

**Richard SCHECHNER, Ritüelin Geleceği (Kültür ve Performans Üzerine Yazılar), 2015, Çev.: Zeynep Ertan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, ISBN: 978-975-298-524-7, 317 sayfa.**

Zeynep Safiye BAKİ NALCIOĞLU\*

*The Future of Ritual* adlı kitap, New York Üniversitesi Tisch Sanat Okulundaki Performans Çalışmaları bölümünün kurucusu olan ve hâlâ aynı bölümde görev yapan Profesör Richard Schechner tarafından 1993'te yazılmıştır. *Ritüelin Geleceği (Kültür ve Performans Üzerine Yazılar)* adıyla Zeynep Ertan tarafından Türkçeye çevrilen bu kitap, 2015 yılının Ocak ayında Dost Kitabevi tarafından Ankara'da basılmıştır. Tiyatro, Performans Araştırmaları ve Performans Teori üzerine araştırmaları olan Schechner'ın "*ritüelin geleceği için son noktayı koymayacağını*" belirttiği bu kitabı "1. Giriş: Jayaganesh ve Avantart", "2. Oyun", "3. Sokaklar Sahnedir", "4. Waehma: Arizona, New Pascua'da Mekân, Zaman, Kimlik ve Tiyatro", "5. Kâinatı Arşınlamak: Ramnagar'ın Ramlila'sında Hareket, İnanç, Siyaset ve Mekân", "6. Sömürge Sınırlarında Wayang Kulit" ve "7. Ritüelin Geleceği" olmak üzere yedi bölümden oluşmaktadır.

Kitap, performansın ne olduğunun sorgulandığı ve Schechner'ın performansı çok az da olsa abartılan ve halka sunulan, tecrübeyle yinelenen (twice-behaved) hareket olarak tanımladığı "Giriş: Jayaganesh ve Avantart" başlıklı bölümle başlamaktadır. Schechner bu bölümde, araştırmasını

yapabilmek için sadece Hindulara yönelik tapınaklara girmesi gerektiğini ve bu nedenle "ikinci kez doğumunu" simgeleyecek kutsal iplik bağlama töreni olan Upanaya'ya katıldığını, Hindu olarak Jayaganesh adını aldığını belirtmiştir. Bu süreçte yaşadıklarını sorgulayan Schechner avantart, tarihsel avantart ve güncel avantart kavramlarını yorumlamış ve bir süre sonra tüm farklılıkların indirgenemediğini, kendi koşullanmamızı değiştiremeyeceğimizi, Hindular tarafından böyle bir unvan verilse bile hiçbir zaman bir Hindu olamayacağını iyice anladığını ifade etmiştir. Ancak kişinin farklılıkların öncesine gidebildiğini, Kalahari'den Afrikalı bir avcının, Saintes civarından Fransız bir avcının, Bengalli bir avcının, Meksika'dan bir Huichol avcısının, hepsinin de avlanmaya gittiğinde neden aynı vücut pozisyonunu benimsediği sorusu üzerinden örneklendirmiştir. Bu bölümde ayrıca geri dönüştürmenin, yeniden kullanmanın, arşivlemenin ve hatırlamanın, bir arşivde yer almak için performans sahnelemenin, kökleri aramanın, dinî deneyimleri, ifadeleri, uygulamaları ve ayinleri derinlemesine inceleyerek hatta talan ederek sanat yapmanın yalnızca konusu ve teması itibarıyla değil, biçim olarak da ritüelleştirmek olduğuna dikkat çe-

\* Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü Araştırma Görevlisi, Ankara/Türkiye, zeynepsafiyebaki@gmail.com.

kilmiştir. Ritüelin dinle sınırlı bir şey olmaktan ziyade, insan faaliyetinin oluşturduğu geniş bir yelpazeye uygulanan bir süreç olarak anlaşılmasının çok önemli bir gelişme olduğu vurgulanarak dört büyük performans sahalarının –eğlence, iyileştirme, eğitim ve ritüelleştirme- birbiriyle oyun hâlinde olduğu belirtilmiştir. Schechner, *Ritüelin Geleceği* kitabının asıl konusunun da bu oyun olduğunu vurgulamış ve performansın siyasette, tıpta, dinde, popüler eğlencelerde ve günlük yüz yüze etkileşimde nasıl kullanıldığını, canlı ve aracı performanslar arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların neler olduğunu, oyuncuların –izleyicilerin, performansçıların, yazarların ve yönetmenlerin- arasındaki muhtelif ve karmaşık ilişkilerin bir dikkörtgen, bir performans “dörtgeni” olarak nasıl resmedebileceğini tartışmıştır. Bu bilgilere ek olarak performans çalışmalarının, kültürlerin birbirleriyle çarpıştığı, çatıştığı ve birbirini beslediği sömürgecilik sonrası bir dünyanın doğuşu üzerine kurulduğu belirtilmiş ve canlı performansın, sanat değil de dinî bir uygulama, siyasi gösteri, popüler eğlence, spor müsabakası veya yakın, yüz yüze bir karşılaşma olarak karşımıza çıktığına değinilmiştir (2015: 13-37).

Oyunun tanımlanamaz niteliğine dikkat çekilen “Oyun” başlıklı ikinci bölümde “Oyun edimleri” şu altı şablona göre ölçülmüştür: “*Yapı, süreç, deneyim, işlev, ideoloji ve çerçeve*”. Schechner, oyun oynamayı “bir anlam kurmak” amacıyla benzeşik ve yaygın hakikatlerin çokluğu içinden bir kısmını susturmayı öğrenmek şeklinde ifade etmiş ve oyun kuramının çoklu

gerçeklik, karanlık oyun ve performans üretimi yönlerini ele almıştır. Bu bölümde ayrıca Batı’da oyunun artık kof bir kategori; gerçek dışılıkların, gayri sahilğin, ikiyüzlülüğün, yapmacıklığın, oynaklığın, maskaralığın ve sonuçsuzluğun lekelediği bir etkinlik olarak değerlendirildiğine dikkat çekilmiştir. Schechner, Batı kaynaklı gerçeklik arketipini maya ve lila ile karşılaştırmış, Hint kökenli maya-lila geleneğinin Batı’nın katı, geçirimsiz çerçevelere, kesin meta-iletişimlere ve gerçekliğin hiyerarşik düzenlemelerini kaybeden kurallara sahip dizgelerini reddetmekte olduğunu ifade etmiştir. Sanat ve ritüel, özellikle de performans, oyunun esas sahası olarak nitelendirilmiştir. Kısaca oyun kuramlarının, oyun janrlarının tanımlanabilen “şeyler” gibi kavramlar etrafında inşa edilmesinin fazla sınırlandırıcı olduğunu vurgulayan Schechner, oynamanın bir ruh hâli, bir tutum, bir güç olarak aniden patlak veren ya da içine düşülen, oldukça uzun bir süre devam edebilen –bazı oyunlar, ayinler ve sanatsal performanslarda olduğu gibi- iğneli bir söz, kinayeli bir bakış, davranışta bir eğilme veya çatlak olduğunu belirtilmiştir (2015: 38-62).

Festivalleri ve karnavalları güldürücü teatral olaylar olarak ele alan Schechner, “Sokaklar Sahnedir” başlıklı üçüncü bölümde genel kapsamı ve kültürel çeşitlilikleri nedeniyle altı olay üzerinden tartışmasını yürütmüştür. İnsanların sokaklara kitleler hâlinde dökülmesinin nedenini yaşamın bereketli olasılıklarını kutlamaları olarak belirtmiş ve günümüzün festivallerinin ve karnavallarının da, toplumsal düzenin ters yüz edilmesi

değil, birer aynası olduğuna dikkat çekmiştir. Schechner, son otuz yıl içinde, performans araştırmacılarının, –estetik, kişisel, ritüel ve siyasi- dış mekânları, örneğin avluları, sokakları, duvarları, sahilleri, gölleri, bina çatılarını, meydanları ve dağ yamaçlarını kullandıklarından söz etmiştir. Ayrıca pek çok ritüelde bolca eğlence ve toplumsal eleştirinin söz konusu olduğunu, mekân kısıtlamalarına ek olarak Şükran Günü ya da Yeni Yıl gibi tatillerde veya devletin geçmişinde önemli tarihlere damgasını vurmuş günlerde büyük geçit törenleri gerçekleştiğini ifade etmiştir. Resmî eğlencenin ritüel çerçeveler içinde yerini alan, senaryosu belli bir eğlence sunduğunu, gayriresmî şenliklerin ise kısıtlayıcı çerçeveleri dağıtarak ritüeli yeniden yazdığını dile getirmiş ve ritüelin eğlence ile ilişkisini sorgulamıştır. Bu bilgilere ek olarak ritüel kavramının merkezinde, bir performans etkinliğinin ancak geleneksel olarak öngörülmüş bir formata bağlı kılındığı takdirde sağlanabildiği düşüncesinin yattığına değinilmiştir. Geleneksel senaryodan herhangi bir sapma söz konusu olduğunda ise, bir ritüelin artık ritüel olmaktan çıktığı vurgulanmıştır. Diyalektik ve iç içe geçmiş olan tiyatro ve ritüel ilişkisine de dikkat çekilen bölümde, tiyatronun geleneğin katı sınırlamalarından muaf olduğu ve oyun yazarları, yönetmenler ve oyuncular için daha geniş ve özerk bir yaratıcılık alanı sunduğu belirtilmiştir. Bunun da tiyatroya ritüelin asla sahip olmadığı önemli bir güç bahsettiğinden bahsedilmiştir (2015: 62-114).

“Wahma: Arizona, New Pascua’da Mekân, Zaman, Kimlik ve

Tiyatro” başlıklı dördüncü bölümde Yaqui mekânları ve kimlikleri, Pascua Pueblo Yaquileri’nin Lent döngüsü dramaları olan Wahma örneği üzerinden çözümlenmiş ve Yaquilerin Yaqui olarak kalma mücadelesi, Wahma performansının icra edilmesi üzerinden değerlendirilmiştir. Yaquiler için Paskalya demek olan Wahma’nın özündeki alt metnin hem Yaqui hem de Katolik olmanın yollarını aramak olduğuna dikkat çekilmiştir. Schechner, Wahma’daki inanışların, öykülerin, sahnelemenin, kostümlerin, maskelerin ve karakterlerin kaynağının tek bir noktaya ait olmadığından bahsetmiş ve Wahma’nın işlevlerinin de benzer şekilde birden fazla olduğunu vurgulamıştır. Wahma’da dünyaya dair dinî bir görüş canlandırıldığını ve Wahma’nın Yaquilerin yalnızca kendileri için değil, tüm dünya halkları adına icra ettiklerini söylediği bir öykü olduğunu ifade etmiştir. Bu bilgilere ek olarak Yaqui estetiği açısından olup bitenlerin pek çok insanın tüm fiziksel ve inanç yüklü enerjisine mal olan uzun bir sürenin –altı haftanın- birikmesi ve serbest bırakılması olduğuna değinilmiş ve Yaquilerin Wahma’nın fotoğraflanmasını, dinlerinin bir gösteri malzemesi olmasını, konuklarının bir mercek arkasından gözetlenmesini değil ona dâhil olmasını istedikleri ifade edilmiştir (2015: 115-153).

Kitabın “Kâinatı Arşınlamak: Ramnagar’ın Ramlila’sında Hareket, İnanç, Siyaset ve Mekân” başlıklı beşinci bölümünde Varanasi’nin en büyük etkinliklerinden biri olan –büyük çaplı bir performans, bir haç yolculuğu- Banaras mihrasesinin gör-

keminin gözler önüne serilmesi anlatılmaktadır. Schechner, Ramlila'ya katılanların tecrübe ettiği şeyin edebî, dramatik ve koreografik zengin bir metinsel karışım olduğunu vurgulamıştır. Ramlila'ya katılan kalabalıkların Rama'nın destansı Hindistan'ın efsanevî-şairane uzamı boyunca yaptığı yolculuklarda ona eşlik ettiğini belirtmiş ve ardından gittikçe Rama ile özdeşleştiklerini ifade etmiştir: “*Ramlila, hayal ürünü bir tiyatro değil, hiper-gerçekliğin bir tiyatrosudur*”. Bu bölümde Ramlila'nın, metinlerin aktarılmasından, gösterinin icra edilmesinden ve izleyicinin enerjik katılımından fazlası olduğunu dikkat çekilmiş ve kutsal bir geçmişi ve coğrafyayı, toplumsal hiyerarşiyi, ahlak kurallarını ve tanrıların, kahramanların ve şeytanların kişiliklerini ilgilendiren bilgi ve değerleri aktaran bir anlatının özenle işlenen bir sunumu olduğuna değinilmiştir. Schechner, Ramnagar Ramlila'ya damgasını vuran şeyin ise tüm ulusun birlik içinde bir altın çağda Rama'nın ilahî hükümdarlığı olan Hindistan'ın ulusal Ramraj hayali olduğuna değinmiş ve Hindistan'ın dinsel-teatral geleneğinde, mümkün olan en geniş duygu yelpazesini temsil eden, kutsal öyküleri ve kraliyet öykülerini anlatan ve tanrılar, insanlar ve şeytanlar arasındaki etkileşimleri tasvir eden, büyük ölçekli, yüksek beceri gerektiren bir performans üretimine dönük teminatın söz konusu olduğunu belirtmiştir. Bu durum teatral performansı, kutlayıcı ibadetin kabul gören bir türü olarak belirlemiş ve Hindistan geleneğinin ilk zamanlarında tiyatroya dinî ibadete eşdeğer bir yer verildiği ifade edilmiştir. Bir

ay boyunca düzenli olarak Ramlila'ya katılmanın farklı bir süreç olduğu ve zihin ve bedeninin Ramlila ile dolu olduğu vurgulanmıştır. Pek çok kişinin Ramlila doğal çevresinin kutsal olarak nitelendirdiğine ve performansçıları ise bir noktadan diğerine takip etmenin izleyicileri, katılımcı hacılara dönüştürdüğünü düşündüğüne dikkat çekilmiştir (2015: 154-208).

Kukla ustası Widyanto S. Putro'nun, Michigan Üniversitesinde Gamelan Topluluğu ve konuk sanatçılar tarafından deriden kuklalarla sahnelenen Cava'ya özgü bir gölge oyunu olan *The Marriage of Ajuna* örneği “Sömürge Sınırlarında Wayang Kulit” başlıklı altıncı bölümde ele alınmıştır. Bu örnek üzerinden günümüzde köylerdeki kukla ustalarının değişen toplumsal şartlara verdikleri yaratıcı yanıtlar, on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında Hollanda denetimindeki saray tarafından gölge oyununun düzenlenmesinden önceki biçimin yeniden yükseğe çıkışı olarak değerlendirilmiştir. Bu bölümde Schechner'ın dikkat çektiği konu, sömürgeciliğin tersine seyri ve bunların Batılılar, özellikle de Amerikalı araştırmacılar ve sanatçılar üzerindeki etkileridir. Bugün hem Cavalı hem de Batılı uzmanlar tarafından normatif Wayang'ın saraylar ve sömürgeci Hollandalı araştırmacılar arasındaki işbirliğinin bir ürünü olduğu belirtilmiş ve bu eski gelenek daha ziyade sarayların sömürgecilerin kılavuzluğunda oluşturduğu yeni bir eser olarak nitelendirilmiştir. Başlıca ulusal eğlence olmasının yanı sıra, Wayang gösterisi, bir anlamda ilahî varlığın onuruna gerçekleştirilen ve eğlenceyi sunanın

üzerine Tanrıların inayetini çekmek ve “danhjan dessa” ve diğer tüm iyi ruhların sevgisini uyandırmak için ifa edilen dinî bir eylem olarak da ele alınmıştır. 1980’li yıllarda ve 1990’lı yılların sonlarında ise, Wayang’ın yalnızca politik toplumsal baskı nedeniyle değişmekle kalmadığı ve aynı zamanda sadece egzotik bir öge olarak değil, üzerinde deneyler yapılacak bir “biçim” olarak uluslararası sanat dünyasına çekilmekte olduğunu ifade edilmiştir. Bu bölümde Schechner son olarak “geleneksel” kavramının kendisinin de, aslında sömürgeciliğin bir ürünü olduğunu vurgulamıştır (2015: 209-257).

Kitaba da adını veren “Ritüelin Geleceği” başlıklı son bölümde ise Schechner, ritüelin bu zamana kadar çok farklı biçimlerde tanımlanan bir kavram olduğuna ve -bir kavram, praksis, süreç, ideoloji, özlem, deneyim, işlev- çok fazla anlama geldiği için de çok az şey ifade ettiğine dikkat çekmiştir. Ayrıca yaygın kullanımıyla ritüelin yine bir başka kaygan kelime olan kutsal ile özdeşleştirilmekte olduğunu dile getirmiştir. “Seküler ritüel” kavramına değinen Schechner, ritüelleri sınıflandırarak ritüellerin pek çok durumda yeni malzemeler üreten ve geleneksel edimleri yeni biçimlerde tekrar bir araya getiren dinamik performatif sistemler olduğunu belirtmiştir. Ritüelin geleceği ne olursa olsun geçmişinin belli olduğunu ifade etmiş ve kitabında yer verdiği ritüel ağacıyla bu görüşünü desteklemiştir (2015: 259). Hayvan davranışı ile insan ritüelleri ve sanatları arasındaki benzerliklere dikkat çekmekle birlikte önemli farkların da mevcut olduğunu

dile getirmiştir. Bu bölümde ritüeller aynı zamanda insanları tehlikeli suların diğer tarafına taşıyan güvenilir eylemler şeklinde bir köprü olarak nitelendirilmiştir. Hem hayvan hem de insan ritüel eylemlerinin tiyatroya yakınlığına da değinen Schechner diğer yandan, insan ritüellerinin krizle baş edebilmek için hazır yanıtlar sunarak düşünceye kısa devre yaptırdığını söylemiştir. Ritüelleşmenin –ritüel performansının- basit, tek adımlı, tek yönlü bir etkinlik olmadığı görüşünün varsayılması bu bölümde bir çözüm önerisi olarak yer almaktadır. Schechner son olarak, ritüelin geleceğinin, beden yapabildiği edimlere dönüştürülen hafıza ve imgelerin arasındaki süregelen yüzleşme olduğunu ifade etmiş ve ritüelin muhafazakârlığının, insanları, soyumuzun tükenmesini önleyecek kadar dizginleyebileceğine, magmatik yaratıcı özün ise insan yaşamının –sosyal, bireysel, hatta biyolojik anlamda- durmadan değişmesini talep ettiğine dikkat çekmiştir (2015: 258-300).

Richard Schechner’ın kültür ve performans ile ilgili çeşitli makalelerinin bir araya getirildiği *Ritüelin Geleceği* adlı bu kitap, ritüelin performans, tiyatro, gelenek, din, oyun, kutlamalar ve siyaset ile ilişkilerini incelemektedir. Farklı örnekler üzerinden yazılı ve görsel metinlerin çözümlendiği, disiplinlerarası okumalara açık olan bu kitap araştırmacılara çok yönlü bir değerlendirme alanı sunmaktadır.