

Baş, Elif (2018). "Politik Tiyatronun Solo Sesi: Anna Deavere Smith". *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 19, S. 35, s. 829-848.

DOI: 10.21550/sosbilder.396138

## POLİTİK TİYATRONUN SOLO SESİ: ANNA DEAVERE SMITH

Elif BAŞ\*

**Gönderim Tarihi:** Şubat 2018

**Kabul Tarihi:** Nisan 2018

### ÖZET

*Bu çalışma, Afro-Amerikalı oyun yazarı, oyuncu ve akademisyen Anna Deavere Smith'in 1980'lerde oyun yazmak için şekillendirmeye başladığı röportaj tekniğini konu alır. Smith, belli bir konu hakkında yaptığı röportajları bir araya getirerek, o konuyu tüm boyutlarıyla sahnelemeye çalışır. Özellikle kimlik, toplumsal cinsiyet ve ırk gibi politik meseleler hakkında farklı görüşler ortaya koyarken, insanların kendi çelişkilerini de gözler önüne serer. Bunu nasıl başardığı kısaca "Fires in the Mirror" oyunuyla örneklendirilir. Bu konulara bakış açısı, Smith'in oluşturduğu oyunculuk metoduyla da bağlantılı olduğundan, son olarak oyunculukta benimsediği yöntem değinilir. Tüm bu bilgiler ışığında Smith'in hangi açıdan "geleneksel" politik tiyatronun dışında kaldığı ve kendine özgü ne tür politik performanslar sergilediği ortaya konur.*


**Anahtar Kelimeler:** *Anna Deavere Smith, Amerikan tiyatrosu, politik tiyatro, solo performans, röportaj tekniği*

### Political Solo Performances by Anna Deavere Smith

#### ABSTRACT

*Anna Deavere Smith is an African American playwright, performer and an academician who has created a unique technique in creating her plays. This article*

---

\*  Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi İngilizce Öğretmenliği Bölümü, elif.bas@es.bau.edu.tr

*Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*  
*Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Social Sciences*  
Cilt: 19 Sayı: 35 / Volume: 19 Issue: 35

*examines her journalistic technique of interviewing people and building a performance text out of interviews. Smith uses solo performance as a medium to explore issues of race, identity and gender. Her plays, as in "Fires in the Mirror", reveal contradictory notions of individuals on such matters in order to show that identity is not singular but is multi-layered and more complex than we think. This article also discusses her method of acting as it is closely related to her ideas on identity and race. Overall, the article demonstrates the ways Anna Deavere Smith challenges the principles of traditional political theatre and how she creates a more fluid, intricate and dynamic way of understanding identity and political performance.*

**Key words:** *Anna Deavere Smith, American drama, political Theatre, solo performance, verbatim theatre*

## 1. Giriş

Bertold Brecht tarafından 1949 yılında kurulan Berliner Ensemble tiyatrosunun bir zamanlar başında olan ünlü yönetmen Heiner Müller'e Brecht'in ABD'de hiç demode olmadığı çünkü zaten hiç bir zaman moda olmadığı söylendiğinde kendisi konuya şöyle bir açıklama getirir. Müller, tüm Amerikalıların kendilerini masum gördüklerini ve dünyadaki en zor izleyicinin "ve en tehlikeli insanların her konuda kendilerini masum hissedener" olduklarını ifade eder (Kalb 2001: 13). Jonathan Kalb'a göre Müller burada ABD'nin en büyük sorununa işaret eder: "Tarih boyunca tüm dünyanın kurtarıcısı olarak kendini öven kültürümüz ... kendi kendimize yetebileceğimize olan köklü inancımız, utanç duymamıza neden olabilecek her türlü tiyatroya karşı direnmemize neden olmuştur" (Kalb 2001: 13). Gerçekten de Amerikan tiyatrosu pek çok önemli oyuncu, oyun yazarı ve yönetmen yetiştirmiş olmasına rağmen, bunların çoğu gerçekçilik sevdasından ve Stanislavski'nin oyunculuk anlayışından fazla uzağa gitmeye cüret edememiştir. Öyle ki, ABD'de farklı isimler altında değişik oyunculuk metotları karşımıza çıksa da, bunların çoğu Stanislavski'nin metot oyunculuğunu temel alır. Sanford Meisner, Eric Morris, Uta Hagen, William H. Macy ve David Mamet gibi isimlerin geliştirdikleri yöntemler Stanislavski'nin metot oyunculuğunda olduğu gibi insanın doğasına odaklanır ve karakterin özünü bulmayı amaçlar. Sayılı da olsa gerçekçiliğin dışına çıkıp farklı arayışlara giren tiyatro toplulukları arasında; The Living Theatre, Open Theatre, El Teatro Campesino, The Wooster Group, Ridiculous Theatre gibi

topluluklar yer alır. Bu ekiplerin yanı sıra hem gerçeklerle iç içe olup hem de oyunculukta bu yöntemden uzaklaşarak kendi tarzını oluşturan cesur ve sıra dışı bir kadın çıkar karşımıza: Anna Deavere Smith. Smith bugün ABD’de önemli bir oyun yazarı, oyuncu ve öğretim üyesi olmakla birlikte, geliştirdiği yöntemlerle ve sahnelediği solo performanslarla sadece tiyatro çevrelerinde değil çok farklı platformlarda ses getirmeyi başarmış bir isimdir.

1950 yılında Baltimore’da doğan Smith, siyahi bir kadın olmanın zorluklarını pek çok açıdan deneyimler. Dini geleneklere bağlı, oyunculğun hayat kadınlığı yapmaktan farkı olmadığı düşünülen bir mahallede yetişir, ancak verdiği röportajlarda bu durumu olumsuz biçimde dile getirmez. Yaşadığı her şey gibi, bu gerçeği de kendi kişiliğini şekillendiren etmenlerden biri olarak değerlendirir. Smith bu koşullar altında, 1970’lerde San Francisco’daki American Conservatory Theatre’da tiyatro eğitimi alarak sanat hayatına adım atar (Ards 2006: 14).

Anna Deavere Smith’in sanat yolculuğu önemli dönüm noktalarıyla doludur. İlk başlarda geliştirdiği ve sorguladığı teknikleri zamanla daha da netleştirir. Bireylere odaklanarak çalışmaya başlayan Smith, bir süre sonra küçük gruplarla ve nihayetinde daha büyük toplumsal olaylarla ilgilenmeye başlar. Bu sebeple, bu çalışma öncelikli olarak bu değişimleri genel hatlarıyla ortaya koyar. Uсталıkla şekillendirdiği röportaj tekniği ile özellikle kimlik ve ırk sorunlarını oyunlarında nasıl işlediği *Fires in the Mirror* oyunuyla örneklendirilir. Bu meselelere bakış açısı, Smith’in tercih ettiği oyunculuk metoduyla da son derece ilişkili olduğundan, son olarak oyunculukta benimsediği yönetime değinilir. Tüm bu bilgiler ışığında Smith’in hangi açılardan “geleneksel” politik tiyatronun dışında kaldığı ve kendine özgü ne tür politik eserler ürettiği ortaya konur.

Sanat hayatının en önemli atılımını 1979 yılında *On the Road: A Search for American Character* başlığı altında başlattığı projeye yapar. Smith, *Fires in the Mirror* oyununun giriş bölümünde bu projenin amacının “normalde bir arada bulunmayacak insanları bir odada toplamak” ve “tiyatroya pek gelmeyen insanları tiyatroya çekmek” olduğunu ifade eder (Smith 1993: xxxviii). Kimlik meselesine odaklanan Smith insanlarla röportaj yaparak işe başlar. New York sokaklarında hiç tanımadığı insanlara yaklaşip onlara kendileriyle röportaj yapmasına izin verirlerse kendilerini tiyatro

sahnesinde izleyebileceklerini söyler. Teklifini kabul eden kişilere bir dil bilimcinin yardımıyla hazırladığı soruları sorar. Bu sorular arasında “Hiç yapmadığınız bir şey için suçlandınız mı?”, “Ölümlerle hiç yüz yüze geldiniz mi?” gibi hassas sorular yer alır. Buradaki amaç röportaj yapılan kişinin kontrolü bırakmasını sağlayıp daha doğal ve içten açıklamalar yapmasını sağlamaktır. İlk başlarda röportaj yaptığı her kişiyi ayrı bir oyuncu sahnelerken daha sonraki çalışmalarında tüm karakterleri kendisi temsil eder (Richards 1993: 40-41). Smith ilk çalışmalarında sadece bireylere odaklanır ve “o zamanlar dil ve karakter arasındaki ilişkiyi tecrübe etmeye çalıştığım için performansla ya da sosyal eleştiri konularıyla ilgilenmiyordum” (1993: xxiii) der. Ne var ki Smith bir süre sonra bireylere odaklanmak yerine, küçük toplulukları ve bu toplulukların yaşadıkları çatışmaları incelemeye yönelir. Özellikle kimlik, ırk ve cinsiyet konularını irdeleyen oyunlara imza atarak ülkedeki ırkçılığa ve samimiyetsizliğe şöyle dikkat çeker: “Amerikan toplumunda eritme potası kavramı çelişkilerle dolu ve kendi içinde ciddi sorunlar ve yalanlar barındırıyor. Sıcak kazanın içine atmanız için davet ediliyorsunuz ama aslında orada istenmiyorsunuz.” (Martin vd. 1993: 54).

Smith belli çevreden insanlarla küçük mekânlarda bir araya gelir ve röportaj yapılan insanlar kendilerini Smith’in nasıl yorumladığını izleme fırsatı bulur. Çok fazla ses getirmese de 1980’lerde dikkat çeken birkaç proje ortaya çıkar. Georgia Üniversitesi’ne kabul edilen ilk Afro-Amerikalı kadın olan Charlayne Hunter-Gault ile yaptığı röportaj sonrası oluşturduğu oyun, 1984 yılında Soho’da bulunan Ward Nasse Galery’de sahnelenir. 1988’de katıldığı Batı Yakası Kadınları ve Tiyatro Konferansı’nda yirmi üç kadının farklı düşüncelerini bir araya getirdiği oyunla özellikle akademik çevrelerin dikkatini çeker (NEH 2015). Bu küçük topluluklarda röportajlarını yaptığı kişiler aynı zamanda izleyicisi de olur, geri kalan seyircilerin çoğu ise röportaj yapılan kişileri tanıyan insanlardır. Smith’in bu kişileri ustaca sahneye koyuşu seyirciler tarafından coşkuyla karşılar. Ne var ki performansın hassas konulara değinmesi, insanların beklenmedik şekilde şaşırmasına hatta alınmalarına da yol açar çünkü Smith kişilerin ya da grupların çelişkilerini, kusurlarını onların kendi sözleriyle ortaya koyar (Richards 1993: 37). Bu gibi performanslarda oluşan olağanüstü atmosferi bir izleyici şöyle anlatır:

Röportaj yapılanlarımızda hem tatlı bir heyecan hem de kendimizi sahnede görmenin endişesi vardı. Endişemizin bir kısmı Smith’in

konuşmalarımızın hangi bölümlerini seçtiğini merak etmemizden kaynaklanıyordu çünkü kendisi röportaj konusunda öylesine ustaydı ki çoğumuz düşündüğümüzden fazlasını dile getirmiş, niyet ettiğimizden fazlasını ifşa etmiştik. Endişe yaratan bir diğer konu ise sahnede nasıl görüneceğimizdi. Smith'in yergili bakış açısı bizde acaba neleri tespit etmişti? Hangi zaaflarımızı, takıntılarımızı ya da tuhaf alışkanlıklarımızı sahneye taşıyacaktı? Bazılarımız kendimizi sahnede siyahi bir kadın olarak görmenin nasıl bir şey olacağını merak ediyordu. Siyahi bir oyuncu olarak Smith'in beyaz bir akademisyeni temsili nasıl "okunacaktı"? Performansı izlerken Smith'in siyahi oluşunu unutacak mıydık yoksa bu durum karakter hakkında bize farklı bir bakış açısı mı sunacaktı? (Case 1989: 20)

Görüldüğü gibi Smith'in ortaya koyduğu performanstaki konuşmalar olduğu gibi konuşmacılara aittir ancak bir araya getirilme sürecinde eleştirel bir bakış açısı devreye girer. Smith'in siyahi bir kadın oluşu ve çok farklı kimlikleri temsil etmesi sahnede farklı anlamların üretilmesini sağlar. Smith bu durumu şöyle açıklar: "eğer sadece bir erkek oyuncu başka erkek yerine, bir kadın başka kadın yerine ve siyahi bir oyuncu başka bir siyahi yerine konuşuyorsa, o zaman tiyatronun ruhunu öldürürüz çünkü o ruh ilintisiz gibi görünen iki farklı görüşü bir araya getiren köprüyle canlanır. Bu köprü ilişkilendirdiği iki şeyi aynı kılmaz, sadece bu iki farklı şeyin birbirleriyle nasıl bağlantılı olduğunu ortaya koyar" (1993: xxix). Smith'in ustaca bir araya getirdiği röportajların yanı sıra siyahi bir kadın olarak dile getirdiği cümlelerin kendi kimliğiyle etkileşime girmesi seyirciyi etkileyen diğer bir unsur olur.

Smith farklı karakterleri canlandırırken kendisi olmaktan tam anlamıyla çıkmaz ancak temsil ettiği kişileri ses tonlarından jestlerine kadar canlandırmaya çalışır. Sahnedeki kendi varlığı hiç bir zaman bir otoriteye dönüşmez. Özetle Smith gerçekçi bir atmosfer yaratma derdinde değildir; ancak karakterlerin kullandığı dil ve jestlere, politik unsurları ortaya çıkarmak için dikkat eder. Smith'in oyunculuk anlayışının anlatıldığı ilerleyen bölümde bu konu daha kapsamlı örneklendirilecektir. Performanslarında gerçekçiliği bozan bir diğer unsur da mekân olur. Smith'in ismi medyada duyulmadan önce performansları konferans salonları, otellerin toplantı salonları, üniversitelerin amfileri gibi küçük mekânlarda sahnelenir. Geleneksel bir tiyatrodaki sahne alamayışı aslında sponsorlarının sağlayabildiği olanaklarla ilgilidir ancak bu durum aynı zamanda Brecht'in teknikleriyle örtüşecek

şekilde sahnede yanılısamanın kırıldığı bir ortam yaratır (Richards 1993: 36). Smith'in oyunculuk anlayışında gerçekçilik kaygısı olmadığından, bu onun için sorun teşkil etmez, aksine ona farklı olanaklar sağlar.

Smith 90'larda küçük bölge performanslarından daha büyük kitlelere hitap eden mekânlarda sahne almaya başlar. Küçük bölgelerden çıkıp performansını daha büyük tiyatro salonlarında sahnelemeye başlayınca sahnede kullandığı teknik biraz daha değişir. İlk başlarda kendisine telefon gelmesiyle farklı karakterleri canlandıran Smith, yeni sahnede farklı mekânlara geçiş yapabilme olanağı buldur ve giydiği kıyafetler de karaktere göre değişir (Martin 1996: 86). Bunlar sahnede yanılısama yaratmak için değil, oyunu hareketlendirmek için eklenen unsurlar olur. Böylece kullandığı tekniklerin ve elde ettiği sonuçların daha büyük kitleler üzerinde nasıl etki ettiği daha da belirginleşir. Bu durumu özellikle oldukça ses getiren *Fires in the Mirror* oyunu ortaya koyar.

## 2. Fires in the Mirror

Crown Heights isyanını konu alan *Fires in the Mirror* (Aynadaki Yangın) ilk olarak 1 Mayıs 1992 tarihinde New York Shakespeare Festivali'nde sahnelenir. Olaylar 19 Ağustos 1991 tarihinde çoğunluğunu Afro-Amerikalılar ile Hasidik Yahudilerin oluşturduğu New York'un Crown Heights mahallesinde yaşanan trafik kazasıyla başlar. Haham Menachem Schneerson'ın polis eskortuna eşlik eden ve Hasidik bir Yahudi tarafından kullanılan araba yoldan çıkar ve iki siyahi çocuğa çarpar. Yedi yaşındaki Gavin Cato hayatını kaybeder ve aynı yaştaki kuzeni Angela ağır şekilde yaralanır. Olay yerine toplanan kalabalığın öfkesi artarken Yahudi şoför Yosef Lifsh ve arabadakiler özel bir ambulans ile olay yerinden uzaklaştırılır. Üç saat sonra olayın yaşandığı yerin çok yakınlarında Yahudi bir akademisyen olan Yankel Rosenbaum bıçaklanıp öldürülür. Bu cinayet sonrası Crown Hights bölgesinde ayaklanma çıkar ve olaylar polis dâhil pek çok kişinin yaralanması ve tutuklanmasıyla sona erer. Olayların bastırılmasının ardından polisin tavrı ve yaşanan olaylar uzun süre tartışma konusu olur (O'Connor 1992: 517).

Smith olaylara karışan ya da sadece şahit olan insanlarla yaptığı görüşme sonrası *Fires in the Mirror* oyunuyla sahnede yirmi dokuz kişiyi canlandırır. Didaktik bir dile sahip olmayan oyunda Smith'in röportajlardan

hangi bölümleri seçtiği önemli bir noktadır çünkü karşımıza çıkan her karakter kendi bakış açısını savunur. Smith'in bu aşamada yaptığı tercihler sadece kişilerin kendisine aktardığı bilgi ile sınırlı değildir. Smith eleme yaptıktan sonra seçtiği metnin, röportaj yaptığı kişinin enerjisini sahneye yansıtmasına özen gösterdiğini ifade eder. Bu anlamda oyun metninde röportaj yaptığı kişilerle ilgili ve buldukları ortam hakkında ayrıntılı bilgi verilir. Örneğin Conrad Mohammed hakkında şu detaylara değinir:

Nisan 1992 sabah saatleri. Bir café/ restoran. Roosevelt Adası, New York. Arka tarafta oturuyoruz, yerden tavana kadar her yerin cam olduğu bir alan. Bay Mohammed kaliteli kumaşı her halinden belli olan kusursuz bir takım elbise giymektedir. İçine mavi gömlek giymiş ve papyon takmıştır. Şık ayakkabıları, marka çorapları, büyük çarpıcı saati ve alyansı dikkat çeker. Kahveyi sade ve birkaç şekerle içer (Smith 1993: 52).

Her karaktere ayrı ayrı bakıldığında Smith'in birbirinden radikal biçimde farklı olan insanlarla iletişim kurmak durumunda kaldığını görürüz. Smith, Crown Heights bölgesindeki insanlarla röportaj yapmanın zorluğunu anlatırken bölgeyle ilgili önemli bir tespitte bulunur: "Crown Heights'ı ilginç yapan şey orada yaşayan insanların birbirlerinden çarpıcı şekilde farklı olmalarıdır. Herkes kendi düşüncesini giydiği kıyafetle ve bedenleriyle ifşa eder. Oradan elinizi kolunuz sallaya sallaya geçemezsiniz. Crown Heights öyle erime potası filan değil ve ben buna gerçekten saygı duyuyorum" (Martin vd. 1993: 46). Bu bölgedeki insanların mahallelerine gelen bir oyun yazarıyla röportaj yaparak samimi açıklamalarda bulunmaları Smith'in başarılı bir tiyatro sanatçısı olduğu kadar usta bir iletişimci olduğunu da ortaya koyar.

Oyunda her iki grubun tarih boyunca maruz kaldığı korkunç olaylar farklı kişilerce aktarılır. Hem Afro-Amerikalılar hem de Yahudiler geçmişte ve şu anda yaşadıkları haksızlıkları dile getirme fırsatı bulur. Oyun; kimlik, aynalar, saçlar, ırk, ritim, yedi mısra ve Crown Heights Brooklyn Ağustos 1991 olmak üzere yedi bölümden oluşur. İlk altı bölümde doğrudan Crown Heights olaylarına değinilmez. Bu bölümde yer alan on dört kişi özellikle kimlik meselesini farklı açılardan değerlendirir. Söz alan ilk kişi siyahi Amerikalı şair ve oyun yazarı Ntozake Shange olur:

Kimliğimizin özünde olan şey / başımıza gelen her şeydir.  
Başımıza gelen her şey ve / bunlara verdiğimiz tepkilerdir.

Çünkü tek başımıza transa geçmiş olabiliriz,  
çöl gibi bir yerde mesela / ve kendimizi sanki  
çölün bir parçası gibi hissederiz- / O an öyledir de zaten-  
Ama aslında çölün kendisi başkadır / Ih...  
Biz sadece parçasıyızdır çölün / ve eve döndüğümüzde  
çölün bizde kalan parçası bizimle gelir.  
Ama yine de çölün kendisi başkadır.  
İnsan bu ayrımı bilmeli / çünkü sahip olduğun şeyleri bilmezseniz  
Karşınızdakine neler sunduğunuzu da bilemezsiniz. /  
Ve neyin size neyin başkasına / ait olduğunu bilmezseniz /  
karşınızdakinden de neler aldığınızı bilemezsiniz (Smith 1993: 3-4).

Oyunun bu bölümünde, siyahi Amerikalı yazar ve insan hakları savunucusu Angela Davis ve yönetmen George C. Wolfe gibi isimler yer alır. Oyunun son bölümde sahne alan on beş kişi ise yaşanan olayları doğrudan gündeme getirir. Genel anlamda her iki taraf da tarih boyunca yaşadıkları baskılara ve zulümlere değinirler. Mohammed köleliğin tarihteki en büyük günah olduğundan şöyle bahseder:

Sadece öldürülmekle kalmadık  
Kadınlarımız çocuklarının gözleri önünde  
tecavüze uğradı.  
Köle sahipleri istedikleri zaman  
hamile kadınların karınlarına  
sopalarını sapladı.  
Karınlarını bıçakla deşip  
yardılar ki  
bebeği çıkarıp yerde kafasını ezerek  
Tarlalarda çalışanlara korku salabilsinler (Smith 1993: 56).

Yahudilerin temel meselesi elbette soykırım olur. Letty adında bir kadın soykırımdan kaçan bir akrabasının hikâyesini anlatır. Isaac soykırımdan kaçabilmek için evrakları üzerinde oynar ve Yahudi olmadığını iddia eder. Alman Naziler durumdan şüphelenir ancak Isaac mavi gözlü ve sarı saçlı olduğu için emin olamazlar. Yahudi olmadığını ispatlaması için Isaac bir grup Yahudi'yi gaz odalarına tıkmakla görevlendirilir. Görevi yerine getirir ancak gönderdiği insanlar arasında kendi karısı ve çocukları da vardır. Amerika'ya kaçmayı başardıktan sonra,

Aylarca tarif edilemez şeyler anlattı.  
Amerikalı Yahudilerin şüphelendikleri ama



tam olarak anlayamadıkları  
korkunçlukları, dehşet verici hikayesini anlattı

...  
konuştukça yaşlanıyordu  
ve birkaç ay sonra bir gece  
bildiği her şeyi anlattıktan sonra  
öldü (Smith 1993: 62).

Her iki tarafın da geçmişte yaşadıkları zulümlerin gerçekliği hakkında şüphe duyulmazken olaylar günümüze, Crown Heights'ta yaşanan olaya geldiğinde karşılıklı suçlamalar dile getirilir ve tutarsızlıklar ortaya çıkar. Örneğin kazadan hemen sonra yaşananlar hakkında farklı açıklamalarla karşılaşırız. Afro-Amerikalılar olay yerine önce Yahudilere ait bir ambulansın geldiğini ancak yaralı çocuklarla ilgilenmektense arabadaki Yahudilerle ilgilendiklerini ve bunun öfkeyle karşılandığını iddia ederken, Yahudiler böyle bir şey olmadığını söyler. Haham Joseph Spielman şöyle der:

Yahudi cemaatinin gönüllü / ambulans ekibi var  
Tamamen birleşmiş milletler / tarafından finanse ediliyor.  
Hükümetten tek bir kuruş bile almıyor  
ve gönüllüler tarafından işletiliyor.  
Çoğu kez kendi ceplerinden ödedikleri  
araç gereçleri hayat kurtarmak için kullanıyorlar.  
Acil servisin ambulansı gelirken  
bizim Hasidik ya da Yahudi ambulanslarından  
biri de geldi olay yerine.  
Acilden tam üç tane ambulans geldi  
ve Yahudi ambulansından önce geldiler (Smith 1993: 69).

Rahip Heron Sam ise aksini iddia eder:

Sonra, hmm,  
Çocuğu arabanın altından çıkarmaktansa  
kendi adamlarıyla ilgileniyorlardı.  
Sonra ambulans geldi-  
Yahudi ambulansı  
çocuk oracıkta öylece ölü gibi yatarken  
minibüsteki insanlarla ilgilendiler.  
Sokakta ölü bir çocuk yatarken-  
Bu yüzden insanlar öfkelendi,  
Her şeyi yakıp yıkmaya başladılar (Smith 1993: 77).

Bu mesele oyunda birkaç kez farklı kişiler tarafından gündeme getirilir. Somut bir olay olduğu için ortada bilgi kirliliği olduğu bellidir. Smith burada olayın gerçekten nasıl gerçekleştiğine dair bizlere kesin bir bilgi vermez. Hatta oyun metninin başında, olayların kronolojik olarak sıralandığı bölümde bu konuyla ilgili bilgi yoktur. Olayların ayrıca kısa bir özeti verildiği bölümde ise sadece “çocuklar kanlar içinde yerde yatarken Yahudi ambulansı, arabanın şoförüne ve yolcularına yardım ettiği söylentileri” (Smith 1993: xiii) olduğu ifade edilir. Konunun doğruluğuna dair bir açıklama getirilmez. Burada Smith’in gerçekleri ortaya çıkarma gibi bir kaygısı yoktur. Çoğu politik tiyatro eserinde olduğu gibi bir otorite olarak karşımıza çıkıp belli bir gerçeğin ya da ideolojinin doğruluğuna işaret etmez. Benimsediği bakış açısı belli bir olayın suçlusunu bulmaktan çok, olayların görüldüğünden daha karmaşık olduğuna ve bu çatışmaları yaratan sistemin nasıl oluştuğuna işaret eder. Bunun yanı sıra insanların sıkı sıkıya savunduğu görüşlerindeki tutarsızlıkları ortaya koyar. Bunu da doğrudan bir anlatıcı şeklinde oyuna dâhil olarak değil, kişilerin röportaj sırasında farkında olmadan ortaya koydukları detayları vurgulayarak yapar. Dolayısıyla Smith konuştuğu kişilerin sadece söylediklerine değil, dilin ve bedenin sergilediği her türlü ayrıntıya dikkat eder. Örneğin George C. Wolfe’un ırk meselesine değindiği konuşmasında yaptığı dil sürçmelerini düzeltmeden oyunda kullanır:

Kendimi senin beyaz olmana göre konumlandırmayacağım.

Ama eğer sen beyaz olman hakkında konuşmak istiyorsan  
bu konuda konuşabiliriz.

Ama benim siyahi **direnışı- oluş- dir-**

Oluşumun senin beyazlığınla bir bağlantısı yok.

...

Ve ihhh dediğim gibi ihh ben

ihh siyah oluşumu

senin beyaz oluşunla

**savunmayacağım,**

Yani ihh şey yani **tanımlamayacağım.**

I am not going to place myself in relation to your whiteness

We can talk about your whiteness

If you want to talk about that.

But my blackness does not

**resis- ex- re-exist** in relationship to your

whiteness

...

And uh like I said uh I  
am not gonna **defend**  
the the the the the uh uh **define** uh  
my blackness according to your  
whiteness (Smith 1993: 10).

Wolfe bu dil sürçmesini düzeltmiş olsa bile, Smith bunu performansında kullanmayı tercih eder. Çünkü Wolfe'un "var oluş" (exist) yerine "direniş" (resistence) ve "tanımlamak" (define) yerine "savunmak" (defend) kelimelerini kullanması durumunda, iddia ettiği görüşün aksini ifade etmiş olur. Wolfe her ne kadar siyahi olmanın beyaz olmanın karşıtı olmadığını vurgulasa da, "direnme" ve "savunma" eylemleri bir "öteki" ve karşı taraf gerektiren eylemlerdir. Thompson bu gibi dil sürçmelerini Freud'un belirttiği gibi bilinçaltının ya da "gerçek kişiliğin" bir yansıması olarak görmez. Kullanılan dil burada Amerikan kültürünün ırksal kimlik arayışındaki endişe ve çelişkileri ortaya koyar (2003: 134-136). Wolfe burada elbette samimi fikirlerini ifade etmektedir, ancak içinde buldukları sistemin kökleri öylesine derindir ki bu sistem her insanda kendisinin bile farkında olmadığı çelişkiler yaratır. Smith'in de dikkat çekmeye çalıştığı nokta, kişilerin belli ideolojileri savunurken bazı durumlarda kendilerinin bilinçsizce karşı çıktıkları söylemleri nasıl yineledikleri olur. Bunu sadece insanların sözlü ifadelerinden değil röportaj sırasında kullandıkları beden dilini analiz ederek de ortaya koyar. Örneğin Conrad Mohammed'in performansı bu anlamda ilginç bir örnektir:

Bugün Bangladeş'e gidebilirsiniz ya da Kolkata'ya  
(*Masaya şeker poşetiyle birkaç kez vurur*)  
Yeni Delhi'ye, Nijerya'ya  
Ya da gelişmemiş herhangi bir ülkeye  
Oradaki insanların ne kadar geri kaldığını umursamam  
(*şeker paketini açar*)  
Musluktan sularının akmayışı  
Televizyon gibi şeylere sahip olmayışlarının  
bir önemi yoktur.  
Çünkü onlar şu an Amerika'daki siyahi kadınlardan  
ve erkeklerden daha iyi durumdadırlar.  
Hatta Harvard'dakilerden bile.  
Çünkü içinde buldukları ortam onlara

Kimliklerine dair bir algı oluşturuyor.  
(*Masaya tekrar şeker paketini üç dört kez vurur ve açar*)  
Ama buradaki siyahilerin böyle bir bilgisi yok  
Amnezi kurbanı olmuşlar. (*kahvesini karıştırır*)  
Bu yüzden hayvan gibi yaşıyorlar. (*kahvesini karıştırır*)  
Bu da bize karşı yapılan en büyük suç.  
Çünkü geçmişimizle bağımız kesildi (Smith 1993: 55-56).

Mohammed siyahi insanların fiziksel olarak maruz kaldıkları eziyeti kimliklerinin yok edilişyle kıyaslar ve ikincisinin önemine dikkat çeker. Burada Mohammed kendi kültür ve kimliğinin değerine vurgu yapar ancak performans başka bir şeye işaret eder. Smith, burada Mohammed'in şeker tüketimini yabancılaştırır. Saldırgan bir şekilde şekeri kullanmasını sosyal bir jest ya da Brecht'in tabiriyle toplumsal bir "gestus" olarak kullanır. Kahve, çay ve şeker üretimi tarihsel olarak kölelikle ilişkilidir ve günümüzde bu ürünlerin üretiminin çoğunu halen neredeyse kölelik koşulları altında çalışan siyahiler yapar. Mohammed farkında olmadan eleştirdiği şeyin dolaylı da olsa parçası olur. Mohammed, karmaşık ve kendi içinde çatışan tarihsel sürecin bir parçasıdır ve bu süreç çelişkileriyle onu da içine almıştır. Ancak Smith'in performansı bunu bizlere Mohammed'in ikiyüzlülüğü olarak sunmaz. Bu konuyla ilgili Carol Martin önemli bir noktaya dikkat çeker: "Smith'in ortaya koyduğu gerçeğin farklı versiyonlarında çözümlenemeyen çelişkilerin oluşu karakterlerin dile getirdiği şeylerin inanılabilirliğini ortadan kaldırmaz" (1993: 45). Bu çelişkili durum sadece Mohammed'e özgü bir şey değildir çünkü "... siyahi insanların yaşadığı zulüm öylesine olağanlaştırılmıştır ki bu gerçek önümüze alenen yabancılaştırılarak sunulmadıkça bu durumun farkına" varmamız neredeyse olanaksızdır (Thompson 2003: 131).

Smith, performanslarında yaşanan haksızlıklara dışarıdan bakarak suçlu ve suçsuzları değil, olayın karmaşıklığını ve kendi içindeki çelişkileri ortaya koyar. Bu anlamda Erica Nagel'in röportaj tekniği kullanarak metin oluşturmakla ilgili yaptığı tespit Smith'in elde ettiği sonuçlarla benzerlik gösterir. Nagel'a göre bir toplulukla ilgili yapılan sanatsal temsilin o topluluğa ait olmayan biri tarafından yapılması topluluktakilerin göremediği şeyleri görünür kılabilir. Ne var ki içlerinden biri eserin nasıl sahneleneceğine müdahale edebiliyorsa, yaşanan olay ve çatışmalar ortaya çıkmayabilir. Bu yüzden ancak usta biri, topluluğun kendisine dair sahip olduğu genel izlenimi

sarsacak şekilde insanlarla işbirliği yaparak yaşanan tutarsızlıklara ve çelişkilere ayna tutabilir (Nagel 2007: 160). Yukarıdaki örneklerden de görüldüğü üzere Smith, insanların sorunlarını dile getirirken bireyleri değil, çatışmaları yaratan sosyo-politik faktörlere dikkat çeker. Bu faktörler oyunun bütününde, monologlar bir araya geldikçe ortaya çıkan bağlantılarda kendisini gösterir. Dolayısıyla Smith olayları basitleştirerek kategorize etmeye çalışmaz bunun yapılmasına da karşı çıkar. Örneğin ırk kavramına genel olarak çok sığ bakıldığına ve olayın sadece “biz” ve “onlar” olarak değerlendirildiğine oysa sadece farklı ırklar arasındaki insanların değil, belli bir ırka mensup insanların kendi aralarındaki ilişki dinamiklerinin de düşünüldüğünden çok daha karmaşık olduğunu dikkat çeker (Smith 1994: xxi). Bu yüzden performansları, yaşanan çatışmaların karmaşıklığını, kendi düşüncelerimizle bile çelişecek şekilde davranabileceğimizi ve ancak bu gerçekleri kabul ettikçe daha dinamik, akışkan ve gerçekçi bir iletişimin mümkün olduğunu yansıtır.

Smith’in gelenekselin dışında kalan oyunlarının röportaj yoluyla oluşturulması farklı konuları gündeme getirir. Örneğin Smith’in *Twilight: Los Angeles 1992* adlı oyunu *Fires in the Mirror* gibi röportajlarla oluşturulduğundan Smith’in gerçekten oyunun yazarı olup olmadığı Pulitzer adayları belirlenirken tartışma yaratır. *Twilight: Los Angeles 1992*, Rodney King davasını konu alır. 3 Mart 1991’de Los Angeles polisi peşine düştüğü bir arabayı kıstırır ve içinden çıkan silahsız siyahi genç Rodney Glen King’i dört polis ölesiye döver. Olayın amatör bir kamera tarafından kaydedilip haber kanallarına gönderilmesiyle konu büyük sansasyon yaratır. Polislerin yargılanması sonucu mahkeme 29 Nisan 1992 tarihinde, çoğunun beyazlardan oluştuğu jüri, polisleri suçsuz bulur. Kayıtlar olmasına rağmen böyle bir kararın çıkmasını haksız bulan insanlar sokaklara dökülür ve olaylar aniden büyür (Gray). Irkçılığı sorgulayan bu oyun, ödüllerin verileceği 1994 yılında değerlendirmeye alınmamıştır. Komite başkanı William A. Henry ortada “yaratıcı bir süreç” olduğu kabul eder ancak tam anlamıyla bir “kurgu” olmadığını ifade eder (Weber 1994). Smith bu karara karşı çıkmış olsa da kararda bir değişiklik olmaz. Oyunu kendi kelimeleriyle oluşturmadığı için elenmiş olmasına rağmen, Smith’in deneyimlediği oyun oluşturma süreci masa başında geçirilen yazım aşaması kadar zordur. Örneğin Smith, *Let Me Down Easy* oyunuyla ilgili yaşadıklarını şöyle anlatır:

Sanırım tiyatro, işimin sadece bir parçası. . . . Sahneye varana kadar o kadar çok şey yapmış ve o kadar çok risk almış oluyorum ki. *Let Me Down Easy* oyunu için ekibimle Afrika'ya gittim. Ruanda, Uganda ve Günay Afrika'da bulunup nihayetinde uçak kalktıktan sonra, kimseyi hastaneye götürmek zorunda kalmadan oradan ayrıldığımız için sevincimden neredeyse ağlıyordum. Şükrettim çünkü AIDS çok yaygındı ve hastaneler feci durumdaydı. Bu yüzden yönetmenle yüz yüze oturana kadar çok şey geçirmiş oluyorum. . . (Rose 2011: 442).

Röportaj tekniği ile oyun oluşturmak ABD'de 90'ların sonuna kadar yaygın olmadığından, Smith'in yaşadığı zorlu süreç o dönem bilinmez. Kullandığı teknik yaygın olmadığından, Pulitzer ödüllerinde olduğu gibi, Smith'in oyunlarını kategorize etmek kolay olmaz çünkü Smith'in oyunlarının tiyatro dilinde bir karşılığı ABD'de o dönemde yoktur. Smith'in kullandığı teknik modernizmin sunduğu klasik yazar kavramını sorunsallaştırır ve bu kavramın yerini daha karmaşık bir süreç alır. Oysa bu tekniğin kökeni politik ve belgesel tiyatronun öncülerinden alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'a kadar gider. Avrupa'da 80'lerde benzer çalışmalar daha yaygındır ve bu tür oyunlar "verbatim" yani "motamot / kelimesi kelimesine" olarak adlandırılır. Bu kelime ilk olarak 1987 yılında İngiltere'de Derek Paget'nin *Verbatim Theatre Oral History and Documentary Techniques* makalesinde kullanılır. Bu makalede verbatim tiyatrosunun tanımını Rony Robinson yapar. Robinson'a göre verbatim oyunlar "araştırma yapmak amacıyla belli bir bölgede, özel bir konu ya da olay hakkında sıradan insanlarla yapılan röportajların kayıt altına alınıp, daha sonra bunların birebir yazıya geçirilmesine" dayanır (Paget 1987: 317). Smith bu terimi kullanmamış olsa da, görüldüğü gibi bu teknik Avrupa'da 80'lerde gündeme gelir, ABD'de ise 90'ların sonunda popüler olur.

### 3. Oyunculuk Anlayışı

Smith'in oyunculuga bakış açısı ABD'de kök salmış olan Stanislavski'nin metot oyunculugundan farklıdır. Smith oyunculukta psikolojik gerçekçiliğe önem vermez. Metot oyunculugunda karakterin sözleri ve hareketleri ikincil önem taşır, bunlar karakterin özüne inebilmek için birer araçtır sadece. Beden, jest, ses ve aksiyon oyuncu tarafından keşfedilmesi gereken içsel dinamiğin parçalar halinde dışarı yansımalarıdır. Metot oyuncusu, karakter ile kendisi arasında bir bağ kurabilmek için metni irdeler ve gerçekten deneyimlenmiş kişisel duyguları ortaya çıkararak o karakteri temsil eder

(Lyons vd. 1994: 47). Smith ise bu metotla çalışamayacağını kısa sürede keşfeder. Bir gün Stanislavski tekniğini ve “üstün amaç” gibi terimleri anlatan bir şemaya denk gelir. Şema düz bir şekilde ilerleyen oklardan oluşur. Smith, bundan kısa bir süre sonra Afrika felsefi sistemleri hakkında bir başka kitaba denk gelir ve bu kitapta bir çark resmi görür. Çarkın içinde birbirlerine işaret eden oklar vardır. O an, tek bir yön doğrultusunda değil, daha döngüsel bir şekilde düşünmesini sağlayan bir sisteme ihtiyacı olduğunu fark eder (Martin vd. 1993: 51).

Smith’in farklı bir arayışta olma sebeplerinden en önemlisi metot oyunculuğunun dayandığı öz kavramıdır. Metot oyunculuğu, insan doğasının bir özü olduğunu kabul eder ve insanı kültür ve tarih ötesi olarak görür. Karakterin bir özü vardır ve beden bunu ortaya koyan bir araçtır sadece (Thompson 2003: 128). Metot oyuncusu kendisine odaklanır çünkü temsil edilen karakter, oyuncunun duygusal ve deneyimsel sınırların içinde kalır. Smith ise bu düşünceye katılmaz çünkü “devletin ideolojik aygıtları, bize ideolojik yapıların son derece doğal ve içgüdüsel olduğunu düşündürür. Bu durumda oyuncunun duyguları ve kimlik kavramını deneyimleme biçimi ... oyuncunun ideolojik konumuna göre şekillenir ancak bu bizlere ‘dürtüsel’, ‘içgüdüsel’, ‘doğal’ ‘insan doğasının gerçeğiymiş’ gibi sunulur (Thompson 2003: 129). Metot oyuncusu, karakterin içsel deneyimleriyle oyuncunun kendi duygusal deneyimleri arasında bağ kurma çabasıyla, Smith özellikle ses ve jest gibi dışsal faktörlere odaklanır. Ancak odaklanma amacı bir öz arayışında olmasından kaynaklanmaz. Smith’in amacı karakterlerin belli söylemleri dile getirmelerine neden olan sosyo-ekonomik dinamikleri ortaya koymaktır. Bu anlamda Smith’in oyunculuk ve kimlik meselesine bakış açısı Judith Butler’in kimliğin teatral ve performatif olduğu düşüncesiyle örtüşür. Butler’a göre toplumsal cinsiyet düşüncesini oluşturan aslında erkekliğe ve kadınlığa atfedilen hareketlerin tekrarlanması ve tarihsel süreçte içselleştirilmesidir. Dolayısıyla kimlik; dil, poz, duruş ve jest gibi her türlü biçimlendirilmiş davranış ile toplum tarafından tayin edilir. Kimlik doğuştan sahip olunan bir şey değil, yapılandırılan ve sürekli olarak tekrar yapılandırılan bir kavramdır (Butler 1988: 519-520). Tarihsel ve kültürel öğelerle oluşturulduğundan değişim potansiyeli olan bir şeydir. Örneğin toplumsal cinsiyet normları tekrarlanmadığı takdirde toplumsal cinsiyetin yeniden üretilmesi sona erer. Dolayısıyla Smith’in olağan olanın dışındaki

performansları bu yapıyı bilinçli olarak bozar. Smith'in beyaz bir erkeği ya da dini bir lideri, siyahi bir kadın olarak sahneye koyması geleneksel yapıyı bozar ve farklı anlamların üretilmesine neden olur. Görüldüğü gibi Smith'in Stanislavski metodunu sorgulama sebebi tam da bu konuyla ilgilidir. Oyuncunun bir "öz" arayışında olması, kimliği sabit, doğuştan sahip olunan bir şey olmasını gerektirir. Tarihsel süreç ya da kültürel etkenler ortadan kalkar. Smith ise bu kısır düşünceyi yıkmaya çalışır ve bunu içe dönerek değil tam tersi dile, bedene ve jestlere odaklanarak yapar. Örneğin performansına hazırlanırken, kaydettiği sesleri defalarca dinler ve konuşan kişinin ritmini, vurgularını ve duraksadığı anları yakalamaya çalışır. Smith, bu detaylardan yola çıkarak karakterin sözlerinin altında yatan sosyo-ekonomik koşulların ve güç dinamiklerinin anlaşılmasını sağlar (Lyons vd. 1994: 49-50). Bu dinamiklerin anlaşılmasında dilin Smith için son derece önemli bir yeri vardır. Smith'e göre 'ötekinin' dilini kullanmak, ötekinin deneyimlerini kendi bedenine ve bilincine aktarmayı sağlar. Bu yüzden Smith, röportaj yaptığı kişinin kelimelerini o kişinin bedensel hareketlerini 'hatırlamasını' sağlayana kadar tekrar ettiğini ifade eder (Smith 2011: 158).

Smith, kelimelerle olan bu güçlü bağıyla ilgili olarak pek çok röportajında dedesiyle olan bir anısına değinir. Küçük yaşlarda dedesi ona "bir kelimeyi yeteri kadar söylersen, o kelimeyle bütünleşirsin" der ve o gün, bu cümlenin onun için bir şekilde önemli olduğunu hisseder (Smith 1993: xxiv). Yıllar sonra oyunculuk eğitimi aldığı sırada Shakespeare dersinde yaşadığı bir olay ise dedesinin bu sözünü deneyimlemesini sağlar. Dersin hocası Shakespeare'in eserlerinden on dört satırlık bir bölüm seçmelerini ve bunun üzerinde çalışmalarını ister. Smith, *III Richard* oyunundan Kraliçe Margaret'in kasvetli bir konuşmasını her gün sabahlara kadar sürekli olarak tekrar eder. Smith o zamanlar Shakespeare ve oyundaki karakter Kraliçe Margaret hakkında fazla bir şey bilmediğini ve seçtiği bölümdeki dilin ne kadar güçlü olduğunu da farkında olmadığını ifade eder. Smith bu çalışma sırasında bir gün olağanüstü bir şey deneyimlediğini söyler: "Bir akşam, çok kasvetli ve ahlaki olarak çökmüş olduğunu hissettiğim bir yere seyahat ettim sanki. Bunun gerçekleşme hızı tamamen kelimelerin gücüyle ilgiliydi. Kelimelerin benim üzerimde bıraktığı etkiyle ilgiliydi. Kelimeleri kontrol etmeye çalışmamıştım. Kendimi boş bir kılıf gibi sunup kelimeleri durmadan tekrar etmişim ve onlar da etkisini göstermişti" (Smith 1993: xxv). Smith



kelimeler sayesinde Shakespeare'in oyununu, Kraliçe Margaret'in yaşadığı dönemi deneyimlediğini anlatmaya çalışır. Burada karakterin özün ulaştığını iddia etmez, oyunda yaşanan ahlak dışı olayların yaşandığı kokuşmuş dönemi deneyimler. Bu tecrübe sonrası, insanların kullandıkları dili dikkatle inceleyerek kendi dönemi hakkında daha derin bilgilere ulaşabileceğini fark eder. Smith'e göre dilin bedenle olan bağı çok güçlüdür. Ona göre konuşmak fiziksel bir eylemdir ve bedenin bir hafızası vardır (Smith1993: xxv-xxvi). Özetle Smith, karşısındaki kişiyi içsel bir süreçle inceleyerek değil, o kişinin kullandığı kelimelerin ve beden dilinin üzerinde durarak performanslarını oluşturur.

Tüm bunlardan yola çıkarak Smith'in, tam anlamıyla Brecht'in epik tiyatrosundaki unsurlara yöneldiğini düşünmek yanlış olur. Oyunların politik oluşu ve gerçekçiliği reddetmeleri bakımından Brecht ile Smith aynı çizgide gibi görünse de, ikisi arasında çok önemli bir fark vardır. İki isim de irdeledikleri meselelerdeki sosyo-politik faktörleri ortaya koyarken, Smith'in performanslarında doğruyu vurgulayan bir otorite söz konusu değildir. Oysa Brecht'in eserlerinde bunun tam tersi karşımıza çıkar. Smith seyirciyi karakterleri yargılamaya itmez sadece olaylara sebep olan karmaşık dinamikleri yansıtır. Bunun sonucunda seyirci kendi yargısını bağımsız olarak verir. Bir diğer fark ise, olayların geleneksel yapıdaki oyunlar gibi doğrusal ilerlememesidir. Peş peşe gelen bölümler arasındaki bağlantılar hemen ortaya çıkmaz, zamanla oluşur. Smith oyunları doğal ve mantıksal bir çerçevede yapılandırır ancak sınımsız bir yapının içine oturtmaz. Brecht gibi bölümleri birbirinden ayıran teknikler kullanır, ancak bu bölümler Brecht'in yaptığı gibi didaktik bir çerçeveye oturmaz (Lyons vd. 1994: 60-61). Bu anlamda geleneksel politik tiyatrosunun oldukça dışında bir özellik sergiler. Smith oyunlarında dile getirdiği sorunları ya da tespit ettiği çelişkileri çözümlenmeye çalışmaz. "Her ne kadar bir çeşit liberalizm ve farklı yorumlara açık olma durumu seziliyor olsa da, performans boyunca seyirci hiçbir zaman Smith'in kendi görüşünü ya da düşüncesini duymaz" (Martin 1996: 83). Özetle çok sesli bir performansla şahit oluruz ancak dinlediğimiz bu sesler tek bir otorite tarafından bir araya toplanıp didaktik bir mesaj iletmez. Oyunun her parçası farklı bakış açıları sergiler ancak ortaya çıkan eser hepsinden bağımsız farklı bir bütün oluşturur. Bu netice, parçaların ne derece ustaca bir araya getirildiğini ortaya koyar.

Görüldüğü gibi Smith'in oyunculuğa yaklaşımı bireysel olmaktan çok toplumsaldır. Smith, toplumsal kimlik analizi yapmak için sorun yaşayan grupların arasına karışır ve olayları bizlere farklı görüş açılarıyla sunar. Smith'in performansları tiyatrunun dışında eşit söz hakkına sahip olmayan kişilere söz vermesi ve alan hakkı tanıması açısından önemli çalışmalardır. Oyunlar belli bir çözüm önerisi sunmasa bile sadece ele aldığı meselelerin farklı katmanlarını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Smith pek çok toplumsal olaya daha farklı bir bakış açısı geliştirmemiz gerektiğine işaret eder ve ne "hepimiz aslında aynıyız" düşüncesine katılır ne de "hepimiz farklıyız ve birbirimize saygı duymalıyız" düşüncesini yeterli bulur. O, "çok daha akışkan ve karmaşık, daha edimsel bir şeye ihtiyaç" olduğunu vurgular. Sosyal, politik ve tarihsel koşulların bizi ve çevremizi nasıl etkilediğini anlamamız gerektiğini ancak aynı zamanda bu koşulların yaratımında kendi rolümüzü de anlamamız gerektiğini vurgular. Çünkü Smith'e göre bu koşulların ne tam olarak yaratıcısı ne de kölesiyizdir (Martin 1996: 89). Bu karmaşık süreci keşfetmemiz gerektiğini hatırlatır ve performanslarıyla bizleri bu sürecin yansımalarını izlemeye davet eder.

### **Kaynaklar**

Ards, Angela (2006). "Life as Art: Character Study: Anna Deavere Smith as Herself". *Black Issues Book Review*, C. 8, S. 3, s. 12-15.

Butler, Judith (1988). "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, C. 40, S. 4, s. 519-531.

Case, Sue-Ellen (1989). "Introduction to Chlorophyll Postmodernism and the Mother Goddess/a Conversation". *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory*, C. 4, S. 2, s. 20-25.

Gray, Madison. "The L.A. Riots: 15 Years After Rodney King". *TIME*, [http://content.time.com/time/specials/2007/la\\_riot/article/0,28804,1614117\\_1614084\\_1614831,00.html](http://content.time.com/time/specials/2007/la_riot/article/0,28804,1614117_1614084_1614831,00.html) (Erişim: 15.12.2017)

Kalb, Jonathan (2001). "Documentary Solo Performance: The Politics of the Mirrored Self". *Theater*, C. 31, S. 3, s. 13-29.

- Lyons, Charles R., and James C. Lyons (1994). "Anna Devere Smith: Perspectives on her Performance within the Context of Critical Theory". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, C. 9, S. 1, s. 43-66.
- Nagel, Erica (2007). "An Aesthetic of Neighborliness: Possibilities for Integrating Community-Based Practices into Documentary Theatre". *Theatre Topics*, C. 17, S. 2, s. 153-168.
- NEH, National Endowment for Humanities (2015). "The Many Faces Of Anna Devere Smith". *Humanities*, C. 36, S. 2.  
<https://www.neh.gov/humanities/2015/marchapril/feature/the-many-faces-anna-devere-smith> (Erişim: 04.01.2018).
- Martin, Carol, and Anna Devere Smith (1993). "Anna Devere Smith: the Word Becomes You. An interview". *TDR*, C. 37, S. 4, s. 45-62.
- Martin, Carol (1996). "Bearing Witness: Anna Devere Smith from Community to Theatre to Mass Media". *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, London; New York: Routledge, s. 81-93.
- O'Connor, Jacqueline (1992). "A One-Woman Riot: Brooklyn 1991 & Los Angeles". *Studies in the Literary Imagination*, C. 40, S. 2, s. 153-171.
- Paget, Derek (1987). "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly*, C. 3, S. 12, s. 317-336.
- Richards, Sandra L. (1993). "Caught in the Act of Social Definition: On the Road with Anna Devere Smith". *Acting Out: Feminist Performances*, Ed: Lynda Hart, Peggy Phelan, Ann Arbor: University of Michigan Press, s. 35-53.
- Rose, Heidi (2011). "A Conversation with Anna Devere Smith". *Text and Performance Quarterly*, C. 31, S. 4, s. 440-448.
- Smith, Anna Devere (1993). *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn, and Other Identities*. New York: Anchor Books/Doubleday.
- Smith, Anna Devere (1994). *Twilight: Los Angeles 1992*. New York: Anchor Books.

Smith, Cherise (2011). “Other Oriented Performance: Anna Deavere Smith and Twilight: Los Angeles”. *Enacting Others: Politics of Identity in Eleanor Antin, Nikki S. Lee, Adrian Piper, and Anna Deavere Smith*, North Carolina:Duke University Press, s. 135-188.

Thompson, Debby (2003). “Is Race a Trope?": Anna Deavere Smith and the Question of Racial Performativity”. *African American Review*, C. 37, S. 1, s. 127-138.

Weber, Bruce (1994). “On Stage, and Off: Rebutting Pulitzer Perception”. *The New York Times*

<http://www.nytimes.com/1994/04/22/theater/on-stage-and-off.html> (Erişim: 20.11.2017).