

# Bir Palimpsest İnceleme: Sarah Kane'nin *Blasted* Oyununu Yeniden Okumak ve Düşünmek

DR. ÖĞR. ÜYESİ MESUT GÜNENÇ\*

Öz

1845 yılında Thomas De Quincey, yayınlamış olduğu “The Palimpsest” adlı makalesinde palimpsest kavramının varlığını açıklamaya çalışır. Fakat palimpsest kavramını ilk kullanan De Quincey değildir. Palimpsest, 1845 yılından önce antik dönem el yazmalarını tanımlarken kullanılmıştır. Benzer şekilde literatürde Gerard Genette *Palimpsests* (1997) ve Sarah Dillon *Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (2017) adlı eserleriyle bu kavram üzerine kuramsal çalışmalar yapmışlardır. Genette eserinde başmetinsellik, metinlerötesilik ve metinsel aşkınlık kavramlarına odaklanırken, Dillon, kuramsal çalışmasında De Quincey, Freud, Roland Barthes ve Derrida'nın düşüncelerini irdeleyerek, var olan metinlerin yeni metinler ile yeniden hayat bulup dirilebileceğini, zihinde oluşturulan kriptik katmanlar ile metinlerarasılık kavramı arasında tutarlı bir ilişki olabileceğini ortaya koyar. Bu bağlamda yeni metin kişisel, kültürel ve toplumsal anlamda yeni bir ruh ortaya koyabilir. Çağdaş İngiliz tiyatrosunda ikinci devrimsel dönüşümü başlatan Sarah Kane'in *Blasted* oyunu ise 1995 yılında sahnelenir. Çoğunluk tarafından çizilen görünmez sınırlara dokunmaya ve onları yıkmaya cüret eden Kane, *Blasted* oyunuyla İngiliz tiyatrosu sahnesine bir bomba gibi düşer. Önceki metinlerin konularını, konumlarını ve karakterlerini irdeleyen Kane yeni bir metin, katman ve kimlik ortaya çıkarır. Zihinsel katman ve kriptik anlamında Kane, *Kral Lear*, *Godoyu Beklerken*, *Saved* (Kurtarılmış) ve *The Romans in Britain* (Britanya'daki Romalılar) oyunlarından etkilenmiştir. *Blasted* metni ile etkilenmiş olduğu metinler arasındaki bağıllık, kavram ve içerik tutarlılığı açısından palimpsest bir hakikat ortaya koyar. Şiddet gözlemlenirken yaşanan ve tanık olunan olaylar tek bir mekâna, eve veya otel odasına eşit olarak sığdırılmaz bu yüzden bombalar seyircinin en beklemediği anda patlayabilir. Tarihsel olarak dönemler ve mekânlar değişebilir, fakat oyunlarda işlenen konular döngüsel bir şekilde devam etmektedir.

**Anahtar sözcükler:** Palimpsest, Sarah Dillon, Sarah Kane, *Blasted*, yeniden okuma.

A PALIMPSEST ANALYSIS: REREADING AND RETHINKING  
SARAH KANE'S *BLASTED*

**Abstract**

In 1845, Thomas De Quincey tried to explain the existence of the concept “palimpsest” in his article named “The Palimpsest”. However, De Quincey was not the first person who uses the concept of palimpsest. Palimpsest was first used to describe ancient manuscripts before 1845. Similarly, in literature, Gerard Genette and Sarah Dillon have conducted theoretical studies on this concept with their works *Palimpsests* (1997) and *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory* (2017). While Genette focused on the concepts of architextuality, paratextuality and transtextuality in his work, Dillon examined the thoughts of De Quincey, Freud, Roland Barthes and Derrida, arguing that existing texts

can be revived and resurrected with new texts; so that there may be a consistent relationship between the cryptic layers created in the mind and the concept of intertextuality. In this context, the new text can reveal a new spirit in the personal, cultural and social sense. Sarah Kane's play *Blasted*, which initiated the second revolutionary transformation in contemporary British theatre, was staged in 1995. Daring to touch and destroy the invisible boundaries drawn by the majority, Kane hits the British theater stage like a bombshell with her play *Blasted*. Kane exposes a new text, layer and identity by exploring the themes, positions and characters of the previous texts. In terms of mental layer and crypt, Kane has been influenced by the plays such as *King Lear*, *Waiting for Godot*, *Saved* and *The Romans in Britain*. The dependency between *Blasted* and the texts from which it was influenced reveals a palimpsest truth in terms of concept and content coherence. While observing violence, the events experienced and witnessed cannot be equally contained into a single space, house or hotel room, so bombs can explode when least expected by the audience. Historically, periods and places may change, but the topics covered in the plays continue in a cyclical way.

**Keywords:** Palimpsest, Sarah Dillon, Sarah Kane, *Blasted*, Rereading.

## GİRİŞ

Savaş sonrası İngiliz tiyatrosu için ilk devrimsel hareket 1956 yılında Royal Court Tiyatrosu'nda sahnelenen John Osborne'nun *Öfke* (*Look Back in Anger*) oyunu ile başlar. Savaş sonrası dönemde 'kırmızı tuğlalı' (Ox/ford ve Cam/bridge) üniversitelerinden mezun olan fakat iş bulamayan, var olan yönetim sistemini eleştiren agresif ve öfkeli genç kuşağı anlatan oyun, toplumsal yaşamın gerçek yönlerini ortaya koymakta ve var olan sorunları öfkeli bir dille resmetmektedir. Oyun, mevcut yönetime ve var olan sisteme eleştiri getirmesiyle İngiltere'de büyük bir yankı uyandırmıştır. Osborne'nun oyunu uzun süredir suskun kalan İngiliz tiyatrosuna aynı zamanda tekrar bir canlılık getirmiştir.

Artık tiyatro ve sahnelenen oyunlar daha saldırgan tutum sergileme eğilimi göstermiştir. Bu saldırgan tiyatro yönelimi, 1965 yılında Edward Bond'un bir bebeğin taşlanarak öldürülmesini anlattığı *Saved* oyunu ile devam eder. Agresif tiyatro türüne Howard Brenton, Howard Barker, David Hare ve Treffor Griffiths gibi oyun yazarları da dâhil edilmelidir; çünkü sömürme, istila etme, şiddet ve tecavüz gibi toplumda ses getiren kavramları oyunlarında işleyerek sahneye taşımışlardır. 60'lar ve 70'ler aynı zamanda iki dünya savaşına, çeşitli soykırımlara ve katliamlara tanık olmuş toplumların sahnedeki yansımaları olarak da düşünülebilir. Ne var ki toplumsal ve siyasi yaşamı tüm gerçekleriyle dile getiren ve sorgulayan devrimsel hareket, neoliberal sistemin en güçlü olduğu dönemde Margaret Thatcher yönetiminde baskı altına alınmıştır ve bu dönemde yeni oyunların sahnelenmesine ve oyun yazarlarının ortaya çıkmasına müsaade edilmemiştir.

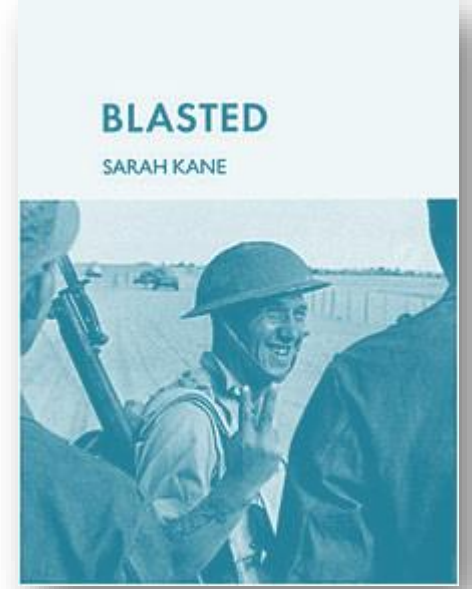
1990'lı yıllar ise evrensel anlamda insanlığı ilgilendiren konular, şiddetin, barbarlığın, eşitsizliğin ve ahlaki yozlaşmanın ve savaşların ortaya çıktığı dönemlerdir. 1990'lar dönemi oyun yazarlarının çocukluk evreleri Thatcher döneminin baskıcı rejim politikaları altında geçer ve bu dönem oyun yazarları tüketim sisteminin fazlasıyla dayatıldığı kapitalist politika kültürü ile büyürler. Thatcher döneminin politik ve kültürel etkileri altında toplumsal olgu yerine bireysel çıkarıcılığın desteklendiği koşullar altında yetişen oyun yazarları kaybolmak yerine var olmaya çalışmışlar, eğer kendilerini gerçekleştirmek istiyorlarsa mevcut politik ve kültürel sorunlara

odaklanmaları gerektiğini anlamışlardır. Böylelikle 90 kuşağı oyun yazarları yaşadıkları topluma karşı sorumluluk üstlenip yeni yöntemlerle baskın tiyatro görüşlerini yapı bozumuna uğratarak 1956 yılından sonra İngiliz Tiyatrosunda ikinci devrimsel hareketi başlatmışlardır. Bu devrimsel hareket Aleks Sierz tarafından şu şekilde dile getirilir:

1990'lı yıllarda İngiliz tiyatrosunda bir devrim oluştu. Yeni metinler rüzgârı çağdaş yaşantıyı oldukça canlı biçimde ele alan bir grup genç tarafından etkili biçimde estirildi. Birkaç yıl içinde tiyatro, rahat tavırların sergilendiği yeni rock'n roll mekânlarına dönüştü. Sonunda, burada oynanan oyunlar gerçek anlamda farklılık yarattı (2008).

Bu rüzgârı taşıyan, Britanya'da yeni bir tiyatro dalgasının başlamasını sağlayan metin Sarah Kane'nin 1995 yılında *Look Back in Anger* oyunu gibi Royal Court'ta sahnelenen *Blasted* adlı oyunudur. Kane ile birlikte Jez Butterworth'ün *Mojo* (1995) ve Mark Ravenhill'in *Shopping and F...ing* (1996) adlı oyunları 90'lı yılların en başarılı oyunlarından (Saunders, 2009, s.19). Ayrıca Joe Penhall, Patrick Marber, Philip Ridley, Anthony Neilson, Martin Crimp ve Martin McDonagh gibi yazarlar yeni tiyatro dalgasının üyeleri olmuşlardır. 90'ların ses getiren tüketim toplumunu, sömürgeciliği, savaşları, yıkımları, şiddeti, tecavüzü ve öldürmeleri sert bir dille insanların yüzüne vuran bu yeni tiyatro anlayışının adı *In-Yer-Face* (Suratına Tiyatrodur) tiyatrodur. Suratına tiyatro olağan sınırların ters yüz edildiği, mevcut baskın düşüncenin ve tabuların yıkıldığı, izleyenlerin etrafında ve evrende olanların farkına varmaları için izleyenleri sarsan ve şok etkisi uyandıran bir tiyatro anlayışıdır.

Yeni tiyatro dalgasının üyeleri, savaş sonrası birinci kuşak yazarlardan ve metinlerden etkilenip var olan metinleri yok etmeden daha deney(im)sel metinler ortaya çıkarmışlardır. 1990'lar kuşağının deney(im)sel olmasının bir diğer sebebi John Osborne'un *Öfke* oyununda Jimmy ve arkadaşlarının üniversitede başlayan mücadelesine benzer bir şekilde 90 kuşağı oyun yazarları oyunlarını üniversitelerinde kaleme alarak mücadelelerine başlamışlardır. Yazılan metinler, postmodern düşünürleri ve önceki dönem tiyatro akımlarını da takip etmektedir. Bu süreç yeni tiyatro oluşumunun habercisi ve genç kuşağın sesi olacaktır. Edward Bond, Howard Barker ve Harold Pinter gibi önemli oyun yazarlarının yanında Antonin Artaud'un Vahşet Tiyatrosu'nun (Theatre of Cruelty) Suratına Tiyatro (In-Yer-Face) ve de oyun yazarları üzerinde önemli etkisi bulunmaktadır. Clare Wallace, Artaud tiyatrosunun etkisini Suratına Tiyatronun şekillenmesinde, özellikle Sarah Kane'nin oyunlarının ortaya çıkmasında büyük katkısı olduğunu belirtir (2010, s.95). Evrensel anlamda en acı veren, şiddet içeren konuları işlemekten çekinmeyen, metinleri yazarken sert bir dil kullanan, metinlerde şiddeti, acıyı, öfkeyi paylaşırken aşkı, sevgiyi ve özlemi



de paylaşmaktan çekinmeyen 90'lı yılların oyun yazarları içerisinde en farklı olanı, izleyici ve okuyucunun sinir uçlarına dokunan ve bunları kaleme alan Sarah Kane'dir.

### SARAH KANE

1990'lar ve Suratına Tiyatronun sembolleşmiş öncüsü olarak kabul edilen Sarah Kane yirmi sekiz yıllık yaşantısına *Blasted* (1995), *Phaedra's Love* (1996), *Cleansed* (1998), *Crave* (1998) ve 1999 yılında bitirdiği ama intiharından bir yıl sonra sahnelenen *4.48 Psychosis* (2000) gibi mevcut metinleri ve sahneleme anlayışını deneysel anlamda yapı bozumuna uğratan değerli oyunlar kaleme almıştır. Oyunlarında "psikolojik analizler, kısır çatışmalar, ahlaki ve siyasal sözcülüğe soyunmuş eğlence amaçlı, alışlagelmiş tiyatro yerine, metafizik tiyatroya" (Birkiye, 2007, s.73) yönelmeye, sevgi ve özlem duygusunun yanında şiddet, yıkım, savaş ve ölüm gibi konuları oyunlarına taşıyarak tiyatronun toplumsal gücünü ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu bağlamda *Blasted*, "İngiliz sahnesinin yeniden zenginleşmesi açısından katalizör görevi görmektedir" (Saunders, 2002, s.4). *Blasted* (1995) oyununun sahnelenmesi, John Osborne'nun *Look Back in Anger* (1956) oyunundan sonra İngiliz tiyatrosu için ikinci bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Tom Sellar İngiliz sahnesi için oyunların etkisini şu şekilde değerlendirir:

John Osborne'nun savaş sonrası İngiliz sahnesine serbest bıraktığı savaşı Jimmy Porter karakteri gibi, Sarah Kane çoğunluğun reddettiği, tartışmalara yol açan gerçeği tiyatromuza getirir. Osborne'nun 1950'lerde ki sınıf kızgınlığının öfkeli ulusal ruhuna dokunduğu ve 1960'larda Edward Bond'un zalimlik ve açlığı anlatmak için konuşulan dili ve karakterleri öfkeliendirdiği gibi 1990'ların sonlarında Kane'de uç noktalara dokunmaya, terörden ve toplumsal çöküşten bahsetmeye cesaret eder (1996, s. 29).

Çoğunluk tarafından sınırları çizilen noktalara dokunan ve bu sınırları altüst eden Kane, *Blasted* oyunu ile İngiliz tiyatrosu sahnesine bir bomba gibi düşer. *Blasted* 1995 yılında James Macdonald tarafından Royal Court tiyatrosunda sahnelenir. Oyunun ne kadar büyük bir etki yarattığını Kane şu sözlerle açıklar:

Oyunun sahnelenmeye başladığı hafta Japonya'da bir deprem yaşandı. Binlerce insan öldü ve bu ülkede on beş yaşında bir kız tecavüze uğradı ve bir ormanda öldürüldü, ancak *Blasted* bazı gazetelerde bu iki olaydan çok daha fazla gündeme geldi. Şiddetin temsil edilmesi gerçek şiddetten daha fazla öfkeliendirdi (Stephenson vd. 1997, ss.130-31).

Öfkelenmesinin esas sebebi bu zamana kadar var olan şiddete karşı kulaklarını tıkayıp, gözlerini kapatan İngiltere'nin şiddet tam karşısına getirilip ona acımasızca sunulduğunda bununla yüzleşememiş olmasıdır. Kane edebi anlamda dönem seyircisinin alışık olduğu geleneksel dramatik kuralları adeta bombalamıştır. Öte yandan ada ülkesinin 1950'lerden bu yana tiyatro performanslarından aşına olduğu ama unuttuğu hakikati Kane oyunu ile onlara hatırlatmayı hedeflemiştir. Aleks Sierz bu durumu, "Howard Brenton'un *The Romans in Britain* (1980) oyunundan bu yana Sarah Kane'nin sahnede belirlediği ilk oyununa olduğu gibi toplumsal anlamda reaksiyon gösterilen ve öfkeliendiren başka bir oyun olmamıştır" (2001, ss. 94-9) sözleriyle açıklamaktadır. Eleştirmenler, genel anlamda, şiddet olgusunun bu kadar açık bir şekilde ele alınmasını ve tecavüz olgusunun resmedilmesini gereksiz görmüşlerdir. Seyirciler gibi var olan

gerçeklere karşı saklanan köşe yazarları ve eleştirmenler de şiddet kendilerine bizzat sunulduğunda rahatsız olmuşlardır.



Sarah Kane

Çağdaş Batı, Bosna'da gerçekleşen savaşa, vahşete, ölümlere sessiz kalmayı tercih ettiğinden oyun yazarını da eleştirmiştir. Oysaki eleştirdikleri ve kabul edemedikleri kendi zihniyetleridir. Zihinlerinde oluşturdukları kurallar onları rahatlatır ve günlük işlerine devam etmelerini sağlar. Kane ise oyunuyla onların rahatını bozup, Bosna'da yaşananlar ile iletişime geçilmesi gerektiğini vurgulamaya çalışmıştır. Savaşlarla, tecavüzlerle, ölümlerle sarsılan bedenleri ve ruhları sahneye taşıyarak izleyenlerinin sarsılarak kendilerine gelmelerini amaçlamaktadır. Önde gelen çoğu tiyatro eleştirmeni tarafından şiddetle eleştirilirken, Kane, aynı zamanda onu önemli bir yeni

dramatik ses olarak kabul eden Harold Pinter, Caryl Churchill ve Edward Bond gibi güçlü müttefikler edinmeyi de başarmıştır. Pinter, "Sarah Kane güncel ve doğru, çirkin ve üzücü olanı anlattı. Bu yüzden oyunun yasaklanmasını isteyen gazete başlıklarıyla yüz yüze kaldı" (Sellar, 1996, s.33) ifadesini kullanarak Kane'in haklı mücadelesini vurgularken, Bond, *Blasted* hakkında "yazmış olmayı istediğim tek çağdaş oyun" (Bond içinde Saunders, 2002, s.37) açıklamasını yaparak Kane'i savunur. Ayrıca tarihsel düzlemde Kane ve oyunu *Blasted*'in ne kadar önemli bir yerde olduğunu dile getirir:

İki tür oyun yazarı vardır. Birincisinde yer alan yazarlar gerçeklikle oyun oynarlar. Kimisi bunu kötü kimisi iyi yapsa da oyunları her zaman ilgi görür. İkinci türde yer alan yazarlar ise gerçekliği değiştirir. Eski Yunan yazarları ve Shakespeare bunu başarabilmiştir... Racine kabına sığmayan tutkuyu sert yapıların içine hapsederek bunu neredeyse başarmıştır... Yüzyılın karabasanları gerçekliği değiştirmeye yetmedi... *Blasted* gerçekliği değiştirmiştir... Sözümlü ettiğim ikinci türdeki oyunlar insan gerçekliğini değiştirir... Sarah Kane bu tür eserler kaleme alan bir yazardır (Bond içinde Saunders, 2002, ss.189-191).

Seneca ve Shakespeare gibi ikinci türde yer alan, gerçekliği değiştirebilen yazarları ve onların tragedyelerini okuyan ve yorumlayan Kane, oyunu ile insanların yol açtıkları savaş gerçeğini gün yüzüne çıkararak, geçmiş dönemdeki oyun yazarları insan gerçekliğini değiştirebilmeye nasıl katkı sağladıysa, önceki tragedyelerinin üzerine yeni bir oyun yazarak yeni bir katman ortaya çıkarıp insan değişimine neden olmayı amaçlamıştır. *Blasted* ilk etapta sadece savaş, şiddet, tecavüz ve yamyamlık gibi kavramları içeren bir oyun olarak görülüp eleştirilse de antik tragedyalardan bu yana insanların önlerine konulan, kaçılan duygu ile yüzleşebilme olgusunu sunar. Burada insanların kendilerini başka bölge ve coğrafyada yaşayan insanların yerine koyarak, onların acılarını ve korkularını paylaşıp, kendilerini bulabileceği ve arınmış bir şekilde geçmişte yaşananları silerek yeni bir sayfa açabilecekleri fikri ortaya çıkar. Antik dönem tragedyelerinin yanı sıra Antonin Artaud, Edward Bond ve Howard Brenton gibi oyun yazarlarından etkilenen Sarah Kane ve hakkında ciddi tartışmaların yapıldığı *Blasted* oyunu, bu



çalışmada palimpsest olgusuyla okunmaya ve metinlerarasılık kavramı çerçevesinde anlatı, olaylar, yaşanan acılar ve karakterler üzerinden palimpsestvari “(aynı anda hem bir yakınlık hem de ayrı olma ilişkisi)” (Dillon, 2017, s. 15) ilişki açısından çalışılacaktır.

### TEORİ OLARAK PALİMPSEST

1845 yılında Thomas De Quincey, yayınlamış olduğu “The Palimpsest” adlı makalesinde palimpsest kavramını ve bu kavramın varlığını açıklar. De Quincey, “Hâsılı, palimpsest üstündeki el yazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da rulodur” (1998: 139) şeklinde tanımını yapar. Fakat palimpsest kavramını ilk kullanan De Quincey değildir. Palimpsest, 1845 yılından önce antik dönem el yazmalarını tanımlarken kullanılmıştır. De Quincey’in palimpsest kavramına katkısı ise onunla birlikte kavram daha sık kullanılmaya ve tanımlanmaya başlanmıştır. Palimpsest genellikle yeni bir parşömen veya yazı yüzeyi olarak tanımlanır. Metinler, izleri hala devam eden daha önceki yazılar üzerine gözle görülür bir şekilde yerleştirilmiştir çünkü “palimpsest metinlerin birbirleri ile iç içe geçtiği, kopmaz bağlarla bağlandığı, birbirini kesintiye uğrattığı ve birbirlerinde ikamet ettiği girift bir görüntüdür” (Dillon, 2017, s.16).

Palimpsest kelimesi, kökeni Yunanca tekrar anlamına gelen ‘palin’ ve kazınmış anlamına gelen ‘psestos’ kelimelerinden türemiştir. Dillon, palimpsest kelimesinin yanında palimpsesten türetilen palimpsestik ve palimpsestvari kavramlarını, “palimpsestik bir palimpsesti üreten katmanlaşma sürecini anlatırken, palimpsestvari bu sürecin sonucu olarak karşımıza çıkan yapıyı ve altta yatan yazının bilahare yeniden zuhur edişini tarif eder” (2017, s.17) şeklinde tanımlamaktadır. Tarihsel süreçte yer alan metinlerin yeniden dirilmesi sürecini ele alan Josephine McDonagh bu durumu: “Üst yazı katmanlarının dikkatlice kaldırılması, altında bir, iki veya daha fazla yazı katmanının bulunmasına yol açtı. Bu dönemde çok sayıda palimpsest keşfedildi ve eskiden kayıp olarak kabul edilen çok sayıda nadir, eski metin, bu elyazmalarının unutulmuş derinliklerinden çıkarıldı” (1987, s.210) sözleriyle açıklar.

De Quincey ise palimpsest kavramının ekonomik ve kültürel sebepler aracılığıyla ortaya çıktığını savunur. Ekonomik sebep kısıtlı imkânlarda kâğıdın yeniden kullanılması ve yazılması iken kültürel sebep bazı keşişlerin pagan kültürünü silip üzerine manastıra ait destanları yazma çabasıdır. De Quincey ise palimpsest kavramının ayrıca insan aklı için bir model haline dönüştüğünü belirtir:

İnsan beyni doğal ve kudretli olan palimpsestten başka ne olabilir? Beynim böyle bir palimpsest; böyle bir palimpsest, ey okuyucu! Sizinkiler de öyle. Sonsuz fikir, imge ve duygu katmanları yavaş yavaş zihnimize belirmeye başladılar. Her ardıllık, daha önce olan her şeyi gömmüş gibiydi. Ve yine de gerçekte kimse yok olmadı (1998, s.144).

Öte yandan Palimpsest kavramı De Quincey’nin makalesinden sonra coğrafya, mimari, astrofizik, genetik, biyokimya ve nörobiyoloji alanlarında da kendine yer bulmaya başlar ve özellikle felsefe, kültürel çalışmalar ve edebiyat alanında yaratıcı, eleştirel ve teorik metinlerde sıklıkla işlenir (Dillon, 2005, s.243). Farklı disiplinleri de ele alan palimpsest kavramına karşılık Roland Barthes şu açıklamayı dile getirir:

Yeni şeyler (...) bu yeni disiplinlerin her birinin içsel olarak yeniden düzenlenmesinden çıkacak diye bir kaide yok, daha ziyade geleneksel olarak bunlardan hiçbirinin alanı olmayan bir nesneye istinaden karşılaşmalarından da gelebilir...eski disiplinlerin dayanışması, barışçıl bir şekilde bir araya getirilmesi gereken bilimler alanında yeri olmayan yeni bir nesnenin ve yeni bir dilin yararına ... çöktüğünde disiplinlerarasılık etkin bir şekilde başlar; sınıflandırmadaki bu huzursuzluk tam da yeni bir mutasyonun tanısını koyabileceğimiz noktadadır (1977, s.155).

Edebiyat, kültür ve kuramsal çalışmalar arasındaki disiplinlerarası iletişim, farklı dönemlerdeki oyunlar arasındaki palimpsestik etkileşimini de ortaya çıkarır. Bir palimpsest, hissedilen ve düşünülen her şey ile bağlantı içerisindedir. Kültürlerin yaşayan palimpsestleri olarak insanoğlu dünyadaki kültürlerin ve tarihin hem mirasçısı hem de taşıyıcısıdır. Christine Brooke-Rose, palimpsest kavramını tarihin kendisinin bir kurgusu olarak ifade eder, ifade çeşitlidir (s.125) anlatılardaki palimpsest tarihi, "alternatif dünya değil, alternatif tarihtir", yine de ötekinin sesini ortaya çıkarmanın ana fikrini taşır (s.131) ifadeleriyle tanımlar. Brooke-Rose, onu yeniden okumak ya da daha yaygın bir ifadeyle yorumlamak için kullanır ve sonuç olarak onun üzerinde durduğu şey çoğulluktur ve tekil yorumlama, yaşam tarzı, kanun ve tarih kavramları altında bir yazarın gizli çoğulları nasıl sakladığını göstermektir. Michel Foucault'nun "Nietzsche, Soybilim, Tarih" (1996) isimli çalışmasında soy kütüğü kavramı için "bir karakterin ya da bir kavramın biricik görünümü altında, bunların hangi olay çokluğu (hangi olaylar sayesinde ya da hangi olaylara rağmen) oluştuğunu" keşfetmelidir (s.146) ifadesini kullanırken, aynı durum metin yazarı için de geçerlidir. Palimpsest yapıya uygun olarak özü ortaya çıkarmak ve metinde kullandığı imgelerin hangi olay ve durumlarda ortaya çıktığını keşfetmek için tarihsel düzlemde metinsel çeşitliliğe başvurulur.



De Quincey

Yeni dönemde yazılan/yazılacak olan metinler "bir palimpsestten başka bir palimpseste türeyen imgeler ve kayıtlarla" (De Quincey, 1998, ss.143-4) açıklanabilir. Diğer bir ifadeyle bir metinden diğer metne geçiş imgeler ve var olan kayıtlarla gerçekleşebilir. Önceki dönemlerde yazılmış olan metinler çağdaş dönemde yazılan/yazılacak olan metinlerin habercisidir. Geçmiş dönemde tanık olunanlar, okunanlar ve yazılanlar gibi gözüke de hiçbir fikir ve imge kaybolmamaktadır. Palimpsestvari metinler geçmişten bu yana içerisindeki imgeler ve fikirleri korumaktadır. Bu noktada Sarah Dillon, palimpsestin bu özelliğinin Freud'un bilinçdışı modelinden ayrı tutulması gerektiğini vurgular çünkü "zihnin palimpsesti Freud'un ilk katmanlaştırılmış topografyası olan bilinçdışı, bilinç öncesi ve bilinç

sistemlerine yapısal açıdan benzer değildir. Daha ziyade palimpsest karmaşık bir kriptik içe alım yapısı sunar" (2017, s.48), zihnin palimpsesti "bundan böyle bilinçdışının, özetle her türlü psikanalizin temel nesnesinin kolay metaforlarından (gizli, saklı, yeraltı, örtülü, öteki vb.) medet

ummaz" (Derrida, 1986, s.xiii). Diğer bir ifadeyle zihnin palimpsesti yeniden hayat bulmaya ve dirilmeye hazırdır. Yazarın kriptik katmanlar şeklinde tanımlanabilecek zihni geçmiş ve var olan dönemlerdeki metinler, imgeler ve düşünceler için hazırdır.

Palimpsest kavramı ile metinlerarasılık kavramı arasında tutarlı bir ilişki gözlemlenmektedir. "Palimpsest kavramı ile Julia Kristeva'nın dile kattığı ve postyapısalcı kuramda kullandığı şekliyle metinlerarasılık kavramı arasında üretken bir ilişki vardır (Dillon, 2017, s.115). Kristeva, metinlerarasılığı "belki de modern yazma deneyimini anlatmak için mümkün olan en küresel kavram" (1996, s.192) şeklinde tanımlar. Edebi metinler ve tiyatro arasındaki ilişkiyi güçlendiren en önemli unsurlardan olan metinlerarasılık, tarzların ve akımların harmanlandığı, edebi ve tarihsel metinlerin bir ilişki içerisinde olduğu düşüncesini ortaya koymaktadır. Kubilay Aktulum, palimpsest ile metinlerarasılık kavramları arasındaki ilişkiyi "İlk kez kâğıt üzerine yazılan şeyler sonradan silinmeye çalışılmışsa da yine de geriye ilk yazıdan izler kalmıştır. (...). Yazmak yeniden-yazmak ve başka yapıtları okumaktır. Yazın, bir palempsest'tir" sözleriyle açıklar. Brian Mchale ise metinlerarasılık kavramını: "Metinlerarası, her zaman bizim iki ya da daha fazla tekst veya özel metinler ve tarz, tür, okul, zaman gibi daha geniş kategoriler arasındaki ilişkiyi tanımlamamızla oluşmaktadır" (1987, s.57) şeklinde tarif eder. Okuyucu bir metinden diğer metne geçişlerde sadece zamansal ve tür anlamında seyahat etmez yeni kapıları açarak yeni odalara da yerleşir.

Fransız eleştirmen ve edebiyat kuramcısı Gerard Genette *Palimpsests* (1997) adlı eserinde başmetinsellik (architextuality), metinlerötesilik (paratextuality) ve metinsel aşkınlık (transtextuality) (1) kavramlarını açıklar. Bu kavramlar dört metinlerötesi ilişkiyi kapsamaktadır: metinlerarasılık, yanmetinsellik, üstmetinsellik ve hipermetinsellik (Dillon, 2017, s.119). Genette, metinlerarasılık kavramını "iki veya daha çok metnin birlikte mevcudiyet ilişkisi" (1997, s.1), yanmetinselliği "edebi eserin bütünselliği içinde alındığında kelimenin gerçek anlamıyla metni, tabiri caizse yan metnine (bir başlık, bir altbaşlık, arabaşlıklar; önsözler, sonsözler, sunuşlar vb.) bağlayan genel olarak daha muğlak ve daha uzak ilişki" (s.3), üstmetinselliği "çoğu zaman yorum diye adlandırılan ilişki" (s.4) açıklamaları ile tanımlarken, hipermetinselliği ise "hipermetinsellik ile bir B metnini daha önce yazılmış ve aşılınmış olduğu A metni (hipometin) ile birleştiren bir ilişkiden bahsediyorum...B metni A metninden bahsetmiyor olabilir ama A olmadan var olamaz bu yüzden benim dönüşüm adını vereceğim bir süreç ortaya çıkar ve A metninden bahsetmeden ya da ona atıfta bulunmadan az çok A metnini çağırıştır" (s.5) şeklinde tanımlar.

Edebiyat eserleri ve okumalarında en çok başvurulan yöntem metinlerarasılık ve Genette'in metinlerötesi ilişki kavramlarından hipermetinselliktir. Yazar, pastiş, ironi, parodi ve yer değiştirme gibi kavramları kullandığı metinsel analizin yanında, mevcut metnini kaleme alırken zihninde yer eden önceki dönemlerdeki metinlere de başvurur. Oluşturduğu yeni metin farklı olabilir, önceki metinler ile bağı olmayabilir, onlarla birlikte yorumlanamayabilir fakat önceki metinler ile eş değerli ve onların kodlarını da barındırabilir.



## BLASTED OYUNUNU YENİDEN OKUMAK VE DÜŞÜNMEK

*Blasted* ile birlikte Kane, şok ve rahatsız eden bir metinsel tiyatro geleneğini devam ettirir<sup>1</sup>. Fakat metni sunuş şekli ve sahnede yansımaları deneyimseldir. Yaşamı taklit eden drama yerine modern dönemi hakkıyla yansıtmak amacıyla farkındalık oluşturmak ve evrensel kavramları yansıtmak için yazılan *Blasted* beş sahneden ve üç ana karakterden (Cate, Ian ve Asker) oluşmaktadır. Oyun kırk beş yaşındaki fiziksel ve ahlaki sağlığını yitirmiş Ian ile yirmi bir yaşında genç masum bir kız olan Cate'in Leeds'te çok pahalı bir otel odasına gelişleri ile başlar ve tüm bu beş sahne bu odada geçer. Kane'in yazmış olduğu oyunla ilgili özel bir eğilimi ve yaklaşımı vardır. Bu yaklaşımı ile otel odasından evrensel anlamda sorunları, savaşı, yıkımı ve harap olmuş insanları görmemizi sağlayan kapıyı aralar.

Oyunda geçmişte ilişkileri olduğu anlaşılan Ian ve Cate otel odasında tekrar bir araya gelir fakat Cate artık Ian'a karşı aynı duyguları beslememektedir ve başkasıyla yeni bir ilişkiye başlamıştır. Buna rağmen Ian Cate'i cinsel bir obje olarak görür ve birlikte olma ısrarına devam eder. Mutsuz olan eski erkek arkadaşı Ian'a yardım etmek istediği için otel odasına gelen Cate ona istediği cevabı vermez ve Ian tarafından gece boyunca tecavüze uğrar. Ertesi sabah Cate Ian'ın penisini ısırır ve banyonun penceresinden kaçar. Devam eden bölümde isimsiz bir asker otel odasına gelir, asker geldikten sonra otel odası havan mermisi ile vurulur. Asker, Ian ile yaşadığı vahşet hakkında konuşur ve ona işkence eder, Ian'ın gözlerini emerek yerinden çıkarır ve yer, sonra asker kendini vurur. Bebekle otel odasına geri dönen Cate bebeğin ölmesi üzerine onu gömer. Cate gittikten sonra kör olan Ian, bebeği yer ve parkenin üzerine uzanır. Oyunun sonunda bacalarının arası kanayan ama yiyecek taşıyan Cate odaya geri döner. Balkanlardaki yaşlı kadına kimsenin yardım etmeyeceği gibi Cate karakterine de kimse yardım edemez.

Balkanlar gibi otel odası da dışlanır ve soyut bir yer olarak tasvir edilir ama son derece de gerçekleri yansıtır. Otel odasındaki tecavüz ve şiddet, aslında geçmişten bugüne ve gelecekte devam edecek olan tecavüz ve şiddeti yansıtır çünkü otel odasındaki "tohum" Bosna'daki "ağaçtır" (Buse, 2001, s.186). Otel odası kültürel çöküşü ve ideolojiyi yansıtır ve Kane kültür ve ideolojiyi yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlamaktadır. Geçmiş ve günümüzdeki kültürel materyaller birbirleri ile bağlantı içerisindedirler. Kane'in *Blasted* adlı oyunu konusal anlamda ve metaforik öğelerle palimpsestik metin özelliğini göstermektedir. Kane, metin kelimesinin etimolojik kökeninde olduğu gibi oyununu dokuya dokuya ortaya çıkarmaktadır. Kane farklı metaforların kesiştiği zengin bir palimpsest metin üretir. Bu zengin palimpsest metinde ilk olarak Artudiyen etkiyi görmekteyiz, Cate'e tecavüz sahnesiyle birlikte hem karakterlerin hem de izleyenlerin konfor alanlarına tecavüz eden bir duruma tanık oluruz. Zihninde yer alan önceki metinleri kullanarak yeni temsil biçimlerini uygulayan Kane, "basit yorumlamalardan kaçınan doğal olmayan formları kullandıkları için çalışmalarını Beckett, Barker, Pinter ve Bond ile ilişkilendirmektedir" (Stephenson vd. 1997, s.130). Öte yandan oyunun geçtiği otel odası Harold Pinter'in mekân kavramına gönderme niteliğindedir. *The Room* (1957) oyununda olduğu gibi otel

<sup>1</sup> Tarihsel olarak, şok edici tiyatro geleneğini takip eder. Önceki dönemde Alfred Jerry'nin 1896'ya dayanan *Ubi Roi* oyunları her zaman ubu kelimesini tekrar etmekten hoşnut görünmekte ve müstehcen mizah için birçok fırsat sunmaktadır. Müstehcen geleneğin tarihi Aristophanes'in *The Clouds* oyununa ve en azından Britanya'da ki bazı dinsel tiyatro oyunlarına kadar gider (Armstrong, 2015, s. 41).

odası dışarıdan gelecek tehditlere karşı koruyucu bir metafor görevi görmüştür. Fakat otel odası daha fazla dış tehditlerden koruyamaz ve isimsiz asker elinde suikast silahı ile otel odasına girer ve Ian'a tecavüz eder. Kapısı dış tehdide açılan otel odası bu sefer bombalanarak bütün güvenliğini yitirir. Sahne Leeds'teki otel odasından Bosna'da yaşanan savaş ortamına, yıkıma, şiddete ve vahşete evrilir. Otel odası böylelikle derin bir yabancılaşma alanı, geçici bir ev, bozulan benlik, mekânsal soyutlama ve kâbus deneyimi için istikrarlı bir kapsayıcıdır. Palimpsest olgu bağlamında teatral uyumu Daniel Fischlin ve Mark Fortier şu şekilde tanımlamaktadır: "Teatral uyum sözlü metinler sarasında sadece bir ilişki ve alıntı sistemi değil, teatral üretimde şarkı söyleyen ve konuşan bedenler, ışıklar, sesler, hareketler ve diğer tüm kültürel öğeler arasında metinlerarasılık bir araç olarak görülebilir" (2000, s.7). Palimpsest metin aynı zamanda tarihsel kaynak ve dokümanları ve tanık olunan kanıtları, gözlemleri yeni oluşturulacak metne aktarmaktadır. Bu bağlamda Kane'nin holiganlığı ele aldığı<sup>2</sup> gözün çıkarılması sahnesi ile *Blasted*'ı yazarken elinin altında bulundurduğu *King Lear* oyunu ile hipometin bağlamında bir ilişki içerisindedir.

Shakespeare'in en önemli tragediyalarından olan *Kral Lear*'da oyunundaki Gloucester'ın gözlerinin oyularak sokağa atılması ile *Blasted* oyunundaki Asker'in Ian'ın gözlerini (alıntı örneğini ver) emerek çıkarması ve yemesi sahnesi arasında imgesel bağlantı kurulabilir. *Kral Lear*'da olduğu gibi Kane kendi oyununda şiddetin hangi boyutlara ulaşabileceğini göstermek istemektedir. İki metin arasındaki diğer bir bağlantı kişisel zalimliğin kaos ortamını nasıl oluşturduğudur. Kör olma, delirme, cinayet ve savaş her iki oyunda da mevcuttur. Öte yandan iki metin arasındaki ilişkiyi açıklayan diğer önemli nokta ise delirme ve kör olma açısından Lear ve Gloucester'ın durumları ile Asker ve Ian arasındaki durumun benzerlik göstermesidir. Savaşın getirdiği acılara ve kız arkadaşına tecavüz edilmesine tanık olan delirmiş Asker ile kör olan Ian'ın durumları benzerlik gösterir. Delirme ve gözlerin oyulma eylemlerinin tarihsel düzlemde farklı metinler ile de döngüyü devam ettirdiği görülmektedir. Gloucester gözlerini kaybettikten sonra hakikati görmeye başlarken Ian karakteri savaşın gerçekliğini kabul etmeyi reddeder ve hakikati görmekte başarısız olur (Boll, 2013, ss.47-8). Kane, Gloucester'ın körlüğü ile Ian'ın körlüğü arasında güçlü bir bağlantı olduğunu düşünmektedir: ... Lear'ı okuduktan sonra körlük konusunda gerçekten teatral olarak güçlü bir şey olduğunu düşündüm. Tabloit bir gazeteci olarak sunulan Ian göz önüne alındığında bunun bir çeşit kastrasyon olduğunu düşündüm çünkü belli ki muhabirsensiz, aslında gözleriniz ana organınızdır. Bu yüzden onu hadım etmek yerine, melodramatik hissettirecekti, daha çok metaforik bir hadımı tercih ettim (1995).

Kane, oyunda Asker karakterini kullanarak metaforik anlamda Ian'ın körlüğünü resmeder:

Ian: Yeter.

Asker: Daha önce hiç böyle bir şey gördün mü?

Ian: Dur artık.

Asker: Fotoğraflarda damı görmedin?

<sup>2</sup> 1980'lerdeki İngiliz Futbol holiganlarını anlatan Bill Buford *Among the Thugs* (1991) adlı eserinde holiganlardan birinin polis memurunu yakaladığını, kulaklarından tutup kendine çekerek gözlerinden birini dişleriyle çıkardığını açıklar (1991, s.241).

Ian: Asla.

Asker: Bu senin işin.

Ian: Ne?

Asker: Olmuş olanı kanıtlama. Buradayım, başka seçeneğim yok. Fakat sen. Senin insanlara anlatıyor olman gerekiyor.

Ian: Kimse ilgilenmiyor... Yazıyorum... Hikayeler. Hepsi bu. Hikayeler. Bu kimsenin duymak istediği bir hikâye değil" (Kane, 2001, ss.47-8).

Asker, savaş ile birlikte yaşanan travmatik olayların sebebinin anlatılması gerektiğini, hakikatin gösterilmesi gerektiğini savunmaktadır. Asker sadece savaşın getirdiği yıkımları değil aynı zamanda kız arkadaşının tecavüz edilip öldürülmesine de tanıklık eder. Geçmiş ve şimdiki durumu arasındaki boşlukta sıkışıp kalmış olan asker, kendi kız arkadaşına yapılanları düşününce sınırları belirleyememekte ya da koruyamamaktadır.

Askerin tank olduğu travmatik olaylar Dillon'ın kitabında üçüncü bölümde yer alan 'Zihnin Palimpsesti' başlığı ile irdelenebilir. Dillon bu bölümde kız kardeşi Elizabeth'i kaybetmiş olan Thomas De Quincey'nin 'Diriliş Fantezileri' kapsamında zihnin palimpsestini açıklamaktadır. De Quincey kız kardeşi Elizabeth'in ölümünü kabul edemez, sadece uyuduğunu düşünür ve uykusundan uyandırabileceği noktada mezar odasından farklı bir oda inşa eder. Bu oluşturduğu kriptada "canlı, kelimelerin, görüntülerin ve hislerin anılarından yeniden oluşturulmuş halde) kendi topografyası olan tam bir insan olarak kaybın nesnel muadilinin yanı sıra, içe atımı olanaksız kılan- hayali ya da gerçek-travmatik olaylar yatar (Abraham vd. 1980, s.8). De Quincey kız kardeşinin ölümünü zihninde oluşturduğu farklı katmanlar ile unutmaya çalışır ama normal şekilde yasını tutmayı reddeder (Dillon, 2017, s.47). Kane'nin Asker karakteri de kız arkadaşına tecavüz edilerek öldürülmesini reddeder fakat Askerin görünür kılma fantezisi De Quincey'den farklıdır onun zihninde yaşatma yoktur. İki farklı metinde iki farklı zihinsel katman ortaya çıkmıştır. Öte yandan Lear'daki fırtınanın hem dengeleyici hem de yıkıcı etkisi bulunmaktadır aynı zamanda bir kargaşa göstergesidir. *Blasted* oyununda fırtına görevini Asker üstlenmiştir, o fırtınanın yıkıcı gücünü temsil etmektedir (Saunders, 2004, s.74).

Kane'nin *King Lear* gibi kodlarını barındırdığı diğer bir oyun ise *Godoy'u Beklerken* (1953) oyunudur. Samuel Beckett, Kane'nin tiyatrosu üzerinde varlığını sürekli hissettirmiştir. Kane bu varlığı "etkilenmemin oldukça açık olduğunu düşünüyorum. Tabi ki Beckett. Fakat özellikle bilinçli olarak değil çünkü yazarken paratik olarak bilinçsiz hareket ediyorum. Ama Beckett'e büründüm bu yüzden *Blasted* yerde yatan adamın başının üzerine dökülen yağmur damlaları imgesi ile biter" (Letters to Sierz 1999) sözleriyle açıklamıştır. Kane, *Blasted*'in Beckettvari dramatik motiflerin yeniden işlenmesini yansıtan bir çalışma olduğunu dile getirir. *Blasted*, *Godoy'u Beklerken* oyunundaki imgeleri, fikirleri ve belirsizliği yansıtan bir oyundur. Vladimir ve Estragon arasındaki sadomazoşist ilişki *Blasted* oyununda Ian ve Cate arasında kurulmuştur (Fletcher vd. 1972, s. 66). Vladimir ve Estragon karakterleri sürekli buldukları yerden çıkmak istemekte ama bunu eyleme dönüştürememektedirler. Cate karakteri de otel odasından kaçmak, kendine yeni bir hayat kurmak istese de tekrar otel odasına geri dönmektedir.

Zihinsel katman ve kripta anlamında Kane'in etkilendiği bir diğer metin Edward Bond'un *Saved* oyunudur. Bond'un oyunu İngiliz toplumunu ve alımlayıcısını fazlasıyla rahatsız eden bir

oyun olmuştur. Kane benzer şekilde alımlayıcıyı rahatsız eden bir yaklaşım kullanmaktadır. Bunun yanı sıra, postmodern belirsizliği ve şiddeti net bir şekilde seyircilere sunmaktadır. Bond'un ele aldığı toplumsal normları otuz yıl sonra Kane daha sert bir şekilde oyununda dile getirir. Bond'un oyunda ele aldığı şiddet kavramının en sert yansıması bir bebeğin taşla öldürülme sahnesidir. Bebeği öldürenlerin soğukkanlılığı *Blasted* oyununda Asker tarafından temsil edilmektedir. *Saved* oyununda bebeğin öldürülme sahnesi ile *Blasted* oyununun sonlarına doğru bebeğin Ian tarafından yenmesi her iki oyundaki imgesel bağlantıyı da açıklamaktadır. Saunders'a göre "*King Lear* gibi *Saved* Kane'in *Blasted*'ı yazmasında etkili olmuştur. Kane daha sonra Bond'u esas ilham kaynağı olarak tanımlayacaktır" (2002, s.24). *Saved* gibi Kane'i etkileyen diğer bir oyun Howard Brenton'ın *The Romans in Britain* (1981) oyunudur. Brenton oyununda cinsel bozulma, sakatlama, tecavüz ve cinayet teşebbüsü gibi acımasız sahnelerin maruz kaldığı bedensel ihlal sahnesini konuşlandırır. Oyunda tecavüz etme, gözün oyup çıkarılması ve hatta ölü bedene yapılan saygısızlık gibi unsurlar *Blasted*'ta gözlemlenmektedir.

## SONUÇ

Sarah Kane, geçmiş dönemlerdeki metinlerin konularını, konumlarını ve karakterlerini irdeleyerek, önceki metinlerin etkileri görünür bir şekilde yeni bir metin, katman ve kimlik ortaya çıkarır. Kane'in metni ile önceki metinler arasındaki ilişkiler göz önüne alındığında, iki ya da daha fazla metnin iç içe geçtiği ve birbirleri ile konusal anlamda ilişkilerin kurulduğu palimpsest bir yapı ortaya çıktığı söylenebilir. Çünkü Derrida'nın da belirttiği gibi metin önceki metin ile "yoğunluk bakımından eş bir şiddet, niyet bakımından farklı bir şiddet belki, ama bu yasaya bir bağlılık... Yılmadan ona doğru ilerlemek, kurgusal olarak yaklaşmak" (1999, s.152) açısından ilişki içerisinde olmalıdır.

Sonuç olarak, *Blasted* metni ile etkilenmiş olduğu metinler arasındaki bağlılık kavramsal ve içerik açısından palimpsest bir hakikat ortaya koyar. Eş bir şiddetin gözlemlenmesinin yanında yaşanan ve tanık olunan olayları tek bir mekâna, eve, odaya ya da otel odasına sığdırılmaz. Bu yüzden, karakterlerin ve seyircilerin ummadığı anda bombalar patlayabilir. Dönemler ve mekânlar değişebilir, fakat işlenen konular döngüsel bir şekilde devam etmektedir. Böylelikle, çağdaş dönemde var olan politik palimpsest söylemler daha net anlaşılabilir. Politik sorunlar ile birlikte yirminci yüzyılın tarihsel anlamda özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemi incelendiğinde yüzyılın tarihsel olarak ikinci yarısını içeren oyunların birbirleri ile bağlantı içerisinde olan konuları döngüsel bir şekilde sahnelenmektedir.

## KAYNAKLAR

Abraham, Nicholas ve Torok, Maria. (1980). "Introjection-Incorporation: Mourning or Melancholia". Serge Lebovici ve Daniel Widlöcher haz. *Psychoanalysis in France* içinde. New York: International Universities Press. 3-16.

Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.

Armstrong, Jolene. (2015). *Cruel Britannia: Sarah Kane's Postmodern Traumatics*. Bern: Peter Lang.

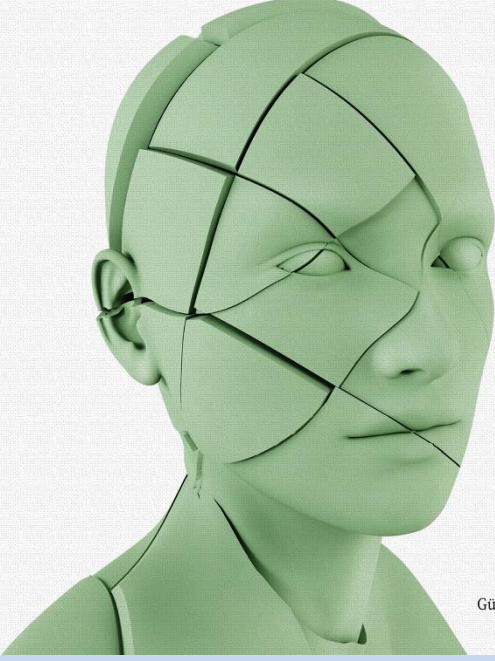
- Barthes, Roland. (1977). "From Work to Text", *Image, Music, Text* içinde, Çev. Stephen Heath. London: Fontana Press.
- Birkiye, Selen Korad. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim: Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson*. Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Boll, Julia. (2013). *The New War Plays: From Kane to Harris*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bond, Edward. (2002). "Sarah Kane and Theatre", Graham Saunders, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* içinde, Manchester ve New York: Manchester University Press.
- Brooke-Rose, Christine. (1992). "Palimpsest History in Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose." içinde *Interpretation and Over-Interpretation*. Haz. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge University Press. 125-38.
- Buford, Bill. (1991). *Among the Thugs*. London: Arrow.
- Buse, Peter. (2001). *Drama and Theory Critical approaches to modern British drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Dillon, Sarah. (2005). "Reinscribing De Quincey's palimpsest: the significance of the plaimpsest" içinde *Contemporary Literary and Cultural Studies. Textual Practice*, 19(3): 243-263. Doi: 10.1080/09502360500196227.
- Dillon, Sarah. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. Çev. Ferit Burak Aydar. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Derrida, Jacques. (1986). "Fors: The English Words of Nicholas Abraham and Maria Torok", çev. Barbara Johnson, Nicholas Abraham ve Maria Torok. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy* içinde çev. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press. xi-xxviii,
- Derrida, Jacques. (1999). "Living On", Harold Bloom, Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism* içinde, Çev. James Hulbert. New York: Continuum: 75-156.
- Fischlin, Daniel ve Fortier, Mark. (2000). *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge.
- Fletcher, John ve Spurling, John. (1972). *Beckett: A Study of his Plays*. London: Methuen.
- Foucault, Michel. (2004). "Nietzsche, Soybilim, Tarih", Çev. Işık Ergüden, Seçme Yazılar:5 Felsefe Sahnesi, Yay. Haz. Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 230-254.
- Genette, Gerard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Çev. Channa Newman ve Claude Doubinsky. Lincoln ve London: University of Nebraska Press.
- Kristeva, Julia. (1996). "Intertextuality and Literary Interpretation". Çev. Richard Macksey, Ross Mitchell Guberman (Haz.). *Julia Kristeva Interviews* içinde. New York: Columbia University Press. 188-203.
- McDonagh, Josephine. (1987). "Writings on the Mind: Thomas de Quincey and the Importance of the Palimpsest in Nineteenth Century Thought", *Prose Studies*, 10(2) (September): 207-224.
- Mchale, Brian. (1987). *Postmodernist Fictions*. London and New York: Routledge.
- De Quincey, Thomas. (1998). "Suspiria de Profundis", *Confessions of an English Opium Eater* içinde. Oxford: Oxford University Press.



- Kane, Sarah. (1995). "Personal interview with author", London.
- Kane, Sarah. (1998). "Drama with Balls". *The Guardian*, (erişim: 16 Ocak 2021).
- Kane, Sarah. (1999). Letter to Aleks Sierz.
- Kane, Sarah. (2001). *Complete Plays*. London: Methuen Drama.
- Saunders, Graham. (2002). *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester University Press, Manchester and New York,
- Saunders, Graham. (2004). "Out Vile Jelly': Sarah Kane's 'Blasted' & Shakespeare's 'King Lear'". *New Theatre Quarterly*, 20 (1): 69-77,
- Sellar, Tom. (1996). "Truth and Dare: Sarah Kane's Blasted", *Theatre, New Haven CT.*, 27(1): 29-34,
- Sierz, Aleks. (2001). *In-Yer-Face-Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber,
- Sierz, Aleks. (2008). "We All Need Stories: The Politics of In-Yer-Face-Theatre", içinde, *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*, (Haz.). Rebecca D'monte ve Graham Saunders, New York: Palgrave Macmillan: 23-37.
- Stephenson, Heidi and Langridge, Natasha. (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. London: Methuen.
- Wallace, Clare. (2010). "Sarah Kane, Experiential Theatre and the Revenant Avant-Garde". Haz. Laurens De Vos ve Graham Saunders, içinde *Sarah Kane in Context*. Manchester: Manchester UP: 88-99.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

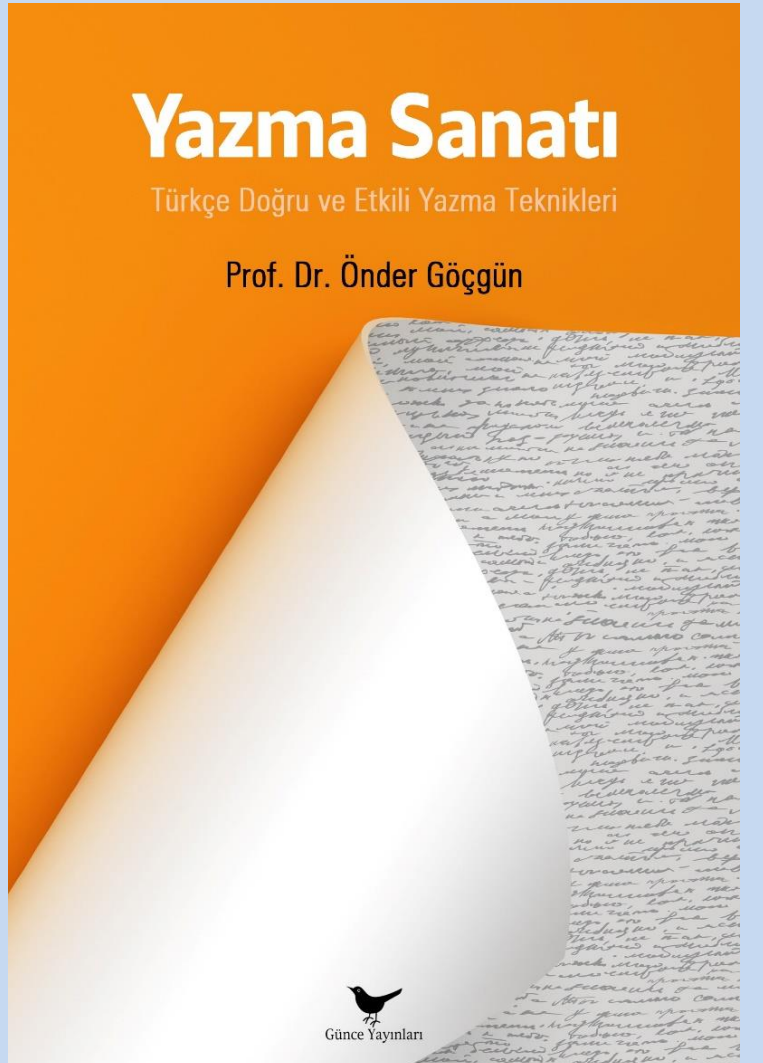


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları