

MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

**TÜKETİM ÇAĞINDA SANATIN DEĞİŞEN HALLERİ VE
SOKAK TİYATROSU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Soner ÇAKI

DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Gökçen ERTUĞRUL

OCAK 2010

MUĞLA

MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI

TÜKETİM ÇAĞINDA SANATIN DEĞİŞEN HALLERİ VE SOKAK
TİYATROSU

HAZIRLAYAN

Soner ÇAKI

Sosyal Bilimleri Enstitüsünce

“Yüksek Lisans”

Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 05/02/2010

Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 27/01/2010

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Gökçen ERTUĞRUL 

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Semih ÇELENK 

Jüri Üyesi : Öğr. Gör. Dr. Dilek HATTATOĞLU 

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Nurgün OKTİK

OCAK 2010

MUĞLA

TUTANAK

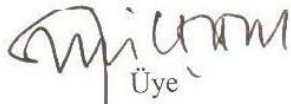
Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 14.../01/2010 tarih ve 477/1 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 25/3-4 maddesine göre, Sosyoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Soner ÇAKI'nın "Tüketim Çağında Sanatın Değişen Halleri ve Sokak Tiyatrosu" adlı tezini incelemiş ve aday 27.../01/2010 tarihinde saat 14...⁰⁰ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 90.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin kabul... olduğuna açıklığı ile karar verildi.



Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Gökçen ERTUĞRUL



Üye

Prof. Dr. Semih ÇELENK



Üye

Öğr. Gör. Dr. Dilek HATTOĞLU

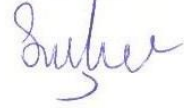
YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Tüketim Çağında Sanatın Değişen Halleri ve Sokak Tiyatrosu” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

05/02/2010

Soner ÇAKI

İMZASI



YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

MERKEZİMİZCE DOLDURULACAKTIR.

Soyadı : ÇAKI

Adı : SONER

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : Tüketim Çağında Sanatın Değişen Halleri ve Sokak Tiyatrosu

Y. Dil : The Varying Forms Of Art And Street Theatre In Consumption Era

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : MUĞLA ÜNİVERSİTESİ

Fakülte :

Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Diğer Kuruluşlar :

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayınlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : ERTUĞRUL, GÖKÇEN

Ünvanı : YRD. DOÇ. DR.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : TÜRKÇE

TEZİN SAYFA SAYISI:166

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

1. SOKAK TİYATROSU
2. SANATSAL ÜRETİM ALANI

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER :

1. Politik tiyatro
2. Sokak tiyatrosu
3. Tüketim
4. Avangard sanat
5. Sanatsal üretim alanı

İNGİLİZCE

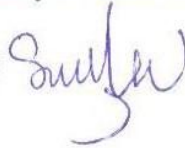
ANAHTAR

KELİMER:

1. Political theatre
2. Street theatre
- 3 Consumption
4. Avant-gardist art
5. Artistic production field

- 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum
- 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir
- 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir

Yazarın İmzası :



Tarih : 05.02.2010

ÖZET

Bu çalışma sanatsal üretim alanı üzerinden sokak tiyatrosunu incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmada sanat, sanat eserleri üzerinden sanatçının yaratıcı dehası olarak değil, sanatsal üretim alanı çerçevesinden sorunsallaştırılmaktadır. Günümüzde sanat, toplumsal, politik ve ekonomik bağlantılarından kopartılarak sanat piyasasında tüketimler üzerinden tanımlanmaktadır. Bu çalışma sanat üzerindeki anlam yitimlerinin nedenlerinin açığa çıkartılması amaçlanmaktadır. Buradan hareketle sokak tiyatrosunda tarihsel, siyasal ve toplumsal bağlamda ne gibi dönüşümlerin olduğu tartışılarak günümüzde tüketimin bu belirleyiciliğinin karşısında sokak tiyatrosunun alternatif yaklaşımları incelenecektir.

ABSTRACT

This work aims to study street theatre in terms of the field of artistic production. In this study, art is problematised not as the creative genius of the artist but as a field of artistic production. Art, today, is severed from its social, political and economic ties and comes to be defined through the consumption in the art market. Therefore, this study also aims to reveal the reasons of the loss of meaning in art. Departing from this point, in this work, alternative approaches of the street theatre vis a vis the dominance of consumption are examined together with a discussion of the transformations that the street theater has undergone in historical, political and social contexts.

ÖNSÖZ

Tiyatro ile ilk tanışmam Duvar Sahnesi Tiyatro topluluğuyla birlikte olmuştu. Bu topluluğa katıldıktan sonra tiyatro anlamında birçok deneyim elde ettim. Bu deneyimler aldığım sosyoloji eğitimini tamamlar nitelikteydi. Bu süreçte nasıl ki sosyoloji toplumsalı anlama çabasıysa tiyatronun da bu toplumsalı yeniden kurgulama çabası olduğunu fark ettim. Tiyatronun ilk dersi gözlemlemektir. O güne kadar gündelik hayatta mekanikleşmiş davranışlarımızı bulup ortaya çıkartmak ve onları tekrar kurgulayıp anlama çabası. Bunun içinde bakışımızın değiştirilmesi gerekiyordu önce. Oysa bunu başarabilmek çok zor bir işti. Çünkü seni var eden duyguların ya da yargıların tartışmaya açılması aynı zamanda bir temelsizlik duygusu da yaratmıştı. Daha önce tartışmadığımız ve doğruluğundan sonuna kadar emin olduğumuz kurgulanmış önyargılarımızın tartışılabilir şeyler olması ve hiç de o kadar doğru olmayabileceği durumu hem sosyolojinin hem de tiyatronun rahatsız ediciliği idi. Sınırlar, önce eylemlere yön verecek olan, kurgulanmış, önyargılara sahip beynimizin katmanlarında gizli değil miydi? Bunun için de öncelikle kafadaki polislere kısa devre yaptırmak gerekliydi. Fakat verilen bu bireysel savaş toplumsal sorumluluğu da doğurmamakta mıydı? İşte asıl sorun da burada başlamaktaydı. Hareket etmek gerekiyordu ama nereye? Nasıl? Doğru yön hangisiydi? Ya da öyle bir yön var mıydı gerçekten?

Cevap hiç bulunamayacaktı belki ama soru sorma isteğinin de kaybedilmemiş olması gerekiyordu. İşte bu istek beni bu tezi yazmaya iten şeydi. Bu yüzden öncelikle bütün Duvar Sahnesi Oyuncularına teşekkür etmek istiyorum. Onların dostluklarından ve üretme arzularından çok şey öğrendim. Yol göstericiliği ve dostluğuyla, onun derslerine girmekten büyük zevk aldığım sevgili danışmam hocam Gökçen Ertuğrul'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Verdiği güven ve anlayışla beni her zaman destekleyerek karşılaştığım sorunlara farklı açılardan bakmamı sağladı.

Değerli zamanını bana ayıran sevgili Işıl Özgentürk'e, Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu oyuncularına, Tiyatro Simurg'a, Değişim Atölyesi oyuncularına ve Yeni

Kapı Tiyatrosuna ve sevgili hocam Tiyatroevi Yönetmeni Hamit Demir'e teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca sokak tiyatrosu üzerine Türkiye'de şu ana kadar tek kapsamlı çalışmayı yapmış olan değerli hocam Prof. Dr. Semih Çelenk'e yaptığı katkılardan dolayı teşekkür ediyorum.

Öğrencisi olmaktan onur duyduğum, hayata bakışları ve bir bilim insanı olarak ilkeli duruşlarını her daim feyiz aldığım sevgili hocalarım Dilek Hattatoğlu'na, Ayşe Durakbaşı'ya ve Hatice Kurtuluş'a teşekkürü bir borç bilirim.

Ayrıca beni her zaman destekleyen aileme ve zaman zaman kendi yaşam pratiklerinden de feragat ederek beni dinleyen, yazdıklarım konusunda bana öneriler getirerek tartışma olanağı sağlayan, her zaman sıcaklığını ve desteğini hissettiğim sevgili Hatice Kartal'a sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
İÇİNDEKİLER	III
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	6
DÜNYADA VE TÜRKİYE’DE SOKAK TİYATROSUNUN TARİHİ	6
1.1. Tiyatronun Ortaya Çıkışı ve Sokak Tiyatrosu	6
1.2. Sanattan Politikaya: Politik Tiyatronun Tarihi	14
1.2.1. Meyerhold ve Tiyatro Binalarının Dışındaki Tiyatro	16
1.2.2. Erwin Piscator ve Politik Sokak Tiyatrosunun Yeni Biçimleri	20
1.2.3. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro	22
1.3. Sanat Ve Devrim: Sokak Tiyatrosunun İlk Biçimleri Ajit-Prop İşçi Tiyatroları	26
1.4. 1960’larda Seçenek Tiyatrosu Arayışları Ve Sokak Tiyatrosunun Yeni Biçimleri ...	31
1.4.1. Living Theatre	33
1.4.2. San Francisco Mime Troupe ve Gerilla Tiyatrosu	39
1.4.3. El Teatro Campesino	41
1.5. Türkiye’de İlk Sokak Tiyatrosu Arayışları Ve Devrim İçin Hareket Tiyatrosu	43
1.5.1. Canşenliği Tiyatrosu	49
2. BÖLÜM	53
SANATIN DEĞİŞEN HALLERİ VE SOKAK TİYATROSU	53
2.1. Tüketim Çağında Sanat, Popüler Kültür ve Bir Direniş İmkanı	53
2.1.1. Modernite: Karanlıktan Aydınlığa Bir Sıçrama Olarak Sanat	54
2.1.2. Tüketim Çağı	59
2.1.3. Modernite, Tüketim, Sanat ve Direniş	65
2.1.4. Sanatın “Post”u mu Yoksa Post-Modern Bir Sanat Mı?	72
2.2. Sokak Tiyatrosunda Direnişin Yapısı	76
2.2.1. Sahne Seyirci Ayrımına Karşı Seyirci Oyuncu Yaklaşımı ve Ezilenlerin Tiyatrosu	76
2.2.2. Gülme, Tiyatro ve Toplumsal Eleştiri Biçimleri	80
2.2.2.1. Tiyatroda Gülme ve Alayın İlk Biçimi: Komedyası	80
2.2.2.2. Ortaçağ: Ciddilik Çağı ve Karnavalesk Gülme	83
2.2.2.3. Osmanlı’da Soyтары Geleneği ve Karagöz	89
2.2.2.4. Sokak Tiyatrosu ve Karnavalesk Gülmenin Yeni Biçimleri	96

3. BÖLÜM	98
SANATSAL ÜRETİM ALANI OLARAK SOKAK TİYATROSU	98
3.1. Tiyatroya Bakış ve Sokak Tiyatrosunu Algılama Şekilleri	104
3.1.1. Sokak tiyatrosunun algılanma şekilleri	104
3.1.2. Tiyatro yaklaşımları	108
3.1.3. Özel tiyatrolar ve devlet tiyatrolarına göre kendilerini konumlama şekilleri ..	114
3.2. Tiyatro Gruplarının Yapılanma Şekilleri	118
3.2.1. Masraflarını nasıl karşıladıkları	119
3.2.2. Eğitim ve çalışma süreci	122
3.3. Tiyatro, Siyaset Baskı İlişkisi	123
3.3.1. Sokak tiyatrosu avangard bir sanat mıdır?.....	125
3.3.2. Tiyatro gruplarının örgütlü birliktelikleri	130
3.3.3. Sokak tiyatrosu-mekan ilişkisi ve seyircilerle ilişki düzeyleri	133
3.3.4. Sokak oyunları için resmi bildirimde bulunup bulunmadıkları ve oyunlara müdahale olup olmadığı	138
3.3.5. Oyunların amacına ulaşıp ulaşmadığı	140
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	143
KAYNAKÇA	148
EKLER	157

GİRİŞ

Bu çalışma temelde sokak tiyatrosunun üretim alanı üzerinden sosyolojik analizini yapmayı amaçlamaktadır. Buna göre sokak tiyatrosunun tiyatro alanı içerisinde eyleyiciler tarafından ne gibi konumlarda algılandıkları ve bu konumların ne gibi karşıtıklardan hareketle kurgulandığı ve bu kurgulamaların aynı zamanda ne gibi meşrulaştırma pratikleri taşıdığına ortaya çıkartılması hedeflenmiştir. Buradan hareketle sokak tiyatrosunun ortaya çıkışı, sınıfsal ilişkiler bağlamında ele alınarak günümüz sokak tiyatrolarının sınıfsal temelleri ortaya çıkartılmaya çalışılacaktır. Sokak tiyatrosunun ne gibi eleştiri biçimleri kullandığı ve bunun tarihsel kökenleri üzerinde durularak, bu perspektiflerin onun alan içerisindeki konumlanmasıyla ilişkileri bağlamında sokak tiyatrosu politika ilişkisinin ortaya çıkartılması hedeflenmektedir. Sokak tiyatrosunun ne gibi toplumsal, kültürel ve tarihsel çerçeveden beslendiği, toplumsal dönüşümdeki yeri konuları üzerinde durularak sokak tiyatrosu yapan gruplar tarafından tiyatronun ve özelde sokak tiyatrosunun algılanış biçimlerinin tüketim ve sanat piyasasının belirlenmişlikleri içerisindeki konumlarına bakılacaktır.

Sokak tiyatrosu temelde tiyatronun toplumdan ve insanlardan uzaklaştırılmaya çalışılmasına ve tiyatronun ilk ortaya çıktığı zamandan bu güne kendi içinde barındırdığı ritüelistik anlayışlardan sıyrılarak sadece salonlarda oynan, sahne ve seyirci ayrımının kesin çizgilerle belirlendiği bir anlayışa karşı çıkmayı hedefleyen bir sanat anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle tiyatronun sadece belirli bir kesimin değerlerini yansıtan bir sanat dalı haline dönüşmesine karşı çıkılarak toplumsal, siyasal yergi ve eleştiriye yön verme amacı olan bir sanat dalı olarak tanımlanmaktadır.

Sokak tiyatrosu farklı mekanlarda açık havada yapılan bir tiyatro şeklidir. Oyun bir parkta, bir bahçede, bir sokakta sergilenebileceği gibi bir metroda, otobüste ya da bir vapurda da sergilenebilir. Bu bakımdan sokak tiyatrosu insanların karşısına beklenmedik bir anda ortaya çıkar. Oynanacak mekan aynı zamanda oyunun

konusuyla da bağlantılı olabilir. Bu bakımdan sokak tiyatrosu insanları oyunun içine çekebilme, onu izlenebilir kılmak için görselliğin gücünden, izleyiciler tarafından anlaşılabilmesi için de herkesin gündelik yaşamda bir şekilde karşılaşabileceği sorunlardan ya da gündelik politik olaylardan beslenir. Sokak tiyatrosu bu yüzden içinde görselliğin ve abartının önemli bir yer tuttuğu ritüelistik ve karnavalesk formlardan beslendiği gibi, gündelik yaşam pratiklerinden de beslenmeyi amaçlar.

Shakespeare'in deyişiyle "insanı insana insanca anlatma sanatı" olarak tanımlanan tiyatro belki de sanat dalları içerisinde toplumsal bağları en güçlü olan sanat dallarından biri ola gelmiştir. Tiyatro ilk ortaya çıktığı ilkel törenlerden, oyunlardan ve mitolojiden bu yana, toplumsal belleği içinde barındırmış kısacası topluma ait olan ne varsa işlemeye çalışmıştır. İnsanlar otuz bin, kırk bin kişilik Antik tiyatrolarda mitolojik kahramanlarla tanışmış, kendi tarih ve kültürünü anlamlandırabilirken aynı zamanda bu tiyatrolar sosyalleşmenin en önemli mekanlarından biri olagelmiştir.

Değişen toplumsal koşullarda sanata ve tiyatroya farklı anlamlar yüklenmiş ve farklı amaçlar için kullanılmaya çalışılmıştır. Özellikle bu değişim dönemlerinde sanata; bu değişimin taşıyıcısı ve yayıcısı gibi görevler biçilirken sanatın büyük kitleleri etkileyebileceği öne sürülmüştür. Bu etki, iktidarın ideolojisinin taşıyıcıları olduğu gibi aynı zamanda bu ideolojinin karşısındaki düşünce ve eylemleri de içerir. Bu açıdan sanat alanı kendi içerisindeki karşıtlıklarla ve mücadelelerle kurulur. Sanat alanı bu mücadelelerin ve karşıtlıkların alanıdır bu bakımdan alanı iktidar ilişkilerinden, ekonomik ve ideolojik bakış açılarından uzak bir şekilde ele almak o alanın bütün görüntülerine sinmiş olan bu özelliklerinin görmezden gelinmesi sonucunu doğuracaktır. Bu anlayıştan hareketle sanat, sanatçı ve sanat yaklaşımları kişisel deha ve yaratıcılık üzerinden kurularak bu alanın içerisinde onun asıl belirleyicileri olan piyasa- ideoloji eksenini ortadan kaldırılmış olmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda sanat ve tiyatro üzerine yapılacak olan bakışın bireysel yaratıcılık düzeyleri üzerinden algılanmasına karşı, üretimin toplumsal, ideolojik ve ekonomik bağlantılarını ortaya çıkartmayı hedeflemektedir.

Bunun yanında içerik ve biçim ile oyun-seyirci arasındaki bağ, sokak tiyatrosunun seyirci üzerindeki etkileri, onunla etkileşim kurma yöntemleri, seyirciye karşı tutumu, ticari bir meta olarak sanatın ve sanatçının değişen konumları, alternatif kültür bağlamında tiyatronun ve sokak tiyatrosunun sanat alanı içerisindeki konumları ve eyleyicilerin sınıfsal konumlanışlarının ortaya çıkartılması hedeflenmiştir.

Sokak tiyatrosu özellikle 1.Dünya savaşı ve 1917 Devrimi'nden sonra ajitasyon ve propaganda için işçilerden oluşan gruplar olarak ortaya çıksa da tarihsel düzlemde tiyatronun ilk ortaya çıktığı zamandan beri sokak tiyatrosunun farklı türlerini görebiliriz. Çünkü tiyatro modern zamanlarda salonlarda oynanarak doğmuş bir sanat dalı değildir. İlk insanların av törenlerindeki abartılar, ortaçağın soytarıları, gezici toplulukları, İtalyan Halk Tiyatrosu Commedia dell'arte oyunculuklarında, Karagöz oyunlarında sokak tiyatrosunun farklı öğelerini ve şekillerini görebiliriz. Bu çalışma tarihsel olarak sokak tiyatrosunun bu gelişim çizgisini takip ederken ideoloji ve toplumsal dönüşümler ve bunların sanat anlayışlarına yansımaları üzerinden hareket etmektedir. Böyle bir yaklaşımın seçilmesinin nedeni ise tarihsel arka planın netleştirilmesini sağlamaktır. Çünkü olaylar, durumlar ve anlamlandırma pratikleri, görme biçimleri kalıplaşmış ya da değişmez değildir onlar tarihseldir ve tarihsel süreçlerde farklı şekillerde oluşmuşlardır.

Sokak tiyatrosu 1917'den sonra devrim için bir propaganda aracı, büyük kitlelere devrimi yaymak ve onların da katılımını sağlamak için bir araç olarak kullanılsa da 1960'lardaki öğrenci hareketleri ve öğrencilerin de işçilerle dayanışmaya girmesiyle birlikte sanatın da kurumların karşısında tavır alması sonucunu doğurmuştu. Büyük kitleler sokaklarda özgürlük, bağımsızlık, savaş karşıtı, cinsel özgürlük ve her türlü ezilmişliğe yönelik başkaldırıları gerçekleştirirken sanat da bu toplumsal durum karşısında gittikçe siyasileşiyor, sanatın kurumsal yapısını bozmaya çalışarak devlet egemenliğini ve bunun taşıyıcısı olan burjuva kültür yapısını alaşağı etmeye çalışıyordu. Bu dönemde sokak tiyatrosu özellikle ABD'de gelişen alternatif tiyatro hareketine öncülük etmiştir. Oysa 70'li yıllardan itibaren sanat ve kurumlar arasındaki ilişki sıkı sıkıya kurulmaya başlanmıştır. Bu

dönemde galeriler, sponsorlar, kurumlar sanat alanın hakim belirleyicileri konumuna yükseliyor böylece sanatçı ile sermaye arasındaki ilişki bağlarının sağlanmasıyla ise belirli sanatçılar bu piyasanın içerisine girebiliyor, diğerler ise giremiyordu.

Sanat piyasasının oluşmasıyla ise sanat alanındaki muhalefet tarzlarının salt devlet ideolojisinin taşıyıcısı olan kurumlara yönelik olması, sanat piyasasını ayakta tutan (reklamlar, tüketim, sponsorlar, galeriler, eleştirmenler...) çok çeşitli ilişki ağlarının ortadan kaldırılmasına yetmiyordu. Bu düzlemde geliştirilecek muhalefet tarzlarının bu ilişkiselliği ortaya çıkartarak buna alternatif ilişki tarzlarını kurması gerekiyordu. Bunun için de öncelikle alanın asimilasyonuna direnç gösterilebilmesi gerekiyordu. Avangart sanat müzelere hapsedilmek, basit klişelere indirgemek, yüzeysel bir şekilde algılayıp onu nesnelerin dolaşımına sokularak sadece birer gösteri haline dönüştürülmek gibi tehditlerle karşı karşıyaydı. Peki, böyle bir direnci sanat alanında gösterebilmek ne kadar mümkün? Sokak tiyatrosu bu direnci gösterebilir mi?

Bu sorulardan hareketle tezin ilk bölümünde tarihsel arka planın oluşturulması için sokak tiyatrosunun değişen toplumsal ve siyasal koşullardaki yapılanma şekilleri ele alınarak sokak tiyatrosunun beslendiği toplumsal koşulların yanında sanat anlayışlarına ve tiyatro kuramlarına da atıfta bulunularak bunların sokak tiyatrosu anlayışının gelişimi üzerindeki etkileri tartışılacaktır.

İkinci bölümde ise değişen sanat algılarının oluşum süreçleri üzerinde durularak, bu algılara etki eden faktörlerin günümüzde neler olduğu modernite, tüketim ve popüler kültür kavramları üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır. Günümüzdeki bu sanat algısının oluşum süreci üzerinde durulduktan sonra sokak tiyatrosunun bu algılara karşı çıkma pratikleri üzerinde durularak, sokak tiyatrosunun bu belirlenmişliklerin karşısındaki direnişinin imkansızlığı tartışılacaktır.

Üçüncü bölümde ise öncelikle araştırmamın kapsamı ve bu kapsamı oluştururken yararlandığım kaynaklar ayrıntılı olarak tartışılmış ve hangi sorulardan hareket ettiğim üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda araştırma sürecimde ne gibi

yaklaşımları benimsediğim ve bunları seçme gerekçelerim üzerinde durularak yöneme ilişkin bilgiler verilmiştir. Bu anlayışlardan hareketle bu bölümde temelde sokak tiyatrosundaki üretimin eyleyiciler tarafından algılanma şekilleri ve sokak tiyatrosunu tanımlarlarken bunun hangi karşıt söylemsel pratiklikler üzerinden kurulduğu tartışılmıştır. Sokak tiyatrosu üzerinden, ideoloji, iktidar ve baskılama stratejilerinin görünümleri üzerinde durularak buna karşıt geliştirilen yaklaşımlar tartışılmıştır.

Son bölüm ise araştırma bulgularının değerlendirilmesi ve sonuç kısmını kapsamaktadır.

1. BÖLÜM

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE SOKAK TİYATROSUNUN TARİHİ

Bu bölümde tiyatronun, sokak tiyatrosunun ortaya çıkışı ve tarihi üzerinde durulacaktır. Sokak tiyatrosu yeni bir alan olarak görülse de tarihsel perspektiften baktığımızda hemen hemen tiyatronun olduğu her yerde sokak tiyatrosunun farklı biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Sokak tiyatrosunu diğer tiyatro türlerinden ayıran en büyük özelliklerden birisi de bu alanın, günümüzde de hala gelişim çizgisinin devam ettiği, kuralların ve ölçütlerin kesin çizgilerle belirlenmediği bir sanat dalı olmasıdır. Bu açıdan günümüzde, sokak tiyatrosu, toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullardan beslendiği gibi aynı zamanda tiyatronun ve sokak tiyatrosunun da tarihsel arka planından beslenmektedir. Sokak tiyatrosunun tarihine bakışımız, düz bir gelişim çizgisini takip eden bir sanat dalı olarak algılamamız gerektiğini ortaya koymaktadır. Çünkü sokak tiyatrosunda özellikle biçimsel ve anlatım tarzlarında bu gelişim çizgisi tam olarak ortaya konulup görünür olsa da, konu, tarihsellik ve siyasal açıdan ortaya çıktığı dönem ve ülkenin şartları açısından da farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılıkların birleştiği nokta ise sokak tiyatrosunun, tiyatronun ve sokak tiyatrosunun tarihinden beslenmesidir. Bu açıdan sokak tiyatrosunun tarihinin ortaya konması bugünün sokak tiyatrosu yapanları açısından karşılaştırma yapılabilmesi ve bu tiyatroların beslendiği kaynakların anlaşılabilmesi açısından önemli olmaktadır.

1.1. Tiyatronun Ortaya Çıkışı ve Sokak Tiyatrosu

Bu bölümde tiyatronun nasıl ortaya çıkıp geliştiğini ve toplumsal yaşamda ne gibi bir yer kazanmaya başladığı üzerinde durularak tarihsel ve toplumsal olarak tiyatronun algılanım tarzlarındaki değişimlerin ortaya çıkartılması hedeflenerek sokak tiyatrosunun ilk biçimlerin ortaya çıkmasına kadar gelen süreçte tiyatronun toplumsal yaşamdaki yeri üzerinde durulacaktır.

Sanatın neredeyse ilk insanla başladığını söyleyebiliriz. Mağara duvarına resim çizen insan sanatın, kültürün ve medeniyetin ilk adımlarını atıyordu. İnsan, ritmik hareketlerle, ezgilerle, taklitle avladığı hayvanları nasıl yakaladığını abartılı bir şekilde anlatırken; öte yandan şaşırarak, gülerek, heyecanlanarak, kızarak, bağırarak onu izleyen, diğerinin anlatımına katılan, müdahale eden insanların oluşturduğu birliktelik ve durum tiyatronun doğmasına sebep oluyordu. Böylece tiyatronun ilk örnekleri ortaya çıkıyor ve bir tür iletişim aracı olarak kullanılıyordu. Tiyatronun ilk örnekleri bu şekilde iletişim aracı olarak ortaya çıkarken belki de tiyatronun olmazsa olmaz temelleri de şekillenmeye başlıyordu. Bu da hiç kuşkusuz aktaran (anlatıcı, oyuncu), alan (izleyici, dinleyici), taklit ve de abartıydı.

Tiyatronun ilk ortaya çıkışını belirleyen ilkel törenlerden de anlaşıldığı gibi belki de onu diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliği izleyiciyle birlikte var olabilmesi ve toplumsal yaşam içerisinde insanın kendini anlatma ve diğerleriyle, somut yaşananlar ve de soyut hayal gücü üzerinden iletişim kurup aktarım- paylaşım olanağını sağlayabilmesi olmuştur. Kuşkusuz bu, insanın dili kullanıp sözlü ve de yazılı iletişim biçimlerini kullanmasından çok önceki dönemlere dayanmaktadır. Bu yüzden tiyatro aynı zamanda toplumsalı yaratan ve etkileyen bir biçim olarak ortaya çıktığı için, içinde bulunduğu grubun, toplumun ya da çevrenin kültürel özelliklerine de sıkı sıkıya bağlıdır. Ateşin etrafında toplanan ve avladıkları hayvanları çığlıklarla, abartılı hareket ve ritimlerle anlatan ve diğerlerinin de bu oyuna katılımını sağlayan insanlar, tiyatronun bu ilk biçimlerinde, toplumsal bağların gelişmesini ve ortak duygulanımlar etrafında toplanıp hareket edebilme olanağını doğuruyordu. Avlamak ciddi bir işken nasıl avladığını anlatmak eğlenceli bir oyuna dönüşüyor, hayal gücünü kışkırtıyor ve de büyüü doğuruyordu.

Tiyatronun kaynağında büyü, gösteriyi ortaya çıkartan bir araçtı. İlkel av törenlerinde gördüğümüz büyü, maske ve de dansla gelişen oyun insanoglunun doğaya karşı durmasına yaradığı kadar insanlar arasındaki bağların gelişmesine de yol açıyordu (Nutku,1985: 18). Durkheim da *Dinsel Yaşamın İlkel Biçimleri*'nde, dini, toplumsal bağları kuvvetlendirip bireyi toplumla bütünleştirme işlevleri çerçevesinde ele almıştı. İlkel törenlerde ortaya çıkan bu bütünleşme işlevi ise

tiyatronun da ortaya çıkmasına yol açan oyun kavramı içerisinde şekillenmeye başlamıştır.

Tiyatronun doğmasına yol açan birinci etmenin oyun oynamak olduğunu söyleyebiliriz. Huizinga, *Homo Ludens* adlı kitabında oyunun kültürden daha eski olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre: “Efsane ile ibadetin kaynaklarından kültür hayatının büyük faaliyetleri doğmaktadır: düzen ve hukuk, ticaret ve endüstri, sanat ve zanaat, şiir, bilgelik ve bilim. Demek ki bunların kökenlerinin bir kısmı da oyunsal eylem alanındadır” (Huizinga, 2006: 21). İşte tiyatro da bu oyunsal eylem alanından doğup gelişmiştir. Öyle ki av törenlerinde sergilenen oyun sırasında insanlar anlatımlarını daha etkili kılabilmek için hayvan kılığına girme ihtiyacı duymuş ve hayvan kılığına girerken de postlardan, tahtalardan, tüylerden, kemiklerden yapılan maskeler kullanmaya başlamıştır. Pirene dağlarının Fransa’da kalan kesimlerindeki Üç Kardeşler mağarasında 15.000 ya da 25.000 yıl öncesine ait olduğu bilinen bir resimde, büyücünün bir geyik postuna bürünüp geyik kafası taktığı görülmüştür (Nutku, 1985: 19). Bu maskeler daha çok dinsel törenlerde kullanılmaya başlamıştır.

Asıl tiyatral eylemi geliştiren ise kutsal doğa törenleri: bunların içinde de özel bir yeri olan ‘Yeniden Doğma’ törenleridir. İlkel avcı yansımalarından kutsal doğa törenlerine ve özellikle de Yeniden Doğma törenlerine geçildiğinde, tiyatral eylem artık yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır (Çelenk,1992: 13). Bu ritüellerde ilk insanlar, doğanın tekrar doğmasına ve de canlanmasına karşılık insanın da tekrar doğup canlanabileceğini düşünürdü. Bu törenler ile efsanelerin birbiriyle kaynaşması tiyatronun kaynağını ortaya çıkardı (Nutku, 1985: 20). Bu törenler o dönemde hemen hemen bütün topluluklarda gözlemlenmekteydi: Eski Mısır’da, Mezopotamya topluluklarında, Anadolu’da, Yunanistan’da; Uzak Doğu’da, Hindistan ve Çin’de bu ritüellerin farklı şekillerde yapıldığı bilinmektedir. Bu törenler çeşitli anlamlarda yapılırdı: bazıları “eski”nin kovulmasıydı: “eski” ise ya tahtından indirilmiş bir kral, ya ölüm, ya kötülük ya da yokluktu. Bazı törenlerde iki karşıt güç arasında bir yarış ya da savaş olurdu; eski ile yeni yıl, kış ile yaz, kuraklık ile yağmur, ölüm ile yaşam çatışırdı. Sonunda hep iyi olan kazanırdı: iyi olan yeni yıld, yağmurdu, yazdı, yaşamdı... (Nutku, 1985: 21).

İlk kez 6. Yüzyılda ise Yunan toplumunda şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionisos'u kutsamak için yapılan Bacchanolia şenliklerinde dinsel törenlerden özerkleşerek bir sanat türü haline gelen tiyatro, temel olarak Tragedya ve Komedyaya olarak iki alana ayrıldı. Bu evrede tiyatro sistemli bir şekilde gelişmeye başladı: komedyaya ve tragedya oyunculukları ortaya çıktı. Koronun kullanılması, kostüm ve maskelerin kullanılması, sahnenin ortaya çıkması ve sahne tekniğinin gelişmeye başlamasıyla birlikte araçların ve makinelerin kullanılması, tiyatro yapılarının özerk yapılar haline gelmeye başlamasıyla birlikte tiyatro sistemli bir bütünsellik oluşturmaya başladı. Bu dönemde de tiyatronun toplumsallaştırma işlevine devam ettiğini görmekteyiz. 15.000-20.000 kişinin katıldığı gösteriler tiyatronun iletişim ve toplumsallaşma işlevini devam ettirdiğini gösterirken bu özelliklerinin yanına özellikle bu dönemde eleştiri ve yergi de eklenmekteydi. Özellikle komedyaya daha çok bu Dionisoscu köklerine bağlı kalarak o dönemin siyasal, toplumsal ve de adalet mekanizmasını yeren, alaya alan ve eleştiren oyunlar ortaya koymuştur.

Fakat görece özgür demokrasi ortamından tiranlığa geçilmesiyle Roma döneminde tiyatro, bu toplumsal ve siyasal gelişmelere koşut olarak kitleleri eğlendirecek, boş zamanlarını dolduracak bir araç haline getirildi ve toplumsal yaşamdan dışlandı. Hatta öyle ki arenadaki gladyatör dövüşleri öncesinde insanların sıkılmalarını önlemek için yapılan bir gösteri haline bile dönüştü. Roma Tiyatrosu temelde Antik Yunan tiyatrosunu taklit ederek ayakta kalmaya çalışsa da Roma'da tiyatro, Antik Yunan'dakinin aksine toplumsal açıdan anlamını yitirerek eğlence olarak görülmeye başlanmış oyunculuk anlayışı da değişmiştir. Özdemir Nutku, değişen bu oyunculuk anlayışını şöyle ifade etmektedir:

Belgelere göre, Roma'daki oyunculuk anlayışı antik Yunan'daki oyunculuk anlayışına hiç mi hiç benzemiyor. Antik Yunan'da oyuncular, her şeyden önce Tanrı Dionysos'un rahipleri sayılıyorlardı. Bunun için de iyi eğitim görüyorlardı; güzel konuşma dersleri alıyorlar, dans etmek ve gövdelerini ustaca kullanabilmek için eğitiliyorlardı. Öte yandan, Romalı oyuncular köleydiler. Bunun için de halk önünde saygınlıkları yoktu. Bunların büyük bir bölümünün eğitimi yoktu. Konuşma dersleri de almadıklarından daha çok hareketlerle oynarlardı. Yunan'da oyunculuk ritüelistik bir yücelik taşıırken, Roma'da oyuncu eğlencelik sayılıyordu" (Nutku, 2002: 42).

Ortaçağda Kilise, başlangıçta tiyatroya karşı olup onu yasaklasa da halk arasında özellikle *mimus* oyuncularının ve karnavallarda ortaya çıkan soytarıların ne kadar etkin bir rol oynadığını görerek, tiyatroyu yasaklamaktan vazgeçip kendi amaçları doğrultusunda, dinsel oyunlar oynanan bir şekilde yeniden tasarımıştır. Kilise, kendi öğretilerini yaymak için tiyatroyu bir araç olarak kullansa da Eski Yunan'da olduğu gibi, bu durum, yeniden tiyatronun geniş halk kitlelerine ulaşmasını sağlayarak onun toplumsallığını devam ettirmiştir. Oysa 17. yüzyılda Aydınlanma anlayışıyla birlikte akıl ve bilimle dünyayı çözme çabası içerisine giren, bu çaba içerisinde akıl dışını defetmeye çalışan insan, tiyatrodan da bu akıl dışını uzaklaştırmaya çalışmış, mitolojik öğeler yoz ve bayağı görülerek dışlanmaya başlamıştır.

Özellikle 1789 Fransız Devriminden sonra toplumsal yaşamda görülen köklü değişiklikler tiyatro anlayışının değişmesi sonucunu ortaya çıkartmıştır. Aristokrasi'nin yerini Kapitalist-Burjuvazi'nin almasıyla, burjuva ahlak anlayışı, toplumsal hayatı anlamlandırma pratikleri çerçevesinde tiyatro anlayışları da değişmiştir. Böylece, oyunlar da burjuva ahlak anlayışını yansıtacak biçimde aşırı duygulu, biraz da iç gıcıklayıcı bir görünüşe doğru gelişmeye başladı (Nutku, 2002: 227). 1800'lerin başlarında Romantik akım etkilerini tiyatrodan da göstermeye başlarken "sanat sanat içindir" anlayışı ortaya çıkıyordu. 1830'larda ise Fransız İhtilali'nden sonra Burjuvazi'nin toplumsal yaşamda söz sahibi olmaya başlamasından sonra öncelikle Fransa'da ortaya çıkıp Belçika, İtalya, İspanya ve Polonya'ya yayılan işçi ve halk ayaklanmaları, öncelikle bu kapitalist-burjuva düzeni hedef almaktaydı. Özellikle Darwin, Freud ve Marx'ın etkileriyle ise 1800'lerin sonunda gerçekçilik ve doğalcılık akımları oluşup olgunlaşmaya başlamıştı. Darwin, Freud, Marx gibi düşünce önderlerinin açtıkları yolda gelişen bu akımlar, sahneye toplumsal içerikler, psikolojik irdelemeler ve ortam belirlemede yanılsamacı kusursuzluk getirdi (Candan, 1994: 51).

Böylece 'Büyük Anlatılar' çağı diyebileceğimiz dönem başlamış bulunmaktaydı. Bu dönemde tiyatrodan ilk kez yönetmenlik anlayışının ortaya çıkması

ise hiç de şaşırtıcı değildir. Çünkü artık toplumsala, siyasala ve ekonomik alana müdahale edebilecek, onu yönlendirebilecek ve buna karşıt olarak bunlara diğer müdahaleleri önleyebilecek önderler (işçi sınıfı, burjuvalar v.b) aranırken tiyatral alanda da bu önderler ortaya çıkmaya başlamıştır. Toplum mühendisliğine koşut, yönetmen de sahne olaylarının dışında durarak sahnede ortaya çıkacak bütün öğeleri uyumlu bir bütünsellik içerisinde görüp, denetleyebilen ve de müdahale edebilen bir bakış açısıyla ortaya çıktı. Doğanın bilimle açıklanma çabasından sonra sıra artık insan ve toplumun anlaşılmasındaydı. İnsan böylece değişen ve dönüştüren bir özne konumuna getirilmek istenmekteydi. Kuşkusuz bunu yapabilmesinin yolu olarak yine bilim görülmekteydi. İşte Konstantin Stanislavski de oyuncunun içindeki yaratma yetisine varlık tanıyarak onu sanatsal yaratma sürecinin bir parçası haline getirdi (Karaboğa, 2005: 54).

Bu eylemlilik içerisinde Stanislavski (1865-1938) çağdaş oyunculuk yöntemini bilimsel ilkelere dayanarak geliştirmeye çalışan başlıca kuramcı eylemcilerdendir. Stanislavski, o dönem tiyatrolarındaki süslü abartılı konuşmaların ve özellikle biçimin önem kazanmasına karşılık, insan ruhunun ve duygularının yansıtılması gerektiğini söylüyordu. Stanislavski, Fransız tiyatrosuna egemen olan ve birçok Avrupa tiyatrosunu etkileyen deklamasyona dayanan oyunculuğun yapay olduğuna inanıyordu (Nutku, 2002: 21). Çünkü önemli olan rol değil, nasıl oynandığını göstermektir. Sanatın amacı insanlar arasında ruhsal bir bağ sağlamaktır. Bunun için oyuncunun iç dünyası, ruhu yaşatmaya başlaması oyunculuk sanatının temel taşı sayılmalıydı.

Bilimsel anlayışın insanı ve de toplumsalı anlamaya yönelik bir pratik olarak ortaya çıkmasıyla tiyatrodaki bu bilimsel yöntem kullanılmaya başlanmıştır. Stanislavski, Pavlov'un koşullanmış tepki ilkesini kendi çalışmalarında kullanmaya başladı. Stanislavski'nin oyunculuk yönteminin temel taşlarından biri olan duygu belleği, Fransız psikologu Ribot tarafından ortaya atılmış bir kavramdır. Oyuncunun rolüne hazırlanırken başvuracağı, bir zamanlar kendi yaşamış olduklarının toplu anılarından oluşan bir kaynaktır (Candan, 1994: 55). Ayrıca Ribot'un, herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağı fikrini de kullanarak

yaratıcı imgelemi geliştirmeye çalıştı. Böylece Stanislavski oyuncuların eğitiminde bilimsel sistemi kullanmaya başlamıştır.

Bu yenileşme hareketi sadece tiyatrodan değil diğer bütün sanat dallarında gerçekleşmeye başlamıştır. Çünkü artık anlamın değil aynı zamanda eylemin de çağıydı. Bu kapsamda 1900'lerin başında sanat hareketlerinin, sanatsal modernizmin doruğu olarak kabul edilebileceği söylenebilir, çünkü bütün sanatların yenilenmesi, durağan ve muhafazakâr kimliklerden kurtulması sloganları, ardı ardına ortaya çıkan manifestolar bu dönemin tipik özelliği olmuştur. Eskinin yıkılması, sanatçının aynı zamanda toplum için öncü bir rol üstlenmesi, sürekli kendini yenileyen dinamik bir form inşa etme ülküsü sanattaki modernist söylemin, salt bir düşünce biçimi olmaktan çıkıp eyleme dönüştüğünü gösterir (Karaboğa, 2005: 48). Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan sanatçılar ve tiyatro yönetmeleri ve tiyatro anlayışları da bu avant-garde akımın etkisinde şekillenmiştir. Bunun sonucu olarak Avrupa'da Aydınlanma düşüncesine ve onun katı rasyonalizmine şiddetle saldıran, Avrupa kültürünü ve sanatını çürümüş bulan, yaşanan felaketler ve insanlık dramlarından/ayıplarından sonra insanı, yeni ve gerçek insanı ve onun sanatını arayan avant-garde sanatçılar ve akımlar ortaya çıkmıştır. Dadaizm, Sürrealizm, Dışavurumculuk gibi akımlar bunların en önemlileridir.

20. yüzyılın ilk yarısı sanatsal açıdan kaotik, değişken ve her türlü deneyselliğin alıp yürüdüğü bir dönemdi. Bu yaşanan modern zamanların genel karakteristiği aslında. Dünya baş döndürücü bir hızla dönüyordu artık... Herkes müthiş bir ilerleme ve değişim tutkusuna kapılmıştı. İnsanlar hep yeni olanın peşindeydiler ve eski olan yeniye ulaşmaları için aşmaları gereken bir engel olarak görülüyordu (Güllü, 2000: 218). Fakat genel anlamda avant-garde sanat temelde bir modernite eleştirisi olarak ortaya çıkmış gibi görünse de modernitenin temel argümanlarını belki de farkında olmadan içselleştirerek, ilerleme arzusu, öncü ve yönlendirici bir sanatçı, özneliğin açıklamasına girişmesi gibi faktörleri moderniteden devraldığını söyleyebiliriz. Bu ilerlemeci ve öncü fikirler 1917 Sosyalist devriminden sonra ise politik tiyatrunun doğmasına neden oluyordu. Politik tiyatrunun ortaya çıkmasında ise Meyerhold'un, devrime öncülük edecek yeni bir tiyatro anlayışı kurulması gerektiğini çünkü eskinin,

eski toplumsal düzeni yansıttığını ve yeni kurulan Sosyalist düzenin tiyatrosunun da devrimci olması gerektiği görüşleri önemli bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra Almanya’da Erwin Piscator ilk defa ‘Politik Tiyatro’ terimini kullanmış ve Marxçı düşüncelerden yola çıkarak var olan tiyatroların burjuva egemen ahlak yapısını benimsediği, işçilerden ve halktan uzaklaşarak salonlara kapatıldığı fikirlerini öne sürmüş ve buradan hareketle sokak tiyatrosunun ilk biçimleri diyebileceğimiz, uyarma ve propaganda tiyatrosu (Ajit-prop), Siyasal Revü ve Belgesel Tiyatro gibi tiyatro biçimlerini temellendirmiş ve Politik Tiyatroyu ortaya çıkarmıştır. Böylece Piscator, Brecht’in Epik Tiyatrosuna giden yolu hazırlamıştır. Eleştirel toplumcu gerçekçi tiyatro olarak Epik Tiyatroyu kuramsal ve uygulamalı olarak temellendirmiş olan Bertolt Brecht, Meyerhold ve Piscator’un deneyimlerini özümseyerek, yeni bir tiyatro anlayışı geliştirmiştir (Çalışlar, 1993: 185-203).

Özellikle 1917’den sonra Politik Tiyatro’nun ortaya çıkma sürecinde Sovyetler Birliği’nde toplumun temellerine yönelerek proleter kültür devrimiyle sık sıkıya bağlı olan bir proleter devrimci tiyatro şeklinde görülürken, Almanya’da 1918’lerde Politik Tiyatro, yeni estetik biçimlerin geliştirildiği, özellikle de Alman Komünist Partisi’nin bir formu olarak ortaya çıkmış ve buradan gelişmeye başlamıştır. Piscator Politik tiyatroyu geliştirirken bunun ilk biçimleri olarak Sokak Tiyatrosu’nun bir biçimi olan Ajit-prop (ajitasyon propaganda) tiyatrosunu kullanmış, hem o dönemin burjuva tiyatrolarının karşısına bir alternatif olarak bu politik tiyatro anlayışını öne sürmüş hem de bu burjuva tiyatrolarının sadece tiyatroyu salonlara kapatarak belirli bir elit kesime yönelmesine karşılık tiyatronun halka ve de işçilere yönelmesi gerekliliğini vurgulayarak sokak tiyatrosunu kullanmaya başlamıştır. Piscator’un bu çalışmalarıyla birlikte sokak tiyatrosunun bu ilk biçimleri ortaya çıkmış ve buradan hareketle işçilere yönelik birçok işçi tiyatroları kurulmaya başlanmıştır.

Dolayısıyla sokak tiyatrosunun ortaya çıkma sürecinde Meyerhold’un, Piscator’un ve de Brecht’in sanata, tiyatroya ve de siyasal olana yönelik kuramlarının, dolayısıyla Politik Tiyatro’nun açıklanmasına gerek vardır.

1.2. Sanattan Politikaya: Politik Tiyatronun Tarihi

20. yüzyılda Politik Tiyatro'nun başlangıcının 1917 Sosyalist Devrimi ve 1918'de Almanya'daki Kasım Devrimiyle doğrudan ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. 1917'den sonra Sovyetler Birliği'nde özellikle Meyerhold bu akıma öncülük ederek kuramsal çalışmaları, tiyatroya bakışı, yönetmenlik anlayışıyla 20. Yüzyılda tiyatrodaki devrim yapmıştır. Bu kapsamda Meyerhold, Devrimin de etkisiyle tiyatronun tekrar halkla buluşması için yeni bir anlayış öne sürmüştür, oyunun sadece sahneyle sınırlı kalmasına karşı çıkmış, izleyiciyi pasif olarak değil de aktif ve yaratıcı olarak tutmayı hedeflemiş ve bunun yanında da halk tiyatrosu geleneklerinden yararlanarak dil ve hareketleri ritmikleştirerek dansa yakın bir fiziksel eylem kuramı geliştirmiştir.

Devrimden hemen sonra Bolşevikler ajit-prop tiyatronun ilk örneklerini kurarak ülkenin dört bir yanında faaliyet göstermesi için zemin hazırlamışlardır. İşçilere ve köylülere Komünizmin temellerini öğretmek için adını işçilerin giysilerinden alan *Mavi Önlük* toplulukları kurularak ülkenin dört bir yanına dağıtıldı. Devrimin getirdiği radikal değişimleri haklı gösteren küçük parodiler bütünü olan bu Mavi Önlük gösterileri, konuşma, müzik, tavır ve görsellikle Komünizmi öğrettiği için "*Canlı Gazete*" olarak adlandırıldı. Bu gösteriler geçmişin kalıtsal ve çevresel küçük görmesine rağmen işçi ve köylülerin kendi yaşamlarını kontrol edebileceğini ve radikal değişimler yaratabileceğini göstermeye çalıştı. 1927 yılına gelindiğinde beş binden fazla Mavi Önlük topluluğu faaliyet gösteriyordu. Bu topluluklar propaganda tiyatrosunun ilk örnekleri olduğu kadar, iletişim araçlarının gelişmediği bir dönemde iletişim aracı olarak kullanılıyor, bunun yanında gazete görevi de görerek insanları olan olaylar hakkında bilgilendirmeye çalışıyor ve devrimin ideolojisinden haberi olmayan halk kitlelerine yayılmaya çalışılıyor ve 20. Yüzyılın başlarında hem politik sokak tiyatrosunun hem de politik tiyatronun doğması için zemin hazırlıyordu. Bu topluluklar aynı zamanda Alman işçi hareketini de etkileyerek Almanya'da İşçi Tiyatrolarının kurulmasına neden oluyordu. Almanya ise o dönemde siyasi ve toplumsal olarak tam bir kriz içerisindeydi.

19.yüzyılın ikinci yarısına kadar küçük devletlerden oluşan ve ancak 1871'de ulusal birliğine kavuşan Almanya, burjuva sınıfı ile büyük toprak sahipleri önderliğinde

gerçekleştirdiği endüstri devrimiyle toplum içinde refah ve huzur ortamı yaratmayı henüz başaramamışken 1.Dünya Savaşına (1914-1918) hazırlıksız bir durumda girdi. Savaşın getirdiği ağır yük, toplumu derinden sarstı. İmparatorluğun çökmesi ve 2. Wilhelm'in Hollanda'ya kaçmasıyla savaşın son günleri bir dizi siyasal olaya tanıklık etti. Deniz kuvvetleri ayaklandı. Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg tarafından örgütlenen Marksist ayaklanma, 4 Kasım 1918'de bir tür Sovyet Devrimi'ni açıkladı. Spartakist Hareket adını taşıyan bu eylemci grubun eylemini bastırmak amacıyla sosyal demokratlar 19 Kasım'da iktidarı ele geçirerek Weimar Cumhuriyeti diye bilinen yönetimi kurdu. İlk iş olarak Spartakist hareket kanlı bir biçimde bastırıldı. Liebknecht ile Rosa Luxemburg öldürüldü. 1933'de Nasyonal Sosyalistler devlet yönetimini ele geçirene dek yönetim onlarda kaldı (Candan, 1994: 129).

Bunun yanında bu süreçte işçi ve köylülerin ezilmişliği artmıştı. İşçiler 14 saatlik çalışma koşulları altında zor bir şekilde yaşıyorlardı. 1933'e kadarki süreçte iktidarda Sosyal Demokratlar vardı ve bunun yanında Alman Komünist Partisi ve Nasyonal Sosyalistler vardı. Bu siyasi gruplar bu süreçte işçileri yanlarına çekebilmeye uğraşıyorlardı. Özellikle Alman Komünist Partisi ve Sosyal Demokratlar, kitleleri yanlarına çekebilmek için tiyatroyu kullanmaya başlamışlardı. Sosyal Demokratlar 'Halk Sahneleri' adını verdiği, abonman sistemiyle çalışan tiyatrolar kurarken, politik tiyatro yerine daha çok sanatsal içerikli oyunlar çıkartarak burjuva kesime hitap ediyorlardı. İktidardaki Sosyal Demokratlar kendi tiyatro anlayışları dışındaki, özellikle işçilere yönelik yapılmaya başlanan ajit-prop işçi tiyatrolarına ise sansür uygulamaya çalışıyordu. Devrim sırasında ve sonrasında ortaya çıkıp gelişen ajit-prop tiyatro, sokak tiyatrosuna dönüştü. Bu tiyatroların amaçları seyirciyi harekete geçirmek eyleme yöneltmekti

Özellikle Ekim Devrimi'nden sonra *Kışlık Saraya Hücum*, *Moskova Alevler İçinde* gibi kitle gösterilerinde yarı belgesel, yarı dramatik yöntemlerle proletarya içinde bütünlük yaratmayı hedefliyorlardı. 1920'li yıllarda Almanya'da bu tür, Piscator'un teknik ağırlıklı 'politik revü'lerine dönüştü. Daha farklı bir yönelim Brecht'in getirdiği öğretici oyunlarda eğitsel amacın eylemciliğin önüne geçmesiydi. Burada yabancılaştırma yöntemiyle çelişkilerin gösterilmesi, slogan yinelenmesine yeğleniyordu (Candan, 1994: 131).

1927 yılında Rus Mavi Gömlek toplulukları Rus gösterilerinin benzerlerinin yıllardır Almanca olarak sahnelendiği Almanya'ya turne yaptı. Berlin Halk Sahnesinde (Volksb hne) yönetmen Erwin Piscator, Mavi  nl k topluluklarının tekniklerini işçi sınıfının gücü eline geçirebileceğini vurgulayarak, Sosyalizm hakkında net dersler vermek için genişletti. Piscator, Sosyalist bakış açısına göre dramatik tarihsel dersler yaratmak için sınıf atışması durumlarını, tarihsel sahnelerin filmlerini ve sahne üstünde teknolojik cihazların tamamını kullandı. Brecht de bu tekniklerden yararlandı (evik, Tiyatro Tarihi Ders notları: 5).

Devrim sonrasında Stalin döneminde ise politik tiyatrodaki, ‘‘Toplumcu Gerçekçilik’’ anlayışı benimsenerek Stanislavski'nin gerçekçi sahneleme yöntemi bu toplumcu gerçekçiliğin en iyi  rneği olarak algılanmaya başlandı ve oyunlar toplumcu gerçekçilik ya da eleştirel gerçekçilik diyebileceğimiz bir tarzda sahnelenmeye başladı. ‘‘Almanya'da ise 1960 sonrası beliren belgesel tiyatro, dramatik eylemin gerçek yaşamdan kaynaklanan belgelerle desteklendiği bir oyun biçimi olarak Piscator'un 1920'lerde yarattığı politik rev lerle benzerlik gösteriyordu’’ (Candan, 1994: 131).

G r ld ği gibi bu dönemin siyasal, ekonomik ve de toplumsal değişimleri içerisinde tiyatro da biçimsel ve içeriksel olarak değişmeye başlıyordu. Siyasal ve toplumsal alandaki devrim hareketleri tiyatral anlayışa da yansarak tiyatroyla insan arasındaki bağların yok olduğu ve tiyatronun salonlara hapsedilerek sadece belli bir kesime hitap eden bir sanat dalı haline d n şt ği ileri sürülerek tiyatronun  zindeki yaşamsallığı ve toplumsallığı kaybettiği vurgulanıyordu. Devrimin özünde var olan eylemsellik tiyatroyu da eylemselliğe itiyordu. Politik tiyatro işte bu süreçte ortaya çıkıp gelişirken, tiyatrodaki bu eylemselliğin başlıca araçları ise sokak tiyatrosuyla ortaya çıkıyordu.

1.2.1. Meyerhold ve Tiyatro Binalarının Dışındaki Tiyatro

Asıl adı Karl Theodore Kasimir olan Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) bir dönem Stanislavski'nin başında bulunduğu Moskova Sanat Tiyatrosu'nda bulunsa da bu tiyatronun başında bulunan Stanislavski'nin yanılısamacı sistemine ve

doğalcı tiyatro anlayışına karşı çıktı. Doğalcı tiyatrodaki oyuncu, kendini değiştirmede çok atiktir ama yöntemleri, plastik aksiyondan değil, makyajdan, aksanların ve diyalektiklerin ve seslerin taklidinden alır. Oyuncu, kalabalığı dışlamak için estetik duyarlılığını geliştireceğine bilinçliyi yok etmeyi görev bilir. Oyuncuya günlük yaşamına ayrıntılarını kaydetmesi için fotografik bir duyarlılık aşılanmıştır (Akt: Candan 1997; Meyerhold, 1997: 32).

Bu anlayışla Meyerhold 18. ve 19. yüzyıldaki tiyatrodaki hakim olan yanılısamacı anlayışa karşı çıkararak tiyatronun özündeki gelenekselliği yakalaması gerektiğini vurgular. Bu kapsamda Çin, Japon, Hint tiyatrolarını, *Comedia Dell'Arte* oyuncularının tiyatro anlayışlarını ve ortaçağ panayır, karnaval tiyatrolarını inceleyen Meyerhold, temelde sahne- salon ayrımını ortadan kaldırmak, izleyiciyi aynı zamanda yaratıcı bir özne olarak algılamak ve halk tiyatrosunun geleneklerinden de yararlanarak, dansı kullanarak törensel bir tiyatro anlayışı geliştirmeye çalıştı. Meyerhold oyuncunun sahne üzerinde beden hakimiyetini güçlendirmek için bir çok çalışma yapmış, hareketin söze, düşüncenin de duyguya önceliği fikrini benimsemiştir.

Ona göre tiyatro artık durağanlaşmış ve gerçekliğe öykünmenin bir aracı haline dönüştürülerek izleyici de pasifize edilmiş ve ne veriliyorsa alan bireylere dönüştürülmüş, bunun yanı sıra oyuncular bu dolaşımında kendilerine biçilen rolleri oynamaktan başka çareleri kalmamıştır. “Çağdaş tiyatrodaki komedyenin yerini eğitilmiş okur almıştır. Eski oyuncu masktan ve akrobatın tekniğinden yoksundur. Akrobatın tekniğine gereksinim duymamaktadır, çünkü sahne üzerinde oynayacağı yerde ‘yaşamaktadır’. Tiyatronun büyüsü olan oyun oynamak ona hiçbir şey ifade etmez, çünkü yaşamı olduğu gibi taklit ettiğinden, aktörün denetiminde olan beceri çeşitlemeleriyle zenginleşmiş doğaçlama düzeyine çıkamaz. Günümüz oyuncusu, geçmişin tiyatrosuna uzandığında tiyatrallığın temel yasalarını yeniden keşfedecektir” (Akt: Nutku, 2002: 33; Meyerhold).

Çekhov’un *Martı* oyununda oyun karakterlerinden biri olan Teperlev’e söylediği düşünceler aslında Meyerhold’un tiyatroya bakışını özetlemektedir: “Bence

bu günkü tiyatro iğnene iğnene sasılaşmış bir sakız; yavan bayat bir nesne, o kadar. Perde açılıyor; loş ışıklı,  duvarlı bir odada bütün bu dahilerin, kutsal sanat kahinleri bildiğimiz kişilerin nasıl yiyip içtiklerini, yürüdüklerini, seviştiklerini, çeşitli kılıklara girdiklerini görüyoruz. Günlük hayatımızla ilgili, basit ahlak derslerini, beylik cmlerle, binlerce defa kafaya eki indirir gibi tekrarlıyorlar. (...) Kalkınma gerek, yeni akımlar getirmeli; yepyeni akımlar...” (Akt: Nutku, 2002: 36; ekhov).

O dönem doğalcı sahne tasarımıyla sahnelenen oyunlarda oyunun gerçeğe yakın bir atmosferde sergilenebilmesi için çok fazla ayrıntıya dikkat ediliyor ve bu anlayışla oyunun biçimsel atmosferi daha çok ne ıkartılıyordu. Meyerhold gerçekçiliği yakalamaya çalışan bu anlayışın aksine düşünsel atmosfere daha fazla yoğunlaşılması gerektiğini vurgulayarak daha işlevsel bir sahne tasarımı ortaya koyuyordu. Örneğin; bir ressamın atölyesini yansıtma için sadece bir köşesi boyanmış dev bir tuval yeterli olur (Karaboğa, 2005: 134). Oysa Natüralist tiyatronun, seyircinin resmi tamamlayabileceğine ve müzik dinlerken dş kurabileceğine inanmadığı açıktır. Oysa seyirci bunların hepsini yapabilir. Natüralist tiyatro, sahneden ‘Gizem’ in gücünü uzaklaştırma konusunda oldukça inatçıdır (Berkday, 1997: 124-125). Ona göre tiyatrodaki seyircinin hayal gücü sürekli ayakta tutulmalıdır, oysa bu doğalı yakalamaya çalışan sahne tasarımı bize var olanı yansıtma dışında bir Şey yapmamaktadır. Bu durumda da hayal gücünü ortaya çıkarmak çok zor olmaktadır. Her Şeyin aynı ve tek düze olduğu bir tasarımın içerisinde insanlara hayal edebilecek bir Şey bırakılmamaktadır. Salt biçimsel özelliklerin bu Şekilde ne çıkması engellenerek, dekorun daha çok ağrıştırıcı bir Şekilde hazırlanmasıyla ve oyunculuğun fiziksel anlatımındaki yaratıcı imgelemeler sayesinde seyircinin de bu yaratım aktivitesine katılımı planlanmaktadır.

Meyerhold tiyatronun özündeki trenselliğin ve mitosun tiyatrodan çıkartılmasına karşı çıkarken “seyircinin buluşlar, oyun ve ustalık izlemeye geldiği panayır çadırının ve oyunculuğunu jest ve hareket sanatı üzerine inşa eden Cabotin’in (orta çağın gezgin oyuncusunun) sanatının yeniden canlandırılmasını” (Berkday, 1997: 141) amaç edinir. Bu kapsamda Meyerhold oyunlarda mizah ve soytarılık

anlayışını estetik bir boyutta sergilemeye çalışarak oyunları karnavalesk bir forma oturtmuş, güldürü ve alayın insanlara ulaşmada ne kadar önemli olduğunu görenek asıl olarak da ‘kralı gökyüzünden yeryüzüne indiren’ bu soytarıların anlatım tarzlarından yararlanarak politik bir tutum ortaya koyabilmiştir. Tiyatroda Grotesk’i de kullanır. Çünkü grotesk, yabancı ve gizil olanı karikatürleştirerek verirken, mantıksal olmayı düşünmeden, birbiriyle en aykırı olan öğeleri kaynaştırarak yaşamı alaya alır, eleştirir, böylece sınırsız bir oyuna olanak tanır (Nutku, 2002: 139).

Bu düşünceleri özellikle devrimden sonra ise siyasi bir kimlik kazanarak gelişmeye başlar. Meyerhold, devrimden sonra yeni sınıfa uygun bir tiyatro anlayışından bahseder ve Biyomekanik oyunculuk kavramını ortaya atar. Bu kavram aslında bir tiyatro anlayışından çok bir teknik alıştıırma düzenidir. Amaç temelde oyuncunun bedenine, hareketlerine ve de jestlerine hakim olmasını sağlayarak sahne üstündeki oyuncunun yaratıcılığını arttırmaya yönelik çalışmalar yapmaktır. Biyomekanik kavramıyla oyuncu tıpkı işçi gibi fiziksel açıdan her zaman üretime hazır olacak bunun için de oyuncunun sahne üzerinde bedenine tam olarak hakim olması gerekecektir.

Meyerhold’un devrim sırasındaki provaları, Kızıl Ordu askerlerinin, öğrencilerin ve işçilerin girip çıktığı, gürültülü, patırtılı salonlarda, seyirciyle sürekli bir birliktelik içerisinde gerçekleştirir. Tiyatrosunun ve biyomekanik çalışmalarının kadrosunu sadece profesyonel oyuncular değil, büyük oranda işçi-oyuncular ya da öğrenciler oluşturur. Bu sadece şartların getirdiği bir zorunluluk değil, aynı zamanda bir tercih, Meyerhold’un halkın arasında onlarla iç içe olmaktan anladığı şeydir. Bu panayır yeri tiyatrosunun tipik karakteristiğidir ve biyomekanik oyuncusu devrim karnavalının etkin bir parçasıdır (Nutku, 2002: 175).

Panayır oyunları, orta çağdaki karnavalesk formlar geleneksel olana gönderme yaparak alay, abartı, grotesk gibi anlatım tarzlarını kullanarak insanlara ulaşmak istiyordu. Bu yüzden ona göre tiyatronun tek görevi de oyuncunun seyirci önünde ruhunun perdelerini açmasına yardımcı olmaktır. Meyerhold bu yeni tiyatro düşüncesini şöyle belirtmekteydi: “Tiyatro binalarından çıkmak istiyoruz. Yaşamın içinde oynamak istiyoruz –en iyisi fabrikalarda ya da makinelerin barındığı salonlarda– o yüzden dekorlarımızda metal konstrüksiyonu olan fabrika işlerini

betimlemeyi öngörüyoruz. Oyuncular, tek yanlı eğitilmiş aktörler olmamalı, iş saati bitiminde tiyatro oynayan işçiler olmalı” (Akt: Candan, 1997: 64; Meyerhold).

Meyerhold bu düşünceler ışığında sokaklarda, fabrikalarda ve birçok farklı yerde oyunlar oynadı. Meyerhold, 7 Kasım 1920’de Petrograd’daki kışlık Çar Sarayı’nda, ‘*Kışlık Saraya Hücum*’ adlı bir kitle gösterisi gerçekleştirirken bu oyuna yaklaşık 15.000 kişi katılıyor ve 100.000 kişi tarafından bu oyun izleniyordu. Betimlenen olaylarda Kızıl Ordu ile Beyazların savaşımı sonunda ortada dikili duran bir ‘Özgürlük Ağacı’ altında tüm uluslar birleşiyor, gösterinin sonunda tüm katılanlar bir ağızdan Enternasyonal’i söylüyor ve havai fişekler eşliğinde Silahlı Kuvvetler yürüyordu (Candan, 1997: 64).

Meyerhold’un seyirci ve sahne arasındaki ayrımı yıkmak için ortaya koyduğu tiyatral yaklaşımları, geleneksel halk tiyatrosu öğelerinden yararlanarak işçiye ve halka yönelmek istemesinin sonucunda gerçekleştirdiği sokak oyunları, kitle gösterileri ve ajit-prop tiyatrolar, sokak tiyatrosunun düşünsel ve eylemsel olarak ilk temsilleri şeklinde ortaya çıkmıştır. Meyerhold’un ortaya koyduğu bu fikirler daha sonra işçi tiyatroları ve sokak tiyatroları için bir temel oluşturmuştur. Ayrıca o dönem var olan tiyatronun durağan yapısının aksine tiyatroyu sokaklarda da oynayarak ve geniş halk kitlelerinin katıldığı gösteriler ve oyunlar düzenleyerek de sokak tiyatrosunun gelişimine katkıda bulunmuştur. Meyerhold’un, doğalcı sahne dekorunun aksine çağırıştırıcı dekor anlayışı kuşkusuz bu tiyatroların sokakta da oynanabileceği düşüncesini ortaya çıkarmış ve bu pratik dekor anlayışı sayesinde de oyunların sokaklarda da rahat bir şekilde oynanabilmiştir. Bu durum da sokak tiyatrosunun gelişimi açısından önemli bir etmendir.

1.2.2. Erwin Piscator ve Politik Sokak Tiyatrosunun Yeni Biçimleri

Piscator (1876-1966), Meyerhold’un ortaya koyduğu fikirlerden yola çıkarak, Marxist bir perspektifle tiyatroya yaklaşmış ve Politik Tiyatro anlayışını ortaya atmıştır. Bu görüşlerden hareketle de uyarma ve propaganda tiyatrosu (ajit-prop), siyasal revü ve belgesel tiyatro gibi biçimleri temellendirmiştir. “Piscator, Politik

Tiyatro adını verdiği kitabında, 1915'te savaştan önce kendisine ne iş yaptığını soranlara şu karşılığı verir:

“Hiç düşünmeden aktör dediğim sırada çevremize patlamalarla düşen şarapnelleri duydukça mesleğim (...) budalaca, saçma sapan bir karikatür, yaşamın ve dünyanın dışında bir şeymiş gibi geldi (...). O sırada mesleğime duyduğum utanç, tepemizde patlayan şarapnellerin korkusundan çok daha fazlaydı” (Akt: Nutku, 2002: 64; Piscator, 1985).

Almanya o dönemde işsizlik, ayaklanmalar, dış borçlar içerisinde karışık bir durumdaydı. İnsanlar açlık ve sefalet içinde birbirlerini öldürürlerken, insanlar yeni bir düzen için sokaklara dökülürken, tiyatronun salonlarda kapalı kalarak sadece bir eğlence aracı haline dönüşmesi ve sokaktan uzaklaşması Piscator'un bu utancı duymasına yol açıyordu. Bu utançtan kurtulmak için de yeni bir tiyatroya gereksinim olduğu görüşünü ortaya atıyordu.

Savaştan dört yıl sonra, 1922'de, Piscator ile Brecht, sahne üzerindeki doğalcılığın fazlasıyla öznel ve sığ, fazlasıyla aldatıcı ve yararsız, genellikle açısı dar, pısrık, yaşanana, dünyada olup bitene ve toplum sorunlarına ilgisiz olduğuna karar verdiler. Her ikisi de konvansiyonları dışında, dışavurumculuğun dürüstlüğünü, canlılığını tiyatrallığı ile Jessner'in, Meyerhold'un ve Tayrov'un gösterimci yapımlarını seviyordu. Ancak dışavurumculuğun kaçışlar ve çılgınlıklarla dolu kapalı kopuk hedeflerine karşıydılar. İkisi de komünal duyguları yeşertecek bir tiyatro hayal ediyordu (Nutku, 2002: 64).

Piscator, bu kapsamda tiyatrodaki filmlerin insanlar üzerindeki etkilerini ve yönlendirici gücünü fark ederek sahnede filmlerden, fotoğraflardan, dialardan yararlanmaya başladı. 1924'te parlamento seçimleri gündeme geldiğinde komünist parti, Piscator'dan partinin oy kazanmasına katkıda bulunacak bir oyun hazırlanmasını istedi. Bunun üzerine Piscator'un, besteci yazar Edmund Meisel ve gazeteci Felix Gasbarra ile birlikte yaptığı çalışmanın sonucunda *Kızıl Revü* ortaya çıktı. Sayıları on binleri bulan bir kitle seyircisi on beş gün süreyle oynanan *Kızıl Revü*, kısa tablolarla oluşuyor, skeçler, saydam projeksiyonlar, müzik ve şarkılar içeriyordu. Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasındaki olayları betimleyen tablolar, işsiz kalmış bir işçi ile bir kasabın yorumuyla sunuluyordu. Oyun kişileri

arasında Lenin, Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg vardı. Piscator'un gerçekleştirdiği bu ilk politik revü örneği, çok başarılı oldu (Candan, 1994: 132).

Kızıl Revü'nün başarısı Almanya'nın birçok yerinde Kızıl Roketler, Kızıl Megafon, Davulcular vb. adlar taşıyan irili ufaklı propaganda topluluklarının örgütlenmesine yol açtı. Bunlar her ne kadar Sovyet kökenli ajit-prop oyunlar sergiliyorlarsa da, kendilerine en yakın örnek olarak Piscator'un politik tiyatrosunu görüyorlardı

Piscator bu oyundan sonra *Her Şeye Rağmen*, *Bayraklar* adındaki oyunlarını gene revü biçiminde sahnelerken ileride Belgesel Tiyatro olarak ortaya çıkacak, temelde filmler ve dialar kullanılarak belgeler üzerinden oyunun kurulması amacını taşıyan ve öğretici temelleri olan bu tiyatronun da ilk biçimleri böylece ortaya çıkmış oluyordu.

Piscator, Politik Tiyatro kavramını geliştirerek Meyerhold'dan sonra işçi sınıfı için siyasal güdümlü tiyatro yapmaya başladı. Çağdaşı Brecht'le de çalışmalar yapan Piscator'un ortaya koyduğu düşünceler ve tiyatroyu politik bir çerçevede algılayıp, sunma girişimleri, tiyatrodaki ilk defa görüntülerden yararlanılması gibi yeniliklerle 20. yüzyılın başlarında tiyatroya önemli yenilikler getirmiş ve ajit-prop kökenli bir tiyatro yaparak seyirciyi uyarmayı hedeflemiştir. Onun bu çalışmaları kendi döneminde ajit-prop kökenli birçok sokak tiyatrosunun ortaya çıkmasını sağlarken daha sonraki dönemlerde de birçok sokak tiyatrosu yapan grubu etkilemiştir.

1.2.3. Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro

Bertolt Brecht (1898-1956) Epik Tiyatro kavramını ortaya atmış ve bu kavramı Meyerhold ve Piscator'un tiyatro üzerine olan düşüncelerinden yararlanarak geliştirmiştir. Brecht de tıpkı onlar gibi, o dönemde varlığını devam ettiren Natüralist anlayışa karşı çıkmış, sahneyi dünyanın değiştirilebilirliğinin ortamı olarak algılamış, siyasal ve toplumsal olan üzerine kafa yorarak insanların sahne üzerindeki oyunculara özdeşleşmesini kırmaya çalışarak Aristocu sisteme karşı çıkmıştır. Brecht getirdiği

kuramlar ve oyunlar ile onun zamanına kadar gelen tiyatro anlayışını sarsmış başlı başına yeni bir tiyatro geliştirmiştir. Öyle ki tiyatroyu Brecht öncesi ve Brecht sonrası diye ayırmak bile mümkün olmuştur. Onun tiyatro alanındaki düşünceleri ve özellikle “Yabancılaştırma” kuramı, daha sonraki dönemlerde kendini alternatif olarak tanımlayan birçok tiyatro grubu ve sokak tiyatrosu yapan birçok başka grubu da etkilemiştir. Bu gruplar çoğu zaman Brechtien bir çerçevede tiyatro yaptıklarını ifade etmişlerdir.

Brecht, tiyatrodaki biçimsel özelliklere değinmek yerine direkt seyirciye yönelerek onların düşüncelerini ve hayal güçlerini uyandıran tiyatro anlayışını hedef almıştır. Brecht, seyirciye çelişkileri yansıtarak onların düşünmelerini, fikir üretmelerini ve de eleştirel bir gözle bakabilmelerini de istiyordu. Brecht kendi tiyatro kuramını oluşturmadan önce tıpkı Meyerhold gibi doğu toplumlarındaki tiyatrolar üzerine araştırmalar yapmış, Çin ve Japon tiyatrosunu incelemiştir. Brecht, kendi kuramını geliştirirken Piscator’la birlikte çalışmalar yapmış ve de onun Politik Tiyatro anlayışından etkilenmiştir. Brecht, metafiziğe karşı çıkararak toplumsal ve siyasal olana yönelmiştir. Brecht, insanı salt psikolojik değil toplumsal bir varlık olarak ele alır.

Brecht’in oyunları öğretici oyunlar, tiyatrosu da laboratuvar tiyatrosudur. Brecht, seyircisine hazır reçeteler şablon örnekler vermemekten yanadır. Brecht tiyatrosunu örnek üzerinde deneyler olarak görmüştür. Brecht’in oyunları öğretirken öğrenen oyunlardır. Brecht’in oyunlarında çeşitli alanlara işaret edilir, tek tek olaylar tartışmaya sunulur (Arıkan, 2006: 589-599). Brecht bu kapsamda *Öğretisel Oyun Kuramı*’nı geliştirmiştir. Bu öğretisel oyunlarda bir konu tartışmaya açılır, ortaya konan sorun farklı açılardan ve görüşlerden ortaya konur ve oynanır. Örneğin 1929 ve 1930 yılları arasında kimi değişikliklerle oluşturulan ‘*Evet Diyen, Hayır Diyen*’ adlı öğretisel oyunda temel olarak herkes için kabul edilmiş ve herkes tarafından uyulması gereken bir kuralın ya da geleneğin değişen koşullar karşısında uygulanması ve uygulanmaması arasındaki farklar ele alınır ve sonuçta geleneklere körü körüne inanmak ve de uygulamak yerine “ortaya çıkan her yeni durumda yeniden düşünmek” gerektiği fikrine ulaşılır.

Oyunda, bir kentte insanlar salgın hastalık yüzünden hastadırlar ve de o kentteki tedavilerle iyileşememektedirler, çünkü hastalığa iyi gelecek ilaç henüz bilinmemektedir. Bu yüzden insanlar bir araştırma ekibi oluşturarak, dağların arkasına başka kentlere giderek, insanlara tedavi ve ilaç getirmeyi hedeflerler. Ekipte annesi de hasta olan bir oğlan vardır ve bu oğlan annesinin tek çocuğudur ve de babası ölmüştür. Bu oğlan sarp dağların üzerinde giderlerken hastalanır. Ötekiler de onu, sadece teker teker, tutunarak geçilebilen dar geçitten taşıyarak geçirmeyi denerler ama başarılı olamazlar. Diğerleri onu bırakıp, bile bile ölüme terk edip gitmek istemektedirler zaten gelenek de böyle demektedir. Çünkü insanlar tedavi beklemektedirler. Geleneğe göre hastalanan kişiye onun yüzünden geri dönülüp dönülmemesini ve orada bırakılmaya razı olup olmadığı sorulur, geleneğe göre de bu soru sorulan kişinin “Evet” demesi gerekmektedir. Oyunun temel hikayesi budur ve bu durum karşısında önce “Evet Diyen” bölümü oynanır ve sonuçlar ortaya konur sonra da “Hayır Diyen” bölümü oynanarak sorun tartışılır ve bir sonuca varılır. “Evet Diyen” bölümünde, oğlan ölüme razı olur çünkü gelenek böyledir, “A diyen B demek zorundadır”, “Hayır Diyen” bölümünde oğlan razı olmaz ve ‘Hayır’der:

[...] BÜYÜK KORO, ÜÇ ÖĞRENCİ: Hayır, dedi. (Oğlan’a) Neden geleneğe uygun cevap vermedin? A diyen, B demek zorundadır. Zamanında sana, yolculukta başına gelebilecek her şeye razı olup olmadığın sorulduğunda evet demiştin.

OĞLAN: O zaman verdiğim cevap yanlıştı, ama sizin sorunuz daha da yanlıştı. A diyen, B demek zorunda değildir. A’nın yanlış olduğunun ayırına varabilir. Anneme ilaç almak istiyordum ama şimdi kendim hastalandım, ona ilaç götürmem olanaksız. Ve ortaya çıkan yeni duruma uygun olarak derhal geri dönmek istiyorum. Sizden de geri dönmenizi, beni eve götürmenizi rica ediyorum. Öğrenmeniz (tedaviyi) biraz bekleyebilir. Eğer öte yandan öğrenilecek bir şey varsa –ki var olduğunu umuyorum- bu, ancak içinde bulunduğumuz durumda geri dönmemiz gerektiğidir. Büyük geleneğe gelince, bana hiç de mantıklı gelmiyor. Onun yerine hemen uygulamaya koymamız gereken, yeni bir büyük geleneğe ihtiyacımız var; o da, her yeni durum karşısında yeniden düşünmek geleneği olmalıdır. [...]

ÜÇ ÖĞRENCİ: O zaman geri dönüyoruz; hiçbir alay ve küfür bizi mantıklı olanı yapmaktan ve hiçbir eski gelenek bizi doğru düşünmekten alıkoymasın [...] (Brecht, 1997: 217-218).

Brecht'in Politik Tiyatro anlayışında, eğitsel oyunlarda, eğitsel amaç eylemciliğin önüne geçmekteydi. Onun amacı eleştiren, araştıran ve de değiştiren bir tiyatroydu. Seyirciyi şaşırtarak, sarsarak toplumun değişime yatkın olduğunu göstermek istiyordu. Brecht, bunu kuşkusuz eski tiyatronun biçimi ve de anlayışıyla gerçekleştiremezdi. Bu yüzden dramatik tiyatronun karşısında Epik Tiyatroyu geliştirdi. Bunun yanında Brecht, tiyatronun en önemli işlevlerinden biri olarak da eğlendirme işlevini görür. Ne anlatılırsa anlatılsın izlenebilirliği gözden kaçırmamak gerektiğini vurgulayarak, sahnenin bir ahlak panayırına dönüştürülmemesi gerektiğini söyler.

Epik tiyatro kalıplaşmış değer yargılarının karşısında durur ve onları tekrarlayıp durmaz. İnsanın değişebileceğine ve de çevresini değiştirebileceğine inanır. Seyircisinden de eleştirip, düşünüp, değiştirmesini ister. Bunun için de seyircinin hipnotik durumdan kurtulması ve de özdeşleşmenin kırılması gerekir. Brecht, sahne ile seyirci arasındaki özdeşleşmeyi kırmak için 'Yabancılaştırma' anlayışını ortaya atar. Aslında onun seyirci diye tanımladığı salt tiyatro oyununu izlemeye gelmiş insanlar değildir. Çünkü insanlar zaten toplumsal yaşam içerisinde tam bir hipnotik durumda bulunmaktadır. Dolayısıyla bu insanlar düşünmemektedirler, tartışmamaktırlar, eyleme geçmemektedirler ve de kendilerini dönüşümü sağlayabilecek bireyler olarak görmemektedirler. O yüzden bu hipnotik durumun kırılması ve de çelişkilerin ortaya çıkartılıp, olayların arkasında yatan sebeplerin gösterilmesi gerekmektedir (bu konu ileriki bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır).

Ona göre birey, tamamlanmış, bilimle anlaşılabilen, hareketleri ve düşüncelerinde tutarlılık olan pür bir karakter olamaz. İnsan, çelişkileriyle oluşan ve içerisinde bu çelişkilerin sancılarını yaşayan biridir. Böyle bir insanın eylemleri de mutlaka çelişkili olmak zorunda olacaktır. Brecht'in tiyatrodaki bu görüşleri kendisinden sonra gelen birçok seçenek tiyatroyu da etkilemiştir.

1.3. Sanat Ve Devrim: Sokak Tiyatrosunun İlk Biçimleri Ajit-Prop İşçi Tiyatroları

1917'den sonra gelişmeye başlayan Politik Tiyatro'nun temelinde üç öge karşımıza çıkmaktadır. Aziz Çalışlar bunları şöyle açıklamaktadır:

“1) Halk tiyatrosu oyun geleneklerinin (*Commedia dell'arte*, panayır tiyatrosu, sirk, revü tiyatrosu) yalın tiyatro araçlarını alıp kullanmak ve onlardan doğrudan söyleyiş biçimleri ile izleyiciyle çok yakından bir iletişim kurdurtan biçimler geliştirmek, ama aynı zamanda öğretici ya da uyarısal öğeleri anlık tiyatro şakalarıyla, duru komiğiyle, curcuna ve coşkulanımla bağlantı içinde vermek.

2) (...) Teknik araçların (radyo, projektör, film) tiyatro çalışmalarında bir bütünlük oluşturması, fütürist ve konstrüktivist deneysel tiyatronun sahne tekniği alanında yaptığı kazanımların benimsenmesi.

3) Sonuç olarak, siyasal tiyatro öncelikle göreneksel yazın tiyatrosu içerisindeki gelişmelerle belirlendi. Bunlar bir kere, natüralizmden bu yana epikleştirme kavramı adı altında, dramanın biçimini değiştiren dramaturgideki yapısal değişikliklerdi; bu gelişmeler, güncel sorunların konu edilmesini, çoğunlukla da zamanın vurucu sorunlarının dramaya girmesini sağlamış ve güncel oyun ya da tezli oyun adı verilen türlerin doğmasına yol açmıştır” (Çalışlar, 1993: 154).

Politik tiyatro temelde bu öğelerden gelişirken, farklı biçimlerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Temelde işçi sınıfına yönelerek onları uyarmayı ve de harekete geçirmeyi amaçlayan ‘Sokak Tiyatroları’ (işçi ya da ajit-prop topluluklar da denebilir); Brecht’in ‘Epik, Diyalektik Tiyatrosu’; Piscator’un ‘Belgesel Tiyatrosu’; özellikle Stalin döneminde başlayan ‘Toplumcu Gerçekçilik’, politik tiyatronun farklı biçimlerini oluşturuyordu.

Bunların içerisinde o dönemde ortaya çıkan Sokak Tiyatrosu'nun diğerlerinden farklı bir yerde durduğunu söyleyebiliriz. Çünkü amaç: seyirciyi harekete geçirmek, onları uyarmak, eyleme yönlendirmek ve bunun sonucunda da Proletarya arasında birlik oluşturmak ve Sosyalizm'e yönlendirmektir. Aynı zamanda, sokak tiyatrosu yapan bu gruplar 1920'lerde tiyatronun salt Burjuva yaşantısını aktaran bir sanat dalı haline dönüşerek salonlara kapatıldığını vurgulayarak, tiyatroyu tekrar sıradan insanında ulaşabileceği bir etkinlik haline dönüştürmek istemelerinden

kaynaklandığını söyleyebiliriz. Kuşkusuz bu düşünceleriyle Piscator'un ve Brecht'in düşüncelerini temellendirdiklerini söyleyebiliriz.

Sokak tiyatrosu Weimar Cumhuriyeti'ndeki işçi ve öğrencilerin gösterilerinde değişik topluluklar ve değişik tiyatral biçimlerle zenginleşmiştir. Weimar'daki ilk sokak tiyatrosu toplulukları: Kızıl Ses (Das Rote Sprachorh), Genç Muhafız (Die Junge Garde), Kızıl Fareler (Die Roten Ratten), Ekim Tiyatrosu (Theater October), Blaueblösen (Mavi Tulum) gibi topluluklardır. Bu grupların yanında birçok farklı sokak tiyatrosu grubu da vardır.

Sokak tiyatrosu Weimar Cumhuriyeti'ndeki işçi ve öğrencilerin gösterilerinde değişik topluluklar ve değişik tiyatral biçimlerde zenginleşmiştir. (...) sokak tiyatrosu yapan toplulukların yaşamın içinde herhangi bir anda ortaya çıkarak ya da miting ve yürüyüşlerde gösteriler yaptıkları biliniyor. Bu gösterilerde dönemin hareketliliğine ve beklentilerine uygun bir biçimde ajitatif (kışkırtıcı) olanın, gösterinin görsel estetiğinin önüne geçtiğini söyleyebiliriz (Akt: Çelenk, 1992: 32; Stenzaly, 1986: 816).

1920 yılında Erwin Piscator yönetiminde Berlin'de Proleter Tiyatro kurulmuş ve bu tiyatronun çoğunluğu da işçi oyunculardan oluşturulmuştu. Bu topluluk birçok farklı oyun çıkartmıştı. 1922 yılından sonra ise Alman Komünist Partisi (KPD), 'Büyük Berlin Merkezi Sözlü Korosu'nu kurarak, sözlü koroyla Kitle pandomim gösterileri düzenlemiştir. 1924'den sonraki süreçte ise KPD ve diğer örgütler kitle çalışmalarına yönelmeye başladılar. Ortaya çıkan Proleter oyun ekipleri ve işçi kabareleri daha çok ajit-prop topluluklara dönüşmeye başladılar. Bu dönemde işçi tiyatroları profesyonel oyuncular ve sanatçılarla da çalışmalar yürütmeye başlamıştı. Daha sonra bu gruplar, var olan İşçi Tiyatroları Birliği'nin ele geçirilmesi ve Sovyet 'Mavi Gömlekler' ekibinin Almanya turnesinden sonra işçi tiyatrolarının uluslar arası birleşme ve örgütlenmesi de başlamış oldu.

Proleter oyuncu toplulukları, devrimci işçi hareketini desteklemenin yolundaydılar artık, aynı zamanda sanatsal ajitasyonun da yer aldığı büyük kitle gösterileri düzenliyorlardı. Uluslararası İşçi Yardımlaşması (IAH) örgütünün düzenlediği politik hiciv akşamları, proleter revüer ve kızıl şenlikler, Lenin-Liebknacht-

Luxemburg anmaları ve proletaryanın diğer anma günlerindeki kutlamaları, Kızıl Cephe- Mücadele Birliği ve devrimci gençlik örgütlerinin müşterek programları, ayrıca çok sayıda kampanya ve seçim mücadelelerinde düzenlenen ajitasyon programları, bu dönemde proleter oyuncu gruplarının çoğunlukta olan ve tutulan eylemleri arasındaydı (Kammrad, Scheck, 1978: 28).

1924 ve 1925'te yönetmenliğini Piscator'un yaptığı revülerin binlerce kişiye gösterilmesinden sonra birçok farklı grup oluştu. Bunlardan biri de Alman ajit-prop topluluklarının en önde gelenlerinden olan Kızıl Ses'tir. Bundan sonraki süreçte ise Kızıl Roketler (Berlin), Perçinciler (Hamburg), Sol Birlikler (Berlin), Sol Safta (Hannover), Kızıl Gömlekler (Berlin) gibi gruplar ortaya çıkıyordu. 1928'in 11-12 Ağustosunda ise Alman Komünist Gençlik Derneği (KJVD), ülke çapında ilk tiyatro toplulukları konferansını düzenleyerek ajitprop toplulukları bir araya getirmişti. 1929'la 1933 yılları arasındaki bu grupların sayısı ise 400'ü aşıyordu. 1933 yılında Nazi'lerin iktidarı ele geçirmesiyle bu tiyatrolar yasaklanarak, sansürlenerek, tutuklanarak ve haklarında davalar açılarak ortadan kaldırılmışlardır.

Tüm dünyayı kasıp kavuran ekonomik buhranın yaşandığı 1930'lu yılların başında Mavi önlük toplulukları devrim için kışkırtma yapıyor ve endüstrileşmiş Batı'da komünizm propagandası yapıyorlardı. İngilizcede, Mavi Önlük topluluklarının gösterilerine, Ajitasyon ve Propaganda yapılan kısa oyunlar olduğu için "ajit-prop" denilmeye başlandı. Ajit-prop tiyatro genellikle sınıf çatışması durumlarında basmakalıp karakterler ve işçiler korosundan oluşuyordu. Kalın tavırlar, büyük şarkılar ve tablolar, amblem aksesuarlar ve kostümler kullanılarak çoğu ajit-prop parça çoğunlukla amatör işçi tiyatroları tarafından sendika salonlarında ve grevlerde oynanmak için yazılmıştı. Amatör Mavi Önlük ajit-prop tiyatrolar, Birleşik Devletler, Kanada, İngiltere, Fransa, İsveç ve Avusturya'da kurulmaya başlandı. Almanya, Nazilerin toplulukları kapatmaya başladıkları 1933 yılına kadar bu tür tiyatroların öncülüğünü yaptı (Adnan Çevik, Tiyatro Tarihi ders notları: 5)

Görüldüğü gibi sokak tiyatrosu ilk ortaya çıktığında, o dönemin toplumsal ve de siyasal koşullarının da bir sonucu olarak ajitatif bir çerçevede hareket eden, daha çok sözlerin ağırlıkta olduğu, estetiğin geri plana itildiği, nasıl söylendiğinin değil ne söylendiğinin önemli olduğu bir çerçevede ortaya çıkmıştır. Oysa daha sonraki süreçte bu topluluklar anlatımı geliştirmek için sahne estetiğinin ne kadar önemli

olduğunu görüp sahne estetiğini ve oyunculuğunu geliştirmek için birçok atölye çalışması gerçekleştirmişlerdir. Bu gruplarda politik okumaların ve eğitimlerin yanında zamanla anlatımın çeşitlenebilmesi için çalışmalar yürütülmeye başlanmıştı. Örneğin Kızıl Ses grubunun çalışmaları şu şekildeydi:

(Topluluk) Haziranda Kızıl Cephe- Mücadele- Birliği'nin bazı gösterilerini düzenledikten sonra, birkaç ay kendini yoğun biçimde eğitime ve yeni programların hazırlanmasına vermeyi kararlaştırdı. Bu eğitim çalışması ya da o zaman verilen isimle topluluğun hazırlanması (training), 1928'in Haziranından Kasımına kadar sürdü. Bu süre içinde topluluk günün politik olayları üzerinde ekip çalışmasına verdi. Marksizm- Leninizm yönünde bilimsel alanda kendini eğitim ve ideolojik, sanatsal, tiyatral ve örgütsel bakımlardan yeni programlarının tam hazırlığına yoğunlaştı. Malzeme seçimine topluluğun tüm üyeleri katılıyordu. Sahnelerin çoğu kolektif çalışma ile oluşuyordu. Aralıksız ve yoğun provalara geçildi. Her bir kişiden tam disiplin isteniyordu. Bu hazırlık dönemi sonunda topluluk, amatörce acemi oyunculuktan kendini kurtarmak için, hareket tekniğinin esaslarını edinip, sahne dilinin ve konuşmasının olanaklarına hakim olmayı başardı. Topluluğun teknik donanımı geliştirildi (Kammrad, Scheck, 1978: 58).

Böylece topluluklar, yavaş yavaş ne anlatıldığının yanı sıra nasıl anlattığının da tiyatral açıdan ne kadar önemli olduğunu anlamaya başladılar ve bu anlatım tekniklerini geliştirebilmek için de politik okumaların yanı sıra beden estetiğine yönelik çalışmalar da gerçekleştirmeye başladılar. Hareket tekniği ve konuşma tekniği daha çok oynanacak oyunun somut pratiğine göre belirleniyordu. Bu gruplar genelde kolektif çalışmanın hakim olduğu gruplardı. Kostüm, dekor ve aksesuarları hep birlikte hazırlıyorlar ve bu yüzden de oyuncularından tam bir disiplin istiyorlardı. Bunun yanında oyun metinlerinin hazırlanması da birlikte gerçekleştiriliyordu. Bazen metinler, gruplar arasında alınıp verilebiliyordu. Hazırlanan oyunlar işçi mahallelerinde, grevlerde, seçimlerde, fabrikalarda sergileniyordu. Bazen günde 7-8 oyun oynayan grupların her yere götürülebilen pratik dekor ve kostümlere gereksinimleri vardı. Bu yüzden daha çok Meyerhold'un kullandığı gibi çağrışımlara dayalı daha basit gereçler kullanılıyordu. Bu gruplar oyun sırasında polislerin de müdahale edebileceklerini gördükleri için çabuk toplanıp kaçılacak ve diğer bir yerde çabucak kurulup oynanabilecek bir dekora gereksinimleri vardı. Bu yüzden

çoğu oyunda da dekor yok denecek kadar az oluyordu ve söyleyeceklerini daha net ve anlaşılır bir şekilde söylemeleri gerekiyordu.

Bu gruplar salt ajitasyon ya da propaganda yapmıyorlar aynı zamanda o dönem iktidarda olan Sosyal Demokrat Parti'nin de politikalarını eleştirip, alaya alıyorlar ve gülmeceyi, dansı ve kabareyi kullanıyorlardı. Bu yüzden üsluplarının sadece sert ve slogana dayalı olduklarını söyleyemeyiz. Örneğin:

“SPD bir seçim propagandasında otomobillerden, halka, üzerlerinde ‘SPD’ ye oy verin’ yazılı küçük sabunlar dağıttıydı. Sonra da gidip mecliste ‘A’ zırlı kruvazörünün yapılması için kredi verilmesi lehinde oy kullandı. Oysa daha önce aynı şeye karşı ‘Zırlı kruvazöre değil çocuklarımızın yiyeceğine sloganıyla geniş bir kampanya yürütmüştü. İşte onların son sabun parçaları daha dağıtılmamıştı ki, ajitprop toplulukların bunu alaya alan şarkıları her yerde duyulmaya başlandı bile. [...]

Kardeşlerimizi düşündük, düşündük de işte

Sabunlar dağıttık seçim kampanyasında.

Gene dağıtırız bir daha ki sefere

Karşılıksız değil nasıl olsa.

Sabun köpürtüyoruz sabun

Sabunluyoruz güzelce

Ellerimizin kanı kiri gidiyor sabunla [...]" (Kammrad, Scheck, 1978: 170-171)

Almanya 1930'lu yıllarda Mavi Önlük tiyatrolarının başını çekerken aynı tarihlerde Çin'de Japon emperyalizmini protesto eden birkaç komünist topluluk kurulmuştu. Bu topluluklar Sovyet örneğinden hareketle Japon istilasını altındaki kırsal kesimde ve köylerde halkın dikkatini çekmeyi başardı ve tıpkı Sovyetler Birliğindeki gibi bu tiyatrolar da Canlı Gazete yöntemini kullanarak halkı emperyalizme karşı bilinçlendirip mücadeleye çağırma ve Japonlara karşı Yurtsever desteğin artırılmasında kullanıldı.

Ülkenin Komünistler tarafından kontrol edilen bölgelerinde, Çinli sanatçılar Jingxi ve eski bir pirinç yetiştirme şarkısı olan Yangge kaynaşmasından yeni bir biçim geliştirdi. Davul, flüt ve diğer enstrümanların eşliğinde 20-30 dansçının yer aldığı Yangge oyunları basitçe köylülerin bozuk sosyal uygulamalar ve köy etiğini tartışmalarını içerdi ve soru cevap yapıyla sahnelendi. 1929 Komünist zaferden

sonra da desteklenen bu oyunlar yeni bir türe dönüştü ve Mao Zedung'un kolektif mücadele yoluyla direnç ideolojisini hem içerip hem de propagandasını yaptı. Örneğin ulusal bir gösteri olan 'Doğu Kızıldır' da binden fazla oyuncu yer aldı (Adnan Çevik, Tiyatro Tarihi ders notları:6).

Görüldüğü gibi Rusya'da özellikle devrimden sonra doğup gelişmeye başlayan ajitatif sokak tiyatrosu hareketi yalnızca Almanya, Amerika ve Avrupa ülkeleriyle sınırlı kalmayıp özellikle Doğu'da emperyalizme karşı savaşında ve milli bir bütünlük oluşturup halkı harekete geçirmede bir araç olarak kullanılmıştı. Bu hareket, 1960'lara gelindiğinde ise özellikle Amerika'da başlayıp yayılan Alternatif ve Özgürlükçü tiyatro hareketi için zemin hazırlamış ve 1968'lerin politik ve bireysel başkaldırısında yeniden şekillenmeye başlamıştır.

1.4. 1960'larda Seçenek Tiyatrosu Arayışları Ve Sokak Tiyatrosunun Yeni Biçimleri

1920'lerde Almanya'da başlayan sokak tiyatrosu özellikle 1960'lı yıllarda yeni biçimlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'da ve Amerika'da birçok grup ortaya çıkarken bunlardan birçoğu kalıcı olmayıp, sokak tiyatrosunun estetiğinin gelişmesinde çok fazla katkıları olmayan gruplardı. Yeni ortaya çıkmaya başlayan birçok grup ise sokak tiyatrosunun estetiğinin gelişmesine önemli katkıları olmuş ve de seçenek tiyatro anlayışlarının ortaya çıkması bakımından dönemlerinin tiyatral anlayışlarına eleştirel bir şekilde yaklaşarak yeni formlar geliştirmişlerdir. Kuşkusuz bu gelişimi sağlamada 1960'larda Amerika'da ortaya çıkan alternatif tiyatro gruplarının payları çok büyüktür. Bu dönemde ortaya çıkan gruplar temelde politik bir alandan beslenseler ve protestoya dayalı özlerini devam ettirseler de tiyatral anlatım tarzlarını geliştirebilmiş, salt ajitasyonun ya da propagandanın dışına çıkarak toplumsal olanın yanında bireysel olanı da politik bir çerçevede tartışma konusu haline dönüştürebilmişlerdir.

Bu yeni alternatif tiyatro anlayışı, vatandaşlık hakları, özgür konuşma, hippilik, nükleer silah ve Vietnam savaşı karşıtlığı, ekoloji dengesi, feminizm, eşcinsellik gibi, çeşitli toplumsal hareketlere baş koydukları gibi, tiyatroyu değişmezliği, alışıla

gelmiş estetiği, politikası, çalışma yöntemleri ve teknikleriyle kabul eden egemen burjuva tiyatro anlayışına da karşıydılar (Nutku, 2002: 284).

O dönemde Amerika'da tiyatral alanda özellikle Broadway'in müzikalleri, tiyatroları ve oyunları daha çok görsel olanı öne çıkartarak sadece eğlenceye yönelik şovlar sergiliyorlardı. Bu pahalı, görsel şovların hitap ettiği kesim ise çok küçük bir azınlıktı. Çünkü o dönemin seyircileri savaş karşıtlarından, siyahlardan, feministlerden, hippilerden vb. oluşan temelde toplumsal değişimi isteyen gruplardı. Bu yüzden bu dönemde ortaya çıkan alternatif tiyatro gruplarının yönelimleri de bu yönde olmuşlardır. Kar amaçlı ticari tiyatronun tersine, alternatif tiyatronun sanatçıları, kendileri ve seyircileri için tiyatro yaşamını geliştirmeyi hedeflediler.

Bu dönemde gelişmeye başlayan alternatif tiyatro ve sokak tiyatrosu anlayışları, sokak tiyatrosunun ilk biçimlerinden farklı olarak kendini ifade etmelerinin en etkin aracı olarak görselliği kullandılar. Bu yüzden oyun metninin dışında doğaçlamaya da önem verip, oyun yönetmenin ya da yazarının ayrı olduğu uzmanlaşmış bireylerden değil kolektif çalışmaya dayalı bireylerden oluşuyorlardı. Konularını da daha çok seyircilerini ilgilendiren, onların yaşantılarında bir anlamı olan konulardan seçmeye çalışıyorlardı ve işledikleri konuları eleştirel bir açıdan seyircinin önüne sunma gayreti içerisine giriyorlardı. Görselliği ise seyircileri etkileyip, büyülemekten çok, onların dikkatlerini çekebilmek ve anlatımı kuvvetlendirmek için kullanıyorlardı. Bu görsellik içerisinde büyüü kırmak için tıpkı Brecht'in vurguladığı gibi seyircinin kendisini seyirci olarak algılaması önemli olmaktaydı.

Tiyatro yoluyla, bireysel ve toplumsal değişime katkısı olacağını savunan alternatif tiyatronun temsilcileri, yanılısama tiyatrosunu, toplumdaki din kurumları gibi düşünmeyi engelleyen bir uyuşturucu olarak görüyorlardı; çünkü her ikisi de gerçek dünyanın varlığından ve toplum sorunlarından kaçınmaktaydı. Öyleyse ilk yapılacak iş, oyuncuyu ön plana çıkarmaktı. Bunun için de oyuncunun seyirciyle iletişim kurmasını sağlayacak yeni bir estetik ve teknik gerekiyordu. Bu da, görselliği öne çıkartan teknikti (Nutku, 2002: 286-287).

Dolayısıyla ajit-prop tiyatrolarda içeriğin engellenmemesi için öne çıkartılmayan görsellik, özellikle görselliğin önem kazanmaya başladığı bir dönemde

ise seyirciyle bir bağ oluşturup, anlatımın desteklenmesi için kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca görselliğin bu derece öne çıkartılmasının bir nedeni de bu tiyatroların evrensel bir dili yakalamak istemeleri ve odak noktanın oyuncunun kişisel yaratımı ve özgürlüğü olduğu için hareket ve sesle desteklenen bu yaratımların görsellikle ortaya çıkartılmasıdır.

Bu ortaya çıkan yeni tiyatro hareketi kapitalist- burjuva dünyasının, toplumsal, siyasal olanı ve sanatı algılayış biçimlerine karşı çıkarak, Broadway'in ticari, yapay eğlence tiyatrosunun karşısında yer almış; siyasal bir alandan beslenmiş; toplumsalın değişebilirliğine vurgu yaparak, tiyatroyu bu dönüşüme katkı sağlayan yollardan biri olarak algılamış; yeni yöntemler, tiyatral anlayışlar ve seyirciyle oyuncu ikiliğini ortadan kaldırmaya yönelik yeni çalışmalar getirmeyi hedefleyen deneysel tiyatro anlayışı ortaya koymuşlardır.

Yeni tiyatronun tavrını ve niteliğini açıklayan ilk oyunlar arasında, Open Theatre'ın kolektif çalışmaları sonucu, Megan Terry'nin Vietnam Savaşına karşı keskin bir saldırı rock-opera biçiminde 1966'da yazdığı Viet-Rock, librettist Arnold Weinstein ile besteci William Bolcom'un aynı yıl yazdıkları, neşeli bir taşlama olan ve ilk sayfada 'oyuncular için komik opera' ibaresi bulunan Dynamite Tonite (Bu Gece Dinamit), Barbara Garson'un Amerikan siyasetini Macbeth parodisiyle acımasız bir biçimde eleştiren Macbird'ü sayabiliriz (Nutku, 2002: 289).

Bu dönemde ortaya çıkıp alternatif tiyatro hareketi içinde gelişen ve genellikle sokak tiyatrosu yapan bu gruplar şöyledir: Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Troupe, El Theatre Compesinio, Performance Group, Bread And Puppet Theatre, Snake Theatre. Bu gruplardan kısaca söz etmek sokak tiyatrosunun gelişen biçimlerini kavramak ve ondan sonra gelen birçok grubu etkilemesi bakımından önemlidir.

1.4.1. Living Theatre

“Off-off Broadway tiyatrosunun başlıca temsilcisi olan Julian Beck, 1960'larda patlayan deneysel tiyatronun peygamberi haline gelmiştir. Bedensel anlatımı öne çıkaran kolektif doğaçlama tiyatrosunun ve sokak tiyatrosunun olduğu kadar,

protesto tiyatrosunun da başlıca bir uygulayıcısı olan Beck, anarşik-pasifist bir tiyatroya yönelerek, siyasal köktencilik ile estetik köktencililiği birleştirmeye çalışmıştır. Deneysel tiyatroyu değişen bir toplum imgesinin karşılığı olarak uygulamaya sokmuş, başlıcalıkla da şiddet ve savaş yoluyla yaşamı kaosa çeviren siyasal iktidara (ABD) karşı bir tiyatro eylemi yaratmaya çalışmıştır. Sonuçta, yaşam ile sanat arasındaki ayrımı kaldırmaya yönelik çalışmalarıyla, Beck, başlı başına bir ekol oluşturmuştur” (Çalışlar, 1993: 353).

İlk başlarda Broadway’in eğlence kültürüne dayalı şovlarına karşı çıkarak küçük Cafelerde başlayan Off-Off Broadway hareketi daha çok deneysel alana yöneldi. Broadway’in eğlence anlayışına alternatif olarak gelişen bu hareket içindeki gruplar daha sonra küçük salonlarda ya da apartmanların bodrum katlarında salonlar açarak ABD’de deneysel ve alternatif tiyatronun ve sokak tiyatrosunun gelişmesini sağladılar. “Altmışlı yıllara gelindiğinde, Off-Off Broadway, estetik ve politik açıdan NewYork’un doğal sahneleme arenası haline geldi. Bu arenada çok sayıda siyahi sanatçı topluluğu da yer alıyordu. Eşcinseller de kendilerinin ne kadar normal olduklarını kanıtlamak için değişik psikolojik oyunlar oynamaya başladılar. Başkan Nixon zamanında açılan Vietnam savaşı, sanatçıları daha da öz eleştirel bir platforma getirdi. Kendi yaptıklarını da eleştirmeye başlayan sanatçılar, Antonin Artaud’un düşünceleriyle ilgilenmeye başladılar. Artaud özümzendikten sonra bu kez yine iki Avrupalı tiyatro adamının, Bertolt Brecht ve Jery Grotowski’nin çekim alanına girdiler. Ve yeni kuşağın tiyatrosu için Brecht, Artaud ve Grotowski vazgeçilemeyecek rehberler oldular. Böylece, alternatif Amerikan toplulukları yaşam bulmaya başladı (Nutku, 2002: 283).

Bu alternatif tiyatro gruplarının en başında Living Theatre gelmektedir. 1951’den itibaren Avrupa tiyatrosunun ilgisini üzerine çeken bu grubun temel özelliği şiddet ve erotizmi, düzenin değer yargılarını yıkmak adına öne çıkarmasıdır. Julian Beck ve eşi Judith Malina ile birlikte ortaya attığı bu yeni tiyatro görüşünü kanıtlamak adına tüm olanaksızlıklara karşı tiyatro yapmaya çalışırlar (Çelenk, 1992: 36). Beckler bu görüşlerini gerçekleştirmek için öncelikle apartman dairelerini kiralayıp insanlara ücretsiz olarak tiyatro izlettirmeyi isterler ama açtıkları salonlar

polis tarafından çeşitli bahanelerle kapatılır. Bu süreçte birçok bodrum katı ya da tavan arasından kovulurlar. 1959'dan 1963'e kadar, 14. Caddedeki Living Theatre, oyunlar dışında, şiir geceleri, filmler, danslar, tek kişilik şovlar, konferanslar, pazartesi geceleri kısa oyunları, 'Dünya Barışı İçin Genel Grev' gösterileriyle New York'un öncü politik kültür merkezi oldu. 1961 ve 1962 yaz aylarında topluluk, Avrupa turnelerine çıktı. New York'ta ve turnelerde birçok ödül aldı (Nutku, 2002: 284).

Bundan sonra hazine, 20.000 dolarlık vergi borcu olduğu gerekçesiyle grubu binalarından çıkarmak istedi ve bunun üzerine topluluk da oturma eylemi yapmaya başladı. Fakat bir oyunlarından sonra oyuncular ve seyirciler tutuklandı ve Beckler iki ay hapse mahkum oldular. Beckler cezalarını çektikten sonra Avrupa'ya yerleştiler. Zaman zaman Avrupa'nın farklı yerlerinde oyunlar oynayan grup son olarak İtalya'nın Roma kentine yerleşti, ülkenin dört bir tarafında ve Avrupa'nın birçok ülkesinde oyunlar oynadılar.

Beckler, Living Theatre'ın Amerika turnesi sırasında, kendi devrim anlayışlarını iletibilmek için entelektüel burjuva seyirciler değil, sokaklarda oynayarak sade vatandaşa yönelmenin daha doğru olacağını ilk kez bilincine vardılar. 1970 yılında Avrupa'ya döndüklerinde, bundan böyle artık tiyatro binalarında değil, açık havada, her yerde temsil vereceklerini ve kurumlaşmanın değişimi dondurmasından ve kalıpları getirmesinden dolayı kurumlaşmaya da karşı olduklarını belirttiler. Sokak tiyatrosu yaparak mevcut ekonomik sistemden kendilerini kurtarıp özgürleşeceklerdi (Nutku, 2002: 292).

Julian Beck ve eşi Judith Malina, Amerika turnesinde edindikleri deneyimlerden yola çıkarak salonlarda oynamanın kendi anlayışlarını kısıtlayacağı ve insanlara ulaşamayacağı gerekçesiyle artık sahnelerini sokaklarda kuruyorlardı. Sokak oyunları gittikleri çoğu yerde polis tarafından engelleniyordu. Brezilya turneleri sırasında oynadıkları oyunlar yasaklanmasın diye, oyunlar, konuşma olmayan, hareket, ses ve jestlerden oluşan bir anlatım tarzıyla sahneleniyordu. Artık oyunlarını her yerde özellikle yoksul mahallelerinde, fabrikalarda, gecekondu mahallelerinde oynamaya başlamışlardı.

1974 yılına doğru, Living Theatre, Pittsburg'da tiyatro yapmaları için Melon Vakfı'nın verdiği ödenekle, kömür, demir-çelik, döküm işçileri ve aileleriyle çalışmaya başladı. Tüm çalışmalarında işçilerin dikkatini onların durumları üzerinde odaklayarak, toplumsal, siyasal ve ekonomik değişim üzerine tartışma açmaya yöneldiler (Nutku, 2002: 293). Onların işçilerle ve yoksul insanlarla sokaklarda, fabrikalarda yaptığı bu çalışmalar topluluğun bakışında da bir takım değişmelerin olmasını sağladı. Çünkü daha önceki çalışmalarında şiddet ve erotizm gibi öğeleri, insanları şaşırtmak ve düzenin ön gördüğü fikirleri kırmak adına sahnede kullanılarak -Cennet Bugün (Paradise Now) adlı oyunlarında olduğu gibi- seyircileri rahatsız ederek, onlara üstten bir bakışla yaklaşmak yerine daha uzlaşımçı ve seyircilerin de katılımını hedefleyen, kişiselliğin yerine toplumsal olanın tartışılmasının daha ağır bastığı bir yönelim içerisine girdiler.

Herkesin oyuncu olabileceğini savunan grup, oyuncu ile seyirci arasındaki ayrımı da kırabilmek için oyun sırasında seyircilerle birlikte doğaçlamalar da gerçekleştirmişlerdir. Ne oyuncular sahneye, ne de seyirciler salona mahkum edilmişlerdir. Beden ve ses genellikle dışavurumcu bir anlayış içinde kullanılmıştır. Oyuncular bedenleri ve sesleriyle gerekli sahne efektlerini yaratmışlardır. Özgür yaratımı engellemek içinde genellikle özel bir eğitim çalışması yapmıyorlardı. İnsanları kısıtlayan her türlü otoriter anlayışa karşı çıkan grup, eğitim çalışmalarını yaratıcılığı öldüreceği ve sınırlandıracağı gerekçesiyle yapmıyordu. Onların amaçları toplumsal devrime katkı sağlamaktı onlara göre katkı, şiddete dayanmayan, anarşist eylemlerle gerçekleştirilecektir. Onun için bu topluluğun mesajı, SEVGİ ve ŞEVKAT'tir. Bunlardan başkası ihanettir (Nutku, 2002: 294).

İlk oyunlarında bireysel özgürleşmeye yönelik bir çıkış sergileyen grup daha çok o dönemin ahlak anlayışına karşı çıkararak Artaud'un vahşet tiyatrosu olarak nitelendirdiği tiyatro anlayışından esinlenerek Artaud'un hayal gücüyle yaratılabilen dehşetin yerine, gerçek dehşeti koyuyorlar ve bunu da sahneye aktarıyorlardı. Örneğin *Paradise Now*'ın başlangıcında oyuncular, izleyicilerin arasına karışıyor, kışkırtıcı sözlerle onları sahneye, birlikte 'ot' içmeye ya da sevişmeye çağırıyorlardı (Candan, 1997: 186). Yazılı bir metin olmaksızın oyuncular günlük kıyafetleriyle,

dekor, kostüm olmaksızın kimi zaman da çıplak bir şekilde sahneye çıkıp, doğaçlamalara dayalı oyunlar sergiliyorlardı. Bunu yaparken de seyirciyle bütünleşmek ve onların katılımını sağlamak en önde gelen amaçlarından birisiydi. 1970’lerde ise topluluk, toplumcu bir çizgiye yönelerek sokak tiyatrosu anlayışını geliştirmeye başlamıştır. Amerika’da, Brezilya’da, Avrupa’nın birçok yerinde oyunlar oynayan topluluk aynı zamanda evrensel bir dil geliştirmeye çalışmış ve gittiği birçok yerde, ya oyunlarına izin verilmemiş, ya tutuklanmış ya da sınır dışı edilmişlerdir. 1980’lerin sonunda Julian Beck öldükten sonra da topluluk, New York’un yoksul köşelerinden birinde Judith Malina önderliğinde ezilen etnik azınlıkları bilinçlendirici bir tiyatro yapmayı sürdürmüştür. Julian Beck, bir yazısında sanata ve tiyatroya dair görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“[...] Devlet sanatı halka götürmek istemiyor, sanatı yaygınlaştırmak değil onun amacı, o, tahtına elmaslar arıyor. Beyaz Saray, sanatçıları, akşam yemeğine ve Elyesse Sarayı bir ıstakoza Claduel adını verdiğiğinde asıl olan şey şudur: Sanat çalınıyor, hadım ediliyor, yedeğe alınıyor, içi dolduruluyor ve güzelce ambalajlanıp çikolata olarak servis yapılıyor. [...]

[...] çünkü insanlar hep bir çıkış yolu düşünürler, bilmez ki iyi amaca kötü araçlarla varılamaz

ve aynı şekilde insanlar bu popüler olan aydın tiyatrosu üzerine düşünmeye yönelik devinen bir tiyatronun

iyi bir şey olacağını düşüyorlar

ancak

değişim karşısında kaya sertliğinde duran böyle bir kesimce desteklenen bir tiyatro

ispiyon tiyatrosudur

bu yolla kötülükleri yeniden akılcı ve güçlü bir duruma

getirebilmenin mekanizmasıdır bu hasta ölüm döşeginde yatıyor

ve biz bu kan çıbanına bir bant yapıştırıyoruz yalnızca

uzun bir zaman daha çok şey sineye çekilecek insanlarca

ta ki artık öyle çok şey çekemez duruma gelinceye dek

tiyatro da öyle bir durum ki yaklaştığımız

çok sineye çekilmeyecek artık

ve bir şeyler olmak zorunda olacak” (Akt: Çalışlar, 1993:356-358; J. Beck.).

1960'larda ve 1970'li yıllarda kurulan toplulukların birçoğu toplumsal içerikliydi ve toplumsal dönüşüme katkı sunmak amacıyla kurulmuş topluluklardı. Toplumda politik bilinci oluşturarak, var olan burjuvanın kültürel ve siyasi yaşantısındaki saçmalıkları ortaya çıkartmak ve var olan eğlenceye dayalı tiyatro anlayışına karşı çıkmışlardır. Bu akımın en önemli temsilcisi Living Theatre'dır. ABD'de özellikle 1929 ekonomik buhranından sonra yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlayan işçi tiyatroları o dönemde hız kazanmaya başlamış ve geniş kitlelere ulaşmıştır. Ayrıca Amerika'da ırkçılığa karşı kurulan siyahî vatandaşların kurdukları Kara Tiyatrolar; bunun yanında Latin ve Kızılderili kökenli Amerikalıların kurdukları topluluklar (bunlardan en önemlisi Teatro Campesino'dur); '68 ruhunun da etkisiyle oluşan homoseksüeller, lezbiyenler ve travestilerin oluşturduğu gruplar toplumdaki ön yargıların yıkılması için ve toplumsal kimliklerin kabulü için oyunlar oynamaya başladılar. Örneğin, 1969'da Fransisco'da kurulan Cockettes (koketler) parklarda, bahçelerde açık alanlarda oyunlar oynamış, cinsel özgürlüğü savunmuş ve bunun için de seyircileri şok edecek gösteriler düzenlemiş anarşist bir gruptur. Bir başka grup da Ridiculous Theatre Company (Gülünç Tiyatro Kumpanyası) bir oyunda kadın rolünü oynayan oyuncuların birisi, kadını oynadığını ama erkek olduğunu seyircilere belirtmiş, ona göre seyirci, oyuncunun hangi cinsten olduğunu düşünmeden karektere inanmak ister ve bunun tersini hiç düşünmez. (...) bu oyun, kadın ve erkeğin ayrı ayrı cinsler olduğunu düşündürmek yerine, duyguların evrenselliğini gösterir (Akt: Nutku, 2002: 510; Charles Ludlam). Yetmişli yılların ikinci yarısında ise kadına karşı şiddet ve baskı konusunu ele alan tiyatrolar çoğaldı. Toplum içinde ezildiklerini hissedenler de gereksinimlerini anlatmak ve kendi durumları hakkında toplumu aydınlatmak için tiyatroyu etkin bir araç olarak görüyor ve birleşip bir topluluk kuruyorlardı.

Bütün bu tiyatrolar kendi açılarından da olsa, Amerikan toplumu ve tiyatrosuna zaman zaman hareketlilik, renk ve çeşitlilik sağlamıştır. Toplulukların hiçbiri, değişik bir seyirciyi çekmek için, kurumlaşmış oyunculuğu benimsememiştir. Çözümlerden biri popüler oyunculuk tekniğini seçmektir. Bunun için tipleri işleyen maskeleri kullanan ve dış oyunculukla komik hareketleri yakalayan *commedia dell'arte* oyunculuk tekniği elverişliydi. Örneğin, El Teatro Campesino bu teknikle kendi hareketlerini ve maskelerini ortaya çıkartmıştır. San Francisco Mime Troupe ise, bunun yanı sıra sirk tekniklerine eğilmiştir. Bandosu olan bu topluluk temsil başlamadan önce bando eşliğinde jonglör gösterileri düzenliyordu. Oyunculukta ise

oyun kişisini canlandırmak yerine, göstermeyi yeğliyorlardı. Oyunun kurgusal kişisi kadar, oyuncunun kendi varlığı da önemliydi. Toplum değişimini hedef alan bu topluluklar için güncel olanla gerçek olaylar ön planda olmalıydı (Nutku, 2002: 304).

Görüldüğü gibi toplumsal değişimi amaçlayan bu gruplar sokaktaki seyircinin ilgisini çekebilmek için cambazlığı, soytarılığı, gülme ve alay için kullanıp, müziği insanlara ulaşmada bir araç ve aynı şekilde maskeleri de hem anlatımı destekleyen hem de ilgiyi arttıran birer öge olarak kullanmaktaydılar. Oyunlarında daha çok Brecht'yan bir üslup benimseyen bu gruplar, bildik olanın yanılsamacı bir çerçevede anlatılıp seyircinin etkisizleştirildiği anlayışın karşısında, insanların toplumsal yaşamda da etkisizleşip sadece izleyici öznelerle dönüştüğü bir durumun yaratılmasını engellemek için Brecht'in yabancılaştırma anlayışından da yararlanarak bildik tanıdık olanın arkasındakileri göstermeye çalışmışlar ve bunu göstermek için de seyircilerin aynı zamanda oyuna müdahale edip dönüştürebilen bireyler de olabileceğini göstermişler ve insanları da oyunun içine katmışlardır.

1.4.2. San Francisco Mime Troupe ve Gerilla Tiyatrosu

R.G. Davis'in kurduğu San Francisco Gezici Mim topluluğu (SFMT) ilk oyununu 1959 yılında oynamıştır. Topluluk ilk çıkışından itibaren politik yapısını açıklıkla ortaya koymuş ve şimdiye dek tiyatro izleyicisi olmayan insanlara ulaşmayı hedeflediğini belirtmiştir. SFMT'nin de tiyatrosunun temelinde diğer seçenek topluluklar gibi Comedia dell'Arte, kukla, sirk ve karnaval eğlencesi, geçit gösterileri türünde eğlence gösterilerinin olduğunu biliyoruz. Bu türlerin tümü onların tiyatrolarını oluşturmada yararlandıkları kaynaklar olmuştur (Çelenk, 1992: 49).

Topluluğun üyelerinden Peter Berg 'Gerilla Tiyatrosu' adını da benimsemişti. Davis, baskıcı ve estetik dışı olan Amerika'daki egemen güçler karşısında, tiyatro, öğretmek, değişime yöneltmek ve kendisinin bir değişim örneği olduğunu göstermek için hem toplumsal hem de estetik bir sorumluluk yüklenmiştir, diyordu (Akt: Nutku, 2002: 304; Davis, 1966).

Topluluğunun bir gerilla tiyatrosu olduğunu belirten Davis bunu da Che'den aldığı bir alıntıyla aktarıyordu: “Gerilla savaşının yöre halkının yüzde yüz desteğine gereksinimi vardır. [...] savaşının başlangıcından itibaren adaletsiz düzeni yıkmaya niyetindedir ve bu eskinin yerine yeninin konulmasını isteyen bir niyettir” (Akt: Nutku: 2002: 305; Guavera, 1961).

Davis kurumsallaşmış burjuva tiyatrosunun halkı etkilemek için kullandığı ticaret ve reklam anlayışına karşı halkla daha çok paylaşım içerisine giren bir tiyatronun kurulması gerektiğini belirtti. *Commedia dell'arte* anlayışından etkilenen topluluk, önceleri sözsüz oyunlar sergileyerek mim'i, hareketleri ve maskeleri bir anlatım tekniği olarak kullanırken daha sonra sözlü oyunlar yapmaya başlayarak kendi anlatım tarzlarını ve estetik anlayışlarını da geliştirdi. Halka yakın ve onların desteğiyle hareket etme anlayışını benimseyen topluluk, San Francisco'nun sokaklarında ve parklarında oyunlar oynamaya başladı. 1965'te yasaklanan bir oyunu oynadıkları gerekçesiyle Davis tutuklandı. 1967'de, Goldoni'nin, *L'Amont Militare* (Askerin Sevgilisi) adlı oyundan yaptıkları bir uyarlama bu topluluğun ilk Vietnam Savaşına karşı yazılmış oyunu oldu.

1970'lerde grup içerisinde çıkan anlaşmazlıklar nedeniyle Davis gruptan ayrıldı ve bu süreçten sonra topluluk kolektif bir çalışma benimseyerek siyasal sorunları işleyen oyunlar çıkartılmaya devam edildi. Oyunlar genellikle bir kişi tarafından yazılsa bile grup üyelerinin görüşleri çerçevesinde değiştirilip sergileniyordu. Bu süreçten sonra işçi ve ırk sorunları üzerine oyunlar yapmaya başlayan topluluk, üyelerinin farklı ırklardan, dinlerden ve de ülkelerden oluşması nedeniyle kozmopolit bir yapı sergiledi. Bu yüzden farklı ırkların, grupların ya da farklı görüşten insanların sorunlarına değinen oyunları daha rahat bir şekilde çıkartıp insanlara ulaştırabiliyorlardı. Örneğin siyahlara ulaşmak için onların kiliselerinde, çiftçilerin çiftliklerinde, farklı ülkelerden insanların yerleştiği ve başka insanların çok da kolay giremeyeceği mahallelerde oyun oynayabilecek duruma gelmişlerdi. Bu da topluluğun ilk başta her kesime ulaşma çabasını gerçekleştirmek için önemli bir çaba olmuştur.

Mime Troup'un hedefi Amerikan kapitalizminden yararlanmayanların yanında olmak, onlara bu sistemin nasıl değiştirilebileceğini göstermek ve ilgilerini iç politikaya çekmekti. İşçilerin kişisel yaşamlarına odaklanmış oluşları, günlük sorunları, dinlenme saatlerinde onları televizyonun kölesi haline getiriyor ve işçiler kendi evleri dışındaki sorunlarla pek ilgilenmiyorlar, bütün ağırlıklarıyla oturup statükoyu yeğ tutuyorlardı. İşte Mime Troup'un hedefi, bu ağırlığı yerlerinden oynatmaktı. Çünkü topluluk böyle bir ağırlığı yerlerinden oynatabilecek tek sanat dalının tiyatro olduğuna inanıyordu.

1.4.3. El Teatro Campesino

Bu grup Mime Troupe'dan etkilenerek ortaya çıkmış bir gruptur. Topluluğun kurucusu olan Luis Valdez, Mime Troupe'un bir oyununu izledikten sonra 1965 yılında Tarım İşçileri için bir tiyatro kurmuş, Latin, Kızılderili kökenli Chicanos'ın haklarını savunan bir tiyatro oluşturmayı hedeflemiştir. Bu kapsamda hem tarım işçilerinin hem de Chicanos'ın haklarını savunmak, onları desteklemek ve bilinçlenmeyi sağlayıp seslerini duyurmak amacıyla bu topluluğu kurmuştur.

O dönemde çoğunluğu Filipinli olan tarım işçileri büyük üzüm bağları olan ağalara karşı greve başlamışlardı. Meksikalı Amerikalıların Ulusal Çiftlik İşçileri Sendikası'nın bu işçileri destekleme kararı almasından sonra Valdez, bir tarım işçileri tiyatrosunun kurulması için harekete geçti ve bu kararı sendika da destekledi.

Grev bir ayını doldurduğu sırada, Valdez, bir gün Delano'daki (Valdez'in köyü) sendika binasının arkasındaki konukevinde sendika gönüllülerine rastladı. Onlardan hala üzüm toplamayı sürdüren kişiler olduğunu öğrendi. Valdez bu fırsatı değerlendirdi. İki adamın boynuna Huelgista (Grevci), üçüncü adamın boynuna da Esquirol (Grev Kırıcı) yaftalarını asıp oynamalarını söyledi. Grevciler, grev kırıcıya bağırıp çağırınca sayıları 1.200'e varan işçiler de bağırıp, alkışlayıp gülmeye başladılar. Ve bu da Teatro Campesino'nun başlangıcı oldu (Nutku: 2002: 308).

Bundan sonra işçiler arasından kendi grubunu oluşturan Valdez, grev için, Chicanos'ın yaşamlarını ve sorunlarını anlatmak için oyunlar hazırlamaya başladı. Bu oyunlarda üslup olarak Mime Troup'un anlayışını benimseyen bu grup çeşitli

maskelerden de yararlanmaya başladı. Örneğin Patronun İki Yüzü adlı oyunda patron, bir domuz maskesiyle canlandırılıyordu. Fakat ilk başlarda sendikaya bağlı olarak grevler için oyunlar hazırlayan grup bu sebepten dolayı daha deneysel anlatımlara girişemiyordu. Fakat 1967’de sendika için turneye çıkan grup bu turneden sonra sendikayla bağlarını koparmış ve bundan sonrada grubun oynadığı oyunlarda niteliksel anlamda değişmeler olmaya başlamıştır. Böylece topluluk Tarım İşçileri Kültür Merkezini kurmuştur. Bundan sonraki süreçte grup bir çok farklı konuya değindi. Örneğin: Tarım işçilerinin tarlalarda maruz kaldıkları salgın hastalıklardan korunmaları, gündelik işçi alımlarında Chicanolara yapılan haksızlıklar, Savunma Bakanlığının ordu için sendika dışı kaynaklardan satın aldığı üzümü boykot, Amerikan Ordusunu, Vietnamlı köylülerle birlikte, Chicano tarım işçilerinin düşmanı olduğunu ilan etmesi.

Topluluk bundan sonra, yine sendikaya yardımcı oldu ama daha derinlere girmek için arayışlara girdi. Valdez, Chicanolar’dan kurulan topluluğu için en iyi çözümün Maya felsefesine ve kültürüne yönelmek olduğuna karar verdi. Teatro Campesino, San Juan Bautista’da Maya modeline uygun bir topluluk haline getirildi. Kırk dönümlük bir arazi üzerinde iki ev satın alındı ve buralarda komün yaşamına girilerek Maya örneği tarıma başlandı. Maya kültüründeki ‘sen benim öteki yarımısın düşüncesi’, topluluğun komün yaşamı içerisindeki temel felsefesi oldu (Nutku: 2002: 309).

Grup bundan sonra birçok törensel oyun geliştirdi fakat bir daha bu törensel tiyatro anlayışına geri dönmedi. Bu süreçte müziği ve maskeyi de bu törensel oyunun içerisine katan grup maya kültürünü temel alarak maske tarzını geliştirmiştir. Grup bundan sonraki süreçte törensel oyunlardan çok toplumsal ve politik oyunlara yönelmiş ve ajit-prop tiyatrosu da yapmışlardır. Bu grubun en önemli katkısı da Chikano tiyatrosunun oluşmasını sağlamış olması ve kendilerinden sonra birçok farklı grubu etkilemesinden kaynaklanmaktadır.

Bu grupların dışında Amerika’da alternatif sanat anlayışı içerisinde gelişen ve toplumsal değişimi amaç edinen *Performance Group*, *Bread and Puppet Theatre* (Ekmek ve Kukla Tiyatrosu), gibi önemli toplulukları sayabiliriz. Bu gruplardan *Performance Group*, temelde grup çalışmalarına yönelmiş, oyuncu seyirci karşıtlığını

ortadan kaldırmaya yönelik deneyler yapmış ve oyunculuk eğitimini geliştirmeye çalışmıştır. Bu grup ilke olarak yaşam ve sanat arasında bir ayırım görmüyordu bu yüzden her zaman her yerde tiyatro oynanabilirdi. Oyunlarında ve çalışmalarında özellikle toplumsal maskeleri yıkabilmek için oyuncuların oldukları gibi oynaması bir maskeyle sahneye çıkıp onu sunmaması, yaşamda neyse sahnede de öyle olması gerektiği fikri öne sürülmüş bu yüzden klasik oyunda karaktere yönelen bakışın yerine, oyuncunun bakışı önemli olmuştur. Bu yüzden, oyunlar, sınırları belli bir metinden değil de oyuncunun yaratımlarına göre değişen doğaçlama bir metinden hareket ediyorlar ve oyunlarını sokaklarda oynuyorlardı.

Bread and Puppet Theatre'ın kurucusu Peter Schumann, tiyatronun da hayatta ekmek kadar önemli olduğunu vurgulamış ve bu yüzden topluluğun adını Ekmek ve Kukla Tiyatrosu koymuştur. Bu grubun oyunları daha çok görseldi ve oyunlarda boyları 5-6 metreyi bulan dev kuklalar kullanılıyordu. Bu grubun temel hedefi de insanların birbirine yabancılaşmasını ve kentin içinde kaybolup gitmesine karşı çıkmaktı. Grup birçok toplumsal gösteride, yürüyüşte büyük kuklalarla ortaya çıkıp gösterisini gerçekleştiriyordu.

Zamanla Bread and Puppet, her protesto gösterisinde, her yürüyüşte, kutlamada, bayramda vazgeçilmez bir topluluk halini aldı. Örneğin, bir yılbaşında yoksul bir semt olan Bronx'ta, yoksul çocukların yılbaşını kutlamak için dev bir ejderha yaparak çocuklarla oynarlar. Çevreden gelen her türlü etki ve katılım hemen topluluğun rahatlıkla kullanabileceği bir şeye dönüştürülüyordu. Böylece bir yerde oynanan oyun, başka bir yerde farklı bir hal alıyordu. Topluluk, gösterilerinde çok farklı anlatım araçlarını kullanıyordu. Örneğin dövizler, pankartlar, ponponlar, kağıt şeritler, kalıp kuklalar her gösteride kullanılan malzemelerdi. Topluluk en görkemli gösterisini 1982'de gerçekleştirdi. İngiltere'de Nükleer Savaşa Karşı Sanatçılar Komitesiyle ve 1500 kişinin aktif katılımıyla gerçekleşen bu gösteri büyük bir etki yaptı (Çelenk, 1992: 49).

1.5. Türkiye'de İlk Sokak Tiyatrosu Arayışları Ve Devrim İçin Hareket Tiyatrosu

Dünya’da özellikle 1. Dünya Savaşı’ndan ve 1917 Sovyet Devrimi’nden sonra gelişmeye başlayan seçenek tiyatro hareketi ve sokak tiyatrosu anlayışı Türkiye’de ancak 1968 yılında ortaya çıkmıştır.

1968’de dünyanın hemen hemen bütün ülkelerinde özellikle Amerika’da, Avrupa ülkelerinde, Asya’da birçok şey sorgulanmaya başladı. Özellikle ABD’nin dünya üzerindeki hegemonyasına karşı girişilen bir toplumsal hareketti. Özellikle 1968’le beraber yeni toplumsal hareketler ortaya çıkıp gelişmeye başlamış ve toplumsal düzen içerisindeki her şey sorgulanıp yeni öneriler getirilmeye başlanmıştı. Bunların başında savaş, cinsellik, kadına bakış, sanat gibi konular geliyordu. İdeolojik hegemonyalara her yerde meydan okunuyordu. Kuşkusuz bu meydan okuma dünyanın farklı yerlerinde farklı şekillerde ortaya çıksa da dünyada temel olarak sokak gösterileri, grevler şeklinde belirmeye başlamıştı.

1960’ın 27 Mayıs ile gelen özgürlük ortamı toplumsal, siyasal ve sanatsal konuların giderek daha fazla tartışılmasını meydana getiriyor, toplum edilgenlikten kurtularak yavaş yavaş politize olmaya başlıyordu. Sendikal haklar tartışılmaya başlanmıştı. DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) kurulmuştu. Toplumun tüm kesimlerinin Ulusallık, Bağımsızlık ve Gelecek üzerine yoğun bir biçimde düşünmeye ve tartışmaya başladığı yıllardır. Gençlik de kendi devingenliği içerisinde bu tartışmalara öncülük ediyor; halka giderek yakınlaşıyordu. Gençlik, düşünen ve tartışan gençlik Cumhuriyet tarihinde ilk kez bu kadar toplumun onayıyla karşılaşmaktadır. Grev, işçi sınıfı, Sosyalizm, Sam Amca, Burjuvazi, artı değer, sömürü, Emperyalizm bu dönemin en sık kullanılan sözleri oluyordu. Toplum büyük bir dalgalanma yaşıyordu (Çelenk, 1992: 66).

Böyle bir ortam içerisinde sanata ve sanatçıya yeni roller biçilmeye başlanıyordu. Tiyatro da hiç kuşkusuz bu toplumsal değişimlerden etkilenecekti. Özellikle özel tiyatrolar böylesi bir dönemde daha sosyal içerikli oyunlar oynamaya başlayacak Brecht’in oyunları, *Godot’yu Beklerken*, *Keşanlı Ali Destanı* gibi toplumsal konuları işleyen oyunlar seyirciyle buluşmaya başlayacaktır. Herkes sokaklardaydı: öğrenciler, işçiler, kadınlar, öğretim üyeleri, doğal olarak sanatçılar da sokaktaydılar. Böyle bir ortam içerisinde sokağın dilini konuşan ve sorunlarına değinen bir tiyatro anlayışına gerek duyuluyordu. İşte Devrim İçin Hareket

Tiyatrosu’da (DİHT) böyle bir zorunluluktan doğmuştu. DİHT’nin kurucularından Işıl Özgentürk bu tiyatronun amacını şöyle ifade etmektedir:

“İnsanların sorunlarını kendilerine göstermek ve bunların çözüm yollarını kendine göre aramak gibi bir amacımız vardı. Sorunları insanlara gösterip çözüm yolunu da birlikte bulmayı hedefliyorduk. Böyle bir zaman sokakta tiyatro yapma zamanıdır, kapalı mekanlardan çıkıp sokakta yürüyen insana katılmak için gerekli bir zamandı. DİHT de böyle bir zorunluluktan doğdu. Mesela şu Kartal bölgesinde 8 tane grev ardı arkasınaydı. İstanbul’da bütün ağır sanayide grev vardı. Böyle bir ortamda sizin yapacağınız sanatın sokaktaki insanı ilgilendirmesi gerekiyor ve ona göre bir biçimi, özü olması gerekiyor.”¹

DİHT sokakla ilgili felsefesini şöyle açıklıyordu: “Sömürülen halk kitleleri, sokakta, gecekonduda, toprakta, fabrika alanlarında yaşıyor. Ve devrimci düşünce bunlara sızmıştır. Gecekondu insanları, devrimci sınıflar sokaklara dökülüyor ve ortaya yeni bir olanak çıkıyor: Sokak. Eğer gerçekte onlar için onların tiyatrosu yapılacaksa, nerede yaşıyorlarsa orada yapılmalıdır” (Çelenk, 1992: 74). DİHT böylece 1968’de kuruldu.

Topluluğun kurucuları: Işıl Özgentürk, Doğan Soyuev, Ali Özgentürk, Mehmet Ulusoy, Sabahattin Şenyüz, Sadık Karamustafa olmasına rağmen üç yılda topluluk 160’a yakın kişiye ulaşıyordu. Topluluk yalnızca öğrencilerden değil işçilerden de oluşuyordu. Işıl Özgentürk, DİHT’tarihini şöyle anlatıyor:

“DİHT’nin ilk oyunu ‘Köprü’ydü ve ilk tutuklanma da bu oyunla oldu. İlk oyunumuzu oynadığımız Beylerbeyi sirtlarından indiğimizde bizi karakola götürdüler ve bizim yaptığımız şey hakkında hiçbir şey bilmiyorlardı. Bizi karakola götürdüler ve anlattık ne yaptığımızı ve bizi bıraktılar. O oyunu çeşitli mahallelerde 28 defa oynadık. Ayrıca bu oyunu Türkiye Öğretmenler Sendikası’nın bir salonu vardı Aksaray’da cumartesi ve pazar günleri de burada oynuyorduk. Bu oyunlarımız hem

¹ 15.05.2009 tarihinde Işıl Özgentürk’le yaptığım söyleşi.

çevreden hem de entelektüeller arasında bir ses getiriyordu çünkü herkes yeni bir şey yapılmasını istiyordu, standart tiyatronun dışında bir şey istiyordu ve doğal olarak bizim yaptığımız iş de bu standardın dışındaydı. Sadece bu oyunla da yetinmedik o dönemde AKM'nin açılışını da protesto ettik. Aslında biz AKM'ye karşı değildik ama sanatın kapalı salonlarda kalmasına karşıydık ve gene tutuklandık. Yıllar sonra 12 Mart darbesinde ben tekrar tutuklandım ve bana yapılan suçlama da kültür sarayını yakmaktı, buradan bir ilişki kurmuşlar. DİHT'nin içinde 3 yıl çalışan insanların direnç gücüne ve inatlarına çok saygı duyulması lazım. Bundan sonra Amerika'nın Türkiye üzerindeki sömürsünü anlatan bir oyun hazırlamaya giriştik. Amerika'yı simgeleyen 2,5 metre boyunda bir Amerikan adamı yapıldı bunu yapan da heykeltıraş Kuzgun Acar dı. Ve ilk defa biz *Amerika* oyununu Kanlı Pazar'da oynadık ben de bu oyunda Vietkonklu bir kızı canlandırmıştım. *Amerika* çok tutulan bir oyundu çünkü her şeyi çok net anlatıyordu: Amerika'nın dünya ve Türkiye üzerinde oynadığı oyunları. O zamanlar gençlerle halkın arası çok iyiydi. Çünkü o zamanlar öğrencilerin attıkları sloganlar, öğrenci olmayanlara çok yakın sloganlardı örneğin 'milli petrol', 'topraklarımız bizimdir', 'tütün, haşhaş bizimdir'. Bu tür sloganlar öğrenci olmayanların da yakın oldukları sloganlardı ve bizi çok sevip korurlardı. Birçok greve ve yürüyüşe katılıp oyunlar oynanıyordu ve Silivri, Kumburgaz gibi civar yerlere de gidiliyordu. Üçüncü oyunumuz da Grev'di. Biz de artık bu oyunla beraber çok pratik şeyler kullanmak ve hızlı hareket etmeyi öğrenmiştik ve bu oyunu yaklaşık 113 defa oynadık arkasından grevler bitti 12 Mart geldi ve biz de tiyatromuzu kapatmak zorunda kaldık.”²

DİHT'nin ilk oyunu *Köprü* oyunudur. Köprü, o dönem en önemli problemlerden birisiydi. İstanbul'a ilk boğaz köprüsünün yapılmak istendiği dönemdi. Mimarlar Odası'nın başını çektiği bir kesim köprünün yapılmasını istemiyordu. Mimarlar Odası'nın yayınladığı raporda köprünün yeni bir köprüyü beraberinde getireceği, toplu taşımayı öldüreceği düşüncesini savunuyorlardı. Otomotiv sanayi gelişecek, petrol tüketimi artacak, bunlar da dışa bağımlı bir ekonomiyi beraberinde getirecektir. Aynı günlerde çok can alan, köprüsüz Zap

² 15.05.2009 tarihinde Işıl Özgentürk'le yaptığım söyleşi.

Suyu'na köprü yapılması amacıyla Milliyet Gazetesi ve öğrenci gençleri temsilen Harun Karadeniz bir kampanya başlatmıştı. Bu iki konu büyük bir çelişki yaratıyor, dramatik anlamda örtüşüyordu. Bir yanda Doğu'da azgın nehirleri aşamayıp, köprüsüzlükten hastaları yollarda kalan, ölen doğu insanının dramı, bir yanda ise çıkar hesaplarına dayalı köprü projesi (Çelenk, 1992: 74). Bu ilk oyun için köprünün ayaklarının geçeceği yerlerdeki gecekonduvardaki insanların görüşünü almak için bir çalışma yapılıyor ve buradan toplanan veriler oyuna aktarılıyordu. Oyun hazırlanır ve ilk olarak Beylerbeyi sırtlarında oynanacak bu ilk oyun öncesinde insanları toplamak için öncelikle davul çalmaya başlanır önce çocuklar gelir sonra kahvelerden erkekler ve en sonra da çatılardan ve evlerinin pencerelerinden meraklı gözlerle bakan kadınlar. Oyun ilerledikçe kalabalık daha da artar ve ilgi görmeye başlar ve böylece köprü oyunu ilk kez seyirciyle buluşur. Topluluk bu oyuna çıkmadan önce bir şartname hazırlar ve oyunlarda bu şartnameye göre davranır. Bu şartname şöyledir:

- “1) Oyun halka sunulmadan önce yasal açıdan inceltirilir.
- 2) Oyun oynanacak yer daha önce komisyon tarafından kesin olarak belirlenir.
 - a) Oyun yeri geliş ve gidiş yolları ve araçları önceden belirlenir
 - b) Oyun oynanacak yerin sosyo ekonomik yapısı önceden saptanır ve bir rapor halinde sunulur.
- 3) Birbirine çok yakın yerlerde aynı gün oyun oynanmaz.
- 4) oyun yerine geliş ve gidişlerde, oyun süresi içinde ve dışında tüm yönetim üç kişilik komisyona bırakılır.
- 5) oyun yerine üçer kişilik gruplar halinde gidilir ve oyun saatinden on beş dakika önce davul çalmaya başlar.
- 6) Daha önceden genel ve ortak bir haberleşme yeri belirlenir.
- 7) Dekor ve aksesuardan sahne amiri sorumludur.
- 8) Tiyatro elemanlarından oyunda görev almayanlar seyirci arasında dolaşıp gözlemcilik yaparlar.
- 9) Oyun sırasında herhangi bir satışma halinde kişisel tavır takınılmaz, ortak tavır, yönetim kurulunca belirlenir” (Akt: Çelenk, 1992: 76, Özgentürk, 1979)

Topluluk *Köprü* oyunundan sonra *Amerika* ve *Grev* oyunlarını hazırlayarak fabrikalarda, grevlerde, yürüyüşlerde, sokaklarda bu oyunları oynamaya başlar ve

tiyatronun salonlara kapatılmasına karşı çıkararak AKM'nin kuruluşunu protesto eder. Bu süreçte topluluk üç defa tutuklanıp salıverilir.

Topluluk oyunların yanında eğitim çalışmalarına da ağırlık vererek Sosyalizm tarihi, işçi sınıfı tarihi, kadınların tarihi, Lukacs'ın estetik görüşü, Kapital, Lenin okumaları, Türk edebiyatı okumaları yapıyor, şiir, resim ve müzik üzerine yoğunlaşıyor ve oyuncu kadrosuna ayrıca beden, ses, mim, pandomim çalışmaları veriliyordu. Eğitim çalışmaları aralarında işçiler de olduğu için akşam saatlerinde gerçekleştiriliyordu. Topluluk masraflarını, TÖS'ün salonunda hafta sonları hazırladıkları bu oyunları ücretli oynayarak karşılıyor, bunun dışında ulaşımını da Devrimci Maden İş Sendikası karşılıyordu.

Gecekondu oyunu hazırlandığı sırada 12 Mart askeri darbesi gerçekleşir ve Devrim İçin Hareket Tiyatrosu da böylesi bir darbe sonucunda kendini feshetmek zorunda kalır.

Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Türkiye'de ortaya çıkan ilk ve en derli toplu seçenek topluluktur. Sokaktaki insana ulaşmak gibi bir kaygıyı üç yıl boyunca sürekli yaşayan topluluk, bu süre içinde dört yüze yakın oyun oynamış, 250-300 bin kişiye ulaşmıştır (Çelenk, 1992: 80). Topluluk bu süre içerisinde 160'a yakın insanla çalışmalar yürütmüş, öğrencilerin yanında işçiler de bu topluluk içerisinde bulunmuştur. Eğitim ve çalışma tarzı olarak da diğer topluluklardan ayrılan grup, karar alıp uygulama sürecini de kolektif bir şekilde gerçekleştirmeyi amaçlamış ve sokaktaki insanın dertlerini anlatmayı hedeflemiştir. Üç yıl boyunca haklarında birçok dava açılıp birçok kez de gözaltına alınmışlardır.

Devrim için Hareket Tiyatrosu, özellikle Amerika'da o dönemlerde ortaya çıkan alternatif tiyatro anlayışına benzese de birçok açıdan farklılıklar göstermektedir. DİHT tıpkı Amerikan Alternatif Tiyatrosu'nda olduğu gibi oyunlarda özellikle dikkat çekmek ve anlatımı kuvvetlendirmek için görselliği kullansa da seyirciyi ve çeşitli mekanları oyunun içerisine katma, cinselliği ve çıplaklığı kullanma, dans ve müzik kullanma gibi öğeler kullanılmadığı için de bu tiyatro

anlayışından farklılaşmaktadır. DİHT'nin Ajit-prop tiyatrolara yakın durduğunu gözlemlese de salt bu şekilde değerlendiremeyiz. Oyunlarında genellikle uyarı, propaganda ve harekete geçirme öğelerini kullansalar da aynı şekilde anlatımın çeşitliliğine de önem vererek, biçimsel yapının da önemli olduğunu estetik yapının da kurulmaya çalıştığını gözlemleyebiliriz. Işıl Özgentürk'ün değişimiyle ne o, ne bu DİHT Türkiye'ye özgü koşullar içerisinde oluşmuş ve Türkiye'ye özgü sokak tiyatrosu yapan bir topluluk olmuş ve gene Türkiye'ye özgü koşullar sonucunda da yok olmuş bir topluluktur.

1.5.1. Canşenliği Tiyatrosu

Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun 12 Mart askeri darbesinden sonra kapatılmasıyla uzunca bir süre Türkiye'de Sokak tiyatrosu yapan başka bir grup ortaya çıkmaz. DİHT'nin 1970 darbesiyle dağılmasından sonraki süreçte özellikle 1974 ve 1980 arasında sokak tiyatroları tekrar ortaya çıksa da bu gruplar uzun soluklu olamamış genelde grevlerde, yürüyüşlerde ve protesto gösterilerinde oyun sergilemişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan sokak tiyatrosu yapan gruplar daha çok siyasi bir örgütün ya da yapının propagandasını yapmak için oluşturulmuş ajit-prop topluluklardı.

Bu süreçten sonra sistemli bir şekilde sokak tiyatrosu yapan bir grubun temelleri ise ancak 1991 yılında Ankara'da ortaya çıkmıştır. Ankara Ekin Tiyatrosundan ayrılan bir grup genç yayımladıkları bir bildiriyle Canşenliği Oyuncularının temellerini atmışlardır. Dönem 12 Eylül'ün etkilerinin devam ettiği, 24 Ocak kararlarıyla da Kapitalizme eklenme sürecinin hızlandırıldığı bir dönemdi. Bu dönemde Canşenliği Oyuncuları yayımladıkları bildiriye böylesi bir ortamda “tiyatro bir asalaktır” diyerek, “yaşayan tiyatro nerededir?” sorusunu sormaktadırlar. Canşenliği oyuncuları yayımladıkları bu bildiriye var olan tiyatro anlayışını ise şu şekilde betimliyorlardı:

“[...]”

Tiyatroya bir tablo gibi bakarak, onun insanla ilişkisini kavramayan ve sanatlarına buna göre paha biçenler,

Amerikan espirileri, Roma tipi bayağılık ve cinsellikle piyasada tutunmaya çalışanlar,

Yabancı hayranlığı peşine takılıp kimliksizliğe sürüklenenler,

Karanlık, kutu gibi salonlarda, seyircilerine güneşin aydınlığı yerine spotların sahne ışığını yansıtanlar,

[...]

Varolan başkaldırı coşkusu anlık duygulanımlara ve kaba gürültülere sığdırmaya çalışanlar,

Tiyatroyla karşılaşmamış insanların dolaysız yaklaşımlarını üç beş kuruş uğruna katleden çadır tiyatrosu artığı gezginler,

Ve kendine ekinse bir hava verip hiçbir ekinse düşüncesi olmayanlar,

İşte bu anda, TİYATRO BİR ASALAKTI!

Oysa tiyatro türkü, halay, düğün, şenlik gibi değiştirici özellikleri olan ve insanıyla omuz omuza yürüyen bir gereksinimdir.

Öyleyse YAŞAYAN TİYATRO bugün nerede?" (Kuruluş bildirgesi)

Topluluk temelde sokak tiyatrosunu hedefleyerek, tiyatronun salonlara kapatılabilecek bir sanat dalı olmadığını, dinamik kendini dönüştürüp başkalarını da etkileyip bu dönüşüme katkısı olan bir sanat dalı olduğunu vurgulamışlar ve tiyatronun yeni bir tiyatro anlayışına ihtiyaç duyduğu kadar yeni bir seyirciye de ihtiyaç duyduğunu vurgulayarak bütün bunları gerçekleştirebilecekleri mekanlar olarak sokakları görmüşlerdir. Onlara göre tiyatro mekanının getirdiği bütün gizli ilişkiler reddedilmelidir. Tiyatro "kurum" kaplamış, örümcek bağlamış binalardan çıkmalı, açık havaya, sokağa taşmalıdır. İnsanın yaşadığı her yerde tiyatro olabilmeli ve estetik sanatsal zenginliğini buna göre geliştirebilmelidirler. Yeni bir tiyatro anlayışı önerdikleri kadar var olan tiyatro izleyicisine karşılık yeni bir tiyatro izleyicisi önermekte ve mekanın kopuşunun seyirciyi de içerip var olan seyircinin reddedilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Oyunu izleyip, tüketen rahat seyircisinin aksine üreten, dönüştüren, yeninin yaratılmasına katkıda bulunan bir seyirci önererek var olan anlayışın Artaud'un belirttiği gibi bir tür ölümcül tiyatroyu yaymaktan öteye gidemediğini vurgulamaktadırlar.

Kopuşun kesinlikle ideolojik bir kopuş olduğunu belirten grup, bunun da bütünsel bir kopuş olması gerektiğini vurgulamaktadırlar. Grup var olan tiyatroların aksine yazar, yönetmen, oyuncu gibi kavramların birbirinden ayrılmasına karşı

çıkarak kolektif bir bütünsellik anlayışını yerleştirme çabası içerisine girmektedir. Eskiye ait metinlerin de eskiye ait olduğu vurgulanarak onların ancak yeniden yaratılarak kullanılmasının mümkün olduğunu söylemişlerdir. Oyuncu-seyirci ikilemini de reddeden grup bütün iktidar biçimlerine karşı çıkılması gerektiğini vurgulayarak sanatsal yaratının sınıfsız topluma gidişin ilişkilerine doğru olmalıdır görüşünü benimsemektedirler

Grup açıkça tiyatronun politik bir yapısı olması gerektiğini söylese de tiyatronun siyasete alet edilmesine karşı çıkarak, oyunun içinde bildiri okunarak ya da sonunda pankart açılarak politik tiyatronun gerçekleştirilemeyeceğini ve bunun sığ bir yaklaşım olduğunu söylemiştir.

Grup ilk oluştuğunda hedef olarak sokak tiyatrosunu benimsese de bunun yanında çocuk oyunları ve salon oyunlar da yapıyorlardı. Sokak tiyatrosu o dönem var olan sorunlar etrafında geliyor, oyunlar öncesinde tıpkı DİHT gibi araştırmalar yapılıyor eğer oyun bir yerin sorunlarını anlatan bir oyun ise oyun hazırlanmadan önce oradaki insanlarla konuşuyor, sorunlar saptanıyor ve de bunlar grup üyeleri tarafından tartışılarak oyuna yansıtılıyordu.

Grup ilk oyununu 1991 yılında ‘Newroz’ adlı oyunla gerçekleştirir. Bu oyun 21 Mart 1989’da Zekiye Alkan’ın Kürtler üzerindeki baskıları protesto adına kendini yakmasını konu alır. Oyunda temel olarak direnme ve protesto anlatılır (Çelenk, 1992: 87). Bu oyunun ardından Sarayköy ve Seydişehir şenliklerinde buralarda yaşayan insanların sorunlarını konu alan oyunlar hazırlarlar. Gecekondu oyunu ise topluluğun düşüncelerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Oyuncular bu oyun sürecini kendi bültenlerinde şu şekilde aktarırlar:

“Caşenliği Oyuncuları çıkışı ile birlikte farklı mekanlarda "YAŞAYAN TİYATRO"yu oluşturabilecek, üretimler arayışına girdi. Tiyatronun yaşaması, devinen-değişen-gelişen halkların ve sınıfların yanında, onlarla birlikte üretmekle mümkündü. Reel tiyatro anlayışlarının tikanıklığı ancak hareketli ve aktif bir tiyatro eylemliliği ile kırılabilirdi. Bu noktalarda mekan edindiği yerlerden çıkmak zorundaydı. Çünkü o mekanlar örümcek bağlamış ve değişime kapılarını kapamıştı.

Tiyatroyu farklı mekanlarda oluşturma gereksinimi duyuyorduk ve sokak, devingenliği ile ilk akla gelen mekandı. Bizim açımızdan sokakta tiyatro yapmak, hem teatral hem de politik açıdan verimli görünüyordu, 'HER YERDE TİYATRO' Anlayışının ilk durağı 'SOKAKLAR' olarak belirlendi. Sokaklar mekan...Ancak hangi sokaklar? Araştırmalar sonucunda, Ankara'nın gecekondulu bölgeleri mekan olarak seçildi. Gecekonduya da kentin varoşları bizim için ilk tiyatro sokaklarıydı. Tiyatromuzu oralarda oluşturabilme koşullarını araştırmaya başladık. İlişkilerimizin olduğu, geçmişin birikimini hala koruduğuna inandığımız, Keçiören'in gecekondulu mahallelerini pilot bölge olarak seçtik."

Grup gecekondulu mahallelerinden pilot bölgeler seçtikten sonra aylarca buralara gelip giderek insanlarla ilişki kurup onların sorunlarını belirlemeye başlarlar ve buradan çıkan verilerin toplanmasıyla da 'Gecekondulu' oyununu seçtikleri bu pilot bölgelerde oynarlar. Aynı dönemde grup salon oyunu olarak "Seçim Oyunu"nu ve çocuk oyunu olarak da "Her Şey Kendi Dilince Güldü"nü oynarlar. Grup, kurulduğu 1991 yılından beri birçok sokak tiyatrosu, salon oyunu, çocuk tiyatrosu ve de eğitim semineri düzenler. Grevlerde, yürüyüşlerde, 1 Mayıs'larda bu oyunlarını sergilerler. Sivas'ta 1993 yılında gerçekleşen ve 35 insanın Madımak otelinde yakılarak öldürülmesiyle son bulan Pir Sultan Abdal'ı Anma Etkinliklerinde de oyun oynamak için orada bulunurlar. Fakat oyunlarını oynayacakları Buruciye Medresesi'nde oyun öncesinde insanları oyuna davet için çaldıkları davul sırasında ezanın okunmasıyla, camiye gitmek için toplanan kalabalık medresenin önünde toplanarak "Ezanı bastırmaya çalışıyorlar" diyerek tepki gösterirler. Bunun sonucunda oyun yarım kalır ve bundan sonra da olaylar hız kazanarak Madımak Otel'i'nin yakılmasına ve 35 insanın yanarak ölmesine neden olan süreç başlamış olur. Bu süreçte oyunları birçok yerde yasaklanır, oynatılmasına izin verilmez, tutuklanır ya da haklarında davalar açılır ve DGM'de yargılanırlar. Grup hala varlığını devam ettirse de kurulduğu zamanın aksine daha çok salon oyununa yönelmiş, bunun yanında sokak tiyatrosu yapmaya da devam etmiştir.

Günümüzde ise Duvara karşı Tiyatro Topluluğu, Tiyatro Simurg, Yeni Kapı Tiyatrosu, Değişim Atölyesi Oyuncuları ve Duvar Sahnesi gibi birçok grup sokak oyunları oynamaya devam etmektedirler.

2. BÖLÜM

SANATIN DEĞİŞEN HALLERİ VE SOKAK TİYATROSU

Bu bölümde kavramsal olarak öncelikle moderniteyle beraber değişen sanat algıları üzerinde durularak moderniteden tüketime ne gibi geçişliliklerin olduğu tartışılarak tüketimin yaygınlaştığı günümüzde sanatın da buna paralel bir şekilde nasıl değişimler gösterdiği ve bunun sonucunda ne gibi hakim sanat algılarının geliştirildiği ve bu hakim sanat algılayışının karşısında sanatın ne gibi direniş imkanları taşıdığı tartışılarak bu direnişin boyutları sanat akımları, tiyatro anlayışları ve özelde de sokak tiyatrosu açısından ele alınacaktır.

Bir sonraki bölümde ise bu çalışmanın kapsamında, sokak tiyatrosunun, bu hakim sanat anlayışı, piyasası ve alanındaki direnişlerinin yöntemleri üzerinde durularak sokak tiyatrosu üzerinden direnişin imkansızlığı tartışılacaktır.

2.1. Tüketim Çağında Sanat, Popüler Kültür ve Bir Direniş İmkani

Bu bölümde öncelikle sanatın 18. Yüzyıldan itibaren başlayan modernite sürecindeki algılanımları üzerinde durularak, sanat üzerindeki anlam kaymalarını ortaya çıkartan tarihsel, toplumsal, ekonomik ve siyasi süreçlere değinilecektir. Bu sürece bakarken kapitalizmin oluşum süreci ve evreleri de özellikle sanat üzerinden algılanmaya çalışılacaktır. Böyle bir giriş yapılmasının nedeni ise tüketim anlayışının dayanaklarına dair anlama çabasının bir sonucudur. Böyle bir tanımlamadan sonra ise tüketim çağında sanatın ne anlamlar ifade ettiği popüler kültür bağlamında tartışılacaktır. Son olarak ise tarihsel perspektifte tüketimin sanat alanındaki bu belirlenmişliklerine karşı çıkan sanat anlayışlarının izi sürülerek sokak tiyatrosunda direnişin imkansızlığı tartışılacaktır. Tüketimi anlamak ve sorgulamak için ilk önce moderniteyi anlamak gerekmektedir

2.1.1. Modernite: Karanlıktan Aydınlığa Bir Sıçrama Olarak Sanat

Modernlik kavramının ilk anlamlarını eski ve yeni tanımları içerisinde buluruz. Çünkü modernliğin ideolojisi Kumar'ın deyişiyle karşıtı olan Ortaçağ anlayışından türemiştir (Kumar, 1995). Bu anlayış ise eskinin yıkılıp yeninin kurulması şeklinde ortaya çıkmaktaydı. Eski- Yeni karşıtlığının temel kurgusu ise zamanı algılayış tarzlarında şekilleniyordu. Buna göre Eski'nin zaman anlayışı soyut ve içinde geri dönüşler yaşanabilen durağan bir süreç olarak tanımlanırken, Yeni Dünya, zamanı, düz bir çizgi halinde geri çevrilemez, sürekli ilerlemenin olduğu, somut bir süreç olarak tasvir ediyordu. Peki neydi bu eski anlayış? Yeni olan ne vaat ediyordu? Eski, vaat edilmemiş topraklar öneriyordu. Bu da dinsel ortaçağ kültürünün şekillendiği soyut bir evrendi ve bu evrenin içinde birey kendi rolünü oynayan edilgen bir varlık olarak tanımlanırken, yeninin evreni somut, hıza dayalı, bireyin kendi rolünü yarattığı, etken bir düzeyde tanımlanıyordu.

Birileri bir şey yapmalıydı; hemen şimdi, hiç vakit kaybetmeden. Ve bu görev sürekli olmalıydı; en ufak bir uyuşukluğa tahammülü yoktu. İnsanları kaos dalgasına karşı koruyabilecek tek dalgakıran, uyumlu ve hedefinin bilincinde bir hareketti. İnsanın içindeki hayvani evcilleştirebilecek, onları eski aşağı/ilkel durumlarından farklı kılabilecek tek şey uygarlaştırma hareketiydi (Bauman, 2000: 183).

Yenin kurulabilmesi için ise öncelikle eskinin alaşağı edilmesi gerekmektedir. Calinescu bu alaşağı etme sürecini ise şu şekilde aktarıyor:

Klasik eski çağ göz kamaştırıcı bir ışıkla bağdaştırılır ve Ortaçağ gecenin üstüne çöktüğü 'Karanlık Çağlar' haline gelirken, modernlik karanlıktan çıkılan bir zaman olarak, aydınlık geleceği müjdeleyen bir uyanış ve 'yeniden doğuş' zamanı olarak kavranıldı. (Akt: Kumar, 2004: 95; Calinescu).

Bu yeniden doğuş zamanı ise gelişimsel bir çizgide insanlığın son aşaması olarak niteleniyordu. Bu son aşama ise yeni gelişmelere açık, ilerlemeci, bilimsel bir aşamaydı ve insanlara yeni bir başlangıç duygusu vaat ediyordu. Bu yeni başlangıç duygusu ise eski kavramlara yeni anlamlar aşilayarak kendini kuruyordu. Bu yeni başlangıç duygusunun vaat edildiği modern devrim ise Fransız Devrimi'dir.

Fransız Devrimi ilk modern devrimdi. Bu devrim modern kavramını dönüştürdü. Devrim bundan böyle bir şeyi kaçınılmaz olarak başlangıç noktasına geri döndüren bir çarkın ya da çemberin dönüşü anlamına gelmiyordu. Şimdi mutlak yeni bir şeylerin, dünyada daha önce görülmedik bir şeylerin yaratımı anlamına geliyordu. Fransız Devrimi modernliğin doğuşunu işaretler (Kumar, 2004: 102).

Modernliğin başlangıcını Fransız Devrimi oluşturmuşsa ekonomik başlangıcının ise Sanayi Devrimiyle oluştuğunu söyleyebiliriz. Sanayicilik, dünyada sürekli bir kriz ve yenilenme halinde olan bir sistemin yularını çözmüş olma bakımından modernlikle uyumludur (Kumar 2004: 104). Kumar'ın da belirttiği gibi modernlik imgemiz de hatırı sayılır bir biçimde sanayi öğeleri etrafında oluşur. Gökyüzüne ulaşmaya çalışan gökdelenler, düzenli yollar, insan kalabalıkları, hız, teknoloji, devasa makineler modernlik algımızı oluştururlar ve bunların hepsi de sanayiciliğin meyveleridir.

Tarih ve İlerleme; Hakikat ve Özgürlük; Akıl ve Devrim; Bilim ve Sanayicilik modernliğin “büyük anlatıları”nın ana terimleri bunlardır... Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi bu terimlerin tarihsel işaretleyicileridir (Kumar: 2004: 106).

Modernite ile toplumsal olarak bu dönüşümler yaşanırken sanat alanında da güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden ayrılarak sanat yüceltmeye başlıyordu. Sanat terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlayarak, meslek olarak sanatçılık kutsanıyor ve estetik kavramı da beğenin yerini almaya başlıyordu (Shiner, 2004: 134). Ortaya çıkan bu sanatçı ve zanaatçı ayrımıyla birlikte sanat özerk bir alan olarak tanımlanmaya başlamıştı buna göre Fransız Devrimi'nden sonra sanatçı onurlu öznelliği için çağının düşüncelerini dile getiren bir bireye dönüşüyordu. Çünkü bu çağın bayrağı, gelişen burjuva sınıfının öğretti programı olan özgürlük, eşitlik, kardeşlik duygusu ile insanlık ülküsünün sözcülüğünü etmek ve kendi ülkesini bütün insanlıkla birleştirmek istemek, özgür insanın öznelliğinden başka bir şey değildi (Fischer, 2003: 51).

18. yüzyılda sanat, güzel sanatlar ve zanaat şeklinde kesin çizgilerle ayrımlaşmaya başlarken 19 yüzyılda sanat ayrıcalıklı bir ruh, hakikat ve yaratıcılık alanına dönüşmüştü.

Sanatçı kavramı artık insanlığın en yüksek tinsel uğraşlarından biri olarak kutsallaşyordu... incelmış beğenin özel bir tarafsız derin düşünme biçimine dönüştürülmesiyle birlikte daha önce zaten inşa edilmiş olan estetik, 19. Yüzyılda kültürlü seçkinlerin bir kısmı için hem bilimden hem de ahlaktan daha üstün bir deneyim türü haline geliyordu (Shiner, 2004: 288).

Bununla birlikte yükselen burjuvazi sınıfının dünya görüşü de sanat anlayışlarını değiştirmeye başlıyordu. Değişimin yaşandığı yerlerden birisi de tiyatro salonlarıydı. 1860'ların sonunda Shakespeare'in oyunları sadece en fazla icra edilen oyunlar değil aynı zamanda da toplumun her kesiminden büyük kalabalıkların seyrettiği oyunlardı; bu seyircilerin çoğu oyun sırasında ayaklarını yere vuran, ıslık çalan, bağırıp çağıran ve icranın hemen bir daha tekrarlanması için tezahüratta bulunan topluluklardı (Shiner 2004: 324). Tıpkı Shakepeare döneminde Elizabethan tiyatrosunda olduğu gibi sahne ve seyirci ayrımı keskinleşmemişti. Bu dönemde oyuncular seyirciyle ilişkiye ve diyaloga girebiliyor, oyun da seyircinin reaksiyonuna göre ana metine bağlı kalarak değiştirilebiliyordu. Bu tutumun 1860'ların sonunda da sürdüğünü söyleyebiliriz. Oyunlar bu dönemde de değiştirilerek icra ediliyor ve orijinal metinlerinden kısaltmalarla sergileniyordu. Shakespeare'in oyunları uzun oyunlardı ve Avam'ın bu oyunlardan sıkılmaması için kısaltılıyor oyunların perdeleri arasına başka eğlenceler sokuşturuluyor ve bu da oyunların geniş kitleler tarafından izlenebilmesine yol açıyordu. Doğal olarak, orkestralarda ve localarda oturan üst sınıflar balkonlardaki şamatacı alt sınıflardan pek de memnun olmuyorlardı; özellikle de kafalarına elma koçanları fırlatılırken (Akt: Shiner, 2004: 325; Levine, 1988). Oysa gelişen burjuva anlayışı, sanatı kutsal bir uğraş olarak görüyor ve sanatçıyı da yüceltiyordu. Bu yüzden alt sınıfların bu tutumu sanata ve sanatçının yaratıcı özgürlüğüne vurulmuş bir darbe olarak anlaşılmaya başlıyor bunun karşısında modern, ciddi bir sanatsal algılayış getiriliyordu. Shakespeare artık “meşru” tiyatrolarda, sessiz ve saygılı seyircilerin önünde kısaltılmadan icra ediliyordu (Shiner 2004: 326).

Artık çağ ciddilik çağıydı ve salonlar da bu ciddiliğin yani görgülü sınıfın mabetleri haline gelmeye başlamıştı. Karnaval ve festivallerin yerini artık salonlarda sergilenen ciddi sanat eserleri almıştı. Burada her şey aşırılıktan uzak, düzenli bir şekilde planlanmıştı. Oysa her kesimden insanın katılabildiği, insanların birbirleriyle her kesimden karşılaşmalara açık olduğu, önceden kestirilemez ve daha çok doğaçlama gelişen sanat etkinlikleri, eskinin ve karanlık çağın sanatı olarak görülüp dışlandı. Ritüelleşmiş ve gürültücü sanat o dönemin toplumsal hayatının bütünlüğünün bir parçasını oluştururken aynı şekilde özerk bir varoluş olarak sessiz bir şekilde salonlarda icra edilen sanat da yeni toplumsallaşma biçimlerinin bir parçasıydı.

Buna koşut olarak bu döneme kadar hiçbir dönemde sanatın sanat için mi yoksa toplum için mi yapılması gerektiği soruları sorulmamıştı. Çünkü böyle bir ayrılaşmaya gerek de yoktu. Shiner bunun nedenini şu şekilde açıklıyor:

“Hiç kimse bu genel haliyle sanat ve toplum sorunuyla uğraşmadı çünkü o zamanlar toplumla olan ilişkileri kavramsallaştırılmayı gerektiren ayrı bir alan ya da toplumsal alt sistem olarak sanat diye bir kavram yoktu. Ne zaman ki kurallı disiplinlerle bağımsız bir alan halinde şeyleştirilen özel kurumlardan oluşan bir küme olarak güzel sanat diye bir şey inşa edildi, işte ancak bundan sonra sanatın toplumun geneli içindeki işlevinin ne olduğu sorulabildi” (Shiner 2004: 335).

Fakat o dönemde modernliğin bu algılanımlarına karşı çıkılmadığını söylemek yanlış olur. Krishan Kumar, Kültürel Modernizm hareketinin, modernliği hem benimsediğini hem bizzat çekirdeğine meydan okuduğunu vurgulayarak modernizmin aynı zamanda moderniteye direnişten şekillendiğini vurguluyor (Kumar 1995: 106). Bir yanda, bilim, akıl, ilerleme, sanayicilik; öbür yanda bunların duygulanım, sezgi ve imgelemin özgür oyunu lehine tutkulu bir şekilde yadsınması ve reddedilmesi duruyordu. Bir yanda burjuva modernlik vardı; öbür yanda burjuva modernliği tamamen reddedişle, modernliği tüketmeye yeminli olumsuzlayıcı tutkusuyla kültürel modernlik vardı (Akt: Kumar, 1995; Calinesku, 1987: 41-2).

Moderniteye karşı muhalif bir kültür oluşuyordu. Bunun temelinde ise sanat ve edebiyat vardı. Modernliğin erken dönemlerinde gelişmeye başlayan bu muhalefetin temelinde ise Romantizm hareketi vardı. Modernlik geçmişten keskin bir kopuş ve geleceğe doğru belirleyici bir yönelim demekse, romantizm de gayri insani ve yaratıcılıktan uzak olan bir şimdiki eleştirmek için gerekli kaynakları geçmişte bulma eğilimine girmiş gibi görünüyordu. Fakat romantiklerin moderniteye karşı giriştikleri muhalefet aynı zamanda içinde çelişkiler barındırıyordu. Bu çelişki romantiklerin, moderniteyi eleştirirken onun kaynaklarını kullanmalarından ileri geliyordu. Şöyle ki Romantiklerin öznellik ve bireye verdikleri ağırlık bakımından modernitenin temel savlarıyla birleşiyorlardı. Ernst Fischer, Romantizm'in moderniteye karşı çıkarken bir yandan da onun temellerini oluşturduğunu söylüyor (Fisher 2003). Buna göre bilinçli olmadan burjuvaların pazar için üretim ilkesini tanıyan özgür yazar romantizmle ortaya çıkarken özgürlük kaygıları bu yazarların eserlerini en suçladıkları bir şey durumuna, pazara sürülen meta durumuna soktu (Fisher, 2003: 56).

Modernitenin bireyi ve doğayı bütünlüklü, tamamlanmış ve ölçülebilir bir şekilde algılamasına en sert muhalefet Modernizm'den gelmiştir. Aynı şekilde Marshall Berman da Marx'ın düşünceleriyle modernist geleneği birleştirmiş ve Marksizmle Modernizmi bir araya getirmiştir. Berman'a göre her ikisi de her şeyden önce, ayırt edici biçimde modern olan deneyimi canlandırma ve kavrama çabalarıdır. Her ikisi de bu çağı karmaşık duygularla, korku hissiyle de karışmış bir keyif ve huşu ile karşılamaktadırlar (Berman, 2006: 168-169). Görüldüğü gibi modernizmin moderniteye tepkisi Marx'la ileri boyutlara taşınabilmiştir. Bu tepki ve muhalefetin en önemli kaynağını ise sanatta bulmaktayız. Kumar, modernizmle bağdaştırılan 1890'lı yıllardan 1920'li yıllara uzanan dönemdeki belli başlı sanatçıları ve muhalefet tarzları geliştirdiklerini Proust, Kafka, Musil, Joyce, Woolf, Lawrence ve Faulkner gibi modernist roman yazarlarının roman, öykü planı ve anlatı konusundaki standart düşüncelere muhalefet etmek için hem Gerçeklikten hem de Doğalcılıktan - bunlar genelde modernliğin icatları olarak görülür- koptular (Kumar, 1995: 117).

Fransız devrimiyle birlikte özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramları öne çıkarken, aydınlanmanın ideolojisinde vücut bulan şekliyle karanlıktan aydınlığa doğru bir geçiş vardı ve bu geçişte eskinin kavramları geride bırakılıp her geçen gün yeninin oluşturulması için çaba sarf etmek gerekiyordu. Bu yeniyi oluşturma süreci bilimsel aklın önderliğinde moderniteyle gelişeceği öngörülüyordu. Eşitlik, bu ilk dönemde refaha ulaşmanın gerekli koşulu olarak kabul edilmişse de daha sonra sanayi devrimiyle birlikte bu gelişim ve ilerleme fikrinin yerini özellikle ekonomik anlamda hız kavramı almıştır. Bu hıza bağlı olarak da kırsaldan kentlere doğru bir göçün başlamasıyla modernitenin büyük fabrikalı kentleri ve bu fabrikaların çevresine kurulmuş işçi mahallelerinin oluşturduğu kentler oluşturulmuş ve bu kentlerin merkezlerini yani fabrikadan uzak olan bölgeleri ise üretim araçlarını ellerinde bulunduran bu kapitalistler şekillendirmeye başlamıştır.

Buna göre meta üretiminin hız kazanmasıyla da sınıfsal olarak dönüşümler belirginleşmeye başlamıştır. Metalara sahipliğin önem kazanmasıyla birlikte aydınlanmanın o eşitlik ilkesinin yerini ölçülebilir refah ve mutluluk kavramı almış, üretimin fazlaşmasıyla ise bu bolluk ve refahın bütün toplumsal kesimlere yayılacağı vaadinde bulunularak herkesin mutluluğa ulaşabileceği fikri geliştirilmiştir. Oysa artı değer ortaya çıkması bunun toplumun bütün sınıflarına eşit bir şekilde dağıtılacağı anlamına gelmemektedir. Tam tersine böyle bir sistem ayakta kalabilmesi için bazılarının her zaman alıcı konumunda kalması gerekecektir. Kapital böyle bir süreçte herkesi refaha ulaştırmak için değil, her geçen gün yeni yeni yerlere uzanarak kendi pazarını arttırmak için kullanılmaya başlanmış ve artık üretim değil tüketim önem kazanmıştır. Böylece aydınlanma çağıyla başlayan modernite, bir tüketim sistemine dönüşmüştür.

2.1.2. Tüketim Çağı

Kapitalizmin temel düsturu ihtiyaçların sınırsızlığı üzerinedir. İhtiyaçlarımız sınırsızdır ve ne kadar alsak ne kadar fazla nesnelere sahip olsak da bir türlü onları ele geçiremeyiz, onların içine sızamayız. Sızamadığımız için de açlığımız günden güne artar. İşte ekonomi bu açlık karşısında elimizdeki kıt imkanlarla bu açlığı

doyurma matematiği olarak karşımıza çıkar. Büyük maliyet, gelir- gider hesapları içerisinde şekillenen ekonomi, bu sınırsızlığa ve ne kadar alırsak alalım bu açlığı gideremeyeceğimize gönderme yapar. Baudrillard, nesnelere hakim olduğu tüketim toplumunu şu şekilde tanımlıyor:

“ [...] bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda. Bu insanların gündelik alışverişi artık başka insanlarla değil; daha çok, istatistiksel olarak yükselen bir eğriye göre mal ve iletilerin edinilmesi, algılanması ve güdülenmesi biçimini taşıyor” (Baudrillard, 2004: 15).

Tüketim toplumunun birinci faktörü nesneleşme ise burada karşımıza bir faktör daha çıkıyor; bu da güdülenmedir. Nesnelere ulaşma ve tatmin doğal bir dönüşüme benziyor. Burada bu doğal döngüde başka bir unsur ise hangi nesnelere ulaşılması gerektiğinin de yönlendirilmesi unsurudur. Bu yönlendirmenin başarıya ulaşabilmesi için de güdülenme önemli olmaktadır. Çocuğun bilye alırken en büyük ve en ışıltılı olanı almasının hazzı böylelikle yaratılmış olur. Çocuğu en büyük ve en ışıltılı olana iten şey ise onun işlevinden ya da kolay oynanabilir olmasından bağımsız bir durumdur.

Bugünün dünyasında bütün evrenimiz nesnelere ve bu nesnelere sahip olmak ya da olamamak. Amaç ne olursa olsun bu nesnelere ele geçirebilmek ve çoğaltabilmek.

Tüketim kendini nesnelere ve nesneleşen dünya üzerinden kurarken aynı zamanda kendi varlığını nesnelere yok olabilmelerinden alır. Arzu nesnesi, arzulayanın eline geçtiği anda arzuyu yaratanlar tarafından, bir an önce yok olması gereken bir nesne haline dönüşür. “Tüketim toplumu var olmak için nesnelere ihtiyaç duyar, daha doğrusu onları yok etmeye ihtiyaç duyar. Nesnelere kullanımı sadece nesnelere yavaş yavaş kaybolmasına götürür. Nesnelere şiddetle yitirilmesinde yaratılan değer çok daha yoğundur... Tüketim sadece üretimle yok etme arsındaki aracı bir terimdir (Baudrillard: 2004: 46).”

Bu durum da haz ve mutluluk ilkesinin temel bir ilke olarak sunulmasından kaynaklanmaktadır. Hazzı yaratan nesnelere kendisi değil onlara yüklenen anlamlar ve onları elde etmenin sonunda yaratılacak olan mutluluk halinde gizlidir. Bu refah toplumunun bir ürünüdür. Amaç toplumsal mutluluğa ulaşmak değil bireysel mutluluğa ulaşmaktır. Bireysel mutluluğun toplumsal mutluluğa neden olacağı öngörülür. Mutluluk nesneye indirildiği için de toplumsal yaşamda insanlar nesnelere sahip olan mutlularla sahip olmayan ya da azına sahip olan mutsuzlar olarak ayrılırlar. Herkesin mutlu olacağı anlayışına dayalı refah toplumu ayrıcalık toplumdur oysa ayrıcalığın olabilmesi için ise bazı insanların ayrıcalıksız olması gerekir. Yani bu yaklaşım baştan bazılarının bu ayrıcalıklara erişemeyeceğini öngörmüş olur. Mutluluk artık metalara ulaşma üzerinden tanımlanmaktadır.

Donald Kuspit sanatın para haline geldiğini vurgulayarak, sanatın ticari gerçeklikten başka gerçeklik düzleminde algılanamamasından ötürü de böyle bir dünyada gerçek sanat nedir, gerçek sanatçı kimdir gibi soruların anlamsız olduğunu vurguluyor. Böyle bir düzlemde ise sanat bir metaya indirgenemediği için de temel etken bu metanın nasıl satılacağı olarak karşımıza çıkıyor. Bu yüzden de reklam ve kitle iletişim araçları önem kazanıyor. Böylece sanat alanındaki bu tüketim diğer metalardan farksız bir konuma indirgeniyor ve bir arzu nesnesi haline getiriliyor. Bu noktada alıcılar ise sadece seyirci konumunda kendini algılamaya devam etmekte.

Seyirci, çoğunlukla hiçbir şey anlamadığı bu sanat kültürünü önemsiz bir şey gibi tüketmektedir. Seyirci hiçbir şey anlamaması gerektiğini anlamakta, önüne konulara hiç gerek olmadığını, önemli olan tek şeyin kültür adlı dayatma, yani kültür adlı entegre devreye bağlılık olduğunu kavramaktadır (Baudrillard, 2004: 105).

İnsanların üretim ekseninde ve sınıfsal temelde toplumsal konumlanışlarının, tüketim ekseninde ve edinme temelinde bir konumlanışa kaydırılmasında en önemli araçlar, kültür ve ideoloji alanının olanaklarından sağlanabilir (Başat, 2006: 196). Böylece kültür alanı da tüketimin ihtiyaçlarına göre yeniden kurulup düzenlenebilir hale gelmektedir. Böyle bir düzlemde üretilen sanat eserinin ise genel gösteri dünyasının bir parçası haline dönüşmesi, kolay alınıp satılabilir hale sokulması, meta

gibi dolaşımı sağlanması ise kaçınılmaz olmaktadır. Böyle bir düzlemde sanat popüler kültür etrafında oluşturularak beğeni ve sanatsal tavırlar ortak bir potada sunulur.

Popülerin İngilizcede dilsel orijini orta çağlarda “halkın” (folk bağlamında halkın, people anlamında halkın değil) anlamına kullanımıyla başlar ve günümüzde “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen” anlamında kullanılır. Bu bağlamda popüler kültür “halkın kültürü” anlamından günümüzde “çoğunluk tarafından sevilen ve seçilen kültür” anlamına doğru bir dönüşüme uğramıştır (Erdoğan, Alemdar, 2005: 44). Neyin sevilip sevilmeyeceğine ya da neyin popüler olup neyin olmayacağına karar veren ise insanlar değildir. Böyle bir seçim imkanının ise özellikle kitle iletişim araçları, medya ve bunlar üzerinden reklam/imaaj yaratma düzeninden önce var olabildiği söylenebilir. Ama artık böyle bir seçim tüketim üzerinden yaygınlaşan böyle bir sistemde çok fazla görünür olmayacaktır. Ama böyle bir tanımlama yaparken de insanların salt kitleler halinde hareket eden ne verilirse alan bireyler ve bu tüketim sisteminin bütün alternatifleri baştan yok edildiği o yüzden buna karşı çıkmanın da yararsız olacağı gibi bir algılamının oluşabileceğini göz önünde bulundurmak gerekiyor. Bu konuda Swingwood’un efsane olarak kitle kültürü anlayışının burjuva demokratik ve totaliter tahakkümü de meşrulaştırdığı savına katılmamak elde değil. Bu açıdan bu kavramlar tanımlanırken ya da açıklanırken bunların değiştirilemez olduğu ya da bunlara karşı bir muhalefet unsurunun bu sistem içerisinde oluşturulamaz olduğu gibi bir yaklaşımı benimsediğimi ifade etmeliyim. Bu açıdan popüler kültürü bir tüketim kültürü olarak ele almak gerekmektedir. Tüketim, bu kültürün ilk oluşturulma safhasından, sunulma ve alınma safhasına kadar her düzeyine içkindir.

Tüketim açısından ise yüksek kültür ve popüler kültür arasında bir ayırlama yapmak imkansızlaşmaktadır. Buradaki farklılık temelde sınıfsal konumlanışlardan, ürünün hangi alıcılara sunulacağı ve onların para düzeyleri açısındanadır. Elbette burada farklılık aynı zamanda kültürel sermaye ihtiyaçlarından da kaynaklanmaktadır. Oysa modern sanat sisteminin merkezindeki inançlardan biri,

para ve sınıf meselesinin sanatın yaratımından ve takdirinden ayrı olduğudur (Shiner, 2004, 26).

Üretilen sanat yapıtının değeri o sanat yapıtına içkin değildir. İçerisinde farklı çıkar ilişkilerinin olduğu bir sanat piyasası tarafından belirlenir. Buradaki sanat piyasası ise içerisinde salt ekonomik bağlantıların önemli olduğu bir alan değildir. Bourdieu sanat piyasasının yanında sanatın değerini ya da inancını üreten üretim alanını da işin içine katar. Sanat yapıtının değerini üreten kişi, sanatçı değil, sanatçının yaratıcı gücüne duyulan inancı üreterek, bir fetiş olarak sanat yapıtının değerini üreten inanç evreni niteliğiyle, üretim alanındadır (Bourdieu, 2006: 351). Bourdieu bu üretim alanında aynı zamanda yapıtın değerinin ya da yapıtın değerine duyulan inancın da üretildiğini vurguluyor. Üretim alanındaki bu belirleyiciler ise bu üretime katılan kişi ve kurumlardır. Bunlar: eleştirmenler, sanat tarihçileri, yayıncılar, galeri yöneticileri, satıcılar, müze müdürleri, koleksiyoncular, akademiler, salonlar, jürilerdir. Bunun yanında Bourdieu, sanat piyasası üzerinde gerek ekonomik üstünlüklerle (satın almalar, ödenekler, burslar, ödüller, vd.) desteklenen ya da desteklenmeyen benimsetme kararlarıyla gerekse düzenleyici önlemlerle etkili olabilen, sanat konularında yetkili siyasal ve yönetsel mercilere (-dönemden döneme değişen- çeşitli bakanlıklar, ulusal müze yönetimleri, güzel sanatlar yönetimi, vd.) de yer verir.

Böyle bir sanat sisteminde sanata ve sanatçıya yüklenen değer ise sanatçının bağımsızlığı ve onun özgür yaratım ve yaratıcı hayal gücüyle eserlerini ürettiği ilkesidir. Böyle bir algılamada sanat eserinin tek üreticisi ve onun değeri üzerinde tek söz sahibinin sanatçı olduğu görüşü hakimdir. Oysa sanat tarihi içerisinde böyle bir süreç hiçbir zaman gelişmemiştir. Sanatçılar eserlerinin tek yaratıcıları değil, genellikle sanat üretimi bir işbirliği içerisinde gerçekleştiriyordu.

[...] sanat üretimi genellikle işbirliği içinde gerçekleştiriliyor, tek bir sanat eseri birçok akıl ve elin bir araya gelmesiyle üretiliyordu. Bu sistemde ise ideale uygun olan, yaratıcı işbirliği değil bireysel yaratımdır; eserler nadiren özel bir amaca ya da mekana yöneliktir ve aslında varoluş amaçları bizatihi kendileridir; sanat eserlerinin herhangi bir işlevsel bağlamından yalıtılmaları, konser salonlarında, sanat

müzelerinde, tiyatrolarda ve okuma salonlarında sessiz ve saygılı dikkat idealine yol açmıştır (Shiner, 2004: 26).

Eski sanat sisteminde Shiner'in de belirttiği gibi hamiller ya da müşteriler, özel yerler ya da bağlamlar için şiir, tiyatro oyunu, resim ya da beste sipariş eder, bu siparişle de çoğunlukla ortaya çıkarılacak eserde istenen özellikler önceden saptanır ve eser de buna göre üretilirdi. Bunun sonucunda üretilen ürünün başarısını belirleyen geleneksel güzellik ölçütlerinin yanı sıra o ürünün amaçlarına ne ölçüde uyduğu da önem kazanmaktaydı. Üretilen parçanın fiyatı ise, genellikle ürünü yapan atölye ya da ustanın şöhreti ile parçanın işlevi dışında, kullanılan malzeme ve yapımındaki zorluk ve harcanan zaman tarafından belirleniyordu (Shiner, 2004: 202).

Eski hamil sisteminin yerini ise günümüzde piyasa sistemi almıştır. Burada eserin siparişe göre üretilmemesi ve esrin kullanım bağlamının olmaması ise sanatçıların kendi üretimlerini kendi yöntemleriyle gerçekleştirmelerinde tamamen özgür oldukları düşüncesinin oluşmasına yol açar. Shiner'in deyişiyle güzel sanat eserinin fiyatı eserin kendisiyle nadiren ilintilidir: “Fiyat” ne kullanılan malzemeyle ne işçilikle hatta ne de yapımdaki zorluklarla –çünkü bu sistemde eser artık bir inşa değil kendiliğinden bir yaratımdır- ilintili bir şeydir. Bir güzel sanat eseri kendi içinde tam anlamıyla paha biçilemez bir şeydir; satış fiyatını belirleyen şey ise sanatçının ünü ile alıcının arzusu ve gönüllülüğüdür (Shiner 2004: 202-203).

Bu sistem içerisinde sanat kurumları kendilerinin karşısında duran sanatın bu algılanımlarına ve bunun sonucunda ortaya çıkan sanat kurumlarına ve geniş anlamda da sanat piyasasına karşı direnişleri de kendi içerisine alarak ayakta kalmaya devam etmektedir.

Öte yandan modern sanat sisteminin bu kutupsallığı karşısındaki direniş de gelişip serpiliyor; yalnızca yüksek ve popüler sanat arasındaki sınırları delip geçen yazar ve besteciler arasında değil aynı zamanda kavramsal, çevreci ve performans yaklaşımlarıyla özdeşleşen sanatçılar arasında da (Shiner, 2004: 345).

2.1.3. Modernite, Tüketim, Sanat ve Direniş

Burada direniş sadece hakim sanat, sanatçı ya da estetik ideallerinin kısırlığına karşı savaş açan birkaç insanın söyledikleri ya da yaptıkları şeylerle sınırlı değildir. Aynı zamanda yerleşik sanat kuramlarına karşı ya da bunlarının dışında çalışan sanatçıları da gerektiren bir şeydir. Fakat bunları da tamamen bu sistemin dışında şeyler üreten ve asla bunun içerisine girmeyen sanat anlayışları olarak tanımlamak da yanlış olacaktır. Çünkü sanat piyasası aynı zamanda bu, karşısında konumlanan sanat anlayışlarını da içine alarak varlığını devam ettirmekte ya da kendilerini bu sanat piyasasına karşı konumlayanlar bir süre sonra bizzat kendileri bu alanın içerisinden tanımlayabilmektedirler. Bu bakımdan Shiner'in de belirttiği gibi asimilasyonla direniş arasında diyalektik bir ilişki ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın başlarında gelişen karşı sanat hareketleri bir yandan kutsal ve yüceltilmiş bir uğraş olarak sunulan modern sanat algısına saldırıyor bir yandan da siyasal alana yönelerek Sosyalizm ideallerini dillendiriyor; bir yandan da sanat ve toplumsallık arasındaki bağların koptuğunu iddia ederek bunların tekrar kurulması gerektiğini savunuyorlardı.

Bu karşı sanat anlayışlarından birisi de Dada'dır. Dada, her iki tarafın da kendi uluslarının en yüksek kültürel değerlerini savunduklarını iddia ettikleri bir savaşa karşı protesto olarak 1917'de Zürih'de baş gösterdi ve çok geçmeden de Berlin'e, Paris'e ve öteki şehirlere yayıldı (Akt: Shiner, 2004: 379; Richter, 1965). 1918'de şair Tristan Tzara'nın öncülüğünde bir manifesto yayınladılar. Sanat –papağan gibi tekrarlanan bir söz- tarih oldu (Shiner, 2004: 380). Sanatta ölçüsüz ve tam bir başkaldırı öneriliyordu. Bunun yanında sanattaki bütün biçim ve içeriklerin yıkılması, insanı belirlenmişliklere ve sınırlara hapseden dilin yapısının yıkılması gerektiği anlayışı savunuluyor, bu açıdan da bireyci bir sanat anlayışından hareket ediyorlardı. Oysa Berlin'deki öbür Dadacılar ise bu eleştirileri ve karşı çıkışları daha çok siyasal bir alan üzerinden gerçekleştiriyorlardı.

(Berlinli Dadacılar) George Grosz'un yabani karikatürleri ve Hannah Höch'le John Heartfield'in alaycı foto montajları, zalim sanayicilere, militaristlere ve yükselen

faşist harekete karşı parlak saldırılardı. Grosz'un 1971'de yaptığı bir karakalem çalışması olan *Sabah Saatin Beşi*'nde iki ayrı manzara gösteriliyordu: bir tarafta fabrikalarını yolunu tutmuş işçi yığınları, öte tarafta ise o saatte hala sokakta sürten zengin sanayiciler (Shiner, 2004: 391).

Dadacılar sanatı tamamen ortadan kaldırmaktan çok onu hayatın içerisine sokmayı amaçlıyorlardı. Fakat Berlin Dadacılarının diğerlerinden farkı sanat ve hayatı birleştirmek için sanatı Sosyalizmin hizmetine sokmak görüşüdür. Dadacılar kendilerini sadece bir sanat hareketi olmadıklarını bunun yanında bir felsefe ve toplumsal bir isyan olduklarını ileri sürüyorlardı.

Ne var ki Dada ve Sürrealizm modern güzel sanat sistemine meydan okurken bile bu sistemin yayılmacı gücüne teslim oluyorlardı. Sanatçının üstün bir özgürlük ve dehaya sahip olduğu şeklindeki normatif görüş hem Dadacı hem de Sürrealist pratikte büyük ölçüde sahipleniliyordu (Shiner 2004: 382). Dadacıların bu görüşleri ise onların sanatı yaşamın içerisine sokma çabaları ve de sanatta belirlenmiş biçim ve özellikleri yıkmaya görüşleriyle çelişiyorlardı. Dadacılar ve Sürrealistler modern sanat sistemini eleştirirken mutlak bir değer olarak modern sanat idealinden de vazgeçmiyorlardı.

1917'de Rusya'da gerçekleşen Sosyalist devrimle birlikte ise Batı sanat anlayışını ve tiyatrosunu kökten değiştirdi. Cahil köylülere ve işçilere komünizmin temellerini öğretmek için Bolşevikler, adını işçilerin önlüklerinin renginden alan Mavi Önlük topluluklarını kurdu ve onları ülkenin çeşitli yerlerine gönderdi. Bu gruplar sokak tiyatrosu gösterileri düzenleyerek daha çok gazete tiyatrosu yaptılar. Asıl amaçları Devrimin propagandasını yapmak ve ayrıca da insanları o dönemde gelişen olaylar hakkında bilgilendirmektir. Bu gösteriler geçmişin kalıtsal ve çevresel küçük görmesine rağmen işçi ve köylülerin kendi yaşamlarını kontrol edebileceğini ve radikal değişimler yaratabileceğini garanti etti³. Kuşkusuz bu modernist sanat anlayışının karşısında da bir muhalefet içeriyordu. Muhalefetin özü Avangard bir sanat anlayışı, amacı da Devrim çerçevesinde çiziliyordu. Rusların bu Avangard

³ Adnan Çevik, Tiyatro Tarihi ders notları: 4

tiyatrosu Batı'nın tiyatro anlayışı üzerinde de etkili oldu. 1927'de Rus Mavi Önlük topluluklarının Almanya'da gerçekleştirdikleri turneden sonra o zamanlar Berlin Halk Sahnesi'nde yönetmen olan Erwin Piscator, Mavi Önlük topluluklarının tekniklerini kullanarak işçi sınıfının gücü eline geçirebileceği görüşünü savundu. Piscator sosyalist bakış açısı çerçevesinde işçi sınıfına yönelmiş oyunlarında film tekniğinden de yararlanarak, tarihsel sahneleri oyunun içerisine katmış ve temel olarak da sınıf çelişkisini göstermeye yönelmiştir.

Komünist saflarda yer alan Piscator için, tiyatro her şeyden önce bir propaganda aracı olmalıydı ve işçi sınıfını devrimci yönde harekete geçirmeliydi. Bu amaçla ilk proletarya tiyatrosunu başlatan Piscator, kurduğu toplulukla Berlin'in işçi semtlerinde, fabrika, birahane, toplantı salonu gibi kısa eylemci oyunlar sahneliyordu (Kocabay, 2003: 25).

Gelişen bu avangard tiyatro anlayışı birçok tiyatro kuramcısının görüşlerini derinden etkilese de propaganda dilinin ağır basmasıyla çoğu zaman düz bir anlatım tarzı sergilemiş bu da anlatımın mekanikleşmesine neden olmuştur. Muhalefet tarzı ise sanat alanından çok siyaset alanına yönelmiştir. Fakat bu nitelikleri bile tiyatral alandan birçok muhalefet tarzı ve karşı kültür anlayışını besleyebilmiştir.

Modern kapitalist dünya anlayışına muhalefet tarzlarından biri de Brecht'in Diyalektik tiyatro düşüncesi içerisinde gelişmişti. Brecht, önceden kestirilebilir, bütünlüklü, tamamlanmış karakterleri (Kumar, 2004: 117) oyunlarında yansıtmak yerine karakterlerin çelişik durumlarını ortaya seren ve bu yüzden de insan doğasındaki değişimlere vurgu yapan diyalektik bir çerçevede insanı yansıtmayı seçmiştir. Bu anlayış da hiç kuşkusuz modern kapitalist dünyanın temel savlarına yönelik, insanı ve doğayı anlama tarzlarındaki çarpıklıkların ortaya serilmesi amacının bir sonucudur. Brecht'in bunların karşısına koyduğu tiyatro düşüncesini ise öncelikle Epik Tiyatro adı altında kavramsallaştırması bile onun karşı çıkma tarzlarını ortaya koymaktadır. Maddi, modern, kapitalist, yabancılaşmış bir insanın karşısındadır.

Brecht, Marksist- Sosyalist bir sanatçı ve düşünürdü. Buna karşın onun tiyatro kuramı seyirciyi harekete geçirmeye yönelik politik tiyatro ve büyük kitlesel sokak gösterileri ve sokak tiyatrosu anlayışından ayrılıyordu. Brecht, tiyatroyu bir propaganda aracı olarak kullanmak konusunda Piscator'dan temelde ayrılıyordu. Brecht'in ilk dönem öğretici oyunlarında da eğitsel amaç eylemciliğin önüne geçmekteydi. Amacı seyirciyi şaşırtarak, sarsarak toplumun değişmeye yatkın olduğunu göstermekti. Buna göre Brecht, tiyatronun toplumun işsizlik, açlık, ekonomik çöküntü, savaş gibi sorunları ele alması gerektiğini vurgular. Onun sahnede ele aldığı konular ve kişiler tarihsel olarak oluşurlar bu yüzden de bu olaylar ya da kişiler kalıcı, kalıplaşmış değil tarihsel süreçte değişime uğramış ve gelecekte de uğrayacak olan kişilerdir. Bu bakımdan Brecht, insanı bitmiş tamamlanmış bir varlık olarak öne süren modernitenin birey anlayışını da yıkmaya çalışır. Brecht, öncelikle seyircisinden insanın değişebileceğini ve çevresini değiştirebileceğini fark etmesini ister ve bunun yolunun da dünyaya eleştirel bir gözle bakmaktan geçtiğini vurgular. Brecht bunu gerçekleştirebilmek için de öncelikle seyirciyi hipnoz durumuna sokan sahnedeki karakterle özdeşleşme durumunun gerekliliği üzerinde durur ve *yabancılaştırma* anlayışını ortaya atar.

Modern toplumlarda yabancılaştırma insanlara ilişkin anlamların yitirilmişliği olarak karşımıza çıkarken Brecht ise insana ilişkin anlamları bulmak için yabancılaştırma kavramına yönelir; çünkü benimsediği dünya görüşünde insan bilinen bir değer değil, bir inceleme konusudur. Brecht yabancılaştırmayı, anlaşılması amaçlanan olgunun alışıldık, bildik olandan soyutlanarak şaşırtıcı, beklenmedik olana dönüştürülmesi olarak kullanır. Yabancılaştırma, olayları karşıtlıkların birleşimi niteliği ile ele alıp, her olgunun içinde barındırdığı tez- antitez karşıtlığını göstermeyi öngörür. Amaç toplumsal gerçekliğin doğal ya da tanrı vergisi bir sonuç değil, değişebilir bir süreç olduğunu göstermektir.

Brecht bu kapsamda tiyatro alanında o dönemde yeni yeni gelişmeye başlayan yönetmene dayalı tiyatro anlayışına ve tek insanın belirleyiciliğine karşı çıkar. Bunun karşısında ise kolektif çalışma yöntemini geliştirir. Bu dönemdeki sokak tiyatroları da aynı Brecht gibi kolektif çalışma yöntemini belirlemiştir. Ayrıca, sosyalist

hareket içerisinde sanata her zaman bir serbesti tanınması gerektiğini, bunun en temel ihtiyaç olduğunu da, belki de hiçbir Marksist yazar Brecht kadar güçlü bir biçimde savunmamış, ortaya koymamıştır.⁴

Brecht kuramsal olarak gerçekçilik anlayışını savunurken aynı zamanda bu gerçekçilik anlayışının kalıplaşmasına ve değişime kapalı olmasına da karşı çıkar.

Çünkü zaman akıyor, akmasaydı altın masalarda oturmayanların hali fena olurdu. Yöntemler tükeniyor, uyarıcılar işlemez oluyor. Yeni sorunlar çıkıp yeni yöntemler istiyor. Gerçekçilik değişiyor; onu yansıtabilmek için yansıtma biçimleri de değişmeli. Hiçden hiç çıkar; yeni eskiden çıkarak doğar, yeni olmasının nedeni de budur.⁵

Brecht'e göre baskıcılar her çağda aynı yöntemlerle çalışmazlar, her zaman aynı durağan biçim içinde tanımlanmazlar bu yüzden yöntem diye tek bir şeye saplanıp kalmak yanlıştır. Brecht, o dönemde ortaya çıkan ajit-prop grupları ve sanat anlayışlarını da yeni sanatsal malzemeler ve anlatım biçimleri önermesi yüzünden önemli buluyordu. "Bunun büyükçe bir kısmı ilkel olabilir ama gene de bu, burjuva sanatında görünürde çok incelmış ruhi manzaraların ilkelliği ölçüsüne varamamaktadır".⁶

Brecht'in bu görüşleri geniş bir çevrede yankı bulur ve Adorno, Benjamin, Brecht ve Lukacs arasında modernizm ve realizm çerçevesinde bir tartışma başlar. Bu süreçte de Frankfurt Okulu'nun estetik konumlanması gelişmeye başlar. Burada Frankfurt Okulu'nun sanat ve toplum üzerinden geliştirdiği kültür endüstrisi ve kitle kültürü kavramaları çerçevesinde modern toplum eleştirisine değinmek önemli olacaktır.

⁴ Jameson, Derleme, **Estetik ve Politika**, Alkım Yayınları; İstanbul, 2006, 127s.

⁵Brecht'in Lukacs'ın eleştirilerine karşılık olarak yazdığı, sağlığında yayınlanmayan Popülerlik ve Gerçeklik adlı yazıdan. **y.a.g.e.**, 164 s.

⁶ **y.a.g.e.**, 167 s.

Swingewood, Frankfurt Okulu'nun toplum teorisinin kesinlikle kötümser olduğunu söyler (Swingewood, 1998: 333). Bu kötümserliğin elbette haklı gerekçeleri vardır. Çünkü o dönemde demokratik ve toplumsal kurumlar özerkliklerini kaybediyor ve bürokratism toplumun her kesimine yayılıyordu, böylece teknik uzmanlar ordusu filizleniyordu. Bunun yanında bilgi toplumsal düzenin çıkarları doğrultusunda manipüle edilerek bir metaya dönüştürülüyordu. Frankfurt Okulu da bunlarında etkisiyle kitle toplumu ve kültürüne dair bir teori geliştirmişti.

Kamusal alan küçülüyor, toplumsal yapı artık, bireysel değerleri güvence altına alan güçlü bağımsız kurumları barındırmıyordu. Özerk birey yok oluyordu. Bu süreçte bilim önemli bir araççı rol oynamıştı: burjuva biliminin bilimci, anti-hümanist ilkeleri bir bütün olarak topluma hakim oluyor, kaçınılmaz biçimde teknolojiye ve bürokraside odaklanan yeni bir tahakküm tarzının zeminini hazırlıyordu (Swingewood, 1998: 333).

Adorno ile Horkheimer *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde (1944) proleter devrimin ileri kapitalist ülkelerdeki başarısızlığını, konformist bir kitle kültürüne ve toplumsal bilincin kültür endüstrisi aracılığıyla denetlenmesine bağlamışlardı. Kültürel boyutun toplumsal eleştiride bu derece öne çıkmasının nedeni ise 2. Dünya Savaşından sonra aydınlanma, özgürlük ve adalet gibi kavramların nasıl olur da kitlelerin bu şekilde ele geçirilebildiği ve yönlendirilebildiği, Faşizm gibi totaliter sistemlerin oluşmasını sağladığı sorularını sormuşlardır. Okul bu çerçeveden hiçbir zaman Ortodoks Marksistlerin aksine faşizmi, kapitalizmin ekonomi politisinin doğal bir sonucu olarak tanımlamayı yeterli görmemiş faşizmin ideolojik ve kültürel boyutu ile ilgilenmişlerdir.

Frankfurt Okulu'nun totaliterlik ve kitle toplumu, kültür endüstrisi gibi kavramlar üzerinden geliştirdiği Holocaust'u anlama çabalarının yanında 1960'larda yeni bir Alman tiyatro sanatçı kuşağı Yahudi soykırımı ve Nazi geçmişleri nedeniyle atalarını sorgulamak amacıyla Alman tiyatrosunun belgesel niteliğine yöneldi. Rolf Hochhuth ve Peter Weis'in aralarında bulunduğu birkaç sosyalist oyun yazarı belgesel cihazlarını sadece Nazilerin değil, binlerce sıradan Alman'ın sorumlu

olduğu milyonlarca Yahudi, Slav, Çingene ve diğer azınlıkların yok edilmesinin boyutlarını göstermek için kullandı. 1960'lı yılların diğer belgesel oyunları seyircinin dikkatini İngiliz savaş suçlarına, Avrupa emperyalizmine, Birleşik Devletlerde geliştirilen hidrojen bombasına, Birleşik Devletlerin, Vietnam savaşına dikkat çekmek için benzer yollar kullandı. Sosyalist “gerçekler tiyatrosu” oyuncunun sesi, seyircinin ahlaki imgelemi gibi tiyatronun en eski silahlarına dayanmak için genellikle karmaşık medya efektlerinden kaçındı.⁷ 1960'lı yıllarda gelişen bu tiyatro anlayışları, 2. Dünya savaşı sırasında gerçekleştirilen vahşetin insani olarak köklerini sorguladığı ve öz eleştiri imkanı yarattığı gibi bunun aslında modern kapitalist sistemin bir tezahürü olarak algılanımına yönelmiştir. 2. Dünya Savaşının yıkıntılarının devam ettiği, soğuk savaşın giderek şiddetlendiği, savaş alanında yeni teknolojilerin hızla geliştiği Emperyalizmin hız kazandığı böyle bir dönemde bütün dünyada insanların bunlara karşı huzursuzluğu giderek artmıştı.

1950'li ve 60'lı yıllarda ABD'de birçok sanatçı ve tiyatrocu kendilerini apolitik olarak görmelerine karşın sansür ve baskı kapitalist pazarda hüküm sürüyordu. Soğuk savaş Liberalizmde birçok yapım ekonomik eşitsizlik ve geleneksel ırkçı davranış biçimlerini değiştirmek için demokrasinin ve hükümetin gücünün sınırlarını, bireysel başarı düşüncesini, tüketicinin seçimini ve ortak gücü destekledi. Liberal değerler birçok hafif müzikalde ve metod oyunculuğuna dayanan yoğun psikolojik dramlarda yansımıştır. Buna karşın 1. Bölümde de ayrıntılı olarak gördüğümüz üzere Soğuk Savaş liberalizmini reddeden Living Theatre, San Francisco Mime Troupe ve Harlem'deki Black Arts gibi sokak tiyatrosu yapan gruplar insanların özgürlük ideallerini yadıkları ve bu sınırları genişletme amacıyla oldukları gibi aynı zamanda baskın ve resmi kültüründe postunda delikler açmayı hedeflemişlerdi.

Bunun yanında 1970'lerde Brezilya'da Augusto Boal öncülüğünde gelişen Ezilenlerin Tiyatrosu anlayışı temelde Brecht'in politik tiyatro anlayışından hareket ederek sahne seyirci ikilemini ve ayrımını Forum Tiyatro, Görünmez Tiyatro gibi teknikler kullanarak kaldırmaya çalışmıştır. Bu yaklaşımda insanlar bilinçli olarak

⁷ Adnan Çevik, Tiyatro Tarihi Ders Notları: 9

(Forum Tiyatro) oyuna katılabilmişler, oyunu beğenmedikleri yerlerde durdurarak kendi düşünceleri çerçevesinde yeniden kurmaya çalışmışlar bunun yanında bilmeden (Görünmez Tiyatro) tiyatro oyununa katılarak, önceden konusu ve çelişki tarzları belli olan ama doğaçlama gelişen bu oyunlarda olayların çelişkileri gün yüzüne serilmeye çalışılmıştır. Tiyatro-seyirci ikiliğini ortadan kaldırmaya çalışan hiçbir yaklaşımın Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu olarak adlandırdığı tiyatro yaklaşımı kadar etkili olmamışlardır. Boal'in temel yargısı şudur ki oyun her yerde, her zaman ve herkes tarafından oynanabilir.

2.1.4. Sanatın “Post”u mu Yoksa Post-Modern Bir Sanat Mı?

1960'larda öncelikle New York sanat çevrelerinde ortaya çıkan tartışmalarda postmodern ya da postmodernizm kavramı, modern sanat ya da modernist estetik karşıtlığını ifade edecek biçimde kullanılmaya başlamıştır (Şaylan, 1999: 52). Postmodernizm, modernite'nin değillemesi olarak ilk kez sözü edilen zamanda ortaya atılmış gözükmektedir.

1960'lı yıllarda doğan ve hala büyük bir popülerite kazanan pop-art, modernizme ve modernist estetik anlayışına karşı postmodern bir tepki olarak tanımlanabilmektedir. Modern sanat 1890'lı yıllardan sonra, 1960'lı yıllara kadar görsel sanatlardan, müziğe ve edebiyata kadar sanatın bütün dallarında egemen gözükmektedir. Pop-art anlayışı ile ise modern sanatın tersine, sanatın seçkinciliğine karşı çıkmış; bu ölçütler yadsınmıştır. Pop-art'ın çıkış noktası sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı kritik etme gibi bir işlevi olmadığıdır (Paul Crowther,1990).

Pop-art'ın en tanınmış ve büyük ustalarından biri Amerikalı sanatçı Andy Warhol'dur. Andy Warhol, aynı zamanda postmodernist sanat anlayışının öncülerinden birisidir. Warhol'a göre sanatın misyonu olması anlamsız bir tezdır. Sanatın temel işlevi yaşamın yansıması olmasıdır. Örneğin Warhol'ün 8 saatlik filminde sadece uyuyan bir adam görünmektedir. Ona göre yaşamı yansıtacak sanat, anonim ilişkiler içinde kaybolan, kitlenin mekanik bir parçası haline gelen ama kitle içerisinde farklı olma gereksinimi duyan bireye yönelik olmalıdır. Warhol'un

Marilyn Monroe ya da Coca Cola posterleri bu anlayışı yansıtan en iyi örnekler arasında yer almaktadır.

Kısaca ana hatlarıyla özetlemek gerekirse, kendilerini postmodern olarak tanımlayan sanatçılar ve sanat kritikleri, modernizme ya da başka bir deyişle modern sanat anlayışına karşı iki önemli sayılabilecek eleştiri yöneltmiş gözükmektedirler. Birinci olarak karşı çıktıkları nokta, sanat yapısının misyonu olması, içinde bulunan durumu kritik ederek çıkış yolu araması ya da göstermesi ve geçmişten kopmuş bir yeniyi kurmaya kalkması biçiminde tanımlanabilmektedir. Postmodern kriterler, modern sanatın mutlaka ileriye, yani geleceğe dönük olmasının bir zorlamayı gündeme getirdiğinden söz etmektedirler.

İkinci eleştiri, modern sanatın seçkinciği olmuştur. Postmodern sanatçılar için sanatsal estetik popülist bir çerçeveye oturmalıdır; kitlenin beğenisiyle sanatsal ürünün estetik değeri arasında, buna göre doğrusal bir orantı vardır. Postmodern yaklaşım içinde de sanatçı, tam bir özgürlük içinde yaşamı yansıtacaktır ve çağdaş toplumda yaşam kitleleşmiş ise sanatsal yapının estetik değerini de kitle beğenisi belirleyecektir.

Görüldüğü gibi, kendini postmodern sanattan yana sayanlar, modern sanatın misyon düşüncesine, geçmişi yıkmaya yönelmesine, özgün olma tezine ve seçkinciliğine karşıdır. Sanat yapısında misyon olmayacaktır, çünkü artık yaşamda misyon yoktur. Buna karşılık taklit ve popülizm olacaktır. Bu yaklaşım, zamanı öne çıkaran modern sanata karşıdır. Modern sanatın zamanı öne çıkarması yani eskiyi yıkıp yeniyi kurma için en azından ipuçları vermesi bir tarihsellik boyutunu kapsadığını göstermektedir.

Halbuki postmodern sanat anlayışında tarihsellik söz konusu olamaz; eskinin yıkılıp gideceği ve onun yerine bir yeninin geleceği, bu gelişin düzeni ya da içeriği vb. düşünceler postmodern sanat anlayışında, anlamsız oldukları gerekçesiyle yer almamaktadırlar. Buna karşılık postmodern sanat için bir mekansallık ya da yerellik ön plandadır. Bir başka deyişle, postmodern sanat anlayışı içinde tarihin akışı,

gelişme ve bunun evrenselliği yoktur. Hatta her türlü evrensellik iddiası anlamsız oldukları gerekçesiyle dışlanmaktadır. Postmodern sanat estetiği için şu anda burada ölçütü esas alınmaktadır. Kuşkusuz bu yaklaşım yani evrenselin yadsınması bir anlamda batı benmerkezciliğinin yadsınması ve bir tür üçüncü dünyacılığın öne çıkarılması anlamına gelmektedir. Bu nokta, postmodern sanatın dolaylı bir biçimde de olsa insancılık ilkesiyle ilişkilendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Görüldüğü gibi post modern kavramı, sanat alanında yeni bir anlayışı ve estetik ölçütünü ifade edecek biçimde kullanılmaya başlamıştır. Peki bu dönüşüm nasıl ortaya çıkmıştır? Postmodern sanatçılar bu soruyu tam olarak yanıtlamamakla birlikte toplumsal değişimin ve bu toplumsal değişim içerisinde ortaya çıkan yeni yaşam biçimlerinin belirleyici olduğu bir biçimde ifade edilmektedir. Bir kısım postmodern kuramcılara göre bu yeni yaşam biçimi, teknolojik gelişmeye bağlı olarak kesin ve ayrıntı bir biçimde denetim altına alınmış bir aşama olarak tanımlanmaktadır. Bu aşamada birey sürekli olarak imaj bombardımanına tutulmakta, bu bombardıman ile toplumsal sistem bireyin neyi yapabileceğini, neyi yapamayacağını, neyi beğeneceğini, neyi beğenmeyeceğini sıkı bir biçimde belirlemektedir.

Ne yiyeceği, ne giyeceği, ne tüketeceği, ne izleyeceği imajsal olarak belirlenen bireylerin oluşturduğu kitle ya da toplum için sanatın bir misyon sahibi olması, bir şeyleri kritik edip yıkmaya ve doğru bulduğu yeninin nasıl kurulabileceğini göstermeye kalkması anlamsız olarak nitelenmektedir. Postmodern sanat anlayışı bir bakıma eskiden kopuş anlamını içermektedir ama herhangi bir yeni yol ortaya koymamaktadır. Bu durumda sanat, tekrar, taklit ve yapıştırma gibi yöntemleri ön plana çıkarmakta, estetik ölçütleri bunlara göre kurmakta ve bir tür ‘kopyala farkı yapıştır’ durumu ortaya çıkmaktadır.

Önceleri belli başlı sanat akımları çerçevesinde tanımlanan ve konumlanan sanat eserlerinin sınıflandırılmaları günümüzde “insanlar, yerler ve şeyler” (Kuspit, 2004: 17) arasında tanımlanarak sanat akımlarına yer verilmemektedir. İç çelişkiler soyutluklar, zamansal ve mekansal alandan ya da alanlardan kopuşlar başlıkları

altında toplanabilecek sanat yaratıları gerçekliğin yeniden üretimi ya da duyguların tasvirinden çok onların tekrar kurgulanması üzerinden kendini göstermektedir. Büyük fabrikaları andıran postmodern sergi salonları, sanat merkezleri, tiyatro binalarında üretim alanını, tüketim alanı belirlemekte ve üretim→aktarım→paylaşım döngüsünün yerini üretim→tüketim→boşalım olarak buralar ‘görünür el’in serbest piyasaları haline dönüşmektedirler. Böylece “sanatın ticari değerine vurgu yapılmasıyla üst sınıfların eğlence aracı olarak görülmeye başlamış ve bir tür topumsa sermayeye dönüşmüştür” (Kuspit, 2004: 24).

“Öyle ki artık sanatın var olması için hiçbir neden ya da ihtiyaç yokmuş gibi görünmeye başlar; böylece her tür sanat önemliymiş gibi görünür ve sanat, eşî görülmedik bir biçimde yaygınlaşır. Sanatta ciddiyeti belirlemek için hiçbir ciddi kriter kalmadığı için herkes kolaylıkla ciddi sanatçı haline gelebilecektir” (Kuspit, 2004: 24). Artık sanat ile sanat olmayan birbirinden ayırt edilemez hale gelmiştir.

Böylece sanat, eleştirel bağlarından kopartılarak tüketim ve kolay algılanabilirlik çerçevesine indirgenerek sıradanlaştırılmaktadır. Sanat artık Kuspit’in deyimiyle sanat olmaktan çıkarılmış ve estetik deneyimin ifadesi ve aracı olmaktan çıkmış ve kurumsal kimliği, eğlendirme değeri ve ticari gösterişince tanımlanan psiko-sosyal bir yapı haline dönüşmüştür.

Modern zamanlarda sanata öncü, yönlendirici bir rol biçilerek sanat üreticisi de bu çerçevede toplumsal konumlanışına göre ileri ya da geri olarak nitelenerek tanımlanmaya çalışılıyor ve bu durum da sanatsal üretim açısından aynılığın farklılığı durumunu ortaya çıkartıyordu. Fakat sanat piyasasının günümüz toplumlarında bu durum farklılığın aynılığı boyutuna dönüşmekte ve sanatsal üretim aslında farklılaşırken aynılaşmaktadır. Ve sanatçı toplumsal konumlanışına göre değil, zaman ve uzamın belirsizliğinde, belirli bir yönlendirme ya da ileri ya da geri olma durumunu kapsamayan bir kalabalığın içerisinde konumlanmaktadır. Böylece kalabalığın ilerisinde ya da gerisinde durmak bir anlam ifade etmemektedir. Kalabalık. Peki, kalabalık içerisinde tanımlanan sanatçı kendini nasıl var edecek?

2.2. Sokak Tiyatrosunda Direnişin Yapısı

Bu bölümde öncelikle sokak tiyatrosunun konvansiyonel ve salon tiyatrosundaki seyirci oyuncu ayırımına karşı ne gibi yöntemler önerdiği Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu yaklaşımı içerisinde anlaşılmaya çalışılacaktır. Bunun için de sokak tiyatrosunun bir türü olarak sayabileceğimiz Görünmez Tiyatro yaklaşımı ve Forum Tiyatrosu yaklaşımları üzerinde durularak bu yaklaşımların önerdikleri seyirci-oyuncu kavramının sokak tiyatrosu açısından önemine değinilecektir.

Bir sonraki bölümde ise tarihsel süreçte komedi ve gülmenin tiyatro açısından yıkıcı ve eleştirel bir sanat yaratmadaki kullanım tarzları üzerinde durularak bunların farklı görüntülerine bakılacaktır. Bu kapsamda Antik Yunan'dan başlayarak komedinin eleştiri ve alay için nasıl kullanıldığını, ortaçağda karnavalesk formların yıkıcı bir eleştiri gerçekleştirerek soytarların gülmeyi ve alayı nasıl kullandıkları üzerinde durulacak ve Osmanlıda gelişmeye başlayan Karagöz oyunlarıyla bu soytarı geleneği arasındaki benzerlikler ortaya çıkartılarak bizim toplumumuza bu eleştiri geleneğinin nasıl yansıdığı anlaşılmaya çalışılacaktır. Son olarak ise yıkıcı bir eleştiri olarak gülmenin ve ironinin sokak tiyatrosu açısından kullanım şekillerine bakılacaktır.

2.2.1. Sahne Seyirci Ayırımına Karşı Seyirci Oyuncu Yaklaşımı ve Ezilenlerin Tiyatrosu

Sokak tiyatrosunun alışlagelmiş konvansiyonel tiyatroya karşı çıktığı en temel noktalardan birisi de seyirci ve oyuncu arasındaki ayırımın keskin çizgilerle belirlenmiş olmasıdır. Buna göre oyuncular sadece oyuncudur, seyirciler de sadece seyircidir. Konvansiyonel tiyatro açısından seyirci statiktir oysa sokak tiyatrosu seyirciyi dinamik bir şekilde algılar ve zaten bu yüzden de sokağı seçmiştir. Temel hedefi sokakla sanat, tiyatro arasındaki ayrımları eritmektir. Salonlarda her sınıftan ve her kesimden insanı bulabilmek imkansızdır. Oysa sokak, hayatında hiç tiyatro izlememiş günlük telaşı içerisinde olan, o salonlarda kapalı kapılar ardında

yapılanların ne olduğunu hiç bilmeyen insanlarla doludur. Sokak tiyatrosu salonlarda oturup bu insanların neden tiyatroya gelmediğini tartışmak yerine bu insanlara tiyatroyu nasıl götürebiliriz sorusunu sorar.

Sokak tiyatrosu ister istemez sokağın hareket tarzına göre şekillenir. Çünkü sokakta neyle karşılaşabileceği, hangi faktörlerin sokak tiyatrosunu etkileyip yönlendirebileceği, insanların ne gibi tavırlar gösterecekleri önceden kestirilemez. Bu açıdan oyunun ve oyuncuların sokağın doğaçlamalarına karşı kendi doğaçlamalarını da geliştirebilmeleri gerekmektedir. Bu yüzden sokak oyuncusu da salon oyuncusundan farklılaşmaktadır. Sokak tiyatrosu, seyircileri de oyunun içerisine davet ederek aynı zamanda yaşamda karşılaştığımız oyunlara karşı rahat izleyici koltuklarımıza yaslanıp, yarı uyanık yarı uyuklar bir vaziyette olayları izleme durumlarımıza da alternatifler sunar.

Tiyatro tarihinde sahne ve seyirci ikiliğini ortadan kaldırmaya yönelik birçok kuram geliştirilmiş ve birçok alıştırma yapılmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi Brecht de seyircilerin sadece seyirci durumunda kaldıkları Aristotelesçi Katharsis anlayışına karşı çıkarak insanların tiyatrodan arınarak ve rahatlayarak değil, kafalarında soru işaretleri ve çelişkilerle ayrılmalari gerektiği görüşünü savunmuştur (bunun için hangi yöntemler geliştirdiğini 1. ve 2. bölümde anlatmışım o yüzden bunlara tekrar girmeyeceğim). Brecht'in bu görüşleri çerçevesinde sahne ve seyirci ayrımını en kapsamlı bir şekilde yok etme girişimi ise Augusto Boal tarafından gerçekleştirilmiştir.

Sokak tiyatrosunu etkileyen ve aynı zamanda sokak tiyatrosunun da imkanlarından yararlanan Boal, *Görünmez Tiyatro* ve *Forum Tiyatro* gibi tiyatro yaklaşımları geliştirmiş. Boal'in geliştirdiği bu yaklaşımların temel hedefi seyirci ve oyuncu ayrımını ortadan kaldırabilmektir. Bunun için geliştirdiği yöntemler ise aynı zamanda sokak tiyatrosu tarafından kullanılan yöntemlerle benzeşmektedir.

Boal'e göre tiyatro zorunlu olarak politiktir, çünkü insanın bütün faaliyetleri politiktir ve tiyatro da bu faaliyetlerden biridir. "Tiyatro halkın açık havada özgürce

şarkı söylemesiydi; tiyatral gösteri halk tarafından halk için yaratılmıştı ve bu nedenle tiyatroya ditrambik⁸ şarkı da denebilirdi. Tiyatro herkesin özgürce katılabileceği bir kutlamaydı. Sonra aristokrasi geldi ve ayrımlar oluşturdu: bazı kişiler sahneye çıkacak ve sadece onlar oynayabilecekti: diğerleri ise oturdukları yerde, edilgen ve alıcı konumunda kalacaklardı. Bunlar seyirci, kitleler, halk olacaktı” (Boal: 2003:1). Boal, tiyatrodaki ayrımlaşmanın kaynağını bu şekilde tanımlarken bunun karşısında Görünmez Tiyatro ve Forum Tiyatrosu yöntemlerini geliştirmiştir. Şimdi kısaca bunlara değinelim.

Görünmez tiyatro, halkı bilgileri dışında oyunun katılımcısı yapan bir halk tiyatrosudur. Onlar bir tiyatro oyununun seyirci-oyuncularıdır. Bir tiyatro oyunu sahnelenmekteyken aktif birer seyircidirler ama ne olay sırasında ne de sonrasında bunun gerçek yaşam değil de bir tiyatro olduğunun farkına varmazlar. Bu tabii ki aynı zamanda gerçek yaşamdır, çünkü aslında olaylar gerçekten olmaktadır, insanlar gerçektir, olaylar gerçektir, tepkiler gerçektir. Bu bir tiyatro binasında ya da bariz teatral bağlamı olan bir mekanda geçmeyen ve seyircinin, seyirci olduğunu bilmediği tiyatrodur (Boal, 2003: XVII).

Bu tekniği sokak tiyatrosunun bir türü olarak sayabiliriz. Görünmez tiyatroda konu önceden oyuncular tarafından belirlenir. Konunun seçilmesi ise oyunun nerede oynanacağına ve o bölgedeki, şehirdeki ya da topluluktaki var olan sorunlara göre belirlenir. Burada oyunun konusu belirlenirken önceden yazılı bir metin hazırlanmaz çünkü oyun, bunu oyun olarak bilmeden oynayan insanlar arasında şekillenir. Sadece konu ve bu konudaki çeşitli farklar, benzerlikler bulunarak karşıt görüşlerin çıkarılması hedeflenir. Bu bakımdan amaç bu çelişkileri ve olayın farklı yönlerini yansıtılabilmek ve insanların bu çelişik durumlar karşısındaki tavır alışlarını ortaya çıkartabilmektir. Bu kapsamda oyuncular önceden belirlenen yerde insanların arasında, seçtikleri konu ve yönelim çerçevesinde gerçek bir olaymış gibi tartışma başlatırlar ve oyun olduğunu bilmeyen insanlar tarafından bu kurgu-gerçek olaydaki tavır alışları ve olayın çelişkilerinin insanlar tarafından anlaşılmasını hedeflerler.

⁸ Ditrambik: (dithyrambic) Antik Yunan’da Dionizos şerefine yazılmış koro ilahisi tarzında.

Oyuncular dışında hiç kimse bunun bir oyun olduğunu bilmez. Çünkü bu hem bir oyundur hem de günlük yaşamda karşılaşılabilecek bir durumdur. Bu bakımdan da bir kurgu değil gerçekliktir. Oyunculara düşen işse burada olayın uç boyutlarını gözler önüne sererek, çelişik durumları ortaya çıkartmak ve bu kurgu –gerçek olay karşısında insanların ne gibi tavırları tercih ettiklerini ya da ne gibi tavırlar yarattıklarını ortaya çıkartmaktır. Görünmez Tiyatroyu Sokak tiyatrosunun bir çeşidi olarak sayabilirsek bile ajitprop sokak tiyatrolarının aksine seyircilere öğüt veriliyormuş izlenimi vermek yerine onların istedikleri tavırları seçmelerine özgürlük sağlaması bakımından bu tiyatro anlayışından ayrılırlar.

Modern toplumlarda korkuların salt fiziksel görünümünden daha çok onların simgesel görünümünün insanlar üzerinde daha etkili olduğu görmekteyiz. Tiyatro kuramcısı Boal'e göre bizi düzene davet eden ya da bizi korkutan fiziksel polislerin yerini kafamızın içine giren polisler almıştır. Öyle ki bu kafadaki polisler artık insanın düşünmesine bile engel olmaktadır, böylece daha insanlar yolun başındayken yani eyleme geçmeden bile kendilerini baskı altında hissetmekte ve böylece düşünmekten bile korkar hale gelmektedirler. Korkumuz büyük, çünkü bugün her şeyin nesnelere üzerinden anlamlandırıldığı bir dünyada kaybedeceğimiz çok şey var. Kaybedeceğimiz çok şey olduğu içinde, düzeni uygulayan ya da onu içselleştirmiş olan çok fazla sayıda bireye gereksinim duymaktayız. Çünkü bu bireyler ne kadar fazlalaşırsa bizim kaybedeceğimiz şeyler de o derece azalacaktır.

Boal, sahne seyirci ayrımını yıkmak ve ezen-ezilen ilişkisini ortaya koymak için ise Forum Tiyatrosu tekniğini kullanır."Forum tiyatrosu, bir problemin çözümlenmeden seyircilere yani seyirci-oyunculara sunulduğu ve onların çözümleri oynamaya davet edildiği teatral bir oyundur. Problem her zaman bir baskı biçimini işaret eder ve genellikle ortada ezenler ve ezilen bir kahraman vardır. En yalın haliyle hem oyuncuların hem de seyirci-oyuncuların bu baskının kurbanları olacağı düşünülür. Ancak da böylelikle alternatif çözümler önerilebilirler çünkü kendileri şahsen bu baskıya aşinadırlar. Sahnenin bir kez gösteriminden sonra, bu sergilemeye model adı verilir. Sonra bu sahne biraz daha hızlandırılmış olarak tekrar oynanırken seyircilerden biri 'Dur' diye bağırp, kahramanın yerine geçer, ezenleri yenmeye

çalışır” (Boal, 2003: XX). Boal, ezen ezilen ilişkisinde ezilmeye yol açan durumlar karşısında Forum Tiyatrosuyla insanların bu ezilmişlik durumlarından nasıl kurtulabileceklerini düşündürmeyi amaçlamış ve ancak bu durumdan kurulmanın salt düşünmeyle değil aynı zamanda eylem içerisinde gerçekleşebileceğini savunmuş ve bu tekniği önermiştir. Boal, nesneleşen dünyaya ve kafamızdaki polislere kısa devre yaptırmak için tiyatroyu ve oyunu önerir. Okullarda, fabrikalarda, kamusal merkezlerde, kiracılarla, evsizlerle engellilerle, etnik azınlıklarla vb. baskının paylaşıldığı bir topluluğun olduğu her yerde bu baskı unsurlarını ortadan kaldırmak için Forum Tiyatrosunun araçlarının kullanılabilmesini savunur. Amacı yine tartışma başlatmak, alternatifler göstermek, insanları kendi hayatlarının kahramanları yapabilmektir (Boal, 2003: XX).

Boal’in bu yaklaşımları sokak tiyatrosunun direniş imkanlarını ve araçlarını anlayabilmek bakımından önemlidir.

2.2.2. Gülme, Tiyatro ve Toplumsal Eleştiri Biçimleri

Tek söz söylemeden, bir kahkaha en büyük zorbanın tehditlerine gedik açabilir ya da en can sıkıcı kimseleri yola getirebilir. Bakmayın tehlikeli bir iştir gülme işi.

Barry Sanders

2.2.2.1. Tiyatroda Gülme ve Alayın İlk Biçimi: Komedya

İlk kez 6. Yüzyılda Yunan toplumunda şarap, bereket ve bitkiler tanrısı Dionisos’u kutsamak için yapılan Bacchanolia şenliklerinde dinsel törenlerden özerkleşerek bir sanat türü haline gelen tiyatro, temel olarak Tragedya ve Komedya olarak iki alana ayrıldı.

Tragedya’nın, Dionisos’cu köklerden sıyrılarak efsaneleri, mitleri ve efsaneleşecek kadar eski olayları anlatmaya başlayarak ahlaki, siyasi bir mesaj vermesi, toplumu ve evreni bir bütünlük olarak temsil etmesi bekleniyordu. Fakat temsil edilmesi beklenen bu evren aynı zamanda hiyerarşik bir evrendi: En üstte

tanrılar katı yer alıyor, altta ise ölümlülerin diyarı bulunuyordu. Böylece bir halk şenliği olan Dionisoscü köklerinden ayrılmaya başlayan Tragedya, karnavalesk köklerinden sıyrılarak o dönemin hiyerarşik Yunan toplumunun yapısını yansıtan ya da onaylayan bir tarz da gelişmeye başlamıştır. Boal, Aristoteles'in tragedya'yı şu şekilde tanımladığını ifade ediyor: "Tragedya, insanın aşırılıklardan uzak, erdemli davranışlarından oluşan mutluluğunu arama sürecinde, rasyonel ruhun eylemlerini, alışkanlıklara dönüşmüş tutkularını tatmin eder" (Boal, 2004: 23).

Kuşkusuz Tragedya'nın Dionisoscü köklerinden arınmaya çalışmasının önemli bir anlamı vardı. Bu anlam da Aristoteles'in tiyatro kuramında tanımladığı gibi bir tür Katharsis (kısaca arınma) yaratma çabasıydı. Poetika'da tragedya tanımı şu sözlerle tamamlıyordu: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis)". Hipokrat'a göre Katharsis, organizmada acı ve rahatsızlık veren bir unsurun atılması anlamına gelir. Bu unsurların bu şekilde arındırılmasıyla sonunda yabancı maddeden kurtulunur. *Katharsis* sözcüğünü doğrudan doğruya sanata uygulayan Aristoteles olmuştur. Poetika'da katharsis, korku ve acıma gibi ruha zararlı duyguları boşaltarak, rahatlama anlamına gelmektedir (Şener, 1991: 36). Tragedya seyredilirken öncelikle bu duygular sahnedeki kahramanlar aracılığıyla ortaya çıkarılmakta, sonra seyirci ve kahraman arasında bir özdeşleşme yaratılarak bu duyguların üstesinden gelen kahraman sayesinde seyirci de bu duyguların üstesinden gelerek rahatlama sağlanmaktadır. Böylece sanat insan ruhunu bu kötü duygulardan temizleyerek onu sağlıklı hale getirmektedir.

Arındırılması gereken heyecanlar arasında neden öncelikle korku ve acıma duygularından söz edildiğine, bu heyecanların zararlı sayıldığına gelince, tamamlayıcı bilgiyi Aristoteles'in öteki yapıtlarında buluyoruz. Yazar Retorika'da merhameti de, korkuyu da bir çeşit acı olarak nitelemiştir (II/5). Acıma, layık olmadığı bir kötülüğe uğrayana karşı duyduğumuz acı verici bir duygudur. Özellikle bu kötülüğün bizi ve yakınlarımızı tehdit ettiğini bildiğimiz zaman acıma duyarız. Tehlikeli durum bize çok yaklaşır, ıstırap kendimizinmiş gibi görünürse, acıma duygusu korkuya dönüşür. Acıma ve korku duyguları birbirine çok yakından bağlı olan duygulardır (Şener, 1991: 38).

Aristoteles katharsis'in önemini bireysel olarak vurgulasa da asıl kastettiği toplumsal alandır. Kişi katharsis'in sonucunda daha dengeli bir birey haline gelerek toplumsal uzamda da bu dengenin izdüşümünü gerçekleştirileceği öngörülmektedir.

Fakat Boal'in deyişiyle aslında acıma ve korku hiçbir zaman kusur, zayıflık ya da hata olmadı. Dolayısıyla hiçbir zaman atılması ya da temizlenmesi gerekli değildi (Boal, 2004: 42). O zaman insan neden bu duygulardan arındırılmaya çalışılıyordu? Kuşkusuz bunun nedeni bütün bu duyguların bireyin dolayısıyla toplumun dengesini bozan bir şey olarak görülmesinde yatıyordu. Denge önemliydi ve aslında dengeyi ifade eden de tam olarak toplumsal hiyerarşilerdi. Buna paralel olarak tragedya da seyirci yani halk korku, acıma kızgınlık duygularını sahnedeki karaktere atfederek bu duygu durumlarından kurtulmakta, yani katharsis oluşmakta ve bu sayede kişinin eyleme geçmesi engellenerek aslında bir tür hipnotik durum yaratılmaktaydı. Eski Yunan'da büyük halk kitlelerinin bu gösterilere katıldığı, tiyatroların ve şenliklerin önemli bir sosyalleşme mekanları oldukları göz önünde tutulunca bu durumun yaratılmasının ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır.

Oysa Yunanca *Komos* sözcüğünden türeyen komedyanın, tragedya'ya oranla Dionisoscü köklerine daha bağlı kaldığını söyleyebiliriz. İ.Ö. 6. Yüzyılda Yunan egemen sınıfların gözünden düştüğü halde köylülerin ve yoksulların yaşamında önemini koruyan soytarılık, hokkabazlık, karnavallarda ortaya çıkan herkesin birbiriyle utangaçsızca sevişmesi gibi avam öğeler, komedyada önemli bir yer tutuyordu. Dili de konuşma diline yakındı. Aristoteles tragedya ve komedyanın türlerini birbirinden ayırt ederek bu iki türün yazarlarının mizah ve ahlak yönünden de farklı olduklarını ileri sürmüştür. Ortalamadan daha kötü kişileri taklit eden türün komedyanın olduğunu ileri sürmüş, kusuru taklit ettiği için de soylu olmayan bir tür olduğunu vurgulamış, kişisel taşlamaya ve acıtıcı alaya karşı olduğunu vurgulamıştır.

Oysa komedyanın yazarı Aristophanes, komedyanın sadece eğlence sağlamakla kalmadığını, ayrıca toplumun beğenisini eğittiğini, ahlak eğitmeni ve siyaset danışmanı görevini yaptığını ileri sürmüş, eserlerinde doğruyu, gerçeği söylediğini, büyük mevkilerdeki kötü kişilere saldırarak ülkeyi pakladığını belirtmiştir (Şener,

1991: 45). Aristofanes'in oyunları siyasi ve toplumsal yergicilikleriyle ahlaki bir yer üstlenmişlerdi. Örneğin Aristofanes'in *Eşek Arıları* oyunu dönemin adalet mekanizmasını alaya alarak eleştirmiştir. O dönemdeki yargıçları eşek arılarına benzeterek üst sınıfların çıkarlarını ve yargıçların da kendi faydalarını her şeyin üstünde tutan adalet sistemini alaya almıştır.

Halk mizahına, yergisine ve Dionisoscü şenliklerin aşırılıklarına bağlı kalıp siyasal ve toplumsal yergiye yol açan komedyanın, halkı etkileme ve kralı soytarı yapma potansiyelinin farkına varılmasıyla asla komedyaya bu dönemindeki konumuna erişemeyecek ve çağlar boyunca iktidardakileri eleştirmenin de bir aracı haline gelerek, baskı altına alınmaya çalışılacaktır.

Kaldı ki bu dönemde sonra Büyük İskender döneminde komedyaya oyunlarında yöneticileri taşlamak, eleştirmek ve alaya almak yerine daha çok para, aşk gibi kişisel yaşantılar üzerinde durularak, komedyaya bu toplumsal ve siyasal alandan dışlanmaya çalışılacaktır. Romalı komedyacılar, Atina Yeni Komedyasından aldıkları konuları Romalının günlük yaşantısına, aile ilişkilerine uyarlamışlardır. Amaç, seyirciyi, günlük ilişkilerini yöneten kurallar konusunda eğitmektir. Yunan tiyatrosunda olduğu gibi ilgi, önemli siyasal sorunlara, yaşamın dramatik anlamına, gülünç çelişkilerine yöneltilmemiştir. Roma komedyası dokusunu küçük sorunlardan örmüştür (Şener, 1991: 51).

Komedyaya kendini eleştirme, yıkma ve yapma gibi iki uçlu bir nitelik taşımaktadır. Aynı zamanda kendine uzaktan bakmayı da gerektirdiği için gülmeyi de doğurur. Komedyanın kahkahası hem kendine dönük bir eleştiriyi hem de başkalarına yönelik alay ve yergi öğelerini içermiştir (Sokullu, 1993: 29).

2.2.2.2. Ortaçağ: Ciddilik Çağı ve Karnavalesk Gülme

Dinsel dogmanın yerleştiği ve Hıristiyanlığın toplumsal, siyasal ve kültürel anlamlandırmaların tek eksenini olduğu bir çağda son derece yıkıcı olabilecek olan tiyatroyu, komedyayı ve gülmeyi ise görmezden gelmesi düşünülemezdi. Bakhtin'in

de belirttiği gibi Hıristiyanlık daha ilk dönemlerinde gülmeyi yasaklamıştı. Artık çağ ciddilik çağıydı.

Ortaçağda gülme, ideolojinin tüm resmi alanlarının ve toplumsal ilişkilerin, tüm resmi katı biçimlerinin dışında kalmıştı. Hoşgörüsüz, tek yanlı bir ciddiyet havası, resmi ortaçağ kültürünün tipik özelliğidir. Çilecilik, kasvetli kadercilik, günah, ceza, ıstırap baskıcılığı ve sindiriciliğiyle feodal rejimin karakteri gibi öğelerin tümü buz gibi taşlaşmış bu ciddiyet havasını belirlemiştir. Bu ciddiyetin öğeleri ise korku, korkuyla karışık dinsel saygı ve alçakgönüllülüktür (Bakhtin, 2001: 94).

Aynı katılığın ve ciddiliğin izini Goethe'nin *Faust*'unda da sürebiliriz. Goethe, *Faust*'a 1770 yıllarında başlarken ancak ölümünden bir yıl önce 1831'de bitirebilmiş. *Faust* atmış yıllık toplumsal ve siyasal olarak bu çalkantılı dönemde yazılmış ve bu değişimler de *Faust*'a yansımıştır. Marshall Berman'ın belirttiği gibi *Faust*'un sorunları kişisel sorunlar değildir; *Faust* maddi ve toplumsal koşulları hala ortaçağa özgü bir dönemde başlar, Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi öncesinde tüm Avrupa toplumlarını kıpırdatan daha büyük gerilimleri dramatize eder (Berman, 2006: 68). *Faust* hala ortaçağa özgü feodal düzen ve katılık içerisinde sıkışmış bir görünüm içerisinde başlar. Perde açıldığında Faust'u odasında yalnız başına görürüz. Gecenin geç vaktidir ve o kapana kısıldığı hissine kapılmıştır. Faust öncelikle kendini tefekküre vermiş, kendi odasında yazı masasının başında, kendini dış dünyadan soyutlamış katı ve kasvetli bir havada karşımıza çıkar.

“İşitmiyor musun? Aklımdan bile geçmez neşe;

Döne döne sarsılmak kendimden geçmek

benim istediğim, ...” (Akt: Berman: 64; *Faust*, 1765-75).

Metin And'a göre tüm sahne sanatlarının iki ana kaynağı vardır. Bunlardan ilki kırsal kesimde tarımın verimi için, yazın kuraklığını, kavurucu sıcaklığını savuşturmak, hayvanların sağlıklı kalması ve toplumun yararı için belirli tarihlerde yapılan simgesel nitelikte ritüellerdir. İkincisi ise, profesyonel halk oyuncularıdır. Bunlara genel olarak *mimus* oyuncularını da denirdi. Eski Yunan'da görülen bu oyuncular

Roma'ya geçmiş, Roma'dan sonra da Ortaçağ Avrupası'na ve oradan da Bizans'a geçmiştir. Bunlar toplumdaki çeşitli çarpıklıkları alaya alan, soytarılık yapan güldürü sanatçılarıydı (And, 1999: 128).

Ortaçağ'da Kilise, özellikle tiyatroya karşı amansız bir savaş açtı. Batı Roma İmparatorluğunun sona erişiyile tiyatro da, tümüyle yok olmuştu. Çok tanrılı kültürlerde Kilise onlardan kalan her türlü izi silmek istiyordu. Bu nedenle köylerdeki mevsimlik ritüelleri yani tiyatronun birinci kaynağını yok etmeye yönelik bir savaştı bu. Öte yandan yaşamlarını sürdürmek için köy köy dolaşan, derebeyi şatolarına uğrayıp boğaz tokluğuna gösteriler yapan oyuncular yani ikinci kaynak vardı. Kilise her ikisini engellemeye çalışıyordu. Önce din adamlarının bu gösterileri seyretmesi yasaklanmıştı. Tiyatro ölmüştü, tiyatro eylemini tek başına sürdüren bu gezici halk oyuncularındı. Bunlar antik kültürün geride kalan temsilcileriydi (And, 1999: 129).

Fakat kilise tiyatroyu yok edebilmek için gösterdiği bu çabalara rağmen onu yok etmeyi başaramamıştı. Bu yüzden taktik değiştirerek tiyatroyu ehlileştirme yoluna gitti. Böylece ortaya Ortaçağ Kilise Tiyatrosu çıktı. Bu tiyatronun amacı Hıristiyanlığın ilke ve amaçları doğrultusunda oyunlar ortaya koymaktı.

Kilisenin tiyatroya karşı olmasının nedenleri şunlardır:

- 1) Tiyatro, gerçek olmayı uydurur.
- 2) Tiyatro, susturulması gereken heyecanları uyarır.
- 3) Tiyatro, kutsal ruha aykırı düşen bir gerilim yaratır.
- 4) Tiyatro, ahlak dışı ve inanca aykırı olmaya yer verir.
- 5) Tiyatro, kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyar, ayartır (Arıkan, 2006: 200).

Hıristiyan öğretisi içerisinde birey doğuştan itibaren günahlarıyla doğar ve bu günahlarından arınabilmesi için de tüm zamanını tanrıya yakararak onun uğrunda işler yaparak ona hizmet ederek geçirmelidir. Bağışlanabilmek için de kilisenin öğretilerine uygun yaşamalıdır. Amaç bu dünya değil öteki dünya için çalışmaktır ve bunun belirleyicisi de kiliselerdir. Bu durumda dünyasal zevkleri kışkırtan sanatlarla uğraşmak doğru olmaz. Sanat ancak tanrısal öğretilere yaklaştığı zaman değerlidir.

Tiyatro ise dnyasal zevklere yönelik bir eğence sanatıdır. Tanrısalaya yaklaşan genel sanat kapsamı içinde ele alınmaz. Saint Augustine, sanatı tanrısal bir eylem olarak yücelttiği halde tiyatro gösterilerini kuşku içerisinde karşılamıştır. Platon'un bu konudaki görüşlerini benimseyen Saint Augustine, trajik sahne oyunlarının ayartıcı olduğunu, ruhu tuzağına düşürüp yozlaştırdığını söylemiş, bazı heyecanları kurtaracak yerde beslediğini söyleyerek tiyatronun sakıncalarını belirtmiştir (Şener, 1991: 68).

Tiyatro yasaklanmış olduğu halde halk arasında geleneksel olarak varlığını sürdüren halk oyuncularını (Mimus) varlığını devam ettirmiş fakat buna rağmen kilise bunları engelleyebilmek için birçok buyruk yayınlamıştır. Bütün ortaçağ boyunca sanatçılar yaptıkları her şeyde kilisenin baskısıyla karşılaşılıyorlardı. Kurulan engizisyon mahkemeleri dinsel dogmatizme uymayan düşünceleri ve tavırları yargılayıp ölüme mahkum ediyordu. Sanatçılar da çoğu zaman bu mahkemeler tarafından ahlaksızlıkla suçlanıp yargılanıyorlardı. Fakat buna rağmen kasaba kasaba dolaşıp, kilise kontrolünden kaçan ve her türlü baskının dışında kalan halk oyuncularını ve soytarıları varlıklarını devam ettirebiliyorlardı. Ortaçağda büyük bir cadı avı başlatan kiliseler tiyatroyu da cadılaştırarak avlamaya çalışıyordu. Oysa Pagan kültürünün de devamını olan karnavallar halk arasında etkinliğini devam ettiriyor ve bu karnavallarda gezici tiyatrocular ve soytarıları da sahne alıyorlardı.

Mimus geleneği gezici topluluklar yoluyla yayılmıştır. Özellikle, jonglörler, hokkabazlar, el çabukluğuna dayalı numaralarını yaparlarken seyircinin dikkatini başka yere çekmek için komik diyaloglar, atışmalar ve tekerlemeler kullanmışlardır. Böylece, mimus geleneği *histriones*'ler yoluyla yaygınlaşmıştır. Oyunculuk, inişli çıkışlı da olsa, hiç kesilmeden sürmüştür (Nutku, 2002: 60).

Mimus oyuncularının Eski Yunan'dan Roma'ya, Roma'dan da Ortaçağ Avrupa'sına ve Bizans'a geçtiği düşünülmektedir. Mimus oyuncularını toplumdaki çeşitli çarpıklıkları alaya alan, soytarılık yapan ve de gösterilerinde çoğunlukla güldürüyü kullanarak ortaçağın o soğuk ve de baskıcı yapısını delmeyi başaran halk oyuncularındırlar.

Soytarılar ortaçağda fahişeler, serseriler ve delilerle ortak özelliklere sahip olarak görülerek toplum dışına itilmişlerdir. Ciddi toplum düzeninden dışlanan soytarılar ise bir yandan da kendilerine bir özgürlük alanı açabilmişlerdir. Ciddi düzenden dışlandıkları için istedikleri her şeyi söyleyebildikleri; bunu yaparken de cezalandırılmaktan korkmadıkları gibi, huzurlarında konuştukları kişilerin onurlarına saldırmış, dine küfretmiş ya da herhangi bir saygısızlık yapmış sayılmazlar. Söz özgürlüğü komik kişiye tanınmıştır, çünkü kıyafeti ve rolü yüzünden daha işin başında değersiz kılınmıştı, sözlerinin hesabının verildiği ciddi toplum düzeninden dışlanmıştı (Starboniski, 1999: 161).

Soytarılar, hokkabazlar ve halk oyuncularını seyreden seyircilerini her türlü hokkabazlık ve hicivlerle ve müzikal olarak söylenen destanlar ve efsanelerle etkiliyorlardı. Bir taraftan güçlüler için bir saray şairi, bir saray danışmanı ve methiyecisi olarak hizmet verirken, bir yandan da kırsal kesimin karnavallarında eğlendiricilik ve gezici hekimlere hekimlik satan şarlatanlara seyirci çekme görevini yerine getiriyorlardı (Arıkan, 2006: 195).

Ciddilik çağında tiyatro ve gülme delilikle eş sayılıp toplumsal alandan dışlanamaya çalışılırken ortaçağ karnavalları aşırılıkların ortaya konduğu kültür ve dil ve edebiyatın yaratıldığı alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ortaçağ'da politik nitelikteki güldürülere de *Sottie* ya da *Sotie* deniliyordu. Bu da deliliğe, çılgınlığa çağrışım yapmaktadır (And, 1999: 133). Bakhtin de ortaçağ karnavalları üzerinde durarak bu karnavalların ve karnavalesk eğlence biçimlerinin toplumsal kültürü, dili ve edebiyatı nasıl etkilediğini anlatmakta ve bu eğlence biçimlerinin salt kişisel boşalmalara kaynaklık etmediğini vurgulamaktadır. Bakhtin'e göre ortaçağ karnavalları sadece egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içerisinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Özellikle gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar (Bakhtin, 2001: 24). Karnavallar yıkıcı öğeler taşımaktadır ve bu yıkıcı öğeler gülmede vücut bularak resmi, katı, egemen, ciddi iktidar biçiminde gedikler oluşmasını sağlayıp bir tür direniş sanatı haline dönüşmektedir.

Tıpkı Eski Yunan'da nasıl Dionisos şenliklerinde Komedyaya, iktidarı görünür kılıp aşağılıyor ve hiyerarşileri tepetaklak edip halk kültürünün mekanları oluyorsa aynı şekilde karnaval meydanları da halk kültürünü görünür kılıp devamını sağlıyordu.

Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutsanması biçiminde kendini dışavuran bir halk bilincinin mekanıdır karnaval meydanları (Bakhtin, 2001: 24).

Karnavalesk eğlence kültürü; kiliseyle halk arasındaki ilişkinin yansıdığı bir iktidar mücadelesinin alanı haline dönüşmüştür. Bir tarafta baskıcı, ciddi bir kilise ve onun kurup dayattığı siyasi yapı ve de kültürel yaşam sistemi; bir tarafta da halk kültürü, karnavallar ve karnaval gülmesi. Karnaval gülmesi Bakhtin'in deyişiyle resmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurar. Bakhtin, gülmeyle özgürlük arasında organik bir bağ kurar.

Gülme ise kendini bu ortaçağ karnavallarında parodiler şeklinde ortaya koyuyordu. Bu da aslında ortaçağ mizah kültürünün bir yergi tiyatrosu olduğunu ortaya koyuyordu. Tıpkı antik yergi tiyatrosu gibi, ortaçağ gülme kültürü de, bedensel yaşamın tiyatrosuydu (Bakhtin, 2001: 115). Bu noktada Antik Yunan Tiyatrosu ile ortaçağ karnaval şenlikleri ve parodileri arasında organik bir bağdan söz edebiliriz. Antik Yunan Dionisos şenliklerinde aşırılıklar ve bedensel dünya ön plana alınarak kaba saba parodiler çerçevesinde gelişen gülme ve yerginin kullanıldığı, yiyip, içip, çiftleşen beden imgesi vurgulanarak da iktidarın mekanizmaları alaşağı edilmeye çalışılıyordu.

Bakhtin'in tanımlamasıyla sınıf kültürünün ciddi yönleri resmi ve otoriterdir; şiddetle, yasaklamalarla, sınırlamalarla ilişkilidir ve daima korku ve sindirme ögesi içerir. Oysa gülme korkuyu alt eder ve hiçbir engelleme ve sınırlama tanımaz.

Gülmenin dili, şiddet ve otoritenin kullanımına sokulamaz. Bu durumda iktidar itibarsızlaşır ve yeniden hayatı hatırlatır.

Ortaçağ gülmesi, dünyanın gizeminden ve iktidardan kaynaklanan korkuyu alt ettiğini hem dünyanın gizemini hem de iktidara ilişkin hakikatin peçesini düşürdü. Övgüye, dalkavukluğa, riyaya karşı çıktı. Sövgülerde ve kaba sözcüklerde ifade edilen bu gülen hakikat, iktidarı aşağıladı. Ortaçağ soytarısı işte bu hakikatin habercisi (Bakhtin, 2005: 112).

Bakhtin, gülmenin sadece dışsal sansürden değil içsel sansürden de kurtaracağını vurgulamaktadır. Kutsal olandan, geçmişten, iktidardan duyulan korkudan kurtarır. Gülme, insanların elinde özgürleştirici bir silah olarak kalmıştır. Ortaçağda komedyanın, yergi tiyatrosuna dönüştüğünü ve toplumsal özgürlük alanının yaratılmasında gülmenin özgürleştiriciliğinden yararlanılarak kendini karnavallarda gösterdiğini söyleyebiliriz.

2.2.2.3. Osmanlı'da Soytarı Geleneği ve Karagöz

Ortaçağ Avrupası'nda olduğu gibi Osmanlı'da da soytarı geleneğinden söz edebiliriz. Hokkabazlık ve soytarı Osmanlı'da da görülmektedir. Bize özgü en büyük soytarı ise Karagözdür. Bunlar tıpkı Ortaçağ Avrupası'nda olduğu gibi temelde güldürmeyi hedefleyen, alaya alan yergiyi kullanarak toplumsal eleştiri yapan, toplumdaki bozuklukları ve düzensizlikleri göstermeye çalışan bunu yaparken de halka yakın duran ve halk dilini, sövgülerini ve alaylarını kullanan sanatçılardır. Soytarılığın ve Hokkabazlığın Türkiye'deki köklerini Metin And şöyle ifade etmekte:

“Kuklacılık, soytarılık gibi oyunlar 16. Yüzyılda Iber yarımadasından Türkiye'ye sığınan Yahudiler eliyle gelmiş ve 20. Yüzyılın başlarına kadar Yahudiler bu sanatları göstermişlerdir. İspanya'da başka ülkelerden farklı olarak hokkabaz, tek başına değildir, yanında soytarı kılıklı, yüzünü boyamış, bir veya iki yardağı olurdu. Bunun iki işlevi vardı: Önce gösteri sırasında komiklikleriyle halkı eğlendirip, güldürmek ve ilgiyi üstüne çekerek oyunun hilesini, püf noktasını örtmektir. İşte hokkabaz-soytarı ikilisini İspanya'dan Yahudiler getirmişlerdir. Bu ikisi arasındaki söyleşme Ortaoyununda Pişekar ve Kavuklu arasındaki söyleşme gibidir. Hokkabazın elinde Pişekarınki gibi bir şak-şak vardır, bununla yardağa sık sık vurur. İşte Hokkabazın

ses tonu Pişekar, kadın sesi ile konuşan yardağın ses tonu ise Kavuklu'nunki gibidir”
(And, 1999: 127).

Soytarılık, Osmanlı’da önemli bir meslek dalıydı. Temelde bu soytarılar saraylarda bulunsalar da saray dışında ev soytarısı denen soytarılar da zengin insanların evlerine konuk gelenleri eğlendirmek için bulunuyorlar ve ayrıca soytarılar Osmanlı şenliklerinde de gösteriler yapıyorlardı. Saray soytarıları padişahı ve konuklarını eğlendirme görevini yerine getiriyorlardı. Bunun yanında Osmanlı’da esnaf loncalarının da soytarıları vardı. Bunlar geçit alaylarında gösteriler yaparlardı.

Soytarılar siyasi taşlama da yapıyorlardı. 1582’de 3. Mehmet adıyla tahta çıkan Şehzadenin 52 gün 52 gece süren sünnet düğününde Osmanlılar, İran’la savaş durumuna girmişlerdi. Şenlik sırasında seyirciler arasında bulunan İran elçisi hakaretlere hedef oluyordu. Safevi sarığıyla oynayan soytarılar bunu kıçlarının üstünde gezdiriyor ve de top gibi oynayarak dalga geçiyorlardı (And, 1999: 133). Soytarılar aynı zamanda padişahı da eleştirebiliyorlardı.

I. Beyazıt (Yıldırım) döneminde (1389-1403) rastlamak olasıdır. Rüşvet aldıkları ve dine, örfeye aykırı yargı kararları verdikleri kanaatine varılan 80 kadını, Beyşehir’de bir eve hapsedilmiş ve diri diri yakılmaya mahkum edilmiştir. Dönemin veziri Ali Paşa, bu konuda arabuluculuk yapmaya ve kadıların bağışlanmasını istemeye cesaret edememiş, sarayın zenci soytarısını bularak, padişahın kararını değiştirmeye çalışmasını, eğer bunu başarır ise kendisine bin altın vereceğini vaad etmiştir:

“Zenci soytarı, padişahın huzuruna elçi elbisesiyle gelmiş ve o dönemde henüz fethedilmemiş olan İstanbul’a gidebilmesi için padişahın izin istemiştir. Padişahla soytarı arasında şu konuşma geçmiştir.

- İstanbul’da işin nedir?

-Davalarımıza hükmetmek üzere Bizans İmparatoru’ndan papazlar istemek için, padişahım.

- Neden?

-Madem ki biz kendimiz cahil kadılarımızı yakacağız, alim ruh papazlarını getirmeliyiz ki onların yardımıyla her tarafa İncil neşr edelim.” (Ünsal, 2006: 73).

Osmanlı'da en önemli soytarı ise Karagöz'dür. Karagöz bir gölge oyunudur. Gölge oyunu ise Doğu'ya özgü bir sanat olarak görülmektedir. Karagöz'ün Osmanlıya nereden geldiği tam olarak bilinmese de hakkında birçok rivayet vardır. Georg Jakob tarafından ileri sürülen bir görüşe göre, gölge oyunu Çinlilerden Moğollara, Moğollardan da Türklere geçmiştir; Orta-Asya Türkleri arasında kullanılan koğurcak, kavurcak, kaburcak, kolkurçak, çadır-hayal, hayme-şebbazi sözcüklerinin 'gölge oyunu' anlamını taşıdığı açıklanmış, Anadolu Türkleri arasında yayılan hayal oyununun, Türk akınlarının istikametini takip ederek şarktan garba geldiği ileri sürülmüştür (Jacob, 1938: 3). Evliya Çelebi'ye göre ise, Karagöz ile Hacivat, Anadolu Selçuklular zamanında yaşamış, bunların birbirleriyle tartışmaları ve konuşmaları ise hayal-i zıll'e konup oynatılmıştır (Kudret, 2004: 10). Halk arasındaki söylentiye göre ise Sultan Orhan (1324-1362) devrinde Bursa'da bir cami yapımında Karagöz demirci, Hacivat da duvarcı olarak çalışıyormuş. İkisi arasında süren şakalaşmalar ve atışmaları halk işini gücünü bırakıp izlemeye gelmekteymiş. Bu oyunların halkı oyaladığını öğrenen Sultan Orhan da onları ölüme mahkum etmiş fakat bir süre sonra padişah onların öldürülmesine üzülmüş ve vicdan azabı çekmeye başlamış. Bunu öğrenen Şeyh Küşteri, Padişahın azabını dindirmek için Karagözle Hacivat'ın deriden yapılmış suretlerini perde üzerine aktarıp onların şakalaşmalarını ve atışmalarını perde üzerine aktarmış. Kimi batılı yazarlara göre ise Karagöz oyunu Bizans aracılığıyla Eski Yunan ve Mimus oyunlarına bağlanır. Cevdet Kudret bu görüşün şu temellere dayandığını ifade etmektedir:

“Türkler Bizanslıların başı kel, karnı şişkin mimus'unu Pişekarla Hacivat, eli şak şaklı Maccus'unu da Kavuklu ile Karagöz yapmışlardır; Karagöz'ün de Mimus'un da temeli taklide dayanmaktadır; bu oyunlar, İstanbul'daki çeşitli ulusları ve bu ulusların tuhaf tuhaf konuşmalarını taklit ederler; ikisinde de meyhaneci, tacir, dilenci, Yahudi, Ermeni vb. tipler bulunur; her iki oyunda da phallos (Yun. Phallos: erkeklik uzvu) vardır; her ikisinde de danslar, şarkılar, açık-saçık cinaslar, kaba deyişler, tokat atmalar, itişip kakışmalar ve siyasal atışmalar vardır; konular arasında da benzerlikler görülür” (Kudret, 2004: 15).

Nereden geldiği ve nasıl geldiği sorununu bir tarafa bırakırsak işlenen konu, işlenme tarzı, giyim kuşamı kullandıkları materyaller gibi özellikler nedeniyle soytarıyla Karagöz arasındaki benzeşimlerin kuvvetli olduğunu söyleyebiliriz. Bu

benzeşimlerden en ilginç olanı da Karagöz oyununda phallos'un kullanılmasıdır çünkü bu daha çok soytarıya özgü bir gelenektir. Metin And, Phallos'un Karagöz'de de kullanıldığına dair bir örneğin Evliya Çelebide olduğunu söyleyerek, Çelebi'nin, Karagöz'deki oyunlardan günümüze kadar gelebilmiş *Kanlı Nigar* oyununu anlatırken “Karagöz'ü kirinden uryan bağlayarak” dediğini ifade etmektedir (And, 1999: 133). Kir, Farsca bir sözcük olup erkek cinsel organı anlamında kullanılmaktadır.

Karagöz büyük ölçüde bir tek sanatçı gösterisidir. Hayalî ya da hayalbaz olarak da bilinen Karagözcü, renkli tasvirleri çubuklar kullanarak oynatan kişidir. Tasvirleri oynatan kişi aynı zamanda oyunun yaratıcısı, yönetmeni ve aktörüdür. Karagöz oyunları, mukaddime, muhavere, fasıl ve bitiş denilen dört bölümden oluşmaktadır. Kişileri bakımından zengin kadrolu bir halk tiyatrosu örneği olan Karagöz'de, Hacivat ile Karagöz asıl tiplerdir. Karagöz, hayal perdesinde halkı ve halkın sağduyusunu temsil etmektedir. Cesur kişiliği nedeniyle başı sürekli belaya girer. Hiçbir zaman düzgün bir işi olmaz. Hacivat'ın yardımı ile geçici işlerde çalışır. Çok meraklı, patavatsız, hazır cevap ve açık saçık konuşan bir tiptir. Bazen hile yaparak Hacivat'ı ve diğer oyun tiplerini kandırmaya çalışır. Karısı ile sürekli olarak kavga eder. Böyle birçok olumsuz özelliğine karşın Karagöz, özü sözü bir, mert, halktan bir tip olarak tanınır. Hacivat, Karagöz'le karşılaştırılacak olursa, kültürlü, akli başında ve güvenilir bir tiptir. Arapça ve Farsça sözcükleri sıkça kullandığı süslü bir dille konuşur. Bu dil nedeniyle Karagöz, Hacivat'ı çoğu zaman anlamaz ya da anlamazlıktan gelir ve çeşitli söz oyunları yaparak onunla alay eder. Dil nedeniyle aralarında geçen konuşmalar, oyunun temel güldürü unsurlarındandır.

Karagöz, okumamış bir halk adamıdır. Halk diliyle konuşur; öğrenim görmüş kişilerin (Hacivat, Çelebi, Tiryaki vb.) yabancı sözcük ve dil kurallarıyla yüklü sözlerini anlamaz, anlayabildiklerini de anlamaz görünür; bu yabancı sözcükleri Türkçe sözcüklere benzeterek, onlara ters anlamlar verir; böylece, toplum içindeki iki ayrı zümrenin çarpışmasından türlü gülünçlükler doğar. Her şeye burnunu sokmak, her gürlüğe koşmak, her olaya ve her lafa karışmak merakında olan Karagöz, sokağa inmediği zaman da hiç değilse penceresinden kafasını uzatarak ya da evin içinden seslenerek işin içine karışır. Özü sözü bir, düşündüğünü söylemekten çekinmeyen, patavatsız bir kişi olduğu için ikide bir zor durumlara düşer; gücü yeten

herkes onu aşağılar, bütün çapraşık hallerde kabak onun başına patlarsa da paçayı kurtarır; en zor durumlarda dahi neşesini kaybetmez (Kudret, 2004: 21).

Günlük yaşam sorunlarından yoksulluk, işsizlik ve cahalet her oyunun ana temalarındandır. Bu durum zorbalık ve düzenin bozuk olmasıyla da yakından ilintili bir durumdur çünkü tarihsel kaynaklara baktığımızda Osmanlı İmparatorluğu'nun toprak düzeninin 17. Yüzyıldan itibaren bozulmaya başladığını görürüz. Karagöz oyunları da bu toplumsal ortamdan etkilenmiş ve bu sorunlar hayal perdesine yansıtılarak gerçeklik perdesine de yansması hedeflenmiştir. Gölge oyunu toplumsal yapıyı hedef alarak temelde toplumsal bozukluğun kişilerden kaynaklı değil de düzenin bir sorunu olduğunu ve düzenin de insanları bu şekilde davranmaya ittiğini göstermeye çalışmaktadır. Hayal perdesinden, tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi birçok karakter gelip geçmekte ve gelip geçen her karakter de kendine özgü eksiklikleri ve gedikleriyle toplumsal alanı tarif etmektedir. Tabii bütün bunlar yapılırken de komediyle yapılmaktadır.

Hacivat düşünceli, uygar, nazik, adeta pişkin bir uzlaşmacı ve kurulu düzencidir. Metin And Hacivat'ın karakterindeki esnekliğe sinsilik, içten pazarlıkçılık, çıkarıcılık ve dalkavukluk çizgilerini de yerleştirmiştir. Bu yönüyle yönetici sınıfın özelliklerini bir dereceye kadar taşımaktadır. Karagöz ise düşüncesiz, kaba, ilkel, sorumsuz, uzlaşmacılığıyla bir bakıma avamı simgelemektedir. Bu avam yeni yeni kımıldayan, kendine sunulan kabul etmeyen, biraz yıkıcı bozguncu öğelere sahip yeni simgeliyor (Sokullu, 1997: 133).

Kurnazlığıyla, hazır cevaplı oluşuyla ve pratik çözümler üretmesiyle, dalkavukluğa, riyaya karşı çıkışıyla ve bunu da kaba sözcüklerle ve sövgülerle gerçekleştirip, gülmeyi bütün bunlara karşı bir silah olarak kullanan Karagöz, Bakhtin'in deyişiyle hakikatin habercisi olan ortaçağ soytarısı ile birleşir. Karagöz'ün birçok özelliğinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı, siyasal olaylardaki taşlamalar nedeniyle yasaklanmaya çalışıldığı, sadece belli bir ayda eğlencelik olarak ya da çocukların eğlendirilmesi için bir araç olarak kullanılmaya başlandığı görülse de Karagöz'ün gülmesinin ve alayının bütün bunlara rağmen devam ettiğini ve hiçbir otoritenin de Karagöz'ün dilinden kendini kurtaramadığı açıkça Karagöz oyunlarında görülebilmektedir.

Şöyle ki: Jacob'un Halep üzerine yazılmış bir eserden aktardığı bir fıkrada, 1768'de Rusya'ya karşı savaş açıldığı sırada gözden düşerek memleketlerine geri gönderilen Halepli Yeniçerilerin perdede gösterildiği; onların cesareti üzerine kurulan bir muhavere de Karagöz'ün keskin taşlamalarının halk tarafından alkışlarla karşılandığı, oyunun hükümet tarafından yasak edildiği anlatılmaktadır. Karagöz o dönem en önemli halk eğlencelerinin başında geliyordu ve tıpkı daha önce bahsettiğim, devrimden sonra Rusya'da çıkan ve Çin'de de görülen insanları olan olaylar hakkında bilgilendirmek ve propaganda yapmak amacıyla yapılan bir sokak tiyatrosu türü olan Gazete Tiyatrolarında olduğu gibi Karagöz de iletişim araçlarının olmadığı bir dönemde, halka ülke içerisinde olan olayları anlatılmakta ve bunları anlatılırken de komediyi kullanılarak bir tür yergi tiyatrosu ortaya çıkartılmaktadır. Öyle ki Karagöz padişaha bile dil uzatma cüretini gösterebilmektedir. Cevdet Kudret'in Türkiye'de yaşamış yabancı bir yazara dayandırdığı örnek ise şöyledir:

“II. Mahmut devri seraskerlerinden Gürcü Mehmet Paşa ile Amiral Damat Laz Mehmet Paşa'nın bilgisizliklerinin, Topal Hüsrev Paşa'nın cinsel sapıklığının, Abdülaziz dönemi ileri gelenlerinden Kıbrıslı Mehmet Paşa'nın hırsızlığının açıkça ortaya konulduğu bildirilmiştir. Oyunda kollarını yel değirmeni gibi oynatarak, sesinin olanca gücüyle hırsızları ve bunların ceplerini nasıl doldurduklarını bildiğini söyleyen; o sırada huzuruna getirilen karısının bacağının, damadının ceplerinin tıka basa altın, gümüş vb. ile dolu olduğu görülen Kıbrıslı Mehmet Paşa hakkındaki bu taşlama aşırı keskin görülerek, oyun yasaklanmış; o tarihten sonra devlet ileri gelenlerinin ve büyüklerin perdeye çıkartılması ağır cezalara bağlanmış. Yazar, Abdülaziz döneminin ilk yıllarına rastlayan bu yasaklama olayından sonra Karagöz'ün ilginçliği, anlamı kalmayan, kaba, bayağı bir güldürü durumuna düştüğünü özellikle belirtmiştir” (Kudret, 2004: 28).

Karagöz'ün başlıca amaçlarından biri siyasi taşlama yapmasıdır. Fakat elimizdeki Karagöz'le ilgili metinler II. Abdülhamit döneminden önceki dönemi kapsamadığı için bunu doğrulamak güçtür. II. Abdülhamit'in baskıcı yönetiminden kaynaklı olarak elimizde kalan metinlerin bu dönemin baskıcılığından etkilendiği düşünülmektedir. Fakat Karagöz'ün asıl öneminin siyasi taşlama ve yergi olduğunu özellikle yabancı kaynaklardan öğrenebilmekteyiz. Bu kaynaklardan öğrendiklerimizin sonucunda açıkça görülen şeyse Karagöz'ün dilinden kimsenin

kurtulamadığı her ne kadar zamanla yasaklanamaya çalışılsa da Karagöz'ün sivri dilliliğinin devam ettiği ve çoğu zamanda tıpkı ortaçağ Soytarısı gibi Karagöz'ün bu özelliğinin hoş karşılanıp bir tür dokunulmazlık kazandığı görülmektedir. Metin And, Karagöz'ün bu özelliğinin yabancı bir yazar tarafından şu şekilde aktarıldığını ifade etmektedir (And, 1977: 347):

“Saltçı ve tümelci bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz, sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu, sansür tanımaz bir vodvilci, yasak tanımaz, söz dinlemez bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemine dokunulmaz. Sultandan gayri imparatorlukta kimse yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin: Başveziri yargılar, onu suçlu kılıp Yedikule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz'in amirallerine veya Kırım'ın generallerine dil uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyle karşılar” (Enault, 1855: 367).

Karagözün halk kültürünün bir ögesi olduğu ortadadır. Öyle ki toplumsal düzende var olan bütün karakterler hayal perdesine aktarılabilmektedir. Karagöz oyunlarında konu sınırlaması yoktur. Kişisel taşlamalar, yanlış anlamalar, tokatlaşmalar bu güldürülerin öğeleri olduğu gibi Karagöz oyunlarının en önemli konusu da siyasal taşlamalardır. Karagöz bunun yanında halk masallarından, efsanelerden ve romanlardan da yararlanarak toplumsal edebiyattan da faydalanır. Örneğin Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin hikayeleri ve karakterleri de Karagöz oyunlarında geçmektedirler. Karagöz oyunlarının en önemli özelliklerinden birisi de doğaçlamaya dayalı olmasıdır. Oyunu izleyen kişilere, seyircilerin oyunu beğenip beğenmemesine göre de oyun uzatılıp kısaltılabilir ve oyunun konusu içerisine ana karakterlerden hariç yan karakterler, mekanlar, hayvanlar sokulabilir ve oynatıcının isteğine bağlı olarak da müzik ve tef kullanılabilir. Bu bakımdan oynatıcı hem yazar, hem müzisyen, hem oyun materyallerini hazırlayan bir usta, hem de çok farklı oyun karakterlerini canlandıran, farklı sesler çıkartabilen, seyircilerin tepkisini ölçerek yönlendirebilen, fıkra ve hikayeler anlatan iyi bir masalcı ve anlatıcı olmak zorundadır. Oyunda seyirciler sadece izlemekle yetinen pasif birer seyirci değildirler, oyuna katılıp müdahale edebilmektedirler. Bu bakımdan Aristotelesçi klasik tiyatronun aksine seyirciye etken bir rol biçilebilmektedir ve özellikle 1960'larda gelişen Seçenek Tiyatro anlayışıyla ve Augusto Boal'in Ezilenlerin Tiyatrosu olarak kavramsallaştırdığı ve seyircinin

pasif olarak algılandığı anlayışın karşısında, seyircilerin de oynayabildiği ve değiştirebildiği bir tiyatro türü olarak ortaya çıkardığı Görünmez Tiyatro ve Forum Tiyatrosu (ilerde geniş bir şekilde ele alınacak) gibi alternatif yaklaşımlarla bu bakımdan benzeşmektedirler.

2.2.2.4. Sokak Tiyatrosu ve Karnavalesk Gülmenin Yeni Biçimleri

Tüm karanlığına karşın, Ortaçağ'da tiyatrodaki durağan etkinin kaybolduğunu, tiyatronun yeniden yaşamsallığına kavuşmaya başladığını gözlemleriz. Hiç kuşkusuz bunda halk tiyatrosu geleneği olan ve özellikle karnavallarda ortaya çıkan, siyasal yergi yapan halk tiyatrosunu (mimus), soytarı ve hokkabazın önemli bir yeri olduğunu söyleyebiliriz. Kilise de önceleri sert bir şekilde yasaklamaya çalışsa da bu gelenek karşısında duramamış bunun yerine Hristiyan öğretilerini yaymanın bir aracı olarak tiyatroyu kullanmış ve Ortaçağ Kilise Tiyatrosunu kurmuştur. Bunun yanında Karagöz oyunları da, ortaçağ mimus ve soytarı geleneğini sürdürmüş, temelde gülmeyi kullanarak da siyasal yergiyi amaç edinmiştir. Çoğu zaman yasaklamalara maruz kalsa da Karagöz'ün sivri dilinden hiçbir otorite kendini kurtaramamıştır.

17. yüzyıla geldiğimizde ise özellikle Avrupa'da tiyatronun yaşamsallıktan ve özünden koptuğunu görürüz. Artık, bireyin kendi sınırlarını ve tutkularını gerçekleştirme olanağı araması tiyatronun konuları olmaya başlamış ve özellikle 18. yüzyıldan itibaren ise Burjuvazinin, yaşama ve tiyatro sanatına egemen olmaya başladığı görülmektedir. 20. yüzyılda da bu yabancılaşmanın konvensiyonel tiyatroya egemen olduğunu görürüz. Buna karşın 20. Yüzyılın başlarında ve ortalarında bu yapıya ve toplumsal düzene başkaldıran yönelişler ve akımlar gelişmeye başlamıştır. Bunlardan en önemlileri arasında 1918'de ortaya çıkmaya başlayan sokak tiyatrosu ve 1960'larda gelişmeye başlayan Seçenek Tiyatrosu ve Sokak Tiyatrosu anlayışını sayabiliriz. Özellikle bu dönemde tiyatronun mitos'dan ve halk kültüründen kopartılmasına, tiyatronun salonlara kapatılarak halktan uzaklaştırılmasına karşı çıkılmış ve buna alternatifler üretilmeye başlanmıştır.

Tiyatro sanatı kuşksuz ki iki bin beş yüz yıl önce ramp ışıkları, kulisler ve kostümlerle doğmamıştı. İlkel tiyatro eylemi yaşamsallığıyla doğru orantılı olarak,

günlük yaşantının herhangi bir anında ve herhangi bir zamanda ortaya çıkıyor: üretiliyordu (Çelenk, 1992: 31).

İşte sokak tiyatrosu da, tiyatronun toplumdan ve halktan uzaklaştırılmaya çalışılmasına ve sanatın kendi öz kimliğinden sıyrılarak salonlara hapsedilmesine ve burjuva değerleri yansıtmasına karşı çıkararak, toplumsal, siyasal yergi ve eleştiriye yön vermeye çalışan bir sanat dalı olarak ortaya çıkmıştır.

Sokak tiyatrosunun hedefi hiç beklenilmeyen bir durumda insanın yaşamsallığı içerisinde onun karşısına çıkararak insanı oyunun içerisine çekmeye çalışmaktır. İnsanı kendi oyununun içinden kurtarıp, bir anda kalabalığın içinde patlayan bir çocuğun balonu gibi onu sersemletip uyarmayı hedeflemekte ve insanı kendi oyununun dışına çıkarmaya çalışmaktadır. Tıpkı türlü hareketlerle, şaklabanlıklarla, dansla, müzikle, sözlerle ilgiyi üzerinde toplamaya çalışan bir soytarı gibi. Bunu yaparken de çoğu zaman kendini içinde var ettiği toplumun komedisine başvurmakta ve bu noktada soytarıyla birleşmekte, karnavalesk bir durum yaratıp yergi geleneğini devam ettirmeye çalışmaktadır. Sokak tiyatrosu sanatı ve sanatçıyı aynı düzeyde ele almakta, toplumsal eleştiri mekanizması oluşturmakta ve Dionisoscü öğeleri yaşatarak toplumsal alay ve gülmeyi de kullanmaktadır. Ve sokak tiyatrosu şu soruyu sormaktadır: Krallar hala vardır ve onların biz soytarılarından farkı nedir?

3. BÖLÜM

SANATSAL ÜRETİM ALANI OLARAK SOKAK TİYATROSU

Tiyatro, ilk ortaya çıktığı zamandan bu güne toplumsal belleği, kısacası topluma ait olan ne varsa işlemeye çalışmış ve gözlemlerle sahnede onu yeniden kurgulamıştır. Kimi zaman o toplumun adalet sistemiyle alay etmiş, kralı soytarı yapabilecek kadar ise cüretkar olabilmisti. Roma'da Gladyatör dövüşleri öncesinde halkın çılgınca bağırışları arasında kanlı sahneleri olan sanat dalına dönüşmüştü. Ortaçağ'da ise önce yasaklanmış ama sonra yasaklamanın onu ortadan kaldırmaya yetmeyeceği görülünce ehlileştirilmeye çalışılarak kilise tiyatrolarında dini konuların işlendiği sanat dalı haline dönüşmüş ve Shakspeare'le ise toplumsal anlamı yeniden yakalamaya çalışmıştı. Sovyet devrimiyle, devrime öncülük etmeye çalışmış ve devrimi halk kitlelerine en iyi yansıtabilecek sanat dalı olarak görülmüştü. 1.Dünya Savaşı'nın sonunda ise tiyatro, savaşları ve büyük anlatıları eleştirmiş, savaşların ne kadar anlamsız olduğunu göstermeye çalışmış ve insanların toplumsal yaşamda hipnoza uğramış bireylerden çok eyleyenler ve dönüştürenler olduğu vurgulanmaya çalışmış ve böylece Brecht'le toplumsal ve tarihsel olanın diyalektik bir süreçle tanımlanmasına yol açmıştır.

Sokak tiyatrosu ise temelde tiyatronun toplumdan ve insanlardan uzaklaştırılmaya çalışılmasına ve sanatın kendi öz kimliğinden sıyrılarak salonlara hapsedilmesine ve belirli bir kesimin değerlerini yansıtmaya karşı çıkarak toplumsal, siyasal yergi ve eleştiriye yön verme amacı olan bir sanat dalı olarak tanımlanmaktadır. Sokak tiyatrosunun hedefi yaşadığı, sergilendiği ortam içerisinde insanı yakalayıp; sokaktaki yaşamın herhangi bir anında ortaya çıkarak kendini beklenilmeyen ve ilgi çekici bir duruma sokmak (Çelenk, 1992: 91) olarak tanımlanmakta ve bütün bunları yaparken de genellikle halkın sorunlarını yansıtmayı hedeflemektedir.

Sokak tiyatrosu, temelde var olan tiyatro anlayışlarından farklı alternatifler önermekte ve seçenek bir tiyatro anlayışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sokak tiyatrocularının ona yükledikleri anlamlar ise toplumsal ve tarihsel koşullara göre farklılıklar göstermekle beraber ortak olarak vurgulanan nokta onun seçenek bir tiyatro ve sanat anlayışı olduğu üzerinde toplanmaktadır. Bu çalışmanın temel hareket noktalarından birisi de bu alternatif olarak sunulan sanat dalının bunu ne kadar başarabildiğinin ve var olan sanat anlayışlarından farklı olarak ne tür bir anlayış öne sürdüğünü, bunu hangi araçlarla gerçekleştirmeye çalıştığını ve gerçekten alternatif bir sanat anlayışı üretip üretmediğini anlamaya çalışmak olacaktır. Bunu anlamaya çalışırken Bourdieu'nun 'Alan' ve 'Sermaye' kavramlarından hareket edilecektir.

Bourdieu, sanatçının yaratısının salt onun dehası çerçevesinde gelişen bir açıklama anlayışına karşı çıkar. Bourdieu, sanatsal başarı anlayışı ve sanatın basitçe bireysel deha ve yaratıcı güdü olduğu düşüncesini eleştirerek, dehanın estetik yaratıcı hayal gücü veya özgünlük kadar, bir alanı tanımlayan oyunu oynama yeteneğinde de yattığını gösterir. Buna göre sanatçının toplumsal koşullardan bağımsız olarak dehası üzerinden üretim alanının ve de üretilenin açıklanması eksik bir tanımlama olacaktır. Buna göre: "Kültürel eserler toplum bilimi, konu olarak sanatçı ile diğer sanatçılar arasındaki ilişkiler bütünü ve bunun ötesinde, eserin üretimine veya en azından eserin toplumsal değerine, dahil olan amiller bütünü almaktadır" (Bourdieu, 2004: 119). Ona göre yaratıcı diye adlandırılan şey, toplumsal olarak oluşmuş bir habitusla kültürel üretimin işbölümünde önceden oluşmuş veya mümkün belli bir konum arasındaki buluşmadır. Buna göre sanat eserinin öznesi de ne görünür neden olan tekil bir sanatçı, ne de toplumsal bir gruptur. Bütün olarak sanatsal üretim alanıdır.

Bourdieu'nun sanat sosyolojisi üzerine yaptığı çalışmalarında ana noktalardan biri de alan kavramıdır. Bourdieu alan kavramını şöyle tanımlar:

"Çözümleyici açıdan alan konumlar arasındaki nesnel bağlantıların kofigürasyonu ya da ağı olarak tanımlanabilir. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal edenlere, eyleycilere ya da kuramlara dayattıkları belirlenimler açısından farklı

iktidarlar (ya da sermaye) türlerinin dağılı yapısındaki mevcut ve potansiyel durumlarıyla, ayrıca diğer konumlara nesnel bağlantılarıyla (tahakküm, itaat, benzeşme vb.) nesnel olarak tanımlanır” (Bourdieu, 2004: 81).

Bourdieu, alanı, çatışma ve mücadele perspektifinde tanımlar ve bunu tanımlayabilmek için de ilişkisel düşünme yöntemini önerir. Buna göre ilişkisel yöntem öznelci ve nesnelci yaklaşımlardan kopmalıdır. Bu yöntemde veriler tek bir bakış açısı ve algılamımdan görülmek ya da alan içerisinde düz bir ilişki ağının failleri olarak algılanmaktan çok, çok boyutlu ilişkiler ağı içerisinde ele alınır. Bu ilişkiler ağını ortaya çıkarmak için de Bourdieu, ögeler arasındaki karşıtlıklardan yararlanır ve alan içerisindeki ögelerin değerlerinin ve konumlarının aynı alan içerisindeki diğer ögelerin konumlarına göre şekillendiğini vurgular.

Alana giriş ise oyunun kurallarını kabul etmek ve kurallara inanmaktır. Bourdieu, alanın oynamaya değer olduğuna dair bu inanca *illisio* adını verir. Her alana özgü *illisio* vardır. *Illisio* sosyal failleri, alandaki oyuna yönlendiren ve benim çıkarım ne sorusunu sorduran mekanizmadır. Oyunu değerli kılan, oyundaki hedefleri ve sermayeyi belirleyen ve oyuna olan inancı arttıran; dolayısıyla oyunu işlevsel ve çalışılabilir hale getiren *illisio*'dur. Her alan belli pratik formları ve tesilleri yoluyla, faillerin *illisio*'ya dayalı arzularını meşrulaştırır (Akt: Kaya, 2007: 402; Swartz, 1997).

Peki bu sanat alanının sınırları nasıl çizilecektir ya da bu sınırları kimler belirleyecek ve kimler bu alandaki mücadeleleri yönlendirip yönetme kapasitelerine sahip olacaklardır? Kuşkusuz bunların belirleyicileri de o alan içerisinde hakim konumda olanlar tarafından yapılacak ve bu yolla da kimlerin hakiki sanatçı olarak görülebileceklerine de onlar karar verecektir. Bunu gerçekleştirebilmek için de bu alanın hakim unsurlarının temelinde kendi söylemleri çerçevesinde sanatçı kimdir, nasıl sanatçı olunur, neler yapılması gerekir gibi alanda kesin sınırlamalar getirerek bir takım sınırlama ve dışlama pratikleri gerçekleşmesiyle de alanın sınırları çizilmeye başlanır. Buna karşı olarak, alan içerisinde bu hakim unsurlara karşı olan ögelerse kendi belirlenmişliklerini yaratarak bu sınırlara karşı çıkmaya çalışacak ve

sonuç olarak da bu söylemler, alandaki mücadelelere karşıt bir şekilde kurulmaya başlanacaktır.

Üretilen ürünün değerinin belirlenmesinde de alanın bu belirlenmişliklerinden bağımsız düşünülmeeyeceğini vurgulayan Bourdieu, bu alanın içerisindeki eyleyicilerin sınıf yapısına paralel olarak gelişen hayat tarzlarının da eyledikleri pratiklerin değerini belirlediğini söylemektedir. Buna göre: “elinde önemli miktar ve değerde sermaye biriktirenlerin eyledikleri pratikler değerli-nadide olurken, hiç sermayesi olmayan ya da çok az sermayeye sahip kişilerin pratikleri vülger-bayağı olarak kabul edilir” (Bourdieu, 2007: 412). Bourdieu, sanat alanında üretilen ürünün salt arz talep arasındaki ilişkiyle değil, alan içerisindeki mücadelelere kaynaklı olarak üretildiğini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak alanı, tarihsel koşullara göre de değişen, kendi içerisinde hiyerarşilere bölünen ve zıtlıklardan beslenen ve zıtlıkların da o alan için belirlenen sermayeye ulaşma çabasıyla bağlantılı olduğu bir ilişkiler uzamı olarak tanımlayabiliriz. Bunun yanında sınıfsal konumlanışların da ekonomik ve kültürel sermayeyi belirlemesi nedeniyle ve oyunun nasıl oynanacağına dair eğilimlere göre alan içerisindeki konumlanışların şekillendiğini söyleyebiliriz. Alanın merkezinden, yani o alanın içerisinde olmak için sahip olunması gereken en ideal ölçütlerden uzaklaşıldığı oranda da deneysel ve avangard akımlar ortaya çıkmaktadır.

Bourdieu'nun alan üzerine bu çözümlmelerinden sonra konumuz çerçevesinde karşımıza şu gibi sorular çıkmaktadır: Buna göre, tiyatro alanı ya da daha geniş bir alan olarak sanat alanı içerisinde sokak tiyatrosu onu gerçekleştiren failer tarafından nasıl algılanmaktadır? Bu algılar hangi konumlara göre şekillenmektedir? Bu alan içerisindeki konumların meşrulaştırılma pratikleri nelerdir? Tiyatro alanının hakim belirleyicileri kimlerdir? Tiyatro alanının hakim belirleyicileri bu alandaki radikal çıkışları nasıl kontrol edebilmektedirler? Sokak tiyatrosu bu alan içerisinde radikal bir çıkış mıdır? Sokak tiyatrosu, sanat alanının belirleyicileri tarafından sanat alanı içerisinde nerede algılanmaktadır? Sanatla çıkar ortaklığı olan bu insanların sokak tiyatrosunu sanat tanımı içerisinde algılamak istememeleri ya da bu alana dahil

etmemeleri, sokak tiyatrosunun gerçekten de alternatif sanat içerisinde yer almasından mı kaynaklanıyor ya da sanatla ortak çıkarları olanların bu sanat formu üzerinden ortak çıkar yaratamamalarından mı? Sokak tiyatrosu üzerinden ortak çıkar yaratılabilir mi? Sokak tiyatrosu üzerinden ortak çıkar yaratılabilmesi için sokak tiyatrosunda ne gibi dönüşümler olması gerektiği ön görülebilir (üreticiler ve tüketiciler açısından)? Sokak tiyatrosunun siyasi ve kültürel olarak kozu nedir?

Çalışma temelde bu sorulardan hareket ederek, sokak tiyatrosu yapanların sanata ve tiyatroya bakışlarını sınıfsal etkileşimleri üzerinden irdelemeye çalışacak, bunun yanında neden sokak tiyatrosu yaptıkları, sokak tiyatrosunu diğer tiyatro türlerinden farklı olarak nerede konumladıkları, bu kapsamda da özel ve devlet tiyatrosunu algılama biçimleri, ve buna karşılık ne gibi örgütlenmeler önerdikleri üzerinde durulacaktır. Hangi amaçlarla sokak tiyatrosu yaptıkları ve resmi sanat ideolojilerinin ve sanat piyasasının karşısında ne gibi bir ideoloji önerdikleri ve ne gibi stratejiler gerçekleştirdikleri, nasıl bir sanat ve tiyatro anlayışı önerdikleri üzerinde durulacaktır.

Bu kapsamda sokak tiyatrosunu temel alan gruplarla görüşülmüş ve derinlemesine görüşme yöntemi uygulanmıştır. Bu tiyatro grupları: Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu, Tiyatro Simurg, Değişim Atölyesi Oyuncuları ve Yeni Kapı Tiyatrosu'dur. Bunların dışında tarihsel bir bakış açısı sağlamak için de Türkiye'de ilk defa sokak tiyatrosu yapan Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nun kurucularından olan Işıl Özgentürk'le de derinlemesine görüşme yapılmış fakat bu tiyatro halen varlığını sürdürmediği için de örneklem dışında bırakılarak buradan elde edilen veriler araştırmanın tarihsel arka planını oluşturmak ve şimdiki sokak tiyatrosu yapan gruplarla karşılaştırma imkanı sağlamak için kullanılmıştır. Bunun yanında tarih içerisinde sokak tiyatrosunu temel alan *Canşenliği* Oyuncuları ile ilgili bilgiler ise onların yayınladıkları bültenlerden ve internet sitelerinden elde edilmiş ve bu grup günümüzde de varlığını sürdürse de sokak tiyatrosunu temel almayıp, profesyonel bir çerçevede kendini nitelediği ve günümüzde daha çok salon oyunları yaptığı için de örneklem dışında bırakılmıştır.

Örnekleme içerisindeki grupların hepsi, sadece sokak tiyatrosu yapan gruplar değildir. Sokak tiyatrosunun yanında çocuk tiyatrosu, salon oyunları ve de eğitim seminerleri düzenleyen gruplardır. Türkiye’de Sokak tiyatrosu yapan birçok grup olsa da bu grupların seçilmesinin nedeni, temel hedef olarak sokağı seçmeleri ve düzenli olarak da sokak tiyatrosu yapmaları ve sokak tiyatrosu üzerinden alternatif bir tiyatro anlayışı önermelerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu grupların hemen hemen hepsi kendini amatör bir tiyatro olarak nitelemekte ve bunu da bir tercih olarak algılamaktadırlar. Bu amatör tiyatrolara karşılık Devlet Tiyatroları ve Özel Tiyatrolar da sokak tiyatrosu oynasalar da temelde salon oyunları yapmakta buna karşılık bazı festivallerde ve etkinliklerde sokak tiyatrosu oynamaktadırlar. Bu tiyatrolar düzenli olarak sokak tiyatrosu yapmadıkları ve sokak tiyatrosunu alternatif bir tiyatro anlayışı olarak değil tiyatronun alt bir türü olarak benimsedikleri için örnekleme dışarısında bırakılmıştır. Ayrıca örnekleme içerisine giren grupların hepsi tiyatroyu ve sokak tiyatrosunu politik bir çerçeveden algılamakta ve genellikle de politik sokak oyunları yapmaktadırlar. Bu açıdan da bu gruplar, diğer gruplarla bir farklılık oluşturmaktadır. Sonuç olarak seçilen grupların hepsinin tiyatro ya da sanat alanı içerisinde radikal bir yerde durdukları söylenebilir.

Görüşmeleri, grupların sözcüleri, yönetmenleri ya da yönelimini belirleyen kişilerle gerçekleştirdim. Böyle bir yöntemi seçmemin gerekçesi ise temelde bu kişilerin grupların ilk kuruluş sürecinden itibaren grubun içerisinde yer almaları ve grup içerisinde yönetmen konumunda olmasa bile genellikle bilgi ve tecrübeleriyle eğitim çalışmalarını ve grubun kararlarını yönlendirebilmesidir.

Bu kapsamda yaptığım görüşmeleri üç başlık altında ele aldım. İlk bölümde sokak tiyatrosunun onu yapanlar tarafından tanımlama şekilleri ve bunların birbirleriyle olan farkları ve benzerlikleri ve bu sokak tiyatrosu tanımlarının hangi karşıt söylemler üzerinden kurulduğunu tartıştım.

Görüşmelerin ikinci kısmında ise tiyatro gruplarının yapılanma şekilleri üzerinde durarak, sokak tiyatrosunun ekonomik anlamda, eğitim ve çalışma süreçleri

ve şekilleri konusunda ne gibi alternatifler geliştirmeye çalıştıkları üzerinden bir tartışmaya giriştim.

Görüşmelerin üçüncü bölümünde sokak tiyatrosunda siyaset ve baskı temaları üzerinden bir tartışma gerçekleştirdim. Bu kapsamda sokak tiyatrocularının, sokak tiyatrosunu avangard ve muhalif bir sanat olarak algılayıp algılamadıkları üzerinde durarak, resmi kültür söylemine ve tüketim kültürü anlayışına karşı çıkma pratikleri temalarından hareket ettim. Bu kapsamda ne gibi baskılanma stratejileriyle karşı karşıya kaldıklarını ortaya çıkartarak bunları aşmak için bu söylem ve pratiklerin karşısında ne gibi yöntemler geliştirdiklerini anlamaya çalışarak piyasa-sanat ikiliğinde sokak tiyatrosunun alternatiflerini anlamaya çalıştım.

3.1. Tiyatroya Bakış ve Sokak Tiyatrosunu Algılama Şekilleri

3.1.1. Sokak tiyatrosunun algılanma şekilleri

Tiyatronun tanımı, kullandığı dil ve araçları, belli bir kesime ya da sınıfa yakınlık uzaklık dereceleri, eylemlilik, eylemsizlik dereceleri, ekonomik bir meta olma ya da olmama dereceleri gibi faktörlerle belirlenirken, bunların toplumsal yaşamdaki izdüşümlerinin paralel görüntülerinin sanat alanı ya da sanat piyasasını da kapsadığını söyleyebiliriz. Bu açıdan tiyatro ve sokak tiyatrosu üzerine tanımlama yapılırken, sokak tiyatrosu sanat piyasasının dışında bir konumda tanımlanmaktadır. Bu tanımlama hiç kuşkusuz salt karşıtın üzerinden yapılan bir tanımlama değildir. Bu tanımlama aynı zamanda sanatın piyasa sistemi içerisinde salt tüketimin nesnelere haline indirgenmelerine karşı çıkarak piyasanın bu tanımlamasına alternatif yollar önermekte ve bu alternatiflerin de sokak tiyatrosunun eylemselliği içerisinde var olabileceği savunulmaktadır. Bu tanım yapılırken sokak tiyatrosunun salt propaganda ya da vur-kaç tiyatrosu (Gerilla Tiyatrosu) olarak algılanılmasına karşı çıkılarak kolayca kendini yeniden yaratıp, kurabilen, sistemli bir bütünsellik içerisinde hareket edebilen bir sanat olarak tanımlanmaya girişilmektedir.

Görüşme yaptığım gruplar sokak tiyatrosunu tanımlarken onun siyasal ve toplumsal olarak bir devinimi amaçladığını, genel olarak da kendilerini belirlenmiş bu sanat anlayışına karşıt bir konumunda algıladıklarını ifade etmişlerdir. Bu karşıt konum ise son derece politik bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun politik olmasının ise apolitikleştirilmeden kaynaklandığını vurgulamaktadırlar. Buna göre salt salon da sergilenen tiyatro, insanların güzel kıyafetlerini giyerek belli bir düzen içerisinde geldikleri, önceden kurgulanmış bir görgü ve adab içerisinde, oyunun çit çıkartılmadan izlendiği bir etkinlik haline getirilmesi nedeniyle eleştirilmektedir. Sokak tiyatrosu ise, baştan devinimin ve yaratımın engellendiği mabetlerin karşına devinimin ve dönüşümün mümkün kılınabildiği, önceden belirlenmiş ve koşullanmış seyircilerin aksine, her çeşit seyirciyle karşılaşılabilceği, oyunun müdahalelerle değişebildiği ve bu yüzden de daha çok doğaçlama bir yaratı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada görüştüğüm tiyatro gruplarının sokak tiyatrosunu tanımlama şekilleri birbirine paralellik göstermektedir. Buna göre sokak tiyatrosu toplumu değiştirmenin ve dönüştürmenin bir ifade aracı olarak algılanıyor. Tiyatronun salonlarda doğmadığı sokakta toplumsal yaşamda üretildiğini ve bu toplumsal yaşamın da son derece politik olduğu vurgulanıyor. Bu kapsamda *Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu* (DKTT) sokak tiyatrosunu şu şekilde tanımlamaktadır:

“Hem değişiyoruz hem de değiştiriyoruz tiyatro bize bunu ifade ediyor. Sokak tiyatrosu değişimi sağlayan bir araçtır. Biz sokak tiyatrosunun ya da tiyatronun amaç mı yoksa araç mı olduğu tartışmasını hiç yapmayız. Sosyalizmin bir aracıdır. Sosyalizme giden yollarda bir savaşımdır, bir koldur. Kapitalizm de her zaman yeniyi arar ama bu meta düzeni içerisinde yeniyi arar. Sosyalizm ise insanlık üzerine yeniyi arar. Bu yüzden arayış hiçbir zaman durmayacağı için de, sanat varlığını devam ettirecektir. Sosyalizmden sonra konularımız değişir. Şu anda kapitalizmi deşifre etmek üzerinden sanat yaparken, sosyalizm içindeki sanatın tanımı ve konuları da değişir. Çelişkinin en yoğun olduğu yer sokak. Sokakta aç insan görürsünüz, zengin insan görürsünüz yani bütün

çelişkilerin toplamı sokaktadır. Bu seyirciye ve bu seyircinin sorunlarına ulaşabilmek için en ideal yer sokaktır. Peter Brook'un 'Ölümcül Tiyatro' dediği bir şey var işte burada seyirciler salona gelirken süslü elbiselerini, kravatlarını giyerler, orası bir ibadethane gibidir anlamasalar bile işte şakşak alkışlarla bir ölümcül tiyatro yayarlar. Salon tiyatroları buraya doğru kaymaya başladı, bunu kırmanın temel yolu tiyatroyu yaşatmak. İşte bu da sokak tiyatrosundan geçiyor."

Sokak tiyatrosunun değişimi sağlayan araçlardan biri olduğu ifade edilirken kesin bir ifadeyle sosyalizme giden bir araç olarak tanımlanıyor. Bu açıdan sokak tiyatrosunun ajitasyona ve propagandaya yönelmesi ise kaçınılmaz oluyor. Sokak tiyatrosuna yüklenen bu misyonun kaynağının aynı zamanda tiyatro alanındaki karşıtıklardan da beslendiğini söyleyebiliriz. Bourdieu, alan içerisindeki konumlanışların ve değerlerin aynı alan içerisindeki diğer öğelerin konumlarına göre şekillendiğini vurgularken, bu öğeler arasındaki karşıtıkların ve çok boyutlu ilişki ağlarının bu konumlanışları ve değerleri belirlediğini vurguluyordu. Buna göre sokak tiyatrosu yapan gruplar kendilerini salon tiyatrosu yapan grupların karşısında bir yere konumluyorlar. Burada salon tiyatroları olarak kastedilenler ise devlet tiyatroları ve devlet desteği alan özel tiyatrolardır. Bu karşıtıkların en başında ise sanata olan bakışlarının geldiğini söylüyorlar. Buna göre *Tiyatro Simurg* (TS) bu farklılığı şu şekilde ifade ediyor:

"Tiyatronun doğuşu salonlar, galeriler değil, doğanın ortasında sokakta doğuyor. Sonradan kim onu hangi sınıf için kullanmak istiyorsa alıp istediği yere götürüyor. Burjuvazi de onun salonda, sahnenin içinde olması gerektiğini söylüyor. Her yerde tiyatro olması gerektiğine inanan bir sanatçiyim. Oyun kurmanın her yerde mümkün olduğunu düşünüyorum."

Buna göre sanat alanının belirlenmesi ve sınırlanması ve iktidarın bir gücü olarak kullanılıp onun iktidarını ve bakış açılarını yayma araçlarından biri haline dönüştürülmesi, ayrıca sanatın metalaşarak alış-veriş- zevk ekseninde algılanması,

insanların da alıcılar olarak bu dolayım içerisinde etkisiz kılınarak sadece para vererek tiyatroyu izleyebilmesi, toplumsal alandan dışlanarak profesyonel oyuncuların yapabileceği bir meslek haline gelmesinin politik bir anlamı olduğu vurgulanıyor. Bu politik tutumun ise apolitik bir toplumsallıktan beslendiği söyleniyor.

Burada bir diğer çatışma unsuru karşımıza çıkıyor: sanat ve sınıf arasındaki ilişki. Bu yaklaşımla burjuvazi'nin de kendi bakış açılarını ve sanat yaklaşımlarını yaymak için salon tiyatrolarını kullandığını hatta yaymaktan öte aynı zamanda tiyatronun sanatsal değerini belirleyen tek gerçek mekanın da salonlar olduğu ve bunun dışındakilerin bayağı, sıradan, sanatsal açıdan değeri olmayan, bir propaganda etkinliği olduğu savını ileri sürdüğü vurgulanıyor. Burada asıl karşı çıkılan nokta ise Burjuvazi tiyatrolarının sanat ve sınıf arasındaki ilişki türlerini reddetmesine rağmen kendi sınıfsal çıkarlarının: hangi oyunun oynanacağına, hangi konuların oynanabilir olduğuna, hangi yöntemlerle oynanması gerektiğine, ne kadara alıcı bulacağına ve bütün bunların sonucunda da dolaylı olarak kimlerin gelip kimlerin gelemeyeceğini belirlenmesini sağlamasıdır.

Buna göre sokak tiyatrosu da bu apolitikliğin karşısına kendi politikliğini koyuyor, bunun üzerinden de kendi sanat tanımlarını ortaya koyduğu gibi aynı zamanda sokak tiyatrosunun sosyalizme giden araçlardan biri olarak görülüyor. Bu noktada sokak tiyatrosuna öncü bir rol biçildiğini söyleyebiliriz. Bu öncü rolde sokak tiyatrosunun önemine vurgu yapılıyor.

Sokak tiyatrocuları bu yaklaşımın zorunlu olarak tiyatroyu statik bir çerçeveye ittiğini söylüyorlar ve bunun karşısında da sokağın dinamizminin olması gerektiğini vurguluyorlar. Oyunun bu belirlenmişlik içerisinde eşitsizlikleri olumlayan bir tarzda ortaya çıktığı vurgulanarak, bunların bilinçli olarak görmezden gelinmesinin politik bir anlamı olduğu savı ileri sürülüyor. *Değişim Atölyesi Oyuncuları* (DAO) bunu şu şekilde ifade ediyorlar:

“Tiyatro insanı bir oyuncu olarak değiştiren dönüştüren bir sanat dalıdır. Tiyatro insanı insan yapar. Yaşamda yıpranan dejenere olan, ahlak gibi, tüm değerler yok olup giderken topluma ve insana daha farklı şekilde sarılmaya başlıyorsunuz ve bu döngüde tiyatro toplumu değiştirmenin bir ifade aracı olmaya başlıyor. Apolitik bir çağda yaşıyoruz, anti politikaların uygulandığı bir çağda yaşıyoruz. Bütün bunlara yanıt üretmek ancak oyuncunun kendini yenilemesinden geçer. Sokak tiyatrosu havadan ortaya ıkmiş bir şey değildir. Sokak tiyatrosunun kökeni aslında bu dinsel oyunlara dayanmaktadır. Sanayi devriminden sonra ise ‘Sol’un elinde bir silah haline dönüşmüş. Piscator’un da dediği gibi tiyatro bir silahtır ama bu söze şunu eklemek gerekiyor yerinde zamanında kullanmasını bilen için bir silahtır. Ben kendimi değiştirmek istiyorum, topluma kendi estetik llerimle bir şey söylemek istiyorum diyebildiğin zaman ancak sokak tiyatrosu yapabilirsiniz bende bu yüzden yapıyorum.”

3.1.2. Tiyatro yaklaşımları

Sokak tiyatrosu 1. Bölümde ayrıntılı bir şekilde anlattığımız üzere sadece siyasal ve toplumsal alandan değil aynı zamanda edebiyattan ve tarihsel süreçte edebi akımlardan, tiyatro tarihinden ve bu tarihsel süreçte tiyatro yaklaşımlarından da etkilenmiştir. Meyerhold’un *Biyo-Mekanik* yaklaşımı, Brecht’in *Epik Tiyatro* anlayışı, Piscator’un *Belgesel Tiyatro* ve *Politik Tiyatro* yaklaşımı, Grotowski’nin *Yoksul Tiyatro* yaklaşımı, *Absrd Tiyatro* ve *Vahşet Tiyatrosu* gibi tiyatral yaklaşımların yanı sıra birçok edebiyat akımı da sokak tiyatrosunu etkileyebilmiştir. Bu yaklaşımların kullanılması ise genellikle o topluluğun sanata bakışıyla belirlenmekte ve sokak tiyatrosu yapan gruplar genellikle sadece bir tür tiyatro yaklaşımını ya da sanat akımını kullanmak yerine kendi ideolojileri çerçevesinde farklı yaklaşımları da kullanmaktadırlar. Bu açıdan daha çok deneysel bir alana yönelmektedirler.

Bu bakımdan grupların tiyatro yaklaşımları da farklılıklar göstermektedir. DKTT sokak tiyatrosunu, ‘sol’la anılan alternatif bir sanat olarak tanımlarken bunun yanında özellikle postmodernizmle birlikte bu anlayışın da değiştiğini bunun yerine, deneysellik adına içerikten çok biçimin ön plana çıktığı bir anlayışın oluştuğunu söylüyor.

“Eskiden Sokak tiyatrosu solla anılan bir şeydi, alternatif yaratma açısından. Bu yüzden yeni bir tanımlamaya gerek duyulmuyordu çünkü onların ideolojisi belliydi ama 2000’lerden sonra, postmodernizmin etkisiyle de artık sokak tiyatrosu formatı solcuların elinden alındı. Sokak tiyatrosu böylece değişmek ve de değiştirmek isteyen bir şeyden çok gösteri amaçlı yapılmaya başlanan bir şey haline geldi. Burada işte sokakta ne yaptığını tartışmak yerine, sokak tiyatrosunu yüceltmek ortaya çıkıyor. Bu yüzden biz kendimize sokak tiyatrosu yapıyor diyoruz ama kendimizi diğerlerinden ayırmak için de sosyalist sokak tiyatrosu yapıyor olarak tanımlıyoruz. Sosyalistiz.

Kendilerini, bu postmodern olarak niteledikleri sokak tiyatrosu türünden ayırmak için de sosyalist tiyatro kavramı vurguluyorlar. Bu kuşkusuz ideolojik açıdan bir anlam ifade ettiği gibi aynı zamanda tüketimin nesnesi haline getirilmiş sanata da bir karşı çıkma şekli olduğunu söyleyebiliriz. Burada asıl geliştirilmeye çalışılan şey ise politik, ekonomik ve estetik alanlarda sanatın var olan argümanlarının aksine kendi anlatım tarzlarıyla yeni anlayışlar oluşturmaktır.

Bugün kültürün üretim alanının ve maddesel üretim alanının birbirinden bağımsız iki kutup gibi görünmesi onun bağımsızlığını ve özgürlüğünü vurgulamak için kullanılan bir yaklaşımdır. Böylece üreten; kimsenin müdahalede bulunamayacağı kendi alanında tamamen özgür, üretilen ise bu bakımdan özgün bir şaheserdir. Oysa tüketim üzerinden tanımlanan ve bu tüketim, alış-veriş ekseninde anlam bulan ve varlığını bu kültürel üretim alanından alan sanat ürünleri kendi başına ve yalıtılmış bir biçimde tanımlanamaz. Belirli bir ekonomi politiğin bağlamı

içerisinde hareket ederler. Bu bağlam içerisinde ise sanat, asimilasyon ve direniş süreçlerini de içerisinde barındırır.

Bu bakımdan, bu alanda bir asimilasyon ve direniş sürecinin yaşanması ise kaçınılmaz olmaktadır. Shiner, sanatta asimilasyon ve direniş süreçlerinin sanat kurumlarıyla da derinden ilişkili olduğunu vurguluyor (Shiner 2004: 343). Bu çatışmalar sadece estetik algılamalar üzerinden değil aynı zamanda kendine has kurumların oluşturulması sürecini de içeriyor. Shiner, bunun en bariz şekilde asimilasyon sürecinde ortaya çıktığını vurgulayarak aynı zamanda asimilasyon ve direniş arasında da diyalektik bir ilişkinin ortaya çıktığını söylüyor. “Sanat kurumları kendilerine direnen insanların düşünce ve eserlerini kendi içlerine çekerek hayatta kalmak isterlerken, direnişçiler de sanatsal kategori ve kurumların yayılmasından zevk alma gibi bir ayartmayla karşı karşıya kalmışlardır” (Shiner, 2004: 344).

“Kültür artık bir sınıfın kodlanmış değerlerinin yansıması, uzantısı değil. Aksine kültür bütün toplumsal kurumların katıldığı, her birisinin pay sahibi olduğu, kültürel kurumlar için ve o kurumlar içinde cereyan eden bir çatışmalar alanıdır” (Kahraman, 2002: 78). Bu noktada sokak tiyatrosu alanında da bu asimilasyon ve direniş görmektediriz.

“Son dönemde mesela Türkiye Cumhuriyeti Devletinin finanse ettiği bir grubun oyununu izledim, bu da Türkçülüğün kökenlerini anlatan bir sokak oyunuydu, festivallerde oynanıyor, Avrupa’daki festivallerde de. Oyunun formatı şu: bir geleneksel Türkler var, bir de bir büyük yaratık var. Bu büyük yaratık geliyor ve ona karşı örgütleniyorlar ve en sonunda da birleşip yaratığı öldürüyorlar, Türklüğü kurtarıyorlar. Biz oyunlarda direk bir çözüm önermeyiz. Beyazı gösterip beyaz yapmak yerine siyahı gösterip kendi beyazının bulunması yöntemini seçiyoruz. Sosyalizm demek yeniyi aramak demek biz eskinin argümanlarıyla sanat yapamayız. Değişen dünya düzeni içerisinde biz de dönüşmezsek onların sorunlarını yansıtamayız. Bu yüzden yeniyi aramak ve yansıtmak gerekir.” (DKTT).

Tiyatro gruplarının bu görüşleri çerçevesinde karşı çıktıkları temel noktalardan birisi de sanatın metalaşmasının ve sanat beğenisinin, sanat piyasası tarafından belirlenmesi olduğu kadar aynı zamanda tiyatronun hakim olan ideoloji çerçevesinde bir tanımının yapılması ve bu tanım dışında kalan anlayışların da marjinal olarak nitelenerek bu sanat alanının dışına itilmesidir.

Tiyatro kuşkusuz salonlarda doğmuş bir sanat dalı değildir ama günümüzde salonlara hapsedilmiş ve tek meşru uygulama alanı olarak salonlar görülmeye başlanmıştır. Hakim olan politik tavır çerçevesinde sokaklar daha çok marjinallerin alanı olarak algılanmıştır. Tiyatronun Türkiye'deki tarihine baktığımız zaman bu hakim görüşün politik ve ideolojik temellerini algılayabiliriz. Buna bir örnek olarak özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında tiyatro alanındaki hakim anlayışı gösterebiliriz. Özellikle Osmanlı'da Tanzimat'tan bu yana tiyatro batılılaşma ideolojisinin taşıyıcısı ve aktarıcısı olarak algılanmış ve bu tutum Cumhuriyet kurulduktan sonra resmi ideoloji olarak ortaya konmuş ve bu noktada tiyatrolara bu ideolojiyi yaymada önemli roller biçilmişti.

“Türkiye’de modernleşme teşebbüsünün merkez öznesi, en azından 1960’lara kadar devlet olmuştur. Türkiye’de ıslahat ve inkılap olarak modernleşmenin referansı, adeta istisnasız bir biçimde Batı olmuştur. Modernleşme kavramı Batılılaşmak için yapılan ıslahat ve inkılapları anlatmaktadır.” (Yeğen, 1999; 41). Yeğen’in de belirttiği gibi Osmanlının son dönemlerinden başlayarak ve Cumhuriyet Rejimine kadar devam eden süreçte modernleşme kavramı Batılılaşmayla eş anlamlı olarak ele alınmış ve bu süreçte gerçekleştirilen yenilikler hep bu ideale ulaşma arzusu içerisinde tarihte ıslahat, inkılap, modernleşme, medenileşme kavramları şeklinde karşımıza çıkan bu çabaları temelde Batılılaşma ideolojisi olarak nitelendirmek mümkündür.

Yeni rejimle birlikte ise bu Batılılaşma projesinin alanı da genişlemişti. Kamusal alan ıslah edildikten sonra kültürel alanın da ıslahı gerekiyordu. Kültürel alanın ıslahı için de, daha önce kurulan kurumlar üzerinden bir yenileşmenin

yaratılması zor görülüyordu ve bu yüzden de modernleşme projesini desteklemesi beklenen yeni modern vatandaşların yaratılması gerekiyordu. Burada sanat, çağdaşlaşmayı sağlayacak devrimlerin, halka benimsetilmesi işlevini de yüklenmiş ve bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

“Halkın kültür seviyesinin yükseltilmesinde, sanatın bireyleri kolay etkileme özelliğinden yararlanmak, sanatsal faaliyetlerin devlet himayesi altına alınmasını gündeme getirir. Sanata himayeci yaklaşım, devlete sanatsal faaliyetleri örgütleme misyonunu yükler” (Öndin, 2003: 69).

Bu misyon da sanatı koruyucu ve himaye edici bir sistemdir. Tarihsel süreçte tiyatro algısı ve tanımı bu yüzden himaye edenlerin kim olduğuna bağlı olarak da değişim göstermiş ve hangi sanatların himaye edilip destekleneceğini, hangi sanatların himaye edilmeyeceğini bu duruma bağlı olarak değişim göstermiştir. Bu algılar değişse de tiyatronun hakim ideolojiyi yayma görevinden vazgeçilmemiştir (tiyatro ve siyaset arasındaki ilişki sonraki bölümde ayrıntılı olarak ele alınacak). Bu yüzden sanat alanında hakim sanat algısını ve tiyatro tanımını tartışırken sanat piyasasının bu alandaki etkilerinin yanı sıra iktidarın sanat algılarını da göz ardı etmemek gerekmektedir.

Sokak tiyatrosunun bu belirlenmiş sanat anlayışının dışında kaldığını söyleyen tiyatrocular devletin bu alanı da belirlemeye çalıştığını ve kendi görüşlerini aynı zamanda sokak tiyatrosunu da kullanarak yaymaya çalıştıklarını söylüyorlar. Kendilerini bu tiyatro yaklaşımından ayıran gruplar, salt ajitasyona ve propagandaya dayalı sokak tiyatrosu anlayışına karşı çıkarırken bunun yanında kimi zaman özellikle protesto yürüyüşlerinde, grevlerde insanları harekete geçirmek için var olan duruma göre ajit-prop yöntemin uygulanabileceğini savunuyorlar. Bu yüzden salt ajitasyona karşı çıkan gruplar, insanları hem güldüren hem de onların dertlerini anlatan ve bunu da gerçekleştirirken estetik bir şekilde yapan bir anlayışı benimsediklerini ifade ediyorlar.

Burada yeni söylem ve argümanların geliştirilmesiyle asimilasyonun da ortadan kaldırılabileceği vurgulanıyor. Bu argümanların geliştirilmesinde sokak

tiyatrosunun metni ve yaklaşım tarzı önem kazanıyor. Sokak tiyatrosunda önceden bir oyun metni ya da yaklaşım tarzı geliştirilse bile oyun oynanacak yerin önceden kestirilemez şartlarına göre oyunun içeriği, yaklaşım tarzı, söylemi ve hatta konusu bile doğaçlama bir şekilde değişiklik gösterebilmektedir. DKTT, bu değişimi şu şekilde ifade ediyor:

“Örneğin bir protesto yürüyüşünde oyun oynuyorsak, oyunun konusu da oradaki duruma göre değişiklik gösterir. Mesela böyle bir durumda ajitasyondan kaçamazsın. Ama örneğin bir pazar yerinde ya da bir mahallede oynuyorsan burada ajit-prop yapamazsın, direk şu şudur, bu budur diyemezsin. Sokak tiyatrosunda karakterler çok ayrıntılı yansıtılmaz, tiplere daha yakındırlar. Ufak tefek hareketler yerine daha abartılı bir oyunculuk sergilersin. Biz 90’lı yılların sonuna kadar ajit-prop’tan uzak durmaya çalıştık ama pratiğe çıktığımız noktada durum değişmeye başladı. Örneğin, çatışmanın her an çıkabileceği bir protesto gösterisinde sen oradakilere hadi durun ekonomi politik tartışalım diyemezsin. Burada ajit-prop’a yönelmen gerekiyor.”

Sokak tiyatrosunun bu, doğaçlamaya da açık metni önceden belirlenmiş, söylemsel olarak kurgulanmış ve bu söylemin dışına çıkmayan katı anlayışında yıkılmasına neden olabiliyor. Bu açıdan asimilasyonun, sokağın bu özelliklerini de göz önünde bulundurması gerekiyor.

“Sokak tiyatrosunu diğer tiyatro türlerinden ayıran en önemli özellik pat diye olmasıdır. Yani diğer tiyatro türleri için bir saat verilir bir tarih verilir, o tarihte, o saatte insanlar o oyun için oraya gelir, oyuncular hazırlanır, oyun öncesi çalışmalar yapılır ama sokak tiyatrosu öyle değildir pat diye insanın yaşamına girer. Pazardan evine giden bir insanın hayatına birden çıkarsınız, siz o oyuna birden çıkıverirsiniz, hazırlanma süreciniz daha azdır, sokak daha tehlikelidir diğer oyunlara nazaran, çok fazla dışarıdan söz gelir, müdahale olabilir bütün bunlara anında cevap vermeniz, oyunu devam ettirmeniz gerekir.” (YEKAT).

3.1.3. Özel tiyatrolar ve devlet tiyatrolarına göre kendilerini konumlama şekilleri

Görüştüğüm gruplar kendilerini devlet tiyatrolarının karşında bir yere konumuyorlar. Buna göre devlet tiyatrolarının, devletin ideolojisini yaymada bir araç olarak kullanıldığını, oyuncuların da bu tiyatrolarda oynasa da oynamasa da maaşını alan bir memura dönüştürüldüklerini, ayrıca tiyatrodaki deneysellikten biçimsel değişiklikleri anladıkları, örneğin çeşitli ışık oyunlarının oyunda kullanılmasının deneysel bir anlayış olmadığını bunun yanında, buralarda sergilenen oyunların sansüre maruz kaldığını söylüyorlar. Bunun karşısında öncelikle kendilerinin sosyalist bir tiyatro anlayışı geliştirmelerinden ötürü bu yaklaşımdan farklı olduklarını ortaya koyuyorlar. Görüştüğüm gruplar kendilerini sosyalist bir tiyatro olarak tanımlıyorlar.

“Biz sosyalist tiyatro yaptığımız için aramızdaki en önemli fark budur. Hepsini bu kategoriye koyamam ama çoğu bu meta düzeninin devamına yönelik bakış açıları geliştiriyorlar.” (DKTT).

Bu açıdan sokak tiyatrosunun sanat alanı içerisinde marjinal bir yeri işgal ettiğini söyleyebiliriz. Resmi kültür ve kurulu düzenin dışında karşı kültürü savunuyor. Sanat alanının merkezine ise apolitik bir düzlemde son derece politik bir alan olarak inşa edilirken, sanatın karşı kültürü haline dönüştürüldüğü anlayışı benimseniyor. Buna karşın Bourdieu'nun deyişiyle “kar aramamış gibi, tamamen çıkar gütmemiş gibi görünen-ve görülmenin- karı”nı da taşıdıklarını söyleyebiliriz. Burada sokak tiyatrosunun kozunu karşı gütmemek anlayışının oluşturduğunu ve temel söylemsel pratiklerin de bu anlayış üzerinden kurulduğunu söyleyebiliriz. Bu söylemsel pratik de kendi karşıtıyla beslenmektedir.

Bourdieu'nun tanımlamasıyla alan, konumlar arasındaki karşıtıklardan ve ilişki ağlarından oluşur. Buna göre “alan, konumlar arasındaki nesnel ilişkiler (egemenlik ya da bağımlılık, bütüncülük veya karşıtlık, vd.) ağıdır. Her konum öteki konumlarla sürdürdüğü nesnel bağlantıya, ya da başka bir anlatımla,

özelliklerin bütünsel dağılımına ilişkin yapı içinde, konumun öteki konumlar içindeki yerini saptamaya yarayan ayırıcı özellikler dizgesi aracılığıyla tanımlanır” (Bourdieu, 1999: 354). Bir alan iki boyutlu olarak işler; hem bir kuvvet alanıdır; konumlarla yatkınlıklar arasındaki ilişkiler maddi ya da simgesel mekanizmalar tarafından dışarıdan kısıtlanır ya da hiyerarşileştirilir; hem de bir savaş alanıdır, kısıtlamalar ve hiyerarşilere rağmen eyleyiciler ve gruplar maddi ve simgesel kaynakların kontrolü için sürekli mücadele halindedir (Göker, 2007: 102).

Konumlar, alan içerisindeki diğer konumlara göre belirlenir ve bu belirlenimlere aynı zamanda meşrulaştırma pratikleri de eşlik eder. Bu meşrulaştırma pratikleri de konumlara göre farklı şekiller alır.

Sokak tiyatrosu yapan gruplar da özel ve devlet tiyatrolarının sanata ve tiyatroya bakış açılarını eleştirerek kendilerini bu eleştiriler ya da karşıtlıklar üzerinden tanımlıyorlar. Karşı çıkışları ise şu konulara dayanıyor: bu tiyatroların daha çok siyasal iktidara güdümlü olması, yeterince politik tavır sergileyememeleri, salt para kazanmaya yönelmeleri, özellikle devlet tiyatrolarında memur zihniyetinin yerleşmiş olması. Bunun karşısında ise kendi tiyatro anlayışlarının değişime daha yakın olduğunu ve politik bir alandan beslendiklerini ifade etmektedirler. Özellikle de bu farklılığın politik alandan kaynaklandığı vurgulanmaktadır.

“Devlet ve şehir tiyatrolarının her şey ellerinin altında ve hazırda ama amatör tiyatrolar için böyle bir şey söz konusu değildir. Devlet tiyatroları devlete bağlı tiyatrolar ve devletin istediği düzeyde oyunlar gerçekleştirirler. Hiçbir seyirci kaygıları yok. Oyuncular açısından ise bir rutine dönmüş, oynasa da oynamasa da maaşını alır. Oyuncu icracı konumuna düşüyor oysa oyuncu bizzat yaratıcının kendisidir. Oysa devlet tiyatrolarında ve şehir tiyatrolarında yönetmenler bir trafik memuruna dönüşmüş, oyuncular da yönetmeni ağzına bakan icracılar konumundadır. Oysa oyuncu yaşamdan beslenir ve oyunu yeniden yaratır ve estetize eder. Özel tiyatroları da kendi içinde ayırmak gerekiyor. Bazı özel tiyatrolar var ki onlar tamamen patron tiyatrosu,

tecimsel tiyatro yaparlar ve bu işi sadece para kazanmak üzerinden kurgularlar. Oysa bizim için birinci sorun para kazanma sorunu değildir.”(DAO).

“Devlet tiyatrolarının ve özel tiyatroların ağırlıklı olarak hayattan kesit tiyatrosu dediğimiz özellikleri ön plana çıkarması, bunların daha çok bulvar tiyatrosu özelliğini taşıması, içeriğinin boş olması, bir derdinin olmaması bizim için ciddi bir problem. Devlet tiyatrolarında birçok oyununun sansüre uğraması, mesajlarının kesilerek verilmesi, oyunun özelliğinin bozulması bizim dertlerimizden biri. Bununla beraber akademiler de bunun içine giriyor. Biz kendimizi bunların karşısında görüyoruz, karşı bir cephe olarak görüyoruz. Bu cepheyi de tabii ki değiştirmek için mücadele ediyor ve bir savaş veriyoruz.”(YEKAT).

Tiyatro oyuncularının televizyon dizilerinde oynaması ile ilgili tiyatrocular arasında birçok tartışma yaşanırken amatör tiyatrolarda da bu konuda bir tartışmanın yürütüldüğünü ve farklı görüş açıları olduğunu söyleyebiliriz. Bu konudaki olumlama ya da olumsuzlama yaklaşımları ve şekilleri kendilerini özel ve devlet tiyatrosu oyuncularından ayırma şekilleriyle örtüşmektedir. Bu konu sokak tiyatrosu yapanların, sokak tiyatrosu alanındaki konumlanmaları bakımından da önemli olmaktadır. Bu konu salt politik bir çerçeveden algılanmak yerine daha çok ekonomik bir bakışla ifade edilmeye çalışılıyor.

“Zaman zaman dizilerde de, reklamlarda da oynamak zorunda kalıyoruz. Çok aptalca bir şey ama bir taraftan da yaşamınızı sürdürmek, tiyatronuzu var etmek zorundasınız bunun için de gidip sponsor bulmaktansa kendi emeğimi satarak yapmaya çalışıyorum. Bu daha onurlu bir davranış gibi geliyor. Gidip herhangi bir büyük şirkete bize para verin biz tiyatro yapacağız demek asla istemiyoruz. Biz oraya doğru itiliyoruz ama biz bu gücümüzü dünyaya bakışımızdan, ideolojimizden alıyoruz. Dünyaya karşı bir tutumu, bir ideolojisi olmayan topluluklar bunu rahatlıkla gerçekleştirebilirler.”(DAO).

Bu durum, bilinçli bir tercihten daha çok, hayatı ve tiyatroyu idame ettirmek açısından bir zorunluluk ve istemeye istemeye yapılan bir iş olarak algılanıyor.

“Biz de dizilerde oynuyoruz. Bu bakımdan buradan dizilere karşı çok beylik laflar etmek gereksiz. Tiyatro oyuncularının para ihtiyacı var. Yaşamak için bir yöntem belirlemek gerekiyor, o kurumun devam etmesi için, nefes almak için. Birçok sosyalist yapıdaki tiyatrolar biz sponsor almayız diyebilir ama biz alıyoruz. Biz belediye ve firmalar da dahil olmak üzere sponsor alıyoruz. Buradaki kıstasımız şu, dizi filmlerdeki kıstasımız da bu; büyük markaların, halkı ezen markaların, emek sömürüsü çok ciddi yapan markaların sponsorluğunu almamaya gayret ediyoruz. Daha ziyade küçük ve orta ölçekteki esnafların sponsorluğunu almaya gayret ediyoruz. Dizilerde de yine gerici ve ırkçı olmayan, halka olumlu bir mesaj veren dizi yok ama en azından bu noktalarda halka olumsuz bir mesaj vermeyen dizileri seçiyoruz.” (YEKAT.)

Buna bir zorunluluk olarak bakan ve seçici olmaya çalıştıklarını ifade eden grupların aksine DKTT bu konuda katı bir tutum sergiliyor. DKTT diğer grupların aksine düzenli olarak sokak tiyatrosu yapan bir topluluk olmakla birlikte örgütlenme şekilleri, tiyatro biçimleri ve sokak tiyatrosunu anlayışları bakımından da ayrılmaktadır. Sokak tiyatrosunu, sosyalizme ulaşma sürecindeki araçlardan biri olarak görürlerken, bu konuya yaklaşımları ise ekonomik zorunluluklar yüzünden istemeye istemeye yapılmak zorunda kalınılan durum olarak algılanmak yerine politik bir çerçeveden algılanmaktadır.

“Devletin ya da büyük sermayenin bir televizyonundaki bir dizide oynuyorsa biz kişisel ve grupsal olarak ilişkimizi o insanla keseriz. Çünkü bu durum anlattığın ve yaptığın şeylerde bir kopukluk olmasına yol açar. Ama örneğin alternatif solun bir televizyon kanalındaki bir dizide oynuyorsa orada bir şey demeyiz ama bir burjuva kanalında örneğin Çemberimde Gül Oya’da bile oynuyorsa bu bizim için aynıdır.”

3.2. Tiyatro Gruplarının Yapılanma Şekilleri

1. bölümde ayrıntılı olarak anlattığım şekilde sokak tiyatrosu yapan gruplar tarihsel süreçte farklı örgütlenme şekilleri geliştirmişlerdir. İşçi tiyatroları genellikle işçiler arasında örgütlenerek, bütün işlerin ortaklaşa yapıldığı, kendi içerisinde çok fazla bir uzmanlaşmaya gidilmeden, oyunun yazım ve oynanma süreci bu birliktelik çerçevesinde geliştirerek ve işçi dernekleri ya da sendikalara bağlı bir şekilde oyunlarını oynayan ve ekonomik ihtiyaçlarını da bu örgütlülük türlerinden karşılayan tiyatrolar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında 60'lı yıllarda ortaya çıkan sokak tiyatrosu ya da alternatif tiyatro hareketi öğrencilerden ya da toplumsal yaşamdaki farklı katmanlardan beslenmektedir. Örneğin Siyah'lar, Siyah'ların karşılaştıkları ayrımcılıklara karşı örgütlenirken, *El Teatro Campesino* gibi gruplar tarım işçilerinin sorunlarına yönelmekte, bunun yanında feminist ve eşcinsel gruplar da kendi ezilmişliklerine yönelik oyunlar ortaya koymakta ve bu çerçevelerden örgütlenmektedirler.

Sokak tiyatrocuları daha çok öğrencilerden oluşan topluluklardır. Bunun dışında farklı işlerde çalışıp zamanlarının bir kısmını da tiyatroya ayıran işçiler de bulunmaktadır. Tiyatrocular temelde tiyatrodan para kazanmaya karşı çıkarılarken masraflarını kendi aralarındaki topladıkları paralardan ya da derneklerden, kişilerden topladıkları aidatlardan karşılayabilmektedirler. Sokak tiyatrosu yapan bu grupların hiç biri sadece sokak tiyatrosuna yönelmiyorlar. Bunun nedenini farklı şekillerde açıklasalar da temel birleştikleri nokta sokak tiyatrosunda tartışılan konunun bütün açılarının yansıtılmasının imkansızlığıdır. Bu yüzden ele aldıkları konuyu daha ayrıntılı bir şekilde tartışabilmek ve görüş açılarının bütün yönlerini aktarabilmek için salon tiyatrosuna yöneldiklerini ifade etmektedirler.

Tiyatro gruplarının yapılanma şekilleri arasında birçok farklılık gözükmektedir. Yapılanma şekilleri derken sadece tiyatronun çalışma şekli ve tarzından bahsetmiyorum aynı zamanda tiyatro dışındaki yaşamın, o tiyatro grubu tarafından ne ölçüde belirlendiğini ya da belirlenmediğini, ne ölçüde organize edildiğini de kastediyorum. Bunu belirleyen unsurlarda, tiyatro dışında bir ekonomik gelirin olup

olmaması, tiyatro masraflarının karşılanma şekilleri, dernek ya da kişilerle ekonomik bağlantılar, tiyatro yaşamı dışında oyuncuların kendi aralarında oluşturdukları birliklerin türleri ve şekilleri, tiyatronun kendine ait çalışma düzenini belirleyen unsurları, bunun yanında tiyatro oyuncularının sınıfsal temelleri olmaktadır.

3.2.1. Masraflarını nasıl karşıladıkları

Tiyatro grupları varlıklarını devam ettirebilmek ve ayakta kalmak için ekonomik olarak da devlet tiyatroları ve özel tiyatrolardan farklı bir yapılanma tarzı geliştirmişlerdir. Devlet tiyatroları ekonomik olarak, önceden oluşturulmuş ve belirlenmiş bütçeler üzerinden hareket ederler. Bu bakımdan tiyatronun devamlılığını sağlaması ve masraflarını karşılaması için birinci derecede önemli olan ortaya konan oyundan elde edilecek gelir değildir. Oyuncunun geliri oyunun seyirci tarafından izlenip izlenmemesi ya da oyuncunun bu oyunda rol alıp almamasından değil, daha önceden yaptığı sözleşmeye göre belirlenir. Tiyatroda uzmanlaşma sağlandığı için de belirli işleri belirli kişiler yapar. Örneğin bir kostümcünün işine bir ışıkçı bakamaz. Hepsinin görev ve sınırları önceden belirlenmiştir. Bu durum oyuncular için de geçerlidir onların yapması gereken repliklerini ezberleyerek yönetmenin yönlendirmeleri ve kendi yetenekleri çerçevesinde çalışarak kendi rollerini en iyi şekilde oynamaktır. Özel tiyatroların varlığını devam ettirebilmesi için ise en önemli koşullardan birisi hazırlanan oyunun iyi satabilmesidir. Bunun dışında bu tiyatroların bazıları da devlet tarafından ya da sponsorlar tarafından desteklenir.

Buna karşıt olarak ise sokak tiyatrolarında, kesin çizgilerle belirlenmiş bu uzmanlaşma türüne karşı çıkmıştır. Oyuncu sadece oyuncu olarak görevlerini yerine getirmekle sorumlu değil aynı zamanda oyunun yazımı, sahneye konulması, kostüm, dekor, dramaturji gibi öğelerden de sorumludur. Oyuncular ise daha çok tiyatro dışındaki işlerden paralarını kazanıyorlar ve bu paraları da tiyatronun masrafları için ortak bir havuzda topluyorlar.

“Bizde şöyle bir yapılanma var: kadrolar var, kadro adayları var ve çevreler var. Kadrolar tiyatro dışında bir işle uğraşmıyor. Aslında şöyle

biz paramızı tiyatrodan kazanmıyoruz. Mesela ben bir anaokulunda yaratıcı drama eğitmenliği yapıyorum, başka birisi haftanın 3 günü bir tekstil atölyesinde çalışıyor, kadrodaki diğer kişiler de bu şekilde haftanın 2 ya da 3 gününde çalışıyorlar. Çevre dediğimiz grubun içerisindekiler ise başka bir işte çalışıp ayrıca tiyatroya zaman ayıran kişiler. Bu kişileri oyunlarımızda oynatıyoruz ama turnelere gittiğimizde onlar gelemiyor. Buradaki temel sorun ama, insanın çalışıp çalışmaması değil, hayatın tiyatro ölçütlerinden belirlenip belirlenmemesi. İşte biz aslında bunun üzerinde kadro ya da çevre tanımı yapıyoruz.”

DKTT, tiyatrodan para kazanmaya karşı çıkarak kadro ve çevre tanımı geliştirmiş. Buna göre kadro tanımı içerisinde olan oyuncular yarı zamanlı işlerde çalışarak diğer zamanlarını tiyatro için kullanırlarken, çevre tanımı içerisine giren oyuncular ise daha çok, düzenli bir işte çalışıp bunun yanında tiyatroya gelen ve oyunlarda oynayan oyuncular. DKTT bunun dışında harcamaları azaltabilmek için oyuncuların ortaklaşa kaldığı *komün evleri* oluşturmuş.

“Biz yoğun olarak haftanın 6 günü çalıştığımız için zaten bu arkadaşlarımızla sürekli ilişki kuruyoruz. Zaten Komün Evlerimiz var. Harcamalarımızı en aza indirebilmek için bu şekilde 4-5 kişinin kaldığı komün evlerinde yaşıyoruz.”

“Bir zamanlar ekmek fırınında bile çalıştım, gazete dağıtıcılığı yaptım. Bunları da tiyatro yapabilmek için yaptım. Okullarda drama hocalığı yapıyorum. Gruptaki diğer arkadaşlarım da farklı işlerde çalışıyorlar.”
(TS).

“Benim düzenli bir işim yok tiyatro haricinde. 19 yıldır tiyatro yapmama rağmen bir sigortam yok. Tabii bu bir tercih meselesidir. Bunu yakınmak için söylemiyorum. Farklı işlerde çalışan arkadaşlarımız var.” (DAO).

Tiyatrolar masraflarını kendi aralarında topladıkları paralardan ya da oynadıkları salon oyunlarından karşıladıkları gibi bir dernek ya da sendika adına oynadıkları zaman bu dernek ya da sendikaların yardımlarından karşılayabiliyorlar. Sokak tiyatrosu yapan gruplar çeşitli dernek ve sendikalarla da çalışarak, onların etkinliklerine katılarak buralarda oyunlar oynamaktadırlar. Farklı şehirlere yapacakları turnelerde ise genellikle sendika ve derneklerle olan bağlantıları kullanmakta, örneğin kalacak yerin bulunması, önceden duyuruların yapılması ve eğer salon oyunu oynanacaksa biletlerin kendi üyeleri aracılığıyla satılması gibi faaliyetler bu dernek ya da sendikalar aracılığıyla yapılabilmektedir.

“Oyun oynamak için gittiğimiz yerlerde bizi çağıran ya da organizasyonu yapan kişiler ya da dernekler masraflarımızı karşılıyorlar bunun dışında kendi kazançlarımızı da tiyatroya aktarıyoruz.” (TS)

“Oyunları biletli oynuyoruz. Hiç birimiz büyük paralar kazanmıyoruz ama buradan geliri gene tiyatroya aktarıyoruz. Bunun dışında Nazım Hikmet Kültür merkezi bize destek veriyor. Provalarımızı burada alıyoruz. Burada oyun oynadığımızda ya az veriyoruz ya da hiç vermiyoruz. Biz birlikte bir şeyler yapıyoruz. NHKM'nin (Nazım Hikmet Kültür Merkezi) kendi tiyatro grubu var onlara yardımcı oluyoruz, Kavuklu diye bir dergi çıkartıyoruz, tiyatroyu birlikte var ediyoruz.” (DAO)

“Biz tam bir kent tiyatrosu gibi hareket ediyoruz. Oynadığımız oyunları ayda 7-8 defa oynuyoruz ve oyun başına bir milyar gibi bir para kalıyor oradan topladığımız paraları oyuncularımıza dağıtıyoruz. Bunun dışında gittiğimiz yerlerde bize destek veren kuruluşlar var. Biz oyunlarımızın içeriğinde ve hareket biçimimizde olabildiği kadar toplumcu gerçekçi hareket etmeye çalışıyoruz, savunduğumuz sosyalist değerleri genel hareket biçimimize koyuyoruz işte basın açıklamalarına, 1 Mayıs'tan 8 Marta kadar katıldığımız etkinliklere vesaire. Onun dışında bir derneğe bağlı çalışmıyoruz ya da devamlı bir derneğin yardımını almıyoruz.”

Gittiğimiz etkinliklerde ya da yaptığımız turnelerdeki duruma göre.”
(YEKAT)

3.2.2. Eğitim ve çalışma süreci

Gruplar oyunlarını hazırlarken ya da eğitim çalışmalarını yaparken kolektif bir çalışma sistemi gerçekleştirmiş. Oyun konuları da genellikle o dönemdeki güncel sorunlara yönelik olmaktadır.

“O sene oyun konusu olarak neyi seçtiyse onun yönünde oyunlar yazıyoruz. Eğer hazır bir metin varsa onu kullanıyoruz ama yoksa kendimiz hep birlikte yazıyoruz. Bu hazır metinleri kullandığımız zaman da hiçbir şekilde bire bir aynı metinleri kullanmıyoruz. Aslında çoğunlukla kendimiz yazıyoruz. Sokak tiyatrosu yaparken günceli takip etmek zorundayız. Oyunun rejisi, metni oyun öncesi masa başı çalışmasında belli oluyor. Mesela bir konu üzerinde oyun yazacaksa bu konu üzerinden araştırmalar, okunmuş kitaplar sunuluyor. Bu konuya nasıl bakacağımız tartışılıyor ve yazıp getirdiğimiz metinler üzerinden oyun şekilleniyor. Grubumuzda belli bir yönetmenimiz yok.”(DKTT)

Oyunlar sahnelenmeden önce o oyunla ilgili masa başı çalışması yapılarak o konuyla ilgili toplanan bilgiler tartışılarak ortaya bir oyun metni çıkartılıyor. TS bu durumu şu şekilde ifade ediyor:

“Kendi metnimizi kendimiz yazıyoruz. Bir konu atıyoruz ortaya ve bu konuyu hep beraber konuşuyoruz sonra herkes üzerine araştırmalar yapıyor. Amatör tiyatro için kendi metnini üretmek çok önemli çünkü kendi olanaklarına göre yazıyorsunuz. Bizim kendi metnimizi, kendi yaratıcılığımızı kullanarak yazmalıyız. Irak savaşıyla ilgili bir oyun hazırladık. Bazı metinleri sokak tiyatrosuna uyarladık. Mesela ‘Kapkaççılar var Gördünüz mü?’ diye bir oyun hazırladık. 1 Mayıs mitinginde oyunculardan biri bağırmağa başlıyor çantamı çaldılar diye

koşmaya başlıyor sonra biri getiriyor abla bak çantayı buraya atmışlar diye. Sonra kadın bakıyor hep böyle yapıyorlar paraları alıp kimlikleri de atıyorlar. Bir keresinde şu siyasetçi çantamı çaldı diyor, sonra bir başkası çaldı diyor. Değişik dönemlere göre oyunlar yazıyoruz.”

Oyunların konuları ise o dönem gündemde olan politik olaylardan seçilerek güncel olaylar yakalanmaya çalışılıyor. Bu seçme durumunun nasıl yapıldığını ve neden bu konuların seçildiğini DAO şu şekilde ifade ediyor:

“Daha çok politik içerikli o dönemin siyasi yapısıyla, toplumsal olaylarıyla ilgili oyunlar yapıyoruz. En son İsrail’in Gazze saldırısını konu alan bir oyun oynadık. Gündemde ne varsa o konuyla ilgili bir oyun yapıyoruz. Sokak tiyatrosu yaparken ben bir oyun üretem ve bunu beş sene oynayayım deme gibi bir şansınız yok. Günün politik ve güncel olaylarını takip etmek zorundasınız.”

3.3. Tiyatro, Siyaset Baskı İlişkisi

Sokak tiyatrosu ve alternatif tiyatro hareketi temelde toplumsal ve politik alandan beslenir ve asıl amaç olarak da bu alanlardaki bireylerin kendilerini eyleyiciler olarak algılamasıyla iktidar ve güç ilişkilerini de değiştirebilecekleri, bu alanın yeniden örgütlenebileceği anlayışını benimser. Kendini, toplumsal olandan ve politik olandan soyutlamış, insan hakları, gelir dağılımı adaletsizliği, savaş, düşünce özgürlüğü, feminizim gibi politik konuların dışında bir yere konumlayan tiyatro anlayışına karşı çıkmıştır. Bunun için de yeni tiyatral kavramlar, çalışma yöntem ve teknikleri, yeni estetik ilkeler öne sürmektedir. Aynı zamanda amaç dışı dönük bir algılamayla toplumsal kurumlarında sorgulanmasıdır. Bu noktada var olan siyaset kurumunun ortaya koyduğu her alandaki belirlenmişliklere de karşı çıkmayı hedeflemektedir.

Tiyatro başlangıcından günümüze kadar, zaman zaman devletin egemen düşüncesinin yayılması açısından da etkin bir araç olarak değerlendirilmiştir. Roma

İmparatorluğu döneminde, askerlerden ve savaş tutsaklarından oluşan görkemli geçit alayları, devlet gücünün gösterilmesi amacıyla, görkemli tiyatro yapılarının dev sahnelerinde halka sergilenmiştir. Ortaçağda kilise, önceleri Pagan kültürünün bir ürünü saydığı ve yasakladığı tiyatroyu, Hıristiyanlık inancı yaymak ve pekiştirmek üzere, önemli bir araç olarak değerlendirmiş ve bu yolda kullanmıştır. 1789 Fransız Devrimi sırasında da tiyatro, devrim düşüncesini yaymak için kullanılmış, bu amaçla büyük kitlesel gösterilere ve sokak tiyatrolarına yer verilmiştir. 1917 Devrimi sonrasında da, yine devrim düşüncesini yaymak ve ilkelerini pekiştirmek için sokak tiyatrosu kullanılmıştır. Bizde de Cumhuriyetin ilk dönemlerinde kurulan Halkevlerinde tiyatro “ ... İnkılap fikirlerinin ve duygularının halka ifadesi hususunda en kuvvetli vasıta...” olarak kabul edilmiştir (Konur, 2001: 15).

Devlet, geçerli devlet görüşü ve düşüncesi ile yasalara, ahlak, din ve toplum kurallarına, törelere aykırı, düşünce ve görüntü içeren yapıtları denetlemek ve hatta bunları yasaklamak için de tiyatroyla ilgilenir (Konur, 2001: 16). Fakat sanatı içinde üretildiği toplumsal yapının ya da siyasal kurumların ideolojisinin taşıyıcıları olarak algılamak da eksik bir görüş olacaktır. Sanat daha geniş anlamda bu tahakküm ilişkilerinin ve buna karşı gelişen mücadelelerin de bir alanıdır. Bu açıdan içerisinde çelişkiler ve çatışmalar barındıran, karşıt konumlanışların olduğu bir alandır. Resmi sanat algılayışı devlet tarafından onun kurumlarının içerisinde sinmiş birer görüntü ya da algılayış tarzlarından ibaret değildir. Aynı zamanda bu resmi kültür anlayışı güzel sanat kurumları aracılığıyla (okullar, devlet tiyatroları, bakanlıklar vb.) varlığını devam ettirirken, yayılır ve benimsetme amacını taşır. Elbette bu kurumların içerisinde buna karşı muhalefetler ya da eylemlilikler gerçekleşebilir ama sonuç itibarıyla burada hakim ve belirleyici olma vasfını taşıyan sanat anlayışları üretilir. Bu kapsamda da bazı sanatçılara ya da sanat üretimleri yapan kurumlara destek verildiği gibi bazılarının da verilmez ya da bu destekten mahrum bırakılırlar. Neyin desteklenebilir olduğuna neyin olmadığına karar verme süreci ise bu resmi sanat anlayışının ideolojik algısının dışında bir süreç değildir.

Bu süreç sadece destek verme ya da vermeme gibi bir süreç değil aynı zamanda içinde baskı, sansür, yasaklama ve oto sansürün olduğu bir süreç olarak da

karşımıza çıkar. “Örneğin Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde Namık Kemal’in birçok oyunu, eski dönemin izlerini taşıdığı için yasaklanmış ya da kısıtlanmıştır. *Vatan Yahut Silistre* (tiyatro oyunu), içinde yer alan ‘Padişahım çok yaşa!’, ‘Yaşasın Osmanlılar’ gibi sözlerin çıkarılması koşuluyla izin alabilmiştir” (Konur, 2001: 182). Bu dönemden sonra birçok tiyatro oyunu ya yasaklanmış, ya sansüre uğramış ya da birçok oyunda tiyatro yazarları ve yönetmen oto sansür uygulamak zorunda kalmıştır. Gerekçeler ise çok farklı olsa da temelde resmi ideolojinin benimsediği sanat ve kültür anlayışına uymadığı içindir. Bu gerekçeler arasında “kanuna aykırı sahneler içermek”, “Türk kültürüne uygunsuz olmak”, “Türk işçi kızının ciddiyeti aleyhinde olmak”, bunun dışında Kürt ve Laz taklitleri yapmak “milli şuur”un gereği olarak yasaklanmıştır” (Konur, 2001: 184). Bu baskı ve sınırlamalar sadece sansür olarak değil aynı zamanda tiyatrolara yönelik davaların açılması, hapis cezalarının verilmesi ya da tutuklanmak yoluyla da olabilmektedir. Bunun örneklerini ise sokak tiyatrosu yapan gruplarda görmekteyiz. Örneğin 2007 yılında öldürülen gazeteci yazar Hrant Dink’in ardından, onun “*Ruh halimin güvercin tedirginliği*” adlı öldürülmeden önce yazdığı son yazıyı sokak oyunu haline getirip sokakta oynayan *Duvar Sahnesi*’ne “mimiklerle ve el hareketleriyle mahkemeleri ve onların verdiği kararları, T.C. hükümetini, askeri veya emniyet teşkilatını alenen aşağılama” gerekçesiyle 301. Maddeden soruşturma açılmıştır. Soruşturmaya konu olan şey ise “mimikler”dir.

Bu açıdan bu tiyatroların ne gibi alternatifler önerdikleri ve bu alternatifleri ortaya koyarken egemen olan sanat ve politikanın onlar üzerinde ne gibi baskılaşma stratejileri geliştirdiğini ve bu baskılaşma stratejilerinden kurtulmak için ne gibi yollar kullandıklarının araştırılması bu grupların sanatsal üretim alanındaki konumlarının ortaya çıkartılması açısından önemli olmaktadır.

3.3.1. Sokak tiyatrosu avangard bir sanat mıdır?

Fransızca bir sözcük olan ‘*Avangard*’, öncü birlikler için kullanılan bir askerlik terimidir. 1830-1840’ların ütopyalar döneminde, köklü dönüşümlerin bayraktarlığını yapan hareketleri belirtmek için siyaset diline giren terim, daha sonraları, bu büyük

ütopyaların gerçekleştirilmesinde sanata verilen “öncü” rolünü vurgulamak amacıyla, sanatla ilgili olarak kullanılmaya başlanır. “Avangard terimi, sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere ilk kez ütopycacı sosyalist Saint Simon tarafından kullanılır”⁹. 1830’larda Saint Simon bilim insanlarına ve sanayicilere Şu Şekilde seslenir:

“Sizlerin avangardı biz sanatçılarız [...] en etkilisi ve en hızlısı sanatın gücüdür: insanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları bir tuvale ya da mermerle nakşederiz... Toplum üzerinde yapıcı bir iktidara sahip olmak, gerçek bir rahiplik görevi yürütmek ve sağlam adımlarla zihnin bütün meleklerinin önüne düşmek: işte sanatın muhteşem kaderi”¹⁰.

Simon’un sanayicilere ve bilim insanlarına bu sesleniŐi bugünün bakış açısıyla çok anlamsız gelebilir. Çünkü sanat, kitle iletişim araçları gelişmediğı, popüler kültürün ve tüketim kültürünün oluşmadığı bir dönemde insanları yönlendirmenin, onları etkilemenin ve sonuç olarak değıştirmenin yegane araçları olarak algılanıyordu. Nitekim 1789 sonrasında bunları söyleyen Simon’un fikirleriyle gelişen: Devrime öncülük, sanatın kılavuzluğu, hem amaç hem araç konumuna yerleşen avangard sanat fikri aynı Şekilde 1871 Paris Komünü, 1917 Sovyet Devrimi, 1918 Almanya, 1. Dünya Savaşı sonrası dönem, 1968 sonrasında da ortaya çıkıp gelişir.

Sanat, bilim ve felsefenin özerk alanlar haline gelerek toplumsal pratikten uzaklaşması Rönesans’ tan itibaren temellenip, 18. yüzyıl Aydınlanma çağı ile başlayan modernleşme sürecinin bir sonucu olarak kendini gösterir. Doğayı bilme, ona egemen olma adına güçlü bir atılım yapan insan aklı bir süre sonra geliştirdiğı teknolojinin ve yeni kurmaya başladığı dünyanın sıkıntılarıyla karşılaşacaktır. Büyük metropollerde yoğunlaşan nüfus, çalışan sınıfların sorunları, barınma, sağlık vb. toplumsal problemler, bilginin ayrıcalıklı, özerk bir alanda kendini kristalize ederek, bir anlamda elitist bir kesime taşınmasına karşı tepkilerin doğmasına yol açtı. Bu tepkilerin sanat ayağında, özerkleşen burjuva estetiğine karşı saldırıya geçen avangard hareketler yer alır.

⁹ Ali Artun’ un sunuŐ yazısı, Bürger, 2004: 11.

¹⁰ A.g.e., s. 11.

Bu avangard hareketin başlıca karşı çıkış noktası ise sanatın özerk bir alan olarak ayrımlaşarak yaşam pratiğinden uzaklaşmasıdır. Burada güzel sanatlar kavramının üretilmesiyle sanatçıyı, yaratıcı deha, özgür bir birey konumuna getirilerek kutsallaştırılıyordu. Böyle bir kutsallaştırma ise aynı zamanda himayeci sistemin yerini sanat piyasası ve tüketim sisteminin almasıyla da ilişkiliydi (bu ilişkiselliği 2. Bölümde ayrıntılı olarak tartıştığım için tekrar bu ilişkiselliğe girmeyeceğim). Sanatın yaşamla olan ilişkiselliğini yeniden oluşturmak üzere girişilen bu çaba 1. Dünya savaşı sonrası Dadacılar, Sürrealistler ve Rus Fütüristleri içerisinde vücut bulurken 1968'de Sitüasyonist Enternasyonal'in avangardında bu karşı estetikler yeniden anlam kazanıyordu.

Avangardın hayatın ele geçirilmesi stratejisini benimseyen Sitüasyonist Enternasyonal, gündelik hayatı, imgelemin ve yaratıcılığın hüküm sürdüğü bir oyuna, kenti de bir oyun parkına dönüştürecek bir devrim peşindedir.¹¹

1957'de Guy Debord'un öncülüğünde Paris'te kurulan Sitüasyonist Enternasyonal, avangard sanatın tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

Gurubun amacı öncülleri olan dadaizm, gerçeküstücü, konstruktivizm, bauhaus gibi avangard sanat hareketlerine benzer bir şekilde toplumun total bir şekilde ideolojik eleştirisini yapmak ve devrim gibi yeni alternatifler sunmaktır. Kendilerini öncülleyen ve onların bir takım sabit fikirlerinin oluşmasında önemli rol oynayan eski avangard hareketleri gibi tuzağa düşmemek için liberal kapitalist sistemin kültürüyle her çeşit müzakereyi toptan reddetmekle işe başlamışlardı. Sistemin hiçbir büyük müzesiyle veya dönemin uluslar arası avangard sahnesiyle ilişkiye girmiyorlardı (böyle bir yanlışlığı yapan kişi hemen gruptan uzaklaştırılıyordu), resmi dergilerin hiç birine yazı, röportaj ya da demeç vermiyorlardı; ünlü sanatçıların hiçbiri ile çalışmıyorlardı ve global sanat piyasasına hiçbir şekilde katılmıyorlardı. Strateji olarak avangard dilini argo kullanıyorlardı (Boynik, 2005: 130).

Argoyu kullanmalarının nedeni ise kanun kaçakları, Çingeneler gibi alt kültürden insanların kullandıkları ve sadece bu cemiyetlerin anlayabilecekleri ihlaleci bir dil olarak görmelerinden kaynaklanmaktaydı. Bu dil sadece onu kullananların

¹¹ A.g.e., s.10.

algılayabileceği bir kapalılığa sahiptir ve sistemin tüm tuzaklarına karşı kaçış olanağı tanıdığı için, rekupere olması zor bir dildir (Boynik, 2005: 131). Bu bakımdan argo tüketimin o yayılmacı mantığı içerisinde kolay çözülemeyecek bir zırh olarak algılanıyordu. Bu bakımdan Sitüasyonistlerin kullandığı ‘Kaldırım Taşları Altında Kumsal’ lafı polisin kafasına fırlatılacak taş anlamını ifade etmektedir ki bu anlamıyla Mayıs 1968’in temel sloganlarından biri haline dönüşmüştür.

Tek yanlı sanatın aksine, sitüasyonist kültür bir diyalog, bir etkileşim sanatı olacak. Bugün görülebilen bütün kültürlerin sanatçıları toplumdan tamamıyla kopmuşlardır. Tıpkı rekabet dolayısıyla birbirlerinden ayrıldıkları gibi. Fakat kapitalizmin bu kör düğümüyle yüz yüze kalınca, sanat da esas olarak bunun karşılığında tek yanlı kalmıştır. İkkelliğin (primitizm) bu kapalı alanı, tamamlanmış bütünlüklü bir iletişimle alt edilmeli ve yerine konmalıdır.¹²

Sitüasyonist stratejinin başarısını, karşıt kamusalık oluştururken hiçbir soyutlamaya başvurmadan sorunu gündeliklik içinde ele almalarıydı (Boynik, 2005: 131). Bu strateji aynı şekilde sokak tiyatroları tarafından da kullanılan bir stratejidir. Sokağın ve alt kültür insanların diline yakın olması, sokak oyunlarının soyutluklar üzerinden değil de somut, gündelik yaşamda karşılaşılabilecek sorunlar üzerinden ele alınması, sanat alanının ve piyasasının dayattığı meşru kültürel merkezlerin yerine sokağı karşıt bir kamusal mekan olarak kullanması bakımından benzeşmektedirler. Bu anlamda, sanatın yaşamla kopan bağlarını yeniden kurmak, onu yeniden yaşam alanına çekmek, bunu yaparken de toplumsal kurumları eleştirerek yeni bir dil kurmak ve eylemlilik düşüncesi geliştirmek bakımından Sitüasyonistlerin kullandığı stratejilerle sokak tiyatrolarının stratejileri benzerlik göstermektedir. Tiyatro yoluyla, bireysel ve toplumsal değişime katkısı olacağını savunan alternatif tiyatro ve sokak tiyatrosu temsilcileri, yanılısama tiyatrosunu, toplumdaki din kurumları gibi, düşünmeyi engelleyen bir uyuşturucu olarak algılarlar.

Bu uyuşturucu halinden kurtulmanın yolu olarak oyuncunun seyirciyle iletişim kurmasını sağlayacak yeni bir estetik algılamının gerekli olduğunu savunurlar. Toplumsal değişime vurgu yapan bu görüş, seyirci ve oyuncu arasındaki bu ikilemin

¹² Sitüasyonist Enternasyonal manifestosundan www.karsi.com/forum/situasyonizm/manifesto.doc

kırılarak seyircilerin de aynı zamanda toplumsal yaşamı yönlendiren birer eyleyici olarak kendilerini algılaması gerekliliğini vurgular. Bu bakımdan toplumsal yaşamın değişilebilirliğine vurgu yaptığı ve bununda sokak tiyatrosu ya da alternatif sanat anlayışıyla gerçekleştirebileceğini savunması açısından öncü bir rol üstlenmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

“Yeni arıyorsa ve diyalektik bir şekilde yapılıyorsa avangard sayılabilir. Bu sistem aslında kahramanlar üzerinden yürüyor, mesela çocuk oyunlarında bile sürekli bir kahraman yaratılmaya çalışılır ve bu kahraman kötülerini yener ya da savaşı bir tek kral kazanır. Oysa bu sistem içerisinde kimse özne konumunda olmadığı için de bu kahramanlar bir anlam ifade etmez. O yüzden biz de mesela özne olduğumuzu söyleyemeyiz. Bu sistemde insanlar kendi kararını veremiyor.” (DKTT).

Bu kapsamda sokak tiyatrosunun eğer salon tiyatrolarından farklı olarak yeni arıyorsa, yeni yöntem ve teknikler öneriyorsa bunun yanında toplumu değiştirme ve dönüştürme gibi bir amaç taşıyorsa ve bunu da oyunlarına yansıtıyorsa avangard bir sanat olabileceğini savunuyorlar. Ama öncü olabilmek için sadece bunların yeterli olmadığını bunun yanında o dönemin toplumsal koşullarının da uygun olması gerektiğini savunuyorlar.

“Avangard sanat içinde yer alabilir ama ülkenin koşulları ve bunun için çaba harcayan, sokaktaki insanla bir derdi varsa ve iktidar diye de bir derdi varsa işte o zaman sokağa çıkılıyor. Ama sokağa çıkan da sokaktaki insanı tanımıyorsa sokaktaki insan onlara bir göz ucuyla bakıp geçiyor. Sokak tiyatrosu tabii ki eğlendirici olacaktır ama eğlencelik olmayacaktır.” (TS)

“Yaptığınız tiyatro toplumla devinmiyorsa dönüştürücü gücü de olmuyor. Toplumsal konjektür çok önemli.” (DAO).

“Sokak tiyatrosu avangard sanat içinde yer alabilir ama bunun kistaslarını koymak gerekir. Bunun bilimsel altyapısı ne kadar var ve ne öneriyor; oyunculuk teorisi olarak ne öneriyor; gelişme olarak ne öneriyor; seyircinin etken ve edilgenlik durumuna ne öneriyor; oyuncunun karakteri ile arasındaki ilişki biçimi bunlar önemli. Bu anlamda salon tiyatrolarının yaptığı şeyin ötesine geçebiliyorsa tiyatral teori anlamında, tiyatral olarak da tiyatroların önüne geçebilir ve öncülüğü alabilir ama şu açıktır ki politik öncülükte ön saflarda yer almaktadır. Yaptığı şeyle halkı etkileyen, tetikleyen siyasete olmasa bile tiyatroya daha da yakınlaştıran, sanat üretmeye ve seyretmeye daha da yakınlaştıran bir durumu olduğu için öncülük durumunu korumaktadır.”
(YEKAT).

YEKAT, insanları tiyatroya yaklaştırdığı ve insanları etkileyip, tetikleyebildiği için sokak tiyatrosunun öncü bir sanat olduğunu ileri sürüyor.

3.3.2. Tiyatro gruplarının örgütlü birliktelikleri

Sokak tiyatrosu grupları toplumsal değişimi ve dönüşümü etkileyip yönlendirme çabası içerisinde oldukları özellikle 1917’den sonra Sovyetler Birliğinde ve Weimar Cumhuriyeti’ndeki Sosyalist işçi tiyatroları, Sosyalizmi yaymak ve propaganda çalışmalarını daha etkin bir şekilde yönlendirebilmek için Uluslar Arası İşçi Yardımlaşma Örgütü (IAH)’nün altında örgütlenerek daha etkin bir çalışma içerisine girmişlerdir.

Bu kapsamda sokak tiyatrolarının diğer sokak tiyatrosu yapan gruplarla örgütlü birliktelik kurma çabaları ve amaçları, bu birlikteliği hangi düzeylerde kurdukları ya da bu örgütlülüğün içerisine girmeyen grupların girmeme nedenleri sokak tiyatrosunu algılamaları üzerindeki farklılıkları anlamak açısından önem kazanmaktadır. Bu kapsamda DKTT diğer gruplarla örgütlü bir birliktelik oluşturma çabalarının bilinçli olarak dışında kaldıklarını söylüyorlar. Bunun nedenini ise şu şekilde açıklıyorlar:

“Sokak tiyatrosu yapan herkesle bir birliktelik oluşturmayız ama mesela sosyalizm için sokak tiyatrosu yapıyoruz diyorsa bir birliktelik oluştururuz. Amatör tiyatroların oluşturduğu birlikte her türlü grup var bu yüzden bu gruplarda ortak dili yakalayamayacağımız için onlarla bir birlikteliğin içerisinde olmayız. Bu yüzden bize zaman kaybı gibi geliyor. Biz üretiriz ve zaten ürettiğimiz noktada da karşılaşırız.”

DKTT, ancak Sosyalizm için sokak tiyatrosu yapan gruplarla bir araya geleceklerini vurgularken bu perspektifin dışındaki birliktelikleri zaman kaybı olarak açıklıyor. TS bakışını şu şekilde ifade ediyor:

“Biz hep şunu savunduk: bizim tek başımıza sahnede bir şeyi var etmemizin ülke tiyatrosu için tek başına bir önemi yok. Önemli olan çevremize ışığımızı nasıl saçabiliyoruz. Metnimizi, malzememizi, mekânımızı, oyuncularımızı paylaşabiliyor muyuz? Tiyatro Simurg, İstanbul Amatör Tiyatro Çevresinin, Amatör Tiyatrolar Üretim Kooperatifi ve şimdide Türkiye Tiyatrolar Birliği'nin örgütlenmelerinde aktif olarak rol aldı. 1980'de sloganımız 'amatör tiyatro tiyatronun arka bahçesi olmamalıdır' dı.”

TS amatör tiyatroların kendi aralarında yardımlaşabilmeleri için örgütlülüğün önemini vurgularken aktif olarak bu örgütlülüğü kurma çalışmalarının içerisinde yer almış bir grup. DAO ise bu çalışmaların içerisinde yer almadıklarını ifade ediyor.

“Biz biraz daha kendimizi başka bir yere koymaya çalışıyoruz. Çünkü çok fazla kavga, gürültü var. Biz mümkün olduğunca bu kavganın içinde olmak istemiyoruz. Tabii ki dayanışma içerisindeyiz başka gruplarla, birbirimize oyuncu veriyoruz-alıyoruz. Fakat bu kavgaların tiyatroya ya da toplumsala bir katkısı yok. Bizim için aslolan şey üretmek. Bizim kavgamız daha büyük olmalı bizim kavgamız emperyalizmle,

burjuvaziyle. Bunlarla kavga edeceğimize neden birbirimizle kavga ediyoruz.”

DAO, bu örgütlülüklerin içerisinde çok fazla fikir ayrılığının olduğunu vurgulayarak kendilerini bunların dışında bir yere koymak istedikleri için bu örgütlerin içerisinde yer almamayı tercih ettiklerini söylüyorlar. YEKAT’ın ise bu konuya yaklaşımı DAO ve DKTT’den ayrılıyor.

“Tiyatroların örgütlülüğü için 1. ve 2. Tiyatro Buluşması gibi buluşmaları hayata geçirdik, Bademler Köyünde iki tane şenlik düzenledik, Balıklıova Köyünde bir tane şenlik hayata geçirdik. Burada durduğumuz yer üretimdir. Eğer biz üretimlerimizle bir birliktelik yakalıyorsak diğer tiyatrolarla o zaman bu birliktelik hayat bulur ve devam eder. Biz kurumların temsil edildiği bir birliğe en başından beri karşıyız ama şimdi içinde bulunduğumuz Türkiye Tiyatrolar Birliğinde böyle bir yapılanma var. Biz bunun sağlıklı bir yapılanma olduğunu düşünmüyoruz. En baştan beri önerdiğimiz TİSEN, işte tiyatro işçileri sendikası diye bir girişim var ve bu girişimde biz oyuncuların teker teker kendilerini durdukları yerden ifade edebileceği bir örgütlenmeyi öneriyoruz. Bu yapılanmada bireylerin hakim olduğu ciddi bir mekanizma hayata geçecektir. Fakat bugünkü koşullarda bu girişim olmayacağı için hayata geçirmiyoruz ama yayınlarımızda bu çabadan bahsediyoruz. İki yıldır Türkiye Tiyatrolar Birliğiyle yürümeye devam ediyoruz.”

YEKAT, Türkiye Amatör Tiyatrolar Birliği’ni örgütleme çalışmalarının içerisinde yer alırken bu birlikteliğin daha etkin bir şekilde işleyebilmesi için tiyatro gruplarının temsil edildiği bu birlikteliğin aksine, tiyatro oyuncularının bireysel olarak temsil edilebildiği bir sendikanın gerekli olduğunu söylüyorlar.

3.3.3. Sokak tiyatrosu-mekan ilişkisi ve seyircilerle ilişki düzeyleri

Bu bölümde sokak tiyatrosu yapan grupların oyunlarını daha çok nerelerde oynadıkları, her oyunu istedikleri her yerde oynayıp oynayamadıkları, oyun oynadıktan sonra oradaki insanlarla ilişki kurup kurmadıkları, ilişki kuruyorlarsa neden ilişki kurma ihtiyacı içerisinde oldukları, oynadıkları belli bölgeler olup olmadığı gibi soruların cevapları aranmıştır.

Kent yaşamı içerisinde ve onun kültürel kodları içerisinde üretilen sanat yapıtı aynı zamanda kentin dokusundan ve yapısal özelliklerinden (Kahraman, 2002: 256) doğrudan etkilenmektedir. Kent yaşamını bir kargaşa ve istikrarsızlık olarak niteleyen Simmel (2005) bireylerin merkeze taşınmasıyla topluluk bilincinin ortadan kalktığını, bireyin kalabalıklar içerisinde tek tipleşerek, yalnızlaştığını vurgulamaktadır. Simmel'in tanımlamasıyla kent para ekonomisinin merkezidir. Bu bakımdan kent tüketimin ve nesneleşmenin mekanlarıdır.

Tüketimin genişlemesi [...] nesnel kültürün genişlemesine bağlıdır, zira bir nesne, ne kadar nesnel ve gayri şahsi olursa, o kadar çok sayıda insana hitap eder. Bu tür tüketilebilir maddeler [...] insanlar arasında söz konusu olan öznel beğeni farklılıkları dikkate alınarak tasarlanamaz [...] (Simmel, 2005: 38).

Böyle bir sistem içerisinde ise birey kendisini, dönüştürme olanağını içinde barındıran bir birey olarak algılamaktan çok mekanlar ve şeyler arasında dolaşan, önceden oluşturulmuş kurallara uyma zorunluluğu içerisinde hareket eden bir birey olarak tanımlayacaktır. Sonuç olarak Simmel'in de ele aldığı şekliyle bireyin kent yaşamındaki katılımcılığı daha başından engellenmiş olmaktadır.

Eğer modernizmin olgularıyla bakarak söylemek gerekirse, kent, kültürel üretimi örgütleyen bir mekandır. Modernizm kent planlamasıyla o mekanın koşullarını, olanaklarını, altyapılarını merkezi bir mantığın sınırları içinde kalarak hazırlamakta, o arada kentsel kültürü de iki anlamda tanımlamaktadır: Ya kente katkıda bulunacak gene merkezi planlama tarafından belirlenmiş düzenlemeler ya da kent dokusunun dayatmasıyla ortaya çıkan kültürel üretim (Kahraman, 2005: 254).

Böyle bir planlama mantığı içerisinde hareket eden kent tasarımı aynı zamanda sanatsal üretim için de belli mekanları sanatsal üretimin meşru ve merkezi alanları olarak kutsar. Konser salonları, galeriler, kültür merkezleri sanatsal üretimin meşru merkezleridir. Ve bu merkezlerde üretim, ta başından, üretici uzmanlar ve alıcılar olarak ayrılmıştır.

Oysa bunun karşısındaki kamusal alan daha çok, kontrol altına alınması gereken bir alan olarak tasarımlanır. Bu noktada sanatsal üretimin mekanları olarak sokağın seçilmesi ise başından bir tehdit unsuru barındırır. Bu durum otoritenin denetimini güçleştirmesi bakımından ve aynı zamanda da sanatsal üretim için meşru mekanların ve merkezlerin dışında üretimlerin olması bakımından da bir sakınca doğurur.

Kent sanat yapıtı için mekan oluşturduğunda, sanat yapıtı sokağa çıktığında, sanatçı zorunlu olarak farklı disiplinlerin bilgi alanlarıyla hesaplaşmaktadır; kentsel tasarım, mimari doku, tarih coğrafi koşullar, iklim koşulları ve insan (Ergin, 2005: 109).

“Fiziki mekanın sembolik anlamlarından arındırılmış boş bir mekan olmadığını, ancak kültürel gözlüklerle okunabildiğini biliyoruz. Metropolün iktidar ilişkileri içinde, fiziki mekan, çeşitli kültürel-siyasal-ekonomik anlamlar taşıdığı için önemlidir. Bu nedenle mekan bir metafordan ibaret değildir” (Öncü ve Weyland, 2007: 31). Bu mekanlar arasında hareket eden modern birey için temel konum ise duygularına hakim olma ve sessizlik halidir. Bu bakımdan sessizlik, kamusal alandaki bireyi disipline etme yollarından biridir. Çünkü ancak sessizlerin içinde sesliler tanımlanabilir ve ayıklanabilir. Bu sessizlik halini, tiyatro binalarında oyunu seyreden izleyicilerin durumuyla ve aynı izleyicilerin sokaktaki davranışlarıyla karşılaştıran Richard Sennet sahne sanatlarıyla toplumsal ilişkiler arasında bağ kurulabileceğini savunur. Sennet, 19. Yüzyılda tiyatrodaki duygularına hakim olmanın orta sınıf izleyiciler için emekçi sınıfla aralarındaki sınırı belirlemenin bir aracı olduğunu vurguluyordu (Sennet, 2002: 269).

Sanat alanında değişen anlayışların aynı zamanda tiyatro mekanlarına da yansıtıldığını söyleyebiliriz. Sennet’in de belirttiği gibi modern kentte insan yalnız,

rahatsız edilmekten, ayıplanmaktan korkan, kaygılanan sessiz bir birey olarak karşımıza çıkarken tiyatro izleyicisi için de aynı durum geçerliydi. Seyircideki bu dönüşümün sonunda ise tiyatro binaları bu değişen seyirciye göre yeniden tasarımılandı. Buna göre tiyatro binaları daha büyük yapılarak insanların küçük salonlardakine göre daha sessiz olmaları sağlandı. Bu binalar öylesine geniş ve gösterişlidir ki daha oyun başlamadan büyüleniriz.

Paris opera binasında, genişliğine karşın doğal insan ilişkileri için hiçbir yer ayrılmamıştı. Mimarın deyimiyle biricik ereği 'sessiz bir huşu' olan bir binanın lobisinde sohbet ve samimi gevezelikler olmamalıydı (Sennet, 2002: 270).

Böylesine bir tiyatro mekanı ise baştan izleyicisini hipnoz eden bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda izleyiciyle oyuncu arasında hiçbir engel olmamasına rağmen daha başından o sahnede üretilecek olan kutsanmış ve neredeyse sahnedekilerin insanüstü birer varlık olarak görülmeleri sağlanmış olmaktadır. Burada izleyicilere düşen rol ise karşılık vermek değil, görmektir. İzleyicinin saatler süren tiyatrolar, operalar sırasındaki sessizliği ve sakinliği sanatla temas kurmuş olduğunun göstergesidir.

Sanat mekanlarının izleyicileri üzerindeki bu etkilerini kırmak için ve insanların daha hazırlıksız yakalanabileceği mekanlar olması bakımından sokak, izleyicilerin farklı rollere girdikleri mekanlar olması bakımından daha savunmasız durumlarda oldukları söylenebilir. Sokak tiyatrosu kamusal alanda yapıldığı için aynı zamanda sanat için meşru görülen bu alanların da dışına çıkmış oluyor. Bu bakımdan mekanı, zamanı ve izleyiciyi de geçici olarak kullanarak sanat yapıtlarının salt belirli mekanlar arasındaki ilişkiselliğini de ortadan kaldırmaya çalışıyor. Sokak tiyatrosu mekanın bu belirleyiciliğinin karşısına ise sokağın belirleyiciliğini yerleştiriyor.

“Oyunun sokakta oynanış yerleri de aslında oyunun içeriğine göre değişiyor. Örneğin askerlik karşıtı bir oyunu bir pazar yerinde oynayamayız ama bu oyunu üniversitelerde ya da gençlerin yoğun olduğu yerlerde oynayabiliriz. Oyunlarımızı fabrikalarda, grevlerde, mitinglerde ve sokaklarda oynuyoruz. Bir anımı anlatayım. Grev olan bir

fabrikaya gitmiştik oraya gittiğimizde bütün işçiler bizim geleceğimizi duydukları ve sanatçının karşısına bu şekilde çıkılmaz diye hepsi tıraş olmuş ve takım elbiselerini giymiş. Biz çok şaşırдық çünkü günlerdir süren bir grevde insanların bu şekilde kıyafetleri olamaması gerekiyordu. Bu şunu da gösteriyor aslında sınıfla sanat arasındaki bağların nasıl koptuğunu. Çünkü onlar sanat ya da sanatçı dendiğinde kendilerinin üstünde bir şey olarak algılıyorlar. Biz bunu kırmak için çabalyoruz bu algıyı da yaratan aslında burjuva tiyatroları ve burjuvanın sanata bakışı.”(DKTT)

DKTT, oyunlarını oynarken oynadıkları yerlerin özelliklerine göre hangi oyunu orada oynayacaklarına karar veriyorlar. DKTT bu konuda seçici davranırken TS ise her yerde her oyunun oynanabileceğini savunuyor.

Biz Sokak tiyatrosu yaparak tiyatro açısından en geri olan yerlere bile gittik. Gittiğiniz yerde ürkek davranmayacaksınız oynayacaksınız ama tabi oradaki insanlarla da bir diyalog kurmaya çalışacaksınız. Gittiğimiz yerlerde dayak da yiyebiliriz bunları göze almak gerekir. Mesela biz ‘Sivas Yandı 15 Yıl Oldu’ diye Sivas olaylarını anlatan oyunumuzu Dağ Evleri diye bir semtin çocuk bahçesinde oynadık. Burada hayatlarında tiyatro görmemiş bir 300 kişi vardı. Bu oyunu mesela her bulduğumuz açık alanda oynadık.

DAO’nun bu konuya yaklaşımı ise şu şekilde:

“Her yerde oynadık bu güne kadar. Pazar yerinde, kilisede, mezarlıkta, bir genelevde oynayacaktık ama sorun çıkardılar oynayamadık, oraya giremedik. Ama bir zengin mahallesinde oynamadık. Mesela bir Pazar yerinde oynayacaktık, oradaki emekçiler izin vermediler. Gözaltılar oldu. Bazı oyunlardan sonra izleyicilerle sohbet ediyoruz bazen de oyunlara katılım gösteriyorlar, örneğin hiç beklemediğiniz bir anda çevredeki esnaflar slogan atmaya başlıyor.”

YEKAT da oyunların her yerde oynanabileceğini, bazı bölgelerde oynamanın sakıncalı olduğunu düşünüp oralarda oyun oynamamanın tiyatro düşüncelerine uyuşmayacağını söylüyor ve oynadıkları yerlerde karşılaştıkları durumları şu şekilde aktarıyorlar:

“Her yerde oynuyoruz. Kadifekale’ye (İzmir’in gecekodu mahallesi) ilk gittiğimizde taş attılar bize oyuncumuzun kafası kanadı ama biz oraya 4. gittiğimizde -hırssızlığın çok yapıldığı bir yer olarak ifade edilir- kameralarımızı, telefonlarımızı, cüzdanlarımızı bir ağacın altına bırakarak o ağaçtan biraz ilerde oyunumuzu sahneledik ama onlar orda duruyordu. Feodal bir yapı hakimdir ağırlıklı olarak, kadınların dışarıdan gelen erkeklerle konuşabilmesi az rastlanan bir durumdur ama biz orada kadınlarla birlikte oyunlar oynaya oynaya, oradaki kadınların misafiri olmaya başladık ve o kadınlarla bir tiyatro çalışması bir heykel yaptık, bir makine yaptık. Bu bile bizim ilişkimizi devam ettirdiğimizin bir göstergesi. Biz milliyetçiliğin çok hakim olduğu bir yere de gittik tabi giderken arkadaşlarla vedalaşarak gittik ve gitmeden önce şunu dedik eğer biz burada oyun oynamazsak, çekinirsek kendimize yalan söylemiş oluruz. Ve oyunu oynadık çoğu da ırkçı yaklaşımları olan insanlardı. Oyunun sonunda biz Enternasyonal’i söylüyoruz. Oyunun sonunda biz, o oyunu Filistin halkına ithaf ettik ve bize bir dakika gelin dediler. Bizi bir kahveye götürdüler. Kahvede işte Osmanlı Tuğraları, padişah resimleri vardı. Oturduk konuşmaya başladık ve oyunu beğendiklerini söylediler, bu tür etkinliklerin daha fazla olması gerektiğini söylediler, başarılı olduğunu söylediler.”

Tiyatro grupları oyunlarını genellikle önceden belirledikleri bölgelerde oynuyorlar. Birkaç defa buralarda oyun oynayıp insanlarla daha yakından ilişkiler kurmanın önemli olduğunu vurguluyorlar. Örneğin, özellikle gecekodu mahallelerinde oynadıkları oyunlardan sonra oradaki mahallelilerle sohbet edip

oyunla ilgili ya da ülkenin gündemindeki başka konularla ilgili onlarla sohbet ediyorlar. Bu bakımdan ajitprop tiyatrolardan ayrılıyorlar.

3.3.4. Sokak oyunları için resmi bildirimde bulunup bulunmadıkları ve oyunlara müdahale olup olmadığı

Sokak tiyatrosu açık bir alanda oynandığı için salonda oynanan oyunlara göre daha çok olumsuz müdahale ile karşılaşılabilir. Bu müdahaleler izleyenlerden gelebilecek küçük laf atmalar olabileceği gibi bazı zamanlarda fiili hareketler olabilir. Burada polis ya da zabıta gibi görevlilerin müdahaleleri ile karşılaşılabilir ya da oyunlar polislerin arasında oynanmak zorunda kalabilir. Bu durum hiç kuşkusuz tiyatro oyuncularını olduğu kadar onları izlemeye gelen seyircileri de etkileyebilir.

Oyuncular oyun oynarlarken ne gibi müdahalelerle karşılaşılıyorlar? Bunları kimler yapıyorlar? Bu müdahaleler karşısında ne yapıyorlar? Bu sorulara tiyatrocuların verdiği cevaplar ise şu şekildedir:

“Biz şimdiye kadar oyunlarımız için hiç izin almadık ama polisin müdahale ettiği çok oluyor. Mesela bir oyundan önce polis kostümlerimizi yırttı, sonra gözaltına almaya çalıştılar. Ama bizim ilk sokağa çıktığımız zamanla şimdi arasında fark var. Biz ısrarcı olduğumuz için eskisi kadar bir tepkiyle karşılaşmıyoruz. Ama bu yapmayacağı anlamına da gelmiyor. Bedel ödeye ödeye alanlarını kazanıyorsun. Ama oyunu izleyenler tarafından fiziksel bir şiddete maruz kalmadık. Biz en tutucu yere bile gitsek en fazla toplanıp marş falan okuyorlar.” (DKTT)

“Müdahale olmaması için de akıllı davranmaya çalışıyoruz. Çünkü bizde herkes çalışıyor ve insanların gözaltına alınması işimize gelmiyor. Tabi birçok şeyle karşılaşılıyor ama işi diyalogla çözmeye çalışıyoruz çünkü aslolan oyunun oynanması.” (TS)

DAO'ya oyunlar için herhangi bir resmi kurumdan izin alıyor musunuz diye sorduğumda şu yanıtı veriyorlar:

“Hayır, olur mu öyle şey. Sanat zaten meşru bir şeydir ve hiç kimse bana bu konuda izin veremez ki. Hangi ölçütlere göre değerlendirecek, bir tane masa başındaki memur mu yaptığımız işi değerlendirecek. Sahne oyunlarında da öyle bir şey olmaz onlar sadece oraya gelen insanların güvenliğini korumak zorundadır. Oysa Türkiye’de bu böyle anlaşılıyor. Başvuru yaptığınız zaman izin almıyormuşsunuz gibi algılanıyor.”

YEKAT ise oyun oynarken karşılaştıkları fiziksel şiddeti şu şekilde anlatıyor:

“Biz Türkiye’nin hiçbir yerinde izin almıyoruz ya da bildirimde bulunmuyoruz. Şimdiye kadar dokuz defa gözaltına alındık sokak oyunlarından. Ama bütün bunların sonunda bu göz altılarının tutarlı bir sebebi olmadığı, tiyatrocuları tutuklayamayacaklarını fark ederek bıraktılar. Arabayı sürdüler üstümüze, arkadaşımıza oyun oynarken vurdular, arkadaş düştü düştüğü yerden şarkıyı söylemeye devam etti.”

Tiyatrocular bu müdahaleleri ortadan kaldırmak için daha önce ajitprop tiyatroların kullandığı vur-kaç taktiğini kullanıyorlar. Yani belirli bölgelerde oyunlarını oynadıktan sonra hemen oradan uzaklaşıyorlar. Bu yüzden oyunlarını kimi zaman kısa tutmak zorunda kalıyorlar. Ya da müdahaleyle karşılaşabileceklerini anladıkları zaman hemen oyunlarını kesip başka bir yere giderek orada oyunlarını oynayabiliyorlar. Sokak onlar için her kesimden insanın karşılaşabileceği ve değişim ve dönüşümün yaşanabileceği mekanlar olarak algılanıyor. Sokak tiyatroları gerek oyunlar sırasında gerek oyun dışında birçok baskı ve şiddet mekanizmasıyla karşı karşıya kalıyorlar. Bunun nedeni olarak onların siyasal tavır alışları olduğu kadar meşru sanat tanımlarının da dışında kalmalarından kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan ideolojik bir çerçevede, marjinal gruplar olarak tanımlanırken bu sanat

alanının dışına itilmektedirler. Bu marjinalleştirme süreci de aynı zamanda onlara karşı yapılan müdahaleleri de meşrulaştırma süreci olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.5. Oyunların amacına ulaşip ulaşmadığı

Tiyatroların oynadıkları oyunların amacına ulaşip ulaşmadığı konusundaki görüşleri ise şu şekilde:

“Agusto Boal’in güzel bir sözü var “siz bir kere oynarsanız ben niye 10 kere oynamadınız diye sorarım, siz 10 kere oynarsanız niye 100 kere oynamadınız diye sorarım.” Biz bu görüşte olduğumuz için hiçbir şekilde sınırı yok.” (DKTT).

“%30 düşünüyorum. %70 olabilmesi için sürekli orada oynamak ve o seyirciyle ortak bir dil oluşturmak gerekiyor. O olmadıkça sokak tiyatrosunun çok az bir işlevi vardır. Sürekli o bölgeyi hedefleyeceksiniz ve bir gazete tiyatrosu formatında orada oynayacaksınız. Mesela Hadise Eurovizyonda 4. olduysa sen de onun niye 4. olduğunun hikayesini yapacaksın.” (TS)

TS, oynanılan oyunların amacına ulaşabilmesi için belli bölgelerde sürekli olarak oyunların oynanması gerektiği ve böylece oradaki insanlarla bir bağlantı kurulabileceğini söylüyor ve oynanan oyunların insanlara çok da uzak olmayan konulardan, her gün karşılaşılabilecekleri şeylerden seçilmesi gerektiğini ve böylece tiyatronun insanlara daha yakın durabileceğini anlatıyor. DAO ise bu konuda şu açıklamayı yapıyor:

“O duruma göre değişiyor. Örneğin ‘Yürüyüş’ (Gazze savaşı ile ilgili hazırladıkları oyun) oyununda hiçbir söz kullanmadan, ellerinde bebek cesetlerini temsil eden bezler taşıyan 12 tane insan yürüyor sadece sokağın ortasında. Orada da bir şey denedik, fotoğraf çektik insanlar acaba bize nasıl bakıyorlar diye düşündük. insanların yarısından fazlası

da bakmadan geçiyordu işte asıl acı olan da buydu. Şu olsaydı en güzeli bu olurdu: insanlarda bizim arkamızdan yavaş yavaş yürüseydi asıl güzel olan bu olurdu ama maalesef olmadı.”

Gruplar, oynadıkları oyunların amacına ulaşabilmesi için insanların sorunlarına yönelik konuların seçilmesinin yanında daha popüler konuların da sokak tiyatrosunda oynanarak seyirciyle bir bağ oluşturulabilmesi gerektiğini vurguluyorlar. Toplumsal yaşamda da bazı dönüşümlerin olması gerektiğini bunun yanında belirli bölgelerde belirli zamanlarda sık sık oyunlar oynamanın da özellikle oradaki insanlar üzerinde etkili olabileceğini ve küçük de olsa bir dönüşümün yaşanabileceğini savunuyorlar. Fakat bunu gerçekleştirmek için de sokak tiyatrosunun tek başına yeterli olmadığını vurguluyorlar. Sokak sizin için ne ifade ediyor diye sorduğumda ise şu yanıtı veriyorlar:

“Sokak bize işçiye, memura, işsize ulaşabileceğin bir mekan olarak görünüyor. Sosyalist devrim olursa, olursa demiyim de olunca sokak tiyatrosu sokakta olmaz gibi geliyor bana. Fabrikalarda, fabrika içlerinde olur gibi geliyor.” (DKTT).

“Öncelikle bir özgürleşme alanıdır sokak. Çünkü hiçbir resmi kurum ya da kural tanımayan bir yerdir sokak. İnsanla özgürce temas edebildiğiniz en önemli yer. Diğer yerlerin formatları var; televizyon formatı var, gazete formatı var. Onların hepsinin kısıtlamaları var ama sokak çok özgür bir yer. Bedelini ödemek koşuluyla istediğini söyleyebilirsin. Bu özgürleşme alanında iyi bir estetik bulabilirseniz de çok işlevli şeyler yapabilirsiniz. Sokaktan vazgeçemeyiz çünkü biz sokaktaki insanın yanındayız.” (TS).

“Sokak hayattır zaten. Her ne kadar kapalı kapıların ardında kararların alındığı bir ülkede yaşasak da sokak bizim için hayattır, tiyatro da hayattır ve bunlar uygun zeminde birleştiği zaman zaten gerçek haline dönüşür.” (DAO).

“Sokak her Şeyi ifade ediyor. Sokak özgürlüktür. Özgürlük sokakta ve gerekirse özgürlük kaldırım taşlarının altında yani biz sanat yapmaktan da, kaldırım taşııı alıp düşmana atmaktan da hiçbir zaman çekinmedik.”
(YEKAT).

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Sokak modern yaşantının biçimlendiği, insanların yaşamlarındaki rollerle yer aldığı bir mekandır (Çelenk, 1992: 91). Sokak tiyatrosunu kısaca, alışlagelmiş tiyatro kavramından farklı olarak belirli bir mekana bağlı kalmaksızın, seçilen herhangi bir yerde halka açık oyunlar olarak tanımlayabiliriz. Sokak tiyatrosunun en önemli varsayımlarından birisi; sanatı ve sanatçıyı, izleyenle aynı düzeyde ele alarak, izleyicilerin de eyleyiciler olduğunu anladıklarında toplumsal yaşamdaki yabancılaşmanın kırılabileceği ve böylece sanatın üzerindeki ‘hale’nin kaldırılabileceğidir. Tiyatronun salonlarda, insanların para ödeyerek, belli bir koşullanma içerisinde gittikleri, bir boş zaman etkinliği, bir eğlence aracı olarak algıladıkları ve sadece belirli sınıflardan insanların görülebileceği, insanların kültürel sermayelerini gıdıklayan birer etkinlik türü haline geldiği vurgulanıyor.

Salonda hemen hemen her şey önceden planlanmıştır ve hatta yazılı bir şekilde olmasa bile bunlar herkesin arasında anlaşmaya vardığı kurallar haline gelmiştir. Sıra halinde sessizce salona gireriz, sessizce oynanan oyunu izleriz, beğensek de beğenmesek de alkışlarız, hatta herkes ayağa kalkıp alkışlarsa biz de birden fırlayıp deli gibi alkışlarız. Sonra nasıl geldiysek o şekilde bir an mutlu ya da biraz kırgın ya da ağlamaklı evlerimizin yolunu tutarız. Bu bir ritüeldir, ama bu durumla, başlangıçta tiyatronun doğuşuna yol açan ritüeller, av törenleri, coşkulu bağırtilar, ritim tutmalar, abartarak ayağa kalkıp birden bağırtilar gibi faaliyetleri taşıyan bir ritüel değildir. Sürprizlere, doğaçlamalara yer yoktur. Her şey neredeyse bir makinenin işleyişindeki belirginlik gibidir. Seyirciler, seyirci konumundadır. Eyleyiciler, eyleyici. Peter Brook böyle bir tiyatroyu ölümcül tiyatro olarak niteler. Ona göre dengeli ve uyumlu bir toplum tiyatrodaki kendi uyumunu yansıtmaya ve doğrulama yollarını arama gereksiniminde olabilir. Böyle tiyatrolar oyuncularını ve izleyicilerini ortak bir “evet”te buluşturmak peşinde koşabilirler (Brook, 1990: 48). Buradaki asıl bölünme ve seçim yapılması gereken konu şudur ki: İnsanları dengeli ve uyumlu bir birliktelik içinde tutmaya çalışan bir “evet” tiyatrosu mu yoksa izleyicilere küçük, dinamik ve güçlü bir kışkırtma sunan “hayır” tiyatrosu mu? Peter Brook, ölümcül tiyatroyu şu şekilde tarif ediyor:

“Tiyatrolar, oyuncular, eleştiriciler ve halk, gıcırdayan ama asla durmayan bir makinada kenetlenmiş durumdadır. Her zaman için önümüzde yeni bir mevsim var ve biz bütün bir yapıyı gözden geçirecek olan o tek önemli soruyu sormayacak kadar meşgulüz. Neden tiyatro? Ne için? Eski bir anıt ya da tuhaf bir görenek gibi yaşayan tarihe aykırı bir şey, yaş haddinden emekliye ayrılmış bir garabet mi o? Niçin alkışlıyoruz, neyi alkışlıyoruz? Sahne gerçek bir mekan mı hayatımızda? Ne gibi bir işlevi olabilir? Neye hizmet edebilir? Neyi bulgulayabilir? Kendine özgü özellikleri nedir?” (Brook, 1990: 50).

Brook’un ifade ettiği ölümcül tiyatronun aksine sokağa çıkan tiyatro, orada, bu belirlenmişliklerin yerine sürprizleri, doğaçlamaları, kavgaları, kahkaha çılgınlıklarını, farklı sınıflardan ve farklı kesimlerden, farklı yönelimlerden, farklı hayat anlayışlarını içinde barındıran ve sürekli akış ve devinim içerisinde olan insanlarla karşılaşır. Sokak tiyatrosu bu yüzden tiyatronun ortaya çıktığı kaynaklardan biri olan törenselliği ve yaşamsallığı yakalamayı ve insanları da kendilerini bu yaşamsallığın bir parçası olarak algılatmayı hedefler. Bu kapsamda sokak tiyatrocuları bu tiyatroyu alt bir tür olarak nitelermek yerine alternatif bir tiyatro hareketi olarak niteliyorlar.

Sokak tiyatrosu sokakta karşılaşılabilecek her insanı hedeflediği için daha çok güncel ve politik konulara yöneliyor, bu kapsamda sokakta yürüyen insanı çekebilmek için de görselliği kullanmak ve oyunu izlemeye gelen ve genelde kısıtlı zamanı olan insanları orada tutabilmesi için de daha çok anlatılan konunun açık cümlelerle ve verilmek istenen mesajların daha açık ifade edilmesi gerekliliği ortaya çıkıyor. Sokak tiyatrosunun başlıca amaçlarından biri de insanları kışkırtarak eyleme sevk etmektedir.

Sokakta insanların algılarını dağıtabilecek çok fazla etken olduğu için sokak oyunlarının 20-30 dakika aralığında oynanması gerekliliği duyulmuş ve insanların dikkatlerini çekebilmek için de özellikle görsellik çok önemli hale gelmiştir. Bu bakımdan bu görselliğin yaratılabilmesi için de oyuncuların hokkabazlık, soytarılık, dans, pantomim ve akrobasiyi kullanabilmesi, bunun yanında da maske ve kostümlerin kullanılarak oyunun ilgi çekici bir hale getirilmesi ve oyuncuların hareketlerinin anlaşılır olabilmesi için oyunun daha abartılı hareketlerle oynanması

gerekliliği duyulmuştur. Dekorların bir yerden bir yere taşınabilmesi ya da sokağı ortasına kurulabilmesinin zor olması nedeniyle ise oyunlarda çok fazla dekor kullanılmıyor bunun aksine daha işlevsel nesnelere kullanılıyor.

Sokak tiyatrosu önceden bir metin yazılarak icra edilse bile sokakta karşılaşılabilecek durumlar karşısında bu metnin de değişebilir olması gerekir. Bu bakımdan oyun sırasında izleyicilerin laf atmalarını ya da müdahaleleri görmezden gelinir ve oyuncu sadece oynayacağı metne konsantre olup onu sergilemek için bu sesleri bastırma ihtiyacı içerisine girerse bu aynı zamanda sokak tiyatrosunun özgürlük ve sokaktaki insana ulaşma çabasına bir engel oluşturabilir. Bu bakımdan sokak tiyatrosu metni belirlenmiş ve sınırları çizilmiş, doğaçlamaya yer olamayan bir metin değildir. Bu yüzden sokak tiyatrosu metni yazılmadan önce farklı kesimlerden insanların o konu hakkındaki görüşlerinin alınması ya da o konuda araştırma yapılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Sokak tiyatrosu tarihinde bunun örnekleri çok fazladır. Örneğin, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, İstanbul'a yapılacak 1. Köprü'yü eleştirmek için 'Köprü' adlı oyunu hazırlarken köprünün geçeceği güzergah üzerindeki insanlarla bu konuda görüşmeler ve anket çalışmaları yapmış ve buradan çıkan bilgilerle bu oyunu hazırlamışlardır. Bu açıdan oyunun metni yazılırken bir araştırma ve kaynak toplama sürecinin oluşturulması gereği duyulmuştur.

Bu yüzden yazılan oyun metninin dilinin ya da anlatım tarzının da olayların daha soyut sözcüklerle anlatılması yerine somut durumlar üzerinden anlatılması ve ağdalı bir dil yerine günlük, hatta kimi zaman kaba bir tarzla aktarılması gereği duyulmuştur.

Sokak tiyatrosu yapan gruplar, özel tiyatrolar ve devlet tiyatrolarının aksine belli alanlarda belli uzmanlaşmalara gitmek yerine daha çok kolektif bir çalışma tarzını benimsemiştir. Geleneksel tiyatrolarda yazar, yönetmen, oyuncu, ışıkçı belli iken sokak tiyatrosu yapan gruplarda böyle bir uzmanlaşma katı sınırlar içerisinde belirlenmemiştir. Elbette bu, tiyatroların belli bir sorumlusu olduğu anlamına gelmemektedir. Görüştüğüm gruplarda o tiyatronun temsilcisi olan kişiler özellikle

kendilerini yönetmen olarak nitelemekten kaçınmışlardır ama elbette son kararı verecek olan gene onlar olmaktadır. Sokak tiyatrosunda yönetmen yönetmen olarak ya da oyuncu oyuncu olarak kalmamaktadır.

Kısacası sokak tiyatroları hakim sanat ve tiyatro anlayışının dışında yeni alternatifler önermektedir. Bu alternatifleri öne sürerken de kapsamlı bir sanat algısı ve yöntemi geliştirilmeye çalışılmaktadırlar. Sanat alanı içerisinde kendini devlet ve özel tiyatroların karşısında bir yere konumlayarak, aynı zamanda bu karşıtlıktan da beslenmektedirler. Bu tiyatrolara temel eleştiri noktaları ise sanatın metalaştırılarak salt parayla alınıp satılabilen birer nesne haline dönüştürülmesi ve aynı zamanda sanat alanındaki resmi ideolojinin taşıyıcıları olmalarıdır. Bunların karşısındaki kozlarının ise kar aramazmış gibi, tamamen çıkar gütmemiş gibi görmenin-ve görülmenin- karı'nın oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu durum karşımıza sokak tiyatrosunu meşrulaştırma pratiği olarak çıkmaktadır.

Sokak tiyatrocuları tiyatro alanının hakim belirleyicileri olarak devlet tiyatrolarını ve özel tiyatroları görmekteler. Bu hakim görüşün ise bilinçli olarak politik durumlardan ya da oyunlardan arındırıldığını savunuyorlar. Bunların karşısında ise kendi politik görüşlerini koyuyorlar. Bu politik görüşün temelini ise sosyalizm ideali oluşturuyor. Fakat bütün oyunlar bu ideale ulaşmak için değil daha çok gündelik siyasal olaylara göre şekillenmektedir. Sokak tiyatrocuları bu ideale ulaşmada sokak tiyatrosunun tek başına yetersiz kalacağını vurguluyorlar. Bu bakımdan sokak tiyatrosu ancak toplumsal olarak değişimin ve dönüşümün olduğu ya da gerçekleştiği bir ortamda anlamlı olabileceğini savunuyorlar. Bu bakımdan şu anda sokak tiyatrosuna yüklenen misyon, kapitalizmi ve onun kurumlarındaki düzensizlikleri, çarpıklıkları deşifre etmek olarak karşımıza çıkıyor.

Ajitrop işçi tiyatrolarının tiyatro anlayışlarından farklılaşmaktadırlar. Bu tiyatrolar salt ajitasyona ve propagandaya dayalı tiyatrolar değildir ama yürüyüşlerde ve kitlesel protestolarda ya da grevlerde ajitasyonun ve propagandanın gerekliliğine inanmaktalar.

Sokak tiyatrosu yöntem ve tarz olarak da kolektif çalışmayla hareket ettiği için aynı zamanda güzel sanat algısı içerisinde yaratıcı dahillik, sanatçının yüceliği ve özerkliği kavramlarına da karşı çıkmış oluyor. Örneğin gruplar oynadıkları salon oyunlarının afişlerine yönetmen ya da herhangi bir oyuncunun ismini yazmak yerine tiyatroların adlarını kullanabilmektedirler.

Sokak tiyatrosunu sanat alanı içerisinde radikal bir çıkış olarak tanımlayabiliriz. Bu çıkışın ise tam olarak sistemli bir bütünselliğinin oluşturulamaması ise onun hem bu karşı çıktığı sanat karşısındaki yayılımını kısıtlamakta hem de sanat piyasasının içerisine girip yok olması engellenmektedir. Ayrıca sanat piyasasının hakim konumunda olanlar sokak tiyatrosu üzerinden bir çıkar yaratamamaktadırlar bu da sokak tiyatrosunun piyasanın koşullarına uymasını zorlaştırmaktadır. Sokak tiyatrosu izlemek: ne insanların kültürel sermayelerine hitap eden bir davranıştır ne de sokak tiyatrosu üzerinden ekonomik bir çıkar (oyunun satışından elde edilecek gelir, reklam, pazarlama v.b.) yaratılabilmektedir. Bu da sokak tiyatrosunun marjinal ya da sanat alanının merkezinden çok uzakta bir yere konumlanması sonucunu doğurmuştur. Bu çıkışı kontrol edebilmek için ise çeşitli baskı ve şiddet mekanizmaları uygulandığı gibi aynı zamanda kültür alanındaki gazeteler, dergileri, sanat programları, festivaller aracılığıyla da sokak tiyatrosunun görünmezliği tescil edilmekte ve sanat alanının dışında bırakılmaktadır.

Sanatla çıkar ortaklığı olan bu insanların sokak tiyatrosunu sanat tanımı içerisinde algılamak istememeleri ya da bu alana dahil etmemeleri sokak tiyatrosunun hem alternatif sanat içerisinde yer almasından, sosyalizmi hedefleyen politik bir sanat olarak algılanmasından (bu aynı zamanda bayağı, ilkel olarak da anılmasına neden oluyor) kaynaklanıyor hem de sanatla ortak çıkarları olanların bu sanat formu üzerinden ortak çıkar yaratamamalarından.

KAYNAKÇA

Adorno, Theodor W. (2007) *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*, İletişim Yayınevi; İstanbul

Agamben, Giorgio (2001) *Kutsal İnsan*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Akay, Ali (2001) *Sanatın ve Sosyolojinin Ruh Hali*, Bağlam Yayınları; İstanbul

Akay, Ali (2005) *Postmodernizm*, Leyla ile Mecnun Yayıncılık; İstanbul

And, Metin (1977) *Gölge Oyunu*, İş Bankası Kültür Yayınları; Ankara

And, Metin (1994) *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları; İstanbul

And, Metin (1999) “Soytarı: Tiyatronun Yaşam Suyu”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 74, Kış, s: 127-135

Arent, Hannah (1997) *Şiddet Üzerine*, İletişim Yayınları; İstanbul

Bakhtin, Mikhail (2001) *Karnavalın Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Bakhtin, Mikhail (2001) *Rabelais ve Dünyası*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Başat, İsmail Mert (2006) *Buyruk Ve İtaat Kültür Sanat Ve İktidar*, Everest Yayınları; İstanbul

Batmaz, Veysel (2006) *Otoriteriyen Kişilik*, Salyangoz Yayınları; İstanbul

Baudrillard, Jean (2004) *Tüketim Toplumu*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Bauman, Zygmund (2000) *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Berger, John (2007) *Sanat ve Devrim*, Agora Kitaplığı; İstanbul

Berktaş, Ali (1997) *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, Mitos Boyut Yayınları; İstanbul

Berman, Marshall (2006) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim Yayınları; İstanbul

Best, Steven (1998) *Postmodern Teori Eleştirel Soruşturmalar*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Bloch, Ernst; Lucacs, György; Brecht, Bertolt; Benjamin, Walter; Adorno, Theodor (2006) *Estetik ve Politika*, Alkım Kitabevi; İstanbul

Boal, Augusto (2003) *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi; İstanbul

Boal, Augusto (2003) *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi; İstanbul

Bolla, Peter De (Ocak 2006) *Sanat Ve Estetik*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Bottomore, Tom B. (1996) *Frankfurt Okulu*, Vadi Yayınları; İstanbul

Bottomore, Tom; Nisbet, Robert (2002) *Sosyolojik Çözümlemenin Tarihi*, Ayraç Yayınları; Ankara

Bourdieu, Pierre (Mart 2006) *Sanatın Kuralları*, Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Bozkurt, Nejat (2000) *Sanat Ve Estetik Kuramları*, Asa Yayınları; Bursa

Brecht, Bertolt (1998) *Bütün Oyunları Cilt:3*, Mitos Boyut Yayınları; İstanbul

Brook, Peter, (1990) *Boş Alan*, Afa Yayınları; İstanbul

Bröckling, Ulrich (2001) *Disiplin*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Bürger, Peter (2003) *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları; İstanbul

Candan, Ayşin (1994) *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Castells, Manuel (1997) *Kent, Sınıf, İktidar*, Bilim ve Sanat Yayınları; Ankara

Clark, Toby (2004) *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Çalışlar, Aziz (1993) *20. Yüzyılda Tiyatro*, Mitos Boyut Yayınları; İstanbul

Çayır, Kenan (1999) *Yeni Sosyal Hareketler Teorik Açılımlar*, Kaknüs Yayınları; İstanbul

Çelenk, Semih (1992) *Sokaktaki Tiyatro*, Altınkent Matbaası; İzmir

Çelenk, Semih (2000) *Barbarlar Mutludur*, Etki Yayınları; İzmir

Çetinkaya, Hüsamettin (2000) *Başkaldırı Sanatının Sonu*, Zed Yayınları, İstanbul

Çevik, Adnan, *Tiyatro Tarihi Ders Notları*

Dellaloğlu, Besim F. (Kasım 1995) *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları; İstanbul

Derleme (1999) *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları; Ankara

Durkheim, Emile (2005) *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*, Ataç Yayınları; İstanbul

Duyuran, Dürrüşehvar (2000) *Karagöz Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları; İstanbul

Ellwood, Wayne (2007) *Küreselleşmeyi Anlama Kılavuzu*, Metis Yayınları; İstanbul Eskişehir

Featherstone, Mike (1996) *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Fisher, Ernst (2003) *Sanatın Gerekliği*, Payel Yayınevi; İstanbul

Foucault, Michel (2000) *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Foucault, Michel (2003) *İktidarın Gözü*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Fuat, Memet (2003) *Tiyatro Tarihi*, MSM Yayınları; İstanbul

Galbraith, John Kenneth (2004) *İktidarın Anatomisi*, Hece Yayınları; Ankara

Gans, Herbert J. (2005) *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Giddens, Anthony (1998) *Modernliğin Sonuçları*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Hadjinicolaou, Nicos (1998) *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, Kaynak Yayınları; İstanbul

Hall, Stuart (1995) *Yeni Zamanlar 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Harvey, David (2003) *Sosyal Adalet ve Şehir*, Metis Yayınları; İstanbul

Hauser, Arnold (2006) *Sanatın Toplumsal Tarihi, Deniz Kitabevi*; Ankara

Horkheimer, Max (1995) *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*, Kabalcı Yayınevi; İstanbul

Huizinga, Johan (1995) *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

İlker, Boynik (2005) *Sanat ve Sosyoloji*, Bağlam Yayınları; İstanbul

Jameson, Fredric (1994) *Postmodernizm*, Kıyı Yayınları; İstanbul

Jameson, Fredric (1994) *Postmodernizm*, Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Jasper, James M. (2002) *Ahlaki Protesto Sanatı*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Jouvenel, Bertrand De (1997) *İktidarın Temelleri*, Birleşik Yayıncılık; İstanbul

Kammrad, Armin; Scheck, Frank Rainer (1978) *İşçi Tiyatroları*, İşçi Kültür Derneği Yayınları; İstanbul

Karaboğa, Kerem (2005) *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi; İstanbul

Kocabay, Hasibe Kalkan (Ocak 2003) *Gerçeklikle Yüzleşmek, Belgesel Tiyatro Ve Politik Tiyatro Geleneği*, Papirüs Yayınları; İstanbul

Konur, Tahsin (2001) *Devlet-Tiyatro İlişkisi*, Dost Kitabevi; Ankara

Kudret, Cevdet (2002) *Karagöz*, Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Kumar, Krishan (1999) *Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları Sanayi Sonrası Toplumdan Post-Modern Topluma*, Dost Kitabevi; İstanbul

Kuspit, Donald (2006) *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları; İstanbul

Laclau, Ernesto (2008) *Hegemonya ve Sosyalist Strateji Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*, İletişim Yayınevi; İstanbul

Lourau, Rene (2001) *Bilinçaltında Devlet*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Lunaçarski, Anatoli (2000) *Devrim ve Sanat*, İnter Yayınları; İstanbul

Marianne, Kesting (1985) *Tarihte Ve Çağımızda Epik Tiyatro*, Adam Yayınları, İstanbul

Marcuse, Herbert (Mayıs 1998) *Karşıdevrim ve İsyen*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Nutku, Özdemir (1985) *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, Remzi Kitabevi; İstanbul

Nutku, Özdemir (1989) *Tiyatro Sahne Bilgisi*, Kabalcı Yayınevi; İstanbul

Nutku, Özdemir (1995) *Oyunculuk tarihi: Başlangıçtan XIX. Yüzyıla*, Yapı Kredi Yayınları; İstanbul

Nutku, Özdemir (2002) *Oyunculuk Tarihi 1*, Dost Yayınları; İstanbul

Oktay, Ahmet (2000) *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*, İnkılap Yayınları; İstanbul

Öndin, Nilüfer (2003) *Cumhuriyetin Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950*, İnsancıl Yayınları; İstanbul

Özarslan, Aylin Dikmen (2005) *Sanat ve Sosyoloji*, Bağlam Yayınları; İstanbul

Piscator, Erwin (1985) *Politik Tiyatro*, Metis Yayınları; İstanbul

Robins, Kevin (1999) *İmaj*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Sakaoğlu, Saim (2003) *Türk Gölge Oyunu Karagöz*, Akçağ Yayınları; Ankara

Sanders, Barry (2001) *Kahkahanın Zaferi*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Scott, J. C. (1995) *Tahakküm ve Direniş Sanatları Gizli Senaryolar*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Sekmen, Mustafa (2008) *Meddah ve Gösterisi*, Anadolu Üniversitesi Yayınları; Eskişehir

Sennett, Richard (2005) *Otorite*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Sennett, Richard (2002) *Kamusal İnsanın Çöküşü*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Shiner, Larry (2004) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, Ayrıntı Yayınları; İstanbul

Simmel, Georg (2005) *Modern Kültürde Çatışma*, İletişim Yayınları; İstanbul

Slater, Phil (1998) *Frankfurt Okulu*, Kabalcı Yayınevi; İstanbul

Sokullu, Sevinç (1993) *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları; Ankara

Stanislavski, Konstantin (1993) *Bir Aktör Hazırlanıyor*, İleri Kitabevi; İstanbul

Stanislavski, Konstantin (1993) *Bir Karakter Yaratmak*, İleri Kitabevi; İstanbul

Swingewood, Alan (1996) *Kitle Kültürü Efsanesi*, Bilim ve Sanat Yayınları; Ankara

Şaylan, Gencay (1999) *Postmodernizm*, İmge Kitabevi; İstanbul

Şener, Sevda (1991) *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Anadolu Üniversitesi Basımevi; Eskişehir

Şimşek Aydın (Ekim 2000) *Siyasal Tarihsel Sürecinde Sanat Ve İktidar*, Ümit Yayıncılık; Adana

Şimşek, Aydın (2006) *Estetik ve Mücadele Estetiği*, İlya İzmir Yayınevi; İzmir

Tasuğ, Sezer, *İnsan Ve Sanat Herkes İçin Sanat*, Altın Kitaplar, İstanbul

Ulusoy, M. Demet (2005) *Sanatın Sosyal Sınırları*, Ütopya Yayınevi; Ankara

Wallerstein, Immanuel (1993) *Büyük Kargaşa Yeni Toplumsal Hareketlerin Kriz*, Alan Yayıncılık; İstanbul

Wallerstein, Immanuel (1995) *Sistem Karşısı Hareketler*, Metis Yayınları; İstanbul

Wolff, Janet (2000) *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Özne Yayınları; İstanbul

Yeğen, Mesut (1999) *Devlet Söyleminde Kürt Sorunu*, İletişim Yayınları; İstanbul

Yetkin, Çetin (1970) *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bağlam Yayınları; İstanbul

Yetkin, Çetin (1970) *Siyasal İktidar Sanata Karşı*, Bilgi Yayınevi; Ankara

Yılmaz, Mehmet (2005) *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi; İstanbul

Zeytinoğlu, Emre (Ekim 2003) *Sanatın Suç Ortakları*, Bağlam Yayınları, İstanbul Yayınları, Ankara

Web Siteleri

Karşı Sanat www.karsi.com/forum/situasyonizm/manifesto.doc

Felsefe Ekibi İnternet Dergisi <http://www.felsefeekibi.com/sanat/index.html>

<http://manifesto-manifesto.blogspot.com/2008/03/situasyonist-enternasyonal.html>

EKLER

Görüşme Örneği

D: Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu Sözcüsü (Erkek)

3 Mart 2009

Soner: Eğitim durumunuz?

D: Lise mezunuyum. Aslında üniversiteye kaydımı her sene yaptırıp askerlikten dolayı. Hiç okumayı düşünmedim. Okunmayı düşünmememin nedeni de Burjuva eğitim sisteminden şekillenmeyeyim diye. 1991 yılında çevremizde üniversiteye hayır diye bir kampanya vardı ve bende o kampanya içerisinde yer almıştım. Askere gitmeyeyim diye yaklaşık 6-7 üniversiteye kaydımı yaptırıp fakat hiçbirinde okumadım.

Soner: Kaç yıldır tiyatro yapıyorsunuz?

D: İlk tohumlar 1993 yılında atıldı Nemesis diye bir şiir topluluğu vardı. Biz bir şekilde bu grupla ilişkilendik ve tiyatro yapabilir miyiz diye kafa yormaya başladık, 'Dışarda Kapının Önünde' diye bir oyun çıkardık bu grupla. Bu grup üniversiteyle bağlantılı bir gruptu. Bu oyun çok tutuldu, çünkü var olan kirli savaşı deşifre eden bir oyundu bu. Bu yüzden üniversiteler bize salonlarını vermemeye başladı. Bunun üzerine üniversiteden çıkma tercihinde bulduk ve bir yer kiraladık ve 96 yılında ismimizi değiştirdik ve Duvara Karşı Tiyatro Topluluğu olduk.

Soner: Tiyatro sizin için ne ifade ediyor? Sokak tiyatrosu sizin için ne ifade ediyor?

D: Hem değişiyoruz hem de değiştiriyoruz tiyatro bize bunu ifade ediyor. Biz ilk kurulduğumuzda İzmir'de sadece yaklaşık 1000 kişi tiyatroya gidiyor ve izliyordu. Biz bunu değiştirmek istedik. Sokak tiyatrosu değişimi sağlayan bir araçtır. Biz sokak tiyatrosunun ya da tiyatronun amaç mı yoksa araç mı olduğu tartışmasını hiç yapmayız. Sosyalizmin bir aracıdır. Sosyalizme giden yollarda bir savaşımdır, bir koldur.

Soner: Peki, o zaman sosyalizm kurulduktan sonra tiyatro ne ifade edecektir?

D: Kapitalizm de her zaman yeniye arar ama bu meta düzeni içerisinde yeniye arar. Sosyalizm ise insanlık üzerine yeniye arar. Bu yüzden arayış hiçbir zaman durmayacağı içinde, sanat varlığını devam ettirecektir. Sosyalimden sonra konularımız değişir. Şu anda kapitalizmi deşifre etmek üzerinden sanat yaparken, sosyalizm içindeki sanatın tanımını ve konuları da değişir.

Soner: Neden Sokak tiyatrosu yapıyorsunuz?

D: Çelişkinin en yoğun olduğu yer sokak. Sokakta aç insan görürsünüz, zengin insan görürsünüz yani bütün çelişkilerin toplamı sokaktadır. Bu seyirciye ve bu seyircinin sorunlarına ulaşabilmek için en ideal yer sokaktır. Peter Brook'un 'Ölümcül Tiyatro' dediği bir şey var işte burada seyirciler salona gelirken süslü elbiselerini, kravatlarını giyerler, orası bir ibadethane gibidir anlamasalar bile işte şakşak alkışlarla bir ölümcül tiyatro yayarlar. Salon tiyatroları buraya doğru kaymaya başladı, bunu kırmanın temel yolu tiyatroyu yaşatmak. İşte bu da sokak tiyatrosundan geçiyor. İlk olarak 94'te "Dışarda Kapının Önünde" isimli oyunu oynadık. İki sene bu oyunu oynadıktan sonra 97'de üniversiteden çıktık ve Harold Pinter'ın bir oyununu oynadık. Sonra grubumuz sokak tiyatrosu yapmak ve kendi görüşünü oluşturmak için 1-2 sene kendi içine kapandı ve biz ortak bilinci ve ortak kitapları ve literatürü yakalamak için daha doğrusu grup olabilmek için bir okuma programı yaptık. Amacımız grubun temellerini oluşturmaktı.

Soner: Peki temel oluşturma sürecinde hedef sokak tiyatrosu muydu yoksa bu süreçten sonra mı sokak tiyatrosuna yönelme ihtiyacı duydunuz?

D: Hedef sokak tiyatrosuydu ama sadece sokağa yönelmek için bir temel oluşturma sürecine girmedik. Sokak tiyatrosu, salon oyunları ve de çocuk oyunları için ortak bir temel belirleme süreciydi.

Soner: Çocuk oyunlarınızı da mı sokakta oynuyorsunuz?

D: Evet. Sokakta oynuyoruz, okullarda oynuyoruz.

Soner: Siz yaptığınız sokak oyunlarını hangi akım içerisinde tanımlıyorsunuz?

D: Eskiden sokak tiyatrosu salla anılan bir şeydi, alternatif yaratma açısından. Bu yüzden yeni bir tanımlamaya gerek duyulmuyordu çünkü onların ideolojisi belliydi ama 2000lerden sonra, postmodernizmin etkisiyle de artık sokak tiyatrosu formatı

solcuların elinden alındı. Sokak tiyatrosu böylece değişmek ve de değiştirmek isteyen bir Şeyden çok gösteri amaçlı yapılmaya başlanan bir Şey haline geldi.

Soner: Bunu derken devlet tiyatrolarının da sokakta oyunlar oynamasını mı kastediyorsunuz?

D: Evet, tabii ki onu kastediyorum. Burada işte sokakta ne yaptığını tartışmak yerine, sokak tiyatrosunu yüceltmek ortaya çıkıyor. Bu yüzden biz kendimize sokak tiyatrosu yapıyor diyoruz ama kendimizi diğerlerinden ayırmak için de sosyalist sokak tiyatrosu yapıyor olarak tanımlıyoruz. Sosyalistiz. Son dönemde mesela T.C. Devletinin, Türkiye Cumhuriyeti Devletinin finanse ettiği bir grubun oyununu izledim, bu da Trklğn kökenlerini anlatan bir sokak oyunuydu, festivallerde oynanıyor, Avrupa'daki festivallerde de. Oyunun formatı şu: bir geleneksel Türkler var, birde bir büyük yaratık var. Bu büyük yaratık geliyor ve ona karşı örgütleniyorlar ve en sonunda da birleşip yaratığı öldürüyorlar, Türklüğü kurtarıyorlar.

Soner: Peki iktidarın sokak tiyatrosunu bu Şekilde kullanmasını orta çağda önce tiyatroyu yasaklamaya çalışan fakat sonra insanlar üzerindeki etkisini görüp onu kullanmaya çalışan ve bunun sonucunda kilise tiyatrolarını kuran iktidarın yaklaşımı mı var sence?

D: Evet. Din nasıl önce tiyatroyu yasaklamış ama sonra kendi görüşleri üzerinden tiyatroyu serbest bırakmışsa şu andaki durum da aynı bu Şekildedir. Tabii ki bu durum devlet destekli sokak tiyatrosu yapanlar için geçerli.

Soner: Tiyatronun bugün Türkiye'deki, konumunu değerlendirdiğinizde sokak tiyatrosu nerede duruyor?

D: Gelenek olarak bizim orta oyunlarından sonra Avrupa'ya özenerek oradaki oyunları direk alıp oynama yolu seçilmişti. Bunun sonucunda da öncelikle bir salon seyircisi oluşur ve ikinci olarak da kendi çelişkilerin olmayan, başkalarının çelişkilerini sahnede görürsün. Bu yüzden insanların kendi çelişkilerini yansıtan grup, sokak tiyatrosu yapan grup günümüzde çok az. İşte birkaç tane kurumsal olarak sokak tiyatrosu yapan grup var bunun dışın da da bazı sol örgütlerin sokak tiyatrosu yapan grupları var.

Soner: Bu sol örgütlerin sokak tiyatrosu yapan grupları sokak tiyatrosunu nasıl etkiliyor?

D: Bunlar genelde bilinçli bir şekilde oluşmuyor. Ajit-prop bile diyemeyeceğimiz şeyler yapılıyor. Dört beş kişinin bir araya gelip hadi bir şeyler yapalım diyerek iyi niyetli bir şekilde ama aynı zamanda zarar veren bir formata bürünüyor. Bu şu anlama geliyor, sen daha önce hiç tiyatroyla karşılaşmamış bir seyirci ile buluşacaksan ona göre biçim, içerik yapman gerekir. Bunlar atlanılarak hadi bişeyler yapalım denilerek -buna ajitasyon bile diyemeyiz- yapılıyor. Örneğin bir örgütün tiyatro kolundan şöyle bir oyun izledim: yüksek bir yerde duran Amerikayı temsil eden bir oyuncu var, altı yedi tane ona ipe bağlı işçiler var. Bu adam durmadan kırbaçlıyor, bunlar isyana kalkıyor ve ABD bunların hepsini öldürüyor ve sonra biz ölümlerden doğarız marşıyla kalkarak ABD'yi dövüyorlar. Bu iyi niyetli bir oyun olarak görünse bile ortada dramaturjik olarak sorunlar var. Birincisi bizim düşmanımız ABD değil, bizim düşmanımız meta düzeni, para döngüsü. Bu yüzden kişileştirmek en büyük zaaflardan birisi olur. İkincisi ise bir halk olmadan kral olmaz. Sen bütün işçi sınıfını öldürürsen kapitalizm çöker. Bu yüzden bu oyunda ayaklanan bütün işçilerin öldürülmesi Marksist olmayan bir tutumdur. Bu yüzden oyun iyi niyetle kurulmuş olsa da mantık anlamında kapitalizme hizmet eder. Sosyalistler meseleye bu şekilde yaklaşmamalıdır. Çünkü kapitalizmin yasaları olduğunu ve bu yüzden insanların özgür olamayacağını bilmesi gerekiyor. Biz bu yüzden direk bir çözüm önermeyiz. Beyazı gösterip beyaz yapmak yerine siyahı gösterip kendi beyazının bulunması yöntemini seçiyoruz. Sosyalizm demek yeniye aramak demek biz eskinin argümanlarıyla sanat yapamayız. Değişen dünya düzeni içerisinde bizde dönüşmezsek onların sorunlarını yansıtamayız. Bu yüzden yeniye aramak ve yansıtmak gerekir. Brecht bile günümüzü çok iyi anlatamaz. Sosyalist tiyatro her zaman yeni şeyler denemeli ve de deneysel olmalı. Fakat deneysellik kavramı derken bugün mesela bir çok grup deneyselliği savunuyor ama onların deneysellikten kasteddikleri şey biçimsel değişiklikler. Oysa içeriğin değişmesi aslında bizi değişime zorlar bu da deneyselliğe. Oysa günümüzde bazı tiyatro grupları deneysellikten ışıkların dansını anlıyor ve biçimsel bir takım yenilikler getirmeye çalışıyorlar oysa bizim anladığımız deneysellik kavramı böyle bir şey değil. Biz tiyatro olabilmesi için çelişki olması gerektiğini görürüz oysa orda bir

çelişki yok. Deneyselliğin günümüzde gittiği nokta bu şekilde. Oysa deneysellik içerikten doğuyor olması gerekir.

Soner: Size göre sokak tiyatrosunu diğer tiyatro türlerinden ayıran en önemli özellikler nedir?

D: Biz salon oyunları ve sokak oyunları da yaptığımız için herhalde karşılaştırmamız daha kolay olur. Sokak oyununu herhangi bir yerde oynarken örneğin pazar yerinde, oradaki izleyicininle bir saatlik bir şey tartışamazsın, sen şöyle bir şey görürsün bu adam buradan buraya geçip gidecek ve geçip giderken sana en fazla 15 dakika ayrılabilir. Diğer önemli bir faktör de bu adam 7.dakikadan sonra geldiğinde bile oyunu anlayabilmesi gerekir. Bu yüzden bu seyirciyi tutabilmek için sokak tiyatrosu; bir, kısa olmak zorunda iki, görsel olmak zorunda. Ayrıca içerik olarak sokak tiyatrolarında söyleyeceğin şeyleri direk söylemen gerekli. Burada estetik anlayış da çok önemli tabii ki. Biz kendi estetik anlayışımızı yaratmalıyız. Bunun içinde burjuva estetik anlayışını içerip aşmamız gerekir. Sokak tiyatrosu yapıyorsan ayrıca yaptığın yer de çok önemli. Örneğin bir çatışmanın 5 dakika öncesindeki bir oyunun konusu da oradaki duruma göre değişiklik gösterir. Mesela böyle bir durumda ajitasyondan kaçamazsın. Ama örneğin bir Pazar yerinde ya da bir mahallede oynuyorsan burada ajit-prop yapamazsın, direk şu şudur, bu budur diyemezsin. Sokak tiyatrosunda karakterler çok ayrıntılı yansıtılmaz, tiplere daha yakındırlar. Ufak tefek hareketler yerine daha abartılı bir oyunculuk sergilersin. Biz 90'lı yılların sonuna kadar ajit-prop'tan uzak durmaya çalıştık ama pratiğe çıktığımız noktada durum değişmeye başladı. Örneğin çatışmanın her an çıkabileceği bir protesto gösterisinde sen ordakilere hadi durun ekonomi politik tartışalım diyemezsin. Burada ajit-prop'a yönelmen gerekiyor.

Soner: Özel tiyatrolar ve devlet tiyatrolarıyla sizin tiyatroya bakış açınız arasında ne gibi farklar olduğunu düşünüyorsunuz?

D: Biz sosyalist tiyatro yaptığımız için aramızdaki en önemli fark budur. Hepsini bu kategoriye koyamam ama çoğu bu meta düzeninin devamına yönelik bakış açıları geliştiriyorlar.

Soner: Tiyatro oyuncularının dizilerde oynaması hakkında ne düşünüyorsunuz?

D: Devletin ya da büyük sermayenin bir televizyonundaki bir dizide oynuyorsa biz kişisel ve grupsal olarak ilişkimizi o insanla keseriz. Çünkü bu durum anlattığın ve yaptığın şeylerde bir kopukluk olmasına yol açar. Ama örneğin alternatif solun bir televizyon kanalındaki bir dizide oynuyorsa orada bir şey demeyiz ama bir burjuva kanalında örneğin Çemberimde Gül Oya da bile oynuyorsa bu bizim için aynıdır.

Soner: Tiyatro dışında bir işte çalışıyor musunuz?

D: Bizde şöyle bir yapılanma var: kadrolar var, kadro adayları var ve çevreler var. Kadrolar tiyatro dışında bir işle uğraşmıyor. Aslında şöyle biz paramızı tiyatrodan kazanmıyoruz. Mesela ben bir ana okulunda yaratıcı drama eğitmenliği yapıyorum, başka birisi haftanın 3 günü bir tekstil atölyesinde çalışıyor, kadrodaki diğer kişilerde bu şekilde haftanın 2 ya da 3 gününde çalışıyorlar. Çevre dediğimiz grubun içerisindekiler ise başka bir işte çalışıp ayrıca tiyatroya zaman ayıran kişiler. Bu kişileri oyunlarımızda oynatıyoruz ama turnelere gittiğimizde onlar gelemiyor. Buradaki temel sorun ama insanın çalışıp çalışmaması değil, hayatın tiyatro ölçütlerinden belirlenip belirlenmemesi. İşte biz aslında bunun üzerinde kadro yada çevre tanımı yapıyoruz.

Soner: Masraflarınızı nasıl karşılıyorsunuz? Dernek ya da kişilerden yardım alıyor musunuz?

D: Bizimle bir şekilde ilişkilendirilmiş insanlardan aidat topluyoruz. Ayrıca kendimiz de çalıştığımız için ortak kasalarımız var. Kadro tanımı içerisine giren oyuncular paraları o kasadan paylaşıyor. Ayrıca salon oyunlarından da para alıyoruz öğrenci ve örgütlü, sendikalılardan 3 lira, tam bilet de 4 lira alıyoruz. O para bizim turne paramızı, salon paramızı ve kira paramızı karşılıyor.

Soner: Tiyatro çalışmalarını dışında oyuncu arkadaşlarınızla nasıl bir ilişkiniz var?

D: Biz yoğun olarak haftanın 6 günü çalıştığımız için zaten bu arkadaşlarımızla sürekli ilişki kuruyoruz. Zaten Komün Evlerimiz var. Harcamalarımızı en aza indirebilmek için bu şekilde 4-5 kişinin kaldığı komün evlerinde yaşıyoruz.

Soner: Kendinize ait tiyatro binanız ya da salonunuz var mı? Çalışmalarınızı ve gösterilerinizi nerede yapıyorsunuz?

D: Kiraladığımız bir çalışma yerimiz var. Oyunlar için de oyunların tekniğine uygun salonları kirayıp oralarda oynuyoruz.

Soner: Grubunuzda kaç kişi var?

D: Biz sendikalara da tiyatro eğitim çalışmaları yaptırıyoruz. Kendi grubumuzda dahil haftada 120 kişiyle görüşüyoruz.

Soner: Oyun metinlerinizi kendiniz mi yazıyorsunuz yoksa hazır oyunları mı aktarıyorsunuz?

D: O sene oyun konusu olarak neyi seçtiysek onun yönünde eğer hazır bir metin varsa onu kullanıyoruz ama yoksa kendimiz hep birlikte yazıyoruz. Bu hazır metinleri kullandığımız zaman da hiçbir şekilde bire bir aynı metinleri kullanmıyoruz. Aslında çoğunlukla kendimiz yazıyoruz.

Soner: Genelde hangi konularda sokak tiyatrosu metni hazırlıyorsunuz? Bu metni nasıl hazırlıyorsunuz?

D: Sokak tiyatrosu yaparken günceli takip etmek zorundayız. Oyunun rejisi, metni oyun öncesi masa başı çalışmasında belli oluyor. Mesela bir konu üzerinde oyun yazacaksa bu konu üzerinden araştırmalar, okunmuş kitaplar sunuluyor. Bu konuya nasıl bakacağımız tartışılıyor ve yazıp getirdiğimiz metinler üzerinden oyun şekilleniyor. Grubumuzda belli bir yönetmenimiz yok.

Soner: Neden sendikalarla çalışma ihtiyacı duyuyorsunuz?

D: İşçilerle ve oradaki çalışanlarla bir arada olabilmek için. Sendikalarla çalışsak bile biz kendi başımıza sendika tiyatrosu yapamayız. Çünkü onların sorunlarını en iyi onlar aktarabilir. Bu yüzden onlarla yaptığımız tiyatro çalışmalarında biz sadece onları yönlendiriyoruz ama oyun ya da oyuncu seçimine karışmıyoruz. Bu şehirdeki bütün örgütlü sol yapıları da biz çalıştırırız. Yöntem aynıdır 1-2 sene onlarla çalışırız ama sonra biz gideriz onlar devam ettirir. Bu durum turnelerimiz içinde geçerlidir. Mesela turne yapacağımız yere 1 ay önceden bir arkadaşımızı göndeririz. Oradaki sol gruplarla bir Workshop çalışması yaparız ve buradan bir oyun çıkarırız. Bu şekilde her gittiğimiz yerde bir tiyatro grubu muhakkak kurarız. Mesela Hatay'da var, Mardin'de var, Denizli'de var. Başlangıçta onlarla bir oyun yapıyoruz, 2-3 sene onlarla irtibatımızı devam ettiriyoruz ondan sonra gerisini onlara bırakıyoruz.

Soner: Tiyatronuzu Politik olarak tanımlıyor musunuz?

D: Aslında bu politiklik kavramı da sorunlu bir kavram. Bize kalırsa Cem Yılmaz'ın yaptığı da politik olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden kendimizi onlar kadar politik tiyatro olarak tanımlıyoruz. Ama ayrıca kendimizi Marksist tiyatro olarak tanımlıyoruz. Aslında bu politiklik kavramı yanlış kullanılıyor, sadece politikacılara özgü ya da alternatif yaratmaya çalışan insanlara özgü bir şey olarak algılanır oysa insanın üzerindeki kıyafet bile politik bir şeydir.

Soner: Türkiye’de tarih içerisinde tiyatroyla siyaset arasında ne gibi ilişkiler olmuştur? *D:* Aslında her dönemde siyaset tiyatroya müdahale etmeye çalışmıştır. Örneğin daha önceleri siyasetin batıya özenen tiyatro anlayışını desteklemesi ya da CIA’in gerçeğin ortadan kaybolmasını desteklemesi için Gerçeküstüçülüğü desteklemesi gibi. Devleti sadece baskıcı bir şekilde tanımlamayız aynı zamanda insanları ikna eden de bir şey olarak tanımlarız. İşte örneğin çok çalışırsan sende kazanabilirsin, piyangosuyla, masallarıyla bir şekilde ikna oluruz sisteme.

Soner: Tiyatroyu ve sokak tiyatrosunu muhalif bir sanat olarak görüyor musunuz? Muhaliflikten ne algılıyorsunuz?

D: Bu muhalefet kelimesi de tartışmalı bir kelime bu yüzden onu biz farklı şekilde tanımlıyoruz. Örneğin bir tıratla açıklayayım bunu “bizim düzenimiz durmadan dönen bir çembere benzer, çemberin en üstünde iktidar, en altında muhalefet var. Çember döndüğü zaman muhalefet iktidara, iktidar muhalefete gelir. Çember hep aynı çember arada sırada yüzler değişir” bizde muhalefeti bu şekilde tanımlıyoruz. Bizim için muhaliflik aslında çemberin dışında kalmaktır. Biz iktidarı istiyoruz, biz sosyalizmi istiyoruz. Son dönemde özellikle üniversite tiyatroları kendini muhalif olarak görüyor. Fakat köklü ve sistemsel bir eleştiri yapmadıkları için bu gruplar muhalif olduklarını da düşünmüyoruz.

Soner: Sizce tiyatronun bir amacı olmalı mıdır?

D: Biz sosyalime götüren araçlardan biri olarak tanımlarız. Ben sosyalistim çünkü ben bu düzende yaşayamıyorum. Sosyalizmi de sadece ekonomi ya da politika çerçevesinde değil de hayatın bütün alanlarıyla ilgili bir sistem olarak algılıyoruz.

Soner: Sokak tiyatrosu size göre hala avangard sanat içerisinde yer alabilir mi neden?

D: Yeni arıyorsa ve diyalektik bir şekilde yapılıyorsa sayılabilir. Bu sistem aslında kahramanlar üzerinden yürüyor, mesela çocuk oyunlarında bile sürekli bir kahraman yaratılmaya çalışılır ve bu kahraman kötülerini yener ya da savaşı bir tek kral kazanır. Oysa bu sistem içinde kimse özne konumunda olmadığı için de bu kahramanlar bir anlam ifade etmez. O yüzden bizde mesela özne olduğumuzu söyleyemeyiz. Bu sistemde insanlar kendi kararını veremiyor.

Soner: Diğer tiyatro gruplarıyla ne gibi ilişkileriniz var? Ne derecede? Tiyatrolarla örgütlü bir birlikteliğiniz var mı?

D: Sokak tiyatrosu yapan herkesle bir birliktelik oluşturmayız ama mesela sosyalizm için sokak tiyatrosu yapıyoruz diyorlarsa bir birliktelik oluştururuz. Amatör tiyatroların mesela oluşturduğu birliktelikte her türlü grup var bu yüzden bu gruplarda ortak dili yakalayamayacağımız için onlarla bir birlikteliğin içerisinde olmayız. Bu yüzden bize zaman kaybı gibi geliyor. Biz üretiriz ve zaten ürettiğimiz nokta da da karşılaşırız.

Soner: Sokak oyunlarınızı nerelerde oynuyorsunuz? Oynadığınız yerdeki insanların size tepkileri ve bakışları nasıl? Oyunlar dışında onlarla ilişki kuruyor musunuz?

D: Oyunun sokakta oynanış yerleri de aslında oyunun içeriğine göre değişiyor. Örneğin askerlik karşıtı bir oyunu bir Pazar yerinde oynayamayız ama bu oyunu üniversitelerde ya da gençlerin yoğun olduğu yerlerde oynayabiliriz.

Soner: Peki örneğin üst tabakadan bir kesimin oturduğu bir sitede de sokak oyunu oynar mısınız?

D: Konusu oraya uygunsa elbette oynarız. Örneğin burjuva yaşantısını anlatan bir oyunu buralarda oynayabiliriz. Oyunlarımızı fabrikalarda, grevlerde, mitinklerde ve sokaklarda oynuyoruz. Bir anımı anlatayım grev olan bir fabrikaya gitmiştik oraya gittiğimizde bütün işçiler bizim geleceğimizi duydukları ve sanatçının karşısına bu şekilde çıkılmaz diye hepsi tıraş olmuş ve takım elbiselerini giymiş. Biz çok şaşırдық çünkü günlerdir süren bir grevde insanların bu şekilde kıyafetleri olamaması gerekiyordu. Bu şunu da gösteriyor aslında sınıfla sanat arasındaki bağların nasıl koptuğunu. Çünkü onlar sanat ya da sanatçı dendiğinde kendilerinin üstünde bir şey olarak algılıyorlar. Biz bunu kırmak için çabalıyoruz. Bu algıyı da yaratan aslında burjuva tiyatroları ve burjuvanın sanata bakışı.

Soner: Sokak oyunlarınız için kurumlara resmi herhangi bir bildirimde bulunuyor musunuz? Polis oyunlarınıza müdahale ediyor mu?

D: Biz şimdiye kadar oyunlarımız için hiç izin almadık ama polisin müdahale ettiği çok oluyor. Mesela bir oyundan önce polis kostümlerimizi yırttı, sonra göz altına almaya çalıştılar. Ama bizim ilk sokağa çıktığımız zamanla şimdi arasında fark var biz ısrarcı olduğumuz için eskisi kadar bir tepkiyle karşılaşmıyoruz. Ama bu yapmayacağı anlamına da gelmiyor. Bedel ödeye ödeye alanlarını kazanıyorsun. Ama oyunu izleyenler tarafından fiziksel bir şiddete maruz kalmadık. Biz en tutucu yere bile gitsek en fazla toplanıp marş falan okuyorlar.

Soner: Oynadığınız oyunların amacına ulaştığını düşünüyor musunuz?

D: Augusto Boal'in güzel bir sözü var "siz bir kere oyarsanız ben niye 10 kere oynamadınız diye sorarım, siz 10 kere oynarsanız niye 100 kere oynamadınız diye sorarım" biz bu görüşte olduğumuz için hiçbir şekilde sınırı yok.

Soner: Sokak senin için ne ifade ediyor?

D: Sokak bize işçiye, memura, işsize ulaşabileceğin bir mekan olarak görünüyor. Sosyalist devrim olursa, olursa demiyim de olunca sokak tiyatrosu sokakta olmaz gibi geliyor bana. Fabrikalarda, fabrika içlerinde oluyor gibi geliyor bana.

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı : Soner ÇAKI

Doğum Yeri : Muğla

Doğum Yılı : 1983

Medeni Hali : Bekar

EĞİTİM VE AKADEMİK BİLGİLER

Lise 1997-2000 : Muğla Turgut Reis Lisesi

Lisans 2001-2005 : Muğla Üniversitesi Sosyoloji

Yabancı Dil : İngilizce

MESLEKİ BİLGİLER

19...-19... : _____

19...-19... : _____