



**ANNA DEAVERE SMITH'İN SOLO
PERFORMANSLARINDA KİMLİK VE
DİRENİŞ PERFORMANSI**

Deniz ARAS

Doktora Tezi

İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Prof. Dr. Ahmet BEŞE

2016

Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Deniz ARAS

ANNA DEAVERE SMITH'İN SOLO PERFORMANSLARINDA
KİMLİK VE DİRENİŞ PERFORMANSI

DOKTORA TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Ahmet BEŞE

ERZURUM - 2016



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



02/10/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " ANNA DEAVERE SMITH'İN SOLO PERFORMANSLARINDA KİMLİK VE DİRENİŞ PERFORMANSI / IDENTITY AND RESISTANCE PERFORMANCE IN ANNA DEAVERE SMITH'S SOLO-PERFORMANCES" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

02/10/2016

DENİZ ARAS



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Ahmet BEŞE danışmanlığında, Deniz ARAS tarafından hazırlanan bu çalışma 31/10/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Ahmet BEŞE

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mukadder ERKAN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN

İmza:

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

İmza:

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 31/10/2016

Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK

Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ.....	IV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS KURAMI

1.1. PERFORMANS KURAMI	18
1.2. KİMLİK VE DİRENİŞ PERFORMANSI.....	47
1.3. PERFORMANSIN AMERİKAN TİYATROSU İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ.....	58

İKİNCİ BÖLÜM

ANNA DEAVERE SMITH'İN SOLO PERFORMANSLARI

2.1. ÖTEKİ-ODAKLI OYNAMA BİÇİMİ.....	75
2.2. PERFORMANS TEKNİKLERİ.....	82

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANNA DEAVERE SMITH'DE KİMLİK VE DİRENİŞ PERFORMANSI

3.1. HAFIZA VE TRAVMA.....	97
3.2. DAMGALANMIŞ KİMLİKLER VE DİRENİŞ.....	114

SONUÇ.....	158
------------	-----

KAYNAKLAR	163
-----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ.....	172
---------------	-----

ÖZET

DOKTORA TEZİ

ANNA DEAVERE SMITH'İN SOLO PERFORMANSLARINDA KİMLİK VE
DİRENİŞ PERFORMANSI

Deniz ARAS

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ahmet BEŞE

2016, 172 sayfa

Juri: Prof. Dr. Ahmet BEŞE

Prof. Dr. Mukadder ERKAN

Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Yrd. Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ

Bu çalışmada, performans kuramı ve Amerikan Performans Tiyatrosu içinde yer alan siyahi kadın oyun yazarları ve solo performansçı Anna Deavere Smith'in *Fires in the Mirror* (1992) ve *Twilight: Los Angeles 1992* (1993) basılı metinlerinden, *Four American Characters* (2007) ve *Let me Down Easy*'nin video kayıtlarından yola çıkılarak sahne performanslarının kimlik ve direniş performansı çerçevesinde incelenmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmamız Giriş, üç Ana Bölüm ve Sonuç bölümünden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Richard Schechner temelli Performans Kuramı ve bu kuramla birlikte Amerikan Tiyatrosu'nun Amerikan Performans sahnesine dönüşü ele alınmaktadır. İkinci bölümde, Anna Deavere Smith'in seçilmiş solo-performansları üzerinden performans tekniklerini ve Smith'in ortaya koyduğu oynama biçimini açıklamaya çalıştık. Üçüncü bölümde ise aynı performanslar çerçevesinde Smith'in kimlik ve direniş vurgusunu çözümlemeye çalıştık.

Sonuç olarak, performans çalışmaları içerisinde Anna Deavere Smith'in bir yazar ve performansçı olarak önemini ve kimlik ve direniş performansının Smith'in solo-performanslarının açılımında kullanılabilecek en uygun performans alanı olduğu çalışmamızda detaylarıyla başlıca inceleme konumuzdur.

Anahtar Kelimeler: Solo-Performans, Amerikan Tiyatrosu, Performans Çalışmaları, Kimlik, Direniş.

ABSTRACT

Ph. D. DISSERTATION

**IDENTITY AND RESISTANCE PERFORMANCE IN ANNA DEAVERE
SMITH'S SOLO-PERFORMANCES**

Deniz ARAS

Advisor: Prof. Dr. Ahmet BEŞE

2016, Pages: 172

Jury: Prof. Dr. Ahmet BEŞE

Prof. Dr. Mukadder ERKAN

Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN

Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ

Assist. Prof. Dr. Kubilay GEÇİKLİ

The aim of this thesis is to introduce Performance Theory and to analyse solo-performances in the light of identity and resistance performance. We have selected the plays, *Fires in the Mirror*, *Twilight: Los Angeles 1992*, *Four American Characters*, and *Let me Down Easy*, by Anna Deavere Smith, one of the prominent American playwrights and the solo-performers.

This study consists of three chapters with an Introduction and a Conclusion. In the first chapter, we focus on Performance Theory by Richard Schechner and the transformation of American Theater to American Performance with his theory. In the second chapter, the techniques of Anna Deavere Smith's selected solo-performances and Smith's *other-oriented* acting style are examined in detail. In the third chapter, identity and resistance performance is emphasized for the analysis of the same solo-performances.

The thesis emphasizes the significance of Anna Deavere Smith both as a playwright and performer. Identity and resistance performance is an appropriate and the most relevant method in overall analysis of the performances, in question.

Keyword: Solo-Performance, American Theatre, Performance Studies, Identity, Resistance

ÖNSÖZ

Yaşam ile sanatı buluşturan, geleneksel sanat anlayışını yıkıp geçen performansın oluşturduğu şeyi anlamak, performansı tanımlamak, gerekliliğini fark etmek ve fark ettirebilmek bir anlamda sahnenin hikayesini incelemektir. Diğer bir anlamda, performans, toplumsal olayların ve durumların birbiriyle olan ilişkisini, bu ilişkinin nasıl bir tümevarım gerçekleştirdiğini, aşamalarının neler olduğunu, performansçı ve katılımcının performans sürecinde neler hissettiğini ve bu doğrultuda performansı nasıl etkilediğini anlatır. Postdramatik dönemde gücünü arttıran performans, kutular, kafesler, ses kayıtları vb. materyal ve yöntemlerle, gerçekçiliği yıkan performansçının sahnedeki mevcudiyeti ve çeşitli tekniklerle soyut olanı somuta dönüştürmeye, görünmeyeni görünür kılmaya ve fark edilmeyeni fark ettirmeye çalışır. Performansa tanıklık eden izleyici, sahnede gördükleri adına sevinme ya da üzülmeye ötesinde sevinmenin zevkine varıp üzülmeye nasıl bir şey olduğunun farkına varmalıdır.

Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon birimine bağlı 2013/173 numaralı Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında ve desteğiyle yürütülen tezimizde temel olarak amaçladığımız şey, Amerikan sahnesini kaplayan performansın Türkiye’deki tiyatro kuramı ve sahne deneyimlerindeki kullanımına ışık tutmak ve kısmen de olsa performans üzerine yapılmaya başlanan çalışmalar için performansın anlaşılması güç doğasının yarattığı karmaşıklıkları anlaşılır kılmaya/ortadan kaldırmaya katkıda bulunmaktır.

Söz konusu tezin uygulama bölümü için Anna Deavere Smith’i ve tezin kapsam ve içeriğine uygun olarak Anna Deavere Smith’in performanslarının seçimindeki amacımız performansın ne olması gerektiğinin ve gerekliliklerinin yoğun bir biçimde ve detaylı olarak inceleyen performans örneklerini güncel dönem performansları içerisinde sunabilmektir.

Öncelikle kendisiyle çalışmanın ayrıcalığını her zaman hissettiren, doktora çalışmamda emeğini, desteğini, vaktini, değerli görüş ve düşüncelerini esirgemeyen Danışman Hocam Sayın Prof. Dr. Ahmet BEŞE’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmamı gerçekleştirmemde değerli katkılarından dolayı İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Sayın Prof. Dr. Mukadder ERKAN’a, Sayın Prof. Dr. Kamil AYDIN’a, Sayın Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN’a, Sayın Prof. Dr. Mehmet

TAKKAÇ'a, Sayın Doç. Dr. İsmail ÖĞRETİR'e, Sayın Yrd. Doç. Dr. M. Fikret ARARGÜÇ'e, Sayın Yrd. Doç. Dr. Kubilay GEÇİKLİ'ye, kıymetli bölüm öğretim üyelerine ve bölüm araştırma görevlisi arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca, bu çalışma boyunca gösterdikleri sabır ve verdikleri destek için değerli eşim Tuncay ARAS'a, sevgili arkadaşlarım Esma SÖNMEZ ÖZ ve Duygu TOKSOY'a ve destekleriyle beni her zaman teşvik eden aileme teşekkür ederim. Çalışmamızın ilk aşamalarında katkılarından dolayı City Üniversitesi Lisansüstü Merkezi'nden Prof. Dr. Marvin CARLSON'a ve New York Üniversitesi Sanat ve Bireylerarası Diyalog Enstitüsü'nden Stephanie SCHNEIDER'e ziyaretlerimde bana verdikleri destekten dolayı ayrıca teşekkür etmek isterim.

Erzurum – 2016

Deniz ARAS

GİRİŞ

Performans, değişimi vaat eden bir dönüşüm çabasıyla, üreten, amaca ulaşma yolunda amacı kaybedebilme riskini göze alan, gelenekselin ötesine geçen, hem olduğu sürecin bir parçası hem de ortaya çıkan şeyin kendisidir. Gösterim, hüner gösterme gibi bilinen anlamını tedavülden kaldırmasa da performansı performans kuramı içerisinde farklı kılan, *edimsellik (performativity)*, *mevcudiyet (presence)*, *deneyim (experience)* ve bunları gerçekleştirenin kim(ler) olduğudur. Farkındalık, bilinç, toplumsal gerçeklik, deneyim gibi kelimeler performans kuramının açılımında kullanılabilecek anahtar kelimelerdir. Giderek uluslararası bir alanda genişleyen performans çalışmalarının temelde Amerikalı bir kavram olması iki başlık altında açıklanabilir: İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'nın pek çok alanda öncü olması ve kuruluşu itibarıyla var olan sıra dışı seslerin çokluğu ve bu seslerin hegemonya ile olan çatışması. İlk olarak, Amerika İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünya gücüne dönüşmesiyle birlikte toplumsal, ekonomik ve edebi alanda yeniliklere öncülük ederek dünyada pek çok alanda olup bitenlere damgasını vurmaya başlar. Performans kuramının kurucuları arasında yer alan Richard Schechner İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa avangardının Amerikanlaştığını *Performed Imaginaries* isimli kitabında şöyle ileri sürmektedir: “1960’larda ortaya çıkan şey, Amerika’daki-Avrupa ya da Amerika’daki-Aysa, Avrupa-Amerika-Asya’nın kaynaşması kadar güçlü değildi. Çok yeni ve oldukça Amerikalıydı çünkü Amerika, önce ithal edilip sonra da dönüştürülen düşünceler ve insanlar üzerine kurulmuştur”¹. Aslında Schechner’ın cümlelerinde her iki başlığın da ortaya konulduğu açıktır. Çünkü performansın Amerikalı bir kavram olma durumu, Amerikalı tanımının içerdiği çokseslilikle ilişkilidir. 1960’ların ve 1970’lerin savaş karşıtı ve insan haklarıyla yankılanan sesleri, tiyatronun meydanlara taşınmasına neden olur. Marjinal seslerin anlayabileceği ve egemen olanın reddetmek için mücadele edeceği performans, tam da bu durumu deneyimletebilmek için uğraş verir. Performans, doyurucu düzeydeki bir kavrayıştan çok fark edilebilir bir aykırılığa yönelerek izleyicisinin bir katılımcı olduğu dünyayı ortaya koyar. Dolayısıyla, performans çalışmaları geniş disiplin yelpazesıyla, toplumları, o toplumun içerisinde yer alan bireyleri ve güçleri, azınlıkları ve bu azınlıkların kendi kimliklerini ve egemen toplumda oluşturulmaya çalışılan kimliği ve tüm bunların arka planında yer alan

¹ Richard Schechner, *Performed Imaginaries*, Routledge, New York 2015, 37.

durumları anlamada bir bakış açısı çeşitliliği oluşturarak eleştirel bir durum değerlendirmesi ortaya koyar.

Schechner, gözlemlediği kabile yaşantılarından etkilenmiş ve tiyatro ile arasında bağ kurup oradaki gördüğü etkiyi – zaman, uzam, performansçı, izleyici, eylem, içerik ve bunların birbirinden ayıramayacağı ve biri olmaksızın diğerinin hep yarım kalacağı düşüncesini – uyarlayarak performans çalışmalarına taşımıştır. Kabile yaşamında ve onlara ait ritüel gözlemlerinde gördüğü, dans, maske, kostüm, kişileştirme (bir diğer insanın, bir hayvanın, doğaüstü güçlerin), hikayeleştirilen şeyleri anlatırken bir zamanın diğer bir zamanda sunulması gibi dönüşümleri temel alarak performansı tiyatronun ötesine taşımış ve tiyatronun performansı değil performansın tiyatroyu kapsadığını öne sürmüştür. Tiyatro ile performans arasındaki sınırları belirginleştiren dönüm noktası, 1992'nin Ağustos ayında düzenlenen ATHE (Association for Theatre in Higher Education) konferansıdır. Schechner bu konferansta 1990'lardan sonra akademik olarak da hızla gelişen performans çalışmalarının ve halihazırda var olan tiyatro bölümlerinin bile performans bölümleri olmasının gerekliliği üzerinde durur².

Performansın genellikle tartışmalı ve karmaşık olarak nitelendirilebilen doğası, “performansla ilgili düşünceler ve kuramların bir zamanlar geleneksel biçimde tiyatral olduğu düşünülen insan etkinliği alanlarını, ... performans ve performans sanatı başlığı altında nasıl genişletip zenginleştirdiğini”³ gösterir. Antropolog Victor Turner, *From Ritual to the Theatre*'da performansın tanımını şu şekilde yapar:

“Performans, ... Orta İngilizce'deki parfournen kelimesinden gelip daha sonrasında Eski Fransızca'daki parfournir - fournir (“to furnish”) sözcüğüne par (“thoroughly”) önekinin eklenmesiyle – kelimesinden gelen parfournen kelimesine dönüşmüştür. Sonuçta performansın, yapısalcılarının biçimi ortaya koyan vurgusunu içermesine gerek yoktur, aksine “tamamlama aşamasına getirme” veya “başarma”nın süreçsel anlamını vurgular. Bu nedenle canlandırmak, tek bir eylemi veya hareketi

² Richard Schechner, “A New Paradigm for Theatre in the Academy” *TDR* (1988-), 36(4) (Winter, 1992), 8-9.

³ Marvin Carlson, *Performance A Critical Introduction*, Routledge, New York 2006, 2.

gerçekleştirmekten çok dahil olunmuş bir süreci az ya da çok tamamlamaktır”⁴.

Performans çalışmaları içerisinde performansın tamamlanmaya ve başarmaya olan vurgusu ve bu sürecin önemi, performans dediğimiz şeyin sadece sahnede olup bitenden ibaret olmadığına işaret eder. Performans, öncesinde gerçekleşen hazırlıklar, atölye ve prova süreçleri, sahneleme ve tüm bunların tamamlanmış olmasını sağlayacak olan izleyici ve izleyicinin performans sonrası algısına ve hareketlerine, kimi zaman performans bitiminde gerçekleşecek tartışma bölümünde ortaya çıkacak bir farkındalığa bağlı olarak gelişen bir süreci ifade eder.

Richard Schechner’la birlikte disiplinlerarası bir model sunan performans, *toplumsal oyun-estetik oyun (social drama-aesthetic drama)* ve *öğrenilmiş davranışla (restored behaviour)* birlikte “bireyin kendi benliğinin bir ifadesi değil onun yerine toplumsal ve kültürel davranışın bir çeşit somut örneği şeklinde işleyen”⁵ bir kuram, incelemelerde kullanılacak bir yaklaşım ve başta Richard Schechner, Victor Turner ve Ervin Goffman olmak üzere çeşitli kuramcı ve toplumbilimcilerin de katkısıyla bir disiplin haline gelerek çalışma alanına dönüşür. Performans çalışmalarında, *yelpaze* ve *ağ (the fan and the web)* olarak isimlendirdiği şematik sunumunda Schechner, performansın düzenlenmesinde iki alan açar; *yelpaze* ve *ağ*. Her ikisi de performansı açıklayan tek bir sistemi ifade eder. *Yelpaze*, sistemin içerisinde gündelik performanslar, oyun, Şamanizm, ritüelleştirme, sanat yapma süreci gibi olası tüm performansların yer aldığı iletişim biçimleri ve davranış vurgusuyla sistemin görüntü dizgesidir. *Ağ* ise bu sistemin biraz daha devingen biraz daha rastlantısal ancak derindekini yüzeye çıkarmaya çalışan düzeneğidir. Toplumsal ve estetik yaşamın bağlantısının kurulduğu, devam etmekte olan deneyimleri ve karmaşıklığının olduğu yerdir. Performans deneyimlerinin geçmiş *deneyim dilimlerine* bağlandığı nokta olan *ağ*, belirli bir *orada* ve *o zamanın şimdi ve buraya* dönüştürüldüğü alandır⁶.

Victor Turner’ın Arnold Van Gennep’in *Geçiş Törenleri (Rites of Passage)* kavramındaki bir arada sıkışıp kalma durumunu ifade eden *liminal* süreçten yola çıkarak

⁴ Victor Turner, *From Ritual to the Theatre The Human Seriousness of Play*, Paj Publications, New York 1982, 91.

⁵ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, New York 2014, 15.

⁶ Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York 2003, xvii-xix.

geliştirdiği *liminoid* kavramı aslında modern öncesi geleneksel kültür ile modern sonrası kültürün ritüeli arasındaki farka vurgu yapar. *Liminoid*, ritüel benzeri eylemlerdir. En basit şekliyle, *liminoid* etkinlikler *liminal* benzeri ancak *liminalliğin* geleneksel toplumlarda gerçekleştirdiği sağlamayı modern toplumlarda gerçekleştiremediği ya da yetersiz kaldığı için Turner *liminal* benzeri durumları *liminoid* etkinlikler olarak tanımlar. *Liminalliğin* gerçekleştirdiği etkiyi sağlamak amaçlıdır. Kurulu düzene eninde sonunda bir boyun eğmenin aksine *liminoid* etkinlikler alternatiflere odaklanır ve Turner Gennepci bir bütünleşmeden söz etmeksizin bu etkinlikleri gerçekleştiren bireylerin oluşturduğu grup için *topluluk (communitas)* ve yaşamları içinse *karşıt-yapı (anti-structure)* kavramlarını kullanır. Victor Turner tarafından kullanılan ve performans çalışmaları içerisinde popüler hale gelen *topluluk (communitas)* terimi, toplumun içerisinde sıra dışı kalan topluluğa işaret eder. *Toplulukların (communitas)* içinde bulunduğu durum ise *toplumsal oyunlar* olarak tanımlanan çatışmanın yaşandığı alandır. Tıpkı gündelik yaşamın performansın temelini oluşturması gibi *toplumsal oyunlar* da *estetik oyunların* hammaddesidir. Dolayısıyla *toplumsal oyun* performansın açığa vurmak istediği bastırılmış olan seçimleri ve istekleri içerdiği kültürel normları göstererek serbest bırakmaya çalışır. *Estetik oyun*, toplumsal oyundan aldığı bir bölümü estetik özellikler ve tiyatral tekniklerle çerçeveyerek *toplumsal oyunun* ne olduğunu ve nasıl değişebileceğini vurgular. Yani *estetik oyun*, *toplumsal oyunun* farkındalığını yaratmaya çalışır. Oyunsal bir düzenekle *öğrenilmiş davranış* görünür hale getirilmeye çalışılır. “Oyun bir çerçeve içerisinde gerçekleşmez; kendisi bir ‘çerçeve yaratma’ biçimidir”⁷. Dolayısıyla, bir aracı olarak konumlandırılmasıyla birlikte oyun, deneyimleri anlamaya ve yorumlamaya olanak sağlamış olur. Johan Huizinga, oyunu “özgürce razı olunan ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekan sınırları içinde gerçekleştirilen, bizzatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyet”⁸ olarak tanımlar. Oyunun performansla olan ilişkisi, oyun üzerinden dile getirilecek olan kültürel ve toplumsal normların, dayatmaların, tabuların görsel alternatiflerini sunarak oyunun işaret ettiklerinden anlam kurmak olarak algılanabilir.

⁷ Simon Shepherd; Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, New York 2004, 125.

⁸ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, (2015), (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 50.

Schechner, performans çalışmalarının ritüellerle olan bağlantısını on bir konu başlığı altında toplar; “eylem olarak ritüel, performans olarak ritüel, insan ve hayvan ritüelleri, liminal performanslar olarak ritüeller, topluluk (communitas) ve karşıt-yapı, ritüel zamanı ve uzamı, taşımalar ve dönüşümler, toplumsal oyun, yararlı-eğlence ikiliği, performansın kökenleri, ritüeli değiştirme ya da yaratma, ritüelleri tiyatro, dans ve müzikte kullanma”⁹. Ritüelin belli bir düşünceye ya da hazırlanmış bir yazılı akışa dayalı olarak sunulan performanslar olması, ritüel oyun, ritüel, tiyatro ve performans çalışmaları arasındaki ilişkiyi güçlendiren önemli unsurlardandır¹⁰. İnsana özgü ritüellerde dönüşümsellik bilinçli olarak toplumsal olana ve belli bir amaca hizmet eder. Bilinçli olarak gerçekleşecek olan bir performansta, sergilenen performansın altındaki anlama odaklanılır. Schechner hayvanlarla insanları ayıran şeyin “performans[ın] daha bilinçli bir şekilde genetik olarak değil de kültürel olarak yayılan (iletilen) ve olay/durum dikkate alınarak seçilen bir şey”¹¹ olmasından kaynaklandığı görüşündedir.

Schechner’a göre performans bir *öğrenilmiş davranış* (*restored behaviour*) ya da *davranışın öğrenilmesi* (*restoration of behaviour*) dir. *Öğrenilmiş davranış*, bilinçsizce gerçekleştirilen bir hafızaya ulaşma çabasıdır. Eğer performans bir *öğrenilmiş davranış* ise sanatsal performans da çiftlenen bir *öğrenilmiş davranıştır*. Sözü geçen hafızaya ulaşma çabasının, yani performansın farkında olunması *edimselliktir*. “Performans çalışmaları içerisinde, edimsellik, aralarında cinsiyet, ırk da dahil toplumsal gerçekliklerin yapılanması, performansların *öğrenilmiş davranış* kalitesi ve performans pratiğinin performans kuramı ile olan karmaşık ilişkisi gibi çeşitli başlıklara işaret eder”¹². Dolayısıyla, *öğrenilmiş davranış* olasılıklar konusunda bilinçli olarak düzenlenmiş seçimler sunar. Yapılmış ve yeniden yapılmış olanı gösterirken yapılmamış olanla bir kez daha yapılacak olanın farkını ortaya koyarak bu farka dikkat çeker. *Öğrenilmiş davranışın* geçmiş deneyime olan göndermesini, şuandaki deneyimin kültürel, psikolojik ya da toplumsal ipuçlarıyla çözmek gerekir.

Performans çalışmaları içerisinde metin tamamen reddedilen bir öge değildir. Ancak metnin bir otoriteyi ortaya koyma girişiminin de olmaması gerekir. Yönetmeni, aktörü, tasarımcıları ve performans sürecine dahil olan herkesin herhangi bir hiyerarşik

⁹ Richard Schechner, *Performance Studies An Introduction*, Routledge, New York 2006, 57.

¹⁰ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 57.

¹¹ Schechner, *Performance Theory*, 98.

¹² Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 123.

düzen olmaksızın birlikte şekillendirebileceği performans için metin üzerinde oynanabilir nitelikte olmalıdır. Yani sahneleme sürecini kontrol etmeyecek bir dramatik metin, performans için yol göstericidir; gerektiğinde parçaların kesip çıkartılabildiği, gerektiğinde metnin değiştirilmeden oynandığı, gerektiğinde değiştirilmeden teknik içeriklerle şekil değiştirdiği, gerektiğinde de yeniden yaratabilen ve hatta o anda yazılabilen bir performans metni söz konusudur. Herhangi bir öncelik hissi olmaksızın uygulanan stratejiyle sahneleme ortak paydadır, metnin anlamını değiştirmek gibi bir çaba yoktur. Anlam, gerçeği tüm yönleriyle verebilmek için karmaşıktırılabilir, değişen dünyada taleplerin ne/neler olduğunu vurgulamak için güncellenebilir ancak hiçbir şekilde kaybedilmez. Çünkü bu sahneleme sürecinde performansçının bedeni bir çeşit metinsel anlamın vücut bulmuş hali olarak ortaya çıkacaktır. Schechner'ın terimsel olarak kullandığı performans metni, tamamen sahneye özgü ve eylemseldir. Schechner'ın performans metni olarak adlandıracağı şey, “merkezin tiyatrodan performansa, olan şeye/duruma, davranış ve beden diline, eyleme ve sahne diline çekilmesi[dir]. [Schechner'a göre], performans metni tamamen dramatik metnin yerini almıştır”. Schechner “kelimelerin sayfa üzerindeki soyut şeyler olarak değil performansçılar tarafından konuşulan, mırıldanılan, söyledikleri şarkılarda geçen kelimeler olarak önemli olduğunu”¹³ vurgular. Performans mücadele alanı olarak düşünüldüğünde, performansı açığa çıkaran, onu tanımlayan olaylar dizisi değildir; onu tanınabilir kılan nasıl algılandığıdır. 14. yüzyılda kilisenin ve din adamlarının dini yayma çabası olduğu dönemlerde, çeşitli dini konuların kilise tarafından dramatize edilerek dini performanslara dönüştürülmesi bugün tiyatronun ilk örnekleri arasında sıralanırken, o dönemde tiyatro, kilisenin yasakladığı bir sanattır. Bu durum, hem alımlamaya hem de performansın paradoksal yapılar içerisinde radikal bir şekilde değişirken, aynı zamanda da değişmeyen özelliği olan dönüşümsel niteliğini vurgular. Performansı performans olarak tanımlayabilecek kişiye duyulan ihtiyaç, izleyiciyi ön plana çıkarır. Performansı var edecek olan şey izleyici algısı, performansın tamamlanmasını ve tanımlanmasını sağlayacak olan şey ise izleyicinin deneyimleyerek gerçekleştireceği katılımıdır. Performans izleyicisini katılımcı olarak düşünmek, izleyicinin performans aracılığıyla tanıklık ettiği gerçekliklere ve deneyimlediklerine yapılan bir vurgudur.

¹³ Schechner, *Performed Imaginaries*, 39.

Aynı deneyimleme ihtiyacı bir noktaya kadar performansı için de geçerlidir. Performansçının bağlı bulunduğu anti-tiyatral¹⁴ olma durumu, *şimdi ve buradanın*, *deneyimletmenin* ve *mevcudiyetin* önemini ortaya koyar. Performansın kaçınılmaz bir şekilde bedensel *mevcudiyete* olan bağlılığı, *şimdi ve buradaya* olan vurgusundan kaynaklanır. Aktörün gelenekseldeki karakterle birlikte var olan *mevcudiyetinin* aksine performansta performansçı olarak ve ‘şuan’a yapılan bir vurguyla sürdürdüğü *mevcudiyeti* söz konusudur. Performansçı ne tam kendisinin olduğu ne de tam karakterin olduğu bir arada olmak durumundadır. Aynı zamanda bu durum kendiliğinden prova sürecini oluşturacaktır. Prova süreci, performansın oluşum aşamasında yönetmenin, yazarın, performansçının ve tüm ekibin arasında kurulan ve yürütülen bir ilişkiyle birlikte performansa hazırlık sürecidir. Bu süreçte performansçının Schechner’ın tanımıyla *ben değil, ben değil de değil (not me, not not me)* olan bir konumda oynaması gerekir. Victor Turner, *From Ritual to the Theatre*’da Schechner’ın oynama biçiminin nasıl olduğunu şöyle açıklar:

“[Schechner], bu hareketi her türlü deneysel deneyimlerin olası olduğu bir çeşit liminal aşama yaratma olarak görür. ... Schechner mimesis’ten ziyade *Poiesis*’i amaçlar; yapmak, oynamak değil. Rol aktörle birlikte büyür ve kimi zaman kendini açığa çıkarmanın acılı anlarını da içerebilen prova süreciyle tam anlamıyla “yaratılır”. ... poetik olan davranışı kendi içerisinde yeniden yarattığı için tanıdık olmayan materyalle başa çıkabilirken, mimetik metod sadece tanıdık olan üzerine çalışır”¹⁵.

Turner bu açıklamasının ardından deneyimlemenin ve izleyici deneyimi ve sonrasında gelebilecek empatinin gerekliliği için performansçının bu oynama biçimiyle oynamasının önemini Henrik Ibsen’in *A Doll’s House* provalarından bir örnekle şöyle açıklar:

¹⁴ Tiyatral ve anti-tiyatral kelimeleri, 19. yüzyıldan bu yana tiyatronun kendi içinde süre gelen bir tartışma konusudur. Ancak burada sözü geçen anti-tiyatrallık bu tartışmanın dışında tutularak performans çalışmaları içerisinde değerlendirildiği şekliyle kullanımını ifade eder. Yani performans içerisinde anti-tiyatrallık geçmiş tartışmalarla bağlantısı olmaksızın, geleneksel tiyatronun kurmaca yapısına ve orada olana karşı burada olanın ve mevcudiyetin kutsanmasıdır.

¹⁵ Turner, *From Ritual to the Theatre The Human Seriousness of Play*, 93.

“Schechner’in deneysel dönemindeki Ibsen’in A Doll’s House provalarında biz dört Nora görürüz, biri gerçekten Ibsen’in metnindeki Nora’nın tersine bir seçenektir. Oyuncu Nora’ya benzer şekilde kişisel yaşamında bir çıkmazla karşılaşır; Nora’nın kocasından ayrılması mı gereklidir, iki çocuğundan ayrılmalı mıdır ve bağımsız bir yaşama mı atılmalıdır? Nora’yı oynayarak kendi sorununu yeniden tecrübe ettiğinde, oyuncu alışılmışın dışında bir şiddetle, yavaşça, karışık bir yolla kendi ellini sıkmaya başladı. Sonuç olarak, bazı eleştirmenlerin modern tiyatronun öncüsü olarak yorumladığı Nora’nın ünlü kapıyı çarpması yerine, o gruba doğru hızla yöneldi, bu onun çocuklarını bırakmak için hazır olmadığını gösterir, böylece oyun, Ibsen’in Nora’sındaki etğin zorluğu üzerine, beklenmedik bir ışık düşürmüştü oldu. Schechner el sıkmanın “birazcık gerçek” (“gerçekliğin küçük bir parçası”) olduğunu söyler, o sonraki provalarda bu yakaladığı şeyi somutlaştırarak koruyacaktı”¹⁶.

Schechner’in 1990’larda bir çalıştayda performansçı için geliştirdiği *rasa kutuları* (*rasaboxes*¹⁷) egzersizlerinin kendi yaşamındaki deneyimin küçük bir parçasıyla kendiliğinden geldiği anlaşılır. Performansçı kaygan bir zeminde oynar. Nora’yı oynayan Nora karakterini koruyamadığı takdirde, kendini ortaya koymuş olacak ve performansa ters düşecektir. Öte yandan performansçı Nora’nın duygu deneyimini

¹⁶ Turner, *From Ritual to the Theatre The Human Seriousness of Play*, 93.

¹⁷ Schechner’in *Natyasastra* olarak adlandırılan eski Sanskritçede performans sanatlarının anlatıldığı metinden yola çıkarak oluşturduğu *Rasaestetiği* ve *rasa kutuları*, temelde özsu (juice), tat (flavor) anlamına gelen dokuz rasaya dayanır; abhuta (şaşkınlık, merak - surprise, wonder), srngara (aşk, arzu - love, desire), bhayanaka (korku, utanç - fear, shame), bibhastha (iğrenme, tiksinti - disgust), vira (enerji, yaşam gücü - energy, vigor), haysa (mizah, kahkaha - humor, laughter), karuna (acıma, keder - pity, grief), raudra (hiddet, öfke - anger). Dokuzuncu rasa santa kutsamak, barış anlamına gelir. Hislerin ifade biçimi olan duygular sabit ve nesnel, performansının ya da katılımcının deneyimlediği/deneyimleyeceği hisler öznel ve değişkendir. Performansçı için yere dokuz kutucuk çizilerek oluşturulan *rasaestetiğinde*, performansçılar kutucuklar arasında çıkardıkları değişim sesleriyle geçişler yaparak bir duygudan diğerine geçerek çalışır. Sekiz rasayı temsil eden kutucuklar dışında merkeze yerleştirilen boş *rasa kutusu* özeldir, rasalar arasındaki mükemmel dengeyi ifade eder ve ancak kişi belirgin hale geldiğinde kullanıma açılır. Schechner, *rasaestetik*le performansçıyla katılımcı arasına liminal bir uzam açar. Söz konusu uzamda performansçı canlandırdığı karakterin duygularını ifade ederken aynı zamanda bu duygularla kendi hissettiklerine/hislerine doğru ilerler. Dolayısıyla performansçı, performansçı-katılımcı konumunda ilerlemek durumundadır. İzleyicinin gerçekleştireceği empati için önkoşul, performansının bir katılımcı gibi ifade edeceği duyguları deneyimlemesi gerekir. Yani empati öncelikle performansçıyla karakter arasında gerçekleşebildiği takdirde izleyici aynı duyguyu alıp çağırdığı/oluşturduğu farklı hislerle aynı empatiyi kurabilecektir. Dolayısıyla, bir kez daha vurgulamak gerekirse, performans çalışmalarında, eylemin gösterimi değil liminal bir konumda aracı olarak görev üstlenen performansçının bedeni üzerinden eylemin yarattığı duyguyu deneyimletip verdiği hissi fark ettirmek önceliklidir. *Rasaestetik* ve *rasa kutuları* ile ilgili detaylı ilgi için bkz. Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York 2003, 9. Bölüm: “*Rasaesthetics*”, 333-368.

kendi yaşamından bir kesitle deneyimlemiş ancak rolü kendine dönüştürmemiştir. Performansçı olarak deneyimlemenin ne anlama geldiğini ve bunun deneyimletmeye yansımaları bedeni üzerinden göstermiş olur. Schechner performans sürecine dikkat çektiği kuramında, performans çalışmalarındaki biçimiyle canlandırmayı, “canlandırmak sınırları aşmaktır. Bu sınırlar coğrafi değil, duygusal, ideolojik, politik ve kişiseldir ... canlandırmak, aynı anda hem başka birisi haline gelmek hem de kendin olmak demektir. Empati kurmak, tepki vermek, büyümek ve değişmek”¹⁸ olarak değerlendirir. Schechner’ın geleneksel tiyatroyla karşı karşıya olmasının temel nedeni de budur. Kurgusal olan bir özdeşlik kurma, izleyici üzerinde o an sağladığı etkiyi sürdürmez ya da deneyimletemedikleriyle izleyicinin eski yaşamına dönmesini kolaylaştırır. Yine Ibsen’den bir örnekle *The Master Builder*’da Solness’in direğe çıkışı ya da oradan düşüşü gösterilmez, izleyiciye öyle olduğu bildirilir. Solness’in performansa dönüştürüldüğü varsayımında, Solness’in izleyici önünde direğe çıkıp oradan da düşmesi gerekir. Böylelikle bedenin *mevcudiyeti* yanılsamacı gerçekliği yerinden oynatarak bu gerçekliği kırarak ve izleyiciye bildirilen değil deneyimlenen bir gerçeklik olacaktır. İzleyici Solness’in direğe çıkmaya başlamasıyla tedirgin olmaya başlayacak ve düşerken onun hissedeceği acıyı ve korkuyu ani bir empatiyle deneyimleyecektir. Performans kimliği hem inşa edilmiş bir kimlik, hem toplumsal bir kimlik hem de hepsinin ötesinde sürekli olarak yerinden oynatılan hatta hiçbir yere konulamayan bir kimlik olarak ortaya koyulur. Bir tekrarla etkin hale getirilen kimliğin bu karmaşık görüntüsü performansçının bedeninde *vücut bulmak (embodiment)* suretiyle fark ettirilmeye çalışılır. Dolayısıyla performans, kaçmaya çalıştığı temsili göstermiş olmayacaktır. Çünkü performansın tamamlanması – her ne kadar izleyici o yöne doğru çekilmeye çalışılsa da – izleyiciye bağlıdır. Performansçı dolayısıyla performans, izleyicinin duygularını biçimlendirmek yerine izleyiciye duyguları yaşatacaktır.

İnsana dair her şeyin performans olarak çalışılabileceği düşüncesinden yola çıkarak, performans çalışmaları içerisinde “günlük yaşamın performans, performansın da kültürel bir olgu olarak tanımlanabileceği günümüzde yaygın olarak kabul edilen bir düşüncedir”¹⁹. Kültürel olarak kimliklerin, toplumsal durumların sunumu, ritüellerde

¹⁸ Schechner, *Performed Imaginaries*, 9.

¹⁹ Shepherd; Wallis, 102.

hikaye anlatımı, psikolojide ve sanatta monologlar olarak da yansıyabilen bireysel içsel sunumlar, modernde bir çözüm arayışı, postmodernde ise bir başkaldırı, sessiz bir direniştir. Performans çalışmaları, bunların hiçbirinden vazgeçmeksizin hepsinin ötesine geçerek bunları ortak bir noktada buluşturur. Performans çalışmalarının kendi içerisinde yarattığı çelişki, var olmanın göstergesi olarak sunulan bir yoksunluk ve gücü getirmeyi hedefleyen güçsüzlükler içerisinde özellikle 1980 sonrası kültürel performanslarda belirgin hale gelir. “Bireyleri birbirine yabancılaştıran ve baskıcı düzene bir meydan okuma şeklinde gelişen 1960’ların radikallığı”²⁰ üzerinden gelişerek, 1970 ve 1980’lerdeki tarihsel olaylarla – ya da geçmişteki tarihsel olayların süre gelen etkisiyle – ve tanımlanmaya ihtiyaç duyan kimliklerle ilişkili olarak performans çalışmalarında deneysellikte sınırlar zorlanır.

Kimlik ve direniş performansları içerisinde sayabileceğimiz kimliğin toplumsal dışavurumu ve toplumsal ve politik bir görünürlük kazanmak için eşcinselliğin de içerisinde rahat eritilebildiği sık rastlanan camp ve drag performanslar, gerçekliği en baştan yıkan performanslardır. Camp ve drag performanslar, vodvil ya da minstrel oyunlarındaki erkeklerin komik bir etki yaratmak için kadın kılığına girmesinden ya da abartılı oynama biçiminin komedi ögesi olarak kullanılmasından oldukça farklıdır. Varoluşun kabul edilmesi ve kabul görmesi gibi oldukça ideolojik bir amaçla politikleşmeye doğru yönelmesine rağmen, camp ve draglar beklenen ve istenen etkiyi tam anlamıyla yaratamamıştır. Kadının erkek, erkeğin kadın gibi giyinerek canlandırdıkları drag performanslar, toplumsal görünürlük için bir çeşit direniş alanı açar. Rollerin abartılı bir biçimde oynanarak sergilendiği camper yarattıkları drag etkisiyle toplumsal cinsiyet söylemlerinin önemli bir parçası haline gelir. Ancak camp ve drag performanslar oldukça toplumsal ve politik bir amaçla yola çıkmış olsa da uygulamaları bu beklentilerin altında kalmıştır. 1960’larda cinsiyet sorunlarını ele almaya başlayan kadın yazar ve kuramcılarla birlikte diğer marjinal gruplar da temelde aynı konumda olduklarından cinsiyet üzerine yapılan söylemleri kendilerine uyarlayarak aynı söylemlere dahil olurlar. Toplumda yaşanan kaygılar ve giderek artan bir çözümsüzlüğün karmaşasıyla birlikte performans çalışmaları, 1980-1990 yılları arasında kimliğin ve direnişin performansı haline gelir. Performans çalışmaları içerisinde kimlik ve direniş kavramı, özne sunumlar, bu sunumlarla görünür kılınmaya çalışılan

²⁰ Shepherd; Wallis, 111.

toplumsal durumlar ve gerçekçi olmayan tiyatral tekniklerle anlamları yapılandırarak birden fazla bakış açısı sunan performansları ifade eder. Görünen doğruların güvenilirliğini ve hakikatini sorgular.

Radikal değişikliklerin toplumsal yansımaları, marjinal grupların giderek artan bir şekilde çoğalması ve kendi varlıklarını gösterme çabaları ve buna bağlı olarak mevcut durumun hedeflenen değişimi Amerikan tiyatrosu sahnesinin başat konuları haline gelir. Amerikalı olmanın bir mittin çok etnik, cinsel, toplumsal ve ırksal olarak sorgulanan kimlikler haline geldiği 1960'lardan itibaren Amerikan tiyatrosu, giderek sabit olmaktan uzak, karmaşık ve görünür hale gelmeye başlayan Amerikan kültürü içerisinde ötekileştirilen Amerikan kimlikleri üzerinden, görünmeyen ya da doğru gibi görünenin ne olduğunu ifşa etmeye çalışır. Ifşanın başarılı olması durumunda kendini tanımlayabilecek kimliklere, ne olursa sorunun ortadan kalkmaya başlayacağı gösterilme çalışılır. Amerika'da 1980 ve 1990'lar boyunca kimlik karmaşası ve kimliğin ifşası sorunu giderek büyür; toplumsal yapılara, dayatılan değer yargılarına meydan okuyan performans bir tiyatro olmaktan çıkıp başlı başına Amerikan yaşam biçimi sahnesinin kendisine dönüşür. II. Dünya Savaşı'ndan sonra kimliklerle örülü bir kültürün şekillendirdiği 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, toplumsal cinsiyet ve ırksal ayrımcılık Amerikan performansının ayrılmaz bir parçası haline gelir. Performansçıların da giderek ırksal ayrımcılığın ve yok sayılan kimliklerin içerisinde gelmesi, kendi deneyimlerini ve duydukları toplumsal, kültürel ve etnik kaygıları birinci elden sahneye taşımalarını sağlar. 1990'lardan itibaren Amerikan kimlik performansları, baskılanmış grupların temel ögesi olur ve bu performansların ortak paydası ise çekilen acı ve adaletsizliktir.

Aslında 1960'lardan sonra, Broadway önemini yitirmese de 1965'ten sonra NEA'nın (National Endowment for Arts) kuruluşu –her ne kadar NEA dörtlüsü olarak anılan Karen Finley, Tim Miller, Holly Hughes ve John Fleck'in performanslarına şiddetle karşı çıkacak olsa da - ve NEA'nın bölgesel tiyatroları ekonomik olarak desteklemesiyle birlikte, bölgesel tiyatrolar politik ve toplumsal vurgularıyla Amerikan tiyatrosunun yeni sesleri olmaya başlar. Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Bread and Puppet ve Wooster Group gibi yenilikçi ve deneysel tiyatro grupları, sistemi, kültürü ve kültürle gelen değerleri eleştirir. Sanatla yaşamı iç içe geçirerek aradaki farkı karartan *Happenings*, acı çeken bedeni performans yoluyla bir kimlik

inşasına dönüştüren kistik fibroz hastası Bob Flanagan'ın *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* isimli belgeselinde buluşturduğu performansları, Guillermo Gomez-Pena ve Coco Fusco'nun performansları ve Megan Terry'nin *Viet Rock*'ı gibi dönüşümsel (transformational) performanslar ve Spalding Gray ve Anna Deavere Smith gibi isimlerin solo performansları, performansın çeşitliliğini, yayıldığı alanın genişliğini ve performansın nasıl bir direniş sahası olarak kullanıldığını ifade eder niteliktedir.

Richard Schechner, Alan Schneider, Robert Wilson, Pina Bausch gibi yönetmenler diğerlerinden farklı olarak metinler üzerinde oynayarak oyunları değiştirmiş, kimi zaman yeniden düzenlemiş ve yazarın otoritesini elinden almıştır. Schechner'e göre "çevresel tiyatronun yapmaya çalıştığı şey, tiyatral bir üretimin 'bir oyun sahnelemek', bir metni 'yorumlamak' ya da 'uygulamak' olduğu düşüncesine meydan okumaktır" ve dolayısıyla "yazarın niyetlendiği şey ve hatta bir yazarın olup olmadığı"²¹ önemli değildir. Ona göre yönetmen, aktör ya da tasarımcılar oyun yazarına hizmet etmek zorunda değildir. Bu nedenle Sam Shephard ile *The Tooth of Crime* adlı oyununu sahnelediklerinde sorun yaşamış, Shephard oyunu yeniden yapılandırmalarına izin vermemiş, üstelik yaptıkları değişiklikleri aşırı bulup, bunun yazarın vizyonunu değiştirmemesi gerektiğini, yaşayan hangi yazar olursa olsun buna karşı çıkacağını Schechner'a yazdığı bir mektupla bildirmiştir²². Benzer bir biçimde, "Elizabeth LeCompte Miller'in *The Crucible* adlı oyunu için Miller'dan izin almaya çalışmış ve hatta Miller'in düşündüğü gibi bir parodi ya da alaylı bir biçimde ele alınmayacağına dair söz vermiş olsa da ironik bir biçimde *The Crucible*'in direndiği otorite ve sansürü dayatarak Miller oyununun izinsiz olarak kullanımına karşı çıkmış"²³tır. Yeniliklerin öncüleri olarak sayılan yazarların bile çoğu zaman yeni açılımlara çok da açık olmadıkları bir dönemde performans, avangard kelimesinin bile yetersiz kaldığı bir yenilik, değişim ve dönüşüm döngüsüyle kendisini anlaşılmaya çabalar.

1990'ların başında Anna Deavere Smith'i çağdaşlarından farklı kılan, farklı bir tür performans ortaya koyarak hem çağdaşlarıyla aynı amacı paylaşmış hem de kendi özgünlüğünü ilan etmiş olmasıdır. Yale ve Standford gibi çeşitli üniversitelerin tiyatro

²¹ Schechner, *Performed Imaginaries*, 39.

²² Schechner, *Performance Theory*, 76-77.

²³ Annette J. Saddik, *Contemporary American Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, 120.

bölümlerinde öğretim üyesi olarak çalıştıktan sonra halen New York Üniversitesi Tisch Sanat Okulu'nda Profesör ve Sanat ve Bireylerarası Diyalog Enstitüsü'nün kurucusu ve yöneticisi olarak görevini sürdüren Anna Deavere Smith, oyun yazarı, aktris, performansçı kimliğiyle de pek çok ödül almış, pek çok ödüle aday gösterilmiş ve Başkan Barack Obama tarafından 2013 yılında National Humanities madalyasına layık görülmüştür.

Smith, 18 Ekim 1950'de tecrit edilmiş Baltimore, Maryland'de dünyaya gelmiş ve siyah toplum içerisinde büyümüştür. Orta sınıfa uygun ancak 'eşit ama ayrı' ilkesinin uygulandığı bir eğitim aldıktan sonra ayrı tutulmanın ve tecrit edilmiş olmanın farkındalığı, egemen toplumla bütünleşme sürecinin başladığı Yahudi ortaokuluna gitmesiyle gerçekleşir. Tecrit edilmiş olmanın ne demek olduğunu ve ne anlama geldiğini deneyimlemiş olan Smith için eğitim de dahil toplumun her alanında gerçekleşen ayrımın ırk ilişkileriyle ilgili oluşunun yeni olmadığı açıktır. Smith'in performansları için yeni olmayan bir şeyi önemli kılan ise bu yeni olmayan şeyin, yani adaletsizlik ve eşitsizliklerin haklı gibi gösterilen bir çabayla hala sürdürülüyor olmasıdır. Smith, toplumsal değişimin bir parçası olabilmek için kolejden sonra 1960'larda San Francisco'ya gider ancak 1970'lere gelindiğinde 1960'ların idealist, değişim için umut vaat eden söylemlerinin gerçekleşmediğine tanıklık eder. American Conservatory Theater San Francisco'da aldığı oyunculuk eğitimi sırasında dilbilimciler ve antropologlara olan hayranlığı sadece hayranlıkla kalmayarak, tanıştığı bir dilbilimcinin önerdiği üç soru "Doğum koşullarınız nelerdi? [What were the circumstances of your birth?] "Kendinizi hiç ölüme yakın hissettiniz mi? [Have you ever come close to death?] "Hiç yapmadığınız bir şeyle suçlandınız mı?" [Have you ever been accused of something that you didn't do?]"²⁴ röportajları için kullandığı temel üç soruyu oluşturur.

Oldukça kaygan bir zeminde bulunan Smith'in oyunculuk anlayışında, terimsel olarak, klişe olarak tabir edilen bir kişileştirme anlayışıyla Smith'in taklitselliği arasındaki ince çizginin anlaşılır olması gerekir. Klişelerde gezinerek taklitsel bir biçimde yaklaştığı karakterlerin kelimelerinin "sanatsal manipülasyonunu"²⁵ kullandığını ileri süren Smith'e göre "karakter arayışı sürekli olarak hareket halindedir.

²⁴ Anna Deavere Smith, *Talk to Me*, Anchor Books, New York 2000, 54.

²⁵ Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, Anchor Books, New York 1993, xxiii.

Benlikle öteki arasında ileri geri hareket eden bir arayıştır”²⁶. Ötekini güçlendirerek ötekenden çıkıp benliğe uzanan tekniğinin önemini ve ayrıcalığı, öteki olarak bir şeyler öğrenmenin deneyimlemeye ve empatiye uzanan kapıyı aralayacak olmasıdır.

Öteki olmayan üzerinde yaratılan ötekileştirme hissi gerçeği çarpıtarak değil de gerçeğin manipülatif etkisini kullanarak izleyicisini bir yandan provoke ederken bir yandan da onlara sağladığı yeni görme biçimleriyle evrensel olarak ‘insana özgü olanın’ ahlaksal sınırlarını göstermeye çalışır. Bunu yaparken, Schechner’in *rasa kutularına* ve *ben değil, ben değil de değil* olarak tabir ettiği oynama biçimine benzer bir şekilde çalışır. Schechner, “Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation” başlıklı makalesinde Smith’i batılı anlamda bir aktörden çok Batılı olmayan bir toplumdaki bir ritualist²⁷ olarak değerlendirir. Smith kendi oynama biçiminin farklılığını şu sözleriyle açıklar:

*“Genel olarak insanlar aktörlerin repliklerini nasıl hatırladıklarını merak eder. Benim için daha dikkate değer olan şey, aktörlerin nasıl hatırlayıp, geri çağırdığı ve hislerle duyguları nasıl yineleyebildiğidir. Tıpkı zihnin olduğu gibi bedenin de hafızası vardır”*²⁸.

Tiyatroda yeni bir biçim olarak karşımıza çıkan Smith’in solo performansları, birer toplumsal durum analizi olmanın yanında Smith’e göre “gününün olaylarına geleneksel tiyatronun olduğundan daha duyarlı bir çeşit tiyatro geliştirme”²⁹ amacı taşır. Röportajlarının sahnede birer monoloğa dönüştüğü performanslarında sahnede Smith’i farklı karakterleri canlandırırken gören ya da bir karakterden diğer bir karaktere hızlı geçişlerini takip eden izleyici, büyük resimde anlatılmayan bir durumun çerçevesini ve farklılığa yapılan vurguyu daha baştan algılamaya başlayacaktır. “Kelimelerini ödünç alarak insanlardan bir anı ödünç alırım. Onlar hakkında, bizim hakkımızda bir şeyleri anlamak için onlardan bir anı ödünç alırım. “Biz”den kastettiğim insanlar/insanlık”³⁰ dediği performanslarında boğa güreşçilerine, doktorlardan hastalara, Ntozake Shange ve Cornel West gibi ünlü isimlere, Bill Clinton gibi politik kimliklere rastlamak mümkündür. Yaptığı röportajlar sonrasında biriktirdiği hikayeleri, karşılaştığı hafızaları

²⁶ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxvii.

²⁷ Bkz. Richard Schechner, “Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation” *TDR* (1988-), 37(4), (Winter, 1993), ss. 63-64.

²⁸ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxv.

²⁹ Anna Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, Anchor Books, New York 1994, xxii.

³⁰ Deavere Smith, *Talk to Me*, 294.

ustaca düzenleyen Smith için kelimelerin gücü ve yaşamın içerdiği anlar önceliklidir. Müzikle geçişlerin olduğu, çıplak ayaklarla oynadığı, en az düzeydeki kostüm değişikliği ve sahne tasarımıyla çok sık gerçekleşen karakter ve cinsiyet değişimleriyle Smith'in performansları, kişisel deneyimlerin sıradan yaşam alanına çekilme çabasıdır. Yaşam boyu sürdüreceği bir proje olarak başlattığı *On the Road: A Search for American Character* için *Four American Characters* performansında şunları dile getirir: “bu projeye başladığımda, ... Amerika'nın her yönüyle karşılaşacağımı düşündüm; boğa binicilerini, kovboylarını, domuz çiftliklerini, ... Ancak bir şekilde ırk ilişkilerine takıldı. Çünkü ilk büyük gösterim ırk ayaklanmasıydı”³¹. Bu nedenle, Smith'in aradığı Amerikan karakteri her defasında bir ayrımın ya da eşitsizliğin performansına dönüşür.

Aye Aye Aye I'm Integrated (1983), *Piano* (1989), *House Arrest: A Search for the American Character in and around the White House, Past and Present* (2000), *Gender Bending: On the Road Princeton University* (1989), *Fires in the Mirror* (1992), *Twilight: Los Angeles 1992* (1993), *Four American Characters* (2007), *The Arizona Project* (2008), *Let me Down Easy, Never Givin' Up*, *Notes From the Fields: Doing Time in Education* gibi oyun ve performansları arasından *Fires in the Mirror* (1992) ve *Twilight: Los Angeles 1992* (1993) basılı metinleri, *Four American Characters* (2007) ve *Let me Down Easy*'yi video kayıtlarını içeren performansları üzerinden incelemeyi uygun bulduk.

Aye Aye Aye I'm Integrated ve *Piano* oyunlarının performans değil de diyaloglardan oluşan metinlere dayanması, diğer performanslarının ise basılı metinlerinin ve video kayıtlarının olmayışından dolayı tezin dışında tutulmuştur. Basılı metni bulunan *House Arrest: A Search for the American Character in and around the White House, Past and Present*'in tezin dışında tutulma sebebi ise *House Arrest*'in tarihteki ve güncel dönemdeki önemli politik kimlikler üzerinden politik bir kimlik olmanın yarattığı baskı ve bu algıyı medyanın nasıl şekillendirdiği üzerinde duruyor olmasının, farklı bir bağlamda kimlik performansı olarak değerlendirilebilir olsa da tezde izlenecek yol haritası olarak seçilen kimlik ve direniş performansı içerisinde diğer seçilen performanslarla bütünlük sağlamamasıdır. *Twilight*'ın çerçevesini oluşturan Rodney King davasının sonuçlanmasından bir yıl önce marketten meyve suyu çaldığı iddiasıyla Latasha Harlins adında 16 yaşındaki bir Afrikalı-Amerikalı kızı öldüren

³¹ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character.

Koreli-Amerikalı Soon Ja Du'nun Afrikalı-Amerikalı avukatı Charles Lloyd ve aktivist Gina Rae Aka Queen Malkah gibi isimlerin basılı metinde yer almayışı ve basılı sahne metninde yer alan “ayakkabı giymek özel bir duruma gönderme yapmadığı sürece oyun çıplak ayak oynanacaktır”³² gibi sahne yönergelerinin performans çalışmaları içerisinde arz ettiği önem dikkate alınarak *Twilight Los Angeles, 1992*'nin hem basılı metni hem de basılı sahne metni kullanılmıştır.

Fires in the Mirror, Twilight Los Angeles, 1992, Let me Down Easy ve *Four American Characters* performansları Amerikan toplumunun karmaşık ve çoklu yapısını, bu yapının/yapılanmanın güçle olan ilişkisini aktarır. Smith yaptığı binlerce röportaj içerisinden Gavin Cato isminde 7 yaşındaki Afrikalı-Amerikalı bir çocuğun Crown Height'da Baş Haham'ın (Hasidic Rabbi) aracının kontrolden çıkmasıyla ölümünün ardından Lubavitch toplumu üzerine çalışmalarını sürdüren Yahudi akademisyen Yankel Rosenbaum'un bıçaklanarak öldürülmesini ve bu olayların başlattığı karşılıklı isyanları konu alan *Fires in the Mirror*'da 29'unu, George Holliday tarafından videoya kaydedilen 3 Mart 1991'de Rodney G. King'in Los Angeles Polis Karakolu'ndan 4 polis tarafından dövülmesinden sonra görülen davada polis memurlarının suçsuz bulunmasının ardından 29 Nisan 1992'de başlayan Los Angeles isyanına ilişkin röportajların yer aldığı *Twilight Los Angeles, 1992*'nin basılı metninde 50'sini, basılı sahne metninde 59'unu, Smith'in Amerika'daki sağlık sistemi üzerine temellendirdiği yaşam ve ölümün kıyısında gezinen bireyleri ve toplumsal ve kurumsal aksaklıkları yansıttığı performansı *Let me Down Easy*'de 20'sini, *Four American Characters*'da ise 4'ünü sahneye taşır.

Smith'in gelenekselin krizi ve çözümünün aksine hiçbir krizin olmadığı, çeşitli başlık ve alt başlıklarla röportajların diyaloglar olmadan ve hiçbir önem sırası olmaksızın düzenlenerek oluşturduğu performanslarının ortak paylaşımları, kayıp, eşitsizlik ve adaletsizlik ve çok yönlü farkındalık yaratarak toplumsal uyumluluğu yakalayabilmektir. Son olarak Smith, “The Pipeline Project” olarak isimlendirdiği araştırmaları sonucunda ortaya koyduğu ve Amerika'da halen devam etmekte olan *Notes From the Field: Doing Time In Education* performansında fırsat eşitliğini

³² Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992*, (Acting Edition) Dramatists Play Service Inc., New York 2003, 5.

yakalayamayan çocukların durumlarını ve onları suça sevk eden bir eşitsizliği eğitim sistemi üzerinden tartışır.



BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS KURAMI

1.1. PERFORMANS KURAMI

Performans terimi hem belirgin ve bilinen bir kavramı hem de yeni bir eğilim olarak antropoloji, sanat, edebiyat ve çeşitli sosyal bilimler alanlarında ortaya çıkan kavramlar dizisini ifade eder. Performansın sözlük anlamı, TDK İngilizce-Türkçe sözlükte şöyle tanımlanır:

- “ 1. gösteri, temsil, oyun, konser, eğlence programı,
2. ifa, icra, yapma, yerine getirme,
3. (konser) verme, (rol) yapma/oynama, (şarkı/türkü) okuma/söyleme,
4. iş, eylem, fiil, amel, eser,
5. işleme, icra/ifa tarzı,
6. psikol. edim: belirli bir işle karşılaşınca kişinin yapabildikleri”³³

Performans çalışmaları içerisindeki anlamıyla performansın tanımını yapmak son derece zordur ve dahası tek bir tanımla açıklanabilmesi mümkün değildir. Performans çalışmalarını sadece bir disiplin, bir alan, bir kuram, bir yaklaşım ya da sadece bir yöntem olarak tanımlamak imkansız değilse de güçtür. Tiyatro kuramcısı, tiyatro ve karşılaştırmalı edebiyat profesörü Marvin Carlson, *Performance A Critical Introduction* isimli kitabının giriş ve sonuç bölümünde performansın ve performans çalışmalarının karmaşık doğasını ifade etmek için şunları söyler: “Performans üzerine çalışmak isteyen biri için [performans üzerine] yapılan inceleme ve yorumlar başlangıçta yardımdan çok birer engel gibi görünebilir”³⁴. Bu karmaşıklığı çözümlemek, performansı oluşturan ögeler – metin, izleyici/okur, yazar, eylem, olay, çevre, performansçılar, yönetmen, performans süreci ve bu sürece dahil olan tüm ekip – bir bütünlük içerisinde anlatılabildiğinde ve performans geniş bir yelpazede tanımlandığında mümkün olabilir.

³³ Hamit Atalay, *Türk Dil Kurumu İngilizce-Türkçe Sözlük*, cilt 2 J-Z, Türk Dil Kurumu yayınları, Ankara 1999, 2549.

³⁴ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 1 ve 205.

Genel anlamda performans herhangi bir hareketin, eylemin ortaya konuluşu ya da sunumudur. Performansın bu tanımı, performans çalışmaları içerisinde pek çok yaklaşımı ve disiplini birleştirir; tiyatrun içerisinde ritüelin, müziğin ve dansın yer alması gibi bu unsurları performansın birer parçası yapar. Performans çalışmalarında belirli bir bütünlük yoktur; disiplinlerarasıdır ve doğası gereği öyle olmak zorundadır çünkü tek bir bütünlükle anlatılamaz. Schechner'a göre "performans çalışmaları, açık, çok sesli ve kendisiyle ters düşendir. Bu yüzden, herhangi bir 'birleştirilmiş alan'a çağrı, performans çalışmaları için yararlı olan değişkenliğin ve oynusuluğun [playfulness] bir yanlıştır"³⁵. Ancak performans çalışmalarının tüm disiplinleri içinde eritebilme özelliği, ortak bir yorumu kullanarak bir kültürü, sosyal yapıyı, bir başkaldırıyı, tarihi kesitleri, psikolojik durumları bir arada sunarak bunların bir bütünlük gibi ifade edilebilmesini sağlar. Dolayısıyla, performans çalışmaları tarih, psikanaliz, dilbilim, antropoloji, popüler kültür çalışmaları, feminist çalışmalar, cinsiyet çalışmaları gibi alanlarla çoklu çalışan bir kuram/yaklaşım/disiplin/alan olarak değerlendirilebilir.

Performans, kelime anlamı olarak - eski çağlarda mağaraya çizilen resimlerin de bir performans olarak kabul edildiği düşünüldüğünde - çok eskilere dayanmasına rağmen, ritüellerle birlikte bir etkinlik, 1940'larda bir yaklaşım, 1960'larda sanat, edebiyat, kültür ve çeşitli bilimsel alanlarda yaygınlaşmaya başlayarak 1980'lerde performans kuramcısı Richard Schechner ve antropolog Victor Turner'ın da katkılarıyla disiplin haline gelmiş ve çalışma alanına dönüşmüştür. 1960 ve 1980 yılları arasında antropoloji, sosyoloji ve tiyatro arasında bağ kurmaya çalışan Richard Schechner, Victor Turner ve toplumbilimci Ervin Goffman performans çalışmalarının bugünkü şeklini almasını sağlayan en önemli isimler arasındadır. Performans çalışmalarının sosyal bilimlerle olan güçlü bağı, performansı hem günlük yaşama yakınlıştırır hem de performans ve günlük yaşamla ortak paydada buluşan temel yaklaşımlarla olan ilişkisini daha açık bir biçimde ortaya koymasını sağlar.

Tiyatro ve performansın doğuşu, ilkel insan topluluklarının ortaya çıkışı ile eş zamanlıdır. Günümüzde anlaşılan şekliyle olmasa da tiyatral olan ve dramatik olanın özel bir yapı içerisinde izleyiciyle buluşmasını sağlayan bir etkinlik, performanstır. Bu bağlamda, dramatik olma, izleyiciyle buluşulan bir etkinlik olma ve içeriğini en etkin

³⁵ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 22.

biçimde yansıtacak özel bir yapıya sahip olma özellikleri tiyatroyu diğer sanat dallarından, sanatsal performansı da günlük yaşamdaki performanstan ayırır. “Her dönemde insanlar ve onların toplumdaki ve evrendeki yeri üzerine çağının inançlarını [yansıttığından yola çıkarak tiyatronun] ... mit ve ritüelden gelişti”³⁶ğini söylemek mümkündür. İnsanlığın, yiyecek kaynağını ve varlığını belirleyici olan güçleri keşfetmeye çalışmasıyla birlikte, doğaüstü güçlerin merhametini ve sempatisini kazanmak için yaptıkları kalıplaşarak ritüellere, ritüelleri açıklamak ve kalıplaştırmak için yaptıkları da zamanla mitlere dönüşür. İlkel insanın doğaüstü güçlere anlam vermesinden sonra “insanlığın kendi güçlerine olan inancı çoğaldıkça, tiyatro ve dramdaki din dışı öge de aynı süreçten geçti ve uzmanlaşmış alanlar geliştikçe tiyatro hala dinsel amaçlara hizmetini sürdürmekte olan ritüelden kendi kendine yeten bir etkinlik olarak ayrıldı”³⁷. İ. Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda Atina’da düzenlenen Dionysos şenliklerinde açık havada sahnelenen Yunan tragedyalarının hepsi bir mite ya da ritüele dayandırılmakla birlikte yazarlar öyküleri değiştirebiliyorlardı. Dramatik yapının belli bir estetik yapı içinde ilk olarak ortaya çıktığı tür olan Antik Yunan tragedyaları tiyatronun ilk örnekleri olarak kabul edilir. “Antik Yunan tiyatrosu, Aeschylus’un ikinci karakteri getirip diyalogu oluşuncaya kadar belirgin bir biçimde monologlara dayalıydı”³⁸. Aeschylus’un ikinci, Sophocles’in üçüncü karakteri sahneye taşınması, Euripides’in döneminin geleneksel değerlerini ve Tanrıların adalet duygusunu sorgulaması ise tiyatronun gelişim süreci açısından önemli aşamalardır. Ancak performans kuramcısı Richard Schechner, “neyin performans olup neyin olmadığıнын durumun kendisine değil de durumun nasıl algılandığına ve nasıl konumlandırıldığına bağlı olduğunu”³⁹ söyler. Schechner’a göre bugün tiyatro olarak nitelendirilen şey, Antik Yunan’da oldukça farklı bir amaca hizmet eder:

“Tragedya yazarları Aeschylus, Sophocles ve Euripides’in dönemi boyunca, tragedyaların sahnelenmesi, bizim algıladığımız anlamdaki tiyatrodan çok, ödüller, en iyi aktör ya da en iyi oyun adına düzenlenen yarışmalarla

³⁶ Oscar Brockett, *Tiyatro Tarihi*, (2000), (çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 19.

³⁷ Brockett, 19.

³⁸ Ahmet Beşe, *Monologue in Contemporary U.S. Drama: Exposing American Voices*, Atatürk University Publications, Erzurum, 2007, 1.

³⁹ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 39.

süslenmiş bir ritüeldi. ... Ödüller estetik mükemmelliğe dayanıyordu, ancak bu mükemmellik içerisinde gösterilen olaylar, sanatsal değil törenseldi”⁴⁰.

Performansın sanatla olan ilişkisi, Antik Yunan tragedyalarındaki törensel özelliğinin ardından Platon’da *gölge (shadow)*, Aristoteles’de *taklit (mimesis)* ve Schechner’da *eylem (action)* olarak yerini alır. Platon, sanatı ve tiyatroyu insan yaşamı üzerinde tehlikeli bir etkiye sahip olarak değerlendirir. Platon’a göre eğitim insanların düşünme yetisini tetikleyerek mutlak doğruya ulaştırırken, sanat duygulara hitap ederek kişiyi bu mutlak doğrudan uzaklaştırır. Tiyatronun seyircide uyandırdığı coşku Platon’ya göre tehlikelidir. Çünkü sanat dizginlenmesi gereken heyecanları uyandırır. Kişi ideaların gerçek görüntülerini algılayamaz, sadece bu dünyadaki görüntülerini, kopyalarını algılayabilir. Sanatçının yaptığı şey ise kopyanın *taklit*idir. Platon bu durumu, *Devlet* adlı yapıtındaki mağara alegoriyle açıklar; mağarada yüzleri duvara, sırtları girişe dönük olarak zincirlenmiş insanların tek görebildiği gerçek görüntüden uzak, ateşten duvara yansıyan gölgelerdir. Bu bağlamda, bir sanatçının ortaya çıkaracağı yapıt mutlak gerçeklikten üç kez uzak olacaktır. Aristoteles ilk tiyatro kuramı olarak kabul edilen *Poetika*’sında sanatı *taklit* olarak nitelendirir ve Platon’un verdiği hazdan dolayı reddettiği sanatın, yaşamı olması gerektiği gibi gösterdiğinde mutlak doğruya giden yolu açabileceğine inanır. Tragedya uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlerken (catharsis), yaşamın iyi ve kötü yanlarını göstererek ahlak dersi verebilir. Schechner ise sanatın hammaddesinin yaşamın kendisi olduğunu öne sürer. “Aristoteles’in bir oyun yazarının yaşamdan aldığı bir vurguyu – bu bir düşünce, bir imge ya da bir his olabilir – [sanat yapıtının özüne yerleştirerek] yapıtın kırılıp kendine döndüğü ana kadar olan vurgunun dönüşümü, ... Platoncu anlamda bir taklit, aynı zamanda da kendine özgüdür”⁴¹. Schechner, Aristoteles önermesinde her ne kadar Platon’un taklit anlayışını olumlasa da tam bir dönüşümün gerçekleşemeyeceği görüşündedir. Çünkü Schechner’a göre “sanat her zaman deneyimden sonra gelir”⁴². Sanat ve yaşam arasındaki ince çizginin sınırı, deneyimlenen yaşantının sanatı ortaya çıkarması olarak algılanabilir. Schechner, bu sonradan gelme durumunu ve sanatın yaşamdan ayrılmasını verdiği yemek örneği ile açıklar:

⁴⁰ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 39.

⁴¹ Schechner, *Performance Theory*, 29.

⁴² Schechner, *Performance Theory*, 29.

“[P]işmiş yiyecek çiğ yiyecekten sonra gelir. Yemek pişirme, çiğ olan hammaddeyi yiyeceğe dönüştürmek için belki de saf hale getirmek için yapılan bir şeydir. Pişmiş yiyecek öncesinde çiğdir; tüm çiğ yiyecekler pişirilebilirdir. Bazı meyve ve sebzeler çiğ ya da pişmiş yiyeceklerdir, ancak çoğu et, yiyecek olarak tanımlanmadan önce pişirilmeleri gerekir. Yemek pişirme sürecinin, geri dönüşümü yoktur. Çiğ yiyeceğin, pişmiş yiyecekten sonra gelme olasılığı yoktur. Yani, bu durum sanat ve yaşam için de böyledir. Sanat pişmiş, yaşam ise çiğdir. Sanat yapma, çiğ deneyimi, yenilebilir lezzetli biçimlere dönüştürme sürecidir. Bu dönüşüm ise bir taklit, bir sunumdur”⁴³.

Bu bağlamda, performans içerisinde Platon’dan beri süre gelen *gölge* ve *taklit* ifadelerinin tartışmalı konumu yer değiştirir. Yaşamdan alınan bir durum, gerçeklik ya da bir sorun, sahnede (ya da sahnelenmek üzere yazılan oyun metinlerinde) çeşitli teknikler ve sanatlar yardımıyla estetik hale getirilip aynı zamanda da daha vurgulu ve anlamlı parçaları bir araya getirerek performans çalışmaları içerisinde olumlu bir rol üstlenir.

Schechner’a göre eylemle ilişkilendirilebilen her şey performans olarak çalışılabilir. Ancak bu durum performansın belli bir akademik disiplin içerisinde ön görülen soruları ve içerdiği konuları olmadığı anlamına gelmez. Bir disiplin olarak performans çalışmalarında, eylemler dört başlık altında değerlendirilerek yola çıkılmalıdır;

“ilk olarak davranış çalışmanın nesnesidir ve [ve sadece arşivler değil yazılı olmayan insan davranışının ve yaşamın deneyimlerinin biriktiği] repertuara odaklanılır. İkinci olarak, sanatsal uygulama performans çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturur ... [ve nasıl gerçekleştiği önemlidir]. Bu bağlamda, performansı çalışmakla performansın içerisinde yer almak iç içe geçen iki ayrı özelliktir. Üçüncü olarak, Schechner, katılımcı gözlemine dikkat çeker”⁴⁴.

Schechner’a göre izleyici katılımı, kültürü ön plana çıkarır. Performans, ideolojik bir alt yapıyla kurgulanmaz. Ancak, Brechtçi bir uzaklıkla gerçekleştirilen katılım,

⁴³ Schechner, *Performance Theory*, 30.

⁴⁴ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 1-2.

toplumsal durumların tanımlanmasına ve yeniden değerlendirilmesine yol açar. Schechner son olarak, performans çalışmalarının paradoksal konumuna işaret eder; “performans çalışmaları toplumsal uygulamaların içerisinde ve hiçbir ideolojik yapıdan doğrudan beslenmez. Ancak [Schechner’a göre] temelde hiçbir yaklaşım ya da uygulama önyargısız oluşturulamaz”⁴⁵. Dolayısıyla, performans çalışmaları, diğeriyle olan olası ilişkiyi gösterirken, aslında tarafını belirler ve doğası gereği sonuçlar içermese de olanı göstermesi, durum değişikliğine gitme amacı taşır. “Performans çalışmalarından önce Batılı düşünürler neyin tam olarak performans olduğu neyin olmadığını bildiklerine inanırlardı. Aslında, neyin performans olduğu neyin olmadığı konusunda tarihsel ve kültürel tam bir sınır yoktur”⁴⁶. Ritüelden spora, spordan eğlence aktivitelerine her şey bir performans olarak değerlendirilebilir ve günlük hayatın bu performansları sanatsal bir çerçeveye oluşturulduğunda performans sanatları içerisine dahil edilebilir.

Performansın temel öğeleri olarak adlandırabileceğimiz Schechner’ın performans dörtlüsü, “kaynaklar, üreticiler, performansçılar ve katılımcılar”⁴⁷ (sources, producers, performers, and partakers) tiyatral performans bağlamında en basit şekliyle yazar, yönetmen, performans sanatçısı (performansçılar) ve izleyici/ tüm katılımcılardır. Bu parçaların nasıl bir araya gelerek performansı oluşturduğu sorusunun cevabı aynı zamanda performans analizi için izlenecek yolu göstermede yardımcı olabilir. Schechner, performansın oluşumunu kavrayabilmek için sınırlandırılmış zaman-uzam dizgesiyle birlikte bu dörtlü arasındaki ilişkinin, performans sürecinin ve bu süreci içeren öğelerin anlaşılır olması gerektiğini savunur. Bu durum, performans çalışmaları için zorunlu olmamakla birlikte uygulanabilir ve değerlendirme için gereklidir. Bu süreç, *performans öncesi*, *performans esnası* ve *performans sonrası* kapsar. Performans öncesi süreç *eğitim*, *atölye* ve *prova*dır; *eğitim*, performansı kişisel ve kültürel anlamda anlaşılabilir kılmak adına edinilen bilgi ve becerilerin tümünü kapsar. Örneğin, “Stanislavski’nin “altmetin” [subtext] olarak tanımladığı konuşulanların ve sahnede görünenin arkasındaki içsel ya da gizli gerçek(leri) ya da itici güçleri”⁴⁸ hissettirebilmek adına yapılan çalışmalar bir çeşit *eğitim*dir. *Atölye*, performansta

⁴⁵ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 2.

⁴⁶ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 2.

⁴⁷ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 250.

⁴⁸ Schechner, Richard, *Performance Studies An Introduction*, 226.

kullanılacak olan her türlü malzeme ve deneyimlerin kazanıldığı, açığa çıktığı süreçtir. *Prova* ise *atölye* ve *eğitim*den edinilen bilgi, beceri ve deneyimlerin performans öncesi performans için izleyici algısına yönelik olarak en doğrusunun oluşturulmaya çalışıldığı süreçtir. *Performans esnasında*, *ısınma* olarak adlandırdığı sadece fiziksel değil performansa zihinsel olarak da yapılan hazırlıkların tümüdür. Performansın izleyici önüne çıktığı *kamusallaştığı aşama*, performansı performans yapan, izleyici ile bulunduğu andır. Yani, asıl performans, sahnede görülen olayların ya da durumların çevrelendiği toplumsal ve kültürel arka plan ile birlikte algılanabildiği andır. *Rahatlama* ise normal yaşam döngüsü ile yeniden bütünleşme olarak tanımlanabilir. *Performans sonrası* aşamada, izleyicinin gördüklerine nasıl tepki verdiği, nasıl değerlendirdiği ve tarafını hangi yönde belirlediği önemlidir. Performansta, performansçılar belirli bir hazırlık ve sahneleme sürecinin ardından geleneksel uygulamalar yerine deneyimlemenin tiyatral hale getirilip eleştirel bir şekle dönüşmesiyle, bilinçli bir deneyimlemenin yaratacağı farkındalığı ön plana çıkarmış olur. Ancak bunu yaparken çerçevelemenin ve zaman-uzamın korunması gerekir⁴⁹.

1950’li yıllardan sonra Avrupa ve özellikle ABD merkezli gelişen performans kavramı, 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan radikal değişikliklerle toplumsal, politik ve tiyatral söylemlere dahil olur. 21. yüzyılda ise mevcut durumun tatminsizliğiyle giderek artan bir şekilde gelişimini sürdürür. Çünkü Schechner’a göre medya, internet ve sosyal medyanın hüküm sürdüğü *edimsel (performative)* bir dünyaya ancak performans ile tepki verilebilir; “dünya artık okunabilecek bir kitap olarak değil de katılım gerçekleştirilecek bir performans olarak görülür”⁵⁰. Performansın nasıl daha iyi bir dünya yaratacağı sorusuna, performans içerisinde deneyimlemeyi kullanarak politik, toplumsal ve etik soru ve sorunlarla kültürel düzeylerde yüzleşerek cevap bulunabilir. Schechner, 1992 yılında ATHE (Association for Theatre in Higher Education) tarafından düzenlenen ulusal konferansın açılış konuşmasında performans için şunları söyler:

“Aslında bizim bildiğimiz ve uyguladığımız anlamda... yeni paradigma tiyatro değil “performans”tır. Tiyatro bölümleri “performans bölümleri

⁴⁹ Schechner’ın performans dörtlüsü olarak adlandırdığı temel öğeler ve performans sürecinin detaylı incelemesi için bkz. Richard Schechner, *Performance Studies An Introduction*, (Chapter 7- Performance Processes), ss. 221-250.

⁵⁰ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 26.

haline gelmelidir. ... Performans elbette ki “sanatları” içerir ancak bunun ötesine geçer. Performans, eğlencelerin, sanatların, ritüellerin, politikaların, ekonomilerin ve yüz yüze etkileşimlerin geniş bir yelpazesidir. Çok kültürlü ve kültürlerarası bir biçimde canlandırılan bu geniş yelpaze, insan yaşamını güzelleştirmek için çok şey yapabilir”⁵¹.

Schechner performansı paradigma değişimi (paradigm shift) olarak adlandırdığı bu konuşmasında performans çalışmalarının geleneksel eylem tarzına getirdiği köklü değişikliği ve metin-performans arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirir. Schechner performansın genel olarak, “günlük yaşamdaki, sanattaki, spor ve diğer popüler eğlence türlerindeki, iş yaşamındaki, teknolojideki, cinsellikteki, ritüellerdeki –kutsal ve dünyevi- ve oyunlardaki performanslar”⁵² olmak üzere sekiz çeşidinin olduğundan bahseder. Bu bağlamda, tiyatro ve tiyatral olan, performans içerisinde değerlendirilip açıklanabilecek kavramlardır. Schechner’a göre “metin yazarın yazdığı şey; senaryo [script] belirli bir üretimin yol haritası, tiyatro, herhangi bir performansta performansçılar tarafından icra edilen belirli bir dizi hareket; performans ise izleyici ve performansçılar da dahil olmak (teknisyenler de dahil orada kim varsa) üzere olayın tamamıdır”⁵³. Dolayısıyla Schechnercı bakış açısıyla tiyatro, performansçılar tarafından estetik bir çerçeveye hazırlanılarak seyircinin algısına sunulan, etkileşim gerektirip dönüşüm isteyen bir tür sanatsal performanstır.

Schechner’ın, performansı “*var olma, yapma, yapılanı gösterme, yapılanı göstermeyi açıklama* [being, doing, showing doing, explaining showing doing]”⁵⁴ gibi terimlerle ilişkilendirmesi dikkate alındığında, performans ve performans olarak tanımlanmaya kadar geçirdiği süreç daha anlaşılır olacaktır. “*Var olma, mevcudiyet, yapma mevcudiyetin göstergesi* olarak ortaya çıkan tüm eylemler, *yapılanı gösterme, yapma eylemindeki vurguyu artırarak yapılan şeyin önemine işaret etmek, yapılanı göstermeyi açıklama* ise performans çalışmalarıdır”⁵⁵. *Yapma* ve *yapılanı gösterme* eylemseldir ve *yapılanı göstermeyi açıklama* performansın dönüşümsel (reflexive) özelliğini ortaya koyar. Çünkü performans çalışmalarının diğer bir özelliği de çözüm

⁵¹Schechner, Richard, “A New Paradigm for Theatre in the Academy” *TDR* (1988-), 36(4) (Winter, 1992), 8-9.

⁵² Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 31.

⁵³ Schechner, *Performance Theory*, 87.

⁵⁴ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 28.

⁵⁵ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 28.

önerisi sunmamasıdır. Bu bağlamda, performansın üstlendiği sorumluluk çözüme giden sürece dahil olmak değil, doğası gereği (en basit şekliyle tanımlandığı gibi) göstermek olarak algılanmalıdır. Performansı sıradan bir davranıştan ayıran ise yapısı ve kurulum düzenidir. Schechner, performansın diğer davranışlardan ayrılışını *öğrenilmiş davranış* (*restored behavior*) olarak tanımlar. “Performanslar –sanatın, ritüellerin ya da sıradan yaşamın performansları- *öğrenilmiş davranış* [ya da] *iki kez icra edilen davranıştır*”⁵⁶. Yani eylem ya yeniden üretilen ya da iki kez icra edilen davranıştır. Hiçbir eylem bir diğerinin aynısı değildir; ancak temelde bir şeye bağlı olarak çeşitlilik sunar ve her eylem aslında bir *öğrenilmiş davranıştır*. Eylem her zaman, bilinçli ya da bilinçsiz kendisinden önceki bir deneyime referansla ortaya çıkar. Dolayısıyla performansın vurgusu sadece yapmak değil, yeniden yapmaktır. Schechner’ın *öğrenilmiş davranışı* dönüşümseldir; gündelik yaşamın içerisinde yer alan eylemlerden daha önceden bilinenin ya da tanımlanmış olanın farklı durumlar içerisinde yerleştirilmesi veya ön görülmemiş içeriklerle sunulması, temelde var olanı içeren yeni bir birleşimdir. *Öğrenilmiş davranışın* farkındalığı tiyatrodaki sunulan toplumsal arka planın zaman sürecinde anlaşılır olmasını sağlar. Her performans bir diğerinden farklı ve kendine özgüdür; her yeni eskiyi yok ederek yenilenmiş olsa da eskiyi ya da eskiye dair parçaları kullanarak gün yüzüne çıkar. “En yeni, orijinal, şoke eden veya yenilikçi (avangard) bile ya bilinenin harmanlanmış yeni bir bileşimi ya da yeni söylemlerle beklenmedik durumlar içerisinde anlatımıdır”⁵⁷. Dolayısıyla bilinç düzeyine çıksın ya da çıkmasın geçmişteki eylemlerle birlikte bilinenin yenilikçi ortaya çıkışı, *öğrenilmiş davranıştır*. Bu durumda, “*öğrenilmiş davranış* hem sembolik hem de dönüşümseldir. Yani bilinenin içerisinde yeniden kodlanması gerekir”⁵⁸.

Victor Turner’ın performansa olan katkısı, Arnold Van Gennep’in *liminal* (*aradalık*) kavramına karşı geliştirdiği *liminoid* kavramı ve *toplumsal oyun* adını verdiği durumlardır. Arnold Van Gennep’in *Geçiş Törenleri* (*Rites of Passage*), “bireylerin ya da tüm toplumların bir toplumsal durumdan diğerine geçişinin kurgulandığı ritüel düzenini inceleyebilmek için”⁵⁹ oluşturduğu bir modeldir. Gennep geçiş törenlerinin, *liminal öncesi*, *liminal* ve *liminal sonrası* olmak üzere üç aşamadan geçerek

⁵⁶ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 28.

⁵⁷ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 35.

⁵⁸ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 35.

⁵⁹ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 16.

tamamlandığını savunur. Bunlar “liminal öncesi olarak öncesinde var olan bir toplumsal rol ya da düzenden *ayrılma* [separation] törenleri; [roller ve düzenler arasındaki] geçiş uzamında gerçekleşen *geçiş* [transition] törenleri ve yeni kurulan düzenle yeniden *bütünleşme* [incorporation, aggregation] törenleri olarak liminal sonrası”⁶⁰ törenlerdir. Bu üç aşamanın anlaşılır olabilmesi için öncelikle *liminal* kavramının anlaşılması gerekir; liminal süreci, kişinin kendisi ile toplumsal bir durum arasında sıkışıp kaldığı süreçtir; ayrılmak üzere olduğu bir düzen ya da toplumsal rolden dönmek üzere olduğu yeni role ya da düzene geçiş sürecidir. Bu içselleştirme süreci, Turner’inkinin aksine Gennep’te zorunludur. Örneğin, hamilelik durumunu ele aldığımızda, bir kadın hamile kaldığında, daha önceki toplumsal statüsünden ya da durumundan kopuş söz konusudur. Sonrasında, hem doğum sonrası annelik rolü ile bütünleşerek yeniden birleşme ile hem de eski statüsüne eklenen anne olma durumu ile birlikte kendine geri döner. Yani, evlenme, aile kurma, ölüm gibi yaşamın dönüm noktaları farklı törenleri ifade eder ve Gennep’in geçiş törenleri, düzenli olarak gerçekleşen her türlü bireysel ve toplumsal değişimi kapsar. Turner’ın “liminoid etkinlikleri ise çok daha sınırlı ve bireysel, spor, oyun [games], boş zaman aktiviteleri gibi gündelik aktiviteleri”⁶¹ içerir. Turner’ın liminoid aktiviteleri sınırlandırıldığında gündelik yaşamın dışında kültürel bir alana ve çatışmaya doğru ilerleyen aktiviteleri içerir. Turner’ın Gennep’in *liminal* kavramından yola çıkarak oluşturduğu liminoid kavramı, Gennep’in keskin çizgilerle oluşturduğu geçişlerin olası konumlarında sıkışıp kalması ya da bütünleşmenin reddi olarak ifade edilebilir. “Turner’ın liminal olarak tanımladığı şekliyle performans, geleneksel yapılara meydan okunan uzamlara gönderme yapsa da, bu yapı sonunda yeniden olumlanacaktır. *Liminal* performans, kurulu düzeni tersine çevirebilir ama hiçbir zaman yıkamaz. Tam tersine, [Shakespeare’in Elizabeth dönemi oyunlarında görülen düzendeki bir aksaklığın düzeni bozarak her şeyi tersine çevirebileceği gibi] ürkütücü bir düzensizliğin, kurulu düzenin alternatifi olduğu izlenimini ortaya koyar”⁶². *Liminoid* etkinlikler ise “toplumsal ve kültürel direniş ve alternatif olasılıklar için bir alan”⁶³ yaratır. Yani, bu etkinlikler gösterdiği direnç ile kurulu düzenin alternatifini arar. Turner bu *liminal* süreçteki “sıkışıklıklarla bütünleşemeyen bireylerin kendi

⁶⁰ Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, (Çev. M. B. Vizedon; G. L. Caffee), Routledge Library editions, London 2004, 21.

⁶¹ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 19.

⁶² Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 19.

⁶³ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 19.

özgürlüklerine dayanan gündelik yaşamları için *karşıt-yapı*, ritüel deneyimleri için de *topluluk (communitas)* kavramlarını kullanır⁶⁴. Çünkü Turner'a göre "kültürel olarak tanımlanmış yaşam kesitleri (crisis) [Gennep'in] geçiş törenlerinin sınırları içerisinde yer almaz, ancak ... bütün bir kabilenin savaşa gittiğinde ortaya çıkan değişim gibi bir durumdan diğer bir duruma geçişteki her hangi bir değişimi ifade edebilir"⁶⁵.

Turner, "Liminality and Communitas" başlıklı makalesinde iki tip toplum modelinden bahseder:

*"İlki, yapılandırılmış, farklılaşmış ve genel olarak insanları "aşağı" "yukarı" olarak ayıran pek çok değerlendirme biçimiyle politik-yasal-ekonomik konumların hiyerarşik sistemi olarak ortaya çıkan toplumdur. Tanınır bir biçimde liminal süreçte ortaya çıkan ikincisi, yapılandırılmamış ya da ilkel bir şekilde yapılandırılmış ve nispeten farklılaşmamış comitatus, yani toplum, ya da ritüellerin genel kabulüne boyun eğen eşit şartlardaki bireylerin birlikteliği olarak ortaya çıkan toplumdur"*⁶⁶.

Turner, Latince anlamı *communitas* olan toplum (community) kelimesi için neden *communitas*'ı seçtiğini şöyle açıklar:

*"Toplumsal ilişkilerin bu şeklini 'ortak bir yaşam alanından' ayırt edebilmek için, community kelimesi yerine Latince bir terim olan communitas kullanmayı tercih ediyorum. Yapı ile communitas arasındaki bu ayrım, dünyevi-kutsal, ya da politika-din arasındaki ayrım gibi basit değildir. ... Bu daha çok, onsuz hiçbir toplumun var olamayacağı gerekli ve kapsamlı bir insan bağına tanıma meselesidir. Liminallik, alçakta olan var olmadığı sürece yüksek olan da yüksekteki olamaz ve yüksekte olan, alçakta olmanın ne demek olduğunu deneyimlemelidir"*⁶⁷.

⁶⁴ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 70.

⁶⁵ Victor Turner, "Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage", Louise Carus Mahdi, Steven Foster, Meredith Little (Ed.), *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Open Court Publishing, Illinois, 1994, 5.

⁶⁶ Victor Turner, "Liminality and Communitas", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 80.

⁶⁷ Turner, "Liminality and Communitas", 80-81.

Turner'a göre, toplum yaşamı içerisinde, deneyimler yapı-*karşıt yapı*, eşit-eşit olmayan gibi zıtlıklarla gerçekleşebilir ve süreç içerisinde birbirini tamamlayabilirler. Ancak bu süreçte yaşananlar, "eşitliğin arafı"⁶⁸dır.

Turner, "toplumsal yaşamın tiyatral potansiyeli" ni, "toplumsal yaşamda ... sürekli olarak "oyun (drama)" benzeri bir şeyin ortaya çıkışı"⁶⁹yla ilişkilendirir;

*"Bir toplumsal oyun, belirli normlarla düzenlenmiş toplumsal yaşamın barışçıl düzeninin, toplumsal yaşamın göze çarpan, kuralları etkileyen ilişkilerinden birindeki bir kırılma ile kesintiye uğradığı zaman başlar. Bu hızla ya da yavaşça bir kriz durumuna yol açar. ... [Krizi] önlemek için, ilgili toplumun en yetkili olduğu düşünülen ya da kendilerini öyle gören temsilcileri durumu düzeltmeye/telafi etmeye çalışırlar. İster yasal yollarla ..., ister dini ..., ister askeri olsun bu kopan bağları onarma süreci ritüelleştirilmiş eylem içerir. Eğer durumun geri dönüşü olmazsa, ... soruna alternatif çözümler içeren toplumsal oyunun bir sonraki aşaması oyuna dahil olur. İlki karşıt tarafların, mahkeme, ritüel ya da askeri süreçler doğrultusunda uzlaşması, ikinci olarak da, genellikle karşıt tarafların uzamsal ayrılığıyla sürdürülen tamiri olanaksız kırılmanın anlaşılabilir olarak tanınmasıdır"*⁷⁰.

Turner, Van Gennep'in bu geçiş törenleri üzerine kurduğu sıradan gündelik rolleri ve toplumsal yaşamın olağan akışını durduran *toplumsal oyunların* dört aşamadan geçerek oluşabileceğini düşünür; *kırılma, kriz, düzeltme, yeniden bütünleşme* ya da *parçalanma* (*breach, crisis, redress, reintegration or schism*). *Kırılma*, toplumun düzenini sağlayan kurallardan birinin ya da birkaçının toplum üyesi tarafından yıkılmasıdır. *Kriz* kısmi yıkılan kuralın etkisini tartışırken toplumun kuralı yikanla aynı düşüncede olduğu veya ters düştüğü kısımdır. Toplumun üyeleri tarafını belirler; yıkılan kural yeniden düzene ulaşmak için ya yeniden yapılandırılacak ya da kuralın tamamen ortadan kaldırılması gerekecektir. Bu düzeni yeniden yakalama süreci, yani *düzeltilme* süreci farklı şekillerde gelişebilir; *yeniden bütünleşme* ya da *parçalanma* sürecin son aşamasıdır ve bu aşamada toplumsal düzen değişikliğe uğrar; ya gerçekleşen *kırılma* yeniden düzenlenecek ya da *parçalanma* gerçekleşerek yeni düzen ortaya çıkacaktır. Kimi zaman bir sıralama

⁶⁸Turner, "Liminality and Communitas", 81.

⁶⁹Turner, *From Ritual to Theatre The Human Seriousness of Play*, 9

⁷⁰Turner, *From Ritual to Theatre The Human Seriousness of Play*, 92.

şeklinde anlatılan bu süreç bir yerde tıkanabilir, kriz süreci uzayıp sonuçlanmayabilir⁷¹. Bütün bu süreçleri içinde barındıran toplumsal oyunlar, en basit şekliyle, “Turner’ın birisi bir kuralı yıktığında toplumda olan şeye, toplumun böyle bir kırılmadan sonra kuralı yıkanın nasıl karşısında ya da tarafında yer aldığına ve toplumun bu sorunu nasıl çözdüğüne verdiği isimdir”⁷². Toplumsal oyunlar çatışmanın merkezinde yer alırlar ve bu çatışma Turner’ın deyişiyle “çatışma, toplumun normalde gelenek ve gündelik alışkanlıklar olarak algılanan belli başlı durumlarına korkutucu bir önem kazandırması gibi görünür. İnsanlar, taraflarını çoğunlukla kendi kişisel tercihlerine ters düşen ancak kökleşmiş ahlaki zorunluluklar ve kısıtlamalar bağlamında belirlemek zorundadır. Seçim sorumlulukla bastırılmış, ezilmiştir”⁷³.

Toplumsal oyunlar, estetik oyunların ve performansların hammaddesidir. Turner’a göre *toplumsal oyun* ile performans arasındaki ilişki toplumsal bir durumdaki belirleyici olanla (indicative) isteksel (subjunctive) olanın arasındaki ilişki gibidir⁷⁴. Tıpkı Schechner’in günlük yaşamının performansın hammaddesi olması gibi, toplumsal oyun da olayın kendisidir ve “topluma eleştirinin yöneltildiği performansların hammaddesidir”⁷⁵. *Toplumsal oyun* performansın eleştirel yönünü destekler ancak performansa şekil veren kültürel durumlardır. Bu bağlamda, *toplumsal oyun* belirleyici, performans ise isteğe bağlıdır. “Performans bu belirleyici olanı yeniden çerçeveleyerek izleyicide “ya öyleyse” sorusunu akıllara getirir”⁷⁶. Schechner’a göre, “toplumsal oyunlar, estetik oyunları, estetik oyunlar ise toplumsal oyunları etkiler”⁷⁷. *Toplumsal oyunu* estetik özellikler ve tiyatral tekniklerle görünebilir hale getiren *estetik oyun*, toplumsal olanı destekler ve düzen değişikliğini hedefler. Dolayısıyla, “estetik oyunun işlevi, dönüşüm için bir kaynak, bir alan sağlayarak, toplumsal oyunun katılımcıları için yaptığı şeyi, izleyici bilinci için yapmaktır”⁷⁸. Örneğin, Amiri Baraka ve Ed Bullins gibi yazarlar oyunlarının merkezine ‘siyah olma bilinci’ni yerleştirerek toplumsal protestoyu desteklerken, Langston Hughes ve Lorraine Hansberry gibi yazarlar ‘düzen nasıl

⁷¹ Bkz. Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, New York 1974, 37-41.

⁷² Elizabeth Bell, *Theories of Performance*, Sage Publications, Los Angeles, 2008, 106.

⁷³ Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, 35.

⁷⁴ Victor Turner, *Antropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1988, 41.

⁷⁵ Bell, 110.

⁷⁶ Bell, 111.

⁷⁷ Schechner, *Performance Theory*, 214

⁷⁸ Schechner, *Performance Theory*, 193.

değişirse sağlıklı durumlar ortaya çıkabilir' sorusuna yanıt arar. Tiyatro toplumsal olanı çerçeveleyerek daha açık bir algı oluşturmaya ve yeni yollarla *toplumsal oyun*ün dünyasında farkındalık yaratmaya çalışır. *Toplumsal oyun*lar bir hikaye, *estetik oyun* hikayenin tamamının ya da bir bölümünün çerçevelendiği senaryodur. "Tiyatro, Turner'ın yarattığı toplulukların [communitas] gerçek kimliklerini bir yapı ile gizleyerek ya da liminal bir durumla toplumdaki düzen veya düzensizliği kırarak, onları özgür bırakır"⁷⁹. Schechner'ın *toplumsal oyun* ile *estetik oyunda* önemseddiği asıl nokta dönüşüm noktasındadır. "Victor Turner ... uyumsuz ya da kriz durumlarıyla nasıl ilgili olduğunu açıklayabilmek için, toplumsal oyunları tiyatral terminolojiyi kullanarak çözümler. Bu durumlar – tartışmalar, dövüşler, geçiş törenleri – doğası gereği dramatiktir çünkü katılımcılar sadece bir şeyler yapmaz aynı zamanda kendilerine ve diğerlerine ne yaptıklarını ve ne yapmakta olduklarını gösterirler; eylemler dönüşümlü ve bir izleyici için canlandırılmış olma özellikleriyle gerçekleşir"⁸⁰. Dolayısıyla, toplumsal olanla estetik olanı birleştiren tiyatro, alıcı kitlesindeki dönüşümü hedefler. Bu amaçla yola çıkıldığında, performansta hikaye, izleyici için, izleyiciyi de içine alarak ve onun aktif katılımına duyulan ihtiyacı vurgulayarak ortaya konur. Performansın bu yönelimdeki hedefi ise toplumsal olanı sabit tutarken, estetik yönü ile de bu sabit tutabilme bilincine yönelebilmektir. Toplumsal oyunlarla estetik oyunlar arasındaki Schechner'ın "her toplumsal eylemin estetik bir bileşene sahip olduğu ve her estetik temsilin de aynı zamanda toplumsal bir şey olduğu"⁸¹ düşüncesine dayanan karşılıklı varoluş ilişkisi, kültürel bir performansın incelenmesine olanak sağlar. Aslında, bu durum geleneksel olanın uyarlanarak performansa uygulanmasıdır; karakterler ya da onların bakış açılarından çok, duygu durumu ve bu durumlardaki detaylara gönderme yapar. Örneğin, siyahi tiyatro tarihinde, W.E.B. Du Bois kanadının Afrikalı özün özümseme bağlamında oluşturduğu yapı, Lorraine Hansberry'nin *A Raisin in the Sun* isimli yapıtında Beneatha'nın yöresel kıyafetleriyle müzik eşliğinde Afrikalı dansı yaptığı sahnede *edimsel* özelliğiyle de ön plana çıkarak kültürel bir bildirime dönüşür. Bu yapıyla bildirimin birleştiği yer yani *estetik oyun*, Turner'ın deyiimiyle modellerin birleştiği bütünleşme ritleri/törenleridir.

⁷⁹ Schechner, *Performance Theory*, 218.

⁸⁰ Schechner, *Performance Theory*, 186.

⁸¹ Richard Schechner, "Tiyatro, Kültürlerarasıcılık, Sosyal Avangard... Richard Schechner ile Söyleşi", *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, (2010), (röp. ger. Duygu Dalyanoğlu, çev. Ömer Ongun, Taner Olçum), sayı: 17, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran, 30.

Schechner'a göre "performans ya hayali [make-believe] ya da inandırıcı [make-belief] olabilir"⁸². Schechner'ın tanımıyla "hayali performanslar, performansın dünyası ile gündelik gerçeklik arasında açıkça vurgulanmış bir sınır sağlar. İnandırıcı performanslar ise kasten bu sınırı bulanıklaştırır ya da sabote eder"⁸³. Yenilikçi tiyatronun geleneksel olanı yıkmaya başlamasıyla birlikte, hayali denilebilecek tiyatro performansları, her ikisini de içerebilir hale gelir. Hayali bir performans içerisinde sunulan inandırıcı bir performans, bulanıklaştırdığı gerçeklikle, izleyicinin deneyimlemesine katkıda bulunur. Böylece performans sonraki süreçte de izleyicideki farkındalığın devam etmesini sağlayabilir. Yaşamdan yola çıkan performans, yeni bir dünya yaratır ve bu dünyayı çeşitli çerçevelerde sunarak eleştirel bir uzama dönüştürür. *Çerçeveleme (framing)* performans içerisinde bir *üstiletişim* aracı, dönüşümsel sürece katkı sağlayan bir öge ve günlük yaşamı özelleştiren bir yöntemdir. Schechner'ın, "herhangi bir eylem bir performans olarak çerçevelenebilir, temsil edilebilir, vurgulanabilir ya da sergilenebilir"⁸⁴ cümlesi, bir eylemin performans başlığı altında değerlendirilebilmesi için bu eylemin belirli bir uzam(lar) ve zaman içerisinde kurgulanması ve estetik bir yapı içerisinde sunulması gerektiğine işaret eder. Çerçeveleme aslında geleneksel tiyatronun bir uygulamasıdır. Geleneksel tiyatrodaki, oluşturulan dördüncü duvarla hem zamansal hem uzamsal olarak ayrılan oyuncu ile izleyicinin konumu birbirinden farklıdır ve bu iki alan arasındaki tek ilişki seyircinin karakterle özdeşleşmesidir. Oyuncu "orada kimse yokmuş inancıyla oynamak"⁸⁵ durumdayken, dördüncü duvarın diğer tarafındaki izleyici "orada olmayı gördüğü – asıl olanın yokluğunun bir yanılsaması, bir göstergesi - ve orada olanı görmekte başarısız olduğu"⁸⁶ bir biçimde izler. Brecht sonrası modern dönemde tiyatral bir performansta bilinçli bir şekilde oluşturulan bu çerçeveler, aynı bilinçle kırılır. Yani, hayali dördüncü duvarın ortadan kalkması, izleyiciyi de performansın içine katar. "Rastgele ya da planlı, çerçevenin kırılması, çerçevenin kendisine [Brechtçi bir yaklaşımla] dördüncü duvarın yıkılması yani yabancılaştırma efekti temelde kırılan

⁸² Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 42.

⁸³ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 43.

⁸⁴ Richard Schechner, "Fundamentals of Performance Studies", Nathan Stucky, Cynthia Wimmer (Ed), *Teaching Performance*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002, xii.

⁸⁵ Beliz Güçbilmez, *Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006, 71.

⁸⁶ Elin Diamond, *Unmaking Mimesis*, Routledge, London 1997, 56.

çerçevenin içeriğine] dikkat çekmenin bir yoludur”⁸⁷. Çerçeveler üstiletişimseldir ve dönüşümseldir:

“Çerçevelemek, sosyokültürel bir eylemi, toplum yaşamının genel akışındaki süreçten ayırmak demektir. ... Çerçevelemenin pek çok kültürel biçimi vardır. Her biri, toplumsal yaşam biçiminin ana akımına doğrudan ya da dolaylı olarak yorum getirme yoludur. ... Bazı toplumsal olaylar, hiyerarşik olarak düzenlenmiş, çerçeve içinde çerçevelerin olduğu, hepsini kuşatan ve olayın nihai anlamıyla temel bir çerçeveye şekillendirilmiş çoklu çerçeveler içerisinde yer alabilirler. Diğer bir deyişle, çerçeveler, genelde çerçevelenmiş olanın kendisidir”⁸⁸.

Goffman’ın çerçevelemenin sürecini ifade etmek için kullandığı *akortlama (keying)* terimi, hedeflenen sistematik bir dönüşümün altyapısını hazırlayan temel unsur olarak algılanabilir. Goffman’ın deyişiyle *akortlama* bir *deneyim diliminin (strip of experience)* farklı anlama dönüşecek şekilde yeni bir bağlamda kullanılmasıdır. Deneyim diliminin yeni bir hal alması yani dönüşmesi bilinçli bir değişikliği içerir. İzleyicide/okuyucuda farkındalık yaratmayı ya da dönüşümü hedefleyen *akortlama* işlemi, olayların ya da durumların belirli bakış açılarından sağlanmasını amaçlamaz. Sadece belirli bir kültürel çerçevelemeyle toplumsal olanı içeri çekerek, yeniden yapılabilecek durum ya da durumlara kapı açar. *Akortlama* dönüşümü tanıtmaya sistemidir⁸⁹. *Üstiletişim*le olan bağlantısı, çerçeveyi oluşturan *üstiletişimsel* araçlarla, çerçevenin akortlanması ise belli bir kültürel bağlamda gerçekleşir. Bu bağlamda, *akortlama*, çerçevelenen performansın, dönüşen anlamının kültürüne ait olan toplumda algılanmasını sağlayan sistemdir. *Akortlama*, *öğrenilmiş davranışın* dayalı olduğu temel davranışı farkına varma sürecidir ve dönüşümü vurgular.

Schechner’a göre “alışkanlıklar, ritüeller ve gündelik yaşamın rutinleri *öğrenilmiş davranışlardır*”⁹⁰. Carlson, Schechner’ın *öğrenilmiş davranışını* performans çalışmalarının odak noktası olarak görür; “performansın tiyatrodaki genel uygulanması ... ilk bakışta teknik hünerlerle ilişkili olarak türetilmiş gibi görünse de, bence

⁸⁷ Bell, 39.

⁸⁸ Victor Turner, Edie Turner, “Performing Ethnography”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 266.

⁸⁹ Erving Goffman, “Frame Analysis”, Colin Counsell; Laurie Wolf (Ed.), *Performance Analysis an Introductory Coursebook*, Routledge, New York 2007, 27-28.

⁹⁰ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 34.

[Carlson’a göre], aslında bu hareketin/davranışın çiftlenmiş, tekrar edilmiş ya da öğrenilmiş olma niteliği üzerine inşa edilmiştir”⁹¹. Schechner’a göre de performans, bu çiftlenme ile kendiliğinde kodlanmış, günlük yaşamdan ritüele, ritüelden sanata uzanan bir süreci ifade eder. “İki kez kodlanmış ve iletilebilir davranışlar vardır. Bu iki kez icra edilen davranışlar ritüel ile oyun arasındaki etkileşimler sonucunda oluşurlar. Bu bağlamda, performansın muhtemel bir tanımı da şu olabilir: bir oyunla uygun hale getirilmiş/işlenmiş ritüelleştirilmiş davranıştır”⁹². Performansın bu tanımıyla ritüeli performansın temeline koyan Schechner, performansı ritüel temelli bir davranışın kendisini incelemesiyle yeniden ortaya çıkışı olarak değerlendirir.

Temeline ritüelleri koyduğumuz tiyatronun/performansın ritüelden farkı, tiyatronun düzenlenme ve zorla kabul ettirilmeye çalışılan düzenden uzak oluşudur. Tiyatro/performans ile ritüel arasındaki bu fark, alıcı kitlesi arasındaki farkın değişkenliğine de vurgu yapar; izleyicinin tiyatrodan/performancestan hoşnutluğu, katılımı, izlemesi alıcı kitlesinin tiyatroyu/performanceı var etmesi anlamına gelir. Ritüelde ise hoşnutluk duyma ya da katılım, temsil edilen şey tarafından reddedilmeme anlamına gelir. Bu bağlamda, “ritüel katılımcısının ona bağlı olduğu; tiyatro ise onun katılımcısına bağlı olduğu bir durumdur”⁹³. Ritüelin tiyatrodaki kullanım amacı, izleyicinin de sürece dahil olmasına katkıda bulunarak durumları etkin ve etkili biçimde sunup farkındalık yaratmaktır. Tiyatronun temellerinin ritüellere dayanması gibi – tiyatronun da bir performans olduğu kabul edildiğinde – performans çalışmalarının temelleri de ritüellere dayanır. Ritüeller, sıradan davranışların ya abartılmış ya da yalınlaştırılmış biçimidir. Ritüel, davranışları belirli bir düzenekte organize etme ve eski olanı kullanarak yeni bir şeyler söyleme biçimidir. Sıradan bir davranış ritüelleşirse, toplumsallaşır ve amaca yönelik hale gelir. *Öğrenilmiş davranış*la benzeştiği nokta, ritüellerin temel anlamını bozmadan tekrar tekrar oluşturulabilmesidir. Bu durumda, kültüre göre içerik değişebilirken, duruma göre de üstlendiği görev çeşitlilik gösterebilir. İnsan yaşamı bir dönemden diğer döneme aktarılır. Dolayısıyla ritüel ve *öğrenilmiş davranış* kimi zaman köprü kurarken, kimi zaman bir tabuya hizmet edebilir.

⁹¹ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 3-4.

⁹² Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 52.

⁹³ Schechner, *Performance Theory*, 137-138.

“Ritüeller, eylemler içerisine şifrelenmiş ortak belleklerdir. Aynı zamanda ritüeller insanlara (ve hayvanlara), günlük yaşamın normlarını aşan, sorunsallaştıran ya da çığneyen zor dönüşümlerle, ikircikli (değişken) ilişkilerle, hiyerarşiler ve arzularla başa çıkmada yardımcı olur. Oyun insanlara tabu, uç ve riskli olanı geçici olarak deneyimleme şansı verir. ... Oyun ve ritüel insanları günlük yaşamdan ayrı ikinci bir gerçekliğe götürür. Bu gerçeklik, insanların gündelik benliklerinden farklı benliklere dönüşebildikleri bir gerçekliktir. Geçici olarak başka birine dönüştüklerinde ya da başkası gibi davrandıklarında, normalde yaptıklarından farklı eylemler sahnelerler. Bu yüzden ritüel ve oyun insanları geçici ya da kalıcı olarak dönüştürür”⁹⁴.

Oyun kelimesinin biyolojik, psikolojik ve fiziksel temelli pek çok tanımının “buluştuğu ortak nokta: hepsinin oyun olmayan bir şeye hizmet etmesi gerektiği varsayımı ile başla”⁹⁵ması gerçeğidir. Oyunun kültürel ya da toplumsal bir gönderme aracı olma durumu ya da işlevi varsa, özel bir etkinlik alanıdır ve sıradan yaşamdan ayrı tutulmuş, sınırları çizilmiş bir etkinliktir. Özel bir etkinlik biçimi olarak oyun, arzulardan, biyolojik unsurlardan ve alışkanlıklardan uzak toplumsal bir yapının imgesidir. Ritüellerle birlikte düşündüğümüzde oyun, ritüelin etkinliğini arttırmaya yöneliktir.

“Performans çalışmaları içerisinde oyun, ritüel tarafından sağlanan yapının karşıt dengesini kuran belirsizliğin itici gücü olarak algılanır. Ritüel yinelemeye bağlıyken, oyun yenilenme ve yaratıcılık üzerinde durur. Ritüel tahmin edilebilir, oyun ise beklenmedik olaylardır. Ancak ritüeller de dahil tüm performanslar, bazı oyun öğeleri ve çeşitlilik için bazı uzamlar içerir ve çoğu oyun biçimleri daha önceden kurulmuş davranış modellerini kapsar”⁹⁶.

Oyun ve ritüelin özel birleşimi olarak ortaya çıkan performans, belli bir çerçevede içerisinde kendine özgü bir zaman-uzam kurulumuna sahiptir. Performans içerisindeki

⁹⁴ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 52.

⁹⁵ Johan Huizinga, “The nature and significance of play as a cultural phenomenon”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 118.

⁹⁶ Henry Bial, *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge, New York 2004, 115.

davranış ve olaylar, çerçevelenerek temelde tekrarı olduğu şey(ler) yeniden düzenlenmiş, kimi zaman vurgu için abartılmış, birleştirilmiştir.

Eğlencenin varlığı bile düzene bağlıdır; performansın yapısı, süreç olarak ifade edilen performanstaki olaylar dizisidir. Performansçıların, yönetmenin, teknik ekip vb. önemli olduğu kadar sürecin nasıl bir yapıda işlendiği de önemlidir. Çünkü izleyici/okur düzensiz bir yapıdan hoşlanmaz; “oyun, düzensizliğin dışında düzen kurma yolu, düzenin doğaçlama olarak uygulanmasıdır”⁹⁷. Performans çalışmalarında, ritüel ve oyun birleşimi, performansı kültürel bir boyuta taşır; estetik bir bilinçle gerçekleştirilen ritüelleştirme eylemi ritüeli özelleştirmek, “günlük yaşamla oynamak [ise], aslında sadece geleneksel olarak gizli kalmış olana odaklanmaktır”⁹⁸. 20. yüzyılın modern akımlarının da etkisi ile günlük gerçeklikle ‘oynama’, düş dünyasına açılan yeni bir kapı ve toplumsal gerçekliklere tutulan bir ayna görevini üstlenir. Oyunun yarattığı yanılsama dünyası, aldatıcı ancak bir o kadar da aydınlatıcı etkiye sahiptir. Sıradan gerçeklikten yola çıkılarak oluşturulan yanılsama, dönüştürücü güce sahiptir. Bu içselleştirme, oyunu ritüelden ayırır. İlk bakışta, aynı içselleştirme süreci, ritüellerin temelini oluşturuyormuş gibi görünse de, oyunun ritüelden farkı, ritüelde dayatılmış, belirli bir düzen içerisinde amaca yönelik oluşturulmuş ya da dayatılmaya çalışılan bir gerçeklikten söz ederken, oyun gerçeğin kendisine dayalı ama farklı gerçeklikleri de içerebilir ya da gün yüzüne çıkarabilir.

Ritüelde varılacak gerçeklik kuruludur. Schechner, “Victor Turner’ın oyunu hem vazgeçilmez hem de güvenilmez anlamına gelen iskambil destesindeki joker [joker in the deck] olarak değerlendirdiğini”⁹⁹ belirtir; Schechner’ın Turner’a yaptığı gönderme ile bahsettiği, kurgulama için oyunun gerekliliği ve oyunun manipulatif olabilme etkisidir. Turner’a göre ritüel hisleri harekete geçiremez ya da bireyleri ayrı ayrı kişisel olarak ifade edemez. Ancak performans içerisindeki kullanımıyla bu yoldaki haritayı düzenleyebilir. Performans bir anlamda ritüeli toplumun yapısal analizi için kullanır. Performansın bir parçası olarak oyun, Turner’ın -mış gibisi, yani hayali (make believe) dir. Gündelik yaşamdaki sıradan gerçekliklerle oynamak, performansı ortaya çıkaran öğelerden biriyken, aynı zamanda kurguyu gerçekliğe taşıyarak yeni yollar bulma

⁹⁷ Schechner, *Performance Theory*, 104.

⁹⁸ Allan Kaprow, “Just Doing”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 141.

⁹⁹ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 89.

çabasıdır. Schechner'a göre oyun ile kıyaslandığında "ritüellerde inançsızlığın cezasını erteleme yoktur. Aksine Geertz'in dile getirdiği anlamda bir derin oyun [deep play] vardır"¹⁰⁰. Jeremy Bentham'ın 18. yüzyılda *Panopticon*'da kullandığı ve Clifford Geertz'in geliştirdiği *derin oyun (deep play)* kavramı, aslında gerçekte oyun arasındaki ince çizgi üzerine kuruludur. Antropolog Clifford Geertz, Bali horoz dövüşünü *derin oyun* olarak adlandırır ve horoz dövüşünün Bali toplumunun sembolik bir kültür içeriği olduğunu öne sürer. Bahis sistemi oldukça karmaşık olmakla birlikte horoz sahipleri ve seyircilerin yoğun bir ilgisi söz konusudur. Para, bahse girmek ya da bahsi kazanmanın ötesinde horoz dövüşünde katılımcı olarak sadece köyün erkekleri yer alır. Bütününe bakıldığında, denetimli sınırları belirlenmiş bir mekanda gerçek anlamda dövüşen horozlar olsa da imgesel olarak asıl dövüşen bahisçilerin güçleridir. Bu durum, Bali toplumunun düşünceleri ve yapısı üzerine bir tür *toplumsalötesi (metasocial)* bir yorum sağlamaktadır: "Bir Balilinin Balili deneyimlerine anlam vermesi, kendi kendisine kendisi hakkında bir öykü anlatması anlamına gelir"¹⁰¹. Horoz dövüşünün derinliği katılımcıların duygularını harekete geçirebilme ve yön verme noktasında kültürel, toplumsal ve bireysel önem taşır. Geertz'in belirttiği gibi, "horoz dövüşü sadece horozlar için 'gerçekten gerçek' "¹⁰²tir. *Derin Oyun*'da, horoz dövüşleri, güç ilişkilerini, horoz dövüşü üzerinden yapılan kültürel anlamları ifade etme yoludur. Odak noktası Geertz'in *sığ oyun (shallow play)* olarak adlandırdığı *sığ oyundayken*, anlam, *derin oyunda* yeniden yapılanarak toplumsal ve kültürel anlamlarla ve yaratacağı güçlü bir psikolojik etki ile örülüdür¹⁰³. Schechner, *derin oyun*'un kendisinin *karanlık oyun (dark play)* olarak adlandırdığı şeyle yakından ilişkili olduğunu öne sürer: "Geertz'in açıkladığı gibi derin oynama ... sadece bireysel yorumları değil kültürel değerleri de resmeder. ... Karanlıkta oynama, bazı oyuncuların oynadıklarını bilmedikleri anlamına gelir. ... *karanlık oyun* maya-lila¹⁰⁴ ile ilişkilidir ve fantezi, risk, şans, cesaret, anlam

¹⁰⁰ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 118.

¹⁰¹ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., Publishers, New York 1973, 448.

¹⁰² Geertz, *The Interpretation of Cultures*, 443.

¹⁰³ Geertz'in *deep play (derin oyun)* kavramının ve Bali horoz dövüşünün kültürel etkisinin daha detaylı incelenmesi için bkz. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., Publishers, New York 1973, Chapter 15, 412-455.

¹⁰⁴ Maya ve lila kavramları tıpkı rasa gibi Sanskritçe'de oyuna yaklaşımda kullanılan terimlerdir. Maya, yanılsamanın inandırıcı dünyası, -mayanın dayandığı felsefe tüm dünyayı maya olarak değerlendirir-, oyun anlamına gelen lila ise maya içerisinde yer alır ve yanılsamayla ilişkilidir. Lila sıradan oluşuyla insanlığın maya olarak adlandırılan düş dünyasını yaratır. Schechner'a göre, maya-lila belirli bir döngü içerisinde devam eden ve alternatif hayali gerçekler yaratabilen, farklı gerçekliklerle toplumsal olarak gerçekleşenle ortaya koyulanlar arasındaki farklılıklar ve değişimleri göstermesi bağlamında performans

çıkarma ve aldanma içerir. ... *Karanlık oyun* düzeni tersine çevirir, çerçeveleri birbirine karıştırır, kendi kurallarını yıkar – yani kendiyle oynama, casusluktaki gibi yok edilme tehlikesi içerisinde olmaktır. ... kurulu düzeni tersine çevirme durumu otoritelerce onaylanmış olan karnavalların ya da ritüel soytarılarının aksine *karanlık oyun*, doğrudan sarsıcı, yıkıcıdır ve gündemi her zaman gizlenmiştir”¹⁰⁵.

Austin 1955’te Harvard Üniversitesi’nde verdiği “How to Do Things with Words” başlıklı derslerde ortaya attığı *edimsel (performative)* terimi ile bir şey söylemenin aslında bir şeyi yapma eylemi olduğunu ileri sürer. *Edimsellik (performativity)* içeren bir cümle aslında kelimelerden doğup edimin kendisine göndermede bulunur. “Tiyatroda kelimeler, yazar ya da performansçılar tarafından, bir karakter ya da olay örgüsü geliştirmek, bir duyguyu uyandırmak ya da izleyiciye bir şeyler göstermek için kasten ve dikkatlice seçilir. Bu nedenle, nedensellik etkisi gündelik dildeki kelimelerden daha belirgindir”¹⁰⁶. 1970’lerde Austin’den yola çıkarak postmodern düşünceyle birlikte *edimselliği* tanımlamak adına gösterilen çabalar artar.

Derrida “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences” başlıklı makalesinde *olayı (event)*, *kırılma (rupture)* ve *tekrarlama (redoubling)* kelimeleriyle ilişkilendirerek açıklar; yani “... *olay* bir *kopuşun* ya da *kırılmanın* ve *tekrarın* dışsal biçimi olarak ortaya çıkmış olacaktır”¹⁰⁷. Bu kavramları Derridacı anlamda açıklamak gerekirse, kırılma, bir şeyin başka şeyler arasında ortaya çıkışı, aynı zamanda zaten her zaman orada oluşu demektir; tekrarlama ise bir şeyin oluşudur, ancak aynı zamanda o şey yeni değildir. Derrida’ya göre de anlam sabit, özgün ya da tekil değildir: “Derrida, tek ve aynı kelimenin tekrarının – tek bir söylem içerisinde ya da söylemler arasında – aynısı, benzeri ya da eş anlamlısının yeniden üretimi olarak görülemeyeceğini savunur. Bir gösterge her ne zaman tekrar edilirse edilsin, farklı bir içerikte (yeniden) ortaya çıkar ve içeriksel değişim sürekli olarak anlamını değiştirir.

sanatı ve performans çalışmaları için oldukça önemli ve faydalıdır. Detaylı bilgi için bkz. Richard Schechner, *Performed Imaginaries*, Routledge, New York 2015, ss. 131-135 ve Richard Schechner, *Performance Studies An Introduction*, Routledge, New York 2006, ss. 113-118.

¹⁰⁵ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 119.

¹⁰⁶ Paul Allain; Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, New York 2006, 185.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, “Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory A Reader*, St. Martin’s Press, New York 1997, 115.

Derrida bu süreci *yinelenebilirlik* (*iterability*) olarak tanımlar¹⁰⁸. Derrida'nın *yinelenebilirlik* olarak nitelendirdiği anlamın farklı içeriklerde kendini tekrar etmesi, Schechner'ın *öğrenilmiş davranış* teriminin anlamı ile benzerlik gösterir. Derrida tiyatro dilini yazılı metnin tekrarı olarak görür; dolayısıyla performans, gerçekliğin kültürel bir yapı içerisinde inşasını ifade eder ve hem *yinelenebilirlik* hem de *öğrenilmiş davranış* gibi temelde aynı şeye bağlı kalıp değişen durumlarla, farklı içeriklerle ortaya çıkabilen bir durumdur. Böylelikle okuyucu/izleyici kendi kültürel ve edebi çözümlemelerine bağlı kalarak bir metinden ya da bir performanstan birden fazla anlam çıkarabilir. Günlük yaşam içerisinde ya da bir gösterimde sürekli olarak *öğrenilmiş davranış* döngüsüyle bir performansın içerisinde yer alıp farklı performanslar sergilenebilir. Performans çalışmaları içerisindeki anlamıyla *edimsellik* performansın bilinç düzeyine çıkışıdır. Yani kişi gerçekleştirdiği eylemin, performansın farkında olduğunda *edimsellik* gerçekleşmiş olur. *Öğrenilmiş davranış* etkisiyle ikinci kez gerçekleşmiş bile olsa farkındalık performansı deneyimi kazandırır. Tiyatro bağlamında bakıldığında;

“... sahnede olan şeylerin hem oyuncular hem de izleyiciler için duygusal ve ideolojik sonuçları vardır. Karakterler, kendi etkinlik alan ve zamanlarında gerçektir. Hem aktörler hem izleyiciler kendilerini karakterlerle özdeşleştirirler, kaderlerine gerçek gözyaşı döküp, onları derinden yaşarlar. Karakterler özel gerçekliklerinde yer aldıkları sürece edimsellik ifadeleri istenen sonucu verecek etkidendir. ... Estetik gerçeklik, ne sıradan gerçekliğin aynısı ne de onun karşıtıdır. Kendine ait bir alanı, aracılığı, liminalliği, bir geçişi ve maya-lila zaman ve uzamı vardır. -Mış gibi'nin sağladığı şey, bu tepkilere neden olan eylemler kurgusalken, tepkilerin gerçek (eylemsel) olduğu bir zaman ve uzamdır”¹⁰⁹.

Performansın ne olduğu ve neyin performans olarak çalışılabileceği konusu, bizi genelde sanatın özelde performans tiyatrosunun işlevinin ne olduğu ya da ne olabileceği sorusuna yönlendirir. Aristoteles'den beri tiyatroya yüklenen eğlendirirken ahlak dersi verme özelliği modern dönemde Bertold Brecht'in epik tiyatrosunda tiyatronun işlevi olarak yerini alır. Buna bağlı olarak Schechner da performansın yedi işlevini “eğlendirmek, güzel bir şeyler ortaya çıkarmak, bir kimliği belirtmek ya da

¹⁰⁸ Peter V. Zima, *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London and New Brunswick, The Athlone Press, 1999, 151.

¹⁰⁹ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 124.

değiştirmek, topluluk yaratmak ya da geliştirmek, iyileştirmek, öğretmek, inandırmak ya da ikna etmek, kutsal ve/ya da şeytani olanla ilgilenmek”¹¹⁰ olarak sıralar. Schechner’a göre pek çok performans birden fazlasına vurgu yapar. Bu vurgular da bir performansta *etkililik (efficacy)* ve *eğlence (entertainment)* kavramlarını ortaya çıkarır. “Eğer bir performansta amaç dönüşüm etkisi yaratmak ya da bir değişim yaratmak ise *etkililik* (sonuçlar) içerecek olan bu performans ritüel, eğer hedef eğlendirmek, haz vermek, ya da vakit geçirmek ise performans bir *eğlence*”¹¹¹ olarak değerlendirilir. Ancak Schechner’a göre bir performans ne sadece ritüel ne de sadece eğlencedir. “*Etkililik* ve *eğlence* performans içerisinde yer alan karşıt iki kavram değil birbiriyle olan etkin ilişkisine bağlı dans partnerleri”¹¹² ve dengelenmesi gereken iki ayrı bileşendir. Bu bağlamda, sembolik eylemlerle sahneye taşınan gerçek, yaşamdan alıntılanan durumlar ve değişiklikler, birer metafor olarak ortaya çıkıp ritüel etkisi taşır. Aynı zamanda izleyici katılımıyla da vurgulanan şuan ile eğlendirme özelliği taşıyarak performans, sanat-yaşam arasındaki uzaklığı eriterek farkındalığı ortaya koyacaktır.

Eğlendirme, estetik hazdır ve sadece mutlu olmak gibi güzel duygular uyandıran bir şey ya da gülme eylemi olarak algılanmamalıdır. Örneğin, 1930’ların politik tiyatrosunda, Clifford Odets’in *Waiting for Lefty* adlı oyunu Schechnercı bakış açısıyla eğlendirme ve etkililik özelliğini bir arada oluşturur; sonunda Lefty’nin ölümü bile olsa greve gidiş alıcı kitlesinde değişik duygular uyandırır. Etkililik ise ideoloji temellidir ve süreç içerisinde değişir ve değişimler içerir. “Bu değişimler bir kültürün toplumsal yapısının içerisindeki değişimlerin bir parçasıdır. Ancak performans, bu toplumsal değişikliklerin pasif (edilgen) bir aynası değil, değişimi yaratan karmaşık arka plan sürecinin bir parçasıdır”¹¹³. Bu bağlamda, tiyatro kültürel bir uzam, dönüşümün gerçekleştiği yer, performans ise bir kültür haritasıdır. Aristoteles’in *haz (pleasure)* kavramı ile Schechner’ın *eğlencesi* benzerdir; Aristoteles’in *hazdan* kastettiği Katarsis (arınma)dir. Aynı şekilde Schechner, eğlenceden bahsederken sadece gülmek ya da mutluluk içeren duygular uyandırmayı kastetmez. Katharsiste korku ve acıma duygusuyla gelen bir arınma durumu, Schechner’da arınmadan ziyade duruma dahil

¹¹⁰ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 46.

¹¹¹ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 80.

¹¹² Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 80.

¹¹³ Schechner, *Performance Theory*, 132.

olabilme bilincidir. Performansı performans olarak tanımlayabilme ve dahil olabilme bilincine duyulan ihtiyaç katılımcıyı ön plana çıkarır.

İzleyicinin işlevi ya da performansa katılımı tiyatral bir çerçevede sunulan metnin içerdiği kültürel ve toplumsal durumlarla olan ilişkisiyle gerçekleşir. Performansın etkinliği estetiğinde, sürekliliği içeriğinde gizlidir. İzleyicinin düşüncesinin oyundaki eylemlerle birleştiği nokta performansın etkinleştiği noktadır. Bu bağlamda, yapının oluşturulduğu ve sahnelendiği dönem içerisindeki durumlar performans çalışmaları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Ancak, aynı şekilde gelişebilecek radikal değişikliklere (dönemin ana akımına uygun olarak değerlendirilmesi ya da gelişen süreçte durumların etkilenmesi gibi) de açıktır. Bu bağlamda, edebiyat türleri için sorunlu olabilecek radikal değişiklikler, genelde performans çalışmaları, özelde performans tiyatrosu için yaşamsaldır. Performans metninin önemi süreç içerisinde geçirdiği radikal değişimlerle birlikte yeniden yorumlanabilmesiyle artar. Ancak metnin yazıldığı ve sahnelendiği dönemin arka plan olayları öncelikli sorgulanır. Bu durum metnin önemini ya da önemsizliğini değil performans çalışmalarının canlılık özelliğini öne çıkarır. Örneğin, Arthur Miller, *The Crucible* (1953) isimli oyununda, Amerikan tarihinde cadı avı olarak adlandırılan, kadınların cadılıkla suçlanarak sorgulandığı ve hapse atıldığı Salem davalarını konu alır. Oyunun konusunun, zamansal ve uzamsal olarak metne alındığı dönemle hiçbir ilişkisi yoktur. Zaten, Miller, cadı avı davalarını, 1950’li yıllarda Amerikan toplumuna korku salan Senatör Joseph Mc Carthy’nin komünist etkinliklere karşı başlattığı soruşturmaları eleştirmek için kullanır. Bu bağlamda, performansın belirli bir tarihsel süreci kullanarak işaret ettiği ya da yöneldiği aslında izleyici değil izleyicinin de içinde bulunma olasılığı olduğu gerçekliktir. Aynı zamanda bu durum Turner ve Schechner’ın savunduğu *toplumsal oyunlar* ve kültürel performanslar arasındaki döngüyü işaret eder. Yüzyıllar öncesi gerçekleşen tarihin bir kesitinin 1950’li yıllardaki bir sürece işaret edebilmesi ise performans çalışmaları içerisinde özellikle Brecht etkisiyle örülü *şimdi ve burada* olanın *orada ve o zaman* olana işaret etmesinin tersine çevrilmiş hali hem de performansın devingen olma özelliğinin bir ispatıdır. Performansın kültürel kodlarla anlaşılabilir olabilmesi ya da performans içerisindeki anlam çokluğu, performansın alıcı kitlesi tarafından nasıl algılandığıyla ilişkilidir. “Algı sembol olarak tanımlanan bir şeyi alegori olarak

tanımlama yönünde birden bire değişebilir”¹¹⁴. Burada alegori olarak tanımlanan, Schechner’ın her türden performansın *öğrenilmiş davranış*la ilişkili olduğunu ve bu terimle açıklanabilme iddiasını bir kez daha doğrular niteliktedir. “Performans katılımında bir özneyi algılama bir *tabula rasa* olmaktan çok uzaktır. Aksine, izleyici/okuyucu bu zamana kadar yaşamlarına dahil olan anlamların büyük bir çoğunluğunu hatırlamış ve üretmişlerdir. Bu nedenle, kültürel kodlara dayansın dayanmasın ya da tamamen öznel olsun ya da olmasın performanstaki ilk algı zaten daha önceden yaratılan anlamların sonucudur”¹¹⁵. Örnek verilen Miller’ın *The Crucible* adlı oyununa dönülecek olursa, *The Crucible*, bir anlamda tarihsel bir sürecin – 1644’te gerçekleşen cadı avının- *şimdi ve burada* oluşu, bir anlamda kültürel kodlarla bakıldığında McCarthy dönemi eleştirisi, son olarak da Salem cadı avının McCarthy dönemi alegorisidir. Yani bu üç anlamda da, algıyı oluşturan, deneyimlemeyi mümkün kılıp alegoriyi görünür hale getiren, performansın çiftlenmiş inşasıdır. Yani, *şimdi ve burada* olan uzam, zaman ve eylem olası imgesel bir dünyanın bir anlamda *orada ve o zamanın* somutlaştırılmasıyla gerçekleşir. Brecht’e göre, bir oyun ya da bir performans *şimdi ve burada* değil, *orada ve o zamandır*. Brechtçi bir uzaklıkla *şimdi ve burada* olana bakmak, aslında *orada ve o zaman* olanın tarihi, toplumsal ve politik olarak nasıl değiştiğini ve neleri etkilediğini göstererek şuana katkı sağlamak olmalıdır. Sahne tasarımı, müzik, dil oyunları, anlatıcı kullanımı vb. tekniklerle desteklenen yabancılaştırma efekti ve dördüncü duvarın yıkılması dönüşüm etkisini vurgular. Schechner’ın da performans çalışmalarında gerçek (real) kelimesi yerine aktüel (actual) kelimesini tercih etmesi bu sebebe dayanır. Carlson Schechner’ın aktüelini şöyle açıklar: “aktüel olan *şimdi ve buradadır* ve değiştirilemez eylemlerle geçmişteki bir deneyimin somut bir uzamda şimdiye taşınması, katılımcıların değişimi deneyimlemelerini sağlayacak ve onların da içerisinde yer aldığı tehlikeli ve tehdit edici öğelerin farkına varmalarına neden olacaktır”¹¹⁶.

Stanislavski’nin oyunculukta yarattığı devrim etkisinden sonra, Grotowski’nin 1960 sonrası oyunculuk eğitmenliğinde kullandığı psikolojik ve toplumsal alt yapı fiziksel teknikler, oyunculugu daha sahici hale getirmeyi amaçlarken, aynı zamanda

¹¹⁴ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance A new aesthetics*, Routledge, New York 2008, 146.

¹¹⁵ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance A new aesthetics*, 152.

¹¹⁶ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 49.

*şimdi ve buradan*ın önemini ortaya koyar. Grotowskici bakışla performansçı hikayeyi kendi yaşamıyla deneyimleyerek montaj tekniğiyle de aktarabilirse, izleyiciye sunulan seçim şansı – manipulatif bile olsa - Schechnerci bir ikili bilinç kavramına ve performansçının bizzat *mevcudiyetine* işaret eder. Performansçının bilinçliliği ile izleyicinin bilinçliliği etkileşim içine girdiğinde, ortaya çıkacak olan farkındalık aslında Goffman’ın performans tanımında en basit şekliyle “bir kimsenin, belli bir grup katılımcı/gözlemci önündeki bulunuşuyla belirtilen bir süreç içerisinde gerçekleştirdiği ve katılımcılar/gözlemciler üzerinde biraz da olsa etkisi olan tüm etkinlikleri”¹¹⁷ olarak ifade edilir. Bu tanım, hem performansçı ve izleyici arasındaki ilişkiye hem de performans sıradan bir eylemden ayıran izleyici üzerinde yarattığı bilinçsizce bile olsa - izleyicinin farkında olmadan deneyimi önce zihinsel sonra bedensel olarak keşfetmesiyle - gerçekleşen bir farkındalık etkisine vurgu yapar. Bu bağlamda, performansın toplum tarafından nasıl algılandığının önemi ve benzer bir şekilde performansçının performans içerisindeki işlevi önem kazanır. Elizabeth Bell’e göre “pek çok kültürde performansçılar hem hayran olunan hem de korkulan kişilerdir. Yarattıkları deneyimin büyüğü, sanatsal yetenekleri ve güçlerinden dolayı hayranlık duyar, mevcut durumu dönüştürme ve tersine çevirebilme potansiyellerinden dolayı da korkarız”¹¹⁸.

Performansın inkar edilemez bir şekilde bedenle birlikte var oluşu, estetik deneyimlemeyi ön plana çıkarır. “Yani estetik deneyim, asıl geçiş sürecinin deneyimi çok önce yapılandığı bir *aradalık/eşik [threshold]* deneyimiyle, kendi içine uzanan bir yolculukla ilgilidir”¹¹⁹. *Vücut bulma (embodiment)* ve *mevcudiyet (presence)* kelimeleri performans çalışmalarıyla bağdaştırılacak olursa, *vücut bulmanın* üretken yanı var olma ile ortaya çıkarak estetik deneyimi gerçekleştirebilir. *Vücut bulma*, kültürün ve benliğin bir arada olduğu bir alan ya da uzam olarak kabul edildiğinde, vücut bulmuş zihin-mantık ise radikal bir varoluş göstergesidir. İzleyici, performansçının izleyici önündeki vücut bulmuş varlığına yoğunlaşabildiğinde – ya da performansçı tarafından yoğunlaştırılabildiğinde – bu radikal varoluşta “kendisini ve diğerini zihnindekinin vücut bulmuş hali olarak deneyimler. [İzleyici ve performansçı arasında gelişen] bu

¹¹⁷ Erving Goffman, “Performances: belief in the part one is playing”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 61.

¹¹⁸ Bell, 25.

¹¹⁹ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance A new aesthetics*, 199.

döngüsel enerji, dönüşümsel güç olarak algılanır”¹²⁰. İzleyici bir anlamda daha önce farkına varamadığı kendi yaşamının algılarını yeni bir biçimde deneyimleyerek bilinçlenebilir.

Performans çalışmaları içerisinde tiyatronun bir temsil olduğu düşüncesi şiddetle karşı çıkılan bir konudur. Temsil edilemeyecek yaşam deneyimlerinin ve toplumsal, kültürel içeriğin anlaşılır olması temsille değil Pavis’nin de belirttiği gibi “Oedipusçu bir çözümleyenden çok Sisypheusçu bir çözümleyici”¹²¹ olarak performans izleyicisiyle mümkün olabilir. Bu bağlamda, Albert Camus’nün, Sisypheus’un ruhlar ülkesindeki durumundan bahsederken söylediği gibi “söylenenler imge gücümüzle canlandırılmak için yaratılmıştır”¹²². Dolayısıyla, performans izleyicisi bilincini ve hayal gücünü zorlamak durumunda kalacak ancak kendi seçimlerini ve yorumlarını yapmakta özgür olacaktır. Meyerhold’un deyimiyle “performansın düşünce içeriği görünebilir olmamalıdır; ultraviyole ışınlarıyla süzölmeli, alıcı kitlesi kendisinin bile fark etmediği bir biçimde algılamış olmalıdır”¹²³. Temsilin reddiyle *edimselliğin* bir arada kullanıldığı performans çalışmaları, temsilin otoriter etkisini –ya da kontrolünü – ortadan kaldırır ve var olma ile temsil arasındaki çizgiyi karartarak aradalığı verir.

Performansın bir ögesi olarak metin, performans ile metnin ne yönden birbiriyle bağlanabildiği noktasında önemlidir. Metnin *mizansenlerle* (*mis-en-scène*) ve yorumlamayla vücut bulan anlamı aynı zamanda metnin tamamlanmamış olmasına vurgu yapar. Bu tamamlanmama bir eksiklik değildir; aksine performansı kutsayan bir durumdur. Metnin bakış açısıyla oluşturulacak mizansenler, estetik süslemelerle radikalleşebilir. Metin ile sahne arasındaki bağlantının yok sayılması ya da tesadüfi olarak algılanması, performans-metin ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, aslında yok sayılan, geleneksel tiyatronun kısıtlamalarıdır; metin içerisindeki durumların toplumsal-kültürel arka planları sabittir ve Pavis’nin de belirttiği gibi “performans metnin gizli kalmış zenginliğini açığa çıkarabilir”¹²⁴. Mizansenler sahneleme stratejileridir ve performans analizi için olasılıklar sunabilir. Bu bağlamda, performans metni, içeriği,

¹²⁰ Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 34.

¹²¹ Patrice Pavis, *Analyzing Performance Theater, Dance, and Film*, (2006), (çev. David Williams), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 227.

¹²² Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2016, 138.

¹²³ Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, Vol.4 Lausanne: L’Age d’homme, 1992. Fransızca’dan alıntılan Patrice Pavis, *Analyzing Performance Theater, Dance, and Film*, (2006), (çev. David Williams), The University of Michigan Press, Ann Arbor, 310.

¹²⁴ Pavis, 217.

sosyo-kültürel arka planı gösterebilmek ve alıcı kitlesinde belirli duyguları uyandırabilmek için bilginin ve içeriğin nesnesi olarak algılanabilir. Çünkü, “her oyun izleyicide bir takım beklentiler oluşturur ve uygulanan dramatik biçim bu beklentileri tahrif eder”¹²⁵. Amaç, performansta alıcı kitlesinin beklentilerini de karşılayarak içeriği, yani soyut durumları somutlaştırmaksa, Schechner’ın *öğrenilmiş davranışı* bunu yapabilir. Burada dikkat edilmesi gereken konu, toplumsal durumların değişkenliğinin bunu kontrol edilmesi zor bir hale getirebileceğidir.

Sahneleme bir performans sürecidir, alıcı kitlesinin tepkisi olmaksızın sahneleme anlamsızlaşabilir. Bu nedenledir ki performans hem performansçıya, hem pek çok tekniğe, yönetmene, yazara ve izleyiciye ihtiyaç duyar. Performansın rastlantısal olarak tanımlanması, plansız rastgele olduğu anlamına gelmez, aksine “şarta bağlılığı, durumsallığı [contingency], tüm katılımcıları ve performans sürecindeki etkilerini ve bu etkilerin karşılıklı etkileşimleri de dahil olmak üzere kapsar”¹²⁶. Carlson’ın da ifade ettiği gibi “sahneleme oyunun özünde var olanı değil çekiciliğini arttırır”¹²⁷. Performans, bir sanat yapıtı olmaktan çok, pek çok etkileşimi içinde barındıran bir durum, bir olay olarak tanımlanabilir; sahneleme performansın bir sürecidir. Performansın temelde bağlı olduğu bir takım şeyler olmasına rağmen sahneleme performanstan performansa farklılık gösterebilir. Yarı alıcı kitlesinin yarı diğer öğelerin kontrolünde gelişen performansın *durum-suzluk* oluşu şöyle açıklanabilir; alıcı kitlesi için düzenlenen bir deneyim, içeriğe değil de performansa dikkat çekerek içeriği anlatmaya çalışır. Erika Fisher-Lichte’nin deyiimiyle “geleneksel olarak ikili değişkenlerle gördüğümüz kavramlar ve düşünceler [performans içerisinde] ... – sanatsal, toplumsal ya da politik olabilir – ya şu/ya bu şeklinde değil de sadece o değil/aynı zamanda bu da şeklinde deneyimlenir”¹²⁸. Böyle bir iki değişkenliğin çöküşü, bizi Schechner’ın *eşik (threshold)* olarak tabir ettiği aradalık uzamına götürür. ... [Deneyimleme tam da dönüşüm için gerekli olan bu aradalık hissini vermeye çalışır.] Aradalık, performansın durum-suzluğuyla örülüdür”¹²⁹. Aradalık, Brechtçi bir yabancılaşmayla deneyimlenerek bir tabuyu öne çıkarıp sonra da bu tabuyu önce

¹²⁵ Bell, 93.

¹²⁶ Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 20.

¹²⁷ Marvin Carlson, “Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?” *Theatre Journal*, Vol. 37, No. 1, “Theory” (Mar., 1985), The Johns Hopkins University Press, 6.

¹²⁸ Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 42.

¹²⁹ Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 42.

zihinsel sonra eylemsel olarak yok edebilir ya da yok etmek için izleyiciyi harekete geçirebilir. Bu bir süreç olarak ifade edilecek olursa, kişi önce bir yabancı konumunda kalıp sonra psikolojik ve fiziksel olarak yoğunlaşarak durumun durumsuzluğunu – aradığını - deneyimler. Deneyimleme ve dönüşüm performans içerisinde özgür kılınan izleyicinin algılamasına ya da daha açık bir ifadeyle gördüğü şeye verdiği anlama göre sonlanır ya da süreklilik gösterir.

Carlson, *Performance A Critical Introduction* adlı kitabının sonunda performansı şöyle tanımlar:

“[Performans] ön planda tutulan liminoid doğası ile özel bir durumdur. Hemen her zaman belirgin bir biçimde yaşamın geri kalanından ayrılmış, performansçıların sunduğu, izleyicilerin katıldığı ve deneyimi her iki tarafın da yorumlamak, düşündürmek ve içerisinde yer almak – duygusal, zihinsel ve bazen fiziksel olarak – için oluşturulan bir malzeme olarak gördüğü bir etkinliktir. Toplumsal etkinliğinin yanı sıra [performansın] bu ayırıcı durumu ve odaklanması, [performansı] insanlığın kültürel ve kişisel özbilincin ve deneyselliğin büyüleyici işleyişini durmadan geliştirdiği en etkili ve en güçlü süreçlerden biri haline getirir ve toplumsal etkinliği tiyatral performansın fizikselliği ile birleştirir”¹³⁰.

Performans, bilinçli bir şekilde inşasının ardından, bir kültüre, gündelik yaşamdaki bir duruma ya da karmaşık bir duruma doğru ilerleyerek amacına ulaşmaya çalışır. Aslında toplumsal yaşamda gösterilen davranışların her biri, ayrı birer performans olarak algılanabilir. Ancak, sanatsal bir performansın günlük yaşamdaki performanstan farkı, bilinçli bir şekilde estetik özelliklerle çerçevelenerek sunulmasıdır. Yani sahnelenen gerçeklik gerçekliğin çerçevelenerek kontrol edilmesidir. Yaşam deneyimlerinin sanatsal çerçeveler içerisinde sunumlara dönüştürülmesi, performansı gündelik yaşama bağlarken aynı zamanda performansın gündelik yaşamdan nasıl ayrıldığını da gösterir. Yine de bu durum klasik bir yaklaşıma bağlı kalan bir cümle gibi düşünülmemelidir. Çünkü performans doğası gereği her türlü sınıflandırmanın içerisinde yer almaya karşıdır. Tiyatroda farklı karşıt görüşlerin, çelişkili durumların, karmaşık duyguların, toplumsal ve kültürel durumların iç içe geçmiş bir biçimde varoluşu, “21. yüzyılda

¹³⁰ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 216.

[performansı daha tanımlanabilir kılarken] ‘performans olarak’ ile ‘performans ...dır’ arasındaki açık farklılıkları”¹³¹ bulanık hale getirir. İnsanların yaşam deneyimlerinin giderek estetik performanslar içerisinde çerçevelenmiş bir şekilde yer alması, yaşama dair olanın sanatsal bir zeminde zihinsel bir karşılaştırma ilişkisi içerisinde değerlendirilmesine olanak sağlar.

1.2. KİMLİK VE DİRENİŞ PERFORMANSI

Kimlik ve direniş performansı yaşamın içerisinde yer alan alternatifleri yansıtmaya, olasılıkları eylemlere dönüştürme sanatı olarak düşünülebilir. Kimlik ve direniş performansı, bir kültür içerisindeki bireysel başkaldırıları belirli bir çerçeve ve sınırlandırılmış bir zaman ve uzam içerisinde sunma biçimidir. Ayrıca kimlik ve direniş performansı ya bir isyanın/direnişin ya da bastırılmış bir kabul edişin ifadesi olarak da ortaya çıkabilir. Schechner’a göre, “performans çalışmaları, “küyerel” (glokal) – yerel ve küresel olanın güçlü birleşimi - içerisinde değişen durumlarla ilgilenme ihtiyacına cevap olarak tasarlanan bir akademik disiplindir”¹³². Küreselleşme, güçlü olanın uluslararası bir uyum yaratmak adına kültürel, toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik sistemleri kontrolüne almaya ya da kontrol altında tutmaya çalışmasıdır. Demokratikleşme ve evrensel değerler gibi yapıların yerel değerlerle çarpıştığı alanda performanslar, küreselleşmenin getirdiği birliktelik ve bağlı olma durumları içerisindeki çelişiklere karşı yerel karşı koyuşlardır.

Performansı, *yapmak* ve *öğrenilmiş davranış* bağlamında *yeniden yapmakla* ilişkilendirebilmek, performansçılarla birlikte alıcı kitlesini de bir sahne performansından çok duruma dönüşebilecek bir şeyin içerisine dahil etmek demektir. Böylelikle, bu durum, performansı sanatsal bir düzlemden söylemsel bir düzleme dönüştürebilir. “Performans, genel olarak provası yapılmış ya da daha öncesinde kelime ya da eylem dizisi kurulmuş tüm aktiviteler olarak algılanabilir. Schechner, bunu “*öğrenilmiş davranış*” ya da “*iki kez icra edilen davranış*” olarak adlandırır”¹³³. Ritüel, oyun, trans durumları, şamanistik durumlar ve tiyatro bağlamında, Schechner’ın *öğrenilmiş davranış*ı yani tekrar edilen davranış, durumları bilinçli bir şekilde davranış icra

¹³¹ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 49.

¹³² Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 26.

¹³³ Henry Bial, “What is performance?”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 57.

edenden ayrılır. Bu anlamda, bir tiyatro performansı, oyun metni üzerine kurgulanarak, farklılıklar yaratılsa da veya aynı oyunun farklı performansları olsa da temelde bir çizgide ilerler. Performansın temelde ilerlediği çizgi, toplumsal bir duruma gönderme yaparken kültürel bir analizi de gerekli kılar. Dolayısıyla, Schechner'ın performans çalışmaları içerisindeki vurgularından birinin performansın alt başlıklara bölünebilen bir kültürel analiz aracı olarak görülmesi gerektiği söylenebilir. Performans çalışmaları, gündelik yaşamı, kültürü ve sanatsal olanı bir arada sunar. İçeriğiyle kültürün ve bir sosyal yapının parçası olan performans, biçimi ve kurgusuyla da sanatın bir parçasıdır. Bu nedenle oyun metnini incelemek, performans çalışmalarının bir parçası olsa bile basit bir okuma değildir. Performansta belirli bir bütünlük yoktur çünkü tek bütünlükle anlatılamaz. Kültürel farklılıklardan dolayı evrensel olamayan ancak küreselliğiyle de başkaldıran yönünü ortaya koyan “performans çalışmaları, avangarda, marjinal olana, sıra dışı olana, azınlık gruplara, düzene karşı çıkanlara [queer], beyaz olmayanlara ve öncesinde kolonileştirilmiş olana sempati duyar”¹³⁴. Küreselleşme sürecinde kapitalizmin içerisinde yer alan ancak varlık gösteremeyen ve demokrasi anlayışının bir parçası olamayan bu grupları kullanarak performans içerisinde ‘öteki’leştirilen her kimlik ya da her durum performansın başkaldıran özelliğine vurgu yapar. Aynı zamanda bu ötekileştirme süreci performansın amaçladığı bilgiye ulaşma ile sonuçlanır. Bu nedenle, kimlik ve direniş performanslarındaki kişi ya da kişilerin kendileriyle ve toplumla yaşadığı içsel çatışmalar sonucunda kavuştukları kendi benliği/benlikleridir. Bu süreç, gizli güçleri, görünenin arkasındaki gerçekleri, toplumsal baskıları ortaya çıkarabilir. Dolayısıyla, performansın sonunda gerçekleşen bir kayıp, intihar vb. kötü son olarak tanımlanabilecek durumlar, kişilerin sürüklendiği bir son değil, kazandığı bir zafer olarak gösterilir.

Yaşamın içerisinde statü olarak belirlenen şeyler de farklı birer performanstır; bir kişinin hem anne, hem evlat hem de doktor olmasına ayrı ayrı bakıldığında bunların her biri ayrı birer kimlik performansı olarak algılanabilir. Performans tiyatrosu içerisinde bu kimlikleri önemli kılan, gündelik yaşamda çeşitlilik gösteren statüleri değil, egemen toplum düzeninin benimsediği ya da benimsetmeye çalıştığı kimlikler ve kalıplaştırdığı durumlar sonucunda ortaya çıkan kimlik karmaşası ve bu karmaşanın eyleme dönüşerek gösterdiği direniştir. Richard Schechner, Barbara Kirshenblatt-Gimblett ve Diana Taylor

¹³⁴ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 4.

ve Peggy Phelan gibi pek çok performans kuramcısı performansın incelenmesinde eylemin temel alınmasına vurgu yaparlar. Eylem, oluşumu sırasında kendini tüketerek gerçekleşir ve anlaşılır kılınması istenilen gerçekleri sunarak, performansın keşfinin ve görünenin arkasındaki gerçekliğin farkındalığını yaratabilmeyi hedefler. Elizabeth Bell performansını “kültürel biçimlere bakmak ve onları yeniden şekillendirmek için eleştirel gözler”¹³⁵ olarak değerlendirir. Çünkü performans, mitleri, ritüelleri, dini öğeleri, Freudçu tabuları bir arada tutabilir. Schechner, yasaklı, ceza içeren ya da tabu olan eylemlerin ya şiddet ya da cinsellik içerdiğini vurgular¹³⁶. Bu eylemler sergilendiğinde derin yapıdaki toplumsal ve estetik durumları görünür kılar. Bu durum bir anlamda, alıcı kitlesini sınırlarda düşünmeye zorlar. Yasaklı olanın gün yüzüne çıkması ya da bir tabunun gösterilerek kırılması, uyanışı hedeflemek anlamına gelebilir. Bunlar, bir toplumu kuşatan ve hatta o toplumun kültürünü oluşturan etmenlerdir. Tüm bunlar performans bir kültür ya da kimlik çalışmasına uygun kılar.

Performans, geleneksel olana karşı çıkar. Dönüşümsellik özelliğiyle mevcut durumu, günlük yaşamdan kesitleri, psikolojik ve toplumsal durumları kullanarak ortaya koyar. Dolayısıyla mevcut durumu yeniden yaratarak eleştirir. Performansın mevcut durumu değiştirmek gibi bir çabası yoktur; gözler önüne serer ve eleştirir; ancak, Schechner’ın de sözünü ettiği gibi, bu süreç kendiliğinden bir direniş ya da değişim potansiyelini de beraberinde getirebilir. Performans oluşumsal ve yapıcıdır. Performans çalışmalarında yapıcı sıfatının olumsuz bir anlam taşımadığı söylenebileceği gibi bu sifata olumlu bir anlam yüklenmesi de beklenemez. Çünkü performansın yapılandığı kimlikler ya da durumlar çatışmanın tam ortasındadır. Bu noktada, çatışmanın hangi tarafından bakıldığı, kültürün ya da yorumlamanın performans içerisindeki önemini açığa çıkarır. Örneğin, feminist çerçeveye düzenlenmiş bir oyun, erkek egemenliğine bir saldırı veya en basit şekliyle erkek egemen bir toplumda kadının var olma çabası olarak değerlendirilebilir. Antropolog ve kuramcı Gregory Bateson’ın *üstiletişim* (*metacommunication*) kavramı, performansın içeriğinde yer alan - Schechner’ın da vurguladığı gibi - performansın belirlediği tarafın ideolojisini yansıtan duruma gönderme yapar; “her üst iletişim mesajı, bu mesajın tüm içeriğinin de içinde bulunduğu

¹³⁵ Bell, 116.

¹³⁶ Schechner, *Performance Theory*, 237.

bir psikolojik çerçevedir ya da bir psikolojik çerçeveyi tanımlar”¹³⁷. Bateson’ın *üstiletişim* mesajı olarak adlandırdığı aslında performansın başkaldıran yönü, değişime vurgu yapmak istediği durum ya da durumların açılımıdır.

Performans çalışmalarına Turner’ın bir armağanı olan *toplumsal oyunlar*, performansla gündelik yaşam arasında bağ kurar; oyunlarda (dramalarda) yaşamın izlerini takip edebilmek, kimi zaman göreceli kimi zaman çoklu bir bakış açısını gerekli kılar. Kültürel performans ya da performanstaki kültür etkisi tam da Turner’ın kastettiği gibi kültürlerin *isteksel (subjunctive)* oluşuna dayanır. “Çoğu kültürel performans kültürün isteksel durumuna bağlıdır. Özellikle, performans bildirimsel “-dir, -dır”ı [to be fiilini] “ya öyleyse”yi gösterebilmek için yeniden çerçeveler”¹³⁸. Bu nedenle, toplumsal oyunun sağladığı bildirimsel bir hammadde, performansta istekseldir. Örneğin; ırksal olayların yansıdığı siyahi tiyatrodaki bir performansı değerlendiren siyahi bir kimlik, performansı özgürleştirdiği alan olarak değerlendirirken ya da destekleyici bulurken, ırksal ayrımcılığı destekleyen bir beyaz için ‘cehennemin sahneye düşmüş hali’ olabilir. İkisi için de oluşacak ‘ya öyleyse’ sorusunun cevabı zihinlerde farklı olarak şekillenecektir. Bu bağlamda, performansın/estetik oyunun içerisindeki *toplumsal oyun*, gerçek dünyadaki *toplumsal oyun*ın Gennepci anlamda düzeltme aşamasında yer alır. Dolayısıyla performans, toplumsal düzende değişiklikler ve düzelmeler talep eder. Özellikle kimlik ve direniş performansında ve politik performanslarda -aslında her biri bir diğerini birbirinin içerisinde tamamlar - her kimlik biraz politik ve biraz direnişçidir. İzleyici/okur tepkisinin gerçekleşmesini de sağlayarak birden fazla doğruya işaret eden bu performanslar dönemin içselleşen mottosu, *kişisel olanın politik olduğu*, olgusundan yola çıkarak hareket eder. McKenzie’ye göre Turnercı bu isteksellik, performansta belirleyici olanın tam karşısında yer alıp zorunluluk durumu içermelidir. Performans çalışmaları içerisinde bir norm haline gelen arada olma durumu (in betweenness), performansın yapılanmasına olanak sağlar; toplumsal bir durum ele alınarak incelenebilir, bu duruma meydan okunabilir ya da durumun dönüşmesi sağlanabilir. Dahası McKenzie’nin doğrudan *liminal-norm* adını verdiği şey performansın yeterliliğini sağlayabilecek güce sahiptir; bu *liminal-norm*, performans çalışmalarında, üzerinde durulacak özellikleri ayırt ederek politik ya da

¹³⁷ Gregory, Bateson, “A Theory of Play and Fantasy”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 128.

¹³⁸ Bell, 111.

toplumsal bir değerlendirmeye yol göstericidir. Uzamsal ya da sembolik bir aradalık temsili ile oluşturulacak bir kavramsal modelde, performans çalışmalarının sınırları ve işlevi kendiliğinden belirlenmiş olacaktır¹³⁹. *Liminal-norm*, her türlü baskıya (baskın güce) karşı çıkarak ve kuralları ihlal ederek normal olanın kendisi olduğunu vurgulamak için direnir. Çünkü toplumun egemen güçlerinin normal olarak değerlendirdiği durum, *liminal-normu* yaşayan kimliklere dayatılan ya da süreç içerisinde sindirilerek öz kimliklerin kendini tüketmesine neden olan kültürle örülü değerler sistemidir. Bu bağlamda, egemen güçler için düzeni altüst edici bir isyan olan aradalık, bastırılmış kimlikler için işlevsel bir direniştir. Schechner'a göre “*edimsel* düşünme, bir kültürel çözümleme aracı olarak düşünülmelidir. ... [performans] çalışmak sadece sanat değil aynı zamanda tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçleri de anlamak için bir araç olarak”¹⁴⁰ görülmelidir.

Kimlik ve direniş performansı, Turner'cı bir *liminallik* durumunu kullanarak marjinal olanı merkeze taşır. Goffman'ın damgalanmış olarak tanımladığı kimlikler ise bir uyumsuzluk durumuna işaret eder. Toplumdaki bir birey, ne olması gerektiği ile uyummadığında “beklenenin dışında istenmeyen bir farklılığa”¹⁴¹ yol açar. Goffman, *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar* isimli kitabında bu durumu şöyle açıklar: “bu kitapta damga terimi son derece itibarsızlaşmış bir terime atıfta bulunmak için kullanılacaktır ama gerçekte ihtiyaç duyulanın bir sıfat dili değil, bir ilişki dili olduğu görülmelidir”¹⁴². Performans gündelik yaşam deneyimlerinden bahsediyor gibi görünürken, aslında ele aldığı gündelik deneyimlerin görmezden geldiği ilişki biçimleridir. Birey-toplum ve ben-öteki ikilemlerinin yaşattığı aradalık durumu, kimlik ve direniş performansında sistemin benimsediği ya da benimsettiği kimlik oluşumlarının, bu oluşumları reddetmek ya da düzenlemek için verdiği savaşımın merkezindedir. Direniş göstermek, karşısına aldığı gücü hem daha etkin kılar hem de risk taşır; diğeri üzerinde kontrol hakkının olduğunu düşünen güce karşı gösterilen direniş, kural koyucuların sahasına girmek demektir. Bu durumda direnmesi gereken

¹³⁹ Jon McKenzie, “The liminal-norm”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 26-29.

¹⁴⁰ Richard Schechner, “Performance Studies: The Broad spectrum approach”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, ss. 8-9.

¹⁴¹ Erving Goffman, *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, (Çev. Ş. Geniş & L. Ünsaldı & S.N. Ağırnaslı), Heretik Yayınları, Ankara 2014, 33.

¹⁴² Erving Goffman, *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, 31.

sadece zihinlerdir. Çünkü gücün çevrelediği, sadece kanunlar ve uymayanlara karşı cezalar şeklindeki basit ikilemler değildir. Basit ikilemlerle başlayıp, ötekinin fark etmesine fırsat verilmeden ele geçirilen kontrolle birlikte, normalleştirme süreci ile tamamlanan bir asimilasyondur. Bu bağlamda, kimlik ve direniş performansı normal olana karşı çıkararak, olanı gösterip olmayanı zihinlerde deneyimletir. Bu anlamda, orada olmayanın zihinsel akışını öneren ve destekleyen Bertolt Brecht ve Augusto Boal kimlik ve direniş performansının önemli isimleri arasındadır. “Sahnenin sanat, eleştirel farkındalık ve izleyicinin etkin katılımı yoluyla dünyayı değiştirebilecek devrimsel bir potansiyeli olduğunu iddia eden bu iki kuramcı ve uygulamacı”¹⁴³, izleyicinin de etkin katılımı ile sanatın yaratacağı farkındalığı desteklerler.

Foucaultcu bir güç ve direniş penceresinden bakıldığında direniş sadece göstermeci değil aynı zamanda etkin ve üretkendir. İnsanların neden bir araya gelerek değişim istedikleri, temelinde neden sanatın bu şekilde bir performansa ihtiyaç duyduğu sorularına yanıt aranmaya çalışılır. Kimlik ve direniş performansı, *şimdi ve buradanın* aktardığı *orada ve o zaman*’a vurgu yapar. Bu bağlamda, *şimdi ve burada, orada ve o zamanı* aktarması bağlamında son derece önemlidir. Sahne tasarımı, müzik, dil oyunları, anlatıcı kullanımı gibi tekniklerle desteklenen yabancılaştırma efekti ve dördüncü duvarın yıkılması, kimlik ve direniş performansının ihtiyaç duyduğu dönüşüm etkisini gerçekleştirebilecek potansiyele sahiptir.

Carlson’a göre, “yaşamlarımızın tekrar edilen ve toplumsal olarak kabul gören davranışlarla yapılandığı tanımı, tüm insan etkinliklerinin ya da en azından bilinçli bir şekilde gerçekleştirilen tüm etkinliklerin, potansiyel bir biçimde “performans” olarak kabul edilebileceği olasılığını doğurur. Bu bağlamda, yapmak ile canlandırmak arasındaki fark, tiyatro-gerçek yaşam çerçevesi içerisinde değil, eylemleri düşünmeden yapabildiğimiz ancak düşündüğümüzde [eylemlere] performans özelliği verecek olan bir bilinci ortaya çıkaracak bir tutum içerisinde görünür hale gelebilir”¹⁴⁴. Toplumsal eylemin performans içerisindeki bilinçli tekrarı, bilinenin sınırlandırılmış bir şekilde yeniden deneyimlenmesi, gücü de beraberinde getirir. Genelde performansı özelde kültürel performansı diğer gündelik performanstan ayıran başka bir fark da oluşturduğu

¹⁴³ Bell, 199.

¹⁴⁴ Marvin Carlson, “What is performance”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 70.

çifte bilinçtir; başka biri ya da bir topluluk için sergilenen bir performans, ancak alıcı kitlesi tarafından değer biçildiğinde performans olarak adlandırılabilir. Çünkü, “bazı özel kültürel durumları öncelemeden neyin performans olduğunun belirlenmesi mümkün değildir”¹⁴⁵. Toplumsal ve kültürel imgeyi var ederek aynı toplumun ya da bireylerin kendilerini nasıl ve ne şekilde gördükleri üzerinde duran kültürel performans, toplumsal kodları görünür kılma ve farkındalık yaratma bağlamında ayrıcalıklıdır. Performans, kuralların geldiği kültürel yapıları açıklamaya ya da göstermeye çalışırken bunu aynı kuralları ihlal ederek yapar. Bu bağlamda, performansın, bir kültürü anlamada ve çözümlemede eleştirel bir göz olduğu kabul edildiğinde, alıcısına olasılıkları, dönüşümleri ya da kültürel yapılardaki değişiklikler için fırsatları sıraladığı açıktır.

1960 ve sonrası toplumsal ve politik düşüncelerde etkili olan Frankfurt Okulu kuramcılarının Herbert Marcuse, Brecht’in bir aynadan çok, gerçeğe şekil veren bir çekice benzettiği sanatı şöyle tanımlar:

“sanat dünyayı değiştiremez ancak dünyayı değiştirecek olan kadın ve erkeğin bilinç ve dürtülerini harekete geçirmede katkıda bulunabilir”¹⁴⁶.

Marcuse’un bu ifadesi, 20. yüzyılın ortalarından itibaren kültürel ifade formlarını giderek radikalleştiren ve radikal düşüncelerin ana akım olmasını sağlayan toplumsal durumların ve dışlanmış öz kimliklerin estetik sorular içerisinde yer almaya başladığının kanıtı olarak algılanabilir. Carlson, performans kuramını, modernizm ve postmodernizmden ayıran en belirgin özelliğinin, modernin ve postmodernin yadsıdığı “performansın toplumsal ve politik işleve giderek artan ilgisi”¹⁴⁷ olarak tanımlar. “Modernizmin ve postmodernizmin toplumsal ve politik etkinliklerin önemini görmezden gelme ya da hatta reddetme eğilimine rağmen”¹⁴⁸, bu olaylar ya da durumlar, 1980’lerden itibaren performansın başat uygulaması haline gelir. 1960’lardaki Vietnam Savaşı, Sivil Hak Hareketleri, ırksal ayrımcılık gibi olayların süre gelen etkisiyle birlikte toplumsal durumlar ve bireysel kimlikler, performansın –hem kuramda hem de pratikte- merkezine taşınır. “Toplumsal, kültürel ve kişisel kimliğin inşası ve

¹⁴⁵ Schechner, Richard, *Performance Studies An Introduction*, 38.

¹⁴⁶ Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston, 1978, 33.

¹⁴⁷ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 157.

¹⁴⁸ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 157.

performansın bu süreçteki önemi, yirminci yüzyılın son yıllarında hem performans hakkındaki kuramsal yazılarda, hem de bizzat performansların kendisinde en önemli meselelerden biri haline gelir”¹⁴⁹. 1970’lerde feminist düşüncenin etkisiyle hızla gelişen kaygılar, eşcinsellik, etnik grupların oluşturduğu azınlık hakları söylemlerinde etkinlik kazanır.

Toplumu kuşatan kültürel varsayımlara karşı, çağdaş toplumun farklı alanlarındaki eşitsizliklere ve haksızlıklara dikkat çekmeye çalışan ve bir çeşit politik direniş işlevi üstlenen performansların, kişisel ve psikolojik ifadelerle iç tepkileri açığa çıkararak toplumsal bir eleştiri niteliği kazandığı söylenebilir. Performansın ilk ortaya çıktığı zamandaki konumu, yani sanat deneyimi ile olan bağı süreç içerisinde koparak, yerini 1970 ve 80’lerde başlayan toplumsal ve politik kaygılarla örülü işaret etme, eleştirme ve mesaj vermeye bırakır. Aslında, daha önce Schechner’ın da vurguladığı gibi performans ideoloji temellidir. Bu bağlamda, performansın işaret etme, eleştirme ve mesaj vermeyle örülü özelliği hep var olmuş ancak 1980 sonrası toplumsal ve politik süreçteki kaygılar daha çarpıcı ve daha eylemsel olduğundan bu işlevler daha ön plana çıkmıştır.

1980’lerden sonra performans çalışmaları içerisinde *edimsellik/edimsel* kavramı Austinci etkisini yitirmeye başlar. Performans kuramı içerisinde *edimselliği* ön plana çıkaran Judith Butler, Austin’den yola çıkarak kullandığı bu terimi, *edimsöz/söz edimleri (speech act)* olarak değil de bedeni ve kimliği kültürel bir yapıda buluşturarak kullanır; “Judith Butler, 1980’lerde, kimliklerin sahnelenebileceğini, biyolojik olarak önceden belirlenmiş olmalarına gerek olmadan ‘eylemlerin biçimlendirilmiş tekrarı’ ile yapılandırılabilirliklerini ileri sürmek için Austin’in kuramlarını geliştirdi. Bu şekilde olduğu takdirde, kimlik sabit, hegamonik anlayışlara bağlı bir şey değil, değişimler ve bozulmalarla zayıflatılan bir şeydir”¹⁵⁰. Simon de Beauvoir’a göre “kişi kadın olarak doğmaz, kadın olur”¹⁵¹. Burada kastettiği şey, bir kişinin kimliğinin “*eylemlerin biçimlendirilmiş tekrarı*”¹⁵² (*stylized repetition of act*) ile kültürel ve tarihsel süreç içerisinde eylemlerle yapılandırıldığıdır. Butler, şu cümleleriyle de Beauvoir’ı destekler:

¹⁴⁹ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 51.

¹⁵⁰ Paul Allain; Jen Harvie, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, 185.

¹⁵¹ Simon de Beauvoir, *Second Sex*, Vintage Books, New York 2010, 330.

¹⁵² Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), 519.

“Beauvoir'ın ileri sürdüğü, “kişi kadın doğmaz, kadın olur” iddiasında bir doğruluk payı varsa eğer, kadının kendisi oluşum sürecinde olan bir terimdir, başladığı veya bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa edıştır. Süregiden bir söylemsel pratik olarak müdahaleye ve yeniden anlamlandırılmaya açıktır. ... Toplumsal cinsiyet, bedenin tekrar tekrar stilize edilmesidir, kaskatı bir düzenleyici çerçeve içinde tekrar edilen bir dizi edimdir. Bu edimler zamanla birleşerek töz görünümünü, bir çeşit doğal varlık görünümünü üretir”¹⁵³.

Toplumsal yaptırımlar ve tabularla edimsel olarak şekillenen ve dönüştürülen kadın kimliği, *kişisel olanın politik olduğu* önermesinden yola çıkarak ortak bir kültürel durumun ifadesidir. Bu bağlamda, kişisel olan kültürel olarak bir topluluğun ifadesi olmaya başlar. Tiyatral anlamda seçilmiş eylemlerle arttırılan vurgu, performansı kültürel kodlarla ve çeşitli şekillerle ortak deneyim alanı haline getirir. Benzer bir biçimde Judith Butler da *Cinsiyet Belası* isimli kitabında toplumsal cinsiyetin edimsel olduğundan söz eder; “toplumsal cinsiyet her zaman bir yapma edimdir, ama yapılandan önce var olduğu söylenebilecek bir özneye ait değildir. ... Toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet yatmaz; o kimlik, tam da kendisinin birer sonucu olduğu söylenen “dışavurumlar”, “ifadeler” tarafından edimsel olarak kurulur”¹⁵⁴. Yani, bir öznenin bir edimi değil, öznenin edimsel olarak toplumsal cinsiyete işaret ederek gerçekleşen inşasıdır; sınırlamaların, ritüelleştirilmiş davranışların, yasaklama ve tabularla kontrol altında tutulan eylemlerdir. “İnşanın ‘edimsel’ boyutu tam anlamıyla normların zorunlu tekrarıdır. ... Bu tekrar bir özne tarafından icra edilmez; bu tekrar özneyi mümkün kılan ve özne için zamansal koşulu kuran şeydir. Bu yinelenebilirlik “performans”ın tekil bir “edim” ya da olay olmadığına, aksine ritüelleştirilen bir üretim, kısıtlamanın altında ve onun üzerinden yasak ve tabunun baskısı altında ve bu baskının üzerinden tekrarlanan bir ritüele atıfta bulunur ki bu tekrar, söz konusu üretimin biçimini dışlama ve hatta ölüm tehdidi ile kontrol eder ve zorunlu kılar”¹⁵⁵. Judith Butler’a göre “ belki de ‘cinsiyet’in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın

¹⁵³ Judith Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (çev. Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul 2012, 88-89.

¹⁵⁴ Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 77.

¹⁵⁵ Judith Butler, *Bela Bedenler*, (Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay), Pinhan, İstanbul 2014, 139.

aslında ayrım falan olmadığı”¹⁵⁶ düşüncesi, marjinal gruplar içerisindeki tüm toplumsal kimlikler çerçevesinde düşünüldüğünde, ayrım egemen kültürün/güçlerin yarattığı aynı yolla da kontrol sağladığı sistematik bir olgudur. Dolayısıyla, performansın bu durumları sadece göstermek yerine sorunsallaştırarak deneyimletme çabası, aynı zamanda bu sorunlara meydan okumak ve bu güçlerin oluşturduğu kültürü reddetme eğilimidir.

Amerikalı toplumbilimci Robert Wuthnow kültürü “bireylerin gerçeği yorumlayışı”¹⁵⁷ olarak değerlendirir. Wuthnow, görünmeyen güçlü *sınırların* bireyin davranışlarını yönlendirdiğini öne sürer ve bireyler bu *sınırlara* yönelik gösterdikleri yaklaşımlarla ya daha çok güç kazanırlar ya da güç kaybederler. *Sınırlara* göre davranmak bilinçli bir farkındalıkla hareket etmek değildir, ama daha derinde düşünceler, davranışlar ve toplumsal yaşam bu sınırlara göre gerçekleşir¹⁵⁸. Dolayısıyla, bir kültürü ve aynı kültürün yapısını oluşturacak etmenler, o kültüre egemen bireylerin bakış açılarıyla şekillenecektir. Bilinçli bir şekilde fark edilemeyen bu sınırları aşmak ise direnişe çağrı olduğu gibi toplumsal değişimin de habercisidir. Bu bağlamda, kimlik ve direniş performansı için gerekli olan, baskın olan yorumlamadaki bakış açısının değişmesi ve hatta farklı bir pencere açılmasıdır. “ “Cinsiyet” [de aynı şekilde gerçekleşen] bedenin siyasi ve kültürel bir yorumudur, dolayısıyla geleneksel cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımı geçersizdir, toplumsal cinsiyet cinsiyetin ayrılmaz bir parçasıdır ve cinsiyetin aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olmuş olduğu ortaya çıkar”¹⁵⁹. Bu bağlamda, geleneksel cinsiyet olarak düşünülen, kültürün getirdiği ve gelişim gösterdiği varsayılan ama aslında kültürel yapıdaki değişikliklere bağlı olarak sadece farklılıklar gösteriyormuş gibi duran bir şey, tarihsel ve kültürel bir durumdur.

Performansın 1970’lerden başlayarak “önceleri susturulmuş olan birey ve grupların sesi”¹⁶⁰ olabilme çabası giderek yükselir ve çeşitli direniş şekillerini de deneyimlemeyi önermeye başlar. Bireyin ya da sözü edilen grupların (kadınların, eşcinsellerin, etnik kimliklerin) sorunlarını, içinde bulundukları toplumsal, politik ve

¹⁵⁶ Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 52.

¹⁵⁷ Robert Wuthnow, *Meaning and Moral Order*, University of California Press, Berkeley, 1987, 11.

¹⁵⁸ Robert Wuthnow, *The Restructuring of American Religion: Society and Faith Since World War II*, The Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1988, 9-10.

¹⁵⁹ Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 193.

¹⁶⁰ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 165.

kültürel bağlamlarla yanlı bir demokrasi içerisinde ele almak oldukça zor ve risklidir. İçselleştirilen kültürel öğelerin ya da deneyimlerin karşısında durmak, onları değiştirmek ya da kalıplaşmış olanı yıkmak süreç gerektirir. Bu deneyimlerle örülü olan kimlikler, özümstedikleri kültürün bir parçası olduklarını düşünüp sıkı sıkıya bağlı kalabilir ya da demokrasinin verdiği haklardan mahrum kalacağından korkup durumu bir tehdit olarak algılayabilir. Süreç, bu kimlik oluşumlarına neden olan güçler için de benzer şekilde işler; düzeni değiştirmeye çalışacak her eylem/oluşum bir isyanı, her isyan da bir yenisini doğuracak ve kurgulanan demokrasinin anlamı değişmeye başlayacaktır. Nicholas Ridout'un "Performance and Democracy" başlıklı makalesinde demokrasi kavramı ile performans çalışmalarını ilişkilendirmesi hatta temelde tiyatroyla demokrasi arasında böyle bir ilişkinin hep var olduğunu öne sürmesi, tiyatronun/performansın toplumsal olma durumuna işaret eder:

*"Tiyatro ve demokrasi birlikte doğdu; her ikisi de bir toplumsallığı ve toplum inşası için yararlı olan bir meydana gelme biçimini temsil eder. Bedensel bir uygulama olarak performansın kendisi, katılımcı grupların eylemlerindeki ... demokratik temsilin soyutlamalarını da içine alır ve sonunda performans çalışmaları, yeteri kadar temsil edilememiş olanın sesi olarak, seçkin olmayan bir kültürün savunuculuğunu yaparak ve akademik uygulamada metnin yanı sıra bedensel performansı da sağlayarak bu bağlantıları yeniden ortaya koyar"*¹⁶¹.

Performans, var olmayan ya da toplumun belli bir bölümünün sınırlarıyla çizilmiş olan demokrasiyi, alıcı kitlesinin belki de fark etmedikleri ya da toplum dışı kalmamak adına bastırdıkları deneyimlerini onlara deneyimletmeye çalışır. Mc Kenzie'nin deyimiyle bu durum "mutant güçlerin normatifleşmesi"¹⁶²dir. Sue Ellen Case'in "ataerkil sistemin göstergeleri içerisinde, kadınlar kendilerini performansın nesnesi olarak değil öznesi olarak yapılandıracak kültürel mekanizmaya sahip değillerdir"¹⁶³ önermesinin kadınlar ve tüm öteki kimlikler için geçerli olduğu düşünüldüğünde, öncelikli olarak bu kültürel mekanizmaların kazanımı ya da en azından sahip olunmayan bu mekanizmanın yokluğunun farkında olunması arzulanmaktadır. "Butlerci

¹⁶¹ Nicholas Ridout, "Performance and Democracy", Tracy C. Davis (Ed), The Cambridge Companion to Performance Studies, Cambridge University Press, New York 2008 s. 15.

¹⁶² Jon McKenzie, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, New York 2001, 203.

¹⁶³ Sue-ellen Case, *Feminism and Theatre*, Macmillan Press, London 1988, 120.

edimsel eylem kavramı, eylemlerin Austin'in tanıttığı dekatomileri/zıtlıkları çökertme kapasitelerini yeniden doğrular. Bir tarafta, toplum, cinsiyet ve kimliği yapılandıran performatif eylemleri dayatarak bireysel bedenleri çiğner. Diğer yandan, edimsel eylemlerin olasılığı, egemen normlardan sapma ve toplumsal yaptırımları provoke etme anlamına gelse bile bireylere, kendilerini bulmaları ve belirgin kılmaları için bu olasılıkları sunar¹⁶⁴. Kimlik bunalımının yaşattığı toplumsal, politik ve psikolojik karmaşa ve çelişkiler, her türlü kaygının performans içerisinde görünür kılmasını sağlar. Dışarıda bırakılan mesaj verme ve işaret etme özelliklerinin tekrar performansın içerisine zorunlu girişi, performansa uygulandığı biçimiyle eylemsel olandan zihinsel olana doğru ilerler.

Feminizmin ve ona bağlı olarak gelişen toplumsal hareketlerin genelde performansa özelde kimlik performansına olan katkısı, özellikle 1980'lerden itibaren egemen kültürün değerler sistemine ve bu sistemin benimsetmeye çalıştığı kimlik oluşumlarına karşı çıkma bağlamındadır. Ele alınan kaygıların giderek artan bir biçimde yayılarak eşcinseller ve çeşitli etnik gruplar gibi diğer marjinal grupları da etkisi altına alması kimliği performansın asal meselesi haline getirip geliştirecektir. Böylece gelişen kimlik ve performans arasındaki yakın ilişki, politik eylemler, cinsel eşitsizlikler, bağımsızlık sorunları ve eşit haklar savaşımı bağlamında kendini gösterir. 1980'lerde Amerika'daki performanslar da politik direniş geliştirmek, sessiz bırakılan ve özgür olamayan azınlıkların sesi olabilme çabasıdır.

1.3. PERFORMANSIN AMERİKAN TİYATROSU İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ

İkinci Dünya Savaşı'nın toplumsal, ekonomik ve politik koşulları değiştirmesinin ardından, Amerika dünyanın büyük gücüne dönüşürken, süregelen etnik ve cinsel kimlik sorunları, 1950'lerin en önemli olayları arasında yer alır. Bu bağlamda gelişen toplumsal hareketler, Amerikan toplumunu, kültürünü ve buna bağlı olarak sanatını da etkisi altına alır. Azınlık ve etnik grupların savunucusu olma görevini üstlenen oyun yazarları toplumsal durumların yeniden anlamlandırılmasına çaba harcarlar. Savaş öncesi dönemde, Amerikan tiyatrosu, Büyük Bunalım Yılları ve savaş sonrası dönemde etkisini sürdürecektir olan Hitler faşizmi ve Stalinci bir komünizmin gelgitlerini yaşayarak

¹⁶⁴ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance A new aesthetics*, 27-28.

önemli iki ayrı dönem yaşamış olsa da 1950 sonrası dönemde ele alınanlar, modern yaşamın getirdikleri ve değiştirdikleriyle sınırlı kalmaz. Tarihsel gelişim ve değişimlerin de etkisiyle, 1960 ve 1980 yılları arası, Amerikan tarihi açısından karmaşık, Amerikan tiyatrosu için ise yenilikçi, deneysel ve çok sesli bir dönemin başlangıç yıllarıdır.

Amerika’da cesaret ve gücün temsili olarak anılan “Başarı Düşü”nün çöküşüyle birlikte, bireylerin sürüklendiği, umutsuzluk ve değerlerin kaybıyla örülü bir dünyanın ortaya çıkardığı modern trajedilerin ardından; çağdaş Amerikan tiyatrosu, Mc Carthy ve yürüttüğü soruşturmalara duyulan korkulara, eşitsizliklere ve vatandaşlık haklarına, Vietnam Savaşı’na yapılan protestolara, “modernizmin ve modernitenin bu dönemde yanıt veremediği felsefi, tarihsel, kültürel ve siyasal sorunlara”¹⁶⁵ ve tüm bunları deneyimleyen bireyin benlik ve kimlik arayışına sahne olur. “Amerika’da merkezin dışında kalan ya da dışına itilen Afrika kökenli Amerikalılar, feminist ve diğer sıra dışı sesler, 1960’lı yıllarda Sivil Hak Hareketleriyle güçlenerek yerel ve öznel seslerini duyurmak için iletişimin tekdüzeliğini değişime zorladılar. ... Merkez dışında kalan ya da itilen insanlar kendilerini yeni anlatım biçimleri ile tanımlama olanağı ararlar. Bu anlamda sahneye çıkan yenilenen özne, bütünsel ve burjuva özellikleri yerine ayrışik, aykırı ve çoğul bir kişi olarak tanımlanabilir. ... Konuşan kişi, aykırı, ayrışik, çoğul ya da aykırı, merkezin dışında bir özne olunca, konuşma ve söylem biçimleri sanat ve yazında yeni arayışları da beraberinde getirir”¹⁶⁶. 1950’lerde ortaya çıkan Living Theatre, Open Theatre, Performance Group, Bread and Puppet ve Wooster Group gibi yeni tiyatro grupları, yenilikçi ve deneysel tekniklerle bireyi ön planda tutarak sadece sistemi değil etnik grupların da bir parçası olduğu kültürü eleştirirler. Marjinal ve etnik grupların ve kadınların sıkça yer aldığı Amerikan tiyatrosunda müzikal performanslar, dans ve izleyici-performansçı etkileşimi önemli yer tutmaya başlar. “1960’larda ... izleyicinin ne derece tiyatro süreçlerine dahil edildiğinin altını çizerek izleyici ve performansçı arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması sıradan hale gelmişti. [Bigsby’e göre, dikkat çekici olan] Tennessee Williams’ın bunu zaten *Camino Real*’in [gitar müziği eşliğinde] kendi sanatının çizgilerini aşmasına izin vererek 1953’te

¹⁶⁵ Ahmet Beşe, “1960 Amerikan Tiyatro Grupları ve Postmodern Sahne Dili”, *HUMANITAS* Sayı - Number: 1 Bahar / Spring, Tekirdağ, 2013, 51.

¹⁶⁶ Beşe, *HUMANITAS*, 53.

gerçekleştirmiş”¹⁶⁷ olmasıdır. Sahnelendiği 1953 yılında pek başarı sağlayamayan ancak 1980’lerden günümüze pek çok kez ve son olarak da 2012 yılında Goodman Theatre’da sahnelenen *Camino Real*, Tennessee Williams’ın diğer oyunlarından oldukça farklı, gerçekçi olmayan teknik ve biçimleri kullanarak vurguladığı ve aynı zamanda baskıladığı bir özgürlüğü temel alır. Williams “toplumsal baskı karşısında edebiyattan ve mitten alıntılardığı, [Cassanova, Lord Byron, Esmeralda, Don Quixote gibi] kişisel özgürlüğün romantik öncüleri”¹⁶⁸ni zaman ve mekan olgusu gözetmeksizin bir araya getirir. Karakterler, “ ‘Terra Incognita’ olarak anılan, bilinmeyen bir şeyden korundukları Limbo’da aynı zamanda hapsolmuşlardır”¹⁶⁹. Dante’nin *Divine Comedy*’sinde cehennemin (Inferno) ilk halkası olan Limbo’daki insanlar gibidirler; cezalandırılmamış ancak sürekli olarak tanımsız bir acı hissetmeye mahkumdurlar. Oyunun ana karakteri Kilroy, II. Dünya Savaşı’nın “yokluğuyla var olan ... ve hiçbir zaman yakalanamayan”¹⁷⁰ kahramanıdır. ‘Kilroy buradaydı’ bir çeşit direniş efsanesidir. Oyunda bir kahramandan anti-kahramana dönüştüğüne tanıklık edilen Kilroy, oyun sonunda cesaretin ve direnişin bir simgesi olarak dönüşümünü tamamlar. Williams’ın kendi döneminin cehennemini yansıttığı *Camino Real*’de karakterler cehennemi (Inferno) ve arafı (Purgatory) yaşarlar; cennet karakterler için yok sayılmış, çekilen acıya odaklanılmış gibi görünse de oyunun sonunda Dante’nin Limbo’sunda yer alan İsa’nın oradakileri özgür bırakacağı ifadesine gönderme yapılcasına Kilroy’un ruhu bedeninden koparak “KILROY BURADA!” ifadesi kullanılır. Williams *Camino Real*’i tanımlamak için “Reflections on a Revival of a Controversial Fantasy” başlıklı yazısında, kafesin içerisinde vahşi bir aslanla karşı karşıya gelen aslan terbiyecisinin yüz ifadesindeki değişikliği bir benzetme kullanarak şunları söyler:

“Performansınıza içinizdeki endişeyi yüzünüze yansıtmadan devam edebilir misiniz? O zaman burada, Camino Real’de doğru yerdesiniz. ... Burası sadece sizin yalnız olmadığınız, sadece sizin sersemletilmediğiniz, sadece

¹⁶⁷ C.W.E. Bigsby, *Modern American Drama 1945- 2000*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, 52.

¹⁶⁸ Bigsby, *Modern American Drama 1945- 2000*, 52.

¹⁶⁹ Saddik, *Contemporary American Drama*, 51.

¹⁷⁰ Bigsby, *Modern American Drama 1945- 2000*, 52.

sizin korkutulmadığınız ya da sadece sizin umutsuzca cesaretlenmediğiniz bir yer”¹⁷¹.

Williams’ın bu sözleriyle izleyicisini kendisinden de bir şeyler keşfetmeye davet ettiği *Camino Real*, izleyicinin karakterlere atfedilen tekinsiz acıyı deneyimlemesi ve “Kilroy buradaydı!” ifadesinin “Kilroy burada!” ya dönüşmesiyle birlikte geçmişin şuna taşınması ve Williams’ın döneminin teknik ve temalarını aşan kurgusallığı bağlamında tam bir performans olmasa da performansın ilkel bir yorumu olarak algılanabilir.

Avrupa absürtizminin etkisiyle Amerikan tiyatrosu içerisinde yayılan Absürt tiyatro Avrupa’dan farklı ilerlemekle birlikte giderek politikleşir. Edward Albee’nin *FAM and YAM: An Imaginary Interview* isimli kısa oyunu, Amerikan tiyatrosunun keskin çizgilerle değişmekte olan yapısının habercisi gibidir. Yeni nesil Amerikalı oyun yazarını temsil eden YAM (Young American Man), ünlü Amerikalı oyun yazarını temsil eden FAM (Famous American Man) ile tanışmak ister. YAM, FAM’e olan ziyaretinde “FAM’i tiyatronun mevcut durumunu korumaya kararlı olan insanları listelemek, yani bir ‘düşmanlar’ listesi çıkarmak konusunda ikna etmek ister”¹⁷². YAM’in istediği değişim FAM’i de bu listenin içine katacak ve onu da dışarıda bırakacak bir süreci başlatacaktır. FAM’in oyunun sonunda söylediği “yeni neslin ayak sesleri. ... siz gençler, bizleri bir kenara itip oyun dışı bırakıyorsunuz”¹⁷³ sözleriyle birlikte Albee’nin kendisi de dahil olmak üzere Arthur Miller, Tennessee Williams, Jack Gelber, Arthur Kopit gibi oyunda isimlerini kullandığı değişimi başlatan oyun yazarları, 1960 sonrası Amerikan tiyatrosunda gerçekleşecek olan köklü bir değişiklik için önemli isimlerdir.

Arthur Miller ve Tennessee Williams, oyunlarıyla 1960 sonrası gelecek olan karmaşanın, eşitlikçi ve özgür Amerikan kimliğinin ve fırsatlar ülkesi Amerika mitinin problematik yapısının gün yüzüne çıkışının habercileridir. Kültürel ve toplumsal olayların çeşitliliği ve karmaşıklığı, tiyatrodaki bilinen ve uygulanan teknik ve temaların giderek artan bir biçimde yetersiz kalmasına neden olur. Dolayısıyla, Tennessee Williams ve Arthur Miller’la başlayıp absürtle – Amerikan absürtizmi – birlikte

¹⁷¹ Tennessee Williams, *Where I Live Selected Essays*, A New Directions Book, New York 1978, 111-112.

¹⁷² David Krasner, *American Drama 1945-2000 An Introduction*, Blackwell Publishing, Malden 2006, 64.

¹⁷³ Edward, Albee, *FAM and YAM: An Imaginary Interview*, Dramatist Play Service, New York 1962, 84.

belirginleşen ifade ve estetik biçimlerdeki değişiklik giderek ilerler. Tennessee Williams ve Arthur Miller'dan sonra Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit ve Jack Richardson gibi yazarlarla gelen kırılma, Alfred Jarry, Grotowski ve Artaud'nun biçimsel etkileriyle oyun yazarlarının ve yönetmenlerin duydukları tatminsizliği daha da açığa çıkarır.

Bilinç düzeyine çıkmış ya da çıkmamış yaşanmışlıkları temel alarak deneyimlemeyi ve deneyimletmeyi hedefleyen performans tiyatrosunun merkez noktası *Happenings*dir. 1970'lerden sonra performans sanatının içerisine dahil edilecek olan *Happenings* sanatla yaşam arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak alternatif bir *şimdi ve burada* yaratır. *Happenings*, ortaya koydukları durumların özellikle bu durumların ortaya çıktıkları tarihsel, toplumsal, politik ve estetik değerlerle olan etkileşimini ve çatışmalarını içerir. Böylelikle izleyici *Happenings*in meydan okuduğu durumların neler olduğunu deneyimleyerek kimi zaman aktivist bir gösterinin kimi zaman bir protestonun parçası olacaktır. *Happenings*in performans tiyatrosu açısından önemi ise aynı derecede toplumsal ve estetik bağlantısı ile olan ilişkisidir; yani, toplumsal olanın algılanması ve bireyi harekete geçirmesi, geleneksel olanın biçimsel yapılarıyla olamayacağından, *Happenings*in getirdiği radikal sunum ve gösterme biçimleri performans çalışmaları ve çalışanları için yol gösterici niteliktedir. *Happenings* 1960'ların Amerikan tiyatrosuna damgasını vuran ve terime adını veren Allan Kaprow'un *18 Happenings in 6 Parts*'ının (1959) ardından Michael Kirby'yle birlikte toplumsal alanın yanısıra tiyatral alanı da içine almaya başlar. Yeni performans kuramının, yeni oluşu sadece biçimselliğiyle değil, karşı çıkan, meydan okuyan ve eylemci yapısından ve izleyiciyi de kucaklayıp birlikte hareket etmesinden kaynaklanmaktadır¹⁷⁴. Schechner'ın da içerisinde yer aldığı "alternatif tiyatro, geleneksel dramatik kahramanların yokluğunu, performansçının üstün mevcudiyetine yaptığı yoğunlaştırılmış vurgu ile telafi etmeye çalışır"¹⁷⁵. Grotowski'yle birlikte oyuncunun bedensel dışavurumu, 1960'lardan sonra dışavurumcu etkilerin biçime dönüşmesine yol açar ve izleyicinin de kimi zaman oyuncuya dönüşmesi şeklinde ilerler. Grotowski'nin tiyatroyu izleyiciyle oyuncu arasında oluşan durum olarak

¹⁷⁴ *Happenings* detaylı bilgi için bkz. Schechner, *Performance Studies An Introduction*, Routledge, New York 2006, ss. 163-166.

¹⁷⁵ Zoltán Szilassy, *American Theater of the 1960s*, Southern Illinois University Press, The United States of America, 1986, 71.

yeniden tanımlamasının ardından, aktör, karakter ve gerçek kişi arasındaki sınırlarda gezebilen performansçıların “bedeni, somut anlamda, ruhsal varlığını cisimleştirerek bir ifade aracı haline gelir”¹⁷⁶.

Amerikan performans tiyatrosunun, egemen metne dayalı tiyatroya karşı olan öncü/ deneysel tiyatro gruplarının sahneleme ve oyunculuk üzerine sundukları alternatif yaklaşımlarla birlikte bu grupların uygulamalarından doğduğu söylenebilir. “Amaç, temsili olmaktan çok dönüşümsel ve sunumsal olmalı ve izleyiciyi sadece seyredenden çok katılımcı konumuna yerleştirmektir. Odak noktası ise *şimdi ve burada* olma bağlamında tiyatronun edimselliğindedir”¹⁷⁷. Alıcı kitlesinin sahnedeki deneyimle birlikte kendi deneyimlerine ya da deneyimlemesi muhtemel durumlara dikkatle bakabilmesi, etkilenmesi ve sonrasında etkilemeye çalışması, – Schechner bunu da performans sürecine dahil eder – performansların, deneysel tiyatronun ve 1960 sonrası performans sanatının tipik özelliği haline gelir. Caddelerde, hapishanelerde, barlarda, hatta vatandaşlık hakları başkaldırılarında gerçekleşen performanslarda sahneye dair gerçekleşen bu uzamsal değişikliğin, alıcı kitlesi ile sahne arasında olası algı çeşitlilikleriyle biçimlenen performansı şekillendirebilme bağlamında etkili olduğu söylenebilir. Julian Beck, Judith Malina, Peter Brook, Grotowski, Peter Schumann, Richard Schechner gibi isimlerin öncülüğünde yeniden ele alınan oyunculuk biçimleri ve sahneleme teknikleriyle birlikte 1960 sonrası giderek artan bir biçimde ortaya çıkan alternatif/çevresel tiyatro arayışları izleyiciyi hem gören hem de görülen pozisyonuna taşır. Dolayısıyla, yenilikçi öncü tiyatronun modern topluma ve modernizmin getirdiği sanatsal ifade formlarına karşı ideolojik duruşları ve tematik mantığı görmezden gelerek uyguladıkları karnavalesk özellikleri, bedeni ve bilinçdışını kutsaması ve “kendini anti-tiyatro olarak tanımlanabilecek ve soyutlamaya yönelen bir hareket içine koyması”¹⁷⁸, yenilikçi öncü tiyatronun “politik bağlamının bütünüyle dışarıda bırakıldığı anlamına gelmez”¹⁷⁹. Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren politik durumların kaçınılmaz bir biçimde toplumsal olanla iç içe geçmesi, Brecht sonrası dönemdeki toplumsal değişimin birey üzerindeki etkisi, toplumsal değişim için bireyin değişiminin gerekliliği ile yer değiştirir. Dolayısıyla, yenilikçi öncü tiyatronun Brechtvari yaklaşımları ve ritüelleri

¹⁷⁶ Cristopher Innes, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, (Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman) Dost Kitabevi, Ankara 2010, ss. 68-69.

¹⁷⁷ Shepherd; Wallis, 83.

¹⁷⁸ Innes, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, 25.

¹⁷⁹ Innes, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, 25.

kullanmasının temel nedeni, performansçılarla birlikte izleyiciyi de duruma dahil edip aktif katılımını sağlamak ve izleyicide bilinçli bir farkındalık yaratmaktır.

Çağdaş tiyatrodaki ritüel kullanımlarının ilk akla getirdiği isim Antonin Artaud'dur. Ritüeller yapılandırılırken ya da performans içerisine uyarlanırken ön planda tutulan, ritüellerin farklı kültürlerin sunduğu, paylaşılabilen ortak anlamlar taşımasıdır. Hedef, tarihsel sürecin alımlanmasını farklı bakış açılarından sunarak izleyiciyi birden fazla ifade biçimleriyle hakikate götürmek ya da hakikati izleyiciye getirmektir. İlkel benliği, kültürü, vahşeti yani uygar olmayı¹⁸⁰ mistik ifade biçimleriyle öne çıkararak bedeni bir iletişim aracı şeklinde sunan Artaud için oyun, asla tamamlanamayacak bir üretim, bir süreçtir. Artaud'nun oyunu süreç olarak algılaması, oyunun, oyuna hazırlık aşamasından başlayıp izleyicinin verilen imgeleri algılayışına kadar uzanması gerekir. Bu durumda, oyun bir yandan tamamlanmak zorundadır ve izleyici algılayışı gerçekleştiğinde tamamlanmış olacaktır. Öte yandan, Artaud'ya göre, "her gerçek suret bir ikize, gölgelenmiş bir benliğe sahiptir"¹⁸¹. Dolayısıyla, Artaudcu bakış açısıyla, yaşam tiyatrosunun ikizidir ve yaşam, deneyimleme sürdükçe değişecek; değişim sürdükçe de oyun tamamlanamaz hale gelecektir.

1948'de Julian Beck ve Judith Malina'nın öncülüğünde başlayan Living Theatre'daki Artaud etkisi, bir yandan Living Theatre'ın sunmak istediği özgürlük, diğer yandan Artaud'nun imgeler ve mistik öğelerle güçlendirdiği tiyatrosunun temelde insanlığın hiçbir zaman özgür olamayacağı düşüncesinin birarada oluşu nedeniyle son derece ironik gibi gözükür. Living Theatre 1960'larla birlikte politik söylemlere dahil olarak izleyicinin imgeleri algılayışından sonraki etkisi ile ilgilenecek bu ironik çarpışmayı kendi lehine kullanır. Grup performanslarında "izleyiciyi yeni bir farkındalığın içerisinde sarsmaya ... ve alışlagelmiş izleyici-performans ilişkisini değiştirecek teknikleri denemeye çalışır"¹⁸². Değiştirdikleri metinlerle izleyicinin fiziksel katılımını da sağlamak isteyerek toplumsal değişikliği hedeflerler. Grup, uyguladıkları deneysellikte "sanatla yaşam, dramatik ve toplumsal eylem, yaşam

¹⁸⁰ Yabancı olarak değerlendirilip ötekileştirilen kültürler, toplumlar ve oluşumlar, Artaud'nun yol göstericileridir; Artaud'nun vahşet ve uygar olmayan kelimeleri ile kastettiği, kendisini ileri uygarlık seviyesine ulaşmış olarak değerlendiren batı toplumunun bireyi yok ettiği metaforik bir vahşet kültürüdür. Bkz. Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, (çev. Bahadır Gülmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, 79-113.

¹⁸¹ Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, (çev. Bahadır Gülmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, 12.

¹⁸² Theodore Shank, *Beyond the Boundaries American Alternative Theatre*, The University of Michigan Press, United States of America, 2002, 9.

oynama, izleyici performansçı, devrim ve tiyatro arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya”¹⁸³ çalışır. *The Connection* (1958) ve *Paradise Now* (1968) gibi performanslarda, izleyiciyle doğrudan etkileşim yoluyla ve toplumsal ve politik olanı ritüel vb. tekniklerle izleyici tepkisini şekillendirmektense bu tepkiyi izleyiciye hissettirip izleyiciyi uyandırmaya çalışılır. Anarşik bir özgürlük anlayışıyla performanslarını şekillendiren grubun 1963’de sahneledikleri Kenneth Brown’un *The Brig*’i “gündelik şiddet söylemlerine alışkın Amerikan izleyicisi için bile tuhaf ve boğucu bir deneyim”¹⁸⁴dir. Beyaz bir çizginin kuralları şekillendirdiği hapishaneyi ifade eden büyük bir kafesin içerisinde yer alan performansçıların, her hareketleri için beyaz çizgiyi geçmeleri ve beyaz çizgiyi geçmek için de izin almaları gerekmektedir. Kafesin etrafına yerleştirilen izleyici, baskıya ve kural ihlali sonucu gelişen şiddete maruz bırakılır. Amaç, kafes metaforunu ve şiddeti kullanarak izleyicinin, deneyimletilen korku ve acı hissinin yarattığı fiziksel ve psikolojik baskıyı sıradan yaşamlarında deneyimledikleri ve alıştırıldıkları için sıradanlaşan baskı için kullanmalarını sağlamaktır. Sahnede karakterden farklı bir performansçı *mevcudiyeti* ve kimi zaman bu *mevcudiyetin* karakterle birleştiği bir oynama biçimi sunan Living Theatre yönetmeni Joseph Chaikin, deneysel çalışmalarını 1963’te kurduğu Open Theatre’da sürdürür. Chaikin, metnin önemine ve performansçının *mevcudiyetine* vurgu yapar. Chaikin, Jean-Claude van Itallie ve Megan Terry’nin oyunlarını sergilerken, yazarların görüşlerini ve kurguladıkları teknikleri ön planda tutar. Dönüşümsel performans teknikleriyle sahnelenen Megan Terry’nin *Viet Rock* (1966) müzikalinde, performansçılar karakter temsili yapmadan kendileri olarak çıktıkları sahnede ses ve beden dilini kullanarak gerçekleştirdikleri dönüşümle savaş karşıtı görüşlerini sahnelerler. Dönüşümleri en üst seviyeye çıktıktan sonra bir sessizliğin ardından “performansçılar izleyicilerin arasına girerek, her biri bir izleyici seçer ve eline, başına, saçına, yüzüne dokunur. Grup, bu eylemi ‘*mevcudiyetin* bir kutlaması’ olarak ifade eder”¹⁸⁵. Grubun *Viet Rock* başta olmak üzere *The Serpent* (1967), *Terminal* (1969), *The Mutation Show* (1971) gibi performanslarında gerçekleştirdikleri “ ‘dönüşüm, sahnedeki hikaye anlatımına alternatif bir yaklaşımdır. ... Dönüşüm eş zamanlı gerçeklerle beraber imge odaklıdır. Bir karakter, üç boyutlu psikolojik bir karakterden soyut bir organizmaya ... tarihi bir

¹⁸³ Shank, 9.

¹⁸⁴ Szilassy, 79.

¹⁸⁵ Shank, 39.

figüre ya da bir hayvana dönüşebilir. Bilinçteki bu dönüşümde amaç, insanoğlunun herhangi bir zamanda deneyimleyebileceği çoklu gerçekleri ortaya koymaktır”¹⁸⁶.

Gerçekçi tiyatronun getirdiği kurgusal zaman ve mekanın yıkımıyla birlikte izleyici ve performansçının birleşimine ya da paylaştığı çevrenin önemine vurgu yapan Richard Schechner’ın 1967’de kurduğu Performance Group, alt metinlerin performanslarla birleştirildiği, garajın tiyatro sahnesine, sokakların tiyatral uzamlara dönüştüğü ve dördüncü duvarın ortadan kaldırılıp izleyiciyle performansçıların bulunduğu çevresel tiyatroya odaklanır. Uzun dönem tiyatroyu etkisi altına alacak ve hatta ‘tiyatronun mu performansı yoksa performansın mı tiyatroyu kapsadığı’ tartışmasını başlatacak olan Schechner’ın *Dionysus in '69* da sahne, bir garajın içerisinde mekana dağıtılan farklı alanlardır. Ritüelin bir tiyatro biçimi gibi kullanıldığı performansta geleneksel tiyatrodaki gibi tek bir vurgu noktası yoktur. Sahnede farklı eylemlerin gerçekleşmesiyle, izleyicinin birden fazla vurgu noktasına odaklanması gerekeceğinden her şeyi göremeyecek ve seçim yapmak zorunda kalacaktır. “Aktörler aralarında rol değişimi yaparak, her değişiklikte birlikte aynı karakterin sürekli farklı yorumlarını sunarlar. Aktörlerin radikal olarak değişen rolleri sayesinde aktör ile oyun karakteri aynı anda hem değişir, hem birleşir. Yani aktör açısından aynı anda farklı bir karakterle birleşme, karakter açısından ise yeni bir aktör ile değişme gerçekleşir”¹⁸⁷. Performansın sonunda performansçıların izleyiciyle birlikte garajı terk ederek performansı sokakta sonlandırmasıyla birlikte, tiyatral bir olay toplumsal bir duruma dönüşür. Benzer bir biçimde Schechner’ın 1970-72’de sahnelediği *Commune*’de izleyicilerden rastgele seçilen bir grubun daire oluşturması istenir. Daire içerisinde yer almayı reddeden izleyici yerine birini bulana ya da izleyiciler arasından bir gönüllü gelene kadar performans duracak ve izleyici katılımı reddettiği sürece performans devam etmeyecektir. Performansın devam etmesi için izleyicinin performans alanı terk etmesi gerekir. Performansın toplumsal duruma dönüşmesi ve bu durumun izleyici sorumluluğunda gerçekleşmesi ya da izleyicinin durumu yönlendirecek olması toplumsal olarak ilerleyen süreci politik bir sürece dönüştürür¹⁸⁸. İzleyicinin gönüllü olarak paylaşacağı sorumluluk, izleyiciye sessiz bir bakan olmanın ötesinde gören

¹⁸⁶ Christopher Olsen, “Drama of the 1960s”, (ed.) David Krasner, *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Blackwell Publishing, Malden, 2005, 238.

¹⁸⁷ Beşe, *HUMANITAS*, 54.

¹⁸⁸ Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 22.

olmanın ve aktif bir direnişin parçası olduğunda neler yapabileceğinin hissini deneyimletir.

1975'te Performance Group üyeleri, Elizabeth LeCompte ve Spalding Gray öncülüğünde Wooster Group adıyla uygulamalarına devam eder. Spalding Gray *Three Places in Rhode Island; Sakonnet Point (1975), Rumstick Road (1977), Nayatt School (1978)* gibi otobiyografik performanslarıyla, egemen kültürün 'diğeri' olarak tanımladığı kimlikleri kendi özyaşamöyküsü üzerinden görünür kılar. "Gray genellikle kendinden son derece emin bir şekilde asla açık bir eleştiri getirmediği ancak sürekli olarak ironileştirerek ifade ettiği Amerika'nın egemen beyaz orta sınıfa ait WASP (White Anglo-Saxon Protestan – Beyaz Anglo-Sakson Protetan) kültürünün ayrıcalıklı pozisyonundaki bir üyesi gibi konuşur"¹⁸⁹. Gray'in yazar ve aktör kimliğinin getirdiği yok sayılamaması durumu, bu bağlamda Gray'e avantaj sağlar. "Gray'in performansları daha öncesinde pek çok kez sahnelenmiş olsa bile her zaman sahnede güçlü bir 'o dakikada' yaratılmışlar hissi uyandırır"¹⁹⁰. Gray'den farklı olarak Tim Miller ve Holly Hughes, sahnede solo performansları üzerinden bilinçli bir 'öteki olma' durumu ortaya koyar. Miller performanslarında soyunarak çıplaklığıyla fiziksel *mevcudiyetine* yaptığı vurguyu Gray gibi otobiyografik söylemleriyle tamamlayarak ötekileştirilen kimliğini birinci elden görünür kılmaya çalışır. "Tim Miller'in bir karakter ve bir performansçı olarak kendine olan güveni ve kendisini merkezleştirmesi"¹⁹¹ performans tiyatrosu içerisinde alışlagelmiş olan karakter-performansçı farkını karartmaktan çok izleyici-performansçı arasındaki mesafeyi korur. Böylelikle izleyici performansçıyla birlikte deneyimlemekten çok sahnede gördüğüne tanıklık ederek vereceği tepkiyi kendisi belirler.

1990'lı yıllarda National Endowment for Art'ın önce destek vereceğini söyleyip sonra desteğini çektiği 'NEA Four' olarak anılan eşcinsel Tim Miller, Holly Hughes, John Fleck ve radikal feminist Karen Finley, dönemin ve performansın değiştirdiği yönle birlikte giderek toplumsal ve politik hale gelir. Örneğin, Karen Finley'nin müstehcen, saldırgan, kimi zaman dışkıya kimi zaman çikolataya bulanmış bedeni tecavüze uğrayan kadını, konuşamayan düşünceleri ifade eder. Finley, *I am an Ass Man*

¹⁸⁹ Stephen J. Bottoms, "Solo Performance Drama: The Self as Other?" (ed.) David Krasner, *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Blackwell Publishing, Malden, 2005, 523.

¹⁹⁰ Bottoms, 522.

¹⁹¹ Bottoms, 524.

(1984) ve *We Keep Our Victims Ready* (1989) “performanslarında kadın bedenini erkek gözüyle bilinen bir nesne gibi sunup daha sonra monologlarıyla bu beklentileri tersine çevirir”¹⁹². Bedeni cinsellikten, arzunun nesnesi olmaktan çok bir tabunun ortaya çıkışına olanak veren bir araç olarak kullanır. Performansta kültürel ve toplumsal tabularla bastırılan Carlson’a göre “kadınların performans sanatı, konuşan bir özne ve sistemin görmezden geldiği bir fenomen olarak gerçek bir kadın oluşturarak doğrudan bu sisteme meydan okur”¹⁹³. Finley’nin performanslarında şiddet, bedensel işkenceler ve küfür içeren – bir anlamda Finley’nin erkeğin kadını arzu nesnesi olarak gördüğü bakış açısına verdiği cevap - sahnelerde erkek izleyicilerin bulundukları yeri terk etmeleri Finley’in başarısının bir göstergesi olduğu söylenebilir. Spalding Gray, Anna Deavere Smith, Tim Miller, Holly Hughes, John Fleck ve Karen Finley gibi solo performansçılar, ‘biz’ ve ‘onlar’ arasındaki kültürel bölünmeyi ifşa etmeye çalışarak, Annette J. Saddik’in deyimiyle “kültürümüzün bize ‘doğal’mış gibi sunduğu kimliklerin doğallığını bozarak (cins [toplumsal cinsiyet], cinsiyet, ataerkillik ve etnik kategorilere bölünerek oluşturulanlar)”¹⁹⁴ öteki olmanın toplumda ne anlama geldiğini ve ne anlama gelmemesi gerektiğini vurgulamaya çalışırlar. “Solo metinler, günümüz [2002] toplumsal ve politik konularına ve aynı zamanda Amerika’nın toplu bilincine doğrudan hitap eden güçlü anlamlara son derece kişisel bir tepkidir. Spalding Gray, 1960’dan bu yana bu minimalist biçim içerisinde, Anna Deavere Smith ise 1980’lerin başında “‘Amerikan Karakteri arayışı’na başlamıştır”¹⁹⁵. Öte yandan, Finley, “izleyicisine asla nesnel bir seçim kontrolü rahatlığı vermez”¹⁹⁶ ve “izleyiciyi kendi dünyasından çıkarıp performansçının dünyasına götürmek gibi bir durumu yoktur; ... Spalding Gray’le karşılaştırıldığında, Finley bir bütünlük sunmaz; [Holly Huges gibi] parçalara ayrılmış bir kişi (persona), herşey yolundaymış gibi yapamayan bir benlik sunar”¹⁹⁷. Performans çalışmaları içerisinde gördüğümüz bu ve benzeri “monologlar ... parçalanmış, ırk ve cinsiyet ya da en basit şekliyle ‘öteki’ olması bağlamında ötekileştirilmiş öznelerin dili

¹⁹² Saddik, 194.

¹⁹³ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 168.

¹⁹⁴ Saddik, 122.

¹⁹⁵ Milly S. Barranger, *Theatre A Way of Seeing*, Wadsworth/Thomson Learning Inc., Belmont, 2002, 142.

¹⁹⁶ Bottoms, 531.

¹⁹⁷ C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2008, 123.

olarak ortaya çıkar”¹⁹⁸. Bunlar izleyiciye odaklanan konuşmalardır; performansın temelindeki aktör ve karakter arasındaki kimi zaman belirginleşen kimi zaman bulanıklaşan farkı belirginleştirir; ‘kendini’ ve izleyici-performansçı arasındaki kalkması gereken uçurumu belirginleştirerek bunlardan beslenir. Dolayısıyla, performans bağlamında, “izleyiciye odaklanan konuşmalarda çelişkili bir durum söz konusudur; doğrudan izleyiciye odaklanan konuşmalar tiyatrallığı kırar. Öte yandan da bunlar, Brecht’in yabancılaştırma efekti, Peter Handke’nin manipölasyonları ve solo performansçıların sahnede görünenin yazar mı karakter mi yoksa performansçı mı olduğunu ayırt etmeyi bilinçli olarak kimi zaman zorlaştırıp kimi zaman aşıkarak ettikleri yöntemleri gibi yazarların dramatik amaçlarına hizmet ederler”¹⁹⁹.

Performans çalışmaları “bireyleri birbirine yabancılaştıran ve baskıcı düzene bir meydan okuma şeklinde gelişen 1960’ların radikallığı”²⁰⁰ üzerinden gelişir. Yenilikçi öncü tiyatronun henüz adının hakkını veremediği 1950-1980’den günümüze uzanan sürekli değişen paradigmaları yenilikçi tiyatronun ‘yeniliklerine’ sürekli yenilerini ekler. “Bu yenilikçi gruplar tipik olarak dördüncü duvarı yıkıp izleyici üyeler ve aktör arasındaki kendiliğinden oluşacak karşılaşmayı destekleyerek, izleyici ve performansçı arasındaki gerçekçilik bağlarını reddeden bir tiyatro yaratmayı isterler”²⁰¹. Gerçekliğin ötesine geçip Amerikan birey ve toplumu üzerindeki toplumsal ve ekonomik baskılara, dolayısıyla ‘hakikat’e yapılan vurguyu arttırmak için geleneksel olmayan teknikleri kullanarak yazılı metinden çok fiziksel performansa, bedene ve izleyici-performansçının birleştiği şüana odaklanır. Deneysel tiyatronun, izleyiciyi neden-sonuç ilişkileriyle örölü kurgusal bir yanılsamanın içerisine sokmak gibi bir çabası yoktur; aksine, şüanda olanın algılanması, fark etmeden deneyimlenenin bilinç düzeyine çıkabilmesi önemlidir. Siyahi izleyicinin de içinde bulunduğu marjinal gruplara mensup alıcı kitlesi, sözü edilen deneyimlemeyi daha kolay belki de daha bilinçli yapacaktır. Gerçekçiliğin sahnede gördüğü aynası artık yer değiştirir; ayna sahne değil izleyicinin kendisidir. Tek fark izleyici kendisinde görmeyi kaçırdığı, bastırdığı ya da zorla unutturulduğu deneyimlerinin ne kadar sorunsal olduğunu fark ettiğinde aynanın kendisi olduğunu da fark edecektir. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri sahnelendiği günden

¹⁹⁸ Ahmet Beşe, *Monologue In Contemporary U.S. Drama: Exposing American Voices*, Eser Ofset Printing, Erzurum, 2007, 2.

¹⁹⁹ Beşe, *Monologue In Contemporary U.S. Drama: Exposing American Voices*, 30.

²⁰⁰ Shepherd; Wallis, 111.

²⁰¹ Saddik, 109.

günümüze yarattığı güçlü etkisini kaybetmeyen Lorraine Hansberry'nin *A Raisin in the Sun* adlı yapıtıdır. *A Raisin in the Sun*'ın liberal duruşu, izleyici alımlamasıyla aktivizme dönüşebilecek şekilde örülüdür. İzleyicinin gördüğü her şey kendinden bir parçadır; yaşanmışlıkları, hissettikleri ikilemleri, kimlikleriyle toplumsal kabul görme istekleri arasındaki gelgitleriyle ve modern köleliğin maruz bıraktığı baskılarla karşı karşıya gelir. Algısal, duyumsal ve toplumsal olanı birleştirebilen performans, izleyicisinden gerçeğe derinlemesine ve çok yönlü bakmasını ve dile dökülmeyenleri de deneyimleyip tepki vermesini ister.

1960'larda kadın sanatçıların cinsiyet sorunlarını giderek artan bir çeşitlilikle gündeme taşınmaları, diğer sıra dışı grupların da performans tiyatrosu içerisinde yer almaları için kapı açar. Toplumda yaşanan cinsel, ırksal ve sınıfsal çatışmalar, kültürel ve etnik kaygılar sonucunda kaçınılmaz olarak politikleşen performans çalışmaları, 1980-1990 yılları arasında kimlik ve direniş performansına odaklanır. Performans çalışmalarında direniş kavramı ya da direniş performansı, 1930'lardaki gibi hedeflenen bir devrim niteliğinde değildir; benimsetilmeye çalışılan kimliklere ya da durumlara karşı performansın gösterdiği direnç, egemen düzenin ve kültürün 'dönüştürmeye çalıştığına' direnen ve tam tersi bir dönüşümü hedefleyen performanstır. Aslında tiyatronun içerisinde hep var olan ama 1980'lerden itibaren etkin bir biçimde öne çıkan kültür etkisi, sahneye olağan durumların yeni yöntemlerle ve yeni bir izleyici kitlesini hedef alarak – ya da bu izleyici kitlesini var etmeye çalışarak – ortaya çıkmasına yol açar. Performanslardaki kültürlerarasılık, bir anlamda sınırların, dilin ve etnik yapının yeni ifade biçimlerinin kullanımı ile ortaya çıkışıdır. '90'ların yeni avangardı' olarak değerlendirilen solo performanslar ve performansların ırk, sınıf ve kimliğe doğrudan yönelişi, görünmeyenin ya da doğru gibi görünenin kültürel ve toplumsal tabularla nasıl bastırıldığını gözler önüne serer. Karen Finley, Guillermo Gomez-Pena, Coco Fusco, Spalding Gray ve Anna Deavere Smith gibi solo performansçılar, sınıfsal, cinsel, etnik yapıları kendilerine konu edinerek aslında Amerikan yaşamının olağan toplumsal, politik ve kültürel olağan tüm gerçekleriyle ilgilenirler.

Guillermo Gomez-Pena ve Coco Fusco'nun gerçekleştirdiği *Two Undiscovered Amerindians Visit* (1992) performansı, kültür ve ötekileştirme bağlamında oldukça etkilidir. Performans, altın bir kafeste, bir yandan voodoo bebekleri, diğer yandan modern Amerika'nın yerlilere 'armağanı' olan televizyon, yemekler, meyveler ve

boyunlarındaki tasmalarıyla doğal ihtiyaçlarını karşılayan Yeni Dünya'nın keşfindeki Kızılderilinin 'yeni dünya'yla olan çarpışmasıdır. Performansın ortaya koyduğu iki ayrı kültür ve birinin bir diğerini yok edişine dair getirdiği görsellik, Amerika'nın kuruluşundan bu yana çoklu kültürü kucaklayıp tek bir ulus olmayı hedefleyen eritme potasının sorunsallığının tarihsel akışıdır.²⁰² Amerika'da 1980 ve 1990'lar boyunca kimlik karmaşası ve kimliğin ifşası sorunu giderek büyür; toplumsal yapılara, dayatılan değer yargılarına meydan okuyan performanslarda, Amerikalı kimliği bir mitten çok etnik, cinsel, toplumsal ve ırksal olarak sorgulanan ve tanımlanmaya ihtiyaç duyan kimlikler haline gelir. Öznel sunumlar, gerçekçi olmayan tiyatral tekniklerle anlamları yapılandırarak birden fazla bakış açısı sunan performanslarda görünen doğruların güvenilirliği ve hakikati sorgulanır. Tony Kushner'ın AIDS'i dönemin bakış açısının yaptığı gibi gaylerin ahlaki kuralları yıkması sonucunda aldıkları bir ceza gibi değil de politik ya da ahlaki göndermeler olmaksızın salgın bir hastalık olarak sunduğu *Angels in America* (1981-85), AIDS salgını konu alan, 1980'ler ve 90'lar boyunca pek çok yapıta konu olan ve dönemin atmosferini destekleyen basit bir gay fantazisi hikayesi değildir. *Angels in America*, ırksal, dinsel ve toplumsal cinsiyet bağlamında şekillendirilen çeşitli kimliklerin "hiçbir şeyin eritilemediği eritme potası içerisindeki Amerikan kimliğinin sorunsallığı"²⁰³nı gücün toplumsal cinsiyetle olan ilişkisi bağlamında ortaya koyar. Amerikan kimliği mitini dönemin sorunlarını da içine alarak eleştirir. Kushner, "oyunda, ideoloji, ahlak, güç, eylem ve tüm bunların kimlikle olan ilişkisini bir araya getirir"²⁰⁴. *Angels in America*'da toplumsal görünürlük ve kabul edilirlilik için zedelenen kimlikler ve benlikler, aslında hiç var olamayanın çelişkili yok oluşlarıdır.

Dönemin marjinal grupları içerisinde yer alan Afrikalı-Amerikalılar bağlamında Adrienne Kennedy'nin kullandığı gerçeküstücü teknikler, döneminin Afrikalı-Amerikalı sorunlarına gerçekçi değilse de gerçeğe yakınlatacacak yaklaşımlar sergileyen Larry Neal ve Ed Bullins gibi çağdaşları tarafından beğenilmese de bir sonraki nesil için yol gösterici nitelikte olacak ve yazarın başta *Funnyhouse of a Negro* olmak üzere oyunları özellikle 1995-96 yıllarında Broadway'de sahnelenen sayılı oyunlar arasına girecektir.

²⁰² Detaylı bilgi için bkz. Marvin Carlson, *Performance A Critical Introduction*, Routledge, New York 2004, ss. 200-203.

²⁰³ Saddik, 161.

²⁰⁴ Saddik, 161.

Funnyhouse kelimesi aslında funhouse kelimesine yapılan oldukça ironik bir göndermedir. Funhouse yansıma biçimleriyle oynanarak hazırlanan, karşısına geçen görüntülerini çarpıtıp komik hale getiren aynaların olduğu bir Aynalar Evi/Eğlence Evi'dir. *Funnyhouse of a Negro*'daki Negro-Sarah'nın tarihten alıntılanan dört ayrı kimliğe bölünmüş benliklerinin toplumun aynasındaki yansımaları tıpkı 'funhouse'daki aynalar gibi gerçeğin çarpıtılmış yansımasıdır; funhouse imgesi Sarah'nın içinde sıkışıp kaldığı aynanın içerisinde kendi yaşamına olan yabancılığının göstergesidir. Oyunda "var olmamayı isteyen"²⁰⁵ Sarah'nın (I want not to be) hissettiği biçimiyle karmaşık olan kimliği, oyunun sonundaki çöküşünü hazırlayan siyah olup beyaz gibi hissetmeye çalışmanın getirdiği kimlik kaybının çelişkili durumudur. Kennedy'nin sunduğu bölünmüş kimlikler, kültürel olarak diğeri olmayı deneyimleyen ya da deneyimletmeye çalışan Ntozake Shange ve Suzan Lori Parks gibi siyahi kadın yazarlar için oldukça etkileyicidir. "Adrienne Kennedy ve Ntozake Shange'nin kullandıkları oldukça sembolik bir dil ve bölünmüş yapılar, Amerika'da siyah bir kadın olmanın kültürel deneyimini yansıtır; bu iki yazarı takip eden son dönem yazarlarından Suzan Lori Parks da kurulu tarihsel anlatıları yorumlamak için bölünmüş tekrarlanan bir dil kullanır"²⁰⁶. Parks'ın bir kültür-tarih sentezi olarak şekillendirdiği biçimiyle oyunları, gizli birer direnişin ve parçalanmış, bölünmüş ya da hiç birleşmemiş kimliklerin yaşam alanlarıdır.

Suzan Lori Parks, *In The Blood*'da farklı kültürel değerlere sahip farklı kimliklerin egemen toplum düzeninin içerisindeki durumlarını gözler önüne serer. 2001 yılında basılan ve sahnelenen *Topdog/Underdog* isimli oyunuyla 2002'de Pulitzer ödülünü alan ve bu ödülün layık görüldüğü ilk Afrikalı-Amerikalı kadın yazar olarak anılan Parks, bu oyunda kültürü ve tarihi bir arada tutarak direnişi bu kültür-tarih senteziyle birleştirir. "Kennedy'nin *Funnyhouse of a Negro* isimli oyunu gibi Shange'nin chorepoem'i [olarak da adlandırılan *For Colored Girls Who Have Considered Suicide / When the Rainbow is Enuf*] da intihara eğilimli bir 'var olmama' durumuyla ve zaten yok sayıldığı bir toplumda benliğin ortadan kaldırılması için uygulanan baskıyla ilgilenir;"²⁰⁷. Ntozake Shange'nin 1976'da sahnelenen *For Colored*

²⁰⁵ Adrienne Kennedy, *Funnyhouse of a Negro* in *Adrienne Kennedy in One Act*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, 5.

²⁰⁶ Saddik, 72.

²⁰⁷ Saddik, 87.

Girls Who Have Considered Suicide / When the Rainbow is Enuf oyununu diğer oyunlardan farklı kılan tiyatroya getirdiği ‘choreopoem’ kavramıdır. Choreopoem, dansın ve şiirin birleştiği eser anlamına gelir. “Shange’nin Choreopoem’i siyahın yaşamına özgü şeyleri o kadar fark ettirmeden içine alır ki parçaların özü evrensel anlamda tanınabilir hale gelir. Oyun sadece bir siyah tarafından, siyahlarla ilgili olarak ve siyahlar için yazılan bir oyun değil aynı zamanda acı çekenlerin sadece kendileri olmadığını bilmeye ihtiyacı olan tüm dünyadaki kadınlar için de yazılan bir oyundur.”²⁰⁸ Shange gibi çoklu karakter sunumlarını kullanarak solo performansların dönemin ana akımlarından birine dönüşmesini sağlayan isimlerden Anna Deavere Smith, *Fires in the Mirror*’da Afrikalı-Amerikalı ve Yahudi kökenli Amerikalılarla yaptığı röportajları dramatize eder. Smith, röportaj yaptığı performans karakterlerine hiçbir yorum katmamasına rağmen, *Fires in the Mirror*, performansın tipik özelliğini göstererek psikolojik ve toplumsal çerçeveler sonucunda tarafını ortaya koyar ve azınlık haklarına adalet arayan bir performansa dönüşür.

Smith’i diğer solo performansçılardan ayıran oto performans yapmaması dışında, yaptığı röportajlarla belgeseli tiyatro içerisinde eriterek Amerikan kimliğini/karakterini insanların gördüğü biçimiyle sunarak toplumda görünmeyeni, birinin görmediğini diğerinin gördüğüyle birleştirerek kurması ve karakter dönüşümlerini uçurumlar arasındaki farklılıklarda ve savaşımda oluşturmalarıdır. Oyunlarda bireyselliğin ön planda tutulduğu ve bireysel olanın aynı zamanda politik olana eşdeğer olduğu bu dönemde, Ntozake Shange, Anna Deavere Smith ve Suzan Lori Parks gibi oyun yazarları hem kadın kimlikleri hem de etnik kimlikleriyle ön plana çıkarlar. Oyunlarında gizlenen başkaldırıyı dilsel oyunlar ve çeşitli imgelerle açığa çıkaran Suzan Lori Parks ve monolog tarzı oyunlarında yer alan çoklu karakterleriyle Ntozake Shange ve Anna Deavere Smith, tarihsel süreçteki radikal değişikliklerin toplumsal yansımalarıdır. Anna Deavere Smith’in solo performansları, Ntozake Shange’nin choreopoem’i, Suzan Lori Parks’ın dili kullanımı ve dönüşümsel imgeleri, 21. yüzyılın yeni eğilimlerinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. Performanslarda görülen kimi zaman abartılı bir gerçeklik kimi zaman tarihsel bir birleşim gibi uygulanan deneysellikler, izleyicinin zihnindeki yaşanmışlık kareleri ile gördüğü şey arasında bağ kurabilmesini hedefler.

²⁰⁸ Elizabeth Brown-Guillory, *Their Place on the Stage Black Women Playwrights in America*, New York Greenwood Press, 1990, 41.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra kimliklerle örölü bir kültürün şekillendirdiği Amerika'daki performans tiyatrosu, toplumun ve kültürün farklı cinsiyetlere, ataerkil düzenin kadına, beyazın siyah olana yönelik tutumu ve ayrımcılığı, sınırların zorlandığı bir bakış açısı değişimi yaratarak ortaya koyar. Bir kimliğin bir başka kimlik içerisine hapsolması, bölünmesi, çiftlenmesi, kimi zaman bunların hiçbirini gerçekleştirememesi, bazı kimlikleri sindirirken, bazılarını sürekli olarak devingen tutup özbenlik yaratmaya çalışması, yüzyılın sonuna gelindiğinde toplumsal cinsiyet ve ırksal ayrımcılık bağlamında Amerikan performansının ayrılmaz bir parçası haline gelir. Performansçıların da giderek ırksal ayrımcılığın ve yok sayılan kimliklerin içerisinden gelmesi, performansçıların hem kendi deneyimlerini hem de duydukları toplumsal, kültürel ve etnik kaygıları birinci elden sahneye taşımalarına olanak sağlar. 1990'lardan itibaren Amerikan kimlik performansları ve oyun yazarlarının yapıtlarında kimlikle ilişkili olarak deneyimsellik sınırların zorlandığı 1970 ve 1980'lerdeki tarihsel olayların kimlik karmaşasıyla örölerek ortaya çıkışı, bastırılmış grupların içerisinde bulunduğu dönemin sosyo-politik durumunun ve bu durumun farklı bakış açılarından nasıl değerlendirildiğinin ifadesidir. Giderek sabit olmaktan uzak, karmaşık ve görünür hale gelmeye başlayan Amerikan kültürü içerisinde ötekileştirilen Amerikan kimlikleri, bilinçsizce uygulanan bir otosansür ve aynı otosansürün süreç içerisinde bilinçsiz yıkımı, bu otosansürün uygulanma nedenlerini görünür kılar. Aslında, ötekileştirmenin, ötekileştirilen kimliklerin toplumsal, politik ve psikolojik durumlarının ve maruz bırakıldıkları kimlik karmaşasının görünür kılınması düşüncesi yeni değildir; yeni olan, "1990'ları farklı kılan acının sunumu üzerine yaptığı vurgudur"²⁰⁹. Çeşitli gerçekçi olmayan tekniklerle, sahnede acı çeken bedenin zihinsel acılarına da maruz bırakılan izleyiciyle kurulacak yoğunlaştırılmış bir ilişkiyle birlikte acı, basit bir şekilde dile gelenin ötesine geçip, performans sanatının başat ögesi olan deneyimlemeye, sonrasında da düşünüp yargılamaya ve harekete geçmeye olanak sağlayacaktır.

²⁰⁹Krasner,148.

İKİNCİ BÖLÜM

ANNA DEAVERE SMITH'İN SOLO PERFORMANSLARI

2.1. ÖTEKİ-ODAKLI OYNAMA BİÇİMİ

Anna Deavere Smith'in 1980'lerde bir tiyatro projesi olarak başladığı *On the Road: A Search for American Character*, insanlarla yaptığı röportajları onların kendi cümleleriyle sergilediği ve halen devam etmekte olan bir dizi performansı içerir. Smith'in bu proje için çalışmaya başladığında, sokakta insanlara sorduğu soru şudur: "Size benzeyen bir aktör tanıyorum. Eğer bir saatinizi bana ayırırsanız, sizi kendinizi izlemeye davet edeceğim"²¹⁰. Bu soru, Smith'in *On the Road: A Search for American Character* üst başlığı altında topladığı performanslarında nasıl bir oynama biçimi izleyeceğinin ve amacının ne olduğunun ipuçlarını verir. Gençlik yıllarında büyükbabasının ona söylediği "eğer bir kelimeyi yeterince tekrar edersen, senin olur"²¹¹ cümlesiyle fark etmeden kelimelerin büyüsünü takip ederek başladığı oyunculuk kariyerinde deneyimleyerek ayırt ettiği sempatiyle empati arasındaki fark²¹², onu sıradanmış gibi görülen farklılıkların dünyayı değiştirebilme yetileri olduğuna ikna eder. Projesine başladığı ilk yıllarda Smith "dil ile dilin karakterlerle olan ilişkisinin"²¹³ ilgisini çektiğini ve bunun üzerine yoğunlaştığını belirtir.

Smith, performanslarını oluştururken, performans oklarının gitmesi gerektiği toplumsal yorum hedefiyle yola çıkmaz. Toplumsal yorumu, siyah kimliğinin de muhtemel etkisiyle hafıza, çeşitli deneyimler ve fark edilmeyen travmalarla birlikte izleyicisi gibi deneyimleyerek öğrenmiş olması olasıdır. "Kelime, her şeyin ötesinde sadece anlam içeriğiyle değil sanatsal manipülasyonuyla da tamamen büyülüdür"²¹⁴ cümlesiyle başlayan bir Kızılderili şiiri üzerine düşünürken Shakespeare dersinde

²¹⁰ Deavere Smith, *Talk to Me*, 55.

²¹¹ Deavere Smith, *Talk to Me*, 25.

²¹² Anna Deavere Smith, *Letters to a Young Artist* isimli kitabında sempati ile empati arasındaki farkı şöyle açıklar: "Başkaları gibi hissetmek empatidir. Başkaları için bir şeyler hissetmek ise sempatidir. Empati daha yararlı ve daha önemlidir. Daha çok uğraş, çaba ve cefa gerektirir. Bu cefa kalbinizi ve ruhunuzu daha güçlü yapar. Empati oldukça gelişmiş bir hayal gücü gerektirir. Sempatiden daha etkindir. Daha fazla entelektüel gelişim gerektirir. Bana göre sempati sadece gözyaşıdır. Empati ise potansiyel olarak çok üretkendir". Daha detaylı bilgi için bkz. Anna Deavere Smith, *Letters to a Young Artist*, Anchor Books, New York 2006, 22-23.

²¹³ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxiii.

²¹⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxiii.

öğretmeninin ona verdiği ödev, oyunculuğu için yol gösterici niteliktedir. Öğretmen, Shakespeare'den herhangi bir 14 satırı alıp bir şeyler olana dek tekrar etmelerini istemiş, Smith III. Richard'dan seçtiği Queen Margaret'ın cümlelerini defalarca tekrar ettikten sonra o anını şöyle anlatır: “Kelimeleri kontrol edemedim. Kendimi boş bir kap, bir tekrarlayan olarak sergiledim ve onlar güçlerini gösterdi. Çok geçmeden bir karakterin, bir oyunun, bir zamanın ruhunu harekete geçirmede, ritmin ve imgelerin gücünün ne demek olduğunu öğrendim”²¹⁵.

Smith'in yaşadığı bu an, ‘kendi-odaklı’ yöntemden uzaklaşıp *öteki-odaklı* bir oynama biçimine geçişini sağlar. Smith'in ‘kendi-odaklı’nın karşısına koyduğu *öteki-odaklı* kelimesi bir anlamda “-kendi-nin evrenselliğine inanan düşünceyi yıkma arayışı”²¹⁶dır. Smith'in ‘kendi-odaklı’ ve geleneksel oynama yöntemi olarak değerlendirdiği psikolojik gerçekçilik Stanislavski yöntemidir. Bu yöntem, karakterin, aktörün içerisinde yaşadığından ve karakteri yaratmak için aktörün karakterle olan benzerliklerini fark etme sürecini yaşamasının gerekliliğinden bahseder. *Öteki-odaklı* yöntem ise Smith'in “ ‘kendi-odaklı’ya alternatif olarak, ötekiden başlayıp kendine doğru gelen, diğer tüm şeylerden çok aktörü bulması için ötekini güçlendiren bir teknik geliştirmek istediği”²¹⁷ni söylediği bir oynama biçimidir. Smith'in “ruhsal bir çıkmaz sokak”²¹⁸ olarak tanımladığı Stanislavskici yöntem, gerçeği ve performansçıyı kısıtlayıcıdır; aynı zamanda Smith'in hedeflediği empatiden de oldukça uzaktır. Smith için gerçeklik egemen topluma ait tek taraflı bir gerçekliktir. Bu bağlamda, “referans çerçevesi olarak ‘kendi’ni kullanmak [kısıtlayıcıdır]. ... Öteki için referans çerçevesi yine öteki olmalıdır. Öteki olarak ötekine dair bir şeyler öğrenmek, hafızanın tüm özelliklerini ve kelimelerini olduğu kadar kalbin, zihnin ve bedenin hafızasını da kullanmayı gerektirir”²¹⁹. İnsanların “öteki insanların ayakkabılarını giymeleri”²²⁰, gerçeği çeşitlendirecek ve empati yoluyla yargıya varma sürecine ilerlemelerini sağlayacaktır. “Smith, performanslarında, bu (gerçek) karakterler haline gelmek için çabalamaz. Geleneksel aktörler, kendilerini kurgusal karakterle psikolojik olarak

²¹⁵ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxv.

²¹⁶ Cherise Smith, *Enacting Others Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S.Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith*, Duke University Press, United States of America, 2011, 159.

²¹⁷ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxvii.

²¹⁸ Deavere Smith, *Talk to Me*, 53.

²¹⁹ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxvii.

²²⁰ Deavere Smith, *Talk to Me*, 12.

özdeşlik kurmalarına olanak tanıyan içsel duygu bağlantılarını gerçekleştirirken, tipik olarak izleyiciden kuşku duymayı ve inanmamayı kendinden uzaklaştırmasını isterler. Smith basmakalıp ve tahmin edilebilir olduklarından şüphe duyabileceğimiz insanlar hakkında, insani, şaşırtan ve doğru bir şeyleri ortaya çıkarmak için birey dilini ve sesinin karmaşıklığını benzetmeye çalışarak dışardan içeri doğru çalışır²²¹. Smith için karakteri ele geçirmek değil karakteri kendi deneyimlerinden yola çıkarak bulmak önemlidir. Bu nedenle Smith “gerçek kişilerle onlar gibi görünme çabası arasındaki boşluk”²²²a dikkat çeker ve Carol Martin’le olan röportajında, bu boşluktaki mücadeleyi Richard Schechner’ın *ben değil, ben değil de değil* ile daha iyi açıkladığını ifade eder. Richard Schechner’ın performansçı için önerdiği *ben değil ben değil de değil* durumu, performansçının performansa hazırlık sürecinde sahnede bulunması gereken *liminalliktir*. Performansçının rol olarak kendisi olmaması bununla birlikte tamamen kendisinden uzaklaşıp geleneksel yöntemde bahsedilen şekliyle role de girmemesi gerekir. Smith, Schechner’ın performansçı için oluşturduğu *rasa kutularını* gerçek olaylar üzerinden izleyicinin kullanımına açar. Smith’e göre performansçı rolün içerisinde kendi yaşamından parçalarla deneyimlediği şekliyle oynamalıdır. Schechner “Anna Deavere Smith Acting as Incorporation” başlıklı yazısında Smith’in geleneksel oyunculuk anlayışından oldukça farklı çalıştığını ve Smith’in “gördüğümüz insanları ... canlandırmaktan çok onları bünyesinde toplar”²²³dığını ifade eder. Schechner Smith’in oynayış biçimini “Avrupalı-Amerikalı aktörlerden çok Afrikalı, Kızılderili ve Asyalı ritüelistlere”²²⁴ benzetir ve Smith için kullandığı bünyesinde toplamak kelimesini şöyle açıklar: “bünyesinde toplamak o şey tarafından ele geçirilmek, birinin kendisini tamamen ve derinden başka bir varlığa açması demektir”²²⁵. Smith’in performanslarındaki oyunculuğunu *ben değil, ben değil de değil* kapsamında düşünürsek, Smith oldukça tehlikeli ve taklitten ince bir çizgiyle ayrılan sınırdan gezinir. Sahnede röportaj yaptığı kişilerin sözlerini olduğu gibi aktarırken, karakterlerinden alıntılacağı jest ve mimikleri ya da konuşma biçimlerini aksanlarıyla birlikte ve küçük kostüm değişiklikleriyle olduğu gibi aktarırken, onları karikatürize etme riski taşır.

²²¹ Jill Dolan, *The Feminist Spectator in Action Feminist Criticism for the Stage & Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2013, 165.

²²² Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxxvii.

²²³ Richard Schechner, “Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation” *TDR* (1988-), Vol. 37, No. 4. (Winter, 1993), 63.

²²⁴ Schechner, “Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation”, 63.

²²⁵ Schechner, “Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation”, 64.

Diğer bir deyişle Smith, olumsuz bir minstrel algısına neden olup, karakterlerini oldukça ırkçı, aşağılayıcı, öteki olmanın da ötesinde başkasının eylemlerini özümsemeye çalışıp beceremeyen kişilere, komikleştirilen bir çerçevede ilkel bir taklit anlayışının içerisine düşürebilir. Smith'i geleneksel bir taklit anlayışından ya da karikatürist olmaktan uzaklaştıran şey, Smith'in sahnedeki *mevcudiyeti* ve *liminal* durumda kalarak oynamayı başarabilmiş olmasıdır. Çünkü *liminal* durumda kalabildiği sürece kendisi ile karakterleri arasındaki boşluğu koruyabilir. Smith'in aradaki boşluğu kapatmak istemesi ile eşzamanlı olarak koruyabilme çabası çelişkili gibi görünse de bu boşluğun kapanması ancak aynı boşluğu izleyiciye fark ettirebildiği takdirde gerçekleşebilecek bir durumdur. Schechner bu olası riski Smith'in nasıl aşabildiğini *Fires in the Mirror* performansı üzerinden şu şekilde açıklar:

“Smith, Fires in the Mirror’ı, ritüel bir şamanın hastalanmış ya da ele geçirilmiş bir hastayı inceleyip iyileştirebileceği gibi oluşturur. Bir ritüelist gibi, insanlarla en yakın durabileceği şekilde görüşür, özelliklerine girer, onlarla yüz yüze zaman geçirir. Bir yandan en güncel ses kaydı tekniklerini bir yandan da en eski yakından bakma ve dinleme tekniklerini kullanarak, Smith, Crown Heights dramının katılımcılarıyla röportaj yapmanın çok çok ötesine geçmiştir. ... insanlarla yüz yüze görüşmek Smith’e onlar gibi hareket etme, onlar gibi konuşma olanağını verdi ve oldukları şeyin onun bedenine girme şansını tanıdı. Bu tehlikeli bir süreç, şamanizmin bir türüdür. Bazı şamanlar, kendilerini çeşitli varlıklara -iyi, kötü, tehlikeli, merhametli, yardımsever, yıkıcı- dönüştürerek şeytan çıkarırlar. Ağustos 1991 olayları da Crown Heights’ın öfke, ırkçılık, korku ve pek çok yanlış anlamayla ele geçirilmiş olduğunu ortaya koyar. Gavin Cato’nun ve Yankel Rosenbaum’un ölümü nefretleri arttırdı. Ve öfkelerine, korkularına, karmaşalarına, taraflarına rağmen her mezhepten her seviyeden eğitimsizinden entelektüeline tüm insanlar kendilerini Smith’e açtı. Neden?

Çünkü – büyük bir şaman gibi – onlara saygı göstererek dikkatini onlara vererek, konuştuğu kişilerin saygısını kazandı. İnsanlar içtenlikle sürdürülen bir dinlemeye karşı hassastır. ... Smith tekinsiz bir empatiyle onlara baktı ve onları dinledi. Empati sempatinin ötesine geçer. Empati, ötekinin içeri girmesine izin verme, ötekinin hissettiğini hissedebilme

yetisidir. Smith, jestlerini, ses tonlarını, bakışlarını, yoğunlaştıklarını, konuşmayı tüm detaylarıyla anbean içine çekerek kendine katar.

Ancak bunu yaparken, ötekileri yok etmez ya da gülünç bir taklidini sunmaz. Bununla birlikte kendisini de kaybetmez. Kendisini kaybeden bir şaman insanlara bir anlayış kazandırma konusunda yardım edemez. Seyirciler olarak, gerçekten Al Sharpton'ı, Angela Davis'i, Norman Rosenbaum'u ya da diğerlerini gördüğümüzü zannederek aptal konumuna düşürülmeyiz. Smith'in şamanik duruşu, büyük performanslara damga vuran muhteşem bir "çiftleme"yi var etme yeteneğidir. Bu çiftleme, eş zamanlı olarak oluşan performansının ve canlandırılanın mevcudiyetidir. Bu çiftlemeden dolayı, Smith'in izleyicisi – belki bilinçli büyük olasılıkla bilinçsiz olarak – "ötekinin içeri girmesine izin vermeyi" öğrenir"²²⁶.

Smith'in oyunculuğunun tipik bir taklit olmaktan çok uzak oluşunun en açık örneklerinden birini hem *Twilight Los Angeles, 1992* hem de *Four American Characters* performanslarında yer alan Koreli kadın Young-Soon Han karakteri yansıtır. Young-Soon Han'ı jest ve mimikleriyle karikatürize edilmiş karakterlerin duruşuna oldukça yakın bir konumda oynayan Smith dil olarak da birebir Koreli aksanıyla örtüşen dili kullanır. Young-Soon Han'ın da monoloğunda belirttiği gibi Koreli-Amerikalıların konuştukları İngilizce toplumca gülünç olmaya yakın bir şekilde klişeleşmiş şekliyle bilinir. Bu durum, Smith'in aldığı riski ikiye katlar niteliktedir. Halihazırda damgalanmış bir birey oldukça ciddi bir yakınmanın içerisinde sergilenirken, klişeleştirme riski gerçekleşirse amaçlananın aksi gerçekleşir ve yapılan gerçeklere farklı konumlardan bakmak yerine egemen kültürün tek tarafı gerçekliğini göstermek adına yapılmış bir aşağılama ya da basit bir taklidin ötesine geçemez. Smith'in ara bir yerde ya da kendi ve ötekinin aynı anda sahnede olduğu *liminal* bir uzamda oynaması, sanatsal özgürlüğüyle mevcudiyetini, Smith olarak Young-Soon'la gerçekleştirdiği empatiyi ve izleyiciyle kurmaya çalıştığı demokratik ilişkisini aynı empatiye yönlendirme çabasını açığa çıkarır.

²²⁶ Schechner, "Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation", 64.

Smith'in oyunculuğundaki önemli diğer bir nokta ise *öteki-odaklı* oynama biçimine bağlı olarak geliştirdiği *kimliğin güvenli evlerini terk etme*²²⁷ (*leaving the safe houses of identity*) metaforudur. *Kimliğin güvenli evlerini terk etme* şeklinde adlandırdığı ve oyunculuk tekniğine aktardığı bu metaforu Deavere Smith şöyle açıklar:

*“size tanıdık gelen evi – ailenizi, ırkınızı, toplumsal sınıfınızı, milletinizi, uzmanlık alanınızı – terk ettiğinizde, bu demek değildir ki bulacağınız diğer ev kollarını açıp sizi kucaklayacak. ...rahat yerler değildir. Öte yandan, oralarda hareket etme özgürlüğünü elde edebilirsiniz. İşim gereği pek çok karşı kültürel sınırlarda gezdim. Bu nedenle genellikle kültür şoku yaşamam. Ait olmadığım yerde bulunmak için pek çok yaşama gücü geliştirdim”*²²⁸.

Smith'in gezindiği kendi kimliği ile karakterinki arasındaki *liminal* alan, bu boşluk, performansçının ve izleyicinin gerçeğe yöneltecekleri farklı bakış açılarına olanak tanır. Bu bağlamda, güvenli evden uzaklaşmama durumu, tanıdık olanı bırakamama ve farklılığın reddi ya da inkarıyla eşanlamlıdır. Bir siyah ya da herhangi bir azınlık grubu için güvenli ev ile ayrımcılığı destekleyen beyaz toplum için güvenli evin karşılığının ifade ettikleri farklıdır; beyaz baskın toplum güvenli evi otoriteyle eşitler ve bu evden uzaklaşırsa güç kaybedecektir. Bu nedenle farklı olanı görmezden gelip sürekli aşına olunanın yanındadır; diğer yandan azınlıklıklar için güvenli ev, zaten hiç onların olmayan başka kalemlerle çizilmiş bir evdir; dolayısıyla bu evden uzaklaşmak demek farklılığını ifşa etmek demek olacağından tehlikelidir. Ancak Smith'in oynayıp biçimini bu farklılık üzerine kurduğu ve temelde bu farklılığı fark ettirebilme amacını taşıdığı düşünülecek olursa, evden uzaklaşmak tehlikeli olduğu kadar gereklidir de.

Smith, yapılandığı pek çok kimliği canlandırırken *öteki-odaklı* bir yöntem izlediğini belirtir. Smith'in kimlikleri, oynayıp biçimi ve yapıtlarının giriş bölümlerinde bunun üzerine belirttiği düşünceleri, Schechner'ın *ben değil, ben değil de değil* kavramıyla örtüştüğü kadar “Judith Butler'ın kimliğin tiyatral ya da *edimsel* kaynağına ilişkin kuramlarını [da] yansıtır”²²⁹. Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” başlıklı makalesinde

²²⁷ Deavere Smith, *Talk to Me*, 24.

²²⁸ Deavere Smith, *Talk to Me*, 24.

²²⁹ C. Smith, 158.

“zaman içerisinde belirsizce inşa edilmiş, *eylemlerin biçimlendirilmiş tekrarı* ile kurulmuş bir kimlik”²³⁰ten söz eder. Smith *Twilight Los Angeles, 1992*’nin her iki metninde de – kastedilen basılı metni ve basılı sahne metnidir – Cornel West’in hem yazarlığını hem de düşüncelerinin kilit noktalarını verdiği yerleri tercih eder. ‘Şiirsel anlar’ olarak adlandırdığı bu anlar, West’in kendisine ve entelektüel kimliğine vurgu yaparken aynı zamanda bilinen biri olması sebebiyle de Smith’in performanslarında önemsendiği ‘farklılıkların ilişkileri yok etmek yerine var etmesi gerektiği düşüncesi’ gibi temel noktalara işaret eder. Smith’in *öteki-odaklı* Cornel West performansı *eylemlerin biçimlendirilmiş tekrarıyla* örtüşür. West olarak Smith “benzersiz fizikselliliğiyle olduğu kadar entelektüel, manevi ve politik inançlarına götüren West’in kendisi için yarattığı kamusal bir personayı vurgular”²³¹. Bunun sonucunda, “izleyici iki şeyi çok açık bir şekilde görecektir: ilk olarak Cornel West’in Smith’le röportajı boyunca sahnelediği belirli bir persona, [sözü edilen persona entelektüel Cornel West] ikinci olarak da West’in kendisini en iyi temsil ettiği zamanlarda Smith’in West temsilidir. Sonuç olarak, Smith’in West personasına ilişkin performansı, kendini oynayan West’i sahnelediği bir metaperformansdır”²³². Dolayısıyla “izleyiciler Smith’i, genel olarak algılandığı şekliyle West’i oynuyormuş gibi görür. Ya da daha açık ifade edilecek olursa, izleyiciler Smith’i, West’le ilgili olması gerektiği sonucuna varmalarını ifade eden Smith’in kendine özgü tavrıyla oynadığı şekliyle görür”²³³. Bu bağlamda, Smith’in oyunculuğu bir taklit değil izleyicinin West’le birlikte gördüğü Smith’in yaratıcı yazarlığıyla da ortaya koyduğu bedeninin ikna kabiliyetidir; izleyici bir yandan West’i karşısında bulurken, performansçı olarak Smith’in varlığından da haberdardır. İzleyici özdeşlik kurmaz, fiziksel görünüşü, dili ve tavırlarıyla yani Smith’in bedeni üzerinden Cornel West’i özümseyip empati kurar. Yani, izleyici hem Smith’in kendisinin hem West olarak Smith’in hem de West’in kendisinin çağrılarını aynı anda kulak verir. Smith’in bir performansçı olarak West’in belirgin fiziksel yapısına bürünmesi, gerçekliği kırarak performansı bir duruma dönüştürür; West olduğu anlaşılan Smith kaçınılmaz bir biçimde Smith olarak – kadın olarak bir erkeği oynadığı düşünüldüğünde- sahnede *mevcudiyetini* sürdürür.

²³⁰ Judith Butler, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, 519.

²³¹ C. Smith, 161.

²³² C. Smith, 159.

²³³ C. Smith, 161.

Performans çalışmalarında yer alan izleyici katılımı sadece izleyicinin sahneye çıkışıyla ya da sahnede olunan süreç içerisinde fiziksel olarak performansa dahil edilmesiyle bağlantılı olmak zorunda değildir; kimlik performansı çalışmaları içerisinde öncesinde inşa edilmiş kimliğin performansının izleyici tarafından algılanması önceliklidir. Nedeni ise izleyicinin gerçeği çeşitli yönleriyle ele alabilmesi ve deneyimi sonucu yorumlayarak yargıya varabilmesi, bu insanın anlaşılabilirliğiyle doğru orantılı olarak ilerler. Çünkü algı tek bir gerçek üzerinden birden fazla gerçeklik biçimine doğru şekillendirilebilir. Örneğin, Rodney King'in George Holiday tarafından çekilen ve mahkemede sesi kesilerek gösterilen videosunun algıları nasıl manipüle ettiğini göz önünde bulundurursak bir şeyin sadece belgelendirilmiş ya da kanıtlanmış olması, o şeyin birebir gerçeğin kendisi olduğunu göstermeye yetmediği çok açıktır. Avukatların uyguladığı taktikler anlatının ve şiddetin yönünü değiştirir; gerçekliğe karşı imgelerin, yorumlamaların ve önyargıların birleştirilerek kullanımı algının yön değiştirmesine neden olur. Böylece Smith'in kullandığı oynama biçimi tüm performansları için kendiliğinden bir çerçeve oluşturmuş olur. Sınırlamaların belirgin, içeriğin ise çeşitli ve hareket halinde olduğu bir çerçeve, gerçekliğe farklı açılardan bakmayı gerekli kılar. Bu durum Smith'in gerçekliği kararttığı anlamına gelmez. Çünkü Smith'in yaptığı şey gerçeğin farklı biçimlerini sunmak değildir. Smith gerçeği, farklılığın farklılığa karşı olduğu çeşitli bakış açılarıyla göstererek izleyicisinin algısını tek bir noktaya kilitlemez. Bu bağlamda, oyunculuğuyla Smith aynı zamanda tarafsız bir kültür eleştirmenidir. Gerçeklik çerçevesinde izleyiciye verdiği görme biçimi, izleyicinin hareket halindeki kimliği ve güncel olanı kavramasını sağlarken, performanslarındaki tek çerçevede oluşturduğu çeşitlilikle verdiği kültür grafiğini analiz etmelerini de olanak tanır.

2.2. PERFORMANS TEKNİKLERİ

Anna Deavere Smith'in performanslarının basit tanımlarla sınırlandırılması pek mümkün değildir. Deavere Smith'in performanslarının Schechner'ın performans sürecini anımsatan performans öncesi ve sonrasını kapsayan (Schechner'ın atölyesine benzer bir biçimde işleyen) bir hazırlık aşaması vardır. Smith, ses kayıt tekniklerini kullanarak toplumca bilinen tanınmış ya da tanınmamış, yüzlerce insanla yüz yüze ya da telefonla görüşmeler yapar. Röportajları, bunun yanında yaptığı gazetecivari araştırmaları, metinsel ve *edimsel* olarak hazırladığı notlarından yola çıkarak seçer.

Diyalogları ya da soruları dahil etmediğinde monoloğa dönüşen konuşmalar, Smith'in kodlarına göre düzenlenir. Gerçekleştirdiği röportajları kendisi düzenler ve röportajların sıralamasını yine kendisi belirler. Düzenlemeleri sonrasında bölümlere ayırarak her bir bölümü bir başlık altında ve bölüm içerisinde kişilerin konuşmalarını da ayrı başlıklarla sınıflandırır. Çoğu zaman performans sonrası sorular kısmıyla da performansını ve çeşitli konuları tartışmaya açarak farklı görüşten, karşı duruş sergileyen kimliklerden dahi olsa insanların birbiriyle iletişime geçeceği bir uzam sağlar. Smith'in performansları genel olarak perdesiz sahne kullanımı, bir şapka, bir ceket ya da bir fincan kahve gibi kostüm ve materyallerle yapılan değişikliklerle gerçekleşir. Sahne tasarımı ve kostüm minimalist düzeydedir. Böylesine minimalist bir yaklaşım içerisinde kullanılan materyallerin aracı olarak öne çıktığı sahne düzeni ve kostüm değişikliklerinin izleyici önünde gerçekleşmesi tiyatral gerçekliği kırmaya yöneliktir.

Smith, izleyiciye ve performansın gerçekleşeceği yere göre oyun karakterlerini değiştirebilir ve kullandığı materyalleri ekleyip çıkarabilir. Ses kayıtları, slaytlar gibi çeşitli medya araçlarını kullanarak ya da kendisi karakter aralarında izleyiciyle konuşup açıklamalar yaparak alıcı kitlesinin algı durumunu arttırmaya çalışır. Başka bir deyişle, alıcı kitlesinin sahnede gördüğü kişinin kimliğini daha iyi algılamasını sağlar. Duruma göre ekleyip çıkardığı teknikler ve kimlikler büyük çoğunlukla oradaki alıcı kitlesiyle ilişkilidir. Örneğin, *Fires in the Mirror*'in Public Theatre'daki gösteriminde “izleyicinin kimin kim olduğunu bilememe ihtimaline karşın, Smith'in performansı sırasında üst kısma yerleştirilen ekranda [karakter dönüşümleri sırasında] kişi isimleri yansıtılır. Smith'in önceki performanslarında izleyici, canlandırılan toplumun kendisi olduğundan böyle bir tanımlama aracına gerek duyulmaz”²³⁴. Genellikle oyunlarında sürecin anlatıldığı notlar, slaytlar, karakterlerin isimlerinin ve kim olduklarının vurgulanmasına yöneliktir. Kişilerin tanınabilir, olayların ise hatırlanabilir ve anlaşılabilir olması oldukça önemlidir. Çünkü gerçekler, ancak bu yolla yani gerçek kişilerin metaforik karakterlere dönüşümüyle birlikte bu karakterlerin farklı bakış açıları, çelişen ya da kesişen yanları, paylaştıkları acıları ortaya konularak pek çok açıdan yansıtılır.

²³⁴ Carol Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, Carol Martin (Ed.), (1996), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance On and Beyond the Stage*, Routledge, New York 86.

Smith, geleneksel anlatı çizgisini bozar; performansları da tıpkı kimliğin hareketliliğini savunması gibi hareket halindedir. Performanslar süresince *Four American Characters*'da olduğu gibi yapılan birleştirmeler²³⁵, kısaltmalar, eklemeler, monolog içeriklerindeki değişiklikler, sürekli akış halinde olan günceli takip etmelidir. Dolayısıyla, parçalı ve üzeri örtülmüş anlatılar, artık yeni bir araştırma ya da soruşturma uzamıdır. Çünkü performans, geçmişin izlerini taşısa da geçmişte başlayıp devam eden şuanda var olan bir süreci ifade eder.

Smith performansa çalışırken röportaj yaptığı kişilerin kelimelerini kelimeler bedenini nasıl onlar gibi davranacağına yönlendirene dek tekrar eder. Smith'e göre, kişiler üzerinden oluşacak olan karakter için onların cümleleri, dili, ses tonları, jest ve mimikleri tüm fiziksel davranış biçimlerinin bir arada bedene yerleşmesi gerekir. Böylelikle yeterli tekrardan sonra ötekinden kendine doğru uzanan yolculukta performansçı olarak kendisiyle canlandırdığı karakter arasında aradığı boşluğu yakalayabilecektir. Bu boşluğu korumanın önemini Smith şöyle aktarır: "Taktiksel olarak kopyalama bir karakter değildir. Karakter, gerçek kişiyle benim onlar gibi görünme girişimim arasındaki açık boşlukta yaşar. Ben aramızdaki boşluğu kapatmaya çalışırım, ancak aramızdaki boşluğu açığa çıkarırım. Kendi benzemeyişimi göstermeye çabalarım"²³⁶. Smith, tam olarak öteki olmadan öteki olmanın nasıl bir şeye benzediğini ya da nasıl hissettirdiğini göstermeye çalışır. Performansın taklidin ötesine geçebilmesi için karakteri yaratan boşluk sürekli ortada olmalıdır. Boşluğun kapanması, insanların birbirleri arasındaki farkların farkına varıp önyargısızca birbirlerine yaklaşabildiklerinde mümkün olabilir. Bunun için bilinçlenme ve farkındalık gerçekleşene kadar bu boşluğun korunması gerekir. Bu boşluğun korunması için de "Smith, taklit yerine sürekli olarak mücadele edecek olduğumuz ancak kapanmaması gereken boşluklarla çevrili olarak kendinden ve birbirinden ayrılarak yarattığı kimlik imgelerine işaret ederek yaşama ayna tutar gibi yapmaksızın sadece taktiksel olarak canlandırır"²³⁷. Feminist akademisyen Carol Martin sahnedeki Smith'i "birileri olarak konuşan değil de

²³⁵ *House Arrest*'deki iki karakter Stud Terkel ve Paul Jenkins *Twilight*'da ve *Let me Down Easy*'de kullandığı Matador Brent Williams karakteri *Four American Characters*'da *Four American Characters*'da yer alan Young Soon Han'da *Twilight*'da vardır. Ancak konuşma içeriklerinde değişimler, eklemeler ve çıkarmalar olmuştur.

²³⁶ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxxvii.

²³⁷ Jill Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2008, 86.

birileri için konuşan konuşma eylemi içerisinde olan”²³⁸ şeklinde değerlendirir. Sahnedeki Smith’in en şaşırtıcı özelliği, hızlı şekil değiştirmesi ve bir performansçı olarak izleyicinin önünde oldukça rahat bir biçimde bir karakteri kırıp diğerine geçmesidir. Bu şekil değiştiren, her şekle girebilen olma özelliği, Smith’in bir karakterden diğerine olan hızlı geçişlerinin ve karakterlerin sıralanışlarının ortaya çıkardığı vurgu, sürekli olarak yinelediği gibi farklılıktır. “Smith’in çeşitli kimlikler içerisinde gezinme yetisi, performansına aynı anda büyü ve tanıdık olan güçlü bir çift yön verir”²³⁹.

“Smith, performansı eş zamanlı olarak kimliğin değişebilme özelliğiyle oynamak için bir araç olarak kullanırken, ırkçı ve cinsiyetçi yapıları gösterir ve yansıtır”²⁴⁰. Örneğin, saçlarını arkaya yatırıp erkek kıyafetleri giyinip, erkeksi tavrı takınıp, bir erkeği etkin olarak sunabilir ya da izleyici onu kimi zaman bir Afrikalı-Amerikalı, kimi zaman bir Yahudi olarak görebilir. “Smith için öteki, içsel psikolojik işlevin imgesel yapıları, Lacancı bir öteki değildir. Aksine öteki, eleştirel yollardan seslendiği karmaşık toplumsal olaylar içerisine düşürülmüş dünyadaki güncel bir figürdür. Öteki, dünyevi olarak eşsiz bir fenomen olarak değil de karmaşık interaktif, toplumsal dinamiklerin bir bileşeni olarak önemlidir”²⁴¹. Bu nedenle Smith’in performansları, ilk olarak Smith ile röportaj yaptığı kişiyi, ardından Smith ile izleyiciyi, izleyici ile röportaj yapılan kişiyi, son olarak da röportaj yapılan kişiyi/kişileri kendisiyle ve birbirleriyle bir araya getirir. Böylelikle Smith “Amerika’yı içine çekebileceği”²⁴²ne inanır. “Smith canlandığı karakterlerle izleyiciye en basit şekliyle içerisinde farklı bedenlerin şiddet ve karşılıklı düşmanlık olmaksızın aynı uzamda yaşadığı bir olası geleceği gösterir”²⁴³. Smith’e göre “eğer daha çoğumuz gerçekten başka bir dili konuşur gibi başka bir bakış açısından konuşursak, işte o zaman düşüncelerin akışına hız kazandırabiliriz”²⁴⁴. Düşüncelere hız kazandırmak, başka bir bakış açısından konuşmak, Butler’ın da öngördüğü gibi sürekli olarak bir inşa içerisinde, hareket halinde olan çok yönlü ve karmaşık kimliklerin bu

²³⁸ Carol Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 85.

²³⁹ Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 83.

²⁴⁰ Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 82.

²⁴¹ Charles R. Lyons; James C. Lyons, “Anna Deavere Smith: Perspectives on Her Performance within the Context of Critical Theory”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 91, 1994, 51.

²⁴² https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character.

²⁴³ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 86.

²⁴⁴ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles, 1992*, xxv.

inşa sürecinde etkilendikleri ve etkilediklerini fark edebilme bağlamında önemlidir. Bu nedenle “ilk olarak ... Smith, konuşmacıya eşsiz bir özne gibi değil de söylemin toplumsal dinamiklerinin bir inşası olarak odaklanır. İkinci olarak da bir karakterin sunumuna hazırlık süreci aktörün psikolojisinin keşfine bağlı değildir”²⁴⁵. Smith’in yoksunluk olarak değerlendirdiği Stanislavskici yöntem, alışılmış olana dışardan bakıp göstermek istediğine doğru yol alamaz. Bu noktada Brecht etkisi taşıyan Deavere Smith aynı zamanda Brecht’ten farklı başkalaşan bir model oluşturur. Brecht’in yabancılaştırma efekti üzerine söyledikleri Smith’in oynama biçimiyle örtüşür:

“yabancılaştırma etkilerini yaratabilmek için oyuncu, izleyicilerin canlandırılan karakterlerle özdeşleşmelerini sağlamak amacıyla öğrendiklerinin tümünü bir yana bırakmak zorundadır. İzleyicilerini trans konumuna sokmamayı amaçlarken, kendisi de bu konuma girmekten kaçınmalıdır. ... oyuncunun konuşma biçimi bayat nakaratlardan, izleyiciyi uyutan, böylece de anlamın yitip gitmesine yol açan kadanslardan arınmış olmalıdır. Ecinnileri canlandırırken bile oyuncunun kendisi, bir ecinniymiş etkisini bırakmamalıdır; aksi takdirde izleyiciler, ecinnileri çarpanın ne olduğunu nasıl anlayabilirler? Oyuncu bir an bile, kendisinin bütünüyle canlandığı tipe dönüşmesine izin vermemelidir. “Lear”ı oynamıyordu, Lear’ın ta kendisiydi” yolundaki bir yargı, onun açısından yıkıcı bir yargıdır. Oyuncuya düşen, canlandığı karakteri yalnızca göstermektir; ya da daha iyi bir deyişle, yalnızca yaşamaktır; bu, tutkulu kişileri canlandığında buz gibi kalması gerektiği anlamına gelmez. Ama ilke olarak, kendi duygularını canlandığı karakterin duygularıyla özdeşleştirmekten kaçınmalıdır ki, izleyicilerin duyguları da canlandırılan kişinin duyguları olmasın. İzleyiciler bu bağlamda mutlak anlamda özgür olmalıdırlar”²⁴⁶.

Smith politik tiyatronun ve Brecht’in izlerini sürse de onu farklılaştıran şey, politik tiyatronun ya da Brecht’in sahip olduğu keskin çizgilerinin olmamasıdır. Örneğin, Brecht’in epik tiyatrosunda var olan öğretici çerçeveye sahip değildir. Politik tiyatro geleneği, izleyicisinin varması gereken sonucu, yapması gereken çıkarımı

²⁴⁵ Lyons; Lyons, 50.

²⁴⁶ Bertolt Brecht, *Tiyatro için Küçük Organon*, (çev. Ahmet Cemal), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2005 s. 48.

benimsettirmeye çalışır. Brecht tarihselleştirmeyi bir süreç olarak alırken, Smith ‘şiiirsel anlar’ olarak tanımladığı anları alır ve Smith’in izleyicisi sentezi tanımlamak zorunda değildir. Performans, Brecht’in Gestus’u ve episodları kullanarak talep ettiği yargıyı açığa çıkarmaz. Smith’in bölümlmeleri birbiri ile ilişki içerisindedir ancak bu izleyiciden izleyiciye farklılık gösterebilir ve bakış açısıyla şekillenir, net yargılara götürmez. Smith tarafsız olarak sunduğu biçimiyle izleyicisini yargılayan konumuna değil toplumsal durumları değerlendiren konumuna yönlendirir. Bu bağlamda, Smith için Brechtçi bir oynama biçimi, yargı oluşturmak amaçlı değil izleyici önceliklidir.

Jill Dolan Smith’in performanslarındaki deneyim etkisini ve izleyicinin anlamı tek taraflı olarak algılamama çabasını “Smith izleyiciye tam olarak *Pamuk Prenses*’in tiyatral aynasını karartarak oynadı”²⁴⁷ cümlesiyle ifade eder. *Pamuk Prenses*’teki ayna, her şeyi olduğu gibi gösteren ya da görüldüğü gibi gösteren gerçekliği, anlamın hep sabit kalmasına neden olan tek bir bakış açısıyla gösterir. Genelde performansın özelde Smith’in karşı çıktığı şey, neyin doğru olduğuna ya da doğru olanın ne olduğuna tek bir bakış açısıyla bakmak, egemen olanın gerçeğini kabul etmek anlamına gelebilmesidir. *Fires in the Mirror*’daki Aaron M. Bernstein karakterinin “Mirrors and Distortions” başlıklı monoloğundaki ayna tanımlaması bunu destekler niteliktedir:

“... bir ayna ışığı yansıtan bir şeydir./Anlamanın en basit yoludur,/değil mi?/.../hoş genç bir kadın tanıyorsunuz, aynaya bakıyor/ ve bir cadı/(güler)/çünkü aslında bir şeytan./ Bu gerçek bir ayna değil/, herkesin bildiği gibi – gördüğünüz yer içerisi. ... dolayısıyla herkes aynanın çarpıtmadığını anlar,/ yani bu kelimeler üzerine değil/ kavram üzerine kurulmuş/ bir oyundu”²⁴⁸.

Yani gelenekselin aynasıyla performans ana akımına bakmak, performansı, izleyicisinin deneyimlemeyi ve empati kurmayı başaramadığı yarım kalmış bir performans olarak değerlendirmek anlamına gelir. Bakanın bakış açısının görmeye yeterli olması ya da baktığı şeyi önyargısız olarak görebilmesi gerekir. “Kendisini bir aynaya benzeterek,

²⁴⁷ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 104.

²⁴⁸ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 13-14.

Smith, önünde her ne duruyorsa onu yansıttığını ima ediyordu”²⁴⁹. Performanslarında yaptığı şey de izleyiciyi kendisini gördüğü ya da görmediği biçimlerde gösterip kendisine uzaklaştırarak bakmalarını sağlamaktır. Bu noktada ayna, gerçekleri çarpıtmak yerine gerçekle olan yüzleşme ve gerçeğe farklı ve çoklu bakış açılarıyla bakabilmek adına kullanılmış, sahnenin kurgusal gerçekliğini bozan bir çeşit araçtır. Smith’e göre “toplumun aynaları topluma ayna tutmaz”²⁵⁰. Çünkü toplumun doğrudan yansıtacağı şey, toplumun ayna dediği şeyin yine aynı toplumun kültürel inşasını sağlayan, düşünceler, yapılar, söylemler ve tabular olacaktır. Örneğin, *Let me Down Easy* performansında sahneye yerleştirilen aynalar, izleyicinin hem Smith’i her açıdan hem de Smith’in aynaya dönerek oynadığı zamanlarda izleyicinin onu aynadan takip ederken kendilerini de görmelerini sağlar. Aynı zamanda aynalar bu görme biçimleriyle gerçekliği kırıp Smith’in *mevcudiyetini* bir kez daha vurgular ve karakter, Smith ve performansçı arasındaki boşlukları belirginleştirir.

Smith performanslarını çıplak ayak gerçekleştirmesinin nedenini açıklarken zeminle bağlantı içerisinde olmayı sevdiğini söyler ve karaktere özgü durumların dışında ayakkabı giymemesini de *Four American Characters*’da şu şekilde açıklar; “oyarken ayakkabı giymememin nedeni, ... eğer onların söyledikleriyle yürüyebilsem [çıplak ayaklarını göstererek] Amerika’yı içime çekebilirim”²⁵¹. Smith bir yandan hiçbir ayırımıda bulunmaksızın onlar gibi düşünüp, onlar gibi davranması gerektiğini ancak bunu yaparken *mevcudiyetinin* diğer bir göstergesi olan çıplak ayaklarıyla da kendisinin yine kendisiyle ve izleyicinin performansçı Smith’in bedeni ile olan bağlantısını canlı tutar. “[Smith’i] tiyatral bağlamda özel kılan, sayısallaştırmanın etkisi olmaksızın bir biçim olarak şekil değiştirmesidir”²⁵². Sahnede Smith olarak konuşurken birdenbire karaktere girmesi, karakterler arasındaki hızlı geçişleri, aralara girerek açıklama yapması, su içmesi, çıplak ayak oynayıp matador karakterini canlandırırken ayakkabıyı giyip karakteri sonlandırdığında tekrar çıkarması, sahne içerisinde gerçekleştirdiği kostüm değişiklikleri, beyaz kadını ya da bir erkeği oynarken makyaj ya da ışık desteği almaksızın oynaması, bunların hepsi *mevcudiyetini*

²⁴⁹ C. Smith, 178.

²⁵⁰ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxviii.

²⁵¹ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

²⁵² Carol Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 83.

görünür kılan araçlardır. Dolayısıyla Smith'in bedeni aynı zamanda gerçekliği kıran bir aracı materyaldir.

Gerçekliğin çeşitli yollardan kırılması ve dördüncü duvarın olmayışı monologlarda ya da solo performanslarda izleyiciyi konuşan kişinin ifade biçimlerine ve söylediklerine yönlendirir. Aynı zamanda, izleyicinin Smith'le Anna, sister²⁵³ gibi kelimelerle iletişime geçmeleri, Smith'in *mevcudiyetinin* göstergesidir. Reverend Al Sharpton'ın "Me and James's Thing" başlıklı monoloğunda Anna Deavere Smith'e insanların kendisini anlamadığını söyledikten sonra "oh biliyorum sen değil, seni kast etmiyorum"²⁵⁴ cümlesiyle Smith'i kastetmediğini bildirmesi, Smith'in Afrikalı-Amerikalı kimliğini görünür kılar. Çünkü Smith bir Afrikalı-Amerikalı olarak siyahi kültüründeki bu saç stilinin önemini zaten biliyordur; bu nedenle söylemin dışında tutulur. Dolayısıyla Smith'in *mevcudiyetiyle* deneyimleyen bedeni kendisinden uzaklaştırması ve bilinçli olarak gerçekleştirdiği monologların ve karakterlerin uyumsuzluğu, ortaya çıkarmaya çalıştığı boşlukları bir kez daha görünür kılar. Boşluklar zıtlıklarla ifade edilirken Smith'in oynama biçimi ve bu biçimin içerisindeki karşı cins ve farklı ırkları oynaması drag performanslarının hedefleyip ulaşamadığı sarsıcı ve şoke edici etkiyi sahneye taşır.

Smith'in oyun ve performans metinleri biraz gazetecilik biraz belgesel geleneğin izlerini taşıırken, solo performanslar olarak da monolog ve hikaye anlatımı birer tekniğe dönüşür. 1980'lerden sonra tiyatro içerisinde oldukça popüler bir teknik olarak kullanılmaya başlanan konuşmanın en önemli kısmını alma, kelimesi kelimesine anlatım, belgesel gibi teknik kelimeler aracılığıyla Smith'in deyimiyle "konuşma edimi bir keşiften çok performans haline gelir"²⁵⁵. "Anti-tiyatrallığın mimesise olan güvensizliği" düşünüldüğünde belgesel tiyatro özellikleri taşıyan, "gerçekliğin bir incelemesi [olacak] ve sonuçlarının dramatize edilmesi de gerçekle bağlantı içerisinde olacak ancak bir kopyası olmayacaktır"²⁵⁶. Bu bağlamda belgesel içerikleri kullanan Smith, aynı zamanda tiyatro içerisinde Schechner'ı takip eden bir taleple tiyatro uygulamacılarına, performansçılara, yönetmene, teknik ekibe ve izleyiciye ilişki

²⁵³ Sister kelimesi, kölelik deneyimleri ve bu deneyimlerin hafızada yarattığı ortak acıyı paylaşan bir ırkın kanbağı olmasa dahi evrensel bir kardeşliğinin parçası olduğunu ifade eder.

²⁵⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 21.

²⁵⁵ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxxi.

²⁵⁶ Janelle Reinelt, "The Promise of Documentary", Alison Forsyth ve Chris Megson (Ed.), *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York 2009, 8.

bağlamında bir yenilenme ve yinelenme önerisi sunmuş olur. Özellikle tarihi öğelerin baskın olduğu belgesel içeriklerin kullanımıyla da Smith, oluşturduğu performans metinleri ve performanslar özdeşünümseldir. Belgesel olanın kelime anlamına da uygun olarak Smith'in kurgu olmayan gerçek yaşamdan insanların kendi cümlelerini birebir kullanarak oluşturduğu anlatılar bu özdeşünümselliğe vurgu yapar. Belgesel tiyatrodaki toplumu ifade eden algı gelişimi, Smith'in hibrid kullanımları sonucu ortaya çıkacaktır. Çünkü her iki taraftan da izleyici toplum içerisindeki söylemlerine dış göz olarak bakabilecektir. Smith'in performanslarında kullandığı materyaller ve teknikler aslında toplumun korkularını, ön yargılarını, görüşlerini, geçmişini, ne olursa geleceğinin ne olacağı öngörüsünü sunar. Bu sunum, doğrudan izleyicinin önüne getirilen bir sunum değildir. İzleyicinin deneyimleyerek parçaları birleştirip kendisine bir algı yaratması gerekecektir. İzleyici Barthes'ın okuyucusu gibidir; "okuyucu, bir yazıyı oluşturan tüm alıntıların hiç biri kaybolmaksızın üzerine kaydedildiği bir uzamdır; metnin bütünlüğü kökeninde değil ulaştığı yeredir; ancak ulaştığı yer artık kişisel değildir: okuyucu, tarihi, özyaşamöyküsü, psikolojisi olmaksızın yazıyı oluşturan tüm izleri tek bir alanda tutan biridir yalnızca"²⁵⁷. Ancak eşsiz değildir. Performansı geleneksel, modern ve modern sonrası oyunlardan farklı ve ayrıcalıklı kılan, performansın performansıyla birlikte izleyicinin de dahil edildiği bir süreci ifade etmesi ve bu süreçte tüm ekibin birlikte yer almasıdır. "Canlı performans, anlam yaratma deneyimlerini ve daha iyi bir dünyanın anlık bildirimlerini yakalayabilen ya da tanımlayabilen hayal gücünü paylaşmak için istekli olan insanların bir araya geldiği vücut bulduğu bir yer sağlar"²⁵⁸. Tiyatral performans çalışmaları içerisinde Smith'i ayrıcalıklı kılan ise Smith'in "kimliğin sınırlarındaki değişken gezintisi, toplumsal ve politik yaşamda ne kadar sabitleştirilmiş ırk ve cinsiyet var gibi görünürse görünsün imgelerde ve performansta değişken oldukları konusunda ısrarıdır. Bu nedenle – performansçılar, öznel, izleyiciler, üretenler – biz hepimiz sınırları yaratma ... ve onları alaşağı etme süreci içerisine dahil ediliz"²⁵⁹.

Smith sonradan *House Arrest*'in içerisine de dahil ettiği Maryland Kadın İnfaz Kurumu'ndaki mahkum Paulette Jenkins'i *Four American Characters* performansında

²⁵⁷ Roland Barthes, "The Death of Author", K. M. Newton (Ed), *Twentieth Century Literary Theory A Reader*, St. Martin's Press, New York 123.

²⁵⁸ Jill Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 2.

²⁵⁹ Carol Martin, "Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media", 92.

“kimsenin hoşlanmadığı bir karakter olarak”²⁶⁰ nitelendirir ve “daha önce hiç canlandırmadığım bir karakteri canlandıracağım, kendisi o kadar seilmeyen biri ki bir gün izleyicilerden biri sahne arkasına gelerek çıkarmamı söyledi”²⁶¹ şeklinde aktarır. Smith’in kelimeleri kullanım biçimi çok açık gibi görünmesine rağmen söylemek istedikleri örtük ve metaforiktir. Sahnede söylediği bu cümle izleyici alımlamasına ve katılımına yöneliktir. “İzleyici tiyatroya sadece tanıklık etmek ya da sadece pasif olarak tüketmek için değil aynı zamanda aktif olarak diğer dünyaları kurgulayarak katılım sağlamak için gelir. Performans, yöneldiği algı anlarını doldurmak olan tamamlanmamış bir biçim içerisinde kalır”²⁶². İzleyici, Paulette Jenkins’in “Mirror to Hern Mouth” başlıklı monoloğun kaldırılmasını ister çünkü Jenkins’in anlattıkları son derece provakatifdir ve Schechnerci bakış açısıyla bakıldığında – ki Smith’in istediği izleyici portresiyle örtüşür – bu izleyici performans izleyicisi olamamıştır. Performansın hedeflediği deneyimlemeyi yaşamış, etkilenmiş, rahatsız olmuş olsa da Jenkins’in anlattıklarından duyduğu tekinsiz acıyı reddeder. Dolayısıyla, izleyici performans sonrası aşamadaki farkındalığı oluşturamamasıyla ya da oluşturmak istememesiyle birlikte harekete geçemeyecektir.

Smith’in seçip düzenleyerek bir araya getirdiği röportajları, tarihin yorumlanması değil alegorik düzenlenişidir; bu düzenlemedeki amaç, bir araya geldiğinde izleyicide oluşacak olan algıdır. İmgeler, görseller, medyatik manipülasyonlar yorumsuz olarak bir araya getirilerek oluşturulacak bir deneyim algısı izleyiciyi empatiye zorlayacak ve provoke edecektir. Nesnel gerçeklikle öznel algılama arasındaki manipulatif köprü de dönüşüm için gerekli Schechnerci bir *aradalık (threshold)* yaratır. Bu bağlamda, performansçılar ve izleyici, yazarın çizdiği yolda ilerleyerek anlam yaratan mercilerdir ve ellerindeki yetkiyi kullanabildikleri takdirde radikal değişiklikleri gerçekleştirebilecek güce sahiptirler. Solo performanslarının hem yazarı hem de performansçısı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Smith’in tiyatral kaygısı röportajların kullanımına değil anlam sürecine odaklanır ve sınırlarının belirlenmesi gereken tiyatral özellikler ve estetik kaygılar bu anlamda risk taşır. İzleyicinin karakterleri Schechnerci bir eğlencenin sınırları içerisinde değerlendirip çoklu gerçeklikleri çoklu bakış açılarıyla kucaklayıp anlamlandırabilmesi gerekir. Aksi

²⁶⁰ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

²⁶¹ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

²⁶² Jill Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 97.

takdirde, performans gerçekleşmiş olmayacak yarıda kesilmiş olacaktır. Smith izleyicinin ve performansçının mevcut durum değişikliği yaratmadaki önemini şöyle açıklar:

“Eğer izleyici gelişimi aktivist bir eyleme dönüşmezse pek çok bölgesel tiyatro dinazorlaşır. İşte bu noktada aktivizme duyulan ihtiyaç, sadece etnik yapıyla ilgili değil aynı zamanda çağla da ilgilidir. Daha genç insanları nasıl tiyatroya getireceğiz? Onlara tiyatronun burada onlar için onlar hakkında olduğunu nasıl bildireceğiz? Mevcudiyetimizi açık hale getirmek zorundayız. [New York’daki İnsan Hakları Komisyonu Ofisine gönderme yaparak] turuncu ceketlere ve megafonlara ihtiyacımız var. Her şeyin ötesinde mevcudiyet aktörün hediyesidir. Tiyatronun kalbi ve sesidir”²⁶³.

Smith’in sahnedeki mevcudiyeti birlikteliği sağlayan şeydir. “Smith’in performansları, hikayeleri, kelimeleri, tavırları zaman ve uzam içerisinde belli bir tarihsel bedene işaret eden gerçek insanlarla doludur”²⁶⁴. Bu insanların bahsettiği, performansın asıl çerçevesi olan olaylara, toplumlara ve durumlara ilişkin bilgiler doğrudan verilmez. Karakterler aracılığıyla onların anlattıklarıyla izleyicinin öngörüsü bir araya getirilir. Smith, röportajların hangi bölümünü alacağına ve ne kadar uzunlukta olacağına karar verip bunları monologlara dönüştürür. Bu “monologlar, konunun iki yanıyla da dengelenen, arka plan, ... isyan ve bir çeşit epiloğun takip ettiği sonrasına odaklanan olaylar kronolojik bir yapı içerisinde düzenlenir”²⁶⁵. Smith bu yolla farklılığın anlaşılır kılınmasını sağlamaya ve mevcut durum değişikliği için bunun gerekliliğini ifade etmeye çalışır. Bu bağlamda, mevcudiyetin gerçekliği ve gerçekliğin göreceli oluşu eşit derecede önemlidir. “Beden kimlik tanımlamalarının [fiziksel] muhafaza kutusudur”²⁶⁶. Smith’in bedeninde performans süreci boyunca vücut bulan çeşitli karakterlerin farklılıkları izleyici algısına oldukça cömert bir şekilde sunulur.

Teknik olarak bakıldığında, *Fires in the Mirror*’da Smith hikayenin taraflarını geçmişleriyle birlikte tarafsızca veriyor gibi görünürken, okurken ya da izlerken algı sürekli hareket halindedir; Crown Heights’daki Siyah ve Yahudi karşıtlıklarına ilişkin,

²⁶³ Anna Deavere Smith, “Not so Special Vehicles”, *Performing Arts Journal*, Vol. 17, No. 2/3, The Arts and the University (May - Sep., 1995), Performing Arts Journal, Inc, 79.

²⁶⁴ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 86.

²⁶⁵ Shank, 237-238.

²⁶⁶ C. Smith, 18.

Smith'in durumları siyah bir çerçeveden oluşturduğunu düşünürken, sonrasında bu durumun ortaya çıkardığı ya bilinçsizce gerçekleştirdiği bir taraf olma ya da Smith'in Afrikalı-Amerikalı kimliğinin izleyiciyi – siyah, beyaz, Yahudi - bir önyargı dahilinde yönlendirmesi şeklindeki sürüncemeler yaşanabilir. Öte yandan, gerek Norman Rosenbaum gerekse Carmel Cato, kaybın hissettirdiği ortak acıyı yansıtır. Zıtlığın en açık şeklinin aynı zamanda aynılığın da bir ifadesi olması temelde Smith'in istediklerine ve empati kurdurabilme özelliklerine dikkat çekmek istemesindendir. Empati en açık Norman Rosenbaum ve Carmel Cato arasında kurulur. Dolayısıyla bu anlamda izleyici de aynı zamanda performansın gerekliliklerindendir. Çünkü empatiyi kurması gerekecek olan izleyicidir ve aksi gerçekleştiğinde performans yarım kalır. Bu empatinin yarattığı etki bir katarsis değildir; her şeyin tekrar edebilir bir biçimde deneyimlemeyi zorlamasıdır.

Olayları ve durumları deneyimleyen, gerçek kişilerle yaptığı röportajları gerçekleştirdikten sonra seçerek düzenlediği ve sorular olmaksızın bir araya getirerek sahnede birer monoloğa dönüştürdüğü “parçaları birleştiren ve ilişkilendiren geleneksel yazara ait metnin yokluğu, belki de Smith'in performans metninin en radikal özelliğidir”²⁶⁷. Bu yokluk izleyicinin farkında olabilme, takip etme, birleştirebilme ve var olmasını gerektirir. Aynı zamanda “yazara ait sesin yokluğu, seslerin polifonik gösterimlerine vurgu yapar”²⁶⁸. Bu toplumsal güçlerin ve kültürel normların etkinliğinin kendini gösterdiği çoklu sesler, Smith'in sahnedeki *mevcudiyeti*yle biraraya gelir. “Smith'in oyunculuğu, karakteri canlandırmasının yoğunluğu, çoklu ve çeşitli seslerle birlikte yapının mantığı ancak hikaye anlatıcılarının [canlandığı karakterlerinin] seçilmiş tarihlerini oynayan üstad Smith'in otoritesinden doğar”²⁶⁹. Yokluğuyla kendini var eden Smith'in hem oyun yazarı hem performansçı oluşu hem de başkasına ait güncel gerçekleri kullanıyor olması Smith'i yazar olarak da önemli kılar. Yazar olarak görünmez olurken performansçı olarak *mevcudiyeti*yle tam bir varlık göstermiş olur. Örneğin, yazar olarak düzenlemeyle kurduğu imgelerin sahne üzerindeki hakimidir. Smith'in yaptığı röportajların ve bu röportajların ‘şiiirsel an’ olarak tabir ettiği bölümlerinin seçim aşamasının performanslarının en etkin parçası olduğu söylenebilir.

²⁶⁷ Lyons; Lyons, 45.

²⁶⁸ Lyons; Lyons, 45.

²⁶⁹ Carol Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 91.

Carol Martin Augsto Boal forum tiyatrosuna benzettiği Smith'in performanslarının izleyici için etkisini şu şekilde açıklar: “Smith'in sanal gerçeklikleri izleyicisine kendilerinin başka türlü elde edemeyecekleri bir görünümünü verir: Kendilerini değişiklik yapmak adına güçlendirecek bir görünüm. Bunun nedeni ise, Smith'in canlandırmaları konuşmacıların değil Smith'in düzenliyor olmasıdır. Performans boyunca neyin belirgin olacağını seçen; her bir karakterin özelliklerini açığa çıkaracak olan tek kişidir. Smith'in sunumları tam olarak doğru ancak seçilmiştir”²⁷⁰. Smith'in açıkça ortaya koymadığı eleştirel bakış açısı, uyguladığı tekniğinde gizlidir; karakter seçimleri ve düzenlemeleri, metni, performans sürecinde hem yazar hem performansçı olarak *mevcudiyeti*, aynı zamanda ortaya koyduğu toplumun bir üyesi oluşu Smith'e avantaj sağlar. Yaptığı röportajları performansa dönüştürmesi, sahnede şeffaf gibi görünen oynama biçimi, kostüm ve dekor kullanım teknikleri, konuları ya da dönüşümleriyle birlikte Smith'in her şeyi çok açık bir şekilde ortaya çıkarmasını sağlar. Yani kontrol Schechnerci bir sürecin başından sonuna kadar Smith'in kendisindedir; Smith hem katılımcı, hem tanık, hem editör, hem performansçı, hem de yazardır.

Birbirini tamamlayan ya da birbirine tezat gelişen monologlar ve sundukları durumlar, tüme varan bir deneyimlemeyi tanımlar ve onu özelleştirir. “Smith'in ifadeleri, zekice yapılmış seçimi, düzenlemesi ve performansının yarattığı heyecan verici sinerji, farklılığın içerisine yerleştirilir ve yanlılık ve taraf olma bu tarz bir farklılıktan doğar. Böylelikle, her bir monolog ve performansçıyla karakter arasındaki sessiz ancak anlamlı boşluklar çok şey söylemeye başlar”²⁷¹.

Smith'in yoğunlaştığı şey, gerçekleri anlatıya dönüştürmek için performansçı olarak ne yapması gerektiğidir. Tek bir kişinin kitleler üzerinde yaratmak istediği etki için Smith bu amaca uygun sınırlarıyla Brecht'in yabancılaştırma efektini kullanır ancak bu kullanım belli bir yere kadardır. Yabancılaştırma efektinin etkisiyle izleyici oyun kişisiyle özdeşlik kurmadığı gibi yargıda da bulunmaz, empatiye yönlendirilir. Tarafların aynı sahada oluşu empatiyi gerektirir. Çünkü hiçbir zaman bir beyaz siyahla ya da geçmişini önüne getirmiş bir beyazla özdeşlik kurmayacaktır, kuramaz da. Ancak empati daha duygusal ve daha insana özgü – her ne kadar radikal olsa da – bir yerden

²⁷⁰ Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 84.

²⁷¹ Alison Forsyth, “Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith”, Alison Forsyth ve Chris Megson (Ed.), *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York 2009, 142.

bakma imkanı verir. “Smith duyduğu hikayeleri yeniden anlatmaz, Smith’in yaptığı şey, diğerlerinin söylediği şeyleri tüm detaylarıyla bildirmek/telaffuz etmektir. ... Smith, popüler kültürün, televizyonun, haberlerden, diğer yer bildirimlerinden benimsediği bazı teknikleri, gözüne ve kulağına hitaben belgesel temelli olarak çalışır. Ancak, sözü geçen baskın otoriter bir konumdan anlatı sağlamaz. Tüm bunlarla izleyicisine sağladığı tekinsiz bir şekilde yeniden üretilen ve yeniden sunulan konularının/öznelerinin sesleri, yüzleri ve bedenleridir”²⁷². Monologlarda genel olarak belirsiz bir travmayı tanımlama ve yaşanan ya da hissedilen acıyı belli belirsiz bir dışa vurma çabası vardır. “Smith’in röportaj yaptığı kişilerden dinlediği pek çok hikayeden yola çıkarak oluşturulabilecek kusursuz bir anlatı yaratmaya olan direnişi”nin temel nedeni “metnin ve performanslarının da göstergesi olan uyuşmazlık/friksiyon, aykırılık ve parçalanmanın karakterlerinin ve izleyicinin gerçek yaşamında da var oluşu”²⁷³dur. Bu nedenle Smith izleyicisini/okuyucusunu özdeşlik kurmaya değil empatiye yönlendirir. Empati de tek taraflı değildir. Alternatif anlamların ve karşı ırk, karşı cins gibi zıt görüşlerin eşit derecede sahneye yansıyan performansları, birer kültürel kaynaktır. Asıl önemli olan doğru-yanlış, gerçek-gerçek olmayan değil olaylara bakış açısına getirilen farklılıklardır. Smith, *Let me Down Easy*’i bir lama ve The Dalai Lama’nın Fransız çevirmeni ve yazarı Matthieu Richard’ın “Teacup” başlıklı monoloğuyla bitirir:

*“Her saniye ölüme hazırız. ... sürekli ölümü düşünüyoruz ama korkunç bir şekilde değil. ... akşam Tibet’te birisi öldüğünde, fincanını tersyüz edebilirsiniz. Bu çay fincanı gibi, onun fincanını (çay fincanını bir elinden ötekine tersine çevirerek). Bitti”*²⁷⁴

Ölüm metaforik olarak kullanılmıştır; paramparça olmamış sadece ters yüz olmuş bir çay fincanıyla sembolize edilir. Ölüm bir son ya da bir kayıp değildir, sadece ters yüz olmuş bir fincanla yaşam algısı değişmiştir. Ölüm ve yaşam bir çay fincanın tersyüz olmuş ayrılığında değil bütünlüğündedir. Tıpkı, performans süresince sahne ile izleyici arasında tersyüz olmuş bir bütünlük algısı gibi. Bu bütünlüğü kuran şey ise bedensel mevcudiyetin ‘bitti’ğini bildirdiği hareket ve sözle, hikayenin *orada ve o zaman* olan

²⁷² Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 82.

²⁷³ Jennifer L. Griffiths, *Traumatic Possessions The Body and Memory in African American Women’s Writing and Performance*, University of Virginia Press, Charlottesville, 2009, 99.

²⁷⁴ *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

mevcudiyetinin, şimdi ve burada olanın mevcudiyetine dönüşmesidir. Dolayısıyla, izleyici şuanın mevcudiyetiyle sona eren performansla, ne yapacağına kendisi karar verecektir; performans süresince fincanın içindeki hikayeler tıpkı fincanın içindeki suyun dökölmesi gibi sahneye dökölümüştür. Fincanın ters dönmesiyle birlikte performans sona ermiştir. Fincandan dökölünenlerin yorumu ya da algısı artık yeni bir yüzey olan izleyicinin mevcudiyetine sunulmuştur.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANNA DEAVERE SMITH'DE KİMLİK VE DİRENİŞ PERFORMANSI

3.1. HAFIZA VE TRAVMA

Deavere Smith'in performanslarında hikaye anlatımlarına dönüşen monologların sahipleri aynı zamanda geçmiş olayların ve durumların tanıklarıdır. Aslında tanıklık ettikleri tarih ve yaşadıkları şuan arasındaki bağlantıyı paylaşırlar. Bu noktada, Deavere Smith şuanı ele geçiren geçmişi görünür kılmak için çaba harcar. Röportajların tamamını değil 'şiirsel anlar' olarak tabir ettiği parçaları yorumda ya da yargılamada bulunmaksızın aktarır. Smith, David Savran'la olan röportajında, Savran'ın "öyle sanıyorum, gerçekten ruhları çağırıyorsunuz" sorusuna şu şekilde yanıt verir: "[Durum] beni izlemeleri değil, dikkatlerini o şeye ve o şey doğrultusunda, unutmayacaklarını umduğum bir ana, [şiirsel ana] çekmek. Bu tarz anları çok sık unuttuğumuzu hissediyorum, dolayısıyla onlara hatırlamaları için bir imge vermek istiyorum"²⁷⁵. O anlardaki şiddeti, acıyı, mutlu ama hüznü anları hatırlamak, hatırlanan şeyin içerisinde travmayı yakalayabilmek, aynı zamanda arkada kalan ve sürekli aynı döngü içerisinde şuanı ihanet eden bir tarihi göstermek anlamına gelebilir. Travmalardaki bu tarih olgusu, bir görünüp bir kaybolabilen, tam olarak varlık gösteremeyen ancak tekinsiz bir şekilde hep hissedilen geçmişin hayaletleridir. Adaletin bir çeşit tedavi olabileceği işareti karşın toplumun sistematik kabullenışı, sıra dışı seslerin direnişiyle dengelenir; yine de kırılma ancak acı deneyimlenebildiği takdirde gerçekleşebilir. Çünkü Walter Benjamin'in deyişiyle "uyku bedensel gevşemenin doruğuydu eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı"²⁷⁶. Bu nedenle sağlıklı sanılan zihin akışının normale çevrilebilmesi için içerisinde saklı tuttuklarını ortaya çıkarmaya, ortaya çıkarabilmesi için bir tanığa, o tanığın itirafına ve son olarak da kendi tanıklığına ihtiyacı vardır. *Let me Down Easy*'de Smith, ölümün tanıklık ettiği bir travma ve kaybı, diğer performanslarından oldukça farklı bir biçimde ortaya çıkartır. Güney Afrika'da

²⁷⁵ David Savran, "Anna Deavere Smith", *The Playwright's Voice American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group, New York 1999, 251.

²⁷⁶ Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, (çev. Nurdan Gürbilek), (1993), Metis Yayınları, İstanbul 84.

Johannesburg'deki Chance Yetimhanesi'nin müdürü Trudy Howell "Don't Leave Them in the Dark" başlıklı monoloğunda yetimhanedeki Nomsa isminde 12 yaşında bir çocuğun yaşadığı kaybı anlatır:

*"... geçen yıl, yaklaşık olarak dört ya da beş bebek ve çocuğu kaybettik. ... Ve bu yıl şimdiye kadar birdi. ... Ölümü bilmiyorlar. ... ölmekte olduklarını bilmiyorlar. Onlar, onlar sadece çok hasta olduklarını düşünüyorlar. ... Bir çocuğumuz vardı, Nomsa, buradaydı. ... Onunla oturdum saatlerce virüs hakkında, ölüm hakkında konuştum. Ve Nomsa biliyordu, hafta sonunu çıkaramayacağını biliyordu. Nomsa Cuma öğleden sonra beni görmeye geldi, ve bana annesinin, annesinin geçen gece onu ziyarete geldiğini söyledi. Annesi altı yıl kadar önce ölmüştü. "Annen ne zaman seni ziyaret etti?" diye sordum. "Gece geç saatte" dedi. "Annen seni ziyaret ettiği için çok mutlu oldum. Eğer bu gece anneni tekrar görürsen, gelirse ve ziyaret ederse, ona teşekkür ettiğimi söylemelisin" dedim. ... Ve ertesi sabah cumartesi sabahı buraya geldim. Nomsa annesinin onu dün gece yine ziyaret ettiğini söyledi. Ve annesi ona kıyafetlerini toplamasını, onu almak için geleceğini söylemiş. ... odasına girdim tüm kıyafetlerini toplayıp poşete koymuştu, onu bekliyordu. Pazar sabahı saat üçte Nomsa'yı kaybettik. ... annesinin yanına gömdüm. Annesi gelip almıştı ve onun için hazırlanmıştı. Tüm eşyaları paketliydi, tüm ayıcıklarını toplamıştı, herşeyini aldık kıyafetlerini ayıcıklarını her şeyini. Onunla birlikte tabutuna koyduk. Çok mutlu gitti, on iki yaşındaydı"*²⁷⁷

Nomsa'nın yaşadığı kayıp ölüm değildir; Nomsa için kayıp, annesinin yokluğudur. Kendi kendine kurduğu oyun, annesini kaybetmiş olmasının yarattığı travmanın hem sonucu hem kabul edilışidir. Nomsa'nın yaşadığı süreç içerisinde tuttuğu kaybın yası, 12 yaşında hasta bir çocuğun ölüme giderken hazır olmasıyla birlikte son bulur. Kaybettiği annesinin kendisi ve 12 yıllık yaşamıdır; Nomsa, topladığı eşyalarıyla, annesiyle başlayacağı yeni bir hayatı düşleyerek ölüme koşarak gider.

Smith'in performanslarında hafıza ve travma bağlamındaki can alıcı nokta, tarihsel hafızayı canlı tutan ve sürekliliğini sağlayan şeyin 'şuan'da olmasıdır. Smith'in karakterleri düzenleyip oluşturduğu kimlikler arasındaki geçişi, gerçek hikayelerin

²⁷⁷ Let Me Down Easy. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

deneyimlere, deneyimlerin ise kanlı canlı bugüne taşınmasını sağlar; bu geçmişten geliş iki şekilde etkilidir ve özellikle Smith izleyicisi/okuyucusu için tek yönlü olması mümkün değildir. İzleyici/okuyucu olarak “gerçek birey ile Smith’in sahnelediği birey arasındaki boşluğu dikkate alıp, gerçek bireyler için kendilerini metaforlar içerisinde yapılandırmalarının ne anlama geldiğini yakalamalı ve Smith’in portrelerinin izleyicinin bu metaforik sunumların algısına nasıl bir katkı sağladığı konusunda da mücadele etmemiz gerekir. Karakterlerin yaratacağı algı sadece Smith’in canlandırmasına değil aynı zamanda Smith’in karakterin yaşamlarından canlandırmayı seçtiği anlarla da ilişkilidir”²⁷⁸. Çünkü bu anlar, demokratik bir eritme potansiyelindeki erimeyen tarihsel gerçeklikleri, olaylar üzerinden değil durumlar ve farklılıklar üzerinden işler. Farklı deneyimlere, isyanlarda gözlemlenen karşıt durumlara, belli bir kültürel alanda farklılıklar üzerinden kendi olmayan diğerine rahatsız edici bir tarihsel bağlam içerisinde bakabilmek, tarihsel olayların anlamını değiştirmez ancak farklı bakış açıları getirebilir.

Geleneksel tiyatral formları kullandığı tekniklerle yok ederek “Smith travmatik olayın doğrusunu sunmak için çabalamaz; aksine, ... dikkatlice düzenlenmiş, yorumlanarak değerlendirilmeye alınmış itirafların karşıtlıklarıyla ve dikkatlice düzenlenmiş çok sesli bir performans aracılığıyla potansiyel olarak izleyicinin boşluklara verdiği tepkilerle öykülenmiş olayların doğrusunun tercih edilmiş versiyonlarına olanak sağlar”²⁷⁹. Bu tercihler, birbiriyle bilerek uyumsuz olarak düzenlenmiş bir sırayla verilir. *Twilight Los Angeles 1992* için, “mahkeme sadece dövülüşünün görsel imgesini davaya dahil edip Rodney King’in ifadesine başvurmamasına rağmen, *Twilight*, görsel kaydın algısını hayatta kalanların sözsiz itiraflarıyla birleştirir”²⁸⁰. Simi Valley davasında yani görülen birinci davada, polise göre Rodney King, uyuşturucu alıp hız yaparak kurallara uymayan birisi olarak toplum için bir tehdit unsurudur. Yani, savunmaya göre, polis memurları kanunları uyguluyor, King ise aldığı ilacın etkisiyle dayağa tepki veremiyordu. Öte yandan, Rodney King’in halası Angela King jürinin duyamadığı sesi,

²⁷⁸ C. Smith, 137.

²⁷⁹ Forsyt, 142

²⁸⁰ Griffiths, 102.

“haykırışlarını duydum/yerde yatanın o olduğunu anladım/.../ve o da babasına benziyordu/şimdi de Rodney tıpkı babasına benziyor/bilmiyorum ama bazen birini kaybettiğinizde/başka biri olarak geri geliyor/ oh onu görmeliydiniz/cehenneme bakış/ sadece Rodney yeniden/Rodney gibi görünmesi için/ üç estetik ameliyat geçirdi”²⁸¹

şeklinde dile getirir. Benzer biçimde, jürinin aksine “fiziksel acının işitsel ifadesi”²⁸²ne tanıklık eden ancak tanık koltuğuna oturtulmayan Josie Morales’in monoloğu oldukça dikkat çekici, yasalara ve adalet sistemine bir eleştiri ve aktardıkları ayrımcılığın açık bir örneğidir; Josie Morales, video kaydını gerçekleştiren George Holiday’in komşusu ve olayın birinci derece görgü tanığıdır. Ancak tüm çabalarına rağmen mahkemede tanıklığına başvurulmayan Josie Morales gördüklerini şu şekilde aktarır:

“Sadece sopalarla vurmadıklarını/aynı zamanda tekmelediklerini hatırlıyorum,/içlerinden biri/bir polis memuru/ yumruğunu yüzüne geçiriyor, tekmiyorlardı,/ ... sadece izliyordum,/ ... yanlış olduğunu biliyordum/ – her ne yapmış olursa olsun/ yanlış olduğunu biliyordum”²⁸³

Smith Morales’in hemen arkasına (sahne metninde) polis karakolundan Charles Duke’un monoloğunu yerleştirir. Duke, video göstererek gerçekleştirdiği röportajda; mahkemede sunmadığı bilirkşi görüşlerini anlatırken gereksiz güç kullanımını ve güç kullanım tekniklerinin yanlış olduğunu dile getirir. Son derece bilimsel bir çalışmadan bahsedercesine anlattığı olayda King’i döven polis memurlarından birinden kastederek dövüleni etkisiz hale getirmenin bu kadar uzun sürmemesi ve bu kadar çok cop darbesinin olmaması gerektiğinden bahseder:

“Powel’in cop vuruşlarında etkinlik ve güç yok./ ... Powell copta etkisiz. ... o gece cop kullanma eğitime gitti. ... o gece o gece/ alandan alınmalıydı”²⁸⁴.

Ayrıca Sergeant Charles Duke’un üst vücut kontrolü üzerine verdiği bilgiler sırasında polis şiddetinin yeni olmadığını anlaşılır kılar:

²⁸¹ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 127-128.

²⁸² Griffiths, 96.

²⁸³ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 49-50.

²⁸⁴ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 1994, 53.

“1982’de/ üst vücut kontrolünü kaybettik./Eğer üst vücut kontrolü olsaydı,/ bu kayıt asla olmazdı, /olay da yaklaşık olarak /on beş saniye sürerdi. Üst vücut kontrolünü kaybetmemizin nedeni.../ buna yaklaşık olarak 1975-76’dan /1982’ye kadar olan süreçte on yedi ile yirmi arası ölünün olduğu buna benzer bir şey yaşadık/ ve bunun Siyahlar üzerinde kullanılıyor olmasıyla ilişkili olduğunu ve siyahların öldüğünü söylediler”²⁸⁵

Duke’ün davadaki ifadesiyle Anna Deavere Smith ile yaptığı röportajdaki itirafı birbiriyle çelişir. Güç kullanımına ilişkin görüşleri resmi ifadesinde yer almaz. Bu durum hem Duke’ün hem de jürinin otoriter bakışı bilinçli ya da bilinçsiz olarak koşulsuz kabul ettiğini gösterir. “Duke’ün *Twilight* röportajı, “uzman görüşünün” arkasında yatan varsayımları ve jürinin otoriteyi sorgulama konusundaki yetersizliğini açığa çıkarır. Smith’in bu iki monoloğu arka arkaya yerleştirmesi, mahkeme salonunda duyulamayan Morales’in sesini duyurur ve sessiz video yorumunun sesi olabilmek için ‘uzman’ tanığın dışarda tuttuğu paylaşmadığı iddiasını sorgular”²⁸⁶. Koreli Park ailesinin monologları, baba Walter Park’ın monoloğu otoritenin tam ancak kelimelerin anlamlarının havada kaldığı monoloğun arkasındaki gerçeklik her iki metnin sahne yönergesinde şu şekilde açıklanır:

“Şakağından vuruldu – zoraki konuşabiliyor, aldığı yaradan dolayı bir gözü kör. Vücudu sağlam kalmış ancak kurşun yarası, duygusuz ve uyuşuk hale getirmiş”²⁸⁷

“konuşmaya başladığında karısıyla oğlu Walter Park’ın soruların cevabını bilmediğini bildirmek için kafalarını salladılar”²⁸⁸

Hem isyanlarda vurulması sonucu kendisinin yaşadığı travma hem de “düşmüş ses tonu, bir üzüntüyü, endişeyi, travmatize olmuş kızgınlığını ifade edecek dil yetisini kaybetmiş, mütevazilikle statüsünü endişeli üvey oğlu [Chris Oh’nun] cümleleriyle tamamlayan bir adamı ortaya koyar”²⁸⁹. Diğer ikisinin monoloğu olmadan anlamsızlaşan Baba Park’ın monoloğunda Smith “özellikle savunmanın kesip çıkardığı

²⁸⁵ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 1994, 62.

²⁸⁶ Griffiths, 92.

²⁸⁷ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 120.

²⁸⁸ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 1994, 142.

²⁸⁹ Forsyt, 142.

içeriğin özellikli iki alanını: tarih ve sesin bir eleştirisini ima eder”²⁹⁰. Smith’in genel olarak *Twilight* da dahil olmak üzere performanslarında odaklanması gereken şeyin görülenin ötesinde görme eyleminin kendisi olduğuna dikkat çeker ve odağı tarafsız gibi görünen bir bakıştan öznel bir algılamaya kaydırır. Algının öznel olması taraflı bakış açısı olduğu anlamına gelmez; amacı bir olayın gerçekliğine tüm pencerelerden bakarak öznel de olsa tarafsız bir yargı oluşturmaktır. Böylece oluşacak algı, evrensel olarak insani değerlere uygun olacaktır.

Sesin görüntü üzerindeki etkisinin ortaya çıkardığı videoda görünmez kılınan acı ve belirli bir deneyimi geri çağıran bu görüntünün sessizliği otoritelerce travma deneyiminin yanlış değerlendirilip yorumlanması ya da yok sayılıp görmezden gelinmesinin ifadesidir. Smith’in yapıtlarında bu bağlamda ortaya çıkan şey, “belli ırksal üstünlük söylemlerinin sınırları içerisinde itirafın anlamı”²⁹¹’nin yine aynı otoriteyi doğrulayacak ve olumlayacak olmasıdır. Bu olumlamanın diğer bir ispatı olarak Smith “herşeyi söyleyen Rodney King’in videosunun yeterince söylemediğini” baş avukatlarının dediği “yüzyılın en kolay kazanılan davası” cümlesini aktardıktan sonra *Twilight*’i şöyle tanımlar: “Los Angeles şehri çok daha fazlasını kaybetti. *Twilight*, bu kaybın gölgelerini keşfetmek için bir girişimdir. Nedenleri bulmak ya da sorumluluğun nerede eksik olduğunu göstermek için değil”²⁹². Kaybın gölgeleri, azınlığın hatırlamaktan ve deneyimlemekten korktuğu otoritenin de görmezden geldiği travmaların kaynağı olan hafızadır. Smith “aktörün bedeninin inkar sistemine karşı bir direniş alanı olduğunu”²⁹³ düşünür; böylelikle gerçekleri ve doğru ile yanlış aynı anda taşıyabilen beden, hafızaya ve kayba tanıklık edebilir. Bu tanıklığın ve hafızanın oldukça genellenebilecek örneği *Let me Down Easy*’nin Afrikalı-Amerikalı profesör James H. Cone’un Smith’in performansı ile aynı başlığı taşıyan performansın ilk monoloğudur. Cone, “Let me Down Easy”de sözcük öbeğinin açıklamasını yapar:

“Beni kolayca Yıkma. Bu kelimeler, kırık bir kalbin kelimeleridir. Kalp kırıklığı olarak yorumlanabilir. ... çok sert bir biçimde yapma, çok acımasız olma, kolaylaştır. Ve çoğu insanın fark edebileceği gibi; siyah aşk şarkıları,

²⁹⁰ Robin Bernstein, “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14(2), 126.

²⁹¹ Griffith, 90.

²⁹² Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*, xxi.

²⁹³ Savran, 258.

blues ve jazz, haksızlıkların dönüşümüdür, başkalaşımıyla ilgilidir. ... ölümle de ilgili olabilir, ... “Ben ölürlen ölümümü kolaylaştır”. Evet anlamı bu olabilir. Siyah toplumdaki dil ile ilgili. Pek çok anlamı vardır ve şey, şey evet kesinlikle anlamı Swing low sweet chariot coming for to carry me home”? Evet doğru”²⁹⁴

Kölelerin plantasyonda söylediğı kodlamalarla düzenledikleri bu şarkı (Swing low sweet chariot coming for to carry me home), Afrika’ya yani özlerine duydukları özlemi ve Kuzey’in işaret ettiğı özgürlükleri ifade eder. Direndikleri, ayakta durmaya çalıştıkları yaşamlarını yıkıp geçen geçmiştir. Bu nedenle, “let me down easy”, hem hafızayı hem de direnme gücünü sabitleştirir.

Smith röportaj yaptığı kişilerin sadece kelimelerini değil, beden dilini, yoğun yaşadıkları duygu dolu anları ve bu anlardaki tavır ve tutumlarını da yeniden üreterek ortak bir uzamda bedensel hafızaya *mevcudiyet* verir. Bedenin bir kaybı ifade ettiğı Dean Gilmour’un monoloğunda travma genel durumun bir ifadesi olarak ortaya çıkar; Gilmour, yanan bir binada yaptıkları olay yeri araştırması sonucunda “hiçbir insan kalıntısı bulamadıklarını”²⁹⁵ ifade eder. İnsan kalıntıları ifadesi yangının bir faciaya işaret ettiğini gösterirken, insanlık adına hayatta kalanların yaşadığı acının göstergesidir.

Derrida *Bağışlama ve Kozmopolitizm*’deki yazısında bağışlama ve bağışlanma talebi eyleminin bir tiyatro sahneleme olduğundan bahseder. Derrida’ya göre, “hepimiz, en azından, insanlığa karşı suçlarla temel, içsel, silinemez bir biçimde damgalanmış kimliklerin ya da olayların mirasçılarınız”²⁹⁶dır. *Let me Down Easy*’de travmanın oldukça farklı bir şekilde ortaya çıktığı fakirlere sağlık hizmeti veren bir hastanede görev yapan Kierste Kurtz Burke’ün monoloğunda gözlemlenir. Burke, Katrina Kasırgası olarak bilinen 2005 Ağustos ayında New Orleans’da gerçekleşen kasırganın neden olduğu selden en çok etkilenenlerin Afrikalı-Amerikalılar olduğunu belirtir. Sorumlu olarak güvenliği sağlayamadığı için utandığını belirten Burke o gün hissettikleri hakkında şunları söyler:

²⁹⁴ *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

²⁹⁵ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*, 189.

²⁹⁶ Jacques Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, (Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan), (2005), Birey Yayıncılık, İstanbul 41.

“insanlar [hastalar, hemşireler ve çalışanlar] özel hastanelerin özel hastalar için özel helikopterlerinin olduğunu biliyordu ve bu hiç kimse için şaşırtıcı değildi. Bu durumun şaşırtıcı olmadığı gerçeği benim için şoke ediciydi. Gördüğünüz sadece bu ülkede fakir insanların çaresizliği. ... insanlar son olarak kurtarılabileceklerini biliyordu ve bu insanlar için bu ilk değildi. Bu oluyordu. Ben ayrıcalıklıydım ve gerçekten ilk defa devletim tarafından terk edilmişim. Ama hemşireler, hastalar ya da yoksullara hizmet veren hastanede çalışan insanlar için ilk değildi. ... Bana söyledikleri diğer bir şey şuydu: bizi almaya gelmeyecekler. Burada sıkışık kaldık. ... terkedilme hissi. Terkedilmiş olma, bu sadece benim içindi”²⁹⁷.

Burada gerçekleşen travma siyahlara ait değildir. Aksine, Afrikalı-Amerikalılar, maruz kaldıkları ayrımcılığı kabullenmiş ve duruma alıştırmışlardır. Travma, Kierste Kurtz Burke’ün kendi ayrıcalıklı kimliğiyle yüzleşmesiyle gerçekleşir. Burke, Smith’in izleyicisinden istediği şeyi gerçekleştirmiştir; kendiyile diğerleri arasındaki farkı anlayıp toplumda bir öteki olarak yaşamamanın ne demek olduğunu deneyimlemiştir. Kierste Kurtz Burke, Cornel West’in *Twilight*’da bahsettiği ‘çok az beyaz insan’dan biridir:

“eğer beyazlar siyahların üzüntüsünü deneyimleselerdi... Onlar için oldukça dayanılmaz olurdu. Çok az beyaz insan/siyahın üzüntüsünü/ciddiye alıyor/yaşadığı şeyi yaşıyor:/bir inkarın içerisinde yaşamak/.../kendilerine özgü bir üzüntülerini yaşama biçimleri var/Amerikan Rüyasıyla bağlantılı olma eğiliminde olan/ancak çok çok çok farklı olan bir Üzüntü”²⁹⁸.

Smith’in monologlarla taşıdığı tarih, geçmişten beri ana direnen bir tarihtir. Dolayısıyla anlatılar, kişisel ve tarihsel hafızaların ortaya çıkışıdır. *Fires in the Mirror*’da gerçekleşen ölümlerin ardından zihinsel olarak kölelik ve soykırım ile çerçevelenmiş bu olayları “açıklamalar olmadan kaza olarak kabul etmek zordur”²⁹⁹. Ancak ne Gavin Cato’nun ne de Yankel Rosenbaum’un ölümünün doğrudan kölelik ya da soykırımla

²⁹⁷ *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

²⁹⁸ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992*, 2003, 108.

²⁹⁹ Gregory Jay, “Other People’s Holocausts: Trauma, Empathy, and Justice in Anna Deavere Smith’s *Fires in the Mirror*”, *Contemporary Literature* Vol. 48, No. 1 (Spring, 2007) University of Wisconsin Press, 146.

ilgisi yoktur. Jay³⁰⁰, verdiği kronolojik ilerleyişle birlikte kaybın, hafızanın ve travmanın ortak noktası olan acıya dikkat çeker:

“Anlamı “yakılarak sunulan kurban” olan soykırım kelimesi, 14. yüzyılda İngilizceye girmiş, daha sonra yangınla yıkılan, yangınla yok olanı ifade etmek için kullanılır hale gelmiş, 1950’lerle Nazi katliamcılarını başka bir anlam kazanmış ve Yahudi insanların yakılması yaygın hale gelmiştir. 1865’den 20. yy’ın sonuna kadar linç, siyahi soykırımı boyunca binlerce Afrikalı-Amerikalının mafya cinayetlerine kurban gitmesi ve kurbanın Ku Klux Klan’ın çift çapraz yakma işleminden alınmış izleyiciyi alevlendiren canlı canlı ya da cesetin halkın gözü önünde yakılmasıyla ön plana çıkmıştır”³⁰¹.

Fires in the Mirror’da iki etnik grubun birbiriyle yaşadığı karmaşa, geçmiş travmalarını yani köleliliği ve Nazi soykırımını şüana getirir. Yahudi için siyah, bir nazi; siyah için Yahudi ise beyaz efendidir. Paylaşılan bir acı ve kaybın aynı tarafında durup, farklı tepkilerle birbirlerine olan düşmanlık, insani olarak son derece şaşırtıcı, kültürel ve toplumsal bağlamlarıyla da bir o kadar olağandır.

“halkımızın/ Orta Geçiş’de / aylar süren/ acısı/, kadınlarımıza/ kendi gözlerimizin önünde/ tecavüz edildi, ... insanlık tarihindeki/ hiçbir suç/öncesinde ve sonrasında/ buna eş değer değildir./ Soykırım aynı değildir,/ oh kesinlikle aynı değil. /İlk olarak,/ korkunç bir suç/ ve medeni insanların gözleri önünde gerçekleşen bir utanç. /... ancak hiçbir şekilde halkımızın köleliğiyle karşılaştırılmaz /çünkü Afrika’dan Amerika’ya Orta Geçiş’de/ getirilen yüz bazılarının göre iki yüz elli /milyonu aşkın kaybımız var. /... biz sadece altı milyon kaybetmedik./ Sadece beş altı yıl ya da 38’den 45’e belki de 39’dan 45’e kadar dayanmadık./ Biz buna üç yüz yılı aşkın bir süre dayandık/ ... Bugün Amerika’da /siyah kadın ve siyah erkeklerden çok daha iyi koşullardalar./ ... Kimliğin ne olduğuna dair bağlamsal bir anlayışları var./ ... ancak Siyah adamın böyle bir bilgisi yok;/ amnezi

³⁰⁰ Gregory Jay, “Other People’s Holocausts: Trauma, Empathy, and Justice in Anna Deavere Smith’s *Fires in the Mirror*” başlıklı makalesinin başında soykırım kelimesini hem Nazi Soykırımını ifade etmek için hem de etnik ve ırk farklılıkları temelli korkunç acılarla yüzleşmiş grupların deneyimleri için kullanacağını belirtir.

³⁰¹ Jay, 128.

kurbanı/ ... kendiyle ilgili bilgiyi kaybetmiş ... bir canavarın yaşamını yaşıyor. ... çünkü bizim geçmişle bağlantımız kesildi. /Sadece öldürülmedik ya da cinayetlere kurban gitmedik /sadece çocuklarımızın gözü önünde/ kadınlarımıza tecavüz edilmedi./ Sadece köle efendisi bıçağı/ hamile kadının karnına saplayıp karnındaki bebeği alıp /yere fırlatıp bebeğin kafasını ezmedi .../ sadece açık arttırmalarda mal gibi/ satılmadık ... anlıyor musun /bunlar /kimsenin konuşmak istemediği köleliğin suçları./ Ancak en önemli suç ----- /çünkü tüm bunlardan sonra iyileşebildik ----- /ama tüm bilgimizi bizden aldıkları gerçeğini,/ hayvan olduğumuzu,/ yarım insan olduğumuzu söylediler, bize /Smith/ ve Jones gibi /bugün halen gururla /ve onurla taşıdığımız isimler verdiler/, ama bunlar, /dünyada işlenen suçlar arasında en büyüklerinden biri olan bize verilen isimlerdi./ ... Giysilerimizi,/ kimliklerimizi çaldılar”³⁰².

Conrad Mohammed’in sunduğu örnekler, kölelik deneyimlerinin kronolojik sırasındır ve o kültürün ve deneyimlerin içerisinde olup hayatta kalmayı başarmış biri, kızgınlığıyla mantığına sindirip bağlayamadığı nefretini sürdürdüğü noktada devam edemez. Onun için yas hep devam edecektir ve her yeni gelen travma bir öncekini tetikleyecektir. Mohammed geçmişin farkındadır, hafızayı diri tutar ancak sindirmeyi başaramadığı için tanıklığı geçmişte sıkışıp kalır; tam da kendisinin tanımladığı bir ‘amnezi kurbanı’dır.

Smith’in performanslarında toplum, olaylar, durumlar, kişiler karikatürize edilmiş klişeler değildir. Oldukça karmaşık bir yapıya sahiptirler ve siyah olanla beyaz arasındaki ırksal denge düzeneği de o kadar basit değildir. “Smith’in performansı Mohammed üzerinden bir ikiye bölünme önermez; aksine, saldırgan ve sinirli bir şekilde bizim için yabancılaştırılmadıkça, göremediğimiz, içerisinde siyahların bastırılmışlığının oldukça küresel ve oldukça doğallaştırılmış olduğu tarihsel anın karmaşıklığını sergiler”³⁰³. Bunun ötesinde bu ilişkiye ve bu ilişkinin doğurduğu farklılıklara, hem tanıklık edip hem deneyimlediği ayrıma/tecrite maruz kalmış birisi olarak Smith, tarihsel şuanı yakalayabilecek olan hafızayla başa çıkabilmek ve farkındalık yaratabilmek için Letty Cottin Pogrebin’in Isaac’in öyküsünü anlattığı

³⁰² Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 54-57.

³⁰³ Debby Thompson, "Is Race a Trope?": Anna Deavere Smith and the Question of Racial Performativity, *African American Review*, Vol. 37, No. 1 (Spring, 2003), African American Review (St. Louis University), 131.

monoloğu yerleştirerek empatik dengeyi korumaya çalışır. Conrad Mohammed'in ardından gelen bu monolog farklı tarihsel süreçlerin ortak paylaşımları olan acı ve kaybın farklılıkların arasından nasıl görünür olabildiğini gösterir:

“sarışın ve mavi gözlü olduğu için,/ kasabasının belirlenmiş hayatta kalanı olarak seçilmişti./ ... Yahudi olmadığını eylemleriyle kanıtlaması gerekiyordu./ Kasabasındaki Yahudileri tren vagonlarına bindirdiler /ve sonra vagonların gaz odasına dönüşüm taslağını verdiler./ ... Naziler kimlik bilgilerindeki hakikati kabul ettiler/ ve bıraktılar. ... Isaac'in gaz odalarına dönüştürülen vagonlara doluşturduklarının arasında/ o gün /... karısı/ ve iki çocuğu da vardı./ Seçilerek/ hayatta kalan/ yaklaşık 40 yaşlarında/ (derin nefes aldı) yaşamını kurtaran gökyüzü mavisi gözlerinde/ ölü bakışlarla ve beyaz saçlarla /Amerika'ya vardı”³⁰⁴.

Hem Yahudilerin soykırım hem de Siyahların kölelik deneyimleri, sonucu Smith'in karakterlerinin kimi zaman itirafnamelere dönüşen monologlarında, kayıp, yas, kızgınlık, öfke, umut ve hatta empatinin kesiştiği nokta, adalet olgusuna işaret eder. Bu olgu, hiçbir politikaya ya da demokrasi türüne bağlı olmayan biraz daha ahlaki ve insani bir adaletle işaret eder. Bu adalet olgusunun ve empatinin gerçekleşmesinde güçlük çekilmesinin nedeni hafızanın tekinsiz olarak zihne yerleşmesi ve travmanın kelimelere dökülmesinde çekilen güçlükten ileri gelir. Hayatta kalanların hafızayla verdiği mücadele, her defasında eskiye bağlı yeni bir travmayı doğurur. Konuşulmayan ya da kelimelerin tanıklık edilene yetmediği bu anlarda geçmiş, yüküyle birlikte ‘şuan’a taşınmış demektir.

Travmanın belli bir bütünlükle anlatılamadığı gibi hafızadan da uzaklaştırılmış ancak etkin ve bağlantılı olay ve durumlarla çok hızlı bir şekilde geri çağırılması muhtemeldir. Soykırım ve köleliğin durumlar üzerinde yarattığı etkinin “ölümcül olduğu kadar yazgılı”³⁰⁵ da olması neticesinde “her iki taraf da her bir kazayı, kendi travmatik tarihinin bir belirtisi olarak değerlendirir ve dolayısıyla Smith'in yinelediği söylemlerde bir konuşma tedavisi bulur. Ancak bir tarafın ilacı diğer tarafın zehridir”³⁰⁶. Empati, panzehir için verilen mücadeleye bir şans tanıyabilir. Bu nedenle, empati

³⁰⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 61-62.

³⁰⁵ Jay, 128.

³⁰⁶ Jay, 128.

hafızaların çatışmasında sınırların kırılmasını gerekli kılar. “Her iki taraftan da bir diğerinin soykırımına tanıklık etmesi istenir”³⁰⁷. Bu bağlamda, Derridacı bir bağışlama ve bağışlanma Smithci bir empatiye eşdeğerdir; “kurban ve suçlu, hiçbir dili paylaşmadıklarında, ortak ve evrensel hiçbir şey, onların birbirlerini anlamalarına olanak tanımadığında, bağışlama anlamdan yoksun görünür; bu, kesinlikle mutlak biçimde bağışlanamaz olana ilişkin bir durumdur”³⁰⁸. Derrida’nın burada ‘dil’den kastettiği ile Smith’inki benzerdir: dilbilgisel olarak analiz edip çözümleyeceğimiz bir şey değil, geçmiş deneyimleri ve travmanın tarihini görünür kılmak için bir çeşit araçtır. Harekete geçmek için kullanılabilecek, olan olayların geçmişe dönük bir çözüm önerisi yoktur. Ancak bundan sonrası için önyargıların bir kenara bırakıldığı, bakışların daha genel bir yerden, insanlık penceresinden bakıldığı bir yere ihtiyaç vardır. Kuşkusuz hafıza unutmayacak ve bağışlamayacaktır. Ama hafızanın canlı kalması travmayı engelleyecektir. Derrida’ya göre, “bağışlama, yalnızca bağışlanamaz-olanı bağışlar”³⁰⁹ çünkü bir şeyi bağışlayabiliyorsan zaten ortada bağışlanacak bir şeyin olmadığı iddiasındadır. “Bağışlama, normal, normatif, normalleştirme değildir, olmamalıdır. Olanaksızlığına rağmen o, istinai ve sıradışı kalmalıdır: sanki o, tarihsel zamansallığın olağan akışını durdurmuşçasına”³¹⁰. Bağışlamanın normalleşmesi demek, hafızada olanın üzerini örterek ilerlemek anlamına gelebilir. Bu durumda, hafızanın geri çağıracakları, bu normalleştirmenin aslında bir kaybı, bir acıyı ifade ettiğini ve bir kimliğin yok sayıldığını anlaşılır kıldığında travmatik olarak hafıza hem kendine hem yaşadığı topluma daha güçlü tepkilerle ortaya çıkacaktır. Bu tepkiler ve egemen kültüre ve mevcut duruma getirilen eleştiri, geçmişin izlerini taşır ve otoriteyi bundan sorumlu tutar. Çünkü “[orada], kendisinin herkes tarafından desteklenmesini isteyen bir hareket tarafından sarsılan bir insanlık vardır; burada, aleni ve görsel bir biçimde kendisinin kendisine karşı, ‘insanlığa karşı’ fiilen işlediği bütün suçlardan dolayı, kendisini aniden suçlayan bir insan soyu vardır”³¹¹. *Twilight*’da ikinci davada da suçsuz bulunan polis memuru Theodore Briseno’nun monoloğu kendisini yargıladığı bir mahkemedir. İnsani yönden ve masumiyetin örneği olarak çocukların kendisine nasıl bakacağını sezmiş olması bir anlamda farkındalığı gerçekleştirmiş olması anlamına gelebilir. Theodore

³⁰⁷ Jay, 129.

³⁰⁸ Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, 58.

³⁰⁹ Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, 44.

³¹⁰ Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, 43.

³¹¹ Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, 41.

Briseno mahkemede suçsuz bulunmasına rağmen, kendisini insanlık suçunun bir parçası olarak görür:

*“oldukça zordu/sadece/bana babaları olarak saygı gösterdikleri için değil/bana kahramanlarıymışım gibi/baktıklarını biliyorum/ve asıl acıtan da/bu çünkü tüm olup bitenden sonra/hissettiğim bu/artık onların kahramanı değilim”*³¹²

Derrida’nın *Bağışlama ve Kozmopolitizm*’de verdiği örnekte kocası polis memurları tarafından işkenceyle öldürülen siyah kadının “bir komisyon ya da bir yönetim bağışlayamaz, nihayetinde bunu yalnızca ben yapabilirim (ve ben bağışlamaya hazır değilim)”³¹³, sözü aslında adalet sistemine getirilen bir eleştiri değildir. Crown Heights ve Los Angeles’da yaşananlar, şiddet içerikli tepkiler de insanların “bağışlamaya hazır olmadıklarını” gösteren eylemlerdir. Yani aslında bağışlamaya hazır ancak artık kendi kimliği üzerinde oynanmasına itiraz eden, direnen bir topluluk vardır. Bu bağlamda, Derrida’cı bağışlama örneğinde egemen kültürün olumlaması olmaksızın olayların ve bütün bir geçmişin sorumluluğunu alarak yok etmesi dolayısıyla da bağışlamayı söyleme getirecek bir şey kalmadığında bağışlanamaz-olan bağışlanmış olur. Michael S. Miller, Gavin Cato’nun cenazesinden yükselen nefreti anlatırken,

*“Cato ailesine yazdığımız/ kayıplarından oğullarının olmaması gereken kayıplarından dolayı/ duyduğumuz acıyı ifade eden mektubu size gösterebilirim./ ... doğrusunu söylemek gerekirse,/ bir cenaze merasiminde çok politik bir ralliydi./ ... ‘Yahudilere ölüm’ çılgınlıkları yükseliyordu,/ ‘Hitleri yüceltin’/ ‘Hitler işini bitirmemiş’ çılgınlıkları vardı/ ‘onları fırınlara geri gönderin’ diye bağırıyorlardı./ Bunları Crown Heights’da duymak ---/ ve Hitler Siyahları seven biri değildi/ ----- ... Siyahlardan bunları duymak?”*³¹⁴

şeklinde konuşur. Siyahların istediği Hitleri kutsamak ya da soykırımı olumlamak değildir. “Beyaz sadece bir Öteki değil aynı zamanda da bir efendidir”³¹⁵ James

³¹² Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 130.

³¹³ Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, 54

³¹⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 85-86.

³¹⁵ Frantz Fanon, *Black Skin White Masks*, (Çev.: Charles Lam Markmann), Pluto Press, London 2008, 106.

Baldwin'ın dediği gibi “siyahlar Yahudi karşıtıdır çünkü beyaz karşıtları”³¹⁶dır. Siyahlar için o gün aracıyla çocuğa çarpan ve daha sonra çocuğu ambulansa almayıp orada bırakan aynı kişidir, o bir beyazdır ve hafızanın şüana taşıdığı Beyazın üstünlüğü ya da siyahın süregelen baskılanmayla beyazdan daha aşağı olduğu düşüncesi, travmanın dozajını arttırır.

Siyahın tanıklık edemediği acıyı beyaza yaşatarak her şeyin düzeleceğine olan inancı aynı zamanda onun yanılgısını ifade eder. Derrida'ya göre “bağışlama sorununu ortaya çıkaracak tek kötülük olan bağışlanamaz kötülüğün ortaya çıkması için, bu yakınlığın en yakınındaki mutlak bir nefretin, barışı sekteye uğratması gerekir”³¹⁷. Bu bağlamda bir yandan siyahın içinde büyüttüğü nefret barışı sekteye uğrattırken, öte yandan beyaz olmanın Yahudi olana tanıdığı bir ayrıcalık vurgusuyla sürekli olarak ertelenen bir adalet olgusu da içinde taşıdığı kötülükle barışı erteler. “Adalet ertelendiği sürece yas devam eder”³¹⁸. Yas, unutulmuş, üzeri tozlanan bir yas değildir; kimlikleri zihinsel işkencelere maruz bırakan, karmaşaya neden olan ve yaşamsal olanın kaderle kesiştiği noktada ölümcül olandır. Bu bağlamda, yasin hafızayla oynaması Conrad Mohammed'in monoloğunda, fiziksel acı, travma, boyun eğme ve baskıyı ifade eder. “Conrad Mohammed'in nasıl evrensel olarak insanlığın adalet ve kimlik için verdiği mücadelenin yerel ve özel bir örneği olduğunu değil Mohammed'in nasıl çelişkileriyle kendisinde iz bırakan karmaşık ve çatışmalı tarihsel bir anın öznesi olduğunu vurgular”³¹⁹. Travmanın getirdiği zihinsel akış ortaktır. Dolayısıyla, karşıt tepkiler bu ortak paylaşımdan ileri gelir. Süregelen hep sabit kalan etki yani yas “sahnedeki olaylarla tarihteki etkin büyük güçler arasındaki bağlantıyı ortaya koymaktır”³²⁰.

Smith *Four American Characters*'da bir karakteri canlandırmaya başlamadan önce Rodney King davasının ikinci duruşmasının kararının açıklanmasının ardından, “... bir başka topluluk o sevinci hissetmedi; Koreli-Amerikalılar, dükkanları yerle bir edildi”ğini ve bu karakterin kendisine “ırk hakkında bilmesi gereken en büyük şeyi öğrettiği”³²¹ni söyler;

³¹⁶ James Baldwin, “Negroes are Anti-Semitic Because They're Anti-White” R. W. Baron (ed), *Black Anti-Semitism and Jewish Racism*, New York 1969, 3.

³¹⁷ Derrida, *Bağışlama ve Kozmopolitizm*, 60

³¹⁸ Jay, 124.

³¹⁹ Thompson, 131.

³²⁰ Erwin Piscator, *Politik Tiyatro*, (Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney, Agora Kitaplığı, 2012, İstanbul 68.

³²¹ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

“Ancak yavaş yavaş [sorunlarından bahsederek] anladım ki Koreliler bu toplumdan tamamen dışlanmışlardır ve biz bir hiçiz. Neden? Neden dışlanmak zorundayız. Tıbbi tedavi için kabul edilmedik. Ne bir gıda yardımı ne de bir Genel Yardım, hiçbir sosyal yardım, hiçbir şey. Pek çok hiç çalışmayan Afrikalı-Amerikalı en düşük oranda hayatta kalmaları için para aldılar. Biz hiçbir şey alamadık çünkü bizim arabamız, evimiz var ve bizler yüksek vergi ödeyenleriz! Nerede bulabilirim adaleti? ...Onların çabaları ve İspanyalı ya da Asyalılar gibi azınlıkları kurban ettikleri için belki de biz ana akımda daha çok acı çekmek zorundayız”³²².

Öte yandan “adalet çılgınlıklarına yanıt olarak dört polis memuruna karşı yürütülen kamu davası yani ilk duruşma ulusal bir izleyici önünde bir performans haline geldi”³²³. Suçsuz kararı 1966 Watts isyanlarından sonra Los Angeles’da tarihten kopup gelen ikinci yükselmeleri ortaya çıkarır. İsyanlar sırasında, henüz birinin etkisi geçmeden ikinci olarak gerçekleşen adaletsizlik yani açıklanan suçsuzluk kararı, bir yıl öncesinde 16 yaşındaki Latasha Harlins adında siyah bir kızın, meyve suyu çaldığı iddiasıyla Koreli-Amerikalı market sahibi bir kadın tarafından öldürülmesi ve 500 dolar para cezası dışında başka bir ceza almaması, isyanlarda Siyahların henüz çok taze olan bu hafızasının bedenlerini ve eylemlerini Koreli-Amerikalı dükkanlarına yönlendirerek yağmalanmalarına ve yerle bir edilmelerine neden oldu.

Richard Green, “Rage” başlıklı monoloğunda, eskimoların kar kelimesi için kullandıkları 70 farklı kelimededen yola çıkarak ırk, ayırım gibi kelimelerin, bunların hepsinin ön yargıya bağlandığını belirtir. “İrkçilik, ırka dayanan nefrettir. Ayırım, birisine karşı olan eylemleri ifade eder”³²⁴. Dolayısıyla ifadeler “başka bir hafızayla birlikte onun içinde saklı kalmış bir hafıza, yokluk/yitiklik/bulunmayış ya da özlem/istenilene duyulan farkında olunmayan bir açıklık; ve sevilen birinin yüzündeki terör”³²⁵ olarak ortaya çıkarak çeşitlilik gösterir. “Bu da demektir ki, geçmişte hafızalara yer eden travmalar, belirli bir inşa ile hafızada kapalı tutulmuş ve sonuçsuz çözümsüz bırakılmış normalleştirilerek sıradanlaştırılmıştır. Bunun en belirgin örneklerinden biri

³²² https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

³²³ Harry J. Elam, Jr., “Reality” Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (Ed.), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010, 177-178.

³²⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 65.

³²⁵ Griffiths, 96.

Twilight'da Josie Morales'in monoloğunda ortaya çıkar. Sahne yönergesinde belirtildiği üzere görgü tanığı Josie Morales'in monoloğunda ekranda Rodney King'in Holliday tarafından çekilen videosu gösterilir. Morales'in monoloğu sadece King'e değil hafızanın geri çağrıldığı başka bir travmaya da işaret eder:

“kocam bile taş kesilmişti,/ içeri girmemi söyledi,/ beni içeriye alıp/ olaydan uzak tutmaya çalışıyordu./ ... burada kalıp izlememiz gerektiğini/ çünkü bunun yanlış olduğunu/ söyledim./ Sadece taş kesilmişti./ Bunun yaygın olduğu /başka bir ülkede yetişmişti,/ polis istismarı Meksika'da yaygındır”³²⁶

Morales, bir Meksikalı olarak sadece gördüğü şeyden tedirgin olmaz. Tedirginliği dövülen King üzerinden geçmiş deneyimlerini yeniden deneyimliyor oluşudur. İlk kez olmadığını bilmesine rağmen bakmak istemediği bu tekrar eden geçmişle “monolog zapt edilemez bir kaybın ve bu kayıpla olan iletişimin hep yarım kalacağını vurgular”³²⁷.

Kültürel, toplumsal ve politik bağlamda travmatik olayların benzer şekillerdeki tekrarlarıyla yeniden ortaya çıkışı ikinci bir travmaya neden olur. “İkinci nesilden birinci nesle bağlanan travmatik tekrar, hayatta kalanlar ve tanıkların maruz kaldığı zorunlu tekrar olarak çok daha doğrudan yaşanmışlık hissi veren travmaya görüntü etkisi yaratmaktan çok üretme etkisi”³²⁸ne dönüşür. Travmaların tekrar tekrar ortaya çıkmasının nedeni, hafızanın sadece bireyin kurtulamadığı bir geçmişin sarsıcı deneyimi değil, bu deneyimin temelde mantığı aynı kalan şekliyle şuanda da deneyimletilmesidir. Conrad Mohammed'in monoloğunda “Smith, Mohammed'in şeker ve içecek tüketimini – performansta çay ya da kahve olarak gözlemlenebilir şekilde – vurgular ve hatta yabancılaştırır. Şeker paketlerini agresif bir biçimde karıştırıp vurması, Brechtçi bir ‘gestus/toplumsal tavır’ oluşturur. Bunun nedeni, kahve, çay ve şeker sadece üretimleri tarihsel olarak köleliğe dayanan ürünler değil aynı zamanda kölelik benzeri koşullar altında çoğunlukla beyaz olmayan/siyahlar tarafından üretilen ürünler olmaya devam etmeleridir”³²⁹. Hayatta kalanların, sessizliğin içerisinde kalmasını tercih ettikleri

³²⁶ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 67.

³²⁷ Griffiths, 102.

³²⁸ Griffiths, 93.

³²⁹ Thompson, 131.

deneyimleri, ikinci bir travmayla yeniden ortaya çıkar ve olayların travmaların etkisiyle yorumlanması şiddeti ve nefreti artırır. Angela King'in monoloğu sadece Rodney King olayıyla ilgili değildir; King'in saklı tuttuğu hafızasını ve geçmiş acıları sürükleyip getirir; geçmişten bugüne değişen tek şey kişilerdir. Karara karşı gösterilen şiddet içerikli tepkiler, Anna Deavere Smith'in performanslarında gerçekleştiği anlaşılan olaylarla çerçevelenen “tarihsel algı ve kişisel hafıza”³³⁰lardır ve olayların gerçekleşmesinden 15 yıl sonra bile bir gerçeği yakalama çabası bu hafızanın sürekliliği ve tekrarını ifade eder.

“Smith'in performanslarının dramatik manyetizmi”³³¹ izleyicisini karakterlerin kendi cümlelerinin arkasındaki gerçeklikleri, acıyı ve benzeri hisleri deneyimlemeye hafızayı diri tutarak zorlar. Hafızayı diri tutarak, geçmişin konuşulmayan, izleri yok sayılan ve görmezden gelinen, göz ardı edilen olaylarını izleyici önünde yeniden travma yaratılarak deneyimlemenin amacı, izleyiciyi sorumluluk almaya ve farkındalığa sürüklerken aynı zamanda şuanın tarihinde geçmişi yakalamayı hedefler. Smith, izleyenleri şahit olma durumuna sokarak onlara tanıklığın gerekliliği olan tarafsız olabilme sorumluluğunu yükler. Sorumluluk artık izleyicinin kendisindedir. Bu bağlamda, *Twilight* metaforik olarak üçüncü bir Rodney King duruşmasıdır. Aslında olay Rodney King ya da onun ölümüne dövülmesinin ötesinde bu olayda Rodney King'in kendisi olarak orada olmamasıdır. Orada olan siyah halkın geçmişinin şuanı taşınmasıyla Rodney King'in dövülmesinin anlamı travmatik deneyimin şuanı verdiği anlamdır: Rahatsız edici bir biçimde çözüm önerilerinin olmayışı, aslında izleyicisini silkelemeye yöneliktir. Üzerinin örtülüp varmış gibi ya da ön yargılar yokmuş gibi davranmanın anlamsızlığı, yeniden yaratılan travmalar yoluyla, kimsenin insanlık adına yanlış olduğunu reddedemeyeceği gerçekler ise sarsıcı sahnelerle gösterilir. Sarsıcı olana yapılan vurgu, kan, şiddet vb gösterimiyle değil zihni sarsacak biçiminde deneyimlerin anlatılmasıyla sağlanır. Geçmişin varlığı, travmatik deneyimiyle birlikte bireyin zihninde ve psikolojisinde yeniden şekillenir. Şekillenen bu yeni, eskiyi de beraberinde sürükleyen deneyim aslında travmanın kendisi ya da yeniden deneyimlenmesi değil eksik kalan parçanın tamamlanarak anlaşır olmasını sağlayabilmesidir. Şuanı tehdit eden geçmiş, anlatılan gerçeklikler ya da tarihten

³³⁰ Griffiths, 89.

³³¹ C. Smith, 167.

kesitlerin hiçbiri trajedinin ya da travmanın kendisinden daha az trajik ya da daha az travmatik değildir. Bu da demek oluyor ki, Smith'in performanslarında Los Angeles ve New York'taki ırk isyanlarına ilişkin olayları, durumları ve travmayı canlandırmak ve şüana taşımak için oldukça kendine özgü yaklaşımı, Smith'i 21. yüzyıl belgeselleri ya da belgesel içerikli tiyatro ve performans çalışmaları için sonraki nesillere acının deneyimletilmesinin gerekliliği bağlamında yol gösterici kılar.

3.2. DAMGALANMIŞ KİMLİKLER VE DİRENİŞ

Smith'i çağdaşlarından ayıran, Amerikan tiyatrosu içerisinde yeni bir yaklaşım getirmiş olması ve özellikle 1960'lardan beri süre gelen kimlik ve direniş söylemlerine farklı bir bakış açısı sunmuş olmasıdır. Heterojen bir grubun oluşturduğu, yargı içermeyen ve ancak bütününde bir yargıya varılabilecek bu performansları için, *öteki-odaklı* oynama biçimiyle bağlantılı olarak Smith şunları söyler: “Kendimi başka birilerinin ayakkabısına yerleştirir gibi başka insanların kelimelerine yerleştirmek, bana yüzeyin altına geçmek - ‘gerçeği’ yakalamak için fırsat verir”³³². Bu bağlamda, “performanslar izleyicinin sadece başkasının ayakkabısına adım atmasına değil aynı zamanda bedenine doğru ilerlemesine de olanak tanır; izleyiciler sanatçının kimlik geçişleri süresince farklı bir bedene girme ve [girdiği bedenin deneyimlerini] zihninde canlı tutuma konusunda cesaretlendirilirler. Bu yolla performanslar, izleyiciye eş zamanlı olarak kendi ve öteki olduğu liminal bir uzam modeli olur”³³³. Böylece kendimizi tanımladığımız şekilde ötekini tanımlayabilmek ya da ötekinin gözüyle kendimize bakabilmenin mümkün olduğu, hızlı, kafa karıştırıcı, düşündürücü, dengelerin bir korunup bir yıkılmaya çalışıldığı tabular, gün yüzüne çıkmış olur. Personaların izleyici tarafından nasıl algılanıp, bağlı olduğu değerler doğrultusunda nasıl yorumlandığı önemlidir. Buna bağlı olarak da Smith “oyunda canlandırdığım kişilere karşı derin bir sorumluluk duyuyorum. Gerçekler, sözleri gerçek ve onların sözlerine uygun olarak canlandırmak benim sorumluluğumda. Asla izleyicinin düşündüğü gibi canlandırdığım insanlara eleştirel gözlerle bakmam”³³⁴ şeklindeki açıklaması tarafsızlığını bildirir. “Smith'in açıklamalarına rağmen, performansının ustalığı, şiirsel anları seçimi ve karakterler arasındaki süratli geçişleri, tamamen farklı,

³³² Deavere Smith, *Talk to Me*, 12.

³³³ C. Smith, 18-19.

³³⁴ Deavere Smith, *Talk to Me*, 222.

birbiriyle benzeşmeyen okumaya açık bir alımlamaya yönlendiren abartı ve aşırılık yaratır”³³⁵. Bu abartı ve aşırılık sahnedeki gerçekliği kırarak, izleyiciye Smith’in hedeflediği performansçı ile kişiler arasındaki boşlukta farklılıkları yakalaması konusunda yol gösterici olabilir.

Performansçı canlandırırken aynı deneyimi paylaşmak ya da paylaşmış olmak zorunda değildir. Örneğin, Smith’in bir akademisyen olarak, siyah olmasına rağmen, siyah bir çete üyesiyle aynı deneyimi paylaşmış olması olanaksızdır. Ancak, Smith gezindiği boşlukta, ne kendi ne de öteki olduğu bir anda aralarındaki farklılıklar üzerinden empati yoluyla bu deneyimi yaşayabilir. Ya da çete üyesinin yaşadığı deneyimin duygu yoğunluğunu kendi yaşamındaki bir deneyimle anlaşılır kılabilir. Kişilerin birebir aynı kelimelerini kullanmakla beraber bunların düzenlenip performans metnine dönüştürülmesi, Smith’in otoritesindedir. Performansların manipülatif mi yoksa provokatif mi olduğu ve bunları politik tiyatrun manipülasyonundan ayıranın ne olduğu bu noktada ortaya çıkar; manipülasyon sizi gerçek olmayan bir şeyle de manipüle edebilir. Smith’in performanslarında görülen ise kelimelerin manipülatif etkisidir. Yani performanslar, gerçek yaşamdaki kişilerin bahsettiği gerçeklerin, gerçek olanın manipülatif gücünden beslenir. Bu da demektir ki gerçek olduğunu bildiğiniz şey manipülatif olmaktan çok provokatiftir. Yaşananların ya da anlatılanların gerçek oluşu, performansları manipülatif olmaktan uzaklaştırarak birer ajitasyon örneği olmaktan çıkartır ancak aynı yönüyle de oldukça provokatiftir. Manipülatif olup bir duygu sömürüsü unsuru olarak kullanılan şey, bir kurgu değil, gerçeğin kendisidir. Bu nedenle, gerçeklerin duygularla oynamaya değil hatırlanmak ve deneyimlenmeye olan ihtiyaçları üzerinde durarak Smith, duyguları manipüle etmek yerine manipülatif etkisi olan gerçek anlarla duyguları provoke edip alıcı kitlesini harekete yönlendirmeye çalışır.

İrkçilik ve ırk sorunu ilk bakışta marjinal olanın merkeze taşınması gibi görünse de aslında merkezin kendine bir tehdit olarak gördüğü marjinal olanın yaratabileceği kaostur. Kölelik, zenci (negro, nigger) gibi kelimelerle daha aşağılayıcı olarak başlayıp, farklı renkler (colored, people of color) gibi pek çok kodlamalarla ırkçılık ve yapılan ayırım modernize edilmiştir. Süre gelen bu durum ‘eşit ama ayrı’ ilkesine dayandırılarak, ayrımcılık yasallaştırılmaya çalışılmıştır. Eşit ama ayrı olan bu toplum, Amerika’daki kültürel çeşitliliğin bir göstergesi değil egemen kültür karşısında marjinal olanın

³³⁵ C. Smith, 186.

farklılaştırılarak dışlanması, otoriteden uzak tutulmasıdır. Bu nedenle Smith performanslarında ve performans metinlerinde bu farklılığa odaklanmasını şöyle açıklar:

“Farklılıkla ilgileniyorum. Benim kim olduğumu değil karakterin kim olduğunu öğrenmek istiyorum. Bu süreçte bir yerde kim olduğumu da öğrenebilirim, ancak amaç bu değil. Ötekini bulabileceğimi düşündüğüm yer dil. Eğer insanları derini kazdıkları dakikaya götürebilirim, işte o zaman yaptıkları şeyi tekrar ederim”³³⁶.

Smith’in bir performansçı olarak hem cinsiyeti hem de ırk bağlamında, bedensel görünümü ile röportaj yaptığı kişilerin bedenleri arasındaki farklılığı bir performans tekniği şeklinde kullanarak, kimliğin *edimsel* özelliklerinden yola çıkıp deneyimlemeyi beden üzerinden gerçekleştirip anlamlandırma çabası, temelde direnişin bir ifadesi olarak da algılanabilir. Benlikler ve toplumlar arasındaki farklılıklara odaklanarak oluşturulmaya çalışılan anlam, Smith’in yapıtlarında daha baştan yaptığı dört yüzün üzerinde röportajın arasından seçtiği karakterleri ve monolog içerikleriyle ifade edilir. Çeşitliliğin bir araya getirdiği seslerin vurguladığı farklılıklar, kimliklerin yapılanma sürecini ve bu kimliklerin bilinçli ya da bilinçsiz bu yapılanma şekline de direnişin bir göstergesidir. *Fires in the Mirror*’da Angela Davis, “... yıllardır Afrikalı-Amerikalı tarihinde ‘ırk’ toplumla eşanımlıdır. ... Billie Holliday örneğin kendisini Siyah toplumu desteklediğini ve ırkçılığa karşı olduğunu gösteren ‘ırk kadını’ olarak adlandırır”³³⁷ diyerek heyecanla ve gururla Malcolm X gibi ilklerden bahsederek tarihsel süreç içerisindeki değişimin ve direnişin resmini çizer. Daha sonra ‘ırk’ kelimesini tırnak içerisinde kullanır ve bunun nedenini şöyle açıklar:

“Bu ırkçılığı /göz ardı ettiğimiz anlamına gelmez./ Irkçılık özünde /bu ırk kavramı olarak var./ başka bir yolu yok;/ ırkçılar yoktu,/ aniden gelen ve ötekilere hükmeden tek bir ırk vardı/ ... dünya nüfusunu belli biyolojik toplumlara bölerek yapılandırmak zorunda kaldılar./ Bu nedenle “ırk” kelimesini/ kullanırken tırnak içine alıyorum /çünkü eğer bu uzlaşması

³³⁶ Deavere Smith, *Talk to Me*, 53.

³³⁷ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 27.

olanaksız/ ırk kavramını dönüştürmezsek,/ tarihimizin kökleri olan soykırımsal /şiddet döngüsünde yakalanacağız”³³⁸.

Davis, bu öfkenin ırksal, politik, toplumsal ve kültürel arka planında yer alan inşadan bahseder. Butler, *Bela Bedenler*’de “ ‘ırk’ın kısmen ırkçılığın tarihinin bir etkisi olarak üretildiğini, onun sınırlarının ve anlamlarının zaman içerisinde sadece ırkçılığa değil, ona olacak muhalefetlere de hizmet edecek biçimde inşa edildiği”³³⁹ni dile getirir. *Fires in the Mirror*’da Richard Green monoloğunda siyah halkın içinde bulunduğu öfkenin ve ele geçirilmişliğin nasıl inşa edildiğini gösterirken, aynı döngüde bir aktivist olarak kendi içindeki ayrımı ve öfkeyi de sunmuş olur. Green yapılan protestodaki halk için şunları söyler:

“Lubavitch toplumuna kızgın değiller,/ kızgın oldukları sadece sen ve ben,/ ... rol modelleri korumaları yok,/ kendi kendilerine büyümüşler./ ... Lubavitcher gördüklerinde/ Yaşasın Hitler’le farkını bilmezler./ ... Hitler’in kim olduğunu sorsanız,/ size söyleyemezler bile, yarısı bilmez bile. /... Tıpkı Frederick Douglass’ın kim olduğunu bilmedikleri gibi./ Malcolm’u bilirler ... ama Nat Turner’ı /Mary McCleod Bethune’u ya da Booker T.’yi sorduğunuzda./ Çünkü sistem bunu verir /Malcolm uygundur/ sivri uçlu çubuk/ onlara fazla bile, Malcolm’u verir. /Uygundur”³⁴⁰

Green, bir yandan kendi halkını cehaletle ve geçmişini tanımamakla suçlarken, diğer yandan bunun bilinçli olarak gerçekleştirilmiş bir eylem olduğunu ve bunun sorumluluğunu da inşayı gerçekleştiren egemen beyaz kültürle birlikte herkesin alması gerektiğini vurgular. Ancak, Green’in monoloğunda daha dikkat çekici olan, siyahların sadece siyah olduğu için başlamadan biten avukatlık düşünün sahibi Malcolm X’i yüceltmesidir. Sistemin, nefretin devamlılığı için asla ırkçılığın iyileştirme politikalarını kabul etmemiş, hatta birlikte bir yaşam alanının olabileme ihtimalini de reddetmiş olan Malcolm X, Green’e göre kötü bir örnektir. Ancak kendisi aynı biçimde Amerika’da bir siyahın yaşayabileceği pek çok deneyimi yaşamış olan Malcolm X’i ayrı ve farklı olarak değerlendirir. Oysa geçmişin sarıp sarmaladığı öfke, siyahlar arasında “aşağılık ya da

³³⁸ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 27-30.

³³⁹ Butler, *Bela Bedenler*, 32.

³⁴⁰ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 119-121.

üstünlük kompleksi”³⁴¹ nin yer ettiği bilinçle sürmektedir. *Let me Down Easy*’de ağır siklet dünya boks şampiyonu Michael Bentt, bir maçında ringin kenarındaki iplere çarpmasaydı yere düşeceğini belirtir. O çarpma anında mücadele etmek için kendisine güç veren şeyin, zihninden geçen “Queens’e seni döven beyaz bir çocukla dönemezsin”³⁴² cümlesi olduğunu aktarır. Bu cümle inşayı sabit ve devingen tutan hafızaya ve şüana yaptığı naif bir göndermedir. Smith’in her insanın yok etmek istediği ya da kölesi olduğu nefret, korku, yabancılaşma, her türlü eşitsizlik gibi kavramları ve durumları oynama tekniğinin basmakalıplaşmaya dönüşebilme ihtimali ve yanlış anlamalara neden olabilecek düzenek gibi çeşitli riskleri bir arada tutan performansları, toplumun ve bireylerin hassas dengelerinde gezinir. Smith, David Savran’la olan röportajında Savran’ın ırkın yükünü taşımaya ilişkin sorusuna cevabı ise şöyledir: “Sadece ırkın yükü değil aynı zamanda algının yükü, sadece ırkı değil, bu dünya içerisinde kimliği nasıl farklı düşündüğümüzle alakalı”³⁴³ şeklinde cevap verir. Dolayısıyla, ırk söylemlerinin içerisindeki kimlik, bir yandan bir özözlümlemeye ihtiyaç duyarken öte yandan ne olmadığı sorusuna cevap araması gerekir.

Debby Thomson’ın “Is Race a Trope?” makalesinin başlığı bir soruyla başlar: “Rık bir mecaz mı? Anna Deavere Smith’in performansları bu soruyu sormakla kalmaz aynı zamanda somutlaştırır. [Performanslar] onun kadar önemli başka bir soru daha sorar: Kim soruyor?”³⁴⁴ Kimin sorduğuna göre değişebilecek bir algı biçimi, bakış açısının önemini de beraberinde getirir. “Smith’in oynama yaklaşımı, kimlikleri isimler değil de fiiller, eylemler ve kendi kendini işleten”³⁴⁵ bir döngü olarak açığa çıkarır. Rık söylemleri içerisinde beyazlığı sistematik ırk işleyişini aklamak, ırk tanımlamalarının inkarı içerisinde değerlendirildiğinde, idealleştirilmiş bir demokrasi bağlamında ırk bir mecaz, aynı demokrasinin içerisinde bir türlü yer alamamak bağlamında ise bir mecaz değildir. John Lahr, Anna Deavere Smith’in ayrımcılığın mecaz olmayan ırk kelimesi içerisindeki açılımına dair dramaturglarına yaptığı açıklamayı “Under the Skin”de şöyle aktarır:

³⁴¹ Fanon, 116.

³⁴² *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

³⁴³ Savran, 248.

³⁴⁴ Thompson, 127.

³⁴⁵ Thompson, 133.

“sadece kendilerinden daha az şanslılarla empati kuracakları bir durum yaratmak tiyatronun başka bir türüdür. ... Politik problemim ise şudur: Ayrıcalık, sıkça maskelenir, saklanır, korunur. Bu korunan, surlarla çevrilen ayrıcalık tam olarak kendimizi bulduğumuz diyalogsuz yıkıma/faciaya neden olmuştur. Ekonomik ayrıcalıktan söz etmiyorum. Irk kelime dağarcığımızın temeli olan beyaz tenin temel ayrıcalığı üzerine konuşuyorum”³⁴⁶.

Smith’in yapıtlarında bu ayrıcalığı gösterme çabası, performans içerisinde sunulan beyaz toplumun *edimsel* ve oyunsu yaratımının durum analizine olanak sağlar. Örneğin, *Twilight*’da Elaine Young, monoloğunun sonuna kadar geçirdiği silikon ameliyatlarından ve Beverly Hills Otelі’nin isyanlar boyunca güvenli oluşundan bahseder. “Camdan dumanları gördüğünü”³⁴⁷ söylediğinde, isyanlarla kendisi arasındaki metaforik mesafeyi belirgin kılar. Zengin, beyaz ve dünya umurunda olmayan umarsız vatandaş statüsüne girmeye çalışan algısıyla Elanie Young Beverly Hills Otelі’nde olaylardan uzaktır. Dolayısıyla Beverly Hills onun için bir güvenli evdir. Daha açık bir şekilde ifade edilecek olursa Elaine Young’ın kadın ya da erkek olması önemli değildir, önemli olan bir beyaz olarak ayrıcalıklara sahip oluşudur. Nasıl sıra dışı seslerin güvenli evlerinden çıkıp direnmesi gerekiyorsa, aynı şekilde beyazın da güvenli ev olarak gördüğü otoritesinden uzaklaşması gerekir.

Twilight’da Smith’in vurguladığı karakterlerin geçmiş kimlikleri (eski çete üyesi gibi) hem hareket halindeki kimlikleri hem de baskın olarak toplum tarafından bilindikleri şekilleridir. İsyanlarda ve verilen tepkilerde görünür hale gelen şiddet, görünmeyen – ya da görünür hale gelebilmesi için bir isyan talep eden - ve süregelen sistematik kültürel bir şiddetin sonucudur. Beyaz kimliğin genel geçer olarak kabul edilmişlik özelliği yine kültürel olarak inşa edilmiş bir olgudur. Bu olgu, kültürel ve toplumsal durumları değiştirebilir. Dolayısıyla bu durum, kimliğin her biçiminin kültürel ve toplumsal bir inşa olduğunu destekler niteliktedir.

Anna Deavere Smith, *Four American Characters* performansında bu projeye nasıl başladığını, “ayrılmış/tecrit edilmiş bir şehirde, Baltimore, Maryland’de büyüdüğüm

³⁴⁶ John Lahr, “Under the Skin,” *The New Yorker* (June 28, 1993), 69(19), 90.

³⁴⁷ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 38.

için bu fıkirden yola çıkarak bir kayıt cihazıyla Amerika'yı gezmeye karar verdim"³⁴⁸, cümlesiyle açıklar. Performanslarında çeşitlilik gösteren karakterleri, Smith'in Amerikan kültürünün, Amerikalı tanımının, Amerika'da azınlık olarak Amerikalı kimliğine sahip olmanın ne demek olduğunu göstergelerini yakalaması bağlamında oldukça önemlidir. Bir gözlemci, dışardaki ya da içerdeki olarak belirsiz bir arabulucu işleviyle sıraladığı monologlara dönüşen röportajları, baskınlıkla nasıl başa çıkılabileceğini gösteren, çıkış yollarını izleyicinin sunumuna açan büyük bir haritadır.

Amerika'nın kuruluş amacının göstergesi ve var oluşunun sebebi olan eşitlik ve demokrasi ilkesi daha o yıllardan kendine ters düşerek doğduğu söylenebilir. "Tek bir dürüst adamın bile toplumun ve Tanrı'nın gözünde gelmiş geçmiş tüm taçlı zorbalardan daha değerli"³⁴⁹ olduğunu söyleyen Thomas Paine'in *Common Sense*'i insanların kendi özgürlükleri için mücadele etmeleri adına itici güç oluştururken, 4 Temmuz 1776'da kabul edilen, Thomas Jefferson'ın yazdığı Bağımsızlık Bildirisi, yeni ve birleşmiş bir milletin doğuşunu bildirir. Jefferson bildirgede adalet, bağımsızlık, özgürlük, eşit haklar gibi kelimelere yapılan vurgularla bireyin temel hakları ve bireyin kayıtsız şartsız özgürlüğünü ön plana çıkarmıştır. John Locke'ın *Hükümete İlişkin İkinci İnceleme*'si adlı yapıtının etkisinin baskın biçimde görüldüğü bildirinin giriş bölümü şu şekildedir:

*"... Tüm insanlar eşit yaratılmışlardır, Yaratıcıları tarafından belirli vazgeçilmez Haklara sahiptirler; Yaşama, Özgür Olma ve Mutluluğa Erişme bu Haklar arasındadır. --- Bu hakları güvence altına almak için, İnsanlar arasında, gücünün tamamını yönetilenlerin onayından alan Hükümetler kurulmaktadır. Herhangi bir Hükümet Biçimi bu amaçları yıkmaya yönelirse, bu Hükümeti değiştirmek ya da ortadan kaldırmak, temellerini söz konusu ilkelere dayandırarak yeni bir Hükümet kurmak, bu Hükümetin yetkilerini halkın Güvenlik ve Mutluluğunu en iyi sağlayacak biçimde düzenlemek Halkın Hakkıdır"*³⁵⁰.

Bağımsızlık Bildirgesinin ardından 17 Eylül 1787'de imzalanan Amerikan Anayasası'nın ilk cümlesi "Biz Birleşik Devletler Halkı" diyerek başlar. İnsan

³⁴⁸ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

³⁴⁹ Thomas, Paine, *Common Sense*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York 1997, 17. Referans için: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Paine, Thomas, 1737-1809.

³⁵⁰ Thomas Jefferson, *The Declaration of Independence*, Applewood Books, Bedford, Massachusetts, 1776, 3-4. Referans için: Library of Congress Catalog Card Data: 96-30456.

özgürlüğünün ve bireyin vazgeçilmez haklarını garanti altına alan bu iki tarihi belge hem özgürlüğü seven hem de köleliği sürdüren Amerikan toplumunda başlangıçtaki ayrımcılığın devam etmesine engel olamaz.

Smith *Fires in the Mirror*'ın arka planını oluşturan Crown Heights'da gerçekleşen olayları ve insanların olaylara karşı tutumunu değerlendirirken, "herkes bedenlerine, kostümlerine inançlarını takıyor. Geçemezsiniz. Crown Heights bir eritme potası değil. Buna gerçekten saygı duyuyorum"³⁵¹ şeklinde konuşur. Crown Heights'ın bir eritme potası olmayışının anlamı, Crown Heights'ın hala direniyor olmasıdır. Eritme potası, Amerikalı kimliğinin büyük resimdeki tanımıdır; ırk, dil, din, etnik yapı ayrımı yapmaksızın Amerikalıyım diyebilen herkesin bu potada eriyip Amerikalı olarak yeniden doğduğu yerdir. Amerika'nın bu mirasının anlamı, 19. yüzyılın başlarından bu yana cevabının çeşitlilik gösterebildiği tarihinin en karmaşık sorusu 'Kim bu Amerikalı?'dır. Özellikle de demokrasi kelimesiyle var edilen bir birey, aynı demokrasiye kurban edilir; heterojen bir ülkede, ülkeye henüz ayak basılmamışken bile orada olan Kızılderili, sınırdaki uyumsuz barbar olarak nitelenen halk, Meksikalı, Koreli, Çinli de en az egemen kültür kadar Amerika'nın bir parçasıdır. Her iki tarafın da – anayasadaki "biz" olarak egemen kültür ve ötekiler olarak sıra dışı bırakılanlar – seçilmiş olması, Amerikan apokaliptiği³⁵²ndeki seçilmişlikle karşı karşıyadır; asıl "soru hangi deneyimin Amerikalı olmayı oluşturduğu"³⁵³dur.

Kenneth Burke Amerikan Anayasası'nı, "oluşum süreci ile birlikte mevcut durumun değişimini sağlayan ve yeni bir milletin varoluşunu gösteren bir dramatik eylem, bir performans"³⁵⁴ olarak değerlendirir. Bu bağlamda, idealleştirilmiş bir eşitlik ve farklılığın tek bir bütünlük altında toplanması ve bunun ülke ve toplum yararına kullanılması gibi naif bir düşünceyle tüm halkı kucaklayan bir anayasa eşliğinde gerçekleştirilen bu performansın istediği izleyici alımlamasını yakalayamadığından

³⁵¹ Carol Martin, "The Word Becomes You An Interview with Anna Deavere Smith", Annemarie Bean (Ed.), Routledge, New York 1999, *A Sourcebook of African-American Plays*, People, Movements Performance, 268.

³⁵² Amerika, Tanrı'nın kutsal topraklar olarak bahsettiği tepe üzerindeki şehirdir. Kutsal ve bakir topraklar olarak onlara bahşedildiğine inanan Kıtaya gelen Püritenler, Protestan reformculardır. Tanrı tarafından kurtarıcı millet olarak seçilmiş Amerikan halkı (Püritenler), yeni ve örnek bir dünya kurmak ve sonrasında bu kurulu düzeni başka topluluklara taşımak gibi özel bir görevle görevlendirilmişlerdir. Bu seçilmişlik, onlar için ikinci bir şans ve yeni bir tarihin başlangıcıdır.

³⁵³ Martin, "The Word Becomes You An Interview with Anna Deavere Smith", 280.

³⁵⁴ Detaylı bilgi için bkz. Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Rev. Ed., Vintage Books, New York 1957, 92-94.

başarısız, ancak henüz tamamlanmaya açık, bitmemiş bir performans olduğu söylenebilir. Smith'in çabası da bu yöndedir; Amerikan toplumu için beslediği umudu Cornel West'in *Twilight*'daki şu sözlerinde görülebilir:

“Umut ve iyimserlik farklıdır./ İyimserlik,/ oldukça seküler çok daha mantıksal bir şekilde/ bizi her şeyin daha iyiye gideceğine yönlendiren/ yeterli kanıtların olduğu/ kavrama dayanma eğilimindedir. / (sonraki on beş satırda nefes almadan: durmaksızın)/ umut kanıtlara bakıp hiçbir yönden iyi görünmüyor/ diyerek daha sonra hiçbir yönden iyi görünmüyor,/ giderek yayılan görüşlere dayanan/ yeni olasılıklar yaratma girişimi için kanıtların ötesinde /bir inanç sıçraması yaparız böylelikle insanlar, /her ne kadar garanti olmasa da anlaşmazlıklara/ ve eşitsizliklere karşı kahramansı eylemlere angaje olabilir./ Bu umuttur!”³⁵⁵

Amerikan kültürüne kuruluş yıllarından itibaren bakıldığında, eşitlik, özgürlük, adalet gibi kavramlar kadar şiddet, isyan, hak arama gibi terimler de kültürün içerisinde aynı derece de var olan kültürel anahtar kelimelerdir. 1960'ların geri getireceğine söz verdiği “Biz Birleşik Devletler Halkı”ndaki “biz”in ne olduğunu Smith şöyle açıklar: “ ‘biz’ derken potansiyel Amerika’yı kastediyorum, “Biz Birleşik Devletler Halkı”ndaki “biz” olan beyaz adamların küçük grubunun ötesinde 18. yüzyılın sonundan beri önemli derecede genişleyen Amerika’yı”³⁵⁶. Smith'in kastettiği Amerika, Bağımsızlık Bildirgesi'nin düşlediği Anayasa'nın kapsadığı bir Amerika'dır. Farklı bir etnik kökene ve kültüre ait olmanın, ayrımcılık ve haklarından mahrum bırakılan bir toplulukla sonuçlanması, büyüyen karmaşalarla giderek artan bir biçimde, anayasada sözü geçen toplumdaki tüm bireyleri kapsaması gereken “biz”in kim olduğu ve neye göre şekillendiği sorusunu gündeme getirir.

Carol Martin'le olan röportajında, Smith'in Martin'in sorduğu “siyahlarla röportaj yaparken size siyah toplumun bir üyesi gibi muamele yapıyorlar. Yahudilerle röportajınız sırasında size siyah toplumun bir üyesi olarak baktıkları açık”³⁵⁷ sorusunu açıklamasını istediğinde, Martin ‘bize’ ‘biz’ gibi kelimelerden bahsettiğini, bir dahil olma durumunun söz konusu olduğunu söyler ve ardından Smith şöyle cevap verir;

³⁵⁵ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992*, 2003, ss. 105-106.

³⁵⁶ Deavere Smith, *Talk to Me*, 10.

³⁵⁷ Martin, “The Word Becomes You An Interview with Anna Deavere Smith”, 270.

“aslında herkes için ‘bize’ ‘biz’ kelimelerini kullanarak bu dahil olma hissini herkese karşı göstermeye çalışıyorum. ... herhangi biri ırkı dahil ederek onlar dediğinde, ben ‘bize’ ‘biz’ üzerine çalışıyorum. İzleyiciyi, bu sen bu ben gibi hissettirmek istemiyorum”³⁵⁸.

Smith’in gerek oynama biçimiyle gerekse kullandığı tekniklerle yarattığı biçim, “kakofonik Amerikan kültür söylemini, anlaşılmaz olarak değil de uyum içerisinde duymamızı sağlar”³⁵⁹. Kakofonik yani uyumsuz seslerin bir arada kullanılmasının müzikte yarattığı ahenksizlik etkisi gibi Smith de performanslarında kasten bozulmuş bir anlatı akışı ile uymayan bir uyum içerisinde, Amerikan kültür söylemini bireyler ve toplumlar merkezli çözümlemeye çalışır. Bir yandan kimlik olmaksızın bir birleşme olması mümkün değildir. Benzer biçimde, Amerika’da eş zamanlı olarak kimliklerin birbirlerine ve otoriteye karşı, otoritenin de üstünlüğü kaybetmemek için verdikleri mücadele, bütünlüğü bozarak olayları ve durumları kördüğüm noktasına getiren bir uyuşmazlık alanı oluşturur. Smith’in dikkat çekmeye çalıştığı farklılıklar da bir uyumsuzluk değil değişiklik gösteren kimliklerin kendine özgü aidiyetleri olarak görüldüğünde, Amerika’daki kültürel söylemler, bir karmaşayı değil ‘birleşmiş milletler’in bir bütünü olan Amerika’yı yansıtmaya başlayacaktır. Dolayısıyla, mücadelenin parçaları olan kimlik deneyimleri kimliği bir araya getiren etmenlerdir; bu etmenlerin bilinen bileşenleri ırksal ayrım, kültürel çatışma, sınıf ayrımcılığı gibi toplumun aşına hale geldiği durumlardır. Görünmeyen ancak son derece etkili olan, biz onlar ikilemindeki bizim kendini nasıl algıladığıyla ilişkilidir. *Four American Characters*’da Stud Terkel, Mark Twain ve *Huckleberry Finn* üzerinden bu algıyı oldukça nükteli bir biçimde anlatır:

“Resmi doğruluğu sorgulamamız lazım! Mark Twain’i büyük yapan buydu! Hepimiz Mark Twain’e saygı duyarız ancak okumayız! Belki Huck Finn, salın üstündeki o muhteşem sahneyi biliyorsunuz. Huck okuma yazması olmayan, okula gitmeyen bir çocuk ama içinde bir şeyler var. Ve resmi doğrular, yasalar, doğrular, siyah bir adam mülkiyet, mal niteliğindedir. Huck, Jim adındaki bir ‘mal’la, bir köleyle salda, Jim karısını ve çocuklarını geri almaya çalışıyor, onlara sahip olan kadından çalacak,

³⁵⁸ Martin, “The Word Becomes You An Interview with Anna Deavere Smith”, 270.

³⁵⁹ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 88.

Huck diyor ki ‘aa aaa Aman Tanrım o kadın o kadın o kadının kimseye kötülüğü dokunmadı ki, ohh çalacak ... ohh korkunç bir şey yapacak çalacak’. Tam o sırada Jim’i arayan iki köle avcısı onlara yetişir ve ‘başka biri var mı salda?’ Huck ‘evet’ diyor, ‘zenci mi beyaz mı?’ ve Huck ‘beyaz’ diyor ve oradan ayrılıyorlar ve Huck ‘aman Tanrım yalan söyledim, yalan söyledim, peki çok korkunç bir şey yaptıysam, neden bu kadar iyi hissediyorum?’ bu Huck’ın iyiliğidir, Huck’ı oluşturan şeyler, hepsi gömülmüş. Siz de bana tarihi tanımlayan anı soruyorsunuz, benim için öyle bir an yok. Her an tanımlanır ve çoğalır, ıvır zıvırların habere dönüştüğü, bizi bu noktaya getiren, bu çoğaldıkça artan anlar. Ve gün geçtikçe başkalarının acısını daha az fark ettiğimiz bir zaman. [ve Nebraskalı yazar Wright Morris’ten bahsederek] ‘giderek iletişim biçimleriyle meşgul oluyoruz, iletişimin kendisiyle ilgilenmiyoruz’ der”³⁶⁰

Stud Terkel’in vurgusu, beyazın kendisini algılama biçimine yöneliktir ve bunu yaparken başka açıklamaya gerek duymadan uyguladığı açık imalarıyla, bir tarafta otoriter algıyı bir tarafta insanoğlunun koşulsuz kabul etmesi gereken insani değerleri üzerinedir. Resmi olarak doğru olan, Huck’a öğretilenin beyazın sahip olduğu ve siyahın da sahip olunacak bir şey olduğudur. Huck, karısına ve çocuğuna bir çalma eylemi üzerinden kavuşacak olan köleyi saklaması sonucunda kötü hissetmemesini sorgular. Çünkü resmi olarak bildiği doğru, insani olarak korkunç bir uygulama olduğu kadar bireyi ve aile kavramını da yok eden bir gerçekliktir. Egemen toplumun bakış açısıyla uyumsuzluk olarak adlandırılan şeyin aslında farklılıklardan ibaret olduğunu, ahenksiz olanın gücün kendisiyle olan çarpışması olduğunu anlayabilmek için çoklu bakmak, farklı bakmak, ötekiy-miş gibi bakmak gerekir. Smith’in ya öyleyse ya da -mış gibi söylemleri de buna yöneliktir. Smith’e göre, “unutmayı sürdürdüğümüz şey, halka mal olmuş bir kişi, bir persona sunduğunda, basitçe şunu belirtiyordur: “benmişim gibi”. Bu “benmişim gibi”, grup olarak “bizmişiz gibi” davranmamız için bize bir davettir. Bu “-mış gibi”, vatandaşlık eylemleri için oldukça önemlidir”³⁶¹ yani -mış gibi, mutlak ve aynı zamanda doğru olduğunu kimsenin inkar edemeyeceği bir biçimde doğru olanı bulmak adına da yol göstericidir.

³⁶⁰ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

³⁶¹ Deavere Smith, Talk to Me, 147.

Demokratik gibi görünen bir monolog düzeneğinde, Smith izleyiciyi seçmeye zorlamasa da Koreli dükkan sahibinin vurarak ölümüne yol açtığı Latasha Harlins’in hikayesini Afrikalı-Amerikalı aktivist Gina Rae’in bakış açısıyla bitirir:

“Latasha’nın ölümüne tanık olan/iki çocuk vardı/ve her ikisi de Latasha’nın Bayan Du’ya onu bırakması için yalvardığını ve portakal suyunu çalmaya çalışmadığını ifadelerinde bildirdiler/Latasha elinde iki dolarla yerde ölü olarak kaldı/.../adalet Latasha Harlins’i inkar etti görmezden geldi/her Amerikan vatandaşı için adalet görmezden geliniyor mu/ve Soon Ja Du’nun cezası 500 dolar para cezası, “cenaze masraflarının karşılanması”/Los Angeles’da-bir köpeği-bile-500 dolara-gömemezsiniz/.../insanların ne dediği önemli değil/Rodney King’e yapılan haksızlık/.../Rodney ve Latasha arasında bir paralellik var”³⁶².

Böylece Smith, siyah toplumun bakış açısını ve hissettiklerini gösterir ancak oldukça provokatif cümlelerle Gina Rae’yle sonlandırıp gerek Latasha Harlins gerekse Rodney King olayında kesin bir ayrımcılık aktarımı yapmasa da Rodney ve Latasha’nın yerinde bir beyaz olsaydı, öldürmenin ya da dövmenin bu kadar kolay olamayacağını, olduğu takdirde karşının alacağı cezanın çok daha büyük, adaletin de ötesinde olabileceğini vurgular. Dolayısıyla Koreli-Amerikalılarla kırılğan ilişkilerinin, Rodney King olayıyla başlamadığı aşikardır. *Twilight* içerisinde de geçen Latasha Harlins’in hikayesini anlatan monologdan da anlaşılacağı gibi Harlins olayı Rodney King olaylarından bir yıl öncesine dayanır. Koreli dükkan sahibi Soon Ja Du tarafından vurularak öldürülen 16 yaşındaki Latasha Harlins’in hırsızlık yaptığı iddia edilmiştir. Bu durum, hem Koreli-Amerikalıların siyah topluma olan ırkçı bir bakış açısını – öyle olmasa dahi yarattığı etki budur – hem de siyahi toplumun içerisindeki çatışmayı bildirir; aktivist olan Gina Rae, bir Afrikalı-Amerikalı olan Charles Lloyd’un Soon Ja Du’nun avukatı olmasını şu şekilde eleştirir:

“olağandışı bulduk, bu Charles-Lloyd/en iyi siyah avukat/bu şehirde bir milyoner bu davayı alabilirdi/Ancak Charles Lloyd için/bir Koreli-kadını-savun-mak/siyah bir çocuğun ölümünde .../zannederim sadece/kartını sattı/artık-bir halkın- milleti-olarak/bizim ya da toplumumuzun/kart taşıyan

³⁶² Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 48.

bir üyesi değil/bir haindi/.../çünkü hepimiz biliyoruz ki/biz burada otururken/siyahlar olarak/eğer içimizden biri Koreli bir çocuğu öldürseydik onları-kafasının-arkasından-vursaydık/ve eğer videoya kaydedilseydi /bugün-burada-oturuyor-olamazdık”³⁶³.

Gina Rae’in bu sözleri, akademisyen Cornel West’in “çok zor duyulan hak kelimesi ve duymanın zor olduğu “biz”³⁶⁴ diyerek anayasaya yaptığı göndermenin canlı bir örneğidir. Gina Rae, yapılan bir haksızlığın otorite tarafından nasıl reddedildiğinin ötesinde, bir siyah olarak avukat Lloyd’un buna ortak olmasına öfkeli. Lloyd’un bakış açısı ilginçtir: “nasıl bir hain/bir Tom Amca olabilirim?/.../bir yılan bir avukatı neden sokmayacak bir avukat öldüğünde ne yapar?/hala-yalan- söyler”³⁶⁵ diyerek olaya siyah ya da beyaz olarak bakmadığını, işini yaptığını belirtir. Tom Amca ifadesini kendisinin kullanıyor olması siyahın ona nasıl bakacağını farkında olması demektir; asimilasyonu ve beyazın egemenliğini ve beyazdan daha aşağı olduğunu kabul etmiş, öz benliğini yitirmiş bir siyah.

Öte yandan, Lloyd’un yalan söylediğini belirterek bir suçluyu savunduğunu ve durumun bir ırk sorunu olduğunu düşünmediğini, medya, aktivistler ve provokatörlerle olayın politikleştiğini, Harlins’i öldüren bir siyah olsaydı sıradan bir olaya dönüşeceğini söyleyerek kendisini aklamaya çalışması, bir Tom Amca olmayı kabullenmeyişi ifadesidir. Dolayısıyla, siyahın sadece beyaza ya da onun baskısına değil aynı zamanda Tom Amca modellerine de bir direniş göstermesi gerekmektedir. Smith’in *Twilight*’ın sahne yönergelerinde Henry Rice için tanımı, Rice’ın monoloğu içerisinde kendi söyledikleriyle çelişir. Smith, yediği hamburger, markası Timberland olan giydiği ayakkabısına, içtiği bira markasının Miller olduğuna, ceketinin oldukça pahalı görüldüğüne vurgu yaptığı Rice, “benden uzak durun, bir Tom Amcasınız, uzak durun benden. Mercedes’inize binin! dedim hem Clarence Norman’a hem Richard Greene her ikisine söyledim” dedikten sonra Richard Green’in aktivist olduğunu söylemesi ve yardım talep etmesi üzerine Henry kabul ettiğini aktarır ancak sonuç hüsrandır polis megafonu alır, hiçbir şey değişmez ve Henry, Richard’dan onu eve götürmesini ister ve

³⁶³ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 42.

³⁶⁴ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 1993, 41.

³⁶⁵ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 44.

şöyle söyler: “Ertesi gün daha fazla şiddet: yangınlar, yakılan arabalar”³⁶⁶. Asimilasyona uyum sağlamış gibi görünse de aslında öyle olmayan, ancak hiçbir şeyin değişmeyeceğine de inanan biri olarak Henry Rice, aslında direnmeye devam etmek ister ancak geleceğe ve değişime olan inancını yitirmiştir.

Smith ne bir eritme potası olgusunu ne de çokkültürlülük kelimesini destekler. “Smith pek çok pastiş, temellük, çokseslilik, süreksizlik, alıntılama, cinsiyet değişimleri, tamamlanamazlık gibi postmodern tekniklerinden yararlanır. Ancak yapının anlamı muğlak belirsiz değildir aksine toplumsal krizlerin dinamiklerini gösterir ve çağdaş Amerikan toplumunu sürükleyen karmaşık güçlerin anlayışıyla çatışan toplumsal bir değişikliği ister”³⁶⁷. Dolayısıyla, performanslarındaki gerçeklikler, postmodernin anlamı bulanıklaştırdığı çoklu gerçeklikleri değil, tam bir anlamlandırma isteği talebiyle gerçeğe getirdiği farklı bakış açılarının gösterdiği gerçeğin çeşitli yüzleridir. Çokkültürlülük kelimesinin bilinen ve kullanılan anlamının manipülatif etkisini benimsemediğini Smith şu sözleriyle ima eder:

*“Çokkültürlülük hakkında bir şey bilmiyorum. Gerçekten kullanmıyorum. Modası geçmiş, ölü bir kelime. Gerçekten çokkültürlülük hakkında mı konuşuyoruz yoksa alternatif seslerin organize edilip düzenlenmesinin yolları hakkında mı?”*³⁶⁸

Smith, çokkültürlülüğü asimilasyon ve kimlik inşası için oldukça güçlü bir kılıf olarak görür ve modası geçmiş olarak değerlendirerek egemen beyaz toplumun bu oyunumsu otoriteyi sürdürme ve panoptikonvari bir hükmetme anlayışının artık fark edilebilir olduğunu ima eder. David Savran’la olan röportajında Cornel West’in ayrımına benzer bir şekilde umutla iyimserlik arasındaki farka vurgu yapar:

“Umutla iyimserlik arasındaki fark; dışarı bakıp çıktığınızda “oldukça iyi gözüküyor, gidip bunu yapacağım” dediğinizde bu iyimserlik, öte yandan umut “çok da iyi gözüküyor, gidip bir şekilde yapmayı deneyeceğim,

³⁶⁶ Deavere Smith, *Fires in the Mirrors*, 92-93.

³⁶⁷ Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 92.

³⁶⁸ Savran, 247.

insanları kahramansı eylemler yapmaları konusunda etkileyen bulaşıcı hale gelen görünüm/ vizyonlar yaratmak için deneyeceğim ” ³⁶⁹

‘Çokkültürlülük’ ve benzeri kelimelerin tehlikesi, insanlara her şeyin yolunda olduğu hissi vermesidir. Bir Hollywood filmindeki gibi sorunla karşılaşıldığında, umut ışığına olan inançla birlikte yürüdüğü imajını verir. Bu nedenle, Smith bir siyahın sanatı her zaman toplumsal konularla, direnişle ve insancıl bir aktivizmle ilişkili olması gerektiği görüşündedir. Smith “kimliklerin etrafında gezinmemin nedeni de geleneğimden ve mirasımdan çok farklı değil, dolayısıyla siyah bir birey olarak, iki kat daha fazla çalışmak ve hem işi yapmak hem de yapıta yeni bir dünya yaratmak zorundayım”³⁷⁰ şeklindeki açıklamasıyla “korumaktan çok kendisini savunmasız kılan kimliği”³⁷¹ni de görünür kılmak için bir alan yaratmasının gerekliliğinden bahseder. Çünkü siyah için mücadele durumu biraz daha farklıdır; ten renginin açıklık ya da koyuluğunun bile fark yarattığı bir toplumda kimliğini gizlemesinin imkanı yoktur. Bu nedenle mücadele daha baştan sadece kendisiyle değil aynı zamanda toplumla ve toplumsal normlardır. Smith, performanslarında pek çok toplumsal politik ve kültürel alandaki eşitsizlikler ve bunların ölçütlerinin neler olduğu ya da neler olmaması gerektiğine işaret eder.

Butlerci bakış açısıyla kimlik *edimsel* ve tiyatraldır. Dışın içeriği var etmesi sonucunda, dış artık içselleşir. Kendi kimliğine dışardan biri olarak bakmaya zorlanmak ve aynı zamanda hiçbir zaman bir içerdeki olamamanın yarattığı aidiyetsizlik hissiyle birey ya kendisine biçilmiş olan kimliği kabul edecek ya da çatışmaya girecek ve gücünün hükmedeceği bir alan, ait olacağı bir yer arayacaktır. 1960’ların gelecek vaat eden umutlarının, Komiser Charles Duke’ün üst vücut kontrolünü anlatırken verdiği bilgiden, Darly Gates’in durumları genelleyerek “Rodney tarzı olaylar”³⁷² olarak değerlendirmesinden yola çıkılarak alışlagelmiş bir olaylar zincirinin var olduğu ve hiçbir şeyin değişmediği sonucuna varılabilir. Irkçı bir eylemin ürünü olan polis şiddetinin yeni olmadığı, *Twilight*’da Rudy Salas’ın monoloğunda oldukça açık bir şekilde sunulur. Rudy Salas, Meksikalı olduğu için aşağı olarak değerlendirildiğini hissettiği ilkokul yıllarında öğretmeninin de etkisiyle tanımlayamadığı ancak nefret

³⁶⁹ Savran, 247.

³⁷⁰ Savran, 248.

³⁷¹ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 4.

³⁷² Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 187.

etmediği onu delirten bir düşmanın hissini ve bu durumu nefret olarak tanımlamasını şöyle açıklar:

“üzerimde taşıdığım delilik polisten dayak yediğimde başladı. ... bir gece aynasızlar beni gerçekten çok kötü yaptı. Döndüm ve içlerinden birine bir yumruk attım. Sert vurmamam ama benim kıyametim oldu/kaderimi çizdi. Beni bir odaya götürdüler arkamdan kapıyı kilitlediler ve orda dört erkek dört aynasız vardı başımdan tekmelediler. Tekmelerin sonucu olarak kulak zarımı patlatmışlar, ve, ah, her iki kulağım da duymuyor, sağır oldum, şu anki halimden daha kötüydü. (kulağındaki işitme cihazından birini çekti) o günden sonra ben, ben içimde bir nefret var, şuan bile. ... beyaz polislerle karşı takıntılı bir nefretim var”³⁷³.

Salas’ın nefreti, sadece beyazların ayrımcılığının süregelen ifadesini değil aynı zamanda öteki olarak görüldüğünün farkındalığını da ortaya koyar. Salas içinde yaşadığı topluma karşı güvensizdir. Bedenin hafızası bir yandan travmayı anlatacak cümle dizgelerine ulaşmaya çalışırken, bir yandan da yanı başında beliren geçmişin izleriyle gelen yeni olanı tanımlamaya çalışır. Cümlelerinin devamı “bastırılmış insancıl söylemin 21. yüzyılın başlarında bir oç alma duygusu eşliğinde”³⁷⁴ nasıl geri döndüğünün bir göstergesidir:

“beyazların fiziksel olarak azınlıklardan korktuklarını düşünmek gibi/ bir önyargı var,/ beyaz olmayanlar, siyahlar ve Meksikalılar./ Fiziksel bir şey, zihinsel bir şey,/ fiziksel olarak korktukları zihinsel bir şey./ ... hala görebiliyorum,/ ve ve ve aaahhh, bunu görmeyi seviyorum”³⁷⁵.

Los Angeles Polis Komisyonunun Eski Başkanı Stanley K. Sheinbaum’un çetelerle yapacağı görüşmeyle ilgili çevresinin ve kendisinin duyduğu tedirginlik ve korku, Salas’ın bu görüşünü destekler niteliktedir:

“Harlem’de büyüdüğümü söylemiş miydim?/ Neyi yapabileceğim,/ neyi yapamayacağımı hissettim/ ve ona göre davrandım./ Ve yaklaşık olarak iki

³⁷³ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 2-3.

³⁷⁴ C. Smith, 150.

³⁷⁵ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 4-5

*saat bu adamlarla konuştum./ Bazıları, beni öldürmeye hazırды./ ... Polis yetkili şefiydim/ bundan dolayı bir aynasız*³⁷⁶

Sheinbaum, Harlem’de büyümüş olmasının verdiği cesaretle ve içerden çıkan bir dışardaki olarak aralarında varlık gösterebilir. Sheinbaum, Harlem’e ve Harlem’i girilmez bir alana dönüştüren suç çetelerine yaptığı gönderme ve polisin azınlık toplumundaki algısı aynı biçimde polisin ya da beyaz bir otoritenin azınlık olduğu yerdeki duruşuna dikkat çeker. Yasaları yıkmaya çalışan çete üyeleri bir dışardaki iken içerdekine dönüşmüştür ve artık içerdeki bir yasa koruyucunun dışardaki bir öteki olarak hissettiği kaygı, tam anlamıyla bir deneyimlemeye işaret eder. Monoloğunun sonunda kendisine çete toplantısına katıldığı için öfke duyan polisler ve aldığı mektupta yazan “içlerine girdin ve düşmanımızla konuştun”³⁷⁷ cümlesinden sonra tarafını sorduklarında, cevabının şu olduğunu söyler: “neden bir tarafta olmak zorundayım? Burada bir problem var”³⁷⁸. Buradaki problem tam da Smith’in toplumu kurtarmaya çalıştığı biz-onlar ikiliğidir. Aynı zamanda görmeyi belki de reddettiği çete sorununun ötesinde ırkçı bir bakış açısı problemi ve bu çeteleşmenin de aynı ırkçılığın bir ürünü olduğu gerçeğine yönlendirir. “Twilight, gün ile gece arasındaki liminal bir ana, krizin belki de toplumsal bir değişime sebep olacağı arada bir zamana ve Smith’in düşünce biçimlerinin kendisini ve izleyicisini Los Angeles olayları hakkında aydınlatan vatandaş paletinin bir parçası olarak ... çete üyesine göndermede bulunur”³⁷⁹. ROC’un (Mother’s Reclaiming Our Children) kurucusu Theresa Allison, çocukların ve gençlerin çete üyesi olmaya, suça ve suç örgütünün içerisinde yer almaya nasıl yönlendirildiğini ve bunun insanın neresinde durduğunu anlatır:

“ROC Anneleri yeğenim 29 Kasım 1991’de/ öldürüldükten hemen sonra geldiler./ Yeğenim öldükten sonra,/ oğlum Dewayne projedeki bu gençler –/ çete üyesi demek istemiyorum – /arasında barış olabileceğini düşündü. ... kelimelerin anlamını düşündüm,/ çocuklarımızı geri kazanmak. /Düşmanımızın, adaletsiz bir sistemin /elinde pek çok çocuğun hapse,/ pek çoğu mezara gitti./ Daha sonra oğlum Dewayne işlemediği bir suçtan ceza aldı./ Tiny’i öldürdüklerinde –/ “onları” yani polisi gördüğümde./ Kırk üç

³⁷⁶ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 13.

³⁷⁷ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 14

³⁷⁸ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 15.

³⁷⁹ Dolan, *The Feminist Spectator in Action Feminist Criticism for the Stage & Screen*, 166.

kez ateş ettiler,/ beşi Tiny'e geldi./ Kurşun başka hiç kimseye gelmedi./ ... ne yaptıklarını anlamaya çalıştım... / Tiny'i öldürdüklerinde markası belli olmayan plakasız arabalardaydılar ... /çete üyesi gibi giyinmişlerdi”³⁸⁰.

Theresa Allison, o günden sonra oğluya uğraşmaya başladıklarını ve sonunda onu yüzünden vurarak öldürdüklerini anlatır. Yüzünden vurma sebepleri ise aranan başka kişi için Dewayne’i öldürmüş olmalarıdır. Allison’a göre yanlış kişiyi vurduklarını biliyor olmaları, oradaki Dewayne de dahil olmak üzere hiçbir çocuğun yaşamının değerinin olmadığı gerçeğini ortaya koyar. Yasaların koruyamadığı ve hatta korumaları için görevlendirilen polis memurlarının aksi yöndeki tutumları, oradaki gençlerin sağlanamayan adaleti sağlayabilmek adına fiziksel güçlerini ön plana çıkararak yasal olmayan yollarla yasalarla mücadele etmeye çalışmalarına neden olur.

Geçmişin imgelerinin şuanla olan etkileşiminin izlerini taşıyan kimlikler, hem tarihin tanıkları hem de şuanın gözlemcileridir. Raymond Williams’a göre “halen sürmekte olan toplumsal bir deneyim genellikle artık toplumsal olarak değil de özel, kendine özgü ve hatta izole edilmiş”³⁸¹ tir. Bu bağlamda, “Smith’in sunduğu her özne, belirli bir söylemle konumlandırılmış öznedir. Bu konum ancak söylemin yapısını belirleyen kurallara karşı olan bir konuşmacı tarafından işgal edilebilir/ele geçirilebilir. Daha açık bir ifadeyle, Smith’in sunumlarında öznenin önemi, durumları belirleyen sosyoekonomik dinamiklerde gizlidir”³⁸². *Let me Down Easy*’de bize karşı onlar yapısı, bireylerin kişisel deneyimleriyle anlaşılır hale getirilir. Toplumda gerçekleşen ekonomik yetersizliklerden ve ırksal önyargılardan kaynaklanan ayrımcılığın bir arada sunulduğu ya da toplumsal kimliğin tanıdığı ayrıcalığın gösterildiği monologların her biri toplumsal bir aksaklığa da işaret eder. Bunlardan oldukça nükteli trajikomik olan Yale New Heaven Hastanesi’nde kanser tedavisi gören hasta Ruth Katz’ın monoloğudur. Katz, önce hastane ekibinin çabalarını ve uyguladıkları tedaviyi ve ne kadar ilgili olduklarını aktarır. Ve “daha sonra öğrendiğim şey Yale kadar mükemmel bir yer bile hata yapabiliyormuş” diyerek olayı aktarır:

³⁸⁰ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 32-40.

³⁸¹ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, London 1997, 132.

³⁸² Lyons; Lyons, 49.

“onkoloji uzmanı odama geldi: “Özür dilerim ancak kayıtlarınızı bulamıyoruz. Rica etsem kanser türünüzün ne olduğunu söyleyebilir misiniz? Ben: “bu korkunç br şey” dediğimde ise “oh – sadece siz değilsiniz. Bu burada sıkça olur” dedi. Bunun üzerine ben: “bu üniteye gelen tüm hastalar adına dehşete düştüm” dedim ve hikayemi anlatmaya başladım. ... “çalışıyor musunuz?” diye sordu. Öncesinde buradaki konumumla ilgili hiçbir şeyden bahsetmemiştim. Herkes gibi tedavi olmak istemiştım. ... “Evet” dedim. “Tüm gün mü?” diye sordu, “evet” dedim. “Nerede çalışıyorsunuz?” diye sordu. Ben de: “Tıpta dekan yardımcısıyım” dedim ve ... oda “Bu tıp fakültesinde mi?” diye sordu. Ben: “Yale Tıp Fakültesi’nde” dedim. Dosyalarımı yarım saat içinde buldu”³⁸³.

Öte yandan, aynı hastanedeki Afrikalı-Amerikalı hasta Hazel Merritt’in kızı, Ruth Katz kadar şanslı değildir. Kızının beyin ameliyatı olması gerektiğinden bahseden Merritt;

“onu makineye bağladır ve hemşireler çıktı bende yanında oturuyordum. Sonra birdenbire bir şey oldu, kan bütün odayı sarıyordu, ... yardım çağırdım ama kimse gelmedi. ... üç ile beş dakika arası çok uzun zamandı. ... kızım sadece ağlıyordu ve kan kızımın saçında, yüzünde, kot pantolonundaydı. ... sonunda geldiklerinde onu bir çarşafa sardılar, baştan ayağa kandı, makineleri çıkarttılar ve bana “öteki gün getirmemi” söylediler. ... “peki” dedim. Kızıma sadece bir çarşaf sarmışlardı. ... arabam yoktu. ... bir taksiyle eve getirdim. Gerçekten o günden sonra hemşireler ve doktorlar hakkında hiç iyi duygular beslemedim. ... ölmüştü”³⁸⁴

Amerika’da günümüzde halen iyileştirilmeye çalışılan sağlık sisteminin ekonomik ve kültürel boyutunun ötesinde insan yaşamının değersiz olarak görülmesi – bu her iki örnek için de geçerlidir – ve ihmalkarlığın insanların yaşamı üzerine kurulması, dünyanın giderek bir çöküşün eşiğine geldiğini gösterir. Ruth Katz’ı yaşatmaya değer kılan iyi bir insan olması değil toplum içindeki statüsüdür. Smith, yaşanan toplumun süregelen mitini eşitsizlik, adalet, insani değerler bağlamında soru ve cevapların

³⁸³ *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

³⁸⁴ *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

olmadığı bir bakış açısıyla eleştirir ve eleştiriye açık hale getirir. *Four American Characters*'da Stud Terkel, Smith'in Amerikan tarihini tanımlayan noktayı sorduğu sorunun yanıtına, kendi doğduğu 1912 yılına ve Titanik Gemisi'ne gönderme yaparak başlar:

“1912’de, Titanik’in battığı yıl doğdum. Yapılan en büyük gemi – bir buz dağının ucuna çarpıyor ve baam! Battı. Battı ... Titanik’in batış nedeni küçümsediği buzdağı. Titanik bir Amerika’ysa batışı ya da zedelenmesi zor olmayabilir. Ve Amerika’yı tanımlayacak tek bir nokta olmadığından “Hiroşima sayılmaz o çok büyük bir andı. Birden fazla noktanın birleşimi, tanımlayan tek bir an söyleyemem. Ancak aşama aşama kayma ... ahlaki kayma. Yavaş yavaş oluşan bir şeydir. Pek çok şeyin birleşimi.”³⁸⁵

Stud Terkel tarihsel kriz noktalarına bütünlüklü bir şekilde gönderme yaparak insanların birbirlerini görmezden geldiğini ve bu tarihsel kriz noktalarının her birinin gemide bir oyuk açma ihtimaline karşın Amerika’nın giderek artan bir güç istenciyle buzdağına doğru ilerlediğini belirtir. Komik bir hikaye anlatmak istediğini söyler ve Atlanta havaalanından bahseder. Terkel, teknolojinin gelişimine vurgu yaparak insanlık açısından yaşamı kolaylaştırması açısından faydalı olduğunu ancak insanlığı değerler bağlamında ne yöne sürüklediği dile getirir:

“Seni yolcu alanına götüren ve gideceğin yere yollayan trenler var. Güzel, sessiz ve etkinler. Trenden bir ses geliyor, sizin de bildiğiniz gibi insan sesiydi. Görüyorsunuz, eski günlerde insanları taklit eden robotlar vardı, şimdi ise robotları taklit eden insanlar. ... tren kalkmak üzereyken, tam basınçlı kapılar kapanırken, içeri genç bir çift girdi ve o ses hiç ara vermeden ‘geç giriş sebebiyle kalkış otuz saniye geç kalkacağız’, herkes nefret dolu gözlerle çifte bakar ve çift de ezilip büzülecektir. ... bir tren anonsu taklit ettim ‘George Orwell sıra sana geldi’ gördünüz mü bir kaçınız güldü. Bunu söylediğimde herkes güler ama bu trende böyle bir şey olmadı. Sessizlik! Ve bana bakıyorlar, ben de ezilip büzüldüm. ... tam o sırada annesinin kucığında bir bebek gördüm. ... bebeğe ‘Bayım ya da Bayan insan türleri hakkında ne düşünüyorsunuz?’ dedim. Bebek bana baktı ve kıkır kıkır gülmeye başladı. Ben de ‘Tanrıya şükürler olsun. İnsan tepkisi!’

³⁸⁵ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

Henüz kaybetmiş değiliz!’ dedim. Ama bakın görüyor musunuz insan dokunuşu/sıcaklığı kaybolup gidiyor’’³⁸⁶.

İnsanın insana ve kendine olan tahammülsüzlüğü, giderek iletişimin yok olduğu bir toplumda yeni nesil ve gelecek için bir umut arayan Terkel, insanın giderek insana özgü duygusallık, samimiyet, merhamet gibi duyguları kaybetmeye başladığını ve bunun tüm toplum ve bireyler için oldukça tehlikeli olduğunu belirtir.

Los Angeles isyanları sırasında kamyonundan indirilerek dövülen Reginal Denny’yi kurtaranlardan biri olan ve daha sonra da korumalığını üstlenen Keith Watson, yaptığı şeye ilişkin şunları söyler: “...böyle bir şey, benim damgamı vurmam hep hatırlanmam için olacaktı. Kastettiğim orada Martin ve Malcolm’layım. Ve ismimin bu iki centilmenle aynı nefeste bahsedilmesi, Martin Luther King ve Malcolm X den bahsediyorum. Bu çok ağır’’³⁸⁷. İnsanlığını kaybetmemiş ancak özüne de sahip çıkan Kate Watson doğru yaptığına emindir. Rage monoloğunda da kararı reddeder. Bu reddediş, adaletin varlığını reddediştir. Benzer bir şekilde Paul Parker da adaletsizliğin hüküm sürdüğünü belirtir. Suç işleyenler arasında bile var olan ayrımcılık, suçlunun beyaz ya da siyah oluşuna göre değişkenlik gösterebilecek düzeydedir. Parker Watson’ın aksine nefretinden beslenerek ilerlemeye çalışır. Paul Parker kuracağı odadan bahseder;

“benim ‘adalet yoksa barış da yok’ odam olacak. / Duvarların üzerinde ‘adalet yoksa’ şurada ‘barış da yok’/ ve her yer makalelerimle ve gazete küpürleriyle dolu olacak/ ... bir siyah olacaksınız ya da öleceksiniz. /Hiç Beverly Hills’e gitmedik /ama bu gitmeyeceğimiz anlamına gelmiyor./ Bu mahallede Korelilerin dükkanlarını yaktık./ ... Koreliler de Yahudiler gibiydi./ Onları kontrol altına aldık’’³⁸⁸.

Paul Parker’la ortak bir hayali paylaşan Reginal Denny de benzer bir biçimde bir ev alırsa bir odasını isyanlarla ilgili hafıza odasına benzer bir oda yapacağını ve Parker’ın aksine bu odanın mutlu bir oda olacağını söyler:

³⁸⁶ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

³⁸⁷ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 87.

³⁸⁸ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 2003, 118-119.

“eğlenceli notlar,/ çok uzaklardan gelen mektuplar, çerçevenilmiş şeyler,/ insanların yürüyeceği yerde,/ sadece eski güzel zamanlar olacak orada/ ve bu odada /renk sorunu olmayacak”

Denny’nin bu odayı yaratma sürecinin zorluğu, onu bir düşü tasvir etme biçimiyle kurgulamasından anlaşılabilir; son derece kusursuz ancak yaşadıklarıyla ve yaşananlarla uyuşmayan bir tasvirdir bu. Öte yandan, Parker’ın odası, onun öfkesiyle çerçevenilmiş hedefe doğru ilerleyen bir ok gibidir. Çünkü Parker’ın, adaletin sağlanabileceği ihtimaline inancı yoktur; Reginal Denny ise tipik beyaz bir kurbandır. Bu iki uyumsuz, çarpışan fikrin ortak bir oda yaratma bilincine dayanması, Smith’in umudu olan insanlığı yakalamaya ışıktır. Umudun gerçekleşmesi ise bu iki oda arasındaki farkı yaratan ayrımın kavranmasına bağlıdır.

Smith’in *Twilight*’ın giriş bölümünde “Los Angeles şehri çok fazla şey kaybetti, *Twilight* bu kaybın gölgelerini keşfetmek adına yapılan bir girişimdir. Gerçekten nedenleri bulmak için ya da sorumluluğun nerede eksik olduğunu göstermek için değil gerçekten”³⁸⁹ diyerek dile getirmeye çalıştığı şeye neredeyse tüm gerekliliklere Judith Tur monoloğunda dikkat çeker:

“İşte Reginal Denny çekiliyor./ Eğer dövülen bir hayvan görseniz, gider/ yardım edersiniz./ Evet işte bir siyah adam/ geliyor ve yardım ediyor./ Öyle sanıyorum ismi, immm,/ Larry/ Tarvo./ T-a-r-v-o. .../ Bunu yaparak kendi hayatını riske atıyor./ ... İşte bu da diğer bir hayvan/ bu adamı kameraya çekiyor/.../ fazlaca duygusal olduğum için üzgünüm /ama bu artık benim Birleşik Devletlerim değil. /... bu bir savaş alanında olmak gibi. /Bu silahlı adam... görüyor musun ateş etti?/ Reginal Denny’i iskaladı. ... ama sokağın karşısına kaçmaya da çalışmıyor./ Kaçıp kaybolmak istediğini düşünüyorsun”³⁹⁰.

Sahne yönergelerinde Smith’e helikopterden çekilen Reginal Denny’nin videosunu göstererek konuşmaya başladığı bildirilen Los Angeles haber servisinden Judith Tur, Smith’in “War Zone” olarak isimlendirdiği monoloğunda videoda kayıtlı olaya dört siyah dışında herkesin tepkisiz kalarak kimsenin yardım etmediğini bildirir. Tur,

³⁸⁹ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*, xxi.

³⁹⁰ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*, 95-97.

gördüğüne duyarsız kalanları eleştirirken, bir yandan da toplumun resmine, ne olması ve ne olmaması gerektiğine göndermelerde bulunarak yoğun bir duygusallıkla tepki verir. Larry Tarvo'yu bir kahraman, kameraya çeken ve ateş edeni de ahlaktan yoksun olarak ilan ederken, gördüğü şekliyle ülkenin resmini reddeder. Smith için daha da önemlisi Tur'un beklenen empati talebini yerine getirmesidir; Judith Tur'un çekimi tüm detaylarıyla aktarmaya çabalaması ve ateş edip öylece duran adamın kaçıp kaybolmayı istemesi gerektiğini vurgulaması, duygusallığıyla gördüklerine karşı ne olmaması gerektiğini deneyimlemiş olduğunu ortaya koyar.

Kimlik, ideoloji ve şehirlerin kendisinin bu bağlamlarda yeniden bir yapılanma ihtiyacını Deavere Smith *Twilight*'ın giriş bölümünde Los Angeles üzerinden açıklar:

*“İrk ilişkilerine karşı vatandaşların göstermiş olduğu tutumlardaki değişikliklere bakmaya çalışıyorum. Watts isyanlarından bu yana Amerika'daki ırk tablosunun nasıl değiştiğinin durum değerlendirmesini yapmak için özellikle Los Angeles olaylarının bize tanıdığı fırsatlarla ilgileniyorum. Los Angeles, Amerika'daki ırk hikayesinin, siyah ve beyazın hikayesi olmaktan çok daha karmaşık çok daha geniş olduğunu gösterir. İrk dramasında yeni oyuncular var”*³⁹¹.

Smith'in bahsettiği yeni oyuncular, aslında yeni olmayan ancak henüz konuşmaya başlama cesaretini gösterebilmiş, belki de bir siyah kadar eski bir geçmişe sahip olmadığı için geleceğe dair umutları erken sönmemiş, öfkesi baş göstermemiş yani kimliğinin kime ait olduğunu fark etmemiş Amerika'da yaşayan diğer azınlık gruplarıdır. *Twilight*'da da yer aldığını söylediğimiz *Four American Characters*'da Smith, “kendisi Stud'ın da bahsettiği bir konuyla ilgili sorular soruyor: resmi doğruluk düşüncesi, resmi doğruluğu sorgulamak. Peki neyi sorguluyor ... bir toplumda adaletin ne olduğunu sorguluyor, bu parçanın ismi acıları yutmak” diyerek Koreli-Amerikalı Young Soon Han'ı canlandırmaya başlar:

“eskiden Amerika'nın en iyisi olduğuna inanırdım. Kore'deyken ek çok şaşaalı Hollywood yaşam tarzı film izlerdim. Hiçbir zaman ne fakir ne de siyah bir adam görmedim. 1992'ye kadar Amerika'nın en iyisi olduğuna inanırdım, halen de inanırım. Bir mağdur olduğum için inkar etmiyorum. ...

³⁹¹ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*, xxi.

Tamam Tamam Tamam Ta-mam. Pek çok Afrikalı-Amerikalı bu davayı kazandığını sanıyorlar. Kararın verildiği sabah oturup onları izledim, bütün gün parti verdiler, kutladılar ... ve dediler ki evet sonunda adalet yerini buldu bu toplumda. Peki mağdurların hakkı ne olacak? Onlar haklarını masum Koreli satıcıları yok ederek aldılar. Benim gibi onlar da Dr. Martin King'e çok saygı duyarlar. O siyah topluluk için tek rol model ... Şiddete başvurmama konusunda eşsiz bir örnek. Şiddete başvurmama ve hepsi de onun ruhuna sahip olmak ister. ... ve gerçekten merak ediyorum onların bu şekilde haklarını elde etmeleri adil mi? Burada yalnız başıma oturup onları izlerken acıları yutuyorum. Çok gülünçler, yine de onlar için mutluym ... en azından geriye bir şeyler aldılar. Hadi Korelileri, mağdurları unutalım ya da onların yok ettikleri diğer mağdurları da unutalım. Hakları için 200 yılı aşkın bir zaman savaştılar. (sempati duyuyorum ve onları anlıyorum). Onların çabaları ve İspanyalı ya da Asyalılar gibi azınlıkları kurban ettikleri için belki de biz ana akımda daha çok acı çekmek zorundayız. ... Ama bu sevincin bir parçası olmayı isterdim, katılabilmeyi, bu sevinci siyahlarla birlikte yaşayabilmeyi isterdim. Ama bu ayaklanmadan sonra, aramızdaki farklılıklar çok fazla. Ateş hala orada, nasıl söylüyorsunuz? Tutu.. Tutuşuyor ateş (Korece bir şey söyleyerek dashi yun gi ga nuh diyor) her an patlak verebilir”³⁹².

Toplumda Rodney King davasının düzenlenen ikinci duruşmasında iki polis memurunun suçlu bulunması üzerine yaşanan sevinci hissetmeyen başka bir topluluk dükkanları yerle bir edilen Koreli-Amerikalılardır. Young Soon Han, adaletsiz uygulamalara maruz kalmış bir toplumun bireyi olarak yaşananları acıyla izlediğini belirtir. Çünkü bu sevinç gerçek değildir; ikinci duruşmanın sonucu, ilk duruşmada acısını “o Koon (memur)/dava boyunca oturan/hiç-bir-vicdan azabı-belirtisi-göstermeyen bu adam/anlıyor musun?/orada öylece/“çok büyük/bir şey değil/ yine yaparım”/dercesine oturmuş/ve size bakıp sırtıyor/sinir bozucu/arsızlık bu!”³⁹³ şeklinde tanımlayan Angela King’in içine su serpmiş olsa da adalet çılgınlıklarının başka bir toplumu, azınlık bir kesimi çiğneyerek cevap bulması, insanlık üst başlığı altına yerleştirilen eşitlik, adalet ve özgürlüğün halen gelmediğini bildirir. Öte yandan,

³⁹² https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

³⁹³ Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 2003*, 128.

büyüyen öfke, hırs ve şiddet giderek yayılmaktadır. Bu monolog, yarattığı naif ve insancıl etkisiyle Latasha Harlins'i öldürme suçunu gerçekleştirmesi bağlamında olmasa da Soon Ja Du üzerinden örülen ırkçı Koreli-Amerikalıyı aklar. Amerika'ya o ya da bu şekilde gelen insanların kimliklerinden Amerikan kimliğine bıraktıkları ya da kendi kimliklerinden vazgeçtikleri parçalar, New Orleans'daki Katrina Hurricane örneğinde de olduğu gibi, artık sistematikleşmiş olan haksızlıkları, insanlığın nasıl bir kenara bırakıldığını gösterir. Demokratik bir anlatı sırası yoktur. Çünkü anlatıların her biri, ayrı birer aksaklığa, eşitsizliğe, ayrımcılığa işaret ederken, görülen çeşitli kimliklerin hepsinin paylaştığı şey WASP kültürünün bir parçası olamamaları gerçeğidir.

Performans çalışmalarında “radikal yöntemlerin, disipline bir geleneği ve tabuları yıkma durumunun birleşimi, performans çalışmalarının içerisinde bilinen ikili temelli bilgi-üretim isteksizliği de dahil olmak üzere oluşumsal parçalarında kendini yeniden gösterebilir”³⁹⁴. Performans çalışmalarının kendi içerisinde yarattığı çelişki, var olmanın göstergesi olarak sunulan bir yoksunluk ve gücü getirmeyi hedefleyen güçsüzlükler içerisinde özellikle 1980 sonrası kültürel performanslarda belirgin hale gelir. “Bütün disiplinlerde performans kavramı bilinçle ve yanılsamayla, demek ki, kültürel olarak önceden kodlanmış restore edilmiş olanla ilişkilendirilmiş, hatta, travmada olduğu gibi “önceden kodlanmış” olanın telafi edilemez ... olduğu durumlarda bile bu ilke geçerli olmuştur”³⁹⁵. Kimlik, Butlercı bakış açısıyla halihazırda ortada olan, hep var olarak kendiliğinden gelen bir şey değil, kültürel ve toplumsal olarak inşa edilen ve kendini tekrar tekrar yeniden şekillendirmeye açık bir üretimdir. Bu bağlamda, kimlik özne ediminin ortaya çıkardığı bir olgu değil, öznenin edimlerinin inşaya yaptığı göndermedir. Butler, toplumsal cinsiyetin bir edim olarak inşayla bağlantısını şöyle açıklar:

“Belli bir toplumsal cinsiyet stiline uyarak [halihazırda var olan toplumsal olarak oluşturulmuş deneyimleri] icra eden bedenler bireysel bedenler olsa da, bu "eylem" kamusal bir eylemdir. Bu eylemlerin zamansal ve kolektif boyutları vardır, kamusal nitelikleri de önemsiz değildir. Performansın, toplumsal cinsiyeti ikili çerçevesiyle sınırlı tutmak gibi stratejik bir hedefi

³⁹⁴ Kershaw, Baz, “Performance as research: live events and documents”, Tracy C. Davis (Ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2008, 24.

³⁹⁵ Carlson, *Performance A Critical Introduction*, 80.

vardır - bu hedef bir özneye atfedilemez, daha ziyade özneyi kuran ve pekiştiren bir şey olarak kavranmalıdır”³⁹⁶.

Kimliğin kültürel ya da toplumsal olarak yapılandığını öngörmek, temel esaslara dayanan, kendiliğinden var olan bir şey olmasını reddederek bir üretim ya da yaratım sürecine dikkat çekmek demektir. Kimliklerin eylemleri de toplumların yasalarıyla ya da kültür içerisine yerleşmiş kurallarıyla birlikte şekillenir. “Performans çalışmaları içerisinde, edimsellik, aralarında cinsiyet ve ırk da dahil toplumsal gerçekliklerin yapılanması, performansların *öğrenilmiş davranış* kalitesi ve performans pratiğinin performans teorisi ile olan karmaşık ilişkisi gibi çeşitli başlıklara işaret eder”³⁹⁷. Kimliğin *edimselliği*, bireylerin *öğrenilmiş davranış*ı tekrarıyla ya da ona götürecek bir referansla ortaya çıkar. Hafıza ve travmada da bahsettiğimiz gibi davranış, bakış, algı yeni gibi görünse de eski olanın çağrılıp şekillendirildiği biçimdir. Yani *öğrenilmiş davranış* kendinden önceki eyleme dolayısıyla deneyime referansı ile daha önce olanların devam ediyor oluşunu gösterir. Dolayısıyla, *öğrenilmiş davranış*, kimliğin temelinde oluşturulan şeyin sabit kalarak yenilendiğini ve yenilenme süreci içerisinde de değişmezliğin ya da etmenlere göre oluşturulan bir şekil değişikliğinin ve giderek oluşan bir kaostan göstergesi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla, kültürel bir kendilik temsili, bireyi değil toplumun egemen kısmını kimliklendirir. Anna Deavere Smith’in performansları, Butlercı bağlamdaki kimliğin *edimselliğine* olan vurgusuyla Schechnercı bir performansı gerçekleştirmesi bağlamında etkisini ikiye katlar.

Smith’in performanslarından ortaya çıkan sonuca göre, ahlaki otorite, entelektüel otorite –her ne kadar diğer otorite türlerine göre daha ileri seviyede olsa da-, yerel otorite hepsi beyaz WASP kültürünün çizdiği yoldan ilerler. Alternatif bir kimlik yaratılarak doğalmış gibi önceden beri hep ordaymış gibi gösterilen kimlik, bastırılmışlığın, alternatif bir kimlik inşasıyla marjinalleştirilmesidir. “Normların edimsel yinelenmesiyle üretilen özne bu normları bir fark ile birlikte yeniden üretebilir ve hatta potansiyel olarak kesin olmasa da normalleştirilen ya da yazılan ya da şekillendirilen edimsel kimlikler oluşturur”³⁹⁸. Bireyin aidiyet duygusuna olan ihtiyacı kimliği üç şekilde belirleyecektir: İlki bireyin kendine kabul edilebilirlik için inşa ettiği

³⁹⁶ Butler, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, 230.

³⁹⁷ Schechner, *Performance Studies An Introduction*, 123.

³⁹⁸ Thomson, 132.

(ya da inşa edilmiş) kimlik, ikinci olarak, egemen toplumun mu yoksa azınlıkların bir üyesi mi olduğunu sorguladığı arada kalmış bir kimlik, üçüncü olarak da kendisinin oluşturduğunu düşündüğü kimliğin kültürel kurmacasını fark ettiğinde buna direnen öz benliğidir. Bu kimlik oluşumları oldukça çelişkili bir şekilde toplum içerisinde çatışmalara, bunalımlara ve isyanlara neden olur. Perdelenen bu inşa *edimseldir* çünkü sahip olunan değil, yapılan ya da yaptırılan bir şeydir. Tekrar ise içselleştirme noktasında önemlidir. “Kimlik orada değildir, hep devredilmiştir”³⁹⁹. Bu nedenle, “öznenin söylemin içerisinde söyleme karşı mücadele verdiği anlar”⁴⁰⁰ ve tekrara karşı gösterilebilen direniş inşada bir kırılma yaratabilir. “Kimliğin *edimselliğe* dayanıp üretilen bir algı oluşu, “kimlik değişken olduğu kadar sabittir ve yapılandırıldığı gerçeğinden daha gerçek değildir ve performanslarda kimliğin gerçek, kurgu ve performans arasında bir yerde yaşandığını ve deneyimlendiğini kanıtlar gibi görünmektedir”⁴⁰¹. Toplumsal, politik ve kültürel etkenliğin kayganlığıyla şekillenen kimlikler, bu akıcılıktan biriktirdikleri korkularıyla ve kızgınlıklarıyla ya da bu aynı korkuların ve kızgınlıkların yaratıcıları oldukları gerçeğiyle yüzleşebilirler. Farklı yönde oy kullandığını söyleyen ve ağlayan Anonim Kişilik Simi Valley davasında jüri kendi ve arkadaşları adına yüzleşmelerini şu şekilde ifade eder:

“polis bizim yüzümüzü kapatarak/ otobüse bindirmeye çalışırken/ gazetecilerden biri/ “neden kafalarınızı utanç içerisinde saklıyorsunuz?/ Sizin yüzünüzden /Güney Los Angeles’da insanların öldüğünü, binaların yandığını biliyor musunuz?” dedi./ ... televizyonda kararı kınayan /Belediye Başkanı Bradley ve Başkan Bush, tüm politik liderleri görmek/ ... kendimizi sistem tarafından dışarı atılmış piyonlar gibi hissediyorduk./ Yargıcı kastediyorum./ Jüri olarak çoğumuz, kararı okurken/ yüzünde bir aşağılama bakışı gördüğümüzü düşündük/... /karar okunduktan sonra kalkıp geldi/ ve bizimle konuşmak istedi fakat/ biz kararı verdikten sonra birini gönderdi/ ve bunu gerçekten yapmak istemediğini söyledi /ve bir süreliğine isimlerimizi saklayacak gücü ve yetkisi olduğunu ekledi ama bunu yapmadı./ ... /tehdit mektupları ve tehdit telefonları aldım./ Herhalde kendini ayrı tutmak istedi. Pek çok gazete adreslerimizi de yayınladı./ ... ırkçılar olarak betimlendik/ ... en rahatsız edici şeylerden biri,/ pek çok jürinin de söylediği gibi

³⁹⁹ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, xxxiii.

⁴⁰⁰ Thompson, 134.

⁴⁰¹ C. Smith, 20.

tehditlerden herşeyden daha fazla rahatsız edici olan /bir iletide KKK'dan gelen/ "Sizi destekliyoruz ve eğer yardıma ihtiyacınız olursa bize katılmak isterseniz, sizleri memnuniyetle kabul ederiz" yazılı mektuptu. Ve hepimiz sadece "aman Tanrım yo hayır!" diyebildik"⁴⁰².

Anonim Kişilik verdikleri kararın yanlışlığını, sistem tarafından buna sürüklendiklerini ve kaçınılmaz bir şekilde ırkçı beyaz karakterlere büründüklerini belirtir. Dahası ırkçılar olarak insanların ölümünden, bir şehrin yakıp yıkılmasından sorumlu tutulurlar. – Dahası o dönemin Başkanı George Bush da mahkemeyi ve kararı olanlardan sorumlu tutacak ve derhal ikinci bir mahkeme düzenlenmesini isteyecektir – Irkçı bir beyaz olmayı deneyimlemiş olmaları belki de ilk kez daha önceden duyarsız kaldıkları olaylar hakkında durum değerlendirmesi yapmalarını sağlar. Bunun en açık ifadesi ise Anonim Kişilik monoloğunda arkadaşları ve kendisini en çok üzenin Ku Klax Klan'dan aldıkları destek mektubu olduğunu belirtir. Çünkü Amerika'da faşist olarak anılan ve eylemleriyle de bunu geçmişten bugüne açıkça gösteren Ku Klax Klan gibi bir grubunun desteğini almış bir kararın bir parçası olmak demek, ırkçılığın da ötesinde bir şeyin parçası olmak demektir. Çünkü Klan üyelerine göre polislerin suçsuz bulunması için, Rodney King'in suçlu ya da suçsuz olması önemli değildir; onlara göre dövülmesi için Rodney King'in bir siyah olması yeterli bir sebeptir ve bu bir utanç değil gurur kaynağıdır.

Eski Belediye Başkanı Tom Bradley monoloğunda hazırlıklarını ihtimal üzerine yaptıklarını ancak bu ihtimali hiç düşünmeden yaptıkları hazırlıklar için şunları söyler:

"karara bağlı dört mesajımız vardı. /Eğer suçlu bulunurlarsa/ bir mesaj. Parçalı yani bir kısmı suçlu/ bir kısmı suçsuz bulunursa, /ayrı bir mesaj. /Benim sadece ve sadece .../ tedbir olsun diye koyduğum/ bir tanesi, gerçekten hiçbir şekilde olacağını düşünmediğimiz /bir tane mesajımız vardı ve oldu"⁴⁰³.

Gerçeklerin bu denli açık olduğu bir yerde karar yetkililer için dahi şaşırtıcıdır. Şaşırtıcı olmayan şey ise beyaza karşı bir siyah olduğundan bir ayrımcılığın olacağını herkesin

⁴⁰² Anna Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 1994, 72-73.

⁴⁰³ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles*, 1992, 1994, 85-86.

kabul etmesidir. Bunun adaletsiz olacağı herkesçe aynı şekilde bilindiğinden çıkacağı beklenen isyanlar da gündemdedir.

Robin Bernstein, “Rodney King Shifting Modes of Vision and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992” isimli makalesinde, görsel öznellik kavramını Rodney King’in George Holliday tarafından çekilen videosu üzerinden irdeler. “Mahkeme salonunda savunma avukatları, videoyu ağır çekimde gösterip sesini kapattılar. ... King, dövülüşünü kontrol eden biriymiş gibi [algılandı]”⁴⁰⁴. Böylelikle, duruma alternatif bir hikaye getirerek, “karar jürinin gördüğü şeyle televizyonda izleyenlerin gördüğü şey arasında bir kırılma olduğunu gösterdi”⁴⁰⁵. Öte yandan, ikinci duruşmada bir jürinin Smith’e söylediklerini Smith şu şekilde aktarır: “federal duruşmadan bir jüri bana jürinin kendisi dışında geriye kalanların kendisinin ve King’in halasının duyduklarını duymakta zorluk çektiklerini söyledi ancak müzakereler boyunca videonun sessiz imgelerinden çok sese odaklandıklarında bakış açıları değişti. Rodney King’in fiziksel imgesi yerini, [King’in] acı içerisinde dövülmeye tepki vermeye çalıştığı konusunda hem fikir olmalarına bıraktı”⁴⁰⁶. Smith, *Twilight*’da geçen üç olay ve üç video, Latasha Harlins’in vurulması, Rodney King ve Reginal Denny’nin dövülmesi, bu yeni yaratılan görme biçimleriyle adaletten istenen bir mazur görme eylemi için mazeret olarak kullanıldığını göstermeye çalışır. “Charles Llyod sessiz bir şekilde oynatılan video üzerinden savunma yaptığında polislerin avukatlarına benzer. ... (King’in bir hayvana benzetilmesi gibi Harlins de Muhammed Ali’ye benzetilir)”⁴⁰⁷. Bakış açısı değiştirilmeye çalışılırken, sunum şekli olayla çelişir ve oldukça ironiktir; Harlins’in kadına dört kez vurmuş olduğu ifadesinden sonra Charles Llyod cümlelerini şu şekilde bitirir: “üzücü değil mi? Yaşam bu kadar ucuz mu?”⁴⁰⁸ Kastettiği yaşam hala yaşamakta olan öldürenin yaşamıdır. “*Twilight* içerisinde, Charles Lloyd, King’i döven polisler için avukatların ortaya koyduğu stratejiyi göstermek ve açığa çıkarmak olarak

⁴⁰⁴ Robin Bernstein, “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992”, 121.

⁴⁰⁵ Robin Bernstein, “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992” 121.

⁴⁰⁶ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992*, 1994, xx.

⁴⁰⁷ Robin Bernstein, “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992” 125.

⁴⁰⁸ Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992*, 2003, 41.

işlev görür”⁴⁰⁹. Peggy Phelan’ın deyimiyle “görünürlük bir tuzaktır”⁴¹⁰. Rodney King’in de sessiz video kaydındaki görünürlüğü tarihsel süreçte ırkçı söylem içerisinde bir klişe olmaktan öteye gidemez; korkulan, tehlikeli, yasadışı gibi terimlerle oluşturulan görünürlük tuzağı Rodney King’in algısının egemen toplum değerleri üzerinden oluşturulmasını sağlar. Dolayısıyla bu algı “tarihsel olarak yerleşmiş ırkçı ideolojiyi destekleyen klişeleri ve mitleri harekete geçiren siyah bedenin algısına dayanır”⁴¹¹. King’in olayın birinci dereceden görgü tanığının Morales’in vurguladığı acı çeken bedeni ve yerle bir olan psikolojisini görünür kılan ise Smith’in monologlarındaki *bedensel mevcudiyetidir*. Josie Morales’in monoloğunda mahkemede şahitlik edememiş olması yorumsuz verilirken, sahne yönergesinde belirtildiği üzere ekranda Rodney King’in Holliday tarafından çekilen videosu gösterilir.

Sıra dışı seslerin dışardaki olarak içerde durmaları ya da egemen kültürün onlara içerdeki olduğunu söyleyip dışardaki gibi davranması, kaosun, şiddetin ve isyanların temel nedenidir. Smith, performanslarında Tony Kushner, George Wolfe, Kondo gibi farklı etnik yapıda dramaturglar ve çalışma ekipleriyle “siyah-ve-beyaz tablosunun”⁴¹² ötesinde bir şeyler göstermek istediği amacını vurgular. *Fires in the Mirror*’da George C. Wolfe “101 Dalmations” başlıklı monoloğunda, ayırım/tecrit yüzünden Capital Theatre’daki 101 Dalmaçyalı’ya gidemediğini belirtir: sıra dışı oluşlarının bu ayrımla değil siyah olduklarıyla ilgili olduğunu belirtir: “siyah olduğum sürece sıradışıyım/ancak kendimi/durur/sizin beyazlığınızla ilişkili olarak bir yere yerleştirmeyeceğim. Beyazlığınızı eğer biz konuşmak istersek konuşacağım”⁴¹³. Wolfe’un bu cümleleri öteki olma konumuna karşı bir direniş, siyahın öteki olarak inşa edilen kimliğinin de reddidir. Wolfe, siyahın beyazın kriterlerine ihtiyaç duymadan var olabileceğini söylemeye çalışır. George Wolfe’un kullandığı (defining) – (defending) (resist- exist), (“my blackness does not resist –ex---re -- exist in relationship to your whiteness”⁴¹⁴) bunlar Freudcu bir dil sürçmesi değil, baskının ve otoritenin inşasının dönüştürdüğü alışılmışlıklara ve var kalmaya direnmenin önceliğini vurgulayan *edimsel*

⁴⁰⁹ Robin Bernstein, “Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith’s *Twilight*: Los Angeles, 1992”125.

⁴¹⁰ Peggy Phelan, *Unmarked: The Poetics of Performance*, Routledge, New York 1993, 6.

⁴¹¹ Griffiths, 94.

⁴¹² Deavere Smith, *Twilight: Los Angeles, 1992, 1994*, xxiii.

⁴¹³ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 10.

⁴¹⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 10.

bir karşı duruştur⁴¹⁵. Martin Luther King tarafından altın madalya verilen Reverend Al Sharpton'ın saç stili üzerine konuştuğu monoloğu, beyazın önyargıları ve önceki inşasından dolayı tehdit olarak görüp örtük bir korku kültürü şeklinde oluşturduğu siyahın direnişini de inşa etmesinin oldukça belirgin bir örneğidir. Ölene kadar James Brown'unki gibi yapacağı bir çeşit aile geleneği gibi gördüğü saç stilinden bahseder:

“her zaman bir babam olsun istedim/ ve o bu boşluğu doldurdu./ .../ o bir çocuk istedi/ kendisine benzeyen kendi oğlu gibi olacak bir çocuk.../ ... öyle sanıyorum/ James bunu haketti./ Ve tıpkı benim hiç olmayan babamdı/, çocuğu hapisteyken hiç ziyaret etmemiş,/ ben de onun hiç sahip olamadığı çocuğuydum./ ... benimle James Brown arasında/ kişisel bir şey bu./ Tıpkı öteki toplumlarda/ insanların benzemek istedikleri kişilerin kültürel şeylerini yapmaları gibi./ ... dolayısıyla bu kesinlikle Beyazlara bir tepki değil. /Bu benim ve James'in bir şeyi”⁴¹⁶.

Fires in the Mirror'daki “James Thing” başlıklı bu monologda saç modelinin egemen toplum tarafından bir tepki gibi algılanması, toplumun siyahın kendi öz benliği adına ortaya koyacağı her şeyi bir tehdit olarak düşünüyor olmasını vurgular. Siyah için bu saç stili, kendini ortaya koyan bir çeşit imaj iken, beyaz için tehdittir, çünkü siyah insanın sınırları dışına çıkmaya çalışır. Farklılıkların insana ve kültüre özgü olduğunu kabullenmemek, toplumda süreklilik arz eden bir kuşkuculuğa ve yanlış anlaşılmalara neden olur. Çatışmalarda farklılıkların yanlış anlaşılması durumunda tarafların birbirleri hakkında oluşacak olan imgeleri *Fires*'da Smith Anonim Lubavitcher Woman'ın monoloğunda aktarır:

“...Şabat'ın sonuna yaklaşıyordu,/ öğleden sonra beşe doğruydı./ ... bebeğim ses sistemiyle oynarken açma tuşuna bastı/ - ... Şabat günü elektriği kapatamayız. /... dışarı çıktım/ ve Yahudi olmayan birine bakındım/.../ bir çocuk gördüm tanımadığım onun da beni tanımadığı/ – Yahudi değildi, siyahtı/ ... /radyoyu kapatamadığımı ve yardım edip edemeyeceğini sordum/ ... /radyonun yanına gitti ve “görüyor musunuz şurada aç kapa yazan küçük bir düğme var? Buraya basarsanız kapanır” dedi/ ... /kapattı/ ... /muhtemelen “insanlar Yahudilerin zeki olduğunu

⁴¹⁵ Thompson 135-136

⁴¹⁶ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 19-22.

söylüyorlar ama radyolarını nasıl kapatacaklarını bilmiyorlar” /diye düşünmüştür”⁴¹⁷

Şabat⁴¹⁸ akşamında bebeğinin yanlışlıkla açtığı radyoyu kurallara aykırı olduğu için kapatamadığını ve dışarı çıkıp yardım istediği siyah gence de yine aynı kurallara aykırı olduğu için açıklayamadığını söyler. Monolog kültürel bir farklılığın bakış açılarını nasıl değiştireceğinin göstergesidir. Dışarıdaki Afrikalı-Amerikalı, kadının fiziksel bir engeli olmadığını anlayınca açma kapama tuşunu kadına öğretmeye çalışır. Bir dışardaki olarak siyahın algısı bilgisizlik ve aptallık üzerinedir. Lubavitch toplumundaki bir kadının kurallara aykırı olduğu için radyoyu kapattırması ve bunu söylememesi, gencin ise bilmiyormuş gibi göstermeye çalışması, kültürel bir farklılığın algıda yarattığı değişikliğin zararsız bir örneğidir.

Jill Dolan’ın, *Utopia in Performance* kitabında genel olarak ütopyayı ele alışı ve bahsettiği sonuçlar için Smith üzerinden açıkladıkları örnek teşkil edebilir:

“Smith mevcudiyetini bir muhatap olarak sahnelememeyi seçer, ancak taklit ettiği karakterleri, izleyicinin performans öncesinin öncelikli anlarını hayal etmelerine olanak sağlar ve Smith’in insanların yaşamlarına dizüstü bilgisayarla, ses kaydediciyle girip sonra da kendi bedeni üzerinden bir araya getirip düzenlediği performansları, eğer bu insanlar aynı odanın içerisinde bulunursa neye benzeyebileceği ve nasıl görüneceğine model olan bir üst çerçeveye izleyicinin yakalamasına izin verir. ... tiyatro, hiçbir yerde böyle bir toplumlararası diyalogun mümkün olmadığı [Smith’in] ütopyası haline gelir”⁴¹⁹.

Bu nedenle genelde kimlik ve direniş performansları özelde Smith’in performansları, acılı bir deneyimi ütöpik bir umut için gerekli kılar. Smith’in performanslarında çözüm önerisi yoktur; sorun(lar) her açıdan ortaya konularak, eğer performans sonrası aşaması gerçekleşirse, birlikte bir çözüm üretilebilir. Smith’i röportajları sırasında şaşırtan “tüm şehir adına konuşabilecek bir ses buldunuz mu?”⁴²⁰ sorusu, monologlardaki Cornel

⁴¹⁷ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 7-8.

⁴¹⁸ Şabat günü dinlenme günü olarak tayin edildiğinden 39 bölümden oluşan yasak başlıkları iş yapmayı yasaklar ayrıca elektronik eşyaları açıp kapatma. Radyoyu kapatamadığı için sışarı çıkıp yardım ister.

⁴¹⁹ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 85.

⁴²⁰ Deavere Smith, *Talk to Me*, 165.

West'in, Smith'in performanslarını birer klişeye dönüştürme riskini alarak beslediği umudu ya da Jill Dolan'ın performansın ütöpik yanının gerçekleşebilirliği fikrini destekler niteliktedir. Tüm şehir adına konuşabilecek ses, eğer izleyici farklı deneyimleri aynı yerde deneyimleyebilirse, performanslarıdır. Deneyimlemenin gerekliliğini, *Let me Down Easy*'de de farklı bir monologla yer alan Brent Williams, *Four American Characters*'da bir film karakterinin sözleri üzerinden açıklar:

*“(8 saniye filmine gönderme yaparak) bir karakter ‘ben çocukken sende hiçbir çocukta görmediğim kadar deneme vardı’ dediği gibi. Deneme kararlılıkla aynı şey. Kararlılık, şey gibi alt üst olsan bile o boğaya tutunacaksın. Kararlılık şey gibidir o boğayı süreceksin, kafan kire girene kadar”*⁴²¹

Deneme olarak nitelendirdiği deneyim için çabalamaktır. Bir çocuğun yaşıyla yaşamışlıklarının doğru orantılı olduğu düşünöldüğünde, deneyimleyebileceği şeyler kısıtlıdır. Direnmenin öğretildiği bir toplumda da deneyim çıkışa açılan pencere gibidir. Performanslar, deneyimlerin direniş sahasıdır; kültürün ve tarihin gösterimi, toplumsal uygulamaların dününün ve bugününün yansıtılması için bir çeşit materyal ve bir aracı olarak kullanılmasıyla, izleyici onlara verilen imgelerin toplayıcısı olmaktan çok onları deneyimleyen yorumlayan ve işleten konumdadır. Bu bağlamda, performans “bir eleştirel müdahale, bir direniş riti olarak hizmet eder. ... [öte yandan] performans bir kutlama yeri, özgürleşen öznelliğin duyurulduğu bir ritüel oyundur”⁴²². Smith'in performanslarında geçmişin yeniden sahnelenmesi güncel olaylar üzerinden gerçekleşir. Yaşamsal olanın ölümcül olanla kesiştiği noktada da direniş başlar. Bu noktada kimliğin ve direnişin ne olduğu ve performansın neresinde durduğu sorusu şöyle açıklanabilir: Kimlikle ilişkilendirilebilen anahtar kelimeler çeşitlilik gösterir. Kimliğin hangi tarafında yer alındığına göre değişkenlik gösteren bu kimliklerin içeriği de aynı doğrultuda olumlu ya da olumsuz ayrımlar içerir. Eğer durulan yer direniş sahası ise bu sahada arada durup izlenmesi gerekir. Smith'e söylenen “hiçbir şeye benzemiyorsunuz;

⁴²¹ *Let Me Down Easy*. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.

⁴²² bell hooks, “Performance Practice as a Site of Opposition”, Catherine Ugw (ed.), *Let's Get it on: The Politics of Black Performance*, Bay Press, 1995, 211.

siyah gibi görünmüyorsunuz ama beyaz gibi de görünmüyorsunuz”⁴²³ cümlesindeki gibi bir *liminal* bölgede yer alınmış olur. Bu bölge Turner’ın *liminal* aşaması gibidir; kurulu düzenden çıkılmış, yeniden bütünleşmenin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğinin bilinmediği bir yerdir. Sonsuza kadar sürebilir ya da bir kırılmayla düzen değişikliğine gidebilir. İşte Smith’in beslediği umut tarzı bir umudu ve dolayısıyla direnişi içeren performansları Dolan’ın ütöpik olarak adlandırmasının nedeni de budur. Kimliklerin inşa edildiği alan, otoritenin geçmişten sürüp getirdiği ve Jefferson’ın “bir kurdu kulaklarından yakaladığınızda bırakmak istersiniz ancak bıraktığınızda sizi ısıracığından korktuğunuz için bırakamazsınız”⁴²⁴ şeklindeki köleliğin sürdürülme sebebine ilişkin açıklamasına benzer bir şekilde bırakmaktan da korktuğu ya da istemediği için inşayı sürdürdüğü bir yerdir. Metaforik olarak kullanılan ütöpik kelimesi, bu yerdeki düzen değişikliğinin ne derece güç olduğunu bunun için de direnişin ve mücadelenin var olduğu bir umudun gerekliliğinin zorluğunu belirtir. Gücün tükenmesi inşada insanların öyleymiş gibi kabul ettikleri kısımdır. Tüm toplumsal kuralların yapıların performansın ulaşmaya çalıştığı yeni olasılıklar için askıya alındığı bir aradalık uzamı *toplulukları (communitas)* oluşturabilmek için oluşturulan *karşıt-yapıyı* yaratmaya dahil olmak demektir.

Smith’in bilinçli bir şekilde kullandığı uyumsuzluk, normalleştirilmiş ve egemen söylemin çizdiği bir ötekileşme portresini ve bunun otoriter söylem için bir çeşit tehdit olduğunu gösterme çabasıdır. Ele geçirilmiş bir benlik egemen kültürün biçimlendirdiği ve izin verdiği kadarıyla kendidir. Kimliğinin radikal bir şekilde kendine dönüştüğü kültüre bağlıdır. Ancak, özne farklılıkları görmezden gelmeyi bıraktığında aynı kültür ‘öteki’ izin verdiği kadarıyla dönüştürebilecektir. Bu aşamada, öznenin kendini ve toplumun özneyi sunumu sorunsallaşacaktır; toplumsal ilişkiler ve psikolojik bağlamda karşılıklı, aynı zamanda da içsel bir mücadele başlayacaktır. Dolayısıyla, “Smith’in maddesel mevcudiyeti ve bu maddesel mevcudiyetine tiyatral referansının eş zamanlılığı”⁴²⁵ tam olarak, Smith’in “ne olmadığımızı anlamak için yeterince vakit harcamıyoruz. Ve ne olmadığımızı yeniden sahneleme için”⁴²⁶ cümlesindeki gibi izleyicinin sahneye ne olmadığını deneyimleyebilmek için bakması gerekir.

⁴²³ Deavere Smith, *Talk to Me*, 26.

⁴²⁴ Deavere Smith, *Talk to Me*, 140. (National Endowment for Humanities’in düzenlediği *Jefferson Lecture*’da Anna Deavere Smith’in gerçekleştirdiği röportaj kişilerinden tarihçi Ken Burn’ün aktarımıdır.)

⁴²⁵ Lyons; Lyons, 46-47.

⁴²⁶ Savran, 259.

“[Y]akalamak, manipüle etmek ya da insanların nasıl hissettirdiğini kanıtlamak performansın en zor özelliği”⁴²⁷ dir. Smith’in ütöpik bir dünyayı akıllara getiren ayrımın olmadığı bir yerdeki hümanizmin destekçisidir. Bu durumu Cherise Smith *Twilight* üzerinden şöyle açıklar: “Smith’in kendi kimliğinin devingenliğinin önemi, *Twilight*’in düşlediği hümanist ütopyayı çürütebilme tehdididir”⁴²⁸. Çünkü, Smith bir siyah olarak sahnedeki *mevcudiyeti*yle taraf olup olmama bağlamında – farklılığı gösterebilmesi için taraflara eşit mesafede olmalıdır – beyaz izleyici karşısında bir önyargıyla, siyah izleyici karşısında ise bir destekle performansına başlar. Her iki durum da Smith’in yapmaya çalıştığı şey için tehlikelidir; Smith aynı anda kendisinin ne olmadığını daha sonra da karakterlerinin ne olmadığını göstererek izleyicisini bu yarattığı *liminal* uzamda kendisini bulmaya davet eder. Kimliğin değişkenliği, bireyin kendisiyle, toplumla ve değerlerle olan çatışma ve liminalite düzeyini ifade eder. *Liminal* bir pozisyonda kaldığı ya da kendisini yerleştirdiği bu aradalık uzamı, ya izleyiciye yol gösterici nitelikte olacaktır ya da süreç içerisinde direncini kaybedip bu uzamda kaybolacaktır.

Goffman’ın günlük yaşama tiyatral bir göndermeyle gerçekleştirdiği benliğin sunumu bağlamında, izleyici kendi *mevcudiyetinin* bilincinde olmayan gündelik yaşamın aktörleridir. Merkez olarak tanımlanabilecek toplum normlarının dışına çıkarak farklı davrandığında sıra dışı olanının sınırlarına geçiş yapmış olacaktır. Dolayısıyla sınırdan geçiş, izleyici için kendi benliği ötekinin gözünde tiyatral olarak canlandırılan bir benlik anlamına gelirken, kendisi içinde tam tersi bir biçimde normlar içerisinde kalmak, kendi benliği değil de tiyatral bir benlik olacaktır. Dolayısıyla izleyicinin sahnede gördüğü kendi benliği kendisi için sıra dışı bir ses haline gelecektir. Kimliğin bireyi korumaktan çok baskılaması ve bireyi şiddete sürüklemesi, süreç içerisinde bireye görünmez olmayı öğretir. Görünür olmak demek toplum dışı kalmayı göze almak anlamına geleceğinden, sıradışı seslerin oluşturduğu kimlikler toplumsal kimliği korumak adına benliğin yok oluşuna seyirci kalır. Bu açıdan, Smith’in karakterleri güvenli evlerini ya terk etmişler ya da terk etmek üzeredirler. Angela Davis’in monoloğundaki bu sözleri Smith’in öne sürdüğü *güvenli evleri terk etmenin* gerekliliğine işaret eder;

⁴²⁷ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 65.

⁴²⁸ C. Smith, 139.

“kendimizi toplumlarımızda sağlama almayalım gibi bir öneride bulunmuyorum;/ çeşitli toplumlarımda kendimi saplanmış/bağlanmış hissediyorum/ ancak düşünüyorum da/ bir metafor kullanmak, halat/ bir çapaya bağlanmış,/ anlamak ve öğrenmek için/öteki toplumların içerisine doğru taşınmamıza izin verecek kadar uzun olması lazım/Daha samimi daha içten bağlantılar ilişkiler kurmaya ve gerçekten öğrenmenin sorumluluğunu almaya duyulan ihtiyaç üzerine çok düşünüyorum”⁴²⁹.

İkinci olarak Smith’in etkilendiği yazarlardan biri olan Shange’nin monoloğuyla *Fires*’daki varlığı, Amerikan tiyatrosunda *For Colored Girls* ile yarattığı etkiye eş değerdir; Shange ilk monologdur ve kimliğin tanımını yaparak başlar;

“Kimlik -/ .../ yerin psikik/ruhsal algısıdır/ bir kaya mı yoksa bir ağaç mı olduğumu bilmenin yoludur/.../ve kendimi/ nereye koyduğumun bir öneminin olmadığını bilmenin yoludur/.../etrafımdakilerin bir parçasıyım/ve onlardan ayrı bir hale geliyorum/ve açıkça bir kimliğe sahip olmamıza izin veren/bu farklılıkları yapabilmemizdir/ve kimliğimizin içerisindeki şey/başımıza gelen her şeydir/başımıza gelen her şey olduğu kadar/onlara gösterdiğimiz tepkilerdir de/çünkü çöle benzer bir yerlerde/trans durumunda yalnız olabiliriz/.../çölün bir parçasıyız/ve eve giderken/çölün bize verdiği parçasını yanımızda götürürüz/ama hala çöl değildir/yapmak önemli bir farklılıktır çünkü/neye sahip olduğunu bilmezsen ne verdiğini de/bilmezsin/ve neyin senin neyin bir başkasının olduğunu bilemezsen/ne aldığını da bilemezsin”⁴³⁰

“Smith kendisini toplumsal bir aktivist olarak değerlendirmez; toplumsal çatışmalardan doğan konuları ele alır ve çözüm önerileri olmadan ancak örtük bir şekilde karşılıklı kültürel bir anlayışa çağrı ile sunar”⁴³¹. Çünkü egemen kültürün inşa ettiği üstünlük, sıra dışı sesleri Goffman’ın deyimiyle istenmeyen farklılıklara dönüştürür. New York gösteriminde ve basılı metinde bulunan Homi Bhabha “Twilight # 1” başlıklı monoloğunda:

⁴²⁹ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 31.

⁴³⁰ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 3-4.

⁴³¹ Shank, 230.

“bu alacakaranlık anı/bir aradalık anıdır./Gün karanlığı anıdır/duygu ikilemi (ikirciklik)/ ve anlam bulanıklığı anıdır/.../Alacakaranlıkta/daha fazla yorumlamak zorundayız/kendimizi eylemin bir parçası/yapmak zorundayız/daha fazla yorumlamak/daha fazla yansıtmak (tasarlamak)/zorundayız/ancak aynı zamanda acalacakaranlıkta/o şeyin kendisi/bizi/olayı olayın kendisini nasıl yansıttığımızın/farkına varmaya davet eder/olayı/durumu üretmenin/parçasıyız”⁴³².

Olayların nasıl yanlı bir hal alabileceğini ve bu halin sorumluluğunu herkesin alması gerektiğini vurgular. Anlam vermek ve verilen anlamın sorumluluğunu almak o arada olma anıdır. Smith’in performansları başlı başına direnişin kendisidir; izleyicisine sunmak istediği farklı görme biçimleriyle hem görünenin hem de görünmeyenin farklılığına odaklanarak ortaya çıkarma isteği aynı zamanda mevcut durumda talep edilen değişikliktir. *Twilight*’daki Elvira Evers’in monoloğu Smith’in yapmaya çalıştığı şeyin izleyiciye doğrudan sunumudur. Hamile kasiyer olarak çalışan Elvira Evers, isyanlar sırasında kendisine isabet eden kurşun sonucu arkadaşıyla birlikte en büyük oğluna diğer çocuklarını emanet edip akan kanı saklayarak geri döneceğini söyler. Hastaneye gittikten sonra doktora bir kızı olduğunu boyunu ve kilosunu söyledikten sonra, Evers doktorun cümlesini aktarır:

“doğdu, dirseğinde mermi vardı./ ... ameliyatını gerçekleştirdik/ kızınız iyi, siz iyisiniz” /sonra “doktor merminin plesentayı parçaladığını ve bana doğru gelirken kollarıyla yakaladığını söyledi./ ... eğer yakalamasaydı ben de o da ölmüştük. Anlıyor musun? / “Gözlerini aç olup biteni izle” der gibi”⁴³³.

Elvira Evers, kendi halinde çocuklarıyla yaşayan Panamalı bir kadındır. Olup bitenleri gözlemleyip, adaletsizliğe karşı direnmesi gereken sadece azınlıklar olmamalıdır. Bu nedenle gözlerini açıp, kendi yaşamının dışarısına çıkıp bakması gerekmektedir. Performans metnindeki *Rocked* bölümü artık isyanların çıktığı şiddetin görüldüğü, kaosun yaşandığı hikayelerle örülüyken *Loses* bölümü getirdiği karanlıkla travmanın kendisi, kaosun ifadesidir. *Rocked* bölümünün son monoloğu olan opera sanatçısı

⁴³² Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 232-233.

⁴³³ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 1994, 122-123.

Norman, “eğer daha genç, 20’li yaşlarımda olsaydım ve dinleneceğimi bilseydim, şarkı söylemez bir aslan gibi kükrerdim”⁴³⁴. Kükreme, direnmekte olan Afrikalı-Amerikalı toplumunun sistematik göz ardı edilmesine bir isyan, birikenlerin bir nefeste çıkan çığlığıdır. Rocked bölümünün başındaki sahne yönergesinde Smith şu açıklamayı yapar:

*“oyunun kalanının çoğu çıplak ayakla oynanırken, bu bölüm savaş botlarıyla oynanmalı. Bu bölüm insanlığın isyanına benzemeli. ... bir, iki ya da on iki kişi bu bölümü sahnelese de, performansçının hiçbir bölümü bitiremediği hissi uyanmalı. Yeni bölüm başladığında, kendinden önceki bölümü kesmiş gibi olmalı”*⁴³⁵.

Smith izleyiciden bu bölümü performans boyunca hissetmelerini istemektedir. Travmadaki şiirsel an diye bahsettiği bu anda gizlidir. Bu an üzerinden yürüyerek gerçekleşebilecek değişiklik için izleyicinin neyin olmaması gerektiğini bulması gerekir. Dolayısıyla “kimlik ancak ötekiyle ilişkisi içerisinde algılanabilir – ki bu demek oluyor ki benliğin ötekiyle ayrıldığı ve birleştiği sınırı göstererek ötekine hem direnme hem de hakkı olanı isteme biçimidir”⁴³⁶. İzleyicinin rahat olmaması gerekir; sunulan durumların ciddiyeti ve karmaşıklığı ve aniden deneyimlemeyle gelen belirsiz bir daralma hissi sadece farkındalığı hedeflemez, aynı zamanda bir direnişin de göstergesidir; direnilen bir yandan tabu haline gelmiş desteklenen düşüncelerken, öte yandan bu düşünceleri kabullenme gerçeğidir.

Performans Teknikleri bölümünde söz ettiğimiz, kimsenin hoşlanmadığı bir karakter olarak nitelendirdiği Paulette Jenkins’in monoloğunu Smith riskle ilişkilendirir:

“canlandırıyorum çünkü riskin ... alınması gereken bir şey olduğunu düşünüyorum. ... [Maxime Greene’e] bilmediği ve bilmek istediği iki şeyin ne olduğunu sordum ve dedi ki ‘entelektüel açıdan olumsuz hayal gücü hakkında halen yeterli bilgiye sahip değilim’”⁴³⁷

Paulette Jenkins monoloğunda yaşadığı acı ve geri dönüşü olmayan bir deneyimi şöyle aktarır:

⁴³⁴ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 2003, 101.

⁴³⁵ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 2003, 59.

⁴³⁶ Phelan, 13.

⁴³⁷ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character.

“herşeyin nasıl üstünü örteceğimi öğrenmeye başladım. Çünkü kimse benim evimde böyle bir şey olduğunu bilsin istemedim. Herkes normal bir aile olduğumuzu düşünsün istedim. Maddi açıdan her şeyimiz vardı ama bu çocuklarımın acılarını dindirmedi, korkularını azaltmadı. Gözlerimizdeki morlukları açıklamak için mazeretim kalmadı ya da patlamış dudaklarımız ve çürüklerimiz için. Beni de döverdi ama bu ortadaki doğruyu değiştirmede o gece ailem için bir kabustu, bir kabus. Ve onları yüzüstü bıraktım. Çünkü bunun sürekli olarak devam etmesine ben izin verdim. Fakat o gece Myesha’nın öldürüldüğü gece, bunun şiddeti büyüdü büyüdü büyüdü. Ve bir akşam uyuşturucuları alıp eve gelince, Myeshia’ya sinirlendi ve onu dövmeye başladı, küvete koydu, dövmek için kemerini kullanırdı, kemerini kullandı, çünkü sapkınca bir düşünceyle Myesha’nın kardeşiyle seks yaptığını ve birbirlerini okşadıklarını düşünüyordu, nedeni buydu. Öldüğü o geceden bahsediyorum. Küvetin içine koydu, ben bebekle yatak odasındaydım, ölmeden dört ay önce, Myseah’am ölmeden dört ay önce, adamı düzelterceğini düşündüm, eğer ona kendi bebeğini verirsem ve bebeğimiz oldu, delilik, eğer ona kendi çocuğunu verirsem, benimkileri bırakacağını düşündüm ama işe yaramadı, yaramadı, ve üç çocukla kalıverdim, Houston, Myseah ve Dominic; ben hapse girdiğimde Dominic dört aylıktı. Ben yatak odasındaydım dediğim gibi onu banyoya götürdü, o - o - o her vurduğunda yere düştü ve kafasını küvete vurdu ve bu defalarca aralıksız olarak sürdü. Duyabiliyordum ama hareket etmeye cesaret edemedim, kımıldayamadım. Gidip ne oluyor diye bakmadım bile. Orada öylece oturdum ve dinledim. Ve daha sonra onu koridora götürdü. Orada oturmasını söyledi ve o da orada dört beş saat kadar oturdu. Sonra ona kalk dedi ve kalktığında kızım gözlerinin görmediğini söyledi. Yüzü dağılmış çürük içindeydi, gözü morarmıştı, kafası şişmiş, kafasında bir tane daha kafa vardı. Ona bırak uyusun dedim o da uyuması için bıraktı. Ertesi sabah ölmüştü. Okula gitmesi için kaldırmaya gitti ve heyecanlıydı ‘nefes almıyor’ dedi. Anında anladım öldüğünü. İçeri girdim ben bile öldüğünü kabullenememiştim, içeri girdim ağzına ayna tuttum. Hiçbir şey yoktu, hiçbir şey gelmiyordu ağzından. ‘Hiç kimsenin bunu bilmesine izin veremeyiz. Yardım etmek zorundasın’ dedi. Ben de kabul ettim, kabul ettim. Çünkü yıllardır sır saklıyordum. O yüzden alışkanlık haline gelmişti sır saklamaya devam etmek. O gece alış-veriş merkezine gittik ve polise onu

kaybettiğimizi, kayıp olduğunu söyledik. Güvenlik görevlisine kayıp olduğunu söyledik, kayıp olmadığı halde. Güvenlik görevlisine o gün üzerinde ne olduğunu anlattık. Alış-veriş merkezinden döndükten sonra onu aynı güvenlik görevlisine söylediğimiz şekilde giydirdik ve sonra bebeğimizi ve diğer çocuğumu da alıp I 95'e doğru yola çıktık. Ben öyle put kesilmiştim öyle donakalmıştım ki bakabildiğim tek şey dikiz aynasıydı. Ve onu öylece otobanın kenarına yatırdı, benim kendi yavrumu, ben de bunun olmasına izin verdim ”⁴³⁸.

Smith, Maryland Kadın İnfaz Kurumu'ndaki mahkum Paulette Jenkins'in riskin ne olabileceğini söylediğini aktarır ve karakteri canlandırmasını bitirdikten sonra monoloğu “evet bu da olumsuz hayal gücünün bir sorgulaması”⁴³⁹ şeklinde tamamlar. Olumsuz hayal gücü azınlıkların ayaklanma için ihtiyaç duydukları, Smith'in hedefleyip, Jill Dolan'ın bu dünyada ütopyik olarak gördüğü umut ve direniş gücünü tersten ifade eder. Jenkins, riski alamayarak, yaşadıklarına gözlerini kapatmış ve kendisinin ve çocuklarının sorumluluğunu şiddeti sonuna kadar kullanan bir kontrole bırakmıştır. Jenkins'in kendi kör noktasını fark edememiş olması, bastırılmışlığını ve korkularını arttırken, direnme ve güce karşı çıkma bilincini elinden alır.

Smith, göstermiş olduğu ırksal önyargı ve ayrımcılık üzerine konuları ve bunların inşadaki süre gelen güç savaşlarını içeren her bir röportajını sonunda birer insanlık sesine dönüştürmeyi başarır. Smith'in performansları monologlarıyla bireylerin ve toplumların parçalara bölünmüş, zarar görmüş, etnik ve ırksal grupların korku, acı, öfke ve benzeri karmaşık duygularla bir arada bulunduğu bir uzamdır. Suçun olaylarla aklandığı, suçlunun suçsuzla karıştığı, bunun yanında giderek artan bir suç oranı potansiyeliyle *Twilight*, izleyicinin nedenleri, sonuçlar ve durumlarla analiz etmesi gerektiği umut verici olmayan ancak ütopyik bir umudu da beraberinde getiren bir performanstır. Smith'in ortaya koyduğu ve desteklediği ütopyik “humanizm [de tıpkı kimlikte olduğu gibi] toplumla örülü ve inşa yoluyla yapılandırılır”⁴⁴⁰. Yinelenen ırksal ve etnik kimlikler ya da ayrımcı bakış açıları, Smith performanslarında kriz noktalarının duruma dönüştüğü anları alarak toplumun bir yansımasını değil, toplum üzerinden

⁴³⁸ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character,

⁴³⁹ https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character.

⁴⁴⁰ C. Smith, 155.

verilen çeşitlilik gösteren deneyimleri yeniden anlamlandırmaya çalışır. Smith, “bir şeylerin doğması için bazı şeylerin ölmek zorunda olduğu düşüncesini hissettiğim için muhtemelen bu tarz şeylerle ilgilendim. Şuan farklı bir zamandayız ama bu savaş hiçbir zaman gerçekten bitmedi”⁴⁴¹. Dolayısıyla Smith performanslarında taşıdığı umudu, karanlıktan çıkıp gelebilecek olan bilginin ve bilinçlenmenin ışığı olarak görür. Performansları başlangıcından sonuna çoklu bakış açılarına ve çoklu yorumlamaya açıktır. İzleyici Smith’in kendi bakış açısını doğrudan alamaz; büyük resme baktığında bir fikir edinebilir ancak o da diğer olasılıkları yanlış ya da eksik kılmaz. Farklılığın farklılığa karşı kullanıldığı eşzamanlı gelişen çoklu bakış açısı ile sağlanan gerçekler ya da gerçeklerin yönleri ortaya çıkacaktır.

“Fires’da bir anda yanılsama olmayan genç bir siyah erkeği, başka bir an da oldukça eğitilmiş Yahudi bir kadın yazarı ikna edici bir şekilde canlandırarak, Smith sadece bu tarz farklı kişilerin gerçeklerini zorlamak için değil aynı zamanda farklılıklarının görünemediği grafiksel yollar için edimsel bir tartışma yapar. Bu yolla Smith’in performansı metniyle tartışır. Eğer sadece basit bir şekilde bir sayfadan okunan ham metinler, genellikle nefreti ve toleranssızlığı (bir mizah, içtenlik ve kişisel içerikli değerlerle elde edilen düşüncelerle) ortaya koyar; ancak Smith’in performansı çok açık bir şekilde ırksal ve cinsiyetçi nefretin, hikayenin sonu olarak kabul edilemeyeceğine işaret eder”⁴⁴²

Fires in the Mirror’da her iki taraf da masumiyetini kanıtlamaya ya da savunmaya çalışırken, şiddete dönüşen bu savunma biçimi Gavin Cato ve Yankel Rosenbaum’un ölümüyle sonuçlanır. Her iki grubun açıklamaları da birbirlerini ötekileştirip bir soruna dönüştürürken ortak noktaları olan kayıp sadece iki kişi değil West’in dediği gibi,

“buna rağmen bir umut mahkumuyum./öyle de öleceğim/ ızdırabın, mutsuzluğun, çaresizliğin son söz olduğuna/asla inanmadım/(siyahların yaşamında kayıpla ilgili sordunuz/siyah halk için kaybımız/pek çok vaktini

⁴⁴¹ Savran, 247.

⁴⁴² Martin, “Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media”, 83.

bizi kişi-lik-sizleştirmek için harcayan bir toplumda/bütün olabileceğimiz hissinin kaybıdır”⁴⁴³.

Her iki tarafın duydukları acı, verdikleri kayıp, birbirinin durumunu anlamaktan çok birbirlerine olan nefretin büyümesine neden olur. Norman Rosenbaum “My brother’s Blood” monoloğunda “Kardeşim Crown Heights sokaklarında Yahudi olması dışında başka hiçbir sebep olmadan öldürüldü” dedikten sonra “adalet sağlanana kadar hiçbir yere gitmiyorum”⁴⁴⁴ diyerek, Amerikan vatandaşlarından herhangi birine bu yapılsa ne olurdu sorusunu sorarcasına Belediye Başkanı Dinkins ve Vekil Brown’a seslenir. Bu sesleniş bir öç istemeden farksızdır.

Smith’in döneminin ötesine geçen radikal diyebileceğimiz hümanizmi, “izleyicinin başka bir fiziksel ve duygusal durumların içerisine nüfuz etmelerine izin vererek radikal bir empatiyle bazı karakterlere gösterdiği sempati”⁴⁴⁵yi ortaya koyar. Smith röportajların düzenlenme aşamasında, Carmel Cato’nun monoloğu için şunları söyler: “neden bu kadar üzgün olduğumu bilmiyordum, birkaç gün sonra oldukça üzgün olduğumu farkettim, çünkü okudukça Gavin Cato’nun ismi kayboluyordu”⁴⁴⁶. Carmel Cato’nun metaneti ve Smith’in röportajları için hazırladığı son soruyu kendiliğinden cevaplamış olması, Smith’e empati için ihtiyacı olan şeyi vermiş olduğu anlamına gelir. Carmel Cato’nun gece sokakta doğum şeklini anlatarak sonlandırdığı monoloğunda;

“ben özel biriyim./ Ayaklarından doğan bir adamım./ Ayaklarımdan doğdum./ Her ne zaman bir bebek ayaklarından dünyaya gelirse /ya anneyi keser/ ya bebek ölür. Fakat benim önce ayaklarım çıktı doğarken./ Özel olanlardan biriyim./ Bana boyun eğdirmelerinin hiçbir yolu yok. /Saklayacak bir şey yok, /söylediğim her kelimeyi tekrar edebilirsiniz”⁴⁴⁷.

3. bölümde gerçekleşen doğru-yanlış, suçlu-suçsuz gibi terimler kendini ve ait olduğu toplumu korumaya çalışan kimlikler, sözsel saldırılar bunların hepsi epilogda Gavin Cato’nun babasının monoloğuyla anlamsızlaşır; “Cato, daha çok kötü bir şekilde bilinen yaygın köle isimlerinden biri olduğu için, Carmel Cato sembolik olarak köleliğin

⁴⁴³ Deavere Smith, *Twilight Los Angeles*, 1992, 2003, 106.

⁴⁴⁴ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 96.

⁴⁴⁵ C. Smith, 187.

⁴⁴⁶ Martin, “The Word Becomes You An Interview with Anna Deavere Smith”, 280

⁴⁴⁷ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 139.

hafızasını ve beyaz hakimiyetini taşıyarak oyuna girer”⁴⁴⁸. Smith’in izleyicisinin hep akılda tutmasını istediği acıya ve kayba odaklanır;

“... ben benim çocuğum olduğunu açıklamaya çalışırken/ polisten tarafıma pek çok alaylı kelime duydum/. Onlar benim çocuklarımdı. /Biliyorsun çarptıkları. Her şeyi gördüm,/ herşeyi ...atom bombası gibiydi./ ... /tam olarak sekiz otuzda çarptı./ .../ Gavin ölmeden önceki tüm hafta vücudum değişiyordu,/ farklı şeyler hissettim./ Hiçbir şey yemiyordum,/ iki hafta boyunca ... sadece su içtim./ ... eve geldiğimde arkadaşlarıma/ ‘hissedebiliyorum bir şeyler olacak ama görmek istemiyorum’ dedim./ .../ Gavin olacağını asla düşünmedim”⁴⁴⁹

Performansın şuanlığı ve deneyimi izleyiciye ütöpik olsun olmasın hayal etmenin ötesinde olası bir gelecek algısının değişik biçimlerini kurma şansı verir. Sonrasında seçim izleyicinin kendisindedir. Schechner *aradalık (threshold)* olarak tabir ettiği bu anlar, “performansı dünyadaki daha iyi bir şeyin olasılığıyla ilişkilendirmek”⁴⁵⁰ için kullanılırlar. “Crown Heights’daki kazalar, primal travmanın bir geri dönüşüdür, çünkü tarihsel yaralar, asla tamamen kavranamamış olmasıdır. Cato’nun kederini ifade ettiği durumunu oyunun duygusuna bu kadar uymasının sebebi de budur”⁴⁵¹. Kullanılan teknikler, performans öncesi hazırlık için yüzlerce ses ve video kayıtlarının dinlenip düzeltip sıralanması gibi uğraşların yanı sıra izleyicinin alımlama yetisi performansın anlaşılır bir şekilde gerçekleşip gerçekleşmediğini belirler aksi takdirde performans yüksek sanat ile klişe arasında bir yerde arafı yaşar. “Ütöpik bir tanımla, dönüştürücü başarılı bir performans izleyiciyi beklenmeyeni memnuniyetle bekleyebileceğimiz bir olasılığın hiçbir yerine fırlattığı bir yapmadır. Bu dönüşüm anlarının kendisi dünyayı “.. olarak” değil de “ya öyleyse” olarak canlandırıp düşleyen ütöpik edimleridir”⁴⁵². Smith’in beslediği umuda işaret eden doğrudan hiç bir şey yoktur; karakterlerin monologlarında kimi zaman öfke, kin, korku kimi zaman acı, baskı görülür. “daha iyi bir dünya öngörülerini tamamlamak için, derin bir farklılık anlayışıyla müşterekliği,

⁴⁴⁸ Jay, 144.

⁴⁴⁹ Deavere Smith, *Fires in the Mirror*, 135-138.

⁴⁵⁰ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 4.

⁴⁵¹ Jay, 146.

⁴⁵² Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 88.

sevgiyi ve umudu birleştirebilen bir hümanizmi yeniden canlandırmak”⁴⁵³ gerekir. Umut Smith’in bahsettiği farklılığı birbirini dinlemiş olan izleyicinin fark edebilmesinde yatar. Kültürel olarak nasıl inşa edildiğimizi ve önyargıların nasıl bizimmiş gibi işlendiğini fark etmek demek, herkesin kendi körlüğünü fark edebilmesi demektir. Bu nedenle de performansta çerçevelenin özgürleşmesi, empati yolunu kullanacak olan seyircinin özgürleşmesine bağlıdır.



⁴⁵³ Dolan, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, 64.

SONUÇ

Moderni ve postmoderni aynı çabayla buluşturan, deneyen, denedikçe yenilerini ekleyip değiştiren, geleneksel olanı deneyimledikleriyle yok eden ve deneyimletebildiği sürece var kalacak olan performans, yalın düşünüldüğünde, tıpkı kimliğin vurgulanan hareketliliği gibi sürekli hareket halindedir. Bu nedenle performans üzerine söylenmiş ve sayılacak olan her şey esnektir ve iletilebilir ya da yeniden düzenlenebilir. Performans sanatı, performansla bütünleşen sanatın tümü için bir üst başlık oluşturur. Performans çalışmaları ise belli bir akademik disiplin içerisinde performans üzerine yürütülen çalışmaların tümünü kapsar. Performans çalışmaları, bilinçli bir şekilde gerçekleştirilen bir *edimselliğin* yani sanatsal bir performansın aynı *edimselliği* takip ederek bilimsel olarak incelenmesidir. “Performans, kimi zaman ustaca kullanılmış sıra dışı bir teknikle, bazen performansçının ikna gücü bazen de iletilen mesajın gücüyle radikal bir şekilde”⁴⁵⁴ tüm sınırları, yapıları ve kuralları yıkıp yeniden inşa edebilen, yeni kurallara ve yeni toplum düzeneğine işaret edebilen ve kimi zaman yıktığı yerde durabilen, tanımlanması güç olup tanımlanmaya ve sınırlandırılmaya direnen bir olgudur. Genel olarak performans, davranışların inşa edilmişliğinin *edimselliğini* farkındalık düzeyinde gösterme ve deneyimletme çabası içerisindedir. Bu noktada, politik ve tarihsel süreçlerin performansı oluşturduğu düşüncesinden yola çıkarak, üzerine çalışılacak performansta kimi zaman toplumsal ve kültürel göndermelerin kimi zaman tabuların, hafızanın, travmaların önem arz ettiği bir gerçektir. Tüm bunların anlamına ya da anlamlandırılmasına olanak tanıyan yaratılan *liminal* bir uzam, kişinin (izleyicinin/katılımcının) kendi aradığını bulmasına da olanak tanıyacaktır.

Yenilikçi öncü tiyatronun henüz adının hakkını veremediği 1950’lerden 1980’lere oradan da günümüze uzanan sürekli değişen paradigmaları sürekli kendisine yenilerini ekler. Tiyatro sahnelerinin sokaklara taşındığı, tiyatro oyunlarının durum bildiren eylemlere dönüştüğü *Happenings*, *Commune* ve *Dionysus*’69 gibi deneysel performanslarla birlikte kelimenin tam anlamıyla radikal değişikliklerle sanatın her alanını etkisi altına alan performans, *bedensel deneyimin* sahnedeki *vücut bulmuş* hali olan performansçıyı ve katılımı beklenen izleyiciyi kutsar. 1980’ler ve 1990’lar

⁴⁵⁴Tracy C. Davis, “Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack, and yaw of the performative turn”, Tracy C. Davis (Ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2008, 7.

boyunca kültür ve kimliğin çevrelediği performanslar biçim ve içerik olarak oldukça farklılaştırılmakla kalmamış, kurgusallığı yıkmış temsille gerçeklik arasını karartarak izleyiciyi hedeflemiştir. Görünmeyeni ortaya çıkararak açıklanamayanı açıklanabilir hale getirmiş ve izleyiciyi güç ilişkilerini değerlendirmeleri ve farklılıkları fark etme bağlamında yetkilendirmiştir. Farklılıkların inkarı bir çözüm olmadığı gibi otoritenin yerini korumasına da katkı sağlamaz; inkarın işaret ettiği tek yer baskı, taraflı bir demokrasi ve adaletsizliktir. Adaletsizliklerin sahte bir demokrasi üzerinden egemen toplumun gücünün korunabilmesi adına artması, performanslarda hümanist ideolojilerin altının kazınmasına neden olur. Sorgulanan değerler ve uygulamaları performansla görünür kılmaya çalışmak, performans ve alıcı kitlesi arasında bir ortak bir paydada buluşmayı gerektirir.

Richard Schechner, Erving Goffman, Victor Turner, Michel Foucault, Jean-François Lyotard, Jacques Derrida gibi pek çok felsefeci, kuramcı ve toplumbilimcilerin çeşitli kültürel ve toplumsal durumlara gönderme yapmak amacıyla tiyatro, sahne, oyun kelimelerini benzetimsel kullanımları, tiyatral ve anti-tiyatral kelimelerinin performans çalışmaları içerisindeki önemini ve vurgusunu özelleşmesini sağlar. Austin'den sonra geliştirilerek kullanılmaya başlanan *edimsellik* kelimesi, öncü deneysel tiyatro gruplarıyla etkisini göstermeye başlayan, *Happenings* merkezli olduğunu söyleyebileceğimiz bir dönüm noktasıyla performans dönüştürülen Amerikan tiyatrosunun giderek bağımlı hale geldiği kültür teriminin açılımında bir sözün *edimselliğinden* çok inşa edilen bir eylemin ya da oluşumun *edimselliği* bağlamında kendini göstermeye başlar. Dördüncü duvarın yıkılmasıyla izleyici-oyuncu arasındaki değişen ilişki “1960ların sonundan genellikle performatif dönüş olarak adlandırılan tarihi bir an”⁴⁵⁵la birlikte bir kez daha yeniden kurulur. *Bedenin, mevcudiyetin, deneyimin* ve kimi zaman fiziksel temasın merkeze koyulduğu performanslarda, sahne, mekan düzeneği de değişmiş, performansın gerçekleşebileceği her yer sahne olabilir, oyun metni ve yazarın otoritesinin yerini performansçı, yönetmen, performans ekibiyle birlikte çalışabilecek olan oyun yazarı, tasarım ve sahne ekibiyle ortaklaşa yürütülen bir çalışma alır. Toplumsal değişim hedefiyle ‘şuan’a yapılan vurgu geleneksel yöntemleri yetersiz ve faydasız kıldığından gerçekçi teknikler yerine geleneksel olmayan gerçekliği yıkan teknikler kullanılmaya başlar. ‘Medenileştirilmiş’ bir baskıya anarşik bir karşı duruş

⁴⁵⁵ Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, 21.

Artaudcu ve Grotowskici beden etkisiyle şiddet içermeyen devrimsel değişikliklerle toplumda oluşan adaletsizliklere ve haksızlıklara direnen toplumsal tabuları yıkabilecek cesareti olan izleyici kitlesini arar. İzleyicinin artık yeni bir görevi vardır. “Yabancılaşma olmaksızın uzaklığı öte yandan özdeşlik kurmaksızın dahil olmayı deneyimlemek”⁴⁵⁶ tir. Deneyimin ve deneyimlemenin nasıl bir anlam ortaya çıkaracağı izleyicinin sorumluluğundadır. Bu bağlamda, izleyici performansa katılması için davet edilir. Böylelikle eleştirel bir anlam yükleyebilecektir. Hem deneyimleyecek hem de deneyimledikleriyle kurduğu empati ya karaktere sempatiye dönüşecek ya da karaktere eleştiri getirecektir ama her iki sonuçta da harekete geçecektir. Dolayısıyla, performansın gücünü tanıtması, performansçıyla izleyici arasında gerçekleşecek olan iletişim ve etkileşim sonunda mümkün olabilecektir.

Anna Deavere Smith’in solo performansları, çağdaşlarının performanslarından ve performansta sözü geçen solo performanslar, kendi oluşturduğu biçim ve içerik bağlamında farklılık gösterir. Smith’in ortaya koyduğu performanslar sadece solo işler değil aynı zamanda performansın ne anlama geldiğini performansı kuşatanın ne olduğunu bilerek gerçekleştirdiği performanslar ve bunlar için kullandığı teknik ve materyallerdir. Smith’in performanslarında dikkat çeken ve sadece solo performans olmadığına işaret eden, performans sanatını tümüyle kucakladığını gösteren diğer bir özelliği ise solo performanslarda bir ya da bir kaç karakterle kimlikler sunulurken Smith çeşitli ve çok yönlü karakterlerden yola çıkıp toplumsal olana, kültüre ve kültürün içerisindeki karmaşıklığa vurgu yapmasıdır. Aynı zamanda dışardan içeri doğru kullandığı *öteki-odaklı* olarak adlandırdığı oynama tekniği sıra dışı bırakılan kimliğe olduğu kadar neyin sıra dışı yaptığına da dikkat çeker.

Smith hem performans sanatçısı hem de oyun yazarı olarak çağdaşlarından ayrılır ve kendisi gibi solo performansçı Spalding Gray gibi çağdaşlarından ayrıldığı nokta, röportajlarından oluşturduğu performans metinlerinin de ayrı birer performans olmasıdır. Kendisinden tek bir kelime bile eklemeyen düzenlediği performans metinleri üzerinde otoritesi söz konusudur. İzleyiciye neyin nasıl sunulacağını kişi sıralamalarıyla ve kullandığı kayıt, fotoğraf, slayt ve video kayıtları gibi çeşitli materyallerle belirler. Röportajları sonrası oluşturduğu karakter çeşitliliğinin performansları

⁴⁵⁶ Elinor Fuchs, *The Death of Character Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis, 1996, 106.

sırasında/sonrasında dönüştüğü çoklu bakış açıları izleyicinin hem farklılıklara hem kendisine hem de durumların bütününe bakabilmesini sağlar. Duruma yönlendirilen bu bakış açılarının çeşitliliği gerçeği farklı yönleriyle ortaya koyarak bir bütün olarak yorumlanabilmesini ve farklılıkların yine farklılıklar üzerinden deneyimlenmesini sağlayacaktır. Performans olarak çalışılanın süreç sonunda izleyicinin dikkatle baktığı taktirde içerisinde kendisini aynı görünmeden de görebileceği bir aynaya dönüşecektir.

Smith, taklidi andıran bir duruşla kişilerini sahneye taşıırken aynı sahnedeki benzersiz *mevcudiyeti*yle de hem yaşam hem de performansla güçlü bir bağı olan oynama/oyuncululuğun bir performansçı için ne demek olduğunu ortaya koyar. *On the Road* serisinin ve Smith'in kullandığı oynama tekniğinin bir gerekliliği olarak da dönemin dışına çıkarak oluşturduğu bu biçimle birlikte Smith'in bir kadın ve bir siyah olarak gerçekleştirdiği cinsel ve ırksal karakter değişimleri, performanslarında daha baştan Smith'in sahnedeki gerçekliği yıkan *mevcudiyetinin* ispatı, taklide dayanan bir temsil olma ihtimalinin de olanaksızlığıdır.

Smith maskelenen yaşamlarını, çapraz bir toplum düzeneğinin varlığına doğrudan bize karşı-onlar yapısı olmaksızın bireylerin olası yaşamlarında neyin olmadığının önemine dikkat çekerek ortaya koymaya çalışır. Smith'e göre, "sıra dışı olanlar her zaman merkeze ulaşmaya çalışır ve merkezde olanlar da her zaman gelenek adı altında belli bir mesafede sıra dışı olanları belli bir mesafede tutmaya çalışırlar."⁴⁵⁷ Bu nedenle Smith, anlamı bu sınırlarda yaratmaya çalışır. Smith'in temelde eşitsizliğin ve ayrımın vurgulandığı performanslarında, benzer olmayan farklı iki ayrı şeyin/kişinin/topluluğun/toplulun birbiriyle olan ilişkisi, her ikisinin de farklı oluşudur. Tereddütsüzce öfkeyi, korkuyu, kızgınlığı ve acıyı en uç noktalarda ortaya koyan performanslarında her bir monolog ya da kişi bir kayba ya da travmatik bir geçmişe duyulan tepkinin ifadesidir.

Sonuç olarak, genelde performans çalışmalarında özelde kimlik ve direniş performanslarında olduğu gibi Smith'in Amerikan Karakteri arayışı, devam eden bir süreç ve toplumsal-kültürel olana bağlı olarak değişebilen ve hareket halinde olan henüz tamamlanmamış bir süreçtir. Smith izleyicisine ulaştırmaya çalıştığı çoklu bakış açılarıyla mutlak doğruyu yakalamayı ve yakalatmayı hedefler. Smith, kendine özgü

⁴⁵⁷ Deavere, Smith, *Fires in the Mirror*, xxxviii.

performanslarında bilinçli bir şekilde uyguladığı yöntem ve tekniklerle demokratik ancak çelişkilerle dolu bir model sunar. İnsanların önyargılarının konuştuğu bir dünyada, sadece değişimin değil aynı zamanda dönüşümün de gerekliliğini vurgulayan bu model performanslarda izleyicinin tarafsız yorum gücü gerekli ancak yeterli değildir. Eylemi de beraberinde getirecek olan deneyim, performansı tamamlayacak ve performans sona erdiğinde izleyiciyle birlikte tüm katılımcılar tamamlanmış olacaktır.



KAYNAKLAR

- Albee, Edward, *FAM and YAM: An Imaginary Interview*, Dramatist Play Service, New York 1962.
- Allain, Paul; Harvie, Jen, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge, New York 2006.
- Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, (Çev. Bahadır Gülmez), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.
- Atalay, Hamit, *Türk Dil Kurumu İngilizce-Türkçe Sözlük*, cilt 2 J-Z, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1999.
- Baldwin, James, "Negroes are Anti-Semitic Because They're Anti-White" R. W. Baron (ed), *Black Anti-Semitism and Jewish Racism*, New York 1969, 191-226.
- Barranger, Milly S., *Theatre A Way of Seeing*, Wadsworth/Thomson Learning Inc., Belmont 2002.
- Barthes, Roland, "The Death of Author", K. M. Newton (Ed), *Twentieth Century Literary Theory A Reader*, St. Martin's Press, New York 1997, 120-124.
- Bateson, Gregory, "A Theory of Play and Fantasy", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 121-132.
- Baz, Kershaw, "Performance as research: live events and documents", Tracy C. Davis (Ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2008, 23-46.
- Bell Elizabeth, *Theories of Performance*, Sage Publications, United States of America, 2008.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, (Çev. Nurdan Gürbilek), (1993), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bernstein, Robin, "Rodney King, Shifting Modes of Vision, and Anna Deavere Smith's Twilight: Los Angeles, 1992", *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 14(2), 121-134.

Beşe, Ahmet, “1960 Amerikan Tiyatro Grupları ve Postmodern Sahne Dili”, *HUMANITAS* Sayı - Number: 1 Bahar / Spring, Tekirdağ, 2013, 51-58.

-----, *Monologue in Contemporary U.S. Drama: Exposing American Voices*, Atatürk University Publications, Erzurum 2007.

Bial, Henry, Introduction, *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial, Routledge, New York 2004, 1-5.

-----, “What is performance?”, Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 57-59.

Bigsby, C.W.E., *Modern American Drama 1945- 2000*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Bottoms, Stephen J., “Solo Performance Drama: The Self as Other?” (ed.) David Krasner, *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Blackwell Publishing, Malden 2005, 519-536.

Brecht, Bertold, *Tiyatro için Küçük Organon*, (çev. Ahmet Cemal), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2005.

Brockett, Oscar, *Tiyatro Tarihi*, (2000), (çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Brown-Guillory Elizabeth, *Their Place on the Stage Black Women Playwrights in America*, Praeger Publishers, United States of America 1990.

Burke, Kenneth, *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Rev. Ed., Vintage Books, New York 1957.

Butler, Judith, *Bela Bedenler*, (Çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay), Pinhan, İstanbul 2014.

-----, *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (Çev. Başak Ertür), Metis Yayınları, İstanbul 2012.

-----, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, 40(4), (Dec., 1988), 519-531.

Camus, Albert, *Sisifos Söyleni*, (Çev. Tahsin Yücel), Can Yayınları, İstanbul 2016.

Carr, C., *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 2008.

Carlson, Marvin, *Performance A Critical Introduction*, Routledge, New York 2006.

-----, "Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?" *Theatre Journal*, 37(1), "Theory" (Mar., 1985), The Johns Hopkins University Press, 5-11.

-----, "What is Performance", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 68-74.

Case Sue-Ellen, *Feminism and Theatre*, The Macmillan Press Ltd, Malaysia, 1988.

Davis, Tracy C., "Introduction: the pirouette, detour, revolution, deflection, deviation, tack, and yaw of the performative turn", Tracy C. Davis (Ed.) *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2008

De Beauvoir, Simon, *Second Sex*, Vintage Books, New York 2010.

Deavere Smith, Anna, *Fires in the Mirror*, Anchor Books, New York 1993.

-----, *Letters to a Young Artist*, Anchor Books, New York 2006.

-----, "Not so Special Vehicles", *Performing Arts Journal*, 17(2/3), The Arts and the University (May - Sep., 1995), Performing Arts Journal, Inc, 77-89.

-----, *Talk to Me*, Anchor Books, New York 2000.

-----, *Twilight: Los Angeles, 1992*, (Acting Edition) Dramatists Play Service Inc., New York 2003.

-----, *Twilight Los Angeles, 1992*, Anchor Books, New York 1994.

Derrida, Jacques, *Bağıslama ve Kozmopolitizm*, (Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan), Birey Yayıncılık, İstanbul 2005.

-----, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences", K. M. Newton (Ed.), *Twentieth-Century Literary Theory A Reader*, St. Martin's Press, New York 1997, 115-120.

Diamond, Elin, *Unmaking Mimesis*, Routledge, London 1997.

Dolan, Jill, *The Feminist Spectator in Action Feminist Criticism for the Stage & Screen*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

-----, *Utopia in Performance Finding Hope at the Theater*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.

Elam, Jr., Harry J., "Reality" Janelle G. Reinelt & Joseph R. Roach (Ed.), *Critical Theory and Performance*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, 173-191.

Fanon, Frantz, *Black Skin White Masks*, (çev. Charles Lam Markmann), Pluto Press, London 2008.

Fischer-Lichte, Erika, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, New York 2014.

-----, *The Transformative Power of Performance A new aesthetics*, Routledge, New York 2008.

Fuchs, Elinor, *The Death of Character Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana University Press, Bloomington ve Indianapolis 1996

Forsyth, Alison, "Performing Trauma: Race Riots and Beyond in the Work of Anna Deavere Smith", Alison Forsyth ve Chris Megson (Ed.), *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York 2009, 140-151.

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, Inc., Publishers, New York 1973.

Goffman, Erving, *Damga Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar*, (Çev. Ş. Geniş & L. Ünsaldı & S.N. Ağırnaslı), Heretik Yayınları, Ankara 2014.

-----, "Frame Analysis", Colin Counsell; Laurie Wolf (Ed.), *Performance Analysis an Introductory Coursebook*, Routledge, New York 2007, 24-31.

-----, "Performances: belief in the part one is playing", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 59-64.

- Griffiths, Jennifer L., *Traumatic Possessions The Body and Memory in African American Women's Writing and Performance*, University of Virginia Press, Charlottesville 2009.
- Güçbilmez, Beliz, *Zaman/Zemin/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu*, Deniz Kitabevi, Ankara 2006.
- Hooks, Bell, "Performance Practice as a Site of Opposition", Catherine Ugw (ed.), *Let's Get it on: The Politics of Black Performance*, Bay Press 1995, 210-219.
- Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, (2015), (Çev.: Mehmet Ali Kılıçbay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- , "The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 117-121.
- Innes, Christopher, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, (Çev.: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman) Dost Kitabevi, Ankara 2010.
- Jay, Gregory, "Other People's Holocausts: Trauma, Empathy, and Justice in Anna Deavere Smith's *Fires in the Mirror*", *Contemporary Literature*, 48(1), (Spring, 2007) University of Wisconsin Press, 119-149.
- Jefferson, Thomas, *The Declaration of Independence*, Applewood Books, Bedford, Massachusetts, 1776. Referans için: Library of Congress Catalog Card Data: 96-30456.
- Kaprow, Allan, "Just Doing", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 139-145.
- Kennedy, Adrienne, *Funnyhouse of a Negro in Adrienne Kennedy in One Act*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2000.
- Krasner, David, *American Drama 1945-2000 An Introduction*, Blackwell Publishing, Malden 2006.
- Lahr, John, "Under the Skin," *The New Yorker* (June 28, 1993), 69(19), 90-93.

- Lyons, Charles R.; Lyons, James C., "Anna Deavere Smith: Perspectives on Her Performance within the Context of Critical Theory", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. 91, 1994, 43-66.
- Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension: Toward a critique of Marxist Aesthetics*, Beacon Press, Boston 1978.
- Martin, Carol, "The Word Becomes You An Interview with Anna Deavere Smith", Annemarie Bean (Ed.), Routledge, New York 1999, *A Sourcebook of African-American Plays*, People, Movements Performance, 267-283.
- , "Bearing Witness: Anna Deavere Smith from Community to Theatre to Mass Media", Carol Martin (Ed.), (1996), *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance On and Beyond the Stage*, Routledge, New York, 81-94.
- McKenzie, Jon, *Perform or Else: from Discipline to Performance*, Routledge, New York 2001.
- , "The liminal-norm", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 26-32.
- Meyerhold, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, Vol.4, Lausanne: L'Age d'homme, 1992.
- Olsen, Cristopher, "Drama of the 1960s", (ed.) David Krasner, *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Blackwell Publishing, Malden 2005, 229-247.
- Paine, Thomas, *Common Sense*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York 1997.
Referans için: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data Paine, Thomas, 1737-1809.
- Pavis, Patrice, *Analyzing Performance Theater, Dance, and Film*, (Çev.: David Williams), The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.
- Piscator, Erwin, *Politik Tiyatro*, (Çev. Mustafa Ünlü, Suavi Güney, Agora Kitaplığı, 2012, İstanbul.
- Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993.

- Reinelt, Janelle, "The Promise of Documentary", Alison Forsyth ve Chris Megson (Ed.), *Get Real Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, New York 2009, 6-24.
- Ridout, Nicholas, "Performance and Democracy", Tracy C. Davis (Ed), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, New York 2008, 11-23.
- Saddik, Annette J. *Contemporary American Drama*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.
- Savran, David, "Anna Deavere Smith", *The Playwright's Voice American Dramatists on Memory, Writing and the Politics of Culture*, Theatre Communications Group, New York 1999.
- Schechner, Richard, "A New Paradigm for Theatre in the Academy" *TDR* (1988-), Vol. 36, No. 4 (Winter, 1992), 7-10.
- , "Anna Deavere Smith: Acting as Incorporation" *TDR* (1988-), 37(4), (Winter, 1993), 63-64.
- , "Fundamentals of Performance Studies", Nathan Stucky, Cynthia Wimmer (Ed), *Teaching Performance*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2002, ix-xiii.
- , *Performance Studies An Introduction*, Routledge, New York 2006.
- , *Performed Imaginaries*, Routledge, New York 2015.
- , "Performance Studies: The Broad Spectrum Approach", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, ss. 7-10.
- , *Performance Theory*, Routledge, New York 2003.
- , "Tiyatro, Kùltùrlèrarasıcılık, Sosyal Avangard... Richard Schechner ile Söyleşi", *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, (2010), (röp. ger. Duygu Dalyanoğlu, (Çev.: Ömer Ongun, Taner Olçum), Sayı: 17, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul Haziran, 27-47.
- Shank, Theodore *Beyond the Boundaries American Alternative Theatre*, The University of Michigan Press, United States of America 2002.

- Shepherd, Simon; Wallis, Mick, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, New York 2004.
- Smith, Cherise, *Enacting Others Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S.Lee, Adrian Piper and Anna Deavere Smith*, Duke University Press, United States of America 2011.
- Szilassy, Zoltán, *American Theater of the 1960s*, Southern Illinois University Press, The United States of America 1986.
- Thompson, Debby, "Is Race a Trope?": Anna Deavere Smith and the Question of Racial Performativity, *African American Review*, 37(1) (Spring, 2003), African American Review (St. Louis University), 127-138.
- Turner, Victor, *Antropology of Performance*, PAJ Publications, New York 1988.
- , "Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites de Passage", Louise Carus Mahdi, Steven Foster, Meredith Little (Ed.), *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, Open Court Publishing, Illinois 1994, 46-55.
- , *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, New York 1974.
- , *From Ritual to the Theatre The Human Seriousness of Play*, Paj Publications, New York 1982.
- , "Liminality and Communitas", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 79-88.
- Turner; Victor, Turner, Edie, "Performing Ethnography", Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader*, Routledge, New York 2004, 265-279.
- Van Gennep, Arnold, *The Rites of Passage*, (çev. M. B. Vizedon; G. L. Caffee), Routledge Library editions, London 2004.
- Williams, Tennessee, *Where I Live Selected Essays*, A New Directions Book, New York 1978.
- Wuthnow, Robert, *Meaning and Moral Order*, University of California Press, Berkeley 1987.

-----, *The Restructuring of American Religion: Society and Faith Since World War II*, The Princeton University Press, Princeton New Jersey 1988.

Zima, Peter V., *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London and New Brunswick, The Athlone Press, 1999.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

https://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character. (23/07/2015)

GÖRSEL KAYNAKLAR

Let Me Down Easy. Dir. Leonard Foglia. Perf. Anna Deavere Smith. PBS Great Performances, 2012. DVD.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Deniz Aras
Doğum Yeri ve Tarihi	Gaziantep, 21 Haziran 1981
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	d_alcolak@hotmail.com
Tarih	