

E	T	K	i
ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>		ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>	
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023		e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023	

Kökler Üzerine Bir Performans Denemesi: *Ben'den Evvel*

Gizem Gürer Arslan | Lecturer | Bilkent University
gizem.gurer@bilkent.edu.tr

Anahtar Kelimeler:

kökler,
tiyatro,
performans,
tiyatrallık,
performans sanatı.

Makale Bilgileri:

Geliş : 25.11.2023

Kabul : 14.12.2023

Kaynak Gösterme Rehberi:

Gürer Arslan, Gizem.
“Kökler Üzerine Bir
Performans Denemesi:
Ben'den Evvel.” *ETKİ:
Journal of Literature, Theatre and
Culture Studies*, vol. 3, no. 2,
2023, pp. 48-65.

Özet

Bu çalışmada, tiyatro yönetmeni ve teorisyeni Jerzy Grotowski'nin “Sen Birinin Oğlusun” makalesinden esinlenerek kurgulanmış, 2016-2017 ve 2017-2018 tiyatro sezonlarında Ankara'daki çeşitli sahnelerde gerçekleştirilmiş *Ben'den Evvel* performansının teorik ve pratik analizi yer almaktadır. Sözü edilen performansın temel ekseninde yıllardır aile içinde söylenegelen, kendimizden yaşça büyük aile bireylerine ait öykülerin, sonraki kuşaklara aktarımında tiyatro ve performansın bir araç olarak kullanılıp kullanılamayacağı düşüncesi yer almaktadır. Sahnede seyircinin salona alınıp yerleşmesini beklerken nostaljik bir dekor içindeki masada oturan dinleyici-oyuncu masadaki saati kırk beş dakikaya ayarlayarak performansı başlatır. Daha önceden bilgilendirilmiş olan seyirciler gönüllülük esasına göre sahneye çıkıp içinde kendilerinin olmadığı, tamamen aile büyüklüğü tarafından kendilerine anlatılan kökenlerine ait aile öykülerinden birini sahnede onu dinlemekte olan ve performans boyunca hiç konuşmayan dinleyici-oyuncuya anlatır. Bu anlatımı aynı zamanda salondaki seyirciler de eş zamanlı olarak izlemektedir. Bu performans denemesi, varoluşu gereği gündelik gerçeklik ve kurmaca arasındaki bir eşikte yer alan tiyatrallık, seyir, rol, performans kavramlarının farklı kullanımları aracılığıyla sorgulandığı bir sahnelemedir. Sahne üzerinde, gündelik gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırın bir anlamda kendisine gönderme yapılarak netleştirildiği, öte yandan anlatıcının performansının geçmiş ve bellek aracılığıyla temsili bir nitelik kazanması ile bu sınırın yeniden bulanıklaştığı, geçişken bir deneyim alanı oluşması amaçlanır. “Nesilden nesile kültür aktarımı” üzerinden de biçimlenen bu çalışmada, tiyatro ve performans sanatının bir arada yer aldığı disiplinlerarası bir çalışmayı hedeflenmiştir.

E	T	K	i
ETKİ: <i>Journal of Literature, Theatre and Culture Studies</i>		ETKİ: <i>Edebiyat, Tiyatro ve Kültür İncelemeleri Dergisi</i>	
e-ISSN: 2822-3950 Volume 3.2 ★ December 2023		e-ISSN: 2822-3950 Sayı 3.2 ★ Aralık 2023	

An Experimental Performance about the Origins: *Before I*

Gizem Gürer Arslan | Öğretim Üyesi | Bilkent University
gizem.gurer@bilkent.edu.tr

Keywords:

origins,
theatre,
performance,
theatricality,
performance art.

Article History:

Received : 25.11.2023

Accepted: 14.12.2023

Citation Guide:

Gürer Arslan, Gizem.
“Kökler Üzerine Bir
Performans Denemesi:
Ben'den Evvel.” *ETKİ:
Journal of Literature, Theatre and
Culture Studies*, vol. 3, no. 2,
2023, pp. 48-65.

Abstract

This study includes the theoretical and practical analysis of the *Ben'den Ev'vel* (Before I) performance, which was inspired by theater director and theorist Jerzy Grotowski's article “Tu es le fils de quelqu” (You Are Someone's Son) and performed on various stages in Ankara during the 2016-2017 and 2017-2018 theater seasons. The main axis of the performance in question is the idea of whether theater and performance art can be used as a tool in transferring the stories of older family members, which have been told in the family for years, to the next generations. While waiting for the audience to be taken into the hall and settled in, the listener-actor, sitting at a table in a nostalgic decoration, starts the performance by setting the clock on the table to forty-five minutes. The audience, who have been previously informed, come on stage on a voluntary basis and tell one of the family stories of their origins, which they do not include themselves, but are told to them by their family elders, to the listener-actor who is listening to him on the stage and does not speak at all throughout the performance. The audience in the hall also watches this narration simultaneously. This performance essay is a staging in which the concepts of theatricality, spectacle, role and performance, which exist at the threshold between everyday reality and fiction, are questioned through different uses. The aim is to create a transitional field of experience on the stage, where the boundary between daily reality and fiction is clarified by referring to itself in a sense, and on the other hand, this boundary becomes blurred again as the narrator's performance gains a representative quality through the past and memory. In this study, which is also shaped by the "transmission of culture from generation to generation", an interdisciplinary study is aimed, which includes theater and performance art together.

Giriş

Son yıllarda çağdaş sanat alanında yaşanan paradigma değişimleri, her sanatın artık sadece kendi tarihsel bağı ya da kendine ait kuralları ile değil, başka sanatlarla ilişkileri ya da farklılıkları üzerinden de tartışılmasına yol açmıştır. Böylece çağdaş sanat uygulamaları gittikçe disiplinlerarası bir hale gelmiştir. Tiyatro uygulayıcıları, artık türleşmiş bir sanat olan performans sanatı, görsel sanatlar, teknoloji ve medya gibi diğer disiplinlerle işbirliği yapmaya başlamış ve bu vesile ile tiyatronun has mekanı olan sahneyi diğer disiplinlerin de uzamı haline getirmiştir. Disiplinlerarası bu çalışmalar; yeni dramaturjiler, yeni temsiller, yeni alımlamalar ve deneyimler yaratmıştır (Kattenbelt 20).

Bu çalışmada benzer şekilde iki farklı sanat türü gibi görünen tiyatro sanatı ile performans sanatı üzerine bir tartışma yürütülecektir. Bu tartışmanın kaynağı 2016-2017 ve 2017-2018 tiyatro sezonlarında Ankara'nın çeşitli mekanlarında tasarımcısı ve sahne üzerindeki icracısı olarak gerçekleştirmiş olduğum *Ben'den Ev'vel* performans denemesidir. Bahsi geçen ve birbirinden farklı görünen bu iki disiplinin sınırları, bulanıklığı ya da işbirliği vücuda getirilmiş araştırma (embodied research) metoduyla doğrudan pratik olarak deneyimlenmiştir. Teorik tartışma doğrudan uygulayıcı tarafından gerçekleştirilen sahne pratiğinden üretilmiştir.

Özellikle İkinci Dünya Savaşı etkisi ve 1960'larda tüm dünyada başlayan sosyal ve politik değişimler, sanatlarda bir dönüşüm süreci yaşanmasına sebep oldu. Sanat eseri ve alımlayıcısı arasında yaklaşma yaratan bu süreç, sınırların bulanıklaşması ya da tamamen ortadan kalkması gibi yeni bir alımlama estetiği yarattı. Erika Fischer-Lichte'nin "performatif dönemeç" olarak adlandırdığı bu süreç, tüm sanatlarda oluşan yansımalarının yanı sıra, tamamen yeni ve özgün sanat biçimleri ortaya çıkardı (Fischer-Lichte, 2009:2). "Performans sanatı" adı verilen yeni bir sanat dalı da tam bu zamanda, artık kendine has özellikleriyle yeni bir tür olarak anılmaya başlandı. Sanatın hayattan ayrılamayacağını ve belirli alanlara hapsedilemeyeceğini öneren bu yeni sanat dalına giden yolda en önemli adım Allan Kaprow'un 1959 yılında başlattığı *Happening* eseriyle isimlenmiş happening etkinlikleridir. *Happenings*ler sanatçı ve seyirci etkileşiminin birçok farklı medyum kullanılarak değiştirilmesi ile başlamıştır. Ardından John Pollock'un *Action Painting* olarak anılan, resim sanatını seyirci ile birlikte *şimdi ve burada* gerçekleştiren, fırça kullanmadan sadece insan bedeni ve boyayla tuvaler üzerine yapılan canlı bir performansa dönüştürme etkinliği de performans sanatının türleşmesinde önemli bir kavşak olmuştur. Müzik alanında ise John Cage, 1952 yılındaki *4'33* adlı performansında piyano başında nota kağıtlarının çevrilmesi ve konser alanındaki seyirci sesleri dışında başka bir ses barındırmamasıyla müzik ve performans sanatı alanında çığır açmış, böylece eser ve seyirci arasında yepyeni bir ilişki biçimi yaratmıştır. Performans sanatı alanında en radikal çalışmalarıyla bilinen Yugoslav sanatçı Marina Abramoviç ise kendi bedeni üzerinde yaptığı

performanslarla insan bedeninin fiziksel ve psikolojik sınırlarını zorlamıştır. Kendisini “performans sanatının büyükannesi” olarak tanımlayan Marina Abramoviç, çoğunlukla otobiyografik öğeler içeren eserler üretmiştir. Performans sanatı çerçevesi altında değerlendirilebilecek olan bedene ve materyallere müdahaleler, ses parçaları, video çalışmaları, enstalasyonlar, fotoğraflar, solo performanslar ve hem iş hem de özel hayattaki, sonradan da ayrılıkları ile gündeme gelen partneri Ulay (Uwe Laysiepen) ile yaptığı ortak performanslar ürettiği eserlere örnek olarak verilebilir. Performanslarında çoğunlukla kendi Balkan köklerinin, aile hikayelerinin ve çocukluk hatıralarının izleri görülen Abramoviç, birçok performans sanatçısına da ilham kaynağı olmuştur (Richards 1).

2010 yılında New York'taki MOMA (Museum of Modern Art) sanat galerisinde çok ses getiren *The Artist is Present* performansı sanatçının mevcudiyeti üzerine yaptığı önemli çalışmalardan biridir. Performansın mekanında, müzenin ortasına kurulan sade bir masa ve karşılıklı iki sandalye vardır. Sandalyelerden birinde uzun elbisesiyle Abramoviç oturmaktadır. Onu yakından görmek için sıraya girmiş olan kalabalık seyirci grubu içinden bir kişi Abramoviç'in karşısına oturur ve sanatçıyla sessiz bir diyalogu deneyimler. Abramoviç ve karşısına oturan seyirciyle birlikte yoğun duygusal anlar yaşamakta ve ardından seyirci sandalyeden kalkıp gitmektedir. Sandalye boşalınca kalabalık seyirci topluluğundan yeni bir kişi daha gelip yine aynı performansı deneyimler. Performans yaklaşık üç ay sürmüştür. Performansa günde sekiz saatten toplam 850.000 ziyaretçi katılmış, içlerinden 1000 kişi de sanatçı ile karşılıklı sessizce oturma deneyimi gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf-1: The Artist is Present performansına katılan bazı seyirciler. (Kaynak: MOMA websitesi)

Bu noktada performansın adına da kaynaklık eden “sanatçının mevcudiyeti” kavramı önemli bir tartışma konusudur. Abramoviç yaklaşık elli yıldır bu alanda üretim yapan sansasyonel ve popüler bir sanatçıdır. Müzeye gidip sadece Abramoviç’i yakından görmek bile birçok insan için heyecan vericidir. Dolayısıyla bu açıdan sıradan bir popüler kültür etkinliği olarak değerlendirilebilir. Fakat performans esnasında varlığı ile seyirci üzerinde yaratmış olduğu yoğun zuhur, seyirci için sadece popüler bir sanatçıyı görme heyecanının ötesindedir. Abramoviç yıllarca zihin-bedenini (mindbody) bir laboratuvar gibi kullanmış, artık kendi üzerinde insanın sınır noktalarını deneyimleyen ve bu açıdan varlığı ile kendinde de bir tarih taşıyan bir figüre dönüşmüştür. Bu performansa olan ilgiye ve karşılaşmalardaki yoğun duygulara kendisinin de şaşırdığını belirten Abramoviç, insanların birbiriyle temas etmeye muazzam bir şekilde ihtiyaç duyduklarını belirtmiştir (Moma).

Ben’den Ev’vel’in üretiminde Abramoviç’in *The Artist is Present* eseri ilham verici olsa da benzer örüntüler başka performans sanatçıları ve örneklerinde de görülmektedir. Örneğin yine kendi bedeni üzerinde çarpıcı çalışmalar yapan ve Türkiye’nin en önemli performans sanatçılarından biri olan Şükran Moral’in bir röportajında belirttiği gibi sanatçının deneyimi “nereden gelip nereye gittiğini” anlatma çabasıdır. Kendi hayatını da “delilik içeren bir biyografi” olarak tanımlayan sanatçı, performans sanatında sıklıkla rastlanan bir örüntü olarak geçmişin kendi üzerindeki etkilerinden yola çıkmaktadır (Bianet) Bu bakış, geçmiş ve aile kökenleri ile bağlarımızı hatırlamak amacı güden *Ben’den Ev’vel* performans denemesinde de görülmektedir.

Kesişen Yollar

Ben’den Ev’vel tiyatro sanatı ve performans sanatının sahne üzerinde bir arada icra edildiği bir denemedir. Doğrudan bir sahne ürünü olduğu için, teorik tartışmaya başlamadan önce performansın kurgusundan ve ortaya çıkmasına ilham veren farklı kaynaklardan bahsetmek gerekir.

Öncelikle *Ben’den Ev’vel*’de de daha önce ortak bir örüntü olarak bahsedilen şekilde sanatçının kişisel biyografisinde yer alan anıların performansın birincil kaynağı olduğu görülür. Çocukluk günlerinde yaşanan aile için sohbetler, yemek sonrası birlikte meyve yenen akşam oturmaları, bu sohbetlerdeki mandalina, portakal, elma gibi meyvelerin eve yayılmış kokuları, köyde ve bayramlarda yatak ve dolaplardan gelen naftalin kokuları, kolonya kokuları, kurmalık tavuklu saat, eski çizgili mendiller, dede köstekli saatleri, kristal şekerlik içinde rengarenk bayram şekerleri, çiçekli masa örtüleri, iki tekerlekli pazar arabası, ev içinde giyilen birbiri ile bir bütün oluşturmayan alelade kıyafetler, kadın aile üyelerinin saçlarına taktığı kalın taşlar ve plastik tokalarla toplanmış dağınık saçlar gibi birçok imge ve materyal performansın nesneleri olarak sahneden kullanılmıştır. Sahnede

kurulan masada bu nesnelerin hepsi birer geçmiş hatırlatıcısı olarak yer almaktadır. Muhtemeldir ki Türkiye'deki birçok seyirci için de bu imaj, koku ve sesler, bilinçli ya da bilinçdışı olarak algısal yeni bir deneyim yaşatacaktır.

Performansın tasarım süreci için bir diğer kesişim noktası, tiyatro eğitimi vasıtasıyla tanışılan Polonyalı ünlü yönetmen Jerzy Grotowski'nin bir pasajıdır. Grotowski çalışmalarında sıklıkla aile ve kökenler üzerinde durmuş, bunun oyunculuk sanatındaki yansımaları üzerine çalışmalar yapmıştır. *Mimesis-5* dergisinde yer alan, çevirisi Sevilay Saral tarafından yapılmış olan “Sen Birinin Oğlusun” aynı isimli makaleden alıntılanmıştır.

Sen bir serseri değilsin, bir yerden, bir memleketten, bir bölgeden, bir kır manzarasının içinden geliyorsun. Çevrende kimliği olan insanlar vardı. Uzakta ya da yakında. Bu sensin, 200, 300, 400 ya da 1000 yıl önce, ama sensin, aynı sen... İlk dizeleri söylemeye başlayan kişi bir yerden, bir mekandan birinin oğluydu. Bu yüzden, eğer bütün bunları keşfedersen, sen de birinin oğlusun (çocuğusun)... (Grotowski)

Her ne kadar performans denemesi için bir kaynak olarak gösterilen Grotowski'nin açıklaması ilgi çekici olsa da performansın Grotowski'nin en çok bilinen oyunculuk yöntemleri ile hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır. Bu paragraf sadece fıkırsel bir esin yaratmıştır.

Ben'den Ev'vel'in yaratım sürecindeki bir diğer kaynağı ise önceki bölümde ayrıntılı olarak açıklanmış olan Marina Abramoviç'in *The Artist is Present* performansıdır. Sanatçının ve seyircinin bir masa ve iki sandalyede sessizce karşı karşıya oturması *Ben'den Ev'vel* için biçimsel bir ilham kaynağı olmuştur. Fakat *Ben'den Ev'vel*'de oyuncu-seyirci ilişkisi farklıdır. Performans sanatçısı tamamen dinleyici konumundadır ve karşısına oturan seyirci onu konuşturmaya çalışsa da asla konuşmaz. Bu durum seyirciyi epey zorlar. Bazı seyirciler sanatçıyı manipüle etmek, konuşturmak gayreti içindedir. Sanatçının yoğun bir konsantrasyon sağlamasını gerektiren bu durum ve seyirci tarafından bir eyleme zorlanması performans sanatı için sıklıkla karşılaşılan örüntülerdendir. Kurmacasına göre geçmişten bir yerden gelmiş olan, farklı bir yeri ve farklı bir rolü temsil eden sanatçı bedeni, aslında sahneye aile öyküsünü anlatmaya gelen seyirci için bir çeşit geçmişiyile konuşma deneyimi yaratır. Konvansiyonel tiyatrodaki pasif konumda olan seyirci, bu kez sahnedeki oyuncu ile yer değiştirmiş ve bir icracıya dönmüştür. Seyirci ve oyuncu arasındaki rollerin değişimi ya da sınırların bulanıklaşması da çağdaş performatif işlerde sıklıkla görülen bir stratejidir.

Performans Sanatı ve Tiyatro ilişkisi

1960'lı yıllarda tüm dünyada başlayan toplumsal ve politik değişimler gündelik hayat ve sanat arasındaki ayrımı azaltmaya başlar. Sanat eserlerinin seyirci önünde sahnelenerek üretilmeye başlandığı bu dönemde, tiyatro da performatif bir dönemeçten geçer. Fakat varlığı sebebiyle her zaman performatif olan ve canlı izleyiciye ihtiyacı bulunan tiyatronun bahsi geçen performatifleşme sürecinde geçirdiği değişim, diğer sanat dallarından farklıdır. Bu durum da yeni bir kavram karmaşasına yol açar. Bu dönemde sanatçıların kendi bedenleri üzerine yapmaya başladıkları radikal denemelerle ismini duyuran ve yeni bir sanat dalı olan “performans sanatı” doğrudan yeni bir tür olarak sınıflandırılmaya başlandı. Tiyatronun da kendiliğinden performatif bir sanat olması sebebiyle, iki sanatı birbirinden ayırmaya çalışmak için diğerine referans verme zorunluluğu oluştu. Tiyatro sanatının aktörleri de birer performans sanatçısı olmasına rağmen, türleşmiş olan “performans sanatçısı” kavramı ile başka bir türün kastedilmesi sebebiyle aradaki ayrım iyice kavranamaz hale geldi.

Her iki sanat da zaman içinde birbiriyle etkileşim kurmuş ve bazen benzer bazen de farklı sanatsal ifade araçlarını kullanarak dinamik bir etkileşim sürecine girmiştir. Gerçek zamanlı bir eylem olma, belirlenmiş bir mekânı kullanma, seyirci, sanatçı ve eser arasında özel bir deneyim ve bağ yaratma, toplumsal normlara karşı getirdiği eleştirel tavır, beden ve malzeme kullanımı gibi birçok farklı açıdan, bahsi geçen iki sanat birçok benzer özellik göstermektedir.

Tiyatro sanatı en konvansiyonel anlamıyla Avrupa merkezli, metin, rol, hikaye, dekor, ışık, kostüm, sahne gibi temel elemanları kullanan ve bir başka dünyayı sahne üzerine getirip temsil etmesiyle bilinen bir sanat dalıdır. Bu sanat dalının sahnedeki icracıları da sahne üzerindeki canlı bedenleri ile orada olan ama sahnede başka bir rol kişisini seyirci önünde canlandırmakta olan aktörlerdir (Watss 14).

Schechner'in performans tanımı ise daha kapsayıcıdır. İçinde en az bir icracı ve seyircinin bulunduğu spordan, politikaya, gündelik hayattan dini ritüellere kadar her türlü insan etkinliği bu genel performans şemsiyesinin altındadır. Dolayısıyla performans mekânla tanımlanan bir kavramdır. Schechner'e göre tiyatro sanatı da performansın metinle birleşimidir (Schechner).

Schechner'in bu genel performans tanımı içinde daha özel olarak ayırdığı iki farklı başlık bulunmaktadır. Birincisi, zaten sahne için hazırlanmış kendiliğinden sanatsal bir gösteri olan tiyatro, dans, bale ve performans sanatı gibi türler “is performance” (kendiliğinden performans)tır. Diğer sosyal, dinsel ve politik insan etkinlikleri de kendiliğinden birer sahne ürünü olmasalar da, bir performans dramaturjisi ile okunabilir. Bunlar da “as performance”tır. Yani bir “performans gibi” olan etkinliklerdir.

Schechner'in bu sınıflandırmasından yola çıkarak şunu söylemek mümkündür ki tiyatro sanatı ve türleşmiş olan performans sanatı zaten kendiliğinden sanatsal amaçlar taşıyan bir sahne/ mekan gösterisidir. Dolayısıyla her iki sanat da benzer bir yaklaşıma sahiptir.

Performans sanatı çoğunlukla metinsiz olur. Yine çoğunlukla üreticisi tarafından tasarlanan bir konsepttir ve seyirci önünde bir metne göre değil bir izleğe göre icra edilir. Seyirci yine icra eden bir bedenle karşı karşıyadır fakat bu sefer icra edenin seçili bir metinde yer alan, belirli bir karakteri canlandırması gibi bir durum yoktur. Tiyatrodakinden farklı olarak canlı fenomenal beden kendisi olarak oradadır ve sadece kendi konseptini uygular, rol yapmaz. Performans sanatçısının bedeni, metne bağlı olan ve temsil fikri üzerinden yürüyen konvansiyonel tiyatrodan farklı olarak, başka bir kurmaca dünyaya ait değildir ve fenomenal bir beden olarak hali hazırda kendisini seyirciye sunan bir beden tasarımıdır. Böylece seyirci ve sanatçı arasında özgün bir bağ oluşturulur. Aslında aynı özgün bağ kurma hedefi tiyatro sanatında da vardır ama metnin gerekliliği ile fenomenal bedenin üstü bir rol katmanı ile kaplanmıştır. Çağdaş tiyatro çalışmalarının kendisini daha performatif bir alanda tanımlayan yapıtları, artık fenomenal bedenin rolün kapalı dünyasına hapsolmamaya çalıştığını, role sahip olsa bile, bunu fenomenal bedeninin tüm yetkinliklerini, beden sınırlarını zorlama, materyal kullanımı, ses ve soluk gibi insan bedeninin canlılık göstergelerini sahnede *şimdi ve burada* yorumlamayı amaçlar. Bu çalışmalar tiyatronun performans sanatıyla olan bağını daha görünür kılmaktadır. Özellikle Lehmann'ın kuramlaştırdığı postdramatik tiyatro ve sonrası eğilimlerin ortak özelliği, metnin ve yazarın tiyatro hiyerarşisindeki yerinin 21. yüzyılla birlikte değişmesidir. Artık yazar ve metin bu hiyerarşinin artık en tepesinde olmaktan ziyade; ses, beden, ışık, multimedya gibi birçok farklı tiyatro ögesiyle aynı öneme sahip olmaktadır. Bu durum çağdaş çalışmalar için önemli bir değişimdir (Lehmann).

***Ben'den Ev'el* Tasarım Süreci**

Ben'den Ev'el performans denemesinin duyuru aşamasında çeşitli sosyal medya kaynaklarından bir Çağrı metni yayınlanmıştır. Çağrı metni ile performansa gelen seyirci, fuayede bekleyen moderatörün açıklamaları ile bir kez daha canlı olarak bilgilendirilir. Böylece seyirciye, izleyeceği bir oyuna değil anlatıcı olarak bir performans göstereceği bir denemeye davet edildiği açıklanır. Bu da seyir yeri ve sahne arasındaki ayrımı bir taraftan ortadan kaldırırken diğer taraftan seyirciye aktif bir rol vermeye imkan verir. Üstelik bu yeni rolde kendisinden istenen beden olarak “şimdi”de ancak zihinsel olarak “geçmiş”te yer almasıdır. Beklenen deneyim, sahnede tiyatral bir şekilde hazırlanmış olan ve seyirciyi bekleyen "dinleyici-oyuncu"ya, aile öyküsünü anlatmaya gönüllü olan "seyirci-anlatıcı"nın, hep oturmaya alışık olduğu seyir yerinden çıkıp sahnede kendisi olarak anlatısını gerçekleştirmesidir. Sahneye çıkan seyirci-anlatıcıyı da hem sahnedeki rol kişisi hem de sahne altındaki seyirci bir arada izler. Burada seyircinin bir kısmının oyuncu, bir kısmının dinleyici,

performansın ilerleyişini sağlayan oyuncunun ise dinleyici oluşu tiyatrallık göstergelerini okuyabilmemiz açısından dikkat çekicidir.

Performansın sahne düzeninde ise sahnede bir masa çevresinde karşılıklı olarak oturmayı sağlayacak iki sandalye vardır. Sahnedeki dinleyici-oyuncu bu sandalyelerden birinde oturmaktadır. Yüzünün bir kısmını aydınlatacak şekilde düşük yoğunlukta bir ışık yüzüne vurmaktadır. Karşısındaki sandalyeye oturan seyircinin yüzü seyir alanına dönüktür ve ışık yoğun bir şekilde seyirci-anlatıcıyı aydınlatmak üzere ayarlanmıştır. Dekor; iki sandalye, bir masa, masa üzerinde; elma, mandalina ve portakaldan oluşan bir meyve tepsisi, bir bıçak, eski tarz mendiller, mendillerin üzerinde naftalinler, bir kurmalı (tavuklu) çalar saat, eski bir vazo, vazo içinde kokulu canlı mor bir çiçek, kristal kül tablası, kristal bir kase içinde bayram şekerleri, cam şişede bir kolonya, sandalye üzerine asılmış eski bir pazar çantası ve yerde ters dönmüş şekilde duran bir gırgır olarak tasarlanmıştır. Seyirci içeri girmeden önce fonda Kırşehirli ozan Çekiç Ali'nin "Yorulдум da Yol Üstüne Oturdum" bozlağı çalmaktadır. Seyirci bu türkü eşliğinde koltuklara yerleşmektedir. Bu esnada sahnede hazır bulunan dinleyici-oyuncu masadaki çalar saati 45 dakika sonra çalması üzere kurmaktadır. Seyircinin seyir alanına yerleşimi sonrasında türkünün yavaşça bitmesiyle performans başlamaktadır (Fotoğraf-2).



Fotoğraf 2: Dinleyici-oyuncu seyirciler içeri alındığında sahnede bekler. Fonda Çekiç Ali'den "Yorulдум da yol üstünde oturdum" bozlağı çalmaktadır. (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).

Yukarıdaki fotoğrafta da görüldüğü gibi sahne seyirci-anlatıcıya odaklanacak biçimde aydınlatılmıştır. Masanın üzerinde bulunan aksesuarlar ise yukarıda da ifade edildiği gibi geçmiş hatıraları hatırlatacak nostaljik malzemeler içermektedir. Naftalin, saat, kolonya bu anlamda önemli

göstergeler olarak okunabilir. Giriş ve çıkışta kullanılan müzikler, masa üzerinde olan aksesuarlar (özellikle gerçek naftalin ve canlı çiçek kokusu) ve dekor, sahne üzerine gelecek seyirci-anlatıcının belleğini hareket ettirmek amacıyla kurulmuştur (Fotoğraf-3).



Fotoğraf 3: Tavuklu saat bugün hediyelik eşya dükkanlarında nostaljik bir saat olarak satılmaktadır. (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).

Sahne üzerindeki dinleyici-oyuncunun kurmacası; evde masa başında meyve soyan bir kadın mizansenidir. Sahneye öyküsünü anlatmak üzere seyirci-anlatıcı çıkana kadar meyve soyma mizansenini devam ettirmektedir. Sahne üzerine çıkan seyirci-anlatıcı ile birlikte bu mizansen hem devam etmekte hem masa üzerindeki diğer aksesuarlar kullanılmaktadır. Fakat dinleyici-oyuncu konuşmamakta, sadece karşısına oturan seyirci-anlatıcıyı dinlemektedir. Denemenin performans sanatı ile kesişen noktalarından birinin, sahne üzerindeki rol kişinin karşısındaki anlatıcıyla hiç konuşmayarak onu beklenmedik bir şekilde, sessizliği ile zorlamasıdır (Fotoğraf 4-5).



Fotoğraf 4: Sahnede gönüllü seyirciyi bekleyen dinleyici-oyuncu (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).



Fotoğraf 5: Dinleyici-oyuncu ışığının vurgusu ve sessizliğiyle performansı anlatıcıya bırakır. (Fotoğraf: Oğuzhan Alparslan).

Yukarıda da ifade edildiği gibi oyunun süresi 45 dakika olarak belirlenmiştir. Bu süre dolduğunda tavuklu saat çalmaya başlar. Burada dinleyici-oyuncunun çalmaya başlayan saati masadan alıp sahne arkasına gidişiyle öykü kesilir. Işık; son seyirci-anlatıcı sahnede yarım kalmış öyküsü ile oturup kalmışken kapanır. Fonda Muharrem Ertaş'ın “Şu Yalan Dünyadan Usandım, Doydum” bozlağı duyulur. Kısa bir dinlemeden hemen sonra ışık açılır. Dinleyici-oyuncu selama çıkmaz. Seyirci dağılır.

Ben'den Evvel Performans Metni

Bir fikir ya da konseptten yola çıkarak üretilen performans sanatı eserleri, konvansiyonel tiyatrodaki gibi doğrudan rollere ve repliklere göre, hali hazırda verili bir metin olarak elde bulunan bir materyale sahip değildir. Fakat performans sanatı ya da performatifleşmiş çağdaş tiyatro ürünlerinde, çıkış fikri ya da fikirleri sahnede prova edildikçe, eş zamanlı olarak ya da sonradan kağıt üzerine geçirilir. Ayrıca kayıt tutma ya da video, fotoğraf gibi araçlar vasıtasıyla arşivlemek de yaygın görülen bir yöntemdir. Bazen de sanatçı performans mekanında kendi bedeniyle yineleyerek, metin haline getirmeden fiziksel beden hafızası ile performansı hatırlar.

Ben'den Ev'vel performans denemesinde de benzer şekilde önce konsept oluşturulmuştur. Kimliklerimiz, kökenlerimiz, aile geçmişimize dair anıları başka birine anlatma ve seyirciye açma deneyimi içeren bu deneme için öncelikle bir sahne ve dekor tasarımı yapılmıştır. Performansın kurgusuna göre seyirciden tamamen sözlü kültür ile kendine aktarılmış, içinde bir yaşında bile olsa kendisinin olmadığı bir hikaye paylaşması beklenir. Genellikle kendi kökenleri ve kimlikleriyle ilgili geçmiş öykülerinden yola çıkan seyircilerde, gönüllülük esasına sahneye çıkması beklenir. İçinde kendisinin olmadığı bir öykünün anlatılması performansın temel kısıtlamasıdır. Bu kısıtın amacı,

anlatıcının hikayesi kendi doğumundan sonra yaşanmışsa, bir bebek bile olsa, hikayenin çeşitli formlarının hayatı boyunca zihinsel olarak yeniden kurgulanmış olma ihtimalini ortadan kaldırmaktır. Bu durum da kendi hikayesi üzerine başka yorumlar getirme ihtimalini artırır. Ama tamamen aile üyelerinin eski hikayelerini düşünüp anlatmak, içinde asla bulunmadıkları bir deneyimi aktarma amacı taşır. Böylece hikaye bilinçli ya da bilinçsiz olarak müdahale edilemez bir kaynaktan aktarılır. Sahne dekoru için çalışmanın başlarında detaylı olarak anlatılmış olan Abramoviç'in *The Artist is Present* performansındaki seyirci ile karşılıklı oturma deneyiminden esinlenilmiştir. Bir masa ve karşılıklı iki sandalye konulan dekorda, oyuncu ve seyirci karşılıklı oturacak, seyirci aile anısını anlatırken oyuncu hiç konuşmadan onu dinleyecektir.

Fakat buradaki dekor tasarımında, masa boş değildir. Nostaljik bir ev kostümü giyen kadın oyuncu, masa üzerinde hali hazırda bulunan nesneleri karşısına oturan seyirci ile iletişim için kullanılmaktadır. Performans öncesi Moderatör, fuayede salona girmeyi bekleyen seyircilere aşağıdaki açıklamayı yapar.

İçeride, sahne üzerinde sizi dinlemek için hazır bulunan birisi oturmaktadır. Ona; içinde sizin -çok küçük yaşta olsanız bile- olmadığınız, yaşça büyük bir akrabanız tarafından size anlatılmış bir aile öykünüzü anlatabilirsiniz. Performansın toplam süresi 45 dakikadır. Gönüllü olarak anlatmak istediğiniz öykünün ise süre kısıtlaması yoktur. Bu performans sizin deneyiminizdir. (*Ben'den Ev'vel Çağrı Metni*)

Seyirci salona alınır. Fonda Çekiç Ali'den "Yorulдум da Yol Üstüne Duruldum" isimli Orta Anadolu türküsü çalmaktadır. Seyirci koltuklara yerleşirken, sahne üzerindeki dinleyici-oyuncu kadın sırtı 45 derece seyirciye dönük şekilde oturmakta ve meyve soymaktadır. Yüzünün bir kısmını aydınlatacak şekilde düşük yoğunlukta bir ışık yüzüne vurmaktadır. Karşısında boş olarak duran ve seyircinin oturması beklenen sandalye seyir alanına dönüktür. Işık yoğun bir şekilde bu sandalyeyi aydınlatmak üzere ayarlanmıştır. Dekor eski büyükanne evlerini anımsatacak şekilde, iki sandalye, bir masa, masa üzerinde; elma, mandalina ve portakaldan oluşan bir meyve tepsisi, bir bıçak, eski tarz mendiller, mendillerin üzerinde naftalinler, bir kurmalı (tavuklu) çalar saat, eski bir vazo, vazo içinde kokulu canlı mor bir çiçek, kristal kül tablası, kristal bir kase içinde bayram şekerleri, cam şişede bir kolonya, sandalye üzerine asılmış eski bir pazar çantası ve yerde ters dönmüş şekilde duran bir gırgır olarak tasarlanmıştır. Seyircinin seyir alanına yerleşimi sonrasında türkü yavaşça biter. Sahnedeki kadın meyve soymaya devam eder. Saatin tık tak sesleri gelmektedir. Dinleyici-oyuncu seyir alanından kendisine öykü anlatmaya çıkan olması ya da olmaması durumlarının her

ikisinde de meyve soymaya devam eder. Seyircilerden sahneye öyküsünü anlatmak isteyen çıkması durumunda, kadın sadece dinler, hiçbir şekilde konuşmaz. Anın ruhuna uygun davranacak şekilde, masadaki soyulmuş meyvelerden, şekerlerden ya da kolonyadan öyküsünü anlatmaya çıkan seyirciye ikram eder ya da etmez. Hepsi sessizlik içinde olmalıdır. 45 dakika dolunca, masadaki daha önceden kurulmuş olan tavuklu saat çalar. Kadın ayağa kalkar, pazar çantasını alıp kulise doğru yürür ve çıkar. Çekiç Ali “Yorulдум da Yol Üstüne Duruldum” isimli bir Orta Anadolu türküsü çalar. Seyir alanı hafif aydınlanır. Dinleyici-oyuncu selama çıkmaz.

İnceleme

Çalışmanın teorik zemininde iki temel tartışma konusu karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, dinleyici-oyuncu’nun anlatıcı ile herhangi bir biçimde diyalog kurup kurmama meselesidir. Aile hikayesini gönüllü olarak anlatmaya gelen seyirci için bu zorlayıcı bir durumdur. Performans seyirciye anlatıcılık görevi yüklenerek biçimlendiği için dinleyici-oyuncu bu süreç içinde göz teması ya da soyduğu meyvelerden, bayram şekerlerinden ve kolonyadan ikram etmek dışında herhangi bir iletişim kurmaz. Seyircinin kendisiyle bu şekilde ilişki kurulacağını anlaması zaman alır. Bu sırada seyirci-anlatıcı bir süre gerginlik yaşamaktadır. Anladıktan sonra kendini daha rahat hissetmekte ve hikayesine odaklanmaktadır. Bu eşik ilk anlatıcı-seyircinin deneyimin ardından seyir yerinde bekleyen ve sonra çıkacak olan seyirci tarafından bir kere öğrenilmiş olduğu için, sonraki seyirciler benzer bir gerginlik yaşamadan konsepti anlamış şekilde hikayesine devam etmektedir. Bu şekilde seyirciyi aktifleştirme ve bir eylemde bulunması için zorlama deneyimi “performans sanatı”nın hedeflerinden biridir ve sıklıkla görülen bir örüntüdür. Konvansiyonel tiyatro sanatında benzer bir zorlama görünmemektedir. Seyirci her zaman bir mesafeden bakmakta olduğu bir dünyayı izler ve ona bedensel olarak katılım sağlamaz.

Performans açısından diğer bir tartışma konusu ise saatin çalmasıyla son hikâyenin yarım kalmasıdır. Bu şekliyle son anlatıcı hikâyesini yarıda kesmek zorunda kalır. Bu da anlatıcının bir süreliğine şaşkın bir biçimde sahnede kalmasına neden olmaktadır. Bu bir anlamda performansın amaçladığı diğer zorlayıcı durumlardan biridir. Çünkü 45 dakika dolduğunda dinleyicinin kalkıp gidişi bir anlamda belleğin kesintiye uğratır. Bu da gerek dinleyenler gerek anlatanlar açısından şaşırma, merak etme duygularının harekete geçmesi demektir. İki uçlu düşündüğümüzde anlatıcının, hikâyesini dinleyen başka insanlar olduğunu bilmesine rağmen odaklandığı dinleyici-oyuncu sahneden gittiğinde hikayeyi sürdürememesi onun sahneye odaklandığını gösterirken dinleyicilerin ise hikaye kesildiğinde merak etmelerine rağmen müdahale etmeyişlerinden seyircinin hala tiyatro konvansiyonu içindeki konumunu devam ettirdiği söylenebilir. Halbuki, sahnede kalan seyirci-anlatıcı, onu izleyen diğer seyircilere dönüp hikayesini tamamlayabilir. Ama hiçbir denemede bu gerçekleşmemiştir. Çoğunlukla şaşkınlık içinde sahneyi terk etmektedirler. Bu da hala bütün

seyircilerin tiyatro izlemedeki seyir alışkanlıklarını sürdürerek, aktifleşmeye karşı bir direnci olarak yorumlanabilir.

Prof. Dr. Beliz Güçbilmez, *Tiyatro Metin Performans* başlıklı makalesinde Schechner'in tiyatronun 21. yüzyılda performansın alt türlerinden biri olacağı iddiasına yönelik görüşlerini değerlendirirken, "kavramsal bir temizlik" ihtiyacı olduğunu belirtir (Güçbilmez). Sözü edilen kavramsal temizlik çalışma boyunca tartışılan performans açısından da oldukça önemlidir. Buradan hareketle ilk olarak bu performansı katmanlarına ayırmak yerinde olacaktır. Yukarıda biçimi ve içeriği aktarılan performans denemesinde iki katman hemen dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki dinleyici-oyuncunun sahnelediği tiyatral katman, ikincisi de seyirci-anlatıcının gerçekleştirdiği performatif katmandır. Bu dışarıdan bakan bir gözün de rahatlıkla görebileceği bir farktır. Ortada duran masa, kurmaca dünya ile *şimdi ve burada* olan anlatıyı tam ortadan ikiye bölmektedir.

Güçbilmez'in yukarıda adı geçen makalesinde ifade ettiği iki katmandan biri temsil katmanıdır, bir dışsallığın ya da yokluğun sahnede "temsil" edilmesi fikri üzerine kuruludur. Oyuncu bu katmanda kendisi değil de temsil ettiği rol kişisidir. *Ben'den Evvel*'de de bu katman oyuncu-dinleyici tarafından çeşitli nostaljik aksesuarlar ve geçmişten dinleyici olarak gelen bir rol kişisi olarak kurgulanmıştır. Diğer katman ise performans katmanıdır. Burada her şey fenomenolojik kendinde durur ve oradan bakar.

Fakat bu çalışmada kadın rolü üzerinden iç içe girmiş başka bir kavramsal tartışma karşımıza çıkar. Sahnede ortadaki masa vasıtasıyla bölünmüş ve geçmişten gelen kurmaca bir kadın olarak tasarlanan oyuncu, hem seyirci-anlatıcı gibi fenomenal bedeni ile oradadır hem de sahne dışındaki başka bir dünyayı temsil ederek başka bir rol kişisi olarak ordadır. Sadece sahnede bir rol karakteri olan oyuncu dinleyiciyi de kendi içinde temsil ve performans katmanı olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Temsili katmanda rol kişisi bir sandalyeye oturduğunda, performans katmanında da oyuncu sandalyeye oturur, ama –kaba bir örnekle temsil katmanında bir ölüm gerçekleştiğinde, performans katmanında bir oyuncu karnını tutarak yere düşmüştür sadece. Pedagojik gerekçelerle ve teorik olarak birbirinden ayrılan temsil ve performans katmanları pratikte ve pedagojik olmayan bir teoride ayrılmaz biçimde birbirinin içine geçmeye, birbirini etkilemeye, birbirini ekarte etmeye devam eder. (Güçbilmez 10)

Buradan hareketle sahneye çıkan seyirci-anlatıcı kendi aile öyküsünü en yalın haliyle anlatır.

Rol yapmadığı için teorik olarak sadece performans katmanıyla ordadır. Anlatı *şimdi ve buradadır*. Anlattığı şeyin gerçekliği sorgulanamaz, bize sunduğu kadardır ve gerçekliği bu açıdan önemli değildir. Hikayesi gerçek olmasa bile kontrol performans sanatını tiyatrodan ayıran ve tamamen seyircinin kontrolüne bırakan özelliklerinden biridir. Onun sahnedeki varlığı ve icrası önemlidir. Çünkü gerçekliğinin seyirci-anlatıcının anlattığı içerikle ilgisi yoktur. Bu, uydurulmuş bir hikâye olsa bile; icra tam o anda, orada gerçekleşmektedir. Performans çağrısındaki içeriğe uymayan seyircinin durumu bu da açıdan değerlendirilebilir. Tamamen aktifleşmiş seyircinin kendi deneyimidir.

Ben'den Evvel'de açığa çıkan durum, şimdiye kadarki performans çalışmalarında tartışılan iki alanın, açık bir biçimde karşı karşıya gelişidir; gerçek alan ve kurmaca alan. Bu noktada seyirci-anlatıcı gerçek alanı yani performansı, dinleyici-oyuncu ise kurmaca alanı yani tiyatrallığı yansıtmaktadır. Burada Tronstad'ın ifade ettiği gibi kurmaca bir çerçeve fikri önemlidir. Tronstad "*Could The World Can Be a Stage?*" başlıklı makalesinde kurmaca alan ve oyuncu arasındaki ilişkiyi belirli bir çerçeve fikri üzerinden tartışır. Ona göre kurmaca alan, oyuncu ya da tek başına seyirci tarafından yaratılmış sanal ya da hayal edilmiş bir alansa, gerçek alan, asıl fiziksel olandır. Tiyatrallığın olması için, seyirci, gerçek alanı, bu alanı farklı kılabilceği kurmaca bir çerçeveden görmelidir (Tronstad 219). *Ben'den Evvel* performansı için de benzer şeyler söylemek mümkündür. Burada da seyirci bir anlamda gerçek olan ya da olduğunu kabul ettiğimiz bir hikayeyi kurgusal bir alana taşıyarak onu sahnelemektedir. Bu da kurgu ve gerçekliği iç içe geçirerek bir anlamda yeni bir çerçeve oluşumuna neden olmaktadır.

Yukarıda adı geçen makalesinde Tronstad'a göre tiyatrodaki mahiyet normalde performansçı tarafından icat edilir ve seyircinin yalnızca tanınmasını gerektirir. Ancak yine de tiyatral oyunlarda mahiyet ve vasıta arasındaki mesafenin artması ve mahiyetin tanınmasının zorlaşması durumunda seyircinin bunu kendisinin yaratması gerekir. Bunun sanatçının niyetine göre doğru ya da yanlış olup olmadığı önemsizdir, seyirci ona mantıklı gelen bir mahiyet yaratmayı başarır, tiyatro iletişimi başarılı olmuştur (Tronstad 222). *Ben'den Evvel*'de de iç içe geçmiş iki mahiyet olduğu söylenebilir. Seyir yerinde oturanlar, sahnede gerçekleşen olay için bir mahiyet yaratma ve onu bir sahne ürünü vasıtasıyla anlama gayreti içindedirler. Sahneye çıkan seyirci ise aktif katılımı sebebiyle yepyeni bir başka mahiyet yaratmaktadır. Burada da kendi anlatısı bir vasıta oluşturmaktadır. Bu durum da seyir alanında oturanlar için yeni bir iç içe yeni bir mahiyet geçişi yaratır.

Feral'in de tiyatrallık tanımı, *Ben'den Evvel* performansı için tartışılabilir. Féral'a göre tiyatrallık, gözleyen veya gözlenen tarafından oluşan, bilişsel fantastik bir operasyondur. Bu düşünceyi Winnicott "değişen mekân" (transitional space) kavramıyla Victor Turner "eşik" kavramıyla, Erwin Goffman ise "çerçeve" kavramıyla açıklamıştır. Tiyatrallık seyirciyi "buradan" bir "başka yere" geçiren ve sıradanlık ile hayale dayalı boyutların birlikte yer almasıyla mekânsal

tasarımı değiştirerek yeni bir tiyatral mekânı var eden bir durumdur (Feral 98). Buradan hareketle *Ben'den Evvel*'de de gözleyen ve gözlenen tarafından bir anlamda fantastik bir uygulama içine girildiği söylenebilir. Ancak *Ben'den Evvel* içinde kendiliğinden yer alan iki katmanla birlikte performans içinde bir kez daha iç içe yeni bir katman oluştuğu görülmektedir. Feral'in kastettiği sahne üzerinde yaratılan tiyatral mekânın, seyir alanındaki seyirci üzerindeki etkisidir. *Ben'den Evvel*'de bu durumun aynı şekilde korunmasına ek olarak seyirci-anlatıcının sahne üzerine çıkışı “tiyatral mekan içinde tiyatral mekan” yaratmaktadır. Bu açıdan sözü edilen performans tiyatrallık ve onun çerçevesi açısından dikkat çekici unsurlar taşımaktadır.

Ben'den Evvel'de tiyatral düzlemdeki kurmacanın başka şekillerde sergilenmesi mümkündür. Bu durumda seyirci istediği öyküyü anlatabilir. Seyirci-anlatıcının anlattığı öykülerin olduğu kısım performatif bir katman olduğu geri dönüşü yoktur. Bu noktada *Çağrı*'dan hiç haberi olmayan seyirci de bir süre sonra sahnedeki boş sandalyeye katılım göstermesi gerektiğini anlayabilir ya da anlayamayabilir. Seyirci-anlatıcı tarafından hiç katılım gerçekleştirilmeyen bir performans da farklı bir deneme olacaktır. Bu durumda dinleyici-oyuncu 45 dakika boyunca sahnede meyve soyacak ve sadece kendi nesneleriyle ilgilenecektir. Seyir yerindeki seyirci de sadece bunu izleyecektir. Böyle bir ihtimalin varlığı yani seyircinin katılım sağlamaması da performans sanatı için müdahale edilemez bir eylem biçimidir. Bu bakımdan da seyirciyi bu belirsiz ve gergin bekleyişi doldurma amacıyla aktifleşmeye zorlanmaktadır. Sahneye ilk seyirci çıkıp anlatısını gerçekleştirdikten sonra diğer seyirciler açısından cesaret etmek bir nebze kolaylaşmaktadır.

Performans denemesinin ardından seyircilerle fuayede yapılan söyleşilerde en çok gündeme gelen konulardan bir diğeri de dinleyici-oyuncunun karşılık verdiği bir performansın nasıl olacağıdır. Performansın üreticisi olarak bunun bambaşka bir deneme olduğunu söylemek mümkündür. Sahnedeki masada oturan oyuncunun da seyirciyle sözlü diyalog kurması, hem içerik hem de biçimsel olarak farklılık yaratacaktır. Bu durum oyuncu-seyirci arasındaki iletişimi karşılıklı sohbetle dönüşme ihtimalinden ötürü, *Ben'den Evvel*'in temsil katmanı olan kurmaca kısmına ihtiyacı olup olmadığı tartışmalı hale gelir. Seyirci için performans sanatının zorlayıcılık ve şaşırtıcılık iddiasında zayıflık yaratması muhtemeldir. Performansın mevcut halinde şimdi gerçekleşen anlatı ile kurgusal alan açısından bir mesafe söz konusudur. Söyleşilerde seyircilerden gelen önerilerden biri de bu performansın huzurevleri, hapishaneler, okullar gibi daha toplumsal alanlarda sahnelenmesi fikridir. Fakat, çıkış iddiasında tiyatro ile performans sanatının sınırlarını göstermeyi amaçlayan bu proje, sosyal hayata açıldığında bir sahne deneyimi olmaktan ziyade, söyleşi formuna dönecektir. Bu temel amaçlardan biri değildir ve burada yapılan kurmacaya göre ilerlemez. Sosyal alanlardaki seyirci beklentisi ile bir tiyatro salonuna gelip bir sahne ürünü izlemeyi bekleyen seyircinin algılama biçimleri farklıdır. Buradaki temel tartışma bu sebeple hep gösteri sanatları içinde düşünülmektedir.

Denemenin kapalı bir tiyatro mekanında olması sebebiyle ortaya çıkan bir başka tartışma da Josette Feral'in öne sürdüğü "yarık" kavramıdır. Feral'e göre yarık, gözlemcinin bakışıyla etkilenir ve onu (olayı ya da nesneyi) günlük çevresinden izole eder. Böylece bu alandaki işaretler gündelik hayattakilerden farklı bir alana ait hale gelirler ve kurgusal yapının parçalarına dönüşürler. Gerçek hayat alanı ve kurgusal temsil alanı arasındaki boşluk bir ikilik yaratır ve bu ikilik olmadan tiyatrallığın ortaya çıkışı beklenemez. Böylece Feral'in tiyatrallık için zorunlu gördüğü şey uzamsal bir boyutta gerçekleşebilir. Hem gerçekte hem kurguda var olan olay ya da nesnenin açtığı yarığa, oyuncunun varlığının yol açtığı başka bir yarık eklenir, yani gözlemcinin bakışı çifttir, oyuncuda hem olduğu nesneyi hem de canlandırdığı kurguyu ya da eylemi görür. Sadece oyuncunun söylediği ya da yaptığını değil, ondan kaçanı da görür. Gösteri tüm bunların aracıdır ve gözlemcinin en yoğun hazzının ortaya çıktığı mutlak yarık budur. Bu seviyede kuşkusuz performativiteye çok yakınızdır (aktaran Tronstad220).

Sonuç

Ben'den Evvel, öncelikle seyircinin deneyimidir. Bu sebeple her gösterimde bambaşka sonuçlar çıkarılabilecektir. Tiyatral bir kurmacanın içine, seyir alanından gelen gerçek bir insanın aile öyküsünü sahneye taşıması üzerine kurulu olan bu performansı, tiyatrallık, performativite, temsil, *şimdi ve burada* gibi hem tiyatronun hem performans sanatının ana tartışma konuları üzerinden okumak mümkündür. Performansın tasarımcısı ve sahne üzerindeki uygulayıcısı aynı kişi olduğundan, teorik tartışmayı da "vücuda getirilmiş araştırma" (embodied research) metodolojisi ile sadece dışarıdan gözlemci olarak değil, bireysel deneyimlerin de teorik zemine olan katkılarıyla yeni bir analiz elde edilmiştir.

Tasarım sürecinde birçok performatif fikirden yararlanılan *Ben'den Ev'vel* kültürel anlamda da geçmiş ve köklerle bağ kurmanın tiyatro ve performans sanatı vasıtasıyla bir sahne ürünü olarak nasıl sunulabileceğine dair bir örnek teşkil eder. Her gösterimin seyircisine göre şekillenen bu deneme, seyirciyi aktifleştirip tiyatronun temsil ve rolle bütünleşmiş dünyası ile performans sanatının *şimdi ve burada* çerçevesinde seyirciyi zorlama ve aktifleştirme tartışmalarının yürütüldüğü bir çalışmadır.

Her seferinde bambaşka bir deneyim sağlayacak olan bu performans denemesinin ilerleyen yıllarda yeniden sahnelenmesi planlanmaktadır.

Kaynakça

- Feral, Josette. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language". 15 Kasım, 2023.
<http://muse.jhu.edu>.
- Fischer-Lichte, Erika. "Culture as Performance". *Modern Austrian Literature*, 42(3): 1–10, 2009.
- . *Performatif Estetik*. Çev: Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Grotowski, Jerzy. "Sen Birinin Oğlusun" Çev: Sevilay Saral, *Mimesis*, 5:195-209, 1994
- Güçbilmez, Beliz. "Tiyatro Metin Performans". *Academia*, 10 Kasım, 2023.
https://www.academia.edu/5650745/Tiyatro_Metin_Performans.
- Kepenek, Evrim. "Şükran Moral: Sanat tarihini yazan penistir". Röportaj Şükran Moral.
Bianet. 8 Kasım, 2023. <https://bianet.org/haber/sukran-moral-sanat-tarihini-yazan-penistir-251893>
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Routledge, 2006.
- MOMA Learning. *MOMA*. 15 Kasım, 2023.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>.
- Richards, Mary. *Marina Abramovic*. Routledge, 2010.
- Tronstad, Ragnhild. "Could the World become a Stage? Theatricality and Metaphorical Structures". Kasım, 2023, <http://muse.jhu.edu>.
- Untitled Magazine. "Marina Abramovic's The Artist is present is the inspiration for a new novel". Kasım, 2023, <https://untitled-magazine.com/marina-abramovics-the-artist-is-present-is-the-inspiration-for-a-new-novel/>.
- Watts, Jacob. "One Art with Two Sides: Theatre and Performance Art", *Honors Theses*. 69, 2012.