

176274

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Postmodern Gösterimlerin Çözümlemesi

BUKET DENİZ
2501000080

DANIŞMAN: DOÇ.DR.DİKMEN GÜRÜN UÇARER

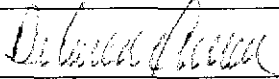
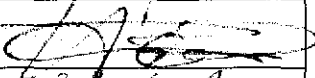
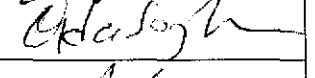
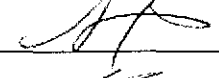

Düzeltilmiş Tez

İSTANBUL 2004

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

TİYATRO ELEŞTİRMEÇİLİĞİ VE DRAMATURJİ Bilim Dalında **2501000080** numaralı **BUKET DENİZ'in** hazırladığı **“POSTMODERN GÖSTERİMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ”** konulu **YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZİ** ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI**, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 10. Maddesi uyarınca **20/04/2005 ÇARŞAMBA** günü saat..**14.00'da** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin ..**KABUL**.....”ne* **OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA** karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI(*)	İMZA
DOÇ.DR.DİKMEN GÜRÜN UÇARER	Kabul	
YRD.DOÇ.DR.HASİBE KALKAN KOCABAY	KABUL	
YRD.DOÇ.DR.ÖZDEN SÖZALAN	KABUL	
YRD.DOÇ.DR.ARZU KUNT	KABUL	
YRD.DOÇ.DR.KEREM KARABOĞA	KABUL	

DÜZELTMELER

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümüne hazırlanan **Postmodern Gösterimlerin Çözümlemesi** başlıklı tez için 24.12.2004 tarihinde tez danışmanı Doç. Dr. Dikmen Gürün Uçarer'in de bulunduğu savunmada verilen düzeltme kararı neticesinde:

Tezin 1 sayfa nolu "Giriş" bölümü amacın daha iyi ortaya konması ve ifadelerin değiştirilmesi bakımından düzeltilmiştir.

Tezin "Belirlenen Yöntem ile Postmodern Gösterim Çözümlemesinin Uygulamaya Geçirilmesi" başlıklı 42 ile 54 sayfalar arasında yer alan 4. bölümü Tezin önceki bölümleri ile ilişkilendirilmesi ve kuramla uygulama arasında denge kurulması bakımından düzeltilmiştir.

Tezin 57 ile 60 nolu sayfalar arasında yer alan "Sonuç" bölümü sonucun kuramla ilgili olarak geliştirilmesi bakımından düzeltilmiştir.

Daha öce yapılan tez çalışmasında 57 ile 58 ve 83 ile 93 nolu sayfalar arasında yer alan Basın Bültenleri Listesi ve Ek-3 Basın Bültenleri tezden çıkartılmıştır.

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, birey ve iktidar, teknoloji ve sanat, temsil ve alımlama ilişkisini, kültürel farklılıklar sorununu tartışma konusu yapan, zaman ve gerçeklik kavramlarını sorgulayan, temel değerlere yapıbozumcu açıdan yaklaşan postmodernizmden etkilenen ve postmodern olarak adlandırılan çağdaş tiyatro, modern dans, ve performans sanatı gösterimlerinin, hem postmodern gösterim adı altında nasıl bir araya geldiklerinin hem de bu sanatların birbirlerinden bağımsız olarak gösterim mekanına, sahnelemeye, oyuncuya, dansçıya, sanatçıya, izleyiciye nasıl bir yaklaşım sergilediklerinin ortaya konmasıdır. Patrice Pavis'in gösterim çözümleme yöntemi olarak ortaya koyduğu Pavis soru dizininin, gösterim anı dışında gösterim ve izleyici ilişkisini, teknoloji ve gösterim ilişkisini ele alması, gösterimi tarihsel ve toplumsal bağlamda daha detaylı incelemeye olanak sağlaması bakımından geliştirilmesi de genel yapısı incelenerek ortaya konan postmodern gösterimlerin bu soruların yanıtlarını zaten içeriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Ultima Vez topluluğunun teatral bir altyapıya sahip modern dans gösterimi olan **Blush** adlı yapıtının çözümlemesi ile de elde edilen verilerin pratik alana uygulanabilirliğinin gösterilmesi amaçlanmıştır.

ABSTRACT

The aim of this study, is to analyze the contemporary theater, modern dance, performance art, in terms of their combination under the title of postmodern performances and their approach to the performance space, setting, performer, dancer, artist and spectator. Contemporary performance is regarded as postmodern because it is influenced by the postmodernism in terms of relations between individual and power, technology and arts, performance and perception and cultural differences, and by the postmodernists' questioning time and reality concepts, and their approach to the fundamental values with a deconstructive point of view. Pavis *Questionnaire's dealing with the relation between performance and spectator*, technology and performance outside of the performance process and its improvement in its support to more detailed examination of performance from the point of historical and social views, are in fact because it inherently contains the answers to those questions. The practical application of the data obtained through the analyze of the work titled **Blush**, a modern dance performance with a theatral infrastructure by Ultima Vez dance theater company.

ÖNSÖZ

Postmodern gösterimlerin çözümlemesi için gerekli kriterlerin belirlenmesi ancak performans sanatının, modern dansın ve tiyatronun geçirdiği aşamaların hem birbirileri ile hem de kültürel ve sosyal teoriler ile ilişki içinde incelenmesi ile mümkündür. Postmodern teoriler, birey ve iktidar, teknoloji ve sanat, temsil ve alımlama ilişkisini, kültürel farklılıklar sorununu tartışma konusu yapması, zaman ve gerçeklik kavramlarını sorgulaması, temel değerlere yapıbozumcu açıdan yaklaşması ile çağdaş gösterimin temel yapısı üzerinde doğrudan etkili olmaktadır. Her ne kadar içinde bulunduğumuz dönemin postmodern olarak adlandırılması üzerinde uzlaşma sağlanamamış olsa da; postmodernizmin hiç yaşanmamış olduğu ya da modernizmin içinde bir alt başlık olarak incelenmesi gerektiği tartışmaları sürse de, modernizmin ardından gelen ve farklılaşmalar içeren dönem ve durumları postmodern olarak nitelenmek, bir takım değişimlerin altını çizmek bakımından önemlidir. Çağın değişimlerine en duyarlı sanatlardan biri olan tiyatro da bu değişimlerden nasibini almaktadır.

Bu çalışma çerçevesinde, postmodern gösterimin yapısını ortaya çıkarabilmek amacı ile postmodernizmin ortaya çıkışı ve farklı tanımları aktarılmış ardından da postmodern teoriler çağdaş gösterimler üzerine etkileri doğrultusunda tartışmaya açılmıştır. Postmodern gösterimin karmaşık yapısını açıklayabilmek için performans sanatı ve modern dansın tarihsel gelişiminin aktarılmasının ardından performans sanatı, modern dans ve tiyatro gösterimlerinin, değişen ve gelişen yöntemleri, teknikleri ve anlayışları doğrultusunda karşılaştırılması ve tüm bu disiplinlerde değişmeyen ortak bir yapının genel özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Kuramın çözümlemeyi, çözümlemenin de kuramı geliştirmesi düşüncesinden hareketle elde edilen veriler sorulara dönüştürülerek Patrice Pavis'in gösterimlerin çözümlemesi yönteminde ileri sürdüğü soru dizininin kapsama alanı yeni soruların eklenmesi ile genişletilmiştir. Ortaya çıkan sonucun pratik alana uygulanabilirliğini göstermek amacı ile de Ultima Vez Topluluğu'nun **Blush** adlı yapıtının gösterimi Patrice Pavis'in yöntemi esas alınarak çözümlenmiştir.

Bu tez çalışmasında ele alınan her bölümün başlı başına bir araştırma konusu olduğunun farkındayım ama çağdaş gösterimin disiplinler arası işleyen karmaşık yapısı ve sanatın sosyal yaşamdan bağımsız incelenemez olduğuna inanmam tüm bu alanları birarada ele almam zorunluluğunu doğurdu.

Çalışmamda bana yol gösteren tez danışmanım değerli hocam Sayın Doç.Dr. Dikmen Gürün Uçarer'e, bana vakit ayıran hocalarım Sayın Leman Yılmaz'a, Sayın Zeynep Günsür'e, Sayın İnci Eviner'e, yardımları için Emrah Suat Onat'a, Oğuz Arıcı'ya, Serkan Çelik'e, Fatih Balkış'a, ve bana destek olan aileme teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
1. SOSYAL TEORİLER VE GÖSTERİM İLİŞKİSİ	3
1.1.POSTMODERNİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE FARKLI TANIMLARI	3
1.2. POSTMODERN DRAMA TEORİLERİNE KAYNAKLIK EDEN SOSYAL VE KÜLTÜREL TEORİLER.....	4
1.2.1. Postmodernizm ve Bozulan Yapılar	5
1.2.2. Postmodernizm ve Farklılıkların Bir Aradılığı	6
1.2.3. Postmodernizm ve Beden	7
1.2.4. Postmodernizm ve Bölünmeden Önce ve Sonra Karaktere Yaklaşımlar.....	8
1.2.5. Postmodernizm, Teknoloji ve Sanat.....	9
1.2.6. Postmodernizm ve Temsil Sorunu.....	10
1.2.7. Postmodernizm ve Kendi Hakkında Olan Sanat	12
2. PERFORMANS SANATI, MODERN DANS VE TİYATRO İLİŞKİSİ	13
2.1. PERFORMANS SANATININ GELİŞİMİ VE BEDENİN KEŞFİ	14
2.1.1. Performans Sanatçıları ve İşleri	16
2.1.2. Performans Sanatçılarının İşlerinin Ortak Özellikleri.....	18
2.2. MODERN DANSIN VE DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ.....	19
2.2.1. Modern Dansın Doğuşu.....	20
2.2.2. Dans Tiyatrosunun Doğuşu	25
2.3. POSTMODERN GÖSTERİM	26
2.3.1. Tiyatro, Performans Sanatı ve Modern Dans Gösterimleri	27
2.3.2. Postmodern Gösterimin Temel Özellikleri.....	31

3. POSTMODERN GÖSTERİMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ İÇİN YÖNTEM BELİRLENMESİ.....	33
3.1. PATRİCE PAVIS'İN SAHNELEME KURAMININ ALT YAPISI	33
3.2. ÇAĞDAŞ GÖSTERİMLERİN İNCELENMESİ DOĞRULTUSUNDA ELDE EDİLEN VERİLERİN SOSYAL TEORİLERLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ ..	34
3.3. PAVIS SORU DİZİNİNİN GELİŞTİRİLMESİ.....	37
4. BELİRLENEN YÖNTEM İLE POSTMODERN GÖSTERİM ÇÖZÜMLEMESİNİN UYGULAMAYA GEÇİRİLMESİ.....	42
4.1. BLUSH: TATMİN OLMAYAN ARZU YA DA KAYIP AŞK.....	42
4.1.1. Fabelin okunması	42
4.1.2. Gösterimin genel özellikleri.....	45
4.1.3. Oyuncuların performansı	47
4.1.4. Gösterimin kültürel ve estetik bağlamda tarihsel süreçle kurduğu ilişki	48
4.1.5. Gösterim ve teknoloji.....	50
4.1.6. Aydınlatma dizgeleri.....	51
4.1.7. Müziğin işlevi	51
4.1.8. Nesnelere	52
4.1.9. Giysiler, makyajlar.....	52
4.1.10. Bu gösterim nasıl kayda geçirilir? Belleği nasıl korunur?	53
4.1.11. Gösterim anı dışında potansiyel seyirci ile kurulan ilişki.....	53
4.1.12. İzleyici.....	53
4.1.13. Sahneleme içerisindeki metin	54
4.2. GÖSTERİM İÇİN SONSÖZ.....	55
SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA	60
FOTOĞRAF LİSTESİ	63

EK 1 : PAVİS SORU DİZİNİ	66
EK 2 : FOTOĞRAFLAR	70
EK 3 : ULTIMA VEZ, BLUSH GÖSTERİM KAYDI, VCD	90

GİRİŞ

“Postmodern Gösterimlerin Çözümlemesi” başlığı altında öncelikle performans sanatının, modern dansın, farklı tiyatro geleneklerinin ve teatral öğelerin bir arada kullanılmasıyla oluşan çağdaş gösterimlerin karmaşık yapısının yaratıcılar, uygulayıcılar ve izleyiciler için anlaşılır kılınması amaçlanmıştır. Postmodern olarak adlandıracağımız, geleneksel yapıdan farklı bir çizgi izleyen çağdaş gösterimin, postmodern durum ve düşünceden ne şekilde etkilendiğinin açıklanmasının ardından gösterimin yapısını oluşturan farklı disiplinlerin önce kendi içlerinde geçirdikleri değişim ve gelişmelerin aktarılması, ardından da ortaya konan yapıtların birbirleriyle ilişki içinde incelenmesi, postmodern gösterimlerin genel yapısını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Elde edilen verilerin uygulamaya geçirilmesinde kullanılan yöntem Patrice Pavis’in çağdaş gösterim analizi için oluşturduğu pavis soru dizinidir. Sosyal teoriler ve gösterim ilişkisinden elde edilen sonuçların sorulara çevrilerle söz konusu soru dizinine eklenmesi ile yöntemin daha kapsamlı bir şekilde uygulanabilmesi amaçlanmıştır. Ultima Vez Topluluğu’nun **Blush** adlı yapıtının gösterim çözümlemesi ile de tartışma konusu yapılan fikirlerin uygulamaya geçirilmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın ilk bölümü, postmodern gösterimi postmodern durum içinde konumlandırmaya çalışmaktadır. Değişen dünya bağlamında tartışılan her bölüm sanatlar ile ilişkilendirilir: Gelişen teknolojinin sonucunda tiyatroya elektronik ve teknolojik makinelerin girmesi ile postmodern gösterimin oyuncu ve izleyici ile kurduğu ilişkinin farklılaşması; harekete geçme gücünü tek bir merkezden alan bütünlüklü yapı fikrinin yerini kültürler, disiplinler ve metinler arası merkezsiz bir yapıya bırakması ile kültürel ve tarihsel farklar eşitlenirken tiyatrodaki da çok kültürlü ve kültürlerarası çalışmaların yapılmaya başlanması; postmodernizmin bireyi şizofren olarak tanımlamasından etkilenen tiyatronun bundan karakter kavramının modern parçalanması şeklinde nasibini alması; postmodernizmin zaman ve gerçeklik kavramlarını sorgulaması, temel değerlere yapıbozumcu açıdan yaklaşmasının tiyatro üzerine etkileri tartışma konusu yapılır.

İkinci bölüm ise performans sanatının ve modern dansın tarihsel gelişimlerinin aktarılmasıdır. Bu postmodern gösterimlerin karmaşık yapısının anlaşılmasını sağlaması bakımından önemlidir. Ardından tiyatro gösterimlerinden de örnekler verilerek, verilen örnekler ile performans sanatı ve modern dans arasında da bağlantı kurularak postmodern gösterimin eğilimlerini, gelenekten farklı ortaya çıkan yapısının ve temel özelliklerinin belirlenmesine çalışılır.

Üçüncü bölüm çağdaş gösterim çözümlemesi için bir yöntem sunan Patrice Pavis'in kuramının alt yapısının incelenmesini ve bu yöntem içinde ileri sürdüğü soru dizininin önceki bölümlerde elde edilen veriler doğrultusunda geliştirilmesini içerir. Pavis soru dizinine yeni sorular eklenmesi, gösterim ve izleyici ilişkisininin gösterim öncesini de kapsayacak biçime getirilmesi, teknoloji ve gösterim ilişkisini ele alınması, gösterimin tarihsel ve toplumsal süreçte daha detaylı incelenmesine olanak sağlaması bakımından önem taşır. Pavis soru dizinine eklenen yeni sorular, postmodern gösterimin belirlenen temel özelliklerinin sorulara dönüştürülmesi ile oluşur. Bundan amaçlanan detaylı bir biçimde pavis soru dizinin geliştirilmesi değil fakat postmodern gösterimlerin çözümlemesinde, onu daha fazla anlaşılır kılması bakımından sorgulama alanının genişletilmesidir.

Dördüncü bölüm geliştirilen yöntemin uygulanabilirliğinin gösterilmesi amacı ile postmodern gösterime örnek teşkil eden Ultima Vez dans tiyatrosu topluluğunun **Blush** adlı eserinin çözümlemesini içerir.

Çalışmanın sonunda elde edilen verilerin işlevselliğini ve bu sistemi uygulamanın ne tür bir sonuca yol açabileceğini içeren sonuç bölümü yer alır.

1. SOSYAL TEORİLER VE GÖSTERİM İLİŞKİSİ

Modern sanat sanayi sonrası toplumun karmaşasını çoklu dinamikler ile ifade eder. Özellikle tiyatrodaki bu çoklu dinamiğin altında katılımı ve süreci yücelten bir ilgi ortaklığı sezilir.

Zaman içinde tekrarlanmaları dolayısıyla açıkça görülebilen bu ve benzeri dert ortaklıkları egemen ideolojik varsayımları yansıtmaya da sosyal, kültürel yaşam pratiklerinden ve teorilerinden etkilenir. Aynı durum performans sanatı ve modern dans için de geçerlidir.

Bu farklı disiplinleri kendi içlerindeki gelişimleri ve karşılıklı etkileşimleri doğrultusunda incelemeye önce çağdaş yaşamı betimleyen, sorgulayan düşünceleri ortaya koyalım.

1.1. POSTMODERNİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE FARKLI TANIMLARI

Postmodernizm terimi 1950'lerde ve 1960'larda kimi yazarlar tarafından kullanılmışsa da postmodernizmin bir kurgu, bir eleştiri ve bir yaşam biçimine dönüşmesi 1970'lerin ortalarını bulur. Postmodernizm mimari, sanat, edebiyat, sinema ve popüler kültür içinde benzer zamanlarda ortaya çıkarken, karşılıklı etkileşimler farklı alanların giderek birbirine daha bağımlı hale gelmesine yol açar.

Modern kültürün yücelttiği sanat nesnesinin kutsallığı giderek baş yapıtların reddi ve üst anlatıların yapıbozuma uğratılmasına yol açarken, modern kültürün dokunulmazı dahi-erkek-tanrı-yazar da yazarın ölümü hatta insanın sonu tartışmalarının kaynağı olarak ortaya çıkar. Richard Schechner'in, modern ve postmodern karşıtlıkları ortaya koyduğu şeması¹ ayrımın temel öğelerini açıkça ortaya koyar. Schechner'e göre modernde hareketin bir mantığı vardır; sahneleme, karakter, aile, ulus buna hizmet eder. Postmodernde ise belirsizlik, narsisizm, kolektif yaşam onun yerini alır. Moderndeki anlatı postmodernde yerini ritüele bırakır. Modernde güç, ulus devletler ve rekabet üzerinde odaklanırken

¹ Richard Schechner , "The End of Humanism", PAJ, no:11, 1979, s.13

postmodernde çok uluslu şirketler ve ortaklıkla maskelenen rekabet vardır. Modernin doğrulanabilir gerçeklik anlayışı da postmodernde yerini durağanlığa ve ideolojiye bırakırken din kavramının öne çıktığı görülür.

Habermas postmodernizmi aydınlanma sonrası kendi iç mantığıyla gelişen bilim, ahlak ve sanatın modernizme yapıbozumcu açıdan yaklaşması olarak tanımlarken, Hal Foster ise direnişçi postmodernizmi modernizmin resmi kültürüne ve tepkisel postmodernizmin sahte kuralcılığına karşı duran pratik olarak tanımlar. Crimp'e göre ise postmodernizm, modern bilgi arşivindeki estetik kırılmanın epistemolojik kırılmaya varmasıdır. Jameson postmodernizmi tarzların ve tarihlerin birbirinin yerine dolaşıma girebildiği derinliği ve genişliği olmayan yassı bir şimdide doğru, tarihin ötesine doğru bir hareket nosyonu olarak tanımlarken şizofreni ve pastiş postmodernizmin iki temel özelliği olarak ortaya koyar. James Collins de postmodernist bağlamı ayırt eden şeyin bu tarzın modernist, modernizm öncesi ve modernizme karşı tarzlarla birlikte varolması olduğunu söyler.

1.2. POSTMODERN DRAMA TEORİLERİNE KAYNAKLIK EDEN SOSYAL VE KÜLTÜREL TEORİLER

Postmodern drama teorilerine kaynaklık eden sosyal, kültürel teorileri çağdaş dünyaya damgasını vuran postmodern düşünce özelinde değerlendirmek tiyatrunun değişen yapısını açıklamada kolaylık sağlayacaktır.

Her alandaki temel ilkelerin geçersizleştiğini ileri süren postmodern düşünce her biri kendine ait bir mantığı olduğu için tüm paradigmaları eşit kabul eder. Dışımızdaki gerçeği kavrayamayacağımızdan ötürü bütünselliği reddederken parçalılığı yüceltir. Dili dünya hakkında bilebileceğimiz tek şey olarak ortaya koyan postmodern düşünce toplumu dil olarak düşünür yani varlığımız ve kimliğimiz dil ile oluşur ama dil nihai bir hapishanedir. Bu yüzden söylem her şeydir. Tarih de bağlantısız dilsel paradigmalar ardışıklığı olduğundan tarihsel sürecin varlığı yadsınır. Herkesin neyse o olduğu ilkesinden hareketle de tercihler arasında bir ayırım yapmaz. Özellikle bu bakış açısı ile postmodern düşünce, kapitalizmi içselleştiren burjuva estetiği suçlamalarının muhatabı kılınır.

Çağdaş dünyada bu tartışmalar olup biterken sanat da bunlardan etkilenir. Tüm bu düşünceler, performans, dans ve tiyatro gösterimlerinde oyunun kuruluş aşamasından gösterim anına kadar yapılan tüm seçimlere ve seyirci ile kurulan ilişkiye yansır. Bu bölüm, bu düşünceleri, sanata etkileri doğrultusunda tartışma konusu yapmaktadır.

1.2.1. Postmodernizm ve Bozulan Yapılar

20.yüzyılın başında insan deneyiminin mükemmelliğinin merkeze konduğu estetik yapı, yüzyılın ikinci yarısında, fazla mükemmeliyetçi ve fazla simetrik olduğu gerekçesi ile eleştirilir. Gerçek yaşamın zorlu, iniş ve çıkışlarla dolu, net olmayan yanları vardır. Böylece harekete geçme gücünü tek bir merkezden alan bütünlüklü yapı fikri yerini kültürler, disiplinler, metinler arası merkezless bir yapıya bırakır. Derinleştiren deneyimin yerine tamamlanmamış yüzeysel imge kullanımına, merkeziyetçilikten yayılmaya, yapısalcılıktan yapıbozuma doğru evrim geçiren düşünce, fizikçi Werner Heisenberg'in gözlemcinin, gözlediği şeyin durumunu etkilediği için eksiksiz bir bilgiye ulaşamayacağı ve hiç bir zaman gerçeğin tanımının tam olarak yapılamayacağını öne süren belirsizlik ilkesi görüşünden; matematikçi Kurt Gödel'in tüm mantık sistemlerindeki nihai tamamlanmamışlığa dikkat çekmesinden; Freud'un ruha, Nietzsche'nin bilgiye yapıbozumcu açıdan yaklaşmasından etkilenir. Julia Kristeva ve Tel Quel Grup tarafından uygulanan yapıbozumcu yöntem en etkin haliyle Jacques Derrida tarafından kullanılır. Yazınsal çalışmanın yıkıma uğratılması değil, içindeki çelişkili yorum olanaklarının açığa çıkarılması amaçlanır.

Edebiyatta sıklıkla kullanılan bu kavram tiyatroya da girer. Yönetmen Robert Wilson sözü iletişimsel bağlamından kopararak sahne üzerinde işitsel bir malzeme olarak kullanır. Sahne üzerinde sadece dil değil giderek oyun metninin ve oyun mekanının da yapısı bozulur. Yine bir yönetmen olan Richard Schechner de yapıbozumcu yöntemin sanatsal yaratıcılığın sürdürülmesine olanak sağladığı inancındadır. Oyun yazarları da bu yöntemden faydalanırlar. Postmodern tarzın ve felsefenin ilk örneklerinden sayılan Beckett de okuruna rehberlik edip onu yönlendiren modern yazarların aksine, çoğul okumaya açık alanlar yaratır. Belirsiz

zamanda geçen, belirsiz durumlarla ve sürekli tekrarlarla hiçbir yere varmayan oyunlarında oldukça idareli kullandığı diyaloglarda ve neredeyse çıplak sahne düzeninde seyirciyi boş alan ve anlamları doldurmaya çağırır.

20.yüzyılın ikinci yarısında türlerde ve bakış açılarında çeşitliliğin ortaya çıkışı kültürel deneyim alanlarının çeşitlenmesine yol açar. Çokluluk ve çoğulculuk çağdaş dünyaya girer. Politikayı, ekonomiyi ve sanatsal gelenekleri şekillendirir.

1.2.2. Postmodernizm ve Farklılıkların Bir Aradalığı

1960'ların sonuna doğru Batı'nın politik ve entellektüel geleneklerinin kültürel otoritesi sönmeye başlar. Aynı dönemde oluşan birçok yeni toplumsal hareketin sonucunda daha önceden yok sayılan ya da yeni oluşan farklı türden gruplara kendilerini temsil etme hakkı tanınır. Etnik araştırmalar hız kazanır. Kültürel ve etnik farklılıklar hiçbir düzene bağlı olmaksızın yan yana var olma şansı elde ederler. Kültürel ve tarihsel farkların eşitlenmesi kenarların merkeze gelmesine yol açarken bu durum bir seçim değil, zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Bu durum aslında Batı'nın elli sonrası dönemlerde içine girdiği kimlik ve iktidar bunalımının, Amerika'nın da altmışlarda yaşadığı gerilimin şiddete dönüşmesinin yarattığı bunalımının sonucudur.

Bu dönem aynı zamanda çok kültürlü ve kültürlerarası çalışmaların yapılmaya başlandığı dönemdir. Artaud'un Bali tiyatrosu üzerine yazdıkları Peter Brook'un İran, Afrika deneyleri, Grotowski'nin Hint törensi tiyatro araştırmaları Eugenio Barba'nın etnik tiyatro biçimleriyle yaptığı pratik ve kuramsal çalışmalar gündeme gelir. Bu çalışmalar aynı zamanda önceden Richard Wagner'in bütüncül tiyatro, Kandinsky ve Oscar Schlemmer'in ortak sanat yapıtı düşüncesini gerçekleştirirken, araştırma alanının merkezine insan bedenini, onun algılamalarını ve duygusallıklarını koyan performans sanatı ile doğrudan ilişki kurarlar.

Gerek yaşam pratiğinde gerekse sahnede farklı tarzların bir arada var olması çok sesliliğe olanak tanırken, kültürlerarasılıktan evrensele ulaşmanın köprüsü işlevini üstlenmekte ve postmodernizmin "ne olsa gider" sloganına bir soru işareti eklemektedir çünkü kültürlerarası çalışmalarda karşılıklı saygı esas alınmadığında,

gelenek ve değerlere hoşgörü ile yaklaşılmadığında sömürü kaçınılmaz olarak yapılan işe damgasını vurmaktadır.

1.2.3. Postmodernizm ve Beden

Modern devlet, iktidarını bedenler üzerinden kurar. Foucault'nun iktidar anlayışına göre modern devlet bedenleri tektipleştirip normalleştirerek ekonomik ve askeri doğrultudaki toplumsal üretime dönük çıkarlarına dahil eder. Modern iktidar aynı zamanda ruh denetimi ile öznelerin eritilmesi sürecini de ruh ve sinir hastalıkları klinikleri, islahevleri, hapishaneler ve düşkün evleri ile gerçekleştirir. İktidarın beden üzerindeki etkisine isyan eden sanatçılar tepkilerini kendi bedenleri üzerinden gerçekleştirdikleri performanslar ile ortaya koyarlar. Böylece iktidarın uyulurduğu topluma bedene yönelik acı ve şiddet ile ulaşılmaya çalışılan, bedenin kendisini sanatsal bir malzeme olarak ortaya konduğu işler gündeme gelir.

Günümüz dünyasında birey de kendini zihinsel olarak geliştirmeye çaba harcamaktan çok bedensel değişime yani kendini yeniden var edebilecek bir araç olarak bedenine yönelmektedir. Son moda bedenler vitrinlerde, ekranlarda, afişlerde tanıtılıp satışa sunuluyor. İdeoloji, inanç, müzik grupları beden üzerine yaptırılan dövmeleler, piercingler, sa, sakal biçimleri, jest ve beden kullanımı ortaklıkları ile ayırd ediliyor. Karşı oluşun nesnel dışavurumlarının derhal sistem içi edildiği bu dönemde gruba ait olmanın verdiği güven duygusu geçici, paranoyaya dönüşmeye hazır bir rahatlama sunarken, insanın kendine dolayısı ile de diğerlerine karşı yabancılaşmasını beraberinde getiriyor. Gelişen teknoloji de bedenin metalaşma sürecini hızlandırmaktadır. "Robocop", "Terminatör", "Matrix" ler ile özenle makineleşen bedenlerin gündeme geldiği bu çağda, beden, dijital ortamda tasarlanan cd-rom'lar ile pazarlanabilmekte, üç boyutlu ortamda uyarılmakta, estetik müdahaleleler ile de potansiyel biçimde değişebilmektedir. Beden üzerine yapılan müdahaleleler boyalar, süsler, izler geleneği eskilere dayanmakla beraber günümüzde bu tavır, genel olarak biçimci, sahte bir kimlik yaratmaktan öteye gitmemektedir. Yine de bedene yöneltilen sert fiziksellik kimi sanatçıların elinde bir tür yaşamı sorgulama silahına dönüşürken güncel sorunlara eleştirel yaklaşma fırsatı sunabilmektedir.

Beden üzerine harekete geçilen bu çağdan tiyatro da bedeni harekete geçirmek şeklinde de etkilenir. Özellikle devinduyumsal katılımı gerektiren gösterimlerde izleyici rahat kırmızı koltuğundan kaldırılarak oyun alanında gezinmesi, oyuncularla etkileşime geçmesi, oyuna aktif olarak katılması hatta idsel güdülerini ortaya çıkarması doğrultusunda yönlendirilir. Patrice Pavis' e göre:

“İzleyici elleri ile dokunamadığı için gözleriyle dokunarak... görmeyi yeniden öğrenir... tiyatro, izleyiciyi görsel ve dokunsal olan arasındaki görünüşte kalan kopukluğu bedeni ile doldurmaya çağırır².”

Bedeni ile okuyan izleyicisini bedeni ile oynamaya çağıran dans tiyatrosu, performans tiyatrosu gösterimleri izleyici ile arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışırken özdeşleşmenin ve katılımın mümkün olmadığı sadistçe bir güdü ile izlenen gösterimler de ortaya çıkar. Japon Butoh dansı acı çeken bedenden geriye kalan dehşet parçalarını özenli bir yavaşlıkla sergilemesi, oyuncularının beyaza boyanmış uzuvları, minimum kostüm kullanarak ölü doğa parçalarını da dekor yapması ile bu tarz gösterimi örnekler. Batıda da fiziksel dans tiyatrosunun ortaya çıkışı ile bedenin hayvani enerjisi, gücü, tenselliği sahneye taşınır.

Tiyatro da bu yeni enerji kaynağından etkilenir ve beden sahne üzerinde kendi sınırlarının ötesine geçer.

1.2.4. Postmodernizm ve Bölünmeden Önce ve Sonra “Karakter”e Yaklaşımlar

İnsanın kişiliğinden önce kimliği vardır. Çünkü insan tarihsel bir varlıktır ve kişilik o damgaya beşikten sahip olur. Postmodern düşünce bu durumun aksini savunur. Tarihsel süreç ve nedensellik diye bir şeye inanmaz. İçinde yaşadığımız ve teknolojinin hızla geliştiği bu çağda biz, gerçek fiziksel mekanda ağır aksak hareket ederken dört bir yandan bilgi bombardımanına tutulmakta, çevremizi kuşatan ve

² Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Ed. İnönü Bayramoğlu, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi , Şubat 2000, s.30

hızla geçen sesler, yorumlar, imgeler ve görüntüler arasında nereye bakacağımızı, nereye yetişeceğimizi şaşırırmaktayız. O noktada dil yabancılaşır, kimlik parçalanır, tarihsellik ise soru işaretine dönüşür.

Jameson'ın postmodernizmin temel özelliklerinden biri olarak ortaya koyduğu şizofreni kavramı temelini, Lacan'ın şizofreniyi dil bozukluğu olarak ortaya koyması görüşünden alır. Zamansal sürekliliği olmayan şizofren, geçmişiyile çeşitli anlar dışında çok az bağlantı kurabilmesine karşın gelecekle hiç bir bağlantı kuramaz. Şizofrenin sürekli şimdide yaşaması postmodernizmin zamansal süreksizlik anlayışıyla örtüşür. Birden çok kişisel kimliğe bürünebilen şizofrenin karakter bütünlüğünden de söz etmek doğal olarak mümkün değildir. "Karakterin," tiyatronun bütün bir insanlık zinciri içinde temsil ile alımlamayı birbirine bağlamasını sağlayan bir sözcük olduğunu düşünen Elinor Fuchs,³ karakterin ölümü sürecini Aristoteles, Hegel, Nietzsche yürüncesini izleyerek verir. Hegel, Aristotelesçi, tragedyanın ruhu olan olay dizisinin yerine karakteri yerleştirir ve onu mutlak tinsel öznelliğe maddi bir biçim verebilecek biricik sanatsal araç olarak niteler. Aslında Hegel, romantik tragedyada çatışmayı temelde karakterler arasında olmaktan çıkarıp karakterlerin kendi içinde olduğunu saptayarak çatışmayı öznelleştirir. Hegel'in aynı zamanda birey olan romantik kahraman savunması Nietzsche'de batı tarihinin yirmi beş yüzyıllık geçmişinde bireyin ve karaktere özgü olanın kokusunun sindiği her şeyden duyulan yoğun tiksintiye dönüşmüştür.

Temel malzemesi oyuncu olan tiyatrodan bundan karakter kavramının modern parçalanması şeklinde nasibini alır.

1.2.5. Postmodernizm, Teknoloji ve Sanat

İleri teknolojinin hızlı gelişimi ile video çekimleri, fotoğraf ve film; medya tarafından hızla dolaşıma sokulur. Dondurulmuş, yavaşlatılmış, yakınlaştırılmış görüntüler ile dünyayı algılayışımız farklılaşır. Brecht ve Benjamin, Adorno ve Lukacs'dan farklı olarak teknolojinin sanat yapıtında devrim yaratacağına inanırlar. Brecht ve Benjamin'e göre teknik dönüşümler, geleneksel burjuva estetiğinden

³ Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümü: Modernizmden Sonra Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, Ağustos 1996, s.40-56

kopmanın yoludur. Oysa Adorno ve Lukacs'ın öngörülleri doğru çıkar. Teknoloji sanatı metalaştırmakla kalmaz kitschleştirir. Brecht, Benjamin ve Habermas teknolojinin yüksek ve bayağı sanat arasındaki kimi farklılıkları ortadan kaldırmasını onaylarken Lukacs, Adorno, Jameson ve Eagleton bu durumu olumsuz olarak değerlendirirler. Onlara göre yüksek sanat yararlı bir takım çelişkiler içerirken popüler sanat kitlelerinin teknoloji ile olan ilişkilerini politikadan arındırır. Baudrillard teknoloji egemenliğine yol alan günümüzde televizyondaki görüntü ile birlikte kendi bedenimizin ve onu çevreleyen evrenin tümünün bir kontrol ekranı haline geldiğini söyler.

Meyerhold'un tiyatro estetiği Rus sinemasından etkilenmekle kalmaz tiyatrosunda sahneleme ve oyunculuk alanlarında sinemanın kurgu ve tekniğinden faydalanır. Antonin Artaud sahnelemelerinde sinemanın ışıklandırma tekniklerinden faydalanır. Pina Bausch'da kameraya bakışlar, tekrarlanan hareketler, hızlandırılmış, yavaşlatılmış kurgular ile sinema ve video estetiğinden etkilenir. Robert Wilson'un sanatı da teknolojiye çok şey borçludur.

Tiyatroya bedeni, ruhu, nesneyi, mekanı küçültmek, büyütme, uzatmak, genişletme amacı ile elektronik ve teknolojik makinelerin girmesi sonucunda postmodern gösterimin oyuncu ve izleyici ile kurduğu ilişki de farklılaşır.

1.2.6. Postmodernizm ve Temsil Sorunu

Çağdaş kültür ve politikayı besleyen tüm öğelerde, politika alanında teatral hükmetme biçimlerinde, reklamlarda, haberlerde gerçek olan ile kurgusal olanın iç içe geçtiği durumlara tanık oluruz. Etrafımıza baktığımızda bize vaat edilenlerin gösterilenlerinden yoksun göstergeler olduğunu görürüz. Böyle bir dünyada kimin ya da neyin taklidi ve temsili söz konusu olabilir sorusu gündeme gelir. Elinor Fuchs'a göre Baudrillard'ın gördüğü dünya öylesine yoğun biçimde teatraldır ki tiyatro kendini görmezden gelmektedir. Baudrillard'a göre simülasyonun gerçekliği hala bir yaşam dramaturjisi girişimi olarak değerlendirebilecek bedenin idealleştirilmesinin son belirti kırıntısı olan Artaud'un vahşet tiyatrosundan daha vahşidir:

“Güncel olaylar (ya da haberler) adlı film insanda bir kitsch, bir retro (taklit) ve porno izlenimi uyandırmaktadır.... Simülasyonun gerçekliği tahammül edilmesi imkansız bir gerçekliktir.”⁴

Baudrillard’a göre bütün numaralar yapılmış, bütün dramaturji ortadan kaybolmuştur. Kopya edilecek olan, aslolan simülasyondur. Baudrillard’ın bu yıkıcı simülakr düşüncesinde gerçek gerçekliğini yitirmiş ve maddi üretim çılgınlığa paralel hatta ondan daha ileri bir çılgınlık düzeyine ulaşan gerçek ve gönderen sistemleri ikinci sınıf gerçeklikler üretmektedir.

Klasik tiyatro ideal hakikatin yansımasıdır. Chantal Pontbriand klasik hatta modern tiyatronun bu düşmüş ya da ikincil doğasını kabullenip bu saklanmış anlamın mutlak statüsünü onayladığını söyler:

“Yani bu gösterim mevcudiyeti tekrarlama ya da temsil yoluyla özünde yer ve zamandan bağımsız olan hakikatleri zaman içinde ve belli bir yerde oyun konusu yaparak kurar.... Postmodern tiyatro.... burada ve şimdi duygusunu vurgulayarak duruma ve koşullara bağlı doğasını benimser, hatta bunda ısrar eder... postmodern gösterim temsil etmez, sunar”⁵

Lyotard’ın gelenekten bağımsız üretmesi ve önceki alışkanlıkla yapıtının yorumlanamazlığı dolayısı ile filozof olarak nitelediği postmodern (sanatçı):

“...modernin içinde temsil edilemeyi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır...yeni gösterimleri... gösterilemez var olduğunu daha iyi hissettirmek için araştırandır.”⁶

Temsil etmenin olanaksızlığından sözedeki sanatçılar giderek kendi gösterimi hakkında olan gösterim sanatının gelişimine yol açmışlardır.

⁴ J. Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Yayıncılık, 1998, s.57

⁵ Chantal Pontbriand, *The eye finds no fixed point...* Modern Drama, 25:1 (Mart, 1982),s. 155 alıntılanan: Steven Connor, *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Çev. Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.199

⁶ Jameson, Lyotard, Habermas, *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2.basım, İstanbul, Kıyı yayınları, 1990, s.57

1.2.7. Postmodernizm ve Kendi Hakkında Olan Sanat

Postmodern gösterim genelinde kendisi hakkında olmaya yönelir. Bu uzam tiyatronun kendi içinden üretilmiştir.

Fransız yapısalcılarının incelemeleriyle dilin kodlardan oluşan gösterge sistemi olarak algılanması ilgiyi doğrudan dilin kendisine çekerken yazmak hakkında yazmak yeni bir tür yaratıcı yazın haline gelir. Postmodern koreograflar da farklı dans biçimlerini bir arada kullanırlarken, kendilerine konu olarak dansı seçerek, hareket ve hareket sistemleri üzerinde dururlar. Twyla Tharp'ın düzensizce bir araya getirdiği bale ile rock dansı karışımı Deuce Coupe'unda durum tam da böyledir. Aynı şekilde William Forsythe yönetimindeki Frankfurt Balesi kendi konumunu saptamak için mesafe aldığı gelenek neoklasik bale olmasına rağmen hareket sistemi üzerindeki araştırmaları ile postmodern bir çizgide durur.

Heiner Müller'in **Hamlet Machine**'i (Hamlet Makinası); Tom Stoppard'ın **Rosencrantz ile Guildenstern**'i ya da çağdaş Shakespeare sahnelemeleri de başyapıtların kırıldığı, kuruluşun parçalandığı yapıyı örnekler.

2. PERFORMANS SANATI, MODERN DANS VE TİYATRO İLİŞKİSİ

Disiplinler arası birleştirici bir söyleme sahip olan postmodernizmden tiyatro da etkilenir. James Collins, **Uncommon Cultures** (1989) adlı kitabında postmodernist hedefi şu şekilde tanımlar:

“...motivasyonunu sapkınlıktan alan gelişigüzel “pastiş” değil, belirli bir amaç doğrultusunda özgül yan yana getirmelerdir. Popüler kültür belli nesnelerin değil, çağdaş kültürün semiyotik yükü ile başa çıkma çabası içindeki, giderek daha fazla aktif hale gelen öznelerin seçimlerinin, bir araya getirmelerinin ve karıştırmalarının yani bu birleştirme etkinliklerinin doğasında yatar”¹

Tiyatro, içinde barındırdığı eş zamanlı imgelerde, dans ve dans tiyatrosu geleneklerinden faydalanırken, gelişen medya tekniklerini ve gösterge sistemlerini sahneye taşımaya ile performans sanatının alanını genişletir ve onun zaman içinde yitirdiği eleştirel tavrı sürdürme şansını yakalar. Modern dans ve dans tiyatrosu da performans sanatı ve tiyatronun gelenek ve sistemlerinden faydalanır. Tüm bu karşılıklı alışveriş ve etkileşimler neticesinde ve yeni gösterim türlerinin dramatik tiyatrodan uzaklaştırılması veya önceden uzaklaşan gösterim türlerinin tekrar tiyatroya dahil olması sürecinde yeni terimler ortaya çıkar: performans tiyatrosu, postmodern dans, dans tiyatrosu, fiziksel dans tiyatrosu gibi. Postmodern gösterimin bu disiplinler arası yapısı bu üç farklı disiplini bir araya getirmede bile üç disiplin arasında bir dert ortaklığı sezilir.

Deneyselliğin ön plana çıktığı 1960 sonrası tiyatrodaki bazı temel sorulara yanıtlar aranır. Bu sorular, tiyatronun, oyuncunun ve seyircinin ne olduğu ve bunların ilişkisi üzerinedir. Benzer şekilde performans sanatı ve modern dans da aynı dönemlerde benzer soruları kendilerine yöneltirler. Ruhun ilkel yanını özgürleştirme, bedene sert fiziksel yaklaşım, farklı bir estetikle teatral gösterimin doğasını dönüştürme çabaları bu farklı disiplinlerin ortak yanlarıdır.

¹ James Collins, **Uncommon Cultures: Populer culture and Post-modernism**, Londra ve New York Routledge, 1989, s.138 (Çev.bana ait)

Çağdaş dramatik formun yeni dünyasında yani postmodern gösterim alanında geleneksel sınırların ortadan kalkması ile birlikte kültürler, sanatlar, disiplinler, türler, cinsiyetler arasındaki ilişkiler farklı sahneleme biçimlerinde irdelenme olanağı bulurlar. Bundan sonraki bölümlerde bu gelişmeler açıklanmaya çalışılırken tiyatronun kendi tekniklerine, hüner ve biçimlerine dikkat çeken yeni yapısı da göz önünde bulundurularak çağdaş gösterimin çözümlemesi için gerekli kriterler belirlenecektir.

Bu bölümde, çağdaş gösterimlerin, gelenekten ayrıldığı yönlerini ve kendisini var eden ortak özelliklerini ortaya koymadan önce performans sanatı ve modern dansın gelişimini inceleyelim.

2.1. PERFORMANS SANATININ GELİŞİMİ VE BEDENİN KEŞFİ

Avrupa ve Amerika'da 1968 yılı kültürel ve sosyal yaşamda sarsılmalar dönemidir. Özgürlük arayışı temel değer olarak korunurken çeşitli hareketler ortaya çıkar: insani deneyimin tabu alanlara kadar genişletilmesi, kırsal yaşamın sadeliğine dönme, cinsel, eşcinsel özgürlük, deneysel tiyatro, küçük güzeldir savunumu gibi. Süregelen yapı ve değerlere öfkeyle yaklaşılan bu dönemde öğrenciler ve işçiler sistem karşıtı eylemler yaparken sanatçılar da sanatın anlam ve işlevini yeniden tanımlamaya girişirler.

Amerika'nın önde gelen sanat dergilerinden **Art Forum** 1970 yılında birçok sanatçıya sanatçının duruşu sanat ve politik eylem ilişkisi üzerine sorular yöneltir. Bu sanatçılardan biri olan Carl Andre yaşamın politika ve sanat arasındaki bağ olduğunu ve sanatçının yaşamı korumak ve ona destek olmak için savaşıma vermesi gerektiğini söyler ve susmanın onaylamak anlamına geldiğini ekler.² Jo Baer'e göre de, Aristoteles **Poetika**'da sanatçıyı, geçmiş, şimdiyi ve geleceği taklit eden olarak ayırır. Geçmiş arayanlar tutucu yürekli kişilerdir, kuralların açık ve kesin olduğu otorite baskısındaki idealize edilmiş çocukluğun özlemine çekenlerdir.³ Şüphesiz Nixon'ın Beyaz Saray'a taşındığında tüm soyut sanat eserlerini kaldırtmasının altında soyut

² **Art in Theory 1900-1990**, Ed.Charles Harrison, Paul Wood, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1995, s. 897

³ a.e. s. 898

sanatın çok nadir olarak geçmişle tutkulu bir bağ kurduğu gerçeği yatmaktadır.

1960'ın sonlarında başlayan gerginlik neticesinde doğan şiddet, günlük yaşamın parçası haline gelirken geleneksel değerlerin ve kalıcı göreneklerin sorgulanmasını beraberinde getirir. Bu dönemde galeri ticari bir kurum olmakla suçlanır. Müzeler ve sanat merkezleri de kadın ve zenci sanatçıların haklı yerlerinin kendilerine verilmeleri ve sanatçının haklarını korumaları doğrultusunda eleştirilir. Galerinin ticari bir kurum olarak suçlandığı bu dönemde, sanat objesinin ekonomik işlevinin yok edilmesi de amaçlanır. Kavramsal sanat gündeme gelir. Sanatın kendisi, sanat dünyasının kaba pazarlamacılığı ve elitizmi ile lekелendiğı gerekçesi ile reddedilir. Joseph Beuys her insanın sanatçı olduğunu söyler. Ona göre, “modern sanat disiplini, yaşayan her insanın toplumsal organizmanın yaratıcısı, heykeltraşı, mimarı olduğu zaman gerçekleşecektir.”⁴

Performanslarda sanatçı ve izleyici arasındaki yabancılaşmayı kırmak amaçlanır, çünkü her ikisi de işi aynı anda deneyimleyebilmektedirler. 1960'ların sonu 1970'lerin başında geleneksel tuval, fırça, kalem bir kenara bırakılarak bir sanat malzemesi olarak sanatçının kendi bedenine dönüşü söz konusudur. Kavramsal sanat, zaman, mekan ve malzemenin nesne halinde durumunu değil deneyimini ifade eder. Burada beden ifadenin en dolaysız aracı olarak ortaya konur.

Gösterimlerde sanatçının bedenini malzeme olarak kullanması "Body Art"ı ortaya çıkarır. Bazı “body artistler” bedenlerini sanat malzemesi olarak kullanırken, bazıları kendilerini açık alanlara, duvarlara, köşelere yerleştirerek insandan heykel biçimleri yaratırlar. Yeni dansın kaşifleri olan performans sanatçıları da hareketlerini kesin şekillere indirgeyerek mekan içindeki beden hareket sözlüğünü geliştirirler. Bedenin maddesel keşfinden rahatsız olan kimi sanatçılar ise günlük hayat ve performanslarında giydikleri kostümler ile canlı heykelleri yaratırlar. Pop konserlerinin sıradışı gösterileri ile yeni performans modaya uygun gösterişli, eğlenceli bir hal alır. 1970'lerin performans sanatına farklı malzemeler, duyarlılıklar, niyetler egemen olur ve performans sanatı giderek bütün diğer disiplinler ile ilişkiye girer.

⁴ *Art in Theory 1900-1990*, Ed.Charles Harrison, Paul Wood, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1995, s. 903

Bu dönemde gösterim, kültürel ve yazınsal kuramın tabanını oluşturan Post-Marksist, Freudyen, Saussurecü söylemlerden etkilenerak gerçekleşir.

2.1.1. Performans Sanatçıları ve İşleri

Performans ve tiyatronun dolaysız ilişkisini ele almadan önce ana hatları ile performans sanatçılarının işlerini inceleyelim. Bauhaus sanatçılarının bir kısmının Black Mountain okulunu kurmaları ile birlikte hareket, müzik, ışık, biçim üzerine deneysel çalışmalar yapılmaya başlanır. Okulda düzenlenen etkinliklere John Cage, Merce Cunningham gibi sanatçıların katılması ile de yapılan çalışmalar daha geniş çevrelere ulaşma imkanı bulur. Ressamlar, sinemacılar, yazarlar kendi alanlarında bu deneyleri sürdürürler. Yoko Ono (Bkz.: Fotoğraf No:1) Daniel Buren (Bkz.: Fotoğraf No:2) James Lee Byars, Bernar Venet gibi sanatçıların işleri daha çok sözel yani izleyiciyi soru sormaya, bilgilendirmeye bu sayede de sanatın ne olduğunu sorgulamaya ve dünyayı sanatçının gözüyle algılamaya çağırır niteliktedir. Örneğin Bernar Venet, 1968 yılında Judson Memorial Church'de sergilediği **Relativity Track** adlı işinde görecelilik hakkında konuşan üç fizikçiyi ve gırtlak hakkında konuşan bir doktoru aynı anda izleyici önüne çıkarır. Amacı sanatın yalnızca sanat hakkında olmayabileceğini izleyiciye düşündürmektir.

Aslında New York'lu bir şair olan Vito Acconci (Bkz.: Fotoğraf No:3) ise 1969 da kendi bedenini sayfa yerine alternatif bir zemin olarak ortaya koyar. Böylelikle ilgiyi kelimelerdense bir imge olarak kendi bedenine çekmeyi amaçlar. Acconci' nin şair geçmişini yansıtan işleri gibi Dennis Oppenheim'in işleri de onun heykeltraş geçmişini yansıtır. Ona göre "body art" sanat nesnesinin kendisine değil, sanat nesnesinin yaratıcısına ilgiyi yönlendirmelidir. Chris Burden (Bkz.: Fotoğraf No:4) ise fiziksel gerçekliği ve tehlikeyi aynı anda performans alanına sokar. Kendi koluna ateş ettirmek, canlı çuvalda otobana bırakılmak gibi yaptığı diğer performanslarda da amacını, insanların şiddete olan bakış açılarını değiştirmek olarak ortaya koyar. New Yorklu Sanatçı Trisha Brown **Accumulation** (Yığılma) (Bkz.: Fotoğraf No:5) ya da **Man Walking Down The Side Of A Building** (Binanın Kenarından Aşağıya Doğru Yürüyen Adam) adlı işlerinde olduğu gibi yerçekiminden doğan denge hissini tahrif eden işler yapar. Marina Abramovic, 1974 yılında Naples

galerisinde sergilediği **Rhytm** (Ritim) adlı işinde izleyicilerin altı saat boyunca zevk ve işkence aletlerini kendi üzerinde kullanmalarına izin verir. Üç saatin sonunda giysileri jiletle kesilmiş bedeni üzerinde sıyrıklar oluşmuş ve içi dolu bir silah basına doğrultulmuştur. Aktif izleyici kendi arasında savaşmaya başlamıştır. 1975'den sonra Ulay ile birlikte çalışmaya başlayan sanatçı kendileri ve onları izleyenler üzerinde acı ve dayanıklılığın sınırlarını keşfe çıkar. Burada sanki Artaud'un öngördüğü tiyatro, vahşet tiyatrosu vücuda gelmiştir, çünkü gerçekliğin yapılandırılması için beden yeniden yapılandırılmaktadır. Karen Finley'in ve Orlan'ın (Bkz: Fotoğraf No: 6) işleri kadın ile erkeğin toplumsal statüleri arasındaki dengesizliğe dikkat çeker. Karen Finley sahnede dışkılarak, cinsel taciz öyküleri anlatarak konuşulmayacak olanı dile getirme çabasıyla ulaştığı kötü şöhretiyle kültür kahramanlığı yaparken Orlan'ın sertleşmiş erkeklik organı kültürünü etkisiz kılma çabası daha farklı bir şekilde gerçekleşir. Orlan estetik ameliyat ile tarihten seçtiği aktif agresif lider kadın portrelerine bürünür.

Mapplethorpe'un, (Bkz.: Fotoğraf No:7) Linda Montano'nun, Carole Schneemann'ın (Bkz.: Fotoğraf No:8) işlerinin ortak yönü çıplaklığın, cinsel dışavurumu yansıtıyor olmasından çok bu işlerde otoriteye karşı eleştirel bir yaklaşımın bulunmasıdır.

Özellikle kadınlar ve eşcinseller yaptıkları performanslarda hem temsil eden olarak hem de aynı anda Brechtien bir yabancılaştırma ile temsil edilen olarak, performansları sırasında hem kendilerini hem de kendilerinden yola çıkarak toplumu, eleştirel bir tutumla çözümleme fırsatını yaratmışlardır.

Gilbert ve George (Bkz.: Fotoğraf No:9) ikilisi ise sanat düşüncesini kendilerini canlı heykeller adlederek kişileştirirler. 1970'lerin ortalarında genç, deneyimsiz, eğitimsiz müzisyenler tarafından yapılan punk-rock genç sanatçılara farklı bir kapı açarken getirdiği yeni erotik estetiğin altında anarşist ve sadist bir yön taşır. Punk'ın en tutulan tarzı olan kesip alma tarzının arkasında, diye yazar Hebdige;

“düzensizlik, yıkım ve kategori karışıklığı imaları yatar: yalnızca ırklar ve cinsler arasındaki sınırları aşındırma arzusu değil, aynı dönemde farklı dönemlere ait ayrıntıları bir araya getirerek zaman sırasını bozma arzusu”⁵

⁵ Dick Hebdige, *Subcultura: The Meaning of Style*, Londra, Methuen, 1979, s.123

Otobiyografik ya da düşünsel malzemeler, doğaçlamalar performans sanatçılarında farklı yorum kapıları açar. 1970'lerde birçok müzisyen ve dansçı performans alanında çalışır. Performanslar on, on beş dakikalık happeningler halinde tek gösterim olarak sunulurken Robert Wilson (Bkz.: Fotoğraf No:10) ve Richard Foreman aylarca süren provalar ve iki saatten on iki saate dek süren ve tekrarlanan gösterimler ile performans sanatını farklı disiplinler ile kaynaştırırlar. Wilson'un tiyatrosu görsel imgelerden oluşurken doğrudan anlatı, diyalog, karakter yokluğu, sahne resminin kendisini vurgular.

2.1.2. Performans Sanatçılarının İşlerinin Ortak Özellikleri

Performans sanatçılarının işlerinin ortak özelliklerini günümüz dans, tiyatro ve dans tiyatrosuna etkileri doğrultusunda şu şekilde sıralayabiliriz: Yazılı metnin yadsınması ve çözümlene nesnesi olarak gösterim metninin ortaya çıkması, yapı bozucu bir yaklaşımla yorumlama biçiminin gündeme gelmesi, gösterim mekanı ve gösterim zamanının farklı kullanımları (özgür alan seçimi farklı mekanlara yönelik hatta gerçek mekan kullanımı; çeşitli zamanların içiçe kullanımı hatta gerçek zaman kullanımı), teknoloji odaklı gösterimlerin estetik düzlemde farklı okumalara kapı açması; işlerin sonuç değil süreç olarak algılanması sanatçının, oyuncunun ve seyircinin konumunu yaratıcı sanatçı-oyuncu ve etkin izleyici olarak değiştirmesi. Bu değişim, yapıtın bir süreç olarak algılanmaya başlaması düşüncesi köklerini Hegel'in **Tinin Fenomenolojisi**'nde sanat yapıtının bir nesne ya da sonuç olduğu yargısını yıkmasında bulur.

Performans sanatçılarının 1960-1970'lerdeki sistem karşı idealizmleri 1980'lerde yerini popüler kültürü hedef alan sistem içi bir söyleme bırakır. Fredric Jameson, postmodernizmde herkesin kültürü tüketmeyi öğrendiğini, artık tükettiğimizi bile fark etmeyecek bir noktaya geldiğimizi düşünürken, Elinor Fuchs da **Karakterin Ölümü**'nde, balenin, operanın hatta Carneige Hall'un bile dükkan fikrine direnemediğini, 1980'lerde Metropolitan Müzesinin ülke çapında on beşten fazla mağaza ve 800'lü hatlarla bir alışveriş devi haline geldiğini söyler:

“O eski zamanlarda, biz çocukken bilirdik ki, kültür, piyasa içinde yer almadığı için “kültür” dür. Ama yanıltıyorduk, anımsadığımız bütün o kurumlar, piyasaya o kadar da karşı değildi; sadece henüz onun içinde yer almıyorlardı. Tiyatro, bütün ticari bağımlılığı nedeniyle, çocuksu, oyunsu yüreğinin bütün saflığıyla piyasaya tinsel bir şartlı teslimiyet içindedir.”⁶

Kimi kavramsal sanatçıların işleri Avrupa ve Amerika’da yüksek meblağlara alıcı bulup dünyanın en prestijli galerilerinde sergilenirler. 1970’lerin rock yıldızları yerini 80’lerin sanat yıldızlarına bırakırken medya tarafından ticari yaşamın içine çekilirler.

2.2. MODERN DANSIN VE DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ

Modern Dans, hatta genelde dans gösterimlerinin tümü çeşitli kodlardan ve uzlaşılardan oluşan bir iletidir. Burada gösteren beden, gösterilen değişen sosyal ilişkiler, algular, bireyin kendisi ve diğerleri ile kurduğu ilişkiler, kendi tekniğinin geleneği ile hesaplaşma hatta iktidar, toplum ve birey üzerine düşüncelerdir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki Roland Barthes’ın dil üzerindeki yaklaşımına doğru, yani belirli olandan tesadüfi olana doğru evrim geçirir. İzleyici, eski edilgen konumundan dikkatini ayrıntılı bir gösterim çözümleme sürecinde yoğunlaştıran etkin eleştirel bir konuma geçer. Bedeni geliştirmek, zamanına uygun kılmak, bilinmeyen olanaklarını araştırmak dansçıların her zaman ilgisini çekmiştir. Biz istesek de istemesek de bedene bakışımız da onu kullanışımız da değişir, çevremizdeki her türlü değişikliğin baskısı ile yaşayışımızda değişir. Bu değişikliklerle başa çıkabilmemiz için duyarlı beden üzerinde yaratıcı gücü bir araya getiren dansçılara, koreograflara ihtiyaç duyarız.

Bu bölümde gösteren olarak beden “ne” değil, “nasıl” sorusunun muhatabı kılınarak, modern dansın ortaya çıkışından itibaren beden kullanımına dolayısı ile harekete, koreografiye ve sahnelemeye getirdiği farklı yaklaşımlar anahatları ile açıklanmaktadır. Bu açıklama modern dansın performans sanatı ile kurduğu ilişki,

⁶ Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü:Modernizmden Sonra Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Ağustos 2003, s.172

tiyatronun farklı yaklaşımlarının modern dansdaki gelişmeler üzerindeki etkisi ve bu farklı disiplinler arasındaki benzerlikler esas alınarak gerçekleştirilmiştir.

2.2.1.Modern Dansın Doğuşu

Bale dışında koreografik bir teknik yerine geçen, zamanı kol hareketleri ile, nota değerlerini ayak ve vücut hareketleri ile gösteren “euritmik” adlı sistemin yaratıcısı Jaques-Dalcroze’un öğrencisi Rudolf Von Laban yirminci yüzyılın başlarında bu tekniği dansa uyarlar. Laban dans sanatını üç kategoriye ayırır: Güç, zaman ve uzam. Bu üç kategoriye eşlik eden üç öge daha belirler: Hareket, ritmik ve doğrultu. Laban’a göre dansın müziğe ihtiyacı yoktur, “...dans kendi içinde kusursuz bir sanattır.”⁷ Laban kategorizasyonunun, bedeni temel olan yaklaşımı o kadar başarılıdır ki aradan geçen yüze yakın yıla rağmen şu an modern dans eğitimi veren birçok fakültede olduğu gibi mesela ülkemizde de Yıldız Teknik Üniversitesi Modern Dans Bölümü, doğaçlama derslerinde, Laban küpünün açılımı olan dokuz nokta üzerinde hareket ederek derse başlamaktadır. Bu müzik kullanmadan gerçekleştirilen doğaçlama egzersizinde, bulunduğu noktayı ortadaki merkez nokta kabul eden dansçı bu noktanın tam önünde, tam arkasında, tam sağında, tam solunda, sağ çapraz önünde, sağ çapraz arkasında, sol çapraz önünde, sol çapraz arkasında bulunduğu varsayılan noktalara her defasında vücudunun farklı bir yeri (el, ayak, parmak, baş, kalça) gelecek şekilde, hareketlerinin de sürekliliğini sağlayarak kendini uzamda konumlandırır. Bir sonraki aşamada dokuz nokta üzerinde hareket akışı sürerken dansçı, hareketlerin bazılarını daha yavaş ya da daha hızlı yaparak zaman ögesi ile ve sarf ettiği eforun miktarını değiştirmek sureti ile de harcadığı güç ile oynar. Denediğiniz zamanlar sizler de fark edeceksiniz ki insan gövdesinin doğal olarak gerçekleştirdiği bu hareketlerde hiçbir kalıba bağlı kalmaksızın, içinizden geldiği gibi dans edebilmektesiniz. İşte Laban bu devinimleri ritmik ve estetik olarak yeniden düzenler, “Laban Notasyonu” adlı 1928 yılında geliştirdiği dans yazım tekniği ise antropoloji, fizikoterapi, tiyatro, endüstriyel üretim, dalma, buz pateni gibi

⁷ Nasuh Barın, **Batı Dans Tarihi**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı,1999, s.158

sporlarda da kullanılmaktadır.⁸ Laban, **Don Juan**, **Tyrann** gibi koreografileri ile de teorisini pratiğe dökme şansına sahip olmuştur.

Jaques-Dalcroze'un öğrencisi olan ve Laban ile de çalışan Mary Wigman acı, ölüm, aşk temalarını işlediği eserlerinde, neredeyse hiç müzik kullanmaz. Ayağın toprağı sevmesinden yana olan Wigman çıplak ayakla dans eder. Onun için önemli olan klasik baledeki o güzel bedenler değil, bedenın anlatım gücüdür. **Spuk** (Hayalet), **Bann** (Aforoz), **Totentanz** (Ölüm) gibi eserlerinde dansçılar kendilerinden geçerek dans ederler. Dekor kullanmayan, işveli tavırlardan nefret eden Wigman, ışık ve makyaja önem verir. I. Dünya Savaşı sonrası dışavurumcu dansın gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur.

1900'lerin başında Avrupa'da sahneye çıkan Isadora Duncan klasik balenin kostümüne, makyajına, bale ayakkabısına karşı çıkar. Amacı duygularını özgürce bedeniyle anlatmak, doğallığı yansıtmaktır. Balanchine ondan nefret ederken Patrick Campell ona sahip çıkmıştır. Duncan, antik yunan vazolarındaki dans figürlerini canlandırmış bunu yaparken de klasik baleden farklı olarak bedenın ifade özgürlüğünü savunarak modern dansın kapısını açmıştır. Martha Graham (Bkz.: Fotoğraf No: 11) da Isadora Duncan gibi akademik biçimciliğe karşı çıkarken bireysel ifade değerlerinin benimsenmesini esas alır. Hatta eserlerinde başrol de kullanmaz. Topluluğunda farklı ırklardan, kültürlerden dansçılarla çalışır. Sahnenin merkezini dansçının durduğu yer olarak konumlandıran Graham, geleneksel sahne-mekan-alan-dansçı ilişkisini yerle bir edip , konuşmayı dansa sokar. Eserlerinde değişik bir anlatım biçimi kullanmasını sağlayan sembolizmi kaynağını Freud'dan alır. Graham'ın dans tekniğinin özünü "contraction-release" (kasılma-gevşeme) oluşturur. Bedenin iç ve dış uyaranlara kaslarla tepki vermesinin sonucunda hareket oluşur. Örneğin dümdüz ayakta durduğunuzu düşünetin. Karın bölgenize doğru bir yumruk gelmekte ve sizde sadece bir şey sizi bel bölgesinden geriye doğru çekiyormuşçasına kavis vererek iç bükey hale geliyorsunuz. Bunu yaparken ayaklar kıpırdamıyor, boyun kısılmıyor ve daha çok genişlemeye dair dairesel bir hareket gibi düşünüyorsunuz. İşte bu bir çeşit 'contraction'dur. Düzelip eski pozisyona geldiğinizde 'release'i gerçekleştirilmiş olursunuz. Bu tekniğin yaratıcısı Martha

⁸ Nasuh Barın, **Batı Dans Tarihi**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 1999, s .159

Graham 1935’de gerçekleştirdiği **Frontier** (Sınır Boyu), 1969’da **Arhaic Hours** (Arkaik Saatler), 1939’da **Every Soul is a Circus** (Her Ruh Bir Sirkir), 1981’de **Acts of Light** (Işığın İşleri) gibi eserleri ile modern dansı bir sanat biçimine dönüştürür.

Isadora Duncan, Ruth St. Dennis, Mary Wigman, Martha Graham, Doris Humphrey gibi sanatçıların arayışları sonucunda duygusal, dışavurumcu bir dans dili ortaya çıkar. Bu sanatçıların ortak yönleri baledeki klasik figür kavramının yerine dışavurumcu bedenin dilini koymaları, uzamı teatral olarak kullanırken yeni bir dramatik anlayış geliştirmeleri, doğaçlama ve dramatik öykücülükle beslenen yeni bir teknik uygulamalarıdır. Hepsi de dansın düşünsel ağırlıklı olması gerektiğini savunur ve güncel meseleleri konu alırlar. Konular mitolojiden seçilse bile yirminci yüzyıla uyarlanır. Bir teknik olarak doğaçlama gündeme gelir ama bu dönemde doğaçlama, 21. yüzyılda anlaşıldığından farklı olarak, tabiatı taklit etmek anlamındadır: Dalganın, rüzgarın, yılanın, ağacın, doğal biçim ve hareketlerinin bedende oluşturulmasıdır. Bu durum sanat tarihindeki şu gelişimi andırır: Yunanlılar doğayı taklit etmişlerdi, Yunandan sonra gelen Roma ve diğerleri ise Yunanlıları. İşte bu dönem sanatçıları da arayışlarını doğaya yöneltmiş, onu taklit etmişlerdi ve onlardan sonra gelecek olanlarda bu öncülerin kurdukları sistemleri geliştirmiş, eleştirmiş ya da onlarla hesaplaşmışlardır.

Doris Humphrey’in özgürlükçü öğretisi, öğrencisi Jose Limon tarafından geliştirilip sistematize edilmiştir. Martha Graham’ın kişisel ama disiplinli tekniği de gelişerek biçimselleşir. 1939’dan 1945’e kadar Martha Graham topluluğunda çalışan Merce Cunningham 1944’den itibaren kendi eserlerini yaratmaya başlar. Cunningham’ın teorik olarak ileri sürdüğü ve pratik olarak kendi koreografilerinde uyguladığı düşünceleri şöyledir:

“1) Her hareket dansın malzemesi olabilir. 2) Her süreç geçerli bir kompozisyon yaratma yöntemi olabilir. 3) Vücutun herhangi bir bölümü ya da bölümleri kendi sınırları dahilinde kullanılabilir. 4) Müziğin, kostümünün, dekorun, ışığın ve dansın kendilerine ait bir mantığı ve kişiliği vardır. 5) Topluluktaki herhangi bir dansçı solist olabilir. 6) Her mekanda dans edilebilir. 7) Dans her şey hakkında olabilir ama temelinde insan vücudu ve onun hareketleri ile ilgilidir.”⁹

⁹ Sally Banes, **Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance**, Houghton Mifflin Company Boston 1980, s. 6

Bu düşünceleri ile dansa, dansçıya, dans mekanına farklı yaklaşımlar getiren Cunningham insanlık durumu üzerine eleştirel bir yorumda bulunmaz hatta anlam ve hareket arasındaki keyfi bağlantıyı kurar ve savunur. Cunningham'ın hareket düzenlemesinde şans ögesinden faydalanıp, rastlantısal olana yer vermesi besteci John Cage'in çalışma yöntemi ile örtüşür. İkili birlikte birçok çalışma gerçekleştirir. Bu çalışmalarda müzik ve dansın yapısal olarak örtüşen uyumuna yer verilmez, dans müziği takip etmez hatta dansçılar müziği ilk kez prömiyer akşamı sahnede duyarlar. Sahne üzerinde aynı anda farklı durumların ilk kez sergilendiği 1983 **Events** (Olaylar), Sahnede ilk kez elektronik müziğin kullanıldığı **Suite by Chance** (Rastlantısal Suit), Konkret¹⁰ müzik kullandığı eseri **Collage** (Kolaj), 1958 **Summer Space** (Yaz Uzamı) önemli koreografilerinden bazılarıdır.

1960'larla birlikte gösterim mekanı geleneksel sahneden, galerilere, kiliselere, çatılara, fabrikalara sokağa taşınır (Bkz.: Fotoğraf No: 12). İzleyicinin de konumu değişir, olayları takip edebilmek için hareket halinde olması gerekmektedir. Bu dönemde izleyicinin hoşuna gidecek anlaşılır eserler ortaya koymaktansa dansçının yaptığı işten zevk alması ön planda tutulur. İşlerini New York'da Judson Memorial Church'de sergileyen Judson Church Group ya da diğer adıyla Judson Dance Theatre'ı oluşturan sanatçılar postmodern bir yaklaşımla eserlerini yaratırken özellikle performans sanatı ve sanatçıları ile ilişkiye geçerek disiplinlerarası işbirliğini gerçekleştirirler. Ailen Passlof 1960'ların başında sahneye çıktığı zaman eleştirmenler onu şişman bulup vücut yapısını eleştirirlerken o, dansçının vücudunun yüzlerce farklı şekilde olabileceğini savunur. Anatominin getirdiği bireysel farklılıkları gizlemeye çalışmak yerine öne çıkarmak koreografin kendi sitilini, tarzını, hareket kalitesini yaratması bakımından da önem taşır.

Bu dönemde doğallık daha önceden söz konusu edilen modern dans öncüllerinin düşüncelerinden farklı olarak algılanır. Doğal olan, insanın gerçek hayattaki yürütmesi, koşması düşmesi, zıplamasıdır ve bu doğallık dansın temelini oluşturur. Steve Paxton 1967 yılında **Satisfyin Lover** (Tatminkar Sevgili) adlı eserinde gündelik giysiler içindeki eğitimsiz dansçıları, rastlantı eseri seçtiği bir yönden diğerine doğru yürütür. Gündelik yaşam ile sanatı birbirine yaklaştırma

¹⁰ Doğadaki seslerin montaj yolu ile bir araya getirilmesi

çabası Yvonne Rainer'in eserlerinde de yoğun olarak bulunur. 1963 yılındaki **We Shall Run** (Koşmalıyız) adlı eserde dansçılar bir mekan içinde sürekli koşar dururlar. Yvonne Rainer'in 1966 yılında gerçekleştirdiği **Trio A** ise dört buçuk dakika boyunca ani hareket değişimi içermeyen bir "kombinasyondan"¹¹ oluşur.

Burada önemli olan eğilme, kalkma, kayma benzeri tüm hareketlerin gerçek zamanda yani gündelik yaşamda ne kadar sürüyorsa aynı zamanda yapılması ve vücudun tüm hareketlerde, o hareket gündelik amaçla yapıldığında ne kadar efor sarfediyorsa o kadar enerji harcamasıdır. Lucinda Childs (Bkz.: Fotoğraf No: 13) ve Dougless Dunn (Bkz.: Fotoğraf No: 14) aralara tekrarlar, yön değiştirmeler, bölmeler koyarak bu örnekleri matematiksel olarak da geliştirirler. Dışavurumculardaki psikolojik olanın egemenliğine, balenin virtüözitesine karşı duran postmodern dansçılar dansın başka bir şeyin alegorik göstergesi değil, dansın kendisi olması gerektiğini ileri sürerler Steve Paxton'ın "contact improvisationları"¹² ve Deborah Hay'in (Bkz.: Fotoğraf No: 15) "halka dansları"nda odak, dansçının kendi fiziksel farkındalığındadır ve dansı oluşturan şey de temel hareket etme ilkeleridir.

Dougless Dun **101** (Bkz.: Fotoğraf No: 16) adlı koreografisi ile hareketsizliğin bile dans olabileceğini ispatlar. 1960'ların dansın doğasını araştırma ve objektif olma merakı 1970'lerde yerini sanatçılar ve disiplinler arası ortak çalışmalara bırakır. Cunningham'ın Living Theatre binasındaki stüdyosu, Ann Halprin'in düzenlediği workshoplar bu alışverişin merkezleridir. Ann Halprin öğrencilerini müzisyen, şair ve sanatçılarla ortak workshoplara sokarken sanat ve yaşamın iç içe geçtiği işler yapar. Trisha Brown ile çalışan görsel sanatçılar Robert Rauschenberg ve Laurie Anderson, Yvonne Rainer ile çalışan Robert Morris, Lucinda Childs ile ressam Sol Le Witt besteci Philip Glass ve Robert Wilson ortak deneysel çalışmalar yaparlar. Görsel sanatçılar Judson koreograflarını performans sanatçısı olarak kullanırlarken, koreograflar da eserlerinde bu sanatçıları dansçı olarak kullanırlar. Böylece de dans eğitimi almamış bedenlerin dansı başlamış olur.

¹¹ Ardarda gelen hareketlerden oluşan bir dans cümlesi

¹² İki ya da daha fazla kişinin doğaçlama olarak birbirleri ile aktif-pasif ya da denge ilişkisi kurarak hareket etmesi

2.2.2. Dans Tiyatrosunun Doğuşu

Tekrarın, eş zamanlı olayların, müzik olarak gürültünün kullanılması, tiyatrodaki görselin öne çıkması, happeninge malzeme sağlayan her şeyin dansın alanına çekilmesi ile birlikte yeni çarpıcı teatral imgeler doğarken bedene ve harekete farklı bir bakış ortaya çıkar. Çarpıcı imgeleri art arda kullanan, teknolojik olanaklardan ve teatral geleneklerden faydalanan dans tiyatroları yaygınlık kazanmaya başlar. Avrupa'da da dans tiyatrosu kavramı 1960'ların sonunda ortaya çıkmış ve bu alandaki başarılı çalışmaları dolayısı ile Pina Bausch'un adı ile anılmıştır. Pina Bausch'un dansa yaklaşımında Kurt Joos'un etkisi önemlidir. Kurt Joos'un birinci dünya savaşı sonrası acıları, umutları dışavurumcu yaklaşımı ile yansıttığı koreografileri **Green Table** (Yeşil Masa), **Grass Stadt** (Büyükşehir) ve **Fairy Queen** (Peri Kralice) dramatik kurgusu olan eserlerdir. Dans tiyatrosu, bütüncü bir bakış altında biraraya getirilmiş imgelerin birbirine eklenmesi ile oluşur. Daha önce 2. bölümde söz konusu edilen James Collins'in postmodernist hedef tanımı "....öznelerin seçimlerinin yan yana getirmelerinin bu birleştirme etkinliklerinin doğasında yatar"¹³, dans tiyatrosunu teknik açıdan tanımlamaktadır sanki. Farklı imgeler montaj tekniği ile biraraya getirilirken kurguda episodik bir yapı ortaya çıkar. Daha bireysel bir anlatımı seçen Susanne Linke, antropolojik anlamda kültürel kodlardan beslenen Pina Bausch, Gerard Bahmer, Johann Kresnik dansa değil jeste alt kodları ön plana çıkaran Nedherland Dans Theatre, insan olarak dansçının yapının taşıyıcısı olduğu DV8 Physical Dance Theatre, Ultima Vez, Metapolis, koreografileri bu tekniği kullanırlarken tiyatroya özgü algı yollarına yönelirler. Dansçı oyuncunun rolüne yaklaşımında ya da dans tiyatrosunda bedene farklı yaklaşımlarda Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Valchitangov, Copeau etkisi görülür ya da onların geliştirdiği tekniklere benzer oyunculuk anlayışını eşzamanlı olarak geliştirirler.

Dans Tiyatrosunda görsel değil de içsel özelliklerine göre seçilen hareket bir amaç olarak değil araç olarak da yapılır. Hareket konuşma, jest, söz ve şarkı ile biraraya getirilir. DV8 Physical Dance Theater'ın yönetmeni Lloyd Newson 1997

¹³ James Collins, **Uncommon Cultures: Populer culture and Post-modernism**, Londra ve New York Routledge, 1989, s.138 (Çev.bana ait)

yılında yaptığı bir söyleşide¹⁴ topluluğun fiziksel tiyatro olan adının kaynağını Grotowski'den aldığını söyler. Newson'a göre çoğu dansçı anlam ve hareket arasındaki bağlantıyı yitirecek şekilde eğitilmiştir. Oysa hareket bir düşünce bir mana ifade etmelidir, edemediği zamanlarda söz yada şarkı kullanılabilir. Dansçılar süreç aşamasında doğaçlamalara açık olmalı ve sadece dansçı değil birey olarak işe katkıda bulunmalıdırlar. Newson'a göre bu dansçının kendini keşfi ve kendisi ile yüzleşmesidir. Dramaturjik yapısını genellikle bir metin üzerinden kuran DV8 Physical Dance Theater'ın ilk eserleri ve Edaphos Dans Tiyatrosu'nun aksine Pina Bausch, Sacha Waltz, Ultima Vez gibi toplulukların tekrar başa dönme, seyirci ile interaktif ilişki kurma gibi yöntemleri kullanmaları ile yeni bir sahne dramaturjisi ortaya çıkar.

1960'larda sahneye hakim olan objektiflik, 1970'lerde fiziksellik, 1980'lerdeki eklektik çalışmalar, 1990'larda dansçıların yalnızlığı ve teknolojik olanakların yoğunlukla kullanılması, 2000'lerde dans tiyatrosu gösterimlerinin sıklıkla yinelenen öğelerine dönüşür. Dans tiyatrosundan bahsederken, müzik ve koreografi; kompozisyon ve çok seslilik, leit motif, oyuncuk, metin, dramaturjik yapı gibi kavramlarla açıklanabilen bir bütünlük ortaya çıkar. Farklı disiplinlerle ilişkiye giren dans sanatı, yeni bir teknik, yeni bir estetik ve sahneleme anlayışını da beraberinde getirir.

2.3. POSTMODERN GÖSTERİM

Roland Barthes tiyatroyu aynı kodun hepsi için geçerli olmadığı, ortak bir amaçla bir araya gelen "imlerin yoğunlaşması"¹⁵ olarak tanımlarken Bernard Dort teatrallığı "Göstergelerin başıboş sürüklenmesi, birleşmelerinin olanaksızlığı ve sonuç olarak, özgürleşmiş tiyatronun izleyicileri önünde karşı karşıya gelmesi"¹⁶ olarak tanımlar. Robert W. Corrigan da çağdaş tiyatrodaki postmodern akımı "Her türlü geleneksel

¹⁴ "Mary Luck Hurst ile Söyleşi" DV8 Basın Arşivi,

(Çevrimiçi) <http://www.dv8.co.uk/press/interviews/tenyears.html> 20.06.2004

¹⁵ "Literature and Signification", *Critical Essays* içinde, Çev. Richard Howard, Evanston, II, Northwestern University Press, 1972, s.261-2

¹⁶ Bernard Dort "The Liberated Performance", Çev. Barbara Kerslake, *Modern Drama*, 25:1, 1982, s.60-68.

dramatik tutarlılığı, planı, karakteri, dekoru ve benzerlerini coşkuyla ortadan kaldırması”¹⁷ olarak tanımlamaktadır.

Yeni tiyatro biçimleri ile yazar-yönetmen birliğinin parçalanması; yönetmenin denetiminin azalması; kimi zaman sözün ses ile ifade edilmesi; konuşma yerine müzik, ses efektleri kullanılması; mekânın, ışığın, kostümün kendi kimliği olan bağımsız bir öge olarak gösterimde yer alması, sürecin seyirciye açılması ile işitsel, görsel, sözel, bedensel imgelerden oluşan postmodern tiyatro sahne sanatlarının büyük patlama yaptığı 1960'lara dayanır. Bu bölüm, gösterimlerini özellikle 1960 sonrasında gerçekleştiren çağdaş toplulukların birbirleri ve performans sanatı ve modern dans ile ilişki içinde incelenmesi doğrultusunda postmodern gösteriminin temel özelliklerini ortaya koymaktadır.

2.3.1. Tiyatro, Performans Sanatı ve Modern Dans Gösterimleri

Polonya'da Jerzy Grotowski, İngiltere ve Paris'te Peter Brooke, Avrupa'yı dolaşan Julian Beck, Judith Malina, Amerika'da Joseph Chaikin, Andre Gregory, Richard Schechner, Robert Wilson gibi sanatçılar ve Ontological-Hysteric Theatre, Mabou Mines, Living Theatre, San Francisco Mime Troupe gibi topluluklar alternatif tiyatro arayışlarını Avrupa'da Alman Dışavurumcuların deneyimlerinden, dadaist, fütürist performanstan, Maeterlinck, Yeats, Brecht ve absurd tiyatrodan beslenerek sürdürürler. Eleştirel bir tavırla sistem dışı arayışlarında sosyal sorunlara ve politik meselelere duyarsız kalmayan Beckett, Genet, Laurie Anderson, Julian Back, Welfare State gibi sanatçı ve toplulukların yanında, yapıbozuma uğrattırken kültürel kodları sorgulamayan daha sakin bir çizgi izleyen Robert Lepage, Robert Wilson, Peter Sellers yer alır. Her iki durumda da dini ve kültürel mirasa ortak bir yönelim gözlenir. Antonin Artaud sanatçıyı “Yanan kazıklara bağlanmış, alevlerle çevresine işaretler gönderen kurbanlar gibi”¹⁸ diye tanımlarken Stanislavski, Juliusz Osterwa, kendi topluluk ve işlerinden bahsederken düzen, manastır, kardeşlik kelimelerini kullanırlar, Adolphe Appia da geleceğin katedralinden söz eder.

¹⁷ Steven Connor, *Post-modernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*, Çev: Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001, s. 195

¹⁸ Elinor Fuchs, *Karakterin Ölümü, Modernizmden Sonra Tiyatro*, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Ağustos 2003, s.97

Grotowskinin Akropolis'i, The Performance Group'un **Dionysos in 69**'u, Living Theatre'in **Paradise Now**'u (Şimdi Cennet), The Open Theatre'in **The Serpent**'i (Yılan), destanların, mitlerin, dinin ve kültürel geleneklerin konu edilmesinin yanısıra Artaud'un oyuncuya yaklaşımından da etkilenen gösterimlerdir.

Performans sanatının bir tür olarak tanınması tiyatronun düzenini etkileyen biçimler geliştirmesine olanak tanır. Herman Nitsch'in Orgien Mysterien Tiyatrosu bu tür bir yakınlaşmayı örnekler . Tiyatroda gerçek kan ve hayvan kullanarak acının estetiği ile arınma hedeflenir. Açık alanlarda gösterimlerini gerçekleştiren dansçı Trisha Brown ve yönetmen Augusto Boal arasındaki benzerlik teatral olmayan zamanı ve mekanı kullanmalarındadır. Augusto Boal "... duvarlar yıkılmalıdır...seyirci tekrar oynamaya başlamaktadır,"¹⁹ derken Living Theatre ile olan benzerliğini de ortaya koyar. Protestoları sahneyi aşıp sokağa taşan Living Theatre güncel olaylara tepki olarak sokak oyunları gerçekleştirir. Oyuncuları da Judith Malena'nın hocası Erwin Piscator'un 1940'larda sahnelediği devrimci oyunlarında olduğu gibi deneyimsiz, politik eğilimi olan amatörlerden oluşur. Hapishane ve hücrenin kendisi gerçektir. Yönetmen Julian Beck hapishaneden yazdığı bir mektupda tiyatronun ihtiyacı olan şeyin orada yaşadığı gerçeklik olduğunu söyler. Augusto Boal' a göre de "Gerçeklik, kolay sahnelenebilmesinin yanısıra...ulaşılın yorum da daha iyi oluyordu."²⁰ Living Theatre'in 1950 sonlarında gösterimi gerçekleşen **The Connection**'da (Bağlantı) sahnede perde kullanılmaz, oyun baştan sona tek bir odada geçer ve oyuncular minimal efor sarfederek oynarlar. Bundan amaçlanan izleyiciye izlediğinin gerçekliğini hissettirmektir.

1960'larda gösterilen **The Brig** (Gemi Hapishanesi) askeri örgütlerin karşısında insan dayanıklılığının sınırlarını araştırırken güncel bir sorun olan toplumun suçluya bakış açısını tartışmaya açar. Oyuncular gösterimi, performans sanatçıları Chris Burden, Marina Abramović ve Ulay gibi bedenlerini yaralama, hırpalama, sakatlama pahasına gerçekleştirirler.

11 Eylül Pinochet darbesinde Salvador Allende'nin katledilmesi, Kamboçya'nın işgali gibi durumlara tepki olarak konan oyunlar dışında 1962 'de

¹⁹ Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgül , İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003, s.107

²⁰ a.e. s.153

başlayan Kennedy'nin atmosferde nükleer denemeler hakkında karar verme sürecinde barış için bir hafta süreyle greve giden Living Theater oyuncularından Judith Malina sorar: "Ben değilse kim? Şimdi değilse ne zaman?"²¹

Mekan olarak sokağı, açık alanları tercih eden ve toplumun gerçek ihtiyaçları ile sanatın politik doğasındaki farkındalık üzerine odaklanan bir diğer topluluk Welfare State'dir. Ateşten, buzdan heykeller, dev kuklalar, doğa düzenlemeleri, yemek, teknoloji ve performansı bir arada kullanarak toplumsal bağlamda ve estetik anlamda deneysel çalışmalar yaparlar. 1960 sonlarında gösterimi gerçekleşen **Paradise Now** (Şimdi Cennet) adlı gösterimde Living Theatre da olduğu gibi oyunun yaratım aşamasında oyuncuların, gösterim aşamasında da izleyenin aktif katılımı amaçlanır.

Daha çok modern dionysos törenlerini andıran bu gösterimde seyirci hareketin tamamlayıcı parçası olarak güdülerini açığa çıkarması, yer değiştirmesi, oyuncularla sözel iletişim kurması, hatta soyunması sureti ile oyuna aktif olarak katılması istenir. Burada önemli olan sonuç iş değil "dramatic process" yani süreçtir. Sürece benzer anlamda yaklaşan bir başka topluluk da Richard Schehnerin Performance Group'undan gelişen, Elizabeth Le Compte'un kurduğu ve yönetmenliğini yaptığı Wooster Group'dur.

Oyuncu ve rol kavramlarını yeniden tanımlayan Le Compte, Augusto Boal'in oyunculuk yönteminde Stanislavski'yi temel alışından farklı olarak, birden fazla psikolojik motivasyonun kullanılması gerektiğini ileri sürerek Stanislavski ile hesaplaşır. Tekrar tekrar kullanılan imgeleri, önceki prodüksiyonlara göndermeleriyle, bölümlerden oluşan yapıbozumcu bir anlatımı vardır. Örneğin 1981'de gösterimi gerçekleşen **L.S.D (...Just the High Points)** (Sadece Yüksek Noktalar) da Arthur Miller'in **The Crucible** (Cadı Kazanı) adlı metnine farklı bir açıdan bakılarak teatral yapıbozuma uğratılır. Miller'in metninde mekan Salem Kasabası iken oyunda Miami'ye dönüştürülür, narkotik guru Dr. Timothy Leary'nin yargılanmasının temsili ile birleştirilir ve Kanun Namına'dan bölümler eklenir. 1991'de **Brace Up** (Birbirinize Tutunun) da da Chekhov'un **Üç Kızkardeşi**'nin anlatı yapısını ve psikolojisini bozarak kendilerince yorumlarlar.

²¹ "The Prophetic Theatre: The Living Theatre in the World", 8.bölüm, **Off Broadway** s. 211

Farklı bir çizgisi olan Pina Bausch'un (Bkz.: Fotoğraf No:17) bölümlerden oluşan, modern dansa yapı bozumcu anlamda yaklaşan, klasik balenin parodisini yapan bir anlatımı vardır. Kendisi bunu "kolaj"²² olarak adlandırır. Gündelik hareketlere ağırlık vererek insanlar arası ilişkileri, günlük yaşam gerçeklerini, toplumsal rollere ve bedene farklı bakışları konu aldığı eserlerinde tekrarlar, sondan başa dönüşler, şaşırtıcı değişimler ile geleneksel sahne dramaturgisinin aksine seyirciye doğrudan seslenir. Birey olarak dansçının öznel katkısı hem Wuppertal Dans Tiyatrosunun çalışma yöntemleri arasındadır hem de bu durum sahne üzerinde açıkça görülmektedir.

Duygu Aykal'a göre dans "hem görsel, hem de işitsel ritmi kullanan bir zaman-mekan sanatıdır."²³ Pina Bausch'un zamana bakış açısı tarihsel zamandan çok öznel, gerçek zamanla ilgilidir. 1974'de sahnelenen **Sacre du Printemps** (Bahar Ayini) adlı eserde kurban edilme töreninde dans eden genç kadının sahnede bayılana kadar hareket etmeye devam etmesi ve sonunda diğer dansçıların yardımıyla sahneden çıkartılması koreografinin bir parçasıdır. Burda amaçlanan izleyiciye aynı etkiyi bedeninde duyumsatmaktır. Dans tiyatrosu gösterimlerinde izleyici ile dolaysız ilişki kurmaya çalışılsa da tiyatrodaki izleyicinin hareket eden bedeni algılaması üzerine yapılan çalışmalar çok daha önceye dayanır. Meyerhold biyomekanik araştırmalarında, Barba'da oyuncu bedeni gözlemlerinde, izleyicinin devinduyumsal tepkilerini araştırırken gündelik davranış dizgesinden farklı olarak oluşturdukları sistemleriyle bu anlamda izleyicinin algısını genişletirler.

Dansçı oyuncuların beden dili ve kullandıkları sözler arasındaki karşıtlık o bölümün metnini oluşturur. Artaud "Yaşama dokunmak için dili kırmak"²⁴ derken Pina Bausch bunu beden dili ve sözün eşzamanlı ve çelişkili sahnelenmesi ile verirken Robert Wilson dil bozukluğunu iktidarın otoritesine karşı bir silah olarak kullanır. Pina Bausch dans geleneklerine yapıbozumcu açıdan yaklaşırken Wilson da yirminci yüzyılın mitlerine yapıbozumcu açıdan yaklaşır. Tiyatroya Laurie Anderson, (Bkz.: Fotoğraf No: 18) Adolphe Appia, Oscar Schlemmer gibi görsel bakımdan yaklaşan Wilson'un sahne resmini görüntülerden, ışıklardan, sestten oluşan imgeler

²² Susan Manning, "An American Perspective on Tanz Theatre", **Drama Rewiev**, s.58

²³ **Dans, Daima: Dans Üzerine Yazılar**, Ed. Muzaffer Evcı, Ankara, Favori Yayınları, 2002, s.51

²⁴ Veli Kahraman, "Antonin Artaud ve Bir "Vahşet Tiyatrosu" Denemesi", **Agon Tiyatro** 10, s.57

ortaya koyar. Wilson'un tiyatrosu seyirciyi ışık, hareket, imge ve gürültü bombardımanına tutmak isteyen Artaud'yu anımsatır fakat onun çok daha sakin ve steril bir yapısı vardır. İzleyici, oyuncu ilişkisini farklı bir noktada değerlendiren eserlerinden 1973 de sahnelenen **The Life and Times of Joseph Stalin** (Stalin'in Yaşamı ve Dönemi) on iki saat sürer. Amatör oyuncuların rol aldığı oyunda izleyiciler yemek yemekte, uyumakta, çıkıp geri gelmekte özgür bırakılır. Koreograf Lucinda Childs, oyun yazarı Heiner Müller, besteci Philip Glass, Gavin Bryers ile birlikte çalışarak Wagnerci anlamda bütüncül tiyatro yapar.

2.3.2. Postmodern Gösterimin Temel Özellikleri

Tiyatro, performans sanatı ve modern dans alanlarında gösterimlerini gerçekleştiren çağdaş sanatçı ve toplulukların karşılaştırılması ile elde edilen postmodern gösterimin temel özelliklerini maddeler halinde ortaya koyarsak:

- Yazar yönetmen birliğinin parçalanması
- Yönetmen denetiminin azalması
- Metnin ,sahneleme mekanının yapısının bozulması
- Sözü ses ile konuşmanın müzik ve ses efektleri ile ifade edilmesi
- Sanat yapıtının kimliğinin dağılması: Mekanın, kostümün, ışığın kendi kimliği olan birer öge olarak ortaya çıkması
- Oyun içinde çelişkiye düşmekten ve oyunu kesintiye uğratmaktan çekinilmemesi
- Başlayan, gelişen bir olayın yoluğu, sonuca ulaşmayan olayların gösterilmesi
- Yaşam pratiğini işlevsel akılcı bakış açısından uzaklaştırarak sıradan ve karmaşık olanın yaşanabilirliğine yoğunlaşması
- İzleyicinin konumunun etkin katılımcı izleyici olarak değişmesi
- Özellikle vurgulanan sessizliklerden ve potansiyel temaların belirsizce ilişkilendirildiği fragmanlardan oluşan yapılar

- Farklı uluslardan oyuncu ve dansçılarla çalışan grup ve toplulukların kozmopolit yapısı
- Farklı sahneleme yöntemlerinin birarada kullanılması
- Farklı oyunculuk tarzlarının birarada kullanılması
- Amatör oyuncuların kullanılması
- Farklı sanat disiplinlerinden faydalanılması
- Karakter gelişimi ve psikolojik bütünlük yokluğu
- Oyun kişileri ve dilin belirsizliği
- Belirli roller olmayışı
- Oyun evreninin göreliliği
- Tekno devrim ve gösterime etkisi
- Cyberpunk etkisi
- Gerçek duygu kullanımı
- Gerçek zaman kullanımı
- Tiyatro çalışmalarındaki deneyim anlarının merkeze konması
- Yazınsal role başvurmak yerine, grubun fiziksel ruhsal dinamiğinin devriminden faydalanılması
- Sanatı yaşama yaklaşırma çabası
- Kendi kendine dönüşlülük

Elde edilen tüm bu özellikler bir sonraki aşamada postmodern teoriler ile ilişkilendirilerek postmodern gösterimlerin çözümlemesinde belirli ölçütleri oluşturacaklardır.

3. POSTMODERN GÖSTERİMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ İÇİN YÖNTEM BELİRLENMESİ

3.1. PATRİCE PAVIS'İN SAHNELEME KURAMININ ALT YAPISI

Patrice Pavis **Gösterimlerin Çözümlemesi** ve **Sahneleme** adlı kitaplarında kendisine batı tiyatrosunu konu edinmekle beraber daha genel bir sahneleme anlayışında tartışmaya açar. Patrice Pavis'in kuramının tabanında kendisinin de kaçınılmaz olarak nitelediği yöntem bilimsel çoğulculuk yer alır.

Patrice Pavis sahnelemenin kuramını geliştirirken sahne dizgelerinin göstergebilimini sunan yapısalcılıktan ve göstergebilimin araçları olan birimlerin, bütünlüklerin, sentaksın ve güzergahların kurulma biçimlerinin denetimini sağladığına inandığı yorumbilimden faydalanır. Fazla teknik bir göstergebilimsel uygulamaya girmek yerine betimlenen her görüşü görelileştiren kültür semiyotiği ve kültürel antropolojik yaklaşımı benimser. Antropolojik yaklaşımı başka kültür değerleri ileten bir gösterimden bahsederken kullanabileceğimiz gibi kendi geleneklerimizin çözümlenmesinde de faydalı olacağına inanır. Ritmik üzerinde araştırma yapan Jacques Dalcroze'un devinimi algılamanın görsel değil kassal düzeyde gerçekleşmesi düşüncesinden hareket eden Patrice Pavis, temsilin gözde paradigmaları olan görsellik ve işitselliğin yanına devinduyumsal (hareketin algılanması) ve duyarlık (estetik) değerlerini de katar. Pavis'in önerdiği bütünleştirilmiş göstergebilimin amacı sanat yapıtında yaratıcının yaşadığı ve onun ortak bilinç altından doğan enerjetik yükün izleyiciler tarafından göstergeler ve vektörler olarak kavranmasıdır.

Göstergebilimin yerini göstergebilim ve enerjetikten doğan vektörlerin modeli alır. Vektörleştirme yöntembilimsel, bellek eğitici ve dramaturjik olan gösterge ağlarını birbirine bağlamayı içerir. Bu bağlar içerisindeki göstergeler onu diğerine bağlayan dinamik içerisinde bir anlam taşır. Yani bu vektörler bütün temsili bölümlere ayırırlar ve dinamizm kazandırır. Bu da gösterimin bileşenlerinin ayrıntılı çözümlemesine olanak tanırken kuramın zamanla yenilenmesini sağlar.

Patrice Pavis **Gösterimlerin Çözümlemesi**'nde ilk bölümü sahneleme kuramının çözümleme araçlarına ayırır. Bu araçlar sözlü betimleme, not alma, soru dizinleri, ek belgeler, teatral bilginin arkeolojisi, izleyicinin medyalastırılan bedenidir. İkinci bölümü oluşturan sahnenin bileşenleri ise oyuncu; ses, müzik, ritim; uzam, zaman, eylem, temsilin öteki özdeksel öğeleri ve sahneye koyulan metindir. Üçüncü bölüm olan alımlamanın koşullarında ise psikolojik ve psikanalitik yaklaşımı, izleyicinin toplumbilimsel açıdan ele alınışını, antropolojik yaklaşım ve kültürlerarası çözümlemeyi tartışma konusu yapar. Dördüncü ve son bölümde de hangi sahneleme için hangi kuramın geçerli olabileceğini araştırır.

Pavis'in kuramının bir çözümleme yöntemi olarak genelleştirdiği deneyimin merkezinde izleyicinin bireysel ve biricik deneyimi vardır. Gösterim çözümlemesinde global bir modelin olanaksızlığının farkında olan Pavis gösterimin başarısını izleyici ile arasında buluşmanın gerçekleşip gerçekleşmemesi doğrultusunda saptanabileceğini söyler.

Gösterim uygulaması güncellenen kuramlar talep ederken kuramlar da uygulamayı ilerletir. Pavis'in "karşılıklı yamyamlık"¹ olarak nitelediği bu durum gösterim çözümlemesinin sürekli kendini yenileyen bir yapıda olması gerekliliğinin altını çizer.

3.2. ÇAĞDAŞ GÖSTERİMLERİN İNCELENMESİ DOĞRULTUSUNDA ELDE EDİLEN VERİLERİN SOSYAL TEORİLERLE İLİŞKİLENDİRİLMESİ

Sahneleme süresince var olan gösterimin metin gibi okunması ve seyirciye okur rolünün verilmesi göstergebilimciler sayesinde olur. Gösterimi bir metin gibi ele alıp çözümlemeye çalışan göstergebilimcilerden Tadeusz Kawzan, Keir Elam, Martin Esslin ve Patrice Pavis gösterim süresince işleyen gösterge dizgelerini tanımlarlar. Patrice Pavis gösterimlerin çözümlemesi kuramını sanatsal ekibin üretiminin algılanması ve yorumlanması üzerinden geliştirir. Pavis sistematik olarak geliştirdiği ilk biçimi **Vois et images de la scène** (Sahnenin Sesleri ve İmgeleri)

¹ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Haz. İnönü Bayramoğlu, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, Şubat 2000, s. 364

içerisinde yayınlanan Pavis soru dizini (Bkz: Ek1: Pavis soru dizini) 14. sonuç maddesinin 6. şıkında “bu sahnelemeye ve soru dizinine ilişkin başka eleştiriler, başka kategoriler” seçeneğine yer vermesi ile kendisine yönelik eleştirilere, kuramına dahil olma imkanı tanır. Pavis soru dizininin sosyal teorilerle ilişkilendirilmesi, değişen dünya ve tekniklerle güncellenmesi, sahnelemenin içsel bağlantılarını çözümlerkenki yapısalcı yaklaşımına karşın gösterim genelinde tarihsellikle bağlantı kurulması bakımından yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla çağdaş gösterimlerin incelenmesi doğrultusunda elde edilen verilerin önce sosyal teorilerle ilişkilendirilerek maddeler halinde ortaya konması ardından da elde edilen verilerin sorulara dönüştürülerek Pavis soru dizininin geliştirilmesi gerekmektedir.

Çağdaş sanatçı ve toplulukların karşılaştırılmasıyla ortaya çıkan postmodern gösterimin temel yapısını maddeler halinde ortaya koyarsak:

1. Postmodernizm ve Yapı Bozum İlişkisi Üzerinden

1. Yazar yönetmen birliğinin parçalanması
2. Yönetmen denetiminin azalması
3. Metnin , sahneleme mekanının yapısının bozulması
4. Sözü ses ile konuşmanın müzik ve ses efektleri ile ifade edilmesi
5. Sanat yapıtının kimliğinin dağılması: Mekanın, kostümün, ışığın kendi kimliği olan birer öge olarak ortaya çıkması

2. Değişen Dünya, Teknikler ve Temsil Ögeleri İlişkisi Üzerinden

- 1.Oyun içinde çelişkiye düşmekten ve oyunu kesintiye uğratmaktan çekinilmemesi
- 2.Başlayan, gelişen bir olayın yokluğu, sonuca ulaşmayan olayların gösterilmesi
- 3.Yaşam pratiğini işlevsel akılcı bakış açısından uzaklaştırarak sıradan ve karmaşık olanın yaşanabilirliğine yoğunlaşması
- 4.İzleyicinin konumunun aktif katılımcı izleyici olarak değişmesi
- 5.Özellikle vurgulanan sessizliklerden ve potansiyel temaların belirsizce ilişkilendirildiği fragmanlardan oluşan yapılar

3. Postmodernizm ve Farklılıkların Biraradalığı İlişkisi Üzerinden

1. Farklı uluslardan oyuncu ve dansçılarla çalışan grup ve toplulukların kozmopolit yapısı
2. Farklı sahneleme yöntemlerinin birarada kullanılması
3. Farklı oyunculuk tarzlarının birarada kullanılması
4. Amatör oyuncuların kullanılması
5. Farklı sanat disiplinlerinden faydalanılması

4. Postmodernizm, şizofreni ve karakter sorunu üzerinden

1. Karakter gelişimi ve psikolojik bütünlük yokluğu
2. Oyun kişileri ve dilin belirsizliği
3. Belirli roller olmayışı
4. Oyun evreninin göreliliği

5. Postmodernizm, Sanat ve Teknoloji İlişkisi Üzerinde

1. Tekno devrim ve gösterime etkisi
2. Cyberpunk etkisi

6. Postmodernizm ve Temsil Sorunu İlişkisi Üzerinden

1. Gerçek duygu kullanımı
2. Gerçek zaman kullanımı
3. Tiyatro çalışmalarındaki deneyim anlarının merkeze konması
4. Yazınsal role başvurmak yerine, grubun fiziksel ruhsal dinamiğinin deviniminden faydalanılması
5. Sanatı yaşama yaklaştırma çabası

7. Postmodernizm ve Kendisi Hakkında Olan Sanat

1. Kendi kendine dönüşlülük

Pavis'in gösterim çözümlerinin teoriyi beslediği, güncelleştirdiği, güncellenen teorilerinde gösterim çözümlerine katkıda bulunduğu görüşünden hareketle Pavis soru dizinine, gösterim anı dışında seyirci ile kurulan ilişki,

gösterimin kültürel estetik bağlamda tarihsel süreçle kurduğu ilişki, teknoloji ve gösterim ilişkisi gibi maddelerin eklenmesi gerekliliği vardır. Genişletilmiş Pavis soru dizini, postyapısalcı yaklaşımından uzaklaşarak yatay ve dikey boyutta daha derinlemesine çözümleme imkanı sağlayacaktır.

3.3. PAVIS SORU DİZİNİNİN GELİŞTİRİLMESİ

Postmodern gösterimin belirleyici özelliklerinin, postmodernizm ve yapı bozum, değişen dünya ve teknikler, sanat ve teknoloji, farklılıkların bir aradalığı, şizofreni ve karakter sorunu ve kendisi hakkında olan sanat üst başlıkları ile ilişkilendirilmesi neticesinde Pavis soru dizinine, gösterim anı dışında potansiyel seyirci ile kurulan ilişkiyi, gösterimin kültürel estetik bağlamda tarihsel süreçle kurduğu ilişkiyi, çağdaş gösterimler ve diğer metinlerle kurduğu ilişkiyi, gösterim ve teknoloji ilişkisini içeren maddeler eklenerek soru dizininin kapsamının genişletilmesi esastır.

Geliştirilmiş Pavis Soru Dizini

1. Gösterim anı dışında potansiyel seyirci ile kurulan ilişki

- 1.1. Basın (yazılı),(görsel)
- 1.2. Broşür
- 1.3. Bilet
- 1.4. Röportaj
- 1.5. Tanıtım yazıları
- 1.6. Eleştiriler

2. Gösterimin kültürel , estetik bağlamda tarihsel süreçle kurduğu ilişki

- 2.1. Bir siyasi düşünceyi destekliyor
- 2.2. Bir sanat anlayışının içinde yer alıyor
- 2.3. Avant-garde, postmodern, ...

- 2.4. Gösterim de geleneksel yapı, aygıt ve düzenlerin ve modern tekniklerin bir aradılığı (Çift kodlama)
- 2.5. Kültürlerarası bir yaklaşım sözkonusu
- 2.6. Disiplinlerarası bir yaklaşım sözkonusu

3. Gösterimin genel özellikleri

- 3.1. Gösterimin öğelerini tutan şey
 - 3.1.1. fragmanlardan oluşan yapı
 - 3.1.2. bağlantılı
 - 3.1.3. bağlantısız
 - 3.1.4. kolaj,... tekniklerin oluşturduğu yapı
- 3.2. Gösterimin gelişim süreci (linear, kesintili...)
- 3.3. Gösterimin tutarlılığı ya da tutarsızlığı: ne üzerinde temellenir?
- 3.4. Bu gösterimin sizi rahatsız eden yanları: güçlü, zayıf ya da sıkıcı anlar hangileridir?

4. Gösterim Mekanı

- 4.1. Konumu
- 4.2. Mimari özellikleri
- 4.3. Sahnenin yapısı, açık alan....
- 4.4. Uzamın yapılandırılış ilkeleri:
 - 4.4.1. Sahne uzamının koordinatları (geniş-dar, yükseklik-derinlik, boş- dolu)
 - 4.4.2. Sahne uzamının ve onun doldurulmasının dramaturjik işleyişi
 - 4.4.3. Sahneye ilişkin olanla- sahne dışına ilişkin olanın bağıntısı
 - 4.4.4. Kullanılan uzamla sahnelenen dramatik metnin kurmacası arasındaki bağ
 - 4.4.5. Gösterilenle gizlenen arasındaki bağıntı
 - 4.4.6. Sahne tasarımı nasıl gelişir? Değişimleri neye denk düşer? Renk, biçim, malzeme dizgeleri: bunların yan anlamları

5. Çağdaş gösterimler ve diğer metinlerle kurduğu ilişki

- 5.1. Diğer gösterimlerle pastiş, parodi... tekniği kullanılarak mı ilişki kurulmuş?
 - 5.1.1. İmge alıntılanarak

- 5.1.2. Sözcük grupları alıntılanarak
- 5.1.3. Episodlar alıntılanarak
- 5.2. Gösterim kendi kendine dönüşlü yapıda mı?

6. Oyuncuların performansı

- 6.1. Oyuncuların fiziksel betimlemesi (jestler, mimik, makyaj); görünüşlerindeki değişiklikler
- 6.2. Oyuncular tarafından canlandırılan kinestezi, gözlemciye aktarılan
- 6.3. Rol kişinin kuruluşu; oyuncu/ rol.
- 6.4. Topluluk ve oyuncu ilişkisi: yer değiştirmeler, topluluk ilişkileri, kinestezi, yörünge
- 6.5. Metin/ beden bağıntısı
- 6.6. Ses: nitelikleri, ürettiği etkiler, diksiyon ve şarkıyla bağıntısı.
- 6.7. Oyuncunun statüsü: geçmişi, meslekteki konumu, vs.

7. Aydınlatma dizgeleri

Niteliği; kurgu, temsil, oyuncuyla olan bağı.
Gösterimin alınması üzerindeki etkileri.

8. Nesnelere

- 8.1. Sayısı
- 8.2. Malzemesi
- 8.3. Uzama, bedenle, seyirci ile
- 8.4. İşlevi
- 8.5. Kullanım dizgeni

9. Giysiler, makyajlar, maskeler

- 9.1 İşlevi
- 9.2 Dizgesi
- 9.3 Bedenle bağıntısı

10. Gösterim ve teknoloji

10.1.1. Tekno devrim, mekanik

10.2.2. Tekno devrim, elektronik

11. Müziğin, efektin, sessizliğin işlevi

11.1. Nitelik ve özellikleri: Fabelle ve diksiyonla bağıntısı.

11.2. Hangi anlarda devreye giriyorlar? Temsilin diğer bölümleri üzerindeki sonucu.

12. Gösterimin ritmi

12.1. Bazı gösteren dizgelerin ritmi (karşılıklı söyleşim, ışık, kostüm, jest dizgesi vs.). Gerçek süreyle yaşanan süre arasındaki bağ.

12.2. Gösterimin global ritmi: Sürekli ya da kesintili ritm, hız değişiklikleri, sahnelemeyle olan bağı.

13. Fabelin bu sahnelemeyle okunması

13.1. Anlatılan öykü nedir? Özetleyiniz. Sahneleme metinle aynı şeyi anlatıyor?

13.2. Hangi dramaturjik seçimler yapılmış? Okumanın tutarlılığı ya da tutarsızlığı?

13.3. Metindeki belirsizlikler hangileri, sahnelemede aydınlatılan yerler hangileri?

13.4. Öykü nasıl düzenlenmiş?

13.5. Fabel oyuncu ve sahne tarafından nasıl kuruluyor?

13.6. Bu sahnelemeye göre dramatik metnin türü nedir?

13.7. Başka olası sahneleme seçimleri.

14. Sahneleme içerisindeki metin

14.1. Sahne versiyonunun seçimi: Hangi değişiklikler yapılmış?

14.2. Çevirinin (gerektiği durumda) özellikleri. Çeviri, uyarılama, yeniden yazım ya da özgün yazım mı?

14.3. Sahneleme dramatik metne hangi yeri ayırmış?

14.4. Metin ve imge, kulak ve göz arasındaki bağıntılar.

15. İzleyici

- 15.1. Bu sahneleme hangi tiyatro kuruluşu içerisinde yer alıyor?
- 15.2. Bu gösterimden ne beklentiniz vardı (metin, sahneleme, oyuncular)?
- 15.3. Bu gösterimi değerlendirmek için hangi önkabuller gereklidir?
- 15.4. İzleyici nasıl tepki verir
- 15.5. Anlam üretiminde izleyicinin etkisi. teşvik edilen okuma tek anlamlı mı yoksa çoğul mudur?
- 15.6. Hangi imgeler, hangi sahneler, hangi temalar size seslendi ve sizde kaldı?
- 15.7. İzleyicinin dikkati sahneleme tarafından nasıl yönlendirildi?

16. Bu gösterim nasıl kayda geçirilir (fotoğrafı çekilir ya da filme alınır)? Belleği nasıl korunur? Notalamada gözden kaçan

17. Göstergelendirilemeyen

- 17.1. Sizin sahnelemeyi okumanızda anlam kazanmayan
- 17.2. Göstergeye ve anlama indirgenemeyen (ve neden).

18. Sonuç

- 18.1. İncelenmesi gereken özel sorunlar hangileridir?
- 18.2. Bu sahnelemeye ve soru dizinine ilişkin başka eleştiriler, başka kategoriler

4. BELİRLENEN YÖNTEM İLE POSTMODERN GÖSTERİM ÇÖZÜMLEMESİNİN UYGULAMAYA GEÇİRİLMESİ

4.1. BLUSH: TATMİN OLMAYAN ARZU YA DA KAYIP AŞK

Koreografisini Wim Vandekeybus'un yaptığı, Ultima Vez adlı topluluk tarafından sahnelenen **Blush**, dünya prömiyerini 24.09.2002 tarihinde Brüksel'de gerçekleştirdi. **Blush**, Ultima Vez ile Royal Flemish Theater/de Bottelarij'in ortak yapımıdır ve 14. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında 21-22.05.2004 tarihlerinde AKM Büyük Salonda sahnelenmiştir. Oyunla ilgili çözümleme topluluğunun 22.05.2004 tarihli gösterimini esas almaktadır.

4.1.1. Fabelin okunması:

Dans, temelinde duyguları ve sezgileri konu alır. Orpheus miti yaratım sürecinin çıkış noktasını oluşturur. Mite göre nehir tanrısı Oiağros'un ve dokuz periden epik şiirin koruyucusu Calliope'nin oğlu Orpheus müziği ve sanatı ile doğanın ve yaratıkların efendisi olur. Çok sevdiği karısı Eurydike'nin yılan sokması sonucu ölmesi üzerine Orpheus, Ölüler Ülkesinden karısını alıp tekrar yeryüzüne çıkarabilmek için Hades'i ikna eder; ancak, dönüş yolunda, uygulanan yasaklamaya rağmen geriye doğru bakar ve Eurydike bu olaydan sonra sonsuza dek yok olur. Hiç bir tutku ve evlilik bağı Orpheus'un kalbini yumuşatamaz. O bütün kadınları hor görür sonunda kadınlar da onu parça parça ederler. Modern Orpheus ve Eurydike aşkını anlatan oyunun sonunda mitten farklı olarak kadınlara karşı ilgisini yitiren Orpheus erkeklere yönelir. Gösterimde, önce karşı cinse duyulan tutkulu aşk, ardından yaşanan eşcinsel ilişki finalde yerini insana karşı duyulan kardeşçe sevgiye bırakır.

Blush'ın ilk sahnesi olan sevişme sahnesinde bir kadın cinsel arzularını uyuyan bir erkek üzerinde tatmin ederken bir yandan da erkek uyanırken bu kadar zevkli olmadığını dile getirmektedir. Dünyaya heterojen mekanlar ve zamansallıklar çoğulluğu olarak bakan postmodern sahneye **Blush**'da yalnızlık ve kendine

yabancılaşmadan girilir. Oyunun başladığına dair özel bir işaret verilmez, sahne üzerinde sevişme sahnesi gerçekleşirken salon ışıkları açıktır ve seyirci içeri girmektedir. Giriş sahnesinde fondaki bez üzerindeki ağaçlarla çevrelenmiş nehir görüntüsü nehir tanrısı baba Oiağrus’u çağrıştırırken anne Kalliope’nin sözleri ağdaş toplumda modern şairin anatemalarından yalnızlığın altını çizer. Ardından sahneye giren dansılardan biri yerde, tek başına, korkularının aktif yaşam mücadelesine katılmasını engellediğini ve bu durumun da kendine duyduğu güven duygusunu yitirmesine yol açtığını anlatırken diğer iki dansçı da kadın ve erkek arasında geçen tartışmayı fiziksel aksiyonla destekleyerek canlandırır. Aynı anda sahne üzerinde sergilenen bir nc durumda da sade beyaz elbisesi içindeki oyuncu (Eurydike) bir daha asla yapamayacaklarını seslendirirken aslında şu an ve her an yaptıklarımızı, hissettiklerimizi anlatır ve en dolaysız en samimi ve açık hali ile yaşamın kendisinin ve onun hakkında olan oyunun sınırlarını bu dş ve düşünceler ile çizer. Oyuncunun monoloğu sırasında yine bir dansçı elinde tuttuğu bir kurbağa ile iletişim halindeyken bir diğer kurbağayı alarak süt ile karıştırıp mikserden geçirerek aynı dansçıya sunar. Hayvan, hayvansılık oyun boyunca sıkça tekrarlanan eğelere dönüşecektir. Hemen ardından geçilen kadınların toplu dans bölümünde hareketlerin biçimsel yapısı hayvanlara özgü olan kodlar ile çözümlenebilir.

Yerde yatmakta olan bir erkek dansçının çevresinde koşan, düşen, dönen kadınlar salt içgüdülerine göre hareket ederlerken kadınlar ile ilgilenmeyen ve belki de o bölüme eşlik eden parçanın sözlerinin (o gidince güneş işığı kaybolur) ruh halini dışa vurduğu modern Orpheus, kalabalık içindeki yalnızlığında Eurydike’nin dşn kurmaktadır. Diğer erkeklerin sahneye girmesi ile koşarak direklere tırmanan kadınlar bir süre sonra aşağıya inerek dansa katılırlar ve tam da bu sırada gri siyah çizgilerden oluşan ve bir nehir ve gökyüzünü tasvir eden fondaki perde düşerek yerini barkovizyon üzerine yansıtılan içinde dansçıların yüzdüğü pastel tonlardaki huzurlu akvaryum görüntüsüne bırakır. Su saflığı, cenneti simgeler. Görünenin ardındaki bilinmeyene akvaryumdan geçilir. Su bir çeşit vaftizdir, arınma sağlar, dinginleştirir. Bir nceki sahnede duyulan Peter Verhelst’in dizeleri: “Su tüm ağrılıkları azaltır, hüznü bile/ eğer beni terk etmek istiyorsan et/ ama tıpkı gzyaşımın düştüğü gibi denize” suyun bu yatıştırıcı atmosferini nceler. Platon’dan beri

sorgulanan görüntü ve gerçekliğe, fiziksel dünyadaki her bir kesinliğin ayakların altından kaymasına yol açan akvaryum ile yanıt verilirken, dansçıların barkovizyonun içine atlayıp kaybolmaları ile görüntülerin yansıtıldığı ekranın dikey beyaz şeritlerden oluştuğunun ayırdına varırız. Bu kısa film görüntüsünün önünde süren dans gösterisinde dansçılar hareketin ritim ögesini ön plana çıkaran ve müzik ile eş zamanlı hareket ettikleri üçlü kontakları gerçekleştirirler. Sonraki sahnede bir dansçı aç domuz gibi ses çıkarıp saldıran Eurydike'ye bir kovadan yem atmaktadır. Bu sırada ekranda itişen yaban domuzlarının görüntüsünün belirmesi önceden hareket bazında ve canlı bir kurbağa özelinde yer alan hayvan imgesinin sahne üzerindeki kapsama alanını genişletir. Bütün bir sahnede Eurydike'nin baştan çıkartılışına, bekaretini yitirişine ve ölümüne tanık oluruz. Yerde yatan bedenlerin elleri üzerinde gerçekleşen dans sahnesi Eurydike'nin cenaze törenidir (Bkz.: Fotoğraf No: 19) . Siyah yas kıyafetlerine bürünen dansçılar sahne üzerinde ve gerçek zamanda giyinmelerini tamamladıkları anda Eurydike yeraltı dünyasına, ölümler diyarına katılmış olur.

Seyahat çantaları Orpheus'un öte dünyaya yolculuğunu imler. Sahne üzerinde mekan değişmiş buna paralel olarak da seyahat çantaları ile fondaki görüntünün üzerini örten bir duvar oluşturulmuştur. Arkadan gelen bir darbe ile çantaların dağılması, daha önce ekrana yansıyan kurbağalar gibi çamurda debelenen bedenlerin görüntüsünün ortaya çıkması, dansçıların birbirlerine çantaları fırlatmaları ve çantaların içinde ve dışında kollar kullanılmadan yapılan dans ölümler diyarını, Hades'in mekanını ve hükmettiği cansızları simgeler.

Yemek, adem ile havvanın cennetten kovulmasına yol açan elmanın sırrına sahip bir simge olarak karşımıza çıkar. Aşkı arayan adamın yemeğini yiyerek sırrını çalan kadın yer altı dünyasına giden yolun bilgisini bedeninde saklar. Önlerinde yerde yatmakta olan bu kadının bedenine dokunan iki erkek dansçı bu bilgiyi dışarı çıkarmaya uğraşırlar. Erkeklerden biri ki bu yeraltının lideridir bilgiyi kendine saklamak isterken diğeri Eurydike'nin peşinden gidebilmek için sırta sahip olmak ister. Heybetli bir tavırla yürüyen sevgilisinin sırtına asılmış Eurydike ve onlara eşlik eden yarım düzine erkek dansçının bir ayini andıran yürüyüşü Orpheus'un sevgilisini yeryüzüne çıkarışını anlatır (Bkz.: Fotoğraf No: 20). Ne varki Orpheus başarılı olamaz. Kendisine baktırmaya çalışan Eurydike, Orpheus'u kandırır ama

bunun sonucu olarak da yeraltında kalır. Bu sahneden sonra gerçekleşen erkeğin solo dansı Orpheus'un hüznüdür. Barkovizyona yansıyan rüzgarda dalgalanan sazların içinden geçerek beliren ve kaybolan dansçılar yine başlangıçtaki cennet mekanı anımsatırlar ama Orpheus düetlerde yanına gelen kızları ret etmekte erkeklere yönelmekte, tatmin olmayan arzu ve arayışını bu yönde sürdürmektedir.

Finalde hareket eden spotun ışığı ki buna yaşamın ışığı da denebilir, altında dans eden dansçıyı aydınlatmaz. O kendi ışığını kendi bulur, yakalar ve kendini aydınlatır ya da kendi aydınlığında yok olur. O dekorunu kendi kurar beğenmez ise dağıtır yeniden yapar. O, ince hesapların peşinde değildir. Yitirilmiş bir aşk öyküsünü anlatırken ne kadar olunabiliyorsa o kadar içtendir ve o oyun içindeki gerçeğin ve gerçek içindeki oyunun her ikisi birdendir. Finalde duyulan dramatik atmosfer yaratan parçanın son dörtlüğü: “yılanlar kadar akıllı kuğular kadar zararsız/ bir karakterimiz olsun/ bizi saran boşluğu/ kardeş aşkı ve merhamet doldursun” ideal aşkın insan sevgisine dönüşmesini anlatır.

4.1.2. Gösterimin genel özellikleri:

Blush, metin kullanımına ve anlatılan öykünün akışına bağlı olarak linear bir gelişim sürecini takip etmektedir. Diğer yandan **Blush**'ın bölümlerden oluşan parçalı bir yapısı vardır. Akışın kesintiye uğratılabildiği linear süreç aslında bir imge tiyatrosu olan çağdaş dans tiyatrosu gösteriminin parçalı yapısı ile çelişen tutarsız bir yapı olarak okunmamalıdır. Her bölüm diğerlerine tekrarlanan ya da devam eden metin, hareketler ya da imgeler yolu ile bağlanır. Zaman değişimleri çoğunlukla barkovizyona yansıyan görüntülerin, kostümlerin değişmesi ve sahne üzerindeki nesnelere farklı kullanımları ile verilir.

Atatürk Kültür Merkezi'nde Büyük Salonda sahnelenen eserde sahnenin yan paravanaları kullanılmamış, yan ve arka sahne duvarları çıplak olarak oyuna dahil edilmiştir. Dansçıların izleyiciler arasında dolaşmalarıyla da eser sahne mekanıyla kısıtlanmamış salonun izleyici bölümü olan salon da sahneye dahil edilmiştir.

Blush'da bedene yaklaşım sert ama içtendir. Orpheus mitinin öznel bir anlam ve önem taşımadığı modern zaman seyircisi için mitolojik arketipler, eklektik bir evrensellik taşıyan eylemlerinde, antik dürtülere işaret ederler. Mitten yola

çıkılarak oluşturulan semboller psikolojik manzaralara dönüşür. Sahne üzerinde seyahat çantalarıyla oluşturulan yeraltı betimlemesi bilinçaltıyla bir bağ kurarken aynı sahnenin devamında ortaya çıkan çıplaklık imgesinde kadına uygulanan şiddete tanık oluruz. Eurydike yeraltı dünyasında, toplu tecavüzü düşleyen, acı ve fiziksel zarar vermek isteyen, ölü kadın bedeninin acımasızca altını üstüne getirmeye çalışan erkekler tarafından çıplak bırakılmıştır. Çıplaklığın beden üzerinde görselleştirildiği diğer sahne ise aşkın şiirsel bir mucize mi yoksa beyindeki kimyasal bir tepki mi olduğunu tartışan iki erkek dansçıdan birinin soyunarak “aşk yada ölüm” diye bağırdığı sahnedir. Aşk duygusunun ve aşkın hallerinin tartışma konusu yapıldığı her iki sahne de pornografik olmaktan uzak, doğal ve etkileyicidir.

Her bölüm dans, müzik, tiyatro ve video sanatının bir arada kullanıldığı disiplinlerarası bir seyir mekanı yaratırken değişen imgeler ile izleyicinin algısı sürekli uyanık tutulur.

Koreograf Wim Vandekeybus’un **Blush** özelinde ve dans genelindeki düşünceleri şöyledir:

“Dans yalnız formal bir şey değil. Aynı zamanda teatral alt yapıya da sahip. Görsellik ve anlatmaya çalıştığımız metni bir şekilde birlikte var etmeye çalıştık. Kimileyin bedenle, kimileyin repliklerle kimileyin de film kullanarak anlatıyoruz derdimizi. Zaten yalnız konuştuğumuz zaman tiyatro yaparsın gibi bir anlayışı da ben kabul etmiyorum. Ya da tam tersi hareket ettiğin sürece dans ediyorsundur. Hayır hepsinin özünde teatral bir dert var.”¹

Blush’da koreografik kompozisyonun yanı sıra leit motifin, oyuncu ve deneysel oyunculuk biçimlerinin, metin ve dramaturjik yapının kullanılması ve bunların yönetmenin söz konusu ettiği teatral derdi ile bütünleşmesi sonucunda tiyatronun merkezde olduğu bir yapı ortaya çıkar. Wim Vandekeybus aynı anda hem yönetmen hem de koreografıdır. Bu da fiziksel hareketin merkezinde yatan duygu ve sezgilerin şiirsel monologlarla ifadesi sırasında bile soyut hareket dizgelerinin bütünlüklü imgeler olarak düzenlendiği bir sahne dramaturjisi olarak karşımıza çıkar. Dans tiyatrosu gelenek ve tekniklerinin esas alındığı **Blush**’da, Orpheus mitinden yola çıkılsa da temelinde yalnızlık, özgürleşme gibi duygu ve sezgiler, söz ve hareket konusu edilmektedir. **Blush**’da, bölümler arasında ya da içinde, seyirci ile

¹ “Bedenin çarpıcı ve kıskırtıcı halleri”, Wim Vandekeybus ile röportaj: Şehnaz Pak, **Radikal**, 22.05.2004, s. 22

birebir sözle ya da temas yoluyla iletişime geçilen kısa anlar dışında, seyirci pasif konumda kalmakta ve birlikte üretmek anlamında karşılıklı bir etkileşim söz konusu olmamaktadır.

4.1.3.Oyuncuların performansı:

Oyunu farklı disiplinlerin biraradalığının oluşturması gibi topluluğu da çeşitli uluslardan gelen dansçılar oluşturur. Bu çok uluslu yapı, ses eğitimi almamış bedenlerin nefes ve hareket üzerinde odaklanmış haldeyken bile farklı dillerdeki monologlarına olanak tanır. İspanya, Rusya, Belçika, Amerika, Yunanistan, Fransa gibi farklı uluslardan gelmelerine rağmen sahne üzerindeki tüm sanatçılar bedenin agresif dinamizmine aynı yoğunluk ile katılırlar. Bu da oyunun temposunu yükseltirken sahne üzerinde uyum içinde hareket edilmesini sağlar. Topluluk yoğun fiziksel ve enerjik bir dans stiline sahiptir.

Ölüm, yaşam, doğa, bilinçaltı, içgüdü temaları etrafında dolaşan **Blush** bedenlerin çekincesizce yere savrulması ve dansçıları yoran, risk oranı yüksek hareketleri nedeni ile vahşi olarak nitelendirilebilmektedir. Vandekeybus **Blush**'da iç güdünün uç noktalarını esnek ve güçlü bedenler ile keşfe çıkar. Özellikle kadın dansçıların modern dansın yanı sıra klasik bale eğitimi aldıkları bedenlerinden okunmaktadır. Bu da fiziksel anlamda tenselliği ve vahşiliği içeren en zorlu hareketler sırasında bile seçkin ve zarif olmalarını sağlar.

Ultima Vez topluluğunu oluşturan İspanyol Laura Arís Alvarez, Rus Elena Fokina, Slovak Jozef Fucek, Belçikalı Ina Geerts, Amerikalı Robert M. Hyden, İspanyol German Jauregui Allue, Yunan Linda Kapetenea, Fransız Thi-Mai Nguyen, Belçikalı Thomas Steyaert çeşitli ülkelerdeki üniversitelerin dans ve sahne sanatları alanında eğitim almışlardır ve hepsi de topluluk dışında kendi kişisel çalışmalarını sürdürmektedirler.

Toplulukta dans eden bir başka sanatçı, koreograf, fotoğraf sanatçısı, oyuncu, film yönetmeni, sanat yönetmeni ve Ultima Vez'in kurucusu, Wim Vandekeybus'tur. 1987de sahnelenen eseri **What the Body Does Not Remember** ile ertesi yıl New York'da verilen Bessie Ödülünün sahibi olmuştur. Vandekeybus **Blush**'daki

düetlerinde ve triolarında kadın ve erkeğin acımasız mücadelesini sergilerken David Eugene Edwards'ın hüznü müziği de dansa tıpkı bir oyuncuymuşcasına katılır.

Temelinde Orpheus mitini dolayısı ile de Orpheus ve Eurydike karakterlerini esas almasına rağmen oyunun genelinde öne çıkan yıldız dansçılardan söz etmek mümkün değildir. Sahne üzerinde enerjilerini son noktasına kadar kullanan dansçılar esere aynı oranda katkı sağlarlar. Toplu halde yapılan kombinasyonlar ve ikili ve üçlü kontaklar, yaratım aşamasında yönetmen-koreografin, grup enerjisinden ve dansçıların bu sürece aktif katılımı sonrasında sabitlenen doğaçlama hareketlerinden faydalandığını sezdirir. Topluluk üyelerinin dünya üzerindeki farklı uluslarda farklı topluluklar ile çalışarak deneyim kazanmaları topluluk için büyük bir avantajdır.

Histerik insanların varolmayan dillerde bağrıışmaları, çıplaklığın rahatlıkla sergilenmesi, tükürmeler **Blush** gösteriminde kullanılan öğelerdir. Ayrıca sahne üzerindeki dansçılar insanın içindeki hayvansı yöne atıfta bulunarak domuz gibi davranmakta ve seyirciye domuz yemi atmaktadırlar. Dansın yoğun olduğu bölümlerin etkileyici olmasına karşın teatral kısımlar bütüne göre daha düşük tempoda ve zayıf kalmaktadır.

4.1.4. Gösterimin kültürel ve estetik bağlamda tarihsel süreçle kurduğu ilişki:

Blush'da beden kullanımındaki yoğun fiziksellik teknik anlamda Lucinda Childs, Steve Paxton, Trisha Brown ve avrupanın 1960lardaki yeni dansçıları ile gelişen çizgiyi izler. Hareketler hızlı ve riskli olması bakımından oldukça yüksek derecede efor gerektirir. Söz konusu sanatçıların harekete önem veren teknik anlatımlarından faydalanmasına rağmen duygu ögesi oyun boyunca dışlanmaz hatta hareket ile duygu arasında kurulan bağ yapının çıkış noktasını oluşturur. Modern dansın hareket, dinamizm, metakinesis ve biçim prensiplerinden faydalanırken dans tiyatrosu geleneklerinden de faydalanır.

Blush, insan güçsüzlüklerini, korkularını günlük yaşam alışkanlıklarını daha çok jestlerden yola çıkarak anlatan Pina Bausch koreografileri ile benzeşen bir anlatıma sahip olsa da insanın insanla yaşadığı karşılaşmaların ötesinde insanın teknoloji ile surprizli karşılaşmasını sahneye taşıması bakımından ondan ayrılır. Seyirci ile dolaysız iletişim kurmak Pina Bausch'un **Cafe Müller**, Sacha Walts'ın **Bedenler**, DV8'in **Sonic Boom** gösterimlerinde sıkça kullanılan öğelerdir. **Blush**'da

da kimi zaman dansçılar rollerinin dışına çıkıp seyircinin arasına karışarak ya da sahne üzerinden seslenmek suretiyle seyirci ile diyalog kurarak sunuşun kapalı yapısını bozan bir anlatım sergilerler.

Eklemlenmiş imgelerden oluşan dans tiyatrosu örneği olarak **Blush**, bir bütün şeklinde ya da ayrı ayrı parçalar halinde okunabilir. Çıplak bedenler, çamur içinde debelenen domuzlarla özdeşleştirilen insanlar, eşcinsel ilişkiyi simgeleyen hareketler kültürel kodlara meydan okurcasına sergilenir. Benzer bir anlatımın ilk örneklerine Pina Bausch koreografilerinde rastlanır. Saldırgan duyguların anıtsallaştırıldığı **Bahar Ayini**'nden başka **Kontakthof**, **İffet Söylencesi**, **Karanfiller** gibi koreografilerinde de Bausch, kadın-erkek ilişkilerinden yola çıkarak bireysel, kültürel kodları yapıbozuma uğratarak sahne üzerinde bunları sorgulama olanağı yaratır.

Topluluğu DV8 Physical Dance Theater ile dans tiyatrosunu daha önce dansın keşfetmediği alanlara sokan Lloyd Newson ve Wim Wandekeybus arasında hem sanata bakış hem de sahneye koyma biçimi arasında bir ortaklık vardır. Eserlerinde insan duygu ve düşüncelerinden yola çıkarak cinsiyet, kimlik ve ilişkileri tartışma konusu yapan Lloyd Newson farklı disiplinleri sahne üzerine taşımasıyla avrupada farklı bir yaklaşımın öncülüğünü yapmıştır. Topluluğunu fiziksel tiyatro olarak adlandıran Newson geleneksel dans terminolojisinin dışında Wandekeybus gibi atletik bir fiziksellik, dayanma gücü ve doğaçlama yeteneği ister. Her iki yönetmen-koreografin ağırlık değişimleri, taşımalar, tutmalardan oluşan dansları temelde kontak doğaçlama tekniğine dayanır. Bunun üzerine daha vahşi bir dinamiğin, günlük yürüyüş adımlarının eklenmesi ve stilize edilmiş beden dilinin kullanılması Pina Bausch'un dışavurumcu dansının etkileridir. Hızla bedenlerin bir diğerinin üzerine atılması, düşmeler, fırlatmalar ve efor ögesini ön plana çıkaran hareketlerde toplum içi ilişkilerin nihilist yanının sergilenmesi Wandekeybus, Newson ve Bausch gösterimlerinin ortak yanındır. Avrupa kökenli üç koreografin dans anlayışları arasındaki bir başka benzerlik de sahne üzerindeki her dansçı ve oyuncunun bir birey olarak kendi tarzlarını sahneye taşıma olanağına sahip olmalarında yatar. Amerika kökenli postmodern dans anlayışının temsilcilerinden Sasha Waltz de çok yönlü beden dili kullanımı ve dinamik enerjiye verdiği önem ile avrupalı koreograflar ile benzer bir çizgide durmaktadır. Waltz'in fiziksel tiyatrosu da farklı disiplinlerden

sanatçılarla ortak çalışma mekanıdır. Çağdaş besteciler eserleri için orjinal müzikler bestelerlerken video sanatçıları yeni görsel uzamlar yaratır ve mimarlar da yaratım için gereken esin alanını tasarlarlar. Hareket tekniği, sahne tasarımı ve disiplinlerarası çalışma anlamında öncülerinden ve çağdaşlarından etkilenen Wandekeybus beden ve teknoloji anlamında elindeki olanakları sonuna kadar kullanmaktan çekinmez. Bedenin çekincesizce kullanımı teknolojik olanaklar ile birleşince ortaya etkileyici imgeler çıkar. Topluluğun kozmopolit yapısı, kültürden kültüre değişmeyen ortak arketiplerin doğasını dışı vuran hareketlerin yaratımında kolaylık sağlar.

Eserde baş rol kullanılmayışı, oyunu kesintiye uğratmaktan çekinilmemesi, yer yer izleyicinin aktif katılıma teşvik edilmesi, farklı uluslardan oyuncu ve dansçılarla çalışılması, farklı sanat disiplinlerinden faydalanılması, çalışmalar sırasındaki deneyim anlarının merkeze konması ile **Blush**, postmodern gösterimin temel özelliklerini yansıtmaktadır.

4.1.5.Gösterim ve teknoloji:

Gelişen teknolojiyle birlikte gösterimlerde dans, film, video, ses teknolojileri, metin gibi unsurlar birarada kullanılarak dinamik seyir mekanları yaratılır. DV8, Jan Fabre, Meg Stuart gibi sanatçı ve toplulukların işleri bu anlamda geleneksel tiyatro anlayışının ötesinde metin kullanımının azaldığı, bedendeki yoğun fizikselliğin öne çıktığı, multimedyal tekniklerle güncelliğin yakalandığı bir yapı ortaya koyar. Buradaki temel sorunlar gelişen medya teknikleri konusunda bilgi ve uzmanlık için kimlere danışılacağı ve onların bugünün izleyicisinin ihtiyacı olan bir dans ve tiyatronun yeniden yaratılmasını sağlayacak teknikleri nasıl geliştireceklerdir. Bu konu hem dansın hem tiyatronun hem de teknolojik tarafın sanatsal uzmanlığını gerektirmektedir.

Ultima Vez'in **Blush**'daki teknolojik avantajı barkovizyona yansıyan kısa film görüntülerinin yönetmeninin hem eserin koreografı hem de eserde dansçı olarak görev alan Wim Wandekeybus olmasıdır. Fotoğraf yönetmeni, su altı asistanları ve kameramanlar da yine dans dilinden anlayan uzmanlar arasından seçilmiştir. Barkovizyona yansıyan film fragmanları değişen sahnelere fon oluşturur. Önce bir

akvaryum görüntüsü ile çizilen cennet portresinin ardından domuzlar ve kurbağalar ile yer altı dünyası, bilinçaltı ve insanın içindeki hayvansılık sahne üzerindeki dev ekrana yansır. Daha sonra beliren sazlık görüntüsü ile tekrar yeryüzüne döneriz. Sahnede kullanılan mekanik aletler arasında elektrikli bir testere ve mikser yer alır.

Sahne üzerindeki durağan imgeler, video ve filmin yoğun kullanımı da çoğu zaman canlı olarak kullanılan müzik gibi Ultima Vez'in vazgeçilmez teknik öğelerindendir. Tüm bu öğelerin teatral ve akrobatik dans ile birleşmesi sonucunda Ultima Vez'in bol çağrışımlı dünyası ortaya çıkar.

4.1.6. Aydınlatma dizgeleri:

Bu görüntüler Ralf Nonn'un ışık tasarımı ve Vandekeybus'un sahne düzenlemesi ile birleşerek oyun akışında değişen mekanları temsil ederler. Eser genelinde, üstten ve yandan ışıklama söz konusudur. Koridor ışıkları dansın geçiş bölümlerinde, seyirci ışıkları da daha teatral bölümlerde kullanılır. İki erkek dansçının yerde yatmakta olan kadın dansçının bedenine dokundukları sahnede yoğun olarak kullanılan kırmızı ışığın dışında sahneye hakim olan renk sarı ve beyazın karışımıdır. Karanlık olmayan ama çok parlak da olmayan bir tonda yapılan ışıklama, ekrana yansıyan görüntülerle eş zamanlı olarak sahne üzerinde gerçekleştirilen dansı izleme olanağı sağlayacak şekilde tasarlanmıştır. Gösterimin sonunda yukardan indirilerek neredeyse sahnenin yüzeyine yaklaştırılan spot, bir dansçının onu hareket ettirmesiyle karanlık içinde lokal olarak aydınlattığı alanıyla seyircileri de kapsayan bir daire çizerek turunu tamamlar.

4.1.7. Müziğin işlevi:

David Eugene Edwards'ın dramatik atmosfer yaratan müziği özellikle metin kullanılmayan bölümlerde şarkı sözleri ile o sahnenin anlaşılmasına yardımcı olur. Seyirci ile interaktif ilişki kurulan bölümler dışında kesintisiz kullanılan rock tarzındaki müzik akıcı ve ritmik yapısı ile dansçıların ve oyunun temposunu artırır.

Vandekeybus, Blush'ın müzikleri için 16 Horsepower grubunun üyesi Amerikalı şarkı ve söz yazarı David Eugene Edwards ile birlikte çalışır. Eserdeki

parçalar ilham kaynağını Woven Hand albümünden alırken üç parça tamamen söz konusu eser için bestelenir. Vandekeybus koreografilerinde genellikle var olan müzikleri kullanmak yerine besteci ve müzisyenlerle birlikte çalışarak eserlerinde özgün müzikler kullanır. David Eugene Edwards'ın hüznü Nick Cave ve daha neşeli Tom Waits arasında duran müziği oyuna bir oyuncuymuşcasına katılır. Yararım aşamasında müzik ve dans birbirlerinden etkilenecek gelişir. Vandekeybus'un bu süreç hakkındaki düşüncesi şöyledir: "Müziğin hareketi hareketinde besteciye esinlediği süreçten hoşlanıyorum"² David Eugene Edwards ve diğer üç müzisyen **Blush**'ın dünya prömiyerinde ve kimi gösterimlerinde sahnede canlı olarak müziği icra ederler. **Blush**'ın 22.05.2004 tarihli İstanbul gösteriminde ise müzik banttı yayımlanmıştır.

4.1.8. Nesnelere:

Sahne üzerinde kullanılan nesnelere seyahat çantaları yüksek bir duvar olup yeraltını, havada uçarak Orpheus'un yeraltına yolculuğunu, içine giren oyuncular ile mezarları simgelerken baston, duygusal açıdan zor anlar yaşayanların elinde bir dayanak olur. Domuz yemi, muz, süt, kurbağa gibi besinler sahne üzerinde gıda olarak tüketilmenin yanı sıra bilgiye sahip olmak, baştan çıkarmak, cinsel dürtüler gibi yan anlamlar da yüklenirler. Sahnenin iki yanında konumlanmış direkler uzamın çok boyutlu kullanımına olanak sağlarken üzerine tırmanan dansçılar ile eserin bütününe yayılmış olan hayvan imgesinin kullanım mekanını genişletirler. Elektrikli testere kullanarak kendine zarar vermek isteyen kadın dansçı, dev ekran sazları kesmek üzere hamle yaptığı zaman, düş, gerçeklik ve yalnızlık üzerine düşünmeye çağırılır.

4.1.9. Giysiler, makyajlar:

Erkek dansçıların kostümlerini açık renk ispanyol paça pantolon üzerine giyilen gömlek, atlet ya da uzun kollu trikolar oluşturur. Kadın dansçılar ise

² (Çevrimiçi) <http://www.vti.be/en/sub.asp?xvader=168&xvader2=359&xvader3=376>, 01.01.2005

Eurydike rolündeki uzun beyaz elbiseli oyuncu dışında farklı desenlerde askılı kısa elbiseler giyerler. Isabella Lhoas'ın kostümleri erkeksiliği ve kadınsılığı modern bir tarzda ön plana çıkarırken kumaşların renk ve doku seçimi dans sahnelerinde barkovizyona yansıyan görüntülerin kesintiye uğramadan dansçının üzerinden akmasına olanak sağlar. Cenaze töreni sahnesinde ise erkek dansçılar siyah takım elbise içine beyaz gömlek giyip siyah kravat takarlarken kadın dansçılar da farklı tarzlarda sade, düz, uzun, siyah elbiseler giyerler. Tek tip kostümler yerine benzer kostümlerin tercih edilmesi dansçılar arasındaki kişisel farklılıkların altını çizer. Makyaj, yüz hatlarını doğallıkla belirginleştirecek şekilde pastel tonlarda kullanılmıştır.

4.1.10. Bu gösterim nasıl kayda geçirilir? Belleği nasıl korunur?

Çarpıcı görsel imgeler ile yüklü **Blush**'ın anısı video ve fotoğraflama yolu ile saklamaya uygundur.

4.1.11. Gösterim anı dışında potansiyel seyirci ile kurulan ilişki:

Gösterim akşamında satışa sunulan, içinde oyun akışına paralel olarak metinlerin ve fotoğrafların yer aldığı broşür ve oyunun müziklerinin yer aldığı cd de gösterimin bellekte saklanmasına yardımcı unsurlardır.

Yabancı basında oyunun görsel gücünü öne çıkaran, dansçıların enerjilerini öven yazılara yer verilmesine karşın yerli basında daha çok oyunun içerdiği çıplaklık gündeme getirilmiş ya da oyunun anlaşılabilir ve entel işi olarak görüldüğüne dair makalelere yer verilmiştir.

4.1.12. İzleyici:

Blush yapısı itibari ile çoğul okumaya müsait bir gösterim. Her bölüm yalnızlık, hastalık, içe kapanma, parçalanmış kimlik, bakan-bakılan, gözetleyen-gözetlenen ilişkisi açısından da değerlendirilebilir hatta yalnızca modern bir aşk öyküsü şeklinde de okunabilir.

Merkezsiz yapı sahne üzerindeki toplu dansların koreografik düzeninde de görülür. Sahne danslarının, yerleşmelerde, geleneksel olarak sahnenin ortasını merkeze alan yapısı burada yerini modern dansın öncülerinin geliştirdiği, dansçının olduğu yerin sahnenin merkezi olması düşüncesine bırakır. Sahnne üzerinde farklı gruplar tarafından eş zamanlı olarak gerçekleştirilen hareketler de izleyiciye seçme şansı tanır.

Çağdaş dans tiyatrosu gösterimlerinde sıklıkla kullanılan izleyici ile dolaysız iletişim kurma yöntemi burada Elena Fokin'in izleyicilere cinsel yaşamları hakkında sorular yöneltmesi, Thi-Mai Nguyen'in seyirci arasında dolaşıp saçlardan teller koparması, diğer dansçıların izleyicilerden para dilenmeleri ile gerçekleştirilir. Bu da izleyicinin tek yönlü ve edilgen bakış açısını kırarak eser ile tek boyutlu algısal bir bağ kurmasını engeller. Tüm bu interaktif kısımlar sırasında oyun akışının kesintiye uğratılan temposu bir sonraki sahnede yükselerek devam eder.

4.1.13. Sahneleme içerisindeki metin:

Paris, Théâtre de la Ville'in program notlarında Wim Vandekeybus **Blush**'ı şu şekilde açıklamıştır:

“ İçinde yaşadığımız dünyada sürekli olarak kendimizi ya da olayları kontrol etmek, kendimizi ya da diğerlerini kısıtlamak durumundayızdır. Daha sonra insanların güçten düştüğüne, arkadaşlarını öldürdüklerine, suçsuzları vurduklarına tanık oluruz. **Blush** ile beraber bastırılmış duyguların apaçık yüzeye çıkmasını istedik. Kibarlığı bir kenara bırakıp, sorunları özgürce ortaya çıkarmak, saklanması mümkün olmayan o yüzün en ufak kızarmasına yol açan güçlü duygulara ses vermek istedik...Bizim işimiz uçlarda yer alır...yer üstü ve yer altı, güzel ve çirkin, cennet ve cehennem, lanetlenme ve kurtuluş³.”

Blush'ın metinleri Peter Verhelst ve dansçıların ortak çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Verhelst'in metinleri Charles Laughton'ın 1955 yapımı filmi **The Night of the Hunter** (Avcının Gecesi)nden, ve Ovid'in **Orpheus** adlı eserinden etkilenmiştir. Gösterimde, Yunan mitolojisinin olduğu kadar yapıtın

³ (Çevrimiçi) <http://www.dansedanse.net/ultimA.html>, 01.02.2005

sahnelenmesinden bir yıl önce Verhelst'in yazdığı oyunu **Het Sprookjesbordeel** (Genelev Masalı)nın da izlerini görmek mümkündür.

Blush'da monologlar, sözel ve davranışsal dışavurumlarında, eserin insan doğası olan baskın temasını ortaya çıkarırlar. Var olmayan dillerde konuşmalara ilk önce oyunun başında bir kadın ve bir erkeğin dansı sırasında yerde tekbaşına yatan kadın dansçının sancılı konuşmasında rastlarız. Bir diğer kullanımı da insanın içindeki hayvansılığın sergilendiği domuzların fonda olduğu sahnedir.

Gösterimin başlarında Eurydike rolündeki beyazlar giyinmiş oyuncu elinde cam bir bardağı kırdıktan sonra "Bir daha asla uyanamayacağım..." diye başlayan monoloğunu söyler. Bir daha yapamayacaklarının arasına kitap okuyamamak, piyano çalmasını öğrenememek, vergi ödeyememek, burkulan yere buz koyamamak, annesiyle telefonda konuşamamak, babasını ağlarken görememek, otobüste çocuğunu unutmamak gibi oldukça farklı alanlar dahildir. Sahne üzerinde oyuncunun ölüme yakın durması seyirciye bu monologla hissettirilir. Metnin kullanıldığı bir diğer sahne yerde yatan kadının bedeninde bilgiyi arayan iki adamın sahnesidir.

Dramatik metin sahneleme içinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Metin, beden hareketlerini anlamlandırmayı sağlamanın yanı sıra sahneler arasındaki bağı da kurmaya yardımcı olmaktadır. Melankolik şarkı sözleride seyirci için tıpkı monologlar gibi işlev görür. Sahne üzerindeki dağınık bir halde duran tüm nesnelere, müzik, dansçılar ve metin aslında birbirleri ile ilişkilidir. Bu ilişkide çağın teknolojisi en eski sanat olan dans ile birleştirilirken metinler ile anlamlı kılınarak çağdaş tiyatrunun kendine sorduğu nasıl bir tiyatro olmalı sorusuna etkili bir biçimde yanıt vermektedir.

4.2. GÖSTERİM İÇİN SONSÖZ

Postmodern Gösterimler, içinde yaşadığımız çağa ya da toplumlara karşı uzak ya da onlara karşı duyarsız değildirler, onlar eklemelenmiş, karmaşık yapıları,

kullandıkları yeni yöntem ve teknikleri, insanı değişik rol ve hallerinde konu edişleri ile tam da içinde yaşadığımız dönem ve durumları yansıtmaktadırlar.

Ultima Vez adlı topluluk tarafından sahnelenen **Blush** adlı yapıt, güncel ya da karmaşık meselelerin sahnede dans yolu ile ifade edilmesini sağlamak amacı ile dans ve tiyatro arasındaki sınırları ortadan kaldırırken film ve video estetiğini sahne üzerine taşımaktadır. **Blush** bize tezin birinci bölümünde “Sosyal Teoriler ve Gösterim” ilişkisi başlığı altında tartışma konusu yapılan düşünceleri sahne üzerine taşıması ile bir örnek teşkil etmektedir. Buna göre yapıtın çıkış noktasını oluşturan Orpheus mitinin yapı bozuma uğratılıp başka düşünceler ile de birleştirilerek bir imge tiyatrosuna dönüştürülmesi; dans, tiyatro ve video gibi farklı sanatların ve farklı ulus ve kültürlerden gelen sanatçıların kullanılması; bedene karşı sert, çekincesiz hatta vahşi bir yaklaşımın sergilenmesi; şizofren bir tavırla mırıldanılan anlamsız sözler, varolmayan dillerdeki monologlar, kimliksiz, yalnız varlık olarak insanın sergilenmesi; teknolojinin sahne üzerindeki etkin kullanımı ile yapıt aslında çağdaş düş ve düşünceler ile şekillenen bir yapıyı ortaya koyarken tam da Postmodernizm ve bozulan yapılar; Postmodernizm ve farklılıkların bir aradalığı; Postmodernizm ve beden; Postmodernizm ve bölünmeden önce ve sonra karaktere yaklaşımlar; Postmodernizm, teknoloji ve sanat tartışmalarının içinde yer almaktadır.

Benzer yöntem ve tekniklerden faydalanan tüm grup, yönetmen ya da koreografların gösterimlerini çözümlerken salt yapıt içi ilişkilerden yola çıkmak gösterimlerin birbirleri ile ve yaşam ile olan bağı gözden kaçırmak anlamına gelmektedir. Bu bakımdan çağdaş felsefe ve sosyal teoriler, sanatların kendi iç dinamiklerini ortaya koyan gelenekleri ile bir arada bir çözümlene yönteminde buldukları zaman ortaya daha tatmin edici sonuçlar çıkacaktır. Yapılan her çözümlene kendi içinden yeni sorular doğurarak soru dizinini ve dolayısı ile de postmodern çözümlene ve postmodern eleştiri yöntemini geliştirip şekillendirecektir.

SONUÇ

“Postmodern Gösterimlerin Çözümlemesi” başlığını taşıyan bu tezde performans sanatı, modern dans ve tiyatro gösterimlerinde, teatral gösterimin doğasını dönüştürme amacı ile ortaya konan belli bir estetik yaklaşım ortaklığı söz konusu olduğu saptanmıştır. Performans sanatı, modern dans ve tiyatro gösterimlerindeki bu ortaklık, postmodernizmin dünya görüşünden etkilenmelerinden ve bunu içselleştirip kendi disiplinlerinin iç yapılarını bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu felsefe doğrultusunda kurmalarından kaynaklanır. Bu sanatlar, disiplinler arası çalışmalarda bir araya getirilmedikleri zamanlarda dahi bedene, oyuncuya, sahnelemeye, izleyiciye benzer şekilde yaklaşmaktadırlar.

Postmodern gösterimlerin zamanla, mekanla, oyunla, oyuncuyla ve izleyici ile kurduğu ilişkide gelenekten oldukça farklı bir noktada durdukları ortaya çıkmıştır. Postmodern gösterimin gelenekten ayrılan yapısını ortaya koymak amacı ile birbirleriyle ilişki içinde incelenen topluluklar, yönetmenler ve koreograflar şunlardır: Julian Back, Welfare State, Herman Nitsch, Augusto Boal, Robert Wilson, Chris Burden, Laurie Anderson, Marina Abramović, Ulay, Pina Bausch, DV8 Fiziksel Dans Tiyatrosu, Edaphos Dans Tiyatrosu, Pina Bausch, Sacha Waltz, Ultima Vez. Söz konusu edilen toplulukların, yönetmenlerin ve koreografların işlerinin ayırdedici olan ortak noktaları aşağıdaki gibi ortaya konmuştur: Yazar yönetmen birliğinin parçalanması; yönetmen denetiminin azalması; metnin, sahneleme mekanının yapısının bozulması; sözün ses ile konuşmanın müzik ve ses efektleri ile ifade edilmesi; sanat yapıtının kimliğinin dağılması; Mekanın, kostümün, ışığın kendi kimliği olan birer öge olarak ortaya çıkması; oyun içinde çelişkiye düşmekten ve oyunu kesintiye uğratmaktan çekinilmemesi; başlayan, gelişen bir olayın yoluğu, sonuca ulaşmayan olayların gösterilmesi; yaşam pratiğini işlevsel akılcı bakış açısından uzaklaştırarak sıradan ve karmaşık olanın yaşanabilirliğine yoğunlaşması; izleyicinin konumunun etkin katılımcı izleyici olarak değişmesi; özellikle vurgulanan sessizliklerden ve potansiyel temaların belirsizce ilişkilendirildiği fragmanlardan oluşan yapılar; farklı uluslardan oyuncu ve dansçılarla çalışan grup ve toplulukların

kozmpolit yapısı; farklı sahneleme yöntemlerinin birarada kullanılması; farklı oyunculuk tarzlarının birarada kullanılması; amatör oyuncuların kullanılması; farklı sanat disiplinlerinden faydalanılması; karakter gelişimi ve psikolojik bütünlük yokluğu; oyun kişileri ve dilin belirsizliği; belirli roller olmayışı; oyun evreninin göreliliği; tekno devrim ve gösterime etkisi; cyberpunk etkisi, gerçek duygu kullanımı; gerçek zaman kullanımı tiyatro çalışmalarındaki deneyim anlarının merkeze konması; yazınsal role başvurmak yerine grubun fiziksel ruhsal dinamiğinin devriminden faydalanılması; sanatı yaşama yaklaştırma çabası; kendi kendine dönüşlü bir yapının ortaya çıkması.

Yeni bir yapı ve estetik getiren postmodern gösterimleri çözümlmek için yeni yöntemler ya da güncelleştirilmiş teoriler gerekmektedir. Bu düşünce çıkış noktasını Pavis'in gösterim çözümlmelerinin teoriyi beslediği, güncelleştirdiği, güncellenen teorilerinde gösterim çözümlmelerine katkıda bulunduğu görüşünden almaktadır. Çağdaş gösterim çözümlmesi için bir yöntem sunan Patrice Pavis'in kuramının alt yapısının incelenmesi ve bu yöntem içinde yer alan soru dizininin, sosyal teorilerle ilişkilendirilip değişen dünya ve tekniklerle güncellenmesi, tarihselliği ve bütünselliği reddetsede bu şekilde tarihin bir parçası olan postmodern düşüncenin kendi sonuçlarından yola çıkarak kendisi hakkında yeni sorular sorabileceğini göstermiştir. Böylece bu yöntem, metin ve gösterimden oluşan tiyatro; müzik ve gösterimden oluşan dans; metin, müzik, gösterimden oluşan dans tiyatrosu ve her biri ile etkileşim halinde bulunan performans sanatı gösterimlerinin çözümlmesini kültürel, tarihi ve sosyal bağlamda daha kapsamlı bir şekilde sağlayabilecektir. Bu amaçla Pavis soru dizinine gösterim anı dışında potansiyel seyirci ile kurulan ilişki, gösterimin kültürel, estetik bağlamda tarihsel süreçle kurduğu ilişki, çağdaş gösterimler ve diğer metinlerle kurulan ilişki ve gösterim ve teknoloji üst başlıkları eklenmiştir. Bu sayede tez ile amaçlanan postmodern gösterim çözümlmesine örnek teşkil edecek Ultima Vez topluluğunun **Blush** adlı yapıtının gösterim çözümlmesinde kullanılacak olan yöntem belirlenmiştir.

Ultima Vez bir modern dans topluluğu **Blush** postmodern bir tiyatro projesidir. **Blush**'da metin ve konuşma, film ve video, müzik ve dans içindedir. Ultima Vez topluluğunun **Blush** adlı yapıtının gösterim çözümlmesi daha detaylı olarak postmodern gösterimin gelenekten ayrılan sahneleme anlayışını ve onun

oyuna, oyuncuya, dansçıya, izleyiciye yaklaşımındaki farklılıkları açıkça ortaya koymaktadır. Bu yapılar önceden söz konusu edilen diğer postmodern grup, topluluk ve koreografların işlerinde ortaya konan yapılar ile tam olarak örtüşmektedir. Yerleşmiş olan yeni ve farklı yapı bize postmodern gösterimlerin anlaşılması ve incelenmesinde farklı ölçütlere ihtiyacımız olduğunu göstermektedir. Bu ölçütleri de sanatların disiplinlerarası işleyen yapısını gözardı etmeden yine onların içinden çıkarmak mümkün olacaktır.

Gösterim çözümlemesinden elde edilen veriler, çağdaş gösterimin ortaya konan yapısının **Blush** çözümlemesinde somutlandığını göstermektedir. Sosyal teorilerden beslenerek gelişen bir çözümleme yöntemi çağdaş gösterimin karmaşık yapısının anlaşılmasını sağlayacak olması bakımından önemlidir. Postmodernizm, geç kapitalizmin kültürel hakimi olabilir yinede doğru amaçla doğru eller tarafından kullanıldığında kendi savunusunun aksine politik de olabilecektir. Hangisi olursa olsun postmodern sanat ve kültür, tiyatronun kendini sorgulamaya başladığı, tiyatronun sonu tartışmalarının ortaya çıktığı dönemde yeni teknikler, biçimler ve disiplinler arası birleştirici yapı fikrini ve ortak üretim düşünce ve uygulamasını getirmesiyle yeni bir çıkış yolu sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Banes, Sally, **Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance**, Houghton Mifflin Company Boston 1980

Barın, Nasuh, **Batı Dans Tarihi**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı,1999

Baudrillard, J., **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir, Dokuz Eylül Yayıncılık, 1998

Boal, Augusto, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev. Necdet Hasgöl , İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003

Collins, James, **Uncommon Cultures: Populer Culture and Post-modernism**, Londra ve New York Routledge, 1989

Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism, Haz. Nikos Stangos, 3.baskı, London, Thames ve Hudson, 1997

Connor, Steven, **Post-modernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev: Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Haziran 2001

Evcı, Muzaffer, **Dans, Daima: Dans Üzerine Yazılar**, Ankara, Favori Yayınları, 2002

Fuchs, Elinor, **Karakterin Ölümü:Modernizmden Sonra Tiyatro**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Ağustos 2003

Foster, Susan Leigh, **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary Dance**, California, University of California Press, 1986

Hebdige, Dick, **Subcultura: The Meaning of Style**, Londra, Methuen, 1979

Harrison, Charles, Paul Wood, **Art in Theory 1900-1990**, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1995

Jameson, Lyotard, Habermas, **Postmodernizm**, Haz. Necmi Zeka, Çev. Gülelgül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2.basım, İstanbul, Kıyı yayınları, 1990

Lucie-Smith, Edward, **Sexuality in Western Art**, London, Thames ve Hudson, 1995

Pavis, Patrice, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Haz. İnönü Bayramoğlu, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, Şubat 2000

Women Artists: In the 20th 21st Century, Haz. Uta Grosenick, Cologne, Taschen GmbH, 2001

MAKALELER

Dort, Bernard, “ The Liberated Performance”, Çev. Barbara Kerslake, **Modern Drama**, 25:1, 1982,s. 60-8

“Literature and Signification”, *Critical Essays içinde*, Çev. Richard Howard, Evanston, II, Northwestern University Press, 1972, s.261-2

Lloyd Newson, “Mary Luck Hurst ile Söyleşi” DV8 Basın Arşivi, (Çevrimiçi) <http://www.dv8.co.uk/press/interviews/tenyears.html>. 20.06.2004

“Ultima Vez/ Wim Vandekeybus- General Profile,”

(Çevrimiçi)<http://www.vti.be/en/sub.asp?xvader=168&xxvader2=359&xvader3=376> 01.01.2005

Schechner, Richard, “The End of Humanism”, **PAJ**, no:11, 1979, s. 9-21

Susan Manning, “An American Perspective on Tanz Theatre”, **Drama Rewiev**, Cambridge, v.30, no.2, s. 57-79

Veli Kahraman, “Antonin Artaud ve Bir “Vahşet Tiyatrosu” Denemesi”, **Agon Tiyatro** 10,s.49-69

“The Prophetic Theatre: The Living Theatre in the World”, 8.bölüm, **Off Broadway** s.10-30

FOTOGRAFI LISTESI

Fotoğraf no: 1.....	70
Ono, Yoko, Cut Piece , 1964	
Grosenick, Women Artists , s.403	
Fotoğraf no: 2.....	71
Buren, Daniel, Piece no:3 , from exhibition "To Transgress", 1976	
Stangos, Concepts of Modern Art , illustration: 123	
Fotoğraf no: 3.....	72
Acconci, Vito, Seedbed , 1972	
Stangos, Concepts of Modern Art , illustration: 117	
Fotoğraf no: 4.....	73
Burden, Chris, Doorway to Heaven , 1973	
Stangos, Concepts of Modern Art , illustration: 118	
Fotoğraf no: 5.....	74
Brown, Trisha, Accumulation , 1971	
Foster, Reading Dancing , illustration.	
Fotoğraf no: 6.....	75
Orlan, Real bumps/virtual nose , 1998	
Grosenick, Women Artists , s.415	
Fotoğraf no: 7.....	76
Mapplethorpe, Robert, Thomas , 1986	
Lucie-Smith, Sexuality in Western Art , 268	

Fotoğraf no: 8.....	77
Schneemann, Carole, Evaporation-Noon , performance, 1974	
Grosenick, Women Artists , s.483	
Fotoğraf no: 9.....	78
Gilbert ve George, The Singing Sculpture , 1971	
Stangos, Concepts of Modern Art , illustration: 119	
Fotoğraf no: 10.....	79
Wilson, Robert, The Days Before: Death Destruction and Detroit III , 2000	
Fotoğraf no: 11.....	80
Graham, Martha, Cave of the Heart , 1946	
Foster, Reading Dancing , illustration.	
Fotoğraf no: 12.....	81
Merce Cunningham Dance Company, Event # 45 , 1972	
Foster, Reading Dancing , illustration.	
Fotoğraf no:13.....	82
Childs, Lucinda, Melody Exerpt , rehearsal,1978	
Banes, Terpsichore in Sneakers , illustration: 16	
Fotoğraf no: 14.....	83
Dunn, Douglas, Coquina , performance,1979	
Banes, Terpsichore in Sneakers , illustration: 21	
Fotoğraf no: 15.....	84
Hay, Deborah, in solo performance, 1979	
Foster, Reading Dancing , illustration.	

Fotoğraf no: 16.....	85
Dunn, Douglas, 101 , performance exhibit,1974	
Banes, Terpsichore in Sneakers , illustration: 22	
Fotoğraf no: 17.....	86
Bausch, Pina, Nelken , Wuppertal, 1995	
Fotoğraf no: 18.....	87
Anderson, Laurie, Drum Dance 2 in Home of the Brave , 1985	
Grosenick, Women Artists , s.39	
Fotoğraf no: 19.....	88
Ultima Vez, Blush , 2002	
Fotoğraf no: 20.....	89
Ultima Vez, Blush , 2002	

EK 1 : PAVİS SORU DİZİNİ

PAVİS SORU DİZİNİ ¹

1. Sahnelemenin genel özellikleri

- a. Gösterimin öğelerini tutan şey (sahne dizgelerinin bağıntıları).
- b. Sahnelemenin tutarlılığı ya da tutarsızlığı: ne üzerinde temellenir?
- c. Kültürel ve estetik bağlam içerisinde sahnelemenin yeri.
- d. Bu sahnelemede sizi rahatsız eden nedir: güçlü, zayıf ya da sıkıcı anlar hangileridir? Güncel üretim içerisinde kendisini nasıl konumlar?

2. Sahne tasarımı

- a. Kent, mimari, sahneye, devimlere vs. değin uzamın biçimleri.
- b. Seyir uzamı ile oyun uzamı arasındaki bağıntı.
- c. Uzamın yapılandırılış ilkeleri:
 1. Sahne uzamının ve onun dolduruluşunun dramaturjik işleyişi.
 2. Sahneye ilişkin olanla- sahne dışına ilişkin olanın bağıntısı.
 3. Kullanılan uzamla sahnelenen dramatik metnin kurmacası arasındaki bağ.
 4. Gösterilenle gizlenen arasındaki bağıntı.
 5. Sahne tasarımı nasıl gelişir? Değişimleri neye denk düşer?
- d. Renk, biçim, malzeme dizgeleri: bunların yananmaları.

3. Aydınlatma dizgeleri

Niteliği; kurgu, temsil, oyuncuyla olan bağı.

Gösterimin alımlanması üzerindeki etkileri.

4. Nesnelere

Nitelik, işlev, malzeme, uzam ve bedenle bağıntısı, kullanım dizgesi.

¹ Patrice Pavis, Gösterimlerin Çözümlemesi, Haz. İnönü Bayramoğlu, Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi, Şubat 2000, s.59-61

5.Giysiler, makyajlar, maskeler

İşlevi, dizgeni, bedenle bağıntısı

6. Oyuncuların performansı

- a. Oyuncuların fiziksel betimlemesi (jestler, mimik, makyaj); görünüşlerindeki değişiklikler.
- b. Oyuncular tarafından canlandırılan kinestezi, gözlemciye aktarılan kinestezi
- c. Rol kişinin kuruluşu; oyuncu/ rol.
- d. Topluluk ve oyuncu ilişkisi: yer değiştirmeler, topluluk ilişkileri, yörünge
- e. Metin/ beden bağıntısı
- f. Ses: nitelikleri, ürettiği etkiler, diksiyon ve şarkıyla bağıntısı.
- g. Oyuncunun statüsü: geçmişi, meslekteki konumu, vs.

9. Müziğin, efektin, sessizliğin işlevi

- a. Nitelik ve özellikleri: Fabelle ve diksiyonla bağıntısı.
- b. Hangi anlarda devreye giriyorlar? Temsilin diğer bölümleri üzerindeki sonucu.

8. Gösterimin ritmi

- a. Bazı gösteren dizgelerin ritmi (karşılıklı söyleşim, ışık, kostüm, jest dizgesi vs.).Gerçek süreyle yaşanan süre arasındaki bağ.
- b. Gösterimin global ritmi: Sürekli ya da kesintili ritm, hız değişiklikleri, sahnelemeyle olan bağı.

9. Fabelin bu sahnelemeyle okunması

- a. Anlatılan öykü nedir? Özetleyiniz. Sahneleme metinle aynı şeyi mi anlatıyor?
- b. Hangi dramaturjik seçimler yapılmış? Okumanın tutarlılığı ya da tutarsızlığı?

- c. Metindeki belirsizlikler hangileri, sahnelemede aydınlatılan yerler hangileri?
- d. Öykü nasıl düzenlenmiş?
- e. Fabel oyuncu ve sahne tarafından nasıl kuruluyor?
- f. Bu sahnelemeye göre dramatik metnin türü nedir?
- g. Başka olası sahneleme seçimleri.

10. Sahneleme içerisindeki metin

- a. Sahne versiyonunun seçimi: Hangi değişiklikler yapılmış?
- b. Çevirinin (gerektiği durumda) özellikleri. Çeviri, uyarlama, yeniden yazım ya da özgün yazım mı?
- c. Sahneleme dramatik metne hangi yeri ayırmış?
- d. Metin ve imge, kulak ve göz arasındaki bağlantılar.

11. İzleyici

- a. Bu sahneleme hangi tiyatro kuruluşu içerisinde yer alıyor?
- b. Bu gösterimden ne beklentiniz vardı (metin, sahneleme, oyuncular)?
- c. Bu gösterimi değerlendirmek için hangi önkabuller gereklidir?
- d. İzleyici nasıl tepki verdi?
- e. Anlam üretiminde izleyicinin etkisi. Teşvik edilen okuma tek anlamlı mı yoksa çoğul mudur?
- f. Hangi imgeler, hangi sahneler, hangi temalar size seslendi ve sizde kaldı?
- g. İzleyicinin dikkati sahneleme tarafından nasıl yönlendirildi

12. Bu gösterim nasıl kayda geçirilir (fotoğrafı çekilir ya da filme alınır)? Belleği nasıl korunur? Notalamada gözden kaçan

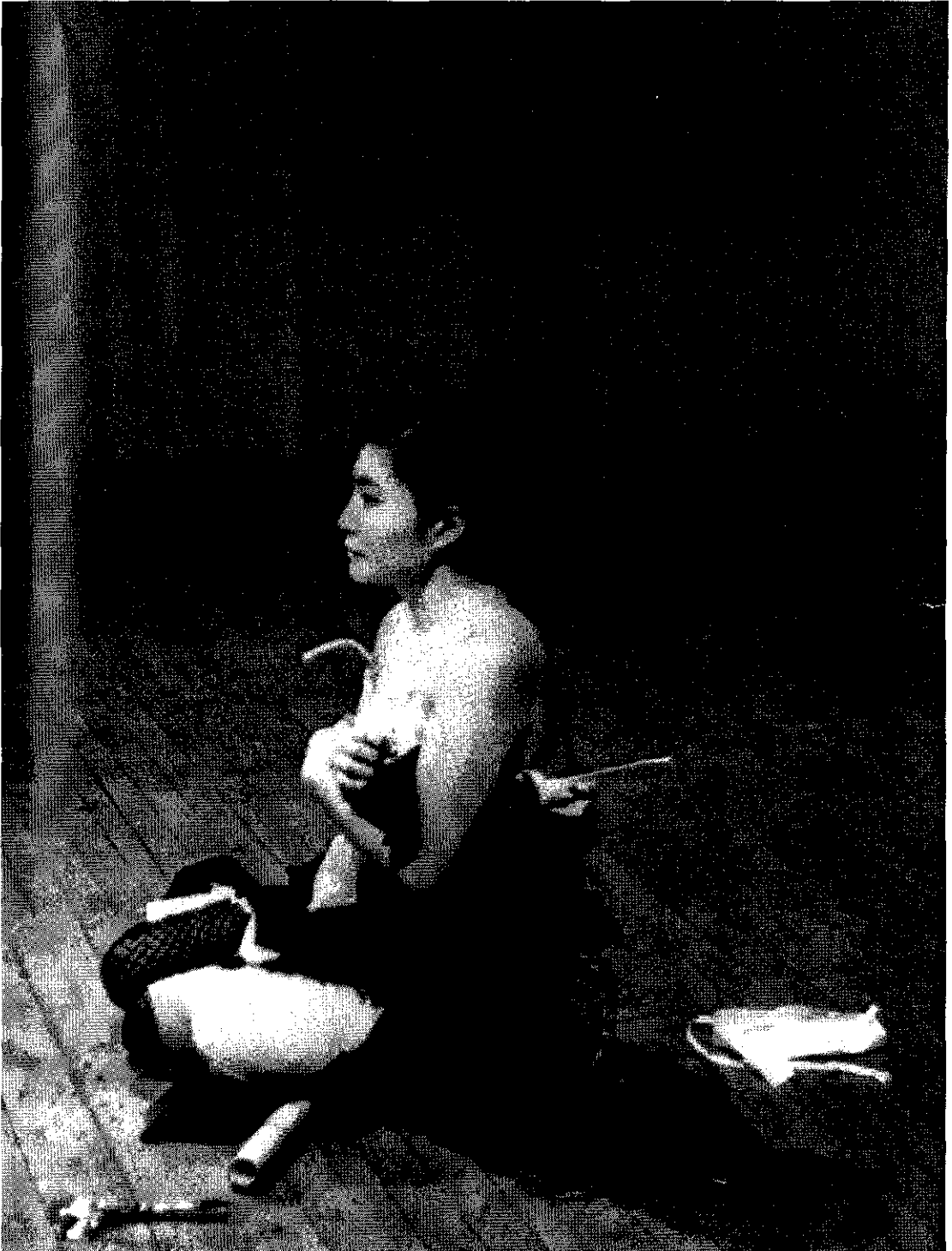
13. Göstergelendirilemeyen

- a. Sizin sahnelemeyi okumanızda anlam kazanmayan
- b. Göstergeye ve anlama indirgenemeyen (ve neden).

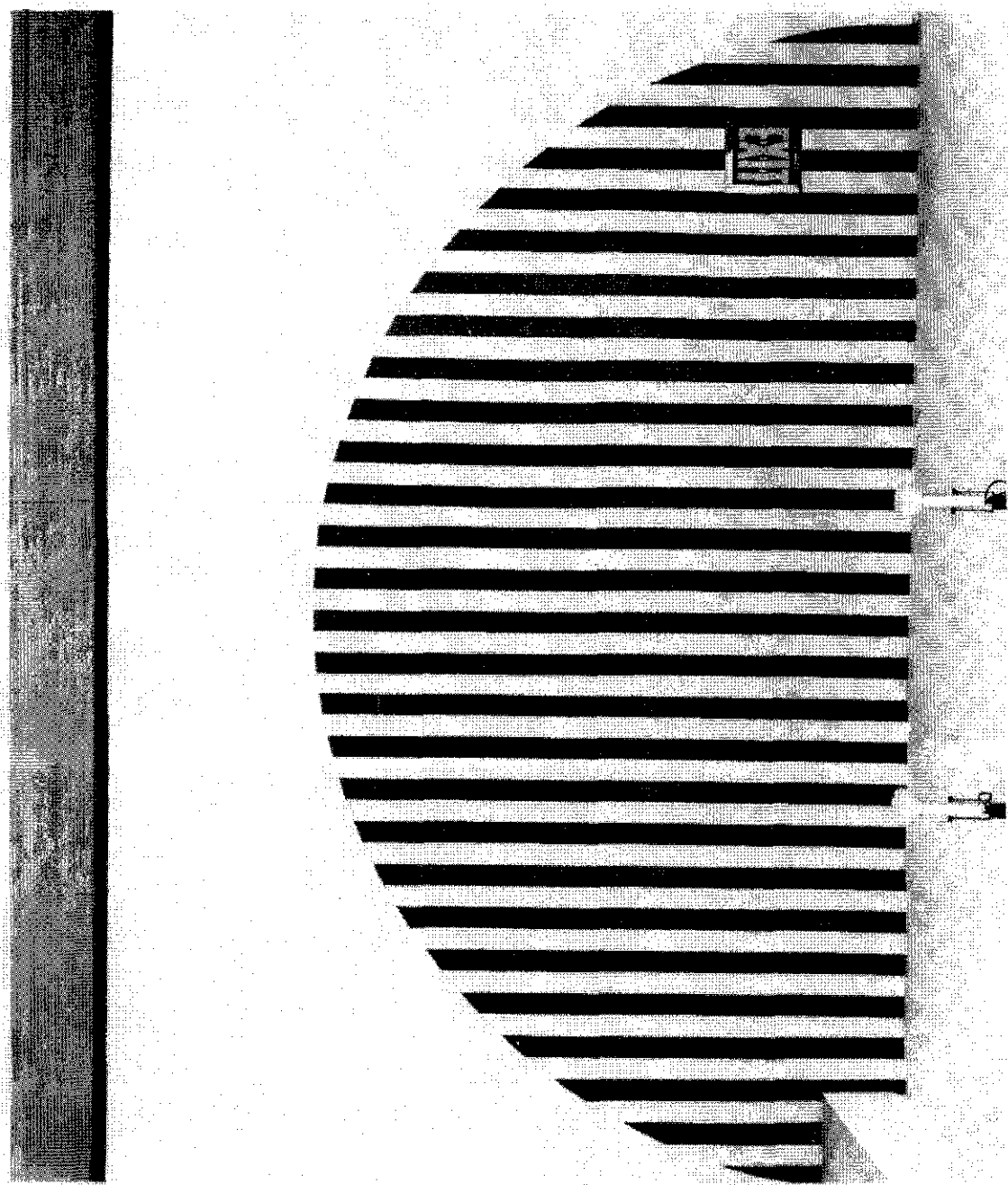
14. Sonuç

- a. İncelenmesi gereken özel sorunlar hangileridir?
- b. Bu sahnelemeye ve soru dizinine ilişkin başka eleştiriler, başka kategoriler.

EK 2 : FOTOĞRAFLAR

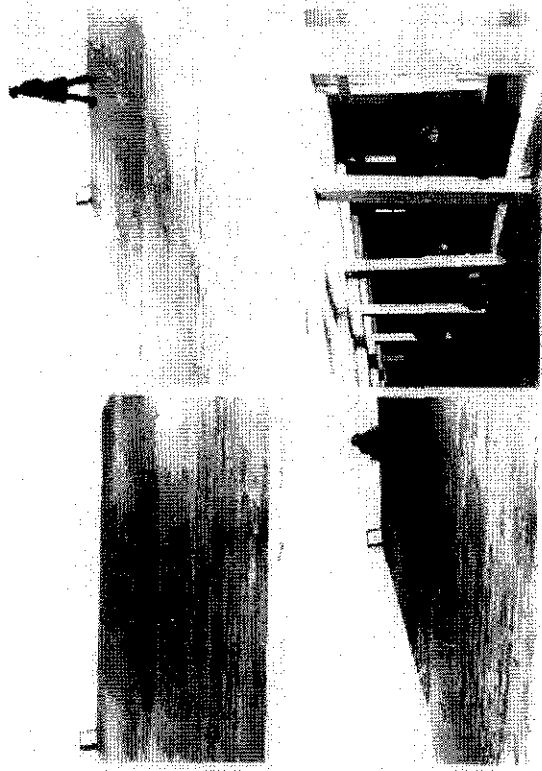


Fotoğraf No: 1



Fotoğraf No: 2

ROOM A: ACTIVATED
ON WEDNESDAY AND SATURDAY



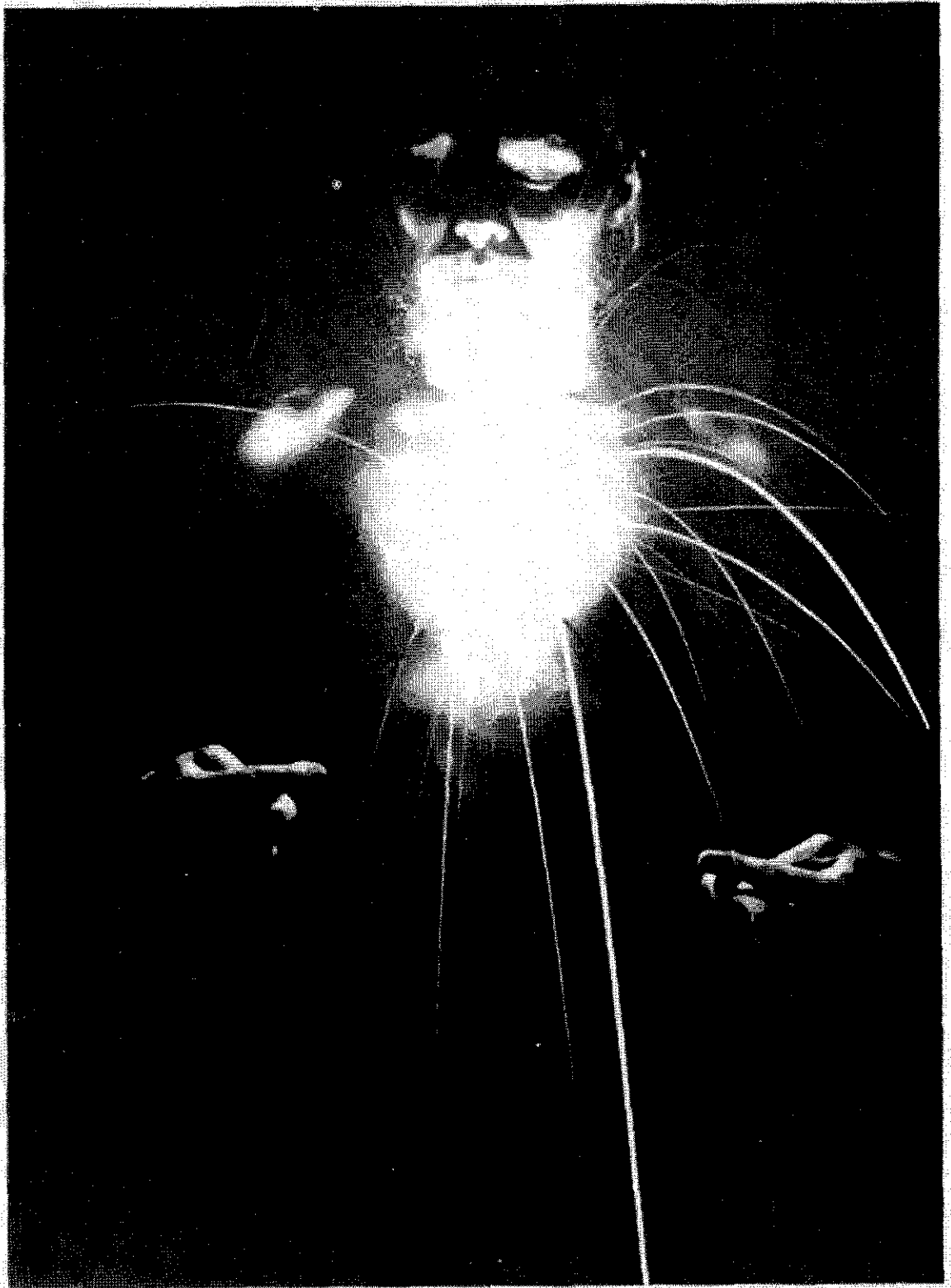
① THE GOAL OF MY ACTIVITY IS THE PRODUCTION OF SEED - THE SCATTERING OF SEED THROUGHOUT THE UNDERGROUND AREA. (MY AIM IS TO CONCENTRATE ON MY GOAL, TO BE TOTALLY ENCLOSED WITHIN MY GOAL.)

② MY AIDS ARE THE VISITORS, TO THE GALLERY - IN MY SECLUSION, I CAN HAVE PRIVATE IMAGES OF THEM, TALK TO MYSELF ABOUT THEM. MY FANTASIES ABOUT THEM CAN EXCITE ME, INDUCE ME TO SUSTAIN - TO RESUME - MY PRIVATE SEXUAL ACTIVITY. (THE SEED 'PLANTED' ON THE FLOOR, THEN IS A JOINT RESULT OF MY PRESENCE AND THEIRS.)

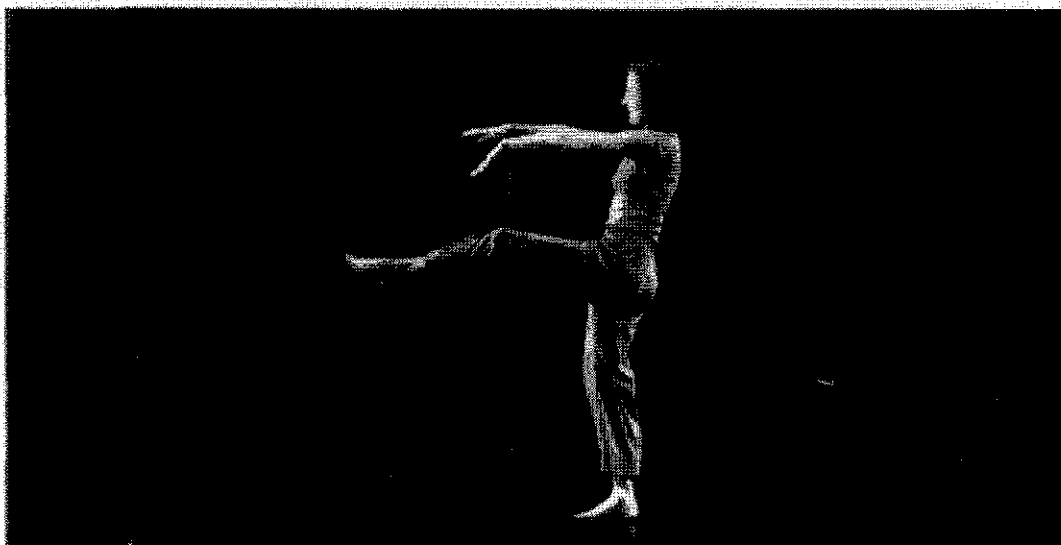
ROOM A: SEEDDED
③ THE ROOM IS ACTIVATED BY MY PRESENCE UNDERGROUND, UNDER, BUT - BY MY MOVEMENT FROM POINT TO POINT UNDER THE RAMP.

④ THE MEANS TO THIS GOAL IS PRIVATE SEXUAL ACTIVITY. (MY ATTEMPT IS TO MAINTAIN THE DRY, SO THAT A MAXIMUM OF SEED IS PRODUCED; MY AIM IS TO HAVE CONSTANT CONTACT WITH MY BODY SO THAT AN EFFECT FROM MY BODY IS CARRIED OUTSIDE.)

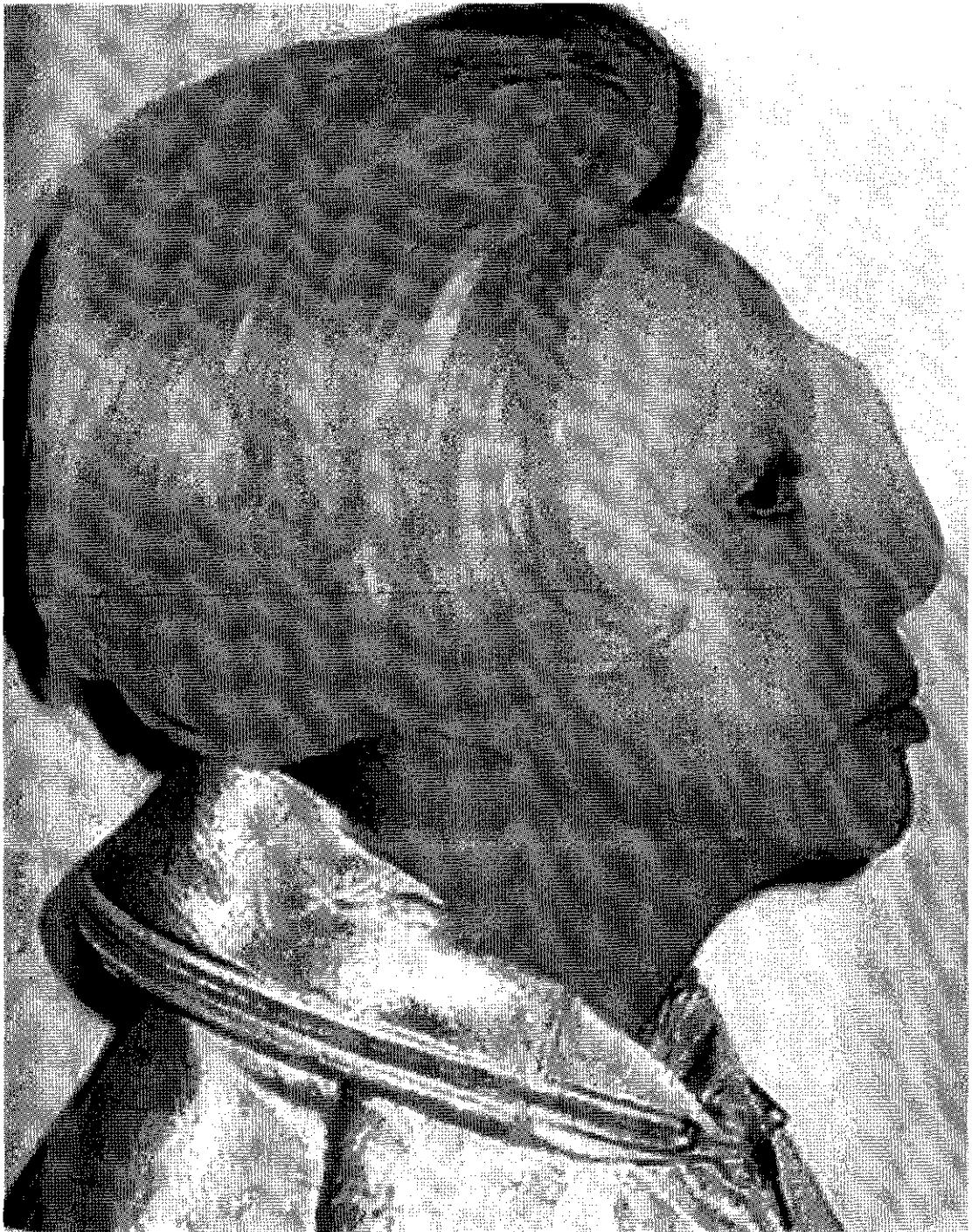
Fotoğraf No: 3



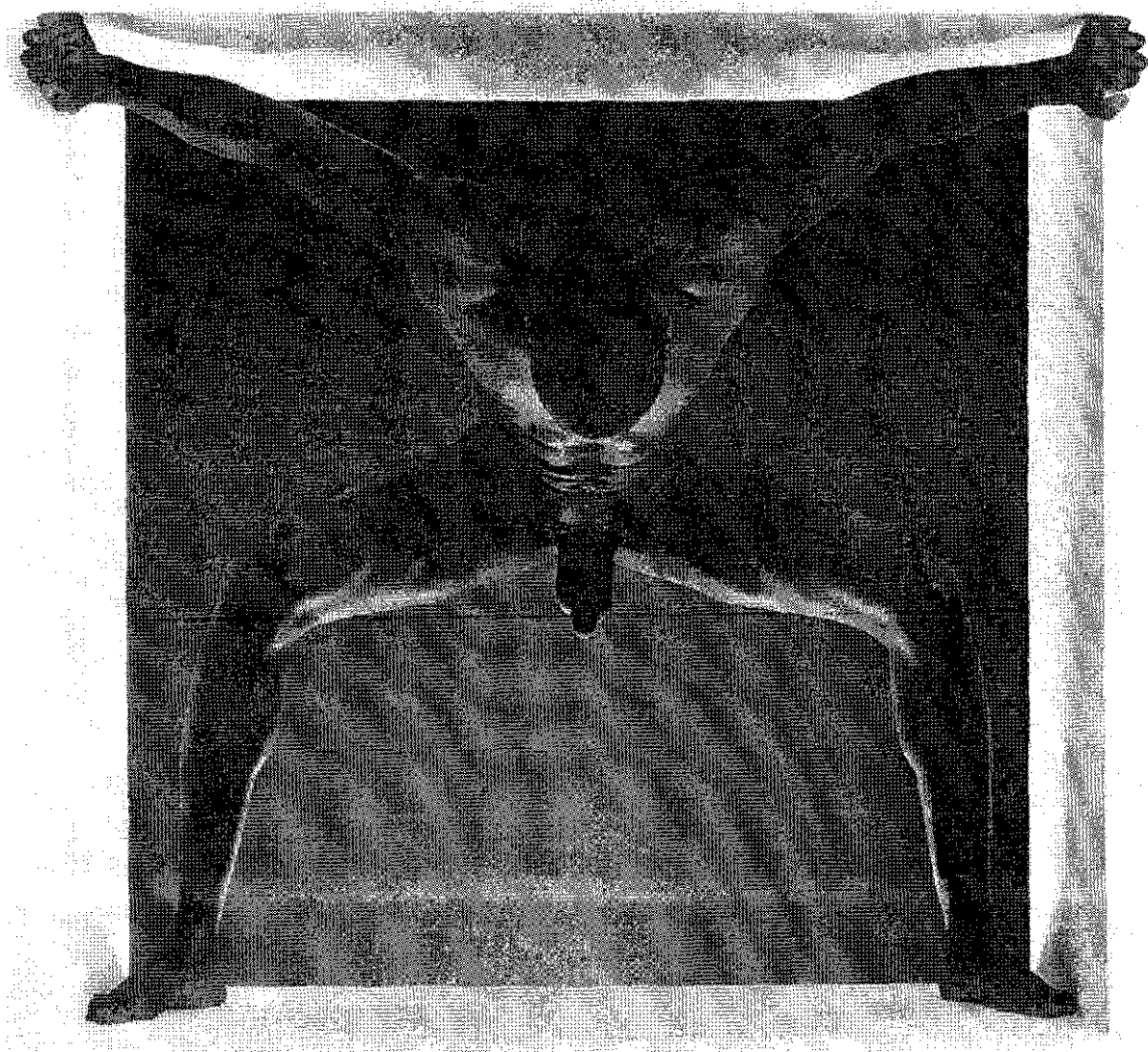
Fotoğraf No: 4



Fotoğraf No: 5



Fotoğraf No: 6



Fotoğraf No: 7



Fotoğraf No: 8



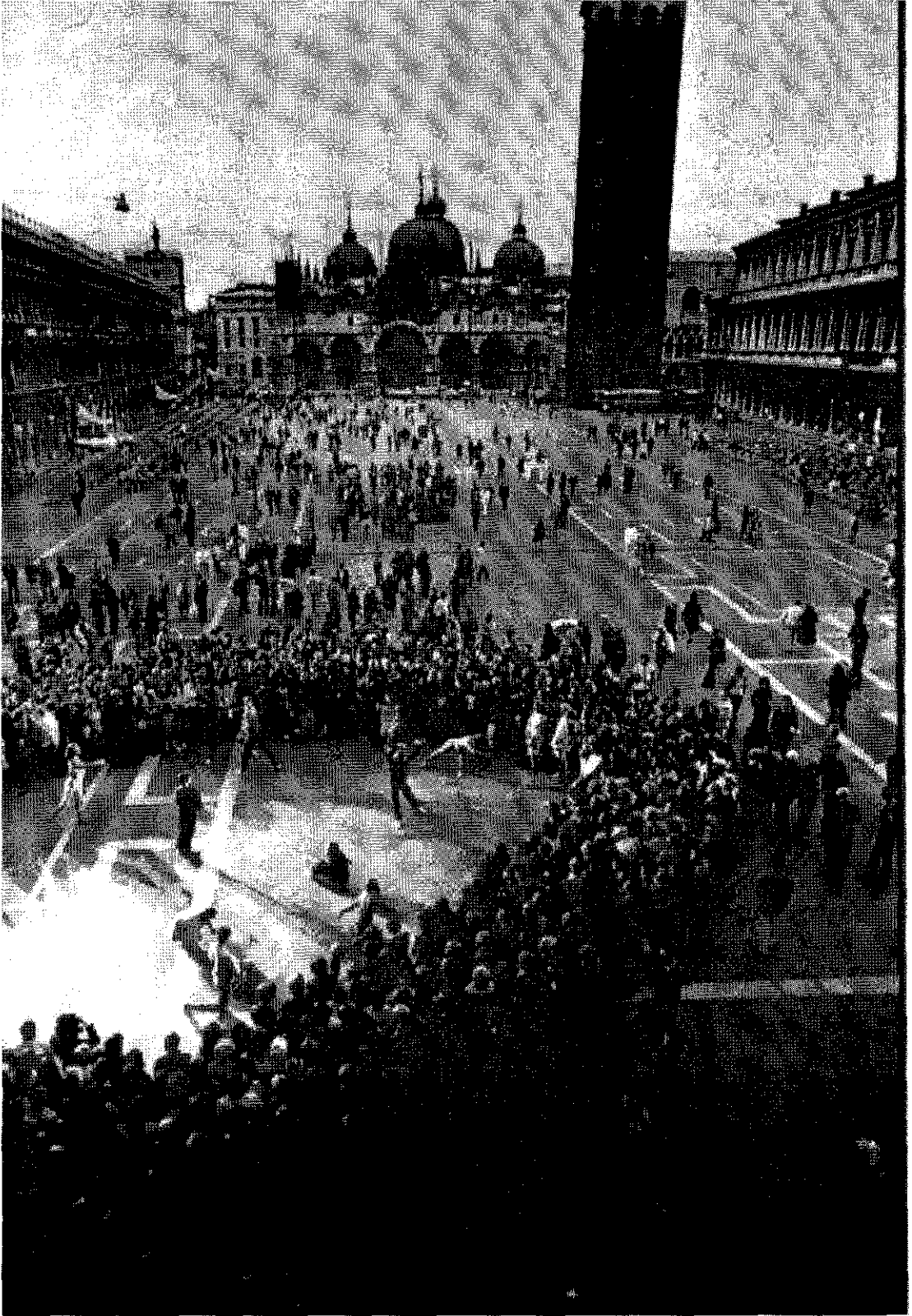
Fotoğraf No: 9



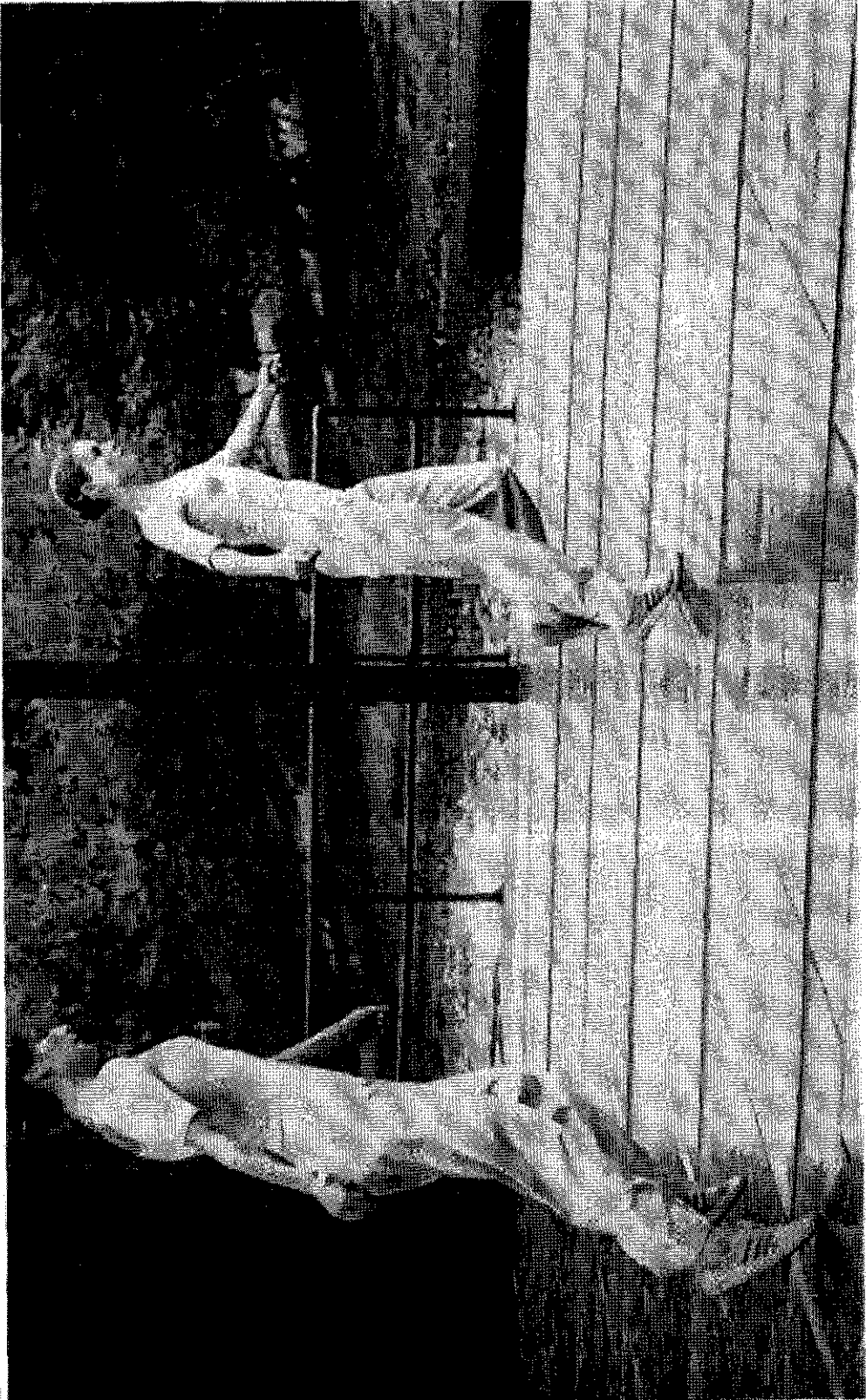
Fotoğraf No: 10



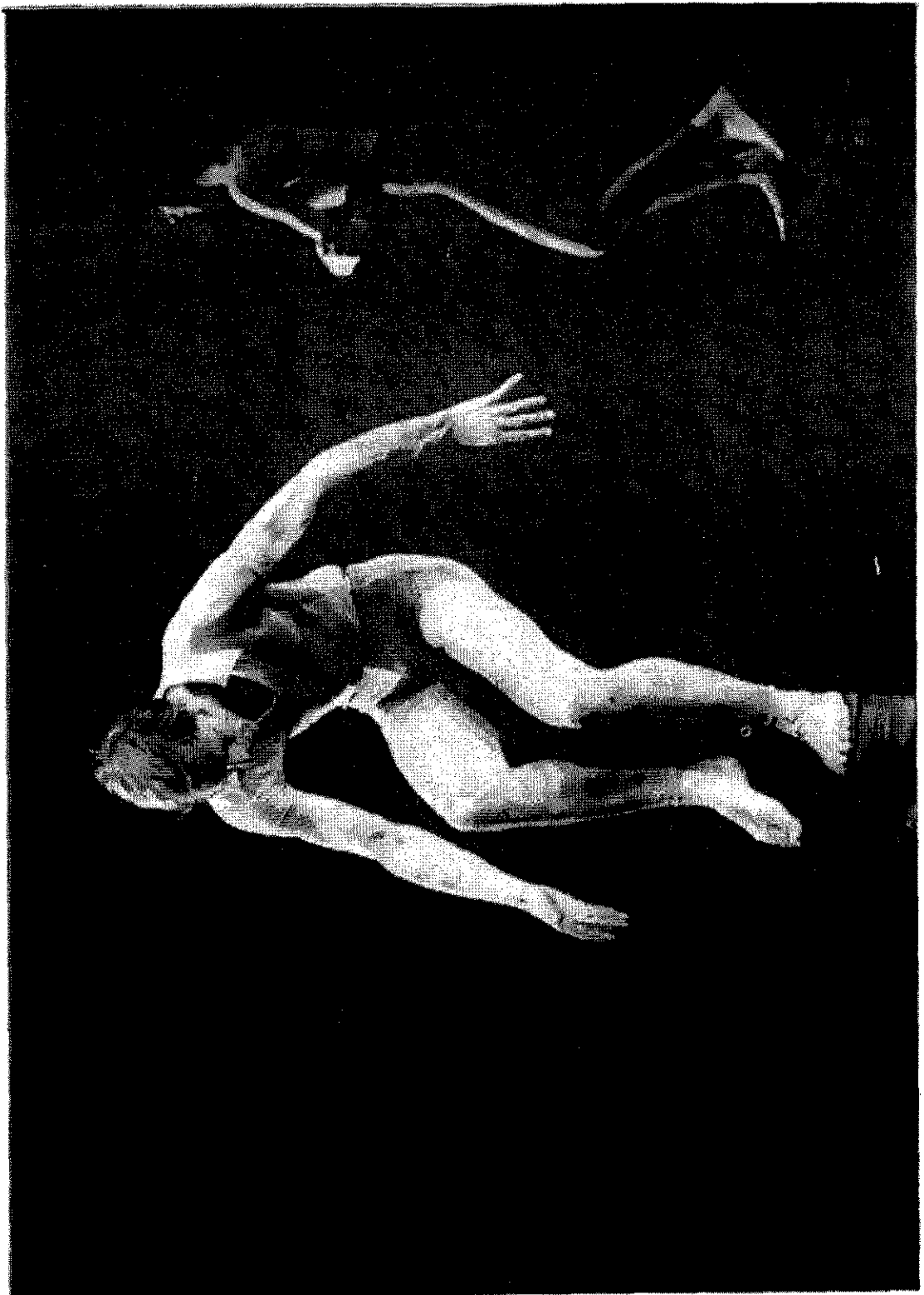
Fotoğraf No: 11



Fotoğraf No: 12



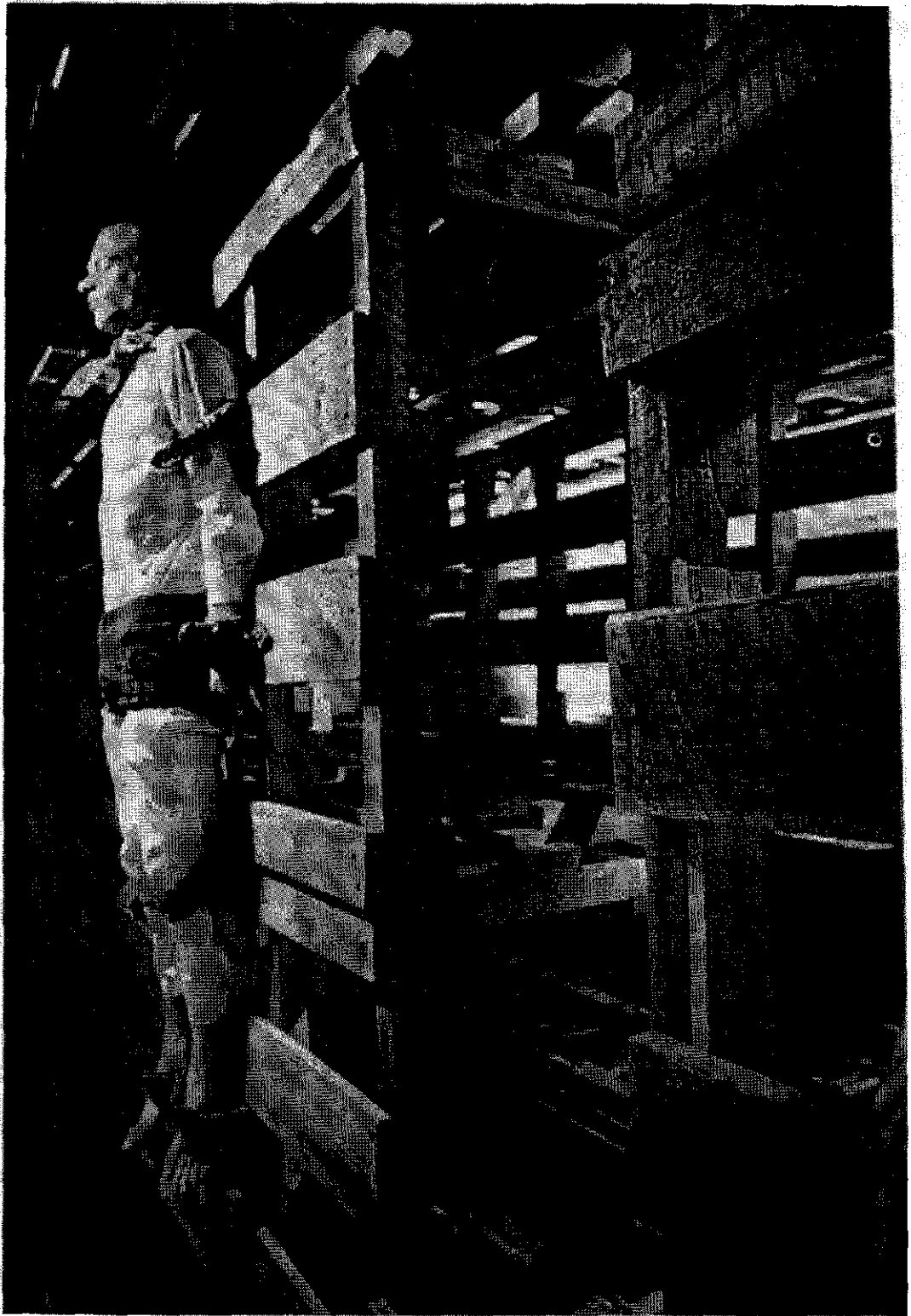
Fotoğraf No: 13



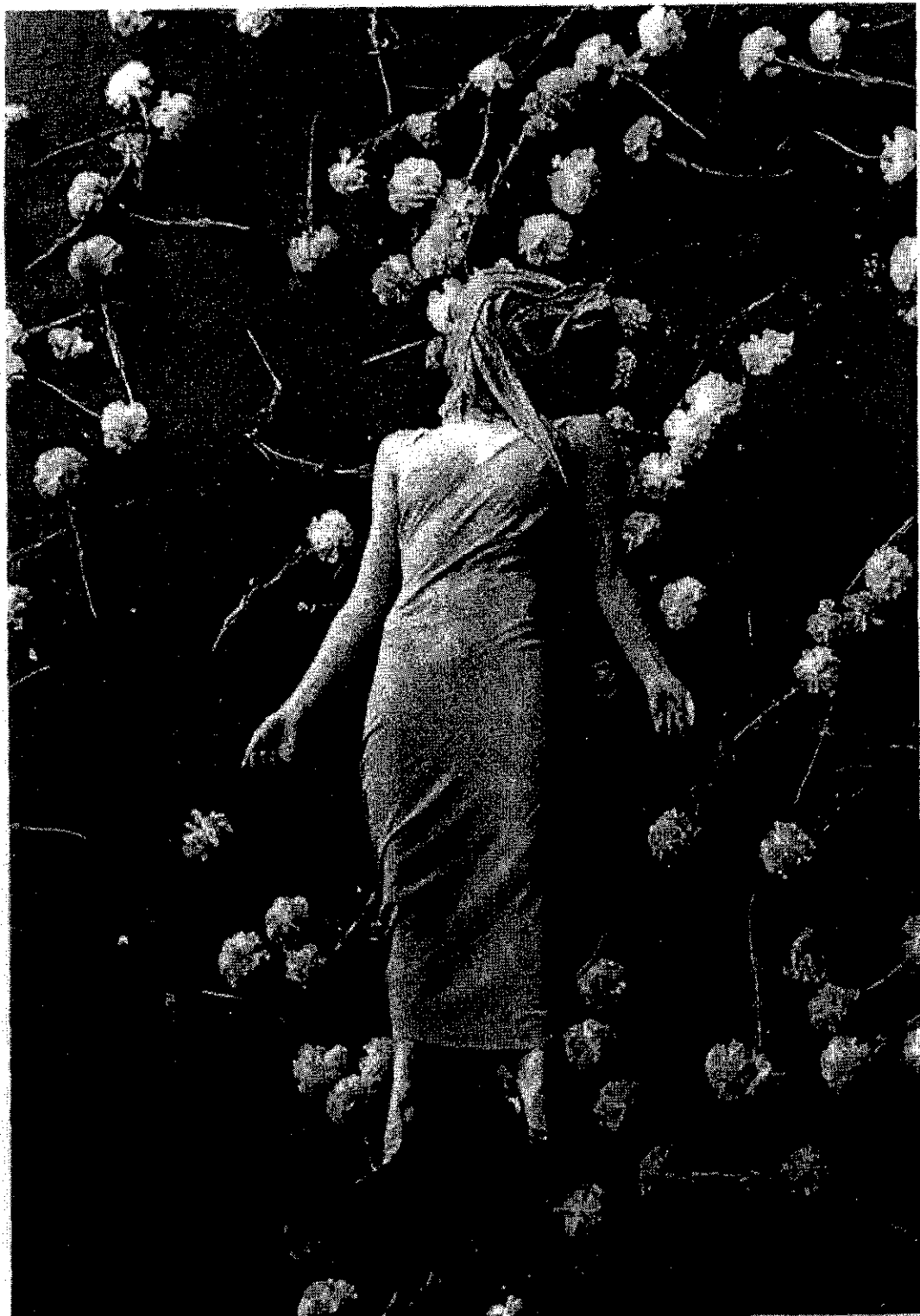
Fotoğraf No: 14



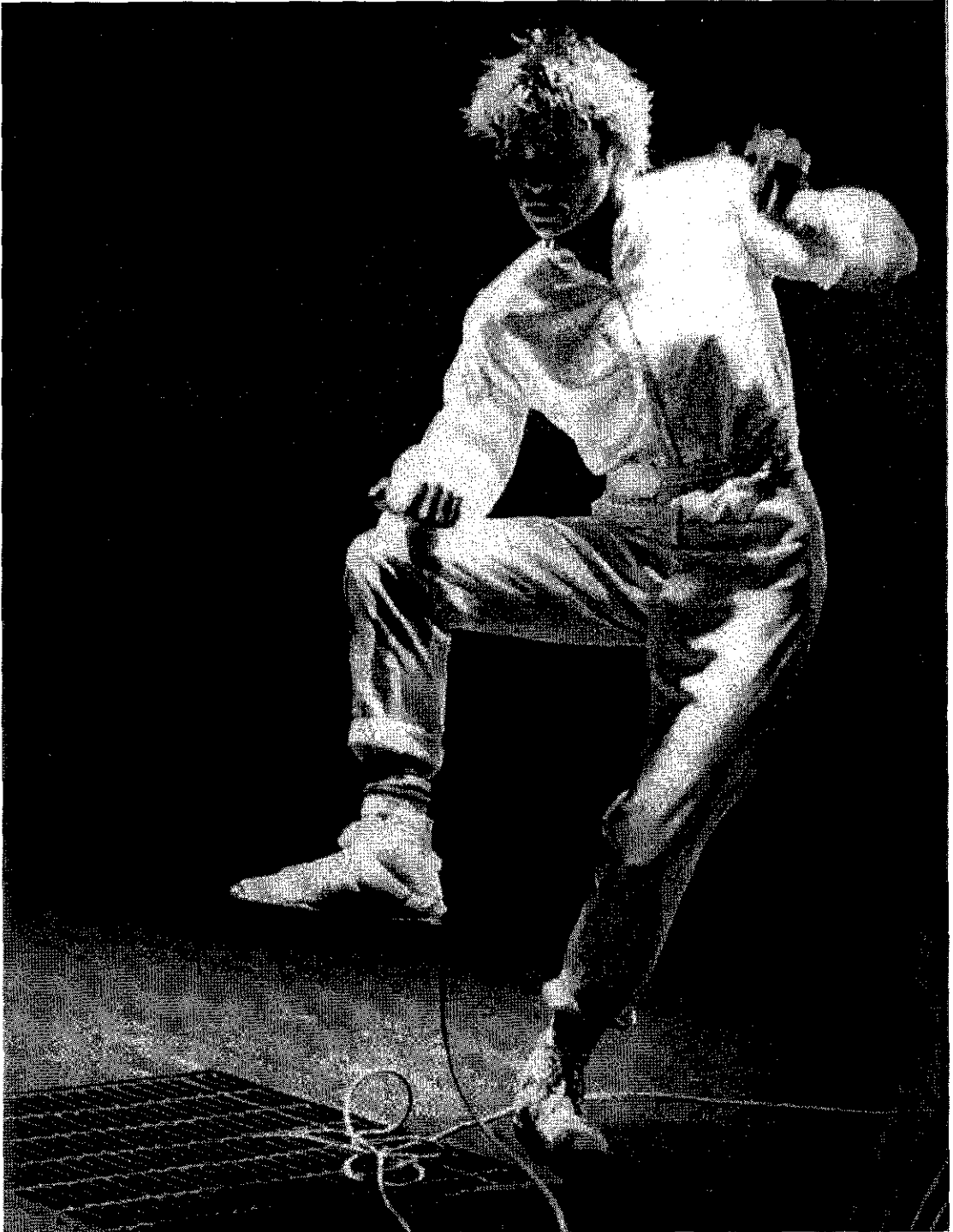
Fotoğraf No: 15



Fotoğraf No: 16



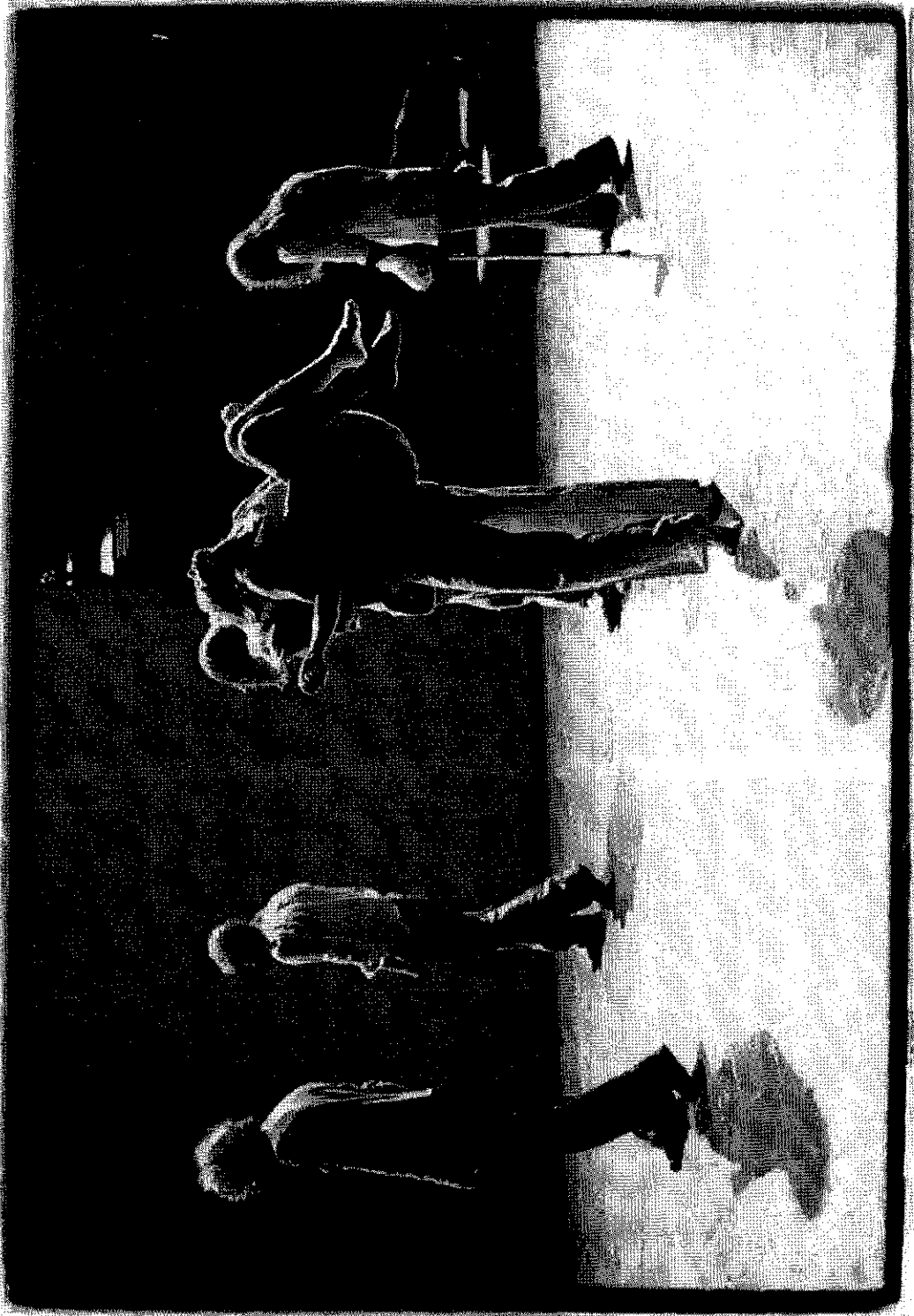
Fotoğraf No: 17



Fotoğraf No: 18



Fotoğraf No: 19



Fotoğraf No: 20

EK: 4 ULTIMA VEZ, *BLUSH* Gösterim Kaydı, VCD