



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**RICHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS
ANLAYIŞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ece Çelikçapa**

**Danışman
Prof. Dr. Aysin CANDAN**

İstanbul – 2014



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**RICHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS
ANLAYIŞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ece Çelikçapa**

**Danışman
Prof. Dr. Aysin CANDAN**

İstanbul – 2014

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anabilim/Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Ece Telikçapa tarafından hazırlanan
“ Richard Schechner'in Performans Anlayışı
.....”
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 04/06/2014

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Aysın Candan
Danışman: Haliç Üniv. ASD/ ~~ABD~~ Öğr. Üyesi

Aysın Candan

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Çapan
Haliç Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Cevat Çapan

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr.
Funda Özgenç
Haliç Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Funda Özgenç

Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi:
..... Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

“Richard Schechner’in Performans Anlayışı” başlıklı araştırma, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Uludağ Üniversitesi İşletme Bölümüne girene kadar tiyatro ile hiç ilgilenmemiştim. Sanat benim için her zaman önemliydi fakat benim “tiyatroya çok küçük yaşlarda başladım” diye devam eden bir hikayem ne yazık ki yok. Bir arkadaşımın tavsiyesiyle tesadüfen Uludağ Üniversitesi’nin tiyatro topluluğuna girdim.

Türkiye’de hala ciddi bir iş olarak görülmesi de tiyatro da, her meslek dalı gibi disiplin ve özveri istiyor. Bu görüş yüzünden belki de, tiyatroya olan ilgimi daha önceden keşfetmeye cesaret edemedim. Tiyatronun, insanoğlu için iyileştirici ve geliştirici bir etkisi olduğuna inanıyorum. Bununla, tiyatroyu bir araç olarak kullanmayı kastetmiyorum ama tiyatronun insan davranışı üzerinde olumlu etkilerinin olduğunu ve insan hayatına katkıda bulunduğunu düşünüyorum.

Ani bir kararla konservatuar okumaya karar verdim. Seçimim değerli hocam Müşfik Kenter’in de akademik kadrosunda yer aldığı Haliç Üniversitesi oldu. Tekrar lisans eğitimi aldım çünkü akademik kariyerime hakim olduğum alanda devam etmek istiyordum. Lisans eğitimimde, başta Öğr. Gör. Hasan Şahintürk olmak üzere Yrd. Doç. Oğuz Arıcı, Prof. Dr. Metin Balay’a çok şey borçluyum. Tiyatroya bağlanmamda ve bu alanı kendime meslek olarak edinmemde katkıları büyüktür.

Mezun olduktan sonra aynı sene yine Haliç Üniversitesi’nde Yüksek Lisans eğitimimi almaya başladım. Bu dönemde fiziksel tiyatro çalışmaları ilgimi çekmeye başladı. Biyomekanik Oyunculuk ve Grotowski’nin oyunculuk çalışmaları üzerine yurtdışında birkaç atölye çalışmasına katıldım. Türkçeye çevrilmiş olan kaynakların çok kısıtlı olduğunun farkına vardım. Tez konumu belirlememde yardımcı olan kaynaklar arasında, tez danışmanım Prof.Dr. Aysin Candan’ın *20. Yüzyılda Öncü Tiyatro ve Oyun Tören Gösterim* yer almaktadır. Jean Baudrillard’ın *Sanat Komplosu* adlı kitabı da değişmekte olan estetik anlayışını keşfetmemi sağlamıştır. Yaz boyunca yaptığım okumalar beni “performans” adı verilen yeni kavrama yönlendirmiştir. Bu kavramı ayrıntılarıyla inceleyen ve uygulayan isimlerden biri olan Richard Schechner’in performans anlayışı, çalışma alanımın merkezi olmuştur.

Dönem dönem tiyatrodan istediklerim değişkenlik göstermesine rağmen, akademik kariyerime devam etmek konusunda kararlıydım. Kariyerim açısından bu çalışma büyük önem taşıyor. Çalışma boyunca merakımı hiç kaybetmemeye çalıştım. Bu işten pes etmeye neden olacak birçok etmen var iken, tiyatroyu ciddiye alarak, merak etmeyi, çalışmayı ve sorgulamayı sürdürmeye gayret gösterdim.

Bu dönemde yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Ayşın Candan'a, manevi desteğini her zaman hissettiğim Öğr. Gör. Hasan Şahintürk'e, tezimle ilgili gelişmeleri sürekli paylaştığım sınıf arkadaşlarıma, her derdimi paylaştığım ilkokul arkadaşım Lerzan Pamir'e ve her zaman bana güvendiklerini bildiğim aileme çok teşekkür ederim.

Ece Çelikçapa

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
1. GİRİŞ.....	1
2. RICHARD SCHECHNER ve VICTOR TURNER'IN 20. YÜZYILDAKİ ÖNEMİ....	4
3. PERFORMANS KAVRAMININ 20. YÜZYILDAKİ ÖNEMİ	19
3.1. Performans Kavramının Ortaya Çıkışı ve Performans Sanatı	19
3.2. Performans Kavramının Gelişimi.....	27
4. VICTOR TURNER'IN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ KAPSAMINDA PERFORMANS KAVRAMINA KATKILARI.....	35
4.1. Liminal-Liminoid Kavramları.....	35
4.2. Communitas Kavramı	45
4.3. Richard Schechner ve Victor Turner İşbirliği	48
4.4. Victor Turner'ın Richard Schechner'e Kattıkları.....	51
5. RICHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS KAVRAMININ GELİŞMESİNDE DİONYSUS İN 69 OYUNU	58
5.1. Toplumsal ve Sosyokültürel Bağlam.....	58
5.2. Oyunculuk.....	62
5.3. Metne Karşı Takınılan Tavır	70
5.4. Seyirci	75
6. SONUÇ	85
KAYNAKLAR	89
ÖZGEÇMİŞ.....	91

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı :Ece Çelikçapa
Anasanat Dalı :Tiyatro
Programı :Tiyatro
Tez Danışmanı :Prof. Dr. Ayşın CANDAN
Tez Türü ve Tarihi :Yüksek Lisans – Mayıs 2014

RICHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS ANLAYIŞI

ÖZET

Bu tezde tiyatronun sosyal bilimlerle yakın ilişkisini vurgulayan Richard Schechner'in performans anlayışı araştırılır. Richard Schechner'in performans teorisini oluşturmasında büyük katkıda bulunan Antropolog Victor Turner ile olan çalışmalarına da değinilir. Performans anlayışının uygulama örneği olan ve çevresel tiyatro özellikleri taşıyan *Dionysus in 69* oyunu incelenir.

Anahtar sözcükler; Richard Schechner, Çevresel Tiyatro, Victor Turner, *Dionysus in 69*

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname :Ece Çelikçapa
Field :Theatre
Program :Theatre
Supervisor :Lecturer Aysin CANDAN
Degree Awarded and Date :Master – May 2014

RICHARD SCHECHNER'S CONCEPT OF PERFORMANCE

ABSTRACT

In this thesis Richard Schechner's concept of performance, which emphasizes the close relationship between theatre and the social sciences is investigated. Studies with anthropologist Victor Turner, contributed a great deal in creating the performance theory of Richard Schechner are also mentioned. The play *Dionysus in 69*, which is an example of the concept of his performance in practice and bears the characteristics of environmental theatre is examined.

Key words; Richard Schechner, Environmental Theatre, Victor Turner, *Dionysus in 69*

1. GİRİŞ

1960'ların kültürel ve sosyal devrim hareketlerinde öncü olan düşünce, Amerika Birleşik Devletleri'nde tiyatronun bittiği yönündeydi. Bu dönemde bir araya gelen alternatif tiyatro topluluklarının çoğu, bu düşünceyi paylaşmaktaydı. "The Living Theatre", "The Open Theatre" ve "The Performance Group" dikkat çeken ve büyük tartışma yaratan topluluklar arasındadır. 1967 ve 1980 yılları arasında Richard Schechner'in genel sanat yönetmenliğini yaptığı "The Performance Group", (TPG olarak anılacaktır) gerçekleştirdiği prodüksiyonlarla diğer tiyatro topluluklarına kıyasla daha yenilikçi olduğunu ispatlamıştır.

Schechner ve TPG, oyuncunun merkez figür olarak yer aldığı tiyatral incelemeler üzerine çalışan bir gösterim anlayışı benimser. Batılı tiyatro anlayışının tersine, oyuncuyu yazarın sözlerini seslendiren, yönetmenin buyruğu altında sıkışan, canlandırdığı karakter maskeleri arasında kaybolan bir kimlikten çıkarıp, onu her gösterim sırasında seyirci karşısına çıktığında, kendisiyle yüzleşen bir birey haline getirmiştir. En önemli yenilik, seyircinin de içinde bulunacağı ve gösterime katkıda bulunabileceği özgür bir alan yaratmak olmuştur. Böylece seyirci, bir yandan günlük hayatından bütünüyle sıyrılamazken bir yandan da gösterimi tarafsız bir şekilde izleyebileceği güvenli alanından çekip çıkarılır. Tiyatro sahnesi bir kürsü görevi görme alışkanlığını kaybeder, seyircinin de fikirlerini açıkça belli edebileceği ve hatta gösterimi yönlendirebileceği olanaklar sağlanır. Tabii seyirci için bir olanak olarak adlandırılan durumlar, oyuncular için bazen aynı özelliği taşıyamaz. Yine de oyuncu-seyirci birlikteliğinin, ucu açık ve sınırsız olasılıkları barındıran bir gösterimde kullanılması ilgi çekicidir.

İlk kez Richard Schechner'in ortaya attığı "Çevresel Tiyatro" (Environmental Theatre) kavramı ile birlikte oyun alanı yani sahne, hem oyuncunun hem de

seyircinin bulunduğu yer, diğer bir deyişle “tiyatro binasının girişinden itibaren her yer” olmuştur. Seyirci ve oyuncu bu kavrama göre, birbirinden fiziksel sınırlarla ayrılmaz. Seyirci, Batılı tiyatro anlayışında olduğu gibi önceden çalışılmış ve yönetmen tarafından seçilmiş odak noktasına bakmak zorunda kalmaz. Aksine gösterimlerde çoklu odak izleği hakimdir. Böylelikle seyirci, izlemek istediği yere kendisi karar verir. Bu girişim, seyirciyi pasif durumundan çıkarır ve onu kendisine ait bir alan bırakmayarak katılıma zorlar. Seyirci gösterime katılmama tercihini kullanabilir fakat bu, aksiyonun tam ortasında kaldığı için pek mümkün olmaz. Seyirci, ya katılımı tercih etmediği için tiyatroyu terketmeli ya da oyuncu ile iletişim kurarak sosyal etkinliğin bir parçası olmalıdır. Aslında bu noktada seyirci katılımı gönüllülük ilkesine dayanmaz, adeta bir zorunluluk haline gelir. TPG’un oyunlarına gelen seyirci bu tutum karşısında ilk önce tedirgin olmuştur.

Seyirci ve oyuncunun bir araya getirildiği sosyal etkinlik kavramını ele alan gösterimler, oyuncudan başka türlü bir prova ve hazırlık süreci bekler. Stanislavski odaklı duyu belleği çalışmaları, oyuncunun bütün oyun alanını takip edebilmesi ve seyirciye spontan cevap verebilmesi için yetersiz kalmıştır. Schechner ve TPG, prova sürecini oyuncunun bütünsel enstrümanı yani akıl, beden ve sesi üzerine çalışmalar düzenleyerek geçirmiştir. Oyuncunun kendisiyle ve rolüyle güvenli bir şekilde yüzleşebilmesi için bazı teknikler uygulanmıştır. Gestalt terapi ve karşılaşma-grup terapilerinden yararlanılmıştır. Sosyal birlikteliğin oyuncu tarafından sorunsuz atlatılabilmesi için üç süreç araştırılmıştır. Bunlar; oyuncunun kendisiyle iletişimi, oyuncunun diğer arkadaşlarıyla iletişimi ve oyuncunun seyirci ile iletişimidir. Katılımcılar arasında (seyirci ve oyuncu) hangi tür bilgi ve deneyimlerin kişiden kişiye kolaylıkla aktarıldığı önem kazanmıştır.

Schechner’in tiyatro anlayışı, çağdaş Amerikan tiyatrosuna büyük bir etkiye bulunmuştur. Yüzyılın önemli teorisyenlerinden olan Jerzy Grotowski’nin oyunculuk tekniklerini TPG’da uygulamıştır. Tiyatroda ritüelin ve mitin yerini araştırmış, tiyatronun sosyal bilimlerin bir parçası olduğunu ileri sürmüştür. Schechner’in tiyatro literatürüne katkıları fazladır. 1969’da yayınlanan *Public Domain*’de (Kamusal Alan) Happening’ler, çevresel tiyatro ile ilgili makaleler ve *Dionysus in 69* oyununun oluşmasında etkisi olan *Bakkhalar* üzerine bir eleştiri yazısı yer alır. *Environmental Theatre* (Çevresel Tiyatro-1973), çevresel tiyatro şartlarını ve TPG

çalışmalarını anlatır. *Dionysus in 69* , oyunla ilgili fotoğraflar, oyuncu ekibi ve prova süreci ile ilgili bilgi verir. *Performance Theory* (Performans Teorisi-2003), performansın antropoloji ile ilişkisi üzerine denemeler içerir. *Performance Studies* (Performans Araştırmaları-2006), performansı ayrıntılı bir şekilde açıklar, aşamalandırır, ritüel ve oyun ile ilişkisini ortaya koyar. TDR (The Drama Review) ise, Richard Schechner 1969'da editörlüğünü devralana kadar, "Tulane Drama Review" olarak anılan tiyatro-performans dergisidir. Schechner, bu derginin editörlük görevini 2010 yılına kadar sürdürmüştür.

Bu tezin ikinci bölümünde Richard Schechner ve son dönemlerinde birlikte çalıştığı antropolog Victor Turner'ın 20. yüzyıldaki önemi tartışılır. Her ikisinin de "gösterim" kavramı ile ilgili getirdiği yenilikler ve yaptıkları çalışmaların yanısıra biyografileri ile ilgili kısaca bilgi verilir. Üçüncü bölümde, "gösterim" kavramı, ortaya çıkışı, "performans sanatı" kapsamında ve gelişen özellikleriyle birlikte daha detaylı olarak incelenir. Dördüncü bölümde ise, Victor Turner'ın performans ile insan davranışı arasında kurduğu benzerlik üzerinden tanımladığı "Liminal-Liminoid" (Eşik-Eşiğimsi) ve "Communitas" (Komünitas) kavramlarına değinilir. Bu kavramlar Richard Schechner'in çevresel tiyatro kavramı ile bağdaşır. Bu bakımdan Victor Turner'ın öne sürdüğü antropoloji kavramları, beşinci bölümde bir tiyatro oyunu ile somut bir nitelik kazandırılarak netleştirilir. Richard Schechner'in Victor Turner ile gerçekleştirdiği atölye çalışmaları, kendi kuramsal denemelerini hızlandıracak ve 1980 sonrasındaki çalışma odağını performansın uygulama alanından alıp, performans teoremi oluşturma yolunda girişimlerde bulunmaya yöneltecektir. Beşinci bölümde de, Richard Schechner'in TPG ile çalıştığı ilk dönem prodüksiyonlarından olan ve çevresel tiyatro özellikleri taşıyan *Dionysus in 69* oyunu, dönemin sosyo-kültürel bağlamı, seyirci-oyuncu-oyun metni yaklaşımları açısından incelenir. Bu bölüm, ikinci bölümde teorik bakımdan incelenen "gösterim" kavramını ve Victor Turner ile Richard Schechner'in gerçekleştirdiği işbirliğini, bir uygulama çerçevesinden bakarak somutlar.

2. RICHARD SCHECHNER ve VICTOR TURNER'IN 20. YÜZYILDAKİ ÖNEMİ

1960'lı yıllarda Amerika'da, Vietnam savaşı sonrası yönetim ve yönetim karşıtı güçlere olan güvenin sarsılmasıyla, savaş ve sistem karşıtı bir hareket ortaya çıkmıştır. Tutucu 1950'li yılların arkasından Amerikan yaşamının kültürel dokusu, özellikle düşünce biçiminde bir devrim niteliğinde olan değişikliklere maruz kalmıştır. Bu değişiklikler, kendinden önceki kuşağın görüş açısını taşımayan genç insanlar tarafından talep edilmiştir. Değişiklikler, eğitim ve yaşam tarzlarına, değerler bütününe, yasalara ve sanata yansımıştır. Bu dönemin koşulları sanat alanına eski düzeni sorgulayan, baskı mekanizmalarını sarsmayı hedefleyen yeni arayışların yoğunlaşması şeklinde yansımıştır. Sanat ile yaşam arasındaki ayrımların kalktığı, her konuda özgürlük isteğinin artışta olduğu bir zaman dilimidir ve bu evre, sonraki dönemler için bir geçiş evresi niteliği taşımıştır.

“Bir yandan ilkel yoğun yaşantı özlemi öte yandan yaşam ile sanatın içiçe geçmesiyle yaşamın sanattan, sanatın da yaşamdan medet umması, çağdaş sanatın günümüzde ulaştığı son dönemeci belirliyor.” (Candan, 1997: 215)

Tiyatronun esas tartışmalarından sayılan sanat-yaşam ayrımı, Jerzy Grotowski'nin de önderliğinde, bu dönemde sanat ile yaşamı bütünleştirici özellikler üzerine odaklanıyor, arayış “ilkel ve törensel olan”da aranıyordu. Ortaya çıkan tiyatro toplulukları, seyirci katılımını destekleyen ve oyun alanlarını aktif hale getiren prodüksiyonlar üzerine çalışmalar yürütüyordu. Bir tiyatro oyunu sahnelenirken oyun alanının bütün olanaklarından yararlanılıyor, tiyatro sanatı izleyen-izlenilen ilişkisinden sıyrılarak sosyal bir deneyime dönüştürülüyordu.

Bu gelişmelerin gerçekleştiği dönemin adı sayılır öncülerinden, “Performans” (Gösterim) kavramını inceleyen ve geliştiren kişi olarak bilinen Richard Schechner’in çalışmaları, kendisinden sonra gelenler için büyük önem taşır. Tiyatro alanında yaptığı incelemelere bakıldığında, akademik kimliğinin ön plana çıktığı görülür. New York Tisch Sanat Okulu’nda “Performans Araştırmaları” alanında öğretim üyesidir. Tiyatro eğitiminde, performans araştırmalarının büyük önem taşıdığını söyler. Gösterim sanatları alanında yaptığı araştırmalar, tiyatrodaki antropolojik çalışmaların önünü açmış, gelişimine katkıda bulunmuştur. 1956’da Cornell Üniversitesi’nden mezun olduktan sonra 1958’de Iowa Üniversitesinde yüksek lisans yapmış ve 1962’de Tulane Üniversitesi’nde doktorasını tamamlamıştır. “Performans Araştırmaları” bölümünün kurucularındandır.

1967’de New York’ta “The Performance Group”u kurmuştur. Topluluğun ismi “The Wooster Group” olarak değiştirilip, liderliğini Elizabeth Le Compte üstlenene kadar 1967-1980 seneleri arasında sanat yönetmenliğini yapmıştır. Hem “The Performing Group” hem de “The Wooster Group”, 1968’de “Performing Garage” adı verilen, garajdan sahneye dönüştürülen mekanda faaliyetini sürdürmüştür. Schechner, 1980 sonrası sanat yaşamına kıyasla ilk dönemlerinde daha aktivist bir görev üstlenmiş görünür. Vietnam Savaşı’nı protesto etmek amacıyla “Writers and Editors War Tax Protest”i (Yazarlar ve Editörler Savaş Vergisi Protestosu) imzalamıştır. “Afrikalı Amerikalıların Özgürlük Hareketi”nde de aktif rol almıştır. Eğitimden sonra, New York Üniversitesi öğrencilerinden bir araya getirilen bir toplulukla Gerilla Tiyatrosu yapmıştır. “Batı Yakası Sanatçıları” adını verdiği topluluğun 1992-2009 yılları arasında sanat yönetmenliğini yapmıştır.

Akademik kimliğinin yanısıra yönetmenlik, yazarlık yapmıştır ve tiyatro üzerine yaptığı araştırmalar açısından önemli bir isimdir. Akademik olarak 1970’lerin başında “Çevresel Tiyatro” ile ün kazanmıştır. 1967 yılında “The New Orleans Group”ta Eugene Ionesco’nun *Görev Kurbanları* oyununu sahneye koyarak, ilk Amerikan “Çevresel Tiyatro”suna örnek oluşturacak bir gösterim hazırlamıştır. Ritüellere olan ilgisi devam eder, bunu antropolog Victor Turner ile birlikte yaptığı “Theater and Ritual World Conference” (Tiyatro ve Ritüel Dünya Konferansı) adlı atölye çalışmasıyla resmiyete dökmüştür. 1972 yılında, eşi ve aynı zamanda TPG üyelerinden olan Joan MacIntosh ile Hindistan’a gitmiş ve ritüellere katılmıştır. Dört

sene sonrasında Bertolt Brecht'in *Cesaret Ana ve Çocukları* oyunu ile Hindistan'a turne düzenlemiştir. 1980'lerde gerçekleştirilen toplantılarla çalışmalarının içine antropolojiyi dahil etmiştir. 1962-1969 yılları arasında ve 1986'dan günümüze kadar "The Drama Review" adlı derginin editörlüğünü yapmaya devam etmiştir. TDR, dünyanın dört bir yanından yazarlara yer veren, akademik performans makalelerinin yer aldığı önemli bir dergidir.

Savaş sonrası dönemin arkasından yaşanan değişiklikler, Schechner'in makalelerine de yansımıştır. Schechner'e göre önemli bir değişiklik avant-garde akımda yaşanır. Schechner, 1980'de Amsterdam'da verdiği bir derste "Avant-garde'in Bitişi" adlı önemli bir söylem kullanmıştır. Örneğin Epskamp, Schechner için şöyle der:

"Schechner'in bakış açısına göre, geçen yüzyılın 70'lerinde postmodernizmin ortaya çıkmasıyla birlikte, Avrupa ve Amerikan aydınlanmasının yürüttüğü insancıl ve ilerici düşünüş kaybolmuştur."¹

"In Schechner's view, with the arrival of postmodernism during the seventies of the last century, the humanistic progressive thinking dominating Europe and America from the Enlightenment onwards, disappeared." (Epskamp, 2003)

Postmodernizmin ortaya çıkışıyla yeni bir düzenin hakim olduğunu ve modernizmi benimseyen sanat dünyasının başka bir mücadeleye girdiğini söyleyerek, bu sürecin hümanizmin sonu olduğunu belirtmiştir. Artık geçerliliğini korumayan Avant-garde akımlara ilişkin Schechner, bir sınıflama yapar. Bunlar; "Tarihsel", "Güncel", "Geleceğe Yönelik", "Gelenek Arayışında" ve "Kültürlerarası"dır. Kısaca bu sınıflamalardan söz etmek gerekirse, tarihsel avant-garde gerçekçi akımın etkileri altındadır. Gerçekçi oyunlar yazan Henrik İbsen ve Anton Çehov bu bölümde yer alır. Güncel avant-garde, "şimdi"yi takip eder. Yenilikçi hedeflerin arkasında, eskinin tekrar edilerek yeniden üretilmesi yatar. "Yeni" olmanın yolunun, "eski"de uzmanlaşmaktan geçtiği fikri yaygındır.

¹ Bu ve bundan sonraki tüm İngilizce çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

Schechner, Amerikan öncü tiyatrosunun, özgün olmak yerine durağanlaştığını ve kendisine benzer kopyalarını türeterek döngüsel harekete sahip olduğunu söyler. Bunun yanında, öncü tiyatroya pazar piyasası alışkanlıklarının da aşılandığını öne sürer.

“Bu yeniden üretim, avant-garde’in ‘yeni’, ‘ilk’ veya ‘tek’ veya ‘yeni’ oluşuyla zıt tavrı taşır. Öngörülemez hatta tahmin edilemeyen olarak tanımlanan avant-garde’in bazı işleri gerçekten şok edicidir. Ama günümüzün avant-garde’i, zaten bilinen ve tanıdık olanı özgül kategorilere sokmuş veya markalaştırmıştır.”

“This kind of reproduction is the opposite of the avant-garde’s claim to be ‘new’ or ‘first’ or ‘only’. Once the avant-garde was by definition unpredictable, even repulsive—some works really were shocking. But today’s avant-garde inhabits the already known, marketed as fitting into specific categories or brands.” (conservativeavangard, <http://muse.jhu.edu.richardschechner>, 897)

Schechner, popüler kültürün, “ileride olan” ve “öncü olan” anlamına gelen avant-garde’i ele geçirdiğini belirtir. Kopyalama ve tekrarlama girişimlerinin, tiyatroyu tutucu bir tavra büründürdüğünü öne sürer. Geleceğe yönelik avant-garde, teknolojinin faydalarından yararlanır, multimedya, video ve internet bağlantılarından destek görür. Teknoloji sayesinde gerçekleştirilen canlı performanslar ilgi görür. 1980 ve sonrasında, Antropolog Victor Turner ile olan işbirliği dolayısıyla Schechner’in de içinde yer aldığı gelenek arayışındaki avangart’larda, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba gibi isimler yer alır. Çalışmalar, ilkel olanın etkileyciliğine kapılarak başlatılan yolculuklarla geliştirilir. Çoğunlukla Asya kültüründen beslenilmiştir. Farklı kültürlerin danslarını, ritüellerini, yaşam biçimlerini incelemek; etkileşimlerin karmaşıklaşması, bağdaştırılması, uzlaştırılmasına sebep olmuştur. Schechner, öncü tiyatrosunun asıl yapısının ilkel törenlere uygun olduğunu söyler.

“Sözlü gelenek, tüm doğallığıyla, kendi biçimi içinde, onu oluşturan, değişen kültürü

izler. Buna karşılık, yazılı gelenekse kendini pekiştirme ve gericileşme eğilimi güder. Bizim gelişimimiz şimdi daha eski bir geleneğe dayanmalıdır –gösterime.” (Candan, 1997: 367)

Geleceğe yönelik ve gelenek arayışındaki avant-garde’da gösterim, bir ürün olarak değil süreç olarak kabul edilir, doğaçlama eğilimi, çağdaş topluma karşı sergilenen karşıt tavır, sabitlenmiş roller ve konuşma şekillerine karşı duyulan yabancılaşma bakımından benzerlik kurulur. Son olarak kültürlerarası avant-garde, gelenek arayışındaki avant-garde ile benzerliklere sahiptir, fakat kültürlerarası avant-garde farklı olarak kültürler arasındaki uyumsuzlukları ve çelişkileri de araştırır. Önemli temsilcileri arasında Guillermo Gomez-Pena yer alır.

“Kültürün melez doğasını anlayabilme yeteneği, dışarıdan hakim kültür ile ilgili bir deneyimle gelişir. Bu şekilde melezliği anlayan ve uygulayan sanatçı, aynı zamanda içeriden de dışarıdan da olabilir. Çoklu bağlamlarda çoklu roller icra eder. Birden fazla topluluğa, birden fazla gerçeklik hakkında, birden fazla bakış açısından konuşur.”

“An ability to understand the hybrid nature of culture develops from an experience of dealing with a dominant culture from the outside. The artist who understands and practices hybridity in this way can be at the same time an insider and outsider. S/he performs multiple roles in multiple contexts. S/he speaks from more than one perspective, to more than one community, about more than one reality.” (Schechner, 2006: 312)

Bu alanda Schechner, Peter Brook’un *Mahabharata* oyununu kültürlerarası sınıflamasının içine sokar, fakat öncü tiyatronun dışında tutar. Kültürel yaraları ve düzensizlikleri deşmediğini, ortak insan ruhunu aramakla yetindiğini vurgular. Schechner, bu avant-garde sınıflamasını genel hatlarıyla yapmıştır. Sınıflama temel ayrımlar ve farklılıklar içerir, bunun yanı sıra öncü tiyatronun nasıl bu kadar çok katmanlandırıldığını ve karmaşık bir şekilde algılandığını gösterir.

Bu dönemde, Richard Wagner'in 19. yy.'da *Gesamkunstwerk* (Birleşik Sanat Yapıtı) olarak adlandırdığı deyim geliştirilmiş ve disiplinlerarası sanat öne çıkmıştır. Farklı sanat biçimleri arasında bulunan, geleneksel keskin sınırlar ortadan kalkar, bu yeni dönemde alışveriş ve işbirliği söz konusudur. Bu ara biçimlerden önemli bir tanesi de "Happening"lerdir. Ressam ve sanat tarihçisi olan Alan Kaprow'un ortaya attığı bu deyim, doğaçlama yoluyla yapılan sanatsal etkinlik anlamına gelir. "Birleşik devletlerde postmodernizm öncelikle gerçeküstücülerin, fütüristlerin ve dadacıların ortaya çıkarttığı teknikleri geri getiren happeninglerle gündeme geldi." (Brockett: 2000, 648) 1950'lerde sanat kavramına, içinde ortaya çıktığı ve görüldüğü bütün çevreyi dahil etmiş ve "çevreselcilik" kavramını öne sürmüştür. Bu kavrama göre resim sergisine gelenler, farkında olmasalar da, sergi ortamını meydana getirenlerdir ve serginin bağlamı üzerinde katkıda bulunurlar. Happening'lerde seyirci ile oyuncu neredeyse aynıdır, sahnelemede eşzamanlılık ve çoklu odaklanma vardır. Seyirci-oyuncu ilişkisinin tekrar tanımlanmasının altında yatan nedenlerden biri, içinde bulunulan tüketim toplumunu eleştirmek ve şimdiye kadar nesneleştirilmiş olan seyircinin, oyuncu kadar aktif olmasını sağlamaktır. "Grotowski, seyirciden izleme ya da tanık olmadan öte bir katılım istiyordu. Bu yüzden seyirci sayısını 30-40'la kısıtlıyor, hatta seyircinin niteliğini belli bir seçimle belirliyordu."(Candan, 1997: 218)

Alan Kaprow'un ortaya attığı "çevresellik" kavramı, Richard Schechner tarafından belli özellikleri korunarak tekrar ele alınmıştır. Bu kavram, "çevresel tiyatro" deyiimiyle yaygınlaştırılmış, tiyatrodaki alan-seyirci-oyuncu ilişkileri tekrar gözden geçirilmiştir. Bu kapsamda Schechner, altı tane ilke belirlemiştir. Bunlar:

"1-Etkinlikler saf/sanat ile alışılagelmiş/hayat arasında bir kesintisizlikte yer alacak. 2- Çevresel tiyatrodaki seyirciler hem sahneyi meydana getirenler hem de seyircilerdir. 3-Mekan bir çevreye dönüştürülebilir, mekan olduğu gibi kabul edilip yapıma buraya uyarlanabilir. 4-Odak esnek ve değişkendir. 5-Tüm yapıma öğeleri -söylenen sözleri desteklemekten çok- kendi dillerini konuşur. 6-Bir metnin başlangıç noktasına gerek olmadığı gibi, bir yapıma da amaca gereksinimi yoktur. Halihazırda hiçbir metin de olmayabilir."

"1-The theatrical event is a set of related transactions. 2- All the space is used for the performance. 3- The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in found space. 4- Focus is flexible and variable. 5- All production elements speak their own language. 6- The text need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no verbal text at all." (Schechner, 1994: xix)

Dönemin öne çıkan ve ses getiren topluluklarına bakılacak olursa, “The Open Theater”, “The Performance Group”, “Bread and Puppet Theatre” toplulukları aralarında yer alır. Bu tiyatro toplulukları, “alternatif” bir seçenek sunmayı hedefler.

“Sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var oluyor, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütüyorlar. Yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerinde çalışmaktansa uyarlama, kolaj, doğaçlama vb. yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratıyorlar.” (Candan,1997: 164)

Amerika Birleşik Devletleri’nde bu döneme katkısı bulunan bir başka topluluk ise “The Living Theater”’dır. Özellikle *Paradise Now* adlı yapım, Avrupa’da ve Amerika’da turne yaparak büyük yankı uyandırmıştır. Yine bu oyunda da, seyirci-oyuncu ayrımını ortadan kaldırmak, politik bilinci yükseltmek için seyirci kışkırtılır. Metin, toplumsal değişimi vurgulamak üzere bir tartışma konusuna dönüştürülmüştür. “The Open Theater”dan sonra Richard Schechner’in, 1967’de kurmuş olduğu “The Performance Group”, Amerika’nın önemli “alternatif” toplulukları arasında yer almıştır. “The Performance Group”, 60’lardaki radikal tiyatronun bir yansımasıdır. 1967 Ekim-Kasım ayları arasında Polonya Laboratuvar Tiyatrosu’nun kurucusu Jerzy Grotowski ve oyuncu Richard Cieslak’ın yaptığı ziyaret, “The Performance Group”un kurulması açısından önemli etkenler arasında yer alır. New York Üniversitesi ile birlikte yürütülen 4 haftalık bir atölye çalışması düzenlenmiştir. Grotowski’den etkilenen Schechner, bir yıldan uzun süren provalarıyla birlikte, “The Performance Group”u farklı kültürlerden gelen bireylerin bir araya getirildiği, bütünsel bir topluluk anlayışını gözeterek oluşturmak istemiştir.

“Schechner’i arkaik kabileye özgü kültürü ‘ilkel’ olarak değil, ‘ortaklık’ tanımlamaya yönlendiren ve bu vurgusunu izleyici katılımıyla açıklamasını pekiştiren, kavramsal ‘topluluk’ idealinde saklıdır.” (Innes, 1993: 234)

60'larda yaşanan siyasi değişikliklerin, sistem karşıtı, para ve otoritenin hiyerarşisini kabul etmeyen komün yaşamı, bütünlüklü topluluk oluşturma fikrine katkıda bulunmuştur. Fakat "The Performance Group", "The Living Theatre" veya "San Francisco Mime Troupe" gibi topluluklar özgül bir ideolojiye sahip değildir. Schechner, öncelikle klasik tiyatro metinlerinden yola çıkan oyunları sahneye koymuştur. (*Dionysus in 69, Makbeth*) Klasik metinleri tekrar yorumlamak daha önceden de deneyimlenmiştir, fakat Schechner, dramatik olan metin ile performans metninin birbirinden farklı olduğunu vurgular. Bu metinler, seyirciyle birlikte tekrar deneyimlenip elden geçirilerek, günümüz insanına önemli olaylar anlatır.

"Müze ziyaretçileri sanat eserlerine bakarlar. Veya bakarlardı- günümüz sanat müzeleri eskiye kıyasla daha interaktiftir; ama benim bildiğim hiçbirinde ziyaretçiler dokunamaz, değiştiremez, sergi malzemesine doğrudan temasta bulunamaz."

"Museum-goers look at art objects. Or they used to—today's art museums are much more interactive than formerly; but none that I know of allows the viewers to touch, change, or directly intervene with the works on display." (TDR: The Drama Review 54, 2010: 1)

Oyun metinlerini yeniden yaratma sürecine, seyirci ile birlikte oyuncu da katılır. Grotowski'nin *Apocalypsis Cum Figuris* (1968) isimli oyununda olduğu gibi, Schechner de *Commune* (Topluluk) oyununun metnini oyuncuların kendi yaşam tecrübelerinden oluşturmuştur. Bu uyarlamalarda performansçılar, beden farkındalığını ön plana çıkaran ritüellerden yararlanarak, fiziksel çalışmalar yapmışlardır. Oyun metni, bu sayede seyirci ve oyuncunun paylaştığı deneyimin merkezini belirlemekte yetersiz kalarak bir araca dönüşmüştür.

Schechner, "Free Southern Theater" (Zenci özgürlük hareketinin savunucusu) ve "The New Orleans Group" ile de çalışmasına rağmen "The Performance Group", isminin birlikte anıldığı tiyatro topluluğu olmuştur. Önemli oyunlarından üçü; *Dionysus in 69, Makbeth, Commune*'dür. Bu oyunlarda, "Çevresel Tiyatro"

ilkelerine dikkat edilmiştir. Seyirci katılımı üzerine denemeler yapılmış, özellikle seyirci katılımı olmadan devam edemeyen sahneler içeren *Commune* 'de (Topluluk), bir gösterimde 3 saatlik ara verilmek zorunda kalındıktan sonra üniversitelerde öğrencilerle yürütülen atölye çalışmaları düzenlenmiştir. Schechner, katılım sağlamak için seyirci oturma düzenini değiştirmiştir, klasik anlamdaki oturma düzeninin toplumsal sınıflara göre belirlendiğini vurgulamıştır. En ön sırada daha varlıklı insan grupları, arka sıralarda ise yoksul kesim oturur. “Çevresel Tiyatro”nun getirdiği yenilikle seyirci, oturmak istediği yere kendisi karar verir, hatta hiç oturmayabilir. Schechner, oyun öncesinde, geleneksel kurallara alışık seyirciye duyuru yapmış, uyarılarda bulunmuştur. Seyirci ilgi çekici bulduğu sahneyi yakından izleyebilme şansına sahiptir, hatta sahneye olan bakış açısını oyun sırasında değiştirebilir. Fakat *Makbeth*, “The Performance Group”unun bu yenilikler yüzünden sorun yaşamasına neden olmuştur. Yugoslavya’da provaları devam eden oyun, “Çevresel Tiyatro” düzenlemesi tamamlanmış olan “Performing Garage”da sergilenmeye başlayınca uyarılama problemi ortaya çıkmıştır. Ayrıca, karar mekanizmasının ve liderin Richard Schechner olması, bütün yetkinin tek bir kişide toplanıyor olması, komünal hareket duygusunun azalmasına ve topluluk içerisinde dağılmalara sebebiyet vermiştir.

Topluluk, daha sonra sahneye koyacağı *Commune* (Topluluk) için oyuncu seçmeleri düzenlemiştir. Schechner, yeniden oluşum aşamasında kendi kurallarını katılımcılara açıklamış ve temkinli davranmıştır. Daha sonra grubun ismi “The Wooster Group” olarak değiştirilmiştir ve liderliğini Schechner’in asistanı olan Elizabeth Le Compte devralmıştır. Richard Schechner, TPG’de 1967-1980 seneleri arasında sanat yönetmenliği yapmıştır.

Bu dönemde, sokaktaki insanın ilgisini tiyatroya yönlendirmek için ortak alanlarda gösteriler yapılması gerektiği görüşü hakimdir. Bu da tiyatroyu, günlük yaşama yaklaştıracak ve kültürlerarası alışverişe olanak sağlayacaktır. Her oyunun kendi çevre düzenlemesi olduğu için TPG, hepsi için “The Performing Garage”ı tekrar düzenlemiştir. Seyircinin gözlemci veya katılımcı olduğu ve gösterimin

gerçekleştiği alan, her zaman değiştirilmiştir. “The Performing Garage”, her oyun için en etkili bir biçimde kullanılmaya çalışılmıştır. Batılı tiyatro biçimine özgü seyirci tutumlarını, yeniden yapılandırılmak hedeflenmiştir. Seyircinin oturduğu yer ile sahne arasına mesafe konulmamış ve çerçeveslendirilmiş oyuncu figürlerini izlemek durumunda bırakılmamıştır. Ayrıca dönemin etkilerini taşıdığı bir göstergesi olarak, oyuncu, yönetmen ve diğerleri arasında otoriter bir tutum söz konusu değildir. Çalışmalar ortaklaşa yürütülerek, oyuncular kendi performanslarını oluşturur ve böylece komünal bilinci korumak hedeflenir.

Yine bu dönemde geleneksel olan, kabul edilmiş hareket etmesi engellenen seyirci ve mesaj kaygısı güden oyuncu ilişkisinden sıyrılabilme, alışkanlıkların altüst edilmesine olanak sağlayabilmek için tiyatronun özüne dönüş çabaları gözlenir. Bu çabalar da tiyatro dışında, sosyal bilimlerle (özellikle antropoloji, etnoloji) birlikte yürütülen çalışmalarla sürdürülmüştür. Batı merkezli tiyatronun başlangıcı olarak kabul edilen Aristoteles’in *Poetika*’sına karşı duruş sergilenmiştir. Tiyatral gösterimin kökeninin, her toplumda var olan ritüellerde yattığını vurgulanmıştır. Ayrıca bu ritüeller, seyirci katılımının çok olağan bir durum olarak karşılanması açısından da incelemeye değerdir.

“60’lardan bu yana tiyatrodaki birçok deneyim, ritüel ile tiyatro arasındaki sınırları birbirine yaklaştırmış eritmiştir. Eğer doğruysa Eski Yunan Tiyatrosu ritüellerden çıkmış ise aynı eşitlikte çağdaş ritüel pratikleri de tiyatrodan doğmuştur.” (Schechner, 2010: 19)

Bu alandaki araştırmalara öncülük edenler arasında Artaud, Grotowski ve Barba yer alır. Richard Schechner de, gösterim ile sosyal bilimlerin yakın ilişki içerisinde olduğunu belirterek, 60’lı yıllarda akademide tiyatro, performans eğitimi, toplumsal tiyatro, antropoloji ve performans ilişkisi gibi çeşitli konularda, kuramsal ve uygulamalı çalışmalar yürütmüştür. Performans araştırmalarının, bir toplumsal analiz disiplini olarak sosyal bilimler içinde yer alması gerektiğini vurgulamıştır. Performans araştırmaları aracılığıyla, toplumsal veriler depolanır. Gösterim, yeni bir biçim değildir, tiyatral anlamda yeni keşfedilmiştir. Dünya üzerindeki kültürlerin

çeşitliliği, sadece yazılı ve kayıtlı malzemelerle dünyayı ve toplumu analiz etme girişimlerinin sınırlılıklarını belli eder. Schechner, insan yaşayış ve davranışını kavramak amacıyla yazılı kaynakların yanısıra, deneyimlerin depolandığı yazılı olmayan kaynakların da araştırılması gerektiğini söyler. Performans ve sosyal bilimlerin kesiştiği yedi temel alan olduğunu belirtir. Bu alanlar kapsamında, performans araştırmalarını çerçevelemiş ve belli bir kalıp dahilinde inceleme yapmıştır.

- “1-Her türlü bir araya gelişi içerecek şekilde günlük hayatta performans.
- 2-Spor müsabakaları, ritüel, oyun ve kamusal politik davranışların yapısı
- 3-Çeşitli iletişim tarzlarının analizi; göstergebilim.
- 4-İnsan ve hayvan davranış kalıpları arasındaki bağlantılar. (oyun ve ritüelleştirilmiş davranışları vurgulayarak)
- 5-Psikoterapinin yüz yüze etkileşim, dışavurum ve beden farkındalığını vurgulayan yönleri
- 6-Etnografya ve tarih öncesi-hem yabancı hem de tanıdık kültürler.
- 7-Bütünlüklü performans kuramlarının inşası -ki bunlar aslında davranış kuramlarıdır.” (Schechner, 1973)

Schechner, New York Üniversitesi’ndeki görevine 1967’de başlamıştır ve bu süreçte sokak tiyatrosuyla ilgilenmiştir. Aslında bu sokak tiyatrosu, “San Francisco Mime Troupe” grubunun kurucusu Ronnie Davis tarafından geliştirilen Gerilla tiyatrosudur. Gerilla tiyatrosunda kapsamında sergilenen oyunlar, kısa süre içinde çalışılır ve gündem takip edilerek toplum, süregelen gelişmeler konusunda bilinçlendirilir.

“Radikal topluluklar, bir topluluk ya da bir fırsat yakaladığında hazırlıksız, kısa, özlü ve dikkat çekici oyunlar oynamak ve belli konular üzerine dikkat çekmek adına Gerilla Tiyatrosu’na döndü.”(Brockett: 2000, 639)

Richard Schechner’in ilk girişimi, 4 Mayıs 1970 tarihinde New York Üniversitesi’nde verdiği bir ders sırasında bir öğrencinin içeri girip el ilanı dağıtmasıyla başlamıştır. Bu tarihte “Kent State katliamı” gerçekleşmiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nin Kamboçya’yı işgale etmesini protesto eden dört öğrenci, asker tarafından öldürülmüştür. Olay hızlıca bütün sınıfa yayılmış ve tartışmalar

başlamıştır. Bu sırada Schechner harekete geçip, Gerilla Tiyatrosu yapacağını duyurmuştur. Gerilla Tiyatrosu'nun ikinci eylemi, "Kent State katliamı" üzerine Broadway Tiyatrosu'na yönelik gerçekleştirilmiştir. Seyircilere el ilanları dağıtılmış, perde arasında salona girilip, öldürülen Allison Krause'nin babasının ses kaydı kasetçalardan verilmiştir. Bu seyirciler arasında bir bölünmeye yol açmış, bazıları oyunun devam etmesini isterken, bazıları konuşulanların oyundan daha yararlı olduğunu belirtmiştir.

Richard Schechner, bir Gerilla Tiyatrosu'nun nasıl bir işleyişe sahip olduğunu ve nasıl oluştuğunu açıklamıştır. Açıklamasına göre, öncelikle New York Gerilla Tiyatrosu'ndan bir ekip bir topluluğa gider. Topluluk için hangi olayların önemli olduğu belirlenir, bir senaryo oluşturulur, prova yapılır, birkaç kere gösterim yapılır. Topluluk ile birlikte çok fazla kalınmaz, topluluğun özgüven sahibi olması beklenir. Gerilla Tiyatrosu'ndan yanlısamacı olması beklenmez, oyun kısa ve öz olmalı, seyirciye aktarılmak istenen ise açık ve net olmalıdır.

"Gerilla Tiyatrosu senaryoları şöyle olmalıdır: (1) basit ve doğrudan, (2) açık ve görsel, (3) ne olup bittiğini ya da olayın neyle ilgili olduğunu tam olarak göremeseler ve duyamasalar bile insanların anlayacakları kadar çarpıcı ve tiyatral, (4) sizin için anlam ifade eden –inandığınız birşey"

"Guerilla theatre scenarios should be (1) simple and direct (2) clear and visual (3) striking and theatrical – that is, even if people can't see or hear everything they should what is it about, (4) meaningful to you –something you believe in." (TDR, GuerillaTheater, 1970: 167)

Eleştiriye açık bir tiyatro türü olduğundan, etkinliği yürütecek olan oyuncuların seyirci tepkilerine hazırlıklı olması beklenir. Bu özelliği bakımından, Schechner'in daha sonradan ele alacağı "Çevresel Tiyatro" kavramına benzerlik gösterir.

Richard Schechner, 1980 öncesinde gösterim ile ilgili daha çok uygulamaya yönelmiş iken, sonrasında gösterimin kuramsal geçmişini incelemiştir. Bu dönemde, İngiliz antropolog Victor Turner ile yaptığı işbirliği sonucunda gösterimin toplumsal-kültürel bir analiz olduğunu, kültürlerarası yaklaşımın yaratıcı işlevini ortaya

koymuştur. Schechner, Turner ve Goffman'ın dram bağlamındaki ritüelleri, birer gösterim olarak değerlendirdikleri yaklaşımlarını takip ederek, dramdan gösterime doğru derinleşen ve doğrudan doğruya, gösterimi merkeze alan bir anlayış geliştirmiştir. Schechner, Turner'ın çalışmalarından yararlanarak estetik vurgusu artan bu anlayışın, ilk akla gelen temsilcisidir. Victor Turner antropoloji alanında Manchester, Cornell, Chicago ve Virginia Üniversitelerinde çalışan, öncü bir etnografıdır ve saha çalışmalarındaki yaratıcı düşüncesi ile anılır. Sosyal süreç, ritüelistik semboller, oyun ve gösterim için yaptığı katkılar, antropoloji için bir dönüm noktası haline gelmiştir. Etnografik çalışmalarını 1957'den 1981'e kadar Afrika Zambia'da Ndembu'lar arasında yapmıştır.

“Turner tarafından şöyle tanımlanmış olan Ndembu, onların sömürge durumlarından söz etmeyin, bu kimlikleri yerel siyasi ve ekonomik çekişmeler ve ritüelistik acılar aracılığıyla yaşarlar, Avrupalı ruhların sömürgeye ve Batılı kültürlerin silahlara ve diğer materyallere olan takıntısı da buna destek olmuştur.”

“While the Ndembu, as described by Turner, do not speak of their colonial status, they live this identity through local political and economical contestations and ritual afflictions, including possession by European spirits and obsessions with guns and other material traces of Western culture.” (Bennetta, 1994)

1974 ve 1979'da, Hristiyan hacıları ve 1986'da, ritüellerin tiyatral biçemi üzerine incelemeler yapmıştır. Turner'ın tiyatro ve gösterim hakkındaki çalışmaları, O'nu tiyatro alanında da önemli bir isim haline dönüştürmüştür. Tiyatro, seyahat, kutlama üzerine yaptığı çalışmalarıyla postmodern kültürün gelişini, eski kültürel anlatıların çözülmesini ve gösterimlerin yeniden yapılandırılmasının gerekeceğini tahmin etmiştir. Bu özelliğiyle, antropoloji kuramı açısından geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi yaparak geçiş figürü haline gelmiştir. Etnografik malzemesinde yapısal analizi kullanmıştır. Ferdinand de Saussure ve Levi Strauss, yöntemini dilbilimsel modele dayandırmıştır, Turner ise Arnold Van Gennep tarafından geliştirilen sosyolojik model ile geliştirmiştir. Turner, Arnold Van Gennep'in “Eşik” ve “Eşiksellik” (Liminal-Liminoid) kavramlarını derinleştirerek, “Komünitas” (Communitas) ve “Anti-Yapı” (Anti-Structure) gibi yeni kavramlar üretmiştir.

1977 yılında, Schechner Turner'ı on gün sürecek olan ritüel ve performans konferansına katılması için davet etmiştir. İkili, daha öncesinde birbirinin işlerini takip etmiş fakat tanışmamıştır. Turner, New York Üniversitesi'nde Schechner tarafından düzenlenen atölyelere katılmış ve ders vermiştir. Önce Arizona'da sonra New York'ta "Ritüel ve Performans Dünya Konferansı"nı düzenlemişlerdir. Konferans, dünyanın dört bir yanından katılımcılarla sürdürülmüştür.

Ortak çalışmalar sonucunda hem Turner hem de Schechner, kendi çalışmalarını geliştirmiştir. Schechner, her toplumsal eylemin tiyatral bileşenleri ve her tiyatral temsilin de toplumsal düşünceyi içerdiğini belirtmiştir. Turner ise, ritüelleri anlamlı bir gösterim olarak kavramlaştıran ilk kuramcılardandır. Dram ve performansın, ritüeller ile ilişkisine odaklanmıştır. Turner için, performans ve dram kavramları, birbirlerinden bazı özellikleriyle ayrılır. Performans, rol oynama ve seyredildiğinin farkında olma anlamına gelir. Dram ise, bir çeşit çatışma modelidir. Ritüellerin, yaşanan dönüşümü, ortak paylaşım konusu haline getirip çatışmaya yol açmadan, sembolik bir şekilde göstermek amacını yerine getirdiğini belirtir. Ritüellerin bu gösterme ve ilan etme yönüyle, performans (gösterim) ile yakınlık kurduğunu söyler. Ritüelleri, bir sahne oyunu yani dram olarak görmediği için derinlemesine dramaturjik bir yaklaşım sergileyememiştir. Fakat, kuram ve uygulama açısından performansın antropolojisi üzerine araştırma yapmayı hedeflemiştir. Sonra icra edilmek ve seyirciyle geliştirilmek üzere, Zambia'da Ndembu'lar ile yaptığı araştırmalar ışığında, öğrencilerinden etnografyaların bazı kısımlarını tekrar yazmalarını istemiştir.

Kuramın uygulamayla buluşması, öğrenme sürecini kolaylaştırması açısından değerlidir. Bu açıdan, "İcra Edilen Etnografya" (Performing Ethnography), Schechner'i harekete geçiren kuvvet olmuştur. Genel olarak, Victor Turner ve kendisi gibi antropolog olan eşi Edith Turner'ın çalışmalarına pek sıcak bakılmamıştır. Victor Turner'ın 1983 yılında vefat etmesiyle tamamlanmayı bekleyen birçok proje yarım kalmıştır. Dünya konferansında sunulan makaleler, 1990 yılında "By Means of Performance" (Performans Aracılığıyla) kitabında bir araya getirilmiştir.

Ritüellerin, sosyokültürel yaşamı ifade eden gösterim niteliğini vurgulayan kuramcılardan ilk akla geleni Turner'dir. Turner, sosyal hayatın bir sahneyi andıran dramatik karakterini işaret ederek, ritüelleri icra edilmek şartıyla ifade eden bir gösterim olarak kavramsallaştırmıştır. Bu amaçla, "Sosyal Dram", "Liminal-Liminoid", "Communitas" kavramlarını ortaya koymuştur. Çalışmalarıyla dikkati hep "Kültürel Gösterim"e (Cultural Performance) ve bireysel ifade yöntemlerine çekmiştir. Fakat ölümünden kısa süre önce yayınladığı "Body, Brain, and Culture" (Beden, Beyin ve Kültür) adlı makalesiyle ritüel sürecinin küresel anlamda temelini ve dayanak noktalarını araştırmak istemiştir. Nörobilimle ilgilenen Victor Turner ile aynı zamanlarda Richard Schechner de *Rasaesthetics* (Rasaestetik) alanında bazı incelemelerde bulunur. Rasaestetik, Aristoteles'in *Poetika*'sına benzer nitelikte olan Bharata-muni'nin *Natyasastra* metninden yola çıkılarak oluşturulmuştur. *Rasa*, tat ve lezzet anlamına gelir. Göze hitap eden Batılı tiyatro anlayışını reddeder. Her duygunun Sanskritçe isminin yazılmasıyla meydana getirilen *Rasa* kutuları (The Rasabox Exercise) ile oyuncular alıştırmaya yaparlar.

3. PERFORMANS KAVRAMININ 20. YÜZYILDAKİ ÖNEMİ

3.1. Performans Kavramının Ortaya Çıkışı ve Performans Sanatı

“Performans” kelimesinin türediği “Performatif” deyimini ilk kez John L. Austin tarafından kullanılmıştır. 1955 yılında, Harvard Üniversitesi’nde verdiği dil felsefesi derslerinde bu deyimini, “kelimelerle eylemde bulunmak” şeklinde açıklamıştır. Buna göre, performatif söylem her zaman bir topluluğa aittir, verili bir durumda bir araya getirilen insanlar tarafından gerçekleştirilir, yani performans, sosyal bir eylemdir. Bir örnekle açıklamak gerekirse; “Sizi karı koca ilan ediyorum” cümlesi her zaman yetkili bir kişi tarafından söylenmelidir. Aksi halde, nikah töreni geçersiz sayılır. Sağlanması gereken koşullar, yalnızca dilsel olmamakla birlikte aynı zamanda doğa tarafından belirlenen sosyal koşullardır. Austin’in buluşu dil felsefesi açısından büyük önem taşır. Dilin, eylemle birleşmediği anlarda yetersiz kaldığını vurgulamıştır.

“Performans” kelimesi ise tiyatral bir anlam içerecek şekilde ilk defa 1960’larda Amerika Birleşik Devletleri’nde kullanılmış ve bir deyim haline getirilmiştir.

“Hem *New York Times* hem de *Village Voice*, şimdi ‘performans’ diye özel bir kategoriye içerir –tiyatro, dans veya filmde farklı- ‘performans sanatı’ ve hatta ‘performans tiyatrosu’ olarak anılan etkinlikler içeriyor.”

“Both the *New York Times* and the *Village Voice* now include a special category of ‘performance’- separate from theatre, dance, or films- including events that are also often called ‘performance art’ or even ‘performance theatre’.” (Carlson, 1996: 3)

Performanslar yeni bir tür olarak kabul edilmiş ve “Performans Sanatı” adı altında, 1970’lerde gelişim göstermeye başlamıştır.

“Performans sanatını başlatan sanatçılar, kavramsal sanat yolundaydılar. Malzemesi kavramlar olan bu sanat anlayışında yaratı, zaman, uzam ve nesne ile anlık yaşantı düzeyinde gerçekleştiğinden, sanatın betimleyici işlevinden vazgeçilmesi söz konusuydu.” (Candan, 1997: 240)

Performans, yani gösterimin tarihsel geçmişine bakılacak olursa; 20. yüzyılın başındaki avant-garde akımların etkisi altında gelişmiştir, bu akımlar arasında “Dadaizm”, “Sürrealizm”, “Fütürizm” ve mimari, tasarım, sanat alanındaki gelişmelere öncülük eden “Bauhaus Okulu” yer alır.

Performans sanatı kapsamında yer alan performanslar ile, tiyatro performansını birbirinden ayırmak önemlidir. Performans sanatı, görsel sanatlardan türemiştir ve anlık yaşantıyı öne çıkarmayı hedeflemiştir. Son zamanlarda üzerine birçok makale yazılan performansın ise, tek ve genel geçer bir tanımlamasını yapabilmek güçtür.

“Shakespeare; ‘Bütün dünya bir sahnedir’ demiştir. Bir tiyatro antropoloğu olan Erving Goffman ise ‘Bütün dünya bir sahnedir, zor olan şey neyin performans olmadığını ayırmaktır’ demiştir.” (<http://www.youtube.com.tr/richardschechner>)

Schechner’in de belirttiği yönde, performans “olan” ve “olarak” anılan gösterimler arasında farklılıklar vardır. Bu farklılıkların sebebi, performans kavramının sadece sanat alanında kullanılmamasıdır. Sporda, iş yaşamında ve hatta cinsel ilişkide “performans”, bir şeyi belli bir standartta yapmak, başarmak ve yüksek bir dereceye erişmek anlamında kullanılır. Fakat bu kullanım, tiyatral anlamdaki performanstan tabii ki farklıdır. Performans deyiminin, günlük yaşamda da çokça kullanılıyor olması, sanatta ne anlama geldiği konusunda merak uyandırmasının yanısıra, bir karmaşaya sebep olur. Bu yüzden, performans yerine gösterim deyiminin kullanılması, karmaşayı azaltacaktır.

“Performans Kaprow’a göre, bir sanatçının izleyici karşısında çilek yemesi ile evde yediği çilek arasında oluşan farktır. Bu fark en temelinde yaşamın farkındalığıdır. Yaşanılan deneyimin de izleyici ile belirli yer, zaman ve durumda paylaşmasıdır.” (<http://www.artfulliving.com.tr/detay/bedenden-mekanperformans>)

Performans sanatı, tiyatro, müzik, dans, şiir, video ve sirk gibi farklı disiplinlerin öğelerinden yararlanır. Performans sanatının bu disiplinlerarası yaklaşımı, yeni sanat anlayışları ile çeşitli malzeme ve teknik anlatım olanaklarından faydalanmasını da sağlar. Performans; psikoloji, sosyoloji, antropoloji, psikoterapi, iletişim kuramı, etnoloji gibi birbirinden uzak görünen alanlar arasındaki yakınlık noktalarını araştırır.

“Performans’ terimi, edebiyat, sanat ve edebiyatın kapsam içerisinde olduğu geniş bir yelpazede son yıllarda son derece popüler hale gelmiştir. Onun popüleritesi ve kullanımı büyüdükçe, karmaşık bir yapıya sahip olan performans hakkındaki yazılar da artmış, sadece ne tür bir insan faaliyeti olduğunu anlamak ve analiz etmek için girişimlerde bulunulmuştur.”

“The term “performance” has become extremely popular in recent years in a wide range of activities in the arts, in literature, and in the social sciences. As its popularity and usage has grown, so has a complex body of writing about performance, attempting to analyze and understand just what sort of human activity it is.” (Carlson, 1996: 2)

Performans sanatında hedeflenen, hem performans sanatçısı hem de seyirci için geçici, özgün, tekrarlanamayan bir deneyimi sağlamak ve bu deneyimi, sosyal bir etkinliğe dönüştürebilmektir. Performans, geleneksel tiyatro biçimlerini özümsememiştir. Belli bir olay örgüsü kurarak, seyirciyi yanılısamaya sokmayı amaç edinmemiştir. Performans metinleri, geleneksel tiyatro metinlerinin aksine geri planda tutulur. Performanslarda gerçekleştirilen aksiyon veya söylenen söz, seyirci ile sanatçı arasındaki iletişimi kurabilmek için kullanılır.

“19. Yüzyılın melodram, gerçekçilik, doğalcılık gibi akımlarının içeriğini belirlediği sözlü tiyatro geleneği, yüzyıl sonunda öncü sanat akımlarının sahneye fırlamasıyla Aydınlanmadan o yana süren egemenliğini yitirir. Bundan sonraki gelişim, fütürizmi dada, sürrealizm, kabare, dışavurumculuk ve Bauhaus deneyleri üzerinden 1950 sonrası performans sanatının ortaya çıkışına dek uzanan etkileşim silsilesidir.” (Candan, 2010: 17)

Performanslarda seyirci, geleneksel tiyatro seyircisinden farklıdır. Performansa katılım gösterir, hatta bazen performans sanatçısı kadar aktif rol alabilir. Seyirci katılımı anlık ya da organize edilmiş olabilir. Performans, canlı ya da gelişen

teknolojinin faydalarından yararlanılarak medya yoluyla icra edilebilir. Mekan, çeşitli düzenlemelere açıktır. Performans sanatından etkilenen Schechner'in ortaya koyduğu "Çevresel Tiyatro" kapsamında, gösterim için mekan düzenlemeleri, hem seyirciye, hem de gösterimciye yeni yaratımlarda bulunmak için olanak sağlar ve seyirci-oyuncu arasında kurulan etkinliği uzamsal anlamda özgür kılar.

Performans; bir eylemi, durumu, olayı, gösteriyi, işi niteler ve konularını genellikle sosyo-politik gündemden, gündelik yaşamdan alarak, söylemini net ve basit bir şekilde performans sanatçısı tarafından bildirir. Tiyatro performanslarıyla, performans sanatı kapsamındaki performansları birbirinden farklıdır. Tiyatro performansları (gösterim), yönetmenin kararları doğrultusunda sahnelenen performanslardır. Performans sanatı kapsamındaki performanslarda ise, laboratuvar araştırmacıları gibi koşullara sahip olunur ve Tanrı'ya özdeşlik kurarcasına sanat ürünü meydana getirme algısı yoktur. Performans sanatçısı, kendi gösterisinden sorumlu olan kişidir.

Performansın, geleneksel tiyatro biçimlerinden en önemli farkı, seyircinin de içinde yer alacağı deneyimler meydana getirmesidir. Performansların belgelendirilmesi veya görüntülenmesi, paylaşılan deneyimin kazanımıyla örtüşmez. Ancak "Şimdi ve Burada" (Hic et Nunc) olarak bir deneyim meydana gelebilir. 1960'larda ortaya çıkan "Body Art" (Vücut Sanatı)'ın önemli bir temsilcisi olan Marina Abramoviç performansı şöyle açıklar:

"Hiçbir belge size o anda yaşanana veremez, anlatılamaz, betimlenemez birşeydir çünkü aslında yaşadığımız, öylesine doğrudandır. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, oradaki duygular yoktur. İşte bence performans o yüzden böyle garip birşeydir –belirli zamanda yapılmıştır ama belli bir zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka." (Antmen, 2008: 238)

Performansta anlatım aracı beden olmuştur. Yazılı metnin işlevini, beden üstlenmiştir ve sanatçının kendisini ifade etme yolunun asal ögesi haline gelmiştir. Beden, bir oyun metninden daha çok malzemeye sahiptir, geleneksel tiyatrodan

metnin yanısıra, birçok kültürel koda sahip olan insan bedeni birlikte kullanılarak aslında bir anlatım kargaşası sunulur.

“Performans, sanatçıların geleneksel mekanlara, örneğin galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir “malzeme” olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir.” (Antmen, 2008: 222)

Tiyatro metnindeki karakterleri canlandıran oyuncu, yapıtın dilini, konusunu, görünüşünü kendi bedenine yansıtmaya başlar. Böylece, sahnede iki boyutlu yüzeylerin arasında artık kaybolmayan, çok boyutlu insan bedeni ortaya çıkar. Bedene karşı sergilenen bu tavırla birlikte, seyirci performansı bir gösteri olarak değil, gerçek bir deneyim olarak algılar ve tepki verir. Seyirci ve sanatçının bedensel varlığı, aynı zamanda bir topluluk (komün) oluşturma fikrinin gerekçelerindedir. Seyircinin izleme hali, performans sanatında seyircinin yüklendiği tek sorumluluk olmaktan uzaklaşmaya başlamıştır. Tiyatro (teatron) ne kadar bakışla ve bakılan yerle ilişkili olsa da performansta, sanatçı bedeninin farkındalığının sağlanacağı diğer duyular da devreye girer. Bedenin canlı varlığı, gözardı edilmez. Bu varlık, seyirci için de sanatçı için de geçerlidir. Bazı performanslarda dokunma duygusu üzerine denemeler gerçekleştirilmiştir.

“Oyuncularla kurulan fiziksel etkileşim, seyircinin ilgisini dramatik karakterden alıp oyuncunun bedenine yöneltir ve oyuncu bedeninin farkındalığı, yanılısamayı tehdit eder ve karaktere ilişkin duyguları yok eder.”

“Physical contact with the actors would instead direct the audience’s emotions away from the dramatic character and onto the actor’s bodies would threaten the illusion and destroy emotions towards the character.”(Fischer-Lichte, 2008: 61)

Geleneksel tiyatrodaki, kendi bedeniyle sahnede varlık gösteren oyuncunun başka bir karaktere bürünme sürecini izlemek, öte yandan oluşturulmaya çalışılan yanılısamaya zarar verir. Oyuncunun bedenini gizleyen kostümler ve başka biriymiş gibi gözükmesini sağlayan makyajlar, gerçeklik duygusunu azaltır ve oyuncuya,

yönetmene ait olmayan bir hikayenin içerisine yapılan yolculuğun ilk işaretleri verilir. Kurduğu ilişki bakımından başlangıçta mesafe kuran tiyatro anlayışı, yanılısına çabasıyla bir adım daha uzaklaşır.

Daha sonraki bölümde daha ayrıntılı bir şekilde incelenecek olan Schechner'in, *Dionysus in 69* isimli oyununda beden farkındalığını arttırmak için eklenmiş olan "Okşama Sahnesi" (Caress Scene) yer alır. Başka bir örnekte, önemli bir Fluxus sanatçısı, İkinci Dünya Savaşı sırasında savaş pilotu olarak görev yapan Alman Joseph Beuys, performansında seyircilerin ayaklarını yıkar. Bu ayak yıkama hareketi, sosyo-kültürel bir kod içerir. Astların, üstlerine yaptığı hizmeti simgeler. Bu hareket, sonradan değinilecek olan Victor Turner'ın "Betwixt and Between" kavramına bir örnek oluşturur. Bir diğerinde ise, Marina Abramoviç, Ulay ile birlikte 1977'de gerçekleştirdiği bir performansta, müzenin ön kapısında birbirlerine dönük bir şekilde çıplak olarak ayakta durmuştur. Müzeyi ziyarete gelenler, çıkabilmek için çıplak performans sanatçıların bedenlerine dokunmak zorunda kalmışlardır. Bu örnekler, performans sanatı kapsamında yer alır ama *Dionysus in 69*'da olduğu gibi bazı tiyatro performanslarında da seyircinin duyma, koklama, dokunma gibi duyularına yönelik denemeler yapılmıştır.

"Sadece duyma, koklama, özellikle dokunma gibi diğer duyularına güvenmek zorunda değil, aynı zamanda aksiyonu gören ve kontrol altında tutan oyunculara da güvenmek zorunda bırakılıyorlardı. 'Seyirciler', muhteşem bir mücadele ve liminalitenin uç örneğiyle karşı karşıya kalıyordu."

"They were not only forced to depend on their other senses- hearing, smelling and particularly touching- but had to trust the actors, who were able to see and control their actions. The 'spectators' were faced with a tremendous challenge and an extreme situation of liminality." (Fischer-Lichte, 2008: 67)

Bastırılmış dürtülerini ifade eden, duygularına ve düşüncelerine başkaldırıda bulunan, savaş karşıtı eylemlerin simgesi olan, ırk ve cinsiyet ayrımcılığına karşı ayaklanma aracı olarak kullanılan beden, 1960'lı yıllarda saklı duran şiddeti gözler önüne sermiştir. Performanslarda, bedene yönelik sadomazoşik tavırlar kullanılmıştır. Kan, dışkı ve müstehcen öğeler, performansın malzemesi haline gelmiştir. Beden, tehlikeli sayılabilecek durumların içine sokularak tabu ve sınırlar keşfedilmeye çalışılmıştır. Çoğunlukla Orta Avrupa'da gerçekleştirilen, daha şiddet

dolu ve kötücül bir yönelime sahip olan bu performanslara “Eylem”(Action) ismi verilmiştir. Sanatçılar, toplumda gördükleri sorunlara, kendilerine zarar veren etkinlikler ekleyerek vurgu yapmıştır. Bu gösterilere öncülük yapan önemli bir topluluk, *Wiener Aktionismus*'tur. (Viyana Aksiyon'cuları) Avusturya'da gaz odalarına karşı bir tepki olarak doğan ve Viyana'da gösteriler yapan toplulukta Hermann Nitsch, Otto Müehl, Günter Brus ve Rudolf Schwarzkogler gibi isimler yer alır. Topluluk, ritüelleştirilmiş mizansenlerle fiziksel şiddetin önemini vurgulayan işler yapmıştır.

1971'de Chris Burden ise *Shoot!* (Vur!) adlı performansında, asistanına 22 kalibrelik bir silahla, kendisini kolundan vurdurarak, bu eylemini ve sonuçlarını bir sanat eseri olarak sergilemiştir. Performanslarıyla ilgili şöyle açıklama yapar:

“Sanatım aracılığıyla gerçeğin ne olduğunu araştırıyorum. Sapkın durumlar kurgulayarak, daha yüksek bir gerçeklik duygusu içinde, farklı boyutta var olan bir sanat yapıyorum. Ben işte o anlar için yaşıyorum. İntihar etmeye çalıştığımı sanmıyorum. Yaptığım sanat, sorgulamakla ilgili bir sanat ki sanat genel olarak sorgular.”(Antmen, 2008: 234)

Örneklere devam edilecek olursa, Dennis Oppenheim “İkinci Dereceden Yanık için Okuma Pozisyonu” performansında, göğsünde bir kitapla beş saat boyunca güneşlenmiştir. Güneşlenmenin temsil ettiği dinlenme fikri, kendini tehlikeye atma, rahatsızlık, acı çekme ile yer değiştirir.

Marina Abramoviç, 1975'te sergilediği *Lips of Thomas* performansında, jiletle karnına yıldız çizer, bir şişe şarap içer, bir kavanoz balı yer ve bir buz kalıbının üzerine yatar. Seyirciler yarım saat sonra, performans sanatçısını buz kalıbının üzerinden kaldırır ve performans sonlanır. Bu performansta, estetik olan ile etik olan arasında bir seçim yapmak durumunda kalınmıştır. Seyirci performans son vermiştir, çünkü kendi bedenine zarar vermeye devam eden performans sanatçısına yardım etmek istemiştir. Performans sanatçısı, performans atmosferini istediği gibi değiştirerek, seyirciye aktif bir rol vermiştir. Sonraki bölümde açıklanacak olan Victor Turner'ın “Liminalite” kavramına örnek bir durum yaşanmıştır. Performans

sanatçısı gerçek kimliğine zarar verdiği için, seyirci performansın bir parçası haline gelmiştir.

Seyirci, performansın pasif bir konumda izlenmesi gerektiğini düşünseydi, belki de sanatçı çok daha zor bir duruma düşecekti. Fakat seyircinin seçimine bırakılan bu kararın, performansın başarılı mı yoksa başarısız mı sonuçlanmasına sebep olduğu sorusuna verilecek cevap tartışmalıdır. Performans sanatçısı, eğer seyirci “engel” olmasaydı performansına devam edebilecek miydi? Performans sanatçısı, seyircinin performansı bir şekilde durduracağından nasıl emin olabildi?

Kendine zarar verme, beden sınırlılıklarını zorlama ve sınama İsa'nın kendisini kurban etmesiyle özdeşlik kuruyor gibi görünebilir. Fakat performanslar, böyle bir amaç içermez. Bazı performanslar buna benzer kültürel içerikleri anımsatabilir, ama ne böyle anlaşılacak şekilde icra edilirler, ne de bunu ifade edecek bir metne sahiptirler. Herhangi bir kültürel ifade içermekten genellikle kaçınırlar çünkü bu ifade, aksiyonlardaki vahşete zarar verecektir. Seyirci, performanslardaki şiddetle, başka anlatımlar kullanılmadan açık ve anlaşılır bir şekilde yüzleştirilmek istenir.

Performanslarda kimi zaman da, en sıradan olan gösterilir. Bunun önemli bir örneği, John Cage ve yaptığı müziktir. John Cage, 1952’de üç akımı bir tek nota çalmadan canlandıran *4'33"* (dört dakika otuz üç saniye) adlı bestesiyle sessizliğin, müziğin bir ögesi olduğu mesajını vermek istediğini söylemiştir. Bir besteci olan John Cage, müziği tanımlarken geleneksel sınırlılıklarla kısıtlanmaktan kaçınır. Bu sessizlik denemelerini kompozisyonlarının bir parçası haline getirmiştir. Schechner, “Çevresel Tiyatro” kavramını oluştururken, John Cage’den etkilenmiştir. Çevresel tiyatroya göre, bir tiyatro oyunu, sahnelendiği mekanın şekline bürünür. Mekanın tüm fiziksel özellikleri oyuna yansır.

Performans sanatında, bedenin sanatın bir aracı veya malzemesi olarak kullanılmasına karşı çıkılır. Oyuncu bedeni sanatın bir parçası değil, ancak kendisi olabilir.

“O, canlı bir organizma oluşturur, sürekli oluş ve geçici dönüşüm süreçleriyle meşguldür. İnsan bedeni, olma durumunu bilmez, oluş durumunda varolabilir. Kendini her göz kırışında, nefesinde ve hareketinde yeniden yaratır ve yeni bir bedenle vücut bulur. Bu sebeple, bulunmaz bir şeydir. Bedenen dünyada olma – olma değil ama oluş- sanatın bütün bitmiş işlerini şiddetle çürütür.”

“It constitutes a living organism, constantly engaged in the process of becoming, of permanent transformation. The human body knows no state of being; it exists only in a state of becoming. It recreates itself with every blink of the eye, every breath and movement embodies a new body. For that reason, the body is ultimately elusive. The bodily being-in-the world, which cannot be but becomes, vehemently refutes all notions of the completed work of art.” (Fischer-Lichte, 2008: 92)

1960’larda performans sanatı, oyuncu bedenini ortaya çıkarmak istemesiyle belki de bütünüyle bir sanat ürünü olarak sayılmayabilir. Sanatın estetik özellikleri geri plana itilmiştir. Kültürün medyatiklik özelliğinin günden güne gelişmesine yönelik bir karşı tepki olarak doğmuştur. Performans sanatçılarının bedenlerinin acı çekmesiyle, seyirciye yaşanan durumun farkındalığının kazandırılması hedeflenir. Önemli olan, seyircinin aynısını bir daha yaşayamayacağı bir deneyimi tatmasıdır. Aslında bu tiyatronun öngörülemez, tahmin edilemez özelliğinden çok farklı değildir. Seyirciler, oyuncuların gerçekleştirdiği herşeye cevap verir; alkışlar, esner, oyundan çıkar vs. Bu tepkilerin sahnedeki yanılısamayı yıkabileceği düşüncesiyle seyirciler, ilk defa Bayreuth’taki bir temsilde 1876’da Richard Wagner tarafından karanlıkta bırakılmıştır. Karanlıkta bırakıldıklarından dolayı tepkisiz kalmaları gerektiği izlenimine kapılmışlardır. Oysa canlı bir organizma olan ve dönüşüm süreçlerinden geçen seyirci bedeninin varlığı da gözden kaçırılmamalıdır.

3.2. Performans Kavramının Gelişimi

18. yüzyılda gerçekçi tiyatrodaki oyuncunun karakter bedeni öne çıkarken, çağdaş tiyatrodaki oyuncunun kendi bedeni ile karakter bedeni arasındaki dengesizlik durumu araştırılmıştır. Performansın “Şimdi ve Burada” (Hic et Nunc) özelliğinden dolayı, oyuncu bedenleri eskisinden daha fazla nitelik kazanır. Hem seyirci hem de oyuncu bedenleri tarafından sergilenen ve söylenenler tekrarlanamayacaktır. İki çeşit bedenden söz etmek gerekirse bunlar; oyuncunun kendi bedeni ve seyirci tarafından algılanan karakterin imbilimsel bedenidir. 18. yüzyılda ise, oyuncu bedeninin, karakterin imbilimsel bedeninde kaybolması söz konusudur. Seyircinin oyuna dair tüm hissettikleri ve düşündükleri karakter bedeni ile sınırlanır ve bu

sayede oyundan beklentileri karşılanır. “Şimdi ve Burada” gerçekleşen performans ile birlikte, iki beden arasındaki farklılık arayışı son bulur, çünkü her ikisi de “Şimdi ve Burada” görünür kılınır.

Bedenin canlı varlığı ve temsil, birbirinin zıttı olan kavramlar olarak bilinir. Bedenin canlı varlığı, dolaysızlıkla eşit tutulur, bütünlüğün deneyimi olarak görülür ve özgün sayılır. Temsil ise, büyük hikayelere aittir. Otoriter kontrol mekanizmasıyla uğraşır. 1960’larda ve 1970’lerin başında, oyuncunun bedeni kendi çıplak bedenidir. Karakter bedeni ise, temsili canlandırır. Bedenler, temsil zincirlerinden kurtulmak, anlık gelişmelere açık tutulmak ve özgün olmak için mücadele verir.

Kültürel gelenekler kıyaslandığında Batılı seyirci, kendisini akıl-beden ikiliği üzerinden tarif etmeye alışkındır. Fakat oyuncu kontrol edebileceği, istediği şekle sokabileceği bir bedene sahiptir. Bedenin hem kendisidir, hem de öznesi bedendir. Başka bir karaktere bürünürken kendi bedenini kullanır, kendini ikiye katlamış olur. Karakter artık, oyuncunun her oyunda yakalamaya çalıştığı iç aksiyonlardan oluşmaz. Karakter, oyuncunun fiziksel niteliklerinden oluşan ve katmanlandırılan performatif davranışlarla öne çıkar. Oyuncuların fiziksel niteliklerinin arkasında beliren dramatik bir karakter yoktur. Oyuncunun fiziksel özellikleri önem kazanır, oyunların farklı topluluklar tarafından defalarca oynanmasının sebebi de budur. Oyun hikayeleri, farklı oyuncular tarafından aktarıldığı için eskimez. Her oyuncu, fiziksel farklılıkları nedeniyle karaktere başka bir yorum katar. Bir oyuncu, bir karakteri canlandırdığında, aslında oyun metninde söylenilene tekrar etmez, kendi bireysel varlığının süzgecinden geçen yeni bir şey yaratır.

Performansta beden, oyunun metne dayalı kurgusal dünyasından kurtulup, kendi fiziksel bütünlüğü ile boy gösterir. Performanslarda, oyuncu bedeninin neredeyse seyirciyi rahatsız edecek kadar ön planda tutulmasının nedeni budur. Oyuncunun canlı varlığının sağlam olması, mekana hükmedebilmesi ve seyirci dikkatini koruyabilmesinde yatar.

“Algı harekete geçirilerek enfeksiyon, oyuncunun canlı bedeninden seyircinin canlı bedenine aktarılır. Tiyatro eleştirmenleri ve meraklıları, bu aktarımın ancak oyuncu,

seyirci ve etkinliğin varlık göstermesiyle mümkün olabileceği konusunda hemfikirdirler.”

“Through the act of perception, the infection is transferred from the actor’s present body to the spectator’s present body. Both theatre-enthusiasts and theatre critics agree that this transmission is possible only through the presentness of actors, spectators, and events.” (Fischer-Lichte, 2008: 94)

Bu enfeksiyon ifadesi, Antonin Artaud’un tiyatro ile veba arasında kurduğu benzerlikle koşutluk kurar. Artaud, vebanın dehşet verici vahşetin altında yatan canlılığın, tiyatroda olması gerektiğini belirtmiştir. İnsanoğlunun özünde barındırdığı kötülük ve pislikten arınmanın yolunun, tiyatro olduğunu söylemiştir. İnsan, sahnede bastırılmış olan arzularından vazgeçerse vahşiliğinden kurtulabilir ve toplumsal olarak iyileşme sağlanabilir. Bir iletişim biçimi olarak sunulan gösterim de, seyircinin sadece ruhunu değil, beraberinde bedenini ve aklını da hızla ele geçirir.

Oyuncu bedeninin canlı varlığı, aslında sıradan bir görünüşün altına çizilmiş halidir, fakat seyirciyi mutlu etmek için yeterlidir ve bu özellik günlük yaşamda yakalanamaz.

“Performans tümüyle sıradan bedenlerin, aksiyonların, hareketlerin, şeylerin, seslerin, kokuların algılanmasına olanak verir ve onları sıradışı ve yüceltilmiş gösterir. Performans, sıradan olana dikkat çeker. Sıradan olan dikkat çekici hale gelince, ikili karşıtlık anlayışı çökünce ve şeyler karşıtlarına dönüşünce, seyirci dünyayı büyüleyici algılamaktadır. Bu büyüleyicilikle seyirciler dönüşmüş olur.”

“Performance allows entirely ordinary bodies, actions, movements, things, sounds, or odors to be perceived and has them appear as extra-ordinary and transfigured. Performance makes the ordinary conspicuous. When the ordinary becomes conspicuous, when dichotomies collapse and things turn into their opposites, the spectators perceive the world as enchanted. Through this enchantment the spectators are transformed.” (Fischer-Lichte, 2008: 180)

Günümüzde “Performans” (Gösterim) kavramı artık gizemli bir araştırma alanı değildir, oysa 1960’larda deneysel bir konu haline getirilmiştir. Sürecin estetik nitelik yerine, sosyal bir doğaya sahip olması hedeflenir. Yalnız bu sosyal olma özelliği, sonuçların yaklaşık olarak tahmin edilmesine bile olanak vermez.

“Bu tür deneyler için tasarlanmış sahneleme stratejileri veya oyun talimatları sürekli yakından ilişkili üç süreçten oluşur; (1) Oyuncu-seyirci rol değişikliği (2) Aralarından bir topluluk oluşturmak (3) Yakın-uzak, özel-genel, görsel-dokunsal etkileşimleri keşfetmeye yardımcı olan ortak ve fiziksel etkileşimleri çeşitlendirmek.”

“The staging strategies or game instructions devised for such experiments consistently play with three closely related processes: first, the role reversal of actors and spectators; second, the creation of a community between them; and third, the creation of various modes of mutual, physical contact that help explore the interplay between proximity and distance, public and private, or visual and tactile contact.” (Fischer-Lichte, 2008: 40)

Seyirci ve oyuncu düzleminde geleneksel özne-nesne ilişkisini dönüştürmek, sürecin en önemli etkenlerindedir. Fakat bu girişimle birlikte, eski ilişkinin yeniden üretilmesi yerine, yeni bir topluluk oluşturulma fikrinin başarılı sonuçlanıp sonuçlanmadığı konusu tartışmalıdır. Topluluk oluşturma fikri, performansta özne-nesne ilişkisine biçilen değere göre farklılık gösterir. Kimi performanslarda seyirci katılımının gönüllü olarak sağlanmasının yerine, adeta katılım için zorlanma görünür.

Örneğin Schechner, performanslarında seyirci katılımı üzerine birkaç denemede bulunmuştur. *Dionysus in 69* gösterimlerinde oyun, seyircinin tiyatrunun kapısından içeriye girdiği andan itibaren başlatılmıştır. Böylece seyirci, oyuncunun bütün hazırlıklarına şahit olmuştur. Oyuncunun, seyirci için gizli tutulan özel çalışma alanları açık edilmiştir. Seyirci bilgisi dışında gelişen herhangi bir durum bırakılmamıştır. Geribildirime açık tutulan gösterimde, özerk özne kavramı etkisiz duruma getirilmiştir. Oyuncu da gösterimin tüm katılımcıları gibi devam eden sürecin nesnesi olmuştur. Ayrıca Schechner’in kendi ifadesiyle seyirciler için “demokratik bir model”le katılım söz konusudur. Seyirci, gösterim sırasında dilediği gibi mekanda yer değiştirebilir.

Bir başka örnekte, Schechner’in 1970 yılında sergilenen *Commune* (Topluluk) gösteriminde yine seyircinin, çeşitli şekillerde katılım sağlayabilmesi için denemeler yapılmıştır.

“Fakat *Makbeth* ve *Dionysus* seyircilerinden daha fazla, platformun üstünde, köşedeki köylerde, diğer insanlarla birlikte veya yalnız oturma tercihleri vardır. Seyirci, performansa kendi katılım şeklini seçebilir, veya uzakta kalmayı tercih

edebilir. Seyirciden, gerçek seçimleri istenmektedir ve bu seçimleri performans sırasında birkaç kez deneme şansları vardır.”

“But more than in *Makbeth* and *Dionysus* spectators have the choice of sitting at the edge of a platform, deep in a pueblo, with other persons, or alone. The spectator can choose his own mode of involving himself with the performance, or remaining detached from it. The audience was offered real choices and the chance to exercise these choices several times throughout the performance.”(Montgomery, 220)

Commune'de seyircilere, duvarlara kendi graffitilerini yapmak üzere olanak sağlanır. Oyuncular, seyircilerle yemek ve su paylaşır. Ve seyirciler, tiyatroya girdiklerinde ayakkabılarını çıkarmak zorundadırlar. Odadaki herkesle aynı hissi paylaşmak için, seyircilerden ayakkabılarının çıkartılması istenir. Bu çok küçük de olsa bir katılım jesti örneğidir. Ayakkabılar, gösterim sırasında simgeleştirilerek kullanılır.

Commune'de bazı sahneler, seyirci katılımı olmadan oynanamaz. Bir gösterimde, seyircilerden polisleri canlandırmaları istenmiş ve sonrasında dansa katılmaları sağlanmıştır. Seyirciler, özellikle “My Lai” sahnesinde oyuncu olarak yer almıştır. Bu sahne, bir sorunsal haline gelmiş, ve birçok çeşitlemesi denenmiş, çözüm getirebilmek için seyircilerle birlikte atölye düzenlenmiştir. Oyunculardan biri, “My Lai” yerlilerini canlandırmak üzere 15 kişi çağırır. Eğer sayı tamamlanırsa oyun devam eder, sayıda eksik var ise şu konuşma yapılır:

“Öncelikle çembere gelebilirsiniz ve oyun devam edebilir; ikinci olarak odada bulunan başka birine gidip, yerinizi almasını isteyebilirsiniz, ve yaparlarsa performans devam eder; üçüncüsü oturduğunuz yerde kalabilirsiniz ve performans durmaya devam eder; veya dördüncü olarak eve gidebilirsiniz, performans siz yokken devam eder.”

“First you can come into the circle, and the performance will continue; second you can go to anyone else in the room and ask them to take your place, and, if you they do, the performance will continue; third you can stay where you are, and the performance remain stopped; or fourth, you can go home, and the performance will continue in your absence.” (Schechner, 1994: 49)

Bu duyuru pek yararlı olmaz, oyuna tam 3 saat ara verilmek zorunda kalınır. İkinci denemede, herkes çembere çağırılır ve yerliler canlandırılır. Üçüncü denemede ise, seyircilerin ayakkabıları çembere getirilir ve yerliler imgeleştirilir. Bu sahne, seyirci seçimiyle oyunun gidişatını belirleyecek gerçek bir “an”ın yakalanmasına hizmet eder. Bu “an”lar tekrarlanamaz, prova edilemez bir özelliğe sahip oldukları için biriciktir. Denemelerin her biri, herhangi bir hile içermeyen katılımı sağlayabilmek için yapılır. Seyircilerden birşey yapmalarını istemek, aslında hilekar bir tavidir. Ancak onların seçimlerine yönelik davranıldığında “demokratik bir katılım”dan söz edilebilir. Birisi ortaya gelmeyi reddettiğinde ve oyun durduğunda, tavır hilekar sayılmaz. Seyirci ve oyuncu eşit şartlarda buluşabilir. “My Lai” sahnesi ile ilgili birçok deneme yapılmıştır. Schechner, bu aşamada seyirci-oyuncu ilişkisini kurabilmek için, açık provaların önemini vurgulamıştır. Seyirciye açık provalar, sahneden “büyü”yü uzaklaştırır, tiyatrodaki gizemli olan ve yanlısamanın arkasında yatan gerçekliği ortaya çıkarır. Açık provalar, oyuncu için prova ve gösterim arasındaki farklılıkları azaltır.

Seyirci ve oyuncu ile oluşturulmak istenen topluluk (komün) fikri, estetik ve sosyo-politik bir içeriğe sahiptir ve 20. yüzyılda yoğun bir tartışma konusu haline gelmiştir. Seyirci-oyuncu arasında kurulmak istenen eşitlikçi bağ için, ritüeller incelenmiş ve sosyolojik çalışmalar yapılmıştır.

“Bunu sağlamak için iki strateji izlenmiştir. Birincisi, her kolektif etkinliğin ön koşulu olan rol değişikliğini canlandırmışlardır, ikincisi geleneksel tiyatro binalarından –sanat tapınaklarından- uzak durmuş ve performanslar için sosyal konumlar seçmişlerdir.”

“To achieve this, they employed two strategies: for one, they stimulated role reversal, prerequisite for any collective activity; second, they avoided traditional theatre buildings –temples of art- and choose socially integrated locations for their performances.”(Fischer-Lichte, 2008: 53)

Performatif etki, sanat ve sanat olmayan arasındaki sınırları bulanıklaştırarak,

estetik ve politik olan arasında bırakarak ve seyirci-oyuncu birlikteliğinden bir topluluk yaratarak, tiyatroya canlandırıcı özellik kazandırmıştır. Tiyatro binasının içinde gösterim saatleri arasında bir araya gelen kalabalık insan topluluğu olarak, her bireyin kendi başına deneyimledikleri vardır. Bu deneyimler, geleneksel tiyatrodaki kişiye özel olarak saklı tutulur. Anlık paylaşımlardan kaçınılır. Oysa ki, tiyatroya gelen seyirci ile oyuncu arasında açığa çıkan enerji dolaşımı belirgindir. Benzer bir enerji potansiyeli ritüellerde bulunduğu için, topluluk fikri oluşturulurken de ritüellerden yararlanılmıştır. Çünkü endüstriyel toplumlarda bireyin bütünlüğü, süreci ve organik büyümesi, somut, dini ve dönüştürücü deneyimi yok sayılır.

Sadece Grotowski değil, Nitsch ve Schechner de 1960'larda performansın dönüştürücü potansiyelinden bahsetmiş ve bu potansiyelin harekete geçirilebileceği denemeler yapmıştır. Özellikle kültürel etkinlikler, "yeni" tiyatroya çeşitlendirmeleri olarak görülmektedir. Bu etkinliklerin, katılımcılarını "liminal" duruma geçirme gücü farkedilmiştir. Ritüeller için daha çok kullanılan bu "liminal" aşamasındaki insanlar, ne önceden oldukları, ne de sonrasında olacakları kişilerdir. "İki arada bir derede" (Between and Betwixt), bir geçiş ve dönüşüm halindedirler. Örneğin düğün, gelin ile damatın yeni bir hayata geçiş törenidir.

Ritüeller ve şenlikler, farkında olmadan bir araya getirilen insan topluluklarından oluşur. Bu insanlar birbirlerine benzer hisleri paylaşırlar, güçlü bir etkileşim enerjisine sahiptirler. Aynı zamanda şenlikler, politik etkinlikler, spor yarışları şüphesiz ki "liminal" deneyimin yaşanabileceği etkinliklerdir. Geribildirim elverişli olduğu, seyirci-oyuncu bedeninin canlı varlığı vardır. Aynı görüşü savunan kişiler benzer deneyimleri yaşar ve tepki gösterir. Bu etkinlikler, canlandırmadan yararlanıyorlarsa estetik özelliğe sahip bir sanat ürünü olarak sayılabilir. Fakat bu belirlemeler ve ayrımlar, 20. yüzyılda geçerliliğini yitirmeye başlamıştır, sanat "özerk" yapılandırılmaların içine sokulmaz. Artık bir şeyin gösterim olması veya gösterime yakın olması arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Küreselleşme, hızlı bilgi aktarımı ve internet; performansların iç içe geçmesine sebep olur. Bu karmaşık yapıyı çözümlenmek, performans çeşitlerini, performatif

davranışları ve etkinlikleri ayırıştırmakla mümkündür. Bu elementlerin hiçbirisi tek başına ayakta kalmaz. Sınırlarını belirlemek imkansızdır, iç içe geçmişlerdir. Birbirleriyle etkileşim halindedirler.

1980'lere kadar performans, bir deneme ve araştırma alanı olarak görülüyor; büyüleyici bir zekayı da gerektiriyordu. Fakat, 1980'lerle beraber performans artık bilinen bir olguya dönüşmüştür. Çok kültürlülük, ticari amaç güden etkinlikler ve özellikle televizyon, performans için gerekli ve önemli olan yapı ve konuları sağlar hale gelmiştir. Performans da insanoğlunun değişen beklentilerini karşılayabilmek için, televizyonla benzerlik kurmaya çalışmıştır. Performans sanatı ile performans, görsel öğelerden fazlasıyla faydalanmıştır.

İki performans çeşidi ortaya çıkmıştır. Birincisi, canlı performanslardır. Seyirci-oyuncu arasındaki rol değişikliği, topluluk yaratma ve fiziksel etkileşime yer verme, canlı performanslarda gerçekleşir. Geribildirime olanak sağlar. İkincisi ise, medyatikleştirilmiş performanslardır. Bu performanslarda, geribildirime çok önem verilmez. Canlı performansların, medyatikleştirilmiş performanslardan farkı, teknolojiyi yeniden yapılandırmak için kullanmasıdır. Medyatikleştirilmiş performanslarda teknoloji bir araç değil, performansın bütünsel özelliğidir. Medyatikleştirilmiş performansla örnek olan televizyon yarışmalarında, geribildirime olanak vermek amacıyla seyircilerin oylarına başvurulur, fakat son kararı kimin verdiği konusunda şüpheler vardır.

1990'larla birlikte, avant-garde bir eğilim olan performans, geleneksel kültürün bir parçası haline gelmiş ve yukarıda da sözü edildiği gibi medyatikleştirmeye başlanmıştır. Günümüzde performans sanatçıları, resim, heykel ve daha birçok sanat alanını kapsayan geniş bir yelpazede, sanatsal malzeme ve türlerinden yararlanır. Gelişen teknolojinin etkisiyle birlikte performanslarda video, fotoğraf ile birlikte bilgisayar destekli biçimler de yer almaya başlamıştır.

4. VICTOR TURNER'IN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ KAPSAMINDA PERFORMANS KAVRAMINA KATKILARI

4.1. Liminal-Liminoid Kavramları

Hem tiyatro uygulamacıları, hem de akademisyenler tarafından onaylanan şekliyle, tiyatro ile antropoloji arasında bazı bağlantı noktaları vardır. Son dönemlerde sosyal bilimler üzerine yapılan araştırmalar, antropolojinin tiyatro ile olan benzerliklerini ortaya çıkarmıştır. Tiyatro ile antropoloji arasındaki sınırları aşmak için çalışmalar yapan araştırmacı sayısı gitgide artmıştır. Disiplinler ve kültürlerarası araştırmayı yürütenler arasında Grotowski, Brook, Barba, Turnbull ve Turner yer alır.

Antropolojinin konusu olan kutsal ve kutsal olmayan ritüellerin, tiyatro oyunları ile kurduğu benzerlik ortadadır. Toplumların gündelik yaşamını inceleyen, eyleme geçerek kültürel özellikleri taşıyan ritüeller, toplumu bir arada tutan sembolik bir dil, bir araç veya bir performans ya da dram olarak değerlendirilebilir. Ritüel, sosyal yapıyı temsil eden ve işlevleri aracılığıyla toplumun bütünlüğünü koruyan bir araçtır. Performans ve dram ise, ritüellerin yapma ve icra etmeye dayalı yapısına gösterme, sunma ve temsil etme yeteneğini katar. Böylece sembollerle temsil edilen anlamı ifade eden ritüeller, bir gösteri olarak tiyatro oyununun temel eylemi performansın ya da bir sahne oyununun (dram) karakterine bürünür.

Ritüelin bir performans (gösterim) olduğu görüşü çok eskilere dayanır. Emile Durkheim, ritüellerin toplumsal bütünlüğü sağladığını vurgulamıştır. Ritüellerin düşünsel eylemler olması bağlamında, tiyatro ile benzerlik kurduğunu belirtmiştir. Ritüellerin bir performans olarak ele alındığı genel eğilimin temelleri ise, Turner tarafından atılmıştır. Performansı daha çok rol-oyun ve seyredildiğinin farkında

olma şeklinde, dramı ise bir çatışma modeli olarak tasarlamıştır. Schechner ise, Turner'in performans kavramına estetik bir boyut katarak ritüelleri, tiyatro oyunları ile benzerliği çerçevesinde kültürel bir performans olarak değerlendirir. Hem Kabuki, Kathakali ve Bale gibi stilize davranışları barındıran performansların, hem de günlük yaşam performanslarının, ilk defa sergilenmiş olmayan ifade biçimlerine sahip olduğunu belirtmiştir. Performanslar aktarılabılır davranışlardan oluşur. Bu yüzden de ritüellerle benzerlik kurar.

Performans ve ritüel karşıt kavramlar değildir. Bir performans, amacı doğrultusunda bir ritüel olarak sayılabilir veya sayılmayabilir. Eğer bir performansın amacı, toplu yaratıcılık ve değiştirerek etkide bulunmak ise o ritüeldir. “Şimdi ve Burada” olana odaklanarak, haz vermek, gösteri yapmak ise o, performans veya eğlencedir. Sosyal veya estetik performanslar etkili ve eğlendirici olmalıdır. Performanslar, etki ile eğlence arasındaki dengeli birliktelikten meydana gelir.

Ritüeller, insanlara zorlu geçiş dönemlerinde (liminal), ilişkilerinde, hiyerarşik yapılarda, günlük yaşamın kural ve tabu savaşında yardımcı olur. Ritüel de oyun gibi, geçici olan ikinci bir gerçekliğin yaşanmasına olanak verir. Kişi, hiçbir zaman Hamlet olamayacaktır ama oyun içinde bunun nasıl bir deneyim olduğunu keşfedebilecektir. Ritüeller ve oyunlar, kişileri kalıcı veya geçici olarak dönüştürür. Kalıcı dönüşüm etkisi olan ritüeller, “Geçiş Ritleri” (Rites de Passage) olarak adlandırılır. Geçiş ritlerinde; cenazede, düğünde, sünnet ve benzeri etkinliklerde olduğu gibi kişi, bir statüden başka bir statüye geçerek kalıcı olarak bir dönüşüm geçirir.

Victor Turner, sosyal çatışmalardaki dramatik yapının ve “gibi yapma”nın farkındalığını yaratmış ve bu bağlantıdan hareketle, sosyal çatışmaların dram ile olan ilişkisini detaylı bir biçimde incelemiştir. Victor Turner'ın çalışmaları, Erving Goffman'ın günlük yaşamdaki sahne düzeyi ve karakter incelemeleri ile paralellik kurar. Victor Turner, “Sosyal Dram Analizleri”ni Zambiya'daki Afrikalı bir kabile

olan Ndembu kabilesi üzerine yapmıştır. Örneklerini çoğunlukla bu kabile aracılığıyla aktarır.

“Victor Turner, ‘sosyal dram’ tiyatral terminolojisini, disharmonik veya kriz durumlarını tanımlamak için analiz eder. Bu durumlar –tartışmalar, mücadeleler, geçiş ritleri- doğası gereği dramatiktir çünkü katılımcılar sadece bir şeyler yapmaz, onlar başkalarına ne yapıyor olduklarını veya ne yapmış olduklarını gösterirler; aksiyonlar “bir-seyirci-için-icra edilmiş” görüşünü ele alır.”

“Victor Turner analyzes ‘social dramas’ using theatrical terminology to describe disharmonic or crisis situations. These situations –arguments, combats, rites of passage- are inherently dramatic because participations not only do things, they try to show others what they are doing or have done; actions take on a “performed-for-an-audience” aspect.”(Schechner, 2003: 123)

Turner’ın araştırmalarının büyük bir bölümünü kapsayan “Sosyal Dram” (Social Drama) kavramının aşamalarını teker teker incelemek faydalı olacaktır. Aşamaları; Gedik, Kriz, Onarma, Bütünleşme veya Bölünme’dir. (Breach, Crisis, Redressive Action, Reintegration) Sosyal dram, sosyal ilişkilerin “gedik”inden başlayarak “kriz” aşaması boyunca ilerler, üçüncü aşama olan “onarma” aşamasında ise çatışan parçalar arasındaki yeniden uzlaşmanın ritüel haline getirildiği mekanizmalar şeklinde meydana gelir. Yeniden bütünleşme aşamasında ise, çatışma nedeniyle birliği bozulan sosyal grubun yeniden bütünleşmesi, sosyal açıdan yeniden onaylama ve tanıma gerçekleşir. Aslında Turner, onarma aşamasıyla “liminalite”nin dönüşen parçalarını kasteder. Sosyal dramların tiyatral özelliği, onarma aşamasında meydana gelir. İnsan hayatı boyunca birçok sosyal çatışma ortaya çıkar. Onarma aşamasında ise, gündelik hayattan ayrılan bir ortam oluşur. Bulanık, fakat yaratıcı fikirler, kutsal semboller, sembolik tipler belirir ve bununla beraber liminal aşama gereklilikleri karşılanır. Onarma aşamasının başarısızlığı durumunda, sosyal dram tekrar kriz aşamasına geri döner.

Erving Goffman ise, tiyatral niteliği daha doğrudan kullanmıştır. Her sosyal etkileşimin sahnelenebileceğini belirtmiştir. Fakat Goffman ve Turner için temel olarak insanın hikayesi aynıdır. Bir kişi sosyal bir komutla yeni bir alana giriş yapar, bu bir ritüel üzerinden başarıya ulaşır veya engellenir. Eğer engelle karşılaşırsa kriz

ortaya çıkar. Kriz nedeniyle projenin tamamı tekrardan düzenlenir. Bu tekrar düzenleme ve ayarlama süreci, tiyatro kapsamına girer.

Schechner ve Goffman, ritüeli “standartlaştırılmış birim iş” olarak görür. Ritüeller, dünyevi veya kutsal olabilir. Turner ise, ritüelin kültürel süreçlerdeki bütün sınıflamalar ve kategorilerden doğan performatif özelliğine ve onun dönüştürücülüğüne vurgu yapar. Goffman’a göre “bütün dünya bir sahne olma” özelliğine sahiptir ve sayısız sosyal etkileşim, ritüelistik olaydan ibarettir.

“Tabii ki, Goffman ve diğerlerinin gösterdiği gibi, sosyal yapıdaki günlük yaşamın kendisi bir performanstır. Roller oynarız, statüler elde ederiz, bir başkasıyla oyunlar oynarız, birçok maske takıp çıkartırız, hepsi birer ‘tipikleştirme’dir. Ama liminal aşama ve durumların performans karakteristiği bazen giyinmek ve devam etmekten daha çok maskeleri çıkarma, statülerin elinden alınması, rollerden vazgeçme, yapıları yok etme ile alakalıdır. Karşı yapılar da icra edilir.”

“Of course, as Goffman and others have shown, ordinary life in a social structure is itself a performance. We play roles, occupy statuses, play games with one another, don and doff many masks, each a ‘typification’. But the performances characteristic of liminal phases and states often are more about the doffing masks, the stripping of statuses, the renunciation of roles, the demolishing of structures, than their putting on and keeping on. Antistructures are performed, too.” (Turner, 1987: 107)

Turner’a göre dramaturjik dönem, günlük hayattaki sosyal etkileşimin akışı içinde krizin doğmasıyla başlar. Dönüşümün açığa çıktığı kriz döneminin yanısıra, insanların amaçlarına yönelik duygularını serbest bıraktıkları onarma döneminde de araştırma alanı meydana gelir.

Goffman, Schechner ve Turner için süreçsel kaliteler önem taşır. Bunlar; performans, hareket, sahneleme, konu, kriz, onarma, bölünme ve birleşmedir. Sınıflamalar, sosyal bir olaya karşı yaklaşımı kolaylaştıracaktır. Yapılmak istenen vurgu aslında, antropolojideki postmodern sapmadadır. Bu sapma bir yandan da modernitenin özü olan alanın sürece katılması, alanın geçici niteliği, sürecin ve zamanın uzamsallaşmasından oluşur.

Performans, postmodern antropolojinin yasal bir nesnesi haline gelmiştir. İnsanoğlu, kendini icra eden bir hayvan olarak görür. Yalnız, bu sirkte akrobasi

yapan hayvanlardan farklıdır. İnsan ve hayvan ritüellerin temel farklılığı, insanların bilinçli bir şekilde gösteri yapıyor oluşudur. İnsanoğlunun sergilediği performansların dönüştürücü özelliği vardır, insan icra ederek kendisiyle yüzleşir. Oyuncu, oynayarak kendisini daha iyi tanımaya başlar. Veya performansa katılan ve gözlemleyen insan grubu, kendisini daha iyi tanıma fırsatı bulur. Aslında katılımcının, bir performansa insan davranışından başka bir şey görmeyeceğini bile bile gitmesi ilginçtir. İnsan, bilinçli hareket etmesine rağmen başka birilerinin kendisine ne yaptığını göstermesine ihtiyaç duyar. Tiyatronun antropoloji ile kesiştiği nokta burasıdır. İkisi de, insan davranışını merkeze alan bir bakış açısına sahiptir.

Sosyal bilimler alanında yapılan araştırmalar sonucu, performanslar sosyal (sosyal dramlar dahil olmak üzere) ve kültürel (estetik ve sahne dramları dahil olmak üzere) diye ikiye ayrılır. Sosyal yaşamda performans, “Günlük yaşamda benliğin sunumu” anlamına gelmektedir. Goffman’ın aynı isimde kitabı bulunur. (The Presentation of Self in Everyday Life) Kişi kendisini performans rolleri aracılığıyla ifade eder, rolünü kesintiye uğratarak durum ve statü değişimini gösterir.

Etnograf Arnold Van Gennep, ritüelin tiyatral dinamiklerini belirlemiştir. “Geçiş Ritleri” araştırmasında üç aşamalı ritüel eylemi tespit etmiştir. Bunlar; eşik öncesi (Pre-liminal), eşik (Liminal) ve eşik sonrası (Post-liminal)’dır. Yaşamın bir aşamadan ötekine doğru giden geçişler dizgesi olduğunu ve tüm yaşam boyunca her bir adımın ritüelle belirlendiğini söylemiştir. Bu belirlediği aşamaların uzunlukları, ritüelden ritüele değişim gösterir. Örneğin, cenaze töreninde ayrılık dönemi (eşik sonrası) daha öne çıkarken, bir doğum anında dönüşüm (eşik) daha önemli hale gelir. Eşik kavramı, toplumun geri kalanından ritüelistik konularla sıyrılmak anlamına gelir. Avustralya ve Afrika kabilelerinde oğlan çocukları, bir süre kasaba hayatından ve sosyal etkileşimden uzak olan çalılıkta yaşamak zorundadır.

Victor Turner, Gennep’in görüşlerini geliştirerek, performans araştırmalarını etkileyen bir ritüel teorisi haline getirmiştir. Anahtar aşama, liminaldir. İnsan, bu aşamada sosyal kategorilerin arasındadır. Bu aşama yeni kimlikler, durumlar ve gerçeklikler yaratabilme olasılığı açısından Turner’ı etkilemiştir. Liminal aşaması, iki açıdan çok önemlidir. Birincisi ara dönemde olan insan, geçmiş kimliği ve sosyal

statüsünden sıyrılarak, değişime ve yaratıcılığa açık olan güçsüz sayılabilecek bir durum içerisine sürüklenir. İkincisi, biçimsel değişiklik için sayısız olasılığın olmasıdır. Bu olasılıklar kültürden kültüre, törenden törene değişir. Ritüelin liminal aşaması, bu açıdan performansın prova sürecine benzer. Bu aşamada kullanılan eylemler ve nesnelere de büyük önem kazanır, çünkü değişimin sembolleri haline gelirler. Bu sembol ve eylemler örnek olarak; nikah töreninde takılan yüzük, mezuniyet töreninde verilen diploma ve cenaze töreninde ölünün üzerine toprak atma verilebilir.

Liminalite, sahnedeki imgesel dünya ile seyircinin gündelik yaşamı arasında yer alır. Aslında bu, bir çerçeve ile ayrılan sahne alanını ifade eder. Liminalite kavramını tiyatrunun alanına yaymak için Peter Brook, boş alandan söz etmiştir. Boş alan, bir eşiktir ve bütün olasılıklara açıktır. Bir eylemi ritüel haline getiren temel unsur “liminalite”dir.

Liminalite, düşünceleri dönüştürürken temsil eder ve gösterir, nesnelere, kelimelere, sembollere, metaforlara liminal aşamada bir oyun olarak sergilenir. Bu özelliği ritüelleri, diğer günlük eylemlerden ayırır ve dönüştürücü karakteri, performansla ilişki içine girer. Performans, ritüellerin temel özelliği olarak kavramsallaştırır. Liminal aşamadan Turner, “Subjunctive Mood” (Şart Kipi) olarak bahseder. Bu durum “belki”nin, “sanki”nin, varsayımın, tahminin, arzunun, algılamanın ve etkinin özelliklerini taşır.

“‘Sıradan’ günlük yaşam, sağduyu ve akılcılığın, neden ve etkinin değişmeyen çalışmasının beklenildiği belirten kipindedir. Liminalite belki bir kaos, bereketli bir hiçlik, olasılıklar deposu, herhangi bir yolla rastgele birleşme değil ama yeni biçim ve yapıların çabası, bir gebelik süreci, fetüsün uygun olan gelişim şekilleri ve tahmini postliminal varlık olarak tarif edilebilir.”

“‘Ordinary’ day-to-day life is in the indicative mood, where we expect the invariant operation of cause-and-effect, of rationality and commonsense. Liminality can perhaps be described as a fructicle chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities, not by any means a random assemblage but a striving after new forms and structure, a gestation process, a fetation of modes appropriate to and anticipating postliminal existence.”(Schechner ve Appel, 2001: 12)

Bir toplumsal statüden diğesine geçerken, statüsüz ve kimliksiz kalmak, liminalite özelliğı kazanır. Turner, “eşigimsi” (liminoid) deyimini ise ritüel benzeri sembolik eylemleri tanımlarken kullanmıştır. Eşigimsi ritüeller gönüllülikle yapılırken, eşik ritüelleri zorunludur. Eğlenceli aktiviteler ve sanat, eşigimsidirler.

“Deneyel ve teorik bilimin kendisi ‘liminoid’dir –‘tarafsız alan’larda veya imtiyazlı alanlarda (laboratuvarlar ve çalışmalar) ürün odaklı olayların hakim görüşünden uzakta gerçekleşir. Üniversiteler, enstitüler, kolejler vb. serbestliğin çeşitli ‘liminoid’ ayarlamalarıdır, sembolik eylem biçimleri yanısıra deneyel bilişsel davranış da kabile toplumlarını hatırlatır.”

“Experimental and theoretical science itself is ‘liminoid’ -it takes place in ‘neutral spaces’ or privileged areas (laboratories and studies) set aside from the mainstream of productive events. Universities, institutes, colleges, etc., are ‘liminoid’ settings for all kinds of freewheeling, experimental cognitive behavior as well as forms of symbolic action, resembling some found in tribal society.”(Turner, 1982: 65)

Liminalite’nin veya eşikteki insanların durumu belirsizdir, bu insanlar kültürel alandaki sınıflandırmaları gözden kaçırlar, durumlarını netleyemezler. Liminal kimlikler, ne buradadır ne oradadır; kanunlar, adetler, gelenekler ve törenler tarafından belirlenen durumların arasında kalmışlardır. Birçok toplumda belirsizlik özellikleri, zengin çeşitlilikteki sembollerle ifade edilir.

“Eşik bir binanın veya odanın ne içerisi ne dışarısı olan, bir yer ile başka bir yeri bağlayan, kendi başına bir mekan olmayıp iki mekanı birbirine bağlayan, iki mekan arasında ince bir çizgidir. Ritüel ve estetik performanslarda eşigin ince uzamı hem gerçek hem kavramsal olarak genişletilir. ‘İkisi arasında gidip gelme’ eylemin alanını oluşturur. Ve yine de eylem Turner’ın ifadesiyle ‘ortasında ve arasında’ kalır.”

“A limen is a threshold or sill, a thin strip neither inside nor outside a building or room linking one space to another, a passageway between places rather than a place in itself. In ritual and aesthetic performances, the thin space of the limen is expanded into a wide space both actually and conceptually. What usually is just ‘go-between’ becomes the site of the action. And yet this action remains, to use Turner’s phrase, ‘betwixt and between’.”(Schechner, 2006: 66)

Liminal durum, ölüm, rahimde olma, görünmez olma, karanlık, güneş ve ay tutulması olaylarına benzetilmiştir. Liminal kimlikler, ergenlik çağına giren çocuklar gibi hiçbir şeye sahip olmamayı belirtir. Statüleri, mülkleri, rütbeleri, belli bir sınıfa veya role işaret edecek kıyafetleri yoktur, bu özellikleri yaşlılarından onları farklı kılacak bir niteliğe sahip olmamalarını sağlar. Pasif ve alçakgönüllü davranış sergilemeli, eğitmenlerinin yönlendirmelerine boyun eğmeli ve şikayet etmeden keyfi cezalandırmaları kabullenmelidirler. Liminal kimliğe yeni sahip olmuş olanlar, kendi aralarında yoğun ve eşitlikçi bir arkadaşlık kurarlar. Statü ve sınıf üzerine dünyevi ayrımlar ortadan kalkar ve türdeşleşirler.

Kahinler ve sanatçılar, liminal ve marjinal kimliklere sahip olmak isterler. Klişelerden uzak durmayı bir görev bilip, diğer insanlarla hayal güçlerini kullanarak önemli ilişkiler kurmayı arzu ederler. Açığa çıkarılmamış ve sabitlenmemiş yapılarda, insanoğlunun kullanılmamış evrimsel potansiyelini araştırırlar.

“Liminal-Liminoid” durumun nasıl ortaya çıktığına bakılacak olursa, Emile Durkheim dayanışma kavramı üzerinden bir bölümlenme yapmıştır. Durkheim’ın “mekanik dayanışma” olarak adlandırdığı kavrama sahip olan kabile ve tarım toplumları üstün bir özelliğe sahiptir. Dayanışma kavramı, bu toplumlar tarafından kullanılmıştır. Liminoid durum ise, endüstri devrimini takip eden “organik dayanışma” ile birlikte toplumlara yayılmıştır. Ama esas olarak, Batı Avrupa’nın kapitalist toplumlarında, endüstrileşmenin ve makinalaşmanın yaygınlaştığı, gerçek sosyal sınıfların oluştuğu dönemde ortaya çıkmıştır. Liminoid durum, 19. yy. ve 20. yy.’ın başlarındaki Avrupa ve Amerika başta olmak üzere demokratik-liberal toplumları karakterize eder. Bu yeni kültür, insancıl ve teknolojik süreçlerin doğal dengelerini koruyarak en kısa zamanda birleştirme arzusu içerisindedir. Ne yazık ki, liminal durumun kolektif özelliği, hümanizmi dahil etmek isterken, potansiyel bireysel ve sınırsız özgürlüğü bir kısıt altına sokar. Liminal durum, doğal ve sosyal süreçlerin akışındaki “doğal mola”larda meydana gelir. Merkezi ekonomik ve politik süreçlerden ayrı, kesişme noktalarında meydana gelir, karakter olarak çoğul, parçalı ve deneyseldir. Kolektif toplulukların eşik öncesi ve eşik sonrası özellikleri

değişiklik gösterir, fakat yine de bu kolektif karmaşayı sahiplenir. Çoklu dönüşüm, performansın temel özelliği haline gelir. Prens Hamlet, kendi itkileri üzerine düşünürken, oyun olarak Hamlet Danimarka'da eski feodal değerlerin, modern dünyanın gereklilikleri içinde kaybolmasını ve bozulmasını anlatır.

Liminoit durum öte yandan sosyal eleştirmenlerin ve devrimci manifestoların (kitaplar, oyunlar, resimler, filmler vs.) bir parçası olmuştur. Ana akım ekonomik, politik yapıların ve organizasyonların haksızlarına, faydasızlıklarına ve ahlaksızlıklarına baş kaldırmıştır.

Liminoit durum, bir zorunluluk olmadığından dolayı, insanlar kendilerini liminal durumda olduğundan daha özgür hisseder. Liminoit, ticari bir mala benzer, gerçi onun için de bir seçim yapmak gerekir ve karşılığı ödenir fakat, liminal sadece bir kişinin bile topluluğa bağlılığını ister. Biri liminalde çalışıyorsa, diğeri liminoit ile oynamaktadır. Bir kiliseye ve sinagoga gitmenin ahlaki baskısı, bir tiyatro oyununa gitmekten daha fazla hissedilir.

Liminalite ile sosyal gerçeğin temsil edilmesini sağlayacak bir performans oluşmaktadır. Liminal kimlik, karaktere dair bir senaryoya sahip olur ve buna sahne dramı adı verilir. Turner, sahne dramını liminalite'nin değil, liminoitin bir özelliği olarak görür. Ritüelleri doğrudan bir sahne dramı olarak görmez. Bunun yanısıra toplumsal yaşamın, bir sahne dramı kadar dramatik karaktere sahip olduğunu vurgular. Ritüellerin amacı ise, sosyal çatışmaları çözümlmek değil, bu çatışmaları canlandırarak toplumsal bütünleşmeyi sağlamaktır. Çatışmadan arındırılmış, uzlaşmanın hakim olduğu bir ortam yaratıldığında "communitas" meydana gelir. Özet olarak Turner, toplumun sosyal süreçlerini bir dram olarak ele almıştır. Bu süreçlerin çatışmacı özelliğini, sosyal dram kavramıyla açıklamıştır. Sosyal çatışmaların ritüellerin konusu olmasıyla, ritüellerin performatif özelliğini vurgulamış, sosyal dramı da ritüel performans ile ilişkilendirmiştir. Goffman ise ritüellerin kültürel niteliğe sahip olduklarında, performans olacaklarını vurgulayacaktır. Ritüel

performans için estetik bir boyut gerektiğini söyleyecektir. Ritüellerin sosyokültürel yaşamı içinde barındıran performans niteliğini öne çıkaran kuramcılardan, ilk akla geleni Turner olmuştur. Turner, sosyal yaşam sürecinin bir sahneyi andıran dramatik karakterini, ritüelleri sergilemek şartıyla ifade eden bir performans olarak kavramlaştırmıştır.

Sosyal dram, herhangi bir çatışmayı çözümlmek için kullanabilir. Fakat bunun getirisi bir kazanımdan öte, karmaşık durumları birimlere ayırıştırarak kontrol altında tutmak olabilir.

Sosyal dram aşamalarından gedik, belli bir olayın toplumsal herhangi bir birimin dengesini harekete geçirecek başlangıç noktasıdır. Kriz, gediğin toplumda görünecek şekilde genişlemesidir. Onarma, krizi onarmak ve sorunu çözmek için yapılandırır. En önemli bağlayıcı yüzleşmeler bu aşamada yaşanır. Topluluk, üyelerinin farklı görüşlerini bir potada eriterek kendisini yönetmeyi öğrenir. Onarma aşaması, ritüel ve kültürel performanslarını harekete geçirir, dönüşüme neden olur. Bütünleşme ise gediğin tamamıyla onarılmasıdır. Aksi halde bölünme tekrar yaşanır. Bu, Antik Yunan tragedyasının, Elizabeth tiyatrosunun ve modern gerçekçi dramın omurgasıdır. Fakat bu yapı, karşı gerçekçi ve anlatımcı olmayan oyunlara uyum sağlayamaz.

Turner, sahne estetiğini barındıran estetik performanslar ile sosyal dram arasında bir ilişki kurmuştur. Bu ilişkiye göre, estetik performans ve sosyal dram arasında olumlu bir akış vardır. Sosyal dramda görülen eylemler, estetik performanslar tarafından canlandırılır, şekillendirilir ve yönlendirilir. İki taraftan da sürekli bir akış söz konusudur. Fakat bu akış bitmeyen, sonsuz ve tekrar eden değil, sarmal bir özelliğe sahiptir. Bu sarmal yapı buluşlara cevap verir, toplum yaşamındaki değişimlere uyum sağlar. Örneğin; bir eylemci protesto etmek, mevcut toplum düzenini değiştirmek ve devirmek amacıyla eylemlerini desteklemek için

belli sahneleme tekniklerine, seyirciye seslenme yöntemlerine çalışır. Aynı zamanda sanatçılar da günlük yaşamdaki olaylardan yararlanarak sahneye çıkarlar.

4.2. **Communitas Kavramı**

Liminal durumdaki insanlar günlük yaşam sorumluluklarından kurtularak, bir başkasının “öteki” durumunu, sosyal ve kişisel farklılıklarını bir tarafa bırakarak kendilerini bir bütün olarak hissetmeye başlarlar. Turner, bu sınırlamalardan sıyrılıp özgürleşmeyi “Anti-Structure” (Anti-Yapı), aynı görüş etrafında toplanan ritüel katılımcılarını ise “Communitas” (Communitas) diye isimlendirmiştir. “Communitaslar”, kurallı ya da doğal olmaları açısından karmaşık bir yapıya sahiptir. “Communitas”ı oluşturan her bireyin aynı görüşü benimsemesini beklemek, bu kavramın kurallarını kabul ettirip, onu kurumsallaştırmak anlamına gelir. Oysa doğal yollarla oluşan “communitas”lar, statüyü yok eder. Doğal olan “communitas”lar, topluluk ateşi yakalandığında coşturulan, yüceltilen ve ele geçirilen insanlardan oluşur. Bu topluluklar, kutsal olmayan bir eylem durumunda olabilirler. Doğal “communitas”lar, beklenmeyen zamanlarda ve mekanlarda bir anda oluşur. Örneğin, aynı futbol takımını tutan taraftarlar, birbirlerine yakınlaşırlar ve aynı hisleri paylaşırlar. Bu tip “communitas”larda, bireysel ayırt edici özellikleri korunur.

Victor Turner, “communitas”ı üç tür olarak ayırmıştır. Bunlar; anlık, ideolojiklik ve kuralcılıktır. Üçü de liminal ve liminoid olayla ilişkilidir. Anlık, insanoğlunun doğrudan ve bütünsel yüzleşmeleridir. Yoğun bir kişisel etkileşimi ifade eder. Bitmeyen bir güce sahipmiş hissi verir. Anlık bir “communitas”la karşı karşıya kalındığında kişisel dürüstlük, açıklık büyük bir değer kazanmış demektir. İdeolojik “communitas” ise, anlık “communitas”ın etkileşimlerini açıklamak için kullanılan teorik konuları ifade eder. Teorik konular, toplumun ütopyik modelini somutlar. Kuralcı “communitas” da, anlık “communitas”ın ilişkilerini oluşturmak ve ileri sürmek için meydana getirilen bir alt kültür sosyal sistemidir. Kuralcı “communitas” genellikle, dini bir canlanma yaşandığında meydana gelir.

Liminal durumun alçakgönüllülüğü ve kutsalı harmanlayan arkadaşlık olgusu, ilgi çekicidir. Toplumun bireye uyguladığı ise, politik ve ekonomik

durumlara göre ayrıştırmak ve hiyerarşik bir yapı oluşturmaktır. Liminal durumun önerdiği, hiyerarşik açıdan yukarıda olan var iken, aşağıda olanın olmamasıdır. Yukarıda olan, aşağıda olmanın ne demek olduğunu deneyimleyebilmelidir. Sosyal yaşam, en üst ve en dip, bağdaşıklık ve ayrımcılık, eşitlik ve eşitsizliğin deneyimlenebildiği diyalektik bir süreç içerir. Kuşkusuz, bu ikilikler zorunlu bir şekilde, birlikte anılır. Bireyin hayat tecrübesi, olaylara ve dönüşümlere açık durumdadır.

Victor Turner'ın uzun süre incelemeler yaptığı Zambiya'daki Ndembu kabilesinin kıdemli şefi *Kanongesha*'nın konumu çelişkilidir. Hem politik hiyerarşinin doruğunu simgeler, hem de tüm topluluğun yapılandırılmamış birimini sergiler. Sembolik olarak kabileye ait bölgeyi tanımlar. Psikolojik ve ahlaksal olarak, şefin verimliliği kabileyi açlıktan, sefaletten, kuraklıktan ve hastalıktan korur.

Kumukindiyila kabilesinde şef ve karısı aynı eski püskü kıyafeti giyer ve aynı isimle *-mwadyi-* anılırlar. Bu anonim olma ve cinsiyetsizlik, liminal kimlikler için önemli bir niteliktir. Bir diğer nitelik, edilgenlik ve sessizliktir. Geçiş ritlerinde (Rites de Passage) sadece şef değil, kabileye yeni katılmış olanlar da otoriteye boyun eğmek zorundadırlar. Kabile toplumları, kültür değerlerinin, kurallarının, davranış biçimlerinin, hislerinin ve ilişkilerinin deposu gibidir. Ve ritüelden ritüele değişiklik gösteren genel geleneksel otorite biçimleri yer alır. Kabile toplumlarında söz, sadece bir iletişim aracı değildir. Söz güç, olgunluk ve erdemi ifade eder. Bir başka önemli nitelik ise, Ndembu kabilesinde de bahsedilen cinsel ölçülülüktür. Bu Ndembu ritüellerinde yaygın bir konudur. Liminalite'nin eşitlikçi karakteri, cinsel ilişkinin kesilmesi ve cinsel kutupluluğun yok olmasıyla mümkündür.

Liminal durumun, kutsal ve dinsel özelliklere sahip ritüellerle anılmasına rağmen, tehlikeli, uğursuz ve insanlara, nesnelere, ilişkilere, olaylara zarar veren bir tavrı da vardır. "Communitas"ın her manifestosu anarşist ve tehlikeli anılır, takip ettiği talimatları, yasakları ve koşulları vardır. Fakat liminalite, "communitas"ın tek kültürel manifestosu değildir. Geçici olarak beliren, düşük statülerin özelliklerine sahip olan ve "Powers of The Weak" (Zayıfın Gücü) olarak anılan manifestolar da vardır. Zambiya'daki Ndembu kabilesinin kötü şansı yok eden tedavi edici güçleri sayesinde, insanoğluna sağlık ve bereket aşıladığı bilinir. Yapısal olarak küçük ve

politik olarak değersiz olan hakların, dinsel ve ahlaksal değerleri yükselttiği bilinir. Kral soytarıları da aptal ve cüce olarak anılmalarına rağmen, kralı paylama cesaretini kendinde bulan tek figürdür.

“Communitas”ın önemli manifestolarından biri de, mutluluk döneminin geleceğine inanılan harekettir. “Millenarian Movement” olarak anılan bu hareket, kırsal çevrelerde belirmiştir. Liminalite ile ortak özelliklere sahiptir. Bunlar; bağdaşıklık, eşitlik, anonimlik ve mülksüzlük, aynı statüye sahip olma, aynı kıyafetleri giyme, cinsel ölçülülük, cinsel ayrımların azaltılması, sınıf ayrımının yok olması, lidere tam bağlılık, kutsal içerik ve arkadaşlığa verilen önemdir. Hippiler de, bu hareketi geliştiren topluluklardan bir tanesidir.

“Hippi, communitasın yapı ile tezat oluşturduğu duygulardan biri olan spontanlık, yakınlık ve ‘varoluş’ üzerine vurgu yapar. Communitas, şimdindir; yapı geçmişe kök salmıştır ve dil, kanun ve gelenek vasıtasıyla geleceğe uzanmaktadır.”

“The hippie emphasis on spontaneity, immediacy, and ‘existence’ throws into relief one of the senses in which communitas contrasts with structure. Communitas is of the now; structure is rooted in the past and extends into the future through language, law and custom.” (Turner, 1995: 113)

Victor Turner, “Community” (Topluluk) sözcüğü yerine Latin kökenli “Communitas” deyimini kullanmıştır. Bu deyim, ortak yaşamın sosyal ilişki yöntemini vurgular. Yapı ile “communitas” arasındaki fark, dünyevi ve kutsal, politika ve din arasındaki ayrıma benzemez. Kabile toplulukları, kutsal niteliklere sahiptir, aslında her sosyal konumun kutsal bir karakteristiği de bulunur.

“Martin Buber (1961) ‘communitas’ için ‘topluluk’ terimini kullanır: ‘Topluluk artık yanyana olmak değil (ve, yukarıda ve aşağıda olmak eklenebilir) ama bir yığın insan içinden bir başkasıyla birlikte olmaktır. Ve bu yığın, tek bir amaç doğrultusunda hareket eder, hep deneyimlerine yönelir, dinamik bir yüzleşme yaşar, diğerleri, ‘ben’den ‘sen’e doğru akar. Topluluk, topluluğun olduğu yerde gerçekleşir.’”

“Martin Buber (1961) uses the term ‘community’ for ‘communitas’: ‘Community is the being no longer side by side (and, one might add, above and below) but with one another of a multitude of persons. And this multitude, though it moves towards one goal, yet experiences everywhere a turning to, a dynamic facing of, the others, a flowing from I to Thou. Community is where community happens.’” (Turner. 1995: 127)

Turner, 1960'lardaki karşı kültür hareketi ile eşik birliği gücüne kısmen de olsa kavuşulduğunu belirtmiştir. Sosyal ve kişisel farklılıklar gözetilmeden bütünlüklü bir yapı kurmanın adımlarının atıldığını vurgulamıştır. Karşı kültürün Yeni Çağ'ın (New Age) alternatif dinleri de benimseyerek daha ılımlı bir hale geldiğini ve farklı görüşlere karşı sergilenen hoşgörü ve anlayışta artış gözlediğini söylemiştir.

4.3. Richard Schechner ve Victor Turner İşbirliği

Turner ve Schechner, ilk kez Avusturya'da 1977'de bir araya gelmiştir. Daha sonra Turner, Schechner'in New York Üniversitesi'nde düzenlediği atölye çalışmalarına katılmıştır. Arizona ve New York'ta, dünyanın her yerinden katılımcılara ev sahipliği yapan, ritüel ve performans üzerine bir dünya konferansı düzenlemişlerdir. Bu konferans, 23 Ağustos ve 1 Eylül 1982'de gerçekleşmiştir. Bu konferansın amacı, tiyatro, dans, müzik, spor ve ritüel gibi farklı türlerin tek bir başlık, "performans" adı altında toplanmasıdır. Performansın evrensel özelliği tartışılmıştır. Özel olarak altı konu incelenmiştir. Bunlar; bireyin ve farkındalığının dönüşümü, gösterimin yoğunluğu, seyirci ve gösterimci etkileşimi, bütün gösterim serisi, gösterim bilgisinin aktarımı ve gösterim değerlendirmesidir. Küresel bir çerçeveden yerel örneklerle (Japon performansı, Yaqui kıızılderili kabilesinin geyik dansı gibi) yaklaşmıştır.

Turner, Schechner tarafından, amacı ritüel ve tiyatronun kesişim noktalarını, sosyal ve estetik dram arasındaki farklılıkları, sosyal bilimler ve performans sanatı ilişkisini araştırmak olan yoğun bir atölye çalışmasına daha davet edilmiştir. Turner, Schechner'in de toplumların sosyal çatışma süreçlerinin biçimlerini incelediğini, kültürel performans çeşitlerini bulguladığını ortak arkadaşları aracılığıyla öğrenmiştir. İki tarafın da, karşı tarafın araştırma alanıyla ilgileniyor oluşu, bir işbirliği yapmak için önemli bir girişimdir. Bu atölyede dram ve antropoloji öğrencileriyle senaryo yazımı ve etnografya icrası üzerine çalışmalar yapılmıştır. Turner, eşi Edith ile Ndembu kasabasının yaşam modelini ele almıştır. Fiziksel ve

zihinsel olarak Ndembu kasabasının insanlarına ulaşmanın olanaklarını incelemişlerdir.

Turner, Schechner'in *Dionysus in 69, Makbeth, Mother Courage, Tooth of Crime* oyunlarını yönettiği "The Performance Group"un çalışmalarını takip ettiğini belirtmiştir. Zaman sınırlaması olmayan provaların, oyuncuların kendilerini keşif yolundaki arayışlarının antropoloji ile olan yakınlığını vurgulamıştır. Schechner'in uyguladığı yöntem, taklide dayalı genel geçer Batılı oyunculuk anlayışının dışına çıkar.

"Rol aktör ile birlikte büyür, bazen gerçekten kendini ifade etmenin acılı anlarını içeren prova süreciyle yaratılır. Böyle bir yöntem antropolojik öğretim için özellikle uygundur çünkü 'mimetik' yöntem sadece tanıdık malzeme üzerine çalışır, (Batılı davranış biçimi) 'şiiysel' ise, içerden davranışı yeniden yarattığından, yabancı malzeme ile baş edebilir."

"The role grows along with the actor, it is truly 'created' through the rehearsal process which may sometimes involve painful moments of self-revelation. Such a method is particularly appropriate for anthropological teaching because the 'mimetic' method will work only on familiar material (Western models of behavior), whereas the 'poetic', since it recreates behavior from within, can handle unfamiliar material." (Turner, 1982: 93)

Schechner ile birlikte Henrik Ibsen'in *Nora, Bir Bebek Evi* oyunundan Nora karakteri üzerine çalışmışlardır. Ibsen'in metninin aksine dört Nora ile oturma düzenlenmiştir. Nora'yı canlandıran oyuncuların bir tanesi, kişisel hayatında benzeri bir durumu yaşamıştır. Kendi kariyeri için eşini ve iki çocuğunu geride bırakma kararı almıştır. Oyuncu, kendi problemini Nora aracılığıyla tekrar hatırlarken ellerini garip bir şekilde sıkıştır. Schechner bu ve bunun gibi jestlerin gerçeğe yakın anlara gönderme yaptığını belirtmiştir. Oyuncunun kendisi ve kendisi olmayan (rolü) arasındaki (yani liminal durum) belirsizlik, derinlik bağlamında her performansı biricik hale getirir.

Oyuncu, iş adamı, baba, çiftçi, aşık, arkadaş gibi farklı toplumsal rolleri

canlandırır. Kendi kültürüne yakın karakterleri canlandırırken bir sorun yaşamaz. Fakat bazı durumlarda, etnografyayı tekrarlayan oyuncunun kültürel kodları öğrenmesi gerekebilir. Bu noktada icra etmek ile öğrenmek arasında bir diyalektik vardır. Oyuncu icra ederek öğrenir, sonra da öğrendiğini icra eder.

Atölye katılımcıları, Turner'ın *Schism and Continuity* (Bölünme ve Süreklilik) kitabında yer alan ve bir sosyal dram örneği olan Ndembu kasabasının liderlik politikasını, kıskançlığını, hırsını, büyücülük hünerlerini okumuştur. Bu atölye sonucunda, tiyatrunun diyalog deneyimi, dekor ve kostüm hazırlıkları, anlatım teknikleri ile antropolojinin kültürel anlamları bulma, yerli retoriği ve malzeme kültürü yeteneklerinin birleştirilmesi gerektiği ortaya çıkmıştır. Bu açıdan oyun yönetmenlerinin, (Schechner ve Peter Brook gibi) Batılı olmayan tiyatro ve sosyal yapı kuralları ve konularıyla alakalı olması gerekir.

“Bu tür için etnografik dram, sadece dramatik öneme sahip bireysel karakterler değil aynı zamanda sosyal yaşamın derin süreçleridir. Antropolojik bakış açısıyla, sosyokültürel süreçlerin karşılıklı çatışmasında ve çalışmasında gerçekten dram vardır. Hatta, bazen, sahnedeki aktörler süreçsel iplerdeki kuklalar gibi gözükür.”

“For this kind of ethnographic drama, it is not only the individual characters who have dramatic importance but also the deep processes of social life. From the anthropological viewpoint, there is drama indeed in the working out and mutual confrontation of sociocultural processes. Sometimes, even, the actors on the stage almost seem puppets on processual strings.” (Turner, 1982: 99)

Ndembu kabilesi üzerine yaptığı çalışmalardan yola çıkarak Turner, *Performansın Antropolojisi* (The Anthropology of Performance) üzerine yoğunlaşmıştır. Sadece kuramsal açıdan değil, uygulamada da girişimlerde bulunmuştur. Goffman, eşi Edith Turner ve Schechner ile birlikte “Gerçekleştirilen Etnografya” (Performed Ethnography) başlığı altında senaryo yazımı denemeleri yapmıştır. Victor Turner'ın 1983 yılında vefat etmesi sebebiyle çalışmalar sekteye uğramıştır. Ritüel ve performans üzerine gerçekleştirilen dünya konferansının

söyleşileri *By Means of Performance* (Performans Aracılığıyla) adlı kitapta yer alır.

4.4. Victor Turner'ın Richard Schechner'e Kattıkları

Richard Schechner'in çalışma alanı ikiye ayrılır. 1980 öncesi dönemde, daha çok uygulamalı tiyatral çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1980 sonrasında ise, performansın kültürel bir yöntem olduğu, kültürlerarasılık kavramının yaratıcı etkileşimi ve eğitim programlarında performansın yer alması ile ilgili performans teorisine yönelik yaptığı çalışmalar yer alır. Richard Schechner'in performans teorisine yönelmesindeki sebeplerden önemli bir tanesi, Victor Turner ile birlikte yaptığı atölye çalışmalarıdır.

“Schechner'in performans kuramı ritüellerin dramatik yapısı ve toplumsal dram (social drama) kavramı üzerine çalışmaları ile tanınan antropolog Victor Turner ile arasındaki özellikle 70'li yılların ikinci yarısı ve 80'lerin başında devam eden akademik diyalogdan önemli ölçüde beslenmiştir.” (Gümüş ve Gündoğan, 2010)

Richard Schechner, deneyimlediği etkinliklere antropolojik alan çalışmasıyla yaklaşarak bir performans sınıflaması yapmıştır. Bu performansların kimisi, şu veya bu kültür tarafından performans olarak anılmıştır, kimisine de bilim adamları tarafından “performans gibi” davranılmıştır. Ortaya çıkarılan şemanın değişiklik gösterebileceğini belirtmiştir. Evrensellik arayışının, Turner tarafından “sosyal dram/liminal ve liminoid model” yapısıyla yürütüldüğünü söylemiştir. Schechner ise performans olarak sayılan türlerin, zaman-mekan kullanımlarına göre sınıflandırmasını yapmıştır.

Schechner, performansın değişmez bir tanımlamasını yapmaktan kaçınır. İcra etmenin (to perform) anlamı üzerine tartışır. Schechner'e göre; icra etmenin dört

şekli vardır. Bunlar; olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamaktır. (being, doing, showing doing, explaining showing doing) Öncelikle olmak, varolmak anlamında kullanılmıştır ve gerçekliği tanımlayan felsefi bir deyimdir. Yapmak, değişken olan aksiyon halini betimler. Yaptığını göstermek ise, yapılan aksiyonun bilinçli bir şekilde seyirciye ulaşmasını amaçlamaktır. İcra, bu noktada meydana gelir. Yaptığını göstermeyi açıklamak, dünyayı bir performans gibi algılayarak kavramı genişletmeyi sağlar. Bu aşamada oyuncu rolünün dışına çıkarak, karakter aksiyonu ile ilgili yorum yapabilir. Brecht'çi bir anlayış hakimdir. Performans çalışmalarının konusu da budur.

“İnsanlar yaptıkları şeyleri gösterme, sunma, sergileme niyeti ile yaptıklarında, ve bu şekilde çevrelerinde bir etki oluştuğunda, bu, çoğunlukla bir performanstır.”
(Gümüş ve Gündoğan, 2010)

Schechner'in bu tanımı örnekleyen bir anne-bebek ilişkisi vardır. Anne, hazırladığı mamayı ilk önce kendi ağzına götürür ve sonra bebeğine yedirir. Bebek, annenin performansının ilk seyircisidir. Bebek yemeği yemeğe çalışırsa, yardımcı performansçı olur. Bu aksiyon, kameraya kaydedildiğinde görüntüyü izleyenler için görüntü, bir performansa dönüşecektir. Bir nesneyi, bir işi veya bir ürünü performans olarak isimlendirmek için, o nesnenin ne yaptığını sorgulamak, diğerleriyle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu anlamak gerekir. Performans, aksiyon, etkileşim ve ilişkilerle ortaya çıkar.

Schechner, performansların yeniden üretilen (Restored Behavior) veya iki kez icra edilen davranışlardan (Twice-behaved Behavior) oluştuğunu belirtmiştir. Yenilenmiş davranış, ilk kez sergilenmeyen fiziksel ve mantıksal aksiyonlar anlamına gelir. Performans davranışı, hiçbir zaman özgün olamaz. Sanat, ritüel ve günlük yaşam performansları, öğrenilmiş davranışların tekrar edilmesinden oluşur. Bilindik olayları ve durumları tekrarlama, başlangıçta kulağa sıkıcı gelebilir, fakat geçmiş, üzerinde değişiklik yapabileceğimiz kadar bilgiye sahip olduğumuz tek zaman dilimidir.

“‘Davranış Yenileme’ teoriminde de belirtildiği gibi mevcut an, prova edilebilen ile gelecek için dilenmiş olan arasında bir anlaşmadır, bu bakımdan geçmiş değişkendir. Geçmiş her zaman akış içindedir; bu onu performans gibi yapar. İpotekli gelecek her zaman ölüdür; geçmiş her zaman yaşandıkça hatırlanacak, veya yeniden sahnelenecektir.”

“As outlined in my theory of ‘restoration of behavior’ the present moment is a negotiation between a wished-for future and a rehearsable, therefore changeable past. History is always in flux; that is what makes it so like a performance. The mortgaged future is always death; the past is always life-as-remembered, or restaged.” (Schechner, 1995: 259)

İcra eden, kendi bütünlüğü dışındaki bir kaynaktan beslenemez, hiç yapmadığını düşündüğü, yeni bir buluş sandığı davranışı bile, daha önceden mutlaka yapmıştır. Tam bu noktada, performans ile ritüelin birbirine yaklaştığı görülür. Ritüeller de, günlük hayatta farkına varılmadan yapılan davranış çeşitlerini içerir. Performansın ritüelden farkı, günlük rutinin içinde saklanan, oyuna hizmet edecek davranışların seçilmiş olması, altının çizilmesi ve prova edilmiş olmasıdır. Alan Kaprow’un “Happening”lerindeki ilk defa sergilenen davranışlar bile, oyuncuya tanıdık gelen davranışlardır. Çalışmalarının çoğunda bahsettiği “Lifelike” (Yaşamgibi) sanat, günlük hayatta rastlanılan sıradan davranışların farkına varılıp, dikkat çekilmesiyle gerçekleştirilir. Günlük davranışlara dikkat çekmek, hayatın ne kadar çok tekrardan oluştuğunu ve ritüelle yakınlık kurduğunu keşfetmede yardımcı olacaktır. Schechner, bu aşamada herşeyin değişken olduğu fikriyle, günlük hayattaki tekrarlar arasından bir çatışma doğduğunu söyler. (Heraklitos’un ünlü sözü: Aynı nehirde iki kez yıkanamazsınız, çünkü sonradan akan şu ilk akan sudan farklıdır.)

Davranış yenileme, her çeşit performansı anlamak için anahtar süreçtir. Davranış yenileme, dışarda bir yerededir, “ben”den ayırır. “Başka biri gibi davranan ben”dir, “söyleneni yapan”, “öğrendiğini yapan”dır. Bütünüyle kendim gibi hissederken, yaptığını sorgulayan taraf bile bana ait sayılmaz. Veya biraz zıttı olarak, “benliğin yanında”, “bütünlüklü benlik değil”, “ele geçirilmiş benlik” (ritüeldeki gibi) olmayı deneyimlemektir. Bu çoğul “ben” ler bir düzensizliğe sebep olmaz.

“Tüm etkili performanslar bu ‘değil-değil’ kalitesini paylaşıyor: Olivier Hamlet değildir, aynı zamanda iki kez Hamlet değildir: onun performansı başka biri olmanın reddidir ve başka biri olmamanın reddidir. Gösterimci provası tekniğinde, bir kişiyi başka biri yapmak üzerine değil fakat gösterimcinin kimlikler arasında oynamasına izin vermesi üzerine ağırlık verilir, bu anlamda icra etmek liminalite’nin bir paradigmasıdır.”

“All effective performances share this ‘not-not not’ quality: Olivier is not Hamlet, but also he is not not Hamlet: his performance is between a denial of being another and a denial of not being another. Performer training focuses its techniques not on making one person into another but on permitting the performer to act in between identities; in this sense performing is a paradigm of liminality.” (Schechner, 1985: 123)

Stanislavski ve Batı tiyatrosunda ise, eylemin sadece onu gerçekleştiren icracıya ait olduğu düşüncesi hakimdir. Prova ve eğitim çalışmaları da bu yönde yürütülür. Performans davranışı ise kolay ve özgür değildir, bu yüzden performansçıya ait değildir. Aynı zamanda Schechner, oyuncunun gerçeklik yaratarak seyirciye yanılsama yaşatması fikrine de karşı çıkar. Sahnede gerçeklik yaratmanın imkansız olduğunu, oyuncunun sahne üzerinde ne kendisi ne de rolün kendisi olabileceğini vurgulamıştır. Oyuncu icrası sırasında, ikisinin arasında bir yerde kalır. Bu arada kalma durumu, Turner’ın liminal kavramı ile benzerlik kurar. Oyuncu, liminal bir kimliğe sahip olacaktır. Liminal kimlik, Schechner tarafından yarım aktör (Half Actor) olarak anılır.

“Yarım aktör’ün kendisi, diğer yarısını gözlemler, manipüle eder ve aksiyonlarıyla eğlenir. Bu tip oyunculuğu elde etmek için bedenini saniye saniye icra ayrıntılarını özümsemek gereklidir. Yarım aktör, kendisini ‘unutmaz’ bilen olur, yarım ‘karakterin kendisi olur’ hisseder.”

“The ‘half actor’ who is himself is observing, manipulating, and enjoying the actions of the other half. To achieve this kind of acting it is necessary to assimilate into the body the precise second-by-second details of performing. The half actor who ‘does not forget’ himself is the knower, the half who ‘becomes the character itself’ is the feeler.” (Schechner ve Appel, 2001: 36)

Oyuncu, sahnede hiçbir zaman kendi kontrolünü kaybetmez. Kendi benliğini

hep içinde barındırır ve taşır. Turner'ın ölümünden önceki çalışmaları bu konuyu merkeze alarak, performansın etolojik ve nörolojik etkilerini tartışır. “Beden, Beyin, ve Kültür” (Body, Brain, and Culture) önemli makalelerindedir. (Turner: 1987)

1981'de Arizona'da *Yaqui* ritüelini izleyen Schechner, gösterimcinin ne bir insan ne de canlandığı geyik olduğunu söylemiştir. Başındaki maske ve boynuzlarıyla bir geyik; gözleri, ağzı, beyaz kıyafetiyle bir insandır. Aslında üzerine tam oturan beyaz kıyafeti, onun bir geyiğe asla dönüşemeyeceğinin bir kanıtıdır.

“Dansçının ‘kendisi olmadığı’ zamanlarda ve hatta ‘hiç kendisi olmadığı’, kendisinin ve geyiğin kimliği sadece ‘karakterizasyon’, ‘gösterim’, ‘taklit’, ‘taşımım’ ve ‘dönüşüm’ün liminal alanlarında erişilebilirdir. Bütün bu sözcükler gösterimcilerin gerçekten kim olduklarını söyleyemediklerini gösterir. Hayvanlar arasında tektir, insan eş zamanlı olarak çoklu ve belirsiz kimlikler taşır ve ifade eder.”

“At the moments when the dancer is ‘not himself’ and yet ‘not not himself’, his own identity, and that of the deer, is locatable only in the liminal areas of ‘characterization’, ‘representation’, ‘imitation’, ‘transportation’ and ‘transformation’. All of these words say that performers can’t really say who they are. Unique among animals, humans carry and express multiple and ambivalent identities simultaneously.” (Schechner, 1985: 4)

Sahne üzerinde oyuncunun, çoklu kişiliğe sahip olduğu doğrudur, ama oyuncu hiçbir zaman kendisi olmaktan vazgeçmez. Bu, bir kuklanın oynatılmaya başladığında da ölü olmasına benzetilebilir. Balili dansçılar, trans halindeyken kendine zarar veren gösterimcinin seyirciyi aldattığını söyler. Örneğin No tiyatrosunda, genç kadın maskesinin arkasındaki erkek gösterimcinin yüzü özellikle gösterilir. Bu Zeami'nin de vurguladığı gibi “tai” (aklın gördüğü) ile “yu” (gözlerin gördüğü) arasındaki diyalektik gerilimi öne çıkarır. Zeami gibi Brecht, Stanislavski ve Grotowski de, oyuncunun sahnede tamamlanmış dönüşümünden yana değildir. Oyuncu, kapasitesi dahilinde oynadığı karaktere yakın davranışları tespit edecek ve hiçbir zaman o karakter olmak için kendini adayamayacaktır. Tabii ki bu tip oyunculuk, karşılaşılan tek yöntem değildir. Stanislavski'nin erken dönem

çalışmaları çerçevesinde Amerikan film ve televizyon oyunculuğunda da gerçekçilik akımı, ön plandadır. Schechner bu tür oyunculuğa “Transportation” (Taşınım) adını verir.

Davranış yenileme, film şeritlerinin davranışa uyarlanmış şekli gibidir. Davranışlar, davranış kesitlerinden oluşur. Davranış kesitleri yeniden düzenlenebilir ve yeniden yapılandırılabilir. Davranış kesitlerinin nasıl bulunduğu, yaratıldığı ve geliştirildiğine yönelik somut yanıtlar alınamayabilir. Davranışların kaynağı, karmaşık ve gizemlidir. Davranış kesitleri, prova aşamasında yeni bir süreç yaratılırken kullanılır. Davranış kesitleri, sürecin kendisi değildir, fakat bir parçasıdır, malzemesidir. Davranış yenileme, performansın temel karakteristiği olmakla beraber şamanizm, trans, ritüel, dans, tiyatro, başlangıç ritüelleri, sosyal dram, psikanaliz, psikodramda kullanılır. Bu davranışlar, davranışı gerçekleştiren ayrı bir konumdadır, çünkü davranışlar, depolanabilir, iletilebilir, manipüle edilebilir ve dönüştürülebilir. Davranış yenileme “ben”im dışındadır, uzaktadır, böylelikle “üzerinde çalışılabilir”, “değiştirilebilir” ve “yeniden üretilebilir”dir.

Davranış yenilemeye örnek olarak Bali’deki trans ve dans verilebilir. Margaret Mead ile Gregory Bateson’un “Trance and Dance in Bali” (Bali’de Trans ve Dans, <https://www.youtube.com/watch?v=ruKduyXoBZw>, 1938) çekimleri sırasında önceden transa girmeyeceğini belirten yaşlı bir kadın, etki altına girmiştir. Ona yaklaşan rahip duman çekmesini sağlamış, üzerine kutsal su serpmiş ve onu transtan çıkarmıştır. Film çekimi sırasında bu olayla birlikte, gerçek bir an yaşanmıştır. Yaşlı kadının mı yoksa, diğer kadınların mı daha sahici olduğu konusu tartışmalıdır.

“Davranış yenilemesi, değişim tamamen geleneksel biçimleri etkilediği ve bu biçimler haline geldiği zaman gerçekleşmektedir.” (Barba ve Savarese, 2002: 123)

Ritüel ve tiyatro ilişkisi, 60’lı yıllardan sonra tartışmalı bir konu haline gelmiştir. Schechner, Turner’ın çalışmalarından yola çıkarak, kendi kitabının ismini

de örnek vererek, (*From Ritual to Theatre and Back- Ritüelden Tiyatro ve Öncesine*) tiyatronun kökenlerini ritüelde aramanın, iki yoldan sadece birisi olduğunu öne sürmüştür. Ritüelin, tiyatro veya başka performatif türlerden doğması da olasılıklar arasındadır.

Schechner, günlük yaşamın çerçeveselendirilip icra edildiğini düşünen Erving Goffman'ın çalışmalarını incelemiştir. Goffman'ın Haiti esrime ritüellerinde ortaya koyduğu gözlemci ve katılımcı ayrımının, performans teorisinin önemli gelişmelerinden olduğunu belirtmiştir. Esrime halleri, bütün performanslardaki seyirci-performansçı ayrımını ortaya koyar niteliktedir.

Tüm gösterim akışı Schechner tarafından bölümlendirilmiştir. Aslında bu bölümlendirme, alışık olunan tiyatro çalışmasının prova dönemini, seyirciyle bulunduğu anı, ve oyun sonrasını ayırır. Bu bölümler; hazırlık, atölye, prova, ısınma, performansın kendisi, soğuma, sonuçtur. Van Gennep'in geçiş ritleri kavramına göre, hazırlık, atölye ve ısınma liminal öncesine (Preliminary) aittir. Performansın kendisi zaten liminal kimliğe sahiptir. Soğuma ve sonuç, liminal sonrasına (Postliminal) aittir. Atölye ve prova bölümü, bir performansın gelişimi açısından en önemli bölümlerendir. Atölye, sıradan deneyimi parçalara ayırması açısından ayrılma ve geçiş ritüellerine, prova ise parçaları yeniden yapılandırıp kültürel unsurları bir araya getirmesi açısından, dönüşüm ve birleşme ritüellerine benzer.

Schechner tiyatroyu “taşınım” (transportation) performansı, ritüeli de “dönüşüm” (transformation) performansı olarak görür. Tiyatroda oyuncular başka bir yere götürülür, fakat oyun sonlandığında kendi günlük yaşamlarına geri dönerler. Taşınan oyuncunun, görevi performansa giriş yapmak, rolü oynamak ve maskeyi takmaktır.

5. RICHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS KAVRAMININ GELİŞMESİNDE DİONYSUS İN 69 OYUNU

5.1. Toplumsal ve Sosyokültürel Bağlam

1960'ların başında Amerikalılar, altın çağlarını sürdürdüklerini düşünüyorlardı. “Büyük problemlere büyük cevaplar”ı olduğunu söyleyen John F. Kennedy 1961'de başbakan olmuştu. Fakat 1960'lar, tahmin edildiği gibi devam etmemiş, savaşın da etkisiyle altın çağın sonuna gelinmiş ve ulus bilinci dağılmaya başlamıştır.

“İnanıyorum ki, 1950'ler ve 1960'lar arasında keskin bir süreksizlik vardı. Önceki dönemde, savaş sonrası yeniden düzenleme, soğuk savaş ve komünizm karşıtlığı gibi sorunlar, başlıca endişelerdendi. Altmışlara iyimser bir giriş yapmıştık, ve başkan Kennedy iyimser liberalizmi simgeliyordu. Bu on yıllık süre içerisindeki çatışmalar, Amerikan liberalizminin ilkeleri üzerinde durunca, bu iyimserlik de kısa sürede dağılıp gitti.”

“There was, I believe, a sharp discontinuity between the 1950's and the 1960's. In the earlier period, problems of post-war readjustment, the cold war, and the anticommunism were primary concerns. We entered the sixties optimistically, and president Kennedy symbolized a spirit of liberal optimism. That optimism was soon dissipated as the conflicts of this decade became focused on the very tenets of American liberalism.” (Ehrlich, 1971)

Toplum, Amerika'nın materyalist, sosyal ve politik tavrında değişiklikler beklemekteydi. İstenilen bu değişiklikler, toplum tarafından birçok koldan desteklenmeye başlamış ve hareket işareti çoktan verilmişti. Bu kollar; öğrenci hareketi, kadın hareketi, sivil hakları koruma hareketi, ırkçılığa karşı hareket, eşcinsel hakları hareketi, ve savaş karşıtı harekettir.

1950'lerin değerlerine ve yaşam biçimlerine karşı geliştirilen radikal protesto

gösterileri, 1960'ların sonuna doğru "Karşı Kültür"ü (Counter Culture) benimsemiştir.

"Karşı kültür, değerler ve normlar ve yaşam biçimleri açısından toplumun egemen kültür değerlerini reddeden, onun yerine yeni alternatif bir kültürel sistem takdim etme iddiasında olan kültürel biçimlerdir." (Bostancı, 2003: 121)

Amerika Birleşik Devletleri'nde 1956-1974 yılları arasında Batı dünyasına yayılmış kültürel hareket, Vietnam'a askeri müdahale sırasında büyümüştür. Vietnam savaşı, ırk ilişkileri, kadın hakları, geleneksel otorite ile Amerikan rüyasına ilişkin bakış açılarına dair gerilimler yaratmıştır. Vietnam savaşı birçok aileyi, arkadaşları ve topluluğu ikiye bölmüştür, ama aynı zamanda savaşın acımasız etkisi sonucunda insanları bir araya getirme görevi de görmüştür. Önceden sivil hak etkinlikleri veya öğrenci eylemlerine katılmış olan bireyler, savaş karşıtı eylemlerde boy göstermiştir. Vietnam savaşı, dönemin tiyatro topluluklarının oyunlarına konu olmuştur. Richard Schechner'in genel sanat yönetmenliğini yaptığı "The Performance Group", *Commune*'de (1970-1971) "My Lai"² sahnesini kullanmıştır.

1960'lar yerleşmiş değerlerin ve davranış kurallarının kırıldığı bir dönemdir. Bu dönemde, savaşın arka planında fiziksel tahribat ve inanılmaz bir insan yıkımı yatar. Vietnam Savaşı karşıt hareketi, Amerika tarihindeki en başarılı barış hareketidir. 1964 yılında, Medeni Haklar Hareketi'yle politize olan gençlerin girişimleriyle başlayan savaş karşıtı hareketin amacı, Amerikan toplumunda savaşa karşı geniş çaplı ve ortak bir muhalefet olduğunu göstermektir.

Özellikle 1968 yılı, küresel dünya için çok önemli bir yıldır. Vietnam savaşı, Martin Luther King ve Robert Kennedy suikastları önemli olaylarındandır. 20. yüzyılın en kalabalık ve coşkulu ayaklanmasının gerçekleşmesiyle insanlık tarihine başkaldırı yılı olarak geçmiştir. Birçok öğrenci ve kadın, politik aktivist olmuş ve sivil haklarının, savaş karşıtı hareketlerin öncüsü olmuştur. Genç kuşak, ana kültür

² "My Lai", Vietnam'da bir köydür ve bu köyde Vietnam savaşı esnasında ABD güçleri tarafından birçok sivil katledilmiştir. Oyunda sivilleri seyircilerin içinden rastgele seçilen kişiler canlandırmıştır.

akımına karşıt görünüş ve hayat stilini benimsemiştir. Karşı kültür hayat tarzı, birçok ideali içerir. Bunların arasında barış, aşk, müzik, harmoni, din alanındaki idealler de yer alır.

Berkeley Üniversitesi öğrencilerinin oturma ve üniversite binalarını ele geçirmeleri savaş karşıtı eylemlerin ortak biçimi haline gelmiştir. 1968’de ülkenin birçok üniversitesinde gösteriler düzenlenmiştir. Bunlardan önemli bir tanesi de, Columbia Üniversitesi’nde gerçekleşmiştir. Protesto edilen savaş değil, spor salonu inşa etmek için alınan okul kararı olmuştur. Zenci öğrencilerle birlikte kampüsteki binalar bir süre ele geçirilmiştir. Yeni Sol’un da katıldığı kampüs dışı şiddet, Uluslararası Gençlik Partisi (Yippies) ve Ulusal Seferberlik’in savaş karşıtı mitinglerinde meydana gelmiştir. Yeni Sol hareketi, bireysel özgürlük yoksunluğunu, devletin bürokratik gücünü eleştirerek, üniversiteleri ve kurumları katılımcı demokrasiye çağırmıştır. Yeni Sol, sosyal adaletsizlik, sivil hak mücadelesi ve Vietnam savaşı ile radikalleşen genç nesli tanımlamak için kullanılan bir deyim haline gelmiştir.

“1960’lar toplumsal çatışmanın örgütlendiği yeni bir yerin gelişmesine şahit olmuştur, üniversite kampüsü. Bu hareket, sadece bir öğrenci hareketi değildir, iki şekilde büyüme göstermiştir. Birincisi, alternatif bir yaşama biçimi arayışını temsil eder. Amerikan orta sınıfının reddi ve yeni banliyöler ve kişiliksizliğe tepki, farkedilen alakasızlık ve üniversitenin otoriter tutumuna tepki gibi. Bunun kahramanları, edebiyattan ve yeni soldan çekilmiştir, Hippiler, ifade özgürlüğü hareketi ve ‘özgür üniversite’ kurulmasıyla birlikte hazırlanmış büyük manifestolar oluşturmuşlardır.”

“The 1960’s saw the development of a new location of organized social conflict, the college campus. This movement, by no means an exclusively student movement, had two lines of growth. The first represented a search for an alternative life-style. As such, it was a rejection of the American middle class and the new suburbia and a reaction to the impersonality, the perceived irrelevance, and benevolent authoritarianism of the university. Its heroes were drawn from literary and the psychedelic left, and it had its major organized manifestations through the Hippies, the Free Speech Movement, and the establishment of the ‘free university’.” (Ehrlich, 1971)

Karşı kültürü benimseyen gençlerin, toplumsal değerlerde yaratmayı istedikleri basit değişimleri, mevcut değerlere karşı yapılan kasıtlı başkaldırıdan ayırmak zordu ve bu oluşuma “Hippi” kültürü denmekteydi. Sonradan “Çiçek Çocuklar” olarak da anılmışlardır. Hippiler, Yeni Sol üyeleri gibidirler, fakat politik duruşu olmayan orta sınıf bir grupturlar. Kendilerine has bir duruşları, giyim tarzları vardır. Etkileri özellikle müzik alanına yansımıştır. Birçok genç, yeni hayat biçimlerini yapılandırdıkları, aynı görüşü paylaşarak birlikte yaşadıkları şehir sınırları dışında yerlerde komünler kurmuştur ve genel olarak bir serbestliğin hakim olması gibi cinsel özgürlük de desteklenmiştir. 1960’ların cinsel devrimi, bir zevk kaynağı olarak düşünülen bedene dikkati toplamıştır. Bu genç kuşak, uyuşturucu kullanımını ve doğu tasavvufu hayranlığını benimsemiştir. Uyuşturucu, karşı kültürün bir parçası olarak görülmüştür ve otantik bir deneyimin ve bir tür kaçışın simgesi haline gelmiştir. Özellikle Woodstock şenliği, orta sınıf genç insanların, komünal ruhu deneyimlemesini sağlamıştır.

Kadın hareketinde ise, kadınlar kendilerine yüklenen ev hanımlığı ve annelik görevlerini protesto etmiştir. Betty Friedan’ın *Kadınlığı Gizemi* isimli kitabı, kadınların kendi kimliklerinin arayışına girecekleri çağdaş feminizm için başlangıç noktası olan bir yayın olmuştur. 1966’da Ulusal Kadın Örgütü (NOW) çalışan anneler için cinsiyete dayalı iş ayrımcılığının ortadan kalkması ve eşit ücret sağlanması gibi konular için harekete geçmiştir. 1960’larda eşitlik talep eden birçok grup harekete geçmiştir. Amerikan rüyasının çöküşü söz konusudur.

Schechner’e göre, Amerikan toplumu, kapitalizm ve onun ortaya çıkardığı materyalist kültür tarafından etkilenmiştir. Sürekli aşılarmaya çalışılan başarı hırısı yüzünden, insanlar hayatlarını daha anlamlı kılacak yaşam tecrübelerini unutmuştur. Karşı kültür bir yaşam stilinden öte, bir felsefe haline gelmiştir. Fakat 1960’lar, kültürel eleştiri geleneğinin bir parçası olarak benzer konular ve seçenekler peşinde olmasından dolayı daha az devrimci görünür. Ama yine de, 1960’ların değişik bir ruha sahip olduğu dile getirilmiştir. Daha önceki hareketler, nispeten küçük ve kültürel elit kesimin ifadeleri olarak kalmıştır. Fakat 1960’ların karşı kültürü, bütün

bir kuşağın hakim ifadesi olarak büyüme göstermiştir. Buna ek olarak, görsel bakımdan ve tarz açısından etkileri daha uzun sürmüştür. Ayrıca 1960'larda Amerika'da ortaya çıkan kolektif kavramının aslında belli yapısal bir formülü yoktur, ama üstün bir demokrasi getireceğine inanılmıştır. Bu üstün demokrasi, iş-oyun, kamu-özel, sanat-siyaset arasındaki sınırları kaldırarak, bireyin bütünlüğünü ve kolektif deneyimin gücünü korumak için girişimde bulunmuştur. Bu dönem, dünya tarihinde önemli etkilerde bulunmuştur. Yarım yüzyıl sonra bile bu dönemin müziği hala yapılır, taklit edilir ve sloganları hala yankılanır. *Dionysus in 69* da, dönemin özelliklerini barındıran bir prova sürecine ve tiyatro anlayışına sahiptir.

5.2. Oyunculuk

Dionysus in 69, Richard Schechner'in New York Üniversitesi öğrencileriyle sokak tiyatrosu yaptıktan sonra kurduğu "The Performance Group"un ilk oyunudur. 6 Haziran 1968 ile 27 Temmuz 1969 tarihleri arasında sahnelenmiştir. Grotowski ile birlikte yürütülen atölye çalışmasından sonra, Schechner Grotowski'nin çalışma yönteminden etkilenerek, üniversite dışında bir topluluk kurma girişiminde bulunmuştur. 1968 yılının Ocak ayında Schechner, kendisinin yürüttüğü atölye çalışmalarına başlamıştır. Atölye katılımcılarıyla birlikte Euripides'in *Bakkhalar* çalışılmaya başlanmıştır. Bu oyun, bir prodüksiyondan öte oyuncuların kendilerini keşfedecekleri bir proje olarak ele alınmaya çalışılmıştır. 1968'in Mart ayında grubun "The Performing Garage" adlı mekana kavuşmasıyla provalar sıklaştırılmış ve yeni mekan, çalışmak için tetikleyici bir güç haline gelmiştir. Oyunun sergilendiği "The Performing Garage", yüksek platformları ve sütunlarıyla birlikte geniş bir alana sahiptir. Çevre düzenlemesi, Michael Kirby ve Jerry Rojo tarafından yapılmıştır.

Schechner, çağdaş tiyatronun en büyük tartışmalarından birinin, doğal ve doğal olmayan oyunculuk arasında yaşandığını belirtmiştir. Stanislavski ve Brecht'i doğal, Artaud ve Grotowski'yi ise doğal olmayan oyunculuk yöntemini geliştiren gruba yerleştirir. Çevresel tiyatro kapsamında gösterimin hem doğal hem de doğal olmayan oyunculuk arasında yer alması gerektiğini söyler. Doğal olmak demek,

gösterimcinin kendisini olduğu gibi göstermesi demektir. Bir rolü sembolize etmek veya tasvir etmek anlamına gelmez. Bu Schechner'in "Actual" (Gerçek) olarak isimlendirdiği durumdur. Hayal ürünü bir tasarım değildir. Doğal olmamak ise, gösterimcinin oynadığı rolün en uç noktadaki aksiyon sahnesinde, tekniğinin ortaya çıkması demektir. Oyuncunun karakter üzerine çalışması, Batılı anlamdaki çalışmaya benzemez. Bu çalışma, oyuncunun kendisi ve karakteri üzerine çalışması arasındaki bir yerde kalır.

"TPG'den Stephen Borst karakteri, 'ilgili hareket ve tonlamalardan oluşturulan fiziksel ve vokal aksiyon kümesi' olarak tanımlamıştır. Döngü hiçbir zaman bitmez. Hareket dizgesi, performansçıya kendiliğinden ifade etme özgürlüğünü her zaman sağlar. Böyle bir özgürlük sağlamak, hareket dizgesinin fonksiyonudur."

"Stephen Borst of TPG defined character as 'a set of physical and vocal actions constructed of relative movements and inflections'. The circle is never closed. The score always allows the performer the freedom to express himself spontaneously. To provide such liberty, that is the function of a score." (Schechner, 1973: 127)

Gösterimci, sadece bir rolü canlandırma görevini yerine getirmez. Kendisini oynamaktan alıkoyan engelleri ve tabuları fark ederek, rolünün gerçekleştirdiği eylemlere içgüdüsel olarak cevap verir. Gösterimde hem rol kişisi, hem de gösterimci olarak varlık gösterir.

"1-Kendinle temasa geç.
2-Başkalarıyla yüzyüze gelerek kendinle temasa geç.
3-Bir hikaye veya şekillendirilmiş yapılar olmadan başkalarıyla iletişime geç.
4-Bir hikaye veya şekillendirilmiş yapılarla birlikte başkalarıyla iletişime geç."
"1-Getting in touch with yourself
2-Getting in touch with yourself face to face with others.
3-Relating to others without narrative or other highly formalized structures.
4-Relating to others within narrative or other highly formalized structures."
(Schechner, 1973: 129)

Süreç, çevresel tiyatrodaki sıkça kullanılan bir deyimdir. Vurgu, yapılmış olanın üzerinde değil yapılanın üzerindedir. Fakat, bir seyirciye göre oyun, bir üründür. Gösterimci ise, bir yandan değişimlere açık olurken, bir yandan da süreci iyileştirmek için çaba sarf eder. Hem bir kontrollülük, hem de bir kontrolsüzlük söz

konusudur. Gösterimci nereye nasıl gideceğini bilirse, hiçbir şey yaratamaz, bilinen ve bilinmeyen engelleri yok edemez. Süreç, gösterimcinin nasıl görüldüğünün ve nasıl ses çıkardığının umrunda olmadığı, hatta nasıl etkilendiğinin bile farkında olmadığı bir durumdur. Süreç, somut olarak ‘Şimdi ve Burada’ (Hic et Nunc) olmak için vardır. Bu doğaçlama veya kaos demek değildir. Doğaçlama ve kaos bazen kullanılabilir. Fakat süreç, aniden olmakla disiplinli olmak arasındadır. Süreçsiz bir disiplin mekanik, disiplinsiz bir süreç imkansızdır.

TPG'nin oyuncu prova süreci, oyuncunun kendi doğruları doğrultusunda yaratıcı olması üzerine dayalıdır. Oyuncunun fiziksel ve duygusal olarak anlık tepkiler gösterebileceği ve oynadığı karakteri disiplinle sınırlandırabileceği bir süreç hedeflenir. TPG, oyunlarını bitmiş prodüksiyonlar olarak görmez. Bu nedenle gösterimci her zaman sürece uyum sağlamak ve yaşayan, gelişen ve değişen parçaları uyarlamak için zorlanır. Aslında oyuncunun prova süreci, seyirciyle buluşacağı ana kadar, merkez eylemlerin belirlenmesinin dışında hiçbir şeyin kesinleştirilemediği bir sürece dönüşür. Bu süreç içinde, oyuncuların hepsi bütün karakterleri oynamıştır. Schechner bu yöntemin, oyuncuların kendilerini daha rahat ifade edebilmeleri için olanak sağladığını söyler.

Schechner'in çevresel tiyatro buluşu, getirdiği yeniliklerle birlikte oyuncunun bazı sorunlar yaşamasına da sebep olur. Oyuncu, gösterimci ve karakter kimliğiyle ilişki kurar ve oyun sırasında, seyirci ile olan ilişkisindeki değişkenlerle baş etmek durumunda kalır. Aynı zamanda, oyuncuya sağlanan alan özgürlüğü, serbest hareket için olanak sağlar. Oyuncu, oyun alanını kullanma açısından sınırsız seçeneğe sahip olur. *Dionysus in 69*'da oyuncular yatay ve dikey olarak hareket edebilecekleri, bazı aksiyonları platform altında gizli veya açık olarak sergileyebilecekleri, seyirciyle doğrudan etkileşime geçebilecekleri bir alana sahiptirler. Fakat iç aksiyonunu desteklemek için dış tekniğe ihtiyaç duyan oyuncu, ne ile karşılaşacağını bilmediği seçenekler havuzunda boğulma tehlikesi ile karşı karşıya kalır. Oyuncu, performansta kendi kişiliğini saklamamak üzerine çalışır. Alan özgürlüğü, oyuncu için bir mücadele haline dönüşür. TPG, bu mücadeleyi kolaylaştırmak için çağrışım adını verdiği alıştırmaları yapar. Fiziksel alıştırmalar yaparak, beden rahatlatılıp düşünmeye yönlendirilir.

Oyuncu ve karakter arasında kurulan ikilik de, TPG oyuncularının yaşadığı önemli sorunlardandır. Karşılaştırma yapılacak olursa, Stanislavski yönteminde oyuncu bütünüyle, karakterin duygularını ve psikolojik tepkilerini verir. Oyuncunun bütün hazırlık süreci, rolünü geliştirmek ve karakterini biraz daha anlamak içindir. Oyuncu kapalı bir sistem içerisinde seyirci ile değil, diğer oyuncularla etkileşimde bulunur. Brechtien tarzda oyuncu ise, tarihsel bir kavram olarak yer alır. Yani karakter, oyuncudan ayrı tutularak bir nesne haline getirilmiştir ve bu nesne, şimdiki zamanda yaşamaz. Bu nesneleştirme, oyuncunun karakterinin maskesinin arkasında kaybolmaması içindir. Karakterin eylemlerini gerçekleştirir ama duygusal bir etkiye bulunmak amaçlanmaz. Çevresel tiyatrodaki oyuncu, rolüyle yüzleşir. Karakteri, oyuncunun kendisinden ayrı olarak gelişen bir kavram olarak ele almaz. Brechtien tarzdaki gibi oyuncu, oyun tarafından talep edilen karakter eylemlerini gerçekleştirir, ama duygusal ve fiziksel açıdan kendisi olarak cevaplar verir. Eylemler her zaman aynıdır, gösterimden gösterime değişiklik göstermez. Gösterimci fiziksel eylemlerde bulunur, durumları ilk defa yaşıyormuşcasına yeniden yaratmaz. Gösterim gerçekliği kapsamında zaten ilk kez yaşıyordur. Her gösterim, farklı seyircilerle deneyimlenen başka yeni bir etkinliktir.

Grotowski tarafından geliştirilen “hareket dizgesi” kavramı, bir gösterim için korunması gereken önemli bir öğedir. Gösterim sırasında, gösterimci tarafından taşınan fiziksel eylem ve sözler kümesini ifade eder.

“Hareket dizgesi, içinde mum yanan bir cam gibidir. Cam katıdır; o oradadır, size bağlıdır. Alevin sahibidir ve onu yönlendirir. Ama alevin kendisi değildir. Alev, her akşamki iç yolculuğumdur. Alev, hareket dizgesini aydınlatır, seyircinin hareket dizgesinin içinden gördüğü şeydir.”

“The score is like a glass inside which a candle is burning. The glass is solid; it is there, you can depend on it. It contains and guides the flame. But it is not the flame. The flame is my inner process each night. The flame is what illuminates the score, what the spectators see through the score.”(Schechner, 1973: 295)

Dionysus in 69'un provaları sırasında Schechner, oyuncu ve oyuncu çalışması arasındaki kişisel ilişkiyi tekrar tekrar vurgulamıştır. Grotowski'nin Gestalt psikolojisi ve karşılaşma-grup terapisi çalışmalarından etkilenmiştir. Gestalt terapisi, performans gibi şimdiki zamanla ilgilenir. Bireyin, kişiliğini oluşturan parçalarının

farkına varmasını sağlar. TPG, “Actual” (Gerçek) kavramını buradan yola çıkarak oluşturmuştur. Terapist, müşterilerinin şimdiki zamanda ne hissettikleri üzerine odaklanmasını bekler. Gösterimciler, oluşan imgeleri takip etmeyi ve geliştirmeyi öğrenerek, onları fiziksel deyimlere dönüştürürler. Karşılaşma-grup terapisi ise, 60’ların önemli manifestolarından biri haline gelmiştir. “Şimdi ve Burada” olmak ile sorunların çözümlenebileceği söylenmiştir.

Schechner kişisel oyuncudan söz eder, bu oyuncu kendi hayatıyla ilgili çatışmaları ortaya çıkarmak için rolünü kullanır. Buna ek olarak, oyuncunun sadece karakteri değil, kendi kişiliği ile ilgili itiraflarını ve çatışmalarını performans yapısı içerisine dahil etmek gerektiğini söyler. Bu amaçla, *Dionysus in 69*’da Dionysos’u oynayan William Finley, kendi sırası geldiğinde öncelikle kısaca kendisini tanıtır. Birazdan, “Doğum Ritüeli” sahnesinde oluşturulan doğum kanalından geçerek doğacağını söyler. Doğduktan sonra, kendisinin Dionysos olacağını belirtir. Bu anlatım şekli, seyirciyi rahatlatıp güldürür. Oyuncu, iki saniye sonra değişecek olan durumu önceden bildirir. Bu, karakter inandırıcılığını azaltabilecek bir risktir. Oyunda kurulmak istenen dünyanın, gerçek dünyadan bağımsız olmadığı vurgulanır. Bu denemeye örnek olabilecek başka bir durum ise, Dionysos-Pentheus sahnesinde yaşanır. İlk çatışma sahnesinde, Pentheus kendisini Ekhion’un oğlu olan Thebai kentinin kralı olarak tanıtır. Dionysos karşı çıkar. Pentheus’un yalan söylediğini William Shepherd adında sıradan bir adam olduğunu iddia eder. Bu ikili karşıtlık durumu, hem oyuncu hemde seyirci için kafa karıştırıcı bir hal alır. Seyirci, oyuncunun kendi kimliğiyle konuştuğu anlarda oyunun kurgusal atmosferinden kopartılır.

Schechner, oyuncunun kendi öz benliğiyle, rolü arasında geçiş yapması ve performans rolleri, tarzları hızla değiştirmesi gerektiği konusunda Grotowski’nin fikrini takip eder. Ancak yoğun disiplinli bir çalışmayı öngören Grotowski’nin tiyatro temelli felsefi duruşunun, Amerikalı topluluk tarafından uygulanabilir olması tartışma konusudur.

“Aksiyonun içine girmeyi üstlenen, iç kısmı için fedakarlık yapan ve ortaya çıkaran oyuncu, son dürtüye kadar cevap vermek zorundadır. Rüya ve gerçeklik arasındaki sınırdaki sallanan dürtülerini, ses ve hareket aracılığıyla göstermek zorundadır.”

“The actor who undertakes an act of self-penetration, who reveals himself and sacrifices the inner most part of himself must be able to respond to the least impulse. He must be able to express, through sound and movement, those impulses which waver on the borderline between dream and reality.” (Lichti, 1986: 67)

Oyuncunun rolüyle yüzleşmesini sağlayan en önemli öge, kendi bedenidir. Performatif olarak sayılan bütün işler, bedende başlar ve bedende sonlanır. Beden sınırsız uyarlamaya açık bir organizmadır. Schechner, oyuncunun hazırlık aşamasında dört tane beden sistemi olduğunu belirtmiştir. Bunlar; karın, omurga, kol-bacaklar ve yüzdür. Oyuncu egzersizlerini akıl ve beden arasında hiçbir ayırım bırakmadan, bedenin bütün bölümlerini harekete geçirip bedenini de düşündürerek yapmalıdır. Bedene karşı yaklaşım bir enstrüman gibi olmamalıdır, oyuncu bedeni oyuncudan ayrı düşünülemez, oyuncu bedeni oyuncunun ta kendisidir.

Batı tiyatrosunda ise, oyuncu rolün kendisi olmak ister. Sanki, kendi bedeninden başka bir karakter yaratabileceği fikrine inanır. Provalar, oyuncunun kendisini rol kişisi olarak hissedebileceği teknikleri geliştirmek için yapılır. Oyuncu, kendi beden sınırlılıklarının dışına çıkmaya ve başka birisi olarak algılanmaya çalışır. Çevresel tiyatrodada ise, iki kişi vardır; biri rol, biri de gösterimcinin kendisidir. Gösterimci, hiçbir zaman bütünüyle oynadığı karakter olamayacağını farkındadır. Bu yüzden gösterimci, rolüyle ilgili duyumsadıkları üzerine bir ilişki kurar. Seyirci ne gösterimciyi ne de rolü izler, ikisinin arasındaki ilişki alışverişine tanıklık eder. Aslında liminal kimliğe sahip olan oyuncuyu izler. Gösterim, genel olarak iki elementten oluşur; gösterimcinin bedeni ve gösterimin hikayesi. Seyirci, hikayenin gösterimcinin bedenine ne yaptığını izleyerek harekete geçer.

“Gösterimci seyirciye şöyle der; ‘İçimin nasıl harekete geçirildiğini, içimi sizin karşınızda döktüğümü, nasıl iyileştigimi izleyin.’ Seyirci izlerken, çatışma, acı, ölüm, parçalanma ve onarım döngüsüne katılır.”

“The performer says to audience; ‘Watch my insides being removed, watch as I spill my guts in front of you, watch how I am healed.’ In watching, the audience participates in a cycle of conflict, agony, death, dismemberment and repair.” (Schechner,1973: 172)

Dionysus in 69'da oyuncu bedenini ortaya çıkartacak başka bir deneme daha yapmıştır. Seyirci algısı bu denemeyle, farklı bir karakter arayışından öte, oyuncunun gösterimi kendi kimliğiyle nasıl icra ettiğinin bilincine taşınır. Çünkü gösterimciler çıplaktır. Aslında ilk sergilenmeye başlandığında, çıplak sahneler yoktur.

“Grotowski, 1968 Kasım'da oyunu izlediğinde memnun kalmamıştı. ‘Bizim psişik bir temasla dokunmamızın kafamızı bulandırdığını ve oyunculuğun histerik olduğunu düşündü. Kostümleri beğenmedi. Kutsal bir sanat olarak çıplak icra edilmesi veya çıplaklığın günlük kıyafetlerin üstesinden gelmesi gerektiğini hissetti.’”

“When Grotowski saw the play in November 1968, he was not satisfied. ‘He felt the acting was hysterical, that we confused touching skin with psychic contact. He did not like the costumes. He felt that one might either perform naked as a sacred art or let the nakedness come through everyday clothes.’”(Lamont, 1972)

Grotowski'nin yorumlarından sonra, sahneler teker teker çıplak olarak denenmeye başlamıştır. Şubat 1968'de kadınların, erkeklerin erkekliklerini kutladığı dans sahnesinde çıplak kalınmıştır. Aslında başlangıçta çıplaklık, isteğe bağlıdır. Fakat sonrasında çıplak oynanmasına karar verilmiş ve netleştirilmiştir. Çıplaklık, seyirci tarafından ilk başta garipsenmiştir, çıplak oyuncu bedenleri bazı seyircileri tedirgin etmiştir. Fakat sergilenen çıplaklık, danslar ve okşama sahneleri yumuşak, tehlikesiz ve hatta çocuksu sayılabilecek bir cinsellik çağrışımı yapmıştır. Bu özgürlükten yararlanmak isteyen Dionysos ve Pentheus'u canlandıran Bill Shephard ve Bill Finley, ikili sahnelerinde birbirlerini öpmüşlerdir. Bu, homoseksüelliğe bir gönderme yapmak yerine esriklik halini bütünüyle yansıtmıştır.

“Bunu işlevsel yapmak istedik. Güzel gözükmek veya erotik oynamak istemedik. Çıplaklığı estetiğin bir parçası olarak değil ama birşeyi yapmanın yolu olarak oluşturmak istedik.”

“We tried to make it functional. We didn’t want to look pretty or act erotically. We wanted to establish nakedness not as part of aesthetics but as a way of doing something.” (Giroux, 1970)

Schechner, dönemin “Karşı Kültür”ünden (Counter Culture) etkilenmiş gözüktür. Çıplaklık, aynı zamanda dönemin oyunlarında da denenmeye başlanılmıştır. Çıplak beden, hassasiyeti çağrıştırmasının yanısıra, cesareti bakımından dayanıklılığı da ifade eder. “Hippi”lerin kural tanımazlığı, aralarında kurdukları güçlü birlik bilinci, oyunun ritüelistik danslarının çıplak sergilenmesine sebep olmuştur. Yalnız, bu çıplaklık düşüncesi oyuncuları zor bir süreç sürüklemiştir. Çoğu, ilk sergilendiği zamanki rahatlığını yitirmiştir. Bu deneyimi yaşayan oyuncularından biri olan Joan MacIntosh, durumu şöyle yorumlamıştır:

“Dionysos olarak ilk konuşma, benim için oyunun en zor bölümüdür. Savunmasız ve çıplak ve seyirciye seslenerek çıkmak ve Tanrı olduğumu söylemek. Absürd ve gerçekdışı. Ben inanmadım ve bu yüzden seyirci de inanmadı. Gözler donuk, beden hazır ve savunmada. R.S. ile prova alırken ona bunu yaparken kendimi sahtekar biri gibi hissettiğimi söyledim. Bunu açığa çıkar, bunun icabına bak, örtbas etme dedi. Tanrı olduğumu 250 kişiye söyleme absürlüğü beni güldürüyordu ve seyirci de benimle birlikte gülüyordu ve yavaş yavaş bir kuvvet geliyor ve kendimle alay edişim kayboluyordu.”

“The first speech as Dionysus is the hardest part of the play for me. To emerge vulnerable and naked and address the audience and say I am a god. Absurd and untrue. I didn’t believe and therefore the audience didn’t believe. Eyes glazed, body mobilized and defensive. Rehearsed with R.S. Told him I felt like a fraud, doing that. He said expose that, deal with that, don’t cover it up. The absurdity of telling 250 people that I am a god makes me laugh and the audience laughs with me and gradually the strenght comes and the self-mockery fades away.” (Schechner, 1973: 116)

Çıplaklık konusunda çoğu oyuncu problem yaşamıştır. Bu, hem kendilerine, hem de diğer oyunculara karşı güvensizliklerini ortaya koymaya yetmiştir. Richard Schechner, bu sorunu giderebilmek için bir atölye çalışmasından yararlanmışır. Bu çalışma şu şekildedir: Topluluk, kıyafetler şehri ve aşk şehri olarak ikiye ayrılır.

Kıyafetler şehri çok soğuktur ve herkes daha çok kıyafet giymek ister. Aşk şehrinde ise herkes çıplaktır ve sadece birbirine yakın durup dokunmak ister. Ayrıca 26 Ocak'ta sergilenen oyunda bir seçim yapmak zorunda kalınmıştır. Turne sırasında, çıplaklık seyirciler tarafından iyi karşılanmamıştır. Çıplaklık, politik bir sorun haline gelmiştir. Dönemin devrimci niteliği, yeni bir gelişme olduğundan bu özellikle, tiyatro sahnesinde karşılaşmak yadırgatıcı olmuştur.

Çıplak olarak icra edilen “Doğum Ritüeli” sahnesi Yeni Gine'deki Asmat kabilelerinden yola çıkılarak adapte uyarlanmıştır. Erkekler çıplak bir şekilde yere uzanırlar, kadınlar da yine çıplak olarak üstlerinde sıralanırlar. Birlikte Pentheus ve Dionysos'un doğacağı sembolik bir doğum kanalı oluştururlar. Zeminde yatan erkekler, cinsel birleşmeyi anımsatan seslerle hareket ederler, üstlerinde duran kadınlar da, pelvis bölümünden itilerek orgazm yaşarlar. Bu görüntü, rahmin doğurma ritmini oluşturur. Bu çıplaklık nedensiz değildir. Seyircinin oyuncu topluluğunun arasına katılmak isteyeceği, başka bir boyutta kendini rahat hissedebileceği, ritüellere benzerlik kuran bir ilişki kurulmak istenmiştir. Rahim, sahnenin merkezinde yer alır. Doğum tapınması ritüelleştirilir. Schechner, bu ritüeli gerçekleştirme sebeplerini şöyle açıklamıştır:

“1-Bu doğum ritüeli, bir doğumdur. Sadece Dionysos'un yaradılışı değil, onunla birlikte hepimizin yaradılışıdır. 2-Doğum ritüelinden önce soyunmak kutsal ve cerrahi bir hazırlıktır; bir kerede herşeyin steril olması gerekir. Bu işi kolaylaştırmanın bir yoludur.”

“1-The birth ritual is a birthing, not only of Dionysus going through, but sympathetically of each of us through him. 2-Undressing before the birth ritual is a sacred and surgical preparation; at once full of clinically sterile. It is a way of clearing the way.” (Schechner, 1973: 108)

5.3. Metne Karşı Takınılan Tavır

Dionysus in 69, Euripides'in *Bakkhalar*'ından uyarlanmıştır. Richard Schechner'in bu oyunu sahneye koymak istemesinin sebebi, oyunu "aynı bizim gibi, engellerle bezenmiş, zorlu, çağrışımlarla dolu" (Lichti: 1986, 110) bulmasıdır.

Oyunu kısaca özetlemek gerekirse;

"Bakkhalar', Tanrı Bakkhos'un (Dionysos) çevresindeki esrik, çılgın kadınlar alayı anlamına geliyor. Dionysos kendisini tanrı olarak kabul etmeyen Thebai'nin genç kralı Pentheus'u ve kralın annesi Agaue'yi çok ağır biçimde cezalandırır. Agaue, oğlunu bir aslan yavrusu sanıp öldürür. Kafasını kesip kargısının ucuna geçirerek Thebai'ye koşar. Avını sevinçle sahnedekilere gösterir. Babası Kadmos'un uyarıcı sorularıyla bilinci yavaş yavaş açılır, acı gerçeği görür." (Euripides, 2001)

Oyunun ana çatışması, Dionysos ve Pentheus arasında gerçekleşir. Pentheus otoriteyi, Dionysos ise otoriteye ihanet eden tarafı temsil eder. Oyun katı, kurallarından vazgeçmeyen, otoriter taraf ile kaotik ve kanun, kural tanımayan taraf arasındaki ilişkiye göz atar. Dionysos, "hippi"leri temsil ederek kuralsızlığı, başıboşluğu, özgürlüğü ve yeni hayat biçimi-ahlakı simgelerken; Pentheus ise 1960'lar kültürü olan otoriteyi ve tutuculuğu simgeler.

"Hippi, yaşam tarzı aslında bugünkü mutlak retçiliğin temellerini atan bir oluşumdur. Dünyanın üzerindeki tüm bitki, hayvan ve insanlara ait olduğunu kabul eden apolitik bir görüştür. Kendilerine asla sınır koymayan, var olan tüm yetkilileri reddeden, komün hayatını savunan özgürlükçü bir harekettir." (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hippi>)

60'lar Amerika'sının yeni-eski mücadelesi oyuna yansımıştır. *Dionysus in 69*, karşı kültürün bir çeşit kutlaması gibidir. Özgürlük hissi ve serbestlik anlayışı oyunun bütününe hakimdir. *Dionysus in 69*, tiyatrodaki karşı kültür girişimi olarak görülebilir. New York tiyatrosunda, ana akım tiyatroya karşılık kuracak birçok ilki denemiştir. Çevresel tiyatro anlayışının uygulamaya geçirildiği ilk oyundur. Seyirci katılımı kullanılmıştır, seyirci çıplak bedenlerle ilk kez karşı karşıya kalmıştır.

Oyun metni oluşturulurken montajlama tekniğinden yararlanılmıştır. Oyun metni, performansın süreç odaklı olduğunun başka bir örneğidir. Schechner, oyun metninin topluluk açısından önemli olmayan kısımlarının çıkarılması gerektiğini söylemiştir. “The Performance Group”un Euripides metnini oynamak gibi bir zorunluluğu yoktur. Montaj tekniğiyle bir performans meydana getirmek, kişisel bir tercihtir.

Oyun *Bakkhalar*'ın Arrowsmith çevirisinden, Elizabeth Wycoff'un *Antigone* oyunundan, *Hippolytus*'un David Greene'nin Grekçe'den çevirisinden replikler içerir. Grotowski'nin “klasik metinler, modern oyuncu ve yönetmenler tarafından tekrar düzenlenmelidir” düşüncesinden yola çıkmıştır.

“Metne ait montaj, düzenlemeler ve çeşitlemeler, provalar sırasında ve çalışmalar boyunca organik olarak geliştirilmiştir. Gösterimciler kendi diyaloglarını yazmıştır. Olabildiğince kişisel ifade barındıran bir oyunun, etkili bir biçimde kişisel enerji özgürlüğü ilgilenmesini istedim.”

“The textural montage, the arrangements and variations, developed organically during rehearsals and throughout the run. The performers wrote their own dialogue. I wanted as much personal expression as possible in a play which deals so effectively with the liberation of personal energy.” (Lichti, 1986: 113)

Oyuncular doğaçlama yaparak, kendi replikleri oluşturmuştur. Yaratıcılıklarını ortaya çıkarmak için, alıştırılmalardan yararlanılmıştır. Bunlardan bir tanesi “Dönüşüm Çemberi” çalışmasıdır. Pentheus'a sırtını dönen herkes, teker teker gün içerisinde yaşadıklarını anlatır. Bu çalışma, Pentheus'u oynayan oyuncu ve metne bağlı kalan oyuncu ile kendilerini özgürce ifade eden gösterimci arasında, bir uçurum yaratır. Montajlama yöntemi, gösterimcilerin oyun aracılığıyla kendilerini ifade etmesini sağlarken, oyun metninin dili içerisinde bir karmaşaya yol açar. Çalışmalar sırasında yapılan buluşlar, sonrasında bütünlüklü bir metin oluşabilmesi için bir düzenlemeye ihtiyaç duyar. Oyuncuların, Euripides tabanlı oyun metninin aksiyonlarını bozup, kendi biyografilerini, oyunlarını, yüzleşmelerini, doğaçlamalarını, diğer oyuncularla etkileşimlerini yerleştirmesi; oyunun düşünce açısından bir seçime sahip olmadığı hissini verir. Bu karışıklık, oyunun ne estetik ne de sosyal bir özelliğe sahip olmasına izin verir.

Dionysus in 69' da metin, geri planda tutulmuştur. Schechner'e göre, tiyatro bütünüyle konuşulan dil (konuşma eylemi) ile alakalıdır. Tiyatroyu bir anlamda edebiyattan ayıran özelliklerden önemli bir tanesi budur. Bu yüzden başkasının kaleminden çıkan ürünleri değil, oyuncunun kendi yüzleşmesiyle elde edeceği sözleri daha çok önemser. Bunun önemli bir adımı terapilerdir. Oyuncular uyguladıkları terapilerle ortaya çıkardıkları malzemelerden yararlanmışlardır. Çünkü çevresel tiyatronun merkezi, hikayenin kendisi değil, anlatıcının hikayeyi nasıl anlattığıdır. Seyirciler ve oyuncular, aynı saatte aynı mekanda buluşmak üzere sözleşmiş iki ayrı topluluktur. Seyirci tarafından beklenen, bir hikaye duymaktır. Bu yüzden, genellikle bilindik hikayelerin nasıl sergilendiğini merak eder. Fakat bir araya bir daha gelemeyecek olan bu iki topluluk için bazen hikayeden öte, sosyal etkileşim daha önemli hale gelebilir. Bu durumda, hikaye geri plana itilir ve bir daha yaşanamayacak anların tadı çıkarılır.

Oyun metni, tiyatrodaki yönetmeni ve oyuncuları harekete geçirmeye yarayan önemli bir etmendir. Bağlı kalınacak bir metin olmadan yürütülen çalışma, genel hatlarıyla şöyledir:

“1-Oyuncular tarafından psikofiziksel ısınma çalışmaları ve egzersizleri, koro parçaları söylenir.

2-Seyirci teker teker içeri alınır ve erkek gösterimciler tarafından koltuklara doğru eşlik edilir.

3-Kadın gösterimciler, egzersizlere devam eder ve koroyla şarkı söylemeye başlar. Kadmus&Tresias diyalogu

4-Herkes toplandığında Dionysos kökenleriyle ilgili konuşma yapar ve Tanrılığını ilan eder.

5-Dionysos'un doğacağı doğum ritüeli başlar- erkek gösterimciler yerde sıra halinde sıkıca paketlenmiş bedenlerinin uzanması ve kadınların üstünde ata biner gibi durmasından oluşan doğum kanalından geçer. Dionysos'u, elleri, beden hareketleri ve sesleriyle kanaldan geçirirler. (Asmat kabilesinin ritüelinden uyarlanmıştır)

6-“Ecstasy” (coşku) dansı başlar- zaman zaman seyircinin katıldığı şarkı söyleme ve dans etme kabile sıralanmasıdır.

7-Bu aktiviteleri izleyen Pentheus, gösterimcileri çemberin içine alır ve otoritesine

boyun eğmeleri için konuşma yapar.

8-Dionysos ve Pentheus arasındaki ilk çekişme- Dionysos tutuklanır.

9-Dionysos öfkeli, Pentheus'u aşağılamak için kararlı olarak kaçır; gösterimciler grup karşılaşma oturumunda olduğu gibi kişisel sorularla birbirleriyle yüzleşirler; sonunda rolünü oynarken saldırıya uğrayan Pentheus'a doğru çok kişisel ve aşağılayıcı sebeplerden dolayı dönerler.

10-Dionysos, Pentheus'a sataşır; seyircilerin arasından bir kadın ister- eğer kadın onu kabul ederse oyun biter. (Neredeyse her zaman reddedilmektedir)

11-Dionysos, Pentheus'u gönderip tutuklamak için zorlar.

12-Koro konuşması, seyirci üyelerinin teker teker ve yumuşakça okşandığı Toplam Okşama sahnesine dönüşür, bazen daha büyük okşanan bedenler yaratılır.(Daha sonra sınırlandırılmış "Parça Dans"ına yerini bırakır)

13-Dionysos, Pentheus' a dans etmeyi öğretir ve onu kurban edilmek üzere hazırlar.

14-Dionysos, Pentheus'un annesi Agave'yi bir Baküs çılgınlığına sokar; tere olarak başlayan ve vahşi hayvan kovalamacasına dönüşüp Agave ve diğer çılgın Bakkhalılar tarafından avlanıp öldürölür.

15-Doğum ritüelinin tersi olan ölüm ritüeli gerçekleşir- Pentheus, kanaldan geriye doğru ölümüne gider; kadınların elleri kan ile lekelenmiştir.

16-Agave ve Kadmus yas tutar, Dionysos onları lanetler.

17-Dionysos kampanya konuşması yapar, seyirciye "The Performing Garage"dan sokağa kadar eşlik edilir.

18-Aşğı yukarı ritüel benzer bir şekilde gösterimciler, gösterim alanını, kendileri temizlerler ve gerçek dünyaya geri dönerler."

"1-Psychophysical warm-ups and exercises by actors, fragments of chorus are sung.

2-Audience admitted singly and ushered to seats by male performers.

3-Female performers continue exercises and begin singing as Chorus; Cadmus&Tiresias dialogue.

4-When all are assembled Dionysus makes a speech about his origins and proclaims his Divinity.

5-The Birth Ritual begins, out of which Dionysus is born - he passes through a birth canal made from the other male performers' bodies lying tightly packed in a row on the floor with the women standing over the men, feet astride. They pass Dionysus through the canal with hands, body movements, and sounds (based on an Asmat tribal adoption ritual).

6-The Ecstasy Dance takes place - singing and dancing of a tribal sort that often involves the audience.

7-Pentheus, who has observing the activities, draws the performers into a circle and makes a speech demanding obedience to his authority.

8-The first contest between Dionysus and Pentheus - Dionysus is imprisoned.

9-Dionysus, enraged, escapes, determined to humiliate Pentheus; performers confront each other with personal questions as in a group encounter session; eventually they turn on Pentheus, who is attacked, as the actor playing the role, in very personal and demeaning terms.

10-Dionysus taunts Pentheus; Pentheus seeks the comfort of a female member of the audience - if she accepts him the play is over (he is almost always rejected)

11-Dionysus forces Pentheus to submit to him and imprisons him.

12-Chorus speech leading into Total Caress, in which audience members are caressed gently and individually by Chorus sometimes leading to a larger of caressing bodies being created. (later replaced by a more restrained 'moiety dance')

13-Dionysus teaches Pentheus to dance and prepares him for sacrifice.

14-Dionysus incites Agave, Pentheus' mother into a Bacchic frenzy; what starts as a cress of Pentheus becomes a savage animal chase in which he is hunted down and killed by Agave and other frenzied Bacchantes.

15-A Death Ritual takes place, which is a reverse of the Birth Ritual- Pentheus goes through the canal to his death; the women's hands are smeared with blood.

16-Agave and Cadmus lament; Dionysus puts a curse on those present.

17-Dionysus makes a campaign speech; the audience is escorted from the Performing Garage into the street.

18-In more or less ritual style the performers clean up the performance space, themselves, and return to the profane world." (Montgomery, 2002: 196)

Bu temel eylemler değişmemiştir. 18 ay süren çalışmalar sırasında bazı değişiklikler yapılmıştır. Fakat oyun yapısı bu şekilde sabitlenmiştir. Gösterim sırasında yaşanan yüzleşmeler, itiraflar, biyografik eklemeler ve etkileşimlerle birlikte gösterim bazen farklı yörüngelere sapmıştır.

5.4. Seyirci

60'ların sonunda ve 70'lerin başında, tiyatro yapmanın üç karakteristik özelliği vardı. Birincisi, seyircinin tiyatroya kolay ulaşmasını sağlamaktı. Bu yüzden bazı oyunlar, meydan ve park gibi kamusal alanlarda sergileniyordu. İkincisi ise, seyirci katılımını sağlamaktı. Bunun nedeni, Batılı tiyatro kalıplarının dışına çıkma isteğiydi. Artık, önceden belirlenmiş ve hazırlanmış bir çerçeveye bakmak, anlamlı gelmiyordu. Tiyatro artık, seyirci için biraz rahatsız edici birşey demekti, rahat koltuklarına geçip gevşemesinin aksine harekete geçmesi bekleniyordu. *Dionysus in 69* da buna bir örnek oluşturuyordu. Seyirciye dokunuluyor, dansa ve şarkılara eşlik

etmesine izin veriliyordu. Üçüncüsü, çalışmanın kolektif yapısını oluşturmaktı. Seyirciler ve oyuncular, birlikte kendi performanslarını yaratabilecekleri özgür bir alana sahip oluyorlardı. İki grup açısından da, otoriter ve baskıcı tavrıdan uzak, samimi bir paylaşım zamanı oluşturulmak isteniyordu.

Dionysus in 69'da seyirci katılımı, öne çıkan önemli denemelerden sayılır. Sahneler için, sırasıyla belirlenen kurallara seyircinin uyması beklenir. Fakat seyircinin katılımına açık olan sahneler, bazen önceden planlanması imkansız sahneler haline gelir. Bu yüzden, gösterimcilerle yapılan provalar, ne ile karşılaşılacağı tahmin edilemediği için, çoğu zaman amaçsız kalır. Sadece genel hatlarıyla, bazı sahne amaçları belirlenmiş ve kurallar koyulmuştur. Örneğin, oyun başlangıcındaki “Doğum Ritüeli” ve sonundaki “Ölüm Ritüeli” sahnesine, katılım için izin verilmez. Bu sahnelerde, seyirci-oyuncu ilişkisi oldukça mesafelidir. Seyirci, bu sahnelerde izleyen konumunda bırakılmıştır. Seyirciden siyah matlarla ayrılan bölmede, temel aksiyon gerçekleşir. Onun dışındaki alanlarda bulunmak serbesttir. Seyirciler, katılım seviyelerine göre kulelerin, platformların veya zeminin üzerinde oturarak oyunu izleme şansına sahiptir. “Doğum Ritüeli”, Dionysos’un doğumunu anlatan, kadın ve erkek bedenlerinden oluşturulan bir doğum kanalıyla oluşturulmasıyla aktarılır. Ölüm ritüelinde ise kadınlar, kana gömülmüş bir şekilde, Pentheus’un doğum kanalından içeriye girmesini izlerler. Kadınlar oğlunu katleden Agave’yi, erkekler ise acımasızca öldürülen Pentheus’u simgeler. Richard Schechner, seyirci çok seyrek olarak oyuncunun temel aksiyon alanına girdiği için, herhangi bir uyarıda bulunmak zorunda kalmadığını söylemiştir.

Seyirci katılımı aslında, seyircinin oyun izlemek için tiyatroya geldiği andan itibaren başlar. Bu açılış törenini Schechner, Arnold Van Gennep’in “Geçiş Ritleri” (Rites de Passage) yapısından esinlenerek uygulamıştır. Gennep, bireylerin veya toplumların bir durumdan bir diğerine geçişiyle alakalı bir model yaratmakla ilgilenmiştir. Bireylerin, toplumların içerisinde bir rolden diğerine geçiş yaptıkları törenlere yoğunlaşmıştır. Bunun önemli bir örneği, çocukluktan erişkinliğe geçişi tanımlayan erginleşme dönemidir. Oyun başlangıcında da seyirci, kendi özel dünyasından çıkarılarak kurgusal bir dünyanın içine çekilir. Bu başlangıç törenine dahil olan seyirci, oyuncularla birlikte bir topluluk oluşturmak için davet edilir.

Seyirciler içeriye alındığında oyuncular, oyun başlamadan önceki hazırlık aşamasında gibidirler. Oyuncular, siyah matlarla belirlenmiş bir alanın etrafında yer alır. Replikler, fısıltıyla aktarılır ve bir yandan da ısınma çalışmasını andıracak akrobatik hareketler yapılır. Alıştırmalar, Grotowski çalışmalarından uyarlanmıştır ve beden ile hayal gücünü bütünleştirme üzerine kuruludur.

Oyunun başlangıç zamanına oyuncular karar verir, bu kendiliğinden gelişir ve oyuncuların tümü uyum sağlar. Aslında seyirciler, oyunun başlayıp başlamadığını algılamakta güçlük çeker. Schechner bu kafa karışıklığını çözmek için oyunun, tiyatro salonundan içeriye girildiği andan itibaren başladığını söyler. Oyunculardan Vicki May Strang, oyunun başında seyircilere duyuru yapmaktadır:

“Bayanlar ve baylar! Bana bakabilir misiniz, lütfen. Şimdi sizi içeri alacağız. Tek olarak tiyatroya kabul olacaksınız, eğer biriyle birlikteyseniz ayrılabilirsiniz. Ama içerdeyken birbirinizi tekrar bulabilirsiniz. Çevreyi keşfetmek için kendinize zaman tanıyın. Bu çok ilginç bir alan, ve oturabileceğiniz her çeşit yer mevcut. Biz kulelerin ve platformların üstlerini veya altlarını öneririz. Şifre, ‘Yükseğe çıkın ve sığının.’dir. İçeride sigara içilmiyor ve kamera yasak. Teşekkür ederim.”

“Ladies and gentlemen! May I have your attention, please. We are going to start letting you in now. You will be admitted to the theatre one at a time, and if you’re with someone you may be split up. But you can find each other again once you’re inside. Take your time to explore the environment. It’s a very interesting space, and there are all different kinds of places you can sit. We recommend going up high on the towers and platforms, or down underneath them. The password is ‘Go high or take cover.’ There is no smoking inside and no cameras. Thank you.” (Giroux, Straus, Farrar, 1970)

Birlikte bir uyum içerisinde gözükmelerine rağmen, bağımsız tavırları da dikkat çeker. Bu sırada yerlerine yerleşen seyirciler, özellikle topluluklar halinde olanlar, oyuncular tarafından ayrı alanlara yönlendirilirler. Bunun amacı, seyircilerin geldiği topluluktan fiziksel ve psikolojik olarak ayrılmasını sağlamak, oyuna bireysel olarak hiçbir baskı altında kalmadan, özgürce tepki vermesini sağlar. Seyirci, kendisinin seçeceği herhangi bir yere oturmakta serbesttir. Aynı zamanda oyun sırasında yalnız kalabileceği veya diğer seyircilerle bir arada bulunabileceği alana yerleşmekte de özgürdür. Sahneyi görüş açısından sıkıldığında da, yer değiştirebilir.

Ayrıca seyircilerin fiziksel ve aktif katılımının sağlanabileceği dans sahneleri düzenlenmiştir. Dionysos'un doğumundan sonra, "Ecstasy" (Coşku) dansı, "Okşama sahnesi" ve arkasından gelen, daha az cinsel içerikli olan "Parça Dansı" sahnelerinde seyirci katılım gösterir.

İlk yapımda, karışık olarak oyuncular dans etmeye başlamış ve seyircilerin katılması istenmiştir. Fakat 1969 Bahar döneminde, yavaş ritimlerle hareket edilen bir çember kurulmuştur. Bu dans sahneleri, seyircinin dans ederek veya alkışlayarak kolaylıkla dahil olabileceği, seyirci-oyuncu etkileşiminin kurulacağı önemli bölümlerdendir. Oyuncular, kimi zaman seyircileri sahneye çıkmaları için cesaretlendirir. Seyirci katılımlarında, "The Performance Group" ile birlikte kimin hangi topluluktan olduğunun ayırt edilemeyeceği bir bütün oluşturulur.

Özellikle, erotik değil ama tutkulu olan bir kucaklamanın yaşandığı "Okşama sahnesi", Pentheus durdurana kadar devam eder. Seyirci, öncelikle oyuncu dokunuşlarını yadırgamıştır, bunu çiğnenmiş bir kural olarak saymıştır. Fakat Schechner ise: "dokunmanın, oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiyi insanileştirdiğini" iddia etmiştir. (Fischer-Lichte, 2008: 63)

Oyunun başlangıcında hazırlık aşamasının gösterilmesi gibi, oyunun sonunda da oyuncuların mekanı temizlediği gösterilir. Oyuncular, fırçaları ve süngerleriyle gelip yerdeki kanı silerek dünyevi hayata geri dönüş yaparlar. Bu fikri, Ekim 1968'de oyunu izlemeye gelen Jan Kott vermiştir. Yerdeki kanı silen asistanları görüp, oyunun gerçek sonunun, bu olduğunu belirtmiştir.

Dionysus in 69'da, seyirci katılımında iki nokta çok önemlidir. Birincisi seyirci, oyunun oyun olma özelliğini kaybettiği sosyal bir etkinliğe dönüştüğü anlarda katılır.

"Onlar bir etkinlik oluştururlar. Oyun aniden yanılısamayı, görünüşünü, 'miş gibi'yi kaybeder, ve seyirciler kendilerini beklenen bir yerde ortaya çıkmış gerçeklikle yüzleşirken bulur, bu gerçeklik ilk anlaşmalarını belirler, öncelikle örtülüdür, temsille çevrilidir. Bu örtülü anlaşma karakterlerin oyun başladığındaki gibi kalmak zorunda olduğunu; fiziksel 'bütünlük'ü korumaları gerektiğini bildirir. Bu performans sanatı ile tiyatro arasındaki farktır."

“They create an event. The stage suddenly loses the play of illusion, of the appearance, of the “as if”, and the spectators find themselves face to face with a reality that has emerged where they least expected it, a reality that modifies their initial contract, once implicit, surrounding the representation. This implicit contract states that the characters have to remain as they were when the play started; they have to keep their physical “integrity”. This is the difference between performance art and theatre.”(Feral, 2011)

Seyirci, oyunun yanılsama etkisini yitirdiğini hissettiği anda, katılmak için kendisini hazır hisseder. Katılım sağlayan seyirciler, oyuncu değildir ama istediğini anlık olarak yapabilen kişilerdir. Fakat Schechner’in bu noktada estetik olan ile sosyal olanı ayırması, performans katılımındaki başarıya zarar verir. Çünkü, bir araya getirilen her insan topluluğu sosyal bir nitelik taşır. İki özelliği ayrı tutmak, oyun anlayışına bakış açısını gösterir, fark etmeden geleneksel kalıplar taşınmaya devam edilir.

İkincisi ise, seyirci katılımı için demokratik bir model uygulanmasıdır. Seyirciler, oyuncular kadar anlatılan hikayeye katılma hakkına sahiptir. *Dionysus in 69*, oyuncuların bedenlerini eğittiği, seslerini çalıştırdığı veya özel kostümler giydiği bir oyun değildir. Seyirciye, onun hiçbir zaman yapamayacağı oyuncu yetenekleri gösterilmez. Bu yüzden, seyirci kendisini daha özgür ve rahat hisseder. Oyun, basit ve kolay konular üzerine kurulmuştur. Bu özellik, seyircinin katılımını kolaylaştırır. Katılım, oyuncuların yaptıklarını yapabilme yeteneği demek değildir, oyuncuların inandıklarına inanmak ve anlık tepki verebilmek demektir. Seyirci katılımı, bizi sanat-yanılsama odağından alıp, tiyatrodaki gösterimci-seyirci arasındaki gerçek dayanışma olgusuna yöneltir. Seyirci katılımını deneyimlemenin amacı, tiyatro ve politika, sanat ve yaşam, performans etkinliği ve sosyal etkinlik arasındaki sınırları yıkmaktır. İkiliklere karşı çıkarak, geleneksel tiyatro kurallarının ötesine geçebilmektir. Katılım, gösterimciler ve seyirciler arasındaki ilişkiyi insanileştirmenin, samimileştirmenin yoludur. Çağdaş tiyatrodaki sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. TPG, katılım deneylerini John Cage ve Allan Kaprow’un düşüncelerinden yararlanarak oluşturmuştur.

Seyirci katılımı, geribildirime elverişli bir yapı kurar. Oysa, geleneksel tiyatrodaki seyirci izlediği oyun ile ilgili fikirlerini kendine saklamak durumunda kalır. Oyun sırasında gülebilir, ağlayabilir, öksürebilir, alkışlayabilir. Ama verdiği bu

tepkiler bile, karanlıkta bırakıldığı ve diğer seyircilerin konsantrasyonunu bozduğu için hoş görülmez.

Katılım söz konusu olduğunda, estetik ile oyun yapısı yer değiştirir. Estetik, performans hakkında farkındalık yaratır. Seyirci, performanstan ayrı tutuluyorsa, performans özerk hale gelir. Bu tip performanslarda, “Şimdi ve Burada” özelliği kullanılmaz. Estetik, geçmişte ve uzakta olanı tekrar sergilemektir. Tiyatro oyunlarının ise kendine ait kuralları vardır ama, bu kurallar değişikliklere uygun olarak esneyebilir. Seyirci katılımında beklenmeyen olaylar yaşandığında, kurallar hemen esnetilebilmeli, yeni gelişen duruma öneri getirilmelidir. Performansın, oyun ile benzer noktaları burada ortaya çıkar.

Seyirci katılımı, ne gösterimcinin ne de seyircinin alışık olduğu bir deneme olmadığı için iki taraf açısından da bazı sorunlara sebep olmuştur. Schechner, sorunları çözebilmek için sınırlamalar getirmiştir.

“Schechner, 1969’da *Dionysus* bittiğinde üç tane katılım kuralı formüle etmiştir;
1-Seyirci, yaşayan bir alan ve canlı bir durumdur. Olaylar onların karşısında gerçekleşebileceği gibi onlarla birlikte de gerçekleşebilir.
2-Bir gösterimci, seyircinin katılmasını istediğinde hazırlıklı olmalı ve onun reaksiyonlarına karşılık verebilecek durumda olmalıdır.
3-Katılım gereksiz olmamalıdır.”

“In 1969, toward the end of the *Dionysus* run, I formulated three rules of participation;
1-The audience is in a living space and living situation. Things may happen to with them as well as “in front” of them.
2-When a performer invites participation, he must be prepared to accept and deal with spectator’s reactions.
3-Participation should not be gratuitous.” (Schechner, 1986: 78)

Seyirci katılımının ne yönde olacağı önceden planlanamadığı için, hazırlık yapılamaz. Ancak tahmini bir şekillendirme yapılabilir. Gösterimcilerin bu gizemli gözükten alanda tedirginliklerini azaltabilmek için oyundan altı hafta önce, 1968 yılının Nisan ve Mayıs aylarında seyirciye açık provalar düzenlenmiştir. Fakat yine de bir oyunda, yapılan hazırlıklar yetersiz kalmıştır. Bu oyunda Queens kolejinde gelen öğrenciler, Dionysos’u engellemek için Pentheus’u kaçırlar. Pentheus’u oynayan William Shephard öğrenciler tarafından kuşatılır. Dionysos’u oynayan

Jason Bosseau, öğrencilerin arasına girer ve Pentheus'u kurtarmak ister. Öğrencilerle oyuncular arasında ufak çapta bir tartışma yaşanır. Öğrencilerin dışındaki seyirciler ise bu olayın planlanmış olduğunu düşünüp, oyunun devam etmesini ister. Tiyatro dışına çıkarılan oyuncu, geri dönmeyi kabul etmez. Pentheus rolünü seyircilerin arasından oyunu önceden izlemiş olan biri canlandırır. Bu olay sonrasında, büyük bir gerginlik yaşanmıştır. Gösterimciler, öğrencilerle oyun sonrasında tartışmışlardır. Richard Schechner ise aksini düşünmüştür. İlk kez gerçek bir anın yaşandığını iddia etmiştir. Gösterimcilerin, gösterim öncesi prova yapma hakları olduğu kadar seyircilerin de oyuna belli planlar yaparak katılma hakları vardır.

“Çoğunluk hakim olsun. Sonuçta, gösterim seyirci dünyasından doğar, devam eder çünkü seyirciler ile gösterimciler arasında anlaşma sağlanmıştır, ve oyun bittiğinde, gösterim seyircilerin dünyasına sakinleşerek döner. Bir gösterim bir zirve deneyimidir, ayrı bir deneyim değildir.”

“Let the majority rule. After all, the performance arises from the world of the spectators, it continues because of agreements made between spectators and performers, and when the play is over, the performance subsides back into the world of the spectators. A performance is a peak experience, not a separate experience.” (Schechner, 1986: 83)

Gösterimcinin, seyirci katılımıyla ilgili bir problemle karşılaştığında “karakter” olarak değil, “kendi”si olarak tepki vermesi gereklidir. Gösterimcinin bir anlamda ağırlayan taraf olduğu unutulmamalıdır fakat gösterimci, olayları tek başına yönlendirmekten sorumlu değildir. Bu paylaşılması gereken bir sorumluluktur. Yalnız, seyircinin geleneksel tiyatroya yönelik alışkanlıkları, sorumluluğu almasına engel olacaktır. Seyirci tarafından sergilenen paylaşım reddi, gösterimci için bir mücadele konusu haline gelir.

Seyirci katılımını yadığayan çoğu seyirci, TPG'nin sadece bir topluluk değil dini bir topluluk olduğunu düşünmüştür. Bu, *Dionysus in 69*'ın seyircinin eski klasik tiyatro alışkanlıklarına uymamasından kaynaklanır. Bu yüzden seyirci, bu topluluğu tanımlayabilmek için farklı bir estetik anlayışıyla yaklaşmak zorunda kalır.

“Dionysos'u izleyen birçok kişi, onu dinimizin bir kutlaması ve oyunun sembolik etkinliği olarak düşündü –doğum, eğlenme, cümbüş, işkence ve öldürme- bir çeşit

yeni kitle; *Dionysus in 69*'a katılmak, Wooster sokağının mezarlıklarındaki gizli bir ritüeli icra etmenin bir yoludur.”

“Many who saw *Dionysus* thought it was a celebration of our religion and that the symbolic events of the play –the birth, taunting, orgies, torture, and killing- were a kind of new Mass; participating in *Dionysus in 69* was a way of performing an arcane ritual in the catacombs of Wooster Street.” (Schechner, 1986: 43)

Seyirci görüşlerinden önemli bir tanesi de, Stefan Brecht tarafından yapılmıştır. Stefan Brecht'in 1969'da TDR (The Drama Review) dergisinde yayınlanan yazısına göre; seyirci-oyuncu ilişkisinin birleşim noktaları belirsizdir. Oyuncular kendi aksiyonlarına döndüklerinde seyirciler yalnız bırakılmıştır.

“Seyirci insiyatifi için hiçbir uyarın yok; yaratıcı katılım veya kendiliğinden müdahale için fırsat verilmiyor.” (Mimesis 16: 58)

“Tek özgür tepki ve bu nedenle tek gerçek katılım olasılığı katılmayı reddetme jesti oluyor. Eğer gerçek bir seyirci katılımı dışlanırsa, özgürleştirici bir etki mümkün olur mu?” (Mimesis 16: 62)

“Eğer sevecenlik doğal bir biçimde herkesin katıldığı bir sefahat alemi, saldırganlık ise gerçek kavga şeklinde gelişseydi, bunların hakiki olduğundan bahsedebilirdik.” (Mimesis 16: 59)

Yukarıdaki gibi yorumlarda bulunan Stefan Brecht, oyundaki seyirci katılımının başarılı olmadığını altını çizer. Oyunda seyircinin canlı varlığının olumlu bir şekilde oyun yapısına katılması hedeflenirken, eski estetik anlayışın etkisinde kaldığını belirtir.

Dionysus in 69, genellikle olumsuz tepkiler almıştır. Richard Schechner'in kurmuş olduğu TPG ile yaptığı ilk oyundur. Çevresel tiyatro ilkelerine uygundur. Batılı tiyatro kavramlarıyla mücadele eden ve seyirciyi duysal sanat deneyimine dahil etmek amacıyla geleneksel olmayan şekillerde, alanı ve seyirciyi kullanan bir oyun haline gelmiştir. Dönemin sosyal ve politik koşullarını yansıtan yeni denemelere açık olan bir yapılmıştır.

“Schechner'in *Dionysus in 69*'u, yaygın estetik, sosyal ve politik koşulları tartışır ve karşı çıkar. Rol değişimine yaklaşımı, kişilerarası ilişkilerin ütopyik simetri arzusu tarafından, estetik deneyimin yeni olasılıklarına açılmıştır.”

“Schechner’s *Dionysus in 69* counters and negotiates the prevalent aesthetic, social and political conditions. His approach to role reversal opened up new possibilities for aesthetic experience by aspiring to a utopian symmetry of interpersonal relationships.” (Fischer-Lichte, 2008: 49)

Dionysus in 69, döneminin yerleşmiş davranış biçimlerini ve kurallarını sorgulaması açısından yenilikçidir. Seyircinin alışık olduğu tiyatro anlayışını yıkmak ve yeni bir oyun düzenine dönüştürmek için uygulamalar yapılmıştır. Fakat bu yenilik arzusu içerisinde şekillenen provalar, geleneksel Batılı anlayışın dışına çıkmayı başaramamıştır. Oyunun ana çerçevesini oluşturan seyirci katılımı konusu, demokratik bir model oluşturmak yerine, baskı altında tutulan bir zorunlu bir katılım seçimi haline gelmiştir. Çoğu zaman katılım beklentisi içinde olan oyun akışı, yerini aniden eski kapalı sisteme bırakmıştır. Bir bakıma, seyirci farklı bir biçimde ama yeniden, aksiyonun dışında tutulan bir araç durumuna düşmüştür. Rastgele bir araya gelen seyirci topluluğu, gösterimler için hala bir endişeye sebep olmaya devam etmiştir. İzleyicilikten deneyimlemeye kaydırılan seyirci tutumu, açık olmayan, bilinmez ve keşfedilememiş olan atmosferi taşımayı sürdürmüştür.

Aslında Richard Schechner’in çevresel tiyatro ilkelerine göre düzenlediği bu oyun, en çok oyuncular için bir tehlike oluşturur. Çünkü oyuncular, sabitlenmiş oyun düzeneğine alışkındır ve seyirci tepkisine her an açık olma durumu, onları rahat bir tutuma sahip olmaları beklenen gösterim anından koparıp, aksine daha gergin bir konuma sürükler. Belli bir akışa yönelik hazırlık yapmış olan oyuncu, gerginliğini kontrol altında tutup anlık gelişen olaylara karşı doğal davranışlar sergilemek zorunda bırakılmıştır. Oyunda oyuncunun, nasıl gelişeceğini bildiğinden emin olduğu tek dayanak, gerçekleştirilen eylemlerdir. Fakat eylemler de, seyirci tepkisiyle bazen değişim geçirmiştir. Bu özellik de, oyunu hazırlanmış bir gösterimden çıkararak, yapılan provaları anlamsız hale getirmiştir. Schechner’in bu tip bir uygulamayı, sanatı yaşama yaklaştırmak için yaptığı fark edilmektedir, ama oyuncular yine de sadece fiziksel konum açısından bile seyircilerden zaman zaman ayrı tutulmuştur. Ayrıca oyuncular, seyirci tepkisine kendisi olarak cevap verebilme üzerine bir eğitim almadıkları için bu alanda zorluk çekmişlerdir. Bu yüzden, alınan eğitim yetersiz kalmıştır ve gösterime yönelik hem oyuncu hem de seyirci tarafından sergilenen tepkiler de önemli hale gelmiştir. Bu aşamada belki de insan davranışı, psikolojik açıdan da incelenmelidir. Öngörülen tepkiler sayesinde, hem oyuncu hem

de seyirci biraz daha az tedirgin hale dönüştürülebilir. Tiyatronun antropoloji ile işbirliği yapma ihtiyacı belki de buradan doğmuştur. Schechner, *Dionysus in 69*'dan sonraki gösterim alanındaki kuramsal incelemelerinde, antropolojiden büyük oranda etkilenmiştir. Belli başlı antropolojik kavramlar, (Liminal-Liminoid, Communitas) bu oyundan sonra daha çok önem kazanmıştır.

Schechner oyun seçiminde ve hazırlık sürecinde, dönemin sosyo-politik ve ekonomik özelliklerinden fazlasıyla etkilenmiştir. Bu özelliklerin sahne üzerine taşınmasında bazı aksiliklerin yaşandığı görülür. Yıllar sonra başka bir topluluk tarafından benzer rejyile sahneye konan *Dionysus in 69*, beklenen tepkiyi alamamış ve başarısız olmuştur. Oyun dönemin ilerisine ulaşmayı hedeflerken, onun kısıtlamaları altında ezilmiştir.

6. SONUÇ

Bu tezin yazılma amacı, 1960'larda öne çıkmaya başlayan "performans" (gösterim) kavramının günümüz tiyatro anlayışına ne gibi etkilerde bulunduğunu araştırmaktır. Bu alanda yapılan araştırmaların geniş bir çerçeveye sahip olmasından dolayı, konu tiyatro eğitime de büyük yansımaları olan Richard Schechner'in performans anlayışı ile kısıtlanmıştır. Richard Schechner, "performans" kavramına yönelik "çevresel tiyatro" kapsamında "The Performance Group" ile gerçekleştirdiği oyunlar, New York Tisch Sanat Okulu'ndaki akademik kariyeri, editörlüğünü yaptığı önemli tiyatro dergilerinden olan TDR ve antropolog Victor Turner ile düzenlediği atölye çalışmaları açısından, 1960-1970'ler Amerikan tiyatrosunun önemli isimlerindedir. Dönemin öncü atılımlarını gerçekleştirdiği için, çağımızın tiyatro anlayışının gelişimine yardımcı olmuştur.

Richard Schechner'in uzun süre genel sanat yönetmenliğini yaptığı TPG ile gerçekleştirdiği oyunlar, gösterimin özgül özelliklerini taşıyan önemli işlerdendir. Tiyatro topluluğu, Güney Amerika'daki üniversitelerin kampüslerin çoğuna turne yapması ve çalışma sürecini bir çeşit eğitim gibi ele almasından dolayı, incelemenin büyük bir kısmını oluşturmuştur. Sergilenen oyunların görsel ve yazınsal belgeye sahip olması, Schechner'in ortaya koyduğu deyimlerin kavranmasında kolaylık sağlamıştır.

Fakat yeniliklerin uygulama açısından incelenmesi için, Schechner'in oyunlarına yakından bakıldığında, (Beşinci bölüm: *Dionysus in 69*) özellikle çevresel tiyatro ilkelerinin sağlıklı bir biçimde işleyemediği görülür. Seyirci ve oyuncu için düşlenen sosyal birliktelik kavramı, tiyatro oyununu estetik çerçeveden çıkarmayı

hedeflerken, oyun zamanını her iki taraf için de zorlayıcı bir unsur haline getirir. İkinci bölümde sözü edilen performansın dönüştürücü özelliği, uygulama alanında sekteye uğrar. Her yeni atılımın eleştirilere olduğu düşüncesi gözardı edilmediği halde, henüz tamamlanmamış bir alt yapı ile sahnelenen gösterimler şaşırtıcı bir etki yaratır, ama bu etki çoğunlukla olumsuz bir şekilde sonuçlanmıştır. Dönemin “Hippi” kültürünün niteliklerini taşıyan, oyunda kullanılan çıplaklık ve okşama sahneleri, öncelikle seyirci tarafından yadırganmış ve sonrasında kontrol edilemez bir hal almıştır. Seyirci ile bütünlüğü amaçlayan oyun, oyuncularını birtakım inançlarını sergileyen dini bir topluluk olarak göstermiş ve seyirci ile arasına mesafe koymuştur. Ayrıca TPG, seyirciye açık provaları, oyun metnini araç olarak görerek oyuncu deneyimlere daha çok yer veren tavrı ve oyun sürecini tamamlanmayan bir deney olarak görmesi bakımından çok eleştirilmiştir.

Bunun sebeplerinden önemli bir tanesi, seyirciyi alışık olmadığı bir durumla yüzleştirme hedefinin, oyuncunun da bu alanda deneyimsiz olduğunu ortaya çıkarmasıdır. Sınırsız olasılıklara açık olan gösterimin, bütünüyle olmasa da tahmin edilen yönde sürdürülmesi, iki taraf açısından da endişeleri azaltılmasına sebep olacaktır. Belki de bu nedenle Schechner, çözüm yolunu tiyatronun antropoloji ile kesişim noktasında aramıştır. İnsan davranışının araştırma konusu olduğu antropoloji, oyuncu kimliğini “Liminal” aşamada göstererek, seyirci ve oyuncu birlikteliğini “Communitas” olarak isimlendirerek aslında Schechner’in *Dionysus in 69*’da yapmak istediklerini bir araya getirmiştir. Yine de *Dionysus in 69* ile denenen oyuncuya öncelik veren çalışma biçimi, 1960’lar Amerikan tiyatrosu için devrim niteliğindedir. Oyuncu, rolü aracılığıyla kendisiyle ve seyirci ile yüzleşmiştir.

Dionysus in 69’da uygulanan oyunculuk çalışmaları ve seyirci ile kurulan iletişim, Richard Schechner’in oyun sonrasında antropolog Victor Turner ile yaptığı atölyelerle daha da somutlanmıştır. Oyunun gösterim anında gelişen durumları, Turner’in “Liminal-Liminoid” ve “Communitas” deyimleri ile birlikte kavramsallaştırılmıştır.

Victor Turner'ın antropolojik incelemelerinde kullandığı “Liminal-Liminoid” ve “Communitas” kavramları, bir tiyatro oyunundaki oyuncunun rolü ile kurduğu iletişim ve o oyuna gelen seyircinin oyuncu ile birlikte bütünsel olarak oluşturduğu topluluk açısından benzerlik kurar. Bir oyuncu, performansı sırasında ne rolü ne de kendisi olabilir. Standartlaştırılmaya çalışılan performansın hareket dizgesi, temel olarak insanın canlı bir organizma olmasından dolayı, tam anlamıyla hiçbir zaman gerçekleşmeyecek ve kesintiye uğrayacaktır. Bu kesintiye uğrayan anlarda, oyuncu liminal bir kimliğe bürünür. Karşılaştığı beklenmedik bir duruma kimi zaman kendisi olarak kimi zaman da rolü olarak tepki verir.

Yarı bilinçlilik durumu, aslında sanatsal etkinliklerin çoğunda yer alır. Oyuncu, tamamıyla canlandırdığı karakter olduğunu ispat etmek için fazla çaba göstermemelidir. Hiçbir zaman oyun metninde sözü edilen, yazarın dünyasında oluşturduğu o hayali karakter olamayacaktır. Bunu hem tiyatro oyununu izlemeye gelmeden kabullenen seyirci, hem de karakteri bir yanıyla canlandırmayı isteyen oyuncu bilmektedir. Bu aşamada Schechner, *Dionysus in 69*'da oyuncuların rolleri ile yüzleşmesini istemiştir. Oyun rolleri ve hatta söylenen replikler, oyunun aktarılmak istenilen hikayesinin temel esası değildir. Oyuncunun kendi kişiliği ve rolüne ilişkin yaşadıkları, ona dair söylemek istedikleri ön plandadır. Bu açıdan da hikaye konusu ile ilgili kafa karışıklığı yaşanır. Seyirci, oyun ismi olan Tanrı Dionysos'tan bahseden bir hikaye beklerken, bir anda tüm yalınlığıyla beliren oyuncu kimliği ile karşılaşır. Sanatsal kurgunun mu yoksa oyuncunun sade hikayesinin mi daha çekici geldiği konusu tartışmalıdır.

Oyunculuk çalışmalarında, Schechner'in öne sürdüğü iki önemli kavram daha vardır. Bunlar, “Restored Behavior” ve “Twice-behaved Behavior”dır. Bu kavramlar hem sahne üzerinde hem de günlük yaşamda sergilenen davranışların hep tekrar edilen davranışlar olduğunu vurgular. Sanat ve yaşamda hiçbir zaman özgün olunamayacağını öne sürer. Fakat bu özgün olamama hali, beraberinde değişkenlik özelliğini de getirir. Geçmiş, oyuncunun faydalanabileceği ve beslenebileceği tek zaman dilimidir. Hep aynı veya benzer hikayelerin yaşanıyor veya sahneleniyor

olması çıkışsız bir tutum sergilemesine rağmen, ilgi uyandıracak bir potansiyele sahiptir. Seyircinin kendi hikayesinden çok farklı bir hikaye izlemeyeceğini bile bile tiyatroya gitmesinin sebebi budur. İnsanoğlunun farklı bedenlerde gerçekliğe kavuşan davranışları izleme heyecanı, hiçbir zaman son bulmayacaktır.

Schechner ve Turner'ın paylaştığı görüş, Batılı tiyatro anlayışının tersine her performansta farklı insan topluluklarını bir araya getiren etkinliği, spontan gelişmelere açık tutmaktır. Oyuncu hazırlık sürecinde, her akşam aynı şekilde oynayacağı rolüne değil, oyunu farklı yönlere süreleyecek potansiyele sahip seyirciye doğru cevap verebilmeyi prova eder. Kabile ritüellerinden yola çıkılarak elde edilen kavramlar, aslında bu noktada benzer etkiyi yaratmakta yetersiz kalır. Çünkü bir kabile yerlisinin ritüeli gerçekleştirirken, bir oyuncu gibi hareket dizgesini bozma tehlikesine düşme korkusu yoktur. Kabile yerlisinin bir öğretisi olarak benimseyerek yerine getirdiği etkinlikler, oyuncunun oyuna hazırlık sürecinde yer almaz. Oyuncu her zaman, en iyi oyun akışı ve karakter bütünlüğü için prova yapar. Bu açıdan, seyircinin tepkilerine açık olabilme durumu, oyuncunun kendi bütünlüğünü korumasını zorlaştırır ve hazırlıksız yakalandığında başarısız olarak algılanmasına neden olur. Seyirci ve oyuncu için hedeflenen özgürlük duygusu, bu noktada sekteye uğrar.

Fakat, antropolojik kavramların (“Liminal-Liminoid”, “Communitas”) tiyatro oyununun yapısına uygun özellikler taşıması, dikkate değer bir keşiftir. Sosyal bilimlerin çalışmalarının ve tiyatronun birbirine koşut ilerleyen süreci, yaşam-sanat ayrımının ortadan kaldırılması konusunda örnek olarak gösterilebilir. İki alan da, konusu “insan davranışı” olan bir çerçevede yer alır ve birbirinden beslenerek gelişim göstermek bakımından, çekingen davranmamalıdır.

KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2008) *Sanatçılardan Yazı ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (5.Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Brockett, O. (2000) *Tiyatro Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Candan, A. (1997) *20.Yüzyılda Öncü Tiyatro*. (2.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Candan, A. (2010) *Oyun Tören Gösterim*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Carlson, M. (1996). *Performance: a critical introduction*. New York: Routledge
- Ehrlich, H.J. (1971). *Social Conflict in America: The 1960's*. The Sociological Quarterly, Sayı 12:3. 295-307. JSTOR veritabanı
- Epskamp, K. (2003). *Intercultural Puzzles*. Anthropos: 98, 499-509, JSTOR veritabanı
- Euripides. (2001). *Bakkhalar*. Çeviren: Güngör Dilmen. İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Çeviren: Iris Jain. New York: Routledge
- Giroux, Farrar, Straus. (1970). *Dionysus in 69 The Performance Group*. USA: Library of Congress
- Innes, C. (1993) *Avant-garde Tiyatro 1892-1992*. Çeviren: Beliz Güçbilmez, Aziz Kahraman. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Jules-Rosette, B. (1994) *Decentering Ethnography: Victor Turner's Vision of Anthropology*. Journal of Religion in Africa, Sayı 24: 2
- Lichti, E.S. (1986) *RICHARD SCHECHNER AND THE PERFORMANCE GROUP: A STUDY OF ACTING TECHNIQUE AND METHODOLOGY*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Texas Tech University, 211
- Montgomery, F.L. (2002) *THE IDEA(L) OF THE 'GROUP' IN RADICAL THEATRE: A DRAMA TURGICAL ANAL YSIS OF THREE AMERICAN THEATRE GROUPS OF THE 1960s*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. University of Canterbury, 356

Schechner, R. *Conservative Avangard*, <http://muse.jhu.edu>

Schechner, R. (1993). “Beş Avangard... Ya da Hiçbiri?”. Çeviren: Utku Esen. *Mimesis*. 16, 85-100

Schechner, R. (1973) “Performans ve Sosyal Bilimler”. Çeviren: Pınar Gümüş. *Mimesis*. 16, 81-83

Schechner, R. (2010) “Richard Schechner ve Performans Kuramı”. Çeviren: Pınar Gümüş, Sezin Gündoğan. *Mimesis*. 17, 15-26

Schechner, R. (2013) *Performativity and Audience*. Oslo International Acting Festival. <http://www.youtube.com.tr>

Schechner, R. (2006) *Performance Studies: An Introduction*. (2.Baskı) New York: Routledge

Schechner, R. (1994) *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre&Cinema Books

Schechner, R. (2003) *Performance Theory*. New York: Routledge

Schechner, R. , Appel, W. (2001) *By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. New York: Cambridge University Press

Schechner, R. (1985) *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Schechner, R. (1995) *The Future of Ritual Writings on Culture and Performance*. (2.Baskı) New York: Routledge

Turner, V. (1995) *The Ritual Process-Structure and Anti-Structure*. New York: The Lewis Henry Morgan Lectures

Turner, V. (1982) *From Ritual to Theatre- The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications

Turner, V. (1987) *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications

The Drama Review, (2010). “There is Smth Happening Here”. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 54:2, 12-17

The Drama Review, (1970). “GuerillaTheater:May1970”. *Cilt14*. No:3, s.2. JSTOR veritabanı

<http://www.artfulliving.com.tr/detay/bedenden-mekanperformans>

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hippi>

ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Bursa'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. 2004 yılında Uludağ Üniversitesi İ.İ.B.F İşletme Bölümüne girdi. Aynı sene Uludağ Üniversitesi Oyuncuları ile tiyatro yapmaya başladı. 2008 yılında buradan mezun oldu ve ardından 2008-2012 öğretim yılında Haliç Üniversitesi Tiyatro Bölümü'ne girdi. 2012 yılında mezun olduktan sonra yine Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı. Yurtdışında ve yurtiçinde çeşitli özel tiyatrolarda çocuk ve yetişkin oyunlarında rol aldı.