

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



PERFORMANS

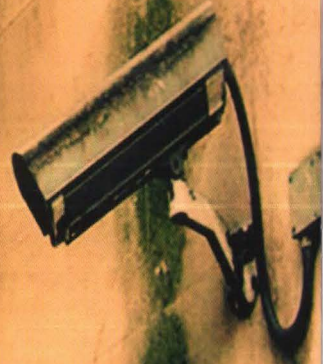
performans

E L E Ş T İ R E L B İ R G İ R İ Ş

Marvin Carlson

Marvin Carlson

WHAT ARE
YOU
LOOKING AT?



DOST

Performans

Eleştirel Bir Giriş

Marvin Carlson

New York'taki City University'de Sidney E. Cohn tiyatro ve karşılaştırmalı edebiyat profesörüdür. Aralarında ATHE, George Jean Nathan ve Calloway ödülllerinin de yer aldığı birçok saygın ödüle layık görülmüştür. Berlin, Atina, Indiana üniversiteleri gibi birçok kurumda konuk öğretim üyesi olarak ders vermiştir. Başlıca eserleri arasında *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present* (1984), *Theatre Semiotics: Signs of Life* (1990), *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century* (1998) ve *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre* (2006) sayılabilir.

D

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Çalıştığı alanla bağlantılı olarak daha önce çevirdiği ya da çevirisiyle katkıda bulunduğu kitaplar arasında *Ibsen Oyunları/Bir: Denizden Gelen Kadın - Biz Öhler Uyanınca* (Ümmühan Kahraman Güneş ile birlikte, Ankara: Deniz Kitabevi Yayınları, 2006), Fuchs, Elinor. *Karakterin Ölümlü* (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2003), Innes, Christopher. *Avant-garde Tiyatro* (Aziz V. Kahraman ile birlikte, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004), Stoppard, Tom. *Toplu Oyunları 2* içinde *Aşkın İcadı* (Şükran Yücel, Hamit Çalışkan ile birlikte, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000), Brockett, Oscar. *Tiyatro Tarihi*. (Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül ile birlikte, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000) sayılabilir. Beliz Güçbilmez aynı zamanda tiyatro üzerine kuramsal çalışmalarını ve oyun yazarlığı uğraşlarını sürdürmektedir.

-

Carlson, Marvin

Performans: Eleştirel Bir Giriş

ISBN 978-975-298-503-2 / Türkçesi; Beliz Güçbilmez / Dost Kitabevi Yayınları

Aralık 2013, Ankara, 363 sayfa

Tiyatro-Tiyatro Tarihi-Tiyatro Kuramı-Sözlük-Natlar-Kaynakça-İsim Dizini

PERFORMANS

Eleştirel Bir Giriş

Marvin Carlson

DOST
kitabevi

ISBN 978-975-298-503-2

Performance: A Critical Introduction
MARVIN CARLSON

© Marvin Carlson, 1996, 2004
"Authorised translation from the English
language edition published by Routledge,
a member of the Taylor & Francis Group."

Bu kitabın Türkçe hakları
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir
Birinci Baskı, Aralık 2013, Ankara

İngilizceden çeviren, Beliz Güçbilmez

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - Dost İTB

Baskı ve cilt, Pelin Ofset Ltd. Şti.;
İvedik Organize Sanayi Bölgesi, Matbaacılar Sitesi
588. Sokak No: 28-30, Yenimahalle / Ankara
Tel: (0312) 395 25 80-81 • Fax: (0312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Caddesi No: 76/7 Kavaklıdere 06680, Ankara
Tel: (0312) 435 93 70 • Fax: (0312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İçindekiler

Çevirmenden	13
Önsöz	15
Performans'ın Türkçe Basımı İçin Önsöz	17
Teşekkür	19
Giriş: Performans Nedir?	21
Kitabın amaçları	22
Hüner gösterimi	23
Patterned / Biçimlendirilmiş davranış	24
Standartları tutturmak	25
Tiyatro ve performans sanatı	27
Kitabın planı	28

I. Kısım

Performans ve Sosyal Bilimler

1 Kültürün Performansı/Kültürün İcrası:	33
Antropolojik ve Etnografik Yaklaşımlar	
Performans ve antropoloji	34
Kültürel performans teorileri	36
Kenneth Burke	37
Victor Turner	39

Richard Schechner	41
Eşik (liminal) ve oyun	42
Liminal ve liminoid	42
Performans ve oyun	45
Yıkıcı Oyun	47
Antropoloji performansı	50
2 Toplum ve Performans: Sosyolojik ve Psikolojik Yaklaşımlar	57
Toplumsal performans	59
Nikolas Evreinoff ve toplumsal roller	59
Kenneth Burke ve dramatism	60
Erving Goffman ve rol yapma	61
Çerçeveleme	62
Umberto Eco ve göstermecilik	63
Performans ve aracılık	65
Toplumsal performansa ilişkin bakış açıları	66
Olumsuz görüşler	66
Bruce Wilshire ve etik sorumluluk	68
Olumlu görüşler	69
Moreno ve psikodrama	70
Davranış terapisi	71
Eric Berne ve Talcott Parsons	72
Sosyal inşacılık (constructionism)	73
Erving Goffman ve akortlama	75
Richard Schechner ve restore davranış	76
İki mercekle görme ve gerçek	78
Performans ve psikanaliz	80
Özdeşleşme ve psikosemiyotik	81
Elin Diamond ve psikanalitik teori	82
Ann Pellegrini ve ırksal kimlik	83
Özdeşleşmenin patolojileri	83
Histeri	83
Eğsinsellik	85
Melankoli	86
Judith Butler ve melankoli	87
3 Dilin Performansı/Dil İcrası: Dilbilimsel Yaklaşımlar	88
Göstergebilim	88
Postyapısalcı meydan okuma	89
Dilbilimsel Gelenek	90
Noam Chomsky'nin yeterliliği ve performansı	90
Dell Hymes ve işlevsel dilbilim	91
Mikhail Bakhtin ve sözce	92

Söz edim teorisi	94
John Austin	94
John R. Searle	96
Julia Kristeva	97
Emile Benveniste	98
Jerrold Katz	98
Yazınsal söz edimi	99
Shoshana Felman	99
Edim olarak edebiyat	101
Mary Louise Pratt ve anlatılabilir olan	102
Julia Kristeva ve "yazar" sorunu	104
Niyetler ve akubetler	104
Yazınsal sözedim olarak dram	105
Dram metni içinde söz edimleri	107
Söz edim teorisi ve semiyotik	107
Keir Elam	107
Eli Rozik	108
Metin ve performans	110
Performativite ve alıntı	111
Jacques Derrida	111
Pierre Bourdieu	113
Judith Butler	114
Performans ve sosyal bilimler: geriye dönüp bakarken	117

II. Kısım

Performans Sanatı

4 Tarihsel Bağlamı İçinde Performans	121
Performansın yeni yönelimi	121
Avangard gelenek	122
Jean Alter ve performant işlevi	124
Halk tiyatrosu ve popüler gösteriler	126
Halk geleneği	126
Panayırılar ve sirkler	129
Solo performanslar	131
Amerikan minstrelleri	132
Vodviller ve dökümler	133
Kabare	134
Deneyisel performans	135
Rusya'daki yenilikler	135
Isadora Duncan	136
Oyun arabaları (pageants) ve merasim gösterileri	138
Fütürizm	139

Dada ve sürrealizm	140
Bauhaus	142
Modern mim ve dans	143
Mim geleneği	143
St. Denis ve dans geleneği	145
John Cage ve Merce Cunningham	145
Dramatik olmayan olaylar	147
Happeningler	147
Kostelanetz ve Karışık Araçlar Tiyatrosu	150
Yaşayan tarih	152
5 Performans Sanatı	155
Performans sanatının başlangıcı	155
Kavramsal sanat	156
Beden sanatı	157
Chris Burden ve Vico Acconci	158
Performans sanatı ve tiyatro	160
Karışık araçlar tiyatrosu	161
Britanya performans sanatının ilk yılları	162
Jérôme Savary	163
Merasim (Spectacle) performansları	164
Açık hava performansları ve mekâna özgü (site-specific) performanslar	164
Robert Wilson	168
Yeni sirk	170
Solo işler	172
Yeni vodvilciler	172
Eşhas/persona performansı ve halkın arasına karışma	173
Otobiyografik performans	175
Laurie Anderson	177
Dile dönüş	178
Söz ve imge	179
Politika ve performans	181
Canlı sanat (live art), canlılık (liveliness) ve medya	183
Live Art	183
Canlı sanat (Live art) ve medya	184
Performans ve yeni teknoloji	185
İleriye bakarken	186

III. Kısım

Performans ve Çağdaş Kuram

6 Performans ve Postmodern	189
Modern ve postmodern kuramcılar	190

Ihab Hassan	190
Thomas Leabheart	191
Clement Greenberg, Michael Fried ve modernizm	191
Antonin Artaud'nun mirası	194
Postmodern Dans	196
Sally Banes	196
Banes'e yönelik itirazlar	197
Postmodernizmin stratejileri	200
Charles Jencks ve Linda Hutcheon	200
Çifte kodlama ve parodi	201
Hal Foster ve "neo-muhafazakâr" postmodernizm	202
Postmodernizm, postyapısalcılık ve tiyatrallık	203
Postmodernizm ve postyapısalcılık	203
Josette Féral: performans ve tiyatrallık	205
Deneyim olarak performans	207
Seyircinin rolü	209
Postmodern performans ve politika	210
Postmodernizmden sonra	212
7 Performans ve Kimlik	215
Erken dönem feminist performans	216
Liberal ve kültürel feminizm	216
Materyalist feminizm	217
1960'larda kadın performansları	218
Kadın performansının öncüleri	219
Mitik keşifler	220
Otobiyografik performans	221
Otobiyografik performans ve formalist teori	222
Persona performanslar	223
Eril performans	225
Camp/bayağı performans	226
Kadın/erkek gibi giyinme (cross-dressing)	227
1990'ların tartışmaları	229
NEA dörtlüsü	229
1990'ların beden sanatı	232
Mağdur sanatı	234
Performans ve etnisite	235
Kimlik ve Def şair performansçılar	240
Kimlik performansından kültürel performansa	240
8 Kültürel Performans	242
Gerilla ve sokak performansı	243
Feminist gerilla tiyatrosu ve Guerrilla Girls	244

ASCO	245
İlk dönem feminist performanslarında toplumsal kaygılar	247
Alman ve İngiliz perspektifleri	248
Öznellik arayışı	249
Kadın performansçı, öznellik ve bakış	250
Performansta kadın bedeni	251
Görünürlük ve temsil	252
Direnişçi performans	253
Judith Butler ve alıntılama	253
Maskaralaştırma ve taklit	254
Yeniden yapılandırma sorunu	256
Lezbiyen performans	257
Stratejik özcülük ve temsil politikası	260
Yakın dönem politik performanslar	261
Performans ve cemaat	261
Yüzyılın sonunda politik performans	263
Sömürge sonrası perspektifler	266
Spiderwoman: taklit ve karşı taklit	267
Karşı taklit ve kültürel temsil	268
Coco Fusco ve Latin Amerika performansları	270
Guillermo Gómez-Peña'nın sınır aşmaları	271
Küresel bağlamda kültürlerarası performans	273
Sonuç: Performans Nedir?	275
Sona yaklaşırken	275
Sınırların belirsizleşmesi	275
Direnge sonuçlar	277
Kimi değerlendirmeler	279
Conquergood'un alanı arayışı	279
Performance Studies International	281
[Uluslararası Performans Çalışmaları]	
Performans çalışmalarının yaygınlaşması	283
Jon McKenzie ve Perform or Else	284
Final: bir tiyatro savunusu	286
Sözlük	291
Notlar	301
Kaynakça	331
İsim Dizini	355

Çevirmenden

Gezi olaylarında kaybettiğimiz 'solgun halk çocuklarının kalbine' ve kazandığımız milyonlarca çift pırıl pırıl yanan göze'dir.

Hayata kanmanın pek çok biçimi var. Hayatımızın olağanüstü yazı. Neşesinden ve kederinden geçilmeyen, hayretin ve şefkatin her dozunun, öfkenin ve direncin her biçiminin içinden ama tökezleyerek, ama düşerek, ama koşarak, ama dans ederek geçilen, hayata kanmaya meğer nasıl da teşne olduğumuzu hatırladığımız, kendimizi yıllar var ilk kez yalnız hissetmediğimiz bu 2013 yazı. Kalp çarpıntısı, kulak-burun-boğaz yolu yangını, vara yoğa ağlama, delişmen delişmen gülme isteği, isyan neşesi, araya sığın bu çevirinin hem çok zor, hem çok kolay, hem çok önemsiz, hem önemli gelişi.

Çeviri yapanlar bilir, çeviri, kaybettiklerinin arkasından çaresizlikle bakma işidir. Sadece çevrilemezliklere çarpa çarpa kaçınılmaz beceriksizlikler, sakarlıklar içerdiğini fark ettirdiği için değil; başka her şeyden, okumaktan, yazmaktan, sokakta olmaktan, çocuklardan, dostlardan ve sevgililerden çalınan zamanlarda yapıldığı için de. Çeviri yitirilenin arkasından bakıp, yitirdiklerinin yerine bir işaret fişegi koyup ilerlemeyi öğretir. Bu biraz hayat, biraz da mücadele metaforu gibi okunabilir. Marvin Carlson'un *Performans* kitabını böyle böyle, bunları düşünerek, canımı dişime takarak, canım sıkılarak, can havliyle yaptım ben de. Can çok güzel bir sözcük.

Performans en çok ‘can’lı bir sanat oluşuyla tanımlanıyorsa, canı burada canhıraş diye okuyun. Biz bu yaz bunu öğrendik. Bir adam çıkıp Taksim Meydanı’nın en can pazarı olduğu günlerde kendisiyle birlikte her şeyi durduğunda, zamanda nasıl bir gedik açılabilirdiğini gördük. O gedikte her şey birden vardı: Öfke, incinmiş adalet duygusu, yarın inancı, vicdan, gidenlerin arkasından tutulan yas, gelmekte olana davet... Listeye istediğinizi ekleyin. Can dediğimizde an diyoruz, can dediğimizde içimizde olanlarla dışımızda olanların, kalbimizle etimizin birbirine değdiği yerden ses veriyoruz. Bir başkasının söz alabileceği bir yerde değiliz o zaman, başkasının bizim adımıza konuşabileceği, bizim sadece başkaları adına sokaklara dökülebileceğimiz bir yerde de değiliz. Şimdi ancak herkes kendiyle, kendi başına, kendi canını sıkımlarla, canına değenlerle, canı istiyor diye, canı pahasına, can havliyle, canhıraş bir biçimde orada. Ama bir yandan da bu yaz okulu başka şeyler de öğretti bize; hiçbir şeyin sadece tek bir şey olmadığı, hele sadece kendisi hiç olmadığı, zaten başkalarına karışmamış, onlara bulaşmamış bir kendilik falan da olmadığı, kişisel olanın komünite olmadan, inancın şüphe olmadan, ihanetin sadakat olmadan bir işe yaramadığını ve kim bilir daha adını yarın koyacağımız neleri.

Bu çeviri bütün bunların anısını ve tecrübesini taşıyor...

Beliz Güçbilmez, Eylül 2013

Önsöz

Bu kitabın ilk basımı yedi yıl önce yayımlandığında tiyatral gösterim dünyasında performans hem belirgin bir yeni eğilim olarak ortaya çıkmış hem de genel olarak çağdaş kültürde önemli bir eleştirel metafor olarak kullanıma girmişti. Aradan geçen yıllarda hem performans alanının mikro kozmosunda hem de genel olarak toplumsal ve kültürel performansın makro kozmosunda önemli değişiklikler oldu. Bir zamanlar geleneksel tiyatro ile performans sanatı arasındaki belirgin olduğu söylenebilecek ayrımlar, performatif etkinliğin temel niteliği olan yeni araçlar arayışının sürekliliğinin kaçınılmaz sonucu olarak, bugün, bir zamanlar biriyle ya da diğeriyle doğrudan ilişkilendirilen teknoloji ya da ilgi alanlarının gelişip ikisi arasında el değiştirmeye başlamasıyla büyük ölçüde silinmiş durumdadır. Teknolojinin ve modern medyanın hem tiyatrodan hem de performanstaki kullanımına her geçen gün biraz daha ilgi duyulması da bu performatif faaliyetler arasındaki sınırların biraz daha belirsizleşmesine neden olmuştur.

Daha geniş anlamıyla kültürel düzeyde “performans”, insan etkinliklerinin neredeyse bütün veçhelerini kapsayan baş döndürücü çeşitlilikte çalışmada, araştırmada merkezî bir metafor ve eleştirel bir araç olarak

gelişmeye devam etmiştir. Performans söylemi ve kuramsal eşlikçisi “performativite”(edimsellik) bugün eleştirel söylemi sadece kültürel çalışmalardaki anlamıyla değil, işletme, ekonomi ve teknoloji alanlarındaki anlamlarıyla da belirlemektedir. Performansa duyulan ilginin artışı, kültürün ne’liğinden nasıl’lığına; toplumsal, kültürel, psikolojik, siyasal ya da dilbilimsel verilerin birikiminden bu malzemenin nasıl yaratıldığına, değerlemesinin nasıl yapıldığına, nasıl değiştiğine, kültür içinde eylemlerle nasıl yaşadığına ve nasıl işlediğine bakmaya başlanmasında yansımaları bulur. Bütün bunların gerçek anlamı şimdi artık praxis’in içinde, icrasında açığa çıkmaktadır. Üstelik performansın sadece yapmakla değil de yeniden yapmakla ilişkilendiriliyor olması gerçeği de önemlidir – geçmişten verili bir biçim ya da içerikle onun sürekli değişen bir şimdiye kaçınılmaz uyarlanması arasındaki gerilimin vücuda gelişi, kültürel müzakerelerin –bir kültür içinde insan davranış dizgelerinin nasıl güçlendirildiği ya da değiştiği ve çeşitli başka kültürlerle temas ettiğinde onlara nasıl intibak ettiği– müthiş ilgi çektiği bir dönemde çok özel bir ilgi alanına dönüştürmüştür. Son olarak da performans sadece yapmak’la, yeniden-yapmak’la ilgili değildir; hem performansçılar hem de seyirciler düzeyinde yapmak ve yeniden-yapmak’la ilgili bir özbilindir.

Bu kitap, eski baskısında olduğu gibi burada da, bu gelişmeleri genel bir sanatsal ve kültürel bağlama yerleştirmenin, tarihsel gelişimlerine ve şimdideki ve gelecekteki sonuçlarına işaret etmenin peşine düşüyor. Performansın özellikle de kültürel çalışmalar alanındaki hızlı genişlemesi nedeniyle, performans çalışmalarının şu anki durumunun mümkün olduğu kadar net bir fotoğrafını çekebilmek için bu kitabın bölümleri üzerinde yoğun bir biçimde yeniden çalışmam gerekti.

Performans'ın Türkçe Basımı İçin Önsöz

Performans: Eleştirel Bir Giriş kitabımın Türkçe baskısı için bu önsözü yazıyor olmak benim için büyük bir zevk. Akademik hayatımın uzunca bir bölümünde Avrupa ve Amerikan tiyatrolarına ve daha ziyade geleneksel tiyatro araştırmalarına yoğunlaştım. Performans araştırmalarının ortaya çıkmasıyla birlikte performansın odağa alınmasının şimdi artık çalışılan malzemenin çeşitliliğinin popüler eğlenceleri de içerecek şekilde genişlemesi anlamında değil de alanın coğrafyasının hem tiyatro hem de performans açısından daha küresel bir fikre doğru ilerlemesi anlamında bu alanı nasıl genişlettiği ilgimi çekmeye başladı.

Aşağı yukarı aynı dönemde, bugüne dek Batılı tiyatro akademisyenlerinin ihmal ettiği Arap/Müslüman dünyasındaki performans gelenekleriyle de ilgilenmeye başladım. Ortadoğu tiyatrosu ve performansı konusunda çalışıp bunu bir ders olarak vermeye başladığım zaman Türkiye'nin tarih boyunca hem Doğu'dan hem de Batı'dan unsurların bir araya geldiği ve birbirine karıştığı ve bu karışımın boyutlarından biri olarak etkileyici ve sürekli değişen bir tiyatro ve performans sahnesi yarattığını görerek özellikle hayranlık uyandırıcı bir vaka olduğunu düşündüm. Performans ve Ortadoğu tiyatrosu üzerine yaptığım çalışmalar beni Türkiye'deki

iki görkemli halk tiyatrosu geleneğine ulaştırdı; dünyanın en eski kukla tiyatrolarından biri olan Karagöz ve lezzetli halk farsları ile *Ortaoyunu*; her iki formu da Ortadoğu Tiyatrosu derslerinde etkili bir biçimde ele aldım. Talat S. Halman'ın ve Jayne L. Warner'ın 2008'de derlediği iki önemli oyun antolojisi *Ibrahim the Mad and I, Anatolia [Deli İbrahim ve Ben Anadolu]* bu ülkenin etkileyici modern tiyatro geleneğine dair ilk örnekleri sundu. Yakın dönemde bu gelenekle tanışıklığıma ve aldığım zevke Türkiyeli çağdaş oyun yazarı Özen Yula'nın oyunları da eklendi.

Türkiye ile kişisel tanışıklığım İstanbul'a ve Efes'teki antik kalıntılara yaptığım iki olağanüstü keyifli yolculukla sınırlı. Bir tiyatro akademisyeni olarak Efes'teki muhteşem tiyatroyu görme fırsatı paha biçilmezdi ve şimdi Türkiye'deki diğer Yunan ve Roma tiyatrolarını görmeyi de istiyorum. İstanbul'a her iki gelişim de daha çok bu büyüleyici şehri keşfetmeye çalışmakla geçti. Profesyonel bir polisiye yazarı olan eşim elbette Pera Palas'taki Agatha Christie odasını görmek ve hanımefendinin zarif sandalyesinde çay içerken fotoğraflanmak durumundaydı. Bana gelince, ben de İstanbul'daki tiyatronun örneklerini görmekten ve herhangi bir Avrupa ülkesinde olduğu denli ateşleyici ve yaratıcı olduğunu görmekten çok zevk almıştım. 1999 baharında şehre geldiğimde İstanbul Devlet Tiyatrosu'nun oyun repertuvarında on beş yapım vardı; bunların üçü yerli, geriye kalanlar da Goethe'den Terrence McNally'e etkileyici bir uluslararası dağarcıktan seçilmiş oyunlardı. Özellikle aklımda kalanlardan biri olan, Nesrin Kazankaya'nın rejisi ve oyunculuğu ile Shakespeare'in *Kısasa Kısas*'ının son derece güçlü, politik ve çağdaş sahnelenişi belki de oyunun seyrettiğim en iyi yorumlarından biriydi. Hem bir turist hem de bir akademisyen olarak bu pek sığ Türkiye ve Türkiye tiyatrosu deneyimiyle bile zenginleştiğimi hissediyorum. Her ikisiyle de temasımın gelecekte artmasını ve bu arada performans üzerine yazdığım bu kitabın Türkçe çevirisinin bu büyük ülkenin insanlarına ve bu müthiş geleneğe borçlu olduğum teşekkürün mütevazı bir işareti olmasını ümit ediyorum.

Teşekkür

Bu kitap için bilgi, öneri ve ilham sağlayan öyle çok meslektaş, arkadaş ve sanatçı var ki, burada hepsini saymak olanaksız ama onlara duyduğum gönül borcu ölçüye gelmez. Yine de bu alanda kendi çalışmaları kadar sundukları dostluk ve önerileri de benim için tükenmez bir ilham ve kıvanç kaynağı olan Jill Dolan, Joseph Roach ve Richard Schechner'e özel teşekkürlerimi ifade ediyorum. Özel teşekkürün bir bölümü de Routledge'daki editörüm Talia Rodgers'a gitmeli; bu büyük projenin altına girmem için beni ta en baştan yüreklendiren odur; desteği ve teşviki hiç kesilmedi. Desteğinin sadece bu proje için değil, bütün bir performans araştırmaları için ne denli önemli olduğu, benim de kitabın ilk ve ikinci baskısında çoğunu andığım, Routledge'dan çıkan çok sayıda kitaptan da anlaşılabilir. Son olarak, bu ikinci baskının hazırlanmasındaki çok değerli yardımı için Joshua Abrams'a bütün içtenliğimle teşekkür ediyorum.

Giriş: *Performans Nedir?*

Son yıllarda “performans” terimi, sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerde son derece yaygınlaşmıştır. Hem yaygınlığı, hem de kullanımı öyle büyüyüp genişlemiştir ki, sırf bunun ne türden bir insan etkinliği olduğunu anlamaya yönelik yazılar bile karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır. Performans üzerine belli bir ilgiyle eğilmek isteyen biri için bu inceleme ve yorumlar başlangıçta yardım etmekten çok, engel çıkarıyor gibi görünebilir. Öyle geniş bir disiplin yelpazesine mensup, öyle çok uzman, öyle çok yazmış ve bu arada da öylesine uzmanlaşmış bir eleştirel söz dağarı üretilmiştir ki, tartışmaya yeni giren biri yolunu bulmaya çalışırken kendini kaybolmuş ve yorgun hissedebilir.

Mary Strine, Beverly Long ve Mary Hopkins “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues and, Priorities” [Performans Araştırmalarında Yöntem ve Yorum: Eğilimler, Meseleler, Tercihler] başlıklı, 1990 tarihinde yazılmış son derece faydalı araştırma makalelerine performansın “esasen tartışmalı bir kavram” olduğunu söyleyerek başlayacak ve bu gözlem fazlasıyla işe yarayacaktır. Bu söz öbeği W.B. Gallie’nin *Philosophy and The Historical Understanding* [Felsefe ve Tarihsel Kavrayış] (1964) adlı çalışmasından alınmadır; orada, Gallie, sanat ya da demok-

rasi gibi kimi kavramların, tam da kavramın içinde inşa edileceği esası hakkında bir fikirbirliği taşımadığını söyler. Gallie'nin deyiimiyle: "Verili bir kavramın esasen tartışmalı olduğunu kabul etmek, birbirine rakip kullanımların (örneğin kişinin reddedeceği bir kullanımı) hem mantıken mümkün ve insani açıdan kabul edilebilir, hem de söz konusu kavrama ilişkin kendi kullanımına ya da yorumuna karşı kalıcı bir eleştirel değer taşıdığını ima eder."¹ Strine, Long ve Hopkins, performansın tam da böyle bir kavram haline geldiğini, "azınlığın anlayacağı bir ihtilaf" atmosferi içinde, "muhalif pozisyonları yenmeye ya da susturmaya çalışmaksızın her konumlanışı daha keskin bir biçimde dile getirebilecek sürekli bir diyaloga ve demek ki, performansın kavramsal zenginliğinin daha doygun bir kavranışına kavuşmak isteyen kişilerin katkısıyla geliştirildiğini"² iddia eder. Eric MacDonald "post-yapılandırılmış (post-structured) sahne" üzerine çalışmasında tiyatronun temsili ağları içinde "performans sanatının bugüne kadar fark edilmemiş uzamlar açtığını" söyler. "Kendi kategorilerini sorunsallaştırır" ve demek ki, tiyatral sürecin içine kaçınılmaz biçimde teorik spekülasyonu sokar.³

Kitabın amaçları

Bu çalışma, performansın esasen tartışmalı oluşunu kabul ederek halihazırda sürmekte olan diyaloga giriş yapmayı, kavrama ilişkin kimi örtüşen, kimi bütünüyle farklılaşmış çok sayıda eşleştirimi bir araya getirmeyi amaçlamaktadır. Performansın teoride ve pratikte yakın zamanlarda ortaya çıkmış bildirimleri öylesine çok ve çeşitli ki, bunların tam bir dö-kümünü yapmak neredeyse olanaksız ama bu kitap tartışmalı bir kavram olan performansın ne türden meseleler ürettiğini ve bu meselelerle baş edebilmek için ne tür tiyatral ve teorik stratejilerin geliştirildiğini gösterebilmek için bu karmaşık alandaki temel yaklaşımları ve önemli örnek gösterimleri üstüne yerleştirmeye elverişli bir tarihsel arka plan ve genel görünüm sunuyor.

Benim alanım tiyatro ve her ne kadar bu kitapta bu türden geleneksel tiyatroya eğilmek yerine seyirciye daha çok "performans" ya da "performans sanatı" adı altında sunulan insan etkinliklerine bakacak olsam da, temel vurgum, bir zamanlar geleneksel biçimde tiyatral olduğu düşünülen insan etkinliği alanlarını, performansın ve performans teorisinin nasıl genişletip zenginleştirdiği üzerine olacak. Yine de, bu başlangıç cümlelerinde

bu vurgu noktasından şöyle bir adım geri çekilip, terimin içine girip çıktığı bütün o çok çeşitli uzmanlık alanlarında üstüne yapışan genel anlamsal imaları da görebilmek için kültürümüzde “performans” teriminin daha genel kullanımının üstünde durmak gerekiyor. Bir de şunu belirtmem lazım: başka uluslardan performans örneklerine zaman zaman değinecek olsam da, asıl odağım Amerika Birleşik Devletleri olacak. Tabii bir yandan bu etkinliklerle ilgili deneyiminin asal merkezi olduğu için, ama daha önemlisi, bütün uluslararası yayılımına rağmen performans sanatının tarihsel ve teorik açıdan temelde bir Amerikan olgusu olması ve bu yüzden doğru dürüst kavranabilmesi için Amerika Birleşik Devletleri’ndeki uygulamada ve kuramsal alanda nasıl geliştiğinin görülmesi gerektiğine inandığım için.

Hüner gösterimi

“Performe etmek/icra etmek” ve “performans/icra” terimlerine o kadar sıklıkla, o kadar farklı bağlamlarda rastlanıyor ki, neredeyse kullanım alanlarının arasında sanki bir anlam ortaklığı yokmuş gibi görünebilir. Hem *New York Times*, hem de *Village Voice* bugün artık tiyatro, dans ya da filminden ayrı bir “performans” başlığı içeriyor ve bu başlık altında genellikle “performans sanatı”, hatta “performans tiyatrosu” denilen olaylara yer veriyor. Pek çok insan şu son söz öbeğini açıkça totolojik bulabilir, zira o her şeyin çok daha kolay olduğu eski günlerde her türden tiyatro zaten performans/gösterim demekti ve bu nedenle “gösteri sanatları” arasında sayılıyordu. Tabii ki bu kullanımı büsbütün terk etmedik, bir yandan da özellikli kimi tiyatro olaylarını (ve aynı biçimde kimi dans ve müzikal olaylarını) “performans” olarak adlandırıyoruz. Ama bu genel geçer pratikten zihinsel olarak bir adım geri çekilip performans sanatlarını performatif kılanın ne olduğunu sordüğümüzda, öyle sanıyorum ki, bu sanatların hünerli ya da eğitilmiş kişilerin fiziksel mevcudiyetlerini gerekli kıldığı ve bu hünerlerin gösteriminin performans olarak adlandırıldığı yanıtına ulaşıyoruz.

Bu geleneksel “performans” kavramı açısından teknik hünerlerin seyirci karşısında gösterilmesi fikrinin ne denli önemli olduğunu gösteren bir örnekle karşılaştım bir zaman önce. Birleşik Devletler’de ve yurtdışındaki pek çok bölgede, tarihsel binalarda ya da kasabalarda, turistler, öğrenciler ya da konuyla ilgilenen seyirciler için dönem kostümleri giymiş insanlar metinli ya da metinsiz doğaçlamalarla tarihsel olayları canlandırıyorlar –

hani şu genellikle “yaşayan tarih” olarak adlandırılan etkinlik biçimi. Bu türden bir etkinlik alanı olan Kuzey Kaliforniya’daki Fort Ross’da, bir karı koca, 1830’ların kostümlerini giyerek, konuklarını son Rus kale komutanı ve karısı olarak karşılıyordu. Adamın karısı, “Elena Rotcheva” rolündeki Diane Spencer Pritchard, dönemin kültürel hayatını ziyaretçilere yansıtabilmek için piyanoda o döneme ait müzikler çalmaya karar vermiş, ama sonra (kendi ifadesiyle) bunu yapmanın “rolü, yaşayan tarihten çıkartıp performans kategorisine sokacağı”nı hissederek vazgeçmişti.⁴ Kurmaca bir kimlik edinmiş olmasına rağmen, bütün o dönem kostümleri içinde ve 1830’larda “yaşarken”, Bayan Pritchard, piyano resitali vermek için gereken sanatsal bir yeteneği/hüneri sergilemediği sürece kendini bir şey performe/icra ediyormuş gibi hissetmiyordu. Normalde bu türden bir “performans” için insan etkinliği gereklidir (tiyatrodaki bile dekorun ya da kostümün ne kadar iyi icra edildiğinden söz etmeyiz), ama belli hünerlerin seyirciye gösterilmesi aslolanıdır. Gösteri köpeklerini, filleri, atları ya da ayıları düşünecek olursak, bu hünerlerin ille de insana ait olması da gerekmez.⁵

Patterned / Biçimlendirilmiş davranış

Bu kullanımın tedavülde olmasına rağmen, seyircilerinin büyük bir bölümü uzun yıllar önce ölmüş Rus müstahkem karakteri tarafından dönem kostümü içinde karşılandıkları andan itibaren Bayan Pritchard’ın zaten bir performans yaptığını düşünüyorlardı. “Kendinden başka biri gibi davranmak”, Richard Schechner’in “restore davranış” olarak adlandırdığı ve onu gerçekleştiren kişiden bilinçli bir biçimde ayrılmış her türden davranış (tiyatro ve bu tür diğer rol oynamalar, translar, Şamanizm, ritüeller) altında topladığı başlığın genel geçer örneklerinden birini oluşturur.⁶ Schechner’in o faydalı “restore davranış” kavramı, hünerlerin gösterilmesi ile ilgili bir performans niteliğine işaret etmez, daha çok sahnedeki oyuncunun rolü ile kendisi arasındakine benzer biçimde, “kendilik” ile davranış arasındaki belli bir mesafeye vurgu yapar. Sahnedeki bir davranış, gündelik hayattakine tıpatıp benzese de, sahnede gerçekleştiğinde, performe/icra edilmiştir, dışarıda ise sadece davranılmış/yapılmıştır. Kraliçeye verdiği o meşhur cevapta, Hamlet, belirleyici potansiyellerinin bilinciyle performansla karşı duran içsel duygular ile “insanın gerçekleştirebileceği eylemleri” birbirinden ayırt eder. Performansın tiyatrodaki genel geçer kullanımı (Olivier’in Hamlet performansı ya da bir oyun

gösterimi veya özel bir gecedeki gösterim) ilk bakışta teknik hünerlerle ilişkili bir yerden türetilmiş gibi görünse de, bence, aslında bu hareketin/ davranışın çiftlenmiş, tekrar edilmiş ya da restore edilmiş niteliği üzerine inşa edilmiştir. David Román, bu anlamın tiyatrodaki pek çok “anahtar kavram”ın üzerine düşmüş gölgesini tartışırken performans ile yapım arasında dikkate değer bir ayrım yapar: “Bir performans kendi başına bir olaydır, yapım sürecinin bir parçasıdır. Bir performans seyirci için zaman dışı bir şey olarak varolmaz, izleyici daha çok süregelen bir üretimin yö-rüngesiyle kesişir. Prodüksiyon genellikle bir dizi performanstan oluşur.”⁷ Román’ın da belirttiği gibi, bu performanslar hiçbir zaman birbirinin aynısı olmadığı halde, yine de bilinçli bir biçimde tekrar edilen kopyalardır ve olası sapmaları bile “restore davranış” dinamiğine dâhildir.

Hamlet’in yanıtı aynı zamanda bir “performans” bilincinin nasıl sahneden, ritüelden ya da belli kültürel durumlardan gündelik yaşama doğru hareket edebildiğine de işaret ediyor. Herkes, hayatının belli bir anında sosyal açıdan “rol yaptığının” ayırında olmuştur ve bu kitabın ikinci bölümünde ayrıntılı bir biçimde ele alınan yakın dönem sosyoloji teorisi bu türden toplumsal performanslara olabildiğince yakından bak-mıştır. Hayatlarımızın tekrarlanan ve sosyal açıdan onaylanmış davranış tarzlarına göre yapılandırıldığına ilişkin teşhis, bütün insan etkinlikleri-nin ya da en azından öz farkındalıkla gerçekleştirilen bütün etkinliklerin potansiyel olarak performans sayılması için bir imkân yaratır. Bu akıl yürütme içinde, yapmak ile icra (performe) etmek arasındaki ayrım artık gerçek yaşamla tiyatro arasındaki farkta değil, tutumda saklıdır – kimi eylemleri düşünmeden gerçekleştiririz ama üzerine düşündüğümüzde, eylemler bilinçte bir performans niteliği kazanır. Bu olgu belki de en çok Herbert Blau’nun –ileride tekrar döneceğimiz– yazılarında soruşturmacı bir dikkatle ele alınmıştır.

Standartları tutturmak

Yani elimizde birbirinden epeyce farklı iki performans kavramı var; biri hüner göstermek anlamında, diğeri de bir gösterme/sergileme fikri taşı-makla birlikte artık özel birtakım yeteneklerin değil de onaylanmış ve kültürel açıdan kodlanmış davranış kalıplarının sergilenmesi anlamında. Üçüncü bir kullanım kümesi bizi oldukça farklı bir yöne taşımaktadır. Birinin cinsel performansından söz ettiğimizde ya da bir çocuğun okul-

daki performansını sorduğumuzda, bir yeteneğin sergilenmesine (ki bu da kısmen içerilir) ya da belli bir davranış kalıbının tekrarlanmasına değil, tam olarak ne olduğu ifade edilemeyecek belli bir başarı standardı ışığında bir eylemin genel başarısına vurgu yapıyoruzdur. Belki de daha önemlisi, performansın başarısı hakkında hüküm vermek (hatta ortada bir performans olup olmadığı konusunda hüküm vermek) bu tür durumlarda performansı icra edenin değil de gözlemcinin işidir. Gerçi o melankolik hareketleri “icra mı” mı ediyor yoksa sahiden onları “yaşıyor mu” bir tek Hamlet’in kendisi bilebilir ama dilsel, skolastik, hatta cinsel performans gerçekten ancak gözlemciler tarafından çerçevelep hükme bağlanabilir. Bu nedenle, bu anlamıyla performans (normal teatral anlamı içinde performansla karşıt olacak biçimde) insani olmayan etkinliklere de uygulanabilirlik göstermekte ve sık sık uygulanmaktadır – televizyon reklamlarında sonu gelmez bir biçimde otomobillerin, belli koşullar altında kimi kimyasalların ya da metallerin performansı hakkında konuşan uzmanları anımsayın. Ekim 1994’te, New York Metrosu’nun doksananıncı hizmet yılını kutlayan reklamda terimin mekanik ve teatral kullanımını iç içe geçiren eğlenceli bir slogan üretilmişti. “New York’taki en uzun soluklu performans.”

Performansı esasen tartışmalı bir kavram olarak görmek, bizi bir oyuncunun, öğrencinin ya da otomobilin performansı gibi görünüşte birbirine uzak kullanımları içerecek fazla kapsayıcı ya da ilişkilendirici anlam alanları aramak konusunda da uyarıyor. Yine de, etno-dilbilimci Richard Bauman’ın *International Encyclopedia of Communications*’a [Uluslararası İletişim Ansiklopedisi] yazdığı ufuk açıcı performans maddesini hatırlatmak istiyorum. Bauman’a göre, bütün performanslar bir çiftleme bilinci taşır; bir eylemin icrası, o eylemin potansiyel, ideal ya da hatırlanan modeli ile zihinsel bir karşılaştırma içinde durur. Normal koşullarda, bu karşılaştırma, eylemin gözlemcisi tarafından yapılır –tiyatrodaki seyirci, okulda öğretmen, bilim adamı– ama burada merkezî olan dışsal gözlem değil de çifte bilinçlilik. Mesela bir atlet belli bir zihinsel standarda vurarak kendi performansının farkında olabilir. Performans her zaman *biri için* performanstır; onu bir performans olarak tanımlayacak ve değerlendirecek bir tür seyirci, son örnekte olduğu gibi o seyirci kişinin kendisi bile olsa, gerek şarttır.

Modern kültür sahnesinde performans ya da performans sanatı olarak isimlendirilen çok çeşitli etkinliğin bu fazla kapsayıcı anlam alanı ile ilişkisini anlamak, piyano çalan ve eğer bir virtüöz ustalığı sergilemiyorsa yaptığı şeyin “performans”tan sayılamayacağını düşünen Bayan

Pritchard'ın geleneksel yönelimini anlamaktan daha kolaydır. Kimi modern “performans”lar temelde bu türden hünerlerle ilgilidir (“yeni vodvilciler” arasındaki palyaço ve jonglörlerin yaptığı işlerde olduğu gibi) ama bu olgudan çok daha merkezî olan, eylemin birisi için yapıyor olmasıdır; o bilinçle gelen özel çiftleme ve performansın boş yere vücuda getirmeye çalışıp da getiremediği uçucu öteki ile ilgili oluşudur.

Tiyatro ve performans sanatı

Geleneksel tiyatro bu “öteki”yi dramatik eylem içindeki bir karakter olarak görüp (performans boyunca) bir oyuncu ile vücuda getiriyor olsa da, modern performans sanatı genel anlamda bu dinamikle asal bir biçimde ilgilenmemiştir. Alanın uygulamacıları, neredeyse tanımları itibarıyla yapıtlarını daha önce başka sanatçılar tarafından yaratılmış karakterler üzerine inşa etmek yerine, bunların ayırdında olan kendi bilinçleri ile ve bu bilincin seyircilere gösterilmesi ile performatif hale gelmiş bir kültürün ya da evrenin içinde kendi bedenlerinin, kendi yaşamöykülerinin ve kendi özel deneyimlerinin üzerine kurarlar. Burada vurgulanan performans, bedenın ya da kendiliğın performans dolayımıyla ifade edilmesi olduğundan, bireysel beden bu türden sunumların merkezinde yer alır. Tipik performans sanatı solo performanstır, tipik performans sanatçısı da geleneksel sahnenin detaylı sahnesel gereçlerini kullanmak yerine belki bir iki sahne eşyası, pek az dekor parçası ve performans durumuna en uygun olabilecek bir kostümle (hatta bazen çıplaklık) yetinir.

Bu türden performansların fazlasıyla öz bilinçli, düşünömsel, toplumsal farkındalığının her veçhesinde simölasyon ve tiyatralleştirme takıntısıyla kurulan çağdaş bir dünyada bir hayli sık görölmesi, hatta neredeyse simgesel bir sanat formu sayılması pek de şaşırtıcı değildir. Eleştirel bir kama gibi düşünebilecek performansla birlikte, tiyatrallık metaforu, sanat alanının dışına taşınmış, içinde bulunduğumuz koşulları ve etkinlikleri anlamaya ilişkin her türden modern girişime, insani bilimlerin bütün dalarına –sosyoloji, antropoloji, etnoloji, psikoloji ve dilbilime– taşınmıştır. Ve hem metafor hem de analitik araçlar olarak performatiflik ve tiyatrallık bu alanlarda türetilmiş olduğundan, performans sanatı uygulamacıları ve teorisyenleri bu gelişmelerden nihayetinde haberdar olmuş ve bunlarda yaratıcı çalışmaları ve bu çalışmaların teorizasyonu için yeni bir soluk, bir ilham ve görü imkânı bulmuşlardır.

Kendi başına karmaşık ve sürekli değişen bir alan olarak performans sanatı, meseleye belli bir dikkatle yaklaşan her eğilimin zorunlu bir biçimde yapması gerektiği gibi, performans ile diğer alanlardaki performans fikrinin ve bugün herhangi bir performans projesini koşullayan çok sayıda entelektüel, kültürel ve toplumsal akımın kurduğu karşılıklı bağlantılar ağının derinliğinin dikkate alınmasıyla daha da karmaşıklaşır. Buna, en göz önünde olanları saymak kaydıyla, postmodern olmanın ne demek olduğu, çağdaş özne ve kimlik arayışı, sanatın iktidar yapıları ile ilişkisi, çeşitli toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite mücadeleleri de dâhildir.

Kitabın planı

Bu kitap bu karmaşık etkinlik ve düşünce alanına oldukça kısa yoldan bir giriş yapma niyeti taşıyor. Baştaki üç bölüm, kavramın modern insani bilimlerde, ilkin antropoloji ve etnografya, sonra sosyoloji ve psikoloji ve son olarak da dilbilim alanında içerden birbirine bağlı gelişiminin izini sürerek modern performans düşüncesi için genel bir zihinsel altyapı ve bağlam kurmayı amaçlıyor. Performans çalışmaları özellikle Birleşik Devletler’de akademik çalışmanın özel bir alanı olduğundan, çeşitli toplumsal bilimlerle yakından ilişkilendirilmiş ve bunun sonucu olarak da oldukça karmaşık ve ilginç bir karşılıklı döllenme gerçekleşmiştir. Tiyatro ve dans gibi geleneksel “sanatsal” performans alanı çalışmaları yeni boyutlar kazanmış ve bu tarafta, bu alanla diğer kültürel ve toplumsal etkinlikler arasında yeni gözlemlenen ilişkiler soruşturulurken, çeşitli sosyal bilimlerde kendi çalışma alanları içinde belli insan etkinliklerine bakarken tiyatro ve performans metaforlarını sıklıkla kullanır olmuşlardır. Modern performans sanatının gerçek uygulamaları daha çok sosyoloji ve psikoloji meseleleri ile ilişkili olsa da, teorisi ve stratejilerinin büyük bir kısmı antropolojik ve etnografik meselelerle bağlantılıdır. Dilbilimsel performans teorileri performans alanından çok geleneksel tiyatro kuramcılarının ilgisini çeker gibi görünse de, Derrida’nın Searle eleştirisi, performans sanatı analizleri için –tabii özellikle dilbilimsel stratejiler içeren performans örneklerinde– ilginç imkânlar barındırmaktadır.

Bu çalışmanın orta bölümleri, günümüz Birleşik Devletleri’ndeki gelişmelere özel olarak eğilmek şartıyla, performans sanatı (ya da bazen sadece basitçe performans) denilen uygulamaların arka planı ve yakın tarihine odaklanan iki bölümden oluşuyor. Bu iki bölümden ilki, bu asal kültürel

ifadeye tarihsel birtakım öncüller atamak için geçmişe bakıyor ve ikinci bölüm de modern performans 1960'ların sonlarında ortaya çıkışından en yakın dönemdeki örneklerine kadar tarihsel gelişimi içinde takip ediyor. Bu iki bölüm, belli bir kuramsal içerik taşımakla birlikte, temelde tarihsel ve betimleyici olmaya, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve başka yerlerde ne türden işlerin performans düşüncesiyle bağlantılandırıldığının ve daha geleneksel tiyatro biçimlerinden nasıl farklılaştığının ya da onlarla ne ilişkisi olduğunun ipuçlarını vermeye eğiliyor.

Performans sanatı etrafında etkileyici büyüklükte bir kuramsal yazı külliyatı büyüdüğünden, kitabın üçüncü bölümü çeşitli alt başlıklarla bu türden yazıların belli başlı yönelimleri ile ilgileniyor. Bu kuramsal başlıklardan ilki, eleştirel söylemde biraz da keyfi bir biçimde yan yana gelen, ama aslında birbirleriyle oldukça karmaşık ve bazen de oldukça çelişkili bir biçimde ilişkilenen performans-postmodernizm çiftini ele alıyor. Performans ile postmodernizmin ilişkisini anlamak açısından özellikle aydınlatıcı bir alan olan postmodern dansa bu bölümde daha fazla ağırlık veriliyor. Bir sonraki bölüm pek çok açıdan özellikle de Birleşik Devletler'de modern performansın nasıl gelişip kuramsallaştırıldığı meselesi açısından merkezî önem taşıyan performans ve kimlik ilişkisini araştırıyor. Bu iki bölümün diyalektik imaları da bulunuyor; zira postmodernin köken kaybı ile, özgür anlamlandırma oyunu ile ve hakikatin sabit olmadığı iddiaları ile sıklıkla ilişkilendiriliyor olması, performansın postmodern bir biçim olduğu ölçüde, öznellik ve kimlik açısından kendiliği tanımlamak ya da araştırmak için veya politik ya da toplumsal bir yorum ya da eylem kurabilmek için hiçbir biçimde uygun bir zemin oluşturmadığı iddiasını da barındırmaktadır. Son bölüm bu çelişkili görünümü daha ayrıntılı bir biçimde ele alıyor, performans kuramına ve uygulamasına bakarak daha anlamlı sosyal, politik ve kültürel konumlanışlara ilişkin stratejiler bulmaya yönelik postmodern eğilimi anlamaya çalışıyor – bu da bugün performansın karşı karşıya olduğu eleştirel pozisyonlar içinde performans en kuvvetli biçimde meydan okuyanı ve şüphesiz bugün yürütülen performans tartışmalarının en canlı ve ilginç olduğu alan.

I. Kısım

Performans ve Sosyal Bilimler

1. Bölüm

Kültürün Performansı/Kültürün İcrası: Antropolojik ve Etnografik Yaklaşımlar

Performans terimi, bugün, diyelim ki Birleşik Devletler'deki "performans çalışmaları" bölümlerinde ya da programlarında karşılaşıldığı biçimiyle, büyük ölçüde 1960'lı ve 70'li yıllarda sosyal bilimlerde, özellikle de antropoloji ve sosyoloji bölümlerinde geliştirilen terminolojiden ve teorik stratejilerden beslenmiştir. Tiyatro çalışmalarının geleneksel sınırlarının ötesinde, antropoloji ve sosyoloji ile bağlantılar kuranların arasında özellikle önemli olanlar tiyatro kökenli Richard Schechner'in, antropolog Victor Turner ve Dwight Conquergood'un ve sosyolog Erving Goffman'ın kilerdir. Tiyatro çalışmaları ile uğraşanlar, *The Drama Review* dergisinin 1973 güz basımı olan "Tiyatro ve Sosyal Bilimler" özel sayısında birbirine yaklaşan bu alanlarla ilgili temel ifadelerle karşılaştılar. Bu sayının konuk editörü Richard Schechner giriş yazısında "performans teorisi ile sosyal bilimlerin kesiştiği yedi bölge" sayar. Bunlar:¹

1. Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.
2. Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.
3. Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim.

4. Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar.
5. İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.
6. Hem egzotik hem tanıdık kültürlere ait etnografya ve prehistorya.
7. Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir.

Schechner'in listesi, aslında, bir ölçüde 1956 yılında bu mesele üzerine Fransa'da yapılan bir konferansta sunulan bildirileri özetlerken Georges Gurvitch'in benzer bir girişimle listelediği, tiyatro ve sosyal bilimler arasında gelecekte üzerinde çalışılabilecek ortak alanlar önerisini hatırlatmaktadır. Goffman ve Turner gibi akademisyenlerin müteakip araştırmalarını önceleyerek, Gurvitch, her tür toplumsal seremonideki, hatta "basit bir toplanmada ya da arkadaş buluşmasındaki"² tiyatral niteliklere ya da performans unsurlarına dikkat çekmiştir.

Her iki liste de aslında takip ettiği temel araştırma çizgisinden daha geniş bir alanın taslağını çizmiştir ama bütün olarak ele alındığında bugünkü modern performans araştırmalarının önemli bir bölümünün habercisi olarak kabul edilebilir. Gerçekten, performans teriminin çağdaş kullanımını kavramanın yolu büyük ihtimalle antropoloji ve sosyoloji alanında üretilmiş etkili yazılarla başlamaktan geçiyor. Buna uygun olarak, bu bölümde yakın dönemli antropolojik yazılarda performansı çevreleyen meselelere ve ilgi alanlarına eğilecek, bir sonraki bölümde de sosyolojiye döneceğiz. Her iki alandaki gelişmelerin çerçevesini oluştururken niyet edilen şey, antropoloji ya da sosyoloji kuramına bir giriş yapmaktan ziyade, bu teorinin performans kuramı ve uygulaması ile ilgili halihazırdaki düşüncelere katkıda bulunduğu özel yönlerle ilişkin bir giriş sunabilmektir.

Performans ve antropoloji

Son yıllarda antropoloji alanı performans tartışmaları açısından zengin bir kaynak sunmuştur. İşin doğrusu, bu alanda mesele o kadar çekici hale gelmiştir ki, kimi antropologlar kavramın heryerdeliğine ilişkin endişelerini dile getirmişlerdir. Örneğin, Dell Hymes şöyle yakınıyor: Kimi gramerciler "performans"ın altında onları ilgilendirmeyen meseleleri bir araya toplayarak ortalığı karıştırdıysa da, kültürel antropologlar ve

folklorcular durumu aydınlatmak için bu kadarını bile yapmadılar. Zira biz “performans”ın altında sadece bizi ilgilendirenleri toplamaya kalkıştık.³

Hymes, “performans” altında toplanan ve gittikçe genişleyen o alanı, onunla karıştırılan iki etkinlik alanı ile karşılaştırarak sınırlandırmaya çalışır: davranış ve tutum (conduct). İlki basit bir biçimde “vuku bulan herhangi bir şey ve her şey”e atıfta bulunurken, ikincisi “sosyal normların, kültürel kuralların ve yorumlanabilirliğin müşterek ilkelerinin koruması altındaki davranışlara” atıfta bulunur. Kuşkusuz, tutum, davranışın bir altkümesidir; Hymes performans’ı ise tutum’un altkümesi olarak, bir ya da birden fazla kişinin “anladığı biçimiyle geleneğe ve seyirciye karşı sorumluluk üstlenmek” olarak tarif eder. Bu görece özgül tanım bile, özellikle de “sorumluluk üstlenmek” ile ne kastedildiği noktasında, performansın esasen tartışmalı doğasına uygun biçimde, çözdüğü kadar çok sorun yaratır. Performansı tanımlama girişimlerinin çoğunda, özellikle de performans diğer davranışlardan ayırma eğilimi içinde olanlarda seyirci hep merkezî bir rol oynar ama performansçının seyircilere karşı nasıl “sorumlu” olacağı da pek çok tartışmaya yol açmıştır.

Daha büyük bir sorun da geleneğe karşı sorumluluktur. Performans teorisyenleri arasında her türden performansın bir biçimde önceden varolan bir model, bir metin ya da bir aksiyon dizgesi üzerine inşa edildiğine ilişkin yaygın bir kabul vardır. Richard Schechner, genellikle mutlulukla ve yaygın bir biçimde alıntılanan cümlesinde, performans “eski haline iade edilmiş (restored) davranış”⁴ olarak tanımlar. John MacAloon, benzer biçimde, “bir performans öncesi”ne (pre-performans) sahip olmayan performans yoktur⁵ diyecektir. Öte yandan, yakın döneme ait pek çok antropolojik performans analizinde performansın geleneğin kuyusunu kazarak bir toplumun içinde nasıl işleyeceği, yeni olanın araştırılmasına ilişkin bir alan ve yeni davranış biçimleri ve alternatif yapıları nasıl sağlayacağı meselesi tartışılıp durmuştur. Bir kültür içinde performansın o kültürün varsayımlarını kuvvetlendireceği mi, yoksa alternatif varsayımlar üretecek bir alan mı olduğu tartışması sürmektedir ve bu da performans incelemelerinin tartışmalı niteliğini gösteren belirgin örneklerden biridir.

Performansın neyi başardığı ve bunu nasıl başardığı meselesine farklı yollardan yaklaşılabilse de, her kültürde belli türde bir etkinliğin diğer etkinliklerden uzamı, zamanı, tavrı ile ya da üçü ile birden ayırt edilerek performans olarak ele alınabileceğine dair genel bir kabul vardır. Folklor araştırmaları modern performans kavramlarına en belirgin katkıları sunan antropolojik ve kültürel çalışma alanıdır. William H. Jansen “performans”ı

temel eleştirel kavram olarak devreye sokan ilk antropoloji kuramcılarının biridir ve kavramı 1950'lerdeki folklor araştırmalarının temel meselesi olan sınıflandırma sorunu ile baş edebilmek için kullanmıştır. Jansen, performans ve katılımı bir dizgenin iki ucu olarak kabul edip “seyirci”nin “olaya katılım düzeyi”⁶ üzerine kurulu bir sınıflama modeli önerir.

Kültürel performans teorileri

Artık antropoloji ve etnografya yazılarında yaygın bir biçimde karşılaşılır hale gelmiş olan “kültürel performans”, ilk kez 1959 yılında Hint kültürü üzerine yazılardan oluşan bir kitabın editörlüğünü yapan Milton Singer’ın giriş yazısında kullanılmıştı. Burada, Singer, bir geleneğin kültürel içeriğinin insan taşıyıcıların yanı sıra özel kültürel medya ile de iletildiğini ve özel birtakım durumlarda bu türden araçlar üzerine yapılan çalışmaların antropolojiye “toplumsal işleyişi tamamlayıcı gelenek yapısının özelliklerinin açığa çıkarılması”⁷ yolunda katkıda bulunabileceğini söylemişti. Güney Asyalılar ve belki de bütün halklar, diye iddia ediyordu Singer, kendi kültürlerinin belirgin bazı olaylara, yani “kültürel performanslara” bütün kültürü temsilen nakşoldüğünü, hem kendileri hem de başkaları tarafından görülebilir olduğunu ve bunların “kültürel yapıların gözlenebilir en somut birimleri” olduğunu düşünürler. Bu türden performanslar arasında, Singer, geleneksel tiyatro ve dansı saydığı gibi konserleri, ezberden okumaları, dinsel şenlikleri, düğünleri vb. de sayar. Bunun gibi bütün performansların ortak birtakım özellikleri vardır: “Sınırlı bir zaman aralığı, bir başlangıç ve bir son, düzenlenmiş bir etkinlik programı, bir dizi icracı, bir seyirci, bir mekân ve bir performans durumu.”⁸ Singer’ın “düzenlenmiş bir etkinlik programı” dediği şeyin yerine “metin” konulduğunda, kültürel performansla ait bu ayırt edici özelliklerin kolaylıkla geleneksel tiyatro kavramını da tarifleyeceği ve Singer’ın yaklaşımının ve etkisinin 1970’lerin başından bugüne antropoloji teorisi ile tiyatro teorisinin performans alanında birbirine yaklaşmasına kuşkusuz önemli bir katkı sağladığı görülebilir. Performansın onun tarafından tarif edilen “hususiyetleri”, özellikle de performansı kendine ayrılmış zaman, mekân, durum vurgularıyla tanımlayışı sonradan yapılacak araştırmalarda sayılamayacak kadar çok yankı bulmuştur; performansı kültürel varsayımların belirgin somutlanması olarak tanımlaması, performansın kültür içindeki rolüne ilişkin tutucu yorumlar öneren kanada dikkate değer katkılar sağlamıştır.

Bir sonraki on yıl boyunca, kültür ve performans arasındaki ilişki hem folklor araştırmalarının hem de genel antropolojinin belirgin ilgi odaklarından biri haline gelmiştir. Bu alanların ilkinde, 1963 ve 1972 yılında iki çalışma yayımlayan Richard M. Dorson, bu iki araştırma arasındaki yeni bir yönelimin, onun deyişiyle “folklor araştırmalarına bağlamsal yaklaşım”ın doğumuna işaret etmiştir.⁹ Bu türden bir yaklaşım vurgusu, metinden uzaklaşıp belli bir kültürel durum içindeki performatif ve iletişimsel icraların işlevine yönelmek anlamına geliyordu ve toplumdilbilim alanına daha çok teorisi ve yöntemi için başvuruyordu. Dell Hymes bu iletişim modelleri ile kültürel yerleştirmelerin karışımını yeni bir “iletişim etnografyası”¹⁰ olarak tanımlıyordu ve Dan Ben-Amos ve Kenneth S. Goldstein 1975 tarihli bir folklor derlemesine yazdıkları ortak giriş yazısında bu yeni vurgunun “kültürel açıdan tarif edilmiş bütün iletişimsel olaylar şebekesine değil, performans ilişkisinin konuşmacılar ile dinleyiciler arasında geçerli olduğu durumlara”¹¹ denk düştüğünü tespit ediyordu.

Kenneth Burke

Bu ilişkinin bileşenleri üzerine çalışan bağlamsal folklor araştırmacıları başka alanlardaki performans araştırmacılarıyla yakınlaşmaya başladılar. Bunların bir kısmı için, özellikle de folklorik performansın retorik işlevi üzerine düşünmeye başlayanlar için ortak kaynaklardan biri Kenneth Burke’un yazılarıydı. Örneğin, Roger Abrahams, “folklorun retorik teorisi”ni geliştirmeye çalışırken “performans haz üretimi üzerinden razı etmenin bir yoludur” der ve Burke’ü özellikle analitik stratejiler için kaynak olarak gösterir.¹² Burke belki de performatif yönelimli sosyologlar üzerinde, antropologlar üzerinde olduğundan daha etkilidir ama “yerleşmiş aksiyon biçimleri” olarak dile ve düşünceye ilgisi ve “her metin bir durumu kuşatma stratejisidir”¹³ olarak beliren dizgisel değerlendirmesi ile bağlam teorisyenleri için olağanüstü faydalı kavramlar geliştirmiştir. Bütün bir tiyatral metaforlar dizisini retorik açıdan analize tabi tutarken uyguladığı kullanım biçimi daha çok performatif durumları ele alan antropoloji teorisi tarafından öne çıkartılacaktı ama aksiyon modeli sosyolojik teori için bundan bile daha etkiliydi; bu etki o geleneğe dönüldüğünde daha detaylı bir biçimde ele alınacak.

Folklorik metinden performatif içeriğine kayan ilgi, Burke’de olduğu gibi, geleneksel içerikten tekniklerin ve araçların daha “retorik” analizi-

ne doğru kaymak anlamına geliyordu. Sözlü anlatı ile ilgili 1986 tarihli bir çalışmada, Richard Bauman, performansın “özünü” Hymes’in daha önceki formülasyonunu açıkça yankılayarak tarif etmeye girişiyordu ama bunu yeni yönelimle birleştirdiği de kesindi. Tanım Hymes’ı açıklayarak başlıyordu. “İletişimsel becerilerin seyirciye gösterilmesine ilişkin bir sorumluluk vardır,” diyor ama şöyle devam ediliyordu. “*Gönderimsel içeriğinin ötesinde ve üstünde, iletişimin nasıl gerçekleştiğini vurgular*” (vurgu bana ait).¹⁴ Sözel performansla ilgili daha eski tarihli bir çalışmada, Bauman, performansın “yapılma biçimine, hünerine ve etkisine bakılarak değerlendirildiğini” söylemiş ve “ifade etme edimine ait niteliklerin şimdide tadının çıkarılması yoluyla deneyimin geliştirilmesine uygun olmakla işaretlendiğini” belirtmiştir.¹⁵

Performansın “nasıl”ı üzerindeki belirgin vurgulamalarına karşın, Hymes ve Bauman, aslında sıkı “bağlamcı”lar olarak kalmışlardır, yani bütün bir performans durumuna performansçının kendine özgü etkinliklerinden daha fazla eğilmişlerdir. Zaten performansın “esasen tartışmalı” bir başka yanı da performansın ne ölçüde performansçının yaptıklarından, ne ölçüde içinde gerçekleştiği özel bağlamdan kaynaklandığı sorusudur. Bauman performansın belli bir biçimde yorumlanmak üzere “işaretlendiğini” söylediğinde, pek çok antropologun yaptığı gibi, tam da bu “işaretin” bir kültürün performansı performans *olarak* deneyimlemesini mümkün kıldığını varsaymaktadır. Bu işaretleme işlemleri, bütün çalışmaları ile, ama özellikle de 1954 tarihli “Oyun ve Fantezi Teorisi” (A Theory of Play and Fantasy) başlıklı denemesi ile performans teorisine son derece önemli kavramlar ve terimler kazandıran Gregory Bateson’un özel olarak ilgilendiği bir meseledir. Bateson canlı varlıkların “ciddiyet” ile oyun’u nasıl ayırt ettiğini anlamaya çalışıyordu. Oyunun varolabilmesi için (Bateson insanlardan verdiği örneklerin yanı sıra kuşlardan ve hayvanlardan da örnek verir), oynayan canlılar, ortak etkileşimlerinin “ciddiye alınmaması” maksadıyla birbirlerine işaret gönderebilecek “bir düzeyde üstiletişim (metacommunication) yeteneğine sahip olmalıdır”.¹⁶ Üstiletişimsel sinyal olan “bu bir oyun”un işleyebilmesi için, “bu”nun içine neyin girip neyin girmediğini kuran zihinsel bir işlem varolmalıdır. Bateson’un sözleriyle “her üstiletişimsel mesaj psikolojik bir çerçevedir ya da o çerçeveyi tanımlar” ve o çerçeve içinde mesajın bütünsel içeriği bulunur.¹⁷ Sonradan daha yakından bakacağımız bir mesele olan “performans” ile “oyun”un birleştirilmesi kendine ait sorunlar içerse de, “üstiletişimsel olan” ile “psikolojik çerçeveleme” sonradan performans düşüncesi için

çok önemli hale gelecekti. Antropoloji ve folklor kuramcıları kadar psikoloji ve sosyoloji kuramcıları da (özellikle de Erving Goffman), bu düşüncelerin üzerine, daha çok bağlama başvuran ve performansının kendine özgü etkinliklerinden çok alımlamanın dinamiklerine eğilen bir performans görüşü inşa etmişlerdir.

Victor Turner

1960'lar ve 70'ler boyunca antropologlar arasında sosyal bağlama ve oyuna duyulan ilginin gelişmesi tiyatro ve dram alanına ait analitik modellere duyulan ilgiyi de desteklemiş oldu. Bu yönelime en önemli katkısı yapanlardan biri 1950'lerin başında *Schism and Continuity* [Bölünme ve Süreklilik] kitabıyla Victor Turner'dır. Ndempu halkı üzerine yaptığı araştırmada, Turner, önce "sosyal drama" kavramını sosyal antropologların kullanabileceği bir araç olarak oluşturmuştur. Singer'ın 'kültürel performans' gibi, Turner'ın 'sosyal drama'sı, tiyatroya özgü kültürel biçimden çok daha büyük ölçekteki kültürel bildirimlerin analizi için kullanılabilecek bir model geliştirmiştir. Gerçi Singer'ın modeli tiyatronun performans durumuna çok daha doğrudan eğilirken, Turner'ın geleneksel dramatik aksiyon yapısına bakar. Yani Turner'ın kavramı canlandırılma durumu (çerçevesi ya da işaretleri) ve belli fiziksel dinamiklerle (Barba'nın baktığı yerden) değil, kuruluş yapısıyla tanımlanır.

Turner *From Ritual to Theatre* [Ritüelden Tiyatroya] kitabında sosyal drama kavramının Arnold van Gennep'in yirminci yüzyılın başlarında yazılmış yapıtları üzerine, özellikle de 1908 tarihli klasığı *Rites de Passage* [Geçiş Ritleri] üzerine kurulduğunu uzun uzun açıklar. Gennep, bireylerin ya da bir toplumun bütününe bir toplumsal durumdan diğerine geçişini belirleyen ritüel kurulumunu inceleyebilmek için bir model yaratmakla ilgileniyordu. Bireylerin kendi toplumları içinde bir rolden diğerine geçiş yaptıkları törenlere özel olarak yoğunlaşmıştı ve "geçiş ritleri" terimini genelde bu süreçle, özellikle de çocukluktan erişkinliğe geçişini işaretleyen dönemin erginleştirme ritleriyle bağlantılandırmıştı. Turner, Gennep'in aslında savaştan barışa, salgından sağlığa geçişten, hatta düzenli olarak tekrarlanan takvimsel ya da mevsimsel değişimi de kapsayacak biçimde her tür bireysel ve toplumsal değişim töreninden söz ettiğini hatırlatmıştır ve Turner'ın da incelemek istediği bu genel geçiş türüdür. Turner'ın van Gennep'ten devraldığı zihinsel miras, onun sonraki performans teorisi

üzerinde muazzam ölçüde etkili olacaktı. Çok farklı yönelimlerine rağmen, Singer, Hymes, Bauman ve Barba, performansı hep gündelik yaşamdan bir biçimde “ayrıştırılabilen” etkinlikler olarak gördüler; bu, burada ele alınacağı gibi, oyun teorisyenlerinin de paylaştığı bir yönelimdi. Turner, Gennep’in “geçiş ritleri”ne bakarken, performansın ayırt edilebilirliğine değil de “aradalık”ına, daha konvansiyonel ya da daha oturmuş kültürel etkinliklerin iki durumu arasındaki geçiş işlevine vurgu yapmayı tercih etti. Bir sınır, bir hudut, bir müzakere alanı olarak bu performans imgesi bu tür etkinliklere ilişkin düşünceleri büyük ölçüde etkisi altına alacaktı. New York’da, 1995 baharında düzenlenen ilk Performans Çalışmaları konferansının açılışında, Dwight Conquergood, performansın sınıra, marja yerleşmiş pozisyonunun onu geleneksel disiplinlerden ve çalışma alanlarından ayrı tuttuğunu, bu nedenle de bununla ilgili bir merkezin kurulmasının gerekli olduğunu söylemiştir.¹⁸

Van Gennep geçiş ritlerinin, her biri belli rit tipleri içeren üç aşaması olduğunu belirtir: halihazırda kurulmuş bir toplumsal rol ya da düzenden ayrılma ritleri; roller ve düzenler arasındaki geçiş uzamında gerçekleşen eşik ya da aradalık (liminal) ritleri ve yeni kurulan düzenle yeniden bütünleşme ritleri.¹⁹ Van Gennep’in *rites de séparation*, *marge* ya da *limen* ve *agrégation* terimlerini Turner “ayrılma, geçiş ve bütünlenme” diye çevirmişti, ama Turner, M. B. Vizedon ve G. I. Caffee’nin “eşiköncesi/preliminal, eşik/liminal ve eşiksonrası/postliminal” terimlerini de özgün ve işlevli bir biçimde kullanıyordu.

Tiyatral olmayan kültürel bildirimler için dramın metafor olarak kullanılması Turner’ın daha geniş yelpazedeki kültürel bildirimlere eğildiği sonraki çalışmalarında da belirleyici olmayı sürdürdü. 1974 tarihli *Dramas, Fields and Metaphors* [Dramlar, Alanlar ve Metaforlar] kitabında, Ndembuların toplumsal etkinliklerini incelemeye ilişkin ilk girişimlerinde, van Gennep’e ait süreç temelli yapı ile tiyatro oyununun kültürel biçiminden türettiği modeli birleştirdiğini²⁰ ve sonradan bu analitik stratejiyi Ndembu köyünün sınırlılığından ulusal düzeydeki karmaşık olaylarına –diyelim ki, II Henry ile Thomas à Becket’in çatışması ya da ondokuzuncu yüzyıl başında Meksika’daki Hidalgo Ayaklanması– doğru genişlettiğini söyler. Bu “sosyal drama”ların her birinde Turner hep aynı dizgeyi görmüştür: önce kabullenilmiş yerleşik düzende bir ihlâl (van Gennep’te ‘ayrılma’), sonra içinde hiziplerin oluşacağı krizin yavaş yavaş büyümesi, ardından resmi ve gayriresmi çözüm mekanizmalarının devreye sokulacağı telafi süreci (bu iki adım van Gennep’te ‘geçiş’e tekabül eder) ve son olarak

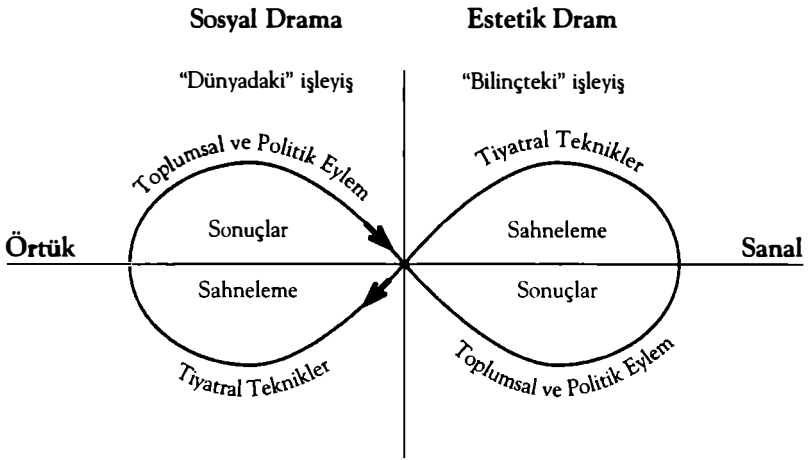
da yeniden bütünleşme, büyük ihtimalle ilksel kültürel durumda yapılan bir iyileştirme ile (van Gennep'in 'yeniden bütünleşme' dediği aşama) ya da alternatif biçimde bölünmenin sürekliliğinin kabulü ile son bulma.

Richard Schechner

Hiçbir tiyatro kuramcısı modern performans teorisinin geliştirilmesinde ya da tiyatro araştırmalarında ve sosyal bilimlerde teori ve pratik arasındaki ilişkiyi araştırmakta Richard Schechner kadar etkili olamamıştır ve Schechner ile Turner arasındaki karşılıklı ilişki son derece verimli sonuçlar yaratmıştır. Schechner, 1966 yılında, tiyatro teorisinde sosyal bilimleri daha fazla içeren yaklaşımlar geliştirmek konusunda çağrı yaptığında, Johan Huizinga gibi kültür tarihçilerine ya da Erving Goffman ya da Eric Berne gibi sosyal psikologlara atıfta bulunuyordu. Yine de, sonradan yüzünü daha çok antropologlara dönecek ve çalışmaları Turner'ınkilere yaklaştırmaya başlayacaktı.²¹ Bu iki isim, birlikte "sosyal drama ile estetik dram" arasındaki ilişkileri araştıran bir atölye düzenleyecek ve bu atölye Turner'ı, kendi ifadesiyle, "antropoloji ve tiyatro alanından gelen insanlar arasında işbirliğinin sadece mümkün olabileceğine değil, her iki taraf için de temel bir eğitim aracı olduğuna ikna" edecekti. Bu işbirliğinin merkezinde duran kavramlar "performans" ve "dram"dı.²²

Schechner özellikle de Turner'ın "sosyal drama" modeli ile ilgileniyordu ve 1970'li yıllarda geliştirmeye uğraştığı performans teorisi ve poetikası için bu modelden çeşitli biçimlerde faydalanmıştı. Turner'ın dört aşamalı modelinin toplumsal insan örgütlenmelerinde evrensel biçimde bulunabileceği gibi bütün tiyatrodan temsil edilmiş bir biçim olduğunu da iddia ediyordu. Aynı zamanda, Schechner, performans ile "sosyal drama"nın ve "estetik dram"ın (estetik dram'dan kastedilen oyun metnidir, ç.n.) kültürel yeri arasındaki bağlantıları da araştırıyordu. "Seçilmiş Dikkatsizlik" (1976) başlıklı makalesinde, Schechner, bu ilişkiyi gösteren ve kendisinin ve Turner'ın sonraki yazılarında kullanacağı bir çizelge önermişti.

Bu çizelge, figürün çevresinde akan toplumsal enerjiyle birlikte, estetik ve sosyal dramayı yan yatmış bir sekizin iki bölümü olarak temsil ediyordu. Tiyatro insanları toplumsal hayatta belli sonuçlar yaratan eylemleri estetik dramı üretirken ham madde olarak kullanıyor, toplumsal aktivistler de tiyatrodan üretilen teknikleri dönüp yeniden tiyatroyu besleyecek sosyal drama etkinliklerini desteklemekte kullanıyorlardı.²³



Şekil 1.1. Richard Schechner'in “sosyal drama” ve estetik dram” arasındaki akışı gösteren diyagramı.

Bu diyagram ve Schechner'in çalışmalarının ürettiği başka birtakım kavrayışlar 1982 tarihli *From Ritual to Theatre* [Ritüelden Tiyatroya] kitabını yoğun bir biçimde etkilemişti; kitap, Schechner'in yapıtına duyulan hayranlığı dile getirmekle birlikte, ondan çeşitli biçimlerde ayrışıyordu. Geleneksel dramın kendiliğinden sosyal dramının dört aşamalı dizgesine uymadığını, daha çok törenselleşmiş telafi eyleminde, yani üçüncü aşamada yoğunlaştığını belirtmiştir. Yan yatmış sekiz diyagramının da “çizgisel bir hareketten çok döngüsel bir hareketi önerişi nedeniyle, onun için fazla “akrobatik” imalar taşıdığını söylemişti. Yine de, sonradan kaleme aldığı yazılarda “sosyal drama” ile “anlatımcı kültürel türler” arasındaki ilişkiyi gösterme girişimi açısından önemli bulduğu Schechner'in modelini alıntılanamay sürdürmüştür.²⁴

Eşik (liminal) ve oyun

Liminal ve liminoid

Turner, van Gennep'in liminal kavramından hareketle kendine ait daha karmaşık ve ayrıntılı kavramı geliştirmeye çalışırken nihayet kendi karşıt

terimini, *liminoid*'i yaratmış ve bu iki kavram sonradan performans yazılarında yaygın bir biçimde kullanılmıştır. 1969 tarihli kitabı *Ritual Process*'de [Ritüel Süreci], Turner, yine van Gennep'ten yola çıkarak, liminal etkinlikleri normal kültürel işlemlerin "yapı"sına ters düşen "karşı-yapı" olarak adlandırmıştır. Bu türden durumlar bir kültüre ait üyeler için "kültürel kodlarla değil de kendileriyle ilgili önermeler üzerine nasıl düşündükleri üzerine düşünmeleri"²⁵ için gündelik aktivitelerden sökülüp alınmış bir uzam yaratmaktadır. Bu kez Turner karşı-yapı'nın yıkıcı potansiyelini vurgulamamıştır; ama bu boyut çocuk ve yetişkin oyunları üzerine yaptığı çalışmalarda Brian Sutton-Smith tarafından ele alınmıştır. Sutton-Smith liminal etkinliklerin "dağınık"lık niteliğinin bazen sadece "düzen doz aşımının" (tutucu bakış) yol açtığı basıncı boşaltmak anlamına geldiğini ama aynı zamanda "düzensizlikten öğrenecek bir şeylerimiz olduğu için" üstlenilmesi gerektiğini söyler. Sutton-Smith'in dediği gibi: ²⁶

Normatif yapı çalışan bir dengeyi temsil eder; "karşı-yapı" normatif sistemdeki olumsuzluklar gerektirdiğinde içinden yeniliklerin doğacağı potansiyel alternatiflerin örtük sistemini temsil eder.

Turner, bu performatif sürecin toplumsal işlevleriyle "Oyun, Akış ve Ritüel'de Liminal'den Liminoid'e" [Liminal to Liminoid, in *Play, Flow and Ritual*]²⁷ başlıklı makalesinde daha yoğun bir biçimde ilgilenmiştir. Bu makale, aynı zamanda, Turner'ın Sutton-Smith'in vurguladığı performansın yenilikçi imkânlarına daha fazla yöneldiğini de göstermektedir. Bu yazıda, Turner, "Sutton-Smith'in formülasyonunda beni çeken şey, liminal ve liminoid durumları, yeni model, sembol, dizge ve bunun gibi şeylerin doğacağı bağlamlar olarak, aslında kültürel yaratıcılığın kaynağı olarak görmesidir,"²⁸ diyecekti. İşin aslı, Turner, performansı daha çok kabile kültüründe ya da kırsal toplumlarda kültürel açıdan tutucu bir etkinlik olarak gören Singer gibi teorisyenlerin bakışını kabul etmeyi sürdürdü. Turner'ın liminal dediği türden performans, konvansiyonel yapılara meydan okunan uzamlara işaret etse de, nihayetinde bu yapı yeniden olumlanacaktır. Liminal performans kurulu düzeni tersine çevirebilir ama hiçbir zaman yıkamaz. Tam tersine, kurulu düzenin alternatifinin ürkütücü bir düzensizlik olduğu izlenimini uyandırır.

Karmaşık modern sanayi toplumlarında bu türden genel kültürel onaylar artık mümkün görünmemektedir ve bu aşamada, bunun yerine, Turner'ın "liminoid" etkinlikler olarak adlandırdığı çok daha sınırlı,

şahsî, oyuna, spora, boş zamana ya da sanata, yani bütünüyle çalışma ve işin “düzenli” kültürel etkinliklerinin dışında kalan alanlara adanmış etkinliklere rastlanmaktadır. Liminoid benzeri liminal etkinlikler, artık konvansiyonel yapıyı saygınlıştırmak yerine, daha oyunusal ve rastlantıya açık nitelikleriyle, bilinçle ya da kazayla *status quo*’nun gerçek alternatiflerini geliştirebilecek farklı yapılar sunmaları ya da keşfetmeleri yüzünden yıkıcı olmaya çok daha yakın durmaktadırlar. Liminoid etkinliklerin toplumsal ve kültürel direnci ve alternatif potansiyelleri soruşturmak için zemin üretme kapasitesi, doğal olarak, konvansiyonel tiyatronun kültürel yapılarına sıkı sıkıya bağlı doğasının önermediği toplumsal sorumlulukların peşine düşen performans kuramcılarının ve uygulamacılarının özel ilgisini çekmiştir.

Turner’ın kültürel düşünömsellikle kültürel muhafazakârlığı geleneksel liminal durumlar içinde, kültürel değışim işlemlerini de daha yakın dönemdeki liminoid etkinliklerle ilişkilendirmesi, tıpkı performans ile kültür eleştirisi arasındaki ilişki sorusunun kendisi gibi tartışılmaya devam etmektedir. Clifford Geertz, performansta, Turner’ın liminal ve liminoid’ini anımsatan ama onun hangisinin radikal hangisinin muhafazakâr olduğuna ilişkin akıl yürütmesini tersine çeviren “derin oyun”, “yüzeysel oyun” ayrımını önermiştir. Geertz’e göre, ancak katılımcıların “derin oyun”un bir parçası olmasını sağlayan performanslar kültürün temel kodları ve fikirlerine yönelik esaslı meseleler yaratabilirdi.²⁹ Öte yandan, Bruce Kapferer, Turner’a daha yakın duracak, “derin oyun”da hem icracıların hem de seyircilerin etkinliğe fazla gömölmeleri nedeniyle düşünmenin gerçekleşemeyeceğini ve paradoksal biçimde “yüzeysel oyun”un “mesafeli” deneyimi ile kültürel düşünöümün ortaya çıkmasının daha kuvvetli bir ihtimal olduğunu iddia edecekti.³⁰ Performans ve kültür arasındaki ilişki meselesi, elbette, performansın esasen tartışmalı özünü gösteren bir başka noktadır. Kimi teorisyenler performansın verili kültürü kuvvetlendirdiğini düşünürken, diğeri en azından potansiyel olarak bu verili alan üzerinde yıkıcı bir etkiden söz edecek, başka bir grup ise MacAloon’un kültürel performansı “bir kültür ya da toplum olarak üzerine düşünöüp kendimizi tanımladığımız, kolektif mitlerimizi ve tarihimizi dramatize ettiğimiz, kendimizi alternatiflerimizle birlikte sunduğumuz ve nihayetinde kimi açılardan değışirken diğeri açılardan aynı kaldığımız durumlar”³¹ olarak tanımlayışında olduğu gibi, performansın bazı durumlarda birini, bazı durumlarda da diğeri yarattığını söyleyecektir. MacAloon’la aynı fikirde olanlar bile, kimi alışkanlıklar değışirken diğerilerinin aynı kalmasına

neyin yol açtığını tartışmaya devam etmektedir. Tabii ki, bu tartışmalar toplumsal ve politik yönelimli performans uygulamacıları ve kuramcılarını daha yakından ilgilendirmektedir ve biz de bu meselelere o bağlamda bir kez daha döneceğiz.

Performans ve oyun

Turner'ın, van Gennep'in rit ve ritüel araştırmalarına ek olarak, performansla ilgilenen diğer kültürel antropologların insan oyunu üzerine daha eskiden yapılmış çalışmalarından etkilenmiş olduğu bir gerçektir. Bu alanda en tanınmış ve etkin iki isim *Homo Ludens*'in yazarı Danimarkalı kültür tarihçisi Johan Huizinga ve bununla yakın ilişkili *Man, Play and Games*'in [İnsan, Oynayış ve Oyun] yazarı Roger Caillois'dır. Her ikisinin de amacı, insan kültürü içinde oyunun (play) işlevini incelemektir. Huizinga performanslar, sergiler, oyun arabaları, turnuvalar ve yarışmalar gibi kültürel olarak inşa ve tarif edilmiş oynusu etkinlik biçimlerine bakarken, Caillois alanı daha da genişleterek çocukların ve hayvanların "oyunsu" etkinliklerini bile çalışmalarına dâhil etmiştir. Caillois, "*paidia*" olarak adlandırdığı, bir bebeğin çingırağına ya da yumakla oynayan bir kediye gülmesini de içeren, içten ve hazırlıksız dışavurumlardan "*ludus*" diye adlandırdığı gitgide kurumsallaşan ve kurala bağlı oyun yapılarına kadar her şeyi kapsayan bir oynusu etkinlik sürekliliği tasarlamıştı.³²

Bu fark bir yana, oyun etkinliğinin altı temel "niteliği" (zorunlu olmayışı, zaman ve mekânla sınırlandırılmışlığı, belirlenmemişliği, maddi verimsizliği, kurala bağlılığı ve başka bir gerçeklikle ilgilenmesi)³³ özünde Huizinga'nın oyunun özellikleri ile aynıdır. Huizinga'ya göre, oyunun ilk özelliği gönüllü bir etkinlik oluşudur; özgürce seçilir ve istenildiğinde ara verilebilir. Yani, "boş zaman" ve dinlence ile doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlantı, boş zaman kavramının kendisinin, insan etkinliklerini iş ve iş dışı sürelerle bölen endüstri toplumları ile birlikte doğduğunu düşünen Turner için özellikle önem taşır. İş dışı etkinlikler, boş zamanlar, oyun etkinlikleri tam da Turner'ın liminoid olarak nitelendirdiği etkinliklerdir. Liminoid'in sınırlandırılmış sürelerle ilişkilendirilmesi Huizinga'nın belirlediği ikinci özelliği hatırlatır; oyunun gündelik yaşamdan ayrı tutularak "bütünüyle kendine özgü eğilimleri olan zamansal bir etkinlik alanında meydana gelmesi".³⁴ Bu kuramcıların "çerçeveleme" ile kastettikleri sürecin ta kendisidir.

Huizinga da Caillois da oyunun asal meşguliyetinin mücadele ve rekabet olduğunu düşünür. Caillois bunun için tiyatro teorisinde geçmişçi çok eskilere dayanan “agon” terimini kullanır, aynı kavram Turner’ın “sosyal drama” modeli için de merkezîdir. Caillois’nın bir başka kategorisi olan “taklit” belki de geleneksel tiyatro için daha da merkezîdir; ancak hem “çatışma” hem de “mimesis”, özellikle de ikincisi, modern performans teorisi içinde çok daha sorunlu bir kavramdır. Bu sorun, büyük ihtimalle, kısmen modern performansın kendini uzak tutmaya çalıştığı geleneksel tiyatro ile ilişkilmesi sebebiyledir. Caillois’nın diğer iki kategorisi daha az bilinmekle birlikte, aslında, modern performansın ilgilendiği meselelere daha yakındır. Bunlardan ilki, “alea” ya da rastlantı, modern performans geleneğine kısmen yüzyıl başında dadacı ve sürrealist denemelerden, kısmen 1960’lardaki happeningler ve rastlantı tiyatrolarından, kısmen de modern performans alanının asal figürlerinden olan John Cage’in yazdıklarından ve yapıtlarından gelmiştir. Bütün bu gelişmeler performans sanatı bağlamında daha geniş bir biçimde tartışılacaktır ama burada Caillois’nın “alea”yı “agon”un karşıtı olarak gördüğünü belirtmek gerekmektedir. Agon’da vurgu akılcıca planlama, mantık, ustalık ve kontrol üzerindedir ve bunların hepsini Caillois belli ölçülerde oyun dürtüsünün kendiliğindenliğinin ve özgürlüğünün karşıtları olarak değerlendirir. Benzer biçimde, performans kuramcıları ve uygulamacıları, rastlantıyı, konvansiyonel tiyatral deneyimin normalde yoğun biçimde kodlanmış yapılarından ve beklentilerinden kurtulma imkânı olarak değerlendirmektedirler.

Caillois’nın son kategorisi “ilinx” ya da “vertigo” benzer bir yıkıcı işlev üstlenmektedir. Caillois bunu “algının istikrarını bir an için yıkma girişimi ve ilinx’in yokluğunda akliselim zihinlerde haz veren bir panik yaratmak” olarak açıklar.³⁵ Burada asıl vurgulanan yıkıcılıktır, istikrarın tahrip edilmesi, fiziksel duyusallığın öne çıkartılmasıyla, kontrolün ve anlamın normal yapılarından azade olan beden, bilinci “akliselim”den “panik”e geçirmesidir. Bir anlamda, rastlantının akla yaptığını, vertigo bedene yapar; oradaki unsurlardan buradaki duyusalılıklara doğru, özgür oyuna doğru çözülmek demektir bu. Normal yapılardan ve sınırlardan benzer bir kurtuluştan söz ederken, Huizinga, kesinlikle çok olumlu ifadelerle başvurur ve oyun sırasında yaşanan bir büyülenme, efsunlanma hissinden söz eder.³⁶ Turner, aslında, John MacAloon ve Mikhail Csikszentmihalyi gibi psikoloji kuramcılarının devraldığı “akış” sözcüğünü tercih etse de, bu büyülenme hissinden söz ediyordu. Bu psikoloji kuramcılarının sadece oyunla değil, yaratıcı ve dinsel deneyimlerle de ilişkilendirdiği

“akış” sırasında, düşünömsellik, eylem ve farkındalığın karışımında yok oluyor, şimdiki anın hazzına odaklanılıyor ve benlik duygusu ya da bir amaca yönelik hareket duygusu yitiriliyordu.

Caillois rastlantıyı çatışmanın karşısına yerleştirdiği gibi, vertigo-yu takliden tam karşısına yerleştirmez, ama modern teorideki asal fay hatlarından birinin ayırdığı iki yakayı tam da bu terimlerle okumanın mümkün olduğunu görmek çarpıcıdır. Aynı ayrımı Bert States mimesis modeli üzerine kurulmuş göstergebilim ile fenomenoloji arasında yapar, John Alter da aşağı yukarı aynı düzlemde ayrımı semiosis (göstergeleme süreci) ile performans arasında koyar (hem Alter’ın hem de States’in modelleri ileride daha ayrıntılı ele alınacaktır). Modern performans, kendini geleneksel tiyatronun karşısına yerleştirdiği ölçüde, kabaca bu teorik ayrımları takip etmiş, öncülüğünü yaptığı rastlantının ve performatif duruma ilişkin fiziksel farkındalığın karşısına, konvansiyonel tiyatronun kontrolünü ve mimetik mesafesini yerleştirmiştir.

Huizinga oyunun kültürel işlevi üzerine düşünürken oyunların temelde muhafazakâr olduğunu, komünal deneyimi derinleştirme ve komünal değerlerin ve inançların oyunsu dışavurumu aracılığı ile kültürel kabulleri güçlendirdiğini saptar. Huizinga cemaat ruhunu ya da bilincini geliştiren ya da güçlendiren komunitas’ın, (communitas) oyunun asal unsurlarından biri olduğunu ve etkisinin asıl oyun deneyiminin dışında da devam ettiğini söyler. Singer’ın kültürel performansı gibi, bu kültürel oyun, komunitası pekiştirir ve saklı değerlerin, kabüllerin ve bir kültüre ait inançların “temsil yoluyla gerçeklik görünümü kazanmasını” sağlar.³⁷ Bu işlev Huizinga’nın oyun ve ritüel arasındaki bağlantı üzerine yaptığı çalışmalarda iyice belirginlik kazanır. Onun ve Caillois’nın oyunun işlevini yerine getirebilmesi için mutlak özgürlüğe ihtiyaç duyması meselesi üzerine kurdukları düşüncelerinde, oyunun daha yıkıcı işlevleri üzerine düşünmek için bir imkân aralığı vardır; Sutton-Smith’in –ve sonradan Turner’in da– söylediklerine uygun olarak, “daha gelişkin uygarlıklar”da, “barbar toplumlar”a ait büyük kültürel oyunlar döneminin yıkıcı ve düzensiz niteliği ile öne çıkan “saturnalia ve karnaval geleneği”nin izinin durduğunu özellikle hatırlamak gerekir.³⁸

Yıkıcı Oyun

Modern yazın ve performans kuramı içinde karnaval ve karnavallaştırma ile en doğrudan bağlantılandırılan isim, özellikle Rabelais üzerine yaptığı

çalışma sayesinde³⁹ mesele hakkındaki yorumları Turner'ın bir kültür içindeki liminal olgusu ile dikkate değer benzerlikler taşıyan Mikhail Bakhtin'dir. Karnaval sırasında, diye yazar Bakhtin, "gündeliğin/olağanın, yani karnaval olmayan yaşamın yapısını ve düzenini belirleyen yasaların, yasakların ve sınırlandırmaların askıya alınması", karnavalı yarı gerçek, yarı-oyun-rol modunda kurulan *bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişki biçimi* ile karnaval olmayan hayatın sosyo-hiyerarşik egemen ilişkilerinin karşısına yerleşir (kitaptaki vurgular korunmuştur).⁴⁰ Yeni toplumsal ve kültürel yapıların yapılandırılmamış bir sınanma zemini olarak alındığı bu karnaval görüşü, karnavalı Turner'ın liminal ya da liminoid etkinlik sınıflandırmasının bir örneği olarak işaretler. Bakhtin karnaval kategorilerini şöyle sıralar; insanlar arasında özgür ve aşına temas, (Huizinga'daki özgürlük vurgusunu anımsatan) insan doğasının örtük yanlarının alışılmadık biçimlerde gösterilmesi, kutsiyet bozma; uyumsuz ve bütünüyle birbirinden farklı şeylerin birleşimine ve bağlanmasına yol veren karnavalistik, uygunsuz çiftleşmeler. Bu sınıflandırmaların soyut düşüncelerle değil de tam da yaşamın kendisinin formunu almış duyumsal dışavurumlarla, yani kültürel performanslarla iç içe olduğunu vurgular. Bu yaklaşım da, değişimin, karnaval deneyiminin temelindeki ölüm ve yenilenme düşüncelerinin vurgusunu taşıyan ve alttan alta pathos'la birlikte örülmüş bir dizi özgül karnavalistik eylemi, belki de içlerinde en önemlisi olan taç giyme ile dalga geçilmesi ve karnaval kralının tacının alınması gibi eylemleri dikkate almaya yol açar.

Turner gibi Bakhtin de eski kültürlerde mümkün olan karnavalizasyon ile onun dolayımlanmış, budanmış ve seyrilmiş torunları arasındaki farkın, onyedinci yüzyılda başladığını hissettiği kaymanın ayırdındadır. Tiyatro ve gösterim, kuşkusuz, bu bir zamanların muazzam kültürel gücünün ürünleridir ve Bakhtin, "Tiyatronun altkültürünün karnavalistik ruhsatlardan, dünyanın karnavalistik anlamından ve karnavalın çekiciliğinden bir şeyler taşıması onun belirgin özelliğidir," der.⁴¹ Karnavalın yazınsal geleneğe dâhil edilmesinin şahikası –Bakhtin'e göre– Rönesans dönemidir ve Bakhtin'in Rönesans edebiyatında karnavallaşma kavramı yakın dönemde yapılan Elizabeth oyunları incelemeleri üzerinde çok etkili olmuştur;⁴² ne ki, geleneksel kültürel roller ve varsayımların oyunsulukla değişmesi ve olası zorlama imkânları da özellikle bu meselelerle ilgilenen performans kuramcılarının ve uygulamacılarının ilgisini çekmiştir.⁴³

1968 yılında, Jacques Ehrmann tarafından hem Huizinga'yı hem de Caillois'yı eleştiren önemli bir çalışma yayımlandı. Bu iki yazarın kuramla-

rında ve aynı biçimde dilbilimci Emile Benveniste'de de, Ehrmann, oyun ile ciddiyet arasında önvarsayılmış bir ayırım saptıyordu; oyun burada rüya, imgelem, nedensizlik ve bedelsizlikle ve bu türden "serbest/özgür" olgularla, ciddiyet ise bilinç, faydalılık ve gerçeklikle ilişkilendiriliyordu. Bu strateji, oldukça şüpheli bir ayırım yaratmanın yanı sıra, ikinci terimi birincinin zemini olarak, hiçbir tartışmaya ihtiyacı olmayan doğal ve nesnel bir referans haline getirerek ayrıcalıklandırıyordu.⁴⁴ Huizinga'nın deyimiyle, "oyun her zaman bir şeyi temsil eder".⁴⁵ Ehrmann'ın savı, bir kavram ikilisini yanlış bir biçimde terimlerinden birini diğerinin zemini olarak kuran stratejinin örtüsünü kaldırmış Derrida'nın stratejisini çağrıştırmaktadır. Performans ile postmodern düşüncenin ilişkisine ayrılmış bölümde yeniden ele alınacağı gibi, Derrida'nın eleştirisi de performans teorisi açısından önemli sonuçlar yaratmıştır. Ama bu aşamada Ehrmann'ın Derrida gibi oyunu kendini önceleyen ve onun için bir zemin kuran, sabit, katı gerçeklikten türetme modeline direndiğini vurgulamak istiyorum. Bu daha modern görüşe göre, oyun, gerçeklik ve kültür birbirini koşullayan ve sürekli kayan bir kavram ve uygulama dizgesine aittirler ve onları birbirinden ayırmak ya da bu terimlerden herhangi birini ayrıcalıklı kılmak yerine eleştirmenin ya da insan etkinliğini araştıran kuramcının yapması gereken şey "bu doğa-kültürün kendini farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl dışavurduğunu"⁴⁶ açıklamaktır.

Alanı ve analitik stratejisi bunlarla yakından ilişkili olanlardan biri de, antropologun, kültürlerin hem "yerleşik" hem de performatif yapılarla modellendiğini, ilkinin toplumun görece istikrarlı kurumsal biçimlerine, ikincisinin ise daha olumsal koşullara karşılık geldiğini düşünerek çalışması gerektiğini söyleyen Marshall Sahlins'dir. Burada, kuşkusuz, Ehrmann'ın "oyun" ve "gerçeklik"ine paralel bir şeyler vardır, özellikle de oyun Turner'ın ve van Gennep'in açtığı liminallikle bağlantılı biçimde kültürel değişimlerle ya da uyarlamalarla ilişkilendirildiğinde. Yine de, Ehrmann gibi Sahlins de çok belirgin ikiliklere (dichotomy) karşı ve, daha da önemlisi, sosyal bilimlerde kural koyucu olanın performatif olana öncelikli kılınması konusunda uyarıda bulunur; tıpkı Ehrmann'ın oyunun içinden türediği değişmez "gerçek"e tanınan önceliği saptaması gibi. Kuşkusuz, bir kültürel edim genellikle bir toplumsal biçimden doğar ya da doğabilir, ama bütün toplumlar bir yandan da edimler aracılığıyla toplumsal biçimi hiç durmadan doğaçlar ve bu stratejilerin karışımı ya da üzerinde işledikleri düzey toplumdan topluma değişkenlik gösterir.⁴⁷ Ehrmann ve Sahlins'in uyarıları liminal ve performatif etkinliklerin öneminin

ve alanının genişlemesi açısından son derece önemli olmuştur. Sahiden de, performansın toplumsal işlevi üzerine yapılan değerlendirmelerde Sahlins'in esnek tanımlarının bile elden geçirilmeye ihtiyacı vardır; zira performatif edimlerin –hep yapıldığı gibi– bu tanıdık ikiliğin akışkan kısmı ile bağlantılandırılması sabit/akışkan karşıtlığını bir başka düzeyde yeniden kaydetmektedir – halihazırda varolan kural koyucu kültürel yapıları en azından geçici olarak fesheder.

Antropoloji performansı

Turner'ın araştırmalarının 1970'lerin ve 1980 başlarının performans teorisiyle çakışması gibi, takipçileri Colin Turnbull ve diğerleri tarafından yapılan çalışmaların döndüğü yön de 1990'ların performans teorisiyle çarpıcı örtüşmeler sergiledi. 1990 tarihli bir yazısında, Turnbull, kendi kuramının Turner'ın (ölümü 1983) son dönem çalışmalarıyla nasıl derin yakınlıklar kurduğunu göstermiştir. Bu yeni yönler kültürel performansın doğasını, özellikle de antropolojik çalışmanın kendisinin performatif doğasını anlamada önemli bir değişikliği de barındırmaktadır. Genç Turner analiz edilen belli bir kültür fenomenine tiyatral bir model uygularken, Turnbull bunun analiz sürecinin kendisinin potansiyeli olduğunu düşünüyordu.⁴⁸

Turnbull'a göre, antropolojik süreç ve performans pek çok iletişim noktasına sahiptir; alan araştırmacısı toplumun antropologdan beklediği rol'ün gereğini yaparken, bir yandan da bir hedefe ulaşmak için gereken performansı ortaya koyar (bütün bu meselelerde Goffmann'a ait yankılar var ve bir sonraki bölümde yeniden su yüzüne çıkacak). Alan araştırmacısı bir taraftan da bir kültürel performansın seyircisidir, daha zımnî anlamıyla özel bir çalışmanın bağlamı içinde bu seyirci normal davranışını değiştirmeye, yaptıklarının diğerlerine anlamlı gelmesini sağlamaya zorlanır. Turnbull'a göre, Turner'ın projesinin bir sonraki adımı liminal olgunun öyle kolayca nesnel bir çalışmanın konusu olamayacağının kabulü ve aynı zamanda da katılımla, özenli bir hazırlık ve talimle bilgilendirilerek, demek ki, tiyatronun çalışma biçimine dönerek anlaşılabilirliğinin kavranmasıdır. Özetle, alan araştırmacısı performansın nesnel raporlanmasının geleneksel yöntemlerine yaslanamaz; nesnelliğin imkânsız olması yüzünden değil (ki en basit ifadeyle nesnellik son derece zordur), performansı bu biçimde anlamamanın imkânsız olması yüzünden. Liminal ya da performatif duruma

giriş, başka şeylerin yanı sıra disiplin ve yoğunlaşma, belirgin bir biçimde tanımlanmış bir hedef veya belki de bütün hedeflerin olumsuzlanması ve başka bir şeye dönmek için iç benliğin teslim edilmesi ile mümkündür. Bu taleplerin ilki, der Turnbull, pek çok antropolog için sorun çıkarmaz, ancak ikincisi geleneksel akademik engelleri aşmak için, ta içindeki inançların ve kimlik duygusunun çıkardığı sorunları aşmak için çok daha büyük bir mücadele gerektirir.⁴⁹

Turnbull'a göre, aslında, vurgudaki kayma, modern antropolojideki daha temel bir kaymayı, kültürel alışkanlıkların kimliksiz nesnel rapor-törü olmaktan çıkıp etkilenme ve uyarılanmanın karmaşık ve karşılıklı oyununu üreten bir kültürün yerlisinin başka bir kültürün yerlisi tarafından gözlemlenmesine doğru kaymayı temsil etmektedir. 1985'te, Dwight Conquergood, performans etnografyasına ilişkin beş tür tutum sayılabileceğini, bunlardan dördünün de ahlaki açıdan sorunlu olduğunu söylemiştir. Şüpheli sayılan tutumlar, emanetçi, coşkulu, şüpheli ve küratör'dür. Emanetçi hiç durmadan performans örnekleri toplar, sadece biriktirmekle ve sömürmekle ilgilenir. Şüpheli, pek çok geleneksel etnograf gibi, çalışılan performansla tepeden ve uzaktan bakar. Coşkulu ise öteki uca savrulmuştur, hızlı genellemeler içinde kolaycı kimlikler arar. Küratör turist gibi davranır, egzotizm ve seyirlik peşinde koşar. Bu dördünün karşısına, Conquergood, diyalojik olanı koyar ve bu tutum "farklı sesleri, farklı bakış açıları ve değer sistemlerini ve inançları birbiriyle konuşabilsinler diye bir araya getirmek" olarak açıklanır. Yakalanmaya çalışılan hedef, açık uçlu, sonuç çıkarmaya direnen sorgulamayı süregelen kılma amaçlayan performanstır.⁵⁰

1990'ların antropolojik çalışmalarının diyalojik performansı, sadece kültürel materyalle karşılaşmanın değil, onu raporlamanın da niteliğini değiştirdi; materyalin daha önceki sözde kimliksiz ve nesnel raporlaması, kültürel önkabuller ve performansla derinden ilişkilendirilmeye başladı. Bir grup antropolog performatif yazım peşindeydi, materyallerinin sunumunda diyalojik olanın çağrışımsallık (evocative), dramatiklik ve açık uçluluk niteliklerini arıyorlardı. Bu eğilimin çarpıcı örneklerinden biri, 1980'li yıllarda New York Üniversitesi'ndeki Performans Araştırmaları Fakültesi'nin üyesi olan Michael Taussig'dir. O programda yürüttüğü seminer, 1997 tarihli, *The Magic of the State* [Devletin Büyüsü] adlı, Routledge'in bastığı ve yayınevi tarafından kurnaca-eleştiri (ficto-criticism) olarak kategorize edilen kitabının zeminini oluşturmuştu. Bu kitapta, önceki kitaplarında da olduğu gibi, Taussig, başka bir yerde "metanın poetikası"⁵¹ olarak adlandırdığı

modern tahayyülün neo-Marksist bir analizini yapıyordu. *The Magic of the State* mit/ritüel ile güç/paranın kesiştiği yeri kurmaca karakterlerin tahayyülü dolayısıyla araştırıyordu. Olasılıkla Güney Amerika'daki bir büyülü dağda ruhları ecinniler tarafından ele geçirilmiş insanlar üzerinde çalışan bilimkurgu antropologu Yüzbaşı Misyon gibi. Kitap, "dünya tarihindeki pek çok insan için" yaşayan bir gerçeklik olan "ruhların ele geçirilmesinin teatralliğini" gösterip yeniden sahnelemenin peşindeydi.⁵²

Ama, ironik denebilecek bir biçimde, Taussig'in performatiflik ve diyalojizmle giriştiği cüretkâr deneyler üzerine kurulu metinleri, performatif bir bilinç üzerinden kendi bedenlerini metinleriyle birlikte ören diğer postmodern etnograflarınki kadar keskin bir bilinç ve tamlıkla kendini metninden ayırması nedeniyle, onu diğerlerinin tam karşısında bir yere itti. Bu araştırmacıların çoğu, Taussig gibi, evvelden yadsınan mit ve büyü gibi alternatif söylemleri modern etnografik söylemle yeniden bütünleştirmeye çalışıyorlardı. *Phantom Gringo Boat*'ta [Hayalet Gringo Teknesi] (1994), Stephanie Kane, etnografyayı "bilinenle bilinmeyen arasında köprü kurmaya çalışan" performatif şamanizm uygulamaları ile ittifaka sokuyor ve kendi yazı performansını "gündeliğin politikasına büyülu gerçekliği"⁵³ nakşetme girişimi olarak tarif ediyordu. Katherine Pratt Ewing ise, *Arguing Sainthood* [Azizlik İddiası] (1997) adlı kitabında, Lahor'daki sûfi mistikler arasında yaptığı alan araştırmasını kaygan ve birbiriyle rekabet eden gerçekliklerin üzerine kurulu bir öznellik modeli kurmak için kullanıyordu.⁵⁴

Corinne Dempsey, yakın dönemli etnografik yazılar üzerine kaleme aldığı bir değerlendirme yazısında, Ewing'in kültürlerarasılığın öznellikle performatif bir ilişkisi olduğu yönündeki görüşünü Stefania Pandolfo'nun Fas üzerine yazdıklarına benzetir. Dempsey'egöre, her iki yazar da özneyi "belli bir dinleme biçiminin, kültürlerarası diyalogun mümkün hale gelebildiği", "diller ve kültürler, toplumsal cinsiyetler ve sınıflandırmalar"⁵⁵ arasındaki boşlukta hareket ederken görür. Pandolfo İslam dininin kutsal metinlerinde bu kavramı tam olarak ifade eden, hem de yakın dönem postmodern düşüncenin öznellik ve temsil oyununu çağrıştıran bir figür bulur; "temsil ve düşüncenin sınırında, ayırt edilemez bir farkın izini süren çatlak, hizip, anlaşmazlık, kopma, ayrılma – kişinin kendinden kopması, hem bir imkân hem de bir kayıp olarak öznenin kurucu pozisyonuna işaret eden bir sürgün figürü, çok-anlamalı bir kavram"⁵⁶ olarak tanımladığı *al-Fitna*.

* Orijinal metinde *al fitna* olarak yazılan bu sözcük aslında al fitna, fitne olmalı. (ç.n.)

Bedenin kültürel deneyimi, 1980 ve 1990 arasında antropolojideki önemli gelişmelerden birinin “bilgilendirici/informatif etnografiden, edimsel/performatif etnografiye” geçiş olduğunu tespit eden Kirsten Hastrup’un çalışmalarının merkezinde yer alır. Hastrup daha önce Johannes Fabian’ın yaptığı ayrımı alıntılar: ilkinde “etnograf soruları saptayıp yanıtları not ederken”, diğeri “tayin edici değildir, işaretleri izler.”⁵⁷ Hastrup “performatif etnografya”nın izini geriye doğru, Turner’a kadar takip eder, ama Turner’ın o zaman önerdiği kavramda temel değişiklikler önerir. Turner’ın “sosyal drama” meselesi dışsal ve gözlemci kalmakta, antropolojinin, deneyimin kendisinden ziyade ifade edilmesine duyduğu geleneksel ilgiyi sürdürmektedir. Yine de, Hastrup, kültürel bilginin çoğunlukla “kelimelerde değil de eylemlerde tutulup saklandığını”, o nedenle de bu tür bir söylem analizine ayak dirediğini iddia eder. “Klinik bakış”, “vücuda gelmiş deneyim dizgelerini”⁵⁸ anlama girişimi uğruna safdışı bırakılmalıdır.

İlginç biçimde, Hastrup’un bu “vücuda gelmiş dizgeler”e dönük metodolojik yaklaşımı onu tiyatroya, özellikle de kendini antropolojik yaklaşımın müttefiki olarak gören performans kuramcısı Eugenio Barba’ya yaklaştırmıştır. Pek çok metninde ama en yoğun biçimde “Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü”nde, editörlüğünü Nicola Savarese ile birlikte yaptığı *Oyuncunun Gizli Sanatı*’nda, Barba, farklı kültürlerde performansının sosyo-kültürel ve fizyolojik davranışı üzerinde durmuştur.⁵⁹ Potansiyel bedensel etkinliği üçe ayırır: temelde bir konunun iletilmesi ile ilgili günlük teknikler; “şaşıklık yaratmak ve bedeni dönüştürmek” arayışındaki akrobatların gösterdiği anlamıyla virtüözca teknikler; bedeni dönüştürmenin (transform) değil de bi-çim/lgi-lendirmenin (in-form), bedeni hiçbir şeyi temsil etmeksizin, “canlı ve mevcut” olduğu bir yere yerleştirmenin peşindeki gündelik-ötesi teknikler.⁶⁰ Barba performansın kuruluşunu kültürel çerçevelemeye ya da işaretlere değil, ifade-öncesi düzeyde, izleyicilerin bir davranışı performans olarak ayırt etmesine neden olan işlemlerin daha basit bir örgütlenme düzeyinde performansının bedenine yerleştirir. (Barba’nın hakkında görece az şey söylediği seyirci, bir performans, bir kültürel çerçevedeki işlemlere bağlı olarak değil, denge ve yönetilen gerilim gibi uyarılara verdiği kültür öncesi bir dizi evrensel “fizyolojik tepkiyle” tepki verir.⁶¹ Barba, Doğu’da ve Batı’da her performansın temelini ifade öncesi düzeyin oluşturduğunu; geleneksel kültürden bağımsız ve denge, karşıtlık ve enerji gibi meseleleri içeren kültürötesi (transcultural) bir “fizyoloji”nin yaratıldığını savlar. Barba,

bu fizyolojinin kültürötesilik kipinde çalışılmasının, ifade öncesinin genel fiziksel ilkelerinin aranmasının tiyatro antropolojisinin ödevi olduğunu söyler.⁶²

Hastrup, kültürlerarası düzeyde pek çok temel bedensel deneyimin paylaşıldığı konusunda Barba'ya katılır ve kültürel gramerlerin zihinsel, nesnel yapılarının düzelticisi olarak kullanılabilecek antropolojik analiz için zemin olabileceğini düşünür. Tiyatro antropolojisinin "bütünleşmiş bir icra içinde tek bir kişinin bedensel ve zihinsel imgeleri birleştirmesi" ilkesini benimseyip performansçının enstrümanı olarak beden nosyonunu reddetmesi gibi, performatif antropoloji de akıl ile bedeni, kültür ile eylemi bütünleştiren bir model geliştirmelidir.⁶³



Resim. 1.2. Odin Teatret'in *Talabot* gösterimi, 1988 / Kaynak: Odin Teatret.

Hastrup'un çalışmalarının en büyüleyici yanı, bir etnograf olarak değil de bir muhabir olarak kendi deneyimi üzerine düşünmesidir. Turner ve Schechner'in birbirlerine yakınlık duyması gibi, Barba'nın Hastrup'un hayatı ve eserleri üzerine bir performans yaratma önerisiyle Hastrup ve Barba da 1980'lerin sonunda yan yana geldiler. Hastrup'un davranış ve kayıtlı davranış (restored) arasındaki, "ben" ile "ben-olmayan" arasındaki, deneyim ve düşünüm arasındaki ilişkiye dair bu süreçte geliştirdiği düşünceler, Hastrup'u Barba'nın yapıtı *Talabot*'un yaratım ve deneyim sürecinin raportörüne dönüştürmüştür. *Talabot*, yirminci yüzyılın sonunda kendinin ötekiyle, tiyatronun, performansın ve antropolojinin birbiriyle iç içe geçmesinin büyüleyici ve eşsiz belgeselidir.⁶⁴

Antropolojinin geleneksel alanının (ki bir sonraki bölümde inceleneceği gibi pek çok önemli kuramsal fikri harekete geçirmiştir) dışındaki performans çalışmalarına baktığımızda, raportör rolünün pek o kadar merkezî meselelerden biri olmadığı görülür. Daha genel bir ifadeyle, performans, 1980'lerde, eleştirel ve kuramsal açıdan antropoloji alanındakine benzer ve onunla ilişkili bir değişim geçirmiştir. Performansçıya ve performatif etkinliğe gösterilen ilginin yanında, performans kimin izlediğine, performansın raporunu kimin tuttuğuna ve diğer kesişimlerin toplumsal, politik ve bilişsel sonuçlarına da ilgi gösterilmeye başlandı. Üstelik, 1980'lerin sonu ve 90'larda, hem etnografya hem tiyatro çalışmalarında benzer bir ilginin canlanmaya başladığı görüldü. Alan araştırmacısının kimliksiz bir gözlemci olduğu modelden, alan araştırmacısının performansın katılımcısı olduğu modele geçiş; hem başlangıç deneyiminde, hem de deneyimin sonradan başkalarına aktarılmasında değişikliğe yol açıyor, bu da kültürlerarası performansın karmaşık alanına geçmek anlamına geliyordu. Ulaşım ve iletişimin kolaylaştığı modern dünyada, hem antropologlar, hem de her türden kültür performansları veya bunların parçaları küresel düzeyde çok daha kolay dolaşıma girmeye, başka kültürler ya da başka kültürel performanslarla karmaşık etkileşim dizgeleri örmeye başladı.

Başta Fransa'dan Patrice Pavis ve Almanya'dan Erika Fischer-Lichte olmak üzere, bir grup Avrupalı tiyatro teorisini tiyatro çalışmaları bağlamında önemli kültürlerarasılık çalışmaları üretmişlerdir. Bu çalışmalar büyük ölçüde antropolojiden el almış olsa da (örneğin, Pavis, kültürel analizlerini temelde Fransız antropolog Camille Camillieri üzerine inşa etmiştir), en azından bugüne kadar Schechner'in ve Turner'ın 1970'lerde yaptığı gibi doğrudan ortak araştırma ve etkileşime yönelmemişlerdir. Yine de, yakın dönemde yapılan antropoloji çalışmalarıyla aynı dö-

nemdeki benzer tiyatro çalışmalarının meseleleri ortaklaşmıştır; her iki alan da kültürel performansın modern ve postmodern dünyada gittikçe artan kültürlerarası ödünç almalardan nasıl etkilendiğine eğilmektedir, o nedenle, daha geleneksel tiyatro çalışmalarında bile sık sık antropoloji alıntılarına rastlanmaktadır. Etnograf tarihçi James Clifford'un *The Predicament of Culture* (1988) [Kültür Çıkmazları] adlı çalışması, modern dünyada toplumların “bağımsız ya da tek başına iş gören sistemleri kolayca yalıtıma üzere sistemli biçimde birbirine bağlanmaya” başladığını ve her yerde bireyler ve topluluklar “yabancı medya, yabancı sembol ve diller kullanarak, anımsanan geçmişten hareketle kurulmuş yerel performanslar sergilediğini” ileri sürerken bu teoriye örnek teşkil etmiş olur. Clifford ve diğerleri bu yeni kültürlerarasılığa “dilde yerlileştirme”⁶⁵ diyecekler ve Karayipler gibi bölgelerin katmanlı ve karmaşık kültürüne⁶⁶ atıfta bulunacaklardı.

Bir kültürün içinde performansın işlevi, özel olarak tasarlanmış performatif bağlamların kuruluşu ve kullanımı, performansının izleyiciyle ve performans hakkında rapor tutan kişinin performansla ilişkisi, birkaç farklı kültürden etkilenen ve onları kullanan performans işleyişlerinin üretilmesi gibi meseleler, performansın ne olduğuna ve nasıl işlediğine dair çağdaş fikirler üzerinde son derece etkili olmuştur. Yine de, kültür kuramlarının temel vurgusu, performans etnografik ya da antropolojik bir olgu olarak odaklanmaya devam etmiştir. Modern performans kuramı açısından aynı derecede önemli bir başka mesele de performansın toplumsal ve psikolojik açıdan ele alınmasıdır ki, bir sonraki bölümde bununla ilgileniyor olacağız.

2. Bölüm

Toplum ve Performans:

Sosyolojik ve Psikolojik Yaklaşımlar

Her tür toplumsal davranışın belli bir ölçüye kadar “icra edildiğine” ve farklı toplumsal ilişkilerin “roller” olarak görülebileceğine ilişkin kabul, kuşkusuz, pek öyle yeni bir fikir sayılmaz ve tiyatro tarihinin belli dönemlerinde, örneğin Rönesans döneminde ve Barok dönemde, sayılamayacak kadar çok oyunda gündelik toplumsal hayatın bu “tiyatral” niteliği bazen motif, bazen de asal mesele olarak kullanılmıştır. Ama, yine de, yirminci yüzyıldan önce insan etkinliklerinin böylesi kişisel ve toplumsal imalarla ele alınması, sanat yapıtının –yaratım süreci yerine– toplumsal davranışın kavranması ve analizi için kullanılması pek söz konusu olmamıştı.

Psikoloji ve sosyoloji alanında çalışan araştırmacılar “rol yapmak” diye bilinen tiyatro kavramını 1940’lar ve 50’ler boyunca kendi alanlarında kullanmaya ilgi duymuş, analitik söz dağarları arasındaki kayda değer örtüşmeye rağmen, iki alan kendi ilgilerine bağlı olarak oldukça farklı stratejiler geliştirmişlerdir. Bir çalışma alanı olarak performans araştırmaları 1970’ler ve 80’lerin ilk yılları boyunca yeni yeni gelişmekte olduğundan, özellikle de Erving Goffman’ın çalışmalarında temsil edildiği biçimiyle sosyolojik modelden genel anlamda çok daha doğrudan etkilendi ve Goffman’ın bu alandaki çalışmalarının etkisi, Turner’ın performansın ant-



Resim 2.1. Moreno'nun terapötik sahnesinden bir psikodrama anı, New York, 1942.

ropolojik açıdan ele alınmasındaki etkisine denk, belki de onu bile aşacak denli yoğun oldu. Bu dönemde performansa ilişkin psikoloji kuramı daha dolaylı biçimde etkindi, ama Schechner ve diğer başka isimler özellikle de konvansiyonel tiyatral performanslarla benzerlik taşıyan performans olaylarına giriştiklerinde, bu alana sosyolojik teorilere oranla daha fazla atıfta bulunuyorlardı. 1946'da psiko-drama kavramını aynı adlı kitabıyla sunan J. L. Moreno, dönemin psikoloji kuramcıları arasında önde gelen isimdi.¹ Bunu psikoterapiye dayalı farklı "rol yapma" yaklaşımları takip etti; en önemlilerinden biri, J. Wolpe ve A. A. Lazarus'un davranış provası'ydı. 1960'ların ortalarında, sosyal bilim teorisi ile yeni performans düşüncesi arasındaki ilişki gelişirken Eric Berne'in etkileşimsel analizi *Tulane Drama Review*'da sık sık alıntılanıyordu.² Performatif imgeler, metaforlar ve stratejiler Freud'un metinlerinde son derece önemliydi; aynı ağırlık Jacques Lacan ve Julia Kristeva gibi Freudyen revizyonist isimlerin çalışmalarında da geçerliydi, ama onların çalışmaları, bu ilk kuşak modern performans kuramcıları tarafından pek az alıntılanmıştır. 1980'lerin sonlarında ve 90'larda bu durum tersine dönmüştür; sosyolojik performans analizi rafa kaldırılmasa da, alandaki en önemli yeni çalışmaların esin kaynağı –yeni

yüzyılın hemen başında yayımlanan, alanın ilk önemli antolojisi *Psychoanalysis and Performance*'ın [Psikanaliz ve Performans] editörlerinin de tanıklık ettiği biçimiyle– daha çok psikoloji ve psikanalizdi.³ Burada bu sosyolojik ve psikanalitik kuramcılarının performans kuramına katkıları üzerinde duracağız ama bundan önce toplumsal performansın sonraki kuramcılarının kimi asal özelliklerini belirgin bir biçimde önceleyen iki eski kuramcıya dönüp bakmak gerekecek. İlginçtir, bu kuramcıları konvansiyonel uzmanlıklara ya da akademik alanlara yerleştirmek neredeyse imkânsızdır; ilgilendikleri alanların çeşitliliği ve kapsamı, yollarının dönüp dolaşp her yerde hazır ve nâzır bir insan olgusu olan performansa çıkmasına yol açmıştır.

Toplumsal performans

Nikolas Evreinoff ve toplumsal roller

Burada ele alınacak ilk kuramcı olan Nikolas Evreinoff, belki de bugün en çok yüzyıl sonu Rusya'sının o parlak döneminin deneysel oyun yazarı, bir de devrim dönemindeki belli olaylar için kitlesel tiyatral gösteriler düzenleyen kişi olarak hatırlanıyordur. Pek çeşitli alanlara uzanan tiyatro kariyerine ek olarak, başarılı bir müzisyen ve kompozitör, roman yazarı, tarihçi, biyolog, arkeolog ve felsefecidir; çok sayıda kitabı ve yazısı tiyatro hakkındaymış gibi görüldüğünde bile, aslında, bu ilgi alanlarının hepsinden beslenir. 1912-24 arasında bir dizi kitap ve monografi yayımlamış, bunlardan bölümler İngilizce bir derlemede, 1927 yılında *The Theatre in Life* [Yaşamdaki Tiyatro] adıyla bir araya getirilmiştir.

The Theatre in Life yaygın bir olgu olarak oyunu insanlığın hayvan krallığı ile paylaştığı bir etkinlik olarak tartışarak başlar ama ilerledikçe özellikle tiyatral bir kavram olarak ele alınır. Evreinoff, antropoloji ve tiyatro kuramcılarının tiyatronun ritüel temellerden doğduğu ya da öncelikle resimle ve dansla ifade edilen erken dönem bir estetik ilgi olduğu gibi düşüncelerini reddeder. Bunun yerine, tiyatrallığın kendisinin estetik olandan ya da ritüel düzenlemelerinden daha temel bir dürtü olduğunu iddia eder. “Tiyatro sanatı pre-estetiktir; estetik değildir,” der, “zira nihayetinde bütün bir tiyatro sanatının özünü oluşturan *dönüşüm*, estetik sanatların özünü oluşturan *biçimlendirmeye* kıyasla çok daha ilkel ve çok daha kolay ulaşılabilir.”⁴ [Bu ayrım Eugenio Barba'nın ifadecilik

(expressivity) ile ön-ifadecilik/ifadecilik-öncesi (pre-expressivity) arasında kurduğu ayrımla çarpıcı bir benzerlik taşır.] Sonradan, Evreinoff, gündelik gerçeklikten “farklı” bir şeyleri tahayyül etme yeteneğinin ve bu hayalle “oynamanın”, “tanrıları” yaratmayı ve kişiselleştirmeyi gerektiren dinin de önkoşulu olduğunu fark etmiştir. “İnsan önce bir aktör, bir oyuncu oldu; ve sonra dinler doğdu.”⁵

The Theatre in Life’ın ilk bölümlerinde Evreinoff’un örnekleri ve yaklaşımı temelde antropolojiktir, ama altıncı bölüme, “Hiç Bitmeyen Gösteri”ye gelindiğinde çok daha sosyolojik bir analize döner. Moda, makyaj ve kostüme ve de yaşamın gündelik işlemlerine ve politikacılar, bankerler, işadamları, din adamları ve doktorlar gibi temsili figürlerin toplumsal “roller”ine atıfta bulunarak “toplum içindeyken hep bir rol oynamakta” olduğumuzu iddia eder. Bütün dünyada her kentin, her ülkenin, her milletin o kültürün “sahne amiri” tarafından dikte edilen dekor, kostüm ve kamusal durumların içindeki karakterlerle ifadelendirildiğini söyler. Her tarihsel dönemin “kendine özgü bir kostüm dolabı, dekoru ve kendine özgü bir mask’ı vardır”.⁶ Sonradan sosyoloji literatüründe rol ve performans kuramı bağlamında başvurulacak meseleler ve metaforlar, daha o dönemde, Evreinoff’un hem kültürel açıdan içeriden ve dışarıdan kodlanmış roller olarak tanımlanan dinamik toplumsal kendiliği, hem de bu rollerin toplumun “sahne amiri” tarafından sağlanan kostümler, aksesuarlar ve dekor ile güçlendirilmesinden söz eden epeyce düşsel analizinde yer almıştır. Aynı meselelere Kenneth Burke’ün ve Erving Goffman’ın daha da etkili olmuş yazılarında da rastlanılacaktır.

Kenneth Burke ve dramatism

Evreinoff gibi Kenneth Burke de edebiyat eleştirmeni, felsefeci, anlambilimci ve sosyal psikolog olarak nitelendirilmiş olsa da kategorize edilmesi güç bir isimdir. Düşünce sisteminin bu alanların tümünde birden derin etkiler yarattığı kesindir; Goffman, Turner ve Schechner gibi önde gelen performans kuramcıları, sosyal etkileşim ve kültürel davranışları incelerken onun “dramatism” yaklaşımını kullanırken izlediği stratejiyi izlemişlerdir. Burke’ün “dramatism” üzerine kurulu iki büyük çalışması *A Grammar of Motives* (1945) [Bir Saikler Grameri] ve *A Rhetoric of Motives* (1950) [Bir Saikler Retoriği] insan motivasyonlarının tartışılması için analitik terimlerin ve stratejilerin kurulmasını ve insanların birbirlerinin

düşüncelerini ve eylemlerini etkilemek için bilerek ya da bilmeden kullandıkları araçların tespit edilmesini amaçlar.

Burke'ün iddiasına göre, motivasyona (saiklere) dair bütünlüklü bir iddia, “dramatizmin beş anahtar terimine” çıkacak şu beş soruya yanıt vermek zorundadır: ne yapıldı (Aksiyon), ne zaman ve nerede yapıldı (Sahne), kim yaptı (Fail), nasıl yaptı (Temsil) ve neden (Amaç) yaptı?⁷ İnsan eyleminin “sahnelenmiş” bir bağlam içindeki durumu, Burke'ü sonraki performans kuramcılarına sıkıca bağlayan düğümdür ve onun edebiyat incelemesine duyduğu özel ilgi performans incelemesini bu alana doğru genişletmeye çalışan edebiyat eleştirmenleri için de özel bir ilham kaynağı olmuştur. Burke'ün saiklere duyduğu ilgi, aslında, performans teorisi açısından düşünüldüğünde, genel yaklaşımından daha az ilgi çekmiştir; çünkü performansın “tiyatral” yanıyla ilgilenenler, sanatçının saiklerinden ziyade iletişime ya da performansın yarattığı etkiye bakmaya daha fazla meyletmiştir. Öte yandan, toplumsal performans kuramcıları da, bir eylemin kendine özgü saikinden çok, eylemin temelini teşkil eden toplumsal koşullanmalara vurgu yapmışlardır.

Erving Goffman ve rol yapma

Erving Goffman'ın sosyal bilimler dışında performans kuramı üzerinde etkisi çok daha belirgin olmakla birlikte, bu kuramcılarla ortak yanı, toplumsal durumlar içinde rol yapmanın önemi ve işlevini tartışmak için tiyatral metaforlara başvurmasıdır. Mesela, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Goffman'ın gündelik davranışlara ilişkin ilk inceleme yaklaşımlarının, hikâye anlatımındaki açıkça performatif durumun incelenmesinde nasıl faydalı olabileceğine işaret etmiştir.⁸

Kirshenblatt-Gimblett'in öncelikli olarak atıfta bulunduğu yazı, Turner'ın “sosyal drama”sına, “kişilerarası ritüel davranış”a uyguladığı yapı açısından çarpıcı bir biçimde benzeyen “İtibar Üzerine”dir [On Facework] (1955).⁹ Her ikisi de, sosyal ya da kültürel olsun, normal etkileşimin düzenli akışının bir anda sosyal veya kültürel normların yıkılmasıyla kesintiye uğramasına neden olan bir olay yapısını tarif eder. Bu bir krize yol açar ve –Turner'ın deyişiyle– “telafiye yönelik aşama”ya ve –Goffman'ın deyişiyle– “düzeltici bir karşılıklı değişim”e ulaşılır. Normal kriz aşaması ve telafi eylemini Goffman meydan okuma, öneri, onay ve teşekkür diye işaretler ve bunların işleyişi ile denge yeniden kurulur. (Gerçi, Goffman

da Turner gibi dengenin ille de eski düzene dönmek anlamına gelmeyeceğini, yeni kurulana uyumlanma anlamına da gelebileceğini kabul eder.)

The Presentation of Self in Everyday Life (1956) [Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu] Goffman'ın en bilinen çalışmasıdır ve –kitabın ilk bölümünün adının da işaret ettiği gibi– temelde performanslarla ilgilenir. Goffman performansı “belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri” olarak tanımlar.¹⁰ Birtakım sorunlara yol açmakla birlikte, bu tanım, son yıllarda “performans” adı altında gerçekleştirilen pek çok sanatsal etkinlik için kullanılabilir. Yine de, bu son derece genel tutulmuş ve hesaplı bir tarafsızlıkla kurulmuş tanımın bile belli varsayımlar ve temeller içerdiğini not etmekte fayda var. Belki de en önemlisi, performansı davranış değil de performans yapan şeyi nereye yerleştirdiği meselesidir. Goffman, bu formülde, bir “sunum” ya da “rol yapma” teorisinden beklenebileceği üzere, örneğin Burke’ün yaptığı gibi, belli bir davranış biçiminin bilinçli üretimine vurgu yapmaz. Sunum ve rol yapma terimleri bir öznenin inisiyatifini gerektirir ama Goffman belli davranışların seyircisi olduğunu, dahası, o seyirci üzerinde etkisi olduğunu söyler. Bu tanım açısından, bireyin ayırında olmaksızın bir performansın içinde olması kuvvetle muhtemeldir.

Goffman'ın tanımı, yine de, performansın öz niteliği gibi görünen bir şeye, bir performansçı ile izleyici arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Bütün performans kuramcıları bir ölçüde bunu kabul ederler, ancak, görmüş olduğumuz gibi, kültürel performans kuramcıları pek şaşırtıcı olmayacak biçimde ya seyirciye ya da performansın içinde gerçekleştiği topluluğa daha fazla vurgu yapmaya meyleder. Toplumsal performans kuramcıları ise, eğer sosyolog iseler doğal olarak bu eğilimi benimser, etikçiler ve psikologlar ise performansçının yapıp ettiklerine, etkinliklerine ve gerçekleştirdiği faaliyete bakarlar. Goffman her iki meseleye de dikkat çekmiş olsa da, bu tanımdan hareketle konuştuğunda, nihai vurgusu daha çok seyirciye doğru –toplumsal performansın toplum tarafından nasıl fark edildiği ve toplumdaki işlevinin ne olduğu– kaymıştır

Çerçeveleme

Bu mesele Goffman'ın aynı derecede etkili olmuş bir başka çalışması *Frame Analysis*'de (1974) [Çerçeve Analizi] daha da belirgindir; çalış-

mada bir hayli ayrıntılandırılarak “çerçeveleme” kavramı ve açılımları araştırılmıştır. Turner’ın antropolojik teorilerini tartışırken ele aldığımız üstiletişim (metacommunication) kavramı gibi, “çerçeveleme” de 1954 tarihli bir Gregory Bateson yazısından alınmadır: “Bir Oyun ve Fantezi Teorisi”. Bateson’un oyun (ve gösteri, fantezi ve sanat gibi ilişkili alanlarla ilgili) tartışmasının merkezinde, “oyun”un kurmaca dünyasının işlemlerini sağlayan asal bir araç olarak psikolojik “çerçeveleme” kavramı bulunur. “Oyun çerçevesi” içinde her mesaj ve işaret “belli bir anlamda doğru olmayan” olarak kabullenilirken, “bu işaretlerin gösterdiği şeyin de namevcut olduğu”¹¹ varsayılır. Goffman’a göre, “çerçeve”, sosyal olayları, özellikle de oyun ve performans gibi normal hayatla başka bir ilişki kuran ve çerçevenin sınırları dışında “dönüştürülmemiş gerçeklik” olarak aynı ya da benzer olayların karşısında hissedilecek sorumluluktan farklılaşan durumları ayırt etmeyi sağlayan düzenleyici bir ilkedir.¹²

Goffman kitabın bütün bir bölümünü, özellikle kendi performans kavramıyla yakından ilişkili tiyatral çerçevelemeye dair “akortlama”nın karmaşık ve özgün sistemine ayırır. Goffman, “performans”ı, görevi “performansçı”ların etkinliklerini başından sonuna kadar ve onlara katılmaksızın seyretmek olan “seyirci”ler karşısında gerçekleştirilen sınırlandırılmış bir etkinlik dizisinin çerçeve düzenlemesi olarak tanımlar.¹³ Goffman, kendi kullanımını, ancak bir değerlendirmeye konu olduğunda davranışa “performans” diyen kimi dilbilimcilerden özellikle ayırır. Dilbilim teorisi içinde performans kavramı kuşkusuz bundan çok daha fazlasını söylemektedir ve bu konu bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Umberto Eco ve göstermecilik

Tiyatroya göstergebilimsel açıdan yaklaşan ilk yazılardan biri olan Umberto Eco’nun 1977 tarihli “Tiyatral Performansın Semiyolojisi” makalesi, alana, çerçeveleme kavramına çok benzeyen ve performansın göstergebilimsel analizinde sıklıkla karşılaşılan bir kavramı, göstermecilik’i (ostentation) kazandırmıştır. Semiyotiğin birincil meselesi insan iletişiminin işleyişleridir ve bu bakış açısıyla semiyotik kuramcıları hem tiyatroya hem de toplumsal rollerin performansının inşasına eğilmiştir. Başlığına rağmen, Eco’nun makalesinin büyük bir bölümü, verdiği o temel örneğe bakılırsa ne toplumsal performansla ne de tiyatroyla ilgilenir. Eco, incele-

mesi için öncü semiyotikçilerden Charles Peirce'in yazılarından kurmaca bir figürü örnek olarak kullanır. Peirce, Kurtuluş Ordusu'nun içkinin olumsuz etkilerini örnekleyecek bir mesaj olarak gösterge haline getirdiği bir sarhoşun halka açık bir yerde teşhir edilmesini örnekler. Peirce gibi Eco da bu örneği muazzam bulur; iletişim dalavereli bir biçimde dolaylı hale gelmiştir. Normalde göstergeler bilinçli bir biçimde bir mesajı iletsinler diye insanlar tarafından üretilir ve bu anlamda toplumsal rol-oynama içinde üretilen çeşitli eylemler o toplumsal rolün ya da konumun göstergesi olarak görülebilir. İyi ama, kızarmış burun, pelteleşmiş konuşma gibi unsurlar içinde bulunduğu durumun göstergesi sayılır ve Kurtuluş Ordusu'nun gözetimi altında halkın karşısına içkinin kötücül etkilerinin tezahürü olarak çıkarılırken, tüm bu iletişim ağının ayırıcılığı olmaksızın boy gösteren sarhoş hakkında ne söylenebilir?

Bu meseleye yaklaşırken, Eco, bir başka semiyotikçiye, Charles Morris'e atıfta bulunur ve onun sayesinde göstergenin asıl dinamiğini göstergeyi üretenin niyetine değil, alımlayıcısının yorumuna kaydırır. Morris'in formülasyonuna göre, bir şey "ancak bir yorumcu tarafından bir şeyin göstergesi olarak yorumlandığında gösterge olabilir".¹⁴ Sarhoş buna karar verdiği için değil, seyircileri gibi tasarlayabileceği bir insan ya da insan topluluğu onu böyle gördüğü için bir gösterge haline gelir. Ama bunu nasıl yaptıkları sorusu hâlâ ortadadır. Bu soruya Goffman'ın yanıtı şöyle olur: izleyiciye gözlemlemesi ve yorumlaması için sunulan materyali içine alan kavramsal çerçevenin kurulması sayesinde mesaj iletilebilmektedir. Eco bu sürecin çerçeve analizi açısından ele alınabileceğini söylerken göstermeciliğin de bir alternatif olabileceğini, hatta bu durumda daha uygun bir kullanım olacağını ekler. Modern teorik söz dağarcığına bu terimi kazandıran Eco olsa da, aslında terim ona ait değildir. Eco, Ortaçağ mantıkçılarının metinlerinde, Wittgenstein'da ve Doğu Avrupalı tiyatro teorisini Ivo Osolsobe'de bu terimin kullanılmış olduğuna işaret eder. Bir şey gösterildiğinde varolan diğer kelimelerden ayrılır ve sergilenir, tıpkı Kurtuluş Ordusu'nun Peirce'in sarhoşunu kamusal alana getirip koymasında olduğu gibi. Çerçeveleme ile ilişkisi aşikâr olsa da, göstermecilik aslında başka bir işlemdir. İlki bir olguyu çevreleyen özel niteliklere işaret ederken, ikincisi olgunun kendisiyle ilgilidir.

İster bir nesne isterse bir eylem olsun, fiziksel bir olgunun farklı yollarla algılanması, bir kısmı tiyatro ve performansla da ilgilenen fenomenoloji teorisyenlerinin de çalışma konusudur. Tiyatronun fiziksel nesneler dünyasıyla arasındaki özel ilişkiyle uğraşan Bert States, Eco'nun göster-

meciliği ile de yakından ilişkilendirilebilecek bir süreci, bir köpeğin ya da bir mobilya gibi cansız bir nesnenin sahne gibi “amaçlı bir mekân” a yerleştirilmesi sürecini tartışır. Shakespeare’in Kleopatra’sının dediği gibi, nesne “görölsün diye havaya kaldırılmıştır”. States’e göre, bu durumda, bilinç “başka bir vites” geçer ve bakan kişide bu biçimde gösterilen nesneyi “sembolize eden, örneksel bir imge”¹⁵ halinde görme olanağı tanıyacak algısal bir değişim tetiklenir.

Performans ve aracılık

Buraya kadar incelediğimiz teoriler büyük ölçüde ve belirgin bir biçimde seyirciye ve alımlamaya vurgu yapıyordu. Bu, Morris’in önerdiği genel yönelimi takip ettiklerinde göstergebilimciler için özel olarak sorun yaratmadığı gibi, fenomenoloji açısından da dünyanın nasıl tecrübe edildiği sorusuna odaklanıldığı sürece bir problem teşkil etmemektedir. Yine de, performans analizi alımlamayı yaklaşımın gerekli bir parçası ama nihayetinde sadece bir parçası olarak görmek durumundadır. Eco’nun sarhoşu tam da buna işaret eder. Görünüşünün ve hatta davranışının gösterge olduğu ortadadır ama buradaki asıl soru onun performansın bir parçası olup olmadığıdır. States’in dem vurduğu köpek ya da mobilya gibi, sarhoş da aslında ya göstermecilikle ya da tiyatral bir çerçevenin içine yerleştirilmesiyle göstergeleştirilen bir nesnedir. Çerçeve bile onun tarafından üretilmemiştir, o da dışsal aracı olan Kurtuluş Ordusu tarafından kurulmuştur. Bu model, oyuncuların “çerçeve”lerini çatabilmek için kendilerini dışsal bir prodüksiyon aygıtına teslim ettikleri halde etkinliklerinin işleyişinin fazlasıyla farkında oldukları normal tiyatro kavrayışımızı temsil etmemektedir. Model, performansçıların çerçevelerini kuran prodüksiyon aygıtını büyük ölçüde kendi kontrollerinde tuttıkları modern performansa da benzememektedir. Seyircinin işlevi kadar, performansçının performans sürecine bilinçli katılımını da dikkatle hesaba katma zorunluluğu vardır.

Aslında, çoğu toplumsal performans teorisi bunu bir gereklilik olarak kabul eder. Örneğin, Goffman, toplumsal performansın özgül analizine yöneldiğinde, aslında dikkatini “seyirci”nin işlevinden toplumsal bir rol oynama etkinliğine çevirir ve toplumun üyelerinin az ya da çok başarıyla veya az ya da çok bilinçle “bir karakteri canlandırmasına”¹⁶ odaklanır. “Etkinliği performansa” dönüştüren “etkileşim sınırları” aslında seyirciye

değil, rol yapan bireye yöneliktir: uygun “cephe”nin seçilmesi (dekor, kostüm, tavır, ses, görünüm vb.), tutarlılığa ve sunulan malzemenin seçici düzenlemesine sadakat; bunların her ikisi de etkinliğin yöneliminin iletişimden ziyade iş-ödev'lere çevrilmesini gerektirir.¹⁷ Bu başarılı iletişimin kurulmasında kullanılan etkinlik ve seçimlerden söz ederken, Goffman, toplum-dilbilimci Dell Hymes'in Goffman'ın teorilerinden türettiği performans tanımına iyice yaklaşıyor: “Bir insanın bir seyirciye karşı sorumlu olduğunu varsaydığı kültürel davranış.”¹⁸ Bu yeniden formüle edilmiş, Goffman'ın daha önce vurguladığı performansın toplumsal amacını reddetmez –“bir seyirciye” karşı– ama yine de performansın sorumluluğunu ve temsilini dönüp performansçıya yansıtır.

Dikkatini seyirciye ya da genel olarak alımlama sürecine değil de performansçının etkinliğine yönelten pek çok toplumsal performans kuramcısı açısından temel teorik sorun, “sorumluluk üstlenmek”ten ne kastedildiğidir. Toplumsal kendiliğin kuruluşunda performansın yansımalarına ve rol yapmaya odaklanan kuramcılar arasında (kaçınılmaz örtüşmelerle) üç genel konumlanış tespit edilebilir. Bunların her biri, icra edilen kendilik'in icra eden kendilik'le ilişkisini içerir. Goffman'ın toplumsal performansı öncelikli olarak iletişimsel işleviyle ele alırken kimliksiz, tarafsız (neutrel) bir konumlanışı temsil ettiği söylenebilir. Performansçının üstlendiği sorumluluk, iletişimi belirginleştirip kolaylaştırır; temsil edilen “benlik”in “gerçek” kendilik olup olmadığı sorusu görece daha az önem taşır.

Toplumsal performansa ilişkin bakış açıları

Olumsuz görüşler

Diğer kuramcılar toplumsal performansı olumlu ya da olumsuz değer yüklenmiş biçimde yansıttılar aslında. Olumsuz iddialar, daha çok, Platon'un antik mimesis kuşkusunu anımsatarak toplumsal rollerin “hakiki” kendiliği inkâr etmek ya da yıkmak eğilimi taşıdığını öne sürdüler. Nietzsche benliği ele geçiren bir tür yabancı güç olarak bir performans metaforu geliştirmişti:¹⁹

Eğer biri inatla ve uzun süre boyunca bir şey *gibi görünmek* istiyorsa, nihayetinde başka herhangi bir şey *olmay*ı imkânsız görmeye başlayacaktır.

Hemen her insanın, sanatçının bile uzmanlığı ikiyüzlülükten başlar, ne etkiliyse onu dışarıdan kopyalar, taklit eder. Her daim arkadaş canlısı bir yüzün maskesiyle gezen adam eninde sonunda arkadaş canlısı ifadenin onsuz olamayacağı hayırsever duyguları ele geçirmek zorundadır – en nihayetinde bu duygular onu ele geçirecek ve o da hayırsever bir adam haline getirecektir.

Yüzyılın bitimine doğru, Bergson ve diğerlerinin felsefeleri akışkan ve değişebilir bir hayat görüşünü yaygınlaştırırken toplumsal roller de pek çok yazar ve felsefeci tarafından katılıkları nedeniyle olumsuzlanmaya başladı. Mesela, Santayana:²⁰

Kendi aklından emin olan, işiyle gurur duyan ya da ödevleri konusunda endişe besleyen herkes bir trajik mask üstlenir. Kendisi olsun diye maska vekâlet verir ve onu bütün kibrine giydirir. Hâlâ hayatta ve özne iken, bütün varolan şeyler gibi kendi maddesinin altını oyan akışta, kendi ruhunu bir fikirde billurlaştırır ve kendi hayatını Musaların sunağında kurban ederken de kederden çok gurur duyar. Hayvansı alışkanlıklarımız vicdanımız tarafından sadakate ve ödevde dönüştürülür ve biz de “kişiler” ya da masklar haline geliriz.

Daha yakın dönemdeki felsefeciler, rol yapma ve toplumsal performansla ilgilenirken esneklik ve kendiliğindenliğe daha az, özellikle de etik anlamıyla sorumluluk almaya daha fazla odaklandılar. En bilinen örneklerden biri herhalde *Varlık ve Hiçlik*’teki (1943) “Kötü İnanç” başlıklı bölümde bu olguyu inceleyen Sartre’dır. (Goffman’ın tamamını alıntıladığı) çarpıcı bir bölümde, Sartre, bir kafede, her davranışında bir tür yapaylık ya da zorlama olan bir garsonu ele alır. Aslında, der Sartre, “kafede garson olmayı oynuyordur”. Bir tür oyundur bu ama sonuçları ciddidir; zira ancak bu “oyun” dolayısıyla garson kendi durumunun “farkına varıp onu gerçekleştirir”. Bu türden bir performans, der Sartre, her türden mesleğe yüklenmiştir: “Durumlarının bütünü bir törendir; manavın, terzinin, açıkartırmacının bir dansı vardır; sayesinde müşterilerine bir manav, bir terzi, bir açıkartırmacıdan başka bir şey olmadıklarını gösterebildikleri bir dans. Düşleri olan bir manav müşteri için neredeyse bir saldırganlık biçimidir, çünkü manavın tam bir manav olmadığını düşünmesine neden olur.” Sartre, seyirci için üretilmiş performansın insan ruhu için en tehlikeli şeylerden biri olduğunu söyleyecektir. Kendimizi

diğerleri için ya da kendimiz için bir “temsîl” haline getirmeye teşebbüs ettiğimizde, “sadece temsilen” varoluruz; Sartre bu durumu hiçlik ya da “kötü inanç” olarak tanımlar. Toplumsal konum, varlığın tutum ve eylemlerinin yerini alır; toplumun arzuladığı basit, kestirilebilir rollerin yerine benliğin ihtiyaçlarını karşılayan karmaşık bilinci koyar.²¹

Bruce Wilshire ve etik sorumluluk

Daha da yakın dönemde, benzer bir olumsuz bakış açısı, sadece toplumsal rolün icra edilmesine değil, toplumsal rolün bu tür bir tiyatral metafor içinde düşünülmesine bile –bu benzetmenin yanlış, yabancılaştırıcı, güven yıkıcı olduğunu iddia ederek– saldıran görüngübilimci Bruce Wilshire’den gelmiştir. Wilshire’ın hoşnutsuzluğunun özel hedeflerinden biri olan Goffman gibi kuramcılarının kullandığı bu metafor, “sahneye ve sahnedışı”na ait eylemler arasındaki ayrımı belirsizleştirirken, etik sorumluluğu da erozyona uğratar. Wilshire toplumsal rollerin varolmadığını söylemez ama belli fiziksel istidatların bedeninde herhangi bir toplumsal mimesisin ortaya çıkmasından önce “inşa edildiğini” ve böylece “mimesis”i koşulladığını ve, daha önemlisi, yaratıcı ve kendiliğinden edimlerin ahlaki ve etik eylem alanının, toplumsal rollerin “tekrarlanabilir” ve “canlandırılabilir” dizgeleri alanının dışında kaldığını iddia eder. Wilshire’ın “Ben”i, ben’in rollerinin bilincine varabileceği için (rollerin değerlendirilmesinden doğan bir meta-rol de olsalar), “ben” hiçbir durumda bu rollere ya da o rollerin sınırlarına indirgenemez.²²

Wilshire’ın etik sorumluluğu kendilik kimliğiyle özdeşleştirilmesi ve performansın ya da rol yapmanın “estetize edici” etkisinin bu tür bir sorumluluğun düşmanı olduğuna ilişkin inancı, onu sahneüstü-sahnedışı davranışlar arasındaki, modern kuramcılarının, özellikle de performans kuramcılarının aşılabilir gördüğü sınırları cesaretle savunmaya yöneltmiştir. Yakın dönemde yazdığı “The Concept of the Paratheatrical” [Paratiyatral Olan Kavramı Üzerine] (1990) başlıklı yazısında, daha da kuvvetli bir vurguyla, eylemler şu ya da bu anlamda performans olduğunda bile “kişi olarak ben onlara indirgenemem” der. İcra ederken ya da “performans” sırasında, “estetik açıdan değer biçilebilir olan eylemlerden daha fazlasını potansiyel olarak kendimde barındırıyorumdur”. Buradaki ayrım, bir kez daha, Wilshire’ın performansın estetiğin safında kaldığını, etik ya da varoluşsal gerçeği, özünde ahliselimi korumak için “parateatral

sayılan aktiviteleri sınırlamak ve dizginlemek zorunda olduğumuzu”²³ söylemesidir.

Olumlu görüşler

Diğer kuramcılar performansla çok daha olumlu ve yaratıcı bir işlev yüklemiş ve, benliğin gelişiminin önüne geçmek şöyle dursun, bütün ya da kısmi olarak benliğin inşa edildiği araçları sağladığını düşünmüşlerdir. Bu anlamda, yirminci yüzyıl başında ırk ilişkileri üzerine çalışan sosyologların önde gelen isimlerinden Robert Park’ta ırksal işaretlerin fiziksel izlerinin değişmezliğinden söz edildiğini görürüz, ama aslında ırkları da bireyleri de tanımlayanın toplumsal performans olduğuna ilişkin bir ısrar da vardır:²⁴

Kişi (person) sözcüğünün ilk anlamının mask olması salt tarihsel bir rastlantı değildir. Bu, daha çok, herkesin, her zaman ve her yerde, az ya da çok farkındalıkla rol yaptığı gerçeğinin kabul edilmesini gerektirir. Bizler ebeveyn ve çocuğuzdur, efendi ve hizmetkâr, öğretmen ve öğrenci, müşteri, uzmanızdır; Musevi değildiriz ya da Yahudiyizdir. Birbirimizi bu roller içinde tanırız; bu roller içinde kendimizi tanırız. Kendi yüzlerimiz yaşayan masklarımızdır ve o masklar (...) canlandırmak istediğimiz türe gitgide daha fazla uymaya eğilimlidir... Bir anlamda, bu mask kendimizi –canlandırmak için çabalayıp durduğumuz rolü– oluşturduğumuz fikri temsil ettiğinden, aslında, daha hakiki benliğimizdir, sahip olmak istediğimiz benliğimizdir. Sonuçta, rolümüze ilişkin düşüncemiz, alışkanlığımız ve kişiliğimizin bütünleyici bir parçası haline gelir.

Belki de özyaratım olarak toplumsal performans görüşlerinin içinde en coşkulu, benliği maddi toplumsal ve tinsel bileşenlerine ayıran William James tarafından geliştirilmiştir. Ondaki toplumsal benlik özellikle de gözlemcilere yaptığı vurgu ile Goffman’inkine çok benzer: “Bir insanın onu tanıyanların ve zihinlerinde onun bir imgesini taşıyanların sayısı kadar çok toplumsal benliği vardır.” Yani, pratikte ne olduğunu konuşacak olursak, bir insanın “fikrini önemseddiği insanların dâhil olduğu farklı grupların sayısı kadar toplumsal benliği vardır”.²⁵ James, benliğin toplumsal performanslar aracılığıyla kurulduğunu düşünen kuramcılardan farklı olarak, “bütün diğer benliklerden yapılmış bir benlik” tarif eder; bu benlik seçer, uyumlar ve kalanını dışarıda bırakır. Yine de, “benliklerin

benliği" bile, eninde sonunda en yüksek ifadesini ve gerçekleşimini bir "ideal toplumsal kendilik"te arar, ve "bu kendilik mümkün olabilecek en yüce yargı merciidir. Bu benlik, arayıp durduğum, en hakiki, en sırdaş, en nihai, en kalıcı Ben'dir".²⁶

Moreno ve psikodrama

Performansın toplumsal rollerin inşasında ve uyarlanmasında taşıdığı olumlu potansiyel etkiler, çalışmalarında tiyatral modellere, hatta tiyatral tekniklere yoğun olarak başvuran bazı psikoterapistlerin özel ilgi alanı haline gelmiştir. Psikodramanın babası J. L. Moreno, dramatik modeli, sadece analiz amacıyla değil, terapi amacıyla da insan eylemlerine ve güdülerine uygulamıştır. Teorisinin altyapısını kurarken bir tiyatral örnekler koleksiyonundan yararlanır ancak psikodramanın asıl öncüllerinin katharsiste ya da tedavi amacıyla gerçekleştirilen Şamanistik ritler ya da canlandırmalarda bulunabileceğini söyler. Buradaki vurgu taklidin değil de "çözümlememiş sorunların daha özgür, daha ferah, daha esnek bir toplumsal dekor içinde tekrar edilmesi"²⁷ üzerindedir. Toplumsal roller ve toplumsal performanslar üzerine yakın dönemde çalışan çoğu kuramcı gibi Moreno da rollerin benlikten değil, benliğin rollerden doğduğunu iddia eder. Çocuk dünyaya bir kendiliğindenlik güdüsüyle doğar, o güdü de kendini çalışan bir organizma olarak sürdürmesini sağlar ama hemen sonrasında "ilk çevresini, benliğinin matrisini" kuran harici egolarla ve nesnelerle karşılaşır. Özümseven ilk rol, diğer bütün rolleri kendinde toplayan annelik rolüdür; çocuk geliştikçe "benlik"i bütünleyecek diğer rollerle inşa eylemine başlar. Doktor ya da polis gibi toplumsal roller genellikle daha nesnel ve kavramsal bir düzeyde eklenir, bu da bu tür rollerin bilinçli bir biçimde canlandırılmasını daha mümkün kılar.²⁸

Moreno'nun tartıştığı örneklerin çoğu, bireylerin benliklerinin terapötik bir dikkat gerektiriyormuş gibi görünen rol görünümelerini doğaçlama yoluyla canlandırmaları üzerinden verilmiştir. Ama, kimi zaman, Moreno olayın içindeki izleyicileri "seyreden" birinin, izlediği canlandırmada sezdiklerini katılımcılarla paylaşması anlamında daha komünal bir etkinlikten de söz eder. Psikodramanın özellikle de terapötik yönelimi, Evreinoff gibi kuramcılarının ya da antropolojik oyun kuramcılarının basit oyun ya da estetik hazza yaptıkları vurgu düşünülünce uzak görünebilir. Belki de bu nedenle, geleneksel tiyatroyla kurduğu çok yakın bağa rağmen (tiyatro

pratiğine yapılan sürekli referansların yanı sıra Stanislavski gibi, Ayaklı Gazete gibi, ya da *commedia dell'arte* gibi tiyatro sanatçılarına ve olgularına atıflar yapar), Moreno'ya ve psikodramasına performans kuramcıları arada bir göndermede bulunmuş olsalar da, ondan bir Goffman, Turner ya da başka birtakım sosyolojik ve antropolojik kuramcılardan yararlanıldığı gibi yararlanılmamıştır. Yine de, şunu hatırlamak gerekiyor; Amerikan performansçıları açısından özellikle popüler olan Turner ve Goffman'ın modelleri arasında kurulan yakınlığa oranla, işlevsel ve yapısal açıdan Moreno'nun psikodraması ile Turner'ın sosyal draması arasında çok daha yakın bir ilişki vardır. Moreno'nun kişisel krizler üzerine çalışırken geliştirdiği “çözülememiş sorunların daha özgür, daha ferah, daha esnek bir toplumsal dekor içinde tekrar edilmesi” stratejisi, Turner'ın toplumsal işleyişlerin liminal ve liminoid etkinliklerin “daha geniş ve esnek” bağlamına taşınması önerisine kolayca yansıtılabilir. Hem psikodramanın hem de sosyal dramanın çerçevelemesi, yine, Goffman'ın rol-yapma merkezli çerçevelemesine oranla daha belirgindir ve daha sıkı bir kontrol mekanizmasına tabidir. Toplumsal etkinliğin tekerrürü, Richard Schechner'in bu çalışmada daha yakından incelenecek “restore davranış” olarak performans kavramıyla da kuvvetli bağlar barındırmaktadır.

Davranış terapisi

Tiyatro ve performans kuramcılarının, davranış terapistlerinin strateji ve kuramları ile Moreno ile ilgilendiklerinden bile daha az ilgilenmiş olmaları bir bakıma şaşırtıcıdır, zira onlar da özellikle tiyatral modellerden faydalanmıştır. Davranış terapistleri T. Sarbin ve V. Allen'in, 1968 tarihli *Handbook of Social Psychology* [Sosyal Psikoloji Elkitabı] içinde yer alan “Rol Teorisi” başlıklı yazıları bu etkiyi son derece netlikle ortaya koyar. Burada, içinde bir oyuncunun temel hedefinin yaptığı pratik sayesinde bir rolü başarıyla canlandırmak olduğu konvansiyonel tiyatro süreci detaylarıyla yeniden ele alınır. Bu süreçte, oyuncu bir oyuncu koçundan yardım alabilir; bu yardım, “öğrenen kişiyi toplumsal açıdan kuvvetlendirir. Övgü ve eleştiri, öğrenen kişiye teşvik sağladığı gibi performansını geliştirebileceği geri bildirimler de sunar”. Aslında, davranış terapistlerinin önerisine göre, “davranışsal prova” denilen klinik işlemin tam bir modeline ulaşmak için bu ifadedeki “oyuncuyu” “hasta” ile, “oyuncu koçunu” da “terapist” ile değiştirmek yeterlidir.²⁹ Davranış terapisinin gelişmeye başla-

dığı ilk yıllarda rol-oylama tekniğine davranışsal drama ya da davranışsal psikodrama deniyordu, ancak böyle olunca Moreno'nun yaklaşımıyla karıştığından uygulamacılar başka bir isim arayışına girmiştir. Önceleri "replika terapisi" adı rağbet görmüş olsa da (Schechner'in restore davranış kavramı ile tuhaf çağrışımlara yol açması gibi bir problem vardı burada da), zamanla davranış provası terimi tercih edilir oldu.³⁰ Hem davranış provasının hem de psikodramanın tiyatro modeline duyduğu ilgiye ve geçmişteki davranışların performe edilmesi stratejisindeki klinik temelli ortaklıklarına rağmen, kuramsal zeminleri ve yaklaşımları aslında birbirinden oldukça farklıdır. Moreno tiyatroya ait katharsis kavramı üzerinde durur ve rol oynamayı hastanın yeni bir psikososyolojik donanımına doğru açılması ile kendiliğindenliğinin özgürleşeceği bir yöntem olarak görür. Davranış provası ise, daha çok, tiyatronun prova ve öğrenme sürecinin üzerinde dururken, oyuncu koçu ve yönetmeninkine benzer katkısı ile, terapistin rehberliği altında yeni bir bakış açısı kazanmaktan ziyade daha gelişkin sosyal/psikolojik hünerler geliştirmeye odaklanır.

Eric Berne ve Talcott Parsons

Eric Berne insan deneyiminin en yüksek anlarının kendisinin yakınlık ve kendiliğindenlik dediği anlarda yaşandığını hissediyor olsa da, pek çok insan için bu tür anların hiç denemese de nadiren yaşandığını düşünür, o yüzden de "ciddi bir toplumsal hayatın içinde oyun oynamakla geçen çok büyük bir zaman dilimi vardır"³¹ ki bu da bir rolün benimsenmesi ve gizli bir motivasyonla kimi kestirilebilir eylemlerin izlenmesi anlamına gelen performatif etkinliklerden oluşur. Berne'in modeli oyun (games) dediği daha basit toplumsal etkileşimlerden "metin" dediği daha geniş, daha karmaşık bir dizi işleme kaydığından daha da tiyatral hale gelir. Oyunlarda (games) olduğu gibi basit tepki ve durumlarla uğraşmak yerine, metinler, tıpkı "çocukluğun ilksel dramlarının sezgisel sanatsal türetimleri olan tiyatral metinler gibi", sahneler ve perdelere bölünebilecek "bütün bir transfer dramının türetimsel bir biçimle tekrar edilmesi teşebbüsü"dür. Berne, özgül bir biçimde, metne, bütün bir hayat süresini kapsasa bile, "doğası gereği tekrara dayalı" olan performans niteliğini yükler.³²

Alanın kurucu ve etkin isimlerinden biri olan Talcott Parsons'a çok şey borçlu olan Berne'in modeli, modern sosyolojideki ana eğilimlerden birini yansıtmaktadır. Parsons, Berne'in yaptığı gibi tiyatro terminolojisine

özel olarak başvuramaz, ama insan etkinliğini incelemek için kurduğu ve 1937'de *The Structure of Social Action* [Sosyal Eylemlerin Yapısı] kitabında geliştirmeye başladığı sistem hemen hemen aynı unsurları içerir: bir "oyuncu/aktör", oyuncunun peşine düştüğü amaç, eylem aracılığıyla oyuncunun dönüştürmek istediği "mevcut durum" ve temelde Berne'in "metni"ne benzeyen, bireysel sosyal "aktör"ler³³ tarafından ya doğrudan ya da Berne'in önerdiği gibi "türetimci biçimde" toplumun ürettiği normatif etkinlik dizgeleri repertuarından alınıp tekrarlanan "uyumlanma biçimi". Bu model ve çeşitlemeleri, performans kuramcılarının bugüne dek en çok etkilendiği sosyolojik kavramları üretmiş olsa da, rakip birtakım modeller kışkırtıcı alternatifler üretmiş ve performans alanındaki yakın dönemli çalışmaları belki de daha yakından ilgilendirmiştir.

Sosyal inşacılık (constructionism)

1960'larda, insan etkinliklerini araştırma alanında, P. L. Berger ve T. Luckman tarafından kaleme alınan *The Social Construction of Reality* (1967) [Gerçekliğin Sosyal İnşası] ile "sosyal inşacılık" adı altında rakip bir yönelim ortaya çıktı. Gerçi, bu yeni yönelim Karl Mannheim'ın *Ideology and Utopia* (1936) [İdeoloji ve Ütopya] çalışmasındaki "bilgi sosyolojisi" ile öncelenmişti ancak bunun temel yönelim olarak kurulmasında ismi anılan öncü genellikle Alfred Schutz olmuştur. Schutz, sosyal dünyanın "aktörleri"nin, dünya üzerinde dolaşırken yerleşik, verili ve özünde değişmez "metinler"i takip etmek yerine, belirgin deneyimlerin müphem kestirimlerle karıştığı; önkabullerin ve önyargıların kuvvetli delillerle aşılandığı; saik, anlam ve amacın, hatta neden-sonucun gerçek bağlantılarının tam olarak anlaşılmadan bir arada örülmesinden oluşan bir "reçete bilgi" ile, bir tür yamalı bohça ile gezdiğini ileri sürer. "Her yerde boşluklar, kesintiler ve süreksizlikler vardır." Schutz alışkanlıklardan, kurallardan ve ilkelerden yapılmış bir tür organizasyon olduğunu düşünür, ama bunların kökenleri ya da işleyişleri üzerinde pek çalışılmamıştır ve belki de belirleme yapmak olanaksızdır.³⁴

Yani, sosyal inşacılık, sosyal performans dizgelerinin "dünyada verili" ya da kültüre "önceden yazılmış" olmak yerine, "reçete bilgi" kırıntılarının, Fransız kuramcılarının "brikolaj"ını akla getiren bir süreçle, varolan materyal kırıntılarının sürekli ve düzenli olarak inşa edilmesi, müzakere edilmesi, yenilenmesi, biçimlenmesi ve düzenlenmesiyle pragmatik bir

birbirine tutturma işlemine bağlı olduğunu varsayar. Schutz'un çalışmasının önemli uzantılarından biri, Harold Garfinkel tarafından, onun verdiği isim altında, sağduyulu aktörlerin kendi sosyal dünyalarını kurdukları pragmatik metotlar üzerine çalışan bir alan olarak etnometodoloji adıyla geliştirilmiştir.³⁵ Performansa dönük bu tür bir inşacı yaklaşımın potansiyel yansımaları kayda değerdir; çünkü performansın bir kültürün hayli kodlanmış sistemleri içinde işlerken nasıl olup da sürekli yeni eylem konfigürasyonları üretebildiğini göstermeyi hedefler.

Pragmatik insan etkinliklerine dair benzer bir bakış, Michel de Certeau'nun *Gündelik Hayatın Keşfi* başlıklı kitabında geliştirilmiştir; Goffman'ın sosyolojik çalışmaları ve Garfield'inki gibi etnometodolojik araştırmalardan yararlanan kitapta, davranış için genel bir yol göstericilik işlevi üstlenen yerleşik çerçeveler, metinler ya da eylem dizgeleri olan "stratejiler" ile (bu daha çok Schutz'un reçete bilgisine benzer) geleceğin bilinmezliği ve o anın taleplerine ilişkin bir algıyla bireylerin doğaçlama davrandıkları özel anlar olan "taktikler" arasında bir ayrıma gidilmiştir.³⁶ Certeau'nun taktikleri, kültürel stratejilerle hiçbir zaman doğrudan bir çatışma içinde tarif edilmemiştir, ama taktikler, bu stratejiler üzerinden doğaçlanan ve değişim için stratejilerin unsurlarının süregelen bir performatif zemin kuracak şekilde yeniden bir araya getirilmesiyle işlerler. Çünkü yeni stratejiler taktiksel doğaçlamalardan doğar. Kendi kültürlerinin egemen kodlarına ve varsayımlarına direnmenin, onlara meydan okumanın, hatta onları yıkmanın peşinde olan çağdaş performansçılar Certeau'nun taktiklerini faydalı kuramsal ve pratik araçlar olarak görmüşlerdir. "Taktik," der Certeau:³⁷

kendini belli etmeden öteki'nin mekânına sızar, bölük pörçük, bütünlüğü içinde almadan, onunla mesafelenmeyi başaramadan. Bu tertip içinde menfaat sağlayabileceği, açılımlarını hazırlayabileceği, koşullarına göre tanımlanmış bir bağımsızlık güvencesi için bir zemin yoktur (...) çünkü bir yeri yoktur, taktik buna dayanır – hep fırsat peşindedir ve o fırsatlara hareket halinde olanda, uçup gitmekte olanda rastlanabilir. Kazandığını tutamaz. Olayları sürekli olarak "fırsatlar"a dönüştürebilmek için manipüle eder.

Bakhtin'in sözcesine (utterance) has işleyişin davranışsal muadilidir bu ama kurulu "normal" düzenin "dışında" kalan bir ifade arayışı "sözce"de olduğundan daha yoğundur. Certeau'nun söylem teorisine katkısını

özetleyen Wlad Godzich'in belirttiği gibi, de Certeau, "bizim için, üstlendiğimiz söylemlerin rollerini içinde uygulamaya soktuğumuz söylemsel etkinliklerin, sosyal etkinliklerin bir biçimi olarak görüldüğü bir temsili boyut keşfetmiştir". Böylece, bizi "tarihsel aktörler olarak doğrudan kendi sorumlüğümüzün karşısına diker".³⁸ "Dışsal" bir konumda gerçekleştirildiği için, bu aktif işlem, performansı sosyal ve kültürel açıdan "verili olan"a direnç olarak gören kuramcılar için son derece önemli bir kavram haline gelmiştir. Mesela, Alan Read, *Theatre and Everyday Life*'ta [Tiyatro ve (Gündelik Yaşam)], de Certeau'nun ve diğer sosyal inşacıların kavrayışlarını tiyatro fenomenine hayranlık uyandıran bir biçimde uygulamış, tiyatronun kesin bir biçimde "gerçekliğin resmi görüşleri ile antagonistik olduğu için kıymetli olduğunu"³⁸ ileri sürmüştür.

Erving Goffman ve akortlama

Sosyal inşacılıkla ilişkilendirilen sosyal kuramcılar arasında yalnızca Erving Goffman performans kuramcıları arasında bu denli geniş bir etki uyandırmıştır. Bu, kısmen, Goffman'ın sosyoloji alanı dışındaki genel görünlülüğünden, kısmen de sıkça başvurduğu performatif metaforlardan kaynaklanıyor olmalıdır. Bütünlüklü olarak bakıldığında, aslında, Goffman'ın toplumsal performansın doğaçasal, *ad hoc* doğasını diğer sosyal inşacılara oranla pek az öne çıkarttığı görülmektedir; bu da ondan toplumsal ve kültürel direnç geliştiren ya da dönüştürücü performans alanında diğer kuramcılara oranla daha az yararlanılmasına sebep olmuştur.

Bu yönde bir işaret taşıyan Goffman kavramlarından biri, en azından kısmi bir dönüştürücü performans için geçerli olan "akortlama"dır (keying). Goffman, analiz edebilmek için, akıp giden insan davranışı içinde "deneyim dilimleri" dediği anları ya da happeningleri ayırmak durumundaydı. "Deneyim dilimi", Goffman'ın dikkatlice tarif ettiği biçimiyle, anın içinde olan, hatta durumu soruşturan kişi açısından ayırt edilebilir olmak zorunda değildir, basitçe analizde bir başlangıç noktası olarak dikkat çekilmek istenen ham bir hadiseler (ya da gerçeklik içindeki statüsü her ne ise) yığındır.³⁹ Bu tür bir etkinlik anına bir kültürel çerçeveleme tarafından bir tutarlılık atfedildiğinde, artık iki temel süreç yoluyla sosyal dünyada kopyalanır ve dönüştürülür: fabrikasyon ve akortlama. Fabrikasyon durumunda, bir ya da birden fazla birey, diğerlerinin olup biten hakkında yanlış bir fikir edinmesine yol açacak biçimde bir etkinlik

dilimini çekip çevirir. Akortlama ise normalde performans olarak düşünülen şeyle daha yakından ilişkilidir; burada, zaten belli düzeyde anlamlı bir etkinlik dilimi yeniden bağlamlaştırılarak başka bir anlam taşıyacak şekilde dönüştürülür. Toplumumuzun temel “anahtarları” arasında, daha oyunsu yinelemeler olarak mahsusçuktan yapma ya da rekabet oyunları, törensel yinelemeler ve teknik yinelemeler (tiyatroprovaları gibi) vardır. Belki de, bu noktada, Goffman’ın; Eric Berne’in ya da psikodramanın veya davranış terapisinin yeniden-canlandırılan davranışlarıyla temsil edilen daha “ciddi” anahtarlardan da söz etmesi gerekirdi.

Goffman’ın “akortlama” ve “deneyim dilimi” kavramları, sosyolojik analiz için olduğu kadar performans yönelimli etnografya kuramcıları için de kullanışlıdır. Hem Richard Bauman hem de Dell Hymes, biraz farklı yönelimlerle de olsa, ‘akortlama’ kavramını ele almışlardır. Goffman’a daha yakın duran Bauman, akortlama’yı, kendi deyimiyle, “belli topluluklarda performansı akort etmeye yarayan iletişimsel araçların bir kültüre özgü bir araya gelişi”nin⁴⁰ peşindeki performatif “çerçeve”yi kuran üstiletişimsel (Bateson’cu anlamıyla) unsurla bağlantılı bir kavram olarak görür. Hymes aynı terimi “sahicilik” derecelerini saptamak için, alışkanlıkla ya da formalite icabı gerçekleştirilen performansları, “performansın içinde vuku bulduğu geleneğe içkin standartları başarıyla tutturan performanslardan ayırt etmek için kullanır”.⁴¹

Richard Schechner ve restore davranış

Goffman’ın “deneyim dilimi”, Richard Schechner’in bu kavramla yakından ilişkili ve *Between Theatre and Anthropology* (1985) [Tiyatro ile Antropoloji Arasında] kitabının asal kavramı olan “davranış dilimi”nin ilham kaynağıdır. Goffman sosyal analiz sürecinde “dilimin” kendisinin ne kadar önemli olduğunu vurgularken, Schechner ‘dilim’le performansın bir mekanizması olarak ilgileniyordu. Schechner’in ilgilendiği dilim dönüşümü, Goffman’ın ‘akortlama’ dediğine yakındır, ama aynı olgu için Schechner kendi terimini yaratmış ve adına “restore davranış” demiş, bu kavram da sonradan gelecek performans kuramcıları için son derece faydalı olmuştur. Terminolojiyi kaydırması, odak kaymasına da yol açmıştır. “Akortlama” kendi başına dönüşümleri vurgulamaktadır zaten, oysa “restore davranış”ta vurgu, tekrar süreci ve mitle ya da hafıza ile uzaklaşmış ya da bozulmuş da olsa restorasyon için zemin işlevi üstlenecek bir “orijinal” davranışa ilişkin süregelen bir farkın-

dalılık üzerindedir. Schechner bir kültürün restore davranışı kullanmasını, bir yönetmenin film şeridini kullanmasına benzetir. Bu şeridin kaynağı görünüşte yüceltilmiş olsa da, pratikte şerit orijin niteliğinden soyulduğunda artık “yeni bir süreç, yeni bir performans”⁴² kurmaya uygun bir hammadde haline gelir. İnsan kültürleri zengin bir restore davranış çeşitliliği sunarlar – örgütlenmiş olay sekansları bu olayları “icra eden” performansçılardan bağımsız biçimde varlıklarını sürdürür ve böylece “gündelik” varoluştan büsbütün farklı bir düzlemde varolan bir gerçeklik yaratırlar. Schechner, restore davranışa başvuran performansları şöyle listeler: Şamanizm, şeytan çıkarma, trans, ritüel, estetik dans ve tiyatro, erginleşme törenleri, sosyal drama, psikanaliz, psikodrama ve etkileşimsel analiz. Bir sonraki bölümde tartışılacak alıntı rejimi, aynı restorasyon dinamiğini bu kez dile ait işlemlerde arayacaktır.

Schechner’in sıraladığı durumların tümünde, restore davranışın hem katılımcılar hem de seyirciler için farklı çerçeveleme araçlarıyla işaretlenildiği fark edilecektir. Performansçının bakış açısından, restore davranış, birinin bir başkası gibi ya da başka bir durumun, duygunun ya da varoluşun içindeki kendisi gibi davranması demektir. Bu türden işlemlerle Goffman’ın “gündelik yaşamda benliğin sunumu” dediği şey arasında Schechner’e göre bir tür farkı değil de derece farkı vardır,⁴³ ama şunu da belirtmek gerek ki, restorasyon işlemlerinin çalışabilmesi için gündelik yaşamda bile bir biçimde toplumsal “rol”ün icra edildiğine ilişkin bir farkındalık olması gerekir. Hem performansçıda hem seyircideki bu çifte bilinç, bu kitapta Schechner’in en dikkatle ele aldığı meseledir. Kitapta, Amerika’nın Plimoth Yerleşimi gibi restore edilmiş kasabalarından birinde, aynı anda hem onyedinci hem yirminci yüzyılın “içinde olduğu”na ilişkin bir farkındalıkla gezinen bir turistten söz eder. Çerçevelerin ikisi de dışsaldır ve hayal gücü sayesinde bir arada varolurlar, hani şu meşhur “şüphenin iradi bir biçimde askıya alınması”nda olduğu gibi. Schechner, bu paradoksal farkındalığı performansçıya uygularken, Britanyalı psikanalist D. W. Winnicott’un bebeklerin kendileri ile ötekileri nasıl ayırt ettiğini incelediği çalışmasını alıntılar. Bebeğin günden güne artan kendilik ve dışsal gerçeklik farkındalığı arasında, Schechner’in, Bateson’un “oyun çerçevesi”ne ve Turner ve van Gennep’in geçişli bölgelerine benzettği “geçişken (transitional) fenomenler”⁴⁴ bölgesi vardır.

Bu benzerliklerin bize gösterdiği şey, Wilshire’in yaptığı gibi, “sorumlu” insan eylemlerinin “gerçek” dünyası ile oyun ya da performansın “hayali” dünyası arasında çok belirgin bir ayrıma gitmenin son derece zor ya da



Resim. 2.2. Plimoth Yerleşimi'nde bir misafir ve "evsahibi" / Kaynak: Plimoth Yerleşimi.

nihayetinde yararsız olduğudur. Tam tersine, modern antropolojik ve psikanalitik teorinin güçlü geleneklerinden biri, oyun dünyasının, bir sürü yöntemle "gerçekliğin" üstünü örtmekle kalmayıp bir de genellikle "sorumlu" eylemin "gerçek" dünyasında kullanacağımız materyalleri içinde bulduğumuz, geliştirdiğimiz ve yeni biçimlere dönüştürdüğümüz bir eritme potası olarak iş gördüğünü iddia eder. Esasen, sosyal inşacılık ve etnometodoloji, en sıradan gündelik etkinliklere bile, daha geleneksel toplumsal teorilerin normalde "oyun"la bağlantılandıracağı bir tür açıklık, doğaçlama ve deneysellik yerleştirmiştir.

İki mercekle görme ve gerçek

Hem geleneksel tiyatronun hem de toplumsal performansın hammadde nesnelerin ve eylemlerin gündelik dünyasından geldiğine göre, bu etkinlikler içindeki kullanımları kaçınılmaz biçimde o dünyayla benzerlikler taşıyacaktır. 1994 tarihli, "Görünmez Mevcudiyetler: Performans Metinlerarasılığı" başlıklı yazıda, tiyatronun sürekli geri dönüşüme sokarak kullandığı dış dünya mahreçli materyal kadar, bir önceki performanstan

aldığı dışsal çağrışımları anlatmak için “hayalet” terimini kullanmıştım.⁴⁵ Geleneksel tiyatrodaki bu malzemenin temsili işlevi ile ilgilenen göstergebilim kuramcıları için bu çağrışımlar yıkıcı ya da rahatsız edici bulunabilir. “Şöhret ve Oyunculuk Semiyotiği” (1990) başlıklı yazısında, Michael Quinn, bir oyuncunun tiyatro dışındaki yaşamı ve kariyeriyle ilgili bilgilerin, oyuncu ve seyirci arasında “dramatik karakterden büsbütün ayrı”⁴⁶ bir bağ yaratarak mimetik süreci nasıl bulandırabileceğini tartışır. Geleneksel tiyatronun aksine, performans sanatında, performansçının kişisel kimliği zaten genellikle önplana çıkarılmıştır ve performansçının şöhreti belli ölçüde o performansa ilişkin alımlama varsayımı üzerine kuruludur, ama hem tiyatro hem de performans gerçekte hayal arasındaki sınırlarla elbette sürekli oynamaktadır. Performansta nesneler ve aksiyonlar ne büsbütün “gerçek” ne de büsbütün “hayalî”dir, ama ikisinden de özellikler taşır. Bert States’in belirttiği gibi, çerçeveleme ya da gibi-yapma süreçlerindeki algı, hiçbir zaman bir nesneyi basitçe gündelik yaşamın bir parçası olarak görmekten işaret eden bir imgeye doğru görmeye geçmekle açıklanamaz. Çerçeveleme ve gibi-yapma bu işleve yardım eder, ama o nesnenin gerçek dünyadaki nesne olduğuna ilişkin algısal farkındalığı tamamen ortadan kaldırmaz. States gibi fenomenoloji kuramcılarının tiyatro ve performans kuramına yaptıkları büyük katkı, tam da tiyatronun kurmacayı inşa ederken büyük ölçüde gündelik nesneleri, durumları ve insanları hammadde olarak kullanması –States buna “en gerçek biçimiyle gerçek” der– ve bu malzemenin gerçeklik üzerinde olağandışı bir hak iddiası olduğu meselesine dikkat çekmesidir. States’e göre, sadece işleyişi değil, tiyatronun kendine özgü gücü de seyircisinin performansın nesnesine bakarken taşıması gereken çift mercekli bakıştan ya da çifte ilişkiden türer. Basit bir mahsustan yapma ya da illüzyon teorisinin varsayabileceğinin tersine, mesele, seyircinin “kendini yanılsamaya kaptırması” değil, mimetik unsuru ve “gerçek”i sürekli bir gerilim içinde tutan “belli bir geçerlilik/*şimdilik* [actual] türüne”⁴⁸ kendini kaptırmasıdır. Richard Schechner, unutulmaz bir biçimde, bu çift merceklik halini çifte olumsuzlukla ifade etmiştir. Oyun çerçevesi içinde bir performansçı (yanılsamanın işleyişi nedeniyle) kendisi değildir, ama (gerçekliğin işleyişi nedeniyle) kendisi olmayan biri de değildir. Performansçı ve seyirci, birlikte, bir çifte bilinç evreninde iş görür. Performansın bu “ben değil... ben olmayan da değil”⁴⁹ niteliği sonraki performans kuramcılarınca işlek bir formülasyon olarak kullanılmıştır.

States tiyatral çerçeve içindeki malzemenin kendine özgü ‘arada bulunma’, ‘aradalık’ niteliğini “belli bir gerçeklik türü” olarak adlandırsa da,

tiyatroda ve belki daha da dikkat çekici biçimde performans sanatında “belli bir gerçeklik türü”, kullanılan malzeme kadar, ya da belki ondan daha fazla, bu etkinliğin sosyal, kültürel ve psikolojik etkisiyle alakalıdır. Pek çok durumda ve özellikle de performansın sosyal bilimlerin bakış açısıyla izlendiği durumlarda, bütün bir performatif durum, Turner’ın sosyal dramalarında ya da Moreno’nun psikodramalarında olduğu gibi, topluluğun ya da bireylerin üzerinde yarattığı gerçek ve kalıcı etkilerle zaten “belli bir gerçeklik türü” haline gelir. Schechner, 1970 yılında, ister kabile ister sanayi toplumu olsun, bu iddiada bulunan kültürel performanslar için “gerçek/aktüel”⁵⁰ terimini kullanmıştı. Schechner’e göre, aktüel olan “şimdi ve burada” gerçekleşir, geçmişteki olaylara yapılan her atfı şimdiye taşır, somut bir mekânda, sonuçları olan ve değiştirilemez eylemlerle ilgilidir ve katılımcıların durumlarındaki bir değişimi deneyimlemelerini sağlayarak, o olayın içinde tehlikeye attıkları önemli bir şeyler olduğunun ayırdına varmalarını sağlar.⁵¹ “Önemli bir şeylerini tehlikeye atmaları”, Morris’in ve sözü edilen diğer kuramcılarının “sorumluluk alma”sında olduğu gibi, sürecin ciddiyetine ve aracılık ya da temsilin önemine vurgu yapar.

Aracılık ve toplumsal ya da kültürel arabulucuk işlemleri bir ölçüye kadar her performansta bulunabilir. Eco’nun sarhoş adamında bile, performansçının gösterisinin yansımalarından bîhaber olduğu durumda, bu sorumlulukları prodüksiyon araçları üstlenir. Konvansiyonel tiyatroda temsil sorumluluğu düzenlemenin bütününe dağıtılmış ve tekil performansçılar da en azından bir ölçüde bu yükü paylaşmıştır, ama yine de prodüksiyonun araçları hâlâ durumun önemli bir parçasıdır. Diğer toplumsal ve kültürel performanslara baktığımızda, performansçıların daha ağır bir sorumluluk taşıdıklarını görürüz. Zaten, yakın dönem performans sanatında performansçının kişisel temsiliyeti genellikle asıl meseledir. Performans sanatçısı birkaç geleneksel tiyatrokonumunu –oyuncu, yönetmen, tasarımcı, oyun yazarı– birleştiren kişi durumundadır. Performansçı –Eco’nun sarhoşunun aksine– doğrulayıcı bir aracı tarafından “görölsün diye yükseğe” kaldırılmamıştır, seyirciye sunulmak kendi seçimidir.

Performans ve psikanaliz

Benlik sunumunun bu dinamiği, performans sanatçısının benliği ile sunulan benliğin normal şartlarda çok yakından ilintili olmasıyla doğrudan

ılkakalıdır. İleride de ele alacağımız gibi, kimi kuramcılar bu yaklaşımın en ayırt edici özelliğinin geleneksel karakter canlandırmanın yokluğu olduğunu düşünmüşlerdir. Bir “kendilik”in nasıl inşa edildiğine yoğunlaşmak, bizi sosyolojinin ve antropolojinin toplumsal ilgilerine olduğu kadar, 1990’larla birlikte performans kuramcılarının daha önce göstermediği bir ilgiye mazhar olan psikoloji ve psikanalizin bireysel meselelerine doğru da yöneltir. Alan Read, 2001 tarihli ve “Performans Plasebosu” başlıklı yazısında, performansla psikanaliz arasında süregelen yakın ilişkisinin Freud’un bütün yazılarındaki imge ve metaforlarda bulunabileceğini ve “1889’un güzel bir gecesinde Freud Paris’teki Hipnotizm Konferansı’ndan bir performans sanatçısıyla (Yvette Guilbert) görüşmek için kaçtığında tınamına erdiğini”⁵² söyler. Bu tam da, der Read, Freud’un kariyerinde “hipnozdan özgün bir psikanalize”⁵³ döndüğü andır.

Süreçle ilgili bütün mekanizmalarıyla birlikte, hastanın geçmişteki çelişkilerine Freudyen bir yolla “dönmesi”nin performans kuramındaki “restore davranış”la taşıdığı büyük benzerlik Freud ve psikanalitik teori ile performans kuramının yolunun nasıl olup da daha erken çakışmadığı sorusunu sordurtsa da, aslında, performans kuramcılarının psikanalize duyduğu ilginin kaynağı, psikanalizin restore davranışa odaklanması değil, kimlik inşasına ve özellikle de toplumsal cinsiyet rollerinin inşasına gösterdiği ilgi olmuştur. Freud’un eril merkezli yöntemi ve kadınları pasiflikle, mazozizmle ve histeri ile bağlantılandırması, 1980’ler boyunca kimlik ve performans ilişkisi üzerine çalışan feminist kuramcılar açısından sorunlu olmakla birlikte, Freudyen sistemin kültürel egemenliği ve kimlik oluşumunu ele alışının uzanımları bu sistemle yüzleşmeyi ve bir ölçüde uzlaşmayı gerekli kılmıştır.

Özdeşleşme ve psikosemiyotik

Toplumsal, kültürel ve kişisel kimliğin inşası ve performansın bu süreçteki önemi, yirminci yüzyılın son yıllarında hem performans hakkındaki kuramsal yazılarda, hem de bizzat performansların kendisinde en önemli meselelerden biri haline gelmiştir (bakınız 7. Bölüm). Freud’un yazıları bu meseleye ilişkin en kuşatıcı ve en kışkırtıcı fikirleri barındırır. Sue-Ellen Case, feminizm ve tiyatro alanındaki, aynı adı taşıyan 1998 tarihli ilk kapsamlı çalışmasında, tiyatro ve performansın “yeni poetikası”nı geliştirmekten söz ediyordu.⁵⁴ Case, projesini, bir sonraki bölümde ele

alınacak, dilbilimden türetilmiş kuramsal bir yaklaşım olan semiyotik üzerine inşa ediyordu. Bu, sahnede canlandırılan kadın figürünün sembolik işlevinin, özellikle de tüketici eril bakışın nesnesi olarak seyredilen kadın olma durumunun incelenmesi için bir yöntem sağladı. Case'in psikosemiyotik dediği, eril bakışın hâkimiyetini kuran kültürel sistem, yani eril yönelimli kimlik formasyonu ve kimlik performansı sistemi ilk kez Freud tarafından detaylandırılmış ve Case'e göre –daha da önemlisi– Jacques Lacan tarafından sürdürülmüştür. Case bir “feminist psikosemiyotik” geliştirmek suretiyle bu sisteme kafa tutulabileceğini ve bu hâkim sistemin eril yönelimli varsayımlarının fâş edilebileceğini ve alternatif kimlik pozisyonlarının ve performanslarının geçerliliğinin sağlanabileceğini iddia etmiştir.

Elin Diamond ve psikanalitik teori

1990'larda, *Performing Feminisms* [Feminizm İcraları] derlemesinin basılmasıyla birlikte, editör Sue-Ellen Case, performans ile feminizmin –psikanalitik teorinin transandantalizm ve özcülük gibi sorunlarına rağmen–⁵⁵ her geçen gün “psikanalitik teori ile alevlenen aşkı”ndan söz ediyor ve makale seçkisinin giriş bölümlerinin büyük bir kısmını kimlik, performans ve psikanalitik teoriyle ilgili yazılara ayırıyordu. Bu yazıların her biri, ilginç bir biçimde, doğrudan Freud'la değilse de 1980'li yıllarda çağdaş kuramın en önemli kaynaklarından biri haline gelmiş neo-Freudyen Jacques Lacan'la ilgileniyordu. Lacan, Freud'un eril yönelimini benimsemiş olmakla birlikte, feminist kuramcılar için kimlik oluşumuna dair kullanışlı bir model sunuyordu; bu model, sabit kimlikleri reddediyor, kimliği dilin ve toplumsallığın pratik evreni içinde toplumsal bir inşa olarak görüyordu. Elin Diamond, “Kimlik Romantizmini Reddetmek” başlıklı makalesinin girişinde, bu konumu özetliyor, bu görüşün önemini teslim ediyor, ancak Lacancı kimlik sisteminin yine de eril olduğunu tespit ederek Lacancı sistemi ileriye doğru modifiye etmiş Julia Kristeva'nın görüşlerini paylaşan feminist oyun yazarlarını övüyor ve “cinsel kimlikler de dâhil olmak üzere her tür kimliği eritmenin”⁵⁶ arayışında olduğunu söylüyordu.

Diamond, 1989 ve 1992 yılları arasında yazdığı bir dizi makaleyle taklit, kopyalama, özdeşleşme ve histeri gibi anahtar kavramların feminist ve performatif yansımalarının izini sürdü; Freudyen ve psikanalitik kavramları, feminist ve performatif kuram tarafından kullanılabilir biçimde

iyileştirmeye yönelik çalışan damarın asal isimlerinden biri haline geldi.⁵⁷ Freud'un kariyeri boyunca özdeşleşmeye ve egonun biçimlendirilmesindeki asal rolüne gitgide daha fazla yönelmesine ve Lacan'ın kimliğin toplumsal kuruluş modeline⁵⁸ atıfta bulunarak, Diamond, egoyu "geçişken, değişken ve öznenin diğerleriyle paylaştığı psişik tarihin bir çökeltisi, esasen tiyatral bir kurmaca" olarak tanımlar.⁵⁹ 1992 tarihli "Biz'in Şiddeti" yazısında, özdeşleşmeye dönük feminist bir yaklaşım geliştirmeye çalışırken (aynı şeyi 1989 tarihli "Mimesis ve Taklit" yazısında mimesise uygulamıştır), Diamond, "ışkın özne ve nesnelerin fenomenolojik evrensellerini" parçalamanın ve kimliği özdeşleşme ile –klasik Freudyen gelenekte olduğundan– "daha gıyısabit ve olumsal bir ilişki içine" yerleştirmenin peşine düşer.⁶⁰

Ann Pellegrini ve ırksal kimlik

Ann Pellegrini, *Performance Anxieties*'de (1997) [Performans Endişeleri], daha önce Diamond gibi kuramcıların toplumsal cinsiyetin inşası için kullandığı psikanalitik performans analizini, özellikle Yahudilik ve zenciliğe eğilerek, hem genelde kültür içinde, hem de özel olarak Anna Devere Smith ve Sandra Bernhard gibi performans sanatçılarının çalışmaları temelinde, ırksal kimliğe uygulayacak şekilde genişletti. Bütün zaaflarına rağmen, der Pellegrini, Freud'un "bilinçdışı özdeşleşmelerin ego karakterini bir öteki modeli üzerinden sürekli biçimlendirip dönüştürmesi ile aradaki mesafeyi açarak öz-kimliği arızaya uğratmasını kavrayışı zengin detaylar içerir".⁶¹ Özkimliğin arızaya uğratılması ile kimlik oluşumlarının arasındaki mesafenin "açılması" projesi, 1980'lerde ve 90'larda egemen kuşatıcı kültürün ve buna bağlı değer sisteminin benimsediği kimlik oluşumlarına çeşitli biçimlerde kafa tutma arayışındaki, "direnişçi performans" diye adlandırılan çalışmaların asal stratejisi haline gelmiştir. Buna ilişkin kimi özgün performans uygulamalarına sekizinci bölümde değiniyor olacağım.

Özdeşleşmenin patolojileri

Histeri

Muhtemelen, Freud'un 1900'ler civarında özdeşleşme patolojileri üzerine yazarken ele aldığı, histeri, eşcinsellik ve melankoli vakaları dışında kalan

hiçbir yazısı performans kuramcılarında bu denli kışkırtıcı ve özgün bir çalışma üretimini tetiklememiştir. (Gerçi, Freud'un pek çok çalışmasında olduğu gibi bu konular hakkındaki görüşleri de zamanla değişmiş ve bu süreçlere ilişkin olumsuz değerlendirmelerini bir ölçüde düzeltmiştir.) Psikanalitik teorinin özellikle de feminist kuramcılar tarafından düzeltilmesi sürecinde, bu patolojilerin her biri, sadece kimlik oluşumu alanında daha önce inkâr edilen ya da gizli tutulan mesafeyi açma potansiyeli için değil, performansın kendine özgü potansiyellerini ve süreçlerini daha iyi kavramak için de araştırılmıştır. Freud her iki konu hakkındaki ilk akıl yürütmelerini içeren *Düşlerin Yorumu*'nda histeriyi performans ile bizzat ilişkilendirerek meseleye özel olarak eğilmiştir.⁶²

Histerik semptomların mekanizmasında özdeşleşme bir hayli önemli bir unsurdur. Hastaların kendi semptomları sadece kendi deneyimlerini değil, pek çok başka başka insanın da deneyimlerini ifade etmesini sağlar; semptomları büyük kalabalıklar adına acı çekmelerine ve bir oyunda bütün rolleri tek başlarına canlandırmalarına sebep olur.

Özel performans çağrışımı bir yana, bu çarpıcı pasaj, Freud'un sabitleyici ve düzenleyici sistemi açısından kontrol edilemez kimlik bolluğu ile histerinin nasıl bir tehdit oluşturduğunu göstermektedir. Hélène Cixous ve Catherine Clément'in *La Jeune Née* (1975)⁶³ [Yeni Doğmuş Kadın] ve Sarah Kofman'ın *L'Enigme de la femme: la femme dans les textes de Freud*⁶⁴ [Kadın Muamması: Freud'un Metinlerinde Kadın] gibi çalışmaları, histeriğe Freud'un ikili toplumsal cinsiyet sistemine (aktif/eril'e karşı pasif/dişil) karşı asal bir tehdit olarak yaklaşmış; ataerkilin gramerine kafa tutan "konuşkan beden" in o sistemin işleyişini korumak için suçlu muamelesi görmesi, bastırılması ve "tedavi edilmesi" gerektiğini saptamıştır. Bu tür çalışmalar histeriye dair feminist tartışmalar için bir zemin kurmuş, geleneksel tiyatrodan ve modern performans sanatında hem bir benzetme hem de strateji olarak kullanılmıştır. Bu tartışmaya yapılmış en önemli katkılardan biri, 1980'lerin sonu ve 90'ların başında kimlik üzerine yazdıklarından yukarıda söz edilen Elin Diamond'a aittir. Bu yazılar 1997 tarihli *Unmaking Mimesis* [Mimesisi Bozmak] kitabının da temelini oluşturmuş, kitapta modern gerçekçi dram ile psikanalizin yükselişi arasında her ikisinin de histerik kadının "tedavisi" ile ilgilenmek gibi ortak bir özellikleri olduğu gösterilerek sıkı bir bağ kurulmuştur.⁶⁵

Eşcinsellik

Feminizmin genelde performansa, özelde de kimlik performansına duyduğu ilgi, kısa bir zaman sonra, diğer dezavantajlı grupların temsilcilerinin performanslarına ve bunlar arasında da özellikle Freud'un yazılarında histeriklere oranla çok daha az söz edilen ama sistematik bir biçimde normal kimlik oluşumunu tehdit eden bir patoloji olarak ele alınan eşcinselliğe ilişkin performanslara duyulan ilgiyle genişledi. Eşcinsel kadın ve erkek sanatçılar ve kuramcılar yirminci yüzyıl sonundaki performans dünyasına önemli katkılarda bulunmuşlardır, ama teori düzeyinde kadın kuramcılarının katkısı, muhtemelen zaten feminist çalışmalarla kurulmuş kuramsal altyapı sayesinde erkeklerinkine oranla daha dikkate değerdir. İlk iki asal feminist performans kuramcısı olarak Sue-Ellen Case ve Jill Dolan, lezbiyen performansın potansiyelleri ve yansımaları üzerinde durmuşlardır. Onları takip eden pek çok kuramcı arasında psikanalitik analizle en doğrudan uğraşan ve özellikle 1998 tarihli *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism* ile [Beden ile Et Arasında: Sadomazoşizm Performansı] alanın en saygın isimlerinden sayılan Lynda Hart yer alır. Bu kitapta, Hart, birkaç noktada, psikanalitik paradigmasını "her tür cinsel yönelimden kadına karşı saldırganlığın hamiliğini yapan"⁶⁶ sistem karşısında kendi çalışmalarını haklı göstermek için kullanan feministleri zora düşüren gerilimle karşı karşıya gelmiştir. Yine de, çalışmasının psikanalitik teoriye eğilmek durumunda olduğunu söyler, "çünkü, eğer ben onu kullanmazsam, onun beni kullanacağını fark ettim".⁶⁷ Teresa de Lauertis ve onun üzerinden Anna Freud'a atıfta bulunurken, Hart, sıkça başvurulun direnişçi okuma stratejisiyle monolitik, eril, normatif freudyen sistemin boşluklarına ve açıklarına çalışır. Tıpkı Diamond ve Irigaray'nin Platon'un istikrar sağlayıcı mimesisine söz konusu istikrarı temin etmek uğruna görmezden gelinip dışarıda bırakılan ve susturulan ne varsa onları açığa çıkararak meydan okuması gibi, Hart da, lezbiyen sadomazoşizmi, "tam da bu sistemler içinde lezbiyen sadomazoşizmin teorik olarak imkânsız olması yüzünden",⁶⁸ mazoşizmin psikanalitik modellerine meydan okumayı sağlayacak bir araç olarak devreye sokar. Hart'ın çalışması, modern performans kuramı ve psikanalitik kuramın kesiştiği alanda, hem psikanalitik alanın içinde açtığı yıkıcı bölge açısından, hem de sadomazoşizmin erken tarihli akademik psikanalitik incelemelerinden Freud'un yaptığı gibi kimlik oluşumuna odaklanmak yerine –yirminci yüzyıl sonu performans kuramının asal meselelerinden

biri olan– kimlik ile performatif uygulamalar arasındaki ilişkiye eğilerek ayrıldığı için önemlidir.

Melankoli

Freud'un melankoliyi kapsamlı olarak işlediği ilk yazı, 1915 tarihli, “Yas ve Melankoli” başlıklı ve sevilen bir şeyi yitirmenin kimlik oluşumu üzerinde yarattığı sorunlarla ilgilenen çalışmasıdır. Freud sonradan daha olumlu bir melankoli görüşü geliştirecekti; 1923'te, *The Ego and the Id* [Ego ve İd] adlı kitabında, daha önceki çalışmalarında “bu sürecin önemine tam vâkıf olamadığını, ne kadar yaygın ve tipik olduğunu o zamanlar bilmediğini” yazacaktı. Artık, melankolinin esasında kimlik oluşumunun asallarından olduğunu, çünkü bizzat egonun bir dizi reddedilen “nesne-seçimleri” üzerine kurulduğunu ve bu reddin de melankolinin kaynağı olduğunu düşünmektedir.⁶⁹ Sonraki psikanalitik teori, sözgelimi Lacan'ın-ki, melankoliyi melankolinin yansıttığı kayıptan kaynaklanan sembolik temsilin çift değerli kazanımının ifadesi olarak gören bakış açısını öne çıkartmıştır.⁷⁰ 1990'ların sonunda, kimlik, melankoli, tekrar ve performans arasındaki yakın ilişki performans kuramının asal konularından biri haline gelmiştir. Peggy Phelan, *Mourning Sex*'in (1997) [Yas Tutan Cins] temel meselesini, “süregiden kayıp duygusunun neden olduğu cinsel ve psikik tekrarın duysal gücünü hesaba katan” psikanalitik kuramın stratejilerini kullanarak, “yasımızı nasıl tutarız, nasıl icra ederiz, travmadan ve kayıptan nasıl kurtuluruz?” soru cümlesiyle özetler. Bu sürecin önemine ve yitim kavramına odaklanan daha önceki kitabı *Unmarked*⁷¹ (1993) üzerine inşa edilen bu kitapta, Phelan, bedenin ve psykhenin bu kayıp dinamiğine verdiği tepki olarak travmaya odaklanır – tiyatro, dans, resim, film, mahkeme oturumları ve yazının kendisi gibi bir dizi mimetik etkinlik üzerinden travmanın nasıl işlediğinin izini sürer. Phelan, travmayı tartışırken, 1994 yılında özellikle bu meseleye odaklanan büyük bir antoloji yayımlamış Cathy Caruth'a başvurur.⁷² Hem burada, hem de 1995 tarihli “Travmatik Uyanışlar” başlıklı makalesinde, Caruth, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de, Lacan'ın okumasında da tespit edilen, kişinin kendi ölümüyle ilişkilendirilen travmadan başkalarının (olası) ölümleriyle ilişkilendirilen travmaya doğru “adı konmamış kayması”nın öneminden söz eder. Bu kaymanın etik boyutunu, Caruth, benzer biçimde travmanın etik rezonansları üzerinde duran Emmanuel Levinas'ın felsefi çalışmalarıyla

ilişkilendirir.⁷³ Kaymanın bu etik boyutu psikanalitik kuramı antropolojinin alanına dönmeye zorlar; çünkü performans kuramcıları, travmatize olmuş cemaatlerin performansı nasıl “hem huzursuzluğun semptomu, hem de iyileşme sürecinin bir parçası”⁷⁴ olarak kullandığına eğilimlidir. Bu son alıntı, Latin Amerika’daki performans uygulamalarına dair çalışmaları yastaki, anma törenlerindeki ve tarihsel travma işleyişindeki performatif niteliklerin açığa çıkarılmasında son derece önemli bakış açıları geliştiren Diana Taylor’a aittir.

Judith Butler ve melankoli

Yirminci yüzyıl sonunun en etkili performans kuramcılarından olan Judith Butler, 1997 tarihli kitabı *İktidarın Psikik Yaşamı*’nın [*The Psychic Life of Power*] son iki bölümünde performans ile melankoli arasındaki ilişkiye dair son derece önemli katkılarda bulunur. Butler’ın teorilerinin gelişimi belki de en iyi John Austin’in dilbilimsel kavramı olan performativiteyi ve bu kavrama Jacques Derrida’nın meydan okuyuşunu nasıl ele aldığına bakılarak anlaşılabilir. Çalışmalarının bununla ilgili yanları üzerinde dilbilimsel teori bölümünde daha ayrıntılı olarak duracağım, ama *İktidarın Psikik Yaşamı*, Butler’ın yüzünü (bununla ilişkili olmakla birlikte) farklı bir yöne çevirdiğini göstermektedir. Temel meselesi tabiyet ve toplumsal iktidarın kimlik oluşumundaki rolüne dairdir. Burada, Butler, Freud’un psikanalitik görüşleri ile Foucault ve Althusser gibi toplumsal ilişkilerle ilgilenen kuramcıları son derece şaşırtıcı bir biçimde bir arada örer ve pek çok çalışmasında olduğu gibi toplumsal cinsiyeti kuran dinamiklerle ilgilenirken bu süreçte melankolinin rolü üzerinde durur. Butler, Lacan’ın Freud okumasını takip ederek, benlikteki bölünmenin sonucu olarak açığa çıkan melankolinin temsile ve böylece performansla yol açtığını, ama performansın kendisinin de melankoli tarafından ele geçirildiğini, tekrara mahkûm olduğundan hiç durmaksızın kaybı hatırlattığını ama hiç iyileştirmediyiğini belirtir.⁷⁵ O nedenle, performansın/icranın psikanalitik anlamda rol yapmaya (acting out) yakın olduğu söylenmedikçe (Butler’ın kimi sadeleştirmelerinde görüldüğü gibi), “toplumsal cinsiyetin icra edildiğini” söylemek yeterli değildir. Burada, melankolinin yitirilmesi icra edilen özdeşleşme içinde hem reddedilir hem de içerilir; paradoksal biçimde hem vardır hem de yoktur; “toplumsal cinsiyetin kendisi,” der Butler, “kısmen, çözülmemiş ıstırapın oynanmasıdır”.⁷⁶

3. Bölüm

Dilin Performansı/Dil İcrası:

Dilbilimsel Yaklaşımlar

Göstergebilim

Modern performans kuramı alanındaki ilk çalışmalar büyük ölçüde sosyoloji ve antropolojiden yararlanan eğilimin egemenliğindeyken –bu eğilime 1980’lerde ve 90’larda psikolojiye ve psikanalize dönülmesiyle birlikte bir anlamda meydan okunmuştu– sosyal bilimlerin bir başka alanı olan dilbilim de önem kazanmıştı. Performans kuramı içinde çok öne çıkmamış gibi görünmekle birlikte, dilbilim alanı, hem teorik gelenek içindeki en temel analitik araçları sağlamış, hem de, çetrefilli ve başat önemde performativite kavramının gelişimi de dâhil olmak üzere, performans teorisine performansın ne olduğunu anlamayı sağlayan en temel kavramları ödünç vermiştir.

Kaçınılmaz olarak, bütün bir modern dilbilimin zeminini oluşturan analitik sistemle, semiyotikle/göstergebilimle başlamak gerekiyor. Göstergebilimi insanın sosyal davranışlarını incelerken kullanılabilecek bir yaklaşım olarak öneren isim, modern dilbilimin babası Ferdinand de Saussure’dür. Ölümünden sonra öğrencilerinin tuttuğu notlardan oluşturulan 1916 tarihli *Genel Dilbilim Dersleri*, sosyal psikoloji alanında “yeni bir bilim olarak”, “toplumsal hayatta göstergelerin rolünü”¹ inceleyecek göstergebilime işaret ediyordu. Saussure’ün insan iletişiminin temel birimi

olarak önerdiği “gösterge”, bir anlamla (“gösterilen”) o anlamın soyut bir temsilini (“gösteren”) birleştiren toplumsal bir inşadır. Yani, İngilizce’de bir dört ayaklıya ait gösterilen, yazı dilindeki göstergesi “dog/köpek” ile kültürel olarak bağlıdır. Bütün Avrupa’da, dilbilim kuramcıları, kendi çalışmalarını bir sonraki yüzyıl boyunca Saussure’ün çalışmasının üzerine kurmuş, ama bu yeni bilim, yavaş yavaş sanat da dâhil olmak üzere, çok çeşitli kültürel fenomenin incelenmesinde kullanılmaya başlamıştır.

Modern göstergebilim teorisinin genel çerçevesinin önemli bir bölümü, her sözü altı kurucu unsura bölmeyi öneren Roman Jakobson tarafından kurulmuştur: bir gönderen bir alıcıya bir mesaj gönderir, mutlaka ortak biçimde anlaşılabilir bir kod taşıyan mesaj, fiziksel ve psikolojik bir bağlamda taşınır ve her zaman özel bir bağlama atıfta bulunur. Bu kurucu unsurların her biri takip eden göstergebilimsel analizler için önemli bir alan yaratmıştır.

1960’lar ve 70’lerde bir grup Avrupalı kuramcı göstergebilimsel analizi tiyatroya uygulamaya başladı. Bu ilgi, 1980’lerde İngiltere ve Amerika’da sonraki çalışmaların kurucu söz dağarı, süreçsel modeli ve temel yönelimi haline gelecek kadar yaygınlaşacaktı; bu durum, Sue-Ellen Case’in daha önce de alıntılıdığımız 1988 tarihli çığır açan *Feminizm ve Tiyatro* başlıklı kitabında şöyle tespit edilmiştir: “Performans ile feminist poetikanın kesişiminden doğacak yeni kuram için etkin bir başlangıç noktası göstergebilimde bulunabilir.”²

Postyapısalcı meydan okuma

1970’ler ve 80’lerde göstergebilimsel analiz zaman zaman belli performans türlerine, özellikle de toplumsal performanslara uygulanmıştır; bunun en kayda değer örneklerinden biri, Umberto Eco’nun bir önceki bölümde tartışılan ‘göstermecilik’idir. Göstergebilim Amerika ve İngiltere’de ilgi çekmeye başlamışken, kendini temelde göstergebilimin karşısında konumlandıran Avrupa kökenli postyapısalcılık kuramı tarafından tartışmaya açılmıştı bile. Örneğin, önde gelen postyapısalcı Jean-François Lyotard, klasik dilbilimciler tarafından geliştirilen bütün bir gösterge teorisine meydan okuyor, göstergenin tanımı gereği ilksel ve kurucu olduğunu ama aslında varolmayan bir gerçekliğin yerini tuttuğu için yokluk/gayb üzerine kurulduğunu iddia ediyordu. Genel anlamda, postyapısalcı kuramcılar, anlamın bu “yok zeminini” felsefi açıdan kabul edilemez saymış, her pozis-

yonun aslında göreceli, kaygan ve değişebilir olduğunda ısrar etmişlerdir. Hayatı ve bilinci yansıtanın peşindeki tiyatro, demek ki, tıpkı hayatın ve bilincin kendisi gibi, göstergelerin “temsili ikameler”i üzerine değil de doğru biçimde psişik enerji akışlarının “libidinal yerdeğişimi” üzerine inşa edilmeliydi.³

Varlık ve yokluk arasındaki ve yapısalci katılık ile postyapısalci akış arasındaki karşıtlık bir sonraki onyı boyunca kuramcılar tarafından çeşitli biçimlerde yankılanmış ve hızla gelişen yeni bir alan olarak performansın kuramsal zeminini oluşturmaya çalışanlar için özellikle önem kazanmıştır. Mesela, Josette Féral, 1982 tarihinde *Modern Drama* dergisinde yayımlanan ve meselenin kilit noktasına işaret eden “Performans ve Tiyatrallık” başlıklı yazısında, bu iki etkinlik alanını Lyotard’inkine çok yakın denebilecek bir biçimde birbirinden ayırmıştır. Féral’e göre, tiyatro gösterge üzerine, temsil üzerine, zemini olmayan bir gerçeklik üzerine kuruludur; performans ise tiyatronun göstergesel kodlarını yapı sökme uğratır, yaşayan bir mevcudiyet içinde işleyen bir “arzu akışı dinamiği” yaratır.⁴

Bu alanın gelişmeye başladığı ilk dönemlerde, performans kuramcılarının temel derdi performansın tiyatrodan farkını gösterebilmektir ve pek çoğu için tiyatroyu söylemsellik, yapıyla, yoklukla ve göstergebilimle, performansı da libidinal akış, varlık ve postyapısalcilikle ilişkilendirmek bunu yapmanın kolay ve işe yarar yolu gibi görünüyordu. Böylece, modern performans kuramının zihinsel arka planının kaçınılmaz bir unsuru olarak varlığını sürdüren göstergebilim teorisi, kasten ya da bilmeden, o teorisinin gelişim aşamalarından gitgide dışlanmış oldu.

Dilbilimsel Gelenek

Noam Chomsky’nin yeterliliği ve performansı

Dilbilim teorisi içinde performans sözcüğü, ilk kez, *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) [Sentaks Teorisinin Veçheleri] kitabında, “bir dili konuşan kişinin sahip olduğu genel ideal gramatik bilgi” olarak tanımladığı “yeterlilik” ile (competence) her bir konuşma durumuna bu bilginin özel olarak uygulanması anlamına gelen “performans” arasında bir ayrım kuran Noam Chomsky tarafından kullanılmıştır. Aslında, bu ayrım, büyük ölçüde modern dilbilim çalışmalarının başladığı yıllarda Ferdinand de Saussure’un kurduğu, bir dilin temel örgütleyici kuralları olarak dil (la lan-

gue) ile tekil konuşma edimleri anlamına gelen sözce (la parole) arasında kurduğu ayrımla kuvvetli benzerlikler taşımaktadır. Chomsky'nin formülü yetiyi ve edimi vurgulayabilmesi açısından daha avantajlıdır, ama yine de geleneksel dilbilimin *la langue*'a ya da yeterliliğe yaptığı vurgu burada da korunmuştur; demek ki, bir dizi tekil örnekten genelleme yoluyla soyut ilkeler çıkaran yapısalcı bir çalışma biçimidir.

Bir tür aşkın sistem ya da bir dizi verili durum veya konunun üzerine bir temel kurma eğilimi, sonradan insan eylemi, dil ve düşünce arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerine yapılan çalışmaları da belirlemiş, hatta kendilerini pozitivist geleneğin kabullerinden kurtarmanın peşinde olan kuramcıların yazdıklarında bile etkili olmuştur. Mesela, Jürgen Habermas, büyük ölçüde Chomsky'ninki üzerine kurulu bir iletişimsel yeterlilik ve performans teorisi geliştirmiş, teorisi ile Chomsky'nin daha dar çerçeveli dilbilimsel meselelerini hakikat, adalet ve özgürlük gibi daha büyük meselelere uygulamayı hedeflemiştir. Chomsky gibi Habermas da, konuşmacıların iletişimsel performanslarının belli bir toplumsal bağlama ait ideolojilerle bulandığında bile bu “evrensel” değerleri nasıl olup da tanıyabildiklerini açıklayan örtük bir bilgi olduğunu varsayar.⁵

Ta 1960'larda, dilbilim alanında çalışan pek çok araştırmacı, performans, yeterliliğin sınırlı, koşullu, hatta bozulmuş bir türevi olarak görmek yerine, kendi başına olumlu ve imkân yaratan bir etkinlik olarak görebilmişlerdir. Geleneksel dilbilim teorisi hâlâ kuvvetli bir ilham kaynağıdır, ama önceki bölümlerde tartışılan, insani bilimlere ve sosyal bilimlere bağlı çalışma alanları ve bu alanlarda üretilen kitaplar da –mesela, Kenneth Burke'ün ya da Erving Goffman'ın yazdıkları ya da antropoloji ve halk bilimi çalışmaları– aynı ölçüde etkilidir. Yeni terimler –“iletişim etnografyası” ve özellikle de “toplumdilbilim”–⁶ bu disiplinlerarası tavrın gitgide yaygınlaşmaya başladığının işareti olarak alınmalıdır.

Dell Hymes ve işlevsel dilbilim

Modern toplumdilbilim alanının önde gelen kurucularından Dell Hymes, bu ilişkileri ve meseleleri düşünürken daha “işlevsel” bir dilbilimini daha geleneksel olan “yapısal” dilbilimin yerine geçirmeye çalışıyordu. İlki, performansa ve dilbilgisel ya da dilbilimsel kurallara değinmektense, konuşma olayının bağlamaştırılmasına eğilmek için sosyolojik ve antropolojik analiz yöntemlerinden beslenir. Burada, ilgi, *langue*'ın yapısından özel olarak o

tekil konuşmanın içinde yer aldığı olaya, konuşmanın içinde gerçekleştiği topluluk ve durumu birtakım genel kültürel cemaatler olarak değil de bir matris, bir kodlar ve anlamlar repertuarı olarak görmeye kaymıştır.⁷ 1982 tarihli, “Dilsel Belirlenemezlik ve Toplumsal Bağlam” adlı makalede, Dore ve McDermott, “Konuşmak sadece bir dizi önermenin kodlayıcıdan kodçözücüyü ulaşması değildir; bağlam nadiren tuhaf sözcelerin yorum aralığına faydalı bir girdi olarak eklenir. Daha ziyade, insanlar, yansıtımlı bir biçimde, konuşmayı tam da o sırada ne yaptıklarını, birbirlerine neden söz ettiklerini anladıkları biçimiyle bağlamı inşa etmek için kullanırlar,” demiştir.⁸ Bir önceki bölümde, bu yaklaşımın genel anlamda performans odaklanarak toplumsal ve antropolojik meselelere eğilmeye duyulan ve her geçen gün artan genel ilgiyle, özeld de Hymes’ın yazılarıyla ne kadar uyumlu olduğu tartışılmıştı.

Mikhail Bakhtin ve sözce

Karnavala dair yazdıkları, modern antropolojiye dair benzer kaygılarla birlikte performans kuramına dâhil edilebilecek Bakhtin de yazılarında asal bir kavram olarak sıklıkla geçen “sözce” üzerine yaptığı bağlam-temelli çalışmalar üzerinden dilbilimsel performans teorisine dikkate değer katkılarda bulunmuştur. Bakhtin’e göre, sözce “her zaman doğası gereği bireysel ve bağlamsal” olan, süregelen söylem zincirinin “kopmaz bir halkası”, genellikle rastlandığı gibi belli bir sözcük dizgesi yinelenildiğinde bile hiçbir zaman bütünüyle aynı bağlamda ortaya çıkmayan bir dil parçasıdır.

Bütün sözler, der Bakhtin, üç şekilde varolur: “Bir dildeki kimliksiz sözcük olarak, kimseye ait olmadan; *bir başkasının* sözü olarak, yani bir başkasına ait olan ve ötekinin sözcesinin yankılarıyla dolu olarak ve son olarak da *benim* sözüm, yani belli bir konuşma planı içinde zaten çoktan benim ifademle dolmuş, belli bir durumun içinde uğraştığım söz olarak.” (Searle’le arasındaki uyumsuzluğu ileride ele alacağımız) Derrida gibi Bakhtin de bütün konuşmaları daha önceki konuşmaların alıntılanmasından ibaret görür, ama yine de sürekli değişmekte olan bağlam nedeniyle hiçbir alıntının aslına sadık olamayacağını da vurgular. Ötekilerin halihazırda varolan sözlerini, bir ölçüde “kendi ifadelerini, kendi tonlarını taşısalar” da, hiç durmadan “asimile eder, yeniden kurar ve yeniden ifade ederiz”.⁹ Konuşmanın bu ikili yönelimi; hem röprodüksiyon anlamıyla yeniden üretimle, hem de akışla ilintilidir ve “restore davranış” kavramının ilgilendiği

olguya eğilir; dilbilimsel olsun olmasın, tekrar ile yenileştirme arasındaki yaratıcı gerilim performansa dair modern görüşlerle doğrudan ilişkilidir. Direnişçi performans stratejilerine tekrar döndüğümüzde bu gerilimin orada merkezî bir öneme sahip olduğunu da göreceğiz.

Bakhtin için, sözceler, belli sözcüklere oranla, önceki kullanımlarla mevcut kullanımı doğal olarak daha incelikli bir biçimde katmanlaştırır; bu da bir “sesler” çoğulluğuna yol açar.¹⁰

Konuşma ile kurulan iletişimin somut koşulları içinde bir sözcü üzerinde biraz fazla durulduğunda, aslında başkalarına ait olan ve farklı düzeylerde yabancılik etkisi yaratan, kısmen ya da tamamen saklanmış sözcükler fark edilir. Her sözcüde zar zor, uzaktan uzağa duyulan farklı özne sesleri üst üste binerek yarattıkları diyalojik yankılarla izlerini bırakırlar sözcüde, böylece yazarın ifadesinin geçirgen sözcü sınırları bütünüyle flulaşır.

Bakhtin sözcüklerin bir anlatı içinde üç kategoride bulunabileceğini söyler: doğrudan (gösteren/ifade eden), nesne yönelimli (karakterlerin söylemi, bu da tek seslidir) ve kararsız; yani yazar bir başkasının sözlerini yeni bir kullanımla kendine mâl ediyordur, ama kendine mâl etmenin işaretlerini silmiyor ya da silemiyordur. Bu üçüncü işlemi Bakhtin anlatısal yazının hedefi olarak görür; çeşitli “seslerin” tek bir “konuşma” içinde duyulabilir olduğu bir durum, hem çeşitli “anlamaların” doğmasına yol açar, hem de konuşmanın açık uçluluğuna, bir de belli bir bağlamda konuşmanın nasıl icra edildiğine işaret eder. Bakhtin, bağlamdan etkilenmeyen ve tek bir anlamın vurgulandığı metinler ya da yapılar için “monolojizm” terimini kullanır; “diyalojizm”i ise daha açık metinler için ve özel bir ortamda dile getirilmiş olduklarına ilişkin bir farkındalık söz konusu olduğunda kullanır.

Julia Kristeva’nın Fransa’da ilk yayımlanan çalışması “Sözcük, Diyalog ve Roman”¹¹ temelde Bakhtin’le ilgiliydi ve zaten Kristeva sonraları performans kuramcılarının dikkatini Bakhtin’e yönelten en önemli kuramcı olacaktı. Kristeva, Bakhtin’in karnaval ve diyalojizm kavramlarını performans ve dramatik işleyişle birlikte örer. Karnavalı mizansen olarak tanımlarken şöyle der: “Dil üç boyutlu bir dram olarak yaşamak için çizgisellikten (yasadan) kaçır. Daha derin katmanlarda bu tam tersine de işaret eder: dram dile yerleşir. Böylece, temel ilke de zuhur eder: bütün şiirsel söylemler dramatisasyonudur ve kelimelerin matematiksel anlamıyla dramatik permütasyonudur.” Karnavalın sahnesinde söylem “potansiyel

bir sonsuzluk" edinir, artık "burada 'yasaklamalar' (temsil, 'monolojizm') ve bunların ihlâli (rüya, beden, 'diyalojizm') bir arada varolur."¹² Bu işlemin çift anlamlılığı önemlidir. Karnaval sadece parodik bir tersine çevirme değil, gerçek bir ihlâldir. Yasanın öte tarafı değildir; monolojistik bir "anlam"ın temsili olarak yasayı bağrında taşır. "Karnavalın genişleyerek evrenselleşmiş sahnesinde," der Kristeva, "dil, temsildeki rolünü inkâr ederken, kendini parodize edip göreceleştirirken bile kendini temsilden ayıramadan kalır."¹³ Bu işlem, antropoloji teorisinde kurulmuş bir biçimin ve bağlamsallaşmış bir türevinin aynı aksiyon içinde –bir biçimde– bir arada bulunduğu restore (ya da akort edilmiş) davranışa fazlasıyla benzer. Yine, bu işlemin tiyatronun göstergebilimsel ve monolojik işleyişine karşı Josette Féral ve diğerleri tarafından kuramsallaştırılan akışkan libidinal "performans" kavramıyla da benzerlikleri belirgindir.

Söz edim teorisi

John Austin

Modern toplumdaki performanslara dair yazılmış çok çeşitli yazılara dilbilim teorisinin yaptığı katkılar içinde belki de en etkili olanları, bir biçimde konuşma olayının toplum ölçeğinde bağlamlaştırılması ile ilgili olanlardır. Bu, temelde, John Austin ve John R. Searle tarafından geliştirilen söz edim kavramıdır. Bu kuramcıların, mesela Turner'ın kültürü, Goffman'ın toplumsal davranışı bir performans olarak ele almak için birer metodoloji geliştirmesi gibi, dili bir performans olarak ele almanın metodolojisini geliştirmiş oldukları söylenebilir. Ancak, bundan da öte, performanstan bile daha tartışmalı olduğu söylenebilecek ve artık geniş bir biçimde dolaşıma girmiş performativite kavramı için asal zemini oluşturdukları söylenmelidir.

Söz edim teorisinin temelleri Austin'in 1955 yılında Harvard'da verdiği William James Dersleri kapsamında atılmış ve *Söylemek ve Yapmak* (How to Do Things with Words) ismiyle kitaplaşmıştır. Bu derslerde Austin, "performatif" diye isimlendirdiği sözce türüne dikkat çeker. Bir performatifi dillendirirken, kişi sadece bir cümle kurmaz (dilbilimsel analizin geleneksel odağıdır bu ve Austin bu cümlelere "betimleyici" der), aynı zamanda bir edimi yerine getirir – bir gemiyi isimlendirip suya indirmek ya da evlilik yemini etmek örneklerinde olduğu gibi.¹⁴ Performan-

üfilin birincil amacı bir şeyi söylemekten ziyade onu yapmak olduğundan, Austin, buradaki başarının betimleyici cümlelerde olduğu gibi doğruluk ya da yanlışlık zemini üzerinden yargılanamayacağını, burada ancak niyetlenilen edimin başarılı bir biçimde gerçekleştirilip gerçekleştirilemediğine bakmak suretiyle bunun yapılabileceğini savlar. Bu seçeneklere, Austin, isabetli (felicitous) veya isabetsiz (infelicitous) der. Özünde, Austin, performatif cümlelerin ayırt edici niteliğinin “söz veriyorum”, “yemin ederim” cümlelerinde olduğu gibi birinci tekil şahıs kipinde ve geniş ya da şimdiki zamanda çekilmiş belli fiillerin varlığı (“performatif fiiller”) olduğunu söyler. Gerçi, sonradan bu niteliği taşımayan ifadelerin de aynı tarzda işleyebileceğini belirtmiştir. Mesela, “defol!” “sana gitmeni emrediyorum” ile aynı biçimde çalışır; doğruluk ya da yanlışlık içermez,



Resim 3.1. Performatif konuşma ve eylem. Bette Davis II. Dünya Savaşı'nda bir savaş gemisini vaftiz ediyor. / Kaynak: Everett Koleksiyonu.

bir eylem olarak emrin yerine getirilmesi ya da getirilmemesi içerilmiştir. Austin bu tür performanslara örtük (implicit) der. Ama bu da yeni bir sorun yaratır, çünkü neredeyse her sözce örtük bir performans olarak görülebilir; betimleyicilerin başına “diyorum ki”, “iddia ediyorum ki” eklendiğinde onları performatif hale getirmek mümkündür. Austin, bunun teorisini zayıflatacağını düşünmek şöyle dursun, belirtmek, tariflemek, betimlemek ve rapor etmek gibi etkinlikleri “kaidelerinden azıcık kaymış” saydığımızı ve “bunların da performatif dediğimiz diğer konuşma edimleri kadar konuşma edimi olduğunu” imler.¹⁵

Austin’in konunun özü için kullanmaya başladığı genel terim “edimsöz”dür (illocution). “Bir şeyi söylemenin o şeyi yapmak” olduğu çeşitli durumları birbirinden ayırmaya çalışırken tek bir sözcede üçü de farklı düzeylerde işleyen üç farklı sözel eylem tespit eder: düzsöz (locutionary), edimsöz (illocutionary) ve etkisöz (perlocutionary). Düzsöz edimler bir sözceyi belli bir anlam ve referansla kurar; kabaca, geleneksel manada “anlam”dır bu. Edimsöz edimler (“anlam”a karşı olacak biçimde) belli bir konvansiyonel “güç” taşırlar; var ederler, emrederler, söz verirler ama aynı biçimde bilgi verir, onaylar, belirtirler vb. de. Burada vurgulanan, bu tür sözcelerin söz konusu gücü diskürsif durumlara uygulamaya çalıştığıdır. Etkisöz edimlerde temel, sözcenin ne yaptığı değil, muhatabına ne yapmaya çalıştığıdır: ikna etmek, razı etmek, cesaret kırmak, hatta şaşırtmak ya da yanlış yönlendirmek.¹⁶

John R. Searle

Austin’in öğrencisi olan John R. Searle, söz edim kuramını özellikle de 1969 tarihli aynı isimli kitabı ile geliştirmeye devam etti. Austin dersleri onun performatif diye nitelendirdiği özel ama bir yandan da kısıtlı bir sözce türüne odaklanmışken, Searle, bütün bir dilin performans özelliğinden söz ediyordu: “Dilsel iletişimin birimi genellikle zannedildiği gibi sembol, sözcük ya da cümle değildir; hatta sembol, sözcük ya da cümlenin belirtileri bile değildir, daha ziyade sembolün, sözcüğün ya da cümlenin söz edim performansı içinde üretimi ya da dışa aktarılabilmesidir.”¹⁷ Yine, antropolojik ve toplumsal performansta olduğu gibi, Searle’ün dile dönük performatif yaklaşımında da edimin özel bağlamına, eylemi üreten kişinin nedenselliğine ve edimin edime tanıklık eden kişi üzerindeki varsayımsal ya da gerçekleşmiş etkisine eğilinir. “Bir dil teorisi,” der Searle, “bir eylem

teorisinin bölümüdür” ama burada eylem “davranışın kuralla yönetilen formu” olarak alınmaktadır.¹⁸ Searle, Austin’in kimi sözceleri bir şey söylemekten çok yapmak olarak değerlendirdiği stratejisinin, zaten bütün bir dilin aynı zamanda yapmak olduğu düşünüldüğünde, fazlaca keskin bir ayırım yarattığını düşünür. En basit anlamıyla sözcükler söylemek, cümleler kurmak bile Searle’ün “sözce edimi” dediği anlamda bir performanstır. Bu sözce edimi nesne ve kavramlara yapılan atıflardan mürekkeptir ve bu atf “önerme sözce edimi”nin performansını kurar. Sözce belli bir niyet içerdiğinde (ki neredeyse her zaman içerir), bu niyet basit bir değerlendirme ya da belirleme bile olsa, bu niyet performansına Searle “edimsöz edim” der, Austin’in izinden giderek muhatabın üzerinde yaratılan etki de “etkisöz edim” olarak kabul edilir.¹⁹

Bu analizin etkisi, Austin’deki odağı belli birkaç özel konuşma durumundan dilin genelde performatif olan doğasına, yapı ve dilin biçimsel unsurları gibi dilbilimin geleneksel meselelerinden konuşmacının niyeti, izleyici üzerindeki etkisi ve her sözcenin özgül toplumsal bağlamı gibi meselelere kaydırmak olmuştur. Bu yönelim, artık, Austin ya da Searle tarafından hiç kullanılmamış olsa da, dilbilimciler tarafından “pragmatik” tanımlamasıyla adlandırılır. İlk kez göstergebilimci Charles Morris tarafından kullanıldığında, kavram, “göstergelerin yorumcularla ilişkisinin bilimi”²⁰ olarak tanımlanmış, bu alandaki bir başka ardıl kuramcı, R. C. Stalnaker tarafından “dilbilimsel edim ve bağlamların performansları içinde ele alınması” olarak genişletilmiştir.²¹

Julia Kristeva

Austin’e başka bir yolla odaklanan ama aynı ölçüde önemli ve tadil edici bir yorum da Kristeva’ya aittir. Searle, edimsöz (illocution) ve etkisöz’ün (perlocution) her zaman işin içinde olduğunu söyleyerek Austin’in kimliksiz, tarafsız (nötr) ve betimleyici “düzsözsellik”ine saldırırken, Kristeva, betimlemenin kendisinin sembolik konvansiyon üzerine kurulduğunu, öyleyse edimsöz, etkisöz ve tartışılan diğer değişken anlamların kaygan sahnesi tarafından içerildiğini söylemekle eleştirisini benzer bir yerden kurmuş olur.²²

Austin ve Searle’ün yaklaşımları, dilin içinde performans kuramcılarının dil ve fiziksel aksiyon arasında (ya da kimi durumlarda tiyatro ile performansın kendisi arasında) kurmaya çalıştığı ayrımı bulmuşlardır. Bir

yandan, elimizde yokvarlıkların yerine geçecek ve kullanımları az ya da çok sabit soyut yapılar tarafından yönetilen göstergesel, dilsel ve sembolik olan vardır. Diğer yanda ise bileşenleriyle ulaşılabilir bir gerçeklik kuran ancak kendine özgü ve asla tam olarak tekrar edilemeyecek bir bağlam içinde anlaşılabilir fiziksel mevcudiyet vardır. (Daha önce görmüş olduğumuz gibi, önce Bakhtin sonra da Kristeva bu iki karşıt işlemin performansta bir arada bulunduğu bir model içinde benzer bir ayrıma gitmişlerdi.) İletişim hâlâ meselenin bir parçasıdır, ama vurgu soyut ve bütünlüklü bir düşünce içeriğinin geleneksel iletişiminden özgün bir hareket, bir etki, bir güç üzerine kaymıştır.

Emile Benveniste

Söz edim teorisi içinde sözcenin toplumsal bağlamının değişkenliğine yapılan vurgu ve çok değişik ölçekteki dilsel olgulara performatif bir analiz uygulama eğilimi, daha biçimsel ve yapısal yaklaşımları tercih eden dilbilim kuramcıları cephesinde büyük bir tepkiye neden oldu. Bu cephenin etkin isimlerinden biri, “Analitik Felsefe ve Dil” başlıklı yazısında Austin’in betimleyici/performatif ayrımına destek çıkıp Austin’i bu ikisi arasındaki ayrımı açığa kavuşturamamakla eleştiren Emile Benveniste’tir. Bu hatayı düzeltmek için, Benveniste, her performatifin “geniş/şimdiki zaman ve birinci tekil şahısla kurulu özel bir modele uygun düşmesi” ve hatta sözü edilen eylemi etkileyecek güçte “bir yetkili” tarafından söylenmesi gerektiğini saptar. “Herkes,” der Benveniste, “‘Seferberlik ilan ediyorum!’ diye bir meydanda bağırabilir ama bu bir edim değildir, demek ki, performatif bir cümle de değildir, zira ‘gerekli yetki eksiktir’. Bu tür bir sözce sadece *laftır*.”²³

Jerrold Katz

Austin’in performatifini sınırlandırıp kontrol etmeye ilişkin bir başka girişim, Benveniste’in temsil ettiği yapısalcı yaklaşımdan çok, dilbilim teorisindeki rakibinden, Chomsky’nin dönüştürücü dilbilgisinden (transformational grammar) daha fazla etkilenmiş bir psikolinguist olan Jerrold Katz’ın yazılarında bulunabilir. Benveniste gibi Katz da, Austin’in ayrımına onun bizzat vermek istemediği bir keskinlik katmaya çalışmış ve, yine Benveniste gibi, bunu dil kullanımının (Chomsky’nin performans

dediği) kaygan bölgesine değil de teorik olarak dil kullanımının zeminini oluşturan daha istikrarlı ve soyut bir sisteme (Chomsky'nin “yeterlilik” dediği) odaklanarak yapmıştır. *Propositional Structure and Illocutionary Force* (1977) [Önermesel Yapı ve Edimsöz Güçleri] başlıklı kitabının önsözünde, Katz, açıksözlülükle, kendi kuramını oluşturabilmek için “Austin'in söz edim teorisine kattığı performans cihetini bir tarafa bırakmak ve teorisinin temel düşüncelerini edimler teorisinden çıkartıp dilbilgisel yeterlik kuramına yerleştirmek” durumunda olduğunu anlatır. Söz edim teorisinin yerine, Katz, biri yeterlilik, biri performansla ilgili olmak üzere –konuşanlar ya da konuşma durumları üzerine olmaktan ziyade soyut işleyiş ilkeleri üzerine kurulu– birbiriyle ilintili iki yeni teori sunar. ‘Yeterlilik’ teorisi, “ideal konuşmacı-muhatabın cümlelerin *gramatikal yapısında* vücut bulmuş edimsöz enformasyonu hakkında ne bildiği” ile ilgilenir (vurgular bana ait), performans teorisi ise bir *cümlelerin yapısında vücut bulmuş* edimsöz gücüne dair bilginin ve bir konuşmanın bağlamının bir cümlelerin kullanılışına nasıl *bir sözce anlamı yüklediğiyle* ilgilenir (vurgular bana ait).²⁴ Katz, “Austin'in çalışmalarında performatif olanın dile flu, müphem ve kontrolsüz biçimde yayılmasını engelleyerek Austin'i Austin'den kurtarmaya”²⁵ girişmiş olsa da, sonunda, Benveniste gibi, oldukça parlak ve etkili de olsa Austin'in dili bir insan etkinliği olarak gören bakış açısının büsbütün uzağına düşmüş ve dille yapı ya da gramer olarak soyut düzeyde ilgilenen bir kuram geliştirmekle kalmıştır.

Yazınsal söz edimi

Shoshana Felman

Buradaki sorun, modern düşüncede geniş bir yankı uyandırarak çeşitli biçimler alan, “performans” ve “dil”in de içine düştüğü bir çelişkiyle ilgilidir. Bu çatışmayı iyi anlatan araştırmalardan biri, Shoshana Felman'ın vaat ve hakikat üzerine kurulu yazınsal, dilsel ve felsefi metinleri ele alarak Molière'in *Don Juan*'ını Austin, Benveniste ve de Lacan'la yan yana getiren, *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages* [Yazınsal Söz Edim: Austin Üzerinden Don Juan ya da İki Dilli Baştan Çıkarma] (1980) adlı çalışmasıdır. Bu üç alanda da, Felman, yerleşik sınırları ihlâl eden oyunsu bir güçle bu sınırları koruyan ve savunan bir güç arasındaki çatışmanın izini sürer. “Don Juan,” der

Felman, “betimsel”i (*constative*) *vaat etmekten* başka bir şey yapmaz.²⁶ Austin’in performatifi gibi, vaat de doğruluk ya da yanlışlık bölgesinin dışında kendi başına durur. Oyunda, Don Juan’ın rakipleri, Austin’inkiler gibi, betimsel’in hakikat değerini kurup korumaya çalışırken oyun ve performansın akamete uğratici ayartmalarını reddederler. Felman, bu yolla, eleştirmenleri en çok Austin’in düşüncesindeki performatif unsurun rahatsız ettiği ve bunun da onu Nietzsche, Lacan, Kierkegaard gibi düşünörlere yaklaştırdığı sonucunu çıkartır. Bu, biraz yaklaşımın mizahi tonundan (ciddi” kuramcılar en çok rahatsız eden niteliklerden biri), biraz da Felman’ın “radikal olumsuzluk” dediğı özelliğinden kaynaklanır. Nihayetinde, eylem ve bilgi, betimsel ve performatif, bir yandan sürekli birbirlerine karşırken asla büsbütün eşdeğer kılınamazlar. Radikal olumsuzluk, bunun bilinciyle, tarihin taleplerini ve olumlu/olumsuz, doğru/yanlış alternatifleriyle çalışarak normalleştiren teoriyi inkâr etme “skandal”ına cüret eder, tarihin büsbütün ve paradoksal biçimde zeminini kuran alternatiflerin dışında bir yer arar.²⁷ Böyle bir yaklaşım, doğal olarak, dilin, tarihin ya da herhangi bir insan etkinliğinin doğru dürüst bir analizini yapmayı imkânsız hale getirir ve, dolayısıyla, Monique Schneider’ın Felman’ın kitabına ilişkin ayrıntılı değerlendirmesinde söylediğı gibi, Katz ve Benveniste bu yüzden “performatif olan, diğer bütün dilbilimsel kategorilerin içinde bir kategori olarak kalmalıdır. Dilbilimsel alan dilin performatif bölgesinin bütün dili istila etmesi gibi bir skandala karşı korunmalıdır”²⁸ diye ısrar eder. “Performatifin istilası”na ilişkin benzer bir korkunun sosyal ve kültürel alanların farklı kesişim bölgelerini savunanlar tarafından da dile getirildiğini görmüştük; John Lechte, Kristeva incelemesinde, Kristeva ve Felman’daki bu benzer yönelime işaret eder; her ikisi de dilin iletişimsel yanı ile skandal yaratan bozucu yanı arasındaki gerilimle ilgilenmektedir.²⁹

Felman’ın çalışması hem çağdaş kültür alanındaki bir tartışmanın ufuk açıcı bir değerlendirmesini sunar, hem de temel klasik metinlerden olan bir oyun metnini söz konusu tartışmayı tiyatral terimlerle sürdüren bir metin olarak okuması kışkırtıcıdır. Çalışma, söz edim teorisinin dramatik incelemede nasıl kullanılabileceğini gösteren önemli bir örnektir. Kitap, aynı zamanda, söz edim teorisinin edebiyata uyarlanması da kullandığı performans yorumunun performans çalışmalarına da uygulanabileceğini göstermesi açısından da dikkate değerdir. Felman’ın temel meselesi konuşma ile beden arasındaki ilişkidir. Bu iki unsur söz edimi içinde birbirinden ayılamasa da, büsbütün eş de tutulmazlar, çünkü bedenin aksiyonları hiçbir zaman bütünüyle istemli ya da dilbilimsel ifadelendirmeye uygun

değildir. Konuşan beden tam da ürettiği konuşmayı saptıran bir fazla yaratır.³⁰ Hem psikanalizin hem performativitenin görüşlerinden yararlanan bu son ifade, bu kitabın özü açısından daha merkezî bir yer teşkil ediyor ama bunun izini sürmeden önce modern söz edim teorisinin daha “edebi” yönünün kısa bir dökümünü vermek gerekiyor; çünkü hem bu edebi yön tiyatral performans analizini aydınlatmış, hem de burada geliştirilen stratejiler sonradan genel performans çalışmalarını zenginleştirmiştir.

Aslında, söz edim teorisinin yazınsal ya da tiyatral çalışmalarda kullanılma sıklığı şaşırtıcıdır, çünkü Austin’in kendisi edebi dili ya da “oyuncu tarafından” söylenen sözleri edimsöz ve etkisöz süreçlerinin dışında tutmuştur. Şiir dilini “solgun, parazitik kullanım vb. sıfatlarla ‘gayriciddi’ ya da ‘tamamen normal olmayan’ kullanımlar arasında sayar; bu durumda, “normal referans koşullarının askıya alınması ya da standart etkisöz edimine hiç başvurulmaması, sizi bir şey yapmaya yönlendirmek gibi bir niyetin hiç olmaması” mümkündür. Böyle bir söz konuşana ait olmadığından, konuşmacı sözün sorumluluğunu da taşımaz.³¹ Felman’ın Austin’i pek çok açıdan doğru biçimde, geleneksel ikiliklerin istikrarını oyunsulukla bozanlar arasına yerleştirmiş olmasına rağmen, en azından bu noktada Austin oldukça muhafazakâr kalmış – “yazınsal” ile günlük/aktüel dil arasında keskin bir ayrım kuran ve ikililerden ilkinin “parazitik”, “gayriciddi” ya da “tam anlamıyla normal olmayan” gibi küçültücü betimlemelerle kuran geleneksel yapısal stratejiyi benimsemiştir. Yine de, Andrew Parker ve Eve Kosofsky Sedgwick’in 1995 tarihli *Performativity and Performance* [Performativite ve Performans] başlıklı derlemelerine yazdıkları önsözde belirttikleri gibi, “Austin’in paraziti yazınsal teori ve eleştiri alanında seçkin bir kariyerin tadını çıkarmıştır elbette”.³² Austin’in yazınsal ve tiyatral dile sadece parazitik demekle kalmadığını, ilginç nitelemeleri arasında dilin yoz ve hasta bir biçimi, yani “solgunlaşmış bir çeşitlemesi” olduğu savının da bulunduğu dikkat çekerler. Austin’in performatifi, başlangıcından beri ‘queer’le bağlantılıdır ve “bu durum bugün de pek o kadar değişmemiştir”.³³

Edim olarak edebiyat

İlginç bir biçimde, söz edim teorisi 1970’lerin başında edebiyat araştırmacıları tarafından kullanılmaya başladığında Austin’in edebiyatı bu alanın dışında bıraktığı tam olarak biliniyordu. Richard Ohmann bu yaklaşımın öncü isimlerinden biriydi; edebiyatın yarı-söz-edimselliğini göstermeye

girişmişti. “Söz Edimleri ve Edebiyatın Tanımı”nda (1971), Ohmann, edebiyata okur etkinliği ve söz edimleri bilgisi üzerine kurulu “edimsözel” bir yaklaşım önerir.³⁴ Ohmann’ın “Edim Olarak Edebiyatı”nda³⁵ toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırkla koşullandığı biçimiyle okurun toplumsal benliği özellikle önem taşır ve Ohmann’ın söz edime duyduğu ilgiyi okur merkezli eleştiri teorisine ve Stanley Fish’in “okur cemaati” gibi okur merkezli meselelere fazlasıyla yaklaştırır.

Stanley Fish’in 1980 tarihli *Is There a Text in this Class?* [Sınıfta Metin Var mı?] başlıklı çalışması, sonradan okur-merkezli teori olarak adlandırılacak alanın öncü yapıtlarından biridir. Burada, yorumlayıcı okur topluluklarının önemine dikkat çekilir ve bu toplulukların yazınsal söz edimlerinin anlamını nasıl kontrol ettikleri üzerinde durulur. “Austin ve Searle’le Bir Şey Nasıl Yapılır?” başlıklı manidar bölümde, Fish, Shakespeare’in *Coriolanus*’unu söz edimlerinin yorum topluluklarında nasıl işlediğini göstermenin modeli olarak kullanır. Fish, örneğin, *Coriolanus*’un toplumsal zorunluluklardan kaçabileceği bir dünya bulabileceğini düşünme hatasını işlediğine dikkat çeker: “Sadece diğer söz-edim toplulukları diye bir şey vardır ve her biri üyelik bedeli olarak değerlerinin ve anlamlarının kabul edilmesini talep eder.”³⁶

Söz edim teorisini edebiyata uygulayan diğer öncüler gibi, Fish de, Austin’in (hatta daha keskin haliyle Searle’ün) edebi dille gündelik dil arasındaki keskin ayrımını reddetti. Onların “gerçek ya da ciddi” ile “yapay ya da kurmaca” söylemler arasındaki sabit karşıtlıkları Fish’e göre şöyle tanımlanır:³⁷

Soldaki terim, dil dışında mümkün olan bir şeyin, onu kullanarak her tür söylem sisteminin bir zemine –Gerçeklik, Gerçek Dünya, Nesnel Gerçek– dokunduğu bir şeyin yerine geçer. Söylemeye çalıştığım şey şu: bu sol taraftaki terimler sağdaki terimlerin kılık değiştirmiş halidir sadece, onların içeriği doğal değil yapıtıdır, yani bildiğimiz şey dünya değil, onunla ilgili hikâyelerdir, yani dilin hiçbir kullanımı gerçeklikle birebir örtüşmez ama her dil kullanımı gerçekliğin yorumudur.

Mary Louise Pratt ve anlatılabilir olan

Aslında, aynı argüman, çok daha ayrıntılı bir biçimde, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* [Yazınsal Söylemin Söz Edim Teorisine

Doğru] (1977) adlı kitabında edebiyat ile gündelik dil arasındaki ayrımı Rus biçimcilerinin bir mantık hatasıyla icat ettiğini ve sonradan gelen yapısalcı kuramcılarının da bu hatayı sürdürdüğünü iddia eden Mary Louise Pratt tarafından geliştirilmiştir. “Şiirsel” söylemin muhtemel karakteristik özelliklerinin birçoğu, olağan, gündelik dil denilen dilde de bulunur ve edebiyat da, öbür dil gibi, “içinde ortaya çıktığı bağlamın dışından ve ona katılan insanlardan bağımsız bir biçimde anlaşılamaz”.³⁸ Pratt’ın kaynaklarından biri, Amerikalı toplumdilbilimci William Labov’un kişisel deneyimlerin sözlü anlatımları üzerine yaptığı çalışmadır; burada, bir tür olağan dil, bilinçle ve estetik biçimde oluşturulmaktadır. Labov bu tür anlatıların normal yapısını inceler ve içeriklerinin de –örneğin– bir soruya cevap verilirken “anlatılabilir” bir beyanın özenle ayrıntılandırılmış “hikâyelere” dönüştüğünü ve bu hikâyelerin de olup bitenleri “olağandışı ya da beklentiye aykırı veya sorunlu” bir biçimde temsil ettiğini saptar. Anlatan kişi:³⁹

sadece rapor etmiyordur, olup bitenleri sözel olarak *gösteriyordur*, muhataplarını onunla birlikte düşünmeye, değerlendirmeye ve ona yanıt vermeye davet ediyordur. Amacı, dinleyicilerinde sadece inanç uyandırmak değil, temsil ettiği olaylara onları tahayyül ederek ve duyuşsal olarak katılmalarını ve anlatılanı değerlendirecekleri bir duruş geliştirmelerini sağlamaktır.

Pratt için gündelik konuşmadaki bu olağan durum ile yazılı edebiyat anlatıları arasında belirgin bir ilişki vardır; aynı belirginlik “anlatılabilir” beyanlarda, edimsöz ve etkisözün nasıl çalıştığı konusunda da geçerlidir. “Gösterme”ye yapılan vurgu, Umberto Eco’nun “estetik” tepkiyi işaretlemek için kullandığı “göstermecilik”e benzemektedir. Pratt’ın bir diğer önemli kaynağı yine bir söz edim kuramcısı olan H. P. Grice’in çalışmalarıdır. Grice, *Logic and Conversation* [Mantık ve Konuşma] adlı kitabında Austin’in 1967 tarihli William James derslerinin etkileyici bir düzeltmesini yapmıştır. Pratt, Grice’dan iki yararlı analitik kavram devralır: İşbirliği ilkesi ve konuşma sezdirimi; bunlar yazınsal konuşma durumunda konuşan ile dinleyen arasında zımni bir sözleşme varsayar. “Her yerde olduğu gibi burada da birbirlerine bir taahhütte bulunmuşlardır”; edebi yapıtlar gündelik söylemin ‘pragmatik’ meselelerinden bağımsız varolan, “özerk, kendine yeten, kendini harekete geçiren, bağlamdan azade nesneler” olmanın uzağında bir bağlama aittir ve başka tüm diğer sözceler gibi bu bağlam dışında tarif edilemezler”.⁴⁰

Julia Kristeva ve “yazar” sorunu

Açık ki, Pratt’ın yaklaşımının edebiyat için sağladığı sözedimsel boyut, Austin’in kurallı sözceden bahsederken aklında varolan şeye Ohmann’ın önermesinden daha yakındır; zaten sonradan pek çok edebiyat incelemecisi çok sayıda edebiyat yapıtının “performatif” özelliklerini yazarlarının incelikli “söz edimleri” olarak değerlendirirken Pratt’ı takip ettiler. Ama, bu da, kuşkusuz, orijinal yazarı metnin otoriter “konuşmacı”sı olarak tasarlamayı ve metnin konuşan kişi ile seyirci arasında iyi kötü süregelen ve istikrarlı bir iletişim bağlamını garantileyeceği varsayımını gerektirmektedir; bu koşul, metnin içindeki kaygan bir “işlev” olarak postmodern “yazar” kavramıyla çelişki halindedir. Mesela, Kristeva, bu kavramı, “yazarın” hem çeşitli sesler içerdiğini hem de bir konum olarak iş gördüğünü, kendini hayali bir okura hitap ederek konuşan bir özne olarak sunduğunu saptayan Bakhtin’den türetir. Benzer biçimde, okuma süreci bir “yazarın” izdüşümünü kapsar, yani her yeni okuma yeni bir dizi “ses”le yeni bir “performans” içerir.⁴¹ Kristeva bu süreci tarif ederken hem performansa hem karnavala baş vurur: “Karnavalın sahnesi ikiye bölünmüş söz edimini ortaya çıkarır: *oyuncu* ve *kitle* eşzamanlı ve dönüşümlü olarak söylemin öznesi ve muhatabı olur. Karnaval, her bir terimin kabul gördüğü bir yer olduğu kadar, ikiye bölünmüş görünümeleri birbirine bağlayan köprüdür: yazar (oyuncu+izleyici).”⁴²

Niyetler ve akıbetler

Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory* (1990) [Söz Edimleri ve Edebiyat Kuramı] adlı kitabında, yazarın “niyeti” sorunu hakkında, sözcüklerin –edebiyatın içinde ve dışında– “konuşmacılara değil de (konvansiyonel) bağlamlara bağlı olduğunu”⁴³ söyleyerek yol gösterir ve söz edim kuramının niyetlerle değil de akıbetlerle ilgilenmesi gerektiğini söyler. Bu, ilk dersinde Austin’in de üzerinde durduğu bir noktadır; bu derste, “sözcüklerin sadece dışsal ve görülebilir göstergeler olarak, içsel ya da tinsel bir edimin yeterliliği, kayda geçmesi ya da hakkında bilgi verilmesi için” sözcelendiği görüşünü yanlış bulur.⁴⁴ Söz edimi tarafından *üstlenilen* niyet, aslında, normalde konuşmacının pek de bilinemeyecek gerçek niyetinden ayırt edilmelidir. Bu mesele Teun A. van Dijk’in *Text and Context* [Metin ve Bağlam] (1977) adlı kitabında da detaylı bir biçimde ele alınır: Birinin ne yaptığını, ancak yapılanı kesin bir eylem

olarak yorumlayabildiğimizde anlarız. Bu, şu demektir: varsayımsal bir niyeti, amacı ve failin muhtemel ardıl sebeplerini yeniden inşa ederiz. Bir edim aslında “mevcut fiilin ve sonuçlarının altında yatan çeşitli zihinsel yapıları”⁴⁵ hesaba katmadan tanımlanıp incelenemez. Van Dijk’in “altta yatan zihinsel yapılar”ı, niyetleri ve amaçları, aslında, Austin’in edimsöz ve etkisöz güçlerine karşılık gelir, ancak van Dijk’in formülasyonundaki asıl anahtar nokta olan “üstlenme” (Bakhtin ve Kristeva’da olduğu gibi) bir izleyicinin bakış açısından yazarın/konuşanın niyetinin her zaman bir kurgu olduğu düşüncesini de çağırان temel bir niteliktir. Van Dijk, aynı zamanda, anlık amaçlarla uzun vadeli büyük amaçların da birbirinden ayrılması gerektiğini, zira tek bir sözedimin ancak genel bir hedefe doğru yönelmiş bütün bir eylem dizisi içindeki tekil bir işlem olarak kavrandığında en iyi şekilde anlaşılabilirliğini düşünür.⁴⁶

Yazınsal sözedim olarak dram

Ross Chambers, Austin’in teorilerini özel olarak tiyatro analizinde kullanmıştır, ama işe Austin’in kurmaca söylemin “parazitik” doğası kavramını reddetmekle başlamıştır. Kristeva gibi o da “konuşmacının” böyle bir söylem içindeki rolünün tanımlı, bildik bir dinleyiciyi ve onunla bağ kuran bir konuşmacıyı varsayan standart edimsözel model içinde işleme-yeceğini düşünmüştür.⁴⁷

“Yazarı” ile bağlarını çabucak kopartan sanatsal bir söylem onu sürekli çeşitli bağlamlarda yorumlayacak yeni dinleyicilere hitap edip durur. Estetik söylemin altında yatan “performatif”, demek ki, şöyle bir şey olmalı: “Kendimi yorumunuza sunuyorum” ya da “sizi beni yorumlamaya davet ediyorum” – bu tür bir performatif edim her zaman mesajın kendisine atfedilebilir (mesaj kendi kendisinin göndericisi haline gelmiştir) ve burada “sen” olarak tasarlanmış alıcı tam da kusursuz bir belirsizlik taşıyan “sayın ilgili” olarak anlaşılmalıdır.

Umberto Eco bu stratejiye tiyatro ve performans kuramı açısından son derece önemli bir açılım getirmiş, sadece okur ile metin arasındaki değil, tekil seyirci ile gösterim arasındaki yorumsal ilişkinin harekete geçmesi için benzer bir edimsözel işlem den dem vurmuştur. Oyunun kurmaca dünyasında, der Eco, oyuncular birbirlerine (izleyici tarafından Ohmann’ın

mimetik aktivasyon işlemleriyle anlaşılan) söz edimsel “sözde-cümleler” kurarlar. Ama şöyle devam eder Eco: gösterim, aynı zamanda, oyuncunun Chambers’ın estetik performatifine karşılık gelen ve kurmaca dünyayı kuran zorunlu bir söz edimini de içermek durumundadır: “‘Şimdirol yapmaya başlıyorum.’ Tiyatral çerçevenin kurulması bu anlamda bir söz edim olarak ele alınabilir: oyuncunun kararı ile (...) performansın olası dünyasına gireriz.”⁴⁸

Chambers, incelemesinin hemen başında standart dilbilim teorisi üzerine kurulu son derece faydalı bir ayırımdan söz eder:⁴⁹

Her söylem gibi tiyatral metin de énoncé (sözce) ve sözceleme olarak düşünülebilir. İlk durumda “dilbilimsel olarak” bileşenleriyle ve bir arada nasıl iş gördükleriyle ele alınabilir. İkincisinde ise, kaçınılmaz biçimde, bir ya da birden fazla seyirci üzerinde etki yaratacak bir edim olarak, belli bir iletişim durumunun bağlamında ortaya çıkar.

Chambers bu iki düzeyi yorumlayarak ilerler. Sözce düzeyinde, oyunun anlatı dünyasındaki edimsözde, ona göre:⁵⁰

Dramatik anlatının temel meselesinin edimsözsel ilişki olduğunu, belli bir bağlam içinde bir gönderen ile alıcı arasında iletişimsel değiş tokuş yaşandığını tespit etmek kolaydır. (...) Tiyatronun kendine özgü çağrısının, “söylemenin yapmak” ve “yapmanın söylemek” olduğu sezgisinin sonuçlarının keşfedilmesine ilişkin olduğunu düşünmek oldukça doğrudur.

Chambers, Brecht gibi tiyatro kuramcılarından ve Caillois gibi antropoloji kuramcılarından alıntılar yaparak, sözceleme düzeyinde oyun ile seyirci arasındaki edimsözün dram metni için önerilen bir dizi sosyal işlev üstlendiğini iddia eder. Austin’in kavramlarının dramatik incelemelerde kullanılmasına ilişkin gelişkin örneklerden biri de Timothy Gould’un 1995 tarihli “Mutsuz Performatif” başlıklı yazısıdır; burada, feminist yapısökümcü eleştirel teori ve performans kuramından yola çıkılarak geliştirilen meselelere performatif kavramının yoğun bir biçimde uygulanması üzerinde durulur. Felman gibi Gould da, tiyatral olanın (Austin’in felsefesinde olduğu gibi), dilin performatif işlevinden ziyade, betimleyici işleviyle güçlendirildiğini düşünür. Gould *Antigone*’yi söylemin betimleyici kontrolünü sürdürmek için verilen bir mücadele olarak okur, ki çatışan değerlerin ve politik olayların gerektirdikleri düşünüldüğünde bu büsbütün imkânsız değilse de zordur.⁵¹

Dram metni içinde söz edimleri

Chambers'ın söz edim teorisini tiyatronun her iki katmanına birden bir söylem olarak uygulama girişimi oldukça sıradışıdır. Genel olarak konuşmak gerekirse, söz edim kuramını tiyatroya uygulayan kuramcılar, genellikle ya da öncelikle, oyunun kurmaca dünyasındaki edimsöz faaliyetine, hem geleneksel edebiyat incelemesi ile hem de olağan konuşma durumlarını inceleyen söz edim teorisi uygulamalarıyla uyumlu bir düzeyde (sözce düzeyinde) yaklaşmıştır. 1979 tarihli *The Drama of Speech Acts*'te [Söz Edim Dramı] Austin'in teorilerini Shakespeare'in tarihsel oyunlarına uygulayan Joseph A. Porter, söz edim kuramının aslında bir bütün olarak dram metinlerine uygulanamayacağını, zira "eylemi ifa eden tekil bir konuşmacının" bulunmadığını ama betimlenen kurmaca dünyaların söz edimler üzerine inşa edilmesi sebebiyle incelemede kullanmak için ideal olduğunu belirtir. Hatta, Porter, Aristoteles'in Austin'in sözcüklerini kullanarak tefsir edilebileceğinden söz eder: "Söz edim, sözel dramın ruhudur."⁵² Ohmann da, benzer bir biçimde, "bir oyunda, eylem, edimsözlerin trenini sürer" ve "karakterlerin hareketi ve oyunun toplumsal dünyasında birbirleriyle ilişkilerindeki değişim en belirgin biçimde edimsöz eylemlerinde ortaya çıkar"⁵³ diye yazar.

Austin'in edebiyatı özel olarak kuramının dışında bıraktığı düşünüldüğünde, performatif söz edim teorisinin pek öyle yaygın biçimde oyun incelemelerinde kullanılmamış olması çok da şaşırtıcı değildir. Branislav Jakovljeć'in 2002'de *Theatre Journal*'da yayımlanan, Ibsen'in *Nora*'sına uyguladığı performatif analizde olduğu gibi, bu inceleme biçiminin nadiren de olsa çarpıcı ve başarılı örneklerine rastlanabilir.⁵⁴ Bu tür incelemeler bu kuramın diğer dramatik edebiyat yapıtlarına nasıl verimli bir biçimde uygulanabileceği konusunda örnek teşkil etmektedir.

Söz edim teorisi ve semiyotik

Keir Elam

Söz edim analizinin dram metinlerine uygulanışının kapsamlı örneklerinden biri, İngilizce'de göstergebilimin tiyatro alanına uygulanışının kitap boyutundaki ilk örneği olan, Keir Elam'ın *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980) [Tiyatro ve Dram Sanatının Göstergebilimi] adlı çalışma-

sıdır. Söz edim teorisi Elam'ın yaklaşımının öylesine merkezinde durur ki, kitabın okurları bu alanda başka kitaplar yayımlanana kadar semiyotik ile söz edim teorisinin bir ve aynı şey olduğunu varsaymışlardır. Söylemin çeşitli veçhelerini kapsamlı bir biçimde ele almış olsa da, Elam'ın kitabı sahiden de incelemesini sadece oyunun kurmaca dünyasına yöneltmiştir. Kitabın tipik pasajlarından birinde şöyle yazmıştır:⁵⁵

Dramatik söylem bütünleyici ve çatışan edimsözlerin ve etkisözlerin oluştuğu bir ağdır: performatif kadar betimleyici olmasa da, tek kelimeyle dilbilimsel etkileşimdir. Biçimsel, şiirsel ve genel anlamda “estetik” işlevi ne olursa olsun, diyalog, her şeyden önce dramatik bir evrende birbirinden farklı kişisel, toplumsal ve etik güçlerin karşı karşıya getirildiği bir praksis biçimidir.

Eli Rozik

Söz edim analizinin tiyatroya daha kapsamlı bir biçimde uygulanmasının en dikkate değer örneklerine Eli Rozik'in yazılarında rastlıyoruz.⁵⁶ Sadece söz edim teorisinin değil, göstergebilimin de terim dağarını devralan Rozik, tiyatral söz edimlerinin, eylemlerin sözel indeksleri olduğunu söylemiştir. Peirce'e göre, indeks, “yakınlık ilkesiyle çalışan, özellikle de parça-bütün ilişkisi üzerine kurulu”⁵⁷ göstergelerdir. Bu verili “parça-bütün ilişkisi” göz önüne alındığında, söz edimleri, sanki kendi kendilerine yeten birimlermiş gibi ele alınmamalı (bağlama yapılan vurguya rağmen söz edim teorisi daha çok bunu yapmaktadır), daha ziyade bir parçası oldukları karmaşık aksiyonlar açısından incelenmelidir.

Sözden eyleme doğru bu kayma, Rozik'in yaklaşımının asal niteliğidir ve onu Austin ve Searle gibi dilbilim kuramcılarından ve Fish ve Rivers gibi edebiyat kuramcılarından uzaklaştırıp Teun van Dijk, Geoffrey Leech ve Stephen Levinson gibi eylem kuramcılarına yaklaştırır.⁵⁸ Rozik'in iddiasına göre, söz edimleri güçleri açısından ele alındığında daha iyi anlaşılırlar. İşlevleri açısından bakıldığında, “bir dilin değil, bir eylemin parçasıdır”. Rozik birtakım çizimlerle de ayrıntılandırarak olası birkaç söz edimi sayarken, her biri “güç/zorlama” eylemlerini ifade eden, mesela tehdit etmek ya da özür dilemek gibi sözel-olmayan jestlerden de söz eder.⁵⁹ Bu tür (sözel ya da sözel olmayan) eylemlerin edimsözel yorumundan karakterin zihinsel kurulumuna doğru ilerlediğimizde, karakterlerin

bir parçası oldukları kurmaca dünya yavaş yavaş aydınlanır; Ohmann'ın edebiyat metinleri için özetlediği mimetik sürecin tiyatral karşılığı olan bir süreçtir bu ve benzer biçimde edimsözel güçlerin yorumlanmasıyla kurmaca bir dünya inşa edilmiş olur. Rozik de bu daha kapsamlı alımlama meselesinde aslında edebiyat ya da söz edim kuramcılarıyla ilgilenmez, pragmatik kuramcılara ya da eylem kuramcılarına başvurur. Örneğin, Rozik'e göre, van Dijk tekil söz edimlerinin oyun yazarı, yönetmen ve oyuncu tarafından hesaplı bir biçimde, seyircinin kolay çözebileceği indeksler olarak örgütlendiğini ve konvansiyonel dramatik yapıda "oyundaki her bir söz ediminin yeri ne olursa olsun, hem anlık amaçlara hem de daha büyük ve kapsayıcı bir amaca işaret ettiğini"⁶⁰ gösterirken, söz edim teorisini bütüncül dramatik aksiyonun incelenmesi için bir strateji olmaya çok yaklaştırır. Van Dijk'in "kapsayıcı amaç" fikri, Stanislavski'nin 'üstün-amaç'ına çok benzemektedir.

Söz edim ya da eylem teorisini dram ve edebiyata uygulayan diğer kuramcılar gibi, Rozik de, tiyatral söz edimlerinin iki alımlayıcısı—oyundaki karakterler ve seyirci—üzerindeki çifte işleyişine dair zihin açıcı önermeler geliştirmiş olsa da, daha çok kurmaca dünyada ne olup bittiğine yoğunlaşır. Örneğin, ironik konvansiyonlar dediği tirad, apar gibi çeşitli tiyatral araçlara, işlevsel karakterler diye adlandırdığı koroya, "tiyatral metnin temel ikonik doğasından kopmuş oldukları" ve tam da bu kopmayla "yazar ile seyirci arasında, karakterlerin arasındaki etkileşimden bütünüyle farklı bir iletişimin kurulmasında belirleyici bir rol oynadıkları"⁶¹ için özel bir önem atfeder. Başka bir yerde de, Eco ve Chambers'ın dile getirdiği, yorumlamaya dönük davetin dinamikleri hakkında kısa ama çarpıcı önermeler geliştirir. Bu gözlemler, tiyatro söz ediminin seyirci üzerindeki etkisinin etkisözel analizinin nasıl yapılabileceğini göstermektedir.

Clark ve Carlson'un "Duyanlar ve Söz Edimleri" (1982) başlıklı yazısı, benzer ama belki daha da şaşırtıcı bir biçimde, bir Shakespeare oyununa (*Othello*) dair ilginç incelemesini tiyatronun kendisine doğru genişletmekte akamete uğrar. Makalenin yazarları şunu söylemektedir: Muhataba yönelik geleneksel "edimsözel" eyleme ek olarak, iki kişiden fazlasını içeren her konuşmada, söyleneni duyan diğer kişilere yöneltilmiş ikinci bir edimsözel eylem bulunur, bununla da bildirim topluca iletilmiş olur. Iago, Roderigo, söyleneni duyan diğer kişiler olarak orada bulunurken, *Othello*'nun "Gel Desdemona" sözünü temel örnekleri olarak gösterirler ama tiyatrodaki gerçek seyircilerin daha da önemli bir ikincil "duyanlar" topluluğu olduğunu, onların da "muhataba yönelik bir bildirim, vaat ya

da ondan dilenmiş bir özür hakkında topluca bilgilendirilmiş⁶² olduklarını kaydetmezler. Eğer böyle bir cümle “Othello sadece Desdemona’ya emir vermeye niyet etmekle kalmayıp, söyleneni duyan diğer kişilerin de bu emri onun verdiğini anlamasına niyet etmiş” olduğu için edimsözel ise, aynı edimsözel argüman başka bir düzeye, artık konuşan karakterin değil, oyuncunun düzeyine geçmiş olsa da seyirciye doğru rahatlıkla kaydırılabilir.

Söz edim analizi ile ilgilenmiş bir başka eleştirmen de 1983 tarihli *Quixotic Scriptures*’ın [Donkişotça Yazmalar] yazarı Elias Rivers’dir; burada, “Elizabeth İngiltere’inde olduğu gibi, Altın çağ İspanya’sının tiyatrosu da söz edimlerinin otoritesi konusunda yeni ve eski fikirlerin sınanabileceği bir dilbilim laboratuvarıydı,”⁶³ diye yazar. Rivers bu yaklaşımı 1984 tarihli NEH Konferansı bildirilerinden oluşturulan 1986 basımı derlemede de sürdürmüş, söz edim teorisini klasik ve modern oyunlara uygulamıştır.⁶⁴ O tarihten bu yana, söz edim teorisi yazınsal analizin standart araçlarından bir haline geldi; temelde Shakespeare’e ve İspanyol Rönesansı oyunlarına uygulanmakla birlikte, Almanya, Fransa ve İrlanda’dan pek çok oyun türüne⁶⁵ de uygulandı, ancak çalışmaların çoğu oyunun sadece kurmaca dünyasıyla ilgilenerek Fish, Clark ve Carlson’u takip etti.

Metin ve performans

Demek ki, 1970’ler ve 80’ler boyunca, söz edim kuramı, sosyal bilimlerdeki yeni performatif ilgiyle birleşerek büyük bir etki yaratmış, performansla daha fazla ilişkilenen edebiyat çalışmaları alanında bir devrim yaratmıştır. Bu yirmi yıl süresince geleneksel dramatik edebiyatla çok da fazla ilişkilendirilmedi performans kuramı. Ancak, 1990’lardan sonra bu durum tam tersine döndü; söz edim analizinin edebiyata uygulanışı hızla kan kaybederken, Austinci performatif kavramı performans kuramında merkezî bir pozisyona terfi etti. Bu değişimin tipik işaretlerinden biri, disiplinlerarası bir dergi olan, 1980’de kurulmuş ve Amerikan Söz İletişimi Birliği (Speech Communication Association of America) tarafından yayımlanan *Literature in Performance* dergisinin işlediği konulardaki değişimdi. Aslında, başlangıçta oldukça konvansiyonel ve geleneksel bir editoryal politika belirlenmişti: “Performans dolayısıyla edebiyat” a eğilmek ve “sözel yorum alanında eğitim verenlere”⁶⁶ katkıda bulunmaktan söz ediliyordu. Ancak, kısa zaman sonra dergide tiyatro

pratiği, eğitimi ve sözlü yorum üzerine daha öngörülebilir makalelerin yanı sıra, din, folklor, antropoloji, psikoloji, sosyoloji ve kültür tarihi gibi alanlardan gelen yazılarla çeşitli türden performanslara olağanüstü bir ilgi gösterilmeye başlanmıştır. 1989'a gelindiğinde derginin ilgi alanları ve konuları isim değişikliğine gitmeyi gerektirmiş, derginin yeni adı *Text and Performance Quarterly* olmuştur. Derginin bu yeni versiyonunda yayımlanan başyazıda, James W. Chesebro, derginin yeni adının yalnızca edebiyattan farklı bir dizi iletişim biçimine doğru kaydıklarının değil, çağdaş düşüncede "metin" teriminin çevresinde oluşan bir dizi kuramsal soruya duydukları ilginin de işareti olduğunu yazıyordu. Bu yeni yönelimin merkezinde, Chesebro'ya göre, hem metnin ve performansın kendi araçları ve ortamları tarafından koşullandıkları gerçeğinin kabulü, hem de metin ve performans açısından esaslı teşkil eden araçların ve ortamın işleyişine duyulan ilgi yatıyordu.⁶⁷ Sonrakisayıllarda oyun metni, roman ve şiirin nispeten geleneksel performatif analizlerine yer verilmiş olsa da, bu önemli ve eklektik dergide Austin ve Searle, Fish, Bakhtin ve Goffman ve Turner'dan söz eden yazılar yayımlanmış ve edebi olmanın bütünüyle uzağındaki performanslara da ilgi gösterilmiştir. Başka yerlerde olduğu gibi, burada da, performans kavramı daha genel geleneksel disiplinler ve yöntemsel sınırları feshetmenin tetikleyicisi olma işlevini üstlenmiştir.

Performativite ve alıntı

Jacques Derrida

1995 tarihli, Andrew Parker ve Eve Kosofsky Sedgwick tarafından yayımlanan *Performativity and Performance* [Performativite ve Performans] başlıklı antolojide, "son zamanlarda performativiteyi sahnenin ortasına iten bir yakınlaşmadan" dan söz edilmiştir. Kitabın editörleri performans teriminin Austinci kullanımının "yenilenişini", yirminci yüzyıl sonunun en etkin iki kuramcısına, Jacques Derrida ve Judith Butler'a atfetmiştir.⁶⁸ Derrida, kendini genelde Batı metafizik geleneğine, özelde de Saussure'ün çalışmaları üzerine inşa edilmiş modern dilbilim işleyişine karşıt olarak tanımlayan postyapısalcı teorisinin temel stratejisi olan yapısökümün ilk büyük uygulayıcısıdır. Genel olarak, Avrupa metafiziği gibi semiyotik de istikrarlı, sahiciliğinin kaynağı kendinde olan anlamlar ya da anlam sistemlerine dayanıyordu ve yazıdan "türetilmiş konuşma"ya ya da tekil

konuşmalara istikrar kazandıran ilksel kurucu gerçeklik modeli üzerine inşa edilmişti. Oysa, Derrida bu “ilksel gerçeklik”in yazının kendisi gibi “türetilmiş” olduğunu ve zaten kendinden önce gelen yapılar tarafından koşullandığını, artık sadece izlerini taşıdığı materyali reddettiğini düşünür. Gerçekten de, genel olarak, postyapısalcı kuramcılar, kişisel farklılıklarına rağmen, anlamın geleneksel namevcut zeminini felsefi açıdan kabul edilmez bularak bütün konumlanışların göreceli, kaygan ve müzakere edilebilir olduğunda ısrar eder. Bu yaklaşımın Lyotard, Féral ve diğerlerinin yazılarında istikrarsız ve akışkan performans sanatına ilişkin postyapısalcı bir bakışın gelişimi için bir zemin oluşturduğundan ve bu bakışın onları tiyatro sanatının geleneksel ve kuramsal açıdan daha durağan “yapısalcı” ya da göstergebilimci konumlanışlarına muhalif bir pozisyona yerleştirdiğinden söz edilmişti.

Çağdaş kuramsal tartışmalarla ilgilenen öğrenciler, konuşulan dilin, onun “parazitik” türevi olan yazılı dil karşısında ayrıcalıklı kılınmasının, Jacques Derrida’nın eleştirel incelemesinin önemli bir kısmında sorguladığı “mevcudiyet metafiziği”nin tipik görünümlerinden biri olduğunu hatırlayacaktır. O yüzden, ortak kimi kabullere rağmen, Derrida’nın Austin’e bu mesele üzerinden karşı çıkması şaşırtıcı değildir; malum ateşli tartışmayı bu yüzden başlatır; bir yanda söz edim teorisinin bileşenleri, diğer yanda söz edim analizinin edebiyat ve performans kuramı ile kurduğu daha olumlu ilişkiye gölge düşürmeye çalışan yapısökümcü bileşenler. En özet geçilmiş haliyle bile, bu tartışma, temel kaygısı bu yaklaşımın modern düşünce biçimlerine katkısıyla ilgilenmek olan bu kitabın sınırlarını aşar, ama Derrida’nın “İmza, Olay, Bağlam” başlıklı ilk denemesinde ele aldığı alıntı meselesi, Judith Butler ve diğerlerinin sonradan kaleme alacağı metinler üzerinde son derece etkili olduğundan burada özel olarak üstünde durulmayı gerektirmektedir.⁶⁹

“Mevcudiyet”e ve dilbilimsel teorisinin özgül bağlamına duyduğu ilginin sonucu olarak, Austin’in teorisindeki restore ya da tekrarlanan davranış gibi performans temelli kavramlara ilişkin pek bir şey söylememiştir, ama Searle’ün dili “kurala bağlı davranış” olarak tanımlaması bu imkânın taşıyıcısı olarak görülebilir. Söz edimleri, yaratıcılarına ve bağlamlarına sıkı sıkıya bağlıdır ve esasen mimetik aura tarafından bozulmamış oldukları varsayılır; Wilshire’in ve kimi başka kuramcılarının diğer toplumsal performans kuramlarını etik açıdan sorunlu bulmasına yol açan da bu bozulma etkisidir. Ama Derrida bu mimetik olmayan konuşma ve mimetik yazı arasındaki fazlaca rahatlatıcı ve kesin görünen ayrımın yanılısına olduğu-

nu söyler. Austin alıntıyı kendi sisteminin özellikle dışında bırakmışken (edebiyat gibi alıntıyı da dilin “gayriciddi” kullanımı olarak tanımlar çünkü), daha önce Bakhtin’in iddia ettiği gibi ancak alıntı olma değeri sayesinde ya da Derrida’nın tabiriyle “yinelemedeki farklılık” (itérabilité) sayesinde performatif sözceler başarıya ulaşabilir. Bir biçimde “alıntı” olarak tanımlanamazsa eğer, “yinelenebilir bir modele uyumlu değilse”⁷⁰ ya da, herhangi bir performatifin bir toplantıyı başlatması, bir gemiyi suya indirmesi ya da birilerini karı-koca ilan etmesi olanaksızdır. Yine de, Derrida için alıntının hiçbir zaman net olamayacağını da hatırlatmak gerekiyor; zira, Bakhtin’in sözcüsü gibi alıntı da sürekli kendini yeni bağlamlara uyarlar. Her alıntı, demek ki, her gösterge, “önceden verili bağlamı kırar, mutlak bir biçimde, sonsuz sayıda yeni bağlamı sınırsız sayıda yoldan kurar”.⁷¹ Bu tartışma, dilsel performans kavramını tekrar edilen (ya da restore) ve bağlamsallaştırılmış etkinlik dünyasına çeker ve zaten bu da performans kuramının en önemli temellerinden biridir.

Pierre Bourdieu

Performatif bir sözcenin ardında yatan “güç” ya da otorite konusunda, *Langage et le pouvoir symbolique* (1991) [Dil ve Sembolik Güç] başlıklı kitabında, Austin’le çok farklı bir noktada çelişir Pierre Bourdieu. Austin’in konumunun örtük biçimciliği performatiflerin işlemlerini sağlamaktadır, çünkü zaman içinde istikrarlı dilsel toplumsal pozisyonlar tarafından kurulmuşlardır. Bourdieu’ye göre, biçimcilik, toplumsal kurumların bu kaygan ama inkâr edilemez gücünü görmezden gelmek demektir. Austin’in “büyük hatası”, diye yazar, “söylemin kendisinin içinde, konuşmanın özellikle dilsel özdeğinde sanki konuşmanın etkililiğine ait bir anahtar bulunduğunu zannetmesidir”. Böyle bir konum, insanı, “dile otoritenin dışarıdan geldiği”ni ve dilin en çok da bu otoriteyi temsil ettiğini, sembolize ettiğini ve onun bildirimlerini taşıdığını”nı unutmaya sevkeder.⁷²

Adını doğrudan anmasa da, Bourdieu için “dilbilimci biçimciler”in önde gelenlerinden biri Derrida’dır; Austin’i düzeltmeye soyunurken dilsel olanla toplumsal olanı birbirine karıştırarak onun düştüğü hatayı tekrar ettiklerini söyler, bu yüzden de ilkinin ayrıcalıklı kılıp ikincisini, yani aslında bir sözcenin performans olarak işleyip işlemeyeceğinin asıl ölçüsünü kurmakta asal bir rol üstlenen toplumsal bağlamı değerden düşürmekle suçlar onları.⁷³

Judith Butler

Judith Butler performativiteyi performans kuramının merkezî kavramı haline getiren asıl isimdir ve çalışmalarıyla bu konuda Austin'in, Derrida'nın, Bourdieu'nün, Felman'ın ve pek çok başka kuramcının yazdıklarını bir araya getirip geliştirmiştir. Yakın dönemde toplumsal cinsiyet üzerine yazan araştırmacılar arasındaki en etkin isim olan Judith Butler'ın çalışmalarının merkezinde, verili bir sosyal ya da kültürel nedenselliğe bağlı olmayıp, performansla inşa edilen bir kategori olarak toplumsal cinsiyet görüşü durur; böylece, toplumsal cinsiyetin önceden varolan bir öz fikri ya da değişmez bir toplumsal belirlenim yerine sürekli değişen performativite ile tanımlanmasının önünü açar. Butler, bu olgu üzerine ilk çalışması olan *Cinsiyet Belası* (1990) adlı kitapta, toplumsal cinsiyet'in "performatif" olduğunu, bir "yapma/yapış" olduğunu söylemiştir. Şunu söylemiş olması da aynı derecede önemli ve devrimcidir: "Yaptığını yapmadan önce varolduğunu söyleyebileceğimiz bir öznenin 'yapma'sı değildir bu. Tersine, 'özne'nin kendisi –belli bir toplumsal cinsiyete işaret eden eylemler de dâhil olmak üzere– eylemlerle performatif olarak inşa edilmektedir."⁷⁴ Bu eylemler nihayetinde tekil olaylar değildir, "törenselleşmiş üretimlerdir; sınırlama altında ve sınırlamalar üzerinden, yasaklama ve tabular altında ve onlar üzerinden tekrarlanan ritüeldir; toplum dışına itilme ve hatta ölüm tehdidiyle üretimin biçimi kontrol altında tutulur ya da mecburi kılınır".⁷⁵

Butler'ın ve diğer kuramcılarının geliştirdiği performativite kavramının sonraki gelişimine bakıldığında, *Cinsiyet Belası*'nda Austin ve Searle'den hiç söz edilmemiş olması şaşırtıcıdır. Kitabın asal kuramsal zeminini, Butler'ın sonradan söyleyeceği gibi, aralarında Foucault, Lacan ve Kristeva'nın sayılabileceği yakın dönem Fransız kuramcılarının özellikle de toplumsal cinsiyet inşası, dil ve iktidar arasındaki ilişki üzerine düşünceleri oluşturmaktadır. Performativite kavramının kendisini Derrida'da, ama ilginç bir biçimde Austin'le olan tartışmasında değil de Kafka'nın "Yasa Önünde"sini yorumlarken söylediklerinde bulduğunu söyler Butler, "anlamın otoriter bir biçimde ifşa edilmesine ilişkin beklenti o anlamı tesis eder ve yetkilendirir". Butler bu sürecin toplumsal cinsiyet inşasında da benzer bir biçimde işlediğini düşünür.⁷⁶

Cinsiyet Belası'nda geliştirilen, toplumsal cinsiyete ilişkin performativite kavramı, icra edilen kategorilerin değişimi için pek az imkân bırakıyor gibi görünür, çünkü temsilin kendisi kimlik performansından önce varolan

bir öznenin seçiminden değil, performans yoluyla kurulan “kendilik”ten doğar. Bu nedenle, Butler’ın bir sonraki kitabı *Bodies that Matter* (1993), toplumsal cinsiyet performansının değişme ve tadil imkânından söz eder. Bu stratejinin kuramsal zeminini oluştururken, Butler, odağını Derrida’nın Kafka yorumundan, Austin ve Searle ile yürüttüğü tartışmada yine Derrida’nın performatif sözcelerinin alıntısallığına ve bu tür bir alıntısallığın kaçınılmaz kaymalarına yaptığı vurguya kaydırır. Bu dilbilimsel tartışmayı toplumsal cinsiyet performansları meselesine uygulayan Butler, toplumsal cinsiyet performanslarının da alıntısallık olduğunu, bu nedenle de hiçbir zaman namevcut bir orijinali tam olarak tekrar etmediğini ve meydan okumalar ve değişim için bir alan yarattığını iddia eder. Toplumsal cinsiyeti artık tekrar edilebilir olanın tortu etkisi ya da normların tekrar edilmesi ile işleyen ritüel süreç”, “hem üreten hem istikrar bozan” bir tekrar etme olarak tanımlamaktadır.⁷⁷

Butler, bu yeni vurgunun temel kaynakları için, “her eylem bir tekrara tercüme edilir; hatırlanamayan ya da geri getirilemez olanın tekrarı” diyen Lacan’a ve “her eylemin kendisi bir nakletmedir, mevcut eyleme nakşolmuş bir dizi daha önceki eylem zincirinin alıntılanmasıdır ve bu da şimdideki her eylemin içindeki mevcut bulunmayı, halihazırdalığı kurtacaktır” diyen Derrida’ya işaret eder.⁷⁸ Lacan’ın telafi edilemez olanın güdüsel tekrarına ilişkin vurgusu, bu kitabın ikinci bölümünde tartışılan Freud’un melankoli kavramı ve kaybı hatırlayan ama onu hiçbir biçimde telafi etmeyen tekrar, Judith Butler’ın 1997 tarihli kitabı *İktidarın Psişik Yaşamı*’nın da temel meselesiydi.⁷⁹ Melankolinin kayba ilişkin farkındalığı, icra edilen özdeşleşmede hem inkâr hem dâhil edilir; paradoksal biçimde (Derrida kaynaklı alıntının da ima ettiği gibi) hem var hem yoktur, hem mevcut hem noksandır.

Austin ve söz edim teorisi geleneği, Butler’ın 1997 tarihli *Excitable Speech: A Politics of the Performative*’inin de [Uyarılğan Konuşma: Edimselin Politikası] asal meselesidir. Burada, Butler, nefret konuşmalarının işleyişinden, konuşmanın tahrip edici gücünü neyin tesis ettiğinden, haç yakma, pornografi, ordudaki eşcinseller gibi oldukça yüklü modern söz edim ihtilaflarından söz eder ve sansürün ve ulusal hukuk sisteminin, özellikle de yüksek mahkemenin bu tür ihtilafları neyin söz edimi (özellikle de aşağılayıcı söylemler) olduğuna ve neyin olmadığına karar verme yetkisini kullanarak çözdüğünü anlatır. Butler’ın iddiasına göre, “Mahkeme’nin konuşma yetkisini kullanması tam da konuşmanın aşağılayıcı gücü hakkında hüküm verme otoritesiyle yüklü olması sayesinde

aşağılama gücünü taşır”.⁸⁰ Butler’ın eleştirisi, Mahkeme’nin 1995 yılında “konuşma özgürlüğü” adına haç yakmanın performatif bir etkisi olduğunu reddeden kararı ile ilgilidir. Mesele 2002 yılında yeniden su yüzüne çıkmış, Mahkeme ve Yargıç Clarence Thomas kamunun fazlasıyla ilgisini çekmiş, mahkeme oturumunda performativiteyi tartışmanın merkezine taşıyacak şekilde daha önceki pozisyonunu tam tersine çevirmişti. 1995’te, Thomas, haç yakmanın aslında iletişimsel olduğunu, beyazların egemenliğinden yana olanların politik ve dinsel mesajını taşıdığını, bunun kınanacak bir şey olmakla birlikte, Amerikan anayasasının birinci ek maddesiyle de korunduğunu yazmıştı. Oysa, 2002’de, Thomas, haç yakmanın performatif olduğunu, demek ki, “iletişimsel olmak, bir mesaj taşımak” yerine, Austin’in terimleriyle “bir şey yapmak” demek olduğunu, o yapılan şeyin de “korku yaratmak ve halkı terörize etmek”⁸¹ olduğunu iddia edecekti.

1997 yılında yayımlanmış olduğu iki kitabında da, ama özellikle *Excitable Speech*’de, Butler, önce kendi geliştirmekte olduğu teorilerle kültür kuramcısı Pierre Bourdieu’nünkiler arasındaki bağlantıyı araştırır. Gerçi, daha önce görmüş olduğumuz gibi, Bourdieu, performatifin işleyişi meselesinde hem Derrida hem de Austin’e itiraz eder ve Butler



Resim 3.2. Ku Klux Klan üyelerinin haç yakması. Georgia, Stone Mountain, 1972.
/ Kaynak: Everett Koleksiyonu.

her iki kuramcından aldığı unsurları birleştirmenin peşindedir. Bourdieu, performatif için Derrida'nın bağlamsökümcü modelinde bulunmayan toplumsal bir zemin kurar; ama bir yandan da Derrida'nın yinelenebilir fark (iterabilite) kavramı performatif olanı esasen aktarılamaz ve katı toplumsal alışkanlıklar ritüellerinden kurtarır.⁸²

Butler, bu bakımdan, Bourdieu'nün *The Logic of the Practice*'te [Pratiğin Mantığı]⁸³ geliştirdiği *habitus* fikrini faydalı bulur, çünkü, bir kez daha, Derrida'nın aksine, Bourdieu performativitenin ritüellerinin mekânı olarak bedeni vurgular. Butler "habitus"u "örtük bir performativite biçimi, beden düzeyinde yaşanan ve inanılan alıntısar bir iddia" olarak tanımlar.⁸⁴ Bourdieu'nün kabul etmediği, hatta örtbas ettiğri paradoks şudur: beden toplum içinde söz edimleri aracılığıyla işlerken bu söz edimleri tarafından içerilmez, bunu da hem bir fazlalık hem de yokluk üreterek yapar, *Don Juan* ve Austin üzerine yazan Felman'ın ele aldığı "vücuda gelmiş konuşma skandalı"nı Butler bu bağlamda olumlayarak alıntılar. Butler'ın Derrida, Lacan, Kristeva gibi Fransız postyapısalcılarının ve psikanaliz kuramcılarının çalışmaları, Austin ve Searle'ün söz edim, Althusser, Foucault ve Bourdieu'nün ise kültürel teori metinlerini birlikte örmesi performans ve performativitenin hem dilde hem bedende büyük bir çeşitlilik ve zenginlikle tartışılmasını sağlamış ve bu meseleler üzerine yapılan mevcut çalışmaların anahtarı olmuştur.

Performans ve sosyal bilimler: geriye dönüp bakarken

Bu kitabın girişindeki üç bölümde performans kavramının modern psikoloji, antropoloji, sosyoloji ve dilbilim alanlarında nasıl etkin bir biçimde geliştirildiğine odaklandım. Ayrıca, kavramın bu alanların birinden diğerine geçerken karmaşılaşır zenginleştiğini ve o alanlara geri dönerken asal çalışma konuları –toplumsal cinsiyet, kültür çalışmaları ya da genel anlamıyla insan edimleri gibi– bütünüyle farklı kuramcılarının kavrama ekledikleriyle dolaşımda kaldığını göstermeye çalıştım. Performans teriminin (ve yakın zamanda daha yaygın biçimde kullanılan performativite teriminin) farklı disiplinlerdeki kullanımı, bir kısmı birbiriyle çelişen öyle zengin bir anlam ağı ya da alanı örmüştür ki, girişte de uyarıda bulunduğum gibi, bu hiç durmadan kayan terimler için sabit bir anlam, hatta anlam grubu oluşturmak neredeyse imkânsızdır. Yine de, bu çalışmanın

daha kuramsal kısmını geride bırakıp sanat ve eğlence geleneği içinde performansa tarihsel açıdan bakmadan önce, belki de özet düzeyinde birkaç gözlemde bulunmak gerekiyor. Birincisi, daha önce de belirtildiği gibi, performans ve performativite, istikrarlı anlam ve temsil sistemlerini hem takviye etmekle hem de onları sökmekle doğrudan ilgilidir; yapısalcılığın ve yüksek modernizmin aradığı, düzenli istikrarlı yapılardansa, postyapısalcılığın ve (bir sonraki bölümde ele alacağım) postmodernizmin paradoksal dünyasıyla daha fazla ilişkilendirilmiştir. İkincisi, buna bağlı olarak, performans ve performativite, kullanıldıkları her alanda bir ikileme duygusu, bir aksiyon dizgesinin tekrarı ya da, Derrida'nın sık sık dile getirdiği üzere sahiciliği kanıtlanabilecek bir "orijinal" in yanılsama olduğu durumlarda bile, dünyadaki bir olma biçiminin zaten halihazırda varolmasıyla, yani bilincin kendisinden kaynaklanan kaçınılmaz çiftleme, ikiye katlama ve mesafe duygusuyla ilişkilidir. Özellikle de Freud'dan sonra geliştirildiği biçimiyle, bu nitelikleri en çok vurgulayan elbette psikanalitik kuram olmuştur, ama hemen hemen bütün disiplinlerde performans kavramı bilinçle ve yansılamayla, demek ki, kültürel olarak önceden kodlanmış, restore edilmiş olanla ilişkilendirilmiş, hatta, travmada olduğu gibi, "önceden kodlanmış" olanın telafi edilemez olduğu ya da, belki yapısökümün ima ettiği gibi, aslında dilin ve bilincin bir yanılsaması olduğu durumlarda bile bu ilke geçerli olmuştur.

Performans çalışmaları alanı önce Amerikan üniversitelerinde sonra da dünyanın pek çok yerindeki üniversitelerde ortaya çıkmaya başladığında, bu kurucu teorinin, stratejilerinin ve terimlerinin büyük bir bölümü sosyal bilimlerden devralınmıştı. Ama, aslında, sosyal bilimlerin metodolojilerini geniş ölçekli bir insan etkinliği alanına taşımak, performans çalışmalarının belirleyici niteliği değildir; üstelik, performans çalışmalarının bu yönü, performansın kendini en çok ayırmak istediği alandan, yani tiyatro çalışmaları alanından nasıl kurtaracağı konusunda da hiçbir biçimde önemli olmamıştır. Performans çalışmalarının çok önemli bir başka yeniliği de, daha konvansiyonel tiyatro araştırmacılarının geleneksel yazınsal metne duydukları ilgiyle büyük ölçüde göz ardı ettikleri çağdaş ya da tarihsel birtakım yarı tiyatral performatif etkinliklere ilgi gösterilmesidir. 2. Bölüm, kısaca, performans çalışmalarının var ettiği bu yeni malzemeyi ve yeni perspektifleri önce tarihsel malzeme, sonra da çağdaş malzeme içinde, özellikle "performans" ya da "performans sanatı" denilen etkinliklerin üzerinde durarak gösteriyor.

II. Kısım

Performans Sanatı

4. Bölüm

Tarihsel Bağlamı İçinde Performans

Performansın yeni yönelimi

1970'lerde "performans çalışmaları"na duyulan yeni ilgi, daha çok, önceki bölümlerde belirtildiği gibi, "performans" kavramının sosyal bilimlerde araştırılmasına ve o kavramın kuramsal içerimlerine temellenmişti. Performans çalışmalarının bunun dışında kalan diğer iki önemli veçhesi, geleneksel tiyatro çalışmaları ile ilgileniyor ama (tiyatro çalışmalarının geleneksel ilgi alanı olan) yazınsal bir metnin temsilini değil, daha ziyade fiziksel etkinlik ve bedensel ifadeyi önplana çıkararak hem farklı bir çalışma malzemesi sunuyor hem de çalışmalar için yeni eleştirel araçlar geliştiriyordu. Bu kitabın ikinci kısmı performans çalışmalarının bu daha tiyatral yönelimli iki veçhesi üzerinde duracak, ilki tarihsel olanla, ikincisi de daha çağdaş işlerle ilgilenecek. Geçen yüzyılın avangard sanatçılarının pek çoğu (diğer sanatlardaki avangard deneysenciler gibi) ilham almak için popüler formlara, halk tiyatrosuna eğilirken, tiyatro araştırmacıları, sanat tarihi içinde avangard geleneği merkeze yerleştirdikleri halde, avangardların ilgilendiği unsurları büyük oranda görmezden gelmiştir. Başta *commedia dell'arte* olmak üzere birkaç istisna dışında, halka ait biçimler geleneksel tiyatro çalışmalarının yazınsal ve yüksek kültür temelli ilgisine kurban edilmiştir.

Bunun aksine, performans çalışmaları halka ait bu tür malzemeleri vurgulamış, hatta (kimisi performans çalışmaları eleştirilerinin belirttiği gibi) geleneksel tiyatroyu bütünüyle göz ardı etmişlerdir. Bu sayede, yazınsal metinlerin sahnelenmesi üzerine değil, hatta genelde mimesis üzerine de değil, ama etkin bedenin fâş edilmesi üzerine kurulu alternatif bir tarihsel tiyatro geleneği mümkün kılınmış oluyordu. Bu bölüm kısaca bu alternatif geleneğin biçimlenişini gösterecek. Çağdaş dünyada, akademide performans çalışmalarının yükselişi, sanatta ve tiyatro dünyasında performansın tarihine bakışta olduğu gibi, vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada bulunan bedene kaydıran “performans” ya da “performans sanatı” olarak adlandırılmış yeni bir türün yükselişine paraleldir. Tiyatro ve sanatta bu yeni yönelimin gelişimi 5. Bölüm’ün konusunu oluşturacaktır.

Bu modern “performans” ya da “performans sanatı” 1970’li yıllarda kendi başına bir sanatsal biçim olarak tanınmaya başladığında, doğal olarak, bir dizi ikincil materyali de tetiklemeye başladı. Önce tek tek performanslar hakkında eleştiri, değerlendirme yazıları boy gösterdi; sonra bu yeni yaklaşım üzerine daha genel yazılar ve bu işleri performansın baştan beri değişken olan doğası gereği tarihçilerin, yorumcuların ve kaynak arayanların işlerini oldukça güçleştirmesine rağmen çağdaş kültürün ve tarihsel geleneğin içine yerleştirmeye ilgili girişimler ortaya çıktı. 1979 yılında ilk “performans” tarihini yazan¹ ve çalışmasını 1988’de “performans sanatı”nın genişletilmiş tarihi olarak yeniden yayımlayan² RoseLee Goldberg, bu olgunun, “sanatçıların canlı sanatı olması gibi basit bildirimlerin ötesinde kesin ve kolay tanımlamalara meydan okuduğunu” tespit eder. Goldberg, böyle bir sanatın değişkenliğini onun putkırıcılığına bağlar: “Performans sanatının yirminci yüzyıldaki tarihi, yerleşik sanat biçimlerine tahammülü olmayan sanatçılar tarafından müsamahakâr, açık uçlu araçların sonsuz sayıda değişkenle, icra edilmesinin tarihidir,”³ der.

Avangard gelenek

Goldberg, kitabının rotasını oluştururken, önce fütürizmden başlayıp Rus Devrimi’nin deneysel tiyatrosuna, dada ve sürrealizme, Bauhaus’a, Cage ve Cunningham’a, happeninglere, Anna Halprin ve yeni dansa, Yves Klein’a, Piero Manzoni’ye ve Joseph Beuys’a, beden sanatına ve modern performansa eğilerek başkaldırının ve deneyselcilğin tarihini izler. Daha

yakın tarihli bildirimleri hariç tutulacak olursa, bu tarih, aslında, büyük ölçüde yirminci yüzyıl avangard tiyatrosunun tarihidir ve performans sanatının tarihçileri ve kuramcıları performansı o geleneğin içine yerleştirmek konusunda Goldberg'ı takip etmişlerdir. Bu nedenle, *Performance: Texts and Contexts* (1993) [Performans: Metinler ve Bağlamlar] kitabının yazarları, performans sanatının “avangard geleneğe ait olduğunu” kaydeder ve bu mirasın izini fütürizmden dadaya, sürrealizme, happeninglere ve Norman Bluhm ve Frank O'Hara'nın şiir-resimlerine doğru sürer.⁴ Bu miras yazarların performans sanatına ilişkin “tanım” önerilerini de açıktan etkilemiştir. Yapıtların “yaygın bir çeşitliliğe” sahip olduğu kabul edilmekle birlikte, oldukça cüretkâr bir biçimde, “hepsinin birtakım ortak nitelikler taşıdığı” iddia edilmiştir (vurgular bana ait). Bu ortaklıklar şunlardır:⁵

- (1) Yerleşik olanın karşısında, kışkırtıcı, konvansiyonel olmayan, genellikle saldırgan bir biçimde müdahaleci duruş ya da performans tarafında saf tutmak;
- (2) kültürün sanatı metalaştırmasına muhalefet etmek;
- (3) multimedya ile üretilmiş bir doku; araçlarını yalnızca performansçıların canlı bedenlerinden değil, medya imgelerinden, televizyon monitörlerinden, projeksiyonla yansıtılan imajlardan, görsel imajlardan, film, şiir, otobiyografik malzeme, anlatı, dans, mimari ve müzikten çekip almak;
- (4) kolaj, asamblaj ve eşzamanlılık ilkelerine duyulan ilgi;
- (5) “bulunmuş” malzeme kadar “yapılmış” malzeme kullanma eğilimi;
- (6) uyumsuz, görünüşte ilişkisiz imgelerin alışılmadık bir araya gelişine yoğun biçimde yaslanma;
- (7) parodi, şaka, kural bozma, yüzeylerin mizahi ya da keskin bir biçimde bozulmasını da içeren ve daha önceden tartışılmış oyun teorilerine (Huizinga ve Caillois) duyulan ilgi ve
- (8) biçimin açık uçluluğu ya da karar verilemezliği.

Bu sıralama, aslında, modern performans sanatının en sık rastlanan bir dizi özelliğinin faydalı bir listesini içeriyor olsa da, kuşkusuz, bütün performans sanatınının bu özellikleri paylaştığı söylenemez. Dahası, Goldberg'de de, onun modelini takip eden diğer yazarlarda da bu özelliklerin ağırlığı avangard yönelime doğrudur ve okurun sadece neyin modern performans sanatına dâhil edildiği konusunda değil, ama bu sanatın performans tarihi ile nasıl ilişkilenebileceği konusundaki fikrini bulandırma ihtimali hayli yüksektir. Mesela, *Performance* kitabında, kitapta bir hayli detaylı bir biçimde ele alınan dört performans sanatçısı”ndan biri Whoopi Goldberg'dir, ama kitapta Whoopi Goldberg'in 1930'lu ve

40'lı yılların müthiş monolog sanatçısı Ruth Draper'a benzerliğinden şöyle bir söz edilip geçilir,⁶ yani modern performans sanatının fütürist, dadacı "arkaplanı" RoseLee Goldberg'in modeli takip edilerek izlendiği halde, Draper'ın içinde durduğu monolog geleneği bütünüyle göz ardı edilir.

Demek ki, fütüristlerden başlayıp dada ve sürrealizme uzanan, oradan happeninglere ve modern performans sanatına varan, artık standart hale gelmiş "deneysel" soykütüğünün –Whoopi Goldberg gibi bir performansçının işleri şöyle dursun– Beatrice Herford, Marjorie Moffett ve özellikle de Draper gibi müthiş kadın sanatçıları içeren yirminci yüzyıl Amerikan monolog geleneği ile de pek ilgilenmediğini söylemek yanlış olmaz. Hiç kuşkusuz, daha modern performans sanatı ile yirminci yüzyıl sanatı ve tiyatrosundaki avangard gelenek arasında bir ilişki kurmaya çalışmak doğrudur; çünkü performans sanatının büyük bir bölümü bu bağlamda yaratılmıştır ve yaratılmaya devam etmektedir. Ama, yine de, bu konu üzerine çalışan pek çok yazarın yaptığı gibi, modern performans sanatının avangard yönü üzerinde fazlaca durulması, bu tür sanatın bugünkü toplumsal işlevini kavramayı ve geçmişteki diğer performans etkinlikleri ile nasıl ilişkilendiğini anlamamızı sınırlandırabilir. O yüzden, modern performansın avangard gelenekle ilişkisine bakmadan önce, kısaca da olsa başka ve çok daha eski gösteri etkinlikleri ile olan ilişkisine bakmakta fayda var.

Yirminci yüzyılda avangard ile performans sanatı arasındaki yakın ilişkiyi vurgularken, RoseLee Goldberg, daha eski dönemlere ait performanslara da kısaca değinip geçer; burada, ilk bakışta aslında sonradan anlatacağı performansla oldukça ilgisiz görünen birkaç örnek de verir: Ortaçağ acı çekme oyunları, 1958 yılından bir deniz savaşı parodisi, zafer alayı, 1490'da da Vinci, 1638'de Bernini tarafından tasarlanan seçkin saray gösterileri. Bu örneklerdeki performans hiç de "varolan sanatsal formların sınırlılıkları ile" ilgilenmiyordur ya da, pek çok modern performansın yaptığı gibi, sanatçının fiziksel performansını asıl meselesi haline getirmemiştir. Goldberg'e göre, bunlar "sanatçının toplum içindeki mevcudiyetini" sağlar ve bu mevcudiyet "içrek, şamanistik, öğretici, kışkırtıcı ya da eğlendirici"⁷ olabilir.

Jean Alter ve performant işlevi

Bu durumların her birinde, sanatçının "mevcudiyeti"ne ilişkin bildirim, teknik hünelerinin ya da virtüözitenin çarpıcı gösterisi üzerinden kuruluyor

gibi görünmektedir. Bu tiyatral ve toplumsal olgu, Jean Alter tarafından derinlemesine bir bakışla *A Socio-Semiotic Theory of Theatre* [Tiyatronun Sosyo-Semiyotik Bir Teorisi] (1990) adlı kitapta ele alınmıştır. Burada, Alter, tiyatro sanatının her zaman birlikte varolan işlevlerin “çifte cazibe”si üzerine kurulduğunu söyler. Bir hikâyenin geleneksel aktarımı, “bilgi tebliğ etme amacı taşıyan göstergelerle” taşınır; Alter buna *göndergesel işlev* adını verir. Buna bir de *performant işlevini* ekler; bu da Goldberg’ın daha eski dönemlerdeki, olağanüstü hünerlerle seyircisini memnun etmeye ya da şaşırtmaya yönelmiş, spor ya da sirk gibi kamuya açık olayların da ortak özellikler taşıdığı performans fikri ile belirginlik bir yakınlık gösterir. Bu tür gösterilerin, genellikle, en çok oyunculukla ilgisi olduğu düşünölmüştür, ama, aslında, tiyatro sanatına ait her unsur tarafından –ışık, tasarım, reji, kostüm– yerine getirilebilir haldedir. Alter’e göre, bu gösteriler ilk elden “göstergelerle” iletişim kurmayı hedeflemeyiz; daha ziyade olayın doğrudan fiziksel deneyimini öne çıkartırlar.⁸ Yani, fiziksel mevcudiyetin önemi, performansçının teknik hüner ve becerisinin, başdöndürücü kostümlerin ya da sahnesel efektlerin görsel gösterisinin güçlerini –bir ölçüde– gerçekten bizim karşımızda üretiliyor oldukları gerçeğinden almasından kaynaklanır.

Alter’in belirttiği gibi, tiyatro kaçınılmaz bir biçimde performant ve göndergesel işlevler içerir; bunu bu mesele üzerine çalışan çoğu yazar da bir biçimde vurgulamıştır. Batı’da, Aristoteles’ten bu yana, bu tür yazarların çoğu performant işleve görece hep daha az eğilmiştir; bundan söz edenler arasında sayabileceğimiz Goethe, Charles Lamb ve sembolistlerin büyük bir çoğunluğu da performant’ı estetik bir kusur, o değilse başa bela bir akıl karıştırıcı olarak görmüşlerdir. Oyun metinleri –geleneksel biçimde– değişmez, yazılı nesneler olarak göröldüğünden, farklı prodüksiyonlarda ortaya çıkan farklı ifadeler, doğrudan oyunları anlamının esası değil, gösterim tarihinin içerdiği hatalar olarak kabul edilmiştir ve oyunlar insan etkinliğinin daha geniş bağlamına yerleştirilecekse, o bağlam yakın zamana dek hep yazınsal bir bağlam olmuştur. Aristoteles’ten Hegel’e, kuramcılar üç şiir biçiminden söz ettiler – epik, lirik ve dram; bu ayrım daha modern zamanlarda düzyazı, şiir ve dram olarak sürdüröldü. Performansa duyulan modern ilginin yükselişine dek, bir oyunun farklı bir bağlamlaştırma ile şiir ya da roman gibi edebi biçimlerin kuzeni olarak değil, sirk, yan gösteri, geçit töreni ve hatta güreş müsabakası ya da delege seçimi gibi performans biçimleri ile sunulabileceği fikri pek gelişmemiştir. Yani, performansı önceki bölümlerde tartışılan daha geniş sosyal ya da

antropolojik kullanımlardan sıyrıp, bilinçli bir biçimde bir seyirci için üretilen sanatsal ya da eğlendirici bir etkinliğin daha dar sınırları içinde ele aldığımızda ve tarihsel bağlamını daha önceki sanatsal ve eğlendirici etkinlikler içinde aradığımızda bile, bu yeni bağlamaştırmanın ancak tiyatro çalışmalarının geleneksel “göndergesel” yöneliminden çıkıp genellikle bu geleneği sarmalayan ama ya marjinalize edilen ya da büsbütün görmezden gelinen “performatif” etkinliklere doğru ilerleyerek yapıldığında daha yararlı olacağını hesaba katmak gerekiyor.

Halk tiyatrosu ve popüler gösteriler

Halk geleneği

Başlangıçtan beri tiyatro adı verilen daha resmi bir biçimde yapılandırılmış toplumsal etkinlikleri çevreleyen ve, kuşkusuz, çok önceden beri varolan ve performans/gösteri diyebileceğimiz pek çok başka türde eğlence etkinliği vardı. Klasik dönemin kendi müzisyenleri, mimcileri, jonglörleri, hatta *Hecyra*'nın prologunda Terentius'un yazdığına bakılırsa ip cambazları vardı. Ortaçağ'ın müzik adamları, şairleri ve ozanları, saz şairleri, şarlatan satıcıları, İngiltere'de “dansçıları, pozcuları,⁹ hokkabazları, perendecileri ve eğitilmiş maymunları ve dörtayaklı hayvanları içeren bir terim olarak”¹⁰ neşe-adamı (glee-man) adını alan çeşitli eğlendirici toplulukları vardı.

Bu tür etkinliklerin yelpazesi ve çeşitliliği bugün varsaydığımızdan daha geniş ve fazladır. Mesela, “soytarı” (jester) sözcüğü, bugün, belki biraz da deli ama belli bir nükte ya da en azından sözel maharet ve cüret sahibi bir saray soytarısının imgesini çağırmaktadır sadece. Ama, aslında, pek çok soytarı türü vardı; bazıları gerçekten Ortaçağ'ın kahramanlık hikâyelerini, meşhur kişilerin hikâyelerini ve kahramanlıklarını ezberden okuyor, bazıları da halk masalları, komik masallar, fıkralar, şiirler ve baladlar okuyup ahlak dersleri veriyorlardı. Kimi öğrenilmiş, kimi başka başka kaynaklardan bir araya getirilmiş, kimi anlatıcının kendine ait her tür sözel malzemedan yararlanıyorlardı.¹¹

Modern performans sanatçıların, monologcuların, ‘stand-up’çıların büyük bir kısmı, teknikleri ve yaklaşımları açısından, bu çok yönlü eğlendirici topluluğa dâhil olabilirdi. Bu türden icracıların doğal toplanma mekânı Ortaçağ ya da Rönesans fuarlarıydı, ama dönemin gezgin oyuncular gibi (ve genellikle onlarla işbirliği içinde) bu icracılar taşrada dolaşıyor, pazar



Resim 4.1. Onüçüncü yüzyıl sonu İncil’inde Ortaçağ icracısı. Kaynak: Bibliothèque Municipale, Saint-Omer, Fransa.

yerlerinde, büyük çiftlik evlerinde, meyhanelerde –seyircinin bir araya gelebileceği her yerde– gösteri yapıyordu. I. Elizabeth bu tür etkinlikler için caydırıcı olsun diye çıkarttığı Serserilik Yasası’nda hokkabazları ve saz şairlerini yersiz yurtsuz hırsızlarla, dilencilerle ve çingenelerle bir tutuyordu,¹² ama, aslında, dönemin edebiyat çalışmalarının yarattığı izlenimin aksine, en “saygın” tiyatrolar bile bu tür etkinliklerle doğrudan ilişkilendiriliyordu. M. C. Bradbrook bu konudaki gözlemini aktarıyor:¹³

Elizabeth döneminin tiyatrosu, kendi toplumsal atmosferi içinde, modern tiyatroya benzemekten ziyade lunaparka benziyordu... Gösterileri cüm-büş, dans ve oyuncaklar takip ediyordu: arada da şarkılar, pandomim,



Resim 4.2. “Meşhur ip cambazı” Madame Saqui, Londra, 1820. Kaynak: Harvard Theatre Collection.

dövüşler, soytarılar. 1586 yılında, Leicester’s Men (Rönesans döneminin oyuncu topluluklarından biri, ç.n.) Danimarka Sarayı’nı ziyaret ettiğinde şarkıcılar ve dansçılar olarak takdim edilmişlerdir; otuz yıl boyunca diğer oyuncularla birlikte bütün bir kıtayı dolaşan Worcester’s Men’den Robert Browne’nin ise hoplayıp zıpladığı ve numaralar yaptığı söyleniyordu.

1647’de, İngiltere’de tiyatrolarla birlikte popüler eğlenceler de yasadışı ilan edilmişti ama bu resmi caydırma yöntemleri hiçbir zaman pek uzun sürmedi ve pek öyle etkili de olamadı. Gezgin göstericiler turne oyuncuları gibi sundukları şey için nasılsa bir yerlerde seyirci bulabiliyorlardı.

Tanıklıkları her daim ilginç olan John Evelyn, 1654 yazında, Londra’da “Türk diye bilinen bir ip cambazı”nın da dâhil olduğu çok çeşitli popüler eğlencelerden söz eder.¹⁴

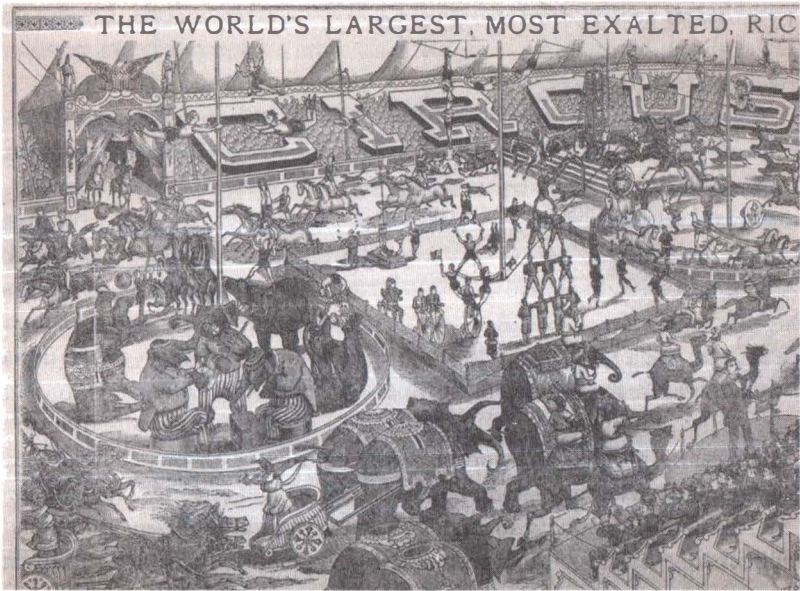
İp cambazlığı (gerili bir ip üzerinde gösteri) İngiltere’de ve Kıta Avrupa’sında bir sonraki yüzyılın en popüler gösteri türüydü – öyle ki, panayır eğlendiricileri onsekizinci yüzyılın sonunda Paris’te kalıcı tiyatrolar kurmaya başladıklarında ve yetkililer onlarla “yasal” tiyatro arasına bir çizgi çizmek istediğinde, genellikle başvuru alan ayrımlardan biri, cambazlık ve ip cambazlığının tiyatrolarda bulunma zorunluluğuydu. Bu ayrımlara hürmet eden oyuncular daha konvansiyonel bir oyun sunmak istediklerinde sahneye perende atarak ya da ipte yürüyerek giriyor, sonra daha konvansiyonel bir gösteri ile devam ediyorlardı.

Panayırılar ve sirkler

Onyedinci yüzyıl sonu Londra ve Paris’i, sonradan müzikhol, kabare, vodvil ve kafe konserleri olarak bildiklerimizin atası olan ve o dönemde müzik-pavyonu (music-booths) olarak anılmış, vokal ya da enstrümantal müziğin yanı sıra ip cambazlığı ve cambazlık da içeren bir dizi “sahne” ile çeşitli gösteriler sunan yerlerin kurulmasına şahit olmuştur. Bu türden eğlencelerin en sevilen mekânı olarak fuarlar vazgeçilmezdir, John Gay’in balad şarkıcısı (ki kendisi de böyle bir icracıydı) “The Shepherd’s Week”e şöyle yazıyordu:¹⁵

Şarlatan arşınıyor sahneyi ve satıyor
Haplarını, balsamlarını ve sıtma nöbetini
Çevik hacıyatmaz yatıp yatıp kalkıyor
Ve ipin üstünde gözüpek kız salınıyor;
Rengârenk ceketini giymiş Jack Pudding
Eldiveni fırlatıyor ve her kese bir şaka atıyor.

Londra fuarlarının en büyüğü olan Bartholomew Fuarı’nın performatif unsurları 1840 yılında yasaklanmış olsa da,¹⁶ çatısı altında barındırıp yönlendirdiği benzer türdeki yeni eğlenceler arasında, aslında, onsekizinci yüzyılın sonundan beri bu tür eğlencelerin yeni merkezi olan sirkler de bulunuyordu. Sirk, Londra ve Paris’te Phillip Astley tarafından kurulmuştu ama kısa zamanda Avrupa’da ve dünyanın dört bir yanında olağanüstü



Resim 4.3. Forepaugh Sirki (1880'ler) sundukları icraları gösteriyor. Kaynak: Harvard Theatre Collection.

bir ilgi görmüştü. Sirk tarihçisi John Clarke, modern sirklerin başlangıç tarihini, Astley'in Londra'da kendi uzmanlığı olan bir dizi at gösterisinin yanı sıra cambazlık, ip atlama, insan piramidi, hatta bir de soytarı içeren bir gösteri sunduğu tarih olan 1780'e işaretler.¹⁷

Avrupa'da ve Amerika'da otuz yıl içinde sayısız sirk kuruldu ve buralarda dönemin en büyük şovmenlerinin liderliği altında başarılarının doruğuna ulaştı. Phineas T. Barnum'un görkemli gösterilere ilişkin arayışı, onu ondokuzuncu yüzyılın ortalarında mümkün olan her tür gösterinin sponsorluğunu yapmaya yöneltmişti ve James Anthony Bailey ile işbirliği içinde yüzyılın en meşhur ve en büyük sirkini kurdular. Sirk, Barnum'un ölümünden sonra Amerika'nın diğer büyük sirk müteşebbisleri olan Ringling Kardeşlere geçti. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarındaki popüler eğlence dünyasında sirkün en büyük rakibi, William Cody'nin muhteşem Wild West Show'uydu (Vahşi Batı Gösterisi). Burada dünyanın dört bir yanından soytarılar, akrobatlar ve binicilerle yapılan geleneksel sirk gösterilerine, tarihteki ünlü savaşların canlandırılması gibi, kendine

özgü ve bir bakıma izleyen yüzyılın yaşayan tarih hareketini önceleyen gösteriler eklenmişti. Barnum ve Cody gibi müteşebbisler belki de en çok ondokuzuncu yüzyıl sonunun büyük gösterilerinin tedarikçileri olarak biliniyorlardı, ama, aslında, arkalarında kimi gerçekten eğlence amacıyla üretilmiş, kimi bilimsel gösteri ya da etnografik sunum kılığı altında dolaşıma sokulmuş, Avrupa ve Amerika'daki sayısız noktada ufak çaplı ucube gösterilerinden çok büyük uluslararası panayır ve fuarlara kadar sonsuz sayıda şov ve gösteri etkinliği bırakmışlardır.¹⁸

Alternatif eğlence biçimlerinin artması ve özellikle de sinema ve televizyonun gelişi, elbette ki, yirminci yüzyılın başında tiyatrunun bah-tının dönmesine omuz vermiştir ve 16 Temmuz 1956 tarihinde Ringling Kardeşler ve Barnum ve Bailey Sirk, “dünyadaki en müthiş gösteri”, son gösterisini “Eskiden, Çok Eskiden”le yapmış ve çadırını son kez sökmüştür. (Sonradan bir dizi kapalı mekânda da gösteri yapacaklardı.) 1970’lerde, bu tür eğlencenin tarihsel köklerine bakmak için geçmişe eğilen ve bir etkinlik olarak performansa duyulan ilginin arttığı bir hareket içinde, sirk, Avrupa’da ve Amerika’da bir yeniden doğuş yaşadı. “Yeni sirk” dedikleri şey, bu anlamda, hem tarihsel hem de sanatsal açıdan “performans sanatı”nın doğuşu ile yakından ilişkilidir ve bu olgunun bir parçası olarak 5. Bölüm’de tartışılacaktır.

Solo performanslar

Pazar yeri, lunapark, sirk –geniş halk kitlelerinin bir araya geldikleri yerler– geleneksel olarak performanslar için en çok tercih edilen yerler olmuştur, ama küçük bir izleyici kitlesi, hatta bazen bir Ortaçağ çiftliğindeki tek bir aile karşısında hünerlerini sergileyen tekil icracılar ya da az sayıda performansçıdan oluşan topluluklar, yakın zamanlara kadar büsbütün yok olmamış, daha samimi bir performans modeli sunmuştu. Özel saray eğlenceleri, aristokrat salonları ve suareler ve bugünkü özel partiler bu tür etkinlikler için süregelen bir gelenek sunar; bu performansların bir kısmı avangard, bir kısmı da oldukça gelenekseldir. Ondokuzuncu yüzyıl sonuna ait iyi bilinen örneklerden biri, Lady Emma Hamilton’un “tutumları”dır; gösterisi, mest olmuş bir seyirci kitlesinin karşısında büyük bir duygu çeşitliliğinin yanı sıra klasik sanatı çağrıştıran pozlar ve hareketlerden ibarettir.¹⁹

Lady Hamilton’un tutumları, bir sonraki kuşak içinde Danimarka’da Ida Brun, Almanya’da Henriette Hendel-Schütz gibi ünlü kadın per-

formansçılara ve bir sonraki yüzyılda Avrupa'yı sallayan o çok meşhur *tableaux vivants*'a (canlı tablolar) ilham vermiştir. Onun Tarantellası (Napoli'ye özgü oynak bir dans) ve şal dansı, bu formları sadece tiyatrodan değil, "burjuva hanımların parti eğlencesi" için en çok tercih edilen tür olmaya başlamasıyla küçük topluluklar içinde de yeni bir ilgi odağı yapmıştır.²⁰ Burada, bir sonraki yüzyılda Ibsen'in Nora'sı, felaketi olacak o yılbaşı partisindeki tarantella gösterisiyle hatırlanabilir. Bu oynak danslar, duygusal dışavurumculukları, geleneksel danstan uzak oluşları ile, pek çok açıdan performans sanatı ile kendine özgü yakın bağları olan modern deneysel dansı incelemiştir. Lady Hamilton'un biyografi yazarlarından biri, "günümüzde Tutumlar'a benzeyen bir gösteri varsa, Isadora Duncan'ın Yunan dansıdır"²¹ tespitini yapmıştır. Duncan'ın kendisi de, göreceğimiz gibi, modern deneysel performansın gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

Amerikan minstrelleri

Siyah maske toplulukları Amerika'nın ilk kitlesel eğlencesi ve dünya tiyatrosuna ilk özgün katkısıdır. Önce zenci icracıların solo sokak gösterileri ve banjo çalmaları ile başlamış, bu sokak eğlencesinin siyah makyajla beyazlar tarafından tiyatrolarda, yaz bahçelerinde ve sirklerde taklit edilmesiyle birlikte ondokuzuncu yüzyılın başında Amerika'nın doğusundaki büyük şehirlerin sokak hayatının yerleşik bileşenini oluşturmuştur.²² En meşhur minstrel sanatçısı, yarattığı siyah maske figürü "Jim Crow" ile 1830'larda uluslararası bir üne kavuşan Thomas Dartmouth Rice'dır. Takip eden on yıl, farklı enstrümanlar, şarkılar, danslar ve komik numaraların içiçe geçtiği daha gelişkin minstrel gösterilerinin doğuşuna tanıklık etti. 1850'lere gelindiğinde, düzenli gösteri yapan yüzlerce toplulukla minstreller, Amerika'daki en popüler eğlence türü haline geldi. Bir minstrel topluluğu bir şehre gelişini, tıpkı sirkler gibi ve zaten sirklerle bilinçli bir benzerlik kurarak, rengârenk geleneksel kostümlerle gösterişli bir giriş geçiti ile duyuruyordu. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru gösteriler daha da özenli hale gelmiş olsa da, temel biçim hep aynı kaldı: birinci bölümde siyah maskeli icracılar yarım daire şeklinde oturuyor ve baladlar, komik şarkılar, enstrümantal numaralar ve komik diyaloglar sunuyor, olio adı verilen ikinci bölümde çok çeşitli varyete numaraları, danslar, kısa farslar ve burleskler gösteriliyordu ve bu diğer tiyatrolarda

sunulan burlesk ve vodvil gösterileri kadar popülerdi ve zaten onlara çok benziyordu.

Vodviller ve dökümler

Siyah maske kullanımı ve içerdiği etnik parodi minstrel gösterilere ondokuzuncu yüzyıl gösteri dünyası içinde kendine özgü bir renk vermiş olsa da, belirtmiş olduğumuz gibi, yapısı ve tekil unsurlarıyla dönemin diğer popüler biçimleri ile –sirk, vodvil, varyete gösterileri ve müzikholler– çok yakın bağlar taşıyordu; bu türlerin her biri bir döküm biçiminde sunulan performans etkinlikleri için verimli bir zemin oluştuyordu. Peter Jelavich, yüzyıl dönümünde, (*Variété* ya da *Singspielhallen* diye bilinen) Alman vodvillerinin yelpazesi hakkında şöyle yazar: “Hokkabazlık, güreş, ip cambazlığı, trapez gösterisi, soytarılık, pandomim, halk şarkıları ve halk dansları, ölçülü striptiz ve kostümlü bale.”²³

Bu dönemde gelişen Amerikan tiyatro geleneği büyük ölçüde performatif eğilimliydi; o kadar ki, Richard Kostelanetz’in belirttiği gibi, tiyatro araştırmacılarının Amerika için neredeyse evrensel bir çabayla oluşturmak istediği Avrupa tarzı edebi tiyatro tarihi girişimi bütünüyle karaya oturmuştu. Kostelanetz’insözleriyle, “Amerika’da sahip olduğumuz riyatral istidat, formel ya da yazınsal dram değil, icracının baskın figür olduğu informal tiyatro yönelimlidir” ve nasıl Amerika müzikal komedi ve vodvillerden kendi yerel “operasını” yaratmışsa, aynı şekilde, “kendi tiyatrosunu –edebiyattan değil de– performanstan yaratmıştır”.²⁴ Bunun önemli damarlarından biri, sadece minstrel geleneğinin değil, ondokuzuncu yüzyıl eğlence dünyasının da büyük bir kısmını oluşturan tek kişilik gösterilerdi. “Amerikan vodvilinin babası” olarak anılan Tony Pastor, bir sirk soytarısı olarak başlayan ve 1840’lardan başlayıp yüzyıl sonuna kadar uzanan kariyerinde, her dönemin politik ve toplumsal meseleleri ve modaları ile ilgili tek kişilik gösterilerde kullanılan komik şarkılar ve hicivler üretmişti.²⁵ Tek kişilik gösterilerin tarihi yakın dönemde yayımlanan bir kitapta John Gentile tarafından yazılmıştır.²⁶ Kitapta, bu tarih, Dickens ve Twain gibi yazarların halka açık okumalarından Lyceum ve Chautauqua çevrelerinin düzenlediği açık derslere ve gösterilere, oradan yirminci yüzyılın başında Ruth Draper ve Cornelia Otis Skinner gibi solo monologculara ve –Dickens’ı oynayan Willy Williams ve Twain’i oynayan Hal Holbrook’un yaptığı gibi– eski gösterilerin modern taklidine, bir dizi

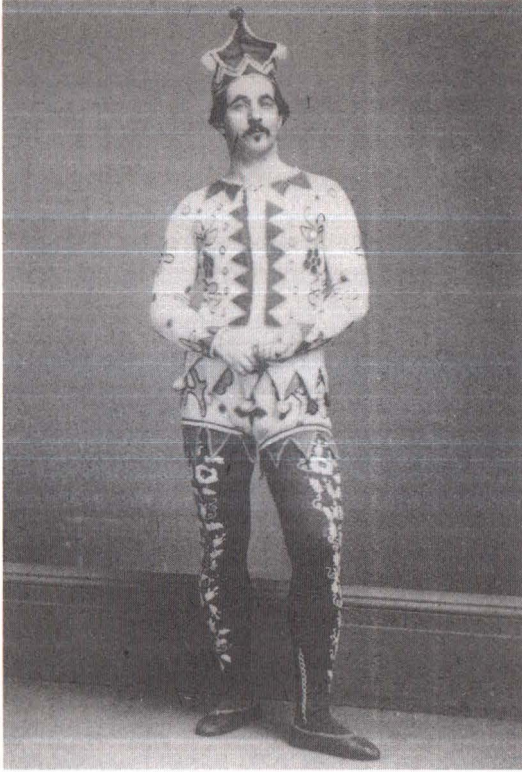
tarihsel canlandırmaya ve klasiklerden, örneğin Shakespeare'den ya da İncil'den seçmelerin bireysel okumasına kadar takip edilmiştir. Bu gelenek, çağdaş performans içinde Spalding Gray ve Quentin Crisp gibi otobiyografik yapıtlar üreten sanatçılarla ve Whoopi Goldberg, Lily Tomlin ve Eric Bogosian gibi isimlerin karakter yaratımlarıyla sürdürülmüştür.

Kabare

Ondokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, müzikhol geleneği içinde, halkın bu tür fiziksel ve görsel tiyatralliğe gösterdiği ilgiyi kullanarak, gösteri etkinlikleri için başka bir merkez, yeni bir form olarak gelişen kabare, hem modern dram geleneğinde önemli yeniliklere imza atan Wedekind ve Brecht gibi yazarlara, hem de pek çok avangard performans etkinliklerine ilham verdi. Goldberg ve benzerlerinin fütüristlerden başlatıp modern performansa uzattığı çizgiyi, kabarenin önde gelen çağdaş tarihçilerinden biri olan Laurence Senelick, varyete temelli Avrupa kabarelerinin içinde avangard geleneğin köklerini bularak kurar. Senelick'e göre, "yirminci yüzyıl performans sanatındaki en heyecan verici yeniliklerin" başlangıcı için dönüp kabareye bakılmalıdır.²⁷

Bohem havalı mekânlardan doğan kabare, dışavurumcular, dadacılar, fütüristler için ilk sahneydi; gölge gösterileri, kukla, serbest biçimli hicivler, caz ritimleri, yazınsal parodiler, "doğalcı" şarkılar, müzik dışı seslerle okunan ilahiler, ajitprop, danslı pandomim ve politik hiciv denemeleri için samimi bir forum ortamıydı.

Bu olağanüstü eklektik yelpazesi yüzünden ve belki de başlangıçtan beri popüler formları yeni biçimlerle kullanmanın peşinde olduğu için, kabare çok uzun süren bir kariyerin tadını çıkartmış, kısmen ondan türemiş ezoterik sanatsal avangartlarla karşılaştırıldığında çok daha geniş ve çeşitlilik gösteren bir izleyici kitlesine hitap etmiştir. Eklektizmi ve başlangıçtaki bohem yaratıcılarından daha genel bir seyirci kitlesine doğru büyüyen çekim alanıyla, kabare, modern performans dinamiğini, diğer bütün avangard hareketlerden daha fazla belirlemiştir. Yine de, tek tek ya da bütün olarak bu hareketler, bu tür performanslar ve tekil sanatçılar için kuşkusuz bir etki alanı ve model sağlamışlardır. Bu anlamda, büyük ihtimalle daha aşına olunan bu alana kısaca da olsa bakalım ve yakın



Resim 4.4. Tony Pastor. Kaynak: Harvard Theatre Collection.

dönemli performans sanatı ile en yakından ilişkilendirilebilecek yönlerine göz gezdirelim.

Deneysel performans

Rusya'daki yenilikler

Yirminci yüzyıl başının o müthiş yenilikçi Rus tiyatrosu, eşsiz zenginliği ve çeşitliliğiyle performans için model oluşturmıştır. Devrim'in Stalin tarafından empoze edilen sosyalist gerçekçiliğin boğucu tektipliğinden önceki ütopyacı ilk yıllarında, bu yenilik, Batı Avrupa'daki deneysellilik

gibi özünde sanatçılar arası bir şey değil, yeni ve çok daha geniş tabanlı bir kitleyle buluşmanın canlı arayışıydı. Akıllarında bu hedefle, önde gelen tiyatro devrimcileri, (Alter'in tiyatronun performatif yanı dediği) fizikselliği ve büyük gösterileri öne çıkartmışlar, panayır ve sirk gibi önceden küçümsenen popüler formlardan yenilikler çıkarmanın peşine düşmüşlerdir. En meşhurlarından biri, Moskova Sanat Tiyatrosu performanslarının sık sık gösteri yaptığı Bat, diğeri de Evreinoff'un parodi ve groteskte uzmanlaşmış Crooked Mirror'ı olmak üzere kabare türündeki tiyatrolar, Rusya'da 1908'den başlayarak inanılmaz bir ilgi çekmiştir. Meyerhold, 1912 tarihli ünlü "Panayır Kabini" yazısında, Almanya'nın ilk gerçek kabaresini kuran Ernst von Wolzogen'i olumlayarak alıntılıyıp kabare, varyete, panayır gösterilerinin ruhunun, "moral bozucu olayların sıkıcı ve tumturaklı bir dille anlatılmasının bütün bir gece sürdüğü"²⁸ geleneksel dramın inkâr ettiği bir bilinç ve derinlik, berraklık ve yaşamgücü sağlayabileceğini yazar.

Diğer yenilikçiler, daha da gerçek anlamıyla ve gittikçe daha özel olarak tiyatroyu popüler gösteri çeşitleriyle yan yana getirip birbiriyle karıştırmak için uğraştılar. Meyerhold'un öğrencisi Sergei Radlov, oyuncunun "başkasının sözlerine" bağlı olmasını reddetti ve 1920 yılında soytarıları, akrobatları ve jonglörleri doğaçlama işler geliştirmeleri için kendi "Halk Tiyatrosu"na davet etti.²⁹ Bu hareket, Petrograd'da 1922-23 döneminde kurulan sirk ve varyete kökenli "Eksantrik Oyuncular Fabrikası"nı (Factory of the Eccentric Actor/FEKS) ve Sergei Eisenstein'in yankı bulan "eğlence montajı" kavramını 1923'te Ostrovsky oyunun sahneleşine uygulamasını tetiklemiştir. Nikolai Foregger müzikhol numaraları ile özenli ve gösterişli sahnesel etmenleri deneysel bir biçimde bir araya getirmiş, Elizabeth İngilteresi ve Rönesans İspanyası'nın altın çağlarında tiyatro ve sirkin ayrılmaz "Siyam İkizleri" olduklarını iddia ederek tiyatro ile sirkin daha sıkı bağlar geliştirmesi için çağrıda bulunmuştur. Geleceğin sanatlarının sinema ve müzikal olduğunu söyleyen Foregger, ikincisinin belirgin çekiciliğinin ifadeci bir araç olarak canlı bedenden kaynaklandığını tespit etmiştir.³⁰

Isadora Duncan

St. Peterburg'da, 1904 yılında sahneye ilk çıkışıyla birlikte Isadora Duncan'ın Rusya'daki dans ve tiyatro üzerinde derin bir etkisi olmuş,



Resim 4.5. Isadora Duncan Atina'da, 1903. Kaynak: Raymond Duncan Fine Arts ve Isadora Duncan Foundation.

dikkatlerin bireysel icracıya ve bedenin doğal hareketlerine çekilmesini sağlamıştır. Evreinoff, Duncan'ın kendisine "gerçek, dürüst sanatın"³¹ yalınlığını ve kaçınılmazlığını hatırlattığını söylüyor, Tairov tiyatrodaki kaybedilmiş bedensellik duygusunu yerine koyabilmek için Duncan'ın yanı sıra Mikhail Fokine ve Anna Pavlova gibi geleneksel bale ustalarına da ilgi duyuyordu.³³

Duncan'ın başını çektiği öznel yaklaşıma, kısa sürede, Emile Jaques-Dalcroze'un daha nesnel öritmisi ve Meyerhold'un biyomekaniği meydan okumaya başladı; ama, nihayetinde, bu üç isim de modern performansın gelişmesinde temel önem taşıyan iki noktaya, bedenin anlatımcı niteliklerine ve tiyatro ile dansın birbirine yaklaşmasına çok güçlü katkılarda bulunmuştur. Meyerhold, 1914 yılında, sahne hareketi derslerinden birinde, bugün modern performans sanatçısının görüşlerine çok benzete-

bileceğimiz biçimde, “yeni oyuncunun sahneyi tanımlayışı”nı “benzeri ve öncesi olmayan olayların sunulduğu bir alan” olarak gördüğünü söylemiş ve olası model ve ilham kaynakları için Jaques-Dalcroze, Isadora Duncan, Loie Fuller (modern dansın Amerika’daki öncülerinden biri) sirk, varyete tiyatrosu ve Çin ve Japon tiyatrolarına işaret etmiştir.

Oyun arabaları (pageants) ve merasim gösterileri

Yirminci yüzyılın sonlarında gelişen performans sanatında yansımaları görülebilecek deneysel gösterimlere dair çok çeşitli yaklaşımlar, Rus Devrimi’nin özel deneysel çalışmalarının yanı sıra, avangard tiyatroyu da etkileyecekti. Bu deneysel yaklaşımların en önemlisi, oyuncuların ziyade sıradan halkla ama yüzlerce, hatta belki de binlerce katılımcıyla gerçekleştirilen kitlesel gösteriler, merasimlerdi. Rousseau’nun konvansiyonel tiyatroyu yoz, aristokratik azınlığın oyuncağı olarak hor gören, bunun yerine, herkese açık ve herkesi kapsayacak, açık havada yurttaşların rahatça katılacağı büyük oyun arabalarını öneren yazıları, Fransız Devrimi’nin müthiş oyun arabalarının/gösterilerinin ilham kaynağı olmuştur; bu teori ve pratik, Rus Devrimi’nden sonra bu tür performanslara gösterilen ilginin de nedeni olacaktı.

Ondokuzuncu yüzyılın sonunda, pek çok ülkede, açık havada gerçekleştirilen yurttaş oyun arabaları/performansları rağbet görmeye başlamıştı. Almanya’da, 1870’lerden sonra, Fransa-Prusya Savaşı’nın ardından, pek çok bölgede tarihsel ve efsanevi olayların yeniden canlandırılması ve tarihsel figürlerle mitik ve alegorik temsillerin içiçe geçirilmesi üzerine kurulan çok sayıda açık hava gösterisi üretilmiştir. Bu gösteriler, 1905 ve 1925 yılları arasında, İngiltere ve Amerika’da pek çok bölgede yüzlerce, binlerce izleyiciye sunulan yurttaş gösterilerini hem öncelemiş, hem de belki onlar için model oluşturmışlardır. Bu hareket, hem yurttaşlar topluluğunun üretimi olarak tiyatro fikrine, hem de dansın modern, yaratıcı bir anlatım aracı olması fikrine dikkate değer katkılarda bulunmuştur. Önde gelen isimleri arasında Hazel ve Percy MacKaye kardeşler hatırlanmalıdır; erkek kardeş oyun arabalarını halkçı bir form olarak, kızkardeş ise oy hakkı hareketi için önemli bir araç olarak görmüştü. Amerikan oyun arabaları geleneği içinde, yazar, yönetmen, yapımcı olarak kadınların rolü özellikle dikkate değerdi.³⁴

Amerika’daki bu tür gösterilere hayran olmuş isimlerden biri de devrimci Rusya’da proleter kültürün gelişimi üzerine çalışan önemli kuramcı Platon Kerzhentsev’di. 1918 tarihli *Creative Theatre* [Yaratıcı Tiyatro]

adlı kitabı, en ünlüsü 1920 yılında 8.000 katılımcı, ordu birlikleri, zırhlı araçlar ve kamyonlar, hatta bir savaş gemisiyle sunulan, 100.000'den fazla seyircinin izlediği, Nikolai Evreinoff'un gerçekleştirdiği *Kışlık Saraya Hücum* gösterisi olmak üzere, sonraki yıllarda gerçekleştirilecek muhteşem Sovyet kitlesel gösterileri için entelektüel bir zemin kurmuştur.³⁵

Fütürizm

Hem icracı hem seyirci vasfıyla gösteri ile ilişkili insan sayısı açısından Sovyetler'deki Devrim gösterileri, Batı Avrupalı mütevazı fütürist, dadacı ve sürrealist geceleri kat be kat aşıyordu. Yine de, bu avangard gösteriler, kendi döneminde (ve halihazırda) popüler imgelem üzerinde ve kendilerinden sonra gelecek sanatsal denemelerde sayılarını kat be kat aşacak bir etkiye sahip olacaktı. Sanatsal etkinliklerin yapılageldiği geleneksel merkezlerde oldukça görünürlük kazanmışlardı ve tanıtımları iyi yapılıyordu. 1909'da fütürizmin başlangıcı tipikti; yüksek tirajlı Paris gazetesi *Le Figaro*'da Filippo Marinetti bir manifesto yayımlamıştı. İşin aslı, fütürizm, gerçekleşmiş sanatsal başarılarından ziyade manifestolarıyla tanınmış, ama her ikisiyle de yirminci yüzyılın performans geleneğine kayda değer katkılarda bulunmuştu. Fütüristlerin harekete ve değişime dönük ilgisi onları durağan sanat yapıtlarından uzaklaştırmış, ressamı ve heykeltıraşı bile performans sanatçılarına dönüştüren, üründense sürece yönelen modern sanatsal eğilimin belirmesini sağlayan önemli bir itici güç olmuştur. Olumlu anlamda kitlesel seyirciyi harekete geçirmek fikrinin uzağında duran fütüristler, sahici anlamıyla gururlu bir yüzleşmeden yana olmuşlar, sonradan performans sanatının yarattığı skandalları önceleyecek biçimde seyirci öfkesine maruz kalmışlardır. Marinetti'nin manifestolarından birinde, gururla, "Yuhanmanın Hazzı"ndan söz edilir; bu, olasılıkla, kendinden hoşnut seyircinin sanatçıdan "mutlak yenilikçi bir orijinallik" talep eden beklentisini kırmanın ve konvansiyonel ölçekli "tarihsel yeniden inşa etme"den ve "psikolojik fotoğraflama"dan "en tipik ve en önemli yanlarıyla hayatın sentezi"ne varmak için feragat etmenin sonucudur.³⁶ 1913 tarihli "Varyete Tiyatrosu" manifestosu, bu tür eğlenceyi, içindeki jonglörler, dansçı kızlar, jimnastikçiler ve soytarılarla kurulan sağlıklı "biçim ve renk dinamizmi"ni geleneksel tiyatronun üstünde bir yere koyarak yüceltir; çünkü, basitçe, bu biçim, psikolojiyi reddedip yerine Marinetti'nin *fisicofollia* dediği "bedensel çılgınlık"ı yerleştirmiştir.³⁷

Bu gibi manifestolarda fiziksel bedene gösterilen güçlü ilgiye rağmen, fütürist gösterimler genellikle mekaniktir; oyuncunun bedenini fütürizmin tükenmez bir tutkuyla bağlı olduğu teknolojinin tuzaklarıyla sarmalanmış (hatta saklanmış) halde gösterir. Bedenleri makineye çevirmek ya da bedenlerin yerine makineler koymak, kuşkusuz, modern bir gösterimde karşılaşılabilecek bir şeydir, ama fütürizmin kukla tiyatrosuna, makineye, hatta renklendirilmiş gaz bulutlarına eğilimi bütün olarak değerlendirildiğinde, sonradan daha kararlılıkla bedene yönelecek performansların ters yönünde işlediği görülür. Çoğu fütürist performans, kısa performans materyallerinden parçalarla üretilmiş sekanslarla –skeçler, akrobasi numaraları, mekanik, ışık gösterisi, ses efektleri, devinim ve nesnelerin hızlı gösterimi– varyete formatını izler. Bu başdöndürücü bir hızla akan varyete, fütürist hız, şaşkınlık ve yenilik, bu estetiğin özünü oluşturacak, ama, kısa ömrü bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde, bireysel eylemlerin gösterilmesine adanmış yakın zamanların performansına, yani geleceğe dönük olmak yerine, kabare, vodvil, sirk ve varyete sahnesi ile yüzünü geçmişe dönen bir sunum biçimine dönmekle nihayet bulacaktı.

Dada ve sürrealizm

İsviçre'nin Cenevre şehrinde bulunan Cabaret Voltaire'deki performanslardan türeyen haliyle Dada'nın kabare kültürü üzerindeki etkisi, fütürizminkine oranla çok daha doğrudandır. Buradaki etkinliklerin temelini müzikal icralar ve şiir okumaları oluşturuyordu; Tristan Tzara ve arkadaşları akıma adını verecek yaklaşımı burada geliştirmişlerdi. Fütürizmin etkisi kurumsallık ve gelenek karşıtı tutumlarda, tuhaf etkinliklerde, hatta Tzara'nın manifestolarının üslubunda kendini gösteriyordu. İlk dada akşamı üzerine yazdıkları, alıntının gösterdiği gibi, neredeyse doğrudan Marinetti'den alınmıştır.³⁸

İnsanların protesto çığlıklarından camlar kırılıyordu; kavgalar başlamıştı ki polis müdahalesi geldi. Boks devam ediyordu: Kübist dans, Janco'nun kostümleri, her birinin başında kendi davulu, gürültü, Zenci müziği/trbatgea bonooooooooo oo ooooo....

Alıntının son bölümü fütüristlerin olduğu kadar dadacıların da en önemli temel ilgilerinden birini hatırlatmaktadır; uğultuculuk (bruitizm),

“gürültü müziği”: Müzikal olmayan sesin anlatımcı nitelikleri üzerine araştırmalar yapmak. Dadacı Richard Huelsenbeck bunu şöyle açıklıyor: “Türü ne olursa olsun, müzik ahenklidir, sanatsaldır ve zihinsel bir aktivitedir – ama uğultuculuk hayatın kendisidir.”³⁹ Müzikal olmayan sese duyulan bu ilgi, kuşkusuz, kendisi de sonraki deneysel tiyatro ve performansı etkileyecek olan John Cage’in öncü denemelerine giden yolu hazırlamıştır.

Deneysel performansın öncülerinden biri olarak, Cage, kompozisyonda rastlantı tekniklerini kullanması açısından belki de çok daha iyi bilinen bir örnektir ve buradaki yenilikler de belli ölçüde dadacıların etkilerini taşır. Etkinin bir kısmı saf rastlantı ile ilgilidir; mesela, Hans Arp’ın yere rastgele düşürülen kâğıt parçalarından kolajlar üretmesi, Tzara’nın şapkadan seçtiği sözcüklerle şiir yaratması ya da, daha tiyatral bir örnek olarak, seyircide tepki uyandırmak için özel olarak çaba gösteren dada geceleri hatırlanabilir. Bir yandan da André Breton’un 1924 tarihli ilk sürrealist manifestoda “saf psişik otomatizm” olarak adlandırdığı bilinçdışını kurcalayıp açığa çıkarmaya duyulan bir ilgi yürüyordu. Breton, bunu, “ister sözel, ister yazılı yolla ya da bambaşka yollarla, gerçekten akıldan geçenlerin ifade edilmesi. Aklın dikte ettirdiği, bilincin kontrolü tarafından sınırlanmamış ve estetik ya da ahlaki bir amaç gütmeyen” bir girişim olarak tanımlıyordu.⁴⁰

Picabia’nın 1924 tarihli *Rélâche* balesi, seyirci ile interaktif bir ilişki içinde sunuldu; asıl aksiyonun (diyelim ki, hiç durmadan sigara içen bir itfaiyecinin bir kovadaki suyu öbürüne dökmesi ya da sahne görevlisinin arkasına balonlar bağlanmış, pat-pat çalışan bir arabayla sahnede dolaşması gibi) içine, Cranach’ın *Adem ve Havva*’sının bir canlı tablosu, film klipleri ve seyircinin gözüne tutulan kör edici ışıklar gibi çeşitli “performanslar” serpiştirilmişti.⁴¹ Gösterim hakkında kaleme aldığı eleştiri yazısında, Fernand Léger, yapıtı balenin ve müzikalin sınırlarını aştığı için yüceltiyordu: “Yazar, dansçı, akrobat, ekran, sahne, ‘bir gösterim sunmanın’ bütün araçları bütünsel bir etki yaratmak üzere bir araya getirilip örgütlenmiştir.”⁴²

Sürrealist hareketin belki de sonraki deneysel tiyatro ve performans yaptığı en önemli katkı, Antonin Artaud’nun 1960’lar ve 1970’lerde muazzam bir etki yaratan yazılarıdır. Öngörülerle dolu *Tiyatro ve İkizi*’nde, Artaud, yirminci yüzyılın ilk yıllarında, avangardların, geleneksel tiyatronun olay dizisi, dil ve entelektüel ve psikolojik meseleleri öne çıkar-ması yüzünden insan yaşamının daha derin ve önemli yanlarıyla ilişkisini

kaybettiğine ilişkin savına karşı kendi güçlü versiyonunu geliştirmişti. Tiyatronun yazılı metne indirgenmesine son verilmelidir, onun yerine, doğrudan “fiziksel ve nesnel” aksiyon gösterimine yönelinmelidir.⁴³

Çılgınlık, inilti, görünümlemeler, sürprizler, her türden tiyatrallık, ayinlerden esinlenmiş kostümlerin büyüleyici güzelliği, ışık parıldamaları, seslerin ayin sözlerini andıran güzelliği, uyumun çekiciliği, eşine az rastlanır müzik notaları, nesnelerin renkleri, kreşendosu ve dekreşendosu, herkesin alışık olduğu nabız atışlarına uyan hareketlerin fiziksel ritmi, yeni ve şaşkınlık uyandıran nesnelerin somut görünüşleri, maskeler, birkaç metre boyunda mankenler, ani ışık değişimleri, ışığın sıcak ve soğuk duygusu uyandıran fiziksel durumu, vb.

Bauhaus

Devam etmekte olan ve göz ardı edilemeyecek etkisi ile kabarenin yanı sıra 1920’lerde Almanya’da modern performansın gelişimine hem teorik, hem de pratik olarak çok önemli bir katkı da esin dolu sanat okulu Bauhaus’tan gelmiştir. Performansı bir sanat biçimi olarak ele alıp üstünde ciddiyetle çalışan ilk okul burasıdır. Bu girişimin öncüsü Oskar Schlemmer’dir; yazıları ve soyut dans kompozisyonları (en dikkate değer 1922 tarihli *Triadic Ballet* olmak üzere), insan bedeninin uzam içindeki düzensel imkânlarına Avrupa çapında dikkat çekmişti. Bir başka ünlü Bauhaus kişiliği, Laszlo Moholy-Nagy, “bütünsellik tiyatrosu”nun yaratılmasına katkıda bulunan önemli, fakat merkezî olmayan unsurlardan biri olarak icracı figürden söz ediyordu. Figürün “edebiyatın içinden kavranan bir bireyi ya da tipi yorumlayan kişi” olmak anlamındaki geleneksel rolünün yerine, yeni BÜ-TÜNSELLİK TİYATROSU’nda figür, “tinsel ve fiziksel araçlarını kendi tasarrufuyla ÜRETKEN bir biçimde kullanacak ve kendi İNİSİYATİF’i ile üretimini bütün bir eylem sürecine katacaktır”.⁴⁴

Moholy-Nagy’nin Bauhaus performanslarına ilişkin gözlemleri ve Léger’in sürrealist *Rêlache* üzerine yazdıkları benzer noktalar üzerinde durmaktadır ve her ikisi de, 1920’lerin avangardlarının sonraki performans işleri açısından önemini ima ederken, bir yandan da avangardın hangi açılardan farklı vurgulara sahip olduğunu göstermektedir. Moholy-Nagy, bu deneysel geleneğin asal katkılarından birinin, icracının önceden varolan edebi metnin yorumcusu olduğuna ilişkin geleneksel performansçı

kavramının yerine, bir aksiyonun ya da yapma halinin yaratıcısı olarak performansçı kavramını yaratmasında görür. Bu değişimle yakından ilişkili olacak şekilde, fütürizmde de görüldüğü gibi, üründen sürece, yaratılan nesneden yaratma eyleminin kendisine doğru bir kayış vardır. Yine çok önemli noktalardan biri, geleneksel sınırların yıkılmasıdır – plastik sanatlarla performans sanatları arasındaki, tiyatro, bale, müzik ve resim gibi yüksek/seçkin sanat formları ile sirk, vodvil ve varyete gibi popüler formlar arasındaki, hatta uğultuculuk kavramında olduğu gibi sanat ile hayatın kendisi arasındaki sınırlardır bunlar. Öte yandan, bu iki gözlemin de ima ettiği gibi, izini sürdüğümüz avangard geleneğin önemli bir bölümü, yakın dönemli performansın asal meselesi olan bireysel performansçıya pek az vurgu yapmıştır. Fütüristler ve dadacılar eşzamanlı aksiyonlar üzerine kurulu gevşek revü formatını tercih ediyordu. Sürrealistler ve Bauhaus sanatçıları da bireysel performansçıyı daha ziyade geniş bir resimdeki –bir bütün olarak soyut performanstaki– unsurlardan biri olarak görmüşlerdir. Çok benzer yönelimler, genellikle modern happening ve performansların ilk habercilerinden biri olarak anılan dadacı Karl Schwitters'in *Merzbühne* teorilerinde* de görülebilir. Schwitters, kendi kariyerinde, sonradan Kaprow'un işaret edeceği yörüngeyi takip etmiş, çalışmalarında resme, kolaja, asamblaja ve happeninglerde görülebilecek şeylere yer vermiş, nesnelerle insan eylemlerini kendi halinde dönen bir fantazmagorya içinde birbirine karıştırıp, ses ve ışık etmenleri ile dikiş makinelerini, ayakkabıları, bisiklet zincirlerini, dişçi aletlerini ve elleri üzerinde yürüyüp ayaklarına şapka takan insanları bir arada kullanmıştır.⁴⁵

Modern mim ve dans

Mim geleneği

Daha önce gördüğümüz gibi, mim sanatçıları klasik dönemlerden beri popüler eğlencenin standart unsurlarından biri olagelmış ve zaman zaman (Romantik dönemin müthiş Fransız mimcisi Debureau gibi) kendi dönemlerinin önde gelen performans sanatçıları arasında sayılmışlardır.

* Merz sözcüğü, Kommerz'ten (ticaret) koparılıp alınmıştır. Schwitters'in gündelik yaşamdan koparıp aldığı parçaları kullandığı, dada kütüğüne kaydedilebilecek üslubunu tanımlamak için kendisi tarafından üretilmiştir. (ç.n.)

Debureau'dan sonra, yirminci yüzyılın başında uluslararası bir öneme kavuştuğu kendi yeniden doğuş günleri gelip çatana kadar, mim sanatı Fransa'da yavaş yavaş güçten düşmüştür. Jimnastiğe ve Dalcroze'un öritmisinden Meyerhold'un biyomekanikğine, Fuller ve Duncan'ın dans çalışmalarından Bauhaus'un mekanik balesine kadar pek çok ve çeşitli performatif deneylerin ele aldığı hareket halindeki insan bedenine duyulan yaygın ilgi, Jacques Copeau'yu, "bedensel mim"i 1900'lerin başında Paris'teki Ecole de Vieux Colombier'de yaptığı çalışmaların merkezine yerleştirmek konusunda esinlemiştir. Copeau ile yaptığı çalışmalar Etienne Decroux'yu etkilemiş ve hayatını bu çalışmaya adanmasına yol açmış ve o da bu sayede yüzyılın en etkili teorisini ve mim hocası haline gelmiştir. Öğrencilerinden Jean-Louis Barrault ve Marcel Marceau'nun mim gösterileri dünyanın dört bir yanında hayranlıkla karşılanmıştır. Marceau –muhtemelen kendi kuşağının en tanınmış solo performansçısı olduğu gibi– yirminci yüzyılın en bilinen performans sanatçısıdır ve bugün bile dünyanın dört bir tarafındaki şehir hayatında en sık karşılaşılan sokak gösterilerinin yüzü beyaza boyalı, o ayırt edici kostümleri ve hareketleri ile mim sanatçıları tarafından yürütülüyor olması, süregelen Marceau etkisinin tanıklığını yapmaktadır.

'1960'ların sonu ve 70'lerde, başta Kanada olmak üzere deneysel toplulukların ve bireysel ieracıların çok büyük bir kısmı Decroux'cu eğitimden geçiyordu. Özellikle de Montreal, uluslararası şöhrete sahip iki topluluğuyla –1975'te Gilles Maheu tarafından kurulan Carbone 14 ve 1977'de Jean Asselin ve Denise Boulanger tarafından kurulan Omnibus (kurucuların üçü de Decroux'nun öğrencisidir)– sonradan postmodern mim adını alacak eğilimin merkezi haline gelmişti.⁴⁶

Copeau'dan gelen bir başka damar, Decroux sonrası dönemin önde gelen mim hocalarını eğiten, Copeau'nun işlerini İtalyan *commedia* ve soytarı geleneğiyle birlikte ören Jean Dasté –Copeau'nun damadı– üzerinden yürümüştür. Lecoq'un eğitiminin en bilinen temsilcisi, ilk Avrupa turnesini 1973'te yapmış olan ve iki İsveçli mimci ve mask oyuncusu ile bir İtalyan'dan kurulu (Andreas Bossard, Bernie Schurch ve Floriana Frassetto), ününü bugün de korumakta olan Mummenschanz Topluluğu'dur. Masklarla konvansiyon-dışı ve insana yönünü şaşırtan beden düzenlemelerinin bir araya getirilişi, hem geleneksel mimle hem de fütüristlerin, dadacıların ve Bauhaus'un denemeleriyle ilişkilenebilir. Bu denemelerin bir araya getirilişi, hem geleneksel mimle hem de fütüristlerin, dadacıların ve Bauhaus'un denemeleriyle ilişkilenebilir. Bu denemelere oranla işleri çok daha geniş bir popüler ilgiye mazhar olmuştur.

Paris merkezli mimin modern Amerikan deneysel tiyatrosuna girişi, Fransa'da öğrendiği mim tekniklerini 1970'lerin politik eylemlerine uy-

güleyen San Francisco Mim Tiyatrosu'nun kurucusu R. G. Davis'in işleri dolayısıyla olmuştur. Davis'in mim topluluğunun evrimini özetlerken gösterdiği hat, izini sürdüğümüz performatif geleneğin çeşitli yönleriyle ne denli doğrudan ilişkili olduğuna işaret etmektedir: "Elit tiyatrodan (mim) avangard döneme (happeninglere), açık hava popüler tiyatrosuna (commedia dell'arte) ve oradan da radikal politikaya."⁴⁷

St. Denis ve dans geleneği

Amerika'nın yirminci yüzyıl başında gelişen çeşitli performans denemeleri arasında en temel katkısı sağladığı alan olan dans sanatında tekil icracı çok daha fazla önemsenmiştir. Isadora Duncan ve Loie Fuller'ın Devrim dönemi Rus tiyatrosunu nasıl etkilemiş olduğundan söz etmiştik, ama onların ve Ruth St. Denis'in etkisi Almanya'da ve Fransa'da da aynı oranda hissedilmiştir. Bu ülkelerde üç Amerikalı dansçı Birinci Dünya Savaşı'ndan önce sahne almış ve bu sanat dalında kişisel devrimlerini yapmışlardır. Üçü arasında bir tek St. Denis, partneri Ted Shawn ile birlikte, Martha Graham, Doris Humphrey ve Charles Weidman gibi 1930'larda temelde "modern dans"ı tanımlayan asal takipçilerini yaratabilmiştir. Duncan kuşağının nispeten romantik ve şahsi üslubu bu dansçılarda daha bilinçli bir tiyatrallikle yer değiştirmiş, ama bir yandan da daha soyut alegorilerle ya da mitsel konularla ilgilenilmeye başlanmıştır. Erick Hawkins, Katherine Litz, Midi Garth ve Jack Moore gibi dansçıların başını çektiği bir sonraki kuşak, deneysellik konusunda Hawkins'in serinkanlı soyutlamalarından Litz'in şen şakrak dadacı ve sürrealist oyunsuluğuna doğru açılan bir çeşitlilik göstermiştir; ama hepsinde bir önceki kuşağın genel ve mitik temalarının reddedilmesiye bireysel belirginliğe ve bağımsızlığa yöneliş ortaktı. Kendi yolunda yürümeye başlamadan önce Graham'la çalışmış olan Merce Cunningham'ın işlerinde bu yeni vurgu çok belirgin bir biçimde görülebilir.

John Cage ve Merce Cunningham

Cunningham'la yakından ilişkilendirilen isimlerden biri, onunla sık sık çalışmış olan John Cage'dir; onun müziğe ve estetiğe dair devrimci görüşleri bütün sanatlarda modern denemelere girişenleri etkilemiştir. Gerçekten

de, Natalie Crohn Schmitt, 1990 tarihli *Actors and Onlookers*'da [Oyuncular ve Seyirciler], çağdaş tiyatropda Aristoteles'in temsil ettiği geleneksel estetik ve dünya görüşünün yerini, modern bilimsel teorilerin etkisiyle değişmiş bir doğa görüşünün yansıması olan, John Cage'in görüşünün aldığını saptar. Bu değişimin merkezinde, "olayların ayrıık gerçekleri ya da ayrıık algılayıcıları yoktur, daha ziyade, ikisi tek bir gözlemde birbirine karışır"⁴⁸ kavrayışı vardır ve bu kavrayış performansının fenomenal deneyimine, performans olayına, seyirciye ve bunların arasındaki karmaşık ilişkiye yeni bir bakışla eğilir. Cage'in 1937 tarihli *Müziğin Geleceği* manifestosu, doğrudan fütürizmin uğultuculuğunu hatırlatarak, gündelik malzemelerin performansta kullanılması çağrısıyla açılır:⁴⁹

Nerede olursak olalım, duyduğumuz şey genellikle gürültüdür. Bunu yok sayarsak bizi rahatsız eder. Dinlersek büyüler. Saatte 50 mil hızla giden yük vagonu. İstasyonlar arasında statik. Yağmur. Bu seslerin hepsini ele geçirmek, kontrol altında tutmak istiyoruz; onları efekt gibi değil, müzik aletleri gibi kullanmak istiyoruz.

Sonradan, Cage, "ele geçirmek, kontrol altında tutmak" meselesini daha da inceltmiş, kontrolü çeşitli raslantı işlemlerine ve ele geçirmeyi sanatçının kararlarına tabi olmayan malzemeye çerçeve çizmeye dönüştürmüştür. Belki de en meşhur işi olan 4'33" (1952), bu ikinci stratejinin çok belirgin uygulamalarından biridir; burada, dört dakika otuz üç saniye boyunca piyano çalmadan oturan bir piyanistin piyanonun önünde geçirdiği süre boyunca izleyicinin duyduğu her şey "müzik"tir.

Cage'in denemelerinin dans alanındaki bir benzeri, 1955 yılında Anna Halprin'in kurduğu San Francisco Dansçıları Workshop Topluluğu tarafından, aşağı yukarı aynı günlerde, Batı yakasında gerçekleştiriliyordu. Halprin, kendinden önceki Fuller ve Duncan gibi deneyselcilerin gündelik aktivitelerin performansına gösterdikleri ilgiyi paylaşıyordu. Yürümeyi, yemek yemeyi, banyo yapmayı ve dokunmayı dans kompozisyonlarında kullanışı, Cage'in doğal ve yapay gürültüleri müzikal seslerin arasında kullanmasına çok benziyordu ve "müziğin ya da yorumlamacı düşüncenin sınırlandırmadığı" "ödev yönelimli hareket"⁵⁰ eğilimi 1960'ların happeninglerine ve performans etkinliklerine giden yolun hazırlanmasına yardımcı olmuştur. Halprin, aynı zamanda, konvansiyonel sanatsal bir araya getirme stratejilerinden kurtulmanın bir yolu olarak, Cage'in doğaçlama ve serbest çağrışım eğilimini de paylaşıyordu.

Cage ve Cunningham 1938 yılında tanışmışlar ve 1940'ların ortalarında artık düzenli olarak birlikte çalışır hale gelmişlerdir. 1948 yılında, özellikle Bauhaus'la bağlarını sıkı tutarak her alandan deneysel sanatçılar için bir merkez olarak çalışacak şekilde 1933'te kurulmuş Black Mountain College'da dersler vermişler ve performanslar yapmışlardır. 1952'de, Black Mountain'da, Cage ve Cunningham, Robert Rauschenberg ve başka sanatçılarla birlikte, 1950'lerin sonunda ve 60'ların başında sanat dünyasını sallayacak happening dalgasına benzer performans olayları için bir model olarak hep atıfta bulunulacak isimsiz bir etkinlik düzenlemişlerdir. Pek çok açıdan, bu performans olayı, avangardların motiflerinin ve uygulamalarının bir tekrarı gibiydi. Performanslar arena şeklinde yerleşmiş seyircinin arasında ve çevresinde, saniyelerle zamanlanmış biçimde sunuluyordu. Cage dadacı bir ders verirken tavana projeksiyon görüntüleri yansıtılmış, koltukların arasındaki koridorlarda Cunningham dans ederken planlanmamış bir biçimde heyecanlı bir köpek coşkusuyla performansla eşlik etmişti. Cage'in daha önceki gösteride çalmadan oturan piyanisti David Tudor, büyük ihtimalle *Rêlâche*'tan alıntı yaparak bir kavadan diğerine su boşaltmıştı.

Bu olay, Cage için, 1956 yılında New York'taki New School for Social Research'te deneysel müzik üzerine ders vermeye başladığında deneysel bir model olmuştu. 1960'ların avangard sanatının öncüleri, ressamlar, müzisyenler, şairler, sinemacılar, performansla daha çok yönelen bir sanat sahnesi yaratmak konusunda bu derslerden ilham almışlardır. Jim Dine New York'taki Reuben Galerisi'nin açılışında ziyaretçileri kostümle karşılamış, 1958 yılında Red Grooms Provincetown'da seyircilerin karşısında resim yapmış ve *Art News* dergisinde 1959 yılında yayımlanan bir makalede "artık önemli olanın resim değil, yaratım süreci" olduğu ve izleyicinin dikkatine sunulması gerekenin de bu süreç olduğu yazılmıştır.⁵¹ Bu tür etkinlikler, 5. Bölüm'de ele alınacak olan 1960'ların beden sanatına giden yolu açmıştır.

Dramatik olmayan olaylar

Happeningler

Modern performans tarihinin kilit önemdeki olaylarından biri, Allan Kaprow'un 1959 yılında Reuben Galerisi'nde gerçekleştirdiği 18 Hap-

penings in 6 Parts'tır. [6 Bölümlük 18 Happening]. Bu ilk gösterim, hem kamuoyu hem de basın için yeni ve büyük bir avangard etkinlik biçimi olarak "happening"i tanıtmış, sonraki yıllar boyunca bu tür etkinliklerin yaratıcıları bu terimi özellikle reddetmiş olsa da, bu tür işlerin hepsi de "happening" adıyla anılır olmuştur. Kaprow'un happening'inde, seyirciler, aynı anda üç mekânda icra edilen altı tane bölüntülü olaya tanıklık etmek üzere üç ayrı odaya oturtulmuşlardı. Olayların her birinde slaytlar gösteriliyor, çeşitli müzik aletleri çalınıyor, plakalarda yazılı parçalı notlar okunuyor ve sanatçılar duvardaki tuvalere resim yapıyorlardı. Sonraki aylarda, Kaprow ve arkadaşları, buna benzer ama kimi bütünüyle teknolojik (Claes Oldenburg'un dokulu bir duvarın önündeki bir sahnede, üzerinde yapılmış yollar ve hareketsiz figürler, yanıp sönen ışıklar ve yerlerde bulunmuş malzemelerle kurulmuş bir şehir manzarası sunan *Snapshots from the City*'si gibi [Şehirden Fotoğraf Kareleri], 1960), kimi de sonradan daha çok performans sanatı olarak düşünülecek bir biçime yakın tek bir sanatçının aksiyonlarıyla yaratılmış (Jim Dine, *The Smiling Workman*'de [Güleryüzlü İşçi, 1960], kırmızı önlüğüyle, elleri ve yüzü kırmızıya boyanmış halde büyük boya kavanozlarından içerek, büyük bir tuvale "kendimi olduğum gibi seviyorum" yazmış, sonra da kalan boyayı başından aşağı döküp, tuvale doğru atlayıp öbür tarafa geçmiştir) çok çeşitli performanslar yarattılar.⁵² Resim-beden ilişkisi üzerine kurulu bir başka benzer performans da aynı yıl Paris'te sunulmuş ve dillere düşmüştü; Yves Klein, *Anthropometries of the Blue Period* [Mavi Dönem Antropometrileri] başlığıyla, mavi boyaya bulanmış çıplak modelleri canlı fırçalar gibi tuvale bastırarak resim yapmıştı. Milano'da, bir sonraki yıl, Piero Manzoni daha da ileri gitmiş, canlı insan bedenlerini sanki resimlermiş gibi imzalayarak "orijinal sanat eserleri"ne dönüştürmüştür.

Kaprow, "happening" adını seçerken, tiyatro parçası ya da performansla benzemekten ziyade, etkinliğin spontanlığına dikkat çekmek istemiştir; "sadece oluveren" bir şeydi bu.⁵³ Yine de, *18 Happenings* bu türden pek çok olay gibi, yazılmış, prova edilmiş ve dikkatlice kontrol altında tutulan bir iştir. Geleneksel sanattan ayrıldığı asıl nokta, kendiliğindenliği değil, kullandığı malzeme ve onu sunma tavrıydı. Michael Kirby happening'i tanımlarken "tiyatronun belli bir amaç için kompozite edilmiş halidir" der, ama burada "yan yana gelmez mantık dışı unsurlar, bir kalıba oturtulmamış icra biçimini de kapsayacak şekilde kompartımanlı bir yapıyla örgütlenmiştir"⁵⁴ diye yazar. "Kalıba sokulmamış olan", geleneksel tiyatro ile karşıtlık oluşturan etkinlikler; zira tiyatrodaki oyuncular kurmaca bir

karakterin sağladığı bir “matris”in içinde hareket ederler. Happening’deki bir eylem, Halprin’in ödev-yönelimli hareketinde olduğu gibi, imgesel bir sahne düzenlemesi oluşturmaktan gerçekleştirilir. Alter’in deyimiyle, katıksız performatifin peşindedir, göndergesel olandan çekilmiştir. “Kompartımanlı yapı” da bu kavrama bağlıdır; happening içindeki her bir tekil eylem kendi için varolur ve kompartımanlara bölünmüştür ve hiçbir biçimde bütünlüklü bir anlama doğru çalışmaz.

Tiyatro hocaları ve tarihçileri, doğal olarak, happeningleri ve sonraki performans sanatını tiyatral avangarda dâhil etmeye çalışmışlardır; tıpkı bizim yaptığımız gibi, dönüp fütürizme, dadaya ve sürrealizme bakmışlardır. Ama şunu akılda tutmak gerekiyor: bu hareketler, tiyatro ile ilişkisi olmayan sanatçıların bütünüyle diğer sanatlarda oluşturdukları hareketlerdir, performans oradan yayılmışlardır. Aynı şey happeningler için de geçerlidir; zaten Kaprow da tarihsel köklerini avangard performanslarda değil, modern resimde takip eder. Kübist kolajlar, der, klasik uyumlara “akıldışı” ve uyumsuz biraradalıklar önererek saldırır ve modern resme yabancı maddeler sokarak, “bunun hakkında konuşmadan sonsuzluğa



Resim 4.6. *Araba Yıkama*. Mayıs 1964’te, Allan Kaprow’un Cornell Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği happening. Katılımcılar Volkswagen’lerin üstündeki çilek reçelini yalıyorlar. Kaynak: Cornell University Archives.

bir geçit açar". "İleri doğru akan tarihin evrimi bir flashback'e indirgense ortaya şöyle bir şey çıkardı: tuvalin yüzeyinden yuvarlanıp çıkan kâğıt parçaları kendi başlarına varolmak ve daha katı olmak için tuvalden ayrılıyorlar; gitgide başka materyallere dönüşüyorlar ve odanın her yerini kaplayarak orayı tamamen dolduruyorlar."⁵⁵ Böylece, tuval, kolaj üzerinden asamblaja, oradan da ortama evrilmiş olur. Ortam karmaşıklılaştıkça ve hem izleyicileri hem de performansçıları kapsayacak biçimde katılımcıların etkinlikleri daha düzenlenmiş ve yapılandırılmış hale geldikçe ortamın kendisi happeninge dönüşecektir.

Aslında, Kaprow, bir seyirci kitlesinin varlığıyla birlikte kısa zamanda happeningleri sarmalayan "tiyatral" auraya, "sanat ve hatta maksatlı eylem" yerine ya "ham" avangard ya da "gece kulübü şovları, ek gösteriler, horoz dövüşleri ve yatakhane taklitleri"nin⁵⁶ popüler eğlence dünyasını imleyen auraya hayıflanılıyordu. Eski anlamındaki aura ile mücadele etmek için, Kaprow, sanat ile hayatın sınırını akışkanlaştırmının ve belirsizleştirmenin, tiyatronun ya da diğer sanatların büsbütün dışından yapılacak konu seçimlerinin, tiyatral bir "ortam" duygusu yaratmaktan kaçınmak için farklı mekânlar ve süregelen olmayan zaman kullanımının, happeningleri yalnızca tek bir sefer icra etmenin ve geleneksel anlamda pasif seyirciyi tamamen safdışı bırakmanın da aralarında olduğu bir dizi ilke önermiştir.⁵⁷

Kostelanetz ve Karışık Araçlar Tiyatrosu

Kaprow'un "happening" teriminin her tür deneysel performans için kullanılmaya başlamasını sınırlama isteğinin farkına varan Richard Kostelanetz, terimin adını taşıyan 1968 tarihli kitabında, daha kapsayıcı bir terim olan "Karışık Araçlar Tiyatrosu"nu önerdi. Sonradan yaptığı bir özette, bu tür performanslar, diyordu Kostelanetz, "sözel dildeki vurguyu kaldırarak konvansiyonel dramadan ayrılıyordu; sözcükleri tamamen dışarıda bırakmalarının arkasında, genellikle, ses, ışık, nesne, dekor ya da insanların ve sahne gereçlerinin hareketleri, ve buna ek olarak genellikle kaydedilmiş kaset, amplifikasyon sistemleri, radyo ve kapalı devre televizyon gibi"⁵⁸ daha yeni teknolojilere sunumsal araçlar olarak işaret etmek gibi bir amaç yatıyordu. Kostelanetz bu tür etkinlikleri dörde ayırıyordu: katışıksız happeningler, sahnelenmiş happeningler, kinetik ortamlar ve sahnelenmiş performanslar. Katışıksız happeningler çok gevşek bir yapıya sahipti,

doğaçlamadan yanaydı, seyircileri kuşatma eğilimindeydi ve pek nadiren tiyatral mekânları kullanıyordu. Bu kategoriye özellikle Almanya'da ve Birleşik Devletler'de dikkat çekmiş dadacı Fluxus hareketinin (kurucusu George Maciunas, Neo-Dada adını vermişti bu harekete) itibar ettiği bir tür olan özel "olay"lar da dâhildi. Fluxus çoğu John Cage ile çalışmış, birbirine gevşek bir biçimde bağlı sanatçılar, yazarlar ve performansçılardan oluşuyordu. 1963 yılında, performans sanatının, kavramsal sanatın olay yapılarının ve benzer materyallerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve basitçe *An Anthology* (Bir Antoloji) adını taşıyan ilk koleksiyonları ile Joseph Beuys, Yoko Ono, Charlotte Moorman ve Nam June Paik gibi sanatçıların işleri üzerinden, performans, enstalasyon ve video sanatına yüzyıl sonuna kadar silinmeyecek damgalarını vurdular.

Kostelanetz'in "sahnelenmiş happeningler"i daha kontrollü, sabit bir mekânda ve genellikle tiyatral bir sahnede gerçekleştirilir – sözgelimi, *Cage/Cunningham Variations V* (1965) [Çeşitlemeler V], dansçılar yaklaştıkça elektronik bir ses çıkaran dikey direklerle dolu bir sahnede sunulmuştur. 1960'larda gelişen "yeni dans", Halprin, Cage, Cunningham, Kaprow ve Fluxus gibi kaynaklara yaslanarak, bu türden unutulmaz işler üretti. Bu tür etkinlikler içinde, çatısı altında o günlerde yıldızı yeni parlamaya başlayan Yvonne Rainer, Simone Forti, Deborah Hay, Meredith Monk ve Carolee Schneeman'ın rastlantısal kompozisyonlar, dans olmayan devinimler ve multimedya ile denemeler yaptıkları Judson Dans Topluluğu'nun konserleri önemliydi. Genellikle filmler ve slaytlarla içiçe geçirilmiş bu canlı performansçılar, 1980'lerin ve 90'ların çok daha ayrıntılı çalışılmış karışık materyal (mixed media) işlerine giden yolu hazırlamıştır.⁵⁹ Kostelanetz'e göre, "kinetik ortamlar", "içinde seyircilerin kendi tempolarında ilerleyebilecekleri sabit, esasen bitip tükenmez bir çoğul duyumsal etkinlik alanı" yaratırlar. Son olarak, "sahnelenmiş performanslar", geleneksel tiyatroya benzer ama söze daha az vurgu yapıp karışık araçlara daha fazla başvurur.⁶⁰ Buna ilişkin örnekler arasında yakın dönem avangard çalışmalar sayılabilir; Living Theatre, Robert Wilson, Richard Foreman, Wooster Group ve modern dans tiyatrosu – Meredith Monk, Pina Bausch, Maguy Marin gibi. Bu ardıl ve geleneksel olmayan etkinlikler için açıklayıcı bir terim ararken, Timothy Wiles, "performans tiyatrosu" demeyi seçmiş ve Kostelanetz gibi bu tür tiyatro olaylarının "anlamını ve varlığını edebi içerikte değil de performansta bulduğunu" düşünmüştür.⁶¹

Yani, 1960'larda, başta resim ve heykel olmak üzere görsel sanatların çeşitli dalları, deneysel müzik ve dansla, gelişmekte olan medya dünyası

ve modern teknoloji kadar avangard tiyatro geleneğiyle de olağanüstü çeşitlilik gösteren bir sanatsal etkinlik karışımı yaratılmış, çoğu New York merkezli olmak üzere, fiziksel mevcudiyeti, sunumu ve halihazırdalığı, olayı, aksiyonu öne çıkarıp sanat ile hayat arasındaki sınırı sürekli sınayan ve geleneksel tiyatronun anlatısallığını, psikolojizmini ve göndergeselliğini, geleneksel sanatın birlik ve tutarlılığını reddeden işler üretilmiştir. Bu tür etkinliklerin bazılarına performans denilmiş olsa da, bu, aslında, bunları nitelendirmek için yaygın biçimde kullanılan bir sözcük değildi. Gerçekten de, Kaprow gibi kimi deneyselciler, geleneksel tiyatroya çok yakın buldukları bu terimi özellikle reddediyordu. Performans ve performans sanatı terimleri, ancak 1970'lerden sonra, bu yeni onyıllarda gerçekleştirilen deneysel yapıtların pek çoğu için gönül rahatlığıyla kullanılır oldu; zaten bunlar da yeni kaygılarına ve tuttuğu yeni yollara rağmen hem esinini hem de yöntemlerini 1960'ların karmaşık deneysel birleştirmelerinden almıştı. Bir sonraki bölüm bu geleneğin 1970'ten sonraki gelişimine eğiliyor.

Yaşayan tarih

Hem görsel sanatlarda, hem de sahne sanatlarında, adını andığım çeşitli denemelerle takip ettiğim rota, 1970'lerde performans ya da performans sanatı olarak adlandırılmaya başlayan ve bir sonraki bölümün konusu olacak türden işlerin soykütüğüne giden düz bir çizgiyi açık etmektedir. Yine de, bu geleneğin dışında kalan birtakım gelişmeler, yirminci yüzyılın sonunda, bir insan etkinliği olarak performansla yönelik her geçen gün büyüyen ilgiye ve performansın kamuoyu bilincinde oluşan imgesine eklenmiştir. Bunların en dikkat çekicilerinden biri, Amerika'da, yirminci yüzyılda turistik bir etkinlik, yeniden canlandırma kaynağı ve pek çokları için de hem performatif deneyimin, hem de kültürel belleğin asal biçimi olarak görülen "Yaşayan Tarih"tir.

Daha önce, hem Amerika'daki, hem de İngiltere'deki oyun arabaların-
dan ve pek çoğu tarihsel olayların, özellikle de askerî olayların geçmişte yaşandığı yerlerde yeniden canlandırılması ilkesiyle oluşturulmuş Rus Devrimi gösterimlerinden söz etmiştim. Bu tür gösteriler, 1960'ların Amerika'sında İç Savaş merkezli yeniden canlandırmaların habercisi olmuş ve İç Savaş gösterimleri Amerika'nın dört bir yanında sayısız savaş canlandırmasının esin kaynağı olmuştur. Amerikan ulusal tarihinin neredeyse bütün bir yelpazesi bu savaş canlandırmaları tarafından temsil

edilmiştir; o kadar ki, Florida, Tampa'da vuku bulmuş İkinci Seminole Savaşı'nın başlangıçtaki müfreze muharebeleri bile her yıl gerçekten savaşta yer almış insan sayısından çok daha büyük bir kalabalıkla yeniden canlandırılmaktadır. Teksas'ta, Japonların Pearl Harbor saldırısı, Japon ve Amerikan uçaklarıyla, bir yandan Amerikan filosunun bombardımanı, bir yandan da Amerikan kara kuvvetlerinin büyük birliklerle ilerleyişi sahnelenerek, Evreinoff'un unutulmaz *Kışlık Saraya Hücum*'unu bastırarak bir etkiyle canlandırılır.⁶²

Dünyanın pek çok yerinde, bundan daha az gösterişli ama daha yaygın olarak sunulan başka bir tarihsel performans türü de domestik yaşamla ilgilenir. Bu türün ilk örneği, Stockholm'de, 1881 yılında Skansen'in yaratılmasıyla başladı. Burası, İsveç'in her yerinden tarihsel yapıların uygun hayvan ve bitki örtüsü ve barınaklarla çevrelenerek bir araya getirildiği bir açık hava müzesinde, büyük ölçüde ondokuzuncu yüzyılın büyük uluslararası fuarlarının en popüler özelliği haline gelen canlı etnografik sunumların geleneğini takip ederek "yerliler"in (Lapon ren geyiği çobanları, köylü kemancılar, Darkalyalı köylüler) canlandırılmasına ev sahipliği yapıyordu. Skansen fikri bütün bir Avrupa'ya yayıldı, ama bir köy müzesinde yaşayan, kostümlü köy sakinleri fikrinin sayısız taklitleri içinde en bilinenleri, bütün bir cemaatin yeniden kurulduğu Virginia'daki Williamsburg Kolonisi ve Massachusetts'deki Plimoth Yerleşimi gibi örneklerle Birleşik Devletler'de tutundu. Başlangıçta, Skansen'de olduğu gibi, sadece kostümlü mukimler bir nalbantı ya da dülgeri canlandırarak meslekleri tanıtıyordu, ama 1960'ların sonunda ve 70'lerin ilk yıllarında Plimoth Yerleşimi'nin yönetmen yardımcılığını üstlenen James Deetz, canlandırılan her bir bölge sakinine bütün bir hayat hikâyesi, dönem aksanı ve ziyaretçilerle kendi kurmaca hayatları hakkında ayrıntılı bir biçimde sohbet etme yeteneği ve özelliği kazandırdı. Deetz, 1981 yılında, sosyal bilimler, turizm ve yaşayan müzenin performatif bilince yaklaştığı bu çarpıcı deneyim içinde, Plimoth'a gelen ziyaretçilerin "bir cemaatin hayatını deneyimlemek için alan çalışmasına giden antropologları andırdıklarını ve oradan öğrenebilecekleri ne varsa öğrendiklerini" belirtmiştir.⁶³

1980'lerin ortalarında, Birleşik Devletler'de 650'den fazla yaşayan tarih evi ve cemaati bulunuyordu. Amerika'nın dört bir yanında, bu tür müzelerin ziyaretçileri, her tür tarihsel belgeye dayandırılmış ya da bütünüyle hayali insanları evlerinde ya da işlerinin başında ziyaret edebiliyorlardı. New York'un kuzeyinde, Vanderbilt malikânesinde, sosyetenin Madeline Astor ve Rosmond Vanderbilt'i oynayan oyuncularla

ay iebiliyor ya da lkeye 1916 yılında gmş, toplumsal yelpazenin diğerk ucundaki İtalyan göçmeni Confinio ailesini New York'un Doğu bölgesindeki Tenement Müzesi'nde bulup onlarla tanışabiliyorlardı. Bu karşılaşmalarda ziyaretçinin inançsızlığı ne denli askıda olursa olsun, ziyaretin performatif niteliğinin bilincindeydiler elbette. Bu şekilde, modern sosyal bilimlerde ya da performans araştırmaları alanında rol oynama/rol yapma kavramının öneminin ayırında olmayan geniş kitleler, ilk elden insan topluluklarının performatif doğasına ilişkin unutulmaz bir örnekle karşılaşmış oluyorlardı.

5. Bölüm

Performans Sanatı

Performans sanatının başlangıcı

Performans ve performans sanatı 1970'ler ve 1980'lerde Birleşik Devletler, Batı Avrupa ve Japonya'da asal kültürel etkinlikler olarak ortaya çıkmıştır. Aynı tarihsel kültürün ürünü olan postmodernizm gibi performans da kamuoyunda ve medyada öylesine karmaşık ve farklı etkinliklerle popüler hale gelmiştir ki, hem heryerdeliği hem de yaygınlığı nedeniyle tanımlanması son derece güçleşmiştir. Bu yüzden, bu bölümün çabası, bu yaygın alanın genel ölçütlerini ve kimi önde gelen özelliklerini ve uygulamalarını tartışmaktır. Herhalde, en doğrusu, 1970'lerle, "performans" ve "performans sanatı" terimlerinin Amerika'daki sanatsal çevrelerde revaçta olmaya başladığı yıllardan başlayıp sanat dünyasında bu türden etkinlikleri ne tür merak ve ilgilerin beslediğini ve tiyatro teorisyenlerinin nasıl bir ihtiyaçla bu etkinliklere ilişkin eleştirel düşünceyi desteklediklerini görmeye çalışmak olacak.

1970'ler ve 1980'ler boyunca performans sanatı gelişirken bir yandan kendini ifade etme biçimi çeşitleniyor, bir yandan da, henüz çağdaş kültürün anaakımına yerleşmiyor olsa da, genel seyirci bilincine yerleşiyor ve popüler kültüre ait soytarı, fiziksel nesnelerle gösteri yapan ustalar, monologcular, 'stand-up'çılar gibi pek çok geleneksel eğlence ustasıyla

ilişkisi belirginleşmeye başlıyordu. Ortaya çıktığı yıllarda, performans sanatı, tıpkı ilk kabare gösterileri, fütürist geceler ya da dada sergileri gibi, çok dar bir sanatçı çevresinde üretiliyor ve izleniyordu. Yirminci yüzyıl başında, hem tiyatro hem de dans alanındaki deneysel hareketlerle arasındaki ortaklığı, mantıklı ve gidimli düşünceye ve konuşmaya karşı beden anlatımcı niteliğini geliştirmeye gösterilen ilgi, bir de içerik ve nihai ürün yerine biçimin ve yaratım sürecinin öne çıkarılması oluşturunuyordu.

Yirminci yüzyılın ilk yıllarının Avrupalı avangardları ilk dönem performans sanatı için hem bir köprü hem de altyapı sağlamış ve kimi durumlarda tekil bazı Avrupalı sanatçılar, özellikle 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Birleşik Devletler'e doğrudan esin kaynağı olmuşsa da, New York ve Kaliforniya'da, 1970'lerde performans alanında üretilen işlerin asal kaynağı deneysel tiyatrodan değil, ortam yaratma, happeningler, canlı ve kavramsal sanat gibi, görsel sanatlar alanındaki yeni yaklaşımlardan ve Anna Halprin, Simone Forti ve Yvonne Rainer gibi isimlerle yeni danstan beslenmiştir.

Kavramsal sanat

Performans 1970'ler civarında sanatsal bir fenomen olarak ortaya çıktığında, o dönemin deneysel formu olarak kabul edilen kavramsal sanatla yakın ama net tanımlanmamış bir ilişkisi vardı. Terim, 1913 yılında, Marcel Duchamp'ın sanatçıyı geleneksel sanatsal hammaddelerden bir şey biçimlendirmek yerine estetik değerlendirme için materyal ya da deneyim seçen kişi olarak ve nihayetinde de gerçek hayat etkinliklerini sanat olarak tanımlamasından çıkmıştır – bu yaklaşım, ilk sergisini zaten varolan nesnelerle, “ready-made”lerle düzenlemesine yol açmıştır. Kolajlarıyla Jasper Johns ya da fotomontajlarıyla David Hockney gibi, geleneksel boyanmış yüzeyler üzerinde benzer şeylerle çalışan kavram sanatçıları bile yapıtlarında yaratım ve alımlama sürecine dikkat çekiyorlardı. Edward Kienholz'un tabloları gibi işler, Judy Pfaff'ın karışık teknik soyutlamaları ya da Bettye Saar'ın ırksal stereotip ikonlarını keşfederek ürettiği montajlar, dış dünyanın belli fiziksel ve psişik mekânları üzerinde hak iddia etmek için kendi yüzeylerinden hareket geçer. Robert Smithson ve Christo gibi toprak ve arazi sanatçıları, kavramsal sanatı çok daha geniş ölçekli doğal ve insani çevrelere doğru büyütürken toplumsal ve politik bildirimlerde bulunmayı ya da işlerinin hedeflediği bölgelere, arazilere ilişkin konvansiyonel algıyı değiştirmeyi amaçladılar.

Son olarak, Birleşik Devletler'de Kaprow, İngiltere'de Gilbert ve George ve Almanya'da Joseph Beuys, Duchamp'ı süreç, algı ve halihazırda mevcut olan materyallerin canlandırılması meselerinde takip ederek, bunları bulunmuş ya da inşa edilmiş ortamların bir parçası olarak insan bedeninin etkinliklerine uygulamaya başladılar. Beden, çoğunlukla da sanatçının kendi bedeni sanatsal bir materyale dönüştürülüyor ve üzerinde çalışılıyordu. 1960'ların ortalarında bu tür işler sadece kavramsal sanatın bir türü olarak değil, kendi başına beden sanatı ya da performans sanatı terimleriyle anılmaya başlayan bir yaklaşım olarak görülür oldu.

Beden sanatı

İlk aldığı biçimler içinde performans sanatı, geniş ölçüde ve özellikle beden işlevleriyle ilgiliydi. 1960 yılında, Paris'te, Yves Klein şef gibi giyinip tek bir nota çalan bir müzisyen topluluğunu yönetirken, üç çıplak kadın birbirlerini boyayıp sonra da kendilerini kocaman kâğıtlara siliyorlardı; işin adı "Monoton Senfoni" idi. Kısa bir zaman sonra, İtalya'da, Piero Manzoni resim yerine insan bedenlerini imzalamaya başladı, bu arada Gilbert ve Goerge'dan oluşan İngiliz takımı da "canlı heykel"lerini sunuyordu ve Viyana'da Hermann Nitsch ve Aksiyoncular çıplaklığın ve kanın öne çıktığı "Diyonizyak" ritüeller yapıyorlardı.

1960'ların ortalarında, New York ve Kaliforniya'da bu tür işlere yönelik bir ilgi gelişmişti ama o zamanlar henüz ortak, kabul edilmiş bir isim yoktu ortada. Kaliforniya merkezli dergi *Avalanche* ilk sayısında son zamanların "Beden İşlerine" dair bir inceleme yayınlamıştı. "Farklı isimlerle anılan eylemler, olaylar, performanslar, parçalar, şeyler, fiziksel aktivite, sıradan bedensel işlevler ve fizikselliğin diğer olağan ve olağandışı dışavurumlarını sunan işler. Sanatçının bedeni yapıtın hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiştir."¹ Bu işlerde "fiil ve özne bir olur" ve "hissetmeyi sağlayan gereçler otomatik olarak *yapmanın* da gereçleri haline gelir".² 1970'ler civarında, "beden sanatı" bu tür işler için en sık kullanılan terim haline gelmişti ve 1970'lerin ilk yılları beden sanatının en meşhur örneklerine tanıklık etmişti.

Bruce Naumann ilk beden sanatçılarından biridir ve, hareketin vakanüvislerinin çoğunun işaret ettiği gibi, ipucunu Marcel Duchamp'ın 1921 yılında, başının arkasındaki saçları yıldız biçiminde traşlama eyleminde bulmuştur.³ 1960'ların ortalarında, Naumann, bedeninin çeşitli bölümlerinin video çekimlerini ve ses kayıtlarını yaptı; beden parçalarını

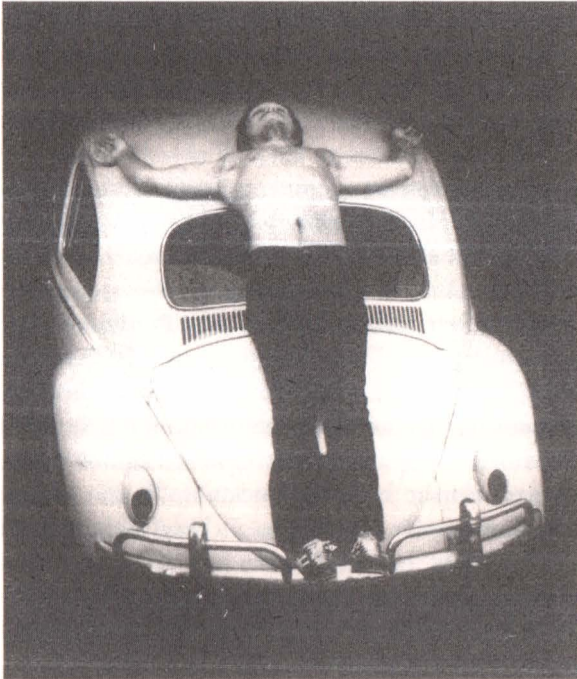
manipüle ederek veya tekrar eden bir dizi jestle hareket ettirerek öne çıkarttı. Sonradan yarattığı performans ortamları, katılımcıların kontrollü bir dizi eylemi takip etmesini gerektirecek türden işlerdi.

Neredeyse her tür fiziksel etkinlik 1970'li yılların beden sanatçıları tarafından ele alınıp araştırılmıştır. Kimi Kaprow'dan el almış yalın "gerçek-zamanlı etkinlik" örneklerini –yürümek, uyumak, yemek yemek ve içki içmek, yemek pişirmek– doğrudan sunmuş ya da Tom Marioni'nin ilk büyük 'event'i olan, 1969 tarihli, "Arkadaşlarla Bira İçme Eylemi En Yüksek Sanat Formudur" adıyla Oakland Müzesi'nde düzenlenen dada soslu bira partisi örneğinde olduğu gibi özel olarak oyunsu bir uca itilmiştir. Bir sonraki sene, Marioni, San Francisco'da bu tür denemelerin önemli merkezlerinden biri haline gelen Kavramsal Sanat Müzesi'ni kurdu. Körfez bölgesi, bir dönem, gündelik etkinlikleri çerçeveleyen, yoğunlaştıran ve büyüterek gösteren "yaşam sanatı"nın merkezi haline geldi. Bonnie Sherk "Öylece Oturmak" (1970) ya da olmadık yerlerde "Uluorta Yemek Yemek" gibi etkinlikler sunuyor ya da, "Izgarayı Temizlemek"te (1973) olduğu gibi, kimi etkinliklerini Andy'nin halka tatlısı kafesindeki kolay hazırlanan yemek münüsüne dâhil ederek çerçeveliyordu. Aslında heykel eğitimi almış Howard Fried, çerçeveleme araçlarını bir güreş müsabakasının, beyzbol maçının ve bir golf dersinin çevresine yerleştiriyordu. 1973'te, Linda Montano ve Marioni, "alışkanlığa bağlı davranışsal dizgelere ilişkin yükseltilmiş bir farkındalığa ulaşabilmek"⁴ amacıyla üç günü birbirlerine kelepçelenmiş halde geçiriyorlardı. Bu iş, en bilinen performansı olan ve 1983'te bir yıl boyunca sanatçı arkadaşı Tehching Hsieh'e zincirli kaldığı "Bir Yıllık Performans"ın deneme sürüşü gibiydi.

Chris Burden ve Vito Acconci

1970'lerin ilk yıllarının performanslarının önemli ve kuşkusuz medyanın ve kamuoyunun en çok dikkatini çeken kısmı, aslında, gündelik etkinliklerin dışına taşan ve bedeni aşırı noktalara iten, hatta önemli ölçüde acı ya da risk göğüsleyen işler olmuştur. Bu tür işlerden söz ederken akla ilk gelecek isimler Chris Burden ve Vito Acconci'dir. Chris Burden, ilk büyük performansı "Beş Günlük Dolap İş'i"nde (1971) (Five-Day Locker Piece), Beuys'un 1965'te Fluxus'la yaptığı kutu hapsini hatırlatacak şekilde, kendini bir sanat galerisi kampüsü içinde küçük bir dolaba (60x60x90) kapatmıştı. "Atış" (Shoot) (1971) için bir arkadaşı onu kolundan vur-

muştur ve bu performansla ülke medyasını fazlasıyla etkilemiştir. Sonraki birkaç yıl boyunca elektrikli sandalyede infazla, asılmayla, yakılmayla ve etini deldiği, oyduğu bir dizi keskin nesneyle ilgilenmiştir. İşleri hakkında verdiği röportajlarda iki tema öne çıkar. Bunlardan biri, belli zihinsel durumları tetiklemek için birtakım uç bedensel durumlar kullanmaya çalışmaktır. “İşin şiddet tarafı o kadar da önemli değildi,” diyordu 1978’de, “işin püf noktası, bütün o zihinsel şeylerin olmasını sağlamaktı”.⁵ Diğeri de, gerçeğin, tiyatronun “yapış yapış” yanılsamacı dünyası tarafından değil, bu tür eylemler tarafından paylaşılması meselesidir. 1973’te, Burden, “Anlaşılan o ki, kötü sanat tiyatrodur,” demişti. “Vurulmak gerçektir... İçinde ne miş gibi yapmaktan ne de sahte tavırlardan bir iz vardır.”⁶ 1975’ten sonra, Burden, kendi bedeniyle ilgili işlerden uzaklaşmış ama Seattle Sanat Galerisi’ndeki giriş turnikesine iki devasa kütük zincirlediği ve çok sayıda patronun içeri girmesi halinde binanın ön cephesinin



Resim 5.1. Chris Burden *Trans-fixed* performansını gerçekleştirirken, Venice, Kaliforniya, Nisan 1974. Kaynak: Chris Burden.

çökmesine yol açacağı “Samson” (1985) işinde olduğu gibi şiddet ve güç yapıları sonraki işlerini de belirlemeye devam etmiştir.

Burden daha çok Kaliforniya’da çalışırken, performanslarının çoğunu New York’ta ifa eden Acconci’nin beden çalışmaları, temelde, Kurt Lewin’in *The Principle of Topological Psychology* [Topolojik Psikolojinin İlkesi] kitabında tarif ettiği “güç alanları” fikrinden derin biçimde etkilenmiştir. Acconci’nin her bir çalışması, bu anlamda, “oradaki seyircinin yaptığım şeyin bir parçasına (...) içinde hareket ettiğim fiziksel mekânın bir parçasına dönüşmeye başladığı bir alan kurmak”⁷ ile ilgilidir. Burden gibi Acconci de tiyatronun geleneksel illüzyonunu şiddetle reddeden bir dizi tehlikeli performans gerçekleştirmiştir, ama pek çoğu Burden’inkilere oranla daha az ses getirmiştir; zaten, sanat galerisi ziyaretçilerinin üzerinden geçip gittiği rampanın altında mastürbasyon yaptığının sonradan bildirildiği o namı “Tohum Yatağı” (1971) işinde olduğu gibi, bir kısım işinde bütünüyle görünmez haldedir. Acconci video, enstalasyon sanatı ve performansla ilgilenmiş, 1979’da kaleme aldığı bir yazıda, asıl meselesinin “medium”la (“zeminle”) değil, “araçla/enstrümanla”, kendi bedeniyle ilgili olduğunu söyler. “Hangi zemin üzerinde olursa olsun, hareket eden bir enstrüman olarak kendi” sine odaklanmanın peşindedir.⁸

Performans sanatı ve tiyatro

Sanatçılar ve eleştirmenler yeni boy veren performans türünü tanımlamaya (ve beklendiği gibi tekil sanatçıların hep içinden sızıp geçeceği sınırları belirlemeye) uğraşırken, tiyatro, hiç kuşkusuz, üzerinden tanımların kurulabileceği en yaygın “öteki”ydi. Washington’da, 1975 yılında, Kaprow, Acconci, Yvonne Rainer ve pasifik kıyısı yerli halkının Zuni ve Hopi törenlerinden unsurlar içeren işlerin sahibi Joan Jonas ile “Performans ve Sanatlar” paneline ön ayak olmuştu. Performansı tanımlamaya çalışırken, bu panelde, performansın kullandığı mekânın “biçimi itibarıyla tiyatral bir dekor olmaktan ziyade, bir çalışma mekânı” olduğu ve performans sanatçılarının öncelikle “bedensel mevcudiyet ve hareket etkinliklerine” odaklanmak adına “geleneksel tiyatronun ve dansın dramatik yapısından ve psikolojik dinamiklerinden”⁹ kaçındıkları dile getirilmiştir. Daha açık uçlu bir yapı için multimedya performanslarının sunduğu fırsatlar belirgin bir cazibe yaratıyordu. 1995 yılında verdiği röpotajda, dönüp kariyerine bakan Jonas, “Beni performansla çeken şey, sesi, hareketi, imgeyi bir araya

getirerek karmaşık bir cümle kurma fırsatıydı. Yapmayı beceremediğim şey, tek bir basit cümle kurmaktı,”¹⁰ diyordu.

Özellikle de uygulamacıların üzerindeki Kaprow etkisi ve hemen hepsinin happeningler ve görsel sanatlar geçmişinden gelmeleri nedeniyle, söz konusu yönelim 1970’lerin performans işlerinde oldukça yaygındı. Yine de, tiyatro o kadar kolay reddedilemiyordu. Gösterim ne kadar sıradışı, alışılmadık mekânlarda sunuluyor olursa olsun, istediği kadar katışıksız ya da düzenlenmemiş olsun, tam da bir eylemi izleyen seyircinin varlığı kaçınılmaz biçimde tiyatroyu çağırıştırır. Üstelik, 1970’lerin başında performans hüsbütün farklı bir tür olarak zuhur etmiş olsa da, uygulamacılarının pek çoğu belirgin biçimde tiyatral yaklaşımlarla çalışmışlardır. Bu dönemde, deneysel pratiğin geniş çeşitliliğine rağmen, bu daha “tiyatral” performansları 1970’ler boyunca birbirinden uzak duran, sonra da anaakımda performans sanatının doğuşu olarak kabul edilen birleşmeye doğru hareket edecek iki genel türe ayırmak mümkündür – Laurie Anderson’un 1980 tarihli *United States*’indeki [Birleşik Durumlar] gibi. Bunların ilki, büyük ölçüde Kaliforniya ve New York’ta gelişen, tek bir sanatçının eseri olan, malzemesini gündelik hayattan alan, nadiren konvansiyonel bir “karakterin” canlandırıldığı, zamanda ve mekânda bedeninin hareketini öne çıkaran, bazen doğal davranışın yarattığı çerçeveleme ile bazense ustalıklı fiziksel beceriler ya da fiziksel açıdan fazlasıyla talepkâr ve gitgide otobiyografik arayışlara yönelen çerçevelemelerle kendini gösteren performanslardır. İkincisi ise 1980 sonrasına kadar genellikle performans olarak tanımlanmayan, ama sonradan bu tür işlerden sayılan, bedenden ya da bireysel sanatçının iç dünyasından ziyade, genellikle ilginç görünümler sunan teknolojiyi ve farklı tür medyayı bir arada kullanan, edebi olmayan işitsel ve görsel imgelerin sunumuna adanmış performanslardır. Her iki yaklaşım da geleneksel tiyatro mekânları dışındaki yerleri tercih etmiş olsa da, tek kişilik performanslar galeriler gibi “sanatsal” mekânları tercih ederken, daha kapsamlı gösteriler hem kapalı hem de açık alan ölçeğinde daha geniş bir mekân çeşitliliği peşinde olmuştur. Bu ikinci tür etkinliklerin önemli bir bölümü “site-specific” (mekâna özgü) ya da ortamsal olarak adlandırılmaya başlamıştır.

Katışık araçlar tiyatrosu

1960’ların sonu ve 1970’lerin başında bu imge-yönelimli gösterimler avant-gard deneyselsiliğin önemli alanlarından birini temsil eder hale gelmişti

ve pek çok farklı isimle anılıyordu, ama performans bu isimlerden biri değildi.¹¹ 1968 yılında Richard Kostelanetz, “film, bant kaydı, amplifikasyon sistemleri, radyo ve kapalı devre televizyon gibi yeni teknolojilerin kullanımının yanı sıra, ses ve ışık, nesneler ve sahne düzenlemesi ve/ya insanların ve sahne gereçlerinin hareketi gibi sunumsal araçları” öne öne çıkartarak geleneksel tiyatronun sözel ve anlatısal vurgusunu reddeden yeni işlere “karışık araçlar tiyatrosu” adını vermiştir.¹² 1977’de, Bonnie Marranca, aynı geleneği tanımlamak için “İmge Tiyatrosu” terimini kullanmıştır: geleneksel olay dizisini, karakteri, dekoru ve özellikle de dili reddeden, bunun yerine “yeni bir sahne dili, gelişkin algısal kodlarla yazılmış yeni bir görsel gramer”¹³ yaratmak için süreci, alımlamayı, zamanın ve mekânın manipülasyonunu vurgulayan işlerin ortak adıdır bu.

Hem Kostelanetz hem de Marranca bu yeni görsel ve işitsel tiyatro geleneğini sanatsal ve tiyatral avangartlardan mülhem bir mirasa bağlamıştır – yeni sanat, sinema, Cage estetiği, popüler kültür, deneysel resim, happeningler ve yirminci yüzyılın ilk yıllarının sanatsal -izm’leri. Bu eklektik listeye erken dönem performans sanatının kendisi de eklenebilir, çünkü Laurie Anderson ve Robert Wilson gibi türün en önemli uygulamacılarından birkaçı kariyerlerine çok yalın araçlarla çalışan performans sanatçıları olarak başlamışlardı.

Britanya performans sanatının ilk yılları

Birleşik Devletler’deki ilk dönem happeningler ve performans sanatı ile aynı dönemde, Avrupa’da bir grup topluluk, bedenden ziyade görsel imgeleri vurgulayarak, Rube Goldberg tipi mekanik, tuhaf zamazingolara duydukları ilgiyle, genellikle açık hava gösterilerini tercih ederek performans denemeleri yapıyorlardı. Britanyalı performans sanatçıları, Amerikan happeninglerinin, dadacı diğer avangard tiyatro denemelerine ilişkin yeniden canlanan ilginin ve kuraltanumaz, yasatakmaz Britanya komedi geleneğinin karmaşık etkisi altında, 1960’ların ortalarında bu tür işlerde başı çekmişlerdi. 1965 yılında Jeff Nuttall’ın kurduğu The People Show, tiyatronun alternatif tarihini yazan Sandy Craig tarafından, Britanya’nın “en eski ve üstelik hâlâ (1980) en etkili performans sanatı topluluğu” olmanın yanı sıra, sunduğu bir merkezî mesele etrafında kümelenen atmosfer, ruh hali ve vurucu imgeler kolajıyla seyircisine açık ve kayıtsız bir deneyim yaşatan niteliği sayesinde “Britanya tiyatrosunun post-dadacıları”¹⁴ olarak adlandırılmıştır.

Adına ve 1968 gibi devrimci bir yılda kurulmasına rağmen, The Welfare State, en azından ilk yıllarında açıktan açığa politik değildi ve People Show'un karnavalesk ruhuna yakın bir yerde duruyordu. 1972 tarihli Welfare manifestosu hedeflerinin arasında şunları sayar:¹⁵

İmgeler kurmak, ritüeller icat etmek, törenler tasarlamak, kestirilemez olanı somutlamak, belli yerler, zamanlar, durumlar ve insanlar için atmosferler kurup geliştirmek. Yeni terimlerle söyleyecek olursak, biz sanatı, tiyatroyu ve yaşam biçimlerini birbirine karıştırıyoruz ama bu kategorilerin ve rol tanımlarının kendisini zaman aşımına uğratmak istiyoruz.

Daha biçimselci topluluklardan biri, 1974'te Anthony Howell'ın kurduğu The Theatre of Mistakes'ti (Hatalar Tiyatrosu). Howell önceleri Kraliyet Balesi'nde çalışıyordu; sonradan, Artaud'nun, No Tiyatrosu'nun ve resimde ve heykeldeki yeni denemelerin etkisiyle görmezden gelinen "aksiyon sanatını, yani insanların yaptığı şeyin sanatı"nı araştırmak için bir "performans sanatı" atölyesi düzenlemişti.¹⁶

Birleşik Devletler'de ve genelde Avrupa kıtasında ilk modern performans sanatçıları, kendi sanatsal artalanlarını vurgulamaktan ve popüler performanslarla aralarındaki herhangi bir bağı reddetmekten yanaydılar. Ama Britanyalı performans sanatçılarının büyük çoğunluğu, baştan beri bilinçli bir biçimde, kendi denemelerinin içine sokak pandomimlerinden, palyaço hareketlerinden ve geleneksel vodvil ve burleskten malzemeler katıyorlar, hatta doğrudan bu tür malzemelerde uzmanlaşmış belli sanatçılarla, daha kuramsal ve avangard bir bilincin bu işlere kattığı yeni bağlam ve yönelimle ortaklıklar kuruyordu. Popüler eğlencelerle sanatsal denemeleri birbirine katmaya dönük Britanya mahreçli heves, Londra'da, 1972 yılında kurulmuş "dünyanın ilk poz topluluğu" gibi ekiplerin yaygın şöhretinde de görülebilir. Örneğin, bu topluluk, ondokuzuncu yüzyılın "canlı tablo" geleneğini genellikle mevcut sanat ve sosyete dünyasından gösterişçilik örnekleriyle dalga geçen, son derece komik canlı tablolarla temsil ediyordu.

Jérôme Savary

Bu dönemde, Britanya, Paris'ten gelen ve benzer işler yapan bir topluluğa, Jérôme Savary'nin Grand Magique Circus'una kapılarını açıyordu. Savary

çeşitli eğlence formlarını fiziksel gösterilerle karıştırmak ve sonradan “mekâna-özgü” tiyatro ile ilişkilendirilecek alışlagelmedik mekânlar kullanmak konusunda öncü isimlerden biriydi. 1970’te, *Tulane Drama Review* dergisine verdiği mülakatta Savary şöyle diyordu: “Büyünün ve atmosfer yaratmanın sadık kullarından biriyim. Tiyatroda ortalığı hareketlendirmek için gerçek ateş, her türden ve renkte duman ve havaifşekler kullanırız. Bazen de küçük bir ağaç ya da sandalye kullanırız ama alay olsun diye.” Savary, kendi döneminin avangardını fazla entelektüel olmakla suçlamıştır (sahiden de entelektüel Fransız avangardı hiçbir zaman Savary’ye pek saygı duymamıştır). O daha geniş bir seyirci kitlesinin peşindeydi; televizyonda ve sinema perdesinde sık sık görünmüş ve her tür “görsel eğlence formu”na¹⁷ açık olmuştur.

Savary’nin topluluğunun 1970’lerin başlarındaki Britanya turnesinden sonra, oradan aldıkları ilhamla Incubus and Kaboodle gibi Britanyalı genç performans kolektifleri ya da Beryl and the Perils veya Cunning Stunts gibi feminist gruplar, bu tür eğlencelerden, sirk numaralarından, canlı müzikten ve varyeteden avangard imkânlar geliştirdiler. Bu tür topluluklar, topluca, “Performans Sanatı Vodvilcileri” olarak anılmaya başladılar. Sonradan, Amerika’da bazen “Yeni Vodvilciler” diye anılan ve çoğu solo performansçıdan oluşan eklektik topluluklara duyulan ilgi arttı, o kadar ki, 1980’lerde bu sanatçılar ülkenin en tanınmış deneysel performansçıları haline geldiler.

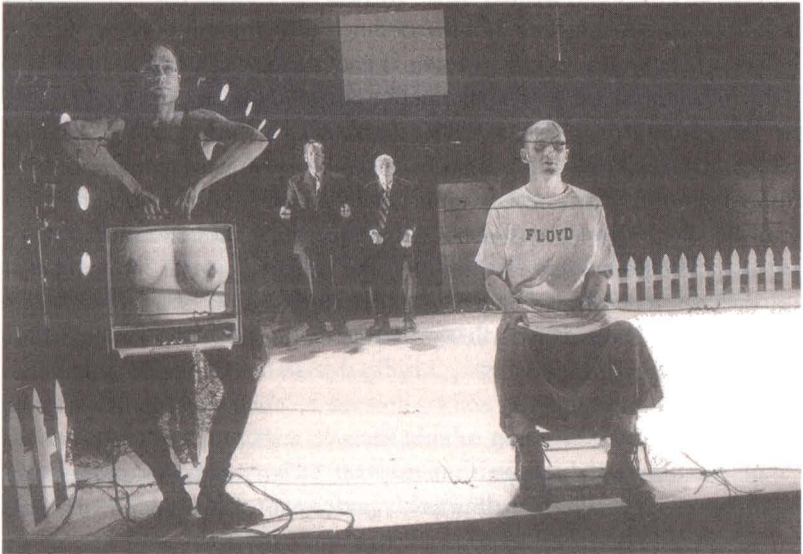
Merasim (Spectacle) performansları

Açık hava performansları ve mekâna özgü (site-specific) performanslar

Genellikle havaifşekler, gösterişli kostümler ve gereçler kullanan ve neredeyse sonsuz bir çeşitlilikle doğal ya da inşa edilmiş ortamlar yaratan geniş ölçekli açık hava merasimleri (spectacle), Britanyalı Welfare State topluluğunun 70’li yıllardaki uzmanlığı haline gelmişti ve sonraki onyılda hem Avrupa’da hem de Amerika’da deneysel performansın yaygın türlerinden biri oldu. Welfare State ile üç yıl çalışmış olan Warner von Wely, buradan aldığı ilhamla Hollanda’nın önde gelen açık hava gösteri topluluğu Dogtroep’u kurdu. Topluluk özenli görsel imgeleri, tuhaf mekanik konstrüksiyonları ve havaifşekleriyle Hollanda’da ve Avrupa’nın ve

Amerika'nın pek çok yerinde yenilikçi performanslar sundu. Amacımız, diyordu, von Wely, "kendi başına anlamı olmayan ama üzerine anlamlar asabileceğiniz belirsiz, Hermetik imgeler yaratmaktı... Dramaturjik yapı, imgeleri göstermenin bahanesidir."¹⁸ İngiltere'de, tiyatral özellikli olmayan birçok yerde gösteri yapan imge temelli bir başka topluluk, 1976'da kurulmuş, yine Welfare State'ten türeme International Outlaw University'dir (IOU, Uluslararası Kanunsuz Üniversite).

1980'li yıllar, Birleşik Devletler'de çok geniş kastlar ve ekiplerle çalışan, mekâna-öзgü multimedya merasimler alanında uzmanlaşmış belli sanatçıların ve toplulukların ortaya çıkışına tanıklık etmiştir. Kaliforniya'da, Lin Hixson, araba konvoyu ve müzikal komedi korolarıyla, film seti gibi muazzam büyüklükte ortamlar yaratmıştır. 1984 tarihli "Hey John Did You Take the Camino Far?" aslında Los Angeles'ın merkezindeki bir fabrikanın yüklemeye rıhtımını işgal etmişti, ama şarkıları ve dansları ve ergen çocuk çetelerinin hareketleri ve arabaları, performansla oradaki şehir hayatı arasında hiçbir belirgin ayırım olmaksızın, çevredeki caddelere taşmıştı. Jacki Apple, çalışmasını "TV kuşağından beyaz bir Amerikalı'nın kültürel otobiyografisi"¹⁹ olarak tanımlamıştı. 1985 yılında, Anne Hamburger,



Resim 5.2. Reza Abdoh / *Quotations from a Ruined City*, New York, 1994. Kaynak: Paula Court.

New York'ta, şehrin dört bir yanında mekâna-özü gösteriler düzenleyecek olan En Garde Arts'ı kurmuştu. En iddialı olanlarından biri, Reza Abdoh'un 1990 tarihli *Father was a Peculiar Man* (Babam Nev-i Şahsına Münhasır Biriydi) isimli çalışmasıydı. Abdoh, Los Angeles'ta, geleneksel bir özellik taşımayan yerlerde gerçekleştirdiği, bir bakıma Hixson'un işlerine benzeyen ama onunkilerden daha karanlık ve daha cinsellik yüklü, büyük kültürel epiklerin önde gelen vizyoner yönetmeni olarak yeni yeni ünleniyordu. *Father*, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'inin bir dizi görsel ve sesli meditasyonu üzerine ve 1950'lerin ve 60'ların Amerikan popüler kültürü üzerine kuruluydu. Çalışma, altmış aktör ve müzisyenin New York'un et kesim bölgesindeki dört mahallesine ve depolarına yayılmasıyla icra edilmişti. Çalışmanın başarısı Reza Abdoh'u deneysel Amerikan performans sanatçılarından en ünlüsü haline getirmişti. 1995 yılında AIDS'ten ölmeye yakın olan ancak dört işe daha imza atabilecekti.²⁰

Çoğu mekâna-özü performans, ister iç ister dış mekân olsun, temelde konvansiyonel olmayan performans alanlarının kullanımıyla ilgileniyor ve özellikle mekânın fiziksel niteliklerine ve bazen de toplumsal ya da tarihsel çağrışımlarına dikkat çekiyordu. 1993'te, Ewan Forster ve Christopher Heighes'den oluşan Britanyalı sanat ekibi, özellikle de tarihsel, toplumsal ve mimari açıdan önem taşıyan kimi binaların ve bölgelerin "dilini" canlandırmak üzere, mekâna-özü performanslar tasarlıyorlardı. 1997 tarihli çalışmaları *Preliminary Hearing* (İlk İşitme) Londra'da art-deco bir yerleşimde geçiyordu, 1999 tarihli *Curriculum*'da (Müfredat) ise Roehampton'daki Froebel Koleji'nin mimarlık ve peyzaj özellikleri ve toplumsal tarihi katmanlarına ayrılıyordu. Mekâna-özü işlerde kültürel olana dönük yönelim, yüzyılın sonunda çoğu performansın yüzünü kültürel meselelere dönmesiyle bağlantılıdır ve kitabın son bölümü bu konuyu ele almaktadır.

1990 yılında, *Artweek*'in performansla ayrılmış özel bölümünde, Jacki Apple performansın ilk onyılından sonra nasıl eğilim değiştirmeye başladığını anlatmıştı:²¹

70'lerde performans sanatı, aslında, zaman temelli bir görsel sanat formuydu, burada metin imgenin hizmetindeydi; 80'lerin ilk yıllarındaki performans sanatı hareket temeline kaydı; performans sanatçıları da koreograf haline geldi. Lin Hixson'un yeni işinde görüldüğü gibi, televizyonun ve diğer popüler eğlence biçimlerinin etkilediği disiplinlerarası işbirlikleri ve "merasim"ler önümüzdeki onyıla rengini verecek.



Resim 5.3. Forster ve Heighes / *Preliminary Hearing*, Londra, 1997. Kaynak: Fiona Colquhoun.

Bu “merasim”lerin pek çoğu, görmüş olduğumuz gibi, gelişebilmek için peşine düştüğü, tiyatral özellik taşımayan mekânlar nedeniyle, ilk dönem performansların tiyatro karşılığını sürdürmüştür. Ama, özellikle de Avrupa’da, özenli mekâna-özgü performansların görünürlüğüne ve yaygınlığına rağmen, bu tür işlerin gereksindiği teknik donanım, pek çok ünlü imaj ve “mixed-media” performansçısının daha konvansiyonel tiyatro mekânlarında gösteri yapmasına neden olmuştur. Bu durum, Marranca’nın “imge tiyatrosu”nun önde gelen üç sanatçısı için de geçerlidir – Richard Foreman, Lee Breuer ve Robert Wilson. Foreman’ın Ontolojik Histerik Tiyatrosu, bu üçü içinde, 1968 tarihli *Angelface*’tan sonra, aşağı yukarı her yıl detaylı çalışılmış bir iş sunarak, küçük, deneysel performans mekânlarında en sistemli şekilde gelişmiş olanıdır. Bu gösterimler Foreman’ın işlerinin alamet-i farikası olan titiz çalışılmış görsel ve işitsel malzemelerle, donmuş tablolarla, tuhaf nesnelerin karmaşasıyla, skeçlerle, söz ve cümle parçalarıyla, kutu, cam, çerçeve ve yay gibi her tür çerçeveleme ve işaret etme gereciyle, kayıtlarla, tuhaf ses efektleriyle, tekrarlanan hareketlerle doludur; hepsi de Foreman’ın işlerinin kurulmuşluğuna ve alımlama sürecinin kendisine hiç durmadan dikkat

çeken zengin dokuya katkıda bulunur. Breuer ve Mabou Mines, pozları vurgulayan renkli bir üslupla, hareketle, görsel çağrışımlarla ve geniş bir popüler kültür yelpazesine ait görsel ve işitsel yankıların ortaklığıyla da olsa, yine de daha konvansiyonel anlatılarla çalışmışlardır. Breuer'in işlerinin çoğu, Foreman'ın kiler gibi mütevazı deneysel mekânlarda sergilenmiştir, ama süregelen epiği *The Warrior Ant*'ın (Savaşçı Karınca) bir bölümü 1988 yılında çok geniş ölçekli performans işleri için uygun bir mekân olan Brooklyn Müzik Akademisi'nde sunulmuş ve birkaç müzik ve etnik dans topluluğu, sokak geçitleri ve irili ufaklı kuklalarla oradaki bütün imkânlardan yararlanmıştır.

Robert Wilson

Brooklyn Akademisi, 1969 yılının sonunda ilk büyük işini, *The Life and Times of Sigmund Freud*'u (Sigmund Freud'un Hayatı ve Dönemi) burada sergileyen, imge merasimi (image-spectacle) yaratıcılarının en ünlülerinden Robert Wilson'un Amerika'daki olağan mekânlarından biri olmuştur. Wilson 1960'larda kariyerine bir performans sanatçısı, dansçı ve tasarımcı olarak başlamış, dönemin happeninglerinden ve performanslarından fazlasıyla etkilenmiştir. *Sigmund Freud*'u sahnelenir sahnelenmez, özellikle de *Village Voice*'a yazan Richard Foreman gibi ona sempati besleyen izleyiciler tarafından deneysel performans alanında önemli bir yenilik olarak değerlendirilmiştir.²²

Wilson –gelişkin ressamlar, müzisyenler, dansçılar ve sinemacıların dâhil olduğu bir akımın da paylaştığı gibi– tiyatrodaki çok farklı bir estetik geliştiren az sayıda sanatçıdan biri; sanatı, içinde sanatçının kendi araçlarıyla “keşfettiklerine” dair kendini (algılayıcı olarak) inceleyebileceği bir alan yaratmak olarak gören, manipülatif olmayan bir estetik bu... Bedenler ve insanlar, oyunların önceden belirlenmiş kimi enerji ve anlamlarını yansıtmak için kullanılan sıradan hüner gösterilerinin araçları olmaktan ziyade, nüfuz edilemez (kutsal) nesneler olarak zuhur ederler.

Wilson'un 1970'lerdeki görsel operaları, özellikle de *Deafman's Glance* (1970) (Sağır Adamın Bakışı), 1972 İran Şiraz Festivali'nde sergilenen 168 saatlik *KA MOUNTAIN VE GUARDenia TERRACE, A Letter for Queen Victoria* (1974) ve *Einstein on the Beach* (1976), onu kendi kuşağının

önde gelen deneysel tiyatro sanatçısı haline getirmiştir ve bu unvan hâlâ korunmaktadır. Mekânı ve zamanı manipüle edişi, görsel, işitsel sanatları ve gösteri sanatlarını harmanlaması, rastlantı ve kolaj tekniklerine başvurmaları, dili anlam yaratmak için değil de sadece ses ve hatırlatıcı olarak kullanışı, hepsi de tiyatrodaki, müzikte, görsel sanatlarda ve dansa daha önce gerçekleştirilen deneysel işlerle yakın ilişkisini göstermektedir. *Einstein on the Beach*'ten söz ederken Wilson şunu öğütlüyordu. "Hikâyenin ne olduğunu düşünmek zorunda değilsiniz, çünkü zaten bir hikâye yok. Sözcükleri duymaya çalışmak zorunda değilsiniz, çünkü zaten sözcükler bir anlama gelmiyor. Sadece sahne tasarımının tadını çıkarmaya çalışın, zamanda ve mekânda yapılmış mimari düzenlemelerin, müziğin, uyandırdığı duyguların. Resimleri dinleyin."²³ 1973-1980 arasında, Wilson, beyni hasar görmüş bir genç olan Christopher Knowles'la birlikte her sene en az bir yeni iş yarattı. Knowles'un algıya, dile ve performansa ilişkin alışılmadık yaklaşımları Wilson ve tiyatrosu için önemli bir ilham kaynağı olmuş, özellikle de *A Letter for Queen Victoria* ve *The \$ Value of Man*'in (1975) (İnsanın \$ Ederi) yapısında ve dilin kullanılmasında yankılarını bulmuştur.

Tiyatro temelli karışık medya ve performans merasimleri, bu dönemde Amerika dışındaki pek çok tiyatro merkezinde de deneysel performans sahnesinin en çok görünürlük kazanmış parçalarından biri olmuştur. Wilson da büyük ölçekli işlerinin pek çoğunun ilk gösterimini yurt dışında, özellikle de Almanya'da yapmaya başlamış ve çalışmaları pek çok Avrupalı ve Japon sanatçıyı derinden etkilemiştir. (Wilson'un anıtsal uluslararası projesi *the CIVIL warS*'un [1984] parçaları Birleşik Devletler'de, Hollanda, Almanya, İtalya ve Japonya'da geliştirilmişti.) Robert Wilson tarzı işler İtalyan deneysel sahnesinin o kadar önemli bir parçası haline geldi ki yeni bir tür olarak "Nuova Spettacolarita" (Yeni Merasimsellik) ya da "Medya Tiyatrosu" olarak adlandırılmaya başlandı. Belçika'da Jan Fabre'in *The Power of Theatrical Madness* (Tiyatral Deliğin Gücü) gibi görsel merasimleri ya da İspanya'da Fura dels Baus'un uluslararası bir seyirci kitlesini terrörize etmiş *Suz/o/SUZ* (1990) işi veya Fransız-Kanadalı Robert Lepage'in *Needles and Opium*'u (1992) (İğneler ve Opium) bu performans türünü hem muhayyile anlamında hem de uluslararası platformda geliştirdi. 1994'te, Lepage, Quebec'te multidisipliner topluluğu *Ex Machina*'yı kurdu ve aynı yıl 90'ların en bilinen multimedya gösterimini, *The Seven Streams of the River Ota*'yı [Ota Nehri'nin Yedi Kolu] gerçekleştirdi. Romeo Castellucci'nin yönetimindeki İtalyan *Societas Raffaello Sanzio* topluluğu 1990'ların sonlarında *Giulio Cesare*

(1997), *Genesi* (1999) ve *Il Combattimento* (2000) gibi deneysel görsel merasimleri ile bu genel eğilimin içinde uluslararası bir şöhret kazandı.

1970'lerin ve 80'lerin önde gelen koreografları da benzer bir yöne doğru ilerlediler. Zaten Wilson da önemli dansçılarla ve koreograflarla çalışıyordu. (Mesela, *Einstein on the Beach*'te Lucinda Childs ve Andrew DeGroat ile çalışmıştı.) Diğer çağdaş koreograflar, dans, tiyatro ve performans sanatının pek çok farklı kombinasyonunu yarattılar. Bunlar içinde Amerika'da Martha Clarke'ın resimsel *Garden of Earthly Delights* (Dünyevi Zevkler Bahçesi) ve *Vienna: Lusthaus* (1986) (Viyana: Arzu Evi) işleri bu dönemin en önemli dans ve performans olaylarındandı; Fransa'da büyük ölçüde İspanyolca'dan ve gerçeküstücü kaynaklardan ve elbette Beckett'in yapıtlarından etkilenen Maguy Marin bu etkilerle *May B* (1981) gibi işler yapıyordu. Modern dans tiyatrosu (*Tanztheater*) özellikle Almanya'da çok önemliydi, orada dansın başını Pina Bausch çekiyordu; yapıtlarında şoku ve cinsel şiddeti kullanma biçimi onun (1984 tarihli *Mavi Sakal*'da olduğu gibi) Alman dışavurumculuğuyla bağlantısını geliştirmişti. Görsel açıdan Robert Wilson'un sakin ve daha soyut görsel operalarıyla, Bausch'un *Arien*'de (1984) olduğu gibi içinde hipnotik sekanslar, su basmış sahneler ve ortada dolaşan su aygırları, azametli fiziksel çevre düzenlemeleri barındıran büyük ölçekli işlere duyduğu bağlılık arasında pek çok yakınlık vardır.

Yeni sirk

1980'lerden bu yana, performans sanatının önemli kollarından biri, performans ediminin modern ironik ve düşünümsel bilinçle belirlendiği bir gelenekten doğup bilinçli ve sıkı bir şekilde sirk ve soytarlık gelenekleriyle ilişkilenen türüdür. Bu yeniden canlanmanın önemli isimlerinden biri, gösteri hayatına 1960'ların ortalarında çeşitli Avrupa kentlerinde sokak gösterileri yaparak başlamış Amerikalı bir sanatçı olan Hovey Burgess'tir. 1966'da New York'a döndüğünde New York Üniversitesi'nde sirk hünnerleri öğretmeye başladı ve iki yıl boyunca şehrin parklarında komedi ve sirk esinli gösteriler yapacak Circo dell'Arte'yi kurdu.²⁴ Circo 1970 yılında dağıldığında, topluluğun önde gelen oyuncularından bazıları San Francisco Mim Topluluğu'nun Central Park'taki gösterisini seyredip büyülenmişti. Bunun sonucunda, Kaliforniya'da topluluğa katıldılar ve özellikle Larry Pisoni topluluğun kullandığı commedia ve pandomim fi-

gürlerine sirk numaraları ekleme işini üstlendi. Burgess, Ringling Bros ve Barnum and Bailey's Clown College'da jonglörlik dersleri verdi. En ünlü öğrencisi, 1975 yılında Clown College'dan çıkıp Mim Topluluğu'ndan ayrılan Lary Pisoni ve diğerleriyle birlikte ilk "yeni Amerikan sirkini", Pickle Family Circus'u kurmaya girişen Bill Irwin'di. Pickle Sirki, en çok da özenli canbazlık numaraları ve pek kısa sürede modern soytarılığın en büyükleri arasına girecek Bill Irwin, Geoff Hoyle ve Larry Pisoni üçlüsünün üzerine kurulu soytarılık geleneği üzerinden övülüyordu.²⁵

Yaşamını 1993 yılına kadar sürdüren Pickle Family Circus, 1970'ler boyunca pek çok ülkede bu geleneksel performans örgütlenmesini yeniden canlandırıp yenileme isteğiyle kurulan yeni sirk gruplarının ilkiydi. Paris Kültür Merkezi'nin yöneticisi Silvia Monfort ve eski bir sirk ailesinin çocuğu olan Alexis Gruss Jr. 1975 yılında Gruss Sirki'ni kurdular; ama, kuruluş sırasında, Philip Astley'in 200 yıl önce kurduğu ilk Parisli sirk modeline dönebilmek için, sonradan üretilmiş bütün seçkin özellikleri dışarıda bırakmaya çalıştılar.²⁶ Büyük bir başarı kazandılar; Avrupa'da sirke duyulan ilginin yeniden canlanmasını sağladılar ve aralarında San Francisco Mim Topluluğu mezunu olup da 1977 yazında New York'a dönünce ikinci büyük Amerikan "yeni sirk"ini, Big Apple Circus'u kuracak olan Paul Binder'ın da olduğu pek çok Amerikalı gence ilham verdiler. Yine, bir başka büyük "yeni sirk" topluluğu da Avrupalı bir bisiklet cambazı olan Alexandre Pavlata ve 1980'lerin başlarında Big Apple Circus'un prodüktörlüğünü yapmış Ivor David Balding'in 1986 yılında kurduğu Circus Flora'dır. Balding bir yandan da hâlâ yaşamakta olan eski tarzda bir sirk, Shrine Sirki'nin de yöneticisiydi ama orada işler yolunda gitmiyordu. 1992 yılında, Ernest Albrew'un gerçekleştirdiği röportajda, Shrine Sirki'nin sadece "şaşaalı gösterilerle" ilgilendiğini ama artık kendisinin Big Apple tarzına bağlandığını, onun da "performans" ile ilgilendiğini söylüyordu. Bu konuşmayı aktarırken Albrecht şu gözlemi aktarıyordu: "Bu gözlemiyle, Balding, Yeni Amerikan Sirki'nin merkezî ve ortak meselesinin de adını koymuş oluyor. Performans, şaşaalı gösterinin, merasimin önüne geçmiştir."²⁷

"Yeni sirkler"in uluslararası ölçekte en tanınmış olanı Amerika'dan değil, Quebec'den çıkmıştır: Cirque du Soleil, Güneş Sirki. Topluluğun bir araya gelişi Amerika'daki diğer girişimlere benzemese de, kurucusu Guy Laliberté'nin biyografisi oldukça tanındıktır. Tıpkı Hovey Burgess ve Paul Binder gibi 18 yaşında Avrupa'yı bir sokak göstericisi olarak dolaşmış ve aynı esnek ama güvencesiz varoluşu sürdürme isteğiyle ve

yeni sirk formuyla ilgili düşüncelerle Quebec'e dönmüştür. Macar Devlet Sirk Okulu mezunu ve Avrupa'da sirklerin durumuna ilişkin geniş bir deneyimi olan Guy Caron'la çalışmaya başlamıştır. Birlikte Cirque du Soleil'i kurmuşlar, Quebec hükümetini sağlam bir maddi destek için ikna etmişler ve neredeyse hemen eleştirmenlerin dikkatini çekmiş, büyük bir üne kavuşmuşlardır. 1987 yılında, Los Angeles Sanat Festivali'nde Amerikalı seyircilerin başını döndürünce de tanınmışlıkları uluslararası bir ölçü kazanmıştır. Caron "yeni sirk"e kendi Avrupa deneyiminden devşirdiği damgasını vurmuştur. Yani, her bir tekil prodüksiyon, özel olarak o performans için oluşturulmuş bir sahne metnini, bir temayı kullanır ve bütün performansların bir şekilde katkıda bulunduğu gevşek ve büyük bir hikâye çizgisine bağlanır. Hiçbir zaman doğrusal bir hikâye çizgisi yoktur, daha ziyade, esinini sadece geleneksel tiyatrodan ve sirkten (soytarılar, jonglörler, akrobatlar) değil, rüyaya benzer, soyut, gerçeküstü imgelerden, büyüleyici ama tanımsız sürekliliğiyle MTV videolarının modern dünyasından alan, üst üste binen, bir dizi içeriden bağlı eylem söz konusudur.²⁸

Solo işler

Yeni vodvilciler

"Yeni vodvilciler" terimi, 1980'lerin ortalarında, doğrudan ya da esinlenme yoluyla San Francisco Mim Topluluğu'ndan doğan²⁹ bir grup performansçıyı tanımlamak için kullanılır oldu. Bu isimle anılan yeni vodvilcilerin bir kısmı, hatta topluluğun önde gelen tarihçilerinden ve topluluğun pek çok üyesi ile Ringling Clown College'da çalışmış olan Ron Jenkins bile bu terimi kabullenmiyordu. Belki, tam da o artalanı yansıtacak biçimde, Jenkins, 1988 tarihli *Acrobats of the Soul* [Ruhun Akrobatları] başlıklı incelemesinde "modern soytarı" ya da "komik performansçı" terimlerini tercih etti.³⁰

Jenkins, bu "modern klovn"lara, Bread and Puppet'in eski bir üyesi olan ve toplumun döküntlerini –oyuncaklarını, kap kacağını, süt kutularını, karton kutularını, otomobil parçalarını– toplumsal hiciv kurmaya yönelmiş "çöp tiyatrosu"na doğru manipüle eden vantrlog Paul Zaloom'u; banjo icracısı Stephen Wade'i; önde gelen çağdaş sirklerin –Big Apple, Cirque du Soleil ve Pickle Family Circus– klovn numaralarını; sihirbaz klovnlar olarak Penn ve Teller'ı (Penn Jillette de Clown College mezunuy-

du); monologcu Spalding Gray'i; mümkün olan her nesneyle jonglörlük numaraları yapan Uçan Karamazov Biraderleri ve iki solo klovn, Bill Irwin ve Eksantrik Avner'ı da dâhil etmişti. Bu topluluk içindeki varlığı biraz tekil kalan Gray'i bir yana bırakırsak, Bill Irwin bu grup içinde en tanınmış figürdür ve pek çok açıdan bu "yeni vodvilciler"ın ya da modern klovn performansın başat örneğidir. Irwin'in artalanını modern dans eğitimi, hem geleneksel Ringling Topluluğu'nda, hem de çağdaş Pickle Family'de gerçekleştirilen klovn performanslar ve Herbert Blau'nun KRAKEN Topluluğu'ndaki avangard deneyim oluşturur. Irwin'in çok-katmanlı performansının arkasında bu zıt eğilimlerden beslenen geçmişi vardır. *The Regard of Flight* (1982) gösterisi, geleneksel klovn numaraları ile ona sürekli ket vuran tiyatroya avangard bir biçimde yaklaşma girişimleri ve seyirciler arasında bulunan bir eleştirmenin devam eden gösteri hakkında yorum yapması üzerine kurulmuştur.

1980'lerin sonlarında, en göze çarpan "yeni vodvilciler", performans işlerini tekrar anaakım tiyatrolara taşımaya başladılar. 1987 yazında, Eksantrik Avner, Uçan Karamazov Biraderler ve başka birtakım deneysel performansçılar, Lincoln Center'da Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*'nın sirke benzer bir yapımını icra ettiler. Bill Irwin pek çok Broadway yapımında boy gösterdi; bunlar arasında en başarılısı, daha önce Cirque du Soleil'in baş klovnu olan David Shiner'la birlikte gerçekleştirdikleri iki kişilik bir klovn gösterisi, 1993 tarihli *Fool's Moon*'du.

Yeni yüzyılın başında, New York'ta, modern performans sanatıyla aynı ironik ve öz-bilinçli ton üzerinden ilişki kuran ama geleneksel vodvil performansına daha bilinçli bir biçimde geri dönen bir grup akrobat, jonglör, sihirbaz ve varyeteci çıktı ortaya. Bindlestiff Aile Sirki, "yeni sirk"ın en yenisi, son yarım yüzyıldır yapılmadık bir şey yapıp vodvili 42. Cadde'ye taşıdı, aynı dönemde SoHo ve Tribeca'da da benzer varyete eğlenceleri boy gösteriyordu. SoHo'daki "Cumartesi Gecesi Özel Gösterisi"nin yönetmeni Todd Robbins, bu tür etkinliklerin "Daha da Yeni Vodvil" adıyla modern performans geleneğine bağlanabileceğini söylüyordu.³¹

Eşhas/persona performansı ve halkın arasına karışma

Britanyalı ve Amerikalı vodvilcilerin özellikle de klovn geleneğine yakın olanları, gösterilerini bildik kostümlerle yapar, ama buradaki amaç, tiyatrodaki anlamıyla belirli bir "karakter"ın sunumu olmaktan ziyade, fiziksel

etkinlik ve beceri –mim, fiziksel ustalık, jonglörük gibi–gösterisi olmuştur. 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında üretilmiş diğer performanslar da bedeni kostüm içinde göstermiştir ama vodvilcilerin fiziksel ustalık vurguları onlarda yoktur. Genel olarak konuşmak gerekirse, bu kostümlü performanslar geleneksel anlamda tutarlı, bütünlüklü bir anlatısal karakter kurmanın peşinde değildi. Güçlü görsel imgeler yaratmaya ya da sanatçının hakkında konuşmak veya –genellikle olduğu gibi–toplumsal ya da yergisel bir yorum yapmak istediği tarihî ya da çağdaş bir figürün canlandırılmasına yönelikti. Paul Best, makyajlı ve kostümlü kadın figürünü, Octavia'yı, özellikle de basmakalıp toplumsal cinsiyet beklentilerinin ifşa edilebileceğini düşündüğü toplumsal durumlar içinde ortaya çıkarıyordu.³² Diğer herkese açık doğaçlama performanslar, sanatçının kendi kişiliğini ya da düşlerini ortaya dökmeyi hedefliyordu. Eleanor Antin'in bir dizi performans içinde geliştirdiği koca bir "eşhas" dizisinin en bilineni, zenci balerin Eleanora Antinova ve zaman zaman "tebası" ile çene çalmak için makyajı ve kostümüyle ortaya çıkan Solana Plajı Kralı idi.³³

Antin'in seyyar kralı ve Best'in Octavia'sı, Britanyalıların "halkın arasına karışma" dedikleri ve kostümlü performansçılarının sokaktaki



Resim 5.4. Eleanora Antin'in "Solana Plajı Kralı" tebası ile çene çalarken 1975. Kaynak: Ronald Feldman Fine Arts.

insanlarla etkileşime girdiği doğaçlamalarla sürdürülen performans etkinliğiyle pek çok benzerlik taşımaktadır. Bunlardan bazıları eğlenceli bir kafa karışıklığını harekete geçirmek için çevrelerindeki şeylerle garip ilişkiler kuruyordu. La Compagnie Extrêmement Prétentieuse üçlüsü Fransa'daki sokak kafelerine dalıp oralarda aşırı kibar ama elinden iş gelmez garsonlar gibi davranıyorlardı.

Théâtre Décale, Müfettiş Clouseau kılıklı detektifler yaratmıştı; bunlar insanların bavullarına bakıyor, torbalarını karıştırıyor, gelip geçen bisikletlileri durduruyor, sonra da aldıkları çeşitli şeylerle yürüyüp gidiyorlardı. En tanınmış ve bilinçli olarak huzur bozucu örneklerden biri de Natural Theatre'dı; Margaret Thatcher'ı Expo'da bebek arabası iten nineler olarak selamlamış, Glastenbury Festivali'nde esrar çeken polisler olarak boy göstermiş, protesto gösterilerini parodize etmek amacıyla, normal ama modası epeyce geçmiş kılıklarla bisikletleri protesto etmişlerdir. Başka topluluklar da ilginç kamusal rollere bürünerek ilgi çekmiştir. German Scharlatan Theater çekim hazırlığı yapan bir film ekibi gibi davranıyordu. İspanyol Trapu Zaharra Teatro Trapero bandajlı kafaları ile zararsız ama korkmuş akıl hastaları gibi davranıyor, ambulans süsü verilmiş bir minibüs gelip onları toplayana kadar yoldan geçenlere kendilerini rahatlatmaları için yalvarıyorlardı. Halkın arasına karışan diğer performansçılar daha da tuhaf tarzlar geliştiriyordu. Natural Theatre yumurta kafalı uzaylılar gibi gibi giyiniyor ve Alman üçlü Crazy Idiots penguin kostümleriyle şehrin sokaklarında kükrüyor, gelip geçenlerin karşısına çıkıyor, hatta onlara saldırıyorlardı.³⁴ Bu tür gösterilerin pek çoğu, bir, iki ya da üç performansçı tarafından gerçekleştiriliyordu ama Natural topluluğu genellikle sokaklara –Amsterdamlı topluluk Tender gibi– daha fazla performansçı ile çıkıyordu. Tender, Amsterdam entelektüel ikliminin o kadar tanıdık bir parçasıydı ki, Amsterdam'da yaşayanlar, gerçeklik payı olsun olmasın, sokakta gördükleri her tür garip olayın Tender'ın performansı olduğunu düşünüyorlardı.

Otobiyografik performans

Amerika'da gerçekleştirilen "halkın arasına karışmalar", Avrupa'daki benzerlerine oranla alternatif "kimlik"leri araştırmakla daha fazla ilgiliniyordu; işin aslı, performansın alternatif "kimlik"leri araştırmakta ya da fantezileri veya psikik otobiyografileri canlandırmakta kullanılması

Birleşik Devletler’de 1970 ortalarının asal yaklaşımlarından biri haline gelmişti. Seyircilerin büyük çoğunluğu için bu akımın en tanınmış ve en kolay ifadelerinden biriydi bu tür. Antin’inkiler, bu tür işlerin birbirinden oldukça farklı iki ayrı yöne doğru gidebileceğini ima ediyordu. Yönlere biri ya her bir performansta tek bir kimliği ya da birbiri ardına birkaç alternatif “kimlik”i sunarken, performansçının psikolojisi açısından yaşamsal meselelere odaklanıyordu. Buna verilebilecek örneklerden biri Whoopi Goldberg’in 1985’te, Broadway’de çok başarılı bir sezon geçiren dramatik monologlarıdır. Bu monologlarda, Goldberg, bir dizi “dışarıklı” (outsider) karakteri betimlemek için sahneye çıkan zenci bir kadın olarak kendi marjinalize olmuş kimliğine dikkat çeker. Ama, bir yandan da, Ruth Draper ve Beatrice Herford’un anaakım eğlenceli monolog geleneğine döner. Eric Bogosian ve Anna Devereaux Smith de bu geleneğin içinde görülebilir ama her ikisi de son derece bilinçli bir biçimde materyale ve modern performans sanatını çevreleyen tutumlara dikkat çeker. Bogosian’ın artalanı performans sanatı alanında üretilmiş işler içerir ve “bir yazar ya da oyuncu olmaktan ziyade standup komedyeni ile performans sanatçısı olmaktan mülhem bir karışım”³⁵ olarak nitelendirilir. Bogosian’ın kendisi de bu konularla ilgili yorum yapar:³⁶

Tiyatrodan insanlar gelip diyor ki, “Bu tiyatro değil...” Performans sanatçıları gelip diyor ki, “Bu performans sanatı değil.” Ama bunu nasıl adlandırdıkları umrumda değil. Önemli olan, bu değil. Önemli olan etkisi.

Kuşkuşuz, yaratılmış “karakterler”i betimleyişleri, performans sanatıyla ilgilenen pek çok insanı –gönülsüzce de olsa– bu etiketi Whoopi Goldberg ve Eric Bogosian’a iliştiirmeye itmiştir. Daha belirgin bir biçimde performans sanatına dâhil edilebilecek bir form da çağdaş monolog işleridir. Burada, açıkça daha bireyselleşmiş otobiyografik bir anlatıya başvurulur; bu da belirgin bir “tiyatrallık” etkisi yaratan, birinden diğerine geçen “kimlik”lerin yeni “karakterler”e doğru kristalleşmesine engel olur. Erken dönem performans sanatına pek de uygun olmayacak bir biçimde dil öne çıkarılmış olsa da, bu tür işler yine de performansçının özgül karakterine odaklanır ve artık beden ile duygular birlikte fâş olunmaktadır. Bu yaklaşımın iyi bilinen örneklerinden biri, rüyaları, anıları ve düşüncelerini büyüleyici sözlü tarihlere dönüştüren ve bütün bunları yalın bir biçimde, önünde notlar ve bir bardak suyla bir masaya oturarak anlatan Spalding Gray’dır. Solo performans sanatı ve monolog 1980’lerin sonunda ve

1990'ların başında özellikle Holly Hughes, Karen Finley ve Tim Miller gibi feminist ve gay performansçılarla özdeşleştirilmiştir ve bu konuya ilerleyen bölümlerde geri dönecektir.

Laurie Anderson

Otobiyografik materyal, *United States* başlıklı çalışması pek çok açıdan modern performans alanında öncü olaylardan biri haline gelmiş Laurie Anderson'un işlerinin temelinde yer alır. Bu çalışma ilk kez performans sanatı kavramını geniş kitlelerle buluşturmuş, bu durum *Time* gibi kitlesel olarak okunan dergiler tarafından da "performans sanatı olarak bilinen avangard hibritin bugüne dek üretilmiş en büyük, en etkileyici, en başarılı örneği"⁷ olarak tespit edilmiş, *People* dergisi de Anderson'un "adına 'performans sanatı' denen o tuhaf, kuralsız türü, pop kültürün içine fırlatan tek isim"⁸ olduğunu yazmıştır.

United States'in performans sanatına çektiği kamuoyu ilgisine ek olarak, bir de, o güne dek bireysel performansçıların bedeni vurgulaması bir yanda, multimedya ile üretilen "imgeler tiyatrosu" bütünüyle başka bir yanda, performansa ilişkin birbirinden büsbütün farklı bu iki yaklaşımı birleştiren kilit işlerden biri olması önemlidir. Anderson'un kişisel kariyeri iki yaklaşımın da öncülerinden belirgin etkiler taşıyordu. 1970'lerin başında Vito Acconci'nin bedensel işlerine ilgi duymuş, 1974'te de Acconci, Anderson'un kavramsal bir işine, *O-Range*'e sponsor olmuştu. Bundan sonra, Anderson, multimedya ve The People Show gibi çağdaş Britanyalı performans topluluklarının kullandığı türden dadacı araçlar—mesela, kendi başına çalan bir viyolonsel gibi zamazingolar—kullanarak otobiyografik malzemeler sunmaya yönelmiştir. 1976'da Philip Glass ve Robert Wilson'un *Einstein on the Beach*'ine katılmış ve bu çalışma küçük ölçekli işlerini büyük ve karmaşık multimedya prodüksiyonlarına dönüştürmesinin esin kaynağı olmuştur. *United States* böyle ortaya çıkmıştır; hikâyelerin, şarkıların, slaytların, filmin ve performans sanatı geleneğine bir şapka çıkartma jesti olarak Anderson'un amplifiye edilmiş kafatasında çalınan bir perküsyon solonun bileşiminden oluşan, yedi saat süren, bir "ülkenin performans portresi". *People Weekly*, Anderson'un kamuoyu üzerinde yarattığı çekimin farkında olduğundan, işi "kurşun vızıldamalı tekno vodvil" diye adlandırmıştır. Şarkılar ve hikâyeler, Anderson'un rüyalarından ve deneyimlerinden, hatta o işi yaparken yaşadığı deneyimden

türetilmiş ama, Spalding Gray'in daha minimalist işlerinde olduğu gibi (ki Anderson onun için soundtrack'ler hazırlamıştır), bu şahsi tefekkür kültürel bir anın içinde yankılanmıştır. Anderson açıkça farkındadır bu durumun:³⁹

Gerçekten, sadece kendimi ifade ediyordum, insanların o kadar ilgisini çekmesi mümkün olmazdı. İnsanların görünce “daha bir iki gün önce ben de tam bunu düşünüyordum, tam olarak böyle dile getirememiştim ama düşündüğüm tam olarak buydu” demesini sağlayacak şeyleri seçmeye çalıştım.

Ortak (ve genelde ifade edilmemiş) deneyimlere bir beden ve ses kazandırma duygusu pek çok modern performans için son derece önemlidir; özellikle de marjinalize edilmiş ya da ezilmiş gruplar adına ya da onlar tarafından dile getirildiğinde. Mesela, performans sanatçısı Barbara Smith şöyle açıklar: “İzleyiciyi, onların deneyimlerinin benimkini aydınlatıp aydınlatmayacağı konusunda sorguluyor ve böylece şahsi deneyimimin yitilmişliğini kırıyorum; performans sanatının onları da aynı açmazla sokup sokmayacağını görebilmek için.”⁴⁰

Dile dönüş

1970'lerde ve 1980'lerdeki performans etkinliklerinin muazzam çeşitliliğine rağmen, iki temel ve ilişkili eğilimin izi sürülebilir durumdadır. İlki, performansın başlangıçtaki tiyatro karışıklığının yavaş yavaş erimesi ve ikincisi de yine başlangıçta gidimli dile ilişkin genel bir reddiyeyle bedene ve harekete yapılan vurgunun yerini yavaş yavaş imge odaklı performansa ve dile dönüşe bırakmasıdır. *Artweek*'te yayımlanan kısa modern performans değerlendirmesinde, Jacki Apple, bu üç aşamadan söz eder; 1990'lara gelindiğinde, “egemen unsurun şair, hikâye anlatıcısı, vaiz, rapçi olarak performans sanatçısı ve metnin hizmetindeki imge” olduğunu iddia edecektir.⁴¹

Bu değişim yakın dönemdeki performanslara bakıldığında hemen her yerde göze çarpacaktır. Halen performansçının fiziksel mevcudiyetinin üzerine inşa edilmiş olsa da, solo performans büyük ölçüde söze ve genellikle de otobiyografik malzemenin kullanımı üzerinden performansçının inşa edilmesini sağlayan söze dayanmaktadır. İster Spalding Gray'in görsel

açıdan minimalist çalışmaları, ister Laurie Anderson'un çok ayrıntılı multimedya işleri düşünölsün, bunun doğru olduğu görölecektir. Hatta fizikselliği merkeze alınış Bill Irwin, Paul Zaloom, Eksantrik Avner ya da Uçan Karamazov Biraderler gibi "yeni vodvilciler" bile fiziksel gösteriye entelektöel, bazı durumlarda politik ya da kendi üstüne düşünöen bir derinlik katmak için büyük ölçüde söze dayanmışlardır. *The New Yorker*'ın 1995 bahar sayısında, Henry Louis Gates Jr., New York'un merkezindeki iki performans mekânında (özellikle de 1989'da açılan Nuyorican Café'de) "rap şiirle buluşuyor" diye bilinen yeni dil performansı "hareketi" ya da "sahnesi" hakkında yazıyordu. Gates'in tanımı bu işin performatif doğasını öne çıkartıyor, "kâğıt üzerinde varlığını sürdüremeyecek" olanın "performans anında büyüleyici" olduğundan söz ediyordu. Gates'in bu işin performatif uzamı hakkında söyledikleri, Turner'ın performansın liminoid mekânını "kültürel üslupların birbirine sürtünüp tokuştuğu, kültür savaşlarının küskünlük değil de yeni kültürler ürettiği hibrid uzam" olarak tanımlayışıyla⁴² çarpıcı bir benzerlik göstermektedir.

Hip-hop'un ayak ve ritimlerini kullanan bu yeni sözel performans tarzı, 1990'larda hip-hop albümlerinin bütün ölkeye yayılması ve Amerika'nın her yerinde, kafelerde, okullarda ve deneysel mekânlarda düzenlenen ve adına "şiirle fark atmak" (poetry slam) denen şiir okuma yarışmalarında performansçıların boy göstermesiyle bütün ölkede müthiş bir ilgi odağı oldu. Bu tür işlere sonradan Sağır Şiir (Def Poetry) denecekti; isim, Def Jam kayıtlarının artan popölaritesinden ve 1990'ların ortalarından sonra Russell Simmons'un HBO'da yayınlanan "Def comedy jam"inden alınmıştır. Def Şiir performansları anaakım canlı eğlence ağına 2002 yılında San Francisco'da altı hafta süren ve önde gelen dokuz Def şair performansçının sahne aldığı *Def Poetry Jam* ile girmiştir. Aynı yılın Kasım ayında şov bu kez New York'a *Def Poetry jam on Broadway* adıyla taşındı. *New York Times*'ın pazar ekinin "Sanat ve Eğlence" sayfasında prodüksiyonun performans köklerine işaret edildi ve gösterinin "Broadway'e hem ozanların ve gezgin şairlerin antik geleneğini hem de sözlü performansın daha yakın tarihli canlanışını taşıdığı"⁴³ belirtildi.

Söz ve imge

Özellikle Birleşik Devletler'de "imge tiyatrosu" olarak anılan işler, sözü, yapılarının önemli bir bileşeni olarak benimsediler. Bu durum, mesela,

Richard Foreman ve Lee Breuer için her zaman geçerli olmuştu, ama Robert Wilson bile, sözlerin daha çok rastlantısal unsurlar olarak kullanıldığı bir geçiş aşamasından sonra, 1980'lerin sonlarından itibaren gitgide daha fazla sözlü geleneğe ait oyunların –Çehov, Ibsen, Euripides, Büchner, Shakespeare– sahnelemesine geçti. Hatta Wilson ona asıl şöhretini kazandıran muazzam multi medya gösterilerinden 1995 yazında Lincoln Center'da gerçekleştirilen Serious Fun Festivali'nde sunduğu kendi tek kişilik *Hamlet* uyarlamasına döndü.

1990'lar boyunca İngiltere ve Amerika'da ortaya çıkan en dikkat çekici yeni deneysel topluluklar bu yeni söz ve imge karışımıyla çalıştılar. Lin Hixson'un Los Angeles'tan kendi şehrine, Chicago'ya dönmesinden sonra kurduğu Goat Island bu değişimin önemli göstergelerinden biridir. Goat Island ile, Hixson, Los Angeles'ta yaptığı görkemli, görsel, mekâna-özgü işlerden, topluluğun diğer beş üyesiyle birlikte yaptığı yoğun, yaratıcı, küçük, samimi işlere döndü. 2002 tarihli "Genç Uygulamacıya Mektup"ta çalışmalarını şöyle tanımlıyorlardı:⁴⁴

Goat Island performanslarını pek bilmeyen dostlar bana "onların ne yaptığını" soruyor, ben de onlara şöyle diyorum: metin kullanıyorlar ama bunu tiyatral bir anlatı ya da hikâye kurmak için yapmıyorlar; hareket kullanıyorlar ama yaptıkları sizin "dans"tan beklentinizi karşılayacak bir şey değil. Ve bu metinlerle bu hareketler bir araya getirildiğinde bu unsurların tek başına ifade ettiklerinin çok ötesine geçiliyor, bunu anlatmak için elimizdeki en uygun sözcük "performans".

Goat Island'ınkilerde olduğu gibi, "performans" birbirini takip eden yazınsal kaynaklardan, medyadan, tarihsel kayıtlardan ya da popüler kültürden alınma, "buluntu" metin malzemesi sekansları ile dansdışı hareket sekanslarından oluşan bir tür olarak 1990'larda o kadar yaygınlaştı ki, neredeyse Amerikan ve İngiliz performansının bir alt türü olarak görülmeye başladı. Bu üslup içinde, genellikle, temelde tiyatral ya da dramatik olmayan buluntu malzeme, metinsel ve fiziksel materyal, yirminci yüzyılın sonlarında üretilen işlerde çoğunlukla provalar sırasında topluluk tarafından hep birlikte keşfedilip oluşturularak bir araya getiriliyordu. 1990'lardaki grup çalışmalarının pratiği ve performans yapıları için Goat Island tipik bir örnektir, ama yirminci yüzyıl sonunun en dikkate değer Amerikan topluluklarından biri olan Wooster Group'un da hem prova hem prodüksiyon pratikleri aynı modeli takip etmiştir. Önde

gelen Britanyalı performans topluluğu Forced Entertainment üzerine topluluğun yönetmeni ve yazarı Tim Etchells⁴⁵ tarafından derlenen kitaba yazdığı önsözde, Peggy Phelan, Wooster Group'un topluluğa belli oranda ilham kaynağı olmuş olabileceğinden söz eder, ancak, Wooster Group'un "dramatik klasikleri yapısöküme uğratma eğilimine" karşın, daha geç tarihli Forced Entertainment gibi topluluklar için "gerçek ile kurmaca, hakikat ile rüya arasındaki ayrımı belirsizleştiren yeni metin ve hareket performansları yaratmakla ilgiliydiler"⁴⁶ tespiti de yapar. Etchells, Forced Entertainment'ın yaratıcı sürecini, yirminci yüzyılın sonunda oluşturulmuş bir dizi Avrupalı ve Amerikalı genç performans ekibinin yaratıcı sürecine de uyarlanabilecek terimlerle tarif eder. Topluluğun her üyesi sürece hammaddeler getirir – "metin parçaları, çiziktirmeler, bir düşünce ya da aksiyon için bir iki fikir, bir kostüm, bir mekân fikri, bir müzik parçası taslağı, bitmemiş herhangi bir şey, kesinlikle ve özellikle tamamlanmamış herhangi bir şey" – bu parçalardan tamamlanmış metin ve hareket dizgesi yavaş yavaş gelişecektir.⁴⁷

Politika ve performans

1980'lerin ortalarından başlayarak, solo ve toplu performanslarda dil kullanımına daha fazla başvurulmasını öne çıkaran eğilimlerden biri, özellikle Birleşik Devletler'de ve özel olarak mevcut sistem içinde pek az etkili ya da hiç etkisi olmayan, sesi duyulmayan bireylerle ya da gruplarla ilgili işlerde politik ve toplumsal meselelerin performans etkinliklerinin asal çizgilerinden biri haline gelmesiydi. Politik ve toplumsal içeriğin yakın dönem performans işlerindeki önemi dilin önemine doğrudan bağlıydı ve bu bağlantı mevcut performans alanının sahasını değiştirmekle kalmayıp, performansın tarihsel gelişimi hakkındaki fikirleri de değiştirmişti. Performans tarihçileri, 1960'ların ortasından sonuna kadar, bilinçli bir biçimde tasarlanmış performatif unsurlar taşıyan çok sayıda politik gösteri olduğunu, fakat, bunların gelişmeye başladığı dönemde, performansın belli bir mantık çerçevesinde kurulmuş argümanlarla ilerlemeyen yapıları öne çıkarması nedeniyle performans sanatı ile ilişkisinin kurulmamış olduğunu söylemeye başladılar. Richard Schechner, Provos, Abbie Hoffman ve sonradan Jerry Rubin gibi topluluk ve bireylerin gerçekleştirdikleri politik eylemlerin performans sanatına dair niteliklerine dikkat çekmişti: "Menkul Kıymetler Borsası'nın zeminine dolarlar saçmak,

New York elektrik dağıtım şirketi ConEd'in piring kaideleine kamyonlar dolusu kurum ve çöp dökmek, Temsilciler Meclisi'nin bir komitesi olarak kurulan ve Soğuk Savaş yıllarında Amerika'daki komünist etkinlikleri soruşturma işini üstlenmiş olan HUAC toplantılarına devrimci gerillalar gibi giyinip gitmek."⁴⁸

Aynı zamanda, Amerika'da Bread and Puppet, San Francisco Mim Topluluğu ve Teatro Campesino ya da İngiltere'de Cartoon Archetypical Slogan Theatre (CAST) gibi daha formel topluluklar, modern performansın pek çok stratejisini politik ve toplumsal meselelere uyguladılar; bunu yaparken de görsel bir sunuma, vodvilden devralınmış popüler gösteri unsurlarına, klovn numaralarına ve kukla gösterilerine başvurdular, açık havada ya da konvansiyonel olmayan, tiyatro sanatına ait olamayacak mekânlarda performanslar sergilediler. Bread and Puppet üzerine yazdığı kitapta, Françoise Kourilsky, bu dönemin Amerikan deneysel tiyatrosunun esasen ikiye ayrılabilirliğini, Living Theatre, Open Theatre ve Performing Group gibi, ilham kaynağı olarak yüzlerini "Doğu ritüellerine ve primitif törenlere dönen" topluluklar ve Mime Troop, Bread and Puppet ya da Campesino gibi, "commedia, kukla ve geçitlerle" popüler Batı gösterilerinin ilksel biçimlerine dönen politik yönelimli topluluklar olduğunu söyler.⁴⁹

1970'lerde ve 1980'lerde politik performans sanatının ilham kaynaklarından biri de Sitüasyonist Enternasyonal'di. Fransa'da Guy Debord'un metinlerinden, özellikle de 1967 tarihli *Gösteri Toplumu*'ndan etkilenen bir grup sanatçı ve entelektüelden oluşuyordu. Sitüasyonist Enternasyonalist düşünce, esasen, politik açıdan dolmuş halkın "estetik eylemleri"ydi: Dan Graham'ın kamusal alan ve seyrirci algısı üzerine yapılmış bir multimedya araştırma örneği olan işi (performansçı/seyrirci/ayna, 1977) ya da Doug Hall'un canlı aksiyon/video ile yapılmış politik satirleri (The Eternal Frame / Ebedi Çerçeve, 1975).

"Performans" artık kültürel söz dağarına dâhil olduğuna göre, Greenpeace'in kimyasal atık borularını tıkaması ya da Özgürlük Anıtı'na (1984) veya Rushmore Dağı'na ekolojik afişler asması (1987), beklenilebileceği gibi, *High Performance* dergisinde ele alınıyordu.⁵⁰ Greenpeace'in ekolojik eylemleri, niyet bu olsun ya da olmasın, şüphesiz daha belirgin bir biçimde sanat dünyasının sınırları içinde ikamet ederek sürüp gitmekte olan performans deneylerine yaklaşıyordu. Smithson ve Christo gibi yeryüzü sanatçıları 1960'lardan beri çevresel temalara başvuruyorlardı zaten; Joseph Beuys'un, Almanya'daki Kassel'in⁵¹ dört bir yanına ağaç dikmek için destek toplayan yakın tarihli "7000 meşe" (1982-87) performansı ya

da Brezilyalı sanatçı Bené Fonteles'in kamyonlarca çöpü şehirlerin büyük meydanlarına döküp "Cuiabá halkının hafta sonları piknik yaparken dağlarda, dere kenarlarında ve şelalelerde unuttuğu çöpleri ve cürufu geri getirdiği"⁵² 1984, 1986 ve 1987 tarihli çöp teslimatı performansı bu türün yakın dönemli örnekleridir.

Kimi ekolojik "performanslar" enstalasyonlara, kimileri de ilk dönem performans sanatının nesne merkezli yönelimine dönmeyi öneriyordu, ama, bütün olarak ele alındığında, performans, genel olarak hem kişisel hem de politik düzeyde özellikle insan bedeninin ya da bedenlerin eylemleriyle ilgili olmayı sürdürmüştür. Bedensel performansın bir yandan kimliğe ilişkin soruları, bir yandan da sosyal, kültürel ve politik meseleleri nasıl kurcalamaya devam ettiği son iki bölümün konusunu oluşturmaktadır.

Canlı sanat (live art), canlılık (liveliness) ve medya

Live Art

Büyük Britanya Sanat Konseyi (The Arts Council of Great Britain) 1994 yılında yeni bir "live art" bölümü oluşturdu. Londralı performans sanatçısı ve kuramcısı Helen Spackman, bu yeni resmi terminolojinin aslında modern performans sanatının alımlanışında ve pratiğinde çok önemli bir değişim momentine işaret ettiğini düşünür; "ilk dönem performans sanatının teknik yetersizliklerinden ya da genel olarak kamuoyu tarafından şımarıklık gibi görülmesinden" daha yakın tarihli "enstalasyon, mekâna özgü performans ya da beden sanatı"nın "görsel/performatif melezliğine" geçiş. Daha genel anlamda, bu geçişin, ilk dönem performans sanatının bedeni "sahici mevcudiyetin ayrıcalıklı mekânı olarak gören" yüksek modernist, özcü ve indirgemeci yöneliminden, performatif bilinçte modernizmden postmodernizme geçilen 1990'ların "live art"ının daha karmaşık, fragmental, çift değerli, teknolojik açıdan yenilikçi eğilimine doğru yol aldığını tespit eder.⁵³

Performans ile postmodernizm arasındaki ilişki olabildiğince karmaşıktır aslında ve bir sonraki bölümde daha ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır; ama, 1970'lerden 1990'lara doğru ilerledikçe, Spackman'ın "postmodern" diye nitelendirdiği, daha "parçalı, çift anlamlı ve teknoloji yönelimli" işlerin artışına bakarak bir değişiklik olduğunu söylemek zor de-

ğildir. Bu tür işleri nitelemek için kullanılan “live art” (canlı sanat) deyişi beraberinde pek çok soruyu getirmiş olsa da, canlılık, canlı oluş niteliğinin tam da kendisi postmodern istikrarsızlaştırmanın temel alanlarından biri haline geldi. Spackman’ın dediği gibi, 1960 ve 70’lerde, bedenin yaygın biçimde bir sahiçilik ya da kültürel direnç kaynağı olarak özcü bir vurguyla ayrıcalıklı hale getirilmesini sonradan Johannes Birringer gibi kuramcılar ele almış, bu tür işlerin “gösterimin kültürel hegemonyası”na tabi olarak “kendi özgüllüğünü sağlayan koşulları yerle bir ettiğini” ve bu nedenle tam bir fiyasko olduğunu söylemiştir.⁵⁴ Bu direngen, icracı bedene ve ona ilişkin tepkilere karşı koyan görüş sonraki bölümlerde ayrıntılarıyla ele alınacak. “Live art”a ilişkin farklı bir eleştiri Philip Auslander’ın 1999 tarihli kitabı *Liveness*’te ortaya konulmuştur; çağdaş medya kültüründe canlılık niteliğinin kültürel bilinç düzeyinde sahip olmuş olabileceği her ne üstünlüğü var idiyse o üstünlük kaybolmaya yüz tutmuş ya da çoktan kaybolmuştur, şimdi “canlı performans” denilen ne varsa, gitgide “medyalaştırmanın kırılımından geçmek suretiyle kendinin ikinci el yeniden yaratımlarına” dönüşmüştür.⁵⁵

Canlı sanat (Live art) ve medya

Auslander’ın *Liveness*’i çok tartışmalıdır. Çağdaş bilinç üzerinde “medyalaştırmanın” önemini pek az kişi inkâr edebilir ama aynı çağdaş bilinç, cinsel politikalar, diyet çılgınlığı ve klonlama tartışmaları gibi bambaşka meselelerde neredeyse obsesif denebilecek bir beden ilgisi de geliştirmiştir. British Channel 4 için hazırlanan 4 Şubat 1994 tarihli *Bodyism* [Bedençilik] isimli bir programda, Erica Jong, geç kapitalist Batı toplumunun sanatına, düşüncesine ve kültürüne bedenin nüfuz ettiğini söylemiştir.⁵⁶ Aslında, Auslander’ın ve Jong’un iddiaları, bir ölçüde, 1990’lı yıllarda üretilen performans işlerinde beden ile teknolojinin bir biçimde yan yana getirilmesinin gitgide arttığı olgusunun yansımasıdır. Spackman’ın “bedeni ayrıcalıklı kılan” daha önceki “özcü” performans sanatı ile 1990’ların “daha karmaşık, teknolojik açıdan yenilikçi” performans sanatı arasında yaptığı ayırım fazlasıyla basit kaçmaktadır, zira Fluxus, Judson Church koreografları, Sitüasyonistler gibi gruplar, 1960’ların ve 70’lerin deneysel film sanatçıları, hatta Burden ve Acconci gibi önde gelen “beden sanatçıları”, daha o zamanlar karmaşık ve teknolojik açıdan yenilikçi işler yapıyorlardı. Yine de, el altındaki teknolojinin, özellikle de dijital teknolojinin artan

çok yönlülüğü, gerçekten de yirminci yüzyılın son yıllarında bu tür işlerin önemini ve çeşitliliğini düzenli olarak artırmıştır. Multimedya teknikleri, Wooster Group ya da Builder's Project gibi küçük deneysel toplulukların işlerinden Robert Wilson ya da Robert Lepage'ınki gibi büyük avangard yapımlara, Broadway müzikali *Tommy* (1995) gibi büyük anaakım tiyatro ve stadyum yapımları dâhil her tür işte proskene çevresine yerleştirilen çoklu video projeksiyonlarına ve Auslander'ın canlı sanatın "medyalaşmasının" asal örneği olarak kullandığı rock konserlerinde video projeksiyonlarının yoğun biçimde kullanılmasına kadar tümünün başvurduğu asal teknik haline gelmiştir.

Beden ve teknoloji arasında daha da yakın bir ilişki, aynı dönemde, Fransa'da Orlan ya da Avustralya'da Stelarc gibi, bedenlerini pasif bir biçimde teknolojiye sunmayan, aktif biçimde onunla karşılaşarak bedensellik ile sibernetik arasında performatif bir diyalogu sürdüren siber yönelimli sanatçılar tarafından kurulmuştur. Orlan ve Stelarc, 1996 baharında, bu kesişmenin etik, politik ve toplumsal açılımlarını performans dolayımıyla araştırmayı hedefleyen, Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nce düzenlenen "Büsbütün Kablolu: Bilim, Teknoloji ve İnsan Biçimi" başlıklı performans festivalinde Bruce Gilchrist, Franko B. ve Ron Athey gibi yeni dönemin beden sanatı performansçıları ile birlikte sahne aldılar. Bu yeni beden sanatçıları daha detaylı biçimde 7. Bölüm'de ele alınacaktır.

Performans ve yeni teknoloji

Beden ile mevcut teknolojiyi bir araya getiren bu deneyler, yirminci yüzyıl sonu performans sanatının önemli ve çarpıcı kısmını oluşturmakla birlikte, 1990'lı yıllarda performans kavramında ve pratiğinde gerçekleşen, kimi kuramcılar tarafından Kuhncu anlamda bir "paradigma değişikliği" olarak nitelendirilebilecek denli önemli ve kapsayıcı olduğu düşünülen değişimin sadece bir kısmını ifade eder. Örneğin, Johannes Birringer, *Media and Performance* [Medya ve Performans] adlı kitabında ve Aralık 1999 tarihli *Theatre Journal*'ın "Tiyatro ve Teknoloji"ye ayrılmış özel sayısı için kaleme aldığı açılış makalesinde tam da bu pozisyonu benimser. "1960'lardan beri," der Birringer:⁵⁷

Happening, beden sanatı, Fluxus, kavramsal sanat ve pop art gibi alanlardaki hareketler yüksek sanatın bütün paradigmasını değiştirmişti;

ve sanat, teknoloji ve popüler medya arasında belirsizleşen sınırlar ve kesişimler, eylemlerin, olayların, konserlerin ve enstalasyonların her tür medya ya da sunuma ait (in)formel araçları içermesini sağlayacak bir bireşime kadar “performans sanatı”nın yelpazesini genişletmiştir.

Daha da önemlisi, performans sanatı kavramının bu şekilde genişlemesi, Birringer’e göre, “yüzyılın sonuna doğru gerçekleşen “yeni paradigma değişimi”dir; “yani, analog spektrumdan, kaydetmenin, aktarımın ve küresel iletişimin (bilgisayar, ISDN ve internet ağı) dijital dünyasına geçiş”. Yirminci yüzyılda performansın tarihi “yeni temsil teknolojileri” ile mühürlenmişse, 1990’ların dijital devrimi “sanal performans olanaklarının yeni gelecekçiliği”ne işaret etmektedir.⁵⁸

İleriye bakarken

Özgün “performans sanatı” terimi yirminci yüzyılın sonuna doğru önemini yitirmeye başlamış olsa da, performans teriminin kendisi 1990’ların kültür teorisi içindeki önemini korudu ve hareketin daha soyut bir sanat dünyasındaki kökenlerinin çok ötesine doğru gelişmeye devam etti. III. Kısım bu gelişmenin işleyişine ve açılımlarına eğilecek. 6. Bölüm modern kültürel pratik içinde yaygın şekilde başvurulmuş ve birbiriyle ilişkisi pek çok teorik tartışmaya konu olan performans ve postmodernizm arasındaki karşılıklı etkileşime yoğunlaşacak. Bu bölüm, yeni temsil teknolojilerinin hem postmodernizm hem de performans üzerindeki etkilerinin daha detaylı bir biçimde ele alınmasıyla sonlanacak. 7. ve 8. bölümler, bu kitabın ilk iki bölümünün –performans ve sosyal bilimler; antropoloji ve psikoloji– bireysel olarak ve bir toplumun üyesi olarak insan psikesi üzerinde duran saha malzemesine geri dönecek. Ama buradaki bakış açısı belirgin bir şekilde değişmiş olacak. İlk bölümler performans kavramının bu iki insan bilimi alanındaki kullanımının nasıl geliştiğine eğilirken, son iki bölüm bu disiplinlerin kaygılarını tartışmak ve aydınlatmak için performansın yakın dönemlerde ne şekillerde kullanıldığına eğiliyor olacak: “performans ve kimlik” bireyin biçimlenişine ve toplumsal eylemine, psikolojinin geleneksel alanına yoğunlaşırken, “kültürel performans”, antropolojinin geleneksel alanı içinde kalacak şekilde, performans sosyal ve kültürel toplulukların, grupların eylemlerinin bir aracı olarak ele alacaktır.

III. Kısım

Performans ve Çağdaş Kuram

6. Bölüm

Performans ve Postmodern

Çağdaş kavramlar olarak “performans” ve “postmodernizm” aynı kültürel çevrenin ürünüdür ve ikisi de, özellikle sanat alanında, geniş bir yelpaze-deki etkinlikleri nitelenek için yaygın ve çeşitlilik gösteren bir biçimde kullanılmaktadır. İkisi arasındaki ilişki oldukça karmaşıktır aslında. Eleştirmenler ve incelemeciler “postmodern”i çoğu çağdaş performans işi için kullanışlı bir etiket olarak görmektedir. Mesela, Bill Irwin için, *New York Times*’ın¹ dans eleştirmeni “postmodern koreograf”, aynı derginin tiyatro eleştirmeni ise “postmodern klovn” nitelenmesini kullanmıştır.² Performansçılar terime bazen yaptıkları işlere itibarlı ve çağdaş bir nüfuz kazandırabilmek için ve belki de daha çok (çoğu çağdaş performansın ironik ve kendi üstüne kapanan doğasında olduğu gibi) bütün bir “tür isimlendirme” süreciyle bir nebze eğlenmek ve eleştirel bir pozilyonda durmak için bu terimi üstlenmişlerdir. Sözelimi, New Yorklu performans sanatçısı Annie Sprinkle 1991 tarihli gösterisine Post-Porn Modernizm adını vermiş, ünlü bir San Francisco performans topluluğu kendine Pomo Afro Homos (Postmodern Afrika kökenli Amerikalı Eşcinseller) demiştir.

Ama, aslında, performans ile postmodern arasında, ilk terimin ikincisini genellikle dalgacı bir hafiflikle ve moda bir terim diye, biraz da o modayla

dalga geçerek onaylayışından çok daha yakın bir ilişki vardır. Nick Kaye, iki kavrama dair, yakın tarihte zekice kaleme alınmış, esinleyici bir yazısında, “performans”ın durumunun kendi başına postmodern olumsuzluklara ve istikrarsızlıklara doğru eğilmek ve ondan beslenmek olarak okunabileceğinden” söz etmiş ve performansın “temel bir postmodern biçim olarak düşünülebileceğini” söylemiştir. Michel Benamou, editörlüğünü Charles Caramello ile birlikte yaptığı, alanın önemli derlemelerinden biri olan *Performance in Postmodern Culture* (1977) [Postmodern Kültürde Performans] adlı kitaba yazdığı önsözde, benzer bir gözlem yaparak, performansın “postmodernin birleştirici kipi” olduğunu tespit etmiştir.⁴

Modern ve postmodern kuramcılar

Ihab Hassan

Postmodern bir estetik yaratmaya dair ilk girişimlerden biri, Ihab Hassan’ın 1971 tarihli *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* [Orfeus’un Parçalanması: Postmodern Edebiyata Doğru] başlıklı kitabıdır. Hassan, bu estetiğin edebiyattaki gelişiminin izini sürerken, daha önce asal figürlerden biri olarak gördüğümüz Marcel Duchamp’ı modern performans estetiğinin gelişiminde de başat bir pozisyona yerleştirmiştir. Daha da çarpıcı bir biçimde, 1982 tarihli “Postmodernizm Meselesi” başlıklı bir yazısında, Hassan, modernizm ve postmodernizm arasında epey şaşırtıcı bir ikili karşıtlıklar tablosu üretmiştir (burada şaşırtıcı olan, bu tür ikili düzenlemelerin postmodern projeye taban taban zıt bir strateji olmasıdır). Bu tablodaki ilk karşıtlık için, postmodernizmin temsilcisi olarak güçlü “performatif” yönelimler taşıyan iki sanat hareketinin –Patafizik ve Dadaizm– karşısına modernizmin temsilcisi olan romantizmi ve sembolizmi koymuştur. Listenin ileriki sıralarında postmodern “süreç/performans/happening”e karşı modernizmin “sanat nesnesi/tamamlanmış yapıt”ına rastlıyoruz. Bu “kendinde-yapıt” (tamam, bütün, değişmez) ile work-in-progress/süreçte-gelişen-yapıt (noksan, olumsal, akışkan) ayrımı, Hassan’ın gibi modellerde, yani modern ve postmodern tutumları karşı karşıya getiren sistemlerde yaygın bir biçimde kullanılmıştır; ileride bu tür bir ayrımın hem arkaplanını hem de açılımlarını daha detaylı olarak ele alacağız. Hassan’ın postmodernizmi “sanatsal, felsefi, erotik ve toplumsal bir olgu” olarak özetlerken çıkardığı özellikler listesi, “performatif” etkinliğin niteliklerini sıralayan bir listeye fazlasıyla benzemektedir. Hassan’a

göre, postmodernizm, “yönünü açık, oyuncu, istek kipi baskın, münferit, yerinden edilmiş ya da kararsız biçimlere çevirmiştir – fragman söylemine, kırmanın, çatlamanın ideolojisine, bir bozma iradesine, bir suskunluk niyazına; hem bunların tümüne birden kırar dümenini hem de aynı anda tam karşıtlarını, taban tabana zıt gerçeklikleri ima eder”.⁵

Thomas Leabheart

Modern and Post-Modern Mime [Modern ve Post-Modern Mim] başlıklı kitabında, Thomas Leabheart, postmodernizme çok benzer bir noktadan bakar. “Başlangıçta saf bir modernist olup da sonradan kendi postmodernizmini keşfeden” bir mimci olarak Leonard Pitt’ten ve San Franciscolu performans sanatçısı George Coates’un yönetmenliğini, Paul Dresher’in kompozitörlüğünü üstlendiği, 1985 tarihli *2019 Blake*’den söz ederken “tiyatral unsurların postmodern sentezi”nden dem vuracaktır. Bu prodüksiyonun program yazısında, Dresher, kendi müziğini tekilliklere meydan okuyan bir müzik olarak tanımlar:

Tek bir biçimsel tanıma kafa tutan; Batılı olmayan (özellikle Batı Afrika, Endonezya ve Kuzey Hindistan) geleneklerden, Avrupa klasik ve Rönesans müziklerinden, yirminci yüzyılın deneyselci geleneğinden, caz ve rock’n roll gibi birbirine benzemez kaynaklardan beslenen bir müzik. Bütün bunlardan, Dresher, farklı gelenek ve üslupların çekirdeğinde duran evrensel müzik fikirleri ve tekniklerini çağrıştıran ama her birinin egzotik yüzeyini aşan hibrid bir müzik yaratmayı başarmış.

Bu bölümü olumlayarak alıntılایan Leabheart şu yorumu yapar: “Bu tanım, çoğulluğuyla, eklektisizmiyle, doğrusal olmayışıyla ve içindeki her şeyin yansımasını taşıyan bir bütün yaratmak üzere birlikte örülen tamamen farklı unsurlarıyla postmodernizme uygulamak isteyebileceğimiz kadar iyi bir tanım.”⁶

Clement Greenberg, Michael Fried ve modernizm

Performans ile postmodernizm arasındaki tarihsel ilişki, aslında, aralarındaki mevcut teorik yakınlığın ima ettiğinden çok daha sorunlu bir

ilişkidir. Performans 1970'lerde özellikle yeni bir sanatsal etkinlik olarak görülmeye başladığında, performans kuramcıları ve uygulamacıları neredeyse tamamen minimalizmin ve yüksek modernizmin kuramsal ilgilerinin egemen olduğu bir sanat dünyasıyla ilişkilidiler. Bu ilgiler, daha çok, sanatları birbirinden ayırıp her birinin "öz"ünü bulmak ve geliştirmekle alakalıydı. Modernist sanatın hedeflerini açıklayan son derece etkili ve çok sık alıntılanmış iki yazı bu tutumun asal örnekleri olarak alınabilir: Clement Greenberg'ten "Soyut Dışavurumculuğun Ardından" (1962) ve Michael Fried'ten "Sanat ve Nesnellik" (1967). Greenberg, sanat tarihini, ilerlemeci, ampirik bir "sanatın ve tek tek sanatların daha fazla indirgenemez özünü" arayış olarak yorumluyordu. Bu proje kapsamında, her sanat, kendi geleneği içinde "elzem olmayan, öze ait olmayan" konvansiyonları ve diğer sanatlara ait unsurları, kendi



Resim 6.1. Trisha Brown ve ekibi *Line Up*'ta, 1977. Kaynak: Lois Greenfield.

biçimsel özünü bulabilmek için reddedecekti. Bu özü, Greenberg, örneğin, resim sanatı için “düzlemsellik ve düzlemselliğin sınırlandırılması”⁷ olarak tespit ediyordu. Tiyatro tarihi öğrencileri, burada, yüzyıl sonunda Gordon Craig’in ve Adolphe Appia’nın, sonradan da Artaud’nun üst üste yığılmış konvansiyonları ve diğer sanatlardan alınmış unsurları soyarak tiyatronun “özü”nü keşfetmeye yönelik modernist girişimlerini hatırlayacaktır. Performans kuramının ve uygulamasının ilk dönemlerinde, bu modernist ya da minimalist tutum, örneğin, anlatıdan, mimesisten ya da estetik biçimlendirmeden azade, sadece basit aksiyonlar üzerine kurulu beden sanatı işlerinde açıkça görülebilir durumdadır.

“Soyut Dışavurumculuğun Ardından” ve “Sanat ve Nesnellik” yazılarını birbirine bağlayan köprü gibi düşünülebilecek bir yazı, Greenberg’in “Heykelin Güncelliği” başlıklı yazısıdır. Fried, kendi yazısında, o yazıyı enine boyuna tartışır ve modern minimalist sanat analizinde kullanılmak üzere “halihazırdalık/presence” kavramını geliştirir. Fried’a göre, “halihazırdalık” yapıtın göze batan yanlarıyla ve hatta saldırganlığıyla ilgili olmaktan ziyade:

yapıtın seyircisini zorladığı suçortaklığıdır. Bir yapıt seyircisinden onu hesaba katmasını, onu *ciddiye* almasını talep ettiğinde ve bu talep, basit bir biçimde, yapıtın *ayrına* varılarak yerine getirildiğinde, yani ona uygun davranıldığında bir şeyin halihazırda olduğu söylenebilir.

Bu tür bir halihazırdalık, Fried’a göre, bir bakıma sahneye (huzura) çıkmak gibidir ve tam da bu özcü minimalist projeyle taban tabana zıt bir niteliktir; zira yapıt kendinde bir varlık olarak mevcudiyet kazanacaksa, bir durum içine yerleşmeyi ve bakan kişi ile karşılıklı iletişimi bütünüyle reddetmek durumundadır.⁸ Benzer biçimde, Fried, sanat deneyiminin

* Fried’a göre, izleyenin dahil, gündelik zamanın sanatın bir parçası haline gelmesi demektir. Oysa, Fried için sanatın önemli hünelerinden biri, kendini gündelik olandan ayrabilmesi, zamanın sonsuzluğunu aşabilmesidir. Fried’a göre, büyük sanat yapıtı ona bakılan her anda çoktan tamamlanmıştır ve anlıktır. Modern sanatın bu niteliğine presentness/buradalık, şimdilik, mevcudiyet der Fried; oysa, olumsuz bulunduğu minimalist sanat presence/halihazırdalık, şimdilik, sunum ile ilgilenir. Çünkü, presence, izleyicinin zamanını ve mekânını içerir ve bu tiyatralıktır. Bir bakıma, gündelik yaşamdan çıkıp gelen ve sanat yapıtına dâhil olan izleyici, sanatın bunu aşmış pozisyonunu bozar. Bu yazının önemli yanlarından biri, “presence” ve “presentness”i tarif edişi aslında. Presence, gündelik zamanın sonsuzluğunun ağına yakalanmak demektir. Presentness, gündelik zamanı aşan anlık bir varoluştur. (ç.n.)

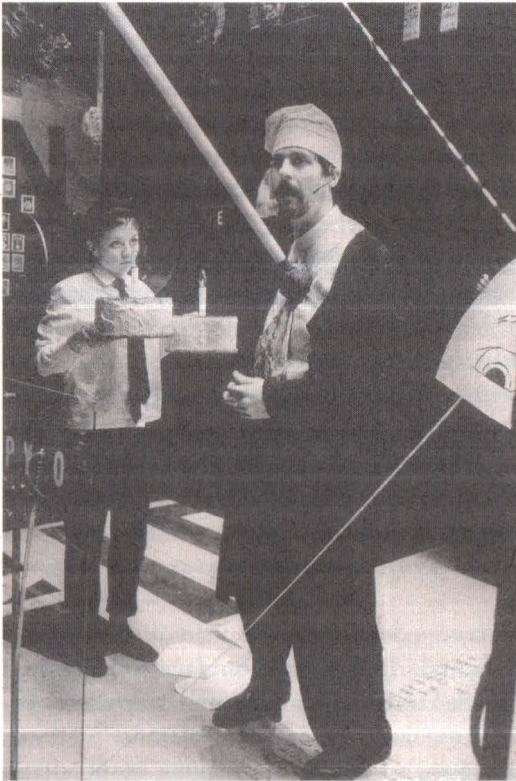
her tür süre etkisinden azade olması gerektiğini düşünür; çünkü, ancak algılanma anının ya da deneyim sürecinin içinde mümkün olabilen bir mevcudiyet/buradalık “paradigmatik olarak tiyatraldır”. İçinde bulunulan duruma ya da izleyici katılımına yönelen dikkat, dönüp yapıtın değerine ilişkin yapıtla ilişkisiz soruları, zaman içindeki bir deneyimin bilincini üretir ve her bir sanatın özünü bulmaya dair arayış, sanatlar arasındaki sınırları flulaştıran bir tutum öne çıkarılarak reddedilir; bunların tümü, Fried’a göre, sanatta tiyatral eğilimleri anlatır, bu da bizi çok sık alıntılanan o önermeye çıkartır: “Sanatların başarısı, hatta hayatta kalması gitgide tiyatroyu alt etme yeteneklerine bağlı olmaya başlamıştır.”⁹

Antonin Artaud’nun mirası

Fried’ın hem durumu hem de algıyı reddedişinin içinden bakıldığında, modernist ya da minimalist bir anlatımı benimsemiş herhangi bir performansın bu ölçüyü nasıl tutturabileceğini hayal etmek zordur, ama 1970’lerde performans alanındaki bir grup kuramcı ve uygulamacı bu tür bir şey yaratmaya çalışmıştır. Şu nokta önemlidir; bu isimlerin tümü, tıpkı Fried gibi, performansın tiyatrodan ayrılmasını ve tiyatronun yadsınmasını kendi bakış açılarının merkezine yerleştirmiştir. Bu projenin öncülerinden biri, performans sanatını, onu bozduğuna inandığı konuşma, söz, akıl yürütme ve anlatıdan kurtararak kendi özünde tutma girişiminin önemli örneklerini veren Antonin Artaud’dur. Tiyatronun araçlarına –ışık, ses, renk, mekân, jest– duyduğu ilgi Fried’ın özcülüğüne epeyce uzak görünse de, onun projesiyle pek çok ortaklığı da barındırmaktadır. Artaud da hem zamanın geçişinin hem de bakan ile bakılan arasındaki ayrımın silindiği, kendi içinde bütün bir sanatın peşindeydi. Beden sanatı gibi, ilk dönem performans sanatı, minimalist kuramın etkisi altında kavrandı. Bu algılaşma Artaud’nun meseleleriyle büyük ölçüde çakışıyordu ve zaten izleyen dönemde bu bağlantı daha da sıkılaşacaktı. Bu tür performansların, psikşik özcülükten ziyade, fiziksel bir özcülüğün peşinde olduğu söylenebilir. Artaud gibi bu performans türü de dil, anlatı ve karakter gibi tiyatral kılavuzları reddediyor ama minimalizm ve anti-tiyatro adına Artaud’nun sözel olmayan gösterilere duyduğu ilgiyi de reddediyor ve performansın “özünü” bedeninin uzam içindeki işleyişinde arıyordu.

Hem Artaud’nun hem de ilk dönem performans sanatçılarının ve kuramcılarının tiyatroyu reddedişleriyle yakından ilgili bir mesele de

tiyatronun “gibi yapması”na, orada olmayan bir “başka” ruhu, öyleyse “namevcut” gerçekliği mimesisle çağırıp durmasına ilişkin reddiyeydi. Happeningler ve benzeri denemeler saf “mevcudiyet” üzerine kuruluydu; Michael Kirby’nin deyiimiyle “matrislenmemiş”lerdi. Tiyatronun geleneksel göstergesel yönelimi, yerini “bir şey hakkında mesaj göndermeye karşı işleyecek” yapılar bulmaya çalışan yeni bir deneyselliğin fenomenoloji yönelimine, Kirby’nin özellikle “semyotik-olmayan” diye nitelendirdiği yönelime bırakıyordu.¹⁰ Bu fikir, Marranca’nın *Theatre of Images*’ında [İmge Tiyatrosu] son derece kuvvetli bir biçimde hissedilir; bu tür bir tiyatronun “süreç, üretilmiş olmaklık, bir yapıtın niteliğini gösteren dikiş yerlerinin, yara izlerinin görünür olması” gibi odaklarla çalıştığını düşünür:¹¹



Resim 6.2. Richard Foreman, *Bad Boy Nietzsche*, 2000. Kaynak: Paula Court.

Seyircileri alışık olduklarından daha yoğun bir biçimde tiyatrodaki olayın bilincine vardırma girişimi. Tiyatroda *orada olma* düşüncesidir bu. Foreman'ın izleyicinin tiyatro olayı ile ilişkisinin dolaysızlığına yaptığı vurgunun ardında böyle bir itki vardır.

Fenomenoloji kuramcıları Richard Foreman'ın yapıtlarına sık sık atıfta bulunur; Foreman bu bağlamda alıntılanmaya uygundur, çünkü hem pratiğinde hem de yazılarında geleneksel tiyatronun seyirciyi hayali fikir ya da duygularla doldurmasına karşı çıkar. Bunun yerine, seyircinin tiyatrodaki an-be-an varoluşuna, orada olanı görmesine, orada olanı gören kendilerini görmelerine dikkat çekmeye çalışır, demek ki, “bizi orada yaşanacak şeyin içine yerleştirmenin” peşindedir.¹²

Bu anlamda, Fried'in “tiyatrallığı” reddedişi, performans söz konusu olduğunda anlatının, geleneksel tiyatronun dil mantığına bağlı mimetik niteliğini reddetmek anlamına geliyordu; zaten bu da anlatsal olmayan, söylemsel olmayan, mimetik olmayan performansa yönelik gittikçe artan ilgiye de uygundu, artık buradaki mesele olayın dolaysız deneyimiydi. Sahiden de, 1980'lerin başlarında, performans sanatını postmodern bir olgu olarak nitelendirme eğilimi yaygınlaşmışsa da, aslında, performansın kökleri ve (Xerxes Mehta'nın 1980'lerin ilk yıllarında performans sanatı üzerine kaleme aldığı yazıda belirttiği gibi) özellikle ilk yıllardaki gelişimi daha belirgin bir biçimde modernistti. Postmodern bir fenomen olmaktan ziyade, diye bitiriyordu Mehta, performans sanatı, yazısının “düzlemselliği ve soyutlanmışlığındaki ısrarıyla ve kübizmden bu yana bütün büyük modern sanat hareketlerine, demek ki bu yüzyılın büyük modernist formalizm geleneğine alttan alta bağlı oluşuyla”¹³ modern olana kayıtlıdır.

Postmodern Dans

Sally Banes

Modenizmin ve postmodernizmin performans üzerindeki zıt etkileri en çok da dans teorisi alanında dile getirilmiş, bu alan içinde bu terimler neredeyse evrensel bir biçimde kullanılmış ama bir yandan da terimlerin kesin anlamları hep ateşli tartışmalara yol açmıştır. Bu arada, postmodern teriminin çağrıştırdıkları bağlamında bir evrim yaşanmış, postmoderni dansla en sık yan yana getiren Sally Banes'in yazıları bu konuda örnek oluşturmuştur.

Banes, “postmodern dans”ın gelişimini 1960'lara, New York'taki Judson Kilisesi'ne yerleştirmiş ve kısa zamanda buradan sanat galerilerine, çatı katlarına, oradan başka kiliselere ve genelde proskenesi olmayan mekânlara yayıldığını söylemiştir. Banes, postmodern dansa giden yolu hazırlayan avangard modern dansçılar arasında, postmodern kuşağın önde gelen dansçıları olarak öğrencileri Merce Cunningham, James Waring ve Anna Halprin'i sayar. Black Mountain'daki, 1952 tarihli Cage/Cunningham multimedya etkinliği ve sonrasında happening dünyasında olup bitenler, sanat formlarını karıştırarak yapılan sanatsal denemeler, gerçek dünyadan materyallerle ve rastlantı unsuruyla yapılan çalışmalar, konvansiyon dışı mekânlar ve (eşzamanlılık da dâhil olmak üzere) değişken zaman; bunların tümünün dans alanındaki deneyelliğe katkısı olmuştur.

Bu yeniliklere karşın, Banes, 1950'ler boyunca, hatta Cunningham'ın işlerinde bile geleneksel modern dans estetiğinin egemen olduğunu tespit eder; yani, belli üslup ve materyallerle kurulmuş, belli dizgelerle çalışan, belli bir ifadeci işlev taşıyan bir dans estetiğidir bu. Banes, bu ifadeci gelenekten kopuşu ve postmodern dansı başlatan hamlenin, 1962 ile 1964 yılları arasında Cunningham Studio'da Robert Dunn'ın verdiği koreografi derslerinde doğduğunu ve Judson Dans Tiyatrosu'nda geliştiğini söyler. Dunn, özellikle de dansı koreografik formun kurucu unsurlarında yankılanan hayata özgü bedenlerin ve ritimlerin doğal dilleri yoluyla duyguların ifade edilmesi olarak gören Louis Horst ve Doris Humphrey gibi modern dansın önemli eğitmenlerine meydan okumuştur.¹⁴ Dunn, hedeflerinden birinin, dansçıları “Louis ve Doris”ten ve onların temsilcisi oldukları “uygun” ve hatta “aslı” dans formları ve işleyişleri geleneğinden kurtarmak olduğunu söylüyordu. Dunn, bunun yerine, “çağdaş aksiyonun farklı kaynaklarına eğiliyordu: dans, müzik, resim, heykel, happening, edebiyat”.¹⁵ Böyle bir eklektizm, tabii ki, oldukça geniş bir yelpazede çeşitlilik gösteren denemelere yol açtı, amayine (Banes'in tersine) Judson Dance'in ne modernizmden, ne de dansı kuran geleneksel düşünceden koptuğunu iddia etmek mümkündür. Orada reddedilen, aslında, konvansiyonel hareketi edebi bir fikre ya da müzikal bir forma zincirleyen ifadeci estetikti.

Banes'e yönelik itirazlar

Çağdaş dans sahnesinin diğer kuramcıları ve yorumcuları, Banes'in tartışma hattına itirazlar yöneltti; Judson'ı postmodern saydığı için değil

–zaten bu sınıflandırma bugün dans dünyasında geçerli sayılmaktadır–, bu “postmodern” yapıtın diğer sanatlardaki “modernist” yapıtlarla çok yakın ilişkisi olduğunu söylediği için yükseldi itirazlar. “Diğer sanat alanlarındaki modernizm meseleleri tam da gelip postmodern dans alanında doğuyor,” diye yazmıştı Banes. “Bu anlamda, postmodern dans, pek çok açıdan *modernist* sanat işlevi üstlenmiştir.”¹⁶ Buna karşılık, Nick Kaye, postmodern performans üzerine çalışmasında, postmodern dansın bu biçimde nitelendirilemeyecek denli çeşitli ve karmaşık bir olgu olduğunu ve, her halükârda, ister modern ister postmodern olsun, dans gibi performatif bir sanatın hiçbir zaman gerçek anlamda “modernist” bir formu olamayacağını söyler. Dansın modernist bir “meşru kılıcı öze” indirgenmesi son derece sorunlu bir manevradır ve Fried gibi modernist teorisyenlerin süreyi ve durumu reddedişi, sadece Fried’in “tiyatro” dediği şeyi değil, dansı ve tabii ki her tür performansı da modernist projenin dışında bırakmak demek olacaktır.¹⁷

Susan Manning 1980’lerin sonunda Banes’le girdiği ve *The Drama Review*’un sayfalarına taşınan geniş tartışmasında, benzer biçimde, Banes’in yaklaşımının hem modern hem de postmodern dansı, her ikisinin estetik meselelerini bir araya getirdiği için yanlış yorumladığını iddia eder. Eğer, Banes’in söylediği gibi, postmodernizm “kullanılan araçların malzemesinin farkında oluş, bir sanat biçimi olarak dansın asal niteliklerinin fâş edilmesi, biçimsel unsurların birbirinden ayrılması, biçimlerin soyutlanması ve dışsal referansların konu edilmesinin elenmesi”¹⁸ üzerine inşa edilmiş olsaydı, (Banes’in savunduğu gibi) sadece diğer sanatlardaki modernist projeye değil, Manning’e göre, 1930’larda Lincoln Kirstein ve John Martin gibi dans tarihçilerinin tanımladığı biçimiyle modern dans projesinin kendisine de dâhil edilmeliydi.¹⁹

Kuşkusuz, dans dünyasından pek çok kuramcı ve icracı, en azından genel hatlarıyla *Terpsichore in Sneakers*’da [Lastik Ayakkabılı Terpsikor*] dile getirildiği biçimiyle postmodern dans kavramına katılmaktadır. 1975 gibi erken bir tarihte, *The Drama Review* dergisi “Postmodern Dans” başlıklı özel bir sayı hazırladı. Derginin giriş yazında, Michael Kirby, bu tür dansları o dönemin sanat dünyasında pek moda olan o minimalist terimlerle tanımladı ve Kirby’nin de yakından ilgili olduğu performans sanatı dünyasında da bu danslar aynı terimlerle tanımlandı. Postmodern

* Terpsikor: Yunan mitolojisinde dansın ve koronun musası. Genellikle oturur halde ve lir çalarken tasvir edilmiştir. (ç.n.)

dans, diyordu Kirby, “hareketi müzik olarak düşünmekten vazgeçmiştir”, “anlam, karakterizasyon, duygu durumu ya da atmosfer” gibi unsurlarla ilgilenmez ve ışığı ve kostümü sadece “biçimsel ve işlevsel” olarak kullanır.²⁰ Bu yeni yönelimin yedi temsilcisi bu özel sayı için yakın zamanda yaptıkları işler hakkında konuşmuşlardı: Joan Jonas, Laurie Dean, Trisha Brown, Lucina Childs, Simone Forti, Steven Paxton ve David Gordon. Bu yaklaşım, elbette, *New York Times*’in dans eleştirmeni Anne Kisselgoff’un Bill Irwin için 1981’de kaleme aldığı eleştiriye etkilemişti. “Başarılı bir postmodern koreograf gibi Irwin tekrara başvuruyor, hızı ve ritmi değiştiriyor ve amacına ulaşmak için dizgelerden kopuyor. Geriye sadece saf hareket kalıyor.”²¹ Irwin’in o işi ya da diğer işleri düşünüldüğünde, hep ironik bir içeriğe sahip bu külliyattan geriye kalanın sadece saf hareket olduğunu söylemenin ne kadar uygunsuz olduğu fark edildiğinde, buradaki özcü paradigmanın gücü de iyice hissedilir hale geliyor. Bir de, daha önemlisi, “saf hareket” açıkça modernist bir kavramken, bunu barındıran yapıt nasıl olur da “iyi bir postmodern” yapıt olarak değerlendirilebilir? Elbette, buradaki varsayımlar, Banes’in *Terpsichore in Sneakers*’da öne sürdüğü, dansla postmodernizmin başka yerde modernizm denilen şey olduğu saptamasıyla paralellik taşımaktadır. Bu eleştiri kaleme alındığında, yani 1980’lerin başlarında, “postmodern dans”ın sadece belli bazı deneysel çalışmaları kastetmekle birlikte aslında yanlış bir adlandırma olduğu konusunda genel bir mutabakata varılmış görünüyordu; zira bu çalışma açıkça modernistti. Zaten Mehda da aşağı yukarı aynı şeyi “postmodern” performans sanatı için söylüyordu.

Dans alanında gitgide karmaşılaşan deneyselliği ve Manning ve Kaye’inkilere benzer eleştirileri göğüslemek için, Banes, sonradan daha ayrıntılı bir postmodern dans modeli geliştirdi. 1992 yılında, *The Drama Review*’da yayımlanan “Postmodern Dansa Ne Oldu?” başlıklı foruma yazdığı sonuç yazısında, Banes, 1987 tarihli kitabının odağını oluşturan modernist “postmodern dans analitiği”nin çok farklı denemelere giriştiği zaman dilimleri tarafından biçimlendiğini yazdı. 1960’ların ilk yıllarındaki deneysel dans “demokratik çoğulculuk” ruhuyla yaratılmıştı; minimalizmden multimedya karmaşasına uzanan bir yelpazede çeşitlilik gösteriyordu, sonradan minimalizm egemenliği ele geçirirken bu kuşak da kendine “sanat dünyasında gitgide daha fazla müttefik bulmaya başladı”.²² 1980’lerin sonuna ve 90’ların başına gelindiğinde, ikinci kuşak postmodern koreograflar, uluslararası ilginin ve medyanın etkisiyle, bir kez daha biçimsel anlamda çeşitlilikler yaratmak için ve,

Banes'in iddiasına göre, diğer sanatsal alanlarda tanımlandığı anlamıyla postmodernizm ile daha yakın ilişkiler kuran çalışmalar üretmek için cesaretlendirilmiş oldular.

Postmodernizmin stratejileri

Charles Jencks ve Linda Hutcheon

Başka alanlardan kullanabileceği bir model ararken Banes'in gözü mimarlığa takılmıştı ve bu pek de şaşırtıcı değildi, zira "postmodern" terimi 1930'larda sanat eleştirisinde nadiren kullanılıyordu, ama Charles Jencks'in 1975 yılında terimi mimari alanında kullanarak popülerleştirmesine dek yaygın kullanıma girmemişti. Jencks'in formülasyonunun merkezinde "çifte kodlama" kavramı vardı. Postmodern mimari, Jencks'e göre, alanın uzmanlarından ve halktan oluşan iki ayrı seyirci kitlesi için bir çekim alanı yaratıyor ve bunu da modernizm ile klasisizmi oyunsu, dekoratif bir tonla ve özfarkındalıkla bir araya getirerek yapıyordu.

Bu yaklaşımın postmodernizme en gelişkin uygulanaşı, büyük ihtimalle, Linda Hutcheon'un *A Poetics of Postmodernism* (1988) [Postmodernizmin Poetikası] adlı kitabıyla gerçekleşmiştir. Benzer işlerin resim, heykel, film, video, dans, televizyon ve müzik alanlarında bulunabileceğini iddia etmekle birlikte, kitabın asıl alanı edebiyattır. (Maalesef, ne tiyatrodan ne de performans sanatından söz açmıştır.) Hutcheon, Jencks'in çifte kodlamasına benzer bir olgunun, "tam da meydan okuduğu kavramları kullanan ve suiistimal eden, yerine yerleştiren, yerinden eden" "paradoksal" kurmacanın izini sürer.²³ Umberto Eco benzer bir çifte kodlamayı postmodern edebiyat için önermiştir; burada da çağdaş deneysellik geleneksel formların ironik ve özfarkındalık taşıyan bir üslupla kullanılması ile yan yana getirilmekte, böylece (ünlü kitabı *Gülün Adı*'nın kazandığı başarının da gösterdiği gibi) hem popüler kitlenin hem de o alanın uzmanlarının aynı anda ilgisi uyandırılabilir. John Barth da postmodernizmin iki kesimi, "hem halkı hem de seçkin sanat hayranlarını" aynı anda kendine çekme potansiyelinden söz eder ve postmodern yapıtın, yani "kendisi ve kendi yaratım süreci hakkında gittikçe daha fazla konuşup, nesnel gerçeklik ve hayattan daha az bahseden" bu yapıtın "performatif" niteliğinden söz eder.²⁴ Postmodernizme buradan bakıldığında, bütün sanat alanlarında modernist projenin sanatı gitgide sadece sanatçılar

ve eleştirmenlere ait kıldığı, gittikçe soyutlaşıp teknik bir hal aldığı ve postmodernizmin, kısmen de olsa, buna bir tepki olarak sanatı –estetik zenginliğinden ve karmaşıklığından feragat etmeden– daha geniş kitlelere teslim ettiği görülebilir.

Banes'e göre, "ikinci kuşak" postmodern koreograflar, kısmen Jencks'in tarif ettiği "postmodernizm kanonu"na dâhil edilebilecek işler üretmeye başlamışlardı. Bu tür işlerin "klasisizme ve diğer dans kültürlerine atıfları, tiyatral araçlarının bolluğu ve erişilebilirliğindeki yükseliş" üzerinden postmodern mimari ile pek çok yakınlığı vardır. Kısacası, Banes, bu sefer de, postmodern dansın "*postmodernist* bir hareket olarak başladığını, *modernist* bir aradan sonra, yeniden ikinci bir *postmodernist* projeye başlamış olduğunu" iddia etmektedir.²⁵ Yani, en azından bu yeni kuşak için (ve bir önceki kuşağın yeni işleri için) dansta Banes'in, mimaride Jencks'in söz ettiği postmodern kavramlar birbirine yaklaşmaktadır. Bu yakınlaşmayı Roger Copeland 1983 gibi erken bir tarihte ele almıştı zaten: "Postmodern Dans/Postmodern Mimari/Postmodernizm" başlığı altında yakın zamanda üretilen pek çok dans çalışmasında, ama özellikle de Twyla Tharp ve Laura Dean'in işlerinde postmodern mimarinin "asal özelliklerinin" görüldüğünü söyler: "Saflik ve birlik öğretilerinden uzak durmak; öğrenilmiş ve eklektik bir tarihselcilik; modernist avangardlarla ortasınafta ait anaakım arasındaki asırlık uçurumu kapatma gayreti."²⁶

Çifte kodlama ve parodi

Postmodernizmin eleştirel bir terim olarak kullanımının yaygınlaşması, tiyatro ve performans sanatı alanında kaleme alınan yakın tarihli yazılarda da sık sık boy göstermesine neden olmuştur, ama, işin aslı, her iki alanda da hiç kimse, –mimaride Jencks'in ya da dansta Banes'in yaptığı gibi– tartışmalı bile olsa, kavramın kullanımı için belli bir odak noktası önermemiştir. Yani, postmodernizm, aslında, tiyatro alanında belirgin bir yaklaşım olarak kurulmamış ya da (mesela natüralizm ya da dışavurumculuk gibi) bir sanatçı topluluğunun asal yönelimi haline gelmemiştir. Belli çalışmalar belki şu ya da bu yazar tarafından postmodern²⁷ olarak nitelendirilmiş olabilir, ama terim en çok diğer alanlarda, özellikle de mimari, dans ve edebiyat alanında postmodern olarak değerlendirilmiş ya da ele alınmış bir çalışmayı hatırlatan belli eğilimleri ya da stratejileri nitelemek için kullanılmıştır.

Yani, Banes ve Jencks tarafından postmodern anlatımla ilişkilendirilen çifte kodlama kavramı, hem performans sanatının hem de yakın dönemde gerçekleştirilen deneysel tiyatronun eleştirel değerlendirmesini etkilemiştir. Burada, eşzamanlı yerleştirmeler, bildik kodların/göstergelerin çarpıtılması ve Hutcheon'un postmodern uygulama olarak nitelendirdiği materyal, zaten uzun zamandır Wooster Group'un, Eliot, O'Neill, Wilder, Miller, Flaubert, Çehov ve başka yazarların metinleri üzerine yeniden çalışılmasıyla kendini gösteriyor ve epeydir topluluğun alamet-i farikası sayılıyordu.

Parodi, pastiş ve ironik alıntılama, postmodern diye nitelenen bu ve başka pek çok performansçının çalışmalarında görülüyordu, ama çifte kodlama işlemi ancak kısmi bir perspektif sağlıyordu. Wooster Group gibi kültürel alıntıyla doğrudan uğraşan ekiplerin bile çifte kodlamayla bağlantılı bir deneysellik nitelendirilmesi zordur, daha da önemlisi, postmodern olarak adlandırılan pek çok performansçı çifte kodlama ile uğraşmamıştır bile.

Hal Foster ve "neo-muhafazakâr" postmodernizm

Postmodernizmi dar ya da geniş bir biçimde Jencks'in yaklaşımıyla ilişkilendirme girişimlerinin yetersizliği özellikle de sanat kuramcısı Hal Foster tarafından ele alınmıştır. 1984 tarihli "(Post) Modern Polemikler", mevcut Amerikan kültürel politikaları içinde postmodernizme dair en az "iki konum" olduğunu, bunlardan birinin "neo-muhafazakâr politikalarla ittifak yaptığını", diğ erinin de "postyapısalcı teori ile ilgili olduğunu" söyler.²⁸ En azından bu makalede Jencks'in adını anmamış olsa da, Foster'ın "neo-muhafazakâr" dediği ve modernizmin yarattığı çatlakları telâfi etmek, tarihsel formlarla sürekliliği tamir etmek²⁹ için tasarlanmış bir program olduğunu söylediği yaklaşım açıkça Jencks'inkidir. Yani, en azından retorik düzeyde, neo-muhafazakâr postmodernizm, modernizmin soyut sterilliliğinin ötesine geçerek onu aşabilmek için, bu soyutluğu temsile, önceki dönemlerin imgelerine ve anlamlarına dönerek dengelemenin peşindedir. Öte taraftan, postyapısalcı postmodernizm bir temsil eleştirisi üzerine kurulmuştur: "İster gerçekçi, ister sembolist ya da soyut olsun, görsel temsilin hakikat içeriğini sorgular ve bu farklı kodların desteklediği anlam rejimini ve düzenini araştırır."³⁰ Bu ayrımı yaptıktan sonra, Foster, ayrımı sorunsallaştırmaya girişir; neo-muhafazakârların

görünüşte tarihe ve üsluba dönüşünün, aslında, hem üslubu hem de tarihi aşındıran, “içinde tarihin parçalandığı ve öznenin kendi temsilleri yoluyla darmadağın olduğu histerik tarihsel temsillerin bir pastiş merasim”i³¹ olduğunu saptar. Kısacası, Foster’ın başta kurduğu iki konum, epistemolojik açıdan tek bir konum içinde birleşir; ve bu pozisyonda özne merkezinden olur, temsil inkâr edilir ve hem tarih duygusu hem de atıfta bulunulananın varlığı yadsınır.

Bu formülü kuran Foster’ın, “süreksizliği, alegoriyi, mekanik olanı, gösteren ile gösterilen arasında uçurumu, anlamda sürçmeyi, öznenin deneyiminde bilinç kaybı”nı öne çıkartan postmodernist paradigmanın aksine, “mit ve sembole, zamansallığa, organik biçim ve somut evrensele, öznenin kimliğine ve dilsel ifadenin sürekliliğine değer atfetmeye imkân veren” “modernist paradigma”yı olumlayarak alıntıladığı kültür teorisyeni Fredric Jameson’dan etkilendiği açıktır. ³² Postmodern sanatın sözde oyun-su çoğulculuğunun, en nihayetinde, bir pastiş merakından pek de fazlası olmadığını ve, modernizmin “derin” ifadesinin tersine, postmodernizmde üslubun yatay çoğaltılmışlığını konu eder Jameson. Postmodern ifadede bütünleşik bir kimliği ifade eden geleneksel ve bütünleşmiş sanat yapısı, yerini parçalanmış ve fragmanlaşmış kültürü yansıtan “şizofrenik” sanata bırakır. Ne Foster ne de Jameson postmodernizm fenomenini salt tarif etmenin peşindedir tam olarak. İkisi de, alttan alta, bu yeni düşünme biçimi içinde bulunabilecek politik bir ifadenin peşindedir. Ne Foster’ın neo-muhafazakârlıkla bağdaştırdığı Jencks’in çifte kodlanmış “pastiş” postmodernizmi, ne de postyapısalcılığın özneyi, anlamı, mantıkla ilerleyen dili dağıtması angaje, eleştirel sanat için zemin yaratabilir gibi görünmektedir. Bu sorun postmodernizmin merkezî sorunlarından biridir ve bu çalışmanın son bölümünde bu meseleye yeniden dönülecektir.

Postmodernizm, postyapısalcılık ve tiyatrallık

Postmodernizm ve postyapısalcılık

Jencks’in çifte kodlama kavramının ve bununla ilişkili kuramsal ifadelerin izini, Foster’ın “neo-muhafazakâr” postmodernizminin altyapısını kuran unsurlardan biri olarak sürdürdük. Şimdi de son zamanlarda tiyatro ve performans üzerine yazılan yazılarda çok daha önemli bir hal almış ikinci eğilime bakalım. Bu ikinci eğilim postyapısalcılıkla ilintili postmodern

ifadedir. (Fried'in uyanlarına rağmen) performansa mevcudiyet/haliha-zırdalık/sunum vurgusuyla eğilen fenomenolojik yaklaşım, postyapısalcı kuramın alana girişiyle daha da sorunlu hale gelmiştir, zira fenomenolojik yaklaşım hem tamlık duygusunu, hem de fenomenolojik yaklaşımın sahip çıktığı dışsal değerlerden ve varsayımlardan azade oluşu tartışmalı hale getirir. Postyapısalcılığın mevcudiyet/haliha-zırdalık/sunum estetiğine kafa tutması, aynı zamanda, icracı bedeninin mevcudiyeti üzerine inşa edilmiş performansın modernist ve özcü diğer sanatlardan, ama özellikle de tiyatrodan ayrıldığı iddiasını tehdit eder. Performansa dönük bu modernist yaklaşım gitgide yok olurken yerini tedricen postmodernist bakış açısına bırakmış, ama bu aşamada da mevcudiyet ve yokluk ya da tiyatro ve performans gibi söz dağarlarından vazgeçilmemiş, bunlar son derece farklı bir biçimde ele alınmıştır.

Henry Sayre için, postyapısalcılığın etkisiyle, performansın tarihi aşmayı ve zamansallıktan kaçmayı hedefleyen "içkinci mevcudiyet estetiğinin" yerini, olumsuzluğun ve gündeliğin sanata nüfuz etmesini kabullenen "yokluk estetiği" almıştır.³³ Sayre'e göre, modern noksanlık (absence) temelli söz dağarı, postyapısalcılığın merkezî isimlerinden biri olan Derrida'dan alınmadır ve Sayre onun için şöyle der: "Performans ve kavramsal sanatın müzeyle ilişkisi ne ise, yazınsal kurumsallık için Derrida odur: Sistemin zafiyetini fâş eder, stratejik dönencelerine işaret eder ve otoritesinin altını oyar – onun gibi söyleyelim, Sistem'i *yapısöküme* uğratar." ³⁴ Mevcudiyet estetiğinin yerine basitçe yokluk/noksanlık estetiğini koymak, aslında, geleneksel yapıyı reddetmek anlamına değil, tersine çevirmek anlamına gelir ve Derrida hiç durmadan terimlerin yeri değiştirilmiş yeni ikili karşıtlıklar üretmenin çekimine karşı uyarıda bulunur. Derrida'nın projesi, daha çok, bu terimler arasında sonu gelmez bir etkileşim alanı önermekle ilgilidir: içinde yokluğu/noksanlığı taşıyan bir mevcudiyet, daimi bir şekilde yok ile var arasındaki gibi işleyen bir süreç, hep arada bir yerde olma hali. Bu tür bir sanat "tam da hareketsizlik demek olan biçimi reddeder ve onun yerine süreksizliği ve patinajı seçer".³⁵

Derrida'nın yazdıklarının çoğu Sayre'in dile getirdiği meselelerin etrafında örülmüştür, ama 1968 tarihli iki yazısı, tiyatro, performans, mevcudiyet ve yokluk/noksanlık meseleleri açısından son derece önemlidir. "Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanışı" ve "Sufle Söz" başlıklı yazıların ikisi de Antonin Artaud'nun modernist Vahşet Tiyatrosu projesinin ürettiği sorulara yöneliktir. Derrida, sadece Fried'in "tiyatral" olanı sanat alanından sürme girişimine değil, aynı zamanda happening ve

erken tarihli sanat ve performans kuramında mevcudiyeti ayrıcalıklı kılan fenomenolojinin reddine dek genişletilebilecek tartışmasında, Artaud'nun kehanet tiyatrosunun imkân dâhilinde olduğunu reddeder. Bu geleneğin tamamında dil ve gidimli düşünce temaları belirleyicidir; genel olarak, geleneksel sembolik sistemler, güçlerini ve otoritelerini aslında ilksel bir öz ya da olaydan alan ama o kökensel gücün uzağına düşmüş tekrar yapılarıdır. Modern sanat, performans ya da Vahşet Tiyatrosu, çeşitli stratejilerle, bu türetilmiş, ikincil nitelik tarafından bozulmayan bir tezahürü bulup çıkarmak arayışındadır. Derrida tekrardan (demek ki tiyatrodan) kaçmanın imkânsız olduğunu söyler, bilincin kendisi zaten çoktan tekrara bulaşmıştır.³⁶ Merkezde duran, sabit, orijinal anlam bölgesinden bu çekiliş, bütün bir söylemi, aksiyonu ve performansı sürekli bir anlamlandırma oyununa dönüştürür; bu süreç içinde göstergeler birbirinden ayırt edilebilir ama herhangi bir göstergenin nihai, sahici anlamı hep ertelenir [bu ayırt etme (differ) ve ertelemeyi (defer) bir araya getirerek, Derrida, en iyi bilinen neolojizmlerinden birini, "*différance*"ı yaratır].

Derrida'dan sonra, onun (ya da başka bazı kuramcılarının) postyapısalcı düşüncesiyle bir kez tanıştıktan sonra, kuramcılarının ve uygulamacıların bir zamanlar modernizme çok çekici gelen saf mevcudiyet hedefine öyle gözü kapalı yürümeleri pek mümkün olmuyordu. Derrida'ya çok yakın bir ruh haliyle, Herbert Blau, "Performansın Evrenselleri"nde (1983), özellikle modernistlerin dolayimsız mevcudiyet deneyimi yaratmak için "tiyatro"yu "performans"tan uzaklaştırma girişimini reddeder. İşin aslı, der Blau, hem dolayımı hem de tekrarı içeren tiyatro, aslında, "*her performansta hortlar*", *hem* tiyatronun *hem* performansın doğasında "*ilk defa diye bir şeyin, orijin diye bir şeyin hiç olmadığı ve hep tekerrür, hep yeniden üretimin*"³⁷ varlığının fark edilmesini kışkırtır.

Josette Féral: performans ve tiyatrallik

Modernizmin (ve ilk dönem performans sanatının) "saf" mevcudiyetinin postyapısalcı reddi, aslında, mevcudiyet ya da performansın postmodern bir yolla topyekûn reddedilmesine yol açmaktan ziyade, her iki kavramın da yeniden yorumlanması sonucunu doğurdu. Bu yeniden yorumlamaya dair önemli yazılardan ikisi, *Modern Drama* dergisinin dram ve performans teorisine ayrılmış, 1982 tarihli özel sayısında bir arada yayımlandı: Josette Féral'den "Performans ve Tiyatrallik: Büyüsü Bozulan Özne" ve Chantal

Pontbriand'dan "Göz Durup Dinleneceği Sabit Bir Nokta Bulamaz..." Pontbriand, yazısının büyük bir bölümünde mevcudiyet kavramını tartışır ve "klasik mevcudiyet" ile "postmodern mevcudiyet" arasında bir ayrıma gider. Her ikisi de performansı kullanır ama ilki yoğun bir biçimde dolayım ve tekrara başvurur. Hedefi şimdiki zamanda daha önceden kurulmuş hakikatleri göstermektir; bu tür materyallerin yeniden kurulmasına ve canlandırılmasına çalışır.³⁸ Pontbriand "modern mevcudiyet"i özel bir kategori içinde değerlendirmez, çünkü onun da varsayımları "klasik mevcudiyet"inkilere paraleldir – performans, aslında, zamanın ve uzamın dışında bulunan örtük ve evrensel hakikatleri şimdide harekete geçirir. "Modern" tavrın daha fenomenolojik bakışına karşı, "klasik olan"la bu tür ilksel, sahici bir hakikat varsayımını başka bir yerde paylaşır ve bu nedenle de sunum yerine temsile başvurmak durumundadır. Minimalist yapıt, yine de, bir tür anlam vücuda getirmenin ya da anlamı belirlemenin peşindeyken, postmodern performans, "belirsiz bir kopuş", "süreğen bir hareket, yerinden etme ya da yeniden konumlandırma" önerir.³⁹ Nick Kaye de bunlara çok yakın terimlere başvurmuş ve postmodernin, en iyi, "olmakta olan (happen) bir şey olarak kavranabileceğini" söylemiştir; bu oluş "belli biçimlerden ve figürlerden kurtulmakla ilgilidir. Performansın postmodern deneyimle bu denli uyumlu olmasının nedeni, postmodernizm ile varlık ve yokluk arasında, yerinden etme ve yeniden yerleştirme arasında gidip gelen bir reddiyeyi paylaşıyor olmasıdır.⁴⁰ Reddiyenin içine yerleştiği bu gidiş gelişte, bir kez daha, Derrida'nın "différance oyunu"nun işlediğini görebiliriz.

Féral, tiyatro ile performans arasındaki farkları tartışırken, başlangıç noktası olarak Fried'ın tiyatroyu reddedişini alır, ama tartışmasını Jacques Lacan ve Julia Kristeva gibi postyapısalcı psikanalistlerden devraldığı kavramlar ve savlarla modernist ve minimalist sanat teorisinden biraz daha farklı bir yöne ilerleterek Fransız postmodernistlerine ve postyapısalcılarına yaklaştırır. Dolayısıyla, mevcudiyet ya da süre gibi meselelerle o kadar uzun boylu ilgilenmez (en azından Fried'ın ele aldığı gibi almaz onları), daha çok temsille, Lacancı imgeselle ve öznenin kuruluşu ile ilgilenir. Sanatları kendi "özleri"ne indirgemenin peşindeki minimalist hedeflerle başlamaz (zaten bu hedef her halükârda postmodern gereklilik ve sınırların çözülmesi ile son derece uygunsuzdur), bunun yerine, postyapısalcılığın yapısalcı varsayımlarını sorunsallaştırmakla başlar ve yapıların içinden geçtiği marjlara ve dikiş yerlerine bakar. Féral, tiyatrallığın kendini temsile, anlatıya, kapanmaya ve Kristeva'nın sembolik

dediği düzenlenmiş yapılar bölgesinde, yani fiziksel ve psikolojik uzam içinde öznenin inşa edilmesine adanmış olduğunu düşünür.

Féral performansı bu tür bir etkinliğin tam karşısına yerleştirir; performans, tiyatral yeterlilikleri, kodları ve yapıları bozar ya da yapı sökümüne uğrattır. İşe tiyatroya ait materyallerle başlamakla birlikte –kodlar, özne olarak görülen bedenler, anlam ve temsil içeren eylem ve nesneler–, sınırlandırılmamış bir deneyim ve arzu akışı sağlayabilmek için bu anlamları ve temsil ilişkilerini yıkar. Anlatısallık, ironik alıntılama dışında inkâr edilir, bu da anlatının iç işleyişini ya da sınırlarını fâş etme niyetiyle yapılır. “Akıştan, ağdan ve sistemden başka kavranacak, yansıtılacak, aktarılabilecek bir şey yoktur. Her şey ancak ve sadece temsilin başarısızlığını temsil eden bir ‘geçişken nesneler’ galaksisi gibi görünüp kaybolur.” Performans, “(tiyatroya gibi) anlatmaya kalkışmaktan ziyade, özneler arasındaki sinestetik ilişkileri kıskırtır”.⁴¹

Deneyim olarak performans

Fried gibi eleştirmenlerin sanat nesnesine gösterdiği ilgi, bu tür yazılarda sanatı deneyimlemeye kayar, bu da zaten performans kavramının kendisinde ima edilmektedir, ama, tıpkı mevcudiyet kavramı gibi, deneyim de postyapısalcı ve postmodernist kuramcılar tarafından oldukça farklı bir yaklaşımla ele alınır. Jean-François Lyotard’ın geniş bir etki alanına sahip *Postmodern Durum* (1984) kitabının çağdaş bilim ve bilgi problemi üzerine kaleme alınmış olduğu söylenegelse de, Fredric Jameson’un, kitabın İngilizce çevirisinin önsözünde söylediği gibi, Lyotard’ın akıl yürütmeleri “estetik ve iktisat alanlarına doğru” derin imalar taşır.⁴² Estetik alanında Lyotard’ın bilginin işleyiş ilkeleri olarak olaya ve “performativite”ye odaklanması, performansa dair postmodern düşüncüyü derinden etkilemiştir. Lyotard, postmodern durumun, “meta-anlatı” dediği, bir zamanlar çok farklı türden kültürel norm, süreç ve inançlar açısından meşruiyet oluşturan biçimlere beslenen inancın bugün erozyona uğramasından kaynaklandığını düşünür. Lyotard “modern” dönemin temel niteliğinin bilgiye adanmışlık olduğunu söyler; o bilgi de kendini “bir meta-söyleme atıfta bulunarak, Tinin diyalektiği, anlamın yorumbilgisi, akılcı ya da çalışan öznenin özgürleşmesi, Refah yaratılması gibi bir meta-anlatının doğrudan çekimine girerek” meşrulaştırır. “Çok basite indirgenecek olursa,” der Lyotard, postmodernizm, “meta-anlatılara dönük inançsızlıktır”.⁴³ Bilimsel

keşifleri mutlak özgürlük ve bilgiye bağlayan meta-anlatıların desteğini yitiren modern bilim, her biri kendi izleğini ve dil-oyunlarını takip eden, bütünüleyici bir hakikatin ya da yetkenin yokluğunda hiçbirinin diğeriyle uyumlanması mümkün olmayan uzmanlıklara bölünmüştür. Bilgi diyebileceğimiz şeyi destekleyen dil-oyunlarının iki bileşeni vardır Lyotard'a göre; (kabaca klasik dilbilimin *parole* ve *langue*'ına benzetebileceğimiz) *söylem* ve *figür*. Bir anlatının anlam yaratmasını sağlayan genel işleyiş ve yapı, *söylem*; özel bir anlatı olayı ise *figürdür*. Modern, *söylemin figürün* olumsuzluğunu kontrol edip sınırladığı vurgusuyla, *figürü* varsayımsal bir evrenselliğin tabiyetine verir. Postmodern ise *figürün* kendi yıkıcı bölgesini kuran gücünü ilan eder ve şimdi bu figürlerin hiçbir diğelerinden ne daha az ne daha fazla evrenseldir. Lyotard şöyle diyor: "Anlatının hiçbir tekil anı anlatıların ötesine geçip ona egemen olduğu iddiasını taşıyamaz."⁴⁴ Bakhtin'in performatif "sözce"si ya da Certeau'nun "taktik"i gibi, bu yönelim de vurguyu genel zihinsel ya da kültürel yapılardan tekil olaylara ve genel bir hakikatin ya da genel işleyiş stratejisinin belirlenmesinden çok "performativite"ye, tekil bir durumun algılanan gereksinimleri ve arzuları üzerine kurulu doğaçtan deneysellik işleyişini mümkün kılan etkinliğe kaydırır. Bu yeni yönelimde, gerçekliğin sınanması, gösterilebilen şeyin genel anlamda "doğru" olduğu üzerine değil, daha yalın bir biçimde, gösterilebilen şeyin üzerine kuruludur. Lyotard'la birlikte "performativite" ve olayın ayrıcalıklı kılınması "postmodernizm"le bağıntılı hale geldi ve postmodernizm gibi bunlar da çok çeşitli çağdaş kültürel olgulara uygulanır oldu. Bu ilişkilere dair kusursuz özetlerden birini, 1989 tarihli, "Muğlaklık Üzerine: Post-Modern Performans Teorisine Doğru" yazısıyla David George kaleme almıştır. George, postmodernizmin oynamak, oyun, çelişki, süreç ve performans gibi terimlere yaptığı vurgunun şunu ima ettiğini söyler.

Sadece ortamların/araçların (göstergeler, varsayımlar, paradigmalar, modeller) ve deneyimlerin bulunduğu (tıpkı bir oyuncunun gibi canlandırdığımız ve yeniden yazdığımız parçalardan yapılmış bir kendilik dışında hiçbir kendiliğin olmadığı) ve içinde hiçbir ontolojinin bulunmadığı bir çağa giriyor olabiliriz, öyle bir dünya ki (hiçbir Ur-bütün yok) burada sadece ayırım ilksel. Ve zaman sonsuz.

Böyle bir çağda, diye bağlar George, "performans, ideal ortam/araç ve modeldir".⁴⁵

Seyircinin rolü

Bu yeni yönelimin etkilerinden biri, vurguyu, ilk dönem performansın icracı bedeninden –Fried’in özellikle sanat deneyimine bir tür olumsuzsalık, zaman ve durum kattığı için bilhassa dışarıda bırakmaya çalıştığı seyirciyi de içine alacak biçimde– daha genel bir performans durumuna kaydırmasıdır. Kuramcılar performatif nitelikten sanatın en postmodern özelliği olarak söz ettiğinde, genelde, alımlanma sürecinde yapının özellikle maruz kaldığı olumsuzsalıkla ilgili bir şeylerden söz ediyor olurdu. Joel Weinsheimer, alımlama kuramcısı Hans Georg Gadamer’in çalışmalarını yorumlarken, esas oyun metni düşüncesinin altını oyan performansın öneminden ve içerimlemelerinden söz ediyordu:⁴⁶

Performans, normal oyundan ayırt edilebilecek, yardımcı, rastlantısal ya da lüzumsuz bir şey değildir. Normal oyun sadece ve ilk defa oynandığında varolur. Performans oyunu var kılar ve oyunun kendisi, oyunun oynanmasıdır. Temsilde ve ortaya çıkışının her bir durumuna ait olumsuzsalığı ve özgüllüğü içinde oluşa gelebilir.

Gadamer için, tiyatro, bu olgunun belirgin örneğidir, ama hiçbir biçimde biricik örneği değildir. Yalnızca gösteri sanatları olarak adlandırılanlar değil, bütün sanatlar bu şekilde “icra” olunur, ancak ve sadece farklı bağlamlarda alımlanışları sırasında varolurlar ve, demek ki, zaman ve uzamda ilerledikçe değişirler. Fried ve minimalistler ancak bütün sanatın alımlanma ve edimsellik dinamiklerini inkâr ederek değişmez “öz” taşıyan yapıtların peşine düşebilmişlerdir. Performans sanatına ilişkin ilk denemelerde bile bu yönelim görülmektedir ve bu denemeler on yılı geride bıraktıklarında yönelim değişikliği de genel olarak kabul görmüş ve onaylanmıştır. Alımlama analizi ve teorisi, dikkatler sanat yapıtından sanat olayına kaydıkcı daha da önemli bir rol üstlenmeye başlayacaktı. Bu değişim, 1980’lerin başında *Artforum*’un yaptığı ankette, “performans sanatı ve her bir projenin özgüllüğü ve geçiciliği meselesi, estetik ya da başka açılardan ne tür değişiklikler yarattı?” sorusuna bir grup performans sanatçısının verdiği yanıtta net bir biçimde görülmektedir. Vito Acconci, sanat galerisini “‘sanat’ın asıl ortaya çıktığı yer olarak” kullanmayı tercih ederek, dikkati “sanat-yapmaktan” “sanat-deneyimlemek”e kaydırıldığını söyler. Bu, pek çok sanatçının da kaydettiği gibi, seyirciye ve onun aktif işbirliğine yönelik yeni bir tutumdur. Eve Sonneman’ın belirttiği gibi,

seyirciye “bir seçenek çokluğu” sunulmakta ve seyirci “kendine ait bir estetik haz ya da zihinsel işleyiş sentaksı kurmaya” teşvik edilmektedir.⁴⁷

Bu sentaksın kuruluşu, kaçınılmaz olarak, o ana bağlı, kısmî, devam eden bir süreç, bir olay olarak kalacak, Féral’in ve Pontbriand’ın iddia ettiği gibi, süregelen bir enerji ve alışveriş akışı oluşturacaktır. Barbara Freedman, Shakespeare komedisi üzerine yaptığı psikanalitik çalışmasında, postmodernizmin tiyatro metaforunu modern psikanalizle aynı nedenle kullandığını söyler (Fried’in tiyatroyu reddetmesinin ardında da aynı neden vardır): postmodernizmin “nesnel bir gözlemci, statik bir nesne ya da istikrarlı bir izleme süreci olasılığı”nı inkâr edişi. Hem postmodernizm hem de psikanaliz “gözlemcinin istikrarlı konumunu sarsmak için tiyatral araçlara başvurur ve kısmî bakış açılarının bitimsiz oyununa varır – bakış açılarının hiçbirisi değişmez, güvenilir ya da tamamlanmış değildir”.⁴⁸

Jon Erikson, seyircinin rolüne ilişkin hassasiyetin politik tiyatronun işleyişine dair geleneksel varsayımları nasıl sorunsallaştırdığına işaret etmiştir. Politik tiyatro kuramcıları, tiyatronun, “seyircinin kendi yansımalarından ibaret olduğunu varsaymışlardır ve belli bir tiyatral stratejinin işlemesini (genellikle zaten önceden kabul edilmiş bir teorinin canlandırılmasıdır bu) istedikleri için, gerçekten, o stratejinin herkes için işlediğini kabul etmişlerdir”. İşin aslı, der Erickson, belli bir kuramcının ya da performansçının gündemini paylaşmayan seyirciler açısından, varsayılmış sarsıcılık ya da direniş hiç de istendiği gibi deneyimlenmiyor olabilir. “Aslında, bu stratejiler ironiyi kullanmak konusunda sofistike bir hal aldıkça, karşıt anlamlar –altları oyulmak şöyle dursun– güçlendirilecek ve kabul görecektir.”⁴⁹ Bu meseleye feminist performans ve maskaralaştırma konusunu ele alırken geri döneceğiz.

Postmodern performans ve politika

Tekil olayı, gözlemcinin gücünü ve genel hakikat pahasına performantiviteyi öne çıkarmanın, postmodern performansı herhangi bir anlamlı politik, toplumsal ya da kültürel meseleye bağlanmanın uzağında tuttuğu düşünülebilir. Herhangi bir meta-anlatının, doğrulayıcı bir bilginin, öyleyse eyleme geçmek, hatta anlamlı bir toplumsal gözlemde bulunmak için görünür bir zeminin yokluğunda, postmodernizm, performans enerjilerin ve görelî konumlanmaların oyunundan başka bir şey sunuyor olabilir mi? Elbette, kimi politik kuramcıların postmodern performansa yönelttiği suç-

lamaların bir kısmı bu meseleye ilişkindir. 1980'lerin sonundan itibaren, bir grup kuramcı, postmodern performansın en azından bazı yönlerinin ciddi bir eleştirel işleve yerleşmesinin imkânlarını sorgulamaya başladılar.

Randy Martin'in *Performance as Political Act* [Politik Eylem Olarak Performans] (1990) adlı kitabı, icracı beden, Martin'in "sembolik" olarak adlandırdığı şeye doğası gereği direnç gösterdiğini söyler, yani sanatta ve politikada tektipleştirmeyi ve yekpare yapılar kurulmasını dayatan otoriter girişimin karşısına, hareket eden, eyleyen ve arzu eden bedenin taşkın niteliğini koyar. Kişisel düzeyde de, kamusal düzeyde de, sembolik, eylemin ve bedenin anlamını sınırlandırmaya, arzunun akışını kontrol etmeye soyunur, ama bu sınırlandırma, icracı bedenin karnavalesk sembolik-savar potansiyeliyle kaçınılmaz bir çelişki içindedir. Performansın gerilimi, duygusallığı, arzu akışı ve kinetik devridaimi, der Martin, "kitlede bir gerilimi tetikler" ve bu da otoritenin pürüzsüz yüzeyini bozar ve bireysel performanslar "tahakkümün yeniden üretilmesinin koşullarını bozacak müdahaleler yaratır". Performans sırasında, özne ve nesne, sembolik olanın "müstakil otoritesinin" yerini "insan duygularının çok sesli gidiş gelişi" ile doldurmak üzere yeniden yan yana gelir.⁵⁰

Philip Auslander, bir dizi makalede ve 1994 tarihli kitabı *Presence and Resistance*'da [Mevcudiyet ve Direnç], Laurie Anderson'un, Wooster Group'un işlerini ve çağdaş stand-up gösterilerini pek çok postmodern kuramcının yazdıklarıyla bir arada ele alır; amacı, burada politik bir potansiyel bulmaktır. Postmodernizmin içinde direnişçi ve eleştirel işleyişler için imkân bulunduğu iddiasının Jameson ve Foster'da yer aldığını ve, gerçekten de, Foster'ın nispeten daha liberal postmodernizminin "diren-işçi" olduğunu söylemiştir. Yine de, Auslander, postmodern sanatın direnişinin (1960'ların çoğu politik performansının temsil ettiği türden bir direniş anlamında) herhangi bir politik pratiğe yönelmediğini, daha ziyade, genel olarak temsile direnmek gibi daha soyut ve güç bir stratejinin peşinde olduğunu ekler. Bu konuda Lyotard'a başvurur:⁵¹

Sanat yapıtının anlamını, yaratacağı politik etkinin üzerine asmak bir kez daha onu ciddiye almamak, başka bir şey için yararlı olacak biçimde araç olarak kullanmak, gelecekteki bir şeyin *temsili* gibi kabul etmek demektir; bu da zaten temsil düzeninin, teolojik ve teleolojik bir perspektifin içinde kalmak demektir. Bu, temsili olmayan ya da temsil karşıtı yapıtlarla uğraşırken bile sanat yapıtını (toplumsal, politik) bir temsil uzamına yerleştirmek demektir. Bu, politikayı eleştirmeden azade bir temsil kılar.

Son cümle, politik açıdan angaje bir postmodern performansa giden yolu göstermektedir. 1960'ların politik performanslarının yaptığı gibi, direnişçi politik "mesajlar" vermek ya da temsiller üretmek yerine, postmodern performans, direnişini, tam da politik düşüncenin yaygın temsilleriyle uyumlu şekilde olumlu ya da olumsuz "mesajlar" vererek değil, görevini ancak temsil aracılığıyla yapabilecek olsa da, temsil sürecinin tam da kendisine meydan okuyarak gerçekleştirebilir. "Suçortaklığı ile eleştiri arasına gerilmiş bir ipin üstünde yürümek durumunda kalan kırılğan ve uçucu bir söylem" bu hedefin gerekliliğidir der Auslander.⁵²

Alan Read de tiyatronun kendini en nihayetinde temsile, "hali-hazırda varolan bir önermenin olgusal bir gerçek gibi yansıtılmasına" adanmış durumda olmadığını, "örneksel ve radikal" alternatifleri ve imkânları gösterebileceğini söyler. "Normların istikrarsızlaştırılmasına, kesinliklerin çözülmesi"ne duyulan genel ilginin de etkisiyle, postmodernizm, tiyatronun etik açıdan angaje olan performatif yanına dikkat çekmiştir. Read, performansın bu işleyişini etiğin işleyişiyle, demek ki, sadece normatif işleyişle değil de normları hem olumsuzlayan hem de onlara karşı durmayı üstlenen eğilimiyle yan yana görür. De Certau'nun etiği tanımlayışı, Read'e, göre tiyatro ve performansın olası dünyalarına da uygundur: "Etik yürürlükteki işleyişler üzerinden dile gelir ve olan ile olması gereken arasındaki mesafeyi belirler. Bu mesafe, içinde yapmamız gereken şeylerin olduğu bir uzam kurar."⁵³

Postmodernizmden sonra

Bundan sonraki iki bölümde, postmodernizm çağındaki performansları ve performans uygulamalarını ele alacağız; önce bireysel kimliklerle ilgili olanları, sonra da daha genel kültürel pratiklere eğilenleri. Bunların çoğu politiktir; toplumu sarmalayan çeşitli toplumsal cinsiyetçi, etnik ya da kimi başka kültürel varsayımlara veya uygulamalara meydan okurlar. Her iki performans kategorisi bir arada düşünüldüğünde, en azından performans sanatı alanında postmodern düşünceye yöneltilen eleştirilerin, yani belli toplumsal sorunlara duyarsız ya da ilgisiz, politik açıdan muhafazakâr bir politik sistem olduğu suçlamalarının sorumlusunun postmodern bilinç olmadığını gösteren kanıtı oluştururlar. Ama, aslında, yirminci yüzyılın sonuna doğru saygın kültür kuramcılarının birçoğu, postmodernizmin politik açıdan daha yetkin ve etkili yeni kültürel pratikler için zemin

hazırladığını, ama potansiyelini gerçekleştiremediğini söylemeye başladı. Barbara Adam ve Stuart Allen, 1995 tarihli, *Theorizing Culture* [Kültürü Kuramsallaştırmak] başlıklı derlemelerine yazdıkları önsözde bu meselenin etkili bir özetini çıkarttılar. Yazıları, temkinli bir umutla ‘evet’ yanıtını verdikleri bir soruyla başlıyordu: “Şu anda, acaba, postmodern kültür teorisinin ‘şafağında mıyız?’”⁵⁴

Bu “evet”in çekimser olmasının nedeni, bu toplum kuramcılarının, postmodernizmin “‘meta’ anlatılarda vücut bulmuş aynılaştırıcı kavramsal şemaların emperyalizmine” saldırısındaki “radikal potansiyelin” ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan, “deneyime bağlı, ‘yerel’ hikâyelerin ve anlatımların akışkan muğlaklığının ve belirsizliğinin” sadece çoğulculuğun ve metinsel oyunların olumlanmasıyla son bulmasıdır. “Kültürel biçimlerin, uygulamaların ve kimliklerin zengin çeşitliliği” kutsanmaktadır oysa.⁵⁵

Kötücül mantığın ya da sınıf, cinsiyetçilik, ırkçılık, homofobi, yaş ayrımcılığı ve milliyetçilik gibi eğilimlerin gündeliğin içinde yeniden üretilmesindeki etkilerinin eleştirel analizinin yapılması pahasına gerçekleştirilir bu, ki bu eğilimlerin tümü de “postmodern” toplumların işarettiridir.

Bu kaygıyla hareket eden editörler ve kitaba katkı sunan diğer yazarlar, modernizm/postmodernizm (ve temelcilik/görecelik) söylemine gölge eden karşıt mantığın ötesine geçmeyi ve “postmodernizmden sonra ve postmodernizm hakkında” politik açıdan farkındalığı yüksek ve sorumlu bir kültürel kuramsallaştırmayı amaçlar. Bu amaç, bedenler, kurumlar ve topluluklar üzerindeki düzenlemeleri postmodern düşünce içinde neredeyse hep olumsuz bir anlamla yüklü iktidar ilişkileri kabilinden meselelerin daha incelikli ve nüsanslı bir biçimde ele alınmasını içerir; iktidar ilişkileri hem baskılayıcı, hem de üretken sayılmış ve postmodern kültürel kuramsallaştırmanın gayet tipik “nereden bakıldığı belirsiz” yöntemi, yerini “kaçınılmaz biçimde yerel, kısmi ve fragmental” ama yine de “bağlamsal, içten içe ilişkili ve küreselleştirici” “şimdi ve buradan bakma” perspektifine bırakmıştır.⁵⁶ Adam, bu kitaptaki yazısında, yeni kültürel küreselleşmenin, postmodernizmin merkezinde duran ikili karşıtlıklardan daha kapsamlı ve açık bir kuramsal strateji gerektirdiğini belirtmiştir:⁵⁷

“Post” ön-ekinde vücut bulmuş zımnî ikili kodlamanın yerine, kod kombinasyonlarına, kod sentezlerine ve “ne o-ne öbürü” yaklaşımlarına

ihtiyacımız var, –olumsal, muğlak, belirsiz, çoğul– geleceği kucaklamaya ve bizi yeniden “ya biri ya diğeri” temelindeki kavramsal kipe götürmeyecek, zamansal açıdan açık kavramlara ihtiyacımız var.

Adam ve Allen’ın önemli derlemesinin odağını oluşturan, “post-modernizm sonrası” dönemin kültür kuramındaki değişimin aynı dönemin kültürel performanslarında da yansıma bulduğunu 8. Bölüm’de göreceğiz.

7. Bölüm

Performans ve Kimlik

Önceki bölümler, performans sanatı ve postmodern kavramlarının gelişimini, önce sanatlardaki minimalist ve modernist hareketlerle ilişkisi içinde, sonra da postmodernizmle ilişkisi içinde göstermeye çalıştı. Yeni yüzyılın ilk yıllarından itibaren baş gösteren gelişimine bugün dönüp baktığımızda, modern performans uygulamalarının ve performans kuramının en çarpıcı yönlerinden birinin, modernizmin ve postmodernizmin toplumsal ve politik etkinlikleri görmezden gelme ya da hatta reddetme eğilimine rağmen, performansın toplumsal ya da politik işlevine duyulan ilginin hiç durmadan artması olduğunu görüyoruz. Daha önce, modern performans sanatındaki yakın tarihli bu gelişim özetlenmiş ve değişimin başlangıç noktası 1980'lerin sonları olarak tespit edilmişti. Toplumsal meselelere angaje performansın bir yönü 1980 sonları ve 1990 başlarındaki performans teorisinde ve pratiğinde o denli merkezî hale gelmişti ki, büyük çoğunluk açısından genelde performans sanatının simgesi sayılmaya başlamıştı. Burada söz konusu edilen performanslar özellikle bireysel kimliğin inşası ve keşfiyle ilgileniyordu ve bu bölüm tam da bu tür performans uygulamalarına eğilmeyi hedeflemektedir.

Erken dönem feminist performans

Hem teori hem de pratik alanında en özenle geliştirilmiş kimlik performansları kadınların dâhil olduklarıdır, ama, aslında, 1970'lerde ve 80'lerde kadın performansçılar ve kuramcılar tarafından ele alınan kaygıların çoğu, yirminci yüzyılın ilerleyen yıllarında eşcinsel erkekler ve çeşitli etnik azınlık üyeleri çerçevesinde geliştirilecekti.

Feminist düşüncenin ve etkinliklerin 1970'lerdeki ve 80'lerdeki hızlı gelişimi, hem feminist performansa hem de feminist teoriye dönük (nihayetinde, 1980'lerin sonunda, teori ile performansın etkileşimine yol açarak) çok sayıda farklı yaklaşımın oluşturulmasını sağlamıştır. Daha 1980'lerin ortalarında farklı "feminizmler" ortaya çıkmıştır, ama kuramcılarının çoğu, birbirinden hafifçe farklılaşmış terimlere ve özelliklere başvurarak da olsa, genelde üç temel gruplandırma eğilimi göstermiştir. Feminist performansın ilk kuramcılarının biri olan Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic* [Eleştirmen olarak Feminist Seyirci] (1988) başlıklı kitabında, Alison Jagger'ın *Feminist Politics and Human Nature* [Feminist Politika ve İnsan Doğası] (1983) adlı çalışmasındaki liberal, kültürel (veya radikal) ve materyalist feminizm kategorilerini kullanmıştır.¹ Bu ayrım, Michelene Wandor'un Britanya çıkışlı feminist performanslar üzerine kaleme aldığı *Carry On, Understudies* [Devam Edin, Dublörler] (1986) adlı kitabındaki burjuva feminizmi, radikal feminizm ve sosyalist feminizm ile benzerlik göstermektedir.²

Liberal ve kültürel feminizm

Liberal feminizmin, 1960'lardaki çeşitli politik eylem performanslarıyla –çağdaş toplumun farklı alanlarındaki cinsel eşitsizliklere ve haksızlıklara dikkat çekmeye çalışan ve cinsiyetten bağımsız olarak eşit muamele, eşit haklar ve korunma arayışındaki performanslar– yakın bir bağı vardır. Kültürel ya da radikal feministler, liberal feminizmin "evrensellik" dediği şeyin erkeklerin yarattığı "evrensellik" standartlarını kabullenmeye fazlasıyla hazır olduğu tespitiyle, erkeklerinkinden ayrı ve ondan farklı bir kadın kültürü yaratma düşüncesini desteklemişlerdir. Linda Walsh Jenkins, 1984'te, yeni kurulmuş *Women and Performance* dergisine yazdığı yazılardan birinde, "bedenin toplumsal cinsiyet temelinde edinmiş olduğu deneyimlerden" türetilmiş bir "biyogramer" üzerine kurulu, "dışıl

göstergelerle dolu”, “gerçek anlamda dişil” performanslar için çağrıda bulunuyordu.³ Rosemary K. Curb de “babaların yok ettiği ve o yüzden de egemen kültürde yok hükmünde görülen dişil algıyla iletişim kurmaya muktedir tiyatral bir dil”e davet ediyordu.⁴

Materyalist feminizm

Materyalist feminizm, hem liberal hem de kültürel feminizmle taşıdığı ortaklıklara rağmen, liberal feminizmin “kadını eril evrensellik içinde eritmesi”nden de, kültürel feminizmin “güç dengesini dişil üstünlük lehine tersine çevirmesinden” de kaçınmaya çalışıyordu.⁵ Materyalist feminizm, liberal evrenselcilik ve kültürel özcülük yerine, toplumsal cinsiyeti bir dizi iktidar ilişkisi içinde kültür tarafından kodlanmış kabul ediyordu. Feminist teorinin önde gelen isimlerinden biri olan Sue-Ellen Case’in deyişiyle, materyalist konum, “kadınların deneyiminin erkeklerin toplumsal cinsiyetçi baskılamalarıyla tetiklendiğini ya da özgürleşmenin kadınların tekil toplumsal cinsiyet güçleri sayesinde mümkün olabileceğini” varsaymaktan ziyade, “kadınlara yönelik baskının yaratılmasında sınıfın ve tarihin önemini vurgular”.⁶

Her biri belli feminist performanslarla yakından ilişkili bu farklı feminist kuram türleri, özellikle 1980’li yıllarda Amerika’daki yenilikçi performans işlerinin itici gücü oldu. Ne var ki, 1980’lerin sonuna gelindiğinde, önde gelen pek çok performans kuramcısı kritik bir çıkmaza ulaştığını hissediyordu; Case buna “can alıcı bir zemin yitimi” diyordu, özellikle toplumun genelinde muhtemelen artmakta olan muhafazakârlık ve geleneksel pozisyonların güçlenişi karşısında, materyalist ve özcü pozisyonlar arasında işleyebilecek bir ilişkiyi müzakere etmenin güçlüğüne bu meselenin ardında yatan neden olarak görmekteydi. Materyalistler özcülerin ayrımcı varsayımlarına itimat etmiyor ama bir yandan da egemen kültürün iktidarına karşı etkili bir politik direniş geliştirmek için bu varsayımların zemin oluşturduğunu görerek onların çekimine kapılıyordu. Bu nedenle, feminist teori ve performansın daha yakın tarihli politik ve teorik projesi, bu zemin yitiminin ötesine geçmenin stratejilerini aramak üzerine kuruldu – ve bu proje, diğer baskı altındaki grupların sesi ve aracısı olmak isteyen modern gay ve etnik performansların benzer pratik ve teorik güçlükler yaşamaya başlamasıyla birlikte daha da aciliyet kazandı.

1960'larda kadın performansları

Gördüğümüz gibi, 1960'ların başlarında kadın sanatçılar modern performansla ilgilenmeye başlamışlardı. Doğu yakasında Yvonne Rainer, Simone Forti, Carolee Schneemann, (Deborah Hay, Elaine Summers, Trisha Brown ve Lucinda Childs gibi) Judson Dance ile ilişkili performansçılar ve Fluxus'la ilişkili diğer isimler (Alison Knowles, Yoko Ono ve Charlotte Moorman gibi) vardı. Batı'da ise dansa Anna Halprin ve müzikte Pauline Oliveros büyük öncü performansçılardı ve kısa bir zaman sonra onları Barbara Smith, Bonnie Sherk ve diğerleri takip edecekti. Bu performans işlerinin çok küçük bir kısmı doğrudan toplumsal ya da toplumsal cinsiyet temelli sorunlara eğiliyordu. Aralarında Yvonne Rainer, Carolee Schneemann ve Yoko Ono gibi isimlerin bulunduğu kimi sanatçılar açıkça bu yönde ilerleyen performanslara imza attılar ama karşılarında kuvvetli bir direnç de vardı. 1972 yılında yapılmış bir söyleşide, Yvonne Rainer, 1960'ların başlarında Judson'daki meslektaşlarının "dişil perspektif" düşüncesini ele almasını eleştirdiklerini hatırlıyordu:⁷

Metrodaki bir kadını taklit etmiştim. Göz alıcı giysiler vardı üzerimde. Seksiydim. Sahnede her zaman başka biri oluyordum... Hayattan bir şeyler alıp onları dramatik bir forma dönüştürüyordum; yaptığım buydu.

Judson Dance'in minimalist yönelimli atmosferi içinde dişil persona'ya duyulan ilgi, belli ki, fazla şahsî ya da destek verilemeyecek kadar tiyatral bulunmuştu.

Toplumsal cinsiyet meselelerine ilk dönemlerde gösterilen ilgi, performans sanatı dünyasında da benzer bir muhalefetle karşılandı. Lucy Lippard, kadın sanatçıların 1960'ların sonlarında beden sanatının ana ekseninde kendilerine pek az yer bulabildiklerini belirtir. Bruce Naumann "çalkalıyor", Vito Acconci "mastürbasyon yapıyorken", Dennis Oppenheim güneşlenip yanıyor ve Barry Le Va da kendini duvarlara çarpıyordu.⁸ Yoko Ono, büyük ihtimalle, diz çöküp kafasını yere vurduğu *Wall Piece for Orchestra* [Orkestra İçin Duvar Parçası] (1964) gibi parçalarla bu tür işlere en çok yaklaşan isim olmuştur, ama bu işte ve *Cut Piece* [Parça Keskme] (1964) isimli, seyirci onun giysisinden parçalar keserken hiçbir şey yapmadan öylece oturduğu bir sonraki parçada daha da ileri gitmiş, diğer erkek beden sanatçılarına oranla kişisel taciz ve şiddete çok farklı ve açıkça feminist bir gözle bakmayı başarmıştır. İşin aslı, 1960'ların

başlarında çalışılmış bu parçalar, Ono'nun 1969 tarihli, kurban edilme üzerine sinematik çalışması *Rape'e* [Tecavüz] giden yolu hazırlamıştır.

Carolee Schneemann, kendini ve Yoko Ono'yu, aslında, 1960'ların ilk yıllarında eril performans düşüncesine karşı bir başlarına çalışan sanatçılar olarak tanımlamıştır:

1963'te bedenimi resim konstrüksiyonlarımın bir uzantısı olarak kullanmam, kadınların ancak yeterince erkek gibi davranabildikleri sürece Art Stud Club'a kabul edilmelerini sağlayan psişik hükümler güç hatlarını tehdit etmiş ve onlara kafa tutmuştu ve erkeklerin biçimlendirdiği geleneklerde ve patikalarda gayet iyi iş gördüğü açıkça görülüyordu. (Bundan önce beden sanatı yaptığını bildiğim tek sanatçı Yoko Ono'ydu.)⁹

Kadın performansının öncüleri

1970'lerin ilk yıllarında, kadın hareketinin yükselişi, kadınlar tarafından yaratılan ve onların kadın olarak kişisel ve kamusal düzeyde yaşadıkları deneyimlere eğilen performans işleri için çok daha uygun bir iklim yarattı. Güney Kaliforniya okullarındaki feminist sanat programları bu tür çalışmalar açısından öncü konumdaydı ve 1970'lerde Kaliforniya'daki performans işlerinin çoğu feminist meselelerle ilgiliydi. "Güney Kaliforniya'daki feminist hareketin Güney Kaliforniya'daki bütün bir sanat dünyasını etkilediğine gayet eminim," diyordu Eleanor Antin, 1978 yılında verdiği bir röportajda. "Gerçekten, Güney Kaliforniya'da performansı kadınların icat ettiğini düşünüyorum."¹⁰

Elbette, bu işle genel olarak modern performans sanatının gelişmesi arasında bir bağlantı vardı. Jacki Apple, "Sanat camiasının coğrafi olarak merkez Manhattan'da yoğunlaştığı New York'un tersine, Kaliforniya'nın yaygın üniversite ve sanat okulları ağı 1970'lerin performans sanatı etkinliklerini besleyen zemin olmuştur," der.¹¹

Bu tür etkinliklerin bir başka öncüsü de böylesi bir programa Kaliforniya Fresno Devlet Üniversitesi'nde başlayan Judy Chicago'dur. Chicago, 1971 yılında, aralarında Faith Wilding ve Suzanne Lacy'nin de bulunduğu birkaç öğrencisiyle birlikte, benzer bir program kurmak üzere Cal Arts'a gitmiştir ve orada bu üç isim, kadın performansı alanında, hem uygulamacı hem de teorisyen olarak çok önemli katkılarda bulunmuştur. Performans her iki programda da merkezî önemdeydi. Chicago bunu şöyle

açıklıyordu: “Performans, resim ve heykelin tersine, öfkeyle ateşlenebilir. Fresno’daki kadınlar neredeyse hiçbir yetenekleri olmadan performanslar gerçekleştirdi ama ortaya çıkan işler çok güçlüydü, çünkü sahici duygulardan doğuyordu.”¹² Performansın kadınları cezbetmesinin bir nedeni de kişisel kontrol sağlamalarına izin vermesiydi. Geleneksel oyuncudan farklı olarak, kendi projelerini yaratıyor, yazar, yapımcı, yönetmen, oyuncu oluyor, hatta genellikle marangoz ve kostümcü olarak da çalışıyorlardı.¹³

İlk feminist performanslarda, kişisel ve psikolojik ifadeler genellikle tekrarlanan belli fiziksel aksiyonlara bağlanıyordu; tıpkı Faith Wilding’in sallanan bir sandalyede monoton bir biçimde öne arkaya gidip gelerek bir ağıt okuduğu, doğumdan ölüme dek hep bekleyen kadınların tecrübesini anlatan meşhur *Waiting*’inde olduğu gibi [Bekleyiş] (1971). Yıkılmaya yüz tutmuş geniş bir evden 1972’de Cal Arts Feminist Sanat Programı tarafından feminist bir çevre ve performans merkezi olarak “Kadinevi”ne dönüştürülen mekânda, Sandra Orgel ve Chris Rush obsesif tekrarlarla ütüleme ve ovalama gibi geleneksel kadın işlerine girişmişti. Performans sanatçısı Martha Rosler’e göre, bu performans “kadınlara dayatılan meşgaleleri” göstermek ve “kışkırttığı son derece olumsuz iç tepkiyi” dışa vurmak üzere tasarlanmıştı.¹⁴

Diğer performanslar, kadınlara dayatılan, tatmin sağlamaktan uzak işlerin yükünü göstermek yerine, kadınların –tatminkâr olsun olmasın– kendi etkinliklerine dikkat çekmeye yöneldi. Linda Montano’nun *Home Endurance*’ı [Ev Azabı] (1973) gündelik yaşamdan bölümleri “çerçeveseliyordu”. Bir hafta boyunca evde kalmış, arkadaşlarından ziyarete gelmelerini istemiş ve bütün düşüncelerini, yenen yemekleri, ziyaretleri ve yaptığı telefon konuşmalarını dikkatlice not etmişti.¹⁵ Bu tür performansların büyük çoğunluğu, doğrudan ya da dolaylı olarak, kadın seyircilerin deneyimleriyle duygusal bir özdeşlik yaratma arayışındaydı. *Ordinary Life* [Sıradan Hayat] (1977) performansı sırasında, Barbara Smith, seyircisine “onların deneyimi benimkini aydınlatabilir ve benim deneyiminin yalıtılmışlığını ortadan kaldırabilir mi” sorusuyla yaklaşıyor ve performansı ortak çelişkileri ifşa etmek için kullanıyordu.¹⁶

Mitik keşifler

Moira Roth, 1970’lerdeki kadın performansları üzerine yaptığı *The Amazing Decade* [Şaşırtıcı On Yıl] başlıklı araştırmasında, bu tür işlerde, büyük

ölçüde çakışmalar içermekle birlikte üç temel yönelim tespit etmişti; kadınların kişisel deneyimlerini, ortak geçmişlerini ve özgül feminist aktivist stratejileri ele alan performanslar. İlk ikisi bu bölümün konusuyla daha yakından ilgilidir, zira performans, kadın hareketinin etkisiyle kadının toplum ve tarih içindeki durumunun daha iyi anlaşılması amacıyla kullanılmaya başlamıştı. Kültürel feminizm 1970'lerde performans üzerinde en etkili olduğu dönemi yaşadı, çünkü bu dönemde performans sanatçıları Ortaçağ cadı avcılığı, tarihöncesi ve Batılı olmayan tanrıçalar, bereket figürleri ve antik anaerki kültürlerle ilgili kaynaklardan daha fazla yararlanma eğilimi taşıyordu. Donna Henes 1970'lerden beri Amerikan yerlilerinin mitleriyle ve özellikle de Avrupalı Büyük Tanrıça'nın Amerikan yerlisi muadili olarak gördüğü Southwest Spiderwoman'la ilgili performanslar gerçekleştiriyordu. Mary Beth Edelson, Avrupa kaynaklı tanrıça tapımını doğrudan alarak, "kendi bedeninin imgelerini tanrıçanın dublörü" olarak sunuyor ve 1977'de özel bir ritüel gerçekleştirmek için gittiği Yugoslavya'da neolitik tanrıça mağarasına giriyordu.¹⁷

Başka bazı performanslar, Meredith Monk'un *Education of the Girlchild*'ında [Kız Çocuğunun Eğitimi] (1972) olduğu gibi, mitik malzemeyi kişisel deneyimle ilişkilendirmek arayışındaydı. Sally Banes bu performans için şöyle diyordu: "Bu tuhaf kadın kabilesi, tanrıçalardan, dişi kahramanlardan, sıradan insanlardan ve hatta tek bir insanın farklı yönlerinden oluşmuş olabilir."¹⁸ 1970'lerin sonlarına doğru, otobiyografik malzemeyi ritüelleşmiş bir biçimle neredeyse genel ya da evrensel mitik konular olarak sunan güçlü işler yaratılmıştı. Bu türün adını en çok duyurmuş iki örneği, Linda Montano'nun kocası ve dostu Mitchell Payne'i kaybetmenin acısını bedeninden kovmak için performansla başvurduğu *Mitchell's Death*'i [Mitchell'in Ölümü] (1978) ve bir sonraki yıl Barbara Smith'in annesinin ölümü karşısında hissettikleri ve tanıklıkları üzerine kurulu *The Vigil*'idir [Gece Nöbeti] (1978).¹⁹

Otobiyografik performans

Ritüelleştirilmiş ve mitle ilişkilendirilmiş performanslara 1970'lerden sonra çok sık rastlanmadı, ama otobiyografi ve kişisel deneyim pek çokları için feminist performansın tipik ve ortak yönelimi olarak kaldı. Moira Roth, bu tür performanslara, modern performans sanatının unutulmaz anlarından birini alıntılıyarak, "kişisel karmaşa ve inatçı duygular" adını veriyordu.

Interior Scroll'da [İçrek Tomar] (1975), çıplak Carolee Schneemann, vajinasından çekip çıkarttığı metni yüksek sesle okumuştur. Metin, "yapısalcı bir erkek sinema yönetmeninin", Schneemann'a karşı beslediği muhabbete rağmen, neden onun filmlerini izleyemediğini sayıp döküyordu. Çünkü filmleri "kişisel karmaşa (...) inatçı duygular (...) el temasına duyarlılık (...) günlük tutmak gibi bir düşkünlük (...) [ve] ilkel bir teknik" içeriyordu.²⁰ Kendilik'le, öz-imgeyle ve toplumsal benlikle ilgili meselelere hiçbir biçimde ilgi duymayan yapısalcıların ve modernistlerin sesi 1970'lerin başında hem deneysel performans hem de deneysel film alanında egemendi, öte yandan bütün bunlar aynı dönemde yükselen kadın hareketinin de merkezî kaygılarıydı ve bu hareket performansta kendini ifade etmek için önemli bir alan bulmuştu. Eleanor Antin'in tarif ettiği gibi, feminist performans "bu toplumda kadın olmanın, belli bir kadın olmanın, bir sanatçı olmanın ne demek olduğuyla ilgili toplumsal, politik ve psikolojik bir şeydi. (...) Son derece gerçek politik sorular üzerinde duruluyordu."²¹

Feminist performansın ilk tezahürlerinden biri ve bugün de geçerli önemli bir yönü, Antin'in söylediği gibi, neredeyse istisnasız bir biçimde özellikle otobiyografik malzemeye başvurmuş ve bu malzemeyi politik bir bilinçle ve işin içine toplumsal boyutları da katarak kullanmıştır. Linda Montano, *The Story of My Life*'da [Hayat Hikâyesi] (1973), üç saat boyunca bir yürüme bandında yürüyüp bir yandan da bir hoparlöre hayat hikâyesini okumuştur.²² Yvonne Rainer'in otobiyografik ve kurmaca öğeleri bir araya getirerek yarattığı *This is the Story of a Woman Who...* [Bu Şöyle Bir Kadının Hikâyesidir...] (1973) başlıklı performansı sonradan önemli bir feminist filme dönüşecekti.²³

Otobiyografik performans ve formalist teori

Modern performans sanatının başlangıcından bu yana otobiyografiye ve diğer "kişisel karmaşa"lara başvuran performansların yaygınlığını ve popülerliğini vurgulamak gerekiyor, çünkü sadece Schneemann'ın arkadaşı gibi yapısalcı film yönetmenleri değil, yapısalcılar, modernist kuramcılar ve performans tarihçileri de bu tür işleri tarihsel kayıtların dışına itmeye niyetli görünüyordu. İlk dönem performanslarıyla yüksek modernist sanat arasındaki yakın ilişkiye bakınca, seyircinin zihninde ikisi arasında sürgit bir eşleşme yapıldığı düşünülebilir ama en bilge performans sanatı kuramcılarının bile bazen bu tür etkinlikleri biçimci ve modernist ilkeler üzerine

kurulu yekpare bir bakış açısıyla ele aldığı olabiliyor. Mesela, Josette Féral, modern performans sanatının gelişimini değerlendirdiği 1992 tarihli bir yazısında, performans teriminin “kalıcılaşmaya ve yerleşikleşmeye başlamış olmasına rağmen”, 1970’lerde uygulandığı biçimiyle performansın daha farklı olduğunu, daha çok “kendi döneminin estetik düzeniyle mücadele içindeki sanatçının sanatla ilişkisini ele almakla” meşgul olduğunu söylüyordu. Féral, bu tür formalist kaygıların 1980’lerin ortalarına kadar performansın ana karakteri olduğunu ve bu tür kaygıların yavaş yavaş yok olmasıyla “gerçek” performans sanatının da ortadan kalktığını iddia ediyordu. Bunun yerini başka bir performans düşüncesi almıştı; artık sadece sanat deneyimiyle ilgilenilmiyor, her tür kaygı performansın içine çekilebiliyor, “mesaj vermeye ve işaret etmeye” geri dönülüyordu. Féral, bu tür anlamsal kaygıların performansın başlangıç noktasındaki asıl amaçlarına, estetik yönelimli hedeflerine ters düştüğünü tespit ediyordu.²⁴

1980’lerde performansın toplumsal ve politik meselelere daha fazla eğildiği doğrudur elbette (bu konuyu son bölümde ele alacağız) ve, bu gelişmeyle ilişkili olarak, dilin, performans sahnesinin giderek daha önemli bir bileşeni haline geldiği de doğrudur. Ama, aslında, “mesaj verme ve işaret etme”, başından beri performans sanatının önemli bir bileşeni olagelmışti ve belki de hiçbir alanda, otobiyografik ve toplumsal performansın belirgin bir biçimde saf formalist yönelimler taşıdığı feminist performansta olduğu denli çarpıcı hale gelememişti.

Persona performanslar

1970’li yıllarda, “performans”ı “tiyatro”dan mimesisin ya da rolün yokluğu ile ayırt etmeye çalışan Féral gibi formalist kuramcılarının yaklaşımlarıyla çok daha zor bağdaşacak, kendini keşfetmeye dönük performanslar da zemin bulmaya başlamıştı. Buna bazen karakter ya da persona performansları da deniyordu; burada otobiyografi ya da “gerçek-hayat” deneyimleriyle ilgilenilmiyor, performans dolayısıyla alternatif, düşsel, hatta giderek mitik kendiliklerin arayışına giriliyordu. Martha Wilson’un fotografik *Posturing: Drag* başlıklı çalışması, kimlik kurulurken ortaya çıkan imgeleri yakalamaya çalışıyordu. Çalışmaya, sonradan başkaları tarafından da “oynanabilecek” fantezi ve karmaşık bir Claudia kimliği yaratan Jacki Apple’la başlamıştı. Moda tasarımı eğitimi almış Apple, başkalarıyla rolleri değiştirmeye ve ötekilerin algısında tanımlandığı biçimiyle çoğul rolleri

oynamaya yoğunlaşmıştı. Bundan daha özenli çalışılmış bir kimlik de Lynn Hershman tarafından 1975-1978 yılları arasında oynanmış “Roberta Bre- itmore” fantezi personasıydı. Roberta, kendi adını taşıyan sürücü belgesi, banka hesabı, terapisti ve kurmaca geçmişiyse, 1970’lerin ortalarında bir kadının yaşayabileceği pek çok sorunu ve çelişkiyi yaşadıkten sonra, İtalya’da bir törenle ebedi istirahatine uğurlanmıştı.²⁵

En tanınmış persona sanatçılarından biri, kendini “post-kavramsal sanatçı” diye adlandıran Eleanor Antin’di. Antin “insan gerçekliğinin doğasıyla, özellikle de benliğin dönüşümsel doğasıyla” ilgileniyordu. Benlikle ilgili, 1970’lerin ilk yıllarında yaptığı işler, daha çok çağdaş eril beden sanatına ilişkin olsa da, bir yandan da yönelimleri ve ele aldığı meseleler açısından bakıldığında açıkça feministti. 1972 yılında, sanat tarihinin ve metodolojisinin “eski terimlerini yeniden tanımlayan” bir sergi açmış, hammadde olarak temelde kendi bedenini ve deneyimlerini kullanmıştı. *Representational Painting* [Temsilî Resim] isimli ilk videosu, kamerayı ayna gibi kullanarak makyaj yapan Antin’i gösteriyordu, bu videonun eşlikçisi niteliğindeki *Sculpture*’da [Heykel] yaklaşık üç buçuk kilo verdiği bir ay boyunca her gün çekilmiş çıplak fotoğrafları, farklılaşmış “kendini” dünyaya göstermek üzere sergileniyordu.²⁶

Kozmetik ve kilo verme gibi geleneksel kadın stratejilerine başvurarak bedenini belirgin değişimlere uğrattıktan sonra, Antin, “kendi sınırlarını belirlemek, kendi hudutlarının dışına, ötesine, berisine geçmek”le ilgilendi. “Kendini tanımlarken kullandığı olağan unsurların –cins, yaş, yetenek, zaman ve mekân– seçme özgürlüğünün önündeki baskılayıcı sınırlar olduğu”⁶⁷ daha karmaşık sorularla uğraşmaya başladı. Antin’in benliğinin tuhaf ve hayalî alternatif çeşitlemelerine ilişkin arayışı, bir Kral, bir Balerin, bir Film Yıldızı ve Bir Hemşire’yi de içeriyordu ve her biri çeşitli performanslarla yıllar içinde yaratılmıştı. Bu “persona”lardan her birinin kendine ait karmaşık bir fantezi dünyası vardı; mesela, Hemşire, Florence Nightingale olarak ortaya çıkıyor ve kâğıt bebeklerle temsil edilen karakterlerle kendi fantezi dünyasında pek çok karmaşık ilişki yaşıyordu. Kral, Solana Plajı’nda maiyetinin arasında makyaj ve kostümüyle dolaşıp, “işlerin nasıl gittiğini sorarak” kendi “karakterini” geliştiriyordu.²⁸

Yine de, Antin, Apple ya da Wilson tarafından icra edilen “persona”ların, kendilerinden uzak ve başka birileri tarafından “yazılmış” geleneksel sahnese anlamıyla “karakter” olmadığını hatırlamak gerekiyor. 1976’da, Los Angeles’ta açılan, Antin’in ve yedi diğere “kendini dönüştürmüş” sanatçının işlerini bir araya getiren bir sergi, son derece doğru

bir tercihle, “Otobiyografik Fanteziler” adıyla açılmıştı.²⁹ Tam da kişisel ve kişiye özgü olana yapılmış bu vurgu, pek çok feminist performans işini bir araya topluyor ve ve bir yandan da toplumsal ve politik etki iddiasını destekliyordu. Kendisi de bir performans sanatçısı olan Catherine Elwes bu konuda şöyle diyordu: “Bir kadın performans geleneği içinde söz aldığı anda, kendi algılarını, kendi fantezilerini ve kendi analizini yürüttüğü düşünülüyor. Aslında, aktif yazarlığını ve akla zarar araçları bir araya getirerek yok sayılamaz mevcudiyetini (feminist bir eylem olarak) düşman bir çevrenin (ataerkil sistem) önüne sürüyor.”³⁰

Eril performans

Performans sanatı ile kimlik arasındaki ilişkinin politik boyutu, erkek performansçıları düşündüğümüzde oldukça farklılaşır. Çünkü tiyatro geleneksel olarak erkek meseleleriyle iştigal eden bir podyum görevi üstlenmiştir; dolayısıyla, Spalding Gray gibi bir erkek performans sanatçısının kişisel algıları ve otobiyografik fantezileri, doğası gereği, bu sosyopolitik boyutu dışarıda bırakır. Gray, tabii ki, toplumsal ya da politik meselelerle ilgilenemez, ilgilenir de, ama “aktif yazarlığı”nın ve “yok sayılamaz mevcudiyetini”nin basit bir biçimde sadece ortaya konulması, bir kadın performans sanatçısının politik meselelere doğrudan değinmesi bile ataerkil geleneğe meydana okuyacağı tarzda bir meydan okuma taşımaz.

Eril eşcinsel performanslara ve bunların kimliğin ifade edilmesi ve keşfedilmesiyle ilişkisine geldiğimizde işler daha da karışır. Eril eşcinsel kimliği belki de kadın kimliğinden daha katı bir biçimde ataerkil sistemin dışına atılmıştır. (Buna ilişkin çarpıcı bir örnek, Tony Kushner’in *Angels in America*’sındaki Roy Cohn’un erkeklerle cinsel ilişki kurduğu olduğu halde eşcinsel olmadığını öne sürmesidir.) Erving Goffman’ın *Stigma*’sı [Damga] (1963) eşcinseller gibi bir nedenle “eksiksiz bir toplumsal onay”ın dışında kalan bireylerin o dönemki psikolojisi ve sosyolojisi üzerine yapılmış bir çalışmadır. Goffman, bu “bozuk kimlikler” alanına dâhil olanlar için “baş çıkma” seçeneklerini tartışır ve bu seçeneklerden ikisi doğrudan kimlik ve performansla ilgilidir. Dikkatleri damgasından başka bir yöne çekmek isteyen birinin, “damgalanmış yetersizliklerin göstergelerini başka bir atfın, pek öyle damga gibi görünmeyen bir atfın işareti olarak taşımasını” önerir ya da damgalanmış bireyin “durumu öylece kabullenip kendine saygı duysa, kendi yetersizliğini gizlemek durumunda kalmayacağını” belirtir.³¹

İlk strateji, kimlik performansını, damganın kendisinden (eşcinsellik) Esther Newton'un kadınlık taklitlerine ilişkin yakın tarihli kitabında "halo/ayla etkisi" dediği şeye –normalde cinsel yönelime işaret eden ve kültürün standart hale getirdiği ölçütleri ve toplumsal cinsiyetle kodlanmış beğeni, davranış ve konuşma ölçütlerini yerle bir etmek– aktararak uygulanır. Erkekler açısından bu tür bir yerle bir etme, "efemine" ya da fazlasıyla "kırılgan" konuşma ya da davranışla "estetik"e yönelmek sayesinde, hoş ve süslü giysiler, dış görünüşe gösterilen nahoş bir ilgi vs. yoluyla sağlanabilir.³²

Bu tür bir performans eşcinsellik damgasını kabullenmekten kaçınır, ama bu ikincil göstergeler üzerine kurulmuş bir kimliği sahiplenerek onu "yönetir". Ondokuzuncu yüzyıl sonu 'dandy'si, özellikle de solo performansını –eşcinsellik damgası üzerinden– Goffman'ın önerdiği yolla "yönetmenin", kendini göstermenin ve kendini tanımlamanın aracı olarak kullandığı söylenebilecek Oscar Wilde figürüyle bu tür performanslar için önemli bir model sunmuştur.³³ Yakın tarihli performanslarda yönetme ve kimlik oluşumunun benzer bir karışımı otobiyografik bir monologu takip eden bir soru-cevap kısmından mürekkep *An Evening with Quentin Krisp*'te [Quentin Krisp'le Bir Gece] görülebilir. Krisp'in bariz feminenliği ve incelikli tarzı Wilde'dan yankılar taşır ve Krisp'in dikkatle ifade edilmiş şu gözleminde aynı yankıyı duymamak olanaksızdır: "Yaşamın kendi kendinin farkında olmaya zorladığı biriyim ve şimdi o kendilik farkındalığını bir yaşam biçimine dönştürmeye çalışıyorum."³⁴

Camp/bayağı performans

Toplumsal yönetime ilişkin eril stratejilerle yakından ilişkili bir kavram da Susan Sontag'ın modern kültür tartışmalarına 1964 yılında "Camp Üzerine Notlar" yazısıyla dâhil ettiği kamp/bayağı kavramıdır. Sontag'a göre, hem ondokuzuncu yüzyıl 'dandy'siyle ve "Rol-Yaparak-Varolmak"la, hem de uzak bir açılım kabilinden hayatın metaforu olarak tiyatro ile arasındaki bağlantılar 'camp'in özelliklerinden sayılır. Bu noktada, "karakter sürekli bir akkorlaşma durumu gibi algılanmalıdır – kişi, son derece yoğun bir şeyin içindedir".³⁵ Kadına kişileştiriciler üzerine 1972 tarihli kitabında, Esther Newton, Sontag'ı değerlendirirken, 'camp'in sadece rol oynamayı öne çıkardığı için değil, performansı ve üslubu vurguladığı, bir şeyin nasıl görüldüğüne (kendine bile) 've bunun nasıl yapıldığına eğildiği için de tiyatral olduğunu söyler.³⁶

Camp ile geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin alt üst edilmesi, performansın direniş imkânları üzerine çalışan kuramcılar ve performansçılar arasında büyük ilgi görmüş, bu yüzden de bu meselelerle ilgilenen bir sonraki bölüme dâhil edilmiştir. Ama, burada, performansın yıkıcılığıyla değil de, bir kimliği inşa ve ifade etmeyi mümkün kılan yapıcılığıyla ilgileniyoruz. Wilde ya da Krisp için performans bir kimliğin toplumsal inşasını mümkün kılan bir stratejidir ve normalde sorunlu bulunan “dişil” niteliklerin “eril” bir kimliğe entegre olmasına imkân vermektedir. Daha yaygın biçimde, kamp performans, genel seyirci zihninde, “drag” (baştan çıkarma) geleneği dâhilinde, bir erkeğin bir kadın ‘persona’yı canlandırması olarak kurulmuştur.

Kadın/erkek gibi giyinme (cross-dressing)

Konvansiyonel tiyatroda kadınları oynayan erkeklerin ve erkekleri oynayan kadınların geniş ve çok boyutlu tarihi buradaki meselenin sınırlarını aşılıyor ve, her halükârda, konvansiyonel tiyatroda oyuncu ile karakter arasındaki sınır tarihsel olarak daha belirgin olduğundan, geleneksel kadın/erkek gibi giyinme performanslarından çok daha az sorunlu bir alana işaret ediyor.³⁷ Popüler performans geleneği içinde, vodvil, burlesk, sirk ve minstrel gibi türlerde, erkeklerin komik ya da grotesk bir etki yaratmak için kadın kılığına girmesi olağan bir durumdur, ama daha “duygudaş” kadın/erkek gibi giyinme performansları da uzun zamandır bu geleneğin başka bir boyutunu oluşturur. Pek çok performansçının, kadın/erkek gibi giyinerek, Eleanor Antin’in “Kral”ı gibi, farklı bir persona yarattıkları ve o personayı da kimliklerinin farklı cinsiyetlenmiş bir bölümünü açıklamamanın ve keşfetmenin aracı olarak kullandığı su götürmez bir gerçektir.³⁸ Herhalde, en özenle yaratılmış kadın kılıklı kimliklerden biri Barry Humphries’in Dame Edna’sıdır. Bu kimlik İngiltere’nin en sevilen figürlerinden biridir, Drury Lane’de solo gösteriler yapmış, ‘prime time’da çok izlenen bir sohbet programının ev sahipliğini üstlenmiş, Royal Albert Hall’da şarkı söylemiş, Harrods Sale’in yıllık müzayedesinin ilk gongunu çalmış, Regent Sokağı’ndaki yılbaşı ağacının ışıklarını yakmış, pembe dizilerde ufak tefek roller almış ve Madam Tussaud Müzesi’nde balmumu heykeli olan dört Avustralyalı’dan biri olmuştur. Dame Edna’nın “gerçekliği”, erkek yaratıcısını gölgede bırakacak kadar kuvvetlidir.³⁹

Kimlik ve kimliğin toplumsal dışavurumuna eğilen pek çok performansta olduğu gibi, böylesi bir ifadenin işleyişi, performansın içinde bulunduğu koşullar tarafından belirlenmiştir. Gay performansları üzerine 1990 tarihli araştırmasında, Mark Gevisser, New York'un merkezinde bulunan dans kulüplerindeki drag gösterilerinin, kamusal bir sergilemeden ziyade, "kadın nefreti taşıyan fikirlerle kurulduğunu, kadınların aslında ne (mal) olduğunun sahnesel bir temsili"ni sunduğunu söyler.⁴⁰ Laurence Senelick, modern drag performanslarının ve kadın kılığına girmenin izlerini, günümüzdeki aleni eşcinsel altkültürlerden ondokuzuncu yüzyılın sonunda toplumun geniş kesimlerinde toplumsal cinsiyetin keşfine duyulan ilgiye kadar sürer.⁴¹ Bunu yaparken de –geleneksel burlesk ya da vodvilin kitle kültürü bağlamı içinde– drag performansın bir trük olmanın pek az ötesine geçebildiğini (seyirciyi kandırdıktan sonra peruğun çıkartılması gibi) ya da toplumun normal standartları dışındaki kadın tiplerinin incelsiz karikatürleri için (minstrel gösterilerinin geleneksel komik hizmetçisi gibi) bir kaynak işlevi gördüğün tespit eder. Taklitlerini toplumsal cinsiyetlerin devredilebilirliğini göstermek ya da alternatif bir kimliği ifade etmek için kullanmak yerine, vodvil ve burlesk sahnesinin büyük kadın taklitçilerinin birçoğu, "gerçek kendilikleri" ile bu "rolleri" ilkinin erilliğine vurgu yaparak ayırma yoluna gitmişlerdir. Vodvil tarihçisi Joe Laurie Jr., bu taklitçilerin içinde en fazla hayranı olan Julian Eltinge'in ne kadar iyi bir boksör olduğundan söz ettiğini (o dönemlerde "gerçek erkek" in işaretlerinden biri sayılıyordu bu), hatta kadın kılığına girenlere "nonoş" diyen birtakım kabadayıları püskürttüğü bir salon kavgası sahnelediğini yazar ve bunların tümünün onun daha da sevilmesine yol açtığını söyler.⁴² Kamp ile drag'i bir arada kullanan *La Cage aux folles* ya da M. *Butterfly* gibi müzikallerin Broadway'de kazandığı başarı, hâlâ biraz da anaakım eğlence ve kültür dünyasının varsayımlarıyla işlemektedir. Gevisser, bu tür gösterilerle ilgili olarak, "Tıpkı siyah kültürün anaakım beyaz Amerika'ya bir minstrel gösterisi olarak sunulması gibi, gay kültürü de anaakım heteroseksüel Amerika'ya bir drag gösterisi olarak sunuldu," diye yazar.⁴³ Ama, bir yandan da, performansın son yıllarda gittikçe artan oranlarda politik ve toplumsal görünürlük kazanmak için kullanıldığı gerçeğinden hareketle, drag'in kimi performansçılar ve seyirciler için kişisel ve politik bir imkân sunduğu su götürmez. Performans sanatçısı David Drake'in "Gay aktivist mi Güzellik Kraliçesi mi?" (1991) başlıklı yazısı bu gerilimi ifade eder. "Sahnede elbise giymek, gay estetiğinin bir parçasıdır," der Drake. "Heteroseksüel bir dünyaya birinin kendini tiyatral bir biçimde ifade edişidir."⁴⁴

Paul Best'in kadın makyajı ve kostümüyle "Octavia" olarak ortaya çıktığı toplumsal durumlar, Best'in "radikal feminist" diye adlandırdığı önemli hususlara parmak basmak üzere tasarlanmıştı. Best, Octavia'nın performatif tezahürlerinin "kadın giysisi-erkek giysisi ayrımının toplumsal ve politik yanını ve insanların nasıl baskılandıklarını, kısıtlandıklarını, tektipleştirildiklerini ve bazen ne giydiklerine bakılarak toplumdan nasıl peşin onay aldıklarını" ifşa etmeyi hedeflediğini söyler⁴⁵. Ama, Alisa Soloman ve başka bazı isimler (özellikle de kadınlar), erkek drag'inin toplumsal cinsiyet kabullerini istikrarsızlaştırma becerisinden şüphe duyarlar: "Nihayetinde, 'erkek' halihazırda evrenseldir, 'kadın' ise bayramlıklarını giymiş öteki'dir, drag kim tarafından giyildiğine bağlı olarak anlam değiştirir." Ki bu anlamda "dişillik *her daim* drag"tır. Kadın gibi giyinen erkek istisnasız biçimde bir toplumsal cinsiyet parodisi sunmaktadır, kadın ise onu icra etmektedir.⁴⁶ "Drag olarak dişillik", maskaralaştırma kuramı ve performansı açısından merkezîdir ve 8. Bölüm'de yeniden ele alınacaktır.⁴⁷

1990'ların tartışmaları

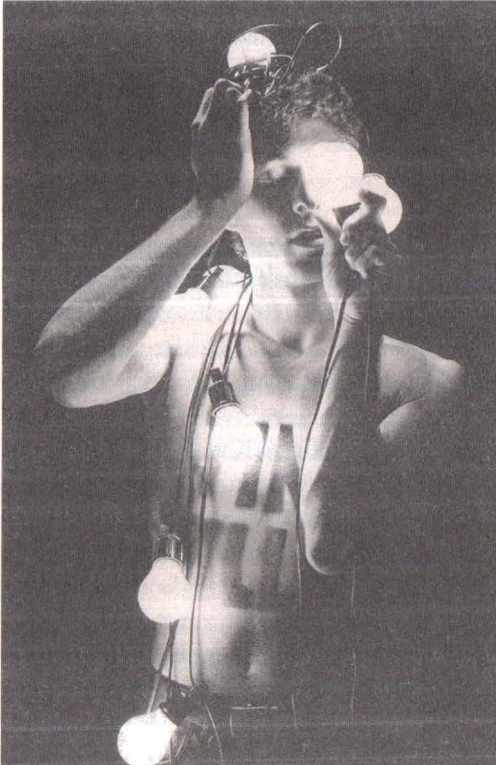
NEA dördlüsü

Gay sanatçıların günümüz toplumunda eşcinsellerin gerçek hayat deneyimlerini konu alan performansları burlesk "drag şov" geleneği içinde çok daha kolay eritilebiliyor, bu nedenle de çağdaş performans alanındaki muhafazakâr eleştirmenleri daha fazla rahatsız ediyordu. 1990 yılında Ulusal Sanat Desteği (National Endowment for the Arts/NEA), halihazırda destekleyeceğini duyurduğu üçü eşcinsel (Tim Miller, Holy Hughes ve John Fleck), diğeri radikal feminist (Karen Finley) dört sanatçıya verdiği desteği çekerek büyük bir tartışmanın fitilini ateşlemiş oldu. Sanatçılar bunun sansür olduğu iddiasıyla konuyu mahkemeye taşıyarak protesto ettiler; iki asliye mahkemesinden lehlerine çıkan sonuçla el konulmuş hibelerini geri almalarına rağmen, 1998'de Birleşik Devletler Yüksek Mahkemesi bu kez aleyhlerinde karar vererek taleplerini reddetti. On yıl süren ihtilaf, Birleşik Devletler'de muhafazakâr düşüncenin ve politik iktidarın yükselişinin, özellikle de sanat alanındaki etkisinin en sarıh örneklerinden birini "NEA Dördlüsü" ile yaratmış oldu. Bu ihtilaf, aynı zamanda, saldırıya uğrayan sanatçılara –paradoksal denebilecek bir biçimde– ulusal ölçüde daha önce tatmadıkları bir ün ve görünürlük ka-

zandırdı. Üstelik, skandalın etkisiyle de olsa, “performans sanatı” bütün ülkede ilgi çekmeye başladı.⁴⁸

Kaçınılmaz biçimde, NEA tartışması dört sanatçının sonraki işlerini de, bu işlerin seyirci tarafından alımlanışını da etkiledi. Dördü de otobiyografik malzemeyle çalışmaya devam etmiş olsa da, bu malzemenin kullanılma biçimi, 1990 öncesinde, aile ilişkileri, cinsel uyanışlar ya da yakın arkadaşlıklarla ilgili ve bu anlamda çok daha özel ve kişiseldi, bu nokta, Hâkim Scalia’nın desteğin reddedilmesinin sebeplerini açıkladığı notundaki abartılı özetten bile anlaşılabilmektedir.⁴⁹

Finley’in tartışmaya yol açan gösterisi “We Keep Our Victims Ready” [Kurbanlarımızı Hazır Bulunduruyoruz] üç bölümden oluşmaktadır. İkinci bölümde, Finley, bir cinsel saldırıyı aktarırken, üstünü beline kadar



Resim 7.1. Tim Miller, *Postwar*, 1982. Kaynak: Paula Court.

sıyırmak suretiyle göğüslerine çikolata bulaştırmış ve saldırıyı tarif ederken ağza alınmayacak küfürler sıralamıştır. Holly Hughes'un monologu "World Without End" [Dipsiz Dünya], sanatçının lezbiyenliğini fark ettiği anın net bir biçimde gösterilmesiyle ve annesinin cinselliğiyle ilgili anılarla kurulmuştur. John Fleck, "Blessed are all the Little Fishes" [Bütün Küçük Balıklar Kutsaldır] isimli sahne gösterisinde, alkolizmle Katolikliği karşılaştırmıştır. (...) Tim Miller, "Some Golden States" [Altın Çağlar] gösterisinde, çocukluk anılarına, bir eşcinsel olarak yaşadıklarına ve hep AIDS tehdidi altında yaşayışına değinmiştir.

Bu sanatçıların 1990'dan sonraki işleri, hem kendi yaşadıkları hem de seyircinin artık onları bu ihtilafla özdeşleştirmiş olması nedeniyle, kaçınılmaz olarak, NEA tartışmalarının izini taşımaya başlamıştır. Özellikle Hughes ve Miller'ın sonraki işleri, bir ölçüde, yüzyılın son yıllarında performans sanatının zaten bu yöne doğru dönmesinin etkisiyle de olsa, konuları açısından çok daha politik hale gelmişti. 90 sonrası bu işlere, toplumsal ve kültürel konulara odaklanan yakın dönem performansların ele alındığı bir sonraki bölümde yeniden döneceğim.

John Fleck, 1990'dan sonra, daha çok film ve video işleriyle ilgilendiğinden pek az sayıda performans üretecek, ama on yılı aşkın bir süre sonra, 2001'de yeni bir işle, *Mud in Your Eye* [Şerefe!] ile performans sahnesine geri dönecekti. Bu işle, cinsel karmaşa ve dini tutuculukla yüzleşmek gibi eski temalarına geri dönmüştü, ama, dindar sağ muhafazakârlığın yükselişiyle, ele aldığı konular da yeni bir yön tutturmuştu. Üstü yıldızlarla dolu, kırmızı, beyaz ve mavi fon, gösteriye belirgin bir politik keskinlik kazandırıyordu.

1990'dan sonra, Fleck'in genel seyirci için görece daha zor anlaşılır, kapalı gösterilerinin karşısında NEA dörtlüsünün en göze batan ve en tanınmış üyesi Karen Finley'in dikkat çeken görünürlüğü duruyordu. Bu durum pek de şaşırtıcı değildi; Finley'in işleri, Miller, Hughes ve Fleck'inkilerle karşılaştırıldığında onlardaki sıcaklık ve çekicilikten pek az nasiplenmişti, ama, öte yandan, onların işlerine oranla çok daha doğrudan ve fiziksel olarak daha rahatsız edici işlerdi. Elinor Fuchs, bir önceki on yıl boyunca, Carolee Schneeman gibi kadın performansçıların törenselleştirilmiş, hatta kutsallaştırılmış bedenlerinin yerini, Finley gibi performansçıların "müstehcen, saldırgan, bel altı ve dışkıya bulanmış ve bazen pornografik"⁵⁰ bedeninin aldığını söylüyordu. "*I'm an Assman*" [Eşşek Herifin Tekiyim] (1982) gibi daha önceki performanslarında,

Finley, kendi bedenini müstehcen bir biçimde kullanması ve bedenine acı vermesiyle uluslararası ölçekte adını duyurmuştu; şöhreti, 1986 Haziran'ında *Village Voice* dergisinin C. Carr tarafından hazırlanan, tartışma yaratan kapak konusu olması⁵¹ ile avangard tiyatro takipçileri arasında ve dört yıl sonra başlayacak NEA ihtilafıyla daha yaygın bir seyirci kitlesi nezdinde sağlamlaştı. Fleck'in sinemaya dönmesine ve Hughes ve Miller'ın –edindikleri kötü şöhrete rağmen– öncelikle onların gösterilerine ilgi duyan sadık seyirciler için gösteri yapmaya devam etmelerine karşın, Finley, 1990'larda gittikçe daha fazla tanınarak kamuya mâl oluyor, önemli ödüller kazanmaya başlıyor (1995'te Guggenheim, 1998'de Obie) ve skandalla beslenen medyanın ilgisini çekmeye devam ediyordu. *MS Magazine* tarafından 1998'de "Yılın Kadını" seçildikten bir sene sonra, *Playboy*'da (Haziran, 1990) çıkan altı sayfalık çıplak fotoğrafı yazıyla yeni bir gürültü kopartmıştı. Ama, bu arada, bir önceki Eylül ayında gerçekleştirilen terörist saldırıyla ilgili ilk işlerden biri olan, 2002 tarihli *The Distribution of Empathy* [Empatinin Bölüşümü] gibi, kişisel deneyimlerine dayalı performanslar üretmeye de devam etmiştir.

1990'ların beden sanatı

Performans sanatı 1995 yılında bir kez daha NEA'nın başına dert açmıştı. Muhafazakâr senatörler, Minneapolis'teki Walker Art Center'da sergilenen, içinde sakat bırakılmış kanlı âzâların da bulunduğu *Four Scenes from a Harsh Life* [Haşin Bir Hayattan Dört Sahne] için Ron Athey'e küçük bir destek verilmesini protesto ettiler (Ron Athey'in HIV pozitif olması bu meselenin skandal boyutuna taşınmasına neden oldu). Karen Finley'in ilk dönem işlerinden bile daha yoğun bir biçimde bedensel işkencelerin gösterildiği performanslar, o tarihten yirmi yıl önce Vito Acconci ya da Chris Burden gibi performans sanatçılarının gerçekleştirdiği, beden sanatının aşırı örneklerini akla getiriyordu. Athey'in işiyse farklı bir temele dayanıyordu ve, tıpkı Acconci ve Burden'in kendi dönemlerinin performans dünyasını yansıtmaları gibi, Athey de kendi dönemine aitti. Beden sanatı gayet bilinçli bir biçimde kendi bağlamını bozuyor ve 'an'ın gücünü ve şimdidielliğini vurgulamak için fiziksel yaralamaya başvuruyordu; canının yanması, bedeni temsilin bütün soyutlamalarından çekip alıyordu. Athey, öte yandan, acı ve yaralama performansını otobiyografik şeytanlarını – yoksul bir çocukluk, Musevi bir ailede hoyrat bir biçimde yetiştirilmek,

genç yaşlarındaki eroin bağımlılığı, ciddi intihar girişimleri, karşılıklı rızaya dayalı sadomazoşistik ilişki deneyimleri ve HIV pozitif oluşu— hem ifade hem de kontrol edebilmek için kullanıyordu. Aziz Sebastian olarak dikenli bir taç giydiği ve kanının bütün yüzüne ve bedenine aktığı 1994 tarihli *Deliverence*'ta [Kurtuluş] olduğu gibi, şehitlik imgesi adeta bütün işlerini ele geçirmiştir. NEA dörtlüsü gibi Athey'in görünürlüğü de işlerine yapılan muhafazakâr saldırılardan sonra belirgin bir biçimde arttı ve 1990'ların sonunda bir dünya turnesine çıktı. 1998 yılında, hakkında etkileyici bir belgesel çekildi.⁵²

Acı çeken beden, performans ve kimlik inşasının çok daha kuvvetli bir yolla ilişkilendirilmesi, 1996 yılında, 43 yaşında ölen ve kistik sibrozla (çoklukla erken ergenlik döneminde ölüme neden olan, ciğerlerde ve sindirim sisteminde bozulmaya yol açan bir çocukluk hastalığı) en uzun yaşayan insanlardan biri olan Bob Flanagan tarafından üretilmişti. Flanagan, Los Angeles'ta, 1989 yılında, bir yandan espriler yaparken, bir yandan da penisini tahtaya çivilemesiyle tanınıyordu. Pek çok yere turneye götürdüğü *Visiting Hours*'da (1992) [Ziyaret Saatleri], seyircilerini, nefes alabilmesi için zorunlu olan oksijen tankına bağlanmış halde, çevresi görüntüleme cihazlarıyla dolu ve duvarlarında sadomazoşistik deneylerinin fotoğraflarının asılı olduğu bir sanat galerisinde kurulmuş bir hastane odasında karşılamıştı. Partneri ve ortağı Sheree Rose ile birlikte cinsellik, hastalık ve acı arasında keşfettikleri bağlantıları seyircilerle paylaşmışlardı. Flanagan'ın işi, 1997 yılında, Athey'inki gibi oldukça etkileyici bir belgesele konu olmuştu: *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist* [Hasta: Süpermazoşist Bob Flanagan'ın Yaşamı ve Ölümü].⁵³

Fransız performans sanatçısı Orlan'ın süregelen cerrahi projesi, hem Athey ve Flanagan'ın acı çeken bedenleriyle, hem de Eleanor Antin'in ilk dönem bedensel işleriyle ilginç bir ilişki kuruyordu ve muhtemelen yirminci yüzyılın sonunda bedenin dönüştürülmesi yoluyla gerçekleştirilen performansların en bilinen örneğini oluşturuyordu. 1970'lerde ve 80'lerde, Fransa'daki bir dizi performansla, Orlan, kadınların, özellikle de fahişelerin ve azizelerin toplumsal ve kültürel imgelerini ele aldı ve bu araştırmalar 1990'da, Athey ve Flanagan'ın kiler gibi acının ifadesi olarak değil de kadınların bedenlerinin toplum tarafından şekillendirilmesinin bir yorumu olarak bir dizi estetik ameliyata yol açtı. Barbara Rose'un *Art in America*'da yayımlanmış 1993 tarihli bir yazısıyla Orlan Amerikalıların da dikkatini çekmiş oldu⁵⁴ ve o tarihten sonra performans konferanslarının en sevilen konularından biri haline geldi.⁵⁵ Ameliyatları kamera önünde

ve anestezi olmadan sürerken, anlaşılan, Orlan da yüzünü *Mona Lisa* gibi klasik resimlerle temsil edilen kadın güzelliğinin ideal bileşenlerine benzermesi için değiştiriyordu. Kimi film sekanslarında, Orlan'ın asistanlarından birinin koluna yazılmış “beden sadece bir kostümdür” ibaresi görülür.

Mağdur sanatı

1990'larda, kamuoyu nezdinde performansa yapılmış en belirgin saldırı, hakkında epeyce yazılıp çizilmiş NEA ihtilafıydı; sanat dünyasındakiler için aşağı yukarı aynı düzeyde bir başka saldırı, 1995 yılında *New Yorker* dergisinin dans eleştirmeni Arlene Croce'un “mağdur sanatı” dediği yapımlar aleyhine yazdığı yazıyla boy gösterdi.⁵⁶ O yılların en politik



Resim 7.2. Ron Athey, *Four Scenes from a Harsh Life*, 1993. Kaynak: Ron Athey.

isimlerinden biri ve önde gelen deneysel dansçısı Bill T. Jones'un *Still/Here* [Hâlâ/Burada] işini görmeyi de, hakkında yazı yazmayı da reddeden Croce, bir siyahî ve AIDS mağduru olarak Jones'un otobiyografik malzemeye başvurmasının nesnel bir eleştiriyi imkânsız hale getirdiği suçlamasında bulunmuştu. Daha önceki NEA tartışmaları Croce'un yazısına bir biçimde nüfuz etmişti. Croce, yazısında, cinsel içerikli fotoğrafları 1980'lerin sonunda NEA'nın eleştirilmesine neden olan ve NEA tarafından desteklenen bir sanatçıya, Robert Mapplethorpe'a "sanattaki bir başka patoloji" olarak atıfta bulunur. Bütün bunlar doğrudan Mapplethorpe'u ya da Jones'u değil, daha çok Ron Athey'i hedef alan retorik bir soruya yol açar: "Bir sanatçı kendi kanıyla bir resim yaptığında, benim o resmin iyi bir resim olmadığını düşünmem ne fark eder?"⁵⁷

Croce'un muhafazakâr bir senatör değil de Amerika'nın tanınmış dans eleştirmenlerinden biri olması nedeniyle soru büyük bir tartışmayı alevlendirmiş ve dikkatleri bir kez daha çağdaş otobiyografi temelli performanslara, ama özellikle de ırksal ya da cinsel açıdan azınlıkta olan sanatçılar tarafından yapılanlara ilişkin muhafazakâr kuşkuya çekmişti. Eleştirmen Dale Harris, Croce'tan açıkça daha muhafazakâr olduğu halde, *Wall Street Journal*'daki suçlamalarında ondan geri kalmamış ve kaynağını daha açıklıkla işaret etmişti: "Bay Jones siyahîdir. Üstelik eşcinseldir. (...) Bay Jones HIV pozitifdir. Bütün bunları söylememin nedeni, Bay Jones'un yabancılaşmış performansının onun koreografisinden ayrılamayacak olmasıdır. Neredeyse ayrılmaz biçimde yapının konusudur; hayata küskün, aşırı duyarlı ve son derece kendine gömülü."⁵⁸

Performans ve etnisite

Kimlik ve otobiyografiyle kurulmuş performansın en geliştiği alan zaten toplumsal cinsiyet ve cinsellik konularıdır, buna bir de NEA'nın destek tartışmaları ve mağdur sanatı gibi kamuya da açılmış meseleler ve bu işlerin çoğunun çevresini kuşatan skandal havası ve tabular eklendiğinde, bu alan iyice tanınır hale gelmişti. Fakat, aslında, 1980'lerin ortalarında, performans yoluyla kişisel tarihin başka yönleri de keşfedilmeye başlanmıştı. Daha önce toplumsal cinsiyete yönelen dikkat, bu dönemde sınıf ve ırk meselesine yönelmeye başlamış ve bunun sonucunda çok daha farklı ve çeşitli kimlik performansları üretilir olmuştur. Hâlâ devam eden bir süreç olmasına karşın, yüzyıl sonuna gelindiğinde, Amerikan performans

yapıtlarının en ayırt edici özelliklerinden birinin, kendini, toplumsal cinsiyet ve benlik keşiflerini yeni alanlara taşımaya adanmış performansçıların ve izleyici kitlelerinin ortaya çıkması olduğu görülmüştür. 1970'lerin ve 1980 başlarının performans sanatçılarının neredeyse tamamı iyi eğitim almıştı, beyazdı ve orta sınıftandı, ama 1980'lerde çok daha fazla sayıda ırk ve toplumsal sınıftan performansçı ortaya çıktı ve sahneye kendi deneyimlerini ve kaygılarını taşımaya başladı. Bu değişim eğilimine performans dünyasının kendi içindeki gerilimler ve dönemin en tanınmış performans sanatçılarını da içeren tartışmalar eşlik ediyordu.

Mesela, Eleanor Antin, siyahî balerin gibi yaratımları nedeniyle eleştiriliyordu. Antin, her zaman, bu tür figürlerin toplumsal olanla bağıni kesmeye özen göstermiş ve onların sadece kendisinin alternatif versiyonları olduğunu ve öncelikle kendine ilişkin keşifler yapmak amacıyla yaratıldığını söylemişti. "Derimin dışına çıkıp başka gerçeklikleri keşfetmemi sağlıyorlar," diyordu 1989'da,⁵⁹ ama C. Carr *Village Voice*'ta bu "küstahlığı ve naifliği" eleştiriyor ve bunun belli bir hassasiyet ve kültürel farkındalıktan yoksun beyaz sanatçının ötekileri gülünçleştiren "siyah makyajı" olduğunu söylüyordu.⁶⁰ Suzanne Lacy de, müspet toplumsal amaçlar taşımaya rağmen, 'ötekilerin' performansını bilinçli bir biçimde kullandığı için eleştiriliyordu. *Prostitution Notes* [Fahişelik Notları] ya da *The Life and Times of Donaldina Cameron* (1977) [Donaldina Cameron'un Hayatı ve Dönemi] gibi birkaç işinde, Lacy, "etin, dolayısıyla kimliğin fiziksel sınırlarını gevşetme"nin peşinde olduğunu söylüyordu:

Bu parçalarda bilinçli olarak başka bir deneyimin alanına, bir başka toplumsal ortama giriyor ve onunla bir oluyordum. Bu, elbette, benim Çinli ya da siyahî olmam anlamına gelmiyor; kendimi ortak deneyimlerimiz arasındaki bağıntıları anlama deneyimine mümkün olduğunca yaklaştırmak, kimliğimi genişletip öteki olmayla bütünleşmek bu. Bir öz-eğitim süreci.⁶¹

Lacy, buna rağmen, özellikle de kendi gündemi büsbütün farklı beyaz bir feministin onları anlayamayacağını, kaygılarını temsil edemeyeceğini ve onlar "adına" konuşmasının kadınlar adına konuşan erkek oyun yazarlarının tutumundan pek de farklı olmadığını söyleyen Çinli sanatçılardan gelen büyük bir dirençle karşılaşmıştır. 1980'lerin sonunda, benzer çekinceler, feminist kuramın üstsınıftan, eğitilmiş, beyaz kadınların egemenliğinde olmasına ilişkin olarak da dile getirilmiştir.⁶²

Bu dönemde, önemli performans topluluklarından biri olan Spiderwoman'ın evrimi bu yeni gerilimin önemli örneklerinden birini oluşturur. Topluluğun ilk işi, 1976 tarihli *Women In Violence* [Şiddet Pençesinde Kadın] otobiyografik ve tarihsel bir malzeme üzerine kurulmuştur. Yedi kadından oluşan topluluğun amacı, "Amerika'nın yerli kadınlarının farklı deneyimlerini"; lezbiyenlerin, akrep kadınların, ellisini geçmiş kadınların, yirmi beşine gelmemiş kadınların, kızkardeşlerin, annelerin ve büyükannelerin deneyimlerini bir araya getirmek olarak açıklanıyordu.⁶³ Ama, 1980'lere gelindiğinde, farklı renklerden kadınlar ve erkekler performans sanatını kendilerini tanımlamak, keşfetmek ve daha kendilerine özgü toplumsal, kültürel ve etnik kaygılara değinmek için kullanırken, Spiderwoman'ın beyaz ırka mensup olmayan üyeleri, topluluğun barındırdığı varsayılan çeşitliliğin beyazların hâkimiyetinin o bildik toplumsal maskesi olduğunu hissetmeye başladı. Böylece, 1981 yılında topluluk dağıldı ve Amerikan yerlisi üyeleri Spiderwoman adını muhafaza ederek kendi etnik azınlıklarını, efsanelerini ve tecrübelerini keşfetmeye koyuldular.

Yüzyılın son onyıllı boyunca kimlik performanslarında görülen değişimin bir başka önemli örneği de Afro-amerikalı performansçı Robbie McCauley'dir. 1960'ların sonlarında, McCauley, New Lafayette Tiyatrosu'nda "caz tiyatrosu" adıyla bir form deniyordu; bu dönemde, sonradan ortağı olacak Jessica Hagedorn, kendi "Gangster Korosu"uyla, müzikle şiirsel otobiyografinin bir araya getirildiği benzer bir doğrultuda ilerliyordu. "Performans sanatı diye bir şeyden haberim yoktu," diyordu, "ben şair çalgıcılar deyip geçiyordum." 1980'lere gelindiğinde, bu iki sanatçı, aralarına katılan multimedya sanatçısı Laurie Carlos'la birlikte, adına "Düşünce Müziği" dedikleri bir dizi performans geliştirdiler. "Kendi sesimizi bulmaya başlıyorduk," diye anımsıyordu Carlos, ama ne siyahların ne de beyazların konvansiyonel tiyatrolarında kendilerine salon bulabiliyorlardı. "Performans sanatı, içinde pek az tanımın bulunduğu bir yerdi."⁶⁴

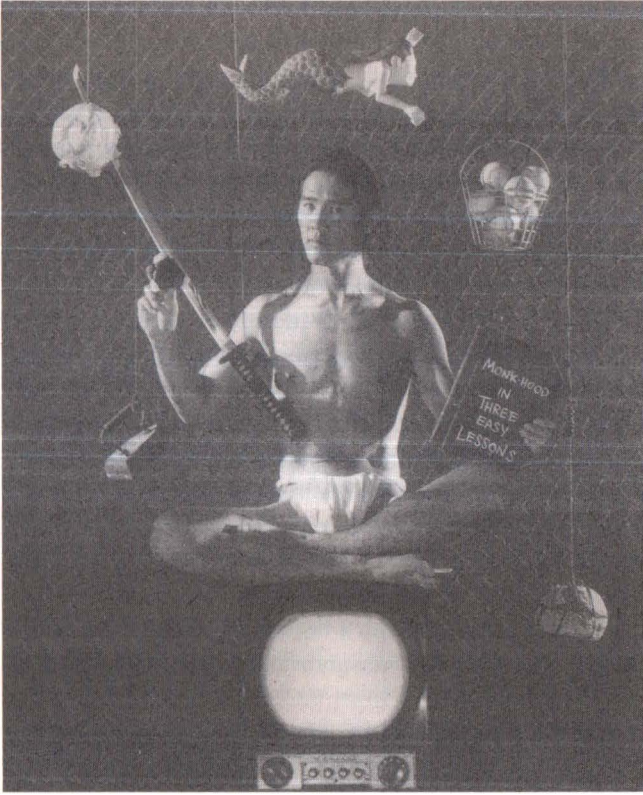
1980'lerin sonlarında, McCauley, *Confessions of a Black Working Class Woman* [Çalışan Bir Siyahî Kadının İtişirakları] adıyla bir dizi performans yarattı, bu isimlendirme zaten dönemin sınıfsal ve etnik meselelerine duyulan ilginin arttığının bir göstergesiydi. Bu performans dizisinde, McCauley, ırkçılığın kendi hayat ve önceki nesillerin hayat hikâyeleri üzerindeki etkilerini gösterebilmek için kişisel malzemeye ve bedenine başvurdu (müzayede tezgâhı üzerinde çıplak bir köle olarak görünmesi, herhalde, bunlar arasında en şoke edici olanıydı).⁶⁵

1990'lar, McCauley'nin hikâye anlatıcılığına, anılara ve performansa duyduğu ilgiyi başka bir yöne, çalışmasının temelini oluşturacak şekilde ait olduğu cemaatin sözlü tarihine yöneltti. Önce Amerika'ya ait malzemelerle başladı işe (*Buffalo Project*, 1990 ve *Mississippi Project*, 1992), sonra da, 1995'te *Stories Exchange Project* ile uluslararası bir projeye girişti. Burada beş Çek Çingene ile çalışarak Roman halkının Nazi idaresi altında çektiği acılar üzerine bir performans geliştirdi.

1980'ler ve 1990'larda, farklı etnisitelerden gelen insanların ürettiği performanslar, kimlik performansının en önemli alanlarından biri haline geldi. 1990'lı yıllarda bu tür çalışmalar ve genel olarak performans sanatı için önemli merkezlerden biri, Los Angeles'ta, 1989 yılında Tim Miller ve yayımlandığı yıllarda (1978-97) Amerika'nın performans sanatı alanındaki en önemli dergisi olagelmiş *High Performance*'in kurucu editörü Linda Burnham tarafından kurulan Highways Performance Space'ti.⁶⁶ Her ikisi de Los Angeles'taki çokkültürlülüğün Highways'in misyonu ve yönelimi açısından merkezî bir önem taşıdığının farkındaydı. 1990'ların başlarında, Burnham, mevcut Highways sahnesini 1970'lerin galeri performanslarıyla ve 1980'lerin kulüp performanslarıyla bir görüyordu.⁶⁷

Şimdi, burada sahneye çıkan insanların büyük çoğunluğu solo işler yapıyor ve pek çoğu görsel sanatlar alanından gelmiyor. Çoğu yazar ya da tiyatrocu, aralarında sınırları zorlamak isteyen birkaç da dansçı var. Highways'de gördüğümüz işlerin yansıdan çoğu bireysel kimlikle ilgilidir. Her yerde itilip kakılıp L.A.'ya gelmiş, bir sürü farklı kültürden insan kendini diğerlerine tanıtıyor.

Tim Miller, 1991 yılında, Highways'deki işleri New York'taki performans eğilimleriyle karşılaştırmış ve ikincisi avangard sanat dünyasına yönelmeyi, dolayısıyla teknik ustalık ve biçimsel zarafet arayışını sürdürürken, ilkinin daha toplumsal bir bağlama yerleştiğini tespit etmişti: "Kültürel cemaatlerden geliyorlardı: Asyalı, Latin ya da lezbiyen veya gay, hepsi oradaydı."⁶⁸ Bu çokkültürlü odak, Miller'a göre, 1990'ların başında Los Angeles'ı "Kuzey Amerika'nın performans başkenti haline getirmişti."⁶⁹ Bireysel kimlikle farklı kültürlerle ilişkin çalışmaları, özellikle dezavantajlı, dışlanmış ya da baskılanmış gruplara (ırksal ve etnik azınlıkların yanı sıra, gayler ve lezbiyenler, engelliler, yaşlılar, yoksullar) özel bir hassasiyetle yaklaşarak onları bir araya getirme eğilimi, 1990'ların ilk yıllarında Amerika'da gerçekleştirilen kurgusal ve provokatif performans



Resim 7.3. Dan Kwong, *Monkhood in 3 Easy Lessons*, 1995. Kaynak: Aaron Rapoport.

işlerinin çoğunun temel niteliği idi ve *Highways*'de de özellikle merkezi bir yer tutuyordu. Dan Kwong, burada, *Secrets of a Samurai Centerfielder* [Centerfield'lı bir Samurayın Sırları] (1989) ve *Monkhood in 3 Easy Lessons* [Üç Derste Keşiflik] (1995) başlıklı işlerini sundu; bu işlerde Japon/Çinli bir ebeveynin gay oğlunun egemen kültürle ve cinsiyet rolüne ilişkin beklentilerle mücadelesi ele alınıyordu. Burada, ayrıca, Paulina Sahagun, 1994'te Meksikalı/Amerikalı altyapısıyla ilgili işler sunmaya başlamıştı. *Local Loca Highways*'de, 2002'de sergilenmiş, ama prömiyerini bundan bir yıl önce, 1994 yılında başlayan ve bir sonraki yüzyılda uluslararası bir festival dönüşerek solo kadın performanslarının mekânı haline gelen Los Angeles Women's Theater Festivali'nde yapmıştı.

Kimlik ve Def şair performansçılar

Amerika'da, 1990'lı yıllarda gerçekleşmiş belki de en önemli kimlik performansı, konularının merkezine otobiyografik keşifleri yerleştiren Def şiirin yükselişiydi. Önde gelen bir Def performansçısı ve Ulusal Şiir Çarpışması Takımı'nın beş kez üyesi olmuş Beau Sia, "Sadece kendi hissettiklerimi ve algıladıklarımı yazmak istiyorum," diyordu. "Bir de onları herkesin anlayacağı biçimde yazmak istiyorum. İnsanların ne yaşadığını anlamalarını istiyorum."⁷⁰ Sia gibi dikkatleri üzerine çekmiş çoğu Def şair performansçı kişisel ifadeyi öne çıkarır ve, doğal olarak, azınlıktan gelmektedirler, o nedenle bu tür performanslarla Highways gibi gösteri mekânlarının daha geleneksel performans sanatı arasında sıkı bir toplumsal ve kültürel bağ vardır. 2002'de, *Def Poetry jam*, San Francisco ve New York sahnelerine, bu sanatın temsilcileri kabul edilebilecek dokuz önemli genç Def performansçıyı çıkartmıştı. Oklahoma City'den gelen Çinli-Amerikalı Beau Sia'nın yanı sıra, Brooklyn'den gelen Bir Filistinli-Amerikalı Suheir Hammad, Philadelphialı bir Afro-Amerikan Black Ice, Jamaika doğumlu bir New Yorklu Staceyann Chin ve Chicago'nun güneyinden bir Latin Amerikalı Mayda Del Valle. Gösterilerinin dört bölümü, orada olup biten konusunda net bir fikir veriyordu: "Kimlik, anılar, aşk ve son bir mesaj."⁷¹

Kimlik performansından kültürel performansa

Los Angeles merkezli performanslarla ilgili 1990 tarihli bir raporda, Jacki Apple, bu işlerin büyük bir çoğunluğunun artık "estetikleri ve politikaları hem sanat dünyasına, hem de sosyo-kültürel gerçekliğe meydan okuyan, kadın, gay, Afro-Amerikalı, Hispanik ve genç Asyalı-Amerikalı sanatçıların işbirliğiyle yaratıldığı" gözleminde bulunmuştur.⁷² Kuşkusuz, kültürel çoğulculuğa ve azınlığın kendini ifade etmesine gösterilen ilginin artması, yüzyıl sonunda Amerika'da yaratılan performans işlerinin en önemli özelliklerinden biriydi ve kimlik performanslarına canlandırıcı bir boyut katıyordu.

Bu tür otobiyografik performansların yanı sıra, benzer bir zemin üzerine kurulmuş, fakat daha farklı bir odağı olan bir performans türü de geliştiriliyordu; belli bir etnisite ya da arkaplan veya toplumsal cinsiyete mensup olmayıp, daha çok, genel olarak o arytetişimden gelen bütün insanların

deneyimiyle, hatta kültürel ve etnik müzakere süreçlerinin ta kendisiyle ilgilenen bir türdü bu. En bilinenlerinden biri Guillermo Gómez-Peña olan performansçılar, bireysel olarak, performansta ne özel anlamda otobiyografiyle ne de Eleanora Antin'inki gibi soyut, hayali alternatif kimlikler yaratmakla ilgileniyordu. Bu performansçılar daha genel kültürel dinamiklere eğilmek ve onları açığa çıkarmak istiyordu. Bu kültüre temellenmiş işler, performans kuramcılarının, özellikle tiyatroların ya da sanat galerilerinin dışında gerçekleştirilen performatif etkinliklere gösterdiği ilginin de etkisiyle, yüzyılın sonuna doğru, dikkatleri, bizi çevreleyen kültürün gerilimlerini ve dinamiklerini ifade edebilmek için performansın daha genel kültürel bağlamlarda nasıl kullanıldığına yöneltti.

1990'ların başında, Gómez-Peña, performans alanının, performans sanatının amacının "radikal fikirleri anaakım haline getirmek" olduğunu söyleyen Karen Finley gibi sanatçılardan bu yana çok belirgin biçimde değiştiğini saptar. Gómez-Peña o hedefe ulaşılmış olduğunu kesinler ve artık hedefin "Kuzey Amerika'da hâlâ son derece kalıcı olan, Avrupa kökenli marjinal bir bohem olarak sanatçı mitine" saldırmak olduğunu açıklar.⁷³

Merkezden konuşmanın, kültürün yapılışında etkin olmanın peşindeyim. Aynı şey, artık daha fazla marjinalleştirilmeyi kaldıramayacak durumda olan gayler, kadınlar ve başka ırktan sanatçılar için de geçerli. Performans sanatı bunun gerçekleştirilebileceği alanlardan biridir; ritüelin yeniden icat edilebileceği ve sınırların aşılabileceği bir alan.

Bireysel ifadelerin ya da biçimsel kaygıların yerine, artık, yirminci yüzyılın sonunda, performansın ilgi alanının merkezine "kültürün yapılışı" geçmiştir ve bu yönelimi taşıyan performans bir sonraki bölümün konusunu oluşturacaktır.

8. Bölüm

Kültürel Performans

Genellikle otobiyografik malzemeye başvuran kimlik performansı, 1970'lerin başından itibaren performans sanatının en yaygın biçimlerinden biri olagelmıştır. Bir vakitler susturulmuş bireylerin ya da toplulukların sesi olmaya ilişkin süregelen kaygısı, bu tür işleri toplumsal ve kültürel sorunların da içine çekmiştir. Aşağı yukarı aynı dönemlerde gelişen başka tür politik gösteriler ise, en azından başlangıçta, “performans” kavramıyla pek ilişkilendirilmedi. Bu tür etkinlikler, bireysel kimliklerin keşfedilmesi ve ifade edilmesinden ziyade, o bireyin içinde bulunmak durumunda olduğu toplumsal ve kültürel bağlamla ilgilendiler. Yüzyılın sonuna yaklaşırken, kültürlerarası meselelere gösterilen ilginin artışına çokkültürlülük ve sömürgecilik sonrası dönemin dinamikleri ve gerilimleri eklendiğinde, bu kültürel bağlam gitgide performansın temel ilgilerinden biri haline gelmeye başladı. Gerçekten de, bir kültürün süregelen inşasının ve diğer kültürlerle kuracağı ilişkinin merkezî işlemlerinden biri olarak kabul görür oldu. Phillip Zarilli, “Kültürel bir eylem biçimi olarak performans, durağan, tektipleştirilmiş bir kültürün sabitlenmiş, özelleştirilmiş tavırlarının basit bir yansıması değil, kültürü kuran deneyimlerin ve anlamların sürekli yeniden müzakere edilmesi için bir arenadır,”¹ diye yazar.

Bir önceki bölümün kişisel deneyim temelli performanslara ayrılmış olması gibi, bu bölüm de, kişisel olanı büsbütün dışarıda bırakmadan, daha çok, genel anlamıyla kültürel pratiklerle ve gerilimlerle ilgilenen performansı ve teoriyi ele alacak. Ama, elbette, bu ayrımın büyük ölçüde bir vurgu farkına dayalı olduğunu akılda tutmak önemli. Performans hakkında konuşurken yapılabilecek ayrımların birçoğu gibi bu ayrım da son derece geçirgendir, çünkü bireysel kimlik, hiç şüphesiz, belli kültürel bağlamlar içinde gelişir ve işler. Aslında, bu bölümde (ve çağdaş performans kuramının önemli bir kısmında) ele alınan sorulardan biri, “kültürel bağlamdan ayrı bir bireysel kimlikten söz etmek doğru mu” sorusudur.

Gerilla ve sokak performansı

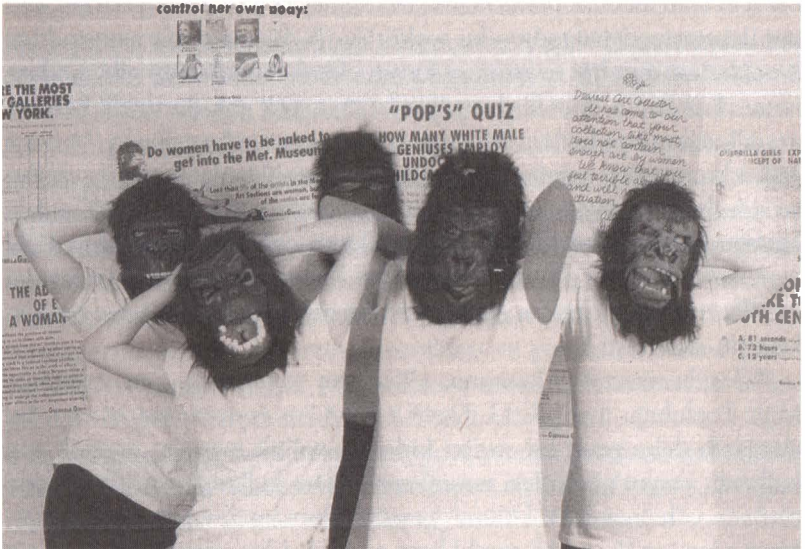
Daha önce belirttiğimiz gibi, modern performans sanatının kökenlerinden birinin izi 1960'larda kavram ve beden sanatçılarının stüdyolarda ve galerilerde (ve bazen de konvansiyonel olmayan mekânlarda) yaptığı denemelere kadar sürülebilirken, toplumsal ve politik yönelimi daha belirgin olan modern performansa baktığımızda büsbütün farklı bir soykütük ortaya çıkmaktadır – bu soykütük, ilk dönem performansın kimi örneklerinin kendini tiyatronun karşısı olarak tanımlaması gibi modern sanat dünyasının dışında durmakla kalmaz, pek çok durumda kendini onun karşısına yerleştirir. Modern performansın erken dönem tarihine eğilen kronikçiler, o zamanlar performans öncelikli olarak sanat cemaati ve dile bağlı olmayan etkinliklerle ilişkilendirildiğinden, 1960'lardaki birçoğu oldukça tiyatral sokak gösterilerini değerlendirmelerine dâhil etmemişlerdir. 1970 gibi erken bir tarihte, Richard Schechner, o zamanlar “gerilla tiyatrosu” denilen şeyin “performans” olarak da nitelendirilebileceğini söylemişti.²

“Gerilla tiyatrosu” kavramı, 1960'ların sonlarında, San Francisco Mim Topluluğu üyesi R. G. Davis tarafından performansı tiyatro dışı alanlarda daha geniş bir seyirci kitlesine politik mesajlar vermek için kullanan yaygın gösterileri tanımlamak üzere kullanılmıştı.³ Bu tiyatro türünün çok önemli bir bölümü kendini Vietnam Savaşı'nı protesto etmeye adanmışsa da, çeşitli azınlıkların maruz kaldığı eşitsizlikler de bu tür performansların konusu olmuştu. Daha geç tarihli politik performansla

yakından ilişkili iki topluluğun kavramı ele alışı açısından bakıldığında, bu eşitsizliklere hükümetin ya da genel toplumsal uygulamaların değil de bizzat sanat dünyasının kendi ayrımcı uygulamalarının sebebiyet verdiği görülüyordu. Beyaz erkek sanatçılara tanınan kurumsallaşmış ayrıcalık, New York'ta Guerrilla Girls'ün, Los Angeles'ta da Chicano (Meksika kökenli Amerikalı, ç.n.) ASCO topluluğunun ilk performatif eylemlerinin tetikleyicisi olmuştur.

Feminist gerilla tiyatrosu ve Guerrilla Girls

1960'ların sonunda, modern kadın hareketi yükselmeye başladığında, içinde bulunduğu dünya, aynı dönemin "apolitik, formalist, galeri merkezli performans" işlerinin dünyasından büsbütün farklıydı. Buna rağmen, pek çok radikal feminist, dönemin radikal gerilla tiyatrosunun ve sokak tiyatrosunun sembolik değerinden ve performans stratejilerinden etkileniyordu. Feminist gerilla tiyatrosu bir dizi çarpıcı ve iyi duyurulmuş sokak



Resim 8.1. The Guerrilla Girls bir gösteri sırasında. Kaynak: Guerrilla Girls.

gösterisinde boy göstermeye başladı. Sözgelimi, 1968'de, Atlantic City'de yapılan Amerika Güzellik Yarışması'na müdahil olmak gibi; orada canlı bir koyuna güzellik tacı giydirilmiş, Amerikan Güzeli'nin bir kuklası açık artırmaya çıkarılmış, bulaşık bezleri, daktilo şeritleri, kemerler ve sutyenler Özgürlük Çöplüğüne atılmıştı. Aynı yıl, New York'taki kadınlar WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) (CADI / Kadınların Uluslararası Cehennem Kaçkını Terörist Komplosu) adı altında örgütlenip Cadılar Bayramı'nda "Şaman, peri kızı, Anaerkil Dönemin büyücü kadınları ve gerilla cadı" kılığı ve makyajıyla Wall Street bölgesi sakinlerinin karşısına çıkıp büyü yaptılar.

Cadı kovanları, kısa zamanda, Pat Nixon'u (Richard Nixon'un eşi, ç.n.) ve Boston Taşımacılığı lanetlemek, Birleşik Meyve Şirketine kara büyü yapmak gibi gerilla etkinlikleri yürütmek üzere Amerika'nın dört bir yanında ortaya çıkmaya başladı. Bu tür etkinliklerin başını çeken isimlerden biri olan Robin Morgan, sonradan, bu etkinliklere katılanların "politik açıdan eril solun cepheden saldırı taktikleriyle özdeşleştiğini ve üslup olarak da Yippi (Youth International Party / Uluslararası Gençlik Örgütü üyeleri) gibi grupların klovnesk proto-anarşizmine yakın durduklarını" söylemişti, "ama o kadar da bilinçli değildik aslında, ne yaptığımızı ya da neden yaptığımızı pek de bilmiyorduk".⁴⁻⁵

Sonraları yükselen bilinç bu "proto-anarşik" enerjiyi daha doğrudan politik ve toplumsal etkinliklere yönlendirdi, ama geleneksel feminist gerilla tiyatrosu yaşamını sürdürdü; Guerrilla Girls'ün (goril masklı) posterleri ve performans gösterileriyle dikkat çektiği New York sanat dünyasında, erkeklerin süregelen egemenliğine işaret eden ve kesintisiz sürdürdükleri, oldukça görünürlük kazanmış etkinliklerinde olduğu gibi.⁶ New York merkezli Guerrilla Girls, faaliyetini Amerika'nın dört bir yanına ve Avrupa'ya taşımıştır. 2001 yılında, Akademi Ödülleri töreninde, Oscar'a aday gösterilen kadın yönetmenlerin sayısının ne denli az olduğunu gösteren istatistiklerin 'sticker'larını dağıtarak ortalığı karıştırmış ve her yılki törende bunu yapmayı sürdürmüşlerdir.

ASCO

New York'lu Guerrilla Girls gibi Los Angeles merkezli Chicano topluluk ASCO da (sözcük İspanyolca'da "bulantı" anlamına gelir) 1960'ların politik sokak tiyatrosundan doğmuştur, ama bu kez kız ve erkek okulları

ayrımını protesto eden öğrenci hareketleri yoluyla büyümüştür. Tıpkı Guerrilla Girls'ün kadın sanatçıların düşük temsiliyetini protesto için bir araya gelmesi gibi, bu faaliyette yer alan dört sanatçı, Harry Gamboa Jr., Patssi Valdez, Willie Heron ve GRONK, yerel kültürel kurumlarda Chicanolara temsil edilmeyişini protesto etmek üzere bir araya gelmişti. ASCO'nun ilk "eylemi" 1972 yılında Los Angeles County Sanat Müzesi'nin duvarına boyayla üyelerinin isimlerini yazmak oldu. Chicano politik sanatının daha çok görsel sanatlar, posterler ve duvar resimleriyle anıldığı bir dönemde, ASCO, sokak performanslarında uzmanlaşmıştı, özellikle "No-movies"de (film-yok) ASCO üyeleri hayali bir film çekiyormuş gibi sokak gösterileri düzenlediler, bu biraz da Avrupa'da "halkın arasına karışarak" tiyatro yapan German Scharlatan Theater gibi toplulukların üslubunu anımsatıyordu.⁷ ASCO 1970'lerde sayıca genişlemeye başladı ve 1979'da en önemli üyelerinden birini kazandı: Daniel J. Martinez. Martinez, Harry Gamboa ile ilk karşılaşmasını şöyle aktarıyor: "Kimlikten, siyasetten konuşmaya başladık, sonra da kavramsal sanatın yeni, yeniden yorumlanmış bir versiyonu hakkında konuştuk."⁸ Gamboa ve Martinez, topluluğu 1989'da dağılına kadar birlikte yönettiler. Medya kullanımıyla özel olarak ilgilenen Martinez'in etkisiyle "No-movies" şöyle bir biçime evrilmişti: topluluk üyeleri bir "olay" yaratıyor, sonra da birtakım gözlemcilerle söyleşi yaparak gördüklerini anlatıyor ve gerçek olmayan olaylara sanal bir gerçeklik kazandırılıyordu.⁹ ASCO performansçıların takip eden seyircilerden biri de 1990'ların en önemli performans sanatçılarından biri olan Guillermo Gómez-Peña'ydı. ASCO başka yerlerdeki katı, dışlayıcı sistemlerle mücadele etme arayışındaki Latin sanatçıları için bir model olma işlevi de görüyordu. Bunlar arasında, 1987 kurulmuş Kübalı ARTECALLE topluluğu sayılabilir; topluluk, sanata uygulanan sansürü protesto etmek için kamuya açık etkinliklerde şaşırtıcı gerilla etkinlikleri gerçekleştiriyordu.¹⁰

D. J. Martinez 1990'larda gerçekleştirilmiş bir dizi büyük ve tartışma yaratmış kamusal sanat projesinden biliniyor olsa da, arada bir de sokak gösterileri düzenliyordu – sözgelimi, Kuzey İrlanda'da, Belfast sokaklarında palyaço kostümü giyip Meksika patatesi ve Zapatista esinli tahta tabancılar sattığı *How to Con a Capitalist* (1995) [Bir Kapitalisti Nasıl Aldatırsınız] performansı gibi. Onun işleri hakkında, Coco Fusco, "bunların mübah görülen toplumsal etkinliklerin sınırlarını zorlayan müdahaleler olarak anlaşılmaları gerektiğini", işlerin, kamusal alanları "yüzleşme mekânlarına" dönüştürdüğünü söyler.¹¹

İlk dönem feminist performanslarında toplumsal kaygılar

Hem Avrupa’da, hem de Amerika’da, gerilla veya sokak tiyatrosu, belli toplulukları bilinçlendirmek için kullanılmaktan çok, potansiyel seyircilerin dikkatini içinde bulundukları toplumun çözülmemiş ya da görmezden gelinmiş sorunlarına çekmek için kullanılmıştır. Bu, feminist gerilla tiyatrolarının kaygılarının 1970’lerde performans sanatı sahnesindeki kadınlar tarafından keşfedildiği dönem için de geçerliydi. Örneğin, Suzanne Lacy ve ortağı Leslie Labowitz, Kaliforniya’da tecavüze (*Three Weeks in May*, 1977) [Mayıs’ta Üç Hafta], kadınlara uygulanan şiddetin ticari fotoğraflarına (*Record Companies Drag Their Feet*, 1977) [Plak Şirketleri Ayak Sürüyor] ve genel olarak küçük düşürücü seksist imajlara dair bilinç oluşturmak hedefiyle bir dizi kuvvetli performans yarattı.

1968 sonlarının WITCH gösterileriyle bir sonraki onyılın sosyal aktivist performansları arasında kalan yıllar, elbette, modern kadın hareketinin doğuşuna ve bu hareketin hızla gelişen kuramsal ve politik söylemine tanık olacaktı. Sonuç olarak, bunu izleyen performanslar sadece politik bildirimlerde bulunmakla değil, gösterilen olgu her ne ise onun altında yatan toplumsal, kültürel ve estetik uygulamaları ve varsayımları da ifşa etmekle daha fazla ilgilenmeye başladı. Lacy ve Labowitz’in *Three Weeks in May*’inde, yakın dönemde gerçekleşmiş tecavüzlere ait malzemeye başvurularak kurulan bölümleri, galeride gerçekleşen daha soyut ve kuramsal bir sahne sonlandırıyordu: kırmızıya boyanmış dört çıplak kadın bir arada büzülmüş oturuyordu. Jeanie Forte, “bu kadınların Batı müzelerinde duvarlara asılmış sayısız çıplak kadınla çarpıcı bir benzerlik” taşıdıklarını belirtiyordu; böylece, yapıt, “kadını bir nesne, bir kategori, bir ‘gösterge’ haline getiren kültürel uygulamaya ilişkin” bir eleştiri geliştirmişti ve “kadınların bu yolla göstergeye (ya da dişiliğin temsiline) dönüştürülmesinin gerçek kadınların hayatını nasıl tehlikeye attığını” göstermiş oluyordu.¹²

Modern feminizm pek çok altbölüme ayrılrsa da, bu son kaygı (genel olarak kültürel performansta olduğu gibi) en çok materyalist feminizme yakındır; bir önceki bölümde tartışılan türden bireysel vaka çalışmalarının ötesinde, daha çok, o vakaları üreten toplumsal araçlar ve kültürel uygulamalarla, bu araçların hangi toplumsal çıkarlarla örtüştüğüyle ilgilenir. 1980’lerin sonunda, feminist performansçılar ve kuramcılar arasında, uluslararası düzeyde bir sorgulama, ifşa etme, hatta belki de sahnede

ve gündelik hayatta bu geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini, beden sunumlarını ve toplumsal cinsiyet performanslarını yöneten kültürel ve toplumsal yapıları ve varsayımları yürürlükten kaldırma hedefi yerleşmişti.

Alman ve İngiliz perspektifleri

1970'lerde Alman kuramcı ve performansçılar (asıl alanı video ve enstalasyon olan) Ulrike Rosenbach ve (beden sanatına daha yatkın) Valie Export, eski Vienna Aksiyonistleri'ni (Viyana Eylemcileri) hatırlatacak bir performans yaklaşımı geliştirdi ve adına "feminist eylemcilik" dediler. Burada da benzer bir yıkıcılık gündemi vardı ve "madde=beden= doğa yerine beden=toplumsal inşa=başkalaşmış doğa eşitliğini geçirmek" arayışındaydılar. Export'a göre:

Tarihin fallosantrik kültürümüze naksettiği imgeler olarak kadın bedeninin temsili, yabancı bir ideolojinin tarif ettiği bu beden merkezli sahneleme, sorgulanmayı ve yabancı gösterge güçlerinin tahakkümünün sökülüp atılmasını gerektirmektedir.

Bu sorgulama, "bedenin toplumsal inşası, gösterge taşıyıcısı olarak beden ve performansın öznesinin toplumsal inşası" gibi vurgulamaları öne çıkarmakla ilgilidir.¹³ Amerika'da gerçekleştirilen çoğu beden sanatının taşıdığı kişisel, hatta içgüdüsel ya da organsal eğilimden ziyade, kültürel kaygıları öne çıkartan beden sanatı kullanımına örnek olarak, Export, sol bacağına bir jartiyer tutturucusu dövmesi yaptırmış ve bu dövmenin kadınlara ilişkin "müstehcen" tanımların hatırlatıcısı olan "tarihsel bir antika" gibi iş gördüğünü söylemiştir.¹⁴

Micheline Wandor'un hareketin tarihini anlattığı *Carry On, Understudies* kitabına göre, politik performansın gerilla tiyatrosundan daha liberal bir politik tartışma tiyatrosuna, oradan da temsil politikalarının kendisinin materyalist bir bakış açısıyla ele alındığı eğilimlere uzanan yörüngesi, İngiltere'deki modern feminist performanslar için de geçerliydi. Wandor bu tür performansların üç aşamasına eğilir. İlk dönem sokak tiyatrolarının canlı, görsel imgeleri, kendiliğindenliği ve klişeleşmiş "dişillik" imgelerine saldırısı, 1970'lerin ortalarında, yerini, "kadınların ve gaylerin deneyimlerini –sınıfsal bakış açısını dışarıda bırakmadan– eril heteroseksüel deneyimin içinden çekip çıkarma he-

defini taşıyan “tartışma tiyatrosuna” bırakmıştı. Nihayet, ilk dönemdeki kendiliğindelik bir ölçüde geri gelecekti ama bağlamı değişmiş olacaktı: “Seyircinin gerçek hayattaki baskılamalarla ilgili kabullerini sarsmak için kostüm ve görsel imgelere başvurmak yerine, yeni kendiliğindenlik, tiyatral formların kendilerinin cinselliği nasıl temsil ettiğinin sorgulanması etrafında örgütleniyordu.”¹⁵

Öznellik arayışı

Performansta ve tiyatral temsilde vücut bulmuş kültürel dinamiklere duyulan ilgideki artış, temelde, toplumdaki iktidar ve baskı mekanizmalarını ifşa eden materyalist bir tutumdan kaynaklanıyordu, ama bu konu üzerine yazılan teorik yazılar, en az siyasi, toplumsal ya da ekonomik teoriden beslendiği kadar yakın dönemin psikanalitik teorisinden de yararlanıyordu. Freud'un geliştirdiği psikolojik benlik modeli Fransız takipçisi Lacan tarafından genişletilmiş ve bu haliyle modern kültür çalışmalarını ve özellikle de Freud ve Lacan'da ataerkil kültürel sistemin egemen eril öznesinin kuruluşunu açıklayan gelişkin bir model bulmuş feminist kuramcılar doğrudan etkilemiştir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde, bu geleneğin kimlik oluşumundaki ve psikanaliz alanının gelişimindeki öneminden, histeri ve melankoli gibi psişik tezahürlere nasıl yaklaştığından söz edilmişti. Bu sistemin modern performans kuramını ve uygulamasını daha yakından ilgilendiren yönü, büyük ihtimalle, temsil dinamiklerini tartışma biçimidir. Lacan, Freud'u ve aslında Batılı temsil sistemini takip ederek eril olan'ı özne pozisyonuna yerleştirir. Bu özne, öz-bilince ve dile bir kopma ve noksanlık duygusuyla ve yitirilmiş birliği hem tehdit hem de vaat eden nesneleştirilmiş Öteki'ye duyduğu süregelen bir “arzu” ile girer. Geleneksel tiyatro ve görsel sanatlar bu sistem üzerine kuruludur, erkeğin seyirci olduğunu varsayar ve kadını Öteki olarak, erkeğin arzulayan bakışının nesnesi olarak sunar. Sue-Ellen Case'in saptadığı gibi, ataerkil gösterge ve temsil sisteminde, “kadınlar kendilerini performansın nesnesi değil, öznesi olarak kuracak kültürel mekanizmalara sahip değildir”. Geleneksel seyircinin eril özne olduğu varsayılmıştır ve sahnedeki kadın “bir bakıma kültürel bir pahalı fahişedir”, arzunun tatmin edilmesi için nesneleştirilmiş bir bölgedir. Bir pahalı fahişe göstergesi olan “kadın” ile “tiyatral temsil sistemine katılımı bir yabancılaşmayı tetikleyen” gerçek kadın arasında bir ayrım kurmak gerekmektedir.¹⁶

Kadın performansçı, öznellik ve bakış

1980'lerde ve 1990'larda kadınların performans sanatının temel kaygısı, tarihi uzak geçmişe dayanan bu temsil sistemiyle yüzleşmek ve kadın performansçıyı, sistemin inkâr ettiği bir fenomen olarak, konuşan bir özne olarak kurmaktır. Britanyalı performans sanatçısı Catherine Elwes, canlı performans sayesinde seyircinin eril bakışına karşılık vermenin mümkün olduğunu ya da en azından buna meydan okunabileceğini veya bunun sorunsallaştırılabileceğini düşünüyordu. Bu tür performansın, değişmez ve nesneleştirilmiş kadın imgeleri sunan sinema, resim ve heykel gibi sanatlarda imkânsız olan konvansiyonel seyircilik sistemini bozma imkânına sahip olduğunu belirtiyordu. Canlı kadın performansının, (eril) izleyiciye, “performansının ürküten yakınlığını ve kendi arzusunun tehlikeli sonuçlarını” gösterebileceğini varsayıyordu. “Görünmezlik pelerini artık üstünden çıkarılmıştır ve şimdi onun seyirci olmaklığı yapıta içrek bir mesele haline gelmiştir.”¹⁷

Geleneksel seyirciliğin güç ilişkilerini yıkamasa da, en azından buna dikkat çekme imkânı pek çok performansının –bir biçimde– “spotu çevirip” (eril) seyirciyi aydınlatmaya ve onun görünmezliğine meydan okumaya yönelmesini sağlamıştır. Kimi bunu sözcüğün gerçek anlamıyla yapıyordu, örneğin, Sonia Knox, kendini ve seyirciyi aynı keskin ışığa maruz bırakıyordu.¹⁸ Performansın röntgenciliğine çeşitli yollarla meydan okuyan pek çok performansçı arasında en ilginç durumu Karen Finley yaratmış, monologlarında toplumsal cinsiyet pozisyonlarını kaydırmak, müstehcenlik ve aykırı cinselliğe yer verirken çıplak ya da yarı çıplak bedeninin görsel açıdan “tüketilmesi” ile dalga geçmek üzere bedenini genellikle yenilebilir şeylerle kaplamıştır. Kendini pasif bir nesne olarak sunmak yerine, Finley, Dolan'ın sözleriyle söyleyecek olursak, “duyduğu öfke karşısında erkekleri pasifliğe zorlar ve onların arzu nesnesi olarak bizzat kendini aşağılar, böylece onların cinselliğiyle dalga geçer. Oyunu oynamayı reddedişi, eril seyirciye performans ile ilişkilenerек içine yerleşebileceği bir yer bırakmaz. Artık performansı seyreden cinsel özne pozisyonunu koruması olanaksızdır.”¹⁹ Eril bakışa doğrudan meydan okuyan bir başka isim de Richard Schechner tarafından performans sanatçısı olarak “keşfedilmiş” pornografi yıldızı Annie Sprinkle'dır. Schechner, Sprinkle'ın işinde onu cezbedenin, “bakışın sahibi olan erkekle kurduğu kendine özgü sofistike oyun” olduğunu söyler.²⁰ Sprinkle, hemen her defasında, seyircileri çıplak bedenine gösterdikleri ilgiyi sahneye taşımaya yönlendirmiş,

cinsel organına, hatta açılmış rahminin içine el feneriyle baktırarak onlara meydan okumuştur.²¹ Ama, en azından kimi seyirciler açısından, Finley ve Sprinkle'inkiler gibi son derece yıkıcı ve yüzleşmeci performansların bile meydan okumaya çalıştığı şeyin algı sürecinde normalleşmeye yol açma riski taşıdığı unutulmamalıdır. Sprinkle pornografi ile parodi arasındaki sınırı kasıtlı olarak silikleştirmiştir. Finley, NEA skandalından sonra artan şöhreti neticesinde daha konvansiyonel ya da ticari gösteri mekânlarında sahne almıştır ve, Forte'ye göre, en şoke edici gösterisi bile "striptiz ya da canlı-sekse benzer fetişist bir süreçle yeni baştan ilişkilene" eğilimi göstermeye başlamış ve "kuramın destekleyebileceği feminist ya da yıkıcı bir strateji geliştiremez olmuştur".²²

Performansta kadın bedeni

Kimi feminist kuramcı ve performansçılar, özellikle de daha sahici bir feminist ifade biçimi arayışında olanlar, Fransız kuramcılar Luce Irigaray ve Julia Kristeva'yı, geleneksel dilin kendisinin, ataerkilliğin çıkarlarını yansıtan mantık ve soyutlama işlemleri tarafından yönetilen eril bir inşa olduğu konusunda takip ettiler. Buradan bakıldığında, fiziksel performans kadınlar için Kristeva'nın "sembolik" diye adlandırdığı, babanın mantıksal ve gidimli dilinden annenin "semyotik", şiirsel ve fiziksel diline doğru kaçmanın imkânlarını yaratıyordu.²³ Performansta bedenin kullanılması, bu anlamda, çoğu feminist kuramcının, içinde kadın temsiline ilişkin hiçbir açıklığın bulunmadığı dilin sembolik düzenine bir alternatif oluşturunuyordu.

Marcia Moen, Charles Peirce'in bilme biçimleriyle çalışırken, duygular ve bedenle hissedilen bir "doğruluk" duygusu üzerine kurulacak idrakın keşfedilmesinin "bedeni aktif bir role sokacağını ve, örneğin, iktidar-bilgi söyleminin etkilerine direnç geliştirebileceğini" söyler.²⁴ Kimileri, daha da ileri giderek, performanstaki bedenin sadece alternatif bir bilme biçimi sağlamayacağını, dilin sembolik düzeninin gerçek yıkımını da mümkün kılabileceğini iddia eder. Örneğin, Jeanie Forte, bu potansiyel yıkıcılığın, yazmaya oranla fiziksel performansta çok daha büyük olduğunu söyler, çünkü performanstaki dişil bedenin sadece dilsel söyleme dâhil olmayacağını, "fiziksel mevcudiyet, gerçek zaman ve gerçek kadının kendi temsilleriyle uyumsuz kılınması sayesinde, gerçek bedenlerin devrimci metniyle ataerkil yapının tehdit edileceğini" aktarır.²⁵

Sally Potter, 1980 tarihli, Londra'daki kadın performanslarına ayrılan bir katalogta benzer bir iddiada bulunur. Canlı performansın, "sadece stereotipleri kuvvetlendirip eril arzuyu tatmin ettiği", en geleneksel, en kodlanmış roller söz konusu olduğunda bile –zarif bir balerin ya da boğuk sesli bir komedyen– her zaman yıkıcı ve tehditkâr bir niteliği olduğunu söyler. Gerçek fiziksel mevcudiyet, der Potter, burada bile bir karşı-güç ortaya çıkarmaktadır: "Balerinin fiziksel kuvveti ve enerjisi, yazılı senaryoya rağmen, iletişimin bir parçasıdır; burlesk kraliçesinin münasip ve sivri dilli sokuşturmaları, yaptığıının anlamını değiştirir ve 'eylemi' ortaya çıkarır."²⁶ Bu stratejiyi destekleyen kimi kuramcılar, bu stratejiye ilişkin çekincelerini de dile getirmişlerdir. Örneğin, Rachel Bowlby, kadınların etkin "konuşma" yöntemi olarak bedensel "söylemin" bir çırpıda kabul edilmesine karşı uyarıda bulunmuştur. "Kadın bedeninin kendisinin belli bir öznellik biçiminin üretimi olarak gösterilmeye devam edeceği" konusunda çekincesini dile getirmiştir.²⁷

Görünürlük ve temsil

Hem zarif balerinin, hem de Finley ya da Sprinkle gibi yüzleşmeden yana olan performansının karşı karşıya olduğu daha ciddi bir problem, kadın bedeninin bizzat temsil sisteminin içinde bir nesne olarak çok derinde kökleşmiş olması ve yeni performansların –niyetleri ne olursa olsun– yeniden aynı sistem içinde yapılanma eğilimi taşımasıdır. Jill Dolan gibi eleştirmenlerin işaret ettiği üzere, performans mekânı çoktan toplumsal cinsiyetle yüklenmiştir ve bu mekân içinde kadın bedenleri "kabul edilebilir sergilemeler bağlamında eril tanımlı standartlara tabidir".²⁸ Derrida'nın uyarısı önemlidir: "Kurucu kavramlara içkin olan şey tekrar edildiğinde (...) yerleşik yapıya karşı el altındaki alet edevat kullanıldığında, yapı-söküme uğratıldığı iddia edilen şeyi onaylama, güçlendirme riski ortaya çıkar."²⁹ Aynı uyarı Audre Lorde'un kısacık (o nedenle akılda kalan) ve sık sık başvurulmuş özdeyişinde tekrarlanır: "Efendinin evi efendinin aletleriyle yıkılmaz."³⁰

Bu açmaz çeşitli performatif ve kuramsal yanıtlar yarattı. *Unmarked*'da (1993), Peggy Phelan, görünürlük işlemlerinin daha kuvvetli bir eleştirel soruşturmaya tabi tutulması gerektiği uyarısını yaptı. Feministlerin performansı görünür kılma yeteneğini vurgularken, görünmez olanın gücünü göz ardı ettikleri ya da canlı performansın "ancak yok olarak kendisi

olabilen" imlenmemiş niteliğini es geçtikleri uyarısında bulundu. Durağan bir kopyası sayesinde kendini korumaya çalışmadan, "manik biçimde istiflenmiş bir şimdide kendini görünürlüğe 'daldırır' ve düzenlemeden ve kontrolden yakayı sıyırdığı an görünmezlikte ve bilinçdışında kaybolur".³¹ Phelan, Angelika Festa'nın performans işlerinden söz eder, "yok olmak için belirdiğini" – bir aynayı mask gibi giyerek hareketsiz bir figür olarak belirdiğini (*You Are Obsessive, Eat Something*, 1984) [Obsesifsin Sen, Bir Şeyler Ye] ya da vücudu koza gibi kâğıtlarla sarılı, gözleri kapalı halde saatlerce eğik bir direğe asılı kaldığını [*Untitled Dance (with fish and others)*, 1987]³² söyler. Benzerlik ve tekrar vaadi taşıyan geleneksel temsil, Öteki'ni Aynı olarak kurmaya ve temsil etmeye teşebbüs eder. Bu, röntgenciliğin, fetişizmin ve saplantının, görünürün ideolojisinin stratejisidir. Performans, yeniden üretimi olmayan bir temsil olarak tasarlanıp kavranabilirse, bakışın totalistik iradesini kesintiye uğratabilir ve böylece daha kapsayıcı ve farklılıklar barındıran bir temsil alanı açabilir. Elwes'in işaret ettiği gibi, kadın performansçılar "hiçbir zaman adlandırılacak, fetişleştirilecek kadar uzun süre aynı kalmamalıdır".³³

Direnişçi performans

Judith Butler ve alıntılama

Bu soruna dönük bir başka yaklaşım da hayli etkili olmuş çalışmasıyla Judith Butler'a aittir. Toplumsal cinsiyeti, verili toplumsal ya da kültürel bir tavır olarak değil, performans aracılığıyla inşa edilen, toplum tarafından planlanan ve dayatılan bir kategori olarak görmesi (bkz. 3. Bölüm), toplumun sunduğu önceden-belirlenmiş "roller"e meydan okumanın ne denli zor olduğunu açıkça göstermektedir. Yine de, Derrida'ya ait, tekrarın içerdiği alıntılama ve "kayma" kavramları yoluyla bu tür rollerde değişim için bir açık kapı yaratılabileceğini öne sürer. Efendinin araçlarıyla "işe koyulmakta" koşullu da olsa potansiyel bir aracılık niteliği görür: "Bir noktada, birleşme öncesinde benlikten söz edilemez ya da benlik bu çelişkili kültürel alana girmeden 'bütünlük' kazanamaz. Ancak, her nerederse, araçları ele geçirip kullanmaktan söz edilebilir, 'ele geçirmeyi' mümkün kılan bizzat orada bulunan araçlardır."³⁴ Bu iddia, de Certeau'nun "zayıf olan hiç durmadan kendi hedeflerini o hedeflere aykırı güçlere dönüştürmek durumundadır" iddiasıyla benzerlik taşır.³⁵ Bu tür imgeler modern

direnışçi performansın işleyişine ilişkin imalar taşır, kültürün sunduğu araçlar neler ise, onların alınması ve başka bir yöne doğru işletilmesi gerekmektedir. Philip Auslander bu tür postmodern politik performansın tekinsizliğini hoş bir biçimde özetler, “suçortaklığı ile eleştiri arasına gerili bir ipte cambazlık yapmaya zorlanmak”³⁶ der buna.

Butler, başka kuramcılara oranla, egemen kültürel davranışlara karşı gösterilen direnişte performativitenin önemini öne çıkarmakla çok daha fazla ilişkilendirilse de, tekrardaki kayma kavramı ve hatta bunun kültürel değişim açısından önemi postmodern teori içinde yaygın bir biçimde ele alınmıştır. Daha önce, bu meseleyle yakınlıkları açısından Derrida’nın alıntılanmasından, Bakhtin’in sözcesinden ve de Certeau’nun gündelik eylem taktiğinden söz etmiştik. Bunlara, hiçbir dizge ya da kavramın imlediği deneyimle hiçbir zaman büsbütün uyumlu ya da eşbiçimli olamayacağı dikkate alınırsa, düşüncede bir “negatif diyalektik” öneren Adorno’yu da eklemek gerekir.³⁷ İnsan etkinliğinin, “her şeyden çok, nitel açıdan yeni olanın o etkinlik içinde belirmesiyle tanımlandığını (...) işleyişini katışıksız kimlik içinde gerçekleştiremeyen bir hareket olduğunu ve zaten orada bulunanların katışıksız yeniden üretimi” olduğunu söyler Adorno.³⁸ Butler’ın bir kültürün içindeki toplumsal cinsiyet sınırlamalarını tanımlayışını güçlü bir biçimde anımsatan bir bölümde, Adorno, “özdeş düşünme” diye adlandırdığı şey üzerine kurulmuş “devasa bir sosyal yasaklama ve sınırlama çabasının” varlığından söz eder. Bu çaba, kesintisiz bir biçimde, kaymayı sınırlamak ya da inkâr etmek, kavram ile deneyim, saf özdeşlik ile tekrar arasında tam bir uyum sağlamak için sarfedilir, ama asla tam olarak başarıya ulaşamaz. Yenilikçi temsil imkânı her zaman mevcuttur, ama, bu, halihazırda varolan ve düzenleyici yasalarla sınırlanmış öznde değil, Butler’da olduğu gibi, toplumsal performansın mecburi tekrarından ve alıntılanmasından kaynaklanan kaçınılmaz kaymada mümkün olabilir.³⁹

Maskaralaştırma ve taklit

Tekrarın istikrarsızlığına yaslanmak ve onu vurgulamak, özellikle kadınların ve etnik performans sanatçılarının ürettiği modern direnişçi performansların önemli bir bileşenini oluşturmuştur. Etnik türün kodlanmış geleneksel temsillerinden hiçbir biçimde uzak durmaya çalışmaksızın, tam da bu tür malzemeleri çeşitli biçimlerde ironik alıntılanışa tabi tutmanın –bir anlamda politik çifte kodlamanın– arayışına girmişlerdir.

Hem Amerika'da hem de Avrupa'da, bu yönde çalışan performansçılar, feministlerin ve diğer etnisitelerden bireylerin ürettiği çağdaş angaje performanslarda bir rolün oynanmasına yaygın biçimde yıkıcı ve parodik bir öz-bilinç katıyordu.

Elin Diamond bu tür bir "ironik bozgunculuğun" çeşitli biçimlerini tanımlamak için "taklit" kavramını kullanmıştır.⁴⁰ Modern taklit kavramının kendisi, Platon'un geleneksel "mimesis" doktrininin taklitçi bir bozumudur aslında ve Platon'da mimesise yöneltilen suçlamayı istikrarlı ve tektipleştirici ataerkil bir "Hakikat"ın alternatiflerinin çoğalmasını kontrol altında tutma girişimi olarak gören Fransız kuramcı Luce Irigaray tarafından önerilmiştir. Mimesis'in gölge kabilinden "sade bir kopya"sı yerine, Irigaray, ataerkil Hakikatin biriciklik iddiasını kuvvetlendirmeyip onun altını oyan çoğul ve aşırı bir "taklit"i önerir. "Kadınlar," der, "mimesisle oynamalı", ama kadın rolünü iradi bir yolla üstlenmeli. Bu, tabi oluşun bir biçimini olumlamaya dönüştürmek demektir zaten ve onu kösteklemeye başlamaktır.⁴¹

Herman Rapaport, Laurie Anderson üzerine yaptığı incelemede, "taklidini çıkarmak"(miming) adını verdiği benzer bir sürecin işlediğini söyler. Jencks'in postmoderni çifte kodlanmış ifade olarak nitelendirmesini anımsatarak, Rapaport, postmodern sanatçının temsili kodların uyumsuzluğunu vurgulayarak onları eleştirel, hatta giderek yıkıcı hedeflere dönüştürmesi gerektiğinden söz eder:

Anderson egemen olanı icra ederken, aynı zamanda, onun "taklidini de çıkarır", böyle yaparak yerli ve seçkin kültürel ifadelerin çarpışmasındaki titreşimleri açığa çıkarmış, aktive etmiş olur; bu titreşimler, egemenin, içinde elit kültürün iktidarının doğal görüldüğü istikrarlı denge etkisinin altını oyar.*

Bu bakış açısına göre, *United States*'de (1983) Anderson "icra ederken", bir yandan da "seçkin ile yerli olanın postmodern melezlenmesi" icra olunur:⁴²

* Söz konusu metinde, Rapaport, taklidini çıkarmak diye çevirdiğim "miming" için, Anderson'un, "erkek" sesini onun erkek egemenliğine ve iktidarına ironik bir biçimde seslenmenin yolu olarak geliştirdiğini örnekliyor. Bu örneğin meseleyi daha iyi anlattığını düşünüyorum. Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, IV. Baskı, University of Michigan Press, 1992. (ç.n.)

Egemen olanı icra ederken alttan alta onun uyumsuzluklarını ve tutarsızlıklarını da fâş etmektedir, ama bunu ille de kendi eleştirel duruşunu göstererek yapmaz; çünkü böyle bir duruş ancak ilişkiler alanını başka bir ideolojik ya da teorik oluşumun yönetmesi istendiğinde ortaya çıkarılacaktır.

Başka bazı kuramcılar, Jencks ve postmodernizm ile arasındaki ilişkiyi öne çıkaran bir vurguyla, taklidin temel yıkıcı gücünü kodların çelişkisinde görmekten çok, aşırılığından ve abartısından kaynaklandığını düşünmüşlerdir bu gücün, bu da Irigaray'e ve onun ataerkil birliği ve düzeni bozma kaygısına daha yakın durdukları anlamına gelmektedir. Film performansı araştırmalarında geliştirilmiş ama sonradan canlı performanslar açısından da önem kazanmaya başlamış maskaralaştırma teorisinin yöneldiği yol da budur. "Film ve Maskaralaştırma"da (1982), Mary Ann Doane, filmdeki kadın performansçının "dişiliğini açıkça gözler önüne serdiğinde, kendini dişiliğin aşırı hali olarak üretmiş" olduğunu ve "maskaralaştırmayı öne çıkararak" geleneksel rolleri ve maskaları yıkıma uğratabileceğini belirtir.⁴³ Bu performans stratejisi üzerine, Bakhtin'e referansla, karnavalesk bir icracı beden üzerinden biraz daha farklı bir bakış açısı geliştiren Mary Russo, bilinçli bir biçimde bir süreç ve inşa olarak gösteriye dikkat çekebilmek için "kendini bir gösteriye dönüştürmesi"ni önerir.⁴⁴ Lois Weaver *Upwardly Mobile Home*'da (1985) "ince bir abartının aleni bir fetişleştirmeyi etkisiz hale getirmesi" yoluyla bir film yıldızının –koreografisi son derece dikkatle düzenlenmiş– yapaylığını gösterdiğinde, Franca Rame *Female Parts* [Dişil Organlar] (1977) ile "heteroseksüel dişiliğin toplumsal cinsiyet işaretlerini" sarıya boyalı saçlar ve abartılı bir makyajla suiistimal ettiğinde, Rachel Rosenthal *Rachel's Brain*'de (1987) [Rachel'in Beyni] akılcı söylem üzerine konuşması mızırdanmalar, homurdanmalar, bastırılmış histerik çığlıklarla kesilen "bir salon aristokratının abartılı parodisini" yaptığında farklı maskaralaştırma stratejileri uygulanmış olur.

Yeniden yapılandırma sorunu

Elbette, Derrida'nın her yapısökümcü işlemin kurumsallaşmış yapıları kendi üstüne çekme eğiliminde olduğunu hatırlattığı gibi, maskaralaştırma performansı da her daim, özellikle de konvansiyonel seyirci için bu yapıları sadece kuvvetlendirme ya da yeniden yapılandırma tehlikesi taşır. Bu bütün postmodern politik performanslar için ortak bir sorun-

dur; Auslander bu konuda uyarır: “[Bu performanslar] yapısını bozmaya davrandıkları temsilleri şeyleştirerek kendi karşıtlarına dönüşebilirler.” *Time Gentlemen Please* (1978), [Biraz Zaman Beyler, Lütfen] başlıklı performansla geleneksel kabare ve standup komedilerinde kadınların küçük düşürücü cinsel öz temsili fâş etmeye giriştiklerinde Britanyalı performans topluluğu Monstrous Regiment’in yaşadığı bunun çarpıcı bir örneğidir ve buna benzer pek çok örnek verilebilir: Komünist Partili *Morning Star*’a bir kadın tarafından gönderilen mektuptan anlaşıldığı kadarıyla, uygulanan strateji anlaşılmıştır ama yine de sıkıntı yaratmıştır; “Dietrich imgesini onu bozmak için yaratmanın çok uzağında, Monstrous Regiment kendini yaratıma fazla kaptırmış, fantezinin tadını çıkarmıştır”. Yönetmen Susan Todd, performansı cevabi bir mektupla mazur göstermek durumunda kalarak, gösterideki kadının “sahne mevcudiyetinin geleneksel biçimini yapı sökme uğrattığını, mahcubiyeti, korkuyu ve özgüvensizliği bırakıp cinselliğin dolaysız ifadesine geçtiğini” iddia etti. Bunun, “kendini aşağılamaya karşı her bir kadının kazandığı zaferi temsil ettiği” konusunda ısrarcıydı.⁴⁵ Britanyalı performans sanatçısı Catherine Elwes, ancak en kurnaz kadın *maskaralaştırmalarının* “spotları maskeye ve o maskalar kimler için giyilmişse onlara çevirebileceğini” söylemiştir.⁴⁶

Jon Erikson, 1990 tarihli, “Çağdaş Amerikan Performanslarında Temellük ve İhlal” başlıklı makalesinde, azınlık performanslarının ya da marjinal performansların, “ihlal ettiğimiz, karşısında direndiğimiz ya da yapı sökme uğrattığımız şeyle tanımlanmaya” izin verdiği sürece, ironik bir çarpıtmayla bile olsa, “bu tür bir yeniden yapılandırmanın ve yeniden el koymanın kaçınılmaz olacağını” söyler. İronik stratejiler inceldikçe, egemen kültürün nasıl temellük edilip değersizleştirildiğine dönük dikkat arttıkça, o kültüre dâhil olan seyircinin geleneksel anlamı “kabullenmesi, o anlamın –altının oyulması şöyle dursun– güçlenmesi” ihtimalinin artacağını söyler. Direniş sadece “bize verili” terimlerle açıklandıkça, devrimci değil, en iyi ihtimalle reformist olunabileceğini iddia ederek, sadece “alternatif bir alımlama ve eylem biçimi üzerine kurulmuş” direnişin varolan sisteme belirgin bir diyalektik alternatif sağlayabileceğini saptar.⁴⁷

Lezbiyen performans

Feminist teorinin ve performansın önemli bir alanı, her biri bu yeniden yapılandırma tehlikesini barındıran çeşitli abartı türleriyle performanstaki



Resim 8.2. *Killing Time*'da Peggy Shaw ve Lois Weaver, 1991. Kaynak: Franklin Furnace ve Split Britches.

konvansiyonel alımlamaya direnmektense, “kadını geleneksel olarak pasif bir rolde bulunduğu eril arzusun nesnesi olmak yerine”,⁴⁸ performansın arzu eden öznesi konumuna yerleştiren daha radikal bir stratejinin peşinden gitti. Elwes, performansta kadının fiziksel mevcudiyetine dair cinsel veçhelerin hep keşfedilipsömürülmesi gerektiğini, çünkü “kadın arzusunun bilinmeyen alanının onun yarattığı tehdidi yoğunlaştıracak”⁴⁹ söyler. Lezbiyen performans bu tür bir deneyselliğin en önemli alanlarından birini üretmiştir. 1986 tarihli bir yazısında, Kate Davy, jenerik anlamda evrensel bir erkeği ya da kültürel olarak inşa edilmiş bir kadını değil, arzuları temel modelin ya da cinsel farklılık payandalarının dışında kalan bir özneyi, lezbiyen bir seyirciyi anırtarak, lezbiyen performansın konvansiyonel alımlamayı akamete uğratabileceğini tartışır.⁵⁰ “Bir Butch (Erkeksi, ç.n.) Kadın Estetiğine Doğru”da (1988), Sue-Ellen Case, heteroseksüel kadın özne arayışının hâlâ erkek zihniyle tasarlandığı ölçüde “kapana kısılmış olduğunu” belirtir. Yine maskaralaştırma ve karnaval teorisi üzerinde durarak ama bu kez heteroseksüel varsayımları reddederek, Case, sözgelimi Split Britches’ın Peggy Shaw ve Lois Weaver gibi çiftlerinin hem sahnede, hem de sahne arkasındaki butch-kadın performanslarında, ‘özcü toplumsal ve

tiyatral rol ve anlatılar karşısında' maskaralaştırma projesinin bir 'camp' stratejisi sağlayabildiğini söyler. Lezbiyen 'camp' performansının anlamı, der Case, "gerçekliği başka bir gerçeklikle çatışmaya sokmak değil, roller ve yıkıcı atmosferler yoluyla gerçeklik kavramını terk etmek ve görünüm-leri belli belirsiz manipüle etmektir".⁵¹

Bu strateji, der Case, gay 'camp' performanslarda da bulunabilir – en azından daha politik olanlarında. O dönemde yeni kurulmuş Theatre of the Ridiculous üzerine, 1968 tarihli bir yazısında, Stefan Brecht, oradaki işlerin, "yetkeci sahtelikten", normal, "uygar yetişkin"den farklı olarak "özgür insan" [ö.i.] tutumunun temsili olduğunu söyler. Ridiculous performansçıları, "rolleri ö.i. olarak benimser ve oyunsu bir biçimde, onunla özdeşleşmeden, sadece onları oynamanın zevkiyle oynar". "Fars tarzı, ironik performans" dolayısıyla, yetkeci sahteliğe ait "kurumsallaşmış toplumda" olduğu haliyle "sahte kimlikler aşındırılır".⁵² Benzer bir noktaya, heteroseksüel ilişkilerin taklidini heteroseksüel olmayan bir çerçeveye aktarmanın, sözde heteroseksüel köken denilen şeyin eksiksiz inşa edilmiş konumunda rahatlatma yaratacağını" söyleyerek Butler da değinmiştir. Bu nedenle, heteroseksüel ile gay'in ilişkisi, "kopyanın orijinalle ilişkisi değil, daha ziyade kopyanın kopya ile ilişkisidir".⁵³

Case, lezbiyen maskara performansları ile bu kimlik çözülmesi ve gay performanslarındaki bu inşa edilmişlik arasında ilişki kurar. Ama, Dolan ve Davy gibi kuramcılar, Case'in cinsel açılımlarını ve performans alanını övgüyle karşılasalar da, lezbiyen performansı, bunu gay 'camp' performansı ile ilişkilendirmesini sorgulamışlardır. Davy, Doğu'da ve Batı'da sahnelenen performanslarda erkeğin kadın gibi giyinmesi üzerine yazarken, Earl Jackson'u olumluyarak alıntılar:⁵⁴

Tarih boyunca, çeşitli nedenlerle, erkeğin homoerotik pratikleri erilliğin egemen kavranışına karşı yıkıcı olmaktan çok destekleyici olmuştur. Yirminci yüzyılın postmodern geç kapitalist toplumlarında bile, eril homoerotik söylemler, genellikle feshediyor gibi görüldüğü ataerkil sisteme yeniden dâhil olur.

Davy, 'camp' performans araçlarının –yapaylık, nüktedanlık, ironi, abartı– lezbiyen performans açısından büyük önem taşıdığı sonucunu çıkarır, ama, aynı zamanda bu araçların lezbiyen performans açısından asal bir amaçla ve periferide kalarak ve olsa olsa gay 'camp' için kullanıldığını söyler. İlki "'kadın' denilen inşayı parçalar ve evrensel bir norm olarak eril

cinselliğine meydan okur”, “böylece gündelik yaşamda toplumsal cinsiyetin ve toplumsal cinsiyet ideolojisinin daha radikal bir yıkımına yol açar”.⁵⁵

Teresa de Lauretis, 1988 tarihli “Cinsel Kayıtsızlık ve Lezbiyen Temsili” başlıklı yazısında, lezbiyen teori ve performansın karşı karşıya olduğu ve o güne dek Davy, Case ve Dolan gibi kuramcılar tarafından pek dikkate alınmamış olduğunu hissettiği başka sorunları tartışmaya açar. Bu sorunlardan biri, Platonik geleneğin ve bütünleşik bir izleyici koyutlama eğiliminin büt-bütün dışında, bağımsız bir kadın cinselliği ve arzusu tanımlamanın güçlüğüdür. Bir başka sorun ise görünürlüğün, *neyin görülebileceğinin* çerçevesinin değiştirilmesidir.⁵⁶ Aslında, bu iki sorun da 1990’ların performansında ve teorisinde gitgide büyüyen ilgi alanlarına dönüşmüştür.

Görülebilen olanı değiştirme işlemi, dişil arzu ya da dişi öznellik gibi bugüne dek dışarda bırakılmış olgulara görünürlük kadar ses de kazandırmak, genelde çoğu feminist performansın ve teorisinin, özelde de lezbiyen teorisinin ve performansın asal meselelerinden olmuştur. Split Britches’in icra ettiği cinsel rollerin oyunsu biçimde istikrarsızlaştırılması ya da pasif (eril) izleyicinin ışığın altına çekilmesi, Knox veya Finley’in yaptığı gibi erkeğin bakışına karşılık vermek, oldukça farklı iki stratejiyle gerçekleştiriliyordu ve modern feminist performansı toplumsal ya da kamusal denebilecek çeşitli biçimlerle ilişkili “görünürlük politikaları”nın bildik meselelerine bağlıyordu.

Stratejik özcülük ve temsil politikası

Kültür içinde, egemen pozisyonlardan farklı konumları temsil eden her bir performansçı ve izleyici topluluğu, bir biçimde, belli bir kimliğin ya da özne pozisyonunun onaylanmasıyla üretilen etkin politik eylemin zeminini oluşturmak için duyulan arzu ve bütün kültürel inşaaaların özcü varsayımlarının altını kazma arzusu arasındaki gerilimi müzakere etmeye zorlanır. Butler’ın çalışmasının merkezindeki çelişki de budur; eyleyen/rol yapan benliğin ancak halihazırda varolan baskılayıcı kültürel inşaalardan geçerek varlığa gelebilmesi sorunu. Egemen sembolik sistemlerin –dilsel, tiyatral, politik, psikolojik, performatif– işleyişine müdahale etmek, Elin Diamond’un sözleriyle, “kişinin kendi temsillerine ilişkin, ne kadar geçici de olsa, bir özne pozisyonu varsaymayı, ne kadar esnek de olsa hakikat iddiasında bulunmayı” gerektirir. Bu işleme doğru bir biçimde “stratejik özcülük” adı verilmektedir.

Yine de, özellikle de yakın tarihli performanslar hakkında konuşurken, özcü kimlik performansı veya kimlik inşası süreciyle ilgilenen materyalist performans için verilebilecek tanımlı örneklerin pek fazla olmadığını, bu iki pozisyon arasında müzakere edilmiş bir alana ait örneklerin çok daha yaygın olduğunu akılda tutmak gerekiyor. Pek çok politik yönelimli modern performans, Diamond'un sözünü ettiği anlamda, son derece esnek; bir kimlik pozisyonu edinmekle, o kimliği meşrulaştıran kültürel varsayımları ironik bir biçimde sorgulamak arasında ileri geri salınıp dururlar. Amaç, kimliği inkâr etmek değil, tam tersine, performans dolayımıyla konvansiyonel performans ve temsil tarafından onaylanmış olanlar dışında kalan kimlik pozisyonları için alternatif imkânlar yaratmaktır.

Bir önceki bölümde, kimlik üzerine çalıştığı söylenerek ele alınan, özellikle de 1980'ler sonu ve 1990'lar arasında yapıtlar üretmiş performans sanatçıları belki de en iyi Diamond'un önerisini dikkate alarak anlayabiliriz: eşzamanlı olarak kimlik pozisyonları talep eder ve bunlar hakkında ironik yorumlarda bulunurlar. Bu çetrefil ve çıtanamlı performans stratejisi, özellikle de kendi kimliklerini kültürel, etnik ya da cinsel açıdan marjinalize edilmiş topluluların üyeleri olarak keşfe çıkan performans sanatçılarının işlerinde belirgindir. Tim Miller'ın gay kimliği işlerinin merkezinde durur, ama seyircinin sürekli olarak bu "kimlik" in performans dolayımıyla nasıl kurulduğunun farkına varmasını sağlamaya gösterilen dikkat de aynı merkezde bulunur; David Roman bu stratejinin Brecht'yen mesafe kurmayı hatırlattığını söyler.⁵⁷ Diamond'un "taklidini çıkarma" kavramına ya da lezbiyen 'maskaralaştırma'ya çok benzer bir stratejiyle, Miller gibi canlı performans sanatçıları, "kaotik bir temsiller çokluğu" yaratma arayışındadır; bu temsiller "çoğalma süreci ve cinsel egemenliğin, AIDS mitlerinin ve cinsel pratiklere ait muhafazakâr ideolojinin otoritesini yerinden etmenin" peşindedir.⁵⁸ Performativite ve aşırı temsille kurulan oyun, özellikle de kendilerini temsili "sınırlar" a yerleştiren Gómez-Peña gibi sanatçıların işlerinde belirgindir ve izleyen bölümde bu tür işler ale alınacaktır.

Yakın dönem politik performanslar

Performans ve cemaat

Vietnam Savaşı'nın bitmesiyle birlikte, 1960'ların ve 70'lerin politik sokak tiyatrosunun hızlı yükselişi yavaşlamıştır ama hiçbir zaman büsbütün

ortadan kalkmamıştır. 1980'lerde politik tiyatro yeniden yaygınlaşmaya başlamış, Birleşik Devletler'de ve İngiltere'de materyalizmden, göz ardı edilen kitlelere ve çevreye karşı duyarsızlıktan ve Amerika'da Reagan, İngiltere'de Thatcher döneminin alamet-i farikası olan sanatta yozlaşmadan ve solculuğa duyulan kuşkudan beslenmiştir. Birçoğu bu meselelerle ilgilenen solo performanslar hâlâ üretiliyordu ama 1980'li yıllar cemaat temelli angaje tiyatronun güçlü gelişimine de tanık oldu. Bu dönemde, performans sanatçıları, bir önceki onyılda gelişmiş ilgi ve becerileri devralarak bunları belli bazı azınlıkların, özellikle de dezavantajlı azınlık cemaatlerinin kaygıları doğrultusunda kullanmaya ve bu tür cemaatlerin üyelerini sık sık sahneye taşımaya başladılar. 1960'lar ve 70'ler boyunca, Avrupa'da ve Latin Amerika'da bu tür etkinlikler için yolu hazırlayan politik yönetmenler arasında, İngiltere'de Joan Littlewood ve Theatre Workshop'u,⁵ Armand Gatti'nin Fransız işçilerine hitap eden tiyatrosu ve meslektaşı Gino Zampieri'nin Zürih'teki Workers' Collective Theatre'i⁶⁰ ve özellikle de Augusto Boal'in Arjantin'de 1970'lerde geliştirdiği ve sonradan politik performans modeli olarak dünyanın dört bir yanına yayılan Forum Tiyatrosu ve Ezilenlerin Tiyatrosu⁶¹ sayılabilir.

1980'lerde performans kavramına ilişkin seyirci farkındalığının artmasıyla, muhtemelen, 1960'larda gerilla tiyatrosu veya sokak tiyatrosu adını alacak, 1970'lerde olursa işçi tiyatrosu, tiyatro işliği ya da halk tiyatrosu denebilecek türden politik yönelimli halk hareketleri performans dünyasıyla daha fazla ilişkilendirilir oldu. Artık performans yaygın biçimde sosyal ve politik meselelerle ilgileniyor, izleyicisiyle daha yakın ve sürekli müzakereye dayalı bir ilişki kuruyor ve medya çeşitliliğinin manipülasyonu bu tür faaliyetleri fazlasıyla kolay üstlenmiş görünüyordu. İngiltere'de, 1980'lerin ilk yıllarında, önde gelen politik yönelimli performans topluluklarından biri olan Welfare State'in 1982 tarihinde yayımladığı, kısmen oyunlarını sahnelediği bölgedeki cemaatin kaygılarından, kısmen de sanatın gelişmiş ülkelerde aşırı üretime ve tüketimciliğe direnmesigerektiği inancından beslenen açıklamasında bu durum açıkça görülebilmektedir. Bu grubun sanatsal ve toplumsal hedefleri şöyleydi:

- 1 Resim, heykel, tiyatro, müzik ve canlı olay arasındaki ayrımları belirsizleştirilmesi.
- 2 Estetik girdilerle toplumsal bağamları arasındaki ilişkinin el alınması.
- 3 Doğalcı olmayan görsel performans üsluplarının keşfedilmesi.⁶²

Topluluğun en iyi bilinen işi, 1970'lerin sonunda ve 80'lerin başından birkaç kez tekrarlanan "The Burning of the Houses of Parliament"ti; performans, gündelik kaygıların arasına bir dizi seyirlik yangın heykeli koyuyor, Margaret Thatcher ve Guy Fawkes'u temsil eden devasa figürler ortaya çıkıyor, sonra bir Cehennem Ağızı ve hepsinin birden yakıldığı çok büyük bir final yangınıyla tamamlanıyordu.⁶³

1985'te, John Malpede, Los Angeles Poverty Department'ı örgütledi ('Los Angeles Yoksulluk Depaetmanı', örgütün başharfleri meşhur Los Angeles Polis Departmanı'na [LAPD] ironik bir göndermedir). Malpede zaten bir performans sanatçısıydı, fakat LAPD, Los Angeles merkezindeki evsizlerin, kimsesizlerin, yoksulların yaşadığı bölgede, oradaki insanlardan oluşturulmuş, onların ihtiyaçlarına ve kaygılarına eğilen ve performansı o insanların koşullarını anlamalarını, o koşullarla baş etmelerini ve mümkünse iyileştirmelerini sağlamak için kullanan bir performans kolektifi olarak kurulmuştu.⁶⁴ 1980'lerin ortalarından sonra yeniden önem kazanmaya başlayan, toplumsal terapi ve toplumsal gelişim aracı olarak bu tür kolektif performans, bir bakıma, 1960'ların aktivizminden kaynaklanıyor ve başta Augusto Boal olmak üzere 1970'lerin politik uygulamacılarının pratiklerinden ve felsefesinden etkileniyordu. Örneğin, Rhodessa Jones, San Francisco'da 1992'de, Medea Project'i bir "performans atölye"si olarak yaratmış ve mahkûm kadınların kendi kişisel tarihleri üzerine kurulmuş performans parçalarıyla kadınların farkındalıklarını ve özgüvenlerini artırmayı hedeflemişti.⁶⁵

Yüzyılın sonunda politik performans

1992 tarihinde, *Discourse*'ta yayımlanan bir makalede, Josette Féral, Rachel Rosenthal'in 1991 tarihli performansı *Pangea*'yı değerlendirirken, 1990'lardaki performans sanatı ile yirmi yıl önceki performanslar arasında şöyle bir ayrım öneriyordu.⁶⁶

Özünde içgüdüsel bir öznenin imgesinin yerine, yani yetmişlerin performans sanatının öznesi yerine, doksanların performans sanatı, benlikle tarih, siyasetle estetik arasındaki gerilimleri ortadan kaldırmayı reddeden ve sözcelemeden çetrefilliğini yeniden kuran bir özne imgesi yerleştiriyordu. Yetmişlerin performans sanatı gerçeğin temsilini reddederken sadece kendi dolaysızlığını kurmaya çalışıyordu... Doksanların performans sanatı

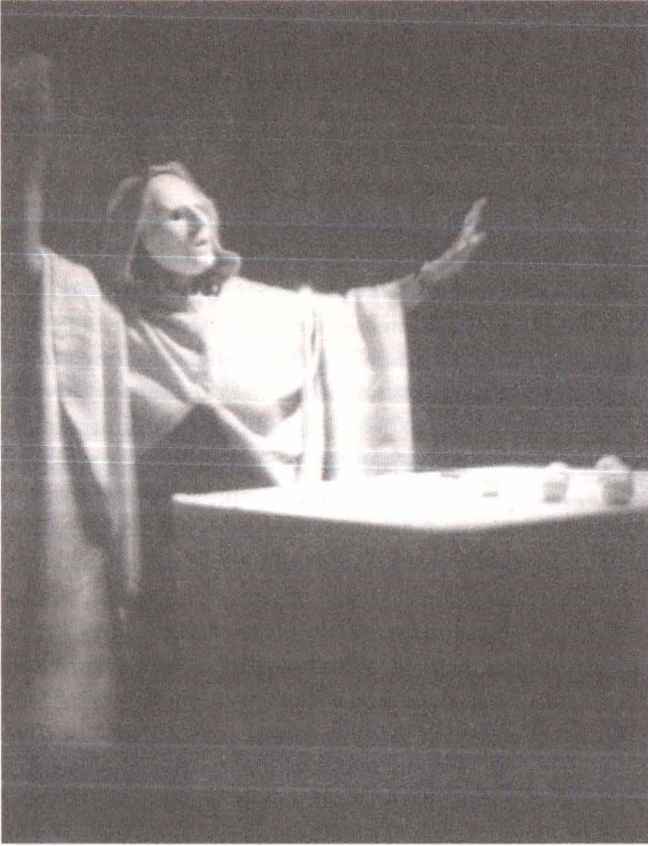
ise yanlısına oyununu bozuyordu. Yüzünü gerçek'e dönerken onu siyasal olan tarafından inşa edilmiş haliyle tanımlamayı tercih ediyor ve gerçeği mutlaka bireysel olana bağlandığı biçimiyle gösteriyordu.

Bu modelin, Féral'in hakkında yazdığı münferit performansçı durumunda bile indirgemeci olduğu muhakkaktır. Rosenthal'in, Paris'teki çocukluğunu (*Charm*, 1977), halen Afrika'da yaşamakta olan üvey kardeşiyle ilişkisini (*The Head of Olga K.*, 1977) ve kişisel korkularını ve takıntılarını (*The Death Show*, 1978) ele aldığı, 1970'lerdeki güçlü ve genellikle otobiyografik performans işleri, soyut "içgüdüsel" beden sunumları olarak kalmaktan ziyade, tarihsel bir bağlam içinde belirli bir kimliğin keşfedilmesi anlamını taşıyordu. Una Chaudhuri'nin belirttiği gibi, Rosenthal'in "kendini sunma biçimi nostaljik olmaktan ziyade ironikti; o, benliği salt ifade etmek yerine onun ötesine geçmekle daha fazla ilgileniyordu".⁶⁷

Yine de, Féral, 1980'lerin sonlarından itibaren, performansın politik boyutuna daha fazla ilgi duyulduğu konusunda haklıdır. Kültürel alandaki pek çok unsurun da bu sürece katkısı olmuştur. NEA etrafında gelişen kültürel tartışmalar ve genelde sanata yönelik muhafazakâr saldırılar, hem kamuoyunun hem de sanatçıların ilgisini performans ve politika arasındaki potansiyel ilişkiye yöneltmiştir. Hem Tim Miller'ın hem de Holly Hughes'un 1990'dan sonraki işlerinde bu olguyu açıkça görmek mümkündür. Miller, 1989 tarihli *Stretch Marks* işinin "ACT UP'in dünya görüşüyle buluşmasını sağladığını"⁶⁸ kendisi söyler.

Sex/Love/Stories'den (1991) *Glory Box*'a (1999), 1990'lardan sonraki altı yapımı da, her zamanki gibi, kişisel ve ailevi anılar içeriyordu, ama istisnasız hepsi de Miller tarafından AIDS çağında yaşayan bir eşcinselin tecrübelerinin ve dönemin politik ve kültürel mücadelelerinin üzerine inşa ediliyordu. Şahsi olanla siyasal olan, özellikle de Miller'ın Avustralyalı partnerine Amerikan vatandaşlığı vermeyen Birleşik Devletler'deki göçmen yasasını ele alan *Glory Box*'ta bir araya getirilmişti. Holly Hughes, NEA ihtilafının kariyeri ve performansı üzerindeki etkisine daha da doğrudan işaret ediyor, eğlenceli ve zarif performansı *Preaching to the Perverted* (1999) ile tam da o deneyim üzerine kurulmuş bir performans sunuyordu.

1980'lerdeki performansın toplumsal ve kültürel dinamiklerine ilişkin farkındalığın (hem performans sanatçılarında hem de kuramcılarda) artması, çoğu insanı, Féral'in deyimiyle, 1970'lerdeki çoğu işin belirleyicisi olan, daha doğrudan kimlik performanslarından temsil sürecinin kendisinin ele alındığı performanslara yöneltti.



Resim 8.3. Rachel Rosenthal, *Traps*. Kaynak: Franklin Furnace ve Rachel Rosenthal.

Bu vurgunun belirgin kültürel ve politik imaları vardır, çünkü etnisite, toplumsal cinsiyet ya da cinsellik performanslarında temsilin kim tarafından, kimin için, hangi amaçla kurulduğu, toplumsal ve politik açıdan tehlikeli bir meseledir. Judith Butler, bu konumla ilgili olarak, “kimliği tanımlama gücünün neyin ya da kimin elinde olduğuna yoğunlaşarak”, “kimlik politikalarının yol açtığı krize çözüm üretme” girişiminden uzaklaşılmasını ve “bu krizi yoğunlaştırıp artırmayı”, “kimlik kategorilerini kaçınılmaz bir çatışma alanı olarak tanımayı” önerir.⁶⁹ Muhtemelen, en fazla feminist ve gay performans kuramcılarının kafa yorduğu bu sorun, 1980’lerde, çeşitli etnik azınlıkların ya da dezavantajlı sosyo-ekonomik

grupların kaygılarını temsil eden performans işlerinin artmasıyla daha bir aciliyet ve önem kazanmıştır.

Sömürge sonrası perspektifler

Performans, sadece egemen politik iktidarın işleyişine ilgilenen değil, aynı zamanda ve daha önemlisi, ona direnen yanıyla tanınmaya başladıkça, sömürgecilik sonrası teoriler, performansın kültürel ve politik boyutlarında yeni bakış açılarının gelişmesine yol açtı. Homi Bhabha'nın 1980'lerin sonunda ve 1990'ların başında yazdığı ve sonra da 1994'te *The Location of Culture* [Kültürün Yeri] kitabında bir araya gelen yazıları bu yeni bakış açılarının gelişmesinde son derece etkili olmuştur. Sömürgeciliğin stereotipleri ve taklidi, özellikle de taklidi kullanma biçimini ele alışı, Diamond gibi performans kuramcılarının aynı kavramı kullanışıyla belirgin benzerlikler taşır.⁷⁰ İlk kez 1984 yılında yayımlanan "Taklit ve İnsan Üzerine" başlıklı denemesinde, Bhabba, taklidin sömürgeci bir strateji olduğunu saptar; sömürgeleştirilmiş olan, sömürgecinin kültürel ifadelerini ve davranış biçimlerini taklit eder. Ama, bu büsbütün yabancı perspektifi tam olarak kişileştirmekteki kaçınılmaz başarısızlıkları onların eksikliğinin ve geri kalmışlığının işaretine dönüşür. Ama, Bhabba, temsilin bu sömürgeci kullanımında bir "komik dönüştürüm" görür, çünkü eksikli ve az gelişmiş Aynı'nın Öteki'yi temsili, baskılama sürecine karşı da işleme-ye başlayabilir. Bu açılım, taklit karnavalının istikrarsızlaştırıcı etkisinin ve "sömürgeci söylemin ikircikliliğinin açığa çıkmasındaki çifte bakışın aynı zamanda onun otoritesini yıkma" tehdidini de taşıyor olmasının sonucudur.⁷¹ Taklidin sömürgecilik faaliyetini "içeriden" yıkma becerisi, sömürge sonrası teoride olduğu gibi, feminist teoride de sorgulanmıştır,⁷² fakat kavram ve strateji olarak önemini ve etkisini korumuştur.

Sömürge sonrası kuram, egemen söylemlerin örtük imalarına karşı bir direniş örgütlenme stratejilerine ilişkin arayışlar da barındırmaktadır. Bu yaklaşımın önemli örneklerinden biri, sömürgecinin genelde metin temelli egemenlik modellerine bir tür alternatif sağlayabilecek ve zenci müziğinde gördüğümüz "bedenlenmiş öznellik" modelini öneren Frank Gilroy'un işleridir. Bu işlerde, "mimesis, jest, kinesis ve kostüm" gibi anlam üreten uygulamaların göz ardı edilmiş kipleri'nin ve "karşılıklı okuma, montaj ve dramaturgi" gibi kültürel ifade biçimlerinin üretimine ve alımlanışına özellikle dikkat çekilmektedir.⁷³ Kültürel çalışmalar ala-

nında performansa dönük bu “bedenlenmiş öznellik” yaklaşımıyla, daha önce feminist kuram içinde Irigaray ve Kristeva gibi yazarların performans düşüncesini “bedenlenmiş öznellik” olarak tanımlaması arasında kuvvetli bir benzerlik bulunmaktadır.

Spiderwoman: taklit ve karşı taklit

Rebecca Schneider’ın, Spiderwoman adını kullanan Amerikan yerlisi performansçıların birkaç işini değerlendirdiği, 1993 tarihli ufuk açıcı yazısı, Diamond ve Bhabba’dan yankılar taşımaktadır. Spiderwoman’ın *Reverb-ber-ber-ations* (1990) gibi yapımları, Schneider’a göre, tutarlı bir biçimde, taklidin yıkıcı eleştirel gücünden hem feminist hem de postkolonyal amaçlar için yararlanmaktadır. Spiderwoman’ın Snake Oil Sideshow’larını yeniden sahnelemesini (*Winnetou’s Snake Oil Show from Wigwam City*, 1989) tartışır ve orada benzer “egzotik” materyalin komik, yıkıcı bir taklidinin üretildiğini belirtir:⁷⁴

Sahici bir yerli kimliğini savunma ihtiyacıyla o sahiciliğin işaretlerinin tarihsel biçimde metalaştırılmasına ilişkin farkındalığın arasında kalmış, acı verici alanda ustalıkla oynuyorlar. Materyalleri, otobiyografilerinin Amerikan Yerlisinin popüler kuruluşuyla karşı karşıya geldiği aralığa denk düşer.

Bu tür bir performans, “kimliğin sabit bir biçimde beyan edilmesi” ile kimliğe musallat olmuş toplumsal klişelerin parodisi arasında salınır, “tarihsel çarpıtmaya ve kimlik ödünlerine rağmen bir kutsallık deneyimi” yaratmak üzerinde durur.⁷⁵

Schneider’a göre, Spiderwoman’ın kullandığı daha çetrefil bir “komik dönüştürüm” aracı da “karşı taklit” olarak adlandırdığı yönelimdir. Mesela, “Indian Love Call”daki [Kızılderili Aşk Çağrısı] *Sun, Moon, Feather* (1981) [Güneş, Ay, Tüy] sahnesinde, Amerikan yerlisi kadın oyuncular:⁷⁶

Yerli rolü oynamıyorlar; kötücül, yarı çıplak dans eden cesur Kızılderili Prensesi ya da Esmer Prensesi kimin oynayacağı üzerine kavgaya tutuşuyorlar. Jeannette MacDonald mı Kanadalı Mounty Nelson Eddy mi? Yaptıkları, yerli imgeleri yeniden oynamak, hatırlamak ya da geri kazanmak değil, ellerinden alınmış olanı geri almaktır.

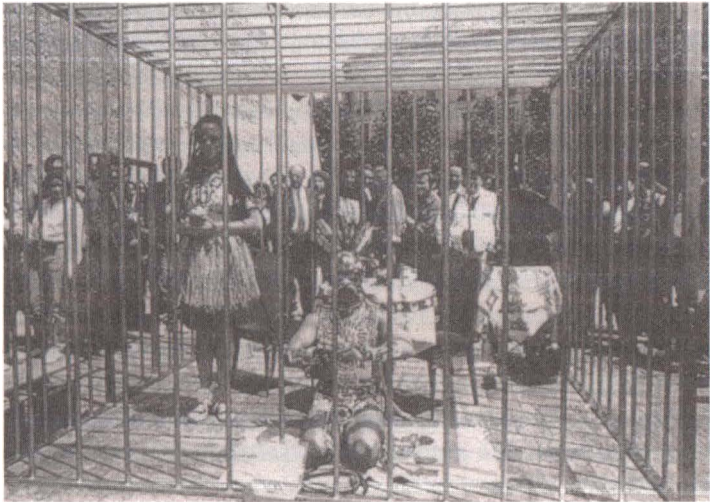
Karşı taklit ve kültürel temsil

Yakın dönemde gerçekleştirilen etnik performansların en çetin ve zorlayıcı olanları, kültürel sahneleme ve etnisite temsilleriyle baş edebilmek için taklit ve karşı taklit stratejilerine başvurdu. James Luna'nın Bessie ödüllü performans/enstalasyonu *The Artifact Piece* (1987), San Diego'da Museum of Man'da gerçekleştirilmişti ve içinde bulunduğu etnografik ortamla ve o ortamın kültürel işlevleriyle ironik bir yanyanalık oluştuyordu. Luna orada kendini sergiledi, bir seferinde sarhoşken girdiği kavgalarda aldığı yaraların bilgilerini taşıyan etiketlerle, bir başka sefer, çağdaş Kızılderili törenlerinde kullanılan nesnelerin yanı sıra üniversite diplomasını, çocuklarının fotoğraflarını, mahkûmiyet kayıtlarını ve boşanma kâğıtlarını sergiledi. Geleneksel ritüellerin yerini AA toplantılarının aldığı modern Kızılderili yaşamı üzerine, etnografik nesnellik taslayan açıklayıcı oturumlar düzenlemişti.⁷⁷

Buna benzeyen ama daha da yoğunlaşmış performanslardan biri, 1990'ların kültürel performans sanatının asal örneklerinden biri haline gelmiş *Two Undiscovered Amerindians Visit* (1992) yapıımıydı.⁷⁸ Guillermo Gómez-Peña ve Coco Fusco bu işin ilk gösterimlerini Madrid ve Londra'da, sonra Avustralya ve Birleşik Devletler'de yapmış ve performans nihayetinde büyüleyici bir belgeselin konusu olmuştur. Bir zamanlar Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da, Afrika'dan, Asya'dan ve Amerikalar'dan yerli getirip onları fuarlarda, şovlarda ve sirklerde sergileme uygulamasından hareketle, Gómez-Peña ve Fusco, üç gün boyunca kendilerini altın bir kafeste, Meksika Körfezi'ndeki bir adada yeni keşfedilen Amerindian'lar olarak sergilemişlerdi. Kafeste bir yandan voodoo bebekleri dikmek gibi "geleneksel görevlerini" yaparken, bir yandan da ağırlık kaldırıyor, televizyon izliyor, sandviç ve meyve yiyor, tualete nöbetçiler eşliğinde tasmayla götürülüyorlardı. Luna'nın gösterisinde olduğu gibi, yerliler ve "yerel kültürleri" üzerine sözde bilimsel bilgi veren açıklayıcı paneller yapılıyordu. Performansçılar açısından asıl şaşırtıcı olan, orada bulunanların çoğunun sergiyi ciddiye almış olmalarıydı; seyirciler sergileme sürecinin kendisine ilişkin bir kabullenme ya da direnç geliştirmişler ve bu sergilemenin kültürel yorumuyla ilgili beklenenden daha çetrefil sorular sormuşlardır. *Undiscovered Amerindians*, bir dönemin yaygın ve sembolik açıdan yüklü kültürlerarası bir performansının oyunsu biçimde yeniden kurulumu yoluyla kendine mal etme, temsil ve kolonyal tahayyüle dair ironik bir yorum olarak başlayan bir performansken, performansçılarının

her karşılaşmada bütün bu meselelerin en baştan, üstelik en şaşırtıcı ve beklenmedik yollarla tartışılıp tanımlanması gerektiğinin farkına varmasıyla daha da karmaşık ve ilginç bir olgu haline geldi.

Kültürel performans 1990'lı yıllardan bu yana o denli çeşitlenmiş ve karmaşıklaşmıştır ki, bu alanın “tipik” bir örneğinden söz etmek olanaksızdır; ama *Undiscovered Amerindians*, çok iyi bilinen bir örnek olması bir yana, alanın temel meselelerinden birini çok belirgin bir biçimde ifşa etmektedir. Bu da belli bir performansçının kültürel ve tarihsel olarak belli bir biçimde kodlanmış bir seyirciyle karşılaşması sırasında oluşan dinamiktir. Daha önceki yıllarda, politik performansta performansçının yaptıkları, mal etme, ifşa etme ve temsile dair araştırmaların asal merkezini oluşturuyordu. Performans sanatının daha heterojen alımlanma koşullarına doğru açılması ve kültürel temasla ilgili olarak daha ince ayrıntılarla dolu kuramsal meselelerin gelişmesi sonucunda, dikkatler belli tarihsel koşullar altında gerçekleşen bir karşılaşmada performansçı ile seyredenler arasında kurulan karşılıklı oyuna çekilmiştir. Jill Dolan'ın belirtmiş olduğu gibi, modern performansçı, geniş bir yelpazede, “sınıfsal açıdan, ırksal açıdan ve ideolojileri açısından birbirinden ayrı duran ve farklı olan seyirci toplulukları”nı tanımak ve onlarla ilişki kurmak durumundadır.⁷⁹



Resim 8.4. Coco Fusco ve Guillermo Gómez-Peña, *Two Undiscovered Amerindians*.
Kaynak: Nancy Lytle.

Coco Fusco ve Latin Amerika performansları

Gómez-Peña baştan beri performans alanındayken, Coco Fusco, New York'ta sürdürdüğü serbest yazarlık ve küratörlük kariyerinin yanı sıra, Kübalı artyetişimi sayesinde sınır ihlalleri ve postkolonyal performans ve sanatla da ilgileniyordu. Gómez-Peña ile birlikte gerçekleştirdikleri işten sonra, Fusco, Latin Amerika ülkelerindeki kadınların deneyimlerini öne çıkaran performans temalarına döndü. Bu dönemde ortaya çıkan işlerin pek çoğunda görülen ölüm ve gömülme motifleriyle toplumsal kapatılma ve kadınların bedeninin kontrol altında tutulması, hatta kimi durumlarda gerçek anlamda bir yere kapatılmaları ya da öldürülmeleri ima ediliyordu. *Better Yet When Dead*'de (1997) [Ölüyken Daha Bile İyi], Fusco, süslü bir tabutta hareketsiz yatarken görülünüş, *Votos*'ta (1999) kataleptik bir kadın mistik olarak ortaya çıkmış ve Küba'daki ilk performansı *El Ultimo Deseo*'da (1997) yine sürgünde ölenler adına bir ceset gibi yatmış, *El Evento Suspendido*'da (2000), göğsüne kadar gömülüken, unutulmuş ve ezilmişleri temsilen onlara umut dolu mektuplar yazmıştı.⁸⁰

Performans sanatçısı olmanın yanı sıra, Coco Fusco, hem modern Latin Amerika'nın hem de Afrika'daki benzer geleneklerin zengin performans geleneğine ilişkin önde gelen sanatçılarla yaptığı röportajlarla, performans değerlendirmeleriyle ve zihin açıcı eleştirel yazılarıyla Avrupa merkezli dünyanın genelinde bir farkındalık yaratmıştır. Latin performansları üzerine kaleme aldığı yazıları iki ciltte toplanmış,⁸ Londra'da, 1996 yılında küratörlüğünü üstlendiği Latin performansları programıyla ilişkili olarak editörlüğünü üstlendiği bir derlemesi de 2000 yılında *Corpus Delecti* adıyla yayımlanmıştı.⁸² Bu iki çalışma, kuramcı ve uygulamacı olarak Fusco'yu çağdaş kültürlerarası performansın önde gelen isimlerinden biri haline getirdi.

Latino ve Latin Amerikan performanslara ve bunların belgelenmelerine gösterilen ilginin her geçen gün büyümesinde önemli katkısı olanlardan biri de New York Üniversitesi Performans Araştırmaları Profesörü Diana Taylor'dır. Juan Villegas'la birlikte, bu konuya dair önemli bir derlemenin, sadece eğildiği bölgelerin geniş bir coğrafyaya yayılması (Arjantin'den Kuzey Amerika'ya) nedeniyle değil, her kılığa girebilen "performans" teriminin uygulanmasına izin verdiği faaliyet alanının yaygınlığı açısından da büyük bir derleme halinde yayımlanan, 1994 tarihli *Negotiating Performance*'in editörlüğünü yapmışlardı; kitapta reklam panoları ve canlı enstalasyonlar gibi kamusal sanatlar, çağdaş Mayaların ritüelleri gibi yerli

halk performansları, drag şovlar ve Arjantinli Plaza de Mayo anneleri gibi politik direniş gösterileri üzerine yazılar bulunuyordu.⁸³ Taylor, New York Üniversitesi'nde, Hemisferik Performans ve Siyaset Araştırmaları Enstitüsü'nü kurmuş, burada bir dijital arşiv oluşturulmuş, seminerler düzenlenmiş ve Amerikalılar arasında araştırmacı, sanatçı ve siyasi aktivistler için bir iletişim ağı kurulmuştur.⁸⁴

Enstitü, New York Üniversitesi'nin yanı sıra, Ohio State Üniversitesi ve Birleşik Devletler'deki Trinity College'la, Brezilya'daki Rio de Janeiro Üniversitesi School of Drama ile, Lima'da bulunan Pontificia Universidad Católica del Perú'daki İletişim Bölümü ile ve Universidad Nacional Autónoma de México'daki Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias Merkezi ile ilişki halindedir. Enstitünün ilgilendiği alanların yelpazesi, çağdaş performans araştırmalarının menziline denktir; performans ve siyaset, işgal ve sömürgecilik, hafıza, zulüm ve direniş, küreselleşme, göç ve kamusalılık ve dinsel gösteriler.⁸⁵

Guillermo Gómez-Peña'nın sınır aşmaları

Undiscovered Amerindians'ın 1990'ların en bilinen performans işi olması rastlantı değildir, hem seyircilik ve ifşa, turistik bakış ve kültürel kendine mal etme, sömürgecilik, ırkçılık ve kültürel etkileşim dinamikleri de dâhil olmak üzere ait olduğu onyıllın performanslarının ilgilendiği meselelerin neredeyse tümüne dokunuyor olması, hem de o yılların ileri gelen iki performans sanatçısını seyirciyle buluşturması önemliydi. Gómez-Peña ve Coco Fusco'nun ilgilendikleri meseleler ve ürettikleri performans işleri yüzyıl sonunda bu alanda konuşulan ne varsa tümüne dokunuyor ve kendine benzer işler içinde hep çok önemli örnekler olarak kayıtlara geçmelerini sağlıyordu.

Gómez-Peña, Meksika Üniversitesi'nde, 1970'li yıllardaki metro saldırılarını simüle ettiğinde, kamuya açık toplantıları olmadık sorularla böldüğünde ve kamusal alanlarda çıplak ya da tebdil-i kıyafet dolaştığında⁸⁶ "performans sanatı" yapıyor olduğunun hiçbir biçimde farkında değildi, ama daha o dönemde bu tür eylemliliklerin mevcut yapılara kafa tutmakta ne kadar güçlü olduğunu fark etmişti. 1981'de, Los Angeles'ta, ASCO performanslarından ve Ölüler Günü geçit törenleri gibi törenselleşmiş seyirliklerden etkilenecek, Poyesis Genética isimli, tam da 1980'lerin ruhunu taşıyan ve "topluluk üyelerinin getirdiği çeşitli sanat ve performans

geleneklerini birbirine karıştırıp birlikte örebilecekleri kültürlerarası bir uzam yaratmanın” peşinde olan bir performans topluluğu kurmuştu.⁸⁷ 1980’lerin ortalarında, Poyesis, Border Arts Workshop’a evrildi, sonradan Gómez-Peña’nın bütün işlerinde yankısını bulacak, Meksika ve Birleşik Devletler arasındaki fiziksel ve kültürel sınıra odaklanan performanslar bu dönemde geliştirildi. Sınırdan ya da sınırı aşarak gerçekleştirilen topluluk performanslarına ek olarak, Gómez-Peña, 1988’de, Border Bruho adıyla kendi solo personasını yaratmış ve o kimlikle Kuzey Amerika’nın dört bir yanında ve Avrupa’da “kültürler, cemaatler, kurumlar ve düşünce ve eylem bölgeleri arasındaki” sınır aşımalarını keşfe çıktığı turneler düzenlemiştir.⁸⁸ 1990’da, Border Bruho’yu, yüksek teknoloji ve pop kültüre ait materyaller kullandığı, Amerikalıların çok kültürlü mirasını ifade eden melez bir karakter olan “Gringostroika Savaşçısı” takip etmişti. Bu karakterlerin her ikisi de ayrı birer isme sahip olsa bile, Gómez-Peña gibi pek çok farklı kimliği barındırmakta ama, sanatçının kendi çok-katmanlı kişiliğinin imgesel uzanımları olmaktan ziyade, Gómez-Peña’nın mevcut kültür aşımı politikasını yansıtan kültürel tiplerin ve stereotiplerin duyarlılıkla sergilenmesi anlamına gelmektedir. “Bağlama göre,” diyordu, “Chicano’yum, Meksikalıyım, Latin Amerikalıyım, ya da sözcüğün daha geniş anlamıyla Amerikalıyım. Meksikalı Öteki ve Chicano Öteki hiç durmadan beni kendilerine mal etmek için ya da beni reddetmek için kavgaya tutuşuyorlar. Ama, bence, benim işim her iki taraf açısından da faydalı olabilir, çünkü ben bir tercümanım. Kültürlerarası bir tercüman.”⁸⁹

1990’la 1995 arasında, Gómez-Peña, Coco Fusco ile en bilineni *Undiscovered Amerindians* olmak üzere bir dizi projede işbirliği yaptı. Diğer önemli performansları, insan yapımı kültür ürünlerinin müzelerde sergilenmesi (*Year of the White Bear*, 1992) [Beyaz Ayı Yılı] ve etnik yetenekleri sömüren uluslararası şirketlere yönelik (*Mexarcane International*, 1994-5) eleştirel yorumlar üzerine kuruluydu. Aynı yıllarda, Gómez-Peña, Chicano performans sanatçısı Roberto Sifuentes ile de işbirliği yapmaya başladı. Roberto ve diğer sanatçılarla, 1990’ların ortalarında, daha önce ilgilendiği etnografik sergileme ve kamusal kültürel imgeleri dijital teknolojiyle birleştiren bir dizi proje çerçevesinde turnelere çıktı. İnternet kullanıcılarını “90’ların yeni mitik Meksikalısını ve Chicano”sunu inşa etmek üzere yardıma çağırıldılar ve çağrıya kulak veren binlerce kullanıcının yardımıyla, Gómez-Peña ve meşlektaşları, 1995’te *El Mexterminator*’dan başlayarak bir dizi “etno-cyborg”yarattılar.⁹⁰ 1998’te, *BORDERscape 2000* isimli bir işte, o güne kadar yaratılmış etno-cyborg’lara bilgisayarda işlenmiş sesler

eklediler. Etno-cyborglar filmlerde ve videolarda göründü ve performans kuramcısı Lisa Wolford, Etno-Tekno sanat üzerine yazdığı ve tıpkı Gómez-Peña ve arkadaşlarının performans yaratmakta yeni, çok merkezli yollar araması gibi, “performans üzerine yazmanın yeni ve çok merkezli bir biçimini” aradığı bir kitap için bu cyborglar üzerinde çalıştı.⁹¹ Dijital olanla canlı işleri birleştirerek bir başka performatif sınırı da aşmış oluyorlardı ve dünya yeni yüzyıla girerek zamansal bir sınırı aşarken, bu sınıraşımı da gelecekteki performansta önemli bir rol oynayacak gibi görünüyordu.

Küresel bağlamda kültürlerarası performans

Kuzey ve Güney Amerika arasındaki kültürlerarası performans gösterilen ilgidaki artış, performatif sınıraşımlarının dünya çapında topladığı ilginin yalnızca bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu tür bir ilgi alanının geniş olduğu yerlerden biri, kültürlerin karışımının ve temasının son derece çarpıcı ve karmaşık olduğu Güneydoğu Asya’dır. Kuzey Amerika ya da Avrupa dışında, ilk Uluslararası Performans Araştırmaları konferanslarının 2003’te Yeni Zelanda’da ve 2004’te Singapur’da düzenlenmesi anlamlıdır. Modern kültürlerarası çalışmalara dair bu çapta bir başka kaynak, iki Avusturalyalı araştırmacı, Julie Holledge ve Joanne Tompkins tarafından yazılan, 2002 tarihli *Women’s Intercultural Performance* adlı kitaptır. Kitabın oylumlu hacmi içinde, Ibsen’in *Bir Bebek Evi*’nin modern Japon, Çin ve İran gösterimleri, Latin Amerika’daki bir politik tiyatrodaki sahnelenen bir *Antigone* gösterimi, 1994’te Avustralya’ya turneye gelmiş Koreli bir mistik olan Kim Kum Hwa’nın ritüel performansı, Afrikan diasporasının yarattığı kültürlerarası uzamla ilgili oyunlar ve göğüsleri çıplak Aborijin kadınlarının uluslararası performans festivallerinde boy göstermelerinin sansürlenmesine dair tartışmalar ya da Annie Sprinkle’in açık saçık performansları üzerine yazılar yer bulmuştu.⁹² Kitabın kapsamındaki Kuzey ve Güney Amerika, Avrupa, Asya, Afrika ve Ortadoğu, uluslararası turneler ve festivaller gibi çağdaş performans temasının pek çok biçimi ve alanı, kültürel performans alanındaki çağdaş işlerin çokkatmanlılığı, ne denli zörlü olduğu ve yarattığı heyecan konusunda bir fikir verebilecek durumdadır.

Kimi kuramcıların ileri sürdüğü gibi, 1990’larda üretilen performansların merkezini sosyal, kültürel ve politik kaygıların işgal ettiği savı doğru olsun olmasın, bu yıllarda, bu alana dönük ilginin hem hacim hem de

çeşitlilik anlamında arttığına, yani performanslarda uygulanan stratejilerin ekolojik, toplumsal, iktisadi ve politik kaygıların çeşitliliğine denk bir biçimde arttığına şüphe yoktur. Yirminci yüzyıl nihayete ererken, postmodernizm ya da postyapısalcılık gibi bir dönem modern performans kavramıyla ilişkilendirilmiş diğer kültürel ve kuramsal kaygıların modası geçmiş gibi görünüyordu, ama performans aynı rahatlıkla kültürel çalışmalar ve postkolonyalizm gibi alanlara yerleşerek kendini yenilemeye devam ediyordu. Bir zamanlar Birleşik Devletler ve Avrupa merkezli araştırmalar başka kültürlerle ve belki de en üretken biçimde kültürlerin bulunduğu sınır bölgelerindeki performanslara yöneldi; olasılıkla, çoksesli çağdaş dünyadaki kültürel çalışmaların en önemli alanıydı bu.

Sonuç: Performans Nedir?

Son yıllarda, “performans” terimi, sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerde son derece yaygınlaşmıştır. Hem yaygınlığı hem de kullanımı öyle büyüyüp genişlemiştir ki, sadece bunun ne tür bir insan etkinliği olduğunu anlamaya yönelik yazılar bile karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır. Performans üzerine belli bir ilgiyle eğilmek isteyen biri için, bu inceleme ve yorumlar, başlangıçta yardım etmekten çok engel çıkarıyor gibi görünebilir. Öyle geniş bir disiplin yelpazesine mensup, öyle çok uzman, öyle çok yazmış ve bu arada öylesine uzmanlaşmış bir eleştirel söz dağarı üretilmiştir ki, tartışmaya yeni giren biri yolunu bulmaya çalışırken kendini kaybolmuş ve yorgun hissedebilir.

Sona yaklaşırken

Sınırların belirsizleşmesi

Dikkatli okurun fark edebileceği gibi, yukarıdaki sözler bu kitabın giriş bölümünün açılışında yer almıştı. Bu sözcükleri ilk yazdığım, sonra

yeniden yazdığım süre zarfında, bu çalışmada kullanmak istediğim malzemenin çoğuyla işim bitti; okurlar da, metnin ilk kez okunmasıyla yeniden okunması arasında geçen süre zarfında, bu malzemenin tümünü değilse de büyük bir kısmını değerlendirmiştir sanırım. Bu deneyim bende ve, kimbilir, belki okurda da, performans hakkında yazma sürecinin ne tür bir performans olduğu üzerine düşünme ihtiyacı yarattı. Bu çalışma boyunca, performans gibi her kalıba giren, çelişkili ve son derece zorlu bir fenomeni tanımlara ya da tarihsel terimlere sığdırmaya çalıştığım da hep bir parça huzursuzluk hissettim ve neredeyse bütün bölümlerde bir “bölümün” malzemesinin elimden kayıp hep başka bölümlere karışmasıya başım dertteydi. “Gördüğümüz gibi”, “bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi”, “bu meseleye ileride daha ayrıntılı bir biçimde değinilecek” gibi üslup tutturan işaret levhalarıyla, performansın akışkan alanının içsel açıdan az çok tutarlı bir haritalandırılmasının geçişken sınırlarını korumaya çalıştım. Ama, buna uğraşırken bile aslında konunun doğasına temelden aykırı bir şey yapmaya çalıştığımı farkındaydım. Vietnamlı bir Amerikalı olan Trinh T. Minh-ha’nın kimlik ve ifade arayışındaki modern sürgün ve sığınmacılar hakkında dokunaklı ve doğru bir biçimde söyledikleri, performans ve postmodernizme ilişkin temel bir içgörü de sunmaktadır: “Bitmek bilmez ve umutsuz ayırma, içirme, onarma çabamıza rağmen, kategoriler hep sızdırır.”¹

Geertz’in 1983 tarihli klasik denemesi “Flulaşan Sınırlar”da² söylediği gibi, geleneksel antropolojik eğilimin süregelen geleneklerle, tekil ve istikrarlı kültürlerle, tutarlı yapılarla ve sabit kimliklerle ilgilenmesinin yerine, inşa edilmiş, ilişkisel ve sürekli akış halindeki geçişken ve tartışmalı sınırlarla, ilgi odağının kayması sonucu sınırların merkeze yerleştiği bir kimlik ve kültür kavramına yönelinmiştir, çünkü anlam ancak bu sınırlarda sürekli yaratılır ve müzakere edilir. Bu kavram, küresel ölçekteki yeni iletişim dizgeleriyle, çokuluslu şirketlerle, insanların sürekli hareketi ve hiç durmadan yerlerinden edilmesiyle kurulan postkolonyal dünyanın kaygan gerçekliğini açık seçik yansıtmaktadır. Kültürel analizci Renato Rosaldo şöyle yazar. “Hepimiz eşitsizlik, güç ve tahakkümden beslenen, geçişken ulusal ve kültürel sınırların ötesinden ödünç alıp borç verdiğimiz bir yirminci yüzyıl sonu dünyasında yaşıyoruz.” Toplumsal analizin “klasik normları”, bu yeni sosyal dünyanın belirleyici özelliği olan “çelişki, değişim ve eşitsizlik”le baş etmek için yetersizdir. Sonuç olarak, sosyal analize girişen kişi, “artık farkları ve tutarsızlığı dışarıda bırakmak pahasına, uyumun ve uzlaşının peşine düşmemektedir” ve “kültürel sınırlar marjinal

olmaktan merkezi bir konuma kaymıştır”.⁴ Toplumsal ve kültürel yapıların artan akışkanlığı ve geçirgenliği, gittikçe daha yoğun biçimde, kişisel düzeyde yansımaları bulmakta, bu da, Robert Jay Lifton’un deyimiyle, “her kılığa giren benlik”in, postmodern dünyanın akışını yansıtan yeni bir benlik’in doğmasına neden olmaktadır. Bu yeni benlik biçimi “istikrarın köşe taşlarını” barındırıyor olsa da, birincil düzeyde “sürekli keşifle ve kişisel deneyimle” ilgilenir.⁵ Lifton, aslında, performans sanatına bu tür bir deneyimselliğin araçlarından biri olarak atıfta bulunur.

Bu kitabın ilk taslağını okuyan biri, performans yeni bir disiplin olarak mı, yoksa yeni bir disiplinlerarasılık olarak mı gördüğümün açık olmadığı konusunda bir eleştiri getirmişti. Amerika’daki iki önde gelen performans programının yöneticilerine, New York Üniversitesi’nden Joseph Roach’a ve Northwestern’dan Dwight Conquergood’a bu konuda ne düşündüklerini sordum ve yanıtlarının neredeyse aynı olduğunu, performansın ne bir disiplin ne de disiplinlerarasılık olduğunu savunduklarını fark ettim. Roach şöyle diyordu: “Tabii ki bir anti-disiplin bu ve pek yakında dünyanın ilk anti-disipliner konferansına tanık olacağız” (Mayıs, 1994). O konferansın açılış konuşmasında, Conquergood, neredeyse aynı sözcükleri kullanmış, her kılığa giren düzenbazın, bu yeni anti-disiplinin “gurusu” olduğunu söylemişti.

Direnge sonuçlar

Şimdi, doğal olarak, bir “sonuca” varmanın beklendiği bu bölümde, yeni bir huzursuzluk kaplıyor içimi. Performans, doğası gereği, sonuçlara direnir; tıpkı geleneksel akademik yazılara ve akademik yapılar için o denli kullanışlı olan tanımlara, sınırlandırmalara ve sınırlara direndiği gibi. Öyleyse, bu gözlemleri bu anti-disiplinin anti-sonuçları gibi değerlendirmek ve konu ister tiyatral performans, ister sosyal, etnografik ya da antropolojik performans, ya da dil performansı veya, mevcut durumda olduğu gibi, akademik bir çalışmayı kaleme alma performansı olsun, bunu da oldukça modern (ya da postmodern) performatif bir bilinçle, demek ki, öz-gönderimsel bir çerçevenin içine yerleştirerek okumak faydalı olabilir. James Clifford, *The Predicament of Culture*’da (1988), etnografya alanının “baştan sona yazıya boğulduğunu” her geçen gün biraz daha fark ettiğinden söz eder ve her temsil gibi bunun da hiçbir zaman masum olamayacağını, “hep belli tarihsel egemenlik ve diyalog ilişkileriyle iç

içe geçtiğini" saptar.⁶ Julia Kristeva üzerine çalışmasında, John Lechte, Austin'in *Söylemek ve Yapmak* kitabı hakkında Felman'ın yazdığı ilginç bölüme atıfta bulunur ve Austin'in mizahından ve bilinçli biçimde yarattığı çift-anlamlılıklardan söz ederek, onun yazılarının "betimleyici ve performatif nitelikli bir felsefe *yapma* biçimi" olduğunu söyler. Lechte, bu analize, Felman'ın kendi yazılarında ne tür bir "performans"ın işlediğini, yapısalcı/postyapısalcı ilgi ve vurgularla Fransız analitik biçimlerini nasıl kullandığını değerlendirerek başka bir yön verir.⁷

Kendi üstüne kapanan böyle bir bilinçle, bu çalışmanın hem girişinin hem de sonucunun ilk paragrafına dönüp baktığımda ve nasıl bir performansın işlediğini anlamaya çalıştığımda, şimdi bu kitapta belirgin ve tanıdık bir performatif stratejinin işlediğini fark ediyorum: "yazar ve otorite arasında arabuluculuk yapmaya koyulmuş bir ses", bir tarafta "geniş bir disiplin yelpazesinden birçok uzman" ve onların "uzmanlaşmış eleştirel söz dağarı", öbür tarafta tartışmaya yeni dâhil olan, yitik ve yorgun ama "performans alanında çalışmaya ilgi duyan" (en azından kısmen okur olduğu varsayılabilir) kişi arasında kendini bir tercüman olarak konumlandırmaktadır. Kendi yazdıklarımın betimleyici ve performatif işleyişiyle ilgilenmeye kalktığımda, bu tür akademik söylemlerin benzer işleyişinin diğer akademik söylemlerin geleneksel işleyişiyle ilintisi gibi bir konu ortaya çıktı; akademik nesnellik ve tarafsızlık olduğu düşünülen şeyin Clifford Geertz ya da Conquergood gibi kültürel kuramcılar tarafından performatif olarak ele alındığında fazlasıyla farklılaşması gibi bir durum bu. Bu bakış açısıyla ele alındığında, bu tür söylemlerin nesnel gerçeklik tarafından yönetilmekten ziyade, retoriğe ilişkin stratejiler kurduğu görülebiliyordu. Geertz'in belirttiği gibi, "okurları ikna etme kapasitesi (...) yani okuduklarının, birinin, bir yerde, bir zamanda, belli bir topluluğun parçası olarak hayatın nasıl sürdüğüne dair sahici bir görüşü olduğu fikri, etnografyadaki her şeyin üzerine inşa edildiği ve nihayet üzerinde durduğu şeydir."⁸

Bu akademik araştırmaların ve yazıların hiç de görüldüğü gibi masum ya da saydam bir süreç olmadığına ilişkin kabul, beni bu kitabı yazmaktan ne kadar alıkoyduysa, etnografya alanında çalışanları bu tür etkinliklerden en az o kadar vazgeçirmiştir, ama bu kabulün işlevi, onları (ve beni) söylemlerinin edimsözel ve etkisözel açılımlarına karşı, bilginin nasıl yaratıldığı, paylaşıldığı, meşrulaştığı, çalışma alanlarının nasıl yaratıldığı, geliştirildiği ve sınırlarının nasıl korunduğu, sosyal, kültürel ve kişisel kimliğin her tür performatif davranışla nasıl ilgili olduğu konusunda

uyanık tutmaktır. *Creative Anthropology* (1993) [Yaratıcı Antropoloji] başlığıyla çıkan bir derlemenin girişinde, “analiz nesnesinin aynı zamanda analiz eden özneye dönüşmesi ve tersinin de mümkün olmasıyla”, “etnografik yazının üretilmesinde kişinin kendi rolünü” kabul etmesinden söz edilir.⁹ Performans burada sadece bir çalışma konusu değildir; aynı zamanda, ister kolektif ister bireysel, her tür insan faaliyetinin ve çalışma sürecinin üzerine gerilen yorumsamacı bir örtüdür. Stephen Tyler, “Postmodern Etnografi” adlı incelemesinde, araştırmasının amacının “bilginin büyümesini güçlendirmek değil, deneyimi yeniden yapılandırmak” olduğunu belirterek, bunun akademik anlamda yazıya dökülmesinin ise “amaçları ifşa etmek değil, onları mümkün kılmak” olduğunu söyler.¹⁰ Yani, yorum stratejilerinin ve performans uygulamalarının nasıl vücuda gelmeye çağrıldığını göstermek. Demek ki, bu “bilgiyi büyütme için” yazmaya başladığım (ve okurun da aynı niyetle başlamış olabileceği) proje, muhtemelen, modern performansa giriş olma işlevini ancak deneyimi ve algıyı yeniden yapılandırdığı ölçüde ve performansın “amacını nasıl gerçekleştirebileceğine” ilişkin farkındalığı artırdığında işe yarayacaktır.

Kimi değerlendirmeler

Conquergood'un alanı tarayışı

Bu çalışmaya, performans temelli bu kaygının antropoloji ve etnografya alanlarını nasıl değiştirdiğini tartışarak başladım ve bu özetin de aynı yerden başlaması uygun göründü bana, çünkü performansın, bireylerin, toplumların ve kültürlerin etkinliklerinde nasıl işlediğine ilişkin en heyecan verici ve kavrayışlı analizler, bu alanda bir arkaplanı olan kuramcılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu verimli alanda bugüne dek Conquergood'un 1991 tarihli ve örnekli incelemesinden, “Etnografyayı Yeniden Düşünmek: Eleştirel Bir Kültürel Politikaya Doğru”dan daha iyi bir özet görmedim.¹¹ Conquergood, etnografyanın aslında “radikal bir biçimde yeniden düşünölmeye” başladığını, birbiriyle kesişen dört kaygı üzerinden geliştiğini ve mevcut performans kuramının merkezi konusu olarak yol alabileceğini iddia eder. Bu bölümde, buraya kadar yazı ve performans üzerine söylediklerimin büyük bir çoğunluğu, oradaki iki kaygıyla bağlantılıdır; çoğu insan etkinliğinin inşa edilmişliğine dair bir farkındalık ve bunun retorikte ve sosyal ve kültürel kodlamalardaki

etkisine, bir de liminal bölgeye –sınırlandırmalara ve sınırlara– özel bir ilgi göstermek. Bakhtin’in sözleriyle: “Kültürün en yoğun ve üretken hayatı sınırlarda yaşanır.”¹²

Conquergood tarafından tartışılan üçüncü bir konu, modern performansın asal konularından birine daha da doğrudan atıfta bulunur: “bedenin dönüşü”. Conquergood “bedeni bir bilme alanı olarak kuran”, “vücut bulmuş bir pratik” olarak etnografyayı, duyuşal deneyim hilafına soyutlamaları ve rasyonel düşünceyi öne çıkaran akıl/beden hiyerarşisini takip eden pek çok akademik disiplinin karşısına yerleştirir.¹³ Rasyonalist modeli takip ederek kendini bir kez “saygıdeğer” bir akademik disiplin olarak kurduktan sonra, modern etnografya, nihayet, kültürün bütünüyle duyuşal deneyimlenişleriyle ilgili asıl konusuna dönebilmiştir. Postmodern etnografik metin, der Tyler, “fiziksel, konuşulan ve icra edilen bir metin olacaktır”.¹⁴

Etnografyanın mevcut sorunlarıyla ilgili 1989 tarihli incelemesi *Paths Toward a Clearing*’de [Belirginleşmeye Doğru], Michael Jackson, dolaysız, aktif, çift-anlamalı bir “varoluş biraradalığı” duyusu kazanabilmek, “benliğin katılımcılarından biri olduğu şeylerin ve aksiyonların deneyimi”ni inceleyebilmek için, geleneksel ampirisizmin gözleyen ile gözlenen arasındaki sınırı reddettiği, William James’in “radikal ampirisizm” dediği şeye dönmeyi savunur.¹⁵ Radikal ampirisizm, der Jackson, kimlik ve kapanmayla değil, karşılıklı oyun ve etkileşimle, performans kuramındaki ve performatif bilinçteki o özel çifte-oluşla ilgili “canlı deneyim”e odaklanmayı gerektirir: bu çifte-oluş, “hem düzene duyulan öfkeyi hem de bizi şeylerin sabit düzenini bozmaya ya da sarsmaya yönlendiren itkiyi içerir; dünya üzerinde etkide bulunan ve dünyanın üzerinde etkide bulunduğu, bir kesinliğe sahip olarak veya o kesinlikten mahrum yaşayan, bir yere ait ya da yabancılaşmış özne ve nesneler olduğumuza dair değişken hissi barındırır”.¹⁶

Bu çalışmanın amacı açısından belki de en önemlisi, Conquergood’un çağdaş etnografya ile ilgili dördüncü kaygısı, yani “metin olarak dünya” merkezli bakışın yerini “performans olarak dünya”ya bıraktığı “performansın yükselişi”dir. Bu kayma, Conquergood’un beş başlık altında topladığı yepyeni sorgulama alanları açmıştır. İlk ikisi özellikle etnografik araştırmacılarla ilgilidir ve, aslında, alanın geleneksel konularıyla en doğrudan ilgili olanlar da bunlardır. İlk soru kültürel prosesle ilgilidir: kültürü “şeyleşmiş bir sistem yerine kat kat açılan performatif bir icat olarak düşünmenin sonuçları nelerdir”? İkincisi araştırma pratiğine dair

bir sorudur: alan çalışmasını “gözleyen ile gözlenen arasındaki bir kurmaca olarak kurmanın” sonuçları neler olabilir?

Diğer üç alan Conquergood’un atıfta bulunduğu yazarlar tarafından daha az geliştirilmiştir, ama bu alanlar genel performatif kaygıyla daha doğrudan ilişkilidir. Bu alandaki teorik ve pratik uygulamaların sahipleri, Conquergood’un örneklerinde temsil edilen modern toplum bilimlerinde performatif vurguyla ilişkisi olmayan ya da bu alana aşına olmayan insanlardır. Bu üç alan hermenötik (icra edilmiş deneyim bir bilme biçimi, eleştirel sorgulama için bir yöntem, bir anlama biçimi haline geldiğinde ne tür bilgiler itibar kazanır ya da yerinden edilmiş olur?), akademik temsil (“araştırma ‘yayınlananın’ alternatif ya da tamamlayıcı bir biçimi olarak performans ne tür retorik [ya da kurumsal] sorunsallara neden olur?”) ve siyasettir (performans ideolojiyi nasıl yeniden üretir, mümkün kılar, destekler, yıkıma uğratar, eleştirir, doğallaştırır ya da ona meydan okur?).⁷

Modern performans çalışmalarının yönelimlerini, kaygılarını, meydan okumalarını Conquergood’un ki kadar keskin bir kavrayışla aktaran başka bir özete rastlamadım; modern performans çalışmalarının gelişiminde Turner gibi kültürel yönelimli teorisyenlerle tiyatro yönelimli retorik bir birine yaklaşması özellikle önemli olduğu için ve antropolojik, özellikle de etnografik yazımın bu alanda hep çok etkili olması nedeniyle bunu doğal buluyorum.

Performance Studies International [Uluslararası Performans Çalışmaları]

Bu kitabın ilk basımının 1995 baharında yazılmış sonuç bölümünde, o yılın Mart ayında, New York Üniversitesi’nde “Alanın Geleceği” başlığıyla düzenlenen yıllık Performans Çalışmaları Konferansı’nı, bu yeni kurulmuş alanın nasıl tarif ve müzakere edildiğini gösterebilmek için ele almıştım. Konferans hem Amerika’nın dört bir yanından (ağırlıklı olarak New York bölgesi olmakla birlikte Chicago ve Kaliforniya) hem de İngiltere, Kanada, Fransa, İsrail, Sırbistan ve Slovenya’dan temsilcileri bir araya getirmişti. Bu konferanstaki sunumların belirgin bir biçimde antropolojik ve etnografik olanlarının sayısı bir elin parmaklarını geçmiyordu (sonuç oturumunda dile getirilen eleştirilerden biri de bu tür araştırmaların düşük temsiliyeti olmuştu zaten). Daha geleneksel olduğu söylenebilecek, “tiyatro” ya da dansla ilgili sunumlar, haliyle bu tür yapıtların performans

yaniyla daha fazla ilgilense de, açık ara daha yaygındı (Brecht, Grotowski, Pekin Operası, deneysel tiyatro, minstrel gösterileri, klasik opera ve dans). Conquergood'un hermenötik, akademik temsil ve siyasetle ilgili üç sorusunun toplumsal cinsiyet, sınıf ve kültür politikaları düzeyinde temsilleri özellikle belirgindi. İki oturumu dolduracak kadar bildiri, doğmakta olan siberteknoloji dünyasını ele alıyordu.

2003 yılının başında, bu yeni sonuç bölümünü yazarken Performans Çalışmaları yıllık konferansları dokuzuncu yaşına giriyordu ve geçen süre zarfında değişen ilgiler ve bölgeler, alanın artan öneminin ve çeşitliliğinin çok belirgin bir işaretiydi. Yeni organizasyonun ilk dört konferansı, Birleşik Devletler'de düzenlenmiş üç başlangıç konferansının genel modelini benimsemişti; dördüncüsü ise ölüm ve performans odaklanmış daha küçük çaplı bir konferans olarak örgütlenmişti. 1999'da, Performans Çalışmaları kendini Uluslararası Performans Çalışmaları olarak yeniden örgütledi ve ilk konferansını Birleşik Devletler'in dışında, Gal bölgesindeki Aberystwyth'ta bulunan Centre for Performance Research'te düzenledi.

Aberystwyth Konferansı "Burada Ejderhalar var" gibi ilgi çekici bir başlıkla toplanmış ve performans çalışmalarının sınırlarını genişletmeye odaklanarak, performansla komşu alanların, kültürel çalışmaların, beşeri coğrafyanın, tarihin, arkeolojinin, antropolojinin ve tiyatro araştırmalarının ilişkisini araştırmıştı. 2000 yılındaki konferansla, Arizona Üniversitesi'ndeki "güdüsel ve sanal" başlıklı konferansla Birleşik Devletler'e döndükten sonra, örgüt, 2001 yılında Almanya'da, Mainz'da toplandı. Anglofon dünyanın dışındaki bu ilk konferans dil ve kültürel alışveriş meselesine odaklanmıştı ve kültürlerarasılık, çokdillilik ve çeviri (gerçi İngilizce olmayan pek az bildiri sunulmuştu) gibi alanlarda performansın işleyişine yoğunlaşmıştı. 2002 yılı konferansı için New York Üniversitesi'ne, başlangıç mekânına geri döndükten sonra, Uluslararası Performans Araştırmaları, küresel ağını geliştirmeye, 2003'te Yeni Zelanda ve 2004'te Singapur konferanslarıyla devam etti. Örgüt uluslararası ölekte büyürken, bir yandan da, konvansiyonel konferans, panel ve sunumlara ek olarak, performansı anlamının ve tartışmanın yeni yollarını da arıyordu. Yeni Zelanda Konferansı'nın planı bu noktayı açıkça göstermektedir; geleneksel bildiri sunumları yerine, araştırma ekipleriyle

* Eski haritalarda kullanılan ve genellikle ejderhalar, deniz yılanları ya da başka mitolojik yaratıkların çizimleriyle temsil edilen ve bilinmeyen, keşfedilmemiş bölge anlamına gelen söz öbeği. (ç.n.)

yapılan üç günlük bir alan çalışmasını, bu alan deneyiminden türetilmiş iki günlük final konuşmaları ve performansları takip etmişti.

Performans çalışmalarının yaygınlaşması

Uluslararası performans çalışmaları ve konferansları bu alandaki en geniş ve en kararlı buluşmalar olsa da, performans alanı öylesine çekici hale gelmeye başlamıştır ki, bu konuda sayısız küçük konferans düzenlenmiştir. Yeni Zelanda Konferansı'yla neredeyse aynı dönemde Columbia Üniversitesi "Mekânda Bedenler: Ortaçağ'da Performans" temasıyla bir konferans düzenlemiştir. Konferansın bildiri çağrısı performans araştırmalarının yapılabileceği alanların ne denli geniş olduğu konusunda belirgin bir fikir vermektedir.¹⁸

Sözcüğün en geniş anlamıyla performansı, Ortaçağ'daki performansları ele alan bildiri önerilerinizi bekliyoruz. Bildiriler, performans dramatik, yazınsal, politik, dinsel, saraya ait, ev içi ve kamusal mekânlardaki haliyle; elyazmalarındaki illüstrasyonlarda, aziznamelerde, dramatik gösterilerde, şenliklerde, geçit törenlerinde, pazarlarda, işkencedeki ve ayindeki bedenlerin ve mekânların temsili içinde, ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet performansları olarak, ritüellerde ve diğer kutlamalarda, müziğin, sanatın ve mimarinin rolüyle ilişkisi içinde; metodoloji sorunları, yerel olanaklı olan (macaronic) ilişkisi, tarihselcilik, dramaturgi ya da Ortaçağ metinlerinin modern sahnelenişlerinin incelenmesi açısından ele alabilir.

Performansla ilişkilendirilmiş konuların ve soruların, üretken bir biçimde, sınırsız genişlikte ve çeşitlilikte insan faaliyetine uygulanabileceği ve uygulandığı, bu konferans temalarından ve konferansların düzenlendiği bölgelerden kolayca anlaşılabilir. 1970'lerin başındaki performans araştırmaları konferanslarının ve derlemelerin "tiyatral" performans ve "performans" ya da "performans sanatı" olarak nitelendirilebilecek etkinlikler tarafından belirlenmesi, on yıl içinde, yerini, insan etkinliğinin neredeyse bütün veçhelerini kapsayan şaşırtıcı çeşitlilikteki bir araştırmaya bırakmıştır. Elin Diamond'un 1996 tarihli derlemesi *Performance and Cultural Politics*'te [Performans ve Kültürel Politika] haklı olarak söylediği gibi: "Performans söylemi ve onun yeni teorik partneri 'performativite', eleştirel söyleme insanı sersemletecek ölçüde hâkim olmuştur."¹⁹

“Performans”ın metafor olarak ya da kültürel çalışmalar alanındaki pek çok uygulamacının analitik aracı olarak bu denli popüler hale gelmesinin pek çok nedeni vardır. Nedenlerden biri, kültürel alanlarda kültürün ne’liğinden nasıl’lığına geçiştir; sosyal, kültürel, psikolojik, politik ya da dilbilimsel veri biriktirmekten bu malzemenin nasıl yaratıldığına, değerlendirilmesinin nasıl yapıldığına, nasıl değiştiğine, kültür içinde eylemlerle nasıl yaşadığına ve nasıl işlediğine eğilmekle ilgilidir. Bütün bunların gerçek anlamı, artık praksis’in içinde, performansta açığa çıkmaktadır. Performansın sadece yapmakla değil, yeniden yapmakla ilişkilendiriliyor olması gerçeği de önemlidir – geçmişe ait verili bir biçim ya da içerikle onun sürekli değişen bir şimdiye kaçınılmaz uyarlanışı arasındaki gerilimin vücut bulmuş hali ilgili kültürel müzakereleri (bir kültür içinde insan davranış dizgelerinin nasıl güçlendirildiği ya da değiştiği ve kimi başka kültürlerle temas ettiğinde nasıl intibak ettiği) ilgi çekici kılarken, performans da çok özel bir ilgi alanına dönüşmüştür. Son olarak, performans sadece yapmakla ya da yeniden yapmakla ilgili değildir; hem performansçılar hem de seyirciler düzeyinde yapmak ve yeniden yapmakla ilgili bir özbilinçtir.

Bu kaygıların tümü, MacAloon’unki gibi, belirgin bir biçimde “tiyatral kılınmış” ve aslında benlik incelemesi için bir eritme potası olarak görülen “kültürel performans” modellerinde yansımaları bulur: “Kültürel performanslar, eğlenceden, didaktik ve ikna edici formülasyonlardan ve katartik bireysel tatminlerden çok, üstüne yansımamızın düştüğü ve içinde kendimizi tanımladığımız, kolektif mitlerimizi ve hikâyelerimizi dramatize edip kendimizi alternatifleriyle birlikte sunduğumuz, kültürün ya da toplumun özel durumlarıdır.”²⁰ Buradaki tiyatral metafor o denli belirleyici hale gelmiştir ki, bu alıntının kaynağını bilmeyen biri konunun geleneksel tiyatro olduğunu zannedebilir.

Jon McKenzie ve Perform or Else

Bu kitabın ilk basımının sonuç bölümünde, Elin Diamond’un 1995 tarihli derlemesi *Writing Performances*’tan [Yazı Performansları] alıntı yapmıştım ve dans, performans sanatı, kültürel performans, kimlik ve cinsel rollere dair performanslar, yazı performansı ve fotoğrafın performatif yanları üzerine kaleme alınmış yazılarla performans çalışmalarının o dönemki çeşitliliğini doğru bir biçimde temsil ettiğini söylemiştim.²¹ Performans ve performativitenin geniş bir yelpazedeki insan etkinliklerini tartışmak

için araç olarak kullanılması, 1960'ların ortalarından itibaren büyük ve önemli kitapların ve derlemelerin ortaya çıkmasını sağlamıştır ve bu kitapların bir bölümü alana giriş niteliğindeki bu kitapta ele alınmıştır. Bu yoğun içeriğe rağmen, kitabın ikinci basımı için kafa yormaya başladığımda, performansın mevcut durumunu en iyi yansıtan örnek olarak, Jon McKenzie'nin heyecan verici ve tutkulu kitabı *Perform or Else*'ten başkası gelmedi aklıma. 2001 yılında yayımlanmasından sonra, kitap, alanda yeni ufuklar açan bir çalışma olarak tescillenmişti, o kadar ki, San Diego'daki 2002 tarihli ATHE Konferansı'nda bütün bir oturum bu kitaba ayrılmıştı.

McKenzie'nin sıkı dokunmuş kitabı, performans alanını ciddi anlamda, hem dikey hem de yatay olarak iki yönde genişletmiştir. Yatay olarak, "kültürel güçlerin vücut bulup sahneye çıktığı" performans alanındaki (bu, kitabın özüdür)²² modern işlerin genel ve faydalı bir değerlendirmesini yaptıktan sonra, McKenzie, performans kavramının modern ve örgütlü yapılarda, teoride ve teknolojik söylem ve uygulamalarda nasıl geliştiğine eğilir. Bu üç entelektüel çemberde performansın asal bir ilgi alanı olarak doğması, McKenzie'ye göre, performansı "bedenlerin hem fiziksel hem de dijital olarak icracı olduğu, görsel-işitsel arşivler tarafından sağlanan ve liminatik güç devreleri tarafından dönüştürülen yeni, çoğul temsilcilerin ortaya çıktığı, düzensizliğin düzeni aktive ettiği Yeni Dünya Düzeni'nin güçler matrisine" yerleştirir.²³ Bu güç matrisinin potansiyel baskıcılığı ve normalleştiriciliği, direnişçi performans için yeni engeller yaratır; bu yolla, McKenzie, analizinin "parfümans" (perfumance) dediği düzey boyutunu işletir. Butler ve Derrida'yı takip ederek, McKenzie, parfümansı (sözcük, performansın içindeki bedensel unsur vurgulasın diye türetilmiştir) alıntısallığın ve dolayısıyla performansın kaçınılmaz patinajına yerleştirir. McKenzie'nin deyimiyle, parfümans, bütün performanslardan tüten "alıntı buğu"sundan, "kesintisiz bedensizleş(tir)meden, (yanlış) isimlendirmeden", "normatif güçlerin mutasyona uğramasından" ve "mutant güçlerin normatifleşmesinden" doğar.²⁴

Bu anlamda, McKenzie'nin kitabı, performansın çağdaş entelektüel dünyada her şeye nüfuz eden merkezî bir kavram haline gelişine dair farkındalığı artırırken, bir yandan da bu kuvvetli sembolik terimin göç etmesiyle birlikte, "bütün bir kültürel işleyişler kümesinin de göç ettiğini" söyler. McKenzie, bu kümenin, performans kavramının içinde geliştiği kültürel çevreden uzak yerlerdeki disiplinlerarası işleyişine ilişkin potansiyel bir kavrayış geliştirirken, aynı zamanda "avantajlar, sınırlılıklar ve zorluklar da yarattığını" tespit eder.

Final: bir tiyatro savunusu

McKenzie, kitabının girişinde, cesur bir “spekülatif tahmin”de bulunur: “Disiplin, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıllar için ne idiyse, performans da yirminci ve yirmibirinci yüzyıl için o olacaktır; yani, iktidarın ve bilginin ontolojik-tarihsel oluşumu.”²⁵ Kitabı, gerçekten de, onyedinci yüzyıl sonu ve onsekizinci yüzyıl başlarının –dönemin hâkim unsuruna atıfla– “akıl çağı” olarak bilinmesi gibi, bu dönemin de “performans çağı” olarak anılacağı ihtimalini güçlü bir biçimde destekler.

Performans, kendi muzaffer yolunda, kültürel, toplumsal, kurumsal ve teknolojik araştırmalar üzerinden ilerlerken, McKenzie’nin (ya da kaynaklarının çoğunun) pek az değindiği tiyatral performans bu gelişen dünya görüşünden uzaklaşmaya başlar. Bu yüzden, bu çalışmayı, McKenzie’nin performansla “parfümans” arasındaki gerilimle oynayan epik Yeni Dünya Düzeni görüşüyle değil, tiyatral performansın (geleneksel tiyatroyu da buna dâhil ederek ama, muhtemelen, özellikle de kültürel açıdan tiyatro ile daha ilişkili olan çağdaş “performans”ın) öneminin ve biricikliğinin müdafaasıyla bitirmek istiyorum. Benliklerin ve toplumların tanımlanışında praksis’in önemini de, ritüel törenler ya da kültürel veya tarihsel mitlerle ilgili kutlamalar gibi belli olayların önemini de, performansa gösterilen örgütsel ve teknolojik ilgi pratiğindeki altyapıyı da inkâr etmek çok güçtür. Ama, bütün bunlarda unutulmuş şey, “tiyatral” performansın ayırt edici unsuru olan ortam/durum ile düşünümelliğin özel biraradalığı meselesidir. Kültürel performans sahiden de ait olduğu toplumun üstyorumu olma işlevini üstlenebilir ve bu işleviyle etnografların çalışma konusu haline gelebilir, ama ne performansçılar ne de seyirciler kültürel performansı birincil olarak yaşadıkları kültüre dair bir üstyorum olarak kavramak gibi bilinçli bir çaba sarfeder. Bu, örgütsel ve teknolojik performans söz konusu olduğunda, hatta parfümans bu performansı bozup yapısını söktüğünde daha da geçerlidir. Oysa, “tiyatral” performansta bu tür faaliyet sürekli öne çıkarılır. Performansçılar ve seyirciler, bu etkinliğin temel işlevlerinden birinin, özellikle kültürel ve toplumsal bir üstyorum yapmak, kendi ile ötekinin, deneyimlendiği biçimiyle dünyanın ve alternatif imkânların keşfedilmesi olduğunu kabul eder. Tiyatronun bu işlevi üzerine Margaret Wilkerson’un yorumları, MacAloon’un kültürel performans üzerine yaptığı yoruma fazlasıyla benzemektedir: “Tiyatro bir toplum için bir araya gelme ve kendi üstüne düşünme fırsatı yaratır”; hem “bir toplumun kendi yansımasını görebileceği bir ayna”dır, hem de “o kültürün algılarını kendi

tahayyülünün gücü dolayısıyla” biçimlendirmesine yardımcı olur.²⁶ Ben de, daha ileri giderek, bu aynanın ve biçimlendirme işlevinin tiyatrodan, diğer pek çok kültürel performansa oranla, her zaman daha belirgin olduğunu ve üstelik geleneksel tiyatronun bu yönünün modern performans sanatının gelişiminde daha da önemli hale geldiğini öne sürüyorum. Bu özelliği, ister “geleneksel” tiyatro ister performans sanatı biçimini almış olsun, “tiyatral” performansı kültürel müzakere için (biricik değilse de) özel bir laboratuvar haline getirir; çoksesli, hızlı değişen çağdaş dünyada son derece önem kazanmış bir işlemdir bu. Jill Dolan bu misyonu 1993 tarihli “Öğrenmenin Coğrafyaları: Tiyatro Araştırmaları, Performans ve ‘Performatif Olan’da son derece keskin bir biçimde dile getirir:²⁷

Tiyatro araştırmalarının disiplinler arasındaki geçişe özel katkısı, bedenlerin üzerine yazılı farklı işaretlerin onları okumaya niyetli seyirciler için denenerek kültürel anlamların üretildiği bir yer olmasıyla ilgilidir. Tiyatro araştırmaları, tasarım ve (sanatsal yollar ve oyuncu eğitimiyle) cisimleştirme teknolojileri üzerinden örgütlenmiş, kültürün liminal ya da liminoid olduğu ve müdahalenin mümkün olduğu, yüzü pedagojiye dönük bir oyun alanı, bir malzeme bölgesi haline gelmiştir.

Makalenin neredeyse sonuna geldiğinde, Dolan, postyapısalcı kuramcılarının, tiyatronun teorize edilmemiş bir “komunitas” yaratma kapasitesine ilişkin meşru sorular sormuş olmasına karşın, tiyatronun (ve performans sanatının) “insanların bir şeyi birlikte görmek için, deneyimlemek için gittiği”, “toplumsal olanla fiziksel olarak, maddi açıdan vücut bulmuş koşullar içinde uğraştığı bir alan olma durumunu korumakta” olduğunu belirtir.²⁸ Bu tür bir etkinlik içinde bir arada bulunmaya ilişkin bilinçli seçim, bunun ne tür bir deneyim olacağına ilişkin beklenti kadar önemlidir. Dolan’ın “gözlem” ya da “tefekür” yerine “uğraşmak” sözcüğünü seçmiş olmasının ayrı bir önemi vardır. “Tiyatral” performans toplumsal ya da kültürel koşullara ilişkin salt bir üstyorum olmaya yaradığında bile, bu etkinliğin çerçevelenmesindeki bilinç, onu kendi ayırıcılığından olmayan, yani düşünümsel olmayan diğer tüm kültürel etkinliklerden ayırır. Tiyatro, performans sanatına doğru yaklaştıkça bu bilincin daha özel bir biçimi devreye girer. Seyirciden beklenen “rol”, performansçının ifadesini, vücuda getirdiği şeyi sökmeye çalışan pasif yorumsamacı bir etkinlik olmaktan çıkıp, anlamların iletişime sokulmaktan çok birlikte yaratıldığı, sorgulandığı ya da müzakere edildiği bir bağlamda praksise

dâhil olurken çok daha aktif bir pozisyona dönüşmüştür. Olay nasıl bir anlam ya da deneyim üretecekse, ‘seyirci’ onun ortak yaratıcısı olmaya davet edilir ya da ondan bu beklenir.

Politik toplantılar, spor müsabakaları, halka açık gösteriler, maskeli balolar, dinsel törenler gibi pek çok etkinlik türü belirgin biçimde performatiftir ve genellikle doğru bir biçimde böyle sınıflandırılmıştır. Yazmak da dâhil olmak üzere bunların dışında kalan pek çok etkinlik –gündelik sosyal etkileşim ve neredeyse bütün sosyal ve kültürel etkinlikler bunun için üretilmediğinde bile– performatif olarak değerlendirilebilir. McKenzie, performansın aynı zamanda iş dünyasındaki örgütlenmeler ve teknoloji alanındaki modern düşüncede merkezî bir konuma doğru ilerlediğini kabullenmemiz gerektiğini söyler. Açıkça, performans kavramı bütün bu faaliyette son derece kullanışlı hale gelmiştir, ama “tiyatral” performansı yeni keşfedilmiş, yakın ilişkide olduğu diğer performanslardan ayırt etmenin ve bu ayrımada hem kendine özgü bir yönelim, hem de özel bir kullanım alanı bulmanın hâlâ faydalı olduğunu düşünmek de mümkündür.

Bu tür performansın kendine özgü niteliğini tanımlamak için pek çok girişimde bulunulmuştur. Kimi yorumcular bedenselliğini vurgulamış, “vücut bulmuş” performanstan söz etmiş ve tabii ki onu toplumsal ve kültürel performansların geniş alanıyla değil, sözelimi film ve plastik sanatlarla karşılaştırmıştır. Diğerleri, benzer biçimde, “mevcudiyet/sunum/halihazırdalık”ın önemine vurgu yapmış ve vurgu, daha önce gördüğümüz gibi, postmodern yokluk estetiğine ve postmodern performans teorisinin alıntıya yönelttiği artan dikkate atıfla kurulmuştur.

Fiziksel bedenın ya da mevcudiyetin önemini inkâr etmeden “tiyatral” performansın kendine özgü niteliğini ve gücünü tanımlamak konusunda belki daha da önemli iki alan var. Bunlardan biri, performansın aynı zamanda grubun bir parçası olan bir birey tarafından deneyimlenmesidir; böylece, sosyal ilişkiler de o deneyimin içinde inşa edilir. Alan Read, performans etiğine eğildiği çalışmasında, bu nitelik üzerinde durur. Dinsel deneyimde, ritüelde ve terapide, der Read (bunlara plastik sanatları ve yazıyı da ekleyebilirdi), işlemler seni ve performansçıyı içerir, oysa, tiyatro üç ayak üzerine oturur; sen, performansçı ve seyircinin kalan kısmı; ve deneyim kaçınılmaz biçimde siyasalın ve toplumsal olanın mecrasına akar.²⁹

Bir diğer nokta, bu tür performansla özel bir biçimde ilişkilenmemizdir. Özellikle dikkat çekilen liminoid doğası ile özel bir etkinliktir bu, neredey-

se her seferinde hayatın geri kalanından belirgin bir biçimde ayrılmıştır. Performansçıların sunduğu, seyircilerin katıldığı, ve deneyimin her iki tarafça da yorumlamak, düşünmek, –duygusal, zihinsel, hatta bazen fiziksel olarak– bir parçası olmak üzere toplanmış bir malzeme olarak görüldüğü bir etkinlik. Bu ayırıcı durum ve odaklanma hissi ve onun toplumsal kavrayıcılığı, tiyatral performansın fizikselliğiyle birleştiğinde, her defasında kültürel ve kişisel özbilincin ve deneyselliğin büyüleyici işleyişini bitimsizce kuran, insanlığın geliştirdiği en etkili ve en güçlü süreçlerden birini yaratır.

Sözlük

Aşağıdaki sözlük bu kitapta geçen teknik terimlerin performans kuramı içindeki en yaygın kullanımlarını vermektedir. Terimin bir kuramcı tarafından ilk kez buradaki anlamıyla kullanıldığı durumlarda ya da daha çok bir kuramcıyla bağlantılandırılmış olması halinde, bu isimler parantez içinde verilmiştir.

agon (Roger Caillois) Yunanca “yarışma” ya da “çatışma” anlamına gelen, iki karşıt gücün ya da kavramın karşılaşmasında ortaya çıkarak oyunların temel etkinliklerinden birini oluşturan etkinlik.

akış (flow) (Mihaly Csikszentmihalyi) yaratıcı, oyunsu ya da dinsel bir deneyimde, zihinsel düşünümün normal işleyişi yaşanan anın zevki içinde askıya alındığında hissedilen duygu.

akortlama (keying) (Erving Goffman) Bir **deneyim diliminin (strip of experience)**, ona farklı bir anlam verecek yeni bir bağlam içine yerleştirilmesi işlemi.

alea (Roger Caillois) ya da “raslantı”, oyunun kendiliğinden, doğaçlama niteliğine işaret eder.

Alıntılama (citation) (John Austin) dilde aynı dilsel malzemenin önceki kullanımına farklı bir bağlamda atıfta bulunmak. Bkz. **yinelemedeki farklılık (itérabilité)**.

Anlatılabilir (tellable) (William Labov) tuhaf ya da beklentilerin dışındaki hikâyeleri temsil eden konuşma malzemesine atıf yapan terim.

Bağlamsal folklor (contextual folklore) (Richard M. Dorson) belli metinlerden ziyade, belli bir kültürel durum içinde metinlerin işleviyle ilgilenen folklor çalışmaları alanı.

Beden sanatı (body art) sanatçının bedeninin yapıtın hem öznesi hem konusu olduğu sanat.

Betimsel (constative) (John Austin). Bkz. **söz-edim**.

biyomekanik (biomechanics) (Vsevolod Meyerhold) Frederick Winslow Taylor'un üretim sürecinde verimli devinim çalışmalarından ilhamla geliştirilen, bir makine olarak bedenin en randımanlı ve bütüncül fiziksel kontrolünün sağlanmasını amaçlayan bir oyunculuk eğitimi sistemi.

Brikolaj (bricolage) sorunlara doğaçlama çözümler geliştirme sürecinde elde ne malzeme varsa onları bir araya getirmek anlamına gelen Fransızca kökenli terim. Kimi **sosyal inşacılar (social constructionists)** bu yöntemi doğaçlama sosyal davranışlara da uygulamaktadır.

Canlı tablolar (tableaux vivants) ondokuzuncu yüzyılın popüler eğlencelerinden biri; klasik heykelleri ve resimleri anımsatan pozların verildiği canlı resimler. Ayrıca bkz. **tutumlar (attitudes)**.

Cari (actual) (Richard Schechner) başka bir yerden alınmış malzemelerle çalıştığında bile mevcut anın içindeki mevcudiyetini vurgulayan olay türü.

cephe (front) (Erving Goffman) dekor, kostüm, ses, jest gibi toplumsal bir rolü destekleyen çeşitli unsurlar.

çerçeve (frame), çerçeveleme (framing) (Gregory Bateson ve Erving Goffman) belli mesajların ya da sembollerin ayırt edilmesine ve gündelik gerçeklikle özel bir ilişkisi olduğu düşüncesinin yaratılmasına yol açan her tür araç ya da konvansiyon.

Çifte kodlama (Charles Jencks) postmodern mimaride, kimi alan uzmanlarına, kimi daha genel bir kitleye hitap eden, yan yana gelmez unsurların bir arada kullanılması.

Dada (Tristan Tzara ve diğerleri) temelde Fransa, Almanya ve İsviçre'de, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında gelişen nihilist sanat hareketi.

Dans tiyatrosu (Tanztheater) Alman modern dansında tiyatral jest ve

gündelik davranışlara, geleneksel dans kompozisyonlarının dağarcığından daha fazla başvuran bir dans hareketi.

Davranış dilimi (strip of behavior) (Richard Schechner) performans gibi başka bir amaçla kullanılmak üzere hammadde olarak seçilmiş insan eylemi anları.

davranış provası (behavior rehearsal) (David Kipper) **davranışsal drama** ve **kopyalama terapisi** olarak da adlandırılan, tiyatrodaki provayı sosyal/psikolojik yetenekler geliştirmek üzere model olarak kullanan psikanalitik terapi stratejisi. Bkz. **psikodrama (psychodrama)**.

Deneyim dilimi (strip of experience) (Erving Goffman) inceleme için ayrı tutulan insan etkinliği anları.

Derin oyun (deep play) ve **yüzeysel oyun (shallow play)** (Clifford Geertz) katılımcıların kendi kültürlerine dair varsayımlar üzerine düşündükleri performatif etkinlik – eğer mesafeli ve daha gayriciddi bir tavırla yapılıyorsa **yüzeysel oyun**, eğer o varsayımlara ciddi biçimde meydan okuyacak, hatta belki onları değiştirecek bir biçim alıyorsa **derin oyun** adını alır. Bkz. **toplumsal dram (social drama)**.

différance (Jacques Derrida) göstergeleri nihai, sabit bir anlama yerleşmekten alıkoyan özelliği tanımlamak üzere “aynım” (difference) ve “erteleme” (deferring) sözcüklerinin bileşiminden üretilmiş terim.

Dil (langue) (Ferdinand de Saussure) bir dilin genel örgütleyici ilkeleri [bkz. **yeterlilik (competence)**]; bu ilkelerin tekil konuşma edimlerinde kullanılışları anlamına gelen söz’ün (**parole**) karşısı.

Dilde yerileştirme (creolization) (James Clifford) farklı kültür çeşitlerinin birbirine karıştırılarak eşdüzeylemesi işlemi.

Diyalojizm (dialogism) (Mikhail Bakhtin) çoğul mesajlar içermeye ve bağlama göre değişime açık olma özellikleri taşıyan yapıların ya da metinlerin niteliği, karşısı **monolojizm (monologism)**.

drag kadın/erkek gibi giyinmeyi içeren performans ya da bir kültürde öteki cinsle ait olduğu varsayılan giysileri ve tavırları taşımak.

dramatizm (dramatism) (Kenneth Burke) bireylerin diğerlerinin fikirlerini ya da eylemlerini etkilemek için geliştirdikleri stratejilerin analitik incelemesi.

Düzsöz edim (locutionary acts) (John Austin) Bkz. **edimsöz edim (illocutionary acts)**.

Edimsöz edim (illocutionary acts) (John Austin) basit bir biçimde bir şeye işaret eden **düzsöz edimden (locutionary acts)** ya da dinleyici üzerinde belli etkiler yaratma amacı taşıyan **etkisöz edimden (per-**

locutionary acts) farklı olarak, bilgilendiren, değerlendiren ya da konuşma durumu üzerinde başka biçimlerde etki yaratan konuşma edimi. Bkz. **sözedimler (speech-acts)**.

egemenlik (hegemony) baskın kültürel yapıların bir birlik izlenimi yaratma çabasıyla kendi hâkimiyet alanlarında alternatif sesleri bastırma eğilimi.

etnografi (ethnography) betimsel antropoloji.

etnometodoloji (ethnomethodology) (Harold Garfinkel) insanların sosyal davranış dizgelerini bireysel olarak yaratmakta kullandıkları metotların araştırılması Bkz. **sosyal inşacılık (social constructionism)**.

Eylemcilik (actionism) (Valerie Export) Viyana Aksiyonist ressamlarının çalışmalarından ilham alan, başta toplumsal cinsiyet rolleriyle ilgili olanlar olmak üzere, belli kültürel kabullere ve yapılara doğrudan meydan okuyan bir **gerilla tiyatrosu** formu.

fabrikasyon (fabrication) (Erving Goffman) bir ya da daha fazla bireyin diğerlerini yanlış yönlendirmek gayesiyle bir **deneyim dilimini (strip of experience)** bilinçli bir ustalıklı idare etmesi durumu.

Fenomenoloji (phenomenology) fiziksel dünyanın bilincinde oluşun ve algılanışının nasıl işlediği üzerinde duran alan.

figür (figüre) (Jean-François Lyotard) Saussure'ün dil analizindeki söz (**parole**) benzeri belli bir anlatı örneği.

fütürizm (Filippo Marinetti) yirminci yüzyıl başında, değişim, hız, teknik gelişme ve geleneksel sanat formlarının reddiyesini öne çıkaran avangard sanat hareketi.

Gerçeküstücülük (surrealism) (André Breton) büyük ölçüde Freud'dan etkilenmiş, bilinçdışını yaratıcı yapıtların zemini olarak gören, yirminci yüzyıl başında ortaya çıkmış sanat hareketi.

gerilla tiyatrosu (guerrilla theatre) (R. G. Davis) gösterilerini kamusal alanda yapan, seyircisine politik mesajlar veren popüler tiyatro formu.

Göndergesel işlev (referential function) (Jean Alter) performansın seyirciye mesaj ileten yönü. Bkz. **performant işlev (performant function)**.

Gösterge (sign) başka bir şeyin yerine geçen bir sözcük ya da nesne. Bkz. **göstergebilim (semiotics)**.

Göstergebilim (semiotics) (Ferdinand de Saussure) kültürel olarak üretilmiş anlam birimlerini ve göstergeleri ve bunların toplumda nasıl işlediğini araştıran alan. Bkz. **yüzeysel oyun (shallow play)**, **derin oyun (deep play)**.

göstermecilik (ostentation) (Umberto Eco) bir nesnenin ya da mesajın bir anlam taşıyıcısı olduğuna dikkat çekerek gösterilmesi işlemi.

habitus (Pierre Bourdieu) kültürün kendi yapısına ve işleyişine dair inanç yarattığı gündelik yaşam ritüelleri.

Halkın arasına karışmak (walkabout) Britanya'da kostüm giymiş bir performansçının halkın arasına karışarak doğaçlama ilişkiler kurduğu bir performans biçimi.

happening (Allen Kaprow) fizikselliği, bağlamından koparılmış etkinliği vurgulayan performans etkinliği.

ilinx (Roger Caillois) ya da "vertigo"; oyunun, algının normal yapılarını istikrarsızlaştırma eğilimine atıfta bulunur.

İmge tiyatrosu (theatre of images) (Bonnie Marranca) Robert Wilson'un işlerindeki gibi, görsel algıyı anlatının üzerine çıkaran tiyatro.

indeks (Charles Peirce) temsil ettiğiyle doğrudan ilişkili bir gösterge türü. Bkz. göstergebilim (semiotics).

Kadın/erkek gibi giyinme (cross-dressing) bkz. drag.

Kamp (camp) (Susan Sontag) özellikle eşcinsel performansla ilişkilendirilen, abartı yoluyla ve bilinçle rol oynamanın parodisini çıkarma stratejisi.

Karmaşık araçlar tiyatrosu (theatre of mixed means) (Richard Kostelanetz) kaydedilmiş ses, film ve video gibi farklı araçların kullanımını öne çıkaran tiyatro.

Karnavallaştırma (carnivalization) (Mikhail Bakhtin) belli bir kültür içinde, normal kuralların ve kabul görmüş davranış kalıplarının, alternatif imkânları deneyimleyebilmek için askıya alınmasını sağlayacak zaman ve mekân yaratma işlemi.

Karşı-taklit (countermimicry) (Rebecca Schneider) hükmeden grubun performans klişelerinin kültürel bir direniş biçimi olarak hükmedilenler tarafından taklit edilmesi. Bkz. kopyasını çıkarma (mimicry), komik dönüştürüm (comic turn).

Kavramsal sanat (conceptual art) (Marcel Duchamp) genellikle konvansiyon dışı malzemeler kullanan ve yaratılış sürecine özdeş olarak dikkat çeken sanat formu.

Komik dönüştürüm (comic turn) (Homi Bhabha) taklidin içerdiği istikrarsızlaştırma işlemi nedeniyle sömürgeciliğin temsil sistemindeki hâkim dışarlılıkların sunumunun altını oyan eğilim. Bkz. kopyasını çıkarma (mimicry), karşı-taklit (countermimicry), karnavallaştırma (carnivalization).

komunitas (communitas) (Johan Huizinga) kültürel bir toplulukta hissedilen birlik ve beraberlik ruhu.

Konuşma sezdirimi (conversational implicature) (H. P. Grice) bir konuşma durumunun içindeki konuşmacıyla muhatabı arasında, iletişimin gerçekleşmesini mümkün kılan, üzerinde konuşulmadan anlaşılmış kontrat.

Kopyasını çıkarma (mimicry) (Luce Irigaray) Platon'un **mimesis** ya da taklit kavramıyla ilintili olarak, tekil monolitik Hakikat'in altını oymak amacıyla birbirine benzer alternatiflerin aşırı çoğaltımı.

Kültürel performans (cultural performance) (Milton Singer) tiyatro ve dansın da dâhil olduğu ama aynı zamanda düğünler gibi, dinsel kutlamalar gibi toplumsal törenleri de kapsayan, bir toplumun üyesi olan bir dizi icracının ve seyircinin katıldığı, özel olarak düzenlenmiş etkinlik ya da olay birimleri.

liminal (Arnold van Gennep) iki yerleşik durum ya da toplumsal düzenleme arasındaki geçiş durumunda, **sosyal dramının (social drama)** orta bölümünün belirleyici özelliği. Bkz. **liminoid**, **sosyal drama (social dramas)**.

liminoid (Victor Turner) **liminal**'in çok daha sınırlı ve tekil biçimi; daha çok sanayileşmiş toplumlarda görülür, geleneksel toplumlarda yaygın bir biçimde kabul gören kültürel pratiklere oranla çok daha belirsizdir. Tiyatro, oyun ve boş zaman etkinlikleri liminoid etkinliklerdir. Bkz. **liminal**.

Maskaralaştırma (masquerade) (Mary Ann Doane) toplumsal cinsiyet gibi, kabul görmüş kimi kültürel üretimlerin keyfilliğini ve yapıntılığını, rolleri abartılı bir tarzda oynayarak ifşa etme işlemi. Bkz. **kopyasını çıkarma (mimicry)**, **kamp (camp)**.

Materyalist (materialist) feminist kuramda kadınların kültür tarafından belirlendiğini ve bu nedenle değiştirilebilir olduğunu iddia eden, **özcü (essentialist)** karşıtı konumlanış.

Matrislenmemiş performans (non-matrixed performance) (Michael Kirby) zaman, mekân, karakter gibi, dram metinlerinin temsili yönlendirici unsurlarını taşımayan. Bkz. **non-semiotic**.

Mekâna-özü tiyatro (site-specific theatre) belli bir tarihsel, kültürel ya da uzamsal çağrışıma sahip, tekil bir yer için üretilmiş ya da oradan ilham almış ve orası için yaratılmış performans.

Merzbühne (Karl Schwitters) nesneleri ve insan eylemlerini, ses ve ışık efektlerini bir araya getiren bir yirminci yüzyıl bütüncül deneysel tiyatro formu.

Meta-anlatı (metanarratives) (Jean-François Lyotard) kültürlere genel düzenleyici ilkelerini sağlayan geniş anlam yapıları.

Metin (script) (Eric Berne) bir kültüre ait bireysel üyelerin muhtemelen varyasyonlarıyla tekrarladıkları normatif toplumsal faaliyet dizgesi.

minstrel ondokuzuncu yüzyılda, beyaz oyuncuların, yüzlerini siyaha boyayarak, zencilerin varsayımsal davranışlarının parodisini çıkarmak amacıyla, şarkı söyleyip dans ettikleri, komik numaralar yaptıkları popüler bir Amerikan eğlencesi.

monolojizm monologism (Mikhail Bakhtin) bağlamdan bağımsız bir biçimde tek bir mesajı vurgulayan yapıların ya da metinlerin özelliği, **diyalojizmin (dialogism)** karşıtı.

montaj (montage) (Sergei Eisenstein) tiyatrodan ya da sinemada imgelerin üst üste bindirilmesiyle elde edilen efekt.

musallat olma (ghosting) (Marvin Carlson) tanınmış bir oyuncuyu yeni bir rolde görmek gibi, önceden başka bağlamlarda deneyimlenmiş unsurların tiyatrodan yeniden zuhur etmesinin yarattığı dışsal çağrışımlar.

negatif diyalektik (negative dialectic) (Theodor Adorno) insan etkinliklerinin dizgeleri oluşturmaya sürekli bir biçimde direnmeyi önemseyen düşünce biçimi. Bkz. **özdeş-kimlikli düşünce (identity-thinking)**.

Ortak ilke (Cooperative Principle) bkz. **konuşma sezdirimi (conversational implicature)**.

öritmi (eurythmics) (Emile Jaques-Dalcroze) jimnastik alıştırmaları ve müzikle sağlanan bir bedeni kontrol etme sistemi.

Özcü (essentialist) feminist teoride kadınların biyolojik olarak belirlendiklerini ve bu anlamda erkeklerden öz itibarıyla farklı olduğunu savlayan ve **materyalistin** karşıtı olan konum.

Özdeş/kimlikli düşünce (identity-thinking) (Theodor Adorno) insan etkinliğini tutarlı ve öngörülebilir halde tutmak için kültürün ürettiği girişim. Bkz. **negatif diyalektik (negative dialectic)**.

Performant işlev (performant function) (Jean Alter) performansın hüner sergileyerek seyircisini etkilemeyi hedefleyen yanı.

performatif, edimsel (performative) (John Austin) bkz. **söz-edim (speech-act)**.

performativite, edimsellik (performativity) (Judith Butler) bilhassa cinsiyet rolleriyle ilişkisi içinde, yinelenen performans tarafından yaratılma ve var kılınma niteliği.

perlocutionary acts (John Austin) bkz. **edimsöz edimler (illocutionary acts)**.

persona performans, eşhas performansı (persona performance) seyirciye alternatif benliklerin gösterilmesi.

Pragmatik (pragmatics) (Charles Morris) dilbilimde dilin belli kullanımlarının özel toplumsal dinamiklerini araştıran çalışma dalı.

Psikodrama (psychodrama) (Jean Moreno) psikanalitik terapide, rol oynama ve belli anların sahnelenmesini hastalara yeni psikolojik kavrayış kazandırmak amacıyla kullanan strateji. Bkz. **davranış provası (behavior rehearsal)**.

Psikosemiyotik (psychosemiotics) (Sue-Ellen Case) kadın figürünü, eril seyircinin arzusuyla yorumlayacağı bir gösterge olarak sunan eril yönelimli performans algısı.

Reçete bilgi (recipe knowledge) (Alfred Schütz) Eric Berne'in, bireylerin bir araya gelerek ürettiği toplumsal eylemlere ilişkin olarak, bireylerin bir araya getirdiği, doğaçlamayla ortaya çıkan geçici kılavuzlar derlemesi; Eric Berne'in **metin (scripts)** dediği yerleşik ve tutarlı dizgelerin karşıtıdır. Ayrıca bkz. **sosyal inşacılık (social constructionism)**, **brikolaj (bricolage)**.

Restore davranış (restored behavior) (Richard Schechner) yapan kişiden bilinçli bir biçimde ayrı tutulmuş faaliyet, en yaygın biçimiyle, ritüelde, tiyatrodan ve başka tür rol oynamalarda gerçekleşen **deneyim diliminin (strip of experience)** bir başka yerden alıntılanıyor gibi sunulması. Bkz. **akortlama (keying)**.

Sembolik (symbolic) (Julia Kristeva) semiyotik'in (semiotic) karşıtı olacak biçimde, babanın mantıkî ve diskursif dili, dilin geleneksel işleyişi.

Semiyotik (semiotic) (Julia Kristeva) diskursif anlama ilişkin deneyim akışını vurgulayan **sembolik'in (symbolic)** karşıtı olan, annenin şiirsel ve fiziksel dili.

Semiyotik olmayan performans (non-semiotic performance) (Michael Kirby) belli bir anlamı olmayan açık uçlu malzemelerin sunumuyla, anlama değil, anlam üretme sürecinin kendisine dikkat çeken performans.

Sosyal drama (social dramas) (Victor Turner) yerleşik düzenin sarsıldığı durumlarda, toplumların buna tepki verirken kullandığı, tekrar eden davranış yapıları. Bu tür bir sarsıntıyla karşılaştığında, toplumlar, sıradan kuralların ve uygulamaların gevşediği ve sarsıntının yumuşatıldığı ya da inkâr edildiği bir yeniden bütünleşme sürecine, **liminal** (ya da geçici) bir duruma girerler. Bkz. **liminal**.

Sosyal inşacılık (social constructionism) (P. L. Berger ve T. Luckman) insanların toplum içinde yerleşik eylem dizgelerine göre değil [bkz.

metin (scripts)], süreksiz materyal parçalarını bir araya getirerek doğaçlama davrandıklarını öne süren toplumsal eylem teorisi. Bkz. **reçete bilgi (recipe knowledge)**.

Sosyolinguistik (sociolinguistics) toplumsal ya da kültürel bağlamı içinde dilin bilimsel olarak ele alınması.

söylem (discourse) (Jean-François Lyotard) bir anlatıda anlamın iletilmesini sağlayan genel yapı. Saussure'ün dil analizindeki **dil (langue)** ile benzerlik taşımaktadır.

söz (parole) (Ferdinand de Saussure) bireysel ve tekil konuşma edimleri, bu edimleri yöneten genel ilkeler anlamına gelen **dilin (langue)** karşısı. Bkz. **sözce (utterance)**.

Söz-edim (speech-act) (John Austin) söylenen sözlerin sadece değerdendirme yapmadığı, belli bir eylemi gerçekleştirdiği konuşma durumu. Bu tür bir konuşmayı Austin **performatif (performative)** olarak nitelendirir; bu, onun **betimsel (constative)** diye nitelendirdiği, değerdendirme olarak konuşma temelindeki geleneksel fikrin karşısıdır. Ayrıca bkz. **sözedimsel edim (illocutionary acts)**.

sözce (énoncé) bir konuşma ediminin dile getirilme biçimini yöneten yapı. Bkz. **dil (langue)**.

Sözce (utterance) (Mikhail Bakhtin) tekil bağlamı içinde özel ve biricik olan konuşma edimi. Bkz. **söz (parole)**.

Sözceleme (énonciation) belli bir durumda belli bir konuşma edimi. Bkz. **söz (parole)**.

Söz-edim toplulukları (speech-act communities) (Stanley Fish) söz edimlerini temelde aynı şekilde yorumlayan insan toplulukları; **yorum toplulukları (interpretive communities)** olarak da adlandırılır.

Stratejiler (strategies) (Michel de Certeau) toplumsal davranışlar için kılavuz olarak kullanılan kurumsallaşmış **metinler (scripts)** ya da eylem dizgeleri.

Taklidini çıkarmak (miming) (Herbert Rapaport) Laurie Anderson gibi kimi sanatçıların, monolitik kültürel inanç kalıplarının altını boşaltmak amacıyla, onların içinde saklı alternatif çeşitlemeleri ifşa etmekte kullandıkları strateji. Bkz. **kopyasını çıkarma (mimicry)**.

Taktikler (tactics) (Michel de Certeau) belli toplumsal durumlarda bireylerin doğaçlama davranış anları. Bkz. **toplumsal inşacılık (social constructionism)**.

tekrar edilebilirlik (itérabilité) (Jacques Derrida) dil edimlerinin her gerçekleştirmede tekil bir durumun içine doğarken bir yandan da

kendinden önceki dil edimlerini yankılaması ve ancak bu yolla anlaşılabilmesini sağlayan niteliği.

Tutumlar (attitudes) onsekizinci yüzyıla ait klasik sanatın duygu ve çağrışımlarını solo sanatçının pozları ve hareketleriyle gösterdiği bir solo gösteri biçimi. Bkz. **canlı tablo (tableaux vivants)**.

Uğultuculuk (bruitism) (Richard Huelsenbeck) Dada'nın ve fütürizmin de ilgi alanına giren, müzikal olmayan seslerin anlatımcı niteliklerinin müzik olarak değerlendirilmesine ilişkin deneysel alan.

Üstiletişim (metacommunication) okurun ya da gözlemcinin dikkatini iletişimin içeriğine değil, o içeriği taşıyan araçlara yönelten bilgi akışı. Bkz. **çerçeveleme (framing)**, **göstermecilik (ostentation)**.

Yapıbozum (deconstruction) (Jacques Derrida) herhangi bir düşünsel yapı ya da sistem içinde ona birlik ve bütünlük izlenimi vermek için açığa çıkmadan saklı duran çelişkileri ya da karşıt hareketleri ifşa etmeyi amaçlayan eleştirel işlem.

Yaşam sanatı (life art) üzerine düşünmesini sağlamak amacıyla izleyiciye gündelik deneyim parçaları sunan sanat formu.

Yeterlilik (competence) (Noam Chomsky) dilbilim teorisinde, bir dilin yapısına ilişkin genel bilgi; terimin karşıtı, bu bilginin bireysel uygulanışı anlamına gelen "performans"tır.

yorumlayıcı topluluklar (interpretive communities) bkz. **sözedim toplulukları (speech-act communities)**.

Giriş

- 1 W. B. Gallie, *Philosophy and the Historical Understanding*, New York, Schocken Books, 1964, s. 187-8.
- 2 Mary S. Strine, Beverly Whitaker Long, Mary Frances Hopkins, "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities," Gerald Phillips ve Julia Wood (ed.), *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association* içinde, Carbondale, IL. Southern Illinois University Press, 1990, s. 183.
- 3 Erik MacDonald, *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1993, s. 175.
- 4 Diane Spencer Pritchard, "Fort Ross: From Russia with Love," Jan Anderson (ed.), *A Living History Reader* içinde, c. 1, Nashville, Tenn., American Association for State and Local History, 1991, s. 53.
- 5 Performansın pek çok kullanımına olduğu gibi, buna da özellikle de semiyotik çevreden Paul Bouissac tarafından meydan okunmuştur. Bouissac, performans gibi görülen şeyin, aslında, istisnasız bir biçimde o şeyi "performans" olarak "çerçeveleyen" bir eğiticinin sağladığı itkinin oluşturduğu doğal bir tepki olduğunu iddia eder. Bouissac'ın sözleriyle, hayvan "icra edemez", sadece "kendi türünü niteleyen törensel davranış repertuvarına dayanarak sosyal durumları müzakere eder" ["Behavior in Context: In What Sense Is a Circus Animal Performing?" Thomas Sebeok ve Robert Rosenthal (ed.), *The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes, and People*

- içinde, New York, New York Academy of Sciences, 1981, s. 24]. Bu iddia, meseleyi çözenin uzağındadır. Göreceğimiz gibi, insan performansı üzerine çalışan kuramcılarının büyük bölümü Bouissac'ın iddiasını genel olarak kabul edebilir, hatta at ya da köpek eğiten her insanın bildiği gibi, antropomorfik bir temelden alındığında bile, bu hayvanlar sadece basit bir biçimde "toplumsal durumu müzakere" etmezler, daha ziyade, fiziksel ya da duygusal ödüller uğruna, "bilerek belli eylemleri tekrar ederler", ki bu da bana kalırsa insan tarafından gerçekleştirilen performanslarla pek çok ortak nokta barındırır.
- 6 Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, Pa., University of Pennsylvania Press, 1985, s. 35-116.
 - 7 David Román, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1998, xvii.

1. Kültürün Performansı

- 1 Richard Schechner, "Performance and the Social Sciences," *The Drama Review*, 1973, c. 17, s. 3.
- 2 Georges Gurvitch, "Sociologie du théâtre", *Les lettres nouvelles*, 1956, cltl. 34-6, s. 197.
- 3 Dell Hymes, "Breakthrough into Performance", Dan Ben-Amos ve Kenneth S. Goldstein (ed.), *Folklore: Performance and Communication* içinde, Lahey, Hollanda, Mouton, 1975, s. 13.
- 4 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, Pa., University of Pennsylvania Press, 1985, s. 35.
- 5 John J. MacAloon, "Introduction: Cultural Performances, Culture Theory", John J. MacAloon (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle* içinde, Philadelphia, Pa., Institute for the Study of Human Issues, 1984, s. 9.
- 6 William H. Jansen, "Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore", *Studies in Folklore in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson* içinde, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1957, s. 110.
- 7 Milton Singer (ed.), *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, Pa., 1959, s. xii.
- 8 A.g.e., s. xiii.
- 9 Richard M. Dorson (ed.), *Folklore and Folklife, An Introduction*, Chicago, 1972, s. 45.
- 10 Hymes bu fikri 1960 ve 1970'li yıllarda kaleme aldığı pek çok yazıda geliştirmiştir, ama özellikle bkz. "Introduction Toward Ethnographies of Communication", *American Anthropologist*, 1964, c. 66, s. 1-34.
- 11 Ben-Amos ve Goldstein, "Introduction", *Folklore: Performance and Communication*, s. 4.
- 12 Roger D. Abrahams, "Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore", *Journal of American Folklore*, 1968, c. 81, s. 145.

- 13 Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form*, New York, Vintage Books, 1957, s. 3, 93.
- 14 Richard Bauman, *Story, Performance, and Event: Contextual Studies in Oral Narrative*, New York, Cambridge University Press, 1986, s. 3.
- 15 Bauman, *Verbal Art as Performance*, Rowley, Mass., Newbury House, 1977, s. 11.
- 16 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Calif., Chandler, 1972, s. 179.
- 17 A.g.e., s. 188.
- 18 Dwight Conquergood, "The Institutional Future of the Field" bildirisinin sunulduğu Birinci Performans Çalışmaları Konferansı: Alanın Geleceği, New York City, 24 Mart 1995.
- 19 Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, çev.: M. B. Vizedon ve G. L. Caffee, Chicago, 111, 1960, s. 21.
- 20 Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1974, s. 33.
- 21 Richard Schechner, "Approaches to Theory/Criticism", *Tulane Drama Review*, 1966, c. 10.
- 22 Turner, *From Ritual to Theatre*, New York, 1982, s. 90-1.
- 23 Richard Schechner, *Essays on Performance Theory 1970-76*, New York, Drama Books, 1977, s. 144.
- 24 Turner, *From Ritual to Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, s. 74.
- 25 Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, 111, Aldine Publishing Co., 1969, s. 22.
- 26 Brian Sutton-Smith, "Games of Order and Disorder". "Forms of Symbolic Inversion" konulu American Anthropological Association sempozyumunda sunulan bildiri, Toronto, 1 Aralık 1972, s. 17-19. Alıntılanan Turner, *From Ritual* içinde s. 28.
- 27 Turner, *From Ritual*, s. 20-60.
- 28 A.g.e., s. 28.
- 29 Clifford Geertz, "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight", *Daedalus*, 1972, c. 101, s. 1-37.
- 30 Bruce Kapferer, "The Ritual Process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcisms", MacAloon, *Rite, Drama* içinde, s. 204.
- 31 MacAloon, *Rite, Drama*, s. 1.
- 32 Roger Caillois, *Man, Play, and Games*, çev.: Meyer Barash, New York, Free Press, 1961, s. 13.
- 33 A.g.e., s. 9-10.
- 34 Johann Huizinga, *Homo Ludens*, New York, Beacon, 1950, s. 8.
- 35 Caillois, *Man, Play*, s. 23.
- 36 Huizinga, *Homo Ludens*, s. 10.
- 37 A.g.e., s. 14.

- 38 A.g.e., s. 12-13.
- 39 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, çev.: Helen Iswolsky, Cambridge, Mass., MIT Press, 1965.
- 40 A.g.e., s. 122-3.
- 41 A.g.e., s. 131.
- 42 Örneğin bkz. Michael D. Bristol, *Carnival and Theatre*, New York, Methuen, 1985.
- 43 Örneğin bkz. Mary Russo, "Female Grotesques: Carnival and Theory", Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies* içinde, Milwaukee, Wis., University of Wisconsin Press, 1986, s. 213-29.
- 44 Jacques Ehrmann, "Homo Ludens Revisited", çev.: Cathy ve Phil Lewis, Jacques Ehrmann (ed.), *Game, Play, Literature* içinde, Boston, Mass., Beacon Press, 1968, s. 33.
- 45 Huizinga, *Homo Ludens*, s. 35.
- 46 Ehrmann, "Homo Ludens", s. 46.
- 47 Marshall Sahlins, *Islands of History*, Chicago, 111, University of Chicago Press, 1985, ss. xi-xiii.
- 48 Colin Turnbull, "Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience", Richard Schechner ve Willa Appel (ed.), *By Means of Performance* içinde, Cambridge, Mass., Cambridge University Press, 1990, s. 50.
- 49 A.g.e., s. 76.
- 50 Dwight Conquergood, "Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance", *Literature in Performance*, 1985, c. 5, s. 9.
- 51 Michael Taussig, *The Nervous System*, New York, Routledge, 1992, s. 4.
- 52 Taussig, *The Magic of the State*, New York, Routledge, 1997, s. 79.
- 53 Stephanie Kane, *The Phantom Gringo Boat*, Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1994, s. 20.
- 54 Katherine Pratt Ewing, *Arguing Sainthood*, Durham, NC, Duke University Press, 1997, s. 106.
- 55 Corinne Dempsey, "Religion and Representation in Recent Ethnographies", *Religious Studies Review*, 2000, c. 26:1, 38.
- 56 Stefania Pandolfo, *Impass of the Angels*, Chicago, 111, University of Chicago Press, 1997, s. 5.
- 57 Johannes Fabian, *Power and Performance*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1990, s. 19, alıntıl原因 Kirsten Hastrup, *A Passage to Anthropology* içinde, Londra, Routledge, 1995, s. 82.
- 58 Hastrup, s. 82-3.
- 59 Eugenio Barba, "Introduction", *The Secret Art of the Performer*, çev.: Richard Fowler, Londra, Routledge, 1991, s. 8.
- 60 Barba, "Introduction", s. 10.
- 61 Barba, "Pre-expressivity", *The Secret Art*, s. 203.
- 62 A.g.e., s. 187-8.
- 63 Hastrup, s. 90.

- 64 Hastrup'un raporu ilk kez *Cultural Anthropology*'de bir makale olarak yayımlanmıştı. "Out of Anthropology: The Anthropologist as an Object of Dramatic Representation" (1992). Yeniden kurulmuş ve elden geçirilmiş bir versiyonu için bkz. *A Passage to Anthropology* kitabının yedinci bölümü, s. 123-45.
- 65 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, s. 15, 230.
- 66 Yine de, kimi kuramcılarının ve uygulamacıların her kültürlerarası performansın bu türden bir karışım barındırdığı iddiasını reddettiğini belirtmek gerekiyor. Peter Brook, ırksal, kültürel ya da sınıfsal ayrımların ötesinde, evrensel bir insanlık durumuna çağıran ve kültürleri aşan bir tiyatronun peşindeydi. Patrice Pavis'nin "transkültürel" dediğine benzer bir projeydi bu. Eugenio Barba da, görmüş olduğumuz gibi, evrenselliği tam karşıt bir yerde arıyordu; belli kültür geleneklerine doğru tekilleşmeden önceki bütün insanlığın ortak zeminine anlatımcılık-öncesiyle ulaşmaya çalışıyordu. Bu yaklaşımı Pavis "prekültürel" diye isimlendirmişti. Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*, çev.: Loren Kruger, Routledge, Londra, 1992, s. 20.

2. Toplum ve Performans

- 1 J. L. Moreno, *Psychodrama*, New York, Beacon House, 1946.
- 2 Bkz. *Tulane Drama Review*'un Tiyatro ve Sosyal Bilimler özel sayısı, Yaz 1966; Berne'in yazısı ve onun yapıtı üzerine yazılanlar için Yaz 1967 sayısı.
- 3 Patrick Campbell ve Adrian Kear, *Psychoanalysis and Performance*, Londra ve New York, Routledge, 2001.
- 4 Nicolas Evreinoff, *The Theatre in Life*, çev.: Alexander Nazarov, New York, Brentano's, 1927, s. 24.
- 5 A.g.e., s. 30.
- 6 A.g.e., s. 49, 99-100.
- 7 Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Cleveland, OH, Meridian, 1962, s. xvii.
- 8 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "A Parable in Context: A Social Interactional Analysis of Storytelling Performance", Dan Ben-Amos ve Kenneth S. Goldstein (ed.), içinde *Folklore: Performance and Communication*, Lahey, Hollanda, Mouton, 1975, s. 105-30.
- 9 Erving Goffman, "On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction", *Psychiatry*, 1955, c.18, s. 213-31.
- 10 Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY, Doubleday, 1959, s. 22.
- 11 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Calif., Chandler, 1972, s. 183.
- 12 Goffman, *Frame Analysis*, Garden City, NY, Doubleday, 1974, s. 157.

- 13 A.g.e., s. 124-5.
- 14 Alıntılan Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Review*, 1977, c. 21, s. 112.
- 15 Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley, Calif., University of California Press, 1985, s. 35-6.
- 16 Goffman, *Presentation*, s. 208.
- 17 A.g.e., s. 65.
- 18 Dell Hymes, "Breakthrough into Performance", Ben-Amos ve Goldstein içinde, *Folklore*, s. 18.
- 19 Friedrich Nietzsche, *Human, All Too Human*, çev.: Marion Faber, Lincoln, Nebr., University of Nebraska Press, 1984, s. 51.
- 20 George Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, New York, Charles Scribner's Sons, 1922, s. 133-134.
- 21 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, çev.: Hazel E. Barnes, New York, Philosophical Library, 1956, s. 59-60.
- 22 Bruce Wilshire, *Role Playing and Identity*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1982, s. 280-1.
- 23 Wilshire, "The Concept of the Paratheatrical", *The Drama Review*, 1990, c. 34, s. 177-8.
- 24 Robert Ezra Park, "Behind Our Masks", *Survey Graphic*, 1926, c. 56, yeniden basımı *Race and Culture* içinde, Glencoe, 111, Free Press, 1950, s. 249-50.
- 25 William James, *The Philosophy of William James*, New York, Random House, 1925, s. 128.
- 26 A.g.e., s. 133,152.
- 27 J. L. Moreno, *Psychodrama*, New York, Beacon House, 1946, c.1, s. 13-15.
- 28 A.g.e., s. 153,174.
- 29 T. Sarbin ve V. Allen, "Role Theory", G. Lindzey ve E. Aronson (ed.) içinde, *The Handbook of Social Psychology*, Reading, Ma., Addison-Wesley, 1968, c. 1, s. 548. Bu benzerliğin daha geniş bir açılımı için bkz. M. R. Goldfried ve G. C. Davison, *Clinical Behavior Therapy*, New York, Holt, Reinhart & Winston, 1976.
- 30 Bkz. David A. Kipper, *Psychotherapy through Clinical Role Playing*, New York, Brunner/Mazel, 1986, s. 20, 22.
- 31 Eric Berne, *Games People Play*, New York, Grove Press, 1964, s. 61.
- 32 Berne, *Transactional Analysis in Psychotherapy*, New York, Grove, 1961, s. 116.
- 33 Talcott Parsons, *The Structure of Social Action*, New York, McGraw-Hill, 1937, s. 733.
- 34 Alfred Schutz, "The Problem of Rationality in the Social World", *Collected Papers* içinde, Lahey, Hollanda, Marinus Nijhoff, 1964, c. 2, s. 72-3.
- 35 Örneğin bkz. Harold Garfinkel, "Common Sense Knowledge of Social Structure: The Documentary Method of Interpretation" içinde, J. Sher (ed.), *Theories of the Mind*, New York, Free Press, 1962, s. 689-713.

- 36 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, çev.: Steven F. Rendall, Berkeley, Calif., University of California Press, 1984, s. xix.
- 37 A.g.e.
- 38 Wlad Godzich, "The Further Possibility of Knowledge", Michel de Certeau, *Heterologies* içinde, Minneapolis, Minn., University of Minnesota, 1988, s. viii.
- 39 Alan Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Londra, Routledge, 1993, s. 1.
- 40 Goffman, *Frame Analysis*, s. 10.
- 41 Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, Rowley, Mass., Newbury House, 1977, s. 22.
- 42 Hymes, "Breakthrough", s. 18.
- 43 Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, Pa., University of Pennsylvania Press, 1985, s. 35.
- 44 A.g.e., s. 137.
- 45 D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Londra, Tavistock, 1971, s. 12; alıntılan Schechner, *Between Theater*, s. 110.
- 46 Marvin Carlson, "Invisible Presences: Performance Intertextuality", *Theatre Research International*, 1994, c. 19, s. 111-17.
- 47 Michael Quinn, "Celebrity and the Semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly*, 1990, c. 4, s. 155-6.
- 48 A.g.e., s. 46.
- 49 A.g.e., s. 110-11.
- 50 Mircea Eliade'nin "yeniden-gerçekleştirim" kavramı, Scheduler'in 1965 tarihli *Rites and Symbols of Initiation*'ında, her tekrarın orijinal edimin bütün gücünü ele geçirdiği fikriyle düzenli olarak tekrar edilen kabile törenlerini niteleyen bir terim olarak kullanılmıştır.
- 51 Schechner, *Essays in Performance Theory*, New York, Drama Book Specialists, 1977, s. 18.
- 52 Alan Read, "The Placebo of Performance", Patrick Campbell ve Adrian Kear (ed.) içinde, *Psychoanalysis and Performance*, Londra, Routledge, 2001, s. 147.
- 53 Sigmund Freud, "An Autobiographical Study", J. Strachey (ed.), *Complete Works* içinde, Londra, Hogarth Press, 1959, c. 20, s. 28.
- 54 Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988, s. 114.
- 55 Case, *Performing Feminisms*, "Introduction", Baltimore, Md., Johns Hopkins, 1990, s. 1, 8.
- 56 Elin Diamond, "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras", *Performing Feminisms* içinde, s. 93.
- 57 "Refusing the Romanticism of Identity"ye ek olarak bunlar şöyle sıralanabilir: "Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real'", *Modern Drama*, 1989, c. 32, s. 58-72; "Realism and Hysteria: Notes Toward a Feminist Mimesis", *Discourse* 1990-1, c. 31(1), s. 59-92; ve "The Violence of 'We': Politicizing Identification", Janelle Reinelt ve Joseph Roach (ed.), *Critical Theory and Performance* içinde, Ann Arbor, Mich., University of Michigan, 1992, s. 390-8.

- 58 Özellikle bkz. Freud, *The Ego and The Id* (1923), s. 12-66, *Complete Works* içinde, c. 19.
- 59 Diamond, "The Violence of 'We'", s. 396.
- 60 Diamond, "The Violence of 'We'", s. 397.
- 61 Ann Pellegrini, *Performance Anxieties*, Londra, Routledge, 1997, s. 69.
- 62 Freud, *The Interpretation of Dreams*, *Complete Works* içinde, c. 4, s. 149.
- 63 İngilizce'ye Betsy Wing tarafından *The Newly Born Woman* olarak çevrilmiştir. Minneapolis, Minn., University of Minnesota, 1986.
- 64 İngilizce'ye *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings* adıyla çeviren Catherine Porter, Ithaca, NY, Cornell University, 1985.
- 65 Diamond, *Unmaking Mimesis*, Londra, Routledge, 1997, özellikle. s. 4-39.
- 66 Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh: Performing Sodomasochism*, New York, Columbia, 1998, s. 127.
- 67 Hart, *Body and the Flesh*, s. 27.
- 68 Hart, *Body and the Flesh*, s. 76.
- 69 Freud, *The Ego and the Id*, *Complete Works* içinde, c. 19, s. 28-9.
- 70 Jacques Lacan, *Speech and Language in Psychoanalysis*, çev.: Anthony Wilden, Baltimore, Md., Johns Hopkins, 1981, s. 83-5.
- 71 Peggy Phelan, *Mourning Sex*, Londra, Routledge, 1997, s. 4-5.
- 72 Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Md., Johns Hopkins, 1994.
- 73 Caruth, "Traumatic Awakenings", Andrew Parker ve Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Performativity and Performance* içinde, Londra, Routledge, 1995, s. 106-7. Levinas ve travma için özellikle bkz. Elisabeth Wever, *Verfolgung und Trauma*, Viyana, 1990.
- 74 Diane Taylor, "Staging Social Memory: Yuyachkani", Patrick Campbell ve Adrian Kear (ed.), *Psychoanalysis and Performance* içinde, Londra, Routledge, 2001, s. 231.
- 75 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Calif., Stanford University, 1997, s. 170-1.
- 76 Butler, *Psychic Life*, 146.

3. Dilin Performansı

- 1 Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, çev.: Wade Baskin, Londra, Fontana, 1974, s. 15.
- 2 Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988, s. 115.
- 3 Jean-François Lyotard, *Les dispositifs pulsionnels*, Union générale d'éditions Paris, 1973, s. 96.
- 4 Josette Féral, "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, c. 25(1), s. 178.
- 5 Habermas'ın "On systematically Distorted Communication" da (*Inquiry*, 1970,

- c. 13, s. 205-18) geliştirdiği bir yaklaşım ve daha gelişmiş hali için iki ciltlik *The Theory of Communicative Action*, Boston, Beacon Press, 1984, 1987.
- 6 Habermas'ta transandantalizm ve rekabetin ayrıcalıklı kılınmasına ilişkin, iletişim etnografisi açısından kurulmuş bir eleştiri için bkz. Michael Huspek, "Taking Aim on Habermas's Critical Theory", *Communication Monographs* içinde, 1991, c. 58, s. 225-33.
- 7 Dell Hymes, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, Pa., University of Pennsylvania Press, 1974, s. 79.
- 8 John Dore ve R. S. McDermott, "Linguistic Indeterminacy and Social Context in Utterance Interpretation", *Language*, 1982, c. 58, s. 396.
- 9 Mikhail M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, ev.: Vern W. McGee, Austin, Tex., University of Texas Press, 1986, s. 88-9.
- 10 A.g.e., s. 93.
- 11 Julia Kristeva, "Le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 1967, c. 239, s. 438-65.
- 12 Julia Kristeva, *Desire in Language*, Leon Roudiez (ed.), ev.: T. Gora, A. Jardine ve L. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980, s. 79.
- 13 A.g.e., s. 79.
- 14 John Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975, s. 5-6.
- 15 Austin, "Performative utterances", J. O. Urmson ve G.L. Warnock (ed.), *Philosophical Papers* içinde, Oxford, Oxford University Press, 1979, s. 249.
- 16 Austin, *How to*, s. 109.
- 17 John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, s. 16.
- 18 A.g.e., s. 17.
- 19 A.g.e., s. 24-5.
- 20 Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, *International Encyclopedia of Unified Science* içinde, c. 1, no. 2, Chicago, Ill, University of Chicago Press, 1938, s. 30.
- 21 R. C. Stalnaker, "Pragmatics", D. Davidson ve G. Harman (ed.), *Semantics of Natural Language* içinde, Dordrecht, D. Reidel, 1972, s. 35.
- 22 Julia Kristeva, *La revolution du langage poetique*, Paris, Seuil, 1974, s. 340.
- 23 Emile Benveniste, "Analytical Philosophy and Language", *Problems of General Linguistics* içinde, c. 1, ev.: M. E. Meeks, Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1971, s. 236-8.
- 24 Jerrold J. Katz, *Propositional Structure and Illocutionary Force*, Hassocks, Sussex, Harvester Press, 1977, s. xii.
- 25 A.g.e., s. 177.
- 26 Shoshana Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, ev.: Catherine Porter, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1983, s. 35.
- 27 A.g.e., s. 143.

- 28 Monique Schneider, "The Promise of Truth – The Promise of Love", *Diacritics*, 1981, c. 11, s. 32.
- 29 John Lechte, *Julia Kristeva*, Londra, Routledge, 1990, s. 28.
- 30 Felman, *Literary Speech Act*, s. 94.
- 31 Austin, *How to*, s. 71, 104.
- 32 Andrew Parker ve Eve Kosofsky Sedgwick, "Introduction", *Performativity and Performance* içinde, Londra, Routledge, 1995, s. 4.
- 33 Parker ve Sedgwick, "Introduction", s. 5.
- 34 Richard Ohmann, "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 1971, c. 4, s. 13-15.
- 35 Ohmann, "Literature as Act", Seymour Chatman (ed.), *Approaches to Poetics*, New York, Columbia University Press, 1973, s. 104.
- 36 Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980, s. 218.
- 37 Fish, *Is There a Text*, s. 243.
- 38 Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1977, s. viii.
- 39 A.g.e., s. 136.
- 40 A.g.e., s. 115.
- 41 Kristeva, *Desire in Language*, s. 75.
- 42 A.g.e., s.46.
- 43 Sandy Petrey, *Speech Acts and Literary Theory*, Londra, Routledge, 1990, s. 79.
- 44 Austin, *How to*, s. 9.
- 45 Teun A. van Dijk, *Text and Context*, Londra, Longman, 1977, s. 182.
- 46 A.g.e., s. 177.
- 47 Ross Chambers, "Le masque et le miroir: Vers une théorie relationnelle du théâtre", *Études littéraires*, 1980, c. 13, s. 104.
- 48 Eco, "Semiotics", s. 115.
- 49 Chambers, "Le masque", s. 398.
- 50 A.g.e., s. 401-2.
- 51 Timothy Gould, "The Unhappy Performative", Parker ve Sedgwick (ed.), *Performativity and Performance*, Londra, Routledge, 1995, s. 19-44.
- 52 Joseph A. Porter, *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*, Berkeley, Calif., University of California Press, 1979, s. 161.
- 53 Ohmann, "Literature as Act", s. 83.
- 54 Branislav Jakovljec, "Shattered Back Wall: Performative Utterance of A Doll's House", *Theatre Journal*, 2002, c. 54, s. 431-48.
- 55 Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londra, Methuen, 1980, s. 159.
- 56 Eli Rozik, "Categorization of Speech Acts in Play and Performance Analysis", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1993, s. 117-32. "Plot Analysis and Speech Act Theory", Gérard Deledalle (ed.), *Signs of Humanity: l'homme et*

- ses signes, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, c. 2, ss. 1183-91. "Speech Acts and the Theory of Theatrical Communication", *Kodikas/Code*, 1989, c. 12, s. 1-2, 41-55.
- 57 Alıntıl原因 Rozik, "Plot Analysis", s. 1191.
- 58 Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*, Londra, Longman, 1983. Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. Teun A. Van Dijk, *Text and Context*, Londra, Longman, 1977.
- 59 Rozik, "Theatrical Speech Acts", s. 44-5.
- 60 Rozik, "Plot Analysis", s. 1187.
- 61 Rozik, "Theatrical Conventions: A Semiotic Approach", *Semiotica*, 1992, c. 89, s. 12.
- 62 Herbert H. Clark ve Thomas B. Carlson, "Hearers and Speech Acts", *Language*, 1982, c. 58, s. 332.
- 63 Elias Rivers, *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Spanish Literature*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1983.
- 64 Rivers, *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Newark, NJ, Juan de la Cuesta, 1986.
- 65 Yakın dönemden örnekler: Jack Halstead, "Peter Handke's *Sprechstücke* and Speech Act Theory", *Text and Performance Quarterly*, 1990, c. 10, s. 183-93; Kathleen O'Gorman, "The Performativity of the Utterance in *Deirdre* and *The Player Queen*", Leonard Orr (ed.), *Yeats and Postmodernism*, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 1991, s. 90-104; Stephen H. Fleck, "Barthes on Racine: A Different Speech Act Theory", *Seventeenth Century French Studies*, 1992, c. 14, s. 143-55; Günter Graf, "Sprechakt und Dialoganalyse – Methodenansatz zur extemen Dramainterpretation" [Lessing'in *Emilia Galotti*'si üzerine], *Wirkendes Wort*, 1992, c. 41, s. 315-38.
- 66 Beverly Whitaker Long, "Editorial Statement", *Literature in Performance*, 1980, c. 1, s. v.
- 67 James W. Chesebro, "Text, Narration and Media", *TPQ*, 1989, c. 9, s. 2-4.
- 68 Andrew Parker ve Eve Kosofsky Sedgwick, "Introduction", *Performativity and Performance*, Londra: Routledge, 1995, s. 1-2.
- 69 Bu tartışmanın temel metinlerini gözden geçirmek isteyenler için Derrida'dan "Signature Event Context" İngilizce'de ilk kez *Glyph*'te yayımlandı, 1977, c. 1. Burada, J. R. Searle'ün "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida"sı da yayımlanmıştı. Derrida'nın *Glyph*'teki yanıtı "Limited Inc abc..." ve bir de "Afterword" orijinal makaleyle birlikte basıldı: *Limited Inc.*, Evanston, Northwestern University Press, 1988. Searle kendi yanıtının bu derlemeye basılmasına izin vermedi ama tartışmayı sürdürdü; bundan sonraki en önemli yazısı Jonathan Culler'ın *On Deconstruction* için *New York Review of Books*'ta (27 Ekim 1983, s. 74-9) yayımlanan inceleme yazısıdır.
- 70 Derrida, "Signature Event Context", *Limited Inc.* içinde, s. 18.
- 71 A.g.e., s. 79.
- 72 Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, John B. Thompson (ed.), çev.:

- Gino Raymond ve Matthew Adamson, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991, s. 190.
- 73 Judith Butler, Bourdieu ve Derrida'nın bu konudaki farklılıklarını inceliklerle ve ayrıntılarıyla ele almıştır. *Excitable Speech*, Londra, Routledge, 1997, s. 142-59.
- 74 Judith Butler, *Gender Trouble*, Londra, Routledge, 1990, s. 25.
- 75 Judith Butler, *Bodies that Matter*, Londra, Routledge, 1993, s. 95.
- 76 Butler, *Gender Trouble*, "Preface", II. Baskı, Londra, Routledge, 1999, ss. xiv-xv.
- 77 Butler, *Bodies*, s. 10.
- 78 Butler, *Bodies*, s. 244.
- 79 Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Calif., Stanford University, 1997, s. 170-1.
- 80 Butler, *Excitable Speech*, s. 62.
- 81 Linda Greenhouse'ta alıntı, "An Intense Attack by Justice Thomas on Cross Burning", *New York Times*, 12 Aralık 2002, s. 1. Ayrıca bkz. Adam Liptak, "Symbols and Free Speech", *New York Times*, 15 Aralık 2002, s. 5.
- 82 Butler, *Excitable Speech*, s. 147.
- 83 Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1990, özellikle bkz. s. 66-79.
- 84 Butler, *Excitable Speech*, s. 155.

4. Tarihsel Bağlamı İçinde Performans

- 1 RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1979.
- 2 Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1988.
- 3 A.g.e., s. 9.
- 4 Carol Simpson Stern ve Bruce Henderson, *Performance: Texts and Contexts*, White Plains, NY, Longman, 1993, s. 382-405.
- 5 A.g.e., s. 382-3.
- 6 A.g.e., s. 6.
- 7 Goldberg, *Performance Art*, s. 8.
- 8 Jean Alter, *A Socio-Semiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, Pa., University of Pennsylvania Press, 1990, s. 32.
- 9 Pozcular, sonradan akrobatların da yaptığı gibi, kollarını, bacaklarını ve bedenlerinin başka bölümlerini tuhaf ve grotesk pozisyonlara sokabiliyordu. Meşhur Joseph Clark (öl. 1690), Kraliyet Felsefe Derneği'nin kayıtlarına göre, "neredeyse bütün bedenini söküp takabiliyordu" ve her tür fiziksel deformasyonu taklit etmekte ustaydı. Londra'da 1968 yılında "yüz buruşturan İspanyali" yüzünü değiştirerek gösteri yapıyordu, ağzını, burnunu ve gözlerini

- çeşitli şekillere sokuyor, yüzünü daraltıp genişletiyor ve diliyle burnunu yalıyordu. Thomas Frost, *The Old Showmen and the London Fairs*, Londra, Tinsley Brothers, 1875, s. 59, 61.
- 10 A.g.e., s. 19.
 - 11 Joseph Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England*, Londra: Thomas Tegg, 1845, s. 180-1.
 - 12 A.g.e., s. 185.
 - 13 M. C. Bradbrook, *The Rise of the Common Player*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, s. 97.
 - 14 John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, William Bray (ed.), Londra, Dent, 1966, c. 1, s. 325.
 - 15 John Gay, *Poetry and Prose*, Vinton A. Dearing (ed.), Oxford, Oxford University Press, 1974, c. 1, s. 121.
 - 16 Bu ünlü gösteri alanındaki gösteri faaliyetinin canlı bir betimlemesi için bkz. Henry Morley, *Memoires of Bartholomew Fair*, Londra, Chatto & Windus, 1880.
 - 17 John S. Clarke, *Circus Parade*, Londran, B. T. Batsford, 1936, s. 7.
 - 18 Avrupa ve Amerika'daki popüler eğlencelerin çeşitli biçimleriyle bilimsel ve kültürel sergilemelerin ondokuzuncu yüzyıldaki yakın ilişkisi üzerine ayrıntılı bir çalışma için bkz. Jane R. Goodall, *Performance and Evolution in the Age of Darwin*, Londra, Routledge, 2002.
 - 19 Örneğin, bkz. Johann Goethe, *Italienische Reise, Gedenkausgabe*, Zürich, 1948, c. 11, s. 228.
 - 20 Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, Uppsala, Almqvist and Wiksells, 1967, s. 143.
 - 21 Flora Fraser, *Emma, Lady Hamilton*, New York, Alfred A. Knopf, 1987, s. 107.
 - 22 Carl Wittke, *Tambo and Bones*, Durham, NC, Duke University Press, 1930, s. 9-19.
 - 23 Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985, s. 160.
 - 24 Richard Kostelanetz, *On Innovative Performance: Three Decades of Recollections on Alternative Theater*, Jefferson, NC, McFarland, 1994, s. 50, 56. Performans hakkında yazmakla ilgili olarak, Kostelanetz, bu kitabın yazarının aksine, 'theatre' sözcüğünü 'theater' olarak yazmayı tercih eder ve bu tercihin Amerikan geleneğini Avrupa geleneğinden ayırmanın bir işareti olduğunu düşünür (s. 54).
 - 25 Robert C. Toll, *On With the Show! The First Century of Show Business in America*, New York, Oxford University Press, 1976, s. 267-9.
 - 26 John S. Gentile, *Cast of One: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*, Urbana, 111, University of Illinois Press, 1989.
 - 27 Laurence Senelick, *Cabaret Performance 1890-1920*, New York, PAJ Publications, 1989, s. 9.

- 28 Edward Braun (ed.), *Meyerhold on Theatre*, New York, Hill and Wang, 1969, s. 136.
- 29 Konstantin Rudnitsky, *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, çev.: Roxane Permar, New York, Harry N. Abrams, 1988, s. 57.
- 30 A.g.e., s. 97.
- 31 Spencer Golub, *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1984, s. 9.
- 32 Rudnitsky, *Russian and Soviet Theater*, s. 17.
- 33 Braun, *Meyerhold*, s. 148-9.
- 34 Bkz. N. Prevots, *American Pageantry*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1990.
- 35 Frantisek Deak, "Russian Mass Spectacles", *The Drama Review*, 1975, c. 19, s. 22.
- 36 F. T. Marinetti, "The Pleasure of Being Bored", R. W. Flint (ed.), *Let's Murder the Moonshire: Selected Writings*, çev.: R. W. Flint ve A. A. Coppotelli, Los Angeles, Calif., Sun and Moon, 1991, s. 122.
- 37 Marinetti, "The Variety Theater", *Let's Murder* içinde, s. 125, 128.
- 38 Tristan Tzara, "Zurich Chronicle 1915-1919", Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* içinde, New York, n.d., s. 223-4.
- 39 Richard Huelsenbeck, *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, çev.: Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets* içinde, Wittenborn, NY, Schultz, 1951, s. 26.
- 40 André Breton, "First Manifesto", çev.: Herbert S. Gershman *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1974, s. 35.
- 41 William A. Camfield, *Francis Picabia: His Life and Times*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1979, s. 210-11.
- 42 Fernand Léger, "Vive Rêlâche", *Paris-Midi*, 17 Aralık 1924, s. 4.
- 43 Antonin Artaud, "The Theater of Cruelty (First Manifesto)", *The Theater and Its Double*, çev.: Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1958, s. 93.
- 44 Laszlo Moholy-Nagy, "Theater, Circus, Variety", Walter Gropius (ed.), *The Theater of the Bauhaus*, çev.: Arthur S. Wensinger, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961, s. 58.
- 45 Karl Schwitters, "Merzbühne", 1919, s. 3, John Elderfield tarafından alıntılanmıştır, *Karl Schwitters*, Londra: Thames & Hudson, 1985, s. 109-10.
- 46 Thomas Leabheart, *Modern and Post-Modern Mime*, New York: St Martin's Press, 1989, s. 135.
- 47 R. G. Davis, "Politics, Art, and the San Francisco Mime Troupe", *Theatre Quarterly*, 1975, c. 5(18), s. 26.
- 48 Natalie Crohn Schmitt, *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature*, Evanston, 111, Northwestern University Press, 1990, s. 8.

- 49 John Cage, "The Future of Music: Credo", Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage*, New York, Praeger, 1970, s. 54.
- 50 Goldberg, *Performance Art*, s. 140.
- 51 "Woks", *Art News*, Mart 1959, s. 62.
- 52 Goldberg, *Performance Art*, s. 130-1.
- 53 Michael Kirby'de alıntı, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York, Oxford University Press, 1965, s. 47.
- 54 Kirby, *Happenings*, s. 21.
- 55 Allan Kaprow, *Assemblages, Environments, and Happenings*, New York, H. N. Abrams, 1966, s. 185.
- 56 A.g.e., s. 188.
- 57 A.g.e., s. 188-96.
- 58 Kostelanetz, "Mixed-Means Theater", ilk kez *Contemporary Dramatists* içinde, New York, St James Press, 1977; yeniden basımı *Innovative Performance(s)*, s. 3.
- 59 Bu gelişmenin iyi bir dökümü için bkz. Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, New York, Thames & Hudson, 1999.
- 60 Kostelanetz, *Innovative Performance(s)*, s. 5-7.
- 61 Timothy J. Wiles, *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago, 111, University of Chicago Press, 1980, s. 117.
- 62 James D. Bigley, "Living History and Battle Reenactment", *History News*, 1988, c. 42, s. 16.
- 63 James Deetz, "The Link from Object to Person to Concept", Zipporah W. Collins (ed.), *Museums, Adults and the Humanities*, Washington, DC, American Association of Museums, 1981, s. 8.

5. Performans Sanatı

- 1 Willowby Sharp, "Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof", *Avalanche*, 1970, c. 1, s. 17.
- 2 Cindy Nemser, "Subject-Object: Body Art", *Arts Magazine*, 1971. c. 46, s. 42.
- 3 Örneğin, bkz. A.g.e., s. 38.
- 4 Christine Tamblyn, "Hybridized Art", *Artweek*, 1990, c. 21, s. 27.
- 5 Robin White'in Chris Burden söyleşisi, *View*, 1979, alıntılaman Carl E. Loeffler ve Darlene Tong (ed.), *Performance Anthology*, San Francisco, Calif., Last Gasp Press, 1989, s. 399.
- 6 Willowby Sharp ve Liza Bear'ın Chris Burden'la söyleşisi, *Avalanche*, 1973, c. 8, s. 61.
- 7 Alıntılaman RoseLee Goldberg, *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams, 1988, s. 156.

- 8 Vito Acconci, *Steps into Performance (And Out)*, alıntılaman Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, New York, Thames & Hudson, 1999, s. 50.
- 9 Andree Hayum, "Notes on Performance and the Arts", *Art journal*, 1975, c. 34, s. 339.
- 10 Alıntılaman Michael Rush, *New Media*, s. 42.
- 11 Robert Wilson, Richard Foreman gibi sanatçıları ve the Wooster Group'u "performans tiyatrosu" altında birleştiren ilk eleştirmen, sanırım, 1980 tarihli *The Theatre Event* kitabıyla Timothy Wiles'di.
- 12 Richard Kostelanetz, "Mixed-Means Theater", ilk basım *Contemporary Dramatists*, New York, St. James Press, 1977; yeniden basım *Innovative Performance(s)*, s. 3.
- 13 Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, New York, Drama Book Specialists, 1977, s. xv.
- 14 Sandy Craig, *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, Ambergate, Amber Lane Press, 1980, s. 97.
- 15 Toby Coult ve Baz Kershaw, *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, Londra, Methuen, 1983, s. 217.
- 16 Anthony Howell ve Fiona Templeton, *Elements of Performance Art*, The Ting, The Theatre of Mistakes, 1977, s. 17.
- 17 Bettina Knapp, "Sounding the Drum: An Interview with Jerome Savary", *Tulane Drama Review*, 1970, c. 15, s. 94.
- 18 Alıntılaman Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Londra, Routledge, 1992, s. 84.
- 19 Jacki Apple, "The Life and Times of Lin Hixson", *The Drama Review*, 1991, c. 35(4), s. 28.
- 20 *The Drama Review*, Güz 1995 (39:4), Abdoh'un işleri üzerine özel bir sayı olarak yayımlandı. Reza Abdoh üzerine derleme için Reza Abdoh, Daniel Mufson (ed.), Baltimore, Md., Johns Hopkins, 1999.
- 21 Jacki Apple, "Art at the Barricades", *Artweek*, 1990, c. 21, s. 21.
- 22 Richard Foreman, "The Life and Times of Sigmund Freud", *Village Voice*, 1 Ocak 1970.
- 23 Alıntılaman Laurence Shyer, *Robert Wilson and His Collaborators*, New York, Theatre Communications Group, 1989, s. xv.
- 24 Ernest Albrecht, *The New American Circus*, Gainesville, Fla., University Press of Florida, 1995, s. 15-17.
- 25 Albrecht, *New American Circus*, s. 29-31.
- 26 Phillip Dennis Cate, "The Cult of the Circus", Barbara Stern Shapiro (ed.), *Pleasures of Paris: Daumier to Picasso* içinde, Boston, Mass., Godine, s. 38.
- 27 Albrecht, *New American Circus*, s. 100.
- 28 Albrecht, *New American Circus*, s. 86.
- 29 Thomas Leabheart, *Modern and Post-Modern Mime*, New York, St Martin's Press, 1989, s. 123.
- 30 Theatre Communications Group, New York tarafından yayımlanmıştır.

- 31 Douglas Martin, "Old-Time Vaudeville Looks Young Again", *New York Times*, 24 Kasım 2002, Arts, s. 5.
- 32 Alıntılaman Burnham, "Performance Art", s. 416.
- 33 Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, New York, Simon, 1979, s. 427.
- 34 Bu halk arasına karışma örnekleri Mason, *Street Theatre* kitabının, özellikle de "Halkın Arasına Karışma" bölümünden alınmıştır, s. 166-77.
- 35 Samuel G. Freedman, "Echoes of Lenny Bruce, via Bogosian and Keddin", *New York Times*, 19 Ocak 1986, kıs. 2, s. 5.
- 36 Janice Arkatoy, "Bogosian's One-Man Bunch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls", *Los Angeles Times*, 5 Nisan 1985, kıs. 6, s. 2.
- 37 M. Walsh, "Post-Punk Apocalypse", *Time*, 1983, c. 121, s. 68.
- 38 M. Small, "Laurie Anderson's whizzbang techno-vaudeville mirrors life in these United States", *People Weekly*, 1983, c. 19, s. 107.
- 39 John Howell, *Laurie Anderson*, New York, Thunder's Mouth Press, 1992, s. 75.
- 40 Barbara Smith, "Ordinary Life", *High Performance*, 1978a, c. 1, s. 40.
- 41 Jacki Apple, "Art at the Barricades", *Artweek*, 1990, c. 21, s. 21.
- 42 Henry Louis Gates Jr, "Sudden Def", *The New Yorker*, 19 Ocak 1995, s. 42.
- 43 Jon Pareles, "A New Platform for New Poets", *New York Times*, 10 Kasım 2002, kıs. 2, s. 1, 25.
- 44 Goat Island, "Letter to a Young Practitioner", Maria M. Delgado ve Caridad Svich (ed.), *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*, New York, Palgrave, 2002.
- 45 Tim Etchells, *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Londra, Routledge, 1999.
- 46 Peggy Phelan, "Performing Questions, Producing Witnesses", Etchells, *Certain Fragments*, s. 10, önsöz.
- 47 Etchells, *Certain Fragments*, s. 51.
- 48 Richard Schechner, "Guerrilla Theatre: May 1970", *Tulane Drama Review*, 1970, c. 14, s. 163.
- 49 Françoise Kourilsky, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lozan, Le Cité, 1971, s. 26.
- 50 Steven Durland, "Witness, The Guerrilla Theater of Greenpeace", *High Performance*, 1987, c. 10, s. 30-5.
- 51 Jorge-Uwe Albig, "Heiliger Krieg um Bäume und Steine", *Art*, 1987, c. 6, s. 64-9.
- 52 Regina Vater, "Ecology Art is Alive and Well in Latin America", *High Performance*, 1987, c. 10, s. 37.
- 53 Helen Spackman, "Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)", Patrick Campbell (ed.), *The Body in Performance*, Singapur, Harwood Academic Publishers, 2000, s. 10.
- 54 Johannis Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1993, s. 220-1.
- 55 Philip Auslander, *Liveness*, Londra: Routledge, 1999, s. 158.

- 56 Program ilk kez 15 Şubat 1994'te, Channel 4'ün *Without Walls* sezonunda yayınlanmıştı.
- 57 Birringer, "Contemporary Technology/Performance", *Theatre Journal*, 1999, c. 51(4), s. 366.
- 58 Birringer, "Contemporary Technology", s. 367-8.

6. Performans ve Postmodern

- 1 Anne Kesselgoff, "Not Quite/New York", *New York Times*, 27 Eylül 1981.
- 2 Frank Rich, "The Regard of Flight", *New York Times*, 10 Mayıs 1985.
- 3 Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*, New York, St Martin's Press, 1994, s. 22-3.
- 4 Michel Benamou, "Presence as Play", M. Benamou ve C. Caramello, *Performance in Postmodern Culture* içinde, Milwaukee, Wis., Center for Twentieth Century Studies, 1977, s. 3.
- 5 Ihab Hassan, "The Question of Postmodernism", Harry R. Garvin (ed.), *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell Review, 1980, c. 25, s. 123, 125.
- 6 Thomas Leabheart, *Modern and Post-Modern Mime*, New York, St Martin's Press, 1989, s. 128-9.
- 7 Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism", *Art International*, 1962, c. 6, s. 30.
- 8 Michael Fried, "Art and Objecthood", Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art*, New York, Dutton, 1968, s. 127.
- 9 A.g.e., s. 139, 145.
- 10 Michael Kirby, "Nonsemiotic Performance", *Modern Drama*, 1982, c. 25, s. 110.
- 11 Bonnie Marranca, *The Theatre of Images*, New York, Drama Book Specialists, 1977, s. 3.
- 12 Richard Foreman, *Plays and Manifestos*, Kate Davy (ed.), New York, New York University Press, 1976, s. 145.
- 13 Xerxes Mehta, "Some Versions of Performance Art", *Theatre Journal*, 1984, c. 36, s. 165.
- 14 Louis Horst ve Carroll Russell, *Modern Dance Forms*, San Francisco, Calif., Dance Horizons, 1961, s. 16, 24.
- 15 Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1983, s. 3.
- 16 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, II. Baskı, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1987, s. xv.
- 17 Kaye, *Postmodernism*, s. 76-7.
- 18 Banes, *Terpsichore*, s. xiv.
- 19 Susan Manning, "Modernist Dogma and Post-modern Rhetoric", *The Drama Review*, 1988, c. 32, s. 34.

- 20 Michael Kirby, "Post-Modern Dance", *The Drama Review*, 1975, c. 19, s. 3-4.
- 21 Kisselgoff, "Not Quite/New York".
- 22 Sally Banes, "Is It All Postmodern?" *The Drama Review*, 1992, c. 36, s. 59-62.
- 23 Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, Londra, Routledge, 1988, s. 92.
- 24 John Barth, "The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction", *Atlantic Monthly*, 1980, c. 245, s. 68, 70.
- 25 Banes, "Is It All Postmodern?" s. 59-62.
- 26 Roger Copeland, "Postmodern Dance/ Postmodern Architecture/ Postmodernism", *Performing Arts Journal*, 1983, c. 7, s. 39.
- 27 Jon Whitmore'un *Directing Postmodern Theater* (Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1994) kitabının adı, aslında, hakkında konuşulan malzemeyle dair net bir fikir veriyormuş gibi olsa da, pek de öyle değildir. Whitmore, Richard Foreman, Peter Brook, Robert Wilson, Martha Clarke ve JoAnne Akalaitis gibi sanatçıları "postmodern tiyatronun gelişimine katkıda bulunan isimler" olarak sayar, ama bunların "sapına kadar (hardcore) postmodern" isimler olmadığını söyler. Bu "hard-core postmodernler" tanımlanmamıştır, ama Whitmore postmoderni genelde "çizgisel olmayan, yazınsal olmayan, gerçekçi olmayan, diskursif olmayan, kapalı olmayan" diye tanımlamıştır (s. 3-4). Aslında, Whitmore'un yaklaşımı, ilk değerlendirmesinden de anlaşılacağı gibi, oldukça semiyotiktir: "Tiyatro yapmanın ve yaratmanın nedeni anlam iletmektir" (s. 1). Bütün bir kitap, oldukça öngörülü ve zeki bir şekilde, tiyatrodaki çeşitli semiyotik sistemlerin analizine ve iletişimi nasıl oluşturduklarına adanmıştır, ama postmodernizmi postyapısalcılık ile bağlantılandıran kuramcılar ve uygulamacılar, kuşkusuz, gösterebilim gibi son derece yapısalcı bir yaklaşımı reddedeceklerdir ve anlam iletmeye amacı da sadece hard-core postmodernler tarafından değil, çoğu insan tarafından aynı şekilde ve ölçüde reddedilecektir. Bunu Whitmore'un kitabını kötülemek için söylemiyorum, çünkü kitap hem yararlı hem de kendi projesi içinde tutarlı, ama postmodern tiyatronun ne demek olduğu konusunda tiyatro çalışmaları alanında bir uzlaşıdan ne denli uzakta olduğumuzun da işareti bu.
- 28 Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique*, 1984, c. 33; yeniden basım *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Wash., Bay Press, 1985, s. 121.
- 29 A.g.e., s. 125.
- 30 A.g.e., s. 128.
- 31 A.g.e., s. 129.
- 32 Fredric Jameson, *Fables of Aggression*, Berkeley, Calif., University of California Press, 1979, s. 20.
- 33 Henry M. Sayre, "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", *The Georgia Review*, 1983, c. 37, s. 174.
- 34 A.g.e., s. 182.
- 35 Josette Féral, "Performance and Theatricality: the Subject Demystified", *Modern Drama*, 1982, c. 25, s. 175.

- 36 Jacques Derrida, *Writing and Differance*, çev.: Alan Bass. Chicago, IL., University of Chicago Press, 1978, s. 249-50.
- 37 Herbert Blau, "Universals of Performance: or, Amortizing Play", *Sub-Stance*, 1983, c. 37-8, s. 143, 148.
- 38 Chantal Pontbriand, "The Eye Finds No Fixed Point..." çev.: C. R. Parsons, *Modern Drama*, 1982, c. 25, s. 157.
- 39 A.g.e., ss. 155, 158.
- 40 Kaye, *Postmodernism*, s. 22-3.
- 41 Feral, "Performance and Theatricality", s. 179.
- 42 Fredric Jameson, "Foreword" to Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1984, s. vii.
- 43 A.g.e., s. xxiv, xxvii.
- 44 Bill Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, Londra, Routledge, 1991, s. 69.
- 45 David George, "On Ambiguity: Towards a Post-Modern Performance Theory", *Theatre Research International*, 1989, c. 14, s. 83.
- 46 Joel C. Weinsheimer, *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of "Truth and Method"*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985, s. 109-10.
- 47 Eve Sonneman, "Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience", *Artforum*, 1980, c. 18, s. 22-9.
- 48 Barbara Freedman, *Staging the Gaze*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991, s. 74.
- 49 Jon Erikson, "Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance", *Theatre Journal*, 1990, c. 42, s. 235.
- 50 Randy Martin, *Performance as Political Act: The Embodied Self*, New York, Bergin and Garvey, 1990, s. 175-6.
- 51 Jean-Francois Lyotard, "Notes on the Critical Function of the Work of Art", çev.: Susan Hanson, *Driftworks*, New York, Semiotext(e), 1984, s. 78.
- 52 Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1994, s. 31.
- 53 Alan Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Londra, Routledge, 1993, s. 90.
- 54 Barbara Adams ve Stuart Allan, "Theorizing Culture: An Introduction," *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*, New York, New York University Press, 1995, s. xiii. Elbette, çoğu -izm'in raf ömrünün kısa olduğunu akılda tutmak gerek ve postmodernizm de kültürel sermayesinin büyük bir bölümünü yüzyılın sonunda tüketmiş gibi görünüyor. Popüler kültür dergisi *Shocked and Amazed*'in editörü James Taylor'ın dediği gibi, "Postmodern tam bir geçmiş yüzyıl vakası" (Douglas Martin'de alıntı, "Old-Time Vaudeville Looks Young Again", *New York Times*, 24 Kasım 2002, Arts, s. 5).
- 55 A.g.e., s. xv.

56 A.g.e., s. xvi.

57 Barbara Adams, "The Temporal Landscape of Global/izing Culture and the Paradox of Postmodern Futures", Adams ve Allen, *Theorizing Culture*, s. 259.

7. Performans ve Kimlik

- 1 Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Research Press, 1988, s. 3.
- 2 Michelene Wandor, *Carry On, Understudies*, New York, Routledge & Kegan Paul, 1986, s. 131.
- 3 Linda Walsh Jenkins, "Locating the Language of Gender Experience", *Women and Performance Journal*, 1984, c. 2, s. 6-8.
- 4 Rosemary K. Curb, "Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene", *Theatre Journal*, 1985, c. 37, s. 304.
- 5 Dolan, *Feminist Spectator*, s. 10.
- 6 Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988, s. 82.
- 7 Yvonne Rainer, "The Performer as a Persona", *Avalanche*, Yaz 1972, s. 50.
- 8 A.g.e., s. 125.
- 9 Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, New Paltz, NY, Domentext, 1979, s. 52.
- 10 Alintilayan Leo Rubinflen, "Through Western Eyes", *Art in America*, 1978, c. 66, s. 76.
- 11 Jacki Apple, "The Life and Times of Lin Hixson", *The Drama Review*, 1991, c. 35(4), s. 30.
- 12 Alintilayan Moira Roth, "Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California", Carl Loeffler ve Darlene Tong (ed.), *Performance Anthology*, San Francisco, Calif., Last Gasp Press, s. 466. Ayrıca bkz. Faith Wilding, "The Feminist Art Program at Fresno and Cal Arts, 1970-75", Norma Broude ve Mary D. Garrard (ed.), *The Power of Feminist Art: The American Art Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harry N. Abrams, 1996, s. 32-47.
- 13 Elizabeth Zimmer "Has Performance Art Lost Its Edge?" te bundan söz eder, Ms., 1995, c. 5, s. 78.
- 14 Martha Rosier, "The Private and the Public: Feminist Art in California", *Artforum*, 1977, c. 16, s. 69.
- 15 Linda Frye Burnham, "High Performance, Performance Art, and Me", *The Drama Review*, 1986, c. 30, s. 40.
- 16 Barbara T. Smith, "Ordinary Life", *High Performance*, 1978, c. 1, s. 47.
- 17 Mary Beth Edelson, "Pilgrimage/See for Yourself", *Heresies*, Bahar 1978, s. 96-9.
- 18 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers*, Boston, Houghton Mifflin, 1980, s. 156.

- 19 Linda Montano, "Mitchell's Death", *High Performance*, 1978, c. 1, s. 35; Barbara T. Smith, "The Vigil", *High Performance*, 1978, c. 1, s. 49.
- 20 Schneemann, *Meat Joy*, s. 238.
- 21 Alıntılan Rubinflen, "Through Western Eyes", s. 76.
- 22 Bkz. Linda Montano, *Art in Everyday Life*, Los Angeles, Calif., Astro Artz, 1981, sayfa numarası yok.
- 23 Moira Roth, *The Amazing Decade*, Los Angeles, Calif., Astro Artz, 1983, s. 124. Ayrıca bkz. Yvonne Rainer, *The Films of Yvonne Rainer*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1989.
- 24 Josette Féral, "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", *Discourse*, 1992, c. 14, s. 148-9.
- 25 Roth, *Amazing Decade*, s. 17, 20, 102.
- 26 Marilyn Nix, "Eleanor Antin's Traditional Art", *Artweek*, 1972, c. 3, s. 3.
- 27 Alıntılan Linda Frye Burnham, "Performance Art in Southern California: An Overview", Loeffler ve Tong, *Performance Anthology*, s. 406.
- 28 Eleanor Munro, *Originals: American Women Artists*, New York, Simon, 1979, s. 427.
- 29 Marcia Traylor, "Catalog: Autobiographical Fantasies", *Laica Journal*, 1976, c. 10.
- 30 Catherine Elwes, "Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women", Sarah Kent ve Jacqueline Morreau (ed.), *Women's Images of Men*, Londra, Writers and Readers Publishing, 1985, s. 162.
- 31 Erving Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1963, s. 94, 101.
- 32 Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, III, University of Chicago Press, 1972, s. 108.
- 33 Wilde'in yaşam "performansı" Ed Cohen'in "Posing the Question: Wilde, Wit, and the Ways of Men" yazısında çözümlenir, Elin Diamond, *Writing Performances*, Londra, Routledge, 1995.
- 34 Alıntılan John S. Gentile, *Cast of One: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*, Urbana, 111, University of Illinois Press.
- 35 Susan Sontag, "Notes on 'Camp'", *Against Interpretation*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1966, s. 280, 286.
- 36 Newton, *Mother Camp*, s. 107.
- 37 Bu, elbette, yakın dönemde İngiliz Rönesansı araştırmacılarının da iddia ettiği gibi, kadın/erkek gibi giyinmenin geleneksel tiyatrodan da toplumsal ve kültürel bir gerilim ve kimlik keşfi olarak kullanılamayacağı anlamına gelmiyor. Örneğin, bkz. Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence*, Oxford, Oxford University Press, 1991, özellikle Böl. 18; Rudolf Dekker ve Lotte van De Pol, *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, New York, St Martin's Press, 1989; Stephan Orgel, "Nobody's Perfect", *South Atlantic Quarterly*, 1989, c. 88, s. 7-29.
- 38 Split Britches gibi sanatçılar, zaman zaman, performansı tek bir yapıt için-

de, kendi içlerindeki farklı toplumsal cinsiyet imkânlarını keşfetmek üzere kullanmışlardır. *I Got the He-Be-She-Be's*'de (1986), John Fleck, çınlıplak soyunup erkek ve kadın azalarıyla kendini kucaklamış, tavlama, hırpalamış ve kendisiyle sevişmişti.

- 39 Bkz. John Lahr, "Playing Possum", *The New Yorker*, 1 Temmuz 1991, s. 38-66.
- 40 Mark Gevisser, "Gay Theater Today", *Theater*, 1990, c. 21, s. 46.
- 41 Laurence Senelick, "Boys and Girls Together", Lesley Ferris (ed.), *Crossing the Stage*, Routledge, Londra, 1993, s. 82, 93. Senelick'in muazzam kitabı *The Changing Room* (Routledge, Londra, 2000), drag ve kadın/erkek gibi giyinme konusunda dünyanın dört bir tarafından ve kabile ritüellerinden zamanımızın performans sanatına kadar örneklerle geniş bir ölçeği olan ansiklopedik bir çalışmadır.
- 42 Joe Laurie Jr, *Vaudeville*, New York, n.d., s. 92.
- 43 Gevisser, "Gay Theater", s. 48.
- 44 David Drake, "Gay Activist or Beauty Queen?" *Theater Week*, 5 Ağustos 1991, s. 19.
- 45 Burnham'da alıntı, "Performance Art", s. 416.
- 46 Alisa Solomon, "It's Never too Late to Switch", Ferris, *Crossing the Stage* içinde, s. 145.
- 47 Yakın dönemde, kuram, performansın kimlik oluşumu ve politik konumlanışa dair içerimleri ile ilgilense de, bir yandan da bu içerimlerin daha önceki performans işlerinde de izini takip ettiğini, bu tür işlerin (özellikle de 'drag'in) yaratıldığı dönemde performansçılar ya da seyirciler açısından nadiren spekülasyona yol açtığını kaydetmek önemli. Bu kaymaya ilişkin belirgin örneklerden biri, Ron Vawter'ın 1981 tarihli Jack Smith performansını 1992'de yeniden sahneleyişidir. İlk gösterim, Aristophanesvari taşkınlığıyla, bütün Smith işleri gibi, gösterişli ve taşkın ifşaatla ilgileniyordu. On yıl sonra, daha özgönderimsel performatif bir bağlam içinde, Vawter (bir Roy Cohn taklidıyla birlikte) bu parçayı başka bir açıdan ele aldı; "baskıya ve eşcinsellerin bu baskıyla nasıl başa çıktığına dair" performans ("Two Strangers Meet Through an Actor". Stephen Holden'la söyleşi, *New York Times*, 3 Mayıs, kıs. 2, s. 8). Hatta, *New York Times* eleştirmeni Frank Rich, Vawter'ın yeniden canlandırmasındaki teorik yerleştirmeyi gayet iyi anlamış, onu "azınlık kültürel antropolojisine dair kahramanca bir jest" diye tanımlamıştı ("Diversities of America in One-Person Shows, *New York Times*, 15 Mayıs, kıs. C, s. 1).
- 48 Peggy Phelan'ın NEA fon tartışmalarıyla ilgili harika bir incelemesi vardır: "Money Talks, Again", *The Drama Review*, 1991, c. 35, 131-42.
- 49 Birleşik Devletler Yüksek Mahkemesi Tutanakları, no. 97-371, National Endowment for the Arts vd. Karen Finley vd., 25 Haziran 1998.
- 50 Elinor Fuchs, "Staging the Obscene Body", *The Drama Review*, 1989, c. 33(1), s. 33.
- 51 C. Carr, "Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley", *The Village Voice*, 24 Haziran 1986, 17.

- 52 "Hallelujah! Ron Athey: A Story of Delivery", yöneten Catherine Gund Saalfeld.
- 53 Yön.: Kirby Dick.
- 54 Barbara Rose, "Is It Art? Orlan and the Transgressive Act", *Art in America*, Şubat 1993, s. 82-7.
- 55 Ve performans teorisinde. Örneğin, bkz. Philip Auslander, "Orlan's Theatre of Operations", *Theatre Forum*, 1995, c. 7, s.25-31; Tanya Augsburg, "Orlan's Performative Transformations of Subjectivity", Phelan ve Lane, *The Ends of Performance*, s. 285-314.
- 56 Arlene Croce, "Discussing the Undiscussable", *The New Yorker*, 2 Haziran 1995, s. 54-60.
- 57 A.g.e., s. 58.
- 58 Dale Harris, "The Patron Saint of Suffering", *Wall Street Journal*, 16 Ocak 1995.
- 59 Grace Glueck, "In a Roguish Gallery", *New York Times*, 12 Mayıs 1989, kıs. C, s. 3.
- 60 C. Carr, "Revisions of Excess", *Village Voice*, Mayıs 1989; yeniden basım, Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1994, s. 179.
- 61 Moira Roth, "Vision and Re-visions: A Conversation with Suzanne Lacy", *Artforum*, 1980, s. 39-40. Ayrıca bkz. Jeff Kelley, "The Body Politics of Suzanne Lacy", Nina Felshin (ed.), *But Is It Art?: The Spirit of Art as Activism*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- 62 Örneğin, Barbara Christian, "The Race for Theory", *Feminist Studies*, 1988, c. 14.
- 63 Rebecca Schneider bir topluluğun basın bülteninden alıntılararak aktarır, "See the Big Show: Spiderwomen Theater Doubling Back", Lynda Hart ve Peggy Phelan (ed.), *Acting Out: Feminist Performances* içinde, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1993, s. 241.
- 64 Alıntılaman Lenora Champagne (ed.) *Out from Under: Texts by Women Performance Artists*, New York, Theatre Communications Group, 1990, s. 92-3.
- 65 Bkz. Raewyn Whyte, "Robbie McCauley: Speaking History Other-Wise", Hart ve Phelan, *Acting Out*, s. 277-93.
- 66 Bkz. Linda Frye Burnham ve Steven Durland (ed.), *The Citizen Artist: An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*, New York, Critical Press, 1998.
- 67 Alıntılaman Margot Mifflin, "Performance Art: What is it and where is it going?" *Art News*, 1992, vol. 91, s. 87.
- 68 Tim Miller, "Tim Miller" Thomas Leabheart (ed.), *California Performance* içinde, c. 2, Los Angeles Area, 1991/1992, Claremont, Calif., Pomona College, Mime Journal, 1991.
- 69 Alıntılaman Elizabeth Zimmer, "Out of Left Field", *Dance Magazine*, Eylül 1989, s. 52.

- 70 "Beau Sia", söyleşen A. D. Amorosi, *Philadelphia City Paper*, 22-29 Ekim 1998.
- 71 Jon Pareles, "A New Platform for New Poets", *New York Times*, 10 Kasım 2002, kıs. 2, s. 25.
- 72 Jacki Apple, "Art at the Barricades", *Artweek*, 1990, c. 21, s. 21.
- 73 Alıntıl原因 Mifflin, "Performance Art", s. 89.

8. Kültürel Performans

- 1 Phillip Zarilli, "For Whom Is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in a Kathikali *King Lear*", Joseph Roach ve Janelle Reinelt, *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1992, s. 16.
- 2 Richard Schechner, "Guerrilla Theatre: May 1970", *Tulane Drama Review*, 1970, c. 14, s. 163.
- 3 R. G. Davis, "Guerrilla Theatre", *Tulane Drama Review*, 1966, c. 10, s. 130-6.
- 4 Robin Morgan, *Going Too Far*, New York, Random House, 1977, s. 65, 72, 75.
- 5 Bkz. Cynthia Freeland, "Gender, Genius, and Guerrilla Girls", Nina Felshin (ed.), *But is it Art? An Introduction to Art Theory* içinde, Oxford, Oxford University Press, 2001, s. 122-47.
- 6 Bkz. Suzi Gablik, "A Conversation with the Guerrilla Girls", *Art in America*, Ocak 1994, s. 43-7. Guerrilla Girls'ün gorilla maskları ve programatik anonimliği bir önceki bölümün konusu olan kişisel performansların ne kadar uzağında durduklarının da bir göstergesidir.
- 7 Bkz. Harry Gamboa Jr, *Urban Exile: Collected Writings*, Chon A. Noriega (ed.), Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1998.
- 8 Alıntıl原因 Coco Fusco, *The Bodies that Were Not Ours*, Londra, Routledge, 2001, s. 54.
- 9 C. Ondine Chavoya, "Orphans of Modernism: The Performance Art of Asco", Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* içinde, Londra, Routledge, 2000, s. 240-64.
- 10 Bkz. Aldo Damian Menendez, "Art Attack: The Work of ARTECALLE", çev.: Coco Fusco, Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti* içinde, s. 75-80.
- 11 A.g.e., 50.
- 12 Jeanie Forte, "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", Sue-Ellen Case (ed.), *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Md., Johns Hopkins, 1990, s. 253.
- 13 Valie Export, "Persona, Proto-Performance, Politics: A Preface", çev.: Jamie Daniel, *Discourse*, 1992, c. 14, s. 33. Ayrıca bkz. Export'un denemesi "Feminist Actionism", Nabakowski vd. (ed.), *Frauen in der Kunst*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

- 14 Valie Export, 1991, Andrea Juno ve V. Vale ile söyleşi, Andrea Juno ve V. Vale (ed.), *Angry Women*, San Francisco, Calif., Re/Search Publications, 1993, s. 193.
- 15 Michelene Wandor, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981, s. 87.
- 16 Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre*, New York, Methuen, 1988, s. 120.
- 17 A.g.e., s. 17.
- 18 Bkz. "Sonia Knox", Lorne Falk (ed.), *Agit Prop: Performance in Banff*, Banff, Banff Centre Press, 1982, s. 30.
- 19 Jill Dolan, "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance", *Theatre Journal*, 1987, c. 39(2), s. 162-3.
- 20 Alıntıl原因 Elinor Fuchs, "Staging the Obscene Body", *The Drama Review*, 1989, 33(1), s. 44.
- 21 Bkz. Angelika Czekay, "Distance and Empathy: Constructing the Spectator of Annie Sprinkle's Post-POST PORN MODERNIST – Still in Search of the Ultimate Sexual Experience", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 1993, c. 7(2), s. 177-92.
- 22 Forte, "Women's Performance Art", s. 268.
- 23 Jeannette Laillou Savona, "French Feminism and Theatre: An Introduction", *Modern Drama*, 1984, c. 27, s. 540.
- 24 Marcia K. Moen, "Peirce's Pragmatism as Resource for Feminism", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Amherst, Mass., University of Massachusetts Press, 1991, s. 439.
- 25 Forte, "Women's Performance Art", s. 260.
- 26 *About Time* Katalogu, ICA, Londra, Eylül 1980, alıntıl原因 Elwes, "Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women", Sarah Kent ve Jacqueline Morreau (ed.), *Women's Images of Men*, Londra, Writers and Readers Publishing, 1985, s. 170.
- 27 Rachel Bowlby, "The Feminine Female", *Social Text*, 1983, s. 62, alıntıl原因 Forte, "Women's Performance Art", s. 261.
- 28 Jill Dolan, "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance", *Theatre Journal*, 1987, c. 39, s. 159.
- 29 Jacques Derrida, "The Ends of Man", *Margins of Philosophy*, çev.: Alan Bass, Chicago, IL., University of Chicago Press, 1982, s. 135.
- 30 Audre Lorde, *Sister/Outsider: Essays and Speeches*, Freedom, Calif., Cross Press, 1984, s. 223.
- 31 Peggy Phelan, *Unmarked*, Londra, Routledge, 1993, s. 148.
- 32 A.g.e., s. 152-3.
- 33 Elwes, "Floating Femininity", s. 173.
- 34 Judith Butler, *Gender Trouble*, Londra, Routledge, 1990, s. 145.
- 35 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, çev.: Steven F. Rendall, Berkeley, Calif., University of California Press, 1984, s. xix.
- 36 Philip Auslander, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics*

- in *Contemporary American Performance*, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1994, s. 31.
- 37 Theodore W. Adorno, *Negative Dialectics*, çev.: E. B. Ashton, New York, Seabury Press, 1973, s. 5.
- 38 S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodore W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Hassocks, Sussex, Harvester Press, 1977, s. 54.
- 39 Judith Butler, *Bodies that Matter*, New York, Routledge, 1993, s. 94.
- 40 Elin Diamond, "Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real'", *Modern Drama*, 1989, c. 32, s. 59-60.
- 41 Luce Irigaray, "The Power of Discourse", *This Sex Which is Not One* içinde, çev.: Catherine Porter ve Carolyn Burke, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1985, s. 76.
- 42 Herman Rapaport, "'Can You Say Hello?' Laurie Anderson's *United States*", *Theatre Journal*, 1986, c. 38, s. 384.
- 43 Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Screen*, 1982, c. 23, s. 81.
- 44 Mary Russo, "Female Grotesques: Carnival and Theory", Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1986, s. 85.
- 45 Alıntıl原因 Wandor, *Carry On*, s. 72.
- 46 Elwes, "Floating Femininity", s. 172.
- 47 Jon Erikson, "Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance", *Theatre Journal*, 1990, c. 42, s. 235.
- 48 Sue-Ellen Case ve Jeanie K. Forte, "From Formalism to Feminism", *Theater*, 1985, c. 16, s. 65.
- 49 Elwes, "Floating Femininity", s. 154.
- 50 Kate Davy, "Constructing the Spectator: Reception, Context, and Address in Lesbian Performance", *Performing Arts Journal*, 1986, c. 10, s. 47.
- 51 Sue-Ellen Case, "Toward a Butch-Femme Aesthetic", Lynda Hart (ed.), *Making a Spectacle: Feminist Essay on Contemporary Women's Theatre* içinde, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1989, s. 283, 296.
- 52 Stefan Brecht, *Queer Theatre*, Londra, Methuen, 1986, s. 31-2.
- 53 Butler, *Gender Trouble*, s. 31.
- 54 Earl Jackson Jr, "Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Saikuku and Mishima", *Theatre Journal*, 1989, c. 41(4), s. 459.
- 55 Kate Davy, "Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp", Reinelt ve Roach, *Critical Theory*, s. 244.
- 56 Teresa de Lauretis, "Sexual Indifference and Lesbian Representation", *Theatre Journal*, 1988, c. 40, s. 169-71.
- 57 David Roman, "Performing All Our Lives: AIDS, Performance, Community", Reinelt ve Roach, *Critical Theory*, s. 215.
- 58 A.g.e., s. 218.

- 59 Evan MacColl, "Grass Roots of Theatre Workshop", *Theatre Quarterly*, 1973, c. 3, s. 58-68.
- 60 Bkz. Armand Gatti, "Armand Gatti on Time, Place and the Theatrical Event", çev.: Nancy Oakes, *Modern Drama*, 1982, c. 25, s. 70-6.
- 61 Augusto Boal, *The Theatre of the Oppressed*, çev.: Charles A. ve Marie-Odilia McBride, New York, Theatre Communications Group, 1979. Ayrıca bkz. Boal özel sayısı, *The Drama Review*, 1990, c. 34.
- 62 Toby Coult ve Baz Kershaw, *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, Londra, Methuen, 1983, s. 219.
- 63 Bu çalışmanın 1981 versiyonu, Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*'ta (Londra, Routledge, 1992, s. 134-5) tarif edilmektedir.
- 64 Lance Carlson, "Performance Art as Political Activism", *Artweek*, 3 Mayıs 1990, s. 24.
- 65 Bkz. Rena Fraden, *Imagining Medea: Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 2001.
- 66 Josette Féral, "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", *Discourse*, 1992, c. 14, s. 148-9.
- 67 Una Chaudhuri, "Introduction: Instant Rachel", Rachel Rosenthal, *Rachel's Brain and Other Storms*, Londra, Continuum, 2001, s. 7.
- 68 Tim Miller, *Body Blows*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 2002, s. xxviii.
- 69 Judith Butler, "The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess", *Differences*, 1990, c. 2, s. 121.
- 70 Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londra, Routledge, 1994. Özellikle bkz. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse" ve "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism".
- 71 Homi Bhabha, "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse" *October*, 1984, c. 28, s. 126.
- 72 Bkz., örneğin, Robert Young, "The Ambivalence of Bhabha", *White Mythologies: Writing, History and the West* içinde, Londra, Routledge, 1990, s. 141-56; Benita Parry, "Signs of Our Times: Discussions of Homi Bhabha's *The Location of Culture*", *Third Text* içinde, 1994, c. 28/29, s. 5-24.
- 73 Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londra, Verso, 1997.
- 74 Rebecca Schneider, "See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back," Hart and Phelan, *Acting Out*, s. 237.
- 75 A.g.e., s. 251.
- 76 A.g.e., s. 246.
- 77 Margot Mifflin, "Performance Art: What Is It and Where Is It Going?" *Art News*, 1992, c. 91(4), s. 88.
- 78 Bkz. Coco Fusco, "The Other History of Intercultural Performance", *The Drama Review*, 1994, c. 38, s. 143-67.

- 79 "Desire Cloaked in a Trenchcoat", Lynda Hart ve Peggy Phelan (ed.), *Acting Out: Feminist Performances* içinde, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1993, s. 113. "Epilogue" bölümü.
- 80 Bu performansların her birinin tanıtımları ve görselleri için Coco Fusco, *The Bodies that Were Not Ours*, Londra, Routledge, 2001.
- 81 Coco Fusco, *English is Broken Here*, New York, The New Press, 1995 ve *The Bodies*.
- 82 Coco Fusco, *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Londra: Routledge, 2000.
- 83 Diana Taylor ve Juan Villegas (ed.), *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, Durham, NC, Duke University Press, 1994.
- 84 Enstitünün websitesi: <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu>.
- 85 A.g.e.
- 86 Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika*, Saint Paul, Greywolf Press, 1993, s. 19-20.
- 87 A.g.e., s. 22.
- 88 A.g.e., s. 29.
- 89 Alıntılaman Carr, "Rediscovering America", *Village Voice*, Ekim 1991; yeniden basım, Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1994, s. 196.
- 90 Gómez-Peña, *Dangerous Border Crossings*, Londra, Routledge, 2000, s. 49.
- 91 A.g.e., s. 57.
- 92 Julie Holledge ve Joanne Tompkins, *Women's Intercultural Performance*, Londra, Routledge, 2000.

Sonuç

- 1 Thi Minh-Ha Trinh, *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Ind., Indiana-University Press, 1989, s. 94.
- 2 Clifford Geertz, "Blurred Genres", *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1983, s. 19-35.
- 3 Renato Rosaldo, *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Mass., Beacon, 1989, s. 45.
- 4 A.g.e., s. 28.
- 5 Robert Jay Lifton, *The Protean Self*, New York, Basic Books, 1993, s. 1.
- 6 James Clifford, *Predicament of Culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988, s. 23, 25.
- 7 John Lechte, *Julia Kristeva*, Londra, Routledge, 1990, 27.
- 8 Clifford Geertz, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1988, s. 143.

- 9 "Introduction", Smadar Lavie, Kirin Narayan ve Renato Rosaldo (ed.), *Creativity/Anthropology*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993, s. 6. Bu derleme, yapıtları giriş bölümünün de odağı olan Turner'a adanmıştır. Yaratıcılık, oyun, karnaval arasındaki yakınlık Huizinga ve Bakhtin referanslarıyla da vurgulanmıştır.
- 10 Stephen Tyler, *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison, Wis., University of Wisconsin Press, 1987, s. 212, 218.
- 11 Dwight Conquergood, "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", *Communication Monographs*, 1991, c. 58, s. 179-94.
- 12 Mikhail Bakhtin, *Speech Genres*, Austin, Tex., University of Texas Press, 1986, s. 2.
- 13 Conquergood, "Rethinking Ethnography", s. 180.
- 14 Tyler, *The Unspeakable*, s. 225.
- 15 James M. Edie, "Notes on the Philosophical Anthropology of William James", J. M. Edie (ed.), *An Invitation to Phenomenology: Studies in the Philosophy of Experience*, Chicago, IL., Quadrangle Books, 1965, s. 119.
- 16 Michael Jackson, *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington, Ind., Indiana University Press, 1989, s. 2.
- 17 Conquergood, "Rethinking Ethnography", s. 190.
- 18 Columbia University Medieval Guild, Bildiri Çağrısı, e-postayla dolaşıma girdiği tarih 20 Aralık 2002.
- 19 Elin Diamond, "Introduction", *Performance and Cultural Politics*, Londra, Routledge, 1966, s. 2.
- 20 John J. MacAloon (ed.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia, Pa., Institute for the Study of Human Issues, 1984, s. 1.
- 21 Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Londra, Routledge, 1996, s. 194.
- 22 Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Londra, Routledge, 2001, s. 8. Bu bağlamda, McKenzie, bu çalışmanın ilk baskısını "bu gelişmenin kitap boyutunda ilk ele alınışı" olarak anar, a.g.e., s. 189.
- 23 A.g.e., s. 189.
- 24 A.g.e., s. 203.
- 25 A.g.e., s. 18.
- 26 Margaret Wilkerson, "Demographics and the Academy", Janelle Reinelt and Joseph Roach (ed.), *Critical Theory and Performance* içinde, Ann Arbor, Mich., University of Michigan Press, 1992, s. 239.
- 27 Jill Dolan, "Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the 'Performative'", *Theatre Journal*, 1993, c. 45, s. 432.
- 28 A.g.e., s. 441.
- 29 Alan Read, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Londra, Routledge, 1993, s. 90.

Kaynakça

- Abrahams, Roger D. (1968) "Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore", *Journal of American Folklore*, c. 81, s. 143-58.
- Adams, Barbara (1995) "The Temporal Landscape of Global/izing Culture and the Paradox of Postmodern Futures", Adams ve Allen, *Theorizing Culture*, s. 249-62.
- Adams, Barbara ve Stuart Allan (1995) *Theorizing Culture: An Interdisciplinary Critique after Postmodernism*, New York: New York University Press.
- Adorno, Theodor W. (1973) *Negative Dialectics*, çev.: E. B. Ashton, New York: Seabury Press.
- Albig, Jorge-Uwe (1987) "Heiliger Kreig um Bäume und Stein", *Art*, c. 6, s. 64-9.
- Albrecht, Ernest (1995) *The New American Circus*, Gainesville, Fla.: University of Florida Press.
- Alter, Jean (1990) *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- Amorosi, A. D. (1998) "Beau Sia", *Philadelphia City Paper*, 22-9 Ekim 1998.
- Anderson, Jay (ed.) (1991) *A Living History Reader*, c. 1, Nashville, Tenn.: American Association for State and Local History.
- Apple, Jacki (1990) "Art at the Barricades" *Artweek*, c. 21.
- (1991) "The Life and Times of Lin Hixson", *The Drama Review*, c. 35(4).
- Arkatoy, Janice (1985) "Bogosian's One-Man Bunch: Bouncing Ideas Off Fun-house Walls", *Los Angeles Times*, 5 Nisan, kış. 6, s. 2.

- Artaud, Antonin (1958) *The Theatre and Its Double*, çev.: Mary Caroline Richards, New York: Grove Press.
- Augsburg, Tanya (1998) "Orlan's Performative Transformations of Subjectivity", Phelan ve Lane, *The Ends of Performance*, s. 285-314.
- Auslander, Philip (1994) *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- (1995) "Orlan's Theatre of Operations", *Theatre Forum*, c. 7, s. 25-31.
 - (1997) *From Acting to Performance: Essays on Modernism and Postmodernism*, Londra: Routledge.
 - (1999) *Liveness*, Londra: Routledge.
- Austin, J. L. (1975) *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (1979) *Philosophical Papers*, J. O. Urmson ve G. L. Warnock (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Bakhtin, Mikhail (1965) *Rabelais and His World*, çev.: Helen Iswolsky, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, çev.: Vern W. McGee, Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Banes, Sally (1980) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, Boston, Mass.: Houghton Mifflin.
- (1983) *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
 - (1987) *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, II. Baskı, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
 - (1992) "Is It All Postmodern?" *The Drama Review*, c. 36, s. 59-62.
- Barba, Eugenio (1991) "Introduction", Eugenio Barba ve Nicola Savarese (ed.), *The Secret Art of the Performer* içinde, çev.: Richard Fowler, Londra: Routledge.
- Barnouw, Erik (ed.) (1989) *International Encyclopedia of Communications*, New York: Oxford University Press.
- Barrett, Amanda ve José Esteban Muñoz (ed.) (1996) *Queer Acts, Women and Performance*'in özel sayısı, c. 8(2), s. 16.
- Barth, John (1980) "The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction", *Atlantic Monthly*, c. 245, s. 65-71.
- Bateson, Gregory (1972) *Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Calif.: Chandler.
- Battcock, Gregory (ed.) (1966) *Minimal Art*, New York: Dutton.
- Battcock, Gregory ve R. Nikas (ed.) (1984) *The Art of Performance: A Critical Anthology*, New York: Dutton.
- Bauman, Richard (1977) *Verbal Art as Performance*, Rowley, Mass.: Newbury House.

- (1986) *Story, Performance, and Event: Contextual Studies in Oral Narrative*, New York: Cambridge University Press.
- (1989) "Performance," Barnouw, *International Encyclopedia of Communications*.
- Belghazi, Taieb (1995) "Cultural Studies, the University and the Question of Borders", Adams ve Allen, *Theorizing Culture*, s. 165-73.
- Ben-Amos, Dan ve Kenneth S. Goldstein (ed.) (1975) *Folklore: Performance and Communication*, Lahey: Mouton.
- Benamou, Michel ve Charles Caramello (1977) *Performance in Postmodern Culture*, Milwaukee, Wis.: Center for Twentieth Century Studies.
- Benveniste, Emile (1971) "Analytical Philosophy and Language", *Problems of General Linguistics*, c. I, çev.: M. E. Meeks, Coral Gables, Fla.: University of Miami Press.
- Berger, S. L. ve T. Luckman (1967) *The Social Construction of Reality*, Garden City, NY: Doubleday.
- Berne, Eric (1961) *Transactional Analysis in Psychotherapy*, New York: Grove Press.
- (1964) *Games People Play*, New York: Grove Press.
- (1967) "Notes on Games and Theatre", *Tulane Drama Review*, c. 11 (4), s. 89-91.
- Bhabha, Homi (1984) "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, c. 28, s. 125-33.
- (1994) *The Location of Culture*, Londra: Routledge.
- Bharucha, Rustom (1993) *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, Londra: Routledge.
- Bigley, James D. (1988) "Living History and Battle Reenactment", *History News*, c. 42, s. 16.
- Birringer, Johannes (1993) *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1998) *Media and Performance: Along the Border*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- (1999) "Contemporary Technology/Performance" *Theatre Journal*, c. 51 (4), s. 361-81.
- Blau, Herbert (1982) *Blooded Thought: Occasions of Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications.
- (1983) "Universals of Performance: Or, Amortizing Play", *Sub-Stance*, c. 8, s. 140-61.
- (1987) *The Eye of Prey*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1990) *The Audience*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- (1992) *To All Appearances: Ideology and Performance*, Londra: Routledge.
- Boal, Augusto (1979) *The Theatre of the Oppressed*, çev.: Charles A. ve Marie-Odilia McBride, New York: Theatre Communications Group, 1979.
- Bouissac, Paul (1981) "Behavior in Context: In What Sense is a Circus Animal Performing?" Sebeok ve Rosenthal, *Clever Hans*, s. 18-25.

- Bourdieu, Pierre (1990) *The Logic of Practice*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- (1991) *Language and Symbolic Power*, John B. Thompson (ed.), çev.: Gino Raymond ve Matthew Adamson, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Bowlby, Rachel (1983) "The Feminine Female", *Social Text*, 1983, s. 62.
- Bradbrook, M. C. (1962) *The Rise of the Common Player*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Braun, Edward (ed.) (1969) *Meyerhold on Theatre*, New York: Hill & Wang.
- Brecht, Stefan (1986) *Queer Theatre*, Londra: Methuen.
- Bret, Philip, Sue-Ellen Case ve Susan Leigh Foster (ed.) (1995) *Cruising the Performative*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Breton, André (1974) "First Manifesto", çev.: Herbert S. Gershman, Gershman, *The Surrealist Revolution*.
- Brewer, Mária Minich (1985) "Performing Theory", *Theatre Journal*, c. 37, s. 13-30.
- Bristol, Michael D. (1985) *Carnival and Theatre*, New York: Methuen.
- Bronson, A. ve Peggy Gale (ed.) (1979) *Performance by Artists*, Toronto: Art Metropole.
- Broude, Norma ve Mary D. Garrard (ed.) (1996) *The Power of Feminist Art: The American Art Movement of the 1970s, History and Impact*, New York: Harvey N. Abrams.
- Buck-Morss, S. (1977) *The Origin of Negative Dialectics: Theodore W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Hassocks, Sussex: Harvester Press.
- Burke, Kenneth (1945) *A Grammar of Motives*, Cleveland, OH: Meridian.
- (1957) *The Philosophy of Literary Form*, New York: Vintage Books.
- Burnham, Linda Frye (1986) "High Performance, Performance Art, and Me", *The Drama Review*, c. 30, s. 15-51.
- (1989) "Performance Art in Southern California: An Overview", s. 390-438, Loeffler ve Tong, *Performance Anthology* içinde.
- Burnham, Linda Frye ve Steven Durland (ed.) (1998) *The Citizen Artist: An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998*, New York: Critical Press.
- Butler, Judith (1988) "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, c. 40, s. 519-31.
- (1990) *Gender Trouble*, Londra: Routledge.
- (1990) "The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess", *Differences*, c. 2, s. 121.
- (1993) *Bodies that Matter*, New York: Routledge.
- (1997) *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Calif.: Stanford University.
- (1997) *Excitable Speech*, Londra: Routledge.
- Cage, John (1970) "The Future of Music: Credo", Richard Kostelanetz, *John Cage*, s. 54.

- Caillois, Roger (1954) *Man, Play, and Games*, çev.: Meyer Barash, New York: Free Press.
- Camfield, William A. (1979) *Francis Picaba: His Life and Times*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Campbell, Patrick (ed.) (1996) *Analysing Performance*, Manchester, Manchester University Press.
- (ed.) (2000) *The Body in Performance*, Singapur: Harwood Academic Publishers.
 - Campbell, Patrick ve Adrain Kear (2001) *Psychoanalysis and Performance*, Londra: Routledge.
- Carlson, Lance (1990) "Performance Art as Political Activism", *Artweek*, c. 22, s. 23-4.
- Carlson, Marvin (1994) "Invisible Presences: Performance Intertextuality", *Theatre Research International*, c. 19, s. 111-17.
- (1996) *Performance: A Critical Introduction*, Londra: Routledge.
- Carr, C. (1986) "Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley", *The Village Voice*, 24 Haz., 17.
- (1994) *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Caruth, Cathy (ed.) (1994) *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins.
- (1995) "Traumatic Awakenings", Parker ve Sedgwick (ed.) *Performativity and Performance*, s. 89-107.
- Case, Sue-Ellen (1988) *Feminism and Theatre*, New York: Methuen.
- (1989) "Toward a Butch-Femme Aesthetic", Hart, *Making a Spectacle*, s. 282-9.
 - (ed.) (1990) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- Case, Sue-Ellen ve Janelle Reinelt (ed.) (1991) *The Performance of Power*, Iowa City, Ia.: University of Iowa Press.
- Case, Sue-Ellen ve Jeanie K. Forte (1985) "From Formalism to Feminism", *Theater*, c. 16, s. 62-5.
- Cate, Phillip Dennis (1991) "The Cult of the Circus", Barbara Stern Shapiro (ed.), *Pleasures of Paris: Daumier to Picasso*, Boston, Mass.: Godine, s. 36-48.
- Causey, Matthew (1999) "The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology", *Theatre Journal*, c. 51(4), ss. 383-94.
- Chambers, Ross (1980) "Le masque et le miroir: vers une théorie relationnelle du théâtre", *Études littéraires*, c. 13.
- Champagne, Lenora (ed.) (1990) *Out from Under: Texts by Women Performance Artists*, New York: Theatre Communications Grouss.
- Chatman, Seymour (ed.) (1973) *Approaches to Poetics*, New York: Columbia University Press.
- Chaudhuri, Una (2001) "Introduction: Instant Rachel", Rachel Rosenthal, *Rachel's Brain and Other Storms*, Londra: Continuum.

- Chavoya, C. Ondine (2001) "Orphans of Modernism: The Performance Art of Asco", Fusco, *Corpus Delecti*, s. 240-64.
- Cheng, Meileng (2002) *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*, Berkeley, Calif.: University of California.
- Chesebro, James W. (1989) "Text, Narration, and Media", *Text and Performance Quarterly*, c. 9, s. 2-4.
- Chomsky, Noam (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Christian, Barbara (1988) "The Race for Theory", *Feminist Studies*, c. 14, s. 67-79.
- Cixous, Hélène (n.d.) "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, c. 61, s. 45-7.
- Cixous, Hélène ve Catherine Clément (1986) *The Newly Born Woman*, çev.: Betsy Wing, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota.
- Clark, Herbert H. ve Thomas B. Carlson (1982) "Hearers and Speech Acts", *Language*, c. 58, s. 332-73.
- Clarke, John S. (1936) *Circus Parade*, Londra: B. T. Batsford.
- Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cohen, Ed (1995) "Posing the Question: Wilde, Wit, and the Ways of Men", Diamond, *Writing Performances* içinde.
- Conquergood, Dwight (1985) "Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance", *Literature in Performance*, c. 5, s. 1-13.
- (1991) "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", *Communication Monographs*, c. 58, s. 179-94.
- (1992) "Ethnography, Rhetoric, and Performance", *Quarterly Journal of Speech*, c. 78, s. 80-97.
- (1995) "Of Caravans and Carnivals: Performance Studies in Motion", *The Drama Review*, c. 39(4), s. 137-41.
- Copeland, Roger (1983) "Postmodern Dance/Postmodern Architecture/Postmodernism", *Performing Arts Journal*, c. 7, s. 27-43.
- Coult, Toby ve Baz Kershaw (1983) *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, Londra: Methuen.
- Counsell, Colin (1996) *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre*, Londra: Routledge.
- Craig, Sandy (1980) *Dramas and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, Ambergate: Amber Lane Press.
- Croce, Arlene (1995) "Discussing the Undiscussable", *The New Yorker*, 2 Haz., s. 54-60.
- Curb, Rosemary K. (1985) "Re/cognition, Re/presentation, Re/creation in Woman Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, The Obscene", *Theatre Journal*, c. 37, s. 302-16.
- Czekay, Angelika (1993) "Distance and Empathy: Constructing the Spectator of Annie Sprinkle's Post-POST PORN MODERNIST – Still in Search of

- the Ultimate Sexual Experience", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, c. 7(2), s. 177-92.
- Danet, Brenda (1997) "Speech, Writing and Performativity: An Evolutionary View of the History of Constitutive Ritual", Louise Gunnarsson-Britt (ed.), *The Construction of Professional Discourse*, Londra: Longman.
- Davidson, Donald ve Gilbert Harman (ed.) (1972) *Semantics of Natural Language*, Dordrecht: D. Reidel.
- Davis, R. G. (1966) "Guerrilla Theatre", *Tulane Drama Review*, c. 10, s. 130-6.
– (1975) "Politics, Art, and the San Francisco Mime Troupe", *Theatre Quarterly*, c. 5(18), s. 26.
- Davy, Kate (1986) "Constructing the Spectator: Reception, Context, and Address in Lesbian Performance", *Performing Arts Journal*, c. 10, s. 43-54.
– (1992) "Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp", Reinelt ve Roach, *Critical Theory*, s. 224.
- Deák, Frantisek (1975) "Russian Mass Spectacles", *The Drama Review*, c. 19, s. 22.
- Debord, Guy (1967) *The Society of the Spectacle*, Detroit, Mich.: Black and Red.
- de Certeau, Michel (1984) *The Practice of Everyday Life*, çev.: Steven F. Rendall, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Deetz, James (1981) "The Link from Object to Person to Concept", Zipporah W. Collins (ed.), *Museums, Adults and the Humanities*, Washington, DC: American Association of Museums, s. 8.
- Dekker, Rudolph ve Lotte van De Pol (1989) *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, New York: St Martin's Press.
- de Lauretis, Teresa (1986) *Feminist Studies/Critical Studies*, Milwaukee, Wis.: University of Wisconsin Press.
– (1988) "Sexual Indifference and Lesbian Representation", *Theatre Journal*, c. 40, s. 169-71.
- Deledalle, Gérard (ed.) (1992) *Signs of Humanity: L'homme et ses signes*, Berlin: Mouton de Gruyter, c. 2, s. 1183-91.
- Delgado, Maria M. ve Caridad Svich (ed.) (2002) *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*, New York: Palgrave.
- Dempsey, Corinne Dempsey (2000) "Religion and Representation in Recent Ethnographies", *Religious Studies Review*, c. 26(1).
- Derrida, Jacques (1977) "Signature Event Context", *Glyph*, 1977, c. 1.
– (1978) *Writing and Difference*, çev.: Alan Bass, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
– (1982) "The Ends of Man", *Margins of Philosophy*, çev.: Alan Bass, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
– (1988) *Limited Inc.*, Evanston, IL.: Northwestern University Press.
- De Saussure, Ferdinand (1974) *Course in General Linguistics*, çev.: Wade Baskin, Londra: Fontana.
- Diamond, Elin (1989) "Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real'", *Modern Drama*, c. 32, s. 58-72.

- (1990) "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions" "Churchill, Benmussa, Duras Case", *Performing Feminisms* (1990-1) içinde, "Realism and Hysteria: Notes Toward a Feminist Mimesis", *Discourse*, c. 31, s. 59-92.
- (1992) "The Violence of 'We': Politicizing Identification", Reinelt ve Roach, *Critical Theory* içinde s. 390-8.
- (ed.) (1995) *Writing Performances*, Londra: Routledge.
- (ed.) (1996) *Performance and Cultural Politics*, Londra: Routledge.
- (1997) *Unmaking Mimesis*, Londra: Routledge.
- Doane, Mary Ann (1982) "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator", *Screen*, c. 23.
- Dolan, Jill (1987) "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance", *Theatre Journal*, c. 39(2), s. 156-74.
- (1988) *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Research Press.
- (1989) "In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism and Theory", *The Drama Review*, c. 33(3), s. 58-71.
- (1993) "Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the 'Performative'", *Theatre Journal*, c. 45(4), s. 417-42.
- Dollimore, Jonathan (1991) *Sexual Dissidence*, Oxford: Oxford University Press.
- Dore, John ve R. S. McDermott (1982) "Linguistic Indeterminacy and Social Context in Utterance Interpretation", *Language*, c. 58, s. 374-98.
- Dorson, Richard M. (ed.) (1972) *Folklore and Folklife: An Introduction*, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
- Drake, David (1991) "Gay Activist or Beauty Queen?" *TheaterWeek*, 5 Ağustos, s. 19.
- Durland, Steven (1987) "Witness, the Guerrilla Theater of Greenpeace", *High Performance*, c. 10, s. 30-5.
- Eco, Umberto (1977) "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Review*, c. 21, s. 107-17.
- Edelson, Mary Beth (1978) "Pilgrimage/See for Yourself", *Heresies*, Bahar, s. 96-9.
- Edie, James M. (1965) *An Invitation to Phenomenology: Studies in the Philosophy of Experience*, Chicago, IL.: Quadrangle Books.
- Ehrmann, Jacques (ed.) (1968) *Game, Play, Literature*, çev.: Cathy ve Phil Lewis, Boston, Mass.: Beacon Press.
- Elam, Keir (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londra: Methuen.
- Elderfield, John (1985) *Karl Schwitters*, Londra: Thames & Hudson.
- Elwes, Catherine (1985) "Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women", Kent ve Moreau, *Women's Images* içinde, s. 63-94.
- Enslin, Elizabeth (1994) "Beyond Writing: Feminist Practice and the Limitations of Ethnography", *Cultural Anthropology*, c. 9(4), s. 537-58.
- Erickson, Jon (1990) "Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance", *Theatre Journal*, c. 42(2), s. 225-36.

- Etchells, Tim (1999) *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Londra: Routledge.
- Evelyn, John (1966) *The Diary of John Evelyn*, William Bray (ed.), c. 1, Londra: Dent.
- Evreinoff, Nikolas (1927) *The Theatre in Life*, çev.: Alexander Nazaroff, New York: Brentano's.
- Ewing, Katherine Pratt (1997) *Arguing Sainthood*, Durham, NC: Duke University Press.
- Export, Valie (1991) Andrea Juno ve V. Vale ile görüşme, Juno ve Vale (ed.), *Angry Women*, San Francisco, Calif.: Re/Search Publications, s. 186-93.
- (1992) "Persona, Proto-Performance, Politics: A Preface", çev.: Jamie Daniel, *Discourse*, c. 14.
- Fabian, Johannes (1990) *Power and Performance*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Falk, Lome (ed.) (1982) *Agit Prop: Performance in Banff*, Banff: Banff Centre Press.
- Felman, Shoshana (1993) *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Felshin, Nina (ed.) (2001) *But is it Art? An Introduction to Art Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2001
- Féral, Josette (1982) "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", *Modern Drama*, c. 25, s. 170-81.
- (1992) "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", *Discourse*, c. 14, s. 142-62.
- (ed.) (2002) *Theatricality*, *SubStance* özel sayısı, c. 31(2), 31(3).
- Fernandez, J. (1986) *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Cultures*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Ferris, Lesley (1993) *Crossing the Stage*, Londra: Routledge.
- Fine, Elizabeth (1984) *The Folklore Text: From Performance to Print*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fischer, Jean (2001) "Witness for the Prosecution: The Writings of Coco Fusco", Fusco, *The Bodies that Were Not Ours* içinde, s. 223-30.
- Fleck, Stephen H. (1992) "Barthes on Racine: A Different Speech Act Theory", *Seventeenth Century French Studies*, c. 14, s. 143-55.
- Fluxus (1963) *Fluxus I: An Anthology*, George Maciunas (ed.), New York: ReFlux Editions.
- Foreman, Richard (1970) "The Life and Times of Sigmund Freud", *Village Voice*, 1 Ocak.
- (1976) *Plays and Manifestos*, Kate Davy (ed.), New York: New York University Press.
- Forte, Jeanie (1990) "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism", Case, *Performing Feminisms*, s. 251-69.

- Foster, Hal (1985) *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Wash.: Bay Press.
- Fraden, Rena (2001) *Imagining Medea: Rhodessa Jones and Theater for Incarcerated Women*, Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
- Fraser, Flora (1987) *Emma, Lady Hamilton*, New York: Alfred A. Knopf.
- Freedman, Barbara (1991) "Echoes of Lenny Bruce, via Bogosian and Reddin", *New York Times*, 19 Ocak, kış. 2, s. 5.
- (1991) *Staging the Gaze*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Freeland, Cynthia (2001) "Gender, Genius, and Guerrilla Girls", Felshin, *But is it Art?* s. 122-47.
- Freud, Sigmund (1923) *The Ego and The Id*, J. Strachey (çev. ve ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra: Hogarth Press, c. 19, s. 12-66.
- (1955) *The Interpretation of Dreams*, J. Strachey (çev. ve ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra: Hogarth Press, c. 4.
- (1959) "An Autobiographical Study", J. Strachey (çev. ve ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra: Hogarth Press, c. 20.
- Fried, Michael (1968) "Art and Objecthood", Battcock, *Minimal Art*.
- Frost, Thomas (1875) *The Old Showmen and the London Fairs*, Londra: Tinsley Brothers.
- Fuchs, Elinor (1989) "Staging the Obscene Body", *The Drama Review*, c. 33(1), s. 33-58.
- Fusco, Coco (1994) "The Other History of Intercultural Performance", *The Drama Review*, c. 38, s. 143-67.
- (1995) *English is Broken Here*, New York: The New Press.
- (1995) *Let's Get it On: The Politics of Black Performance*, Catherine Ugwu (ed.), Londra, The Institute for Contemporary Arts.
- (ed.) (2000) *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, Londra: Routledge.
- (2001) *The Bodies that Were Not Ours*, Londra, Routledge.
- Gablik, Suzi (1994) "A Conversation with the Guerrilla Girls", *Art in America*, Ocak, s. 43-7.
- Gallie, W. B. (1964) *Philosophy and the Historical Understanding*, New York: Schocken Books.
- Gamboa, Harry, Jr (1998) *Urban Exile: Collected Writings*, Chon A. Noriega (ed.), Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Garfinkel, Harold (1962) "Common Sense Knowledge of Social Structure: The Documentary Method of Interpretation", J. Sher (ed.), *Theories of the Mind* içinde, c. 1, s. 689-712.
- Garner, Stanton B., Jr (1994) *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Garvin, Harry R. (ed.) (1980) *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell Review, özel sayı, c. 25.
- Gates, Henry Louis, Jr (1995) "Sudden Def", *The New Yorker*, 19 Ocak, s. 34-42.
- Gatti, Armand (1982) "Armand Gatti on Time, Place and the Theatrical Event", çev.: Nancy Oakes, *Modern Drama*, c. 25, s. 70-6.
- Gay, John (1974) *Poetry and Prose*, Vinton A. Dearing (ed.), Oxford: Oxford University Press.
- Geertz, Clifford (1972) "Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight", *Daedalus*, c. 101, s. 1-37.
- (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- (1988) *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Gentile, John S. (1989) *Cast of One: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*, Urbana, IL.: University of Illinois Press.
- George, David (1989) "On Ambiguity: Towards a Post-Modern Performance Theory", *Theatre Research International*, c. 14.
- Gershman, Herbert S. (1974) *The Surrealist Revolution in France*, Ann Arbor, Mich.: The University of Michigan Press.
- Gevisser, Mark (1990) "Gay Theater Today", *Theater*, c. 21, s. 46-51.
- Gilroy, Paul (1997) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Londra: Verso.
- Glueck, Grace (1989) "In a Roughish Gallery", *New York Times*, 12 Mayıs, kış. C, s. 3.
- Goat Island (2002) "Letter to a Young Practitioner", Maria M. Delgado ve Caridad Svich (ed.), *Theatre in Crisis? Performance Manifestos for a New Century*, New York: Palgrave, 2002.
- Godzich, Wlad (1988) "The Further Possibility of Knowledge", Michel de Certeau, *Heterologies*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota.
- Goethe, Johann (1948) *Italianische Reise. Gedenkausgabe*, c. 11, Zürich: Artemis.
- Goffman, Erving (1955) "On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction", *Psychiatry*, c. 18, s. 213-31.
- (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY: Doubleday.
- (1963) *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- (1974) *Frame Analysis*, Garden City, NY: Doubleday.
- Goldberg, RoseLee (1979) *Performance: Life Art 1909 to the Present*, New York: Harry N. Abrams.
- (1988) *Performance Art: From Futurism to the Present*, New York: Harry N. Abrams.
- Goldfried, M. R. ve G. C. Davison (1976) *Clinical Behavior Therapy*, New York: Holt, Reinhart & Winston.

- Golub, Spencer (1984) *Evreinov: The Theatre of Paradox and Transformation*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Research Press.
- Gómez-Peña, Guillermo (1993) *Warrior for Gringostroika*, St Paul, Minn.: Greywolf Press.
- (1996) *The New World Border*, San Francisco, Calif.: City Lights.
 - (2000) *Dangerous Border Crossings*, Londra, Routledge.
- Goodall, Jane R. Goodall (2002) *Performance and Evolution in the Age of Darwin*, Londra: Routledge.
- Goodman, Lizbeth (1993) *Contemporary Feminist Theatres*, Londra: Routledge.
- Gould, Timothy (1995) "The Unhappy Performative", Parker ve Sedgwick (ed.), *Performativity and Performance*, Londra: Routledge, s. 19-44.
- Goulish, Matthew (2000) *39 Microlectures in Proximity of Performance*, Londra: Routledge.
- Graf, Günter (1992) "Sprechakt und Dialoganalyse – Methodenansatz zur externen Dramainterpretation", *Werkendes Wort*, c. 41, s. 315-38.
- Graver, David (1995) "Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain", *Theatre Journal*, c. 47, s. 43-64.
- Greenberg, Clement (1962) "After Abstract Expressionism", *Art International*, vol. 6.
- (1965) "Recentness of Sculpture", *Arts*, c. 39, s. 22-5.
- Greenhouse, Linda (2002) "An Intense Attack by Justice Thomas on Cross-Burning", *New York Times*, 12 Aralık, s. 1.
- Grindal, Bruce T. ve William H. Shephard (1987/88) "Redneck Girl: From Performance to Experience", *Journal of the Steward Anthropology Society*, c. 17, s. 193-218.
- Gropius, Walter (ed.) (1981) *The Theater of the Bauhaus*, çev.: Arthur S. Wensinger, Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Gurvitch, Georges (1956) "Sociologie du théâtre", *Les Lettres nouvelles*, c. 34-6.
- Habermas, Jürgen (1970) "On Systematically Distorted Communication", *Inquiry*, c. 13, s. 205-18.
- (1984, 1987) *The Theory of Communicative Action*, Boston, Mass.: Beacon Press.
- Haedicke, Susan C. ve Tobin Nellhaus, (ed., 2001) *Performing Democracy*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan.
- Halstead, Jack (1990) "Peter Handke's *Sprechstücke* and Speech Act Theory", *Text and Communication Quarterly*, c. 10, s. 183-93.
- Harris, Dale (1995) "The Patron Saint of Suffering", *Wall Street Journal*, 16 Ocak.
- Harris, William (1994) "Demonized and Struggling with his Demons", *New York Times*, 23 Ekim, kış. H, s. 31.
- Hart, Lynda (ed.) (1989) *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- (1998) *Between the Body and the Flesh: Performing Sodomasochism*, New York: Columbia.

- Hart, Lynda ve Peggy Phelan (ed.) (1993) *Acting Out: Feminist Performances*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Hassan, Ihab (1971) *The Disembodiment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Hastrup, Kirsten (1995) *A Passage to Anthropology*, Londra: Routledge.
- Hayum, Andree (1975) "Notes on Performance and the Arts", *Art Journal*, c. 34, s. 337-40.
- Heathfield, A., F. Templeton ve A. Quick (1998) *Shattered Anatomies: Traces of the Body in Performance*, Bristol: Arnolfini Live Publication.
- Hill, Leslie ve Helen Paris (2001) *Guerrilla Performance and Multimedia*, Londra: Continuum.
- Holden, Stephen (1992) "Two Strangers Meet Through an Actor", *New York Times*, 3 Mayıs, kıs. 2, s. 8.
- Holledge, Julie, ve Joanne Tompkins (2000) *Women's Intercultural Performance*, Londra: Routledge.
- Holmstöm, Kirsten Gram (1967) *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, Upsala: Almqvist & Wiksells.
- Horst, Louis ve Carroll Russell (1961) *Modern Dance Forms*, San Francisco, Calif.: Dance Horizons.
- Howell, Anthony ve Fiona Templeton (1977) *Elements of Performance Art*, Londra: Ting Books.
- Howell, John (1992) *Laurie Anderson*, New York: Thunder's Mouth Press.
- Huelsenbeck, Richard (1951) *En Avant Dada: Eine Geschichte des Dadaismus*, çev.: Motherwell, *The Dada Painters* içinde.
- Hughes-Freeland, Felicia (1998) *Ritual, Performance, Media*, Londra: Routledge.
- Huizinga, Johan (1950) *Homo Ludens*, New York: Beacon Press.
- Huspek, Michael (1991) "Taking Aim on Habermas' Critical Theory", *Communication Monographs*, c. 58, s. 225-33.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism*, Londra: Routledge.
- Hymes, Dell (1964) "Introduction Toward Ethnographies of Communication", *American Anthropologist*, c. 66, s. 1-34.
- (1974) *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- (1975) "Breakthrough into Performance", Ben-Amos ve Goldstein, *Folklore* içinde.
- Irigaray, Luce (1985) *This Sex Which Is Not One*, çev.: Catherine Porter & Carolyn Burke, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Issacharoff, Michael ve Robin F. Jones (1988) *Performing Texts*, Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- (1989) *Discourse as Performance*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Jackson, Earl, Jr (1989) "Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Sai-kuku and Mishima", *Theatre Journal*, c. 41(4), s. 459-77.

- Jackson, Michael (1989) *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Jackson, Shannon (1993) "Ethnography and the Audition: Performance as Ideological Critique", *Text and Performance Quarterly*, c. 13, s. 21-43.
- Jagger, Alison (1983) *Feminist Politics and Human Nature*, Totowa, NJ: Rowan & Allanheld.
- Jakovljevic, Branislav (2002) "Shattered Back Wall: Performative Utterance of A Doll's House", *Theatre Journal*, c. 54, s. 431-48.
- James, William (1925) *The Philosophy of William James*, New York: Random House.
- Jameson, Fredric (1979) *Fables of Aggression*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- (1984) "Foreword", Lyotard, *The Postmodern Condition* içinde.
- Jansen, William H. (1957) "Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore", *Studies in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Jelavich, Peter (1985) *Munich and Theatrical Modernism*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jencks, Charles (1977) *The Language of Postmodern Architecture*, New York: Rizzoli.
- Jenkins, Linda Walsh (1984) "Locating the Language of Gender Experience", *Women and Performance Journal*, c. 2, s. 6-8.
- Jones, Amelia (1998) *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia ve Andrew Stephenson (ed.) (1999) *Performing the Body: Performing the Text*, Londra: Routledge.
- Juno, Andrea ve V. Vale, (ed., 1993) *Angry Women*, San Francisco, Calif.: Re/Search Publications.
- Kane, Stephanie (1994) *The Phantom Gringo Boat*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Kapferer, Bruce (1984) "The Ritual Process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcisms", *MacAloon, Rite, Drama*, s. 179-207.
- Kaprow, Allan (1966) *Assemblages, Environments, and Happenings*, New York: Harry N. Abrams.
- Katz, Jerrold J. (1977) *Propositional Structure and Illocutionary Force*, Hassocks, Sussex: Harvester Press.
- Kaye, Nick (1994) *Postmodernism and Performance*, New York: St Martin's Press.
- (1996) *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Kelley, Jeff (2001) "The Body Politics of Suzanne Lacy", Nina Felshin (ed.), *But Is It Art?*
- Kent, Sarah ve Jacqueline Morreau (ed.) (1985) *Women's Images of Men*, Londra: Writers and Readers Publishing.

- Kipper, David A. (1965) *Psychotherapy through Clinical Role Playing*, New York: Brunner/Mazel.
- Kirby, Michael (1965) *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York: Oxford University Press.
- (1975) "Post-Modern Dance", *The Drama Review*, c. 19, s. 3-4.
 - (1982) "Nonsemiotic Performance", *Modern Drama*, c. 25, s. 105-11.
- Kirschenblatt-Gimblett, Barbara (1975) "A Parable in Context: A Social Interactional Analysis of Storytelling Performance", Ben-Amos ve Goldstein, *Folklore*, s. 105-30.
- Kisselgoff, Anne (1981) "Not Quite/New York", *New York Times*, 27 Eylül.
- Knapp, Bettina (1970) "Sounding the Drum: An Interview with Jerome Savary", *Tulane Drama Review*, c. 15, s. 92-9.
- Kofman, Sarah (1985) *The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writings*, çev.: Catherine Porter, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kostelanetz, Richard (1968) *The Theater of Mixed Means*, New York: Dial.
- (1970) *John Cage*, New York: Praeger.
 - (1994) *On Innovative Performance(s): Three Decades of Recollections on Alternative Theater*, Jefferson, NC: McFarland.
- Kourilsky, Françoise (1971) *The Bread and Puppet Theatre*, Lozan: Le Cité, s. 26.
- Kristeva, Julia (1967) "Le mot, le dialogue, et le roman", *Critique*, no. 239, s. 438-65.
- (1974) *La révolution de la langue poétique*, Paris: Seuil.
 - (1980) *Desire in Language*, Leon Roudiez (ed.), çev.: T. Gora, A. Jardine ve L. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1981) *Speech and Language in Psychoanalysis*, çev.: Anthony Wilden, Baltimore, Md.: Johns Hopkins.
- Lahr, John (1991) "Playing Possum", *The New Yorker*, 1 Temmuz, s. 38-66.
- Laurie, Joe, Jr (n.d.) *Vaudeville*, New York.
- Lavie, Smadar, Kirin Narayan ve Renato Rosaldo (ed.) (1993) *Creativity/Anthropology*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Leabheart, Thomas (1989) *Modern and Post-Modern Mime*, New York: St Martin's Press.
- (ed.) (1991) *California Performance*, c. 2, Los Angeles Area, 1991/1992, Claremont, Calif.: Pomona College, Mime Journal.
- Lechte, John (1990) *Julia Kristeva*, Londra: Routledge.
- Leech, Geoffrey N. (1983) *Principles of Pragmatics*, Londra: Longman.
- Léger, Fernand (1924) "Vive Relâche", *Paris-Midi*, 17 Aralık.
- Levinson, Stephen C. (1983) *Pragmatics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lewin, Kurt (1936) *The Principles of Topological Psychology*, New York: McGraw-Hill.
- Lifton, Robert Jay (1993) *The Protean Self*, New York: Basic Books.
- Lindzey, G. ve E. Aronson (ed.) (1968) *The Handbook of Social Psychology*, Reading, Mass.: Addison-Wesley.

- Liptak, Adam (2002) "Symbols and Free Speech", *New York Times*, 15 Aralık, s. 5.
- Loeffler, Carl E. ve Darlene Tong (ed.) (1989) *Performance Anthology*, San Francisco, Calif.: Last Gasp Press.
- Long, Beverly Whitaker (1980) "Editorial Statemen", *Literature in Performance*, c. 1, s. i-v.
- Lorde, Audre (1984) *Sister/Outsider: Essays and Speeches*, Freedom, Calif.: Cross Press.
- Lyotard, Jean-François (1973) *Les dispostifis pulsionnels*, Paris: Union générale d'éditions.
 - (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press.
 - (1984) "Notes on the Critical Function of the Work of Art", çev.: Susan Hanson, *Driftworks*, New York: Semiotext(e).
- MacAloon, John J. (ed.) (1984) *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia, Pa.: Institute for the Study of Human Issues.
- MacColl, Evan (1973) "Grass Roots of Theatre Workshop", *Theatre Quarterly*, c. 3, s. 58-68.
- MacDonald, Erik (1993) *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Mannheim, Karl (1936) *Ideology and Utopia*, New York: Harcourt, Brace.
- Manning, Susan (1988) "Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric", *The Drama Review*, c. 32, s. 32-9.
- Marinetti, F. T. (1991) *Let's Murder the Moonshine: Selected Writings*, R. W. Flint (ed.), çev.: R. W. Flint ve A. A. Coppotelli: Los Angeles, Calif.: Sun and Moon.
- Marranca, Bonnie (1977) *The Theatre of Images*, New York: Drama Book Specialists.
- Martin, Douglas (2002) "Old-Time Vaudeville Looks Young Again", *New York Times*, 24 Kasım, Arts, s. 5, 7.
- Martin, Randy (1990) *Performance as Political Act: The Embodied Self*, New York: Bergin & Garvey.
- Mason, Bim (1992) *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, Londra: Routledge.
- McCall, M. M. ve Howard Becker (1990) "Performance Science", *Social Problems*, c. 37, s. 117-32.
- McKenzie, Jon (2001) *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Londra: Routledge.
- Mehta, Xerxes (1984) "Some Versions of Performance Art", *Theatre Journal*, c. 36, s. 164-98.
- Menendez, Aldo Damian (2000) "Art Attack: The Work of ARTECALLE", çev.: Coco Fusco, Fusco (ed.), *Corpus Delecti* içinde, s. 275-80.

- Mifflin, Margot (1992) "Performance Art: What Is It and Where Is It Going?" *Art News*, c. 91 (4), s. 84-9.
- Miller, Tim (1991) "Tim Miller", Thomas Leabheart (ed.), *California Performance*, Claremont, Calif.: Pomona College, Mime Journal, c. 2, s. 122-7.
- (2002) *Body Blows*, Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- Moen, Marcia K. (1991) "Peirce's Pragmatism as a Resource for Feminism", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1961) "Theater, Circus, Variety", Gropius, *The Theater of the Bauhaus* içinde.
- Montano, Linda (1978) "Mitchell's Death", *High Performance*, c. 1, s. 35.
- (1981) *Art in Everyday Life*, Los Angeles, Calif.: Astro Artz.
- Moreno, J. L. (1946) *Psychodrama*, c. 1, New York: Beacon Press.
- Morgan, Robin (1977) *Going Too Far*, New York: Random House.
- Morley, Henry (1880) *Memoires of Bartholomew Fair*, Londra: Chatto & Windus.
- Morris, Charles W. (1938) "Foundations of the Theory of Signs", *The International Encyclopedia of Unified Science*, c. 1(2), Chicago, IL.: University of Chicago Press.
- Motherwell, Robert (1951) *The Dada Painters and Poets*, Wittenborn, NY: Schultz.
- Mufson, Daniel (ed.) (1999) *Reza Abdoh*, Baltimore, Md.: Johns Hopkins.
- Munro, Eleanor (1979) *Originals: American Women Artists*, New York: Simon.
- Nemser, Cindy (1971) "Subject-Object: Body Art", *Arts Magazine*, c. 46, s. 38-42.
- Newton, Esther (1972) *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
- Nietzsche, Friedrich (1984) *Human, All Too Human*, çev.: Marion Faber, Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press.
- Nix, Marilyn (1972) "Eleanor Antin's Traditional Art", *Artweek*, c. 3, s. 3.
- O'Gorman, Kathleen (1991) "The Performativity of the Utterance in *Deirdre* and *The Player Queen*", Orr, Yeats içinde, s. 90-104.
- Ohmann, Richard (1971) "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, c. 4, s. 10-15.
- Orgel, Stephan (1989) "Nobody's Perfect", *South Atlantic Quarterly*, c. 88, s. 7-29.
- Orr, Leonard (ed.) (1991) *Yeats and Postmodernism*, Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- Paget, Marianne (1990) "Performing the Text", *Journal of Contemporary Ethnography*, c. 19, s. 136-55.
- Pandolfo, Stefania (1997) *Impass of the Angels*, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
- Pareles, Jon (2002) "A New Platform for New Poets", *New York Times*, 10 Kasım, kıs. 2, s. 1, 25.
- Park, Robert Ezra (1950) *Race and Culture*, Glencoe, IL.: Free Press.

- Parker, Andrew ve Eve Kosofsky Sedgwick (ed.) (1995) *Performativity and Performance*, Londra: Routledge.
- Parry, Benita (1994) "Signs of Our Times: Discussions of Homi Bhabha's *The Location of Culture*, *Third Text*, c. 28/29, s. 5-24.
- Parsons, Talcott (1937) *The Structure of Social Action*, New York: McGraw-Hill.
- Pavis, Patrice (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*, çev.: Loren Kruger, Londra: Routledge.
- Pelligrini, Ann (1997) *Performance Anxieties*, Londra: Routledge.
- Petrey, Sandy (1990) *Speech Acts and Literary Theory*, Londra: Routledge.
- Phelan, Peggy (1991) "Money Talks, Again", *The Drama Review*, c. 35, s. 131-42.
- (1993) *Unmarked*, Londra: Routledge.
 - (1997) *Mourning Sex*, Londra: Routledge.
 - (1999) "Performing Questions, Producing Witnesses", Foreword to Tim Etchells, *Certain Fragments*, s. 9-14.
- Phelan, Peggy ve Jill Lane (ed.) (1998) *The Ends of Performance*, New York: New York University Press.
- Phillips, Gerald ve Julia Woods (ed.) (1990) *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-fifth Anniversary of the Speech Communications Association*, Carbondale, IL.: Southern Illinois University Press.
- Pontbriand, Chantal (1982) "The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest..." çev.: C. R. Parsons, *Modern Drama*, c. 25, s. 154-62.
- Porter, Joseph A. (1979) *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Pratt, Mary Louise (1977) *Toward a Speech-Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Prevots, N. (1990) *American Pageantry*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Pritchard, Diane Spencer (1991) "Fort Ross: From Russia With Love", Anderson, *A Living History Reader*, s. 53.
- Proceedings of the United States Supreme Court (1998), no. 97-371, "National Endowment for the Arts et al. V. Karen Finley vd.", 25 Haziran.
- Quinn, Michael (1990) "Celebrity and the Semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly*, c. 4, s. 154-61.
- Rainer, Yvonne (1972) "The Performer as a Persona", *Avalanche*, Yaz, s. 50-2.
- (1989) *The Films of Yvonne Rainer*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Rapaport, Herman (1986) "Can You Say Hello?" Laurie Anderson's *United States*", *Theatre Journal*, c. 38, s. 339-54.
- Read, Alan (1993) *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, Londra: Routledge.
- (2001) "The Placebo of Performance", Patrick Campbell ve Adrian Kear (ed.), *Psychoanalysis and Performance*, Londra: Routledge, s. 147-66.
- Readings, Bill (1991) *Introducing Lyotard: Art and Politics*, Londra: Routledge.

- Reinelt, Janelle ve Joseph Roach (ed.) *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Rich, Frank (1985) "The Regard of Flight", *New York Times*, 10 Mayıs.
- (1992) "Diversities of America in One-Person Shows", *New York Times*, 15 Mayıs, kıs. C, s. 1.
- Richter, Hans (n.d.) *Dada: Art and Anti-Art*, New York.
- Rivers, Elias (1983) *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Spanish Literature*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1986) *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Newark, NJ: Juan de la Cuesta.
- Riviere, Joan (1929) "Womanliness as a Masquerade", *International Journal of Psychoanalysis*, c. 10, s. 303-13.
- Roach, Joseph (1996) *Cities of the Dead*, New York: Columbia University.
- Román, David (1992) "Performing All Our Lives: AIDS, Performance, Community", Reinelt ve Roach, *Critical Theory*, s. 208-22.
- (1998) *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Rosaldo, Renato (1989) *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, Boston, Mass.: Beacon Press.
- Rose, Barbara (1993) "Is It Art? Orlan and the Transgressive Act", *Art in America*, Şubat, s. 82-7.
- Rosenthal, Rachel (2001) *Rachel's Brain and Other Storms*, Londra: Continuum.
- Rosier, Martha (1977) "The Private and the Public: Feminist Art in California", *Artforum*, c. 16, s. 66-77.
- Roth, Moira (1980) "Vision and Re-visions: A Conversation with Suzanne Lacy", *Artforum*, c. 19(3), s. 39-45.
- (1983) *The Amazing Decade*, Los Angeles, Calif.: Astro Artz.
- (1989) "Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California", Loeffler ve Tong, *Performance Anthology*, s. 466.
- Rozik, Eli (1989) "Speech Acts and the Theory of Theatrical Communication", *Kodikas/Code*, c. 12.
- (1992) "Plot Analysis and Speech Act Theory", Deledalle, *Signs of Humanity*, s. 1183-91.
- (1992) "Theatrical Conventions: A Semiotic Approach", *Semiotica*, c. 89, s. 12.
- (1993) "Categorization of Speech Acts in Play and Performance Analysis", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, c. 8, s. 117-32.
- Rubinflen, Leo (1978) "Through Western Eyes", *Art in America*, c. 66, s. 75-83.
- Rudnitsky, Konstantin (1988) *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, çev.: Roxane Permar, New York: Harry N. Abrams.
- Rush, Michael (1999) *New Media in Late 20th-Century Art*, New York: Thames & Hudson.

- Russo, Mary (1986) "Female Grotesques: Carnival and Theory," in de Lauretis, *Feminist Studies*, ss. 213-29.
- Sahlins, Marshall (1985) *Islands of History*, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
- Saivetz, Deborah (1997) "Releasing the 'Profound' Physicality of Performance", *New Theatre Quarterly*, c. 13(52), s. 329-38.
- Sandford, M. (1995) *Happenings and Other Acts*, Londra: Routledge.
- Santayana, George (1922) *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, New York: Charles Scribner's Sons.
- Sarbin, T. ve V. Allen (1968) "Role Theory", Lindzey ve Aronson, *The Handbook of Social Psychology*, s. 488-567.
- Sartre, Jean-Paul (1956) *Being and Nothingness*, çev.: Hazel E. Barnes, New York: Philosophical Library.
- Savona, Jeanette Laillou (1984) "French Feminism and Theatre: An Introduction", *Modern Drama*, c. 27, s. 540-3.
- Sawyer, Robert Keith (ed.) (1997) *Creativity in Performance*, Greenwich, NY: Ablex.
- Sayre, Henry M. (1983) "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", *The Georgia Review*, c. 37.
- Scarry, Elaine (1995) *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York, Oxford University Press.
- Schechner, Richard (1965) *Rites and Symbols of Initiation*, New York: Harper.
- (1966) "Approaches to Theory/Criticism", *Tulane Drama Review*, c. 10, s. 20-53.
 - (1970) "Guerrilla Theatre: May 1970", *Tulane Drama Review*, c. 14, s. 163-8.
 - (1973) "Performance and the Social Sciences", *The Drama Review*, c. 17, s. 5-36.
 - (1977) *Essays on Performance Theory 1970-76*, New York: Drama Book Specialists.
 - (1983) *The End of Humanism: Writings on Performance*, New York, PAJ Publications.
 - (1985) *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, Richard ve Willa Appel (ed.) (1990) *By Means of Performance*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press.
- Schmitt, Natalie Crohn (1990) *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature*, Evanston, IL.: Northwestern University Press.
- Schneemann, Carolee (1979) *More than Meat Joy*, New Paltz, NY: Domentext.
- Schneider, Monique (1981) "The Promise of Truth – The Promise of Love", *Diacritics*, c. 11.
- Schneider, Rebecca (1993) "See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back", Hart ve Phelan, *Acting Out*, s. 227-56.

- (1997) *The Explicit Body in Performance*, Londra: Routledge.
- Schütz, Alfred (1964) *Collected Papers*, c. 2, Lahey: Martinus Nijhoff.
- Searle, John R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1977) "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida", *Glyph*, c. 1.
- (1983) *On Deconstruction* (eleştiri yazısı), *New York Review of Books*, 27 Ekim, s. 74-9.
- Sebeok, Thomas ve Robert Rosenthal (ed.) (1981) *The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes, and People*, New York: New York Academy of Sciences.
- Senelick, Laurence (1989) *Cabaret Performance 1890-1920*, New York: Performing Arts Journal Publications.
- (1993) "Boys and Girls Together", Ferris, *Crossing the Stage*, s. 80-95.
- (2000) *The Changing Room*, Londra: Routledge.
- Sharp, Willowby (1970) "Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof", *Avalanche*, c. 1, s. 14-17.
- Sharp, Willowby ve Liza Bear (1973) "Chris Burden: The Church of Human Energy", *Avalanche*, c. 8, s. 54-61.
- Sher, J. (ed.) (1962) *Theories of the Mind*, New York: Free Press.
- Shyer, Laurence (1989) *Robert Wilson and His Collaborators*, New York: Theatre Communications Group.
- Singer, Milton (ed.) (1959) *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia, Pa.: American Folklore Society.
- Small, M. (1983) "Laurie Anderson's Whizzbang Techno-Vaudeville Mirrors Life in these United States", *People Weekly*, c. 19, s. 107.
- Smith, Barbara T. (1978) "Ordinary Life", *High Performance*, c. 1, s. 45-7.
- (1978) "The Vigil", *High Performance*, 1978, c. 1, s. 49.
- Solomon, Alisa (1993) "It's Never Too Late to Switch", Ferris, *Crossing the Stage*, s. 144-54.
- (1997) *Redressing the Canon*, Londra, Routledge.
- Sonneman, Eve (1980) "Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience", *Artforum*, c. 18, s. 22-9.
- Sontag, Susan (1966) *Against Interpretation*, New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Spackman, Helen (2000) "Minding the Matter of Representation: Staging the Body (Politic)", Patrick Campbell (ed.), *The Body in Performance*, Singapur: Harwood Academic Publishers, s. 5-22.
- Spackman, Helen ve Patrick Campbell (1998) "Re-presenting the Body in Performance: Without Anaesthetic: The Terrible Beauty of Franko B", *The Drama Review*, c. 42(4), s. 56-74.
- Stalnaker, R.C. (1972) "Pragmatics", Davidson ve Harman (ed.), *Semantics of Natural Language*.

- States, Bert O. (1985) *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Stern, Carol Simpson ve Bruce Henderson (1993) *Performance: Texts and Contexts*, White Plains, NY: Longman.
- Strachey, J. (ed.) (1953-74) *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Londra: Hogarth Press.
- Strine, Mary S., Beverly Whitaker Long ve Mary Frances Hopkins (1990) "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities", Phillips ve Woods, *Speech Communication*, s. 181-93.
- Strutt, Joseph (1845) *The Sports and Pastimes of the People of England*, Londra: Thomas Tegg.
- Tamblyn, Christine (1990) "Hybridized Art", *Artweek*, c. 21, s. 18-19.
- Taussig, Michael (1992) *The Nervous System*, New York: Routledge.
- (1997) *The Magic of the State*, New York: Routledge.
- Taylor, Diane (2001) "Staging Social Memory: Yuyachkani", Campbell ve Kear (ed.) *Psychoanalysis and Performance*, s. 218-36.
- Taylor, Diane ve Juan Villegas Morales (ed.) (1994) *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin/o America*, Durham, NC: Duke University.
- Toll, Robert C. (1976) *On With the Show! The First Century of Show Business in America*, New York: Oxford University Press.
- Traylor, Marcia (1976) "Catalog: Autobiographical Fantasies", *Laica Journal*, c. 10.
- Trinh, Thi Minh-Ha (1989) *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1991) *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*, Londra: Routledge.
- Trippi, Laura (1994) "Visiting Hours", New York: Program of the New Museum.
- Turnbull, Colin (1990) "Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience", Scheduler ve Appel, *By Means of Performance*, s. 50-81.
- Turner, Victor (1957) *Schism and Continuity*, Manchester: Manchester University Press.
- (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, IL.: Aldine Publishing Co.
- (1974) *Dramas, Fields, and Metaphors*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- (1982) *From Ritual to Theatre*, New York: Performing Arts Journal Publications.
- (1984) "Liminality and the Performative Genres", MacAloon, *Rite, Drama*, s. 19-41.
- Turner, Victor ve Edith Turner (1982) "Performing Ethnography", *The Drama Review*, c. 26, s. 33-50.
- Tyler, Stephen (1987) *The Unspeakable: Discourse, Dialogue, and Rhetoric in the Postmodern World*, Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

- Tzara, Tristan (n.d.) "Zurich Chronicle 1915-1919", Richter, *Dada*.
- van den Heuvel, Michael (1991) *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- van Dijk, Teun A. (1977) *Text and Context*, Londra: Longman.
- van Gennep, Arnold (1908, 1960) *The Rites of Passage*, çev.: M. B. Vizedon ve G. L. Caffee, Chicago, IL.: Chicago University Press.
- Vater, Regina (1987) "Ecology Art is Alive and Well in Latin America", *High Performance*, c. 10, s. 30-5.
- Vercoe, Caroline (2001) "Agency and Ambivalence: A Reading of Works by Coco Fusco", Fusco, *The Bodies that Were Not Ours*, s. 231-46.
- Wagner, Arthur (1967) "Transactional Analysis and Acting", *Tulane Drama Review*, c. 11 (4), s. 81-8.
- Walsh, M. (1983) "Post-Punk Apocalypse", *Time*, c. 121, s. 68.
- Wandor, Michelene (1986) *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, Londra: Routledge & Kegan Paul.
- Weber, Elisabeth (1990) *Verfolgung und Trauma*, Viyana: Passagen.
- Weimann, Robert (1992) "(Post)Modernity and Representation: Issues of Authority, Power, Performativity", *New Literary History*, c. 23(4), s. 955-81.
- Weinsheimer, Joel C. (1985) *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of "Truth and Method"*, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Whitmore, Jon (1994) *Directing Postmodern Theater*, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.
- Whyte, Raewyn (1993) "Robbie McCauley: Speaking History Other-Wise," Hart ve Phelan, *Acting Out*, s. 277-94.
- Wilding, Faith (1996) "The Feminist Art Program at Fresno and Cal Arts, 1970-75", Broude ve Garrard, *The Power of Feminist Art*, s. 32-47.
- Wiles, Timothy (1980) *The Theater Event: Modern Theories of Performance*, Chicago, IL.: University of Chicago Press.
- Wilkerson, Margaret (1991) "Demographics and the Academy", Case ve Reinelt, *The Performance of Power*, s. 238-41.
- Wilshire, Bruce (1982) *Role Playing and Identity*, Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- (1990) "The Concept of the Paratheatrical", *The Drama Review*, c. 34, s. 177-8.
- Winnicott, D. W. (1971) *Playing and Reality*, Londra: Tavistock.
- Wittke, Carl (1930) *Tambo and Bones*, Durham, NC: Duke University Press.
- Worthen, William (1995) "Disciplines of the Text, Sites of Performance", *The Drama Review*, c. 39, s. 13-28.
- (1998) "Drama, Performativity and Performance", *PMLA*, c. 113(5), s. 1093-107.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne (1993) "Cherrie Moraga's 'Shadow of a Man'", Hart ve Phelan, *Acting Out*, s. 85-104.

- Young, Robert (1990) "The Ambivalence of Bhabha", *White Mythologies: Writing, History and the West*, Londra: Routledge, s. 141-56.
- Zarrilli, Phillip (1992) "For Whom is the King a King? Issues of Intercultural Production, Perception and Reception in a Kathikali *King Lear*", Roach ve Reinelt, *Critical Theory*.
- Zimmer, Elizabeth (1989) "Out of Left Field", *Dance Magazine*, Eylül, s. 52-3.
- (1995) "Has Performance Art Lost Its Edge?" *Ms*, c. 5(5), s. 78-83.

İsim Dizini

- Abdoh, Reza 165-166, 316, 347.
Abrahams, Roger 37, 302, 331.
Acconci, Vito 158, 160, 177, 184, 209, 218, 232, 316.
Adam, Barbara 213-214, 312, 346.
Adorno, Theodor 254, 297, 327, 331, 334.
Albrecht, Ernest 171, 316, 331.
Allen, Stuart 312.
Allen, Vernon L. 71, 306, 350.
Alter, Jean 47, 124-125, 136, 149, 294, 297, 312, 331.
Althusser, Louis 87, 117.
Anderson, Laurie 161-162, 177-179, 211, 255, 299, 301, 317, 327, 331, 343, 348, 351.
Antin, Eleanor 174, 176, 219, 222, 224, 227, 233, 236, 241, 322, 347.
Appia, Adolphe 193.
Apple, Jacki 165-166, 171-172, 178, 219, 223-224, 240, 316-317, 321, 325, 331.
Aristoteles, 107, 125, 146.
Arp, Hans 141.
Artaud, Antonin 141, 163, 193-194, 204-205, 314, 332.
Asselin, Jean 144.
Astley, Phillip 129-130, 171.
Astor, Madeline 153.
Athey, Ron 185, 232-235, 324.
Auslander, Philip 184-185, 211-212, 254-255, 257, 317, 320, 324, 326, 332.
Austin, John 87, 94-108, 111-117, 278, 292-293, 297, 299, 309-310, 330, 332, 339.
Avner, Eksantrik 173, 179.
B. Franko 185, 351.

- Bailey, James Anthony 130-131, 171.
 Bakhtin, Mikhail 48, 74, 92-93, 98, 104-105, 111, 113, 208, 254, 256, 280, 293, 295, 297, 299, 304, 309, 330, 332.
 Balding, Ivor David 171.
 Banes, Sally 196-202, 221, 318-319, 321, 332.
 Barba, Eugenio 39-40, 53-55, 59, 304-305, 332.
 Barnum, Phineas T. 130-131, 171.
 Barrault, Jean-Louis 144.
 Barth, John 200, 319, 332.
 Bateson, Gregory 38, 63, 76-77, 292, 303, 305, 332.
 Bauman, Richard 26, 38, 40, 76, 303, 307, 332.
 Bausch, Pina 151, 170.
 Beckett, Samuel 170.
 Ben-Amos, Dan 37, 302, 305-306, 333, 343, 345.
 Benamou, Michel 190, 318, 333.
 Benveniste, Emile 49, 98-100, 309, 333.
 Berger, Peter L. 73, 298, 333.
 Bergson, Henri 67.
 Berne, Eric 41, 58, 72-73, 76, 297-298, 305-306, 333.
 Bernhard, Sandra 83.
 Bernini, Giovanni 124.
 Best, Paul 174, 229.
 Beuys, Joseph 122, 151, 157-158, 182.
 Bhabha, Homi 266, 295, 328, 333, 348, 354.
 Binder, Paul 171.
 Birringer, Johannes 184-186, 317-318, 333.
 Black Ice, 240.
 Blau, Herbert 25, 173, 205, 320, 333.
 Bluhm, Norman 123.
 Boal, Augusto 262-263, 328, 333.
 Bogosian, Eric 134, 176, 317, 331, 340.
 Bossard, Andres 144.
 Boulanger, Denise 144.
 Bourdieu, Pierre 113-114, 116-117, 295, 311-312, 334.
 Bowlby, Rachel 252, 326, 334.
 Bradbrook, Muriel 127, 313, 334.
 Brecht, Bertolt 106, 134, 282.
 Brecht, Stefan 259, 327, 334.
 Breton, André 141, 294, 314, 334.
 Breuer, Lee 167-168, 180.
 Brown, Trisha 192, 199, 218.
 Browne, Robert 128.
 Brun, Ida 131.
 Burden, Chris 158-160, 184, 232, 315, 351.
 Burgess, Hovey 170-171.
 Burke, Kenneth 37, 60-62, 91, 293, 303, 305, 327, 334, 343.
 Burnham, Linda 238, 317, 321-324, 334.
 Butler, Judith 87, 111-112, 114-117, 253-254, 259-260, 265, 285, 297, 308, 312, 326-328, 334.
 Büchner, Georg 180.
 Caffee, Gabrielle L. 40, 303, 353.
 Cage, John 46, 122, 141, 145-147, 151, 162, 197, 228, 315, 334, 345.
 Caillois, Roger 45-48, 106, 123, 291, 295, 303, 335.
 Camillieri, Camille 55.
 Campbell, Patrick 305, 307-308, 317, 335, 348, 351-352.
 Caramello, Charles 190, 318, 333.
 Carlos, Laurie 237.
 Carlson, Thomas 13, 109-110, 297, 307, 311, 328, 330, 335-336.
 Caron, Guy 172.
 Carr, C. 232, 236, 323-324, 329, 335.
 Caruth, Cathy 86, 308, 335.
 Case, Sue-Ellen 81-82, 85, 89, 217, 249, 258-260, 298, 307-308, 321, 325-327, 334-335, 338-339, 353.
 Castellucci, Romeo 169.
 Certeau, Michel de 74-75, 208, 253-254, 299, 307, 326, 337, 341.

- Chambers, Ross 105-107, 109-310, 335.
 Chaudhuri, Una 264, 328, 335.
 Chesebro, James W. 111, 311, 336.
 Chicago, Judy 180, 219, 240, 281, 302-304, 309, 315, 320, 322, 326, 330, 337-338, 347, 350, 352-353.
 Childs, Lucinda 170, 199, 218.
 Chin, Stacey Ann 240.
 Chomsky, Noam 90-91, 98-99, 300, 336.
 Christo, 156, 182.
 Cixous, Hélène 84, 336.
 Clark, Herbert 109-110, 311, 312, 336.
 Clarke, John 130, 313, 336.
 Clarke, Martha 170, 319.
 Clément, Catherine 84, 336.
 Clifford, James 44, 56, 277-278, 293, 303, 305, 329, 336, 341.
 Coates, George 191.
 Cody, William 130-131.
 Compagnie Extrêmement Prétentieuse 175.
 Confino ailesi 154.
 Conquergood, Dwight 33, 40, 51, 277-282, 303-304, 330, 336.
 Copeau, Jacques 144.
 Copeland, Roger 201, 319, 336.
 Craig, Edward Gordon 193.
 Craig, Sandy 162, 316, 336.
 Cranach, Lucas 141.
 Crisp, Quentin 134, 226.
 Croce, Arlene 234-235, 324, 336.
 Csikszentmihalyi, Mihaly 46, 291.
 Cunningham, Merce 122, 145, 147, 151, 197.
 Curb, Rosemary 217, 321, 336.
 Çehov, Anton 180, 202.
 Dame Edna, 227.
 Dasté, Jean 144.
 Davis, R.G. 145.
 Davis, Ronald G. 243.
 Davy, Kate 258-260, 318, 327, 337, 339.
 Dean, Laura 199, 201.
 Debord, Guy 182, 337.
 Debureau, 143-144.
 Decroux, Etienne 144.
 DeGroat, Andrew 170.
 Del Valle, Mayda 240.
 Dempsey, Corinne 52, 304, 337.
 Derrida, Jacques 28, 49, 87, 92, 111-118, 204-206, 252-254, 256, 285, 293, 299-300, 311-312, 320, 326, 337, 351.
 Diamond, Elin 82-85, 255, 260-261, 266-267, 283-284, 307-308, 322, 327, 330, 336-337.
 Dickens, Charles 133.
 Dijk, Teun A. van 104-105, 108-311, 353.
 Dine, Jim 147-148.
 Doane, Mary Ann 256, 296, 327, 338.
 Dolan, Jill 19, 85, 216, 250, 252, 259-260, 269, 287, 321, 326, 330, 338.
 Don Juan, 99-100, 117, 309, 339.
 Dore, John 92, 309, 338.
 Dorson, Richard M. 37, 292, 302, 338.
 Dostoyevski, Fyodor 166.
 Drake, David 228, 323, 338.
 Draper, Ruth 124, 133, 176.
 Dresher, Paul 191.
 Duchamp, Marcel 156-157, 190, 295.
 Duncan, Isadora 132, 136-138, 144-146.
 Dunn, Robert 197.
 Eco, Umberto 63-65, 80, 89, 103, 105-106, 109, 200, 295, 306, 310, 338.
 Eddy, Nelson 267.
 Edelson, Mary Beth 221, 321, 338.
 Ehrmann, Jacques 48-49, 304, 338.
 Eisenstein, Sergei 136, 297.
 Elam, Keir 107, 108, 310, 338.
 Eltinge, Julian 228.
 Elwes, Catherine 225, 250, 253, 257-258, 322, 326-327, 338.
 Erikson, Jon 210, 257, 320, 327.

- Etchells, Tim 181, 317, 339, 348.
 Euripides, 180.
 Evelyn, John 129, 313, 339.
 Evreinoff, Nikolas 59-60, 70, 136-137, 139, 153, 305, 339.
 Ewing, Katherine Pratt 52, 304, 339.
 Export, Valie 248, 294, 325-326, 339.
 Fabre, Jan 169.
 Felman, Shoshana 99-101, 106, 114, 117, 278, 309-310, 339.
 Féral, Josette 90, 94, 112, 205-207, 210, 223, 263-264, 308, 319, 322, 328, 339.
 Festa, Angelika 253.
 Finley, Karen 177, 229-232, 241, 250-252, 260, 323, 335, 348.
 Fischer-Lichte, Erika 55.
 Fish, Stanley 102, 108, 110-111, 299, 310, 339.
 Flanagan, Bob 233.
 Fleck, John 229, 231-232, 311, 323, 339.
 Fokine, Mikhail 137.
 Fonteles, Bene 183.
 Foregger, Nikolai 136.
 Foreman, Richard 151, 167-168, 180, 195-196, 316, 318-319, 339.
 Forster, Ewan 166-167.
 Forte, Jeanie 247, 251, 325-327, 335, 339.
 Forti, Simone 151, 156, 199, 218.
 Foster, Hal 202-203, 211, 319, 334, 340.
 Foucault, Michel 87, 114, 117.
 Frassetto, Fiorina 144.
 Freedman, Barbara 210, 317, 320, 340.
 Freud, Anna 85.
 Freud, Sigmund 58, 81-87, 115, 118, 168, 249, 307-308, 340.
 Fried, Howard 158.
 Fried, Michael 191-194, 196, 198, 204, 206-207, 209-210, 318, 340.
 Fuchs, Elinor 231, 323, 326, 340.
 Fuller, Loie 138, 144-146.
 Fusco, Coco 246, 268-272, 325, 328-329, 336, 339-340, 346, 353.
 Gadamer, Hans Georg 209, 320, 353.
 Gallie, William B. 21-22, 301, 340.
 Gamboa, Harry Jr. 246, 325, 340.
 Garfinkel, Harold 74, 294, 306, 340.
 Garth, Midi 145.
 Gates, Henry Louis, Jr. 179, 317, 341.
 Gatti, Armand 262, 328, 341.
 Gay, John 129, 228-229, 313, 323, 338, 341, 349.
 Geertz, Clifford 44, 276, 278, 293, 303, 329, 341.
 Gennep, Arnold van 39-45, 49, 77, 296, 303, 353.
 Gentile, John 133, 313, 322, 341.
 George, David 208, 320, 341.
 Gevisser, Mark 228, 323, 341.
 Gilbert ve George, 157.
 Gilchrist, Bruce 185.
 Gilroy, Frank 266, 328, 341.
 Glass, Philip 177.
 Godzich, Wlad 75, 307, 341.
 Goethe, Johann 18, 125, 313, 341.
 Goffman, Erving 33-34, 39, 41, 57, 60-69, 71, 74-77, 91, 94, 111, 225-226, 291-294, 305-307, 322, 341.
 Goldberg, RoseLee 122-124, 312, 315.
 Goldberg, Whoopi 123-125, 134, 176, 315, 341.
 Goldstein, Kenneth S. 37, 302, 305-306, 333, 343, 345.
 Gómez-Peña, Guillermo 241, 246, 261, 268-273, 329, 342.
 Gordon, David 193, 199.
 Gould, Timothy 106, 310, 342.
 Graham, Dan 182.
 Graham, Martha 145.
 Gray, Spalding 134, 173, 176, 178, 225.
 Greenberg, Clement 191-193, 318, 342.
 Grice, H. Paul 103, 296.
 GRONK, 246.

- Grooms, Red 147.
 Grotowski, Jerzy 282.
 Gruss, Alexis 171.
 Guilbert, Yvette 81.
 Gurvitch, George 34, 302, 342.
- Habermas, Jürgen 91, 308-309, 342-343.
 Hagedorn, Jessica 237.
 Hall, Doug 182, 227, 322, 341.
 Halprin, Anna 122, 146, 149, 151, 156, 197, 218.
 Hamburger, Anne 165.
 Hamilton, Lady Emma 131-132, 313, 340.
 Hamlet, 24-26, 180.
 Hammad, Suheir 240.
 Hart, Lynda 85, 308, 324, 327-329, 335, 342-343, 350, 353.
 Hassan, Ihab 190, 318, 343.
 Hastrup, Kirsten 53-55, 304-305, 343.
 Hawkins, Erick 145.
 Hay, Deborah 151, 218.
 Hegel, Georg 125.
 Heighes, Christopher 166-167.
 Hendel-Schütz, Henriette 131.
 Henes, Donna 221.
 Herford, Beatrice 124, 176.
 Heron, Willie 246.
 Hershman, Lynn 224.
 Hixson, Lin 165-166, 180, 316, 321, 331.
 Hockney, David 156.
 Hoffman, Abbie 181.
 Holbrook, Hal 133.
 Holledge, Julie 273, 329, 343.
 Hopkins, Mary 21-22, 301, 307-308, 316, 325, 333, 335, 345, 347, 352.
 Horst, Louis 197, 318, 343.
 Howell, Anthony 163, 316-317, 343.
 Hoyle, Geoff 171.
 Hsieh, Tehching 158.
 Huelsenbeck, Richard 141, 300, 314, 343.
- Hughes, Holly 177, 229, 231-232, 264, 343.
 Huizinga, Johan 41, 45-49, 123, 296, 303-304, 330, 343.
 Humphrey, Doris 145, 197.
 Humphries, Barry 227.
 Hutcheon, Linda 200, 202, 319, 343.
 Hwa, Kim Kum 273.
 Hymes, Dell 34-35, 37-38, 40, 66, 76, 91-92, 302, 306-307, 309, 343.
- Ibsen, Henrik 107, 132, 180, 273.
 Institute for Contemporary Arts, (ICA) 340.
 Irigaray, Luce 251, 255-256, 267, 296, 327, 343.
 Irwin, Bill 171, 173, 179, 189, 199.
- Jackson, Earl 259, 327, 343.
 Jackson, Michael 280, 330, 344.
 Jagger, Alison 216, 344ç
 Jakobson, Roman 89.
 Jakovljevic, Branislav 107, 310, 344.
 James, William 56, 69, 94, 103, 111, 130, 153, 197, 268, 277, 280, 293, 305-306, 311, 315-316, 320, 329-330, 333, 336-338, 344.
 Jameson, Fredric 203, 207, 211, 319-320, 344.
 Jansen, William H. 35-36, 302, 344.
 Jaques-Dalcroze, Emile 137-138, 297.
 Jelavich, Peter 133, 313, 344.
 Jencks, Charles 200-203, 255-256, 292, 344.
 Jenkins, Linda Walsh 216, 321, 344.
 Jenkins, Ron 172.
 Johns, Jasper 156, 307-308, 316, 325, 333, 335, 345, 347.
 Jonas, Joan 160, 199.
 Jones, Bill T. 235.
 Jones, Rhodessa 263.
 Jong, Erica 184.

- Kafka, Franz 114-115.
 Kane, Stephanie 52, 304, 344.
 Kapferer, Bruce 44, 303, 344.
 Kaprow, Allan 143, 147-152, 157-158, 160-161, 295, 315, 344.
 Katz, Jerrold 98-100, 309, 344.
 Kaye, Nick 190, 198-199, 206, 318, 320, 344.
 Kear, Adrian 305, 307-308, 335, 348, 352.
 Kerzhentsev, Platon 138.
 Kienholz, Edward 156.
 Kirby, Michael 148, 195, 198-199, 296, 298, 315, 318-319, 324, 345.
 Kierkegaard, Soren 100.
 Kirschenblatt-Gimblett, Barbara 345.
 Kirsten, Lincoln 53, 304, 313, 343.
 Kisselgoff, Anne 199, 318-319, 345.
 Klein, Yves 122, 148, 157.
 Knowles, Alison 218.
 Knowles, Christopher 169.
 Knox, Sonia 250, 260, 326.
 Kofman, Sarah 84, 345.
 Kostelanetz, Richard 133, 150-151, 162, 295, 313, 315-316, 334, 345.
 Kourilsky, Françoise 182, 317, 345.
 Kristeva, Julia 58, 82, 93-94, 97-98, 100, 104-105, 114, 117, 206, 251, 267, 278, 298, 309-310, 329, 345.
 Kuhn, Thomas 185.
 Kushner, Tony 225.
 Kwong, Dan 239.
 Labov, William 103, 292.
 Labowitz, Leslie 247.
 Lacan, Jacques 58, 82-83, 86-87, 99-100, 114-115, 117, 206, 249, 308, 345.
 Lacy, Suzanne 219, 236, 247, 324, 344, 349.
 Laliberté, Guy 171.
 Lamb, Charles 125.
 Lauretis, Teresa de 260, 304, 327, 337, 350.
 Laurie, Joe, Jr. 161-162, 177, 179, 199, 211, 228, 237, 255, 299, 317, 323, 327, 343, 345, 348, 351.
 Lazarus, Arnold A. 58.
 Leabheart, Thomas 191, 314, 316, 318, 324, 345, 347.
 Lechte, John 100, 278, 310, 329, 345.
 Lecoq, Jean 144.
 Leech, Geoffrey 108, 311, 345.
 Léger, Fernand 141-142, 314, 345.
 Lepage, Robert 169, 185.
 Le Va, Barry 218.
 Levinas, Emmanuel 86, 308.
 Levinson, Stephen 108, 311, 345.
 Lewin, Kurt 160, 345.
 Lifton, Robert Jay 277, 329, 345.
 Lippard, Lucy 218.
 Littlewood, Joan 262.
 Litz, Katherine 145.
 Long, Beverly 21-22, 301, 311, 346, 352.
 Lorde, Audre 252, 326, 346.
 Luckman, Thomas 73, 298, 333.
 Luna, James 268.
 Lyotard, Jean-François 89-90, 112, 207-208, 211, 294, 297, 299, 308, 320, 344, 346, 348.
 MacAloon, John 35, 44, 46, 284, 286, 302-303, 330, 344, 346, 352.
 MacDonald, Eric 22, 301, 346.
 MacDonald, Jeanette 267.
 Maciunas, George 151, 339.
 MacKaye, Hazel ve Percy 138.
 Maheu, Gilles 144.
 Malpede, John 263.
 Mannheim, Karl 73, 346.
 Manning, Susan 198-199, 318, 346.
 Manzoni, Piero 122, 148, 157.
 Mapplethorpe, Robert 235, 328, 334.
 Marceau, Marcel 144.
 Marin, Maguy 151, 170.
 Marinetti, Filippo 139-140, 294, 314, 346.

- Marioni, Tom 158.
 Marranca, Bonnie 162, 167, 195, 295,
 316, 318, 346.
 Martin, John 198.
 Martin, Randy 211, 320, 346.
 Martinez, Daniel J. 246.
 McCauley, Robbie 237-238, 324, 353.
 McDermott, Ray P. 92, 309, 338.
 McKenzie, Jon 284-286, 288, 330, 346.
 Mehta, Xerxes 196, 318, 346.
 Meyerhold, Vsevolod 136-137, 144,
 292, 314, 334.
 Miller, Tim 177, 202, 229-232, 238, 261,
 264, 324, 328, 347.
 Moen, Marcia 251, 326, 347.
 Moffett, Marjorie 124.
 Moholy-Nagy, Laszlo 142, 314, 347.
 Molière, 99.
 Monfort, Silvia 171.
 Monk, Meredith 151, 221.
 Montano, Linda 158, 220-222, 322, 347.
 Moore, Jack 145.
 Moorman, Charlotte 151, 218.
 Moreno, Jacob L. 58, 70-72, 80, 298,
 305-306, 347.
 Morgan, Robin 245, 325, 347.
 Morris, Charles 64-65, 80, 97, 298, 309,
 347.

 Naumann, Bruce 157, 218.
 Newton, Esther 226, 322, 347.
 Nietzsche, Friedrich 66, 100, 195, 306,
 347.
 Nitsch, Hermann 157.
 Nuttall, Jeff 162.

 O'Hara, Frank 123.
 Ohmann, Richard 101-102, 104-105,
 107, 109, 310, 347.
 Oldenburg, Claes 148.
 Oliveros, Pauline 218.
 Olivier, Laurence 24.
 O'Neill, Eugene 202.

 Ono, Yoko 151, 218-219.
 Oppenheim, Dennis 218.
 Orgel, Sandra 220, 322, 347.
 Orlan, 185, 233-234, 324, 332, 349.
 Osolobe, Ivo 64.
 Ostrovsky, Nikolai 136.

 Paik, Nam June 151.
 Pandolfo, Stefania 52, 304, 347.
 Park, Robert 69, 170, 306, 347.
 Parker, Andrew 101, 111, 308, 310-311,
 335, 342, 348.
 Parsons, Talcott 72, 306, 320, 348.
 Pastor, Tony 133, 135.
 Pavis, Patrice 55, 305, 348.
 Pavlata, Alexandre 171.
 Pavlova, Anna 137.
 Paxton, Steven 199.
 Payne, Mitchell 221.
 Peirce, Charles 64, 108, 251, 295, 326,
 347.
 Pellegrini, Ann 83.
 Penn ve Teller, 172.
 Petrey, Sandy 104, 310, 348.
 Pfaff, Judy 156.
 Phelan, Peggy 86, 181, 252-253, 308,
 317, 323-324, 326, 328-329, 332,
 343, 348, 350, 353.
 Picabia, Francis 141, 314.
 Pisoni, Larry 170-171.
 Pitt, Leonard 191.
 Platon, 66, 85, 138, 255, 296.
 Pontbriand, Chantal 206, 210, 320, 348.
 Porter, Joseph A. 107, 308-310, 327,
 343, 345, 348.
 Potter, Sally 252.
 Pratt, Mary Louise 52, 102-104, 304,
 310, 339, 348.
 Pritchard, Diane Spencer 24, 27, 301,
 348.

 Quinn, Michael 79, 307, 348.

- Radlov, Sergei 136.
- Rainer, Yvonne Rame, Franca 151, 156, 160, 218, 222, 321-322, 348.
- Rapaport, Herman 255, 299, 327, 348.
- Rauschenberg, Robert 147.
- Read, Alan 75, 81, 212, 288, 307, 320, 330, 348.
- Reagan, Ronald 262.
- Rice, Thomas Dartmouth 132.
- Ringling Kardeşler 130-131.
- Rivers, Elias 108, 110, 311, 349.
- Roach, Joseph 19, 277, 307, 325, 327, 330, 337-338, 349, 354.
- Robbins, Todd 173.
- Román, David 25, 302, 349.
- Rosaldo, Renato 276, 329-330, 345, 349.
- Rose, Barbara 233, 324, 349.
- Rose, Sheree 233.
- Rosenbach, Ulrike 248.
- Rosenthal, Rachel 256, 263-264, 265, 301, 328, 333, 335, 349, 351.
- Rosier, Martha 321, 349.
- Roth, Moira 220-221, 321-322, 324, 349.
- Rousseau, Jean-Jacques 138.
- Rozik, Eli 108109, 310311, 349.
- Rubin, Jerry 181.
- Rush, Chris 220, 315-316, 349.
- Russo, Mary 256, 304, 327, 350.
- Saar, Bettye 156.
- Sahagun, Paulina 239.
- Sahlins, Marshall 49-50, 304, 350.
- St. Denis, Ruth 145.
- Santayana, George 67, 306, 350.
- Saqui, Madame 128.
- Sarbin, Theodore L. 71, 306, 350.
- Sartre, Jean-Paul 67-68, 306, 350.
- Saussure, Ferdinand de 88-90, 111, 293-294, 299, 308, 337.
- Savarese, Nicola 53, 332.
- Savary, Jérôme 163-164, 316, 345.
- Sayre, Henry 204, 319, 350.
- Schechner, Richard 19, 24, 33-35, 41-42, 55, 58, 60, 71-72, 76-77, 79-80, 181, 243, 250, 292-293, 298, 302-304, 307, 317, 325, 350.
- Schlemmer, Oskar 142.
- Schmitt, Natalie Crohn 146, 314, 350.
- Schneemann, Carolee 218-219, 222, 321-322, 350.
- Schneider, Monique 100, 310.
- Schneider, Rebecca 267, 295, 324, 328, 350.
- Schutz, Alfred 73-74, 306.
- Schwitters, Karl 143, 296, 314, 338.
- Searle, John 28, 92, 94, 96-97, 102, 108, 111-112, 114-115, 117, 309, 311, 351.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 101, 308, 310-311, 335, 342, 348.
- Senelick, Laurence 134, 228, 313, 323, 351.
- Shakespeare, William 18, 65, 102, 107, 109, 110, 134, 173, 180, 210, 310, 348.
- Shaw, Peggy 258.
- Shawn, Ted 145.
- Sherk, Bonnie 158, 218.
- Shiner, David 173.
- Sia, Beau 240, 325, 331.
- Sifuentes, Roberto 272.
- Simmons, Russell 179.
- Singer, Milton 36, 39-40, 43, 47, 296, 302, 351.
- Skinner, Cornelia Otis 133.
- Smith, Anna Deveare 83, 176.
- Smith, Barbara 178, 218, 220-221, 317, 321-322, 351.
- Smithson, Robert 156, 182.
- Solomon, Alisa 323, 351.
- Sonneman, Eve 209, 320, 351.
- Sontag, Susan 226, 295, 322, 351.
- Spackman, Helen 183-184, 317, 351.
- Sprinkle, Annie 189, 250-252, 273, 326, 336.

- Stalin, Josef 135.
 Stalnaker, Robert C. 97, 309, 351.
 Stanislavski, Constantin 71, 109.
 States, Bert O. 47, 64-65, 79, 161, 177, 231, 255, 306, 317, 327, 348, 351-352.
 Stelarc, 185.
 Strine, Mary 21-22, 301, 352.
 Summers, Elaine 218.
 Sutton-Smith, Brian 43, 47, 303.

 Tairov, Alexander 137.
 Taussig, Michael 51-52, 304, 352.
 Taylor, Diana 87, 270-271, 292, 308, 320, 329, 352.
 Terentius, 126.
 Tharp, Twyla 201.
 Thatcher, Margaret 175, 262-263.
 Thomas, Clarence 40, 116, 132, 191, 301, 311-314, 316, 318, 324, 336, 340, 342, 345, 347, 351-352.
 Todd, Susan 173, 257.
 Tomlin, Lily 134.
 Tompkins, Joanne 273, 329, 343.
 Trinh, Thi Minh-Ha 276, 329, 352.
 Tudor, David 147.
 Turnbull, Colin 50-51, 304, 352.
 Turner, Victor 33-34, 39-50, 53, 55, 57, 60-63, 71, 77, 80, 94, 111, 179, 281, 296, 298, 303, 330, 352.
 Twain, Mark 133.
 Tyler, Stephen 279-280, 330, 352.
 Tzara, Tristan 140-141, 292, 314, 353.

 Valdez, Patassi 246.
 Vanderbilt, Rosmund 153.
 Villegas, Juan 270, 329, 352.
 Vinci, Leonardo da 124.
 Vizedon, Monika B. 40, 303, 353.

 Wade, Stephen 172, 308, 337.
 Wandor, Michelene 216, 248, 321, 326, 327, 353.
 Waring, James 197.
 Weaver, Lois 256, 258.
 Wedekind, Frank 134.
 Weidman, Charles 145.
 Weinsheimer, Joel 209, 320, 353.
 Wely, Warner von 164-165.
 Wilde, Oscar 226-227, 322, 336.
 Wilding, Faith 219-220, 321, 353.
 Wiles, Timothy 151, 315-316, 353.
 Wilkerson, Margaret 286, 330, 353.
 Williams, Willym 133.
 Wilshire, Bruce 68, 77, 112, 306, 353.
 Wilson, Martha 223-224.
 Wilson, Robert 151, 162, 167-170, 177, 180, 185, 295, 316, 319.
 Winnicott, Donald W. 77, 307, 353.
 Wittgenstein, Ludwig 64.
 Wolford, Lisa 273.
 Wolpe, Joseph 58.
 Wolzogen, Ernst von 136.

 Zaloom, Paul 172, 179.
 Zampieri, Gino 262.
 Zarilli, Phillip 242, 325.

 Uçan Karamazov Biraderler 173, 179.

PERFORMANS

Marvin Carlson

Türkçesi: Beliz Güçbilmez

Elinizdeki çalışma, performans kavramını ve kavramın farklı disiplinlerde nasıl geliştiğini gözler önüne seren ilk ve en kapsamlı yapıt olarak haklı bir üne sahip. Geniş ölçüde gözden geçirilmiş ve zengin bir görsel malzemeyle desteklenmiş olan bu baskı, kitabın ilk kez yayımlandığı 1996 tarihinden bu yana söz konusu alandaki tüm gelişmeleri bir bütün olarak ele alıyor. Kavramı tiyatroya has bir edim olarak incelemeye başlayan Carlson, etnografyadan dilbilime ve oradan kültürel çalışmalar alanına dek geniş erimli bir yelpazeyi baştan sona tarıyor. Güncellenmiş bir kaynakçayla ve tartışmaya işlevsel bir katkı sağlaması umulan bir sözlükçeyle tamamlanan bu klasik metin, alanın en özgün, en yol gösterici kılavuzlarından biri olarak ilk günkü önemini ve canlılığını koruyor.

Marvin Carlson'un performans alanındaki bu çığır açıcı kitabı Türkiye'de okurlar için temel bir başvuru kaynağı olacaktır.

gösterim sanatları
tiyatro, tiyatro tarihi

