KLASİK DRAMATİK YAPIDAKİ TEMSİL PROBLEMİ: A.ARTAUD'YU DERRİDA ÜZERİNDEN OKUMAK

THE PROBLEM OF REPRESENTATION IN CLASSICAL DRAMAMATIC STRUCTURE READING ARTAUD THROUGH DERRIDA:

CANAN YARAR*

ÖZET

Bu metin, felsefede metafizik geleneğe dayalı logosentrik yapısalcı yaklaşım karşısında, Derrida'nın yapı-sökümünün, sanat alanında merkeziyetçi ve temsilci yapının kırılmasındaki önemli isimlerden Artaud ile paralelliğine değinerek, felsefe ve sanat (teori ve pratik) arasındaki ilişkiyi hatırlatmaya yöneliktir.

Batı Metafiziği, Derrida, Artaud, Temsil, Merkez, Yapı, Yapı-Söküm

ABSTRACT

This study is an attempt to emphasize the relation between philosophy and art, i.e. theory and practice, against the logo-centric, structuralist approach based on the metaphysical tradition. This emphasis is made by establishing the parallels between the deconstruction of Derrida, and Artaud, who is an important figure in critiques of centralist and representationalist approaches in the field of art.

Western Metaphysics, Derrida, Artaud, Representation, Centre, Structure, Deconstruction.

*Öğretim Görevlisi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü

Giriş

Derrida üzerine bir metin pratiği, oldukça ironik bir durumu da beraberinde getirmektedir. Bu ironik durumu, bu çalışma bağlamında destekleyen bir başka nokta da, "temsil" konusuna değinme çabasıdır.

Batı metafizik düşüncesinin somut etkileri, en açık biçimiyle kendini sanat alanında göstermiştir. Bir merkezi ön kabul, beraberinde bu merkeze gönderimli temsil anlayışını da getirecektir ki, bu ön kabulün altında hep bir ideolojik teoloji, erişilmek istenen mutlaklık ve bütünsellik algısı yer almaktadır.

Bu kültsel yapısıyla Batı metafiziğini didik didik ederek, tüm kavramsallaştırmaların alt-yapısındaki çelişkileri açığa çıkaran ve özellikle metinsel açıklık ve anlamın ertelenmesi vurgusuyla Derrida'ya ilişkin bu metin denemesi, giriş-gelişme-sonuç bütünselliğindeki tekrarların yapısını kırabilmek adına, okuyanı yönlendiren bir önbildirimden kaçınacaktır.

1. Derrida: Batı Metafiziği Eleştirisi ve Dekonstrüksiyon

Sokratik diyaloglarda sıklıkla kendini gösteren, Platon ve Aristoteles'te vurgusunu bulan, şeyin kendinde neliğine ilişkin (ti esti) soru[1], oluş-değişim halindeki dünya karşısına, mutlak tözsel ön kabullerle çıkagelmiştir. Metafiziğin kokusu da, bu "nedir" sorusuyla birlikte yayılmaya başlar.

Geleneksel dil anlayışına ve Batı metafiziğine ilişkin, felsefi mecrada Husserl ve Heidegger'in kazı çalışmaları, sorunun sorunsallığının kaynağı olarak, Antik Yunan'a uzanmaktadır (Derrida 2006a).

> Basitçe felsefeyi kuran kavramlar özellikle Yunancadır ve onların öğesinin dışında felsefe yapmak ya da felsefeyi telaffuz etmek mümkün olmayacaktır. Platon'un Husserl'in gözünde telos'u hala karanlıkta uyumakta olan felsefi bir aklın ve görevin kurucusu olması; Heidegger için ise varlık düşüncesinin unutulduğu ve felsefe olarak belirlendiği anı işaretliyor olması, bu fark ancak Yunanlı olan bir ortak kökün nihayetinde belirleyicidir. Aynı soydan gelenler içinde kardeşlerin farkına benzer bu ve bütünüyle aynı tahakküme boyun eğilmiştir. (Derrida 2006a: 65)

Gerçeklik ile bizim ona ilişkin yaşantımızın birbirinden ayrı olduğuna ilişkin klasik idealist öğretinin aldığı son biçim olarak Yapısalcılık karşısında, deyim yerindeyse ekseni alt-üst eden ve merkez anlayışını ortadan kaldıran Derrida olmuştur. Onun yaklaşımındaki özgünlük, her hangi bir ön kabulün, yanıtsal varsayımın olmadığı "soru"nun imkânını aramak bağlamında, metafiziksel indirgemeyi ve bu indirgemeye dayalı felsefi geleneği, doğalında bu geleneğin bir kodu olarak da dili ve aslında en temelinde hakikatin imkanına ilişkin kurgusallığı sarsmasıdır ki, bu bir anlam sorunsalıdır. Gerçeklik, dilin yansıttığı, temsil ettiği şeylerin kurulu ve sabit bir düzeni değildir artık; bir başka deyişle, "ne-

1 Bu metafizik tutum ve bu tutuma bağlı olarak, hakikati tek bir merkeze bağlı kurgusal bir örüntü ile sistematikleştirme etkinliği, sonrasında, post-yapısalcı yaklaşımda, "Batı Metafiziği Eleştirisi" olarak anılacaktır.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

dir?" sorusu değil, dünyaya ilişkin anlam olanağını açan "nasıl" sorusunun yanıtı aranmalıdır.

> Etiğin etikliği, ahlakın ahlaklılığı nedir? Sorumluluk nedir? Bu durumda "nedir?" nedir? vb. Bu sorular daima aciliyet taşırlar. Bir bakıma acil ve yanıtsız kalmalıdırlar; her koşulda genel ve kurallara bağlanmış bir yanıt olmamalıdır…(Derrida 2008a: 40).

1.1. Dekonstrüksiyon

Başlangıçta yeniden başlanmayacaktır. Hemen ardından belirtildiği gibi, tüm şeylerin ilk ilke veya unsurlarına (stoikheia tou pantos) geri gidilmeyecektir. Daha ileri gitmek, şu ana kadar köken olarak değerlendirilen her şeyi yeniden ele almak ve temel ilkelerin berisine, yani paradigmanın ve kopyasının karşıtlığının berisine geri dönmek gerekir. (Derrida 2008b: 79-80).

Geleneksel düşünce, Platon'dan yapısalcılığa dek uzanan süreçte, bağımsız bir mevcudiyet yani varlık alanının olduğu varsayımından hareket etmiştir. Anlamın evrensel bir ifadesinin oluşturulabileceğine ve buna bağlı olarak da dili oluşturan nesnel koşulları açıklamaya yönelen yapısalcı yaklaşımda, dile semiolojik bir bakış açısıyla yaklaşarak, uzlaşımsal ve keyfi olarak göstergenin, kökeninden, yani göndergesi olan gerçeklikten bağımsız kılınması, Saussure'le (1976) birlikte gerçekleşmiştir.

> … bir dilin yapısı, kendisine içsel olmak anlamında özerktir; yani bu yapı, bir başka şeyin, düşüncelerin veya verili olguların yapısının bir yansıması veya temsili değildir. (Altuğ 2001: 173).

Saussure'cü göstergebilim, dilden bağımsız bir ön-hakikat, bir kendinde anlam kabulüne karşı, dilin bağımsız bir yapı olması bağlamında göndergeyi paranteze alarak ve bir göstergeler arası ses ayrımına dikkati çekmiş olsa da, Derrida için, gösteren-gösterilen ayrımında, sonuçta gösterilenin göstereni dışta bıraktığı, logos çağının karşıtlıklardan birinin diğerine üstünlüğü temelindeki hiyerarşik yapıyı, saf kavramın (gösterilen) öncelemesi bağlamında sürdürmüştür. (Sedgwick 2001: 195-197). Bu "gösterilen" kavramı sorgulanmadıkça, yani bütün gösterilenlerin aslında başka bir şeyin göstereni olduğu ortaya konmadıkça, gösteren-gösterilen kutuplaşması bir problematik olarak varlığını sürdürecektir. Derrida bu ayrımı, göstergelerin işaret ettiği ve bu göstergelerden tamamen bağımsız bir (gösterilenler) alanın olanaksızlığını dile getirerek bozar. Bir gösterilen, sonsuz bir sarmal olarak, gösterenlerin karşılıklı ve karmaşık ilişkilerinin sonucudur. Dilde, gösterenler düzlemi ile gösterilenler düzlemi arasında stabil bir ayrıma gidilemez.

> Bir göstergenin anlamını (gösterilenini) öğrenmek için sözlüğe bakabiliriz; ancak sözlükte gösterilenlerini yeniden aramamız gereken birçok gösterenle karşılaşırız. (Altuğ 2001: 150)

Bu, bitimsiz ve döngüsel süreçte, anlam da belirli bir gösterenle sınırlandırılmış bir kavram değildir artık. Gösterenler sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenler-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

se gösterenlere dönüşür ve böylelikle tözsel bir kendiliğindenlik, yani sonul bir gösterilen ekarte edilerek, anlam, gösterenlerin bu sarmal ve sonsuz bir oyununa dönüşür.

> … anlam doğrudan göstergede bulunmaz (present). Bir göstergenin anlamı, o göstergenin ne olmadığına bağlı olduğuna göre anlamı da bir bakıma her zaman kendi içinde taşımaz. (Eagleton 1990: 150).

Öyleyse, dil öncesi kavramsallıktan söz edilemez ve bir kavramın anlamı da başka gösterenlerle ilintilidir. Dilin ve buna bağlı olarak da metnin problematiği, Derrida'da *deconstruction*[2] ile çözüme uğratılır. Deconstruction, kavramların tutarsız ve ikircikli kullanımlarını, kavramsal kutuplaştırmaların başarısızlığını açığa çıkarır. Geleneksel anlayışta, ağızdan çıkan söz, anlamı dile getirebilmede, sözün doğrudan düşünceyi aktarması bağlamında, yazıdan çok daha güvenilir bir kaynak olarak kabul edilmiştir. Düşüncemizde varlığını sürdürmekte olan bu metafiziksel etkinin temelindeki karşıtlıkları yıkmak fakat aynı zamanda da anlamı yeniden kurmak yolunda (Wolfreys 2007: 13-14), Derrida, bir merkezin varlığına karşı gelmektedir.

> Bu 'logos-merkezcilik', bu dolun söz dönemi, esasa ilişkin nedenlerle, yazının kökeni ve statüsü üstüne her türlü özgür düşünmeyi-bir mitolojiye ve bir doğal yazı mecazına sırtını dayamış bir teknoloji ve bir tekniğin tarihi olmayan her türlü yazı bilimini ayraç içine koymuş, askıya almış, bastırmıştır. (Derrida 2011: 66).

Eagleton'ın deyimiyle Derrida'cı yapı-bozum, klasik yapısalcılığın, ideolojilerin temsiline özgü ikili karşıtlıkların aşılması yönünde, kolayca kat edilemeyecek bir yoldur.

> Yapı-çözümlemenin taktiği, bazı metinlerin nasıl kendi yönetici mantık sistemlerine ters düştüklerini göstermektedir; yapı-çözüm bunu metinlerin çıkmaza girdikleri, takıldıkları ve kendileriyle çelişkiye düşmek zorunda kaldıkları "semptomatik" bölümlere, anlam düğümlerine dikkat çekerek gösterir. (Eagleton 1990: 155-156).

Bu anlamda, yapı-bozum, yalnızca bir yıkım işlevi görmez fakat aynı zamanda, parçalara ayırma ve tekrar parçalara ayırma, (Ramond 2011: 62) bir önceki durumun yıkımıyken, eş zamanlı olarak, yeni bir duruma da işaret niteliğindedir. Bu, bir tür kaçıştan ziyade, ikincil görünen anlamlara el uzatmaktır. "Deconstruction bir devinimdir ve bir devinime erişilmesidir: durmayacak, sonlanmayacak, aynılaştırılmayacak bir yazıya erişilmesidir." (Derrida 2006b: 254). Anlamın bu belirsizlik hali, yalnızca yazınsal ve grafik bir ayrım olan, işitilmeyen farklılık olarak "*différance*" da açığa çıkmaktadır. Bulunuş metafiziği karşısında, *différance*, kendini sunmayan, hiç bir zaman "burada" olamayan, varlığı ya da

2 "Destruction": Yıkmak ve Construction: İnşa Etmek; böylelikle, kökene inildiğinde de görüldüğü gibi, eş zamanlı bir yıkım ve inşa ediş söz konusudur. Öte yandan, bir kavramdan ziyade bir olanağa işaret etmesi bakımından Destruction'u Derrida serimlemesi bağlamında, olduğu hali ile almayı yeğlemekteyim.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

özü olmayandır. Bir tür ayırt etme, ertelemedir. Bu erteleme, sessizlik, indirgeme ve özdeşlik karşısındaki tavır alıştır.

> ... *différance* olan bir şey değildir (on), var değildir, ne olursa olsun bir burada-olan değildir ve böylece onun olmadığı bütün her şeyi vurgulayacağız, yani bütünü ve sonuçta ne varlığı ne de özü olmadığını. (Derrida 1999: 51).

Derrida'nın perspektifi bağlamında zaten bir kavram olarak ele alınamayacak olan *différance*, dildeki ayrımları ve bu ayrımların etkilerini üreten oyunun bir devinimidir. Böyle bir oyun, yani *différance*, artık yalın bir biçimde bir kavram değildir fakat kavramsallığın, genel olarak kavramsal süreç ve dizgenin olanağıdır (Derrida 1999: 51-52).

> Eğer varsayım olarak söz ile dilin karşıtlığını mutlak anlamda harfi harfine alıyorsak, *différance* yalnızca dildeki ayrımların oyunu değil sözün dille ilişkisi, konuşmak için gerekli olan dolambaç, vermem gereken sessiz teminat olacaktır... (Derrida 1999: 55).

2. Sanat ve Yapı-Söküm: Temsil Anlayışının Parçalanması

> "*Man is sick because he is badly constructed [...]*"(Artaud 1947: 570-1)

Gerçekliğin bir formu ve insan doğasının uygunluğu olarak mimesisi sanatın kaynağı olarak gören Aristoteles'e karşılık Derrida, doğayı dildeki ve sanattaki ifadesinden önce varolan bir şey olarak ele alan bu anlayışa karşı çıkar. Mimetik davranış değişkendir; çünkü insan doğayı aşar. Bu durum Aristoteles'te de bir paradokstur. Sanat hem doğayı açımlamakta ve hem de onun eksiklerini kapatarak, ideal bütünlüğü, "olması gereken"i yakalamakta yani doğadan yabancılaşmanın bir biçimini kurmaktadır. Sanatı, bir merkezin ereği doğrultusunda araçsallaştıran gelenek, sanatsal yaratımı da gerçek anlamda bir yaratım değil, bir uyarlama, bir kopya olarak görür.

> Yaratma yanılsamadır, çünkü yapılan sadece bir uyarlama, bir kopyadır ve doğası zorunlu olarak temsil edilebilen, gerçek olarak adlandırılan bir metin üretmektir. (Sedgwick 2001: 75)

Mimesis bir taklittir ve temsil edici olmayan bir sanatta da mimetik etkilere rastlamak mümkündür. Buradaki problem, temsil sıkıntısıdır, temsilin referans aldığı dış gerçeklik anlayışıdır. Bu anlayışı çözündürebilme yolundaki sanatsal propagandaların temelindeki tiyatrosallaşma, Platon ve Aristoteles'in izlerini taşıyan edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama karşıdır. Derrida'nın yapı-sökümcü tavrı, ifadeye öncel bir gerçeklik kurgusunu barındıran, şeylerin tanımı ya da yansıması bağlamında bir ölçütü yadsır. Bir şeyin aslının temsilinden söz edilemez; çünkü "kendinde şey" diye bir şey yoktur.

> Güzel kopyalanmakla bir şey yitirmiyorsa, iminde de, imin imi olan bir kopyada da, görülüp tanınabiliyorsa, demek ki daha kopyalanışının "birinci defasında" yeniden üretilebilir bir özmüş. (Derrida 2011: 317)

Klasik temsil anlayışında, merkezi olan

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

bir olay örgüsünün bütünsel yapıda ve klasik zaman algısında serimlenmesidir. Sahne ile seyirci arası mesafe açık ve dışsaldır. Klasik dil anlayışınca da, sanatın işlevi, gerçekliğin imgesini sunmaktır. Sanatçı özne, dış gerçeklik dolayımında, tamamlanmış bir bütünlüğü sunacaktır. Böylelikle, algılanan gerçekliğin betimlemeleri o gerçekliği yeniden üretmektedir.

> … dinleyicilerin korkutulması gerektiğinde, hatip, gerçekten bir tehlike içinde olduklarını hissettirmelidir onlara; böyle bir şeyin kendilerinden daha güçlü insanların başına da geldiğini, umulmadık kimseler tarafından, umulmadık bir şekilde ve umulmadık bir zamanda kendileri gibi kişilerin başına da geliyor olduğunu göstererek yapar bunu. (Aristoteles 2001: 119)

Platon'dan beri süregelen, sanatın bir mimesis, bir yansıtma, bir taklit-temsil olarak ele alınması, bu klasik anlatının temel yapı taşı olmuş ve tarihsel süreç içerisinde bu durum edebiyatta, tiyatroda ya da daha genel anlamda sanatta, "temsil krizi"ni beraberinde getirmiştir. Dilin ikincilleşmesi, diyalogun kırılması ve "şimdi ve buradalık" vurgusu, seyirci ile etkileşimin arttırılması ve artık dışarıdaki bir zaman ve mekâna gönderimin yani bir "öte"nin iptal edilmesi, bu değişimin dinamikleri halini almıştır. Böylelikle, görsel olan ile dilsel olan arasındaki gerilim, görsel göstergelerin ön plana çıkarılması ile klasik dram anlayışını sorunlaştırmıştır. Bu aynı zamanda, dış bir gerçekliğin temsili anlamında geleneksel estetiğe bir başkaldırıdır.

> … klasik temsil estetiğinin, gerçeklikle kurmaca arasında kesin bir ayrımın yapılabildiği bir dünya algısına temellendiği, bu ayrım bulanıklaştıkça temsil krizinin ortaya çıktığı ve temsil krizinin teatrallik anlayışıyla birlikte dramatik metinleri yapı bozuma uğrattığı söylenebilir. (Karacabey Çelik 2003: 45-46).

Yaşanan gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesine yönelik bu değişimin sonucunda açığa çıkan temsil krizi, tanım ölçütü temsile dayandığından, özellikle sahne sanatı olarak tiyatro alanında, diğer sanatlara nazaran daha ağır ve zorlu bir süreç olmuştur. Bu süreç, aynı zamanda, Platon'un logosentrik sanat yaklaşımının ve Aristoteles etkisindeki bütünselci klasik dram anlayışının da çöküşüdür. Merkezci bir yaklaşımla, anlamsallığı sunma girişimi yerini sözdizimselliğe bırakır. Gerçeklik de, tıpkı Derrida'nın, klasik yaklaşımda, dile öncel zihinsel tasarımın dolayımsız ifadesi olarak bir erk-baba sahibi söz karşısında ikincilleştirilen yazıyı, metnin erkinden sıyrılmış özgür piçliğinde bir salınım olarak tersten okuması bağlamında, tamamlanmş bir bütün değil, oluşturulacak bir süreçtir artık.

Burjuva toplumuyla birlikte sanatın özerk bir statü kazanması, saf estetik kaygılar doğrultusunda toplumsal ilişkilerden uzaklaşması, hayat-sanat arasındaki bağın kopması, Avangard hareketleri tetikleyen en temel nedendir.

> Sanatı, bağlantısını yitirdiği yaşamsal dinamiklerle yeniden buluşturmak için yola çıkan sanatçılar, sanatı Kantçı anlamda, bir boş alan olarak tanımlayan ve bu alanı güzel nesnelerle dolduran klasik

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

estetik paradigmanın öteki tarafına geçmişlerdir. (Karacabey 2008: 173)

Böylelikle sisteme içkin ve aşkın eleştiri, sanat alanına aktarılır. Bürger (2004: 60-63), tarihsel Avangard dönemin, sanatın toplumdaki konumuna, üretim ve dağıtım ilişkileriyle sanat kurumun kendisine karşı bir isyan niteliğiyle, sanatın bir öz-eleştiri evresi olduğunu belirtir. Sanat artık, biçim ve içerik dolayımında bir gerçekliğin temsili değil, temsil edici olmayan bir söylemdir. Anlamdan arınmış işaretler, temsil edici olmayan bu sanatsal yöntemin kilit noktasıdır.

> …avangardlarla birlikte gösterenin materyal değerine yapılan vurguyla bir başka temsil anlayışına geçilmiştir. (Karacabey 2003: 3).

2.1. Vahşet Tiyatrosu ve Antonin Artaud: Tiyatro ve İkizi

Derrida'nın, tersinlemesine bir hegemonya kurmak adına değil, ayrımların dilsel oyunu vurgusunda, Batı metafiziğinin kavramsal kutuplarını, mevcudiyet kaygısıyla bir sözcüğün ötekileştirdiği diğer sözcüklerin izlerini taşıdığını belirtmesi, özellikle tiyatroda sahne-seyirci mesafesinin silinmesine paraleldir.

> 19. yüzyılın tümü boyunca ve günümüze kadar, -Hölderlin'den Mallarme'e, Antonin Artaud'ya, edebiyat ancak derin bir kopuştan geçip, bir cins "karşı söylem" oluşturarak ve böylece dilin temsili ve işaret eden işlevinden, 16. yüzyıldan beri unutulmuş olan şu ham varlığa geçerek özerk olabilmiş, diğer bütün dillerden ayrılabilmiştir. (Foucault'dan aktaran Karacabey 2003: 44).

Derrida, dilsel problematiğin tiyatrodaki çıkış noktası olarak metne bağımlılığı kırmak; bedenle, jest ve düşünce arasındaki yaşantıyı açığa çıkarmanın önemi üzerinde durmaktadır.

Temsil gereksiz bir tekrar, doğrudanlığı ve dolayımsızlığı, yaratıcılığın somutluğunu saptıran bir süreçtir. Artaud'nun avangard süreçte, kavram öncesi bir dil arayışıyla temsile hizmet eden dilin yıkımına doğru atılımının Derrida'nın dikkatini çekmesi, bu açıdan ayrı bir önemkazanır. Batı tiyatrosu, tiyatronun var oluş nedenini unutmuş, özünden ayrılmıştır. İnsan üzerine söylenecek son söz henüz söylenmemiştir ve tiyatro bu kendi yok oluş evresinden yeniden doğacaktır. Bu dekadans süreç, tiyatronun yeniden uyandırılması, henüz var olmayan sahnenin, bu boşluğun kendine has açıklığında, Vahşet, bir diğer adıyla Kıyıcı Tiyatro, klasik yaklaşımın güvenli adımları karşısında gizemli ve tehlikelidir.

> Oyuncunun sınırları kırmak adına beklentileri tatmin etmekten kaçınmak zorunda olduğu yaratıcı güdülerin itici gücü olarak bu tehlike (Bel ve Bel 1997):

Eğer hala şeytani olan ve zamanımızda bütünüyle lanetlenebilir olan bir şey varsa, bu, kazığa bağlanıp yakılan ve odun yığınları üzerinden bize bakış atanlar gibi olmak yerine, formlar üzerinde sanatsal olarak salınmaya devam edecektir. (Artaud'dan aktaran Bel ve Bel 1997).

Artaud, dil merkezindeki uzlaşımsal-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

lıktan, yeni bir zaman ve mekân kavramına doğru yaptığı çağrı ile teolojik yapıntıdan ayrılarak, beden ve düşünce kutuplaşmasını vurgulamaktadır. Kavramların ve rasyonel düşüncenin ortasında, beden ve düşünce arasına giren boşluk, ancak tiyatro aracılığıyla aşılabilirdir. Yaşamda aklı ve bedenin alışılagelmiş tüm kalıplarını reddeden Artaud, sahnedeki bilinen beden dilini de yıkmak ister. Bu yeni beden dili, donukluğun bir yapı-bozumu olarak, sözcüğün bedenini, sözcüğün sessel niteliğini, tonlamasını, şiddetini ve yoğunluğunu ortaya çıkarır.

> Bu tiyatroda insanın gizli suç işleme zevki, erotik takıntıları, ilkelliği, karabasanları, hatta insan yiyiciliği dışlanacaktır. Hem de öyle yalandan değil, gerçekten yaşanmışçasına dışa vurulacaktır. (Şener 2006: 246).

Artaud, yazıda karşılığı olmayan seslere değer atfeder. Bu değer, sözcük henüz doğamamışken dile getirişin daha bir bağırma hali oluşunun, yinelemenin imkânsızlığının, geleneksel anlayışın dil kodlarının, yani kavramsallığın, gösteren-gösterilen ayrımında gramere dair olanın aşılması halidir. Bu anlamda Derrida'ya göre Artaud'da sözcük, ruhsal söylemin, bedensel olanın yıkımıdır ve dilin kendi yaşamıyla birlikte, sözcükten önceki zaman yakalanmalıdır ki, bu zamanda jest ve söylem, henüz temsiliyet mantığınca birbirinden koparılmamıştır (1978: 293). Bu saptama, aynı zamanda Artaud'nun yazılı metne dayalı oyun anlayışı karşısında, yazılı dahi olsa yeni bir anlayışla yeniden dillendirilecek olan doğaçlama ve şimdi'de, seyirci ile birlikte yaşanacak tiyatro anlayışının da açıklamasını sunmaktadır.

> Demek ki ben, şiddetli fiziksel imgelerin, tiyatroda kendini üstün güçlerin burgacına kaptırır gibi olan seyircinin duyarlılığını öğütecek ve ipnotize edecek bir tiyatro öneriyorum. (Artaud 1993: 73-74).

Çağın kentsoylu tiyatrosunu reddeden Artaud, bunun yerine büyüsel ve metafizik tiyatroyu önermiş, tiyatro kaynağındaki ritüellere yönelerek Bali tiyatrosunun hareket kodlarını işaret edip, sözcükler yerine göstergelerden oluşan yeni bir beden dilini öne sürmüştür. Bali tiyatrosu, metinle sınırlanan bir düşüncenin yerine, yazılı metinden bağımsız olarak, fiziksel olana yönelir. Böylelikle sözün nesneleşmesi değil, sözden bağımsız, sahnede kendini açabilen, orada anlamını bulabilen bir anlatımdır aranan. Bu nedenle, tiyatronun nesnesi, toplumsal ya da ruhsal çatışmaları çözümlemek değil, ilk kaynağa dönmek, ilkel olanı yakalamaktır.

> Çağın tiyatrosu ve sanat anlayışı da, tıpkı kültürü gibi yaşamdan, yaşamın öz gerçeğinden koparılmıştır. Bir tiyatro, konuşma dilinin kalıpları, deyimleri, sınırları ile koşullanmış yapay bir avuntu haline gelmiştir. Tiyatro yeniden temelindeki canlılığa kavuşturulmalıdır. (Şener 2006: 245).

Güçlü duygular, boşluk düşüncesi yaratırlar ve bu duyguları dile ile açıklamaya çalışmak bir ihanettir, şiirsel anlatının doğmasının önünü tıkar. Sahneye koyma,

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

yazılı bir metnin fiziksel ikizini yansıtmak değil, bir jestin, bir sözcüğün, bir müziğin, bunlardan her birinin birleşmelerinin sonucundaki canlılık halidir (Artaud 1993: 40). Bu nedenle, bu günün dünyasında, bütün teatral cüret Artaud'a vefa borçludur (Derrida 1978: 219).

Bedensel ve ruhsal olanı hatırlatarak Artaud, Batı tiyatrosundaki sözmerkezciliği yerinden eder, sahnenin dışındaki bir akılda temellenen, gösterime değil, temsile dayanan hâkimiyet anlayışını eleştirir. Derrida için (1978: 295), Artaud'un tarihselliği, tiyatro tarihi olarak adlandırılan süreçteki yerinden değil, Batı metafiziğinin temel estetik algısının da kaynağı olan Aristotelesçi temsiliyetin sınırlarını radikal saldırısından ileri gelmektedir. Bu vahşet tiyatrosu, bir temsil değildir; temsil edilemez yaşamın ta kendisidir. Şiddet tiyatrosu bir temsil değildir. Yaşamın kendisidir, temsil edilemeyen yaşamın kapsamı içindedir. Yaşam, temsiliyetin temsil edilemeyen kaynağıdır. Temsil anlayışı, Klasik Batı tiyatrosunun metafiziğinin sınırıdır.

Bu bağlamda teatral sanat, temsilin yıkımının ayrıcalıklı alanı olmalıdır. Bu hâtemsil anlayışı, dilin mantığı gereğidir. Metin sahibi yazar, temsilin anlamının gözetleyicisidir. Temsil edilenler, yazarın düşüncelerinin adlandırıcılarıdır (Karacabey Çelik 2003: 48).

> Temsil ediciler aracılığıyla temsil edilenler – rejisör ya da oyuncular- boyunduruk altındaki kişilerdir, demek ki, buna göre az ya da çok "yaratıcı"nın düşüncelerini temsil ederler (age: 48).

Yazar, yazdığı dilin tümüne, bütün gönderimlerine ve tüm anlamlarına hâkim olamaz. Yazar bu anlam koridorlarınıbazen açıklar ya da "isteyerek" aydınlatır. Derrida yazarın dil kullanımı bağlamında "istemek" sözcüğünü tırnak içinde kullanmaktadır; çünkü verili bir dilin zorunluluklarına boyun eğme, bilinçli isteme önceldir. Yazar aydınlattığı ya da açıkladığı bağların yanı sıra başka durumlarda bağları görmeyebilir, onları karanlıkta bırakabilir ya da kesintiye uğratabilir. Fakat bu bağlar kendiliklerinden işlemeye devam ederler.

Aynı yazın alanında olduğu gibi, sahne de, teatral alana ait olmayan, hükmedici logosun ve söylemin düzeni tarafından belirlendikçe, sahnenin yapısı, geleneğin bütünlüğünü izledikçe, metne belirli bir uzaklıktan hükmeden yazarın düşüncesini, niyetini ve ideasını temsil etmeye devam ettiği müddetçe teolojik olarak kalacaktır. Bu teoloji, bir metnin okunması ve oyuncular tarafından, bir üretim olmaksızın, bir yaratının ilüzyonu olarak varlığını sürdürür. Bu temsiliyet ki, bir metnin merkezinde, "gerçeklik" olarak adlandırılana gönderimlerle ve onun yeniden sahte üretimiyle varlığını, Derrida'cı söylemle, şiddetini sürdürür. İzleyici de, bu temsilin röntgencisi düzeyine indirgenir. Bu temsiliyetin devinimini sağlayan, iletilen metin, söylemdir. Bu merkezi söyleme takılı kalmış olan Batı tiyatrosunda beden, müzik ya da jestler de yalnızca temeldeki logosun örneklemeleri, süslemeleridir. Söyleme olan ilgisi, Batı tiyatrosunun hastalığıdır ve biz bu hastalığı tekrar

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

eder dururuz. Sahneyi yeniden yapılandırmak, yazının tiranlığını bir ve aynı beden diliyle yıkarak sahneye koymakla gerçekleşebilir. Bu nedenle, bağımsız ve özerk bir sanat olarak tiyatro, yeniden doğmak ve yaşayabilmek için, kendisini metinden, saf sözden ve önceden belirlenmiş araçlardan arındırmalıdır. Derrida'ya göre (Derida 1978: 296), her tür merkeziyetten arınma olarak, tanrıyı sahneden kovan vahşet tiyatrosu, sahne dışındaki hayatın duyusal bir gösterimi olarak işlemediğinden, hiçbir söylevin takdir edilmediği, doğrusal olmayan bir zaman ve mekân anlayışıyla, klasik bir temsil değildir artık.

Oluşturulan bu beden dili her türlü sözü ortadan kaldırır ve kendini kendisiyle yaratır. Ruhumuzda doğal (ya da tinsel) yoğun bir şiirin imgelerini çağrıştıran bu dil, eklemli dilden bağımsız olan uzamda bir şiirin tiyatroda ne olabileceği hakkında fikir verir (Artaud 1993: 36). Artaud bunu gerçekleştirebilmek için Vahşet Tiyatrosu anlayışını geliştirir. Buradaki vahşet, fiziksel değil, seyirciyi kendisiyle yüzleşmeye zorlayıcı nitelikte ruhsaldır. Artaud, bu anlamda, eklemli bir dilin yerine, düşüncenin uzak bir yerindeki şiirsel dili yakalamak ister.

Vahşet, tensel değil, tinsel bir ruh hesaplaşmasıdır. Bu şiddettir ki, insanı öz benliğine taşıyacak, egemen söylemi kıracak ve en sonunda da bu vahşetin ve şiddetin kendisi yok olacaktır. Görsel şiddet tarafınca dilin yapaylığı da parçalanacaktır. Seyirci ile iletişim de bu anlamda bir saldırıdan çok, bir tür tedavi düşüncesini esas almaktadır. Bu tedavi ki, izleyenin çağdaş topluma uyarlanmasını değil, bu toplumsal yapıda kendi gizil güçlerini görebilmesi için, tıpkı ilkel törenlerdeki gibi korkutma ve şaşırtma etkisini taşır. Artaud, bu iyileşmeyi sağlamak için ritüellere, eski inançlara ve onlarda varolan metafizik öğelere dönerek, bu öğelerle yeni bir dil oluşturma ve mitle, ritüelle özdeşleşerek, çağdaş bir kutsal tiyatro yaratılmasını öngörmüştür.

> …varoluşun daha önemli yüzleri işte bu bilinçaltında bastırılanlardır. İşte bunlar, insanların içinde ve insanlar arasında bölünmelere yol açar ve insanları nefrete, şiddete ve felakete sürüklerler. Artaud inanmaktadır ki, eğer iyi tiyatro örnekleri çıkarsa, insanlar vahşilikten özgürleşebilirler…(Kılıç 2008: 1256).

Artaud, bizi kesinlikle amansız uygulama, dönüşü olmayan sert bir kararlılık üzerine, zorunluluğa boyun eğme üzerine düşünmeye davet eder. Ne var ki, vahşetin kaynağında yine de her zaman bir cinayet vardır (Kılıç 2008: 1254). Tiyatroyu, bastırılmış bilinçdışını özgür kılacak bir araç olarak gören Artaud'un tiyatro için önerdiği imgeler, bilinçaltının rastgele taşıdığı, kendinden geçiren imgelerdir. Gösterinin eylemi, gerçek yaşamı yansıtmaktan uzaklaşacaktır. Gündelik yaşamdan ve dilden yolunu ayıran bu tiyatro, doğaüstüne ait görüntüleri çarpıcı bir biçimde seyircinin karşısına getirmekle yükümlüdür. Artaud'un hedefi, seyirciyi şiddet yüklü

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

imgelerle sarsmak ve onu, mitsel zamanda olduğu gibi, kozmik bir deneyimin bir parçası yapmaktır. Tiyatroya ait olanı, metnin boyunduruğuna sokan Batı tiyatrosunun bir eleştirisidir bu. Batı tiyatrosu, uyumu-orantıyı karıştırmış, entelektüel sorumluluğa ayrıcalık tanıma yolunda duyusallığı geride bırakmıştır. Artaud'un vahşet tiyatrosuyla düzeltmeye çalıştığı da budur.

> Gerçek bir tiyatro oyunu, duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar ve ancak gücül kaldığında gerçek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum takınmaya zorlar (Artaud 1993: 26).

Derrida'nın Batı metafiziği karşısındaki yapı-sökümcü yaklaşımını, Artaud'da, sanatsal sunumun bir yapı-çözümü olarak görmek mümkündür (Bel ve Bel 1997). Vahşetin teatral pratiği kendi aksiyonu ve yapısı içinde teolojik olmayan bir sahnede ikamet eder, daha doğrusu o sahneyi üretir. Bu nedenle, tiyatro vebaya benzetilir; tiyatro da veba gibi eksiksiz bir yıkımı içermelidir. Klasik temsil anlayışı karşısında, imgenin temsil edilmez oluşu vurgusu, tiyatronun seyircilerle birlikte, şimdi ve burada yaşantılanan, seyirciyi de büyülü bir işlemin parçası kılan bir yaklaşımdır bu. Veba, uyuyan imgeleri, sinsi bir düzensizliği alır, onları ansızın en ölçüsüz jestlere dek vardırır; tiyatro da jestleri alır ve onları çileden çıkarır; veba gibi o da var olanla olmayan, olabilirliğin gücüyle maddeleşmiş doğada var olan şey arasındaki zinciri yeniden yaratır. Tiyatronun gerçekleşmesi, olanaksız olanı görünür kılması ve şiirin sahnede simgeleştirilmesidir.

> Dehşetin, kanın, nefretin, gülünç düşürülen yasaların, son olarak da başkaldırının kutsallaştırdığı şiirin doruk noktasına ulaştığımızı sandığımızda, hiçbir şeyin engelleyemeyeceği baş döndüren bir sarhoşlukla daha da ötelere gitmeye artık zorunluyuzdur. (Artaud 1993: 27)

Rasyonel düşüncenin ayrı kıldığı beden ve düşünce arası boşluk, seyirciyi sarsan yapı-bozumsal metinlerle ve şok unsuruyla bütünleştirilebilecektir (Karacabey 2006: 84). Bu kuramsal bağlamla Artaud, tiyatronun toplumu iyileştirecek bir gücü olduğuna inanır. Kitlelere seslenen bu sanat, insanın coşkularına gizemsel vahşi kimliğine dönüşünü sağlayacaktır. Böylelikle uygarlık kisvesi altında, eylem ve düşüncesi birbirinden kopmuş olan birey, bilinçaltının dürtülerine döner, düşünselliği eylemselliği halini alır.

> Karanlık olan, derinde gömülü olan ve akılda açığa çıkmayan her şey bir çeşit fiziksel ile açığa çıkartılmalıdır, tıpkı gerçekte olduğu gibi. (Innes 2004: 112)

Vebanın kişinin aniden ölümüne sebep olması gibi, tiyatro da insanı, birdenbire etkisi altına alıp değiştirecek, eksiksiz bir yıkım barındıracaktır. Görürüz ki Artaud, tiyatroda bir tür şiddet, vahşet ve anarşi şöleninden söz etmektedir ki bu, gerçeğin bilinmeyen bir yanının yakalanması yolunda dilin yıkımı, arıtıcı bir kıyamet, bedenin, duygu ve dürtülerin yolundan ilerlemeye ilişkin bir atılımdır. Artaud, bir bildirimde bulunmak yerine, alımlayanda bir şeyleri

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

harekete geçirmek, huzursuz etmek ister.

> İşte Artaud'nun fikirleri bu noktada devreye girer. Kendimizle, bilinçaltımıza attıklarımızla yüzleşmek. Onları oradan çıkarıp karşımıza koyabilmek, bunu kendimize gösterebilmek. Gerçek varoluş buradadır. Kaçmak değil, yüzleşmek. Tedavi etmek, onarmak. Kendimiz olabilme sürecini her türlü acıyı göz önüne alarak yaşamak. Çünkü bu bilinçaltına yapılacak olan yolculuk, acı dolu bir yolculuktur. (Kılıç 2008: 1266).

Artaud'u yapı-çözümcü kılan ve temsil ya da merkez reddinin en önemli göstergesinden biri de, rüyalara ve psikanalizime karşı geliştirdiği yorumlardır. Artaud, rüyaların duraksamalı ve bilinçsiz akışına inanmaktadır. O, bilinçaltının bu rastgeleliğinde, bu şiirse kendinden geçme hali karşısında; rüyaların yorumcusu, anlatıcısı olarak psikanalistleri reddeder. Rüyalar yorumsuzdur ve bilinçaltı sahnede hiçbir kuralı gerçekleştirmez. Sonuç olarak psikanalitik bir tiyatro, kutsallıktan arındırılmış bir tiyatro olma riski taşır ve böylece Batı'nın yolunu ve çizgisini onaylama riskini de taşır. Vahşet tiyatrosu, bir tür bilinçsizliğe doğru çekilme, kutsal olanın yeniden uyandırılması, yaşamın ortaya çıkışıdır.

Tiyatro da veba gibi dehşet verici ve de aynı zamanda saflaştırıcıdır; bir ayin ve yeniden doğuştur. Kendi imgelerinin peşinden çığlıklar atarak koşan bir vebalı ile duyarlılığının peşindeki tiyatro oyuncusu paralellik göstermektedir (Artaud 1993). Vasat insan, yozlaşma tarafınca çürütülmüştür, yaşamın farkında değildir. Artaud tiyatrosu, yaşamın bu olanaklılığına dikkat çeker. Organları yok etmeden öldüren veba ile yalnızca bir kişinin değil, bir halkın da ruhunda, onu öldürmeksizin en gizemli bozulmalara neden olan tiyatro arasındaki eylemin benzerliğini kurar (Kılıç 2008: 1266). Organlar, bütünselliğin parçaları gibidir. Veba gibi, kötülüğün, çürümenin zamanına bir gönderimdir bu. Tiyatro da, usun sayıklaması gibi, insan için veba gibi, iyilik ve arındırıcılık getirir. Yığınlara, gölgede kalmış güçlerini ve gizil yeteneklerini gösterir.

> Gövdesinde bir yitim ve ayrıca, üzerinde, mutlak ve hemen hemen soyut bir illetin her tür yara belirtisi olmaksızın ölen bir vebalının durumu, duyguları tümüyle gerçek için araştıran ve yarar gütmeksizin gerçek için alt üst olan bir tiyatro oyuncusunun durumu aynıdır. Tiyatro oyuncusunun, fiziksel görünümündeki her şey, vebalıda olduğu gibi yaşamın doruk noktada tepki verdiğini, bununla birlikte, kayda değer hiçbir şey olmadığını gösterir. (Artaud 1993: 24).

Sonuç Yerine

Mimesis olarak sanat anlayışında, temsil, neyin temsilidir?

Platon ve Aristoteles etkisinde sanat, etik ve politik olanın ekseninde, sansürel bir etkileşimde algılanagelmiştir. Hatta öyle ki, bu temsil anlayışının politik yanı, kapalı bir ideoloji, bir tür hegemonya halini almıştır. Yaşanan tarihsel süreç içerisinde, anlamsal sorgulamalar, yabancılaşmanın getirdiği parçalanmışlığın vaadedilediğuran bir bütünsellik ütopyasına erişeceği yolun-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

daki söylemlerin eşelenmesi, sanat alanında da kendini, klasik dramın bütünsel ve temsili anlayışının parçalanması yönünde açığa çıkarmıştır.

> Önce, olan şey, "gerçeklik", fenomenolojistlerinin söylediği üzere, bizzat şeyin resmi, portresi, zografemi, kaydı ya da kopyası vardır. Taklit eden ve edilen arasında ayırt edilebilirlik, en azından sayısal ayırt edliebilirlik, düzeni kuran şeydir. Ve açıkça "mantık"ın kendisine göre, derin bir eş anlamlılığa göre, taklit edilen şey taklit edenden daha gerçektir, daha özseldir, daha doğrudur vb. (Derrida 2009: 150).

Varolagelen ve kabul görmüş tüm gerçeklik algılarını, metne soru sorarak ve tüm kavramsallaştırmaları, bu kavramsallaşmalar arasında, birinin ötekine indirgenmesi bağlamındaki özdeşliği hırpalayan Derrida'nın temel vurgusu, bir tür merkezsizlik ve buna bağlı olarak da temsil edilemezliktedir. Bu anlayışın, sanat alanındaki en uç örneği Antonin Artaud'dur. Veba tiyatrosundaki, yıkıcılık ve yeniden doğuş motifi, Derrida'cı *Deconstruction*'un dil ve anlam bağlamında olanaklılığa açılan kapısının tiyatro sahnesindeki pratik paralelliği gibidir. Ancak, temsili parçalamaya yönelik performans hatırlatmasında Artaud, seyircilerle birlikte deneyimlenecek bir tür ayin haline gönderimleriyle, en sonunda bir tür kapalı temsilde kalakalmaktadır. Üstelik bu aynı andaki yaşantılama biçimini, bir tür boşalım ve hep beraber yaşanan haliyle algıladığından, sergilenenin doğal ve içgüdüsel olduğu iddia edilirken, o anda orada bulunan herkesin, o yaşantı halini aynı şekilde deneyimlediğini varsayarak, yine bir merkezil konumu teşkil etmektedir (Derrida 1978: 223-225).

Diyebilirz ki Artaud, bir olanaklılığı aralamış ve kendinden sonraki "postdramatik tiyatro" olarak adlandırabileceğimiz süreçte, hem tiyatro ve hem de sinema alanında pek çok deneyimde izler taşımıştır. Bu bağlamda, Derrida'nın Artaud üzerine düşünceleri, hem felsefe-sanat iletişimini yakalamakta ve hem de teorik olanın pratiğe geçirilme çabasını sorgulamakta, temsil anlayışının temelini yerinden etmektedir.

> Artık üst düzeydeki estetik üretimin hiç bir kaygı duymadan alt düzeydeki estetik üretimle, bir anlamda kitsch'le elele verdiği ve her şeyin bir oyun olduğu metinlerarası bir yerdeyiz. (Büyükdüvenci 1997: 29).

Ancak, bu yerin zemini, kapitalizmin uzantısı kaşları düşük bir çağın, gelecek perspektifinden yoksun bir nedensizliği ve tarihin aşınımını beraberinde getirmesi bağlamında da bir o kadar kaygandır! Merkezin parçalanmasının ötesinde, yok edilmesi düşüncesi, felsefi bağlamda paradoksal bir kavramsızlaşmayı, pratik alanda ise eylemsizleşmeye yönelik bir kaosu doğurur. Buna karşın, etkisini yaygınlaşarak sürdürmekte olan postdramatik yaklaşımlara tamamen yüz çevirmektense, tarihten vazgeçmeyen bir tutumla, olumsuzlama olarak sanatın şimdideki yerini eşelemek, teorik olanın pratik sahadaki etkilerine yer açabilmek, merkezi ön kabullerimizden sıyrılarak, anlamın olanaklılığını ve açıklı-

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

ğını yakalayabilme yolunda başka türlü bir dokunuşun olanaklılığını beraberinde getirebilecektir.

KAYNAKÇA

Altuğ, Taylan (2001) *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aristoteles (2001) *Retorik,* çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Artaud, Antonin (1993) *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Artaud, Antonin (1947) To Have Done with the Judgement of God, Radyo Oyunu, in Susan Sontag (ed.) (1998) *Antonin Artaud: Selected Writings*, Berkeley: University of California Press.

Aysever, R. Levent (2004) "Bu Çağın Metinleri",*Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21:2, 91-100.

Bel, Andréine; Bel, Bernard (1997) *Artaud and The "Deconstruction" of Contemporary Theatre Dance*, Seminar: In Homage to Antonin Artaud, New Delhi: Delhi University and National School of Drama, http://aune.lpl.univ-aix.fr/~belbernard/perfarts/artaudec.htm, erişim tarihi 03/07/2013.

Bürger, Peter (2004) *Avangard Kuramı*, çev.: Erol Özbek, İstanbul: İletişim Yayınları.

Büyükdüvenci, Sabri; Öztürk, Ruken Semire (1997) *Postmodernizm ve Sinema*, Ankara: Ark Yayınları.

Çelik, Karacabey Süreyya (2003) "Modern Sonrasında Dramatik Metinler", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15, 36-95.

Derrida, Jacques (1978) *Writing and Difference*, London and New York: Routledge.

Derrida, Jacques (1999) "Differance", çev.: Zeynep Direk, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı:10, 49–63.

Derrida, Jacques (2006a) *Şiddet ve Metafizik*, Cogito Dergisi: 47-48, İstanbul: YKY.

Derrida, Jacques (2006b) *İz ve Yokluk*, çev. Ahmet Soysal, Cogito Dergisi: 47-48, İstanbul: YKY.

Derrida, Jacques (2008a) *Çile*, çev.: Melih Başaran, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Derrida, Jacques (2008b) *Khora*, çev: Didem Eryar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Derrida, Jacques (2009) *Edebiyat Edimleri*, çev: Mukadder Erkan, Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul.

Derrida, Jacques (2011) *Gramatoloji*, çev.: İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Eagleton, Terry (1990) *Edebiyat Kuramı*, çev.: Esen Tarım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, Friedrich (2005) *Tragedyanın Doğuşu*, çev.: Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki Yayınları.

Innes, Christopher (2004) *Avant-Garde Tiyatro*, çev.: Aziz V. Kahraman, Ankara: Dost Yayınevi.

Karacabey, Süreyya (2006) *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, Ankara: De ki Yayınları.

Karacabey, Süreyya (2008) "Gündelik Yaşamın Tiyatrosu", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 28: 171-183, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi.

Kılıç, Çiğdem (2008) *Antonin Artaud ve Şiddet*, Yaşar Üniversitesi Yayınları, İzmir,. http://vetiyatro.blog.com/2012/02/16/antonin-artaud-ve-siddet-cigdem-kilic, erişim tarihi 20/01/2012.

Moran, Berna (1994) *Edebiyat Kuramları Ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ramond, Charles (2011) *Derrida Sözlüğü*, çev.: Ümit Edeş, İstanbul: Say Yayınları.

Saussure, Ferdinand (1976) *Genel Dilbilim Dersleri 1,* çev.: Berke Vardar, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sedgwick, Peter (2001) *Descartes to Derrida: An Introduction to European Philosophy*, Oxford: Blackwell Publishers.

Süreyya Karacabey Çelik (2003) "Modern Sonrasında Dramatik Metinler," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 45-46, Ankara Üniversitesi Dil

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro

Bölümü, http://dergiler.ankara.edu.tr/

dergiler/13/180/1408.pdf, Erişim tarihi

20/01/2012.

Şener, Sevda (2006) *Dünden Bugüne Tiyatro*

Düşüncesi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Wolfreys, Julian (2007) *Derrida, A Guide Fort he*

Perplexed, London: Continuum.

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR

BU BÖLÜMDEKİ YAZILAR HAKEM DEĞERLENDİRMESİNDEN GEÇMİŞTİR