

Hamlet Makinesi'nin Postdramatik Yapısı

Postdramatic Structure of *Hamletmachine*

Mustafa ÇALIŞKAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS2022-1151563

¹Öğretim Görevlisi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, Seyahat Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü, Turizm Animasyonu Programı, Ağrı, Türkiye

ORCID: M.Ç. 0000-0003-4638-1729

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mustafa ÇALIŞKAN,
Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Doğubayazıt
Ahmed-i Hani Meslek Yüksekokulu, Seyahat
Turizm ve Eğlence Hizmetleri Bölümü, Turizm
Animasyonu Programı, Ağrı, Türkiye
E-posta/E-mail: mustafacl@yaho.com

Başvuru/Submitted: 31.07.2022

İlk Revizyon/Revision Requested: 19.10.2022

Son Revizyon/Last Revision Requested:
05.11.2022

Kabul/Accepted: 19.11.2022

Online Yayın/Published Online: 19.12.2022

Atıf/Citation: Çalışkan, M. (2022). Hamlet Makinesi'nin postdramatik yapısı. *Konservatoryum - Conservatorium*, 9(2), 193-213.

<https://doi.org/10.26650/CONS2022-1151563>

ÖZ

Walter Benjamin kültürel belgeleri aynı zamanda birer barbarlık belgesi olarak algılar. Heiner Müller de bir kültürel belge olan Shakespeare'in *Hamlet*'ini, Avrupa'daki devrimlerin yıkıcı sonuçlarıyla ilişkilendirerek bir barbarlık belgesi olarak yorumlamıştır. *Hamlet Makinesi* dramatik olarak adlandırılan konvansiyonel tiyatronun biçimsel yapısı ile uyumsuzdur. Tiyatrallık tartışmaları sonucunda, tiyatro gösterge sistemi ve dramatik yapının örgütlenme modeli revize edilmiştir. Bu revizyonlar dramatik yapıyı reforme etmiş fakat deforme etmemiştir. Modern sonrası süreçteyse metin merkezi konumunu kaybetmiş; tiyatro araçları bağımsızlaşmış; dramatik yapı deforme olmuştur. Bu tarz örgütlenme modeline sahip *Hamlet Makinesi* gibi Aristotelesyen yapıya dayanmayan oyunlar, dramatik yapının konvansiyonel öğelerini temel eleştiri kriteri yapan bir dramaturjinin kavram ve yöntemleriyle kavranmaya çalışılınca bu oyunların estetik değerinin doğru tespit edilememesi sorununun ortaya çıkmaktadır. Bu sorundan hareketle bu makalede yöntem olarak klasik dramaturjinin yararlandığı organik estetiğin kavram ve yöntemleriyle değerlendirilemeyen *Hamlet Makinesi* oyunu alegorik estetikle kavranmaya çalışılmıştır. Postdramatik yapının ayırt edici özelliklerini eleştiri kriteri olarak bünyesine katan dramaturjik bir yöntemle *Hamlet Makinesi* çözümlenmiştir. Bu kriterlerden alegori-çifte kodlama tekniği, parçalı eylemlerden oluşan oyunun rizomatik yapısı, dramatisasyon sürecinin yerini alan tiyatral işleme ortaya çıkan olaylar yığını, kolaj ve montajlar, metinlerarasılık, hitap modeli ve monolog düzeni aracılığıyla dramatik iletişim modelinin nasıl terk edildiği oyundaki örnekler üzerinden ortaya konularak oyunun postdramatik yapısı ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Postdramatik Yapı, *Hamlet Makinesi*

ABSTRACT

Walter Benjamin perceived the documents of civilization to simultaneously be documents of barbarism. Heiner Müller also interpreted Shakespeare's *Hamlet*, a cultural document, as a document of barbarism by associating it with the devastating consequences of revolutions in Europe. Müller's *The Hamlet Machine* does not correspond to the formal structure of conventional theater known as drama. As a result of the discussions on theatricality, the theater sign system and the organization model of dramatic structure were revised. These revisions reformed but did not deform the dramatic structure. In the postmodern period, text lost its central position, theater's instruments became independent, and its dramatic structure was deformed. When attempting to comprehend plays such as *The Hamlet Machine* that are not based on the

Aristotelian structure using the concepts and methods of a dramaturgy that makes the conventional elements of the dramatic structure the main criterion of criticism, the problem arises of not being able to determine these types of plays' aesthetic value. Based on this problem, the current article attempts to comprehend using allegorical aesthetics Müller's play *The Hamlet Machine*, which cannot be evaluated using the concepts and methods of organic aesthetics that classical dramaturgy uses. This article analyzes *The Hamlet Machine* using a dramaturgical method that incorporates the distinctive features of the postdramatic structure as the criterion of criticism. Allegory, double-coding technique, the rhizomatic structure of the play consisting of fragmentary actions, the heap of events unfolded by the theatrical process replacing the dramatization process, collages and montages, intertextuality, and the postdramatic structure were revealed by showing how the play had abandoned the dramatic model of communication using the model of addressing and the monologue order, as well as examples from the play.

Keywords: Theater, postdramatic structure, *The Hamlet Machine*

EXTENDED ABSTRACT

During the avantgarde period and the periods that followed, plays that were described as having a postdramatic structure gained recognition. The debate on theatricality, which is usually interpreted as a crisis, involves a set of demands. Essentially, the main demand of theatricality was the independence/purity of the text-based theater and therefore was based on writing, with literature being the main heading of arts based on writing. This independence was made possible by changing the sign system with regard to theater and reorganizing the theatrical means in line with these demands. The change of theater as a sign system and the reorganization of theatrical means implied a violation of the dramatic form. The dramatic form known as Hegelian drama that has been valid since the Renaissance, was systematically violated in the avantgarde period. This change, while considered marginal in the avantgarde period, would become dominant in the postmodern period.

Art develops by establishing a bond with the old forms, one way or another. Classical norms are needed for this development. Stylistically, the norms of theater can be described as fixed elements within the system. These fixed elements come together in a certain hierarchical order and have always been circulated as a result of the changes to the hierarchical order throughout history. Previously dominant elements would fall into a secondary position, and those in secondary positions would become dominant. Aristotle's definition of the hierarchical order of the dramatic structure has constantly been revised since then and places the text in the center. The revisions in the dramatic structure as explained by organic aesthetics, no matter how radical they are, have retained that structure, even if they did erode it. These revisions reformed but did not deform the dramatic structure. However, as text began to lose its central position after the avantgarde period, the hierarchical structure organized around text would change, and this would

eventually deform the dramatic structure. In the post-avantgarde period, theater signs and means were shaped around a new organizational model that could no longer be explained with organic aesthetics. Benjamin's concept of allegory can be used as an aesthetic template (i.e., allegorical aesthetics) for understanding, explaining, and defining this model.

Dialectical development, which is the basic principle of dramatic structure, has been abandoned in new forms of theater such as Müller's *The Hamlet Machine*, which has a postdramatic structure. This structure is not based on dialectical development, nor does it present events in a way that forms a complete whole. An accumulation piled on top of each other occurs that can be described as occurring beyond the action. This accumulation is presented in the form of a sign bombardment. The audience gets bombarded. Due to the abandonment of the principle of dialectical development between events, an episodic/fragmented structure emerges instead of a holistic structure. In the form of fragmentation or montage, the hybrid material (raw material) collected from foreign structures gets presented simultaneously without worrying about originality or style. The assumption is that an audience who is exposed to this type of presentation will be mentally activated by searching for connection points within the mess, unlike an audience whose hands have been tied by the dramatic work they are presented with.

Postdramatic plays that do not focus on the text have no hierarchies (parataxis) nor a single center; instead, they take on a rhizomatic appearance. This is also seen as a necessary expression of the contemporary world, one that is no longer integrated/organic but that instead reflects the postmodern perception of thought. The sign system distributed in this way in the postdramatic structure blurs the meaning. The meaning is produced as a result of correlations. Meaning in a postdramatic structure, which lacks a global relation to validity throughout the text due to not being based on dialectical development, will thus become problematic. The objective expectation of meaning that is recognized in closed/dramatic structures and is independent of people/receptors cannot be met in postdramatic plays. In this respect, postdramatic plays have a relative structure that awaits completion from the audience. Thus, this situation transforms plays of this nature into so-called open works.

Giriş

Geçmiş ya da tarih diye adlandırılan olaylar zincirini, felaket, yıkıntı ve fırtına şeklinde değerlendiren Benjamin, bu değerlendirmesini Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı küçük resmi üzerinden yapar. Klee'nin resminde betimlediği figürü *Tarih Meleği* olarak adlandıran Benjamin, tarihe bakan bu meleğin gördüğü tek şeyin felaket olduğunu ve ilerleme diye adlandırılan şeyin bu fırtına olduğunu söyler. Ona göre aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımayan hiçbir kültürel belge yoktur (Benjamin, 2002, s.41-42). Heiner Müller bu görüşü ispat etmek istermişçesine, 500 yıllık kültürel bir belge olan Shakespeare'in *Hamlet*'ini kendi yazdığı *Hamlet Makinesi* oyununda bir barbarlık belgesi olarak yorumlamıştır. *Hamlet*'teki iktidar ve güç etrafında süren mücadeleyi Müller yeniden kurgulayarak Avrupa'daki devrimler ve yıkıcı sonuçlarıyla ilişkilendirmiştir. Biyografisi ile oyunları arasında açık bir ilişki olan Müller, *Hamlet Makinesi*'ni Sovyetler Birliği'nin etki alanındaki Doğu Berlin'de esen devrim fırtınasının içinde yazmıştır (Karacabey, 2007, s.164-175). Oyunda Marx, Lenin, Mao gibi Sosyalist düşüncenin simgelerinin balta ile parçalanması Müller'in kişisel tarihinin oyuna yansımaları olarak okunabilir. *Hamlet Makinesi*'ndeki dağınık ve ilintisiz görünen yığmaca şeklindeki malzemeye “döngüsel uygarlık tarihinin kuş uçuşu gözden geçirilmesi” (Innes, 2010, s.280) olarak, tarihin belirli bir kesimine ait önemli anların tiyatral imgeleri şeklinde bakıldığında oyun daha sağlıklı yorumlanabilecektir. Geçmiş kuşbakışı olarak görülmüş ve bu haliyle oyunlaştırılmıştır. 1. ve 2. Dünya savaşı ile Alman faşizmi ve Stalinci baskı arasında sıkışıp kalan Benjamin'in 1940'ta intihar etmeden önce dolanıp durduğu Avrupa'da gördüğü ölümler, parçalanmışlık, yıkıntı, moloz yığını ve felaketleri doğuran bir fırtınadır. Benjamin, ilerleme diye adlandırılan şeyi, bu fırtına olarak tanımlar (2002, s.41-42). Bu bakış açısını Müller, “Avrupa'nın Harabeleri”, “Buda'da Peşte Grönland Savaşı”, “Umut gerçekleşmedi. Anıt yerde yatıyor, nefret edilen ve hayran olunan adamın anıtı...yerle bir edildi” (2008, s.159-161) göndermeleriyle sahneye taşımıştır. Söz konusu ilerlemenin içine Müller çoğu oyununda özellikle sosyalist devrimi de katarak devrimin kendi çocuklarını yemesinin hikayesini anlatır.

Bu araştırmada Müller'in biyografisine çok fazla odaklanılmadan *Hamlet Makinesi* oyunu postdramatik yapının öğeleri dikkate alınarak incelenmeye çalışılacaktır. Oyunda klasik Aristotelesyen yapı olmadığı için dramatik yapının konvansiyonel öğelerini eleştiri kriteri yapan klasik dramaturji ile bu oyunu çözümlenmeye çalışmak yeterli olmayacaktır. Dramatik yapıyı oyunların aksine *Hamlet Makinesi*'nin itici gücünü diyalektik yapı oluşturmaz.

Dramatik yapılı oyunlar, temelde diyalektik gelişimin temel değerlendirme kriteri olduğu dramaturjik çözümlenmelerle kavranmaya çalışılır. Diyalektik gelişime dayanmayan *Hamlet Makinesi* oyununu diyalektik gelişimi dikkate alan klasik dramaturji içinde kavramaya çalışmaksa oyunun estetik değerinin doğru bir şekilde tespit edilememesine sebep olacaktır. Tiyatrallik tartışması olarak bilinen tiyatronun edebiyattan bağımsızlaşma talepleri zamanla tiyatro gösterge sistemini ve dramatik yapının örgütlenme modelini revize etmiştir. Bu revizyonlar dramatik yapıyı reforme etmiş fakat deforme etmemiştir. Bu durum modern sonrası süreçte değişmiştir. Tiyatral olanı ön plana çıkaracak bir strateji güden tiyatro araçlarının gitgide bağımsızlaşmasıyla, diyalektik gelişime dayanmayan bir oyun yapısı ortaya çıkmış, dramatik yapının etrafında şekillendiği metin merkezi konumunu kaybetmiş ve dramatik yapı deforme olmuştur. Dramatik yapının konvansiyonel örgütlenme modelini sarsan tüm bu değişimler neticesinde ortaya çıkan yeni yapıya sahip oyunlar zamanla postdramatik olarak nitelenmişlerdir. Eylemin parçalılığı; simültanlık; kolaj-fragman-montaj; monolog-dil-diyalog; söylem/hitap modeli ve metinlerarasılık gibi postdramatik yapının ayırt edici özellikleri etrafında örgütlenen yapısıyla *Hamlet Makinesi* oyunu postdramatik tiyatronun yapısal öğeleri açısından incelenecektir.

Postdramatik Yapı

Alegori - Çifte Kodlama

Postmodern yapıtların karakteristik özelliklerinden biri “çifte kodlama” (Carlson, 2013, s.200) tekniğidir. Shakespeare’in *Hamlet*’inde Ophelia’nın defnedildiği mezarlık sahnesinde Hamlet “Ben Hamlet’im” (2001, s.69) repliğiyle ortaya çıkar. *Hamlet Makinesi* de “Ben Hamlet’tim” (Müller, 2008, s.159) repliği ile başlar. Oyunun girişi Ölen Kral’ın cenaze kortejidir. Bu kortej “cenaze alayını en kısa yoldan hakikatin alanına” (Adorno, 2002, s.25) ulaştıracaktır. Bu hakikatse modern/klasik görme biçiminin dayanağı olan güzelin estetiğiyle değil özellikle modern sonrasında popüler olan çirkinin estetiğiyle ilgilidir. Her iki oyunun söz konusu sahnelerinde devlet erkânının üst düzey katılımının olduğu bir cenaze töreni vardır. Connor, alegoriyi “anlatıyor gibi görüldüğünden farklı bir şey anlatan ve okuyucuyu bu gizli anlamı deşifre etmeye çağıran metin” (2015, s.311) şeklindeki tanımlar. *Hamlet Makinesi*’nin alegorik düzeni içindeki cenaze merasimi ve oyunun gelişimi bu tanım eşliğinde yorumlanabilir. Ophelia “dün kendimi öldürmeyi bıraktım” (Müller, 2008, s.161) diyerek etken bir konuma gelir. “Hapishanemi ateşe veriyorum” (Müller, 2008, s.161) diyerek önceki aidiyetlerini terk eder. Böylece tutsaklığı-

nın araçlarını parçalayan ve kanına bürünerek sokağa çıkan yeni bir Ophelia doğar.

Komünist Manifesto'nun meşhur giriş cümlesi “Avrupa’da bir hayalet dolaşüyor, komünizm hayaleti”dir (Marx ve Engels, 2003, s.67). *Hamlet Makinesi*’nde de “Avrupa’nın harabeleri” arasında dolanan Hamlet’in Babasının Hayalet’i komünizm hayaleti olarak, Hamlet’in “orospu” (Müller, 2008, s.161) olarak nitelediği annesi ise “parti” (Karacabey, 2007, s.213) olarak yorumlanmıştır. Müller *Hamlet*’i bir ayna olarak kullanıp Batı tarihinin içinde bu aynayı gezdirerek yıkıntı, felaket ve pişmanlıkları gösterir. Oyunun seyircide çözülmemeyi bekleyen alegorisi ya da çifte kodlaması içinde hayalet hem intikam isteyen ölü bir kral ve babadır hem de batı tarihi ve komünizmdir (Karacabey, 2007, s.207-208). Postmodern yapıtların genelde açık uçlu olmaları küresel bir anlama indirgenmelerini zorlaştırır (Zerenler, 2010, s.28-29). Greimas’a göre anlamın ön koşulu bağıntıdır (aktaran Aksan, 2007, s.164). *Hamlet Makinesi*’nin bölümleri arasındaki bağıntı zayıflığı da anlamı bulanıklaştırmaktadır. Bu duruma ek olarak bölümler içindeki olayların, diyalektiğe dayalı bir aşama sonucu üretilen olaylara dönüşmemesi anlamı, alımlayıcı düzleminde sorunlu hale getirmektedir. Shakespeare *Hamlet*’te daha algılanabilir olan bir kişiye odaklanmışken (ki alımlama ve anlam çıkarımı bu sayede daha kolay olacaktır) Müller, *Hamlet Makinesi*’nde bir kültüre odaklanmıştır. Bunun için *Hamlet* bir kişinin tragedyasıyken *Hamlet Makinesi* bir kültürün tragedyasıdır (Fuchs, 2003, s.142). Bir kişiden bir kültüre geçerken resmin çapı büyüyeceği için bütün resmi görmek ve algılamak dolayısıyla anlamak zorlaşacaktır.

Dramatik Eylemin Temel Prensibinin Terki

Tarihsel süreçte dramatik yapının bütünlüğünü sağlayan çeşitli unsurların değişimine dramatik yapı kendini revize ederek cevap vermiş ve varlığını sürdürmüştür. Fakat olaylar dizisi (plot) üzerinde ortaya çıkan değişime dramatik yapının yine kendini revize ederek tepki verip varlığını devam ettirme şansı kalmamıştır. Olaylar dizisi üzerindeki değişimse dramatik yapının var oluşuna yönelik bir tehdite eş değerdir. Dramatik yapının temelinde omurgayı oluşturan olaylar dizisi vardır. Aristoteles, olaylar dizisini dramatik yapıyı oluşturan unsurların en önemlisi sayar (2003, s.31). Dramatik tiyatronun organik yapısı olay denilen dramatik eylemlerin (dramatik aksiyon) bir bağ ile birbirlerine bağlantısına dayanır. Bu şekilde bir bağıntıyla sıralı bir şekilde birbirlerine bağlanan olaylar, tiyatro literatüründe (dramaturji) ‘olaylar dizisi’ olarak adlandırılır. Yazınsal işlem ya da dramatisasyon işlemi şu şekilde formüleleştirilebilir: Olaylar + Bağıntı = Olay-

lar dizisi. Dramatizasyon sürecinde, bir hammadde halinde olan olaylar, bu bağıntı dahilinde işlenerek olaylar dizisine dönüştürülmektedir. Burada söz konusu olan sıradan olayları birbirleriyle ilişkili sıra dışı olaylar dizisine çeviren bir bağıntıdır. Bu bağıntının- sa temelinde diyalektiğe dayanan çatışmalı bir işleyiş vardır. Bu şekilde ortaya dramatik eylem çıkmış olur. Bu da Aristoteles'ten beri dramatik tiyatronun omurgası olarak kabul edilir. Postdramatik oyunların -bir anlamda sırrı- olayları, olaylar dizisine dönüştüren bu bağıntının (tespih tanelerini bir arada tutan ip gibi) ya dramatik yapıdaki gibi açık seçik görülecek bir şekilde sivriltmemesi, belirsiz bırakılması ya da tamamen ortadan kaldırılmasıdır. Bunun sonucunda da ortadaki hammadde dramatizasyon sürecinden (dramatik anlamda) geçmemiş olacak ve dağınık, yığmaca şeklinde birbirleriyle ilgisiz bir göstergeler bütünü görünecektir. Bu durum seyirciyi bombalamak (Esslin, 1996, s.17-18), gösterge bombardımanı ya da gösterge yoğunluğuyla oynama -göstergelerin aşırılığı/plethora ya da azlığı- (Lehmann, 1999, s.153)¹ şeklinde tanımlanmaktadır. Dramatizasyon sürecinin yerini tiyatral işlem almıştır. Dramatik tiyatrodaki yazın/üretim aşamasında en önemli işlemlerden biri dramatizasyon süreciyken postdramatik tiyatrodaki bu hiyerarşi değişerek önem açısından tiyatral işlem ön plana çıkmıştır. *Hamlet Makinesi*'nde oyunun 5 bölümündeki olaylar bütünü, bağıntı eksikliğinden ötürü dramatik yapıtlardaki gibi diyalektik gelişime dayanan bir olaylar dizisine dönüşmemektedir. Oyunun hammadde bir dramatizasyon sürecinden değil tiyatral bir işlemde geçmiştir. Bunun sonucunda da ortaya bir olaylar yığını çıkmıştır.

Gösterge aktarımı sırasında dramatik tiyatro sahip olduğu bağıntıya (koşula-hiyerarşiye) istinaden o an göstergelerin bağıntı içindeki işlem önceliği olanlarını ön plana çıkarır. Postdramatik tiyatrodaki bu bağıntı/koşul olmadığı için bu hiyerarşisizlik içinde sahne üzerinde göstergeler herhangi bir işlem önceliği olmadan eşzamanlı olarak var olurlar. Tiyatro araçları/göstergeler aracılığıyla seyircinin bombalanması (gösterge bombardımanı) bu eşzamanlı sunumun bir sonucudur. “Heiner Müller, okurlara ve seyircilere her şeyin algılanması imkânsız olacak kadar çok şeyi aynı anda yüklemek istediğini dile getirir. Çoğu ünlemler sahnede, kısmen anlaşılabilir biçimde similtan olarak sunulurlar” (Lehmann, 1999, s.149). Müller'in seyirciyi algılanması imkânsız olacak kadar çok şey yükleme isteği (seyirciyi bombalamak) eşzamanlılık prensibiyle mümkün hale gelir.

1 Bu makalede Lehmann'ın *Postdramatisches Theater* adlı kitabından yapılan alıntılar için, kitabın Almanca aslından Mustafa Özdemir tarafından Türkçeye çevrilen, yayınlanmamış çevirisi kullanılmıştır.

Klasik estetik idealinde, sanat eserinin unsurları arasında organik bir bağ vardır. Dramatik yapının unsurları arasındaki bağı eşzamanlılık ve parataksis² zayıflatır. Göstergelerin eş zamanlı ve parataktik³ sunumu klasik estetik idealinin bir anlamda başarısızlığına neden olur (Lehmann, 1999, s.150). Bunun için modern sonrasının sanatına bakan Benjamin organik estetiğe uymayan bu yapıtları alegorik olarak nitelemiş ve bu, bir estetik kuram olarak benimsenmiştir. Lehmann bu değişimi tek dramatik eylem prensibinin terk edilmesi (2006, s.88) olarak tanımlar. Bu bağıntı yoksunluğundan ötürü tiyatro göstergeleri hem eşzamanlı hem de hiyerarşisiz bir şekilde sunulabilmektedir. Bu durumla muhatap olan seyirci açısından durum organik anlayışın iflas etmesidir. Organik anlamadan kasıtsa, göstergelerle muhatap olur olmaz, olaylar arasındaki bağıntıya yaslanarak göstergeleri anında çözümlenme/anlamadır. Oysa seyircinin elinden bu bağıntı alınmıştır ve bunun için seyirci muhatap olduğu/maruz kaldığı bu eşzamanlı ve hiyerarşisiz göstergeler arasında kendi bir bağıntı kurmaya ve anlamlandırmaya çalışacak, bu da bir şekilde onu aktifleştirecektir (Lehmann, 1999, s.151). Shakespeare'in *Hamlet*'inde bir kral öldürülür ve kralın oğlu olan prens Hamlet babasının ölümünü aydınlatmak için harekete geçer. Bundan sonra ortaya çıkan bütün eylemlerin temelindeki bağ bu ölüm/cinayet olacaktır. Seyirci alımladığı her şeyi bu bağ (dekoder) ışığında çözümler. Heiner Müller'in *Hamlet Makinesi* oyununda ise Shakespeare'in oyunundaki gibi bir bağıntı yoktur. Olaylar ilintisizdir. Dramatik eylemin temel prensibi terk edilmiştir. Bunun için örneğin, Hamlet'in kadın olmak istemesi, Ophelia'nın giysilerini giyerek makyaj yapması gibi davranışlarını seyirci anında anlamlandıramaz. Ya da Hamlet Oyuncusu'nun tiradı esnasında sahne işçilerinin “bir buzdolabı ve üç televizyon” (Müller, 2008, s.163) getirip kurmaları gibi olaylar organik bir yapının işleyiş mantığına uymaz. Oyuna monte edilen bu göstergeler diyalektik bir bağıntıdan geçirilerek dramatik bir eyleme dönüştürülmemiştir. Olayların, diyalektik bir bağla birbirine bağlanıp bir olaylar dizisine dönüştürülmemesinin sonucu da oyunu algılayıp çözümlenecek olan karar verici konumundaki seyirci açısından anlamın yok edilişi ya da üst üste yığılmak ya-

2 Hipotaksinin tersi olacak şekilde bağlaçlar/bağlantı noktaları olmadan cümlelerin birbiri ardına yerleştirilmesi (Parataxis, t.y.). Parataksis kavramını Lehmann postdramatik tiyatrodaki öğelerin apaçık biçimde birbirlerine bağlanmamaları (1999, s.146) durumunu kast edecek şekilde öğeler arasındaki mantıksal bağın eksikliğine vurgu yapmak üzere kullanır. Hiyerarşik düzene, dolayısıyla öğeler arasındaki bağıntıya (hipotaksis) dayanan dramatik yapının aksine postdramatik yapı hiyerarşisizdir ve öğeler arasında bağıntı zayıflığı ya da yokluğu (parataksis) vardır. Bu da postdramatik tiyatronun startejilerinden biri olan eşzamanlı (simultane) sunum ile ilişkilidir. Lehmann bunu “göstergelerin simutanlığı, parataksis işlemiyle eşsüreli ilerlemektedir” (1999, s.149) şeklinde açıklar. Sahnede eşzamanlı gösterge sunumunda, göstergeler arasındaki bağ ya esiktir ya da yoktur. Postdramatik tiyatronun bu gösterge kullanımı, göstergelerin işlem sırası gelenin ön plana çıkarılarak artzamanlı bir şekilde sunulduğu dramatik tiyatronun gösterge kullanımının tersidir (Lehmann, 1999, s.146).

3 Cümlelerin bağlantı noktaları olmadan kullanımı isim olarak parataksis, sıfat olarak parataktik (Paratactic, t.y.).

pılmak suretiyle bulanıklaşması olacaktır. Bu sonucu Lehmann “aynı zamanda anlamın yok edilmişinin bir estetiği” (1999, s.151) olarak tanımlar. Yazar ya da yönetmen tarafından kendisine bir dekoder sunulmamış, açık bir bağıntı verilmemiş seyirci böylece algıladığı kodları anında dekode edip anlamlandıramayacaktır.

Eylemin Ötesi ve Rizomatik Yapı

Postdramatik yapıda kolaj, montaj ve fragmanlarla yapının bütünlüğü parçalanırken, dramatik yapıdaki olaylar dizisinin temelindeki ana eylem (dramatik eylem) postdramatik tiyatrodaki yerini parçalı eylemlere bırakır. Postdramatik yapı içinde yapının tamamında geçerli evrensel bir bağıntı olmadığı için nasıl ki bölümler bir bütünlüğe kavuşmayıp fragmanlar olarak kalıyorlarsa metnin tamamında geçerli bir evrensel bağıntının eksikliği de eylemi parçalamaktadır. Shakespeare’in *Hamlet* oyununda metnin tamamında geçerli olan evrensel bağıntı Kral’ın öldürülmesidir. Bu bağıntıya istinaden ana karakter olan Hamlet’in metnin tamamında geçerli olan babasının katilini bulma ve cezalandırma şeklindeki ana eylemi takip edilebilmektedir. Yan eylem ve olaylar, nedensellik bağı içinde ana eylemle ilişkilidir. Buna karşın *Hamlet Makinesi*’nde metnin tamamı için yürürlükte olan temel bir bağıntı olmadığı için eylem parçalanmıştır. Oyunun yapısı temel bir omurga sisteminden yoksundur. Bunun için de *Hamlet Makinesi*’nin 5 bölümünü de içine alan postdramatik yapının tamamı için geçerli bir omurga sistemi değil de bölümler ya da fragmanlar için geçerli omurgacıklardan söz etmek daha doğrudur. Bu durum Deleuze-Guattari’nin postmodernizmdeki çoklu yapılar için kullandığı rizomatik yapı düşüncesi ile açıklanabilir. Dramatik yapıtlar (*Hamlet*) ağaç biçimli (*arborescent*) merkezi bir yapıya sahiptir ve oyundaki eylem, ağacın dalları gibi dallanıp budaklansa da ağacın gövdesi boyunca süren merkezi yapıya dahildir ve homojendir. Oysa postdramatik yapı (*Hamlet Makinesi*) ağaç biçimli yapının tersidir. Tek bir merkezi olmayan rizomatik bir yapıdadır ve bu yapıyı oluşturan bölümler bağımsız, çok merkezli ve heterojendir (Best ve Kellner, 2011, s.26, 127). Bu bakış açısı doğrultusunda oyundaki merkezsiz/rizomatik olaylardan dolayı oyunun tamamında geçerli merkezi (kök) bir yapı yoktur. Oyundaki 5 bölüm rizomatik bir yapıdadır. Ayrıca her bölüm kendi içinde -özellikle oyunun 1., 3. ve 4. bölümleri- rizomatik bir yapıdadır. Bu rizomatik yapıdan ötürü oyun merkezi bir nokta etrafında birleşip örgütlenmez. Bu da dramatik yapıdaki perspektifi bakış (anlama) açısını merkeze alan kompozisyon anlayışının terk edilmesi anlamına gelmektedir ki bunun sonucunda da oyun merkezsizleşecektir. Bunun için oyunun bütüncül/merkezi bir yapısı, dolayısıyla da alımlayıcıdan bağımsız evrensel bir anlamı yoktur.

Hamlet Makinesi'nde oyun bölümlerindeki eylemler bile bölümlerin kendi içinde mantıksal bir sürekliliğe sahip olmadığı için parçalanmışlardır. 3. bölümünün girişinde 1. Eylem ölü filozoflar Hamlet'e kitaplarını fırlatırken 2. Eylem ölü kadınların balesi/dansı vardır. 3. Eylem Hamlet'in giysilerinin parçalanışı iken 4. Eylem Ophelia'nın striptizi, 5. Eylem Hamlet'in kadın olması, 6. Eylem Melek figürünün dansı, 7. Eylem Meryem Ana'nın sallanmakta sallanması, 8. Eylem Hortaio ile Hamlet'in dansı ve açılan bir şemsiye altında kucaklaşmalarıdır. Bölümlerdeki aksiyon tamamen parçalanmıştır. En basit şekilde, neden-sonuç bir bağlantıyla düzenlenen eylemleri dramatik eylem olarak tanımlarsak, dramatik eylem çeşitli basamaklardan/hareket noktalarından oluşsa da bakış açısı oyunun tamamını kapsayacak şekilde genişletilince görülmektedir ki eylem oyunun başından sonuna kadar fazla dallanıp budaklanmadan ve ana rengini kaybetmeden bir çizgi üzerinde devam eder. Oysa postdramatik yapıda bu tarz tek bir dramatik eylem yoktur. Artık burada söz konusu olan eylemin ötesidir. *Hamlet Makinesi*'nde oyunun başından sonuna doğru, birbirleriyle kâh kesişen kâh birbirlerine paralel olarak ilerleyen eylemler vardır. Eylem parçalanmıştır. Bu parçalanmışlık da dramatik yapıyı yok edecektir. Burada sadece eylemin parçalanması değil üst üste çakıştırılması ve eşzamanlı (simultane) olarak sunulması söz konusudur. İşte dramatik tiyatronun köküne kibrit suyunun döküldüğü nokta tam olarak burasıdır aslında. Tek eylem prensibinin terk edilip bunun yerine eylemin çoğaltılarak parçalı bir şekilde eş zamanlı olarak sunumu dramatik tiyatronun imhası anlamına gelmektedir. Eylemler arasındaki mantıksal sürekliliği/diyalektik gelişimi terk eden Müller'e göre tiyatro aynı anda mümkün olduğu kadar çok noktayı göstermelidir (aktaran Innes, 2010, s.267). Bunun yolu da eylemin parçalanması ve eşzamanlı olarak sunulmasıdır.

Alegorik Estetik - Kolaj - Montaj

Yeni çelişkilerin eski kalıplarla aktarılamayacağını düşünen Müller (aktaran Karacabey, 2007, s.10) için dramatik tiyatronun kalıbı olan dramatik yapının eskidiği açıktır. Bu sadece Müller'e özgü bir düşünce değildir. Estetik açıdan organik ve alegorik şeklinde kategorileştirilen, bütünlüklü (organik) yapıtlarla, kolaj ve montaja dayanan parçalı (alegorik) yapıtları karşılaştıran Adorno, meşrutiyet açısından kolaj ve montajlarla oluşturulan parçalı bir yapıyı, dünyayı tam da olduğu haliyle yansıttığı için meşru saymıştır. Çünkü Adorno'ya göre organik yapıt dünyanın bir bütün olduğu yanılması sürdürüp daha da ileriye götürmekteyken, kolaj ve montajlarla oluşturulan fragmanlardan oluşan parçalı yapıt yanlış uzlaşılara dayanan bütünlüğü reddederek toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır (aktaran Sarup, 2004, s.212-213).

Max Ernst kolajı “iki uzak gerçekliğin, her ikisine de yabancı bir düzlemde buluşması” (aktaran Danto, 2014, s.27) şeklinde tarif etmektedir. *Hamlet Makinesi*’nde Müller hem eylemi hem kişileri hem de göstergeleri kolaj, montaj tekniğiyle bir araya getirmiştir. Müller’in, dramatik yapının temelini oluşturan öykü, karakter, diyalog gibi tiyatronun temellerini reddettiğini belirten Innes, onun karşıt biçimler ve parçalı imgelerden oluşmuş bir kolaj meydana getirdiğini belirtir. Tıpkı bir düşteymiş gibi, *Hamlet Makinesi*’nde bir araya getirilen görünüşteki bağlantısız imgeler işitsel-görsel bir kolaj oluşturmaktadır (Innes, 2010, s.269-272). Bu açıdan *Hamlet Makinesi* yamalı bir bohça gibidir. Kolaj tekniği sayesinde birbirleriyle ilgisiz olan farklı malzemeler aynı gerçeklik düzeyinde buluşturulmaktadır (Kuspit, 2010, s.69). Shakespeare’in Hamlet’inden alınarak *Hamlet Makinesi*’ne monte edilen karakterler olan Hamlet, Ophelia ve diğer oyun kişileri ile Benjamin’den alınan Tarih Meleği; tarihsel kolajlar olarak ölü filozoflar, Meryem Ana, Marx, Lenin, Mao; oyuna monte edilen tarihsel gerçeklikler olarak 1917 Bolşevik (“Soba tütüyor huzur Ekim’de”) (Müller, 2008, s.163) ve 1956 Macar Devrimi; devrime eleştirel yaklaşımı simgeleyen bir kolaj olarak Boris Pasternak’ın Doktor Jivago karakterinin metne montajı; Stalin’in anıtı (“Dekor bir anıttır. Tarihe damgasını vurmuş bir adamın [...] nefret edilen ve hayran olunan adamın”) (Müller, 2008, s.163); Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sından alınarak metne monte edilen Raskolnikof’la onun baltası (“Raskolnikof Tek Ceketin Altındaki Yürekte / Balta / Tek / Kafatası İçin Rehinci Kadının”) (Müller, 2008, s.165); mitolojiden alınan Elektra karakteri (“Ophelia- Elektra konuşuyor”) (Müller, 2008, s.167) gibi kolajlar metni panoramik açıdan bir yapboza çevirir.

Doktor Jivago ile Hamlet gerçekliğin farklı boyutlarında ya da frekansında var olsalar da *Hamlet Makinesi*’nde aynı düzleme monte edilmişlerdir. Farklı frekanslardan alınarak kolajlanan malzeme yüzünden anlam çoğullaşacaktır. Doktor Jivago’nun önceden taşıdığı anlam ile monte edildiği yeni gerçeklik frekansında üreteceği anlam, *Hamlet Makinesi*’nin anlam katmanlarına bir yenisini daha ekleyerek anlamı çoğullaştırmıştır. Bu şekilde radikal bir kolaj sonucunda da Baudrillard’ın altını çizdiği gibi metnin artık okunmaktan ziyade şifreleri çözülmektedir (1995, s.20). Nedensel bir bağıntıyla düzenlenen olaylar dizisinin terk edilip üst üste yapılan kolaj ve montajlar ile bütünlüğü parçalanmış yapıda artık bütün yerine fragmanlar iş başındadır. Bunlar bir anlamda her şeyden bir parça bulunan şok edici görüntülerdir. Oyunun 3. bölümünde Hamlet’e kürsülerinden kitap fırlatan ölü filozoflar, salıncaktaki meme kanserli Meryem Ana, Benjamin’in Tarih Meleği, Hamlet’in kadın olup Horatio ile dans etmesi buna örnek verilebilir. Bu şekilde

üst üste yığılan şok edici olaylarla yüzleşen seyirci ister istemez aktifleşerek bu fragmanlar arasında bağıntılar arayacak ve öyle ya da böyle, doğru ya da yanlış yeni bağıntılara ulaşacaktır. Kurulu/geleneksel/fiksleştirilmiş bağıntılar bütünlüklü dramatik yapıyı mümkün ve olanaklı kılarken bunun yanında bir anlamda tutsaklıklardır da. Fragmanlaştırmayı işte bu tutsaklığı kırmanın bir yolu olarak görmektedir Müller: “Yaşam boyunca kelimelerin tutsaklığında yazılır ve yaşamın kalanında da bu tutsaklığın sağlamlaştırılmasıyla uğraşılır. Benim fragman özlemimde tutsaklığı kırma olanağı görmem vardır. Fragmanlaştırma, parçanın gözeneklerini bütüne açık tutar tiyatro böylece prova sahnesi olabilir” (aktaran Karacabey, 2007, s.190).

Postmodern sanatta hem elitist hem de halka ait olana hitap edecek şekilde çift taraflı bir kodlama (Carlson, 2013, s.200-201) söz konusudur ve bu özelliğine istinaden “demotik”⁴ (Anderson, 2009, s.92) olarak nitelenmektedir. Postmodern sanat söylemi içinde modernist seçkinci tavra karşı çıkmış, avangarttan beri halktan uzak olan modernist/elitist tavrın aksine sanat ile halk arasındaki mesafe kapatılmaya çalışılmıştır. Postmodern sanatın bu karakteristik tavrından dolayı Kuspit’in belirttiği gibi postmodern karşıtlarınca, sanatın gündelik olanın düzeyine indirilerek kirletildiği, sanat olan ile sanat olmayan arasındaki sınırların artık görünmez olduğu şeklinde eleştiriler getirilmiştir (2010, s.24). *Hamlet Makinesi*'nde postmodern sanatın karşı çıktığı ve eleştirdiği elitist tavır, alımlamak için bir ön bilgi gerektiren montelerden ötürü ironik bir şekilde bize göz kırpmaktadır. Kolajlanarak metne monte edilen parçalar (yapboz mantığıyla düşünülürse girinti ve çıkıntıları bile birbirleri ile uyumlu olmadığı için) organik bir şekilde bir araya getirilemediğinden, dramatik yapıtlarda olduğu şekliyle ilk bakışta anlamlı bir görüntü ortaya çıkmaz. *Hamlet Makinesi*'nde ilk bakışta görülen, kübist resimlerde olduğu gibi yan yana getirilmiş ilgisiz parçalardır. Örneğin Picasso'nun Guernica tablosundaki gibi bir tarafta bir göz, başka bir tarafta bir baş, bir at kafası, kırık bir kılıç, bir çığlık ya da bir gaz lambası görülmektedir. Guernica ilk bakışta anlamlı bir görüntü oluşturmamaktadır. Sanki yanlış yapbozların parçaları ilgisiz bir düzlemde birleştirilmiş gibidir. Ta ki İspanya iç savaşında Guernica'nın Alman ve İtalyan uçaklarınca bombalanması ön bilgisiyyle tabloya bakana kadar. Bu şekilde oluşturulacak bir anlamlandırma süreci entelektüel donanımına sahip bir bakışı gerektirmektedir. Bu durum Şaylan'ın da belirttiği gibi elitist bir yaklaşımı doğuracaktır (2002, s.85). Aynı şekilde *Hamlet Makinesi*'nde de ilk bakışta birbirleriyle uyumsuz görünen kaotik bir yapı göze çarpacaktır. Göz, bakmaya alışınca

4 Halka ait, sıradan insanlarla ilgili olan (Demotic, t.y).

ve buna ek olarak sahip olunan entelektüel donanımın da devreye girmesiyle birlikte yavaş yavaş metnin (sahnenin) şifreleri çözülecektir. Raskolnikof baltasıyla rehinci kadını öldürmüştür. Hamlet de Müller tarafından rehinci kadınla özdeşleştirilen Marx, Lenin, Mao'nun kafalarını baltayla yarar.

Dramatik İletişim Modelinin Terki: Karaktere Zuulamak - Monologlar Aracılığıyla Yakın Plan Çekim

Tiyatro durumu açık ve gizli iletişim süreçlerinin bütünlüğünden oluşur (Lehmann, 1999, s.3). Seyir yeri ve oyun yerini kapsayan dramatik iletişim modeli, dramatik yapının temelini oluşturmaktadır. Dramatik yapı, oyun uzamı ve seyirci alanı şeklindeki çift karakterli yapının birleşimine dayanmaktadır. Oyun uzamı ve seyirci alanı ayrımına dayanan dramatik iletişim modelindeki bu ikili sistem, sahne-oyun uzamını hedefleyen “iç iletişim sistemi” ve seyirci-“theatron” uzamını hedefleyen “dış iletişim sistemi” olarak tanımlanır (Lehmann, 1999, s.236). Antik dönemlerden beri sahne yapısı tasarımsal açıdan oyunun oynandığı yer (sahne) ve oyunun izlendiği yer (theatron) olarak kesin bir şekilde ayrılmıştır. Oyunun oynandığı yer olan sahne içi eksen iç iletişim sistemine, oyunun izlendiği yer olan izleyici ekseniyse dış iletişim sistemine dayanır. Dramatik yapı, iç iletişim sisteminin dış iletişim sistemine “sağır” (Karacabey, 2007, s.11) olduğu, kendi içinde kapalı kurgusal bir yapıdadır (Lehmann, 1999, s.171). Dilin tiyatrodaki kullanımı Antik Yunanda diyalektik yapının oluşturulmasıyla birlikte değişmiş ve diyalog düzeni denilen çatışmalı bir ilerleme modeli üzerine temellenen bir yapıya bürünmüştür. Konvansiyonel tiyatro içinde oyun metinleri tarihsel süreçte birçok değişim geçirmiştir. Bu değişimler içinde en net fark edilen ve takip edilebilen değişim dil üzerinde olan değişimlerdir. Antik Yunan'daki tek bir oyuncu ve koral düzene dayanan oyun yapısına Aiskhylos tarafından 2. oyuncunun, Sophokles tarafından da 3. oyuncunun eklenmesiyle birlikte diyalog düzeni ortaya çıkmıştır (Thomson, 2004, s.190). Böylece dramatik tiyatronun normu olan diyalektiğe dayalı bir gelişime dayanan ve hareketi, eylemi ilerleten diyalog düzeni oluşmuştur.

Antik Yunanda oyunlara 2. ve 3. oyuncunun dahil edilmesi, karşılıklı konuşmayı (diyalog) ve sahne içi iletişimi mümkün kılmıştır. Bunun öncesinde bir dramatik iletişim modelinden söz edilemez. Postdramatik metinlerin dil karakteristiği monoloğa meyilli olduğu için postdramatik tiyatrodaki diyalog öncesi döneme dönme eğiliminden söz edilmektedir (Pavis, 1999, s.94). Oyunun 3. bölümündeki “OPHELIA- Yüreğimi mi

yemek istiyorsun Hamlet. Güler/HAMLET- Elleriyle Yüzünü Kapatarak: Kadın olmak istiyorum” (Müller, 2008, s.162) bu diyalog haricinde *Hamlet Makinesi*'nde de aynı eğitim söz konusudur.

Ophelia ve Hamlet'in diyalogu haricinde oyunun konuşma örgüsü tamamen monolog temellidir. 1. bölümde Hamlet'in uzun monoloğu vardır. 2. bölümde Ophelia'nın, 4. bölümde Hamlet rolünü terk eden Hamlet oyuncusunun ve oyunun son bölümü olan 5. bölümde Elektralaşan Ophelia'nın monoloğu vardır. Dramatik konuşma örgüsü tamamen terk edilmiştir oyunda. Söz konusu bu monologlara daha yakından bakıldığı zaman, işlevsel açıdan ilginç bir özellik kendini göstermektedir. Genel kullanımı açısından monologun sahip olduğu, içe bakışı sağlayan özelliği Lehmann, sinemadaki “yakın plan” tekniği ile yorumlar (1999, s.235). Bu sinematografik kavram özellikle *Hamlet Makinesi* gibi postdramatik metinlerdeki monolog kullanımının temel dürtüsünü açığa çıkarmaktadır. Kamerayla yakın plan çekimler karakterin iç dünyasını (yazarın söylemini) daha görünür kılmakta ve karakteri daha iyi ifşa etmektedir. Monolog da aynı işleyiş mantığıyla karaktere züm yapmaktadır.

Hamlet Makinesi'ndeki monolog düzeni tiyatro kuramı açısından (diyalog düzeni) değerlendirilince iletişim kurmadaki yetersizlik şeklinde dramatik açıdan kusurlu bir dil yapısı görülmektedir. Oysa tiyatro estetiği açısından durum farklıdır. Monolog düzeni, hedefi direkt seyirci olan ve seyirciyle iletişimi olanaklı kılan, bu yönü ile de hem gerçek iletişime yaklaşan hem de tiyatrodaki anında gerçekleşeni (şimdi-burada) güçlendiren bir konuşma örgüsü olarak değerlendirilmektedir. Seyirciye dönük iletişim olarak, tiyatro kuramı açısından iletişim bozukluğu şeklinde patolojik bir durum olarak değerlendirilen monoloğu Lehmann, tiyatro estetiği açısından şimdi ve buradılığı kuvvetlendirerek gerçek iletişime daha çok yaklaştığı için diyaloga oranla daha başarılı saymaktadır (1999, s.237). *Hamlet Makinesi*'ndeki konuşma örgüsünün işlevine merceklerle bakıldığı zaman dört bölümdeki tüm monologların, karakterin dönüşümünü/evrimini iç dünyalarını yansıtmak üzere ortaya koyduğu görülmektedir. Oyun Hamlet'in “Ben Hamlet'tim [...] Arkamda Avrupa'nın hayaletleri. Çanlar devlet cenaze töreni için çalıyordu” (Müller, 2008, s.159) monoloğu ile açılır. Bu monoloğunda Hamlet, tarihsel olarak taşıdığı ataerkil, güce dayalı düzeni temsil etme şeklindeki kendine biçilmiş rolü (kalıbı), önce girişteki cenaze merasimi için sarf ettiği sözleriyle, sonrasında da babasına ve annesine söylediği sözleriyle terk etmektedir. Bu monologun sağladığı yakın plan bakış sayesinde, tarihsel malzemeden kolajlanarak oyuna monte edilen Hamlet'in iç dünyasındaki deği-

şim daha iyi görülmektedir. İkinci bölümde Ophelia'nın "Ben Ophelia. Nehrin kabul etmediği kadın. İpteki kadın Bilekleri kesin kadın Aşırı dozlu kadın" (Müller, 2008, s.161) monoloğu sayesinde de kolaşlanan Ophelia karakterinin oyuna monte edilme aşamasında önceki kalıbından farklı bir kalıba döküldüğünü, ismi Ophelia olsa da farklı bir karakterin ortaya çıkmaya başladığını bu yakın plana imkân veren monolog sayesinde görmekteyiz.

4. ve 5. bölümlerdeki monologlarda da aynı strateji görülmektedir. 4. bölümde Hamlet'in "Soba tütüyor huzursuz Ekim'de" (Müller, 2008, s.163) cümlesiyle başlayan monologunda önceki bölümlerin aksine yakın plan karakterden sisteme kaymış (sosyalizm-komünizm-devrim) ve bir eleştiriye dönmüştür. 5. bölümdeyse Ophelia'nın "Elektra konuşuyor. Karanlığın yüreğinde" (Müller, 2008, s.167) cümlesiyle başlayan monologunda zum en son aşamaya kadar götürülmüş ve karakterin, sistemin kendisine biçtiği rolü terk eden Ophelia'nın kabuğundan Elektra'nın ortaya çıkışı gösterilmiştir.

Bu yeni tiyatro dilinin performansa ve monolog tarzındaki bir yapıya dayandığını belirten Lehmann, *Hamlet Makinesi*'nin dramayı monologlara ayırdığını söyler (1999, s.233). Dil açısından Müller oyunlarını "söze dayalı şiir" olarak değerlendiren Innes, Müller'in metinlerini oyunlaştıran Wilson'un görsel anlatıma dayalı tiyatrosuyla sözel (Müller) ve görsel olanın (Wilson) birleşiminin anlam olasılıklarını arttırdığını belirtir ancak bu anlamların düşünsel düzeyde kavranmasının olanaksız olduğuna dikkat çeker (2010, s.275). Bu tarz postdramatik sahneleme stratejisinde düşünsel kavramdan ziyade sezgisel/duyumsal kavrama ön plana çıkar. Bu da modern sanat ile postmodern sanatın dayanak noktası olan epistemoloji (bilgisel) ile ontoloji (varoluşsal) farklılığını ortaya koymaktadır. Sontag, sanat eserinin kavramsal olandan ziyade duyumsanabilir olana zemin hazırladığına dikkat çekerken (2015, s.30), Connor "duyusal olanla anlaşılır olan arasındaki fark"a (2015, s.367) vurgu yapar. Pavis ise tiyatro özelinde değerlendirerek sahnelenmenin sadece anlam değil duyum da ürettiğini belirtir (1999, s.58). Dramatik tiyatro temelde daha çok kavramsal bilgi üretimini merkeze alırken ve bu yönü ile de kavramsal anlama odaklanırken postdramatik tiyatro kavramsal olandan ziyade duyumsal olana yönelir. Müller'in Hamlet'inin esrimiş bir halde konuşurken aktardığı bilgilerden ziyade (anlam), o esrik hali içindeyken ürettiği duyum daha önemlidir. Bu duyumu, karakterdeki bu esrikliği oluşturmak için Müller, özellikle Hamlet karakteri ve Hamlet Oyuncusu aracılığıyla seyirciyi bir mesaj bombardımanına tutar. Oysa Müller'in Hamlet Oyuncusu'na söylediği "İzleyici sırasındaki içi boş veba cesetleri parmaklarını bile kıpırdatmı-

yor” (2008, s.164) sözleri/eleştirisi aktarılan bilgiyi kavramsal düzeyde işlemesi ve anlam üretmesi gereken alımlayıcı konumundaki seyircinin durumunu analiz eder. Aşırı mesaj bombardımanına maruz kalan seyirci çoğunlukla anlamayacak, duyumsayacaktır. Örneğin oyunun 4. bölümündeki uzun monolog ile verilen bilgiler, zihinde bazı çağrışımları harekete geçirmek üzere kurgulanmıştır. Hamlet'in “Soba tütüyor huzursuz Ekim’de” repliğindeki huzursuz vurgusu, daha monoloğun ilk cümlesinde seyirciyi, devrim konusunda verilen belirli bir yönde duyumsaması için hazırlar. Monolog ilerledikçe şiddeti artırılarak verilen karamsar ortam devrim ve onun sonuçlarını çağrıştıracak alıntılarla beslenir. Oyunun nerdeyse üçte birini oluşturan bu monoloğun sonunda Hamlet Oyuncusu “zırha bir tekme atar, baltayla Marx Lenin Mao'nun kafalarını yarar” (Müller, 2008, s.166), “Huzursuz bir ekim” cümlesi ile başlayan ve bölümün sonunda o sürecin mimarlarının, özellikle o sürecin ürünlerinden biri olan Raskolnikof'un baltasıyla (Müller, 2008, s.165) kafalarını yarması ile sonuçlanan durumu, üst üste yığılmış bütün bu olaylara maruz kalan/tanık olan seyirci, bu gösterge bombardımanı ile üretilen ve firesiz bir şekilde zihinsel olarak kavranması zor olan bu çağrışımlar yığını duyusal olarak kavrayacaktır.

Hitap Modeli

Hamlet Makinesi'ndeki monologlar işlev açısından değerlendirilince yazarın kendi söylemini aracısız bir şekilde, diyalog düzenine bulaşmadan doğrudan seyirciyle paylaştığı görülmektedir. Örneğin oyunun dördüncü bölümünde Hamlet Oyuncusu “Ben artık Hamlet değilim. Rol yapmıyorum” (Müller, 2008, s.163) diyerek rolünün dışına çıkar. Söylemini değiştirerek, bir hatip gibi doğrudan seyirciyle konuşur ve bir söylev verir. Bu durum bir siyasetçi ya da bildiri sunan bir konuşmacıya benzetilebilir. Ümit edilenin gerçekleşmediğinden (devrim vb. siyasal olaylardan umulan), 1956 Macar Devrimi esnasındaki olaylardan vb. konuşarak bir söylem gerçekleştirir. Bu durum postdramatik tiyatrodaki dil kullanımındaki söylem/hitap eğilimidir: “Wirth'e göre ‘bir dramatik söylem’ içinde, oyun yönetmeninin ‘iletişim-makinesi olarak tiyatrodaki’ sadece bir düğme şeklinde kullandığı, farklı biçimde tanımlanması gereken yeni bir oyunculuk söz konusudur” (aktaran Lehmann, 1999, s.37). *Hamlet Makinesi*'nde hem Hamlet hem de Ophelia Müller'in seyirciyle arasındaki iletişim makinesi konumundadırlar. Tiyatronun gittikçe yazarın-yönetmenin kendi söylemini dolaysız biçimde seyirciyle paylaştığı bir araca dönüştüğünü söyleyen Wirth'e göre seyirciye bu şekilde dolaysız olarak hitap etme epik tiyatronun yeni bir modelidir (aktaran Lehmann, 1999, s.36). Bu hitap/söylem modeli

oyunların temel yapısı haline dönüşmekte ve diyalogun yerini almaktadır. William Shakespeare'in *Hamlet*'inde "Yaşamak mı yoksa ölmek mi, mesele bunda" (2001, s.82) sözleri ile başlayan meşhur tirat Hamlet'e özgüdür. Burada konuşan Shakespeare değil Hamlet'tir. Oysa *Hamlet Makinesi*'nde yazardan bağımsız konuşan bir karakter göremeyiz. Hem Hamlet hem de Ophelia yazarın kullandığı bir megafon gibidir. *Hamlet Makinesi*'nin 3. bölümü hariç diğer bölümleri sırasıyla 1. bölümde Hamlet'in, 2. bölümde Ophelia'nın, 4. bölümde Hamlet'in ve 5. bölümde Ophelia'nın monologlarından oluşur. Bu monologlar birer bildiri havasındadır.

Modern sonrası süreçte eser veren birçok yazarla beraber Heiner Müller'i anan Pavis, bu metinlerde görünen "kimliğini" ve "konturlarını" yitiren insanları "bir söylem taşıyıcısı", "bir metin söyleme makinesi" (1999, s.103) olarak nitelenmektedir. *Hamlet Makinesi*'ndeki oyuncular da birer metin söyleme makinesidir. Hamlet'in "HoratioPolonius. Senin oyuncu olduğunu biliyordum. Ben de oyuncuyum, Hamlet'i oynuyorum" (Müller, 2008, s.160) demesi, epik oyunlardaki oyuncunun rolünün dışına çıkmasının ötesinde bir durumdur. "Hamlet – Kendimin tutsağiyım ben. Bilgisayarları besliyorum verilerimle. Rollerim tükürük...Veri bankasıyım ben. Kalabalığın içinde kanayan. Savaşın üzerinde asılı ses geçirmez konuşma balonumda sözcük balgamları çıkaran" (Müller, 2008, s.164). Bu söyleminde olduğu gibi genelde Müller'in söylemini taşıyan bir makine olan Hamlet, kimliğini ve konturlarını kaybetmiştir.

Metinlerarasılık

Dilin deyim yerindeyse artık yazarın üslubunu yansıtan orijinal bir kimliği yoktur. Alıntılarla, kolaj halinde çeşitli yazarların metinlerinden derlenmiş mozaik şeklindeki bir metin karşımıza çıkar. Bu şekilde çeşitli alıntılarla oluşturulmuş, metinlerarasılığın tüm biçimlerini içeren Müller'in *Hamlet Makinesi* oyunun da dahil olduğu metinler "metin makinesi" olarak nitelenmektedir (Karacabey, 2007, s.200). Bir üslup eksikliğine gönderme yapılarak yazarın ölümü olarak nitelenen bu durumu örneğin *Hamlet Makinesi*'nde Müller, Hamlet'in 4. bölümdeki monoloğunda ilkin yazarın fotoğrafının gösterilmesi, ardından "yazarın fotoğrafının yırtılması" (2008, s.166) ile destekler. Tabii 'yazarın ölümü' sloganı yazarlık açısından belirli bir üslup kaybını işaret etse de bu tanımın sansasyonel yönü de göz ardı edilmemelidir. Yoksa yazarın öldüğü, yazarlık kurumunun ortadan kalktığı şeklinde bir durum söz konusu değildir. Metinlerarasılığı bir yöntem olarak kullanan yazarın kolaj tercihleri bile bir anlamda yazara tercihleri doğrultusunda bir ü-

lup ve bir kimlik kazandırır. Örneğin Shakespeare'in Hamlet'i ile Müller'in Hamlet'i açık bir şekilde bünyelerinde yazarlarının imzasını barındırırlar. Müller *Hamlet Makinesi*'ni oluştururken, söylemek istediği söze (vermek istediği mesaja) uygun olarak, aşağıda örneklerine yer verilecek olan, başka yazarlardan parçalar alarak metnine monte etmiştir. Hiçbir alıntı gelişi güzel ve amaçsız değildir.

Shakespeare'in *Hamlet*'inden alıntılanarak *Hamlet Makinesi*'nde olumsuz bir şekilde kullanılan horoz ötüşü devrimin başarısızlığını göstermektedir (Karacabey, 2007, s.214). *Hamlet Makinesi*'nin 1. bölümünde, Hamlet'in dizeler şeklindeki konuşması Shakespeare, Eliot ve Müller'in kendisinden yaptığı alıntılardan oluşmuştur. Oyunun orijinal Almanca metninde olduğu gibi Türkçe çevirisinde de İngilizce olarak kullanılan "Oh My People What Have I Done Unto Thee... Something is Rotten in This Age of Hope... Let's Delve in Earth And Blow Her At The Moon" (Müller, 2008, s.159-160) dizelerini Müller, "O my people, what have I done unto thee" (Eliot, 1925, s.112) kısmını, Eliot'un Ash Wednesday şiirinden; "Something is rotten in the state of Denmark" (Shakespeare, 1989, s.42) ve "But I will delve one yard below their mines, And blow them at the moon" (Shakespeare,1989, s.148) replikleri Shakespeare'in Hamlet'inden alıntılanmıştır.

Oyunun dördüncü sahnesinde Pasternak'tan Doktor Jivago, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sından Raskolnikof ve Balta'sı, Shakespeare'den Hamlet ve Ophelia karakterleri alıntılanarak kullanılmıştır. Bu kurmaca karakterlerin yanında tarihsel karakterler olan Marx, Lenin, Mao karakterleri de oyunda kullanılmışlardır. 'Kadının Avrupası' başlığını taşıyan oyunun 2. bölümünün mekânı olarak belirtilen Enormous Room Cummings'in romanının adıdır. Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı romanının başlığı oyunda "Elektra konuşuyor. Karanlığın yüreğinde" (Müller, 2008, s.167) şeklinde kullanılmıştır.

Elektra ve Hamlet ikisi de intikam ya da adalet peşinde olan karakterlerdir. İkisi de babalarının öldürülmesinin sonucunda cinayetin sorumlularının peşine düşerler. Her iki oyun da temelde suç ve ceza ile ilgilidir. Bu oyunlarda suç ve cezanın etrafında şekillendiği karakterlerden biri kadın (Elektra) diğeri erkektir (Hamlet). Müller'in tercihleri doğrultusunda Hamlet feminen bir karaktere doğru evrilirken, daha naif ve edilgen olan Ophelia etkenleşip güçlü bir karakter olan Elektra'ya doğru evrimleşir. Oyunun son repliği olan Ophelia/Elektra'nın "o kadın elinde kasap bıçaklarıyla yatak odalarınızdan geçtiğinde öğreneceksiniz gerçeği" (Müller, 2008, s.167) repliği Susan Atkins'ten alıntılanmıştır (Karacabey, 2007, s.219). Bir seri katil olan Susan Atkins, ünlü yönetmen Roman

Polanski'nin 8 aylık hamile eşi Sharon Tate ve beraberindeki diğer 4 kişinin vahşice bıçaklanarak öldürülmesinden sorumludur.

Jameson gibi eleştirmenler geçmiş “ölü üslupların taklidi”ni olumsuz anlamda pastiş kavramı ile tanımlayıp pastiş postmodernizmin üslubu olarak nitelerken (1994, s.78), bu durumu başka şekilde yorumlayanlar da mevcuttur. Postmodernizmdeki parçalanmayı pastiş, kolaj, metinlerarasılık gibi teknikleri gelişigüzel yapılmış bir sapkınlık şeklinde değil de ortaya çıkan özgül ve belirli biçimlerin varlığına dikkat çeken, belirli amaçlarla yapılan yan yana getirmeler (montaj) olarak yorumlayanlar da vardır (Anderson, 2009, s.289). Bu durum *Hamlet Makinesi*'nde açıkça görülür. Oyunda bir özgürlük talebinin yansıması olan 1956 Macar Devrimi'nin Sovyet güçlerince bastırılması ve Lenin'in dev anıtının yıkılması rastgele bir kullanım değildir. Oyunda Özgürlük Anıtı ya da Eysel Kulesi yerine Lenin heykelinin kullanımı, Fransız İhtilali yerine Macar Devrimi'nin konu edilmesi yazarın söylemi doğrultusunda yapılmış bir tercihtir. Bu siyasal tercih doğrultusunda yapılan kolajlar ve metinlerarası etkileşim oyun boyunca devam eder. Oyunun eleştirel söyleminin temelinde Sosyalist düzen ve devrim vardır. Bu doğrultuda Sosyalist düzenin hüküm sürdüğü Sovyet Rusya'sında yazan Dostoyevski'den Raskolnikof karakterinin ve Raskolnikof'un Baltası'nın alınması, aynı şekilde Rus Devrimi'ni eleştiren Boris Pasternak'ın Doktor Jivago karakterinin Müller tarafından *Hamlet Makinesi* oyununa dahil edilmesi, belirli bir program dahilinde yapılan amaçlı montajlardır. Batı devrimlerini olumlayan, örneğin Victor Hugo'nun Sefiller'inden Jean Valjean karakteri gibi karakterler değil de Sosyalist devrimleri, bizzat o kültürün içinden eleştiren eserlerden yapılan alıntılar yazarın tercihleri ve düşüncelerinin bir sonucudur. Bu kolajlar ve alıntılar yazarın üslubunu (imzasını) ortaya koymaktadır.

Sonuç

Doğu Almanya'da Soğuk Savaşın etkileri içinde yaşayan Müller'in görme biçimi yaşadıklarından etkilenmiş ve bu haliyle oyunlarına yansımıştır. *Hamlet Makinesi*, Müller'in Sosyalizm'in sembolü olan –kültürel ya da maddi fark etmeksizin- öğeleri alaşağı etme girişimidir. Hamlet'in eline Raskolnikov'un baltasını verip Marx'ın kafasını yardırın Müller, yalnızca içinde yaşadığı kültür olan sosyalizmin sembollerini hedef alır. Hedefindeki alan koskoca bir kültür olduğu için bu bir insan bakışına kolayca sığmaz. Kuşbakışı bakınca görüntü daha iyi netleşmektedir: *Hamlet Makinesi* oyunu bir kültür tragedyasıdır. Fakat *Hamlet Makinesi*'ni istisnai kılan, oyunun içeriği –eleştirel bakış açısı- değil biçim-

midir. Biçimsel açıdan dramatik yapı ile uyuşmayan *Hamlet Makinesi*, modern sonrasında yazılan ve postdramatik olarak adlandırılan yapıdadır. Postdramatik yapıda, dramatik yapının temel prensibi olan diyalektik sürece dayalı gelişim terk edilmiştir. Böylece diyalektik temelde ilerlemeyen eylem parçalanmış, bunun sonucunda da fragmanlar ve epizodlar halinde bir olaylar yığılması ortaya çıkmıştır. Bu yığılmaca şeklindeki görüntünün temel nedenlerinden biri, kullanılan malzemenin montaja dayalı olmasıdır. *Hamlet Makinesi* oyununda da görüldüğü gibi malzeme başka düzlemlerden devşirilerek oyuna monte edilmiştir. Diyalog yapısı terk edilmiş, yazarın söylemini dolaysız bir şekilde aktaran bir hitap modeline ve monoloğa dayalı bir konuşma düzeni ortaya çıkmıştır. Bu durum tiyatroyunun diyalog öncesi döneme dönme eğilimi olarak da nitelendirilmektedir. Malzemenin ham bir şekilde yabancı düzlemlerden devşirilmesinin yanında, metinsel anlamda da oyunlarda sıklıkla metinlerarası bir etkileşim görülmektedir.

Merkezinde metnin olduğu dramatik yapı, organik estetik olarak adlandırılan kavramlar/düşünce bütünü ile değerlendirilmiştir. Bu düşünce şekli içinde yürürlükte olan kavram ve çözümler yeni ortaya çıkan oyunları değerlendirmede yetersiz kalmaktadır. Aristoteles'in *Poetika*'daki kavramları ile *Hamlet Makinesi* değerlendirilecek olursa, oyunun estetik değeri ve yapısı çözülemeyecektir. Benjamin temelde bu çıkış noktasından hareketle organik estetikle uyuşmayan eserleri değerlendirmek için alegorik estetik nitelemesini kullanmıştır. Alegorik estetik, tiyatroyda modern sonrasında görülen postdramatik yapıyı oyunları değerlendirebilecek kriterler sunmuştur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Adorno, T. W. (2002). *Minima Moralia* (O. Koçak ve A. Doğukan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Aksan, D. (2007). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Anderson, P. (2009). *Postmodernitenin Kökenleri* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aristoteles. (2003) *Poetika* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: K Kitaplığı.

Benjamin W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Best, S. ve Kellner, D. (2011). *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı* (E. Abra ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Carlson, M. (2013). *Performans* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Connor, S. (2015). *Postmodernist Kültür - Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş* (D. Şahiner, Çev.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra / Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* (Z. Demirsu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demotic. (t.y.). *Online Etymology Dictionary* içinde. Erişim adresi: <https://www.etymonline.com/search?q=demotic>
- Eliot, T. S. (1925). *Collected Poems 1909–1962*. London, UK: By Faber and Gwyer Ltd.
- Esslin, M. (1996). *Dram Sanatının Alanı* (Ö. Nutku, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fuchs, E. (2003). *Karakterin Ölümü – Modernizmden Sonra Tiyatro* (B. Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Innes C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1882-1922* (B. Güçbilmez ve A.V. Kahraman, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jameson, F. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. (D. Erksan, Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Karacabay S. (2007). *Modern sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lehmann H-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K-J. Munby, Çev.). Abingdon, İngiltere: Routledge.
- Marx, K. ve Engels, F. (2003). *Komünist Manifesto* (L. Kavas, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Müller H. (2008). *Hamlet Makinesi* (Z. A. Yılmaz, Çev.). Ankara: De ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- Paratactic. (t.y.). *Merriam-Webster online dictionary* içinde. Erişim adresi: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/paratactic#other-words>
- Parataxis (t.y.). *Online Etymology Dictionary* içinde. Erişim adresi: https://www.etymonline.com/search?q=parataxis&ref=searchbar_searchhint
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme Kültürler Kavşağında Tiyatro* (S. Kamber, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Sarup M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Shakespeare, W. (2001). *Hamlet* (O. Burian, Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Shakespeare, W. (1989). *The Works of Shakespeare The Tragedy of Hamlet*. E. Dowden (Ed.). Londra, İngiltere: Methuen And Co.
- Sontag, S. (2015). *Yoruma Karşı* (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şaylan G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Thomson, G. (2004). *Tragedyanın Kökeni* (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Zerenler, D. (2010). *Tiyatrodaki Yapısalcı Çözümleme*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

