (Der.) **Dünyanın Teni.** İstanbul, Metis Yayınları, 2003.
- Dolar, Mladen. **A Voice and Nothing More.** Londra: The MIT Pres, 2006.
- Duncan, Michelle. “The Operatic Scandal of the Singing Body: Voice, Presence,  
Performativity” **Cambridge Opera Journal.** Vol. 16, No. 3.
- Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı.** İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1990.
- \_\_\_\_\_ **Estetiğin İdeolojisi.** Çev.: Ayfer Dost ve diğerleri, Ankara: Doruk  
Yayıncılık, 2010.
- Egginton, William. **How The World Became a Stage: presence, theatricality and  
the question of modernity.** New York: State University of New York Pres, 2003.
- Eyhenbaum, Boris. **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri.** İstanbul: Yapı  
Kredi Yayınları, 2005.
- Feral, Josette, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, **Board of  
Regents.** Vol. 31, No: 2&3, 2002.
- Fischer-Lichte, Erica. **The Transformative Power of Performance.** Çev.: Saskya  
İris Jain, New York: Routlodge, 2004.
- Florenski, Pavel. **Tersten Perspektif.** Çev.: Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları,  
2001.

- Folscheid, Dominique. **Felsefe Akımları**. Çev.: Muna Cedden, Ankara: Dost Kitabevi, 2005.
- Fried, Michael. **Art and Objecthood: Essays and Rewievs**. The University of Chicago Press, 1998.
- Fuchs, Elinor. **Karakterin Ölümü**. Çev.: Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi, 2003.
- Ginzburg, Carlo. **Tahta Gözler**. Çev.: Aysun Şişik, İstanbul: Metis yayınları, 2009.
- Goffman, Erving. **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**. Çev.: Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Gombrich, E. H. **Sanatın Öyküsü**. Çev.: Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004.
- Grotowski, Jerzy. **Yoksul Tiyatroya Doğru**. Çev.: Hatice Yetişkin, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002.
- Güçbilmez, Beliz. **Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**. Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.
- \_\_\_\_\_ “Performans Sanatı: Nietzsche’nin Kehaneti” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**. Ankara, No: 21, 2006.
- Güçlü, Abdülbaki; Erkan Uzun; Serkan Uzun; Ümit Hüsrev Yolsal. **Felsefe Sözlüğü**. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2002.
- Halliwell, Stephan. **Mimesis**. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- Handke, Peter. “Fildişi Kulede Oturan Biriyim” Çev.: Tevfik Turan, **Yazıhane**. Der.: Murathan Mungan, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Heidegger, Martin. **Sanat Eserinin Kökeni**. Çev.: Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2007.

Huckle, Nicholas. "On Representation and Essence" **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 43, No: 3, Spring, 1985.

Husserl, Edmund. **Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe**. İstanbul: Afa Yayınları, 1994.

Ibsen, Henrik. **Denizden Gelen Kadın**. Çev.: Beliz Güçbilmez, Ankara: Deniz Kitabevi, 2006.

Ihde, Don. **Listening and Voice: Phenomenologies of Sound**. New York: State University of New York Press, 2007.

Innes, Cristopher. **Avant-Garde Tiyatro**. Çev.: Aziz V. Kahraman, Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.

Jones, Amelia. **Body Art/Performing The Subject**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998.

Karacabey, Süreyya. **Brecht'ten Sonra**. Ankara: De Ki Yayınları, 2009.

\_\_\_\_\_ **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**. Ankara: De Ki Yayınları 2006.

Kennedy, Floyd . "The Challenge of Theorizing the Voice in Performance" **Modern Drama**. Winter, 2009.

Kern, Stephan. **Nedenselliğin Kültürel Tarihi**. Çev.: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Kristeva, Julia. "Öznelliğe Dair Bir Konuşma: Kadının Eleştirisi" **Teori ve Eleştiri**. Ankara: Hece Yayınları, 2004.

\_\_\_\_\_ **Revolution in Poetic Language**. New York: Columbia University Pres, 1984.

- \_\_\_\_\_ **Ruhun Yeni Hastalıkları.** Çev.: Nilgün Tatal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2007.
- Küçükalp, Kasım. **Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida.** Bursa: Sentez Yayıncılık, 2008.
- Lehmann, Hans-Thies. **Postdramatic Theater.** Çev.: Karen Jürs-Munby, New York: Routledge, 2006.
- Lessac, Arthur . **The Use and Training of the Human Voice.** New York: McGraw-Hill Company, 1997.
- Liotard, Jean- François. **Fenomenoloji.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- McAfee, Noelle. **Julia Kristeva.** New York: Routledge, 2004.
- Megill, Allan. **Aşırılığın Peygamberleri.** Çev.: Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat, 1998.
- Mensch, James R. **Postfoundational Phenomenology: Husserlian Reflections on Presence and Embodiment.** The Pennsylvania University Pres, 2001.
- Merlau-Ponty, Maurice. **Algının Fenomenolojisine Önsöz.** Çev.: Medar Atıcı, İstanbul: Afa Yayınları, 1994.
- Nellhaus, Tobin. **Theater, Communication, Critical Realism.** New York: Palgrave McMillan, 2010.
- Nietzsche, Wilhem Friedrich. **Tragedyanın Doğuşu.** Çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.
- Phelan, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance.** London: Routledge, 1993.
- Potolsky, Matthew. **Mimesis.** New York: Routledge, 2006.

Puchner, Martin. **The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy.** New York: Oxford University Press, 2010.

Regis Durand, “**The Disposition of the Voice**” **Mimesis, masochism, & mime: the politics of theatricality in contemporary french thought.** Michigan: University of Michigan Press, 1997.

Richards, Thomas. **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak.** Çev.: Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 200.

Hülya Yıldız, Ayşın Candan, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 200.

Ridout, Nicholas. **Stage Fright, Animals and Other Theatrical Problems.** New York: Cambridge University Press, 2006.

Sarrazac, Jean-Pierre. “The Invention of “Theatricality”: Rereading Bernard Dort and Roland Barthes” **Board of Regents.** vol. 31, no. 2&3, 2002.

Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi.** İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Serban, Andrei. “The Life in a Sound” **The Drama Rewiew.** Volume 20, number 4, december 1976.

State, Bert O. “Critical Theory and Performance” **Phenomenological Attitude.** Ed.: Janelle G. Reinelt ve Joseph R. Roach, Michigan: University of Michigan, 2007.

Weber, Samuel. **Theatricality as Medium.** New York: Fordham University Press, 2004.

Wright, Elizabeth. **Postmodern Brecht.** Çev.: Ayşegül Bahçivan, Ankara: Dost Kitabevi, 1998.

Zizek, Slavoj. **Yamuk Bakmak.** Çev.: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

\_\_\_\_\_ **İdeolojinin Yüce Nesnesi.** Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

Zupancic, Alenka. **Komedi: Sonsuzun Fizigi**. Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Zupancic, Alenka. **En Kısa Gölge: Nietzsche'nin "İki" Felsefesi**. Çev.: Seyhan Bozkurt, İstanbul: Encore Yayınları, 2004.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/4%2733%22>, 28 Ekim 2011.

[http://www.cobussen.com/proefschrift/300\\_john\\_cage/317\\_cage\\_and\\_noise/317a\\_silence\\_and\\_death/silence\\_and\\_death.htm](http://www.cobussen.com/proefschrift/300_john_cage/317_cage_and_noise/317a_silence_and_death/silence_and_death.htm), 23 Ekim 2011.