

İN-YER-FACE: TARİHSEL VE TEORİK BİR İNCELEME

İN-YER-FACE:
A HISTORICAL
AND THEORETICAL
INVESTIGATION

EREN BUĞLALILAR

Özet

Bu makalede, 90'lı yılların ortasında Britanya'da In-yer-face Theatre (IYFT) adıyla anılan ortaya çıkan tiyatro eğilimini tarihsel bağlamına oturtuyor, Britanya dramındaki bu eğilimin neoliberal projeye ve Britanya'daki sınıf mücadelesinin ve sınıf bilincinin azalmasıyla yakın ilişkili olduğunu söylüyorum. Oyun yazarlarının sınıf siyasetiyle yaşadığı kopuşun ve şiddete karşı duydukları hevesin, güçlü bir apolitikleştirme sürecinin yarattığı küçük-burjuva dünya görüşünün bir sonucu olduğunu ileri sürüyorum. Makalenin ikinci bölümünde IYFT'nin teorisine eğiliyorum ve şimdiye kadar iddia edilenlerin aksine, yazarlarının küçük-burjuva eğilimleriyle uyumlu olarak, şiddeti estetikleştirdiklerini ve onun siyasi içerimlerini gizlediklerini iddia ediyorum.

Abstract

In this article, I place the In-yer-face Theatre (IYFT), which emerged in Britain in the mid-90s, into its historical context, stating that the emergence of such a tendency in British drama is strongly related with the rise of the neoliberal project and with the fall of class struggle and class consciousness in Britain. I argue that the dramatists' break with the class politics and their enthusiasm towards violence is the result of their petit-bourgeois world view created by a strong depoliticization. In the second part of the article, I am concerned with the theory of IYFT and contrary to what is argued thus far, I state that the this tendency aestheticizes the violence and conceals its political implications in accordance with the petit-bourgeois tendencies of its dramatists.

Türkiye'deki tiyatro teorisinin ana gövdesini pratiksiz teoriler oluşturuyor. Eldeki son derece kısıtlı malzemenin büyük çoğunluğu, Batı tiyatrosunun yetiştirdiği uygulamacıların ve teorisyenlerin eserlerinden derlenmiş durumda ve dahası, güncel değil. Oysa sanatsal ve politik gündem devamlı olarak değişiyor. Ülkede tiyatro “peygamberlerine” ilişkin metinlerin niceliğine denk bir pratik de olmadığından, teori bu pratiklerin çokça üretildiği kaynaklardan ithal edilmek durumunda kalıyor ve genellikle pratikten önce ülkeye geliyor.

Ancak istisnalar da var. Brecht'in tiyatrosu Türkiye'de sınıf mücadelelerinin hız kazandığı bir dönemde, eksikli de olsa teori ve pratik düzeyinde ülkeye aktarılmış, yeni oyunların yazılmasına önayak olmuştu. Daha güncel bir örnekte ise işin seyri değişti: Türkçede hakkında pek çok bilgi erişilebilen tiyatro akımlarına ilişkin tutarlı pratikler mevcut değilken, hakkında derinlikli teorik metinler bulmanın mümkün olmadığı “in-yer-face theatre” (“yüzünüze karşı tiyatro” diye çevrilebilir; bundan sonra “İYFT” olarak geçecek) muamması, Tiyatro DOT'la 2005 yılında ülkeye ithal edildi. Tabii, İYFT'nin İngiltere'deki zirve günleri çoktan sona ermiş, artık Almanya üzerinden Kıta Avrupa'sına pazarlanıyordu. Yukarıda da bahsettiğim üzere, ilginç olan İYFT'nin ithal edilmesi değil de, pratiğinin teorisinden önce ülkeye gelmesidir.

Bu eğilimin geç de olsa aydınlatılması Türkiye'deki tiyatrocular için yeni sayılabilecek bilgilerin aktarılmasına imkân sunuyor. Başka bir mesele de, İYFT'nin ekonomik ve siyasi bir darbenin ardından sanatın seyrinin nasıl değiştiğine model olabilecek niteliğini tartışmaktır. Britanya tiyatrosunun 30 yıllık döneminde olup bitenler, Türkiye'de tiyatronun 12 Eylül faşist darbesinin ardından geçirdiği değişimle karşılaştırılabilecek bir örnek sunuyor. Ne var ki, daha en baştan işin teorik boyutunda vaziyetin biraz karışık olduğunu söylemekte fayda var.

Tıpkı Aristoteles'in Poetika'sı, yahut daha güncel bir örnek verecek olursak, Martin Esslin'in Absürd Tiyatro adlı eseri gibi, İYFT'ye ilişkin teorik çalışmalar da bu alanda belli başlı bazı tiyatro eserlerinin ortaya çıkışından sonra yazıldı. 1995 yılında Sarah

Kane'in Blasted (Harap) adlı oyununun sahnelenmesiyle, yazarın 1999'da intihar etmesi arasındaki 4 yıl, İYFT'nin altın yılları olarak adlandırılıyor. İYFT isimlendirmesi de bir tiyatro eleştirmeni ve gazeteci olan Aleks Sierz'in 2001 yılında yazdığı kitapla kullanılmaya başlandı.¹ Onun getirdiği bu isimlendirme en sık kullanılanı, ama 'Cruel Britannia', 'Cool Britannia', 'British Brutalism', 'New European Drama' (Vahşi Britanya, Soğukkanlı Britanya, Britanya Brutalizmi) ya da yalnızca '1990'lardaki Britanya Dramı' isimlendirmeleri hiç de az değil.

Ancak asıl zorluk bu da değil. Mesele, dört beş seneyi kapsayan bir zaman diliminde kimi yazarların kimi oyunlarında benimsediği bir eğilimin (ki burası önemli, Sierz'in de dediği gibi, bir İYFT yazarlığı yok) şu ya da bu isimle etiketlenmesinden çok, böyle bir etiketlemenin mümkün olup olmadığı. İYFT riskli ama kârlı bir yatırım olarak Britanya'dan ithal edilirken bu markayı kullanmak Kıta Avrupası'ndaki tiyatro sahiplerinin işine gelmiş olabilir. Tek tek oyunların getirilmesinden, belirli bir markanın üst başlık olarak kullanılması gerçekten de etkili oldu.² Ama işin çehresi, bu eğilimin isim babası olan Sierz'in kendisini sorgulayan makalesini okuduğumuzda değişiyor.

Sierz, makalesinde İYFT gibi bir kavramı neden tercih ettiğini özetledikten sonra bir özeleştiriyeye giriyor:

Kitap içten içe in-yer-face'in çağdaş tiyatroya ait bir marka olduğunu ve dünyayı in-yer-face içindeki ve dışındaki yazarlar, in-yer-face içindeki ve dışındaki oyunlar diye bölebileceğinizi ima ediyorduydu da, gerçeklik başkaydı.³

Sierz'in özeleştirisinde aslında temelde tek bir noktaya odaklanıyor: indirgeme. Britanya'daki oyun yazarlığı her dönem büyük bir çeşitlilik arz etmekteydi. Bunların tümünü bir araya getirip bütünlüklü bir anlatı oluşturmak her zaman mümkün olmadığı için, bir "içindekiler listesi" hazırlayıp, buna uyan oyunları bir araya getirmek en mantıklı yoldur. İYFT edebiyatıyla daha haşır neşir oldukça anladığım bir şey de, bu içindekiler listesine tüm oyunlarıyla dahil olacak bir yazarın yokluğudur. Dahası, farklı yazarların

¹ Bkz. Aleks Sierz. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today (Faber, 2001).

² İYFT'nin ticari olarak ne ifade ettiğini, yazı boyunca sık sık atıfta bulunacağım Sanja Nikcevic. "British Brutalism, the 'New European Drama', and the Role of the Director", NTQ 21:3 (Ağustos, 2005) adlı çalışmanın net bir şekilde ortaya koyduğunu söylemeliyim.

³ Sierz, Ön.ver. s. 29.

oyunlarından yapılacak bir İYFT listesi de bir akıma değil, kimi öğelerle sınırlı kalmış bir eğilime işaret ediyor. Zaten “[K]esinlikle bazı in-yer-face anları vardı ancak yine kesinlikle hiçbir katışıksız in-yer-face yazarı, sorunsuz in-yer-face oyunu ve bir in-yer-face hareketi yoktu”⁴ diyen Sierz de bunu vurguluyor.

Yine de ister bir eğilim, ister bir akım olsun, etraflı bir eleştirisine girişmek istiyorsak, öncelikle onu adlandırmamız gerekiyor. Ben yaygın kabul görmesi bakımından Sierz’in adlandırmasını kabul edeceğim. Bununla birlikte, İYFT adlandırmasını bugüne kadar kabul gördüğü marka, akım, hareket içeriğiyle değil, Thatcher sonrası Britanya’sı oyun yazarlığında ortaya çıkan küçük-burjuva bir eğilimin en somut hali olarak ele alacağım. Tiyatroda ortaya çıkan tüm eğilimler gibi, İYFT de tarihsel ve ideolojik bir birikimin (ya da birikimsizliğin) dışavurumuydu ve yine çoğu eğilim gibi bir kriz anında ortaya çıktı. Dolayısıyla teorisiyle haşır neşir olmaya başlamadan evvel, İYFT’nin ortaya çıkışını, bu eğilime duyulan ilginin tarihsel ve toplumsal zeminiyle birlikte ele almak en doğrusu olacaktır.

MAZİDE KAYBEDİLEN İŞÇİ SINIFI

Oyun yazarlığı ve yazılı metinlere yaslı tiyatro dünyada uzun süredir sorunlar yaşıyor. Bu sürecin başlangıç noktası olarak tiyatronun avangardları gösterilir. Yine de bir sanat akımının ortaya çıkışıyla, piyasadaki hâkim ifade biçimi olması farklı şeyler ve bunda genellikle belirleyici etmen, sınıf mücadelesinin aldığı biçim oluyor. Örneğin etkin ve örgütlü bir halk hareketinin olduğu, solun ideolojik hegemonyasını egemenlere dayattığı bir toplumda sanatçının kendisini bu hareketlere bağlaması kolay olabiliyor. Halk hareketlerinin yenilgiye uğradığı uzun kriz dönemlerinde ise sanatçıların genel tavrı bireycilik, varoluşçuluk, ilkelcilik, feminizm ve milliyetçilik gibi hareketlerle eklemlenmek ya da (İtalyan Fütüristleri örneğinde olduğu üzere) tümünden egemenlerin saflarına geçmek olabiliyor.

Buna paralel olarak, tiyatrodaki oyun metni yerine performans metninin, mesaj yerine sürecin, söz yerine bedeninin geçirildiği

⁴ A.g.e. s. 34.

yeni eğilimin 2. Paylaşım Savaşı sonrasında emperyalist ülkelerde yavaş yavaş baskın hale geldiğini iddia etmek yanlış olmaz. Avrupa'da Marshall planı doğrultusunda inşa edilen refah devletinin emekçi profilini değiştirmesi, emperyalizmin yeni evresinde bağımlılık biçimlerinin yeni şekiller alması, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki muhalif yapılanmaların bir kısmının "çiçek çocuk" olmanın ötesine geçemeyişi bunda etkin oldu. 1960'lar ve '70'ler boyunca sosyalizme dönüşmeden kalan demokratik devrimlerin ve ABD destekli darbelerin yarattığı hayal kırıklığının, emperyalist ve sömürge ülkelerin kültür sanat çevresindeki etkisi de göz ardı edilemez derecede büyük oldu elbette.⁵

Tüm bu sarsıntılar küçük-burjuvazi için oldukça bunaltıcı oldu. Sınıf siyasetinden uzaklaştırılmanın, pratikten kopartılmanın bedelini tüm kültürel sermayelerini teoriye yatırarak ödemeye çalıştılar. Kapitalizmin yıkılacağına ilişkin bir umutsuzluk, giderek içine kapanan teoriyle el ele ilerledi. Performans teorisinden ya da 1970 sonrası tiyatrosundan bahseden metinlerin bir "kutsal metne", Lyotard'ın "Postmodern Durum" adlı makalesine süreklilik olarak atıf yapmaları boşuna değildir. Belirsizliğin, "büyük anlatılar"ın çöküşüne duyulan imanın, piyasa ekonomisini ve yayılan sermayeyi kutlamanın; üretim sürecinin yerini tüketim sürecinin, işçi sınıfının yerini burjuva demokrasisini cilalamaya uğraşan sivil toplumun alışının en çok etki yaratan ifadesi olan bu metin, toplumu değiştirmeye yönelik herhangi bir umudu ve isteği kalmayan küçük-burjuvazinin sorumluluklarından arınıp düzene uyum sağlamasının bir manifestosuydu.

Teori, sosyalist sanatı otoriterlik ve ortodokslukla suçlarken; pratik, şansını sınıf mücadelesinin dışında, başka mecralarda denemeye yöneldi. 2. Paylaşım Savaşı'nın bitmesiyle birlikte bu sefer SSCB ile ABD arasında gerginleşen ilişkiler, kültür alanında sınıf siyasetinden tamamen kopuk soyut bir sanatın ABD tarafından kolanmasına, en azından karşısına zorluk çıkarılmadan icra edilmesine imkân tanıdı.⁶ 1960larda Carolee Schneeman sahne üzerinde pornografik-erotik gösteriler yapıyor (Schneeman'ın en bilinen gösterisi, 1963 tarihli *The Meat Joy*'du), Vito Acconci performanslarında katılımcılara mastürbasyonunu izlettiriyor, Chris

⁵ Aijaz Ahmad, *In Theory Classes, Nations and Literatures*. (Teoride Sınıflar, Uluslar ve Edebiyatlar, Verso, 1992) adlı kitabında bu sürecin derli toplu bir dönemleştirmesini sunmaktadır. Kitap Türkçeye de çevrildi, fakat ne yazık ki inanılmaz çeviri hatalarıyla dolu olduğunu söyleyerek okuru uyarmak isterim.

⁶ Günter Berghaus'un da belirttiği üzere, bu dönem emperyalist ülkelerde en çok finanse edilen tiyatronun absürd tiyatro olması bir tesadüf değildir.

Burden canlı bir performansta (Shoot, 1971) bir arkadaşına kendisini kolundan vurduruyor, Marina Abramoviç seyirci karşısında kendine eziyet ediyor (Thomas Lips, 1975), Bob Flanagan elinde çekiç, penisine çivi çakıyordu (1989). Elbette bu performansların “kadın bedeni üzerindeki tahakkümü kırmak”, “sanatsal dehanın mazoşizmle olan bağıını göstermek” ve “seyirciyi röntgenci konumuna düşürerek onda bir farkındalık uyandırmak” gibi seçkin amaçları olduğunu belirtmeye gerek yok. Bunların konumuzla ilgili olan yönü, tüm bu pratiklerin ortak özelliğinin gösterim sanatlarındaki yepyeni bir eğilime, yani söze değil bedensel ifadeye dayalı olan, prova ve belirlenim yerine “şans”ı geçiren bir metinsiz gösterim alanına işaret etmeleri ve yüksek oranda bedensel siddet içermeleridir.

Performans, tiyatronun “-mış gibi yapan” konumuna savaş açmışken ve yerine bedeni, süreci, oluşu, sahiciliği ve seyirciyle birebir etkileşimi ikame etmeye çalışırken, tiyatro cephesinde de önemli bir gelişme yaşanıyordu. Grotowski, Barba ve Brook gibi isimler Artaud’nun açtığı yoldan ilerleyerek yeni bir “apolitik” tiyatro yarattılar. Robert Wilson imgelere ve bedenlere dayalı, “mesajsız” bir tiyatro inşa etti. Performansın yolu 80’ler ve 90’larda tiyatroyla yavaş yavaş kesişirken, performans teorisinin kült isimlerinden olan Richard Schechner yeni paradigmanın artık tiyatro değil, performans olduğunu söylüyordu.⁷ Gerçekten de yeni eğilim bir oyun metninin sahnelenmesi değil, sahne için yazılmamış metinlerin ve Shakespeare gibi klasiklerin kes-yapıştır ya da uyarlama yöntemiyle sahne metni haline getirilmesiydi. Kimi örneklerde de ekip, provalar sırasında kendisi bir metin yaratıyordu. 2. Paylaşım Savaşı sonrasında yönetmen tiyatrosunun ve oyun yazarlığının girdiği yeni yolu Sanja Nikcevic şöyle tarifliyor:

Eğer yaşayan oyun yazarı kabul görmek istiyorsa, bir yönetmenin siyasi, cinsel ya da (en önemlisi) estetik yönelimlerini bilmesi gerekiyor. Bu sonuncu [yönelim], bir metnin, yönetmenin vizyonu uyarınca sonu gelmez bir biçimde kesilip yapıştırılmasına istekli olmak ya da oyunu, yönetmenin içine ne isterse ekleyebileceği kadar açık bir biçimde yazmak anlamına geliyor. Heiner Müller’in Hamletmakinası ve Büchner’in Woyzeck’i işte bu yüzden yüzyılın ikinci yarısında bu kadar sık sahnelendiler.⁸

⁷ Simon Shepherd ve Mick Wallis. Drama/Theatre/Performance. (Routledge, 2004). S. 152.

⁸ Nikcevic. Ön.ver. s. 256.

Hans-Thies Lehmann da 'postdramatik tiyatro' dediği 1970 sonrası eğilimlerin metinlerinde "temsilden daha ziyade bulunuş, iletilenden ziyade paylaşılan bir deneyim, üründen ziyade süreç, anlamdan ziyade belirti, bilgiden ziyade enerjik bir dürtü"⁹ bulunduğunu vurguluyordu.

Burjuva sanatının hem teorisi hem de pratiği "postdramatik" tiyatrodaki ve performansta taze bir soluk buldu. Ama daha da önemli ve konumuzla ilişkili olan olgu, oyun yazarlığının en azından Kıta Avrupası ve Amerika'da bildiğimiz biçimiyle geri plana düştüğüdür. Avrupa Tiyatro Ödülleri adıyla anılan en büyük tiyatro ödüllerinin 1986'dan 2000 yılına kadar (1994'te ödül alan Heiner Müller hariç) yalnızca yönetmenlere verilmesi de bunun kanıtlarından biri.¹⁰ Metne tabi olan yönetmenin yerini, yönetmene tabi olan metin alınca, sadece prova ve sahneleme süreçleri değil, oyunların yazılış süreci de değişime uğradı.

Bu tür tahlillerin her zaman tek taraflı olma, arzu edilenin üzerinde bir genelleme düzeyine ulaşarak gerçeği çarpıtma riskleri vardır. Özellikle yirminci ve yirminci birinci yüzyıl sanatı olağanüstü bir çeşitlilik arz etmekteyken, tiyatro alanında tek bir eğilim üzerine kafa yormak, bizi renk körlüğüne götürebilir. Tiyatro üzerine yapılan araştırmaların ve çıkartılan yayınların derinleşmek isterken sınırlı konulara yoğunlaşmak zorunda kalması ve bunun sonucunda meselesini diğer biçim ve içerik denemelerinden yalıtılmış olarak incelemesi de bu körlüğü güçlendiriyor. Örneğin Hans-Thies Lehmann'ın Postdramatik Tiyatro adlı kitabını okuyanlar, 1970'lerden sonra, tüm tiyatro sanatında bu eğilimden başka bir eğilim kalmadığını sanabilir. Performans sanatı konusunda da benzer bir durum söz konusu. Bu nedenle tarih ve teori meselesinde iki kat hassas olmak şart.

Shakespeare'in memleketindeki dram ve tiyatro söz konusu olduğunda, hele hele 1970'lerden bahsediliyorsa, performans sanatının ve postdramatik tiyatronun hâkimiyeti efsaneleri biraz tökezliyor. Kıta Avrupası ve ABD'deki akımların Manş Denizi ve Atlantik'te boğulmasının nedenlerinden birincisi, Britanya top- raklarında yüzyıllara dayanan sağlam bir dram sanatı geleneği-

⁹ Hans-Thies Lehmann. Postdramatic Theatre. Çev: Karen Jürs-Munby. (Routledge, 2006). s. 85.

¹⁰ Nikcevic. Ön.ver. s. 256.

nin, ülkedeki yoğun ticari tiyatro faaliyetiyle buluşmuş olmasıdır. İkincisi, ticari tiyatrolardan ayrı olarak bu dram sanatının proletarya siyasetine çok erken bağlanmasıdır.¹¹ Üçüncü ve kanımca en belirleyici olan neden, tüm dünyada yaşanan devrimci kalkışmaların, Britanya'daki siyaseti ve tiyatro faaliyetini 1960'ların sonundan başlayıp, 1980'lerin ortalarına kadar yoğun bir biçimde etkilemiş oluşudur.

1960'ların sonlarından itibaren Britanya'da Howard Brenton, David Hare, Trevor Griffiths, David Edgar ve John McGrath gibi sosyalist yazarların ve bu yazarların oyunlarını sahnelemeye hevesli Agit-Prop, CAST ve 7:84 gibi tiyatroların ortaya çıkışı, Türkiye'deki sanat hareketini de andırır biçimde, bu dinamiklere bağlıdır. Özellikle Britanya'da 1970 yılında yapılan genel seçimlerde muhafazakâr Heath hükümetinin başa gelmesinin ardından militanlaşan işçi ve sendika hareketleri, toplumsal alandaki bu dalgalanmanın güzel bir örneğini oluşturuyor.

24 Haziran 1971 tarihinde Glasgow'da 100.000 liman işçisinin greve gittiğini; grevin sonlanmasının hemen ardından hükümetin işten çıkarmalar yapacağını açıklaması üzerine dört tersanenin derhal işgal edildiğini; Temmuz 1971'de Londra'daki beş liman işçisinin tutuklanmasının ardından 44.000 işçinin yasadışı bir greve gittiğini; 1972 ile 1974 arasında 200'den fazla tersane, fabrika, ofis ve atölyenin işgal edildiğini ve nihayet, önce 1972'de daha sonra da 1973-74'te madenci grevleriyle hükümetin yerinden edildiğini söylemek, Britanya'daki sosyal mücadele atmosferinin verilmesi açısından önem taşıyor. Marksist tarihçiler Cliff ve Gluckstein, bu süreci "1970 yılında toplam grev günü 10.980.000'e, 1971'de 13.551.000'e ulaştı, 1972'de 23.909.000 güne tırmandı ki bunlar 1920'lerden beri ulaşılan en üst sayıydı,"¹² diyerek aktarıyorlar.

Ne var ki, emeğin bu kalkışması 1974 yılında revizyonist Emek Partisi'nin (EP) iktidara gelişiyle frenlendi. Parti'nin önlemleri, uluslararası emperyalizmin 1974'te başlayıp 4 yıl süren krizi nedeniyle sıkıntıya düşen Britanya kapitalizmini kurtarmaya yetmeyince, ekonomik kriz siyasi krize dönüştü. EP'nin tavrı, temsil etme görevini üstlendiği işçi sınıfının militanlığını yıpratana, eylemciliğini

¹¹ Richard Stourac ve Kathleen McCreery, *Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934* (Routledge & Kegan Paul, 1986) s. 192'de ilk radikal tiyatroları 1832 yılına tarihleniyorlar. Yine kendilerinden 1840larda Rotunda tiyatrosunun da Çartistlerin karargâhı olarak kullanılan ve pek çok Çartist önderin oyunlar yazıp sahnelediği bir merkez olduğunu öğreniyoruz.

¹² Tony Cliff ve Donny Gluckstein. *The Labour Party: A Marxist History*. (Bookmarks, 1996), s. 308-9.

sekteye uğratan bir tavidir ve böylesi bir “sol” siyasete duyulan güvensizlik, Britanya halklarını birdenbire muhafazakârlığın, Thatcherizm diye adlandırılacak neoliberal yağmacılığın kollarına bıraktı. 1979 yılındaki genel seçimlerden zaferle çıkan Thatcher, Heath hükümetinin aksine işçi militanlığının son hamlelerini savuşturup ülkedeki manzarayı baştanbaşa değiştirecek bir politika başlattı.

Demir Leydi sendikal hareketleri bitirdi, “refah devleti” projesinin cenaze marşını besteleyerek bir özelleştirme dalgası başlattı, kültüre piyasa darbesini vurdu, popülist bir söylem ve medya desteğiyle solun ideolojik hegemonyasını yıkmaya girişti. Halktan yana kaygılar güden sanatın ekonomik, toplumsal ve ideolojik zeminini kaydırmak için gerekli ortam böylece hazırlanmış oldu. Türkiye’deki 12 Eylül faşist darbesiyle Thatcherizm arasında uzak bir akrabalık olduğu kesindir. Bugün tiyatro dünyasında in-yer-face oyunları diye bilinen oyunların yazarları, çocukluklarını işte bu bilinç yitimi ve neoliberal söylem fırtınasında yaşayan genç, küçük-burjuva yazarlar olacaktır.

Gençliğinde Muhafazakâr Felsefe Grubu’nun toplantılarına katılan Thatcher, buradaki toplantıların birinde “Bir ideolojimiz olmalı. Diğer tarafın siyasetini sınavabileceği bir ideolojisi var. Bizim de olmalı,”¹³ diyordu. İktidara geldiğinde solun fikrîsel alandaki hegemonyasını kırmak için, liberalizmin muhafazakâr, içine kapalı ve özgürlük karşıtı imajını yenilemeye soyundu. İşçi sınıfı, emperyalizm, devletçilik, eylemcilik gibi sözlerin yerini “piyasanın güçleri, monetarizm, uygun maliyet, bireysel sahiplik, danışmanlık, yuppiler, özgürlük, arzu, fırsat”¹⁴ gibi sözler alırken, Demir Leydi’nin aforizmaları kulaklarda çınliyordu: “Toplum diye bir şey yoktur. Tek tek kadınlar, erkekler ve aileler vardır.”¹⁵ Geleneksel kurumların savunulmasından ve sürdürülmesinden yana olan ve 2. Paylaşım Savaşı sonrasında tedavüle giren eski muhafazakârlik söyleminin aksine bireye, özgürlüğe ve özgür seçime vurgu yapan bu neoliberal dogma için özgürlüğün tek garantisi piyasa oldu.

Özetle, burjuvazi yeni saldırısını söylem düzeyinde de örgütle-

¹³ Hugo Young. *One of Us: A Biography of Margaret Thatcher* (London: Pan Books), s. 406’dan aktaran D. Keith Peacock. *Thatcher’s Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. (Greenwood Press, 1999), s. 11. Thatcher dönemi tiyatrosu üzerine yazdığım paragraflar büyük oranda Peacock’un bu çok başarılı çalışmasına dayanmakta.

¹⁴ A.g.e. s. 6.

¹⁵ <http://briandeer.com/social/thatcher-society.htm> (24 Ağustos 2008 tarihinde indirildi).

mekteydi. Refah devletinin 1970'lerdeki krizine değin, kapitalizmin mağdurları olan dar gelirli ve işsizler devrimci bir tehdide dönüşmemeleri için devlet tarafından kollanırken, Sovyetler Birliği'nin devrimci siyaseti terk etmesiyle ve dünyadaki devrimci kalkışmaların çeşitli yerlerde yenilgiye uğramasıyla tavır değiştiren kapitalizm, yeni söyleminde ezilenleri artık "beleşçiler" yahut "kendi ahlaki yetersizliklerinin kurbanı" olan insanlar diye niteliyordu. Thatcher'ın 1979'daki seçim sloganlarından birisi, "hem EP'ye hem de işçilere gönderme yaparak labour doesn't work" (hem "emek çalışmıyor" hem de "Emek Partisi işe yaramaz" diye çevrilebilir) diyordu. Birey-toplum diyalektiğine ilişkin fikirlerin yıpratılması bir yandan devam ederken, Thatcherizm, işbirliğini de sermayenin çıkarları doğrultusunda örgütliyordu. Neoliberalizm tüketim alanında bireycilik ve özgür seçimi pompalarken, "ahmaklar" (ing. loon) dediği solcuların emek-sermaye çelişkisinden bahsetmesine içerliyor ve Demir Leydi'nin ağzından şöyle diyordu: "Bana bir şirketteki 'onlar' ve 'biz'den bahsetmeyin. Bir şirkette herkes 'biz'dir. Siz şirket var oldukça varsınız, şirket zenginleştiğe zenginleşirsiniz – hep birlikte. Gelecek işbirliğindedir, çatışmada değil."¹⁶

Britanya'da tiyatrunun 1960'lar ve 1970'lerde devlet tarafından desteklendiğini ve bunun da tiyatrunun halka ulaşmasında önemli bir katkısı olduğunu öğreniyoruz. Yukarıda bahsettiğimiz sosyalist tiyatrolar ve yazarlar da böyle bir ortamda çiçeklenmişlerdi. Ne var ki 1979 yılıyla birlikte neoliberal saldırının hızla sanatı da özelleştirmeye soyunduğunu görüyoruz. Neoliberal devlet destekli tiyatrunun rekabeti ortadan kaldırdığını ve kaliteyi düşürdüğünü savunuyor, SSCB'nin sanat politikasını öcülendirerek yeri ve bu alanda da serbest piyasanın tek çözüm olduğunu savunuyorlardı. "İcraatları" sadece söylem düzeyinde de kalmadı, 1981 yılında, 35 yıldan sonra ilk kez, Sanat Konseyi denilen kurum, bütçe yetersizliği nedeniyle büyük kesintiler yapmak zorunda kaldı. Böylece sanat kurumundan destek alan 41 girişim –ki bunların 18'i tiyatrolardı– ödeneksiz bırakıldı.¹⁷ Sanat ve tiyatro özel firmalardan bulunan sponsorluklara yaslanmak zorunda kalırken, bu sponsorları ikna edebilmek ve seyirci çekebilmek için daha "ılımlı" eserler sahnelemeyi seçiyorlardı. Elbette bu yeni düzenin tiyatroların örgütlenmesine büyük bir etkisi oldu. Peacock'tan olduğu gibi aktaralım:

¹⁶ Peacock, a.g.e. s. 21.

¹⁷ Peacock, a.g.e. s. 36.

[B]unun siyasi bir etkisi oldu. [Bu tiyatrolar] ya yönetim biçimlerini değiştireceklerdi ya da sponsorlarını kaybedeceklerdi. Tiyatro aracılığıyla kapitalist bir müessese idaresinin özellikleri –muhasabe, maliyet analizi ve maliyet azaltma, ölçülebilir amaçlar, pazarlama, tahmin, verimlilik, insani ve maddi kaynaklar ve ödenek arttırmaya ilişkin pahalı kurslarla birlikte, görünüşte hazır bulundurulan danışmanlar– ve o sıralar ödenekli tiyatrolar için yabancı olan bir söylem içeri sızdı. Bu türden faaliyetler dikkat istiyordu ve sanat yönetmenlerinin enerjisini, varoluş nedenleri olan yaratıcı süreçlerden, şirket idaresine çekti. Max Stafford “Ben artık zaman zaman oyunlar sahneleyen bir ticari müessese işletiyorum,” diyordu acı acı...¹⁸

Devlet böylece oyunlara bilindik türden bir siyasi sansür uygulamıyor, tiyatroyu burjuvazinin merhametine bırakarak ekonomik bir sansür mekanizması inşa ediyordu. Neoliberalizmin sendikalara ve işçi mücadelesine vurduğu darbe, benimsediği popülist söylemle birleşince siyasi tiyatronun dayanabileceği bir taban da kalmadı. Bu durumda tiyatronun var olabilmek için siyasi bir dönüşüm geçirdiğini, bu alanın giderek sosyalist yazar ve kumpanyalardan temizlendiğini söylemeye gerek var mı bilmem. Neoliberalizm siyasi tiyatronun parasal kaynaklarını, apolitikleştirdiği seyirci kitleleriyle birlikte yok etti.

Siyasi tiyatronun bu süreçteki dönüşümü traji-komiktir. 1970'lerin sosyalist tiyatroları, 80'lerle birlikte dikkatlerini feminizme, eşcinsellere ve ülkedeki azınlıklara yöneltmeye başladılar. Bilinç aşınmasının bir sonucu olarak, eleştirinin bütünlüklü odağı salt üstyapısal bazı arızalara işaret edecek biçimde saptı ve sosyalist söylemin yerini liberal söylem aldı. Neoliberal proje kapitalist ve emekçi düşmanı olduğu için değil de, “otoriter” ve “merkezietçi” olduğu için eleştiriliyordu artık. McGrath “sosyalizm kendi insanlık görüntülerini, kötü ve iyi, aziz ve günahkâr stereotiplerini yeniden düşünmelidir,”¹⁹ diyordu. Yazar, Edgar ve Griffith’le birlikte (ki üçü de 70’lerin siyasi yazarlarıydı) yeni bir akımın faziletlerini keşfetmeye yöneldi: Karnavalesk tiyatro. Bahtin’in “karnaval” teorisinden (Bahtin 1968’de hâlihazırda İngilizceye çevrilmiş durumdaydı; ne

¹⁸ Peacock, a.g.e. s. 49-51.

¹⁹ Peacock, a.g.e. s. 125.

var ki yeniden keşfedilip piyasaya sürülmesi için işçi militanlığının ortadan kalkmasını beklemek gerekiyordu) yararlanılarak ortaya atılan bu tiyatro, sınıfsal bakışın ve devrimci değerlerin yerine, liberalizmin daha suyuna giden, reformist ve hümanist değerleri geçiriyordu. Örneğin 1985 yılında David Edgar'ın bir oyununu yöneten Ann Jellicoe şöyle diyordu: "Siyaset bölücüdür. Eserimizin insani etkisinin siyasi karışıklık çıkarmaktan çok daha üretken olduğunu güçlü bir şekilde hissediyoruz."²⁰ Böylelikle, 1970lerin devrimci yazarları –Britanya'daki trafik akışına da uygun olarak– sol taraftan Thatcher'ın "emek sermaye yok, biz varız" söylemine yaklaşıyor, devrimci safları terk ediyorlardı.

Britanya tiyatrosunu 1990'ların başında krize sokan da, yazının başından beri bahsettiğim bu uçayaklı değişim oldu. Öncelikle 1970'lerden sonra hâkim hale gelen ve oyun yazarlığını ikinci plana düşürerek yönetmen tiyatrosunu öne çıkaran fiziksel tiyatro ve performans sanatının göz ardı edilemez yükselişi; ardından Britanya'daki sanatı vuran özelleştirme dalgasıyla tiyatroların kendilerini kapitalist bir rekabetçilik içinde bulmaları; ve nihayet, yitirilen sınıf bilinci yerine burjuvazinin dayattığı bireyciliğin hem seyirciyi hem de sanatçıyı düşürdüğü boşluk. Böylece Britanya'da 1990'ların ortasına kadar süren bir kriz hâsıl oldu. Yönetmenler ünlerine ün katmak için klasik repertuardan oyunlar sahneliyor, tiyatrolar "yeni eserlere destek verip risk almak yerine, popüler klasiklerin"²¹ sahnelenmesini tercih ediyorlardı. İYFT yazarlarından biri olarak görülen Mark Ravenhill bir yazısında bu dönemi şöyle ifade ediyor: "Oyun yazarı figürü her yerden sert darbeler alıyordu. Fiziksel tiyatro, performans eserleri, tasarımlar; bunlar doksanların başında en "kuul" seçenekler olarak görünüyordu göze."²²

²⁰ Peacock, a.g.e. s. 115.

²¹ Graham Saunders. "Introduction", Cool Britannia? British Political Drama in 1990s. Ed: Rebecca D'Monté ve Graham Saunders. (Palgrave Macmillan: 2008). s. 10.

²² Mark Ravenhill, "A Tear in the Fabric: The James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties'", NTQ, cilt. 20. No. 4 (2004), s. 310.

Burjuva ideolojisi gibi burjuva sanatı da, siyasi bilincin öldüğü yere konan bir akbabadır. Ravenhill'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere, egemen sınıfın sanatı serbest piyasa ile kol kola hücum ederek, kadim düşmanı politik tiyatroyu 1990'ların başıyla birlikte yenilgiye uğrattı; performans sanatı ve fiziksel tiyatro nihayet buradaki gösteri sanatlarının baskın ögesi haline geldi. Apolitikleştirilmiş bir seyirci kitlesinin, apolitik sanattan başka bir şey tüketmesi beklenebilir mi? Böyle bir ortamda Thatcher'ın çocukları,

bizdeki darbe çocukları gibi, tüm kafa karışıklıklarını, karşı çıkışlarını ve yenilgilerini sırtlayıp sözlerini sahneye taşıdılar. Ancak, işler bu kez bambaşka idi. 1970'lerin aksine, dâhil olunacak bir işçi sınıfı hareketi, bir dava yoktu ve başarılı olmak istiyorlarsa eğer, bir yolunu bulup oyunlarına seyirci çekmeleri gerekiyordu.

Artık ayağımızı teorinin toprağına basma vakti geldi.

BURJUVAZİNİN BİTMEYEN

UMUDU: ~~DEĞİŞİM~~
TEKERRÜR

Sınıf mücadelesine vurulan darbeyle, sanatın içeriği de hapsedilmiş oluyordu. Böyle durumlarda sanatın izleyeceği yegâne yol vardır, o da biçimciliktir. Bunun öznel ve nesnel olmak üzere, bir-biriyle etkileşim içindeki iki sebebi olduğunu söyleyebiliriz. Toplumsal gözün yitirilmesiyle, toplumu şekillendiren unsurun üretim ilişkileri olduğu unutulur, bunun yerini insanın özünün kötücül, hayatın da anlamsız olduğu, yaşananların herhangi bir nedenden ya da ilişkiden kaynaklanmadığı bir dünya tasavvuru alır. Sanatçı bazı sonuçların farkındadır; toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikten, savaşıardan ve akan kandan haberdardır. Ne var ki bunları herhangi bir toplumsal bağlama oturtamaz:

[E]konominin somut sorunlarından genel bir yabancılaşma, ekonomi, toplum ve ideoloji arasındaki bağların gizlenmesi ve bunun sonucunda bu türden sorunların giderek artan bir şekilde gizemleştirilmesi söz konusudur.²³

Eğer dünyanın durumu böyle teorileştirilirse, bunun bazı düşünsel sonuçları olur. Demek ki dünyada değişime yol açan değil, sürekli aynı şeyin tekrarına neden olan, niceliksel bir devinim söz konusudur. Demek ki dünyadaki ilişkiler düzlemini belirleyen toplumsal bir dinamik yoktur; toplumlar iktidar hırsı, bencillik ve öldürme arzusu gibi insan özüne ait olan, sınıflardan bağımsız, evrensel bir belirleyen tarafından yönlendirilmektedir. O halde, sanat karamsarlığın, değişmezliğin ve “söylenecek yeni bir şey yok”un hatırlatıcısı olmalıdır. Küçük-burjuva sanatçı için tüm ilişkilerde kötülük, bağlamsız şiddet; tüm aşklarda yalnızca şehvet,

²³ Georg Lukács. “Expressionism: Its Significance and Decline”, *Essays on Realism*, ed. Rodney Livingstone, trans: David Fernbach (Lawrence & Wishart, 1980). s. 82.

tüm dostluklarda bir tek tecavüz ve kahtelik vardır. Anlatılacak şeyler hep aynı olduğuna göre, demek ki küçük-burjuva sanatçının ne anlattığı değil, nasıl anlattığı önemlidir. Demek ki içeriğe değil, bir tek biçime kafa yormalıdır. Bu saplantı, biçimciliğin öznel, yani bilince ilişkin yanını oluşturur.

Biçimciliğin nesnel kaynaklarını ise üretim ilişkilerinde buluyoruz. Kapitalizmin hâkim üretim biçimi haline gelişinin sanattaki etkileri üzerine yazan Hauser, toplumsal alandaki dönüşümün, sanat alanında da ister istemez niteliksel ve köklü bir değişime yol açtığını söylüyor. Feodalizme ve merkantilizme has hamilik kurumu on sekizinci yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte ortadan kalıyor, sanatçıyla müşterisinin arasına kaprisli ve rekabetçi bir piyasa giriyor, bu ilişki kendi aracı kurumlarını yaratıyordu.²⁴ Elbette, kültürel alandaki etkisini yıkımlar ve yeniden yaratımlarla sürdüren kapitalizm, bir yandan kültürü metalaştırırken, bir yandan sunduğu olanaklarla farklı anlatım biçimlerinin ve tekniklerinin doğmasına da önayak olmuştu. Ancak sanatçı artık ihtiyaçları ve talepleri o kadar net olmayan bir alıcı kitlesinin karşısındaydı ve rekabet edilmesi gereken bir sürü farklı sanatçı onun varlığını tehdit ediyordu. Sanatçı bu noktada bir dizi piyasa silahını tedavüle sokmak durumunda kaldı: Deha, orijinallik, sanatıyla tabuları yıktığı iddiası, seyirciyi sarsma vb. Bunların bazıları, mesela deha fikri, çok uzun yaşayamadı ama seyirciyi sarsma ve tabuları yıkmaya iddiası Fütüristlerden bu yana varlığını korudu. Ne zaman yeni bir tür, bir akım ya da bir biçim peyda olsa, sanatta devrim yapıldığını, burjuvazinin tabularının yerle bir olduğunu öğreniyorduk. Benzer bir şablonu İYFT teorisyenleri de kullanıyor.

²⁴ Öyle sanıyorum ki sanatçının hamileriyle olan ilişkisindeki bu dönüşümün ilk etraflı incelemesini yapan Arnold Hauser oldu. Ben de çoğunlukla onun iki temel eserinden, yani *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev: Yıldız Gölönü (Remzi Kitabevi, 1984) ve *The Sociology of Art*, çev: Kenneth J. Northcott (Routledge & Kegan Paul, 1982) adlı yapıtlarından yararlandım.

²⁵ Hans-Peter Bayerdörfer. "Nô in Disguise: Robert Wilson's Adaptation of Nô Elements in His Production of Alkestis/Alceste.", *Japanese Theatre and the International Stage*, ed. Stanca Scholz-Cionca ve Samuel L. Leiter (Brill Academic Publishers, 2000), s. 369.

Her dönemde bu seyirciyi sarsma mitolojisinin en popüler yöntemlerinden biri "kenarlara" nüfuz etmeye çalışmak oldu. Örneğin şu alıntıya bir bakalım:

[P]olitik ve muhalif tiyatronun 1970'lerin ortasındaki dönüşüne müteakip, tiyatrocular Avrupalı olmayan teatral kültürlerle yeni bir bakış yöneltme ve kültürlerarası ilişkilere yönelik yeni bir yaklaşım gösterme eğilimine girdiler.²⁵

Bayerdörfer'in bu tespitinden politik ve estetik bir gözün alacağı önemli iki şey var. Birincisi, burjuva tiyatrosunun politik tiyatronun hız kaybetmesinin ardından yeni bir sanatsal hammadde arayışına girdiği; ikincisi de, bu arayış süreci içinde Avrupa dışına, yani o bahsettiğimiz "kenar"a nüfuz etmeye çalıştığı. Taze biçimler ve yeni fikirler büyük bir hızla Batı'ya pazarlanırken, çokkültürlülük gibi güzel bir de isimle etiketlendi. IYFT örneğinde de benzer bir durumla karşı karşıyayız. Can çekişen politik tiyatroyla birlikte oyun yazarlığının da düşüşe geçmesiyle oluşan kriz, Britanyalı yazarları da Britanya toplumunun kıyılarında sürülen karanlık yaşamları aramaya itti.²⁶ Benim kenarlara nüfuz etme çabası dediğim durumu, Georg Lukacs "psikopatolojiye kaçış" olarak adlandırmış ve bu tür edebiyatta psikolojik rahatsızlıkların, sapıklıkların ve maraziliklerin "insan varoluşunun normal durumu; sanat ve edebiyatın asıl araştırma alanı, oluşturucu ilkesi"²⁷ haline geldiğine dikkat çekmişti.

IYFT'yi daha iyi analiz edebilmemiz için, onun belli başlı kimi özelliklerini ortaya koymamız gerekiyor. Bu meseleye ilk kafa yoran yazar Aleks Sierz olduğu için, başlarken ona dönmek faydalı olabilir, IYFT'nin özelliklerini dört madde altında topluyor Sierz: (1) Açık cinsellik ve şiddet sahnelerinin varlığı. Anal tecavüz, çocuk istismarı, uyuşturucu kullanımı, yamyamlık ve kusma temsilleri, (2) Tabuların yıkılmasına duyulan ilgi, (3) Seyirciyi sarsma ve sahnede olan bitene kayıtsız kalamamasını sağlamaya çalıştığı için deneysel olması ve (4) IYFT'nin içeriği ve biçimi farklı da olsa, selefleri gibi politik olduğu iddiası.²⁸

Burjuva ahlakının ve burjuvazinin tabularının niteliğine ilişkin önemli bir yanılıgyı açmıyarak başlayalım. Max Weber'in 20. Yüzyılın başında Protestan ahlakına ilişkin yaptığı çözümlemelerin ardından, burjuva ahlakına ilişkin anlayış sanki donmuş bir vaziyette. Buna göre burjuva ahlakı para kazanmak için tüm zevklerinden fedakârlık eden, tüketime sırt çevirmiş ve tüm kârını yeniden üretime yatıran kapitalist bireyin ahlakıdır ve daima muhafazakardır. Burjuvazinin dinsel dogmalara olan katı bağlılığı, onu bedensel zevklerden uzak tutar; dolayısıyla kapitalist çalışır, çalışır ve yine çalışır. Bu anlayış daha Weber'in zamanında eskimişti ve burjuva ahlakının değişken niteliğini anlamaktan uzaktı.

²⁶ Aleks Sierz, "Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation.", NTQ 69 (Şubat 2002): 17-24 adlı yazısında, IYFT yönetmenlerinin bu tavrını şöyle ifade ediyor: "Yeni yazarlara cehenneme gidip orada bulduklarını rapor etme iznini verdiler – hiçbir ideolojik önyargıları olmaksızın." Sanja Nikcevic de, görüşümü doğrular bir biçimde şöyle diyor: "Yeni Avrupa Dramı, yalıtılmış gruplaşmaları sunma eğilimindeydi. Genellikle marjinalize edilmiş dünyaları tek olası dünya gibi gösteriliyordu. Uyuşturucu bağımlıları, fahişeler, enstest ilişkide bulunan aileler, deli ya da kayıp karakterler merkeze alınıyordu." Bkz: "British Brutalism...", s. 269

²⁷ Georg Lukács. Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, çev: Cevat Çapan. (Payel Yayınevi: 2000), s. 38.

²⁸ Sierz, a.g.y. s. 19.

Thatcher rejiminin yaptığı propagandadan bahsederken de belirttiğim üzere, özellikle neoliberal politikalarla birlikte tüketicinin önündeki tüm ahlaki engelleri kaldırmak için burjuvazi siyasi mücadelenin yanında sert bir ideolojik mücadele yürütmekte. Artık burjuva ahlakının Weber'in bahsettiği Protestan ahlakıyla pek az ortak yönü kalmıştır. Asalak kapitalizm, piyasanın krize girmesinin altında yatan üretim fazlasını, tüketimi özendirdiği yeni ahlakıyla aşmaya çalışıyor. "Özgür" birey kapitalizmi tehlikeye düşürmediği sürece istediği yola sapabilir. Üretimin kolektifliğine yapılan vurgu, tüketicinin bireyselliğine kaymış, bireylik bilinci sınıf bilincinin yerine geçirilmiştir.²⁹ Sermaye tabular ve ahlak da dâhil olmak üzere, tüm araçları gereken yerde işe koşacak, gereken yerde de ortadan kaldıracak kadar akıllıca hareket ediyor. Demek ki kapitalizmin temelini ve emek sermaye çelişmesine değinmeksizin, kimi kültürel ve sanatsal tabuları yıkmaya debelenmek, sistemin yıpratılmasına değil, aksine güçlendirilmesine yarıyor. Sanatçı, kentsel dönüşüm için gecekonduları yıkan belediye ekipleri gibi, burjuva kültürünün neoliberal toplumun gerekliliklerine uyum sağlayabilmesi için gecekondulaşmış tabulara ve ahlak anlayışlarına saldırıyor ve böylece bir taşeronluk görevi üstleniyor, bilerek ya da bilmeyerek.

Alfred Jarry'den bu yana burjuva seyirciyi sarsma isteğinin en önemli aracı şiddet oldu. Sahneden seyirciyeye küfretmek, sövmek, seyirciyi aşağılamak marifetiyle onun oyuna kayıtsız kalmasını engellemek gibi amaçlar İkinci Paylaşım Savaşı'ndan sonra biçim değiştirdiler. Seyirciyi sarsma amacı yine aynı kaldı, fakat bu kez bedenleşti: Artaud'nun vahşet tiyatrosunun bedene ve kan dökmeye ilişkin bir şey olmadığını vurgulamasına rağmen, onun müritleri giderek sözden bedene doğru yöneldiler. Performansın ve fiziksel tiyatrosunun sahnesi giderek çıplak bedenlerle, işkencelerle, kanla ve acıyla kaplanmaya başladı. Sanki seyirciyi etkilemenin tek yolu onun iğrenme, çekinme, korkma, şaşırma duyguları üzerinde spekülasyon yapılmasından, bunun yolu da oyuncu ya da performans sanatçısının kendine acı vererek rol yapmadığını kanıtlanmasından geçiyordu. Kapitalizmin ve onu yıkacak güçlerin akılcı bir analizi seyirciyeye sunulmadığından, bu tür sanatla burjuvazinin pek derdi yoktu.

²⁹ Zygmunt Bauman. *Consumerism and the New Poor*. (Open University Press: 2005), s. 23-41.

IYFT elbette bulunduğu coğrafyanın hâkim estetik anlayışından, yani performans sanatının mazoşist bedensel vurgusundan etkilendi. Mark Ravenhill'in, *Shopping and Fucking* [Alışveriş ve Sikiş, 1996] oyununda oyun kişileri henüz reşit olmamış bir oğlana bıçakla anüsünden tecavüz ederek öldürüyorlar, Sarah Kane'in *Blasted* adlı oyununda tecavüz, anal tecavüz ve yamyamlık ön plana geçiyor; yazarın *Phaedra's Love* [Fedra'nın Aşkı, 1996] adlı oyununda sahne üzerinde oral seks ve parçalanmış bedenler gösteriliyor; Anthony Neilson *The Censor* [Sansürcü, 1997] adlı oyununda porno filmlerin inceliğini tartışıyor ve *Normal* [1991] adlı oyununda bir cinayet sahnesini seyirciyi sarsacak kadar uzun bir süre işliyordu. Elbette IYFT sahnesinin *Body Art* (Bedensel Sanat) nevinden sahici bir şiddet arayışında olduğunu söylemiyorum; Britanya'da sahnede oyuncunun yaşamını riske sokacak eylemlerde bulunması yasaktır, ancak oyuncuların belirli bir sahiciliği yakalamadan seyirciyi etkilemesi zor olduğu için, gerçeğe yaklaşma çabasının varlığı ve *Body Art* etkilenimi göz ardı edilemez.

Peki acaba şiddet, tecavüz, cinayet vb. gibi eylemlerin sahnelenmesi, kayıtsız şartsız bir ilerlilik ya da gericilik olarak anlaşılabilir mi? Sahne üzerinde şiddet temsili, bir tiyatroyu "politik" tiyatro yapar mı? Sahne, malzemesini dünyadan alır, öyleyse kendisinin ne içerikte ne de biçimde hayata dair şu ya da bu öğeyi kullanmaması söz konusu olamaz. Burada eleştirilmesi gereken nokta, burjuva sanatçının hayata dair kimi olguları sanatına alırken bunların toplumsal bağlamlarını yok sayması, yalıtması ya da gizemleştirmesidir. Devrimci tiyatrocusu Augusto Boal, bunun sonuçlarını şöyle açıklıyor:

Televizyondaki şiddetin sanatla değil, terörizmle ilgisi vardır; öncelikli hedefi, hayali ya da gerçek tehlike odakları yaratıp, bir yandan da onun kökenlerini gizleyerek genel bir güvensizlik sağlamak, biçimsiz bir korkunun tohumlarını atmaktır. . . İzleyicide hasara yol açan şey per se şiddet değil, bu fiziksel faaliyetin bir mantığının olmayışdır. Fiziksel eylemlerin mantıksal temelleri yoksa, Empati saf bir akıldışılık taşıyan bir hayvansallığa dönüşür...³⁰

³⁰ Augusto Boal. *Aesthetics of the Oppressed*, çev: Adrian Jackson. (Routledge; 2006). S. 23, 25.

İYFT öğeleri taşıyan oyunlar şiddeti büyük oranda Boal'in bahsettiği biçimde kullanmakta. Örneğin Sarah Kane, Blasted adlı oyununda şiddetin kaynağını tarafları belirsiz bir savaş olarak gösterir. Tam da Boal'in dediği biçimde oyun kişileri biçimsiz bir korkunun ortasında paramparça olmuşlardır ve bir sonraki darbenin nereden geleceğini bilemezler. Oyun sahnelendiğinde eleştirmenlerin oyundaki savaşı Bosna Savaşı'na yapılmış bir atıf olarak algıladıklarını öğreniyoruz. Ne var ki, Kane'in oyununu okuyan kişinin savaşa dair yeni bir akıl yürütme biçimiyle karşılaşması, yeni bir şey öğrenmesi söz konusu değil: Savaş kötüdür. Peki politik tiyatronun bunun ötesine geçmesini beklemek çok mu fazla şey istemek olur? Savaşın kaynağını, yani emperyalizmi gizemleştirip, bir olgu olarak savaşı tümünden reddetmemiz durumunda, halkların dağlarda ve kentlerde özgürlük için verdikleri mücadeleleri de karalamış olmuyor muyuz?

Durum böyle olunca, İYFT'nin politik olduğu iddiası da tökezliyor. Elbette politik sanatın tek yolu Trevor Griffiths'in The Party [Parti, 1973] oyunu gibi sahne üzerinde Marksizm-Leninizm teorisini tartışmak değil. Aksine, bilinçlendirilmek istenen seyirci kitlesinin dertlerine odaklı olan ve sorunları, bunların kaynaklarını belirsiz kılmadan ele alan bir politik tiyatrodaki meta-teori tartışmalarına pek fazla yer yoktur. İYFT'de seyircinin ve okurun tanık olduğu ise toplumsal bir şiddet değil, estetik bir şiddettir. Yani, hiçbir iktidar odağına değmeksizin, akılla ve toplumla kesişmekten kesinlikle kaçınarak, şiddeti seyirciyi empati duygusundan vuracak ve böylece oyunu ilginç kılacak bir teatral meta olarak kullanmaktan bahsediyorum.

Bu tür bir şiddet algısının kaynağı, burjuva ideolojisinin kıvrımlarında saklı aslında. Thatcher'ın çocukları şiddetin toplumla olan bağı kurmak konusunda hevesizler. Bölüm başında belirttiğimiz üzere, bu oyun yazarları sistemdeki yanlışlığın kaynağı görmezden geldiklerinde, sorun ister istemez insan olmaya ilişkin bir soruna ("şiddet insanın özüdür") ya da evrensel kozmik bir bilinemezliğe ("Tanrı bizi terk etti") havale ediliyor. Şiddetin temsili işte bu söz konusu özün temsili oluyor böylece. Onun toplumsal bağlama oturtulmasına gerek yok, çünkü yazara göre zaten toplumsal bir olgu değil.

John Fraser, 1974 yılında yazdığı *Violence in the Arts* (Sanatlarda Şiddet) adlı kitabında önemli bir tutuma dikkat çekiyor. Şiddet anlayışının toplumsallıktan böylece yalıtılmasının onu insanın özüne mal etmede bir taktik olarak kullanıldığına vurgu yaparak şunları söylüyor Fraser:

Demek ki şiddetle dürüst bir şekilde hesaplaşan sanatçı... seyircinin burnunu uzlaşılmaz olana sürten ya da insanlığın, en azından günahkâr burjuvazinin özündeki kirliliğe, yaramazlığa ve canavarlığa ayna tutarak seyirciyi düşündüren biridir... Bu nedenle, bu türden çalışmalar karşısında çekinceler ifade etmek kişinin kendi entelektüel güçsüzlüğünü ortaya çıkarır. Kişi demek ki varoluş hakkındaki belirli felsefi hakikatlerle yüzleşmeye dayanamıyordur. Kişi sanatçının “ürkütücü dürüstlüğüne” katlanamıyordur.³¹

Hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, Fraser’dan 25 yıl sonra İYFT teorisyenleri ve yönetmenleri kendilerini eleştirenlere ortak bir cephe açarak benzer bir kalem savaşına girdiler. Bu tür oyunlara getirilen eleştirileri göğüslemek için geri kafalı, anlayışsız gibi ithamlar biricik savunma silahları oldu. Oyunları eleştirmeye cüret edenler “burjuva, bezgin, sinik” olmakla suçlandı, bu türden oyunlara sempati beslemeyenler “korkak” olarak etiketlendi.³² Bu herhalde absürd tiyatrodan beri kullanılan bir karşı saldırı yöntemi olsa gerek.

İYFT’nin politik olduğu iddiaları (ki, bu iddiaların seyirci çekme yarışında önemli rol oynadığını da unutmamak gerek), sanırım en güzel Brecht’in gestus (toplumsal jest) kavramı üzerinden göğüslenebilir. “Jestsel Müzik Üzerine” adlı yazısında Brecht, “toplumsal jest nedir?” diye sorar. Sosyalist sanatçının amacı, oyun kişinin sınıfsal konumuyla, yaşadığı çevre ve zamanla sıkı sıkıya bağlı bir jestsel ifade yaratmaktır. Eğer kişinin yaşamında toplumsal ilişkiler belirleyici rol üstleniyorsa, ait olduğu sınıfın ve zümrenin tavırları oyun kişinin üzerine sinmiş olmalıdır. Şöyle yazar Brecht:

Tüm jestler toplumsal jest değildir... Kişinin kaygan bir yüzeyde dengede kalma çabası, eğer düşmek [kendisi için] “rezil rüsva olmak” anlamına, diğer bir

³¹ John Fraser. *Violence in the Arts*. (Cambridge University Press, 1974), s. 109-110.

³² Nikcevic, a.g.y., s. 260, 262.

değişle, kişinin piyasa değerini yitirmesi anlamına gelecekse toplumsal bir jesttir... toplumsal jest toplumla ilişkili jesttir, kendisinden toplumsal şartlarla ilgili sonuçlar çıkarılmasını sağlayan jesttir.³³

Şiddet meselesinde de benzer bir şeyi söylemek mümkün. Sahnede bir şiddet eylemi temsil edildiğinde, bunun nedenleri sezdirilmezse, bundan yola çıkarak toplumsal ilişkilere dair daha geniş bir tasvirin yolu açılmazsa geriye güdük ve estetikleştirilmiş bir şiddet kalır. Ticari sinemanın da çok sevdiği, aksiyon sahnelerinin vazgeçilmezi olan şiddet, seyirci çekmek için en çok kullanılan yöntem olsa gerektir.

Şiddeti, belirsiz bir kaynaktan fıskıran bir eylem olarak sanatlaştırdığınızda bunun politik olduğu muhakkak. Ne var ki, sorun, sanatçı bunu ilerici bir politika olarak göstermeye çalışınca çıkıyor. Toplumsal düzlemde belirsizlik, nedensizlik ve amaçsızlık küçük-burjuvazinin politika anlayışıdır. Elbette hep olduğu gibi, “politik tiyatro” gibi bir ifade de dönemin hâkim siyaset anlayışından etkilenerek her türden çarpıtmaya açık hale geliyor. Sahne üzerinde anal seks yapılmaz, tecavüz gösterilmez ve kusulmaz gibi tabular, var olan iktidar ilişkileriyle bağlantılandırıldığında politik olma özelliğini, bu bağlantılar da doğru yapılırsa eğer, ilerici olma özelliğini kazanırlar. İYFT’de zaman zaman kimi bağlantılar kurulsa da, bunların yanlış yapıldığını görüyoruz. Ancak çoğunlukla tanık olduğumuz şey, Kane’in Phaedra’s Love oyunundaki gibi, toplumsallıktan yalıtılmış bireylerin hastalıklı ilişkileri oluyor.

Değişimi tekrara, toplumu bireye indirgemek ve bireyin de özünde şiddet ve yıkım olduğunu savunmak İYFT’nin en temel özelliklerinden birisi. Sözlü ve fiziksel şiddetin yoğun ve doğalcılığa yaklaşan kullanımı, metinlerin dramatik yapısı ve söz ağırlıklı oluşu beni İYFT’nin teorik kaynaklarını tekrar düşünmeye itti. Pek çok İYFT teorisyeninin aksine, temel kaynağın Artaud’nun tiyatro anlayışı olduğundan o kadar emin değilim. İYFT kesinlikle sür-realizmin ağır bastığı bir eğilim değil. Kendisini etkileyici kılabilmek için gerçekçi, ayrıntıcı bir şiddet temsiline yaslanırken bir yandan da müthiş bir indirgemecilikle, yalnızca şiddetin, yalnızca

³³ Bertolt Brecht. “On Gestic Music”, Brecht on Theatre, ed. ve çev: John Willett. (Methuen Publishing: 2001), s. 104-105.

marjinal yaşamların öykülenmesiyle ilgileniyor ve çoğu zaman bu öykülemeyi de gerçekçi bir şekilde işliyor. Sahnede sadece şiddetin temsil ediliyor olması, onu Artaudcu tiyatroya yaklaştırmaya yetmiyor.

Tüm bunlardan yola çıkarak, İYFT'nin büyük oranda doğalcılığın mirasını sürdürdüğü söylenebilir. Bu yönün eleştirmenler tarafından çoğunlukla görmezden gelinmesini ben "Artaudcu tiyatro" imajının "Zolacı tiyatro" imajından çok daha fazla pazarlanabilir olmasına yoruyorum. Diğer yandan İYFT'nin savunucularının benimsediği argümanlardan birisi de, muhafazakâr tiyatronun korkaklığının aksine, sahnede şiddetin gerçekçi temsilinin cesurca bir hareket olduğudur. Çünkü, derler, İYFT gerçekliği daha dürüst bir şekilde seyirciye gösterir. Bununla birlikte, gerçekçiliğin bir eylemin yalıtılmış temsilinde değil, o eylemin toplumsal ilişkiler ağı içindeki temsilinde yattığı görmezden gelinir. Bunun sonucu kaçınılmaz olarak bir şiddet doğalcılığı olur.

İYFT'nin doğalcılık eğilimine, konuya ilişkin başka bir yazımda değinmiş, dünyanın seçme yapımaksızın sahneye getirilmeye çalışılmasının sebep olduğu sonuçlardan bahsetmiştim. Diyalektik anlayıştan yoksun bir sanatçı, toplumsal ilişkilerde belirleyen ögenin ne olduğunu kavrayamadığı için, hayatı tamamen bir tesadüfler silsilesi olarak algılamaya yatkındır. Bu nedenle şu ya da bu ögenin seçilip vurgulanması, herhangi bir noktaya özellikle dikkat çekilmesi ona göre anlamsız olacaktır. Çatışan güçlerin tesadüflüğü dönüşüme dair herhangi bir umudu da geçersiz kılar. Bunun İYFT'deki tezahürü, belirttiğimiz üzere toplumsal ilişkiler düzleminde hissedilir. Oyun tiplerinin bağlı olduğu herhangi bir sosyo-tarihsel bağlam bulunmazken (indirgemecilik), sanatçı tüm enerjisini ve kurgusunu şiddetin gerçekçi temsiline harcar (doğalcılık).³⁴

Böylece İYFT neredeyse tüm öğeleriyle bir değişim karşıtlığına soyunur. Kötüler evreninde iyiye dair ne varsa ya sahnede kendine yer bulamaz ya da boğulup ölür. Değişim karşıtı her sanat yapısında olduğu üzere, karamsarlık oyun evreninin vazgeçilmez bir bileşenidir. Öyleyse Sierz'inkileri değil de, kendi İYFT tanım-

³⁴ Bu paragraftaki doğalcılık eleştirisi esasen Georg Lukács'a ait. Benim burada yaptığım İYFT oyunlarını Lukács'ın eleştirisi üzerinden değerlendirmek oldu. Bkz: Georg Lukács. Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı.

lamamızı getirsek bu eğilimi daha doğru yansıtabiliriz: (1) Emekçi sınıfın siyasetine yönelik bir ilgisizlik, (2) Yalnız ve yalnız patolojik ve adli vakalara, sapkınlıklara duyulan ilgi, (3) Şiddeti yaratan toplumsal ilişkilere değinmeksizin yapılan doğalcı şiddet temsili, (4) Anti-komünist tabular dışındaki tabuları yıkmaya yönelik bir heves, (5) Biçimcilik.

SONUÇTA

Elbette daha IYFT üzerine yazılıp söylenecek bir sürü şey var. Örneğin bu eğilimin dramatik tiyatro ve metne dayalı temsillerin ölümünün ilan edildiği bir dönemde ortaya çıkışı ve büyük bir ilgi görmesi, üzerinde durulmaya değer bir konudur. Yine bu eğilimin ticari başarısının Avrupa'daki oyun yazarlığında yol açtığı ilginç sonuçlara dikkat çekilebilir. IYFT 2000 yılında, Britanya'daki hızı kesildiğinde, Kıta Avrupası'ndaki turuna çıkmaya hazırlanıyordu ve burada o kadar büyük bir ilgi gördü ki, Alman yönetmen Ostermeier "Alman Ravenhill'i kim?"³⁵ diye sormaya başladı. Özetle, özgün bir eğilim olarak doğan IYFT'nin yükselişi, onun kısa sürede "kârlı oyun yazma rehberi"ne dönüşüp norm haline gelmesine neden oldu. Başlangıçta yazar tiyatrosunun geri dönüşü olarak lanse edilse de, IYFT öğeleri taşıyan oyunlar bir süre sonra rekabet piyasasının baskısı nedeniyle yönetmenler ve tiyatro yöneticilerinin süpervizörlüğünde yazılmaya, oyunların şurasına burasına tecavüz, fiziksel şiddet, cinsel ilişki sahneleri serpiştirilmeye başlandı. Çünkü seyirciyi çeken yükselen "trend" artık bu olmuştu.

Karanlıkta el yordamıyla yürüyenler, aydınlıkta ilerleyenlerden her zaman daha şanssız olsa da, bu hiçbir şekilde doğru yola sapamayacaklarını göstermez. Aksine içinde buldukları tedirginlikte çok daha fazla ayrıntıyı ışığa çıkarabilirler. Yazı boyunca IYFT eğiliminin küçük-burjuva özünden dem vurmuş olsak da, bu vardıkları kimi doğruları gölgelememeli. Örneğin Ravenhill'in Shopping and Fucking adlı oyunu, eleştirel gerçekçilik tonları taşıyan bir oyundur ve el yordamıyla olsa da neoliberal saldırı altındaki gençliğin alışveriş ve cinsellikten ibaret kalan yaşamına dikkat çeker, bunu yaparken ("doğru yoktur" diye tepinen liberallerin aksine) ahlaki yargılarda bulunmaya korkmadığını açıkça

³⁵ Nikcevic, a.g.y., s. 262.

belirtir.³⁶ Ravenhill, Kane, Butterworth ve Neilson gibi yazarların dilinden ve kurgusundan hiçbir şey değilse bile, sahici diyalogun, duruluğun, yaratıcılığın ve çarpıcılığın teknikleri öğrenilmeli ve bu teknikler devrimci bir tiyatronun hizmetine koşulmalı diye düşünüyorum. İYFT'nin, son tahlilde kesif bir bireyciliğe hapsedilmiş ve herhangi bir siyasi yönelimden kesinlikle uzak duran happening ve body art gibi performans sanatı girişimlerinden çok daha çaplı ve anlamlı olduğu ortadadır.

İYFT'nin öyküsünün tarihsel ve teorik olarak en ilgimi çeken yönü, Türkiye'deki tiyatro hareketiyle kurulabilecek olan paralellığı oldu. Toplumsal ve ideolojik zeminini yitirdiği anda sanatçının kaçış çizgilerinin iki ülkede de bu kadar belirgin, bu kadar şablonvari olması öğreticidir ve hem sanatçıya hem de tarihçiye siyasi tercihlerinin ne kadar kendisine ait olduğunu sorgulatmalıdır. Sınıf siyasetine duyulan isteksizlik, sanatçının aniden bireyliğini keşfedişi ve teorisyenlerin metinleri birbiri üzerinden okumak için duyduğu sonu gelmez istek, aslında egemen sınıfın saldırısına yenik düşmek ve teslimiyeti kabullenmektir. Günün koşulları, bir eliyle halkın elini, bir eliyle de sanatını sınımsız kavramış, (öz) eleştirel algısı sürekli açık, hem sanatçı hem de inatçı insanlar gerektiriyor. Mücadele sadece işçiyi ve köylüyü değil, militan sanatçıları da yanına çağırıyor. Katledilenlerin kanı yerde kalmasin, sivri ve öfkeli kalemlerimize mürekkep olsun hiç değilse.

³⁶ Ravenhill, a.g.y., s. 313.

Kaynakça

- Ahmad, Aijaz. *In Theory Classes, Nations and Literatures*. (Verso: 1992)
- Baumann, Zygmunt. *Work, Consumerism and the New Poor*. (Open University Press: 2005)
- Bayerdörfer, Hans-Peter. "Nô in Disguise: Robert Wilson's Adaptation of Nô Elements in His Production of Alkestis/Alceste.", *Japanese Theatre and the International Stage*, ed. Stanca Scholz-Cionca ve Samuel L. Leiter (Brill Academic Publishers: 2000)
- Berghaus, Günter. *Avant-Garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. (Palgrave Macmillan: 2005)
- Boal, Augusto. *Aesthetics of the Oppressed*. çev: Adrian Jackson. (Routledge: 2006)
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*, ed. ve çev: John Willett. (Methuen Publishing: 2001)
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. (Routledge: 2006)
- Cliff, Tony ve Donny Gluckstein. *The Labour Party: A Marxist History*. (Bokmarks: 1996)
- Fraser John. *Violence in the Arts*. (Cambridge University Press, 1974)
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev: Yıldız Gölönü (Remzi Kitabevi: 1984)
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*, çev: Kenneth J. Northcott (Routledge & Kegan Paul: 1982)
- <http://briandeer.com/social/thatcher-society.htm> (24 Ağustos 2008 tarihinde indirildi)
- Kane, Sarah. *Blasted*. (A&C Black: 2003)
- Kane, Sarah. *Phaedra's Love*. (Methuen Modern Plays: 1996)
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Çev: Karen Jürs-Munby. (Routledge: 2006).
- Lukács, Georg. "Expressionism: Its Significance and Decline", *Essays on Realism*, ed. Rodney Livingstone, trans: David Fernbach (Lawrence & Wishart: 1980)
- Lukács, Georg. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev: Cevat Çapan. (Payel Yayınevi: 2000)
- Mark Ravenhill, "A Tear in the Fabric: The James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties'", *NTQ*, cilt. 20. No. 4 (2004)
- Neilson, Anthony. *Plays 1*. (A&C Black: 2003)
- Nikcevic, Sanja. "British Brutalism, the 'New European Drama', and the Role of the Director", *NTQ* 21:3 (Ağustos: 2005)
- Peacock, D. Keith. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. (Greenwood Press: 1999)
- Ravenhill, Mark. *Shopping and Fucking*. (A&C Black: 2003)
- Saunders, Graham. "Introduction", *Cool Britannia? British Political Drama in 1990s*. Ed: Rebecca D'Monté ve Graham Saunders. (Palgrave Macmillan: 2008)

İN-YER-FACE: TARİHSEL VE TEORİK BİR İNCELEME

Shepherd, Simon ve Mick Wallis. Drama/Theatre/Performance. (Routledge: 2004)

Sierz, Aleks. "The Politics of In-yer-face Theatre", Cool Britannia? British Political Drama in 1990s. Ed: Rebecca D'Monté ve Graham Saunders. (Palgrave Macmillan: 2008)

Sierz, Aleks. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today (Faber: 2001)

Stourac, Richard ve Kathleen McCreery. Theatre as a Weapon: Workers' Theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917-1934 (Routledge & Kegan Paul: 1986)

