

<https://idansblog.org/2009/11/11/dokuman%E2%80%99in-dokumu/>

## **Dokuman'ın Dökümü**

by Gurur Ertem on 11/11/2009

Yarattığı ambiyans açısından sürekli kurulması gereken antika bir saatle Atari neslinden kalan düşük teknolojlili bir oyun arasında gidip gelen *Dokuman*, formların işlevler tarafından belirlendiği modüler sahne yapısında ve oluşturduğu geçişken evrenlerde araç ve araçsallığı yeniden tanımlıyor.

Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı (Taldans) yönetiminde yoğun bir işbirliği süreciyle yaratılan *Dokuman*, görünen ve hayal edilene; işlevsel ve işletimsel olana; ses ve söze dair birbirlerine kolaylıkla dönüşebilen örüntüler sunuyor. Dikiş izlerini sözde belli etmeyen bir sistemde oluşan delik, çatlak ve benzeri defolardan nereye akılacağına dair flörtöz bir beklentiyi davet ediyor; zaman içerisinde bir yırtık olarak beliriyor...

Linz 2009, Montpellier Dans Festivali 2009 ve 0090 Kunstenfestival ortak yapımı olan *Dokuman*'ın dünya prömiyeri, Şubat 2009'da De Singel'de (Anvers, Belçika) yapılmıştı. Türkiye prömiyeri ise İstanbul'da iDANS kapsamında 23 Mayıs 2009'da gerçekleşti.

### **Doku, Dokuma, Döküman (Texture, Textile, Text)**

*Dokuman* macerası, Linz 2009 Avrupa Kültür Başkenti Gösteri Sanatları Projeleri Sanatsal Yönetmeni Airan Berg'in, Mustafa Kaplan ve Filiz Sızanlı'ya Linz 2009'un ortak yapımını üstleneceği bir performans yaratmaları önerisiyle başladı. Bu şekilde çalışmaya çok alışık olmayan ve projelerine genellikle kendi insiyatifleriyle başlayan ikili, öneriyi farklı çalışma yöntemleri geliştirmek, araştırmalarını daha geniş kapsamlı bir kolaboratif bünyede gerçekleştirmek üzere değerlendirdi.

İkili ilk etapta, özellikle demir-çelik endüstrisi açısından önemli bir sanayi kenti olan Linz'de mekân araştırmaları yaptı. Sonunda, Linz'deki bir tekstil fabrikası, *Dokuman*'ın "dokumasını," yani dramaturjisini belirlemede — oldukça dolaylı olarak olsa da — önemli bir rol oynadı. Bu fabrikaya yapılan birkaç ziyaret sonucunda sanatsal süreç bir dizi soru etrafında şekillenmeye başladı: Bu fabrikadaki gibi bir "asamblaj" — iç içe geçmiş modüllerden oluşan bir yapı; hammaddenin gördüğü işlemler toplamı; bu işlemler sonucu tamamen biçim değiştirerek kazandığı farklı işlevler — ve bu tür bir işletim (operasyon) modeli, beden, müzik, mekân ve performansın dramaturjisinde mümkün mü? Sanatsal ürün de dahil olmak üzere herhangi bir üründe kaliteyi belirleyen nedir? Defo nedir?

Taldans, *Graf* (2006)'ta seste Cevdet Erek ve senografide Erki de Vries ile oluşturduğu kolaboratif yapıya iki dansçı/yorumcu — Loup Abramovici ve Kerem Gelebek — ile dramaturjik destek için bendenizi ekledi. *Graf*'taki küp adeta yüzeyini oluşturan parçalarına ayrıldı ve ortaya karmaşık bir mekanizma çıktı. Performansın alt tonunda duyabileceğiniz 9/8'lik ritim gibi bazen kendisi de aksak bir ritimle seyreden yaratıcı süreçte *Dokuman* takımını oluşturan her unsur eşit sorumluluk paylaşmaya davet edildi.

Uluslararası bir grup olduğumuzdan İngilizce anlaşmaya gayret ettiysek de daha çok *Dokuman*'ca konuşuldu. Proje kendi söz ve kavram dağarcığını oluşturdu. Projenin yarattığı ve araştırdığı

kavramlara dair bir *Dokuman* Kitabı, sürecin başından beri gündemdeydi. Gerekli koşullar sağlandığında tamamlanacak bu kitap, projeye dair gerçekçi ve birebir bir “döküman” teşkil etme iddiasında olmayıp başlıbaşına proje sözlüğü-vari bir yapıt olarak tasarlanmaktadır. Yazının devamı, bu kitaptan fragmanlar niteliğindedir.

### **Aynı anda (birbirleriyle) mümkün olma (Com-possibility)**

Hareket ve seste modülasyon çalışmaları yapıldı. Görünmek-kaybolmak; görünen-görünmeyen; iç-dış; organik-mekanik gibi kavramların sözde ikiliği araştırıldı. Ses (*sound*) ve insan sesi (*voice*) arasındaki ayırım ve bunların mekânla olan ilişkileri irdelenerek beden mintonikası genişletildi; bedenin içi mekânlaştırılarak dış mekânın bedenin içinden geçmesi sağlandı.

Algılanan gerçeklik, yaşanan gerçeklik ve akümüle edilen — seçimleri belirleyen bir arka plan oluşturan — gerçeklikten meydana gelen “heterojen bir gerçeklik” anlayışı benimsendi. Bu duruma dikkat çekmek üzere “aynı anda mümkün olan bedene” (*com-possible body*) dair araştırmalar yapıldı. Bunlar esere, erken dönem filmi anımsatan bir sinematografik yapı kazandırdı.

### **Koreografi(k)**

Rudi Laermans (2008), Bruno Latour’un (2005) “Aktör-Şebeke Kuramı”ndan (*Actor Network Theory*) hareketle ilginç ve sofistike bir koreografi tanımı geliştiriyor. Laermans’a göre koreografi, performansın insan olan ve insan olmayan tüm öğelerinin heterojen eylemlerini birbirleriyle ilişkilendirmek, yani “asamblajlar yaratmaktır”.

Latour’un Aktör-Şebekesindeki aktör, eylemin yegane kaynağı değil fakat birçok başka birimin hedefi olan hareketli bir varlıktır. Aktör (*fail*), şebekedeki başka birimler tarafından faaliyete geçirilir. Eylemi gerçekleştirenin kim ya da ne olduğunun kesin bir yanıtı yoktur. Eylem bir anlamda dislokasyona uğrar — çıkış noktası belirsizdir — ve kontrol edilebilen, kapsanabilen birşey değil, önerilen, kırılan, sürükleyen ve sürüklenendir.

Aktör-Şebeke Düzeni, ya da asamblajı, sürekli değişen, nihai bir toplam performativite (edimsellik) üreten hareketli bir kuvvet alanıdır (Laermans,12). Toplam performativite, kendini oluşturan tekil hareketlerin toplamına indirgenemez. Bu karmaşık kuvvet alanının ayarı, içsel tutarlılığı ve farklı kuvvetlerinin etkileşimleri açısından idare edilmesi gerekir ki koreografinin en büyük zorluklarından biri budur. Burada idare etmek, olasılıkları meydana çıkaracak şekilde düzenlemeler yapmak anlamına gelir.

Laermans’a göre bir asamblaj başarılı ise sonuç hiyerarşik olmayan bir performatif şebekedir. “Performansın performansı” (*performing performance*) tam da budur. Dans kuramcısı-sosyolog Laermans’ın *Dokuman*’ın dünya prömiyerinden sonra ifade ettiği gibi “*Dokuman* dadaist bir performans değil, performansın performansıdır.” İzleyici açısından da soru, performansın anlamının ne olduğu değil, nasıl anlamlı hale geldiği — nasıl işlediği, gözlemlenen genel kuvvet alanını oluşturan unsurların hangi mantığa göre bir araya geldiği ve nasıl etkiler yarattığıdır.

### **Komik**

*Dokuman*, oynandığı kente, mecraya ve salondaki kalabalık miktarına göre çeşitli volümlerde patlayan kahkahalarla karşılanmakta...Denebilir ki, *Dokuman* komik olmaya çabalayan bir komik olarak beliriyor. Henri Bergson’un “Gülme” (1905) adlı denemesinde ele aldığı — komik

olana dair en hatırı sayılır kuramlardan sayılan — tespitine göre mizah, “mekanik olanın hayata giydirilmesinden” doğar. Benzer şekilde, o dönemin bir başka “hayat felsefecisi” Georg Simmel de yaşam ve form arasındaki çatışmaya dikkat çekerek hayatın forma sığmamasından komik durumlar çıkabileceğini belirtir. *Dokuman*’da ses ve hareket olarak bir birlik, birliktelik yakalanmaya çalışılıyor, fakat ağır basan “hayat” oluyor ve bir birim, teklik yaratılmaya çalışılırken, ortaya çıkan, kendini görünür kılan, “çokluk” oluyor. Senkronizasyonun bir yakalanıp bir kaybedilmesiyle, arada oluşan ses ve durağanlık paketleriyle, hata yapmamaya karalı bir beden istem dışı sakarlıklarıyla, bir çeşit “beden burleski” cereyan ediyor.

### **Dramaturg**

Bu projenin en önemli getirilerinden biri, çağdaş dans ve performanstaki dramaturg fikrinden ne anlıyoruz, anlaşılabilir, anlaşılmalı soruları konusunda kavramsal ve uygulamalı bir araştırmayı teşvik etmesi oldu. Dramaturgun kim olduğunun ve ne yaptığının temsili bir tanımı olamaz. Ne kadar dramaturg varsa o kadar dramaturjik pratik vardır. Dramaturgluğun bir uzmanlık ya da meslek olduğunu düşünenler olabilir fakat bu rolün, projenin ihtiyaçlarına, belirlediği araştırma konularına, soru ve sorunlarına göre farklı uzmanlıklardan birileri tarafından doldurulabileceğini teslim etmek gerekir. Dramaturg olsun olmasın, her performansın bir dramaturjisi vardır. Yani dramaturji dramaturgun yaptığı birşey değildir.

### **Dramaturji**

Eugenio Barba dramaturjiyi performansın farklı öğelerini birbirine örme, yani “dokuma” süreci olarak tanımlar (Barba, 1985). Barba’ya göre performans, (Laermans’ın koreografi düşüncesinde olduğu gibi) karmaşık bir takım eylemler — izleyicinin ilgisi, algısı, duygusal durumu ve sinestesi — arasında kurulan bir şebekedir.

Performansı oluşturan unsurlar çok farklı şekillerde örülebilir ve her farklı örüntü apayrı sonuçlar doğurur. Performansın kompozisyonel mantığı bu örgünün genel niteliğidir. Farklı renklerin, dikişlerin, desenlerin ve kullanılan ipliğin kalitesi ortaya çıkan dokumanın genel dokusunu belirler. Dramaturgun görevlerinden biri de eserdeki önemli renk ve ilmekleri tespit edip — genel tasarımın içinde öne plana çıkan — kırmızı ipliği teşhis etmektir.

Tiyatro, performans ve dans pratiklerinin dönüşümü ve çeşitlenmesiyle dramaturjik süreç ve dramaturgun kapsama alanı da evrildi. Analiz edilecek ya da uyarlanacak bir metin söz konusu olmadığına göre, dans dramaturgu ne yapar ki? Kapsayıcı ve bağlayıcı bir konsept olmadığında, bir mesaj iletilmek isenmediğinde, araştırılan bir tek yaklaşım olmadığında, bir tek hikâye anlatılmaya çalışılmadığında, eserlerin açık uçlu bırakıldığında? Üstelik performatif unsurların insan olmayan bedenleri de içerdiği eserlerde?

### **Koreografi şebekesindeki dramaturgun kapsama alanı:**

*Dokuman*’daki pratikten yola çıkacak olursak, dramaturgun rolünün projenin her aşamasında farklı olduğunu söyleyebiliriz.

Dramaturg, hazırlık aşamasında, koreograflarla belirli aralıklarla buluşup havada uçan çeşitli fikirleri somutlaştırmak, yöntemsel yaklaşımları tartışmak, projede kimlerin nasıl yer alacağını belirlemede düşünce alışverişinde bulunmak suretiyle yer alabilir. Bizim için bu ön araştırma süreci referans noktalarını tespit etmek, araştırılan sorunsalı saptamak (ki bu bazen

ancak program metni yazınca netleşiyor), projenin etrafında örgütlendiği anahtar kelime ve kavramları belirleyip bunlara dair metinler okumak, film izlemek gibi çalışmalardı.

Dramaturg, sanatsal yaratı ve sahneleme evresinde ise başlangıçtaki fikirlerin geçirdiği dönüşümleri gözlemlemek, hangi anlamların yaratıldığı ya da çağrıştırıldığını tespit etmek, gerektiğinde genel yapı hakkında öneriler getirmek, koreografin seçimlerinin sonuçlarını değerlendirmek gibi fonksiyonlar üstlenebilir. Prova aşamasında dramaturg, dansçıların duruşu, hareket edişi, dansın genel kompozisyonu, salondaki farklı göstergeler arasındaki ilişkiler gibi unsurlara yoğunlaşabilir.

Hareket ve performans seviyesinde dikkat edilecek unsurlar — dansçıların duruşu, sahne varlığının kalitesi, zamanın ve beden ağırlığının kullanımları, bedende oluşan çizgiler, bedenin diğer performatif birimlerle ilişkileri, farkındalığın mekânda nasıl yansıdığı, nefes alıp verişler, postür ve jest arasındaki ilişkiler, mekânda yaratılan çizgiler, hareket cümleleri ya da fragmanları arasındaki geçişler ve dansçılar arasındaki kalite farkları olarak sayılabilir (Wildshut, 2009).

Wildshut, hareket analizinde dikkat edilecek önemli bir nokta olarak kaslardaki sürekli gerginliğin derecesine, yani tonüs'e yoğunlaşmayı öneriyor. Parçadaki genel tonüs nedir? Gündelik hareketler ve eylemlerin kullanıldığı parçalarda dansçıların da kişiklerini belli eden, gündelik tonüsleri ortaya çıkar. Dokuman'da genel bir tonüsten çok duruşun kalitesine ve sahnede varoluşun renklerine yoğunlaşıldığı için herkesin kişisel tonüsü ön planda. Bir performansın izleyicide yarattığı — yaratmak istediği tonüs de araştırma konularından biri ve hareket dramaturjisinin hedeflerinden biri olabilir.

Dramaturg bazen psikolog, bazen Güzin Abla, bazen de yargıç şapkalarını giyebilir. Oyuncular arasındaki çatışmaları gidermekte ve birbirleriyle iletişimlerinin pürüzsüz ilerlemesini sağlamakta anahtar konumda olabilir. Koreograf ve oyuncular oyuncular ve oyuncular arasındaki tercüman da genellikle dramaturgdur. Lepecki'ye göre dramaturg, dikkatli bir "mesafe ekonomisi" izlemelidir. Üretimin gündelik politikalarına fazla kapılmayacak kadar uzak, ancak, yalnızca yapısal problemler hakkında öneri getirmeyecek, sürece dair hafızasını ve izlenimlerin yaratıcı bir biçimde kullanabilecek kadar da yakın olmalıdır. \*

Kaynak

Laermans, Rudi. 2008 "'Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages" Performance Research: On Choreography. Vol.13, No.1

Latour, Bruno. 2005. Re-assembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford.

Wildshut, Liesbeth. Butterworth, Jo, (Eds). 2009. "Reinforcement for teh Choreographer: Dance Dramaturge as Ally" Contemporary Choreography. Wildshut, Liesbeth. Butterworth, Jo (eds). Routledge.

\* Dramaturgun işlevleri konusunu ele almışken, bu işlevleri, başka bir yazının konusu olabilecek bir çerçevede, tiyatrunun seyirciyle ilişkisi çerçevesinde de ele almadan geçemeyeceğim:

Dramaturg figürünün ortaya çıkışı, Aydınlanma'nın kitleleri eğitme ve kaba bir eğlenceye dönüşen tiyatroyu terbiye etme misyonunun yanı sıra onları tiyatro aracılığıyla bir milli kimlik altında birleştirme çabaları dönemine denk gelir. Bu dönemde, ilk dramaturg kabul edilen

Alman tiyatro eleştirmeni G.E. Lessing, tiyatronun kaba bir eğlence seviyesinden ciddi bir sanat dalına yükselmesini savunuyordu.

Jacques Rancière, tiyatro reformu çabalarının aslında Platon'un tiyatro polemğinde yatan "seyir etmeye" ve "gösteriye" dair beslediği kuşkuya dayandığını ifade eder. "Seyirci paradoksu", antik dönemden bu yana tiyatroyu sorgulayan tartışmaların temelindeki sorunsaldır. Bir yandan izleyicisi olmayan bir tiyatro düşünülemez, diğer yandan da seyirci kalmak (sözde) "kötü" birşeydir, çünkü pasif kalmayı ve görünenin ardındaki gerçekliği bilmemeyi ima eder. Platon, tiyatronun iyi birşey olmadığı çıkarımına varır.

Sıklıkla varılan bir başka çıkarım ise seyircisi olmayan bir tiyatro arayışıdır. Yani, seyircilerin artık "seyirci" olmadığı, insanların imgelerin büyüüne kapılmadan birşeyler öğrenebileceği, kolektif bir performansın katılımcıları olabileceği bir tiyatro yaratma çabası. Seyircisi olmayan bir tiyatro 20. Yüzyıl tiyatrosunda iki paradigmatik şekilde zuhur etmiştir: Birincisi seyircinin kendini sahnede meydana gelen olaylara ve imgelere kaptırmadan belirli bir mesafeyi koruyarak izleyeceği Brecht'in "Epik Tiyatro"su. Burada seyirci pasif konumundan yükseltilip kendi durumuna ve dünyaya dair yaşanan durumların analizini yapmalı. Diğer tutum ise tüm mesafenin ortadan kalktığı, seyircinin tiyatronun sihirli kuvvetleriyle tamamen karışmasının öngörüldüğü Antonin Artaud'nun "Kötülük Tiyatrosu."

Rancière'e göre, her iki tutumda da tiyatro, "kendi kendini bastıran aracılık" (self suppressing mediation) olarak ortaya çıkıyor. Suçluluk psikolojisini gidermek ve varlığını meşrulaştırmak için tiyatronun kendine biçtiği görev, seyirciye bilincini teslim etmek, seyirciye artık seyirci olmadıklarını öğretmek ve kolektif bir eylemin parçaları haline gelmelerini sağlamaktır.

Rancière, tiyatronun bu kendi "kendini bastıran araç" olma durumunu pedagojik ilişkideki "mesafeler ekonomisi"ne benzetiyor. Pedagojik süreçte öğretmenin rolü, kendi bilgisi ve cahilin cehaleti arasındaki mesafeyi kapatmak olarak kabul edilir. İronik olan, öğretmenin, bu mesafeyi kapatmak için bunu sürekli hatırlatmak ve bu mesafeyi korumak olur. Pedagoji, tek yönde seyreden, bilginin öğretmenin kafasından (cahil) öğrenci/seyircinin kafasına aktarılan nesnel bir ileti olarak varsayılmıştır. Bu ilişki, görüldüğü gibi, temelde bir eşitsizlik ilkesine (varsayımına) dayanır. Öğrenciye sürekli olarak iletilen bilgi de aslında bu (varsayılan) eşitsizlik ve kapasitesizliktir. Progresif pedagojik ilişki sürekli bir aptallaştırmadır.

Rancière özgürleşmenin bu tür progresif (kademeli gelişmeci) bir eğitim anlayışıyla mümkün olmadığını ifade eder. Zekâların eşitliği kabul edilmedikçe özgürleşme olanaksızdır. Dolayısıyla, seyirci olma durumunu küçümsemenin seyircinin aptal olduğunu varsaymaktan kaynaklandığını dile getirir.

Günümüzde bazı dramaturglar artık seyirciye kendilerine ve dünyaya dair hakikati sunmayı hedeflemiyorlar. Ancak bu seyircinin algısını hedefledikleri şekilde yönlendirme çabasından vazgeçtikleri anlamına gelmiyor. Bu çaba, izlemek-eylemek, görüntü-gerçeklik, bakmak-bilmek aktivite-pasiflik gibi ikiliklere dayanıyor. Ranciere ise bu terimlerin yerlerini normatif olarak değiştirmenin yetmediğini ve bu ikiliklerin aslında zıtlık olmadığını ortaya çıkarıyor ve zekaların eşitliğine dayanan pluralist bir dramaturji öneriyor.

Bkz. Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, 2004 Frankfurt 5. Yaz Sanat Akademisi Açılış Konuşması, (2009 Kasım'da Verso Yayınevi'nden kitap olarak çıkacaktır)