

PERFORMANS SANATI: NIETZSCHE’NİN KEHANETİ

PERFORMANCE: A
PREDICTION OF NIETZSCHE

BELİZ GÜÇBİLMEZ*

Özet

Bu çalışmada, öncelikle tiyatro karşıtlığı tarif edilerek Michael Fried’in kendi tiyatro karşıtlığını tanımlayışı ele alınmaktadır. Ardından tiyatrorat sözcüğünün yaratıcısı Nietzsche’nin teatrallik karşıtı tutumu Tragedyanın Doğuşu kitabından yola çıkılarak açıklanmakta ve Nietzsche’nin Aiskhylos’un ilk dönem oyunlarını da içeren ilksel tragedyanın antiteatralliliğine ilişkin varsayımından hareketle, çağdaş performans sanatına ne ölçüde yakın durduğu gösterilmeye çalışılmaktadır.

Abstract

In this article “anti-theatrical prejudice” is defined and Michael Fried’s definition of anti theatricality in modern art is explained broadly. Then Nietzsche’s anti theatrical attitude which can be read from The Birth of Tragedy is discussed with a special emphasis on his assumption that the primal tragic form, which began to dissolve after the early plays of Aiskhylos was far from being theatrical. As a conclusion, contemporary performance art is compared with this primal tragic form from the point of view of their mutual anti-theatrical, performative quality.

* Yrd.Doç.Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü
baltan@humanity.ankara.edu.tr

TİYATROKRATLAR VE TİYATRO

KARŞITLARI: BİR SAVAŞIN KISA TARİHİ

Nietzsche'nin, "kurtarıcıdan kurtulmanın" manifestosu olarak kaleme aldığı metinlerinden biri olan *Wagner Olayı: Bir Müzisyen Sorunu*'nda, Wagner'e bağlılığın yol açtığı olumsuzlukların dökümü yapılır. Listenin sonunda "en kötüsü" nitelemesiyle anılan "tiyatokrasi" [Theatrokratie] bulunur: "Tiyatronun üstünlüğüne inanma budalalığı, tiyatronun diğer sanatlar ve sanat üzerinde egemen olma hakkına inanma"¹ *rejimi* olarak tanımlanır tiyatokrasi. Öyleyse bu rejimin silahşörleri, bu davanın adamları, tiyatronun Wagnercileri yani, inançlı tiyatrokralardır ve başını Nietzsche'nin çektiği ve Adorno, Benjamin ve Michael Fried gibi teorisyenlerin, Mallarmé, Yeats, Brecht, Beckett gibi tiyatro yazarlarının ve uygulamacılarının katılımıyla zenginleşen tiyatro karşıtları cephesinin on yıllar sürecek karşı ataklarına maruz kalmışlardır. Son aşamada ise tiyatroyu, yapı-söküme uğratarak kendini var ettiği savlanabilecek edimsel sanat (performans) güçlü ve sistematik uygulamalarıyla, bu tiyatro karşıtları cephesinin de elini güçlendirmiştir.

Peki tiyatroya ya da daha net ve galiba daha doğru bir ifade ile söylemek gerekirse teatrallığe karşı olmak ne demek? Jonas Barish'in önemli çalışması *Anti-theatral Prejudice'da* [Tiyatro Karşılığı Önyargı] hangi dönemde olursa olsun tiyatro karşıtı önyargının üç temel "kaygı"dan ya da "kabul"den beslendiği belirtilmektedir: kamuya açık bir biçimde kişinin kendini göstermesi ahlaksızlıktır, tiyatro sanatı izleyicisinin duygularını uyararak onları benzeri bir ahlaksızlığa kışkırtır ve son olarak da oyuncular madem ki rol yapmaktadır öyleyse aldatma sanatında da ustadırlar. Bu ifadelerde Platon'u da Rousseau'yu da bulmak mümkündür. Barish zaten pek çok dilde bu önyargıdan beslenen anlamlandırmalar olduğunu belirtir. Sanatlardan türetilmiş sıfatlar genellikle olumlu anlamda kullanılırken –resimsel (resim gibi), şiirsel, "heykel gibi", ezgili, müzikal- tiyatrodan türetilmiş sıfatların, deyimlerin ve söz öbeklerinin hep kötüleyici anlamlar taşıdığını saptar.² Süreç içinde tiyatronun kamu ahlakında yaratacağı bozulmaya ilişkin kaygılar ortadan kalkıyor ancak oyuncuya ilişkin şüpheler eksen değiştirerek de olsa sürüyor. Tiyatro sanatında oyuncunun işgal ettiği konumu sorunsallaştıran akıl yürütmele-

¹ Friedrich Nietzsche, Nietzsche Wagner'e Karşı- Wagner Olayı, çev. M.Osman Toklu, (İstanbul: Ara Yayıncılık, 1991), s.80

² Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice* (Berkeley:University of California Press, 1981), pp. 1–2.

re geçmeden önce “teatrallik” sözcüğünü olumsuz bir nitelme olarak kullanan Michael Fried’in saptamalarına bakmakta yarar var.

Sanat tarihçisi ve kuramcı-eleştirmen Michael Fried, *Absorption and Theatricality* [İçe Kapanma ve Teatrallik] adlı çalışmasının “Diderot Çağında Resim ve Resme Bakan” olarak seçilmiş alt başlığı ile, bu dönem resmini bir tür alımlama estetiğinin terimleri açısından okuyacağını vaadediyor. Bir şeyi yavaş yavaş içine alma, içine çekme, bütün dikkatini bir şeye verme anlamlarını taşıyan *absorption* terimi ile teatrallik terimi bu kitapta birbirinin karşıtı olarak tarif edilmiş ve Diderot’nun dönemindeki Fransız resminde, teatrallikten, içe kapanmaya, kendi dünyasına gömülmeye doğru bir geçişin yaşandığı saptanmıştır. Teatrallik, Fried’in daha önce yazdığı ve kendi döneminde özellikle tiyatro dünyasında büyük bir “öfkeye” neden olan “Sanat ve Nesnelik” makalesinde türettiği bir terimdir. Teatrallik Fried tarafından, öz-farkındalığı olan ve kendini bilinçli bir biçimde izlenmeye/ bakılmaya açan sanat eserlerinin olumsuz, ortak niteliği olarak tarif edilmektedir. Buradaki akıl yürütme ile ifade edilecek olursa; kendini sunumla ve izleyici varlığıyla koşullamış bir sanat yapıtı, teatralleşmiştir; kendini bakışa açtığına göre nesneleşmiş, öyleyse kendi varlık gerekçesini kendi içinden üretemeyen, izleyicinin yokluğu ile yok olacak olan bir sanat yapıtıdır; giderek bir nesnedir. Modern sanat yapıtı kendini bu nesnelikten, bu teatrallikten kurtarmak durumundadır ve bu düşmanı alt etme, bertaraf etme gücü oranında yapıtlaşabilecektir. Burjuva sanatının kendini klasisizmden ayırmasının da ön koşuludur bu. Destansı ve kahramanlık öyküleri anlatan klasik resimlerde Fried’in, kitabındaki saptama ile 1750’lerden sonra bir farklılık belirmeye başlar. Bu tarihten önce egemen olan resim anlayışı temel ilkesini Aristoteles’in “resim sanatı ulaştığı en yüksek aşamada mutlak bir biçimde önemli insan eylemlerini temsil eder.” tümcesine borçluydu.³ Tarihsel resim konusunu önemli olaylardan seçerek tür olarak da kendini seçkinleştirmiş oluyordu. Büyük sanat yapıtı, konusunu gündelik ya da önemsiz meselelerden seçerek varolamazdı yani. Ressamlar bu klasik ilkedan uzaklaşmaya başladıkça, resim içinde tek bir önemli figürün yapmakta olduğu yüce eylem değil, kompozisyonun kendisi öne çıkmaya başladı. Diderot için kom-

³ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, (London: 1980), s.73

pozisyonun varlığı sayesinde “iyi kurulu bir resim (tableau) tek bir bakış açısı ile kurulmuş bir bütün” oluşturmaktadır.⁴ Resmin birliği artık resmin içindeki herkesin aynı olaya kendi kişiliklerini yansıtacak biçimde tepki vermesi ile değil, resimdeki asal hareketin içine ortak bir biçimde gömülmüş olmalarıyla sağlanacaktı. Bu gömülme ya da resimde üretilen dünyaya katıksız dalma hali, resme bakan kişinin de resme doğru çekilmesine, gördüğünü zihinsel bir değerlendirmeye değil duygusal bir özdeşlikle kavramasını sağlıyordu. Böyle bir duygusal özdeşimin sağlanabilmesinde, resmin dışındaki bir noktaya bakmayan, kendisini izleyenlerle, resme bakanlarla yani, gözgöze gelmeyen figürler esaslı bir yer tutuyordu. Resimdeki kişilerin izleniyor olduklarının bilgisine sahip olduklarını gösteren yapay bir poz, bir bakış ya da duruş bu özdeşleşmeye ket vuruyor, resmi teatralleştiriyordu. Diderot çağının ressamı bu nedenle bir yemek duasını, işi başından aşkın insanları, oğluna kitap okuyan babaları resmediyor, yapmakta olduğu işe kapanmış figürler, izleyicinin resmin dünyasına çekilmesini ve algının kapılarının bu çekilmenin ardından gerçek dünyayı da dışarıda bırakarak kapanmasını sağlıyor, tiyatro sanatının pek sevdiği bir sözcükle ifade etmek gerekirse yanıltsamay ürettiyordu. Fried’a göre Diderot’nun resmin içinde kurulmasını talep ettiği birlik, resim ile resme bakan kişinin ilişkisini de geri dönülmez bir biçimde değiştirmiş oluyordu. Ressam resmini resme bakan bir gözün mutlak yokluğu üzerine kurmak durumundaydı artık. Bu yokluğu bu denli mutlak kılabilmenin koşuluyla zaten, kendisine bakan gözlerin farkına varamayacak denli yaptığı işe, düşüncelerine, hayallerine ya da tutkularına gömülmüş figürler.

Diderot bu türden bir teatralliği geride bırakmış resimleri yeni sınıfın ihtiyaç duyduğu tiyatro için de model olarak kabul etmişti. Dolayısıyla tiyatrodaki da klasik ya da neo-klasik yaklaşım bertaraf edilmeye çalışılıyordu. Öyleyse tiyatrodaki izleyici varlığını kabul eden her tür eğilim dışarıda bırakılmıyordu; uzun tiradlar, aparlar yerlerini daha doğal bir konuşma düzenine bırakılmıyordu. Resim sanatı resme bakan kişiyi kendi dünyasına sokmak için nasıl yok sayıyorsa, tiyatro sanatı da Diderot ile “dördüncü duvar ilkesini” üretmek sahne dışındaki dünyayı, yani rampa ışıklarının hemen önündeki seyir yerini bütünüyle yok saymış, açıkça görmezden

⁴ Diderot’dan alıntılan Roland Barthes “Diderot, Brecht, Einstein” Image, Music, Text (Trans. Stephen Heath, New York: 1977, p. 71.

gelmiştir. Artık izleyici için, ya da izleyiciye oynamak kazanılmış bütün mevzileri kaybetmek anlamına gelecekti. Oyuncu “orada kimse yokmuş” kurgusuyla oynamak durumundaydı artık. Yani tiyatro kendini teatral olmayan bir kiple yeni baştan çekmeli, bu kip içinde kendini yeniden örgütlemeliydi. Diderot için başarılı bir oyun “eylemin sonuçta görkemli bir doruk noktasına yönelmesi yerine Greuze’un *tableaux vivantes*’larında olduğu gibi, gözü etkileyecek tablo serileri”⁵ olarak ilerlemesi ile yaratılabilecekti. Öyleyse tiyatro, izleyicinin sırayla bir resimden diğerine geçeceği bir galeriye, bir sergiye dönüşüyor ama ironik bir biçimde kendi sergilenme durumunu bütünüyle görmezden geliyordu. Sanata ilişkin bu seçimlerin ardında Hauser’in ikna edici toplumsal gerçekçeliğinden yarıyor: “ içinde yaşadıkları çağı yeterince ilginç bulan ve bu çağın temsil edilmesini gerçek bir amaç olarak kabul eden orta sınıfın sanat görüşü, sahneye kendi kendine yeterli küçük bir evren olma niteliğini kazandırmak istemiştir.”⁶

Diderot’nun, burjuva sınıfının kendine özgü dünyasını tiyatrodaki yansıtmasının formülünü teatrallığın saf dışı bırakılmasında bulması, sahnedeki oyuncunun tutumunu büyük ölçüde değiştirmiştir. İzleyici ile göz göze gelmeyen ve gerçeklik izlenimini bu kendi dünyasına dalma “rolü” ile yaratan bir oyuncu vardır artık sahnede. Ama nasıl oynarsa oynasın, oyuncu, tiyatro sanatının kendini oluşturma biçimi ya da başka bir ifadeyle ontolojisi nedeniyle hep sorunsal olarak algılanmaya ve tiyatro karşıtı önyargıyı beslemeye devam edecektir.

Tiyatro sanatının ontolojik açmazı, iki tür sanat arasında asıllı kalmış olma yazgısına bağlıdır. Tiyatro, hem bir temsil sanatı, hem de aynı anda bir performans sanatıdır. Yani tiyatro sanatı bir yanıyla resim sanatında olduğu gibi bir dışsal gerçekliğe, dışarıdaki bir dünyaya atıfta bulunarak, kendini eşzamanlı değil de, gecikmeli bir temsil modeline bağlar ve gösterdiğinin kendisinden çok temsil ettiğine bağlı olduğunu ima ederek modeli ile kendisi arasında kendi aleyhine bir hiyerarşi kurar. Tiyatronun temsil sanatları arasında sayılmasını sağlayan özellikleri içinde, oyuncu da; dekor gibi, ışık gibi, olay dizisi gibi, temsil projesini oluşturan göstergelerden biridir yalnızca. Varlığı temsil hedefinin

⁵ Hauser, ön.ver. s.89.

⁶ aynı

içinde diğer unsurlarla kaynaşarak erimelidir. Oysa tiyatro sahnede gerçekleştirildiği haliyle bir yandan da keman virtüözünün keman çalması ya da dansçının dans etmesi gibi oyuncunun edimine bağlı bir sanat olarak okunduğunda performans sanatına dahil edilir. Böyle bakıldığında da bu kez gösterimi sırtlayan, kendi varlığını gösterimin varlığının olmazsa olmaz koşulu haline getiren bir oyuncu çıkar ortaya. Dolayısıyla artık bir başka yere, duruma ya da zamana işaret etmeyen, yalnızca şimdi'ye, buraya ve oyuncunun kendisine işaret eden bir gösterim biçimi çıkar ortaya. Oyuncunun tiyatro sanatı içinde hep sorunlu kabul edilen varlığı, aynı anda hem kendini tiyatroyu oluşturan diğer unsurların içinde eritmesi hem de doğrudan kendine işaret etmesi arasındaki uzlaşmaz biraradalıktan beslenir. Bu nedenle tiyatrodaki devrim yaratma düşüncesiyle yola çıkan pek çok hareket, merkeze bu asal oyuncu sorununu almış, oyuncunun sahnedeki var olma yöntemini değiştirmeye soyunarak tiyatronun bu ontolojik sorununa da çözüm üretmeye çalışmıştır. Sahnedeki kontrol altında tutulabilen göstergelerden farklı olarak canlı oyuncu sınırlı bir kontrol edilebilirlik göstermektedir. Edward Gordon Craig, yirminci yüzyılın ilk yıllarında “Geleceğin Tiyatrosu” manifestolarını kaleme alırken, bir yandan da edebiyattan ve söz yükünden kurtararak bağımsızlaştırılmış bir sanat formu olarak tiyatroyu yeniden kuruyor ama “insan bedeni [...] doğası gereği sanat açısından bütünüyle işlevsiz bir malzemedir”⁷ diyerek de canlı oyuncuyu, insani unsurlarından sıyrarak üstün-kuklaya dönüştürüyordu. Meyerhold, yüzyılın ikinci büyük devriminin ardından oyuncuyu kendi bedeni üzerinde çalışan bir mühendise, öyleyse bedenini de işlenecek cansız bir malzemeye dönüştürmekten söz ediyordu biyo-mekanik oyunculuk yaklaşımında. Sembolistler, yanılısama tiyatrosunun yerine kurmayı hedefledikleri anıştırma tiyatrosunun soyutlamacı yaklaşımı içinde, hem oyuncuyu hem de sahneyi fazlasıyla somut bularak nihayet Mallarmé'nin “zihni tiyatrosu” örneklerini verdiği okuma tiyatrosuna dönerek tiyatroyu bütün mevcut anlamlarından ve soyutlamaya engel çıkaran, kendi maddiliğini korumakta ısrarcı, somut ve canlı yanlarından soyuyordu.

⁷ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama*, (London: Routledge, 2001), s.286-288.

Bu örneklerde tiyatronun ontolojik açmazı olarak tarif edilen sorunsal çözüm girişimleri seziliyor elbette. Oyuncuyu dirimsel

bedeninden ve canlı performansından uzaklaştırmaya yönelik hedefler, tiyatroyu salt bir temsil sanatına dönüştüreceği için bir anlamda çözüm de bulunmuş oluyordu. Benzer bir çözüm önerisi, akıl yürütmesini tam tersinden kuran performans sanatı uygulamacıları ve teorisyenleri için de geçerlidir. Onlar da tiyatrodan bu kez temsil düşüncesinden vazgeçerek performansı merkeze alacak ve performansı tiyatrodan bağımsız bir sanat olarak tarif ederek “açmazsız” bir sanat formuyla “taze” bir başlangıç yapacaklardır. Ama acaba 1970’li yıllarda yepyeni bir başlangıç, bir yenilik olarak görülen happeningler’le (işte-tiyatro) hız alan ve gitgide kendi uygulamacılarını yaratıp, teorisini kuran, performans analizi diye yepyeni bir çalışma alanı ve uzmanlar yaratan bu yönelim görüldüğü kadar yeni midir? Bu soruya yanıt verebilmek için tragedyanın doğuşu ile ama daha çok da nasıl öldüğüyle ilgilenen Nietzsche’ye dönüp bakmak gerekiyor. Nietzsche’nin tragedyanın Dionisyak kaynağına ilişkin saptamaları, Nietzsche’ye yaraşır bir paradoks ve döngü düşüncesiyle performans sanatına bağlanacak.

NIETZSCHE’NİN TRAGEDYA TEORİSİ YA DA TEATRALLİĞİN ÖLDÜRDÜĞÜ TRAGEDYA SANATI

Bir tiyatro karşıtı olarak adlandırılmalı olan Nietzsche’nin en tiyatrodan yana gibi görünen ve doğrudan tiyatro meselesine eğildiği tek metnidir *Tragedya’nın Doğuşu*. Bir ilk kitaptır bu metin ve ikinci baskısına bir “özeleştirici girişimi” eklenir yazarı tarafından. İlk basımın üzerinden geçen on dört yıl sonunda Wagner hakkında bütün fikirleri kökten değişmiş Nietzsche, özyıkım da denilecek özeleştirisi’nde, kitabını “kötü yazılmış, sıkıcı, imgeleri karmakarışık” bir kitap olarak nitelendirir. Okurun karşısına çıktığı haliyle fazlasıyla duygusal, efemine, mantıksal belirginlikten yoksun, kibirli bir çalışmadır.⁸ Ama *Ecce Homo*’da yazdıklarını dikkate alacak olursak, bütün bu zaafalarına rağmen kitabı yazmış olmaktan dolayı büsbütün pişman da sayılmaz. Onun gözünde kitap “Yunanlılar açısından önem taşıyan Dionisyak olguyu ele alma yöntemi ve bu olguyu Yunan sanatının kökeni olarak tarif etmesi açısından bir ilk” oluşuyla, bir de Sokrates’i “Yunan kültürünün çözümlenimin araçlarından biri” olarak değerlendirebilmiş olmasıyla hala belli bir önem taşımaktadır.⁹

⁸ Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel (İstanbul: İthaki Yayınları, 2005), s.10

⁹ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2003), s.56

Tragedyanın Doğuşu'nda, önemsemediği Dionisyak olguyu işleme biçimiyle, Nietzsche, bir anlamda kendine kadar gelen sanat tarihinin Antik Yunan sanatını okuma formülleriyle de hesaplaşmış oluyordu. Bu alanda Nietzsche'den önce gelen iki saygın "hedef" vardı; Johann Joachim Winckelmann ve Lessing. Winckelmann, bugüne dek sayısız bağlamda alıntılındığı için artık söz sahibi ile bağlantısı neredeyse kesilen "soylu yalınlık ve sakin ihtişam" formülünün yaratıcısıdır. Winckelmann, Yunan sanatının temel özelliğini formüle etmek için daha çok heykel sanatına bakıyor ve ünlü Apollon ve Laocoön heykellerini örnek veriyordu. Antik Yunan heykel sanatının dışavurduğu biçimiyle antik dönemin heykel sanatı bir anlamda "insan kültürünün bir daha yeşertemeyeceği bir bahar iklimi" olarak Romantik dönemin de referans noktasını oluşturuyordu.¹⁰ Winckelmann, Laocoön heykeli çözümlerinde, ruhun çektiği büyük acılara rağmen, sakin kalan ifadeye dikkat çeker. Yunan sanatı'ndaki güzelin kavranmasını sağlayan bu soğukkanlı ve dingin tutumu, özellikle tragedya kültürünün içerdiği şiddet ve kandökücülüğü de açıklayacak hale getirebilmek için Winckelmann bu tragedyaya özgü tutumların bir tür başlangıç sapması olarak kabul edilmesi gereğini öne sürer. Olgunlaşmamış anlatımlardır bunlar, zamanla yerlerini Platon'un diyaloglarındaki sükûnete terk edeceklerdir. Tabii burada Winckelmann'ın resim ve heykel sanatını sanatlar hiyerarşisinde yukarı taşıdığını ve kültürün asıl temsilcisi haline getirdiğini söylemek gerekiyor. Oyunu, şiddetten yana kullanan Yunan edebiyatı yeterince gelişmemiş ve olgunlaşmamış bir ifade biçimidir öyleyse.

Lessing, 1766 tarihli *Laocoön* adlı kitabında Winckelmann'ın yaklaşımını bir anlamda temize çekmeye çalışır. Kitabına adını verdiği heykele Lessing de bakar ve Winckelmann'a katılır. "Laocoön ölmek üzeredir, yaklaşan ölümünün farkındadır ama o büyük korkusuna rağmen yüzünde bir sükunet ve soğukkanlılık vardır." gerçekten de. Ama sorun bu dışavurumun edebiyatta tekrarlanmamasıdır ve bunda şaşırtıcı bir şey yoktur ve zaten "görsel sanatlarla, edebi sanatlar birbirinden bütünüyle farklıdır." Öyleyse Antik Yunan edebiyatını açıklamak için görsel sanatlara uygulanandan büsbütün başka ölçütler geliştirmekten başka çıkar yol yoktur. Lessing, gereksinin farkındadır, ama buna rağmen fazla ileri gitmeden, anlatım farklılıklarına rağmen görsel

¹⁰ Arnold Hauser, *The Social History of Art*, vol 3, trans.in collaboration with author by Stanley Godman, (London: Routledge and Kagan, 1962), s.134.

sanatların ve edebi sanatların (epik ve tragedya) paylaştığı akılcı ve iyimser dünya görüşünün önemine işaret ederek, bir uzlaşma çabasıyla kapatır Winckelmann’la hesaplaşmasını¹¹. Burada çok şaşırtıcı bir şey de yok aslında. Lessing klasik ölçütlere öylesine bağlıdır ki, Goethe’nin *Werther*’ini değerlendirirken eseri beğenmemesinin nedenini “cinsel aşka, antikiteye yabancı bir kıymet biçilmesi” olarak açıklayabilmiştir.¹² Her tür ileri gitmenin büyük aktörü olarak Nietzsche bu noktada girer devreye. *Tragedyanın Doğuşu*’nun *leitmotivi* sayılabilecek bir “iyimserlik karşıtlığının” da verdiği güçle kötücül ve akıldışı dünya görüşünün özellikle Homeros’un ve Aiskhylos’un ilk dönem tragedyalarının belirleyici unsuru olduğunu söyleyecektir. Yani Winckelmann’ın sözünü ettiği gibi kuraldışı bir sapma değil, kuraldan sayılabilecek, olağanlaşmış bir kötücüllük ve şiddet yaygındır metinlerde. Öyleyse Nietzsche açısından Yunan yazınındaki karanlık ve uğursuz yönler bir gelişmemişliğin ya da münferit kural ihlalinin işareti değil, tam tersine türün kaynağına en yakın olduğu dönemin, ve buna bağlı olarak en bozulmamış halinin kurucu unsurudur. Sonradan tür evrildikçe, Sophokles’den itibaren ve giderek artan oranlarda Sokrates’in etkisindeki Euripides’le birlikte yapay bir iyimserlik ve “takma” bir akılcılık yapıta egemen olmaya başlamış ve kaynaktaki safiyeti bozarak, türün de “mezarını kazmıştır.” “Mite inanarak” başlayan kültür, “mitin kutsallığının aşınmaya başlamasıyla” yok olmaya yüz tutar. Bu aşamada “mite duyulan his gitmiş olduğu halde, en azından biçimsel yapısının sürdürülmesi söz konusudur. Ama süreç devam eder. En sonunda her türlü aşkın anlam iması yitirilir, mitik öyküleme salt kurmacaya indirgenir ve yaşayan bir gerçeklik olarak mit kültürünün ufkundan tamamen silinir.”¹³ Alıntıda *salt kurmacaya indirgemek* vurgusu önemlidir. Zira Antik Yunan’da tragedya tarihine bakıldığında, tragedyanın yapısının gitgide karmaşıklaştığı gözlemlenebilir. Aiskhylos’un ilk oyunlarında var olan ve başlangıçta basit bir şiiri ya da dithyrambos’u içeren dinsel kutlama, zaman içinde anlatımın karışık biçimlerini içeren tiyatro oyunlarına dönüşmüştür. Bu süreçte Dionisyak olgu da gözden çıkarılarak yitirilmiştir. Dionisyak olgu Nietzsche için “sadece insanın insanla yeniden birleşmesini değil, bir yabancı, bir düşman haline gelmiş, zaptedilmiş Doğa’nın savurgan oğlu olan insan’la da yeniden barışması” anlamına gelir.¹⁴ Öyleyse Dionisosçu unsurun henüz saf dışı bırakılmadığı ilk aşamasında tragedyanın hedefi doğayla birlik

¹¹ Jay M. Mernstein, *Classic and Romantic German Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), s. xiv.

¹² Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, çev. Gürsel Aytaç (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005), s.175.

¹³ Alan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. Tuncay Birkan (Ankara: Bilim ve Sanat yayınları, 1998), s. 122-123.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, trans. Clifton p. Fadiman (New York: Dover Publications, 1995), s.4 Bundan böyle bu kitaptan yapılan alıntılar metnin içinde (BT) kısaltması ile önce bölüm, sonra sayfa numarası ile gösterilecektir.

kurmak iken, sonradan bu hedef dünyanın karmaşık görünümünün akılcı bir biçimde kavranmasına dönüşecektir ve bu tam da Nietzsche'nin tragedyanın ölümü dediği şeydir. Tragedyanın hakiki özü olarak kavranan, gözlemleyenin gündelik psikolojik konumunun daha ilksel, daha doğal bir konuma dönüştürmekle ilgili özü, bu bozulma sürecinde uygarlaştırma ile, uygarlığı temsil eden ve başlangıçta Dionysos ile kurduğu dengeli birliği kendi lehine bozan Apollon'un egemenliğinin artması ile yıkıma uğramıştır. Başlangıçta, tragedyanın ilkel ve akıldışı olana, ya da aklın hesaba katılmadığı dürtüsel duruma çağırıcı sesi, sonraki tragedyalarda dönüşüme uğratılarak izleyicinin aklını ve dikkatini çekmek için kullanılmaya başlanmıştır. Sophokles'le başlayıp, Euripides'le yıkıma ulaşan bozulma süreci içinde üretilen tragedya, izleyicisini sahnede olup biten her şeyin farkında olmaya ve dahası onlar üzerine düşünmeye yönlendirir. Tragedyanın yıkımının hikayesi “doğada kendiliğinden, sanatçı müdahalesinden önce” [BT;II, 5] varolan Apollonik ve Dionisyak unsurların arasındaki dengeli birliğin Apollonik unsuru öne çıkartacak biçimde bozulmasının hikayesidir. Öyleyse nedir bu dionisyak ve apollonik unsurlar? Dionisyak olduğu söylenen ve “kişinin daha yüksek bir birliğin üyesi” olarak kendini ifade etmesini sağlayan “müzik ve dans” [BT;I, 4] kaynağa en yakın olunan o geri gelmez anın temel sanatsal ifadesidir aslında. Sophokles'in tragedyalarında öne çıkmaya başlayan kahramanın “dili, Apolloncu açık seçikliği ve kıvraklığıyla” şaşırtır bizi. [BT;IX, 29] Nasıl güneşe bakıp başımızı çevirdiğimizde gözümüzün önündeki gölgeler yüzünden körleşiyorsak, Sophokles kahramanları da bunun tam tersini sağlar, doğanın derindeki korku ve şiddet, bu kahramanların gölgelemesi sayesinde “Apolloncu bir mask” oluşturarak bizi bu dehşetli oluşumun derinliğine çıplak gözle bakmaktan korur. Oysa tragedyanın ilksel formunda, Nietzsche'nin Sophokles'te görüp doğanın özünden uzaklaşma olarak değerlendirip bozulmanın ilk emaresi olarak teşhis koyduğu biçimiyle bile bir kahramana rastlanmaz. Çünkü “Euripides'e kadar”, Yunan tragedyasında izleyicinin karşısına çıkan tek özne “acı çeken Dionysos'tur.” Yani Prometheus da, Oidipus da, Antigone de, Creon da “Dionysos'un maskeleridir” ve zaten artlarında Dionysos'u saklamaları sayesinde ortalamanın üzerinde, ideal kişiler seviyesine çıkmışlardır. [BT;X, 10] Belki tercümeyle gerek yok, ama burada Nietzsche'nin Dionisyak unsuru tragedyanın özü olarak açıklarken, bir yandan

da Aristoteles’in *Poetika*’sının buyurgan hakimiyetini de zayıflatmış görülmektedir. Artık tragedya teorisyenlerinin elinde örneğin “tragedya kahramanlarının ortalamının üstünde oluşunun” bambaşka bir akıl yürütme ve kabuller kümesinin mümkün kıldığı bir alternatif açıklaması vardır.

Yavaş yavaş apollonik unsurların baskın gelmeye başlamasıyla tragedya aslında ne olduğu da kendini göstermeye başlıyor. Diyaloğun, karakterlerin apollonik unsurlar olarak sayılmasının ardında apollonik olanın *biçimle*, dionisyak olanın da *özle* ilgili niteliklere işaret edecek biçimde kurulduğunu görmek gerekiyor. Dionisyak unsur, tam da tragedyanın özüne ilişkindir, dansın ve müziğin eşlikçisi ve taşıyıcısı olan trajik koronun varlığı ile kendini dışa vurur. Ve öyleyse koronun varlığının göz ardı edilmesiyle ya da ağırlığının azaltılmasıyla oluşan her tür boşluğu kapamaya yarayan araçlar; sonradan eklenmiş, tragedyanın yapısında geri dönüşsüz yarılmalar ve bozulmalar yaratan bütün biçimsel unsurlar, Apollonik olanın hanesine yazılacaktır. Öyleyse saf mitin yerini yazar tarafından kurgulanmış olay dizisi ve öykü, koronun yerini kahraman, müzik ve dansın yerini diyalog aldıkça tragedya çoktan başlamış çürümesinin son aşamasına taşınacaktır. Örtük ama etkili bir biçimde ima edilen iddia şudur aslında: Tragedya geliştikçe, izleyiciler tarafından doğrudan deneyimlenen estetik haz, oyuncunun, öykünün, tasarımın ve diğer teatral süslerin aracılığı ile ortadan kaldırılmıştır. Tragedyanın mezar kazıcısı, kendi vasat ideolojisi ve dünya görüşü ile Euripides’tir ancak “daha Sophokles’te koronun sahnede sıkıcı bir role indirgenmesi, zaten tragedyanın Dionisyak aşamasının dağılmaya başladığının göstergesidir. Sophokles aksiyonun aslan payını Koro’ya yüklemeyi göze alamamış” ve koroyu oyuncuya dönüştürmüştür. “Aristoteles koroyu kullanma biçimi için istediği kadar övebilir Sophokles’i, bu özellik tragedyanın doğasını alt üst etmiştir.” [BT;XIV, 50] Koroyu elden ya da gözden çıkarmak açıkça Dionysosçu özü saf dışı bırakmak anlamına gelmektedir Nietzsche için. Çünkü tragedyanın kaynağı olan trajik koro, satir korosudur; yani koroyu oluşturanlar *oyuncu* değildir. Satir, varlık düzlemi açısından da Dionisyak’dır; Dionysos’un dostlarıdır satirler.

Apollonik unsurun egemenliğinden önce, yapanlar ve bakanlar biçiminde bir ayırım yoktur. Kurmaca öykünün, rol-oyuncu ayırımının, sahne tasarımının “icadından” önce, tragedya kolektif, komünal, Dionisyak bir dans ve müzik yaşantısı anlamına geliyordu. Öyleyse oyuncu, bir anlamda katılımcı bir Dionisyak deneyimle, onun sahnedeki –ve öyle ise ayırımcı- apollonik temsili arasındaki karşıtlığı içselleştirmiştir. Oyuncu Dionisyak koro ile izleyicinin arasına girerek katılımcı bir Dionisyak ritüel için gerekli dolayimsızlığı bedeni ve varlığı ile ortadan kaldırmıştır. Nietzsche’nin tiyatro karşıtlığı tam da bu noktada, kendini gösterir. Oyuncunun soğukkanlı ve maskeli temsili, izleyicisini sahte tutkularla kandırıp durmaktadır. Öyleyse teatrallik ve tiyatro karşı çıkılması gereken estetik değerlerdir.

Tragedyayı -neredeyse doğar doğmaz- teatrallığın; korodan ayrılmış bir oyuncuyu öne çıkaran kurgulanmış bir olay dizisinin, tasarımın, oyuncunun konuşması anlamına gelen diyalogun varlığıyla bozucu bir etki olarak ortaya çıkan bir teatrallığın, çürütüp yok ettiği iddia edilmektedir. Tragedya salt dans ve müzikten oluşuyorken yalnızca kendine işaret etmektedir ve burada izleyen ile yapan arasındaki farkı ortadan kaldıran bir Dionisyak bütünlük iddiası korunmaktadır. Biçimsel her unsur, bu bütünde bir yara açarak birbirine eklenmiş tragedyayı bir temsil sanatı haline getirerek amacını kendisi olmaktan çıkarmıştır. Nietzsche Almanya’nın Aiskhylos’u olarak kutsadığı Wagner’de bu ilksel ilişkiye dönmek için bir olanak görür ancak bundan çabuk vazgeçer ve *Tragedyanın Doğuşu*’nda sonra yazdığı metinlerde hep- bir anlamda- Wagner’le hesaplaşarak, yaptığı “hatayı” düzeltmeye çalışır.

Buraya kadar söylenenlerden yola çıkarak ve “başlangıçta eylem vardı”¹⁵ diyen Faust’u yankılayarak *tiyatronun* başlangıçta bir temsil sanatı olmadığı, kendi dışındaki bir hakikate işaret ederek kendisini, ikincilleştirmek yerine, doğrudan -dolayimsız- deneyimlenecek bir yaşantı olarak sunduğu sonucu çıkartılabilir. Bu çıkarsama, bizi yirminci yüzyılın son çeyreğinde sanatsal üretime ve eleştirel dile hakim olmaya başlayan edimsel sanatın (performans sanatı) karşısına getirip koyuyor zaten.

¹⁵ J.H.Goethe, Faust, çev. Nihat Ülner (Ankara: Öteki, 1995), s. 53

**PERFORMANS SANATI İÇİN
(KABA) TASLAK**

Tiyatro tarihi ve uygulamaları *bütünlüklü* bir biçimde *baştan sona* okunabilecek olsa, (italikler imkansızlık vurgusudur) iç içe iki salınım bütün hareketlerin ve eğilimlerin yönelişini gösterirdi herhalde. İçteki küçük salınım –yani iki kutup arasında gidip gelme- dünyayı kendini ona mümkün olduğunca benzeterek temsil etme stratejisi ile, kendini gerçeklikten radikal biçimde koparak zaten kendisi dışında kalan dünyanın gerçekliğine dolaylı olarak işaret eden eğilim arasındadır. Tiyatroda temsil düşüncesi bu iki karşıt kutup arasında salınırken, bu salınım hareketini de kuşatan daha büyük salınımda, tiyatroyu bedene ve öyküye bağlayan iki uç arasında; yani şimdi ve burada pratiği ile o zaman ve orada temsili arasında; ya da bir başka türlü söylemeyi denersek, tiyatrodaki ontolojik yarığın bir bir yakasına bir öbür yakasına yaklaşan bir gidiş geliş hareketi vardır. Belli eğilimler içinde, belli dönemlerde seçimler yapılır, seçime uygun metinler, uygun sahneleme ve oyunculuk teknikleri geliştirilir.

Büyük salınım hareketinin arasında gerçekleştiği iki yaka'nın birinin ilk "misafiri" -ya da evsahibi mi demeli- Antik Yunan tragedyası'nın Aiskhylos'un ilk dönem oyunlarının temsil ettiği ilksel formudur. Bu haliyle tragedya bir yaşantıdır, şimdiye odaklanmış; zaten *katharsis* denilen olgunun gerçekleşebilmesi, bu *şimdilik* ve *buradalık*, dolaylımsızlık koşuluna bağlıdır. Salınımın diğer ucunda ayağını deşdirdiği ilk nokta o halde, artık öykünün, oyun kişinin doğup palazlandığı Euripides tiyatrosudur. Buradan başlayarak bütün bir tiyatro tarihini sınıflamak niyetinde değilim; bu hem makalenin sınırlarını aşacak, hem de pek çok kararsızlık-aradalık (liminal) pozisyonu nedeniyle bir bakıma da anlamsız olacaktır. Ama göstermek istediğim şu: yirminci yüzyılın son çeyreğinde eleştirel dilin bir kavramı ve teatral uygulamaların hakim eğilimi haline gelen edimsel sanat, ilksel tragediyaların bulunduğu yakaya, yirmi altı yüzyıl sonra yeniden ayağını deşdiren bir uygulama olarak görüldüğünde belli bağlantılar –ve tabii farklılıklar- kendini görünür kılacak ve belki de performans sanatına başka bir perspektiften bakılmasını sağlayacak bir zemin bulunabilecektir.

Peki edimsel sanat (performans sanat) dendiğinde kastedilen ne? Edimsel sanatı, tiyatro gösteriminden ayıran ölçütler, nitelikler neler? Peggy Phelan, “edimsel sanatın ontolojisini, yeniden üretimi olmayan temsil olarak” açıklar. Zira performansın “tek yaşamı şimdi’dedir”. Performans saklanamaz, kaydedilemez, belgelenemez; eğer bunlar yapılabiliyorsa, “temsilin temsilinden sözedilebilir ancak ama performanstan söz edilemez.” Öyleyse, “performans kendini yeniden üretim ekonomisine yaklaştırdıkça ontolojisine ihanet edecektir.”¹⁶ Edimsel sanat teorisinin önemli isimlerinden biri olan Josette Féral de edimsel sanatın, “tiyatro” olarak bilinen ne varsa, hepsini yapı söküme uğrattığını” saptar. Performans kendi varlık zeminini oluşturmak için tiyatrodan yola çıkar, onun yüzeyinin altında kalını,¹⁷ arkasına sakladığını, görünmez kıldığını açığa çıkarıp kendini bu malzemenin üzerine kurar. Yani edimsel sanat “tiyatroyu hem yapı söküme uğrattır, hem de demistifiye eder.” Böyle bir oluşumun anlatım dili de, tutarlılık ilkesi ile çalışan tiyatronun tersine, parçalı ve süreksiz olacaktır. Phelan’ın edimsel sanatı “tekrar edilemez bir temsil” olarak tanımlayışı buraya kadar birbirini tamamlar görünen iki kuramcıyı birbirinden ayırır. Féral’e göre edimsel sanat “hiçbir şeyi öykülemeyiz, kimseyi taklit etmez” öyleyse “illüzyondan da temsilden de kurtulmuştur. Bir geçmişi ya da geleceği olmaksızın varolur.”¹⁸ Öyleyse zamansallık niteliğini de aşmıştır ve sürekli bir şimdiyi, “herdaimlik” ilkesini sağlamıştır.

Edimsel sanat, tragedyanın çürümesine neden olan öykü, oyun kişisi, kurgu gibi *apolloncu biçimselliklerden* kurtularak, bir bakıma “çürüme” öncesi döneme göz kırpar. Performans sanatçısının bedeni, kişisellikten, bireylikten çıkarılarak ve rol yapan oyuncu kimliğini bütünüyle ortadan kaldırarak yeniden bir “üzere” enerji akışlarının geçeceği¹⁹ bir tünele/pasaja dönüşür. Sahnedeki sanatçının işi, bu akışı sağlamak ve izleyenlerle bağlantı kurmaktır. Anlama ve kavrayış edimsel sanatın izleyicisinden beklediği melekeler değildir hiçbir biçimde. Bu nedenle de izleyici zor bir “ödev”le karşı karşıyadır. Performansların kendilerini tekil oluşumlar olarak kurması, izleyicinin bir performanstan diğerine hiçbir izleme geleneği ya da en azından izleme kuralları- oluşturamadan her defasında sıfırdan başlayarak deneyimleyeceği bir oluş anına tanık olmasına neden olacaktır. Üstelik

¹⁶ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, s. 146.

¹⁷ Timothy Murray ed., *Mimesis, Masochism and Mime* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000) içinde Josette Féral, “Performance and Theatricality: The Subject Demistified”, s. 295.

¹⁸ aynı, s. 296.

¹⁹ aynı s. 293.

Nietzsche haklıysa Sophokles’den bu yana tutarlı bir öykü izlemeye alıştırmış izleyici, şimdi öğrendiklerinden bütünüyle vazgeçmek, tutunacak bir öykü, bir karakter, hatta bir anlam bulmadan gördüğünü, gördüğü anda içselleştirmesini sağlayacak bir yoğunlaşma ile olayın bir parçası olmaya çalışacaktır. Bu noktada yazının başında değinilen Diderotcu “yok-izleyici koşulu” bir anlamda tersine dönecek bu kez bütün temsillerden boşaltılarak, ıssızlaştırılan sahnenin kendisi olacaktır.

Peki izleyicinin bir parçası olması beklenen tam olarak nedir? Neye ortak olmaya davet edilmektedir? Bu soruya yanıt olarak Phelan’ın ve Féral’in yazdıklarında şaşkıncu bir yakınlık var. Phelan her performansın izleyicisinden imkansız istediğini, bu imkansızın da “prova ederek ölümü paylaşmak”²⁰ olduğunu saptar. Oldukça kapalı ve bu haliyle keyfi bir çıkarım olarak okunabilecek bu ifade Féral’in açıklamalarıyla billurlaştırılabilir. “Olgu olarak performanslar” der Féral “ölüm dürtüsü tarafından yönlendirilir.” Sahneye çıkardığı özne/beden, bir bağlama oturtulmadığı, tarihselleştirilemediği, kişiselleştirilemediği ve öyleyse kavranmadığı oranda parçalanmıştır aslında. Yaralanmış, parçalanmış, dilsizleştirilmiş, eksiltilmiş, hikayesi ile birlikte yüzü silinmiş, sadece belli parçaları ile temsil edilen bir yok-özneye dönüştürülmüştür. Ancak hemen ekler Féral “beden yok edilmek için parçalanmamıştır”²¹. Asıl amaç, her bir parçasının bağımsız bir bütüne dönüştüğü bu bedeni, parçalarından doğurmaktır. Ve elbette burada insanlığın ilk parçalanmış beden bilgisine, kaçınılmaz olarak Dionysos’a dönüyoruz.

Dionysos parçalandığı için acı çeker. “Tragedyanın ilk dönemlerinde tek konu Dionysos’un çektiği acılardır ve Euripides’e kadar sahnedeki bütün oyun kişileri Dionysos’tur” [BT;X, 34] Tragedya bu nedenle korku ve acı uyandırır. Ama yine ilk dönem tragedyalarda -yani aslında dramın değil koronun döneminde- Dionysos sahnede tek bir oyuncu tarafından temsil edilmez [BT;VIII, 28] sahnedeki koroyu oluşturan her bir satirin bedeninde Dionysos’un Titanlar tarafından lime lime edilmiş bedeninin parçaları görülür. Bu yokluk üzerine kurulu ve parçalanmayı, acı çekmeyi ve ölümü temsil eden dönemden sonra, tragedyaya dramın

²⁰ Phelan, önver., s. 165.

²¹ Feral önver, s. 291.

hakim olmaya başlamasıyla birlikte bu kez her bir oyun kişinin maskinin ardında Dionysos olduğu düşünülecektir. Maskeleye edimi apolloniktir ama maskelenen hep Dionysos'tur. Tragedyanın ölüm döşeğini kuran Euripides tiyatrosunda ise, (*Bakkhalar*'ı anımsayınız) Dionysos artık bir oyun kişisine dönüştürülerek bütünüyle bedenselleştirilecek ve artık parçalanmış haliyle temsil edilmesinden çoktan vazgeçildiği için tragedya formunun bağlamı, gerekçesi de ortadan kalkmış olacaktır.

Müziğin ve dansın ruhandan doğan ve Dionysos'un parçalanmış bedenini, var olmayan öznelerle temsil eden ilksel tragedya ile özellikle kendini daha çok müzik ve dansla kuran edimsel sanatın ölüm dürtüsü ile parçalanmış bedenleri göstermesi arasındaki benzerlik, dile getirilmeyi gerektirmeyecek denli açık aslında. Korodan ayrılan ve izleyici ile koro arasına kendini bir kama gibi sokan oyuncuya düşman Nietzsche'nin önyak olduğu tiyatro karşıtlığının, edimsel sanatın elini güçlendirdiği, oyuncu ile birlikte temsil ettiği her şeyi öldürerek yerine "performer"ı, icracıyı, edim sanatçısını koyduğu düşünülebilir. Özne ve anlam hep bir arada varolur; edimsel sanat öznenin ölümünü ilan ettiği sanatında yüzünü akla değil, bilinçaltına ve bedensel arzuya ve acılarına dönmüştür. Bu haliyle performans, aklın girdiği yerde tragedyanın bozulduğunu söyleyen ve kendi çağında yeni bir Dionysosçuluğun izini süren Nietzsche'nin bir asır sonra gerçekleşen kehanetidir.





Lacoön Heykeli

Kaynakça

Barish, Jonas. *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley:University of California Press, 1981.

Barthes, Roland. "Diderot, Brecht, Einstein" *Image, Music, Text* (Trans. Stephen Heath, New York: 1977.

Fried, Michael. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, London: 1980.

Goethe, J.H.. *Faust*, çev.Nihat Ülner ,Ankara: Öteki, 1995.

Hauser, Arnold *The Social History of Art*, vol 3, trans.in collaboration with author by Stanley Godman, London: Routledge and Kagan, 1962.

Lichte, Erika Fischer- *History of European Drama*, London: Routledge, 2001.

Megill, Alan. *Aşırılığın Peygamberleri*, çev. Tuncay Birkan ,Ankara: Bilim ve Sanat yayınları, 1998.

Mernstein, Jay M. *Classic and Romantic German Aesthetics*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Murray, Timothy ed., *Mimesis, Masochism and Mime* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000) içinde Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demistified".

Nietzsche Friedrich, *The Birth of Tragedy*, trans. Clifton p. Fadiman (New York: Dover Publications, 1995.

Nietzsche Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çev.Mustafa Tüzel (İstanbul: İthaki Yayınları, 2005.

Nietzsche, Friedrich *Ecce Homo*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu (İstanbul: Say Yayınları, 2003.

Nietzsche, Friedrich. *Nietzsche Wagner'e Karşı- Wagner Olayı*, çev. M.Osman Toklu, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1991.

Phelan, Peggy *Unmarked: The Politics of Performance*, London: .Routledge, 1996

Ricarda Huch, *Alman Romantizmi*, çev. Gürsel Aytaç, Ankara: Doğu Batı Yayınları, ,2005.