

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ BİLİM DALI**

**SAHNEDEKİ DÜNYAYI ALGILAMAK:
“be-have” PERFORMANSINDA İCRACININ DENEYİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem GÜRER ARSLAN

Ankara-2020

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ BİLİM DALI**

**SAHNEDEKİ DÜNYAYI ALGILAMAK:
“be-have” PERFORMANSINDA İCRACININ DENEYİMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gizem GÜRER ARSLAN

Tez Danışmanı

Dr. Öğretim Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

Ankara-2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ BİLİM DALI

SAHNEDEKİ DÜNYAYI ALGILAMAK: "BE-HAVE" PERFORMANSINDA
İCRACININ DENEYİMİ

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

İmzası

1. Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER

.....

2. Doç. Dr. Abdulkadir ÇEVİK

.....

3. Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SÖZER ÖZDEMİR

.....

Tez Savunması Tarihi: 13.01.2020

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr. Öğretim Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER danışmanlığında hazırladığım "Sahnedeki Dünyayı Algılamak: "be-have" Performansında İracının Deneyimi" (Ankara,2020) adlı yüksek lisans tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih: 13.01.2020

Adı-Soyadı ve İmza:

Gizem GÜZER ARSLAN



İÇİNDEKİLER

GÖRSELLER	ii
ÖNSÖZ	iii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: PERFORMANS SANATI ve BEDEN	6
1.1. Performans ve Edimsellik (Performativite)	6
1.2. Temsil ve Mevcudiyet Geriliminde Oyuncunun/İcracının Bedeni	13
1.3. Sahnedeki Ten: Performans Sanatı ve Merleau-Ponty İlişkisi	20
2. BÖLÜM: SCHMITT&SCHULZ ve “be-have” PERFORMANSI	25
2.1. Schmitt&Schulz ve “performance art depot”	25
2.2 “be-have” Performansı	37
2.3. “be-have”de Beden Olmak/ Bedenin Sahibi Olmak	61
SONUÇ	67
KAYNAKÇA	71
EKLER	77
ÖZET	80
ABSTRACT	81

GÖRSELLER

Şekil 1. Richard Schechner'in "sosyal drama" ve "estetik dram" arasındaki akışı gösteren diyagramı	7
Şekil 2. <i>performance art depot</i> Giriş	26
Şekil 3 <i>performance art depot</i> Gişe	26
Şekil 4. <i>performance art depot</i> Sahne.....	27
Şekil 5. <i>performance art depot</i> Fuaye.....	27
Şekil 6 Nicole Schmitt & Peter Schulz	29
Şekil 7. Schmitt&Schulz performans ekibi	34
Şekil 8. "be-have" icracıları	38
Şekil 9. Skinsuit içinde icracı	48
Şekil 10.Prova Malzemeleri	57
Şekil 11. "be-have" açılış sahnesi.....	61

ÖNSÖZ

Performans sanatına olan ilgim, 2015 yılında başladığım Ankara Üniversitesi DTCE Tiyatro bölümündeki yüksek lisans eğitimim sürecinde ortaya çıktı. Bu tarihe kadar çeşitli özel ve yarı profesyonel tiyatrolarda oyunculuk yapmış, birçok özel kurs ve toplulukta oyunculuk ve tiyatro teorisi dersleri almıştım. On beş yıllık oyunculuk serüvenimde, genel olarak halk tiyatrosu ve epik tiyatro örnekleri sayılan tiyatro oyunlarında rol aldım. Benim için hiç tanıdık olmayan bir alan olan performans sanatı ile karşılaşmam, tiyatro bölümündeki teorik eğitimimin bir parçası olan avangart sanat örneklerini ve çağdaş sanat yaklaşımlarını inceleyen derslerle başladı. Benim için heyecan verici bir keşif olan bu alanla ilgili çeşitli araştırmalar yaptıktan sonra, 2017 yılında Avrupa'da performans sanatı üzerine çalışma yapan bazı ekiplerin iletişim adreslerine ulaşip özgeçmişimi yolladım ve onlarla çalışma isteğimi ilettim. Bana olumlu olarak geri dönüş yapan Alman ekip *Schmitt&Schulz* ile Erasmus Staj programı vasıtasıyla çalışma imkânı buldum. Toplamda bir senelik davet aldığım bu çalışma, 2017 Eylül ayında başladı ve 2018 Haziran ayında tamamlandı. Bu süre içinde, tezin odak noktası olan, sahne üzerinde bir icracı olarak yer aldığım *be-have* performansının hem teorik hem de pratik bir incelemesini yapabilme şansı elde ettim. Bu deneyim, kendisini çok net bir şekilde tiyatro sanatından ayıran performans sanatının, hem teorikte hem pratikte hangi sınırlar etrafında tiyatro sanatı ile benzeştiği ya da ayrıştığını fark etmemi sağladı.

Bana sahneleri *performance art depot*'u ve çalışmalarını sonuna kadar açan Nicole Schmitt ve Peter Schulz'a, çalışma sürem boyunca her zaman desteklerini hissettiğim Laura-Marie Pressmar ve Michelle Koprow'a, değerli katkılarıyla tezin olgunlaşmasına yardımcı olan Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Sözer'e ve Doç. Dr. Ezgi Metin Basat'a, zor zamanlarında desteğini hep hissettiğimiz Dr. Öğr. Üyesi Kadir Çevik'e,

yoğun desteğiyle tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber'e ve varlığıyla hep yanımda olan eşim Hüseyin Arslan'a çok teşekkür ederim. Yüksek lisans eğitimim boyunca bana katkılarını hiçbir zaman unutmayacağım değerli hocalarım Prof. Dr. Selda Öndül, Prof. Dr. Tülin Sağlam, Doç. Dr. Süreyya Karacabey, Prof. Dr. Beliz Güçbilmez, Dr. Elif Çongur, Arş. Gör. Şamil Yılmaz ve Arş. Gör. Ceren Özcan'a çok teşekkür ederim.



GİRİŞ

Günlük hayat içindeki söz dağarcığımızda uzun zamandır yerini alan “performans” sözcüğü, birbirinden farklı alanlarda kullanılan anahtar bir kelimeye dönüşmüştür. Performans; iş yerleri, insan kaynakları değerlendirmeleri, öğrencilerin dersleri, doktorların ameliyatları, oyuncuların bir rolü oynamaları, bankaların müşteri hizmetleri, spor müsabakaları, politikacıların konuşmaları ya da dini ritüeller gibi birbirine benzemez görünen birçok alanda karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanı sıra sanatta, edebiyatta ve de sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan bu terim, Marvin Carlson’un belirttiği gibi öyle büyüüp genişlemiştir ki sırf bunun ne türden bir insan etkinliği olduğunu anlamaya yönelik yazılar bile karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır (Carlson, 2014: 21). Gerek gündelik hayat gerek teknik alanlarda kullanılan bu terimi incelemek zor olduğu kadar girift bir tanımlama sürecini beraberinde getirerek, sosyal bilimlerde birbirinden farklı kuramsal kaynaklar oluşmasına neden olmuştur. Erika Fischer Lichte, farklı kuramların ortak noktasının, performansın temelinde tartışmalı bir kavram olduğu konusundaki fikir birliği olduğunu ifade eder ve Dell Hymnes’in 1975 yılında kültürel çalışmalar alanına yönelttiği eleştiriye dikkat çeker; Hymnes sözü edilen eleştirisinde performansın, bir çeşit her şeyi içine alan bir şemsiye terim (*umbrella term*) haline geldiği söyler (aktaran Fischer-Lichte, 2016: 45).

Düşünce tarihindeki değişimler ve her türlü kültürel ve siyasal kırılma, tüm sanatlar üzerinde eş zamanlı bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönüşümlerle birlikte yepyeni biçimler türemiş ve bu süreçte performans sanatı da kendi adıyla anılan bir sanat dalı halini almıştır. Çağın karakteristiğine uygun olarak disiplinler arası bir yapı kazanan performans sanatı, resim, heykel, mimari, fotoğraf, müzik, edebiyat, şiir, video ve tiyatro gibi birçok alanın bir araya geldiği bir yapı sergilemektedir.

Performans sanatının, sanat tarihindeki ilk izleri 20. yüzyıl başındaki Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm, Ekspresyonizm ve Konstruktivizm gibi tarihsel avangart hareketlerle gözlenmeye başlasa da tam anlamıyla bu hareketlerden türediğini söylemek zordur. Ancak tarihsel avangartlarla başlayan “mevcudiyet”, “şimdi ve burada”, “metni ihlal ediş” ve sanat eseri yerine “olay” fikirlerinin yaygınlaşması, performans sanatına da öncülük eden ilk adımlar olarak gösterilebilir. Fakat performans sanatının ilk kez kendi adıyla anılmaya başlaması 1960’lı yıllara denk düşmektedir. Büyük sosyal değişimlerin ve siyasal hareketlerin etkisiyle ortaya çıkan ve sanatın müzelere sığdırılmayacağını gösteren *happening*lerin performans sanatının bir sanat dalı olarak ayrışmasında önemli bir kavşak olduğu söylenebilir. Allan Kaprow’un 1959’da düzenlediği *Happening* bunun ilk adımı olmuştur. Bununla birlikte aynı yıllarda ortaya çıkan ve özellikle John Pollock’la anılan “Aksiyon Resmi” de (*Action Painting*) yere serilen devasa tuvaler üzerinde fırça kullanmadan insan bedeni ve hareketi aracılığıyla boyaların damlatılarak ya da sıçratarak eserlerin üretildiği canlı bir eylem türü olmuştur. Performans sanatını etkileyen bir diğer hareket de akış anlamına gelen “Fluxus” hareketidir. Fluxus, yerleşik sanata ve profesyonel sanatçılığa karşı çıkan; görsel sanatlar, müzik, edebiyat ve mimari alanlarda kullanılan çeşitli malzemelerin bir arada kullanıldığı bir sanat akımıdır. 1963’te grubun öncüsü Maciunas tarafından yayınlanan manifestosunda ise sanatı burjuva hastalıklarından, ticarileştirilmiş kültürden ve yapaylıktan arındırma amacıyla birçok muhalif sanatçı tarafından benimsenmiş bir akım olduğunu görürüz (Martinez ve Demiral, 2014: 186).

Yeni sanat akımlarının etkisiyle, sınırları tam da belli olmadan türleşen, farklı bakış açılarıyla incelenebilecek olan bazı önemli performanslar, sözü edilen sürecin anlaşılmasında dikkat çekici özellikler taşımaktadırlar. Başlı başına bir çalışma konusu olan bu performanslar, tezin sınırlılığını aşmamak amacıyla kısaca sıralanabilir. Kronolojik olarak; John Cage *4’33’’* (1952), Hermann Nitsch’in katılımcılarla birlikte

yaptığı *Kuzu Parçalama* deneyimleri (1960'lar), Richard Schechner'in 1969 yılında sahnelediği *Dionysos '69*, Chris Burden *Five Day-Locker-Piece* (1971) ve *Shoot* (1971), *Joseph Beuys ve Çakal Performansı* (1974), Marina Abramoviç *Lips of Thomas* (1975), Robert Wilson *Civil Wars* (1984), Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco'nun *Keşfedilmemiş İki Amerikan Yerlisi Batı'yı Keşfediyor* performansı (1992), Frank Castorf *Şeytanın Generali* (1996), SchleeF'in *Düsseldorfer Salome* (1997), Societas Raffaleo Sanzio *Lanetli Bedenler, Guilo Cezare* oyunu (1998), Christoph Schlingensief'in *Chance 2000 Seçim Kampanyası Sirki* (1998) ve *Auslander Raus!* (2000) performansları, Rudi'nin *Büyük Esplanada Oteli* (2002), Felix Ruchert'in *Secret Service* performansı (2002), Frank Castorf *Budala* (2002) bu süreçte karşımıza çıkan çarpıcı performans örnekleridir. Yukarıda adı sayılan dikkat çekici örneklerin hepsi, Fischer-Lichte'ye göre performans sanatının “zamansallık”, “mekânsallık”, “bedensellik” ve “sessellik” özellikleri açısından ayrı ayrı önemlidir. Bu özelliklerindeki değişimlere göre biçimlenen performanslar, sahnelemeleri ile maddeselliği performatif bir şekilde yaratmış olmaktadır (Fischer-Lichte, 2016: 131). Bu isimler arasında en çarpıcı olan ve radikal performans çalışmaları ile günümüzde de hala ününü koruyan Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç'tir. Bugün kendisini “performans sanatının büyükannesi” olarak tanımlayan Abramoviç'in performans çalışmaları da 1960'lı yıllarda başlamıştır. Sanatı “ölüm ve hayat arasındaki bir soru” olarak tanımlayan Abramoviç, kendi bedeninin fiziksel ve psikolojik sınırlarını zorlarken, seyircilerinin/alımlayıcılarının da izleme/katılma sınırlarını zorlayan riskli performanslar gerçekleştirmiştir (Richards, 2010:1). Otobiyografik öğelerin sıklıkla görüldüğü çalışmaları, kültürel, ideolojik ve ruhsal bağlantılarının olduğu Balkan köklerinin etkisini, aile geçmişini ve çocukluk hatıralarını yansıtmaktadır. Performans sanatçısının bizzat kendisinden ve kişisel hatıralarından yola çıkan performanslar yaratması, bu türün bir diğer ortak özelliği olarak görünmektedir.

Bu çalışmadaki “performans” terimi, performans sanatının tarihsel gelişiminde yer alan diğer tüm sanatlarla olan ilişkisinden ya da radikalleşmiş örneklerinden ziyade kimi noktalarda tiyatroya karşı, kimi noktalarda tiyatro ile kesişen, nihayetinde tiyatro ile hesaplaşma iddiasını taşıyan performans sanatına odaklanan bir perspektifle ele alınacak ve sınırlılıkları *Schmitt&Schulz*’un *be-have* adını verdikleri sahne performansı üzerinden tartışılacaktır. Bununla birlikte Maurice Merleau-Ponty’nin ruh ve beden ikiliğine karşı çıkışı, algıyı dünyada olma olarak görüşü ve bedeni dünyaya açılan bir erişim olarak nitelendirmesi, hem tiyatro sanatının fenomenolojik performans katmanında yer alan hem de performans sanatının tümüyle kendini üzerine kurduğu beden tartışmaları için temel tartışmalardır. *be-have* performansının incelenmesi ile tiyatro ve performans sanatının hangi açılardan birbiri ile temas ettiği, hangi noktalarda birbirinden ayrıldığı, beden ile ilişkisi ve temsil ve mevcudiyet arasında gidip gelen yapısı ile temsil ve mevcudiyetin sınırları tartışılacaktır.

be-have performansında icracının pratiğine ve deneyimine dayalı süreç, bu deneyimin kuramsal karşılığını üretmeye çalışmakla noktalanmıştır. Bu anlamda, deneyim ile deneyimin kayda dökümü, deneyimin kuramsal ağ içinde yeniden yakalanmasını ve sorgulanmasını doğurmuştur. Deneyimin aktarımında güncel araştırma tekniklerinden “*embodied research*” (vücuda gelmiş araştırma) ve yarı yapılandırılmış mülakat yöntemleri kullanılmıştır. “*Embodied research*”, sınırları çok açık ve belirsiz olmakla beraber çoğunlukla “Beden ne yapabilir?” sorusu üzerine odaklanan bir araştırma metodudur. Söz konusu metot bu soruya odaklanarak tekniği süreçten tamamen dışlamayı amaçlamaz, ama merkeze teknikten ziyade bedeni koyar ve onun potansiyelleri üzerine düşünür. Bununla birlikte elbette yaşayan bir beden kendi çevresindeki değişimlerden izole edilemez, bu sebeple yüzde yüz “*embodied research*” yapabilmek de olanaklı değildir (Spatz, 2017: 5). “*Embodied understanding*” (vücuda gelmiş anlama/kavrama) beden ile ilgili yapıların ve anlamların potansiyelleri üzerine

düşünen bir anlayıştır (Todres 2007:2). Bu çalışmadaki “embodied research” metodu örnek performans özelinde kullanılmış, beden ile ilgili tartışmalara tiyatro ve performans kuramları ve tarihi açısından yaklaşmıştır.

Erasmus staj programı vasıtasıyla kabul alınan çalışma, *Schmitt&Schulz* performans ekibinin 2007 yılından beri çalışmakta olduğu, Almanya'nın Mainz şehrindeki *performance art depot* sahnesinde gerçekleşmiştir. Ekibin yeni sezon projesi olan *be-have* performansının katılımcıları gönüllü insanlar arasından seçilmiştir. Projenin yönetmenliğini yapan Nicole Schmitt ve Peter Schulz tarafından sahne üzerinde yedi kişi olarak tasarlanan proje, bir kişinin provalar esnasında ayrılması sebebiyle altı icracı ile gerçekleşmiştir. Üç ay süren provaların ardından *be-have* 23-24-25 Kasım 2017 tarihlerinde *performance art depot*'ta sahnelenmiştir. Çeşitli amatör ve özel tiyatrolarda yaklaşık on beş yıllık oyunculuk deneyimi bulunan bu tezin yazarı da söz konusu gönüllü icracılar arasında yer almıştır. Böylece icracının deneyimini daha içerden, sahne üzerinden analiz etme imkânı doğmuş ve oyunculuk / icracılık konularının benzerlik ve farklarının deneyimlenmesi mümkün hale gelmiştir.

Bu çalışma *be-have* performansı üzerinden biçimlenmiştir. Bu nedenle örnek performans ile ilgili tartışmalara geçmeden önce genel olarak performans kavramına ait tartışmalara bakmak yerinde olacaktır.

1. BÖLÜM: PERFORMANS SANATI ve BEDEN

1.1. Performans ve Edimsellik (Performativite)

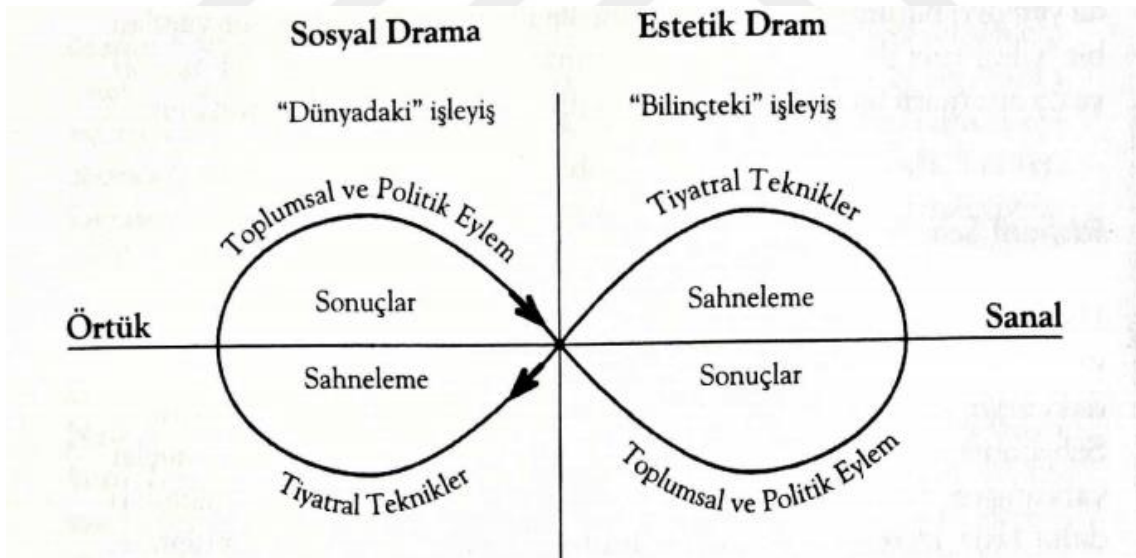
“Her zaman bir performans içindeyizdir ve ama bunun farkına vardığımız an, o artık performativite olur” (Schechner, 2010: 31)

Performans terimi hakkındaki tartışmalar, birbirinden farklı disiplinlerde, birbirine yakın zamanlarda ortaya çıkar. Terim üzerine ilk çalışmalar 1960’lı ve 70’li yıllarda özellikle antropoloji ve sosyoloji disiplinlerinde görülür ve bu disiplinlerin terminolojisi ve teorik zemini üzerinden tartışmaya açılır. Söz konusu disiplinlerdeki incelemeler arasında, antropoloji kökenli Victor Turner’ın ve tiyatro kökenli araştırmacı Richard Schechner’in çalışmaları oldukça dikkat çekmiştir. Bu iki araştırmacının ortaya attığı kavramlar, farklı alanlarda tartışılmıştır ve kullandıkları yöntemler yeni çalışma alanlarına evrilir.

Sosyal bilimler alanındaki performans çalışmalarına “sosyal drama” kavramı ile büyük bir katkı yapan antropolog Victor Turner, *Ritüelden Tiyatroya* adlı kitabında bu kavramı, Arnold Van Gennep’in 1908 tarihli “Geçiş Ritleri” üzerine kurduğunu açıklar (Turner, 1982: 24). Gennep, bireylerin ya da toplumun tamamının bir toplumsal durumdan diğerine geçişini belirleyen ritüel kurulumunu inceleyen bir model yaratmakla ilgilenir. Bireylerin, toplumda bir rolden diğerine geçiş için yer aldığı törenler ile ilgilenen Gennep, “geçiş ritleri” terimini özellikle çocukluktan ergenliğe geçişteki ritleri (örneğin erginleştirme törenleri) tanımlamak için kullanır. Turner ise Gennep’ten devraldığı “geçiş ritleri” kavramı üzerinden performansın “ayrıt edilebilirliği”ne değil “arada olma durumu”na odaklanır. Turner, Gennep’ten çevirerek, geçiş ritlerinin üç aşamasını “ayrılma, geçiş ve bütünlenme” olarak kullanmakla beraber

daha çok “eşiköncesi” (preliminal), “eşik” (liminal), “eşiksonrası” (postliminal) çevirisini kullanıyordu. Antropolog olarak araştırmasını yürüttüğü Ndembu köyü yerlilerinin toplumsal etkinliklerinde Gennep’ten devraldığı ve sonrasında Turner’ın kendi adıyla anılan “sosyal drama” kavramına çevrilmiş olan yapıda Turner hep aynı dizgeyi görür: “ayrılma, geçiş ve bütünlenme” (Carlson, 2014: 40).

Schechner de Turner’ın “sosyal drama” modeli üzerinde çalışarak 1970’li yıllarda geliştirmeye çalıştığı kendi performans teorisi için bu modelden faydalanır. Sözü edilen bu kavramsal tartışmalar, deneysel çalışmalara da evrilerek Turner ve Schechner’i aynı atölyede buluşturur. Atölyenin fikirsel temelinde “sosyal drama” ve “estetik dram” arasındaki ilişki yer alır. Richard Schechner bu ilişkiyi bir grafikte şöyle ifade eder.



Şekil 1. Richard Schechner’in “sosyal drama” ve “estetik dram” arasındaki akışı gösteren diyagramı (Carlson, 2014: 42)

Schechner, *performans* terimini “yapmak” ve “yaptığını göstermek” eylemleri üzerinden şöyle açıklar:

*to perform*dan türetilen performans kelimesi icra etmek, olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak (being, doing,

showing doing, explaining) ile bağlantılı olarak düşünülebilir. Olmak, var olmanın kendisidir, yapmak ise “var olan her şeyin yaptığı her şey” olarak tanımlanır. Yaptığını göstermek, yapılanın altını çizmek, vurgulamaktır ve böylece icra oluşur. Yaptığını göstermeyi açıklamak ise düşünümsel (*reflexive*) bir uzaklık yaratarak yapılanın nasıl gösterildiği üzerine çalışmaktadır, yani performans çalışmalarının yaptığıdır. Bununla birlikte performanslar yeniden üretilen ya da ikinci kez icra edilen davranışlardan oluşur. Bunun anlamı icra edilenin, her zaman için kendisini önceleyen bir deneyime referansla icra ediliyor oluşudur (Schechner, 2010: 18).

Yeniden üretilme, kendisinden önce bir deneyime referans oluşturma gibi özelliklerinin yanı sıra performansta dikkat çekici olan, bir davranışın gündelik hayattan çekilip alınma biçimidir. Burada sahnedeki ve gündelik hayat içindeki davranış birbirinden ayrılır ve farklı bir algı oluşturur. Schechner, kendinden başka biri gibi davranmak eylemini “restore davranış” olarak adlandırır ve bu davranışı, onu gerçekleştiren kişiden bilinçli bir biçimde ayrılmış her türden davranış (tiyatro ve bu tür rol oynamalar, translar, Şamanizm, ritüeller) olarak değerlendirir. Carlson’a göre de “restore davranış” kavramı yeteneklerin gösterilmesi ile ilgili bir performans özelliğine işaret etmekten ziyade daha çok sahnedeki oyuncu ile rolün kendisi arasındaki benzer biçimde “kendilik” ile davranış arasındaki belli bir mesafeye vurgu yapar. “Sahnedeki bir davranış, gündelik hayattakine tıpatıp benzese de, sahnede gerçekleştiğinde performe/icra edilmiştir, dışarıda ise sadece davranılmış/yapılmıştır” (Carlson, 2013: 24).

Performans teriminin tanımındaki güçlüğü kolaylaştırmak adına, performansların analiz araçlarını birbirinden ayırt etmek yardımcı olabilir. Çünkü onları

birbirinden ayıran şeyin performansların ardındaki “niyet” olduğu düşünülebilir (Schechner, 2010: 27).

Performans teriminin beraberinde getirdiği kavramlardan birisi de performativite yani “edimsellik”tir. Performative kavramı John L. Austin’in 1955 yılında Harvard Üniversitesi’nde “How to do things with Words (Söylemek ve Yapmak)” adı altında verdiği derslerde tartışılmış ve bu kavram dil felsefesine kazandırılmıştır. Austin bu sözcüğü “perform”dan, yani “etmek” fiilinden türetmiştir ve de “söyleme”nin “bir eylemde” bulunmak olduğunu ifade etmiştir (Fischer-Lichte, 2016: 35-36) Austin’e göre bazı kelimeler sadece söylenmez, aynı zamanda söylediği şeyi yaptırma gücüne sahiptir. Örneğin bir nikah memurunun “Sizi karı-koca ilan ediyorum” demesi gibi. Bunlar buldukları durumun kendisini de değiştirebilecekleri için performatif sözcüklerdir.

Austin’le birlikte dilbiliminde tartışılmaya başlayan “performativite” kavramına Judith Butler, başka bir açıdan yaklaşarak kavramı toplumsal cinsiyete bağlı kimliğin (*gender*) tanımlaması amacıyla kullanmıştır. Butler, 1988 yılında yazdığı “*Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*” isimli makalesinde, Austin’e doğrudan bir referans vermeden edimsellik kavramını kültür felsefesine taşımış, edimsellik (performativite) kavramının temeline, Austin’in “performatif eylemlerin var olan ikilikleri ortadan kaldırabileceği” fikrini yerleştirmiştir (Butler, 1988:13). Fischer-Lichte, Butler ve Austin’in performativite tartışmalarındaki ortak alanın “ritüelleşmiş toplumsal sahnelemeler” olduğunu ve bu fikir üzerinden benzer bir irdeleme biçimi yürüttüklerini belirtir. O’na göre bu benzerlik şöyle şekillenir:

Butler.... 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 aşikardır ve başka bir açıklamayı gerektirmez. ‘Performance’ ve ‘performative’ kelimeleri aynı şekilde ‘to perform’ yükleminden türetildikleri için, şunu söylemek mümkündür: Performatif olan, sahneleme şeklinde sonuçlanır ve kendini performatif eylemlerin sahneleme özelliğinde belli eder veya gerçekleştirir; bunun sonucunda geleneksel sanat dalları kendilerini sahneye 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 bir timsali olarak düşündüğü sonucuna ulaşmak tamamen tutarlıdır (Fischer-Lichte, 2016:45).

Performatif olanın sahnelenmiş biçimleri üzerinden Austin ile ortak bir alanda buluşan Butler, sahneleme ve performans arasındaki ilişkide bedensel süreçlerin oluşumlarında ise Maurice Merleau-Ponty’nin fikirlerini referans alır. Butler, Merleau-Ponty’nin “tarihsel bir düşünce olmaktan ziyade, sürekli olarak kendini bir şekilde gerçekleştiren olanaklar repertuarı” olarak değerlendirdiği bedeni, performatif bir şekilde kazanılan kimliği, bir vücuda getirme (*embodiment*) süreci olarak tanımlar (aktaran Fischer-Lichte, 2016: 41-42).

Dil felsefesinden kültür felsefesine taşınan edimsellik kavramını açıklamakta zorluk çektiğini vurgulayan Butler, net bir açıklama yapmanın zorluğunu, bu nedenle kavramsal tartışmanın kendi görüşlerini de zamanla değiştirdiğini ifade etmiştir (Butler, 2014: 19). Özetle aktarırsa, Butler’ın ilk olarak performativiteyi dilsel olan bir şey ile teatral olan bir şey olarak göstermek arasında gidip geldiği görülür. O, söz

edimini bir iktidar biçimi olarak yeniden değerlendirirken performativitenin hem tiyatral hem de dilsel boyutlarını ele almak gerektiğini belirtir (Butler, 2014: 31). Butler'a göre toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen "dışavurumlar", "ifadeler" tarafından performatif olarak kurulur (Butler, 2014: 77). Buradan hareketle Butler'ın ifadelerin kimliğin sonucu olmadığını tam tersine performatif ifadelerin kimlikle birlikte varlık kazandığı fikrinde olduğunu söylemek mümkündür. Böylece performatif olarak nitelendirilen bedensel hareketlerin halihazırda var olan bir kimliği yansıtması değil, kimliğin performatif hareketlerle birlikte oluşumu söz konusudur. Bir başka biçimde ifade edilecek olursa Butler'e göre toplumsal cinsiyete bağlı kimlik (*gender*) -ya da genel anlamda kimlik- önceden verili ontolojik ya da biyolojik kategorilerle değil, özgül kültürel yapılanmalar sonucu şekillenir. Beden ise kendine özgü maddeselliğiyle belirli hareketlerin ve eylemlerin tekrar edilmesiyle ortaya çıkar; tam da bu noktada bedenin bireysel, cinsel, etnik, kültürel bir karakter kazanmasını sağlayan söz konusu eylemlerdir. Kimlik, bedensel ve sosyal gerçeklik olarak daima performatif eylemlerle oluşturulur (aktaran Fischer-Lichte, 2016: 41). Böylece, performatiflik tek seferlik bir edim değil, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır (Butler, 2014: 19) Özetle, bu eylemler tekrar edilerek kültürel kimlikleri yaratır, doğalmış ya da doğuştanmış gibi algılanır, oysa yapıntı bir süreçle oluşmaktadır.

Performative kavramını gerek dilbilim gerek toplumsal cinsiyet üzerinden sürdüren incelemeler göz önüne alındığında vurgulanmak zorunda kalınan teatral durum, performativite kavramının büyük ölçüde tiyatro ve oyunculuk sanatından ödünç alınmış bir kavram olduğunu göstermektedir. Bu ödünç almaya tersten bakmak istendiğinde, Jill Dolan'ın "*Geography's of Learning: Theatre Studies, Performance*

and the Performative” (Dolan, 1993: 417-441) başlıklı makalesi dikkat çekicidir. Dolan, makalesinde Performative kavramının tiyatro ve oyunculuk sanatına yeniden nasıl kazandırılacağını tartışır. Dolan’a göre bir metafor olarak türeyen “performativite” kavramı marjinalleştirilmiş ya da ötekileştirilmiş kimliklerin (etnik farklılıklar, eşcinseller vb.) yapılarını açıklamak için, post yapısalcı bir bakışın söz dağarcığından türemiştir. Burada performativitenin kullanımı faydalıdır. Çünkü ötekileştirilmiş kimliklerin, buldukları bağlama "gerçek"ten yabancılaştırılmış oluşu, söz konusu kavrama işlevsel bir kullanım alanı oluşturmaktadır. Metaforik anlamıyla performativite kavramının kullanımının, marjinal kimlikler ve ötekileştirme kavramları açısından işlevsel olduğu söylenebilir. Marjinal kimliklerin oluşumunun ontolojik ya da verili bir durum olmayıp, performatif olarak kurulabiliyor olması, tiyatro sanatındaki rolün oluşturulma ve kurulma sürecine çok benzer. Performatif eylem tek seferlik değildir, tekrarla oluşturulur ve bedende doğallaştırılır. Çünkü aslında tiyatro kendiliğinden performatif olanı içermektedir.

Sosyal bilimlerde tartışılmaya başlayan performativite kavramı aslında çoktandır tiyatroya ait olan bir terminolojinin başka alanlarda kullanılmaya başlanmasıyla gözle görülür olmuştur. Tiyatrodaki değişime paralel şekilde güzel sanatların diğer disiplinlerinde de benzer dönüşümler olmuş, resim, heykel, edebiyat, şiir gibi tüm diğer sanatlar da bu performatif süreçten geçmiştir. Fakat tiyatro için ilgi çekici olan, tiyatro sanatının da performatifleşme süreci ile aslen tiyatroya ait olan kavramların ait olduğu yere geri dönmesidir. Performans sanatı, bir tür olarak belirginleştiği zamanda fenomenal bedeni keskin bir şekilde öne çıkarırken, tiyatro da kendi performans katmanı ile ilgili bir dönüşüm yaşar. Bu sebeple her iki sanatın da beden ile ilişkisini temsil düzleminden mevcudiyet düzlemine kayan bir yerden okumak mümkündür.

1.2. Temsil ve Mevcudiyet Geriliminde Oyuncunun/İcracının Bedeni

Performans sanatçılarının kendi bedenleri üzerinde yaptığı sınırları zorlama eylemleri performans sanatını anlama konusunda oldukça ufuk açıcudur. Bu performanslarda “üreten sanatçı” ve “üretilen eser”in birbirlerinden ayırıştırılmaz oluşu sanatçı-beden ilişkisini yeniden düşünmek açısından temel bir alan oluşturur. Sanatçı kendi “eserini” tamamen kendine özgü ve kendine ait bir maddeden yaratır, bu madde onun kendi bedenidir. Ayrılamaz bu birliktelik, sanat eserinin artık bir “olay” haline gelmesine neden olur (Fischer-Lichte, 2016:131). Böylece sanat eseri artık üst bağlamlarından koparılır ve her türlü nedensellik mantığından da uzaklaşmaya başlar. Sanatçı, kendi bedeni üzerinde rastlantısal işlemler uygulayarak mekânda farklı unsurlar ortaya çıkarır. Performanslar bazen sürekli olarak dönüşürler ve hiçbir sebep bildirmeden kaybolurlar. Bazen de seyirci tarafından sonlandırılmak durumunda kalırlar. Bu durum performans sanatına ait çok önemli özelliklerden biridir. Artık “seyirci” pasif bir konumda değil, müdahil olduğu aktif bir konumdadır, o artık bir “alımlayıcı”dır.

1960’lı yıllarda tiyatro da performatif bir dönemeçten geçer ve oyuncu-seyirci arasındaki ilişki yeniden şekillenmeye başlar. Bu fikirsel sürecin temelinde tiyatronun kendisine ait olan “başka bir dünyayı temsil etme” sorunu merkezde yer alır. Artık klasik temsil estetiğinin referans aldığı dış gerçekliğin algılanması ve ifade edilmesi tartışmalıdır. Çünkü klasik temsilin, bilinç ile nesne arasındaki ikilik üzerine kurulan Descartesçi düşünme biçimi yıkılmaya başlar ve böylece bütünlüklü halde bulunan gösteren-gösterilen ilişkisi parçalanır. Sanat artık kendinden başka bir gerçeği gösterme amacıyla değildir. Çünkü öncesinde gösterme iddiasında olduğu gerçeklik parçalanmıştır, bütünlüğünü yitirmiştir. 20. yüzyıl sanatsal ifade biçimleri artık renk,

ışık, form, dil gibi gösteren materyallerin kendilerine ve öz-farkındalıklarına vurgu yaparak temsil edici olmayan bir estetik geliştirmişlerdir (Karacabey, 2006: 123). Tiyatro sanatında oyuncunun bedeninin algılanmasındaki değişim de bu temsil edici estetiğin yıkılmasına bir örnektir. Oyuncunun bir arada bulunan fenomenal bedeni ile göstergesel bedeni arasındaki gerilim üzerine yapılan tartışmalar tiyatro tarihi için oldukça eskidir.

18. yüzyılda Yanılsamacı Tiyatro'nun gelişmesiyle birlikte aktörler ve seyirciler arasındaki fiziksel temas özellikle dışarıda tutuluyordu. “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 ve bu temas tehlikeli olurdu. Çünkü bu, gerçeğin kurgusal alanı işgal etmesi demektir. Buna karşın 'bakış' illüzyonu ortaya çıkarır ve seyircide oyuncuya değil, onun canlandığı karaktere dair belirli duyguların açığa çıkmasını sağlar (Fischer-Lichte, 2016: 103).

Tiyatro tarihinde oyunculuğun başlı başına bir sanat dalı olduğuna ve oyuncunun başka bir dünyayı temsil etme çelişkisine dikkat çeken Denis Diderot, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* eserinde “rol yapma paradoksu”nu ele alır. Burada Diderot, oyuncunun kendi benliğini rol ile karıştırmadan, duygularının yönlendirmesi ile değil, her gösterimde aynı şekilde rol yapmasını sağlayacak soğukkanlı ve akılcı bir modeli bulması gerektiğini savunur (Diderot, 2013: 74). Gerçekçi-natüralist tiyatronun kurucu özelliklerinden biri olan “dördüncü duvar” fikri ile oyuncu öncelikle sahne üzerindeki hayali bir “dördüncü duvar” varlığından yola çıkar ve kendisinin seyirci tarafından izlenmediği yanılsaması üzerine rolünü kurar. Böylece oyuncu, seyirciyi ilgi alanının dışında bırakır. Seyircilerin şimdi ve burada olduğunun yadsınması üzerine

kurulu bu bakış ile oyuncunun fenomenal bedeni önemsizleştirilir ve temsil katmanında yer alan göstergesel bedeni öncelenir. Böylece oyuncunun mevcudiyetinin görünürlüğü zayıflamış olur. Oyuncunun fenomenal bedeninin maddeselliği ile göstergesel bedeninin anlam taşıyıcılığı arasındaki ilişki 20. yüzyıldaki birçok tiyatro insanının çalışmaları üzerinde etkili olur. Tiyatronun da içinden geçtiği temsil krizi ile artık kendini başka bir dünyayı temsil ederek meşrulaştıramayacağı, seyircilerin yorumladıkları kurmaca bir dünya tasarımı olarak değil, oyuncu ve seyirci arasında var olan özgül bir bağ olarak kavranması gerekliliği ortaya çıkar. 20. yüzyıl tiyatro uygulamacıları üzerinde büyük etki bırakan bu bakış, oyuncunun bedeninin olanaklarını keşfetmek üzere yola çıkan tiyatro araştırmacılarından Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski'yi de etkiler ve kendine ait oyunculuk teknikleri geliştirmesine vesile olur. Oyuncuyu artık çağdaş icracı olarak gören Grotowski'nin çalışmaları, hem performans sanatı hem de tiyatro sanatı için ortak ve önemli bir noktadan ilerlemektedir. Grotowski'ye göre "tiyatro bir karşılaşmadır" (Grotowski, 2002:57). Çünkü "şimdi ve buradadır" ve başkalarının önünde gerçekleşen canlı bir edimdir. "Duygu-düşünce", "akıl-içgüdü" gibi ruh-beden ikiliğine karşı çıkan görüşleriyle oyuncunun icracılık özellikleri üzerinde duran Grotowski, rolle ilgili bir hakikate ulaşmak yerine, "bütünsel edim" adını verdiği ruhsal-fiziksel bütünlük haline ulaşmayı hedefler (Karaboğa, 2010:90). Performans sanatı bir yandan seyirciyi pasiflikten aktifliğe taşıyıp artık onu bir alımlayıcı olarak nitelendirirken, öte yandan Grotowski'ye benzer biçimde sanatçının varlığını da tartışmalı hale getirir. İcracı için, konvansiyonel tiyatro anlayışında olduğu gibi kendi kapalı dünyasında "oynayan" ya da "rol" yapan bir beden olmak mümkün değildir. O ancak kendi varlığının materyalliğiyle kurulabilir. Çünkü artık sanatçı, Patrice Pavis'in önerdiği şekliyle bir "*performer*" (icracı)dır ve klasik oyuncudan farklı olarak rol oynamayan ve kendi adına hareket eden bir bedendir (Pavis, 2000:80).

Performans sanatının temeli olan bu anlayış aslında düşünce tarihindeki öznesne ilişkisinin algılanış biçiminin değişmesiyle yakından bağlantılıdır. Bu değişimle beraber yalnızca performans sanatında değil, tüm sanatlarda maddesellik ve göstergesellik, gösteren ve gösterilen arasındaki bağlantı yeniden tanımlanmaya başlamıştır. Konvansiyonel tiyatrodaki gösteren oyuncunun bedeni, gösterilen rol kişisi iken; performans sanatında gösterilen (rol kişisi) yok olmaya başlar, geriye sadece gösteren (icracının bedeni) kalır. Aynı şekilde bir oyundaki kurmaca olaylar (gösterilen) yok olur ve geriye sadece o ana ait icracıların ve seyircilerin içinde bulunduğu olay (gösteren) kalır. Böylece gösteren ve gösterilen birleşir ve ayırt edilemez hale gelir. Burada farklı öznelerin -sanatçının ve seyircinin/dinleyicinin- edimleriyle kurulan, sürdürülen ve sonlandırılan bir olay söz konusudur. Böylece, sahnelemede kullanılan nesnelere ve gerçekleştirilen eylemlerin maddesel ve göstergesel durumları arasındaki ilişki değişmektedir.

Özgönderimsel (*self-reflexive*) bir durumda maddesellik, gösteren ve gösterilen birbiriyle çakışır. Maddesellik yalnızca herhangi bir gösterilene (*significant*) karşılık gelen bir gösteren (*signifier*) görevi görmez. O aynı zamanda gösterilenin kendisi olarak kavranmalıdır. Gösterilen, özne tarafından algılanan maddeselliğin içinde zaten daima verilidir (Fischer-Lichte, 2016: 240).

Gösteren ve gösterilen arasındaki bu ilişkinin yeniden tanımlanmasını temsil ve mevcudiyet arasındaki ilişki ile kavrayabiliriz.

Konvansiyonel tiyatro düşüncesi “öteki”yi dramatik eylem içinde bir karakter olarak görüp (performans boyunca) bir oyuncu ile vücuda getiriyor olsa da, çağdaş performans sanatı genel anlamda bu dinamikle ilgilenmez. Performans sanatı uygulamacıları, yapıtlarını daha önce başka sanatçılar tarafından yaratılmış karakterler

üzerine inşa etmek yerine, kendi bilinçleri ile bunların ayırında olan ve bu bilincin seyircilere gösterilmesi ile performatif hale gelmiş bir evrenin içinde “kendi bedenlerinin, kendi yaşam öykülerinin ve kendi özel deneyimlerinin” üzerine kurarlar (Carlson, 2013:27). Böylece tiyatro sanatı daha çok temsil ilişkileri üzerinden, performans sanatı ise bedenin mevcudiyeti üzerinden anlaşılmaya çalışılır. Çünkü tiyatronun tanım ölçütü temsile bağlıdır. Bu alanda temsil edici estetiğin çözülmesi, diğer sanatlardan daha ağır sonuçlara yol açmaktadır (Karacabey, 2006:123).

“Temsil” ve “mevcudiyet” kavramları uzun zaman boyunca birbirleri ile karşıt kavramlar olarak görülmüştür. Mevcudiyet, temsilin aksine bir dolaysızlık, yoğunluk ve özgünlük olarak, temsil ise referans alınan dış gerçekliğe ait bir otoriteye işaret etmesi ile anılır. Genellikle temsil, dramatik karakterlerin bir özelliği olarak görülür. Mevcudiyet ise 60’lı yıllardaki performatif dönüşümle beraber, tamamen icracının bedeninin kendi varlığını ifade eder. Dramatik metinlerin temsil aracılığıyla oyuncu bedenine uyguladığı baskı, bedenin kendi varoluşunu doğal ve özgün bir şekilde açığa çıkarmasını engeller. Fakat temsil ve mevcudiyetin birbirine karşıt, ikilikli bir ilişki içinde olduğu düşüncesi ise geçerliliğini artık yitirmiştir. Çünkü “hem mevcudiyet hem de oyun kişisi özgül vücuda getirme süreçleri ile meydana gelebilir” (Fischer-Lichte, 2016:250). Tiyatro sanatındaki oyun kişisi de oyun metninde verilen şeyi birebir taklit etmek yerine, kendi bireysel bedenselliği ile var olabilir, kendine özgü bir vücuda getirme süreci yaratabilir. Yine de bu durum, artık karşıtlık olarak tanımlanmamasına rağmen, “temsil” ve “mevcudiyet” arasındaki farkların tamamen ortadan kalktığını göstermez. Çünkü “tiyatro sanatında oyuncunun mevcudiyeti olarak algılanan şey, bazı durumlarda oyun kişisi de olabilir” (Fischer-Lichte, 2016: 250). Bu durumun sebebi tiyatro oyununun oluşum anında iki farklı katmana sahip olmasıdır. Sözü edilen bu kavramları Beliz Güçbilmez, “Tiyatro, Metin, Performans” başlıklı makalesinde şöyle ifade eder:

Tiyatroda gösterim anında oluşan ve birbirinden ayırt edilmesi güç iki katman vardır, biri temsil katmanıdır, bir dışsallığın ya da yokluğun sahnede “temsil” edilmesi fikri üzerine kuruludur, diyelim ki oyuncu bu katmanda kendisi değil de temsil ettiği rol kişisidir, sahnedeki merdiven, bir merdiven değil de kuledir. Diğer katman ise performans katmanıdır. Burada her şey fenomenolojik kendinde durur ve oradan bakar (Güçbilmez, 2012).

Tiyatronun aynı anda hem temsil hem de performans katmanına sahip olmasının yarattığı ontolojik bir karmaşa vardır. Tiyatro sanatı, metinle birlikte kendinden başka bir dünyayı işaret etmekle beraber, sahne üzerindeki oyuncunun canlı edimine bağlı olmasıyla da aynı zamanda bir performansa açılır. Performansa dayalı bu özelliği ile artık başka bir yere işaret etmeyen, “şimdi” ve “burada”yı ve oyuncunun bedeninin kendisine işaret eden bir gösterim biçimi ortaya çıkarır (Güçbilmez, 2006: 27). Böylece tiyatro sanatında temsil ve mevcudiyet bir aradadır. Ama buradaki farkı yaratan şey algılamadan kaynaklı farklılıktır, algısal çokdurumluluktur. 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 (Fischer-Lichte, 2016:152). Grotowski de henüz seyircili tiyatro yaptığı dönemdeki deneyimi için sahnede ikili bir durumun olduğunu, oyuncunun yaşadığının başka bir şey olmasına rağmen seyircinin oyun metnindeki olayları izlediğini söyler. Sonrasında o da "gösterilen" ile ilgilenmeyi bırakacaktır.

Öte yandan performans sanatı için “mevcudiyet” temel bir tartışmadır. Canlılık, dolaysızlık, otantiklik ve orijinallik söylemleri üzerinden yürütülen mevcudiyet tartışmaları, başka birinin huzurunda olma, tanıklık etme ve etkileşim anlamlarına da

gelmektedir. Tiyatro, performans sanatı ve güzel sanatlardaki mevcudiyet deneyiminin karşılaşma pratikleri, bir şey ya da başka biri ile farklılığın ve ilişkinin algılanmasıyla ve aynı zamanda kişinin kendi benliği ile bir tür tekinsiz karşılaşması ile ilişkilidir. Üstelik mevcudiyet sadece kişisel deneyimin göz önüne alınmasını sağlamakla kalmaz, bir “geçicilik” durumunu da ima eder (Giannachi vd, 2012: 1-2).

Performans sanatının tamamen beden ve materyalle olan ilişkisi, tiyatro sanatının hammaddesi olan oyuncunun bedenini sorunsallaştırması ve ön plana çıkarması, düşünce tarihindeki “beden” tartışmalarının ekseninden de okunabilir. Temel felsefi tartışmasını “beden” üzerine kuran Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty’nin görüşleri de bedenin bir araç olmasından çok kendi tenselliği sayesinde tüm göstergesel işlevlerin ötesine geçtiğini gösterir. Bu tez çalışmasının ana ekseninde yer alan *Schmitt&Schulz* ekibinin *be-have* performansı, performans sanatının radikal örneklerinden biri değildir, ama birçok bakımdan performans sanatının temel tartışma öğelerini içermektedir. *Schmitt&Schulz* ekibi geçmişinde, sokaklar, tren istasyonları, parklar, sanat galerileri, festival alanları vb. birçok mekânda radikal performans türünde de üretimler yapmış olan bir ekiptir. Fakat son yıllarda sahne performansına yönelmiş olup, tamamen bir tiyatro sahnesi olan mekânlarında çalışmalarını sürdürmektedirler. Bu yüzden çalışmaları hala bir tiyatro sahnesi içinde provaları yapılan, kendine ait bir dramaturgisi olan, fakat performans sanatının “metin” ve “rol”ü reddeden, “bedenin sınırlarını zorlayan”, “şimdi ve burada” yapılan, “materyalin öz değerine” vurgu yapan ve “seyirci ile ilişki”yi değiştiren ve “konsept”ler yaratan pek çok performans sanatı öğesini içermektedir. Bedeni merkeze alan tüm bu çalışmaları ile *Schmitt&Schulz* ekibinin de temel referanslarından biri olan ve düşünce tarihinde “beden”i güçlü bir şekilde tartışmaya açan Merleau-Ponty felsefesi üzerinden okumak mümkündür.

1.3. Sahnedeki Ten: Performans Sanatı ve Merleau-Ponty İlişkisi

Yirminci yüzyılın önemli düşünürlerinden Merleau-Ponty (1908-1961) “beden”i, öncül felsefecilerden Platon’un gördüğü gibi ruhun hapsedildiği bir yer olarak ya da modern felsefenin kurucularından Descartes gibi sadece et ve kemikten yapılmış bir mekanizma olarak da görmez. Merleau-Ponty, kendisinden önceki felsefecilerin ruh ve bedeni birbirine karşıt iki ayrı kategori olarak konumlandırmasına karşı çıkar. Descartes’le birlikte keskinleşen bu ayrıma katılmaz ve üçüncü bir yol arayışına girer. Temel olarak ruh ve bedenin bir aradalığını savunur ve bunu fenomenolojik bir yaklaşım ile sunar.

Merleau-Ponty’e göre fenomenoloji, deneyimimizi olduğu haliyle betimleme girişimidir (Merleau-Ponty, 2016: 9). Fenomenolojik gelenek, epistemoloji, ontoloji ve etik alanındaki temel konuları ele alan geniş ama tutarlı bir hareket olarak görülebilir (Spiegelberg’den aktaran Todres, 2007: 1). Fenomenolojinin kurucusu olarak kabul edilen Edmund Husserl, yaşam ve dünya hakkındaki bilginin, bilinçte görünen şey üzerine nasıl bir yansıması olduğuna dair epistemolojik kaygılara odaklanır ve Batı felsefesinde “iç” ve “dış”, zihin ve beden, özne ve nesne arasında ortaya çıkan bölünmeyi iyileştirmek ister. Daha çok ontolojik sorular üzerine odaklanan Heidegger ise anlayabilen ve bilebilen bir varlık türü olarak insanın varoluşunu açıklama çabasıyla “dasein” kavramını ortaya atar. Merleau-Ponty, Heidegger’in “dasein”ın temel bir hali olarak gördüğü “dünyada olmak”ı, algı ile özdeşleştirmiş, “yaşayan beden” ya da “kendi bedenim” kavramını algı çözümlemesinin merkezine koymuştur (Direk, 2003: 15). Husserl ve Heidegger, sırasıyla, epistemoloji ve ontoloji üzerine yoğunlaşmasına rağmen, bu kaygıların yakından ilişkili olduğunu ve bunların da etik anlamlara sahip olduklarını anlamışlardır. Bu gelenek içinde, Emmanuel Levinas, etik boyutu, epistemoloji ve ontolojiye esas olarak özsel olarak ifade eden bir düşünce çizgisi geliştirmeye devam eder: “öteki”yi, her zaman özetleyerek bilmenin ötesinde, bizlere

açıkça ve öznel olarak, varlıkların çeşitleri hakkında daha fazla şey söyler ve bu zaten etik bir çağrıdır. Hem Husserl hem de Heidegger'le ilgilenen bir akademisyen olan Merleau-Ponty, bütünleştirici bir görev izler: ona göre bunların hepsinin, yani ontolojinin, epistemolojinin ve etiğin bulunduğu yer, esas olarak bedensel varlığımızda yer alır. Bu somutlama, varlıktan ve bilmekten ayrı olarak düşünülemez (Zahavi'den aktaran Todres, 2007: 1).

Merleau-Ponty'e göre insanın varoluşu "dünyada olmak"tır. Dünyada olmak "bedenli olmak", yaşayan bir "bedene sahip olmak"tır (Merleau-Ponty, 2016: 127). Merleau-Ponty'nin insan varoluşunu açıklarken bedene yaptığı vurgu, onu özne-nesne ikiliğinin ötesine taşır. Ona göre dünya ile insan arasındaki ilişkide insan bir özne, dünya bir nesne değildir. Bu ayrımı ve aradaki boşluğu dolduran şey bedendir. İnsan, bedeni sayesinde dünya ile ilişkiye girer. Ama dünya ona dışsal bir yer değildir. Çünkü ona göre beden hem özne hem de nesnedir, hem gören hem de görünendir. Beden, bu dünyayla temasımızdır. Dolayısıyla Descartes ile gelen ruh-beden ikiliği düşüncesine katılmaz. Merleau-Ponty'e göre ruh, bedenden ayrı değildir. Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi* eserinde, bilimi ve felsefeyi yaşam dünyasının ikincil bir ifadesi olarak görür ve bunların kaynaklandığı ilksel temele, özne ve nesne ayrımının algıdaki doğum anına dönmeye çalışır. Dolayısıyla algının varlıkbilimsel olarak aydınlatılması için varlığın yeniden tanımlanması gerekecektir (Direk, 2003:12). Çünkü Merleau-Ponty'e göre "beden", algının çözümlenmesi açısından merkezi bir konumdadır. Algı, bedenin dünya ile kurduğu bir salınım ilişkisidir ve bu ilişkide özne ve dünya iç içe geçmiştir. Merleau-Ponty, Varlık'ı dünyaya bedenle kaydetmektedir (Zengin, 2003: 139).

Algı kavramı üzerine yapılan tartışmalarla birlikte tanımı bulanık olan bir kavram daha karşımıza çıkar; "duyum". Duyumu olduğu haliyle kabul etmek, algı fenomeninin ıskalanmasına sebep olur. Merleau-Ponty, "duyum"u saf bir izlenim olarak tanımlamaz. Ona göre, "duymak nitelikleri elde etmektir" ve bilincin bir unsuru değil

nesnenin bir özelliğidir. Dünyada “görmenin”, “işıtmenin” ya da “duymanın” ne olduğunu iyi bildiğimizi sanırız. Bunları analiz etmek istediğimizde bu nesnelere bilincimize taşırız. Oysa algılananın kendisi sadece algıdan meydana gelir (Merleau-Ponty, 2016: 29-41). Bir şeyin farklı niteliklerini (renk, tat, koku vb) ayrı ayrı dünyalardan gelen “görme”, “koklama”, “dokunma” verileri olarak gördüğümüz sürece, o şeyin birliği gizemini korur. Merleau-Ponty’nin Sartre’dan aktardığı gibi “limonun sarılığı, limonun niteliklerinin hepsine bulaşır... Limonun sarılığı ekşi, ekşiliği de sarıdır” (Merleau-Ponty: 2017:30) Bu tez çalışmasında incelenen *be-have* performansının yaratıcıları da Merleau-Ponty’ye referansla beden, algı ve duyum üzerine şunları söylemekte: "Duyusal organlar, algıda anlam yaratan küçük filozoflardır ve aynı şekilde dünyaya özgü olan duyu, duyu organları vasıtasıyla algılanabilir hale gelir. Bütün beden burada, "varlığı" sürekli olarak duyu kaybı tehlikesinde olan bir duyu-arayıcı ve duyu-yaratıcıdır" (Schmitt&Schulz, 2017). Merleau-Ponty’ye göre ise “duyum”ları anlamak istiyorsak, keşfedilmesi gereken alan “nesne-öncesi” alandır (Merleau-Ponty, 2016: 41).

Merleau-Ponty’nin bedenin dünya ile temas ettiği yer olarak gördüğü “*la chair*” kavramı, bazı Türkçe çevirilerde “ten”, bazı çevirilerde ise “ten”in sadece yüzeysel olanı ima etmesi sebebiyle “et” olarak geçmektedir. Merleau-Ponty’ye göre dünya tendir, ten dünyadır. *Algının Fenomenolojisi*’ni “beden” üzerine kuran Merleau-Ponty, ölmeden önce tamamlayamadığı *Görünür ve Görünmez*’i ise bu “ten” / “et” ontolojisi üzerine kurmuştur. Fakat burada söz konusu olan empirik bir beden değil, yani sadece görünen ve deneyimlenen rasyonel dünyanın bedeni değil, içine algı, bilinç, benlik, psikoloji, ben ve ben-olmayan her şeyin girdiği bir bedendir. Bir başka ifadeyle “dünyanın teni”dir. (Şimşek, 2018, 16). Merleau-Ponty’e göre bu beden bizim için bir alet ya da araçtan çok daha fazlasıdır: Dünyadaki ifademizdir, niyetlerimizin, yönelimlerimizin görünür şeklidir (Merleau-Ponty, 2017: 22).

Descartes’le birlikte radikal ifadesine ulaşmış olan Kartezyen düşünce, duyuşal/bedensel algılarımızın nesnelere tanımlamak için verilmediğini savunur, onları mekanik bir araç olarak kullanır ve bedeni “nesnelere dünyasında bir nesne” olarak tarif eder. Descartes böylece kendisinin bedeninden tamamen ayrı olduğunu savunur ve “mevcudiyeti materyal katmandan zihinsel katmana taşır” (Yılmaz, 2011:11). Merleau-Ponty’ye göre ise mevcudiyet fenomenal katmandadır ve bedenden ayrılamaz.

Daha önce de belirtildiği gibi Merleau-Ponty’ye göre bir beden olmak demek, aynı anda hem özne hem de nesne olmak demektir. Çünkü beden hem dokunandır hem de dokunulandır, hem gören hem de görülendir. Merleau-Ponty, deneyim alanımızdaki pek çok niteliğin bedenimizde oluşturduğu tepkilerden soyutlandığında hiçbir anlam ifade etmeyeceğini savunur. Bunun için “bal” örneğini verir. Belli bir kıvamı olan bal, avucun içinde tutulmaya çalışılınca, ne yapar ne eder parmakların arasından sıyrılıverir, onu tutmak isteyen eline yapışarak ve parmakların arasından akarak “rolleri tersine çevirir”. “El”, kendini “bal”a egemen olacak sanarken, artık balın çekim alanına girmiş ve kendi dışındaki varlığa “bulanmıştır” (Merleau-Ponty, 2017: 28). Merleau-Ponty’ye göre dünya da özne ve nesnenin, bal örneğinde olduğu gibi, birbirine bulandığı, bir tahakküm ilişkisi yerine daha belirsiz bir ilişkinin olduğu bir yerdir. İnsanla şeyler arasındaki ilişkide, insan egemen bir zihin ile ayrı bir saf zeka ve şeyler de her türlü insanca özellikten yoksun saf nesnelere değildir, aralarında “başdöndürücü bir içli dışlılık” vardır (Merleau-Ponty, 2017: 33).

Merleau-Ponty’nin özne ve nesne ikiliğini geçersizleştiren iç içelik düşüncesi, bir önceki bölümde tartışılan ve sanatların performatifleşme süreci ile belirgin hale gelen gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin değişimiyle paralel olarak okunabilir. Hem düşünce tarihinde hem de sanat biçimlerindeki değişimde, benzer ikiliklerin yıkılmış olduğu görünmektedir.

Bu çalışmanın birinci bölümünde yer alan ve performans, performativite, performans sanatı ve tiyatro sanatında beden, temsil ve mevcudiyet gibi kavramları temel alan kuramsal çerçeve, ikinci bölümde yer alan ve sahne üzerinde “yeni bir dünyaya atılma” fikri üzerine kurulmuş olan *be-have* performansının analizi için temel oluşturacaktır. Bununla birlikte Merleau-Ponty'nin bakış açısına göre birbirinden ayrılması mümkün olmayan “beden olmak” ve “bedenin sahibi olmak” fikri, *be-have* performansındaki “sahnedeki dünyayı algılama” deneyimi ile ilişkilendirilerek, bu deneyim bir icracı olarak bulunduğum sahnenin tam içinden aktarılacaktır.



2. BÖLÜM: SCHMITT&SCHULZ ve “be-have” PERFORMANSI

2.1. Schmitt&Schulz ve “performance art depot”

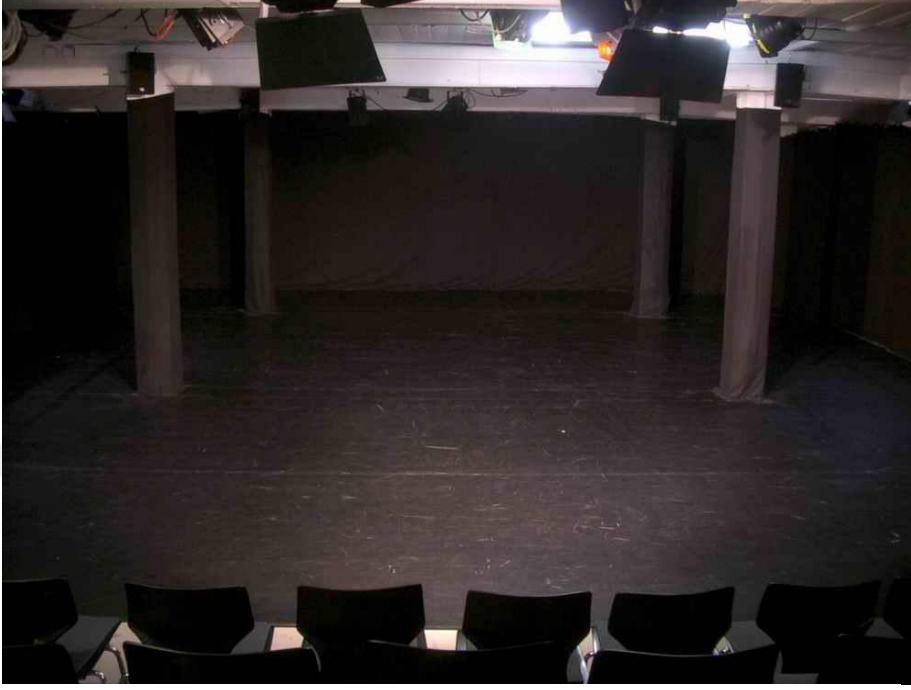
Schmitt&Schulz Almanya'nın Mainz şehrinde, 2004 yılından beri performans sanatı üzerine üretim yapmakta olan bir performans ekibidir. Nicole Schmitt ve Peter Schulz kırklı yaşlarının ortalarında, Alman vatandaşı olan iki performans sanatçısıdır. Ekibin Mainz'da, 2007 yılından beri çalışmakta olduğu *performance art depot* (pad) isminde, bir apartmanın giriş ve bodrum katında yer alan iki katlı bir tiyatro mekânı bulunmaktadır. Girişte gişe, küçük mutfak ve oturma alanları, alt katında fuaye ve yaklaşık 50 kişilik seyirci kapasitesi olan bir sahnesi vardır. Bunun yanı sıra, alt katta sahne karşısında yer alan bir mutfak ve dinlenme alanı, sahne sağında yer alan bir tuvalet, sol yanında yer alan ofis, kulis, depo bölümleri ve bunların tam karşısında garaja açılan bir arka çıkış kapısı vardır. Sahne yükseltisi bulunmamakta, seyircilerin oturduğu tribün alanı çeşitli metal ve ahşap platformlarla geriye doğru yükseltilmektedir. Sahne, sağında ve solunda iki adet ve seyir alanına doğru iki adet, toplamda dört adet kolonla bölünmüştür. Işık ve müzik sisteminin yer aldığı teknik kumanda alanı, sahnenin sol önündeki kolonun yanında, açıkta durmaktadır.



Şekil 2. *performance art depot* Giriş



Şekil 3 *performance art depot* Gişe



Şekil 4. *performance art depot* Sahne



Şekil 5. *performance art depot* Fuaye

Nicole Schmitt¹ ve Peter Schulz, icra ettikleri performansların yaratıcıları ve tasarımcılarıdır. Ekibin asistanları olarak çalışmakta olan Laura-Marie Pressmar ve Ruth Fassbender da tiyatronun yarı zamanlı diğer çalışanlarıdır. Ekibe dahil olduğum süreçte Ruth Fassbender, doğum izindeydi. Bu nedenle onunla birkaç kez karşılaşmak dışında yakın bir iletişim olanağım olmadı. Çekirdek kadrosu yukarıdaki gibi biçimlenen ekibin, Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi Tiyatro Bilimi Bölümü (*Theaterwissenschaft*) ile kurumsal bir bağı vardır ve üniversiteden düzenli aralıklarla uzun dönemli stajyerler kabul etmektedir. Gönüllü çalışmak isteyenlere açık olan ekip, mekânın temel işleyişine yardımcı olmak şartıyla, kendilerine ait bir performans çalışmakta olan tiyatro bölümü öğrencilerine de sahnelerini kullanma imkânı vermiştir. *Schmitt&Schulz*, her yıl bir Uluslararası Performans ve Dans Festivali düzenlemektedir ve tiyatro bölümü öğrencilerinden oluşan yaklaşık on kişilik bir festival ekibi onlara eşlik etmektedir. Bunun yanı sıra *pad*, Almanya yasaları gereği, kamusal hizmet yapması gereken vatandaşların çalışabileceği sosyal bir alandır. Ayrıca Peter ve Nic'in performanslarının olduğu günlerde ve festival zamanında, ışık ve müzik kumandasından sorumlu olan görsel tasarım öğrencisi Mo, Hamburg'dan gelmekte ve ekiple birlikte çalışmaktadır.

¹ Nicole Schmitt'in adı, günlük hayatta kullanmayı tercih ettiği şekilde, "Nic" olarak geçecektir.



Şekil 6 Nicole Schmitt & Peter Schulz

be-have performansının incelenmesinden önce, Schmitt ve Schulz'un daha önceki performans sanatı ve tiyatro deneyimlerinden bahsetmek faydalı olacaktır. Kendileri ile yapılan İngilizce röportajda, Nicole Schmitt, tiyatroya lise yıllarında başladığını belirtir. Bugün performans sanatına kayan eğiliminde en büyük şansının, lise dönemindeki tiyatro öğretmenin onlara konvansiyonel tiyatro yaptırmamış olması olduğunu söyler. Peter Handke'nin *Calling for Help* oyununu çalışırlar ve bunu da bir tiyatro sahnesi yerine bir otoparkta sahnelerler. Tiyatro öğretmenlerinin dersi bir süre sonra bırakmasının ardından, Nic ve yakın bir arkadaşı grubu devralır ve onların önderliğinde çalışmalar devam eder. Bununla paralel olarak Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi'nde anadal olarak Tiyatro Bilimi (*Theaterwissenschaft*) ve yandal olarak da Etnoloji ve Felsefe okumaya başlar. Üniversiteye devam ederken yeni projeler üzerine

çalışır, Sarah Cane'in *4.48 Psychosis* oyununu yönetir. Okuduğu bölümü çok teorik bulduğu ve daha pratik çalışmalar üzerine yönelmek istediği için okulu bitirmediğini belirtir. Fakat bu kararının Almanya için büyük bir risk olduğunu, çünkü Almanya'nın diploma ve sertifika gibi mezuniyet belgeleri konusunda epey hassas bir ülke olduğunu belirtir. Yine de bu durum onda, bölümden mezun olmasına yetecek kadar bir etki bırakmamıştır. Peter ile 1999 yılında, bir arkadaşı vasıtasıyla tanışır. Peter'in *Beige and Roses* (1998) performansını eski bir VHS kasetten izler ve bu projede asistan olarak çalışmaya başlar. Bir sonraki ortak çalışmaları da tezin ana konusu olan *be-have*'in ilk hali olan *Secret Actions* (2000) projesi olur. Peter Schulz'un bu projeden yola çıkarak yazmış olduğu bir yüksek lisans tezi de bulunmaktadır (Schulz, 2003). Bu projeye birçok üniversite festivaline katılırlar, Amsterdam'a, Köln'e ve Meinengen'e giderler. Bu turnede Nic, Peter ile birlikte çalışabileceğini anlar.

Peter Schulz, tiyatroya lise yıllarında başlar. Okul dergisinde yazdığı tiyatro yazılarında yönetmen olmak istediğinden bahsettiğini ve çevresindeki herkesin de ilerde kendisinin ne olacağı konusunda çoktan emin olduğunu belirtir. Okulda Alman komedyen Lorient (Vicco von Bülow) üzerine çalışır. 1988 yılında Mainz Johannes Gutenberg Üniversitesi'nde anadal olarak Tiyatro Bilimi'ne (*Theaterwissenschaft*), yandal olarak da Alman Dili (*Germanistik*) ve Müzik Bilimi (*Musikwissenschaft*) bölümlerine başlar. Üniversiteye başladığından beri tiyatronun pratik kısmına daha eğilimli olduğunu belirtir. Tiyatro teorisi okumak onun için sadece bir temel edinmek içindir ve her fırsat bulduğunda pratik yapabileceği çalışma için bölümüne ara verir. Genellikle teori ve pratiği bir araya getirebileceği çalışmalar dener. Fakat bu duruma bazı teorisyen hocalarının mesafeli olduğunu, teori öğrencilerinin pratik çalışmalar yapmasını hoş karşılamadıklarını belirtir. Frankfurt'ta avangart çalışmaları ile ünlü olan *Theater Am Turm*'da gönüllü asistanlık yapar ve yönetmen Michael Laub, Jan Fabre ve Remote Control performans ekibiyle çalışır. Sonrasında ise Berlin'de Sasha Waltz ile

çalışma imkânı bulur. Theater Am Turm'daki çalışma dönemiyle ilgili dikkat çekici bir anekdotu vardır. Bir gün, provanın başladığını anlamadığı bir anda yanlışlıkla sahneden geçer. Yönetmen ya da diğerleri tarafından uyarılmaz ve yanlışlıkla yaptığı şeyi kendi de fark etmez. Fakat yönetmen bu sahnedeki tesadüfi geçişi çok beğenir ve bunu sessiz bir sahne olarak performansa ekler. Bu durumu Peter kendisi için büyük bir şans olarak nitelendirir. Çünkü böylelikle ekiple birlikte büyük bir Avrupa turuna çıkar ve çok fazla performans ekibi ve ürünü görme olanağı elde eder. Bugün bile bu turnenin kendisine katkılarından faydalandığını söylemektedir. Michael Laub ve *Theater Am Turm*'la çalıştığı iki sene boyunca üniversiteye hiç gitmez. Sonraları üniversitedeki tiyatro bölümünde büro işleri ve organizasyonla ilgilenecek birine ihtiyaç duyulur ve Peter bunu cüzi bir ücret karşılığında yapmaya başlar. Erkek arkadaşı ve başka bir arkadaşının oynadığı ve Peter'ın yönettiği *Beige and Roses* (1998) performansını üniversitenin sahnesinde sergiler. Tiyatro bölümünün eski ve kullanışsız durumda olan sahnenin yenilenmesi işine girer. Fakat bu yenileme projesi bitmeden, üniversite, bu iş için artık kendisine ihtiyaç kalmadığını, üç üniversite öğrencisiyle işe devam edeceğini bildirir. Nic ile ortak bir sahne açma fikri üzerine konuştuklarında ilk söylediği şey şu olur: “Öyle bir yer açacağız ki bizi kimse kovamayacak!”. Peter üniversitedeki bu görevinden *pad*'in kuruluş aşamasında, yeni bir sahne kurarken çok faydalandığını belirtir.

pad'in kuruluşu Nic ve Peter için şaşırtıcı bir şekilde gelişir. Mekânı görmek için dükkan sahibiyle görüşmeye gelirler ama aslında ellerinde yüz Euro bile yoktur ve sadece öylesine görmeye gelirler. Peter, Nic'in dükkan sahibine söylediği ilk sözü hatırlar: “Size öncelikle hiçbir şey ödememeyi teklif ediyoruz!”. Peter bunu duyunca şaşkınlık içinde Nic'e bakar, neden böyle söylediğini anlamaz. Nic de “çünkü gerçekten hiç paramız yoktu” diye durumu açıklar. İşin ilginç tarafı ise dükkân sahibinin bu teklifi kabul edip anahtarları onlara vermesi olur. Böylece bir sene boyunca ücretsiz kullanmak üzere iki katlı apartman bodrumuna sahip olurlar. Önceleri sadece Peter'ın eski

oyunundan kalan eşyaları mekâna yerleştirirler. 2007 yılında da tamamen *pad*'ı açarlar. Böylece iki kişilik ekiplerinin adı kendi soyadlarından oluşan *Schmitt&Schulz* olur.

Schmitt&Schulz'un çalışmalarının yıllar içindeki süreçleri gündeme geldiğinde Peter, aslında gelişim denilebilecek bir tarzları olmadığını belirtir. Birçok farklı proje yaptıklarından, ekip çalışmaları, sokak performansları, enstalasyonlar vb. birçok türde ürün verdiklerinden bahseder. Bu projelerin ortak özelliğinin ise kendilerine ait bir davranış biçimi olduğunu söylemektedir. Bunun bir tür “seyirciye karşı tutum” olduğunu, burada bir benzerlikten söz edilebileceğini söyler: “Kendi yaptığı işi çok önemsemeyen, kutsallaştırmayan bir tutum”. Kurgu karakterler yaratmamaları, kendi isimleriyle ve kendileri olarak sahnede yer almış olmalarını da diğer benzerlikler olarak sıralamaktadır. Nic ise, rol yarattıkları birkaç çalışmaları olduğunu, o yüzden “çoğunlukla” sözcüğünün daha uygun olduğunu belirtir.

Nic ise çalışmalarını bir “tarz” olarak tanımlayabileceklerini ifade etmektedir ve bu özelliği onlara kazandıran şeyin, bakış açılarındaki ironik yaklaşım olduğunu aktarır. Ona göre, sahip oldukları ironik yaklaşımı eğlenceli bir dille ifade etmektedirler ve çok ciddi bir olay karşısında bile, örneğin “ölüme gülmek” gibi, bir tarzları vardır; bu “öleceğini biliyorsun ama buna hala gülüyorsun” gibi bir tutumdur. Peter, bu tekniğin Monty Pyton komiğine (Wikipedia, 2019) benzediğini düşünmektedir ve Nic de bu görüşü onaylar.

Peter'ın kendilerini diğer Alman performans ekiplerinden farklı gördüğü nokta ise ekibe bakış açısında ortaya çıkmaktadır. O, birçok performans sanatçısının yaptığı şeyin “bakın ben çok önemli ve ciddi bir şey yarattım, bakın işte bu sanat ve ne kadar kutsal” biçimindeki yaklaşımlarından uzak durmayı tercih ettiklerini ve bu yönleriyle onlardan ayrıldıklarını düşünmektedir. Performanslara hiçbir zaman bu tarz büyük sözler atfetmediklerini belirtir. Nic de Peter'a katılmakta ve bazı performansların dünyayı değiştirecek şeyler ya da güncel politikalara dair çok büyük sözler söylediğini

ama kendilerinin performansla bakış açılarının bundan farklı olduğunu belirtir. Peter bu noktada, sahnede bu kadar büyük sözler söylemeye başlarsak muhtemelen ikimizden birimiz o an “benim çişim geldi” diyebilir ve ciddiyeti o an bozabilir: “Çünkü bakın burası sadece bir tiyatro, başka bir şey değil!” diye ekler.

Peter ve Nic’in *pad*’ı kurmadan önce birlikte çalıştıkları eski performanslarının büyük bölümü sokakta gerçekleşir. Örneğin yıllar önce bir trende yaptıkları performansta, vagona yeni bir yolcuymuş gibi binen Peter’ın beyaz tişörtünün üzerine, oturmakta olan yolcu Nic kahve döker ve Peter söylenerek vagondan iner. Fakat birkaç dakika sonra tekrar bembeyaz bir tişörtle vagona biner ve birebir Nic’le yaşadıkları diyalogun aynısı gerçekleşir ve kahve yine Peter’ın tişörtünde aynı yere dökülür. Performansın adı *Deja vu*’dur. Trende oturanlarda *deja vu* yaşatma hissini yakalamak ve şaşırtmak isterler. Bunun için yüze yakın tişört alırlar ve *deja vu* ile hepsini kirletirler.

Bir diğer tren performansları da kompartımanda oturan ve yeni tanışan iki kişinin cep telefonlarını birbiri ile değiştirme performansıdır. Birlikte oturdukları yolcuların yanında yaptıkları sohbet, telefonları birbiriyle değiştiren iki yabancı olarak, simkarttaki telefon numaralarının da gideceği fikrini tartışıp “olsun, yeni arkadaşlar edinmeye bayılırım, zaten kendi ailemden de çok sıkılmışım” diyerek, bir diğerinin telefonunu (fiziksel olarak) alıp trenden ayrılırlar. Bu performans çok doğal gerçekleştirdiklerini ve diğer yolcuların şok içinde kaldıklarını aktarırlar.

Keyifle anlattıkları bir diğer performansları da tren istasyonunda yan yana duran ve oldukça kalabalık olan iki yürüyen merdivende, birisi yukarı çıkarken ve diğeri de aşağı inerken, beklenmedik bir anda birbirlerine “Hallo” deyip sonra hiçbir şey olmamış gibi başlarını çevirerek yollarına devam ettikleri ya da yine tren istasyonunda karşılıklı peronlarda oturan Peter ve Nic’in bir ayna gibi birbirleriyle senkronize şekilde aynı hareketleri yaptıkları performanslardır.

Bir başka deneyimleri de trende birinin kucağına sürekli çanta bırakmak ve onun kucağında her gelenin çantasını bıraktığı bir çanta dağı oluşturma deneyimidir. En eğlenerek anlattıkları bir diğer tren istasyonu performansları da Peter’ın 30 saniyede bir sürekli bir döngü içinde merdivenlerden koşarak inip, “geç kaldım mı?” diye aşağı panodaki tren saatlerine bakıp, “oh geç kalmamışım” diyerek tekrar merdivenlerden yukarı koşarak aynı hareketi sürekli tekrar ettiği performanstır. Peter, bunun çok yorucu ama çok eğlenceli bir performans olduğunu söylemektedir. Performans bir süre devam ettikten sonra istasyondaki güvenlik görevlileri gelip onu uyarır, Peter da “merdivenden 30 saniyede bir inip çıkmayı yasaklayan bir kanun olduğunu sanmıyorum” der ve performansa bedeni tükenene kadar devam eder. Peter eski performanslarını aktardıktan sonra komik olduğunu düşündüğü gündelik bir anısını da aktarır. Süpermarket kasasında çalışan bir kasiyerin, müşterilere “merhaba-günaydın-görüşürüz” (*Hallo-Guten Tag-Tscüss*) sözlerini artık otomatik olarak söylediği için en son elinde okuttuğu peynir kalıbına “Hallo” dediğini gördüğünü ve buna çok güldüğünü söylemektedir. Bunun gibi günlük hayat deneyimlerinden çok faydalandıklarını belirtir.



Şekil 7. Schmitt&Schulz performans ekibi

Görünen o ki Peter ve Nic akademideki tiyatro teorisi eğitimlerini, önlerine çıkan her fırsatta pratik bir şey yapabilmek amacıyla hep ikinci plana atmıştır. Kazanımlarını yadsımamakla birlikte, teoriyi tek başına sıkıcı bulurlar. Teorinin ancak

pratik oldukça var olduğunu düşünmekte ve akademiye bu bakımdan yetersiz bulmaktadırlar. Bu durum, performans sanatı tartışmaları arasında yer alan, ritüel ve mitos ilişkisine dair Cambridge ritüelistlerinin mit-ritüel kuramında ortaya attıkları “önce söz mü vardı?” yoksa “önce eylem mi vardı?” tartışmalarını anımsatır (Fischer-Lichte, 2016: 49). Çağdaş Batı tiyatrosunda, uzun süredir sahnelemenin metinden önce geldiği tartışmaları bu istikamette devam etmektedir. Peter ve Nic’in de bu bağlamda eylemi (ritüel) ön planda tuttıkları görülmektedir. Bütün bunlara rağmen, teorik tartışmaları önemsemedikleri sonucu da çıkarılmamalıdır. Tam aksine, dramaturgi toplantıları yoğun ve sancılı geçmekte, tüm konsept tasarımlarını bu toplantılarda oluşturmaktalar. Fakat konvansiyonel tiyatrodan farklı olarak, bir metin üzerinden çalışmadıkları için, metin ve karakter analizi gibi dramatik öğeler üzerine çalışmamakta, yerine bir bağlam, kişisel bir anı, bir fikir ya da bir hayal üzerine tartışmalar gerçekleştirmekteler. Kendi tarzları hakkında fikirleri sorulduğunda, ortaklaşıldığı görünen temel nokta, tüm üretim içeriklerinin bir “yüksek sanat” ya da “elit sanat” eleştirisi ya da bunun parodisi üzerine kurmuş olmalarıdır. Bunu sadece tiyatrodan gelen bir anlayışla, yani sadece tiyatro sanatının “elitlik” tartışmalarına karşı değil, performans sanatının da türleşmesi içindeki sıkıntılılarına, bu alana eser veren sanatçıların da benzer bir örüntü içinde olduklarını eleştirmelerinden anlamak mümkündür. Konvansiyonel anlamda tiyatro yapan aktörlerin üzerine yapışmış olan rol klişeleri ile dalga geçmenin yanında, performans sanatçılarının da “aşırı ciddi bir iş yapıyorum” ve “işte bu sanattır” klişelerine boğulduklarını düşünmekteler. Burada postmodernizmin temelde modernist paradigmaya karşı çıkışındaki iki farklı tutumunu da görebiliriz. Birinci karşı çıkış; sanat eserlerinin evrensellik iddiası taşıması, ikincisi ise; kendilerini kategorik olarak diğerlerinden (öteki’lerden) üstün ya da ilerici olarak görmeleri (Karaboğa, 2010:239). Her iki eleştiri de Peter ve Nic açısından geçerli olarak görülebilir. Ne yaptıkları şeyin evrensel olduğunu düşünüyorlar ne de kendilerini üstün

ya da ilerici bir sanatsal konumda görüyorlar. Kendilerini rol yapmak/aktörlük başta olmak üzere temel tiyatro konvansiyonlarından uzak bir yerde gördükleri gibi, *performans sanatının* ve bugünün performans sanatçısının da eleştirisini yapıyorlar. Ama kendilerini tanıtırken her zaman “*performance artist*” (performans sanatçısı) ya da “*performer*” (icracı) diyorlar. Kendilerini “icracı” olarak adlandırmalarının altında yatan sebep, Ranciere’in de belirttiği gibi seyirciye pedagojik amaçlarla “kendi bildiklerini” ya da “ruh hallerini” bir üstünlükle aktarmak değil, “hiç kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı ve her alımlayıcının bambaşka şeyler algılayabileceği özgürlükçü bir düzlem yaratabilmektir” (Ranciere, 2010: 20). Fakat neden hala bir tiyatro sahnesi içinde, belirlenmiş zamanlarda, biletli seyirciye, bütünlüklü bir gösteri sunma amacı içindeler? Peter ve Nic’in önceki radikal performans örnekleri ve happening deneyimlerinden sahne performansına dönmelerindeki sebeplerden birinin, performans sanatının Batı’daki örneklerinin çokça tüketilmiş olmasına bağlı olduğunu düşünmek çok da yanlış olmayacaktır. Performans sanatı da kendinden önce gelen avangart örneklerde olduğu gibi, bir süre sonra kendini tekrarlamış ve alımlayıcılar tarafından artık deneyimleyecek “yeni” bir şey kalmamış hale gelmiş ya da bunu düşündürmüş olabilir. Düşünce ve sanat tarihinde uçlara kayan eğilimler her zaman kendi karşıtlarını da doğurmuştur. Bu sebeple, belki de bugün, avangart olan yaklaşımın -Peter ve Nic’in de yaptığı gibi- artık radikal olarak çokça gerçekleştirilmiş performans sanatı örneklerinden, sahneye geri dönüş olduğu düşünülebilir.

Birlikte çalıştığımız ve tezin de konusu olan *be-have* performansı da Peter ve Nic’in son yıllardaki çalışmalarına paralel şekilde, yazılı bir metin yerine bir fikir ya da bir bağlamdan (gündelik hayat, çocukluk anıları, rüyalar, hayalgücü, kişisel dertler, varoluşsal tartışmalar, felsefi problemler vb) yola çıkılan, bu bağlama ait bir tasarımın geliştirildiği; bu tasarımın dramaturgisinin ve yönetmenliğinin Peter ve Nic tarafından birlikte yapıldığı, düzenli provalarla ve belirli bir eğitim programına göre sahne

çalışmaları ile ilerleyen; sahnedeki beden, hareket, ses ve mekân çalışmalarının olgunlaşması ile biletli seyirci karşısında *performance art depot*'ta gerçekleşen bir sahne performansıdır.

2.2 “be-have” Performansı

be-have performansı tümüyle profesyonellerden oluşan bir ekip çalışması değildir. Ekip, birbirinden farklı alanlarda çalışan gönüllülerden oluşmaktadır. İcracılar arasında daha önce oyunculuk ve dans gibi sahne deneyimleri olanların yanı sıra, hayatında ilk kez sahneye ve seyirci karşısına çıkan icracılar da bulunmaktadır. Katılımcılar; sinema bölümü öğrencisi ve dansçı Lara, tiyatro bölümü öğrencisi Julia, tiyatro bölümü öğrencisi Annika, yönetmen Nic'in yetmiş altı yaşındaki annesi Alice, güvenlik olarak çalışan ve vücut geliştirme ile ilgilenen Michael ve bir avukatın yanında sekreter olarak çalışan Olga ve tiyatro kuramı yüksek lisans öğrencisi ve Erasmus stajyeri olan benden oluşmaktadır. Prova ve sahneleme süreçlerindeki iletişim, Almanca bilginin yeterli olmaması sebebiyle Almanca-İngilizce olarak çift dilli yürütülmüştür.

Almanca aslı "*sein-haben*" olan ve İngilizce versiyonu "*be-have*" olarak belirlenen performansın detaylarını aktarmadan önce, performansa isim veren kelimelerin sözlük anlamlarına bakmak yerinde olacaktır. "*sein*" kelimesinin İngilizce karşılığı olan "*be*"/"*being*"in yaygın Türkçe çevirisinin "olmak" ve "*haben*" kelimesinin İngilizce karşılığı olan "*have*"in de "sahip olmak" anlamına geldiğini görürüz (Tureng Sözlük, 2019). Böylece performansın adı Türkçe'ye "Olmak ve Sahip Olmak" olarak çevrilebilir. Bu isimlendirme, çalışmanın birinci bölümünde yer alan teorik tartışmalardaki "beden olmak" ve "bedenin sahibi olmak" ikiliğine de atıfla, performansla ilgili ipuçları vermektedir.



Şekil 8. "be-have" icracıları

Her prova öncesi Nic ve Peter, o provada hangi çalışmalarını yaptıracağına dair bir toplantı yapmakta ve belirledikleri çalışma programını sırayla uygulamaktadır. Tüm süreç boyunca kendi programlarını harfi harfine yerine getirmişlerdir.

be-have projesi 7 Eylül 2017 tarihinde yapılan ilk prova ile başlar. Çalışmanın bu bölümünde prova günlüklerinden aktarılan yerler italik karakterlerle yazılmış, ardından tiyatro ve performans kuramları ile olan bağlantıları tartışılmıştır. Bu şekilde sahne pratiği ile ait olduğu teorik zemin birbirini takip eden bir düzlemde aktarılmak istenmiştir.

Birinci Prova: Sahneye/Dünyaya Atılma (7 Eylül 2017)

Prova yapısı genel olarak iki bölümden oluşur; Isınma ve Sahne.

Isınma bölümlerinde yapılan oyunların bazıları her provada tekrarlanır. Bunlardan ilki "*Ja/Nein/Post!*" oyunudur. "*Ja/Nein/Post!*" oyunu, performansın seyirci karşısında sahnelendiği günler de dahil olmak üzere her zaman toplu yapılan bir ısınma çalışmasıdır. Nic ve Peter'ın da yer aldığı bu oyunda, grup sahnede çember şeklinde dizilir ve bir kişinin başlattığı "*Ja*" (Evet) kelimesi ile çemberde yanarda durana eliyle

işaret eder. “*Nein*” (Hayır) ile de kendine gelen “*Ja*” iletisini geri çevirebilir ve böylece ileti ters istikamette ilerlemeye başlar. *Ja/Nein* oyunu devam ederken, çembere sokulan bir nesne ile “*Post!*” oyunu başlatılır ve tek yönde *Ja/Nein* iletişimini bozmadan bu nesne de elden ele “*Post!*” denilerek ilerletilir. Başlarda iletiler yavaş ve kararsız ilerletilirken, provalar ilerledikçe bu ısınma oyununda grup çok iyi bir uyum sağlamayı başarır.

İlk provada yapılan bir diğer çalışma, tamamen boş olan sahnede dolaşma ve sahneyi tanıma çalışmasıdır. Bu çalışmada sahne icracının istediği ritimde gezilir ve sınırları anlaşılmaya çalışılır. Peter ve Nic sahne altından çeşitli komutlar verir: “Kendi alanını yarat ve onu koru!”.

Sahnede kendi hayali alanlarını kuran icracılar, tüm sahneyi gezerek yeni alanlar arar, uygun olduğunu düşündüğü yerde kendi küçük alanını kurar ve diğerlerine karşı o alanı yine bedenle bir barikat oluşturarak korur. Bu çalışma ilerleyen provalarda tekrarlanmamıştır.

İracıların sahnenin fiziksel büyüklüğünü ve sınırlarını anlaması için yapılan bu çalışmanın sadece ısınma çalışması olmadığı, *be-have*'in iç aşamaları için de birer basamak oluşturdukları provalar ilerledikçe farkedilecektir. Sahnedeki bu boş alanı tanıma Peter Brook'un da tartıştığı “tiyatro ediminin oluşması için gereken tek şey boş bir alandır” fikrini çağrıştırmaktadır (Brook, 1990:7). *be-have*'de kurulan sahne-dünya analogjisi, her ikisinin de temelini bir “boş alan” fikri üzerine kurulduğunu göstermektedir.

Isınma bölümünün ardından verilen mola sonrasında sahne kısmına geçilir. İlk provada icracılardan istenen, sahnenin arka kısmından gelip, işaretli bir sınırdan içeri girerek sahneyi tanımadır. Sahneye, yeni ve hiç bilinmeyen bir dünya gibi dışardan girip, onu tanıma deneyimlenir. Bir süre geçtikten sonra Nic ve Peter'ın komutuyla bu çalışma sonlandırılır.

Bir sonraki kısımda, icracılara sahne üzerinde istedikleri bir yere oturmaları söylenir ve gözlerini kapatmaları için göz bağları verilir. Gözler kapatıldıktan sonra Nic ve Peter tarafından her icracının önüne bir adet malzeme konulur. Görmeden bu malzemeyi tanımaları istenir. İcracılar ellerinde malzemeleri dokunarak, koklayarak, tadararak ya da işiterek, tanımaya çalışır.

Bana denk gelen küçük bir oyuncak gitardı. Onu ellerimle algılamaya çalışırken tellerinden gelen sesler ve biçiminin tanıdıklığı sebebiyle, onun mini bir gitar olduğunu gözlerim kapalıyken anlamıştım. Renginin mavi olduğunu ise gözbağım açılınca gördüm.

İcracıların “şey”lerle olan ilk teması bu çalışmada olur. Böylece beş duyu organı ile içine fırlatılmış olunan sahne-dünyanın içinde yer alan “çevre” tanınmaya başlanır.

Günün son çalışmasında, önce sahne üzerine çeşitli malzemeler yerleştirilir. Bunlar genellikle günlük hayatta kullanılan kablolar, plastik süzgeçler, top, baston, perde, oyuncak gibi malzemelerdir. Önceki iki çalışmanın bir araya getirilmiş hali olduğunu düşünülen bu çalışmada, yine sahne arkasındaki sınırdan sahneye topluca giriş yapılır ve bu sefer gözler açık şekilde sahne üzerindeki malzemelerle yeniden bir ilişki kurmaya başlanır. Peter bu kısımda müzik ve ışık sisteminin olduğu teknik alana geçer ve sahneye icracıların o an ilk kez duyduğu, sözsüz atmosferik-elektronik bir müzik verir. İcracılar bu müzikle birlikte malzemeleri incelemeye başlar.

Bir süre sonra Nic ve Peter'dan “artık sahne üzerindeki diğerlerini de görebilirsiniz” komutu gelir.

Sahnedekileri görebilirsiniz komutu gelene kadar, sadece kendi malzememle ilgileniyordum ve diğerleri ile iletişime geçmem gerektiğini hiç düşünmemiştim. Şimdi sahnedekileri de görmeye başladım. Onların bedenlerini ve kendi malzemeleri ile ne yaptıklarına baktım. Bu süre içinde zaman zaman birbirimizle çok ilgilendik, ikişerli

üçerli olarak yanyana geldik ve birbirimize dokunduk, bazen de kendi köşelerimize çekilip, diğerlerinden kaçtık.

Prova Nic ve Peter'ın komutu ile sona erer.

İkinci Prova: "Rol Yapma!" (14 Eylül 2017)

Provanın başında icracılara sahne üzerinde uzanabilmeleri için birer battaniye verilir. İracılar sırt üstü uzanıp, gözlerini kapatır..

Uzandığımda sırtımın ağrıyan yerleri olduğunu fark ettim. Peter sahneye sözsüz atmosferik bir müzik verdi. Nic'in komutlarıyla vücudumuzun yere temas ettiği yerleri düşünmeye başladık. Ayak parmaklarımızdan başlayarak, elinde bir ışık tutan hayali bir küçük adamın, vücudumuzda yürürken onu ışıklandırdığını hayal etmemiz söylendi. Müzikle birlikte bu ısınma, benim bedenimi ve tüm organlarımı tek tek hissetmemi sağladı. Tuhaf bir titreme ve yükselme hissi yaşadım. Yere yattığım ana göre kendimi daha sağlıklı hissettim. Sırt ağrımı unuttum ya da geçti. Bir süre sonra müzik kesildi. Yavaşça gözlerimizi açtık. Herkeste bir sükunet hali vardı.

Peter ve Nic çalışmanın amacının “başka birine dokunmadan kendi vücudunun tonlarını/melodilerini bulma” olduğunu belirtir.

Küçük bir aradan sonra *Ja/Nein/Post!* oyunu oynanır. Ardından "hareketi büyüt/hareketi küçült" alıştırmalarına geçilir. Bu alıştırmada icracılar çember olur ve içlerinden birinin başlattığı küçük bir hareket, sırayla büyüterek ilerletilir ve beden sınırları en büyük hareketi bulmak için zorlanır. Örneğin; birinci icracının sadece işaret parmağını kaldırarak başlattığı ilk hareket, çemberde ilerledikçe işaret parmağını tüm gövdenin çevresinde üç yüz altmış derece döndürmeye zorlayacak şekilde büyütülür. Terside de aynı şekilde, çok büyük bir hareketin, neredeyse bir toplu iğne başı olacak kadar küçülterek yapılan ve sonu durmakla sonuçlanan bir harekete dönüştürme olarak denir.

Hareketi büyü/ hareketi küçült alıştırmalarının ardından ekip karşılıklı iki gruba bölünür. Nic ve Peter, ayakta duran ve sahnenin sağ ve solu olarak iki yana ayrılmış olan her iki icracının arasında bir malzeme koyar. Amaç bu malzemeyi kullanarak karşıda duran eşi etkilemeye çalışmaktır.

Benim karşımda Michael duruyordu. Önüme konulan nesne ise dertop edilmiş, tam ortasından bir iple bağlanmış, mavi renkteki ince bir kablo demetiydi. Michael vücut geliştirmeciydi, iri yarı ve kaslı vücudu onun en belirgin özelliği idi. Önümdeki mavi kablo demetini onu görünce bir dambılmış gibi kullanabileceğim aklıma geldi. Michael'e atfederek, bunun hem komik hem yaratıcı olduğunu düşünüyordum. Kablo demetini sanki gerçekten çok ağır bir dambıl kaldırıyormuş gibi zorlandığımı göstererek yerden kaldırdım. Vücut geliştirmecilerin klişe hareketlerinden birini yapmaya çalışarak dambılı indirip kaldırdım ve Michael'e kaslarının gücünü gösteren biri oldum. Tam bu noktada sahne altından Peter ve Nic'ten bir uyarı geldi. Sahneyi durdurdular ve bana "hayır bu rol! şu an rol yapıyorsun!" dediler. Önce ne dediklerini anlayamadım. Benden beklenenin yaratıcı bir şey bulmam olduğunu düşündüğüm için, o hafif mavi kablo demetinden birden çok ağır bir dambıl yaratma fikri bana heyecan verici gelmişti. Fakat Nic ve Peter "onun ağırlığı o kadar değil ki, neden olmayan bir şeymiş gibi gösteriyorsun?" dediler. "Ya da öyle göstermeyi seçiyorsan bile, bunun senin bir seçimin olduğunu da göstermelisin". Yani mavi kablo demetinin kendi ağırlığı ne kadarsa, o dambıl da ancak o kadar ağır bir dambıl olabilirdi. Yani tüy kadar hafif! Ne demek istediklerini anladım ve mavi kablo demetini tekrar elime aldım ve yine dambıl yaptım. Ama bu sefer kendisi kadar hafif bir dambıl. Çok kolay kaldırıp indiriyordum. Ama hala karşımdakine kendi kaslarıyla hava atmaya çalışan biriydim. Hiç ağır olmayan dambılı kaldırarak, kendinden iki kat büyük vücut geliştirmeci Michael'i etkilemeye çalışan bir Gizem vardı sahnede.

Bu çalışmada kavranılan şeyin, tiyatro ve performans sanatının temel farklılıklarını anlamakta çok etkili olduğu söylenebilir. Materyalin kendine özgü özelliklerini olduğunu kabul etmenin yarattığı özdüşünümsel (*self-reflexive*) tutum burada kendini açıkça belli eder. Yani, sadece kendini yansıtan ve kendinden referans alan (*self-reference*), başka bir kurgu alanına yaslanmayan, yaslanıyorsa bile yaslandığı kurguyu açıkça belli eden bir tutum. Bu özdüşünümsel durum, yansıttığı şeyin varlığını da kabul eder, yani özbilinçlidir. Mavi kablo demeti “başka bir şey-miş gibi” değildir. Göstergesel değil maddeseldir. Yani kendi materyal değerinin dışında bir şeyi gösterme amacı taşımaz. Konvansiyonel tiyatro anlayışındaki gösteren/gösterilen ilişkisi burada çözülmektedir. Performans sanatının önemli farklarından birinin buradan kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Çalışmanın devamında, icracılar sahnede üçer kişilik gruplara bölünür. Gruptan bir icracı ortadaki “şey” olur, diğer iki icracı da o “şey”i istedikleri gibi hareket ettirir. Böylelikle bir “nesne olarak insan bedeni” tanınmaya başlanır. İlk kez sahne üzerindeki diğer insanlara da çevredeki başka “şey”lerle ortak bir yerden bakılmaya başlanır. Deneyimin “canlı olan” ya da “canlı olmayan” ile bir bağlantısı olmadığı kavranır. Çevrede görülen “nesne”ler, insan bedeni de dahil, birer “şey”dir.

Üçüncü Prova: Ses var, söz yok (21 Eylül 2017)

Üçüncü provanın ısınma bölümünde önceki provalardaki çalışmalar tekrarlandı.

Isınmadan sonra sahne üzerindeki icracılardan, sahnenin içinin, sanki oraya fırlatılmış bedenler olarak keşfedilecek bir yer olduğu düşüncesiyle keşfedilmesi istendi. Böylece topluca alana atıldık ve birbirimizle çeşitli ilişkiler geliştirmeye başladık. Bunların hepsi sözsüzdü ama sessiz değildi. Sadece konuşmaya ihtiyaç duymuyorduk. Birbirimizi hareketlerimizle tanımaya çalışıyorduk.

Çalışmaların bu zamana kadar ilerleyiş sırasında, sahnenin sınırlarını anlama, sahnenin içini tanıma, sahnedeki varlıklarla karşılaşma aşamalarının ardından diğer varlıklarla ilişki geliştirmeye geçilen bu bölümde, sözlü bir iletişim kurulmuyor olması dikkat çekicidir. Sadece sesler duyulur. Çarpma, dokunma, yürüme, yuvarlanma, el şaplatma, bedensel acıya ya da şaşkınlığa karşı tepki olarak verilen nidalar gibi tamamen bedenin kendi fiziksel özelliklerinden kaynaklanan sesler vardır. Ses vardır ama henüz söz yoktur. Ses, fenomenolojik bedenin bir parçasıdır. Dil henüz inşa edilmemiştir.

Dördüncü Prova: Kendi üzerine düşünmek (28 Eylül 2017)

Dördüncü provada ısınma oyunlarının ardından Peter, hareket araştırmacısı, dansçı ve koreograf Rudolf Laban'ın (1879-1953), beden ve mekân arasında ilişki kurmak için tanımladığı “4 hareket yöntemi”nden bahseder (Laban, 2019). İcracılardan kendilerine küçük bir hareket bulmaları istenir. Bu hareketleri de ağırlık (*weight*), akış (*flow*), alan (*space*), zaman (*time*) öğelerini ayrı ayrı düşünerek tek başına çalışması istenir. Seçilen küçük hareketin başladığı ve bittiği yerin belirlenmesi (alan), bunun kesintisiz olarak devam ettirilmesi (akış), bazen çok hızlı bazen ise yavaş çekim denilebilecek kadar bir aralıkta hareketin yavaşlatılması (zaman) ve sonra da aynı hareketle icracının kendini yer çekimine birden bırakması ya da yer çekimine karşı bir güç uygulaması (ağırlık) öğeleri denenir.

Sağ kolumu aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya indirip kaldırmak gibi basit bir hareket seçtim. Alan, akış ve zaman ile ilgili olan kısımları uygulayabildiğimi düşünürken yerçekimi meselesini tam olarak kavrayamadım. Çünkü yaptığım şey bir çeşit zaman elemanı vasıtasıyla sağlanan bir değişiklik gibi geliyordu. Zamanı yavaşlatınca sanki zaten otomatik olarak yer çekimi ile bir mücadeleye girdiğimi hissediyordum. Tam bu noktada Peter, eğer bir akış sağlarsak, bütün elemanların zaten birbiriyle karışacağını söyledi. Böylece dört ayrı eleman da kendiliğinden uygulanabilir

oldu. Bu dört eleman bize performans boyunca çevremize nasıl tepkiler verebileceğimiz konusunda yardımcı oldu. Bu elemanları istediğimiz şekilde birleştirerek birçok farklı hareket dizgesi elde edebildik. Temel hareket kombinasyonlarımızı nerden oluşturacağımızı anlamış olduk. Böylece prova ve gösterim esnasında yapabileceklerimiz üzerine bir repertuar oluşturduk. Konvansiyonel tiyatrodaki gibi sahnede bize ne yapmamız gerektiğini söyleyen bir metin ya da rol yoktu ama rastlantısal olarak sahnede kullanabileceğimiz bir hareket dizgesi vardı.

Bu çalışmanın ardından “makine çalışması” adı verilen yeni bir çalışmaya geçilir. İracılar istedikleri sırayla sanki bir makinenin işleyen bir parçası, vidası, borusu, motoru ya da çalışan herhangi hayali bir parçasıymış gibi bedenleri ya da sesleri vasıtasıyla bir hareket seçer. Bir sonraki icracı da bu beden-ses parçasına uyumlu bir şekilde eklenir. Böylece ortaya çalışan büyük bir makine çıkar. Makinenin elemanları bir süre birlikte çalıştıktan sonra sahneye karışık şekillerde dağılır. Fakat beklenen, elemanlar ayrı yerlerde olsalar bile, makinenin çalışma ritmini bozmamaktır. İracılar dağıldıkları yerde de bir önceki ve bir sonraki elemana uyumunu da korumak zorundadır. Nic ve Peter, bu çalışmada öğrenilenlerin, bizzat gösterim anında da kullanılabileceğini söyler. Performansın kendisinde de bedenlerimiz ve seslerimiz vasıtasıyla bir “makine” kurabileceğimizi ya da bu çalışmada öğrendiklerimizi gösterim anında da yeniden yapabileceğimizi söyler.

Önceki konvansiyonel tiyatro eğitimlerinden de hatırladığım “makine çalışması”, role hazırlık aşamasında yapılan, genel olarak bedeni eğitmek ve ekip içerisindeki uyumu sağlamayı amaçlayan bir eğitim çalışmasıydı. Fakat burada, makine oluşturma süreci, gösterinin de kendisinde kullanılan, performatif bir estetik yaratarak sessellik, bedensellik ve mekânsallık aracı olarak kullanılıyordu. Tüm be-have süreci içinde olduğu gibi, prova aşamasındaki tüm egzersizlerin, gösterinin kendisine dönüşen birer öge olduğunu görmek ilgi çekiciydi.

be-have, kendi üretim sürecinin elemanlarını, gösteri esnasında da açıkça gösteriyorken konvansiyonel tiyatrodaki bu süreç açık bir şekilde görünmemektedir. Bu durum natüralist tiyatro karşısında Bertolt Brecht'in savunduğu "oyuncu sahnede olup bitenlerin ilk kez yapıldığı izlenimini vererek seyirciyi aldatmamalıdır" düşüncesini hatırlatır (Brecht, 2005: 50). Bu çalışma tiyatronun performatifleşme ve kendi materyalinin öz değerini gösterme aşamasındaki Brecht sonrası etkiye (post-Brecht) örnek gösterilebilir. Bu durum gösterimin sonuç halinde sunulduğu bir "ürün" değil, kendi üretim sürecine dikkat çeken bir estetik yaratır (Karacabey, 2009: 14). Kendi üretim sürecine dikkat çekme meselesi tiyatro sanatındaki oyunculuk eğitimi için de dikkat çekici bir yerde durmaktadır. Kadir Çevik'in "Kendinden Başka Birini Oynamayı Öğrenme Sürecinde Sanatsal Bir Araç Olarak Doğaçlama" makalesinde yer verdiği üzere, tiyatro oyuncusunun eğitiminde, "yazarın metnine geçiş" aşamasından önce "alıştırmalar ve oyunlar" olarak adlandırdığı role geçiş öncesi bir hazırlık evresi bulunur. *Gözlem, algı, imgelem, etkileşim, ritm* alıştırmaları ile oluşturulan bu evrede, oyuncu adayı öncelikle kendini keşfetmek için bu alıştırmaları yapmakta, henüz seyirciye sunulacak bir performans ortaya çıkartmamaktadır (Çevik, 2006 : 14). Burada dikkat çekici olan, metnin artık tamamen ihmal edildiği *be-have* performansında, bu alıştırmaların sadece hazırlık aşamasında değil, gösterimin bizzat kendisinde de kullanılan bir biçim yaratması, kendini alımlayıcıya olduğu gibi açmasıdır. Sadece bu alıştırma ve keşif sürecinden oluşan bir performans kurgusu, tam da performans sanatının "yazarın metnine geçiş" aşamasını ortadan kaldırdığını en belirgin şekilde gösterdiği yerdir. Bu durumda tiyatro sanatındaki oyuncunun da performans sanatındaki icracının da kendine dönük keşifleri (her türlü oyun, alıştırma, fenomenolojik bakış, vb.) ve çıkış noktaları birbirine oldukça benzerdir. Fakat tiyatro sanatında oyuncu bir sonraki aşamada rol katmanına geçiş yaparken, performans sanatındaki icracı bu ilk evrede derinleşir ve böylelikle gösterinin kendisini bu ilk katmandan oluşturur. Çünkü oyuncu

gösteren bedeninin üstüne bir gösterilen koymak zorundayken fakat icracının böyle bir zorunluluğu yoktur.

Makine çalışmasının ardından Peter ve Nic icracılardan kendilerine küçük bir hareket belirlemelerini ister. İracılar hareketlerini denemeye başladığında Peter teknik alana geçer ve sahneye çeşitli hayvan sesi efektleri vermeye başlar. Koyun sesi, öten bir horoz, koşan atlar, inleyen bir domuz, gıdaklayan tavuklar gibi sürekli bir döngüye alınıp tekrar eden hayvan sesi efektleri ile birlikte icracılar kendilerine belirledikleri hareketi Laban'ın 4-hareket metodu ile yapmaya başlar.

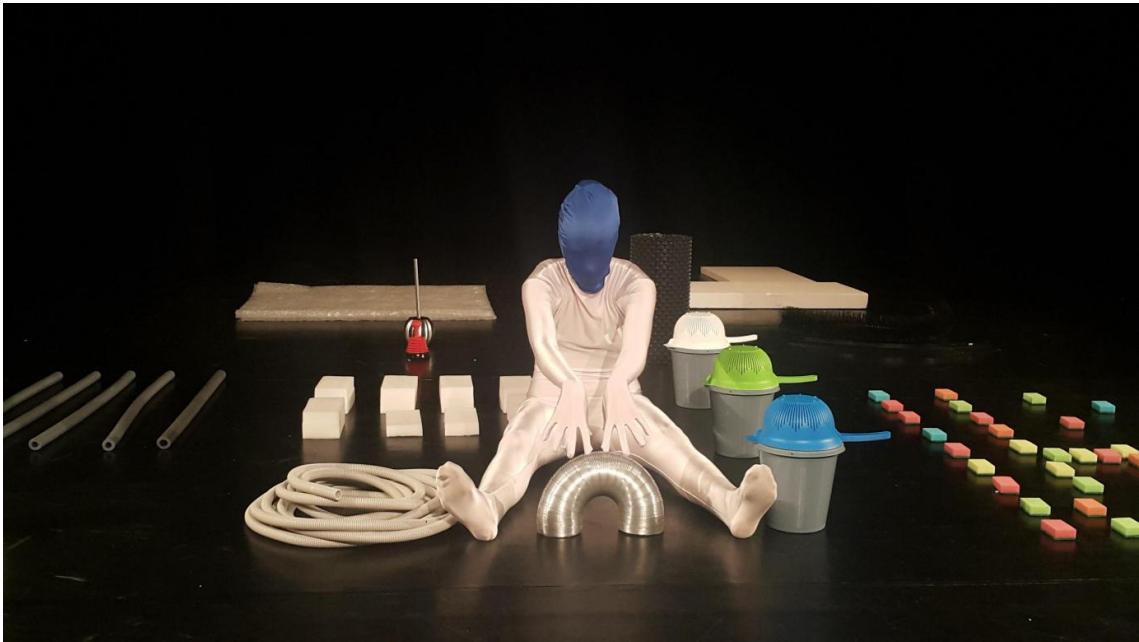
Hayvan sesi efektleri ile performansla yeni bir eleman daha katmış olduk. Yeni atıldığımız evrene ait olan ama bilinmeyen bir yerden gelen sesler bir tür tekinsizlik hissi yaratıyordu. Çünkü ne zaman hangi sesin geleceğini bilmiyorduk. Bunlara karşı tepkilerimizi de yine bir önce öğrendiğimiz Laban'ın 4 hareket metodu ile vermeye çalışıyorduk. Bilinmeyene karşı olan tepkilerimiz ve hareket birbiri ile birleşmeye başladı. Bu sayede yine sahnede istediğimiz zaman kullanabileceğimiz yeni ses-hareket repertuarlarımız oluştu.

Kısa bir aradan sonra Peter ve Nic kostüm dolaplarından “skinsuit”leri getirir. Çalışmanın bundan sonrasında “skinsuit” olarak geçecek olan kıyafetler insanın tüm bedenini, baş ve yüz de dahil, tamamen saran çeşitli renklerdeki elastik tulum benzeri kıyafetlerdir. Herkes kendine bir skinsuit ve yine Nic ve Peter'ın belirleyip getirdikleri malzemelerin yer aldığı kutudan birer malzeme seçer. Bir sonraki provada seçtiğimiz skinsuit ve aksesuarları kullanılacağı konusunda anlaşılır.

Skinsuitler, yaratılmak istenen “soyut kimlik”lerin figürleşmesine yardımcı oluyor. İnsan bedeninin ayırt edici organlarını kapatıyor, ama bambaşka bir açıdan, örneğin pembe bir beden, yeşil bir beden olarak kimlikleri birbirinden ayırt edilebilir kılıyor. Artık Gizem, Michael ya da Olga gibi görünmüyorduk ama tamamen bir rol içinde de değildik, sadece renkleri ve vücut porsiyonları birbirinden farklı olan

figürlerdik, artık Michael, Olga ya da Gizem değil ama bunların birer soyutlamasıydık. Artık birer “anonim beden”dik.

Merleau-Ponty “anonim beden”i, egonun bireyselliğinden farklı olarak, et/ten ontolojisindeki bir beden olarak tanımlar. Anonim beden “tamamen bana ait olmayan, herkesin de olabileceği” bir beden fikridir ve burada bedensel kimlik tanımsızdır (Hung, 2010:4). *be-have*'deki icracılar da birer soyutlamadır ama bir başkası da değildirler, hem temsil ettikleri şeyin ta kendisi hem de herkestirler. Bu bakımdan onlara bir karakteri temsil eden bir “rol” de denememektedir.



Şekil 9. Skinsuit içinde icracı

Beşinci Prova: "Bildiğin Her Şeyi Unut!" (5 Ekim 2017)

Sırasıyla ısınma çalışmaları yapılır. Aradan sonra bir önceki provada belirlenen skinsuitler icracılar tarafından giyilir ve sahneye/dünyaya atılma fikri yeniden deneyimlenir.

Bu sefer sahnede tuhaf görünüşleriyle çeşitli varlıklar olduğunu gördüm. Rengarenk derileri ve tuhaf hareketleri vardı. Bu yeni dünyada gördüğümüz her şeyi, sanki hiç bilmiyormuşçasına, bir bebek gibi, bir uzaylı gibi sıfırdan deneyimlememiz gerekiyordu.

Sahne üzerine atılmış varlıklar olarak icracılardan “bildiği her şeyi unutması” beklenir. Burada söz konusu olan hiçbir zaman tam olarak ulaşılamayacak olan beklentiye (hiçbir şey bilmemek), tiyatral sınırları da unutmadan, bilinçli itkiler (*conscious impulse*) vasıtasıyla gerçekleştirebilecek bir yaklaşma çabasıdır. Kontrollü bir deney gibi, belirli şartlar altında verilen itkilere karşı tepkiler ortaya çıkması hedeflenir. Bu durum Grotowski'nin bedeni itkiler vasıtasıyla “bütünsel edim”e vardırma hedefini çağrıştırır. Grotowski, “kişinin kendisini soyma ve gündelik yaşamın maskesini bir kenara atma ve kendini dışsallaştırma” olarak tanımladığı bütünsel edimi, “oyuncunun” bilinçlilik ile içgüdünün birleştiği organizmasının doruğuna doğru atılan adıma benzeter (Grotowski, 2002: 192) Böylece öncelikle dünya deneyimine dair tüm bilinenlerin unutulması, her şeyin sıfırdan yeniden tanınması, deneyimlenmesi gerekir. *be-have*'deki “bütünsel edim”in amacı Grotowski'deki gibi saf bir ritüele varmak değildir, daha çok gündelik kalıplardan uzaklaşmak amacındadır. Ama her ikisi de “gündelik yaşam maskesi”ni, farklı amaçlar uğruna olsa da, kaldırmayı hedefler. Peter ve Nic bu deneyim sürecinin sessizlik ve yavaşlık gerektirdiğini belirtir. Bu sebeple deneyimin başlangıcı olabildiğince sakin başlar. Sahne üzerine konmuş karışık malzemeleri ve diğer varlıkları tek tek deneyimlemeye başlanır.

Çok yavaş hareket etmeye gayret ediyordum. Diğer varlıkların tanımaya başladıkları malzemelere nasıl davrandıklarına baktım. Önce yerde duran eski tip antenli büyük bir telefonu elime aldım, yavaşça onu yere bıraktım. Tekrar elime aldım. Tuşlarını inceledim. Nesnenin kendisinin sert, küçük yerlerinin de yumuşak olduğunu fark ettim. Onlara basmaya başladım. Bir süre sonra elimdeki telefonun ağırlığını fark ettim. Onu yere vurmaya başladım. Çıkan ses hoşuma gitti. Çok kez vurduktan sonra elimle onu ikiye ayırmaya çalıştım. Sonra birden elimdeki nesneye ilgimi kaybettim ve ileride duran başka bir varlığın hışırtılı sesler çıkaran renkli büyük perdemsiz malzemesine doğru ilerledim. O malzemeyi, onunla uğraşan varlığın yaptığı gibi sürekli

elimin içinde mıncıkladım, yere sürttüm, elimle yırtmaya çalıştım. Yanımdaki varlık onu gövdesine sarmaya başlayınca ben de gövdeme sarmaya çalıştım, ortada buluşunca sarılacak perde bitti. Birbirimize bakıp durduk. Diğer varlık perdeyi bıraktı ve başka yöne doğru gitti. Ben elime ve belime sarılı olan parlak perdeyle kaldım. Çevreme baktım. İlgimi çeken bir şey bulduğumda pat diye elimdekini bırakıp ona doğru yöneldim. Diğer varlıklar da kendi malzemeleriyle ve birbirleriyle uğraşıyorlardı. Diğer malzemelerin ve varlıkların da tek tek yanlarına giderek tanımaya çalıştım. Tüm bu deneyim yarım saat- kırk dakika kadar sürdü.

Peter ve Nic sahne altından çalışmanın bittiğini duyurur. Tüm icracılarla birlikte sahne üzerinde oturup bir değerlendirme konuşması yapılır. Peter ve Nic bu konuşmada, sahne üzerindeki icracıların belirli karakter özellikleri yaratmaya başladıklarını söyler. Kimi icracıların keşif için daha atılgan, kimilerinin diğer varlıklardan korkup kaçan, kimilerinin malzemeyle çok ilişki kuran yapılar yarattıklarını belirtirler. Fakat burada kastedilen “karakter” tiyatro konvansiyonundaki, özellikle Stanislavski ile anılan “dramatik karakter” değildir. Ama dramatik karaktere giden yolun başlangıcı da buradaki araştırma ya da düşünme biçiminden geçmektedir. Fakat buradaki amaç bir dramatik karakter yaratmak değil, figürlere özel kimi “karakteristik”leri bilinçli itkilere karşı verilen tepkilerle yakalamaktır.

Altıncı Prova: Zihni askıya almak mümkün mü? (12 Ekim 2017)

Peter ve Nic artık provalardaki ısınma çeşitliliğinin azalacağını çünkü sahne kısmına daha fazla vakit ayrılacağını belirtir. İrcacılar skinsuitleri giyer ve sahneyi deneyimlemeye başlar. Sahnede birbirinden farklı renklerde skinsuitler giymiş varlıklar ve birbirinden farklı birçok malzeme vardır.

Sahnede geçen seferki malzemelerden farklı olarak masmavi bir yoga topu vardı. Onun mavi rengi, zıplaması, belirsiz hareketleri, elastik hali ilgimi çekti. Yoga topunun üstünde zıpladım, düştüm, yuvarlandım. Sonra birden gözüm Olga'nın

ayağındaki parlak pullu ayakkabılara takıldı. Mavi skinsuitinin altında, metalik renkte, göz alıcı derecede parlak topuklu ayakkabıları vardı. Sürekli onun ayakkabıları ile ilgilendim, o nereye giderse oraya gittim, dokunmaya çalıştım. Olga da bazen kaçtı bazen de onu deneyimlememe izin verdi. Olga'nın ardından koşarken birden sahneye askeri marş müziği verildi. Ben ve diğer tüm varlıklar sıra olup askeri düzende belirli bir ritimde, ayaklarımızı yere vurarak yürümeye başladık.

Çalışma sonlandığında sahne üzerinde bir değerlendirme toplantısı yapılır. Peter öncelikle dışarıdan verdiği bazı müziklerin (eski popüler şarkılar ya da askeri marş vb) icracılar için çok tanıdık olmasının problemlili bir durum olduğunu belirtir. Örneğin; askeri bir marş ritmi duyduğunda tüm icracıların rap-rap yürümeye başladığını söyler. Halbuki müzik de bu yeni yaratılan dünyanın diğer elementleri gibi, icracılara yabancı gelmelidir. Özellikle, gerçek hayattan bildiğimiz hatırlatıcı şeyler olmaktan çıkmalıdır. Aksi takdirde hepsinin öğrenilmiş/ezberlenmiş şeyler olacağını, bunda da seyirci açısından değişik bir şey bulunamayacağını söyler. Burada zorlayıcı olan, verilen elementlerin yabancı gelmesi beklenirken, tam tersine gerçek hayattan özellikle seçilmiş oldukça tanıdık elementler oluşudur. İcracıların zihnine/bedenine işaretlenmiş toplumsal kodların -üstelik farklı toplumlardan olmalarına rağmen- ne kadar benzeştiği görülür. Bu işaretlerden “kurtulmaya” çalışarak zihni/bedeni yeni karşılaşmalar için “boşaltmış” olmak gerekir. Böylece sahnede duran diğer malzemeler ve varlıklar gibi müzik elementini de sıfırdan deneyimlemek gerekliliği ortaya çıkar. Yani askeri marş müziği duyulduğunda icracıları topluca rap-rap yürüten şey ne ise, tam olarak onu boşaltmak gerekir. Bu çalışma ile icracının zihnini mi yoksa bedenini mi egemen kıldığı muğlaklaşmaktadır. İcracıdan zihnini askıya alması/bildiklerini unutması beklenirken, bunu yapamadığı, tam aksine ilk bildiğini yaptığı görülür. Zihni devre dışına atması ve onu asıl hareket ettirenin zihin değil, beden olması beklenir. Buradaki “beden”den kasıt yine Merleau-Ponty'nin kastettiği ten/et ontolojisindeki bedendir. Hedef, içinde kendi

algısı, bilinci, psikolojisi ve kendi tarihi olan bütünlüklü bir bedeni, tüm bunlar oluşmadan önceki, nesne-öncesi dünya haline döndürmektir. Aslında burada beklenen, zihni değil Merleau-Ponty’ın anlamdaki bedeni sonraki karşılaşmalar için boşaltmış olmaktır.

Yedinci Prova: “Role” yok “Rule” var (19 Ekim 2017)

Sahne üzerine konulan malzemeler bir önceki provalardaki gibi gündelik hayattan direkt bilinen telefon, küçük gitar ya da top gibi belirli malzemeler değildir. Kumaş parçası, strafor, ip yumağı, eşya korumak için kullanılan naylon baloncuklar, tuğlalar ve altın renkli hışırtılı kağıtlar vb gibi genellikle endüstriyel yapı malzemeleri olarak kullanılan, yine tanıdık olan ama gündelik hayatta çok ilişki kurulan malzemeler değildir. Hepsini eğilip bükülebilir, şekil değiştirilebilir malzemelerdir. Nic bu çalışmada sahneye topluca dışardan giriş yapılmayacağını, ışıklar kapalıyken icracıların sahne üzerine yerleşip, ışıklar yavaşça açıldığında sahnede başlayacağını söyler.

Üzerimizde skinsuitler, sahnede yeni nesnelere varken, yeni seçtiğimiz konumuza yerleşip ışığın açılmasını bekledik. Peter teknik masadan atmosferik bir müzik vermeye başladı. Çok ağır tempolu olan bu müzikle beraber yavaş yavaş yine sahneyi, malzemeleri ve diğer varlıkları deneyimlemeye başladık. Bunları yaparken Peter dışardan mikrofonla bize yönergeler vermeye başladı: “Herkes kendi malzemesine sahip çıksın”, “Herkes kendi alanına sahip çıksın”, “Herkes bir başkasındaki malzemeye yönelsin” gibi... Bu kısım bitince sahne üzerine oturup toplantıya başladık.

Çalışma bitince şöyle bir diyalog gerçekleşir.

Peter: Bunun soyut bir dünya olduğunu hayal edin. Her zaman yeni bir şeyi keşfetmeniz gereken soyut bir dünya. Kendinize takip edeceğiniz şablonlar (*pattern*) ve yollar (*way*) oluşturun. Herkes kendisi için bir *rule* bulsun.

Gizem: Rol mü?²

Peter: Hayır *role* değil, *rule* (kural). Bazı kurallar olmalı, örneğin neleri yapmaktan hoşlanıyorum, nelerden hoşlanmıyorum gibi... Sonrasında da bunlarla oynayabiliriz, çeşitlendirebiliriz.

Nic: Gizem sen mesela sürekli bir başkasını imite ediyor ya da aynalama yapıyorsun. Bunu saklayıp gösterim zamanında da hep kullanabilirsin.

Burada yine, önceden de bahsedildiği gibi, karakteristik özellikler bulma (dramatik karakterden ayrı olarak) isteği dikkat çekiyor. Ama bunu icracılardan dramatik bir rol vasıtasıyla değil, belirli “kural”lar ile oluşturması beklenir. Bu da bu evrene özgü yeni bir nedensellik ilişkisi yaratmaktan geçer. Ama tamamen gerçek dünyanın nedensellik bağlarından uzak, sahnedeki evrene ait yepyeni bir kurallar ve tepkiler zinciri oluşturabilmek amaçlanır. Bu durum rastlantısal deneyimlerin ortaya çıkmasını ve her bir deneyimin birbirinden farklı olmasını olanaklı kılar.

Sekizinci Prova: Seyircinin Keşfi (26 Ekim 2017)

Çalışma başlamadan Peter *be-have*'deki genel mantığın “dışarıda yağmur başladığı anda insanların tepkisi nasıl oluyorsa, öyle olması gerektiği”nden bahseder. Nic de başka bir örnek verir: “Bir partide biri aniden bağırırsa korkarız, kimisi kaçar, kimisi saklanır, kimi de yanına gidip yardım eder, işte *be-have*'deki figürler de böyle olmalı” der. Peter, şu ana kadar seyircinin varlığı üzerine çok çalışılmadığını, bundan sonra seyirci için sahnelemenin farkında olunarak, sahne üzerine çok fazla kapalı ya da içe dönük hareketler yapılmaması gerektiğini icracılara aktarır. Isınma çalışmasının ardından skinsuitler giyilip sahnedeki dünyayı deneyimleme başlar.

Bu provada, *be-have*'in dünyasında kendiliğinden yaratmaya olanak veren algı alıştırmaları, rol yapmama ve kurallar oluşturma ortaklıklarına bir de “seyirci karşısında

² İngilizceden kaynaklı bir yanlış anlama.

olduğunu unutma” eklenmiş oldu. Bu durum bizi tekrar gerçekçi-natüralist tiyatro sanatının “seyirci yokmuş gibi” davrandığı tartışma alanına sürükler. *be-have*'de tam tersi “birilerinin” izlediğini unutmadan, onlara gösterir biçimde (hatta ilgilerini çekmeye çalışarak) icra etmek beklenmektedir. Fakat *be-have*’i izlemeye gelenler de aynı tiyatro konvansiyonundaki gibi, biletli bir şekilde geldikleri, sahne ile seyir yerinin ayrıldığı, salonda kendilerine belirlenmiş bir alanda, belirli bir mesafeden oturup “izleyen” kişilerdir. Bu durumda, *performans sanatının* iddiasına dayanarak, konvansiyonel tiyatro seyircisi gibi neden “pasif” değillerdir? Bunun sebebi seyircinin aktifliği/pasifliği” tartışmasında “aktiflik”ten kastedilenin aslında her zaman fiziksel müdahale gerektirmiyor oluşudur (Marina Abramoviç’in radikal performans örneklerinde, alımlayıcıların müdahale ederek performans bitirmesindeki gibi...). Bu noktada *be-have*'in kurgusundaki “sahnedeki dünyayı algılama”nın sadece sahne üzerindeki icracılar için bir deneyim olmadığını, yerlerinde sessizce duran “seyirci” için de bir deneyim ortamını gözlemleyip, o dünyayı dışarıdan algılamaya çalışan bir bedensel duyuş olduğunu söylemek mümkündür. Evet bu durum, fiziksel olarak müdahil bir etkileşim yaratmasa da, düşünsel çaba isteyen bir yoğunluk yaratmaktadır. Bu durumda seyircinin bu “algılama” ve “keşif” sürecine, aynı icracı gibi, dahil olduğunu düşünerek, bunun tiyatro konvansiyonundakinden daha aktif bir katılım yarattığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla tüm deneyim sürecini de icracılarla birlikte algılamaya ve ne olduğunu keşfetmeye çalıştıklarından, artık gelenler bir seyirci değil “alımlayıcı”dır. Seyirciler konvansiyonel tiyatrodaki dramatik bir karakterin takibini yaparken, burada anonim bedenlerin varlığını algılamaktadır.

Dokuzuncu Prova: Yeni görevler (2 Kasım 2017)

Peter ve Nic çalışma öncesi yaptıkları toplantıda, icracıların hareketlerinin netleşmesi üzerine çalışılacağını, bu sebeple dışardan verilen müzik ve ses efektlerine birer “task” (görev) yükleneceğini söyler. Skinsuitlerin giyilmesinin ardından, Peter ve Nic’in dışarıdan verdikleri yönergelerde;

- kapı sesi efektinde - sahnede donup kalma
- pembe ışık verildiğinde - yerin üstüne basılamayacak tehlikeli bir yer olduğu,
- yeşil ışık verildiğinde - sahnenin sağına doğru iten bir güç varmış gibi sağa doğru savrulma,
- inek sesi efektinde - iki kişi arasında magnetizma oluşması ile birbirine yapışılması “task”ları belirlendi.

Efektler verildiğinde yapmamız gereken yeni görevlerimiz çok tuhaf ve heyecanlı hissetmemi sağladı. Çünkü her an algımı açık kıldı ve dışarıdan gelen bu değişimlere göre muhakkak bir şeyler yapmamı sağladı. Benim için zevkli bir oyuna dönüştü.

Çalışma bittiğinde yapılan toplantıda Nic “yeşil ışık” görevinde icracıların yaptıklarını beğendiğini, her icracının sahnenin sağına doğru iten güce karşı farklı tepkiler ve zorluklar çıkardığını belirtir. Kiminin görünmeyen o gücü bedeninin sınırlarını zorlayarak ittiğini, kiminin güce karşı koyamayıp sağa doğru savrulduğunu, yerlerde yuvarlandığını, her icracının verilen bu yeni “task”a göre bir karşılık bir verdiğini belirtir. Bu durumun kendiliğinden “varoluşsal” bir his yarattığını söyler. Bu örnekte “şimdi” ve “burada”ya ait olan çok net bir şey gördüğünü ekler. Bir sonraki provada yeni görevler ekleyeceklerini ve tüm görevleri de kategorize edip son haline kavuşturacaklarını bildirirler. Bu görevler dışarıdan bakanların değil, sadece içeride olanların bileceği görevler olacaktır. Nic’in söylediği şu cümle çok ilgi çekicidir:

"Kurallar ile oluşturulmuş bir yapı ve zincirleme reaksiyonlar yaratan görev ve kombinasyonlar yaratacağız. Aynı bir futbol maçındaki gibi..."³

Nic'in bu tespiti oldukça ilgi çekicidir. Schechner de benzer şekilde futbol gibi sportif oyunlar (*games*) ve performans arasında bir ilişki kurar. Ona göre bir spor müsabakasında da sadece takım üyeleri tarafından bilinen bazı işaret kodları vardır ve bunlar antrenör/koç tarafından verilen talimatlarla şekillenir. Bunları seyirci bilmez ama bu bilmemezlik seyirci için şaşırtıcı ve heyecan vericidir (Schechner, 2013: 255). *be-have* de tam bu şekilde, alımlayıcı için bazı bilinmeyen kurallardan oluşur ve gösterim anında alımlayıcı ekibin içindeki bu kuralları bilmeden, her seferinde değişime açık olan, tekrarsız ve farklı kombinasyonlardan oluşan bir yapıyı izler. Oyunlarda kurallar türün uzlaşımına göre belirlenir ve sonuçları başından belli değildir. Yine de *be-have* performansının kuruluş yapısı futbol vb. spor karşılaşmalarına benzese de rekabet ya da taraftarlık içermemesi noktalarında sportif oyunlardan ayrılmaktadır.

Onuncu Prova: Kaosa dönen sahne/dünya (11 Kasım 2017)

Provanın ısınma ve sahne bölümlerinde şimdiye kadar çalışılan her şey tekrarlanır. Sahneye konulmak üzere yeni malzemeler gelir. Yeni malzemelerin deneyimi ile prova tamamlanır.

³ "We will create structures with rules and tasks with chain reactions and combinations. Like in a football game"

sahne düzeninden, en sonunda kaotik ve savrulmuş bir hale dönüşen sahnenin ve içindeki bedenlerin varlığının yarattığı bir sahne / dünya analogisi kurulmuş olacaktır.

On Birinci Prova: "Kaosta kendine yer bul" (16 Kasım 2017)

Isınma sonrası giyilen skinsuitlerle sahneye çıkılır. Nic ve Peter bu çalışmada daha az ses efekti vereceklerini, bu sebeple aralarda daha fazla deneyimleme süresine sahip olunacağını söyler. Bir saatlik tam zamanlı doğaçlama bir prova yapılır. Ardından gerçekleştirilen toplantıda Nic, bu çalışmalardaki motivasyonun biraz köpeklerin sahip olduğu motivasyon gibi olabileceğinden bahseder. Köpeklerin her zaman her değişime karşı aşırı meraklı olduklarını, en ufak ses değişimine, en ufak bir harekete bile bir tepki verdiklerinden bahseder. Peter, icracıların “*task*”lara verdikleri bazı tepkilerin çok düşünülerek yapılıyor olmasını eleştirir. Dışarıya “acaba şimdi ne yapsam?” gibi bir izlenim verildiğini belirtir. Böyle anlarda, yardımcı olacak motivasyonun meraklı olmak olduğunu ve çevreye bu gözle bakmanın icracıların işini kolaylaştıracağını söyler. Aynı zamanda bugünkü provada “kaos” kısmının çok erken başladığını ve tüm objelerin birdenbire çöpe dönüştüğünü söyler. Kaosa doğru ilerlerken icracıların kendilerine bu kaosun içinde bir yer bulmasını önerir. Kaosun göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtir. Bir sonraki provada icracıların kendilerini küçük oyunlar ya da kombinasyonlar bulabileceğinden söz eder. Örneğin; icracı elindeki malzemeyi kırdığında, eğer o malzemenin çok değerli olduğunu düşünüyorsa, kırdığına çok pişman olduğunu ya da tam tersi o malzemeyi kırmaktan çok hoşlanmışsa da malzemeye uyguladığı bu kırma/zarar verme işleminin sürekli devam ettirmesi gerektiğini önerir.

On İkinci Prova: "Kendini Göster" (17 Kasım 2017)

Prömiyerden altı gün önce yapılan bu provada Nic ve Peter “*task*”ların son halinin şu şekilde olacağını bildirir:

Naylon baloncuk efekti - Serbest hareket

Su sesi efekti - Serbest hareket

Tavuk sesi efekti - Serbest hareket

İnleyen domuz sesi efekti - Ne yapıyorsan onu abart

Koyun ses efekti - Sahneden bir kişinin balon gibi yere sönmesi

Kırmızı ışık - Bastığın yer tehlikeli

Yeşil ışık - Sahnenin önünden bir güç arkaya doğru itiyor

Kompresör sesi efekti - Yapışkanlık/manyetizma yaratma

Koşan atlar efekti - Başkasında gördüğün nesneyi çal ve kaçır

Şarkı - Sahnedeki objelerin yerlerini değiştir

Fransız Şarkısı - Sahnedekilerle grup kurmaya çalış

Village People şarkısı - Sahnenin en önünde dans ederek kendini seyirciye göstermeye çalış

Prova sonrası toplantıda şöyle bir diyalog gerçekleşir.

Peter: Bugün bazı elementleri çok hızlı değiştirdim, bazılarını üst üste verdim. Çok güzel işledi. Zorlanan oldu mu?

Gizem: Evet sonlara doğru çok yoruldum.

Peter: Deli gibi dans ettiğin için olmasın? Ama şunu çok sevdim, *abstract* (soyut) hareketler yaparken dans kısmında gerçekten dans ettin. Çok iyi dans etmeye çalışan biri gibi.

Peter'in dediği gibi Village People şarkısı ile gelen "dans ederek seyirciye kendimizi göstermeye çalışma" kısmından çok zevk aldım ve gerçekten özgürce dans ettim. Üstelik bir koreografi yapmaya çalışmadım, ama birine kendimi beğendirmek istesem ve bunu abartsam, işte tam da böyle fütursuzca dans ederdim.

Peter bu şarkılı ve danslı kısmın “işte şimdi insanlara en iyisinin ben olduğumu göstereceğim” kısmı olduğunu söyler ve “seyirci için icra edildiğinin seyirciye gösterildiği” yer olduğunu belirtir Bunun çok güzel ve izlenebilir bir fark yarattığını belirtir. Burada performansın tanımında bahsettiğimiz, birinci bölümde de yer alan, Schechner’in “*to perform*”u tanımlarken kullandığı eylemlerden “yapmak”, “yaptığını göstermek” ve düşünümsel (*reflexive*) uzaklık yaratarak “yaptığını göstermeyi açıklamak” girişiminin olduğu söylenebilir. Bu düşünümsel uzaklık, yapılan şeyin altını çizmekte ve vurgulamaktadır. İcranın (*to perform*) açıkça gerçekleştiği önemli noktalardan birisi de budur.

On Üçüncü Prova: *What a Wonderful World* (18 Kasım 2017)

Prömiyerden önceki bu son çalışmada iki kere üst üste, tam zamanlı prova gerçekleştirilir. Peter bu provada sahneye sürpriz bir müdahalesinin olacağını söyler. Provanın en sonunda, sahne üzerindeki tüm bedenler bir yana savrulmuş, tüm malzemeler paramparça olmuş haldeyken, kaos anından sonra bir müzik verir: Louis Armstrong’dan “*What a Wonderful World*” şarkısıdır. Bu şarkı karman çorman olmuş bir sahne üzerine zıtlık yaratacak şekilde, dingin ve mutlu bir hal katar. Performans sonrasındaki toplantıda Peter bu şarkıyı verdiği icracıların olduğu yerde sakince kalmasını, isteyen uzanıp isteyen hareketsiz şekilde çevreye bakması gerektiğini söyler. Böylece seyirci sahnenin en başında gördüğü soyut bedenler ve düzenli malzemelerin süreç boyunca nasıl darmadağın olduğunu görecektir ve bu şarkı da “ne kadar güzel bir dünya” diyerek ironik bir zıtlık oluşturacaktır.

Provalar tamamlanır.



Şekil 11. "be-have" açılış sahnesi

2.3. "be-have"de Beden Olmak/ Bedenin Sahibi Olmak

"Beden dünyada-var-olmanın aracıdır...

Dünyanın bilincine bedenim sayesinde varırım."

(Merleau-Ponty, 2016:128)

be-have performansının prova süreci ve gösterim zamanları tamamen icracının kendi varlığını keşfetmesi üzerine kuruludur. Bu keşif, icracının sahne üzerinde rahat hissettiği bir pozisyonda başlar. Sahneye atılmış halde bulunan anonim bedenler, Merleau-Ponty'nin savunduğu gibi "insanın dünya-varlığı"nı ve içinde bedenini "dünyaya teslim olduğu" bir "nesnellik öncesi dünya deneyimi"ni keşfeder.

Her deneyimin başlangıç kısmı birbirine benzer. Peter ve Nic her deneyimin yavaş ve sakin başlayabilmesi için icracılara sahne üzerinde bir konum bulmaları ve bunu bir süre korumalarını söyler. Sonradan serbestleşse ve karmaşıklılaşsa bile, performansın ilk dakikaları, kendini, mekânı ve diğer her şeyi ilk kez görme anı, bir önceki deneyimlere benzer. Yine de doğaçlamaya açık olan performans hiçbir sahnelemede birbiri ile aynı değildir, sadece işleyecek kurallar aynıdır. Bu kurallar bütünü ise akılda tutulamayacak kadar kaotik bir sıra izler. Yeryüzüne (sahneye) atılmış

tanımsız varlıklar, kendi yarattıkları yeryüzünü (sahneyi) yeniden tanımlamaya çalışır. Bunu belirli bir akış içinde yaparlar. Dünyayı (sahneyi) “fenomenolojik indirgeme” ile tanımaya çalışırlar. Fenomenolojik indirgeme ile yapılan şey, “bilinç edimlerinin kendi içkin özünü belirlemek” ve “bu içkin özde verilmiş olan saf fenomeni ortaya çıkarmaktır” (Çağlıyan, 2018: 288). İcracılar kendi “ben”lerini deneyimlerler ama bu ben, bir “içerisi-dışarı” karşıtlığı içindeki bir ben değildir. Kendi doğal deneyimleri içinde bir “ben”dir (Türkmen, 2018: 103). Husserl’in de deyimiyle “herkesin içinde bulunmayı kabul ettiği büyülenmişlikten çıkıp kendisini özgürleştirebileceği meditatif bir pratiğe varmak”, *be-have*'deki sahne deneyiminde gerçekleşir (Cogan, 2019: 1).

Sahnedeyken izleniyor olmanın verdiği bir heyecan var. Ya da Susanna Valerie'nin dediği gibi bedenim kontrol edilemeyen işaretler veriyor sürekli bir “alarm” halinde kalıyor (Valerie, 2016: 74). Performans başladığı an giriş duruşumdaki pozisyonda hiç beklemediğim halde ellerim titredi ve bunun seyirci tarafından görülüp görülmediğini düşündüm sürekli. Bu heyecanlı görünmüş olma ihtimali beni birden utandırdı. Çok acemi görüldüğümü düşündüm. Performans ilerledikçe daha kontrollü hareket etmeye başladım. Müzik sesinin aşırı yüksek olması sebebiyle hiçbir seyirci sesini duyamadık ve bu da bende beğenilmeyen saçma bir şey yapıyormuşuz hissi yarattı. Sanki elimde seyirciye sunacak tüm seçenekler tükenmiş ve sürekli kendimi tekrar ediyormuşum gibiydi. Fakat serbest dans kısmı gelince, provalardaki gibi çok iyi hissettim. Performans benim için ve ekiptekiler için çok başarılı geçti. İlk günü atlattığımız için herkes çok mutluydu. Prömiyeri atlattıktan sonraki iki gün hepimiz için daha kolay oldu. Performansı her seferinde farklı seyircilere sahneledik. Salon üç günde de tamamen doluydu.

Hem provalarda hem de gösteri zamanlarında icracının *be-have*'deki varlığı hep bir şeyleri keşfetmek üzerine kuruludur. İcracı kendini rahat hissettiği bir pozisyonda

sahnedeki sabit durur, seyircilerin tamamı koltuklarına yerleştğinde verilen ışıkla birlikte keşif süreci başlar.

Prömiyerde seyirci yerleşirken, “acaba ne yaparsam beni ilgiyle izlerler?” diye düşündüm. Buna yanıtım, tam da be-have'in tasarımında olduğu gibi “her şeyi sil baştan keşfetmek” oldu. Işıklar açıldı. Çevremde ilk gördüğüm şey, iki el ve iki dizimin üstündeki duruş pozisyonum sebebiyle, zemin oldu. Zemin sert ve siyahtı. Zeminin hemen yanında duran kırmızı küçük parçalı uzuvlar ise, kırmızı skinsuit içindeki parmaklarım ve sonra birleşen ellerimdi. Hafifçe hareketlenmeye başladım, böylece dizlerimin üstünde de bir güç olduğunu hissettim. Dizlerimin üstünde geriye doğru doğruldum. Ellerimi keşfedişim bu süreçte de devam etti. Onları keşfetmemle kollarıma, dirseklerime, omuzlarıma ve gövdeye ulaştım. Hepsi kıpkırmızı idi. Ayaklarıma hareketlerini keşfettim. Birkaç denemeden sonra çeşitli yollarla ayağa kalktım.

İcracının bedeni Merleau-Ponty'nin deyişiyle “temelli olarak kendi kendisine anlaşılacak bir şey olarak verilmiş”tir (Merleau-Ponty, 2016: 467). Artık tüm uzuvlar yabancıdır. İnsan, hayat deneyiminde, kendini keşfetmek üzere kendisiyle başbaşa bırakılmış bir varlıktır. Sürekli kendisini ve çevresini yeniden keşfetmesi gerekecektir. Bu deneyimi değerli kılacak olan şey ise, her şeye bir yabancı gözüyle bakabilmek ve bu keşif hissini kaybetmeden yaşayabilmektir. *be-have*, bu açıdan benzer bir deneyimi sahnede kurar, dünyayı sahneye taşır.

Kendini tanımanın ardından sahnedeki ötekilerin varlığı ile karşılaşılır.

Kendimden başımı kaldırdığımda çevrede başka hareketli cisimler gördüm. Büyüklü küçüklü, hareketli hareketsiz bir sürü “şey”. Bazıları parçalı uzuvları ve hareketlerinin aynılığı sebebiyle bana benziyordu. Bazıları ise sadece zeminde hareketsiz duruyordu. Hareketli olanlar, hareketsiz olanları hareketli hale getiriyordu. Hareketli olanlar pek tabii ki benim gibi skinsuit giymiş sahne arkadaşlarımdı, ama o an, bunu hiç bilmeyen olarak, bana benzediklerini süreç içinde keşfettim.

be-have'deki deneyim boyunca beden/ten aracılığıyla sürekli hale gelen öğrenme ve keşfetme süreci Merleau-Ponty'nin dediğini anımsatır: “Bir şey konusunda hareket ettirildiğimi söylerim, oysa benim vücudum kendini hareket ettirir, benim hareketim kendini açar. O, kendini bilmezlik içinde değildir, kendisi için kör değildir, bir “kendi” ile parıldamaktadır. (Merleau-Ponty, 2012:33) İcracının deneyiminde dışarıdan verilen kuvvetlere karşı, bedenin bir tepki veriyor olması ile hareket başlar. İcracı kendi varlığını ortaya koyar ve dünyada diğer varlıklarla birlikte kendinin de olduğunu hisseder. Bu durum “ben” ile “öteki” arasındaki ayrımı tam olarak yok etmese bile, büyük ölçüde azaltmaktadır.

Diğer hareketli şeylerin zeminde hareketsiz duran şeylerle uğraştığımı gördüm. Ben de bir ilerideki şeye ilerledim. Önümdeki şey, gündelik hayattan bildiğimiz plastik bir makarna süzgeciydi. Tüm makarna yapma pratiklerinden uzaklaşmaya çalıştım. Plastik sınırlarını zorladım, dişledim, kokladım, eğip büktüm, yere fırlattım, geri aldım. Sonra birden karnımın içine sokmaya çalıştım. Gövdemin üstünde yumuşak bir alan vardı ve sürekli hareket halindeydi, “göbeğim”. Makarna süzgecinin de oraya girip hareket edebileceğini düşündüm. Göbeğimin içine canım çok acıyana kadar bastırdım ve çektim. Bu ritmik ve düzenli bir harekete dönüştü. Çok uzun süre aynı hareketi denedim. En sonunda pes ettim çünkü girmedim. Onu yere fırlattım. Diğer bana benzeyen şeylerin yaptıklarına baktım. Birisi ses çıkaran yassı bir şeyi kendi uzuvlarının üstüne doluyordu. Ben de benzer bir cisim buldum ve ona bakarak kendi gövdeme dolamaya koyuldum.

be-have boyunca bedenin imkânlarını yeniden üreterek, hem bir “bedenin kendisi olma” hem de bir “bedenin sahibi olma” diyalektiğini yaşama fırsatı yakalanır. Aslında bu durum, Merleau-Ponty'nin görüşleriyle paralellik izleyen Grotowski'ye göre de birbirinden ayrıştırılabilir değildir. Grotowski için beden kullanılan bir alet, bir ifade etme aracı veya göstergeler yaratan bir malzeme değildir. Bedenin “maddesi” daha çok

oyuncunun etkinliğiyle birlikte “yanmış” ve enerjiye dönüşmüştür. Grotowski'nin “enerji” diye açıkladığı şey, *be-have*'de sahne üzerindeki mevcudiyettir. Oyuncu kendi bedenini kontrol altına almaz, daha çok o bedenini aktör kılar: Beden vücuda getirilmiş bir tin (embodied mind) gibi hareket eder (Fischer-Lichte, 2016: 141). *be-have*'deki süreçte Grotowski'nin kastettiği gibi bir bütünsel edim sonucu bir enerji yaratma hedefi yoktur ama “beden olmak” ve “bedenin sahibi olmak” ikiliğinin geçersizleşmesi yolunda benzer süreçlerden geçilmektedir. Fakat amaçları farklıdır, *be-have*'de ortaya Grotowski'nin hedeflediği gibi icracının enerjisi/ışığı değil, anonim bir bedenin mevcudiyeti çıkar.

Tüm bu tartışmalar ışığında *be-have*; yazılı bir metin fikrine dayanmayan ama kurallarla ilerleyen, dış dünyanın kurmacada temsil edilmesinin getirdiği nedensellik ile değil; sahnenin, icracının, mevcudiyetin kendi dünyasının yarattığı yeni nedenselliklerle, sahnelenen her şeyin “şimdi ve “burada” olduğu, “rol yapmama” iddiası taşıyan fakat roller yerine “soyut kimlikler”in ve “anonim bedenler”in yer aldığı, öz düşünümsel ve özbilinçli bir icra yaratan, göstergesel olanın yerini maddesel olanın aldığı, dolayısıyla gösteren ve gösterilen ilişkisini yeniden tanımlandığı, fenomenolojik indirgeme ile özne-nesne ikiliğinin artık geçersiz olduğu, zihni askıya alma hedefinin peşinde koşarken beden olmak ve bedenin sahibi olmak ikiliğini de ortadan kaldıran, dolayısıyla icracının varlığının bir mevcudiyete dönüştüğü bir sahne performansıdır. *be-have*'in bir tiyatro sahnesinde gösterilmesine karşın, bir “oyun” değil de bir “performans” olarak nitelendirilmesindeki temel sebepler; *be-have*'de konvansiyonel tiyatrodaki gibi metnin, aktörün, rolün, temsilin ve “o zaman” ve “orada”ya ait bir nedensel birliğin olmayışıdır. “Şimdi” ve “burada” yapılan, icracının mevcudiyetinin anonim bedenler yaratarak öncelendiği, seyircinin alımlama sürecinin de bir kurmacanın anlaşılması olarak değil, duyuşal süreçlerle işleyebildiği bir deneyimdir. Konvansiyonel tiyatrunun performans katmanını rolün altına saklama çabası, seyircinin de orada

olduğunun gizlenmesi ile ilişkilidir. Seyircinin yokluğuna oynayan bu türden tiyatro biçimleri, performans katmanını gizlemektedir. Yine de tiyatro sanatı için ontolojik bir karmaşa yaratan oyuncunun varlığı, 1960'lardaki performatifleşme süreci ile birlikte performans katmanının daha vurgulanır hale gelmesiyle yeniden tanımlanmaya çalışılmaktadır. Çetin Sarıkartal'ın da ifade ettiği gibi, "Performans sanatının kendine dert ettiği sorunlar aslında tiyatronun da dert etmek zorunda olduğu sorunlardır, çünkü tarihsel olarak arada derin bir kan bağı vardır" (Sarıkartal, 2010). Artık tiyatrodaki yeni biçimler de tiyatronun oyuncu ile seyirci arasında aktif bir etkileşim olduğunu kabul eder. Bu bakımdan *be-have* projesi türleşerek kendini tiyatrodan uzaklaştırmış olan performans sanatı ile ortak yollardan hareket eder. Artık konvansiyonel tiyatronun oyuncusu gitmiş ve oyuncu yerine "icracı" (*performer*) gelmiştir. *be-have* performansı da tüm bu değişimin izleğinin takip edilebileceği bir performans olmuştur.

SONUÇ

Tarihsel gelişimi ile kendini diğer sanat dallarından ayıran ve apayrı bir türe dönüşen performans sanatı, tüm sanatların performatifleşme özellikleri göstermeye başladığı 1960'lı yıllardan itibaren, ismini aldığı "performans" kavramını da tartışmalı hale getirmiştir. Uygulayıcılarının kendilerini özellikle tiyatrodan ve oyunculuk sanatından ayırma amaçları, tiyatronun hali hazırda sahip olduğu "performans" katmanı için de tartışmalı bir süreci başlatmıştır. Performans ve performativite kavramları üzerine öncelikle antropoloji, sosyoloji, dilbilim ve toplumsal cinsiyet gibi çeşitli sosyal bilim alanlarında yürütülen tartışmaların etkisi ile tiyatro da aslında kendisine ait olan bu kavramlar üzerine düşünmeye başlamıştır. Hem performans sanatının hem de tiyatronun hammaddesi olan "beden" üzerine temellenen tartışmalar, performans sanatının fenomenal bedeni keskin bir şekilde öne çıkarması, tiyatronun ise kendi oyuncusunun varlığının altını çizmesi ile ilgili bir dönüşüm yaratır. Böylece her iki sanatın beden ile ilişkisini temsil ve mevcudiyet düzlemlerinden okumak mümkün olur. Düşünce tarihinde temel tartışmalarını "beden" üzerine kuran Merleau-Ponty, Descartes'le birlikte keskinleşen zihin-beden ikiliğinin artık geçersizleştiğini savunur ve tiyatro uygulamacısı Grotowski'nin de pratik çalışmalarında ortaya koyduğu gibi, bir "beden olmak" ve bir "bedene sahip olmak" durumlarının birbirinden ayıramayacağını ortaya koyar.

Tüm bu kuramsal tartışmaların ışığında, bu çalışma, performans sanatının tarihsel olarak konvansiyonel anlamdaki tiyatro sanatından olan farklarını, alan çalışmasına dayalı bir metot olan "*embodied research*" (vücuda gelmiş araştırma) ile ortaya koymaya çalışmaktadır. Yazılı bir metine dayanmayan *be-have* performansı, anonim bir beden olarak sahneye atılma fikri ile bir varlık olarak dünyaya atılma fikri arasında kurulan analogi üzerine temellendirilmiş ve yaratılan konsept doğrultusunda icracının sahnedeki bedeni/teni ile sahneyle/dünyayla ilişki kurması amaçlanmıştır.

be-have'de icracının deneyimi, sahneye/dünyaya atılma ile başlamış ve icracının tanımadığı bu yeni dünyadaki diğer "şey"lerle olan ilişkisi üzerinden şekillenmiştir. Çeşitli ısınma ve sahne çalışmaları ile sahnede bulunan materyallerin kendi öz değerlerini algılama ve bunun üzerinden onlarla ilişki geliştirme ile ilerleyen süreç, tiyatro sanatındaki rol kişisi yaratma öncesindeki algı, hareket ve gözlem aşamalarının, performans sanatında nasıl gösterinin bizzat kendisi haline döndüğünü göstermiştir. *be-have* performansı kendi üretildiği süreci saklamayan ve gösterinin kendisini de bu üretim sürecinden oluşturan bir yapıdadır. Kendi üzerine düşünen ve kendinden referans alan bu yapısı ile *be-have*, özdüşünümsel (*self-reflexive*) özelliğe ve özreferansa sahip olan (*self-reference*) bir performanstır. İrcacılar giyinmekte oldukları, tüm bedenlerini saran "skinsuit" kıyafetleri ile bir anonim bedene dönüşmüş ve dramatik tiyatrodaki rol kişisinden ziyade, herkesin olabileceği bir beden fikri yaratmıştır. İrcacının bedeni kendi mevcudiyeti ile sahnededir ve kendi varlığından başka bir şeyi temsil etmeme amacı taşır. Tüm süreç boyunca, konvansiyonel tiyatrodaki gibi bir metin ve de dramatik karakter yaratımı olmadığı için bir "rol" yaratma süreci yoktur. Fakat hem sürecin kendisinin hem de anonim bedenlerin oluşumunun takip ettiği bir "kural"lar dizgesi vardır. Bu kurallar yönetmenler ve icracılar tarafından provalar esnasında doğaçlama olarak geliştirilmiş, sahne dışından verilen çeşitli ışık, ses efekti ve müzik elemanlarına verilecek tepkiler üzerinden prova edilmiştir. Kuralların ne olduğu konusunda ortaklaşan icracılar, her gösterimde bu kurallara vereceği tepkiler konusunda serbesttir. Bu durum da her gösterimin tamamen birbirinden farklı olmasını sağlamaktadır. Kuralların oluşma aşamasında icracıların günlük hayat deneyimlerinden sıyrılması beklenir. Tanıdık gelmesi muhtemel tüm malzemelerin, tüm ses ve müzik elemanlarının daha önce hiç kullanılmamışçasına ya da duyulmamışçasına deneyimlenmesi istenir. Zihni askıya almanın mümkün olup olmadığı konusunda icracıya bir deneyim yaşatan bu durum, *Schmitt&Schulz*'un da temel referansını almış olduğu Merleau-Ponty'nin

görüşlerindeki gibi zihnin ve bedenin birbirinden ayrılmadığı, nesne-öncesi dünyaya dönüş fikrini yansıtır. İcracının sahne/dünya ile olan ilişkisi, icracının/insanın bir özne, sahne/dünyanın da bir nesne olarak konumlandırılmayacağını göstermektedir. Çünkü icracının bedeni *be-have*'de, hem dokunan hem dokunulandır, hem özne hem de nesnedir. Tüm sahne üzeri malzemelerin düzgün ve simetrik yerleşimi ile sakin ve durağan başlayan her *be-have* deneyimi, ışık ve ses gibi teknik elemanların yarattığı kurallarla oluşan doğaçlamalar ve sahne üzerindeki icracıların diğer "şey"lerle geliştirdikleri ilişkiler ile performans ilerledikçe bir kaosa dönmektedir. Gösterim, kurulan sahne/dünya analogisi doğrultusunda icracının bu kaos içinde kendisine bir yer bulması ile noktalanmaktadır.

be-have'de yer alan icracının temsil ve mevcudiyet gerilimindeki beden deneyimi ile tiyatronun ve performans sanatının seyirci/alımlayıcı ile olan ilişkisi yeniden değerlendirilmiş, *be-have*'deki icracıların, radikal performans sanatı örneklerindeki gibi deneyime fiziksel olarak müdahil olmasa bile duyuşsal olarak katılarak ve benzer algı süreçlerinden geçerek, seyircinin de nasıl aktifleşip alımlayıcıya dönebileceğini göstermiştir. Bu performans, fenomenolojik bir yaklaşımla, icracı ile seyircinin aynı anda nesne-öncesi dünyayı algılaması yolunda, benzer duyuşsal süreçlerden geçerek, sahnede duran icracı ile salonda kendine ayrılmış olan alanda oturan seyirci arasındaki hiyerarşik yapının nasıl yıkılacağını göstermektedir. Böylece içinde bulunulan tüm ilişki biçimlerine bir karşıtlık ya da egemenlik gözü ile bakmama ihtimalini sunmuştur.

Oyunculuk sanatının yaratıcılık serüveninde kısırlaşan ve tekrarlayan biçimlerin, fenomenolojik bir deneyimle yeniden canlandırılabilceğini göstermesi açısından *be-have* performansının kendini üzerine kurduğu düşünme biçimi önemlidir. “Bedenin kendisi olma” ve “bedenin sahibi olma” arasında gelip giden bir eşikte yer alan bu deneyimde, icracı kendini sahnede sürekli olarak yeniden yaratarak ve değiştirerek, yani

durmadan eşiklerden geçerek, varlığını yeniden tanımlama olanağı elde etmiştir. Tiyatro sanatının ve performans sanatının yer yer var olan yer yer de kaybolan sınırlarını anlama konusunda bir deneyim yaratan bu çalışma ile oyuncunun/icracının rol yapma ve mevcudiyet arasında gidip gelen deneyimi, Merleau-Ponty'nin felsefi olarak üzerinde durduğu zihin-beden ikiliğine karşı üçüncü bir yol arayışındaki düşüncelerini, sahne üzerinde pratik olarak deneyimleme imkânı sunmuş ve bunun tarihsel ve kuramsal tartışmalardaki yerinin görülmesini sağlamıştır. Bu bakımdan *Schmitt&Schulz* tarafından tasarlanan *be-have* konsepti bir gösteri olmakla beraber aynı zamanda bir çeşit pratik felsefe yapma imkânıdır. Bu imkân, tiyatro için de performans sanatı için de çok kıymetlidir.

KAYNAKÇA

Brecht, Bertolt. **Tiyatro İçin Küçük Organon**. Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Metis, 1993.

Brook, Peter. **Boş Alan**. İstanbul: AFA Yayıncılık, 1990

Butler, Judith. **“Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”**, Theatre Journal, 40/4., 1988., s. 519-531, (erişim: 10.05.2019).

<<http://www.jstor.org/about/terms.html>.>

Butler, Judith. **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**. Çev: Başak Ertür, İstanbul: Metis, 2014.

Carlson, Marvin. **Performans: Eleştirel Bir Giriş**. Çev: Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi, 2014.

Cogan, John. **The Phenomenological Reduction**, The Internet Encyclopedia of Philosophy (*IEP*), (erişim:10.05.2019).

<<https://www.iep.utm.edu/phen-red/> >

Çağlıyan, Çağdaş E., **"Ortak Bir Anlam Zemini Kurmaya Yönelik Bir Çaba Olarak Edmund Husserl'in Fenomenolojik Yöntemi"**. Kaygı, 31/2018: s. 279-298. DOI: 10.20981/kaygi.479388

Çevik, Kadir. **"Kendinden Başka Birini Oynamayı Öğrenme Sürecinde Sanatsal Bir Araç Olarak Doğaçlama"**, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 22:2006, s.5-46.

Diderot, Denis. **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**. Çev: Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013

Direk, Zeynep. **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Üzerine İncelemeler**. İstanbul: Metis, 2003

Dolan, Jill. "**Geography's of Learning: Theatre Studies, Performance and the Performative**", Theatre Journal, Vol. 45, No.4, Disciplinary Distruptions, s. 417-441, The John Hopkins University Press, 1993

Fischer-Lichte, Erika. **Performatif Estetik**. Çev: Tufan Acil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016

Giannachi Gabriella, Nick Kaye and Michael Shanks. **Presence; Archeologies of Performance**. New York: Routledge, 2012.

Güçbilmez, Beliz. "**Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti**", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 21: 2006. s. 27-44

Güçbilmez, Beliz. "**Tiyatro, Metin, Performans**", **Özdemir Nutku'ya Armağan Kitabı**, (der: Özlem Belkıs), İzmir, Dokuz Eylül Sahne Sanatları Bölümü Yay, 2012, (erişim:10.05.2019)

<https://www.academia.edu/5650745/Tiyatro_Metin_Performans >

Hung, Ruyu. **Living and Learning as Responsive Authoring: Reflections**

on the Feminist Critiques of Merleau-Ponty's Anonymous Body, Indo-Pacific
Journal of Phenomenology, 10:1, 1-8, DOI: 10.2989/IPJP.2010.10.1.5.1077, 2010

Merleau-Ponty, Maurice. **Algının Fenomenolojisi**. Çev: Emine Sarıkartal, Eylem
Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016

Merleau-Ponty, Maurice. **Algılanan Dünya**. Çev: Ömer Aygün, İstanbul: Metis
Yayınları, 2017

Merleau-Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**. Çev: Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları,
2012

Karaboğa, Kerem. **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul: Habitus
Yayınları, 2010.

Karacabey, Süreyya. **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**. Ankara: De ki
Basım Yayın, 2006

Karacabey, Süreyya. **Brecht'ten Sonra**. Ankara: De ki Basım Yayın, 2009.

Laban, Rudolf. **Theory**, Eurolab. (erişim: 10.05.2019)

<<https://www.laban-eurolab.org/lbms/theory/>>

pad resmi websitesi, 2019 (erişim 10.05.2019)

<www.pad-mainz.de>

Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**. Çev: Şehsuvar Aktaş, Ankara: Dost Yayınları, 2000.

Ranciere, Jacques. **Özgürleşen Seyirci**. Çev: E. Burak Şaman. İstanbul: Metis, 2010.

Richards, Mary. **Marina Abramovic**. USA: Routledge, 2010

Schechner, Richard. "**Richard Schechner Dosyası Üzerine**", (Röp.) Dalyanoğlu, Duygu., Gümüş, P, Gündoğan, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi, Sayı. 17, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010, s.17-18

Schechner, Richard. **Performance Studies: An Introduction**, Ed. Sara Brady. USA, Routledge, 2013

Sarıkartal, Çetin. **Ben yaptım oldu deyince performans oluyor mu?** Röp: Pınar Gümüş, Sezin Gündoğan (erişim 10.05.2019)

<<http://www.mimesis-dergi.org/2010/06/ben-yaptim-oldu-deyince-performans-oluyor-m>>

Schulz, Peter. **Körper – Dekonstruktionen im Zeitgenössischen Tanz** Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Almanya, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, 2003

Schulz Peter, Schmitt Nic. "**be-have**" Yayınlanmamış İngilizce Broşür, Mainz, 2017

Spatz, Ben. "**Embodied Research: A Methodology**", *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, Vol. 13, No. 2 (2017), s. 1-31, (erişim: 10.05.2019)
<liminalities.net>

şimşek, Berna. **Maurice Merleau Ponty'de Beden ve Sanat**. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, 2018

Tanyel, Bora & Esen, Uluç. "**Stanislavski ve Oyunculuk Yöntemi Üzerine**", *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, Sayı. 6, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Todres, Les. **Embodied Enquiry, Phenomenological Touchstones for Research, Psychotherapy and Spirituality**. New York: Palgrave Macmillan, 2007

Turner, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**. Maryland, PAJ Publications, 1982

Türkmen, Gülřah Namlı. "**Husserl'de Öznellik ve Deneyim**", *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, Ocak/January 2018, 11(1), 98-114 ISSN 1309-1328

Tureng Sözlük, 2019 (erişim, 30.05.2019)

<<https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/be>>

<<https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/have>>

Valerie, Susanne. **Actors and the Art of Performance**. UK: Palgrave Macmillan UK, 2016

Verdu, Martinez, Ezgi Hakan, Demiral, A., "**20. Ve 21. Yüzyılda Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı**", Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 2014, s.,180-201. (erişim: 10.05.2019).

<<https://dergipark.org.tr/download/article-file/192486>>

Zengin, Nilüfer. **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Üzerine İncelemeler (Görölmeyi Görmek, Et Kavramı Üzerine)**. Z, Direk (Ed.). İstanbul: Metis, 2003

Wikipedia, **Monty Python**, 2019 (erişim 30.05.2019)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Monty_Python>

EKLER

EK-1 “*be-have*” Performansı İngilizce Broşür Yazısı

be-have (short excerpt)

Schmitt&Schulz are inviting the audience, to observe, how six/seven different shapes and forms take on and develop abstract identities and use movement to shape and change familiar surroundings, as their environment changes and shapes it.

A new world with its connections, individuals, behaviors and values, which are developing and unfolding right in front of our eyes and are also influenced by the outside world. Schmitt & Schulz use conscious impulses to explore how the relationship between humans and the environment can be completely rebuilt through tiny shifts and changes.

Each performance is an individual, new and therefore always different to the prior performances of the same experiment. The rehearsal for *be-have* is therefore similar to a sporty training process in which techniques of improvisation are practiced and an internal set of rules is worked out, but which is also dynamic and changeable. Each performance is an organic learning process for the actors that they restart each time from a neutral point.

***be-have* - a performance production on the subject of humans and environment**

The project is based on a previous *be-have* project by director Peter Schulz with the title “secret actions”. It is a choreographed experiment of phenomenological perception of movement including five different actors (among them *be-have* director Nic Schmitt) from 2011. Furthermore, it is also based on the work of Peter Schulz’s “Body Constructions in Contemporary Dance written in 2003, which is essentially based on the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty. Based on the previously mentioned

practical study and theoretical essay, Schmitt & Schulz now want to continue to explore the potential of this function of movement as a catalyst for the relationship between humans and the environment in 2017.

How does one shapes its environment through movement or:

about the purpose of human movement

Contemporary dance has dealt with a variety and intensity of how people move and how this defines the human body, which repeatedly turns out to be a construct in terms of its form.

be-have starts with the question, WHY we move at all.

With the perception of form, movement plays a key role in defining humans and environments itself and how they differ from each other.

Formally speaking, be- have deals with the basic conditions of the phenomenon "dance" but we are leading this experiment to a level where the movement function becomes the life-determining factor:

In the "world" of phenomenology the subject and object are not always clearly separated, so Merleau-Ponty speaks of a "world-being of man" and a "pre-objective world experience" in which the body "surrenders to the world".

The sensory organs are "little philosophers" who generate meaning in perception and vice versa the sense that is inherent in the world becomes perceptible to us by means of the sense organs. The entire body is here sense-seeker and sense-creator who's 'being' is in constant danger of losing sense.

The shape of the environment and the relationship of the actors to the current situation, they are in, triggers the urge to move.

The Experiment: During the intense rehearsal, the five to seven actors need to reach a state of full concentration with the help of special techniques and exercises, in which

they can respond to their environment as an organic "something" beyond taking on any role or concrete identity.

In front of the audience, the immediate connection between man and the environment as a dynamic process of movement is made visible and sensually tangible.

Each performance is a new way of presenting the experiment. The staging work is not only a procedure of rehearsing but also a learning process for the actors. They are studying techniques and rules that make them capable to repeat and redo the experiment and being able to start the experiment from a neutral point again.



ÖZET

Performans kavramı ve artık kendine ait özelleşmiş bir türe dönüşmüş olan performans sanatı, 20. yüzyıldan bu yana birçok sanatçı ve kuramcı için ilgi çekici olmuş, ilgi çekici olduğu kadar da karmaşık bir hal almıştır. Bu çalışmada, Almanya’da Schmitt&Schulz performans ekibi tarafından tasarlanan, 2017-2018 tiyatro sezonunda sahnelenen ve benim de sahne üzerinde bir icracı olarak yer aldığım *be-have* performansı üzerinden performans sanatının hem pratik hem de teorik bir incelemesi yer almaktadır. Çalışmada sözü edilen süreç iki ana başlık altında incelenmektedir. Çalışmanın ilk bölümü tezin teorik zeminine ayrılmıştır. Bu bölümde performans ve performativite (edimsellik) kavramları, oyuncu ve icracının bedeninin temsil ve mevcudiyet gerilimindeki konumu ve performans sanatının tarihsel süreciyle birlikte Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty'e ait beden felsefesi ile ilgili yürütülen teorik tartışmalara yer verilmektedir. İkinci bölümde ise bu tez için örneklem oluşturan Schmitt&Schulz performans ekibi ve ekiple birlikte çalışmış olduğum *be-have* projesinin süreçleri yer almaktadır. Bu bölümde yer alan *be-have* projesinin analizi için “*embodied research*” (vücuda getirilmiş araştırma) tekniği temel metot olarak belirlenmiştir. Böylece *be-have* performansının tüm süreçlerinin bir icracı olarak içeriden sunma fırsatı yakalanmıştır. Yapılan çalışma neticesinde performans sanatı ve tiyatronun hammaddesi olan "beden"in fenomenolojik bir yaklaşımla yeniden tanımlanması gerekliliğinin, her iki sanatın da ortak kaygısı olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: performans sanatı, performativite, tiyatro, beden, temsil, mevcudiyet, Maurice-Merleau Ponty, vücuda gelmiş araştırma

ABSTRACT

The concept of performance and the performance art, which has now been transformed into a specialized genre, has been as intriguing as it has been an interest to many artists and theorists since the 20th century. The aim of this study is to examine both the practical and the theoretical analysis of the performance art through the *be-have* performance created by the Schmitt&Schulz performance group, in which I also performed, at Germany during the 2017-2018 theater-season. The process mentioned in the study is examined under two main headings. In first part of the study, the concepts of performance and performativity, the position of the actor and performer's body in the tension of representation and presence, and the historical process of performance art, as well as the theoretical discussions about the body philosophy of the French philosopher Maurice Merleau-Ponty are discussed. In the second part of the study, I present the Schmitt&Schulz performance group and the performance project called *be-have* in which I also performed. For this part of the study, "*embodied research*" methodology is used as the main method for analysing the *be-have* project. Thus, I had the opportunity to present all the processes of *be-have* performance "as an insider". As a result of the study, it is seen that the necessity of redefining the "body", which is the raw material of performance art and theater, with a phenomenological approach is a common concern of both arts.

Key Words: performance art, performativity, theatre, body, representation, presence, Maurice-Merleau Ponty, embodied research