

# ÖLÜMÜN TEATRAL İCADI

## THEATRICAL INVENTION OF THE DEATH

OZAN UTKU AKGÜN<sup>1</sup>

### ÖZET

*Bu makalede, iki gösterim kaydı aracılığıyla, Tadeusz Kantor'un Ölüm Tiyatrosu olarak adlandırdığı teatral girişimi düşünülmeye çalışılmaktadır. Teatralite kavramı bağlamında ölüm ve sahne materyalleri arasındaki ilişki belirlenmeye, teatral yöntemlerle icat edilen ölümün sahnesi anlaşılmasına çalışılacaktır.*

### ABSTRACT

*This article tries to understand the theatrical attempt that was entitled as Theatre of the Dead by Tadeusz Kantor through video records of two performances. Within the context of the theatricality, the article tries to designate and understand the relationship between the death and the stage materials and an idea of death which is invented on the stage by using theatrical forms.*

1. Ankara Üniversitesi, DTC Fakültesi, Tiyatro Teorileri, Eleştiri ve Dramaturgi Yüksek Lisans Öğrencisi (2012) /Makale danışmanı: Doç. Dr. Beliz Güçbilmez

## Sahnenin Boşluğu, Nesne, Ölüm/ Gerçeklik

1

Jean-Pierre Sarrazac, Teatrallığın İcadı makalesini Gordon Craig'in Tiyatro Sanatı kitabıyla konuşarak açar. Craig'in kitabında Sahne Amiri, oyuna gelen seyirciye sahne hakkında bir fikri olsun diye "makine"yi gösterir, her şeyden önce çıplak makineyi görmeye davet eder; bu davet üzerinden "tiyatroya ilişkin her sorunun önce sahneye sorulması gerektiği" yargısına ulaşan Sarrazac, öncelikle boş sahnede "meydana gelen"i düşünmeye çalışır.

Geçmişte, kırmızı perde seyircinin bakışını bu boşluktan ayırıp korurdu. (...) Bizden öncekiler, kadife perdeyi ardında tüm cömertliği ve bolluğuyla illüzyon tiyatrosunun keyfini çıkarıyorlardı. Şimdi ise, daha perde kalktığı anda, sahenin boşluğunun doldurulmayacağını ve seyircinin beklentilerinin tatmin edilmeyeceğini biliyoruz. (Sarrazac, 2002: 57)

Sahnenin ıssızlığı yırtıcıdır. Yaşantımız sırasında, bir uzamda bulunuşumuzun tuhaflığına sorulacak soruları erteleriz, bu tip sorular genelde unutuşa ayarlıdır; çünkü hacimliliğimize aniden çarpışımız tıpkı sahneden fıskıran ıssızlıkta olduğu gibi bizi bir köken yokluğuna fırlatır. Uzamların içinde bir uzam, seçilmiş bir uzam olarak sahne işaret edildiğinde nasıl büyüyorsa, sahne karşısındaki mevcudiyetimiz de boşluğun fazlası olarak aniden büyür: kökenin boşluğuna doğrultulan parmağın endişesi.

Sahne –ve sahenin karşısı- bu uzamsal başdönmesine ayarlıdır aslında. Kaydolduğumuz boşluğa bir kesit açılmış ve bizden o kesitte *ortaya çıkana* bakmamız istenmiştir. Sahnesel bulunuşun mevcudiyetle ilişkisine bir kere çarpan, sahneye sorduğu yanılısma ve gerçeklik sorusunun soruluş biçimini değiştirmek zorunludur; çünkü orada gerçekleşene sorduğu her soru bir yerde kaynak ya da kök fikrinin karanlığına doğru sorulur. Tiyatronun sahne uzamından hareketle kendi materyallerine sorduğu soru, materyallerin boşluğunu açık eder. Yüzeyin altında kendi bulunuşlarına dair bir emare okuyamayan bu materyaller, yerleştirildikleri yüzeyden hareketle kendilerini "okunmaya" açtıklarında mevcudiyetlerinin özgüllüğüne soracağımız soruları hem korkutucu bir boşluğun hem de gözden kaçırılmayacak bir doluluğun içinden çıkarırız; kökenlerinin uğultulu boşluğundan bir biçim olarak yükselmişlerdir, yüzeyde yapıntı karakterlerinin gerçekliğini şiddetle iddia ederler: Bu özgüllüğün kavramsal şapkası olan teatrallığın altında doğrudan onlara yönlendireceğimiz bakış, *yüzeyin paradoksal derinliğinden* hareket eder; bir derinlik simülakriyle oynar dururlar.

Tadeusz Kantor'un gösterimleri bu uzamsal çarpıntıyı, sahenel hareketin motivasyonu olarak belirler. Sahne uzamının ve sahneye konulanın açık bir biçimde ölümle birlikte düşünüldüğü gösterimlerdeki uzamsal meseleyi, *bulunmuş gerçeklik* (found reality) kavramlaştırmasıyla

okuyan Michal Kobialka, gerçekliğin Kantor için ne ifade ettiğini sorar. *Bulunmuş gerçeklik*, öncelikle *karşılaşılmış nesnenin* özerk boyutluluğuyla ilgili gibi görünse de bunun aslında sahne ve sahnede bulunuşla da ilgili olduğu anlaşılır. (Kobialka, 1992: 332) Temsile yaşam karşısında ikincillik konumunu veren geleneksel temsil fikri karşısında, sahnedeki bulunuşu temsildendüşürülmeyle, temsili-olmamayla işaretleyen Kantor gösterimleri, sahnenin ve sahnede gerçekleşenin gerçekliğine dair ne söylemek istemektedir?

## 2

Sahne ışıklarından ve kadife perdeden vazgeçisi, seyircinin tiyatronun kendisiyle, sahnede meydana gelenle ilgilenmeye teşvik olarak okuyan Sarrazac, “teatrallikle ilgilenme”yi kastetmektedir; teatrallikle ilgilenmek, Barthes’ın deyişiyile “kendi boşluklarında dışa vurulan tiyatronun kaynakları”yla ilgilenmektir. (Sarrazac, 2002: 59) Yirminci yüzyılda yeniden düşünülen tiyatronun özerkliği fikri, gerçeklik sorusunu iki kutuplu açar: Burjuva gerçekçi tiyatrosunun ölçütleriyle gerçeklik fikri yadsınırken, temsile atfedilen konum üzerinden izleyicinin yapıta bakarken gerçeklik sorusunu askıya alması da sorunsallaştırılır. Gerçeklik, sahneden hareketle tanımlanacak, teatral özerkliğin yapısı içinden sunulacak, yani sahnenin ve sahne materyallerinin içinden çıkarılacaktır. Sarrazac, teatrallik kavramını dönemlerin iddialarından/ manifestik ters yüz etmelerden geriye çekerek, boşluğun anlamsal keş-

fiyle tiyatro tarihine geri dönmenin aslında “orada her zaman mevcut” ama bir tür “örtülmüslük”le susturulan teatrallığı konuşturacağından emindir.

Sahnenin boşluğuyla birlikte –ister doğruca boş sahne olarak olsun isterse daha ihtiyatlı biçimleriyle gerçekçi ve hatta natüralist tiyatrodaki biçimleriyle olsun-, oyuncunun bedeni sahnenin diğer bileşenleriyle birlikte öne çıkmaya başlar. (Sarrazac, 2002: 61)

Gerçeklik sorusunun sahneye doğru değil sahnenin içinden sorulmasında ısrarcı davranan Kantor da, bu soruyu sahne uzamını bir “eşik” olarak işaretleyerek derinleştirir. Kantor’un gerçeklikle mesalesi, resimlerinden ilk *happening* ve performans çalışmalarına ve ardından geç dönem tiyatro oyunlarına kadar nesneyi odağa alır- nesne, *yoksul-nesne* adlandırması altında soruşturulur. Kimliksiz çarpıcılığıyla oradalığını dayatan nesnenin boyutluluğu, Kantor’un sahne, yabancılık, bulunuş vb. soruları “görünürlük” içinden tartışmasını getirecektir. Söyleşileri takip edildiğinde sahneyi de bir şemsiye-kavram gibi kullandığı *yoksul-nesne* altında gördüğü ve bunun üzerinden ileri sürdüğü fikirlerin bir uzam olarak sahne için de geçerli olduğu görülür.

Biz bu resmi (Maleviç’in Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare) şu paradoksal ifadeyi kurmak için kullanabiliriz: soyutlama ve nesne arasında fark yoktur....

Belki de SOYUTLAMA, NESNE’nin bir görüntüsüdür. (Kobialka, 1992: 337)

Bu “paradoksal ifade”nin gerçekleşebileceği yer olarak sadece sanatı işaret eden Kantor, Maleviç’in yapıtına atıfla soyutlama ve nesne arasında kurmaya çalıştığı devreyle oyunları hakkında bir çok şeyi söylemiş olur: Soyutlamadaki “düşünsel bağlam”ın onu yaşamın somutluğundan ayırdığı iddiası reddedilir, “yapıtın alanı” daha fazla gerçekliğin dışında tanımlanmaz. Belli ki Maleviç’in yapıtında, yapıt uzamının çarpıcı bir biçimde öne çıkışını gören Kantor, görünüş ve soyutlama/ nesne ve soyutlama gibi problemleri konumları içiçe yerleştirerek sarmaya çalışmaktadır. Soyutlamanın zihinsel bir edim olarak ancak dolaylı bir biçimde tanımlanışına karşılık, halihazırda bir nesnenin görünümü olarak düşünülmesi başlı başına temsililikle ilgili tanımları sorunsallaştırır; Kantor’un kendi kendini sunan “buluntu nesne”si soyutlamayı kendi görünümü olarak işaretlediğinde, temsille ilgili tipik yargı anlamını kaybeder: Nesne, ortaya çıktığı uzamda bir şeyin ikamesi olarak değil, bir *kendini-gösteren* olarak bakışa açılmaktadır. Nesne ve soyutlama arasında fark kalmadığında, temsil yargısındaki “yanılma farkı” yok sayılmakta ve nesne “gösteren” konumundan düşürülmektedir. Sahnenin de nesne gibi kendi boşluğundan ortaya konulması, *sahnesel uzam* ve *sahnesel bulunuş* adlandırmalarını temsil fikrinin dışından düşünmeyi getirir. Kantor’un ilk gösterimlerinden *Odyseus’un Dönüşü*’nü savaş sırasında bombalanmış bir odada sahnelemesi, yapıt uzamına dair normatif algıyı bozmaya oynar. Gerçekten bombalanmış bir mekânı bir savaş anlatısı için işlevselleş-

tiren Kantor’un “bulunmuş gerçeklik” fikrini bir nesne olan odanın geçmişinden, odanın özgün mevcudiyetinden hareket ettirmesi, yaratıcının mekandan bir soyutlama çıkartması yerine, odanın bulunuşuna denk soyutlamayı gösterebilmesini ifade eder.

Hal Forster, Gerçeküstücülük üzerine yaptığı çalışmada “buluntu nesne”nin ölümlerle ilişkisine bakar. Breton’un *harikulade* adlandırmasının iki anlamdaş kolunu *sarsıntılı güzellik* ve *nesnel raslantı* olarak tespit eden Forster, Breton’un makalesinde harikuladenin öznel etkileri olarak “hafızaya yolunu kaybettirmesi ve kimliği bölmesi”ni belirtmesine işaret eder. Breton harikuladenin hayran olunacak tarafını “artık fantastik olan hiçbir şey yok, yalnızca gerçek var.” şeklinde tariflemiştir. (Forster, 2011: 49).

Aynı anda hem öbür dünyaya ait hem süiküler hem de psişik olan bir durumun paradoksunu göz önüne aldığımızda, gerçeküstücü harikuladeyi ne şekilde anlamalıyız? Ben harikuladenin bütün değişiklikleriyle tekinsizin *ta kendisi*, ancak bilinçdışından ve bastırılanlardan öteye, dünyaya ve gelecek vahye doğru yansıtılmış olduğunu savunacağım. (Forster, 2011: 49)

Canlı ve cansız durumların birbirine karışması olarak görünen *harikulade*, ani karşılaşmalar ve buluntu nesnelere yakalanır. Canlı ve cansızın buluşmasını otomatlarda, modellerde, oyuncak bebeklerde vb. takip eden gerçeküstücülerden Kantor’a geçtiğimizde yoksul-nesne fikrinin tam olarak gerçeküstücü harikuladenin içinde yattığını görürüz. *Odyseus’un Dönüşü* gös-

terimindeki harabe odada ölümün izlerine “şans eseri” rastlayan Kantor, bu karşılaşmadan ölümün hayata amansız içkinliğini çıkarmıştır. Rastlantının ifade ettiği içkinlik nesnenin kendisi olarak görünüşe çıktığına göre, sahne yerine geçen bombalanmış oda bu içkinliği kendinde taşıyor demektir; soyutlama bizzat kendisidir, temsilin dışsal bağlarından kurtulmuştur. Forster, Breton’dan alıntılar: “Rastlantı, dış gerekliliğin insanın bilinçdışında bir yol açarken kendini gösterme biçimidir.” (Forster, 2011: 57) *Sarsıntılı güzellik* adlandırmasının ölümle içli dışlı bu kendilik iddiası canlı/cansız ve hareketli/hareketsiz nesnelere üzerinden açıklanır: Kantor gösterimlerinde soyutlamayı mesele ederken resim ve fotoğraftan, oyuncu ve modelinden, beden ve makineden yararlanır ve bunların hepsi, izlediğim geç dönem çalışmalarında, gösterimin kendini gösterdiğini iddia etmek için kullanılır; herhangi bir şeyin ikamesi değildir gösterim, bir gerçeklik zamanıdır.

Maleviç’in yapıtındaki bozguncu uzam düşüncesinin Kantor’un neden ilgisini çektiğini yapıtın uzamsal taşkınlığı üzerinden anlayabiliriz. Yapıt uzamının soyutlamayla ilişkisinin gerçeklik dışında tanımlanmasını sorunlu bulan Kantor, nesnenin otonom ağırlığını “mutlak yabancı” işaretleyerek işe başlar. Mutlak yabancıya bir uzamda belirleniminin o uzamda neyi meydana getirdiği/ neyi değiştirdiği sorusuyla uzamsal görünüşü bir problem haline getirir; Odyseus gösterimi için bir savaş-sonrası mekânını seçmesi hem temsil düşüncesinin yaşamsal bağlamlardan koparılıp bir “düşünce kate-

gorisi” olarak işlevsizleştirilmiş tanımını zorlamak hem de icranın/ yaratımın gerçeklikle ilişkisini düşünmek içindir. Kantor ilk gösterimlerinden itibaren sahenin uzamsal boşluğunun örtük dilini konuş-turmaya, ölümle birlikte düşündüğü sahne uzamını temsil fikri dışından yönetmeye çalışır. Oradaki mevcudiyetin gerçekliği teatral araçlarla görünüşe çıkarılırken, bir yandan diğer gerçeklik iddiaları boşaltılmaya çalışılır: Gerçekliğin bu düşünsel kütüplaşmasını teorize etmekte zorlanan Kobialka, Kantor’daki gerçeklik iddiasından bahsederken sık sık *öteki gerçeklik* ifadesini kullanmak zorunda kalır. (Kobialka, 1992)

### 3

Kantor’daki *yoksul-nesne* fikri, yazılarının değişmez izleğidir. *Odyseus’un Dönüşü* için yazdığı notlar yoksul-nesneyle ne kast ettiğini anlamamıza yardımcı olur; bulunuşun ortaya çıktığı uzam, bulunuştan ayrı değildir.

ODA 1944 savaşında yıkılmıştır.

ODAYa dönen Odysseus mitolojik bir kral değildir.

ODA, seyir mekanı değildir.

ODA, sahne tasarımının bir parçası değildir.

ODA onu çevreleyen seyirci kadar gerçek bir mekendir.

Seyirci çalışmanın içerisinde

Bu çevresel sanattır.

ODA-NESNE

“YOKSUL”NESNE  
(Witts, 2009: 58)

*Bulunmuş gerçeklik*, Kantor'un gösterimden önce taslağını çıkardığı bir gerçeklik modelini ifade etmez, bulunmuş odanın gerçekliği performans sırasında karşılaşılabilecek gerçekliktir; teasedüfe yatırılmış yaratım, uzamın hafızasından gerçeği sökme, gerçeğe yüz yüze gelmeye çalışacaktır. Bir nesne olan odanın yıkıntısında gerçeği sakladığı varsayılır, sanatçı ve seyirci oraya, ona gelmeden önce sessizce bulunmayı beklemektedir; kendisine çarpacak bedenleri beklemektedir. Yani Kantor için gerçeklik *kazadır* ve yaratım kazayı gerçekleştirir, seyirci ve yaratıcı bir anlaşmayla çevreledikleri uzamda kazayı gerçekleştirdiklerinde, odanın hafızasında ölü olarak bekleyen gerçek dirilecek, materyallerin desteğiyle görünüre çıkacaktır. Kantor, bulunmayı bekleyen gerçeklik için, kaybolmaya bırakılmış uzama işaret eder. İlk yazılarında teorik olarak dışladığı "sahne fikri"ne geç dönem yazılarında yeniden döner; sahne üzerinden konuşur, bulunmuş'un icat edilmiş'le ilişkisini "hafıza" üzerinden kavramıştır, artık çağrılan'ın hiçbir zaman kendisi olarak dönmediğini, hatırlamanın yaratmak olduğunu, ama her şeyin eninde sonunda bir kazayla başladığını düşünüyor gibidir. Çağrılan'ın ölüm olduğuna ve gerçekleşen dirilişin orijininden ayrılmış bir yüzer-gezer gerçekliği sakladığına emindir. Bu gerçekliği, *kazanın* tanıdığı imkânların üstüne çıkarak görünür kılmak için radikal bir mekânsallaştırmaya girer: Ölüm, uzamın saklı kipidir ve görünmek için doldurulmayı, materyallerin içinden ve materyallerin içine doldurulmayı beklemektedir. Kantor'un geç dönemi açık biçimde ölüme rastlamak kadar ölümü yaratmakla da ilgilidir.

Ve sonra, burada, sahnedeyiz  
Dünyanın sonunda  
Bir felaketten sonra  
Bir ölü bedenler yığını  
Ve bir ölü nesnelere yığını – geriye kalan bu.  
Sonra-  
Tiyatromun prensiplerini takip ederek  
Ölümler canlanıyor  
Ve kısımlarını oynuyorlar  
Hiçbir şey olmasa da  
Fazlası var. (Witts, 2009: 47)

### Mekânsallaştırılmış Ölüm

Teatral inşasını ölümün merkezinden genişletmeye değil, ölümcül bir merkeze daraltmaya çalışan Tadeusz Kantor'un çalışmalarındaki temsil problemi genellikle *imkânsız*'ın içinden okunur. Kendini seyirciye *aşılmaz mesafesiyle* tanımlayan bir girişiminin, deneyimin mutlak dışı olarak tanımlanan ölüme yerleşmesi, girişimin *aşılmaz mesafeyle* düşünülmesinde etkilidir. Ama yaşamın okunmaz anı olarak kavramlaştırılan ölüm, özel bir tarihi, bir Yahudi'nin tarihini okunur kılmak için seferber edilir. Kantor'un gösterimlerinde bizzat sahnede yer alması çalışmaların otobiyografik çekirdeğini sürekli devrede tutmayla beraber, bir red kipini süreklileştirir: Sahnedeki bu bulunuş, hem oyun mekânının özerkliğini ispat etmek hem seyreden konumuna dair uzlaşılmış iddiaları reddetmek içindir.

Nesnelerin döndüğü, ölü-bedenlerin döndüğü, hatıra-bedenlerin döndüğü, ölü-sembolik-bedenlerin döndüğü şeklinde

dönmek fiiliyle çeşitleyebileceğimiz bir repertuarı her oyunda işleten Kantor, genelde aynı oyun kişileri, bir önceki oyunlardan devralınmış işlevler, bir önceki oyunlardan çıkıp gelmiş nesnelere akıl almaz bir mekânsallaştırmaya girişir. Yaşam ve ölüm kutupluluğu, bu radikal mekânsallaştırma içinde ölümün aşırılaştırılmasıyla iptal edilmiş, ölüm *her şeyin lekesi* olarak yapılaştırılmaya başlanmıştır. Kendine ayırdığı alan içindeki spekülasyon özgürlüğünü, savaşı biçimde tanımları işgal etmeye çeviren oyunlar, zamanı ve mekânın işgalinde ısrarcıdır; işgalin radikal mekansallığı, bayrağı ölüm olarak açar.

Kantor, yukarıda bahsettiğim aşılmaz mesafeyi şöyle düşünüyor gibidir: Temsilden düşmenin dışsal bağlamları imhasıyla, bir eşik olarak gördüğü sahnesel uzam radikal bir özerklik kazanmış ve kendine kapanmıştır; onun anlamı ancak onun mevcudiyetinde okunaklıdır, seyircinin bakışının dış dünyadan taşıyacağı ölçüleri iteler.

Ölümü sahnenin boşluğunda görünür kılmaya çalışan Kantor, ölümü uzamla denkleştirirken ne yapmaya çalışır? Sahnedeki boşluk, sahneyle ölümün düşüncece birbirlerini çağırmalarına izin verendir. Yaratım ölümle birlikte düşünülür, çünkü boş alanın içine bir “bulunuş” yerleştirilmesi, o alanın tekil bulunuşunun öldürülmesiyle mümkündür. Mevcudiyetlerin görünürlük koşulu, boş alanda meydana gelen, bir şeyleri öldürerek bir şeyleri yaratma durumudur. Ama eninde sonunda sahne kendi bulunuşunu tüm bulunuşların üstüne kapa-

yacaktır, gösterimden geriye kalan bir kez daha onun boşluğu olacaktır. Yaratım, sahnenin boşluğundan hareket eder ve ortadan kalkmak için sahnenin boşluğuna doğru koşar. Sahnenin boşluğundan hareket edip sahnenin boşluğuna koşmak motivasyonu, Kantor gösterimlerini düşünmek için uygun bir zemindir; bu belirlemeden hareketle sahnedeki boşlukta ölümün görünürlüğüne iki gösterimle bakacağız.

## İKİ GÖSTERİM: BUGÜN DOĞUM GÜNÜM, BIRAK ÖLSÜN SANATÇI

1

Postdramatik Tiyatro kitabında Kantor’un çalışmalarına *seremoni* başlığı altında bakan Hans- Thies Lehmann, bu gösterilerin törensellekle girdiği ilişkiyi tartışır. (Lehmann, 2006: 71) Kantor’un belirttiği “tiyatronun bütün anatomisine erişme amacı” tabii ki gösterinin gerçekleştirildiği mekânı sorunsallaştırarak işe başlayacaktır. “Bir şey”in görünürlüğüne çalışılan mekânın, görünürlüğün ölümle ilişkisinden çıkarılması bu gösterilerin hareket noktasıdır. Lehmann seremoni’nin *leitmotif*lerini şöyle belirler: sergileme, veda, ölüm, cenaze töreni (defin). (Lehmann, 2006: 71)

Bir cenaze töreninin ritüel yapısını, gerçekleşen bir ölümü kolektif karşılamanın yapılaştırılması olarak tanımlarsak, ölümün yörüngesinden hareket eden, artık orada olmayanın, kaybolanın, görünmez olanın, dünyadan sökülenin karşısında gerçekleştirilen ve her zaman hatıra-

dan, artık olmayanın hafızadaki mevcudiyetinden yola çıkan törenin amacı anmakla beraber, kaybın anısını icranın imkanlarıyla görünüre fırlatmaktır. Bir Yahudi olan Kantor'un Avrupa tarihini, kişisel tarihinin bir kayıplar tarihi olmasından yola çıkarak okuması, tarihi her zaman "veda ve defin"le beraber görüyor olması, kendi adlandırmasıyla "ölüm tiyatrosu"nun, her zaman sahne hareketindeki patlama, yok olma sınırıyla araştırılmasını getirmiştir: Ölüm ve yaşam arasındaki sınırın silineceği anın son göstergesi olarak hareketi, ancak bir yokoluş jestiyle kabul eder Kantor. Yani kendinin sınırında duran, kendinin üstesinden gelerek ölümün görünmez hanesine yazılacak hareketin teatral inşası, yaşayanlar arasında anlaşmayı sağlayan işaretler tahtası olarak bedeni bu işaretlerden sökerek, yokoluşun temrini doğrultusunda yeni işaretlerle kurar. Ölümün içinden doğrulan oyuncu-beden, jestlerini yaşayanlar arasındaki iletişimsel anlaşmanın koşullarından sökerek, kendi paradigmasını yaratır. Buradaki teatral inşası, kendini Başka'nın jesti olarak görünüre sunarken, sahnedeki oyuncu-bedenler bu jestleri paylaşırlar; aynı jest bavalundan birbirlerini alıntılatabilir, aynı hareket biçimleri üzerinden sahne-içi iletişimi gerçekleştirebilirler. Sahnedekinin bir ritüel ya da bir seremoni olarak görülmesinde oyuncuların Başka'nın jestleriyle anlaşmayı sağlayabilmesi etkindir. Törensellik, sahne üzerinde gerçekleştirilen defin töreninde kaybı karşılamak için oyuncular arasında dolaşıma sokulmuş jest bavalunun ortak işa-

retlerinden, yasin teatral araçlarla yapılaştırılıp görünür kılınmasından, konumlandırılan sahne elementlerinin ölüm/kayba seslenmesinden çıkarılır. Başka'nın jest bavalu daha önce karşılaşılmamış, gündelik deneyim alanından edinilmemiş bir paradigma inşa ettiğinde, izleyici seremoninin yapısını yaşamının içinden tartmakta zorlanır, ancak sahnenin buyrukları ve bağışladığı parolalar aracılığıyla sahne/Başka hakkında konuşabilir; radikal mekânsallaştırmayla "ikincilik" yadsınmıştır. Temsilin iptali iddiası bu radikal paradigmanın kendi gerçekliğine sorduğu soruyu illüzyon ya da soyutlama olarak yanıtlamaması aracılığıyla gerçekleşir. Tanımlama girişimi seyirci konumundan/aracılığıyla değil, sahnedeki mevcudiyetin içinden yürütülmek zorundadır. Teatral işgal, seyirciyle ortak bir anlam havuzuna göndermede bulunmak için değil, kendi anlam havuzunu seyircinin karşısına bir çukur olarak konumlandırmak için gerçekleşmiştir. Orada gerçekleşen törenin "ne olduğu"nu anlayabilmek, ancak deneyimin mutlak dışı olan ölümün ne olduğunu bilmekle mümkündür, bu yüzden imkânsızdır; ama sahne ölümün deneyimini gerçekleştirebildiğini iddia eder, ölümün gerçekliğini taşıyabilmektedir

## 2

Dzis sa moje urodziny (Bugün Doğum günüm; 1991) gösteriminde<sup>1</sup> Kantor'un iki gölgesi vardır; biri bir yatağın içinde yetmiş

1 Gösterimler Cricoteka kayıtlarından izlenmiştir.



beşinci doğum gününü kutlamaya gelenleri izleyen bir genç adam (Kantor'un gençliği), diğeri sahnenin köşesindeki boş tablonun içinde kendi otoportresini (Kantor'un otoportresi) canlandıran bir başka genç adamdır; "ikizliğin köşebaşları" gibi yerleştirilmişlerdir. Oyuncu-bedenler "mülk sahibinin gölgeleri" olarak nitelenirler; mülk sahibi Kantor'dur. Sahnedeki çerçevelerin içinde bir resmi canlandıran, bir resmi tekrarlayan diğeri oyuncular, gösteri sırasında tuvalerden sıçrayarak, içinde buldukları dondurulmuş andan, anın içinden söküldüğü tarihe düşerler. Bu tarih, Benjamin'in "kültür belgeleri" tezini hatırlatırçasına sürekliliği bir yıkıma denk düşer. Resim ve fotoğraf imgelerini sık sık kullanan Kantor, onlardaki ölüm imasını devralır; resmin gerisindeki "barbarlık şeridi"nin somutluğu, resimsel temsildeki soyutlanmış ölüm imasıyla bir kısa devre meydana getirir; gösterim, bu kısa devredeki amansız ölümü, hafızanın, tarihin, sahnenin, oyuncunun, imgelemin ve yaratıcının ikizi olarak işler. Gösterinin teatral pozisyonu, bunları ölümün eğretilemesi olarak değil, eşlikçisi olarak göstermektir. Sahneye getirilen bir kutunun içinden çıkan ve bir zalimlik figürü olarak kurulmuş kadın oyuncu, soyutlama (abstraction) üzerine konuşurken, yaratım bir tür sado-mazo pratikle denkleştirilir (sahne bir anda bir hapisaneyeye dönüşür). Bu kanlı figür, yaratma edimini "tuhaf bir alışkanlık" olarak açıklayan "mülk sahibinin gölgesi"ni yaratmaya zorlayan hafızanın bedenlenmiş hali gibidir, eti gerçekten acıtabilecek bir somutluktur. Yaratım ve

hafıza, ancak totaliter bir dünyanın ölümüne örülmüş anlamı içinden okunaklı kılınır. Gösterinin meta-düzlemi de burada işlemeye başlar. Gösteri, temsili ve soyutlamayı mesele haline getirirken, ölümü mutlak bir kırıcı olarak işaretleyerek, soyutlamanın düşünsel bir kategori olduğu varsayımını dağıtmaya çalışır. Şimdi, gösteriyi izleyen seyircinin karşısına çıkan, her an yaşanmakta olan kanlı-canlı, ete işleyen, her an yeniden etten geçen ölümdür. İzlenen gösterinin, çerçeveye alınmış hareket düzeninin arkasında, bu düzeni mecbur kılan baskıcı ve yıkıcı bir ölüm mekânizması işlemekte ve görülmeyi beklemektedir. Sahnede gerçekleşeni ikincillikle mühürlemek, tarihin yürütücü mekanizmasını ikincillikle mühürlemek olacağından, seyirci şunun farkına varmalıdır: Bu sahne, ölümün kendisidir. Oyuncu-bedenlerin hareketi ölümü temsil etmek için değil, ölümün mevcudiyetini görünür kılmak içindir; oyuncu-bedenler bu sahne üzerinde bizzat ölümdür.

Bir kutlama sahnelerini canlandıran diğeri bir tablonun içindeki oyuncular, resmin dondurulmuş anını oluşturan hareketi yoğun bir tekrar düzeniyle canlandırırken, bir anda tablonun donu çözülür ve defalardır kadehine içki doldurulan oyuncu, midisinin ağrıdığını söyler. Bir süre sonra aynı oyuncu-bedenin ikizi de tablonun içinde belirecek ve zaman zaman çerçevenin sınırlarından taşan, çerçevenin dışında ve arkasında süren bir kovalamaca başlayacaktır. Ölüm, amansız taşmadır.

NIECH SCZYZNE ARTYSCI (BIRAK ÖLSÜN SANATÇI; 1985) isimli gösteriminde, topluluğunu (Cricot 2) bir ölüler kumpanyası olarak sahneye çıkararak Kantor, gösterinin merkezine aldığı ölümü, gösterinin kendisini ölümle eşitleyerek ikiye katlar. Ölmek üzere olan bir oyun kişisiyle karşılaşırız; bedensel yetilerini yavaş yavaş kaybetmektedir (Oyunun kaydındaki jenerikte bu oyun kişisi *I- Dying Stage Persona* olarak tanıtılır.) Topluluk, üzerinde *Cricot 2* yazan malzeme kutularıyla sahneye çıkar ve yoğun bir tekrar mantığına oturtulacak gösteriyi başlatırlar. Topluluk kendini oynamaktadır. Ölmek üzere olan oyun kişisi, son yaşam belirtileriyle, yani hareketi imkânlı kılan sınırlı gücüyle, boş sahnede mevcudiyeti iflas noktasında durarak taşımaktadır. Topluluk üyeleri kendilerine bölüştürülmüş rolleri, aşırılaştırılmış bir tekrarla sürdürürler. Tek bir hareket planı belirlenmiştir, sona erdiğinde yeniden başlar ve küçük sapmalarla devam eder. Rollerin hepsi bir iflas noktasına yerleşmiştir, rol derinlikleri ölüm imasıyla doldurulmuş ve her rol mutlak bir başarısızlık olarak kurulmuştur. Gösterim ilerler ve iskeleti çıkmış bir ölü atın üzerinde General sahneye girer, çevresini ölü askerler sarmıştır, bağımsızlık marşıyla sahneye girip sahnedeki yoksul mizansenini kesintiye uğratırlar. Onlarla beraber sahneye giren küçük çocuk, altı-yaşındaki-Kantor'dur. Sahnenin mevcudiyeti, boşaltılmış rollerin ve rollerin denkleştirildiği oyuncu-

rın hareketiyle mümkün gösterilmiş, nesnelere ve oyuncularla birlikte bütün materyallerin ölüm kipinde toplanmaları ve görünmek için bu ölüm kipini giyinmeleri gösterimin koşulu kılınmıştır. Gösteri “şimdi” üzerinde hareket ederken, altı yaşındaki Kantor’un sahnedeki varlığı, hatırayı ve şimdiyi bir ölüm karesinde buluşturur; bir tür denkliği çalıştırır. Yaratıcı, onun ölmek üzere olan sahne *persona*’sı, topluluk üyeleri, gösterinin kendisi, Avrupa tarihi ve Avrupa tarihindeki ölüm fotoğrafına içkin kişisel tarih, mevcudiyetlerinin motoru olarak ölümü işaret ettiklerinde, temsil de kendini ölüm olarak tanıtmak zorunda kalır ve kendini diğer mevcudiyetler gibi ölüme bağlar. Gösterim ilerlediğinde, ölü atla ve *altı-yaşındaki-Kantor*’la beraber gelen hatıra-bedenler, topluluğun “ölüm sınırı”nda toplanmış oyuncularını öldürür ve gösteri yeniden başlar. Metal aksamlarla donatılmış ve ölümle arzuyu bedeninde denkleştiren bir fahişe, yaşamsal güçlerin sahne üzerindeki sona kalmış figürü gibidir ve o da ölü atla beraber gelen Avrupa tarihi (General ve ölü askerler) tarafından öldürücü bir silah olarak kullanılır.

Bu gösterim, Kantor’un bir bütünlük ima eden Yapıtını parçalama girişimi olarak da okunabilir. Çalışmanın girişinde belirtildiği gibi ölümcül merkeze doğru çalıştırılan bir daraltma operasyonudur. Hareketin mümkün son sınırında, görünüşün dağılmaya hazırlandığı basınç çekirdeğinde toplanan teatral inşa, kendini “ölümün bakışı” olarak düzenler. Boş sahneden hare-

ket eden gösterim boş sahneye dönerek ortadan yok olacaktır - *Cricot 2* üyeleri gösterimin sonunda bütün sahne materyallerini kutularla birlikte sahnenin önüne yığarlar. Gizil bir mevcudiyet olarak bekleyen ölümün nasıl doldurulmaya/ görünür kılınmaya çalışılmaktadır.

4

Kantor'un gösterimleri düşüncenin bağlanamadığı ölümün bir *kavram* olarak tanımlanmasına direnişle başlar. Ama bu direniş onu "soyutluğu"ndan koparmak için değil, düşüncenin "etkisiz kipi" olarak görülen bir soyutlamadan sökerek, "somut mevcudiyete dâhil soyutlama"ya yakınlıştırmak içindir. (*Milano Dersleri*'nde geçen "Belki de SOYUTLAMA, NESNE'nin bir görüntüsüdür." ifadesini düşünelim.)

Düşüncenin kapanımı, ölümün mutlak başkalığının üstesinden varlıktan boşaltılmış bir ölüm tasavvuruyla gelir; ama Kantor, düşüncenin baskısına direnerek, "ölümü kullanma"ya çalışır. Kantor gösterimlerinde ölümün doluluğu, sahne materyallerinin ve oyuncuların varlığına örülen **fazlalık**'la gerçekleşir; Başka'nın etlendirilmesi, kalınlaştırılması, düşünce-düşünülen yarığını gasp ederek oradaki boşluğun hacimlendirilmesidir - Bu hacimlendirme girişimi, sahnenin oyuğunda gerçekleştirilir: Oyuk ölüm gibi değildir, bizzat ölümdür, materyallar ölümle kalınlaştırılır. Belli ki Kantor seyircinin temsille kurduğu ilişkinin "şeyleştirme"yle ilişkisini ön-varsaydığından, yapıta yönelen soyutla-

yıcı bakışı reddederek, sahneye bakışın bizzat sahnedeki doluluktan edinilmesini talep etmektedir.

Işık rejimi altında gerçekleşen temsil mantığı tam bir kavranırlığı talep eder; hiçbir şey bu rejimden kaçamaz, her düşünülen kendini bilincin açıklığına teslim eder ve orada, kavranırlığın ışığı altında, kendini bütünüyle açığa çıkarır. Vuzuhun karakterize ettiği kavranırlık, düşünülenin düşünene (ya da düşünceye) tam bir upuygunluğunu ifade eder. Tam bir kavranırlığı varsayan vuzuhta kendini düşüncenin zapturaptına bırakan varolan, tüm dışsallığını, tüm başkalığını kaybeder ve tümüyle düşünce tarafından belirlenir. (...) Aynı'nın Başka tarafından belirlenmeksizin Başka'yı belirliyor olduğu temsil mantığında, kavranan kavrayışta tüketilir adeta. (...) **Bir içkinlik kabarmasıdır temsil.**<sup>2</sup> ( Vurgu bana ait; Gözel, 2011: 181)

Kantor'da *fazlalık* sıklıkla kullanılır; oyuncular, kendi modellerini sırtlarında taşırlar, çeşitli basit makineler bedenlerine eklenir, hatta bedenlerinin yerine geçer, sahne nereden geldiği bilinmeyen bir nesneyle (şapka, bavul vb.) mizanseni kurar. Tıpkı "bulunmuş nesne"yle ilişkisinde olduğu gibi biranda beliriveren *yabancılar*la ağırlaştırılır sahne: *Yabancı bulunuş*, sahneye düşürüldüğünde ya da kavrayış kiplerine sığmaya direnen bir bulunuş inşa edildiğinde, fazlalığın icadıyla düşüncenin içkinliğine rest çekilir. Orada bulunan, kavrayışın hanesine yazılamayacak olandır;

2

ancak kendi oyuğundan türeyişiyle, bağımlılıktan sökülmiş dışsallığıyla vardır, kendi koşulunun kendisi olduğu iddia edilir. Ölümle denkleştirilen bulunuş, yaşamın derinliğinden sökülerek, düşüncenin içere-meyeceği bir hacimlilik olarak mekanı işgal eder; düşüncenin imkansızlığı hacimlendirilmiş, görünüre taşınmış, gösteri ölümün yabancılığıyla doldurulmuştur; sahne yaşamın fazlası olarak kavrandığından, temsil konumunu kabul etmez: O, karşılaştırma-dan düşürülmüş olandır.

İcat edilen ölüm, yabancıdır; düşüncenin içeriğine dahil olmamak için yırtıcı bir biçimde kendini icat eden araçları öldürürken gösterilir; oyuncu, yaratıcı, sahne materyalleri onun görünürlüğü sırasında ölmek/ ölüme ilerlemek zorundadır. Sahne, radikal fazlalık, ölüm taşması, yaşamdan artmış yırtıcı bölge olarak şekillenmeye başlar. Sahnenin boşluğu ölümün doluluğunu gösterir ve sahnedeki her şey ölümün doluluğundan geçirilmek koşuluyla görünüre çıkabilir, teatral inşa bu doluluğa kesit açmaktır, doluluğun bir parçasını yakına getirmektir, doluluğun bir parçasında odak büyütme-dir. Bu büyütme girişi, sahnedeki hareketi görünürlüğü süresince ölümle doldurur.

Boşlukta şekillenen diriliş bizzat ölümün belirlişidir. Uzamın kayıp hafızasının “nereden geldiği belirsiz bir biçimde” şim-diye görünmesi, unutuşun ve kaybın bekleyen ama ayırdına varılmayan düşünsel boşluğunu somutlamakla mümkündür. Düşünsel boşluk etlendirilir, sahne araçlarıyla öne çıkarılarak kendiyile doldurulur: Boşluğun boşlukla doluşu, ölümü kalınlaştırır: Düşünsel boşluk bir kısa devreyle sahne materyalinde ve oyuncuda bedenleştirilmiştir.

Ölümün doluluğu sahne yüzeyinde bir *simülakr* olarak yükselir. Ölüm, her ne kadar kişisel bir hafızanın içinden ve kişisel bir yaratımın sonunda görünüre çıksa da *aitsiz*'dir; bir yanılsama değildir ama atıfta bulunduğu bir model de yoktur, göstergesinin boşluğunu diğer göstergesinin koşulu olarak icat eder; kaçınılmaz biçimde oradadır, mevcudiyetini gösterir, diğer mevcudiyetleri kendine tabi kılmaya çabalar.

**KAYNAKÇA**

Forster, Hal, **Zoraki Güzellik**, Çeviren: Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları, 2011

Gözel, Özkan, **Varlıktan Başka (Levinas'ın Metafiziğine Giriş)**, İthaki Yayınları, 2011

Lehmann Hans-Thies, **PostDramatic Theatre**, Çeviren: Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006

Kobialka, Michal, "Tadeusz Kantor's Theatre of Found Reality", **Theatre Journal**, Vol.44 No.3, 1992

Sarrazac, Jean-Pierre, "The Invention of "Theatricality": Rereading Bernard Dort and Roland Barthes", **SubStance**, Vol.31, 2002

Witts, Noel, **Tadeusz Kantor**, Kindle Edition, 2009

**Kayıtlar: Critoca, 2008, Poland.**