



Makalenin Geliş Tarihi: 15 Kasım 2019
Makalenin Kabul Tarihi: 12 Aralık 2019

**MARTIN CRIMP'İN ATTEMPTS ON HER LIFE OYUNU ÜZERİNE
BAUMANCI BİR OKUMA***

A BAUMANESQUE READING OF MARTIN CRIMP'S ATTEMPTS ON HER LIFE

*Kadriye Çiğdem Yılmaz**
Mehmet Takkaç****

Öz

On yedi farklı senaryodan oluşan Attempts on Her Life oyununda senaryoların ortak noktası adı farklı biçimleriyle Anne (Annie, Anny, Annushka, Anya) olan bir kadındır. Anne fiziksel olarak sahne üzerinde görünmez; öteki karakterlerin yorumları üzerinden varlık kazanır. Anne oyunda gerçek bir karakter olmaktan daha çok kavramsallaştırılan doğası ile var olur. Oyun, bir yandan, farklı senaryolardaki Anne karakter/ler/inin varlığını ortaya koyma çabasıdır. Her tanık Anne'yi betimlemeye yeltenir. Senaryolar, bir yanda da, kavramsal bir duruma gönderme yapan betimlerdir. Bu anlamda, yazar, bu muğlak ve kavramsal karakteri çok sayıda tanıklıkla betimleyerek birey üzerinden işlediği panoramik bir toplum senaryosu sunar. Oyun güncel sorunlara -kapitalist toplum, sanat-toplum, kurgu-gerçeklik, sanatın değeri, yoz sanat, terör-terörist, bilim-toplum, kadın, savaş ve kent- değinir. Oyundaki senaryolarda kasvetli ve distopik imgelem, ahlak dışılık, kötülük ve mutlak şiddetle betimlenen bir soyutlanma ve amaçsızlık dünyası ile çökmekte olan bir toplum tasavvuru vardır. Rahatsız edici içeriği, deneysel biçimi ve biçemi ile Crimp'in oyunları sert ve alaycıdır. Bauman akışkan modernite olarak tanımladığı müphem ve belirsiz yaşam koşullarında var olan kaygılı ve güvenlikten yoksun insanı tasvir eder.

* Bu makale, *Katı ve Akışkan Modernite Arasında: Martin Crimp Üzerine Baumancı Bir Okuma* başlığıyla, Prof. Dr. Mehmet Takkaç danışmanlığında Kadriye Çiğdem Yılmaz tarafından 2018 yılında tamamlanmış olan doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0002-2490-5993

*** Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0001-5005-9164

Bauman sosyolojisi insan deneyimine, gerçek insanların küçük öyküleri/anlatıları üzerinden tutulan bir aynadır. Bu çalışma, Martin Crimp'in *Attempts on Her Life* adlı oyununa yansıyan çağdaş yaşama yaklaşımını, öncü toplum bilimcilerden Zygmunt Bauman'ın görüşlerine dayanan savlarla inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: *Martin Crimp, Zygmunt Bauman, Attempts on Her Life, toplum, insan.*

Abstract

In the play *Attempts on Her Life*, consisting of seventeen different scenarios, the common denominator is a woman whose name is Anne with various forms (Annie, Anny, Annushka, Anya). She does not appear physically on the stage and gains presence through the comments of the other characters. In the play, Anne is of a conceptualised nature than being a real character. The play, on the one hand, is an attempt to put forth the existence of the Anne character/s. Each witness attempts to depict Anne. The scenarios, on the other hand, are the descriptions which refer to a conceptual matter. In this sense, the playwright offers a panorama of society by portraying this elusive, conceptualised character with a multitude of testimonies. The play relates to contemporary problems -capitalist society, art-society, fiction-reality, the value of art, degenerate art, terror-terrorist, science-society, women, war and city. There are bleak and dystopic imagination, a world of isolation and aimlessness defined by amorality, malice and absolute violence, and a vision of a collapsing society in the scenarios. With disturbing content, experimental form and style, Crimp's plays are harsh and cynical. Bauman describes the experiences of anxious and insecure men living in ambiguous and uncertain conditions which he calls the liquid modernity. Bauman's sociology is a mirror held up to human experience from an ethical perspective looking at real people's small stories/ narratives. This study will examine Martin Crimp's approach to contemporary life as reflected in *Attempts on Her Life*, suggesting propositions based on the views of the leading sociologist Zygmunt Bauman.

Keywords: *Martin Crimp, Zygmunt Bauman, Attempts on Her Life, society, people.*

Giriş

Martin Crimp 1980'li yıllarda oyun yazmaya başlar. Oyunlarında çağdaş yaşamın belirsizliklerine değinir ve ahlaki niteliklerine dönük eleştiriler yapar. Tüketçilik, belirsizlik, çağdaş insanın bunalımları, kişiler arası ilişkilerdeki acımasızlık, yozlaşma, şiddet, ahlaki belirsizlik, medya ve tüketim kültürü Crimp'in sorgu alanındadır. Oyunlarında tüketim toplumunun haz kültürünü didaktik olmadan etik bir çerçevede eleştirir. Şiddet, cinsellik, küfür içeren kışkırtıcı oyunları izleyiciyi sarsar ve harekete geçmeye çağırır. Küreselleşme ve serbest piyasa ekonomisi ile ortaya çıkan, aile ve toplumun önemini yitirdiği, bireyselleşme ile birlikte kişisel maddi başarının mutlulukla eşitlendiği yeni toplumsal düzeni betimler.

Zygmunt Bauman'ın çalışmaları bireyselleşme, özgürlük, kimlik, cemaat/toplum, toplumsal denetim ve tüketim üzerinde yoğunlaşır. Sosyolojinin insan deneyimini anlattığını söyleyen, duygu ve insan ilişkileri dünyasına dönük eleştiriler yapan Bauman'ın yapıtları gündelik yaşama odaklanır. Bauman modern ideolojilerin anlatılarına ve vaatlerine inanmayı bırakan insanların ortaya çıkan yeni duruma uyum sağlama ve anlamlı yaşam kurma

çabalarını anlamak ve betimlemek ister. Kesinlik ifade eden her türlü yapının kırılğan ve geçici olduğunu belirten Bauman'a göre parçalanma, bölünme, düzensizleşme yaşamın her alanında.

Sonuç olarak hem Crimp hem de Bauman ekonomik ve teknolojik gelişmelerin insanı sürüklediği kayıtsızlık hâlini yansıtır. Birey ve toplum kavramlarını merkeze alan yazarların yapıtları kırılğan ve geçici insan ilişkilerini yeniden kurmak için insanları harekete geçmeye yönelik bir çağrıdır.

Attempts On Her Life

Crimp'in 1997 yılında Royal Court Theatre Upstairs'de sahnelenen *Attempts on Her Life* adlı oyunu, *All Messages Deleted*, *Tragedy of Love and Ideology*, *Faith in Ourselves*, *The Occupier*, *The Camera Loves You*, *Mum and Dad*, *The New Anny*, *Particle Physics*, *The Threat of International Terrorism™*, *Kinda Funny*, *Untitled (100 Words)*, *Strangely*, *Communicating with Aliens*, *The Girl Next Door*, *The Statement*, *Pornó* ve *Previously Frozen* ara başlıklarını taşıyan on yedi senaryodan oluşur. Oyunda çok sayıda karakter, oyunun ana karakteri Anne'in yaşamını, onun hakkında farklı öyküler/senaryolar anlatarak betimlemeye yeltenir. Bu betimleme/ler aslında kapitalizm, toplum, sanat, kurgu, gerçeklik, sanatın değeri, terör-terörist, bilim, kadın, savaş ve kent gibi çağdaş insanın güncel sorunlarına değinme çabasıdır.

On yedi senaryonun her biri farklı bir Anne tasviri yaparken aynı zamanda kışkırtıcı ve korkutucu bir dünya sunar. Sonuç acıklı ve gülünç olanın yan yana olduğu bir modern zamanlar anlatısıdır: Crimp, politik, kültürel, toplumsal ve bireysel çürümeyi iğneleyici bir yaklaşımla ele alır. Yönetmen Arwell Gruffydd oyunun kurgu ile gerçeklik arasındaki alanda neyin var olup neyin var olmadığı hakkında olduğunu ifade eder. Senaryolar üzerinden giden deneysel oyun dünyayı kavrama ve algılama aracı olarak öyküleme, öykülerin nasıl alımlandığı ve tepki verildiği üzerine kuruludur. Sahneler toplamı denilebilecek oyundaki karakterler zamanı yakalayan bir öykü yaratır (Making of a Contemporary Classic, 2009).

Senaryolarda kimliği başkalarının anlatıları üzerinden kurulan, değişik biçimleriyle Anne adını taşıyan ve on yedi senaryoyu birbirine bağlayan karakter sahne üzerinde var olmaz. Bu anlamda ana karakter aslında kurgulamaya açık bir yokluk ve boşluk ifade eder. Pile, kentli kimliklerin toplumsal kurgulara açık olduğunu, bireylerin farklı gruplarla özdeşlemede ve bunlara katılmakta özgür olduğunu belirtir. Akışkan, sürekli değişen, dengesiz kentsel

mekânlar insanların pek çok grupla ilişkili ya da bağlantılı olmasını sağlar (1999, s. 48). Bu bağlamda, güncel yaşamın sorunlarına değinen senaryolar farklı karakterlerin öyküleri üzerinden parçalı yoklukları birleştirmeye, boşluğu/boşlukları doldurmaya ve (Anne'in) gerçekliği(ni) kurmaya çalışır.

Attempts on Her Life'in gerçeklik üzerine bir oyun olduğu söylenebilir. Oyunda fiziksel olarak olmayan Anne, bir karakter olarak başka karakterlerin yorumları üzerinden var olur. Bu nedenle farklı kişilerin kendi Anne anlatıları ile sunulan Anne'in kişiliği ve varlığı konusunda bütüncül bir gerçeklik oluşturulamaz; ancak parçalı anlatılar üzerinden bir betim yapılabilir. Tiyatro sahnesi temel olarak eylemin mekânıdır. Zimmermann bu oyunda geleneksel anlamda karakterlerin olmayışının sahneyi bir anlatı mekânına dönüştürdüğünü öne sürer (2003, s. 75). Crimp'in oyunu alışıldık oyun biçimi dışında bir şeyler yapmak istediği bir dönemde yazdığını ifade eden Hilditch, bu oyunda zaman ve mekân kavramının geleneksel oyun anlayışı dışına çıkıp, öyküleme geleneğine yaklaştığına değinir. Hilditch, oyunun uzun bir anlatı olduğunu söyleyen Crimp'in bu anlatı olmadan oyunun çökeceğini vurguladığını dile getirir (2007).

Senaryolar

Tüm oyuna girizgâh olan birinci senaryo, *All Messages Deleted* Anne'in varlık ile yokluk, kurgu ile gerçek arasındaki varlığını dile getirir. Telesekretere ilki pazartesi sabah 8:53'te, son ileti salı günü öğle 12:19'da olmak üzere toplam on ileti bırakılır. Telesekretere ilk iletiyi bırakan kişi Anne'den özür dilerken son mesajın sahibi Anne için kaygılıdır. Kaydedilen son iletiyi bırakan kişi Anne'in dünyadan ve insanlardan saklandığını söyler; Anne'in telefonları açmamasını bir yardım çığılığı olarak yorumlar; telefonun yanında uzanan ve çürümekte olan ölü bir beden tasviri yapar. "Bu hayal etmem gereken senaryo mu? Makinenin yanında çürüyen ölü bir beden senaryosu mu?" (Crimp, 2005, s. 206) diyerek çaresizce Anne'in telefonu açmasını beklediğini gösterir. Bu son iletiden sonra telesekreterdeki tüm kayıtların silinmesi ile Crimp, Anne'in varlığına dair son izleri de siler. Birinci senaryodan itibaren oyunda değişken, belirsiz ve hatta var olup olmadığı kuşku uyandıran bir Anne sunulur. Bu belirsizlik ve değişkenlik durumu, modernlik ve postmodernlik karşıtlığı yerine modernliğin katı ve akışkan biçimleri ile birinden ötekine geçiş dönemini betimleyen Bauman'ın akışkanlık düşüncesini akla getirir (2008, s. 239). Bauman değişkenlik, istikrarsızlık ve akış halinde

olmanın getirdiği hızla birlikte insan yaşamının değişebilirliği, bir anlamda denetlenemezliği, sorununa işaret eder:

Dünyaya 'akışkan' diyorum çünkü tüm sınırlar gibi pek fazla durağan kalamıyor, şeklini koruyamıyor. Bize ait bu dünyadaki her şey ya da hemen hemen her şey durmaksızın değişiyor: takip ettiğimiz akımlar ve ilgilendiğimiz konular (sürekli değişen ilgi alanlarımız, dünyayı dün cazip kılan şeylerden ve olaylardan bugün çok uzakta ve yarın da bizi bugün heyecanlandıran şeylerden ve olaylardan uzakta olacak), hayal ettiklerimiz ve korktuklarımız, imrendiklerimiz ve tiksindiklerimiz, ümitlenme ve endişelenme nedenlerimiz. Ve içinde bulunduğumuz koşullar, geçimimizi sağlamaya ve geleceğimizi planlamaya çalıştığımız koşullar, birilerine bağlanıp başkalarından kopma (ya da koparıma) koşullarımız da sürekli değişir. Bizi daha mutlu edecek fırsatlar ve mutsuz edecek tehditler üzerimize yağar ya da yanımızdan geçip gider ve yer değiştirirler. Çoğu zaman bütün bunlar öyle hızlı ve seri gerçekleşir ki onları yönetmek ya da yönlendirmek, gidişata yön vermek ya da müdahale etmek için makul ve işe yarar bir şey yapmak gelmez elimizden. (2014a, s. 7)

İkinci senaryo *Tragedy of Love and Ideology*'de Anne'in zengin, güçlü ve yaşlı biriyle yaşadığı aşk ve nefret ilişkisi betimlenir. Anne'in âşık olduğu adam "iş", "bırakınız yapsınlar", "akılcılaştırma" ve "girişim" adına değer verdiği her şeyi yok eden küresel, kapitalist liderlerden biridir. "Benim dünyamı anlayacaksın. Bir gün Anne, her şeyin bedelinin ödenmesi gerektiğini, hatta ideallerinin bile en sonunda bedelinin ödenmesi gerektiğini anlayacaksın" (s. 214) diyen adam kapitalist sistemin her şeye değer biçtiği ve kendi koyduğu bedeli er ya da geç talep ettiği düzenini dile getirir. Bu bağlamda, Crimp tüketiciliğe ve tüketimin verdiği haz duygusuna dayanan kapitalizmi eleştirir. Agusti, Crimp'in küresel şirketlerin, teknolojinin ve kitlesel medyanın egemen olduğu yeni dünyayı anlattığını ifade eder (2013, s. 15). Crimp'in oyunları bu yeni egemenlik odaklarının yönettiği sosyo-ekonomik sistemde serbest piyasa ekonomisinin yaygınlaşarak kişisel ilişkiler alanını işgal ettiği, insanların bireyselleşme adına bencilleştiği, duyarsızlaştığı ve ötekine karşı sorumluluk duygusunda ifadesini bulan ahlaki özü yitirdiği bir ortamı betimler. Bauman da konu ile ilgili olarak insanların dünyayı öteki insanlar da dâhil olmak üzere "atılabilir, tek kullanımlık nesnelere dolu bir konteyner gibi algılayacak şekilde" eğitildiklerini ve ilişkilerin tüketim nesnesi olarak kabul edildiğini ifade eder (2011, s. 194). Bu nedenle ilişkinin her iki tarafı da "ilişkiyi sürdürmek'le, onun iyi ve kötü günde işleyeceğini düşünmekle, iyi ve kötü yollarda birbirine yardım etmekle, kişinin

kendi tercihlerinin gerektirmesi halinde ona uygun biçimde davranmak, kalıcı birlik uğruna uzlaşmak ve özveride bulunmakla yükümlü değildir” (Bauman, 2011, s. 195).

Üçüncü senaryo *Faith in Ourselves* geleneksel yaşam biçimini koruyabilen, yaşamın kıymetli ve kutsal olduğu toprakları anlatır. Ancak çıkan bir savaş sonucu buradaki nesillerin uyumu yok edilir; büyüğü yaşamın yerini yıkım alır ve güvenli olduğuna inanılan dünya paramparça edilir. Bu bölümde Anne karakterine verilen ad Anya’dır. Topraklarında yaşanan yıkımın izleri Anya’nın yüzüne işlenmiştir. Askerlerin kendi kuzenleri, anne-babaları olsa bile ateşe verdiği insanların yanıp kül olmasını gülererek izlediğini anlatırken yaşanan acıları dile getiremeyen Anya “sözcüklerin yetersizliği”nin (s. 217) dehşet vericiliğini gösterir. Anya, yok olan topraklarını anlatırken sanki eski bir trajediden bahseder ve bütün öfkesini yaşadıklarını anlatmasını isteyenlerin kameralarına kusar (s. 218-219). Anya’yı dinleyenler onun öfkesini haklı bulur, onunla duygudaşlık kurarlar; çünkü “Anya’nın vadisi bizim vademizdir. Anya’nın ağaçları bizim ağaçlarımızdır. Anya’nın ailesi hepimizin ait olduğu ailedir” (s. 219). Bu nedenle Anya’nın acısı “evrensel”dir (s. 219) ve onun acısında “kendimizi tanırız. Kendi dünyamızı. Kendi acımızı” tanırız. (s. 219). Ama bir taraftan da bu evrensel acı “...kendimize olan inancımızı” (s. 219-220) sağaltır, içimizi temizler, yaşanan korkulardan arınma sağlar. Bu noktada Crimp’in ifade ettiği arınma, oyundaki gerçek yaşam bağlamını algılayan, Anya’nın acısında kendi acısını gören izleyiciler açısından Lehmann’ın sorumluluk estetiği olarak tanımladığı ve izleyicilerin oyunlara birer etik özne olarak dâhil olmasını ifade eden durumu karşılar (2006, s. 185). Bununla birlikte Bauman, Anya’nın yok edilen topraklarında yaşanan acıların televizyon ekranlarına yansıma biçimini başka bir açıdan da görmeyi sağlar. Bauman’a göre medyada yer alan ve sadece “savaş, cinayet, uyuşturucu, talan, bulaşıcı hastalıklar, göç ve açlık, yani bizi tehdit eden bir şeylerin” görüntülerinden ibaret olan felaketler sadece “birikmiş ahlaki duygu yükünü” boşaltmaz. Bunun uzun dönemde ortaya çıkacak asıl etkisi “dünyanın gelişmiş parçasının kendi etrafını bir sorumsuzluk kuşağıyla çevirmesi, küresel bir Berlin Duvarı” dikmesidir (2012, s. 79). “Sadece arada bir, ama her zaman kısık bir sesle, iç savaş ve katliamlarda kullanılan öldürücü silahlardan bahsedildiğini duyarız, ama asla iç savaş ve katliam görüntüleri eşliğinde değil” (Bauman, 2012, s. 79).

Dördüncü senaryo *The Occupier* yalnız yaşayan, alışveriş fişlerinde yazan mesajlara, o fişlerin vaat ettiği hediyelerin kendisine özel hazırlandığına inanan ve mutluluğu bunda bulan bir kadını anlatır. Kendi yalnızlığındaki bu kadın eve gelen her zarfı oğlundan gelen bir

mektupmuş gibi heyecanla açar. Onu düşünen, onunla ilgilenen birilerinin varlığına inanmak isterken çağdaş yaşamın yalnız bireylerinin hüznülendiren öyküsünü anlatır. Bauman (2018, s. 122) “yalnızlık, terk edilme ve dışlanma korkusu”nu “akışkan-modern, tümüyle bireyselleşmiş, insanlar arası bağların yaygınlaşarak zayıflamasından mustarip toplumumuzun en korkunç felaketlerinden biri” olarak kabul ederken bu duruma gönderme yapar. Böyle bir durumda “insanlar arası bağların dayanıksızlığı ve kolay incinebilirliği yüzünden toplumsal beceri birikiminin oluşması olanaksızdır. Bu, pazarın kolaylıkla doldurduğu ‘toplumsal boşluk’tur. Karşılıklı ilişkilerinden doğan meydan okumalar ve sorunlarla başa çıkamayan erkekler ve kadınlar, pazarlanabilir ürünlere, hizmetlere ve uzman danışmanlığına yönelmektedirler...” (Bauman, 2014b, s. 196). Daha fazla alana ihtiyaç duyan akışkan modern birey başkalarının yaşamına karışmasına izin vermez, sadece kendisi hakkında endişelenmek ister. Bu nedenle daha fazla alan arayışındaki birey bağlanmaktan ve söz vermektan kaçınır. Bunun sonucu ise bir tarafın seçilmiş yalnızlığı iken öteki tarafın yalnız bırakılmışlığıdır.

Beşinci senaryo *The Camera Loves You* nazım biçimindedir. Anne bu kez onun olabileceği her şeyi gösteren “kameraların sevdiği bir megastar”dır (s. 223). Ancak, ne dünya bir sahnedir ne de biz oyuncularız. Bu nedenle dünya üzerindeki yaşamımızda gördüğümüz şeylerin sahte görüntüler değil, “gerçek olduğunu hissetmeye ihtiyacımız var”dır çünkü biz “gerçeklikten söz ediyoruz. İnsanlıktan söz ediyoruz.” (s. 223). *The Camera Loves You* sanat, kurgu, gerçeklik, sanatın ve sanatçının değeri konularını Shakespeare’in *Hamlet* oyunu üzerinden tartışır. *Hamlet* oyununun ikinci perde ikinci sahnesinin sonundaki monolog sahne üzerindeki bir performansın gerçekliği hakkındadır. Kocasını Kral Priam’ın Pyrrhus tarafından öldürülüşüne tanık olan Truva kraliçesi Hekuba’nın kocasının ölümüne gösterdiği tepkiyi sahnede Birinci Oyuncu anlatır:

Çıplak ayaklarıyla sağa sola koşarken,

Gözlerinden dökülen yaşlarla

Alevleri söndürmeye çalışırken sanki,

Daha dün taç taşıyan başı örtülü;

İncecik ve doğurmaktan yıpranmış kasıklarında

Giyisi yerine, korkuyla dışarı uğrarken

Alelacele buluşturulmuş bir battaniye sarılı –

Kim görse bunu, zehire banılmış dille,

“Bu Talih’e karşı ayaklanma farz oldu,” derdi.

Pyrrhus, Hekuba’nın kocasını acımasızca aşağılar,

Bedenini parça parça doğrarken, kadıncağızın acı çığlıkları

(Ölümlülerin yaşamı tanrıları biraz olsun ilgilendiriyorsa)

Göklerin yanan gözlerini bile yaşartır,

Tanrıları duygulandırmaya yeterdi. (Shakespeare, 2007, s. 106-107).

Birinci Oyuncunun performansını izleyen Hamlet’e göre oyuncu, kurgu ve düş olmasına karşın güçlü duyguların gerçekliğini sahnede yansıtabilmiştir:

Akıl almaz şey değil mi şu oyuncunun yaptığı:

Yalnızca bir masalda, bir tutkular rüyasında,

Hayal gücüyle zihnine ve bedenine böyle hâkim olması;

Yüzünün rengini soldurup, gözlerini yaşartması,

Sesini kısarak, kaptırıp gitmesi kendini;

Hayalin buyruğuna bedenini tüm ifade gücüyle uyması,

Ne müthiş! Ve hepsi bir hiç için.

Hekuba için!

Hekuba’dan ona ne, ya da ondan Hekuba’ya,

Ki Hekuba için gözyaşı döksün! Ne yapardı acaba,

Coşkuya kapılmak için bendeki gerekçe

Onda olsaydı? Sahneyi gözyaşlarına boğardı,

Konuşmasının dehşetinden herkesin kulakları çatlardı. (Shakespeare, 2007, s. 108-109)

Garber'a göre bu hayati gözlemin sonucunda Hamlet etrafındaki herkesin yas maskeleri taktığını düşünür. Onlar acıyı ve hüznü hissetmez yalnızca oynarlar (2004, s. 478). Hamlet'e göre etrafındaki dünya taklitçilerle doludur ve sadece oyuncu olduğunu bilenler "gerçek"tir (Garber, 2004, s. 498). Gerçeklik/taklit konusuna değinen Bauman, Jean Baudrillard'ın postmodern kültürün bir temsil (representation) değil taklit (simulacrum) kültürü olduğu görüşünden hareketle sanatın pek çok alternatif gerçeklikten biri olduğu gibi toplumsal gerçekliğin de pek çok alternatif sanattan biri olduğunu ifade eder. (2013, s. 150). Bauman'a göre modernlik "yapay", "sanat eseri" bir dünyadır (2014c, s. 52). Postmodernlikte ise gerçek dünya gittikçe "kurgusal sanat dünyasına atfedilen özelliklere" bürünür. Bu nedenle "dışarıdaki" dünya bireye "bir oyun ya da doğrusu sonsuz ve süreksiz/epizodik bir oyunlar dizisi" olarak görünür (Bauman, 2013, s. 184). Buna dayanarak Bauman, eğer dünya "modernliğin sanat alanına atfettiği vasıflara" bürünüyorsa sanatsal kurgunun da hakikatin barınağı ya da belki fabrikası olup olmadığını sorar (2013, s. 186). Bu durumu Bauman yine Baudrillard'ın taklit (simulacrum) düşüncesi üzerinden değerlendirir:

"suret (simulacrum) taklit eseridir; fakat buradaki taklit, yapar gibi görünme, gerçekte olmayan şeylerin sunulduğu yalandanlık (mesela istemediği bir yükümlülükten kaytarmak için kendisine hasta süsü veren sağlıklı bir adamın durumu) ile karıştırılmamalıdır. Taklit, "doğru" ile "yanlış", "gerçek" ile "muhayyel" arasındaki farklılığı tehdit ediyor. Taklit, hastalığın beklenen tüm belirtilerini verdiği ve yaşadığı için, daha çok psikosomatik bir hastalığa benziyor: "Bu kişi hasta mıdır, değil midir?" (2013, s. 187)

Altıncı senaryo, *Mum and Dad* toplumun sıradan bir üyesi olan Annie'nin kırmızı çantasında taş taşıyarak dünyayı gezen bir terörist olma öyküsünü anlatır. Annie'nin, toplumun dışlanmış, sesi olmayan kesimleriyle, yoksullarla, gecekonduya yaşayanlarla, çingenelerle, çöplüklerde yaşayanlarla hiç korkmadan verdiği gülümseyen fotoğrafları vardır. Annie omuz omuza olduğu bu insanlar için kaygılıdır ve kendisini, önden bakıldığında her şeyin gerçek ve canlı görüldüğü ama arkasında toz, kir ve kablo yığını olan bir televizyon ekranı gibi hisseder. Annie, ötekiler için hissettiği tüm kaygısına karşın evinde ağırladığı konuklarına hoşça vakit geçirten, bekâr arkadaşları için harika bir ev sahibi olan, insanları birbiriyle tanıştırmayı seven, spor yapan, amatör tiyatro çalışmalarına katılan çağdaş bir

bireydir. Gündelik yaşama ayak uyduran Annie, tam da bu nedenle anne-babasına kendisinin bir karakter yoksunluğu, bir karakter boşluğu olduğunu söyler. Bunun için Annie bir silah ve öldürmesi gereken hedeflerin olduğu bir isim listesi gösterip terörist olmak istediğini dile getirir. Her hafta listedeki bir kişiyi öldürecek, sonra odasına dönüp çayını içecektir. On altı yaşındayken sırt çantasını alıp dünyayı gezmeye başlayan Annie kırk yaşındayken bile on altı yaşındaki o genç kız gibi giyinir. Annie'nin fotoğraflardaki kırmızı çantasının taşlarla dolu olduğunun ortaya çıkması ise şaşırtıcı değildir:

Kamyonlarda ve trenlerde ve dağlara tırmanmak için kullandığı katırlarda -çöplüklerde ve gecekondualarda ve yamaçlarda ve Arnavut kaldırımlı Rönesans meydanlarında- çanta taşlarla doludur. Ve tıpkı göbekli milyonerlerin olimpiik yüzme havuzlarının yanında ses çıkarmadan poz verdiği gibi mülteci kamplarında ölen insanların yanında bir sopa gibi durarak poz verdiğinde de çantası taşlarla doludur. (s. 232).

Annie'nin öyküsünü anlatanlara göre onun çantası giysilerle, uyuşturucuyla, başka herhangi bir şeyle de dolu olabilir; ama Annie'nin çantasındaki taşların, onun fotoğraflardaki gülümseyen yüzünün nedeni olduğunu düşünmek her şeyi açıklar. Sonuç olarak bunda komik bir yan vardır: Toplumun dezavantajlı, çepere itilmiş kesimleriyle yan yana olsa bile Annie itiraz ettiği toplumun bir parçası olarak yaşamaya devam eder. Bauman'ın aşağıdaki yorumu Annie'nin davranışını anlamayı da kolaylaştırmaktadır:

Toplumsal huzursuzluklar, kentlerdeki çalkantılar, suç, şiddet, terör - bunlar kendimizin ve çocuklarımızın güvenliği adına kötüye işaret, yeterince dehşet verici manzaralar. Ancak bunlar adeta eski sosyal sorunlara eklenen yenilerinin, zaten derin olan eşitsizlikleri daha da derinleştiren gelişmelerin ateşlediği toplumsal huzursuzlukların çarpıcı ve yoğunlaşmış fevranları, dışa yansımaları. Artan eşitsizliğin arkasında bıraktığı bambaşka bir zarar daha var: ahlaki yozlaşma, etik körlük ve duyarsızlık, insani acılara ve insanın insana ettiği gündelik zulme alışma -azar azar ama insafsızca, hayatı anlamlı, birlikte yaşamayı mümkün ve zevkli kılan değerlerin, yavaş yavaş ve yeraltından fark edilmeksizin ve karşı çıkılmaksızın erozyona uğramasına alışma. (2014a, s. 96)

Yedinci senaryo *The New Anny* tam anlamıyla bir tüketim toplumu betimi yapar. Yeni bir otomobil modeli olan Anny kendisini satın alanlara her türlü kirden uzakta rahat ve huzurlu bir yaşam vaadinde bulunur. Anny'de ya da Anny'nin gittiği yollarda pis çingeneler, adi herifler, haydutlar olmaz. Dejenere olmuş ırklara ya da akıl sağlığı eksik olanlara, fiziksel olarak mükemmel olmayanlara, çingenelere, Araplara, Yahudilere, Türklere, Kürtlere,

Siyahlara Anny'de yer yoktur. Yeni Anny hızlı, parlak ve özgürdür. Anny'ye patlayıcılar bağlanmayacak, arka koltuğu sperm, kan, bira, tükürük, erimiş çikolata lekesi olmayacaktır. Tüm bu sağlıklı, temiz, her türlü kirden yalıtılmış bir yaşam vaadine içkin yeni Anny'ye sahip olmanın bedelini ise Crimp alıcılara, gözden kolaylıkla kaçıracakları, hatta isteyerek görmezden gelecekleri, bir dizi uyarıyla birlikte bildirir: "Anahtar teslim fiyatı katma değer vergisini, plaka ve teslimat bedelini, altı aylık taşıt vergisini içerir..." (s. 239). Anny, Bauman'ın sözleriyle ifade etmek gerekirse, sürekli tüketme baskısı altındaki küresel tüketim toplumunun ve her bir bireyinin tüketim ve emek piyasalarındaki birer metaya dönüşmesini gözler önüne serer (2010, s. 53). Yeni Anny ile Crimp'in zihinlere düşürdüğü bir başka konu temizlik sorunudur. Crimp bir çırpıda saydığı Yeni Anny'de yeri olmayanların listesiyle bir düzen ideali olarak temizlik düşüncesini gözler önüne serer. Bauman'a göre temizlik "bir idealdir, yaratılması gereken ya da gerçek veya hayali olağandışlıklara karşı gayretle korunması gereken bir koşul vizyonudur" (2013, s. 14). Temizlik bir düzen idealidir çünkü "her şeyin olması gerektiği yerde bulunduğu ve başka hiçbir yerde bulunmadığı bir durumu" ifade eder (Bauman, 2013, s. 14-15). Öte yandan, kirli ve pis olanlarsa "münasebetsiz şeylerdir" (Bauman, 2013, s. 15); çünkü buldukları yere ait olmadıkları için düzeni bozarlar. Bauman'a göre düzen bizim için "nizami ve istikrarlı bir çevreyi" (2013, s. 16), rastgeleliğin olmadığı bir dünyayı tanımlar. Mary Douglas, ilkel toplumlarda kirlilik kavramını incelediği *Purity and Danger: An Analysis of Concept and Pollution and Taboo* adlı yapıtında mutlak kir diye bir kavram olmadığını, kir kavramının kişisel tutum ve düşünceyle ilgili olduğunu ifade eder. Kir'in düzene karşı bir saldırı olduğunu, bu nedenle kir'i yok etmenin özünde çevreyi düzenlemek adına yapılan bir eylem (2002, s. 2) olduğu yorumunu yapar. Kirlenme ve arınma düşünceleri üzerine örgütlenmiş bir kültürde, birey kurallar ve cezalarla korunan toplumsal kabuller ağında yaşar. Böyle bir insanın kendi düşüncelerini ait olduğu kültürün sıkıca korunan yargılarından kurtarması zor olabilir. Bu durumdaki bir birey kendi düşünme süreçlerini nasıl dönüştürebilir ve kendi sınırlarını düşünebilir, diye sorar Douglas (2002, s. 6). Bauman bu yoruma dayanarak "yerleri süpürmek ve vatan hainlerini damgalamak ya da yabancıları dışlamak, hep aynı, düzenin korunması, çevrenin makul faaliyetler için anlaşılır ve dost kılınması güdüsünden" (2013, s. 17) ortaya çıkar, der.

Sekizinci senaryo *Particle Physics* bilim-toplum ilişkisi üzerinedir. *Particle Physics*'de Anne beş dil konuşan ve CERN (Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi) parçacık hızlandırıcısının

yardımla kendi adını taşıyacak ve evrene bakışımızı kesinlikle değiştirecek yeni bir temel parçacık keşfeder (s. 240). Bilim yapılan buluşlar ve keşiflerle yaşamın anlamını tekrar tekrar belirleyecek, var olmanın anlamını belki de kökten değiştirecektir. Anne, Bauman'ın uzman olarak nitelediği, sıradan insanların kişisel ve öznel gereksinimlerini teknik bilim diline, bilimsel yargıyı ise insanların anlayacağı önerilere dönüştüren kişidir. Bauman'a göre uzman "hem güvenilir ve kişi-üstü bilginin kaynağını soruşturma hem de bir kişinin en derin düşünce ve özlemlerini anlama kapasitesine sahip bir insandır; yorumlayıcı ve aracı bir kişi olarak, nesnel ve öznelin ayrı dünyaları arasındaki köprüdür" (2003a, s. 255). Bauman, bilim insanlarını, ahlak felsefecilerini ve estetleri entelektüel meslek sahipleri olarak tanımlar. Entelektüel çalışmayı modern ve postmodern olarak iki ayrı dönemde inceleyen Bauman modern entelektüel çalışma yöntemini yasa koyuculuk, postmodern entelektüel çalışma biçimini ise yorumculuk ile nitelendirir. Yasa koyucu çalışma yönteminde yasa koyucu entelektüeller "toplumsal düzenin korunması ve mükemmelleştirilmesinde doğrudan ve önemli rolü olan, bilginin kolektif sahipleri"dir. Böylece entelektüeller toplumun farklı kesimlerinin inançlarını geçerli ya da geçersiz kılabilir. Bauman (2011, s. 241) her ideolojinin bilgiyle uğraşanları "sınıflara, etnik gruplara, toplumsal cinsiyetlere ya da uluslara uygun, yeterli ve uyumlu değerleri ve amaçları dile getirmekten ve kendi keşiflerini tarihsel olarak etkin kılmaktan sorumlu hale getirdiğini" belirtir. Postmodern çalışma yönteminde ise yorumcu entelektüeller "bir topluluğa özgü gelenek içinde dile getirilmiş ifadeleri, bir başka geleneğe dayanan bilgi sisteminde anlaşılabilir şekle tercüme eder" (Bauman, 2014b, s. 11). Bu çağın bilgi sınıfı toplumla bir bağlılık ya da sorumluluk ilişkisi gütmmez çünkü toplumu sadece bir bireyler toplamı kabul eder. "Postmodern entelektüel pratiğin mekânı olan sanal âlem, parçalanmayı besler ve parçalanmayı iletir; eşzamanlı olarak onun ürünü ve onun başlıca causa efficiens'i [etkin sebep] olur" (Bauman, 2011, s. 243). Modern bilim "bilimsel bilgi aracılığıyla bireysel zihnin geliştirilmesi ile yaşamın gerekli görülen niteliklerinin ıslahı arasında bir uyum görse ve insanın bilimleri insanileştirdiğini düşünse de günümüzde bu artık açık değildir" (Bauman, 2014b, s. 185). Günümüzde insanın varlığı "bilimleri insanileştirmiyor, çünkü birçok kola ayrılan, sayıları çok fazla artan ve gelişen dalları artık 'insan bilimleri' niteliğini yitirmiş" durumdadır (Bauman, 2014b, s. 187).

Dokuzuncu senaryo, *The Threat Of International Terrorism*TM'de Crimp "otoritenizi tanımıyorum" (s. 241) diyen Anne'i anlatır. Otorite tanımayan Anne yok ettiği yaşamlar için

“hesap vermeyeceğini”, “şiddet eylemlerini herhangi bir şeyin haklı çıkaracağını” mı düşünmektedir gerçekten (s. 241)? Anne’in gözlerindeki hiçbir şey “bir kıvılcım/insanî bir duygu göstermez.” (s. 241). Anne, ticari bir markaya dönüştürülerek metalaş/tırlı/an Tanrı™’ya ya da Tanrı™ fikrine annesini, babasını, oyuncak kedisini ve herkesi kutsaması için dua eder. Crimp, Anne’in yaşamının kapitalist dünyanın parçası olduğuna vurgu yapar: “Yalnız yaşayan, yalnız çalışan, yalnız uyuyan, yalnız öldüren... Vicdanı olmayan... Pişmanlık göstermeyen, hesap vereceğini düşünmeyen, gözlerinde duygu parıltısı ya da utanç olmayan” terörist Anne, Vogue™ dergisinin kapağında iki kez görünür ve yaşamının film haklarını iki buçuk milyon dolara satar (s. 243-244). Küreselleşen dünya, ticarileşen dünya demektir. Küresel dünyada terörizm de ticarileşmiş, kapitalist sistemin çok satanlarından olmuştur. Bauman korkunun küresel kapitalist sistemin iyi satan ürünlerinden olduğuna vurgu yaparak korku bağımlıları olarak tanımladığı tüketicileri, tüketim endüstrisinin altın madeni olarak niteler. Bauman’a göre korku, tüketim endüstrisi için tamamen yenilenebilir bir kaynaktır (2004, s. 94). Bauman topluma korku salmayı amaçlayan eylemlerin simgesel anlamına da vurgu yapar. Bauman’a göre “futbol maçlarından sonraki kavgaların, uçak kaçırmanın, hedef gözeten ya da rastgele terör eylemlerinin, mezarlıklara saygısızlığın, kutsal binalara saldırıların, kamuya ait alanları işgal etmenin, rehine almanın, kamusal alanda soyunmanın, kitlesel yürüyüşlerin ya da kent ayaklanmalarının” önemi daha çok simgeseldir. Bu tür eylemlerin amacı kamunun hayal gücüne seslenmek ve onu ele geçirmektir. Çünkü kural olarak bir olayın etkisi, onun maddi yıkım gücünden bağımsızdır (1992, s. xx).

Onuncu senaryo *Kinda Funny* kurulu düzene karşı çıkarmış gibi yapan ama faşizan eğilimler taşıyan Annie’nin öyküsüdür. Kocasını, çocukları ve kendisi gibi düşünen bir grup insanla kentten uzakta bir yaşam sürer. Birlikte yaşadığı topluluk toprağı işler, çocuklarını karşı çıktıkları sistemin etkilerinden uzakta kendileri eğitir. Annie’nin savaşı “çalışanın ağzından alıp pornoculara ve kürtaçılara veren hükümete, siyahlara ve uyuşturucu satıcılarına, komplocu Yahudilere, silah taşıma haklarına karşı çıkanlara, sanat olarak maskelenmiş yoz imgelere karşı bir haçlı savaşıdır” (s. 247). Annie kendi haklılığını savunurken başkalarına yaşam hakkı tanımaz. Bauman’ın hayali cemaatlerle ilgili yorumu bu noktada aydınlatıcıdır. Bauman’a göre hayali cemaatlerin güç ve otoritesi, toplumun dikkatinin kendileri üzerinde toplanmış olmasına bağlıdır. İnsanlar bağlı oldukları cemaatin diğerlerinden çok daha güçlü olmasını sağlayarak korkularından kurtulacaklarına inanırlar.

Bunun için de kendi cemaatlerini ötekilerin hayali cemaatlerinden çok daha otoriter yapmaya çalışırlar. Hiçbir hayali cemaat toplumun dikkatini çekme noktasında yalnız olmadığından cemaatler arasında sert bir rekabet vardır. Bir önceki günün gösterileri ertesi gün cazibesini yitirdiğinden gösteriler her seferinde “daha tuhaf, yoğun ve (evet!) rahatsız edici” olmalıdır (Bauman, 1992, s. xx).

On birinci senaryo, *Untitled (100 Words)* ise intihar eğilimi olan sanatçı Anne hakkındadır. Duygusal olan Anne “rahatsız edici, eğlenceli, hastalıklı, seksi, son derece ciddi, eğlendirici, aydınlatıcı, karanlık, son derece kişisel ve aynı zamanda içinde yaşadığımız dünya hakkında zamanı gelen, hayati sorular sorar”. Narsist ve teşhirci olan Anne sanatın sınırları ve kabul edilebilirliği bir sanatı değerlendirme biçimi olabilir mi, yaşam ve sanat eserini ayıran sınırlar var mıdır, sorularını sorar (s. 250). Crimp, Anne üzerinden bu soruları sorarken tüketim toplumunun sanat anlayışını irdeler: *Untitled (100 Words)* Anne’in sanatını tartışır. Bu senaryoda, Almanya’da 1920’li yıllarda Nazi partisi tarafından modern sanatı tarif etmek üzere kullanılan dejenere sanat kavramı dile getirilir. Modern sanat yapıtlarını sunmak üzere düzenlenen ve aslında Nazi rejiminin modern sanatı dejenere ve yoz olarak nitelendiren estetik programını yansıtmayı amaçlayan Entartete Kunst sergisinden söz eder. Serginin amacı ziyaretçilerde iğrenme duygusu uyandırmaktır (Itkin, 2014). Klasik sanattan ve geleneksel biçimlerden yana olan Naziler, modern sanatın güzellik idealini karşılamayan kötü biçimler ürettiğini iddia ederler (Itkin, 2014). Sanat alanında temizlik politikalarının aracı olarak sansür uygulanır, modern sanat ürünleri toplanır. Hitler’in propaganda bakanı olan Goebbels sansürü ilk olarak tiyatro alanında uygular (Steinweis, 1993, s. 135). Crimp sanata yönelik totaliter yaklaşımları, sanatı sınıflandırmayı ve iyi-kötü sanat ayrımını eleştirmektedir. Tartışmanın bir tarafı Anne’in eserlerinin “... Entartete Kunst kavramını yeniden yerleştirmek üzere bir deneme gibi” (s. 252) görüldüğünü, Anne’in tedavi görmesi gerektiğini söyler. Tartışmanın öteki tarafı ise Anne’i ve sanatını savunur:

Yardıma ihtiyaç duyuyor? Ah gerçekten mi? Ve kime göre? Goebbels’e göre mi? Belki Joseph Stalin’e göre. Anne aslında bu tartışmanın korkunç sonuçlarını beklemiyor ve bize ‘yardım’ın aslında ne anlama geldiğini sormuyor mu? ‘Yardıminızı istemiyorum’ demiyor mu? ‘Yardıminız bana eziyet veriyor’ demiyor mu? Geç yirminci yüzyıl kapitalizminin patriarkal yapılarının kurbanı olmaktan kurtulmanın tek yolunun kendinin kurbanı olmak olduğunu söylemiyor mu?

Bu kendi yaşamına yeltenmesinin gerçek anlamı değil mi? (s. 253)

Bu bölüm tiyatro sanatında yeni biçim ve biçemlere karşı çıkanlara yönelik bir eleştiridir. Artaud'ya göre tiyatro "insanları, kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalancı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder..." (2009, s. 31). Canetti'ye göre işi sözcüklerle uğraşmak olan yazar sözleri "sorguya çeker, onları okşar, yontar, süsler". Yazar söz/cük/lerle yaptıkları nedeniyle "söze karşı cinayet işleyen kişi olarak görünse bile, bu, bir aşk cinayettir" (2001, s. 270). Anne'in sanatı da yaşamın tam içinden gelir ve gerçek olanı tüm acımasızlığı, çirkinliği ve en saf haliyle betimler:

Tiyatronun öldüğü dünya için bu tiyatro – doğru. Modası geçmiş diyalog yerine ve tiyatronun utanç verici sonuna doğru yavaşça ilerleyen sözde karakterler yerine, Anne bize nesnelere saf diyalogunu sunar: derinin ve camın, vazelinin ve çeliğin, kanın, tükürüğün ve çikolatanın. Kendi varlığının gösterisinden daha azını sunmuyor, radikal pornografi – o çok kullanılmış sözcüğü kullanabilirsem – kendi kırık ve taciz edilmiş – neredeyse İsa benzeri bedeni gibi. (s. 254-255)

Canetti, dünyaya ve insanlara seslenmek isteyen yazarın dünyadan kaçınmayacağını ve uzaklaşamayacağını ifade eder. Hızla kendi yıkımına doğru ilerleyen dünya karmaşa içindedir; ama yazar "dünyayı okur için sansürden geçirerek, düzeltip pisliklerinden arındırarak değil, olduğu gibi kendi içinde taşımak zorundadır. Ama kendini de kaosa kaptırmamalıdır; edindiği deneyimden yola çıkarak bu kaosla savaşmalı ve kaosun karşısına içindeki umut çağlayanını çıkarmalıdır" (2001, s. 276). Zimmermann sanat ile yaşam arasında değişen ilişkiden söz ederek Crimp'in bunu yansıttığını belirtir. Modernizmin başlangıcından beri tiyatronun temsil işlevi sinema ve televizyon tarafından ele geçirilmektedir. Tiyatro gerçekliğin taklidine dayanan gösterimler yerine tiyatro ile kolaj, performans ile yerleştirme (enstalasyon, installation) arasındaki arayüze yerleşir. Görsel sanatlardan, film ve televizyondan ödünç alınan yöntemler sahne üzerinde kullanılır (2003, s. 73-74).

Anne sadece sanat eseri yaratan bir özne değil aynı zamanda kendi sanatının nesnesidir. "Bir nesne, evet. Ama ötekilerin nesnesi değil, kendi nesnesi." (s. 255). Anne kendisini de yaptığı sanatla ifade eder. Anne hem sanat eserini oluşturan özne olarak yapıtın niteliğini belirler, hem de kendi sanatının nesnesi olduğu için sanatı tarafından belirlenir, anlam kazanır. Bauman'ın özne-nesne ilişkisini Descartes, Kant ve Bertrand Russell'in görüşleri doğrultusunda ele aldığı yorumu Anne'in kendi sanatının nesnesi olması durumunu da açıklayabilir:

Descartes'a göre, düşünen varlıklar olan biz, birer özneyiz. Diğer varlıklar ise düşüncemizin nesnelere olan şeyler. Dolayısıyla, özne ile nesne arasında, düşünen "ego" ile egonun düşündüğü şey arasında önemli bir fark ve aşılabilir boşluk bulunmaktadır: Bunlardan ilki söz konusu ilişkide aktif, yaratıcı tarafken, ikincisi öznenin eylemlerinden etkilenen taraf olarak kalmaya mahkûmdur. Farkındalık ile donatılmış olan özne "ister" ve "amaçlar" ("güdüleri" vardır); bu güdüler üzerine harekete geçmek için de "iradeye" sahiptir. Bunun tersine, nesnelere bunların hiçbirine sahip değildir. Öznelere bariz bir zıtlıkla, nesnelere ("şeyler") cansız, pasif, kabullenici, zavallı, boyun eğen, söz dinleyen, acı çeken ve katlanandır: Eylemin etkilediği tarafa sınımsız çivilenmişlerdir. "Özne" eylemi yapandır; "nesne" ise eylemden etkilenendir. Immanuel Kant özne-nesne ilişkisinin "aktif" tarafını tamamen öznenin tarafına çevirir; şeyler öznenin incelediği ve kullandığı nesnelere; anlamlarını ve durumlarını özneye borçludurlar. Bertrand Russell bunları "gerçekler" ("gerçekleştirilen şeyler" fakat aynı zamanda "üretilen şeyler") olarak adlandırır ("gerçek" anlamına gelen "fact" kelimesi hem "gerçekleştirmek" hem de "üretmek" anlamına gelen Latince facere kelimesinden türemiştir). (2014d, s. 63-64)

Sanatçı olarak üretici Anne ile kendisini sanatsal bir ürün olarak kullanan ve ortaya koyan Anne'in sanatı deneysellik ve yenilik adına gelenekselden uzaklaşır. Anne'in sanatını tartışanlar, Anne'in sanatının örneklerini daha önce de görmüşlerdir ancak günümüzün her şeyin sonrası (post) dünyasında bu örnekler ve sanatın kendisi başka bir şeye dönüşmektedir:

-Yetmişlere dayanan altmışların sözde 'radikalizmi'nde görmedik mi?

- Gördük mü – belki. Ama yeni baştan görmedik, şimdi görmedik, post-radikal bağlamda, radikal hareketin adeta bir eğlence biçimi haline aldığı bir toplumda radikalizm hareketlerinin yepyeni anlamlar üstlendiği post-insan bir dünyada mesela bir meta daha – bu durumda bir sanat eseri – tüket/il/en. (s. 255-256)

Morin'e (2011, s. 74) göre Crimp oyunda Avrupalı ve Amerikan sanatsal karşı-kültürlerin diyalogundan doğan deneyselliği dikkatlere sunar. Luckhurst'e göre ise Crimp postmodernizmin, sanatın apolitik, ahlaki olarak görece, öz-gönderimsel olduğu kabullerini eleştirir (2003, s. 47). Sierz (2007, s. 390) ise oyunun toplumda yeni eğlence biçimi hâline gelen radikal hareketlere değindiği yorumunu yapar.

On ikinci senaryo *Strangely* bombalanmış bir şehirden kızını Anne'i/ Annushka'sı ile kaçan kadının öyküsüdür. Sınırdaki durdurulan Kadın/Anyası bahçesi, erik ağaçları, şehrin kuruyan çeşmeleri, karanlıkta geçirilen geceler, yakılan kütüphaneler, erikler ve beyaz çiçekler hakkında bir şeyler mırıldanmaktadır (s. 258). Askerler kırmızı Amerikan otomobili

kadillaktaki kadına nereye gittiğini sorar. Eğitimli, Amerikan pasaportlu, banka hesabında Amerikan doları olan, yaşadığı toplumun ayrıcalıklı bireylerinden Kadın/Anya, kızı Anne'i/Annushka'yı hava alanına götürmektedir. Kadın/Anya "hava alanının normal olarak çalıştığını... dünyanın beyaz sahillerinin ve kozmopolit kentlerinin düzenli tarifeli uçuşlarla birkaç saat uzaklıkta olduğunu... plastik bir kartla banka hesabını kullanabileceğini", kızı Anne'le/ Annushka'yla, ateş altındaki bir kentten "sanat galerileri, halojen lambalar, hoş kafeler ve cazip biçimde sergilenen ayakkabılarla dolu şehirlere birinci sınıfta uçabileceğini" düşünür. Ama en garibi hiç kimse bu Kadına/Anya'ya, Anne'in/Annushka'nın neden "çantalarda" olduğunu, daha kötüsü bir çocuğun neden "bir yerine iki çantada olduğunu" sormaz (s. 260-261). Kadın/Anya ayrıcalıklı olsa bile yaşanan şiddetten etkilenir. Bauman yirminci yüzyılda askerî teknoloji alanındaki gelişmelerin bireysel sorumluluğu ortadan kaldırdığını belirtir. Akıllı füzeler, insansız uçaklar, son teknoloji askerî donatılar sayesinde hedef seçimini insan değil teknoloji yapar. Böylece öldürme ahlakî değerlendirme dışında kalır yani adiaforikleşir. Bu nedenle "'masum insanlar' öldürülürse bu teknik bir hata olur, ahlaki bir çöküş ya da günah değil... Ve hukuk kitaplarına bakacak olursa kesinlikle bir suç da olmaz" (2014e, s. 186-188).

On üçüncü senaryo *Communicating With Aliens* bilim-toplum ilişkisi üzerindedir. *Communicating With Aliens*'da Anne bu kez kendini uzayın derinliklerinde "gerçekleşen bir felaket nedeniyle ortaya çıkan" ve "fotoğraflarda görünmez yapan yeni bir ışına maruz kalan... uzaylılar tarafından bilgisi dışında kullanılan" bir kadındır. Uzaylılar bu kadının "zihnini bütün insan/ bilincini aşama aşama ele geçirebilecekleri bir tür Truva atı olarak" kullanırlar. Asıl korkutucu olansa Anne'in "herhangi birimiz olabileceği" ihtimalidir (s. 262). Crimp, bilim aracılığıyla gerçeklere ulaşmaya çalışan insanoğlunun, bilimin henüz kanıtlayamayacağı hayatın gizemli noktalarının, insan merakının ve korkularının nedeni olacağını oyunun satır aralarında dile getirir. Bauman, modernitenin düzene alışkın olanlar için görünmez olan "derin" gerçeğe ulaşmaya çabaladığını; daha "iyi, doğru, gerçek temsil" için de bilimi yol gösterici olarak kullandığını belirtir (1992, s. 28). Öte yandan bu senaryodaki gibi örneğin uzay, uzaylı gibi gizem söz konusu olduğunda iş biraz daha farklıdır. "Bilinmeyen her şey korkutucudur ama farklı tepkilere yol açarlar. Evren haritasındaki boş noktalar maceraperestlerin merakını uyandırır, onu eyleme teşvik eder ve ona bir niyet, cesaret

ve güven bahşeder. Bu boş noktalar enteresan, macera dolu bir hayat vaat eder” (Bauman, 2014a, s. 106).

Nazım biçiminde yazılan on dördüncü senaryo *Girl Next Door* tüm oyunun özeti gibidir; bu bölümde Anne’in olabileceği her şey dile getirilir. Komşu kız, Anne, Truva Savaşı’nın nedeni, sanatçı, mülteci, porno yıldızı, bir katil, terörist, üç çocuk annesi, uyuşturucu, sigara, baştan çıkarıcı, avcı, ölümcül bir hata, savaş tanrısı, bir kurban ve komşu kızı olan Anne çok yakınımızdadır, içimizden biridir (s. 264-265). Martin Crimp içinde her şey olabilme imkânını barındıran insanı, Anne’in çekirdek varlığının plastikliğinde ve her biçime girmesinde betimler.

On beşinci senaryo *The Statement*’da Anne, hakkında soruşturma yürütülen bir kadındır. Bu kadın hava nasıl olursa olsun bisiklet kullanır, margarin kutularına ya da yoğurt kaplarına domates eker, yetiştirdiği domatesleri şenliklerde satar, örgü örer. Çocukken yoksulluk ve yoksunluk içinde olan Anne’in durumu büyüdüğünde de değişmez (s. 267). Bauman yoksullar olmasaydı icat etmek gerekirdi, der çünkü yoksullar “bir tüketim toplumunda tüketici olmamanın ne anlama geldiğini gözler önüne sermektedirler. Onların kötü durumu, tüketici yaşamının getirdiği gerilimleri ve hüsrancıları zararsız hale getirmektedir” (2014b, s. 221). Ne hakkında olduğu belli olmayan soruşturmanın resmî tutanağındaki bilgilerin doğruluğu ise belirsizdir. Belki de ifadede gerçek olan tek şey ifadeyi veren kişinin tutanağın altındaki imzasıdır. Toplumun gözünden ve gönlünden uzak olan Anne’in varlığı bir başkası tarafından kendisi için atılmış bir imza kadardır. “Yoksullar tamamen yararsızdırlar. ... Onlara hoşgörü yok! Yoksullar çekip giderse toplum çok daha iyi durumda olur. Dünya onlarsız daha mutlu olur. Yoksullara ihtiyaç duyulmamaktadır, onlar istenmemektedir. Ve istenmedikleri için, vicdan azabı ya da pişmanlık duyulmadan, terk edilebilirler” (Bauman, 1999, s. 133).

On altıncı senaryo *Pornó*, küçük yaşlardan itibaren pornografik film endüstrisinde çalışan Anne’i anlatır. Porno film, geleneksel anlamda karakter ya da öykü içermese de izlenen şeyin gerçek olduğu duygusunu vermesi gerektiği için yetenek gerektirir. Bu anlamda Anne gerçeklik duygusunu gerçekten verdiği için oyunculuktan çok daha zor bir şeyi yapar. Genç ve zinde olan Anne bedeniyle barışıktır ve kendi bedenini “nasıl kullanacağı onun kararıdır” (s. 270). Porno Anne’e “pek çok kadının kıskanacağı bir tür güvenlik ve bağımsızlık” sağlar. Yaptığı şey ne olursa olsun porno film endüstrisinde çalışmayı bıraktıktan sonra Anne

dünyayı değiştirebilir, hayvanlara eziyeti durdurabilir, insanların acılarını bitirebilir, helikopter uçurmayı öğrenebilir. Anne dünyanın kaynaklarını eşit biçimde dağıtabilir (s. 274). Anne “bizi yüzyılımızın kaygısından kurtaracak... ve manevi ve maddi olanın... kâr'lı ve sıradan olanın... dalga ve parçacığın... nihayet uzlaşacağı bir çağı getirecek”tir (s. 277). İnsan bedeninin bir metaya indirildiği porno film endüstrisinin sağladığı maddi imkânlar insan onurunun yok sayıldığı gerçeğini zihinlerden uzak tutar. Bauman estetik piyasası üzerine olan makalesinde kadın bedeni ve kadın bedeninin ticarileşmesi bağlamında şu yorumu yapar:

‘Sade’ bir kadın vücudunun saf, o güne kadar işlenmemiş ‘bakir bir toprak’, nadasa bırakıldığı için çoktan tükenmiş başka parsellerden daha verimli bir tarla olduğu ve daha zengin kazanımlar vaat ettiği keşfedildi. Bu topraklar dört gözle akıllı, yetenekli ve hayal gücü zengin, hiç değilse ilk yıllarında elde etmesi kolay ve bol kâr getirmeyi garanti edeceği (Ekonomideki azalan verim kanununa göre yatırımlar arttıkça kâr oranının da azalması gerçeğine rağmen) bir tarım işletmesini bekliyor. Kadın bedeninin bir santimetre karesi bile verimsiz kabul edilemez. (2014a, s. 66)

On yedinci senaryo *Previously Frozen*’da her şeyini yitiren Anne başarısız olduğuna, içinde bir şeylerin öldüğüne inanır. Yetenekleri dünyayla uyumsuz olan Anne ne iş yaparsa yapsın yaşadığı dünyaya uygun görünmez. Bauman’a göre katı modernitenin disiplin toplumunda düzen sağlamanın bir yolu olarak kullanılan uyumsuz olarak damgalanma kaygı ve korkusunun yerini, akışkan modernitenin performans toplumunda yetersizlik korkusu almıştır. “Nihayet, resmi olarak ‘özgürleştirilmiş’ bireyler iyiden iyiye bireyselleşmiş yaşamın sınamaları ve sıkıntıları karşısında kendilerini yetersiz bulurlar” (2018, s. 52-53). Bauman geç modern, post modern, ya da akışkan modern yaşamın en önemli hastalığı olarak güçsüzlük ve yetersizlik duygusunu gösterir. “Uyumsuzluk korkusu değil, uyum sağlamanın imkânsızlığı. Sınırları ihlal etme dehşeti değil, sınırsızlığın dehşeti. Kişinin kendi eyleme gücünü aşma talepleri değil, değişmez ve sürekli bir yolculuk için nafile bir araştırma içinde dağılan edimler” (2011, s. 59) söz konusudur. Bu nedenle Anne’in yaptığı tek şey gezmek ya da raflardan klasik kitapları rastgele almaktır. Yaşamın anlamını içerdiği öğretilen kitapların satırlarının altını çizen Anne bu kitapları okumaz, onlara sadece göz gezdirir. Göz gezdirmek, üstünden geçmek, özüne inmemek yaşadığı zamana daha uygundur; ama Anne sadece göz gezdirirken yaşama dair anlatılan şeyleri kaçırmaz (s. 278-283). Dünyayla uyumsuz bir yaşam süren Anne’in durumu aslında Bauman’ın toplumun üst ve alt tabakalarının yaşam dünyalarını karşılaştırarak yaşadıkları yere bakışlarını anlatan ve orada olmak (in the place)

ama oralı olmamak (not of the place) biçiminde ifade ettiği duruma uygundur. “Üst tabakaya mensup insanlar yaşadıkları yere ait değildirler, kaygıları başka yerde yatar (ya da daha doğrusu başka yere yüzer). İhtiyaç duydukları hizmetleri almak, kendi işleriyle ilgilenmek ve yalnız bırakılmak dışında ikamet ettikleri kentle bir ilgileri yoktur” (2003b, s. 16).

Sonuç

Crimp, oyunun tamamında, temel olarak, küreselleşen, içinde yaşayan insanlarla birlikte metalaşan ve ticarileşen, medyanın yaşam öykülerini biçimlendirdiği, terörün insanın yaşamının bir parçası hâline geldiği, sanatın hitap ettiği insanlara anlam ifade edemediği bir dünya betimi yapar. Bauman’ın ifadesiyle “aracı uzmanlık ve buna eşlik eden teknoloji, bilmeyi yapmaktan ve bilenleri de yapanlardan ayırarak, toplumun bütün üyelerinin yaşam dünyalarını daimî ve keskin bir müphemlik ve belirsizlik alanına çevirir” (2003a, s. 271). Bu anlamda oyunda betimlenen dünya belirsizlik bölgesidir ve kesinlikten yoksundur (Barnett, 2008, s. 17). Kesinlikten yoksun bir dünyanın sundukları ise sahneye/ekrana yansıtılan senaryo parçalarından ibarettir.

Oyunda genel olarak tüketim toplumu ve tüketici bireylerin yaşama biçimleri betimlenir. İkinci senaryo, *The Tragedy of Love and Ideology*, dördüncü senaryo *The Occupier*, yedinci senaryo *The New Anny*, onuncu senaryo *Kinda Funny* ve on altıncı senaryo *Pornó* tüketim toplumunun ve üyelerinin eleştirisidir. Üçüncü senaryo *Faith in Ourselves* ve on ikinci senaryo *Strangely* savaşın yıkıntı haline getirdiği kentlerin ve içinde yaşayanların anlatısıdır. *Faith in Ourselves*’de Anya kendi topraklarının yok oluşunun acısını yaşarken, *Strangely*’de Anya ölen kızının bedeniyle yıkımdan kaçmaya, daha iyi bir yaşamın devam ettiği bir yere sığınmaya çalışır. Beşinci senaryo *The Camera Loves You* ile on birinci senaryo *Untitled (100 Words)* ise sanat/ yoz sanat, kurgu, gerçeklik, sanatın ve sanatçının değeri konularını tartışır. Bu iki bölüm, Crimp’in başkalarının yorumları ile varlık kazanan Anne üzerinden belirsiz, kesinlikten yoksun, çoklu anlatıcılı senaryo-kurgu-yaşam dünyasına, tiyatro dünyasının içinden yaptığı bir tanıklıktır. Altıncı senaryo, *Mum and Dad* ile dokuzuncu senaryo, *The Threat Of International Terrorism™*, terörist ve terör üzerinedir. *Mum and Dad* toplumun sıradan bir üyesi olan Annie’nin terörü seçerken bir yandan da konforlu yaşamını sürdürmesini anlatır. *The Threat Of International Terrorism™* ise şiddet eylemleri yapan, insanların ölümüne neden olan ve bundan hiçbir pişmanlık duymayan terörist Anne’in öyküsünü dile getirir. Sekizinci senaryo *Particle Physics* ile on üçüncü senaryo *Communicating With Aliens* bilim-toplum ilişkisi

üzerindedir. Crimp, bir taraftan çağdaş yaşamda evrenin sınırlarını ortaya çıkaran bilime değinirken, diğer taraftan da bilimselliği tartışmalı da olsa insanın gizemli olana ilgisini, popüler bir konu olan uzayı ve uzaylıları ele alarak çağdaş insanın en derin korkusu diyebileceğimiz bedeninin ve zihninin ele geçirilmesi konusu üzerinden irdeler. On beşinci senaryo *The Statement* ile Crimp insan benliğinin ve kimliğinin resmî bir ifade tutanağında bile tüm gerçekliğiyle ortaya konamayacağını örnekler. On dördüncü senaryo *Girl Next Door* Anne'in olabileceği her şeyin dile getirir; bu anlamda tüm oyunun özeti olarak kabul edilebilir. On yedinci senaryo *Previously Frozen*, birinci senaryo *All Messages Deleted*'de başlayan Anne'in öyküsünü başarısız olduğuna inanan, yaşamı anlattığı öğretilen kitaplara sadece göz gezdiren umursamaz ve kaygısız bir Anne betimi yaparak bitirir.

Oyunu bir bütün olarak değerlendirmek noktasında modern zamanlarda bireylerin kimliklerinin verili ve bağlayıcı olduğunu söylemek gerekir. Ancak akışkan zamanlarda bireyler artık kimliklerini kurma göreviyle karşı karşıyadır. Crimp oyunda bireylerin akışkan zamanlarda kendi kimliklerini nasıl oluşturduklarını ve kimlik oluşum sürecinin çevreden bağımsız olamayacağını sahneye koyar. Oyunda Anne kendini doğrudan anlatmadığı gibi eylem halinde de değildir: varlığı başkalarının tanıklığına bağlıdır. Kimlik oluşturma sürecinde bireyler Bauman'ın sözleriyle kim olduğuna, nasıl yaşaması gerektiğine, kim olmak istediğine dair soruları yanıtlamak ve kendi yanıtlarının sorumluluğunu üstlenmek zorundadır. Küresel tüketim toplumunda benliği kurma görevinin yöntemi tüketici piyasası tarafından sunulur. Piyasa yöntemi meta havuzundan kimlik sembollerini seçmeye, seçilen sembolleri birleştirmeye dayanır. Tasarlanan benlik satın alınabilen işaretlerle ifade edilir (2015, s. 86-87). "Özgürlük, bu yüzden, iyi ve kötü yanlarıyla harmanlanmış bir lütuftur. Kişi kendi gibi davranmak için onu ister; ne var ki yalnızca kendi özgür kararlarına dayanarak kendi gibi davranması, hata şüphesi ve korkusuyla dolu bir hayat anlamına gelir" (Bauman, 2015, s. 86).

Crimp, on yedi senaryoda her şey olabilen insanı Anne adında bir karakter üzerinden betimler. Bauman'a göre piyasada farklı biçimlerde kullanılan, farklı olasılıklar sunan, bireyin gereksinimlerini dikkate alarak kişiye özel düzenlenebilen kimlik inşa araçları satılır. Belli bir yaşam biçiminin bir göstergesi olan kimlik parçalarını birleştirerek "modern, özgür ve kaygısız bir kadın; düşünceli, mazbut ve fedakâr bir ev kadını; sevimli ve uysal bir meslektaş;

romantik ve âşık bir kadın ya da hepsinin bir karışımı olan bir görüntü verilebilir” (Bauman, 2003a, s. 263-264).

Crimp, varsıllar ile yoksullar arasında bölünen bir dünyayı betimleyen oyunda kapitalizmin ve küreselleşmenin sanat da dâhil olmak üzere yaşamın her alanını etkileyen ürkütücü yanını dile getirir. Senaryolara yansıyan genel düşünce dünyanın dehşeti ve adaletsizlikleriyle karşı karşıya kalan insanların bunlara nasıl tepki verdiği ve bunlarla nasıl savaştığıdır (Hilditch, 2007). Bauman da terörün, toplumsal ve bireysel huzursuzlukların, suçun ve her anlamda şiddetin nedeninin küreselleşmeyle birlikte etkisi ve yoğunluğu artan eşitsizlikler ve/veya bireyi yaşamın anlamsızlığı düşüncesine iten tüketici yaşam biçimi olduğunu belirtir. Her iki durum da insanı körleştirecek ahlaki yozlaşmaya ve duyarsızlığa neden olur.

Yaşam sanatını icra etmek akışkan modern dünyamızda sürekli dönüşüm, kendini sürekli olduğundan başka biri olarak yeniden tanımlama durumunda olmak; olunan şeyden vazgeçilerek yeni bir biçime girmek demektir. Bauman’a göre günümüzde tam bir yaşam senaryosu oluşturmak ve bu senaryoya tutunarak düşleri gerçekleştirmeye çalışmak risklidir. Olasılıklar ve fırsatlar sürekli önümüze çıkar (2010, s. 111). Şansın hangi kapıyı ne zaman çalacağına dair bir işaret de yoktur. Aynı zamanda kendi yazdığına inandığı senaryoyu yaşayan bireyin kimliği aslında senaryoyu izleyen ötekilerin gözünden anlam kazanır, biçimlenir ve belirlenir.

Tüketim toplumu, mal ve hizmetlerin üretimini değil tüketimini öne çıkarır ve tüketime odaklı bir yaşam biçimini önceler. Üretim toplumunda makineleşmenin ve parçalı üretimin neden olduğu metalaşma tüketim toplumunda satın alma üzerinden ortaya çıkar. Kitle iletişim araçlarının sunduğu ürünleri satın alarak sorun çözme ve mutluluğa erme davranışı metalaşmaya neden olur. Her iki durumda da birey edilgenleşir ve gerçek anlamda bir fail ve özne olma niteliğini yitirir. Bauman’ın akışkan modernlik kavramı günümüz tüketim toplumunun belirsizlik ve müphemlik koşullarında yaşayan bireylerinin ayakta kalma deneyimlerini betimler. Crimp oyunlarında aynı betimi, sahneyi kullanarak yapar.

Attempts on Her Life gerçekliğin çarpıtılması üzerine bir oyundur. Oyun insan yaşamının kendisinin ve başkalarının yorumuna karşı savunmasız olduğu duygusunu kapsar (Albery, 2013, s. 197). Mitchell’e göre oyunun öne çıkan teması, sürekli başarısız olan ve denemeye devam eden küresel kapitalizmdir. Terörist eylemlerden cinsel sömürüye, medya

yönlendirmesinden sanatsal yapmacılığa oyuna sinen dehşet duygusu öncelikle aileyi etkiler. Bu nedenle oyunda küresel olayların son derece yakın olduğu, aile ortamında deneyimlendiği kaygısı vardır (2013, s. 198).

Akışkan ve parçalı dünyada yaşam epizotlar, mini dramalar halindedir. Bölünmüş olan dünyada kesinlik, tutarlılık ya da yön aramak akışkan bireyin temel sorunudur. Yeniden düzenlenebilen, gelişigüzel sıralanmış epizotların sonuçları son derece geçici ve telafi edilebilir olduğu bir dünya ahlaki standartlar da içinde olmak üzere standartlar olmadan da var olabilir. Bu nedenle, postmodern, akışkan yaşam seçenekleri sınırlandırılan ve seçimi geri dönülemez ve değiştirilemez kılan ahlakın var olduğu bir dünyayı tanımaz/bilmez. (Bauman 2003: 32-33).

Bauman ve Crimp farklı kuşaklara ait olsalar da aynı kapitalist tüketim toplumunun ve akışkan dünyanın parçasıdırlar. Bu nedenle sorunlara benzer şekilde tepki verirler. Tüketim kültürüne ahlak ve özgürlük kavramlarını yan yana koyarak itiraz ederler. Mekanikleşen ve metalaşan bireyin, kesinliğin ve güvenliğin olmadığı dünyada, seçim-karar-risk-sorumluluk içeren yaşam süreçlerindeki kaygılı varlığını betimlerler.

Kaynakça

- Agusti, C. E. (2013). *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*. Berlin: De Gruyter.
- Albery, T. (2013). *Tim Albery. The Theatre of Martin Crimp, 192-197*. (A. Sierz, Röportaj Yapan) London, England: Bloomsbury Publishing PLC.
- Artaud, A. (2009). *Tiyatro ve İkizi (2 b.)*. (B. Gülmez, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barnett, D. (2008, February). When is a Play not a Drama? Two Examples of Postdramatic Theatre Texts. *New Theatre Quarterly*, 24(01), 14-23. doi:10.1017/S0266464X0800002X
- Bauman, Z. (1992). *Intimations of Postmodernity (Dijital b.)*. New York: Routledge. Kasım 7, 2019 tarihinde <https://www.questia.com/read/103900045/intimations-of-postmodernity> adresinden alındı
- Bauman, Z. (1999). *Çalışma, Tüketim ve Yeni Yoksullar*. (Ü. Öktem, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Bauman, Z. (2003a). *Modernlik ve Müphemlik*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2003b). *City of Fears, City of Hopes*. London: Goldsmith College, University of London.
- Bauman, Z. (2004). *Europe: An Unfinished Adventure*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. (2008). *Postscript: Bauman on Bauman - Pro Domo Sua*. M. H. Jacobsen, & P. Poder içinde, *The Sociology of Zygmunt Bauman* (s. 231-240). Hampshire: Ashgate.
- Bauman, Z. (2010). *Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var Mı?* (F. Çoban, & İ. Katırcı, Çev.) Ankara: De Ki.
- Bauman, Z. (2011). *Bireyselleşmiş Toplum (2 b.)*. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları (4 b.)*. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları (2 b.)*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014a). *Akışkan Modern Dünyadan 44 Mektup (2 b.)*. (P. Sıral, Çev.) İstanbul: Habitus Kitap.
- Bauman, Z. (2014b). *Yasa Koyucular ile Yorumcular (4 b.)*. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (2014c). *Parçalanmış Hayat (2 b.)*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014d). *Azınlığın Zenginliği Hepimizin Çıkarına mıdır?* (H. Keser, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2014e). *Bu Bir Günlük Değildir*. (D. Kizen, Çev.) İstanbul: Jaguar Kitap.
- Bauman, Z. (2015). *Özgürlük*. (K. Eren, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Kapımızdaki Yabancılar*. (E. Barca, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z., & Rein, R. (2018). *Benlik Pratikleri*. (M. Ekinci, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Canetti, E. (2001). *Sözcüklerin Bilinci (2 b.)*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

- Crimp, M. (2005). *Martin Crimp: Plays 2 (No One Sees the Video, The Misanthrop, Attempts on Her Life, The Country)*. London: Faber and Faber.
- Douglas, M. (2002). *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (Dijital b.). New York: Routledge. Kasım 7, 2019 tarihinde <https://www.questia.com/read/102718058/purity-and-danger-an-analysis-of-concept-of-pollution> adresinden alındı
- Garber, M. (2004). *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books.
- Hilditch, K. (2007, Ocak). *Breaking All the Rules*. Kasım 7, 2019 tarihinde *Socialist Review*:<http://socialistreview.org.uk/313/breaking-all-rules> adresinden alındı
- Itkin, A. J. (2014). *Restaging "Degenerate Art": The Politics of Memory in the Berlin Sculpture Find Exhibit*. *German Quarterly*, 87(4), s. 395+. Kasım 7, 2019 tarihinde <https://www.questia.com/read/1P3-3603817761/restaging-degenerate-art-the-politics-of-memory> adresinden alındı
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Oxon: Routledge.
- Luckhurst, M. (2003). *Political Point-Scoring: Martin Crimp's Attempts on her Life*. *Contemporary Theatre Review*, 13(1), 47-60. doi:10.1080/1048680022000025516
- Making of a Contemporary Classic*. (2009, September 30). *Western Mail*, s. 25. Kasım 7, 2019 tarihinde *Questia*: <https://www.questia.com/read/1G1-208668602/making-of-a-contemporary-classic> adresinden alındı
- Mitchell, K. (2013). *Katie Mitchell. The Theatre of Martin Crimp, 197-204*. (A. Sierz, Röportaj Yapan) London, England: Bloomsbury Publishing.
- Morin, E. (2011, February). 'Look Again': Indeterminacy and Contemporary British Drama. *New Theatre Quarterly*, 27(01), 71-85. doi:10.1017/S0266464X11000066
- Pile, S. (1999). *What is a city?* D. Massey, J. Allen, & S. Pile (Dü) içinde, *City Worlds* (Dijital b., s. 5-50). London: Routledge. Kasım 7, 2019 tarihinde <https://www.questia.com/read/109289511/city-worlds> adresinden alındı
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (B. Bozkurt, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sierz, A. (2007, Fall). "Form Follows Function": Meaning and Politics in Martin Crimp's *Fewer Emergencies*. *Modern Drama*, 50(3), 375-393. <https://www.moderndrama.utpjournals.press/doi/pdf/10.3138/md.50.3.375> adresinden alındı
- Steinweis, A. E. (1993). *Art, Ideology & Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. (Elektronik). Chapel Hill: University of Carolina Press. Kasım 7, 2019 tarihinde <https://www.questia.com> adresinden alındı
- Zimmermann, H. (2003). *Images of Women in Martin Crimp's Attempts on Her Life*. *European Journal of English Studies*, 7(1), 69-85. <http://dx.doi.org/10.1076/ejes.7.1.69.14827> adresinden alındı

