51
Sanat ve Kuram

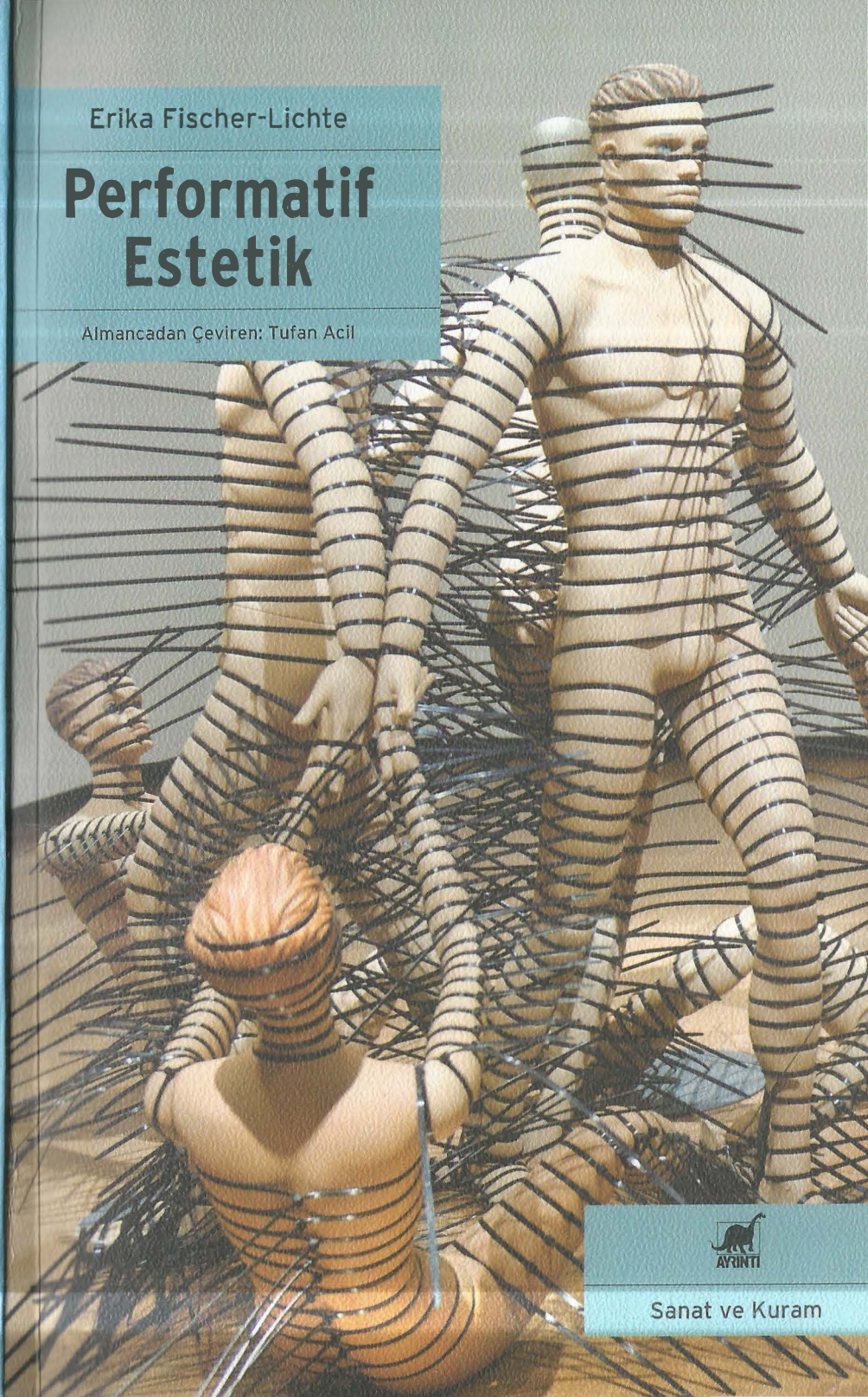
PERFORMATİF ESTETİK • Erika Fischer-Lichte

1024

Erika Fischer-Lichte

Performatif Estetik

Almancadan Çeviren: Tufan Acil



AYRINTI

Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



ERIKA FISCHER-LICHTE: Berlin Freie Üniversitesi Tiyatro Çalışmaları bölüm başkanı ve Kültürlerin Performatif Birleşimi adlı araştırma kurumunun yöneticisidir. Tiyatro, Performans ve Kültürel Çalışmalar'da birçok enstitünün kurucu üyesi olup Alman Tiyatro Çalışmaları Birliği (1991–1996) ve Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Federasyonu (1995–1999) başkanlığı yapmıştır. Fischer-Lichte çalışmalarında disiplinler ve kültürler arası bir yaklaşım izleyerek günümüz tiyatrosunda ve diğer sanat dallarında günden güne artan performatif boyuta dikkat çeker. Eserlerinden bazıları şunlardır: *Semiotik des Theaters* (3 Cilt, 1983); *Geschichte des Dramas* (2 Cilt, 1990); *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective* (1997); *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre* (2005).

ERIKA FISCHER-LICHTE

Performatif Estetik

Erika Fischer-Lichte

Ayrıntı: 1024
Sanat ve Kuram Dizisi: 51

Performatif Estetik
Erika Fischer-Lichte

Kitabın Özgün Adı
Ästhetik des Performativen

Almancadan Çeviren
Tufan Acil

Yayıma Hazırlayan
Hasibe Kalkan

Son Okuma
Ahmet Batmaz

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2004
All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

Bu kitabın tüm yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Alison Wright/Corbis Documentary/ Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı ve Cilt
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Merkez Efendi Mah. Fazılpaşa Cad. No: 8/2 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: *İstanbul, Ekim 2016*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-131-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu - İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Performatif Estetik

Erika Fischer-Lichte

SANAT VE KURAM DİZİSİ

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş/Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi Politiği Üzerine
Jacques Attali

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ATEŞ VE GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

MARX'IN KAYIP ESTETİĞİ
Margaret A. Rose

Edebiyatta ve Felsefede
VAROLUŞÇULAR VE MİSTİKLER
Iris Murdoch

ŞİİR NASIL OKUNUR
Terry Eagleton

YALNIZ ŞİİR
Şeref Bilsel

ŞAİR VE TAİFESİ
Hüseyin Köse

TÜRKİYE'NİN POP MÜZİĞİ
Uğur Küçükkaplan

KARANLIK KARDEŞ
Doğu ve Batı Edebiyatında Şeytan
Müslüm Yücel

BRİLLO KUTUSU
Post-Tarihsel Perspektiften Görsel Sanatlar
Arthur C. Dante

Arzu et değişimi. Ah hayranlık duy aleve karşı, parlayarak şekil değiştirir ele geçiremediğin şey onun içinde; o tasarlayan zekâ, düzenleyen dünyevi olanı, sever o varlığın hareketinde, her şeyden çok o değişimin başladığı ânı.
Kalıcı olanda kendini kapatan, artık donmuş olandır; göze çarpmayan grinin korumacılığında kendini güvende mi sanır? Bekle, en sert olan uzaktan sert olanı uyarır. Heyhat: Olmayan bir çekiç vurmaya hazırlanır.
Pınar olup akanı, tanıyan tanır hemen; ve alır geçirir onu sevinçle neşeli oluşumlardan, başlangıçla sona eren ve sonuçla başlayan.
Her mutlu mekân, ayrılığın çocuğu ya da torunudur, geçilir şaşkınlıkla içinden. Ve değişime uğrayan Dafne, defneleri hissettiğinden beri, ister *senin* de rüzgâra dönüşmeni.*

Rainer Maria Rilke

* Rilke'nin *Orpheus'a Soneler* isimli eserinin XII. Bölümü. Bkz. Rainer Maria Rilke, *Orpheus'a Soneler*, Çev. Yüksel Özoğuz, Yapı Kredi Yay., 2009, s. 64. (ç.n.)

İçindekiler

Birinci Bölüm: Performatif Bir Estetiğin Temellendirilmesi 13

İkinci Bölüm: Kavramsal Açıklamalar 35
1. Edimsellik (Performatiflik) Kavramı 35
2. Sahneleme Kavramı 46

Üçüncü Bölüm: Oyuncuların ve Seyircilerin Bedensel Bir Aradalığı 61
1. Rollerin Değişimi 66
2. Topluluk 85
3. Temas 102
4. "Liveness" (*Canlılık*) 115

Dördüncü Bölüm: Maddeselliğin Performatif Yaratımı 129
1. Bedensellik 131
2. Mekânsallık 184
3. Sessellik 206
4. Zamansallık 222

Beşinci Bölüm: Anlamın Zuhuru 235
1. Maddesellik, Gösteren ve Gösterilen 238
2. "Mevcudiyet" ve "Temsiliyet" 249
3. Anlam ve Etki 255
4. Sahnelemeler Anlaşılabilirler mi? 263

Altıncı Bölüm: Olay Olarak Sahneleme 273
1. Özdevinimsellik ve Zuhur 277
2. Yıkılan Karşıtlıklar 286
3. Eşiksellik ve Dönüşüm 296

Yedinci Bölüm: Dünyanın Yeniden Büyülenmesi 305
1. Sahneye Koyma (Mizansen) 308
2. Estetik Deneyim 321
3. Sanat ve Hayat 338

Performatif Estetik

Birinci Bölüm

Performatif Bir Estetiğin Temellendirilmesi

24 Ekim 1975 tarihinde Innsbruck'taki Krinzinger Galerisi'nde dikkat çekici ve düşündürücü bir olay meydana geldi. Yugoslav sanatçı Marina Abramović *Lips of Thomas* isimli performansını gerçekleştirdi. Performans, sanatçının kıyafetini tamamen çıkarmasıyla başladı. Sonra sanatçı galerinin arka tarafına doğru giderek beş köşeli bir yıldızla çerçevelediği bir fotoğrafını duvara astı. Oradan çok uzaklaşmadan, üzerinde bir şişe kırmızı şarap, bir kavanoz bal, kristal bir bardak, gümüş bir kaşık ve kırbaç bulunan beyaz örtülü bir masaya doğru yöneldi. Kendini masanın yanındaki sandalyeye bırakarak kavanoz bala ve gümüş kaşığa sarıldı. Bir kilo balı tamamen yiyip bitirerek kavanozu boşalttı. Ardından kristal bardağa kırmızı şarap doldurdu ve küçük yu-

dumlarla yavaşça içti. Bu hareketi şişe ve bardak boşalana kadar tekrarladı. Daha sonra bardağı sağ eliyle kırdı. Eli kanamaya başladı. Abramović ayağa kalktı ve kendi fotoğrafının asılı bulunduğu duvara doğru gitti. Sırtını duvara, yüzünü de seyircilere dönerek bir tıraş bıçağıyla göbeğine beş köşeli bir yıldız kazıdı. Kanlar fışkırıyordu. Sonra kırbacı eline aldı, seyirciye arkası dönük bir vaziyette kendi resminin altında diz çöktü ve sırtını çok sert bir şekilde kırbaçlamaya başladı. Kanayan kamçı izleri görünüyordu. Hemen sonrasında kollarını tamamen açarak buz kalıplarından oluşan bir çarmıhın üzerine yattı. Tavandan göbeğine doğrultulmuş elektrikli bir ısıtıcı asılıydı. Isıtıcının sıcaklığı vücuduna kazınmış yıldızı yeniden kanattı. Abramović ısıtıcının buzu tamamen eritene kadar işkencesinin devam etmesini istiyormuş gibi buz kütlesinin üzerinde hareketsiz bir biçimde kaldı. Bu eziyeti bozmaya hiçbir niyeti olmadan buz çarmıhının üzerinde otuz dakika daha kaldıktan sonra seyirciler onun çektiği acıya artık daha fazla dayanamadılar. Buz kalıplarına doğru hızlıca gittiler, elleriyle sanatçıyı çarmıhtan kaldırıp uzaklaştırdılar. Böylece seyirciler performansı sona erdirmiş oldular.

Performans iki saat sürdü. Bu iki saat süresince performans sanatçısı ve izleyenler ne görsel ne de sahne sanatlarının gelenekleriyle, değerleriyle ve standartlarıyla öngörülebilecek ya da meşrulaştırılabilecek bir olay (*Ereignis*) meydana getirdiler. Sanatçı gerçekleştirdiği eylemlerle herhangi bir eser üretmemiştir; o bir yerden çekip çıkarılıp başka bir yere sabitlenebilecek ve taşınabilecek bir sanat eseri yaratmamıştır. Diğer taraftan bu eylemlerle herhangi bir şeyi de temsil etmemiştir. Sanatçı aşırı miktarda bal yiyip şarap içen ve kendine en aykırı acıları çektiren dramatik bir karakteri canlandıran bir tiyatro sanatçısı olarak hareket etmemiştir. Bu eylemler belli bir karakterin kendini yaraladığı anlamına da gelmezler. Abramović daha ziyade o eylemlerle gerçekten kendini yaralamıştır. Vücudunun sınırlarını mutlak bir şekilde hiçe sayarak ona kötü davranmıştır. Bir taraftan Abramović vücudunu küçük dozlarla bile güçlü etkileri olabilen, mide bulantısına ve rahatsızlığa yol açan maddelerle aşırı derecede besledi. Burada sanatçının ne yüzünde ne de hareketlerinde rahatsızlık duyduğuna ilişkin hiçbir belirtinin olmaması oldukça dikkat çekmiş olabilir. Diğer taraftan da sanatçı kendi bedenine o kadar şiddetli acılar

verdi ki, seyirci güçlü bir fiziksel acıya ortak olmak zorunda kaldı. Fakat o bu durumda bile acıyı ifade edecek herhangi bir gösterge (*Zeichen*) üretmedi –ne inledi, ne bağırdı, ne de yüzünü acı dolu bir biçimde bozdu–. Abramović acının ya da rahatsızlık duygusunun dışavurumu olarak geçerli olan her türlü bedensel işaretten tamamen kaçınmıştır ve seyirciyi gerçekten hissedilen bir acının mı ifade edildiği yoksa sadece temsili bir acının mı gösterildiği konusunda kararsız bırakmıştır. Sanatçı kendini vücudunu açıkça değiştiren –yani vücudunu bal ve şarapla doldurup gözle görünür bir şekilde yaralayan– eylemleri, içsel durumlardan kaynaklanabilecek herhangi bir dışsal ifadeyi yansıtmadan gerçekleştirmeye sınırlamıştır kendisini.

Sanatçı bu şekilde seyirciyi bu zamana kadar sorgusuz sualsiz kabul görmüş normların, kuralların ve kesinliklerin geçerliliğini yitirdiği, karmakarışık, tamamen güvensiz ve eziyet dolu bir durumun içine sokmuştur. Geleneksel olarak, bir galeriye ya da bir tiyatroya giden kişinin rolü, bir seyirci ya da seyirci rolü olarak tanımlanmıştır. Galeriye giden kişi orada sergilenen eserleri uzak ya da yakın mesafelerden ama onlara hiç dokunmadan izler. Tiyatro seyircisi de sahnedeki olayları büyük bir içsel duygudaşlık ve devinimle seyreder ama hiçbir müdahalede bulunmaz. Sahnede bir karakter (örneğin Othello) başka birini (bu durumda Desdemona'yı) öldürmeye kalkışsa bile, seyirci bu cinayetin sadece oynandığını ve Desdemona'yı canlandıran oyuncunun oyun bitince perdenin önüne gelerek Othello'yu canlandıran oyuncuyla beraber öne eğilip seyirciyi selamlayacağını çok iyi bilir. Buna karşın günlük hayatta kural, bir kişinin kendini ya da bir başkasını yaralama tehdidi ile karşı karşıya kalması durumunda –kendi bedeni ve hayatı tehlikeye atılmadığı sürece– hemen müdahalede bulunması yönünde işler. Seyirci Abramović'in performansında hangi kuralı uygulamalıdır? Çok açık bir şekilde o kendisini gerçekten yaralamıştır ve kendine yaptığı işkencenin devam ettirilmesini istemiştir. Eğer bunu herhangi bir kamusal alanda yapmış olsaydı, seyirci hiç beklemeden müdahalede bulunurdu. Peki burada? Sanatçının planının ve sanatsal niyetinin ne olduğunu anlamak için, onun bu performansı gerçekleştirmesine saygı duymak gerekmez mi? Onun "eseri"ni yok etme riskini göze alabilir miyiz? Diğer taraftan, sanatçının kendisini nasıl ya-

raladığını soğukkanlılıkla seyretmekle insan olmanın kuralları, yani insani şefkat duygusu birbiriyle bağdaşabilirler mi? Sanatçı seyirciyi zorla bir dikizci rolüne mi sokmuştur? Yoksa seyircinin bu performansı sonlandırması için, kendine daha ne kadar işkence çektirmesi gerektiğini mi test etmektedir? Burada hangi kurallar geçerlidir?

Abramović, performansı süresince öyle bir durum yaratmıştır ki, seyirciler sanatın ve günlük yaşamın kuralları ve yasaları, estetiğin ve etiğin ilkeleri arasında tutulmuştur. Böylece onları genelgeçer davranış kalıplarına sığınarak içinden çıkmalarının mümkün olmadığı bir krize sürüklemiştir. Seyirciler ilk olarak tam da sanatçının göstermeyi reddettiği bedensel işaretleri göstererek tepkide bulunmuşlardır: Yeme ve içme süresince seyircinin hissettiği inanılmaz derecedeki şaşkınlık duygusu ya da elle kırılan kristal bir bardağın uyandırdığı korku gibi içsel durumları ifade eden göstergeler. Sanatçı tıraş bıçağını kendi etinin içine doğru geçirmeye başlayınca, bu hareketin yarattığı şoktan dolayı seyircilerin nefeslerini nasıl tuttukları kelimenin tam anlamıyla duyulabiliyordu. Bu iki saat içerisinde seyircilerin –kendini kısmen gözle görünür fiziksel belirtilerle belli eden– geçirdikleri dönüşümler, sonuçları herkes tarafından gözlemlenebilen ve açıkça algılanabilen eylemlerin gerçekleştirilmesine yol açmıştır. Onlar sanatçının işkencesine ve bununla birlikte performansa son verdiler. Performansa katılan seyirciler birer aktöre dönüşmüşlerdir.

Önceki zamanlarda, sanatın hem sanatçıyı hem de seyirciyi dönüştürebilme gücünden söz edildiğinde, aslında bununla sanatçının ilham dolu olması ya da Rilke'nin Apollo'sunda çağrışan "Hayatını değiştirmelisin!" sözlerinde olduğu gibi, seyircide içsel bir deneyimin uyandırılması kastedilmiştir. Gerçi tüm zamanlarda kendi vücudunu tahrip ederek kullanan sanatçılar olduğu herkes tarafından bilinebilmektedir. Sanatçıların üzerine yazılıp söylenen efsaneler ya da sanatçıların kendi özgeçmişlerinde yazılanlar bize onların uykusuz kalmalarından, uyuşturucu kullanmalarından, aşırı alkol vb maddelerin tüketmelerinden veya kendi vücutlarına yaptıkları tahriplerden bahsetmektedirler. Yine de sanatçıların bu durumlarda vücutlarına uyguladıkları şiddet ne onlar tarafından sanat olarak beyan edilmiştir, ne de başkaları

tarafından sanat olarak değerlendirilmiştir.[1] Bu tarz uygulamalar sanatçıya 19. ve 20. yüzyılda maruz görülmüş, en iyi ihtimalle, bunların sanatçı için muhtemel bir ilham kaynağı oluşturduğu kabul edilmiştir. Neticede bunlar sanat eserinin ortaya çıkması için bir değer taşısalar da, sanat eserinin kendisine atfedilmemişlerdir.

Buna karşın, insanların bellibaşlı pratiklerle kendilerine zarar verdikleri ve kendilerini ciddi tehlikelere attıkları, sadece "normal" olarak değil, aynı zamanda kısmen örnek teşkil edecek şekilde kabul görülen, geçmişten bugüne başka kültürel alanlar bulunmaktadır. Bunlar özellikle dinsel ayinler ve panayır gösterilerindeki bazı uygulamalardır. Birçok dinde asetiklere, münzevilere, dervişlere, çilecilere özel bir kutsallığın atfedilmesinin nedeni sadece vücutlarını normal ölümlüler için düşünülmesi güç olan yoksunluğa ve tehlikeye terk etmeleri değildir, aynı zamanda onları akla hayale sığmaz bir şekilde yaralamalarıdır. Daha da şaşırtıcı olan, belli zamanlarda, kırbaçlanma ayinlerinde olduğu gibi kitlesel hareketler de bu tür eylemleri benimsemiştir. Rahiplerin ve rahibelerin tek başlarına veya birlikte uyguladıkları kırbaçlama ayinleri 11. yüzyıldan itibaren farklı şekillerde geliştirilmiş ve yaygınlaşmıştır. Örneğin bu uygulamalar, 13. ve 14. yüzyılın ortalarında Avrupa'da çoğu zaman kalabalık bir seyirci topluluğun karşısında, ayinlerini gerçekleştiren kendini kırbaçlayan azizlerin geçit törenlerinde ya da özellikle Romen dillerinin konuşulduğu ülkelerde yaşayan ve birbirlerini özel durumlarda kırbaçlayan tövbekârlar tarikatı tarafından yaygın bir şekilde kullanılmıştır. İspanya'daki ve Güney İtalya'nın belli bölgelerindeki Paskalya Cuması'nda yapılan geçit törenlerinde, *Semanta Santa*'nın* litürjisinde ve Mesih'in Bedeni'nin kutsandığı törenlerde, gönüllü olarak kendi vücudunu kırbaçlama geleneği bugüne kadar sürdürülmüştür.

Kolmar'daki Unterlinden Manastırı'ndaki Dominikan kadınların yaşayışlarını anlatan Katharina von Gebersweiler'ın 14. yüzyılın başında bildirdiği gibi, gönüllü kırbaçlanma litürjinin, belki

1. Antonin Artaud bu bağlamda bir istisna teşkil eder. Çünkü o "Vahşet Tiyatrosu" adı altındaki düşüncelerini, yani tiyatronun ya ölümü ya da şifayı getiren bir salgın biçimini almasını, sahnede değil, uyuşturucuyla ve elektroşok tedavisiyle zedelediği vücudunda gerçekleştirmiştir.

* (İsp.) Kutsal Hafta. (ç.n.)

doruk noktasını değil ama temel parçalarından birini oluşturuyordu:

> Sabah ve akşam ibadetlerinin sonunda rahibeler beraberce koro etrafında toplanıp, kendilerini adadıkları tapınmaya başlayacakları bir işaret gelene kadar dua ettiler. Bazıları Tanrı'nın egemenliğine şükredip diz çökerek kendilerine işkence yaptılar. Diğerleri, Tanrısal aşkın ateşinin altında tükenerek, yalvarıp yakaran seslerle birlikte akan gözyaşlarını tutamıyorlardı. Onlar, yeni bir lütufla coşup "ruhunu seveni" (*Süleyman'ın Ezgiler Ezgisi*, I, 6) bulana kadar oradan hiçbir yere hareket etmediler. En sonunda diğerleri kendilerine –bazıları dayaklık sopalarla, bazıları da üç veya dört defa düğümlenmiş olan kırbaçlarla, üçüncü bir grup demir zincirlerle, dördüncüsü dikenlerle çevrili kamçılarla– günlük olarak işkencede bulundular. Advent zamanında ya da Büyük Perhiz süresince rahibeler, akşam ibadetlerinden sonra, manastırdaki ana buluşma odasına veya diğer uygun yerlere giderek orada kendilerini farklı kamçı aletleriyle bedenlerinden kanlar akana kırbaçlarlardı ve kırbaç darbelerinden çıkan ses tüm manastırda yankılanır ve tüm melodilerden daha tatlı bir melodi olarak Rabbin kulaklarına ulaşırdı.[2]

Kendini kırbaçlama ayini rahibeleri manastıra özgü günlük yaşamın dışına çıkarır ve onları dönüştürme potansiyeli olan bir durumun içine sokardı. Etlerine uyguladıkları işkence ve vücutlarına yaptıkları şiddet, yani bedenlerindeki fiziksel değişimler, aynı zamanda ruhlarındaki değişim sürecini gerçekleştirmiştir: "Tanrı'ya bütün bu farklı şekillerde ulaşan kişilerin kalpleri aydınlandı, düşünceleri saflaştı, duyguları alevlendi, vicdanları temizlendi ve ruhları Tanrı'ya ulaştı."[3]

Ruhsal bir dönüşüm geçirmek için vücuda şiddet uygulayarak yapılan gönüllü kendini kırbaçlama ayinleri, Katolik Kilisesi tarafından bugüne kadar, günah işlemiş olanların kefaret ödeme pratiklerinin bir parçası olarak kabul görmektedir.[4]

---

2. Jeanna Ancelet-Hustache, "Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden. Edition critique du manuscrit 508 de la bibliothèque de Colmar." *Archives d'histoire docrinale et littéraire du Moyen Âge* (1930), s. 317-509. Burada s. 340 vd. Bu örneği Niklaus Largier'e borçluyum. N. Largier, *Lob der Peitsche. Eine Kulturgeschichte der Erregung*, München, 2001, s. 29.

3. Ancelet-Hustache, "Les 'Vitae sororum' d'Unterlinden", s. 341. Aktaran: Largier, *Lob der Peitsche*, s. 30.

4. Bkz. E. Bertaud, Discipline: *Dictionnaire de spiritualité* 3, Paris 1957. Bertraud burada, kendini kırbaçlama sadece ölçülü bir şekilde yapıldığı zaman, "kişiyi kırbaçlanma esnasında alçakgönüllülükle İsa'nın çilesine yaklaşılabilindiğini" anlatmaktadır. [...] Kırbaçlama pratikleri, hiçbir şekilde sadece ilkel manastır ruhaniyetine ya da

Kendini yaralayıp tehlikeye atmanın kabul görüldüğü ikinci bir kültürel alan da panayır gösterileridir. Burada bir taraftan, ateş yutmak, kılıç geçirmek, dili iğne ile delmek gibi "normal koşullar altında" çok ciddi yaralanmalara sebep verecek olan ama gösteriyi yapan artistlere garip bir şekilde hiçbir zarar vermeyen etkinlikler sunulmaktadır. Diğer taraftan, artistleri gerçek bir tehlikeye, hatta yaşam tehlikesine atan, oldukça riskli hareketler de yapılmaktır. Göstericinin ustalığını tam da bu tehlikeye meydan okuyabilmesi oluşturmaktadır. Ağsız, gerili bir ip üzerinde yapılan cambazlık esnasında, yırtıcı hayvanların ve yılanların terbiye edilmesinde meydana gelebilecek bir saniyelik dikkatsizlik, her an pusuda bekleyen tehlikenin patlak vermesi için yeterlidir: İp cambazı düşer, kaplan aniden hayvan terbiyecisini avlar, yılan oynatıcısı yılanı tarafından ısırılır ya da boğulur. Seyircinin en fazla korktuğu ama yine de en büyük heyecanı yaşadığı anlar bunlardır. Seyirci en derin korkulara ve en fazla büyülenme hissine bu anda kapılır ve böylece seyircideki izleme zevki doruğa ulaşır. Bu tür gösterilerde, seyircinin ya da oyuncunun dönüşümünden daha önemli olan şey, artistlerin alışılmışın dışında olan bedensel ve zihinsel güçler göstermeleridir. Bu şekilde, seyirci –açıkça Abramović'in performansındakilerle eşdeğerde olan– şaşkınlık ve hayranlık duygulanımlarının içine sokulur.

İlk başta aktarılan Abramović'in performansının ikinci belirgin özelliği, yani seyircinin aktöre dönüşmesi durumu ile ilgili de faklı kültürel alanlardan örnekler vermek mümkündür. Bu bağlamda, özellikle yeniçağın erken dönemlerindeki cezalandırma ritüelleri ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Richard van Dülmen'in anlattığı gibi, gerçekleştirilen bir idamdan sonra, seyirciler idam edilen kişinin cesedi etrafında toplanıp, onun vücuduna, kanına, organlarına ve hatta onu öldüren ipe dokunurlardı. Onlar bu tür fiziksel temasın birçok hastalığa çare olacağını, genel olarak kendi bedenlerinin saadetini, dayanıklılığını ve sağlamlığını garanti altına alacaklarını umardı.[5] Seyircinin aktöre dönüşmesi, kendi vü-

bekâretin, perhizin daha katı olduğu ve uzun ibadetlerden dolayı uykusuz kalındığı erken Hıristyanlık dönemine ait bir alıştırma değildir. Bu pratikler, yaygınlaştıkları zamandan beri, kutsal olan kişiler tarafından yapıldığı ve bugünkü dinsel yaşamın temel taşını oluşturduğu için dikkate değer bir öneme sahiptirler." Aktaran: Largier, *Lob der Petische*, s. 40.

5. Bkz. Richard van Dülmen, *Theater des Schreckens. Gerichtspraxis und Strafrituale der frühen Neuzeit*. München 1988, özellikle s. 161 vd.

cutlarının sürekli değişeceği umuduyla gerçekleşmiştir. Buradaki dönüşümün, Abramović'in performansındaki bir seyircinin deneyimlediği dönüşümden tamamen farklı bir yönü vardır. Çünkü buradaki seyirciyi ilgilendiren kendi bedeninden çok, sanatçının bedeninin saadetidir. Onu bir aktöre dönüştüren eylemler, yani onun sanatçıya dokunması, sanatçının bedensel bütünlüğünü koruma amacı gütmektedir. Bu eylemler başkasına, yani sanatçıya yönelik ahlaki bir kararın sonucudur.

Bu bakımdan seyircinin Abramović'in performansı karşısında gösterdiği eylemler, 20. yüzyılın başlarındaki seyirciyi aktöre dönüştüren fütürist *serate*, dadacı suareler ve gerçeküstücü "gezi turları" gibi eylemlerden temel bir farklılık gösterir. Çünkü burada seyirci kasıtlı olarak uygulanan şoklarla harekete geçirilmeye zorlanmıştır. Seyircinin aktöre dönüşmesi, söz konusu seyircinin bilinçli olarak verdiği bir kararın sonucu olarak gerçekleşmemiştir; o daha çok kişinin kendi isteğine bağlı olmadan, tamamen önceden tasarlanmış bir mizansenin sonucudur. Bu, o etkinlikler hakkında yazılan raporlara ya da sanatçıların kendi bildirilerine bakarak kolayca açıklanabilir. Örneğin Filippo Tommaso Marinetti, *Varyete Tiyatrosu* (1913) isimli manifestosunda, seyirciyi kışkırtacak şu önerilerde bulunmuştur:

> Koltuklarda, localarda ve galeride bulunan seyirciye harekete geçmenin şaşkınlığı ve gerekliliği aktarılmalıdır. Bunun için birkaç öneri: Bazı koltukların üzerine güçlü yapıştırıcılar sürün, böylece bay veya bayan seyirciler, yapışıp kalsınlar ve ortamdaki genel havaya keyif katsınlar. [...] Tek bir koltuğun biletini on kişiye birden satın ve böylece kargaşa, münakaşa ve tartışma ortaya çıksın. Biraz deli, hırçın ya da aykırı olduğu bilinen bay ve bayanlara bedava bilet verilsin ki, onlar müstehcen tavırlarıyla, kadınları çimdikleyerek ya da diğer ucubeliklerle kargaşa çıkarsınlar. Koltukların üzerine kaşındırıcı ya da hapşırmaya yol açan tozlar vb serpiştirin.[6]

Burada seyirciyi sadece şok etkisiyle ve kışkırtıcı güçlerle aktöre dönüştüren, diğer seyircilerin ve organizatörlerin onu sinirlendirdiği, tahrik ettiği, eğlendirdiği veya art niyetli duygularla izlediği, sanatsal bir gösteri söz konusudur. Abramović'in perfor-

6. Filippo Tomasso Marinetti, "Das Varietétheater", Almanca Çev. Umbro Apollonio, *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909-1918*, Köln 1972, s. 175.

mansında da belirli seyircilerin aktöre dönüşmesi diğer seyircilerde çelişkili duyguların oluşmasına yol açmıştır: Müdahale etme cesaretinin yoksunluğundan kaynaklanan utanç duygusu; ya da performansın zamanından önce sonlandırılmasıyla sanatçının kendine uyguladığı işkenceyi ne kadar ileri götüreceğini görememenin yarattığı öfke veya kızgınlık; ya da nihayet bir seyircinin kararlı bir şekilde –sanatçının ve büyük ihtimalle de seyircilerin çektiği[7]– bu ıstıraba bir son vermesiyle oluşan rahatlama ve memnuniyet duyguları.

Benzerlikleri ve faklılıkları tek tek nasıl değerlendirilirse değerlendirilsin, Abramović'in performansı ritüel olan ile gösterisel olanın arasında sürekli gidip gelmektedir ve hem ritüele hem de gösteriye ait özellikler taşımaktadır. O bir ritüel[8] gibi, sanatçının ve seyircilerin dönüşümüne neden olmuştur; fakat bu dönüşüm, ritüellerde sıkça meydana gelen, toplumsal olarak tanınan bir durum ya da kimlik değişimine yol açmamıştır. Aynı zamanda bir gösteri gibi, seyircilerde şaşkınlık ve dehşet duygusu doğurur, onları bir şokun içine sokmuş ve baştan çıkarıp dikizciliğe sürüklemiştir.

Böyle bir performans geleneksel estetik kuramlarının dışına çıkar. O ısrarla sanat eserini anlamaya çalışan yorumbilimsel estetiğin taleplerine direnir. Çünkü burada önemli olan, sanatçının gerçekleştirdiği eylemlerin anlaşılmasından çok, onun kendi yaptığı ve seyircide uyandırmaya çalıştığı deneyimlerdir, kısacası performansa katılan kişilerin dönüşümüdür.

Bu, seyirciler için yorumlanacak hiçbir şeyin olmadığı, kullanılan nesnelerin ve bu nesnelerle gerçekleştirilen eylemlerin, bir göstergeyi ima edemeyecekleri anlamına gelmez. Mesela beş köşeli yıldız bambaşka mitolojik, dinî, kültürel, tarihsel ve politik çağrışımlar uyandırabilir –özellikle sosyalist Yugoslavya'nın değişmez bir sembolü olarak da yorumlanabilir–. Sanatçı, kendi fotoğrafını beş köşeli bir çerçeveye asıp göbeğine de aynı şekilde beş

7. Performans sanatçısı Rachel Rosenthal, şu değerlendirmesiyle, tam da bu amacı gütmektedir: "Sadist bir rolü olan performans sanatında, seyirci büyük bir incelikle kurban edilir. Seyirci sanatçının taleplerine tüm gücüyle dayanmaya veya dikizcilik ve alınan haz, kendini beğenmişlik ve üstünlük duyguları gibi kendi verdiği tepkileri sınamaya mecburdur. [...] Her durumda, performans sanatçısı kontrolü elinde tutmaktadır. [...] Seyirci genelde sanatçıdan önce pes eder." Rechel Rosenthal, "Performance and the Masochist Tradition", *High Performance*, Winter 1981/2, s. 24.
8. Ritüel kavramı için bkz. Altıncı Bölüm, 3. Alt başlık "Eşiksellik ve Dönüşüm".

köşeli bir yıldız çizdiği anda, seyirci bu eylemleri, bireyleri yasalarıyla, buyruklarıyla, adaletsizliğiyle kendi çemberi içine alan devletin kaçınılmazlığının bir göstergesi olarak ya da bireye devlet tarafından uygulanan ve bireyin vücuduna işlenen şiddetin bir göstergesi olarak yorumlayabilir. Sanatçı beyaz bir örtüyle kaplı masada gümüş kaşığa ve kristal bardağa sarıldığı zaman, seyirci bunu toplumsal bir alandaki günlük bir davranış biçimi olarak algılamış olabilir; burada gereğinden fazla bal yiyip şarap içmesi onun için belki de burjuva-kapitalist toplumdaki tüketimin ve savurganlığın bir eleştirisini ima etmiştir. Ama belki de seyirci buradaki eylemlerin Hz. İsa'nın son akşam yemeğine göndermede bulunduğunu görmektedir. O, bu bağlamda –devletin ceza ve şiddet uygulamalarında veya sadomazoşist cinsel eylemlerde olduğu gibi– farklı alanlarda kullanılan kırbaçlama olaylarını da muhtemelen İsa'nın kırbaçlanmasının ya da Hıristiyanlıktaki diğer kendini kırbaçlama ayinlerinin bir gönderimi olarak yorumlayacaktır. Seyirci, sanatçının kollarını tamamen açıp kendini buz çarmıhının üzerine sermesini büyük ihtimalle İsa'nın çarmıha gerilişiyle ilişkilendirecektir. Sanatçıyı çarmıhtan kurtaran kendi hareketini de belki de Hz. İsa'nın insanlık adına feda edilişinin tekerrür etmesini engellediği ya da onu çarmıhtan çıkarmanın tekrarlanışı şeklinde değerlendirecektir. Seyirci performansı genelde devlet tarafından veya devletin adıyla, daha doğrusu birtakım –sadece siyasi değil, aynı zamanda dinî– topluluklar adı altında bireye uygulanan ve bireyin de katılmaya zorunlu olduğu şiddet üzerine yapılan bir araştırma olarak da yorumlamış olabilir. Seyirci belki de bu durumda, kişinin devlet uğruna feda edilmesine neden olan ve bizzat kendisini buna zorlayan sosyal koşulların bir eleştirisi olarak kavramış olabilir.

Bu yorumlar, tekrar göz önüne getirildiklerinde her ne kadar akla yatkın görünseler de, performansın yarattığı olay ile yine de bağdaşmazlar. Seyirciler, performans süresince bu tarz anlamlandırmaları sadece kısıtlı bir düzeyde yapmış olabilirler. Çünkü sanatçının yürüttüğü eylemler, sadece "aşırı miktarda yeme ve içme", "karnını beş köşeli bir yıldızla kesme", "kendini kırbaçlama vb anlamlarını taşımaz; o eylemler taşıdıkları anlamı yerine getirmişlerdir. Onlar hem sanatçı için hem de seyirci için, yani performansa katılan herkes için, yeni ve kendine özgü bir gerçeklik

oluşturmuşlardır. Bu gerçeklik, seyirciler tarafından sadece yorumlanmamış, her şeyden önce bütün tesiriyle deneyimlenmiştir. Seyircilerde şaşkınlık, korku, dehşet, nefret, tiksinti, iğrençlik, baş dönmesi, büyülenme, meraklanma, şefkat, ıstırap gibi duygulara yol açmış ve onları kendi gerçekliklerini oluşturan eylemleri yerine getirmeye sebep olmuştur. Bazı seyircileri en sonunda dayanamayıp performansa müdahale etmeye zorlayacak kadar güçlü olan bu duyguların derin düşünme imkânından ve çabasından, yeni anlamlar yaratmaktan ve yaşananları yorumlamaktan çok daha öteye gittiklerinin varsayılması gerekmektedir. Burada önemli olan performansı anlamak değildi, daha çok onu deneyimlemek ve orada düşünerek alt edilemeyecek deneyimlerle baş etmektir.

Bu şekilde, performans yorumbilimsel ve göstergebilimsel estetik için temel olan, iki farklı ilişkinin yeniden belirlendiği bir durum meydana getirmiştir: Birincisi, özne ve nesne, seyreden ve seyredilen, seyirci ve oyuncu arasındaki bağlantı ve ikincisi ise performanstaki unsurların maddesellikleri ve göstergesel nitelikleri, yani gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkidir.

Yorumbilimsel ve aynı zamanda göstergebilimsel bir estetik için, özne ve nesne arasında kesin bir ayrılık esastır. Sanatçı, yani bir özne olarak, kendisinden ayrıştırılıp bir yere sabitlenebilecek ve taşınabilecek bir eser (*artefact*) biçiminde olan ve kendi yaratıcısından bağımsız bir varoluş kazanan bir sanat yapıtı üretir. Bu, herhangi bir alıcının, yani ikinci öznenin, onu algı ve yorumlamanın nesnesi haline getirebilmesinin bir koşulunu oluşturur. Sabitlenebilen, taşınabilen bir eser, yani sanat eserinin bir nesne olma özelliği taşıması, alıcının onu her zaman tekrardan çözümleyebilmesini, onda sürekli yeni yapısal unsurların keşfetmesini ve ona durmadan yeni ve farklı anlamlar yükleyebilmesini garanti altına alır.

Fakat Abramović'in performansı bize böyle bir imkânı sunmamıştır. Daha en başında ifade edildiği gibi, sanatçı burada herhangi bir eser üretmemiştir, bunun yerine kendi vücudunu seyircinin gözleri önünde işleyip değiştirmiştir. Kendisinden ve alıcıdan bağımsız bir varoluş kazanan bir sanat eseri yerine, varolan her şeyi içine alan bir olay yaratmıştır. Bu aynı zamanda, seyirci için de ondan bağımsız, her zaman farklı bir şekilde algılanıp yorumla-

nabilecek bir nesnenin olmadığı, daha çok aynı mekân ve aynı zamanda birlikte varolan öznelerin *hic et nunc** durumuna sokulduğu anlamına gelmektedir. Seyircilerin eylemleri, onları sonraki eylemlere iten fizyolojik, duygusal, istemli, enerjik ve motorik tepkiler doğurmuştur. Bu süreçte, ikilikli özne-nesne ilişkisi, özne ve nesne konumlarının açık bir şekilde belirlenip netlikle birbirinden ayrıştırılamayacağı, birbiriyle titreşen bir bağa dönüşmüştür. Sanatçıyı buz çarmıhından kurtarmak için ona dokunan seyirciler, bu şekilde özneler arası bir ilişki mi kurmuş oldular, yoksa sanatçının herhangi bir talebi ya da açık bir rızası olmadan yapılan bu hareket, sanatçıyı bir nesne haline mi getirmiştir? Ya da bilakis seyirciler sanatçının kuklası ve nesnesi olarak mı davranmışlardır? Bu soruların açık ve net bir cevabı yoktur.

Özne-nesne ilişkisinin değişmesi, maddesellik ve göstergesellik, gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantının değişmesiyle çok yakından bağlantılıdır. Yorumbilimsel ve göstergebilimsel estetikte sanat eserindeki her şey bir gösterge olarak kabul edilir. Fakat bundan, onların sanat eserinin maddeselliğini tamamen görmezden geldiği sonucu çıkarılmamalıdır. Tam tersine, maddenin her bir ayrıntısı büyük bir dikkatle incelenir. Fakat maddede algılanabilen her şey nihayetinde gösterge olarak açıklanır ve yorumlanır: Fırça darbelerinin katmanları, resimdeki renklerin özgül nüansları ve şiirin edası, kafiyesi ve ölçüsü. Böylece, her unsur üzerine çeşitli anlamlar yüklenen bir gösteren haline gelir. Aynı gösteren birbirinden farklı ve sayısız gösterilenle ilişkilendirilebileceği için, bir sanat eserinde gösteren ve gösterilen arasındaki bu ilişkiler dışında var olabilecek hiçbir şey kalmaz.

Gerçi Abramović'in performansında, seyircinin performansa tekabül eden anlamlandırma süreçlerini gerçekleştirmesi ve yukarıda bahsedilen hayali bir seyircinin yorumlarında görüldüğü gibi, tek tek nesnelere ve eylemlere anlamlar yüklemesi tamamen mümkündür. Yine de Abramović'in eylemlerini algılayan seyircilerde oluşan bedensel tepkilerin, bu eylemlere yüklenebilecek olası anlamlara dayandırılamayacağı aşikârdır. Abramović, derisine yıldızı çizdiği zaman, seyirciler bunu siyasi şiddetin vücuda işlenmesi şeklinde yorumladıkları için değil, daha çok onlar kanın akışını gördükleri ve acıyı kendi vücutlarında tasavvur ettikleri için

---

* (Lat.) Şu an ve burada olma. (ç.n.)

nefeslerini tutmuşlar veya mide bulantısı geçirmişlerdir; çünkü bu şekilde algılanan şey doğrudan seyircinin vücuduna etki eder. Böylece burada, eylemlerin bedensel ve maddesel oluşu, onların göstergesel oluşundan çok daha ağır basmaktadır. Yani o bedensel bir fazlalık, deyimi yerindeyse, eylemlere atfedilen anlamlara karışmayan çözünmemiş bir atık gibi kavranamaz –"bize toprağın atıklarını taşımak utanç verir"–. O, eylemin özgönderimselliğini (*Selbst-Referentialität*) aşan her türlü yorumlama çabasının önüne geçer. Burada eylemlerin doğurduğu bedensel tesirlerin öncelikli olduğu görünmektedir. Performanstaki maddesellik bir gösterge haline dönüşmez, bunun içinde kaybolup gitmez; bu maddesellik gösterge durumundan değil, kendinden kaynaklanan bir etki oluşturur. Burada –nefesin durması veya mide bulantısı hissi– seyircide tefekkürü harekete geçiren bir etkiye dönüşmüş olabilir. Ama belki de bu tefekkür eylemlere muhtemel anlamlar yüklemek yerine, bu eylemin neden böyle bir tepki oluşturduğu sorusuna yönelecektir. Etki ve anlam arasında burada nasıl bir ilişki vardır?

Bir taraftan, özne ile nesne ve maddesel ile göstergesel olma durumu arasındaki ilişkilerin birbiri içine geçmesi, Abramović'in *Lips of Thomas* isimli performansında ele alınan ve daha sonra daha detaylı sorgulanacak olan, hissetmek, düşünmek ve eylemek arasındaki bağlantıyı farklı bir şekilde yeniden kurmaktadır. Her durumda, seyirciler burada sadece hisseden veya düşünen özneler olarak değil, aynı zamanda eyleyenler, yani aktörler olarak kabul edilmektedirler.

Diğer taraftan, bu ilişkilerin birbiri içine girmesi, geleneksel olarak üretim estetiği, yapıt estetiği ve alımlama estetiği şeklinde ayrılan bulgusal (*heuristisch*) sınıflandırmayı, tamamen zaman aşımına uğratmasa da, sorunlu olarak gösterir. Çünkü artık üretimden ve alımlayandan bağımsız varolan bir sanat eseri yerine, "üretim" ve "alımlama"yı –farklı boyutlarda ve farklı işlevlerde olsa bile–, aynı zaman ve aynı mekânda gerçekleştirilen, hepsini içine alan bir *olay* [*Ereignis*] söz konusudur. Bu yüzden birbirinden ayrıştırılan üretim, yapıt ve alımlama estetiklerinde geliştiren parametrelerle, kategorilerle ve ölçütlerle çalışmaya devam etmek oldukça problemli görünmektedir. En azından bunların uygun olup olmadıkları yeniden incelenmelidir.

Buna acilen ihtiyaç vardır, çünkü *Lips of Thomas,* üretim ve alımlama ilişkisinin yeniden belirlendiği ne tek ne de ilk sanatsal olaydır. Batı kültürlerindeki sanatlarda altmışlı yılların başlarında göz ardı edilemez bir performatif dönemeç[9] başlamıştır. Bu sadece tek tek sanatlarda bir performatifleşme itkisini beraberinde getirmemiş, aynı zamanda aksiyon veya performans sanatı denilen yeni bir sanat dalının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Farklı sanatlar arasındaki sınırlar giderek daha akışkan olmuştur; onlar gitgide eserler yerine olaylar yaratmaya yönelmişlerdir ve kendilerini dikkat çekici bir biçimde sahneleyerek (*in Aufführungen*) gerçekleştirmişlerdir.

Görsel sanatta, önceleri *aksiyon sanatı* (action painting) ve *beden sanatı* (body art), daha sonra ışık heykelleri, video enstalasyonu vb sahneleme niteliği kazanmıştır. Ya sanatçı kendini bir seyirci kitlesinin önünde –resim yapma edimiyle veya süslenmiş ve hareket eden vücutlarını özgül bir şekilde sergileyerek– takdim etmiştir; ya da bazı seyirciler sergiyi sadece seyrederken, bazıları da sanatçılar tarafından serginin etrafında dolaşıp onunla etkileşime girmeye çağrılmışlardır. Bir sergiye giden kişi oradaki sahnelemenin bir parçası haline gelmiştir. Sıklıkla da seyircinin kendisini çevreleyen farklı alanların yarattığı özel atmosferi hissedebilmesi önemsenmiştir.

Özellikle Joseph Beuys, Wolf Vostell gibi görsel sanatçılar, Fluxus Grubu veya Viyana Aksiyoncuları altmışlı yıllarda bu yeni sanat biçimini, yani aksiyon ve performans sanatını yaratmışlardır. Hermann Nitsch altmışlı yılların başından bu yana kuzuyu parçalama eylemlerini yapmaya devam etmiştir. Bu hareketleri sadece aktörleri değil, aynı zamanda diğer katılımcıları da aslında tabulaşmış olan nesnelerle etkileşim içine sokmuş ve onlara özel bir duyusal deneyim fırsatı sunmuştur. Seyirciler Nitsch'in hareketlerine –tüm vücutlarıyla– tekrar tekrar katıldılar ve birer aktöre dönüştüler. Seyircilerin üzerine kan, dışkı, bulaşık suyu ve diğer sıvılar püskürtüldü ve onlar bu sıvının içinde oynama, kuzunun karnını yarıp temizleme, onun etini yeme ve şarap içme fırsatını buldular.[10]

9. Burada kullanılan performatif (edimsellik) kavramı için bkz. İkinci Bölüm.

10. Bunun için bkz. Erika Fischer-Lichte, "Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen", (Der.) E. Fischer-Lichte vö. *Theater seit den sechziger Jahren,* Tübingen/Basel 1998, s. 21-91, özellikle s. 25 vd.

FLUXUS sanatçıları da aynı şekilde altmışlı yılların başında eylemlerine başlamışlardır. *Actions (Aksiyon)/Agit Pop (Ajit Pop)/ De-collage (Kolaj Çözücü)/Happenings (Happeningler)/Events (Etkinlikler)/Antiart (Anti Sanat)/L'autrisme/ Art total (Bütüncül Sanat)/Refluxus -Festival der neuen Kunst (Yeni Sanatlar Festivali)* isimli, 20 Temmuz 1964 tarihinde– dikkat çeken bir tarihte* Aachen Teknik Üniversitesi'nin büyük oditoryumunda gerçekleşen üçüncü etkinliklerine FLUXUS sanatçıları Eric Andersen, Joseph Beuys, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Køpcke, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell ve Emmet Williams katılmışlardır. J. Beuys, *Kukei, akopee–Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* isimli aksiyonunda, etrafı keçeyle sarılmış bakır bir sopayı yatay bir şekilde başının üzerinde tutarak yaptığı heybetli el kol hareketiyle ya da (1964/65 yıllarında başsavcının ifadelerine göre) etrafa tuzruhu dökerek büyük bir kargaşaya sebep oldu. Öğrenciler sahneye hücum ettiler. Bunlardan biri, Beuys'un yüzünü ve burnunu defalarca –sanatçının beyaz gömleği kan içinde kalan kadar– yumrukladı. Buna karşılık olarak, her tarafı kan lekeleriyle kaplı olan ve burnu kanamaya devam eden Beuys, büyük bir kutudan çikolata paketleri çıkarıp seyircilere attı. Öfkeli çığlıklarla ve telaşlı insanlarla etrafı sarılı olan Beuys, sol elinde tuttuğu hacı sanki kalabalığı büyülemek istercesine ve sağ elini de kargaşaya bir son vermek istermiş gibi yukarı kaldırdı.[11] Burada da benzer şekilde önemli olan katılımcılar arasındaki ilişkilerin müzakere edilmesidir, yani gösteren statüsünün maddesellik ve bedensellik statüsüne üstün olması durumudur.

Müzikte performatifleşme süreci henüz 1950'li yılların başında John Cage'in "events"i ve "pieces"i ile başlamıştır.[12] Burada kuyruklu piyanodaki müzisyen –mesela *4'33"* isimli çalışmasındaki piyanist David Tutor (1952)– hiçbir nota çalmazken, dinleyi-

* 20 Temmuz 1964 Hitler'e karşı Siyah Orkestra (Schwarze Kapelle) üyeleri tarafından planlanan suikast girişiminin 20. yıldönümüdür. (ç.n.)

11. Bunun için bkz. Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys - Die Aktionen.* Kommertiertes Werkzeichnis mit fotografischer Dokumentation [Fotoğraflı belgelerle yorumlanmış yapıt dizelgesi], Ostfildern – Ruit 1994, özellikle bkz. s. 42-67.

12. Bkz. 1952 yılında Black Mountain Koleji'nde gerçekleştirilen *Untitled Event,* Erika Fischer-Lichte, "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur", (Der.) E. Fischer-Lichte vd. *Theater seit den sechziger Jahren,* Tübingen/ Basel 1998, s. 1-20.

cilerinden gelen birbirinden farklı eylemler ve gürültüler sesli olaylar meydana getirmişlerdir. Altmışlı yıllarda gittikçe daha fazla kompozitör müzisyenlere talimatlar vererek partisyonlarda yazılı ve konser dinleyicisi için görünebilir hareketleri gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Konserlerin (zaten her zaman sahip oldukları) sahneleme nitelikleri artarak ön plana çıkmıştır. Özellikle "sahne müziği" (Karlheinz Stockhausen), "görsel müzik" (Dieter Schnebel), "enstrümantal tiyatro" (Marucio Kagel) gibi kavramlar bunun kanıtıdır. Bu şekilde aynı zamanda müzisyenlerle dinleyiciler arasında yeni ilişkiler koşutlanmıştır.[13]

Edebiyattaki performatifleşme eğiliminin, mesela okuyucunun önüne sunulan malzemeleri kendi istediği şekilde birleştirip yazar konumuna geçtiği labirent türü romanlardaki gibi, sadece okuma eylemine içkin olmadığı gözlemlenmektedir.[14] Aynı zamanda, seyirci kitlelerinin, belli bir şairin ya da yazarın sesini dinlemek için toplandığı, büyük sayıda şiir/roman okuma günleri de bu durumu daha belirgin kılmaktadır. 12 Haziran 1992 tarihinde, Hamburg'daki Thalia Tiyatrosu'nda Günter Grass'ın bir baterist eşliğinde *Kalkan Balığı*'ndan yaptığı harikulade okuma günleri buna bir örnektir. Fakat seyirciler sadece "yaşayan yazarların" değil, aynı zamanda çoktan ölmüş olan şairlerin yapıtlarının da okuma günlerine akın etmektedirler. Edith Clever'in Heinrich von Kleist'ın *Marquise* sunumu (1989), Bernhard Minetti'nin *Bernhard Minnetti erzählt Märchen* isimli Grimm Kardeşler'in masallarından yaptığı okuma (1990) ya da Angelus Novus Grubu'nun Viyana Sanatevi'nde gerçekleştirdikleri *Homer lesen* adlı okuma etkinliği bu konuda en iyi örnekleri teşkil eder. Angelus Novus grubun üyeleri değişmeli olarak, 1800 dizelik *İlyada*'yı 22 saat içerisinde aralıksız bir şekilde yüksel sesle okudular. Diğer odalarda İlyada'nın başka örnekleri bulunmaktaydı; bunlar okuyan seslerin titreşimi eşliğinde dinleyicileri bu metinleri okumaya davet ediyorlardı. Böylece edebiyatın sesli okunmasındaki okuma ile dinleme –bir metni deşifre ederek okuma ve

13. Bunun için bkz. Christa Brüstle, „Performance/Performativität in der neuen Musik", (Der.) E. Fischer-Lichte /C. Wulf, *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, 10. Cilt, Sayı 1), Berlin 2001, s. 271-283.

14. Bkz. Monika Schmitz-Emans, "Labyrinthbücher als Spielanleitungen", (Der.) E. Fischer-Lichte/G. Lehnert, *[(v)er]SPIEL[en] Felder – Figüren – Regeln* (= *Paragrana* 11. Cilt, Sayı 1), Berlin 2002, s. 179-207.

sahneleyerek okuma– arasındaki önemli fark ortaya çıkmıştır. Dinleyicilerin dikkati özellikle okumayı yapan seslere özgü maddeselliğe –okuyucunun değiştiği her anda kaçınılmaz bir şekilde ortaya çıkan sesin tınısına, hacmine, şiddetine vb– çekilmiştir. Burada edebiyat çarpıcı bir şekilde sahneleme biçiminde gerçekleştirilmiştir. O fiziksel olarak varolan okuyucuların sesleriyle hayat kazanmış ve farklı duyulara hitap ederek aynı şekilde fiziksel olarak mevcut olan dinleyicilerin imgeleme gücünün içine işlemiştir. Burada ses sadece yazılı metni iletme aracı değildir. Okuyucuların sürekli değişmesinden dolayı, sesin kendine özgü özellikleri daha belirgin bir şekilde açığa çıkmıştır ve o söylenen sözlerin ne olduğunu gölgede bırakarak seyirciye doğrudan tesir etmiştir. Ayrıca zaman faktörü de sahnelemeyi biçimlendirmiştir: 22 saatlik zaman dilimi katılımcıların sadece algısını değiştirmemiştir, aynı zamanda onların bu değişimin farkında olmalarını sağlamıştır. Zamanın geçişi algının bir koşulu ve hatta değişimin koşulu olarak anlaşılmıştır. Katılımcılar, bu olay sırasında duyumlarının nasıl değiştiğini daha sonra da dile getirmişlerdir.[15]

Tiyatro da 1960'lı yıllarda performatif dönemeçten geçmiştir. Bu süreçte özellikle oyuncularla seyirciler arasındaki ilişkiler yeniden şekillenmiştir. Frankfurt am Turm Tiyatrosu'nda yapılan ilk "Experimenta"da (3–10 Haziran, 1966), Peter Handke'nin *Seyirciye Sövgü* (*Publikumsbeschimpfung*) isimli oyunu Claus Peymann tarafından ilk kez sahnelendi. Burada aktörler ve seyirciler arasındaki bağlantıya göre tiyatronun yeniden tanımlanması amaçlanmıştır. Tiyatro kendini "başka bir dünyayı" temsil ederek meşrulaştıramazdı. O artık seyircilerin gözlemledikleri, anlamlandırdıkları ve yorumladıkları kurmaca bir dünyanın tasarımı olarak değil, aktörlerle seyirciler arasında özgül bağların ortaya çıkarılması olarak kavranmıştır. Aktörler ve seyirciler *arasında* bir şeylerin vuku bulması tiyatroyu meydana getirmiştir. Burada önemli olan –en azından ilk bakışta– onlar arasında *ne olmuş* sorusundan çok, onlar arasında *bir şeylerin meydana gelmiş* olmasıdır. Burada kurmaca bir dünya temsil edilmemiş, yani dramatik karakterlerin kendi içindeki bir iletişimin, sahne ve seyirci, oyuncular ve seyirciler arasındaki bir iletişime aktarıldığı yalnızca ti-

15. Bkz. Reiner Steinweg, "Ein 'Theater der Zukunft'. Über die Arbeit von Angelus Novus am Beispiel von Brecht und Homer", *Falter*, Sayı 23, 1986.

yatro alanına içsel olan bir iletişim kurulmamıştır. Önemli olan daha çok aktörler ve seyirciler arasındaki bağdır. Oyuncular bu ilişkiyi, seyirciye doğrudan hitap ederek, onlara "aptallar", "hödükler", "ateistler", "sahtekârlar", "soyguncular" gibi sözlerle saldırarak ve birtakım fiziksel hareketler yaparak onlarla özel mekânsal ilişkiler kurarak tasarlayıp test etmişlerdir. Seyirciler, kendilerine özgü eylemlerle –onaylayarak alkışlama, ayağa kalkma, ortamı terk etme, yorum yapma, sahneye tırmanma, oyuncularla atışma gibi tepkilerle– oyunculara karşılık vermişlerdir.

Sanki tüm katılımcılar, tiyatronun kendine özgü bir süreçsellikle –seyircilerle belirli bir bağ oluşturmayı amaçlayan oyuncuların eylemleriyle ve oyuncuların sunduğu ilişki tanımını telkin eden ya da onları değiştiren ve hatta yerine başkalarını koyan seyircilerin eylemleriyle– nitelendirildiği konusunda hemfikir gibi görünüyorlardı. Böylece önemli olan aktörlerle seyirciler arasında geçerli olacak ilişkilerin müzakere edilmesi ve bu şekilde tiyatronun gerçekliğinin oluşturulmasıdır. Oyuncuların ve seyircilerin eylemleri ilk olarak bu eylemlerin gerçekleştirilmesinden başka bir anlama gelmez. Onlar bu açıdan özgönderimseldirler. Şu âna kadar yukarıda verilen tüm örneklerdeki eylemlerde olduğu gibi, özgönderimsel ve gerçekliği oluşturan eylemler J. L. Austin'in anladığı anlamda "edimsel" veya "performatif" olarak adlandırılabilir.[16]

Seyirciye Sövgü'nün prömiyer gecesindeki müzakere süreçleri uzlaşmayla sonuçlanmıştır. Seyirciler, eylemleriyle ve yorumlarıyla oyuncuların ve diğer seyircilerin bakışlarını kendilerine çekerek, aktör rolünü üstlendiler. Onlar ya ortamı terk ederek ilişkileri yeniden müzakere etmeyi reddettiler ya da oyuncuların talepleri karşısında yerlerine oturarak onlarla anlaşmaya vardılar. İkinci akşam ise büyük bir kargaşa çıktı. Sahneye çıkıp orada "beraber oynamak" isteyen seyirciler, oyuncuların ve yönetmenin önerilerine uymadılar. Bunun üzerine yönetmen müzakereyi bozdu ve seyircileri zorla sahneden aşağı indirerek, kendi aktör-seyirci ilişkisi tanımını onlara kabul ettirmeye çalıştı.[17]

Burada ne olmuştur? Bariz bir şekilde sahneye akın eden seyirciler ve yönetmen Claus Peymann farklı önkoşullara sahipti.

16. Bunun için bkz. İkinci Bölüm.
17. Bkz. Henning Rischbieter, "EXPERIMENTA. Theater und Publikum neu definiert", *Theater heute*, 6 Temmuz 1966, s. 8-17.

Peymann, oyuncularla seyirciler arasındaki ilişkiyi konu alan edebi bir metni sahneye uyarladığını düşünerek hareket etmiştir. Yönetmen böylece, sahnelemenin seyirci tarafından sadece öylesine oynanan bir metin olarak değil, aynı zamanda oyuncuyla seyirci arasındaki ilişkiyi ciddi bir biçimde ele alan ve yeniden değerlendiren bir öneri olarak anlaşılma olanağını göz ardı etmiştir. Bu yüzden o bu özel metnin sahneye konulmasının doğuracağı sonuçlara da hazır değildi. Peymann bu metni sahneye koyduğu anda, seyircilere bir "yapıt" sunduğunu düşünmüştü. Seyirciler bu "yapıt"a olan beğenilerini, hoşnutsuzluklarını alkışlayarak, ıslık çalarak, yorum yaparak vb dile getirebilirlerdi. Ama Peymann onlara "yapıt"a müdahale etme ve eylemleriyle bunu değiştirme hakkını tanımamıştır. O bazı seyircilerin sahne sınırlarını aşmasını, onun çizdiği sınırların ihlal edilmesi ve sahneye koyduğu, sahibini ve tanımlama gücünü sorgulayan yapıtın sanatsal niteliğine yapılan bir saldırı olarak algılamıştır. Sonuç olarak o ısrarla geleneksel özne-nesne ilişkisinde ısrar etmiştir.

Buna karşın seyirciler, tiyatronun oyuncular ve kendileri arasındaki ilişki sayesinde üretilmiş ve tanımlanmış gibi görünen uzlaşımdan farklı olarak, bu sahnelemenin –bir metnin teatral araçlarla sahneye "aktarılma" biçimine göre değerlendirilen bir sanat eseri olmadığını– daha çok oyuncularla seyirciler arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan ve bundan dolayı rolleri değiştirme şansı doğuran bir olay olduğu sonucunu çıkarmışlardır. Onlara göre, bir olay olarak sahneleme sadece seyircilerin eşit düzeydeki katılımları ile başarılı olabilirdi. Seyircilere göre, sahnelemenin performatif niteliği (*Performativität*), alkışlama, ıslık çalma veya yorumlama gibi gelenekselleşmiş eylemlerde bulunmakla değil, her sonuca açık olduğu düşünülen, böylece rollerin değişimini de olanaklı kılan ilişkilerin gerçekten yeniden belirlenmesiyle meydana çıkabilirdi.

Peymann'ın seyircilere müdahalesi, onun için kendi "sanat eseri"nin bütünlüğünü koruma altına alıp yeniden ortaya çıkartma amacını taşırken, sahneden uzaklaştırılan seyircilerin gözünde bu sahnelemeyi bir olay olarak başarısız kılmıştır. Buna karşın, Amerikan avangard tiyatrosunda (1963'teki *The Brig*'den beri), Julian Beck ve Judith Malina'nın "Living Theatre"ında ya da Richard Schechner'in "Environmental Theater"ında ve (1967'de ku-

rulan) Performance Group'ta seyircinin katılımı planlı bir şekilde tasarlanmıştır. Seyircilerin katılımına sadece izin verilmemiştir, aynı zamanda onlar buna açıkça davet edilmişlerdir. Özellikle Living Theatre tarafından gerçekleştirilen *Paradise Now*'da (Avignon, 1968) ve Performance Group'un sahnelediği *Dionysus in 69*'da (New York, 1968) seyircilerin oyunculara ve birbirlerine temas etmesi ve böylece bir çeşit toplumsal ritüel yaratılması amaçlanmıştır.[18] Burada aktörlerle seyirciler arasındaki ilişkinin yeniden belirlenmesi, eylemlerin gösterge statüsünün ve bu eylemlere tekabül eden olası anlamların egemenliğini yıkar. Bunun yerine katılımcılar için kendi gerçekleştirdikleri eylemlere özgü maddesellik ve bunların etkileri, yani tüm katılımcıların fizyolojik, duygusal, enerjetik ve motorik tepkileri ve bunların yol açtığı yoğun duyusal deneyimler öncelik kazanmıştır.

1960'lı yıllardan beri sanatçılar, sanat eleştirmenleri, sanat tarihçileri ve filozoflar tarafından sürekli beyan edilen ve gözlemlenen, sanatlardaki sınırların ortadan kaybolması böylece performatif süreç olarak tanımlanabilir. Görsel sanatlar olsun, müzik, edebiyat veya tiyatro olsun; bunların hepsi kendilerini *sahneleme** biçiminde ve şeklinde gerçekleştirme eğilimindedirler. Sanat eserleri yaratmak yerine, sanatçılar giderek daha çok sadece kendilerinin değil, alıcıların, seyircilerin, dinleyicilerin de içine dahil edildiği *olaylar* yaratmaktadırlar. Böylece sanatın üretimi ve alımlanması için gerekli koşullar önemli bir açıdan değişmiştir. Bu değişimin temel noktası üretenden ve alımlayandan ayrı ve bağımsız bir şekilde oluşturulan, sanatçı öznenin yaratıcı etkinliğiyle bir nesne şeklinde ortaya çıkarılan ve alımlayan öznenin algı ve yorumuna bağlı kalan bir sanat eserinin artık var olmamasına dayanır. Bunun yerine, farklı öznelerin –sanatçının ve seyircinin/dinleyicinin– edimleriyle kurulan, sürdürülen ve sonlandırılan bir olay söz konusudur. Böylece, sahnelemede kullanılan nesnelerin ve gerçekleştirilen eylemlerin maddesel ve göstergesel durumları arasındaki ilişki değişmektedir. Maddesellik statüsü gösterilen statüsüne denk düşmez; maddesellik daha

18. Bkz. Julian Beck, *The Life of the Theatre*, San Francisco 1972; J. Beck ve J. Malina *Paradise Now*, New York 1971; Richard Schechner, *Environmental Theater*, New York 1973; R. Schechner, *Dionysus in 69*, New York 1970.

* "Sahneleme" (*Aufführung*) ve "Performatiflik" (*Performativität*) kavramları arasındaki temel ilişki için bkz. İkinci ve Yedinci Bölüm. (ç.n.)

çok kendini ondan ayrıştırır ve bağımsız bir varoluş hakkını talep eder. Başka bir deyişle, nesnelerin ve eylemlerin doğrudan *etki etmesi*, onlara atfedilebilecek anlamlara bağlı olmadan, tamamen onlardan bağımsız bir şekilde, kısmen onlardan önce ama her zaman onları anlamlandırma çabasının ötesinde meydana gelir. Farklı sanat dallarının kendilerine özgü özellikleri olan olaylar biçiminde sahnelenmesi tüm katılımcılara –yani sanatçıya ve seyirciye– dönüşümler geçirme ve dönüşümlerini deneyimleme fırsatı sunar.

Yaygın olan estetik kuramları –belli açılardan kullanılabilseler dahi–, sanatlardaki performatif dönemeci tam anlamıyla açıklayamazlar. Bu dönemecin en önemli noktası olan, sanat eserinin –ve bu eserle ortaya çıkan nesne ve özne, maddeselllik ve göstergesellik statüleri arasındaki ilişkilerin– olay haline gelmesini kavrayamazlar. Onu kendine özgü haliyle göz önüne sermek, araştırmak ve çözümlemek için yeni bir estetik –performatif bir estetik– geliştirilmelidir.

İkinci Bölüm

Kavramsal Açıklamalar

1. Edimsellik (Performatiflik) Kavramı

"Performative" (edimsel) terimi John L. Austin tarafından ortaya atılmıştır. O, 1955 yılında Harvard Üniversitesi'nde *How to do things with Words* (*Söylemek ve Yapmak*) adı altında verdiği derslerle bu kavramı dil felsefesine tanıtmıştır. "Performative" kavramının icadı, benim sanatlardaki performatif dönemeç olarak tanımladığım döneme neredeyse denk düşmektedir. Austin ilk çalışmalarında "performatory" (edici) kelimesini kullanırken, sonraları "daha kısa olduğu, kulağa daha az tuhaf geldiği ve daha geleneksel bir yapısı olduğu için '*performative*' (edimsel)"[1] teri-

1. John L. Austin, *Söylemek ve Yapmak - Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri*, Çev. R. Levent Aysever, Metis Yay., 2009. s. 44, 7. Dipnot.

minde karar kılmıştır. O bir yıl sonra "Performative Utterances" (Edimsel Sözcelemler) isimli denemesinde, yeni ürettiği bu kelime için şunları yazmıştır: "*Edimsel* kelimesinin ne anlama geldiğini bilmemek, tamamen kabul edilebilir bir durum. Bu yeni ve çirkin bir kelimedir; ve belki de çok da önemli bir anlamı yok gibidir. Ama en azından bu kelimenin hiçbir derinliğinin olmaması önemli bir ayrıcalıktır."[2] Austin bu sözcüğü "perform"dan, yani "etmek" fiilinden türetmiştir: Söylemek "bir eylemde" bulunmaktır.[3]

Austin dil felsefesinde devrim niteliğinde bir buluş gerçekleştirdiği için yeni bir kavram üretmek zorunda kalmıştır. O, dilsel sözcelemlerin (*linguistic utterances*) sadece belirli bir olayı anlatma ya da ortaya atma amacına hizmet etmediklerini, bu sözcelemlerle aynı zamanda eylemlerin gerçekleştirildiğini, yani dilde gözlemleyici sözcelemlerin dışında, edimsel sözcelemlerin de var olduğunu keşfetmiştir. Austin, bu ikinci türün kendine has özelliğini onları esaslı edimsellerle ilişkilendirerek açıklamıştır. "Bu gemiyi vaftiz ederek, ona 'Kraliçe Elisabeth' ismini veriyorum" cümlesi bir kişi gemiye doğru bir şişe atarken dillendirildiğinde ya da bir nikâh memurunun "Böylece sizi karı koca ilan ediyorum" sözleri birbirleriyle evlenmek isteyen bir çifte beyan edildiğinde, bu cümlelerle halihazırda varolan bir olay betimlenmiş olmaz. Bu yüzden bu cümleler doğru ya da yanlış olarak da sınıflandırılamazlar. Bu sözcelemlerle daha çok yeni bir gerçeklik yaratılmıştır. Gemi şu andan itibaren "Kraliçe Elisabeth" ismini taşımaktadır ve Bayan X ile Bay Y artık bir çifttir. Bu cümlelerin dile getirilmesi dünyayı değiştirmiştir. Çünkü bu cümleler sadece herhangi bir şeyi dile getirmemişlerdir, onlar aynı zamanda dile getirdikleri eylemi gerçekleştirmişlerdir. Başka bir deyişle onlar gerçekleştirdikleri eylemlerin kendisini ifade ettikleri için özgönderimseldir ve dile getirdikleri sosyal gerçekliği ürettikleri için de yeni bir gerçekliği yaratırlar. Bu iki özellik edimsel sözcelemlerin en belirgin niteliğini oluşturmaktadırlar. Dilleri konuşan insanların sezgisel olarak her zaman bilip uyguladıkları şey, Austin tarafından ilk kez kesin ve açık bir şekilde dil felsefesi alanında beyan edilmiştir: Konuşmanın dünyayı değiştirebilecek ve dönüşümler yaratacak bir gücü vardır.

2. John L. Austin, "Performative Utterances", (Der.) J.O. Urmson ve G.J. Warnock, *Philosophical Papers*, 2. Baskı, Oxford: Clarendon. s. 233. (Alm. Çev., s. 305.)
3. John L. Austin, *Söylemek ve Yapmak*, s. 44.

Aslında yukarıdaki örnekler biçimsel konuşma ile ilgilidir. Ama sadece doğru biçimleri ve kalıpları kullanmak bir sözcelemin edimsel (performatif) bir sözcelem olarak gerçekleşmesini temin etmez. Buna ek olarak, bir dizi öteki ve dilsel olmayan koşulların yerine getirilmesi gereklidir; aksi takdirde o edimsel olamaz ve boş bir laf olarak kalır. Mesela "Sizleri karı koca ilan ediyorum" cümlesi bir nikâh memuru, bir rahip veya bunu söylemeye –açık bir denizdeki kaptan gibi– yetkili bir kişi tarafından söylenmediği sürece veya bu cümle farklı evlenme usullerini öngören bir toplum önünde dillendirildiği zaman tek başına gerçek bir evliliği oluşturamaz.

Böylece sadece dilsel koşullar değil, aynı zamanda kurumsal ve sosyal koşullar da eylemlerin başarıya ulaşması için gereklidirler. Edimsel bir sözcelem her zaman farklı kişilerden oluşan bir topluma hitap eder. Bu anlamda, o toplumsal bir edimin sahnelenmesi demektir. Bununla evlenme işlemi sadece gerçekleşmemiştir, aynı zamanda sahnelenmiştir.

Austin verdiği dersler süresince gözlemleyiciler ve edimseller arasında ilk başta kurmuş olduğu karşıtlığı yıkmıştır ve bunun yerine edimleri düzsöz, edimsöz ve etkisöz olarak üç gruba ayırmıştır.

O bununla, konuşmanın her zaman bir eylem olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır; bu yüzden bildirimler başarılı veya başarısız, edimsel sözcelemler de doğru ya da yanlış olabilirler.[4] Böylece Austin'in edimsellerle gözlemleyiciler arasında yaptığı ilk ayrım başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Sibylle Krämer'in gösterdiği gibi, Austin'in kurguladığı bu mizansen "tüm kriterlerin yıkılabilirliğini ve bütün kesin kavramların gerçek hayatla bağlantılı olan kararsızlıklara, tahmin edilemez durumlara ve çokanlamlılıklara maruz kalabileceğini"[5] kanıtlayan bir örnek olarak kavranabilir. Dolayısıyla Austin edimsel olanın yarattığı dinamik sayesinde "ikilikli kavramsal şemanın tamamen dayanıksız hale getirilebileceğine"[6] dikkat çekmiştir.

4. Bkz. Shoshana Felman, *The Literary Speech Act. Don Juan with J. L. Austin or Seduction in Two Languages*, Ithaca/New York 1983. Ayrıca bkz.: Sibylle Krämer/Marco Stahlhut "Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie" (Der.) E. Fischer-Lichte/C. Wulf, *Theorien des Performativen* (= *Paragrana*, 10. Cilt, Sayı 1), Berlin 2001, s. 35-64.

5. Krämer/Stahlhut, "Das Performative als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie", s. 45.

6. A.g.y., s. 56.

Bu bakış açısı performatif estetiği çok yakından ilgilendirmektedir. Çünkü ilk başta bahsedilen performanslarda, aksiyonlarda ve diğer sahnelemelerde gösterildiği gibi, tam da özne/nesne veya gösteren/gösterilen gibi ikilikli kavramsal çiftler burada kutuplaşmadan ve keskin bir ayrışmadan uzaklaşarak harekete geçmişler ve birbirleriyle titreşmeye başlamışlardır. Austin –makul bir şekilde– gözlemleyici/edimsel kavramsal ikiliğini ortadan kaldırmış olsa da, onun en temelde (belirtikli) edimsellerle ilişkilendirerek kurduğu edimsellik kavramı geçerliliğinden hiçbir şey kaybetmez: Yani (söz-)edimleri özgönderimsel ve gerçekliğin yaratıcısıdırlar ve onların başarılı veya başarısız bir şekilde sonuçlanmaları belli kurumsal ve sosyal koşullara bağlıdır (bununla birlikte Austin için edimlerin başarısızlıkla sonuçlanması "Talihsizlikler Öğretisi" isimli detaylı incelemesinde olduğu gibi, açıkça daha çekici bir durumu oluşturur). Bu yüzden edimsel olanın (performatif olanın) başka bir özelliği de onun ikilikli kavramsallaştırmaları geçersiz hale getirmesi ve hatta ortadan kaldırma yetisidir.

Austin edimsellik kavramını sadece söz eylemleri bağlamında kullanmıştır. Fakat bizim bu kavramı aynı zamanda *Lips of Thomas*'taki gibi bedensel eylemlere de uygulamamızı hiçbir şey engellemez. Bilakis böyle bir uygulama adeta zorunluluktur. Çünkü göstermiş olduğum gibi, burada aslında özgönderimsel ve gerçekliği yaratan (eylemlerin her zaman yaptığı şey) ve bu şekilde –ne kadar farklı olursa olsun– sanatçılarda ve seyircilerde bir dönüşüme yol açabilecek eylemler söz konusudur. Fakat bu örnekte başarılı ya da başarısız olma ölçütü nasıl belirlenir? Abramović çok açık bir şekilde aşırı miktarda bal ve şarap tüketmiştir ve kendini bir tıraş bıçağı ve kırbaçla gerçekten yaralamıştır. Aynı şekilde seyirciler, sanatçının işkencesini onu buz kalıplarından oluşan çarmıhtan çekip çıkararak durdurmuşlardır. Ama performans bu şekilde başarıyla mı yoksa başarısızlıkla mı sonuçlanmıştır? Bize bu sahnelemeyi "başarılı" ya da "başarısız" olarak değerlendirmemizi sağlayacak zorunlu olan kurumsal koşullar nelerdir?

Burada sanatsal bir performans söz konusu olduğu için, ilk olarak sanat kurumunun oluşturduğu koşullar üzerine düşünülmesi gereklidir. Sahnelemenin yapıldığı yer, yani sanat galerisi açıkça bir sanat kurumudur ve sahneleme bu kurumun sınırları içersinde tüm katılımcılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Fakat

buradan çıkarılacak sonuç nedir? Sanat kurumunun yetmişli yılların başında, yani bu onun kendi içinde ve aynı zamanda dışsal etkenlerle yeniden belirlenip yapılandırıldığı ve bunun hızla artırıldığı bir dönemde, ortaya koyduğu koşullar nelerdir? Belli ki, buradaki söz konusu kurumsal koşullar evlenme ya da vaftiz etme törenlerinde olduğu gibi açık ve net değildir. Seyircilerin müdahalesini performansın bir başarısı ya da başarısızlığı olarak değerlendirmeyi sağlayacak kriterlerin doğrudan sanat kurumlardan türetilmesi hiçbir şekilde mümkün değildir.

Ayrıca her şey bu kadarla da sınırlı değildir. Çünkü performans sadece sanat kurumuna özgü bir ortamda meydana gelmemiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi, o hem ritüele hem de gösteriye ait unsurlar taşımaktadır. Burada "ritüel" ve "gösteri" alanlarının hangi derecede sanatsal bir performansa dönüşebileceği sorusu ortaya çıkar. Birbirleriyle ve "sanat" ortamıyla çakışan bu alanlar performansın başarıya ulaşıp ulaşmadığını hangi açıdan göz önünde bulundurmalıdırlar?[7]

Her durumda, Austin'in önerdiği, edimsel bir sözcelemin başarıyla sonuçlanması için gerekli olan koşullar listesinin[8] edimsel bir estetiğe aktarılamayacağı açıktır. Çünkü *Lips of Thomas*'ta gö-

7. Ortam (*Rahmen*) kavramı için bkz. Gregory Bateson, "Eine Theorie des Spiels und der Phantasie" (1955), *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische, epistemische Perspektiven*, Frankfurt a. M. 1985 s. 241-261, ayrıca bkz. Erwing Goffmann, *Rahmen – Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. 1977.

8. "(A. 1) Ortada, belirli bir uylaşımsal etkisi olan kabul görmüş uylaşımsal bir işlem olmalı, bu işlem de belirli koşullarda belirli kişiler tarafından belirli sözlerin sözcelenmesini içermelidir ve ayrıca,
(A. 2) Belirli bir durumda her bir kişi ve koşul, sözü edilen o belirli işleme başvurmaya uygun kişiler ve koşullar olmalıdır.
(B. 1) İşlem, işleme katılan bütün kişlerce hem hatasız
(B. 2) hem de eksiksiz bir biçimde yürütülmüş olmalıdır."
Bunlar gerekli değişiklikler yapıldığında aynı zamanda bir ritüelin gerçekleşmesi için gerekli koşulları oluştururlar. Bu koşulların ister sözcüklerle ister bendensel eylemlerle veya her ikisiyle gerçekleştirilmesi hiçbir şeyi değiştirmez. Fakat bundan sonraki diğer iki koşul daha farklı özelliklere sahiptir:
"(Γ. 1) İşlemin, belirli düşüncülerle duygulara sahip kişilerce kullanılmak üzere ya da işleme katılanlardan herhangi birinin belli bir biçimde davranmasını sağlamak üzere tasarlanmış olduğu bir durum söz konusuysa (ki sık sık olur), işleme katılıp ona başvuran bir kimse gerçekten de o duyguları ya da düşünceleri taşımalıdır; işleme katılanlar söz konusu davranış şeklini sergileme niyetinde olmalıdır ve ayrıca, (Γ. 2) müteakip olarak gerçekten de o davranış şeklini sergilemelidir." John L. Austin, *Söylemek ve Yapmak*, s. 51 vd.

rüldüğü gibi, farklı alanların birbirleriyle etkileşimi ve çarpışması katılımcıların dönüşümü için oldukça önemli bir etkendir. Performansın bu dönüşümden dolayı başarılı ya da başarısız olarak görülmesi gerektiğini kim iddia edebilir ki? Başarılı veya başarısız olma sorusu –en azından bu biçimde– yanlış bir soru gibi görünmektedir. Başka bir deyişle, edimsellik kavramının performatif estetik bağlamında bir değişikliğe ihtiyacı vardır.

Dil felsefesinde söz edimleri kuramının, yani konuşmanın eylem olduğu inancının her açıdan araştırılıp popülerleşmesi ile birlikte edimsellik kavramı seçkinliğini bir miktar kaybederken, 1990'lı yıllarda kültür felsefesinde ve kültürel çalışmalarda ikinci parlak dönemini yaşamıştır. 1980'li yılların sonuna kadar kültür bilimlerinde "metin olarak kültür" metaforuyla ifade edilen bir kültür anlayışı baskındı. Tek tek kültürel olaylar ve kültürlerin tamamı, üzerine belli anlamlar yüklenebilen göstergelerden oluşan yapısal bir bağlam olarak kavranmıştır. Kültürün yorumlanıp betimlenmeye çalışıldığı birbirinden farklı uğraşlara da benzer şekilde "okuma yapma" adı verilmiştir. Bu anlayışa göre tercihen yabancı veya neredeyse hiç anlaşılmaz dillerdeki metinleri çözümleyip anlamlandırmak veya bilinen metinleri mümkün olduğunca altmetinlere ayrıştırarak okumak ve onları böylece okuyarak yapısökümüne uğratmak kültür bilimlerinin görevini oluşturmuştur.

1990'lı yıllarda ise kültürel çalışmaların araştırma perspektifinde bir değişim söz konusudur. Kültürün bu zamana kadar göz ardı edilen performatif unsurları ön plana çıkmıştır. Bu unsurlar halihazırda varolan veya olması mümkün sayılan gerçekliklere verilen (pratik) referansın bağımsız olduğunu temellendirirler ve yaratılan kültürel eylemlere ve olaylara geleneksel metin modeliyle kavranamayacak olan özgül bir gerçekliği bahşederler. Böylece "performans olarak kültür" metaforu öne çıkmaya başlamıştır. Bunun için doğrudan bedensel eylemleri de kapsayacak bir edimsellik teriminin yeniden kavramsallaştırılması gerekli hale gelmiştir.

Judith Butler 1988 yılında yazdığı "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory"[9] isimli denemesinde, Austin'e doğrudan bir referans vermeden edimsellik terimini kültür felsefesine tanıtmıştır. Bu çalış-

9. Judith Butler'ın bu makalesi 1990 yılında *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, (Der.) Sue-Ellen Case, Baltimore/London (s. 270-282) isimli bir antolojide yayımlanmıştır.

mada cinsiyete bağlı kimliğin (gender) –ya da genel anlamda kimliğin– önceden verili ontolojik ya da biyolojik kategorilerle değil, özgül kültürel yapılanmalar sonucu ortaya çıktığını kanıtlamaya çalışmaktadır: "In this sense, gender is no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather it is [...] an identity instituted through a *stylized repetition of acts.*"[10] Butler bu eylemleri "dramatik ve göndergesiz biçiminde çift anlam taşıyan 'edimseller' "[11] olarak adlandırmaktadır. Edimsellik kavramının bu şekilde tanımlanması ilk bakışta Austin'in tanımından farklıymış gibi gözükse de, daha yakından bakıldığında bu farklılıklar azalmaktadır. Butler bu kavramı söz edimlerinden çok bedensel eylemler için kullandığı için aradaki farkın çok daha büyük olduğu düşünülmüştür.

Bedensel eylemler biçiminde gerçekleşen performatif edimler önceden verili bir şeyle, içsel bir durumla, tözle veya ifade etmeleri gereken bir varlıkla ilişkilendirilmedikleri sürece "göndergesiz" olarak kavranmalıdırlar. Onların ifade edebilecekleri sabit ve değişmez bir kimlik yoktur. İfadesellik (*Expressivität*) bu anlamda edimsellik kavramının taban tabana karşıtıdır. Edimsel olarak adlandırılan bedensel hareketler halihazırda varolan bir kimliği ifade etmezler, daha çok kimliği gerçek anlamda yaratırlar.

"Dramatik" terimi de bu yaratma sürecini kastetmektedir. "By dramatic I mean [...] that the body is not merely matter but a continual and incessant materializing of possibilities. One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one's body [...]."[12] Yani beden de kendine özgü maddeselliğiyle belirli hareketlerin ve eylemlerin tekrar edilmesiyle ortaya çıkar; bedenin bireysel, cinsel, etnik, kültürel bir karakter kazanmasını sağlayan da bu eylemlerdir. Kimlik –bedensel ve sosyal gerçeklik olarak– daima performatif eylemlerle oluşturulur. Performatif olan bu anlamda tamamen Austin'de olduğu gibi gerçekliği oluşturmaktadır ve özgönderimseldir.

10. A.g.y., s. 270. ["Bu açıdan cinsiyet hiçbir şekilde değişmez bir kimlik ya da çeşitli eylemleri gerçekleştiren bir birim değildir; o daha çok *hareketlerin belli bir biçimde tekrarlanmasıyla* kurulan bir kimliktir." (İng. ç.n.)]

11. A.g.y.

12. A.g.y., s. 273. ["Dramatik terimi ile ifade etmek isteğim şey, bedenin sadece maddesel olmasından çok, her türlü olanakların sürekli ve devamlı bir şekilde maddeselleşmesidir. Kişi sadece bir bedene sahip değildir, o daha çok kendi bedenini yaratır." (İng. ç.n.)]

Fakat söz edimlerine verilen önemin bedensel eylemlere kaydırılması Austin ve Butler'ın kavramları arasında önemli bir farkın oluşmasına yol açar. Austin "başarılı/başarısız olma" kriterine ağırlık vererek –Abramović'in performansı göz önüne alındığında bizi birtakım zorluklarla karşı karşıya bırakan– başarıya ulaşmanın işlevsel koşullarını araştırırken, Butler görüngüsel somutlaşma koşullarını sorgulamıştır.

Bedeni sadece tarihsel bir düşünce olarak değil, onu aynı zamanda sürekli bir şekilde gerçekleşen olanaklar repertuarı, yani "an active process of embodying certain cultural and historical possibilities"[13] olarak kavrayan Merleau-Ponty'i referans alan Butler, kimliğin performatif bir şekilde kazanılmasını bir vücuda getirme (*embodiment*) süreci olarak tanımlamıştır. O bu süreci "a manner of doing, dramatizing and reproducing a historical situation"[14] olarak belirlemektedir. Belirli tarihsel ve kültürel olanaklar performatif eylemlerin üslup kazanıp tekrarlanmasıyla somutlaşırlar ve bu şekilde hem kültürel ve tarihsel bir şekilde işaretlenmiş olan beden hem de kimlik gerçek anlamda meydana getirilir.

Vücuda getirme sürecinin gerçekleştiği koşullar sadece bireyin elinde ve kudretinde değildir. Birey hangi imkânların somutlaşacağını, hangi kimliği taşıyacağını tam olarak özgür bir şekilde seçemez. Ancak bu koşullar tamamen toplum tarafından da belirlenmemiştir; toplum, kendi içinde oluşan ayrılıkları birtakım yaptırımlarla cezalandırarak belli olanakların vücuda getirmesini sağlayabilir ama tam olarak onları istediği şekilde yönlendiremez. Açıkça Butler'ın edimsellik (performatiflik) kavramının temelinde Austin tarafından teşhis edilen performatif eylemlerin varolan ikilikleri ortadan kaldırabileceği fikri yatmaktadır. Toplumsal cinsiyeti –ve genel olarak kimliği– yaratan performatif eylemlerle ve eylemlerde bir taraftan birey üzerinde fiziksel şiddet uygular. Diğer taraftan birey bu eylemler üzerinden –toplumun yaptırımlarını göze alma pahasına olsa bile, tamamen orada egemen olan kuralların dışına saparak– kendini yeniden yaratma olanağına kavuşur.

13. A.g.y. ["belirli kültürel ve tarihsel olanakların somutlaşmasının aktif bir süreci" (İng. ç.n.)].
14. A.g.y. ["tarihsel bir durumu yeniden üretme, canlandırma ve yapma biçimi" (İng. ç.n.)].

Butler vücuda getirme koşullarını bir tiyatro sahnelemesinin koşullarıyla karşılaştırır. Çünkü bir tiyatro sahnelemesindeki gibi cinsiyet aidiyetinin yaratıldığı ve sahnelendiği eylemler "şüphesiz ki sadece bir kişinin eylemini" temsil etmezler. Burada söz konusu olan daha çok "shared experience" ve "collective action"dır.* Bu eylem bir anlamda her zaman daha önceden, yani herhangi bir oyuncu sahnede belirmeden önce başlamış olan bir eylemdir. Buna göre bir eylemin tekrarlanışı toplumsal olarak geçerliliği olan anlamlar repertuarının "re-enactment" ve "re-experiencing"dir.** Burada pasif bir bedene kültürel şifrelerin yazılması ya da vücut bulmuş benliklerin vücuda anlamlar bahşeden toplumsal geleneklerden önce gelmesi söz konusu değildir. Butler vücuda getirilerek oluşturulan bir kimlik ile önceden verili bir metnin sahnelenmesini karşılaştırır. Tıpkı aynı ve tek bir metnin farklı şekillerde sahneye aktarılması ve oyuncuların metindeki veya rejisörden gelen talimatlara göre rollerini sürekli yeniden ve farklı bir şekilde tasarlayıp gerçekleştirmeleri gibi, cinsiyete özgü olan vücut da belirli taleplerle kısıtlanan fiziksel bir ortam içerisinde tepki verir ve bu çerçevede kendini yorumlayarak sahneye çıkar. Böylece cinsiyete ait veya başka bir kimliğin sahnelenmesi bir vücuda getirme süreci olarak teatral sahnelemeye benzer bir şekilde gerçekleşir. Bu bakımdan vücuda getirme koşulları sahneleme koşulları olarak daha doğru tanımlanabilir ve belirlenebilirler.[15]

Judith Butler'ın erken dönemdeki bu makalesinde tasarladığı edimsellik kuramı[16] bedene ait olan performatif eylemlere odaklanarak ve somutlaşma sürecine ağırlık vererek Austin'in söz edimleri kuramındaki eksikliği tamamlamaktadır. Aynı zamanda,

* "Ortak deneyim" ve "topluca yapılan eylem". (İng. ç.n.)

** "Yeniden canlandırılması" ve "yeniden deneyimlenmesi". (İng. ç.n.)

15. Butler'ın tiyatro hakkındaki düşünceleri atık günümüz tiyatrosuyla örtüşmez; Butler'ın kendisi de bunu Richard Schechner'i referans göstererek dillendirmiştir ve belli çıkarımlardan kaçınmıştır. Yine de bu değerlendirmeler özellikle onun daha sonra yaptığı sahnedeki ve günlük hayattaki karşı cinsi taklit etmenin karşılaştırılmasıyla ilgili olup bedenleşme koşulları ve sahneleme koşulları arasındaki bağlantıyı bağlamazlar.

16. Butler, kısa bir süre sonra yazdığı Gender Trouble (Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, Çev. Başak Ertür, Metis Yay., 2008) isimli kitabında, yukarıda bahsedilen makalede verilen tanımlarla tamamen çelişkisiz bir şekilde örtüşmesi mümkün olmayan birkaç tane temel değişikliğe gitmiştir. Bu özellikle daha sonraki yayınları için geçerlidir.

Abramović'in performansını da kısaca göz önüne aldığımızda, Butler'ın kavramını da performatif estetik bağlamında değiştirmemiz gereklidir.

Şüphesiz ki bedenin belirli tarihsel olanakların vücuda getirilmesi şeklindeki düşünce Abramović'in kendi bedeniyle kurduğu ilişkiye –hem de verimli bir şekilde– uygulanabilir. Çünkü Abramović sahnelediği performans süresince farklı tarihsel olanakları vücuda getirmiştir; fakat burada sadece performansın gerçekleştiği tarihsel zaman dilimine özgü olanaklar değil, aynı zamanda, hatta ağırlıklı olarak, halihazırda geçmişe ait olan ve o âna kadar uzanan olanaklar da söz konusudur. Ancak bunlardan bazıları, örneğin bir kırbaçlama eylemi tarihsel olanaklar (rahibelerin kendilerini kırbaçlamaları) ile güncel olanaklar (ceza ve işkence eylemleri ya da sadomazoşist cinsel pratikler) arasında gidip gelmektedir. Abramović gerçekleştirdiği performatif eylemlerde tarihsel bir kalıbı olduğu gibi tekrar ederek sahneye aktarmak yerine, onu kesin bir şekilde değiştirmiştir: Sanatçı uyguladığı tüm şiddete, bedenine verdiği bütün acılara, yaptığı bütün işkencelere, sadece pasif olarak katlanmamıştır; o bizzat tüm bunlara aktif bir şekilde neden olan kişidir. Aynı zamanda bu örnekte Butler'ın düşüncelerinin temelini oluşturan performatif eylemlerin tekrarlanması gibi bir durum yoktur: Her eylem performans süresince sadece bir kez meydana gelmiştir. *Lips of Thomas*'ta ve hatta diğer performanslarda, eylemlerde, tiyatro sahnelemelerinde vb gerçekleşen vücuda getirme süreçleri, mutlaka Butler'ın edimsellik kavramının kapsamı dışına çıkan başka belirlenimler gerektirmektedir, çünkü bizi burada estetik olan ve bir anlamda yeniden canlandırmanın (*re-enactments*) yerini değiştirmesi ilgilendirmektedir. Fakat Butler özel olarak estetik gelişmelere değil, daha çok gündelik eylemlere değinmektedir.

Butler vücuda getirme koşullarını sahneleme koşulları olarak açıklarken (yine Austin'e referans vermeden) kendinin ve Austin'in kuramları arasında ilginç bir benzerliği daha göz önüne serer. Her ikisi de performatif eylemlerde bulunmayı ritüelleşmiş toplumsal sahnelemeler olarak düşünürler. Her ikisi için de performatif olan (*performativity*) ile performans/sahneleme (*performance*) arasındaki yakın ilişki aşikârdır ve başka bir açık-

lamayı gerektirmez.* "Performance" ve "performative" kelimeleri aynı şekilde "to perform" yükleminden türetildikleri için, şunu söylemek mümkündür: Performatif olan, sahneleme şeklinde sonuçlanır ve kendini perforamtif eylemlerin sahneleme özelliğinde belli eder veya gerçekleştirir; bunun sonucunda geleneksel sanat dalları kendilerini sahneleyerek ve sahneleme şeklinde gerçekleştirmeye yönelmektedirler; "performans sanatı" ya da "aksiyon sanatı" gibi yeni sanat dalları da terminolojik olarak sanatların performatif boyutuna ve sahneleme niteliklerine işaret eder. Sahneleme kavramı Austin ve Butler tarafından her ne kadar detaylı bir şekilde açıklanmamış olsa da, her ikisinin de sahnelemeyi performatif olanın timsali olarak düşündüğü sonucu ulaşmak tamamen tutarlıdır.

Bu nedenle performatif estetiği sahneleme kavramında temellendirmek uygun görünmektedir. Yani şu âna kadar performatif kavramı üzerine kurulan teorilere yeni ve estetik bir performans/sahneleme teorisinin eklenmesi gerekmektedir.

20. yüzyılda, altmışlı ve yetmişli yıllardan bu yana, başta etnoloji ve sosyoloji olmak üzere sosyal bilimlerin birçok dalında birbirinden farklı performans teorileri ortaya atılmıştır. Bu durum öyle bir boyuta ulaşmıştır ki, bugün *performans "temelde tartışmalı bir kavram"*[17] olarak düşünülmektedir. Performans (sahneleme) kavramı kültürel çalışmalarda henüz 1975 yılında Dell Hymnes'in eleştirdiği gibi her şeyi içine alan bir çeşit şemsiye terim (*umbrella term*) haline gelmiştir: "If some grammarians have confused matters, by lumping what does interest them under 'performance', [...] cultural anthropologists and folklorists have not done much to clarify the situation. We have tended to

* İngilizcedeki "performance" sözcüğü Almancaya sadece performans (*die Performanz*) olarak çevirilmez, o daha çok sahneleme (*die Aufführung*) kavramına tekabül eder. Türkçeye ve başka dillere tercümesi çok zor olan *Aufführung* kavramı "oyun" veya "sahne gösterisi" gibi anlamlar da taşır. Fakat yazar için daha da önemlisi bu kavramın doğrudan *edimselliğe* ve sanatlardaki *edimsel sürece* vurgu yapmasıdır. Bu yüzden bundan sonraki bölümlerde "sahneleme" kavramı kullanılırken, sahnelemenin edimsel (performatif) boyutu sürekli olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca "sahneleme" ve "sahneye koyma" arasındaki ayrım için bkz. Yedinci Bölüm. (ç.n.)

17. Marvin Carlson, *Performance. A critical introduction*, London/New York 1996, s. 5. (İng. ç.n.)

lump what *does* interest us under 'performance' ".[18] O zamandan beri bu durum daha da kontrolden çıkmıştır.[19]

Burada sosyolojide, etnolojide ve kültür bilimlerinde geliştirilen yaklaşımlara tek tek müracaat etmektense, performatif estetik için önemli olan ve bildiğim kadarıyla ilk olarak yirminci yüzyılın ilk 20 senesinde kuramsal olarak ortaya atılan sahneleme kavramını yeniden ele almak bana daha anlamlı görünüyor. O dönemde tartışılan kuramlar aslında yeni bir sanat bilimini temellendirmeyi amaçlamışlardır: Tiyatro bilimini.

2. Sahneleme Kavramı

Almanya'da 20. yüzyılın başlarında tiyatro bilimlerinin özerk bir akademik alana kavuşması ve zorunlu bir sanat bilimi haline gelmesiyle birlikte yaygın olan tiyatro anlayışı bir kırılma yaşamıştır. 18. yüzyıldan itibaren Almanya'da geliştirilen edebiyat merkezli tiyatro düşüncesi sadece ahlaki bir kurum olarak değil, aynı zamanda "metinsel" bir sanat dalı olarak da geçerlilik kazanmıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru tiyatronun sanatsal niteliği neredeyse sadece dramatik sanat eserlerine yani edebi metinlere gönderme yapılarak meşrulaştırılmıştır. Aslında daha 1798 yılında Johann Wolfgang von Goethe *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* (*Sanat Eserlerinin Olanağı ve Hakikati Üzerine*) isimli denemesinde tiyatronun sanatsal niteliğinin *sahneleme* olması gerektiğini söylemiştir; Richard Wagner 1849 yılında yazdığı Das Kunstwerk der Zukunft (*Geleceğin Sanat Eseri*) isimli kitabında bu fikri daha da geliştirmiştir. Lakin onların 19. yüzyıldaki çağdaşları yaygın bir şekilde sahnelemenin sanatsal niteliğini sahnelenen metni baz alarak değerlendirmişlerdir. Daha sonra 1918 yılında bile Alfred Klaar isimli tanınmış bir tiyatro eleştirmeni yeni yeşeren tiyatro çalışmalarıyla polemiğe girerek

18. Dell Hzmes, *Breakthrough into Performance*, (Der.) Dan Ben-Amos / Kent S. Goldstein, *Folklore: Performance and Communication*, The Hague 1975, s. 13. ["Bazı dilbilimciler kendilerini ilgilendiren her şeyi "performans" adı altında toplayarak sorunu daha karmaşık hale getirirken, antropologlar ve halkbilimcileri bu durumu açık hale getirmek için çok az çaba göstermişlerdir. Bizler bizi ilgilendiren her şeyi performans adı altında toplama eğilimindeyiz." (İng. ç.n.)]

19. Burada performans kavramının kültür bilimlerinde sistematik olarak incelenmesini öneren McKenzie bir istisnadır. Bkz. Jon McKenzie, *Perform – or else. From discipline to performance*, London/New York 2001.

şunları yazmıştır: "Sahne kendi değerini yalnızca edebi bir içerik taşıdığı sürece kazanabilir."[20]

Bu anlayış tiyatroyu edebiyat bilimlerinin bir nesnesi olarak görmüştür. Buna karşın Berlin Tiyatro Çalışmaları'nın kurucusu ve aynı zamanda Ortaçağ ve Erken Dönem Alman Edebiyatı uzmanı Max Hermann sahneleme kavramına dikkat çekmiştir. O tiyatroyu sanat olarak var eden şeyin edebiyat olmadığını, daha çok sahneleme olduğunu savunarak yeni bir sanat biliminin –tiyatro biliminin– kurulması için ısrar etmiştir: "[...] sahneleme en önemli olandır."[21] Hermann metin ve sahneleme arasındaki kabul gören baskınlık ilişkisini tersyüz etmekle kalmamış, ikisi arasında her türlü bağlantının dışında kalan temel bir karşıtlık olduğunu iddia etmiştir: "Bana göre [...] tiyatro ve drama esasen birbirine karşıttır, [...] bu karşıtlık o kadar özseldir ki, kendini devamlı olarak belli eder: Drama bireysel olanın söz sanatıyla yaratılması iken, tiyatro seyircinin ve onlara hizmet edenlerin emeği ile meydana gelir."[22] O zamana kadar varolan çalışma alanlarının sadece metinleri ve yapıtları kapsaması ve sahnelemeyi göz ardı etmiş olması yeni bir akademik alanın kurulmasını gerekli kılmıştır. Tiyatro Bilimleri Dalı Almanya'da sahnelemenin bilimi olarak kurulmuştur.

Hermann'ın metinler yerine sahnelemenin incelendiği yeni bir akademik alanın oluşturulması için metin ve sahneleme konumlarını tersyüz etmesi, 20. yüzyılın başında kurulan başka bir bilim dalıyla, "Ritüel Çalışmaları"yla ilginç bir paralellik gösterir. 19. yüzyılda mitos ile ritüel arasında mitosun hiyerarşik bir şekilde öncelikli olduğu ve ritüelin mitosu sadece resmedip "sahnelendiği" düşünülürken, bu ilişki 19. yüzyılın sonlarına doğru tersine dönmüştür. William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites* (1889) isimli ders notlarında mitosun sadece gerçekleşen bir ritüeli yorumlama işlevi gördüğünü ve bu yüzden ikincil bir değer taşıdığını savunmuştur. Ona göre öncelikli olan daha çok ritüeldir:

---

20. Alfred Klaar, "Bühne ud Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Hermann", *Vossische Zeitung*, 18.07.1918.
21. Max Hermann, *Forschungen zur Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914. II. Bölüm s. 118.
22. Hermann'ın Prof. Dr. Klaar'a verdiği cevap için bkz. Hermann, "Bühne und Drama", *Vossische Zeitung*. 30.07.1918.

> Mitoslar ritüel geleneklerin yorumlanması oldukları sürece onların değerleri ikinci derecedendir ve neredeyse her durumda ritüelin mitostan değil, mitosun ritüelden türetildiği iddia edilebilir. Çünkü ritüel sabittir ve mitos değişkendir; ritüel tamamen dinsel zorunluluk iken, mitlere olan inanç ibadet edenlerin takdirine kalmıştır.[23]

Bu yüzden ilahiyat bilimlerinin araştırmaları artık ritüellere yönelmeliydi. Çünkü dinin temel ilkesi eylemdir, öğreti veya dogma değildir. Özellikle Protestan kültürlerde o zamana kadar geçerli olan dinî metinlerin egemenliği ciddi bir soruşturmaya tabi tutulmuştur. Smith özellikle kurban ritüelleri üzerine, mesela 4. yüzyılda Nilus adında bir yazarın notlarına dayanarak Arap kabilelerinde yaygın olan devenin kurban edilişi veya Eski Ahit'te bahsedilen, Yahudilerin kurban gelenekleri üzerine araştırmalar yapmıştır. O, devenin kurban edilmesini en eski totemlerden biri olarak yorumlamış ve bunun neşeli ve toplu bir ziyafet şeklinde algılandığı tezini ortaya atmıştır. Smith'e göre eylemlerin birlikte gerçekleştirilmesi, yani kurban edilen hayvanın etinin yenilip kanının içilmesi totemizme has olan bir kutsallıktır ve tüm katılımcıları kopmaz bir sosyal bağla birbirine bağlamaktadır. Hatta birlikte gerçekleştirilen eylemlerle topluluk bir tören topluluğu haline gelmektedir. Böylece ritüel bir grup siyasi bir topluluk haline gelir. Burada yine performatif eylemlerin gerçekleştirildiği kolayca görülebilir: Bu eylemler bir (tören) toplumun(un) sosyal gerçekliğini yaratan eylemlerdir.

Smith'in kurban ritüelleri teorisi sadece ilahiyat bilimlerinde değil, aynı zamanda kültürel antropolojide, sosyolojide ve eski çağ tarih bilimlerinde oldukça etkili olmuştur. Antropolog James Georg Frazer *The Golden Bough* (1890) isimli kitabının ilk baskısının önsözündeki temel düşüncesini, yani Tanrı kavramının katledilip yeniden dirilmesini Smith'e atfetmiştir. Sosyolog Emil Durkheim da Robertson Smith'e çok şey borçlu olduğunu ve dinin sosyal alandaki temel rolünü ilk olarak onun *Lectures*'ını okuyarak kanıksadığını beyan etmiştir.

Ritüel Araştırmaları ve Tiyatro Bilimleri bölümlerini kurmak amacıyla öne sürülen argümanlar benzer temellere dayanmışlar-

23. William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites*, First Series: *Fundamental Institutions* (Burnett Lectures 1888/9), London 1889. 2. baskı: 1894, Alm. Çev. *Die Religion der Semiten* (1899), Nachdruck Darmstadt 1967, s. 13.

dır. Her iki durumda da hiyerarşik konumlar tersine çevrilmiştir: Mitostan ritüel olana ve edebi metinden tiyatro sahnelemesine geçilmiştir.[24] Başka bir deyişle her iki durumda da metinlerin ayrıcalıklı statüsü terk edilmiş ve sahneleme eylemine ağırlık verilmiştir. Bu yüzden 20. yüzyılda Avrupa kültüründe yaşanan performatif dönemecin ilk kez 60'lı ve 70'li yıllardaki ortaya çıkan performans kültüründen de önce, ritüel ve tiyatro çalışmaları bölümlerinin kurulmasıyla ortaya çıktığı iddia edilebilir.[25]

"Cambridge Ritualists" diye bilinen filologlar grubunun en büyük temsilcisi Jane Ellen Harrison, ritüeller ve tiyatro arasındaki ilişkiyi oldukça ileri götürerek bunların aynı kökene dayandığını ve sahnelemenin metinlerden daha öncelikli bir yer tuttuğunu ortaya koymaya çalışmıştır. O, *Themis. A Study of the Social Origin of Greek Religion* (1912) isimli geniş kapsamlı çalışmasında Eski Yunan tiyatrosunun kökeninin ritüele dayandığı tezini geliştirmiştir. Harrison, *eniautos-daimon*'nın* yüceleştirildiği Dionysos öncesi bir ritüelden yola çıkmıştır. Dionysos Ritüelleri'nin bu şekilde eski Bahar Ayinleri'nden doğdukları düşünülmüştür. Harrison, Dythrambos'un (Aristoteles'in tragedyanın kaynağı olarak gösterdiği şiir türünün) *eniautos-daimon* şöleni için söylenen şarkılardan başka bir şeyi temsil etmediğini ve *eniautos-daimon* ayinlerinin yapısını oluşturduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Gilbert Murray *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Tragedy* isimli bir çalışma ile Harrison'ı desteklemiştir. O farklı tragedyaları ve özellikle Euripides'in Bacchae'sini –tam da en geç yazılan tragedya metinlerinden birini!– referans vererek, *agon (müsabaka), threnos (feryat),* seyirciye mesaj verme ve *epifani* (*aniden kavrama*) gibi Harrison için *eniautos-daimon* ayinlerinden türetilen unsurların tragedyadakine benzer işlevleri aynı zamanda ritüellerde de yerine getirdiklerini ispatlamaya çalışmıştır.

---

24. Ritüel ile mitos arasındaki konumun tersine dönüşüyle ilgili bkz. Hans. G. Kippenberg, *Die Entdeckung der Religionsgeschichte, Religionswissenschaft und Moderne*, München 1997.

25. Bunu tüm Avrupa tarihindeki değil, daha çok 20. yüzyıllardaki bir performatif dönemeç olarak anlamak gerekiyor. Matbaanın icat edilip yaygınlaştığı dönemden 19. yüzyılın sonuna kadar olan süreçte *cultural performances*'ın ya da sahnelemenin çok önemli bir kültürel işlevi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, o yüzyıllarda performatif süreçten bahsedilip bahsedilemeyeceği henüz tartışmaya açık bir konudur.

* (Yunanca) Bahar Tanrısı. (ç.n.)

Harrison'ın teorisi, Eski Yunan kültürünün metne ve yazıma dayalı olduğunu ve kendi kültürleri için bir model oluşturduğunu düşünen çağdaşlarına doğrudan karşı çıkmaktadır. Onun teorisiyle sürekli övülüp yüceltilen Yunan tragedya ve komedya metinlerinin, yılın belirli dönemlerindeki şölenlerde sahnelenen ritüellerin sonuçları oldukları görünmektedir. Ritüel her şeyden önce gelmektedir, tiyatro ve metinler ritüellerden türetilmişlerdir. Metinler ritüellerin sahnelenmesi için yazılmışlardır.

Harrison'ın teorisinin bugün genelde sadece bilim tarihi açısından bir değeri olduğu düşünülse de, o sahneleme kavramına verdiği ağırlıkla performatif dönemecin anlaşılması için bize çok önemli bir malzeme sunar. Sahnelemenin oldukça önemli bir kavram haline gelmesi bundan sonra itinayla yapılması gereken kuramsal bir tanımı gerektirmektedir. Max Hermann 1910 ile 1930 yılları arasında bu amaçla çeşitli çalışmalar yapmıştır.

İlginç bir şekilde oyuncular ve seyirciler arasındaki ilişki onun düşüncelerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır:

> Tiyatronun en eski anlamı, tiyatronun sosyal bir oyun –herkesin herkes için oynadığı bir oyun– olmasında yatar. Hem oyuncunun hem de seyircinin, yani herkesin içinde olduğu bir oyun. Seyirci beraber oynayan etken olarak bu oyuna dahil olur. Seyirci tiyatro sanatının bir nevi yaratıcısıdır. Tiyatro etkinliği birbirinden farklı katılımcılar tarafından gerçekleştirilir ve bunun sonucunda tiyatronun toplumsal niteliği sürekli korunur. Tiyatroda sürekli sosyal bir topluluk vardır.[26]

Bir sahnelemeyi tamamen mümkün kılan, onu yaratan şey, aktörlerin ve seyircilerin bedensel olarak bir arada olmasıdır. Sahnelemenin meydana gelebilmesi için aktörlerin ve seyircilerin belirli bir zaman aralığında ve belirli bir mekânda toplanıp birbirleriyle iletişimde bulunmaları gerekmektedir. Hermann bunu "herkesin herkes için oynadığı bir oyun" şeklinde belirleyerek, aktörlerle seyirciler arasındaki ilişkiyi en temelden yeniden tanımlamıştır. Seyirciler artık oyuncuların sahnede gerçekleştirdikleri eylemlere sadece uzaktan bakan ve onları duyumsayan, o eylemlere belirli anlamlar yükleyen ya da onlar tarafından iletilen mesajları entelektüel bir şekilde yorumlayıp çözümleyen gözlem-

26. Max Hermann, "Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts", 27.06.1920 tarihli sunum, (Der.) Helmar Kieler, *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Darmstadt 1981 s. 15-24. burada s. 19.

ciler konumunda değillerdir. Burada ne seyircilerin aktörleri kendi gözlemlerinin nesnesi haline getirdiği bir özne-nesne ilişkisi, ne de aktörlerin (öznelerin) seyircileri (nesneleri) tartışmaya kapalı mesajlarla karşı karşıya bıraktığı bir durum söz konusudur. Bedensel bir aradalık daha çok birlikte varolan özneler arasındaki bir ilişkidir. Seyirciler fiziksel varlıklarıyla, algılarıyla ve verdikleri tepkilerle oyuna katılırlar ve bu yüzden onlar sahnelemeyi aktörlerle birlikte gerçekleştiren oyuncular olarak kavranmalıdır. Sahneleme oyuncular ile seyirciler arasında vuku bulan karşılıklı etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkar. Onun hangi kurallara göre meydana getirileceği tüm katılımcılar arasındaki müzakere süreçlerine ve onların uyacakları veya karşı çıkacakları oyun kurallarına bağlıdır. Başka bir deyişle sahneleme aktörler ve seyirciler *arasında* meydana gelir ve onlar tarafından birlikte yaratılır.

Hermann tiyatronun kendine özgü bir *araçsallığı* (*Medialität*)* olduğu fikrini sadece teorik bir şekilde veya tiyatro tarihinden türetilen düşüncelerle belirlememiştir. Daha çok kendi yaşadığı dönemdeki tiyatro ve sahnelemeler onun bu düşüncelerine doğrudan katkı sağlamışlardır. O dönemde özellikle Max Reinhardt kendi sahnelediği oyunlarda sürekli yeni mekânsal düzenlemeler yaratarak seyirciyi gözlemci konumundan çıkarmıştır ve onlara oyuncularla etkileşime girmeyi sağlayan yeni modeller sunmuştur. Reinhardt, örneğin Berlin'de Deutsches Theater'daki *Sumurun* isimli sahnelemesinde, Japon Kabuki Tiyatrosu'nda geleneksel olan *hanamichi*'yi, yani geniş bir podyumu, seyircilerin yerlerini aldıkları mekânın ortasına kurmuştur. Böylece burada her şey seyircilerin tam ortasında gerçekleşmiştir. Reinhardt hem sahneyi hem de *hamanichi*'yi aynı anda kullanmıştı. New York turnesindeki sahnelemeyi izleyen bir eleştirmenin de şikâyet eder bir dille

---

* "Medialität" kavramı Türkçeye çevirilmesi çok zor olan terimlerden biridir. O yalnızca günlük hayatın veya teknoloji dünyasının araç gereçlerine tekabül etmez. Genellikle "araçsallık" diye çevirilen bu kavram özellikle günümüzdeki sanat felsefesindeki birçok tartışmada hem kendisi hem karşıtı, yani hem araçsal olan hem araçsal olmayan, başka bir deyişle araçların (Alm. "Medien", İng. "Media") sanatsal edimlerle araçsallık özelliğini yitirmesi kastedilmektedir. Burada tiyatronun araçsallığından bahsedildiğinde, sadece maddesel bir şekilde kullanılan "sahne", "kostüm" veya "dekor" gibi araçlar değil, daha çok bu maddeselliğin de ötesine geçen ve seyircilerle oyuncuların bir aradalığıyla yaratılan özgül bir ortamsallığa vurgu yapılmaktadır. "Medialität" ile ilgili geniş bir tartışma için bkz. Stefan Münker/Alexander Roesler (der.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt a. M. 2008.

ifade ettiği gibi oyuncular her bir sahnenin tam da en önemli ânında *hanamichi*'ye çıktılar.[27] Bu yüzden *hanamichi*'deki oyuncuları izlemeye çalışan seyircinin sahnede gerçekleşen olayları kaçırması kaçınılmazdı. Buna karşın bakışlarını sahneden ayırmamayı tercih eden seyirciler *hanamichi*'deki gösteriyi kaçırmak zorunda kaldılar. Böylece bağımsız bir şekilde kendi duyusal izlenimleri arasında tercih yapmaya zorlanan seyirciler burada sahnelemenin yaratıcısı haline gelmişlerdir. Sahneleme bir taraftan oyuncuların (ve yönetmenin) diğer taraftan da seyircilerin ortaya koyduğu kurallara göre gerçekleşmiştir. Bu kurallar ilkesel olarak tartışmaya açıklardı.

Bu özellikle Reinhardt tarafından Berlin Schumann Sirki'nde sahneye uyarlanan *Kral Oedipus* (1910) ve *Orestia* (1911) oyunlarında gerçekleşmiştir. Burada korolar sürekli olarak seyirciye doğru hareket etmişler, oyuncular seyircilerin arkasından ve arasından ortaya çıkmışlardır. Böylece eleştirmen Siegfried Jacobsohn'un da belirttiği gibi, "seyircilerin kafalarını onların arasında duran figüranların kafalarından tam olarak ayırt etmek imkânsız hale gelmiştir."[28] Ve daha sonra Max Hermann'la tartışmaya girerek edebi metnin sahnelemeden daha önemli olduğunu savunan Alfred Klaar, Reinhardt'ın *Orestia*'sını şu şekilde eleştirmiştir:

> Oyunun önümüzdeki, aramızdaki, arkamızdaki ve altımızdaki alana yayılması, bakış açısını sürekli değiştirmek zorunda kalmamız, oyuncuların kostümleriyle, peruklarıyla ve makyajlarıyla bedenimize dokunmaları ve seyircilerin alanına akın etmeleri, uzak mesafeler arasında yapılan diyaloglar, salonun her köşesinden bizi korkutan, aldatan ve aniden yükselen sözler; bunların hepsi dağınıktır, birbirlerini desteklemezler ve yanılsamayı ortadan kaldırırlar.[29]

Burada açıkça seyircilerin mesafeli, ilgi gösteren veya duygulanan gözlemci konumuna geçmeleri mümkün değildi. Onların kendilerini oyunculara ve diğer seyircilere göre tamamen yeniden konumlandırmaları gerekliydi. Burada kelimenin tam anlamıyla

27. "Why Lot's Wife Could not Have Sat out 'Sumurun'. The pedestrians on that bridge would have aroused her curiosity so that she would have turned into twenty pillars of salt." Viyana Tiyatro Müzesi'nin arşivinden ve daha yakından teşhis edilemeyen New York'lu birinin eleştirisi.
28. Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, 1. Cilt, Berlin 1912 s. 51.
29. Alfred Klaar, *Vossische Zeitung* vom 14 Ekim 1911.

aktörler ve seyirciler *arasında*, hatta seyircilerin kendi aralarında bir sahneleme meydana gelmiştir. Reinhardt, oyuncuların ve seyircilerin bedensel bir aradalığına dayanan tiyatroya özgü araçsal (*medial*) koşulları çok iyi kullanarak aktörler ve seyirciler arasında sürekli yeni ilişkilerin kurulmasını sağlamıştır.

Hermann, sahneleme kavramını aktörler ve seyirciler arasında meydana gelen, yani sabitlenip taşınamayan, kısa süreli ve geçici bir *olay* şeklinde tanımlamıştır. O bu kavramı tanımlarken, ne sahnelenen metinleri ne de sahnedeki dekorları dikkate almıştır. Hermann doğalcı ya da dışavurumcu sahne resimlerine birçok defa sanatsal bir değer atfetmiş olsa da, onu polemik bir dille "en temel açıdan büyük bir hata" olarak tanımlamıştır.[30] Bunların hiçbiri ona göre sahneleme kavramı için esaslı değildir. Daha çok oyuncuların mekânla birlikte ve mekânda hareket eden bedenleri sahnelemeye özgü olan ve gelip geçici bir *maddeselliği* oluşturmaktadır. "Sahne sanatında [...] belirleyici olan teatral performanstır, [...] tiyatronun meydana getirebileceği en gerçek ve en saf sanat eserini" sadece o üretebilir.[31] Bu bağlamda Hermann'ı ilgilendiren şey sahne sanatının yarattığı veya kurguladığı bir dünyaya ait olan kurmaca bir figür değildir. O daha çok "gerçek bedenden" ve "gerçek mekândan"[32] bahsetmektedir, yani o sahnedeki oyuncunun bedenini, 18. yüzyıldan beri benimsendiği gibi, sadece basit bir anlam taşıyıcısı olarak düşünmemiştir, bunun yerine bedeni ve mekânı tamamen onların kendi özgül maddesellikleriyle göz önünde bulundurmuştur. Sahnelemeyi meydana getiren şey her şeyden öncelikle bunlardır, onlar tarafından üretilen kurmaca biçimler ve mekânlar değildir.

Bu açıdan da Max Reinhardt'ın tiyatrosuyla örtüşen paralellikler göze çarpar. Mesela Reinhardt'ın *hanamichi*'yle veya Schumann Sirki'ndeki arena tiyatrosuyla yarattığı yeni mekânlar belirli kurmaca alanları farklı bir şekilde temsil etme görevi görmemiştir. Gerçek mekânlar olarak onlar oyunculara yeni gösteri, hareket ve genel anlamda oyun olanakları ve seyircilere tamamen alışılmışın dışında algı ve deneyim olanakları sunmuştur.

30. Max Hermann, "Das theatralische Raumerlebnis", *Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Berlin 1930, s.152.
31. A.g.y.
32. A.g.y.

Reinhardt'ın tiyatrosundaki oyunculuk sanatı için de bu geçerlidir. Mesela onun 1903 yılında Hugo von Hofmannstal'ın da katkılarıyla Berlin Kleines Theater'da sahnelediği Sophokles'in *Elektra*'sı ve *Kral Oedipus*'u veya Eshilos'un *Orestia*'sı oldukça fazla eleştirilmiştir. Eleştirmenler oyuncuların bedenlerini kendilerine özgü bir fiziksellikle ön plana çıkarmalarını, tüm dikkati temsil edilen karakterden uzaklaştırıp kendi üzerlerine çekmelerini oldukça kusurlu bulmuşlardır. Özellikle Elektra'yı canlandıran Getrud Eysoldt bedenini aşırı bir yoğunlukla ve ölçüsüz bir şekilde kullandığı gerekçesiyle çok ağır eleştirilmiştir. Eysoldt bu hareketleriyle özellikle Yunan tragedyasındaki sahnelemeler için geçerli olan "güçlülük", "haysiyetlilik" ve "gür seslilik" gibi normlara aykırı davranmıştır. Bunların yerini "asabiyet", "dizginsiz bir ihtiras" ve "boğuk bir haykırış" almıştır.[33] Böylece "sağlıklı" olanın sınırları aşılmış, "hasta" ve "patolojik" olana geçilmiştir. Birçok eleştirmen için bu "çığlık ve taşkınlık, korkunç derecedeki çılgınlık, her çizgide vahşileşip tüketilen"[34] ve "anlamsızlığa varan coşkunluk sadece patolojik olarak açıklanabilirdi."[35] Böylece eleştirmenler Getrud Eysoldt'un "ölçüsüz" ve "atılgan" hareketlerinin metni resmetme işlevi görmekten çok doğrudan kendi bedenine referans verdiğini, dramatik karakteri temsil etmekten çok kendi benliğinin sınırlarını aşarak "patolojik" olana geçtiğini gözlemlemişler ve bu "dayanılmaz" hareketleri reddetmişlerdir.[36]

Reinhardt'ın sahneye aktardığı *Oedipus* ve *Orestia* adlı oyunlarda da oyuncular seyircinin dikkatini doğrudan kendi bedenlerini kullanma biçimlerine çektikleri gerekçesiyle ağır bir şekilde eleştirilmişlerdir. Bir taraftan Sigfried Jacobsohn'a göre, *Oedipus*'ta "ellerindeki meşalelerle orkestranın üzerinden geçerek vahşi bir şekilde sarayın içine girip tekrar aşağı inen çıplak koşan figüranların" ne bir işlevi ne de bir anlamı vardır.[37] Alfred Klaar *Orestia*'yı değerlendirirken de bunları tenkit etmiştir. Klaar "bedenlerin hayrete düşüren kıvraklığını ve yeniyetme bir yönetmenin Eshilos'un eserine uydurduğu bölümleri" beğenmeyerek "yarı

33. Fritz Engel'in 31 Ekim 1931 tarihli Berliner Tageblatt'taki yazısı.
34. Richard Nordhausen'ın daha yakından tehşis edilemeyen Köln tiyatro müzesinin arşivindeki eleştirisi.
35. H. E. *Freisinnige Zeitung*, 3 Kasım 1903.
36. Bkz. Paul Goldmann'ın daha yakından tehşis edilemeyen Köln tiyatro müzesinin arşivindeki eleştirisi.
37. Siegfried Jacobsohn, *Die Schaubühne 46*, 17 Kasım 1910.

çıplak koşan figüranları" tiye almıştır: "Onlar en azından kendi görevlerini yerine getirmişler ve yere eğilerek bir jimnastik şovunu anımsatan hareketler yapmışlardır."[38]

Diğer taraftan bu eleştiri başroldeki oyuncuların performanslarına kadar da uzanmıştır. Jacobsohn "boğa güreşleriyle yetişmiş seyirci yığınlarının sinirleri geren konuşmalarını" şikâyet etmiştir.[39] Ona özellikle şu sahne korkutucu bir örnektir:

> Orestes'in kendi annesini öldürmesi için aslında annesinin peşinden giderek sarayın kapısından hızla çıkması, onu kapıda sıkıca tutması ve karşılıklı atışmalardan sonra onu tekrar sarayın içine sokması fazlasıyla yeterlidir. Fakat bu sahnelemede o annesini basamaklardan aşağıya, yani arenaya doğru sürükler, onun saçlarını yolar ve onu çok yavaş bir şekilde basamaklardan yukarı doğru çeker. Bu korkunçtur.[40]

Burada verilen bütün örneklerde seyircilerin dikkati oyuncuların bedenlerini kendilerine has bir biçimde kullanmalarına, yani "gerçek bedenlere" çekilmiştir. Oyuncuların bedenleri dramatik karakterin taşıdığı anlamları iletmekten çok, doğrudan ve apaçık bir şekilde hissedilen duyusallıkla göze çarpmaktadırlar. Eleştirmenler tarafından her ne kadar şüpheyle karşılanmış olsa da, bu özellik geride kalan seyirciler açısından Reinhardt'ın çalışmalarındaki görkemli başarının bir parçasını oluşturur.

Max Hermann sahneleme kavramını kuramsal olarak tanımlarken neredeyse Max Reinhardt'ın sahne uygulamalarındaki kadar radikal davranmıştır. O bedeni belirli anlamların göstergesel

38. Alfred Klaar, *Vossissche Zeitung*, 14 Ekim 1911. Jakobsohn çıplak koşan figüranları eleştirerek onların "ne tarihe sadık ne de yeni bir klasik dönem tarzı" olduklarını ve bunun sadece "eski Yunan tiyatrosuna yaklaşan bir kavramı bir sirkte yeniden verme çabası olarak kaldığını ve sonuçta pişmanlık verici bir enerji kaybı" olduğunu söylemiştir (*Schaubühne 46*, 17 Kasım 1910). Diğer taraftan Gilbert Murray, Jane H. Harrison'la birlikte, bu sahnelemeyi çok daha farklı değerlendirmiştir. Reinhardt'ın Londra'da sahnelenen Oedipus'unun çevirisini yapan Murray Londralı eleştirmenlerden gelen, oyunun "Yunan karşıtı" (unGreek) olduğu iddialarını çürütmek için çıplak koşan figuranlarla ilgili şunları söylemiştir: "Profesör Reinhardt (tıpkı Oedipus hikâyesinin kendisi gibi) açıkça erken Helen Dönemi'ne aitti, kısmen Giritli ve Miken'di, biraz oryantal ve biraz da –bir hayranlık duygusu uyandırırcasına– vahşiydi" (Aktaran: Huntly Carter, *The Theater of Max Reinhardt*, New York 1914, s. 221 vd). Açıkça Reinhardt'ın çalışmasındaki vücudu kullanma biçimi Murray'ın ve Harrison'ın her şeyden önce performatif bir kültür olan Yunan kültürü hakkındaki düşünceleriyle tamamen örtüşmektedir.

39. Siegfried Jacobsohn, *Das Jahr der Bühne*, 1. Cilt, Berlin 1912, s. 49.

40. A.g.y., s. 49 vd.

taşıyıcısı, dışavurumu ya da ileticisi olarak düşünmek yerine "gerçek bedene", yani bedenin göstergeselliğine değil onun maddeselliğine odaklanmıştır. Eleştirmenler oyuncunun sahnelemede metinde verili olan anlamları bedeniyle dışa vurması ve onları seyirciye iletmesi gerektiğini düşünürlerken ve bu şekilde metnin sahnelemeden daha öncelikli olmasını talep ederlerken, Hermann temsiliyetle ilgili, yani sahnede gösterilecek kurgusal bir gerçeklik ve oyuncuların eylemlerinin dış görünüşüne eklenebilen anlamlar hakkındaki her türlü sorunu tamamen dışarıda bırakır. Burada tam da bu soruların dönemin tiyatro eleştirisi ve edebiyat bilimleri için geçerli olduğu ve bu yüzden sahnelemenin göstergebilimsel bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği düşünülebilir. Hermann'ın, tam da Butler gibi, ifadesellik ile edimsellik (performatiflik) kavramlarını birbirlerini dışlayan karşıtlıklar olarak düşündüğünü varsayabiliriz. Onun sahneleme kavramı bu varsayımı doğrular gibi gözükmektedir. Çünkü Hermann'a göre sahneleme aktörlerin ve seyircilerin bedensel bir aradalığıyla ve aynı zamanda her iki grubun gerçekleştirdiği bedensel eylemlerle meydana gelir. Böylesi dinamik ve gidişatı veya sonucu önceden tahmin edilemeyen bir süreç önceden verili anlamların ifade edilmesini ve iletilmesini tamamen imkânsız kılar. Bu süreç sahnelemede ortaya çıkan tüm anlamları meydana getirir. Fakat Hermann tam olarak bu sonuca ulaşmamıştır. Bu yüzden onun sahneleme kavramı sahnelemenin kendine has bir *göstergeselliği* olduğu ve onun özgül bir anlam biçimi yarattığı düşüncesini içermez.

Hermann sahnelemeyi oyuncular ve seyirciler arasında gerçekleşen bir "festival" ve bir "oyun" olarak düşünüp onun kendine özgü maddeselliğini bir yapıt olarak değil gelip geçen dinamik bir süreç olarak tanımlarken sahneleme için "sanat eseri" terimini kullanmaktan genel olarak kaçınmıştır. O yalnızca tiyatronun özerk bir sanat olarak tanınması için oyunculuk performansını "tiyatronun muktedir olduğu" en "esaslı" ve "en salt sanat eseri" olarak tanımlamıştır. Çünkü onun yaşadığı baskın olan düşünceye göre sanat eseri kavramı sanatın vazgeçilmez bir yapıtaşıydı. Fakat bugün tekrardan incelendiğinde Hermann'ın sahneleme kavramı sanat eseri kavramını aslında tamamen dışarıda bırakmaktadır. Sahneleme sanatsal veya *estetik* niteliğini yarattığı eserlerden değil, gerçekleştirdiği olaylardan kazanır. Çünkü

Hermann'a göre sahneleme bir defa varolan, tekrar edilemeyen ve genelde yalnızca kısıtlı bir şekilde etki altına alınıp kontrol edilebilen bir bileşimdir. Sahnelemenin yarattığı olay sadece bir defalığına meydana gelebilir; bu eşsiz bir olaydır, çünkü bir oyuncu grubu farklı ruh halleriyle, keyiflerle, isteklerle, düşüncelerle, bilgilerle vb dolu belirli bir sayıdaki seyirci grubuyla yalnızca belli bir zamanda ve belli bir mekânda karşılaşır. Hermann'ı burada her şeyden önce iki tarafın da içine katıldığı etkinlikler ve dinamik süreçler ilgilendirmektedir.

Hermann'a göre "seyirci görsel yetiden ziyade *bedensel duyumuyla* (E. Fischer-Lichte'nin vurgusu) sahnedeki oyuncunun performansını bir gölge gibi taklit etme ve onu gizlice yeniden yaşama arzusuyla yaratıcı etkinliğini geliştirmiştir. Onun bu hareketlerin aynısını gerçekleştirmek istemesi, boğazından aynı ses tonunu çıkarmaya çalışması çok gizli bir dürtüdür."[41]

Başka bir deyişle sahnelemedeki estetik deneyim için "teatral açıdan en önemli şey gerçek bedenin ve gerçek zamanın birlikte deneyimlenmesi(dir)".[42] Seyircinin etkinliği burada fantezinin veya imgelemin bir faaliyeti olarak değil, daha çok bedensel bir süreç olarak düşünülmüştür. Seyircinin sahnelemeye katılmasıyla birlikte onun bedensel duyumu harekete geçer, yani onun tüm bedeniyle sinestetik (spesifik olmayan bir uyarı tarafından herekete geçirilmiş) bir şekilde gerçekleştirdiği algılama edimi başlar.

Bu esnada seyirciler yalnızca aktörlerin bedensel eylemlerine değil, aynı zamanda diğer seyircilerin tavırlarına da tepki verirler. Bu yüzden Hermann'a göre "seyirciler arasında sürekli olarak onların sahnedeki oyuncunun performansının içsel olarak sonradan deneyimlemelerine engel olan unsurlar vardır. Bu unsurlar başka durumlar için oldukça uygun olabilirken, burada uygunsuz bir şekilde bütün seyircilere ruhsal bir şekilde bulaşarak onların tüm coşkusunu azaltırlar."[43]

---

41. Hermann, "Das theateralische Raumerlebnis", s. 153.
42. A.g.y.
43. A.g.y. Hermann'ın sadece "ruhsal" olmayan deneyimleme fikri, seyiricinin "oyuncunun performansını bir gölge gibi tekrar etme" düşüncesi ve "onun hareketlerinin aynısını gerçekleştirmek istemesini ve boğazından aynı ses tonunu çıkarmaya çalışmasını çok gizli bir dürtü[ye]" bağlayarak açıklaması, aynı zamanda başka bir alanda, Vittorio Gallese ve Alvin Goldman tarafından 1990'lı yıllarda geliştirilen sözümona ayna nöronları kuramında etkileyici ve önemli bir destek görmektedir. Bu kuram birtakım eylemleri seyreden bir kişide aynı eylemleri yapma güdüsüne

"Bulaşma" metaforuyla sahnelemedeki estetik deneyimin "sanat yapıtına" bağlı olmaktan çok katılımcılar arasında gerçekleşen bir olay olduğu bir kez daha vurgulanmıştır. Burada bir şeylerin gerçekleşmesi neyin gerçekleştiğinden ve ona yüklenebilecek her türlü anlamdan daha önemlidir. Abramović'in birdenbire tıraş bıçağıyla kendi etini *kesmesi*, onun bu bıçakla derisini beş köşeli bir yıldız biçiminde çizmesinden ve buna belirli sembolik anlamlar yüklenmesinden daha ağır basmaktadır. Bir şeyin meydana *gelişi* ve meydana *gelen şey*, sahnelemeye katılan herkesi, tamamen farklı biçimlerde ve miktarlarda olsalar bile, etkiler. Fakat Hermann "içsel deneyim", "beraber yaşama", "ruhsal bulaşma" gibi ifadeleri kullanırken, onun sahnelemelerin seyircinin dönüşümüne yol açtığını da düşünüp düşünmediği tam olarak anlaşılmamaktadır.

Hermann'ın düşünceleri en temelde yapıt kavramından olay kavramına geçişe işaret etmektedirler. Sahneleme olayına ne bir yorumbilimsel estetik ne de bulgusal ayrıştırmayla yapılan üretim, yapıt ve alımlama estetikleri uygun düşer. Sahnelemeye özgü estetik onun olay biçiminde gerçekleşmesine dayanır.

Benim Hermann'ın farklı yazılarından, ifadelerinden ve öğrencilerinin notlarından yola çıkarak yeniden kurduğum sahneleme kavramı[44] önce Austin'in ve sonra da Butler'ın önerilerinden *avant la lettre** bir "performatiflik" (edimsellik) kavramının genişlemesini sağlamaktadır. Hermann bu kavramı bir temsil ya da önceden varolan ve verili olanın ifade edilmesi olarak düşünmemiş, daha çok tutarlı bir şekilde onun özgün ve doğal bir yaratıcı etkinlik olduğu savunmuştur: Sahnelemenin kendisi ve onun kendine ait maddeselliği tamamen katılımcıların eylemlerini sahnelemeleriyle meydana getirilmektedir. Hermann'ın sahneleme kavramı, sahneleme tarafından gerçekleştirilen özne/nesne ve maddesellik/göstergesellik arasındaki ilişkileri net bir şekilde değiştirerek Austin ve Butler'ın edimsellik (performatiflik) kavramlarının ötesine geçmektedir. Fakat Hermann sahneleme süresince üretilen anlamları

---

neden olan nöronlarla ilgilidir. Fakat bu güdü genelde bir tutukluk olarak deneyimlenir ve kişinin tam olarak eylemesine engel olur. Bkz. Vittorio Gallese ve Alvin Goldman, "Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading", Trends in Cognitive Sciences, Cilt 2, no. 12, Aralık 1998, s. 493-501.

44. Bu kavramın yeniden oluşturulması için bkz.Rudolf Münz, "Theater – Eine Leistung des Publikums und seiner Diener", (Der.) Erika Fischer-Lichte vö., *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, s. 43-52.

* (Fr.) Önceden düşünülmüş. (ç.n.)

yeterince açıklayamadığı için onların gerisinde kalmaktadır. Yine de burada yapılan araştırma çerçevesinde Hermann'ın sahneleme kavramı diğerlerinden oldukça ileridedir ve çok şey vaat eder, çünkü o estetik süreçleri göz önüne alarak –her ne kadar o bu süreçte ortaya çıkabilecek dönüşümleri yeterince incelemese de– sanat eserinden olay kavramına geçişi işaret etmiştir. Dolayısıyla, bir bütün olarak düşünüldüğünde, sahneleme kavramına temellenmiş bir performatif estetiğin geliştirilmesi burada oldukça faydalı bir girişim olacaktır.

Sanatların 1960'lı yıllardan beri geçirdiği performatif dönemeci göz önünde tutabilen böyle bir estetiği geliştirmek için öncelikle farklı sanatların sahneleme ve edimsellik kavramlarını ne anlamda değiştirdikleri sorusunu incelemek gerekmektedir. Elinizdeki çalışma kesin bir sanat bilimsel anlayışa sahip olduğu için böyle bir yaklaşımın doğru olduğunu varsaymaktadır. Fakat burada sanatlardaki mevcut gelişmelerden örnekler bularak farklı estetik kuramları açıklamayı, değiştirmeyi ya da çürütmeyi amaçlayan bir yöntemden yola çıkılmamaktadır. Bu çalışmanın çıkış noktasını daha çok farklı kuramsal yaklaşımlarla karşı karşıya getirilecek olan *state of the arts** oluşturmaktadır.

Hermann'ın sahneleme kavramı yeniden kurulurken, sahneleme olayında birbirini koşullayan ve birbirine tamamen bağlı olan araçsal, maddesel, göstergesel ve estetik özellikleri bulgusal bir yöntemle –birbirlerine olan etkileri gözden çıkarılmadan– tek tek incelemenin yararlı olacağı görülmüştür. Bundan sonraki dört bölümde altmışlı yıllardan beri sanatların bu özellikleri sahnelemelerde ne şekilde gerçekleştirdikleri incelenecektir. Burada özellikle tiyatro, aksiyon ve performans sanatından farklı sahneleme örneklerine önem verilecektir; çünkü Hermann sahneleme kavramını kurarken tiyatroya referans vermiştir; ve aynı zamanda aksiyon ve performans sanatına da, çünkü özellikle bu yeni sanat dalların gelişimiyle görsel sanatlarda yapıttan sahnelemeye doğru bir dönüşüm başlamıştır.

---

* (İng.) Sanatların durumu. (ç.n.)

Üçüncü Bölüm

Oyuncuların ve Seyircilerin Bedensel Bir Aradalığı

Max Hermann'ın gösterdiği gibi sahnelemenin araçsal koşullarını oyuncuların ve seyircilerin bedensel bir aradalığı oluşturur. Böyle bir bir aradalığın ortaya çıkması için belirli bir mekân ve zamanda "eyleyerek" ve "seyrederek" etkileşen iki farklı insan grubunun toplanması ve orada belirli bir yaşam dilimini birbirleriyle paylaşmaları gerekmektedir. Sahneleme onların buluşmasıyla, karşı karşıya gelmesiyle ve etkileşmesiyle meydana gelir.

Buna göre sahnelemede –geleneksel terimleri bir kez daha kullanmak gerekirse– "üretim" ve "alımlama" için çok özel koşullar geçerlidir. Oyuncular mekânda dolaşarak, el ve kol hareketleri yapıp yüzlerinin biçimini değiştirerek, nesneleri kullanarak, konuşarak veya şarkı söyleyerek farklı eylemlerde bulunurken, seyirciler

bu eylemleri algılayıp onlara tepki vermektedirler. Belki verilen tepkilerin bazıları salt "içsel" bir şekilde yaşanmış olabilir ama yine de burada birçok tepki bariz bir şekilde göze çarpar: Seyirciler gülerler, tempo tutarlar, inleyip iç çekerler, hıçkırırlar, ağlarlar, ayaklarını yere sürterler, sandalyeden sağa sola doğru kayarlar, heyecanlı bir yüz ifadesiyle öne doğru eğilirler ya da sakince geriye yaslanırlar, nefeslerini tutup kaskatı kesilirler; arada bir saate bakarlar, esnerler, uyuyakalıp horlamaya başlarlar; öksürürler, hapşırırlar, bir parça kâğıdı buruştururlar, yiyip içerler, düşüncelerini fısıldarlar veya sahnede yaşananları sesli ve arsız bir şekilde yorumlarlar, "bravo" ya da "bir daha" diye seslenirler, beğeniyle alkışlarlar veya ıslık çalıp yuhalarlar, ayağa kalkıp salonu terk ederler ve kapıyı arkalarından küt diye kapatırlar.

Böyle tepkileri hem diğer seyirciler hem de oyuncular duyarak, hissederek ve görerek algılarlar. Öte yandan bu algılar oyunculara ve diğer seyircilerde bellibaşlı tepkilerin oluşmasına yol açar. Oyuncuların oynadıkları oyunun yoğunluğu buna göre artar veya azalır; onların sesleri yükselir ve rahatsız edici bir hale gelir veya tam tersi bir şekilde daha çekici olmaya başlar; oyuncular kendilerini daha canlı hissederler, onlar oyuna birkaç espri ve farklı doğaçlamalar eklerler veya dikkatlerini kaybederek sahneye çıkma sırasını ya da söyleyecekleri sözleri şaşırırlar; doğrudan seyircilere hitap etmek için, belki de seyircilerin kendi tavırlarını değiştirmelerini ya da salonu terk etmelerini istemek için sahnenin önüne gelirler. Seyircilerin verdiği tepkiler diğer seyircilerdeki katılım miktarının ve derecesinin, onların dikkatinin, gerginliklerinin azalmasına veya artmasına yol açar. Onların gülüşleri artar, aşırı durumda kasılma meydana gelir veya boğazlarında tıkanıp kalır ya da onlar birbirlerini sükûnete davet ederler ve belki de birbirlerine hakaret ederler. Oyuncuların yaptıkları her şeyin seyircilere ve seyircilerin yaptıkları her şeyin oyunculara ve diğer seyircilere bir etkisi vardır. Bu bakımdan özgönderimli ve kendini sürekli yenileyen bir *feedback* döngüsünün* sahnelemeyi meydana getirip yönlendirdiği savunulabilir. Bu yüzden onun nasıl gelişeceği önceden ne tam olarak planlanabilir ne de tahmin edilebilir.

---

* "*Feedback*-Schleife" ifadesi aslında Türkçeye "*geribildirimli* döngü" olarak da çevirilebilir fakat yazar burada ve kitabın ilerleyen bölümlerinde "feedback" kelimesini doğrudan İngilizce kullandığı için, "*feedback* döngüsü" olarak çevirmek uygun görülmüştür. (ç.n.)

Bu belirsizlik 18. yüzyılın sonlarından beri adeta ortadan kaldırılması veya azaltılması gereken bir bela veya bir kusur olarak algılanmıştır. Bu kusuru düzeltmek amacıyla farklı yöntemler geliştirilip denenmiştir. 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılda –tiyatronun metinleştirilmesi haricinde– seyircinin disiplin altına alınması hedeflenmiştir. Rahatsızlık veren ve ne yazık ki sürekli birinden diğerine bulaşan "yanlış davranışları" ortadan kaldırmayı amaçlayan tiyatro yasaları çıkarılmıştır. Birtakım cezalar koyularak geç kalma, yemek yeme ve bir şeyler içme ya da sahneleme esnasında "yanındakiyle konuşma" yasaklanmıştır. En büyük rahatsızlık kaynağı olan görünebilirliği –yani oyuncuların seyircileri ve özellikle seyircilerin birbirlerini görmelerini– engellemek için gaz lambası kullanılmıştır. Charles Kean 1840'lardan itibaren seyirci alanının daha da karanlık hale getirilmesi için deneyler yapmıştır. Richard Wagner ise ilk Bayreuth Festivalleri'nde (1876) seyircileri tam bir karanlığın içine sokmuştur. Alınan bu tedbirlerin amacı *feedback* döngüsünü ortadan kaldırmaktı: Duyularak ve görülerek rahatsızlığa yol açabilecek tepkiler "içselliğe" dönüştürülüp en fazla bu şekilde yaşanmalıydı. Buna bağlı olarak seyircinin "özdeşleşmesi" talep edilmiş ve bunun üzerine propaganda yapılmıştır. Friedrich Theodor Vischer özdeşleşme (*Einfühlung*) kavramı "kişinin kendi ruhunu ödünç vermesi" şeklinde tanımlamıştır.[1] Fakat Hauptmann'ın Berlin Freie Bühne'de 20 Ekim 1889'da sahnelediği *Vor Sonnenaufgang* (*Güneş Doğmadan Önce*) isimli çalışmasının prömiyerindeki tiyatro skandallarından bildiğimiz gibi bu stratejiler sadece kısmen başarılı olmuşlardır.

20. yüzyılın başlarından itibaren yönetmenin tiyatronun odağına yerleşmesiyle yeni bir stratejik değişim meydana gelmiştir. Artık seyircilerden gelen algılanabilir tepkileri ortadan kaldırmak yerine, çeşitli sahne teknikleriyle seyircide algılanabilir belirli tepkiler uyandırmak amaçlanmıştır. Yani yönetmen açıkça seyircinin davranışını etkilemeye çalışmıştır; *feedback* döngüsü organize edilip hareket ettirilecekti. Bunu özellikle Sergej M. Eisenstein Ostrovskij'nin *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* (*En Akıllı İnsan Bile Aptallık Yapabilir*, 1922/23) isimli eserini sahneye

1. Bkz. Friedrich Theodor Vischer, "Das Symbol" (1887), Kritische Gänge, 4. Cilt, (Der.) Rober Vischer, München 1922, s. 435; Vischer, Ästhetik (1846-1848), 2. Cilt, München 1922. Robert Vischer, "Der ästhetische Akt und die reine Form" (1874), *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle 1927.

aktarırken kesin bir dille ifade etmiştir. O *Montage der Attraktionen* (*Çekiciliğin Montajı*, 1923) isimli denemesinde seyirciyi adeta "tiyatronun ana maddesi" olarak tanımlamış ve sahnelemenin görevinin "seyircinin arzu edilen biçime (ruh haline) sokulması" olduğunu söylemiştir.[2] Bu amaçla uygulanan sahne stratejileri sadece 1920'li yıllardaki Sovyet ve Alman tiyatrosu veya 1930'lardaki Nasyonal Sosyalistlerin *thingspiel*'leri* ile sınırlı kalmamıştır. Yukarıda *Varyete Tiyatrosu*'na verilen referansla anlatıldığı gibi, İtalyan Fütüristler tarafından ve daha öncesinde Max Reinhardt tarafından da benzer yöntemler denenmiştir. Reinhardt'ın *hanamichi*'yi ve arena sahnesini kullanması ve özellikle oyuncuların bedenselliğini öne çıkaran sahneye koyma teknikleri onun tamamen kasıtlı bir şekilde seyircide yeni algı biçimleri ve perspektifleri yaratmayı ve seyircinin algılanabilir tepkiler uyandırmayı hedeflediğini göstermektedir. Fakat bu her zaman planlandığı gibi gerçekleşmemiştir. Erwin Piscator'ın 1927 yılında sahneye aktardığı *Hoppla, wir leben!* (*Hoppala, biz yaşıyoruz!*) isimli oyunu hakkında bir eleştirmen şunları yazmıştır: "Bu tarz sahnelemelerin seyirciyi bedensel olarak haddinden fazla bir şekilde zorlayıp zorlamadığını zaman gösterecektir."[3]

1960'lı yıllarda performatif bir dönemece girilmesiyle rastlantısallık farklı bir önem kazanmaya başlamıştır. Seyircinin tavrı artık sadece sahnelemenin meydana gelebilme koşulu olarak kabul edilmemiş, aynı zamanda ilgiyle karşılanmıştır. Belirli stratejiler geliştirerek engellenip planlı bir şekilde sahneye aktarılamayan ve çıkış noktası temelde açık ve önceden tahmin edilemeyen özgönderimli ve özdevinimli[4] bir sistem biçimdeki *feedback* döngüsü daha fazla öne çıkmıştır. Sistemi kontrol etme çabasından çok onun kendine özgü özdevinimselliğine odaklanılmıştır. Sahnelemedeki eylemler ve oyuncularla seyircilerin davranışları hangi

2. Sergej M. Eisenstein, "Montage der Attraktionen", *Schriften*, 1. Cilt, (Der.) Hans-Joachim Schlegel, München 1974, s. 217.

* "Thingspiel" Nazi Dönemi'nde yaygın olan halka açık ve halkı birleştiren tiyatroyu ifade etmektedir. (ç.n.)

3. Monty Jacobs, Vossische Zeitung. 5.9.1927. Aktaran: Günther Rühle, Theater für die Republik, 2 Cilt. Frankfurt a.M. 2. Cilt, 1926-1933, s. 792-794. Burada s. 794.

4. Burada ve bundan sonra kullanılan "özdevinimlilik" (Autopoiesis) kavramı için bkz. Humberto R. Maturana ve Francisco J. Varela, *Der Baum der Erkenntnis. Die biologische Wende des menschlichen Erkennens*, Bern/München 1987, 2. Baskı, Bern/München/Wien 1989.

şekilde birbirlerine tesir etmektedirler? Böyle bir karşılıklı etkileşimin özgül koşulları nelerdir? Bu koşulların çıkış noktasını ve ilerleyişini oluşturan etkenler nelerdir? Burada estetik olandan çok sosyal bir süreç söz konusu olabilir mi?

1960'lı yıllardan beri sahnelemeler sadece bu tarz sorularla ilgilenmekle kalmamışlardır; onlar daha çok bu sorulara cevap bulma amacını taşıyan deneyler biçiminde gerçekleşmiştir. Sahneleme sadece oyuncuların ve seyircilerin eylem ve davranışlarının birbirleriyle gizemli bir şekilde etkileşip onlar arasındaki ilişkinin müzakere edildiği bir yer değildir. O aynı zamanda bu karşılıklı etkileşimin kendine özgü işleyişinin, müzakere süreçlerinin ve koşullarının araştırıldığı bir yerdir. Yönetmenin görevi çeşitli sahneye koyma stratejileri geliştirerek başarı vaat eden deneysel düzenekler tasarlamak ve kurmaktır. Yönetmen *feedback* döngüsünün işleyişi için bazı değişkenleri ve etkenleri ayıklayıp onlara tek tek odaklanmaya ve aynı zamanda diğer etkenleri tamamen ortadan kaldırmasa da arka planda tutmaya çalışmalıdır ya da tamamen belirli olan parametrelerin birbirlerini nasıl etkilediğine konsantre olmalıdır.

Fakat sonuçların kesin bir şekilde değerlendirilmesi oldukça zordur. Çünkü sahneye aktarılan aynı oyunun farklı sahnelemelerinde müzakere süreçleri aynı şekilde gerçekleşmezler. Hatta bazen bu süreçler o kadar farklı biçimlerde meydana gelirler ki, onlar hakkında geçerli bir önerme yapmak bile mümkün değildir. Bu yüzden çoğu kez böyle bir olayın gerçekten (özdevinimsel bir sistemin işleyişini araştıran) bir deney mi yoksa daha çok farklı değişkenlerin, etkenlerin ve parametrelerin yarattığı bir oyun mu olduğuna karar vermek çok zordur. Fakat her durumda, deneyin oyunsallığı ve oyunun deneyselliği birbirini karşılıklı olarak beslemektedirler.

Deneysel düzeneğin kurulması amacıyla veya oyun talimatları seti biçiminde geliştirilen sahneye koyma stratejileri her zaman birbiriyle yakından ilişkili olan üç etkene dayanırlar: (1) Oyuncular ile seyirciler arasındaki *rollerin değişimi*, (2) bunlar arasında *bir topluluğun oluşturulması*, (3) karşılıklı *temasın* farklı biçimleri, yani uzaklıkla yakınlık, toplumsal olan ile kişisel olan, bakışla dokunuş arasındaki ilişki. Sahnelenen bir oyunda, bir yönetmenin farklı oyunlarında veya farklı yönetmenlerin sahneye koyduğu oyunlarda kullanılan stratejiler birbirlerinden ne kadar farklı

olurlarsa olsunlar onların hepsinin yine de ortak bir noktası vardır: Bu stratejiler (şayet gerçekten uygulanırlarsa) rollerin değişimini, toplulukların oluşumunu ve ayrışımını, yakınlığı ve uzaklığı yalnızca tasvir edip anlatmakla kalmazlar. Onlar rollerin değişiminin fiilen gerçekleşmesini, toplulukların gerçekten meydana gelip tekrardan ayrışmasını, uzaklık ve yakınlık ilişkilerinin yeniden oluşturulmasını sağlarlar. Seyirci bütün bu durumlara sadece tanıklık etmez, o daha çok sahnelemenin bir parçası olarak her şeyi tamamen kendi bedeninde deneyimler.

1. Rollerin Değişimi

Rollerin değişimini yukarıda Abramović'in *Lips of Thomas* isimli performansını referans verirken tiyatroda –ve daha çok görsel sanatlarda– geçerli olan özne/nesne ilişkisinin birbirine karışma ve belli bir müdahalenin dışında kalan bir ilişkiye dönüşme süreci olarak tanımlamıştım. Burada özneler arasında gerçekleşen bir ilişki mi söz konusudur, yoksa sadece eskiden varolan ilişkinin güncellenmesi mi söz konusudur?

Birçok durumda rollerin değişimi ve seyircilerin sahnelemeye katılımı böyle bir soruyu ortaya çıkarsa da şimdiye kadar buna kesin bir cevap vermek pek mümkün olmamıştır. Aynı zamanda bu soruya her duruma göre ayrı değerler bahşeden farklı vurgular yapılmaktadır. Rollerin değişimi dinamikleşmeyi ve özne/nesne ilişkisinin sürekli birinden diğerine kaymasını sağlayan bir motor gibidir. O, oyuncuların ve seyircilerin eylem ve davranışlarındaki karşılıklı etkileşiminin sonucu olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla özdevinimli *feedback* döngüsünü araştırmak için en uygun yer bu değişimin kendisidir.

Richard Schechner "The Performance Group" isimli grubuyla 1960'ların sonu ile 1970'lerin başlarında birbirinden farklı yöntemlerle seyircinin sahnelemeye katılımı üzerine deneyler yaptı ve her performansa göre sanatçılar ve seyirciler arasındaki ilişkileri yeniden müzakere edecek farklı parametreler geliştirdi. Bu grubun ilk üretimi olan *Dionysus in 69* (Euripides'in *Bacchae* isimli eserinin 1968 yılındaki uyarlaması) aynı haklara sahip öznelerin birbirleri arasında bir ilişki oluşturmalarına yönelik bir çalışmadır. Schechner seyircilerin rollerinin değişmesi için gerekli olan iki koşuldan bahseder:

> Birincisi, oyun bir oyun olmaktan çıkıp sosyal bir olaya dönüştüğü anlarda –yani seyirciler eşit bir şekilde performansa girme özgürlüğünü hissettiklerinde– katılım meydana gelmiştir. [...] İkinci nokta ise *Dionysus*'taki katılımın büyük bir çoğunluğunun demokratik bir modele uymasıdır: İnsanların oyunun içine alınmaları ve onların sanatçılar gibi eyleyerek "hikâyeye katılmaları".[5]

Rollerin değişimi seyircilerin tiyatroya gelmeleriyle birlikte doğrudan başlamıştır. Schechner seyirciler için Arnold van Gennep'in *Les Rites de passages* (*Geçiş Ritüelleri*, 1909) isimli eserindeki giriş törenlerinden esinlendiği özel bir "açılış seremonisi" hazırlamıştır. Seyirciler sahnelemenin başındaki "Dionysos'un Doğumu" törenlerine, daha sonra "Pentheus'un Ölümü" ayinlerine ve akabinde Bacchanalia danslarına davet edilmişlerdir: "Biz beraber bir topluluk yaratabiliriz. Birlikte kutlama yapabiliriz. Beraber sevinin! [...] Bundan sonra yapacağımız şeye katılın. Bu benim doğumumun kutsal noktası etrafındaki dairesel bir danstır" (Dionysos).[6]

Bu ritüeller aslında farklı kültürlerde gerçekten yapılmış olan ayinler üzerine yapılan anlatılanlara göre sahneye aktarılmıştı. *Dionysus in 69*'un en temel noktası olan doğum ve ölüm ritüellerinde Yeni Gine'deki Asmat kabilesinin erkekliğe giriş ayinlerinden (*Adoptionsritual*) esinlenilmiştir. Ritüel ilk sahnelemede yarı çıplak, daha sonraki sahnelemelerde ise tamamen çıplak bir şekilde gerçekleşmiştir. Sahnelemeye seyirciler de sadece çıplak kabul edilmiştir. Gruptaki erkekler yerde yan yana yatarken kadınlar da bacaklarını onların üzerine yaydılar ve gövdelerini hafifçe öne eğerek doğum kanalını tasvir eden bir tünel görüntüsü oluşturdular. Sahnelemenin başında Dionysos'u canlandıran oyuncu Tanrı olarak yeniden doğdu; "doğum kanalından" kalçaların ritmik hareketleri eşliğinde dışarı doğru çıktı. Pentheus'un ölümü sırasında bu hareketler ters yöne doğru tekrar yapıldı. Sahneleme bir birleşme ritüeliyle sona erdi: Oyuncular ve seyirciler birlikte bir geçit töreni oluşturdular, "Performance Garage" denilen geniş oyun alanını terk ettiler ve New York sokaklarına doğru ilerlediler.

Schechner'in seyircinin oyuna bu şekilde katılımı hakkında yaptığı değerlendirme özellikle iki açıdan önemlidir: İlk olarak o

5. Schechner, *Environmental Theater*, s. 44. (İng. ç.n.)
6. Schechner, *Dionysos in 69*. Sayfa numarasız. (İng. ç.n.)

aynı hakka sahip özneler arasındaki ilişkiye vurgu yapmıştır. Seyirciler performansa özgür bir şekilde katılarak demokratik bir modele göre hareket ederler. İkinci olarak Schechner estetik bir şekilde işleyen "oyun" ile seyircilerin performansa katılımıyla meydana gelen "sosyal bir olay" arasında bir karşıtlık ilişkisi kurmuştur.

Bu tür sahneye koyma stratejileri seyircileri ortak özneler, eşit kişiler olarak görme amacı taşımış olsa da, seyirciler bu özgürlüğü sık sık kötüye kullanıp, oyuncuları bir nesne statüsüne düşürmüşlerdir: Özellikle kadın oyuncular kendilerini sürekli kullanılmış ve cinsel istismara maruz kalmış hissettiler.[7] Başka bir durumda, bir grup üniversite öğrencisi Pentheus'un Dionysos tarafından kurban edilmesini engellemek amacıyla Pentheus'u canlandıran oyuncuyu zorla kaçırmış ve oyuncunun (William Shepard'ın) yaralanmasına neden olmuştur. Böylece seyircinin ortak özneler durumuna getirilip "özgürleştirilmesi" genellikle onların oyuncuları baskı altına alıp şiddete başvurmalarıyla sonuçlanmıştır.

Schechner daha sonraki çalışmalarında seyircinin oyuna katılımı için başka bir model denemiştir. Bu defa baskı uygulayan oyuncular olmuştur; oyuncular seyircileri kullanıp baskı altına almaya çalışmışlardır. Schechner'in Vietnam savaşını ve özellikle My Lai Katliamı'nı konu alan *Commune* isimli çalışmasında (1970-72), James Griffith adlı bir oyuncu seyirciler arasından rastgele on beş kişiyi seçmiş ve onların sahnenin ortasında daire oluşturarak My Lai Köyü'ndeki insanları temsil etmelerini istemiştir. Çoğunlukla seyirciler oyuncunun verdiği talimatları olduğu gibi kabul etmişlerdir. Yine de buna karşı çıkanlar da olmuştur. Böyle durumlarda oyuncu gömleğini çıkarıp şunları söylemiştir:

> Şimdi performansın sona erdiğini göstermek için gömleğimi çıkarıyorum. Sizin şu seçenekleriniz var: Birincisi, dairenin içine gelip performansı sürdürebilirsiniz; ikincisi, seyircilerden herhangi birine gidip onun sizin yerinize bunu yapmasını isteyebilirsiniz ve eğer onlar bunu yaparlarsa o zaman performans devam edecektir; üçüncüsü, bulunduğunuz yerde kalmaya devam edebilirsiniz ve bu durumda performans da durmaya devam edecektir; ya da dördüncüsü, eve gidebilirsiniz, bu durumda performans siz olmadan devam edecektir.[8]

7. Bkz. Schechner: *Environmental Theater*, s. 42.
8. A.g.y., s. 49.

Oradaki seyircilere bir dizi alternatif sunulmuş olsa da, onlar her durumda aktör konumuna geçmişlerdir; seyirci bulunduğu yerde kalsa bile performansın yarıda kesilmesinin sorumlusu olacaktır. Seyirciye kendini işin içine katmadan oyuncuların eylemlerini yalnızca seyretme seçeneği sunulmamaktadır. Burada özne-nesne konumlarının açık bir şekilde birbirinden ayrılamayacağı bir durum ortaya çıkmıştır. Baskı ve şiddet kimin tarafından ve kime karşı uygulanmıştır? Bu baskıyı seyirciyi aktöre dönüştürmek isteyen oyuncu mu, yoksa aktör olmaya karşı koyan, sahnelemeyi yarıda bırakan ve oyuncuların kendi kurdukları planlara ve düzenlere karşı gelerek oynamalarını isteyen seyirci mi uygulamıştır? Her katılımcı diğerini nesne konumuna iterek kendisinin özne konumunda olduğunu iddia etmiştir. Bu durum *Commune*'daki uzun süren müzakere süreçlerinde azalmamış, aksine giderek artmıştır. Sonuçta tüm katılımcılar sahnelemenin sürekli olarak koyduğu kurallardan etkilenmişler ve yoğun bir ikilemin içinde kalmışlardır.

Schechner'in tuttuğu günlüklerde anlattığı bu özel durum[9] bize özdevinimli *feedback* döngüsünün işleyişi hakkında oldukça ilginç bir bakış açısı kazandırır. Burada özellikle rollerin değişimiyle sahneleme akışının öngörülmezliliğinin daha da arttırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Rollerin değişiminde *feedback* döngüsünü sanki *büyüteçle* izleriz. Oyuncunun (Griffith'in) seçtiği on beş kişiden dördü dairenin içine girerek aktör olmayı reddetmiş olsa da, onlar tüm seyircilerin dikkatini çektiği için, paradoksal bir biçimde –ister istemez– yine birer aktöre dönüşmüşlerdir. Burada performatif bir çelişki söz konusudur. Seyirciler buna karşı çıkarak tam da karşı çıktıkları şeyi gerçekleştirmişlerdir. Tartışmanın alevlenmesine onlar neden olmuştur. Onlar ilişkilerin müzakere edilmesine aktif bir şekilde katılmışlardır; sahnelemeye seyirci olarak katılmak için ısrar etmişlerdir. Müzakere süreçlerinin devamında oyuncular da eşitlik ilkesine dayanarak kendi haklarını talep ettiler. Oyuncular salonu terk etme özgürlüğüne erişmek istediler ve bunun için diğer seyircilere kendileri yerine sahnelemeyi sürdürmeye hazır olup olmadıklarını sordular. Sahneye çıkmayı kabul eden iki seyirci bulunmuştu, fakat bunlar da oynamaları gereken "roller" ve sahnelemenin devamı hakkındaki çekincelerini dile ge-

9. Bkz. a.g.y., s. 49-54.

tirdiler. Böylece sahnelemenin öngörülemezliği daha da katlanmış oldu.

Üç saat süren tartışmalardan sonra oyuncuların taleplerine karşı çıkan dört kişiden üçü salonu terk etme kararı aldılar. Dördüncü kişi ise neden dairenin içine girmesi gerektiği konusunda bilgilendirildikten sonra beraber oynamayı kabul etmiştir (belki de onun sevgilisinin sahnede bir oyuncu görevi üstlenmiş olması bunu sağlamıştır). Schechner sahnelemenin müzakere sürecinden sonra yeniden devam ettiğini ifade ederken, ben üç saat süren bu tartışmaları da sahnelemenin bir parçası ve normal bir akışı olarak görmeği yeğliyorum. Schechner sahneye çıkan iki yeni oyuncuya cümlelerini sufle etmiştir. Sahneleme metinde yer alan bir diyalogdan sonra New York sokaklarına doğru ilerleyen geçit töreni ile sona ermiştir.

Sahnelemenin hiçbir ânında sonraki adımların nasıl şekilleneceğini tahmin etmek mümkün olamamıştır. Seyircinin oyuncuların taleplerine karşı çıkması sahnelemenin zorunlu olarak belirli bir yönde gelişeceğini göstermez, aksine bu sadece oyunun gidişatındaki ihtimallerin sayısının arttırır. Bir anlamda seyircinin karşı çıkması herkesçe bilinen kelebek etkisiyle karşılaştırılabilir: Onun küçük bir kanat çırpışı akabinde bir fırtınanın meydana gelebileceği ya da engellenebileceği bir süreci harekete geçirir. Müzakere sürecinin her noktasında yeni bir ilerleyiş ve farklı bir dönüşüm mümkün hale gelmiştir. Rollerin değişimiyle ortaya çıkan şey genel olarak *feedback* döngüsü için de geçerlidir: Ne seyircilerin tepkisi ne de onların oyuncular veya diğer seyirciler üzerinde yaratacakları etkiler önceden tahmin edilebilir ya da kontrol altına alınabilirler. Burada genelde çok nadir algılanan ve seyirciye sadece rollerin değişimi büyüteciyle ulaşabilen küçük süreçler söz konusu olsa da, bunlar her sahnelemede sürekli etkinlerdir. Sahnelemeyi oluşturan aktörlerin ve seyircilerin bedensel bir aradalığı bu süreçleri geri dönülemez bir şekilde harekete geçirir. İnsanlar fiziksel olarak karşı karşıya geldiklerinde birbirlerine (her zaman gözlerle ve kulaklarla algılanmasa da) belirli tepkiler verirler. Bunu Watzlawick'in ünlü sözünü biraz değiştirerek ifade edecek olursak: Birbirine tepki vermemek mümkün değildir.*

---

* Paul Watzlawick'in metakomünikasyon aksiyomu kısaca şunu ifade eder: İletişime girmemek mümkün değildir. (ç.n.)

Bu yüzden insanların bir araya gelmesi sürekli bir sosyal durumu meydana getirir. Schechner'in sahneleme ve sosyal bir olayı iki karşıt olarak görmesi burada oldukça hayret vericidir. O *Dionysus in 69* sahnelemesini göz önüne alarak seyircinin oyuna katılması için gerekli koşulu şöyle ifade etmiştir: "the play stopped being a play and became a social event."* Schechner sahnelemeyi estetik bir süreç ve sosyal bir olay şeklinde ikilikli bir karşıtlık olarak düşünmüş ve bu yüzden –Performance Group'un da sürekli uyguladığı– seyircinin sahnelemeye katılımıyla oluşan özgül kazanımı göz ardı etmiştir. Seyircinin katılımı sadece ikilikli özne/nesne ilişkisini değil, aynı zamanda sanatsal/teatral olay ile sosyal olay arasındaki karşıtlığı daha dinamik bir hale getirmiştir. Tüm katılımcılar sahnelemenin daima bir sosyal olay olduğunu deneyimlemişlerdir. Sahnelemede önemli olan –ne kadar gizlenmiş olsa bile– konumların ve ilişkilerin yeniden belirlenip müzakere edilmesidir, yani iktidar ilişkileridir. Sahnelemede estetik, sosyal ve politik olan birbirine ayrılmaz bir şekilde bağlıdırlar. Sahnelemedeki bu bağlantı sadece politik konuları ele alarak ya da siyasi bir bildiri sunarak ortaya çıkmaz, onu sahnelemenin temelindeki bedensel bir aradalık meydana getirir ve garanti altına alır. Estetik ve politik olan arasında sahnelemede ayrılmaz bir ilişki olduğu bu zamana kadar en azından dolaylı olarak bilinmektedir. Bu 19. yüzyıl Almanya'sında tiyatronun sanat olarak tanınmasında yaşanan güçlüklerin ve polis denetimi altında tutulmasının nedenlerinden biri olabilir. Aynı zamanda farklı sanatların 1960'lı yıllardan beri sanat eserleri yerine sahnelemeler meydana getirmeye yönelmelerinin nedenlerinin biri de yine bu ayrılmaz ilişkidir (Belki de olay kavramı sanat felsefesinde anahtar bir rol oynamasına rağmen tiyatroya neredeyse hiç referans vermemiş olması bununla açıklanabilir). Bedensel bir aradalık sayesinde meydana gelen rollerin değişimi estetik ve politik olanın görünürdeki ikiliğini ortadan kaldırır. Dolayısıyla rollerin değişimi sahnelemenin estetik ve politik yapısını ve bu ikisi arasındaki özgül bağlantıyı ortaya çıkarır. Bu noktada onun aktörler ve seyirciler arasında bir birliktelik ilişkisi sağlaması, ortaya koyması veya bunu sadece kısmen gerçekleştirmesi veya aynı zamanda bu ilişkinin karşılıklı olarak kötüye kullanılma ihtimalini yaratması

* "Oyun oyun olmaktan çıkmış ve artık sosyal bir olay haline gelmiştir." (İng. ç.n.)

önemli değildir. Önemli olan, rollerin değişiminin sahnelemelerde estetik olanın aynı zamanda sürekli politik olduğunu ve bu alanların birbirlerinden ayrışamayacağını açıkça göstermesi *ve* aynı anda deneyimlenir kılmasıdır.

1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında yapılan deneysel sahnelemelerle kazanılan bu görüş bundan sonra sahnelenecek deneyler ve oyunlardaki rol değişimlerin temelini oluşturmaktadır.

Amerika'nın keşfinin 500. yılı dolayısıyla yapılan kutlamalarda (1992) Coco Fusco ve Guillermo Gómez-Peña adında iki performans sanatçısı *Keşfedilmemiş İki Amerikan Yerlisi Batıyı Ziyaret Ediyor...* (*Two Undiscovered Amerindians Visit ...*) isimli performanslarını sergilediler. Performans birbirinden farklı mekânlarda, Covent Garden (Londra), Colon Meydanı (Plaza de Colon, Madrid) gibi kamusal alanlarda, Irvine, New York ve Chicago'daki galeri ve sanat müzelerinde, Washington, Minneapolis ve Sydney gibi şehirlerdeki Doğal Tarih Müzeleri'nde gerçekleşmiştir. Sanatçılar bir deney olarak tasarladıkları bu performansla ötekini algılama ediminin bile politik bir edim olduğu tezini, yani bugün Batılı toplumlarda ötekini ve kendini algılamanın hâlâ kolonyal söyleme dayandığı savını kanıtlamaya çalışmışlardır.

Fusco ve Gómez-Peña, Avrupalıların bilinmeyen nedenlerden dolayı beş yüz yıldır keşfedilmemiş olan Meksika Körfezi'ndeki küçük bir adada doğup büyümüşlerdir. Bu iki Amerikan yerlisi oyunun sahnelendiği her mekânda altın bir kafesin içinde "yaşadılar". Onlar anavatanlarını Guatinau ve kendilerini Guatinaui olarak adlandırmışlardı. İkisi de fantastik yerliler gibi giyindiler: Fusco hasır bir etek, "kaplan kürkünden" bir sutyen ve spor ayakkabısı giyinmiş; dev pençelerden oluşan bir kolye ve güneş gözlüğü takmıştır. Gómez-Peña'nın yüzü bir kaplan maskesini andırır biçiminde boyanmıştı –o böylece "kızgın Meksikalı güreşçi" klişesine atıfta bulunulmuştur– ve gözleri bir güneş gözlüğünün ardında saklanmıştı. Gómez-Peña değerli taşlarla süslenmiş kocaman bir taç takmıştı ve tacın üst ve alt bölümlerinde bir kabile reisinin iki resmi vardı. Boğazında onun göbeğine kadar uzanan takılar aslıydı. Ayrıca kalçasına, bacaklarına ve baldırlarına boncuklu hatlarla süslü bir peştamal dolamış ve ayaklarına da bir terlik geçirmişti. Hem Fusco'nun hem de

Gómez-Peña'nın boyunlarına birer tasma takılıydı. Kafesin yanında duran bekçiler onları tasmalarından tutarak tuvalete getirip götürdüler.

Her ikisi de "geleneksel görevler" adını verdikleri eylemleri gerçekleştirmişlerdir. Bunlar ağırlık kaldırmaktan, voodoo bebeği işlemek, televizyon izlemek, dizüstü bilgisayarda çalışmaya kadar uzanan eylemlerdi. Kafesin hemen yanında küçük bir bağış kutusu vardı ve üzerinde küçük bir miktar para karşılığında Fusco'nun dans edeceği (o gerçekten rap dansı yapmıştır), Gómez-Peña'nın Amerikan Yerlileri'nin özgün hikâyelerini anlatacağı (o böyle hikâyeleri fantastik ve anlamı olmayan bir dille anlatmıştır) ve her ikisinin ziyaretçilerle birlikte fotoğraf çektireceği yazılıydı.

Kafesin önünde bilgilendirme amaçlı iki tane levha asılıydı. Birincisi Batılı toplumlardan olmayan insanların gösterildikleri etnolojik halk sergilerinin en önemli anları göstermekteydi. İkincisi ise Britanya Ansiklopedisi'nden "Amerikan Yerlileri" isimli sahte bir maddeden alıntılanan ve Meksika Körfezi'nin değiştirilmiş bir haritası bulunmaktaydı.

Bu iki performans sanatçısı kolonyal bakış açısı hakkındaki tezlerini anlaşılabilir kılmak için üç farklı sahneye koyma stratejisi kullanmışlardır. İlk olarak, sanatçılar kolonyal söylemin basmakalıp yargılarını sahneye aktarmışlardır: Onların dış görünüşleri, eylemleri ve davranış biçimleri –Batılı toplumlar tarafından eğitilmesi, yorumlanması ve temsil edilmesi gereken– "dilsiz ve medeniyetten uzak bir Öteki" klişesini somutlaştırmıştır. Aynı zamanda bu çalışma hem klişeleri hem de her türlü özgünlük iddiasını kökten sorgulayarak performansın kolonyal bir söylemin içinde tutarlı bir şekilde anlaşılmasını güçleştirecek unsurlar taşımaktadır. İkinci olarak, Fusco ve Gómez-Peña her defasında farklı sahneleme mekânları seçerek seyircinin performansı algılama biçimini her duruma göre yeniden şekillendirmişlerdir; örneğin seyirci performansı galerilerde ve sanat müzelerinde sanatsal bir gösteri, doğal tarih müzesinde bir halklar sergisi ya da Cristobal Colon Meydanı'nda Amerika'nın Keşfi'ni anma etkinliği olarak algılamıştır. Bahsedilen bu iki strateji dikkatli bir gözlemciye performansı kolonyal söylemin içinde düşünmek yerine onu eleştirel bir şekilde değerlendirme imkânı sunmuştur. Üçüncü ve en önemli sahneye koyma stratejisi ise rollerin değişimidir. Aktörler

–seyirciler farkına varmadan– sürekli olarak seyirci konumuna geçmişlerdir. Onlar seyircilerin davranışlarını, tepkilerini, sözlerini ve eylemlerini dikkatle izlemişler ve daha sonra not edip yayınlamışlardır. Onlar bunu kolaylaştırmak için performanslarını seyirciyi aktör rolünü üstlenmeye tahrik edecek şekilde sahneye koymuşlardır. Seyirciler günlük hayatta yaşadıklarından daha fazlasını görmek istiyorlarsa, o zaman bizzat kendilerinin tepki vermeleri gerekliydi. Seyirciler kelimenin tam anlamıyla bir bedel ödemek zorunda kalmışlardır –bu bedel sadece ödemiş oldukları ücrete karşılık gelmez–. Onlar kafes bekçilerine Fusco'yu bir muzla besleyip besleyemeyeceklerini sorarken, Gómez-Peña'nın bacaklarını okşamak için onlardan lastik eldiven isterken ya da sergilenen insanların kafeste herkesin önünde çiftleşip çiftleşmediklerini sorarken ya da Fusco'yu besleyip onun dansını izlemek için ve Gómez-Peña'nın anlamı olmayan hikâyelerini dinlemek için para verirken eylemde bulunmuşlardır. Onlar bu eylemleri gerçekleştirirken hem iki sanatçının hem de diğer seyircilerin bakışlarına maruz kaldıkları için aktör konumuna geçmişlerdir.

Sanatçılar yazdıkları notlarda aktör konumuna geçen seyircileri farklı algı ve davranış biçimlerine göre üç gruba ayırmışlardır:

1. Performansı sanatsal bir çalışma olarak tanıyan ama estetik ve ahlaki nedenlerden dolayı ortamda açıkça ve sesli bir şekilde eleştiren sanatçılar ve kültür yöneticileri. Örneğin bunlar iki performans sanatçısını itham etmişler ve onların sanki gerçek bir etnolojik sergi yapıyorlarmış havasıyla seyirciyi kandırmaya çalıştıklarını söylemişlerdir.
2. Performans sanatçılarının niyetini çok açık bir şekilde anlayan ve beraber oynamak isteyen seyirciler, mesela Madrid'de ve Londra'da rastgele geçerken performansa denk gelen işadamları, New York'ta Coco Fusco'yu muzla besleyen ve onunla fotoğraf çektiren galeri ziyaretçileri.
3. Performansı sahnelenen mekândan bağımsız olarak bir çeşit etnolojik sergi olarak algılayan ve sanatçılara acıyan, onları proteste eden veya gösteriyi merakla seyreden seyirciler.

İki sanatçı sahneledikleri performansla deneysel bir düzenek oluşturmuşlardır. Onlar burada kendilerinin tarafsız gözlemciler

konumunda olduklarını ve aynı zamanda performansı kontrol altına aldıklarını varsayarak "deneklerin" belli deneysel koşullar altında nasıl davrandığını gözlemlemişlerdir. Sanatçılara göre belirli bir grup seyirci diğer seyircilerin seyrettikleri nesneler haline gelmiştir ve böylece kolonyal söylemde geçerli olan özne-nesne konumları tersine çevrilmiştir: Seyirciler –farkında olmadan veya istemeden de olsa– diğerleri tarafından gözlemlenen, saptanılan, kontrol edilen ve anlamlandırılan "vahşiler" konumuna geçmişlerdir.

Bununla birlikte sanatçılar farklı konumların ve bakışların sürekli bir değişim içinde olduğu bir oyunu sahneye aktarmışlardır: Sanatçılara yönelik –ve onları kontrol altına alan– kolonyal bakışın terk edilmesi (mesela seyirciler arasındaki diğer sanatçıların ve kültür yöneticilerinin bakışları); performans sanatçıları ve seyirciler arasındaki bakışların oyunun gidişatına göre değişmesi (örneğin işadamlarının sanki oynuyor gibi görünmeleri); seyircilerin kısmen acı dolu ve oyuncuları nesneleştiren bakışları; seyircilerin oyunculara "medeniyetsiz vahşiler" olarak, yani kendilerini üstün ve medeni bir kültürün üyeleri olarak gören "the believers" (inançlıların) bakışları; kontrollü ve aynı zamanda cezp edici bakış (cinsel tacizler); bir grup seyircinin diğerlerini gözetlemesi (non-believers'ın believers'a bakışı) ve sanatçıların oyuncular üzerindeki gözlemleyici, mesafeli ve aynı şekilde kontrollü –yani kolonyal söylemin Batılı kültürlerde baskın olduğu düşüncesini ve sanatçıların birer "Öteki" olduğu fikrini doğrulayan– bakışları.[10]

İki sanatçı açısından farklı mekânlarda sahnelenip farklı seyirciler tarafından seyredilen bu performansın ilk başta ortaya attıkları tezi doğruladığı varsayılabilir. Fakat bizim şu âna kadar geliştirdiğimiz düşünceler bu noktada bazı şüphelerin doğmasına neden olur. Çünkü burada sanatçıların oyunu mesafeli bir bakışla gözlemledikleri iddiasının *a posteriori** bir önerme olup olmadığı sorusu ortaya çıkar. Böyle bir iddia sanatçıların *feedback* döngüsünü kırıp dışına çıkabileceklerini varsayar ve şu âna kadar yapı-

10. Bu performans için bkz. Erika Fischer-Lichte, "*Rite de passage* im Spiel der Blicke", (Der.) Kerstin Gernig, *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen im europäischen Diskurs*, Berlin 2001, s. 297-315; Coco Fusco, "The Other History of Cultural Performance", *The Drama Review 38*, 1 (İlkbahar 1994), s. 145-167.

* (Lat.) Deneyden sonra gelen. (ç.n.)

lan açıklamalarla açıkça çelişir. Elbette performans ötekini algılama biçimini yansıtan her eylemin daima başkasına ve kendine atfedilen her şeyle ve her türlü kontrol mekanizmasıyla birlikte ortaya çıkan politik bir eylem olduğunu ortaya koymuştur ve bunun tüm katılımcılar tarafından deneyimlemesini sağlamıştır. Sahnelemede bu sadece, Fusco'nun da iddia ettiği gibi, seyircinin sanatçıyı veya diğer seyircileri algıladığı durumlarda değil, aynı zamanda sanatçının seyirciyi algıladığı durumlarda da geçerlidir. Bu algılar ve bu algılarla bağlantılı olan eylemler ve birbirine tesir eden davranış biçimleri sahnelemenin mutlak bir şekilde planlanmasını imkânsız kılarak *feedback* döngüsünü harekete geçirir. Bu yüzden seyircilerin verdiği tepkileri varolan kolonyal bir zihniyetin dışavurumu olarak yorumlamak sorunlu görünmektedir. Performans kolonyal söylemi anlamsal kaymalara izin verecek hatta kışkırtacak biçimde hem alıntılıyordu hem yeniden sahneye koyuyordu. Sanatçıların geliştirdikleri bu anlamsal kaymalar sadece performanstaki ironik detayları değil, aynı zamanda "sanki" birlikte oynuyormuş gibi görünen veya tam tersi bir şekilde oyunculara doğrudan isimleriyle hitap ederek performansa katılmayı reddetmeye çalışan seyircilerin eylemlerini de kapsamaktadır.

Böylece hem aktörler hem de seyirciler, içinde yer aldıkları ve anlamlandırdıkları söylemin kapsamını ve diğerlerinin algısını kontrol altına alma hakkını ve gücü ele geçirmek için rollerin değişimi ilkesini kullanmışlardır. Burada estetik olan tam anlamıyla politiktir. Sahnelemedeki özne/nesne ilişkilerinin dinamik bir hale gelmesiyle birlikte oyuncularla seyirciler arasındaki konumların sürekli değiştiği bir iktidar savaşı ortaya çıkmıştır. Bu sahnelemede ve *feedback* döngüsünde verilen tanımlama ve anlamlandırma mücadelesi daha sonra sanatçılar tarafından *The Drama Review* isimli bir yayınla hem yorumlanmış hem de sürdürülmüştür.

Sanatçıların çeşitli mekânlarda ve şekillerde sahneledikleri *Keşfedilmemiş İki Amerikan Yerlisi Batıyı Ziyaret Ediyor...* performansında oluşturulan farklı çerçeveler önemli bir sahneye koyma stratejisi olarak görünmektedir. Çünkü bu ortamlar seyircilere sadece farklı algılama biçimlerini değil, aynı zamanda birer aktör olma fırsatı sunmuşlardır. Fusco ve Gómez-Peña'nın farklı mekânları etkinlik alanı olarak seçmesi farklı ortamlardaki etkilerin ayrı ayrı araştırılmasını olanaklı kılmıştır.

Buna karşın, Christoph Schlingensief 1990'lı yıllarda sahnelediği çalışmalarda yalnızca tek bir sahnelemenin içinde farklı ortamlar oluşturmayı ve onları birbirleriyle çatıştırmayı hedefleyen başka bir yöntem denemiştir. Onun Almanya'daki 1998 seçimleri döneminde Berlin Volksbühne'de sahnelediği *Chance 2000–Wahlkampfzirkus '98* (*Fırsat 2000–Seçim Kampanyası Sirki '98*) isimli çalışmasında[11] seyirciler tam olarak nasıl bir etkinliğe katıldıklarını anlayamamışlardır: Onlar için bu bir tiyatro sahnelemesi olabilirdi, çünkü performans Volksbühne'de gerçekleşmiş ve onlar biletlerini gişeden satın almışlardı; bu belki de bir sirk gösterisiydi, çünkü Sperlich isimli gösteri grubunun üyeleri sahneleme boyunca sirk alanına benzeyen bir mekânda bir dizi sirk numarası yaptılar; ya da bu bir freak-show* idi, çünkü sahneye engelli insanlar çıkarılmış ve onlar kısmen de olsa kötü muameleye maruz kalmışlardır; sahneleme süresince birbirinden farklı röportajlar ve konuşmalar yapıldığı için bu performansı aynı zamanda bir talk show olarak da adlandırmak da mümkündü; belki de bu bir siyasi bir oturum ve hatta siyasi bir partinin kuruluş etkinliğiydi (sahnelenen alanda listelerin açılması ve Schliengensief'in seyircilerden alana gelmelerini ve kendilerini *Chance 2000* isimli partinin üyesi olarak kaydetmelerini istemesi böyle bir duruma işaret eder). Bu çalışmada genellikle iki veya üç farklı etkinlik türü aynı anda vuku bulmuştur. Farklı dallar birbirlerini hem tamamlamışlar hem de karşılıklı olarak sorgulamışlardır.

Örneğin, siyasi kaderlerini çizmek isteyen birçok seyirci Schlingensief'in çağrısına uyarak kendilerini parti üyeleri olarak kaydetmek için alana akın ettiklerinde, girişin üst tarafındaki balkonda bulunan oyuncu Martin Wuttke yukarıdan seyircilere sözcüklerle saldırmış ve onlara efendilerinin dediklerini koşulsuz bir şekilde yerine getiren itaatkâr bir kitle gibi hareket ettiklerini söylemiştir. Wuttke bir megafonla 15 dakika boyunca seyircilere seslenerek şu anlamsız cümleyi tekrarlamıştır: "Ben bir halk virüsüyüm ve sizler de kendiliğinden oluşan birer stresli heykelsiniz!" Farklı alanların sürekli birbiriyle çarpışması ve akabinde bu

11. Bu sahnelemeyle ilgili mükemmel bir master tezi için bkz. Sandra Umathum, *Der Zuschauer als Akteur.* Untersuchungen am Beispiel von Christoph Schlingensiefs *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98*, FU Berlin 1999.

* (İng.) Ucube gösteri. (ç.n.)

alanlardaki sınırların ortadan kalkması birçok seyircinin güvenini sarsıp aklını karıştırmıştır. Dolayısıyla seyirciler birbirinden farklı tepkiler vererek kendilerini sürekli olarak aktör konumuna geçirmişlerdir. Farklı alanların iç içe geçmesi ya da ayrışması hem seyircilerin aktör rolüne hem de aktörlerin seyirci konumuna geçmesine yol açan ve aynı zamanda özdevinimli *feedback* döngüsünün öngörülemezliğini fevkalade arttıran bir sahneye koyma stratejisi olarak göze çarpmıştır.

Sahneleme sadece bir dizi rastlantısal eylemin art arda sıralanmasıyla meydana gelmemiştir. Aynı zamanda eylemlerin süresi kısaltılabiliyor ya da yenileriyle yer değiştirebiliyordu. Oyuncuların belirli bir eylemi yapmaya her an karşı çıkma haklarının olması veya rastgele numaralar üretip performansa eklemeleri oyun kurallarını belirlemiştir. Onların eylemleri "tiyatro sahnelemesi" veya "sirk gösterisi" gibi sınırlamaları kesintiye uğratmıştır. Aynı zamanda seyirciler de artan bir coşkuyla bu haklardan faydalanmışlardır. Bir oyuncunun ya da başka bir "oyun kişisinin" oynamayı reddetmesiyle oluşan her boşlukta –oyuncular bazen bunu bir rolün ortasında aniden yapmışlardır– seyirciler alana girerek "kendi" rollerini sunmuşlardır. Genellikle böyle durumlarda Schlingensief ve diğer oyuncular geri çekilerek yerlerine oturmuşlar ve söz konusu seyirciyi seyretmişlerdir. Seyirciler aynı hakları taşıyan ortaklar olarak ve aktif bir şekilde ilişkilerin müzakeresine katılmaya çalışırken Schlingensief onları bu konuda hem cesaretlendirmiş, hem de kaba bir tutumla onlardan rollerini kısa kesmelerini istemiştir. Schlingensief –birkaç istisna dışında– sahneleme esnasında kendini sürekli belli etse de ya da seyircide onun oyunun akışını her an planlayıp kontrol ettiği izlenimi oluşsa da, geçerli olan oyun kuralları böyle bir şeyi imkânsız hale getirmiştir. Temelde her bir aktörün ve her bir seyircinin sahnelemenin akışına sürekli müdahale etme hakkının olması *feedback* döngüsünün rastlantısal bir ilkeyle çalıştığını açıkça gözler önüne sermiştir. Seyircinin müdahale ettiği ya da oyuncunun oynamayı reddettiği her anda sahneleme yeni ve öngörülmez bir dönemece girmiştir. Schlingensief'in ve diğer tüm katılımcıların bu yeni dönemece verdikleri tepkiler sürekli olarak başka ve yeni dönemeçler meydana getirmiştir; bu durum sahneleme rastlantısal veya keyfi bir biçimde son buluna kadar devam etmiştir. So-

nuç olarak, biraz keskin bir dille ifade etmek gerekirse, *Fırsat 2000–Seçim Kampanyası Sirki '98*'in her bir sahnelemesi *feedback* döngüsünün rastlantı ilkesine göre çalıştığını adeta gözler önüne sermiş ve tüm katılımcılar için deneyimlenir hale getirmiştir.

Çizilen sınırların devamlı birbirini içine girmesi ya da ortadan kaybolması seyirciyi durmadan yeni durumların içine sokmuştur. Seyirci artık belli bir alanın içinde geçerli olan kurallara göre "otomatik" olarak hareket edememiştir. Bunun yerine o hangi çerçevenin kendisi için geçerli olduğuna karar vermek zorunda kalmıştır. Örneğin, Schlingensief manejde sirk sanatçıları Sperlich, oyuncular Martin Wuttke ve Bernhard Schütz dışında yer alan engellilere kaba davrandığı anda seyirciler bunu ya tiyatro sınırları içerisinde ya da sosyal etkileşim alanına referans vererek değerlendirmek zorunda kalmışlardır. Bu olay tiyatro sınırları içinde sadece oynanılan, sözde gaddarlık olarak yorumlanabilirken, sosyal sınırlar içerisinde ise bir şahsın, yani Christoph Schlingensief isimli vatandaşın, engellilere karşı uygunsuz davranışı olarak değerlendirilebilir. Bunu tiyatro sınırları dahilinde yorumlayan kişi sakince yerinde otururken, onu "sosyal etkileşim" alanı içinde düşünen biri ise protesto etmiş ve olaya müdahalede bulunmuştur.

Sınırların birbiri içine girmesi veya ortadan kaybolması seyirciyi sadece hangi alanların geçerli olması gerektiği konusunda bir "kriz"in[12] içine sokmamış ya da onu sadece durmadan yeni kararlar vermeye zorlamamıştır. Aynı zamanda farklı alanlar arasında çizilen sınırlar –tam olarak yok olmasa da– birbirlerine karışmaya başlamışlar ve seyirciyi bir krizin içine sokmuşlardır. Siyasi bir oturumu bir tiyatro sahnelemesinden ayıran şey nedir? Siyasi bir partinin kurulmasını bir sirk gösterisinden ne ayırır? Bahsedilen sahnelemelerde katılımcılar arasındaki ilişkilerin müzakere edilip yeniden kurulduğu ve farklı türde sanatsal "hünerlerin" sunulduğu söylenemez mi? Burada önemli olan seyretmek ve eylemek

12. Irene Albers *Chance 2000*'i Garfinkel'in etnik metodolojisine dayandırarak bir kriz deneyimi olarak yorumlar. Bkz. Irene Albers, "Scheitern als Chance: Die Kunst des Krisenexperiments", (Der.) Johannes Finke/Matthias Wulff, *Chance 2000. Die Dokumentation – Phänomen, Materialien, Chronologie*, Neuweiler 1998. Albers mükemmele yakın bu tarz mizansenlerde böyle bir kriz deneyiminin ortaya çıkmasını medyanın ve politikanın gerçek yüzünü gösterdiği ve kendini yok ettiği mekanizmalarla ilişkilendirir. Fakat ben bu bağlantının temelde yattığını düşünmüyorum.

arasındaki ilişki değil midir?[13] Birinin aktör veya seyirci konumuna geçişini sağlayan koşullar kimin –hangi *birimin*– elindedir ve rollerin bu şekilde değişmesinin sonuçları nelerdir?

Böylece rollerin değişimi sadece sahnelemenin belirsizliğini, *feedback* döngüsünün öngörülemezliğini güçlü bir şekilde arttırmamıştır; aynı zamanda onun içindeki siyasi potansiyeli de açığa çıkarmıştır. Schlingensief'in *Chance 2000* isimli performansında rollerin değişimi seyircilere sahnelemeye yaptıkları müdahalelerle olayların gidişatını doğrudan değiştirebilmenin de ötesinde bir deneyimleme imkânı sunmuştur. Seyircilerin rollerin değişimiyle yaşadıkları deneyimler onların iki çeşit bedel ödemelerini zorunlu kılmıştır. Bir taraftan seyirci kendisinin sahnelemeye müdahale ederek yarattığı yeni dönüşümün daha sonra diğer seyircilerin ve oyuncuların müdahaleleriyle nasıl ortadan kaldırıldığına tanık olmuştur. Diğer taraftan burada seyircinin sadece oyuna müdahale etmesi ve herkes için aktör konumuna geçmesi veya kendi içinde şüpheye düşerek eziyet çekmesi ya da olaylara mümkün olduğunca mesafe koyarak koltuğunda gülünç bir şekilde oturup kalması çok önemli bir rol oynamaz. Seyirci farklı alanların sürekli birbirine karışmasıyla birlikte aynı zamanda kendi davranışlarının sahnelemenin akışını ve *feedback* döngüsünün hareket yönünü her durumda ne şekilde etkilediğini bizzat deneyimlemiştir. Seyirciler aynı anda hem kendi güçlerini hem de yetersizliklerini deneyimlerken davranışlarını bu deneyimlere uygun olarak değiştirmişlerdir. Sahnelemenin akışını biçimlendiren rastlantı ilkesini hiçbir şekilde ortadan kaldıramamış olan seyirciler onu sadece kendi amaçları uğruna sınırlı ölçüde kullanabilmişlerdir.

Burada rollerin değişimi üzerine verilen üç örnek birbirinden tamamen farklı estetik ve politik bağlamlara dayanarak gerçekleştirilmiştir. Schechner Performanca Group'unu Batı dünyasında çerçeve sahne ve salonun tamamen karartılmasıyla aktörleri ve seyircileri net bir şekilde birbirinden ayıran tiyatro modelinin hâlâ egemen olduğu bir dönemde kurmuştur. Gerçi John Cage bundan henüz on beş yıl önce bu ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan "events" ve "concerts" düzenlemişti.[14] Bu dönemde

13. Bkz. Uri Rapp, *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt/Neuwied 1973.

14. John Cage'in 1952 yılında gerçekleştirdiği ve büyük etki yaratan iki etkinliği, yani Black Mountain Untitled Event'i ve 4'33" konseri için bkz. Erika Fischer-Lichte,

ABD Vietnam savaşındaydı ve sivil haklar hareketleri her tarafa yayılmaya başlamıştı. Schechner'in *Dionysus in 69*'u hem mevcut estetik, sosyal ve politik düzene karşıt bir model sunmuş hem de bu düzenle hesaplaşmıştır. Rollerin değişimi özneler arasında tamamen simetrik bir ütopyayı, yani bir eşitlik ilişkisini kurmayı – *Commune*'de olduğu gibi karşılıklı yapılan manipülasyonların karmaşık mekanizmasını araştırmaya– ve aynı zamanda estetik deneyim için yeni imkânlar yaratmayı hedeflemiştir.

1990'lı yıllarda sanatların performatifleşme süreci çoktan gerçekleşmişti. Artık performans sanatı tanınmış bir sanat dalı olarak kabul görmüştü. Tiyatro ve performans sanatı arasında canlı bir ilişkinin olması her iki sanat türünü birbirine tamamen yakınlaştırmıştı. Tiyatro, performans sanatında geliştirilen ve denenen –alışılmışın dışındaki ve farklı mekânlarda gerçekleştirilen sahnelemeler ya da hasta, zayıf ve şişman vücutların sahneye çıkarılması, sanatçıların kendilerini yaralaması ve vücutlarına başka şekillerde şiddet uygulaması gibi– yöntemleri uzun zamandan beri zaten kullanmaktaydı. Bu esnada performans sanatı da hiç çekinmeden daha önce tabu olarak kabul edilen hikâye anlatma, illüzyon yaratma, "mış" gibi yapma uygulamalarını yöntem olarak kullanmıştır. O dönemde ABD'nin resmî politikası farklı etnik grupların ve azınlıkların toplumda eşit haklara sahip olmalarını amaçlıyordu. Böyle bir ortamda Fusco ve Gómez-Peña'nın *Keşfedilmemiş İki Amerikan Yerlisi Batıyı Ziyaret Ediyor...* isimli performansında rollerin değişimi ile birlikte tüm katılımcılar ötekine bakışlarıyla algılama biçimi ile onu bir nesne konumuna indirgediklerini ve kendilerini de bir özne statüsüne çıkardıklarını kendi bedenlerinde açıkça deneyimlemişlerdir. Sahneleme oyuncular ve seyirciler arasındaki ve aynı zamanda seyircilerin kendi aralarındaki ilişkileri sürekli olarak yeniden tanımlamıştır ve böylece onların bakışlarının, konumlarının ve kimliklerinin durmadan değişmesine yol açmıştır.

Christopf Schlingensief *Chance 2000*'i Almanya'nın yeniden birleşmesinden sekiz yıl sonra, Helmut Kohl'un başbakanlığının

---

"Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur", (Der.) Uwe Wirth, *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, s. 277-300 (Aynı başlıklı makalenin değiştirilmiş bir versiyonu için: vd. (Der.), *Theater seit den sechziger Jahren*, s. 1-20); Petra Maria Meyer, "Als das Theater aus dem Rahmen fiel", (Der.) Erika Fischer-Lichte vö, *Theater seit den sechziger Jahren*, s. 135-195.

16. yılında, yani 1998 seçimleri döneminde Volksbühne'de sahnelemiştir. Rosa Luxemburg Meydanı'ndaki bu tiyatronun çatısına ışıklı harflerle OST* yazılmıştır. Volksbühne Almanya'da çağdaş tiyatronun deneyselliğe ve yeniliğe en fazla açık olduğu mekânlardan biri olarak bilinmektedir. Rollerin değişimi bu mekânda sıklıkla uygulanan bir stratejidir. Schlingensief burada 1993'ten beri dört farklı çalışmasında rollerin değişimi tekniğini kullanmıştır. Seyirciyi sahip olduğu rolleri değiştirmeye tahrik eden bu tarz yöntemler uzun bir süre Volksbühne'nin genel sanat yönetmeni olan Frank Frank Castorf'ın çalışmalarının adeta bir sembolü haline gelmiştir. Castorf *Chance 2000*'den bir yıl önce *Trainspotting*'i –Irving Welsh'in aynı ismi taşıyan başarılı romanından ve Dany Boyle tarafından çekilen filmden esinlenerek– sahneye aktarmıştır. Sahneleme "klasik" sahnede, yani oyuncuların her zaman oynadıkları mekânda gerçekleşmiştir. Seyirciler için de sahnenin arkasında bir iskele kurulmuştur. Seyircilerin oturacakları yerlere geçebilmeleri için inşaatta kullanılan ışıklarla donatılmış ana sahne üzerinden geçmeleri gerekiyordu. Yerine oturan ilk seyirci –ve aynı zamanda onun yanına gelen seyirciler– diğer seyircilerin ana sahneden geçerken nasıl sendelediklerini ve bazı seyircilerin kazayla ışıkların bağlandıkları kabloları nasıl kopardıklarını izliyordu. Böylece henüz seyirci içeri alınırken rollerin değişimi süreci başlamıştır. İçeri daha sonra giren seyirciler –isteseler de istemeseler de– yerlerini almış olan seyircilerin gözünde aktör konumuna geçmişlerdir. Onların seyirci olabilmeleri için öncelikle aktör rolünü almaları ve sahnenin arkasından gelerek ana sahneyi doldurmaları gerekiyordu. Bu şekilde Castorf geniş repertuarını, yani seyirciyi rollerin değişimine tahrik eden tekniklerden oluşan geniş repertuarına yeni ve ilginç bir teknik daha eklemiştir. Rollerin değişimi stratejisi Schlingensief'in çalışmasında oldukça büyük değişimler ve değişkenler göstermiş olsa da estetik bir yeniliği teşkil etmez. *Chance 2000* özellikle on altı yıllık Helmut Kohl başkanlığıyla siyasi açıdan güçsüzleşen vatandaşı yeniden güçlendirmeyi amaçlamış ve onu aktif bir özne olarak ortaya çıkarmayı hedeflemiştir.

---

* (Almanca) Doğu. Bu yazı Volksbühne'nin daha önce Doğu Berlin'in sınırlarında olduğunu kasteder. (ç.n.)

Bu üç durumda birbirinden farklı politik ve estetik bağlamlar söz konusu olmasına rağmen onlar arasında temel bir ortaklık göze çarpmaktadır. Bunların hepsi bir topluluğun üyeleri arasındaki ilişkilerin yeniden belirlenip demokratikleştiği bir süreç olarak tanımlanabilir. Her bir örnekte gizli ayrımcılıklar ortadan kaldırılarak siyasi iktidara mümkün olduğunca fazla kişinin katılması ve vatandaşlık haklarının tamamen hayata geçirilmesi amaçlanmıştır. Fakat böyle bir amaca sadece bazılarının kendi iktidarlarından ve ayrıcalıklı haklarından diğerlerini güçlendirmek amacıyla ödün vermesiyle ulaşmak mümkündür. Rollerin değişimi bu bağlamda hem tiyatro sanatçılarını hem de seyirciyi ilgilendiren bir güçlendirme ve güçsüzleştirme süreci olarak anlaşılabilir. Sanatçılar bu süreçte kendilerini daha güçsüz hale getirirler ve sahnelemenin yegâne yaratıcısı olmaktan çıkarlar; onlar kendilerindeki yetki ve yaptırım gücünü –farklı miktarlarda da olsa– seyircilerle paylaşmaya karar verirler. Fakat bu süreç aynı zamanda seyircinin de kendini güçlendirme ve güçsüzleştirme edimiyle başarıya ulaşabilir: Sanatçılar seyircileri yeni davranış biçimlerine zorlayarak veya onları bir krizin içine sokarak onları yaşananları uzaktan seyreden üstün konumlarından indirirler ve böylece kendilerini daha güçlü hale getirirler.

Burada bahsedilen bütün örneklerde rollerin değişimi sahnelemenin kendine özgü ve onun performatif bir estetik için bir model oluşturacak özellikleri belirginleştirmekte ve açığa çıkarmaktadır. Rollerin değişimi sahnelemedeki estetik sürecin kendini sürekli yeniden yaratan, özdevinimsel ve durmadan değişen bir *feedback* döngüsü biçiminde gerçekleştiğini bize açıkça göstermiştir. Sahnelemenin kendi kendini yaratması durumu, onun tüm katılımcılar tarafından birlikte meydana getirilmiş olsa da hiçbiri tarafından tamamen planlanıp kontrol edilememiş ve üretilememiş olmasını ifade eder; başka bir deyişle sahneleme tek tek bireyleri sürekli olarak etkisiz hale getirmiştir. Dolayısıyla burada yaratıcılardan veya alımlayıcılardan söz etmenin hiçbir faydası yoktur. Daha çok söz konusu sahnelemenin şekillenmesine farklı miktarlarda ve biçimlerde etkili olan ve onu tamamen belirleyememelerine rağmen birlikte meydana getiren kişilerden söz etmek daha doğrudur. Bu süreçte, onlar sahnelemeyi karşılıklı bir etkileşim ile meydana getirirken sahneleme de onları aktörler ve

seyirciler olarak meydana getirmiştir. Aktörler ve seyirciler kendi eylemleriyle ve davranış biçimleriyle sahnelemede kendi kendine meydana gelen *feedback* döngüsünün ana unsurlarını oluştururlar. Bu yüzden sahneleme en nihayetinde "anlaşılamaz". Bununla demek istediğim şey sahnelemedeki tek tek öğelere, kesitlere ve yöntemlere bazı anlamların yüklenemeyeceği değildir; mesela rollerin değişimi ortak özneler arasında simetrik bir ilişkinin yaratılması olarak yorumlanabilir. Fakat burada kastedilen daha çok sahnelemenin hiçbir şekilde önceden verili anlamların veya amaçların dışavurumu olarak kavranamayacağıdır.

Bununla birlikte sahnelemenin belirsizliği aktörlerden ve seyircilerden tamamen bağımsız olan ve onların hiçbir şekilde erişemeyecekleri "Tanrısal" veya "kutsal" bir varoluş biçimi olarak düşünülmemelidir. O daha çok tamamen tüm katılımcıların sahnelemeye sürekli olarak dahil oluşlarıyla ilişkilidir. Bir yandan katılımcıların bireysel olarak yarattıkları veya maruz kaldıkları etkiler, diğer yandan da onların birbirleri arasında kurdukları karşılıklı etkileşimler ve dönüşümler sahnelemenin gidişatını daha da belirsiz hale getirirler.[15] Buradaki *feedback* döngüsü dönüşümü performatif bir estetik bağlamında temel bir kategori olarak belirler.

Belirsizlik kavramı bu anlamda sahnelemenin önceden planlanabileceği düşüncesine karşı çıkar. Dolayısıyla bu bağlamda sahneye koyma (*Inszenierung*) ve sahneleme (*Aufführung*) kavramları arasında kesin bir ayrımın yapılması gereklidir. "Sahneye koyma" kavramı bir veya birden fazla sanatçının birlikte geliştirdikleri ve provalar esnasında sürekli değiştirdikleri bir planı veya düşünceyi kapsar (bu nedenle burada da farklı bir *feedback* döngüsünden bahsedilebilir). Yapılan plan hangi unsurların hangi mekânda, ne zaman, hangi biçimlerde ve hangi şekillerde uygulanacağını öngörebilir. Bu plan her sahnelemede tamamen yeri-

15. Bu durum aynı zamanda siyasal sahnelemelerin yapıldığı alanlar ve özellikle Nasyonal Sosyalizm Dönemi'nde "Reichsparteitag" gibi her yıl yapılan kitlesel etkinlikler için de göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü burada hem oyuncuları hem de seyircileri belli bir şekilde etkileyerek manipüle etmeyi amaçlayan sahneye koyma stratejileri kullanılmıştır. Yine de böyle bir etkinin gerçekten de yaratıldığı söylenemez. Burada aslen meydana gelen şey tamamen sahneleme süresince ortaya çıkmıştır. Bu yüzden bu sürecin kendisine –yani onun planlanmasına değil– çok daha fazla bir önem atfedilmelidir. Bu sahnelemelerde vuku bulan her şey için seyirciler de büyük bir sorumluluk taşımışlardır.

ne getirilse dahi, hiçbir sahneleme bir diğeri ile özdeş değildir. Çünkü rollerin değişimindeki büyüteç metaforuyla da göstermiş olduğumuz gibi, tekrar edilen her sahnelemede küçük veya büyük miktarda farklılıklar ortaya çıkar. Bu farklılıklar sadece oyuncuların değişken ruh hallerine ya da o an bulundukları koşullara bağlı olmaktan çok özdevinimli *feedback* döngüsünden kaynaklanır. Her defasında farklı bir sahnelemenin ortaya çıkmasının nedeni *feedback* döngüsüdür ve bu anlamda sahneleme sadece bir kez gerçekleşebilir ve hiçbir zaman tekrar edilemez.

Özet olarak, performatif estetikte sanatın, sosyal hayatın ve siyasetin birbirlerinden mutlak bir şekilde ayrıştırılamadığını varsayabiliriz. Sonuçta sahneleme kavramına temellenmiş bir performatif estetik, hem bu alanlar arasındaki muğlak geçişleri, belirsiz sınır aşımlarını ve heyecan verici karışımları kavrayacak ve aynı zamanda teorik bir zemine oturtacak nitelikte konseptler, kategoriler ve parametreler geliştirmelidir.

2. Topluluk

Feedback döngüsünün herhangi bir planla veya genelde belli amaçlarla meydana getirilmesi, estetik olanın sosyal ve siyasi alanlarla doğrudan ilişkiye girdiği bir fenomenle yakından ilişkilidir: Sahnelemelerde aktörlerin ve seyircilerin bedensel birlikteliğinden oluşan bir topluluğun yaratılmasıyla. Aslında 20. yüzyılın başından beri tiyatronun böyle bir gücü olup olmadığı sıkça tartışılmıştır. Tiyatro sanatçıları ve kuramcıları tarafından tartışılan bu konu ritüel çalışmalarındaki ve sosyolojideki alevlenen bir tartışmayla oldukça yakından ilişkilidir. Bu alanlarda, bir grup bireyden bir topluluğun ne şekilde ortaya çıktığını ya da tersi varolan bir topluluktan sonradan bireylerin nasıl farklılaştıkları tartışılıyordu. Emile Durkheim, Robertson Smith'in (kurban) ritüelleri kuramına referans vererek şunları yazmıştır: "Kolektif yaşam bireysel yaşamdan doğmamıştır, durum bunun tam tersidir. Toplumu parçalamadan [...] bireysel kişiliğin nasıl yaratılıp geliştirildiği sadece bu koşula dayanarak açıklanabilir."[16] 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilirken toplumu oluşturan süreçleri anlamaya yönelik ilgi

16. Emile Durkheim, *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften* (1893, 2. Baskı 1903), Frankfurt a. M. 1988, s. 339 vd (*Toplumsal İşbölümü*, Çev. Özer Ozankaya, Cem Yay., 2006).

giderek artmıştır. Durkheim'ın ifade ettiği gibi bu dönemde bireyselcilik o kadar ilerlemiştir ki bir yandan "birey artık bir tür dinî mesele"[17] haline gelmişken, diğer yandan sanayileşme ve şehirleşmenin bir sonucu olarak giderek daha fazla anonim kitleler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda tiyatro birçok kişi için bu süreçlerin sadece gözlemlendiği bir mekân olarak kalmamış, aynı zamanda onların model niteliğinde yeniden canlandırıldıkları bir alan halini almıştır. Örneğin Georg Fuchs'a göre "oyuncular, seyirciler, sahne ve salon [...] kökenleri ve özleri açısından birbirlerine karşıt unsurlar değillerdir, aksine onlar bir bütündür."[18] O, tıpkı yenilikçi tiyatronun temsilcileri ve avangard sanatçılar gibi, bu bütünlüğün yükseltilmiş sahnenin ortadan kaldırılmasıyla "yeniden" yaratılabileceğini düşünüyordu. Meyerhold'un da söylediği gibi, yükseltilmiş sahne ve "tiyatro [...] bugün artık birbirine yabancı iki dünyaya aittirler: Sadece eyleyenler dünyası ve sadece algılayanlar dünyası."[19] Reinhardt'ın Schumann Sirki'ndeki arena tiyatrosuyla ve *hanamichi*'yle yaptığı deneyler tamamen böyle bir bütünlüğü, yani aktörler ve seyircilerden oluşan bir topluluğu yaratmayı amaçlamıştır. Reinhardt için *Orestia* eserinin dramaturjisini yapan Carl Vollmoeller de 1919 yılında –Schumann Sirki'nden dönüştürülen– Grosses Spielhaus'un açılış seremonisinde arena tiyatrosunu "bugünkü halk toplantılarının alanı" diye tanımlayarak övmüştür. "Elli yıllık imparatorluk yönetiminde halkımızın apolitikleşmesiyle engellenen şey bugün artık mümkündür: Beraber hareket eden coşkulu ve ateşli binlerce vatandaşın bir tiyatro alanında bir araya gelmesi."[20] Böyle bir tiyatroda sahnelenen bir oyunun farklı bireylerden oluşan aktörleri ve seyircileri tek bir topluluğa dönüştürmeye muktedir olmalıdır.

Ancak burada kullanılan topluluk kavramları birbirlerinden inanılmaz derecede farklılık göstermektedir. Fuchs, Nietzsche'ye dayanarak, yeni tiyatro binasının ve buna tekabül eden bir oyun

17. A.g.y., s. 227.
18. Georg Fuchs, Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater, München/Leipzig 1909, s. 63 vd.
19. Vsevolod E. Meyerhold, "Zur Geschichte und Technik des Theaters" (Der.) V. E. Meyerhold, *Schriften*, 2 Cilt., Berlin 1979, 1. Cilt, s. 131.
20. Carl Vollmoeller, "Zur Entwicklungsgeschichte des Großen Hauses", *Das Große Schauspielhaus. Zur Eröffnung des Hauses*, (Der.) Deutsches Theater Berlin, Berlin 1920, s. 15-21.

sanatının[21] oyuncuları ve seyircileri "bir bütün halinde hareket eden yığınlar olarak başımıza gelen ve bizi aşan o nadir sarhoşluk" durumunun içine sokabileceğini düşünür. "Kendimizi başkalarıyla, sayısız miktardaki başkalarıyla tutku dolu ve büyük bir bütünlükle hissettiğimiz anda bir ürpertiyle sarsılırız."[22] Buna karşın 1925 yılında Grosses Schauspielhaus'da *Trotz Alledem!* (*Her şeye rağmen!*) isimli siyasi gösteri hazırlayan ve Walter Gropius ile yeni bir tiyatro yapısının, "Total Tiyatro"nun[23] taslağını çizen Erwin Piscator topluluk kavramını sınıf mücadelesi veren siyasi bir kolektif olarak yorumlamıştır.[24] Nasyonal Sosyalistlerin *thingspiel* akımı da o dönemde otuz yıllık bir geçmişi olan bu konudaki tartışmadan hareketle, o zamanlar Eski Yunan tiyatrolarına uygun tarzda "things mekânları" kurarak Reinhardt ve Piscator tarafından geliştirilen sahneye koyma stratejileri kullanmıştır. Onlar sahnelemelerinde böylece aktörleri ve seyircileri "halkın yoldaşları" haline getirmeyi ve örnek bir "halk kitlesini" yaratmayı amaçlamışlardır.[25]

Nasyonal Sosyalizm sadece bireyi tamamen içine alan bir topluluk kavramına kuşkuyla bakmamış ya da bireyselliği aşağılayıp tamamen yok etmeye çalışmamış, aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra "topluluk" teriminin resmî kullanılışının ortadan kalkmasına neden olmuştur. Tiyatro siyasi ve hatta sosyal olanla kirletilmekten arındırılmış sanatsal bir mekân –ve hatta sanatsal bir tapınak– haline gelmiştir.

---

21. Georg Fuchs erken dönemdeki *Der Tanz* isimli çalışmasında (Stuttgart 1906) bu yeni oyun sanatını "insan bedeninin mekândaki ve yaratıcı bir dürtüden gelen ritmik hareketi, vücudun farklı ifade biçimlerini göstermesini sağlayan bir duygu ve insanın o içsel dürtüyü neşeyle boşaltırken diğer insanları da aynı ritmik titreşimlerin ve aynı veya benzer bir sarhoşluk durumun içine sokma bilinci" olarak tanımlamıştır. Bkz. s. 13.

22. Fuchs, *Die Revolution des Theaters*, s. 4 vd.

23. Total Tiyatro kavramı için bkz. Stefan Woll, *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator* (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte e. 5. Cilt 68), Berlin 1984.

24. Bkz. Erwin Piscator, *Zeittheater. "Das Politische Theater" und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Reinbek bei Hamburg 1986.

25. Bu stratejilerin nasıl programlandığını görmek için dramaturg Rainer Schlösser'in Reichsbund'da yaptığı konuşmaya bkz. "Vom kommenden Volksschauspiel" (1934), (Der.) Rainer Schlösser, *Das Volk und seine Bühne*, Berlin 1935. "Thingspiel" kavramı için bkz. Gaetano Biccari, *"Zuflucht des Geistes"?: konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien*, 1900-1944, Tübingen 2001.

Sanatların 1960'lı yıllarda performatif bir dönemece girmesiyle ve sanat ve sanat olmayan ile estetik ve siyaset arasındaki sınırların çözülüp birbiri içine girmesiyle birlikte, aktörler ve seyircilerden oluşan topluluk düşüncesi yeniden tartışılmaya başlamıştır. "Ritüel tiyatro"nun farklı biçimleri bu tartışmayı bir adım daha ileri götürmüşlerdir. Onlar tek tek bireylere "bütünlük, süreçsellik/organik gelişim, somut, dinî ve aşkınsallık deneyimleri"[26] yaşama imkânı bırakmayan sanayi toplumunu kökten bir şekilde eleştirmişlerdir:

> Sanayi toplumları ve sanayisi olmayan toplumlar ile bireysel ve toplumsal kültürler arasındaki bağlantılar keşfedilmelidir ya da yeniden şekillendirilmelidir. Toplumsallığa yönelik geniş çaplı bir yenilik ya da en azından bireyselciliğin yeniden gözden geçirilmesi gereklidir. Böyle bir yenilik ve düzenleme modern toplumu ekonomi, devlet yönetimi, sosyal yaşam, kişisel yaşam ve estetik gibi alanlar başta olmak üzere her açıdan bütünüyle etkileyecektir. Burada tiyatro oldukça temel bir konumdadır, çünkü bu süreç teatraldir ve dikkat toplamayı ve değişimi gerektirir.[27]

Aktörler ve seyircilerin birlikte yeni topluluklar meydana getirmeleri katılımcılara onların bugüne kadar yaşatılmayan deneyimleri yaşama ve buna bağlı olan değişim süreçlerini başlatma şansı sunmuştur. Viyana Aksiyoncuları'ndan Hermann Nitsch'in Gizemli Âlem Tiyatrosu veya Schechner'in Performance Group'la yaptığı çalışmalar temelde ritüellere dayanırlar. Çünkü daha önce Robertson Smith ve daha sonra Emile Durkheim gibi onlar da toplulukların bireylerin birlikte gerçekleştirdikleri ritüellerle meydana getirildiğine inanmışlardır. Nitsch Hıristiyan Katoliklerin ve mistik-arkaik geleneklerin ritüellerine –mesela Frazer tarafından evrensel olarak düşünülen Tanrı'nın ölüp yeniden doğmasını anlatan ritüellere– odaklanırken Schechner ise van Gennep'in bahsettiği geçiş ritüellerini kullanmıştır. Onlara göre bir topluluğun ortaya çıkabilmesi için zorunlu olan koşul aktörlerin ve seyircilerin her durumda özgül bir şekilde farklılaşan ritüelleri birlikte gerçekleştirmeleridir. Onlar bunu sağlamak için iki farklı stratejiden faydalanmışlardır: İlk olarak bir arada eylemenin gerekli şartı olan rollerin değişimi stratejisini kullanmışlardır.

26. Schechner, *Enviromental Theater*, s. 197.
27. A.g.y.

İkinci olarak onlar geleneksel tiyatro binalarını, yani sanatın tapınaklarını kullanmaktan kaçınmışlar ve ortaya koydukları sahnelemeler için sosyal gerçeklikten yalıtılmamış olan mekânları tercih etmişlerdir. Nitsch'in kuzu parçalama eylemleri kendi evinde veya diğer sanatçı arkadaşlarının evlerinde, galerilerde ve daha sonra Prinzendorf Sarayı'nın bulunduğu arazide gerçekleşmiştir. Schechner *Dionysus in 69*'u eski bir tamirhane olan ve birbirinden farklı ortamların (*environments*) yaratılmasına izin veren Performance Garage'ta sahnelemiştir.

Nitsch ve Schechner, çalışmalarıyla topluluk kavramını radikal bir şekilde yeniden tanımlamışlardır. Onların gerçekleştirdikleri etkinlikler (Reinhardt'ın "Beş Bin Tiyatrosu", Fuchs'un "Coşkulu Kitleleri", Piscator'un proletaryen kitlelere atfedilen tiyatrosu veya *thingspiel* akımının "Elli Binden Yüz Bine Giden Tiyatro"sundan farklı olarak) daha kısıtlı sayıdaki kişilerle geçici bir süreliğine oluşturulan topluluklarla ilgilidir. Ayrıca bu topluluklar hiç kimseyi katılıma zorlamamışlardır. Topluluğun içine katılıp katılmamak veya ne zaman ona dahil olmak istediği bireyin kendi kararına bırakılmıştır. Richard Schechner'in ifade ettiği gibi, topluluk "yalnızlık ve birliktelik arasındaki canlı bir diyalektiği" sağlamalıdır.[28] Tüm katılımcıların bireyselliğinin tek tek saygı duyulduğu böyle bir topluluğun varlığı –yani birlikte olan özneler topluluğu– bu koşullar altında da sadece kısıtlı bir zaman dilimi için mümkündü. Bu hiçbir zaman sahnelemenin gerçekleştiği sürenin tamamında değil, sadece sınırlı zaman aralıklarında ortaya çıkmıştır.

Hem Nitsch'in hem de Schechner'in çalışmalarında ortak eylem ve deneyimlerle topluluk yaratılmaya çalışılmıştır. Örneğin *Dionysus in 69*'da önemli doğum ve ölüm ritüellerine ve Dionysos'un doğuşundan sonra yapılan Baküs âlemlerindeki danslara katılım (Yukarıda bahsedildiği gibi: Biz beraber bir topluluk yaratabiliriz. Birlikte kutlama yapabiliriz. Beraber sevinin! [...] Bundan sonra yapacağımız şeye katılın. Bu benim doğumunun kutsal noktası etrafındaki yuvarlak bir danstır.) aktörler ve seyircilerden oluşan bir topluluğun yaratılmasına imkân vermiştir. Yani topluluk tuhaf bir ara mekânda mesken tutar. Ona dahil olmayan seyirciler açısından bu durum kurgusal bir olayın veya bir "oyunun" parçası ve bu anlamda kurgusal bir topluluk olarak görünür. Aynı

28. Aktaran: David Cooper, a.g.y., s. 255.

zamanda o birlikte gerçekleştirilen eylemler sayesinde onu gerçekleştiren kişiler için aktörler ve seyirciler tarafından meydana getirilen gerçek bir sosyal topluluktur. Burada "gerçek" bir topluluk sadece birlikte gerçekleştirilen eylemlere (mesela kurgusal bir oyun çerçevesinde Dionysos'un doğumunu ve Pentheus'un ölümünü etkilemelerine) dahil olan kişilerin perspektifinden ortaya çıkmıştır. Böylece onlar hem kurgusal hem de gerçek bir topluluk yaratmışlardı. Bu topluluğun başkaları tarafından sadece kurgusal ve planlı bir şekilde sahnelenen bir topluluk mu yoksa onların kendilerini dışında hissettikleri "gerçek" bir topluluk mu olduğuna karar vermek çok güçtür. Rollerin değişimi, seyircinin sadece herhangi bir aktör konumuna geçmesinden çok onun "oyun" arkadaşı olmasını sağlar ve böylece farklı bakış açılarının kazanılması ve topluluğun deneyimlenmesi için bir önkoşul haline gelir. Dolayısıyla burada sadece eylemlerin gerçekleştirildiği ve topluluğun yaratıldığı süre içerisinde kazanılabilen bir deneyim söz konusudur. Bu bağlamda, sahnelemede rol icabı (yani "-mış" gibi) yapmanın hangi öneme sahip olduğu, bunun seyirciler tarafından yaşanılan topluluk deneyimini nasıl etkilediği veya onu herhangi bir şekilde değiştirip değiştiremediği soruları henüz cevaplanmamıştır.

Nitsch'in 1960'lı yılların başından beri yaptığı kuzu parçalama aksiyonlarında aktörlerin ve seyircilerin birlikte hareket etmelerini sağlayacak farklı koşullar vardı. Onun aksiyonlarında kullanılan unsurlara bazen çok geniş sembolik anlamlar yüklenmiş olsa da, onlar aslında kurgusal bir "oyun" (*play*) çerçevesinde sahnelenmemiştir. Bu özellikle performansın en önemli unsuru için yani "kuzu" için geçerlidir. Kuzu 1960'lı yılların Hıristiyan Katolik Viyanası'nda doğrudan "Ṭanrı Kuzu"nun, yani İsa Mesih'in ve onun çarmıha gerilişinin sembolü olarak düşünülebilir –bilhassa kuzunun bir çarmıha asılması bu ilişkiyi daha da çok vurgulamaktadır–. Burada da, sanatsal bir eylem ile sosyal bir olay arasındaki sınırları açık bir şekilde çizmek imkânsız hale geldiği için Nitsch'e dine hakaret (*blasphemy*) suçundan dava açılmış olmasına şaşırmamak gerekir.

Seyirciler ve aktörler istedikleri zaman birçok eyleme katılabiliyordu: Onlar birbirlerini kanla ıslatıyor, kanın, bulaşık suyunun ve faklı sıvıların içinde tepiniyor, bağırsakları ve dışkıları yoğurarak

onları üzerinde yürüyor ve kuzunun karnını yarıp temizliyorlardı; en sonunda birlikte şarap ve etten oluşan bir öğün yemek yiyorlardı. Burada aktörlerin ve seyircilerin kullandıkları öğeler 1960'lı yıllarda Batı kültüründe hâlâ birer tabu olarak görülüyordu. Nitsch'in kuzu kesme aksiyonları tüm katılımcılara bu tür dikkatle kontrol edilip korunan tabu alanlarına ait sınırları alenen aşma, kendini diğerleriyle birlikte duyusal izlenimlere bırakma ve genelde kapalı ve yasaklı olan ve bir "özaşırılık"[29] (*"urexzess"*) durumuna yol açabilen bedensel deneyimler yaşama fırsatı sunmuştur.

Kültürümüzün sembolik düzenini oluşturan anlamlar, uzun zamandan beri somut nesnelerden ve bu nesneler üzerine yapılan –ve bir zamanlar bunlara tekabül eden sembolleştirme süreçlerinin zeminini oluşturan– bedensel deneyimlerden uzaklaşmıştır. Nitsch'in ortaya koyduğu performans katılımcılara birlikte gerçekleştirilen eylemler çerçevesinde bireylerin bedensel deneyimlerine yeniden bağlanma fırsatını sunmuştur. Bu eylemler aynı zamanda iki türlü kazanç sağlamışlardır: Onlar ilk olarak birlikte gerçekleştirildikleri zaman içerisinde, rastgele bir araya gelen ve geçerli olan tabuları alenen –yani diğer seyircilerin gözleri önünde– yıkma cesaretine sahip olan bireylerden oluşan bir topluluk meydana getirmişlerdir. Böylece bu eylemleri gerçekleştiren bireyler de dönüşüm geçirmişlerdir. İkinci olarak onlar bireylere ulaşılmaz olarak görünen, sınırları zorlayan ve "aşırıya" kaçan deneyimleri yaşamalarını sağlamışlardır ve "katarsis" (arınma) duygusuna –bedensel deneyimin ve sembol yaratımının özgürleştiren birleşimine– neden olmuşlardır. Bu anlamdaki "arınmış" bireylerden oluşan topluluk birlikte et yiyip ve şarap içerek yenilenmiş ve güçlenmiştir. Nitsch'in de açıkça işaret ettiği gibi, bu durum, içinde inananların sembolik bir şekilde İsa Peygamber'in bedenini ve kanını tükettikleri bir cemaati hatırlatmış ve onları Hıristiyan bir topluluk olarak yeniden yaratıp teyit etmiştir. Bu eylemler aynı zamanda Robertson Smith'in yemek ziyafetlerindeki bir avcı grubunu önce ritüel ve sonra da politik bir topluluğa dönüşmesini anımsatırlar.[30] Nitsch'in kuzu parçalama aksiyonlarında meydana

29. Bkz. Herman Nitsch, *Das Orgien – Mysterien – Theater. Die Pertituren aller aufgeführten Aktionen 1960-1979,* Neapel/München/Wien 1979, 1. Cilt, s. 87.
30. Nitsch'in Gizemli Âlem Tiyatrosu için bkz. Erika Fischer-Lichte, "Verwandlung als ästhetische Kategorie", (Der.), E. Fischer-Lichte. *Theater seit den sechziger Jahren,* Tübingen/Basel 1998, özellikle s. 25-33 ve s. 45-49.

getirilen topluluklar bazı yönlerden tamamen ritüel olarak ve her açıdan sembolik ve sosyal topluluklar olarak nitelendirilebilirler.

Hem Nitsch'in aksiyonları hem de Schechner'in *Dionysus in 69*'u kurban ritüellerine göndermede bulunmuşlardır. Bu ritüellerde sadece belli bir günah keçisinin kurban edilmesiyle, yani herkesin tek birine veya bir şeye şiddet uygulamasıyla bir topluluk meydana getirilmiş ve korunmuştur.[31] Gerçi Nitsch ve Schechner'in yarattığı topluluklar ne kendilerine dahil olan ne de dahil olmayan bireylerle bir çatışma içine girmişlerdir (bu durum tek tek bireyler arasında çatışmalar yaşanmayacağı anlamına gelmez). Başka bir deyişle onlar her bir bireye kendi sınırlarını deneyimleme ve kendini dönüştürme imkânı tanırken ne topluluğun üyelerine baskı uygulamışlar ne de topluluğun dışında kalmak isteyenlere karşı şiddet kullanmışlardır. Kendini başkalarından uzaklaştırmak veya birilerini topluluktan dışlamak için geliştirilen mekanizmalar burada pek bir etkili olmamıştır. Bu açıdan performatif bir şekilde üretilen topluluklara belki de ütopik bir unsurun içkin olduğu düşünülebilir. Bununla beraber René Girard tarafından geliştirilen arındırıcı ("katarsis" biçimindeki) şiddet kavramı her defasında birlikte gerçekleştirilen ve herkesin tek birine, yani "kurban"a karşı uyguladığı eylemlere tamamen uygundur: Şiddet, Nitsch'in kuzu parçalama eylemlerinde, kurban edilen koyuna karşı yöneltilmiştir, klasik anlamıyla kurban edilen İsa'nın sembolü olarak görülmüştür. *Dionysus in 69*'de ise "-mış" biçiminde bir sembolik şiddet uygulanmış ve Pentheus kendisinin zapt edip hükmetmek istediği bir topluluğun dışına itilmiştir.

Fakat burada birlikte gerçekleştirilen eylemler sayesinde meydana getirilen topluluğun kendisi bir "kurmaca" olarak düşünülmemelidir. O sosyal bir gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır; ama onun sosyal gerçekliği diğer sosyal topluluklardan farklı olarak sadece kısa bir süre devam etmiştir. Bu gerçeklik birlikte yapılan eylemler sona erdiği anda ortadan kaybolur. Onun başarıyla gerçekleşmesi için gerekli olan koşullar, topluluğun tüm üyeleri tarafından birtakım tavırlarla ve inançlarla daha sonra da paylaşılmaya devam edilmesi zorunluluğu değildir. Yalnızca nor-

31. Bkz. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt* (1972), Frankfurt a. M. 1992 (René Girard, *Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay, Kanat Yay., 2003).

malde işlevleri açısında birbirlerinden –aktörler ve seyirciler olarak– açıkça ayrılabilen iki grubun üyeleri sahneleme süresince eylemlerini bir arada gerçekleştirerek yaratılırlar. Dolayısıyla bu kıstas hem aktörlerle seyirciler arasında bir topluluğun meydana gelmesini sağlamakta hem de bu topluluğun kısa bir süre sonra neden yok olması gerektiğini açıklamaktadır.[32]

Aktörler ve seyircilerden oluşan bu tür kısa ömürlü ve geçici bir teatral topluluk, performatif bir estetik bağlamında özellikle iki nedenden dolayı büyük önem taşır. Birincisi bu topluluk sahnelemede estetik olan ile sosyal olanın belirleyici bir şekilde iç içe geçtiğini açıkça vurgular: Belli estetik ilkelerle meydana getirilen aktörler ve seyircilerden oluşan topluluk, üyeleri tarafından daima sosyal bir gerçeklik olarak da deneyimlenmiştir –topluluğa dahil olmayan seyirciler bunu kurmaca, saf bir estetik topluluk olarak algılamış ve kavamış olsalar bile–. İkincisi 20. yüzyılın başlarında kabul edildiği gibi bu topluluklar sadece tek bir kişinin zeki bir şekilde tasarladığı sahneye koyma ve kontrol etme stratejilerinin sonucu olarak değil, aynı zamanda özdevinimli *feedback* döngüsünün kendine özgü döngüselliğiyle ortaya çıkarlar. Seyirciler aktörlerin yaptığı bellibaşlı eylemlere rollerin değişimi ile karşılık verebilirler. Rollerin değişimi genelde belirli sahneye koyma stratejileri sayesinde ortaya çıksa da aslında seyircilere kendi eylemlerini aktörlerle birlikte gerçekleştirme fırsatı sunar. Bu onların –aynı zamanda aktörlerin– "aslında", "temelde" ait olmadıkları başka bir topluluğu fiziksel olarak deneyimlemelerini sağlar. Bu deneyim topluluktaki üyelerin –aktörlerin ve seyircilerin– veya topluluğa dahil olmayan seyircilerin eylemleriyle her an son bulabilir. Topluluk dağılır ve ardından *feedback* döngüsü başka bir dönemece girer.

Yukarıda bahsedilen örneklerde, bazı seyircilerin rollerini aktif bir şekilde değiştirmeleri aktör-seyirci topluluğunun yaratılması için zorunlu bir koşuldur. Burada *feedback* döngüsünün böyle bir topluluğu rollerin değişimi koşulu olmadan da yaratıp yaratamayacağı –yani aktörler ve seyirciler arasındaki karşılıklı etkileşimin rollerin değişimi büyüteçle incelenip kavramadan, sadece mikrosüreçler düzeyinde oluşturulup oluşturulamayacağı–

32. Gianni Vattimo için bu "estetik topluluklar"ın genel bir özelliğidir. Bkz. Gianni Vattimo, *Die transparente Gesellschaft*, Wien 1992, özellikle s. 90 vd.

sorusu ortaya çıkar. Einar Schleef'in tiyatrosuna bakarak bu soruya bir cevap bulabiliriz.

Schleef 1980'li yılların ortalarından 2001 yılındaki zamansız ölümüne kadar yeni bir koro tiyatrosu denemiş ve geliştirmiştir. Bu tiyatroda hem koro hem de aktörler ve seyircilerden oluşan seçkin bir topluluk meydana getirilmiştir. Bununla birlikte Schleef'in koro tiyatrosu Nitsch'in Gizemli Âlem Tiyatrosu'ndan veya Schechner'in Performance Group'undan kesin bir şekilde ayrışır. O her ne kadar mekânı bazen bütünüyle değiştirmiş olsa da, 1990'lı yılların sonundaki ve 2000'li yılların başlarındaki çalışmalarında, örneğin 1996'da Berliner Ensemble'daki *Puntila*, 1998'de Viyana Burgtheater'daki *Sportstück* (*Spor Oyunu*) veya 2002'de Berlin Deutsches Theater'daki *Verratenes Volk* (*İhanete Uğramış Halk*) isimli sahnelemelerinde, çerçeve sahne düzeneğine sadık kalmıştır. Schleef, Nitsch'den ve Schechner'den farklı olarak koro tiyatrosunu sadece geleneksel bir tiyatro mekânında sahnelemekle kalmamış, aynı zamanda aktörler ve seyirciler arasında herhangi bir rollerin değişimi stratejisi de kullanmamıştır.[33] Schleef aktörlerin ve seyircilerin birlikte eylemde bulunmalarını en iyi ihtimalle ironik bir alıntı yaparak sağlar. Schleef'in farklı

33. Schleef'in *Düsseldorfer Salome* (1997) isimli çalışması dikkat çekici bir istisnadır. Burada tiyatronun sınırları müze ve galeriler için geçerli olan sınırlarla çakışmıştır. Demir Perde'nin yukarı doğru yükselmesiyle sahnedeki seyirciye canlı bir tablo *(tableau vivant)* takdim edildi. Griye çalan ışık, yani alacakaranlık sahneyi kapladı ve alana gri veya siyah kıyafetli on sekiz tane figür tamamen hareketsiz bir şekilde ve tıpkı bir resim biçiminde durarak yayıldı. Güzel ve hoş gölgelemeler ve orantılarla oluşturulmuş olan resim seyircilere on dakika boyunca gösterildi. Daha sonra Demir Perde yeniden çekildi ve seyirciler için ara verildi. Benim Berlin Tiyatro Buluşması'nda seyrettiğim sahnelemede, bu resim perdenin yukarı kaldırılmasının hemen ardından beğeni çığlıklarıyla karşılanmıştı. Fakat bu bir dakikadan daha uzun sürünce, seyirciler birbirinden farklı tavırlar göstermeye başlamışlardır. Bazıları alkış tutup, ıslık çalarak, "bravo" ve "bir daha" diye seslenerek geleneksel olarak tiyatro alanına ait davranışlar sergilediler. Buna karşın diğer seyirciler açıkça oyuncuların yerine geçerek aktör görevini üstlendiler; çünkü onlar esprili sözlerle diğer seyircilerin ilgisini kendi üzerlerine çektiler. Başkaları da bu duruma sitem ederek, dikkatlerini dağıtacak herhangi bir gürültü olmadan canlı tabloyu izleme hakkını talep etmişlerdir. Seyirciler burada nasıl davranmış olurlarsa olsunlar, oyuncular gülümseme, boğaz temizleme veya hareket etme gibi herhangi bir tepki göstermeden onları sürekli olarak izlemişlerdir (seyircilerin bulundukları alan yeterince aydınlatılmıştı.) Fakat oyuncular yine de sahnede yer aldıkları için –şu âna kadar da farklı şekillerde belirtildiği gibi– ve davranmaları hiçbir şekilde mümkün olmadığı için, onların pasif görünen davranışları seyircileri aktif olmaya teşvik ya da tahrik etmiştir. Burada da *feedback* döngüsünün işleyişi tamamen özgül koşullar altında incelenebilinir.

çalışmalarında oyuncular seyircilere çikolata parası verdiklerinde (*Vor Sonnenaufgang*, Schauspielhaus Frankfurt, 1987), onlara plastik bardaklarda çay ikram ettiklerinde (*Die Schauspieler*, Schauspielhaus Frankfurt, 1988) veya kaynamış patates dağıttıklarında (*Götz von Berlichingen*, Schauspielhaus Frankfurt, 1989) ve onları "ziyafete" davet ettiklerinde, ancak Robertson Smith'in ziyafet toplulukları ironik bir şekilde anımsatılmıştır.

Schleef ile Nitsch ve Schechner arasında şu açıdan paralellik görülebilir: Her üçü de Eski Yunan tragedyasına veya en azından Yunan mitlerine göndermede bulunarak yeni tiyatro biçimlerini geliştirmişlerdir. Nitsch "Dionysos'un parçalanmasına/ Oedipus'un gözlerini kör etmesine/[...] Orfeus'un öldürülmesine/Adonis'in öldürülmesine/Attis'in hadım edilmesine"[34] göndermede yapmıştır, Schechner *Dionysus in 69*'u Euripides'in *Bakkhalar*'ından (aynı zamanda Gilbert Murray da Tragedya'nın kökeninde ritüelin yattığını kanıtlamak için *Bakkhalar*'a referans vermiştir) esinlenerek ortaya koymuştur, Schleef ise ilk korolu sahnelemesi olan *Anneler*'i (*Die Mütter*, Schauspielhaus Frankfurt, 1986) Euripides'in *Yalvaranlar* ve Eshilos'un *Tebai'ye Karşı Yediler* isimli oyunlarına temellendirmiştir.[35] Eski Yunan'da tragedya sahnelemeleri Dionysos'a adanan, Büyük Dionysia veya Şehir Şenlikleri olarak da bilinen büyük şenlikler çerçevesinde gerçekleşmiştir. Aslında şenlik dinsel alay veya kurban kesme gibi ritüellerle birlikte başlamıştır. Sahneleme süresince seyirciler ve oyuncular arasında meydana gelen ayrılık ise orkestrada dans edip şarkı söyleyen koro tarafından kapatılmıştır. Antik Yunan tiyatrosunda yaratılan aktör-seyirci topluluğu farklı bir anlam taşır. Bu topluluk zaten dinsel alaylarla, kurban törenleriyle ve diğer milli gösterilerle güçlenmiş ve yenilenmiş olan şehir (polis) topluluklarını daha da güçlü ve diri hale getirmektedir. Tiyatro politik bir topluluktan doğmuştur. O, Nitsch ve Schechner'in oyunlarında olduğu gibi, bu topluluğun yedeği, antitezi veya estetik-ütopik bir öngörüntüsü değildir.

Schleef Antik Yunan tiyatrosunu Nietzsche'nin yorumladığı şekilde yeniden ele almıştır. Nietzsche *Müziğin Ruhundan Tra-*

34. Nitsch, *Das Orgien – Mysterien – Theater*, 1. Cilt, s. 87.

35. Eski Yunan tiyatrosunun performatif dönemeçten sonraki tiyatro açısından önemi için bkz. Edith Hall (Der.) *Dionysus since 69: Greek Tragedy and the Public Imagination at the End of the Second Millenium*, Oxford 2003.

gedyanın Doğuşu (1872) isimli çalışmasında tragedyanın kökeninin koroda şarkı söyleyip dans eden satirlere dayandığı tezini savunmuştur. Apolloncu ilke bireysel olanı ön plana çıkarmayı amaçlarken, Dionysosçu ilke bireyselleşmeyi yıkar ve bireylerin kendilerinden geçmelerine neden olur. Bireyler dans edip şarkı söyleyen bir topluluğun üyelerine dönüşürler. Nitsch'in ve Schechner'in sahnelemelerinde geçici bir süreliğine de olsa genelde hiçbir çatışmanın olmadığı topluluklar yaratılırken, Schleef topluluk kavramını daha çok birey ve topluluk arasındaki sürekli bir çatışma olarak tanımlamıştır. O *Droge Faust Parsifal* isimli kitabında şunları belirtir:

> Antik dönemde koronun korkutucu bir görüntüsü vardı: Figürler birbirlerine üşüşürdü, korunma isteğiyle birbirileriyle çok yakın dururlardı ve aynı zamanda diğerlerinin bu kadar yakın olması kendilerini havasız bırakıyormuşcasına, birbirlerine güçlü bir şekilde tepki verirlerdir. Böylece grup her türlü tehlikeye ve saldırıya açıktı ve kendini kurtarmak için çabucak zorunlu bir kurban seçerek onu kendini güçlendirmek için dışlardı. Koro, ihanetin farkında olsa bile kendi duruşunu değiştirmeyerek kurbanı yegâne suçlu konumuna sokardı. Bu durum sadece antik koronun bir tavrını değil, her gün tekrarlanan bir olguyu yansıtmaktadır. Düşman koro milyonlarca beyaz olmayanı, geberip gidenleri, savaş soyguncularını ve mültecileri değil, daha çok aynı dili konuştukları muhalif kişileri hedef almıştır ve her ne şekilde olursa olsun önce onları ortadan kaldırmayı amaçlamıştır.
> Bu kişiler ortadan kaldırılana kadar antik grup ayakta kalır ve koroyla bireyler arasındaki savaş devam ederdi. Onlar önceden yalıtılmış olan diğerleriyle ve onların birbirleri arasındaki ilişkiye ve hep beraber koroya karşı kurdukları ilişkilere göre koronun kendilerini kurtarmasından medet ummuşlardır.[36]

Schleef'in burada koro topluluğu için temel olarak gösterdiği ilişki aynı zamanda aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkiler için de geçerlidir. Schleef Frankfurt Schauspielhaus'da *Anneler* için eşsiz bir mekân yaratmıştır. Yönetmen, oditoryumdaki koltukları yerlerinden çıkarttı –sadece son üç sıra yaşlılar ve engelliler için ayrılmıştı–. Seyircilerin bulundukları alanın zemini arka tarafa doğru düzgün basamaklarla yavaşça yükseliyordu. Bu alanın ortasında sahneden arka duvara kadar uzanan ve aynı şekilde basamaklarla yükselen bir geçit yolu (patika) kuruldu. Schleef geride

36. Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt a. M. 1997, s. 14.

kalan üç sıranın arka tarafına dar bir sahne daha ekledi. Bu ikinci sahne son sıranın bütün uzunluğundan arka duvara kadar uzanıyordu. Böylece oyuncuların oyun alanı seyircilerin hem önünü hem arkasını hem de onlar arasındaki mekânları kapsıyordu; yani oyuncular seyircileri daire içine alıp kuşatmışlardır. Sadece çıkış kapılarına giden "kaçış yolu" onlar için yan tarafta sürekli açık bırakılmıştı.

Sahnenin bu alanlarında üç farklı kadın korosu beliriyordu: Tamamen siyah giyinmiş ve baltalarla Theseus'a (Martin Wuttke'ye) saldıran dullar korosu, ilk bölümde beyaz, sonrakinde ise kırmızı ipek elbiseler giyinen bakire kadınlar korosu ve son olarak savaş fabrikasında çalışan kadınlar gibi siyah tulumlar giyinmiş kadınlar korosu. Onlar alanı tamamen doldurdular; seyircilerin önündeki sahneyi (özellikle ikinci bölümde), siyah ve demirli topuklu ayakkabılarıyla çıkıp indikleri, koştukları, gürledikleri patikayı ve arka taraftaki sahneyi kontrol altına aldılar. Tüm koro üyeleri aynı ritimle hareket ettiler, konuştular, bağırdılar, haykırdılar, sızladılar, ağladılar ve aynı kelimeleri hep bir ağızdan fısıldadılar. Ancak koronun tek tek üyelerin bireyselliklerinin yok olduğu ve birbiri içine geçtiği kolektif bir vücut olarak hareket ettiğini düşünmek yanlış olur. Koro daha çok, eşsiz bireyselliğini kaybetmeden kendini topluluğa dahil etmek isteyen bireyler ile üyelerini tamamiyle topluluk içinde eritmeye çalışan bir topluluk arasındaki daimi bir savaş olarak görünmekteydi. Böylece koronun içinde, tek tek bireyler ve bireylerin söz ve bedensel eylemleriyle meydana getirdikleri topluluklar arasında sürekli bir gerilim vardı. Bu gerilim koroyu aralıksız bir akışın içine sürüklemiş ve aynı zamanda bireyin topluluktaki konumuna ve toplulukla olan ilişkisine göre dönüştürücü bir etki yaratmıştır. Korodaki gerilim hiçbir zaman bitmemiştir; koro uyumlu bir topluluğa neredeyse hiç dönüşmemiştir –aksine bu gerilim her zaman daha da artmıştır–. O sürekli olarak topluluğun bireye ve aynı zamanda bireyin topluluğa karşı uyguladığı bir şiddet eylemi olarak hissedilmiştir.

Koro yabancı bir bireyle –mesela Theseus veya Eteokles (Heinrich Giskes) ile– karşı karşıya geldiği zaman bu şiddet daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmıştır. Thebai'li kadınlar ile Eteokles arasındaki çatışma geçit yolu üzerinde sürekli konumların değiş-

tirilmesiyle yansıtılmıştır: Kadınlar basamağın üzerinde uzanırken Eteokles dik durarak onların üzerine çıkmış veya Eteokles çömelirken kadınlar da onun üzerine doğru eğilmişlerdir. Onların konumlarını sürekli olarak değiştirmeleri ve seslerinin şiddetini arttırıp azaltmaları erkek birey ile dişi koro arasındaki güç savaşını daha belirgin bir hale getirmiştir. Mesela kadınlar aniden ayağa kalkıp Eteokles'e sadece seslerini artırarak bağırmış ve o dizlerinin üzerine düşerek geri çekilmiştir.

Sürekli yaşanan bu gerginliğe benzer bir durum seyirciler ve aktörler arasında da gözlemlenmiştir. Oyunculara hem seyircilerin etrafını sarıp hem onların ortasında oynama imkânı sunan mekânsal düzen, aktörler ile seyirciler arasında temel bir birlik yaratıldığı düşüncesini doğurmuş olabilir. Fakat bu düşünce aldatıcıydı. Böyle bir birliktelik oluştuğu anda çözülüyordu. Katılımcılar birlik duygusu yerine birbirleriyle savaşan güçleri hissetmişlerdir. Bu kısmen mekânsal düzeneğin müphem yapısından kaynaklanıyordu. Geçit yolu seyircilerin bulunduğu alanı ortadan ikiye bölmüştü. Bu durum aktörlere seyircilerin ortasında oynama fırsatı vermiş olsa da, seyirciler sürekli olarak kolektif yapılarının yıkılması tehdidiyle karşı karşıya kalmışlardır. Ayrıca mekânın yapısı seyircileri korumasız bırakmıştır; onlara koro tarafından şiddet uygulanmıştır. Örneğin koro seyircilerin kafalarının üzerinden yukarı ve aşağı gittiğinde, onlara köpürüp bağırdığında seyirciler fiziksel bir saldırıya uğradıklarını hissetmişler ve kendilerince geriye çekilerek veya korunmak için öne doğru ilerleyerek –mesela tepinerek, alkışlarla ritim tutarak veya yorumlar yaparak– tepki vermişlerdir. Burada da seyirciler ve aktörler arasında gerçekleşen bir güç savaşı söz konusudur. Kendinden geçen koro seyirciyi kontrol altına alıp onu da kendinden geçirmeye çalışmış ve kendi topluluğunun içine almaya çalışmıştır. Buna karşılık bazı seyirciler kendilerini konuşarak ve seslerini artırarak savunmaya çalışmışlar veya kaçış yoluna geçerek alanı terk etmişlerdir. Diğerleri ise ya korku dolu ya da neşe dolu bir şekilde koroya katılmışlardır. Fakat koro ile seyircinin uyumlu bir topluluk oluşturması sadece nadiren –mesela iki grup arasındaki güçler çatışmasından kaynaklanan kavga patlak vermeden önce ve sahne bir cadı kazanına dönüşmeden önceki geçiş anlarında–gerçekleşmiştir.

Korodaki bu tür kavgalar ve uyuşmalar esnasında, aktörlerle seyirciler eylemlerini birlikte gerçekleştirmemiş ya da bir grubun üyeleri öteki gruba ciddi bir saldırıda bulunmamıştır. Yine de aktörler ve seyirciler arasında tartışmalar ve atışmalar yaşanmıştır ve kısa süreliğine de olsa onlar arasında bir topluluk meydana gelmiştir. Sonuçta oyuncular oyuncu olarak, seyirciler de seyirci olarak kalmışlardır. Fakat bu nasıl mümkün olabilir? Sanki burada aktörlerin eylemleri ve seyircilerin algı ve davranış biçimleri arasındaki karşılıklı etkileşimin feedback döngüsü, tüm katılımcılarda kendine özgü ve topluluk oluşturan nitelikte enerjiler açığa çıkarmıştır. Burada birçok şey (Schleef'in de vurgulamış olduğu gibi) ritmin anahtar bir role sahip olduğunu doğrular.

Georg Fuchs Schleef'ten de önce "insan vücudunun mekândaki ritmik hareketlerin [...] diğer insanları aynı veya benzer ritmik titreşimlere ve böylece bir sarhoşluğun içine sokabildiğini"[37] savunmuştur. Bu yüzden Fuchs için ritim ilkesi üzerine kurulu yeni bir oyun sanatı –ve aynı zamanda ön sahnenin (rampanın) kaldırılması– aktör-seyirci topluluğunun oluşturulması için uygun bir zemin hazırlamıştır. Açıkça o da bu bağlamda ritmik hareketlerin açığa çıkarıp taşıyabilecekleri enerjileri göz önünde bulunmaktadır. Fakat onu daha çok bu tür enerjilerin coşkulu bir topluluğu meydana getirebilme güçlerinin olması ilgilendirmiştir.

Buna karşın Anneler'de bir sarhoşluk durumunun yaratılması amaçlanmamıştır. Bu çalışmanın merkezini daha çok devinim sürecinin kendisi, yani enerjinin açığa çıkma, iletilme ve paylaşılma süreci oluşturmaktadır. Bu süreç sadece aktörlerin alandaki ritmik hareketleriyle değil, aynı zamanda onların ritmik sözleriyle yaratılmıştır. Tiyatro alanında dolaşan enerji ne görülebilir ne de duyulabilir bir enerjidir. Fakat katılımcılar onu algılayabilirler. Ritim nefes alıp vermemizi ve kalbimizin atışını düzenleyen bedensel ve biyolojik bir yasadır. Bu anlamda insan vücudu ritmik bir şekilde işler. O bu yüzden ritmi hem içsel hem de dışsal bir ilke olarak algılayabilir. Bizler belli hareketler görürüz, bir dizi belirli sözler ve sesler duyarız ve onları ritmik bir şekilde algılarız. Bununla birlikte biz ritmi sadece bedensel olarak –yani bedenimizin kendi ritmi gibi– hissettiğimiz zaman, onun etkisi enerjetik bir ilke olarak yayılabilir.

37. Fuchs, *Der Tanz*, s. 13.

Ritimleri sadece görme ve duyma duyularımızla değil, aynı zamanda bedensel hislerimizle, yani sinestezik bir biçimde (bileşik bir duyumla) nasıl algılayacağımızı en iyi *Anneler*'de görebiliriz. Aktörlerin ritmik hareketlerinden ve ritmik konuşmalarından açığa çıkan enerji aktörler ve seyirciler arasında dolaşarak ve karşılıklı bir şekilde serbest bırakılarak yoğunlaşmıştır. Bu enerjiler böylece karşı karşıya gelebilmiş ve koro ile seyirciler arasında bir "çatışma" yaşanmasına neden olmuştur. Aynı zamanda bazı bireyler dahil olmayı reddetseler de, bu enerjiler birleşerek birkaç dakikalığına mutluluk anları yaşatan bir topluluk meydana getirmişlerdir. Onların sahneleme boyunca hangi yolu izleyeceklerini önceden söylemek mümkün değildi. Bu bir taraftan her sahnelemede ve sahnelemenin her ânında aktörleri harekete geçirebilecek enerjilerin gücüne bağlıdır. Diğer taraftan da tek tek seyircilerin alanda dolaşan enerjiye karşı duyarlılıkları, yani onu bedensel olarak hissedebilme yetenekleri ve o enerjinin kendilerini etkilemelerine açık olmaları –başka bir deyişle tepki veren seyircilerle enerji dolaşımına katılmayı reddeden seyirciler arasındaki güç ilişkileri– ve daha birçok neden onların hangi yolu izleyeceklerine etki eder. Dolayısıyla özel bir algılama biçiminin feedback döngüsünü mikrodüzeyde durmadan hareket halinde tuttuğu ve seyircilere sahnelemenin gidişatını etkileme yetkisini verdiği iddia edilebilir. Seyirciler aktörlerden gelen ve kendisine iletilen enerjiyi[38] bedenleriyle hissederler.

Bu enerji yalnızca özel mekânsal düzeneklerin kurulmasıyla açığa çıkmaz. O aynı zamanda aktörlerin ve seyircilerin birbirinden ayrıldığı geleneksel çerçeve sahnesi olan bir tiyatro mekânında da dolaşabilir. Schleef tarafından sahneye aktarılan Elfriede Jelinek'in Spor Oyunu bunu güçlü bir şekilde göstermektedir. Burada oyuncular kırk beş dakika boyunca yoğun bir şekilde ve bedensel olarak bitkin düşene kadar tekrar tekrar ve durmadan zorlu alıştırmalar yapmışlardır ve aynı zamanda onlar koroda aynı sözleri kendi seslerinin tonunu ve şiddetini değiştirerek aralıksız bir şekilde tekrarlamışlardır. Enerjinin nasıl serbest bırakılıp mekânda dolaştığı tüm katılımcılar tarafından açıkça hissedilmiştir. Bazı seyirciler bu enerjiyi sahneleme başladıktan

38. Burada enerji kavramı –örneğin fizikteki gibi– açıkça tanımlanabilir bir kavram olarak kullanılmamıştır, o daha çok belli bir muğlaklığı temsil eder. Bu muğlaklık deneyime yakın olma uğruna bilinçli bir şekilde benimsenir.

henüz birkaç dakika sonra bir baskı olarak algılamışlar ve alanı terk etmişlerdir. Buna karşın bu duruma sonuna kadar dayanan kişiler, aktörler ve seyirciler arasında nasıl bir enerjetik alanının oluştuğunu ve enerjinin durmadan artarak nasıl yoğunlaştığını hissetmişlerdir.

Schleef'in koro tiyatrosundaki teatral topluluklar, performatif bir estetiğe yeni ve önemli bakış açıları kazandırmışlardır. Bu sayede özdevinimsel feedback döngüsünün sadece aktörler ve seyirciler tarafından gerçekleştirilen eylemlerin ve davranış biçimlerinin gözlemlenmesiyle, yani görülüp duyulmasıyla değil, aynı zamanda onlar arasında dolaşan enerjinin hissedilmesiyle harekete geçirildiği anlaşılmıştır. Hermann Schmitz'in de gösterdiği gibi, bu enerji bir hayal ürününü temsil etmez; aksine doğrudan algılanabilir.[39] Enerji kendine özgü bir şekilde, yani bedensel bir şekilde algılanır.

Nitsch ve Schechner için aktörler ve seyirciler tarafından birlikte gerçekleştirilen eylemler bir topluluğu meydana getirirken, Schleef'in çalışmalarında aktörler ve seyircilerin karşılıklı algıları enerji açığa çıkarıp yayarak söz konusu topluluğun deneyimlenmesini sağlar. Rollerin değişiminde gözlemlenen eylemler ve davranış biçimleri feedback döngüsünü hareket halinde tutarlar. Fakat bu eylemlerin ve davranışların en başından beri algılanabilir olmaları gerektiği çabucak gözden kaçabilir. Yani algının özdevinimli feedback döngüsü için özel bir işlevi vardır. Schleef'in koro tiyatrosu da tam da bu işleve dikkat çeker. Seyirciler henüz ilk andan itibaren algılarıyla sahnelemenin gidişatına etkide bulunurlar ve tüm katılımcılar üzerinde belirli enerjilerin harekete geçirilip dolaşımını sağlarlar.

Keşfedilmemiş İki Amerikan Yerlisi Batıyı Ziyaret Ediyor... performansı sayesinde ötekine yöneltilen bakışın dönüştürücü bir gücünün olduğu gösterilmiştir. Bakış ötekini ortak özne (*co-subject*) olarak tanıyabilir veya onları nesne konumuna düşürebilir ya da onu farklı kimliklere sokarak, izleyebilir, kontrol edebilir veya arzulayabilir. Bakışın dönüştürücü gücü ötekiyle doğrudan karşı karşıya olmayı gerektirirken, enerjinin gücü tek bir şeye doğrudan yönelmez. O sadece aktör X ile seyirci Y arasında ger-

39. Bkz. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bonn 1965. Özellikle Bölüm II, 1 *Der Leib*.

çekleşmez. O aynı zamanda bütün aktörler ve seyirciler arasında dolaşır. Sahnelemedeki algının –bakış biçiminde olsun, bedensel bir his olsun– sahnelemeyi genişletecek bir etki gücünün olmadığı düşünülemez.

Dolayısıyla seyirci henüz rollerin değişimi gerçekleşmeden de aktör konumuna geçmiş olur. Eyleme ve seyretme arasındaki karşıtlık çöker. Schleef'in koro tiyatrosundaki teatral toplulukların göstermiş olduğu gibi, seyirci seyirci olarak, yani algılayan kişi olarak her zaman eyleyen bir kişidir ve o yaptıkları eylemlerle ve verdiği tepkilerle sahnelemeye sürekli etki eder. Bu yüzden sahnelemeyi meydana getiren özel algılama koşulları –mekânsal düzenlemelerle veya kendine özgü bir temsil biçimiyle– feedback döngüsünün dinamik yapısını (tamamen kontrol altına almadan) şekillendirirler.

3. Temas

Aktörler ve seyircilerin bedensel bir aradalığı iki grubun bir topluluk oluşturması için zorunlu bir koşul olmasıyla birlikte, bir aktörün bir seyirciye dokunma ihtimalini (veya tersini) de olanaklı kılar. Ne var ki iki grubun aynı anda ve aynı mekânda bulunmasıyla bir topluluğun meydana geldiği ve meşrulaştığı varsayılırken –burada tiyatro alanının özgül bir biçimde kurulması ve Eski Yunan orkestrası, ortaçağa özgü pazar alanı sahneleri, Elisabeth dönemi sahnesi veya Japon Kabuki Tiyatrosu'ndaki *hanamichi* iki grubun birlikteliğinin mekânsal bir dışavurumu olarak yorumlanmıştır– aktörlerin birbirlerine karşılıklı olarak dokunması ilk bakışta uzak bir düşünce gibi görünebilir. Çünkü tiyatro teriminin de ima ettiği gibi (Yunanca *theasthai*, yani görmek kelimesinden türetilen *theatron* kelimesi "görülen yer" ve *thea* ise "görüş" anlamına gelir), tiyatroda görmeye, gözün görme duyusuna yönelik bir ortam söz konusudur. Bunu 10.000'nin üzerinde seyirci kapasitesi olan devasa Yunan tiyatrolarında açık bir şekilde görmek mümkündür. Elbette Tiyatro Tarihi boyunca özellikle Avrupa'da seyirciler ve aktörler arasında fiziksel bir temasın olduğu birçok örnek olduğu iddia edilebilir. Ortaçağ'da Paskalya Oyunları'nda aktörlerin seyircilere temas ettiği varsayılabilir: Cehennemde mahsur kalan ruhların İsa Peygamber tarafından kurtarılmasının ardından şeytanların cehennemi yeniden

doldurması şeklinde anlatılan Şeytan Oyunları buna bir örnektir. Aktörler burada büyük ihtimalle bazı seyircilere saldırmışlardır veya onlara temas etmişlerdir, fakat elimizde bunu ispatlayacak bir kanıt yoktur. Aynı zamanda *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın sonunda Puck'ın seyircilere yönelerek söylediği sözler de göz ardı edilemez: "Evet, hepinize iyi geceler. / Eğer bizler arkadaşsak, bana ellerinizi uzatın, / Robin her şeyi yeniden ıslah eder." (V. I, 425-27) Fakat burada da onun ellerini seyircilerle gerçekten tokuşturduğuna dair kesin bir kanıt yoktur. Bütün bu olasılıklara rağmen, tiyatronun görme ve dokunma arasındaki bir karşıtlık yarattığı oldukça aşikârdır.

Belki de bunun bir nedeni tiyatronun kamusal bir alanı temsil etmesi, buna karşın dokunmanın ise kişiye özel bir alana, yani kişinin mahremiyetine ait olmasıdır. 18. yüzyılın ilerleyen dönemlerine kadar tiyatronun kamusal özelliğini hiçe sayarak seyircileri karşılıklı –müstehcen– bir temasa davet etmesi ve hatta seyircilere böyle bir ortam hazırlaması tiyatro karşıtları tarafından sürekli olarak eleştirilmiştir. Fakat bu durum aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkiyle değil, sadece seyircilerin birbirleri arasındaki ilişkilerle ilgilidir.[40]

18. yüzyılda Yanılsamacı Tiyatro'nun gelişmesiyle birlikte aktörler ve seyirciler arasındaki fiziksel teması dışarıda tutmak için bir neden daha sunmuştur. Çünkü bu tiyatro da benzer şekilde görme ve dokunma arasındaki karşıtlığa dayanır. Johann Jakob Engel'in *Mimik* isimli çalışmasında (1784/85) açıkladığı gibi, seyirci oyuncunun vücudunu oyun karakterinin göstergesi olarak değil de, söz konusu oyuncunun gerçek vücudu olarak algılayıp hissederse, o zaman yanılsama ortadan kalkar. Olası bir temas böyle bir tehlikeyi sadece arttırır. Çünkü bu, gerçeğin kurgusal alanı işgal etmesi demektir. Buna karşın "bakış" illüzyonu ortaya çıkarır ve seyircide oyuncuya değil, onun canlandırdığı karaktere dair belirli duyguların açığa çıkmasını sağlar. Henry Homes, 1762 yılında yayınlanan *Eleştirinin Öğeleri (Elements of Criticism)* isimli çalışmasında, oyuncunun vücudunda görünür kıldığı ve oyun karakterini oluşturan göstergelerin, yani "neşenin, kederin, sinirin, korkunun, utanmanın ve diğer duyguların dış-

40. Barish'in bu konuyla ilgili referans aldığı belgeler için bkz. Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley/Los Angeles/London 1981.

sal görünüşünün"[41], "doğrudan insanın kalbine açılan yolu" ifade ettiğini ve böylece seyreden seyircide temsil edilen karaktere yönelik belirli duyguları açığa çıkardığını yazmıştır.

Denis Diderot, henüz 1751 yılında yayınlanan ve aynı yıl Lessing tarafından Almancaya çevirilen *Sağır ve Dilsizler Hakkında Mektup** isimli eserinde kendi yaptığı bir deneyden bahsetmiştir. O bu deneyle temsil edilen karaktere yönelik duyguların önkoşulu olan yanılsamanın ortaya çıkıp devam etmesi için gerekli olan yüzün duyusal işlevini ve anlamını göstermeye çalışmıştır. Diderot tiyatroda kendi kulaklarını tıkamış ve deneyimlerini şu şekilde ifade etmiştir:

> Oyuncunun hareketleri ve eylemleri hatırladığım sözlere karşılık geldikleri sürece [...] size çevremdekilerin verdikleri tepkiden [...] bahsetmek istiyorum. Onlar benim en dokunaklı sahnelerde gözyaşlarımın aktığını görünce büyük bir şaşkınlığa düştüler, çünkü benim kulaklarım hâlâ kapalıydı.[42]

Diderot'nun ve diğer önemli 18. yüzyıl kuramcılarına göre, illüzyon etkisi ve oyuncunun temsil ettiği karaktere bağlı duygular seyircinin bakışı sayesinde ortaya çıkarlar. Bu bağlamda dokunuş sadece mecazi bir anlam taşıyabilir: "Dokunan" ve "dokunaklı" sahneler duyguların ortaya çıkmasına neden olurlar; oyuncunun "mimik ve jestleri", seyircinin görsel algısı, yani bakışı dokunaklı gelebilir ve onda temsil edilen karaktere karşı bir yakınlık duygusu oluşturabilir. Fakat oyuncuyla kurulacak fiziksel bir temas, seyircinin oyuncunun duygularını hissetmesine neden olacaktır. Böylece yaratılan illüzyon ve canlandırılan karaktere karşı beslenen bütün duygular –aynı zamanda bakış tarafından yaratılan dokunma arzusu– birden yok olur. Dolayısıyla Yanılsamacı Tiyatro'da gerçek bir dokunuşa, yani aktörler ve seyirciler arasında fiziksel bir temasa yer yoktur.

20. yüzyılın başlarında Reinhartdt'ın *Sumurun* veya *Orestia* çalışmaları üzerine yazılan eleştiriler, bu ilkenin o döneme kadar hâlâ geçerliliğini tamamıyla koruduğunu açıkça gösterir. Bir eleş-

41. Henry Home, Grundsätze der Kritik, 1. Cilt, Leipzig 1772, s. 582.

* Bkz. Denis Diderot, *Körler Üzerine Mektup - Sağır ve Dilsizler Üzerine Mektup*, Çev. Adnan Cemgil, İş Bankası Kültür Yay., 2012.

42. Denis Diderot, "Brief über die Taubstummen", D. Diderot, *Ästhetische Schriften*, (Der.) F. Bassenge, 2 Cilt, Frankfurt a. M. 1968, 1. Cilt, s. 27-97, burada s. 38.

tirmen New York'ta konuk edilen *Sumurun* sahnelemesinden dolayı hayrete düşmüş ve oyuncuların seyircilere fiziksel olarak o kadar yakın olmalarına rağmen –bu yakınlık aynı zamanda oyunun *hanamichi*'de gerçekleşmesinden kaynaklanmıştır– seyircinin illüzyonunun kırılmadığını belirtmiştir:

> [...] bu daha çok Sumurun'u sunan ve onu sahneleyen Alman topluluğunun oyunculuğuna ithaf edilmelidir. Bazı seyircilerin ellerini kaldırıp yanlarından geçen oyuncuların kıyafetlerine dokunmalarına rağmen, aktörler onları kuşatan hiçbir şeyden etkilenmeden geçip gitmişler [...] ve geri dönmüşlerdir.[43]

Daha önce bahsedilen ve Alfred Klaar tarafından eleştirilen Reinhardt'ın *Orestia*'sını İllüzyon Tiyatrosu'na dahil etmek elbette çok zordur. Klaar bu oyunu "oyuncuların seyircilerin bulunduğu alana akın ettikleri, yani onların pır pır eden kostümleriyle, peruklarıyla ve makyajlarıyla bedenimize sokularak [...] illüzyonu ortadan kaldırdıkları"[44] gerekçesiyle açıkça eleştirmiştir.

Biri şaşkınlık içeren, diğeri de kızgınlıkla yapılan iki farklı eleştiri fiziksel bir yakınlığın illüzyona zarar verdiğini çok net bir şekilde savunmuştur. Onlar illüzyonu gerçekleştirmek amacıyla oyuncular ve seyirciler arasında daha uzak bir mesafenin korunmasını, yani tamamen tiyatroya ait olan "kostüm", "peruk" ve "makyaj" gibi öğelerin bu kadar görünür olmamasını istemişlerdir.

Birbirinden farklı örneklere bakıldığında, sahnelemedeki görme ve dokunma arası ikiliğinin başka bir dizi karşıt çiftlerle ilgili olduğu ortaya çıkar: Kamusal ile özel alan/mahremiyet; uzaklık ile yakınlık; kurgu/yanılsama ile gerçeklik. Bu zıtlıklar temel olarak görme ve dokunma arasındaki, ortadan kaldırılması mümkün görünmeyen değişmez bir karşıtlığa dayanmaktadır. Fakat Maurice Merleau-Ponty, ölümünden sonra yayımlanan *Chiasmus* [*Söz Simetrisi*] isimli makalesinde böyle bir dayanağın altını boşaltmıştır:

> Bakış [...] görünebilir her şeyin içini doldurur, ona dokunur ve onunla bir çift oluşturur. Görünebilir her şeyin dokunulabilirliğin içinden oyularak geldiği, dokunulan her şeyin görünebilen şeye adanmış olduğu ve

43. Joseph Gollomp, *New York City Call*, 4 Şubat 1912. (İng. ç.n.)
44. Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 14 Ekim 1911.

saldırmanın, ihlal etmenin sadece dokunan ile dokunulan şey arasında değil, aynı zamanda dokunulabilirlik ile onun içini kaplamış olan görünebilirlik arasında olduğu ve dokunabilirliğin kendisinin görsel bir varoluş olmadan, yani görünebilirlik olmadan var olamadığı düşüncesine alışmamız gerekiyor. Gören ve dokunan aynı beden olduğu için görünebilir ve dokunulabilir olan aynı dünyaya aittir.[45]

Yakınlığı ve mahremiyeti sadece fiziksel temas değil, aynı zamanda iki insanın karşılıklı bakışmasıyla meydana gelir. Dokunma arzusunu uyandıran ve başkasına –onu yoklayarak– dokunan şey bakıştır. Peki, Merleau-Ponty'nin ortaya koyduğu gibi görme ve dokunma arasında gerçekten herhangi bir karşıtlık yoksa, o zaman sahnelemede bunlarla bağlantılı olan diğer karşıtlıklar sürekliliklerini devam ettirirler mi veya onların statüsü artık nedir?

1960'lı yılların sonlarından beri gerçekleştirilen ve içinde aktörlerin ve seyircilerin birbirlerine temas ettikleri sahnelemelerde bu soruya cevap aranmaktadır. *Dionysus in 69*'da Schechner'in "kucaklaşma sahnesi" ("*caress-scene*") olarak tanımladığı bir sahne vardı. Oyuncular seyircilere yanlarına doğru yaklaşarak oraya çömelmişler ve onları okşamışlardır. Oyuncular oldukça açık giyinmişlerdi; mesela kadın oyuncular sadece bikiniyle oynamışlardı. Seyirciler bu duruma farklı biçimlerde tepki gösterdiler. Oyuncuların yumuşak dokunuşları bazı seyirciler –özellikle kadınlar tarafından– yalnızca kabul görmüştür. Buna karşın diğerleri –hepsi olmasa da çoğunlukla erkekler– oyuncuların kendilerine temas etmesine aktif bir şekilde tepki vermişler. Bu seyirciler oyuncuların temasını onların dokunmaktan özenle kaçındıkları vücut bölgelerine doğru da çekmeye çalışmışlardır. Böylece onlar oyuncular tarafından üstü kapalı olarak konulan kuralları ve belirlenen ilişkilerin sınırlarını hiçe saymışlar ve teması oyuna ait olmayan, gerçek bir durum gibi tanımlamışlardır. Oyuncular da bunu kendi açılarından münasebetsiz bir saldırı ve uygunsuz bir durum olarak değerlendirmişler ve kendilerinin bir zevk nesnesi konumuna düştüklerini hissetmişlerdir. Daha sonraki sahnelemelerde de aktörler ve seyirciler arasında ilişkilerin ve durumların nasıl belirleneceği hakkında bir uzlaşma sağlanamadığı için bu sahne oyundan çıkarılmıştır.

45. Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München, 2. Baskı. 1994, Bölüm 4. Die Verflechtung – Der Chiasmus, s. 172-203, burada s. 175 ve s. 177.

Buradaki temas aktörler ve seyirciler arasında bariz bir yanlış anlaşılmaya yol açtığı için onu *feedback* döngüsünün içine yapıcı bir şekilde katmak mümkün olamamıştır. Oyuncular seyircilere "oyunla" hiçbir bağlantısı olmayan bir "sahnede" dokunmuşlardır. Oyuncular açısından fiziksel temas onların yeni estetik ilkelerine bire bir uygundur: Bu temas bir taraftan kurgu (oyun) ve gerçeklik arasındaki sınırları kayganlaştırmaya ve diğer taraftan da aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkiyi "insancıl bir hale getirmeyi"[46] amaçlamıştır. Sonuçta seyirciler tam anlamıyla ortak özneler olarak tanınmalıdır. Buna karşın seyirciler için müphem bir durum ortaya çıkmıştır. Oyuncuların açık bir şekilde giyinmiş olmalarından -bu 1960'lı yılların sonlarındaki Püritancı, yani tutucu ABD için doğrudan cinselliğe davet çıkarmak demektir- ve "kucaklaşma sahnesinin" oyunun diğer bölümleriyle açıkça bir bağlantısının olmamasından dolayı, oyuncuların kendilerine dokunması seyircilere gerçeklikle kurulan bir bağ gibi gelmiştir. Böylece seyirciler dikkatlerini tamamen oyuncuların gerçek vücutlarına yoğunlaştırmışlar ve bu fiziksel yakınlığı bir mahremiyet durumunun içine girmek için bir teklifi olarak algılamışlardır.

Oyuncular fiziksel teması açıkça gerçeklik ile kurgu, kamusal alan ile mahremiyet arasındaki ikili ilişkileri yapı bozumuna uğratmak ve seyircileri bilinen sınırlar ve alanlar arasına sürükleyerek onlara yeni deneyimler sağlamak amacıyla denemişlerdir. Buna karşın seyirciler oyuncuların temasını tam da bilinen ikiliğe uygun bir biçimde kavramışlardır. Bu dokunuş onları gerçek bir mahremi durumun sınırları içindeki bir alana sokmuştur ve onlar tahmin edilen ve herkesçe bilinen deneyimleri yaşamayı ümit etmişlerdir. Bu durum aktörlerde kendilerini sömürülmüş ve kullanılmış duygusu doğurmuştur. Aktörler ortadan kaldırmayı amaçladıkları bir ikiliğin ve bu şekilde yapılanmış olan sosyal bir gerçekliğin içine düşmüşlerdir. "Kucaklaşma sahnesi" başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Böylece sahnelemede fiziksel teması araç olarak kullanıp belirli ikilikleri ortadan kaldırmayı amaçlayan bu çaba sonuçsuz kalmıştır.

Buna karşın, Basel'de 5 Nisan 1971 yılında Joseph Beuys'un Henning Christiansen ile gerçekleştirdiği *Celtic* +~~~ isimli aksi-

46. Schechner, *Environmental Theater*, s. 60.

yonda ise kamusal alan ile mahremiyet arasındaki karşıtlığın dokunma hareketi sayesinde ortadan kaldırıldığı varsayılabilir. Bu aksiyon eski bir sığınakta gerçekleşmiştir. 500 ile 800 arasındaki katılımcı sayısı –bu konuda farklı kaynaklarda farklı bilgiler vardır– endişe verici bir izdiham ve yoğun bir fiziksel yakınlık için yeterli bir çoğunluğa tekabül eder. Katılımcılar özellikle Beuys'u en iyi şekilde görebilmek için en güzel yeri kapmaya çalışırken istemsiz bir şekilde birbirlerine dokunmuşlardır.[47] Beuys aksiyona kaç kişinin katılacağını daha önceden tam olarak bilmediği için bu tür etkileri de önceden planlayamazdı. Bu aksiyonu meydana getiren koşullar aynı zamanda kamusal alan ve mahremiyet, uzaklık ve yakınlık, görme ve dokunma arasında gerilimli bir ilişkiye neden olmuşlardır. İzdihamın yaşandığı esnada Beuys kendine yol açabilmek için, sadece katılımcılarla konuşmak zorunda kalmamış aynı zamanda oradan geçip gitmek için onlara dokunmak zorunda kalmıştır.

Aksiyonun kamusal boyutu sadece Joseph Beuys'un ve Henning von Christiansen'ın onu sanatsal bir aksiyon olarak kamuoyuna duyurmasıyla değil, aynı zamanda katılımın fazla olmasıyla garanti altına alınmıştır. Bu kadar fazla kişinin bir arada bulunması her türlü mahremiyeti ortadan kaldırmış gibiydi. Bununla birlikte ortaya çıkan yakınlık ve darlık –Patriktik Dönem'den beri tiyatro karşıtları tarafından karşı çıkılıp itiraz edilen– katılımcılar arasındaki fiziksel temasa sadece imkân tanımamış, aynı zamanda onu kaçınılmaz kılmıştır. Bu durumlarda kamusallık mahremiyeti içine alır. Yaka paça itişip kakışmaya kadar giden fiziksel yakınlaşma, katılımcıların aksiyon süresince kendilerine mümkün olduğunca güzel bir görüş açısı bulabilmeleri için zorunlu olmuştur. Gerçi aksiyonun gerçekleştiği alanda tek tük tahta banklar da vardı. Fakat onlar üzerinden sanatçıların eylemlerinin net bir şekilde izlenebileceği garanti değildi. Beuys alanda sürekli dolaşıp hareket ettiği için, toplanan kalabalık da harekete geçmek zorunda kalmıştır ve böylece bu sıkışıklığın ve kargaşanın merkezi sürekli değişmiştir. Bazı seyirciler kargaşadan kaçmak ve aksiyonun genel bir görüntüsünü yakalamak için, mümkün olduğunca uzak bir nokta-

47. Bkz. Schneede, *Joseph Beuys – Die Aktionen*, s. 274-285; Mario Kramer, *Joseph Beuys 'Das Kapital Raum 1970-1977'*, Heidelberg 1992 ve harikulade bir master tezi için bkz. Barbara Gronau, *Zur ästhetischen Erfahrung bei Joseph Beuys*, MA-Arbeit FU Berlin 2002, s. 29-75.

ya, yani bankların üzerine çıkmışlardır. Fakat alanda yaşananları görmek yalnızca fiziksel bir yakınlaşmayla mümkündü. Sadece aktörlerin değil, daha çok alandaki tüm katılımcıların eylemleri sayesinde meydana getirilen bu aksiyon, kamusallık ile mahremiyet, uzaklık ile yakınlık, görme ile dokunma ilişkisinin tutarsız ve gerilimli ama aynı zamanda birbirlerini tamamlayan bir ilişki olarak deneyimlenmesini sağlamış ve onlar arasında varsayılan karşıtlıkları ortadan kaldırmıştır.

Beuys kendi etrafında duran herkesin açıkça görebileceği şekilde bazı seyircilere kasıtlı olarak dokunarak, mesela bazılarının ayaklarını yıkayarak, onların yaşadıkları deneyimleri daha da yoğunlaştırmıştır. Ayak yıkama Hıristiyan kültüründe önemli bir sembolik anlam taşımaktadır. Aslında o düşük konumda olanın daha yüksektekine sunduğu bir hizmeti temsil eder. Buna rağmen İsa Peygamber'in havarilerin ayaklarını yıkamış olması ve Papa'nın bu hareketi her sene tekrar etmesi ayak yıkamayı alçakgönüllülüğün sembolü haline getirmiştir. Fakat Beuys ayak yıkamayı sembolik bir eylem olarak gerçekleştirmemiştir, o daha çok seyircilerin ayaklarını gerçekten büyük bir titizlikle ve dikkatle temizlemiştir. O, tahta banklardan birinin önünde diz çökerek son moda uzun lame çizmeler giymiş olan genç bir kadına seslendi. Kadın gülümseyerek ayaklarının yıkanmasını kabul etti ve Beuys kadının parlak çizmelerini –sanki bir ayakkabı satıcısının ustalığıyla– çıkardı ve onun ayaklarını suyla dolu bir emaye kabın içine koydu. Beuys kadının bir ayağını sabunla ovarak onu köpürttü ve tekrar kabın içine bıraktı, omzunun üzerine asılmış olan keten havluyu eline alarak onu kuruttu ve ayak parmaklarını da tek tek ovaladı. Beuys bu işlemi ikinci ayak için de tekrarladı. O, yıkama esnasında kadınla hiçbir şekilde göz teması kurmadı, gözlerini sadece yıkadığı ayaklara veya bazen gülerek şakalaştığı çevresindeki insanlara yöneltti. Beuys her iki ayağı temizledikten sonra havluyu tekrar omzuna attı, su kabını kaldırarak suyu pencereden aşağıya döktü, ardından boşalan kabı uzun bir plastik hortumdan akan suyla yeniden doldurdu. Beuys ayak yıkama eylemini altı farklı katılımcıda burada anlatılan biçimde tekrarladı.[48]

48. Aksiyonun bu sahnesi Bernd Klüser (Super 8, s/b, yak. 25 dk.) ve Hans Emmerling (s/b, yak. 40 dk.) tarafından filme alınmıştır. Bu filmlere Berlin'de, Hamburger Bahnhof – Museum für Moderne Kunst'taki Beuys Media Arşivi'nde erişmek mümkündür.

Kuşkusuz ki ayak yıkama eylemi kamusal bir nitelik göstermiştir. Beuys kendisini ve kadını çevreleyen katılımcılarla sürekli bakışarak, konuşarak ve gülerek bu niteliği daha da belirgin hale getirmiştir. Fakat onun sembolik bir şekilde değil, mahrem bir şekilde ayak yıkaması, yani ayağı her türlü kirden, terden ve kokudan özenli bir şekilde temizlemeye çalışması birinci durumla –en azından yaygın fikirlere göre– çelişkili gibi görünmektedir. Beuys'un göz temasından kaçınmış olması herhangi bir erotik çağrışıma da izin vermemiştir. Bu eylem katılımcılar tarafından garip bir titreşimle algılanmıştır. Beuys'un bunu kendine özgü bir biçimde gerçekleştirmiş olması kamusallık ve mahremiyet arasındaki ikiliği başarıyla ortadan kaldırmış ve katılımcıları tüm alanlar ve konumların sınırları arasındaki bir durumun içine sokmuştur. Onlar aslında daha önce güzel bir yer bulabilmek için itişip kakışırken de dikkatlerini Beuys'a yöneltmeden de buna benzer bir deneyim yaşamışlardı. Ayak yıkama eylemi esnasında Victor Turner'in adlandırdığı bir "arada kalma"[49] (*"betwixt and between"*) durumu seyircilerin ilgi odağını oluşturmuştur. Onlar en azından deneyimledikleri sürece kendilerini dönüştüren ve kültürümüzde sağlamlaşmış ikiliklerden bir an için de olsa uzaklaştıran bir şey deneyimlemişlerdir.

Beuys'un aksiyonunda seyirciye/katılımcıya dokunan kişi sanatçı iken, ilk bölümde bahsedilen Marina Abramović'in performanslarında daha çok seyirci sanatçıya dokunmaya teşvik edilmiştir. *Lips of Thomas*'ta temas eşiksel bir durumun sonucu olarak gerçekleşmiştir: Seyirciler sanatçının eylemlerine veya başkalarının sanatçıya karşı yaptıkları saldırgan eylemlere estetik bir şekilde mi yoksa etik bir şekilde mi tepki vermeleri gerektiğine karar verememişlerdir –Abramović benzer şekilde 1974 yılında Napoli'deki Studio Mora Galerisi'nde rastgele seçilip bir araya getirilmiş olan bir grup insanın önünde *Rhtyhm 0* isimli performansını gerçekleştirirken de saatlerce kötü muameleye ve işkenceye maruz kalmıştır–. Seyirciler performansı sadece seyrettikleri sürece "estetik" bir şekilde davranmışlardır; bu dikizci veya sadist bir davranış olarak da değerlendirilebilir. Sanatçıya temas eden seyirciler ise buna karşın ya "etik" ya da "etik olmayan" bir eylem

49. Bkz. Victor Turner, *The Ritual Process – Structure And Anti-Structure*, London 1969, s. 95.

gerçekleştirmişlerdir: Onlar sanatçıya daha çok acı vermişler ve onu yaralamışlardır veya bazı seyirciler *Lips of Thomas*'ta ve *Rhtyhm 0*'da olduğu gibi onun acısına bir son vermişlerdir. Bu durumların tümünde estetik olanla etik olan arasındaki karşıtlığın devam etmesi imkânsız hale gelmiştir.

1977 yılında Bologna'da Communale d'Arte Moderna Galerisi'nde *La performance oggi: settimana internayionale della performance* etkinliği çerçevesinde sahnelenen *Imponderabilia*'da Abramović ve partneri Ulay seyircileri fiziksel temasa teşvik etmişler ve onları kamusal alan ve özel alan, görme ve dokunma arasındaki karşıtlıkları ortadan kaldıran bir eşik durumunun içine sokmuşlardır: Abramović ve Ulay giriş kapısının sağında ve solunda çıplak bir vaziyette birbirlerine bakıyorlardı. İkisi arasındaki alan o kadar dardı ki, kapıdan geçmek isteyen her bir katılımcı ya Abramović'in ya da Ulay'ın çıplak vücuduna dokunmak zorunda kalmıştı. Çoğunlukla kadınlar Abramović'e dokunup ilerlemeyi tercih ederken, erkekler de Ulay'a yakınlaşarak kapıdan geçmişlerdir. Kapıdan geçenler genelde aşağıya doğru bakmışlar ve sanatçılarla her türlü göz temasından kaçınmışlardır. Burada onlar ya kendilerinden önce geçen seyirciler tarafından ya da arkalarında bekleyen ve geçip geçmeme konusunda tereddüt eden kişiler tarafından gözlenmişlerdir. Fiziksel temas, yani çıplak bir vücuda dokunma, herkesçe gözlemlenen ve aynı zamanda kendi mahremiyeti gizlenemeyen bir eylem olarak gerçekleşmiştir. Başka bir deyişle, bu temas hem kamusal hem de mahremdir. Kapının eşiğinden içeri geçmek gerçek anlamıyla bir eşik durumunu, yani karşıtlıkların çözüldüğü bir arada kalma (*betwixt and between*) durumunu oluşturmuştur.

1960'lı yılların sonlarında ve 1970'lerde tiyatroda, performans ve aksiyon sanatlarında uygulanan fiziksel temaslar, 18. yüzyılda burjuva toplumuna geçişle birlikte ortaya çıkan kamusal ve özel alan arasındaki ikiliğin yıkılmasına katkıda bulunurken, 1990'lı yılların sonundan itibaren bu ikilik geçerliliğini zaten büyük ölçüde yitirmiştir. Bizler metroda, hızlı trende, havaalanında ve diğer kamusal alanlarda sürekli olarak diğerlerinin cep telefonlarıyla en özel meseleleri yüksek sesle konuşmalarına tanık oluyoruz. En özel konular, örneğin Bill Clinton'ın Monika Lewinsky ile olan ilişkisi toplumsal bir mesele haline gelmiştir.

Mahkemedeki konuşmalar televizyonda ve internette en ince ayrıntısına kadar herkese ulaşmıştır. Bu olayda sadece Amerika Birleşik Devletleri başkanının eşini aldatması veya halkı kandırması ile ilgili ahlaki sorunlar değil, aynı zamanda ilişkide oral seks yapılması gibi her türlü detay ince ayrıntısına kadar tartışılmıştır. 1960'lı yıllarda kamusal alan ile özel alan arasında hâlâ çizili olan katı sınırlar –o dönemlerde John F. Kennedy'nin ilişkilerini alenen tartışmak hiçbir senatörün veya gazetecinin aklına gelmemiştir– 1990'lı yıllardan itibaren hızla birbirleri içine girmişlerdir.

Bu durum sahnelemeler için de yeni koşullar doğurmaktadır. Kamusal ve özel alanlar arasında zaten çözülmüş olan karşıtlığı sahnelemelerde tekrardan kurmaya çalışmak bize neredeyse hiçbir yeni deneyim yaşama fırsatı sunmaz. Bugün sahnelemelerde aktörler ve seyircilerin birbirlerine rahatça temas etmeleri her iki grubun da bu karşıtlığı geçmişe ait ve artık eskimiş bir karşıtlık olarak görmelerinden kaynaklanır. O zaman fiziksel temasın burada yarattığı etki nedir?

Berlinli koreograf Felix Ruckert, 2002 yılındaki *Secret Service*[50] isimli çalışmasıyla aktörler ve seyirciler arasındaki karşılıklı temasın olanakları ve etki gücü üzerine o zamana kadar eşi benzeri görülmemiş deneyler yapmıştır. Ruckert 1980'lerde Jean-François Duroure, Mathilde Mounier, Wanda Golanka gibi koreografların yanında dansçı olarak çalışmıştı ve daha sonra 1992 ile 1994 yılları arasında Pina Rausch'un Wuppertal'daki dans tiyatrosuna katılmıştı. Benim bildiğim kadarıyla *Secret Service* Batı Tiyatro Tarihi'nde görme duyusunun engellenmesi açısından bir ilki oluşturmaktadır: Sahneleme boyunca seyircilerin gözleri tamamen kapatılırken yalnızca aktörlerin gözleri açık bırakılmıştır.

Secret Service iki bölümden oluşuyordu. Her iki bölümden önce bir dansçı seyircilere kuralları tanıtmıştı. Her bir seyirci istediği zaman dansçılara bir işaret vererek sahnelemeye artık devam etmek istemediğini ifade edebilmişlerdir. Seyirciler ayakkabılarını ve çoraplarını çıkardıktan sonra dansçı onların gözlerini bağlamış ve ellerinden tutarak onları tek tek sahnelemenin yapıldığı alana doğru götürmüştü.

50. Bu başlık iki anlamda kullanılmıştır; bir taraftan fahişelikte kullanılan yani gizli olarak yapılan servisler, diğer taraftan da en özel eylemleri takip eden veya bazen işkenceye bile başvuran gizli servis olarak.

Bir süre sonra aniden bir el vücuduma dokunuyor, beni alana doğru itekliyor, elimi havaya kaldırıyor ve tekrar serbest bırakıyor. [...] Elimi kavrayarak beni bir dairenin etrafında koşturuyorlar. Birdenbire vücudumu omuzlarına alıp alanın etrafında hızlıca döndürüyorlar. Ardından kendimi yerde buluyorum ve bazı ayakların bana dokunup vurduklarını hissediyorum. Daha sonra biri üstüme çıkıyor, yavaşça vücudumun üzerinde yuvarlanmaya başlıyor ve ayak parmaklarımı tutarak ayaklarımın altını gıdıklıyor. Seyirci artık koreografinin mutlak bir parçası haline geliyor, ancak bu durumu aktörlerden başka hiç kimse izleyemiyor. [...] Burada özne kimdir ya da olayın nesnesi tam olarak kimdir? Böyle bir ayrımın hiçbir anlamı kalmıyor, çünkü ben de başka birine dokunup onu teknomüziğin ritmine uygun olarak itekliyor, hareket ediyorum. Peki, bu başka biri mekândaki dansçılardan biri olabilir mi? Yoksa o başka bir seyirci midir? O birisi miydi? Belki de sadece bu son soruya cevap verilebilir.[51]

Burada kamusallık vs mahremiyet ikiliğinden bahsetmek mümkün değildi. Mahrem olan şey kamusal hale gelmiştir. Birinci bölümden sonra sahnelemeye ara verildi. İkinci bölüme katılmak isteyen seyircilerin gözleri girişte tekrardan bağlandı. Aynı zamanda onlardan üzerlerindeki kıyafetleri –diledikleri miktarda– çıkarmaları istendi. Daha sonra onlar yeniden salona götürüldü. Fakat bu defa seyircilerin hareket alanı büyük ölçüde kısıtlanmıştı:

[...] gözlerim bağlı ve yarı çıplak bir şekilde bir iskeleye zincirlenmiştim. İlk bölüm genel olarak hareketin deneyimlenmesiyle ilgiliyken, ikinci bölümde daha çok acı, gıdıklama ve şehvet dolu bedensel ve maddesel deneyimler esas alınmıştı. Bazı eller vücudumun, kollarımın, yüzümün üstünde geziniyor. Biri yavaşça enseme ve kulağıma üflüyor. Bir kuş tüyünün koltukaltımı okşadığını hissediyorum. Bir el kollarımı, gövdemi, bacaklarımı ve kıçımı tokatlıyor. Son olarak, onlar iç çamaşırlarımı tamamen çıkaralı çok olmuştu, ben kendimi bana sıkıca sokulan iki çıplak bedenin arasında buldum.[52]

Aslında burada diğer örneklerde olduğu gibi yine rollerin değişimi söz konusudur, fakat bu durum çok farklı temel koşullar altında gerçekleşmiştir: Seyirciler yüz duyularından tamamen vazgeçmişlerdir. Onlar sadece öteki duyularıyla, yani duyma,

51. Peter Boenish, "ElectrONic Bodies. Corpo-Realities in Contemporary Dance", yayınlanmamış Manuskriptler 2002, burada Almanca manuskriptten alıntı yapılmıştır, s. 10 vd.

52. A.g.y., s. 11. Burada sadomazoşist sahnelere özgü uygulamaların kullanıldığını göz ardı edilemez. Bkz. 50 numaralı dipnot.

koku alma ve özellikle dokunma gibi duyularla hareket etmek zorunda kalmanın yanı sıra kendilerini tamamiyle kontrol eden aktörlere teslim olarak, onlar tarafından yönlendirildiler. Böylece seyirciler içinden çıkılması zor olan bir eşik durumuna sokuldular. Bir taraftan onlar daha önce hiç tanımadıkları aktörlere tamamen güvenmek zorundalardı. Seyirciler böylece oldukça pasif bir konuma, hatta avangard akımı savunucuları tarafından uzun uzun eleştirilen ve İtalyan çerçeve sahnesinin yarattığı pasif seyircinin durumundan bile daha pasif bir hale geçtiler. Diğer taraftan da onlar özellikle dokunma duyularını kullanarak sahnelemenin gidişatını aktif bir şekilde etkilemek için cesaretlendirildiler. Onların aktörlerle teması, itişip kakışması, okşayıp, kıvrılması vb sahnelemeyi durmadan yeni bir dönemecin içine sokmuştur. Bu sırada aktörler sahnelemenin akışını izleyip gözetlemiş olsalar bile, onların seyircilerden gelen tepkileri önceden planlanmaları, öngörmeleri veya kontrol altına almaları mümkün değildi. Benzer şekilde "seyirciler" de sahnelemenin gidişatını tamamen belirleyemezlerdi, fakat onlar yine de sahnelemeyi bedenleriyle ve belki de başka hiçbir yerde deneyimleyemeyecekleri bir yoğunlukla etkilemişlerdir. Başka bir deyişle, sahnelemenin meydana getirdiği özdevinimli *feedback* döngüsü seyirciyi bir eşiksellik ve eşi benzeri görülmemiş bir "arada kalma" ("*betwixt and between*") durumunun içine sokmuştur –bu daha sonra birçok seyircinin anlattığına göre şehvet dolu bir durum olarak deneyimlenmiştir–.[53]

Secret Service'de aktörler ve seyirciler arasındaki fiziksel temas özdevinimli *feedback* döngüsünün işleyişi ile katılımcıların dönüşümüne yol açan eşiksellik deneyimi arasındaki gizli bir bağlantıyı açığa çıkarmıştır. Sahnelemeye aktif bir şekilde katıl-

53. Seyirciler tarafından internete koyulan mektuplar için bkz. http:www.dock11-berlin.de/pressecreto2.html. Burada verilen örneklere bakılarak vücudun işlevinin 1960'lı yıllardan bugüne kadar geçirdiği değişim hakkında ilginç bir kültürel-tarihsel çizgi yakalamak mümkündür. 1960'lı yıllarda sadece Schechner'in "çıplaklaşma" ("going naked") kavramı değil, aynı zamanda vücudun alenen her türlü biçimde sergilenmesi kültürel-devrimsel bir eylem (Herbert Marcuse) ve Herbert Blau'nın bahsettiği vücudun özgürleşmesi ("liberation of the body") olarak anlaşılmıştır. Bugün ise kendi bedenimize narsist bir şekilde yoğunlaşma, onu formda tutma, sağlıklı ve güzel kalma gibi belli ideallere göre biçimlendirme çabaları ve bu tür uğraşların başarılı sonuçlarını alenen sergileme ihtiyacı yaygınlaşmıştır. Bu ihtiyacı *Secret Service* de kendine özgü bir değişkenle hesaba katmıştır; seyirci diğerlerinin kendisinin sergilemiş olduğu vücuda verdiği tepkiyi *görememiştir*.

ma olanağı –bu durum örneğin ortamda dolaşan ve açığa çıkan enerjinin bedensel olarak hissedilmesiyle ya da "beraber yapma" ve "birlikte oynama" şeklinde gerçekleşebilir– ve sahnelemenin belirsizliğinin deneyimlenmesi, yani seyircileri bir eşiğin içine sokan ve onları sahneleme boyunca eşikte tutan bir durumun deneyimlenmesi arasında zahiri bir karşıtlık vardır. Seyircilerin bulundukları konum eşiğin ne bu tarafına ne de diğer tarafına aittir. Onlar sahnelemenin akışını tamamen belirleyemeseler de sahnelemenin seyircilerin eylemleri olmadan gerçekleşmesi mümkün değildir. Seyirciler her türlü ihtimaller arasında gidip gelirler; onlar kendilerini arada bir yerde (*in between*) bulurlar. Aktörlerin ve seyircilerin bedensel birlikteliği böyle bir durumu ortaya çıkarır ve gerçekleştirir.

4. "Liveness" (*Canlılık*)

1990'lı yıllardan itibaren iletişim araçları kültürümüzde gittikçe daha önemli bir hale gelmesiyle birlikte özellikle ABD'de tiyatro sahnelemelerinin kendilerine özgü araçsal koşullarının ne olduğu, aktörler ve seyircilerin bedensel birlikteliği ve performansın "canlılığı" ("*liveness*")[54] üzerine tartışmalar yeniden alevlenmiştir. Daha önce de yapılan bu tarz tartışmalardan farklı olarak, sahnelemenin aktörlerle seyircilerin bedensel bir aradalığından kaynaklanan etki gücü ya çok daha radikal bir biçimde sorgulanmış ya da aksine "kurtarıcı" olarak düşünülüp göklere çıkarılmıştır. Böyle bir tartışmanın ilk olarak 20. yüzyılın başlarında, yani yeni ortaya çıkmış olan sinemanın batı kültüründe iyice yaygınlaşarak zafer kazandığı bir dönemde ortaya çıkması basit bir rastlantı olmaktan öte bir anlam taşır. O dönemde oyun sanatının filme aktarılarak yeniden üretilebilmesi ile "gerçek beden" ve "gerçek mekân" gibi kavramlar, özellikle Max Hermann tarafından tiyatronun seçici, belirleyici ve tanımlayıcı kriterleri olarak kabul görmüştür. Sahnelemelerin elektronik bir ortamda kaydedilebilmeleri –bu noktada Philip Auslander'a katılmamak güçtür[55]– "canlı" sahnelemelerden bahsetmemizi anlamlı kılar. Bunun için gerekli teknolojiler bulu-

54. Burada kullanılan canlılık kavramı televizyonlardaki "canlı" yayınlardan farklı bir anlam taşır. Sahnelemenin canlılığı kopyalanıp aktarılan canlı bir performansın tamamen karşıtıdır.

55. Bkz. Philip Auslander, *Liveness – Performance in a mediatized culture*, London/New York 1999, s. 51 vd.

nup geliştirilmeden önce "canlı" sahnelemelerden değil, sadece sahnelemelerden söz edilmiştir. Bu kavram sadece "canlı" değil, aynı zamanda "araçsal" sahnelemeler de var olduğu sürece anlamlıdır. Sürekli araçsallaşan kültürümüzde böyle bir ayrım yapmak kaçınılmaz hale gelmiştir. Çünkü artık bugün neredeyse her türlü sahnelemeler –tiyatrodaki, performans sanatındaki, pop veya rock konserlerindeki sahnelemeler, parti kongreleri, ABD başkanının göreve başlama töreni gibi siyasi sahnelemeler veya cenaze törenlerindeki (mesela Prenses Diana için düzenlenen cenazede yapılan ritüellerdeki) sahnelemeler veya Papa'nın kutsanıp Roma'ya ve *urbi et orbi** duyurulması veya olimpiyat oyunlarındaki sportif sahnelemeler vb– televizyona aktarılmaktadır ve araçsal hale getirilip milyonlarca seyircinin erişimine sunulmaktadır. Burada yeni bir karşıtlığın ortaya çıktığı görülür: Aktörler ve seyircilerin bedensel birlikteliğiyle oluşturulan ve özdevinimli *feedback* döngüsünün yarattığı "canlı" sahnelemeler ile üretim ve algılama sürecinin birbirinden ayrıştığı araçsal sahnelemeler arasındaki karşıtlık. Bu ikinci tür sahnelemelerde *feedback* döngüsü tamamen devre dışı kalmıştır.

Şu âna kadar tiyatrodan, aksiyon ve performans sanatlarından vermiş olduğum örneklerde bu karşıtlık *quantité negligeable*** değil, daha çok temel bir farklılık olarak vurgulanmıştır. Aktörler ve seyirciler arasındaki rollerin değişimi, aktörler ve seyirciler topluluğun oluşturulması ve onlar arasındaki fiziksel temas sadece "canlılık" koşulu altında mümkündür. Bütün bunlar aktörlerle seyircilerin bedensel birlikteliğini gerektirir. Bu yüzden altmışlı ve yetmişli yıllarda Schechner'in Performance Group'la yaptığı sahnelemelerin veya Avrupa'da Nitsch ve Beuys'un aksiyonlarının ve Abramović'in performanslarının Batı kültürünün durmadan araçsallaşmasına karşı doğrudan ve açıkça verilen tepkiler olduklarını iddia etmek oldukça makuldür. Onlar "dolaysızlık" ve "özgünlük" gibi ilkeleri araçsallığa karşı silah olarak kullanmışlardır. Bu sahnelemeler bir taraftan yaygın olan karşıtlıkları yıkarken diğer taraftan da kültür endüstrisine karşı açılan eleştirel kavga uğruna –canlı olan ile canlı olmayan sahnelemeler arasında– yeni bir karşıtlığın oluşturulmasına açık bir şekilde katkıda bulunmuşlardır.

---

* (Lat.) Tüm dünyaya. (ç.n.)

** (Fr.) Göz ardı edilebilir bir nicelik. (ç.n.)

Onların "canlılığı" öne çıkarmaları doksanlı yıllarda performans kuramcıları tarafından da kabul görmüş ve savunulmuştur. Mesela Peggy Phelan'a göre sahnelemenin olaysal niteliği onun başka bir ortamda yeniden üretilmesini imkânsız hale getirir:

> Performans kaydedilemez veya kopyalanamaz. Onun sonsuz bir temsiliyet zincirine karışıp kaybolması söz konusu değildir. Böyle bir durumda o performans olmaktan çıkıp başka bir şey haline gelir. Performans yeniden üretimin ekonomisi altına girmeye çalıştığı miktarda kendi ontolojisinin vaatlerini daraltır ve ona ihanet eder.[56]

Bu anlamda Phelan "canlı" performansları özgünlük ve yıkıcılık kavramlarıyla tanımlar. Durmadan ticarileşip araçsallaşan kültürümüzde "canlı" sahnelemeler medyaya ve piyasaya –yani baskın kültüre– karşı direnebilecek en son çare olarak görülmüştür. "Özgün" bir kültürün kalıntılarını artık sadece "canlı" sahnelemelerde bulmak mümkündür. Bu yüzden ticarileşmenin bir ürünü olan ve piyasanın ilgisini çeken araçsal sahnelemeler ile "canlı" sahnelemeler arasındaki karşıtlıkta bir uzlaşım sağlanamaz.

Auslander bu görüşe karşı çıkarak Phelan tarafından ortaya atılan karşıtlığın artık geçersiz olduğunu savunur. O, araçsal performansların "canlı" performansları uzun zamandan beri zaten sindirdiğini iddia eder:

> Canlı ve araçsal olaylar arasında [...] varsaydığımız her türlü farklılıklar çökmüştür, çünkü canlı performanslar ve araçsal performanslar günden güne daha özdeş bir hale gelirler. [...] İronik bir biçimde gizlilik ve dolaysızlık tamamen televizyona atfedilen ve onun canlı performansın yerine geçmesini sağlayan özelliklerdir. Spor etkinlikleri, Broadway şovları ve rock konserleri gibi büyük çaptaki etkinliklerde [...] canlı performans varlığını televizyondaki biçimiyle sürdürür.[57]

Auslander böyle bir gelişimin büyük ölçüde kültürel tarihte yaşanan köklü değişimlerden kaynaklandığını düşünür. Bu değişimler araçsallaşmayla ortaya çıkmış ve değerlerin yeniden değerlendirilmesine neden olmuştur:

---

56. Bkz. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York 1993, s. 146. Phelan'ın performansların gelip geçiciliğiyle ilgili argümanıyla ve onların belgelenmesiyle ilgili sorun için Dördüncü Bölüm girişine bkz.
57. Auslander, *Liveness*, s. 32.

> Kültürümüzde her türlü sahnelemenin yeniden üretilerek her tarafa yaygınlaşması canlı varoluşa verilen değerin azalmasına yol açmıştır. Yalnızca canlı olanın duyusal deneyimi aynı zamanda araçsal olanın deneyimini de olanaklı kıldığı anlarda –örneğin canlı bir olayın kendi alanında en iyi yakınlık sağladığı durumlarda– böyle bir varoluş telafi edilebilir.[58]

Phelan'dan ve Auslander'den yapılan alıntılardan anlaşılacağı gibi her iki kuramcının düşüncelerinin altında ideolojik bir ilgi yatar. Onlar "canlı" ve araçsal sahnelemelerden kültürel açıdan hangisinin daha üstün olduğunu kanıtlamak amacıyla ikisi arasında temel bir karşıtlık olduğunu savunmuşlar veya bunu inkâr etmişlerdir. Auslander haklı olarak araçsal performansların tüm kitlelere yayılmasını ve onlara sınırsız bir şekilde erişimini bu performansların yeniden üretilebilir olmasına dayandırmıştır. Fakat bundan onların –Auslander'in ABD örneğiyle teşhis ettiği gibi– canlı performanslardan kültürel olarak daha üstün oldukları sonucu çıkmaz. Çünkü "canlı" performanslardaki deneyimler rastgele yeniden üretilip her an herkese açık olmadığı için, onların araçsal sahnelemelerden çok daha yüksek bir kültürel değere sahip olduklarını kolayca iddia edebiliriz. Böylece burada iddia edilen kültürel üstünlük tezi ne Auslander'in inkâr ettiği ne de Phelan'ın savunduğu "canlı" ve araçsal olan arasındaki farklılıktan çıkarılabilir.

Fakat bu şekilde "canlı" ve araçsal sahnelemeler arasındaki farklılık (ya da farksızlık) üzerine yapılan bütün tartışmalar henüz kapanmamıştır. Tartışmanın bundan sonraki çizgisi için Auslander'in öne sürdüğü iki argümana değinmek oldukça yararlı olabilir. O ilk olarak "canlı" performanslar ile araçsal performanslar arasındaki farkın genel bir araçsallaşma lehine ortadan kaldırıldığını savunur: "[...] canlı olayın kendisi araçsallaşmanın ihtiyaçlarına göre biçimlenir. Canlı performanslar araçsal ortamdan geçtikleri miktarda araçsal temsillere benzerler ve kendilerini ikinci elden yeniden yaratırlar."[59] Auslander'in ikinci argümanı ise yeniden üretim teknolojilerinin kullanımıyla ilgilidir: "Yeniden üretim teknolojileri artık neredeyse tüm canlı sahnelemelerin bir parçası haline gelmiştir. Sahnelemeler en azından

58. A.g.y., s. 36.
59. A.g.y., s. 158.

elektrikli ses yükselticisini kullanırlar ve bazen onları "canlı" olarak adlandırmak çok güçtür."[60] Demek ki "canlı" sahnelemelerde gereğinden fazla kullanılan yeniden üretim teknolojileri, onların araçsal sahnelemelerle olan farkını tamamen ortadan kaldırmasa da büyük oranda azaltmaktadır.

Benim şu âna kadar bahsettiğim örneklerle Auslander'in ilk tezi birbirlerine taban tabana zıt düşer. O örneklerde temelde seyircilerle aktörlerin bedensel birlikteliğine dayanan yöntemleri kasıtlı bir şekilde kullanılmıştır. Onların kendilerine özgü biçimlerini oluşturan şey yeniden üretim teknolojileriyle yaratılamaz. Bahsedilen sahnelemelerin araçsal bir sahneleme modeline göre yaratılmış olup olmadıkları böyle bir modelin çok geniş tutularak bile kanıtlanması zordur. Fakat bu durum onların araçsallaşan kültürümüze tepkisiz kaldıkları anlamına gelmez. Daha önce de belirtildiği gibi, altmışlı ve yetmişli yıllarda yapılan sahnelemeler aynı zamanda durmadan araçsallaşan kültürümüze karşı verilen bir tepki olarak –ancak kendilerini sadece bu işlevde tüketmeden– ortaya çıkmışlardır. 1940'lı ve 1950'li yıllarda "canlı" ve araçsal sahnelemeler arasındaki fark henüz ayrışmamıştı, birbirleri arasında keskin bir karşıtlık yoktu, çünkü televizyon her şeyden önce tiyatronun geleneksel çerçeve sahne algısının alışkanlıklarına yönelmişti ve hatta kendi reklamını yapmak için tiyatro ile olan yakınlığını hatırlatıyordu. Şık gece kıyafetleriyle oturma odalarındaki televizyonun karşısında sanki bir tiyatro salonundaymış gibi oturan bir çiftin yer aldığı reklam panoları kolayca hatırlanabilir. Fakat televizyon gelişmeye devam ettikçe kendine özgü araçsal yapısı ve bununla bağlantılı olan ideolojik farklılıkları daha güçlü bir şekilde ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatların ticarileşen eserlerden veya meta olarak değerlendirilen sanat eserlerinden uzaklaşarak ve günden güne daha kısa ömürlü ve gelip geçici sahnelemeler yaratarak performatif bir sürece girmeleri şüphesiz ki televizyondaki bu gelişmeyle yakından bağlantılıdır (Bu noktada "canlı" sahnelemelerin ne derece piyasanın bir malı haline gelebilecekleri tartışmasına girmek istemiyorum). Burada altmışlı ve yetmişli yıllardaki sahnelemelerden verilen örnekler açıkça kültürün içinden ortaya çıkan "canlı" ve araçsal sahnelemeler arasındaki karşıtlığa vurgu yapmaktadırlar. Aynı

60. A.g.y.

zamanda bu sahnelemeleri gerçekleştiren sanatçılar yeni iletişim araçlarını kullanmaktan çekinmemişlerdir; onlar bu araçların gelip geçici sahnelemeleri kaydedip belgeleyerek kendilerine sundukları fırsatları kullanmayı çok iyi biliyorlardı. Örneğin bu şekilde *Dionysus in 69*'un ve *Celtic +~~~*'nın belgesel filmleri yalnızca tiyatro tarihi için çok önemli bir kaynak teşkil etmez, aynı zamanda bunlar film olarak kendilerini özgü sanatsal değerler taşırlar. Sanatçılar "canlı" sahnelemeler ve bu sahnelemelerin araçsallaştırılması arasındaki farkın ve bunların yaratabileceği özel sanatsal olanakların tamamen farkındalardı ve bu yüzden kendi sanatsal çalışmalarında yeniden üretim teknolojilerini nasıl kullanacaklarını da çok iyi biliyorlardı.

Auslander'in tezinden farklı bir şekilde, 1990'lı yıllardaki sahnelemeler bu karşıtlıkla daha çok oynayarak ilgilenmişler ve onu kısmen de olsa ortadan kaldırmışlardır. Örneğin Schliengensief'in ve Ruckert'in sahnelemeleri (bazen tamamen ironik bir biçimde) yeni iletişim araçlarında olduğu varsayılan veya gerçekten varolan etkileşim gücüne göndermede bulunmuşlardır. *Big Brother* gibi televizyon şovlarında seyirciler oy kullanarak programın gidişatına etkide bulunmuşlar ve hangi aktörün yayını terk etmesi gerektiğini belirleyebilmişlerdir. Belki seyirciler olaylara doğrudan müdahale edememiş veya programı yönetenler tarafından belirlenen tek bir kıstasa göre hareket etmek zorunda kalmışlardır, belki de onların oy verdikleri kişiler elendiği için engellenmişlerdir, belki de seyirciler nihai kararın sadece kendilerinin kullandıkları oylarla mı yoksa kendilerini yayına müdahaleye ikna eden program yapımcıları tarafından mı belirlendiği konusunda tam olarak emin değillerdi. Ama burada yine de –sınırlı da olsa– karşılıklı etkileşimi varsayan veya onu gerçekten sağlayan araçsal bir düzenleme söz konusudur.

Schlingensief 2000 yılında Viyana Festivali nedeniyle sahnelediği *Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche* (*Avusturya'yı Lütfen Sevin! Birinci Avrupa Koalisyon Haftası*) isimli çalışmasında böyle bir araçsal düzenlenmeyi ironik bir şekilde kullanmıştır. O, Viyana Operası'nın önündeki meydana bir konteyner koymuş ve içine sığınma hakkı talebinde bulunan insanları yerleştirmiştir. Sepp Bierbichler gibi ünlü oyuncular zaman zaman onları ziyaret etmişler ve onlarla röportaj yapmışlardır.

Konteynerin içinde yaşanan olaylar büyük bir ekrana yansıtılmıştır. Konteynerin hemen yanında "Yabancılar defolun!" yazılı bir tabela asılıydı. Seyirciler veya oradan geçenler her gün orada yaşayan iki farklı sığınmacı seçerek onların sınır dışı edilmelerini sağlayacaklardı. Schlingensief seyirciyi sığınmacıların gerçekten sınır dışı edilip edilmemeleri konusunda veya seyircilerin gerçekten de sahnelemenin ötesine geçen –yani başka insanların kaderini etkileyecek– olayları birlikte belirleme olanaklarının olup olmadığı konusunda kasıtlı olarak bir belirsizlik içinde bırakmıştır. Onlar sahnelemenin gidişatını gerçekten de etkilemişlerdir. *Chance 2000*'de olduğu gibi burada da etkileşimlilik baskın bir ilkedir. Tiyatro ve televizyon ikisi de etkileşimli ortamlar olmalarına rağmen, tiyatro televizyondan açıkça çok daha fazla etkileşimler yaratabilme olanağına sahiptir.[61]

Benzer şekilde bilgisayar da bugün etkileşimli medyanın simgesi olarak görülebilir. Ruckert *Secret Service* isimli çalışmasıyla "canlı" sahnelemelerin –kendilerini tüketmeden– sadece görme duyusunun değil, aynı zamanda bütün duyuların birbirleriyle etkileşim içine girme imkânı sunduklarını oldukça inandırıcı bir şekilde göstermiştir. Burada ortaya çıkan etkileşimin gücü bir elektronik eldiveninin (*data glove*) sunduğu imkânlardan çok daha fazladır. Fakat ne Schlingensief için ne de Ruckert için kabul görmüş birtakım ontolojik farklara bakarak "canlı" sahnelemeleri araçsal sahnelemelerden ayırmak veya onları birbirleriyle yarıştırmak önemli değildi. Onlar daha çok bu iki tür sahneleme arasında olabilecek farklılıkları önemsiz gibi göstermişlerdir. Hem tiyatro hem de elektronik araçlar burada etkileşimli medya biçimleri olarak düşünülmüştür. Dolayısıyla ikisi arasında temel bir karşıtlık koyutlanmamıştır. Bununla birlikte "canlı" sahnelemelerin araçsal olanlardan etkileşimlilik konusunda çok daha üstün oldukları göz ardı edilemez –bu yüzden elektronik araçlar bundan sonraki gelişimlerinde etkileşim konusunda "canlı" sahnelemelerin meydana çıkan özdevinimli *feedback* döngüsünden bazı şeyler öğrenip benimseyebilirler–. Böylece Auslander'in savunduğu ilk tez, yani "canlı" ve araçsal olan performanslar arasındaki

61. Bununla ilgili, *Big Brother* ile tiyatro arasında ve özellikle Schlingsief'in tiyatrosu arasında bir karşılaştırma için bkz. Jens Roselt, "Big Brother – Zur Theatralität eines Medienereignisses", *Schlingensiefs AUSLÄNDER RAUS*, (Der.) Matthias Lilienthal ve Claus Philipp, Frankfurt a. M. 2000, s. 70-78.

farkın genel bir araçsallaşma lehine ortadan kalktığı düşüncesi – burada verilen örnekler göz önünde bulundurulduğunda– inandırıcı görünmemektedir.

Onun ikinci argümanı yeniden üretim teknolojilerinin "canlı" sahnelemelerde aşırı miktarda kullanılması ve onların "canlı" statülerini kaybederek araçsal hale gelmeleri ile ilgilidir. Frank Castorf yeniden üretim teknolojilerini sıkça ve oldukça yoğun bir şekilde kullanan tiyatro yönetmenlerinden biridir.[62] O örneğin 2002 yılında tekrar Dostoyevski'nin romanından sahneye uyarladığı *Budala* adlı çalışmasında yeniden üretim teknolojilerini öyle bir yoğunlukla kullanmıştır ki, bugüne kadar onun tarafından bu alanda denenip gerçekleştirilen her şeyi gölgede bırakmış ve seyircilerin sezip öngörebileceği her şeyin bir hayli ötesine geçmiştir. Bu yüzden bu sahneleme Auslander'in ikinci tezini gözden geçirmek için oldukça uygun bir örnektir.

Castorf'un sahne tasarımcısı Bert Neumann *Budala*'nın Volksbühne'deki sahnelemesi için tiyatronun oditoryumla birlikte tamamını içine alan bir "yeni şehir", yeni bir ortam (*environment*) yaratmıştır. Dönen bir sahne üzerine inşaat alanlarında işçilerin geçici olarak konaklamaları için kullanılan prefabrik evleri andıran üç katlı bir yapı kurulmuştur. Bu yapının yaklaşık 200 kişilik bir kapasitesi vardı. Oldukça dik bir şekilde yükselen oturma sıralarının üzerine geniş merdivenler inşa edilmişti. Bu merdivenler sahneden seyircilerin bulunduğu alanın arka tarafındaki bir platforma doğru uzanıyordu ve burada mini bir market, seyahat acentesi ve birkaç ürünün satıldığı bir dükkân kurulmuştu. Sahneden bakılınca seyircilerin bulunduğu alanın sağ tarafında kalan

62. Örneğin *Trainspotting*'de sahnenin arka tarafında bulunan bir ekranda, hareket halindeki bir trenden çekilmiş bir ilkbahar manzarasını gösteren bir video veya The Velvet Underground'ın solisti Nico Icon hakkında bir belgesel filmi gösterilmekteydi. Bunun haricinde The Velvet Underground, Iggy Popp, Lou Reed, Karel Gott ve Arnold Schöneberg gibi isimlerin müzik klipleri oynatılmaktaydı. 2000 yılında *Son Durak Amerika*'da (*Endstation Amerika*, Tenesse Williams'ın *Endstation Sehnsucht* çalışmasından esinlenmiştir) ise kilitli bir banyodaki sahneler bir kamera aracılığıyla kaydedildikten sonra monitörden gösterilmiştir. Castorf 1999'da *Cinler*'de (*Dämonen*) ve 2001'de Dostoyevski'nin romanından sahneye aktardığı *Ezilenler*'de birçok sahneyi bir konteyner bungalovun farklı iç mekânlarında gerçekleştirmiştir. Seyirci bu mekânları kısmen görebilmiş veya bazen hiç görememiştir. Bunlar *Son Durak Amerika*'da olduğu gibi bir video kamerayla çekilip daha önceden hazırlanmış film materyalleriyle değişimli olarak konteyner bungalovun çatısına yerleştirilerek ekrana yansıtılmışlardır.

duvara bir kuaför salonu monte edilmiş ve bunun hemen yanındaki bir girişe üzerinde "sinema" yazan bir tabela asılmıştı. Arka taraftaki binaların üzerinde belirsiz bir şehrin ama açıkça büyük bir modern şehrin silueti beliriyordu. Sahnenin sağ ve sol taraflarında çok katlı apartmanlar dikilmişti; bunlardan birinin giriş katında "Las Vegas" isimli eski püskü bir bar vardı. Sahnenin arka tarafındaki derinlikte çok katlı ve karanlık bir ev bulunuyordu – bu Dostoyevski'yle ve eski St. Petersburg'la ilişkilendirilebilecek tek yapıydı–. Seyirci sahneleme başlamadan önce ve mola esnasında "yeni şehirde" dilediği gibi dolaşabiliyor, zemin katındaki odalara girebiliyor ve yapının itinayla çalışılmış ayrıntılarını, duvar kâğıdı kalıplarını, yatak örtülerini, Holbein'ın *Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni (1521)* adlı tablosunun bir kopyasını vb her şeyi inceleyebiliyordu. Seyirci sahneleme esnasında konteynerlerden oluşan yapının altında veya iç tarafında otururken yeni şehrin içinde ve etrafında dönüyordu.

Seyircilerin görüş açısı neredeyse her noktadan kısıtlıydı. Bu sadece her bir sahnenin devasa bir ortamda oynanmasından veya sandalyelerin yatay zemin üzerine art arda dizilmesinden kaynaklanmıyordu. Görüş açısının kısıtlı olmasının en büyük nedeni oyunun binaların önündeki herkesin rahatlıkla izleyebileceği alanlardan çok, binalardaki odaların içinde sahnelenmesinden kaynaklanıyordu. Zaten oldukça kısıtlı olan görüş açıları odalardaki panjurlarla ve perdelerle daha da azaltıldığı için, seyircilerin oyuncuların bedenlerini görmeleri neredeyse imkânsız bir hale gelmişti. Oyuncuların algılanabilir bedensel varlıklarının kaybolması yeniden üretim teknolojileri kullanılarak telafi edildi: Her bir sahnenin oynandığı odada –seyircilere doğrudan görünen– kameraman Jan Speckenbach bir aktör gibi yerini almış ve her bir sahneyi kameraya çekiyordu. Çekilen sahneler –tıpkı bir "canlı" yayın gibi– eşzamanlı bir şekilde seyircilerin kafalarının üzerindeki bir dizi küçük monitörlere ve farklı büyüklükteki ekranlara yansıtılıyordu (ayrıca sahnelemenin tamamını beş avroya konteynerin üzerinde oturup dev ekrandan izlemek mümkündü). Böylece seyirci yarı kapalı bir pencereden Prens Mişkin'in (Martin Wuttke'nin) sırtını veya Yepançin'in (Sophie Rois'in) ellerini izlerken, aynı zamanda onların yüzlerini de görebiliyordu. Sahneleme ilerledikçe seyircinin oyuncuların "gerçek" bedenlerini –özellikle

onları bedenlerinin tamamını– görebildiği zaman dilimi daha da azalmıştı ve o monitörlerdeki parçalanmış görüntülerle yetinmek zorunda kalmıştır. Altı saatlik sahnelemenin son bir saatinde oyuncuları artık sadece monitörler aracılığıyla görmek mümkündü: Son sahnelerin oynandığı odalardaki pencerelerin perdeleri tamamen kapatılmış ve panjurlar çekilmiştir. Seyirci kendi etrafındakileri veya diğer seyircileri görebiliyordu fakat o oyunun akışını sadece monitörlerden takip edebiliyordu. Peki, o –seyircinin odaların içine bakması artık imkânsız hale geldiği için– monitördeki görüntülerin gerçekten oyuncular tarafından sahnelenip doğrudan ekrana aktarıldığından nasıl emin olabiliyordu? O esnada oyuncuların oyuna ara vermiş olma ihtimali yok muydu ya da seyirci daha önceden kaydedilmiş olan bir kesiti izliyor olabilir miydi? Burada hâlâ "canlı" bir sahnelemeden bahsetmek ne derecede mümkündür veya bu sahneleme konteynerlerin üzerinden izlenilen filmden farksız bir araçsal sahneleme haline geçmemiş midir?

Sahnelemenin sonunda oyuncuların eylemleriyle monitördeki görüntüler birbirleriyle gerçekten uyuşmuyordu. Monitördeki görüntü kapanırken, aktörler binaların önündeki meydanda fiziksel olarak yeniden belirmişler ve onlar seyircileri –tiyatronun geleneksel yapısına uygun olarak– eğilerek selamlamışlardır. Fakat burada aktörlerin eğilerek kendilerini seyircilerin alkışlarına bırakmaları tamamen yeni bir nitelik kazanmıştı. Yaklaşık bir saatten fazla bir aradan sonra oyuncular yeniden bedenleriyle sahneye çıkmışlardı. Bu geleneksel davranış, yani oyuncuların bedenlerinin üzerine, Brecht'in düşündüğü gibi, mistik bir parıltıdan çok hakiki ve doğal bir ışığın yeniden düşmesi ve oyuncuların kendilerini seyirciye bu şekilde takdim etmeleri, onların bedenlerini sanki yüceltmiş veya kutsamış olarak göstermiştir. Verilen uzun bir aradan sonra oyuncuların yeniden ortaya çıkmaları onların bedenlerinin sadece yeniden ortaya çıkmış olmasına bile tamamen yeni bir nitelik kazanmıştır.

Sahnelemenin özellikle son bir saati, seyircilerin monitördeki görüntüleri "canlı" sahnelemeye hiçbir suretle tercih etmediklerini göstermiştir. Onlar gitgide muhalif olmaya ve hatta saldırganlaşmaya başlamışlardır; oyuncuların bu kadar süre geri çekilmesi seyircilerde neredeyse yoksunluk krizleri yaratmıştır. Video görüntülerinin gösterildiği her dakika oyuncuların "gerçek" beden-

lerine olan özlem artmıştır; ve bu özlem sürekli olarak hayal kırıklığına uğratılmıştır. Bazıları oyuncuların gerçek bedenleriyle geri gelmelerine dair umutlarını tamamen yitirerek "yeni şehri" terk etmişlerdir. Video görüntülerinin oldukça profesyonel bir şekilde çekilmiş olması aslında üst katlarda "filmi" izleyenleri oturdukları yerlere sabitlemiştir; fakat bu süreç "canlı" seyirciler için oldukça sönük ve sıkıcı geçmiştir.

Sahnelemenin molaya kadarki ilk bölümünü ağırlıklı olarak seyircilerin oyuncuların bedenlerinin "tamamını" veya belirli bölümlerini gerçekten görebildikleri sahnelerden oluşturmuştu. Bu sahnelerin monitöre yansıtılan yüzlerle tamamlanması büyüleyici teatral etkiler meydana getirmişti: Oturduğu yerden oyunculara yalnızca tek bir perspektiften bakabilen seyirci onları bir anda – sanki gözleri değil de kendi vücudu sahnede sürekli dolaşıyormuş gibi– farklı görüş açılarından görmeye başladı. İlk bölümdeki araçsallaşma sahnelemenin "canlılığını" hiçbir noktada tehlikeye sokmamıştı. Verilen aradan sonra, bedensellik ve görsellik, "canlı" durum ve araçsallaşma arasındaki değişim eğlenceli ve faklı algılarla dolu olan oyunu karşıtlık ve şiddet içeren dayanılmaz bir oyuna çevirmiştir. Oyuncular kendilerini gitgide geri çekmişler ve seyircilerin görüş alanından uzaklaşmışlardır. Oyuncular geri çekildikten uzun bir süre sonra, onlar arasından birkaç kişi fiziksel olarak yeniden seyircinin karşısına çıkmıştır: Yine uzunca bir süre sahnede görünmedikten sonra da bazı oyuncular binaların önündeki meydana tekrar çıkmış ve seyircilere doğru yaklaşıp onların arasından geçip gitmişlerdir. Böylece çok kısa bir süreliğine, video görüntülerinin hiçbir şekilde yaratamayacağı bir yakınlık ve mahremiyet durumu ortaya çıkmıştır. Diğer taraftan video görüntüleri oldukça verimsiz kalarak seyircilerin oyuncuları fiziksel olarak yeniden görme arzusunu arttırmıştır.

Genel olarak tiyatro sahnelemelerinde aktörler ve seyircilerin bedensel bir aradalığı doğal bir durumken, bu birliktelik sinemada veya televizyonda aranmaz. Fakat burada sahnelemenin kendine özgü bir şekilde araçsal hale getirilmesiyle oyuncuların fiziksel mevcudiyeti sürekli yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Sahnelemenin görüntülü evreleri *feedback* döngüsünü sanki kesintiye uğratmıştır. Seyircilerin gözlerinin önündeki video görüntülerine müdahale etmeleri mümkün değildi ya da sadece oyuncular aracılığıyla videonun gidişatını etkileyebilirlerdi.

Aktörlerin seyircilerden gelen tepkileri algılayıp algılayamadıkları –bu tepkiler doğrudan içerideki alanlarda gösterilmiş olsalar bile– seyirciler tarafından anlaşılmamıştır. Seyirciler için *feedback* döngüsü kesintiye uğramıştır. Seyircilerin oyuncuları fiziksel olarak yeniden görme arzusu aynı zamanda *feedback* döngüsünü harekete geçiren ve sahnelemeyi yaratan karşılıklı algılamaya ve algılanmaya duyulan özlemdir.

Budala sahnelemesi araçsallığı özgül bir biçimde ve başarıyla kendi içine almıştır. Auslander'in tezinin aksine bu araçsallık sahnelemenin "canlılığını" ortadan kaldırmamıştır. Sahnelemenin gitgide daha çok araçsallaşması seyircilerin oyuncuların fiziksel varlıklarına olan özlemlerini de arttırarak onların "gerçek bedenlerine" bir aura* bahşetmiştir. Oyuncuların sahnelemenin sonunda doğrudan ışığın altında belirdikleri son sahne (bu çalışma eleştirmenler tarafından Dostoyevski'nin metnini kullanmak yerine onu durmadan ve açıkça inkâr ettiği gerekçesiyle oldukça ağır eleştirilmiştir) belki de seyircilerin aşkınsal bir deneyim yaşadıkları tek andır.

Feedback döngüsünün bir saat boyunca kesintiye uğraması, oyuncular ve seyirciler arasındaki karşılıklı etkileşimin artık (koltuğuna yaslanan, ayağa kalkan, ortamı terk eden, esneyen, birbirleriyle konuşan vb) seyircilerin kendi aralarında kurdukları bir etkileşime dönüştüğü ve böylece onların birer aktör haline geldikleri düşünülebilir. Fakat –Schechner'in *Commune*'ünden farklı olarak– burada kullanılan monitörler seyircilerin ilgi odağını başka bir yere çektikleri için, *feedback* döngüsünün gerçekten bir kesintiye uğradığını varsaymamız gereklidir.

Fakat bu kesinti, Auslander'ın savunduğu argümanın aksine, araçsallaşan sahnelemenin kendini kaybetmesine veya "canlı" sahnelemenin araçsal bir sahnelemeye dönüşmesine yol açmamıştır. Sahnelemenin son saatlik dilimi böyle bir izlenimi uyandırmış olsa bile, bunun daha sonradan yanlış olduğu anlaşılmıştır. Çünkü bu kesinti seyircide oyuncuların fiziksel varlıklarına karşı durmadan artan bir arzuyu doğurmuştur ve bu yüzden seyirci en sonda tekrar sahneye çıkan oyuncuları tam anlamıyla yeni bir ışığın içinde görmüştür.

---

* (Eski Yunancada) "aura" terimi "hale" veya "özel atmosfer" olarak da çevirilebilir. Ancak bu kavram Türkçede özellikle Benjamin'in sanat kuramıyla yaygınlaşıp tanındığı için olduğu gibi kullanılmıştır. (ç.n.)

Castorf'un yeniden üretim teknolojilerini aşırı bir düzeyde kullandığı *Budala* adlı çalışması Auslander'in "canlı" sahnelemelerin bu tür teknolojilerle kendi canlılıklarını yitirmesi gerektiği tezini boşa çıkarmıştır. Bunun yerine burada oyuncularla seyircilerin bedensel bir aradalığından kaynaklanan bir yücelik ortaya çıkmıştır. Oyuncuların tekrardan sahneye gelerek geleneksel bir biçimde eğilmeleri seyirciler tarafından onların başkalaşması olarak algılanmıştır. Böylece seyirciler oyuncuların fiziksel bir şekilde yeniden karşılarında olmalarını kutlamışlardır. Seyirciler altı saat sonra aniden "aydınlanarak", sahnelemede nasıl ve ne tür bir hikâye anlatıldığını hiç umursamadan, oyuncuların bedensel varoluşlarının kendilerine nasıl etki ettiğini ve sahnelemeyi yaratan *feedback* döngüsünün özdevinimsel süreci nasıl başlattığını bizzat kendi vücutlarında deneyimlemişlerdir.

Dördüncü Bölüm

Maddeselliğin Performatif Yaratımı

Önceki bölümde, *feedback* döngüsündeki özdevinimselliğin bulgusal bir varsayımla birbirinden ayrılan üretim ve alımlama estetiklerini sahnelemeler söz konusu olunca tamamen faydasız kıldığını gösterdim. Bu bölümdeki araştırmanın merkezini ise daha önce sadece dolaylı bir şekilde bahsettiğim yapıt estetiği oluşturmaktadır. Burada sahnelemelerin gelip geçici olmaları olgusundan yola çıkarak onların kendilerine özgü maddeselliği performatif bir şekilde nasıl meydana getirdikleri, sahnelemedeki maddeselliğin statüsünün ne olduğu ve onun yapıt kavramıyla bağdaşıp bağdaşmadığı sorularına cevap vereceğim.

Sahnelemeler sabitlenebilir veya taşınabilir eserler değillerdir. Onlar kısa ömürlüdür ve fanidir; onlar kendilerini *feedback* dön-

güsünün özdevinimselliğinde, şimdiki zamanda, yani durmadan gelip geçerek meydana getirirler. Elbette onlar sahne dekoru, süslemeler, kostümler gibi bellibaşlı nesneler de kullanırlar. Aslında bu tür nesneler sahneleme bittikten sonra oldukları gibi kalabilir, sahnelemeden kalan izler olarak saklanabilir ve bir tiyatroda veya bir sanat müzesinde (aksiyon ve performans sanatlarında tercih edildiği gibi) sergilenebilirler. Yine de sahnelemenin kendisi sona erdikten sonra bir daha geri gelmeyecek bir biçimde ortadan kaybolur; o kendini hiçbir zaman aynı şekilde tekrar edemez. Peggy Phelan'ın da teşhis ettiği gibi sahnelemenin sonradan "kurtarılması" mümkün değildir. Onu ses ve video kayıtlarıyla bir esere dönüştürmeye çalışan her türlü çaba, sadece başarısızlıkla sonuçlanmamış, aynı zamanda sahneleme ile bir yere sabitlenip yeniden üretilebilen bir eser (*Artefakt*) arasındaki kapanmaz farkı daha net bir şekilde açığa çıkarmıştır. Sahnelemeleri yeniden üretmeye çalışan her çaba genelde onu belgeleyip arşivleme çabasına dönüşür. Yine de ben bu noktada sahnelemelerin belgelenemeyeceğini düşünen Phelan'a karşı çıkmak zorundayım. Belgeleme ve kaydetme, geçmişteki sahnelemeler hakkında konuşma olanağının koşuludur. Burada sahnelemelerin durmadan geçip gitmesi ile onları sürekli olarak video, film, fotoğraf veya betimlemelerle belgeleme çabası arasındaki gerilim kendini belli eder ve onların kısa ömürlü ve sadece bir defalığına gerçekleştiğini daha da çok vurgulamaktadır.

> Performanstan bahsetmek bir boşluğa ve bir yokluğa işaret etmektir. Onun üzerine konuşulan, tartışılan ve değerlendirilen mevcut bir nesne olabilmesi için, bizim onun yokluğunu varsaymamız ve böyle bir deneyim bilinmeyen koşullarını tanımamız gereklidir. [...] Performansı sanat yapan şey sanatsal bir program ya da sanatçının vücudunun öznel bir şekilde deneyimlenmesi değildir, daha çok belgelerle ve seyircilerin belleğindeki notlarla anlaşılabilen temsil etme ve algılama arasındaki mesafenin sorgulanmasıdır.[1]

Sahneleme bittikten sonra onun üzerine yazılıp çizilen belgelere ulaşılsa da, onun özgül maddeselliği artık tamamen ortadan kaybolmuştur. Bu andan sonra ona erişebilmek için onun başka

1. Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter, "An der Schwelle. Performance als Forschungslabor", (Der.) Hanne Seitz, *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Bonn 1999, s. 45-55.

ortamlara veya araçlara –videoya, fotoğrafa, yazıya– aktarılması gereklidir. Ben de bu inceleme kapsamında benzer şekilde böyle belgelere –mesela kendi yazılarıma veya aklımdaki notlara– başvurmak zorundayım. Fakat sahnelemenin kendine özgü maddeselliğine erişim tamamen kapalıdır; sahneleme kendini sahnelenme süresince her an yeniden yaratır ve bu yüzden o kendi maddeselliğini yarattığı her bir anda tekrardan kaybolur.

1960'lı yıllardaki performatif dönemeçten bu yana tiyatroda, aksiyon ve performans sanatlarında geliştirilen bir dizi yöntem planlı bir şekilde sahnelemenin maddeselliğinin performatif bir şekilde yaratılmasına dikkat çekmiş ve sahnelemedeki –sanki bir araştırma laboratuvarındaki gibi– önemli etkenlere ve deneysel süreçlere vurgu yapmıştır. Bu konuda geliştirilen yöntemler sahnelemenin bedenselliğine, mekânsallığına ve sesselliğine yöneliktir. Bu yöntemler bize sahnelemedeki özgül maddeselliğin yaratımının kendine has süreçlerini derinlemesine kavramamızı sağlar. Dolayısıyla onlar araştırmamızın bundan sonraki aşamasında anahtarları belirleyici bir role sahip olurlar.

1. Bedensellik

Sahnelemelerde "üreten" sanatçı ve üretilen madde birbirlerinden ayrıştırılamaz. Sanatçı kendi "yapıtını" –bu ifadeyi bir kez daha kullanmak gerekirse– tamamen kendine özgü ve kendine ait bir maddeyle veya maddeden yaratır: Kendi bedeniyle veya Helmut Plessner'in de ifade ettiği gibi "kendi varlığının maddesinde".[2] Tiyatro ve oyun kuramları bu özelliği sürekli olarak dile getirirler. Burada her şeyden önce oyuncunun görüngüsel bedeniyle, yani onun bedensel olarak dünyada varoluşu ile onun temsil ettiği karakter arasında oluşan gerilime vurgu yapılır. Plessner için bu özellik insanın en temelde kendine olan uzaklığını oluşturmaktadır ve bu yüzden ona göre tiyatrodaki oyuncular *conditio humana*'yı* özel bir biçimde simgelerler. İnsanın bir bedeni *vardır* ve bu beden öteki nesneler gibi sürekli olarak kullanıp suiistimal edilebilir. Fakat aynı zamanda insan bu vücudun *kendisidir*, yani o vücut-öznedir. Oyuncu "varlığının maddesinde bir karakteri"

2. Helmutt Plessner, "Zur Anthropologie des Schauspielers", *Gesammelte Schriften*, (Der.) Günter Dux, Odo Marquard, Elisabeth Ströker, Frankfurt a. M. 1982, s. 399-418, burada s. 407.

* (Lat.) İnsan olmanın koşulu. (ç.n.)

canlandırmak için kendi varlığının dışına çıkarken, iki katmanlı bir duruma ve kendi kendine olan bir uzaklığa vurgu yapar. Plessner'e göre oyuncunun görüngüsel bedeni ile onun belli bir karakteri canlandırması arasındaki gerilim sahnelemeye daha derin bir antropolojik anlam ve kendine özgü bir değer yükler.

Buna karşın Edwars Gordon Craig, oyuncuların tiyatrodan aforoz edilip yerlerine üstün kuklaların geçirilmesine yönelik çabaların bu gerilimden kaynaklandığını savunur. Çünkü oyunculuğun maddesi kolayca elde edilemez ve istenildiği gibi düzenlenip kontrol altına alınamaz. Bu madde daha çok "vücudun kendisi olmak" ve "vücudun sahibi olmak" arasındaki çifteliğin meydana getirdiği özgül koşullara bağlıdır. Craig'e göre sahnelemenin kendi sanat eseri niteliğini garanti altına alınabilmesi için, oyuncu yeri geldiğinde sahneden uzaklaştırılmalıydı:

> İnsan doğası her zaman özgürlüğe yönelir; insanın kendi kişisel varlığı onun *maddesel* olarak tiyatro için işe yaramadığının kanıtıdır. Günümüz tiyatrosunda insan bedeni *maddesel olarak* kullanıldığı için, o sahnede sunulan her şeyi, yani rastlantısallığı da içinde taşır. [...] Fakat daha önce de söylediğimiz gibi, sanat hiçbir rastlantıya müsamaha göstermez. Bu yüzden oyuncunun bize sunduğu şey sanat eseri değildir.[3]

Plessner gibi oyuncunun dünyadaki bedensel varoluşu ile onun bir karakteri canlandırması arasındaki gerilime sembolik bir anlam yüklemek yerine; ya da Craig gibi oyunculuğu sanat alanın dışına sürüklemek yerine, sahnelemedeki bedenselliğin yaratılması üzerine yapılan bu araştırmanın esas noktasını bu gerilim oluşturmaktadır. Çünkü o bir taraftan sahnelemedeki bedenselliğin performatif bir şekilde yaratılabilme, diğer taraftan da sahnelemenin seyirci tarafından özgül bir şekilde algılanabilme olanağının koşuludur. Bu gerilimin bedenselliği yaratan ve onun algılanmasını sağlayan ana etken olması özellikle (aşağıda da detaylı olarak incelenecek olan) iki olgu göz önünde bulundurulduğunda açıklığa kavuşur: Vücuda getirme süreçleri ve mevcudiyet fenomeni.

3. Edward Gordon Craig, "Der Schauspieler und die übermarionette", *Über die kunst des theaters*, Berlin 1969, s. 51-73, s. 52 vd.

Vücuda Getirme (embodiment)

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren "vücuda getirme" ("*embodiment*") olarak adlandırılan yeni bir oyunculuk kavramı ortaya çıkmıştır. Daha önceleri oyuncunun daha çok bir rol üstlendiği veya bazen bir rolü temsil edip sunduğu ve hatta o rolün kendisi olduğu (Lessing'in *Hamburg Dramatürjisi*'nin yirminci parçasında yazdığı gibi: "Cenie Madame Hesel'dir") söylenirken, artık onun bir karakteri "vücuda getirdiği" düşünülmeye başlamıştır. Vücuda getirme sözcükleriyle anlatılmak istenen neydi?

Alman tiyatrosu 18. yüzyılın ikinci yarısında iki önemli gelişmeye tanık olmuştur: Edebiyat tiyatrosunun ortaya çıkması ve yeni bir –gerçekçi ve psikolojik– oyun sanatının geliştirilmesi. Her ikisi de birbiriyle oldukça yakından ilişkilidir.

Tiyatro'da oyuncunun baskınlığını yıkmaya çalışan burjuva entelektüelleri, oyun metnini tiyatrodaki belirleyici unsur haline getirmeye çalıştılar. Oyuncu oynama hazzını, doğaçlama yeteneğini, mizahını, zekâsını veya beyhudeliğini ve cilveli hareketlerini artık kullanmamalıydı. O, görevini daha çok şairin (veya yazarın) metninde yer alan ifadelerinin anlamlarını seyirciye aktarmakla sınırlandırmalıydı. Oyun sanatı kendi performatif biçimiyle yeni ve özgül anlamlar üretmek yerine sadece yazar tarafından keşfedilip metne aktarılan anlamları dışa vurmalıydı.

Bu görevin yerine getirilmesi için oyun sanatının kesinlikle değiştirilmesi gerekliydi. Yeni oyun sanatı oyunculara yazarın metinde belirttiği ifadeleri (temsil edilen karaktere [*dramatis personae*] ait olan duyguları, ruhsal durumları, düşünce şekillerini ve özgül nitelikleri) kendi bedenlerinde veya bedenleriyle dışa vurma imkânı sunmalıydı. O, oyuncunun dünyadaki bedensel varoluşunu ve sahnedeki görüngüsel bedenini yıkmasını ve böylece onun mümkün olduğunca dramatik bir karakterin ruhsal durumunu ve duygularını gösteren bir "metin" haline dönüşmesini sağlamalıydı. Dolayısıyla oyuncunun görüngüsel bedeni ile onun bir karakteri canlandırması arasındaki gerilim ikincisi –yani karakterin temsiliyeti– lehine ortadan kaldırılmalıydı.

Buna bağlı olarak, Johann Jakob Engel *Mimik* isimli çalışmasında (1785/86 yıllarında) kendi bedenini kullanırken seyircilerin dikkatini bedenin görüngüselliğine çeken ve böylece bedenin bir karakterin göstergesi olarak algılanmasını engelleyen oyuncuları ağır bir şekilde eleştirmiştir:

> Oyuncularımızın, özellikle kadın oyuncularımızın neden bazı şeytani ruhlara teslim olup böylesi yüce bir sanatı düşürmeye ve hatta yıkmaya çalıştıklarını hiç anlamıyorum. Kayaların Tanrıçası tarafından acı dolu kaderini öğrenen Ariadne'nin boydan boya, yıldırım hızıyla ve kendi kafatasını parçalayacak bir şiddetle yere serildiğini görüyoruz. Bu kadar iğrenç ve yapmacık bir oyunun sonundaki alkış seli, oyunun gerçek amacıyla herhangi bir yakınlık kurmayı bilmeyen, sadece yer doldurmak için bilet alan ve aslında bir sirk gösterisine ya da boğa güreşine gitmeyi tercih eden cahillerden çıkmıştır. Bunu bile bile yine de alkışlayan kişi bu eylemi sadece bir defalığına ve kötü bir oyuncu olmasına rağmen, oldukça zavallı görünen ve oyunu hasarsız bir şekilde atlatan bir varlığa karşı duyulan acıma duygusundan dolayı gerçekleştirmiştir. Yürekleri ağza getiren hareketler [...] tüm dikkati gerçek insana, yani onun bedeninin çevikliğine çektikleri için gösteri alanlarına aittirler. Bu dikkat, gözü pek göstericiler kendilerini tehlikeye attıkları miktarda harcanır.[4]

Buna karşın seyirciler tiyatroda sadece temsil edilen karakteri algılamalı ve yalnızca o karakterle yakınlık kurmalıydı. Seyirci bunun yerine tüm dikkatini oyuncuların bedenlerine, yani onların bedensel varoluşlarına yöneltirse, o bu bedenleri dramatik karakterin sahip olduğu ruhsal durumların göstergesi olarak algılamaz, daha çok sahnedeki bedenlerin doğrudan "kendisiyle" bir "yakınlık kurmaya" başlar. Bu durum seyirciyi "zorunlu olarak illüzyondan koparır."[5] Seyirci oyunun kurgusal dünyasını terk eder ve gerçek bedenlerin dünyasına girmek zorunda kalır.

Engel'den yapılan alıntı bize "vücuda getirme" kavramının o dönemde ne anlama geldiğini daha açık bir şekilde gösterir. Oyuncu görüngüsel ve duyusal bedenini mümkün olduğunca göstergesel olan bir bedene dönüştürmeliydi. Sonuç olarak onun bedeni metinde ifade edilen anlamların yeni taşıyıcısı, yani maddesel göstergesi haline gelmeliydi. Yazarın metinde ifade ettiği anlamlar oyuncunun vücudunu yeni bir gösterge bedene dönüştürmeliydi; böyle bir beden yazılı metindeki anlamların aktarılmasını, tesir etmesini engelleyecek veya onu bozup kirletebilecek her şeyden arınmalıydı.

Bu düşüncenin altında aslında İki Dünya Kuramı, yani ruh-beden ikiliği yatmaktadır. Buna göre anlamlar sadece kendilerine

4. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik* (1785/6), *Schriften*, Cilt 7/8, Berlin 1804, Cilt 7, s. 59 vd.
5. A.g.y., s. 58.

tekabül eden göstergelerle açığa çıkarılabilecek düşünsel veya "tinsel" varlıklardır. Dil, düşünsel olan şeylerin, yani anlamların doğru ve "saf" bir biçimde ifade edildiği ideal bir göstergeler sistemine karşılık gelirken, insan bedeninin maddesel yapısı güvenilir göstergeler yaratmaya çok elverişli bir malzeme ve araç değildir. Bu yüzden Schiller "teatral vücuda getirme kazançlarına"[6] şüpheyle yaklaşmamızı istemiştir. Bedenin doğru bir şekilde kullanılabilmesi için onun öncelikle belli bir bedensizleşme süzgecinden geçmesi gereklidir: Oyuncunun bedensel yapısına, yani onun dünyadaki bedensel varoluşuna referans veren her şeyin, geriye onda sadece "saf" bir göstergesel beden kalıncaya kadar defedilmesi gerekmektedir. Çünkü sadece "saf" bir göstergesel beden metne işlenmiş anlamları bozmadan algılanabilir hale getirip seyirciye ulaştırabilir. Bu yüzden vücuda getirme öncelikle bedensizleşmeyi veya bedensel açıdan yok olmayı gerektirir. O aynı zamanda sahnelemenin gelip geçiciliğine karşı koyar. Çünkü oyuncunun mimikleri, el kol hareketleri veya çıkardığı sesler geçici olabilir; fakat onun bu işaretlerle dışa vurduğu anlamlar kendi varlıklarını gelip geçici göstergelerin ötesinde sürdürmeye devam ederler.

Bu düşüncenin temelinde yatan anlam teorisi geçerliliğini çoktan yitirmiş olabilir ve belki de artık dramatik bir metindeki "gerçek" anlamların detaylı okumalarla deşifre edilemeyeceği herkes tarafından kabul görmüş olabilir.[7] Yine de bugün bile vücuda getirme yukarıda bahsedilen bedensizleşme anlamında kullanılıp bu çerçevede düşünülmektedir. Mesela edebiyat bilimcisi Wolfgang Iser daha 1983 yılında şunları yazmıştır: "Gerçekdışı bir karakterin kesinliğinin yaratılabilmesi için oyuncu kendisini gerçekdışı bir hale getirmelidir, yani vücudunun gerçekliğini benzer bir düzeye düşürmelidir. Dolayısıyla temsil edilen karakter oyuncunun gerçekdışı hale getirilmiş olan bedeninden geçerek gerçek görüntüsünü kazanması mümkündür."[8] Bu ifadelerde hem İki Dünya Kuramını hem de bedensizleşme olarak anlaşılan

6. Alıntı Almanca Sözlük'ten yapılmıştır. Bkz. *Deutsches Wörterbuch*, (Der.) Jacob und Wilhelm Grimm, Cilt 1-31, München 1984, Cilt 25, s. 683.

7. Bkz. Erika Fischer-Lichte (Der.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1983.

8. Wolfang Iser, "Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?", (Der.) D. Henrich und W. Iser, *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, s. 121-151, s. 145 vd.

vücuda getirme kavramını görmek mümkündür: Oyuncu bir metinde dilsel ifadelerle oluşturulan bir karakteri (örneğin Hamlet karakterini) kendi gerçek vücudunu "benzer bir düzeye düşürerek" vücuda getirir.

Georg Simmel henüz 20. yüzyılın başlarında bu düşünceye karşı çıkmıştı. O, ölümünden sonra yayınlanan *Zur Philosophie des Schauspielers* (*Oyunculuğun Felsefesi*, 1923) isimli denemesinde, oyuncunun bir oyun kişisini (*dramatis persona*) vücuda getirmesini dilsel bir biçimde üretilen anlamların başka bir vasıtayla aktarılması, yani oyuncunun bedensizleşmiş bedeniyle veya onun saf göstergesel bedeniyle iletilmesi olarak neden kavranamayacağını açıklamıştır. Simmel her şeyden önce dilsel ve bedensel olarak yaratılan anlamlar arasındaki temel farklılığa değinir:

> Yazılı metindeki dramatik karakter tam olarak bir birey değildir, onun duyusal bir varlığı yoktur; o daha çok bir insan hakkında edebi bir yolla kavrayabileceğimiz her şeyin bileşimidir. Yazar bir sesi veya bir ses tonunu, konuşmanın nasıl yavaşlayıp (*ritardando*) hızlandığını (*accelerando*), mimikleri ve yaşanılan ortamın kendine özgü sıcaklığını mutlak bir şekilde belirleyemez veya bunları açık seçik öncüllerle temellendiremez. O bunun yerine dramatik karakterin kaderini, görüntüsünü ve ruhunu yalnızca tek boyutlu bir zihinsel süreçte işlemiştir. Drama sadece edebi bir eser olarak düşünüldüğünde tamamen kendi kendine yetebilir; fakat bir bütün olarak düşünüldüğünde o sadece bir sembol olarak kalır ve bütünlüğünü tutarlı bir biçimde gerçekleştiremez.[9]

Bundan çok daha önce, Diderot *Sağır ve Dilsizler Hakkında Mektup* (1751) isimli denemesinde somut nesneler hakkında yapılan bütün önermelerin ve mecazi yollarla söylenebilen tüm fikirlerin, dilsel ve bedensel göstergeler yoluyla aynı şekilde ifade edilebileceğini, yani birinden diğerine sorunsuz bir şekilde geçilebileceğini kanıtlamaya çalışmış ve sonuç olarak vücuda getirme kavramının kuramsal temellerini ortaya koymuştur. Buna karşın Georg Simmel şiddetle dil ve beden arasındaki farklılığı vurgulamıştır: Bu farklılık dilsel göstergelerin sorunsuz bir şekilde bedensel olanlara çevrilmesini tamamen imkânsız kılar. Bu yüzden Simmel şu düşüncelere kararlı bir şekilde karşı çıkar:

9. Georg Simmel, "Zur Philosophie des Schauspielers", (Der.) Georg Simmel, *Das individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, Frankfurt a. M. 1968, s. 75-95, s. 75 vd.

[...] sanki bir rolü ideal bir şekilde oynamak bu rolün kendisinde açık ve koşulsuz bir şekilde verilmiş gibi; sanki sadece tamamen keskin bakışa sahip olanlar ve mantıklı çıkarımlar yapabilenler yalnızca Hamlet'in yazıldığı sayfalara bakarak onun teatral görüntüsünün tamamını yaratabilirlermiş gibi; ve sanki ampirik oyuncunun yakınlaştığı sadece bir tane "doğru" oyunculuk rolü varmış gibi bir izlenim vardır. Bütün bu düşünceleri, üç farklı oyuncunun aynı rolü birbirinden tamamen farklı yorumlarla oynamaları, bunların hepsinin aynı değeri taşıması ve hiçbirinin diğerinden "daha doğru" olamaması olgusu çürütür; [...] böylece Hamlet'i sadece [...] edebi metinden yola çıkarak oynamak mümkün değildir; çünkü bu metin Moissi'nin, hem Kainz'in hem de Salviati'nin [sic (Lat. aynen öyle)] anlayışlarını meşru kılar.[10]

Simmel burada Moissi'nin, Kainz'in ve Salvini'nin canlandırdığı Hamlet rollerinin birbirlerinden tamamen farklı bir şekilde "yorumlandığından" bahseder. Fakat onun dil ve beden arasında ortaya koyduğu farklılık göz önünde bulundurulduğunda, üç oyuncunun oynadığı farklı Hamlet'ler sadece farklı "yorumlara" değil, aynı zamanda onların farklı maddesel varlıklarına, yani onların "seslerine", "ses tonlarına", "mimiklerine" ve "yaşanılan ortamın sıcaklığına" bağlıdır. Başka bir deyişle, Moissi Kainz ve Salvini "Hamlet" rolleriyle sadece metindeki dilsel göstergelerle ifade edilen bir oyun kişisinin vücuda getirilmesini temsil etmez; daha çok onlardan her biri her defasında başka bir Hamlet yaratmıştır. Moissi'nin vücuda getirdiği Hamlet Moissi'nin oyunundan başka hiçbir yerde yoktur –aynı şekilde Salvini'nin Hamlet'i sadece Salvini'nin oyunu esnasında bir varoluş kazanmıştır–. Hamlet karakterini yaratan şey her duruma özgü bedenler ve bu bedenler aracılığıyla gerçekleştirilen performatif eylemlerdir. Dolayısıyla Moissi'nin Hamlet'i ne Salvini'nin, ne Kainz'in, ne de edebi metinin Hamlet'iyle özdeş olabilir. Bu yüzden vücuda getirme kavramı 18. yüzyılda geliştirildiği biçimiyle artık kullanılamaz.

Bu kavram 20. yüzyılın başlarında tiyatro sanatçıları ve kuramcıları tarafından çok ciddi bir şekilde eleştirilmiştir. Tiyatronun yazın tiyatrosundan uzaklaşması ve kendini –artık edebiyatta verili olan anlamları ifade etmekle yetinmeyip kendine özgü yeni anlamlar üreterek– bağımsız bir sanat dalı olarak ilan etmesi,

10. A.g.y., s. 78. Simmel'in yaşadığı dönemde Salviati isimli tanınmış bir oyuncu olmadığı için, onun aslında Tommaso Salvini'yi kastettiğini ve burada sadece bir baskı hatası olduğunu varsayıyorum.

oyun sanatının bedensel ve yaratıcı bir etkinlik olarak anlaşılmasına yol açmıştır. Meyerhold hokkabaz barakalarına, yani *balagan* adı verilen gösteri alanlarına açık açık göndermede bulunurken, sanki doğrudan Engel'e itiraz etmektedir. Benzer şekilde, Reinhardt'ın *Kral Oedipus* ve *Orestia* isimli sahnelemelerinde doğrudan bedenin duyusallığına derin vurgu yapması bu çalışmaların "en kaba anlamıyla sirk gibi" olduğu veya "boğa güreşleriyle yetişmiş"[11] bir kitleye hitap ettiği şeklindeki eleştirileri beraberinde getirmiştir.

Yeni bir oyun sanatı geliştirilirken, insan bedeninin maddesel niteliğine yönelik düşünceler ön plana çıkmıştır. Craig'e göre bu maddesellik öngörülemez olduğu için burada yetersiz kalır ve sahneden kaldırılmalıdır. Diğer taraftan Meyerhold, Eisenstein, Tairov ve daha birçokları için beden oyuncuların yaratıcı bir biçimde kullanıp sınırsız bir şekilde işledikleri ve biçimlendirdikleri bir maddedir. Örneğin Meyerhold şunları dile getirir:

> Sanatta her zaman önemli olan şey maddenin düzenlenmesidir. [...] Oyun sanatı kendi maddesinin düzenlenmesinden, yani bedensel ifadeleri doğru bir şekilde kullanabilme kabiliyetinden doğar. Düzenleyici kişi ve düzenlenecek olan şey (yani sanatçı ile sanatçının maddesi) oyuncunun kendisidir. Bir formülle ifade etmek gerekirse: N=A1+A2. Burada N oyuncuyu, A1 belirli bir niyeti ve bu niyetin gerçekleştirilmesine yönelik talimatlar veren tasarımcıyı, A2 ise tasarımcının verdiği görevleri yerine getiren ve gerçekleştiren bedeni temsil eder. Oyuncu maddesini –bedenini– dışarıdan (kendisi veya tiyatro yönetmeni tarafından) verilen görevleri her an yerine getirmeye hazır bir şekilde eğitmelidir.[12]

Buna göre tiyatro artık edebiyata bağımlı olmaktan kurtulmuştur. Yine de buradaki düşüncelerin altında yatan beden kavramı vücuda getirme kavramı ile bazı çarpıcı benzerlikler gösterir. Her ikisinde de "bedenin kendisi olmak" ile "bedene sahip olmak" arasındaki gerilim ortadan kalkmıştır. Fiziksel omayan bir özneye, bedensel nesneyi bütünüyle kontrol edebilecek bir güç atfedilmiştir. 18. yüzyıl kuramcıları (Schiller gibi birkaç isim hariç tutulduğunda) insan bedeninin göstergeleşme sürecinde bedende

11. Siegfried Jacobson, *Das Jahr der Bühne*, s. 49.
12. "Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik", *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1930*. (Der.) Rosemarie Tietze, München 1974, s. 72-76.

duyusal, güçsüz ve yetersiz olan her şeyin ortadan kaybolacağını umut etmişlerdir. Meyerhold ve diğer avangard yönetmenler ise insan bedenini, tasarımcısının yaptığı makul müdahalelerle –bozulma şansını önemli miktarda düşüren ve ona kesintisiz bir akış sağlayan– sonsuzca mükemmelleştirilebilen bir makine olarak düşünmüşlerdir. Her iki durumda da bedenin mutlak bir şekilde kontrol altına alınması hayal edilir. Burada herhangi bir "fiziksel varoluş" yoktur, daha çok neredeyse her şeye kadir olan bir özne vardır. Böyle bir özne kendi istediği her biçime soktuğu bir bedene sahiptir ve onun tarafından hiçbir şekilde belirlenmez veya koşullanmaz. Yine de beden kavramı ile vücuda getirme kavramı arasında kesin bir farklılık kalır: Vücuda getirme ilkesi bedenselliği maddesellik olarak değil, daha çok göstergesellik olarak, yani dramatik metinde işlenmiş anlamların dışavurumu olarak düşünürken, Meyerhold ve diğer avangard kuramcıları bedenselliğin maddeselliğine vurgu yapmışlardır. Meyerhold'un geliştirdiği ve "biyomekanik oyunculuk" diye tanınan alıştırmalar, sadece verili anlamları iletmeye yarayan birer gösterge değildir; onlar daha çok bedenin belirli hareket alanlarına odaklanarak onun hareketliliğini, yani "seyirciye bulaşan" ve onu "*dönüşlü bir şekilde uyarabilen*"[13] bir yapıyı ortaya çıkarırlar. Oyuncu sürekli hareket halindeki bedeninin özgül maddeselliği sayesinde doğrudan seyircinin bedenine etki eder ve ona "bulaşır",[14] yani onu da bir uyarılabilirlik durumunun içine sokar. Burada birbirinden farklı anlam yaratma süreçleri söz konusudur. Oyuncunun kendi bedeninin maddeselliğini güçlü bir şekilde vurgulaması, seyircinin algıları doğrultusunda tamamen yeni anlamlar oluşturmasına, yani onun "*yeni bir anlamın yaratıcısı*"[15] haline gelmesine izin verir. Dolayısıyla oyuncu kendi bedenselliğini seyirciyi etkileyebilen ve yeni anlamlar üretebilen bir güç olarak meydana getirir.

13. Vsevolod Meyerhold, "Der Schauspieler der Zukunft und die Biomechanik", s. 74 vd.

14. 18. yüzyıl kuramcıları da oyuncunun seyirciye "bulaştığını" ve oyuncunun seyircide duygular yarattığını varsaymışlardır. Fakat bu "bulaşma" seyiricinin oyuncunun "mimiklerinin ve el kol hareketlerinin" belli bir duygunun dışavurumunu olarak algılayabilmesiyle sınırlıydı. Erika Fischer-Lichte, "Der Körper als Zeichen und als Erfahrung", (Der.) E. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen/Basel 2000, s. 67-80.

15. Vsevolod Meyerhold, "Rezension des Buches 'Aufzeichnungen eines Regisseurs' von A. Ja. Tairov (1921/1922)", *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917-1930*, s. 63-72, burada s. 72.

Meyerhold tarafından geliştirilen yeni oyun sanatı kavramı açık bir şekilde vücuda getirme kavramının antitezini oluşturur. Vücuda getirme kavramı çerçevesinde, sadece seyirciler oyuncuların eylemlerindeki göstergeleri çözümledikleri sürece oyuncuların seyircilere etki ettiğinden bahsetmek mümkündü. Fakat yeni oyun sanatında oyuncunun dönüşlü olarak uyarılan ve hareket eden bedeninin seyirciye dolaysız bir etkide bulunduğu düşünülür. Önceden oyuncuların kendi hareketlerini edebi metinde verili olan anlamlara göre biçimlendirmeleri gerekirken, şimdi onların hareketlerinin seyircide karşılık verme tepkisine ve kendince yeni anlamlar üretme itkisine yol açan bir çeşit uyarıcı işlevi gördükleri varsayılır. İlk durumda performatifleşme süreci ifade etmekle sınırlıyken, artık onun etkili bir gücü olduğu kabul edilir. Bir bakıma Meyerhold yeni bir oyun sanatı kavramını daha önce varolan vücuda getirme kavramını tersine çevirerek, yani onu baştan aşağı değiştirerek ortaya koymuştur.

1960'lı yıllardan beri tiyatrodaki ve performans sanatındaki sahnelemeler, bedeni sürekli farklı biçimlerde kullanmayı denemişler ve aynı zamanda onun maddeselliğinin güçlü bir şekilde sergilenip vurgulandığı tarihsel avangardın kavramlarına referans vererek daha da geliştirmişlerdir. Bununla birlikte onlar avangard dönemden farklı olarak bedeni mutlak bir şekilde biçimlendirilip kontrol altında alınabilen bir madde olarak düşünmemişlerdir. Onlar daha çok Vücudun Kendisi Olma ile bedenin-sahibi-olmanın bir çiftelik yarattığı düşüncesinden, yani istikararlı bir şekilde görüngüsel vücut ve göstergesel bedenden hareket etmişlerdir. Oyuncunun/sanatçının bedenini kullanması her zaman onun bedensel olarak dünyada var olmasına bağlıdır. Böylece altmışlı yıllardaki sahnelemeler vücuda getirme kavramını radikal bir şekilde değiştirerek yeniden tanımlamışlardır.

Bu bağlamda birbirinden çok farklı sahnelemelerde yaratıcı bir şekilde kullanılan dört farklı yöntem özellikle göze çarpar: 1) Oyuncu ve rol arasındaki ilişkinin tersine çevrilmesi; 2) Oyuncuların bedenlerinin sergilenmesi ve bireyselliklerinin vurgulanması; 3) Oyuncunun/sanatçının bedenin kırılganlığına, hassasiyetine ve eksikliğine dikkat çekilmesi; 4) Kılık değiştirme (*cross-casting*). Birçok sahnelemede genellikle iki veya daha fazla yöntem aynı anda kullanılmıştır.

1) Jerzy Grotowski oyuncu ve roller arasındaki ilişkiyi bütünüyle yeniden tanımlamıştır. Ona göre oyuncunun görevi bir rolü veya karakteri canlandırmak, yani vücuda getirmek değildir. Onun için oyun yazarının metinde yazdığı rol daha çok bir araçtır. "[...] oyuncu oynayacağı rolü –bir cerrahın neşter kullanması gibi– kendini ince parçalara ayırıp incelemek için kullanmayı öğrenmeldir."[16] Oyuncunun aldığı rol artık nihai amaç değildir. Onun rolü daha çok başka bir amaca ulaşmak için –vücudun kendisini tinsel bir biçimde ortaya çıkarmak ve onu vücuda getirilmiş bir tin olarak sunmak için– kullanılan bir araçtır. Vücuda getirme kavramının temel aldığı İki Dünya Kuramı geçerliliğini tamamen yitirir. Oyuncu artık kendi bedenini tinsel bir amaca feda etmez ve tinsel bir şeyi –yani önceden verili olan anlamları– vücuda getirmez. Bunun yerine o kendi bedenini "aracı olarak" (agency) kullanır ve böylece "tin" onun bedeninde tezahür eder.

Grotowski buna bağlı olarak oyuncunun eğitimi için şunları talep etmiştir:

> [...] oyuncuya herhangi bir şey [sic. (Lat. aynen öyle)] öğretmekten [kaçınmalıyız]; biz onun organizmasının bu ruhsal sürece karşı oluşturduğu direnci kırmaya çalışıyoruz. Sonuçta dışarıdan gelen tepki ile içsel dürtü arasında oluşan zaman boşluğu ortadan kalkmıştır ve bu dürtü dışsal bir tepki haline gelmiştir. İçsel dürtü ve yapılan eylem eşzamanlıdır: Beden yanar, kaybolur ama seyirci sadece birtakım görünebilir olan dürtüleri seyreder. O zaman bizim yolumuz negatif bir yoldur (*via negativa*) –yani yetenekleri bir araya getirmek yerine, engelleri ortadan kaldırmaktır–.[17]

Grotowski'ye göre Bedene Sahip Olmak, Vücudun Kendisi Olmaktan ayrıştırılamaz. Onun için beden kullanılan bir alet, bir ifade etme aracı veya göstergeler yaratan bir malzeme vb değildir. Bedenin "maddesi" daha çok oyuncunun etkinliğiyle birlikte "yanmış" ve enerjiye dönüşmüştür. Oyuncu kendi bedenini –Engel'in veya Meyerhold'un düşüncelerinden farklı olarak– kontrol altına almaz, daha çok o bedenini aktör kılar: Beden vücuda getirilmiş bir tin (*embodied mind*) gibi hareket eder.

Grotowski bunu başaran oyuncuyu "kutsal" oyuncu olarak nitelendirir: "Ona gerçekten heybetli bir şekilde vahiy gelir. [...]

16. Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, Zürich 1986, s. 28.
17. A.g.y., s. 13.

Sanki oyuncunun içgüdüsü ve bilinci birleşerek organizmanın doruk noktasına doğru ilerler."[18] Dinî sözler oyuncuyu, acı çekerek etten ve tinden bir bedene kavuşan İsa Peygamber'e dolaylı bir şekilde yaklaştırır. Yeniden dirilen Hz. İsa bu bağlamda yeni bir insan anlayışını simgeler ve tini sadece vücut bulmuş bir tin, bedeni de sadece "tinselleşmiş" bir beden olarak kabul ederek beden ve tin arasındaki eski ayrımı ortadan kaldırır.

Grotowski'nin "kutsal" oyuncu kavramına belki de en fazla *Der Standhafte Prinz* (*Sadık Prens*, 1965) sahnelemesindeki performansıyla Ryszard Cieślak yaklaşmıştır. Eleştirmen Józef Kelera ODRA XI'da onun hakkında şunları yazmıştır:

> Aslında önemli olan [...] oyuncunun sesini inanılmaz bir şekilde kullanmış olması veya onun neredeyse tamamen çıplak bir vaziyette hareket eden şekillerden derin ifadesi olan heykeller yaratmış olması değildir; oyuncunun kendi bedeni ile sesini kullanma yeteneğinin (uzun, yorucu ve fiziksel açıdan akrobatik bir gösteriye benzeyen bu monolog süresince) bir bütünlük yaratmış olması da değildir. Burada tamamen başka bir şey söz konusudur. [...] Bugüne kadar Grotowski'nin kullandığı "seküler kutsallık", "alçakgönüllü eylem", "arınma" gibi kavramları hep çekinerek onaylamıştım. Bugün bu kavramların mükemmel bir şekilde Sadık Prens karakterine uygulandığını kabul ediyorum. Oyuncudan ortama bir çeşit ruhsal bir aydınlanma yayılmıştır. Bunu başka bir şekilde tanımlayamıyorum. Rolün doruk noktasında teknik olan her şey sanki içeriden dışarıya doğru aydınlanmıştır. [...] Oyuncu sanki her an göğe yükselecek gibidir. O sanki bir lütfun içinde durmaktadır. Böylece onun çevresini saran aşırılıkla ve hakaretlerle dolu "vahşi tiyatro" bir lütuf tiyatrosuna dönüşmüştür.[19]

Eleştirmenin seçtiği kelimeler de aynı şekilde oyuncunun bedeninin bir vücuda getirilmiş tin (*embodied mind*) biçiminde tezahür ettiğine ve böylece İki Dünya Kuramının gerçek anlamda yıkıldığına işaret eder. Grotowski'nin teatral çalışmaları ve Merleau-Ponty'nin geç dönem felsefesi arasında çarpıcı bir paralellik vardır. Merleau-Ponty'nin ten felsefesi (*philosophie de la chair*) ikilikli veya aşkınsal yöntemler kullanmadan vücudu ve ruhu, duyusal olanı ve duyusal olmayanı birbirine bağlamaya çalışan oldukça iddialı bir çabadır. Burada her iki birim arasındaki ilişki tamamen asimetrik bir şekilde düşünülmüş ve bedensel/duyusal olanın lehine geçmiş-

18. A.g.y., s. 177.
19. A.g.y., s. 87.

tir. Beden dünyayla zaten her zaman "ten" aracılığıyla bir bağlantı kurar. İnsanın dünyaya erişimi daima somutlaşmış vücuduyla gerçekleşir. Dolayısıyla vücut kendi tenselliği sayesinde her türlü araçsal ve göstergesel işlevlerin ötesine geçer.[20]

Merleau-Ponty'nin felsefesi "vücuda getirme" kavramının bugün kültürel antropolojide, bilişsel bilimlerde ve tiyatro bilimlerinde yaygın olan kullanımına öncülük etmiştir. Merleau-Ponty'nin felsefeye yaptığı katkı Grotowski'nin tiyatroya yaptığı katkıyla karşılaştırılabilir. Ryszard Cieślak beden ve tin ikiliğini ortadan kaldıran bir oyuncu olarak sahnede tezahür eder; onun bedeni "aydınlanmıştır" ve tini vücuda getirmiştir. Grotowski'nin oyuncu ve oyuncunun rolü arasındaki ilişkiyi tersine çevirmesi bize vücuda getirme kavramının yeniden tanımlanması için gerekli olan zemini hazırlar. Bu bağlamda vücuda getirme sadece bedenle var olabilen bir şeyin yine bedenin kendisiyle görünür kılması demektir. Başka bir deyişle, dramatik bir karakterin –sadık prens Fernando'nun– oyuncu Ryszard Cieślak'ın bedeninde veya onun bedeniyle sahnede ortaya çıkması, onun sadece tek bir defalığına ve bu özgül bedene bağlı bir karakter olarak tezahür etmesi demektir. Onun varoluşsal temeli ve var olabilme koşulu oyuncunun dünyadaki bedensel varlığına dayanır. O karakter yalnızca oyuncunun fiziksel eylemlerinde vardır ve onun özgül bedenselliğinden ve performatif eylemlerinden meydana getirilmiştir.

2) İkinci yöntem, yani oyuncuların ve oyuncu bedenlerinin sergilenmesi ve kendi bireyselliklerinin vurgulanması, ilk yönteme bakarak yapılan vücuda getirme tanımını onun en temel süreçlerine dikkat çekerek açıklar. Bu yöntem özellikle Robert Wilson tarafından tutarlı bir şekilde uygulanmıştır. O, her bir oyuncunun kendine özgü bir bedenselliğinin olduğunu varsayar: "Oyuncuyu izliyorum, onun bedenini izliyorum, sesini dinliyorum ve ardından [onun]la birlikte bir oyun yaratmaya çalışıyorum."[21] Wilson, 1960'ların sonlarından itibaren yaptığı çalışmalarda, birlikte çalıştığı amatörlerin, engellilerin, oyuncu adaylarının, sanatçıların veya aktörlerin kendilerine özgü bireysel özelliklerini tek tek detaylı bir şekilde incelemiştir. Mesela o *Death, Destruction & Detroit II* (*Ölüm, Yıkım ve Detroit II*, 1987)

20. Bkz. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, s. 172-203.
21. Otto Riewoldt, "Herrscher über Raum und Zeit. Das Theater Robert Wilsons", Südfunk'taki 3 Haziran 1987 tarihli yayından aktarılmıştır.

isimli çalışmasındaki oyuncu Christine Oesterlein hakkında şunları söylemiştir:

> Christine Oesterlein gibi bir oyuncuya baktığınızda, onun neredeyse hiç hareket etmediği zaman bile, gözlerinin ne kadar etkileyici olduğunu fark edersiniz. Onlar sarsıcı bir şekilde insanın içine işlerler. [...] Bazen o sessizce oturduğunda, bu gözler tamamen enerji dolu olurlar. Bunu sahnede çok az kişi başarabilir. [...] Oyuncuların çoğu heykel gibi görünürler ama o tamamen canlı, tehlikeli ve sır doludur. [...] Onda çok az oyuncunun başarabileceği bir özellik vardır. Bunun ona özgü bir özellik olduğunu biliyorum.[22]

Ivan Nagel'in ifade ettiği gibi, "kendi özgül dahilikleri" Wilson tarafından özgür bırakılan oyuncular sahnede neredeyse hiçbir geleneksel kritere göre hareket etmezler: Onlar sahneye çıkarlar ve sahnede yürürler, bazen durup kalırlar veya kımıldamadan bir sandalyenin üzerine otururlar, bir halata asılarak sahnenin üst bölümünden aşağı doğru sarkarlar; bir eli, bir kolu veya bir ayağı kaldırırlar veya yüz hatlarını bozarak gülümserler. Yani onlar bir taraftan sahnenin temel kavramlarını oluşturan eylemleri gerçekleştirirler: Sahneye çıkarlar, sahneden geçip giderler, dururlar, eğilip otururlar veya uzanıp kalkarlar. Diğer taraftan da onlar hiç alışılmadık konumlara geçerler: Halata asılırlar (*Golden Windows [Altın Pencereler]*, Münih, 1982), portatif bir merdivende dengede durmaya çalışırlar (*Civil WarS [İç savaşLAR]*, Köln, 1984). Bütün bu hareketler ritmik ve geometrik kalıplara göre ve çoğunlukla ağır çekimde gerçekleşmiş ve aralıksız bir şekilde tekrarlanmıştır.

Özellikle bu hareket etme şekli seyircinin dikkatini doğrudan oyuncunun kendine özgü fiziksel yapısına çekerler. Bu noktada, aşırı ritmik ve geometrik kalıplara göre mekanik bir şekilde gerçekleştirilen hareketlerin bedenin bireysel özelliklerini ortadan kaldırdığı ve tüm bedenleri birbirine yaklaştırdığı iddia edebilir. Fakat burada mekanik olduğu düşünülen ve rastgele farklı bedenler tarafından kolektif bir şekilde gerçekleştirilen hareketler aslında her bir bedenin kendine özgü eşsizliğini onların sözümona bireysel eylemlerinden çok daha güçlü bir şekilde vurgularlar. Wilson'ın çalışmalarında, bireysel oyuncunun hareket eden bedeni sahnelemenin en önemli konusu ve maddesi haline gelir.

22. A.g.y., s. 13.

Onlar, kendi özgül varlıklarını sahnede sergileyerek, Arthur Danto'nun bahsetmiş olduğu "sıradan olanın başkalaşması"[23] durumunu gerçekleştirirler. Oyuncuların bedenlerinin sahnede sergilenmesiyle şekil değiştirirler.

Buna ek olarak başkalaşma eylemi, ışığın kullanılmasıyla daha da belirgin bir hale gelir. Örneğin Wilson'ın *Hamlet Makinesi* (*Hamlet Maschine*, Thaila Tiyatrosu, Hamburg, 1986) sahnelemesinde bir kadın kafasını kaşıyıp gülerek masada otururken başka bir kadın da Ophelia'nın dizelerini söylüyordu: "Sevdiğim erkeklerin fotoğraflarını kanayan ellerimle yırtıyorum". Burada ışık birinci kadının üzerine doğru yukarıdan yansıtılmıştır. *Parzival* isimli oyunda (Thalia Tiyatrosu, Hamburg, 1987) Christopher Knowles şarkı söyleyerek sahneye çıkmıştı (o tüm şarkıyı tek bir tonla söyledi), başının üzerinde bir tahta parçasını dengede tutarak olduğu yerde dönüyordu; ve onun şarkı söyleyip döndüğü her yerde zeminden bir ışık yansıyordu. Onun *Lear* isimli çalışmasında (Bockenheimer garına kurulan Frankfurt Schaulspielhaus'ta, 1990), oyuncu Marianne Hope konuşup hareket etmeyi kesince, aniden açık ve parlak bir ışık belirmeye başlamıştı. Wilson tarafından tercih edilip kullanılan *contre-jour,* yani ters ışık tekniği sayesinde oyuncunun bedenleri, mimikleri ve hareketleri sanki bir ışık kanalından yayılıyormuş gibi her tarafı kaplıyor ve böylece onların bedenlerinin özgül özelliklerini aydınlığa kavuşturuyordu.

Bahsedilen değişime başka bir teknik daha katkıda bulunur. Wilson genellikle sahne arkasına düz bir perde ya da film, ışık refleksi ve soyut resim için kullanılan beyaz bir perde yerleştirir. Wilson, oyuncularını sahnede mümkün olduğunca sahne arkasına paralel bir şekilde hareket ettirir. Burada sanki aktörlerin bedenselliğinin arkadaki görüntünün düz yüzeyinde çözüldüğü izlenimi oluşurdu, eğer onların üçboyutlu görüntüleri ters ışık veya tepe ışık teknikleriyle eşzamanlı olarak aydınlatılıp öne çıkarılmamış olsaydı. Wilson'ın sahnelemelerinde oyuncu bedeninin sürekli olarak sahne alanından görüntü yüzeyine doğru geçmesi sağlanır. Oyuncunun kendine özgü bedeninin üçboyutlu yapısı bu yüzeyde tamamen ortadan kalkmasa bile, durmadan yok olma tehlikesi altındadır.

23. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M. 1989 (Arthur C. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Çev. Esin Berktaş/Özge Ejder, Ayrıntı Yay., 2012).

Wilson'ın oyuncu bedeninin bireyselliğini öne çıkarmak için kullandığı teknikler –özellikle hareketlerin yavaşlatılması ve onların belli ritmik ve geometrik kalıplara göre tekrarlanması gibi stratejiler– genellikle dramatik karakter kavramının anlamsızlaştırılması ve yapısökümüne uğratılması olarak yorumlanmıştır. Ağır çekim (*slow motion*), tekrarlama ve aynı kalıpların farklı aktörler tarafından gerçekleştirilmesi gibi stratejilerden dolayı –aktörlerin kostümleri veya oyun programında yazan isimler onları belirli karakterler olarak tanımlamış olsa dahi–, seyirciler artık sahnedeki oyuncuların mimiklerini ve hareketlerini bir karakterin veya onun duygularının göstergeleri olarak algılayamazlar. Seyirciler dikkatlerini daha çok hareketlerin temposuna, yoğunluğuna, gücüne, enerjisine, yönüne vb yani oyuncu bedeninin özgül maddeselliğine ve onun kendine özgü bedenselliğine doğru yöneltirler.

Yukarıdaki argümana aslında bir açıdan katılmak mümkündür. Wilson'ın geliştirdiği yöntemle oyuncunun bedeni ve dramatik karakter arasında bedenin bireyselliğinin karakterin içinde kaybolduğu bir bütünlük oluşturulmaz. Her ikisi açıkça birbirinden koparlar. Burada –Grotowski'de olduğu gibi– sanatçının görevi bir karakteri temsil etmek değildir. Oyuncunun kendi bedenselliğinin bireysel yönününün ortaya çıkartılması ve onun –kostüm ve makyaj yardımıyla– yarattığı sanat bedeninin kelimenin tam anlamıyla sergilenmesi çok daha önemlidir. Bir karakterle bağlantı kurulması bu bağlamda daha çok rastlantısal bir durumdur. Sonuçta bu karakter oyuncunun sahneye çıkmasına vesile bile olamamıştır. Oyuncu aslında sadece kendi adını kullanarak da sahneye çıkabilirdi.

Yine de buradan oyuncunun hareketlerinin tamamen anlamsız hale geldiği sonucu çıkmaz. O hareketler daha çok gerçekleştirdikleri şeyin –örneğin kolu gövdeden göz hizasına kadar 45 saniyede kaldırmanın– tamamen kendisini ifade ederler. Bu anlamda onlar özgönderimlidirler ve belli bir gerçeklik yaratırlar. Aynı zamanda hareketlerin performatif bir şekilde yoğunlaştığı bu süreç anlamların çoğaltılmasını sağlar: Bu hareketler seyircide birbirinden farklı çağrışımların, hatıraların ve hayallerin uyandırılmasına neden olurlar.[24]

24. Bu problem için bkz. Beşinci Bölüm.

Diğer taraftan buradan oyun kişisi kavramının geçerliliğinin tamamen yitirildiği sonucu da çıkmaz: O sadece –radikal de olsa– yeniden tanımlanmıştır. O artık oyuncunun/sanatçının bedeniyle dışa vurması gereken birtakım içsel durumlar olarak tanımlanmaz. Oyun kişisi artık oyuncunun/sanatçının kendi bireysel bedenselliğini ortaya çıkaran performatif eylemlerle tezahür eden şeydir. Seyirci her bir oyuncunun fiziksel varoluşundaki özgül maddeselliği, herhangi bir karakterin sahnelemede tezahür etme olanağının yegâne koşulu olarak algılar. Oyuncunun/sanatçının bireysel varoluşunun dışında kalan bir karakterden bahsetmek mümkün değildir. Özellikle Wilson'ın çalışmalarında göze çarpan oyuncunun ve karakterin birbirinden ayrışması durumu bu koşula dikkat çeker.

3) Wilson bu etkiyi genellikle oyuncu bedeninin başkalaşmasıyla yaratmaya çalışırken, Societas Raffaleo Sanzio grubu sanki Breughel'ın resimlerindeki cehennemvari manzaralardan fırlamış gibi görünen korkunç, biçimsiz ve "lanetli" bedenleri sahneye koyarak böyle bir etki yaratılır. Burada açıkça "normal" bedenlerden farklı olan bedenler, bedensel varoluşun eksikliğini, faniliğini ve aynı zamanda aşırılığını öyle bir şekilde gözler önüne sererler ki, seyircilerden soğuk terler akar, onların elleri titremeye başlar ve nefesleri kesilip hızlanır; en sonunda seyirciler korkmaya başlarlar, tiksinti, kaygı ve utangaçlık duygularına kapılırlar. Örneğin grubun *Giulio Cesare* isimli çalışmasında (Hebbel Tiyatrosu, Berlin, 1998) oldukça güçsüz ve çelimsiz bir ihtiyar (Caesar) sahneye çıkmıştır. O, ayakta duramayacak bir durumdaydı ve onun kırılgan görüntüsü hem dokunaklıydı hem de ürkütücüydü. Başka bir oyuncu (Antonius) ise daha yeni gırtlağından bir ameliyat geçirmişti. Oyuncu gırtlağının ortasına sesini duyurabilmek için tuttuğu bir mikrofonla acıyan ve düğümlenen boğazından zorla çıkardığı boğuk seslerle kendi zayıflığını ve yarasını sürekli olarak seyircilere hatırlatmıştır. Yarı çıplak ve sumo güreşçisi kadar şişman bir dev, Cicero rolünde sahneye çıkmıştır. O, yağlı vücudunun içinde boğulacak gibiydi; onun bir külotlu çorabı suratına maske niyetiyle geçirmesi, yüzü ve kimliği belli olmayan bir canavar izlenimini daha da arttırmıştır. Bu gruba ayrıca iştahsızlık (anoreksi) hastalığına kapılmış gibi görünen ve neredeyse ölümün kıyısında duran iki kadın oyuncu katılmıştır (bu oyuncular-

dan biri Berlin'de konuk olarak katıldığı gösteriden hemen önce ölmüştür; onun yerine zayıf ve narin bir dansçı geçmiştir). Oyuncuların bireysel varoluşları seyirciye o kadar dolaysız ve rahatsız edici bir şekilde tesir etmiştir ki, seyircinin oyuncular ve onlara atfedildiği düşünülen karakterler arasında herhangi bir bağlantı kurması neredeyse imkânsız hale gelmiştir –elbette bu onların sahnelemeden sonraki herhangi bir anda, oyuncuların fiziksel varoluşlarıyla onlara tekabül ettiği varsayılan karakterleri birbirleriyle ilişkilendirip yorumlayamayacakları anlamına gelmez–. Fakat sahneleme esnasında oyuncular bir karakteri temsil eden göstergeler olarak değil, daha çok doğrudan kendi özgül maddesellikleriyle algılanmışlardır.

Oyuncuların bedenini bir oyun kişisinin göstergesi olarak algılamak ve anlamlandırmak her ne kadar zor ve hatta imkânsız görünmüş olsa da, algılamanın tamamen anlamlandırmadan yoksun bir şekilde gerçekleştiğini iddia etmek mümkün değildir. *Giulio Cesare*'da oyuncuların bedenselliğini yaşlılık, hastalık, çürüme, ölüm ve aşırılık gibi belirtiler oluşturmuştur. Bu belirtiler seyircide derin bir etki yaratarak onun doğrudan fizyolojik ve duygusal tepkiler vermesine yol açmıştır. Sahneleme bittikten sonra oyuncunun kişisel bedeni ile onun canlandırdığı oyun kişisi arasında anlam ilişkisi kurmaya çalışmak, bu bedenlerin doğrudan yarattığı bir tehditten uzaklaşma stratejisi olarak düşünülebilir. Bu yöntem aslında bahsedilen etkilerle baş etme ya da onları bastırma çabasıdır. Sahneleme süresince, sadece oyuncuların görüngüsel bedenleri korkuyla yüklü yaşlılığı, hastalığı veya ölümü (yani bireyselliğin kendi görüngeselliğinin kayboluşunu) göstergebilimsel olarak değerlendirilebilirler.[25]

Burada seyirci açısından oyuncunun bedeni ve canlandırdığı karakter birbirlerinden ayrışması –ağır çekim, tekrar etme, belli geometrik ve ritmik kalıplara göre hareket etme gibi– özgül performatif yöntemlere değil, daha çok oyuncunun henüz sahneye çıkarken vücuda getirdiği ve akabinde tüm vücuda getirme süreçleriyle daha da güçlendirdiği dünyadaki bedensel varoluşuna dayanır. Böylece burada bir bakıma bir *circulus vitiosus** vardır. Oyuncunun dünyadaki bedensel varoluşu, yani onun görüngüsel

25. Bunun için de bkz. Beşinci Bölüm.
* (Lat.) Kısırdöngü. (ç.n.)

bedeni seyirciyi o kadar rahatsız etmiştir ki, seyirci bunu artık bir oyun kişisini temsil eden göstergesel bir beden olarak algılamakta oldukça zorlanmıştır. Böylece seyircinin kendi bedeni ile oyuncunun bedeni arasında düşünsel bir mesafe kurma ihtimali azalmıştır. Seyirci neredeyse tamamen korumasız bir vaziyette görüngüsel bedenlerden gelen etkilere maruz kalmıştır. Bu yüzden oyunculardan gelen etkiler ne canlandırılan oyun kişisine ne de onlar tarafından kullanılan belli oyunculuk tekniklerine bağlıdır. Bu etkiler daha çok oyuncuların bireysel ve olgusal bedenlerinin özgül yapısından kaynaklanır.

4) Buraya kadar bahsedilen yöntemleri aksiyon ve performans sanatları bağlamında daha yakından incelemeden önce, yine oyuncu bedeninin görüngüsel yapısına dikkati çeken ve oyuncu ile canlandırılan oyun kişisini birbirlerinden ayrıştıran "çapraz rol dağılımı" ("*cross-casting*") adı verilen bir yönteme değinmek istiyorum.

Frank Castorf, Carl Zuckmayer'ın *Şeytanın Generali* adlı eserinden esinlenerek sahneye aktardığı çalışmasında (Volksbühne, Rosa Lüxemburg Platz, Berlin, 1996) General Harras rolünü iki farklı oyuncuya vermiştir. Sahnelemenin birinci yarısında (araya kadar) aktris Corinna Harfouch, ikinci yarısında ise aktör Bernhard Schütz bu rolü oynamıştır. Corinna Harfouch, İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma (Alman Hava Kuvvetleri'ni temsil eden) bir general üniformasıyla sahneye çıkmıştı. Uniformanın şapkası onun kazınmış saçlarını örtüyordu. Oyuncu, General Harras'ın gür ve erkeksi konuşma şeklini kadın sesiyle ama sert ve kaba bir tonda seslendiriyordu. "Erkeksi" hareketleri ve mimikleri göze çarpıyordu. Burada her ne kadar "tipik" erkeksi hareketler sergilenmiş olsa da, seyirci General Harras rolünün bir kadın tarafından "oynandığının" tamamen farkındaydı. Dolayısıyla seyirci için sahnelemenin başından itibaren aktris Harfouch'u General Harras karakteri olarak algılamak güçtü.

Seyiricinin içinde bulunduğu güç durum ve şaşkınlık sahnelemenin gidişatı boyunca, örneğin Corinna Harfouch üniformasının düğmelerini çözerek soyunmaya başladığında, gitgide artmıştır. Oyuncunun üniformanın altına giymiş olduğu fileli streç bir kıyafet, onun kadınsı vücudunu belirgin bir şekilde yansıtıyordu. Harfouch sahnede Hartmann'ın (Kurt Naumann'nın)

kucağına oturdu ve Hartmann ona, şüpheli "soyağacı" nedeniyle kendisini reddeden Pützchen'e duyduğu aşkını anlattı. Harfouch elleriyle Hartmann'ın gövdesine ve kalçalarına dokunup yavaşça onun uyluklarına doğru sokuldu. Bu arada aktris Hartmann'ın Ren Bölgesi'nden olmasının mükemmel bir "ırksal köken" için iyi bir kanıt olduğunu onayladı. Hartmann da onu sürekli olarak "Evet, efendim" şeklinde cevapladı. Bu sahne oldukça rahatsızlık vericiydi. Oyuncunun dış görünüşü neredeyse hiçbir açıdan bir erkek karakterini çağrıştırmıyordu. Burada bir erkeğin kucağına oturan kişinin bir kadın olduğu açıktı. Fakat bu bir adamı baştan çıkarmaya çalışan bir kadından çok o adama tecavüz etmek isteyen biri gibi duruyordu. Harfouch'un söylediği sözler her iki düşünceyle de çelişmektedir. Peki, o burada General Harras karakteri olarak mı, aktris Corinna Harfouch olarak mı, yoksa başka bir rolü oynayan biri olarak mı hareket etmiştir? Burada kurgusal erkek bir karakter başka bir kurgusal erkek karakterin ırzına mı geçmeye çalışmıştır? Corinna Harfouch kurgusal bir erkek karaktere mi, yoksa meslektaşı Kurt Naumann'a mı tecavüz etmeye çalışmıştır? Yoksa oyuncu tamamen farklı bir role bürünerek bir kişiyi baştan çıkarıp onun ırzına geçmeye uğraşmıştır?[26] Seyircilerin bu konuda kesin bir karar vermeleri mümkün değildi. Açıkça bir kadın bedeni ile General Harras karakterine gönderme yapan erkeksi davranışlar birbirilerinden geri dönüşü olmayan bir şekilde ayrışmışlardır.[27]

Burada yine bir oyun kişisinin yaratılabilmesi için gerekli olan koşullar önem kazanmaktadır. Harfouch'un bedeninin kadınsılığı açıkça onun dünyadaki bedensel varoluşuna gönderme yapmaktadır. Bu görüngüsel beden General Harras'ı ifade etmesi gereken ve ustaca yaratılmış göstergesel bir bedenden ne ayrıştırılabilir ne de onun içinde kaybolabilir. Dolayısıyla General Harras karakterinin de bu görüngüsel bedenden ayrıştırılması mümkün değildir: O karakter yalnızca bu özgül bedenin içinde tezahür etmiştir.

26. Kılık değiştirmeyle burada aynı zamanda Nazilerdeki gizli eşcinselliğe gönderme yapılmıştır. Fakat benim incelemem için performansın bu boyutu fazla önem taşımaz.

27. Bunun Brecht'in bahsettiği yabancılaşma etkisiyle bir bağlantısı yoktur. Çünkü bu etkiyi yakalamak için oyuncular iki farklı karakteri temsil ederler: Belli bir isme atfedilen bir karakter (örneğin Courage adında bir anne) ve bir rolün dışına çıkarak o karakterin tavırlarını yorumlayan bir oyuncu karakteri (örneğin Helene Weigel). Buradaki durum bundan kesinlikle farklıdır.

O sadece bu özgül bedensellikte vardır ve bunun ötesinde hiçbir varlık taşımaz.

Bu ikilem, verilen aradan sonra Bernhard Schütz'ün General Harras rolünü üstlenmesiyle daha çok göze çarpmıştır. Schütz'ün yaratmış olduğu karakter tamamen farklı bir karakterdir. Lakin bu fark, onun ve Harfouch'un General Harras rolünü farklı şekillerde "yorumlamış" olmalarından kaynaklanmamıştır. Bu yalnızca bireysel, eşsiz bedenin farklılığından kaynaklanıyordu, çünkü bu durum bedenin dişiliğinin ve erilliğinin yoğun bir şekilde vurgulanmasını sağlamıştır.

Şu âna kadar bahsedilen yöntemler birbirlerinden oldukça önemli farklılıklar gösterseler de bir noktada birleşirler: Onlar oyuncunun/sanatçının görüngüsel bedeninin bireyselliğine ve kendi özgül yapısına güçlü bir vurgu yaparlar. Sonuçta canlandırılan karakter geçici olarak ortadan kaybolsa da –mesela *Giulio Cesare*'de olduğu gibi– bu yöntem oyun kişisini tamamen ortadan kaldırmaz, bunun yerine algımızı ciddi bir şekilde zorlar. O oyuncunun görüngüsel bedeninin algılanması ve bu algının bir oyun kişisine yoğunlaşması arasında sürekli olarak gidip gelmektedir. Bir taraftan sahne ve oyunculuk teknikleri –veya Societas Raffaleo Sanzio grubunda olduğu gibi oyuncu bedeninin göze çarpan "anormallikleri"– algıyı sürekli olarak oyuncunun görüngüsel bedenine yoğunlaştırıp sabitlemeye çalışmışlardır. Diğer taraftan da, algının dramaturjisi seyirciye zaman zaman –duruma ve sahnelemeye göre değişen ölçüde– oyun kişisine yoğunlaşmasına izin verir. Oyuncuların/sanatçıların özgül ve bireysel bedenlerinin sergilenmesi, psikolojide uzun zamandır yaygın olan perspektif çokdurumluk, zemin şekil ilişkisi (örneğin "yüz mü yoksa vazo mu" diye bilinen ters ilişki) ve anlam karmaşası (görünen tavşan kulakları mı ördek gagası mı, mantodaki bir yüz mü yoksa şekil mi vb) olarak bilinen algısal bir çokdurumluluğa yol açmıştır.[28] Burada algının bir oyun kişisinden diğerine gidip gelmesinin tam olarak neye sebep verdiği açık değildir. Bir seyircinin bir oyuncunun belli bir hareketini önce onun özgül enerjisiyle, yoğunluğuyla, bi-

28. Bu fenomen için bkz. Micheal Stadler/Peter Kruse, "Visuelles Gedächtnis für Forrmen und das Problem der Bedeutungszuweisung in kognitiven Systemen", (Der.) Siegfried J. Schmidt, *Gedächtnis Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt a. M. 1991, s. 250-266.

çimiyle, yönüyle ve temposuyla algılayıp deneyimlerse, sonra onu aniden bir çağrı veya tehdit olarak değerlendirirse ya da başka bir ifadeyle seyirci oyuncunun özgül bedenselliğinden yoğun bir şekilde etkilenirse ne olur? Peki tüm bu süreç, sadece veya her şeyden önce, seyircinin algısının sahnelemedeki belli bir noktada uyarılmasını amaçlayan birtakım sahneleme ve dramaturji teknikleri tarafından mı belirlenmiştir? Burada aynı zamanda algılayan ve algılarını –bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde– her duruma göre "ayarlayan" öznelerin kendilerine özgü davranışlarının bir payı yok mudur? Varsa, bu hangi derecededir? Belki de algının değişimi hem bütün dramaturji ve sahne tekniklerinden hem de algılayan öznenin eğilimden bağımsız bir şekilde gerçekleşmektedir. Her durumda estetik deneyim burada oyuncunun/sanatçının görüngüsel bedeni ile onun göstergesel bedeni arasında sürekli olarak birinden diğerine geçerek yoğunlaşmasıyla gerçekleşir. Estetik deneyim bu anlamda algılayan kişiyi bir "arada olma", yani "betwixt and between" durumunun içine sokar.

Psikolojik gerçekçi tiyatro 18. yüzyıldan beri sürekli olarak seyircinin oyuncu bedenini yalnızca canlandırılan oyun kişisinin bedeni olarak algılanmasını talep ederken –Simmel'in de açıkladığı gibi, bu sadece gerçekleştirilmesi mümkün olmayan bir aksiyom olarak kalmak zorundadır– günümüz tiyatrosu ise algısal çokdurumlulukla (*perzeptive Multistabilität*) ilgilenir. Algının görüngüsel beden ile oyun kişisi arasında sürekli olarak gidip gelmesi bu ilginin ana eksenini oluşturur, yani algılayan özne iki farklı algı biçiminin eşiğindedir; onun için ya oyuncunun gerçek bedeni ya da kurgusal bir karakter öne çıkar. Algının bu titreşimi estetik bir fenomen olarak –performatif bir estetik bağlamında– daha sonra yeniden ele alınacaktır.[29]

Bizim burada farklı biçimlerde –örneğin yazar tarafından metinde, okuyucu tarafından okuma eyleminde, oyuncu tarafından sahnelemede, seyirci tarafından da algılamada– oluşturulan oyun kişilerin hepsine aynı adı ("Hamlet", "Fernando", "Cicero", "General Harras" vb) vermemiz, yeniden İki Dünya Kuramını çağrıştırabilir: Örneğin öncelikle bir metinde okuyucu tarafından kurgusal olarak tasnif edilen bir oyun kişisi vardır; ardından bu oyun kişisi oyuncuların gerçek bedenleriyle somutlaştırılır ve farklı sahnele-

29. Bunun için bkz. Beşinci Bölüm.

melerde farklı şekillere girer. Elbette burada Wittgenstein'a referans vererek, aynı isimle nitelendirdiğimiz bu oyun kişilerinin belli bir "aile benzerliği" oluşturdukları iddia edilebilir –tıpkı bizim birbirinden farklı oyun türlerinin hepsini "oyun" olarak adlandırdığımız gibi–. Yine de, oyun kişisi kavramını bu şekilde kullanırken, oyuncunun görüngüsel bedeninin dilsel biçimde yaratılmış bir aracı ve göstergesi olmadığını tekrar vurgulamamız gerekmektedir. Sahnede canlandırılan kişi oyuncunun bireysel bedenini ortadan *kaldıramaz* ve sahnede oyuncunun dünyadaki özgül varoluşunun ötesinde herhangi bir varlığı yoktur.

Bu noktada vücuda getirme kavramını radikal bir biçimde yeniden tanımlayabiliriz. Vücuda getirme kavramı, bedenin bir nesne, konu, tema, sembol oluşturmak için bir kaynak, gösterge oluşumu için bir malzeme, kültürel izlerin bir ürünü olarak işlev görmesi ve o şekilde değerlendirilebilmesinin başlıca koşuludur. Bu son derece açık önermeyi sadece tiyatro ve edebiyat bilimleri değil, aynı zamanda kültürel antropoloji de uzun bir süre göz ardı etmiş ve kuramlarının dışında bırakmıştır. Yakın bir zamana kadar kültürel antropolojideki çalışmalar bedeni daha çok bir konu ve nesne olarak kavramış ve onu din ve toplum gibi farklı kültürel alanların söylemlerinde yaratılan sembollerin kaynağı olarak incelemiştir. Buna bağlı olarak kültürel antropolojide "metin olarak kültür" diye bilinen açıklayıcı bir metafor yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Bu metaforun karşısına Thomas Csórdas vücuda getirme (*embodiment*) kavramını koymuştur. Csórdas vücuda getirmeyi "kültürün ve benliğin varoluşsal temeli"[30] olarak tanımlamış ve temsiliyet yerine "deneyim" ve "canlı deneyimleme" kavramlarını kullanmıştır. O, Merleau-Ponty'yi referans alarak, kültürel çalışmalarda geçerli olan kültür kavramlarını eleştirmiş ve onların "kültürün esasen insan bedeninde temellendiği fikrini ciddiye almadıklarını"[31] iddia etmiştir. Onun için bu fikir kültür ve beden hakkında anlamlı bir şekilde tartışabilmenin temel koşulunu oluşturur.

Csórdas'a göre, bedeni metin paradigması altına sokmak yerine, onu eşit bir paradigmatik (dizibilimsel) konuma taşımak ge-

30. Thomas J. Csórdas (Der.), *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge 1994, s. 6. Kültürel antropolojideki durum için giriş bölümüne bkz. "The body as representation and being in the world", s. 1-24.
31. A.g.y.

reklidir. Bunu sağlayacak olan da vücuda getirmedir. Bu kavram yeni bir metodik alanı oluşturur ve bu alanda insanın görüngüsel bedeni, yani onun dünyadaki bedensel varoluşu her türlü kültürel üretimi olanaklı kılan bir önkoşulu teşkil eder. Böylece vücuda getirme kavramı "metin" veya "temsiliyet" gibi açıklayıcı kavramalara karşı oluşturulan metodik bir düzenleme olarak vazife görür. Bu durum artık sadece nörofizyolojik verileri değil, aynı zamanda bedeni bir bütün olarak dikkate alan bilişsel bilimler için de geçerlidir. Bugün *etkinleştirme* (*enactivism*)[32] veya *deneyselcilik* (*experientialism*)[33] gibi önemli araştırma alanlarının temelinde bilişsel olanın *vücuda getirilmiş bir etkinlik* (*embodied activity*) olarak anlaşılıp incelenmesi gerektiği ve tinin daima vücuda getirilmiş olduğu düşüncesi yatar.

Şu âna kadarki açıklamalardan anlaşılacağı gibi, vücuda getirme (*embodiment*) kavramı performatif bir estetik için oldukça önemlidir: Çünkü sahnelemelerde bedenselliği meydana getiren performatif eylemler aslında sürekli olarak yukarıda bahsedilen vücuda getirme süreçleriyle alakalıdır. Aynı zamanda bu süreçlerde –yukarıda aksiyon ve performans sanatlarından verilen örneklerde olduğu gibi– herhangi bir kurgusal oyun kişisinin yaratılıp yaratılmayacağı önemli değildir.

Aksiyon ve performans sanatları göz önünde bulundurulduğunda, vücuda getirme kavramına hangi ölçüde açıklayıcı bir değer yüklenebileceği sanatçının (örneğin Marina Abramović'in *Lips of Thomas* veya *Rhythm 0* isimli çalışmalarındaki gibi) kendini yaralayıp zehirlediği, bedenine farklı şekillerde şiddet uyguladığı veya ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı performanslarda açıkça görülebilir. Performans sanatçılarının böyle durumlarda kendi vücutları üzerinde(n) yarattıkları şey onların bedenlerinde belli dönüşüm süreçlerine işaret eden ve algılanabilir izler bırakır. Sanatçı özgül ve bireysel bedenselliğini meydana getirirken, vücudunun hassasiyetinin, şiddete maruz kalmanın, canlılığının ve bunlardan doğacak tehlikelerin vücuda getirildiği süreçlerden ge-

32. Bkz. Francisco J. Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch, *Der mittlere Weg der Erkenntnis – Der Brückenschlag zwischen wissenschaftlicher Theorie und menschlicher Erfahrung* (İng. *The Embodied Mind*), München 1996.

33. Bkz. Mark Johnson/George Lakoff, *Metaphors We Live By*, Chicago/London 1980; Mark Johnson, *The body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago/London 1992, George Lakoff, *Woman, Fire and Dangerous Things – What Categories Reveal about the Mind*, Chicago/London 1987.

çer. Sanatçının kendi bedenine veya diğer katılımcıların ona uyguladığı şiddet, her canlı organizmanın tabi olduğu sürekli değişimleri daha derin bir şekilde işaretlemiş, genişletmiş ve algısal olarak erişilebilir hale getirmiştir.

Amerikalı performans sanatçısı Chris Burden, tıpkı Marina Abramović gibi bir dizi kendini tehlikeye atma ve kendini yaralama performansları düzenlemiştir. O, *Five-Day-Locker-Piece* (1971) isimli çalışmasında, birkaç gün boyunca oruç tuttuktan sonra kendini Irvine Üniversitesi'ndeki uzunluğu 60 cm, genişliği 60 cm ve derinliği 90 cm olan kilitli bir dolabın içine beş gün boyunca kapatmıştır. Burden'ın üzerindeki kilitli dolapta suyla dolu 15 litrelik bir şişe vardı ve şişeye aşağıdaki dolaba giden bir hortum bağlıydı. Altındaki dolapta ise 15 litrelik boş bir şişe vardı. Burden kilitlendikten sonra, tüm seyirciler salonu terk etmeliydi. Salonun kapıları kilitlendi ve beş gün sonra yeniden açıldı. Burden, aynı yıl sahnelediği *Shoot* isimli çalışmasında beş adımlık bir mesafeden sol koluna ateş ettirmiştir. Los Angeles'da Main Street'te 1973 yılının Eylül ayında düzenlediği *Through the Night Softly* isimli performansında 15 metrelik kırık camın üzerinde çıplak bir vaziyette sürünmüştür ve o bu esnada ellerini sırtında tutmuş, güçlükle nefes alıp vermiş ve vücudundaki kesiklerden kanlar akmıştır. Orada neredeyse hiçbir seyirci yoktu. Katılımcıların çoğu caddeden rastgele geçen kişilerdi (Bu performans filme de alınmıştır). *Trans-Fixed* (Venedik, Kaliforniya, 1974) isimli performansı ise Speedway Avenue'deki (Venedik) küçük bir garajın içinde ve önünde gerçekleşmiştir. Burden garajın içinde VW marka arabanın arka tamponunun üzerinde durdu, sırtını arabanın arkasına yasladı ve kollarını açtı. Ellerinin üzerinden arabanın üst çatısına doğru çiviler çakıldı. Garajın kapıları açıldı ve araba sokağa doğru sürüklendi. Burden bu haliyle çarmıha gerilmiş gibi görünürken, arabanın motoru son hızla harekete geçti. İki dakika sonra motor söndürüldü ve araba yeniden garaja çekilerek kapı kapatıldı.[34]

34. Burden'ın performansları için bkz. Chris Burden/Jan Butterfield, "Through the Night Softly", *The Art of Performance. A Critical Anthology*, (Der.) Gregory Battock und Robert Nickas, New York 1982, s. 222-239; Chris Burden, *Chris Burden. A Twenty Years Survey*. Ausstellungskatalog des Newport Harbor Museums, New Port Beach 1988; Chris Burden, *Documentation of Selected Works 1971-1974, Videoband (USA 1975), VHS 34 Min.* (Der.) A. Wirths, F. Malsch ve Kölner Kunstverein, Köln 1990. Chris Burden, *Chris Burden. Beyond the Limits / Jenseits der Grenzen*, (Der.) P. Noever, Ausstellungkatalog des Museums für Angewandte Kunst, Wien 1996.

Burden'in ve Abramović'in performanslarındaki ritüel özelliklerin gözden kaçması mümkün değildir. Bu özellikleri kendini yaralama performansları "türünü" (*genre*) yaratıp geliştiren diğer sanatçıların çalışmalarında da görmek mümkündür. Örneğin Michel Journiac *Messe pour un corps* (1969) isimli performansında seyircilerin gözleri önünde kendi kanını akıtmış ve daha sonra bu kandan puding hazırlayıp seyirciye ikram etmiştir ("Buyurun, bu benim kanım..."). O, *Rituel pour un mort* (1976) adlı çalışmasında ise bedenini yanan bir sigarayla yakmıştır. Gina Pane ise bedenine daha radikal bir şekilde davranmıştır. Pane, 1970 yılındaki ilk projesi *Projets de silence*'da ve özellikle *Escalade Sanglante* (1971) isimli çalışmasında bir tıraş bıçağı kadar keskin uçları olan merdivenvari bir nesneye çıplak elleri ve ayaklarıyla tırmanırken, *Sang, lait chaud* (1972), *Transfert* (1973), *Psyché* (1974) ve *Le cas n. 2 sur le ring* (1976) adlı performanslarında vücudunu ve hayatını ciddi bir şekilde tekrar tekrar tehlikeye atmıştır. Örneğin o oldukça zor bir konumda televizyonda haberleri izlerken yaklaşık 250 gr. bozulmuş kıymayı tamamen yiyip bitirmiştir; veya kendini tıraş bıçağıyla yaralamıştır. Pena tükürük sıvısı kana bulanana kadar ağzını sütle saatlerce çalkalamıştır; ağzıyla bir bardağı, vücuduyla da bir cam parçasını kırmıştır; veya –Ortaçağ'da Tanrı tarafından verilen cezaları anımsatan başka bir çalışmasında– boşluklardan alevlerin yükseldiği ve sanatçının ayaklarına uzanabildiği kızgın bir ateşin üzerindeki ızgarada yürümüştür.[35]

Sanatçıların kendilerini yaralamalara ve tehlikelere sürüklemeleri, bir açıdan İsa Peygamber'in kendini kurban etmesine öykünen rahibelerin, keşişlerin, inanç şehitlerinin, azizlerin –ve hatta delilerin– gerçekleştirdikleri kültürel eylemleri anımsatmaktadır. Elbette yukarıda bahsedilen performansları sadece bu tarz kültürel alıştırmalara eşdeğer görmeye çalışmak yanıltıcıdır. Çünkü kendini kurban etme ritüellerini izleyen seyirci, bu türden ritüelleri Hıristiyan kültürü bağlamında, İsa'nın mirası olarak kendi korkusunu veya sadist dikizci izleme hazzını azaltan veya dönüştüren, büyülü bir şekilde kendi bedensel bütünlüğünü ve sağlığını teminat altına alan ritüeller olarak algılayıp değerlendir-

35. François Pluchart'ın çalışmaları için bkz. François Pluchart, "Risk as Practice of Thought", *The Art of Performance. A Critical Anthology*, (Der.) G. Battock und R. Nickas, New York 1982, s. 125-134. Performansların belgelendiği bu dökümanlarda ne yazık ki seyircilerin verdiği tepkilerle ilgili çok az bilgi vardır.

mektedir. Ne var ki yukarıda bahsedilen performanslar böyle bir bağlamdan yoksunlardır. Onlar sanatsal performanslar olarak elbette kültürel eylemlere ve hatta bağlamlara referans vermek istemiş olabilirler; fakat onlar ne böyle bir bağlamın içinde sahnelenmişlerdir, ne de o şekilde algılanmışlardır.[36]

Performanslar tam da böyle bir bağlamdan yoksun oldukları için kendilerine özgü etkiler yaratabilmişlerdir. Aktörler kendi bedenlerinin sınırlarını zorlamışlar, bedenlerine işkence uygulamışlar ve seyircilerin korkup çekindikleri eylemleri gerçekleştirerek onları hareket etmeye zorlamışlardır. Aynı zamanda aktörlerin gerçekleştirdikleri eylemlerin acımasızlığı, seyircilerin onlara birtakım aşkın anlamlar yükleyerek veya bazı büyülü güçlerle böyle bir şiddetten kurtarabilecek başka bir gerçekliğe referans vererek hafifletilmemiştir. Seyirciler daha çok savunmasız bir şekilde bu eylemlerin acımasızlığına maruz kalmışlar, kendi korkularına ve sadist dikizci bir haz duygusuna teslim olmuşlardır. Muhtemelen burada oldukça güçlü fizyolojik, duygusal, enerjetik ve motorik tepkiler seyircilerin algılarına sürekli eşlik etmiş ve bazen onları büsbütün altüst etmiştir.

Böylesi güçlü bir etkinin temelini İki Dünya Kuramı oluşturamaz. Sanatçı kendini yaralarken bellibaşlı anlamları dışa vurmamış, daha çok o kendine uyguladığı şiddeti kelimenin tam anlamıyla vücuda getirmiştir. Yeniden tanımlanan vücuda getirme kavramı, sanatçının her şeyden önce kendi bedenselliğini meydana getiren performatif eylemlerin yarattığı her şeye tekabül eder ve bu yüzden sanatçının kendini yaralama performanslarında tam olarak ne gerçekleştirdiğini anlamak için oldukça uygun bir kavramdır.

Grotowski, bedenine *aracı* (*agency*) rolü yükleyen ve onu hem bedenin kendisi olma anlamında hem de bedene sahip olma anlamında somutlaştırabilen oyuncuyu "kutsal oyuncu" olarak, vücuda getirme edimini de "vahiy gelme edimi" olarak nitelendirmiştir. Eleştirmen Kelera, Ryszard Cieślak'ın oyunculuğuna hitaben "aydınlanma" ve "bir lütuf durumu" ifadelerini kullanmıştır. Bu bölümde ben şu âna kadar Wilson'ın tiyatrosuna referans vererek "yüceltilmiş" vücutlardan ve "başkalaşma" süreçlerinden, Societas Raffaello Sanzio'nun *Giulio Cesare* isimli çalışmasındaki Breughel'ın

36. Bkz. 35. dipnot.

cehennemvari senaryolarından fırlamış gibi görünen "lanetli" bedenlerden ve kendini yaralama performanslarındaki "ritüel şiddetten" bahsettim. Bu tür dinsel veya en azından dini çağrıştıran sözcüklerin kullanılmasının önemli nedenleri vardır. Ancak bu kullanım oyuncu/sanatçı bedenini kutsallaştırmayı ne amaçlar, ne de telkin eder. Yine de –Craig'in de teşhis ettiği gibi– insan bedeninin istenildiği gibi işlenilip biçimlendirilebilen, diğer maddeler arasındaki herhangi bir madde olmadığı, onun daha çok sürekli bir oluşum ve dönüşüm sürecinde olan canlı bir organizmayı temsil ettiği önemle belirtilmelidir. İnsan bedeni için bir olma durumu söz konusu değildir; o her zaman bir oluş, bir süreç ve değişim halindedir. Her göz kırpışında, her nefes alışında ve her hareketinde o kendini yeniden yaratır, başka bir şey haline gelir ve yeniden vücuda gelir. Bu yüzden bedene gerçek anlamda sahip olunamaz. "*Olma*" değil, "*oluş*" biçiminde anlaşılan dünyadaki bedensel varoluş, her türlü "yapıt" düşüncesiyle çelişir. İnsan bedeni sadece çürüyüp ölürken ve bir ceset haline gelince bir yapıt olabilir. Çünkü o zaman, geçici süreliğine de olsa beden bir olma durumuna ulaşır; fakat bu durumunu sadece hemen mumyalandığı zaman koruyabilir. Beden bu haliyle bir madde olarak kullanılabilinir ve hem ritüellerde hem de sanatsal süreçlerde hazırlanıp işlenebilir –tıpkı Gunther von Hagens'ın *Body Worlds: Orijinal Vücut Dünyası-Yaşam Döngüsü Sergisi*'nde güçlü bir şekilde sergilediği gibi–.* Canlı bir beden, onu bir eser haline getirmeye ve bu şekilde ilan etmeye çalışan her türlü çabaya inatla direnir. Sanatçı kendi bedenini bir esere dönüştürmez, o daha çok farklı vücuda getirme süreçleri gerçekleştirir. Bu süreçlerde beden sürekli farklılaşır. O kendini sürekli dönüştürür, yeniden yaratır ve oluşur.

Bu yüzden 1960'lı yılların sonlarından beri tiyatro, aksiyon ve performans sanatlarında, sanatçıların sahnelemeler esnasında meydana getirdiği bedenselliğin artık yapıt niteliği taşımadığına ve onun hiçbir yapıt kavramıyla bağdaşmadığına önemle vurgu yapılması bir tesadüf değildir. Bu durum aslında aynı zamanda gitgide araçsallaşan dünyaya karşı bir tepki olarak da düşünülebilir. Nobert Elias medenileşme sürecini, insanın kendi bedenine ve diğer insanların bedenlerine olan mesafesinin sürekli olarak arttı-

* Hagens'ın bu çalışması 10.06.2010 ile 17.12.2010 tarihleri arasında İstanbul'da da (Antrepo 3'te) sergilenmiştir. (ç.n.)

ğı bir soyutlaşma süreci olarak tanımlamıştır.[37] 20. yüzyılda yeni medya araçlarının icat edilip yaygınlaşmasıyla bu süreç bir bakıma doruğa ulaşmıştır: Bedenler, kendilerini zahiri yakınlığın çok daha uzağına sürükleyen ve her türlü fiziksel teması ortadan kaldıran araçsal görüntülerin içinde kaybolurlar. Tiyatro ve performans sanatları, bunun sonucu olarak ortaya çıkan sanal beden veya teknolojik bir şekilde üretilen astral vücut gibi fantezilere karşı, dünyadaki bedensel varoluşu ve bununla ilişkili olan vücuda getirilmiş tin (*embodied mind*) düşüncesini kasıtlı olarak ortaya koymuşlardır. İnsan bedeni, elektronik bir biçimde yaratılmış soyutlaştırılmış görüntülerle aydınlanmış bir Tanrı bedene yaklaşamaz, o bu aydınlanmış durumda da "et" ve canlı organizma olarak kalır. İnsan bedeni ancak özgül yapısını sürekli olarak yeniden üreterek, yani Beden Olma ve Bedene Sahip Olma diyalektiğini gözeterek, bilinç yeteneği olan bir organizma olarak aydınlanabilir. Tiyatro ve performans sanatlarının seyircinin dikkatini oyuncunun duruma özgü dünyadaki bireysel ve bedensel varoluşuna ve yine oyuncunun kendi bedenselliğinin yaratıldığı özgül performatif eylemlere çekmeleri, şu anlama gelir: "Şunlara bakın, şu sizin başka isimler altında kaybolmasını istediğiniz bedenlere bakın. Onların acısını ve parlaklığını görünce her şeyi anlayacaksınız –onlar sizin de olmayı istediğiniz aydınlanmış bedenler olarak görünmektedirler–." Medenileşme sürecinin vaat ettiği mutluluk (*promesse de bonheuer*) çoktandır bu bedenlerin içinde yaşamaktadır.

Medenileşme süreciyle birlikte yitirilen "aura" burada oyuncunun bedenine (tıpkı Castorf'un *Budala*'sında bedenin bir süreliğine gösterilmediği durumdaki gibi) yeniden bahşedilmiştir. Tiyatro ve performans sanatında insan bedeni, elektronik ve teknolojik araçlarla milyonlarca defa yeniden üretilen görüntülere karşı tam da şu anda acı çeken, hastalıklı, kırılgan, ölümlü bir beden olarak, bir defalığına ve bir olay biçiminde ortaya çıkar. Fakat o her türlü eksikliğine rağmen tamamen ışıltılı ve "ilk günkü kadar göz kamaştırıcıdır."

37. Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen,* 2 Cilt, Frankfurt a. M. 1976.

Yukarıda bahsedilenler birçok soruyu da beraberinde getirir. Bedenin yeniden auralaşması –Benjamin'in anladığı anlamda– ve mevcudiyet birbirleriyle eş tutulabilir mi? Mevcudiyet bedensel varlığın kendini hiçbir vücuda getirme sürecine aldırmadan sürekli olarak yeniden gerçekleştirmesi anlamına mı gelir? Yoksa o tamamen kendine özgü vücuda getirme süreçleriyle –örneğin beden olmanın vücuda getirilmesiyle– mı ilişkilidir? Peki, mevcudiyet neden bir mutluluk vaadini gerçekleştirmek zorundadır?

Bugünkü estetik söylemde mevcudiyet kavramı özgül bir estetik özellik olarak sadece insan bedenine değil, aynı zamanda –ve belki de her şeyden önce– günlük hayatın nesnelerine ve bazen de (mevcudiyet etkileri olarak) teknolojik-elektronik araçların ürünlerine atfedilmektedir. Ben bu bölümde mevcudiyet kavramını kullanırken her şeyden önce oyuncunun bedenine referans vereceğim ve ardından bu kavramın performatif bir estetik çerçevesinde dış dünyanın nesnelerine ve teknolojik-elektronik araçların ürünlerine anlamlı ve verimli bir şekilde uygulanıp uygulanamayacağını inceleyeceğim.

"Mevcudiyet" ve "şimdilik" kavramları yaygın estetik söylemde henüz son dönemlerde seçkin bir yer edinirken, onlar (veya onlara denk gelen tarihsel kavramlar) aslında tiyatro kuramındaki tartışmaları en başından beri –özellikle kilise babaları tarafından ve daha sonra 17. yüzyılda *Querelle de la moralité du théatre (Tiyatronun etiği üzerine tartışma)* diye bilinen tartışmanın yapıldığı dönemden beri– biçimlendirirler. Rémond de Sainte Albine, 1747 yılında yayınlanan *Le Comédien* isimli incelemesinin giriş bölümünde tiyatro ile resim sanatları arasında yaptığı karşılaştırma bize o dönemdeki tartışmayı kısaca özetler: "Ressam verili olanları sadece sunar. Oyuncu ise onların belli bir şekilde yeniden meydana getirilmesini sağlar."[38] 250 yıl sonra yönetmen Peter Stein da benzer bir sonuca ulaşır ve benzer şekilde tiyatroyu resim sanatıyla karşılaştırır. Ona göre tiyatroda "mucizevi" olan şey, onun "bugün bile oyuncuya: Ben Prometheus'um [...], deme fırsatını vermesidir. Örneğin bugün Piero della Francessa resim yaparken yumurta kabuklarından oluşan renkleri kullandığını

38. Rémond de Sainte Albine, "Auszug aus dem *Schauspieler* des Herrn Remond von Sainte Albine", Lessings Werke, (Der.) Robert Boxberger, Berlin/Stuttgart 1883-1890, V. Bölüm: *Theatralische Bibliothek*, 1. Bölüm, 1. Başlık 1754, s. 128-159, s. 129.

söylerse, bu en iyi ihtimalle bir taklit olabilir. Fakat oyuncu taklit etmez. O rolünü 2.500 yıl öncesinde olduğu gibi vücuda getirir."[39]

Sainte Albine ve Stein, tiyatroda meydana gelen olayların bugün ve burada, seyircinin hemen gözleri ve kulakları önünde vuku bulduklarını ısrarla vurgulamışlardır. Seyirci bu olayları algılayarak olayların tanığı haline gelir. Her ikisi de tiyatrodaki şimdiliği oluşturan özgül mekânı, yani tiyatronun "topos"unu özellikle vurgulamışlardır.

Tiyatroda "topos" sadece destandan, romandan veya resimler dizisinden farklı bir biçimde başka bir mekânda ve başka bir zamanda gerçekleşen bir hikâyeyi ifade etmez, o daha çok *hic et nunc* gerçekleşen ve algılanan olayları dolaysız bir şekilde gözler önüne serer. Seyircilerin sahnelemede duyup gördükleri her şey şimdiye aittir. Bir sahneleme uygulama, sunuşlar ve aynı zamanda şimdiki zamanın geçişi olarak deneyimlenir.

Bugün genelde tanımlayıcı bir kavram olarak kullanılan "şimdilik", tiyatro tartışmalarında daha çok değer taşıyıcı bir kavram olarak kullanılmaktadır. Bununla tiyatronun diğer sanat dallarından sadece daha üstün olduğu iddia edilmemiş, ona aynı zamanda diğer sanatlardan daha düşük bir değer biçilmiştir. Örneğin hem kilise babaları hem de *Querelle*'ye katılanlar[40] tiyatronun şimdide olma niteliğinin seyirci üzerinde doğrudan duyusal etkiler yaratabileceğini ve seyircide güçlü ve hatta karşı konulamaz duygulara neden olabileceğini düşünmüşlerdir. Onlar tiyatrodaki atmosferi oldukça bulaşıcı bir ortam olarak düşünmüş ve tanımlamışlardır.[41] Oyuncular sahnede tutku dolu eylemler gerçekleştirirken, seyirci bu eylemleri algılar: Onlar seyirciye bulaşarak seyircide tutku ve ihtiras duyguları uyarırlar. Dolayısıyla oyuncunun şimdiki bedeninden gelen duygular seyircinin şimdiki bedenine bulaşırlar. Bulaşma yalnızca aktörler ve olayların şimdiliğiyle,

39. Aktaran: Peter von Becker, "Die Sehnucht nach dem Vollkommenen. Über Peter Stein, den Regisseur und sein Stück Theatergeschichte – zum sechsigsten Geburtstag". *Der Tagesspiegel*, 1 Ekim 1997.

40. *Querelle* ile bağlantılı Laurent Thirouin tarafından toplanan metinlere ulaşmak için bkz., Pierre Nicole, *Traité de la comédie et autres piéces d'un procès du théâter*, Paris 1998.

41. Tiyatrodaki estetik deneyimi somatik bir süreç olarak tanımlayan bulaşma metaforunun o dönemdeki tartışmalarda sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. O aynı zamanda günümüzdeki estetik kuramlarda da bir Rönesans'tan geçmektedir. Bkz. Erika Fischer-Lichte, "Zuschauen als Ansteckung", (Der.) Nicola Suthor, Mirjam Schaub, *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, München 2004.

yani oyuncular ve seyircilerin bedensel birlikteliğiyle mümkündür. Bu açıdan tiyatro savunucuları ve tiyatro karşıtları hemfikirdir: Birinci grup seyircide tutkuların uyarılmasını şifalı bir arınma olarak düşünürken, ikincisi de onu –Rousseau'nun hem de 18. yüzyılın ikinci yarısında yaptığı gibi[42]– insana oldukça zarar veren, insanı kendine ve Tanrı'ya yabancılaştıran rahatsız edici bir durum olarak kavramıştır. Dolayısıyla her iki grup da şimdiliğin seyircinin dönüşümüne yol açtığını vurgular: Tiyatro insanın "tutku" hastalığını "iyileştirir" veya insanın kendi benliğini kaybetmesine –en azından kişiliğinin değişmesine– yol açar. Bu anlamda tiyatronun şimdiliği seyirciyi dönüştürebilecek oldukça etkili bir güce sahiptir.

Querelle dönemindeki tiyatro karşıtları için, sahnelemenin oluşturduğu güçlü etki, sadece temsil edilen olayların şimdiliğine değil, aynı zamanda başka bir özelliğe dayanır. Onlara göre temsil edilen karakterden bağımsız bir şekilde, doğrudan oyuncunun bedeninde gerçekleştirilen eylemler sahnelemedeki güçlü etkilerin kaynağını oluştururlar. Onlar, aktörlerin ve aktrislerin fiziksel özelliklerinin her bir seyircide öteki cinse karşı erotik bir çekicilik hissi uyandırdığını, seyirciyi ahlaksız ve hatta eşlerini aldatmaya yönelik duygulara tahrik ettiğini ve onu baştan çıkardığını iddia etmişlerdir.

Tiyatro karşıtları bu şekilde tiyatroda iki farklı şimdilikten bahsetmişlerdir: Oyuncunun göstergesel bedeninin sağladığı ve bir karakterin tutku dolu eylemlerini temsil ederek yarattığı şimdilik ve oyuncunun doğrudan görüngüsel bedeniyle, onun salt varlığıyla verili olan şimdilik. Göstergesel beden bulaşma yoluyla[43] seyirciye etki ederken, görüngüsel beden bunu kendine özgü fiziksel özelliklerin bahşettiği erotik çekim gücü sayesinde başarabilir. Ben burada oyuncunun görüngüsel bedeninin salt varlığıyla verili olan şimdiliği *zayıf bir mevcudiyet kavramı* olarak adlandırmak istiyorum.

---

42. Rousseau tiyatroyu ağır bir şekilde eleştirmiştir, çünkü ona göre "tiyatroda sürekli maruz kalınan duygu patlamaları" seyirciyi "yıpratıp güçsüzleştirir" ve onu "duygularına karşı koyma" konusunda "yeteneksiz" hale getirirler ve sonuçta seyirici kendi kimliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Jean-Jacques Rousseau, "Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel 'Genf' im VII. Band der Enyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten", Schriften, Cilt 1, (Der.) Henning Ritter, München/Wien 1978, s. 333-474, burada s. 391.

43. Bkz. Erika Fischer-Lichte, "Der Körper als Zeichen und als Erfahrung", (Der.) E. Fischer-Lichte, *Theater im Prozeß der Zivilisation*, Tübingen/Basel 2000, s. 67-80.

Tiyatro karşıtlarının yaptıkları bu ayrım, onların tiyatro savunucularından çok daha ileri görüşlü olduklarını gösterir. 18. yüzyıldaki tiyatro kuramcıları onların düşüncelerinden etkilenerek oyuncunun görüngüsel vücudunun onun göstergesel bedeninde kaybolması için çabalamışlardır. Göstergesel bedenin sağladığı "bulaşma" ve onun temsil ettiği karakter korunmalıydı (bu karakter belki biraz değiştirilebilirdi fakat oyuncunun kendine özgü çekiciliği artık erotik bir çekim gücüyle seyircinin bedenine doğrudan tesir etmemeliydi). Göstergesel beden daha çok karakterin çekiciliği olarak, yani canlandırılan karakterin –tamamen erotik bir karakter olsa da– seyircilerin arzularını oyuncuya değil, karakterin kendisine yönlendiren bir çekim gücü olarak algılanmalıydı.

Daha önce yeterince açıklandığı gibi, oyuncunun görüngüsel bedenini tamamen onun göstergesel bedeninde yok etme çabaları birçok nedenden dolayı başarılı olmamıştır. Vücuda getirme kavramının 19. yüzyılda ve kısmen 20. yüzyılda (onun bugüne kadar bile savunucuları vardır) daha da gelişmesiyle, daha önce canlandırılan karakterin şimdiliği ve oyuncunun şimdiliği arasındaki ayrım yavaş yavaş ve fark edilmeden oyuncunun kullandığı farklı sanatsal yöntemlere dayalı bir ayrıma –karakterin şimdiliğini temsil eden yöntemler ile oyuncunun özgül görüntüsünü sunan ve onun temsil edilen karakterin önündeki ve ötesindeki kendine özgü "çekiciliğini" gösteren yöntemlerden oluşan bir ayrıma– dönüşmüştür.

Örneğin Gustaf Gründgens'in (o metin tiyatrosuna ve vücuda getirme kavramının 18. yüzyıldaki kullanımına kararlı bir şekilde bağlı kalan bir aktördü) 1922 ile 1962 yılları arasındaki oyunculuğu üzerine yazılan eleştirilere bakıldığında, seyircinin ve eleştirmenlerin dikkatinin sadece temsil edilen karaktere değil, aynı zamanda onun şimdiliğine de yoğunlaştığı açığa çıkar. Bu özellikle iki şekilde meydana gelmiştir. İlk olarak mekânın işgal edilmesiyle, yani mekâna hükmederek gerçeklemiştir. Gründgens'in canlandırdığı *Emilia Galotti*'deki Marinelli karakteri (Stadttheater, Kiel, 1922) için yapılan bir eleştiride şöyle yazılıdır: "O, mekâna hemen de nasıl hükmetmiştir; bunu adeta bir dansçının hareket özgürlüğüyle yapmış gibiydi! Evet, akıllarda en fazla kalan şey buydu. Bu o kadar şaşırtıcıydı ki, seyirci onun aslen neyi canlandırdığını kendi-

ne sormayı unutmuştu."[44] Gert Vielhaber ise Gründgens'in kendi sahnelemesi olan *Kral Oedipus*'ta (Düsseldorfer Schauspielhaus, 1947) oynadığı Oedipus rolü için şunları yazmıştır: "Gründgens görünmesiyle seyirci alanına yayılan sihrin akışı nasıl açıklanabilir? O bu mekâna biçim vererek bir taraftan diğer tarafa geçerken."[45] Aralarında 25 yıllık bir fark olan her iki eleştiri de, Gründgens'in sahneye çıktığı anda mekâna hâkim olduğunu, bu hâkimiyetin doğrudan seyirci üzerinde yoğun bir etki yarattığını vurgulamıştır. Bu etki seyirciler daha Gründengen'in canlandırdığı karakterin görüntüsünü tasavvur etmeden ortaya çıkmıştır. Oyuncu kendine özgü niteliklerini belli bir oyun kişisinin temsili için henüz kullanma şansı bulamadan, seyirciler için zaten var olmuştur, onun mekânı kendine özgü bir şekilde doldurabilme ve mekâna hâkim olabilme kabiliyeti onu mutlak bir şekilde mevcut kılmıştır. O bu kabiliyetini her rolde, yani canlandırılan karakterden bağımsız olarak sürekli geliştirmiştir.

Böylece oyuncu sadece sahneye değil, aynı zamanda tiyatro salonunun tamamına hâkim olmuştur. O bu hâkimiyeti –gizli ve büyülü bir şekilde– doğrudan seyirciye tesir ederek ve seyircinin tüm dikkatini kesintisiz bir şekilde kendine çekerek başarmıştır. Bu durum Gründgens'in kendini seyircilerin önünde var etmesini sağlayan ikinci önemli özellikle gerçekleştirdiği görülür. Eleştirmen Herbert Ihering, Lothar Müthel'in sahneye aktardığı *Faust*'taki (Staatstheater, Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin, 1932) Mephisto karakterini canlandıran Gründgens üzerine şunları yazmıştır: "Devlet Tiyatrosu koltuklarında oturanların mesafeli tavırlarını kırmak kolay değildir. Bu seyirci daha önce birçoklarını fazlasıyla yormuştur. Gründgens her şeyi altüst eder. O kendi istediğini yapar. Seyirciyi tahrik eder. En sonunda o bir şekilde seyirciye kendini dinletmeyi başarır. [...] Staatstheater'daki can sıkıntısını yıkabilmek büyük bir olaydır."[46]

Gründgens'in kendini var etme (mevcudiyet) yeteneği ile bir karakteri canlandırması (temsiliyet) bir karşıtlık oluşturmamıştır.

---

44. Florian Kienzl, "Gustaf mit 'f'. Wie Gustaf Gründgens entdeckt wurde", akataran: Dagmar Walach, "*Aber ich habe nicht mein Gesicht*", *Gustaf Gründgens – eine deutsche Karriere*, Begleitbuch zur gleichnamigen Austellung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitsz, 9. Aralık 1999 –12. Şubat 2000, Berlin 1999, s. 29.
45. Gert Vielhaber, "Oedipus Komplex auf der Bühne", *DIE ZEIT*, 2.10.1947.
46. Herbert Ihering, *Berliner Börsen – Courier*, 3.12.1932.

Fakat mevcudiyetini o karaktere atfetmek de mümkün değildi. Onun mevcudiyeti, kendi göstergesel bedeninden çok görüngüsel bedenini özgül bir biçimde açığa çıkaran vücuda getirme süreçleriyle ortaya çıkmıştır.

Buradan yola çıkarak mevcudiyet kavramının başka bir tanımı yapılabilir. Mevcudiyet oyuncunun göstergesel bedeniyle değil, görüngüsel vücuduyla ilintilidir. Mevcudiyet dışavurumcu bir özellik değil, daha çok salt bir performatif özelliktir. Mevcudiyet özgül vücuda getirme süreçleriyle, yani oyuncunun kendi görüngüsel vücudunu mekâna hâkim kılmasıyla ve seyircinin tüm dikkatinin ona yönelmesiyle meydana gelir. Oyuncunun kendi mevcudiyetini hâkim kılma yeteneğinin birtakım tekniklere ve uygulamalara dayandığı varsayılabilir. O bu teknikleri kullanarak istediği zaman kendini mevcut kılabilir ve seyircilerin buna bağlı olarak tepki vermesini sağlayabilir (bu durum onun henüz sahneye çıkmasıyla başlayabilir ve ister sahneleme boyunca ister kısa anlarda gerçekleşebilir). Oyuncunun mevcudiyetini hisseden, daha doğrusu kendini onun mevcudiyetine –"sihirli bir akıntıya"– aniden kaptıran seyirci onun öngörülmez, anlaşılmaz, kendi gücünün ötesinde olduğunu ve kendini tamamen içine aldığını düşünür. Seyirci oyuncudan gelen ve tüm dikkatini zorla oyuncunun bedenine çeken gücü hisseder. Fakat o bu gücün baskısı altında ezilmez ve onu daha çok bir güç kaynağı olarak algılar. Seyirci oyuncunun kendini alışılmışın dışında bir yoğunlukla mevcut hale getirdiğini hissetmiştir. Bu durum aynı şekilde seyircinin de kendisini oldukça yoğun bir şekilde mevcut hissetmesine yol açmıştır. Seyirci açısında mevcudiyet şimdi olanın yoğun bir şekilde deneyimlenmesi şeklinde meydana gelmiştir. Bu bağlamda ben aktörün mekâna hâkim olmasının ve tüm dikkatlerin ona yoğunlaşmasının yarattığı ilişkiyi *güçlü bir mevcudiyet kavramı* olarak adlandırmak istiyorum.

Bununla birlikte henüz geçici olarak tanımlanan (ve büyük ölçüde Gustaf Gründengs'in sahnedeki görüntüsüne yönelik ifadelere dayanan) mevcudiyet kavramı 1960'lı yıllardan itibaren süregelen *performatif dönemeci* ve daha sonraki gelişmeleri dikkate almadığı için, en başta sorduğumuz sorulara kısıtlı miktarda cevap verebilir. Burada aslında mevcudiyet özgül vücuda getirme süreçlerinin sonucu olarak tanımlanmıştır. Fakat sadece bu ta-

nımdan yola çıkarak mevcudiyetin daha önce bahsedilen "auralaşma" süreçleriyle nasıl bir ilişki içerisinde olduğunu açıklamak güçtür. Bilindiği gibi Walter Benjamin "aura"yı "bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü"[47] olarak tanımlamıştır. Bu, auralaşmanın belli bir uzaklaşmaya ve gizlenmeye yol açtığı anlamına gelir; aura halindeki bir fenomen elle tutulacak kadar yakında olsa bile, o bir uzaklık olarak tezahür eder ve her türlü yakınlaşmaya engel olur. Buna karşın mevcudiyet şimdi olanın daha yoğun bir biçimi olarak belirlenmiştir. Diğer taraftan da Benjamin aura için şunları yazmıştır: "Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın aurasını içine çekmektir." Aura insanın "içine çekilmiştir", yani bedensel olarak özümsenmiştir ve bu açıdan seyircinin oyuncudan gelen gücün fiziksel olarak hissetmesiyle ortaya çıkan mevcudiyet durumunu çağrıştırır. Aura ve mevcudiyet ilişkisi daha derin bir açıklama gerektirir.

Bu şekilde tanımlanan mevcudiyet kavramının neden bir mutluluk vaadini yerine getirdiği tam olarak açıklanamaz. Martin Seel, "bizlerin içinde bulunduğumuz mevcut anları duyusal anlar olarak deneyimlemeyi istediğimizi" ve "duygularımızı sürekli yaşamımızın *mevcut olmasına* yönlendirdiğimizi"[48] ifade ederken tamamen haklıdır. Buradan yalnızca mevcudiyetin belli anlarda deneyimlenmesine yönelik bir ihtiyacın var olduğu sonucu çıkar, fakat bu ihtiyacı gidermenin neden mutluluk vaat ettiği sorusu cevaplanmaz.

Mevcudiyet kavramı bu anlamda sadece en başta sorulan soruları cevaplamakta yetersiz kalmaz, o aynı zamanda beraberinde yeni sorular getirir. Burada şu an için "güç" olarak adlandırdığımız "büyülü bir akıntı" ifadesi tam olarak ne anlama gelir? Dahası ve her şeyden önce: Oyuncu "mevcut" hale gelince tam olarak ortaya ne çıkar? Görüngüsel vücudun şimdiliği mi, yoksa bu bedenin tamamen kendine özgü başka bir özelliği mi?

47. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1963, s. 18 (Bkz. Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yay., 1992, s. 45-76).

48. Martin Seel, "Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs", (Der.) Josef Früchtl ve Jörg Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M. 2001, s. 48-62, burada s. 53.

1960'lardan beri tiyatro, aksiyon ve performans sanatçıları sürekli olarak bu sorulara cevap bulmaya çalışmışlardır. Onlar, mevcudiyet fenomenini yalıtmışlar ve böylece onu büyüterek, mevcudiyet ile temsiliyet kavramlarını birbirinden radikal bir biçimde ayırmışlardır. O zamanlar yeni yeni ortaya çıkan aksiyon ve performans sanatları, sürekli tartışıldığı gibi, sadece sanatın ticarileşmesine, yani sanat eserinin ticari mal niteliği kazanmasına değil, aynı zamanda ciddi bir şekilde geleneksel tiyatro düşüncesine, yani edebi bir metinde verili olan ve kurgusal oyun kişilerinden oluşan kurgusal dünyaların şimdiki zamanı temsil ettiği fikrine karşı gelmiştir. Bu tür bir tiyatro temsilin timsali olarak kabul ediliyordu, onun şimdiliği ise sadece bir yansıtma, yani bir "-mış gibilik" olarak vardı. Performans ve aksiyon sanatçıları geleneksel tiyatroya karşı "gerçek" şimdiliği talep etmişlerdir. Bir aksiyon gösterisinde veya bir performansta vuku bulan şey, sürekli olarak gerçek bir şekilde, gerçek mekân ve zamanda meydana gelir, o daima *hic et nunc*, yani mutlak bir şimdilikte gerçekleşir.

Tiyatro, o döneme kadar (tarihsel avangard istisna olmak üzere) herkesçe kabul edilen mevcudiyet ile temsiliyet karşıtlığını, oyuncu ve oyun kişisi arasındaki bütünlüğü kırarak, ikisini sürekli olarak yeni biçimlerle birbiriyle ilişkilendirip oyun kişisini neredeyse tamamen yok ederek ortadan kaldırmıştır. Böylece, daha önce de gösterildiği gibi, sadece vücuda getirme kavramı yeniden tanımlanmamış, aynı zamanda mevcudiyet olgusu esaslı bir incelemeye tabi tutulmuştur. Tiyatro, aksiyon ve performans sanatları en son bahsedilen iki soruyu cevaplanmasında önemli katkılar sunmuşlardır.

Eugenio Barba sürekli olarak birinci soruyla (yani mevcudiyetin "büyüsüyle") adeta takıntılı bir şekilde ilgilenmiştir. O sadece *Ornitofilene* (1965/66), *Kaspariana* (1967/68), *Milyon* (1978, dördüncü versiyonu 1982/84), *Brecht'in Külleri* (1982/84), *Evangelist Oxyrhincus* (1985) gibi Holstebro'daki Odin Tiyatrosu'nda ("Nordisk Teaterlaboratorium for Skuespillerkunst") geliştirip dünyanın farklı bölgelerinde ve birbirinden farklı seyircilere karşı sahnelediği çalışmalarda değil, aynı zamanda kendisinin başlatıp organize ettiği ve 1980 yılından beri düzenli aralıklarla Avrupa'nın farklı kentlerinde gerçekleştirilen "International Schools of Theatre Anthropology"de bu soruyla uğraşmıştır. Barba oyun sanatı-

nın dışavurumcu (*expressive*) ve dışavurum öncesi (*pre-expressive*) boyutlarını birbirinden ayırır. Dışavurumcu boyutta bir şeyler temsil edilirken, dışavurum öncesi olanda oyuncunun doğrudan şimdiliği sunulmaktadır. Barba açısından mevcudiyet bu ikinci boyuta aittir. Ona göre, Gert Vielhaber'in Gründgens için söylediği "büyülü bir akıntıyı", özellikle Hindistan'daki ve Uzakdoğu'daki tiyatro sahnelemelerinde yoğun bir şekilde görebiliriz. Barba Uzakdoğulu üstatların mevcut görünmek için kullandıkları teknikleri ve uygulamaları yakından incelemiş ve onlarla yaptığı tartışmalar sayesinde bu tekniklerin oyuncuda doğrudan seyirciye iletilen bir enerji yarattıkları sonucuna varmıştır.[49]

Barba'nın düşüncelerini takip ettiğimizde, mevcudiyet yaratmak için gerçekleştirilen vücuda getirme süreçlerini, mekâna hâkim olan ve dikkatleri kendisine çekmeye zorlayan bir bedensellik olarak tanımalamak yeterli değildir. Bu vücuda getirme süreçlerinde her şeyden önce enerji üretilmesi, başka bir deyişle bedeninin enerjetik bir beden olarak meydana getirilmesi gerekir. Oyuncu bellibaşlı vücuda getirme tekniklerini ve uygulamalarını kullanarak kendisiyle seyirciler arasında sürekli dolaşan ve seyircilere dolaysız bir şekilde etki eden enerjiler yaratmayı başarır.

Bu yüzden mevcudiyetin "büyüsü", oyuncunun enerjiyi ortamda hissedilir bir şekilde dolaştırma, bu enerjiyle seyirciyi etkileme ve bulaştırma yeteneğine dayanır. Bu enerji oyuncudan yayılan güçtür.[50] Oyuncu seyirciye canlılık kazandırıp onun artık kendi enerjisini yaratmasını sağladıkça, seyirci de oyuncuyu –aniden ve beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan, oyuncular ve seyirciler arasında yayılan ve seyircileri dönüştürebilen– bir güç kaynağı olarak görür. Barba, Hint ve Uzakdoğu Tiyatroları'ndaki üstatların seyirciyi sürekli canlı tutan özgül bir enerji yaratmak için kullandıkları teknikleri ve uygulamaları bir karşıtlıklar oyunu olarak tanımla-

49. Bkz. Eugenio Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin Theatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters.* Mit einem Postkript von Ferdinando Taviani, Reinbek bei Hamburg 1985, özellikle s. 51-174. "Pre-expressivity" kavramı için bkz. *A Dictionary of Theater Anthropology. The Secret Art of the Performer.* (Der.) Eugenio Barba/Nicola Savarese, London/New York 1991, s. 186-204; "Energy" kavramı için bkz. a.g.y., s. 74-94.

50. Oyunculara eylemlerinde ve eylemleriyle enerji yaratmayı sağlayan özel eğitim yöntemleri oldukça yaygındır. Bkz. Christel Weiler, "Haschen nach dem Vogelschwanz. Überlegungen zu den Grundlagen schauspielerischer Praxis", (Der.) Christel Weiler/Hans-Thies Lehmann, *Szenarien von Theater (und) Wissenschaft*, (= *Theater der Zeit*, Recherchen 15), Berlin 2003, s. 204-214.

mıştır. Örneğin Doğu Kültüründen gelen oyuncuların/dansçıların temel duruşları vücudun normal dengesinin değiştirilmesiyle ortaya çıkar. Bedeni dik tutmak için daha büyük bir gayreti gerektiren ve yeni gerilimlerden yararlanan bir denge pozisyonu araştırılır. Diğer taraftan Uzakdoğulu oyuncular eylemlerine asıl hedeflerinin tersi yönünden başlarlar: Mesela onlar sola gitmek istediklerinde, önce sağa doğru bir adım atarlar ve daha sonra aniden dönerek sola doğru giderler.[51] Böylece burada kullanılan beden teknikleri –Barba'nın vurguladığı gibi– sadece vücudun günlük hareketlerine ters düşmez, aynı zamanda seyircinin algısında bir kırılmaya neden olup yeni gerilimler meydana getirirler.

Schleef'in korosunda kullanılan ritmik beden hareketleri ve ritmik konuşma teknikleri, koro üyelerinin kendi görüngüsel vücutlarını enerjetik bedenler olarak meydana getirmelerini sağlamıştır. Oyuncuların yarattığı güçlü enerjiler seyircileri doğrudan etkilemiş ve aynı zamanda onların kendi bedenlerini enerjetik bedenler olarak meydana getirmelerini sağlamıştır. Ritim burada seyircinin algısında kırılmaya neden olmuş ve onu durmadan yeni gerilimler doğuran bir eşik durumunun içine sokmuştur.

Grotowski'de içsel dürtülerin ve tepkilerin birbirleriyle çakışması, Wilson'da *ağır çekim* (*slow motion*), ritmik hale getirme ve yenileme teknikleri seyircide özel bir şimdilik duygusu uyandırarak onu enerjetik bir durumun içine sokmuştur. Başka bir deyişle, önceki bölümlerde bahsedilen ve oyuncunun oyun kişisinden ayrışmasını veya oyuncunun kendi özgül ve bireysel bedenselliğini öne çıkarmasını sağlayan teknikler ve uygulamalar aynı zamanda mevcudiyeti meydana getirme teknikleri ve uygulamaları olarak tanımlanabilirler. Çünkü onlar oyuncuya kendi görüngüsel bedenini enerjetik bir beden olarak yaratma olanağı ve aynı zamanda seyirciye de kendi bedenini enerjetik bir biçimde olarak hissetme fırsatı sunmuşlardır.

Tiyatro, aksiyon ve performans sanatlarındaki performatif dönemeçten bu yana farklı estetik kuramlarda mevcudiyet kavramına yönelik kullanılan söylem açık bir şekilde Batı geleneğinde baskın olan beden ve tin ikiliğine dayanmaktadır. Çünkü mevcudiyet olgusunda cezp edici olan şey bedensel ve tinsel bileşenlerin

51. Barba bu tekniklerin temelinde evrensel yasaların yattığını düşünürken, ben bunları daha çok kültürlere özgül eylemler olarak görüyorum.

tamamen özgül bir biçimde bir araya gelmeleri ve birlikte hareket etmeleridir. Buna bağlı olarak, mevcudiyetin (o tamamen oyuncunun bedeniyle etki edip seyirci tarafından da bedensel olarak algılansa bile) "temelde gerçek bedensel değil, daha çok zihinsel [bir] olguyla" ilgili olduğu sürekli olarak vurgulanmıştır. "Varlık veya mevcudiyet 'zamansız', yani zamanın akışının hem içinde hem dışında mesken tutan bir bilinç sürecidir."[52] Her ne kadar Lehmann'ın mevcudiyeti bilince dayalı bir süreç olarak tanımlamasına tamamen katılsam da, ben bu sürecin aynı zamanda bedensel olarak açımlanabileceğini ve seyirciler tarafından da bedensel olarak algılanabileceğini düşünüyorum. Bu yüzden, mevcudiyetin beden/ruh veya beden/bilinç ikilikleriyle hiçbir şekilde kavranamayacak olan ve daha çok bu kategorileri yıkıp fesheden bir olguyu teşkil ettiğini düşünüyorum. Oyuncu görüngüsel vücudunu enerjetik bir biçimde ortaya koyup kendi mevcudiyetini yaratırken, vücuda getirilmiş bir tin (*embodied mind*) olarak, yani beden ve tinin (veya bilincin) birbirinden hiçbir şekilde ayrışmadığı bir varlık olarak tezahür eder. Çünkü bu varlık aslında her zaman her iki bileşenin daimi birliğinden oluşmaktadır.

Bu sadece mevcudiyet olgusunu yoğun bir şekilde ortaya çıkaran –Eugenio Barba'nın bize aktardığı– Uzakdoğulu oyuncular/dansçılar için veya "kutsal" oyuncu Ryszard Cieślak için geçerliği değildir. Onlarda oldukça güçlü ve yoğun olan bu mevcudiyetin, beden ve tin/bilinç arasındaki karşıtlığı feshettiğini ve oyuncuların görüngüsel bedenlerini vücuda getirilmiş (*embodied mind*) olarak gösterdiğini belki diğer sanatçıların performanslarına göre daha açık bir şekilde gözlemleyebiliriz. Fakat bu aslında mevcudiyet fenomenini atfettiğimiz bütün sanatçılar için geçerli bir durumdur. Seyirci, oyuncunun mevcudiyetinde hem oyuncuyu hem de kendini vücuda getirilmiş bir tin (*embodied mind*), yani daimi bir oluşum sürecinde deneyimler; sonuçta ortamda dolaşan enerji seyirci tarafından dönüştürücü bir güç, bir yaşam gücü olarak algılanır. Ben bunu *mevcudiyetin radikal kavramı* olarak adlandırmak istiyorum.

Bu kavram medenileşme sürecinin vaat ettiği mutluluğun (*promesse de bonheur*) neden oyuncunun mevcudiyetiyle karşıla-

52. Hans-Thies Lehmann, "Die Gegenwart des Theaters" (Der.) Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler, *TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, s. 13-26, burada s. 13.

nabildiğini doğrudan açıklamaktadır. Batıdaki medenileşme süreci beden ve tin ikiliği üzerine kuruludur. Bu sürecin, insanın kendi bedenini tinin hâkimiyeti altına almasıyla, tini bedenden soyutlayarak fiziksel varoluşa dayalı olan koşullardan arınmasıyla daha da başarılı bir şekilde ilerlediği iddia edilebilir. Bu sürecin sonunda beden tinde tamamen çözülür ve böylece onların ikiliği ortadan kalkar. Mevcudiyet bu vaadi aslında yerine getirir –o beden ve tin ikiliğini Elias'ın öngördüğünden tamamen farklı bir biçimde ortadan kaldırır–. Mevcudiyetin oyuncuları vücut bulmuş tinler olarak ortaya çıkarması ve onun seyircilere hem kendilerini hem de oyuncuları vücut bulmuş tinler olarak deneyimleme imkânı sunması bu ikiliği ortadan kaldırır.

Oyuncunun mevcudiyeti mutluluk vaadini medenileşme sürecinin sonuna ertelemek yerine, onu bugün ve burada yerine getirir. Bununla birlikte, oyuncunun mevcudiyetinin seyircide aniden vücut bulmuş bir tin hissi uyandırması, bu vaadin aslında zaten her an yerine getirildiğini açıklar. İnsan vücut bulmuş bir tindir. İnsan sadece bedenine veya sadece tinine indirgenemez. O beden ve tin arasındaki bir üstünlük savaşının yapıldığı bir yer olarak da tanımlanamaz. Tin beden olmadan var olamaz; o sadece bedende ve bedenle açımlanabilir.

Batılı seyirci, bulunduğu kültürün geleneklerinden dolayı kendini beden ve tin arasında olduğu varsayılan bir ikilikle kavramaya alışmıştır. O bu ikiliğin uzak bir gelecekte yıkılacağını inanır veya bunu yıkmanın sadece seçilmiş insanlara –onların sahip oldukları özel ve çoğunlukla dinsel olarak belirlenen yaşam biçimleri sayesinde– bugün ve burada nasip olduğunu düşünür. Seyircinin oyuncuların mevcudiyetini deneyimlemesi, yani onun oyuncuyu vücut bulmuş bir tin olarak algılaması ve kendini de vücut bulmuş bir tin olarak yaratması, onun günlük hayatta her zaman deneyimleyemeyeceği bir anlık şanstır. Bu şansın bir daha yakalanabilmesi, mevcudiyet deneyimlerini tekrardan gerektirir. Bunun sonucunda seyirci böylesi nadir yaşanan ve kendisine sadece oyuncunun mevcudiyeti ile bahşedilebilen bir mutluluğa bağımlı hale gelebilir.

Mevcudiyet durumunda olağanüstü bir durum ortaya çıkmaz, daha çok tamamen alışılmış bir durum göze çarpar: İnsanın vücut bulmuş bir tin olma özelliği "olaylar" biçiminde öne çıkar.

Başkalarını ve kendini şimdiki halinde yani mevcut bir şekilde deneyimlemek, onları ve kendini vücut bulmuş –dolayısıyla alışılagelmiş varlıklarından başkalaşmış ve dönüşmüş– tinler olarak deneyimlemek demektir.

Aura kavramı böyle bir dönüşümün, insanın bedensel bir şekilde "içine çektiği" bir uzaklaşma –*noli me tangere**– ânıyla ilgili olduğunu vurgularken, mevcudiyet kavramı alışılagelmiş olanın daha çarpıcı hale gelmesiyle, onun bedensel bir şekilde algılanarak tezahür etmesiyle ve bir olay haline dönüşmesiyle ilintilidir. Yeniden auralaştırmayı mevcudiyetle eş tutmak mümkün olmasa bile, onlar birbirlerini hiçbir şekilde dışlamazlar. Bu ikisi daha çok seyircinin de dönüşüm geçirdiği tek bir sürecin farklı yönlerine ve anlarına işaret ederler.

Aura kavramı nesneler için de kullanılabilirken, mevcudiyetin sadece ilk iki anlamını bu şekilde kullanmak mümkündür. Örneğin nesneler belli bir mekâna hâkim olarak veya dikkâtleri kendi üzerlerine çekerek –vücuda getirme süreçleri bu özelliklerin dışında tutulduğu sürece– güçlü bir mevcudiyet kavramını oluşturabilirler. Buna karşın mevcudiyetin radikal kavramını nesnelere uygulamak mümkün değildir. Elbette tiyatrodaki sahnelemelerde veya performanslarda kullanılan nesneler de özel bir biçimde şimdiye aittirler. Fakat buradaki "şimdilik", tezahür eden ve vücuda getirilen bir tin olarak tanımlanamaz. Radikal bir mevcudiyet kavramı vücut bulan bir tin (*embodied body*) düşüncesini gerektirir ve o bu yüzden sadece insanlara özgü bir kavramdır. Nesnelerin şimdiliğini belki de Gernot Böhme'nin de ifade ettiği gibi "şeylerin coşkusu" olarak tanımlamak daha doğrudur. İnsanların mevcudiyetinde, halihazırda kendilerine özgü olan şeyin, yani *vücut bulan bir tinin* tezahür etmesi gibi, şeylerin de coşku halinde zaten kendilerine özgü olan –fakat onları araçsallaştırıp kullanan insanlar tarafından günlük hayatta fark edilmeyen– özellikleri ortaya çıkar.[53] Bu yüzden (oyuncunun) mevcudiyet(i) ve (şeylerin) coşkusu arasındaki bağlantı daha fazla irdelenmelidir.

Bununla birlikte, bu iki kavramdan hiçbiri teknolojik ve elektronik araçlara uygulanamaz. Böyle araçlar mevcudiyet etkileri

* (Lat.) Kendine dokunma. (ç.n.)

53. Bkz. Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995, özellikle s. 31-34. Ayrıca bundan sonra gelen bölümdeki "Atmosferler" isimli alt başlığa bakınız.

yaratabilirler, fakat mevcudiyeti yaratamazlar. Mevcudiyet kavramı tezahür etmeyi merkeze alarak geçmiş yüzyıllardaki estetik tartışmalara ait olan "varoluş" ve "görünüş" arasındaki temel ikiliği ortadan kaldırırken, elektronik ve teknolojik araçların yarattığı mevcudiyet etkileri bu ikiliği varsaymaya devam eder. Onlar şimdiliğin basit bir *görüntüsünü* yaratırlar, fakat gerçek bedenleri ve nesneleri mevcut bir şekilde ortaya çıkarmazlar. Teknolojik araçlar belli yöntemler geliştirerek bize şimdi olanı vaat edip sunabilirler. O araçlarda insan bedeni, insan bedeninin bölümleri, şeyler, manzaralar yoğun bir şekilde ve gerçekten var gibi görünebilir, fakat aslen burada bir ekrana yansıtılan ışık demetleri veya ekranda bir aradaki pikseller söz konusudur. Bedenler ve şeyler ne bir beyaz perdede ne bir ekranda ne de bilgisayarın monitöründe gerçekten mevcut bir şekilde ortaya çıkabilirler. Ekrandaki görüntüler bahsedilen mevcudiyet etkilerine neden oldukları miktarda başarılıdırlar. Gerçek bedenler, nesneler ve manzaralar ışık demetlerinin ve piksellerin içinde kaybolmuşlardır. Mevcut olan ve şimdiye ait olan sadece ekrandaki ışıklar ve piksellerdir, bunlar sayesinde mevcut gibi görünen şeyler değildir.

Bu özellikleriyle teknolojik ve elektronik araçlar da medenileşme sürecinin mutluluk vaadini yerine getirmeye çalışırlar. Onlar da beden ve bilinç, madde ve tin arasındaki karşıtlıkları ortadan kaldırmayı isterler. Fakat onların izledikleri yol mevcudiyet kavramının izlediği yolla taban tabana zıttır. Mevcudiyette insan bedeni aynı zamanda kendi maddeselliğiyle enerjetik bir beden, canlı bir organizma olarak ortaya çıkarken, elektronik ve teknolojik araçlar insan bedeninin maddeselliğini ortadan kaldırarak onun şimdiliğinin sadece bir görünüşünü meydana getirir. İnsan bedeninin, nesnelerin ve manzaraların maddesellikleri onlar tarafından ne kadar iyi çözülürse ve gerçekdışı bir hale getirilirse, onların şimdiliğinin görünüşü de o kadar yoğun ve baskın bir şekilde karşımıza çıkar. Burada yaratılan görünüşler, 18. yüzyıl tiyatrosuna benzer şekilde, seyirciyi ağlatıp onu kaygı ve korku dolu duyguların içine sürükleyebilir; seyircinin nefesi kesilebilir, nabzı hızlanabilir veya o terleyebilir.[54] Elektronik ve teknolojik araçların yarattıkları illüzyonlar Yanılsamacı Tiyatro'dan bile daha

54. Bkz. Hermann Kappelhoff, *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Habil.-Schrift, FU Berlin 2002.

başarılı bir şekilde seyircide güçlü fizyolojik, duygusal, enerjetik ve motorik tepkilere yol açabilirler. Diğer taraftan onlar oyuncunun görüngüsel bedenini şimdiye ait olarak, yani vücut bulmuş bir tin biçiminde ortaya çıkaramazlar. Mevcudiyet etkileri, yani şimdiliğin görünüşleri medenileşme sürecinin mutluluk vaadini, daha çok oyuncuların gerçek bedenselliklerini bedensizleştirerek, gerçek maddesellikten yoksun bir şekilde yerine getirebilirler. Sonuç olarak onlar şimdiliğin sadece basit bir estetik görünüşünü deneyime sunarlar.

Hem mevcudiyet hem de mevcudiyet etkileri medenileşme sürecini ima eden mutluluk vaadinin yerine getirme çabası olarak kavranabilir. Fakat elektronik ve teknolojik araçlarla yaratılan mevcudiyet etkileri medenileşme sürecinin mantığını olduğu gibi takip etmeye devam ederken, sahnelemedeki mevcudiyet bu mantığı tanımaz ve onun özündeki hatayı saptayarak onu reddeder.

Performatif bir estetik bu anlamda mevcudiyet etkileri estetiği değil, bir mevcudiyet estetiğidir;[55] bir görünüş estetiği değil, "görüngü estetiğidir".[56]

Hayvan Bedeni

Bedensellik söz konusu olunca, sadece tiyatroda ve performans sanatlarında 1960'lı yıllardan beri oyuncular veya sanatçılar tarafından yaratılan bedenselliği incelemek yeterli değildir. Çünkü o dönemden beri gerçekleştirilen sahnelemelerde hayvanlar da sık sık rol almışlardır. Grüber'in *Bakchen* isimli çalışmasında (1974; Schaubühne am Halleschen Ufer) sahneleme boyunca –çoğunlukla bir camın arkasında olsa da– sahnede bulunan atlar ve Beuys'un *I like Amerika and Amerika likes me* (1974; René Block Galerie, New York) isimli aksiyonunda kullandığı çakal 1970'li yılların en ünlü örneklerdir. 1990'lı yıllarda hayvanların "sahneye çıkması" daha da yaygın bir hale gelmiştir. Daha önce 1978 yılında (partneri Ulay ile beraber) sahneye yılanla çıkan Marina Abramović, 1990 ile 1994 yılları arasında farklı mekânlarda sahnelediği *Dragon Heads* isimli performansını vücuduna dolanan piton yılanlarıyla gerçekleştirmiştir. Henüz 1984 Venedik Bienali'nde *Macht der theatralischen Torheiten* (*Teatral Çılgınlığın Gücü*) isimli çalışmasında sahnede iki

55. Bkz. Lehmann, "Die Gegenwart des Theaters", s. 22.
56. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.

papağan ve birçok kurbağayla boy gösteren Jan Fabre, *Das Glas im Kopf wird vom Glas* (*Kafadaki Bardak Camdan yapılır*, Vlaamse Operası, Antwerpen 1990) adlı performansında ise omzunda bir Afrika baykuşu taşıyan ve "kafası ayla ve yıldızlarla dolu bir genci" sahneye çıkarmıştır. *Sweet Temptations*'da (*Tatlı Günahlar*, Viyana Festivali 1991) sahnede yeniden bir Afrika baykuşu vardı, fakat baykuş bu defa bir dala konmuştu. Yine Fabre'nin *Sie war und sie ist, sogar* (*O vardı ve hatta o yine var*, Felix Meritis, Amsterdam) isimli çalışmasında sahnenin zemini üzerinde üç tane siyah tarantula sürünmüş ve oyuncu Els Deceukelier de bunlara beyaz eteğinin ucuyla durmadan dokunmuştur; *Fälschung, wie sie ist, unverfälscht* (*Olduğu gibi, hilesiz bir sahtelik*, Théâtre National, Brüksel, 1992) isimli çalışmasında ise kısa tasmalı yirmi bir tane kedi sahnede miyavlamıştır –bu yalnızca prömiyer için geçerlidir, onlar daha sonraki sahnelemelere çıkarılmamıştır–. Benzer şekilde Frank Castorf'un Berlin Volksbühne'deki çalışmalarında da hayvanlar sürekli boy göstermişlerdir: *Pension Schöller*'de (1994) bir piton yılanı, *Hauptmann'ın Dokumacıları*'nda (1997) keçiler, *Kadınlar Kenti*'nde (1995) bir at, *Kirli Eller*'de (1998) bir maymun, *Cinler*'de (1999) bir Japon balığı, *Anavatan*'da (1999/2000) ve *Ezilenler*'de (2001) birer köpek.

Elbette tiyatro sahnelemelerinde hayvanların "sahneye çıkmaları" yeni bir olay değildir. Hayvanlar henüz Ortaçağ'a özgü dinî oyunlarda ve 16. ve 17. yüzyıldaki saray tiyatrosundaki sahnelemelerde sık sık sahneyi doldurmuşlardır. Castelli'nin "başrolünü" bir köpeğin canlandırdığı *Aubry de Mont-Didier'in Köpeği* isimli çalışması herkesçe çok iyi bilinir.[57] Caroline Jagemann bunu 1817 yılında Weimar Hoftheater'ın konuk oyunu olarak düzenlemesi tiyatronun o dönemdeki müdürü Johann Wolfgang Goethe'nin görevinden istifa etmesine neden olmuştur.

Dinî oyunlarda ve 16./17. yüzyıl saray tiyatrosundaki oyunlarda hayvanlara genelde simgesel-sembolik anlamlar yüklenmiştir. Hayvanlar 18. yüzyıldan itibaren ise dramaturjik işlevler görmeye başlamışlar ve gerçekçi sahnelemelerdeki sosyal çevrenin şekillendirilmesine ve ayrıca Reinhardt'ın *Orestia*'sında olduğu gibi

57. 19. yüzyılda Avrupa'nın her tarafında köpeklerin başrolde oynadığı ve hızlı bir şekilde çekici hale gelen "köpek dramaları" sahnelenmiştir. Bkz. Michael Dobson, "A Dog at all Things. Transformation of the Onstage Canine, 1550-1850", (Der.) Alan Read, *Performance Research. On Animals.* Cilt 5, no. 2, London 2000, s. 116-124.

farklı atmosferlerin yaratılmasına katkıda bulunmuşlardır; eleştirmen Jakobsohn, *Agamemnon*'da atların görünmesini "en kaba anlamıyla bir sirk gibi" olduğunu ve bu hayvani görüntünün sadece "boğa güreşleriyle yetişmiş" bir seyirci kitlesi için tatmin edici olduğunu söyleyerek aşağılamıştır. Fakat yukarıda bahsedilen, 1970'li yıllardan beri gerçekleştirilen sahnelemelerde buna bezer anlamlar ve işlevler bulmak neredeyse tamamen imkânsızdır.[58] Sanatçıların kendi ifadelerine göre, bu çalışmalarda insan ve hayvan arasında daha çok yeni bir iletişim kurulmuştur. Beuys, çakalla birlikte gerçekleştirdiği aksiyonu "enerji diyaloğu"[59] olarak tanımlarken Marina Abramović de piton yılanlarıyla olan etkileşimi şu şekilde tarif etmiştir: "Bana dolanan 5 piton yılanıyla sandalyede hareketsiz bir şekilde oturuyordum. 3 ile 4,5 metre arası uzunluktaki yılanlara performanstan önceki iki hafta boyunca hiç yem verilmemişti. Buz kalıplarından oluşan bir çember etrafımı sarmıştı. Yılanlar performans süresince vücudumdaki enerji kanallarının üzerinde hareket ettiler."[60]

Her iki durumda da vahşi, evcilleştirilmemiş hayvanlar kullanılmıştır; yani onların nasıl davranacaklarını önceden tahmin etmek, planlamak veya onları tamamen yönlendirmek mümkün değildi. Vahşi hayvanlar kendi içgüdüleriyle hareket ederler. Aynı zamanda her iki sanatçı da bu hayvanlarla bir iletişim olanağını keşfettiklerini ve onlarla aralarında bir enerji alışverişinin ortaya çıktığını düşünmüşlerdir. Bu ifadeler ilk bakışta oldukça mistik görünse de, tam olarak kastedilen şey Beuys'un *Coyote* Aksiyonu'na bakarak daha kolay açıklanabilir.

Fotoğrafçı Carolin Tisdall tarafından Beuys'un isteğiyle titiz bir şekilde kaydedilen bu aksiyon, 23 ile 25 Mayıs 1974 tarihleri arasında New York'ta René Block Galerisi'nde her gün saat 10.00 ile 18.00 arası gerçekleşmiştir.[61] Beuys Kennedy Havalimanı'nda

58. Bu bugünkü sahnelemelerde hayvanların artık dramaturjik bir işlev görmedikleri anlamına gelmez. Örnek olarak Peter Stein'ın sahneye aktardığı *Faust*'ta bir kaniş (Hannover/Berlin/Viyana, 2000/2001) veya Thomas Ostermeier'ın (Marius von Mayenburg'un eserinden sahneye uyarladığı) *Parazitler* isimli çalışmasında bir piton yılanı kullanmıştır (Deutsches Schauspielhaus Hamburg/Berliner Schaubühne 2000).

59. Aktaran: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys Coyote*, München, 3. Baskı, 1988, s. 13.

60. Aktaran: Toni Stross (Der.), *Marina Abramović. Artist Body, Performances 1969-1997, Mailand 1998, s. 326. Performans 1992 yılında Hamburg'daki Mediale Deichtorhalle'de gerçekleşmiş ve 60 dakika sürmüştür.*

61. Aslında bu aksiyonun René Block Galerisi'nin açılışı dolayısıyla 21 Mayıs ile 25 Mayıs arasında gerçekleşmesi planlanmıştı. Fakat Beuys oraya ulaştığında her şey

kendini bir keçeyle kaplattı ve bu şekilde bir ambulansla galeriye gitti. Beuys, daha sonra ABD'yi yine aynı şekilde terk etmiştir. Sanatçı beş günlük seyahati süresince sadece galeride kaldı. Performans üç tane pencereyle aydınlatılan uzun bir odada gerçekleşti. Bu odada Beuys seyircilerden bir tel örgüyle ayrılmıştı. Çakalla birlikte bir miktar saman içeri getirildi ve odanın en arka tarafındaki köşeye konuldu. Sanatçı ise beraberinde şu teçhizatları getirmişti: İki uzun keçe yolluk, bir baston, eldiven, bir el feneri ve elli numune *Wall Street Journal* –bu gazetenin günlük baskısı her gün galeriye getirilerek varolan numunelerin üzerine eklenmiştir–. Beuys bu gazeteleri çakala göstermiştir ve çakal da onları koklamış ve üzerlerine idrarını yapmıştır.

Beuys iki uzun keçe yolluğu alanın ortasına serdi; onlardan birini bir yığın haline getirdi ve el fenerini onun içine yerleştirerek seyirciye doğru yöneltti. Sanatçı *Wall Street Journal* numunelerinden iki küme yaparak odanın ön tarafına koydu. O, kahverengi bastonu koluna asarak ikinci keçe yolluğa yaklaştı. Daha sonra eldivenlerini giydi ve kendini bu keçenin içinde tamamen sakladı. Onun yalnızca yukarı doğru çıkıntı yapan bastonu görünüyordu. Bu şekilde yarattığı görüntüsü daha sonra bir dizi değişikliğe uğramıştır: Dik durduğunda bastonun sapı yukarı doğru uzanıyordu, dik açıyla eğildiğinde ise baston yerin üzerinde duruyordu; diz çöküp çömeldiği zaman da baston yere doğru bakıyordu. Bu esnada Beuys'un içine girdiği şekil sürekli olarak kendi ekseni etrafında, çakalın hareketlerine ve ilerlediği yöne doğru hareket etmiştir. Beuys daha sonra yeniden yanlamasına yere düşmüş ve tamamen uzanarak yerde kalmıştır. Aniden yerden yukarı doğru sıçradı, keçe örtüsünü üzerinden çıkardı ve boğazına takmış olduğu üçgene üç defa vurdu. Ortam sessizleşince, Beuys'un açtığı bariyerin arkasındaki bir kasetçalardan yirmi saniyelik bir türbin gürültüsü duyuldu. Ortama yeniden sessizlik çökünce, Beuys eldivenlerini çıkardı ve onları çakala doğru fırlattı. Çakal da eldivenleri dişleriyle kavrayarak sağa sola savurdu. Beuys daha sonra çakalın dağıttığı

---

tam olarak onun istediği durumda olmadığı için aksiyon 23 Mayıs'ta başlamıştır. Buradaki açıklamalar Carolin Tisdall'ın belgelerine ve Uwe M. Schneede'nin yazdığı bir rapora dayanmaktadır. Bkz. Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1994, s. 330-353. Aynı zamanda Helmut Wietz'in bununla ilgili bir filmi de göz önünde bulundurulmuştur: Helmut Wietz: *Joseph Beuys. I like America and America likes me*, Vetrieb René Block, Berlin 1974.

ve kısmen parçaladığı gazetelere doğru ilerledi ve onları yeniden iki küme halinde dizdi. Ardından o kendini samanın üzerine bırakarak sigara içti. Normalde keçe yığınının üzerinde kalmayı tercih eden çakal, o an kalkarak Beuys'a eşlik etti. El fenerinden çıkan ışığın düştüğü yöne bakan çakal sırtını seyircilere hiçbir zaman dönmedi. Çakal genelde odanın içinde huzursuz bir şekilde hareket etti, bazen de pencereye doğru giderek pencereden dışarı baktı. O daha sonra yeniden gazetelere doğru gitti, onları çiğneyip parçaladı veya alanda sürükleyerek üzerlerine pisliğini yaptı.

Performans boyunca çakal keçe yığınından genelde uzak durmuştur; çakal ara sıra onu koklayıp onun etrafında heyecanlı bir şekilde döndü, daha sonra bastonun üzerine atladı ve keçeyi ısırarak onu küçük parçalara ayırdı. Sanatçı yayılmış bir şekilde yerde dururken çakal onu kokladı, onu dürttü ve tırmaladı. Çakal bir defada keçe yığınının yanına uzanarak onun altına girmeye çalıştı. Genel olarak kendini ondan uzak tutsa da, gözlerini bu katı yığından hiç ayırmamıştır. Sadece Beuys samanın üzerinde sigarasını içtiği zaman, çakal da her seferinde ona yakın olmaya çalıştı. Beuys sigarasını içtikten sonra ayağa kalktı ve keçeyi düzelterek kendini yeniden onun içine gizledi. Üç gün süresince insan ve hayvan birbirlerine daha çok yakınlaşmışlardır. Bu süre dolduğunda Beuys samanı odanın tamamına yavaşça serpmiştir, çakala sıkıca sarılarak ona veda etmiş ve galeriyi oraya ilk geldiği şekilde terk etmiştir.

Bu üç gün içinde insan ve hayvan arasında neler meydana gelmiştir?

Beuys'un aksiyonlarında çoğunlukla günlük yaşamın nesneleri kullanılmıştır –gazeteler, sigaralar, el feneri, eldiven, baston, saman, kasetçalar, üçgen–. O bunlarla günlük eylemlerini gerçekleşmiştir: Gazeteleri dizmiş, sigara içmiş veya kasetçaları çalıştırmıştır. Bununla birlikte bütün bu nesneler ve eylemler enerji üretimi, korunumu, aktarımı veya yalıtımı gibi süreçlerle de bir ilişkiye sokulabilir. Örneğin Beuys keçeyi "ısıyı yalıtan bir koruyucu olarak", yani "Amerika'da yalıtılan ısının çakala aktarılması"[62] için kullanmıştır. El feneri adeta bir enerji kaynağını temsil ediyordu. "O önce bu enerjiyi toplu bir şekilde içinde barındırr, daha sonra gün içerisinde, batarya değiştirilene kadar, enerji yavaş ya-

62. Tisdall, *Joseph Beuys Coyote*, s. 14.

vaş kaybolur."[63] El feneri keçenin içinde saklıydı, çünkü onun teknik bir aygıt olarak gösterilmemesi gerekiyordu. "O bir ışık kaynağı, bir ocak olmalıydı ve o gri yığınlar arasında [...] batan bir güneş gibi korlaşmalıydı."[64] Beuys'un ilk olarak *Eurasia* isimli performansında (1965) kullandığı eğimli baston ona göre batı ve doğu arasında cereyan eden enerji akımlarını yansıtmaktadır. Performansta kullanılan iki ses kaynağı –yani üçgenin sesi ve türbinin uğultusu– da aynı şekilde yeterince kullanılmayan ya da geliştirilmeyen enerjiyi yansıtmak amacını taşımıştır. Beuys türbinin gürültüsünü "baskın teknolojinin yankısı: Kullanılmayan enerji" olarak açıklarken, üçgenin sesini de "birliğin ve tek olanın" çağrışımı ve aynı zamanda "çakallara yönelik bir bilincin dürtüsü" olarak düşünmüştür.[65] Burada önemli olan şey, nesnelerin bu tarz enerji akımlarını sadece anlamlandırmakla kalmayıp onları aynı zamanda gerçek anlamda yaratmaları ve iletmeleridir.

Nesnelerin koruduğu ve aktardığı enerjiler (örneğin çakal keçeye uzanırken, bastonu koklarken veya üçgenin sesini dinlerken açığa çıkan enerjiler), aslında sadece sanatçının içinde yarattığı enerjiyi artırmak için tasarlanmıştır. Beuys bu hareketleriyle kendisini sadece bir şaman olarak sahnede göstermeyi amaçlamamıştır; onun şapkası, geniş pelerini, yeleğine taktığı bir parça tavşan tüyü ve (trompet ile trompet tokmağı yerine) boynuna astığı üçgen açıkça bir Navaho şamanını anımsatmıştır. O kendini gerçekten bir şaman olarak, yani sahip olduğu özgül ruhani güçler sayesinde hayvanlar ve insanlar âlemine ve tüm kâinata değiştirici bir etkide bulunabilecek bir varlık olarak görmüştür:

> Aksiyon sırasından gerçek bir şaman karakterine bürünmüştüm... Fakat Şamanizm'in geçerli olduğu bir döneme [...] geri dönmek amacıyla değil... Bunun yerine ben şamanın hem maddesel hem de ruhani bağlantıları bir bütünlüğe kavuşturabileceğine işaret ederek geleceğe dair bir şeyler söylemek için bu eski figürü kullandım.[66]

Başka bir deyişle bahsedilen eylemlerin gerçekleştirilmesiyle hem sanatçıda hem de çakalda belli dönüşümlere yol açabilen enerjiler açığa çıkarılmalıydı. Aksiyon bir tür mitolojik bağlamın

63. A.g.y.
64. A.g.y., s. 15.
65. A.g.y.
66. Aktaran: Schneede, *Joseph Beuys. Die Aktionen*, s. 336.

içindeydi. Amerikan Yerlileri'ne ait mitlere ve efsanelere göre çakal en güçlü Tanrısal varlıklardan birini temsil ediyordu.[67] Onlar için çakal adeta dönüşümün gücünü somutlaştırmıştı ve o kendi konumunu sürekli olarak bedensel olandan tinsel olana veya tersi yönde değiştirebilirdi. O her türlü dilde anlaşabilir ve hatta tel örgülerle bile konuşarak onların kendine yol vermesini sağlayabilirdi. Çakalın öfkelendirilmesi insanın başına her türlü felaketi getirebilirdi; onun sakinleştirilmesi de her türlü hastalığı iyileştirebilirdi. Navaho şamanları dokuz gün süren şifa ritüellerinde çakalların güçlerini açığa çıkarıp hastaları iyileştirmek için çakal maskeleri takmışlardır.[68] Beyazların gelmesiyle çakalların konumu değişmiştir. Onların yerliler tarafından yıkıcı bir kudret olarak hayran kalınana ve kutsanan özellikleri, mesela yetkinlikleri veya marifetleri, artık hilekârlık olarak görülmüştür. O artık avlanıp öldürülebilecek bir günah keçisi, bir "çakal coyote" ("mean coyote") haline gelmiştir.

Beuys'a göre *Coyote Aksiyonu* Amerikan Tarihi'nin bu "travmatik noktasına" dikkat çekmeyi amaçlamıştır: "Çakalla olan borcumuzu geri ödememiz gereklidir. Bu yara ancak ondan sonra iyileşebilir."[69] Demek ki, bu aksiyon hem sanatçıdaki hem de çakaldaki iyileştirici güçlerin açığa çıktığı bir şifa ritüeli olarak işlev görmeliydi.

Beuys bunu sağlamak için bir bakıma gerçekten bir şaman gibi hareket etmiştir. O, konumları ve koşulları sürekli olarak değiştirerek çakalın dönüşümünü gerçekleştiren ve onun "özgün" halini yeniden ortaya çıkaran eşiksel bir durum yaratmaya çalışmıştır. Beuys çakalla birlikte getirilen samanın üzerine uzanırken, çakal da Beuys'un kendisiyle birlikte getirdiği, özel bir şekle sokulmuş ve bir enerji kaynağıyla –el feneriyle– donatılmış olan keçenin üzerine uzanmayı tercih etmiştir. Beuys bir taraftan çakalın *Wall Street Journal*'ı parçalamasına ve onun "KAPİTAL düşüncenin katılaşmış ölüsünün"[70] somutlaşması olarak görülebilecek o işi (yani dışkısını) gazetenin üzerine yapmasına, diğer taraftan da

67. Beuys burada çoğunlukla Frank J. Doble'in *The Voice of the Coyote* isimli kitabındaki (Boston 1949) açıklamalarını takip etmiştir.
68. Bkz. Karl W. Luckert, *Coyoteway. A Navajo Holyway Healing Ceremonial*, Tuscon/Flagstaff 1979.
69. Aktaran: Tisdall, *Joseph Beuys Coyote*, s. 10.
70. A.g.y., s. 16.

çakalın eldivenleri –insan eline ve onun şekillendiren, dönüştürebilen yaratıcı gücüne sembolik bir referans vererek– dişleyerek sağa sola savurmasına ve onları parçalamasına izin vermiştir. Beuys çakalı hem "baskın teknolojinin yankısı" olan türbin gürültüsüne, hem de onun doğrudan "bilincini" hedef alan üçgen sesine maruz bırakmıştır. O bu işlemler sayesinde nesnelerin içindeki gizli güçleri çağırmış, insan ve hayvanın dönüşümüne yol açabilecek kendisindeki ve çakaldaki "kutsal güçleri" açığa çıkarmıştır. Beuys'un çakalla birlikte yaptığı "enerji diyaloğu" dönüşüm yaratabilen ruhsal enerjileri serbest bırakmayı amaçlamıştır.

Fakat seyircilerin performansı böyle bir "enerji diyaloğu" olarak veya bir çeşit şifa ritüeli olarak algılayıp algılayamadıkları oldukça şüphelidir. Beuys ve çakal seyircilerden tıpkı bir sirk gösterisinde veya hayvanat bahçesinde olduğu gibi tel örgüyle ayrılmışlardı. Aradaki bu engel, ancak Beuys'un arkadaşlarından veya tanıdıklarından biri galeriyi ziyaret ettiği zaman ve o onları selamlamak için tel örgüye yaklaşıtğı zaman –kısıtlı da olsa– ortadan kalkmıştır. Fakat genel olarak aradaki engel aksiyona ait yapıcı bir unsuru teşkil etmiş ve seyirciler için yalnızca koruyucu bir mekanizma olmanın ötesinde bir anlam kazanmıştır. Böylece seyirci sanatçının tehlikeli ve riskli faaliyetlerini güvenli bir mesafeden izleyen dikizci konumuna sokulmuştur. Aksiyondan açığa çıkan enerjinin gücü onlara kapalı kalmış mıdır? Onlar aksiyon süresince serbest bırakılan ve Beuys ile çakal arasında dolaşan enerji akımlarına ulaşmışlar mıdır? Avrupa'dan gelerek Amerikan Yerlisi bir şaman gibi davranan Beuys ile Amerikalı seyirci arasındaki yabancılık ortadan kalkmamış, aksine mekânsal düzenlemeyle daha da çok artmıştır.

Aynı zamanda, sanatçının yaptığı eylemlerin ve hayvanın davranışlarının seyirciler üzerinde olağanüstü bir etki yarattığını kabul etmemiz gerekmektedir. Beuys çakala eşdeğer bir ortak gibi davranmıştır. O, çakalı etkilemeye çalışmış olsa da, ona (onun bu aksiyon için yakalanmış olması gerektiğini bir an için önemsemezsek) herhangi bir şiddet uygulamamıştır. Beuys hayvana, kurulu olan ve her ikisi için de aynı şekilde geçerli olan sınırlar içerisinde akla gelebilecek her türlü özgürlüğü bırakmıştır. Seyirci Beuys'un çakala bir bilinç atfettiğini bekli de bilmiyordu veya fark etmemişti. Fakat o yine de oradaki insan ve hayvan arasındaki

ilişkinin –tehlikeli hayvanlarla yapılan sirk gösterilerinden farklı olarak– hiyerarşik bir ilişki olmadığını ve daha çok değiş tokuş süreciyle yapılandığını algılamıştır. İnsanın hayvanı onun tüm belirsizliğiyle eşdeğer bir ortak olarak tanıması birçok kişiyi rahatsız etmiş olabilir.

Aksiyon seyirciyi hayvanın belirsizliğiyle karşı karşıya bırakmıştır. Bu belirsizliğe aslında 1960'lı yıllardan beri hayvanların katıldığı sahnelemelerde ve performanslarda sürekli olarak yoğunlaşılmıştır. Bu belirsizlik bir taraftan sahnelemelerin maddeselliğiyle, diğer taraftan da onların gidişatıyla, yani özdevinimli *feedback* döngüsü ile ilgilidir.

Beuys'un aksiyonunda hayvan bedeni enerjetik ve canlı bir organizma olarak, yani oluş halindeki bir beden olarak göze çarpar. Maddesellik bakımından insan bedeni ile hayvan bedeni arasında hiçbir fark yoktur. İkisi de işlenilebilen ve kontrol altına alınabilen bir madde olarak kullanılamaz ve dolayısıyla onlar bir yapıt haline getirilemezler. Tıpkı insan bedeni gibi, hayvan bedeni de sadece ölüp çürüdüğü zaman bir madde olarak kullanılabilir. Hermann Nitsch'in aksiyonlarında "ele alınan", üzerlerine kan dökülen, bağırsakları doldurulan ve insanlara bağlanan kuzu kadavraları buna bir örnektir. Başka bir örnek ise Marina Abramović'in 1995 yılında New York'taki Sean Kelly Garlerisi'nde gerçekleştirdiği *Cleaning the House* isimli performanstır. O, taze sığır kemiklerinden oluşan bir yığının ortasında küçük bir taburenin üzerine oturdu. Abramović her bir kemiğe tek tek dokunarak kemiklerden etleri temizledi ve onları yıkadı. Sanatçı, kemikleri işledikten sonra hayvanın canlılığını hatırlatacak her türlü et parçasını da onlardan ayıkladı ve sonuç olarak onları bir nesneye, materyale, esere çevirdi.

Buna karşın canlı hayvan bedeni belirsizliğini korur. İnsan bedeni gibi, onun için de sanat eseri kavramı değil, olay niteliği uygundur. Bu açıdan insan ve hayvan arasında hiçbir fark yoktur. Bu düşünce kendini, Beuys'un aksiyonlarına veya yukarıda bahsedilen diğer sahnelemelere katılan seyircilere zorla kabul ettirmiş olmalıdır. Bu sahnelemelerde hayvan ve insan arasında vuku bulan farksızlaşmanın, seyircilerde yalnızca canlı organizmaların karşılaştırılabilir olmalarına veya birbirine benzemelerine yönelik bir düşünceye yol açmış olmasının yanı sıra, onlarda hangi ölçüde doğrudan fizyolojik, duygusal ve enerjetik tepkiler doğurduğunu

tahmin etmek güçtür. Hayvanın canlı organizmasıyla doğrudan karşı karşıya kalan seyircinin Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği bir "hayvan oluş" durumundan mı geçtiği[71] veya seyircinin kendi hayvansallığıyla karşı karşıya kaldığını hissedip ona bedensel işaretlerle mi tepki verdiği tam olarak bilinemez. Yine de Batılı insanların yüzlerce yıllık düşünce ve eyleme alışkanlıklarına aykırı olan bu düşüncenin, yani insan ve hayvan arasındaki böylesi bir farksızlaşmanın –bu en son genetik araştırmalarda bir açıdan doğrulanmıştır– seyircileri o anda etkilememesi imkânsızdı.

Bununla birlikte, hayvanların belirsiz oluşunun başka bir anlamda da seyirciler açısından özel bir çekiciliği vardır. Çünkü hayvanlar nerede sahneye çıkarlarsa çıksınlar, olağanüstü bir "mevcudiyeti" en güçlü haliyle gözler önüne sererler: Sanki onlar sahne alanının tamamını doldurup tüm dikkatleri kendi üzerlerine çekerler. Onlar oyuncuların önüne geçerek onları gölgede bırakırlar. Bu durum özellikle hayvanların önceden belirlenmiş dramaturjik işlevleri yerine getirdikleri sahnelemelerde daha belirgindir. Çünkü hayvanın (evcil veya iyice eğitilmiş bir hayvan da olabilir) sahneye çıkışı onun kendine özgü "orijinal", "gizemli" ve "önceden tahmin edilemez" doğasını beraberinde getirir. Seyirci oyuncunun önceden belirlenmiş bir plana göre hareket ettiğini düşünebilir. Fakat seyirciyi daha da çok cezp eden durum ise, hayvanın sahneye çıkmasıyla sahnede öngörülemez bir şeyin vuku bulmasıdır. Sahnedeki hayvan, gerçeğin kurguya, rastlantının düzene, doğanın da kültüre dönüşmesi olarak algılanır. Hayvanın sahnede belirmesi, içinde her şeyin sorgulandığı, beşeri düzeninin doğanın gücüne maruz kaldığı –kasırgalarla veya sellerle karşılaştırılabilecek– bir kriz ânını doğurur. Yine de bu anda seyirci –kasırgalardan ve sellerden farklı olarak– yani hayvanın kurulu düzeni, yani mizanseni bozmasını, beşeri düzeninin yıkılmasından ve her şeyin bir plana göre hareket etmesinden çok daha fazla arzu eder. Hayvanların sahneye çıkması, sahneye konulan çalışmayı tamamen dağıtabilecek yıkıcı bir ânı teşkil ederken, seyirciler açısından büyüleyici bir durum yaratır.

Hayvanların korku uyandıran belirsizlikleri, tiyatro yönetmenleri ve performans sanatçıları tarafından 1960'lı yıllardan

71. Bkz. Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Fransızcadan Almancaya çeviren Bernd Schwibs ve Joseph Vogl, Frankfurt a. M. 1996, s. 199 (Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Felsefe Nedir?* Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yay., 1993).

beri sürekli olarak araştırılmış ve dikkatle incelenmiştir. Sahnelemelere katılan hayvanların genelde yerine getirmelere gereken hiçbir görevi yoktur. Onların sahneleme alanında bulunmaları ve kendi belirsizliklerini göstermeleri yeterlidir. Hayvanların gerçekleştirdikleri eylemler sahnelemeyi oluşturan ortak bir unsur olarak geçerlidir. Hayvanlar sahnelemeye özgü belirsizlik özelliğini daha da güçlendirirler ve bunu seyirci için –ve belki de aktörler için de– büsbütün görünür hale getiriler. Daha önce de açıklandığı gibi, her sahnelemede seyirciler ve aktörler arasında, özdevinimli *feedback* döngüsünün öngörülmez dönemeçlerden geçmesine yol açan –ve her halükârda devam eden– bir etkileşim zaten vardır. Fakat buna aktörler ve seyirciler dahil oldukları için, bu dönemeçler genelde zuhur[72] biçiminde algılanamazlar. Buna karşın hayvanlar davranışlarıyla sürekli olarak zuhurlar yaratırlar ve seyircilerle aktörlerin dikkatlerini kendi üzerlerine çekerek onları tamamen duyarlı hale getirirler. Bu yüzden özellikle hayvanların rol aldığı sahnelemeler seyirciye önceden tasarlanmış bir "plana" göre değil, daha çok –tıpkı bağışıklık sistemi gibi– sürekli olarak yeni zuhurları hesaba katarak ve onlara tepki vererek ilerlerleyen doğal bir sistem gibi görünebilir.

2. Mekânsallık

Mekânsallık da fani ve gelip geçicidir. O, sahnelemeden önce, sonra veya onun ötesinde hiçbir varlık taşımaz ve –tıpkı bedensellik ve sessellik gibi– her zaman sahnelemede ve sahnelemeyle birlikte meydana getirilir. Bu yüzden mekânsallık, üzerinde veya içinde gerçekleştiği mekânla özdeş değildir.

Sahnelemenin gerçekleştiği mekân bir taraftan geometrik bir mekân olarak kavranabilir. Bu şekilde algılanan mekân, sahneleme başlamadan önce de vardır ve sahneleme bittikten sonra da varlığını sürdürür. Onun belli bir mimari planı, özel bir yüksekliği, genişliği, uzunluğu ve belli bir hacmi vardır. O sert ve sağlam-

72. Zuhur kavramını öngörülmez ve nedensiz bir şekilde ortaya çıkan, fakat daha sonra tamamen akla uygun görünen görüngüler için kullanıyorum. Zuhur kavramı için bkz. Achim Stephan, *Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*, Dresden/München 1999; Achim Stephan, "Emergenz in kognitionsfähigen Systemen", (Der.) Michael Pauen/Gerhard Roth, Neurowissenschaften und Philosophie, München 2001, s. 123-154; Thomas Wägenbaur (Der.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000.

dır ve bu özellikleri bakımından uzun bir zaman değişmeden kalır. Geometrik mekân genellikle bir konteyner düşüncesiyle ilişkilendirilir. Genelde o içinde gerçekleşen şeylerden hiç etkilenmeden kendi özelliklerini korumaya devam eden bir çeşit kap olarak düşünülür. Bu düşünceye göre zeminde zamanla delikler ve çıkıntılar oluşsa da, renkler sararıp solsa da, duvarın sıvası parçalanıp dökülse de, geometrik mekân aynı şekilde kalmaya devam eder.

Diğer taraftan da sahnelemenin meydana geldiği mekânı performatif bir mekân olarak da düşünebiliriz. O, aktörle seyirciler arasındaki ilişkiye, düzenleyip yapılandırdığı hareket ve algı biçimlerine yönelik özel imkânlar sunar. Bu imkânların kullanım şekilleri ve uygulanış biçimleri veya bunlara nasıl karşı gelindiği, performatif mekân üzerinde dönüşlü etkiler yaratır. İnsanların, nesnelerin, ışığın her bir hareketi, sesin her bir tınısı bu mekânı değiştirebilir. O sabit değildir ve durmadan dalgalanmalar gösterir. Sahnelemenin mekânsallığı performatif bir mekânda meydana gelir ve o böyle bir mekânın koyduğu koşullar altında algılanır.[73]

Performatif Mekânlar

Tiyatro mekânları –ister tesis edilmiş olsunlar, ister sadece geçici olarak kurulmuş olsunlar– her zaman performatif mekânlardır. Genelde geometrik mekânların tarihi olarak yazılıp anlatılan tiyatro binasının ve sahne tekniğinin tarihi aynı şekilde özgül performatif alanların tarihi olarak anlaşılmalıdır. Böyle bir tarih aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkinin her durumda nasıl düşünüldüğünü ve aynı zamanda aktörlerin ve seyircilerin hareketlerine ve algılarına yönelik hangi olanakların öngörüldüğünü canlı bir şekilde belgeler. Seyirciler, aktörler için öngörülen bölümün etrafında dairesel bir şekilde oturup aktörleri neredeyse tamamen çevrelediklerinde veya onlar dört köşeli bir sahnenin üç tarafını doldurup orada hareket ettiklerinde veya onlar çerçeve sahneyle (rampayla) aktörlerden ayrılıp sahnenin karşısında oturduklarında vb sürekli olarak aktörlerle yeni bir ilişki içerisine girerler. Benzer şekilde, aktörlerin örnek olarak geniş, dairesel ve hemen

73. Mekân hakkındaki birbirinden farklı görüşler için, özellikle geometrik-yapısal ve performatif mekân için bkz. Jens Roselt, "Wo die Gefühle wohnen - zur Performativität von Räumen", (Der.) Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke, *TheorieTheaterPraxis*, Berlin 2004.

hemen boş bir orkestrayı kullanmaları veya onların kulislerle donatılmış çerçeve sahnenin birinci kulisinin önündeki dar bir alanda eylemeleri, onların hareket olanaklarının önkoşulunu oluşturur. Mekânsal düzenlemeler seyirci için de her zaman birbirinden farklı algılama imkânları sunar. Mesela seyirciler bakışlarını, gün içerisinde sürekli olarak değişen parlak bir güneş ışığının altında tüm tiyatro alanının ve onu çevreleyen manzaranın üzerinde dolaştırarak sahnenin (*skene*) önündeki aktörlere, orkestradaki koroya veya diğer seyircilere yoğunlaştırabilirler; ya da onlar mumlarla aydınlatılan ve merkezi perspektifin ilkeleriyle kurulmuş kulisli bir sahneye bakabilirler. Onların burada mükemmel bir görüş açısına ya da perspektifin sadece parçalı bir algısına mı –böyle bir durumda onlar karşı taraftaki locayı daha iyi görebilirler– sahip oldukları önemli farklar doğurur. Sonuçta, tüm bu mekânsal düzenlemeler seyirciye her zaman farklı algılama olanakları sunar.

Sahneleme alanının aktörler ve seyircilerin hareketleri ve algıları arasındaki ilişkileri her durumda özgül bir biçimde düzenleyip yapılandırma niteliğinden yola çıkarak, onun bütün bunları tamamen belirleyebileceği sonucuna varılamaz. Performatif mekân farklı olanaklar sunar, fakat bunların nasıl kullanılıp gerçekleştirileceğini önceden belirlemez. Bununla birlikte onun nasıl bir biçimde kullanılacağı da planlanamaz ve öngörülemez. Mekânın planlı bir kullanımı alışkanlıklara ve yerleşik fikirlere aykırı olduğunu seyahatnamelerde, günlüklerde, otobiyografik notlarda, mektuplarda veya gazete bültenlerinde bahsedilen olağanüstü durumlara bakarak anlayabiliriz. Örneğin 17. yüzyıl Fransız tiyatrosunda, asil seyircilerin sık sık sahnede yer aldıklarını, alanı işgal ederek fütursuzca sohbet ettiklerini yazılanlardan öğrenebiliriz. Bu seyirciler sadece mekânsal düzenin seyirci ve aktörler arasında kurması düşünülen ilişkiyi değil, aynı zamanda hareket etme ve algılama olanaklarını değiştirmiştir. 18. ve 19. yüzyıldaki tiyatro skandalları da benzer sonuçlar yaratmışlardır. Örneğin Hauptmann'ın Berlin Freie Bühne'de sahnelediği *Güneş Doğmadan Önce* isimli oyunun prömiyerinde (20 Ekim 1889) bir seyircinin kendisinin kadın doktoru olduğunu söyleyerek başının üzerinde salladığı bir çift forsepsle karanlık salonda ayağa kalkması ve oyunculara sahnenin arkasında güçlükle gerçekleşen doğuma yardımcı olmayı teklif etmesi, aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkinin radikal

bir biçimde yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Sadece o değil, gazete haberlerine göre, seyirciler "oyun içinde bir oyun" yaratmışlardır: "Hayranlık ve tepki, bravo ve yuh sesleri, ıslıklar ve alkışlar arasında gidip gelen karşıtlık, her eylemin ardından atılan laflar, gösteriler, gerginlik ve heyecan oyunun içine tamamen girmiştir ve Lessing Tiyatrosu'nu dolduran tutkulu ve çalkantılı kalabalık orayı artık bir toplantı salonuna çevirmiştir."[74] Birçok katılımcı mekânın öngörülemez bir şekilde kullanımını uygunsuz ve sinir bozucu bulmuş olsa da (örneğin Claus Peymann 1965 yılında bile, *Seyirciye Sövgü* isimli performansını ikinci kez sahnelerken bazı seyircilerin sahneye akın etmesini yadırgamıştır), performatif mekân onun öngörüldüğünden farklı şekillerde kullanılmasını sağlar. Her bir durumdaki kullanım performatif bir mekânı ve özgül bir mekânsallığı meydana getirir.

Tarihsel avangard akımları belli bir modelin baskınlığını ve bu durumda aktörleri seyircilerin bulunduğu karanlık alandan ayıran geleneksel çerçeve sahneyi radikal bir şekilde reddettikleri için, bu fikri dikkate almışlardır. Avangard sanatçılar aktörler ve seyirciler ile hareket ve algı arasındaki ilişkileri düzenleyip yapılandıracak birbirinden farklı tiyatro mekânlarında deneyler yapmışlardır. Onlar bir taraftan birbirinden farklı tarihsel modelleri tekrar ele almışlar ve bunları orkestra sahnesi, Ortaçağ'a ait Pazar alanı sahnesi veya Kabuki Tiyatrosu'ndaki Hanamichi gibi özel biçimlere sokmuşlardır. Reinhardt, Kral Oedipus'u Berlin'deki Schumann Sirki'nde sahnelerken ve orkestra sahnesinin olanaklarını denerken, Antik Yunan tiyatrosunu yeniden canlandırmayı hedeflememiştir. O daha çok, aktörler ve seyircilerden bir topluluk yaratmaya, çerçeve sahneye alışmış aktörlere yeni hareket alanları ve seyircilere de yeni algı biçimleriyle bakış açıları kazandırmaya çalışmıştır; ve bu yüzden de çok ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Alfred Klaar "oyunun önümüzdeki, aramızdaki, altımızdaki ve arkamızdaki mekâna dağılımını ve dolayısıyla [seyircinin] görüş açısını sonsuz defa değiştirmek zorunda kalmasını"[75] eleştirmiştir.

Diğer taraftan tiyatro reformcuları ve avangard sanatçılar, yaratmış oldukları sahnelemelerle içeriksel bir bağlantısı olan yerle-

74. Curt Baake, *Berliner Volksblatt*, 22.10.1889. Aktaran: Nobert Jaron vö. (Der.), *Berlin-Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, Tübingen 1986, s. 96.
75. Alfred Klaar, *Vossische Zeitung 513*, 14 Ekim 1911.

ri ve mekânları –yani "orijinal yerleşim bölgelerini"– kullanmayı tercih etmişlerdir. Reinhardt *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı Berlin-Nikolassee'deki bir karaçam ormanında (1910), *Salzburg Büyük Dünya Tiyatrosu*'nu Salzburg Kolej Kilisesi'nde (1922), *Venedik Taciri*'ni de Venedik'teki San Travaso'da (1934) sahnelemiştir. Nikolaj Evreinov *Kış Sarayına Hücum* isimli kitlesel gösterisini Kış Sarayı'nın önündeki meydanda ve sarayın pencerelerinde (Petrograd, 1920) gerçekleştirmiştir. Sergei Eisenstein ise sahneye uyarladığı Tretjakov'un *Gaz Maskeleri* (1923) için Moskova'daki bir gaz fabrikasını seçmiştir. Bu alanlardan her biri, aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkilerin müzakere edilmesi için ve aynı zamanda yeni hareket ve algı biçimlerinin yaratılması için özel imkânlar sunarlar. Onlar tamamen yeni olanakların yaratılmasına izin verecek şekilde kurulmuşlardır.

Bununla birlikte, bu dönemde mekânı farklı şekillerde kullanabilme şansı sunan yeni tiyatro binalarının yapımı da planlanmıştır. Örneğin Reinhardt, Schumann Sirki'ni "Büyük Oyun Tiyatrosu"na dönüştürmüştür veya o Piscator Grospius'la birlikte "Total Tiyatro"yu tasarlamıştır.

Yirminci yüzyılın başındaki tiyatro reformcuları ve tarihsel avangard akımının temsilcileri mekânın performatif bir yapıya sahip olduğunun farkındalardı. Onlar farklı mekânlar tarafından –aktörler ve seyirciler arasındaki ve onların hareketleriyle algıları arasındaki ilişkiler açısından– meydana getirilebilecek yeni olanakları araştırmışlardır. Onlar aynı zamanda bu olanakları seyircide bellibaşlı algı ve davranış biçimleri yaratabilmek için kendi düşüncelerine ve hedeflerine uygun bir şekilde (yeniden) biçimlendirerek daha da güçlendirmişlerdir. Daha önce de belirtildiği gibi, avangard yönetmenlerle özdevinimli *feedback* döngüsü kontrol altına alınmaya çalışılmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra –ve kısmen henüz 1930'ların sonunda– rampalı çerçeve sahneli tiyatro (*proscenium*) yeniden baskın bir hale gelmiştir. Almanya'da 1950'li yıllarda bu tarz çok sayıda tiyatro binaları yapılmıştır. Değişken mekânlar sağlayabilen yeni yapılar neredeyse hiç inşa edilmemiştir. Benim bildiğim kadarıyla, 1980 yılında Berlin'de Lehniner Platz'da açılan Schaubühne "yeni/değişken yapı" tarzındaki ilk örneği teşkil eder –bu durum 1960'lı yıllarda başlayan performatif dönemecin bir sonucu olarak görülebilir–.

1960'lı yıllarda ikinci defa –fakat çok daha şiddetli ve radikal bir biçimde– tiyatro binalarından dışarıya bir göç (Exodus) başlamıştır. Eski fabrikalar, mezbahalar, sığınaklar, tren garları, pazar alanları, alışveriş merkezleri, fuar alanları, stadyumlar, sokaklar ve meydanlar, metro platformları ve şehir parkları, bira çadırları, çöplük araziler, araba garajları, yıkıntılar ve mezarlıklar yeni oyun alanlarını oluşturmuştur. Burada seçilen mekânlar daha önce tamamen farklı amaçlar için kullanılıp sahne alanları olarak tasarlanmadığı, inşa edilmediği veya şekillendirilmediği için seyircilerle aktörler arasındaki ilişkiyi belirleyici herhangi bir kuralı ima etmezler. Sahnelemelerde kullanılan bu tür yeni mekânlar seyirci-aktör ilişkisinin durmadan yeniden tanımlanmasına izin vermiştir, çünkü onlar iki grubun bulundukları alanları kesin çizgilerle birbirlerinden ayırmadan her ikisi için bir dizi hareket etme ve algılama olanakları yaratmıştır. Bu tür mekânların kullanılmasıyla sahnelemenin seyirci-aktör ilişkisini yapılandırdığı ve mekânsallığı yaratan şeyin aslında o olduğu düşüncesi açıkça gözler önüne serilmiştir.

Burada mekânın performatif yapısını daha belirgin bir hale getiren üç farklı yöntemden bahsetmek mümkündür: 1) (Neredeyse tamamen) boş bir mekânın veya aktörlerle seyirciler arasında çeşitli hareketlere izin veren değişken bir mekânın kullanılması; 2) Seyirciler ve aktörler veya onların hareketleri ve algıları arasındaki ilişkilerin müzakeresine yönelik bu zamana kadar bilinmeyen veya kullanılmayan olanaklar sunan özgül mekânsal düzenlemelerin yaratılması; 3) Önceden bilinen ve farklı amaçlar için kullanılan mekânların özgül olanaklarını araştırılması ve denenmesi.

1) Bir sığınakta gerçekleşen *Celtic +~~~* isimli performansta bazı tahta banklar bulunmasına rağmen, mekânsal düzenleme herhangi bir kuralı öngörmez. Beuys ve seyirciler mekânın her tarafında hareket etmişlerdir. Onlar arasındaki ilişkiyi doğrudan Beuys'un hareketleri ve seyircilerin verdikleri tepkiler şekillendirmiştir. Katılımcıların ne algıladıkları tamamen onların mekânda sürekli olarak değiştirdikleri farklı konumlarına –mesela, onların banklardan birinin üzerindeki, kalabalığın ortasında sıkışan, kalabalığın dışındaki, doğrudan sanatçının önündeki veya yan tarafındaki vb konumlarına– bağlıdır. Aktörle seyircilerin hareketleri sürekli olarak değişen bir mekânsallık meydana getirmiştir.

Dionysus in 69'da ise belli bir mekânsal düzenleme vardır. Eski bir araba tamirhanesinin ortasında, yani Performance Garage'ında, oyuncu mekânı seyircilerden siyah lastik döşemelerle ayrılmış gibi görünüyordu. Duvardan yukarı doğru çok katlı raflar yükselmişti ve bu rafların her katı birbirine merdivenlerle bağlıydı. Onlardan yalnızca bir tanesi neredeyse tavana ulaşacak bir kule kadar yüksekti. Seyirciler siyah döşemeleri çevreleyen halının üzerinde istedikleri yere çömelebiliyor, rafların altında sürünebiliyor veya onların herhangi bir katına oturabiliyorlardı. Böylece onlar merkezi alandan uzaklıklarını ve orada meydana gelen olayları görme açılarını istedikleri gibi belirleyebiliyorlardı. Fakat mekânın dağılımının yarattığı olanaklar sahnelemenin gidişatı boyunca sürekli geliştirilmiştir. Örneğin sanatçılar ortadaki bölgede kalmakla yetinmeyip alanın her tarafında hareket ediyorlardı. Pentheus'u canlandıran oyuncu kulenin en üst katına çıkarak Thebai halkına bir konuşma yaptı. "Kucaklaşma Sahnesi"nde ("caress-scene") sanatçılar mekânın bir ucundan rafların altına "gizlenmiş" seyircilerin bulunduğu diğer ucuna kadar her tarafa dağıldılar. Benzer şekilde, seyirciler de sahneleme boyunca mekânda hareket etme hakkına ve şansına sahip olmuşlardır. Onlar kendilerine durmadan daha iyi bir konum ve görüş açısı aramışlar, sanatçılara ve diğer seyircilere olan mesafelerini diledikleri gibi düzenlemişler ve merkez alanı doldurarak "hikâyeye ortak olmuşlardır". Sonuç olarak, böyle bir mekânsal düzenleme, tamamen boş bir mekânla karşılaştırıldığında, aktörlerin ve seyircilerin hareket etme ve olayları algılama olanaklarını kısıtlamaz, aksine onları daha da katlayarak arttırır. Bu yöntem, en başından beri hiçbir olanağı ayrıcalıklı kılmadığı için veya göz ardı etmediği için mekânın performatif yapısını daha güçlü bir şekilde açığa çıkarır. Mekânsallık açı' bir şekilde aktörlerle seyircilerin hareketleriyle ve algılarıyla meydana getirilmiştir.

2) İkinci yöntemde ise belirli olanakların gerçekten tercih edilip diğerlerinin göz ardı edildiği varsayılabilir. Grotowski çalışmalarında seyircilerle aktörler arasında öyle bir yakınlık kurmayı başarmıştır ki, sonuçta seyirciler aktörlerin nefes alışverişlerini hissedebilmiş ve hatta onların terlerini koklayabilmiştir. Onun tarafından sahneye uyarlanan Słowacki'nin *Kordian*'ında (1961), salonun üç ayrı bölgesine (65'ten az sayıda olmak üzere) seyircinin oturacağı demir ranzalar kurmuştur. Bu ranzalar aynı zamanda

sahnelemenin en önemli olaylarının meydana geldiği podyumlar olarak görev görmüşlerdir. Aktörler ve seyirciler aynı mekânı etkin bir şekilde paylaşmışlardır. Seyirciler de aynı şekilde tımarhanenin sakinleri gibi muamele görmüşlerdir. Örneğin doktor, oyuncuların ve seyircilerin belli bir şarkıyı söylemelerini talep etmiştir. Oyuncu, bunu yapmayı reddeden seyircilerin yanına giderek onların kendine itaat etmelerini emretmiş ve burunlarının altında bir sopa tutarak onları tehdit etmiştir. Oyuncular mekânın her tarafında hareket ederken, seyirciler de tabiri caizse onların yataklarına zincirlenmişlerdir. Seyircilerin algı olanakları onların oturdukları yatakların tam olarak mekânın neresinde bulunduğuna veya onların üstteki yatağı mı yoksa alttakini mi işgal ettiklerine bağlıdır. Böylece burada yaratılan mekânsallıklar seyircileri bütünüyle belirli deneyimlere maruz bırakmışlardır.

Grotowski, Calderón'un Słowacki versiyonuna göre sahneye aktardığı *Sadık Prens* (1965) isimli çalışmasında da benzer bir yöntem kullanmıştır. Burada tiyatro bir çeşit *theatrum anatomicum*'a* benzemiştir. Sadece 30-40 tane seyirci dairesel şekilde ve yükselen basamaklarda sahnenin etrafında durmuştur; bu basamaklar seyircilerin sadece kafalarının (belki de göğüslerinin de) görülebileceği yükseklikteki duvarlarla birbirlerinden ayrılmıştı. Böylece seyirci yalnızca tamamen hareketsiz bir hale getirilmemiş, o aynı zamanda dehşet verici olaylar karşısında basit bir dikizci konumuna sokulmuştur. Her iki durumda da mekânsal düzenlemeler ve bu düzenlemelere bağlı olan kurallar, aktörler ve seyirciler arasındaki ilişkinin ile onların hareket ve algı biçimlerinin işlevi, performatif mekânda dolaşan enerjiyi mekânsallığa özgü bir güç olarak gelişmesini sağlamaktır.

Bu aynı zamanda Einar Schleef'in çok daha büyük bir mekânda, Frankfurter Schauspiel'de sahnelediği *Anneler*'de veya bir ambarı çağrıştıran Bockenheimer Gar'ında sahnelediği *Götz von Berlichingen*'de –tamamen farklı biçimlerde de olsa– uyguladığı mekânsal düzenlemeler için de geçerlidir. Schleef, bu ikinci çalışmasında, mekânın ortasından geçerek boylamasına ilerleyen ve "bodrum katı" da olan geniş bir köprü kurmuştur. Bu köprü sahneleme esnasında farklı sebeplerle açılıp kapanan çıkış kapılarına doğru uzanmıştır. Oyuncular bu köprünün alt katında ve üzerin-

* (Lat.) Anatomi tiyatrosu. (ç.n.)

de –demir topuklu çizmeleriyle– hareket etmişler ve kaynamış patatesleri dağıtırken de seyircilerin arasına karışmışlardı. Seyirciler köprünün her iki tarafından karşılıklı olarak yükselen sıralara oturdular. Üst sıralarda oturan seyirciler köprünün altında meydana gelen olayları sadece kısıtlı bir şekilde görebilirken, onlar tam olarak karşılarında oturan seyircileri çok iyi bir şekilde algılayabildiler. Buna karşın köprünün üzerindeki eylemler, alt ve orta sıralarda oturan seyircilerin karşı tarafta oturan seyircileri görmelerini engellemiştir. Diğer taraftan da, ön ve alt sıralar köprüye o kadar yakındı ki, seyirciler neredeyse yanlarında tepinen ve üzerlerine hücum eden oyunculardan akan terleri koklayabiliyorlardı. Köprünün altındaki ve üstündeki bu eylemler seyirci-oyuncu ilişkisini sürekli olarak yeniden tanımlamış ve seyircilere belirli algı olanakları sunmuş veya bunlara engel olmuştur. Sahnelemede bu şekilde yaratılan mekânsallık durmadan değişmiştir; o bazı anlarda aktörlerle seyircilerin topluluk oluşturmalarına yardımcı olurken, bazı anlarda da böyle bir topluluğun oluşumuna karşı koymuştur.

3) Üçüncü yöntem ise daha önce –veya aynı anda– farklı amaçlar için kullanılan bir mekândan yeni bir mekânsallığının yaratılmasını sağlayan olanaklara dayanır. Klaus Micheal Grüber bu yöntemi oldukça sık kullanmıştır. Grüber (Goethe'den uyarladığı) *Faust Salpêtrière*'yi 1975 yılında Chapelle Saint Louis'deki Pitie-Salpetriere Hastanesi'nde, *Kış Seyahati*'ni 1977'de Berlin Olimpiyat Stadyumu'nda, *Rudi*'yi 1979'da Berlin'deki Esplanada Oteli'nin kalıntıları arasında, *Solgun Anneler ve Narin Kız Kardeşler*'i 1995 yılında Goethe'nin hamisi olan Weimer-Saxe Dükü Carl August'un yaz konağındaki, yani Belvedere Sarayı'nın kuzey yamaçlarındaki Sovyet Mezarlığı'nda sahnelemiştir. O bu mekânları oldukları gibi kullanmamıştır; daha çok onunla çalışan sahne tasarımcılarıyla birlikte (Gilles Aillaud ve Eduardo Arroyo veya Antonio Recalcati) mekânlara sürekli yeni ayrıntılar ekleyerek onların performatif yapısını vurgulamışlar, onların önceki anlamlarını değiştirmiş veya arttırmışlardır.

Antonio Recalcati *Rudi* isimli sahneleme için daha önce büyük bir otel olan Esplanade'nin savaştaki bombalardan etkilenmemiş veya çok az etkilenmiş mekânlarına (giriş salonuna, palmiyelerle kaplı avlusuna, kahvaltı salonuna ve "imparator salonu" diye ad-

landırılan yere[76]) enstalasyonlar kurmuştur. Aslında bu mekânlar, otelin önünden hayvanat bahçesine kadar uzanan açık alanı kapatan Berlin Duvarı inşa edilmeden önce düzenli olarak opera, sinema baloları, basın toplantıları, moda defileleri veya güzellik yarışmaları için kullanılırdı. Berlin Duvarı'nın inşa edilmesinden 1970'li yıllara kadar bu mekânda ara sıra bazı etkinlikler yapılmış olsa da, yıkıntılar gözle görülür bir şekilde sessizleşmeye başlamıştır. Grüber ve Recalcati *Rudi* için seyirciyi bu mekâna davet etmişlerdir. Oyuncu Paul Burian kahvaltı salonunda oturdu ve Bernard Brentano'nun 1934 yılına ait romanı olan *Rudi*'yi monoton bir sesle okumaya başladı. Onun sesi küçük bir gecikmeyle hoparlörler aracılığıyla diğer mekânlara aktarılmıştır. Başka bir odada ise kot pantolonlu, geniş yakalı bir gömlek ve bir kazak giyinmiş olan uzun saçlı bir genç erkek oyuncu ve bir tekerlekli sandalyede oturan gri saçlı, siyah ceket ve siyah elbise giyinmiş olan şişman bir kadın oyuncu bulunuyordu. Seyirci her bir odada dolaşabilir, odalarda istediği kadar kalabiliyordu. O istediği zaman oturabiliyor, hoparlörlerden gelen sesleri dinleyebiliyor veya her bir odaya dilediği sıklıkta yeniden girebiliyordu.[77] Seyirci sesli kitap okuyan Paul Burian'ın bir oyuncu olduğundan emin olsa da, onun mekândaki genç erkeğin veya yaşlı kadının hangi görevi üstlendiğinden emin olması biraz güçtü. Bu belirsizlik aslında odalarda gezinip duran diğer seyirciler için de geçerliydi. Mekânda dolaşan her bir kişi, bir oyuncu olarak veya başka bir seyirci olarak algılanabiliyor ve onunla sürekli yeni ilişkiler –mesela onun mekândaki hareketlerini dikkatlice takip ederek veya onunla konuşarak, ona onun algılarını, izlenimlerini ve duyguları veya sadece saatin kaç olduğunu sorarak– kurulabiliyordu. Böylece mekânsallık *Rudi*'de esasen seyirciler tarafından, seyircilerin hareketleri ve algıları aracılığıyla meydana getirilmiştir. Elbette onlar performansın mekânsallığını aynı zamanda odalarda tek tek bulunan nesnelerin taşıdığı veya okunan metinde saklı olduğu düşünülen anlamlar sayesinde de yaratmışlardır. Böyle anlamlar seyircilerin algılarını etkilemiş ve onları yeni ve başka bir mekânsallık oluşturan hareketlere ve davranışlara yönlendirmiş-

76. Bugün karmaşık teknolojik yöntemlerle nakledilen bu mekânları Berlin'de Potsdamer Platz'daki Sony Center'da görmek mümkündür.

77. Bu sahneleme hakkında oldukça faydalı bilgiler için bkz. Friedemann Kreuder, *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers*, Berlin 2002, özellikle s. 43-70.

tir. Algılama, ilişkilendirme, hatırlama ve imgeleme birbiriyle kesişmiştir –eski Büyük Esplanade Oteli'nin gerçek mekânları aynı zamanda imgelenen veya anımsanan mekânlar olarak deneyimlenmiştir–.

Los Angeles'le Cornerstone Theater grubu, 2001 yılında Santa Monica'da bir alışveriş merkezinde Beckett ve Pirandello'nun metinlerinden oluşturdukları *Foot/Mouth* isimli kolajı sahnelerken bu yöntemi çok daha farklı bir biçimde kullanmışlardır. Seyirciler alışveriş merkezinin alt katında özel olarak karşılanmış ve onlara kulaklıklar dağıtılmıştır. Ardından grubun üyelerinden biri onları yukarıda bulunan ve aşağıdaki katları iyi bir şekilde görebilecekleri bir galeriye götürmüştür. Seyirciler sadece galeride değil, aynı zamanda Avm'nin her yerinde diledikleri gibi dolaşabiliyorlardı. Benzer şekilde oyuncular da Avm'nin her tarafında hareket etmiş olsalar da, onlar genel olarak galerinin karşı tarafında ve bir altındaki katta, seyircilerin onları yukarından görebileceği bir şekilde performanslarını gerçekleştirmişlerdir. Alt kattaki bu mekândan da geçip giden insanlar vardı. Seyirciler ilk başta kimlerin oyuncu olduğunu ve oyuncuların hangi yönden geldiğini bilmedikleri için, onlar için gelip geçen herkes bir oyuncu haline gelmiştir. Daha sonra seyirciler için kimlerin oyuncu olduğu açık hale gelmiş olsa bile, oradan gelip geçenler için seyirciler zaman zaman dikkatlerin tamamen üzerlerine çekildiği bir çeşit özel aktörler olarak kalmaya devam etmişlerdir. Gelip geçen insanlardan bazıları sadece dolaşıp dükkânların önünde durmuşlar, diğerleri mağazaların vitrinlerine bakıp içeriye girmişler ve oraları kısa veya uzun bir zaman sonra genelde yeni poşetlerle terk etmişlerdir. Onlardan bazıları, yaşlı bir kadının (bir oyuncunun) sanki aşağı düşecekmiş gibi parmaklıklardan sarktığına tanıklık etmişler ve tedirgin olmuşlardır. Bazıları da yukarıda kulaklık takmış olan seyircileri görmüşler ve bir süre onlara doğru bakmışladır.

Bu koşullar altında kimin aktör, kim seyirci sayılması gerektiğine karar vermek çok zordu. Avm'de dolaşan herkes aktör ve/veya seyirci haline gelebilirdi. Dolayısıyla aktör-seyirci ilişkisi her durumda farklı bir biçimde kurulmuş ve kimin kimi hangi rolde gördüğüyle alakalıdır. Her bir katılımcı için birbirinden farklı hareket etme ve algılama olanakları açık bırakılmıştır –bu durum özellikle bilet almış kişiler, yani özel bir seyirci olma statüsü kaza-

nan kişiler için geçerlidir–. Her bir kişinin eylemi, mesela onun belli bir yöne bakıp hareket etmesi, oyuncuların seslerini ileten kulaklığı takmaya devam etmesi, bazen kulaklığını çıkararak tamamen Avm'nin kargaşasına ve kalabalık gürültüsüne kulak vermesi veya grubun oyuncularıyla gelip geçenleri birbirlerinden ayıramaması vb sürekli yeni bir mekânsallık yaratmıştır. Böylece Avm'de olup bitenler ve oyuncuların eylemleri sürekli olarak yeni biçimlerde birbirleriyle kesişmiş ve örtüşmüştür.

Hygiene heute isimli oluşum tasarlamış oldukları sesli turlarda (*Audiotouren*) benzer bir mekânsallık yaratma ilkesini –oldukça farklı biçimlerde– kullanmışlardır. Bu zamana kadar onlar Giessen'de (*Verweis Kirchner*, 2000), Frankfurt am Main'da (*System Kirchner*, 2000), Münih'te (*Kanal Kichner*, 2001) ve Graz'da (*Kirchners Schwester*, 2002) farklı turlar gerçekleştirmişlerdir. Müzelerde, saraylarda veya diğer tarihi alanlarda kullanılan seyyar kulaklıklardan seyircilere dağıtılmıştır. Seyirci bu kulaklıklarla gezilen her şehirde yaklaşık bir saat boyunca yönlendirilecekti. Her bir seyirci tek başına ve 15 dakikalık aralıklarla şehir turuna gönderildi. Walkmandeki kayıt, iddiaya göre 1998 yılında gizemli bir şekilde ortadan kaybolan kütüphane görevlisi Kirchner'in ardında bıraktığı tuhaf bir yaşam izini anlatmaktadır. (Alınan duyumlara göre, bu kayıt Münih'te bir umumi tuvalette bulunmuştur. Şehir turu tam da bu noktada başlar.) Kayıttaki ses öncelikle kütüphane görevlisinin nasıl kaybolduğunu anlatmış ve daha sonra bunu dinleyen kişiyi –hem takipçi hem de takip edilen kişi olarak– bu olayın içine katmıştır. Seyirci açıkça bir tuzağa düşme ve "salyangoz" tarafından yakalanma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Böylece o hikâyenin kahramanı haline gelmiş ve sahnelemenin en önemli aktörü olmuştur. Katılımcı, Münih'te yeraltında bulunan büyük bir araba parkında hızlı nefes alıp veren birinin sesini duymuş ve bu ses onu şöyle uyarmıştır: "Koş! Kapıyı aç. Salyangoz çok yakınında, onun kokusunu alabiliyor musun? Daha hızlı koş ve pasajın sonundaki kapıyı aç!" Bir tramway durağına gelindiğinde de başka bir ses şu talimatı vermiştir: "Duraktaki insanlara dikkat et. Valiz taşıyanları görüyor musun?" Elbette Münih'in merkezindeki her tramvay durağında valiz taşıyan insanlar görülebilir. Benzer şekilde (Frankfurt'taki turda sesin işaret ettiği gibi) nerdeyse her şehirde mavi gömlekli insanlar dolaşır; ya da kamu-

sal alanlarda (takibin devam ettiğini kanıtlamak için sesin referans verdiği) MOBESE kameraları kurulduğu için, seyircinin/aktörün burada gerçekten kendini takip eden kişilerin oyuncular olup olmadığına karar vermesi –imkânsız olmasa da– oldukça güçtür. Sesin verdiği talimatlara uymuş olan seyirci/aktörün davranışları abartılı hale geldiği için gelip geçenlerin dikkatini çekmiş, bazıları durarak onu izlemeye başlamışlar. Burada şu soru ortaya çıkar: Takipçi rolünü oynayan kişi seyirci midir, oyuncu mudur yoksa her ikisi midir? Seyirci, aktörler-seyirciler ve oradan geçip gidenler arasında ayrım yapamadan aktör konumuna geçmiştir.

Seyirciler kısa bir süre sonra, daha önce iyi bildiklerini zannettikleri bir şehri başka bir gözle görmeye başlamışlardır. Onlar tanınmış sokaklara, meydanlara, parklara, binalara ve hatta kayıt cihazından gelen sesin verdiği talimatlar doğrultusunda birbirinden gizem dolu, olağanüstü ve kurgusal hikâyelerin –ve bu hikâyelerde önemli bir rol üstlenerek– yaşandığı alanlara girmişlerdir. Her bir seyircinin mekândaki hareketi ve kulaklıktan gelen sesle değişen veya en azından renklenen özgül algısı şehrin mekânsallığını gerçek ve kurgusal alanların, kişilerin ve eylemlerin garip bir kesişimi olarak yeniden yaratmıştır.

Bu yöntemlerden her biri performatif mekânı bariz bir şekilde sürekli değişen bir mekân olarak meydana getirirler. Mekânsallık aktörlerin ve seyircilerin hareketleriyle ve algılarıyla ortaya çıkar. Birinci yöntem özdevinimli *feedback* döngüsünün yarattığı mekânsallık sürecine odaklanırken, ikincisi ise performatif bir mekânda dolaşan ve özel bir etki yaratabilen enerjilere dikkat çeker. Üçüncü yöntem de mekânsallığı gerçek ve kurgusal mekânların kesişimi olarak meydana getirir ve performatif mekânı bir "ara mekân" olarak saptar.

Mekânsallık –bu üç durumda da görüldüğü gibi– önceden verili bir kalıp değildir, o daha çok aralıksız bir şekilde yeniden yaratılır. Performatif mekân, bir veya birden fazla yaratıcının ürettiği bir eser özelliği taşıyan geometrik-yapısal mekândan farklıdır. Ona sanat yapıtı özelliğinden çok olay niteliği uygundur.

Performatif mekân aynı zamanda her zaman belli bir atmosfere sahip olan bir mekândır. Sığınak, tren garı, eski lüks bir otel vb mekânlardan her birinin yalnızca kendilerine özgü olan atmosferleri vardır. Mekânsallık sadece bir mekânın aktörler ve seyirciler tarafından özgül bir şekilde kullanılmasıyla değil, aynı zamanda onun yaydığı özel atmosferlerle ortaya çıkar. Cornerstone Theater grubunun çalışmalarında bu iki olgu birbirine karmaşık bir biçimde bağlanmıştı. Alışveriş merkezinde başıboş bir şekilde dolaşma ve olayları izlemek için galeride durup bekleme olanağı –örneğin Avm'deki Cuma akşamı kargaşasını veya oyuncular tarafından Beckett'in ve Pirandello'nun metinleri kullanılarak yaratılan ve sürekli olarak gerçeklik ile kurgusallık arasında gidip gelen durumları ya da oradan gelip geçenlerden gelen farklı tepkileri seyredebilme olanağı– alışveriş merkezinin özel atmosferini kendine has biçimiyle ortaya çıkarmıştır ve bunu hisseden seyirciler de onun etkisi altına girmişlerdir.

Atmosfer, sahne ve seyirci salonunu birbirinden ayıran ve sahneyi sadece oyunculara saklayan geleneksel tiyatroda bile tamamen özgül bir mekânsallığın yaratılmasına katkıda bulunur. Örneğin seyirci Marthaler'in *Murx den Europaeer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (*Avrupali'nın işini bitir! İşini bitir! İşini bitir! İşini bitir! İşini tamamen bitir!*, Berlin 1993, sahne tasarımı Anna Vierbock) isimli sahnelemesini seyretmek için Rosa Lüxemburg Platz'daki Volksbühne'ye girdiğinde, ortamın kendine has atmosferi hemen onun etrafını sarmıştır. Bu atmosfer oldukça rahatsızlık verici, ürkütücü ve gerçeküstü bir bekleme salonunu anımsatıyordu. Seyirci sahnenin üzerinden tavana kadar sentetik bir maddeyle döşenmiş olan ve salonunun sıcak tahta kaplamasını çirkin bir şekilde devam ettiren bir mekân görüyordu. Sahnenin ortasında sanki koridora doğru açılan sürgülü bir kapı, sağda ve solda tuvalet kapıları vardı. Bu kapının üzerinde tren istasyonlarında görünen ve durmuş olan bir saat bulunuyordu, yanında "zaman hiç durmasın diye" yazıyordu. Sağ taraftaki duvarda paslı kalorifer petekleri ile iki tane büyük kömür sobası ve ön sol tarafta da bir piyano bulunuyordu. Son olarak mekânın ortasında, dümdüz sıralanmış kare plastik masalarının etrafındaki sandalyelerin üzerinde on bir tane oyun kişisi hareketsiz bir

şekilde oturuyordu. Ortamın özel atmosferini bu öğelerden herhangi birine indirgemek mümkün değildi (her ne kadar saat veya kömür sobası gibi nesneler seyircinin dikkatini daha çok üzerlerine çekmiş olsalar da). Atmosfer daha çok ortamın genel izlemiyle yaratılıyordu. Ortamın atmosferi seyirciye tesir eden ve onun daha sonraki algısını etkileyen ilk unsurdur.

Gernot Böhme'nin ifade ettiği gibi, atmosferlerin herhangi bir yeri yoktur, fakat onlar yine de mekânsal olarak yayılırlar. Atmosferler ne sadece onların kaynağı gibi görünen nesnelere ne de onları mekânda bedensel bir şekilde hisseden insanlara aittiler. Atmosfer seyircinin tiyatro salonunda yakaladığı ve içine "daldığı" ilk duygudur ve seyircinin mekânsallığı oldukça özgül bir biçimde deneyimlemesini sağlar. Bütün bunları mekândaki öğelere tek tek bakarak açıklamak mümkün değildir. Çünkü atmosferi yaratanlar onlar değil, daha çok (tiyatro çalışmalarında genelde titizlikle hazırlanan) tüm öğelerin birbiriyle etkileşimidir. Böhme, atmosfer kavramını Benjamin'in aura (hale) kavramından yola çıkarak, ancak bu kavramın içeriğini önemli bir şekilde değiştirerek estetiğe kazandırmıştır. Ona göre atmosferler "[...] nesnelerin, insanların ve onları çevreleyen bileşimlerin varlığıyla, yani onların vecdiyle içine 'dalınan' mekânlardır. Onlar şeylerin varoluş katmanlarıdır, şeylerin mekândaki gerçekliğidir".[78] Dolayısıyla atmosfer geometrik-yapısal bir mekâna değil, performatif bir mekâna aittir. Atmosferlerin

> [...] rastgele havada süzüldükleri düşünülemez, onlar daha çok şeylerden, insanlardan veya onların bileşimlerinden doğan veya yaratılan şeylerdir. Bu yüzden onlar nesnel bir şey olarak, yani şeylerin sahip oldukları özellikler olarak düşünülemezler; daha çok *nesneseldir*, yani onlar vecd biçimindeki özellikleri sayesinde kendi varlık katmanlarını açımlayan şeylere aittirler. Aynı zamanda atmosferler öznel de değildirler, yani belli bir ruhsal durumu tanımlamazlar. Fakat onlar *özneseldir*, yani onlar insanların/öznelerin bedensel varlıklarıyla hissedilirler ve bu his aynı zamanda öznelerin mekânda bedensel bir şekilde var olmasıdır.[79]

Atmosferin bu şekilde tanımlanıp saptanması bizim konumuz için özellikle iki açıdan önem taşır. Bir taraftan Böhme, atmosferleri "varlığın katmanları" olarak tanımlamaktadır. Diğer taraftan

78. Böhme, *Atmosphäre. Essay zur neuen Ästhetik*, s. 33.
79. A.g.y., s. 33 vd.

o, atmosferleri ne onları yaydığı düşünülen şeylere, ne de onları bedensel olarak hisseden öznelere konumlandırmıştır. Atmosferler daha çok onların arasında ve her ikisinde birden bulunurlar. "Varlığın katmanları" kavramı açıkça şeylerin şimdiliğinin özel bir biçimini kastetmektedir. Böhme bunu daha yakından "şeylerin vecdi", yani şeylerin onu algılayan kişi tarafından mevcut bir biçimde görünüşü olarak açıklar. Burada vecd kavramı sadece bir şeyin rengini, kokusunu veya nasıl çınladığını, yani onun sözümona ikincil niteliklerini değil, aynı zamanda onun "biçim" gibi birincil özelliklerini de kapsar: "Bir şeyin biçimi [...] dışarıya doğru da etki eder. O adeta ortamın içine yayılır, şeyi çevreleyen mekânın homojenliğini alıp götürür ve onu gerilimlerle ve hareket etme olanaklarıyla doldurur"[80] ve onu bu şekilde değiştirir. Bu aynı zamanda bir şeyin uzamı ve hacmi için geçerlidir. Uzam ve hacim bir nesnenin sadece belli bir mekânı doldurma özelliği olarak düşünülmez. "Bir şeyin uzamı ve hacmi [...] aynı zamanda dışa doğru hissedilebilir, onlar şeyin bulunduğu mekâna onun kendi ağırlığını ve yönelimini bahşederler."[81]

Şeylerin vecdi, bu şekilde dışa doğru etki eden şeylerin onları algılayan kişiye özel bir biçimde var olarak görünmesine yol açar ve onun dikkatini zorla kendi üzerine çeker. Dolayısıyla vecd kavramı mevcudiyet kavramıyla tam olarak aynı anlamı taşımaz. Gerçi o sadece zayıf değil, aynı zamanda güçlü bir mevcudiyet kavramına karşılık gelir. Fakat mevcudiyet kavramı insanlar arasındaki enerjetik süreçlerle ilgiliyken, şeylere onların kendi aralarında veya kendilerinden kaynaklanan bir enerji atfetmek oldukça güçtür. Aynı zamanda şeyler, algılayan kişinin normalde duyup gördüklerinden farklı olan ama yine de bir nesne görülüp duyulurken fiziksel bir şekilde hissedilebilen ve nesneyle algılayan özne *arasındaki* performatif mekâna yayılan bir şeyin –yani özel bir atmosferin– temelini oluştururlar.

Buna benzer bir durum mekân için de geçerlidir. Geometrik mekân performatif bir mekâna dönüştüğünde, onun sözümona birincil nitelikleri –yani uzamı ve hacmi– de dışarı doğru hissedilebilir, yani algılayan kişiye etki eder.

Bir sahnelemede, atmosfer mekânsallığın yaratılması için ne kadar önemli ise, mevcudiyet de bedenselliğin meydana getiril-

80. A.g.y., s. 33.
81. A.g.y.

mesi için o kadar önemlidir. Mekân ve şeylerden yayıldığı düşünülen atmosfere giren bir özne bunları güçlü bir şekilde var olarak algılar. Onlar sadece sözümona birincil ve ikincil niteliklerini göstererek değil, yani sadece görünüşleri ve varlıklarıyla değil, aynı zamanda algılayan seyirciye zorla sokularak ve hatta onun bedenini istila ederek ortamın atmosferinde kendilerini belli ederler. Çünkü seyirci atmosferin karşısında, dışında veya ötesinde değildir; o atmosfer tarafından kuşatılmış ve çevrilmiştir, yani o onun içine dalmıştır.

Bu bağlamada özellikle kokular her atmosferin yaratımına katılan önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Tiyatro mekânları her zaman kokularla dolu olmuştur; bu kokuların istenilmemesi ve olaylara katılımına bir türlü engel olunamaması veya sahneye koyma süreçlerinin bir sonucu olması pek önemli değildir. Şaşırtıcı olan şey bugüne kadar tiyatroda kokuya yeterince dikkat verilmemiş olmasıdır. Açık hava tiyatrolarında etraftaki doğa kokusu veya şehrin kokusu atmosferi beraber yaratırken, tiyatronun iç mekânlara taşınmasından 1920'li yıllarda gaz lambalarının icat edilmesine kadarki bölümde, yakılan mumların dumanlarından ve yanan kandillerden gelen kokular ve aynı zamanda aktörler ve seyircilerden gelen makyaj, pudra, parfüm ve ter kokuları atmosferi her zaman beraber yaratmıştır.

Kokular doğalcılık akımından beri belli atmosferler yaratmak için bilinçli bir şekilde kullanılmaktadır. Sahnedeki pis kokan bir gübre yığını ve henüz kısa bir süre sonra herkesçe tanınan lahana kokusu seyircileri atmosferik bir şekilde köylü hayatının ve fakir insanların yaşadığı ortamın içine çekmiş ve onları bu nesnelerle fiziksel bir temasın içine sokmuştur. Max Reinhardt farklı atmosferler yaratmak için kokular kullanmıştır. Onun *Sommernachtstraum* (*Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Neues Theater, Berlin, 1904) isimli sahnelemesinde sadece dönen bir orman kullanılması –burada ilk olarak 1898 yılında Kabuki Tiyatrosu modeline göre kullanılan bir dönen sahne söz konusudur– dikkat çekmez. Daha çok onun sahne zeminine döşediği yosun ortamda hoş ve çekici koku oluşturmuş ve büyük bir ilgi uyandırmıştır, çünkü bu şekilde seyirci ormanın varlığını çok daha yoğun bir şekilde hissedebilmiştir. Tiyatrodaki sembolist akımında da benzer şekillerde kokular kullanılarak seyircide belirli sinestetik deneyimlerin ortaya çıkması sağlanmıştır.

Kokuların bilinçli ve kasıtlı bir şekilde kullanılması, onların mekânın her tarafında yayılıp seyircide güçlü bedensel etkiler doğuracağına dair bir varsayımına dayanır. Buna göre, mekânlar, nesneler veya insanlar sahip oldukları kokularla bu kokuları alan öznenin bedenini adeta istila ederler. Georg Simmel kokunun bu özelliğine dikkat çeker:

> Bir şeyi kokladığımız zaman, bu duyguyu veya bu kokuyu salan nesneyi kendimize, merkezimize, yani derin bir şekilde içimize çekeriz ve onu nefes almanın sözümona yaşamsal süreci sayesinde –o nesneyi yemediğimiz sürece– başka hiçbir duyumuzla hissedemeyeceğimiz kadar yakın bir şekilde özümseriz. Bir insanın atmosferini koklamak onu en içten şekilde algılamaktır, yani onun hava biçimindeki şekillerle bizim duyusallığımıza ve içselliğimizin en yoğun noktasına istila etmesidir.[82]

1960'lı yıllardan beri tiyatroda ve performans sanatında sürekli olarak kokular kullanılmıştır. Nitsch'in Gizemli Âlem Tiyatrosu'nda, kuzu kadavrasından, kuzunun kanından ve bağırsaklarından gelen koku seyircileri oldukça özel bir atmosferin içine sokmuş ve onlarda güçlü bir tiksinti ve hatta bazen zevk duygusunun uyanmasına neden olmuştur. Grotowski oyuncuyu ve seyirciyi o kadar dar bir mekâna birlikte sıkıştırmıştır ki, seyirciler oyuncuların terini koklayabilmişlerdir; oyuncuların bedenselliğini oldukça özel bir biçimde algılamışlardır seyirciler ve aynı zamanda onlardan yayılan ve mekâna hâkim olan atmosferi yoğun bir şekilde hissetmişlerdir.

Tiyatro mekânlarında sis makinelerinden gelen, herkesin tanıdığı kötü kokular haricinde yemek kokuları da yayılmıştır. Johann Kresnik'in Artraud hakkındaki *Antonin Nalpas* (Prater, prömiyer 16 Mayıs 1997) isimli çalışmasında büyük bir balığın parçaları ızgarada pişirildi. Balık kokusu ilk olarak en azından aç olan seyircilerde hoş bir his uyandırmış olsa da, pişirme işlemi devam ettikçe ve balıklar kömürleştikçe seyirciler ortaya çıkan kokudan tiksinti duymaya başladılar. Castorf'un *Endstation Amerika* (*Son Durak Amerika*, Volksbühne, Berlin 2000) isimli sahnelemesine katılan seyirciler de benzer bir duyguyu tatmışlardır. Oyuncu Kathrin Angerer aniden yumurta kızartmaya başladı. Zamanla yumurtayı daha da yaktı ve ortamı normal yumurta kokusunun

82. Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung*, 2. Baskı, München/Leipzig 1922, s. 490.

yerine yumurta beyazının yanık kokusu kapladı. Hollandia grubunun *De Metsiers* (Berliner Schaubühne'nin konuk oyunu, 2003) isimli sahnelemesinde kadın oyunculardan biri büyük bir bira şişesini eline alarak açtı ve şişedeki püskürtücü suyu bir erkek oyuncuya baştan aşağı döktü. Sahne zemininde bira birikintileri oluşmuştu. Erkek oyuncudan ve sahnenin zemininden gelen iğrenç ve keskin bir bira kokusu hızlı bir şekilde mekânın her tarafına yayıldı. Molada zemindeki bira birikintisi temizlenmiş olsa da, bira kokusu mekânda sahnelemenin sonuna kadar kalmış ve ortamın atmosferini etkilemeye devam etmiştir.

Simmel'in belirttiği gibi, nesneleri koklamadan daha güçlü bir şekilde yalnızca onları yediğimiz zaman özümseyebiliriz. Yemeklerden ve içeceklerden gelen kokular nefese nüfuz ederek ağız boşluğundaki tükürük bezlerini uyarırlar ve aynı zamanda bağırsaklara kadar etki ederek yoğun bir haz veya tiksinti duygusu oluştururlar. Seyirci ortamdaki kokuları içine çektiğinde kendi bedensel içyapısının nasıl işlediğinin farkına varır ve kendini canlı bir organizma olarak hisseder.

Şüphesiz ki, koku atmosferin en etkili unsurlarından birini oluşturur. Bu aynı zamanda kokuların bir defa mekâna yayıldıktan sonra bir daha "geri alınamaz" olmalarıyla da ilişkilidir; onlar olağanüstü bir direnç gösterirler. Yapay sis bulutu çekildikten uzun bir süre sonra bile, seyirciler onun ağır kokusunu almaya devam ederler; yanmış yumurtalar sahneden kaldırıldıktan uzun bir zaman sonra da, onların kokusu mekânda ayrılmadan kalır. Benzer şekilde, sahne zeminindeki bira birikintileri temizlendikten sonra bile seyirciler –en azından ön tarafta oturanlar– sahnelemenin sonuna kadar bira kokusunu alırlar. Koku herkesçe tanınan "şişedeki cin" öyküsüne benzer; cin bir defa şişeden çıkarsa bir daha yakalanıp kontrol altına alınamaz. O kendini seyircilerin ve aktörlerin denetiminden kurtarır ve atmosferi esaslı bir şekilde değiştirmeye çalışan bütün inatçı çabalara karşı gelir.

1960'lı yıllardan beri tiyatroda ve performans sanatında kokuların sıklıkla kullanılması sadece bu nedenden dolayı değildir. Bununla birlikte, diğer bütün unsurların da atmosfer yaratımına katılımları dikkat çekici bir artış göstermiştir. Oyuncular şeylerin vecdini –hatta onların birincil ve ikincil özelliklerini de– daha yoğun bir hale getirmeye çalışmışlardır. Mekânlara özgü uzamlar,

hacimler ve maddesel yapılar daha da fazla ön plana çıkarılmıştır. Bir sığınakta sahnelenen *Celtic +~~~*'de, Einar Schleef'in Bockenheimer Tren Garı'nda sahnelediği tüm çalışmalarda, Grüber'in (1981 yılında) Berliner Schaubühne'nin Mendelsohn Binası'ndaki kavisli bir beton yapıda sahnelediği *Hamlet*'te ve Sasha Waltz'ın *Körper* (*Beden*, 2000) isimli çalışmasında bu durumu görmek mümkündür. Bunun yanında bazı durumlarda ise, özgül uzamları, hacimleri ve maddesel yapıları sayesinde mekâna ve atmosfere hâkim olabilen nesneler de kullanılmıştır. Buna örnek olarak Heiner Goebbel'in *Die glücklose Landung* (*Mutsuz Varış*, TAT/Frankfurt am Main, 1993; Hebbel-Theater Berlin, 1994) isimli çalışmasında içinden yavaşça kum akan devasa bir huni veya Zadek tarafından en son sahneye aktarılan *Hamlet*'te (prömiyer: Viyana Volkstheater, Mayıs 1999, sonra Schaubühne am Lehniner Platz/Berlin, Eylül 1999'dan sonra) sahnenin merkezini dolduran metal bir konteyner verilebilir.

Işık ve ses atmosferlerin yaratılmasına özel bir katkı sağlarlar ve onları aniden değiştirebilirler. Robert Wilson çalışmalarında, üç yüzden fazla ışık ayarını 120 dakika içerisinde yapabilen ve ortamdaki ışığı ve rengi sürekli olarak değiştirebilen ışık bilgisayarları kullanmıştır. Böylece atmosfer de değişmiştir, ancak ışığın değişim hızına göre bu değişim genellikle bilinçli algılama seviyesinin altında kalır. İnsan ışığı sadece gözüyle değil, aynı zamanda teniyle algılar. Işık bir anlamda tenden geçerek insanın bedenine girer. İnsan organizması ışığa oldukça duyarlı bir şekilde tepki verir. Dolayısıyla ışığı sürekli değiştirilen ortamlara maruz kalan seyircinin yönelim duygusu da sık sık ve aniden değişebilir ve o bu durumu bilinçli bir şekilde –kontrol altına almak bir yana dursun– idrak edemez bile. Böylece Wilson'ın herhangi bir sahnelemesine katılan seyirci kendini aktörlerin bariz ve kasıtlı bir şekilde yavaşlayan hareketlerinin yarattığı telkin edici güce ve atmosfere güçlü bir şekilde bırakma eğilimine girer. Burada performatif mekân her şeyden önce atmosferik bir mekân olarak karşımıza çıkar.

Benzer şekilde sesler, gürültüler, tınılar ve müzik de güçlü atmosferik ortamlar yaratabilirler. Özellikle yarattığı resimsellik için eleştirmenler tarafından sürekli olarak övülen Wilson, Philip Glass, David Byrne, Tom Waits ve özellikle Hans Peter Kuhn gibi sanatçılarla birlikte çalışmıştır. Bu bestekârlar ve müzisyen-

ler çalışmalarında gürültülerin, seslerin ve müziğin (dökülen su damlalarının gürültüsünden söylenen şarkılara kadar) farklı atmosferlerin ve etkilerin yaratılmasında en az ışık kadar belirleyici olduğunu göstermişlerdir.

Sesler, algılayan özneyi kuşatıp sarmaları ve onun bedenini istila etmeleri açısından kokularla karşılaştırılabilirler. Bedenin işittiği sesler yeniden yankılanırlar ve beden bu seslerle titreşime girer; hatta belli gürültüler bedende yeri saptanabilen fiziksel ağrılara neden olurlar. Seyirci seslere karşı kendini sadece kulaklarını tıkadığı zaman koruyabilir. Genelde o, seslere –kokulara olduğu gibi– karşı savunmasızdır. Benzer şekilde sesler vücudun sınırlarını işgâl ederler. Sesler/gürültüler/müzik seyircinin/dinleyicinin bedeninde yankı mekânı oluşturduklarında, onun göğüs kafesinden yankılandıklarında, onlar seyirciyi fiziksel olarak acıttıklarında, onun tüylerini diken diken ettiklerinde veya bağırsaklarını harekete geçirdiklerinde, o onları dışarıdan kulaklarına gelen bir şey olarak duymaz, daha çok bedenin içsel bir işleyişi, sanki "okyanuslara ait" bir duygu gibi hisseder. Sesler aracılığıyla atmosfer seyircinin bedenine girer ve onu atmosfere açık hale getirir.

Wilson haricinde Heiner Gobbels ve Christoph Marthaler da bu konuda bize oldukça seçkin örnekler sunarlar. Örneğin *Murx*'ta ilk başlarda anlatılan sefillik ve tuhaf bir terk edilmişlik atmosferi, aktörler koroda birleşip bir şarkı tutturduklarında aniden değişiyordu. Oyuncuların şarkıları bekleme odasına benzeyen mekânın iç karartan çirkinliğini ve onların dar kafalı tavırlarını ve garezlerini unutturmuştur. O şarkılar hem oyuncuları hem de seyircileri günlük hayatın bunaltısından uzaklaştırmıştır. Şarkılar uyumlu, refah ve ahenk dolu bir atmosfer yaratarak seyirciyi günlük hayatın bezdirici, bunaltıcı, kin dolu bütün kötülüklerinden kurtaran bir ütopya yaratmışlardır. Şarkılar ve onların yankıları tamamen bittikten sonra mekâna yeniden acıklı bir atmosfer yayılmış ve seyirciler için her şey yeniden dokunaklı bir hal almıştır.

1960'lardan beri tiyatro ve performans sanatları performatif mekânı güçlü bir şekilde atmosferik bir mekân olarak ortaya çıkarırlar. Sonuçta bu bölümde performatif bir estetik bağlamında üç şey elde edilmiştir: İlk olarak, sahnelemelerdeki mekânsallığa yapıt niteliğinden çok olaysallık niteliğinin atfedilmesi gerektiği ve sahnelemelerin fani ve gelip geçici olduğu tamamen açık hale gel-

miştir. İkinci olarak seyirci atmosferik bir mekânda bedenselliğini oldukça özgül bir biçimde hisseder. O kendini çevresiyle etkileşim içinde bulunan canlı bir organizma olarak deneyimler. Atmosferler onun bedenini kuşatırlar ve vücudunun sınırlarını ihlal ederler. Üçüncü olarak da performatif mekân, içinde değişimler yaratan ve dönüşümler doğuran eşiksel (liminal) bir mekân olarak saptanmıştır.

Böhme atmosfer estetiğini göstergebilimsel bir estetiğin karşısavı olarak geliştirmiştir. Göstergebilimsel bir estetik, sanatın dil olarak anlaşılması gerektiği varsayımından yola çıkarak anlam yaratma süreçlerine odaklanırken, atmosfer estetiği bedensel deneyimlere yoğunlaşır. Böhme'nin estetiğin ana eksenini dilsel anlamlardan bedensel deneyimlere çekilmesi gerektiği düşüncesine katılıyorum. Yine de anlam boyutunun bedensel deneyimlerin ve özellikle atmosferin deneyimlenmesinin tamamen dışına atılıp atılamayacakları konusunda şüphelerim var. Çünkü atmosferlerin etkisi, uyarıcı tepki zincirindeki gibi onları algılayan –yani bedensel olarak hisseden– her öznede istemsiz bir şekilde ortaya çıkan bir fizyolojik refleks olarak anlaşılamaz. Bir insanın atmosferleri deneyimlenmesi, onun yabancı bir bedenin dokunuşuna gözlerini otomatik bir şekilde kapatarak tepki vermesinden farklı bir durumdur. Seyirciler için hem Hamlet'teki konteyner veya Murx'taki kömür sobaları gibi nesneler, hem bu nesnelerden gelen kokular ve sesler –mesela Antonin Nalpas'ta kızartılan balık kokusu veya Wilson'ın *Lear* isimli çalışmasında (Schauspielhaus Frankfurt Bockenheimer Garı, 1990) düşen su damlalarının sesi– hem de belirli ışık ayarları (örneğin yine *Lear*'de Glocester'in göz kamaştırıcılığından sonra parıldayan ışıklar gibi) anlamlı olabilir. Bütün bu unsurlar farklı bağlamlar ve durumlar çağrıştırabilirler ve algılayan özne için güçlü duygularla dolu hatıraları canlandırabilirler. Nesnelerdeki böylesi bir anlam boyutunun atmosferin yarattığı etki için tamamen önemsiz bir role sahip olduğunu düşünmek çok güçtür. Bunun yerine ben böylesi anlamların atmosferin güçlü etkilerine mutlaka bir katkı sağladıklarını varsayıyorum. Nesnelerin kendi maddeselliklerini vecd haliyle nasıl ortaya koydukları ve onları algılayan öznenin çıkardığı anlamlarla onların nasıl bir etkileşime girdikleri daha sonra detaylı bir şekilde tartışılacaktır.[83]

83. Bkz. Beşinci Bölüm "Anlamın Zuhuru".

3. Sessellik

Sessellik sahnelemelerin gelip geçici olma özelliğini adeta paradigmatik bir şekilde örnekler. Çınlayan ve kaybolan sesten daha geçici bir şey olabilir mi? Mekânın sessizliğinden gelerek mekâna yayılan ses onu bir sonraki anda azalmak, dağılmak ve yok olmak için doldurur. O ne kadar geçici olursa olsun yine de onu duyan kişiye doğrudan –ve genelde etkisini arttırarak– tesir eder. Ses kişiye sadece bir mekân duygusu (bu bağlamda denge merkezimizin kulakta olduğunu hatırlayalım) iletmez; ses kişinin bedenine zorla girer ve sık sık fizyolojik ve duygusal tepkiler doğurur. Dinleyici ürperir, onun tüyleri diken diken olur, nabzı hızla atar, nefes alışverişleri yavaşlar ve derinleşir; o bir melankolik durumun içine düşer veya tam tersi bir şekilde mutluluktan uçar, *je-ne-sais-quoi** olanı arzular ve onun anıları canlanır vb. Bir önceki bölümde de açıklandığı gibi sesselliğin büyük bir etki gücü vardır.

Tiyatro hiçbir zaman sadece görsel bir mekân (*theatron*) değildir, o aynı zamanda bir işitme alanıdır (*audiotorium*).[84] Konuşan veya şarkı söyleyen sesler, gürültüler ve müzik orada yankılanırlar. Antik Yunan tiyatrosunda bile özel ses efektleri kullanılmıştır; örneğin gök gürültüsü sesi bronteyon adı verilen –iyice gerilmiş postun üzerine bir cevher kabından kurşun bilyeler dökülerek üretilen– bir aygıtla veya içine çakıl taşlarının atıldığı bir metal kapla sağlanmıştır.

Bugüne kadar gazetelerdeki kültür sanat yazılarında ve hatta edebiyat biliminde, Avrupa tiyatrosunu diğer kültürlerdeki tiyatrolardan ayıran şeyin ondaki sesselliğin büyük oranda konuşma dilinden kaynaklandığı fikri yaygındır. Buradan sesselliğin olduğu biçimiyle aslında sahneleme için bir öneminin olmadığı ve onun yalnızca dili ileten ve dili ortaya çıkarıp temsil eden bir araç olduğu sonucu çıkar. Fakat henüz Yunan tiyatrosunda bile sadece ezbere okuma yapılmadığını biliyoruz. Tragedyada dört vezinli uzun kısa ölçülerle (*trochiac*) ezberler vardı. Komedyada ise koro seyirciye hitap ederken bir kısa bir uzun hece ölçüsü (*iambic*) ve uzun vuruşlu dizeler (*anapestic*) kullanılmıştır. Her ikisine de flüt eşlik etmiştir. Lirik biçimde yazılan bütün metin parçaları ya ko-

* (Fr.) Bilinmezlik. (ç.n.)

84. Bkz. Erika Fischer-Lichte, "Berliner Antikenprojekte", (Der.) E. Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler, *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, s. 77-100, özellikle s. 93-96.

royla değişmeli olarak (komosta, yani tragedyadaki ağıtlarda) ya da solo aryalarla şarkı biçiminde söylenmiştir. Dolayısıyla burada konuşma dilinin baskınlığından söz etmek mümkün değil.

Opera'nın keşfedilmesiyle bu durum daha da geçerlilik kazanmıştır. Operanın ortaya çıkışı, Floransalı Camerata'nın 16. yüzyılın sonlarında Yunan tragedyasını yeniden canlandırma çabalarına kadar uzanır. O zamandan beri özellikle müzik tiyatrosunun türleri, sesselliğin dilsel bir aracı olmanın ötesinde özel bir cazibe oluşturmuşlardır. Geniş bir seyirci kitlesi tarafından büyük bir beğeni kazanan opera, müzikal komedi, bale, operetler ve müzikaller bu cazibenin bir devamıdır. Aynı zamanda geleneksel tiyatroda da konuşma dilinin baskın olduğu tartışmasız bir şekilde savunmak güçtür. 18. yüzyılın sonuna kadar sahnelemelerin birbirinden bağımsız bölümlerden oluşması gerçeğinde yalnızca verilen aralara müzik parçaları serpiştirilmiş, aynı zamanda –en sonda yer alan baleye– bir müzik parçası da eşlik etmiştir. Aralarda ışık temizlikçileri lambaların fitillerini temizleyip ortamdaki dumanı katlanabilir seviyede tutmaya çalışırken perde arası müziği adı verilen parçalar çalınmıştı. 18. yüzyılın ortalarına kadar perde arası müziğinin sahnelenen çalışmayla genelde bir bağlantısı yoktu. 1730'ların sonlarında ise tiyatro yönetmeni Friederike Caroline Neuber'in kompozitör Johann Adolph Scheibe ile birlikte çalışmaya başlamasıyla yeni bir tür perde arası sanatı doğmuştur. Scheibe müzik ve oyuncunun eylemleri arasında ve onun karakterleriyle duyguları arasında bir bağlantı olması gerektiğini savunmuştur.[85]

85. Scheibe kendi yayınladığı *Der Critische Musicus* isimli derginin 37. bildirisinde bu türün yeni ilkelerini şu şekilde sıralamıştır: Bir oyunun açılış senfonisi [...] oyunun tamamına hitap etmelidir, fakat aynı zamanda oyunun başlangıcını hazırlayıp onun giriş bölümüyle bağdaşmalıdır [...] İki perde arasına konulan senfoniler hem bir önceki perdenin sonuyla hem de bir sonraki perdenin başlangıcıyla ilişkili olmalıdır. Başka bir deyişle senfoniler iki perdeyi birbirine bağlamalıdır ve aynı zamanda seyirciyi farkında olmadan bir duygudan diğer bir duyguya sokmalıdır. Bu yüzden iki bölüm oluşturmak en faydalısıdır. Birinci bölüm öncesiyle, ikinci bölüm de sonrasıyla ilgilenmelidir. Fakat bu sadece iki perde arasındaki duygularda önemli farklar olduğu zaman yapılabilir. Aksi takdirde, ışığın temizlenmesine veya gerektiğinde bir aktörün kostümünü değiştirmesine yetecek uzunluktaki tek bir bölüm daha uygundur. Seyircinin yaşananları daha yoğun hissetmesi için, sahneleme bittikten sonra başlayan senfonin yaşanan son olaylardaki her bir ayrıntıyla uyumlu olması gereklidir. Oyun kahramanının trajik bir şekilde hayatını kaybetmesinden sonra keyifli ve canlı bir senfoninin çalınması kadar gülünç bir durum olabilir mi? Ya da neşeli bir şekilde biten bir komediyi acılı ve dokunaklı bir senfoninin takip etmesi kadar zevksiz bir şey var mıdır?" Johann Adolph Scheibe, *Der Critische Musicus*, Leipzig 1745, s. 616 vd.

Dolayısıyla müzik "seyirciyi farkında olmadan bir duygudan diğer bir duyguya sokma[yı]"[86] amaçlayan dramaturjik bir işlev kazanmıştır. Scheibe bu ilkeler doğrultusunda Neuber için 30 Nisan ve 2 Haziran 1738 tarihlerinde Hamburg'da sahnelenen *Polyeuctes*'in ve *Mithridates*'in müziklerini bestelemiştir. 18. yüzyılın sonlarındaki ve 19. yüzyıldaki tiyatro müziği artık sadece perde arası müziğiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda belirli bir bölüm veya sekans için de şarkılar bestelenmiştir.[87]

Hanswurst ve Harlekin veya daha sonra Bernadon gibi komik tiplerin rol aldığı sahnelemelerde (Felix von Kurz 1717-1784), aynı zamanda Viyana Volkstheater'ın sahnelemelerinden Raimund ve Nestroy'un oyunlarına kadar birçok yerde –önce bol bol "aryalar" ve daha sonra "güfte" (*couplet*)– söylenmiştir. Yeni bir teatral tür olan opereti Viyana'da tanıtan ve onu bir bakıma halk tiyatrosunun yerine geçirmek isteyen kişi Nestroy'dur. Jacques Offenbach'ın *Hochzeit bei Laternenschein* (*Fener Işığında Evlilik*) isimli operetinin prömiyeri 16 Ekim 1858'de Nestroy tarafından yönetilen Carltheater'da gerçekleşmiştir. Operet bu şekilde Viyana'da hızlı bir şekilde yaygınlaşmaya başlamıştır. Nestroy, *Orpheus in der Unterwelt* (*Orpheus Ölüler Diyarında*) isimli operetini Ludwig Kalisch'in 1859 yılındaki Wrocław sahnelemesi için yaptığı çeviriden esinlenerek sahnelemiştir ve Pan rolünü de bizzat kendisi üstlenmiştir: "Nestroy'un Pan rolü, onun komik ürünler veren galerisini doruğa çıkarmıştır. Onun oyunculuğundaki, konuşmasındaki ve şarkılarındaki mizaha karşı koymak mümkün değildi."[88]

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçildiğinde de tiyatroda müzik –bazen aşırı bir şekilde– kullanılmıştır. Reinhardt sadece *Sumurun* adlı pantomimi için değil, aynı zamanda daha birçok çalışması

86. A.g.y.

87. Tiyatro müziği "yararcı" bir müzik türü olarak düşünüldüğü için müzikolojide uzun bir zaman önemsenmemiştir. Son yıllarda ise, onun üzerine daha fazla araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Bkz. Detlef Altenburg, "Das Phantom des Theaters. Zur Schauspielmusik im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert", (Der.) Hans-Peter Bayerdörfer, *Stimmen - Klänge - Töne. Synergien im szenischen Spiel* (= *Forum Modernes Theater 30*), Tübingen 2002, s. 183-208; Detlef Altenburg, "Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter", (Der.) Helen Geyer/Michael Berg/Matthias Tischner, *Denn in jenen Tränen lebt es*. Festschrift Wolfgang Marggraf, Weimar 1999, s. 425-449; Detlef Altenburg, "Schauspielmusik", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. ve yeniden düzenlenmiş baskı, (Der.) Ludwig Finscher, Sachteil, Cilt 8, Kassel vö. 1998, s. 1046-1049.

88. *Blätter für Theater, Musik und Kunst*, Wien, 5 Mart 1861, s. 75.

için özel müzikler yaptırmıştır. Bunun haricinde o, sahnelemelerinde –özellikle belli atmosferler yaratmak için– kasıtlı olarak farklı sesler kullanmıştır. Örneğin *Venedik Taciri*'nin sahnelemesi (Deutsches Theater Berlin, 1905) Engelbert Humperdinck'in farklı seslerden bestelediği birprelütle (giriş müziğiyle) açılmıştır. İlk olarak hayvan sesleri, daha sonra tıkırtı ve şakırtı sesleri, ardından da gondol sürenlerin bağrışmaları duyuluyordu; prelüte durmadan daha fazla ses eklenmiş ve bütün sesler büyük bir kalabalığın gürültüsüne karışmıştır; sonuçta şehir uyanmıştır. Şarkılar ve ilk olarak bir marşa dönüştüğü fark edilmeyen keman sesleri çınlamaya başlamıştır. Bruno Walter bu beste hakkında şunları yazmıştır: "[S]eyircinin farkında olmadığı ama yine de onun –bilinçsiz bir şekilde– daha mutlu ve rahat bir ruh haline geçmesini sağlayan [...] sabit bir marş motifi."[89]

Bu genel bakıştan anlaşılacağı gibi, Avrupa tiyatrosunda sessellik hiçbir şekilde yalnızca veya genel olarak konuşulan seslerle, yani konuşma diliyle yaratılmamıştır. Tiyatro müzikle, konuşan şarkı söyleyen, gülen, ağlayan, bağıran seslerle ve aynı zamanda her dönemde ve türde değişik miktarlarda kullanılan birbirinden farklı tonlar aracılığıyla bir işitsel mekân haline gelir. Burada oyuncuların sesleri oldukça büyük bir önem taşımaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren gerçekleşen sahnelemelerdeki sessellik bu bulguya dayanarak araştırıldığında özellikle iki soru ortaya çıkar: 1) Sahnelemeler ne tür işitsel mekânlar yaratırlar? 2) Bu sahnelemeler sesselliğin hangi özelliklerine yoğunlaşmışlardır?

İşitsel Mekânlar

Şu âna kadar verilen örneklerden anlaşılacağı gibi, 18. yüzyıldan beri sahnelemelerde sadece tiyatro yapımcıları (buna oyuncular, müzisyenler ve teknisyenler de dahildir) tarafından yaratılan seslerin ve tonların tiyatronun işitsel mekânını oluşturduğu düşünülmüştür. Aslında onlar sürekli olarak seyirci tarafından üretilen seslerin –ciddi bir şekilde– farkındalardı. Fakat seyirciden gelen bu sesler sahnelemeyi bozan gürültüler olarak değerlendirilmiş ve bastırılmaya çalışılmıştır. Örneğin Gotha'da yayınlanan *Theater-*

89. Bruno Walter, "Gespräch über Reinhardt mit Hugo von Hofmannsthal, Alfred Roller und Bruno Walter (1910)", *Max Reinhardt, Schriften. Briefe, Reden Aufsätze, Interviews, Gespräche und Auszüge aus den Regiebüchern.* (Der.) Hugo Fetting, Berlin 1974, s. 383.

Kalender'in yayıncısı Richard 1781 yılındaki sayıda seyircilerden kaynaklanan gürültüler hakkında şunları yazar: "Dikkatli dinleyiciler ve seyirciler için diğer seyircilerin ağızlarından, ayaklarından veya koltuk değneklerinden gelen sesler tarifsiz bir işkencedir, çünkü onlar artık oyuncuların ne dediklerinin neredeyse hiç anlayamazlar [...]".[90] Richard'ı tiyatrodaki "izdiham ve gürültü" o kadar sinirlendirmiştir ki, o "gürültülü ve münasebetsiz davranışlarıyla diğer seyircileri rahatsız edenlerin tiyatro salonundan uzaklaştırılacağını" ifade eden bir tehdit yazısının tiyatro programlarıyla birlikte yayınlanmasını önermiştir.[91] Buna benzer şikâyetleri 19. yüzyılda bile duymak mümkündü. Örneğin Hamburglu tiyatro yöneticisi Friedrich Ludwig Schmidt şunları söylemiştir: "Tiyatro seyircilerinin büyük bir çoğunluğu geç gelme, koltuklarından veya kıyafetlerinden hışırtılar çıkarma gibi alışkanlıklara sahip olduğu için –ve bu şekilde oyunun en önemli bölümlerini kaçırdığı için– onlar oyunun içine neden tam olarak giremediklerini ve oyunu neden anlamadıklarını çok merak ederler."[92] Seyirci hareketsiz ve sessiz bir biçimde koltuğunda oturup dikkatini hiç kaybetmeden sadece sahnede yaşanan olaylara ve oyunculardan gelen seslere yoğunlaşacak hale gelene kadar terbiye edilmeliydi. Elbette seyirci üzerinde disiplin sağlama çabası hiçbir zaman tamamen başarıya ulaşmamıştır. Fakat yine de 1950'li yıllarda seyirci bu talepleri bir şekilde içselleştirmiş ve kendinin neden olabileceği her türlü rahatsız edici seslerden –öksürme ve ayak sesini bile bastırarak– kaçınmaya çalışmıştır.

29 Nisan 1952'de Woodstock/New York'taki Maverick Hall'de John Cage'in ilk *Silent Piece*'i (*sessiz parça*) olan *4'33"* isimli çalışmasının prömiyeri gerçekleşti. Bu çalışma üç bölümden meydana gelmiştir. Siyah kuyruklu bir ceket giyinmiş olan piyanist David Tudor sahneye çıktı ve piyanonun başına oturdu. O piyanonun kapağını açtı ve piyanoyu çalmadan bir süre onun önünde durdu. Daha sonra da kapağı kapattı. 33 saniye sonra da onu yeniden açtı. Kapağı kısa bir süre sonra bir kez daha kapatıp onu 2 dakika

90. Heinrich August Ottokar Reicheard (Der.), *Theater-Kalender auf das Jahr 1781*, Gotha 1781, s. 57 vd.
91. A.g.y., s. 58.
92. Friedrich Ludwig Schmidt, *Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors Friedrich Ludwig Schmidt (1772-1841)*, (Der.) Hermann Uhde, 2 Cilt, Stuttgart 1878, 2. Cilt, s. 175.

40 saniye sonra tekrardan açtı. Ardından piyanist kapağı üçüncü kez –bu defa 1 dakika 20 saniye süreliğine– kapattı ve onu son bir kez açtı. Böylece parça sona erdi. David Tudor piyanodaki hiçbir tuşa dokunmadı. Sanatçı en sonunda ayağı kalktı ve dinleyicilere doğru eğilerek onları selamladı.

Sanatçı ortamda yaratılan işitsel mekâna sadece ayak sesleriyle ve piyanonun kapağından gelen seslerle katkıda bulunmuştur. Başka bir deyişle, işitsel mekânı sanatçı değil, daha baskın bir şekilde dışarıdan duyulan veya seyircilerden çıkan sesler meydana getirmiştir. Bu mekân sanatçının bilinçli bir şekilde yarattığı sesler dizisi olarak ortaya çıkmamıştır. Sahnelemenin sesselliği daha çok rastgele birbirleriyle etkileşen seslerden veya sesler dizisinden, mesela rüzgârın ve yağmurun gürültüsünden veya seyircilerin kendi hoşnutsuzluklarını ifade ederken çıkardıkları seslerden dayanır. Fakat bu sesler seyirciler/dinleyiciler için sahnelemenin bir parçası olarak düşünülmemiştir. Onlar, piyanist hiçbir şey çalmadığı için sadece kendilerini rahatsız eden bir sessizliği işittiklerini dile getirmişlerdir. Seyirciler/dinleyiciler bu sessizlik karşısında hiçbir canlılık hissetmemişler ve sessizliğe katılmayı (yani ona kulak vererek kulaklarına rastgele gelen sesleri işitmeyi ya da bunlara bilinçli bir şekilde kendi seslerini ekleyip onları geliştirmeyi) hiç istememişlerdir. Cage'in izlenimlerine göre "[İ]nsanların çoğu [...] esas olan şeyi anlamamışlardır. Sessizlik diye bir şey yoktur. Seyircilerin sessizlik diye algıladığı şey aslında tamamen rastgele seslerle doluydu; ve dinleyiciler dinlemeyi bilmedikleri için bunu anlamadılar. [Prömiyerdeki] ilk bölümde dışarıdaki rüzgârın uğultusunu duymak mümkündü. İkinci bölümde yağmur çatıda şakırdıyordu ve üçüncü bölümde de dinleyiciler birbirleriyle muhabbet ederken veya salonu terk ederken birbirinden ilginç sesler çıkardılar."[93]

Burada sahnelemenin işitsel mekânını, yani sesselliği o âna kadar sahnelemelerin mümkün olduğunca dışında tutulması gereken şeyler, mesela dışarıdan mekâna zorla giren sesler ve seyircinin öksürürken, ayağını yere sürterken, konuşurken, ayağa kalkarken ve salonun kapısını açıp kapatırken çıkardığı sesler meydana getirmiştir. Sahnelemenin sesselliği daha önceden planlanmamış, öngörülmemiş ve tek bir kişinin kontrolünün dışında kalmıştı. O bir taraftan seyircilerin ve aktörlerin öngörülüp planlanamayan

93. John Cage, *Cage im Gespräch*, (Der.) Richard Kostelanetz, Köln 1989, s. 63.

eylemlerinin doğurduğu özdevinimli *feedback* döngüsünden kaynaklanmıştır. Diğer taraftan da o, katılımcılar dışındaki, örneğin sahnelemenin gerçekleştiği mekânın dışında vuku bulan, rüzgârın esintisi veya yağmurun pıtırtısı gibi önceden hesaplanıp düzenlenemeyen olaylardan gelen seslerle yaratılmıştır. Burada sesselliğin belirsizliği, yani onun öngörülemez oluşu gayet açıktır, çünkü o tek tek bireylerin eğilimlerinden, planlarından ve düzenlerinden sıyrılarak meydana gelmiştir. Mekânda birbirinden farklı sesler yükselmeye başlar, orada farklı sürelerle yayılırlar, her an başka bir biçimde beraberce çınlarlar ve yeniden kaybolurlar. Cage'in çalışması sesselliğin sürekli olarak değişip kendini dönüştürdüğünü göstermiştir. Açıkça, ona sanat eseri özelliğinden çok, olay niteliği uygundur.[94]

Bununla birlikte, işitsel mekân performatif mekândaki sınırların çözülmesini sağlar. İşitsel mekân sahnelemenin gerçekleştiği geometrik-yapısal mekânın sınırlarını aşarak onu çevreleyen mekâna doğru genişler; o kendi "dışındaki" mekânlara doğru açılır. İçerisi ve dışarısı arasındaki sınırlar zaten her zaman geçirgendir. Mekânın çevresi seslerle ve gürültülerle zorla performatif mekânın içine doğru girer ve onu beklenmedik boyutlarda genişletir. Sonuçta, rastgele duyulabilen her şey sahnelemenin bir öğesi haline gelerek performatif mekânı değiştirebilir.

Cage'e göre bu kelimenin tam anlamıyla teatral bir deneyimdir: "[B]ence, benim çalışmalarımı diğerlerinden[95] ayıran [...] veya ayırmış olan şey, daha teatral olmasıydı. Benim deneyimlerim teatraldir."[96] Cage'in tiyatro anlayışını şu unsurlar belirler: Belli bir yönelimden veya plandan yoksun olma, meydana gelebilecek her şeye karşı açık olma; belirsizlik, rastlantısallık, gelip geçicilik ve dışsal herhangi bir müdahale olmadan kendini sürekli değiştirme. Bu yüzden Cage *4'33"* adlı çalışmasını teatralliğin timsali olarak görür: "Sessiz oyunlardan daha fazla teatral olan bir şey var mıdır –biri sahneye çıkar ve hiçbir şey yapmaz–."[97] O sadece kendi müdahalesi olmadan meydana gelen şeyin gerçekleşmesine izin verir.

94. Aynı zamandan Berlinli performans sanatçısı Jörg Laue "Lose Combo" isimli grubuyla bu ilkeye göre çalışmıştır. Bkz. Christel Weiler, "Bilderlose Licht. Mythos Europa von Jörg Laue", *Theater der Zeit*, Mayıs/Haziran 1999, s. 48 vd.

95. Burada Cage'in 1950'li yıllarda çok yakın bir şekilde beraber çalıştığı Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff ve David Tudor kastedilmektedir.

96. John Cage, aktaran: William Furlong, *Audio Arts*, Leipzig 1992, s. 91.

97. John Cage, *Cage im Gespräch*, s. 95.

Silent Piece bazı açılardan aşırı uç bir örnek temsil etse de, onun altında yatan ilkeler Cage'in daha sonraki tiyatro çalışmalarını da şekillendirmiştir. Cage bu ilkelerin geçerliliğini ve etkisini oyuncunun sürekli bir şeyler –ve hatta önceden hazırlanmış veya planlanmış şeyler– yapması gerektiği durumlarda bile güvence altına almak için birtakım rastlantısal işlemler ve *time brackets** diye adlandırılan bir yöntemi kullanmıştır. Örneğin Cage, 1987 yılında Frankfurt am Main'da sahnelenen *Europeras 1 & 2* için Metropolitan Opera arşivinde bulunan ve artık telif hakkı içermeyen 64 tane opera arasından rastgele seçim yapmıştır. Onun burada kullandığı rastlantısal yöntem Yi Çing'i, yani Çin bilgeliğini anlatan *Değişimler Kitabı*'nı temel almıştır. Bu yöntemle her bir enstrüman tarafından çalınacak olan bölümleri hangi operaların oluşturacağı belirlenmiştir. Daha belirgin bir rastlantısal yöntemle de hangi fragmanların çalınacağı tespit edilmiştir. *Time brackets* bir fragmanın en erken başlama ve en geç bitiş ânını ifade etmiştir. Her bir orkestra üyesi kendine ait bölümü diğer üyelerden bağımsız olarak prova etmiştir. Birbirinden farklı alanlardan (dramatik ve lirik türlerindeki seslerden buffo –yani güldürücü– türüne kadar birçok alandan) gelen 19 tane kadın ve erkek solist *time brackets* yöntemiyle kendi repertuarlarından seçtikleri aryaları seslendirmişlerdir.

Sahne alanı Yi Çing'e uygun bir şekilde 64 farklı bölüme ayrılmıştır. Bu alanda bestekâr Andrew Culver'in bilgisayarda geliştirdiği bir rastlantı programıyla solistlerin, onların "asistanlarının" (yani dansçıların ve sahne çalışanlarının) ve aynı zamanda onların hareketlerinin hangi pozisyonu alacakları, orkestranın diğer üyelerinin ve kullanılan süslemelerin nerede konumlanacakları belirlenmiştir. Enstrüman çalan kişiler orkestra çukuru da dahil olmak üzere sahnenin her tarafına yayılmıştı. Dörder kişiden oluşan dört grup tahta ve bakır üflemeliler ve yaylılar oda müziğinde olduğu gibi mekânın dört bir köşesine konumlanmıştı. Vurmalı aletleri çalanlar da ya oturmuş ya da orkestra çukurunda ayağı kalkmışlardı. Sahne alanına ve seyirci salonuna yerleştirilen hoparlörlerde, New York'ta önceden kaydedilmiş olan ve rastlantısal işlemlerle belirlenmiş olan bir zamanlamayla 101 farklı operanın karışımından oluşan bir ses kaydı çalınmıştı.

---

* (İng.) Zaman ayraçları. (ç.n.)

Rastlantısal işlemlerin uygulanması sahnelemede kullanılan hiçbir maddenin önceden planlı veya belli bir amaca hizmet edecek bir şekilde seçilmediğini garanti altına almıştır. Aynı zamanda burada tek tek seçilen öğelerin birbirleriyle hiçbir bağlantı içerisinde olmadıkları sonucu ortaya çıkmıştır –onlar arasında önceden istenilen bir bağ veya arzu edilen herhangi bir ilişki görmek mümkün değildi–. Bununla birlikte asistanlar üzerlerinde taşıdıkları mikrofonlarla tiyatroda ortaya çıkabilecek olası sesleri taramak ve seyirci alanında ortaya çıkan ya da dışarıdan gelen sesleri aktörler ve seyirciler için duyulabilir hale getirme görevini üstlendiler. Böylece seyirciler tarafından çıkarılan seslerin gücü arttırılarak tekrardan seyircilere gönderildi; seyirciler bu şekilde işitsel mekânın yaratılmasına, yani sahnelemenin sesselliğine katkıda bulunduklarının farkına vardılar.

Time brackets eylemlerin yalnızca en erken başlama ve en geç bitiş sürelerini belirttiği için ve rastlantı ilkesine uygun bir şekilde seçilen müzikal malzeme ve solistler tarafından söylenilmesi kararlaştırılan aryaların uzunluğu olası en uzun zaman dilimiyle örtüşmediği için her sahnelemede önceden planlanmamış veya kararlaştırılmamış olan kaymalar meydana gelmiştir. Özellikle seyirci salonundaki ve mekânın dışındaki sesler de akşamdan akşama sürekli değiştiği için, her bir sahnelemede farklı bir işitsel mekân yaratılmıştır. Sesselliğin rastlantısallığı, gelip geçiciliği ve belirsizliği ve aynı zamanda onun olaysal niteliği oldukça güçlü bir şekilde açığa çıkmıştır. Performatif mekân değişmiş ve sürekli olarak işitsel bir mekâna dönüşmüştür. Onun sınırları sahnelemenin meydana geldiği geometrik-yapısal mekânın ötesine geçerek genişlemiştir.

Sesler

Sessellik her zaman bir mekânsallığı meydana getirir ve bu sadece (daha önce de gördüğümüz gibi) atmosferik bir mekân değildir. Sesler buna ilaveten daima bedenselliği doğurur. Bir ses her zaman üç farklı çeşit maddeselliği oluşturur: Bedensellik, mekânsallık ve sessellik. Ses kendini bedenden kurtarıp mekânda titreşerek çınlar ve böylece hem konuşan/şarkı söyleyen için hem başkaları için duyulur hale gelir. Beden ve ses arasındaki yakın ilişki özellikle bağırırken, inleyip sızlarken, hıçkırarak ağlarken

ve gülerken görülebilir. Bu eylemlerin hepsini açıkça bedenin tamamını etkileyen bir süreç meydana getirir: Beden eğilip bükülür, tamamen büzüşür veya aşırı derecede gerilir. Aynı zamanda sesin dilsiz bir şekilde çıkarmış olduğu ifadeleri duyan bir kişi bedensel olarak etkilenebilir ve harekete geçebilir. Bir insanın çığlığını, inleyip sızlamasını, ağlamasını veya gülmesini işiten biri, bütün bunları özgül vücuda getirme süreçleri olarak, yani bedenselliğin yaratıldığı süreçler olarak algılar. Onun bu ifadeleri, karşısındaki kişinin dünyadaki bedensel varoluşuyla algılaması aynı zamanda dünyadaki kendi varoluşuna doğrudan tesir eder. Çünkü o bir çığlığı, hıçkırığı veya kahkahayı duyduğu zaman, çığlık atan, hıçkıran veya gülen ses onun kendi bedenine zorla girer, onda yankılanır ve onun bedeni tarafından özümsenir.[98] Bu yüzden bir sahnelemede bir oyuncunun çığlık attığı, inleyip sızladığı veya güldüğü anlar, onun bu sesleri kendi özgül bedenselliğinde ve duyusallığında yaratması olarak anlaşılabilir veya deneyimlenebilir.[99]

Bununla birlikte, bizler sahnelemede genellikle şarkı söyleyen veya konuşan sesleri, yani görünürde dille ayrışmaz bir ilişkisi olan sesleri duyarız. Dil, retorikte (söz sanatında) veya 17. yüzyıldan beri ondan türetilmiş olan konuşma öğretilerinde, bu ilişkinin baskın olan unsuru olarak kabul edilmiştir. Buna göre aktör kendi sesini kullandığında, konuşulan şeyle ilgili, sözdizimsel, anlambilimsel ve pragmatik olana yakın bir işlevi yerine getirebilmelidir. Başka bir deyişle aktörün sesi, ilk olarak konuşulan şeyin sözdizimsel yapısını açık hale getirmelidir. İkinci olarak o söylenmek istenilen anlama vurgu yapılmalıdır. Üçüncü olarak da, konuşulan şeyin dinleyicide oluşturması gereken etki arttırılmalıdır. Bu bağlamda Goethe *Regeln für Schauspieler* (*Oyuncular için Kurallar*, 1803) isimli çalışmasında sesin önemi hakkında şunları yazmıştır:

98. Bkz. Helmut Plessner, "Lachen und Weinen", *Philosophische Anthropologie*, (Der.) Günter Dux, Frankfurt a. M. 1970, s. 11-171.
99. Bkz. Clemens Risi, "Die bewegende Sängerin. Zu stimmlichen und körperlichen Austauschprozesses in Opernaufführungen" (Der.) Christa Brüstle/Albrecht Riethmüller, *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2003.

Ben önce bir sözcüğün manasını tamamen anladığımda ve onu tamamen içime aldığımda, sözcüğü ona uygun olan bir ses tonuna uyumlu hale getirmeye çalışmalıyım ve her cümlenin anlamı için ne kadar gerekli ise onu da o kadar güçlü veya güçsüz, hızlı veya yavaş söylemeliyim. Örnek olarak:

Halklar geçti gitti – çok yüksek olmayan, çoşkulu bir sesle
İsimler çınlıyordu – daha parlak ve tınılı bir şekilde
Karanlık unutulmuşluk} boğuk
kararan titreşimleri} yoğun
tüm nesillere yaymıştır} korkunç bir şekilde söylenmelidir.

Böyle bir durumda ise:
Kendimi beygirden hızla aşağı atarak,
Onu hızla takip ettim... bir önceki cümleden çok daha hızlı ve farklı bir tempoda konuşulmalıdır; çünkü sözcüklerin içerikleri bunu gerektirir.[100]

Buna göre Goethe için ses tonu tamamen konuşulan sözcüğe hizmet etmelidir. Dolayısıyla ses tonunun görevi konuşulan sözcüğün anlaşılmasını kolaylaştırmaktır.

Doğalcılık akımıyla birlikte bu konuda önemli bir değişim başlamıştır. O zamana kadar dil ve ses arasında ayrışmaz olarak görülen ilişki daha serbest bir hale gelmiştir. Ses artık (tonlamayla, vurguyla, yükseltilip alçaltılarak veya arttırılarak) konuşulan sözcüğe hiçbir şekilde tekabül etmeden de kullanılabilir. Sözcükler nazik bir selamı beyan ediyormuş gibi görünürken, ses tonu – ve aynı zamanda yüz ifadesi, mimikler veya diğer bedensel hareketler– kaygı dolu bir durumu veya saldırganlığı çağrıştırabilir. Burada istemli ve bilinçli bir tavır ile gerçek bir (ve belki de bilinçaltında varolan) davranış arasındaki karşıtlığa işaret eden bir kırılma ortaya çıkar: Dilin yalan söyleyebileceği, vücudun ise doğru ve özgün olduğu düşünülmüştür. Bir kişi hiç farkında olmasa dahi, kendi ses tonuyla ve diğer bedensel ifadelerle temsil ettiği oyun kişisinin en "gerçek" halini açığa çıkarır. Burada ses ve dil birbirlerinden tamamen ayrışırlar. Fakat bu ayrışma oyun kişisini göz önünde bulundurularak yorumlanmalı ve kavranmalıdır.

Buna karşın operada en başından beri ses ve dil arasında tamamen farklı bir gerilimin olduğu düşünülebilir. "Prima la musica/ la voce, poi le parole" ("önce müzik/ses, sonra söz") ve "Prima le

100. Johann Wolfgang von Goethe, "Regeln für Schauspieler", *Sämtliche Werke in 18 Bänden* [Tüm Eserleri 18 Cilt], Cilt 14, Schriften zur Literatur, Zürich 1977, s. 72-90, burada s. 77 vd.

parole, poi la musica/la voce" ("önce söz, sonra müzik/ses") parolaları sürekli olarak birbirinin yerine geçmiştir. Aslında operada *parlar cantando** veya *recitativo*** ilk başlarda arzulanmış ve sözcüğün sesten daha baskın olduğu kabul edilmiştir fakat operanın gelişip yükselen sesleri daha sık kullanmaya başlamasıyla –her ne kadar buna sürekli karşı çıkılmış olsa da– ses ve dil arasındaki ilişki zamanla tersine çevrilmiştir: Çünkü şarkı söyleyen ses, tizleştiği ölçüde dilden uzaklaşır. Sesin en yüksek perdelerinde sözcüklerin içeriğini anlamak çok güçtür:

> Bir solistin tessitura'sı (yani onun tiz ve bas sesler arasında kolaylıkla gidip geldiği aralığın) büyük bir bölümü en iyi anlaşılabilirlik seviyesinin içine düştüğü zaman, yani 312 Hz'nin altında olduğu zaman, seyirci onun ne dediğini anlayabilir. Bir bası sopranodan daha kolay anlayabilmemiz bizi şaşırtmaz, çünkü tessitura tamamen en iyi anlaşılabilirlik seviyesi içindeyken, sopranonun ses aralığının sadece dörtte biri, koloratür sopranonun (en tiz kadın sesinin) ise sadece beşte biri bu alana girer.[101]

Söylenen şarkıdaki sözcüklerin artık anlaşılmadığı yükseklikteki bu sesler, yani sopranodan gelen sesler, dinleyiciye tüyler ürperten bir haz sunarlar. Ses çığlığa yaklaştıkça, bu haz korku dolu bir tedirginliğe dönüşür. Fakat burada yaratılan etki, söylenen sözcüklerin anlaşılmaz oluşundan kaynaklanmaz. Böyle bir etki daha çok belli bir ses perdesinde biriken anlamlardan yavaş yavaş uzaklaşıldığı zaman, örneğin koloratürün sesi her türlü anlamı terk edip "Melek Çığlığı" (Poizat, 1986, İng. 1992) ile dinleyiciye hitap ettiği zaman ortaya çıkar. Duyusallığın ve başkalaşmanın açıklanamaz ve inanılmaz karışımı seyircide aynı şekilde tanımlanmaz bir etki –en büyük haz duygusunu ve en derin korkuları– doğurur.

Theodor W. Adorno *Bürgerliche Oper* (*Burjuva Operası*, 1955) isimli denemesinde opera şarkısının bu özel yapısına vurgu yapar:

---

* (İt.) Şarkı söyleyerek konuşma. (ç.n.)

** (İt.) Konuşur gibi şarkı söyleme. (ç.n.)

101. Nicole Scotto di Carlo, "Travaux de l'Institut de phonétique d'Aix-en-Provonce", *La Recherche*, Mayıs 1978, aktaran: Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the pleasure principle in Opera*, İng. Çev. Arthur Denner, Ithaca/London 1992, s. 42. (İng. ç.n.)

> Opera [...] ampirik (deneysel) insanlarla, yani kendi basit doğal yapısına indirgenmiş insanlarla [...] ilgili bir şeydir. Bunu onların kendilerine özgü olan kostümlerinden anlayabiliriz: Ölümler kahramanlar veya Tanrılar gibi giyinirler ve bu giyim tarzı onların nasıl şarkı söylediklerıyle yakından ilişkilidir. Onlar şarkı söyleyerek yükselirler ve başkalaşırlar. [...] Dramatik karakterlerin şarkı söylerken yaptıkları mimikler, onların –onlar çoktan beri bir kalıba girmiş olsalar bile– şarkı söylemek için böyle bir fırsatlarının olmasından daha fazla bir nedenlerinin olmadığı örtbas ederler. Yine de onlar şarkı söylerken doğayla bütünleşme umutlarını gizleyemezler: şarkı söyleme, bayağı bir varlığın [*Dasein*'ın] ütopyasını, aynı zamanda yaradılışın dilden önceki ve ayrışmamış olan halini hatırlatır, [...]. Operadaki şarkı tutkunun dilidir: sadece insan varlığının (*Dasein*) abartılı bir şekilde kalıplaşması değil, aynı zamanda doğanın tüm geleneklere ve araçsallığa karşı insana hâkim olmasını ve saf dolaysızlığın tılsımını ifade eder.[102]

Solist şarkı söylediğinde ve o özellikle en yüksek seslere ulaştığında, benim mevcudiyet olarak tanımlamış olduğum bir duruma geçer. Onun mekânda yayılan ve dinleyiciyi bedensel olarak ele geçiren sesi şiddetli bir gücü doğurur. Dilden ayrışmış olan ses, kelamın (logos) bir karşıtı olarak ortaya çıkar. O, kelamın hâkimiyetinden kurtularak tehlikeli ve baştan çıkarıcı bir hale gelir. Fakat o sese karşı koyamamak sirenlerin öykülerinde olduğu gibi ölümle sonuçlanmaz. O daha çok hem haz dolu hem ürkütücü bir deneyimi ve kişinin kendi bedenselliğini duyusal bir biçimde *ve* aynı zamanda başka bir şekle bürünerek yaşamasını temenni eder.

1960'lı yıllardan beri performans sanatı ve tiyatro, sesi dilden tekrar tekrar bu şekilde ayrıştırmayı denemektedir. Spalding Grey'in, Laurie Anderson'ın, Rachel Rosenthal'ın ve Karin Finley'in sözümona otobiyografik performansları ve ayrıca Diamanda Galás'ın ve David Moss'un performansları durmadan –konuşan veya şarkı söyleyen– sesin açık ve anlaşılır biçimlerinden uzaklaşarak çığlığa, yükse sese, kahkahaya, iniltiye dönüştüğü veya çarpık bir hal aldığı anları yakalamışlardır. Böyle anlar sadece bellibaşlı ses tekniklerinin kullanılmasıyla değil, aynı zamanda –özellikle Anderson'ın, Galás'ın ve Moss'un çalışmalarında– sesin kuvvetini arttıran, onu çoğaltıp parçalayan, mekâna dağıtan ve

102. Theodor W. Adorno, "Bürgerliche Oper", *Gesammelte Schriften*, (Der.) R. Tiedemann/Gretel Adorno/Susan Buck-Morss/Klaus Schutz, Cilt 16, *Musiklalische Schriften I-III*, Frankfurt a. M. 1978, s. 34 vd.

onun biçimini bozan elektronik araç ve gereçlerin kullanılmasıyla elde edilmiştir. Bu yöntemlerle ses (filme ve videoya kaydedilen bedenlerin maddeselliklerini kaybettikleri durumdan farklı olarak) kendi maddeselliğini yitirmez. O çok şekilli (*polymorph*) bir hale gelir. Onun cinsiyete, yaşa, etnik kökene veya herhangi bir şeye işaret eden bütün belirtileri ortadan kaybolur. Onun yarattığı işitsel mekân eşiksel bir mekân olarak durmadan geçişlerle, geçitlerle ve dönüşümlerle dolu bir mekân olarak deneyimlenir.

Yukarıda bahsedilen sanatçılar dili anlaşılabilir bir biçimde kullandıkları zaman da böyle bir deneyimin yaşanmasını sağlamışlardır. Ses onların çalışmalarında –konuşurken veya şarkı söylerken– dile bağlanmış olsa bile, o kendi varlığını sürdürmeye devam etmiş ve dinleyicinin dikkatini doğrudan bu varlığa çekmiştir. Çünkü bu sanatçılar sesi dilin hizmetine sunmamışlar veya dilin işitilmesini sağlayan bir araç olarak kullanmamışlardır. Bunun yerine onların sesi her şeyden önce doğrudan kendini duyurur. Bu, sık sık iddia edildiği gibi, sesin zorunlu olarak anlamsızlaştığı anlamına gelmez. Sesin çok şekilli olması dilsel ifadelerin çokanlamlığını açığa çıkarır; bu yüzden o yalnızca açık ve net bir anlamayı güçleştirir, fakat dilsel anlamayı topyekûn ortadan kaldırmaz. Bununla birlikte, ses aynı zamanda –en başta olmasa da– kendini işiten kişinin dikkatini onun nefesinde ilerleyen özgül niteliklere çeker ve kendini sesli duyuran kişinin dünyadaki bedensel varoluşunun ötekiler tarafından işitildiğini vurgular.

Özellikle 1960'lı yıllardan beri gerçekleştirilen performanslarda, ses ve dil arasında durmadan bir gerilim yaratılmaya çalışılmıştır. Bu gerilim sesin dilin arkasında hiç kaybolmadan kendi varlığını sürdürmesini ve kendini olduğu gibi duyurmasını sağlar. Peter Stein *Orestia* (Berliner Schaubühne, 1980) isimli sahnelemesinin ilk iki bölümü için neredeyse tamamen karanlık bir mekânı işitsel bir mekân olarak tasarlamıştır. Karanlıkta insan sesleri çınlıyordu. Onlar dilsel olarak herhangi bir şeyi ifade etmeyen tuhaf sesler çıkarıyorlardı. Örneğin korodaki yaşlı adamlar dudaklarını kapatarak oluşturdukları huzursuzluk veren bir mırıltıyı inleyen bir ıslığa çevirmişler. Daha sonra ololygomos, yani "sevinç çığlığı", "yüksek perdede dalgalanan dille haykırılan, ritmik bir şekilde söylenen, ayarlanan ve cırcırböceği cırıltısı ile

kuşun ötüşü arasında [bir] ses" duyulmuştur.[103] Yine de sesler birtakım dilsel birimleri ifade etmişlerdir. Yaşlı adamlardan biri bir cümleyi mırıldanmış, daha sonra diğerleri mekâna dağılarak o cümleyi farklı şiddette, ses yüksekliğiyle veya hızla tekrarlayıp birbiri ardına çınlayan tonlar arasındaki farkı vurgulamıştır. Koronun farklı tonlar kullanarak çeşitli şekillerde seslendirdiği cümleler farklı yönlerden gelerek seyircinin kulaklarına dayanmıştır. Daha sonra başka bir yönden Yunanca bir kelime gelerek Almancadaki sözcüklerin tınısıyla yabancı bir dilin tınısı arasında karşıtlık oluşturmuş ve ikisini birbirine bağlamıştır. Dolayısıyla sözcükleri ifade eden seslerin kendi özgül maddeselliği işitilmiştir; dilin ve sesin kendilerine özgü sessellikleri arasındaki ilişki gerilimli bir şekilde devam etmiştir.[104]

Robert Wilson'ın çalışmalarında ses ve dil arasındaki gerilim çok farklı bir biçimde yaratılmıştır. Wilson günlük dil kullanılan söz kalıplarını bir taraftan dilsel *ready mades* (*hazır yapıtlar*) olarak kullanmıştır. Wilson diğer taraftan bu kalıpları en küçük söz ve ses öğelerine ayırmıştır. Elde edilen parçalar da iki veya daha fazla oyuncu tarafından tekrar tekrar seslendirilmiştir. Beş bölümden oluşan *the CIVIL warS* (Schauspielhaus Köln) adlı çokdilli çalışmasının Almanca bölümü portatif bir merdivene oturan bir kadınla (1) başka bir merdivene oturan bir erkek (2) arasındaki şu konuşmayla başlamıştır:

1 mi
2 m
1 mi
2 mi
1 sen
2 iyi
1 iyi mi
2 iyi mi
1 misin
2 iyi misin
2 E şimdi
1 o
2 odur

103. Rolf Michaelis, "Die Geburt des Rechtstaates im Regen", *DIE ZEIT 35* (24.10.1980).
104. Fakat bu Peter Stein'ın –Schaubühne'deki *Antikenprojekt* çerçevesinden sahnelenen *Oyuncular için Alıştırmalar*'ın yanında– ses ve dil arasındaki ilişkiye bu şekilde vurgu yapılan tek çalışmasıdır.

1 o yoktur
2 o
1 o
2 o hiç yoktur
1 iyi mi
[...][105]

Sesler mikrofonlardan çınlamış ve bir çeşit küresel yankılanma yaratmışlardır. Bu sesler sahne arkasından gelen seslerle ve müzikle bir ses kolajı oluşturmuş ve bu durum onların ifade ettikleri sözcüklerden neredeyse tamamen kopmasına yol açmış ve şaşırtıcı etkiler doğurmuştur.

Einar Schleef'in çalışmalarında, özellikle her şeye egemen olan koro bölümlerinde, ses ile dil arasında güçlü bir gerilim yaratılmıştır. Bu gerilim tek tek cümlelerin birçok kez tekrarlanmasıyla, tek tek seslerin birbirlerine karışmasıyla, fısıldamayla veya tam tersi bir şekilde –özellikle *Anneler*'de olduğu gibi– sesin dilden tamamen ayrışıp bir çığlığa dönüştüğü güçlü ve yüksek seslerle oluşturulmuştur.

Sesin dilden ayrıştığı an, ikisi arasındaki gerilimin birikerek yıkıldığı bir an olarak görülür. Bu anda gerilim ortadan kalkar, çünkü sesin kendisi dil haline geçer. Ses artık dili iletmez; o artık dünyadaki bedensel varoluşu telaffuz eden ve dinleyiciye hitap eden bir dildir. O bir telaffuzdur ve hitap etmedir. Sesin maddeselliğiyle birlikte sadece sahnelemenin bütün maddeselliği (sahnelemenin sesselliği olarak, çünkü ton ses olarak çınlar; onun bedenselliği olarak, çünkü ses bedeni solunum yoluyla terk eder; onun mekânsallığı olarak, çünkü o ton ses biçiminde mekânda yayılır ve dinleyicinin kulağına ve kendini sesle duyuran kişiye zorla girer) ortaya çıkmaz. Aynı zamanda o kendi maddeselliğiyle henüz gösteren olarak kullanılmadan önce bile dildir.

Ses birçok açıdan dikkat çekici, hatta tuhaf bir maddeyi temsil eder. O sadece seslendirildiği sürece var olabilir. Ses kendini var eden nefesten daha uzun ömürlü olamaz ve her zaman bir sonraki nefesle yeniden yaratılmalıdır. Bu yüzden o sadece vecd halinde varolan bir maddeyi temsil eder. Sesselliğin, bedenselliğin ve mekânsallığın seste demetlenmesi, sahnelemenin maddeselliği-

105. Robert Wilson, *the CIVIL warS, a tree is best measured when it is down*, Frankfurt a. M. 1984, s. 72.

nin kendini sürekli yeniden yaratarak tezahür etmesine yol açar. Ayrıca sesin çok daha önemli bir özelliği daha vardır: O herhangi bir gösteren olmadan da dilsel olabilen bir maddedir; ve onun bu özelliği bütün göstergebilimsel ilkelere ve kurallara aykırıdır. Onun sayesinde seslenen kişi kendisinin dünyadaki bedensel varoluşunu telaffuz eder; o kendini duyan kişiye onun dünyadaki bedensel varoluşuyla hitap eder. O her iki özne arasındaki mekânı doldurur, onları birbirlerine bağlayarak onlar arasında bir ilişki yaratır. Seslenen kişi sesiyle o sesi işiten kişiye temas eder.

4. Zamansallık

Zamansallık –bedensellikten, mekânsallıktan ve sessellikten farklı olarak– sahnelemenin maddeselliği altında sınıflandırılamaz. Fakat zamansallık onların mekânda ortaya çıkabilme olanağının koşulunu oluşturur. Çünkü şimdiye kadar görmüş olduğumuz gibi, sahnelemenin maddeselliği önceden verili olan bir şey değildir; o her zaman sahneleme esnasında meydana gelir ve yeniden ortadan kaybolur. O zuhur eden bir olguyu temsil eder; ortaya çıkar, çeşitli zaman aralıklarında sabit kalır ve tekrardan kaybolur. Tek tek özneler zamansallığın yaratılmasına katkıda bulunurlar, fakat onu ne belirleyebilirler ne de kontrol altına alabilirler. Bunun yerine onlar bir ölçüde kendilerini onun tarafından belirlenmeye teslim etmelidirler.

Sahnelemeler zamanda vuku buldukları için (örneğin dört dakika otuz üç saniye, birkaç saat ve hatta birkaç gün de sürebilirler), onların farklı maddelerin görüntüsünün dizilişini ve süresini ve aynı zamanda onların birbirleriyle girdikleri ilişkiyi düzenleyen belirli yöntemlere ihtiyaç vardır. Geleneksel olarak bu yöntemler arasında sahne perdesinin yukarı çekilip aşağı indirilmesi, verilen aralar, özellikle oyun kişisinin ruh hali ve olaylar dizisinin dramaturjisi sayılabilir. 1960'lı yıllardan beri, operalar haricinde neredeyse hiçbir yerde –hatta çerçeve sahnesinde sahnelenen oyunlarda bile– perde kullanılmamıştır. Aynı zamanda birçok sahneleme ara vermeden gerçekleşir. Wilson 1970'li yıllarda –o zamanlar o uzun süreli ve hatta günlerce süren performanslar gerçekleştirmiştir; örneğin onun 1972 yılında Şiraz Festivali'nde (İran) sahnelediği *KA Mountain Guardenia Terrace* isimli çalışması yedi gün sürmüştür– sahnelemede hiçbir araya gerek olma-

dığını ve seyircinin ona ne zaman katılıp katılmayacağına yine onun kendisinin karar vermesi gerektiğini ciddi bir şekilde savunmuştur.

Perdeden ve molalardan vazgeçilmesi açık bir şekilde özdevinimli *feedback* döngüsünün ve zuhur eden maddeselliğin öne çıkmasıyla yakından bağlantılıdır. Sahneleme seyircilerle aktörlerin eylemleri arasındaki sürekli bir etkileşimle yaratıldığı için ve bu süreç içersinde onun maddeselliği zuhur eden bir fenomen olarak vuku bulup tezahür ettiği için, çekilen perdeler ve verilen molalar sahnelemenin verimliliğine sadece zarar verirler. Çünkü bunlar *feedback* döngüsünün etkileriyle yaratılmazlar ve sahnelemedeki maddelerin durmadan ve kendiliğinden ortaya çıkma, sabitleşme ve kaybolma süreçlerini –Schleef'in çalışmalarında olduğu gibi perdeler ve aralar bu sürecin bir parçası olarak düşünülmedikleri sürece– sekteye uğratırlar.[106]

Seyircinin zuhur olgusuna yoğunlaşması gerektiğinde, bir öğenin ortaya çıkışını belli bir nedene dayandıran ve onu nedensellik zincirinin bir halkası olarak saptayan zamansal yapılandırma yöntemleri saf dışı kalır. Bu durumda olayların akışı ve karakterlerin ruh hali arka plana geçer. Tam da bunun önüne geçmek için, daha önce kısaca bahsedilen, fakat faydaları henüz detaylı olarak incelenmemiş olan iki yöntem kullanılır: Son bölümde değinilen *time brackets* ve daha önce toplulukla ilgili bölümdeki "ritim" maddeselliğin zuhur edişini seyircide/dinleyicide duyarlı hale gelmesini sağlarlar.

Time Brackets

Cage *time brackets*'i ilk olarak 1952 yılında Black Mountain Koleji'nin yaz okulunda organize ettiği *Untitled Event* (*Başlıksız Olay*) isimli çalışmasında kullanmıştır. Bu "olay" kolejin yemekhanesinde gerçekleşmiştir. Seyirciler için yemekhanenin uzun ve dar taraflarında dört tane üçgen şeklinde sandalyeler yerleştirildi. Bu üçgenlerin her bir ucu birbirlerine değmeden mekânın ortasına doğru yönelmişti. Ortada sadece birkaç aksiyonun gerçekleştiği büyükçe boş bir alan kalmıştı. Fakat bu alan daha çok bir geçiş alanı işlevini sahipti. Üçgenler arasında boş bırakılan geçitler ortada birbiriyle kesişen iki köşegen gibi mekânda boydan boya

106. Bkz. Üçüncü Bölüm, dipnot 33.

uzanıyordu. Her bir sandalyenin üzerinde bir tane beyaz fincan vardı. Seyirciler bunları ne amaçla kullanacakları hakkında her türlü açıklamadan mahrum bırakıldı; bazıları onları kül tablası olarak kullandılar. Tavanda ise Robert Rauschenberg'in "white paintings"i, yani beyaz tabloları asılıydı.

Cage ve Rauschenberg haricinde bu performansa David Tudor, müzisyen Jay Watts, dansçı Merce Cunningham ve şair Charles Olsen ile Mary Carolin Richards katılmışlardır. Siyah bir takım elbise giyinmiş olan Cage portatif bir merdivenin üzerinde durarak müzik ve Zen Budizmi arasındaki ilişki hakkında bir metin ve Meister Eckhart'ın yazılarından seçmeler okudu. O ardından radyoyu kullanarak bir beste sahneledi. Bu esnada Rauschenberg, yanında bir köpeğin oturduğu el yapımı gramofonda eski plaklar çaldı. David Tudor "hazır bir radyo" kullandı; o daha sonra bir kovadan başka bir kovaya su doldurmaya başladı. Bu esnada Olsen ve Richards kendi şiirlerini –bazen seyircilerin ortasında, bazen de ince duvarlardan birine dayalı bir merdivenin üzerinde– okudular. Cunningham diğer dansçılarla birlikte geçitlerde, seyircilerin etrafında dans etti; o esnada artık tamamen çılgına dönmüş olan köpek onu kovalamaya başladı. Rauschenberg tavana ve uzun duvarlardan birinin üzerine soyut slaytlar ve film kesitleri yansıttı. Slaytlar iki cam levha arasında öğütülen renkli jelatinlerden yapılmıştı. Film kesitleri öncelikle kolejin aşçısını, daha sonra da tavandan başka bir uzun duvara doğru yavaşça hareket ederek batan bir güneşi gösterdiler. Odanın bir köşesinde müzisyen Jay Watts farklı enstrümanlar çalıyordu. Sahneleme, beyaz giyinmiş dört tane erkek çocuğun seyircilerin fincanlarına (kül tablası olarak kullanılan fincanlara da) kahve doldurmasıyla sona ermiştir.

Sahnelemenin hazırlanması Cage'in her bir sanatçıya üzerinde *time brackets* yazılı olan bir çeşit partisyonu dağıtmasıyla başlamıştır. Böylece her katılımcının eylemleri ne sıklıkla yapması ve onları en fazla ne kadar sürdürmesi gerektiği önceden belirlenmişti. Her bir sanatçı istediği çeşit eylemi gerçekleştirmekte özgürdü ve ona *time brackets*'te ayrılan zaman dilimi içerisinde ne zaman başlatıp ne zaman bitireceği konusunda tamamen özgürdü. Sanatçılar yapmak istedikleri eylemleri birbirlerine söylememe ve birbirlerini hiçbir şekilde bilgilendirmeme konusunda daha önce

anlaşmışlardı. Sanatçılar için *time brackets* hem kısıtlanma hem de özgürleşme demekti. Onlar eylemlerini sadece belirli süre zarfında tamamlamak zorunda oldukları için kısıtlanmışlardır. Eylemler bu süreleri hiçbir şekilde aşmamalıydı. Onların ne kadar uzun süreceği hazırlık aşamasında saate bakılarak kontrol edilmeliydi. Aynı zamanda her bir eylemin başlangıcı ve bitişi de kısıtlanmıştı. Sanatçı eylemlerine zamanından erken başlamamak için veya onları çok geç bitirmemek için yine saati kontrol etmeliydi. Fakat sanatçı diğer bütün her şeyi belirlemekte özgürdü: O diğerlerinin ne yaptığına hiç dikkat etmeden kendi istediği her şeyi yapabilirdi. Sanatçının seyirciler okunan sesleri daha iyi duysunlar diye gramofonun sesini azaltmasına gerek yoktu; onun kıyafetini veya kullanmış olduğu nesneleri diğerlerininkiyle uyumlu hale getirmesi veya onları her şeyi kapsayan bir "düşünce" veya "amaca" göre seçmesi zorunlu değildi.

Bu yüzden *Untitled Event*'te meydana gelen, işitilen ve görünen her şey seyirci için tamamen nedensiz ve amaçsız eylemler olarak görünmüştür, çünkü bunlardan hiçbiri diğerine yol açmaz. Seyirci iki farklı eylem arasında bir ilişki kurabildiği durumda, bu ya rastlantısal bir ilişkidir ya da birtakım öznel koşullara dayanır. Aslında her eylem sadece kendi olarak mevcuttu. O belirli ama öngörülemez bir anda ortaya çıkmış ve aynı şekilde öngörülemez bir anda ortadan kaybolmadan önce kendi daimi dönüşümü içerisinde bir süreliğine kalıcı olmuştur. Bu yüzden seyirci rastgele bir eyleme yoğunlaşmak isterken, aniden ortaya çıkan sesler ve hareketler onun dikkatini başka yönlere çekmiştir.

Birbiriyle ilişkili eylemler dizisi (o birtakım klasik kalıplarla, mesela giriş, gelişme, doruk noktası, dönüşüm ve son ile gerçekleştiğinde) ve karakterlerin psikolojik gelişimi seyircinin zamanı anlamlı bir şekilde yapılanmış bir süre olarak deneyimlemesini sağlar. Bu şekilde meydana gelen her şey belli bir nedensellikle birbirine bağlanıp bu sürenin başlangıcını ve sonucunu belirlerken, *Untitled Event* için tamamen başka bir zamansallık söz konusudur. Bu sahnelemenin başını ve sonunu eylemlerin gidişatı belirlememiştir. Eylemler daha çok keyfi olarak gerçekleşmiş veya onların tamamen başka bir anda başlayıp bitmelerinin herhangi bir şeyi değiştirmeyeceği düşünülmüştür. Bu bir anlamda özgül bir zamansızlığın deneyimlenmesine neden olur, yani zaman, te-

zahür ettiği sürece, dikkatleri tamamen kendi üzerinde çekebilen bir şeyin ortaya çıkışı ve ortadan kayboluşu olarak hissedilmiştir. Burada bir devamlılık hissi oluşmamıştır. Zaman, ölçülebilir zamandan farklı bir şekilde de olsa, çeşitli hızlarla, ritimlerle ve yoğunlukla durmadan ilerlemiştir. Ölçülebilir zamana bakılarak –*time brackets*'a sadık kalmak için– daha çok kendine özgü hızı, ritmi ve yoğunluğu takip eden bir çeşit zaman adaları meydana gelmiştir. Birbiri ardına beliren ve algılanan bu zaman adaları devamlılık duygusu uyandırmaz. Onlar daha çok kesiklilik, kırılma ve bağlantısızlık duygularının deneyimlenmesine neden olurlar.

Bir açıdan zaman adalarının yan yana dizildikleri ve bunların zamanı mekânsal bir hale getirdiği söylenebilir. Çünkü bir zaman adacığı ortaya çıktığında, tezahür ettiğinde mekâna yayılır. Tezahür eden şey mekândan ve dolayısıyla algıdan uzaklaştığında da o adacık batar. *Europeras 1 & 2* böyle bir izlenimi çok daha yoğun bir şekilde uyandırmıştır, çünkü bu sahnelemede kullanılan resimler ("süslemeler"), kostümler, ayrıca solistlerin ve onların asistanlarının eylemleri ve aynı zamanda her bir müzik enstrümanı için gerekli olan partisyonlar tamamen rastlantısal işlemlerle seçilmiştir. Bununla birlikte aryaların seçimi de solistlere bırakılmıştır. Kullanılan resimler, Frankfurt Stadt und Universitätsbibliothek'te (Şehir ve Üniversite Kütüphanesi'nde) korunan bir arşivden seçilmiştir. O resimler farklı yüzyıllarda yaşamış olan bestekârları, kadın ve erkek solistleri, aynı zamanda hayvanları veya manzaraları tasvir ediyordu. Daha sonra, resimlerin hangi bölümlerinin kullanılacağı ve ne kadar büyük olacakları rastlantısal yöntemlerle belirlenmiştir. Daha önce hazırlanmış olan bir zaman-mekân çizelgesiyle onların mekândaki hareketleri en başından sonuna kadar düzenlenmiştir. Cage solistlerin kostümlerini yine rastlantısal yöntemlerle, New York'ta Moda Enstitüsü'nün çok bantlı *Tarihsel Kostümler Ansiklopedisi*'nde bulunan, farklı zamanlar ve mekânlardaki sayısız mükemmel küçük heykeller arasından seçmiştir. Solistlerin eylemleri de (örneğin step dansı yapma, örgü örme, bir oyuncak kutuyu bozup yeniden kurma veya "pisibalığı" rolünde sahnenin üzerinde yüzme, yine rastlantısal yöntemle Webster'in *Dictionary of the English Language*'inden seçilmiştir. Onlar bu eylemleri gerçekleştirmekte zorlandıklarında, dansçılar ve ba-

zen de sahne çalışanları bu görevleri üstlenmişlerdir. Eylemlerin gerçekleştirilmesi için ayrılan süre ve aynı zamanda *time brackets*'le düzenlenen başlangıç ve bitiş süreleri rastlantısal işlemlerle belirlenmiştir.

Bu şekilde bağlantısızlık ilkesi daha da radikal bir hale gelmiştir: "Her şey ama *her şey diğer her şeyden* ayrılmıştır. Sahnede birbirinden farklı teatral unsurların birbirlerini desteklemeleri, taşımaları veya birbirlerine bağlanmaları amaçlanmamıştır. Daha çok her bir unsurun kendine ait bir statüsü ve tamamen bağımsız koşullara dayalı bir etkinliği vardır."[107]

Sahnelemenin her bir unsuru diğer unsurlardan zaman adalarıyla ayrılmıştı ve böylece her bir unsurun kendine özgü bir zamansallığı vardı. Nasıl ki tekhücrelilerin, insanların, sıradağların veya evrenin kendilerine ait zamansallıkları varsa, *Europeras 1 & 2*'deki resimlerin, kostümlerin, eylemlerin, aryaların, farklı enstrümanlardan gelen ses dizelerinin de özgül zamansallıkları vardır. *Time brackets* –onlar özellikle rastlantısal işlemlerle birleştiklerinde– zaman adaları oluşturur ve onların özgül bir şekilde zuhur etmesini sağlar. Onlar bunları sadece vurgulamazlar, aynı zamanda doğrudan gözler önüne serip seyircinin onları yoğun bir şekilde deneyimlemesini sağlarlar.

Ritim

Ritim bugün birçok sahnelemede zamanın düzenlenmesi ve yapılandırılması açısından ayrı bir öneme sahiptir. O bedensellik, mekânsallık ve sessellik arasında bir ilişki kurulmasını sağlar ve onların mekândaki görünüşünü ve aynı zamanda ortadan kayboluşunu denetler. Fakat ritim (*time brackets*'ten farklı olarak) yeni bir keşif değildir. Bir sahnelemedeki zamanın yapılandırılmasında, ritmin herhangi bir rol üstlenmediği hiçbir şekilde düşünülemez. Olayların akışı veya oyun kişilerin gelişimi sahnelemeyi yapılandıran en önemli ilkeleri teşkil etse de, ritim –sadece müzik ve dans tiyatrosunda değil– sahnelerin art arda dizilişinde, konuşurken, hareket ederken veya tek tek sahnelerde önemli bir yere sahiptir. Burada ritim sahnelemenin baskın ilkelerine tabi kılınır ve bu ilkelerin sahnelemeyi yapılandırmasına destek verir. Buna

107. John Cage, *Die Opernzeitung Frankfurt*, Ekim/Kasım 1987, No 1/2, Frankfurt a. M. 1987, s. 11.

karşın, ritim 1960'lı yıllardan beri tiyatrodaki ve performans sanatındaki birçok sahnelemedeki zamanın düzenlenmesinde ve yapılandırılmasında –her ne kadar yegâne olmasa da– baskın ve üstün bir ilke olarak göze çarpar.

Bu bağlamda ritimle kastedilen şey vuruş veya ölçü değil, daha çok bir düzenleme ilkesidir. Ritim orantıyı değil, düzenliliği amaçlar. Hanno Helbling'in de açıkladığı gibi, burada "sürekli *hareket halinde olan*, yani durmadan belirli ilişkiler yaratıp yansıtmak ve her zaman bu ilişkileri yeniden tasarlayabilen" dinamik bir ilke söz konusudur.[108] Ritimde, öngörülebilirlik ve öngörülemezlik birbirleriyle etkileşir. O tekrar etmeyle *ve* tekrar eden şeyin farklılaşmasıyla ortaya çıkar. Ritim sadece tekrarlamanın bir sonucu değildir. Bu yüzden o sürekli bir dönüşümü zorunlu kılan ve dönüşümün etkisini durmadan arttıran düzenleyici bir ilke olarak tanımlanabilir.[109]

Ritim –yegâne olmasa dahi– en önemli düzenleyici ilke haline geldiği için, o bedensellik, mekânsallık ve sessellik arasında sürekli olarak değişen ilişkiler kurar ve onların görünür hale gelmelerini ve ortadan kaybolmalarını (tekrarlamayla ve farklılaşmayla) denetleyip belirler.

Robert Wilson, özellikle 1980'li yılların ortalarına kadar yaptığı çalışmalarında kullandığı ritimle Cage'in *time brackets*'le yakaladığı etkiye benzer bir etkiyi elde etmiştir. Teatral unsurlardan oluşan her sistem kendi ritmini takip eder: Her saniye değişen ışık, oyuncuların ağır çekimde (*slow motion*) gerçekleşen hareketleri, tamamen kendine has bir ritimle çınlayan ve bir ses kolajı gibi örgütlenmiş olan gürültüler, müzik ve sesler. Ritim farklı unsurlar arasındaki hiyerarşiyi bozar, onları birbirinden ayırır ve onların birbirlerinden bağlantısız bir şekilde görünmesini sağlar. Çünkü ritim her bir unsur için farklı bir zamansal yapı oluşturur ve her bir yapı katılımcılar tarafından farklı şekilde algılanır. Dolayısıyla seyirci aynı zaman dilimi içerisinde farklı zamansallıklar deneyimler. Onun algılama eylemi artık eşzamanlı (senkronize) bir şekilde işlemez ve o sahnelemedeki her bir unsurun yarattığı etkiye karşı duyarlı hale gelir. Farklı ritimler seyircinin bedensel-

108. Hanno Helbling, *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt a. M. 1999, s. 18.
109. Bkz. Clemens Risi, "Rhythmen der Aufführung. Kollidierende Rhythmen bei Steve Reich und Heiner Gobbels", (Der.) Erika Fischer-Lichte, Clemens Risi, Jens Roselt, *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, s. 165-177.

lik, mekânsallık ve sessellik arasında doğrudan bir ilişki kurmasını güçleştirir. Seyirci onlar arasında üstünlük/baskınlık ilişkisi veya özel bir ilişki kuramaz. Bunun yerine onlar ritmin her unsura göre yarattığı zamansallık sayesinde eşit bir düzeyde yan yana dururlar ve bu sayede onların kendilerine özgü dinamikleri geliştirilir ve güçlendirilir. Bazı seyircilerin bu unsurlar arasında birtakım ilişkiler yakalaması, aslında –tıpkı Cage'in çalışmalarında olduğu gibi– yine onların kendi öznelliklerinden kaynaklanır.

Buna karşın Schleef ritmi çok daha farklı bir şekilde kullanmıştır. Onun çalışmalarındaki korolar düşünüldüğünde, başta bedenselliğin, mekânsallığın ve sesselliğin ritmik bir şekilde tamamen eşzamanlı olarak hareket ettiği izlenimi doğabilir. Fakat daha dikkatle seyredilip işitildiğinde, bu izlenimin oldukça yanıltıcı olduğu anlaşılır. Hareket ederken ve konuşurken sürekli olarak değişen ritimler, koroyu sadece birey ve topluluk arasında değil, aynı zamanda beden ve dil arasında gerçekleşen bir savaş alanı gibi göstermiştir. Konuşulan cümlelerin ritimleri bedenlere zorla girmeye, onları aynı ritmik hareketleri zorla yapmaya ve bedensel hareketleri dilin sembolik düzeni altına sokmaya çalışmıştır. Diğer taraftan da bedenler sadece böyle bir çabaya karşı koymamışlar, aynı zamanda onlar kendi ritimlerini ses vasıtasıyla dile aktarmaya çalışmışlardır; ritim, dilin sözdizimsel (sentaktik) yapısına nüfuz etmiş ve dildeki cümleler kendi anlamlarını yitirerek anlaşılmaz hale gelmişlerdir. Ses dilden ayrışmıştır ve dilin sembolik düzeni sesin ve bedensel hareketlerin ritimleriyle yıkılmıştır. Ses bir taraftan konuşulan dilin sözdizimsel ve anlamsal (semantik) yapısının belirlediği ritme boyun eğerek onu bedensel hareketlere çevirmişlerdir, diğer taraftan da bedenler kendi ritimlerini seslere zorla kabul ettirmişler ve sonuçta dilin ritmini ve anlamını bozmuşlardır.

Bu savaşta –tıpkı birey ve topluluk arasındaki savaşta olduğu gibi– ne bir kazanan ne de bir kaybeden vardır. Ritim dil ve bedeni birbiriyle etkileşmesi gereken, fakat uzlaşmadan birbiriyle savaşan karşıt güçler olarak belirlemiştir. Schleef'in koroları Nietzsche'nin müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu üzerine ortaya attığı temel fikri hatırlatır. Bu korolar, kendinden geçen ve devrilip yıkılan bedenlerin gerçekleştirdiği Dionysosçu ilke ile dilin sembolik düzeninin oluşturduğu Apolloncu ilke arasındaki

bir mücadeleyi temsil etmiştir. Bu savaşın neticesi önceden hiçbir şekilde bilinemezdi. Schleef'in korolarındaki ritim bedenselliği, mekânsallığı ve sesselliği birbirileriyle gerilimli –ve neredeyse tamamen uyumsuz– bir ilişki içine sokmuştur. Bu ritim onlar arasında sürekli hiyerarşik bir ilişki kurmaya çalışmış, fakat aynı zamanda durmadan hiyerarşinin yıkılmasına neden olmuştur. Her bir unsur yine kendine özgü bir zamansallık kazanmıştır; ve o unsurun ritmi bu zamansallığı sadece geçici bir süreliğine diğer unsurlara aktarabilmiştir.

Wilson'ın ve Schleef'in çalışmaları bir ölçekteki iki farklı ucu temsil ederler. Bir tarafta birbirleriyle hiçbir şekilde bağdaşmayan (bedensel hareketler, ışık veya sesler gibi) teatral unsurlar, diğer tarafta bunlar arasında sürekli yeni ilişkilerin üretilmesi söz konusudur. Ritim her defasında bu iki uç arasında bir bağlantı veya bağlantısızlık kurar. Schleef'in ve Wilson'ın çalışmaları –aralarındaki bütün farklara rağmen– önemli bir noktada birleşirler: Her ikisi de ritmi katılımcıların farklı unsurlar arasında hiyerarşik ilişkiler kurmasını önlemek için kullanmışlardır. Bu unsurların hepsinin eşdeğer ve aynı miktarda önemli oldukları görülmüştür. Onların özgül maddesellikleri ve mekândaki özgül görünüşleri ön plana çıkmıştır.

Bununla birlikte ritim sahnelemelerin dramaturjisini temellendiren ilke olarak –sadece Wilson'ın veya Schleef'in değil, aynı zamanda Jan Farbe'nin, Jan Lauwers'ın, Wooster Group'un, Heiner Goebbels'in, Christoph Marthaler'in ve daha birçok kişinin çalışmalarında– ortaya çıkar. Hangi unsurların ne zaman, hangi biçimde ve ne kadar süreliğine ortaya çıkacakları temel olarak her sahnelemenin kendine özgü ritmine bağlıdır. Buna bağlı olarak, görünen unsurun her defasında onu tekrar eden şeyden farklılaştığı –bazen çok kısıtlı bir düzeyde olsa da– tekrarlamalarla çalışılmıştır. Örneğin, Marthaler'in *Murx* (*İşini Bitir*), *Die Stunde Null oder die Kunst des Servierens* (*Saat Sıfır veya Hizmet Verme Sanat*, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, 1995) veya *Die schöne Müllerin* (*Güzel Değirmenci*, Schauspielhaus, Zürih, 2002) isimli çalışmalarında –biraz keskin bir dille ifade etmek gerekirse– neredeyse sadece tekrarlamalar vardır: Bir unsur sahnede tanıtılmıştır ve ardından bu unsur bütün akşam boyunca durmadan yeni değişikliklerle (varyasyonlarla) tekrarlanmıştır.

Buna ikinci bir unsur eklenerek tekrarlanmış ve bir üçüncüsü daha eklenmiştir vb. Tekrarlar arasında en küçük farklılıklardan en büyük şoklara kadar farklar bulunabilir. Burada onlardan biri başka biri için inanılmaz bir etki oluşturabilir.

2006 yılına kadar Berlin'deki Volksbühne'de sahnelenmeye devam eden *Murx*'ta kısa küçük değişikliklerle yapılan tekrarlamalar görmek mümkündür. Örneğin, Susanne Düllmann tekrar tekrar erkekler tuvaletine giderken, Gürgen Rothert her defasında seçtiği kelimeleri, cümlelerin sözdizimsel yapısını ve kendi ses tonunu değiştirerek onu engellemeyi başarmıştır. Yine burada, Ueli Jäggi'nin aynı hikâyeyi farklı çeşitlemelerle anlatarak "unsuz pasta yapımı" isimli yemek kursunu kaçırması ve bunun yerine kendini "kadınsız sevişme" adlı bir kursta bulması da başka bir örnektir. Akşam ilerledikçe bu tekrarlamalar artık sadece yarım ağız gülümsemelerle karşılanmıştır. Buna karşın, Jürg Kienberger'in piyanoyla eşlik ettiği ve onun yönetiminde söylenen 16 kıtalık "Şükran" isimli ilahide yapılan küçük bir değişiklik olağanüstü etkiler yaratmıştır.[110] Her kıta bir öncekine göre yarım ton yükseltilmiştir ve özellikle solistlerin ses tellerinin yırtılmasına yakın oldukları son kıtalara gelindiğinde, seyirci kendine hâkim olamayarak şiddetli ve ölçüsüz kahkahalara boğulmuştur.

Ruedi Häusermann belirli zaman aralıklarıyla büyük sobalara doğru giderek onları açmış ve onların içini bir ateş maşasıyla karıştırmıştır. Onun hareketleri de her defasında önemsiz bir miktarda değişmiştir. Bununla birlikte sahnelemenin son üçte birlik bölümünde kocaman bir farklılık meydana gelmiştir. Sobanın kapısı açıldığında eski Doğu Almanya milli marşı duyulmuş ve çok büyük bir etki yaratılmıştır.

Sahneleme süresince, oyuncular herhangi bir açıklanabilir neden veya anlaşılır bir motif olmaksızın tekrar tekrar birlikte şarkı söylemek için toplanmışlardır. Koro halindeki şarkı söyleme olgusunun tekrarlaması, onun ortaya çıkmasına sebep olan şey zamansal diziliştir, yani ritimdir. Şarkıların yine nedensiz bir şekilde seçilmesi her defasında –bazen oldukça önemli olan– farklılıklar doğurmuştur. Eichendorff'un *Kühlem Grund* (*Soğuk Zeminde*) ve onun 1650 yıllardan kalan *Sicheres Deutschland schläfst du noch?*

110. Sahnelemeyi iki defa izlememe rağmen bu ilahide 16 kıta olduğu bilgisine ulaşamasam da, bunu saymakla kalmayıp, sahneleme hakkında enfes bir analiz hazırlayan Robert Sollich'e teşekkür ediyorum.

(*Güvenli Almanya, hâlâ uyuyor musun?*) adlı şiirleri, koro şeklinde söylenen *Wach auf, du deutsches Reich* (*Uyan artık Alman İmparatorluğu*), Paul Lincke'nin *Glühwürmchenidyll* (Ateşböceği Cenneti) adlı eseri ve ünlü pop şarkısı *Ich lass mir meinen Körper schwarz bepinseln* (*Vücudumu siyaha boyatıyorum*) onun repartuarını oluşturmuştur.

Bu sahnelemenin ritmi, belli bir "numaranın" başka bir numarayı rastgele takip etmesiyle oluşan bir dizilişin ritmi değildir. Burada daha çok, en başta birbirlerini bağlantısız bir şekilde izleyen veya birbirleriyle bağlantısız bir biçimde yan yana gelen, sahneleme ilerledikçe çeşitli tekrarlamalarla iç içe giren ve yalnızca ritim sayesinde aralarında bir ilişki kurulan farklı unsurlar görünmektedir. Sahnelemenin maddesini oluşturan bu unsurların başlangıçtaki görünüşleri temelsiz ve nedensiz olmakla kalmayıp, onlar aynı zamanda birbirlerinden tamamen farklıdırlar. Her unsur iki buçuk saatlik sahnelemenin belli bir ânında birdenbire ortaya çıkar. Fakat o bir defa tezahür ettikten sonra genişler ve kendini sürekli değiştirir; ve bu değişim az veya çok miktarda algılanabilir durumdadır. Yine de bu devamlı olarak gerçekleşmez; bu sahnelemede devamlılığı oluşturan tek şey, on bir tane oyuncunun mekândaki varlıklarıdır. Buna karşın onların eylemleri arasında herhangi bir bağlantı yoktur. Bu eylemler o kadar gelip geçicidirler ki, onlar gerçekleştirilirken arkalarında hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolacak gibi görünürler. Fakat daha sonra onlar küçük farklılıklarla yeniden ortaya çıkarlar. Görünürde olan şey tersine döner: Hiçbir eylemin arkada hiçbir iz bırakmadan kaybolmadığı anlaşılır. O bir defa dünyaya girdiği zaman, tamamen aynı şekilde olmasa da tekrardan belirecektir. Onun değişimine neden olan şey, tıpkı onun ilk kez ortaya çıkması gibi belirsiz ve açıklanamaz bir durumdur. Burada sadece ritmik bir kalıbı ayırt etmek mümkündür; yani tersten bakıldığında bu değişimin ritimden kaynaklandığı fark edilir. Tekrarlamalar neden-sonuç sorununu ortadan kaldıran bir çeşit *feedback* döngüsü oluştururlar. Ritim burada düzenleyici bir ilke olarak belirir ve sahnelemedeki maddeselliklerin, unsurların görünüşünü ve kayboluşunu başka sistemlere veya ilkelere dayandırmadan denetler. O bir defa harekete geçtiği zaman, bütün unsurların kendisi tarafından ortaya çıkarılıp ortadan silindiği izlenimini

doğurur. Dolayısıyla ritim, sahnelemedeki maddelerin görünüşünü ve kayboluşunu belirleyen zamanı düzenler.[111]

Daha önce "topluluk" bölümünde de belirtildiği gibi, ritim insan bedenine dayalı olan bir ilkeyi teşkil eder. Bu, sadece kalp atışlarımızın, kan dolaşımımızın ve soluğumuzun kendine ait ritimlerle sahip olması ya da bizim yürüme, dans etme, yüzme, yazma vb eylemlerimizi ritmik bir şekilde gerçekleştirmemizden ya da konuşurken, şarkı söylerken, gülerken ve ağlarken ritmik sesler çıkarmamızdan kaynaklanmaz. Aynı zamanda bedenimizde bizim algımızın dışında vuku bulan içsel hareketler de ritmik bir şekilde gerçekleşirler.[112] İnsan bedeni ritmik bir şekilde düzenlenmiştir.

Bu yüzden bizim ritimleri algılayabilen ve onlarla "titreşebilen" özel bir yeteneğimiz vardır. Zamansallığı esas olarak ritimle düzenleyip meydana çıkaran sahnelemelerde birbirinden farklı "ritmik sistemler" birbirleriyle buluşurlar: Sahnelemenin ritmiyle seyircilerin ritimleri (burada her bir seyircinin kendine ait farklı bir ritmi olduğunun altı çizilmelidir) birbirleriyle çarpışırlar. Başka bir deyişle, kendini sahneleme olarak gerçekleştiren özdevinimli *feedback* döngüsü için seyircilerle aktörler arasındaki ritmik uyuşmanın nasıl vuku bulduğu (örneğin sahnelemenin seyirciyi kendi kurmuş olduğu ritmin içine çekmeyi başarıp başaramayacağı –böyle bir durumda seyircilerin "birlikte titreşmeleri" aktörlere yeni ivmeler kazandırır– veya benzer bir ritmik titreşime sahip olan birden fazla seyircinin diğer seyircilere ve aktörlere etki edip edemeyeceği vb) oldukça önemlidir. Bu süreç tek tek durumlarda nasıl devam ederse etsin, burada özdevinimli *feedback* döngüsü kendini büyük ölçüde ritmik varyasyonlarla, değişimlerle ve farklılıklarla düzenlediği kabul edilebilir. Özdevinimli *feedback* döngüsü, başkalarıyla girilen ritmik bir "titreşime" ve bu anlamda seyirciler ve aktörler arasındaki dolaysız ve karşılıklı bir etkileşime dayanmaktadır. Demek ki, ritmik bir yapılanma *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinin gerçekleşmesi için gerekli olan en uygun koşulları sunmaktadır. O aynı zamanda seyircinin dikkatini tamamen bu sürece çeker.

---

111. Bu aynı zamanda ritmik hareketlerin talimatını önceden veren kişi için de geçerlidir. Bkz. Yedinci Bölüm'deki "Sahneye koyma (Mizansen)" isimli alt başlık.

112. Özellikle bkz. Gerold Baier, *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*, Reinbeck bei Hamburg 2001.

Maddeselliğin performatif bir şekilde yaratılmasını sağlayan ritim, aynı zamanda bu maddeselliği *feedback* döngüsünün özdevinimselliğindeki bir etki faktörü olarak ortaya çıkarır. Ritimde maddeselliğin performatif bir şekilde yaratılması ve *feedback* döngüsünün özdevinimselliği seyircilerin algılayabileceği şekilde birbirleriyle ilişkilendirilerek birbirleri için verimli hale getirilmişlerdir.

Beşinci Bölüm

Anlamın Zuhuru

Max Hermann sahneleme kavramını geliştirirken sahnelemelerin araçsallığını (*Medialität*), maddeselliğini ve estetik boyutunu detaylı bir şekilde incelemiştir. Buna karşın o sahnelemelerin göstergeselliğini neredeyse hiç dikkate almamıştır, çünkü o zamanlar sahnelemenin göstergeselliğinin dramatik bir metnin göstergeselliğine eşit olduğu varsayılmaktaydı. Hermann'ın yaşadığı dönemdeki tiyatro eleştirmenleri ve edebiyat bilimcileri, sahnelemede/sahnelemeyle bir oyunun metninden "alınan" anlamların teatral araçlarla ifade edildiğini ve seyirciye iletildiğini kabul etmişlerdir. Onlara göre sahnelemenin performatif yapısı onun ifade etme gücüne dayanırdı. Aktörler ve seyirciler arasındaki ilişki, yalnızca aktörlerin "gerçek" anlamları "makul" bir şe-

kilde ifade edip edememelerine ve bunları seyircilere iletip iletememelerine göre incelenmeliydi. Hermann ise, çağdaşlarından farklı olarak, aktörlerle seyircilerin bedensel birlikteliklerini sahnelemenin yapıcı bir bileşeni olarak düşünmüştür. Sahnelemedeki göstergeselliğin dramatik metinden türetilmesi ve bu metne göre yargılanması onu hiçbir şekilde ilgilendirmemiştir.

Tarihsel avangardın temsilcilerinin –özellikle Craig'in, Fütüristlerin, Dadaistlerin, Sürrealistlerin, Meyerhold'un, Bauhaus Tiyatrosu'nun, Artraud'un– edebiyat tiyatrosundan uzaklaşmasıyla, edebi metinlerdeki anlamlara referans verme alışkanlığı da terk edilmiştir. Hatta tiyatronun artık anlam aktarma görevini tamamen bırakması ve bunun yerine sadece yeni etkiler yaratması talebi sık sık yinelenmiştir. Metne dayalı tiyatroya ve gerçekçi psikolojik tiyatroya karşı Varyete Tiyatrosu ve Sirke dayalı modeller yaratılmıştır. İtalyan Fütüristleri'nin kaleme aldıkları *Varyete Tiyatrosu* (1913) ve *Fütürist Sentetik Tiyatro* (1915) isimli manifestolarda, tiyatronun Varyete ve Sirk ilkelerine göre "şok etkileriyle, rekorlarla ve bedensel çılgınlıklarla dolu bir tiyatroya dönüşmesi"[1] gerektiği beyan edilmiştir. Sovyetler Birliği'nin ilk dönemlerinde, sirk kavramından hareket eden ve amacı anlamların iletilmesi olmayan yeni bir tiyatro oluşturmaya yönelik çeşitli çabalar vardı. 1913 ile 1916 yılları arasında Meyerhold'la beraber çalışmış olan Sergej Radlov, 1920 yılında bir sirk tiyatrosu kurmuştur. Bu tiyatroda palyaçolar, akrobatlar, hokkabazlar ve oyuncuların yanı sıra Radlov da bir oyuncu olarak görev almıştır. Sanatçı bu şekilde yeni ve komik bir halk tiyatrosu kurmayı amaçlamıştır (Fakat o 1992 yılında bu tiyatroyu kapatmak zorunda kalmıştır, çünkü ilk başta oraya akın eden seyirciler, zamanla gelmemeye başlamışlardır). 1922 ve 1923 yıllarında da FEKS (Eksantrik Aktörler Fabrikası) diye bilinen grup Varyete ve sirkle ilgili deneyler yapmışlardır.

Bu bağlamda özellikle Meyerhold'un sirk modelini tiyatro için verimli hale getirmeyi amaçlayan çalışmaları özel bir öneme sahiptir. Onun bu çabalarının en iyi bilineni ve en başarılı sonucu Suchovo-Kobylin'in grotesk komedisi olan ve Sergej M. Eisenstein'ın da katıldığı *Tarelkins Tod* (*Tarelkin'in Ölümü*, 1922)

1. Marinetti, "Das Varietétheater", s. 175. Çeviride "bedensel çılgınlıklar" yerine yanlış bir şekilde "ruhsal çılgınlıklar" yazılmıştır.

isimli oyunun sahneye uyarlamasıdır. Eisenstein bir yıl sonra Ostrovski'den sahneye uyarladığı *Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste* (*En Akıllı İnsan Bile Aptallık Yapabilir*) isimli komediyi yine bir sirk modeli üzerine kurmuştur. Çünkü o, yirmi yıl sonra *Methode* (*Yöntem*, 1943/46) adlı yazısında vurguladığı gibi,

> sirk gösterisi [...] en saf biçimiyle sadece duyusal unsurlar taşıyan, diğer bütün durumlarda da birtakım maddesel veya düşünsel içeriklerin vücuda getirme biçimi olan [...] sanatın bir alt türüyle ilgili bir şeydir. Bu yüzden sirk zorunlu bir şekilde duyusal özellikleri güçlendiren bir banyo gibi çalışır. [...] Böylece sirkin "anlam yükleme" veya anlam iletme konusunda umutlanmak için herhangi bir yetkisi yoktur.[2]

Meyerhold ve Eisenstein, sirkin duyusallığının bellibaşlı anlamları aktarmayı amaçlamadığı ve bunun yerine onun seyircide dolaysız etkiler yarattığı ve bu yüzden de yeni bir tiyatro modeli için oldukça elverişli olduğu konusunda hemfikir olsalar da, Meyerhold buradan daha farklı bir sonuç çıkarır. Çünkü ona göre tiyatronun yarattığı etkilerden biri de seyircinin kendisini artık "birlikte eyleyen kişi ve *yeni bir anlamın yaratıcısı*" olarak tanımlamasıdır. Aktörler seyircilere bellibaşlı anlamları iletmekten kaçınarak kendilerini sadece duyusallığın ve maddeselliğin üretilmesine adadıkları zaman, yeni anlamlar üretme görevi artık seyirciye düşer. Seyirci bu maddeselliği esas alarak yeni bir anlamın yaratıcısı haline gelir.

1960 yıllardan beri tiyatro ve performans sanatçıları da tarihsel avangardın temsilcileri gibi sahnelemenin görevinin (aktörlerden, yönetmenlerden, sahne tasarımcılarından, müzisyenlerden veya oyun yazarlarından oluşan) bir grup katılımcının ürettiği anlamların başka bir gruba –seyircilere– aktarılması olmadığı varsayımından yola çıkmışlardır. Sahneleme anlam aktarma veya Eisenstein'ın belirttiği gibi birtakım göndergeleri seyircilere iletme görevi görmez. Bu durum hem tarihsel avangardın savunucularını hem de 1960'lı yıllardan itibaren tiyatro ve performans sanatçılarını bazı sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. Özellikle maddesellik ve göstergesellik ile etki ve anlam arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu öne çıkar. Tarihsel avangardın, yeni bir etki

2. Aktaran: Vjacheslav Vsevolodovich Ivanov, *Einführung in die allgemeine Problematik der Semiotik*, Tübingen 1985, s. 248.

estetiği (*Wirkungsästhetik*) yaratmayı amaçlayan savunucuları bu soruya net bir cevap vermişlerdir: Teatral araçların maddeselliğe ve duyusallığa indirgenmesi aktörlerin yeni anlamlar oluşturmalarını engellerken, seyirciye kendince anlamlar yaratma fırsatı tanır. Aktörler tarafından yaratılan anlamlar, seyirciler üzerinde bir etkinin oluşmasını engeller. Bu yüzden etki estetiği aktörlerden her türlü anlam üretiminden kaçınmalarını talep eder.

Buna karşın, tiyatro ve performans sanatçıları yaklaşık kırk yıldan beri bu soruya net bir cevap vermemişlerdir. Bizim şu âna kadarki yaptığımız açıklamalardan da anlaşıldığı gibi, onlar herhangi bir cevap arayıp bulmakla da hiç ilgilenmemişlerdir. Bu sanatçılar temel olarak maddeselliğin ve göstergeselliğin veya etkinin ve anlamın birbirlerini karşılıklı olarak dışladığını, yani bunlar arasındaki ilişkinin kendi özleri gereği (*per se*) ikilikli olduğunu varsaymazlar. Bunun yerine onlar tekrar tekrar bu kavramsal kategorilerin birbirlerine nasıl bağlandıklarını sorgularlar ve onları her bir sahnelemede farklı bir yol izleyerek araştırırlar. Onlar anlamların sahnelemelerde esasen nasıl ortaya çıktığını, bu anlamların orada ne tür bir işleve sahip olduğunu ve nasıl tesir ettiğini tek tek incelerler. Ben bu bölümde, şu âna kadar ele alınan çeşitli sahnelemelerin bu sorulara dolaylı olarak verdikleri cevapları daha açık hale getirmeye çalışacağım. Böylece bu soruların performatif bir estetik bağlamında sahnelemelerin özgül göstergeselliklerine bakılarak tartışılması mümkün hale gelecektir.

1. Maddesellik, Gösteren ve Gösterilen

1960'lı yıllardan beri sahnelemeler tek tek teatral araçları sürekli olarak üst bağlamlarından koparırlar. Onlar bu araçları sadece konu ve psikolojik nedenlere bağlı olmaktan çıkarmazlar, aynı zamanda her türlü nedensellik mantığından uzaklaştırmaya çalışırlar. Özgül geometrik ve ritmik kalıpların izleyerek veya yalnızca rastlantısal işlemlerin uygulayarak, mekânda farklı unsurlar ortaya çıkar; onlar farklı süreler için varlıklarını korurlar, bazen sürekli olarak dönüşürler ve herhangi bir anda –görünüşleri ve kayboluşları hakkında hiçbir mantıklı neden veya belirli bir sebep bildirmeden– yeniden ortadan kaybolurlar. Burada ortaya çıkan unsurların genel anlamda zuhur eden olgular olarak tanımlanabileceği görülür.

Sahnelemedeki unsurların zuhuru ilk başta çelişkili olarak görünen ve ancak aynı zamanda sahnelemelerin göstergeselliği için oldukça faydalı olan bir süreci beraberinde getirir. Bir taraftan bu şekilde ayrı ayrı ortaya çıkan unsurların kendi anlamlarını büyük ölçüde yitirdikleri görülür, çünkü onlar belli anlamların taşıyıcıları olarak değil, doğrudan kendi özgül maddesellikleriyle algılanırlar; onlar ne diğer unsurlarla ne de başka bağlamlarla bir ilişki içerisine sokulurlar. Bu açıdan onların belli gösterenleri yoktur, yani anlamlardan yoksundurlar.

Diğer taraftan tam da kendi yalın maddeselliğiyle algılanan ve zuhur eden olgular öznede bir dizi çağrışımlar, tasarımlar, düşünceler, hatıralar ve duygular uyandırabilirler ve ona bunları diğer olgularla ilişkilendirme fırsatı sunarlar. Böylece onlar açıkça birbirinden farklı olgulara referans veren, bambaşka bağlamların içine giren gösterenler olarak algılanırlar. Bu gösterenlerin birbirinden farklı gösterenlere bağlanmaları anlam yaratma olanaklarının olağanüstü bir şekilde artmasını sağlar.

Bu çelişki nasıl açıklanabilir?

Anlamdan koparma (*Desemantisierung*) tezinden henüz bir önceki bölümde kısaca bahsetmiştim. Orada bu tezin hangi açıdan (yani her bir unsura bir veya birden fazla anlamlar yükleyen, geniş bir olaylar ve karakterler mantığı çerçevesinde) geçerli olduğunu ama yine de neden yetersiz kaldığını göstermeye çalışmıştım. Wilson'ın kullandığı *slow motion*'a referans vererek, bu tekniğin bedensel jestleri ve hareketleri anlamından koparmadığını, onları daha çok kendi özgönderimliliğiyle ortaya çıkardığından bahsetmiştim. Bedensel bir jest gerçekleştirdiği şeyin kendisini ifade eder; örneğin o kıvrılmış bir kolun kalça hizasından göz hizasına doğru kalkan bir hareket olarak algılanır. Bu aynı zamanda anlamdan koparma tezinin uygulandığı bütün durumlar için geçerlidir. Mesela derisine beş köşeli bir yıldız çizen Marina Abramović'in bedensel eylemleri (bir devleti simgeleyen herhangi bir işaretin o devletin vatandaşı olan bir bireyin bedenine çizilişini anlatan sembolik bir eylem olarak algılanmasa da), anlam-sız* (*in-signifikant*) değillerdir. O eylemler gerçekleştirdiği şeyin kendisi olarak algılanmıştır. Benzer

* "In-signifikant" kelimesi hem "anlam-sız", "anlamı olmayan" hem de "gösteren-siz" demektir. (ç.n.)

şekilde, seyirci Giancarlo Paludi'nin yağla dolup taşmış bedenini Cicero karakterinin göstergesi olarak değil, daha çok mekânı dolduran biçimsiz bir vücut olarak algıladığında, onun tezahür edişini, yani onun bedensel varoluşunu algılar.

Burada bedensel hareketlerle ilgili olan örnekler aynı zamanda mekânlar, şeyler, renkler, sesler vb için de geçerlidir. Başka bir deyişle, teatral unsurları özgül maddesellikleriyle algılamak, onları özgönderimli bir biçimde, yani görüngüsel varoluşlarının kendisi olarak algılamak demektir. Fakat bu onların anlam-sız (*insignifikant*) bir biçimde algılandığı anlamına mı gelir? Nesneleri kendi özgül maddeselliklerinde algılamak, onları anlamsız, yani salt "duyusal" bir şekilde algılamak demek midir?

Ben bir aktörün vücudunu o aktörün özgül vücudu olarak algıladığımda, Nitsch'in kuzu parçalama aksiyonlarında seyircilere ve aktörlere fışkıran kanı onun has kırmızılığıyla izlediğimde ve onun tuhaf tadına baktığımda veya ayaklarımın altındaki organların yapısını ve yumuşaklığını hissettiğimde, bu fenomenlerin hepsini *bir şey* olarak algılarım. Burada belirsiz bir alımlılıktan çok çok bir şeyin o şey olarak algılanması söz konusudur. Şeyler ne olduklarını veya ne olarak tezahür ettiklerini doğrudan ifade ederler. Bir şeyi o şey olarak algılamak demek onu anlamlı bir şekilde algılamak demektir. Özgönderimsel bir durumda maddesellik, gösteren ve gösterilen birbirleriyle çakışırlar. Maddesellik yalnızca herhangi bir gösterilene (*signifikat*) karşılık gelen bir gösteren (*signifikant*) görevi görmez. O aynı zamanda gösterilenin kendisi olarak kavranmalıdır. Gösterilen, özne tarafından algılanan maddeselliğin içinde zaten daima verilidir. Totolojik bir şekilde ifade etmek gerekirse, bir şeyin maddeselliği, algılayan öznede kendi maddeselliğinin, yani kendi görüngüsel varlığının anlamını taşır. Bir şey olarak algılanan bir nesne, algılandığı haliyle anlam ifade eder.

Elbette bu açıklamalar sadece bilinçli algı için geçerlidir. Bilinçli algı, bir şeyin o şey olarak algılanması demektir. Aslında bizim her zaman bilinçli algı seviyesinin altında kalan ama davranışlarımızı etkileyebilen algıları da hesaba katmamız gereklidir. Yine de böyle algılar fark edilmedikleri için, algılayan özne açısından aslında herhangi bir anlam ifade etmezler.[3] Dahası, hiç

3. Bkz. Gerhard Roth, Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert, Frankfurt a. M. 2001, s. 217 vd.

kimse bilinçsiz algılarımız hakkında herhangi bir şey söyleyemez ve bu yüzden onlar göz ardı edilmelidirler; fakat onların sebep olduğu gözlemlenebilir davranışlar dikkate alınmalıdır. Bu davranışlar daha çok özdevinimli *feedback* döngüsünün bir parçasıdır.

Anlamdan koparma tezi aslında özgönderimsellik olgusunu kavramaya çalışır ve en temelde bu olguyla ilgilidir. Bu yüzden onu özgül bir anlam yaratma süreci olarak açıklamak daha ikna edicidir. Bu süreç bir şeyin o şey olarak algılanmasıyla gerçekleşir. Yani, bir şeyin ilk başta o şey olarak algılandığı ve ona ikinci bir adımda belli bir anlam yüklendiği düşünülmemelidir. Anlam daha çok henüz algı edimiyle ve algı ediminde ortaya çıkar.

Bir fenomenin aniden ve nedensiz bir şekilde ortaya çıkması seyircinin dikkatini doğrudan bu kesin beden hareketine, o özel şeye veya tam da o ezgiye çeker. Sonuçta, seyircinin algısı oldukça özel bir nitelik kazanabilir. O olası başka anlamlarla, işlevlerle ve kullanım biçimleriyle ilgili veya o fenomeninin başka bir bağlamda ortaya çıkma olanağıyla ilgili her türlü soruyu dışarıda bırakır. Seyircinin algısı daha çok seyircinin bu jeste, bu şeye, bu ezgiye bir çeşit tefekkür yoluyla, yani düşünsel bir dalışla gerçekleşir. Bu şekilde algılanan şeyler kendilerini özneye oldukları gibi gösterirler: Onlar "kendi anlamlarını" açığa vururlar. Böyle bir durum algılayan kişi aktörün mevcudiyetini ve şeylerin vecdini deneyimlediği zaman meydana gelir. Bu bir sırrın kendini ele verdiği andır: Algı ediminde, algılanan şeyin görüngüsel varoluşunda verili olan gizli bir anlam açığa çıkmıştır, daha doğrusu "meydana çıkarılmıştır".

Dolayısıyla burada bir anlamdan koparma sürecinden çok özgönderimsel bir süreç söz konusudur. Bu sadece tarihsel avangardın değil, aynı zamanda birçok estetik kuramının dayandığı temel bir ayrımı ortadan kaldırır. Bu ayrım genelde fizyolojik bir süreç olarak düşünülen duyusal bir algılama ile tinsel bir eylem olarak kabul edilen anlam yükleme arasındaki ayrılığa tekabül eder.

Günlük hayatta çok rastlanan bir örnekle bu düşüncemi biraz daha aydınlatmak istiyorum: Ben trafikte kırmızı ışığı algıladığımda, yağan yağmurun etkisiyle ışığın durmadan farklı nüanslarla parıldayıp ışıldaması beni büyülediğinde ve derin düşüncelere sürüklediğinde, ben bu ışığı benim durmam için yanan bir ışıktan veya sinyalden daha farklı bir şey olarak algıla-

rım. Bununla birlikte, her iki durumdaki algı özel bir anlam yaratır: Birinci durumda, oldukça büyüleyici duyusal bir izlenimin anlamı, ikinci durumda ise bir davranış kuralının anlamı ortaya çıkar. Bunu daha açık -ve belki de daha kışkırtıcı- bir dille ifade etmek gerekirse: Bilinçli algı her zaman anlam yaratır. Dolayısıyla daha uygun bir dille ifade etmek gerekirse, "duyusal izlenimler" benim özgül duyusal izlenimler olarak *farkına vardığım* anlamlar türüdür. Fakat bu izlenimlerden hiçbiri dilsel bir biçimde kolayca ifade edilemez. Ben aslında onları sözcüklerle kavramakta zorlanabilirim, belki de onların dilsel ifadelerle bağdaşmadıklarını ve onları tanımlayıp açımlamanın tamamen imkânsız olduğunu kanıksayabilirim. Böylece anlamlar bilinç durumlarıyla eş tutulabilirler, fakat onlar dilsel anlamlarla bire bir uyuşmazlar.

Son otuz yıldaki sahnelemelerde teatral araçları her türlü üst bağlamından koparmıştır. Teatral araçların ortaya çıkışları ve ortadan kayboluşları neredeyse hiçbir nedensellik ilişkisine dayandıralamaz. Bunun yerine onlar genellikle rastlantısal bir şekilde tekrarlanarak meydana gelirler ve kendilerinden başka hiçbir şeye referans vermeden, zuhur eden fenomenler olarak açığa çıkarlar. Bütün bunlar seyirciyi algılamanın ve anlam yaratmanın tamamen özdeş süreçler olduğu konusunda duyarlı hale getirmiştir.

Aynı zamanda bir fenomenin aniden, nedensiz ve gerekçesiz bir biçimde ortaya çıkması, onun farklı bir şekilde algılanmasının koşuludur. Bu fenomen öncelikle kendi görüngüsel varoluşuyla algılanırken, daha sonra, algılayan kişinin dikkatinin algılanan şeyden uzaklaşmasıyla veya onun dışına çıkmasıyla, bir gösteren biçiminde algılanır. Birbirinden farklı ilişkilendirmeler (örneğin tasarımlar, anımsamalar, duygular, düşünceler vb) gösterilenler biçiminde gösterenle bağlantı kurarlar. Peki, böyle ilişkilendirmeler nasıl ortaya çıkarlar? Onlara sebep olan şey nedir?

Bir seyircinin (Freud'un küçük Hans'ında olduğu gibi) at korkusu veya örümceklere ve yılanlara karşı bir fobisi varsa, onun korkularının Grüber'in *Bacchae*'sinde, Fabre'nin *Sie war und sie ist, sogar* (*O vardı ve hatta o yine var*) adlı oyununda veya Abramović'in *Dragon Heads* (*Ejderha Kafalılar*) adlı çalışmasında yeniden canlanma ihtimali -zorunlu olmasa da- oldukça yüksektir. Yine de böyle durumlar haricinde bir nesnenin algılanmasının

ne tür çağrışımlara neden olacağını önceden kestirebilmenin (algılayan kişi daha sonra kendisi için oldukça mantıklı ilişkilendirmeler saptasa bile) tamamen imkânsız olduğu görünür.

Bu bağlamda edebiyattaki en tanınmış örnek belki de Proust'un çaya batırılan bir madlen çikolatayla başlayan hikâyesidir. Madleni koklayıp tadarken Proust'un hatıralarla dolu bir akıntıya kapılması, koklama, tatma ve bunların neden olduğu hatıralar arasında bir bağlantı olduğunu gösterir; fakat bu hatıralar ne zorunlu olarak ne de büyük bir olasılıkla onlardan türetilebilirler. Hatıralar algılayan kişinin bilincinde belirli bir mekanizmaya bağlı olmadan ortaya çıkarlar. Yani, çaya batırılan bir madlenin kokusu ve tadı, Proust'un onları algıladığı her anda onda aynı hatıraların uyarılmasına neden olmaz. Aynı zamanda algılayan kişi hatıraları bilinçli olarak inceleyip kasıtlı bir şekilde çağıramaz.

Görünen fenomenlerin verili bağlamlardan uzaklaşması, açıkça algılayan kişi için elverişli koşullar yaratır ve onu Proust'un çaya batırılan madleni tadıp koklamasına benzer bir durumun içine sokar. Bu fenomenler, kendileriyle dolaylı veya dolaysız bir dizi bağlantılar oluşturan her türlü bağlama eklenebilirler. Fakat bu bağlantılar sadece çok seyrek durumlarda (örneğin *Murx*'taki ocakları algılayan bir seyircinin bu tarz ocakları daha önce nerede gördüğünü hatırlamaya çalıştığı ve daha sonra onun kendi özgeçmişindeki olayları sorguladığı durumlarda) kasıtlı ve bilinçli olarak üretilebilirler. Buna karşın çağrışımlar istemsiz bir şekilde veya sorgusuz bir şekilde meydana gelirler. Onlar kendiliğinden ortaya çıkarlar ve belli bir nesneyi algılayan kişinin bilincinde cereyan ederler.

Bu çağrışımlar –hatıralar şeklinde– önceden yaşanılmış, öğrenilmiş, deneyimlenmiş şeylerle ilişkilidirler. Onlar hem bir defa yaşanmış olan öznel deneyimlerle hem de özneler arası geçerli olan kültürel kodlarla ilişkilidir. Bunun yanında, çağrışımlar ani bir görü, yeni fikirler, daha önce hiç akla gelmemiş olan düşünceler şeklinde de ortaya çıkabilirler ve böylece onlar algılayan özneyi diğer bütün çağrışımlardan çok daha güçlü bir şekilde şaşırtabilirler; çünkü özne açısından aniden ortaya çıkan bir düşünce ile bir nesnenin algısı arasında ne tür bir ilişki olduğu açık değildir.

Her iki durumda da algılayan kişi tarafından istemsiz bir şekilde üretilen anlamlar ortaya çıkar. Anlamlar ne herhangi bir ne-

densel bağlantının sonucudurlar ne de onlar ilgili kişinin tasarladığı bir amaca dayanırlar. Başka bir deyişle, onlar nedensiz bir şekilde, yani hiçbir dayanakları olmadan ortaya çıkarlar. Bu bakımdan çağrışımlarla gerçekleşen anlam yaratma süreci, niyetli bir şekilde gerçekleştirilen anlamlandırma veya yorumlama sürecinden tamamen ayrışır. Yorumlama sürecinde birtakım kriterlere "uygun düşen" anlamlar araştırılır, fakat bu anlamların nasıl kazanıldığı her zaman onları yorumlayan kişinin kontrolünde değildir. Çağrışımlar sürecinde ise anlamlar ilgili kişinin istencinden veya gayretinden bağımsız bir şekilde ortaya çıkarlar. Çağrışımlarla yaratılan anlamlar "zuhurlar" olarak düşünülebilir.

Çağrışımlar düşüncelerle ilişkili oldukları için, hem hatıralar hem de yeni anlamlar biçiminde bilinç düzeyinde kalmaya devam ederler (bu durum söz konusu kişi kendi düşüncesinin yaratıcılığından kaynaklanan bir telaşa kapılmadığı sürece geçerlidir; örneğin onun kalp atışlarının hızlanması, terlemesi, motorik bir huzursuzluğa bürünmesi veya onun kendi düşüncelerini not alması vb başkaları tarafından fiziksel bir şekilde gözlemlenebilen ve algılanabilen eylemlere dönüşebilir). Bu süreçte ortaya çıkan hisler ve duygular ise doğrudan göze çarparlar ve başkaları tarafından fiziksel bir şekilde (örneğin titremeyle, hıçkırıkla veya motorik bir huzursuzlukla vb) algılanırlar. Onlar diğer seyirciler ve/veya aktörler tarafından görülüp duyulduğunda, koklanıp hissedildiğinde özdevinimli *feedback* döngüsünün bir parçası haline gelirler. Anlamlar kendilerini bedensel olarak açığa vururlar ve aynı zamanda başkaları tarafından algılanan fiziksel tepkiler doğururlar. Dolayısıyla onlar öznenin bilincinde algılanan nesnelere, yani gösterilenlere tekabül eden gösterenler şeklinde ortaya çıkarak özdevinimli *feedback* döngüsünün yapısına doğrudan katılırlar.

Böylece teatral araçların önceden verili bağlamlardan koparılması veya onların yalıtılması birbirinden tamamen farklı olan iki algılama ve anlam yaratma biçimini beraberinde getirir. Her iki tür maddesellik, gösteren ve gösterilen arasında farklı bir ilişkiyi meydana getirir. Birincisinde fenomen göründüğü haliyle, yani kendi görüngüsel varlığıyla algılanır. Bu durumda maddesellik, gösteren ve gösterilen birbirleriyle kesişir. Buna karşın ikinci algılama ve anlam yaratma türünde bu üç unsur birbirinden tama-

men ayrışır. Algılanan fenomen birbirinden farklı gösterilenlerle ilişkilendirilen bir gösteren biçiminde algılanır. Bu süreçte ona atfedilen anlamlar öznenin istencinden bağımsızdır. Onlar (genelde sonradan mantıklı bir şekilde açıklansalar bile) nedensiz ve temelsiz bir şekilde ortaya çıkarlar. İlk durumda ortaya çıkan anlamları algılanan nesneyle ilişkilendirmek mümkünken, daha sonra ortaya çıkan anlamaların o nesneyle artık hiçbir bağlantısı yoktur. Bu son durumda, henüz üretilmiş olan anlamlardan yeni anlamların yaratılması söz konusudur. Her iki durumdaki anlam yaratımında ortak olan şey, onların özneler arası geçerli olan kurallara veya bellibaşlı geleneksel kategorilere bağlı olmadan gerçekleşmesidir.

Bu iki türlü algılama ve anlam yaratma türüyle Benjamin'in sanat kuramındaki "sembol" ve "alegori" kavramları arasında dikkat çekici bir benzerlik vardır. Aslında ilk bakışta Benjamin'in sanat kuramının bir dil kuramına temellenmiş olması ve onun özel bir tarih felsefesi anlayışına dayanarak geliştirilmiş olması bu benzerliği gizleyebilir. Yine de bu ikisi arasında dikkate değer bir ilişki kurmak adeta zorunlu bir hale gelmiştir. Benjamin sembol kavramını bir taraftan "onun dağlara veya bitkilere benzer bir şekilde büyüme niteliğini vurgulayan"[4] Goerre'nin sembol teorisinden esinlenerek kurmuştur. O diğer taraftan da, sembolleri "bir anlık, topyekûnluk, kökenlerindeki anlaşılmazlık, zorunluluk" gibi niteliklerle tanımlayan Creuzer'in *Mitoloji*sine referans vermiştir.[5] "Sembol deneyiminin zaman ölçüsü, sembolün anlamı kendi gizli ve –başka bir dille ifade etmek gerekirse– ormanvari içselliğinde özümsediği mistik bir andır."[6] Bu şekilde sembolün anlam yaratan öznenin her türlü katılımını yadsıdığı düşünülür, çünkü o kendi anlamını kendi "içselliğinde" özümser. O kendine içkin olan (bir) anlama dayanır. Sembol –sanatsal bir üründe olduğu gibi– bir özne tarafından yaratılmış olsa bile, öznellik onda kendi izlerini silmeye, kendi kendini ortadan kaldırmaya ve yok olmaya eğilimlidir. Dolayısıyla sanatsal bir sembol kendini –hem yaratan sanatçı hem de yorumlayan yorumcunun

4. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. (Der.) Rolf Tiedermann, Frankfurt a. M. 1972, s. 182.
5. Friedrich Creuzer'in bu cümlesi Benjamin'in metninden alıntıdır. Bkz. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. s. 340.
6. A.g.y., s. 182.

gerçekleştirdiği– her türlü anlam yükleme ediminden geri çeker. O sadece algılanabilinir. Bir özne tarafından yaratılan sembol, kendi anlamını tıpkı şeylerin anlamlarla olan ilişkisine benzer bir şekilde kazanmalı ve açığa vurmalıdır. Şeylere anlamlar ilk olarak Tanrı tarafından tarihin başlangıcından önceki bir cennet halinde bahşedilmiştir: Maddesellik, gösteren ve gösterilen birbirleriyle kesişirler. Bu yüzden sembolün anlamı ne isteğe bağlı olan ne de öznel bir şekilde üretilen bir ilişki olarak görünür; anlam daha çok sembolün kendisiyle birlikte verilidir.

Sembol öznellik bileşenini feshederek onu kendi anlamının dışına tutmaya çalışır. O aynı zamanda Benjamin'in tarih felsefesi çerçevesinde bir geleceği önceden kestirir. Çünkü sembolün kendi anlamını içinde saklayıp yeniden açığa vurması gibi, kurtuluş gününde doğa kendi gizli anlamını aynı şekilde "bir anda" açığa salacaktır. Bu yüzden sembol tarihin sonuna önceden işaret eder ve aynı zamanda bu sonu simgeler, çünkü onda "çöküşün başkalaşmasıyla şekil değiştiren doğanın çehresi kurtuluşun ışığında geçici bir süreliğine açığa çıkar."[7]

İki kavram –sembol ve özgönderimsellik– arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Her ikisinde de maddesellik, gösteren ve gösterilen birbirleriyle kesişir ve her ikisi için de içsel bir anlamdan söz etmek mümkündür. Fakat burada temel olarak Benjamin'in tarih felsefesi anlayışından kaynaklanan ciddi farklılıkları göz ardı edemeyiz. Çünkü özgönderimsellik durumunda, algılayan öznenin katkısı hiçbir şekilde inkâr edilmez. Bizim içkin anlamlardan bahsedebilmemizi sağlayan şey daha çok öznenin fenomenleri kendi varoluşunda algılayabilmesidir. Bir öznenin algı edimi, algılanan nesnenin anlamını onun görüngüsel varoluşu olarak meydana getirir.

Bu farklılıklara rağmen, bana göre tiyatro ve performans sanatçıları görünen fenomenleri önceden verili bağlamlardan koparak (yani şeyleri mekânda ve algılama ediminde ortaya çıkararak) Benjamin'in sembol kavramına benzer bir şey için gerekli olan koşulu yaratmışlardır.

Benjamin bu şekilde düşünülen sembol kavramına karşı "anlamlandırmanın en eski tarihi" olan alegori kavramını koyar. Alegori tarihsel dünyada –yani ilk günahtan sonraki ve kurtuluştan

7. A.g.y.

önceki zamanda– verili olan anlam fenomeniyle ilişkilidir. Bu yüzden alegori, doğa ve dilin birbirinden ayrıştırılması, doğanın suskun kalması ve bunun sonucu olarak insanın ona durmadan yeni anlamlar atfetmesi gerektiği varsayımına dayanır. Alegorik anlam nihayetinde rastlantısal ve öznel bir atıfla meydana gelir.

Benjamin alegoriyi bir anlam yaratma yöntemi olarak tanımlar. Açıkça alegori, içinde öznellik katkısı olan bir rastlantısallığa atıfta bulunur. "Her kişi, her türlü şey, her ilişki rastgele başka bir şeyi ifade edebilir."[8] Tarihsel bir dünyada şeyler kendilerinde bir anlam taşımayı terk etmişlerdir. Bu yüzden rastgele her bir nesne, kendi özgül maddeselliğinden bağımsız olarak, rastgele başka bir nesnenin göstergesi olarak kullanılabilinir. Maddesellik, gösteren ve gösterilen birbirlerinden tamamen ayrışır.

Alegoristin* yakalayıp kavradığı şeyler artık hiçbir anlam taşımazlar ve artık anlamsızdırlar (*in-signifikant*). Şeyler kendilerine atfedilebilen her türlü anlamı alegoristin giriştiği öznel bir anlam yükleme edimine borçludurlar. Nesne "alegoriste maruz kalır, koşulsuz bir şekilde onun merhametine bağlıdır. Başka bir deyişle: Onun en baştan itibaren bir anlamı, bir manayı kendinden dışarı yayması mümkün değildir; o, alegorist kendisine ne atfederse ona göre anlam kazanır. Alegorist bunu nesnenin içine yerleştirir. [...] Onun elinde nesne başka bir şey haline geçer."[9] Alegoristin şeylere yaptığı müdahale onları hem anlamsız hem de anlamlı kılar: Nesne anlamsızdır, çünkü kişinin öznel niyeti nesnenin özgül olanaklarının, özgünlüğünün ve ona Tanrı tarafından bahşedilen anlamların açığa çıkmasına engel olur; nesne anlamlıdır, çünkü tam da niyetli bir şekilde gerçekleştirilen öznel eylemin kendisi ona yeniden anlamlar kazandırmıştır.

Alegorist özünde ifade edilen şeyleri ifade edenlere, yani gösterileni (*signifiant*) gösterenlere (*signifier*) dönüştürdüğünde, şeylere tarihsel dünya içerisinde aslında tamamen yeniden ifade edilen/gösterilen olma olanağı sunar. Çünkü gösterilen haline geçen şeyler birbirlerine teorik olarak sonsuz bir süreçte gösterenler olarak göndermede bulunabilirler.

Tek bir nesneye alegorik bir düşünceyle daldığımızda, o nesne parçalanmış bir nesne olarak, yani her türlü bağlamdan ko-

8. A.g.y., s. 193.
* "Alegorist" ile alegori üreten özne kastedilmektedir. (ç.n.)
9. A.g.y., s. 204 vd.

parılmış ve kendi koparılmışlığına gönderme yapan bir şey olarak belirlenebilir. Öznel bir keyfilikle yapılan alegorik edim doğrultusunda nesne sadece bir fragman olarak yeni bir anlam kazanabilir. Benjamin bu yöntemi, yani şeylere onların tek tek, parçalanmış, durumlarında bir anlam yüklemeyi, şeylerin "kurtarılması" olarak düşünür. Çünkü aksi takdirde onlar anlamsız ve dilsiz kalırlar ve faniliğe yenik düşer. Alegoristin nesneye atfettiği anlam aslında o nesnenin özündeki ve onun ilk günahtan önce doğrudan dile getirebileceği anlamla hiçbir benzerlik taşımaz. Yine de sonuçta burada bir anlam söz konusu olduğu için, alegorik yöntem, şeylerin kendilerine içkin olan anlamları bir gün yeniden dillendirebilecekleri mesihvari bir kurutuluş haline önceden gönderme yapar.[10]

Hem alegorik anlam kazanımı hem de daha önce bahsedilen, çağrışım yoluyla gerçekleşen anlam yaratımı önceden verili olan bağlamlardan uzaklaşmaya dayanır. Alegoride ve çağrışımda anlamların atfedilmesi veya yaratımı, yalnızca algılayan kişinin öznelliğine bağlı olan koşullar altında gerçekleşebilir. Buraya kadar her ikisinin birbiriyle bağdaştığı göze çarpar. Fakat alegorik anlamda sadece alegoristin –algılanan şeye bir anlamı keyfi bir şekilde veren kişinin– belirleyici etken olması onlar arasındaki en önemli farkı ortaya çıkarır. Buna karşın çağrışım durumunda, anlamlar algılayan öznenin bilincinde ortaya çıkarken, özne bu süreci keyfi bir şekilde yönetmez, yani o anlamlar üzerinde yeterli bir kontrol gücüne sahip değildir.

Sembol ve alegori bir karşıtlık oluştururlar ve onların birbirlerini karşılıklı olarak dışladıkları görülür. Her ikisi de, şeylerin özünde olan ve onlara Tanrı tarafından bahşedilen anlamları yeniden dillendirebilecekleri mesihvari bir kurtuluş haline önceden işaret etseler bile, tarihin sonsuz derinliği onları birbirinden ayırır. Buna karşın, incelenen sahnelemelerde teatral unsurların zuhur etmesiyle, yani önceden verili bağlamlardan koparılmasıyla ortaya çıkan iki algı ve anlam yaratma çeşidi birbiriyle tamamen

10. Benjamin'in sanat kuramıyla ilgili detaylı bir tartışma için bkz. Erika Fischer-Lichte, *Bedeutung – Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, özellikle s. 180-206; E. Fischer-Lichte, "Die Allegorie als Paradigma einer Ästhetik der Avantgarde. Eine semiotische *re-lecture* von Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels" (Der.) E. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Basel 2001, s. 121-137.

farklı bir ilişki içerisindedir. Her an biri diğerine geçebilir: Şu an görüngüsel bir varlık olarak algılanan şey, başka bir anda, birbirinden farklı gösterilenlerin referans verdiği bir gösteren olarak algılanabilir. Bir şeyin "sembol" olarak algılanması birdenbire onun "alegori" olarak algılanmasına dönüşebilir. Bu süreci de benzer şekilde Benjamin'in tarih felsefesi çerçevesinde yorumlamak gerekir. Çünkü alegoride "fanilik, gösterilen veya alegorik bir şekilde temsil edilen bir şey olmadığı gibi, gösteren veya alegori olarak sunulan şey de değildir. Yeniden dirilişin alegorisi gibi. En sonunda alegorik gözlem, Barok Dönemi'nin ölüm resimlerinde –geniş bir kavisle yeniden çevrilip kurtularak– yeniden canlanır. [...] Alegorist, Tanrı'nın dünyasında uyanır."[11]

Benim burada Benjamin'in sanat ve anlam kuramına değinmemin nedeni, sahnelemelerde 1960'lı yıllardan beri öne çıkan ve onların göstergeselliğine ait olan önemli bir özelliği –birbirinden tamamen farklı olan iki anlam yaratma çeşidinin birbiriyle titreşimini– daha yakından incelemek için bir zemin yaratmaktır: İlk durumda Benjamin'in sembol kavramındaki gibi sözümona "nesnel" bir anlam söz konusudur. İkinci durumda ise, görünürde algılayan özneye bağlı olan koşulların zuhur etmesiyle açığa çıkan çağrışımlara dayanan anlamlar Benjamin'in alegori kavramıyla karşılaştırılabilirler. Her iki durumda da anlamlar özneler arası geçerli olan kurallardan bağımsız bir şekilde yaratılırlar.

Bu bağlamda, sahnelemelerde yaratılan anlamların –Benjamin'in kuramından farklı olarak– dilsel anlamlarla genelde hiçbir ilişkilerinin olmadığına bir kez daha vurgu yapmak istiyorum. Buradaki anlamlar daha çok kendilerini dilsel ifadelerden inatla geri çekerler. Onları dile "çevirme" işlemi, örneğin anlamlar üzerine düşünmek ve/veya onları başkalarına aktarmak her zaman daha sonra gerçekleşir.

2. "Mevcudiyet" ve "Temsiliyet"

Sahnelemelerin maddeselliğiyle ilgili bölümde, algısal çokdurumluluk kavramından bahsetmiş ve onu seyircinin aktörün her durumdaki özgül bedenselliğine yönelen dikkatinin canlandırılan oyun kişisine geçmesini örnek olarak vermiştim. O örnekten yola çıkarak burada "mevcudiyet/mevcut olan varlık" ve "temsili-

11. A.g.y., s. 263 vd.

yet/canlandırma" kavramları arasındaki ilişkiyi tartışacağım ve akabinde bu tartışmadan yola çıkarak anlamların algı süreçlerinin dinamiğine yeniden nasıl etki ettiği ve onların sahnelemelerde nasıl bir görev üstlendiği sorularına cevap bulmaya çalışacağım.

"Mevcudiyet" ve "temsiliyet", estetik kuramlarında uzun zamandan beri karşıt kavramlar olarak kabul görmüşlerdir. Mevcudiyet burada dolaysızlık, bir yoğunluk ve tamlık deneyimi veya bir özgünlük olarak düşünülmüştür. Buna karşın temsiliyet, güç ve denetim otoritesini oluşturan *grands récits** ile ilişkilidir; onun kendi anlamında sabit ve değişmez bir şekilde belirlenmiş olduğu düşünülmüştür. Temsiliyet sorunlu bir kavram olarak görülür, çünkü onun göstergeselliği dünyaya her zaman sadece dolaylı bir erişim sağlar. Bu açıklamalar sahnelemelerle ilişkilendirildiğinde, özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda mevcudiyetin yerini ve cisimleşmiş halini oyuncunun bedeninin, özellikle onun çıplak bedeninin teşkil ettiği görülür. Buna karşın, temsiliyetin dramatik figürde cisimleştiği düşünülürdü. Edebi metnin "güç ve denetim otoritesi" ile belirlenen ve metinde "buyrulan" şeyin oyuncunun bedeniyle temsili biçiminde taklit edilen dramatik figürün sahnedeki görüntüsü, metnin oyuncuya ve onun bedenine uyguladığı baskının bir kanıtıdır. Bu yüzden oyuncunun bedeni temsiliyetin boğucu zincirlerinden kendini kurtarmalıdır ve o kendi bedensel varoluşunu doğal ve özgün bir şekilde açığa çıkarmalıdır.

"Vücuda getirme" ile ilgili bölümde gösterildiği gibi, "mevcudiyet" ve "temsiliyet" arasında ikilikli bir ilişki olduğu düşüncesi geçerliliğini artık yitirmiştir. Hem mevcudiyet hem de oyun kişisi özgül vücuda getirme süreçleriyle meydana getirilir. Dolayısıyla karakter önceden verili bir şeyin taklidi veya öykünmesi olarak değil, tamamen belli vücuda getirme süreçleriyle yaratılır. Yaratılan her bir oyun kişisi, onu yaratan oyuncunun özgül bedenselliğine bağlıdır. Oyuncunun görüngüsel bedeni, yani onun dünyadaki bedensel varoluşu, oyun kişisinin ortaya çıkması için gerekli olan varoluşsal koşulu meydana getirir. Onun bu bireysel bedenin ötesinde herhangi bir varoluşu yoktur.

Demek ki, oyuncu dramatik bir karakteri temsil ettiğinde, başka bir yerde –oyunun metninde– verili olan bir şeyi taklit etmez, o daha çok sadece kendi bireysel bedenselliğiyle var olabilen eşsiz

* (Fr.) Büyük anlatılar. (ç.n.)

bir şeyi yaratır. Temsiliyet kavramını oyun kişisini yaratma süreciyle ilişkilendirmeyi sürdürmek istiyorsak, bu kavramın radikal bir biçimde yeniden tanımlanması gerekmektedir. Temsiliyet ve mevcudiyet, algıda ortaya çıkan özgül vücuda getirme süreçlerinin sonucudur. Fakat bu her iki kavram arasındaki farkların tamamen ortadan kalktığı anlamına gelmez. Çünkü özgül vücuda getirme süreçlerinde her ikisi için aynı şey söz konusu olduğu durumlarda bile (örneğin oyuncunun bir rolü "oynadığı" sürece sürekli olarak mevcut olması gibi bir durumda bile), o süreçler algılanırken tamamen farklı sonuçlar ortaya çıkar. Başka bir deyişle, mevcudiyet ile temsiliyet arasında algılamadan kaynaklanan bir farklılık vardır. Bu durum, algısal çokdurumluluk olgusunda açıkça görülebilir.

Daha önce de bahsedildiği gibi, algılama her bir algı ediminde değişebilir: Herhangi bir anda oyuncunun mevcudiyeti olarak algılanan şey, başka bir anda oyun kişisi olarak algılanabilir (ve tam tersi). Bu olgunun psikolojik bir şekilde açıklanması bizim konumuzun dışına çıkar.[12] Bu bağlamda esasen zuhurlar söz konusudur, çünkü algının birinden diğerine geçişi için herhangi bir neden yoktur. Şu âna kadar yaptığımız, onları bellibaşlı dramaturjik yöntemlere veya sahne tekniklerine indirgeme çabası sonuçsuz kalmıştır. Bir sahnelemede, oyun programında yazılan oyun kişileriyle sahnedeki oyuncular arasında algılanabilir bir ilişki olmasa bile, tek tek seyirciler yine de oyuncuları durmadan bir oyun kişisi olarak düşünmeye devam edeceklerdir. Aynı zamanda seyirciler tutarlı ve gerçekçi-psikolojik bir sahnelemede oyuncunun mevcudiyetini de hissedeceklerdir. Bu yüzden, bizim şu âna kadarki bilgilerimiz doğrultusunda, algının birinden diğerine sürekli olarak geçişinin bir zuhur fenomen olduğu sonucuyla yetinmemiz gerekir.

Burada bir sahnelemedeki algısal çokdurumluluğun neye yol açtığı, çok daha ilgi çekici bir sorudur. Daha önce de gösterildiği gibi, sahnelemelerde 1960'lı yıllardan beri kullanılan yöntemlerin algısal çokdurumluluğu, psikolojik gerçekçi sahnelemelere kıyasla, çok daha derin boyutlara taşırlar. Wilson'ın, Castorf'un,

12. Böyle bir açıklama için bkz. Michael Stadler/Peter Kruse, "Zur Emergenz psychischer Qualitäten. Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie", (Der.) Wolfgang Krohn/Günter Küppers, *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt a. M. 1992, s. 134-160.

Fabre'nin ve diğer birçok sanatçının çalışmaları adeta zorunlu bir şekilde algısal çokdurumluluğu ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmalarda algılar arası geçişin kurulması arzu edilir. Böyle bir geçiş ânında kırılma ve devamsızlık meydana gelir. Algının şu âna kadarki düzeni yıkılıp ortadan kaldırılır ve yeni bir düzen kurulur. Oyuncunun bedenini onun dünyadaki bedensel varoluşu olarak algılamak algı için özel bir düzen kurarken, o bedeni bir oyun kişisinin göstergesi olarak algılamak başka bir algı düzenini oluşturur. Birinci düzen anlamı algılanan şeyin görüngüsel varlığı olarak yaratır ve bu anlam artık algıyla hiçbir ilişkisi olmayan başka anlamlar üretebilir. İkinci düzende ise bir bütün olarak düşünüldüğünde dramatik figürü oluşturan anlamlar yaratılır. Algının birinci düzenini mevcudiyetin zayıf kavramı bağlamındaki mevcudiyet düzeni olarak, ikinci düzenini de temsiliyet düzeni olarak adlandırabiliriz.

Peki, algılar arası geçiş ânında, yani şu an kadar geçerli olan algı düzenin yıkıldığı, fakat diğerinin henüz kurulmadığı anda veya mevcudiyet düzeninden temsiliyet düzenine (ve tersi yöne) geçilirken ne meydana gelir? Bir kararsızlık durumu ortaya çıkar ve algılayan kişi arada (*betwixt and between*) kalarak iki düzen, iki farklı konum arasına düşer. Bu kişi kendisini bir düzenden diğerine geçişi sağlayan bir eşikte, yani eşiksel bir durumun içinde bulur.

Bir sahneleme esnasında algı sürekli yer değiştirirse ve seyirci sürekli olarak iki farklı algı düzeninin arasında gidip gelirse, o zaman bu iki düzen arasındaki farklılık zamanla önemsiz hale gelmeye başlar ve bunun yerine algılayan kişinin dikkati geçişlere, sağlamlığın bozulmasına, kararsızlık durumuna ve yeni bir kararlılığın üretilmesine yoğunlaşır. Algı düzenleri arasındaki geçiş ne kadar sıklıkta meydana gelirse, algılayan kişi de o sıklıkta İki Dünya ve İki Algı Düzeni arasındaki bir gezgin haline gelir. Burada o kendisinin bu geçişin efendisi olmadığının gitgide farkına varır. Gerçi o kendi algısını –mevcudiyet düzenine veya temsiliyet düzenine göre– sürekli olarak yeniden "ayarlamaya" niyetlenebilir. Fakat seyirci algı düzenleri arasındaki geçişin bilinçsiz bir şekilde meydana geldiğini hemen fark eder; o, düzenler arasındaki bir duruma istemeden geçer ve bu duruma karşı koyamaz. O böyle bir anda algısının zuhur ettiğini ve kendi istenciyle gücünün

dışında olduğunu deneyimler. Seyirci kendi algılarını tam olarak kontrol altına alamasa da, bu süreçler yine bilinçli bir şekilde gerçekleşirler.

Burada istemli bir şekilde olmasa da, bilinçli bir şekilde deneyimlenen algılar söz konusudur. Dolayısıyla bu algılarla meydana getirilen anlamlar belli bir niyetle üretilmezler. Onlar daha çok algılama edimiyle bilinçte aniden ortaya çıkarlar.

Bu açıklamalar, her İki Algı Düzeni içerisinde –ilk olarak algı ediminden ve ardından algı edimiyle üretilen anlamlardan– yaratılan anlamların temelde farklı türdeki anlamlar olup olmadıkları sorusunu doğurur. Örneğin mevcudiyeti algılama düzeninin oluşturduğu anlamları, daha çok bedensel bir şekilde açığa çıkan ve fizyolojik, etkileyici, enerjetik ve motorik tepkiler olarak başkaları tarafından algılanabilen duygular, hisler veya tasarımlar olarak düşünmek mümkün müdür? Benzer şekilde, temsiliyeti algılama düzeni içerisinde daha çok kendini içsel bir şekilde açığa vuran ve algılayan kişiyle, algılanan şeyle aradaki mesafeyi kaybetmeyecek şekilde etkisi altına alan düşünceler, duygular ve hisler söz konusu olabilir mi? Şu âna kadar benim incelediğim sahnelemelere bakarak böyle bir sonuca ulaşmak mümkündür. Fakat bu sonuç, ilk durumda üretilen anlamların gerçekliği oluşturduğu ve ikinci durumdaki anlamların da kurgusal bir dünya veya sembolik bir düzeni kurduğu göz önünde tutulduğu sürece makul olabilir. Bununla birlikte, böyle anlamların aynı zamanda kendilerince güçlü duygular yarattığını özellikle 17. ve 18. yüzyıl tiyatro tarihinden biliriz. Dolayısıyla her ne kadar bu sorulara genelgeçer cevaplar vermek zor olsa da, yalnızca şu âna kadar incelediğimiz sahnelemeler göz önünde bulundurulduğunda, böyle bir sonuca rahatlıkla ulaşabiliriz.

Bu iki düzenden her biri kendi anlamlarını, o düzen sabitleştiği zaman baskın hale gelen ilkelere göre yaratırlar. Örneğin temsiliyet düzeninde algılanan her şey, bir oyun kişisine, belli bir kurgusal dünya veya sembolik bir düzene göre algılanır. Bu şekilde yaratılan anlamlar, bir bütün olarak karakteri, kurgusal dünyayı ve sembolik düzeni yaratırlar. Algılama süreci, açıkça bir karakteri oluşturma hedefinin belirlenmesiyle yönlendirilir. Algılanan şeyler arasında oyun kişisinin göstergesi olarak gerekli görünmeyen unsurlar, daha sonraki anlam yaratımında bir daha

dikkate alınmazlar. Her durumda üretilen ve oyun kişisini meydana getiren anlamlar, algı süreçlerinin dinamiğine etki ederek, ilgili kişinin sadece bu karaktere uygun olan unsurları seçerek algılamasını sağlar. Böylece bu süreç belli bir hedefe yönelik olarak gerçekleşir ve bu bakımdan belli bir ölçüde önceden kestirilebilir.

18. yüzyıl kuramcıları böyle bir algı düzeni üzerine yoğunlaşmışlardır. Fakat onlar da, algı düzeninin sabitleştirilemeyeceğini hemen fark etmişlerdir. Algı herhangi bir anda yer değiştirir, temsil düzeni yıkılır ve -geçici olarak da olsa- başka bir düzen, "mevcudiyet düzeni" yaratılır.

Mevcudiyetin algı düzeni için tamamen başka ilkeler geçerlidir. Algılanan bedenin veya şeyin görüngüsel varoluşunun anlamı kendince, yani çağrışım yoluyla yeni anlamlar türetir ve bu yeni anlamlar her zaman algılanan şeylerle alakalı değillerdir. Mevcudiyetin algı düzeni sabitleştiğinde, algı ve anlam yaratma süreçleri tamamen öngörülemez -ve hatta "kaotik"- bir şekilde gerçekleşir. Çağrışım yoluyla hangi anlamlarının yaratılacağı öngörülemez; algının hangi anlamla hangi teatral unsura doğru çekileceği önceden tahmin edilemez. Bu durumda, sabit bir düzende öngörülemezlik çok büyük boyuttadır.[13] Dolayısıyla algı süreci tamamen zuhur eden bir süreçtir. Mevcudiyet düzeni ve bu düzenin özgönderimselliği, anlamları algılayan kişinin belirleyici hiçbir gücünün olmadığı zuhurlar biçiminde üretirler.

Algının bir düzenden başka bir düzene geçmesini sağlayan algısal çokdurumluluk bu iki düzenin daimi bir şekilde sabit kalmasını engeller. Algılama sürecinin dinamiği her bir geçişte, her bir kararsızlıkta yeni bir dönemece girer. O ya rastlantısallığını yitirir ve bir hedefe doğru yönelir ya da hedefini kaybederek belirsiz bir akıntıya kapılır. Her bir dönemeç büyük bir olasılıkla başka bir şeyin (yani henüz yeni sabitleşen bir düzene katılan ve bu sabitleşme sürecine katkıda bulunan bir şeyin) algılanmasına ve böylece başka anlamların üretilmesine yol açar.

Aynı zamanda yukarıda kısaca değinildiği gibi, algılar arası geçiş, algılayan kişinin dikkatini algı sürecinin kendisine ve bu sürecin özgül dinamik yapısına doğru çeker. Algılayan kişi kendisini özgül anlamlar yaratan bir algılayıcı olarak algılamaya başladıkça

13. Bunun bilimsel teorilere yönelik sonuçları oldukça büyüktür. Bunları sahnelemenin analiz yöntemleri ve olanakları açısından dikkate almak gerekir.

algı sürecinin dinamiğine doğrudan etki eder ve böylece sürekli olarak yeni özgül anlamlar üretilir.

Mevcudiyet düzeni ile temsil düzeni arasındaki, yani algılamanın ve anlam yaratımının "rastlantısal" ve hedefe yönelik süreçleri arasındaki algısal geçişler ne kadar sıklaşırsa, öngörülemezliğin miktarı da o kadar artar ve algılayan kişinin dikkati de o kadar algı sürecinin kendisine yoğunlaşır. Algılayan kişi anlamların kendisine dışarıdan aktarılmadığının, onları üretenin bizzat kendisi olduğunun ve farklı koşullar altında (örneğin bir düzenden başka bir düzene geçiş daha geç veya daha az sıklıkla sağlanmış olsaydı) kendisinin tamamen farklı anlamlar yaratmış olabileceğinin giderek farkına varır.

Bununla birlikte, anlam yaratma ve algılama süreçlerinin öznel bir şekilde gerçekleşmeleri, onların solipsist (tekbenci) süreçler oldukları anlamına gelmez. Onlar *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine aktif bir şekilde katılırlar. Çünkü o süreçler kendilerini bedensel olarak algılanabilen belli duygularla ve hislerle açığa vurarak ya da bu duyguların neden olduğu eylemleri gerçekleştirerek aktörlere ve seyircilere ulaşırlar. Bu yüzden onların etkilerini yadsımak mümkün değildir. Fakat bu sırada, tarihsel avangardın temsilcileri tarafından karşıtlık olarak varsayılan ve düşünülen anlam ve etki arasındaki ilişki nasıl kurulmaktadır?

3. Anlam ve Etki

Avangard sanatçıları sahnelemelerde özellikle iki türlü etki yaratmayı amaçlamışlardır: Şok etkisi ve diğer yoğun duyguların veya eylemlerin uyarılması. Birinci türdeki etkiler söz konusu olduğunda, onlar aslında, çoğu zaman fark etmeden de olsa, oldukça eski ve saygın bir geleneği sürdürmüşlerdir. Aristoteles'in *Poetika*'sından 18. yüzyılın sonundaki etki estetiğine kadar, tiyatro sahnelemelerinin tutkular, hisler, duygular, duygulanımlar gibi ani etkiler doğurması talep edilmiştir. Sahnelemenin değeri veya tehlikesi her şeyden önce bu etkilere bağlıydı. Dolayısıyla oyuncu tarafından tutkuların temsil edilmesinin (yani onların özgül bir şekilde belirtilmesinin) aynı zamanda seyircide de bu tutkuları uyandırdığı kabul edilmiştir. Elbette bunların temsil edilen karakterle herhangi bir ilişkisinin olması gerekli değildi. Anlam burada daha çok etkiye hizmet eder. İstenilen etkilerin

seyircide oluşturulması yalnızca özgül anlamların seyircilere oyunculuk sanatının kurallarının öngördüğü özel bir biçimde aktarılmasıyla mümkün olabilirdi. Temsil edilen her bir duyguyu ânında ve doğru bir şekilde tanıma olanağı, duyguların uyarılması için en önemli koşul olarak kabul ediliyordu. Barok tiyatrosunun jestik kuralları, P. Franciscus Lang'ın *Dissertatio de actione scenica* (*Sahnede Eylem Üzerine Araştırma*, 1727) adlı makalesinde görülebileceği gibi, bu koşula dayanır. Benzer şekilde, Johann Jakob Engel *Mimik* (1784/85) isimli çalışmasında, kendi yaşadığı dönemdeki "doğal" sahne sanatının kurallarını özetlemiştir.[14] Bu çalışmalarda belli bir anlamın seyirciye mutlak bir şekilde aktarılması, sahnelemede farklı etkiler ve seyircide çeşitli duygulanımlar oluşturabilme olanağının koşulu olarak düşünülmüştür.

Buna karşın, tarihsel avangardın temsilcileri gerçekçi-psikolojik tiyatronun temsiliyet estetiğini tamamen reddederek yeni bir etki estetiği geliştirmişlerdir. Onlar bir taraftan anlamları duygular yerine birtakım düşünsel süreçleri harekete geçiren salt bir entelektüel olgu olarak görmüşler; diğer taraftan da onları, karşı çıktıkları belli bir burjuva ideolojisini dillendiren bir mesaj olarak düşünmüşlerdir. Dolayısıyla onlar anlamlar tarafından uyandırılmamış olan ve Marinetti'nin *Varyete Tiyatrosu*'nda tanımlayıp talep ettiği gibi etkileri başkaları tarafından algılanabilen ve güçlü bedensel tepkiler yaratan bir tiyatro talep ediyorlardı. Avangard akımının temsilcilerine göre, böyle tepkiler seyircinin bedenine doğrudan yapılan saldırılarla, yani her türlü anlamdan yoksun olduğu varsayılan eylemlerle meydana getirilebilir.

Anlam ile etkinin karşıt bir şekilde veya birbirlerinin karşılıklı koşulu olarak düşünülüp düşünülemeyeceği, her defasında "anlam" ve "etki" kavramlarının altında yatan düşünceye ve geçerli olan psikolojik kurama bağlıdır. Bu yüzden anlam ve etki ilişkisini, yalnızca her bir bağlamdaki koşulları ayrı ayrı göz önünde bulundurduğumuz zaman tutarlı bir şekilde tartışabiliriz.

Anlamların genel olarak belli bilinç durumlarını teşkil ettiklerini düşündüğüm için, duyguları ve hisleri de anlamlar olarak

14. Bkz. Erika Fischer-Lichte, Semiotik des Theaters, 2 Cilt, *Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1983, 3. Baskı 1995.

tanımladım.[15] Duygular ve hisler kendilerini bedensel bir şekilde dışa vuran anlamlardır ve bizler onları sadece bedensel dışavurumlarla fark edebiliriz. Yani nefesin tıkanması, terlerin akması, tüylerin diken diken olması gibi bedensel dışavurumlar birer semptom olarak veya 18. yüzyıl kuramcılarının kabul ettiği gibi, yalnızca bedensel bir şekilde dışa vurulan (ve belki de başka bir yerde de –örneğin kişinin "içinde", ruhunda– konumlanabilecek duygulara işaret eden) birer gösterge olarak düşünülmemelidirler. Bunun yerine duyguların bedensel olarak yaratıldığı ve bizim onları sadece bedensel dışavurumlar olarak fark edebildiğimiz düşüncesinden hareket ediyorum. Duygular, bedensel dışavurumlarla başkaları tarafından algılanabilen ve bu şekilde başkalarına doğrudan olduğu gibi, yani sözcüklere "çevrilmeden" aktarılabilen anlamlardır.

Anlam ve etki arasındaki ilişkiyi daha da aydınlatmak için öncelikle belli bir çeşit anlama, örneğin duygulara odaklanmamız faydalı olabilir. Çünkü onlar kendilerini bedensel bir şekilde açığa vurduklarında başkaları tarafında kayda alınırlar ve böylece *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine müdahale ederler. Burada etki ile *feedback* döngüsünün kendi kendini düzenleme sürecine etki etmesi anlaşıldığı zaman, anlamlar da *feedback* döngüsüne müdahale eden etkiler olarak tanımlanabilir. Bu yüzden açıklık kazanması gereken soru şudur: Anlamlar *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine nasıl müdahale edebilirler?

Bilinç durumları halindeki algıları anlamlar olarak düşündüğümüz ilk bölümde, yeni anlamların aslında yine anlamlar tarafından meydana getirildiği gösterildi. Buna bağlı olarak ikinci bölümde bu yeni anlamların algıya nasıl etki edebildikleri açıklanmıştı. Aynı zamanda, algılayan seyirci bir sahnelemeye hiçbir zaman *tabula rasa** gibi katılmaz. Bunun yerine o kendi yaşantısı boyuncu üretmiş olduğu bir dizi anlamı sürekli olarak hatırlar. Bu yüzden, bir sahnelemedeki "ilk" algının bile kendisinden önce tamamen öznel bir şekilde veya kültürel kurallar temelli zaten üretilmiş olan anlamlardan yaratıldığı kabul edilmelidir.

15. Aynı zamanda bkz. Beşinci Bölüm, Birinci Alt başlık. Bu tanımın göstergebilimi için oldukça geniş, fakat şu anki bağlamda ele alınması mümkün olmayan sonuçları vardır.

* (Lat.) Boş levha. (ç.n.)

Benzer şekilde, bu durum sahnelemede uyarılan duygulara aktarıldığında, bir teatral unsurun ürettiği duyguların daha önce üretilen anlamlara dayandırılmaları gerektiği sonucu çıkar. Daha önce seyircilerin fobileriyle ilgili verilen örnekte görüldüğü gibi, yılan fobisi olan bir kişi yılanı korku dolu bir nesne olarak algılar. Bu açıdan ("yılan" nesnesinin o kişi için oluşturduğu) fobi anlamın bütünleyici bir parçasıdır. Yani korkunun oluşmasında öncelikli olan şey yılanın algılanması değildir. Daha çok fobi yılanın oluşturduğu anlamın bir parçası olduğu için ve anlam algıyı yeni bir anlam biçiminde yarattığı için, yılan algılandığı anda korkuya sebep olur.

Fobiler bireysel yaşam öykülerine dayanan tamamen öznel anlamlarla ilişkilidirler. Bununla birlikte, bazı nesneler ve süreçler, belli bir kültürün neredeyse bütün üyelerinin paylaştığı aşırı yoğun duygular oluşturabilirler. Geleneksel olarak, tiyatro sahnelemeleri, gerektiğinde seyircinin algısını ondaki anlamların duygusal bileşimlerini azaltabilecek şekilde etkileyen (fakat tamamen etkisiz hale getirmeyen) teatral unsurları kullanırlar. Fakat burada ele aldığımız sahnelemeler böyle bağlamlardan ayrışırlar ve onlar, herhangi bir teatral unsurda var olabilecek duygusal bir bileşimin algı edimine tesir edip güçlü bir duygu uyandırması için gerekli olan koşulları yaratırlar.

Lips of Thomas ve *Giulio Cesare* adlı iki çarpıcı örneği yeniden hatırladığımızda, güçlü tabuların yıkılmasının birden fazla seyircinin aynı duyguları paylaşmasına neden olduğu iddia edilebilir.

Kültürümüzde genç kalma, zarif ve iyi görünümlü olma çılgınlığı vardır. Bu çılgınlığa karşı gelen bedenler "aykırı" damgası yerler ve onlar mümkün olduğunca toplumun dışına itilirler. Hastalık ve ölüm bizim toplumumuzda belki bir tabu olarak değil ama lanetli bir şey gibi algılanırlar. Bunlara gönderme yapan vücutlar, tiksinti, bulantı, iğrençlik korku veya utanma duygularını doğururlar. Societas Raffaelo Sanzio grubu tam da böyle bedenleri, bu bedenlerin beklenilen normallikten farklı oluşlarını herhangi bir şekilde –örneğin belli bir rol ile vb– gerekçelendirmeden sahneleyerek seyirciyi "savunmasız bir şekilde" bunları izlemeye maruz bırakmıştır. Toplumumuzda ve toplumdaki bireylerin çoğunda böyle bedenlere atfedilen anlamlar, algılayan kişide tamamen bu duyguları üretmişlerdir ve bunlar açıkça bedensel bir şekilde dışa

vurulup algılanmışlardır. Burada şüphesiz ki bir toplumun tek tek bireylerinin üstlendiği kültürel anlamlar algılamayı belirlemiş ve güçlü duygular yaratmıştır.

Benzer süreçleri, Abramović'in *Lips of Thomas* veya *Rhythm 0* isimli performanslarında da görmek mümkündür. Her ikisi de güçlü bir tabuya karşı gelmişlerdir. Kültürümüzde bir kişinin hayatı ve onun bedensel selameti *sunum bonum** olarak görülmüştür. Başka birinin bedenine zarar veren, onun canını tehdit eden veya onu öldüren kişi akla gelebilecek en zor suçu işlemiş olur ve en büyük cezalara çarptırılır veya toplumdan uzaklaştırılır. Aynı zamanda kendi kendisini yaralayıp öldürmeye çalışan kişi de toplumun dışına sürüklenir. O, hasta muamelesi görür, denetim altında tutulur, gözlemlenir ve onun kendine kötü bir şey yapması engellenir. Her iki çeşit insan da nihayetinde toplumdan uzaklaştırılır ve her ikisinin de başkalarıyla olan iletişimi kesilir. Başkalarına ve kendine karşı yapılan şiddet bizim toplumumuzda büyük bir tabudur. Özellikle Girard'ın da kurban kuramında belirtmiş olduğu gibi, aynı topluluğun diğer üyelerine karşı uygulanan şiddet neredeyse bütün toplumlarda bir tabu olarak görülürken, kendi bedenine uygulanan şiddet geçmişte Hıristiyan kültürlerde her zaman uygunsuz bir davranış olarak değerlendirilmemiştir; özellikle İsa Peygamber'in izinden giden keşişlerin ve rahibelerin 11. yüzyıldan beri gerçekleştirdikleri kendini kırbaçlama eylemleri veya 16. yüzyıldaki kitlesel hareketlerde Azizlerin kendi bedenlerini kırbaçlamaları buna örnektir. Fakat günümüzdeki toplumlarda bu eylemler de bir tabu haline gelmişlerdir. Genel olarak, tabuların bir toplumdaki bireyleri oldukça güçlü ve karmaşık duygularla donattıkları düşünülür. Bir tabuyu kırma arzusu aslında bir tabuyu gerçekten kırarak cezalandırılmış ve toplumdan uzaklaştırılmış birini izlemek kadar güçlü bir istektir.

Abramović, *Lips of Thomas* veya *Rhythm 0* isimli performanslarıyla her iki tabuyu da yıkmıştır. Seyirciler, *Lips of Thomas*'ta Abramović'in kendi bedenini yaralamasına, derisine beş köşeli bir yıldız çizmesine, sırtını kanayana kadar kırbaçlamasına veya kendini buz kütlelerinden oluşan bir çarmıha germesine ya da onlar *Rhythm 0*'da diğer seyircilerin onu yaralamalarına, ona ezi-

* (Lat.) Yüce bir lütuf. (ç.n.)

yet ve acı çektirmelerine ve şiddet uygulamalarına güçlü duygularla tepki vermişlerdir. Fakat bu duygular, yabancı bir bedenin dokunmasıyla gözlerin aniden kapanması gibi bir fizyolojik refleksle veya belli gürültülere yol açan bir bedensel acıyla yaratılmamıştır. Bu tür duygular, kendini ve başkasını yaralama eyleminin seyirciler için sahnelemeden önce de yoğun duygulara yol açtığı ve belli bir anlam taşıdığı için ortaya çıkarlar.

Önceden zaten kazanılmış olan bu anlamlar algılama sürecinin dinamiğine etki ederler: Algılama ediminde kendini bedensel bir şekilde açığa vuran güçlü duygular yaratılır. Bir taraftan duygular bize anlamların İki Dünya Kuramıyla açıklanan salt "tinsel" olgular olarak kavranamayacaklarını gösterirler. Vücuda getirilmiş tin (*embodied mind*) kavramında olduğu gibi, anlamlar, her zaman başkaları tarafından algılanmasalar bile, kendilerini daha çok bedensel olarak açığa vuran, yani vücut bulmuş anlamlar olarak düşünülmelidirler. Tabulara verilen duygusal tepkilerle ilgili örnek, seyircilerin yarattıkları anlamların *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine ne derecede etki edebileceklerini ve anlamların nasıl etkiler yaratabileceklerini açıklar. Çünkü seyirciler ve aktörler tarafından görülen, duyulan, koklanan veya hissedilen bedensel dışavurumlar, onlarda büyük olasılıkla yeniden algılanabilir davranış biçimleri ve tavırlar meydana getirirler ve bu etkileşim döngüsel bir biçimde devam eder.

Bunun haricinde duygular başka bir biçimde de *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine müdahale edebilirler: Son dönemlerdeki nöropsikolojik araştırmaların da gösterdikleri gibi, bizler eylemlerimizi sakin bir tefekkürle veya dünyanın oluşumu hakkındaki temel varsayımlarla veya diğer inançlarımızla belirleyemeyiz. Hareket ve davranış güdümüzü belirleyen en önemli şeyler bunun yerine duygularımızdır.[16]

Abramović'in performanslarında görüldüğü gibi, algıda ortaya çıkan duygular eyleme güdüsünü doğurmuşlardır. *Lips of Thomas*'ta seyirciler buz kütlelerinin üzerinde direnen sanatçıya yaklaşmışlar ve onu aşağı indirip oradan uzaklaştırmışlardır.

16. Bu tartışmaya örnek olarak bkz. Luc Ciompi, *Die emotionalen Grundlagen des Denkens. Entwurf einer fraktalen Affektlogik*, Göttingen, 2. Baskı, 1999; Antonio R. Damasio, *Ich fühle, also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, München 2000; Roth, *Fühlen, Denken, Handeln*, Frankfurt 2001; Ronald de Soussa, *Die Rationalität des Gefühls*, Frankfurt a. M. 1997.

Rhythm 0'da ise bazı seyirciler diğer seyircilerin sanatçıya daha fazla eziyet etmelerine engel olmuşlardır. Aynı zamanda, seyircilerin duygusal tepkilerinin sahnelemeyi sonlandırmadığı durumlarda bile, onlar *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine yoğun bir şekilde etki etmişlerdir. Örneğin, Schleef'in çalışmalarında seyirciler yüksek sesle konuşarak ve kapıyı hızla şekilde çarparak salonu terk ettiklerinde *feedback* döngüsü yine başka bir dönemece girmiştir. Bu durum, üçüncü bölümde de gösterilmiş olduğu gibi, seyircinin rollerin değişimi tekniğiyle aktör konumuna geçtiği her eylem için geçerlidir. Sahnelemelerin göstergeselliği bağlamında bizi ilgilendiren şey ise, anlamların ne derecede böyle eylemlere sebep oldukları sorusudur. Duygularla ilgili örnekte görüldüğü gibi, eyleme dürtümüzü ortaya çıkaran şeyler aslında anlamlardır. Eyleme dürtüsü bastırıldığında (ve buna neden olan duygular kendilerini bedensel olarak dışa vurmadıklarında) anlamlar *feedback* döngüsünün özdevinimselliği için önemsiz kalırlar. Buna karşın, o dürtülere itaat edildiğinde, sahnelemenin gidişatını aynı zamanda seyircilerin yarattıkları anlamlarla belirlenir. Her bir kişi sadece kendine özgü olan ve kendi öznel koşullarından doğan anlamları yaratır. Fakat *feedback* döngüsünün özdevinimselliği için genel anlamda geçerli olan şey, anlam yaratmanın işleyişi için de geçerlidir: Herkes birlikte anlamı belirler ve aynı zamanda –onun üzerinde mutlak bir kontrol gücüne sahip olmadan– onun tarafından belirlenir.

Başka bir deyişle, etki tek taraflı düşünülmemiştir. Bu durum "eski" (yani 18. yüzyılın sonuna kadar geçerli olan) ve "yeni" (tarihsel avangardın geliştirdiği) etki estetiklerinden farklıdır. Bunlardan birincisi sahnelemenin ilettiği anlamların seyircide –acı ve ürperti, hayret, korku, merhamet gibi– belli etkiler yaratmayı, ikincisi ise, seyircilere fiziksel olarak "saldırıp" onları harekete geçirmeyi veya dönüştürmeyi amaçlamıştır. Her ikisinde de sahnenin önünde ve arkasında bulunan aktörler birtakım yöntemlere başvurarak seyircide belli etkiler yaratmaya çalışılmıştır.

Buna karşın, 1960'lı yıllardan beri gerçekleşen sahnelemelerde etkinin karşılıklı olarak üretilebileceği düşünülmüştür. Seyirciler, aktörler tarafından tezahür edilen bir şeyi doğrudan o şey olarak algılarlar. Seyircilerin algı edimiyle veya bu edimin sonu-

cu olarak yarattıkları anlamlar kendilerini bedensel olarak açığa vurdukları sürece yeniden diğer seyircilere ve aktörlere etki ederler ve bu döngüsellik sahnelemenin sonuna kadar devam eder. Dolayısıyla, özellikle seyirciler tarafından üretilen anlamlar *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine müdahale ederek etkiler oluşturabilirler.

Sonuç olarak, sahnelemenin göstergeselliğinin sahnelemenin performatif yapısıyla hiçbir şekilde çelişmediği, aksine onun yalnızca performatif bir estetik bağlamında makul bir şekilde anlaşılabileceği bir kez daha açıklığa kavuşmuştur. Bu bağlamda anlamların zuhur etme halinin oldukça önemli olduğu görülür. Sahnelemede gerçekleşen anlam yaratma süreçleri *feedback* döngüsünün özdevinimselliğiyle bir dizi benzerlikler gösterirler. Algılayan öznenin anlam yaratma süreçleri, bir katılımcının bir sahnelemeyi belirlemesine ve aynı zamanda onun tarafından belirlenmesine benzeyen süreçlerdir. Örneğin özne temsil düzenine itaat ettiğinde, yani bir hedefe yönelik algılayıp bu şekilde anlamlar yarattığında, o bu süreçleri belirlemiş olur. Aynı zamanda özne kendini çağrışımlara bıraktığında, onun bilincinde istemsiz ve engellenemez duygular, hisler veya düşünceler belirdiğinde, o bu süreçler tarafından belirlenmiş olur. Özne kendi gerçekleştirdiği anlam yaratma süreçlerini hem etken hem de edilgen bir biçimde deneyimler. O ne tam olarak özerktir, ne de anlaşılmaz güçlere teslim olur. Böyle bir karşıtlık artık geçerliliğini yitirmiştir.

Bu noktada, bu bölümün başından beri pusuya yatmış olan bir soru baş gösterir: Burada söz konusu olan özne yorumbilimsel bir özne midir? Yorumbilimsel özne, sahnelemeyi anlamak için anlamlar yaratan özne olarak tanımlanabilir ve burada onun sahneleme hakkında belli bir anlama düzeyine gerçekten ulaşıp ulaşmaması veya onun bütün anlama çabalarının başarısızlıkla sonuçlanması dikkate alınmaz. Bu soruya cevap vermek için şu âna kadar bu bölümde incelediğim anlam yaratma süreçlerinin yorumbilimsel bir estetiğin paradigması kapsamında bir kez daha düşünülmesi gerekmektedir.[17]

17. Yorumbilimsel estetik kavramı için bkz. E. Fischer-Lichte, *Bedeutung - Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik.*

4. Sahnelemeler Anlaşılabilirler mi?

Sahnelemelerde (sadece 1960'lı yıllardan beri değil) seyirci anlam yaratma süreçlerini sahnelemeye mesafeli bir şekilde kalarak değil, daha çok onun bir parçası olarak, yani ona katılarak gerçekleştirir. Seyirci sahnelemeye "içsel olarak" bir mesafe koyarken, sıkılmış bir şekilde koltuğuna oturup gözlerini kapatırken veya bu mesafeyi iğneleyici sözlerle dile getirirken bile, sahnelemeye katılır ve *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine müdahale eder. Onun mekânda bulunduğu sürece sahnelemeye katılmaması mümkün değildir. Onun bir tabloya bakarken veya bir şiir okurken koruyabildiği mesafe burada engellenmiştir.

Seyircinin sahnelemeyi –bir tablo gibi– bir bütün olarak gözlemlemesi ve algılanan her bir teatral unsuru bu bütünle ilişkilendirmesi sahnelemenin hiçbir ânında mümkün değildir. O, ne önceki ne de sonraki sayfalara göz atabilir. O yalnızca her an yeni bir şekilde ortaya çıkan unsurları henüz görünenlerle veya zihninde hatırladıklarıyla bir ilişki içerisine sokabilir. O, sahneye aktarılan bir oyunu tekrar tekrar izlese bile farklı bir durum ortaya çıkmaz. Çünkü sahnelemeler *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinde her defasında yeni ve farklı bir biçimde meydana gelirler ve seyirci aynı oyunu izlese bile, kendisini hiçbir zaman her yönüyle aynı olan bir sahnelemenin içinde bulamaz. Bu bağlamda, sahneleme ile sahneye konulan oyunun birbirlerinden bir kez daha ayrılması gerektiği görülür. Fakat seyircinin sahnelemede anlam yaratması için gerekli olan en önemli koşul garip ve özel bir yapıya dayanmaktadır: Seyirci anlamak istediği sürecin hem bir parçasıdır hem de yaratıcısıdır.

Bu koşul ancak sahnelemenin sona ermesiyle ortadan kalkar. Seyirci artık sahnelemeyi anlamak için, algılanmış olan ve aklında kalan her bir ayrıntıyı bir bütünle ilişkilendirebilir veya hatırladığı bütün unsurları birbirine bağlayabilir; elbette bu süreç başarısızlıkla da sonuçlanabilir. Fakat sonradan gösterilen bu çaba artık estetik sürecin parçası değildir. Bu süreç sahnelemeyle sona erer. Sonradan gösterilen bu tür bir çaba gerçek estetik deneyime dahil edilemez, çünkü bu yalnızca sahneleme süresince mümkündür. O yalnızca sonraki bir sahnelemede yaşanılabilecek olan başka bir çeşit estetik deneyimin ön şartı olarak düşünülebilir. Bu yüzden, bu bölümde araştırmış olduğum anlam

yaratma süreçlerinin aynı zamanda yorumbilimsel süreçler olarak düşünülüp düşünülemeyecekleri sorusuyla ilgilenmemiz gerekmektedir.

Örneğin "sembol" ve "alegori" arasındaki titreşimden ne anlaşılmalıdır ve bunlar hangi anlama süreçlerini gerçekleştirirler? Nesnenin (bedenin, hareketin, şeylerin, renklerin veya seslerin) algı edimde tezahür eden bir şey olarak algılanması, algılanan nesne ile algılayan özne arasında tuhaf bir "kaynaşmaya" yol açar. Fakat bu Gadamer'in kullandığı "ufukların kaynaşması" (*Horizontverschmelzung*) kavramıyla karıştırılmamalıdır. Algılayan kişi bakışıyla, Merleau-Ponty'nin ifade ettiği gibi, nesneye dokunur, ona temas eder ya da Felix Ruckert Tiyatrosu'ndaki sahnelemelerde olduğu gibi bir beden diğerine gerçekten temas edebilir. Ses, ışık, koku vb algılama ediminde algılayan kişinin bedenine zorla girerler, ona tesir ederler ve onu dönüştürürler. Algılayan öznenin mekânda gördüğü şeylerin uzamda kapladığı alanı, içine çektiği nefesin kokusunu, göğüs kafesinde yankılanan sesi, gözlerini kamaştıran ışığı anladığını söyleyebilir miyiz? Neredeyse hiç. O bunları daha çok kendi bedensel varlığında deneyimler –bu varlık yine algı edimiyle meydana gelir–.[18] Seyirci kendi algısından, yani algıladığı şeylerden bedensel olarak etkilenir. Fakat o bu algıyı "anlamaz". Bu sadece, estetik kuramlarında sürekli olarak vurgulandığı gibi, maddesellik ön plana çıkarak algılayan kişinin dikkatini tamamen kendine çektiği zamanda olduğu gibi, algılamanın kendi sınırlarına çarpması, hatta ciddi bir şekilde sorgulanmasıyla ilgili bir durum değildir.[19] Burada daha önemli olan şey, maddeselliğin, gösterenin ve gösterilenin birbirleriyle kesişmesi ve bu şekilde seyirci için anlamları herhangi bir şekilde "deşifre etme" olanağının ortadan kaybolmasıdır. Anlam maddesellikten ayrışamaz ve bir kavram olarak düşünülemez. O daha çok nesnenin maddesel görünüşüyle özdeştir.

Bir nesnenin algısının algılayan kişide yaratabileceği birbirinden farklı çağrışımlar aslında tepkiler olarak düşünülebilir. Çağrışımlar nesnenin görünüşünden gelen çağrıya tepki verirler, fakat

18. Buna karşın özgönderimselliğin tanınması doğrudan anlama olarak tanımlanabilir.

19. Bu sorun için özellikle bkz. Jacques Derrida, "Restitutionen", (Der.) J. Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992, s. 301-442; Christoph Menke, *Souveränität der Kunst*, Frankfurt a. M. 1988.

onlar bunu anlamaya yönelik bir çabayı teşkil etmezler. Algılayan kişi yalnızca böyle çağrışımların kendisinde neden tam da o anda ortaya çıktığını anlamaya çalışabilir. Bu şekilde, söz konusu özne, yorumbilimsel bir anlama çabasını belli çağrışımlarla birleştirebilir ve o ilgili nesnenin kendi kişisel kimliği ve kendi yaşam öyküsü üzerinde nasıl bir rol oynadığını çözmeye çalışabilir. Sonuçta bu çaba sahnelemeyi anlamaktan çok kendini ve kendi yaşantısını anlamaya yöneliktir.[20] Yine de böyle bir çaba büyük ihtimalle kısa bir süre sonra sonlandırılır. Çünkü yeni mekânda yeni fenomenler belirir, (belki ilk aşamada bilinçaltında da olsa) algılanır ve onlar kendi yaşantısı üzerine düşünen seyircinin dikkatini yeniden kendi üzerlerine çekerler.

"Sembol" ile "alegori" arasında ve özgönderimsellik ile çağrışım arasında gidip gelerek gerçekleştirilen anlam yaratma süreçlerini sahnelemeyi anlamaya çalışan yorumbilimsel süreçler olarak nitelemek oldukça zordur. Onlar daha çok, daha önce de bahsedildiği gibi, *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine müdahale eden ve sahnelemenin oluşumuna katılan süreçler olarak görünmektedirler.

Bu bağlamda, algısal çokdurumluluk ve algının temsiliyet düzeninden mevcudiyet düzenine (ve tam tersi) aniden ve öngörülemez bir şekilde geçişi tamamen farklı sorunları doğururlar. Algılayan kişi temsiliyet düzenine itaat ettiği sürece, onun anlamlar yarattığı ve aynı zamanda birtakım yorumbilimsel süreçleri tamamladığı kabul edilebilir. Onun kendi sahip olduğu anlamlarla bir oyun kişisini oluşturması, kurgusal bir dünya yaratması veya sembolik bir düzen kurması, aslında söz konusu oyun kişisini, kurgusal dünyayı, sembolik düzeni belli koşullar altında anlama çabası olarak tanımlanabilir. Seyirci sahnelemeye bir bütün olarak bakamayacağı için, oluşturduğu oyun kişisini en fazla kendi oluşturma biçimine göre anlayabilir. Seyircinin o anda ne anladığı, onun oyun kişisini daha sonra, yani sahneleme ilerledikçe nasıl oluşturacağına öncülük eden bir deneme yanılma hipotezi olarak görev alır. Sahnedeki oyuncu, seyircinin oyun kişisi hipotezine aykırı bir vücuda getirme süreci gerçekleştirirse, seyirci bu hipotezi yeniden şekillendirir ve yenilenen bu hipotez onun daha

20. Kendini ve ötekini anlamanın yorumbilimsel analizi için özellikle bkz. Alfred Lorenzer, *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*, Frankfurt a. M. 1970; *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*, Frankfurt a. M. 1972.

sonra oyun kişisini yeniden oluşturmasına öncülük eder ve bu işlem sahnelemenin sonuna kadar devam eder.[21] Bu işlemler benzer şekilde kurgusal bir dünya veya başka bir sembolik düzen kurulurken de geçerlidir. Böylece burada, estetik deneyimlerin bir parçası olan ve onları birlikte yaratan yorumbilimsel süreçlerden bahsetmek mümkündür.

Fakat yukarıda böyle bir yorumbilimsel süreç tanımlanırken oldukça önemli bir nokta, "yön değiştirme" göz ardı edilmiştir: Algılama birdenbire temsiliyet düzeninden mevcudiyet düzenine geçer. Görünen teatral unsur kendi görüngüsel varoluşuyla algılanır ve algılayan kişiyi fiziksel olarak etkiler. Bir oyun kişisini, kurgusal bir dünyayı veya sembolik bir düzeni oluşturma süreçleri aniden kesilmiştir. Bunun yerine algılayan özne ile algılanan nesne arasında bir "kaynaşma" görülür ve algılayan kişi kendini çağrışımlarla dolu bir akıntıya bırakır veya kendi yaşantısı üzerine derin düşüncelere dalar. Daha sonra başka bir anda algı aniden yine temsiliyet düzenine geçerse, onun daha önceki birdenbire koptuğu noktadan oyun kişisini oluşturmaya devam etmesi oldukça güçtür. Bunun yerine algı *nolens volens** söz konusu öznenin aklına gelen başka bir noktadan devam edecektir. Bu yüzden, anlam yaratma sürecini yorumbilimsel bir süreç olarak gerçekleştirme çabası, "Sisifos Görevi"ne benzer.

Algı düzenleri arasındaki geçişler algılayan özneyi bir kararsızlık durumunun içine sokar. Buradaki estetik deneyim esasen bir kararsızlık deneyimi olarak yaşanır. Seyirci İki Algı Düzeninin arasında (*betwixt and between*) kalır ve bu düzenlerden birini sabitleştirmek onun elinde değildir. Algılayan kişi, mekânda beliren yeni bir olgudan fiziksel bir şekilde etkilenip ona kendini kaptırmadan önce, kararsızlık durumu üzerine düşünebilir ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan eşiksellik deneyimini değiştirebilir. Buna karşın, onun temsiliyet düzenine itaat ederken prensip olarak gerçekleştirmek istediği yorumbilimsel süreçler estetik deneyim için fazla marjinal kalırlar. Estetik deneyim bir anlama çabasıyla değil, daha çok vuku bulan olayların eşikselliğinin, ka-

21. Bu süreç için bkz. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, 3. Cilt, *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1983, 4. Baskı 1999, özellikle I.- 4 Hermeneutik des theatralischen Textes, s. 54-68 ve 2. - Verfahren der Bedeutungs - und Sinnkonstitution, s. 69-118.

* (Lat.) İster istemez. (ç.n.)

rarsızlığının, belirsizliğinin deneyimlenmesiyle meydana gelir. Fakat bu bağlamda seyircinin tutumunu da hesaba katmamız gereklidir. Anlama çabasının başarısızlıkla sonuçlanan bir temel durum olarak deneyimlenmesi kararsızlık durumunun daha çok bir kriz olarak deneyimlenmesine yol açar.

Algı ediminin açığa çıkardığı duygular da göz önünde bulundurulduğunda, estetik deneyimin özgül yapısı daha iyi anlaşılır. Daha önce de gördüğümüz gibi, duygular genel olarak *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine kesin bir şekilde müdahale eden anlamlardır; örneğin, onlar kendilerini algılanabilir bir şekilde ve fiziksel olarak açığa vururlar veya onlar yeni eylemlere neden olan eylem dürtüsünü uyandırırlar. Eylemlerin, tavırların, görünüş biçimlerinin algılanmasıyla ortaya çıkan duygular, daha önce de bahsedildiği gibi, bir tabuyu yıkarlar. Seyirciler tabuların kırılmasını bir kriz durumu olarak yaşar. İlk bölümün başında yer alan *Lips of Thomas* örneğinde görüldüğü gibi, seyirci kendisini aniden o zamana kadar geçerli olan normların, kuralların, sınırların, güvencelerin geçerliliğini yitirdiği bir durumun içinde bulur. Seyirci o zamana kadar, kendisinin galerideki ve tiyatrodaki görevinin yalnızca izlemekten veya seyretmekten ibaret olduğunu varsaymıştır. Sahnede bir karakter (örneğin Othello) başka birini (bu durumda Desdemona'yı) öldürmeye kalkışsa bile, seyirci bu cinayetin sadece "oynandığını" ve Desdemona'yı canlandıran oyuncunun oyun bitince perdenin önüne gelerek Othello'yu canlandıran oyuncuyla beraber öne eğilip seyirciyi selamlayacağını çok iyi biliyordu. Buna karşın, günlük hayatta bir kişi kendini ya da bir başkasını yaralama tehdidi oluşturursa –kendi bedeni ve hayatı tehlikeye atılmadığı sürece– hemen müdahalede bulunmak kuraldır.

Seyirci Abramović'in performansında hangi kuralı uygulamalıdır? Çok açık bir şekilde o kendisini gerçekten yaralamıştır ve kendine yaptığı işkenceyi devam ettirmek istemiştir. Eğer bunu herhangi bir kamusal alanda yapmış olsaydı, seyirci hiç beklemeden ona müdahale ederdi. Peki burada? Sanatçının planının ve sanatsal amacının ne olduğunu anlamak için, onun bu performansı gerçekleştirmesine saygı duymak gerekmez mi? Onun "yapıtını" yok etme riskini göze alabilir miyiz? Diğer taraftan, sanatçının kendisini nasıl yaraladığını soğukkanlı bir şekilde sey-

retmek insani duygularla bağdaşabilirler mi? Sanatçı seyirciyi bir dikizci rolüne mi zorlamıştır? Yoksa seyircinin bu performansı sonlandırması için, kendine daha ne kadar işkence çektirmesi gerektiğini mi test etmektedir? Burada hangi kurallar geçerlidir?

Abramović'in tabuları yıkarak oluşturduğu bu olay, seyircileri radikal bir arada kalma (*betwixt and between*) durumuna sokmuş ve onları bir krizin içine sürüklemiştir. Seyircinin böyle bir krizin içinden çıkması için onun yukarıda bahsedilen soruları sorması, düşünerek içine düştüğü durumu anlamaya çalışması yeterli değildir. O bu duruma daha çok her türlü düşünme ve anlama çabasını aşabilecek kadar yoğun bir duyguyla tepki verir. Burada estetik deneyim sakin ve ölçülü bir şekilde düşünerek veya tefekkürle içinden çıkılamayacak bir kriz deneyimi olarak yaşanır.

Fakat seyirciler böyle bir eşiksellik durumundan nasıl çıkabilirler? Başka bir eşiksellik durumunun içine girme pahasına mı? Duygu, yukarıda gösterildiği gibi, bir eyleme dürtüsü doğuracak kadar güçlüdür. Bu dürtüyü hisseden özne onu dışavurmazsa, o bu durumun içine hapsolup kalır; yani o hareket ve oyun alanlarını kullanmadan ve yeni bir düzen kurarak bu krize karşı gelmeden eşik durumda kalmaya devam eder. Buna karşın, eyleme dürtülerine göre hareket eden seyirciler sanatçıyı buz kütlelerinden aşağı indirmişlerdir ve bu şekilde yeni bir düzen kurmuşlardır. Onlar estetik ve etik alanları arasında geçerli sayılan ikiliği ortadan kaldırmışlar ve onlar arasında yeni bir ilişki oluşturmuşlardır. Burada estetik olan artık eylemden arınmış olma durumunu terk eder ve seyirciyi eylem yapmaya sürükler. Seyircilerin duygularının yol açtığı eylemler o anki durumu yeniden tanımlamıştır. Onlar performansa son vererek sanatçının istencine karşı hareket etmiş olsalar bile, yaşadıkları krizin üstesinden gelmişlerdir. Onların bu krizle baş edebilmelerini sağlayan şey ne yaşanılan durum hakkında derin düşünmek, ne de onu anlama çabasıdır; belki de böyle çabalar yeni kriz durumlarını doğurabilirler. Bunun yerine onlar kendi duygularının dürtüsüne göre hareket ettikleri için bu krizden uzaklaşmışlardır. Yorumbilimsel süreçlerin buna hiçbir katkısı yoktur.

Benim bu bölümde açıkladığım anlam yaratma süreçleri genel olarak yorumbilimsel süreçler olarak gerçekleşmezler. Bahsedilen süreçlerde önemli olan sahnelemeyi anlamaktan çok belli dene-

yimlerin sağlanmasıdır. Yorumbilimsel süreçler estetik deneyime kısmen dahil edilebilseler de onlar sonuçta yine de marjinal kalırlar. Burada incelemiş olduğum sahnelemeler anlaşılmaktan çok deneyimlenmeyi amaç edinmişlerdir. Yorumbilimsel estetiğin paradigmasını onlara yormak mümkün değildir.

Ancak sahneleme sona erdikten sonra, onunla ilgili bir anlama çabası başlatılabilir. Fakat bu şekilde gösterilen çabalar estetik deneyimin ötesine gönderme yaparlar; yorumbilimsel çabalar estetik deneyimi birlikte oluşturamazlar. Sonradan gerçekleştirilen sahnelemeyi anlama çabaları bu işe kalkışan kişiyi bellibaşlı sorunlarla karşı karşıya bırakır. Bunlardan iki tanesi oldukça önemlidir. Birinci olarak, böyle bir çaba anımsamaya, belleğe bağımlıdır. Sahnelemeyi daha sonra anlamak isteyen biri onu anımsamalıdır. İkinci olarak ise, böyle bir anlama süreci dil yoluyla gerçekleştirilirken, sahneleme esnasında büyük ölçüde dildışı anlamlar yaratılır. Sahnelemeyi sonradan anlamaya çalışan biri, aklında kalan dildışı anlamları dilsel anlamlara "çevirmelidir"; ve bu durum seyircileri üstesinden gelinmesi çok güç olan zorluklarla karşı karşıya bırakır.

Sahnelemenin sonradan anlaşılabilmesi için özellikle epizodik ve semantik bellek gereklidir.[22] Epizodik bellek benim sahnedeki ayrıntıları hatırlamama yardımcı olur; ben oyuncuların mekândaki konumunu, müziğin başladığı anda onların yaptıkları hareketleri, müziğin ritmini ve melodisini, ışığın oyuncuların üzerine özel bir şekilde düşerek onları yavaşça maviye boyamasını, konuşmanın ve eylemlerin ritmik uyumunu veya tezatlığını vb

22. Bkz. Daniel L. Schacter, *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbeck bei Hamburg 1999. Schacter üç türlü bellekten söz eder: "Epizodik bellek kendi kişisel geçmişimizdeki belli başlı olayları anımsamamıza yardımcı olur; semantik bellek dünyayla ilgili genel bilgilerimizin temellendiren, çağrışımlardan ve kavramlardan oluşan geniş bir ağı temsil eder; prosedürel bellek ise bizim günlük yaşamda gereksinim duyduğumuz birçok eylemi gerçekleştirebilmek için ihtiyaç duyduğumuz becerileri kazanmamızı sağlar." Böylece prosedürel bellek kavramıyla bizim bisiklet sürme, yüzme, tenis oynama ve trapez hareketleri gibi yeni motorik kalıpları öğrenmemize yardım eden belleğin işlevleri kastedilir. Prosedürel bellek tekrarlanan alıştırmalarla kurulur. "Vücut belleği" olarak da adlandırılabilecek olan bu bellek özellikle oyuncular ve performans sanatçıları için büyük önem taşır. Fakat o, sahnelemeden sonra gerçekleştirilen anlama çabası için daha çok marjinal bir rol oynar; örneğin, ben bir aktörün hareketini daha sonra tekrar ederek onun hareketini hafızamda canlandırmaya çalışabilirim. Dolayısıyla bu bellek türünü bu tartışma kapsamında göz ardı ediyorum.

anımsayabilirim. Epizodik bellek bizim bir sahnelemedeki sayısız miktardaki somut görüntüleri anımsamamızı sağlar.

Buna karşın, semantik bellek her türlü dilsel anlamları (yani hem sahneleme esnasında konuşulan kelimeleri, hem de benim sahneleme süresince düşündüğüm şeyleri veya yaptığım yorumları) bana yeniden anımsatır. Aynı zamanda benim henüz sahneleme esnasında tercüme ettiğim anlamlar, örneğin benim belli bir rengi kırmızı, bir hareketi hızlı, bir atmosferi esrarengiz olarak saptamam vb bu belleğe dahildir. Epizodik bellek ise bu kırmızının nüansını, hareketin özel güdümünü ve benim alana girince fark ettiğim özel bir hissi veya atmosferi bütün ayrıntılarıyla yayan bu somut mekânı bana hatırlatır. Aslında semantik ve epizodik bellek birbirleriyle etkileşirler ve birbirlerini desteklerler. Örneğin, olayların akışının ve yapılan eylemler esnasında oluşturulan dilsel anlamların hatırlanması epizodik belleği harekete geçirerek bu eylemlere tekabül eden somut süreçlerin ve ayrıntıların anımsanmasını sağlayabilir. Benim burada ele aldığım sahnelemelerde olayların akışı genel olarak herhangi bir mantığa veya nedensellik zincirine bağlı olmadığından, onları sonradan anlamaya çalışan her türlü çabada epizodik bellek büyük önem taşır. Sahnelemedeki tek tek ve yalıtılmış bir şekilde hatırlanan görüntüler için sürekli olarak yeni ilişkiler kurulur ve onlar bu şekilde yeni bağlamların içine sokulurlar.

Fakat burada başka bir sorunu da göz önünde bulundurmamız gereklidir. Bellek ile ilgili son yıllarda yapılan araştırmalarda, belleğimizin birçok açıdan "güvenilmez" olduğu doğrulanmıştır. O, geçmişe ait parçaların güvenilir bir biçimde depolandığı bir ambar görevi görmez. Bellek daha çok geçmişi her duruma ve her bağlama göre farklı bir biçimlerde yeniden yaratır. Bunun yanında belleğimiz bize daha önce hiçbir zaman gerçekleşmemiş olan olayları canlı ama yanlış bir şekilde anımsatabilir.[23] Aynı zamanda o bizim hatırlamak istediğimiz anıları bize her an temin etmeyi reddeder. Aynı oyunun farklı sahnelemelerine gitmek belleğin bu "kusuruna" çare olmaz. Çünkü seyirci ilk olarak her bir sahnelemede daha önce fark etmediği görüngüleri algılayacaktır ve bunlar onun varolan hatıralarının üzerine ekleneceklerdir. İkinci olarak, seyircinin katıldığı ilk sahnelemeden aklında kalan anılar

23. Bkz. a.g.y.

onun ikinci sahnelemeyi nasıl algılayacağına etki edecektir. İlk durumda sahnelemenin yenilik derecesi oldukça yüksek bir seviyedeyken, ikinci durumda bu seviye azalır ve algılanan şeyler seyirciye daha farklı tesir eder. Buna ilaveten, her defasında başka bir sahneleme söz konusu olduğu için, hatırlanan şeyler de her defasında farklı şekillerde algılanırlar.[24]

Böylece sahnelemeleri sonradan –"doğru" veya "yanlış" bir şekilde– anlamak için birinci koşula, yani anımsamalarımıza müracaat etmek oldukça problemli görülmektedir. Bu durum, ikinci koşul olan dillendirme süreçleri için de çok farklı değildir. Şu âna kadar sürekli olarak vurgulandığı gibi, algılayan özne tarafından sahneleme süresince yaratılan ve daha sonra kısmen hatırlanan bir dizi anlamların dil yoluyla yaratılan anlamlarla eş tutulması mümkün değildir. Dildışı düşünceleri, imgeleri, düşleri ve anıları veya fiziksel olarak dışa vurulan ve özgül dışavurumlar olarak fark edilen ruh hallerini, duyguları ve hisleri dile "çevirmek" oldukça güçtür. Çünkü dilsel göstergeler her zaman belli bir oranda soyutturlar ve onlar tam da bu özellikleriyle ilişkiler ve bağlantılar kurabilirler. Buna karşın somut bir şekilde algılanan bedenlerin, şeylerin, seslerin, ışıkların vb özgül görüngüsel varoluşlarını daha sonradan –veya sahneleme esnasında da– kavramsallaştırıp gasp etmek mümkündür. Kesin bir dilsel anlatım bile onların maddeselliklerini olduğu gibi ifade edemez. Böyle bir anlatım yalnızca okuyan veya dinleyen kişinin (algılanan veya anlatılan şeyden tamamen farklı olabilen) hayal gücünü harekete geçirebilir. Epizodik bellekten anımsadığımız şey, dilsel bir anlatıma oldukça kısıtlı bir şekilde ulaşabilir. Buna karşın, semantik bellekten anımsadığımız şey, özünde (*per se*) dilsel olarak yapılandığı için yine dilsel olarak kavranabilir. Yine de burada dilin sınırları tarafından belirlenen birtakım bozunmaların var olduğunu göz ardı edemeyiz; semantik hafıza bize henüz sahneleme esnasında tercüme süreçlerine tabi kılınmış olan kavramları ve anlatımları tekrardan anımsatır.

Her bir anlama çabası dilin koyduğu sınırları aşmaya çalışır, fakat bunu gerçekten başarmak hiçbir zaman mümkün değildir.

24. Sahnelemeler bağlamındaki hatırlama sorunu için ayrıca bkz. Chrisel Weiler, "Am Ende/Geschichte. Anmerkungen zur theatralen Historiographie und Zeitlichkeit theaterwissenschaftlicher Arbeit", (Der.) E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, C. Weiler, *TRANSFORMATIONEN*, s. 43-56.

Çünkü dilin özel bir araç olarak yalnızca kendine özgü maddeselliği ve bir göstergeler sistemi olarak da yalnızca kendine ait kuralları vardır. Dil anlatım sürecinin temelinde yattığından veya anlatım her zaman dile itaat ettiğinden, yazı yazma süreci de bağımsız bir şekilde işler. Yazma süreci kendine özgü bir dinamiği geliştirip anımsanan algılarla belli bir yakınlık duygusu kurarken, aslında o zorunlu olarak onlardan uzaklaşır. Her bir dilsel anlatım, her bir yorum, kısaca sahnelemeyi sonradan anlamaya çalışan her bir çaba, kendi kurallarına itaat eden, kendi yaratım sürecinde bağımsız hale gelen ve ilk başta hedeflenen noktadan, yani sahnelemenin anımsanmasından gittikçe uzaklaşan bir metnin oluşturulmasına katkıda bulunur.[25] Sahnelemeyi sonradan anlama çabası, yalnızca anlaşılmayı bekleyen bağımsız bir metin yaratır. Buna karşın sahnelemeyi sonradan anlamak bu şekilde de mümkün değildir.

25. Bkz. Barbara Gronau, "Zeitfluß und Spur - Kunstbeschreibung in der Theaterwissenschaft zwischen Erinnerung und Imagination", (Der.) Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume im medialen Wandel*, Berlin 2004.

Altıncı Bölüm

Olay Olarak Sahneleme

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilirken Peter Behrens ve Georg Fuchs tiyatronun yeniden bir "festival" haline dönüşmesi gerektiğini beyan ederek sahnelemelerin olay niteliğine dikkat çekmişlerdir. Kısa bir süre sonra Max Hermann, "tiyatronun kökenindeki anlamın" aktörler ve seyirciler gibi birbirinden farklı katılımcıların katılımıyla oluşturulan "festival biçimindeki tiyatroda" aranması gerektiğini beyan ederken aslında sahnelemenin olaysallığına (yani onun olaysal niteliğine) vurgu yapmıştır. Behrens, Fuchs ve Hermann sahnelemenin özgül estetiğinin bu niteliğe dayandığını düşünmüşlerdir. Böylece onlar, yapıt odaklı geleneksel estetik anlayışa karşı çıkarak sanat kuramları ile estetik tartışmalar için yeni perspektifler sunmuşlardır.

Sanat eseri –ve aynı zamanda onun yaratıcısı, yani büyük sanatçı veya deha– uzun bir süre bu tartışmanın merkezinde yer almıştır. Burada sanat eserinin üretilmesi genel olarak Tanrı'nın dünyayı yaratmasına –daha sonra yalnızca metaforik bir şekilde de olsa– benzer bir şekilde düşünülmüş ve tanımlanmıştır: Tanrı dünyayı nasıl kusursuz ve bir bütün halinde yarattıysa, sanatçı da sanat eserini o şekilde meydana getirir. Aynı zamanda, nasıl ki Tanrı'nın yapıtı kendi içinde sonsuz bir ilahi hakikati gizliyorsa ve bu gizemi sadece dünyanın kitabını okumasını bilenlerin ifşa etmesi mümkünse, sanatçının yapıtı da hakikati benzer şekilde kendi içinde muhafaza eder. Kendini sanat yapıtına bırakan ve onu sabırlı bir şekilde çözümlemeye çalışan kişiye, bu uğraşın karşılığı olarak o yapıtın gerçek bilgisi bahşedilir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren gittikçe yaygınlaşan "deha estetiğinde" sanatçı, içinde hakikatin gizlendiği özerk bir sanat yapıtı yaratan özerk bir özne olarak görülmüştür. Sanat yapıtının hakikatin gizli bir hazinesi olduğu (veya Heidegger'in ifade ettiği, hakikatin kendini yapıta yerleştirdiği*) varsayımı, Hegel'den Adorno'ya kadar –Nietzsche burada önemli bir istisnadır– süregelen estetik kuramlar için de geçerlidir. Gadamer'in geliştirdiği yorumbilimi hakikat kavramına dayanan bu anlayışı yeterince güçlü bir şekilde temellendirememiş olsa da, geleneksel sanat eseri hakkındaki düşüncelerine şekil vermiştir.

Aslında yapısalcı estetik ve alımlama estetiği, sanat eserinde bir hakikat olduğu iddiasını yalnızca göreceli hale getirmemişler, böyle bir iddiayı aynı zamanda kesin bir şekilde reddetmişlerdir. Yine de bu tavır sanat eserinin estetik düşüncedeki merkezi konumunu alaşağı etmemiştir. Yapısalcı estetikte alımlayan kişiye sanat eserinin ortak yaratıcısı rolü yüklenmiş olsa da veya o, sanat yapıtındaki anlamları tamamen alımlama süreciyle ortaya çıkaran kişi olarak ilan edilmiş olsa da, yapıt her türlü estetik düşüncenin ve her türlü yorumbilimsel işlemlerin referans noktası olarak kalmaya devam etmiştir. Yapıtın değişmez bir "şey" olarak yaratıldığı ve onun "şeysel oluşunun" hiçbir zaman ortadan kaybolmadığı varsayılmıştır; o bir eser (*artefakt*) olarak mevcuttur ve

* Heidegger sanat yapıtını Almancada "Das Sich-ins-Werk-Setzen der Warheit" tanımlarken dilin yapısıyla oynar. Bu yüzden onun tanımı hakikatin kendini dışarıdan yapıta yerleştirmesi olarak anlaşılamamalıdır. O daha çok bu tanımla yapıtın kendisinin hakikatin bir icraati olduğunu vurgular. (ç.n.)

o alımlayan kişinin varlığından bağımsız olarak değişmeden kalır veya zamanla meyanda gelebilen –renklerin kararmasıyla, gazete küpürlerinin sararmasıyla vb– değişikliklere uğrar. Bir heykel, bir anıt veya bir partisyon biçimindeki eser birbirinden farklı alıcıya birbirinden farklı zamanlarda (yazılı metinler ve partisyonlar söz konusu olunca birbirinden farklı mekânlarda da) ulaşılabilir. Alımlayan kişi hayatı boyuncu aynı sanat eserine sürekli olarak geri dönebilir, durmadan yeni özellikler ve olanaklar keşfedebilir, tek tek öğeleri birbirleriyle veya bağlam dışı yapılarla ilişkilendirebilir ve bu şekilde durmadan yeni anlamlar ortaya çıkartabilir. Dolayısıyla o, bir sanat yapıtıyla hayat boyu süren bir diyalog kurabilir.

Yapıt kavramının uzun ve saygın tarihi açısından, Behrens'in, Fuchs'un ve Hermann'ın üstü kapalı bir şekilde bu kavramı reddetmeleri (daha önce de gösterildiği gibi, onlar sanat yapıtı kavramını tiyatro bağlamında tutarlı bir şekilde terk etmeyip kullanmaya devam etmiş olsalar bile) ve onun yerine olay kavramını koyutlamaları sanki kutsal bir sanat (yapıtı) kavramına karşı yapılan saygısızlık gibi görünebilir. Çünkü onlar, bir sanat yapıtı veya sanattan söz edebilmek için yerine getirilmesi gereken en temel koşullardan iki tanesinin tiyatroda var olmadığını beyan etmişler ve buna rağmen tiyatronun bir sanat biçimi olduğu konusunda ısrar etmişlerdir: Onlar eser (*artefakt*) yerine gelip geçici, yegâne ve tekrarlanamayan süreçleri koymuşlardır ve onlar üretici ve alıcı arasındaki temel ayrımı tam olarak ortadan kaldırmasalar da göreceli hale getirmişlerdir. Ancak bunlar yapıt, üretim ve alımlama estetikleri için temel olan koşullardır. Bu estetiklerde geçerli olan parametreler veya kategoriler artık sahnelemeye makul bir şekilde uygulanamazlar. Sonuç olarak, bir sahnelemenin sanatsallığı veya onun kendine özgü estetiği o sahnelemenin olaysal niteliğinde aranmalıdır.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçilirken tiyatro kuramcıları tarafından yeni bir tiyatro anlayışını ve bilimini kurmak için ortaya atılan önermeler, 1960 yıllardan beri tiyatro ve performans sanatındaki sahnelemeler *conditio sine qua non** olarak geçerlidirler. Aksiyon ve performans sanatının ortaya çıkmasının bir nedeni, farklı sanatçıların artık sanat eserleri, yani pazarlanabilir artefaktlar, ürünler üretmek yerine, kararlı bir şekilde satın alınıp kilitli kasalarda

* (Lat.) Olmazsa olmaz koşullar. (ç.n.)

saklanamayan veya oturma odasına asılamayan gelip geçici olayları yaratmalarıdır. Olayın gelip geçiciliği, onun biricik ve tekrarlanamaz oluşu programlı bir şekilde uygulanmaya başlamıştır.

Daha önce de ele alındığı gibi, sahnelemenin araçsallığı, maddeselliği ve göstergeselliği onun en ince ayrıntısıyla olaysal niteliğine göre şekillenmiştir. Sadece sahnelemenin bütünü değil, aynı zamanda onun her bir unsuru *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinde vuku bulur. Sahnelemenin maddeselliği bir eser şeklinde veya bir eserin içinde verili değildir. Daha çok o, bedenselliğin, mekânsallığın ve sesliliğin performatif bir şekilde meydana getirilmesiyle ortaya çıkar. Aktörlerin mevcudiyeti, şeylerin vecdi, atmosferler, enerjinin dolaşımı ve aynı zamanda algı biçimindeki veya algının uyardığı duygular, tasarımlar ve düşünceler şeklinde yaratılan anlamlar sahnelemede vuku bulurlar. Seyircilerin eylemleri algıladıkları şeye tepki olarak ve aynı zamanda aktörlerin eylemleri seyircilerin algılanabilir eylemlerine ve davranış biçimlerine tepki olarak meydana gelir. Açıkça sahnelemenin estetiğini onun olaysallığı (yani olay olma özelliği) oluşturur.

Sahnelemenin olaysal boyutunu daha net bir şekilde tanımlayıp belirlerken şu âna kadarki yaklaşımımı devam ettirerek tanınmış olay kavramlarını (mesela Heidegger'in, Derrida'nın veya Lyotard'ın kavramlarını) benim incelediğim sahnelemelere uygulamaktan kaçınmak istiyorum. Bunun yerine sahnelemelerin araçsallığı, maddeselliği ve göstergeselliği üzerine bugüne kadar yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkan bulgulara referans verip bunları temel alarak 1960'lı yıllardan beri gerçekleşen sahnelemelerdeki özgül estetiği kavramaya çalışmak istiyorum. Burada sahnelemenin olaysal niteliğiyle doğrudan bir ilişki içerisinde olan ve sahneleme estetiği için oldukça büyük önem taşıyan üç tane bileşen belirgin hale gelmiştir. Bunlardan birincisi, sahnelemeyi meydana getiren *feedback* döngüsünün özdevinimselliği ile zuhur fenomeni, ikincisi karşıtlıklar arasındaki sınırların belirginsizleşmesi ve hatta tam olarak ortadan kalkması ve üçüncüsü de eşiksellik durumları ile bununla ilişkili olarak seyircinin sahneleme boyunca geçirdiği dönüşümlerdir. Bu üç bileşeni daha yakından incelediğimiz zaman, sahnelemenin özgül estetiğini daha açık bir şekilde kavrayacağımızı düşünüyorum.

1. Özdevinimsellik ve Zuhur

Üçüncü bölümde gördüğümüz gibi, aktörlerin ve seyircilerin eylemleriyle davranış biçimlerinden oluşan *feedback* döngüsünün özdevinimselliği sahnelemeyi meydana getirir. Her bir alıcının farklı bir şekilde anlamlandırdığı, fakat maddeselliğini değiştiremediği özerk bir sanat yapıtının yaratıcısı, yani özerk bir özne olarak sanatçı kavramı burada açık bir şekilde –henüz çoğu seyircinin bilincinde olmasa bile– terk edilmiştir.

Bu sonuç bir dizi sorunun ortaya çıkmasına neden olur. Seyircileri ve aktörleri bu şekilde aynı seviyede tutmak gerçekten kabul edilebilir mi? Sanatçının kendi hazırladığı çalışmaya yaptığı katkı daha fazla değil midir? Öyleyse onun bu şekilde sahnelemenin gidişatını belirleyeceğini ve buna karşın seyircinin ona yalnızca tepki verebileceğini düşünmek zorunda değil miyiz? Peki, sanatçının iddia edilen özerk bir özne konumunu terk etmesi 1960'lı yıllardan beri sürekli olarak tekrarlanan şikâyetlerle, yani tiyatro yönetmenlerinin her şeyi yapmaya muktedirmiş gibi davranmalarına yönelik eleştirilerle nasıl örtüşebilir?

Bu sorulara cevap ararken öncelikle tek bir performans sanatçısıyla gerçekleştirilen performansları tiyatro yönetmenlerinin, sahne tasarımcılarının, oyuncuların, müzisyenlerin vb birlikte hazırladığı tiyatro sahnelemelerinden ayırmak istiyorum.

Performans sanatçılarının sahneledikleri performanslar hem onları hem de başkalarını (seyircileri) özgül bir durumun içine sokarlar. Beuys bir çakalla üç gün boyunca birlikte yaşarken, Abramović kendini seyircilerin şiddetine terk ederken veya piton yılanlarının kendi bedeninde dolaştırırken, sahnelemenin gidişatını kontrol altına almaktan mümkün olduğunca kaçınmışlardır. Bunun yerine bu sanatçılar sahnelemenin nasıl devam edeceğini tahmin etmeyi –tam olarak imkânsız olmasa da– oldukça güçleştiren bir durum yaratmışlardır. Çünkü sahnelemenin nasıl ilerleyeceği yalnızca sanatçıya değil, aynı zamanda büyük ölçüde seyircilere veya hayvanlara bağlı hale gelmiştir. Yani sanatçılar sadece kendilerini değil, aynı zamanda başkalarını da kendi yaratmış oldukları durumun içine sokmuşlardır. Böylece seyircilerden kendilerini yalnızca gözlemciler olarak görmemeleri talep edilmiş ve seyircilerin davranışları sahnelemenin gidişatı için oldukça önemli hale gelmiştir. Onlar bir sorumluluk taşıdıklarını

fark etmişlerdir. Seyircilerin, çakalı veya yılanı olumsuz bir şekilde etkileyebilecek herhangi bir davranışı, sanatçı açısından korkunç sonuçlar doğurabilirdi. Sanatçının, toplanmış kitleye göz yumması da aynı şekilde büyük bir sorumsuzluk içerir. Hayvanlar içinse durum farklıdır: Onların davranışlarını önceden kestirmek mümkün olmadığı için, seyirciler ve aktörler kendilerini onlara göre ayarlamak zorunda kalmışlardır.

Elbette mevcut durum sanatçı tarafından yaratılmıştır ve elbette seyircinin hatalı bir davranışının bedelini en ağır şekilde ödeyecek olan yine sanatçıdır. Fakat tam da bu noktada sanatçının, seyircilerin davranışlarına ne denli güçlü bir şekilde bağlı olduğu ortaya çıkar. O, seyircilerin üretmedikleri, ancak orada bulunarak dahil oldukları performansa katılmış ve onların içine girdikleri bu durumda sorumluluk taşıyacaklarına itimat etmiştir.

Bu performanslarla, sanatçı kendini yeniden tanımaya başlar. O artık sanat eserinin ilahi bir yaratıcısı değildir. Bunun yerine o, tıpkı bir deney yöneticisi gibi, özgül bir durum yaratarak kendisini ve diğerlerini bu durumun içine sokar. Sanatçı sahnelemenin önceden seçilen bir anda bitmesini isteyebilir veya bunu önceden planlamaya çalışabilir, fakat o –Schlingensief'in çalışmalarında da görüldüğü gibi– sahnelemenin gerçekten ne zaman sona ereceğinden emin olamaz.

Özellikle tiyatroda, bir sahnelemenin yoğun geçen, haftalarca ve bazen aylarca süren hazırlık evresini sahnelemenin kendisinden açık bir şekilde ayırmamız gerekir. Hazırlık evresinde hangi teatral unsurların hangi biçimde, ne zaman ve tam olarak nerede tezahür etmeleri gerektiği belirlenmesi açısından, bu süreç genel olarak sahnelemenin gidişatı için büyük bir önem taşır. Burada seyircinin sahnelemedeki algısına yönelik önemli direktiflerin verilmesi amaçlanır. Son kararı veren kişi yönetmen olsa da, onu kendi eserini tek başına yaratan bir şair ile karşılaştırmak mümkün değildir. Bunun yerine, başka sanatçılar ve bazen teknisyenler veya zanaatçılar da farklı fikirler geliştirip önerilerde bulunarak prova sürecine ve sahneye koyma işleminin tamamına katılmışlardır.[1] Yine de, genel anlamda *feedback* döngüsünün özdevinimselliği için, daha önce tartışılan, belirlenen ve planlanan şeyler değil, daha çok sahnelemede gerçekten tezahür eden şeyler önem taşır.

1. Sahneye koyma (Inszenierung) kavramı için bkz. Yedinci Bölüm, Alt başlık 1.

Tiyatro yönetmeni (oyunculardan, teknisyenlerden veya sahne çalışanlarından farklı olarak) genelde sahnelemede rol almadığı için, *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine doğrudan müdahale edemez. Ancak yönetmen sahnelemeye bir seyirci olarak katılırsa bu durum değişebilir. O, sahneleme bittikten sonra, seyirci olarak deneyimledikleri şeylere dayanarak çalışmasında bazı değişiklikler yapabilir ve bir sonraki sahneleme için başka şeyler amaçlayabilir. Fakat yönetmen, o an gerçekleşen sahnelemenin kendisini hiçbir şekilde kontrol edemez. Her bir oyuncu, teknisyen veya sahne çalışanı *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine sürekli müdahale ederken (onlar bunu daha önce kararlaştırıp planladıklarından daha farklı şekillerde de yapabilirler), yönetmen sahnelemeye ne aktör ne de seyirci olarak katıldığı için onun dışında kalır. Bu durumda onun o anda vuku bulan sahneleme olayını etkilemesi hiçbir şekilde mümkün değildir.

Şu âna kadar incelediğim tiyatro sahnelemeleri önemli bir açıdan performanslarla kıyaslanabilirler: Bütün katılımcıların maruz kaldıkları ve farklı şekillerde tepki verdikleri belli bir durumu yaratan şey sahnelemedir. Bahsedilen çalışmalarda da (örneğin Schechner seyircinin katılımı için direktifler verirken, Schleef'in çalışmasında Frankfurt'taki gar mekânsal olarak düzenlenirken veya Castorf video tekniğini kullanırken) seyircilerin farklı şekillerde tepki verdikleri deneysel düzenlemeler söz konusudur.

1960'lı yıllardan beri, sahnelemeler rollerin değişimi, topluluk oluşturulması gibi stratejiler kullanarak, dikkatleri kasıtlı bir şekilde her bir sahnelemede etkin olan *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine çekerken, aynı zamanda yeni bir sanatçı imgesi ve belki de yeni bir insan ve toplum imgesi açığa çıkarırlar. Fakat bu imgelerin henüz topluma ulaşıp ulaşmadığı şüphelidir. *Feedback* döngüsünün özdevinimselliğinin etkinliği özerk bir özne düşüncesini reddeder. Bunun yerine, sanatçı ve her bir katılımcı sürekli olarak hem başkalarını belirleyen hem de başkaları tarafından belirlenen birer özne olarak kabul edilirler; bu durum, kendi özgür istenci sayesinde egemen bir şekilde karar veren, ne yapıp ne yapmayacağını başkalarına bağımlı olmadan belirleyen ve dışarıdan gelen "buyrukları" istediği gibi tasarlayabilen bir özne düşüncesine tamamen karşı çıkar. Aynı zamanda o tamamen dış etkenler tarafından belirlenmiş olan ve bu yüzden kendi eylemleri için

hiçbir sorumluluk üstlenmeyen bir insan düşüncesini de reddeder. Özellikle aktörler ve seyirciler arasında rollerin karşılıklı olarak değişmesiyle açığa çıkan *feedback* döngüsünün algılanabilir özdevinimselliği, tüm katılımcılara kendilerini sahneleme süresince başkalarının eylemlerini ve davranışlarını birlikte belirleyebilme fırsatı sunar. Benzer şekilde onun kendi eylemleri ve davranışları da diğerleriyle birlikte belirlendiği için, özne ne tamamen özerktir ne de tamamen başkaları tarafından belirlenmiştir. O tek başına hiç kimse tarafından yaratılmamış olan bir duruma dahil olur ve sorumluluk taşır. Onun yaşadığı bu deneyim *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinin sağladığı estetik deneyimin en temel bileşenini oluşturur.

Bu döngü, kendini örgütleyen bir sistem gibi çalışır. O aynı zamanda yeni bir şekilde ortaya çıkan, planlanmamış ve öngörülemez olan unsurları da sürekli olarak içine almalıdır. Oyuncular açısından bu unsurlar özellikle şunlardır: Seyircilerin gösterdikleri davranış biçimleri ve eylemler, ayrıca oyuncuların kendi tepkileri ve onlara diğer oyunculardan gelen tepkiler, bazen sahnede önceden planlanmamış bir şekilde meydana gelen olaylar, örneğin aniden tökezleme, birden aşağı düşen bir projektör, eksik olan bir aksesuar vb veya sahnelemeye katılan hayvanların davranışları, mesela maymunun Kathrin Angerer'i ısırması, atın doğal ihtiyacını gidermesi (dışkılaması), köpeğin havlayarak aniden seyirci salonuna doğru koşması vb. Buna karşın seyirciler açısından, *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine dahil olan bütün unsurlar zuhur eden fenomenleri teşkil ederler. Çünkü söz konusu sahnelemelerdeki görüngülerin ortaya çıkışı ve ortadan kayboluşu anlaşılabilir ve bir anlamda öngörülebilir bir eylemler mantığına veya herhangi nedensel bir ilişkiye dayandırılamaz. Böyle görüngülerin ortaya çıkışı ve ortadan kayboluşu daha çok ritmik kalıplara, *time brackets*'a ve rastlantısal işlemlere bağlı oldukları için, seyircinin onları, diğer seyircilerin tavırlarını ve hatta kendi tavırlarını önceden kestirmesi mümkün değildi. Seyirci her şeyi zuhur eden olaylar olarak görmüştür.

Bunun bir sahnelemenin nasıl algılandığına yönelik oldukça büyük sonuçları vardır. Olayların gidişatı ve karakterin psikolojisi belli –veya bilinen– mantık ilkelerine göre şekillendiği sürece, algılama birtakım seçici ilkelere göre gerçekleşir. Yani seyirci dikka-

tini mekânda görünen her şeye aynı şekilde yöneltmez, o daha çok olayların gidişatını takip etmek ve oyun kişilerinin davranışlarını anlamak için gerekli olan şeylere yoğunlaşır. Hem sahnelemedeki hem de günlük yaşamdaki algının temelini oluşturan seçicilik ilkesi kaybolduğu zaman, son zamanlarda sıklıkla konuşulan "dikkat ekonomisi"[2] başka kriterlere göre yeniden düzenlenmelidir. Bunlardan bazıları görüngünün yoğunluk, farklılık, şaşkınlık ya da dikkat çekme dereceleridir.[3]

Fakat bu kriterleri şu âna kadar ele aldığımız sahnelemelere uyguladığımızda, ciddi zorluklarla karşı karşıya kalırız. Çünkü genel olarak sahnelemede beliren görüngülere en az bir, bazen de birkaç kriter uygulamak mümkündür. Görüngünün yoğunluğu kriteri altında örneğin, mevcudiyetin ve vecdin önemli miktarda katıldığı oyuncunun mevcudiyeti, şeylerin vecdi veya atmosferi sıralamak mümkündür. Mevcudiyetin güçlü kavramı, hatırlanacağı gibi, aktörün bedensel görünüşünün mekânı doldurduğunu ve seyircinin dikkatini zorla kendi üzerine çektiğini varsayar. Mevcut olan oyuncu kendi içindeki ve seyircideki enerjileri açığa çıkarır, onların mekânda dolaşmasını ve herkes tarafından fiziksel bir şekilde hissedilmesini sağlar. Şeylerin vecdinde ise, şeyler kendi içinde kapalı olan nesneler olarak görünmezler. Onlar daha çok kendilerinin dışına çıkarlar, kendilerini gösterirler ve varoluşlarını oldukça yoğun bir şekilde açığa vurarak seyircinin dikkatini zorla kendi üzerlerine çekerler. Bu durum, özellikle şeylerin sözümona ikincil özellikleri (renkleri, kokuları veya sesleri vb) için geçerlidir. Atmosferler hem oyuncuların mevcudiyeti hem de şeyleri vecdi ile meydana getirildiği için, onlar algılayan kişi için oldukça yoğun bir şekilde tezahür ederler; o kişinin etrafını sararlar, atmosferlerin içine dalar ve oradaki ışıklar, sesler ve kokular onun bedenine istila eder.

Daha önce gösterdiğim gibi, tiyatroda ve sahne sanatında 1960'lı yıllardan beri oyuncuları mevcut bir şekilde, şeyleri bir vecd halinde ortaya çıkarmayı ve aynı zamanda yoğun atmosferler yaratmayı amaçlayan bir dizi yöntem geliştirilmiştir. Başka bir deyişle, bu yöntemlerin sağladığı yoğunluk deneyimi anlık bir de-

2. Bkz. Georg Frank, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 1998.
3. Bu kriterler için bkz. Walter Seitter, "Aufmerksamkeitskorrelate auf der Ebene der Erscheinungen", (Der.) Aleida Assmann/Jan Assmann, *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 2002, s. 171-182.

neyim değildir, o daha çok sahnelemenin tamamında devam edebilir. Örneğin, Schleef'in *Spor Oyunu*'nda, 45 dakika süren koro bölümü yoğun bir atmosfer yaratarak başlamıştır. Bu yoğunluk sahnelemenin tamamında olduğu gibi kalmamış, aynı zamanda giderek artmıştır. Bu yüzden, yalnızca yoğunluk kriterine bakılarak, seyircilerin sahnelemenin tamamında olmasa da uzun bir zaman boyunca dikkatlerini yoğun bir şekilde sahnelemeye vermeleri gerektiği kabul edilebilir.

Farklılık/şaşkınlık kriteri de benzer şekilde neredeyse her sahnelemeye uygulanabilir. Sahnelemeler kendi zamansal dizilimlerini *time brackets* ile veya ritimle düzenledikleri için, farklılık baskın bir ilkedir. Her bir *time brackets*'te etkinliğin başlangıcı ve sonu farklı biçimlerde oluşturulabilir. Ritim de benzer şekilde farklılık ile tanımlanabilir. Çünkü aslında hiçbir tekrarlama referans verdiği şeyi tamamen aynı şekilde tekrarlamaz; bunlar örnek olarak Wilson'ın *Knee Plays* isimli çalışmasındaki Noh hareketleri, *Murx*'taki birbirinden farklı koro bölümlerinde, bir önceki kıtaya göre her defasında yarım ton yükseltilen "Şükran" bölümünde görülebilir. Bahsedilen sahnelemeler için adeta karakteristik olan şey onların seyircilerin dikkatini günlük hayatta fark edilmeyen en küçük, "en az fark edilen" farklılıklara çekmeleridir. Onlar burada seyircinin ilgi odağı haline gelirler. Sahnelemenin ritmi, bir şeyin tanıtılıp ardından küçük değişikliklerle yeniden belirmesiyle meydana getirilir. Yani, her an bir farklılık beklentisi içerisinde olan seyirci, sözümona pusuda yatıp *böyle* bir farklılığı beklemediği bir anda şaşkınlıkla deneyimlemeyi bekler. Farklılık/şaşkınlık ilkesi sahneleme boyunca geçerlidir. O, seyircinin dikkatini ciddi bir şekilde zorlar.

Son olarak, dikkat çekme kriterini ele almak istiyorum. Bir taraftan sahnelemelerde günlük hayatta da dikkat çekici bir dizi görüngü olduğu görebiliriz. Kendini yaralama performansları buna örnek olarak verilebilir. Onlar yalnızca günlük hayatta değil, aynı zamanda seyirciyi sansasyonel bir şekilde kendine bağlamayı amaçlayan gösterilerde de büyük bir heyecan uyandırırlar. Performanslarda ve tiyatro sahnelemelerinde gerçekleştirilen böyle eylemler oldukça özel bir şekilde dikkat çekerler. Daha önce gördüğümüz gibi, sahnelemeye katılan hayvanlar, her zaman göze çarpan görüngüler sayılırlar; bunlar hem yılan, çakal, maymun,

Afrika gecekuşu, tarantula gibi bir hayvanat bahçesinde bile dikkatleri tamamen kendi üzerlerine çeken vahşi hayvanlar, hem de köpekler, kediler, atlar, kanaryalar veya balıklar gibi günlük hayatta çoğu zaman hiç dikkat etmediğimiz hayvanlar olabilirler. Bununla birlikte, sahnelemeler tam da alışılagelmiş olanı dikkat çekici bir şekilde ortaya çıkarmayı başarırlar. Oyuncunun mevcudiyeti vücuda getirilmiş bir tin olarak göze çarptığında, sıradan bir kömür ocağı tüm dikkatleri kendi üzerinde topladığında ve bilinen bir melodinin sesleri seyirciyi tamamen kendi içine çektiğinde, o zaman Arthur Danto'nun sıradan olanın başkalaşımı diye adlandırdığı olay vuku bulur: Sıradan olan başkalaşır ve özel bir şekilde göze çarpar. Ayrıca sahnelemelerde mevcudiyet düzeninden temsiliyet düzenine ve tersine tekrar tekrar geçilmesi seyircinin kendi algısına, yani onun sahnelemeyi nasıl algıladığına dikkat çeker. Sahneleme sanatı açıkça sahneleme esnasında tezahür eden her şeyi çarpıcı kılmaktır. Sahnelemede her şey öngörülemez bir şekilde tezahür ettiği için, o hem şaşırtıcıdır hem de çarpıcıdır.

Benim incelemiş olduğum sahnelemeler, dikkatin uyandırılması ile ilgili her üç kriteri de yalnızca bazı anlarda değil, onları sürekli bir şekilde yerine getirmişlerdir. Başka bir deyişle, burada herhangi bir dikkat ekonomisinden bahsetmek oldukça güçtür. Bunun yerine, bahsedilen sahnelemelerde daha çok dikkatin aşırılığı ve böyle değerli bir kaynağın "israf edilmesi" söz konusudur. Böyle bir durum, yalnızca aktörler için geçerli değildir; onlar dikkatlerini durmadan hem kendi eylemlerine hem de seyircilerin – ve diğer aktörlerin– davranışlarına ve eylemlerine yöneltirler. Benzer şekilde, seyircilerin dikkatleri de mekânda görünen her şeyin etkisi altındadır. Elbette burada her bir seyircinin kendine özgü bir dikkat ekonomisine sahip olduğu hesaba katılmalıdır ve bu ekonomiye bağlı olarak onun gerçekten her zaman ve aralıksız bir şekilde dikkatli olması oldukça güçtür. Seyircinin kendi dikkatini yüksek bir seviyede tutabilmesi yalnızca ara sıra olanaklıdır. Aktörler ve seyirciler hem kendi bedenlerine hem de başka bedenlere dikkat ederler.

Seitter'le birlikte dikkat kavramını "bilincin herhangi bir biçimdeki nesneye veya mevzuya oldukça güçlü bir şekilde yönelmesi"[4]

4. A.g.y., s. 171.

olarak tanımlayabiliriz. Bununla birlikte, Csórdas dikkat kavramının "bizim genelde göz önünde bulundurduğumuz psikolojik tanımları değil, daha çok bedensel ve çok duyusal bir katılımı" kapsadığını varsayar. Ona göre "dikkatin somatik biçimleri, kişinin kendi bedeniyle başkalarının somutlaşmış varoluşlarını içeren çevrelere katılımının kültürel olarak detaylandırılmış yollarıdır".[5] Böylece bahsedilen "israf etmenin" daha derin bir anlamı ortaya çıkar. Sürekli olarak arttırılan dikkat durumunda, algılayan özne kendisini özel bir şekilde vücuda getirilmiş bir tin (*embodied mind*) olarak deneyimler. Bu, sahnelemelerde yapılan estetik deneyim için şüphesiz ki başka bir önemli bileşeni teşkil eder.

Gündelik olmayan, alışılmışın dışındaki bir durum olan sahnelemedeki görüngülerin zuhuru sürekli olarak artan bir dikkat durumuna neden olabilir veya seyirciden en azından bunu talep eder. Buna karşın, zuhur ve *feedback* döngüsünün özdevinimselliği tarafından sağlanan diğer deneyimler genellikle bizim günlük hayattaki deneyimlerimize tekabül ederler. Örneğin insanın içinde bulunduğu olayları veya süreçleri özgür bir şekilde kontrol altına alamaması, onları belli bir dereceye kadar belirlerken aynı zamanda onlar tarafından belirlenmesi, günlük, alışılagelmiş ve tamamen sıradan deneyimler olarak tanımlanabilir. Bizler günlük hayatımızda, sosyal ve siyasi bağlamlarda veya tarihsel gelişimler karşısında sürekli olarak öngörülemeyen ve önceden planlanamayan olaylarla ya da aslında tamamen başka dönemeçlere girebilecek olan süreçlerle karşı karşıya kalırız. Devamlı olarak açıklamaya çalışsak bile, söz konusu bir sürecin neden özellikle bu dönemece girdiği bir türlü anlaşılamaz. Bazen günlük hayatta da belli bir çekiciliğe sahip olan ve belli bir enerjiyi başkalarına geçiren insanlarla karşılaşırız; bu insanlar toplumda veya politikada önemli bir konuma geldikleri zaman, onlardan karizmatik kişilikler olarak bahsederiz ama onların karizmasını bir türlü açıklayamayız. Başka bir örnek vermek gerekirse, bizler günlük hayatta da şeylerin vecdini deneyimleriz. Bu durum, neredeyse hiç fark edilmeyen şeyler için geçerlidir; onlar algılayan kişi için, hangi nedenlerden dolayı olursa olsun, önemli bir değer taşırlar ve adeta bir aura olarak kabul edilirler.

5. Thomas J. Csórdas, "Somatic Modes of Attention", *Cultural Anthropology 8*, 1993, s. 135-156, burada s. 138.

Aslında burada herkesin en azından bir defa yaşamış olduğu deneyimler söz konusu olsa da, kamusal söylem bu deneyimleri büyük ölçüde dışarıda bırakır. Aydınlanma düşüncesine kadar uzanan bu söyleme göre, o deneyimlere alenen izin verilmemelidir, onlar açığa vurulmadan bastırılmalıdır ve onların yanlış öncüllere dayandıkları gösterilmelidir: İnsan özerk bir özne olarak kendi kaderinin efendisidir. O içinde bulunduğu süreçleri mantıklı bir şekilde planlayabilir ve belli planlara göre gerçekleştirebilir. Evrende veya kültürde ortaya çıkan bir görüngünün her zaman makul bir açıklaması vardır. Dünyada yeni bir şeylerin belirmesiyle aslında önceden planlanmış eylemlerin sonuçları meydana gelir. Her insan eşit olduğu için, karizmatik bir kişilik yoktur. Onlar başkaları için bu şekilde görünürler, çünkü onlar, tıpkı oyuncular gibi, karizmatik bir görüntü vermeyi sağlayan bellibaşlı teknikleri ve uygulamaları –"hileleri"– çok iyi bilirler. Şeylerin aurası ile ilgili düşünceleri ise ancak hasta bir anlayışın sonucu olabilir. Şeyler yalnızca farklı amaçlara hizmet ederler, onlar böyle amaçları yerine getirdikleri sürece değer kazanırlar ve aksi takdirde yok edilebilirler. Şeylerin böyle bir kullanım ilişkisinin ötesinde insanlar üzerinde herhangi bir etkisi yoktur.

Fakat bu deneyimleri yalnızca aydınlanma söylemi yadsımamıştır. Aynı zamanda postmodern söylem de bunlara tamamen karşıt bir perspektifle karşı çıkmıştır. Çünkü öznenin kendi merkezinden tamamen koptuğu düşüncesi, onun herhangi bir şeyi birlikte belirleyebileceği fikrini basit bir yanılsama olarak görür. Bunun yerine o bir nesne haline gelir ve dil veya kültürel kitabeler gibi soyut birimler onun üzerinde etkin görünürler: Özne ne konuşur, ne de dili kullanır, o daha çok dil tarafından konuşulur. Beden Olmak ve bir Bedene Sahip Olmak arasındaki diyalektik, bir kuruntu olmaktan öteye geçemez. Beden daha çok kültürel kitabelerin edilgen bir yüzeyi gibi düşünülmelidir. Her şey rastgele olduğu için ve her deneyim nihayetinde öznel bir yapıya dayandığı için, kimi öznelerin bazı insanları karizmatik kişilikler olarak deneyimledikleri veya nesneleri bir aura şeklinde oluşturdukları göz ardı edilemez.

Aydınlanmanın geliştirdiği söylem, böyle günlük deneyimleri aydınlanma öncesi düşüncenin kalıntıları ve artıkları olarak ilan eder –belki dindar veya tamamen büyülenmiş bir bilinç için bu

durum apaçıktı–. Böyle bir bilinç, insanın hiçbir etkide bulunamadığı, zapt edilmeyen gizemli güçlere ve kuvvetlere dayanır. Bu yüzden, böyle güçler bilincin içinde bulunduğu süreçlere müdahale ettikçe, bilinç onlar tarafından belirlenir. Bununla birlikte onlar birdenbire yeni ve anlaşılmaz görüngülerin ortaya çıkmasına neden olurlar ve insanlar ve şeyler üzerinde etkiler yaratarak onların karizmatik ve auratik görünmelerini sağlarlar.

Buna karşılık, postmodern söylem günlük deneyimleri yanılsamalar veya kuruntular olarak ilan eder. Bu söylemde bir taraftan özerk özne gibi aydınlanmaya özgü kavramlar dolaşmaya devam etmektedir, diğer taraftan da dünyanın büyülenmesine yönelik romantik düşüncenin etkisi görülmektedir.

Her iki söylem de günlük deneyimlerimizi değersiz kılar. Buna karşın, 1960'lı yıllardan beri tiyatro ve performans sanatındaki sahnelemelerde zuhur ve *feedback* döngüsünün özdevinimselliği onları –işlevsel hale getirmeyi– hatta yeniden canlandırmaya çalışmaktadır. Sürekli olarak arttırılan alışılmışın dışındaki bir dikkat durumu, günlük deneyimlerimizi estetik deneyimlerin öğelerine dönüştürürler. Dolayısıyla burada da sıradan olanın başkalaşımı gerçekleşir.

2. Yıkılan Karşıtlıklar

Hatırlanacağı gibi, Austin ilk olarak gözlemleyici-edimsel kavram çiftini tanıtmış, ardından bunun yardımıyla edimsel kavramının –tamamen gözlemleyici kavramından farklı olarak– özgönderimsel olan ve gerçekliği oluşturan söz edimlerini kastettiğini açıklamıştır. Sonuçta onun kendi kurduğu ayrım başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Onun bu argümanı, edimsel olanın kavramsal karşıtlıklarını çökerten bir dinamiği harekete geçirebileceğine dair bir şüpheyi arttırır. Sybille Krämer'in de belirttiği gibi, edimsellik "ikilikli kavramsal bir şemanın bir bütün olarak istikrarsızlaşmasına yol açar."[6]

İncelemiş olduğum sahnelemeler bu şüpheyi daha da arttırmışlardır. Görüldüğü gibi bu sahnelemelerde, sanat ve gerçeklik, özne ve nesne, beden ve tin, hayvan ve insan, gösteren ve gösterilen gibi tamamen ikilikli bir şemayla anlatılan ve kültürümüz için

6. Krämer/Stahlhut, "Das 'Performative' als Thema der Sprach - und Kulturphilosophie", s. 56.

temel olan kavramsal çiftler açıklığını yitirirler, onlar harekete geçerek birbirleri arasında gidip gelmeye başlarlar ve belki de tamamen yıkılırlar. Bu dinamik sahnelemelerin olaysal nitelikleri için ne kadar belirleyicidir? O bunların estetiğine nasıl etki eder?

Antik dönemden beri sanat ve gerçeklik arasındaki ayrım sanat kuramlarını temelini oluşturur. Sanat kuramları tarih boyunca neredeyse her zaman, sanat eserini bu ayrıma göreve kavrayıp tanımlamaya çalışmışlardır. Bu şekilde yapılan bir tanımlama, sanat eseri üzerine yapılan her bir değerlendirmenin altında yatar ve onun estetik kriteri olarak düşünülüp kullanılır. Sanatı önceden verili bir gerçekliğe öykünme (*mimesis*) olarak düşünmek veya onu –tam da buna karşıt bir şekilde– yalnızca sanat eserinin kendisinde varolan, *sui generis** bir gerçekliğin yaratılması olarak anlamak birbiriyle bir noktada birleşir: Her ikisi de sanat ve gerçeklik arasındaki temel ayrımı hiçbir kuşku duymadan varsaymaya devam ederler. Sanat eserinin diğer şeyler arasındaki –tamamen özel bir biçimde olsa da– bir "şeyi" teşkil etmesi ve bu yüzden tıpkı insanlar tarafından yaratılan diğer şeyler gibi (örneğin kaşık, masa veya ev gibi) nesnel gerçekliğe ait olması bu durumu daha da şaşırtıcı bir hale getirir. Gerçeklik, verili olan şeyler yığını olarak, algı olarak veya algının öznel bir şekilde kurduğu şeylerin toplamı olarak düşünülse de sanat eseri "şeysel" bir biçimde geçerliliğini sürdürür. Ancak, sanat eserinin belli bir günlük kullanım için üretilmemiş olması onu insanlar tarafından yaratılan diğer şeylerden ayırır. Ev yaşamamı, sandalye oturmamı veya kaşık çorba içmemi sağlayabilir, fakat sanat eserleri –süsleme amaçlı kullanılmaları dışında– günlük hayatta neredeyse hiçbir zaman faydalı bir şekilde kullanılamazlar. Onlar önceki dönemlerde veya başka kültürlerde bir külte veya dine dayalı ilişkilerde ve siyasi-temsili bağlamlarda kullanılmış olsalar da, sanatın özerkliği ilan edildiğinden beri onlar gittikçe her türlü bağlamdan uzaklaşmışlardır. Yine de sanat eserleri ekonomik baskılar altında kalmaya devam ederler. Porselen veya buhar makinesi üreticilerine nasıl ödenirse, sanatçılara da kendi eserleri için ödeme yapılır. 18. yüzyılın sonlarına kadar sanat eserinin ürün olarak değeri genelde özel müşterilere veya siparişlere göre belirlenirken, 19. yüzyıldan itibaren bu görev artık piyasaya bırakılmıştır.

---

* (Lat.) Kendine özgü. (ç.n.)

Sanat ile gerçeklik arasındaki bu ayrımın herkesçe tanınması, sanatçılara –belki de onların kimilerine göre itibarsız eserlerinden dolayı– kovuşturma açılmasını engeller ve onların eserlerine sansür uygulanmasının önüne geçer. Çünkü sanatın özerkliği, yalnızca sanat eserinin bütün dünyevi kullanım ilişkilerinden uzaklaşarak hakikatin değerli koruyucusu, yani bir çeşit kutsal kabı haline gelmesiyle ilgili değildir. O yalnızca, sanatın kültvari bir mertebeye terfi edilmesi ve onun gittikçe kendi tapınaklarında ibadet edilen bir dinin yerine geçmesi olarak tanımlanamaz. Özerklik aynı zamanda ve her şeyden önce, sanat eserlerindeki hakikatin hiçbir zaman kendini doğrudan ifade etmediği, onun daha çok kendi içinde barındığı, yani eserin derinliğinde saklı olduğu anlamına gelir. Sanat eserleri hiçbir zaman gösterdikleri ve söyledikleri şeyleri ifade etmezler. Onlar ilk bakışta ihtilale veya devrime çağırsa da, cinayeti, boşanmayı, hırsızlığı yüceltse de, Tanrı'ya sövse de, çıplak vücutlar sergilese bile, onların siyasi veya ahlaki demeçler, dine hakaret veya pornografi olarak anlaşılmamaları gereklidir. Çünkü sanat eserleri tamamen başka bir şeyi ifade ederler. Onların ihtilalle veya devrime çağıran gerçeklikle, gündemde olan suçlarla, dinî hakaretle ve pornografiyle aralarında derin bir uçurum vardır. Sanatın özerkliği sanat ve gerçeklik arasında temel bir ayrım olduğunu varsayar ve iddia eder.

1960'lı yıllardan beri tiyatrodaki ve performans sanatındaki sahnelemeler bu iddiayla kasıtlı olarak ve şiddetli bir şekilde çelişirler. Onların gösterdikleri ve söyledikleri şeyi –tamamen– ifade etmedikleri düşünülemez. Çünkü o sahnelemelerde gerçekleştirilen eylemler özgönderimseldir ve gerçekliği yaratır. Marina Abramović şarap bardağını elleriyle kırdığında ve onun ellerinden kanlar aktığında, bu yalnızca onun şarap bardağını elleriyle kırdığını ve ellerinden kanlar aktığını ifade eder. Bu eylem kırılan bir bardağın ve kanayan bir elin gerçekliğini oluşturur. Bu bakımdan, sanat ve gerçeklik arasında sahnelemede kesin bir farkı teşhis edemeyiz. Orada yapılan ve gösterilen her şey yapılan ve gösterilen şeyin kendisini ifade eder ve gerçekliği tam da bu şekilde oluşturur.

Özgönderimsellik ve gerçekliği oluşturma özellikleri bütün sahnelemeler için geçerlidir. Örneğin, Hamlet'i canlandıran bir oyuncu, sahneyi boydan boya geçtiğinde, bu o oyuncunun sahne üzerinden geçişini ve bu geçişin gerçekliğini ifade eder. Oyuncu

sanki geçiyormuş gibi yapmaz. O gerçekten geçer ve böylece gerçekliği değiştirir. Bu olgu her şeyden önce, yeri geldiğinde geçişin başka bir şey olarak da yorumlanabilmesinin koşulunu (örneğin Hamlet'in Getrude'nin odasına gitmesi gibi) oluşturur. Max Hermann'ın doğru bir şekilde ifade ettiği gibi, tiyatro sahnelemelerinde her zaman "gerçek mekânlarda(ki) gerçek insanlar" söz konusudur. Onlar mekânda ve mekânla birlikte hareket ettikleri zaman, hem kendi bedenlerinin mekândaki konumunu hem de performatif mekânı değiştirirler. Sahnelemelerde maddeselliğin performatif bir şekilde yaratılması orada tezahür eden her şeyin gerçekten vuku bulmasına yol açar; burada onlara ek olarak belli anlamların yüklenmesi bu durumu değiştirmez.

Sanat ve gerçekliğin birbirlerine karşı getirilmesiyle bir dizi ikilikli kavram çiftleri oluşmuştur: Estetik vs sosyal, estetik vs politik ve estetik vs etik. Şu âna kadar görüldüğü gibi, 1960'lı yıllardan beri sahnelemelerde bu karşıtlıklar oldukça açık bir şekilde çökertilmiştir. Özellikle rollerin değişimi ve toplulukların oluşturulması bize sahnelemelerde aynı zamanda sürekli olarak sosyal bir durumun veya sosyal bir bir aradalığının meydana geldiğini gösterirler. Bir sahnelemede aktörlerle seyirciler arasında veya seyircilerin kendi aralarında meydana gelen şey sürekli olarak özgül bir sosyal süreç olarak gerçekleşir ve özgül bir sosyal gerçeklik yaratır. Sosyal ilişkilerin müzakeresi ve konumların belirlenmesi bir iktidar oyununa dönüştüğü zaman, bu süreçler de siyasi bir nitelik kazanırlar. Tek tek bireylerin veya herhangi bir grubun başkalarına belli konumlarını, davranış biçimlerini, eylemlerini veya inançlarını zorla kabul ettirmeye çalıştıkları her anda siyasi süreçler ortaya çıkar. James Griffith'in *Commune*'ünde seyircilerden onların sahnede daire oluşturarak My Lai Köyü'ndeki insanları temsil etmelerini istemesi siyasi bir edimdir. Schlingensief'in *Chance 2000*'de seyircileri –onların belli tavırları yüzünden– sahnelemeden ihraç etmekle tehdit etmesi başka bir siyasi edimdir. *Keşfedilmemiş İki Amerikan Yerlisi*'nde "non-believers" seyircilerin "believers"* ile dalga geçip onlara kendi düşüncelerinin geçersiz hale geldiğini göstermeye çalışması yine bir siyasi edimdir. Bir şeyler "kontrolden çıktığında" veya başarısızlıkla sonuçlandığın-

* Burada "non-believers" ve "believers" ile sırasıyla kolonyal söyleme inanan ve inanmayan seyirciler kastedilmiştir. (ç.n.)

da, bu edim kendini çok daha açık bir şekilde gösterir, çünkü bazıları önceden planlanmış oyunu oynamak istemezler: Örneğin onlar bir dairenin içine girmeyi reddederler ya da Schlingensief tarafından tehdit edilen seyircilerle dayanışma içerisine girerler veya onlar kendilerini "non-believers"a karşı korurlar. Estetik ile politika arasındaki karşıtlık bu ve daha birçok durumda geçerliliğini yitirir. Sanatçıların kurduğu düzenek, yani onlar tarafından yaratılan ve sonuçta onların ve seyircilerin maruz kaldıkları durum, hem estetik hem de politik bir durumdur. Estetik olanı politik olandan ayırmak veya onları birbirlerine karşıt görmek neredeyse tamamen imkânsız görünmektedir.

Schiller, 1784 yılında Mannheim'daki "Seçkin Alman Topluluğu" önünde verdiği söylevde, tiyatroyu bir ahlak kurumu olarak tanımlamıştır, çünkü ona göre sahne "diğer kamusal kurumlardan çok daha fazla olarak [...] pratik bilgeliğin okuludur, burjuva yaşamın yol göstericisidir ve o, insan ruhuna en gizli erişimin hatasız bir anahtarını teşkil eder".[7] Diğer taraftan Brecht, sahnede gösterilen sorunlara seyircinin kendisinin bir çözüm bulmasını önermiştir: "Değerli seyirci, hadi, oyunun sonunu kendin bul!/Orada iyi bir son olmalı, olmalı, olmalı!"[8] Yine de hem Schiller hem de Brecht tiyatronun kendisini hiçbir eyleme zorunluluğunun olmadığı bir mekân olarak görmüşlerdir. Seyirci sahnelemeye değil, daha çok tiyatronun dışındaki toplumsal ve siyasi ilişkilere müdahale etmeliydi. Sahneleme seyirciye, onu kendine getiren, onu siyasi ve sosyal durumları düşünmeye sürükleyen birtakım görüntüler temin etmeliydi ve bu şekilde onu sosyal ve siyasi gerçekliğin içinde nasıl davranacağı konusunda yönlendirmeliydi. Burada da estetik olan etik olanın karşıtı olarak düşünülmüştür. Böyle bir karşıtlık, 1960'lı yıllardan beri tiyatro ve performans sanatındaki birçok sahneleme açısından artık geçerli değildir. Bu sahnelemelerde seyirci tekrar tekrar karar vermek ve eylemek zorunda olduğu bir durumun içine doğru sürüklenir. O tıpkı sanatçı gibi, içinde bulunduğu durum için belli bir sorumluluk taşır.

7. Friedrich Schiller, "Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?" (1784), *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Cilt 20, Weimar 1962, s. 87-100, burada s. 95.
8. Bertrolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, (Ed. Suhrkamp Werkausgabe), *Gesammelte Werke*, Frankfurt a. M. 1967, 2. Cilt, s. 1607 (Bertrolt Brecht, *Bütün Oyunları*, Çev. Yılmaz Onay, Ahmet Cemal, Özdemir Nutku, Ayşe Selen, Taluy Denizhan Petuhova, Yücel Erten, Cihan Gerçek, Yalçın Baykul; Agora Yay. 2013-2015).

Bu ilişkiler son yıllarda sanki tamamen tersine dönmeye başlamıştır. Bir taraftan insanlar "gerçek hayatta" gitgide seyirciler gibi davranmaya başlamışlardır. Örneğin, onlar şiddet eylemlerine tanıklık etmelerine rağmen, bu tür eylemlere herhangi bir şekilde müdahale etmeyi gerekli görmezler –bu yalnızca cep telefonlarıyla polise haber vermek dahi olsa–. Buna karşın sanatçılar seyircileri artık onların kendilerini yalnızca seyirciler olarak düşünemeyecekleri durumların içine sokmuştur. Burada onlar eylem yapma ve olaylara müdahale etme zorunluluğu hissederler. Sanatçılar en aşırı koşullara meydan okuyarak ve kendi bedenlerini durmadan ölümcül tehlikelere atarak seyircilere birtakım sorumluluklar yüklemişlerdir ve onları karar vermeye ve eylemeye teşvik etmişlerdir.

Bu tür sahnelemelerde estetiği etikten ayrı bir şekilde düşünmek mümkün değildir. Etik olan daha çok estetik olanın yapıcı bir boyutunu oluşturur. Bahsedilen sahnelemeler böyle bir ayrıma meydan okurlar. Onlar estetik ile etik arasındaki ilişkinin en temelden düşünülmesini ve radikal bir şekilde yeniden kavramsallaştırılmasını gerekli kılarlar.

Burada bahsedilen sahnelemelerin, birbirinden farklı şekillerde ifade edilen sanat ve gerçeklik arasındaki karşıtlığı ortadan kaldırdıkları, sanat ve gerçeklik arasındaki herhangi bir ayrıma izin vermeyerek bu ikisini özdeş kıldıkları ve sonuçta sanatın özerkliğini –tam olarak reddetmeseler de– problemli hale getirdikleri sonucuna ulaşmak mümkün müdür? Böyle bir sonuca ulaşmadan önce, bu sahnelemelerde sanatçıların kasıtlı bir şekilde ve birtakım sanatsal araçlar kullanarak (bazen yoğun bir hazırlık ve aylarca süren prova süreciyle) hem günlük yaşamdaki durumlara hem de bir laboratuvar deneyine benzeyen bir durumu yarattıklarını göz önünde bulundurmak gerekir. Bir laboratuvar durumunu günlük yaşamdaki bir durumla eşdeğer tutmamız –biz ondan insan davranışları hakkında bilgiler edinmiş olsak bile– ne kadar güç ise, sanatsal bir sahnelemeyi gündelik bir vakayla eşdeğer görmemiz de o kadar güçtür. Onlar bazı açılardan birbirlerinden farklı olabilirler ama yine de biri diğerinin karşıtını oluşturmaz.

Bu çözümleme göz önünde tutularak sanatın özerkliği kavramı yeniden değerlendirilmelidir. Burada ele alınan sahnelemeleri estetik olan ile estetik olmayanı taban tabana karşıt gören ikilikli

kavramlar yardımıyla tanımlamak haksızlıktır. Onlar daha çok estetik olanın aynı zamanda sosyal, siyasi ve ahlaki olduğunu koyutlarlar. İkilikli kavramsal yapılar bunları birbirlerinden katı bir şekilde ayırmaya çalışırken, onlar bu sahnelemerler doğal bir biçimde birbirleriyle buluşur: Biri aslında zaten diğeridir, yani kendisine sözde karşıt olan ve kendisiyle sözde çelişendir. Estetik deneyimin özgül yapısını meydana getiren şey de aslında budur. Sahnelemelerde estetik olan şey, onun her bir durumdaki kendi "karşıtıyla" –sosyal, siyasi veya ahlaki olanla– mükemmel ve hatta büyülü bir şekilde birleşmesidir. Estetik olan estetik olmayanla kaynaşır ve ikisi arasındaki sınırlar aşılır. Sanat ve gerçeklik arasındaki veya estetik olan ve estetik olmayan arasındaki karşıtlığın sürekli olarak ortadan kaybolmasıyla birlikte sanatın özerkliği sahnelemelerin kendi iç gözlemlerinin nesnesi haline gelir. Çünkü tam da bu karşıtlıkların yıkılarak birbirleriyle kaynaşmaları, sahnelemelere bakılarak gerçekleştirilen sanatın özerkliği üzerine yapılan derin düşünmeyi anlaşılır hale getirir ve aynı zamanda onun özerkliğini radikal bir şekilde sorgular.

Sahnelemeler, sanat vs özerklik, estetik vs estetik olmayan gibi kavramsal ikilikleri yıkarken, aynı zamanda sanatsal olaylar şeklinde olabilmelerinin koşulu üzerine düşünürler. Fakat onlar kendilerini sanatsal olaylar olarak gösteren kavramsal çiftleri ortadan kaldırmakla yetinmezler. Onlar aynı zamanda, özne/nesne, beden/tin, gösterge/anlam gibi Batılı kültürlerde Antikçağ'dan beri temel olan diğer ikilikli kavramsal çiftleri harekete geçirir. Bu çiftler yıkıldıklarında ya da en azından titreşmeye başladıklarında meydana gelen şey nedir?

Burada bahsedilen kavramsal çiftler için "ya o ya bu" yerine "hem o hem bu" durumunun geçerli olduğu görülmektedir. *Feedback* döngüsünün özdevinimselliğinde her bir katılımcı sürekli olarak ve aynı anda hem öznedir *hem de* nesnedir: Katılımcı onun akışına yeni bir yön verir, onu diğerlerine ne şekilde göründüğünü belirler. Fakat o aynı zamanda *feedback* döngüsünün akışıyla ve başkalarının ona verdiği dönemeçlerle belirlenmeyi kabul etmek zorundadır. Böyle bir eşzamanlılık durumu özellikle rollerin değişiminde, seyircinin her türlü katılımında göze çarpar ve katılımcının algısı için de geçerlidir. Görünen her şey onun algısının nesnesi haline gelir. Bu bakımdan seyirci algının öznesini, algıla-

nan şey de onun nesnesini oluşturur. Fakat algılanan şey algılayan kişiyi tamamen farklı şekillerde de etkileyebilir. O, alıcının bedensel sınırlarını sonuna kadar açar ve koku, ses, ışık şeklinde onun bedenine nüfuz eder. Seyirci ister istemez nefesiyle kokuyu içine çeker; diğer seyircilerin, oyuncuların veya şarkıcıların sesleri onun göğüs kafesinde yankılanır. Algılayan ile algılanan arasında sürekli bir değiş tokuş vuku bulur, yani buradaki özne ve nesne arasındaki farklılık (felsefede ve düşünce tarihinde saptandığı kadar), temel bir karşıtlık olarak ortaya çıkmaz. Hem özdevinimli *feedback* döngüsü hem de algı özne ve nesnenin bulunduğu konumlar arasında titreşir ve ikisi arasında sürekli olarak gidip gelir. "Özne" ve "nesne" artık bir karşıtlık oluşturmazlar, bunun yerine onlar yalnızca algılanan şeyin ve algılayan kişinin, art arda veya aynı anda ortaya çıkan farklı durumlarını ve konumlarını ifade ederler. Özne ve nesne arasındaki geçişler bazen günlük algımızın da bir parçası olabilirler. Fakat biz sahnelemeyi algılarken yalnızca verdiğimiz dikkate bağlı olarak onların farkına varabiliriz. Sahnelemedeki algı ediminde kendimizi aktif bir şekilde algılayan özneler olarak deneyimleriz ve aynı anda algılanan şeylerden yoğun bir şekilde etkileniriz; bizler hem nesne hem de özne oluruz.

Sahnelemeler tin ve beden karşıtlığına yönelik daha da radikal bir yaklaşım sergilerler. Onlar bu kavramsal ikiliği yalnızca hareket haline geçirmezler, aynı zamanda onu taviz vermeksizin ortadan kaldırırlar. Sahnelemeler vücuda getirme süreçlerinden oluşurlar ve bu süreçler doğrultusunda hem eyleyen kişinin bedenselliği hem de farklı anlamlar meydana çıkar. Bu yüzden ben vücuda getirme kavramını, onun 18. yüzyılın sonlarındaki yaygın kullanımının ve İki Dünya Kuramının aksine, önceden varolan veya verili olan bir şeyin dışavurumu olarak değil, daha çok bir yaratım süreci olarak tanımladım. Bu anlayışa göre tin bedenin karşıtı olarak düşünülemez. Tinin varoluşsal temeli daha çok bedene dayanır, o beden tarafından yaratılır ve o özellikle mevcudiyet olgusunda görüldüğü gibi, vücut bulmuş bir tin (*embodiment mind*) olarak ortaya çıkar. Mevcudiyet olgusu beden ve tin arasındaki kavramsal ikiliği insan varlığını tanımlamak için kullanılan oldukça uygunsuz bir araç olarak görür ve reddeder.

Schiller için sıradan insan gerçekten de beden ve tin, duyusal doğa ve us arasındaki karşıtlıkla tanımlanabilirdi. O ideal bir in-

san kavramını ortaya koymuş ve birbirleriyle sonsuza dek çatışan güçlerin yalnızca böyle bir insanda uzlaşabileceğini düşünmüştür. Bu, tarihsel dünyada yalnızca sanat alanında mümkündür. Çünkü sanatta maddesel içtepi (*Stofftrieb*) ve biçimsel içtepi (*Formtrieb*) birleşerek oyun içtepisini (*Spieltrieb*) oluşturur. Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* isimli çalışmasından (1795) sürekli yapılan alıntılar bu karşıtlığın yalnızca sanatta ortadan kalkabileceğini güçlü bir şekilde vurgularlar: "[İ]nsan güzellikle yalnızca oynamalıdır ve o yalnızca güzellikle oynamalıdır. Çünkü [...] insan, ancak kelimenin tam anlamıyla insan olduğu zaman oynar ve o ancak oynadığı zaman tam insan olur."[9] Schiller burada sanata olağanüstü bir anlam yükler; insanları, kısa süreliğine de olsa, insan "kavramının" tamamlandığı bir –estetik– durumun içine yalnızca sanat sokabilir. Çünkü beden ve tin, insanın duyusal doğası ve usu, maddesel içtepi ve biçimsel içtepi yalnızca sanatta uzlaşabilirler.

Böyle bir genel bakış bize vücuda getirilmiş tin (*embodied mind*) olarak düşünülen bir insan kavramının Schiller'in öngördüğü karşıtlıkların uzlaşımı fikriyle –veya Hegel'in *ortadan kaldırma* (*Aufhebung*) kavramıyla– eş tutulamayacağı gösterir. Vücuda getirme kavramı daha çok, tinin yaşayan bir organizma olarak insan vücudunda zaten her zaman verili olduğunu ifade eder. O uzak bir ideali değil, daha çok sıradan insanı anlatır. Buna bağlı olarak, sahnelemelerde tezahür eden sıradan insan mevcudiyet fenomeni esnasında başka şekle girer. Mevcudiyet "sıradan olana" dikkat çeker ve böylece bir farkındalık yaratır.

Böyle bir insan kavramı aynı zamanda insan ve hayvan arasındaki karşıtlığı da göreceli hale getirir. Beuys çakalla enerji diyaloğuna girdiğinde, Abramović yılanlarla onların enerji kanalları üzerinden iletişim kurduğunda, her ikisi de hem insanı hem de hayvanı enerji kaynağı olarak varsaymıştır. Böylece insan ve hayvan arasındaki temel karşıtlık en fazla dereceli bir farklılığa dönüşür. Onlar arasında farklılık vardır, ancak sahnelemeler bu farklılığın ilkesel bir karşıtlık olmadığına özellikle vurgu yaparlar.

9. Friedrich Schiller, "Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen", *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Cilt 20, Weimar 1962, s. 309-412, burada s. 359 (Friedrch Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*, Çev. Melahat Özgü, M.E.B. Yay., 1990).

Bununla birlikte, daha önce de gösterildiği gibi, sahnelemeler daha birçok kavramsal ikiliği ortadan kaldırırlar. Onlar arasından son olarak gösteren ve gösterilen arasındaki karşıtlığı kısaca yeniden incelemek istiyorum. Sahnelemeler bu karşıtlığı iki farklı şekilde ele alırlar: Birincisi, sahnelemelerde özgönderimsellik yoğun bir şekilde açığa çıktığı için, gösteren ve gösterilen arasındaki her türlü karşıtlık ve hatta farklılık ortadan kaybolur. Algılanan şey tamamen algılama edimi esnasında tezahür eden şeyin kendisini ifade eder. İkincisi, örneğin çağrışım olgusunda olduğu gibi, sahnelemeler sanki bu karşıtlığı daha da güçlendirirler. Her bir gösterene bir dizi gösterilen atfedilebilir ve böylece her bir gösteren rastgele herhangi bir nesneyi veya başka gösterenleri ifade edebilir. Fakat gösteren/gösterilen karşıtlığının "güçlendirilmesi" tam da böyle bir karşıtlığın yok edilmesine bağlıdır. Çünkü burada da "ya o ya bu" yerine "hem o hem bu" ilkesi geçerlidir. Algılanan fenomen tam da algı ediminde tezahür eden şeyin kendisini ifade ettiği için, o başka her türlü şeyi de anlamlandırabilir. Böylece, hem gösteren ile gösterilen arasındaki karşıtlık hem de onları sabit bir şekilde bire bir sınıflandırma olanağı yadsınmıştır.

Böyle ikilikli kavramsal çiftleri fesheden ve kavramsal karşıtlıkları tamamen çökerten sahnelemeler, bir şeyin başka bir şey olarak ortaya çıkabileceği bir gerçeklik (yani kararsızlığın, bulanıklılığın, çokanlamlılığın, geçişlerin, sınır aşımlarının gerçekliğini) oluşturur. İkilikli kavramsal yapılarla sahnelemenin gerçekliğine ulaşılamaz. Bu yapıları reddeden sahnelemeler günlük deneyimlere, yani sıradan olana dikkat çekerler ve bunları başka şekillere sokarlar. Burada aynı zamanda, ikilikli kavramsal çiftlerin estetik dışı gerçekliği tanımlamaya uygun bulgusal araçlar olup olmadıkları sorunu ortaya çıkar.[10] Sahnelemelerin bizim alışık olduğumuz ve gerçekliği kavrayıp tanımlarken kullandığımız ikilikli kavramsal yapıları dayanaksız hale getirmeleri, böyle kavramsal çiftlerin günlük deneyimlerimizle çelişen bir gerçekliği kurguladıklarına dair bir şüpheyi arttırır. Çünkü ikilikli kavramsal yapılar "ya o ya bu" yerine "hem o hem bu" ilkesine dayalı bir gerçeklik anlayışını koyutlarlar. Dolayısıyla onlar ne gerçekliğin tanınmasına ve tanımlanmasına yönelik bulgusal araçlar olarak

10. Estetik gerçeklik ile estetik dışı gerçeklik arasındaki ayrım da performatif bir estetiğin yıktığı ikiliklerden biridir. Sahnelemeler her iki gerçekliğe de aitlerdir.

kullanılabilirler ne de eylemlerimiz ve davranışlarımız üzerinde düzenleyici bir görev görebilirler. Sahnelemeler öngörülemez ve tahmin edilemez oldukları için, hayatın kendisiyle benzerlik gösterirler ve bu yüzden onlar üzerinde uygulanamayan parametreler muhtemelen hayatı tanıyıp tanımlarken de hiçbir geçerlilik taşımazlar.

3. Eşiksellik ve Dönüşüm

Karşıtlıklar çöktüğünde ve onlardan biri aynı anda bir diğeri olabildiği sürece, dikkatimiz bir durumdan başka bir duruma geçişe yönelir. Karşıtlıklar arasındaki mekân, yani ara mekân açılmaya başlar. Bu şekilde "arada olan/olmak" öncelikli bir kategori haline gelir. Buraya kadar tekrar tekrar görüldüğü gibi, kişinin sahnelemeler süresince yaşadığı estetik deneyim her şeyden önce şeyirciyi bir dönüşümden geçiren eşiksel bir deneyim olarak tanımlanabilir. Şüphesiz ki böyle bir deneyim performatif bir estetik için oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü o doğrudan sahnelemenin olaysal olmasıyla ilişkilidir.

Burada çok büyük önem arz eden eşiksellik kavramı, sanat kuramına veya felsefe estetiğine dayanmaz. Bu kavram ilk olarak ritüel çalışmalar alanında ortaya atılmıştır. Richard Schechner ile yakın bir şekilde çalışan Victor Turner, Arnold van Gennep'in çalışmalarına referans vererek bu kavramı geliştirmiştir. Van Gennep *Les rites de passage* (*Geçiş Ritüelleri*, 1909) isimli çalışmasında bir dizi etnolojik unsurlar tanıtarak ritüel olanın büyük ölçüde sembollerle yüklü sınır ve geçiş deneyimiyle bağlantılı olduğunu göstermiştir. Geçiş ritüelleri üç aşamadan oluşurlar:

1. Ayrılma aşaması: Dönüşüm geçiren kişinin günlük hayattan uzaklaştığı ve kendi sosyal çevresine yabancılaştığı aşama.
2. Eşik ve dönüşüm aşaması: Burada dönüşen kişi olası bütün alanların "arasındaki" bir durumun içine girer ve tamamen yeni ve bazen de oldukça şaşırtıcı deneyimlerden geçer.
3. Yeniden birleşme aşaması: Dönüşen özneler tekrardan toplumun içine girerler ve orada yeni statüleriyle ve değişen kimlikleriyle kabul görürler.

Van Gennep'e göre bu yapı birbirinden farklı kültürlerde gözlemlenebilir. O yalnızca içerikleri bakımından kültürlere özgü bir şekilde ayrıştırılabilir. Victor Turner eşiksel aşamada yaratılan durumu (Latincedeki *limen*: Eşik sözcüğünden gelen) "limenal" bir durum olarak açıklamıştır ve dengesiz bir arada olma, yani "yasaların, törelerin, geleneklerin ve seremonilerin düzenleyip belirledikleri konumlar arasında kalma"[11] durumu olarak tanımlamıştır. Turner'a göre, eşiksel aşama yeni deneylere ve icatlara vesile olan kültürel oyun alanları sunar, çünkü "[e]şiksellikte yeni davranış biçimleri, sembollerin yeni şekillerde birleşmesi denenir, elenir veya kabul edilir".[12] Eşiksel aşamanın yol açtığı değişimler genelde ritüele katılan kişinin sosyal statüsünü ve toplumun tamamını ilgilendirir. Bu, tek tek bireyler açısından düşünüldüğünde, genç erkeklerin savaşçılara dönüşmesi, bekâr bir adam ile bekâr bir kadının evli bir çift oluşturması, hasta birinin sağlıklı hale gelmesi gibi durumları ifade eder. Toplumun tamamı açısından bakıldığında ise, Turner ritüelleri belli grupları topluluklar biçimde oluşturup yenilemeyi sağlayan araçlar olarak belirler. O burada iki farklı mekanizmanın çalıştığını düşünür: Birinci olarak, ritüellerde yaratılan ve onun artan bir topluluk duygusu olarak tanımladığı *communitas* anları, tek tek bireyleri birbirlerinden ayıran sınırları ortadan kaldırırlar. İkinci olarak, ritüellerde özgül bir biçimde kullanılan semboller yoğun ve çok değerli anlam taşıyıcıları olarak ortaya çıkarlar ve onlar hem aktörlerin hem de seyircilerin farklı yorumlama alanları yaratmalarını sağlarlar.

Bu yaklaşımı geliştiren ve aynı zamanda eleştiren Rao ve Köpping bir taraftan ritüellerin çokanlamlı oluşlarına, diğer taraftan da onların kendine özgü olan performatif yapılarına, yani sahneleme niteliklerine vurgu yaparlar. Onlar ritüellerin olaysallığını kendilerine "güç atfedilen [...] dönüştürücü edimler" olarak tanımlarlar. Bu edimler "her bir eylemin ve anlamın bağlamını, farklı ortamları ve onları oluşturan bütün unsurları ve kişileri olanaklı her açıdan dönüştürebilirler ve böylece kişilere ve sembollere yeni statüler kazandırırlar."[13] Buna bağlı olarak, onlar eşik

11. Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, s. 95.
12. Victor Turner, "Variations on a Theme of Liminality", (Der.) Sally F. Moore & Barbara C. Myerhoff, *Secular Rites*, Assen 1977, s. 36-57, burada s. 40.
13. Ursula Rao, Klaus-Peter Köpping, "Die 'performative Wende': Leben - Ritual - Theater", (Der.) Köpping/Rao, *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster/Hamburg/London 2000, s. 1-31, burada s. 10.

aşamasının katılımcıların yalnızca sosyal statülerinin değişmesine neden olmadığını, aynı zamanda onların gerçeklik algısının "olanaklı her açıdan" dönüşümüne yol açtığını varsaymışlardır.

Tiyatro ve performans sanatındaki sahnelemelerin sağladıkları estetik deneyimi eşiksel bir deneyim olarak tanımlamış olmamdan, sanatsal sahnelemelerin ritüellerle eş tutulmaları gerektiği sonucu çıkmaz. Bununla birlikte her ikisini birbirinden keskin çizgilerle ayırabilecek kriterler bulmak da oldukça zordur. Abramović, Beuys, Nitsch, Schechner, Schleef gibi sanatçıların çalışmalarında sık sık görüldüğü gibi, sahnelemeler böyle ayrıştırıcı kriterleri sorunlu hale getirmişler ve ortadan kaldırmışlardır. Hem sanatsal hem de ritüel sahnelemeler titiz bir mizansenle yaratılırlar, her ikisinde birtakım senaryolarla, provalarla veya doğaçlamalarla çalışılır, her ikisi bir gerçeklik yaratabilir veya seyirciyi eğlendirebilir; her ikisi de aktörlere ve seyircilere rollerini karşılıklı olarak değiştirme imkânı sunar. Üstelik "bu bir tiyatro sahnelemesi" veya "bu bir ritüel" gibi genel bir sınıflandırma yapmak artık geçerliliğini neredeyse tamamen kaybeder, çünkü daha önce de görüldüğü gibi, tek tek katılımcılar –hem sanatçılar hem de seyirciler– bu ayrımı her an yıkabilirler. Yine de onlar arasında bir fark vardır. Ritüeldeki eşiksel deneyim katılımcının sosyal statüsünün, onun toplum tarafından bilinen kimliğinin dönüşümüne yol açabilirken, sanatsal sahnelemelerdeki estetik deneyimin buna benzer bir etki oluşturabilmesi oldukça şüphelidir.

Bu çalışma süresince tek tek örnekleri ele alarak eşiksellik durumunun ne zaman ve nasıl ortaya çıkabileceğini ve o durumun içine giren kişilerinin dönüşüm geçirme olanağını göstermeye çalıştım. Geriye baktığımızda özellikle iki önemli etkenin sürekli olarak eşiksel (*limenal*) deneyimlere yol açtığını saptayabiliriz: Özdevinimsellik ile zuhur ve karşıtlıkların yıkılması. Bunların sağladıkları deneyimlerde her zaman eşiksel deneyimler söz konusudur.

Özellikle sanat ve gerçeklik arasındaki karşıtlığın ve bundan doğan diğer bütün zıtlıkların çökmesi katılımcıları eşiksel bir durumun içine sokar. Bunu kendini yaralama performanslarında oldukça açık bir şekilde görebiliriz. Onlar şimdiye kadar sorgusuz sualsiz kabul edilen kuralları ve normları geçersiz hale getirirler ve –kendini yaralayan sanatçı da dahil olmak üzere– tüm katılım-

cılar için radikal bir arada kalma (*betwixt and between*) durumu yaratırlar. Buradaki salt "estetik" bir tavır dikizciliğe, sadizme vb yaklaşır, saf bir etik tutum ise sanatçının niyetine karşı gelme riskini taşır. Bu performanslar seyirciyi bir krizin içine sürükler ve sonuçta seyirci genelgeçer davranış kalıplarına sığınarak bu durumun üstesinden gelemez. O âna kadar geçerli olan ölçünler artık kabul edilemez hale gelmişlerdir ve henüz yeni normlar yaratılmamıştır. Seyirci kendisini eşiksel bir durumun içinde bulur. O yalnızca yeni davranış ölçünleri arayıp deneyerek (başarısız olma ihtimali sürekli olarak onu tehdit etse de) bu kriz durumundan çıkmaya çalışabilir.

Böyle bir durum, Schechner'in, Castorf'un sahnelemelerinde, Schlingensief'in çalışmalarında veya Coco Fusco ve Guillermo Gómez-Peña'nın performansında, yani estetik olan ile sosyal olan veya estetik olan ile siyasi olan arasındaki karşıtlıklarının yıkıldığı sahnelemelerde sürekli olarak ortaya çıkar. Schechner'in çalışmalarında seyirci "oyunun" seyircisi olma ve onun katılımcısı olma konumları arasında sürekli olarak yer değiştirir. O, Castorf'un sahnelemelerinde ise tamamen bir belirsizliğin içine girer ve kendisinin bir seyirci olarak mı yoksa bir aktör olarak mı hareket ettiğinden genel olarak emin olamaz; seyirci burada olayların gözlenemeyen bir gözlemcisi midir yoksa onların gözlenen bir nesnesi midir? O karşısında dramatik bir oyun kişisini mi yoksa rolünün dışına çıkarak kendi adıyla konuşan ve kendisini hem Frank hem Hendrik Arnst, hem Puntila hem Michael Wittenborn olarak tehdit eden bir oyuncuyu mu görmektedir? O "kurgusal" bir dünyanın içine girip bu kurgunun bir parçası mı olmuştur yoksa bir "gerçekliğin" içinde mi hareket etmektedir? Castorf seyirciyle bir oyun oynar, seyirciyi dışarıdan sadece izlemesi mümkün olmayan eşiksel bir durumun içine sokar ve seyirci de ancak oynayarak bu durumun üstesinden gelebilir.

Schlingensief de seyircilerle –bu kadar eğlenceli olmayan, hatta zaman zaman acımasız olabilen– benzer bir oyun oynar. O seyirciyi onun hangi tarz *kültürel performansa* katıldığı, hangi sınırlarla, kurallarla, normlarla veya davranış kalıplarıyla hareket etmesi gerektiği konusunda tamamen kararsız bırakır. Seyirci derin bir belirsizlik durumunun içine sürüklenir ve o kendi başına bunun üstesinden gelmelidir. Schlingensief hiçbir zaman seyirciyi

türbülanslar ve kargaşalar karşısında güvence altına alan ve ona yön veren iyi niyetli bir "şaman" gibi davranmamıştır. Bunun yerine her bir seyirci dünyayı ve kendisini yeni bir şekilde algılamalıydı. Sahnelemedeki krizi kontrol altına alma çabası genel olarak yeni bir eşiksel durumu, yani yeni bir krizi doğursa bile, seyirci bunun üstesinden tek başına gelebilmeliydi.

İkilikli kavramsal çiftler yalnızca dünyayı tanımlama aracı olarak kullanılmayıp aynı zamanda eylemlerimizi ve davranışlarımızı düzenledikleri için, onların yıkılmasıyla yalnızca dünyayı, kendimizi ve başkalarını algılamamız dengesiz hale gelmez, aynı zamanda davranışlarımıza yön veren kurallar ve normlar en temelden sarsılır. Kavramsal çiftler genel olarak bizim "bu tiyatrodur, bu sanattır" veya "bu sosyal veya siyasi bir durumdur" gibi alanların sınırlarını farklı şekillerde birbirlerinden ayırmak için çıkarımlar yapmamızı sağlarlar. Bu alanlarda her bir durumda uygun olan davranışlar için belli direktifler bulunur. Sahnelemeler karşıtlık çağrıştıran veya yalnızca farklı olan alanları birbirleriyle çarpıştırdıklarında, seyirciler bu alanlarda emredilen bütün kuralların, normların ve düzenlerin *arasına* girer. Bu durum bazıları tarafından "sanata uygun" görülmeyebilir. Bu şekilde, seyircinin tepkilerinden dolayı hayal kırıklığına uğrayan Viyana Festivali 2000'nin organizatörleri Schlingensief'in *Avusturya'yı lütfen sevin!*'ine katılan seyircilere üzerinde "Bu sanattır!" yazılı el ilanları dağıtarak onları bu durumdan kurtarmaya çalışmışlardır. "Uygun" bir tepkiyi, "estetik" olan ve müdahalede bulunmayan bir davranışı sağlamak için kesin bir sınırın çizilmesi gerekliydi. Fakat böyle bir olay karşısında en uygun tepki nasıl verilebilir? Belki de burada seyircilerin ve gelip geçenlerin maruz kaldıkları ve tam da onların estetik ve etik güdülerle yaptıkları davranışların sınırlarıyla oynayan bir deney düzeneği söz konusudur. Schlingensief'in dağıtılan kâğıtları en sonunda yeniden topladığını söylemeye hiç gerek bile yoktur.

Arada kalma (*betwixt and between*) durumu, yani bir krizin yaşanması her şeyden önce bedensel bir dönüşüm olarak deneyimlenmiştir ve fizyolojik, enerjetik, duygusal ve motorik durumlar değişime uğramışlardır. Tersinden düşünüldüğünde, bedensel değişimlerin farkına varıldığında yine eşiksel bir durum –ve hatta bir kriz durumu– ortaya çıkar. Bu, özellikle mekânda

aniden beliren görüntülerin algılanması esnasında öznede uyarılan güçlü duygular ve hisler için geçerlidir (seyirciyi *Giulio Cesare*'deki kırılgan, ölümün eşiğindeki bedenlere bakarken kaplayan korku, dehşet ve acıma duyguları veya "Şükran"ın her bir kıtasında sesin yarım ton yükseltilmesiyle oluşan sarsıcı kahkaha bunlara örnek olarak verilebilir). Daha önce de gördüğümüz gibi, güçlü duygular davranış güdüsüne yol açarlar ve davranan kişinin olaylara müdahale ederek yeni bir statü kazanmasını ve onun yeni normları arayıp test etmesini sağlarlar. Performatif bir estetikte duyguların yaratımı ve eşiksel bir durumun oluşturulması birbirlerinden ayrı işleyen süreçler olarak düşünülemez.

Bir sahnelemedeki estetik deneyimin eşiksel bir deneyim olması *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinin işleyişinden ve etkilerinden kaynaklanır. Eşiksel durum yalnızca belirsizliğin ve özne-nesne konumlarının durmadan karşılıklı bir şekilde değişiminin deneyimlenmesi sonucu ortaya çıkmaz. Daha çok *feedback* döngüsünün girdiği her bir dönemeç bir geçiş, yani bir eşik durumu olarak düşünülmelidir. Her bir geçiş, "eşikten" geçen her bir yol, başarısızlık riski veya her şeyi başarıya dönüştürme şansı taşıyan ve öngörülemezliğe yol açan bir kararsızlık durumunu meydana getirir. Burada ele alınan sahnelemelerde böyle geçişler fark edilmeden veya yavaş bir şekilde değil, daha çok aniden gerçekleşerek daha belirgin hale geldiği için, kararsızlık durumu da çok daha yoğun bir şekilde yaşanır. Bu anlamda, *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinin işleyişi her bir adımda yüksek bir eşiksellik gücü taşıyan ve bu gücü tek açığa bırakan bir geçişler dizisi olarak kavranıp tanımlanabilir.

Sahnelemelerin başı ve sonu oldukça özel bir geçiş türünü temsil ederler, çünkü onlar özdevinimli *feedback* döngüsünün başlangıç ve bitiş noktasına işaret ederler. Burada bahsedilen sahnelemeler genel olarak tiyatro binalarında gerçekleşmediği için ya da orada oynanmış olsalar bile, yaygın geleneklerle ve kurallarla bağdaşmadığı için, günlük yaşamdan sahnelemeye geçmesi, yani seyircinin aşina olduğu çevreden sahnelemeye girerek bir seyirciye dönüşmesi sorunlu bir önerme olarak karşımıza çıkar. Seyirci, ilk başta yaşadığı geçişi ve sahnelemenin sonundaki geçişi (yani sahnelemeyi bir seyirci olarak terk etmesini) oldukça belirgin bir şekilde deneyimler.

Schechner, Gennep'in bahsettiği ayrışma ve yeniden birleşme ritüellerinden esinlenerek bu iki geçiş için özel bir açılış seremonisi (herkes birer birer ve tek başına tiyatronun yarı karanlık salonuna doğru girer) ve özgül bir birleşme ritüeli (New York sokaklarına birlikte yapılan geçit töreni) tasarlamıştır. Bunlar oldukça tehlikeli aşamalara güvenli bir geçişi sağlarlar: Ziyaretçinin bir katılımcıya dönüşmesi ve onun sahnelemede yaptığı deneyimlerle dönüşmüş biri olarak topluma yeniden dahil olması. Böylece sahnelemenin bütünü eşiksel bir dönüşüm aşaması olarak gerçekleşir.

Ruckert'in *Secret Service*'inde günlük yaşamdan sahnelemeye geçiş, grubun üyelerinden birinin ziyaretçinin gözünü bağlayıp onu sahne salonuna götürmesiyle sağlanmıştır. Böylece onlar birlikte eşikten geçmişlerdir. Sahnelemenin ikinci bölümünde ise bu geçiş ayrıca seyircilerin kıyafetleri çıkarılarak sağlanmıştır –bu aynı zamanda ritüellerde de sık sık başvurulan bir uygulamadır–. Kıyafetleri çıkarma ve onları tekrardan giyinme eylemleri günlük sosyal çevreden ayrışmayı ve onunla yeniden birleşmeyi simgelerler. Sahnelemeden günlük hayata geçiş tam tersi bir şekilde gerçekleştirilmiştir: Katılımcı sahne alanının dışına götürülmüş, onun gözündeki bağlar çözülmüş ve kıyafetleri yeniden giydirilmiştir: Açıkça burada yine güvenli bir geçişe oldukça büyük bir önem atfedilmiştir. Çünkü sahneleme esnasında gerçekleştirilen her şey, seyirci olarak gelen, fakat bir "köre" dönüşen katılımcının tamamen alışılmışın dışında ve aşırı derecede rahatsızlık verici deneyimler yaşamasını amaçlamıştır. Sınırların aşılmasıyla meydana gelen geçişler, bu durumda sahnelemenin tamamını eşiksel bir dönüşüm aşaması olarak gösterirler.

Castorf *Trainspotting*'de tamamen farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Seyirci fuayede bir tiyatro çalışanı tarafından karşılanmış ve onun belli bir kapının önünde beklemesi istenmiştir. Seyirciler bir grup oluşturduktan sonra, tiyatro çalışanı onları aşağı ve yukarı doğru giden köşeli ve labirentli koridorlardan geçirerek sahne alanına doğru götürmüştür. Onlar dar bir kapıdan tek tek içeri girerek tiyatro salonuna ulaşmışlardır. Seyircilerin gözleri zayıf ışığa alıştıktan sonra, onlar sahnenin arkasındaki oturakları seçebilmeye başlamışlar ve yerlerini almışlardır. Oturan kişiler kendilerinden hemen sonra gelen ve sahne üzerinde tökezleyen diğer seyircileri izledikçe, geçiş sürecinin tamamlanıp tamamlanmadı-

ğından, yani sahnelemenin başlayıp başlamadığından uzun bir süre emin olamamışlardır; onlar muhtemelen kendilerinin hâlâ bir eşikte bulunduklarını düşünmüşlerdir. Böylece geçiş durumuna özgü olan belirsizlik ilkesi daha da yoğun hale getirilmiştir. Geçiş, yönün kaybolduğu bir aşama olarak, yani yoğun bir eşiksel durum olarak hissedilmiştir. Onlar sahnelemeden tekrar çıkarken de aynı durum geçerliydi. Oyuncular sürekli olarak sahneye koşarak salondan ayrılmaya yeltenen seyircileri durdurmuşlar, onları sahnelemeyle ilgili bir muhabbetin içine çekmeye çalışmışlar ve bayan seyircilerin ellerini öperek onlarla resmî bir şekilde vedalaşmışlardır. Sonuçta, mekânı terk eden seyirci sahnelemenin sona erdiğinden emin olamamıştır; ssahneleme en son seyirci mekânı terk edene kadar devam etmiştir. Seyircinin fuayede bulunduğu ilk an ile onun oraya geri döndüğü an arasında gerçekleşen her şey eşik ve bir dönüşüm aşaması olarak hissedilmiştir.

Abramović ve Ulay, *Imponderabilia* isimli performanslarında çok radikal bir yaklaşım sergilemişlerdir. Sanatçılar müzenin iki salonu arasında bulunan kapıda karşılıklı olarak çıplak bir vaziyette durdular. Performans aslında yalnızca seyircilerin iki sanatçının çıplak vücutları arasından bir odadan diğerine eşikten geçmelerinden oluşuyordu: Sahneleme eşiğe girmek, eşikten geçmek ve onu yeniden terk etmekten oluşuyordu, yani geçişin kendisiydi. Bu performans, sahnelemelerdeki eşiksel aşamaya ve dönüştürü güce diğer örneklerden çok daha yoğun bir şekilde işaret eder.

Feedback döngüsünün özdevinimselliği sahnelemeyi meydana getirirken aynı zamanda eşikselliği de yaratır. Eşiksellik özdevinimsellikle yakından bağlantılıdır, çünkü o özdevinimselliğin olaysal niteliğine dayanır. *Feedback* döngüsünün özdevinimselliği seyirciyi günlük sosyal yaşamın ve oradaki geçerli kurallarla normların yabancılaştığı bir durumun içine sokar (bu süreçte seyircinin geçirdiği deneyimler günlük hayattaki deneyimlerle bazen örtüşebilir) ve ona kendini tekrardan nasıl yönlendirmesi konusunda yol göstermez. Bu, hem ıstırap veren hem de zevk veren bir durum olarak hissedilebilinir.

Burada seyircinin geçirdiği dönüşümler genelde gelip geçicidirler ve yalnızca sahneleme süresince ya da sahnelemedeki kısa bir süre için devam ederler. Bu dönüşümler vücutta fizyolojik,

duygusal, enerjetik ve motorik değişimler yarattıkları gibi, seyircinin statüsünün gerçekten değişmesine de yol açabilirler: Seyirciler aktör konumuna geçerler veya bir topluluk oluştururlar. Benliğin, başkalarını ve dünyayı algılamanın tersyüz edilip edilemeyeceğine, geçerli normların ve kuralların kayboluşunu deneyimlemenin söz konusu öznenin gerçekliğine ve kendini algılamasına tamamen yeni bir yön verip vermeyeceğine, yani onların devamlı bir dönüşüme yol açıp açmayacağına ancak her bir durumda ayrı ayrı karar verilebilir. Elbette, seyirci sahne alanını terk ettikten sonra yaşamış olduğu kısa süreli kararsızlığı anlamsız ve temelsiz görüp hemen başından savabilir; veya o, sahneleme sona erdikten uzun bir süre yolunu kaybetmiş bir vaziyette kalmaya devam edebilir ve ancak uzun bir süre düşündükten sonra kendine yeni bir yön verebilir. Bu onun sahnelemede eşiksel bir deneyimden geçmiş olduğunu değiştirmez. Daha önce de gösterildiği gibi, sahnelemedeki eşiksel deneyimi ritüeller için geçerli olan deneyimlerden ayıran iki farklı kriter vardır: 1) Süreklilik (geri dönülemezlik) kriteri, 2) Toplumsal tanınma kriteri.

Estetik deneyim yalnızca olağanüstü olaylarla değil, aynı zamanda sıradan olanın algılanmasıyla ortaya çıkar. Daha önce birbirinden farklı bağlamlarda, seyircinin günlük hayattaki deneyimlerinin sahnelemelerde yapılan deneyimlerle bazı açılardan bağdaştıklarını belirtmiştim. Bu deneyimler belki de kamusal söylemin dışında kalabilirler; oldukça sıradan bedenler, eylemler, hareketler, şeyler, sesler, gürültüler tamamen sıra dışı bir biçimde, bir başkalaşma hali olarak algılanabilirler. Sıradan olanın çarpıcı hale gelmesi (mesela Cage'in *silent pieces*'te sözümona sessizliği duyurması) sahnelemelerin özgül yapısını oluşturur. Sıradan olan çarpıcı hale geldiği zaman ikilikler birbirleriyle çakışırlar, şeyler kendi karşıtlarına dönüşürler ve seyirci gerçekliği "büyülenmiş" bir biçimde yaşar. Onu eşiksel bir duruma sokarak dönüştürebilen şey böyle bir büyülenmedir.

Yedinci Bölüm

Dünyanın Yeniden Büyülenmesi

Sahnelemede vuku bulan şey sonuç olarak dünyanın yeniden büyülenmesi ve katılımcıların dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Sahnelemenin olaysal yapısı kendini aktörlerle seyircilerin bedensel birlikteliğinde, maddeselliğin performatif yaratımında ve anlamın zuhurunda belli eder ve böyle dönüşüm süreçlerinin ortaya çıkmasını sağlar. Tiyatroda ve performans sanatında 1960'lı yıllardan beri gerçekleştirilen sahnelemeler, özellikle bu koşulları ve bunlarla bağlantılı dönüşüm süreçlerini çarpıcı bir şekilde sergilerler, onlarla oynarlar ve onlar üzerine yoğunlaşırlar. Sonuç olarak, bu koşulların –hangi türde ve hangi çağda olduğuna bakmaksızın– bütün sahnelemeler için geçerli olduğu fikri oldukça güçlü hale gelir. Burada geliştirilen performatif bir estetik bu koşullara dayanır.

Performatif bir estetik hem sınırlar koyma hem de sınırları aşma iddiası taşır. O genel olarak yaygın olan yapıt, üretim ve alımlama estetiklerinin yerine geçmeyi amaç*lamaz*. Performatif bir estetik, aslında "yapıt", "üretim" ve "alımlama" kavramlarıyla uygun bir şekilde açıklanabilen sanatsal süreçleri yapıcı bir şekilde tamamlayabilir, fakat onun bu kavramların yerine geçme zorunluluğu yoktur. O daha çok "yapıt", "üretim" ve "alımlama" kavramlarının erişemedikleri sanatsal süreçlere yönelir. Bu kavramalarla çalışan geleneksel estetikler, sanatsal süreçleri –örneğin sahneleme süreçlerini– yetersiz ve çoğu zaman aslına uygun olmayan bir şekilde kavrarlar.

1960'lı yıllardan beri –ve kısmen 1900 ile 1930 yılları arasındaki tarihsel avangard akımında– "teatral olmayan" sanatlar da sahneleme tarzına ayrıcalık tanıma eğilimindedirler. Bu yüzden, performatif dönemeçten beri yaşanan sanatsal gelişimler göz önünde bulundurulduğunda, performatif bir estetik yalnızca tiyatro için değil, aynı zamanda bütün sanatlar için zorunlu görünmektedir.

Bu estetik sahneleme kavramına dayandığı için, onun kapsamı sanatsal sahnelemelerin ötesine geçer ve her türlü başka sahnelemeye kadar uzanır. 1960'lı yıllardan beri süregelen performatif dönemeçle ve aynı zamanda yeni medya araçlarının hızla yayılmasıyla birlikte kültürümüzde özellikle politika, spor, gösteri ve festival alanlarında bir dizi yeni sahneleme biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu sahnelemeler sanat olma iddiası taşımazlar; yine de onlar hayatımızı teatral ve estetik bir biçime dönüştürme olanağı sunarlar ve dünyayı yeniden büyüleme yolları ve araçları olarak düzenlenip algılanırlar.[1] Performatif bir estetiğin her türlü sahnelemeye uygulanabilir olması gerektiğinden, o estetik olanın estetik olmayanla, sanatın da sanat olmayanla sürekli olarak değişen

1. Bu gelişme tersi bir sonuca işaret etmez, yani aydınlanma döneminde dünyanın büyüsünü yitirme süreci sahnelemelerin yozlaşmasına veya gerilemesine bağlanamaz. Elbette 19. yüzyılda birtakım sahnelemeler –örneğin kamusal alanda gerçekleştirilen idamlar– artık terk edilmiştir. Fakat o dönemde sirk gösterileri, etnografik veya kolonyal sergilemeler, striptiz şovları (bu listeye belki de büyük mağazalar da eklenebilir) gibi yeni sahneleme türleri ortaya çıkmıştır. Yine de resmi bildirilerde onlara ya eğitici öğretici bir görev yüklenmiştir ya da onlar aydınlanma sürecinin beraberinde getirdiği kayıpların telafisi olarak görülmüş ve onların sahnelenmesine sessizce göz yumulmuştur. Bu sahnelemelere katılan kişilerin onları tamamen farklı biçimlerde deneyimlediklerini varsayabiliriz. Bu bağlamdaki etnolojik sergilemeler için özellikle bkz. Peter Altenberg, Ashantee (1898), Berlin 1987.

ilişkisini tartışılması ve bu açıdan sanatın özerkliği sorununun yeniden araştırılması için oldukça uygun bir çerçeve olarak görülmektedir.

Bu çalışma süresince ve özellikle sahnelemelerin olaysal oluşları ile ilgili son bölümde, dünyanın büyülenme süreciyle ve sahnelemeye katılanların dönüşümüyle yakın bir ilişkisi olan ve aynı zamanda performatif bir estetik için açıkça temel olan iki kavramı henüz tam olarak açıklamadım: Mizansen (Fr. *mise en scène*: Sahneye koyma) ve estetik deneyim. Her iki kavram da 19. yüzyılda ortaya atılmış ve ilk çıktıkları dönemden günümüze kadar bir dizi değişimden geçmiştir. Onlar 1970'li yıllara kadar –farklı nedenlerden dolayı– yalnızca kısıtlı bir alanı kaplamışlardır. Mizansen kavramı o döneme kadar yalnızca bir tiyatro terimi olarak kullanılırken, estetik deneyim kavramını geliştiren önemli gelenekler İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte aniden ortadan kaybolmuşlardır. 1970'li yıllarda felsefe estetiği (özellikle Rudiger Bubner'in çalışmaları) ve yeniden biçimlendirilen alımlama estetiği bu geleneği yeniden canlandırmıştır ve estetik deneyim kavramını alımlayan özne ile alımlanan yapıt arasındaki özgül ilişkiye göre belirlemiştir. Buna karşın mizansen kavramı –1970'lerdeki birkaç çaba haricinde– ilk olarak 1980'li yıllarda tiyatroya özgü bir kavram olmaktan çıkmış ve genel bir estetik kavrama dönüşmüştür. Bu kullanım bugün bile sürekli olarak artan bir konjonktüre sahiptir.

İki kavramın da 1960'ların sonlarındaki ve 1970'lerin başlarındaki performatif dönemeçle birlikte yeniden ele alınıp tanımlanması ve o zamandan beri hızla yaygınlaşması bir tesadüf değildir. Çünkü performatif dönemeç, hem farklı sanat dalları arasındaki hem de sanat ile sanat olmayan arasındaki sınırların kaybolmasına katkıda bulunmuştur, hatta belki de ortadan kaldırmıştır. Böylece bir taraftan farklı sanat dallarına uygulanabilen, diğer taraftan da sanatsal olmayan süreçlerdeki estetik olanı anlamamızı sağlayabilen bir kavramsallık gerekli hale gelmiştir. Hem mizansen kavramının hem de estetik deneyimin bunun için oldukça uygun olduğu görülmüştür. "Mizansen" terimi bugün yalnızca farklı sanatlarda değil, aynı zamanda sanatsal olmayan sahnelemelerle ve günlük yaşamın teatralleşme ve estetize etme süreçleriyle ilişkili olarak kullanılmaktadır. "Estetik deneyim" ar-

tık yalnızca farklı sanatlarda gerçekleştirilen deneyimleri ifade etmez, o aynı zamanda moda, tasarım, kozmetik, reklam, spor, şehir ve çevre planlama gibi alanlardaki veya doğadaki estetik bir işlevi olabilen her türlü olgunun ve sürecin içinde yapılan özgül deneyimleri de kapsar.

Yapıt kavramı üretim ve alımlama kavramlarıyla tamamlanmayı gerektirirken, estetik süreçlerdeki olay kavramına mizansen ve estetik deneyim kavramları eşlik ederler. Bu terminolojik üçlü, performatif bir estetiğin kavramsal iskeletini oluşturur. Bu yüzden, böyle bir estetiğin kapsamı ve değeri üzerine tartışmayı sonlandırmadan önce, bu çalışmada şu âna kadar henüz detaylı bir şekilde ele alınmamış olan "sahneye koyma" ("mizansen") ve "estetik deneyim" kavramlarını açıklayacağım.

1. Sahneye Koyma (Mizansen)

Mizansen kavramı ilk olarak 19. yüzyılda ortaya çıkmış olsa da, onun kastettiği süreç oldukça eskidir, yani o, bir sahnelemenin meydana geldiği her yerde vardır. Çünkü sahnelemeler birçok kişinin katılımıyla gerçekleşirler ve titiz bir hazırlık evresiyle yoğun bir çalışmayı gerektirirler. Atina'da tragedya sahnelemeleri *polis*'in en ihtişamlı ve en sembolik festivalleri çerçevesinde, yani Büyük Dionysia'nın bir parçası olarak gerçekleşmiştir. Güvenilir kaynaklara göre bu sahnelemelerin hazırlık aşamaları aylarca sürmüştür. Temelde her bir sahnelemenin sorumluluğu tek bir kişiye aitti; o kişi hem metinleri yazardı hem de koro üyeleriyle oyuncuların kendi bölümlerini ezberlemelerine yardımcı olurdu (Fakat hazırlık aşamasındaki masraflardan o kişi değil, zengin bir Atinalı yurttaş sorumluydu). Koroyu oluşturan –şarkı söyleyip dans eden– yurttaşlarla yapılan çalışmalar için özellikle çok zaman ve enerji harcanmıştır. Her bir sorumlu kişi –örneğin Eshilos, Sofokles ve Euripides gibi tanınmış tragedya yazarları– sahnelemelerin hazırlık evresinde, yani sahneye koyma sürecinde büyük bir özveri ve çaba göstermiştir. Çünkü tragedya yarışmalarında (*agon*) tekrar tekrar zafere ulaşarak başarılı olan kişiler *polis*'te büyük bir prestij ve olağanüstü bir değer kazanırlardı. Başarılı bir ozan veya yönetmen diğer yurttaşların kendine büyük bir itibar göstermelerinden büyük zevk duyar ve diğerleri tarafından seve seve önemli siyasi ve askerî kademeler için seçilirdi. Örneğin Sofokles, MÖ

468 (tragedya yarışmalarına katıldığı ilk sene) ile MÖ 406 (ölüm yılı) arasında yirmi defa zafere ulaşmış ve sonuçta MÖ 443/42 yıllarında *Hellonotamias** olarak seçilmiştir. Hatta, ona daha sonra MÖ 441/439 yıllarında, *Antigone* sahnelenmesinin yarattığı olağanüstü etkinin sonucunda, Perikles ile birlikte Samis Savaşı'nda stratejik bir liderlik görevi verilmiştir. Sofokles, MÖ 428 yılında Tukididis ile birlikte yeniden stratejik bir sorumluluk üstlendi ve o son olarak MÖ 411 yılında *probulos*, yani başdanışman olarak seçildi. Bütün bu örnekler, başarılı sahne stratejileri geliştirerek etkili sahnelemeler yaratan kişinin aynı zamanda siyasi ve askerî görevler için gerekli olan en temel nitelikleri de taşıdığına dair inancı açıkça gösteririler.

Sahnelemeler sahneye koyma (mizansen) süreçleri olmadan kavranamazlar. Fakat mizansen kavramı bilimsel bir terim olarak ilk defa 19. yüzyılın başlarında kullanılmış ve yine o zaman Almancaya "Inszenierung" olarak geçmiştir. August Lewald 1837 yılındaki *In die Szene Setzen* (*Sahneye Koyma*) isimli makalesinde bu kavramı şöyle açıklar:

> Son zamanlarda Almanya'daki bütün tiyatrolar "sahneye koyma" tabiriyle tanışmışlardır; ben bu tabiri ilk defa Viyana'da 1818 yılının sonbaharında duymuştum ve o zamanlar onunla ilgili ne düşünmem gerektiğini pek bilmiyordum. Bir gün yolda karşılaştığım saygıdeğer Carl Blum bana kendisinin en son balesi olan "Aline"yi sahneye koyana kadar Viyana'da kalacağını söyledi. "Sahneye koyma" bir oyunu sunma veya sahneleme gibi ifadelere göre kulağa daha zarif geliyordu. Biz bunu açıkça Fransızlardan sahiplendik. Fransızlar sahneye koymayı "la mise en scène" olarak kullanırlar ve bu ifade bizde henüz yaygın değildir.[2]

Makale yayınlanmadan hemen önce Lewald tam da bu noktada bir dipnot eklemiştir: "Son zamanlarda, "Inscenierung" kelimesi oldukça beğenilmektedir." Ardından Lewald bu kavramı daha yakından tanımlamaya çalışır: " 'Sahneye koyma', dramatik bir eseri bütün hatlarıyla gözler önüne sermek demektir ve o dram yazarının niyetini dışsal araçlarla tamamlamaya ve öykünün etkisini daha da güçlendirmeye çalışır."[3] Yani bu kavram me-

---

* (Eski Yunanca) Hazine görevlisi. (ç.n.)

2. August Lewald, "In die Scene setzen", (Der.) Klaus Lazarowicz/Christopher Balme, *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, s. 306-311, s. 306 vd.

3. A.g.y., s. 306.

tin tiyatrosuyla bağlantılıdır ve İki Dünya Kuramı bağlamında ortaya çıkmıştır. Fakat o sadece 18. yüzyıl kuramcılarının amaçladıkları dilsel göstergelerle ifade edilip aktarılan anlamların teatral göstergelere "tercüme edilmesi" anlamına gelmez. O daha çok dramatik bir metinde dilsel olarak verili olan ve nihayetinde yalnızca imgelemde ve hayal gücünde var olabilen bir şeyin sahnede kazandığı fiziksel görünüşüne, yani onun tezahür edişine vurgu yapar.

Lewald'ın ifade ettiği gibi, "sahneye koyma" (Inscenierung) kavramı bahsedilen anlamıyla Fransızcadan geçmiştir.[4] "Mise en scène" kavramına ise ilkin 1800 yılının başlarında ve sonra da yaygın olarak 1835 yılından itibaren referans verilmiştir. Bu kavram "bir oyunu temsil edilen bir duruma dönüştürmek için alınan önlemler"[5] ve "dramatik bir metnin bir gösteriye dönüştürülmesi"[6] anlamında kullanılmıştır. Buna bağlı olarak o dönemde "mettre en scène"* ifadesinin anlamı da değişmiştir. Bu tanımlar da benzer şekilde metin tiyatrosuna gönderme yaparlar. Onlar edebi metnin öncelikli ve önceden verili olduğunu ve onun özgül bir süreçle –mizansen süreciyle– bir sahnelemeye dönüşmesi gerektiğini varsaymışlardır. Mizansen kavramının tanıtılması böyle bir dönüşüm sürecinin artık apaçık ve sorunsuz bir şekilde anlaşılamayacağını kanıtlar; bunun yerine bir oyunu sahneye koyma sürecinde belli temsil stratejilerinin geliştirilmesi gerektiği konusunda gittikçe bir farkındalık oluşmuştur.

Mizansen kavramı tiyatroda köklü değişimlerin başladığı bir dönemde ortaya çıkmıştır: Bu dönemde yönetmen aranjör konumundan sanatçı konumuna yükselmiştir, yani o sahneleme "eserinin" esas yaratıcısı haline gelmiştir. Aslında Goethe henüz 1791 ile 1817 yılları arasında, Weimar Hoftheater'ı yönetirken tiyatro yönetmeninin birçok açıdan böyle bir görevinin olduğunu var-

4. "Mettre quelqu'un, quelque chose sur la scène" ("Bir şeyi veya birini sahneye koymak") deyimi Fransa'da henüz 1660'larda bile yaygındı; fakat tamamen başka bir anlam taşımaktaydı: O "birini veya bir şeyi edebi veya sanatsal bir eserin [örneğin bir resmin] içine konumlandırma" anlamına gelirdi. 18. yüzyıldan itibaren bu deyimin yerine "mettre sur scène" ifadesi geçmiştir. Diderot'nun 1765 yılında yazdığı *Salons* isimli eseri bu kavramı muhtemelen ilk kez kullanmıştır ve aynı zamanda resim sanatıyla ilişkilendirmiştir.

5. *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Cilt 11, Basel 1964, s. 294.

6. *Dictionnaire historique de la langue française*, Cilt 2, Paris 1994, s. 1892.

* (Fr.) Sahneye konumlandırma. (ç.n.)

saymıştır: O, oyuncuların oyunun tamamını ve kendi rollerinin oyundaki özel işlevini tanımaları için okuma provalarını yapmıştır (o döneme kadar oyuncular aslında yalnızca kendi sahnelediklerı bölümleri tanıyorlardı); o, ressamla ayrıntılı bir şekilde dekorlar hakkında konuşurdu, dekorlarla kostümlerin renklerini uyumlu hale getirirdi. Goethe aynı zamanda oyuncuların yürüyüşünü ve duruşunu düzenlerdi ve onların hitabet şekillerini, jestlerini ve hareketlerini prova ederdi. Son olarak o "uygun" bir oyun müziği seçerdi. Lewald'ın makalesinde ve 1846 yılında yayınlanan *Allgemeine Theater-Lexikon*'daki* "Inscenesetzen" başlığı altında yönetmenin görevleri hakkında yazılanlar tam da bu etkinliklere karşılık gelir.[7] Bununla birlikte, Weimar Hoftheater bu açıdan bir geleneği değil, daha çok bir istisnayı oluşturur. Sözlükte de yazıldığı gibi, "her bir çalışanı ve her bir materyali bir bütün olarak dramatik metnin temsiline sınıflandırmak" ancak 1840'lardan sonra yönetmenin görevi olarak ilan edilmiştir. O dönemde tiyatro programlarına yönetmen adının yazılması da yerleşik hale gelmiştir.

Fakat 1840'lı yıllarda "sahneye koyma" etkinliğinin sanatsal ve estetik bir süreç olarak mı yoksa salt teknik bir işlem olarak mı değerlendirilmesi gerektiği konusunda henüz herhangi bir uzlaşma yoktu. Lewald, *Allgemeine Theater-Lexikon*'daki makalenin yazarı gibi, bu etkinlik yalnızca (şiir sanatı, oyun sanatı, resim, müzik gibi) farklı sanat dallarıyla ilgili geniş bir bilgi ve yeteneği değil, aynı zamanda "anakronizmden kaçınmak için"[8] tarihteki birbirinden farklı mimari biçimler ve kostümler hakkında belli bir bilgi birikimini gerektirir. Lewald "sahneye koymayı" oldukça karmaşık bir faaliyet olarak tanımlasa da –ve bu tanım sahne için her ne kadar büyük bir övgüyü hak etse de–, o burada herhangi bir sanatsal etkinliğe referans vermez. Franz von Akáts, 1841'de yayınlanan *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht* (*Estetik ve Ekonomik açıdan Sahne Sanatı*) adlı çalışmasında sahne sanatını "düzenleme ve süsleme" ve "canlı olanın düzenlenmesi" olarak ikiye ayırır. Akáts

---

* (Alm.) Genel Tiyatro Sözlüğü. (ç.n.)

7. Bkz. *Allgemeine Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde.* (Der.) K. Herloßsohn/H. Marggraff vö. 3 Cilt, yeni baskı, Althenburg, Leipzig 1846, s. 284.

8. Lewald, "In die Scene setzen", s. 308. [Anakronizm "zamana aykırı olmak" demektir. (ç.n.)]

mizanseni "estetik düşüncelerin imgelerle temsil edilmesi"[9] olarak düşünerek onu görsel sanatların içine sınıflandırsa da, onun "özgün ve yaratıcı" bir statüye sahip olduğunu açıkça yadsır. O salt teknik bir işlem olarak gördüğü sahne sanatını yine İki Dünya Kuramıyla açıklar: Bir tarafta estetik düşüncelerle dolu bir dünya vardır ve diğer tarafta mizansenin (*Inscenierung*) yarattığı imgeler bu düşünceleri temsil etmeye ve görünür kılmaya çalışırlar. Mizansen kavramı 19. yüzyılda yaygın bir şekilde, önceden gelen, "başka bir yerde" – dramatik bir metinde veya estetik düşünceler diyarında– varolan bir şeyin görünür hale getirilmesi olarak anlaşılmıştır. O şey duyularımızın erişimine kapalıdır, o daha çok sadece imgelemde veya düşüncede belli bir "şekil" alabilir. Mizansenin görevi ve işlevi o düşünsel şeyi görünür hale getirmektir. Dolayısıyla mizansen, buna uygun olan temsiliyet stratejilerinin kurulması anlamına gelir.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken "sahneye koyma" sanatsal bir faaliyet olarak düşünüldüğü için ve onun artık dramatik bir metinle hiçbir bağlantısı kalmadığı için, mizansen kavramının temel anlamı da değişmeye başlamıştır. Tarihsel avangard akımları tiyatroyu artık özerk ve edebiyattan bağımsız olan bir sanat biçimi olarak ilan etmişlerdir. Edward Gordon Craig, *Die Kunst des Theaters* (*Tiyatro Sanatı*, 1905) isimli çalışmasında şunları belirtir:

> [...] tiyatro sanatı ne oyun sanatıdır ne de tiyatro oyunudur; ne bir sahne düzenidir ne de danstır. O daha çok bütün bu alanları tek tek oluşturan farklı unsurların tamamıdır. Tiyatro sanatı, oyun sanatının ruhu olan hareketten, tiyatro oyununun gövdesini teşkil eden kelimelerden, sahne düzeneğinin ruhunu oluşturan çizgilerden ve renklerden, dansın özünü yaratan ritimden meydana gelir.[10]

Buna göre sahnelemeyi edebi bir metnin sahneye dönüştürülmesi değil, böylesi belirleyici en küçük unsurların seçimi, birleştirilmesi ve sunulması meydana getirir. Tiyatro yönetmeni bu yöntemleri kullanarak "bir sanatçı gibi [...] hareketlerin, eylemlerin, çizgilerin, renklerin ve ritmin nasıl kullanılacağını kontrol altına alır".[11] Böylece, Lothar Scheyer'in de *Das Bühnenkunstwerk* (*Sahne Eseri*, 1916) isimli çalışmasında bahsettiği gibi, sahneleme

9. Franz von Akáts, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht*, Wien 1841, s. IV.
10. Edward Gordon Craig, *Über die kunst des theaters*, s. 101.
11. A.g.y., s. 106.

"bağımsız bir sanat eseri" olarak düşünülmüş ve tiyatro da "özerk bir sanat" olarak kabul edilmiştir.[12] Yönetmenin "sahneye koyma" etkinliği yaratıcı bir etkinlik haline gelmiştir. Dolayısıyla mizansen işlemi artık Lewald'ın yazdığı gibi yalnızca "dramatik bir eseri bütün hatlarıyla gözler önüne sermek ve [...] öykünün etkisini daha da güçlendirmek" demek değildir. Fakat Craig bu hususta mizansenin "görünmez olanı"[13] görünür hale getirilmesi olarak tanımlarken, sanki o da İki Dünya Kuramını tekrarlıyormuş ve mizansenin "başka bir yerde" ve "görünmez olan şeyler diyarında" verili olan bir şeyi görünür kılması gerekiyormuş gibi bir izlenim oluşmaktadır. Yine de onun daha sonraki açıklamaları böyle bir hükmü şüpheli hale getirir. Craig şöyle devam eder:

> İnsanın henüz üzerinde hâkimiyet kuramadığı bir şey vardır: İnsanın şimdiliğini hayal edemeyeceği ama yine de kendisine sevgiyle yaklaşmasını beklediği bir şey; görünmez olan ama sürekli olarak varolan bir şey; karşı konulamaz bir cazibesi ve kendini her an geri çekmeye hazır olan bir şey; yalnızca doğru insanların kendine yaklaşmasını ve onlarla birlikte yeryüzünün bütün katmanlarından yukarı doğru yükselmesini ısrarla bekleyen bir şey: Hareket.[14]

Böylece mizansen hareketi görünür hale getirme ve mevcut kılma görevi görür. Alsında hareket her an vardır, fakat o sık sık "görünmez" olarak kalır. Mizansenin hareketi görünür kılmaya çalışması, hareketin olduğu gibi tezahür etmesi anlamına gelir. Lewald, *Tiyatro Sözlüğü* ve Akáts mizansenin başka bir şeyi görünür kıldığını ve o şeyi temsil ederek gözler önüne serdiğini savunurlarken, Craig'e göre mizansen farklı sanatsal ve teknik araçlar yardımıyla bir şeyin olduğu gibi tezahür etmesi demektir. Craig için, o şey "karşı konulmaz cazibesi"yle algılanır, yani o, algılayan kişi için anlamlı hale gelir ve onun dünyasını "büyüleyip" değiştirebilir: Bu anlamıyla mizansen bir temsiliyet stratejisi değil, yaratma stratejisidir. Mevcudiyet, gösterdiği şeyi ortaya çıkarır.

20. yüzyılda mizansen (sahneye koyma) herkesçe sanatsal bir etkinlik olarak kabul edilmiş olmasına rağmen, onun bu tanımı yerine, uzun bir zaman boyunca –ve kısmen bugün bile– Lewald'ın

12. Bkz. Lothar Schreyer, "Das Bühnenkunstwerk", Der Sturm 7, 5 (Ağustos 1916), s. 50-51, s. 50.
13. Craig, *Über die kunst des theaters*, s. 45.
14. A.g.y.

mizansen tanımı farklı biçimlerde ve küçük değişimlerle geçerliliğini korumuştur. Örneğin Jacques Copeau, *Encyclopédie Française*'de (*Fransızca Ansiklopedisi*) yazdığı makalede (Paris, 1936) reji ve sahneye koyma görevlerini "bir yazar tarafından yazılan bir metnin, yani yazılı bir eserin, salt tinsel ve gizli varlığından çıkarılarak gerçek ve şimdiki bir teatral varoluşa geçmesini sağlayan sanatsal ve teknik süreçlerin toplamı"[15] olarak belirlemiştir. Böylece metin bir kez daha öncel olandır ve aynı zamanda "tinseldir". O mizansan süreciyle mevcut duyusallığa dönüştürülür ve fiziksel bir varoluş kazanır.

Bu tanım –ve onun ima ettiği İki Dünya Kuramı– aynı zamanda Wolfgang İser tarafından da kullanılmıştır. İser, Plessner'in insanın kendine olan temel uzaklığı ile ilgili kuramına referans verir ve mizansen kavramını estetiğin dışına çıkararak antropolojik bir kavram olarak geliştirir. Ona göre mizansen "mevcut olamayacak bir şeyin görünüşü" demektir. Dolayısıyla mizansenin

> görünür hale getirdiği şeyin [...] kendisinden önce gelmesi gerekir. Bu şey hiçbir zaman mizansenin içine tamamen giremez, çünkü o zaman mizansen kendi kendisini sahneye koyardı. Başka bir deyişle, her bir mizansen kendisi olmayan şeyden beslenir. Çünkü onun maddeselleştirdiği her şey, var olmayan bir şeye hizmet eder ve bu şey yalnızca varolan bir şeyle var edilmesine rağmen, kendi kendine var olamaz.[16]

Özellikle dördüncü bölümde görüldüğü gibi, 1960'lı ve 1970'li yıllardan beri sahnelemelerde genel olarak ne önceden gelen bir şeyi ne de İki Dünya Kuramını gerektiren bir mizansen kavramıyla çalışılmıştır. Mizansen bu dönemden beri –Craig'in önerdiği gibi– bir yaratma stratejisi olarak düşünülmektedir. Bu sahnelemelerde, sanatsal ve teknik araçlar kullanılarak oyuncuların mevcut bir şekilde ve şeylerin vecd halinde tezahür etmeleri sağlanır; onlar seyircilerin dikkatini oyuncuların görüngüsel varoluşlarına çekerler ve görüngüsel varoluşun kendisini güçlü bir şekilde öne çıkarırlar. Böylece, oyuncuların bedenleri ve nesneler başka bir şeyleri görünür hale getirmezler. Daha çok onların bizzat kendileri fani bir şimdilikle tezahür eder. Oyuncular/sanatçılar mevcudiyeti yaratırlar ve yarattıkları bu mevcudiyetle kendilerini seyircilere

15. Aktaran: Lazarowicz/Balme (Der.), *Texte zur Theorie des Theaters*, s. 341.
16. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven einer literarischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991, s. 505 ve 511.

gösterirler. İnsanlar ve şeyler kendi oldukları gibi tezahür ettiklerinde dünya büyülenir. Yani, büyülenme esasen özgönderimsellikten kaynaklanır. O her türlü anlama çabasından özgürleşmeyi ve insanlara ve şeylere "içkin olan anlamların" açığa çıkmasını ifade eder.

Mizansen (sahneye koyma) sürecinde, maddeselliğin performatif yaratımının nasıl gerçekleşmesi gerektiği denenir ve kararlaştırılır –her bir sahnelemeden sonra da genellikle değiştirilir–. Mizansen planlı bir çalışma sürecidir, çünkü bu süreçte birbirinden farklı yöntemler –örneğin rastlantısal işlemler– kullanılarak hangi unsurların performatif bir şekilde yaratılması gerektiği belirlenir. Yani bu süreçte sahnelemenin bu unsurların hangi anda ve nerede ortaya çıkmaları, onların mekânda nasıl hareket etmesi ve gerektiğinde değiştirilmesi ve hangi anda ve nerede tekrar ortadan kaybolması gerektiği kararlaştırılır. Mizansen (sahneye koyma) sürecinde bütün bu zamansal ve mekânsal durumları düzenleyen farklı stratejiler geliştirilir ve denenir. Böylece mizansen, görüngülerin şimdiliğini gelip geçici ve fani bir zamansal dizide ve belirlenen mekânsal konumlarda performatif bir şekilde meydana getiren bir yaratma stratejisi olarak tanımlanmış olur.

Martin Seel'in kısa süre önce tanımladığı mizansen kavramı, yukarıda bahsedilen süreci büyük ölçüde içerir. Ona göre mizansen "şimdiliğin sahneye konulmasıdır. O, şimdi ve şu anda vuku bulan bir şeyin varlığının belirgin bir şekilde üretilmesi ve vurgulanmasıdır. Bu şey bir şimdiliktir ve bu yüzden hiçbir şekilde tamamen kavranamaz."[17] Mizansen şimdiliği ortaya çıkarır. Seel'e göre sanatsal ve sanatsal olmayan mizansenler arasında önemli bir fark vardır. Sanatsal mizansenler benim dördüncü bölümde yaptığım açıklamalarla tamamen uyumlu bir şekilde "özgül mevcut kılma biçimleri" olarak tanımlanır: "Onlar sadece özel bir şimdiliği üretip sergilemezler; onlar şimdiliği takdim ederler. [...] onlar mevcudiyeti yalnızca *üretmezler*, onu aynı zamanda *mevcut kılarlar*. [...] Onlar insan hayatındaki gelip geçici şimdiliklerdir. Onlar gösterdikleri şeyin bizzat kendisidirler."[18]

17. Martin Seel, "Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs", (Der.) Früchtl/Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, s. 53.
18. A.g.y., s. 58 vd. Sanatsal ve sanatsal olmayan mizansenler arasındaki fark için bu bölümdeki üçüncü alt başlığa bakınız.

Seel mizansenlerin "belli bir niyetle gerçekleştirilen duyusal süreçler" olduklarını ve "*bir seyirci kitlesi önünde takdim edildiklerini*"[19] açıkça belirtmiştir. Fakat o mizansen (sahneye koyma) ile sahneleme arasında bir ayrım yapmamıştır. Onun mizansen tanımında, sahnelemenin planlı bir şekilde hazırlanıp tasarlanması ile sahnelemenin kendisi birbirleriyle çakışırlar. Onun mizansenlerle ilgili söylediği ifadeler: "Onlar insan hayatındaki gelip geçici şimdilikler*dir*. Onlar gösterdikleri şeyin bizzat kendisidirler" –bana göre mizansenler için değil, tamamen sahnelemeler için geçerlidir–. Bu nedenle, bu noktada sahneye koyma (mizansen) ile sahneleme arasındaki farkı bir kez daha vurgulamak istiyorum.

Burada mizansenle ilgili yapılan tanımlar sahneye koyma ve sahneleme kavramlarını birbirlerinden ayırmadıkları için, onlar planlanıp belirlenen bir şeyin her akşam tamamen aynı şekilde yeniden sahnelenebileceğini varsayarlar. Bu yüzden onlar aslında sahnelemeyi meydana getiren özdevinimli *feedback* döngüsünü göz ardı ederler. Seel'in açıkça vurguladığı gibi, mizansende aynı zamanda seyircinin onu nasıl algıladığı da hesaba katılmalıdır. Başka bir deyişle, sahneye koyma süreci, sahneye koyma ve sahneleme arasındaki farka dayanır. Sahneleme, her şeyden önce seyircinin algısıyla ve onun verdiği tepkiyle, yani aktör ve seyircinin bedensel birlikteliğiyle meydana getirilir. Mizansen kavramı tanımlanırken her zaman bu koşulların göz önünde bulundurulması gereklidir.

Bu yüzden ben daha önceki bölümlerde önerdiğim tanıma geri dönmek istiyorum. Mizansen sürecinde maddeselliğin performatif yaratımının nasıl gerçekleşeceği denenip belirlenmesiyle, aktörleri ve seyircileri içine alan özel bir durum yaratılır. Burada esasen açık bir durum söz konusudur, çünkü seyircilerin bu durumla nasıl hesaplaşacağı ve aktörlerin nasıl tepki verecekleri önceden bilinemez. Bazı sanatsal –ve hatta sanatsal olmayan– mizansenler böyle açık durumları mümkün olduğunca kısıtlamaya çalışsalar da, mizansen süreci genelde sahnelemede önceden planlanmamış, kurgulanmamış ve öngörülemez olan şeylerin vuku bulması için açık ve özgür hareket alanları bırakır. Tiyatro ve kültür tarihinde, sahnelemelerin planladığı gibi gerçekleşmediği ve katılımcıların kendilerine açık bırakılan özgür hareket alanlarını kullanarak ona

19. A.g.y., s. 50.

önceden amaçlanandan daha farklı bir yön vermeye çalıştıkları bir dizi örnek bulmak mümkündür.

Böylece, ben mizanseni sahnelemenin maddeselliğini performatif bir şekilde yaratmayı amaçlayan stratejileri planlama, deneme ve belirleme süreci olarak tanımlıyorum. Bu sayede, bir taraftan maddesel unsurlar kendi oldukları gibi ve kendi görüngüsel varoluşlarıyla ortaya çıkabilirler; diğer taraftan da planlanmamış ve kurgulanmamış eylemlerin, davranışların ve olayların vuku bulmasını sağlayan özgür hareket alanları yaratılır. Mizansen sahnelemeye ve *feedback* döngüsünün özdevinimselliğine oldukça önemli ve kesin direktifler verir. Fakat o, sahnelemenin gidişatını mutlak bir şekilde belirlemeye ve özdevinimselliğin işleyişini öngörüp kontrol altına almaya muktedir değildir. Bu bakımdan mizansen kavramı mizansenin sınırları hakkında düşünmeyi zaten her zaman kapsar.

Buradan mizansenin sınırlarının her katılımcı için her zaman açıkça tanınabilen sınırlar olduğu gerektiği sonucu çıkmaz. Örneğin bir sahneleme esnasında bir projektör yere düştüğünde, seyirci bunun genelde bir kaza olduğunu düşünür ve planlanmamış, öngörülmemiş, kurgulanmamış bir şeyin meydana geldiğini varsayar. Fakat o çalışmayı ikinci defa seyreden ve sahnelemede tam da aynı anda projektörün tekrar aşağı düştüğüne tanık olan biri, bunun mizansenin bir parçası olduğunu fark edecektir. Başka bir örnekte de, salonun onuncu sırasında oturan bir seyircinin düzenli aralıklarla ve sesli bir şekilde nükteli sözler söylemesi ve oyuncuların ona coşkulu bir şekilde tepki vermesi, diğer seyirciler için o seyircinin de aslen bir oyuncu olduğu izlenimini uyandırabilir; ta ki onlar aynı oyunu bir kez daha seyredip orada "kendiliğinden" gelen hiçbir tepki göremeyene kadar. Onlar işte o zaman söz konusu seyircinin tiyatro yapımcıları veya oyuncuları tarafından önceden planlanmamış ve kurgulanmamış olan bir şeyi sahneye koymaya çalıştığını keşfederler. Aktörler ise ilk örnekte projektörün düşüşünün önceden kurgulandığını zaten bilirler; buna karşın ikinci örnekte belki de onlar da söz konusu eylemin bir seyirci tarafından mı yoksa tanımadıkları başka bir oyuncu tarafından mı gerçekleştirildiği konusunda emin değillerdi. Bu açıdan, mizansenin sınırları her zaman katılımcı öznelerin algılarıyla belirlenir.

Burada önerilen mizansen kavramı olay kavramıyla yakından ilişkilidir. Mizansen, içinde bir şeylerin vuku bulacağı bir durumu tasarlar. Bu bakımdan, özellikle güçlü bir olay kavramının temsilcilerinin iddia ettiği gibi, mizansen estetiğinin olay estetiğiyle neden bağdaşmayacağı anlaşılır bir durum değildir. Onlar mizansen kelimesini ağızlarına aldıklarında, alçalan seslerindeki tiksintiyi duymamak mümkün değildir. Sanki onlar hâlâ 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanat tarihinde ve kuramındaki bir tartışmayı sürdürmektedirler. Bu şekilde Micheal Fried yazılarında mizansen sürecine referans veren ve olumsuz anlamlar taşıyan "theatre" ("tiyatro"), "theatrical" ("teatral") ve "theatricality" ("teatrallik") kavramlarına karşı olumlu olarak düşündüğü "objecthood" ("nesnelik"), "absorption" ("kendi içine dalma") ve "authenticity" ("özgünlük") kavramlarını koymuştur. 1960'lı yıllarda, yani Fried ikinci dönem Amerikan avangard sanatçılarını değerlendirirken, sanat eserlerinde temel olan görüngüsel nitelikler üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu bağlamda o, "tiyatroyu alt etmek" için "nesneliği" talep etmiştir.[20] Mizansen olarak teatrellik burada sanat nesnesinin tanımındaki bir krizi ifade eder.

Fried, 18. yüzyıl Fransız Resim Sanatı üzerine yazdığı *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (*İçe Kapanma ve Teatrallik: Diderot Çağında Resim ve Resme Bakan*, Berkeley, 1980) adlı kitabında mizansende başka birinin algısıyla ortaya çıkan bir olumsuzluktan bahseder. O, "teatral" kavramını birçok resimde görebileceğimiz figürler için kullanır. Güçlü renklerle resmedilmiş figürler sanki kendilerinin bir ressam tarafından çizildiklerinin farkındaymış gibi dururlar ve böylece teatral olarak sınıflandırılabilirler. Onların davranış tarzları önceden kurgulanmıştır. Fried, bu tür teatral davranışlar sergileyen figürlere –örneğin oynarken veya çalışırken– içe kapanan (absorbed) davranışlar gösteren (ve ressamı bu davranışları gözlemleyen kişi gibi algılamayan) figürlerden daha düşük bir değer atfeder.

Özgünlük vs mizansen arasında varsayılan kavramsal ikilik, bu çalışma esnasında bahsedilen sahnelemeler tarafından açık bir şekilde ortadan kaldırılmıştır. Mizansen, içerisinde öngörülemez ve önceden tahmin edilemez olan olayların gerçekleşebileceği öz-

20. Bkz. Michael Fried, "Art and Objecthood", (Der.) Gregory Battock, *Minimal Art*, New York 1969, s. 116-147, burada, s. 139.

gür hareket ve oyun alanları yaratır. Bugün güçlü bir olay kavramını savunan kişiler, olay estetiğini mizansen estetiğine karşıt bir şekilde geliştirmek isterler. Bu şekilde olay estetiğinin kutsal bir sanat düşüncesinin kalıntısı olarak, yani sanatı bir çeşit din ikamesi olarak değerlendirdikleri şüphesini oluştururlar. Bu anlayışa göre, sanatla karşı karşıya kaldığımız zaman Tanrısallık, salt bir kutsallık vuku bulur.[21] Görüldüğü gibi, performatif bir estetikte böyle bir düşünceye yer yoktur. Burada olay estetiği ve mizansen estetiği birbirleriyle yakın ve ayrışmaz bir şekilde bağlantılıdır.

Şu âna kadar geliştirilen mizansen (sahneye koyma) tanımında bundan önceki bölümlerde bahsetmiş olduğum oldukça önemli bir bileşen eksiktir. Mizansen sürecinde geliştirilen bazı stratejiler seyircinin dikkatini çekmeyi ve onu yönlendirmeyi amaçlarlar. Bu süreç sahnelemenin maddeselliğinin her durumda performatif bir şekilde meydana getirilmesinden sorumludur. Bunun için sahnelenen unsurlar seyircinin dikkatini kendi üzerlerine çekmelidir ve aynı zamanda onun kendi algılama edimine yoğunlaşmasını sağlamalıdır. Mizansen görüneni, görünmez olanı ve sıradan olanı çarpıcı bir şekilde ortaya çıkarır, yani onları başkalaştırır. Bununla birlikte, algılayan kişi hareketlerin, ışığın, renklerin, seslerin, kokuların vb kendisine nasıl etki ettiğini ve onu nasıl dönüştürdüğünü fark eder. Sonuçta, mizansen dünyanın yeniden büyülenmesini ve sahnelemeye katılan kişilerin dönüşümünü amaçlayan bir yöntem olarak tanımlanabilir ve değerlendirilebilir.

Daha önce bahsetmiş olduğum mizansen ve sahneleme arasındaki genel ilişki burada da geçerlidir. Mizansen seyircinin dikkatini belli bir unsura yönlendirmeyi amaçlayabilir, yine de seyircinin gerçekten o unsura yönelip yönelmeyeceğini denetleyemez. Mizansenin niyet ettiği şey ile sahnelemede gerçekten vuku bulan şey genellikle birbirleriyle bağdaşmaz. Fakat bu durum, uygun olmayan sahneye koyma stratejilerinin seçilmiş olmasından kaynaklanmaz, örneğin aynı çalışmanın daha önceki sahnelemelerinde bu yöntemlerin tamamen uygun oldukları ispatlanmış olabilir. Buna rağmen her bir sahneleme esnasında o sahnelemenin güçlü etkisini azaltabilecek koşullar (Hermann'ın belirttiği gibi bir sahnelemede "umursamaz seyircilerin sayısı"

21. Bunun için özellikle bkz. Dieter Mersch, *Aura und Ereignis*, Frankfurt a. M. 2002.

çoğunluğu oluştursa dahi ve bu durum diğer seyircilere "bulaşarak" onları sahneye koyma stratejilerinin etkilerine karşı duyarsız hale getirse bile) ortaya çıkabilir. Mizansen, her bir sahnelemede dünyanın yeniden büyülenmesini ve her bir seyircinin onu deneyimlemesini ne denetleyebilir ne de garanti altına alabilir. Çünkü böyle bir büyülenme (titizlikle yapılan ve oldukça etkili olduğu bilinen bütün sahneye koyma stratejilerine rağmen) zuhur eden bir fenomen olarak gerçekleşir.

Bana göre burada geliştirilen mizansen kavramı sanatsal olan ve sanatsal olmayan bütün mizansenler için –yani hem tiyatro ve performans sanatındaki sahnelemelerin, sergilerin, enstalasyonların, konserlerin mizansenleri için hem de ritüellerin, festivallerin, gösterilerin, spor yarışlarının, siyasi oturumların mizansenleri için– geçerlidir. Böylece mizansen kavramı akla gelebilecek her çeşit sahneleme türündeki estetik boyutla ilgilidir. Mizansen estetik bir kategori olarak, daima algı kavramıyla özel bir şekilde ilişkilidir. Bu ilişkiye daha yakından bakmamız gereklidir.

Mizansenler, bizim onları nasıl algıladığımıza bağlı olarak birbirlerinden ayrışırlar. Genelde sanatsal mizansenlerin güçlü etkileri onların mizansen olarak algılanmalarına bağlıdır, fakat bu öncülü her türlü mizansene uygulamak mümkün değildir; örneğin Schlingensief bu koşulu tutarlı bir şekilde ortadan kaldırmıştır. Benzer şekilde, İngiliz bahçesinde dolaşan bir ziyaretçi titizlikle kurgulanmış veya düzenlenmiş manzarayı ya da bir sohbetteki katılımcılardan biri diğerinin özenle hazırlanmış davranışlarını "doğalmış" gibi algıladığında, onları mizansen olarak değil, daha çok mizansen kurgusuyla uyumlu bir şekilde algılar. Başka bir deyişle, bir şey mizansen olarak algılanmadığı zaman o daha da güçlü bir şekilde etki eder. Bu nedenle, oldukça titiz bir şekilde gerçekleştirilen bir mizansenin sonucu olarak seyircide özgünlük izlenimi oluşur. Bunun yanında, sosyal hayattaki birçok durumda, bir ortam (*environment*), bir görüngü, bir davranış hiçbir şekilde güçlü etkisini kaybetmeden mizansen olarak algılanabilir ve beğenilebilir; onlar ancak mizansen olarak tanındıkları zaman güçlü bir etki yaratabilirler. Sonuç olarak, bir mizansenin mizansen olarak algılanıp algılanmaması sanatsal olan ile sanatsal olmayan mizansenleri birbirlerinden ayırmamızı sağlayacak bir kriter değildir. Seel'in de iddia ettiği gibi, başka kriterlerin kulla-

nılıp kullanılamayacağını bu bölümün sonuncu alt başlığında inceleyeceğim. Buraya kadar her iki türlü mizansen sürecinde de dünyanın yeniden büyülenmesi amaçlanmıştır.

2. Estetik Deneyim

Dünyanın yeniden büyülenmesi yalnızca sahneye koyma süreçlerini değil, aynı zamanda seyirciyi dönüştüren özgül algı edimlerini de gerektirir. Bundan önceki bölümde, 1960'lı yılların sonlarından itibaren tiyatro ve performans sanatındaki sahnelemelerde gerçekleştirilen estetik deneyimi, dönüşüme yol açabilen –ve zaten kendisinin bir dönüşüm biçiminde algılandığı– eşiksel bir deneyim olarak tanımlamış ve böyle bir deneyimin performatif bir estetik için temel olduğunu iddia etmiştim. Ben bu estetiğin bütün sahnelemeler için geçerli olduğunu varsaydığım için, önceki çağların ve farklı kültürlerin tiyatro sahnelemelerindeki veya sanatsal olmayan ama estetik bir işlevi yerine getiren başka her türlü sahnelemedeki estetik deneyimin de eşiksel bir deneyim olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı sorusu ortaya çıkar.

Batı kültüründe Antik Yunan'dan beri ve Hint kültüründe yaklaşık olarak MS 1. ve 3. yüzyıllardan itibaren sahnelemelerin seyircilere ve oyunculara sağladığı deneyimleri detaylı bir şekilde inceleyen metinler bulunmaktadır. Estetik deneyim kavramı ilk olarak sanatın özerkliğinin ilan edilmesiyle birlikte ortaya atılmış olsa da, sahnelemelerde yaşanan deneyimin niteliğine ilişkin soru Avrupa'da ve Hint kültüründe en başından beri estetik kuramları veya estetik düşünceyi etkilemiştir. Bu deneyimi açıklamak için birbirinden farklı kavramlar ortaya atılmıştır. Örneğin Aristoteles katarsis kavramını kullanırken, *Natyasastra*'da, yani Hintlerin tiyatro eğitimi kitabında, böyle bir deneyime *rasa* kavramı tekabül eder. Şimdi bu kavramların, düşüncelerin ve varsayımların estetik deneyimin eşiksel bir deneyim olarak tanımlanmasıyla ne derece bağdaştığını kısa bir şekilde incelemek istiyorum. Söz konusu eserler ve yazarlar birbirinden farklı tanımlar geliştirmiş olsalar da, onlar temelde tiyatro sahnelemelerinde dönüştürücü bir gücün açığa çıktığını ve bu sahnelemelerin katılımcıları –aktörleri ve seyircileri– dönüştüren süreçleri teşkil ettiğini kabul etmişlerdir.

Aristoteles *Poetika*'da tragedyanın etkisini ἔλεος ve φόβος, yani acıma ve korku duygularının uyandırılması olarak tanımlarken, o aslında sahnelemeyle birlikte yaratılan, kendini fiziksel olarak açığa vuran ve onun etkisi altında kalan kişileri değiştiren olağanüstü duygusal bir durumu göz önünde bulundurmuştur. Ona göre tragedyanın ödevi seyircileri bu duygulardan arındırmaktır. Arınma, yani "katarsis" kavramının ritüellere ve özellikle şifa ritüellerine dayanan bir kökeninin olduğu inkâr edilemez. Seyircide uyandırılan acıma ve korku duyguları onu eşiksel bir durumun içine sokar ve o bu duygulardan arınarak dönüşüm geçirir. Tragedyadaki sahnelemelerin sağladığı katarsis (arınma) deneyimi eşiksel ve dönüştürücü bir deneyimdir.[22] Katarsis kavramı, 18. yüzyılın sonlarındaki etki estetiğine kadar sahnelemelerde yaşanan estetik deneyim hakkında yapılan tartışmaları büyük ölçüde belirlemiştir.

Natyasastra'da geliştirilmiş olan *rasa* kavramı da katarsis'e benzer bir etki gücüne sahiptir. Tiyatro eğitimi ile ilgili bu kitapta temel olarak sahnelemeler süresince hem oyunculardа/dansçılarda hem de seyircilerde oluşan özel bir deneyim türünden bahsedilmektedir. *Rasa*, farklı dillere çevrilmesi oldukça güç olan bir kavramdır; Almancaya genellikle "beğeni", "öz sıvı" veya "duygusal durum" olarak çevrilirken, İngilizceye ise "hassasiyet", "estetik sarhoşluk" veya "duygusal farkındalık" olarak geçmiştir. Birbirinden farklı sekiz *rasa* vardır –erotik ve destansı *rasa* bunlara örnektir–. Her insanda *rasa*'lara karşılık geldiği varsayılan belli varoluş biçimleri ve duygusal eğilimler vardır. Sahnelemenin jestlerle, kostümlerle, müzikle vb oyuncuda ve seyircide *rasa*'yı oluşturmasıyla bu eğilimler gerçek bir bedensel ve ruhsal duruma dönüşürler. Bu bakımdan rasa kavramı da bir eşiksellik deneyimini ve bir dönüşümü ifade eder.[23]

Tarih boyunca hem tiyatro karşıtları için hem de tiyatro savunucuları için ortak olan şey onların sahnelemelerde kaçınılması

22. Bkz. Elizabeth S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992; Fortunat Hoessly, *Katharsis. Reinigung als Heilverfahren. Studien zum Ritual der archaischen und klassischen Zeit*, Göttingen 2001.

23. Bunun için özellikle bkz. L. Bansat-Burdon, *Poétique du théâtre indien: Lectures du Natyasastra*, Paris 1992; Edwin Gerow, "Rasa as a category. What are the limits of its applications?", (Der.) Rachel van Baumer, James Brandon, *Sanskrit Drama in Performance*, Honolulu 1981, s. 226-257; J. L. Masson, M. V. Patwardhan, *Aesthetic rapture - The Rasadhy-ya of Natyasastra*, Poona 1970; ayrıca bkz. Richard Schechner, "Rasaesthetics", TDR, S. 45, no. 3 (T171), Sonbahar 2001, s. 27-50.

veya yaşanması gereken dönüştürücü güçlere sürekli olarak atıfta bulunmalarıdır. Geç Antikçağdaki kilise babaları veya Ortaçağ'daki ve Erken Modern Dönem'deki diğer tiyatro karşıtları, tiyatroya gitmenin seyircinin ruhsal selametini tehlikeye soktuğunu söyleyerek onları bu konuda uyarmışlardır. Diğer taraftan da, örneğin 1609 yılında imparatorun özel doktoru insanlara tiyatroya gitmelerini önermiştir, çünkü ona göre komedi izlemek "kalbi ve ruhu geliştir ve genel bir refah durumu sağlar".[24] Burada ilginç bir şekilde, dönüşüm tehlikesinin veya fırsatının sürekli sahnelemeye özgü araçsal (ortamsal) koşullarında, yani aktörlerle seyircilerin bedensel birlikteliğinde konumlandığı düşünülmüştür. Dönüşme olanağı özellikle oyuncuların bedenlerini ne şekilde kullandıklarına bağlı olarak ortaya çıkar. Pater Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica* (*Oyun Sanatı Üzerine Deneme*) isimli çalışmasında, 17. yüzyılda geliştirilen Cizvit Tiyatrosu'nda seyircileri etkilemek için kullanılan en önemli kuralları özetlemiştir. Ona göre "sahnede oynayan ve konuşan kişi ne kadar güçlü, canlı ve heyecanlı olursa, seyirciyi de o kadar güçlü duygular kaplar. Duyularımız ruhumuza açılan kapılardır ve şimdi şeylerin görüngüleri de bu kapıdan geçerek duyguların hazinesine doğru ilerlerler."[25]

Bu sözlerin altında yatan anlayış, yani seyircideki duyguların sahnedeki oyuncunun bedeninde beliren duyguların algılanmasıyla ortaya çıktığı düşüncesi, 18. yüzyılın sonlarına kadar kabul görmüştür. Örneğin Henry Home, 1762 yılında yayınlanan *Elements of Criticism* (*Eleştiri Unsurları*) isimli çalışmasında "yüz ifadelerinin ve el kol hareketlerinin [...] kalbe giden bir yol"[26] açtıklarını yazmıştır ya da Johann Georg Sulzer 1792 yılında *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (*Güzel Sanatların Genel Kuramı*) şunu savunmuştur: "İnsanın tiyatro oyunundan başka hiçbir ortamda bu derece canlı izlenimleri ve duyguları edinemeyecek olması kesindir. [...] Bir insan kitlesinin içinde algılanan duygulardan daha bulaşıcı ve daha güçlü etkileri dünyanın başka herhangi bir yerinde bulmak mümkün değildir."[27] *Bulaşma* süre-

24. Aktaran: Willi Flemming, *Barock Drama*. 3. Cilt, *Das Schauspiel der Wanderbühne*, düzenleyen, 2. Baskı, Hildesheim 1965, s. 14.
25. P. Franciscus Lang, Abhandlung über die Schauspielkunst, (der./Çev.) Alexander Rudin, München 1975, s. 200.
26. Home, *Grundsätze der Kritik*, s. 582.
27. Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4. Cilt, yeni ve geiştirilmiş 2. Baskı. Leipzig 1794, s. 254.

cinde, oyuncunun bedeninde algılanan duygular seyircinin bedenine aktarılır ve bu şekilde sahnelemenin etkisi meydana gelir. "Bulaşma" terimi adeta "klasik" bir eşiksel durumu, arada kalma durumunu, yani sağlıktan hastalığa geçişi ifade eder. "Duyguların bulaşması" sahnelemelerde dönüştürücü bir güç olduğunu ispatlar. Rousseau tiyatroyu tam da ondaki dönüştürücü ve bireyin kimliğini tehdit edici güçten dolayı ağır bir şekilde eleştirmiştir, çünkü "tiyatroda sürekli maruz kalınan duygu patlamaları" seyirciyi "yıpratıp güçsüzleştirir", onu kendi "duygularına karşı koyma" konusunda "yeteneksiz" hale getirir.[28] Böylece seyirci eşiksel bir durumun içine girer ve kendi kimliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Diğer taraftan da, Diderot, Lessing, Lichtenberg, Engel ve 18. yüzyıldaki daha birçok tiyatro kuramcısı tam da tiyatro sahnelemelerinin dönüştürücü güçlerine referans vererek onlar üzerine propaganda yapmışlardır. Örneğin Lessing, *Nicolai'ya Mektuplar*'ın bir bölümünde tiyatronun bu gücünü ve yetkinliğini şu şekilde ifade eder: "[B]iz her şeyi öyle yoğun hissederiz ki, birbirinden farklı karakterler arasındaki bahtsız bir kişi bile bize her an dokunur ve bizi tamamen kaplar."[29]

18. yüzyıldan 19. yüzyıla geçerken, sanatın özerk olduğunun varsayılması, estetik ve estetik deneyim kavramlarının geliştirilmesi ve aynı zamanda etki estetiğinin sona ermesi, tiyatroyu dönüştürücü bir performans olarak gören düşünceyi yavaş yavaş eskitmiş veya onu marjinal bir hale getirmiştir. Yine de, bu anlayışın yankılarını Goethe ve Schiller tarafından –özellikle Goethe'nin *Wilhelm Meister Çıraklık Yılları*'nda ve Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'ta– geliştirilen "Eğitici Tiyatro" (*Bildungstheater*) düşüncesinde görmeye çalışmak çok da yanlış değildir. Schiller'in *Mektuplar*'ındaki oyun kavramını bir "arada kalma" ("*betwixt and between*"), yani eşiksel bir durum olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü madde içtepisi (Stofftrieb) ve biçim içtepisi (Formtrieb) arasındaki, duyusal ve düşünsel doğa arasındaki sonsuz karşıtlığı ve savaşı kendi içinde

28. Jean-Jacques Rousseau, "Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel 'Genf' im VII. Band der Enyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in der Stadt zu errichten", s. 391.

29. Bkz. Lessing'in Nicolai'ya 1756 yılının Kasım ayında yazdığı mektup: Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, (Der.) Herbert G. Göpfert, 8 Cilt, München 1970-1979, burada 4. Cilt, s. 163.

yaşayan sıradan insan, oyun oynarken kısa süreliğine, yani "oyun" ve estetik deneyim süresince, o karşıtlıkların birbiriyle uyumlu hale geldiği ideal bir insana dönüşür.

19. yüzyılın başlarında, tiyatro sahnelemelerindeki algılamanın somatik (bedensel) bir bulaşma süreci olduğu düşüncesi geçerliliğini yitirmiştir. Bunun yerine "özdeşleşme" kavramı geçmiştir.[30] Aslında burada da, özdeşleşme kavramının tiyatro sahnelemelerindeki dönüştürücü güçle hiçbir şekilde çelişmediğini iddia etmek mümkündür. Çünkü özdeşleşme ve özellikle sahneleme boyunca farklı insanlarla özdeşleşmek –yani kendimizi onların yerine koymamız– yeni rollerin ve kimliklerin deneme yoluyla üstlenilmesi ve bunlara göre davranılması şeklinde kavranabilir; böylece özdeşleşme edimi de eşiksel bir deneyim oluşturur. Fakat özdeşleşme kuramcılarının bu kavramdan daha farklı bir şey anladıkları görülür. Friedrich Theodor Vischer onu *Ästhetik* isimli çalışmasında (1846-1858) "ödünç veren bakış"[31] olarak ve daha sonra *Symbol* isimli denemesinde (1887) "ruhunu ödünç verme edimi"[32] olarak tanımlamıştır. Onun oğlu Robert Vischer de bu edimi şu şekilde açıklar: "Benim ruhsal-duyusal benliğim kendisini nesnenin *içselliğine* aktarır ve nesnenin biçimsel niteliğini doğrudan onun içinden duyumsar."[33] Bu tanım, ruhunu ödünç veren seyircinin herhangi bir dönüşme ihtimali olduğunu doğrudan ifade etmez ama bu ihtimali de mutlak bir şekilde dışlamaz. Yine de burada duyguların algılanabilir ve bedensel bir şekilde açığa vurmasını içeren herhangi bir dönüşüm söz konusu olmadığı için, özdeşleşme tanımı onu acımasız bir şekilde geçersiz kılmıştır. Bu durum, 1870'li yıllarda popüler olan bir şehir rehberinde Paris'teki Théâtre de la Porte Saint-Martin hakkında yazılanları hatırlatır: "19. yüzyılın ortalarında bile hâlâ sahnedeki bir oyun kahramanının kötü kaderinin bir hainin elinde olduğunu seyrederken gözyaşlarına hâkim olamayan ilkel yaratıklar vardır. Eğer bu açıkyürekli işçilerin ve kalaba-

30. Özdeşleşme (*Einfühlung*) kavramı için bkz. Martin Fontius, "Einfühlung/Emphatie/Identifikation", (Der.) Karlheinz Barck, Ästhetische Grundbegriffe, 2. Cilt, Stuttgart 2001, s. 121-142.

31. Friedrich Theoder Vischer'in bu sözlerini aktaran: A.g.y., s. 130.

32. Vischer, *Kritische Gänge*, 4. Cilt, s. 435.

33. Robert Vischer, "Der ästhetische Akt und die reine Form" (1874), *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle 1927, s. 45-54, burada s. 48.

lıktan hoşlanan küçük burjuvaların samimi hıçkırıklarına tanık olmak istemiyorsanız bu tiyatrodan uzak durun."[34]

20. yüzyıla geçilirken gerçekleşen performatif dönemeçle ve yeni bir bedensel kültürün ilanıyla birlikte, 19. yüzyılda henüz tamamen kaybolmasa da tamamen marjinalleşmiş olan tiyatro düşüncesi, yani onun dönüştürücü bir performans olduğu fikri tiyatro sahnelemeleriyle ilgili kuramsal söyleme geri dönmüştür. Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (1872) isimli çalışmasında "bizim artık kaygıyla bireyselleşmenin sonu olarak yorumlayabileceğimiz [...] Dionysos'un yeniden doğuşuna dair bir umut[tan]"[35] bahsetmiş ve daha sonraki yıllarda da etki estetiğinin yeni bir fizyolojik tanımını ele almıştır.[36] Georg Fuchs Nietzsche'ye açıkça referans vererek, tiyatronun burjuva bireyi "yeni" ve bireyötesi bir insana dönüştürmesini talep etmiştir. O, tıpkı 18. yüzyılın sonuna kadarki tiyatro kuramlarında kabul edildiği gibi, dönüşüm olanağının tamamen oyuncuların ve seyircilerin bedensel birlikteliğine dayandığını düşünmüştür. Çünkü bu birliktelik oyuncuların ritmik hareketlerinin seyircilere aktarılmasını ve onların da bir "sarhoşluk durumunun" içine girmesini sağlayabilir.

Fuchs sahnelemelerin dönüştürücü gücünü tiyatro söylemine yeniden kazandırırken bizim açımızdan oldukça önemli olan bir unsura daha değinmiştir. O, bu söylemi bir sahneleme türüyle ve dönüştürücü gücü akademi dünyasında son dönemlerde keşfedilen "ritüelle" ilişkilendirmiştir. Daha önce de açıklandığı gibi, geçen yüzyılın başlarında ritüel dönüştürücü performansların adeta somutlaşmış bir örneği haline gelmiştir. Tiyatro sahnelemelerinin 19. yüzyılda kaybettikleri sözümona dönüştürücü güçlerini yeniden kazanmaları için, onların ritüel paradigmasına yönelmeleri ve ritüellerdeki gibi eşiksel deneyimleri sağlamaları gereklidir.

Artaud'nun tiyatronun radikal değişimi ile ilgili fikirlerinin altında da yine bu düşünce yatar. Artaud, farklı bir amaç için de olsa, Fuchs gibi kendi çağındaki Avrupa kültürüne eleştiriler yöneltmiştir. O, Rönesans döneminin geride bıraktığı hayat ile ilgili fikirlerin

34. Paul Véron, *Paris s'amsuse*, Paris 1874.
35. Friedrich Nietzche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, *Sämmtliche Werke*, Kritische Studienausgabe 15 Cilt, (Der.) Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1988, 1. Cilt, s. 9-156, s. 72. (Friedrich Nietzche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 2014).
36. Bkz. Helmut Pfotenhauer, *Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion*, Stuttgart 1985.

büyük çoğunluğunun insanlar için oldukça yıkıcı, baskın ve hatalı olduğunu savunmuş[37] ve bunlar arasında özellikle sözmerkezcilik, akılcılık ve bireycilik kavramlarına vurgu yapmıştır. Artaud'ya göre bunların üstesinden gelebilmek için, tiyatronun Avrupalı insanı mantık öncesi, akıl öncesi, birey öncesi kökenlerle temasa geçirmesi gereklidir. Tiyatro seyirciyi bir "kendinden geçme durumunun"[38] –yani "klasik" bir eşiksel durumun– içine sokmalıdır. O, seyircinin doğrudan bilinçaltına etki etmeli ve onu "her şeyi yönlendiren ve yöneten [...] belli egemen güçleri kontrol altına almaya ve bunların farkında olmaya"[39] yetkin kılmalıdır. Tiyatro sahnelemesi "sihirli bir ritüele" dönüşerek seyircinin bir egzorsizmi, yani kötü ruhlardan arınmayı, bir geçiş ritüelini (*rite de passage*) yaşamasını sağlamalıdır. O, "yaşamı" ve "insanlığı"[40] seyircide yeniden üreterek medeniyet hastalığına kapılmış Batılıyı iyileştirmelidir. Artaud burada "birbirinden farklı duygulara ve karakter özelliklerine sahip olan insandan" veya "yasalara itaat eden, dinlerle ve buyruklarla şekli bozulan toplumsal insandan" değil, daha çok "total insan"dan söz eder.[41] O, tiyatro çalışmalarının eşiksel bir durumu yaratmayı amaçladıklarını tekrar tekrar vurgulamıştır. "Tıpkı bir veba gibi tiyatro da ölümle veya şifayla sonuçlanan bir krizdir."[42] Artaud'nun veba imgesi diğer bir eski düşünceyi tiyatro söylemine tekrardan getirir; bulaşma düşüncesi: "Her şeyden önce, teatral oyunun veba gibi bir cinnet vakası olduğunu ve bulaşarak etki ettiğini kabul etmemiz gerekir."[43] O, "bulaşma" ile seyircinin yalnızca "ruhuna" değil, aynı zamanda onun bedenine etki eder ve onun içinde bulunduğu durumu değiştirir.[44]

37. Bkz. Antonin Artaud, *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, München 1975, s. 164.
38. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt a. M. 1979, s. 88 (Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, Çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yay., Istanbul 2008).
39. A.g.y., s. 85.
40. Artaud, *Die Tarahumaras. Revolutionäre Botschaften*, s. 167.
41. Artaud, *Das Theater und sein Double*, s. 132.
42. A.g.y., s. 34.
43. A.g.y., s. 29.
44. Artaud'nun tiyatro kavramı için özellikle bkz. Doris Kolesch, "Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud", (Der.) Franz Nobert Mennemeier/Erika Fischer-Lichte, Drama und Theater der europäischen Avantgarde, Tübingen/Basel 1994, s. 231-254; ayrıca bkz. Doris Kolesch, " 'Listen to the radio': Artauds Radio-Stimme(n)", *FORUM MODERNES THEATER*, 14. Cilt, 2. Sayı, 1999, s. 115-143.

Fuchs ve Artaud için, özerk bir sanat olarak tiyatro düşüncesi, 19. yüzyılda edebiyat, eğitim veya özdeşleşme tiyatroları tarafından ortaya atıldığı biçimiyle, dönüştürücü güçlerle donatılmış olamaz. Onlara göre, tiyatro bu güçleri ancak ritüel haline geçtiğinde yeniden kazanabilir. Ritüel olarak tiyatro kendisine 18. yüzyılın sonlarına kadar hem tiyatro savunucuları hem de karşıtları tarafından atfedilen dönüştürücü güçleri ve etkileri tekrardan kazanmayı amaçlar. Yalnızca Grotowski'nin, Nitsch'in veya Schechner'in sözümona ritüel tiyatroları değil, aynı zamanda tiyatro ve performans sanatında 1960'lı yıllardan beri gerçekleştirilen birçok sahneleme böyle bir dönüştürücü gücü önemle vurgulamışlar ve ona yoğunlaşmışlardır. Tiyatroyu dönüştürücü bir performans olarak gören anlayış tiyatro söylemine bu şekilde artık yeniden girdiği için, sahnelemelerin bize sağladığı özel deneyimi –yani eşiksellik deneyimini– ritüel bir deneyim olarak tanımlamanın herhangi bir faydası yoktur ve burada bahsedilen sahnelemeler açısından oldukça verimsizdir. Burada yapılması gereken daha çok, estetik deneyim kavramının böyle bir bağlamda yeniden geliştirip tanımlamasıdır.

Tiyatro tarihine yapılan kısa bir bakışın bize gösterdiği gibi, Antikçağ'dan 18. yüzyıla kadar ve 20. yüzyıl boyunca tiyatro kuramcıları ve sanatçıları arasında tiyatronun dönüştürücü bir performans olduğu düşüncesi egemendir. Fakat burada aynı zamanda tiyatro sahnelemelerinin kendilerine özgü dönüştürücü güçlerini hangi özel tarihsel, kültürel ve estetik koşullar altında geliştirebileceklerini de hesaba katmak ve ayrıştırmak gereklidir. Elbette her çağda seyirciler evlerinden çıkarak bir sahnelemenin gerçekleştiği bir yere gideceklerdir. Bu durum, sahneleme yerinin çevresine ve oraya giden yola bağlı olarak günlük hayattaki alışılagelmiş ortama yabancılaşma derecesini arttırabilir. Yine de, oyun kişilerin ve öykülerin, sahnede kullanılan araçların ve sahneye koyma stratejilerinin seyircileri kendi sosyal çevrelerine nasıl yabancılaştırdıkları, onlara ne tür deneyimler ve dönüşümler sağladıkları kişiden kişiye farklılık gösterecektir.[45] 1800'lü yıllarda, algılanan şeyin salt biçimsel erekselliğine dayanan "çıkarsız ve özgür bir hoşlanma" düşüncesi, seyircinin sosyal çevresine yabancılaşma

45. Dönüşüm kavramının birbirinden farklı türdeki değişime referans vermesi onun en önemli sorunudur. Bu kavramı yalnızca ona tekabül eden belli bir değişim türüyle sınırlandırmak mümkün değildir.

olağanın koşulunu oluşturmuş olabilir. Bu koşula göre seyirci – günlük hayattan farklı olarak– "çıkarsız bir şekilde, yani *ne* duyuların *ne de* usun herhangi bir çıkarına tabi olmadan onaylanan"[46] deneyimler yaşayarak belli bir dönüşümden geçebilir. Ben bu bağlamda, özerk bir estetik anlayışının ve onun beraberinde getirdiği estetik deneyim kavramının her şeyden önce (geleneksel ritüellerin neden olduğu deneyimlerle önemli açılardan farklılık gösteren) tamamen yeni bir tür eşiksel deneyimi tanımlamak için geliştirildiğini ileri sürmek istiyorum. Özne, sanat eserlerini – veya doğayı– algılarken yalnızca "çıkarsız ve özgür bir hoşlanma" duygusu hisseder ve bu ona kendini özgür bir öznellik olarak deneyimleme fırsatı sunar.

21. yüzyılın başlarında ise tamamen farklı koşulların ortaya çıktığını görürüz. Dünyevi hayatın durmadan artarak estetize edildiği bir zamanda ve eğlence/etkinlikler kültürünün koşulları altında "çıkarsız ve özgür bir hoşlanma" duygusunun özneyi eşiksel bir durumun içine sokması oldukça güç görünmektedir. Bunun yerine, hem "duyuların" hem de "usun" rahatsız edilmesi gerekmektedir. Aklımızın karışması, farklı alanların çarpışması, kendimizle, başkalarıyla ve dünyayla ilgili algımızın dengesiz bir hale gelmesi, yani kısaca bir kriz durumunun oluşturulması bize eşiksel bir deneyim yaşatma olasılığı daha fazladır. Çünkü bütün bunlar derin bir şekilde rahatsız edici deneyimler sunarlar ve böylece bu deneyimlerden geçen kişilerin bir dönüşüm geçirmesine yol açarlar.

Yukarıda yapılan kısa bir tarihsel incelemede görüldüğü gibi, tiyatro sahnelemeleri yalnızca sürekli bir sahneye koyma işlemi değildir. Onlar daha çok esas itibariyle (her durumda farklı bir şekilde belirlenip farklı araçlarla gerçekleştirilseler dahi) eşiksel deneyimlerin yaratılmasını sağlarlar. Nasıl ki sahneye koyma (mizansen) süreciyle planlı bir şekilde tiyatro sahnelemelerindeki maddeselliğin performatif yaratımı amaçlanıyorsa, eşiksel bir deneyim olarak düşünülen estetik deneyimle de sahnelemeye katılanların dönüşümü hedeflenmektedir. Bu şekilde dönüşüm kavramı performatif bir estetiğin temel bir kategorisini oluşturur.

46. Immanuel Kant, *Werke in zehn Bänden, Kritik der Urteilskraft,* (Der.) Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975, 8. Cilt, s. 287 (Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi,* Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 2011).

Sonuç olarak, tiyatronun yaygın bir şekilde dönüştürücü bir performans olarak görüldüğü ve tiyatro sahnelemelerine dönüştürücü güçlerin atfedildiği mantıklı görünür. Fakat bu başka türlü sahnelemeler için de geçerli midir? Ritüeller, festivaller, gösteriler, spor müsabakaları, siyasi oturumlar bize nasıl bir tür deneyim sağlarlar? Tarihsel avangardın savunucuları tiyatroyu tam da bu çeşit sahnelemelere, yani kültürel performanslara (*cultural performances*) dönüştürmek istemişlerdir. Avangard sanatçılar bu tür performansları yeni bir tiyatro için bir model olarak kavramaları ve ilan etmeleri, onların 20. yüzyılın başlarında tiyatroda eksik olan dönüştürücü güçleri bu performanslarda görmüş olmalarından kaynaklanmış olabilir mi? Büyük ihtimalle, onlar böyle performanslara katılımcıları eşiksel bir durumun içine sokabilme yeteneğini atfetmişlerdir. Şüphesiz ki, tarihsel avangardın hedeflediği yeni bir etki estetiği doğrudan buna işaret eder. Çünkü onların sesli ve vurgulu bir şekilde tiyatroyu bir ritüele veya bir festivale dönüştürme taleplerinin arkasında tiyatroda yeni topluluk biçimlerini deneme isteği yatar. Onlar ritüellerin ve festivallerin, belli topluluklar yaratabilen, onları güçlendiren ve ayakta tutan işlevleriyle ilgilenmişlerdir. Benzer bir durum siyasi oturumlar için de geçerlidir. Bu oturumlarda da katılımcıların farklı eylemleri birlikte gerçekleştirmeleri ve özgül deneyimlerden geçmeleri belli siyasi toplulukları meydana getirir, güçlendirir ve onaylar. Buna karşın, sirk ve spor farklı bir şekilde ele alınmıştır. Eisenstein'ın belirttiği gibi, onlar "duyusal özellikleri güçlendiren bir banyo" etkisi yaratırlar, anlamların aktarılmasını reddederler, seyircide hayret, şaşkınlık, korku ve şok duyguları uyandırırlar ve böylece seyirciye doğrudan fiziksel bir şekilde etki ederler. Böylece avangard sanatçılarının vurguladıkları eşiksel deneyimler, bir taraftan bireyin bir topluluğun üyesi haline gelme sürecine, yani toplumsal bir dönüşüme, diğer taraftan da bedensel –fizyolojik ve duygusal– değişime tekabül ederler. Onlara göre, tiyatro sahnelemelerinin etkileri başka sahneleme türlerindeki etkilere yaklaşmalıydı.

Tiyatro sahnelemeleri ile diğer sahneleme türleri arasındaki bağlantı üzerine yapılabilecek tarihsel bir araştırma her ne kadar kültür tarihi açısından oldukça ilginç görülse de, bizim konumuzun dışına çıkar. 1960'lı yıllardan beri tiyatrodaki ve performans

sanatındaki sahnelemelere referans vererek geliştirilen performatif bir estetik bağlamında, bizi daha çok performatif dönemeçten itibaren sanatsal ile sanatsal olmayan sahnelemeler arasındaki ilişkinin nasıl şekillendiği sorusu ilgilendirir. Başka bir deyişle, bugün festivallerde, spor müsabakalarında, birbirinden farklı siyasi oturumlarda ve başka sahneleme türlerinde edinilen deneyimler, bu araştırmada eşiksel bir deneyim olarak tanımlanan estetik deneyimden temel olarak farklı mıdır, yoksa onların da aynı şekilde eşiksel deneyimler olarak tanımlanmaları ve yeri geldiğinde estetik deneyim kavramının içinde değerlendirilmeleri mi gerekmektedir?

1990'lı yıllardan beri, performatif dönemeçle birlikte yalnızca yeni sahneleme türleri ortaya çıkmadığı, aynı zamanda sanatsal olmayan bütün sahnelemelerin de genel anlamıyla estetize olduğu ve teatral bir hale geldiği sıkça ifade edilmektedir. Bu gelişim süresince, sanatsal olan ile sanatsal olmayan sahnelemeler arasındaki sınırlar daha geçirgen olmuştur ve bazı durumlarda da tamamen ortadan kalkmıştır. Bu durum, özellikle kamusal alanlarda gerçekleştirilen sahnelemelerde oldukça belirgindir. Love Parade, Christopher Street Day, Karneval der Kulturen gibi festivaller sadece kamusal alanı dolduran geçitler veya törenler değillerdir, onlar aynı zamanda o alanı eşiksel bir mekâna dönüştürürler. Böyle festivaller ile geleneksel tiyatro binalarını terk eden ve birbirinden farklı kamusal alanlarda mekâna uygun bir şekilde gerçekleştirilen tiyatro sahnelemeleri (örneğin daha önce bahsedilen "Cornerstone Theater" veya "Hygiene heute" gibi grupların sahnelemeleri) arasında nasıl bir sınır çizilebilir? Festivaller ve tiyatro sahnelemeleri kamusal alanı eşiksel bir mekâna, yani geçişken bir mekâna çevirmezler, onlar aynı zamanda gündelik zamanı da geçişken bir zamana dönüştürerek katılımcılara eşiksel bir deneyim fırsatı sunarlar.[47] Son yıllarda hızla yayılan kent mizansenlerinde tiyatro sahnelemeleri ile festivallerin birbirlerine çok daha belirgin bir şekilde yaklaştıkları

47. Modern festivallerle ilgili çalışmalar için bkz. Klaus-Peter Köpping, "Fest", (Der.) Christoph Wulf, *Der Mensch. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim/Basel 1997, s. 1048-1065; Joachim Küchenhoff, "Das Fest und die Grenzen des Ich – Begrenzung und Entgrenzung im 'vom Gesetz gebotenen Exzeß' ", (Der.) Waltur Haug/Rainer Warning, *Poetik und Hermeneutik XIV*, München 1989, s. 99-119; Wolfgang Lipp, "Feste heute: Animation, Partizipation und Happining", (Der.) W. Lipp, *Drama Kultur*, Berlin 1994, s. 523-547.

görülür. Bu şekilde 10. Documenta'da Kassel kenti büyük bir sergi, sahneleme ve festival alanı olarak kullanılmıştır. Festival programdaki birbirinden farklı performanslar kentle özel bir biçimde bütünleşmiştir; örneğin Performans grubu Gob Squad'ın *15 minutes to comply* (*15 dakikalığına boyun eğmek*) isimli performansı bir tramvay durağında gerçekleşmiş ve Heiner Goebbels'in *Landschaft mit dem von der Schlange getöteten Mann*[48] (*İçinde yılan tarafından öldürülen bir adamın bulunduğu manzara*) adlı çalışması büyük bir köprünün altında sahnelenmiştir. İtalyan Grup "Teatro Potlach" böyle kentsel mizansenleri 1991 yılından beri Fara Sabina, Farfa, Klagenfurt, Malta ve Cardiff gibi farklı kentlerde *Città invisibili* adı altında düzenli aralıklarla sergilemektedir. Örneğin Fara Sabina'da kent sakinleri evlerinin kilerlerini ve avlularını iki hafta boyunca açmışlar ve dünyanın farklı yerlerinden gelen tiyatro oyuncularının bu mekânları Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* adlı romanından esinlenerek yeniden şekillendirmesine izin vermişlerdir. Daha sonra, dönüştürülen bu kent seyirciye sunulmuştur. Burada söz konusu olan bir festival mi yoksa bir tiyatro sahnelemesi midir? Bu soruya net bir cevap vermek mümkün değildir. Ne olursa olsun, burada bir kentteki kamusal olmayan alanlar özel bir biçimde kamusal alanlara dönüştürülmüştür ve bu alanlar onları ziyaret eden herkese eşiksel deneyimlerden geçme olanağı sunmuştur.[49]

Modern festivallerin en iyi ihtimalle festival boyunca süren ve sadece gelip geçici topluluklar yaratabilmeleri onları tiyatro sahnelemeleriyle benzer kılar. Genel olarak, bu topluluklar her ikisinde de sahnelemenin sona ermesiyle ortadan kaybolurlar. Fakat günümüzdeki siyasi toplantılar esas itibariyle daha uzun, yani sahneleme süresinin ötesine geçen topluluklar kurup güçlendirmeyi amaçlarlar. Siyasi toplantılar bu amacı önceki çağlarda estetize etme ve teatralleştirme yoluyla gerçekleştirmişlerdir. Bu tarz siyasi festivalleri 16. ve 17. yüzyıldaki saray gösterilerinde, Fransız

48. Bu sahneleme için bkz. Christel Weiler, "Heiner Goebbels *Landschaft mit dem von der Schlange getöteten Mann*" *Theater der Zeit*, Eylül/Ekim 1997, Spezial "Theaterskizzen zur Dokumenta X", s. XIII-XVI.

49. Bkz. Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat, "Auswählen und Versäumen. Wahrnehmungsmodi zwischen Fernsehen und Theater", (Der.) Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, Matthias Warstat, *Wahrnehmung und Medialität* (= *Theatralität*, 3. Cilt), Tübingen/Basel 2001, s. 143-158.

Devrimi'ndeki festivallerde, 1920'lerdeki işçi hareketinin etkinliklerinde açıkça görebiliriz.[50] Bu yüzden, bugün siyasi toplantıların teatralleşmesini şikâyet etmek ve onu siyasi kültürdeki çöküşün küstah bir nedeni olarak teşhir etmek oldukça şaşırtıcıdır. Sosyal Demokrat Parti'nin (SPD'nin) Nisan 1998'de Almanya'daki Leipzig kentinde gerçekleştirdiği parti genel kurultayında toplantının genel planı yanlışlıkla gazetecilerin basın dosyalarına konmuştu. Bu durum organizatörlere yönelik kin ve nefret dolu yorumlara neden olmuştu. Bir dizi gazete bu plandan detaylı bir şekilde alıntı yaparak SPD kurultayının aslında bir mizansenden ibaret olduğunu sert bir dille eleştirmişti. Almanya'nın en fazla okunan gazetelerinden biri olan *Süddeutsche Zeitung*'da, iç siyaset haberleri editörü Heribert Prantl bu eleştiriyi "bir süs eşyası gibi kullanılmış olma duygusuna verilen alerjik bir tepki"[51] olarak açıklamıştır. Bu olay günümüz Alman Siyaseti'nde –özellikle medya için hazırlanan– mizansenlerin hâlâ azımsanamayacak bir önem taşıdığı gerçeğini göstermiştir. (Örneğin Kohl ve Mitterand'ın Verdun'daki savaş alanlarında yaptıkları mizansenler veya Ren Nehri'ni yüzerek geçen Çevre Bakanı Klaus Toepfer'in mizansenleri siyaset alanında oldukça etkili olmuşlardır. Parti kongrelerinin sahneye koyulması ve şova dönüştürülmesi aslında Amerikan tarzı bir siyaseti çağrıştırır. Burada, her türlü sahnelemede mizansen sürecinin göz ardı edilmemesi gerektiği yeniden hatırlanmalıdır.) Siyasi kurultaylar yalnızca "biz duygusunun" yaratılması değil, aynı zamanda zafer duygusuyla dolu siyasi bir topluluğun oluşturulmasını amaçlarlar. SPD kurultayı, Gerhard Schröder ile Oskar Lafontaine'in salona girmesiyle başlamıştır. Onlar kollarını havaya kaldırıp selam vererek, bu etkinlik için özel olarak bestelenmiş olan bir marş müziği eşliğinde içeri girmişlerdir. Bu marş katılımcılarda oldukça güçlü etkiler, heyecan ve güven dolu duygular yaratmış ve böylece onların zaferden emin olmalarını sağlamıştır. Orada bulunan delegelerin yüz ifadelerinden de anlaşıldığı gibi, giriş müziği bir taraftan salonda

50. Bkz. Christian Horn, *Der aufgeführte Staat. Zur Theatralität höfischer Repräsentation unter Kurfüst Johann Georg II. Von Sachsen*, Tübingen/ Basel 2004; Inge Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution*, Weinheim/Basel 1989; Matthias Warstat, *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918-1933*, Tübingen/Basel 2004.

51. Heribert Prantl, "Wir denken zu sehr in PR-Kategorien", *Sage & Schreibe*, Eylül 1998, s. 44-45 (R. Schatz ile röportaj), burada s. 45.

ilerleyen politikacıların beden dillerini güçlendirmiş, diğer taraftan da onların tavırlarını diğer delegelere aktarmıştır. Bu açıdan marş ortamda "bulaşıcı" bir etki yaratmıştır. Kurultayın ilerleyen bölümlerinde de benzer şekilde delegelerin zaferden emin ve zaferi isteyen bir topluluğa dönüştürülmesi amaçlanmıştır.[52]

SPD'nin Leipzig kurultayında yaşananların *mutatis mutandis** aynı zamanda diğer siyasi etkinlikler için de geçerli olduğu kabul edilebilir. Onlar, katılımcıların birlikte eyleyip deneyimlemelerini ve bir topluluk oluşturmalarını sağlarlar. Fakat bu topluluğun toplantı sona erdikten sonra da devam etmesi istenir ve bu açıdan onlar tiyatro sahnelemelerinden ayrılırlar.[53]

Peki, bu durum Schlingensief'in *Chance 2000*'inde nasıldır? Orada bu ayrım ortadan kaldırılmamış mıdır? Schlingensief gerçekten de o sahnelemede siyasi bir partinin, yani *Chance 2000*'nin kurulmasını planlamıştı. Dolayısıyla bu örnekte de –görünüşte– sahnelemenin bitiminden sonra da varlığını sürdüren bir topluluk yaratılmak istenmiştir. Bununla birlikte *Chance 2000* siyasi oturumlar ile tiyatro sahnelemeleri arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı, özellikle de aralarındaki sınırları belirginsizleştirmeyi amaçlamıştır. Schlingensief, en azından onlar arasındaki farka dair temel bir güvensizlik yaratmayı hedeflemiştir. Diğer taraftan, siyasi toplantıların da etkinlik bittikten sonra varlığını sürdürmeye devam eden topluluklar yaratması günden güne daha güç bir hal aldığını gözlemlemek mümkündür. Biz burada bir kez daha Vattimo'nun da bahsetmiş olduğu[54] estetik topluluklarla karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz.

Spor müsabakaları da toplulukların yaratılmasını ve desteklenmesini, yani bireylerin taraftar gruplarının üyelerine dönüşmelerini sağlarlar. Belli bir futbol kulübünün taraftarları, birlikte

52. İlerleyen bölümler için bkz. Carsten Brosda/Christian Schicha, "Politikvermittlung als Event Marketing", (Der.) Erika Fischer-Lichte vö., *Performativität und Ereignis* (= *Theatralität*, Cilt 4), Tübingen/Basel 2003, s. 319-338.

* (Lat.) Gerekli değişiklikler yapıldığında. (ç.n.)

53. Bu ilişki için bkz. Thomas Meyer/Martina Kampmann, *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*, Berlin 1998; Herfried Münkler, "Die Theateralisierung der Politik" (Der.) Früchtl/Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, s. 144-163; Hans Georg Soeffner/Dirk Tänzler (Der.), *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Opladen 2002.

54. Bkz. Gianni Vattimo, *Die transparente Gesellschaft* [Üçüncü Bölüm'de 32. dipnotta açıklandığı gibi estetik topluluklar Vattimo için ortak estetik deneyimlerle ortaya çıkarlar ve kısa bir süre sonra birbirlerinden ayrışırlar. (ç.n.)].

atılan sloganlarla, birlikte yapılan jestlerle ve eylemlerle, beraber yaşanan güçlü duygularla taraftar gruplarını oluştururlar. Özellikle uluslararası futbol müsabakalarında seyirciler milli toplulukların üyelerine dönüşürler. Onlar tuttukları takımla (belli bir futbol kulübüyle veya milli takımla) aslında henüz maç başlamadan önce belli bir duygusal veya tanımlayıcı ilişki içerisindedirler, fakat bu ilişki yalnızca maç esnasında yoğunlaşıp doğrulandığı sürece bir topluluğu meydana getirebilir.

Futbol müsabakalarında seyirciler ve aktör arasında özellikle çok güçlü duyguların yaratıldığı bir sahneleme türü söz konusudur; oyun alanını çevreleyen seyirciler ile sahada hareket eden oyuncular arasında sanki yoğun enerji alanları oluşur. Bu yoğunluğun yol açtığı dayanılmaz gerilimde, seyirciler her an patlamaya hazırlardır. Olağanüstü bir duygu hali, seyircinin bir topluluğa karışması, hem spor müsabakaları için hem de festivaller için geçerli olan ölçülü olma ile aşırı olma arasındaki paradoks, bütün katılımcıları radikal bir arada kalma (*betwixt and between*) durumunun içine sokar ve onlara eşiksel bir deneyimden geçme fırsatı sunar.

Müsabakalar bir yarışma (*agon*) ilkesine dayandıkları için, onlar esnasında bütün seyircilerden ve aktörlerden oluşan tek bir büyük topluluğun yaratılması mümkün değildir. Müsabakalarda daha çok karşıt (antagonistçi) topluluklar söz konusudur: Bir topluluğa giren bir kişi, zorunlu bir şekilde öteki topluluğun dışında kalır. Bu yüzden, bu topluluklar yalnızca ortak deneyimlerle ve birlikte gerçekleştirilen eylemlerle değil, aynı zamanda ötekine *karşı* belli duyguların ve eylemlerin yöneltilmesiyle yaratılıp güçlendirilir. Özellikle birçok uluslararası müsabakada rastlayabileceğimiz, oyun esnasında veya oyundan hemen sonra baş gösteren şiddet –festivallerden farklı olarak– yalnızca ölçülülük ile aşırılık arasındaki paradoksa dayanmaz. Bu durum aynı zamanda bir topluluğun kendisini bir topluluk olarak doğrulamasının, onun sadece öteki toplulukların üyelerine şiddet uygulamasıyla mümkün olabileceğinden kaynaklanır. Her iki durumda da –yani hem festivallerde hem de futbol maçlarında (ve hatta Beuys'un Almanya'nın Aachen kentinde gerçekleştirdiği *Kukei, akopee–Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* gibi sanatsal sahnelemelerde)– şiddetin kaynağı olan eşiksel durum aynı zamanda belli eşiksel deneyimlere yol açar.

Futbol müsabakalarında ve diğer takım oyunlarında oldukça belirgin olan "topluluk yaratma" özelliği (kendilerini destekleyen taraftar gruplarıyla oyuncu grupları burada adeta bütünleşirler) diğer sportif faaliyetlerde daha az veya önemsiz bir rol oynarlar. Artistik buz pateni, jimnastik veya koşu, uzun ve yüksek atlama gibi atletizmin birçok dalı seyirciler tarafından –sirklerde olduğu gibi– gösteri şeklinde algılanır. Bir atletin olağanüstü performansı seyircide şaşkınlık ve hayranlık duyguları uyandırır. Aynı zamanda seyirci (Raffaello Sanzio'daki yaşlı, hasta, kırılgan ve bir ölüyü çağrıştıran bedenlerden tamamen farklı olarak) onda genel olarak pozitif duygular oluşturan genç, güzel, güçlü ve marifetli bedenleri algılamanın keyfini çıkarır. Seyirciler sporcuların mekândaki hareketlerini izlediklerinde, onların bu hareketlerle yeni ve güzel bir dünyayı, yani gençlik, güzellik, erotizm, sağlık, dürüstlük, mücadele ve zafer istemi ile dolu bir dünyayı nasıl yarattıklarını algılarlar. Bu –hem zayıf hem de ağırlıklı olarak güçlü anlamıyla– bir mevcudiyet dünyasıdır. Böyle bir dünyada başarı ilkesi hükmetmiş olsa da, o seyircilere onların günlük yaşamı bir an için unutmalarını ve yepyeni deneyimler yapmalarını sağlar.[55]

Festivaller olsun, siyasi oturumlar olsun veya spor müsabakaları olsun, bunların hepsi bize eşiksel deneyimlerden geçme olanağı sunan sahnelemeler olarak nitelendirilmelidirler. Bu durum hiç şaşırtıcı değildir, çünkü sahnelemeler genel olarak *feedback* döngüsünün özdevinimselliğinden meydana gelir ve daha önce de gösterildiği gibi, eşikselliği yaratan şey tam da seyircilerle aktörlerin bedensel birlikteliğine dayanan özdevinimselliktir. Fakat benim bir taraftan estetik deneyimi eşiksel bir deneyim olarak belirlemiş ve aynı zamanda bütün sahneleme türlerinin eşiksel deneyimler sunduklarını savunmuş olmam, her türlü eşiksel deneyimin estetik deneyim altında sınıflandırılması gerektiği sonucunu doğurmaz. Ben bir amaca giden yolu eşiksel bir deneyim olarak tanımlarken, "farklı" bir amaca doğru giden bir yolu estetik olmayan bir deneyim olarak belirliyorum. Toplumsal olarak tanınan bir statü değişimi, kazanma veya kaybetme, toplulukların meydana getirilmesi, gücün meşru kılınması, toplumsal bağların kurulması, eğlence vb bu amaçlara örnek olarak verilebilir. So-

55. Spor müsabakları ile ilgili tartışma için özellikle bkz. Gunter Gebauer, *Sport in der Gesellschaft des Spektakels*, Sank Augustin 2002.

nuçta, estetik deneyim eşiğin ve geçişin olduğu gibi, yani dönüşüm süreci olarak deneyimlenmesidir. Buna karşın, estetik olmayan deneyimler bir *şeye* geçişle, bu*na* veya şu*na* dönüşmekle ilgilidirler.

Burada yaptığım ayrımın sanatsal ve sanatsal olmayan sahnelemeleri birbirlerinden ayırmamızı sağlayacak bir kriter olmadığı açıktır. Çünkü estetik ve estetik olmayan deneyimler tek bir sahnelemenin içerisinde sürekli olarak birbirleriyle değişebilirler. Seyircinin eşiksel duruma yoğunlaşıp yoğunlaşmaması veya onun bu durumu belli bir amaca geçiş hali olarak deneyimleyip deneyimlememesi onun kendi algısına bağlıdır. Bu algılar *Lips of Thomas*'ta –veya Almanya ile Brezilya arasındaki 2002'deki Dünya Kupası final maçı esnasında– her dakika değişebilir.

Bu bağlamda sanatçıların sürekli olarak sanat ile sanat olmayan veya estetik ile estetik olmayan arasındaki sınırları aşmaya, bozmaya veya tamamen yok etmeye çalıştıkları göz ardı edilmemelidir. Sanatçılar, seyirciler için onların eşiksel deneyimin kendindeliğini amaç olarak görmelerini zorlaştıran veya imkânsız hale getiren durumlar yaratırlar ve seyircilerden nasıl eylemeleri gerektiği konusunda karar vermelerini talep ederler. Aynı zamanda, burada estetik deneyim, yani eşikselliğin olduğu gibi deneyimlenmesi estetik olmayan deneyimleri düzenler ve gerektiğinde kendi içine alır.

Diğer taraftan da, festivaller, siyasi etkinlikler, sportif müsabakalar ve özellikle olimpiyat oyunları –kendilerine özgü olan– eşiksel deneyimlere yoğunlaşma olanağını ve eşiksel durumu amaç olarak kavrama imkânını daha da arttırırlar. Sanatsal olmayan sahnelemelerin estetize edilmesinden ve teatral hale getirilmesinden –bazen küçümseyici bir dille– bahsedildiğinde tam da onların bu özelliğine referans verilir. Daha önce de belirtildiği gibi, bizim özel bir eşiksel deneyim biçimi olan estetik deneyim ile diğer çeşit eşiksel deneyimler arasında yaptığımız ayrım sanatsal olan ile sanatsal olmayan sahnelemeleri birbirlerinden ayırmaya yarayan bir kriter değildir. Bugün sanatsal sahnelemeler sınırları aşmaya veya ortadan kaldırmaya yönelirken, onların amacı da budur. Bütün sahneleme türlerinde, estetik olan ile estetik olmayan deneyimler birbirleri içine girerler. Şu âna kadar bahsedilenler ışığında, sanatsal olan ve sanatsal olmayan sahnelemeler

arasındaki farkın sahnelemelerde yaşanan estetik deneyimin yoğunluğuna bağlı olduğu fikri oldukça şüpheli hale gelir. Ne Abramović'in performansları ne de Schlingensief'in sahnelemeleri böyle bir varsayımı doğrular. O zaman sanatsal olan ile sanatsal olmayan sahnelemeleri birbirlerinden nasıl ayırabiliriz? Onlar birbirlerinden ayrıştırılamazlarsa veya yalnızca kısmen ayrıştırılabilirlerse, o zaman sanatın özerkliğinden bahsetmek hâlâ mümkün olabilir mi?

3. Sanat ve Hayat

Ne mizansen kavramı ne de estetik deneyim kavramı bize sanatsal olanı sanatsal olmayandan temel olarak ayırabileceğimiz kriterler sunabilir. Seel, sanatsal mizansenin sanatsal olmayandan farklı olarak mevcudiyeti yalnızca üretmediğini, aynı zamanda sunduğunu düşünse de, bu tanım örneğin sportif etkinlikler için de geçerlidir. Sporda da mevcudiyet yalnızca meydana getirilmez, aynı zamanda sunulur, yani mevcudiyet olarak takdim edilir. Benzer şekilde, estetik deneyim kavramının da hem sanatsal hem de sanatsal olmayan sahnelemeler için kullanılabileceğini daha önce görmüştük.

Richard Shusterman sanatı sanat olmayandan nihai olarak ayırabilecek özcü bir sanat tanımını her zaman tutarlı bir şekilde reddetmiştir. Son dönemlerde o yine de "sanatın yeterince ilgi görmeyen belirli özelliklerini vurgulamak için"[56] bulgusal bir araç olarak kullanılabilecek bir tanım yapmaya çalışmıştır. Shusterman sanatın "dramatize etme" (İng. dramatization) olarak kavranıp düşünülebileceğini belirtmiştir. Sanat, bir taraftan "olayları sahneye aktarma veya sahneleri çerçeve içine alma", diğer taraftan da "deneyimleri ve eylemleri daha canlı hale getirme"[57] anlamlarını taşır ve bu açılardan sıradan gerçeklikten ayrılır. Bu özellik bütün sahnelemeler için, yani hem sanatsal hem de sanatsal olmayan tüm sahnelemeler için aynı şekilde geçerlidir. Bu anlamda bir futbol maçı, parlamentodaki bir oturum, bir duruşma, bir dinî ayin, bir düğün, bir cenaze töreni ve başka her türlü kültürel performanslar "dramatize eder": Onlar çerçeve içine aldıkları belli

56. Richard Schusterman, "Tatort: Kunst als Dramatisieren", (Der.) Früchtl/Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung*, s. 126-143, burada s. 128.
57. A.g.y., s. 136.

olaylarla çerçevenin dışında kalan olaylar arasında sınır çizerler ve böylece deneyimleri ve eylemleri daha canlı hale getirirler. Belki de bu Milton Singer'in 1950'lerin sonunda *cultural performance* kavramını icat etmesinin nedenidir.[58] O bu kavramı, içinde herhangi bir kültürün kendi imgesini ve kendi anlayışını açığa vurarak hem kendi üyelerine hem de başka kültürlerin üyelerine sergilediği bir kültürel yapının gözlemlenebilecek en küçük birimi olarak tanımlamıştır. "Dramatize etme" *cultural performances*'ı, yani sahnelemeleri günlük hayattan, "sıradan bir gerçeklikten" ayıran şeydir. Bu yüzden, sanatsal sahnelemeleri sanatsal olmayanlardan ayırmayı sağlayacak farklı kriterler bulmaya çalışmak gereksiz gibi görünmektedir.

Böyle bir kriter olmasa bile, bizler garip bir şekilde bir taraftan Nitsch'in kuzu parçalama eylemlerini, Schechner'in *Dionysus in 69*'unu, birbirinden farklı kendini yaralama eylemlerini, Schleef'in *Spor Oyunu*'nu, Schlingensief'in *Avusturya'yı lütfen sevin!*'ini vb sanatsal sahnelemeler olarak nitelendirme, diğer taraftan da Love Parade'i bir festival, Leipzig'deki SPD kurultayını siyasi bir toplantı ve olimpiyatları sportif bir etkinlik olarak, yani sanatsal olmayan sahnelemeler olarak sınıflandırma konusunda hiçbir zorluk çekmeyiz. Hem sanatsal sahnelemelerin sanatsal olmayanlarla aralarındaki sınırları yıkmaya çalışmaları, hem de sanatsal olmayan sahnelemelerin aralıksız bir şekilde teatralleşip estetize edilerek sanatsal olana yaklaşmaları böyle bir sınıflandırmayı aslında imkânsız kılar. Yine de biz bu ayrımı sürekli olarak kullanırız. Örneğin 2000 yılındaki Viyana Festivali'nde olduğu gibi, kamusal bir alanda rastgele gelip geçenler karşılarında birdenbire tuhaf sahne teknikleriyle hazırlanan performansları görüp şüphelendiklerinde, onlar nasıl "uygun" davranacakları konusunda birtakım talimatlar almışlardır. Bizim burada böyle bir sınıflandırma yapmamıza izin veren tek şey sahnelemenin belli bir kuruma ait olmasıdır. Bir sahneleme yalnızca belli bir sanat kurumu çerçevesi içinde gerçekleştiği zaman sanatsal olarak değerlendirilebilir; siyaset, spor, hukuk, din gibi başka bir kurumsal çerçevede gerçekleşen bir sahneleme ise sanatsal olmayan bir sahneleme olarak adlandırılmalıdır. Başka bir deyişle sanatsal olan ile sanatsal ol-

58. Bkz. Milton Singer, *Traditional India – Structure and Change*, Philadelphia 1959, s. XII vd.

mayan sahnelemeler arasındaki farkı belirleyen şey onlara özgü olaysal nitelikler, onları meydana getiren özel sahneye koyma teknikleri veya onların sağladığı estetik deneyimler değildir. Onların sanatsal veya sanatsal olmayan sahnelemeler olarak sınıflandırılmasına karar veren şey kurumsal çerçevedir.

Sanatçılar, sanat ile hayat, estetik olan ile toplumsal, siyasi veya etik olan arasındaki sınırları aşmaya, bozmaya veya yıkmaya çalışsalar da ya da onların ürettikleri sahnelemeler bizi sanatın özerkliği konusundan yeniden düşündürse de, onlar bu sınırları tamamen ortadan kaldıramazlar. Çünkü sanatın özerkliği sanat kurumu tarafından garanti altına alınır. Sanatçının geleneğe karşı çıkan (*ikonoklast*) her bir jesti, onun sanat kurumunu yıkmayı amaçlayan her türlü edimi yine de sanat kurumunun içerisinde gerçekleşir ve onun sınırlarına çarpar. Bunu performatif bir estetik de değiştiremez.

Sanatın özerkliğine yönelik talebin karşılanması için sanat kurumları oluşturulmuştur. Normatif bir estetikle yakından ilişkili olan ve belirli bir dinî veya ahlaki ereği yerine getirmeyi amaçlayan etki estetiğinin yerine artık özerk bir estetik geçmiştir. Bu, sanatın bundan böyle sanatdışı, toplumsal veya ekonomik her türlü çıkardan ve baskılardan bağımsız bir şekilde kendine ait bir alan oluşturması ve kendi tüzüğüne ve kurallarına göre ilerlemesi gerektiği anlamına gelir. Bununla birlikte, sanatın özerkliğinin "daha yüce" bir amaca –yani insanın "eğitimine" ve yetkinleşmesine– hizmet ettiği göz ardı edilmemelidir. Sanatın özerkliğinin böyle bir "nihai amacı" olduğunu sadece Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*'u değil, aynı zamanda Wagner'in 19. yüzyılın ortalarında geliştirdiği *Gesamtkunstwerk** kuramı da etkili bir şekilde gözler önüne serer. Sanatın özerkliği kaybolan bir şeyi telafi etmeye çalışır. O, insanın bir "bütün" olarak "yeniden yaratılmasını", onun dünya tarihinde ve özellikle burjuva toplumunda kaybettiği bütünlüğün "yeniden kazanılmasını" amaçlar. Böyle bir bütünlüğün amaçlanması ile özerk bir sanatın hakikat iddiası birbirleriyle doğrudan bağlantılıdır.

O dönemde sanata inanılmaz bir önemin atfedilmesiyle birlikte artık her şeyin yalnızca sanatçılara, yani sanat eserlerinin esraren-

* Wagner'in *Gesamkunstwerk* kavramı tüm sanatları içine alan "bütünlüklü sanat eseri" olarak tanımlanabilir. (ç.n.)

giz ve dâhi yaratıcılarına bırakılmaması gerektiği düşünülmüştür. Sayıları giderek artan eleştirmenler, kuramcılar, yöneticiler, temsilciler vb ordusu sanatın özerkliğini denetlemişlerdir. Onlar sadece insanların kendilerini özerk bir sanattan alacakları "haz" ile eğitebilmelerine önem vermemişler, aynı zamanda sanatın cüzi şeylerle ve siyasi, dinî, ahlaki meselelerle uğraşarak kendi ulvi hakikat ve bütünlük iddiasını kirletmemesine yönelik özel bir çaba göstermişlerdir. Sonuç olarak, sanatçılar, eleştirmenler, kuramcılar, seyirciler vb arasındaki işbirliği bugüne kadar devamlılığını sürdüren sanat kurumunu meydana getirmiştir.

Tiyatro kendine özgü yeni (ve aslında ilk olarak Goethe ve Schiller tarafından ilan edilip tutarlı bir şekilde geliştirilen) iddiasını, yani seyircileri eğitme ve onların kişisel gelişimine katkıda bulunma görevini yerine getirmek istiyorsa, o zaman seyircilerin tiyatro mekânını artık sadece sosyal bir ortam olarak değil, algılara yoğunlaşılan bir mekân olarak görmelerini sağlamalıdır. Bu amaçla 19. yüzyılın ilk yarısında birbirinden farklı tiyatro kuralları ortaya atılmış, fakat neredeyse hiçbir zaman onlara tam olarak uyulmamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise seyirci salonun karartılması çok daha etkili olmuştur. Bu çabalara rağmen, tiyatro sahnelemelerinde sınır aşımları meydana gelmeye devam etmiştir. Örneğin, Auber'in Brüksel Operası'ndaki *Die Stumme von Portici* (*Portici'li Dilsiz Kız*) isimli sahnelemesi esnasında büyük bir kargaşa yaşandığı anlatılır. Bu kargaşa kısa sürede bir isyana dönüşmüş ve Belçikalılarının Hollanda'dan ayrışmasına ve Belçika Devleti'nin kurulmasına kadar etkisi olmuştur. Bu derece etkili sonuçları olmasa bile, bu bağlamda Nestroy'un katılımıyla gerçekleşen Viyana Volkstheater'daki birçok sahnelemeden de söz edilebilir. Nestroy'un sözlü bir şekilde ve el kol hareketleriyle yaptığı doğaçlamaların hükümete ve kiliseye karşı bir saldırı olarak anlaşılması veya onun toplumda yaygın olan ahlaki değerleri hiçe sayması sürekli olarak sahnelemede hazırda bekleyen tiyatro polisinin müdahale etmesine ve ona sahnelemenin ortasında ceza ödemek zorunda kalmasına neden olmuştur. Daha önce başka bir bağlamda bahsedilen Hauptmann'ın *Güneş Doğmadan Önce* isimli çalışmasının prömiyerinde, bir eleştirmenin anlattığına göre, tiyatro salonunun bir toplantı yerine dönüşmesi burada örnek verilebilir. Açıkça, tiyatro eğitici görevini her zaman istendiği

ölçüde yerine getirememiştir. Bütün bu durumlarda, özdevinimli *feedback* döngüsü, aktörlerin seyircilere veya bir seyircinin diğerine "bulaşması", özerkliğin kazandırdığı hakikat ve eğitim iddiasına karşı koymuştur. Edebiyat ve görsel sanatlar çok daha farklı üretim ve alımlama koşullarına sahip oldukları için bu görev için de daha uygundurlar.

20. yüzyılın başlarında avangard hareketinin temsilcileri sanat ve hayatın birbirlerine yaklaşmalarını talep ederek yeni bir etki estetiğini ilan etmişlerdir, çünkü onlar özerk bir sanatın ne hakikat yetkisine ne de eğitici görevine artık inanmamışlar ve sanatın hayattan tamamen kopmasını onun sonu olarak görmüşlerdir. O dönemde Marcel Duchamp'ın bir bisikleti, şişe rafını, üzerinde "R. Mutt" yazan pisuarı bir müzeye koyması; ya da "Oberdada" ("En üst Dada") diye tanınan Johannes Baader'in 1918 yılının Kasım ayında, Berlin Katedrali'ndeki bir sabah ayininde papazın vazını engellemesi; ya da yine Baader'in bir yıl sonra Weimar'daki bir parlamento oturumu *Yeşil Ceset* başlığını taşıyan ve üzerinde "Weimar'ı havaya uçuracağız. Berlin DA-DA'nın yeridir." yazılı el ilanlarını dağıtarak yarıda kesmesi, tam da daha sonra gelen, yani 1960'lı yıllardaki birçok sanatçının sanat ve hayat arasındaki, sanatsal olan ve sanatsal olmayan sahnelemeler arasındaki farkı yıkma çabasıyla benzerlik gösterir. Fakat henüz avangard döneminde bile, sanat kurumu o kadar sıkı oturmuştu ki, ona karşı ve sanatın özerkliğine karşı yapılan her saldırı boşa çıkmış ve hatta bütün bu tepkiler onun kurumsal yapısına dahil edilmiştir: Baader ve yaklaşık 40 yıl sonra Hermann Nitsch, tam da sanatın özerkliğine referans vererek dine hakaret davalarından beraat etmişlerdir.

Sanatın özerkliği, sanat kurumunu güvencesi altında tutulduğu sürece, performatif bir estetik de onu ne sorgulamaya ne de ortadan kaldırmaya muktedirdir. Fakat o kavram sanatın dünyevi hayatın bütün bağlamlarından kopması olarak anlaşıldığında, gerçekten de 1960'lı yıllardan beri birçok sanatçı böyle bir özerkliği ortadan kaldırmaya çalıştığı görülür. Çünkü onlar sanatı sınır aşımları biçiminde icra ederler. Daha önce de gördüğümüz gibi, onlar Batı kültürlerinde 18. yüzyılın sonlarında çizilen sanat ile sanat olmayan, sanat ile gerçeklik, sanat ile hayat arasındaki sınırları durmadan aşarlar, bulandırırlar veya yok ederler. Bunu sadece tiyatro ve performans sanatındaki sahnelemelerde değil, aynı

zamanda diğer sanatların sahnelemelerinde de görmek mümkündür; onlar sanatı sergilemekten çok sahnelerler. *Documenta X*'da ve *Documenta XI*'de bununla ilgili birçok seçkin örnek vardır. Küratörler Catherine David (1997) ve Okwui Enzor (2002) *Documenta*'da sundukları eserlerin "yalnızca günümüz dünyasının ve hareket edip değişen olguların eleştirel imgelerini"[59] göstermediklerini, daha çok *Documenta*'nın kendisinin "teorik fikirlerin uygulamalarla kesiştiği" bir "platform"[60] görevi gördüğünü iddia etmişlerdir. "Theater der Welt" festivali çerçevesinde Köln Ludwig Müzesi ile birlikte düzenlenip gerçekleştirilen başka bir sergiye de programlı bir şekilde *Onun siyasi olduğuna söz veriyorum. Sanatta performatif olan* başlığı verilmiştir. Böyle bir sergileme düşüncesi " 'tiyatro', 'sanat' ve 'dünya' gibi kavramların ne kadar bulanık hale geldiğini" gösterir.[61] Bu sergi "yeni karşılıklı olma biçimlerini, [...] yani artık (sadece) gözlemciler ve nesneler arasında değil, aynı zamanda gözlemciler ile mekânlar arasındaki ilişkileri" ve "algılama süreçlerinde yeni bir 'BİZİ' " meydana getirmeye çalışmıştır.[62] Sonuç olarak, sergi bunlara yönelik dönüştürücü bir gücü yayabilmiştir.

Performatif estetik, sanattaki sınır aşımlarını ele alır. O aralıksız bir şekilde 18. yüzyılın sonlarında kurulmuş olan, o zamandan beri sarsılmaz ve yıkılmaz olduğu düşünülen ve bu yüzden de sanki doğalmış gibi görünen (yani doğa tarafından konulduğu zannedilen) sınırları –örneğin sanat ve hayat arasındaki, üst ve alt kültür arasındaki, batı kültüründeki sanat ile sanatın özerkliği kavramına yabancı olan diğer kültürlerdeki sanat arasındaki sınırları– aşmaya ve sınır kavramını yeniden tanımlamaya çalışır. Bu zamana kadar baskın olan ayrıştırma ve bölüştürme ilkelerinin aksine, performatif bir estetik sınır aşımlarını ve geçişleri öne çıkarır. Böyle bir estetik bağlamında sınır ayrıştıran değil, birleştiren bir eşiğe dönüşür. Uzlaşmaz karşıtlıkların yerini kademeli farklılıklar alır. Başka bir deyişle, performatif bir estetik bir fark-

59. Catherine David, *Stand der Dinge*, Teil I, Katalog Kunstwerke, Berlin 2000 (Sayfa numarası yok).

60. *Platform I, Documenta XI, Democracy Unrealized*, Begleitheft, Kassel/Berlin 2001 (Sayfa numarası yok).

61. Matthias Lilienthal'ın katalogtaki önsözü: *I promise it's political. Performativität in der Kunst*, Köln 2002, s. 5.

62. Irit Rogoff, "WIR. Kollektivitäten, Mutualitäten, Partizipationen", *I promise it's political*, s. 52-60, burada s. 53

sızlaştırma projesi değildir; Girard'ın kurban teorisine göre böyle bir proje kaçınılmaz bir şekilde şiddetin baş göstermesine yol açar. O daha çok sarsılmaz karşıtlıkların yıkılmasıyla ve onların dinamik bir farklılaşmanın içine girmeleriyle ilişkilidir. Bizler, aydınlanma düşüncesinin getirdiği ikilikli kavramlarla ilgilenmeye alıştıkça, onun kullandığı mantıksal yöntemler dünyanın büyüsünü azalttıkça, performatif bir estetik projesi böyle ikilikli kavramları çökertecektir ve ayrıklık (disjunctio) yerine birliktelik (conjuctio) ilkesini savunacaktır. Böyle bir estetik 18. yüzyılda kurulan sınırları eşiksel bir hale getirerek dünyayı yeniden büyüleme çabası olarak düşünülmelidir.

Hem sınır hem de eşik birtakım riskler barındırır. Belli bir sınırı çiğneyen kişilere sık sık farklı yaptırımlar uygulanır. Sınırı belirleyen kişi veya kurum, onu korumaya ve denetlemeye çalışır; örneğin sınırdan geçmenin –istisnai olarak– ne zaman mümkün olduğunu belli yasalara ve kurallara bağlar ve sınırı izinsiz bir şekilde aşmaya çalışanları cezalandırır. Aynı zamanda eşiklerin aşılması da birçok tehlikeyi ve riski beraberinde getirir, çünkü insanı eşiğin öteki tarafında nelerin beklediği, onun hangi görüngülerle, zorluklarla ve belirsizliklerle karşılaşacağı önceden bilinemez. Eşiğin bu tarafında terk edildiği düşünülen canavar öteki tarafta ona yeniden pusu kurmuş olabilir. Böylece sınır ile eşik arasındaki farkı her birinin aşılmasıyla meydana gelebilecek tehlikelere bakarak belirleyemeyiz. Bunun yerine bu fark her iki kavramı kuşatan yan anlamlarda, yani bir dizi çağrışımda aranmalıdır. Sınır kavramı daha çok dışlamayı, ayrıştırmayı, son noktayı çağrıştırır. Sınırlarına ulaşan kişi, devam edemez, olduğu yerde kalır, en sondadır. Sınır belirgin bir farklılığa işaret eder; sınırın öteki tarafında özlenen ve arzulanan bir şey, özgürlük, cennet veya tam tersi olarak tiksinilen ve korkulan bir şey, cehennem bulunmaktadır. Sınırı yasal bir şekilde geçmek için bellibaşlı –ve sık sık karmakarışık olan– yöntemler, geçerli sebepler, özel belgeler, pasaportlar, seyahat onayı vb gereklidir. Onu yasal olmayan bir şekilde geçmek tehlikeli, gizli ve yıkıcı bir eylemi teşkil eder; onu açıkça ihlal etmek ise isyankâr, devrimci ve destansı bir hareketi veya dışarıdan gelen düşmanca bir saldırıyı çağrıştırır.

Eşik kavramının uyandırdığı çağrışımlar tamamen farklıdır. O yasaklanan veya yasalarla korunan bir şeyi ima etmez. Sınır, ken-

disini ihlal etmeye, aşmaya çalışan eylemlere karşı koyarken, eşik sanki buna davet eder. Eşiğin öteki tarafında neyin olacağı genel olarak önceden bilinemeyeceği için, eşiği geçen kişinin birtakım tedbirlere ve önlemlere ihtiyacı vardır. Eşikler genelde sihirli ve bir bakıma da lanetli yerlerdir. Onun sihrini yakalamak için veya onun lanetini bir hayra dönüştürmek için özel bilgi ve yetenekler gereklidir. Eşik kirliyse, onu geçmeden önce temizlemek gerekir. Eşikten geçmenin birçok zorluğu, riski ve tehlikesi olsa dahi, böyle bir geçiş doğru bir şekilde yapıldığında tamamen olumlu şeyleri –örneğin yeniden sağlıklı olmayı, Tanrı'nın affını, yeni bir toplumsal statüyü, değerli bir şeyi, paha biçilmez yetenekleri ve gizli bilgileri– vaat eder. Fakat eşikten geçerken yanlış adımlar atıldığı zaman, bu geçiş bir felaketle sonuçlanabilir: Söz konusu kişi bir bataklığa batar veya gizli bir kapana sıkışır, hayaletlerin ve vahşi hayvanların saldırısına uğrar, çıldırır, korkutulur, parçalanır, yani bir felaket esnasında başına gelebilecek her şeyi deneyimler. Eşik son derece muğlaktır.

Sınır daha çok yasalara bağlıyken, eşik sihirli olana işaret eder. Sınır genelde bir çizgi olarak, yani bir şeyi içeren ve ötekileri dışarıda bırakan ayrıştırıcı bir çizgi olarak anlaşılırken, eşik içinde her türlü şeyin vuku bulabileceği bir ara mekân olarak düşünülür. Sınır kesin bir ayrımı belirlerken, eşik olabilirlik, yetkinleşme ve dönüşüm alanı yaratır. Bununla birlikte, sınır ve eşik kavramlarını birbirlerinden ayırırken, her ikisinin de algı fenomeniyle ilişkili olduğunu gözden çıkarılmamalıdır: Bir kişiye –belki de aşılmaz– bir sınır olarak görülen bir şey, başka biri tarafından kendisini çağıran bir eşik olarak algılanabilir. Ayrıca sınırlar ilk olarak ihlal edildikleri anda –yani onlar eşik olarak kullanıldıklarında– sınırlar olarak deneyimlenebilirler.

Sahnelemeleri meydana getiren özdevinimli *feedback* döngüsü sayesinde sınırlar (örneğin sahne ile seyirci salonu, aktörler ve seyirciler, birey ve toplum veya sanat ve hayat arasındaki sınırlar) eşiklere dönüşürler. Daha önce de gördüğümüz gibi, sahnelemelerde sınırların sınırlardan çok eşikler olarak algılanmasının nedeni onlarda özgül sahneye koyma stratejilerinin kullanılmasıdır. Bu yüzden, ben performatif bir estetiğin sanatın sınırlarını aşmaya yöneldiğini iddia ederken, aslında onun sınırları eşiklere dönüştürmeyi amaçladığını kastediyorum. Performatif bir estetik eşiklerden geçme sanatını ele alır.

Bu şekilde sahnelemeler aynı zamanda kendilerini temellendiren antropolojik koşullarla hesaplaşırlar. Plessner'in gösterdiği gibi, insan kendini başka biri olarak (yeniden) bulmak istiyorsa, o zaman onun –kendisine temel bir uzaklıkta olan– aşılması gereken eşiklerden geçmesi gereklidir. Bilinç sahibi canlı bir organizma veya vücut bulmuş tin (*embodied mind*) olarak düşünülen insan, yalnızca kendini sürekli olarak yeniden yarattığı ve değiştirdiği sürece, yani durmadan eşiklerden geçtiği zaman gerçekten kendisi olabilir. Sahneleme ona bunu sağlar ve onu bu eylemleri yapmaya zorlar. Sahneleme –biraz kesin bir dille telaffuz edilirse– hem hayatın kendisi olarak hem de onun bir modeli olarak düşünülebilir. Sahneleme hayatın kendisidir, çünkü o, katılımcıların, yani aktörlerle seyircilerin hayatından gerçek bir zaman dilimini çalar ve onlara kendilerini durmadan yeniden yaratma fırsatı sunar; sahneleme, hayatın bir modelidir, çünkü o bu süreçleri o kadar yoğun ve çarpıcı bir şekilde gerçekleştirir ki, katılımcılar tüm dikkatlerini ona yöneltirler ve yoğunlaştırırlar. Sahnelemede kendi hayatımız tezahür eder, mevcut kılınır ve geçip gider.

Bu ifadeler eski *theatrum vitae humanae** metaforunu hatırlatır. Bu metaforla birlikte, tiyatro insan hayatının sembolü ve kopyası olarak tasarlanmıştır. Sahnelemeler hayatın kendisi gibi yanıltıcı ve fani oldukları için, onlar hayatın mükemmel bir sembolü olarak bu özelliklere işaret edebilirler. Böylece her bir sahneleme seyircilere hayatın yanıltıcılığı ve faniliği hakkında farkındalık kazandırır ve onları dünyevi şeylerden uzaklaştıran ve Tanrı inancındaki hakikatin ve sonsuzluğun peşine düşüren bir durumun içine sokar. *Theatrum vitae humanae* metaforu yalnızca Hıristiyan bir dünya görüşü çerçevesinde işleyebilir.

Buna karşın performatif bir estetik insanların ve şeylerin yanıltıcı görünüşleriyle veya hayatın faniliğiyle değil, onların tezahür etmeleriyle ve görünüşlerin gelip geçişiyle ilgilidir. O, sahnelemeleri insan hayatının sembolü ve kopyası olarak değil, doğrudan hayatın kendisi ve aynı zamanda onun bir modeli olarak saptar. Metaforik anlamda değil, kelimenin tam anlamıyla her bir katılımcının kendi hayatı sahnelemede cereyan eder. Sanat, sahnelemede olduğundan daha derin bir şekilde başka hiçbir yerde hayatla bu kadar iç içe olamaz ve ona bu derece yaklaşamaz.

---

* (Lat.) İnsan hayatı olarak tiyatro. (ç.n.)

Performatif bir estetikte sanat ve hayatın birbirlerine bu şekilde bağlanması dünyanın yeniden büyülenmesini sağlar. Fakat böyle bir büyülenme, 17. yüzyıldaki dinî dünya görüşünün tefekkürü veya hüsnükuruntuların hâlâ faydalı olduğu uzak zamanlardaki sihirli bir bilincin geri dönüşü olarak anlaşılmamalıdır. Bir zamanlar, görünmez güçleriyle her tarafı kaplayan ve her şeyi birbirine bağlayan bir Tanrı tarafından yaratıldığı kabul edilen dünyaya içkin bir büyü aydınlanma döneminde geri dönülmez bir şekilde ortadan kaybolmuştur. Böyle bir büyüyü artık sanatlar bile yeniden getiremezler. Onun mutlak bir şekilde kaybolduğunu kabullenmemiz gereklidir.

Bunun yerine 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni bir büyü geçmiştir. Bu, her ne kadar şaşırtıcı gelse de, aydınlanmanın "doğrudan" ama geç bir nesli olarak düşünülebilir. Çünkü tam da modern bilimler ve onların sağladığı kültürel, teknolojik ve toplumsal gelişimler böyle bir büyüyü açığa salarlar. Onlar günden güne dünyanın görünmez güçlerle kaplı olduğu inancını yayarlar; biz bu güçleri görüp duymasak bile, onlar bizi fiziksel olarak etkilerler; doğada ve toplumda zuhur eden olaylar bizim her bir yönelimimizi, planımızı ve öngörümüzü altüst eder; her şey birbiriyle o kadar bağlantılıdır ki, bir kelebeğin bir yarım küredeki kanat çırpışı diğer yarım kürede tornadolara yol açabilir veya onları engelleyebilir; toplumlar –özellikle globalleşmeyle birlikte– o kadar karmaşık bir hale gelmişlerdir ki, planlanan değişimlerin olası etkileri hakkında güvenilir önermelerde bulunmak mümkün değildir ama bunlar yine de müzakere edilebilirler; tam Freud'un anladığı anlamda, Benlik artık kendi evinin efendisi değildir. Bugünkü en önemli nörobilimcilerin de belirttiği gibi, bizler, kararlarımızı henüz onların farkına varmadan bile zaten çoktan vermişizdir. Kısaca insanı yöneten gizemli güçler onu bilinçli bir istemden ve bilgiden mahrum bırakırlar.

Fakat zuhur eden olayların veya insanda ve doğada işlediği düşünülen görünmez güçlerin sihirli güçlerle hiçbir ilgisi yoktur. Onlar aslında rasyonel bir şekilde açıklanabilirler, fakat en sonunda yine belirsiz kalırlar. Batı dünyasında aydınlanmadan önce insanlar, duaların, günah çıkarmanın, vahiy yoluyla gelen şeylerin vb sağlığı, selameti, hasatı kesin bir şekilde etkilediğini ve salgınların zararını, şiddetli fırtınaları veya savaşı engellediğini düşü-

nürlerken, bizler de bilimin buna benzer bir gücünün olduğuna inanırız. Sonuçta, hem bilimsel çalışmaların hem de dualarn ve kefaretlerin bu açıdan yetersiz kaldığı görülse de. Paradoksal bir şekilde, bilim ne kadar çok ilerlerse, o ne kadar muhteşem –genetik ve nörolojik araştırmalarda olduğu gibi– sonuçlara ulaşırsa, aydınlanmanın yarattığı yanılsama da, yani insan ile dünyanın mükemmelleştirilebilir olduğu fikri de o oranda azalır. Bugün özellikle kaos kuramı ve çalışmaları ile mikrobiyoloji dünyanın bu anlamda "büyülü" olduğu ve onun mutlak bir bilimsel ve teknolojik erişime muhtemelen sonsuza kadar kapalı olduğu bilgisini (bu aslında insan için avantajlı bir durumdur) günden güne daha açık bir şekilde ortaya çıkarmışlardır. Sahnelemelerdeki özdevinimli *feedback* döngüsü de benzer bir belirsizlik taşır. İnsan sonuçta dünyayı sarmalayan "görünmez güçleri" kendi egemenliği altına alamaz. İnsan onu kontrol etmeye ve belirlemeye çalıştığı zaman, o aynı anda onun tarafından da durmadan kontrol edilip belirlenir.

1960'lı yıllardaki performatif dönemeçten bu yana sanatların temelini oluşturan bu bilgi, bazı bilim insanları bunu daha önce de dillendirmiş olsa da, bilim dünyasında ilk olarak 20. yüzyılın sonlarında kabul görmüştür. Birçok bilim insanının uzun süre düşünmediği ve kabullenemediği veya bugün bile tartıştığı şeyi, sanatçılar on yıllardır sezgisel olarak hissetmişler ve sanatsal çalışmalarını bu bulguya uygun olarak şekillendirmişlerdir. Sanatçılar aksiyonlarında, performanslarında, yerleştirmelerinde ve diğer sahnelemelerinde tam da gizemli belirsizliğin altında yatan bu bilgiyi kendileri ve seyirciler için deneyimlenebilir hale getirmişlerdir. Sahnelemelerde her iki grup da dünyayı büyülü bir şekilde, yani kendilerini de bir dönüşüm süreci içerisinde düşünerek ve geçiş sürecinde olan bir varlık olarak deneyimleyip yaşabilirler.

Performatif bir estetikte dünyanın yeniden büyülenmesi, her şeyden önce özgönderimselliğin vurgulanmasıyla, yani anlama çabalarının terk edilmesiyle, deneyimlenebilir ve yaşanılabilir hale gelir. Yine de o aydınlanma karşıtı bir eğilim olarak anlaşılmamalıdır. Performatif bir estetik, dünyayı ikilikli kavramlarla tanımlamaya ve kontrol altına almaya çalışan aydınlanma düşüncesinin sınırlarına işaret eder ve aynı zamanda insanların vücut bulmuş tinler olarak (*embodied mind*) tezahür etmelerini sağlar.

Bu yüzden o kendisini aydınlanmanın "yeni" bir etkisi olarak gösterir: O, insanları ne kendi doğalarına ne de kendilerini çevreleyen doğaya egemen olmaya davet eder, o daha çok onları kendileriyle ve dünyayla yeni bir ilişkiye girmeleri konusunda cesaretlendirir. Bu ilişkiyi ayrıklık ilkesinden çok birliktelik ilkesi belirler: İnsanın kendisini hayatta tıpkı bir sahnelemede olduğu gibi sahnelemek.

"24 Ekim 1975 tarihinde Innsbruck'taki Krinzinger Galerisi'nde dikkat çekici ve düşündürücü bir olay meydana geldi. Yugoslav sanatçı Marina Abramović *Lips of Thomas* isimli performansını gerçekleştirdi. Performans, sanatçının kıyafetini tamamen çıkarmasıyla başladı. [...] Abramović ayağa kalktı ve kendi fotoğrafının asılı bulunduğu duvara doğru gitti. Sırtını duvara, yüzünü de seyircilere dönerek bir tıraş bıçağıyla göbeğine beş köşeli bir yıldız kazıdı. Kanlar fışkırıyordu. Sonra kırbacı eline aldı, seyirciye arkası dönük bir vaziyette kendi resminin altında diz çöktü ve sırtını çok sert bir şekilde kırbaçlamaya başladı. Kanayan kamçı izleri görünüyordu. Hemen sonrasında kollarını tamamen açarak buz kalıplarından oluşan bir çarmıhın üzerine yattı. Tavandan göbeğine doğrultulmuş elektrikli bir ısıtıcı asılıydı. Isıtıcının sıcaklığı vücuduna kazınmış yıldızı yeniden kanattı. [...] Bu eziyeti bozmaya hiçbir niyeti olmadan buz çarmıhının üzerinde otuz dakika daha kaldıktan sonra seyirciler onun çektiği acıya artık daha fazla dayanamadılar. Buz kalıplarına doğru hızlıca gittiler, elleriyle sanatçıyı çarmıhtan kaldırıp uzaklaştırdılar. Böylece seyirciler performansı sona erdirmiş oldular."

Erika Fischer-Lichte *Performatif Estetik* ile özne-nesne ikiliğini doğuran geleneksel yapıt kavramı yerine seyircileri de kapsayan sanatsal olayların günümüz sanatı için belirleyici olduğunu savunmaktadır. Fischer-Lichte'nin kuramı hem geleneksel tiyatroyu hem de diğer sanat dallarını performatif bir düzlemde baştan aşağı yeniden değerlendirir. Performatif estetik sadece sanatçılar ve alımlayan kişiler, oyuncular ve seyirciler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaz, aynı zamanda sanatta varsayılan sınırları aşarak onun kültürel, siyasi ve sosyal alanlara nüfuz etmesini olanaklı kılar. Sanat ancak bu şekilde geçişken ve bir daha tekrarlanamayan olaylar biçiminde kavrandığı sürece bireysel ve toplumsal dönüşüme özgül bir katkı sunabilir.

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-605-314-131-0
9 786053 141310

THG
171042
FNC

25 ₺