



**ALTERNATİF TİYATRO BAĞLAMINDA
SAHNENİN REDDİ VE TİYATRODA
KAMUSAL ALANIN DÖNÜŞÜMÜ**

Fatih YARŞI

**Yüksek Lisans Tezi
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL
2019**

Her hakkı saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI**

Fatih YARŞI

**ALTERNATİF TİYATRO BAĞLAMINDA SAHNENİN REDDİ VE
TİYATRODA KAMUSAL ALANIN DÖNÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL**

ERZURUM - 2019



Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "ALTERNATİF TİYATRO BAĞLAMINDA SAHNENİN REDDİ VE TİYATRODA KAMUSAL ALANIN DÖNÜŞÜMÜ" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. **

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

16.09.2019

Fatih YARŞI

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.




Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Dr.Öğretim Üyesi Tamer TEMEL danışmanlığında, **Fatih YARŞI** tarafından hazırlanan bu çalışma 16/09/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Sahne Sanatları Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr.Öğr.Üyesi Tamer TEMEL
Jüri Üyesi: Doç.Dr.Bünyamin AYDEMİR
Jüri Üyesi: Dr.Öğr.Üyesi Atila Emre KESKİN


imza

imza

imza

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 16/09/2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT	III
RESİMLER DİZİNİ	IV
ÖNSÖZ	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Avangard Kuramı-Kavramsal Çerçeve ve Tarihsel Gelişim Süreci	4
1.1.1. Avangard Terimi.....	4
1.1.2. Avangard Sanat.....	8
1.2. Alternatif Tiyatro-Kavramsal Çerçeve ve Tarihsel Gelişim Süreci	19
1.2.1. Alternatif Terimi.....	19
1.2.2. Alternatif Tiyatro Tanımlaması.....	20
1.2.2.1. Alternatif Tiyatronun Amerika'daki Gelişim Süreci.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Bir Kamusal Alan-Mekân Olarak Sahne	33
2.1.1. Kamusal Alan.....	33
2.1.2. Arkaik Tapınma ve Sanat İlişkisi Bağlamında Kamusallık.....	38
2.1.2.1. Dinsel Bağ İlişkisine Bir İtiraz – Adorno.....	40
2.1.3. Teatral Mekânların Kamusallaşması.....	42
2.1.4. Kapitalizm'in Mekanları Dönüştürmesi ve ya Sanat Alanının Metalaşması.....	58
2.2. Sahne'nin Reddi	65
2.2.1. Avangard Skenografi.....	68
2.2.2. Seyircinin Yeniden Yorumlanma Evresi.....	73
2.2.3. Çerçevenin Dağılması: Sembolizm, Fütürizm ve Ötesi.....	76
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	87

ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ****ALTERNATİF TİYATRO BAĞLAMINDA SAHNENİN REDDİ VE TİYATRODA
KAMUSAL ALANIN DÖNÜŞÜMÜ****Fatih YARŞI****Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL****2019, 90 Sayfa****Jüri: Dr. Öğretim Üyesi Tamer TEMEL****Doç. Dr. Bünyamin AYDEMİR****Dr. Öğretim Üyesi Atilla Emre KESKİN**

Bu çalışmada, kamusal bir alan olarak tanımladığımız tiyatro yapılarının tarihsel süreç içindeki dönüşümleri ele alınmış ve bu dönüşüm, alternatif tiyatro oluşumları bağlamında irdelenmeye çalışılmıştır. Konu hakkında detay verebilmemizi olanaklı kılacak ve çalışmamızı destekleyebilecek bir çok kitap, tez, makale gibi yayınlar legal literatür tarama teknikleri ile referans alınmıştır.

Çalışmamızın özgünlük kazanabilmesi adına, konu sadece sahne yapıları ve mimarileri üzerinden değil sosyo-politik yaklaşımlar, sınıfsal ayırım mücadeleleri ve tarihsel avangard hareketler üzerinden de ele alınmıştır. Bu yaklaşım incelememize farklı bir perspektif katmamıza yardımcı olmuştur.

İncelemeler ışığında ele alınan konu daha önce yapılmış diğer incelemeleri kimi zaman doğrulamış kimi zaman da tam tersi yönde görüşler ortaya koymuştur. Kamusal alanın inşa süreci ve sanatsal faaliyetleri şekillendirmesi ya da bu sanatsal faaliyetlerin kamusal alana etkileri üzerine yapılan araştırmalar nihayetinde arkaik tapınma, din ve kapitalizm gibi etkenlere de değinmemizi gerekli kılmıştır. Kaotik süreçlerden sonra yenilenme ve evrilme yaşayan insan aklı ile birlikte sanatın evrilmesi de elbette ki gayet mümkündür, işte bu çalışmada da dönüşümlerin tarihsel eğrisi çizilmiştir. Tüm bunlara ek olarak sahne mimarisi ve sahneleme anlayışlarının dönüşümü ile kamusal alanın yaratımı ve dönüşümü arasındaki derin bağın varlığı vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Sahne, Alternatif Tiyatro, Avangart Tiyatro, Kamusal Alan.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE REJECTION OF THE STAGE IN THE CONTEXT OF ALTERNATIVE
THEATRE AND THE TRANSFORMATION OF PUBLIC SPACE IN THEATRE**

Fatih YARŞI

Advisor: Assistant Professor Tamer TEMEL

2019, 90 Pages

Jury: Assist.Prof. Tamer TEMEL (Jury Adminastor)

Assoc.Prof. Bünyamin AYDEMİR

Assist.Prof Atilla Emre KESKİN

In this study, the transformation of theatre structures which we define as a public space in the historical process was discussed and this transformation was tried to be examined in the context alternative theatre formations. Many books, dissertations, articles, etc. which enable us to give details about the subject and support our work, have been referenced by legal literature scanning techniques.

In order for our work to gain authenticity, the subject has been addressed not only through stage structures and architectures, but also through sociopolitical approaches, class discrimination struggles and historical avant-garde movements. This approach has helped us to add a different perspective to our review. In the light of the reviews, the subject has sometimes confirmed other previous reviews, and has sometimes revealed oppinions in the opposite direction.

In this research, formation process of public space and its shaping of artistic activities or the effects of these artistic activities on public space, ultimately required us to address such factors as archaic worship, religion and capitalism. With the human mind experiencing regeneration and evolution after chaotic processes, It was, of course, quite possible for art to evolve. Here, In this study, the historical curve of these transformations is drawn. In addition to all of these, the deep connection between the transformation of the stage architecture, staging concepts and the creation and the transformation of public space has been tried to be emphasized.

Keywords: Theatre, Stage, Alternative Theatre, Avant-garde Theatre, Public Space

RESİMLER DİZİNİ

<i>Resim 1: Elsa von Freytag-Loringhoven, Forgotten faithless Bernice! (1923)</i>	<i>12</i>
<i>Resim 2: Reacties op The iconic Fountain (1917) is not created by Marcel Duchamp- PhotographyBy:AlfredStieglitz</i>	<i>13</i>
<i>Resim 3: Duchamp, Marcel - Pisuar (1917 Replika-Orjinal Eser Kayıp)</i>	<i>14</i>
<i>Resim 4: Antik Dönem - Kamusal Alan Örneği – Agora, Stoa – Anonim</i>	<i>46</i>
<i>Resim 5: Epidaurus Antik Yunan Tiyatrosu – Yunanistan</i>	<i>47</i>
<i>Resim 6: Lassos Bouleuterion'u</i>	<i>49</i>
<i>Resim 7: Orange Antik Roma Dönemi Tiyatro Yapısı – Fransa.....</i>	<i>50</i>
<i>Resim 8: Bosra-Busra Roma Dönemi Tiyatro Yapısı – Suriye</i>	<i>51</i>
<i>Resim 9: Vagonlu Gösteri Alayı - Medieval Pageant Wagons</i>	<i>52</i>
<i>Resim 10: Ortaçağ Dönemi Gezici Tiyatro – Pageantry.....</i>	<i>53</i>
<i>Resim 11: Teatro Olimpico - İtalya</i>	<i>55</i>
<i>Resim 12: Old Palace Theatre in Vienna.....</i>	<i>56</i>
<i>Resim 13: Bayreuth Tiyatrosu-R. Wagner</i>	<i>74</i>

ÖNSÖZ

Bu çalışma uzun soluklu bir bekleyişin ardından kıymetli hocalarımın büyük katkılarıyla ortaya çıkmıştır. Bana her zaman fikir ve görüşleri ile refakat eden danışman hocam Dr.Öğr.Üyesi sayın Tamer TEMEL hocama kendisine bir borç bildiğim şükranlarımı sunmaktan kıvanç duyuyorum. Elbette çalışmamın ilk evrelerinde uzunca süre danışmanlığımı yapan kıymetli hocam Doç. sayın Süreyya TEMEL'e ve yine bu çalışmanın oluşma ve olgunlaşması evresinde kendileri ile uzun tartışmalar ve sohbetler ederek beslendiğim diğer hocalarıma ve arkadaşlarıma da teşekkürlerimi sunuyorum. Bana yardımını asla esirgemeyen sevgili ve biricik eşimle birlikte çalışmak, yabancı kaynaklardan çeviri yapmak, desteğini her zaman hissetmek mutluluk verici, kendisine minnettirim. İyi bir okuyucu, analizci ve yerel bir filozof olan babama nihayet bu çalışmayı sunabildiğim için oldukça gururlu ve mutluyum.

İyi okumalar dilerim..!

Erzurum-2019

Fatih YARŞI

GİRİŞ

Kökeni insanlık tarihi kadar geçmişe uzanan tiyatro sanatı; gerek Dionysos adına yapılan ritüelistik şenlikler gerek mitolojik kaynaklı tragedyalar ve gerekse bin yıllar süren klasik tiyatro anlayışı içerisinde şekillenerek günümüze dek varlığını hep güçlü biçimde kullanılan sanat olmuştur. Antik Yunan'da dağ yamaçlarına yapılan binlerce kişilik amfi tiyatroları dolduran seyirci de, roma da Kolezyum da binlerce kişinin çılgınlığına karışan gösteriler de ve hatta Rönesans İngiltere'sindeki Globe tiyatrosunu dolduran seyircisi de tıpkı günümüzde de olduğu gibi bize tiyatro sanatının toplumsal yapısını en net şekliyle gösteren örneklerdir. Bundan dolayıdır ki tiyatronun toplumsal yanı her dönem tiyatro biçimini ve biçimini belirleyen esas faktör olagelmıştır. Tiyatronun toplumsallıkla olan güçlü bağı zaman içerisinde artarak tiyatroyu kamusalın bir parçası haline getirmiştir. Tiyatronun yüklendiği bu kamusalılık, tarihsel süreç içerisinde elbette biçim değiştirmiş ancak hiçbir zaman yok olmamıştır. Tiyatro sanatı gelişim süreci içinde kendisine ait "vazgeçilemez gibi görünen" pek çok öğeden vazgeçse de oyuncu ve seyircinin koşulsuz varlığını hep kabul etmek zorunda kalmıştır. Ancak tiyatro sanatı son yüzyıl da yaşadığı büyük ve hızlı değişimi binlerce yıllık değişimi yaşamamıştır. Bu sadece tiyatro için değil total sanat felsefesi için de geçerli olmuştur aslında.

On dokuzuncu yüz yıl başlarından itibaren yıllardır kalıplaşmış olan ve daha çok egemen sınıfa hizmet eden tiyatro anlayışı bir anda sessiz yığınların dili haline dönüşmek için Piscator, Brecht, Boal, Benjamin, Adorno gibi kuramcılardan güç almıştır. Saydığımız ya da sayamadığımız tiyatro ve felsefe öncüleri tarafından kaybedilme kamusalılık ve sınıflar arası tehekküm mücadelesine dönüşen tiyatro mekanları, eleştirilmiş ve yeni biçim önerileri getirmiştir. Bundan böyle tiyatro artık, ne katharsis'in tuzağına düşecek ne de binlerce kere tekrarlanan temalara mahkum olacaktır. Çünkü değişen ve özellikle sanayi devrimi sonrası ortaya çıkan yeni toplum düzeni kendi sesini dile getiren ve kendinin çılgınlığını seslendiren bir tiyatro istemektedir.

Bu oluşumlar ışığında beslenen öncü tiyatro insanları, tiyatroya yeni bir biçim ve anlam kaygısı ile yaklaşmış ve bu kaygılarla birlikte yeni kuramlar çerçevesinde alternatifliliği ortaya koymaktan kendilerini alıkoymamışlardır.

“Alternatif Tiyatro Bağlamında Sahne'nin Reddi ve Tiyatro'da Kamusal Alanın Dönüşümü” adlı bu çalışmamızda şimdiye dek özetlenen tiyatronun tarihsel süreç içerisinde toplumsal değişimlerden hareketle, nasıl dönüşerek günümüzdeki yapısına ulaştığı ele alınmıştır. Tiyatro sahnesi'nin dönüşümünü deşifre ederek önce kamusal alana evrilmesini sonra ise sahne olgusunun neden reddedildiği sorularına cevap aramak merkez hedef seçildi. “Sahne'nin Reddi” iddiası ile yola çıkarken tiyatro sanatının toplumsal devinimi karşısında duyarsızlaştırmadan kendisini yenilemek ve bu arayışlara cevap bulabilme kaygısı ile altı kalın çizgili dönemler ele alınmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde; Tarihsel Avangard hareketler önce etimolojik olarak literatürde yer aldığı şekliyle, sonra sebep sonuç ilişkisi bağlamında incelenmiştir ve erken dönem Fringe oluşumları olarak boy gösteren alternatif tiyatro hareketleri ile olan yakın bağların temeli, daha çok kuram ve bu kuramsal savların, saha yansımaları ile ele alınmıştır. Olinde Rodrigues'in manifestosu ile başlayan ve Henri de Saint-Simon ile sözlü bir şekilde dile getirilerek ilan edilen Tarihsel Avangard'ların varlığı hızlı biçimde Kıta Avrupası'nda Tiyatro insanları tarafından ele alınış şekilleriyle ortaya konulmuştur. Bakunin, Laverdant, Duchamp, Adorno, Artaud, Barthes, Breton, Derrida, Brecht, Benjamin, Bürger, Boal, Freeman, Calinescu incelemeleri sanat ile hayat arasındaki gerçek bağın zayıflığının altını çizmemize yararken, Marksizm temellendirmesi ise sanat alanının hakimi olan burjuva sınıfının önce yaratılmasına sonra da bu hakimiyete ve sınıflar arası ayrıma karşı çıkılmasına, sebepleri ve sonuçları ile bakmamıza, geniş bir perspektif sağlamıştır. İlk kısım sanatın üretilme ve algılanma süreçlerindeki bireyselleşimi ve bu bireyselleşime olan itirazları ele alırken; İkinci bölümde ise sahne olgusu üzerine yoğunlaşmıştır. Sennet'in mekân-beden ilişkisi bağlamına yerleşen siyasi beden tabiri, iktidarın mekan dolayımıyla ürettiği başat beden imgelerinden mamul toplumsal düzeni kastettiğinden yola çıkılmıştır. Mimari formun, toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi statüye dayalı ayrımları belirginleştirdiği gerçeğine bağlı kalınarak incelemeye devam edilmiştir. Odağa alınan sahne'nin yaratımı, gelişimi ve dönüşümü Habermas, Arendt, Sennet üçgeninde Kamusal Alan olma özelliği ile deşifreyona uğratılmış daha

sonra ise ilk bölüm incelemeleri ışığında bu araştırma, sahne'nin reddedilmesine getirilmiştir.

Bu çalışmada yöntem olarak seçtiğimiz yaklaşım öncelikle var olan kuramsal kaynakların taranması ve bunlardan bir senteze ulaşmaktı ve hedeflediğimiz sonuç; Kutsallaştırılma yolu ile dokunulmaz ilan edilen sahne olgusunu önce Brecht ve dönem kuramcıları, sonra Artoud ve diğerleri aracılığıyla yapı sökümünü izlemektir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. Avangard Kuramı-Kavramsal Çerçeve ve Tarihsel Gelişim Süreci

1.1.1. Avangard Terimi

Etimolojik kökeni itibariyle bu kavrama bakıldığında, Avangard (Fransızca; avant-garde), askeri bir terim olarak Fransızlar tarafından ve öncü askeri birlikleri tanımlamak için kullanılan sözcükten gelir. Kültür-Sanat ve politika alanında kullanılması tercih edilen bu terim, Rönesans dönemi askeri alandaki kullanımından devşirilmiş bir metaforik söylemdir; Avangard teriminin anlamı tam olarak orduda önde giden birliği belirtmiş, birliğin öncü kolunu tanımlamak için kullanılmıştır. 1830'lu yıllarda siyaset diline girmiştir ve köklü değişikliklerin bayraktarları anlamında kullanılmaya başlanılmıştır. Askerî ve politik manalar barındıran “avangard” terimini sanata eklemlendiren de daha aşağıda tartışacağımız gibi Olinde Rodrigues olmasına rağmen ortak bir çalışmanın ürünü olan bu söylevi topluluklara karşı ilk dile getiren bu dönemin sosyalist ütopyacısı Henri de Saint-Simon olduğu yaygın bir şekilde düşünülmektedir. Linda Nochlin, On dokuzuncu yüzyılda sanat ve toplum üzerine incelemeler ve çeşitli tespitlerde bulunmuştur. Nochlin, bu makalesinde Fransız sosyalist ütopyacı Simon'ın XIX. Yüzyılın ilk çeyreğinden sonra toplumu yeniden inşa etmeye çalışan elit liderlere ve bu yeni sosyal düzeni yaratmaya hayli istekli görünen seçkin sanatçılara, bilim adamlarına ve sanayicilere avangard terimini kullanarak şöyle hitap ettiğini dile getirmiştir;

Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. En ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür. Bizler insanlar arasında yeni bir fikri yaymayı istediğimizde, onları bir tual veya mermere işleriz; bu düşünceleri şiir ve müzik aracılığıyla yayarıztiyatro sahnesi bize açıktır ve bizim etkimiz en çok oradan kendisini zafer dolu bir şekilde gösterir. İnsanların hayal gücüne ve duygularına her zaman en kuvvetli ve en pozitif etkiyi bizler yaratırız. Gerçek bir papaz işlevi. Sanat için ne muhteşem bir alın yazısı (Nochlin, 1980: 2).

Matei Calinescu terimin sanatsal manada ilk kullanılışını Saint-Simon'a atfedilmesini reddediyor ve avangard teriminin bu şekilde devrimci bir politik söylem içinde yer almasını elbette tesadüfi bulmuyordu. O'na göre bu adlandırma 1825'te, yani Simon'ın öldüğü yılda yayımlanan imzasız bir kitapta, en yakın dostlarından biri olan, Olinde Rodrigues'in kaleme aldığı ve bir diyaloga konu olan yazısında bu terimin ilk kez

sanat için kullanılışıyla gerçekleşmişti. Bahsi geçen imzasız kitap aslında ustanın çalışmalarının yanı sıra onunla birlikte hareket eden yandaşlarının da ortak çalışmalarını içeriyordu. Ve avangard'ın bu lansmanını Donald Drew Egbert bir makalede uzunca tartışıyor olmasına rağmen sanatçı, bilimci ve sanayici arasındaki diyalogun asıl yazarı olan Rodirues'i görmezden gelerek Saint-Simon'ın sosyalizmine temellendiriyordu. Bundaki asıl neden Saint-Simon hayatının son dönemlerinde; sanatçı, bilimci ve sanayicilerle birlikte ideal devletteki üçlü yönetici sınıfın, elitin parçası olmaya doğuştan yazgılı kesimler olarak görmeye, nitelene başlaması ve sekiz yüz yirmili yıllarda bunu dile getiriyor olmasıydı.

Bir başka ütopyacı sosyalist ve sanat kuramcısı Laverdant ise yaklaşık on yıllık bir süre sonra bir eleştiri yazısında, sanatın misyonları ve sanatçının buradaki rollerini değerlendirerek şöyle bir açıklamada bulunmuştur; “Toplumun açıklayıcısı olan sanat, bizlere en yüksek kültürün gerekliliklerini eğilimlerini bildirir, rota çizer, bilinmeyenin üstüne gider. Bu sebeple sanatın öncülük misyonuna sadık kalıp kalmadığını, sanatçının avangard olup olmadığını bilmek için, insanlığın ne yöne ilerlediğini, insan soyunun nasıl bir yazgısı olduğunu kavramak gerekir” (Calinescu, Modernliğin Beş Yüzü, 2017: 120).

On dokuzuncu yüzyılın başlarında, avangard metaforunun hem politik hem de kültürel kabulünü takiben sosyal ütopyacılar, reformistler ve farklı perspektiflere sahip eleştirel gazeteciler tarafından sıkça kullanılmaya başlamasına rağmen ünlü edebiyatçılar ya da sanatçılar tarafından nadiren kullanılıyor ya da hiç kullanılmıyordu. Avangard, bin sekizyüzlü yılların ortasında varlık savaşını neredeyse resmen kazanmıştır. Siyasi ortamın elverişliliği, devrimci hareketlerin zirve yaptığı, isteklerin ve dönüşümlerin heyecanla karşılandığı yıllar işte bu yıllardır. Toplumsal devrimi harlamayı düşünerek, estetiği devrimcileştirmeye çalışan Bakunin 1878'de İsviçre'de yayınlamaya başladığı derginin adını “L'Avant-Garde” koymuştur. 19. Yüzyıl boyunca Avangard hem sanatçılar hem de politikacılar için oldukça popüler bir terim halini almış olsa bile yüzyılın sonlarında, yeni yüzyılın başlarında siyasetteki yerini kaybetmeye başlamış, nihayet sanatçı ve edebiyatçıların yenilik getiren tümcelerini ifade etmek için yoğun kullanımlarına maruz kalmıştır. Dünyayı sarmış Romantizm akımı artık tartışmaya açık ve avangardist düşünce temelini besleyecek biçimde eleştirilerden kendisine düşen payı

iyiden iyiye almaktadır. Avangard söylem yükselişe geçerken Romantizm akımı da düşüşüne başlamıştır bile.

Her edebi ya da artistik biçemin kendi avant-garde'ı olması gerekir, çünkü avant-garde sanatçılar, kendi zamanlarının ilerisinde, öteki sanatçıların çoğunluğunun kullanımını için yeni anlatım biçimlerinin zaferini hazırlayan kişi olarak düşünmekten daha doğal bir şey olamaz. Ama kültürel anlamda terimin tarihi bunun tam tersini gösteriyor. Avant-garde şu ya da bu biçemi haber vermez; kendi başına bir biçem, daha doğrusu, karşıt biçemdir (Calinescu, *The Idea Of The Avant-Garde*, 2013: 112).

Yine Calinescu'ya göre; “yetmişli yılların sonlarında “avangard” terimi devrimci politik söylemini korurken öte yandan toplumsal eleştiri radikalizmini yansıtan sanatsal biçimler için kullanan sanatçıları tanımlamak için de kullanılmaya başlanmıştı” (Calinescu, 2017: 121). İşte bu yenilikçi sanatçıların istediği şey; sanatın kalıplaşmış geleneklerini yıkmak ve tamamı ile yeni ve özgürlükçü biçimde yeni sanatsal ufuklar keşfetmektir. Lakin onlar sanatı devrimcileştirme ile yaşamı devrimcileştirme arasındaki sıkı bağa inanıyorlardı. Böylece avangard sanat temsilcileri, dönemin politikacılarının basmakalıp devrimci söylemlerinden bilinçli bir şekilde sırt çeviriyorlardı. Ayrıca Renato Poggioli, her iki avangard kullanımının ilk on yıl neredeyse kusursuz biçimde birlikte hareket ettiğini fakat bu müttefik kanatların sonraları birden bire çatışmaya başladığını ve sonraları da git gide ayrıştığını Calinescu gibi yetmişli yılların sonunu işaret ederek benzer bir tespitte bulunmuştur.

XX. yüzyılın başlarında, artistik bir terim olarak avangard, estetik programları büyük oranda evvelkiyi reddetmeleri ve yeni kültüre adım atmalarıyla örneklendirilen, bütün yenilikçi yaklaşımları kategorize edebilecek kadar geniş bir hal almıştır. Bütün alışılmış karşıtı radikal davranışları, söylemleri kapsamlı bir kategori bünyesinde toplayabilme ihtimali avangardı bu yüzyılın edebiyat kritiği için önemli bir terminolojik kavramsal araç haline getirdi. Fakat yeniliğin, gelenekselleşenin yıkılması ile elde edildiğini unutmamalıyız. Bu noktada Bakunin'in anarşist söylemi olan “Yıkarak yaratmanın başlangıcıdır” düsturu içinde bulunan yüzyıl avangardının net bir özetidir. Terim böylece tarihselleştiriliyor ve sonraki dönemde artan kullanımları ile birlikte kontrol edilemez biçimde yeni ve karşı koymacı, alımlayıcıda şok etkisi yaratma eğilimli çok çeşitli anlamlar kazanmıştır.

Roland Barthes 1956 yılında avangard teriminin kökenine değindiği bir makalesinde şöyle demiştir;

Sözlükler bu sözcüğün kültürel-sanatsal manada ilk kez ne zaman kullanıldığına dair kesin bir bilgi sunmuyor. Ancak ağız birliği yapılan fikir bir hayli birbirlerine yakın. Burjuvazinin var ettiği sanatçıya estetik gericilik suçlaması, karşı çıkılması gereken bir zihniyet atfı, sanırım avangardistlerin yarattığı bir enerji bütünü. Nihayet sanatı bir tür statü ritüeli gören burjuvazinin maskesi düşmüş, kendini avangardların net ve tahrip edici söylemlerine karşı koruyamıyordu. Kendilerine yöneltilen şiddetli protesto, önceleri cahillere yöneltilen bir şiddet halindeyken daha sonraları kendilerine yöneltilmiş etik bir şiddet halini alıyordu. Nihayet burjuva düzenine karşı çıkmak, artık bir yaşam biçimi halini alıyordu (Barthes, 1972: 32).

Christopher Innes'e göre "Avant-garde biçimde geleneksel olmayan her tür sanat yapıtını tanımlamak için hazır bir etiket haline gelmiştir. Peter Bürger'in kuramında avangard, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir" (Bürger & Sunuş:Artun, 2012: 21).

Orhan Cebraioğlu 2012'de yayınlanan bir makalesinde terim ile sanatçı ilişkisine şöyle değiniyordu;

Avangard terimi döneminin katı kurallarını aşan akımları veya sanatçıları betimlemek amacıyla kullanılmıştır. Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Rodin vd. gibi Avangard sanatçılar ortaya çıkışlarından çok sonraları toplum tarafından kabul görmüşlerdir. Kimi zaman bu sanatçılar dönemlerinde toplum tarafından tümüyle dışlanmış ve oldukça zor koşullarda üretimler yapmışlardır. Ancak hiç şüphesiz bu sanatçıların uzlaşmasız tavrı dönemlerinden çok sonraları da değerlerinin anlaşılmasını sağlamıştır. Bu Avangard sanatçılar modern sanatın gelişmesinde oldukça önemli bir rol oynarlar (Cebraioğlu, 2009: 132).

Tıpkı daha önce Calinescu'nun da avangardın mafsallı yapısını vurguladığı gibi C.Innes de daha önce alıntı yaptığımız eserinde yine bu mafsallı yapıyı vurgulayarak avangard terimini şöyle irdelemiştir;

Avant-garde terimi, kimi zaman en basit şekliyle belli bir zaman dilimi içinde yeni olanı; belki bir adım öteye gidildiğinde demode olacak, sanatsal deneyimin öncü çizgisini anlatmak için kullanılmıştır. Ama "avant-garde" bu tür kullanımlarda olduğu gibi nötr değeri olan bir kavram değildir. George Lukacs gibi Marksist eleştirmenler için çöküş ile eş anlamlıdır; burjuva toplumu tarafından oluşturulan huzursuzluğun kültürel bir semptomudur. Bu düşünceyi savunanlara göre, zorunlu olarak çağımızın tüm sanatlarını tanımlamaktadır ve modern akıl özünde avant-garde'a eğilimlidir (Innes, 2010: 13)

1.1.2. Avangard Sanat

Peter Bürger, bütün önceki tezlere göre, sanatın toplumdan ve siyasetten arınarak özerkleşme yoluna girdiği bin sekiz yüz kırk sekiz yılını, modernizmin ve avangardın miladı veya 20. yüzyıl sanatının şafağı gibi görmez. “Özerkleşmenin 18. yüzyılda, sanatın önce sarayın ve kilisenin himayesine, ardından da piyasaya kitle kültürüne direnmesiyle baş gösterdiğini savunur. Kant ve Schiller’in sanatı işlevsizleştirdikleri düşünceleri bu oluşumunu izlediğini belirtmiştir” (Bürger & Sunuş:Artun, 2012: 21). Özerkleşme 19. yüzyıl sonu, 20. Yüzyıl başında estetizm ve sembolizmle zirvesine ulaşmıştır. Hayattan olabildiğince yalıtılması sonucu, sanatın içeriği yine kaotik ve sarmal bir şekilde kendi formuna dönüşür. Başka deyişle içeriği kendi öz biçimi olur. Avangardın hedefi bizzat içinde var olduğu sanat kurumunu yok etmek olmuştur. Çünkü sanatı hayata yasaklayan ya da sadece yansılayan kurumun tam da kendisi, sanat adı altında yeni bir sınıf yaratan eylemler silsilesidir. Öyleyse bu sonsuz sarmal, cüretkar bir devrimle reddedilmediği sürece kurumlaşmış olarak sadece kendi zamanına uygun şekiller veya isimler değiştirerek yeniden var olmayı hep başarabilecektir.

Kapitalizmi, eleştirel bir pencere ile hedefine alan avangard sanat hareketi, sanatçının özerk bir alanda bile sanat etkinliği göstermesine karşıdır. Özerk sanat yapıtının üretimi genellikle dahi ve popüler beğenileri üstüne çekebilen bir sanatçının varlığını öngörür. Avangard sanat bireysel sanatı, yaratışı olumsuzlar, belli bir biçem geliştirmemiştir. Dadacı ya da Gerçeküstücü bir biçem amacı yoktur. Bu yönelimdeki en önemli özellik, kullandığı teknikler bakımından kendisinden önceki sanat hareketlerine üstünlüğüdür. Kendisinden önceki herhangi kurumlaşmayı reddetmesi ile canlılığını ve sonsuz ardışık deneyimlemesini yaşar. Yeni edinimleri, deneyimlemeleri ve teknikleri bir biri ardı sıra değil, eş zamanlı olarak uygulamıştır. Avangard sanat izleyiciyi şok etmenin, kendi öz benliğini reddetmiş olmanın, sanatsal argümanlarla yaratılan sınıfsal ayrımın ve dikte edilen tahakkümün bir parçası olmanın, sınıfların değil ama öz benlik farkını ortaya koyabilmenin derdinde olmuştur. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Theodor W.Adorno, “Avangard yapıtın çağdaş dünyanın olası tek sahici ifadesi, yani geç dönem kapitalist toplumdaki yabancılaşmanın tarihsel olarak zorunlu bir ifadesi olduğuna inanıyordu. Avangard’ı anlamının genelde iki ayrı geleneği olduğu söylenebilir; Bu geleneğin

birincisi, Adorno, Artaud, Barthes, Breton ve Derrida'ya, diğeriye Brecht ve Benjamin'e uzanmaktadır" (Şevki, 2009: 86-87).

Avangard sanat araştırmaları çoğunlukla aynı yöntemi izler ve şematik yapı oldukça özdeşiktir; Avangard 1948 öncesi hep romantizm karşıtlığı ile deşifre edilir, fitil buradan ateşlenir ve bu dönemdeki vurgu'nun ardından önce yükselen bir sanat özerkleşmesinin karşısında sonra ise kendisini bu özerkleşmenin paydasında bulup modernizm ile benzer bir evrimleşme süreci izler. Öyle ki bu sebepler dolayısı ile avangard'ın ve modernizm'in ayrımını yapmak çoğu zaman olanaksızlaşır. Her ikisi de burjuva sınıfının tekeline girme çabasındaki sanat zihniyetine karşı aldıkları tavır ve sanatçının hem kendine hem de üyesi olduğu topluma yabancılaşmasıyla ilgilenirler.

Tarih olan ve tarih olmayanın, güncel olan ve güncel olmayanın (yani kalıcı olanın) birleşmesinin sonucunda gösterir kendini, kaldı ki biz onu doğrudan, kendi içinden de ortaya çıkarabiliriz: Onsuz hiçbir yapıtın değeri olmaz, her şeyi besleyen odur. Öyle ki, sonuçta, avangard ya da devrimci denilen gerçek sanatın, zamanına cesaretle karşı gelerek, kendini güncel olmayanın düzleminde belirlediğini açıklamakta bir sakınca görmüyorum. Kendini böyle göstererek, sözünü ettiğimiz o ortak evrensel temele katılır ve evrensel olduğundan, klasik olarak görülebilir; kuşkusuz bu klasik yan, içine iyice işlemiş olan yeni'nin ötesinde, yeni'nin ardında bulunur. Sırtını yeniye dönerek herhangi bir "tarihsel" klasisizme dönüş, yalnızca akademik ve tükenmiş bir biçemin işine yarar (Ionescu & Çev: Çamurdan, 2012: 74-78).

Avangard sanatçılar temelde belli başlı öğelerin altını çizer. Şok etkisinin gözlemlenmesi için çaba harcanırken, hayatla eşzamanlılık durumu ve kasıtlı rastlantılar aranılmıştır. Bunların hepsi aynı amaca hizmet etmişlerdi. Bu yöntemler sanki yazılı olmayan kurallardı. Amaçlanan temel hedef sanat ile yaşam arasındaki bağı tekrar kuvvetlendirilmesi hatta tekrar birbirlerine bağlanmasıydı.

Sevcan Akıncı, doktora çalışmasında -ki bu çalışma daha sonra kendisi tarafından çeşitli yayınlara dönüştürülmüştür- avangardı tiyatro ve uzam merkezinde değerlendirdiği yayınında gelenekselleşmiş genel geçer tavrın reddedilmesi odağını vurgulamıştır. Yayınından alınan bir tespit; "Bürger, yirminci yüzyıla damga vuran avangart sanatında 1909 ile 1930 tarihleri arasını "Tarihsel Avangart" dönem olarak

sınıflandırdığını söylemiştir. Ayrıca yine dönem analizini bazı akımların altını çizerek örneklendirmesine devam etmiştir. Bu dönemin belli başlı akımlarının; Gelecekçilik, Dışavurumculuk, Dada ve Gerçeküstücülük olduğu bahsiyle bazı yorumlarda bulunmuştur”. Bu sanat akımlarının en önemli özelliği, daha önceki sanat akımlarında olduğu gibi, hiçbirinin bir önceki akıma tepki olarak ortaya çıkmamış olmaları kanaatinde olan Sevcan şöyle bir tespiti de vurgulamıştır: “Bu nedenle; birbirlerinden çok farklı felsefeye dayanmış olsalar da, farklı sanatsal araçlar ve paradigmalara yola çıksalar da, geleneksel olanın reddi, gerçekçiliğe ve doğalcılığa biçimsel olarak savaş açmaları, illüzyonu kırmaları, eşzamanlılık, rastlantısallık ve sanatı yaşama yaklaşırma çabaları gibi ortak noktalara sahiptirler” (Akıncı, 2017: 3).

Bürger’in avangard teorem tavrı 1948 öncesinden tamamen farklılaşmaktadır. Sanatın her halükarda devrimci bir yanı olması gerektiğini ve içinde bulunduğu gerçek zaman-hayat dilimini, kendi bitmek bilmeyen Rönesans’ına ulaştırma amacını taşıması zorunluluğunun olduğunu düşünmüştür. O’na göre kurumlaşarak estetik haz peşinde şekillenen eserler yaratma çabası, sanatın kendi öz doğasına aykırıdır. Sanat biçimlemeleri kendi dönemlerindeki siyasi ya da ahlaki tasavvurlar doğrultusunda sınırları belirlenmiş davranış şekillerini net bir şekilde reddeder. Ayrıca sanat kendisini bir şeyleri anlatma ya da çeşitli ütopyalar peşinde şekillendirme çabası içinde de olmamalı, toplumsal fayda veya değer yaratımı ile ilgilenmemeli toplumsal liderlik, öncülük gibi duygularla bir rol üstlenmemelidir. Avangard’ın kendisine seçtiği hedef tam olarak bu noktada belirginleşir, herhangi bir kuruma, davranışa, ütopyya, siyasi söyleme angaje olmayı reddeder ve kurumlaşmaya karşı duruşunu sergiler.

Romantik ütopyacılıktan kök almış olan avangard, temelde daha eski ve daha kapsamlı modernite fikrininkine benzer şekilde bir gelişim seyri izler. Bu koşutluk, kesinlikle, her ikisinin de başlangıçta aynı çizgisel ve geriye dönüşsüz zaman kavramına dayanıyor olmasına bağlanabilir. Sonuçta bu durum zaman kavramı ile ilgili bütün o çözülmez ikilemlerle ve uyumsuzluklarla karşı karşıya gelmesine bağlıdır. Belki de avangardın tarihsel başkalaşımının herhangi birinde tek özelliği yoktur ki, daha geniş modernite alanında içerilmemiş, hatta önceden düşünülmemiş olsun.

“Tarihsel olarak, avangard modernlik düşüncesinin bazı kurucu öğelerini dramatikleştirip onları devrimci bir ethos’un temel direkleri kılarak yola koyuldu. Bu

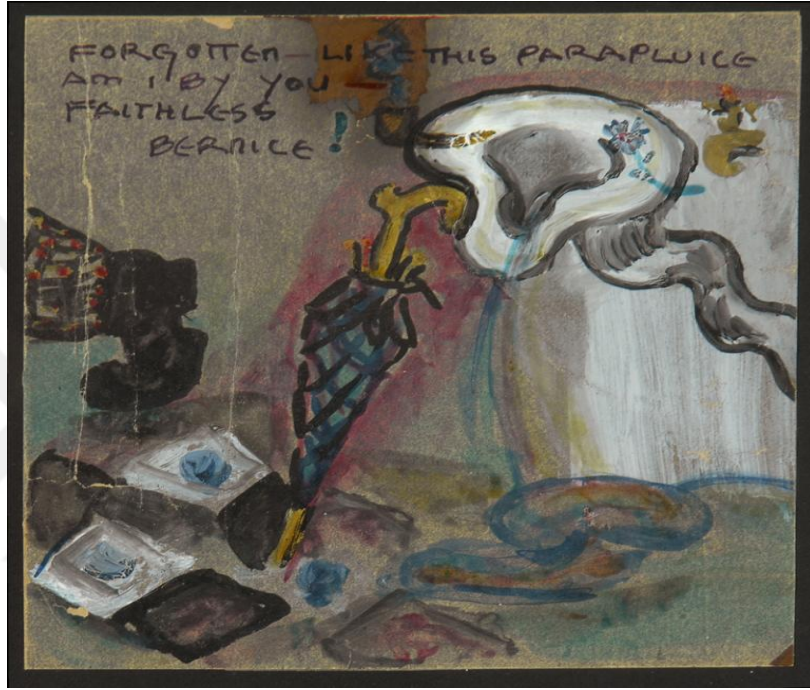
yüzden, XIX. yüzyılın ilk yarısında ve daha sonraları, avangard kavramı hem politik hem de kültürel olarak modernliğin radikalleşmiş ve güçlü bir şekilde ütopyalaştırılmış versiyonundan çok öte bir şey değildi” (Calinescu, 2017: 109).

Bununla birlikte, iki hareket arasında bazı belirleyici net farklılıklar da vardır. Avangard, moderniteden her bakımdan daha köktenci ve radikaldir. Daha az esnek ve ince ayrıntılara daha az hoşgörülü olduğu için, doğallıkla daha dogmatiktir, hem kendini zorla kabul ettirici olma anlamında, hem de tam tersi kendini yıkıcı olması anlamında. Avangard neredeyse bütün öğelerini modern gelenekten alır, ama aynı zamanda onları büyütür, abartır ve çoğu kez hiç tanınmaz hale getirerek en umulmadık bağlamlara eklemlendirir (Calinescu, 2013: 43-45).

Avangardizm sıklıkla Modernizm ile birlikte ele alınır. Öyle ki modern sanat tarihi, Avangardizm ve Modernizm'i, sosyal/siyasal biçimlenmelerinden arındırır ve ayrıştırır. Ancak bu formların tarihinden oluşan anlatılarına eklemeler. Buna göre sürekli olarak birbirinin üzerinden atlayarak ilerleyen bir formlar döneminden bahsetmek mümkündür. Marchel Duncamp, John Cage ve Andy Warhol gibi sanatçılar yapıtları ve sanat görüşleri ile gündemde kalmayı başaran “öncü” sanatçılardandır. Bu sanatçıların dönemlerini aşan güncelliklerinin temel nedenleri arasında, sergiledikleri avangard tutumu sayabiliriz. Bu sanatçıların bireysel ve üretimsel farklılıkları ile sanata karşı geliştirdikleri yeni tavır, XX. yüzyıl sanatına yeni bir yön vermiştir. Duchamp'ın hazır nesnelere kullanarak yaptığı üretimleri, Cage'in rastlantı ve belirsizliği işlerinde kullanması, Warhol'un reklam ve baskı tekniklerini kullanarak yüksek kültür mitlerinin içini boşaltması, dönemin ve sonrasında sanat anlayışının yeniden sorgulanmasına neden olmuştur (Cebrailoğlu, 2009: 134-137).

Avangard oldukça çeşitli yorumlanmasına rağmen, nihayetinde öz nitelik değerler açısından sanki modernizmin en son, yeni, aykırı ifadesi ve stili gibi görülmüş, uzun süre bu kategori içinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ancak Duchamp modernizm'in yani modernist estetik kaygı ile ortaya çıkan yeni nesil sanat akımının sorunsallarının birden çok olduğunun farkındadır. Bu durumu deneysel bir eleştiri düzleminde gözler önüne sermekten çekinmeyecektir. Herhangi bir sanayi üretimi haline gelmiş, günlük hayatın sıradan kullanımına sunulmuş “pisuar” o'na istediği örnek vurguyu kolaylıkla verecektir. Genel geçer kabul olarak “R.Mutt” imzalı “Fountain-Pisuar” isimli hazır obje

Duchamp'ın bir sanat provakasyonu olarak bilinmesine rağmen bu obje ve türevlerinin asıl kök fikrinin Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven isimli sanatçıya ait olduğu yönünde iddiaların varlığı da ayrıca araştırma konusu olabilir. Fakat konuya kısaca değinmek gerekirse; Theo Pajmans "See All This" adlı blogda iddiaları çeşitli argümanlarla desteklemektedir.



Resim 1:Elsa von Freytag-Loringhoven, Forgotten faithless Bernice! (1923): Erişim Adresi: https://seeallthis.com/wp-content/uploads/2018/06/elsa-von-freytag-loringhoven_mot-aimez-cette-parapluice-suis-je-par-vous-faithless-bernice_1923-1924_aware_women-artists - Erişim Yılı:2019

Blog, Marcel Duchamp'in sahiplendiği ve onu sanat tarihinde bir kahraman yapan eserin asıl sahibinin aslında çok uzun zamandır bilindiğini ancak bu gerçeğin dillendirilmediğini iddia ediyor. Gerçeği ilk olarak ortaya çıkaran argüman ise 1982'de keşfedilen ve Duchamp tarafından kız kardeşine yazılan 11 Nisan 1917 tarihli bir mektup. Sanatçı Fountain'ın sergilenmesinden sadece birkaç gün önce kaleme aldığı mektupta, erkek takma adıyla (Richard Mutt) New York'a çalışmasını gönderen bir kız arkadaşından bahsediyor. Bu yıllarda Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, Philadelphia'da yaşıyor, Duchamp de onu çok yakından tanıyor ve hatta ondan "O bir

fütürist değil geleceğin ta kendisi” diye bahsediyor. 1917’de, Birleşik Devletler Birinci Dünya Savaşı’na girmek üzereyken ve Birleşik Krallık’taki kadınlar oy kullanma hakkını henüz kazandığında, seçici kurulunda Duchamp’ın da olduğu bir sergi düzenleniyor ve bu herkese açık sergi daveti New York’taki küçük, modernist sanat piyasasını heyecanlandırıyordu. Herkesin küçük bir ücret karşılığında kendi sanatını gösterebileceği bir sergi düzenlemişti. Her esere hazırlıklı olan seçici kurul henüz büyük sürprizle karşılaşmamıştı. Ancak birisi teşhir için bir “pisuar” göndermişti. Sergi organizatörleri bile hazır objenin bu kadar radikal çağrışımlar ve eleştiriler alacağını kestiremediler. Sergilenmesine karşı çıktılar ve sergiye kabul etmediler, hatta bu nedenle Duchamp seçici kuruldan istifa ediyor. Pisuar muhtemelen çöpe atılıyor ve Alfred Stieglitz’in çektiği fotoğraftan başka bir şey kalmamıştır. Freytag-Loringhoven ise 1927’de hayatını kaybediyor.



Resim 2: Reacties op The iconic Fountain (1917) is not created by Marcel Duchamp-Photography By Alfred Stieglitz

Erişim Adresi: <https://seeallthis.com/wp-content/uploads/2018/06/header-Duchamp2-kopie-960x630.jpg>
Erişim Tarihi:2019

Tekrar konunun özüne dönecek olursak aslında Duchamp, etki kartelasında oldukça önemli yer edinen R.Mutt imzalı pisuar'ın kim tarafından yapıldığından ziyade, eserin etkisini o eseri seçene bağlar, sıradanlaşmış ve herhangileşmiş bir nesnenin sunumu o kadar önemli bir rol oynar ki, gündelik yaşam içinde kullanılagelen modern bir sanayi ürünü artık eserleşmiş, asıl kullanım amacının önüne geçmiş ve ünlenmiştir. Duchamp bu kışkırtıcı provakasyonu ile istediğini alır, neyin sanat olup olmadığının izaha açık olduğunu vurgular. Sanat yine modern estetik stillerin yaratıcıları tarafından sanatsal tinsellikleri bir tarafa bırakılarak galeri, müze, sergi gibi özel alanlarda kurgulanmaya kurumlaşmaya başlamıştır. Oysa Bürger sanatı herhangi bir angajman içine sokmaktan kaçınır. O'na göre sanatın asıl aşması gereken sorun sanatın toplumsallığı, öğütleyiciliği ya da örgütleyiciliği değildir. Sanatın kendisi ve yarattığı kurumlaşmadır, ait edilmeye çalışılan burjuvazi ya da işçi kesimidir. Ve avangard bu kurumlaşmaya, sınıfların sanatı olmaya, ütopya kurgulamaya karşıdır.



Resim 3: Duchamp, Marcel - Pisuar - Hazır Nesne - (1917 Replika-Orjinal Eser Kayıp)

Erişim Adresi: [https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gecmisten-gunumuze-yeni-medya-ve-turkiyedeki-yansimalari-i-6667,%20\(05.06.2018\)%20\(Tug%C3%A7e%20kaprol\)](https://www.artfulliving.com.tr/sanat/gecmisten-gunumuze-yeni-medya-ve-turkiyedeki-yansimalari-i-6667,%20(05.06.2018)%20(Tug%C3%A7e%20kaprol)) –

Erişim Tarihi:2019

Sanatın üretilme ve algılanma süreçlerindeki bireyselciliği yadsırcasına avant-garde sanatçılar, çeşitli felsefeleri tabanda paylaşan fakat farklı birlikler

oluşturarak ortaya çıkmışlardır. Paydaş ve birbirlerine paralel seyreden ilkelere, ortak yapıtlara, ortak alanlara ve yayın organlarına sahip olmuşlardır. Eleştirel biçimde en belirgin örnek Bireysel yaratıcılığın ikonu ya da fenomen halini alan, tartışılmaz sanatçının imzası -ki burada net bir ironi vardır-, Marcel Duchamp'ın endüstri ürünü hazır-yapıt'larının üzerinde bireysellikleri-özerklikleri yadsıma bildirgesine dönüşmüştür. Bu, sanat ile yaşamın kopukluğuna karşı çıkışın, altı kalınca çizili net bir göstergesi olmuştur. Ama Duchamp'ın kurutma aygıtı, pisuar v.b. gibi hazır-yapıtlarının modern sanat müzelerinde yer almasıyla bu karşı çıkış, nihayetinde yine bir kurumlaşmaya yol açmıştır. Bu sebeplerden dolayı öncü sanat daha ileri dönemlerde happening, kavramsal sanat vb. biçimlerde yinelenmesi, kurumsallığın doğrulanması ve tarihsel öncü akımların amaçlarının olumsuzlanması anlamına gelir (Candan, 2013: 54).

Peter Bürger tarihsel avangard olarak nitelediği Duchamp avangardını akımların sürüklediği modern avangard'dan ayırır. Çünkü modernizmin şiddetlenerek en aykırı biçimiyle avangarda varmış olduğu şeklindeki genel yargı, onun savında modernizm ve avangardın ayrışma noktalarıyla çürütülür. Avangardın tekil bir gerçekliğin ötesinde farklı modellere götüren ikircikli karakterinde modern ve tarihsel formlar, gelenek ve geçmişten kopuş bağlamında taşıdığı ortak anarşist ruh ve devrimci yapı dışında farklı amaçlarla hareket eder. Modern avangard, XX. yüzyılın başında sanat ve sanatçı kavramının resmi kimlik kazandığı, yeni'liğe adanan büyük devrimci kırılmayı temsilen, üslup ve tekniklerin zamansal dizilimini içeren ..izm'ler tarihiyken, Duchamp avangardı sanatın kendi araçlarıyla bizzat sanatın varlığına karşı bir yıkıma girişmiş, sanat da dahil tüm toplumsal, kurumsal yapılara, kuram ve kurallara toptan bir ret tutumu benimseyerek sanatın 'ne'liği konusunda modern devrimin bile şokunu silecek radikal bir soru sormuştur. Ancak bu ret halini modern avangard gibi yeni olanın yaratımı ile değil, hazır olanın seçimi ile var olan üzerinden alternatif fikirler ileri sürerek gerçekleştirmiştir. "Estetik sınırların tamamen imhasını benimseyen tarihsel avangard, bile isteye sunduğu estetik kayıtsızlığı, damıtılmış biçimciliği temel alan pür optikçiliğe karşı, anarşist bir eleştirel saldırı olarak modern avangardın karşısına koyar. Yani modern avangard görsel bir sorgulama alanıyken, tarihsel ve yeni avangard düşünsel deneyimin belirginleştiği kavramsal bir sorgulama alanını barındırır. Bu sadece modern avangarda değil, yaşamın ve sanatın kendine de bir meydan okumadır" (İlkyaz, 2013: 30).

Ayrıca yine Bürger modernizm ile avangardın birliğini bozar; böylece bu terimlere ilişkin muğlaklığa da son verir. Çünkü onun düşüncesinde avangard, tam da modernizmin öngördüğü özerkleşme-kurumlaşma çizgisine meydan okur. Bu çizgiyi izleyen tarihleri, onlardaki zaman mantığını teşhir eder. “Dolayısıyla Bürger avangardı, onu stillerin evrimine eklemleyen Modern Sanat Tarihi’nden söker ve toplumsal hayatın merkezine yerleştirir. Böylelikle avangardı kavramlaştıran tarihin teorik kurgusunu açığa çıkarır, tanımlandığı estetik normları deşifre eder” (Bürger & Sunuş:Artun, 2012: 34).

Renato Poggioli “Avangard Sanat” terimini 1968 yılında yayımladığı “The Theory Of The Avantgarde” isimli kitabında terminolojik olarak şöyle ele almıştı; “Avant-garde Art” sözcüğü özellikle Neo-Latin diller ve kültürlerine aittir. Örneğin; bu terim Latin-Amerikan kültürü ve İspanya’da sıklıkla kullanılırdı. Guillermo De Torre, edebi avangardın görünüş ve birçok hareketini dikkate değer bir anlayışla inceleyen bir kitabın mottosu olarak kullandı. Fakat Ortega y Gasset, totalde o zamana kadar avangard sanatın isim problemiyle yüzleşen yazarlardan belki de biriydi. O daima bu terimden kaçınmış ve onun yerine “Yeni ya da Genç Sanat”, “Soyut Sanat”, “Dehumanized Sanat” tanımlamalarını kullanmayı tercih etmiştir. Belki de Ortega, bir yandan onun entelektüel köktenciliğini ve diğer yanda da onun yeni jenerasyonunun ortaya çıkışıyla kesişiminin altını çizmek istemiştir. Bu terim, diğer yerlerden ziyade İtalya ve Fransa’daki daha uyumlu dil koşullarından dolayı derinlemesine köklenmiştir. Çünkü Floransa ve İtalya’da, sanatsal ve kültürel bakış açısı için kullanılan bu Latince ifadenin eşdeğerini-karşılığını Almanca dili içinde karşılamak oldukça zordu (Poggioli, 1968: 5-8).

Avangard sanat her ne kadar imgesel manada dayandığı Fransız kökenli askeri bir terim olan avant-garde kelimesinden türetilse de ve bunun için Poggioli’ye göre neo-latin diller ve kültürlerine aitmiş gibi yorumlamışsa da sonraki dönemlerde bu etimolojik yaklaşım geçerliliğini kaybetmiştir. Poggioli’nin sözcüğün kültürel olarak ilk kullanımına dair verdiği örnek; 1845 yılında Leverdant’ın yayımladığı biraz da göz ardı kalmış makaleydi. Derinlemesine ve zaman alacak araştırmalar gösteriyordu ki bu metafor nerdeyse en az üç yüz yıl önce Pasquier tarafından “Recherches de la France 1529-1615” adlı eserde Fransızca olarak anılmıştı. İlk zamanlarda kısmen haklı bulunabilecek bu yaklaşım sonucunda Fransa ve İtalya’da daha derinlemesine köklenen avangard sonraları bu terimin kullanım alanlarının artmasıyla birlikte diğer bir çok ülkede

tartışılmaya, eleştirilmeye ve kritik yapılmaya değer bir hal alıyordu (Poggioli, 1968: 8-12)

Ne var ki hem İngilizce konuşan ülkelerde hem de Almanya’da geçerlilik kazanan avangard terimi her ne kadar da bazı bağlamlarda hala köken anlamını kaybetmemiş olsa bile, en uç hareketleri gruplandırmada sıkça başvurulan terim, egemen bir hal almıştı. Artık ayırıştırma ve reddetme düzlemlerinde sıkça kullanılarak sanatın kurumlaşmasına, ötekileşme ve aşırılışmalar için kullanılmaya başlandı. Buna rağmen hala Amerikan eleştirilerinde avangard ile modernizm genellikle eş anlamlı olarak kullanılmaktadır.

Eugene Ionesco, “Notes et Contre-Notes” isimli kitabında avangard tiyatroya dair değindiği tespitinde, isimlendirme probleminin aslında öz değeri görmeyi engellediğini söylerken, aynı zamanda avangardın bir başkalaşım süreci olduğuna kanaat getiriyordu ve bu döngünün sürekli var olabileceğini tespit ediyordu;

Avangard tiyatro” ne demektir? Bu sözcüklerin çevresinde, bilerek veya bilmeyerek, yan tutmaktan kaynaklanan büyük bir düşünce karmaşası doğdu. Bu deyim kendi içinde karmaşıktır ve avangard tiyatronun “gülünçlüğü”, yalnızca tanımlanmasının neden olduğu bir gülünçlük bile olabilir. Oyunlarımın sahnelenme sansına eriştiği yabancı ülkelere birinin eleştirmeni –ki tiyatromun lehinedir bu- yine de her şeye karşın, bunun yalnızca bir geçiş, bir asama oluşturup oluşturmadığını soruyordu kendine. İşte avangardın demek istediği de bu: Kesinleşmiş, tanımlanmış başka bir tiyatroyu hazırlayan bir tiyatro. Ama hiçbir şey kesin değildir, her şey bir asamadan ibarettir, bizim kendi yaşamımız bile özünde geçicidir: Her şey, aynı zamanda, hem bir şeyin sonucudur hem de başka bir şeyin habercisi. Böylelikle 17. yüzyıl Fransız tiyatrosunun Romantik tiyatroyu hazırladığını (üstelik Fransa’da pek de değeri yoktur bu tiyatronun), Racine ile Corneille’in Victor Hugo tiyatrosunu oluşturduğunu, bu tiyatronun da, onu yadsıyarak izleyecek olanın avangardı olduğu söylenebilir. Dahası var. Yandaşlık ve karşıtlık düzeneği, diyalektiği basite indirgeyenlerin sandıklarından da daha karmaşıktır. Unutulmuş ve eski yapıtlara, kaynaklara dönüş yaparak kabul görmüş ya da yolları açılmış, veya kendinden önceki kuşakların gerçekleştirdiklerine karşıt olmaktan doğmuş verimli “avangardlar” vardır. Shakespeare her zaman Victor Hugo’dan daha günceldir; Pirandello, Roger Ferdinand’a göre daha öncü konumdadır; Büchner, örneğin Bertolt Brecht ve onun Paris’teki taklitçilerine göre çok daha canlı, dokunaklıdır. İşte kimi şeylerin açıklık kazandığı nokta: Gerçekte avangard yoktur, ya da, daha doğrusu, düşünüldüğünden bambaşka bir şeydir avangard (Ionescu & Çev: Çamurdan, 2012: 74).

Bazı bağlamlarda köken anlamını kısmen korumuş olsa da, avangard ağırlıklı tarihsel bir kategori olma, özellikle yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan en aşırı

hareketleri bir araya getiren bir kategori olma eğilimi gösteriyor. Tarihsel bir fikir olarak bile avangard şaşırtıcı bir terminolojik karşıtlıklar çeşitliliğinde kullanılıyor. “Mantıken, edebi ve sanatsal her üslubun kendi avangardı olmalıdır, çünkü avangard sanatçıların zamanlarının ötesinde olduğunu ve başka birçok sanatçının kullanması için yeni ifade biçimlerinin zaferini hazırladıklarını düşünmekten daha doğal bir şey yoktur. Fakat terimin kültürel anlamı içindeki tarihi bunun tam tersini gösteriyor. Avangard, şu ya da bu üslubu bildirmiyor, kendi içinde bir üslup, ya da daha doğrusu bir üslup karşıtlığı” (Calinescu, 2017: 48).

Tarihsel avangard eserlerin karşıt oldukları müze ve galerilere, karşıt oldukları sergileme metotlarıyla ve yeni bir sanat formu olarak kabul görmeleri, avangard sanatın başarısızlığı olarak nitelendirilmiştir. “1960’lara geldiğinde oluşan yeni bakış açısı bu başarısızlığın ötesine geçerek sanatı hayata, gösteri sanatlarına, performansa, vücut sanatına, happening’lere yaklaştırırken film, enstalasyon ve video sanatı sanat disiplini olarak önemli bir konuma gelmiştir. “Sanat piyasası” avangardı kendi içerisinde eritmiştir” (Yılmaz, 2011: 376).

İkinci Dünya savaşı sonrasında, avangard sanatının halk arasında beklenmedik büyüklükte bir başarı kazanmasıyla ve terimin buna koşut olarak yaygın ve yanlış bir şekilde kullanılan bir reklam ya da etiket sloganına dönüşmesiyle örtüştü. “Sınırlı popülerliği uzun zaman skandallara dayanmış olan avangard, birdenbire 1950 ve 60’ların başlıca kültürel mitlerinden biri oluverdi. Saldırgan, hakaret yüklü retoriği eğlenceli bir şey sayılmaya başlandı ve onun kehanet çılgınlıkları rahat ve zararsız klişelere çevrildi. İronik bir şekilde, avangard kendisini aptalca, istemediği bir başarının içine düşmüş bir halde buldu. Avangard modalaşarak kendisini tüketmişti ve bu hiçbir avangardistin hedeflediği şey değildi” (Calinescu, 2017: 133).

Bürger’de avangardın ömrü iki dünya savaşı arası dönemle sınırlıdır. Bu dönem boyunca avangard düşlerini gerçekleştirmeyi başaramaz, çünkü sonunda savaştığı kurumlara yenik düşer ve onlara boyun eğer. “Avangard sanatçıların eserleri sergilerde, müzelerde, tam da istemedikleri kılıkta piyasaya sürülür. Özgürlük peşindeki işler sanat yönetimleri’nin emrine girer. Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakârlığını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek, sonunda onları içine kabul eder” (Bürger & Sunuş:Artun, 2012: 22).

Habermas avangardın başarısızlığını iki önemli hataya dayandırır. “Birincisi sürrealizmin öngördüğü, anlamın ve formun imhası özgürleştirici bir etki yaratmaz. İkincisi, iletişimin kapsamına, ifadeyle ilgili, bilişsel, ahlaki, pratik bir çok alan girer. Dolayısıyla, sadece bir tek alanın sanatın gündelik hayatın rasyonelliğini teşhir etmesiyle hayat yoksullaşmaktan kurtarılamaz” (Bürger & Sunuş:Artun, 2012: 23).

“Avangard sanat genel hatlarıyla 1960'lara kadar gerçekliğin girdiği temsil krizine karşı sürekli yeni sunum biçimleri üretmeye çalışmış, özgünlük arayışıyla sürekli bir önceki akıma karşıt olarak açılanan hızlı bir estetik devrim sürecine girmiş ve kendi kendini yok etme noktasına varmıştır” (Kızıler, 2006: 160).

1.2. Alternatif Tiyatro-Kavramsal Çerçeve ve Tarihsel Gelişim Süreci

1.2.1. Alternatif Terimi

Alternatif terimi geleneksel olandan ayrışan, karşı biçim ya da öteki yol, başka hal durumu, alışılanın dışında yeni bir açılım, söylem, eylem gibi kavramlara karşılık gelmektedir. Kelime kökü itibari ile İngilizce olan “alternate” sözcüğünden dilimize geçmiştir. Farklı disiplinlerde anlamına sadık kalınarak sıkça kullanılan bu sözcük, özellikle tiyatro alanında daha detaylı bir hal alıyor kabaca “var olan tiyatro yöntemlerine başkaldırı, yenilikçi bir yaklaşım amacı ile girilen değişiklik çabası” olarak karşılığını buluyor gibi görünse de Colin Chambers’ın tiyatro sözlüğü şöyle tanımlamaktadır:

Alternatif tiyatro genel olarak dominant drama akımlarının karşısında değer üreten tüm tiyatro yapma pratiklerini karşılayan bir terimdir. 1960’ların sonu ve 1970’ler Britanya’ında ise “Fringe” terimi ile birlikte öncelikle ana akım özel tiyatrolara ve sonrasındaysa devlet destekli kurum tiyatrolarına karşı çeşitli teatral fikirler çevresinde ortaya çıkan bireyler, topluluklar ve sahneler için kullanılmıştır. Estetik bir tiyatro dramaturgisiyle yola çıkmakla beraber genel olarak politik bir dramaturgileri vardır ve çoğunlukla ensemble ekiplerdir (Chambers, 2002: 16-17).

Her ne kadar genel geçer tiyatro yapma biçimlerinin dışında yapılan tüm tiyatro faaliyetlerine alternatif tiyatro adı verilse de literatür taramalarında, her dönemin kendisine has ana akım tiyatrolarından ayrışan ve kendilerine özgü sahneleme pratikleri ve biçimlerine bağlı olarak farklı isimleri de kullanan örgütlenmelere rastlanmaktadır. Gişe kaygıları ön planda olan ticari tiyatroların yanı sıra çeşitli kurum ya da hükümetler

tarafından desteklenen ödenekli tiyatrolara karşı bir takım yeni fikirler etrafında tiyatro yapmaya çabalayan örgütler, kumpanyalar ve sahneleri tanımlamak için daha sık alternatif adını kullanmaya başlayalı henüz birkaç yıl olmuştur.

Maria DiCenzo 1960 sonrası dönemler için Londra merkezli Britanya tiyatrosunu ele aldığı yazısında:

Alternatif sözcüğü daha önce kullanılan “underground” ve “Fringe” ifadelerinin yerini almıştır. Çünkü alternatif tiyatroların yaptıkları ana akım tiyatroya karşı bir duruşu sergiliyordu, ana akım tiyatronun kıyısında olan bir Fringe oluşumu değil. Ve Fringe tanımına göre daha geniş bir skalayı içeriyordu. Ayrıca alternatif sözcüğü ile yalnızca mekan tanımlanmıyor bunun dışında alternatif tiyatro bir çok unsuru da içinde barındırıyor, eserin politik duruşu, kumpanyanın organizasyon biçimi, yaratıcı süreç, hedeflenen seyirci kitlesi ve performansın gerçekleşeceği sahneler gibi (DiCenzo, 1990: 19).

DiCenzo alternatif sözcüğünün tiyatro alanında artık daha belirgin kullanıldığını saptıyor ve neden karşılık bulduğuna da değiniyordu. Böylelikle Chambers’ın ve DiCenzo’nun da değindiği üzere “Fringe” terimi de alternatifliği tanımlamanın diğer bir etiketi oluyordu. İlk kez 1947 yılında Edinburg’da düzenlenen festivalde kendilerine yer verilmeyen sekiz ayrı tiyatro grubu bu festivale bir şekilde eklemlemeye çalışmış ve farklı mekan seçimleri ile festivale dahilmişçesine gösterilerini gerçekleştirmişlerdi. Fringe mekânsal bir yer tarifi için kullanılıyor ve kıyıda köşede kalmış anlamını taşıyor olmasına rağmen bu terim ilk kez Edinburg Festivali özelinde bu sekiz küçük tiyatro grubu için “kıyıda kalanlar” ya da “bir yapının-oluşumun içine girmeye çalışanlar” anlamıyla tiyatro grupları için kullanılıyordu.

1.2.2. Alternatif Tiyatro Tanımlaması

Alternatif tiyatro etiketi genel geçer ana akım olmayan her tür tiyatro pratiğine takıştırılabiliyor. Ve bu tanımlamayı öyle ya da böyle bir sınır içinde zapt etmek mümkün olmadığı gibi bunu yapmak da biraz kafa karıştırıcı olabiliyor. Lakin Kıta Avrupası’nda kullanılan tarihsel avangard hareketler ile birlikte eleştirel bir eylem ve söylem barındırmanın yanı sıra gelenekselleşmiş genel geçer tiyatro ve sanat fikrine başkaldırma biçimi alternatiflilik durumu yaratıyordu. Fakat bu isimlendirmenin Amerika’da

kullanılması tercih edilen durumlar arasında tarihsel örgütlenme ve gelişim bakımından ciddi farklılıklara sahiptir. Öte yandan alternatif uygulamalar bakımından da çok net olmamakla birlikte benzerliklere de rastlamak mümkündür. Bu terimin tiyatroya eklenmesinin yolunda Türkiye’de bir hayli farklı ifade kullanılmış ya da kullanılmaktadır. Bunlara örnek olarak “Deneysel Tiyatro, Öteki Tiyatro, Öncü Tiyatro, Çağdaş Tiyatro v.b.” gibi bir çok etiket kullanılmaktadır. Daha sonra yine sıkça atıfta bulunacağımız üzere Sevinç Sokullu “Alternatif Tiyatro Serüveni” adlı makalesinde konuyu evrensel bir tanımlamadan daha çok 1960 ve sonrası için Türkiye özelinde kolektif çalışma ve bölüşme diyalektiğinde şöyle açıklıyordu;

Yeni alternatif toplulukların ortak yönleri, ekonomik kriz yıllarında tüm tiyatrolar sallanıyorken bu toplulukların ekonomik olarak alternatif olmalarıydı. Bir tiyatro binasını işletmek, onun kurgusunu sürdürmek büyük harcamaları gerektiriyordu. Oysa kolektif tiyatro işletmesine yönelmiş demokratik bir örgütlenme, konvansiyonel kuruluşlardan daha ekonomikti. Fakat kolektif çalışma örneği veren bu toplulukların çoğu ideolojik ve estetik aşırılıklara düştüler ve bu nedenle kuşku ile karşılandılar. Bu toplulukların diğer ortak özelliği tiyatro mekânı ve aksamındaki kısıntı ve yoksulluktu. Alternatif topluluklar herhangi bir yerde, şehrin merkezi veya kenar mahallelerinde, okullarda terkedilmiş ambarlarda, atölyelerde, fabrikalarda, tarla veya sokaklarda temsiller verdiler. Seyircisi, yeni, değişik bir seyirci olduğu için tiyatronun niteliği ve içeriği de değişti. Alternatif tiyatro çalışmaları büyük çeşitlilik gösteriyordu. En geniş ve canlı alanları eğitim ve toplumsal değişim için yapılan tiyatrolardı (Sokullu, Alternatif Tiyatro Serüveni, 1988: 51).

İngiliz Tiyatrosu’nu alternatif arayışlar yönünden bir *taksonomi çalışmasına konu eden Sarah Freeman, alternatif tiyatroların her hangi kurum, özel iştirak ya da devlet girişimi olan tiyatro oluşumlarından daha öte bir şeyi resmettiklerine değinirken şu sözleri ile de yorumunu destekler; “Bir tiyatroya alternatif denilmesinin nedeni yaptıkları işlerdeki toplumsal bakış açısı olabileceği gibi, grubun ekonomik tavrı, hedeflediği seyirci, seçtiği oyunlar, sahnelemenin gerçekleştiği mekânlar ve yapımların tarzı nedeniyle de bir tiyatro alternatif olabilir” (Freeman, 2006: 374).

Bu durumu daha önceden tahlil eden pek çok Türk tiyatro kuramcısı gibi oyuncu ve yönetmen İnönü Bayramoğlu da bir dergi için kaleme alınan yazıda şöyle yaklaşıyor konuya;

Alternatif olmak, tiyatrocuların en çok takıldığı kavramdır. Aslında bütün sanatçılar için “alternatif bir şey yapmak” ya da “yeni bir şey yapmak” en önemli takıntılardandır. Üstelik bu, bütün bir insanlığın sanat serüveninde görülen bir olgudur. Her dönemde eskiye karşı, tutucu olana karşı “Yeni’yi savunanlar, alternatif getirenler olmuşlardır. Sanatın bugüne büyük bir çeşitlilik ve değişkenlik içinde gelebilmesi de her dönemde “Yeni’nin kendini riske ederek” dayatması sonucu olmuştur. Bu süreç, sadece sanatın hem kendisine, hem de sözcülüğünü yaptığı iktidar anlayışına karşı geliştirilmiştir. Bu bağlamdan ilerlediğimizde alternatif olanın kendini riske etmekte boy verdiğini çıkarabiliriz. Riske etmek ise, daha özgür, yeni bir dünyayı öneriyor olarak bunlar için güncel olanla çatışmak, iktidar olanla ve onun yaygın ideolojisiyle çatışmak... İnsanlığın zararına olan tüm değerleri, teorileri ve kurumları ile yıkmak için silahlanmak anlamını taşımaktadır. İşte alternatif tiyatro da, alternatif toplum düşüncesinin ve eylemliliğinin şekillendirdiği bir sanatsal seçim durumudur. Bu anlamda alternatif tiyatro, ezilenlerin safından çıkacak ya da o safta yer alacak tiyatronun adıdır. Ancak bu yolla yeni olanı, özgür olanı yakalayıp işleyerek alternatif bir karakter kazanabilir tiyatro (Bayramoğlu, 1995: 21).

Bayramoğlu sanat sektörü içinde bir rol sahibi olarak durumu böyle özetliyorken, Sevinç Sokullu, Ulf Birbaumer’e atıfta bulunarak Tiyatro Araştırmaları Dergisi’ndeki makalesinde konuya Avrupa’daki gibi tarihsel avangartlar ve kuramlar kanavasından yaklaşıyor, alternatifliğin zorunlu hallerinden ve biçim ile içerik uyumsuzluğunun sebeplerinden örnek vererek bir açıklama getiriyor;

Alternatif tiyatro yaklaşımı kuramlar değil somut yaklaşımlarla, çözümlenebilir. Özgürleşme, baskıdan kurtulma işinde iletişimin özünde günlük hayat ve günlük çevre bulunur ... günbegün yaşanan hayatın ta kendisi ... Bu yeni kuşağa göre alternatif tiyatro zorunludur. Kurumlaşmış tiyatro ile bugünün ihtiyaçlarına, isteklerine cevap verilebileceğini sanan iyi niyetli, ilerici tiyatrocular yanılmaktadırlar. Hele ödenekli tiyatrolar içinde halk tiyatrosu hizmetinin yapılabileceğine inanmak safdilliktir. Devlet tarafından finanse edilen hiçbir tiyatro programı içten ve gerçek olarak halkçı olamaz. Diğer yandan, seyircinin giriş için ödediği ücretlerle tiyatro programını denetlemediği hiç bir tiyatro halk tiyatrosu sayılamaz. Alternatif tiyatroculara göre geleneksel, kurumlaşmış tiyatrolar içinde yeni bir tiyatro hareketine girişme yanlışı kültür işiyle uğraşan politikacılardan çok sahneye koyuculardan, yapımcılardan, tiyatro danışmanları tarafından işlenmektedir. Bu tiyatro adamları antikalaşmış ve uyuşuk devlet tiyatro mekanizmalarına yeni içerikler sokmaya çalışmışlar. ... kendilerini adadıkları politik sahneler için dededen kalma tiyatrolarda ufak değişimler yapmakla yetinmişlerdir. Kentsoylu atmosferine boğulmuş kapitalist tiyatro sistemine yeni içerikler aşılabilir ve bu yüzden biçim ile içeriği bağdaştıramamışlardır (Sokullu, Alternatif Tiyatro Serüveni, 1988: 54).

Prof. Dr. Sevda Şener, alternatif tiyatroların ve süreçlerinin konu edinildiği 1995 yılında yayınlanan “Agon Tiyatro” özel sayısında, aslında kavramın alternatiflik ilkesine

bağlı fakat iki ayrı stildeki tiyatroyu karşıladığını belirttiği yazısında şu şekilde bir tespitte bulunuyordu;

Alternatif Tiyatro sözü iki ayrı kavramı akla getiriyor. Günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da, gelenekleşmiş ve kurumsallaşmış tiyatro uygulamasına karşı 1960'lı yıllardan bu yana geliştirilen, görsel yanı baskın, deneysel tiyatro etkinlikleri ile mevcut tiyatro anlayışını sorgulayan ve günümüz kültürüne uygun tiyatroyu amaçlayan bir tiyatro anlayışı. Başarılı uygulamalarda bu iki kavramın çakıştığı, kendine içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine ve karakterine uygun bir yer edinmiştir. Bu amacı gerçekleştirebilecek anlatım yolları deneyen ve farklı bir tiyatro anlayışının geçerliğini kanıtlayan yapıtlar üretildiği görülüyor. Modern sonrası da dediğimiz dönemde örneklerini gördüğümüz alternatif tiyatronun iddialarının başında, klasikleşmiş tiyatro yapısına ve biçimine bağlı kalmamak geliyor. Bu, kaba bir genelleme ile tiyatro yapıtında birlikli bütünlün, organik yapının, mantıklı gelişimin, merak ögesinin, karakter özelliklerinin, sözlü anlatım ağırlığının, seyircinin konumunun, sahne ve seyirci ilişkisinin, giderek seyir yerinin sorgulanması ve yeni öneriler getirilip uygulanması demektir (Şener, 1995: 28).

1.2.2.1 Alternatif Tiyatronun Amerika'daki Gelişim Süreci

1968 yılı neredeyse tüm dünyada toplumsal hareketliliğin ve sistem eleştirilerinin sıkça dile getirildiği ve artık bu söylem politikasının yerini ciddi kitlesel eylem hareketlerinin aldığı söyleyebiliriz. Kapitalist sistem iyiden iyiye tüm dünyada karşıtlık cephesi bir başka deyişle muhalefet ordusu yaratmaya yetmekteydi. Domino etkisiyle toplumun tamamını sarmalayan protestocu akıl dünya genelinde bir çok dengenin de değişebilir olduğunu keşfetmişti. Dünyanın bir çok yerinde 1960'lı yıllarda çeşitli istekler ve hak arayışlarına sahne olan toplumlar 68' yılında neredeyse bu arzularının en tepe noktasına ulaşmışlardı. Mütemadiyen devam eden bu kaotik durum her ülkede farklı sebeplere, süreçlere ve sonuçlara dayanıyor olsa da elbette belli noktalarda aynı çizgiye oturuyorlardı.

1960 ve 70'lerin başlarında Birleşik Devletler'deki toplumsal ayaklanma sadece egemen baskın kültürün dışında yeni bir kültürün oluşmasına yol açmakla kalmayıp, aynı zamanda alternatif bir tiyatro da doğuruyordu. Başlangıçta, bu yeni tiyatro etkileyiciydi ve kendi zamanının çeşitli toplumsal hareketleri ile kendilerini aynı saflarda görüyordu. Baskın orta sınıf toplumunun tiyatrosuna bir alternatifti ki bu baskın orta sınıf var olan statükolarını devam ettirme eğilimindeydiler. Alternatif tiyatro oluşumları kendilerini yeni bir seyirci grubuna yönlendirdi. Sıklıkla aydınlar, sanatçılar, politik radikaller, işçiler, siyahlar-negrolar, Meksikalı

göçmenler, kadınlar ya da eşcinseller gibi belirli bir tabakaya-alımlayıcıya yöneldiler (Shank, 2002: 1).

Bu yeni eylem ve söylem tiyatrosu, yeni çalışma yöntemleri, yeni teknikleri ve yeni estetik ilkeleri keşfediyorlardı. Bu onların tiyatro konseptlerini ifade edebilmelerinin en ahenkli yoluydu. Theodore Shank'a göre bu alternatif oluşumların dışında zaten Amerikan tiyatrosu hali hazırda yapı, içerik ve finansman bakımından farklı beş gruba ayrılabilirdi.

Birleşik Devletler'de bu yeni alternatif tiyatroların dışında beş çeşit tiyatro organizasyonu daha vardı. Bunların ilki üniversitelerin ya da kolejlerin eğitim programlarının bir parçası olarak ortaya çıkan kulüp tiyatrolardı ve bunlar oldukça belirgin bir şekilde Amerikandılar. Sayıları hızlı bir şekilde artıyordu, sadece kısa bir süre sonra Avrupa'da birkaç benzer program gelişti. İkinci olarak amatör tiyatrolar vardı ki bunlar, meslekleri tiyatronun dışında olan katılımcıların eğlence ihtiyaçlarına hizmet ediyordu. Bir nevi hobi aracıydılar. Üçüncü tip ise Broadway 'in ticari profesyonel tiyatrolarıydı ve bu tiyatro oluşumları prodüksiyonlarını paket turlar düzenleyerek ülkenin büyük şehirlerine taşıyorlardı, bir tür gezici tiyatroydular. Dördüncü sıraya "Off-Broadway" tiyatrolarını koyabiliriz. Bu tiyatronun müdavimleri oldukça sıkı birer tiyatro takipçisiydi. Ki bu takipçiler destek olma amacıyla tiyatral olmayan çeşitli gönüllü işlerde çalışıyor ya da sezonluk bilet alıyorlardı. Kırklı yılların sonlarında ve ellili yılların başlarında bu tarz tiyatrolar sadece New York'ta değil, Dallas'ta, Houston'da, Washington DC'de ve San Francisco'da da oluşturuluyordu. Öncelikli olarak bu tiyatrolar yeni Amerikan oyunlarının yanı sıra Genet, Ionesco ve Beckett gibi yeni absurdistlerin eserlerini sunarak dönemin öncü kolları rolünü oynuyorlardı. Ve ayrıca sınırlı bile olsa cazibesinden dolayı Broadway tiyatrosuyla ilgisi olmayan klasik repertuardan da oyunlar vardı. Ancak 60'lı yılların ortalarına kadar prodüksiyon maliyetleri arttığından dolayı, bu tiyatroların bazıları Broadway ile rekabet edebilecek daha popüler işleri de tercih etmeye başladılar. Son olarak beşinci tür tiyatro ise 1963 yılında Minneapolis'te Guthrie Theatre'nin kurulmasıyla başlıyor. Ardı sıra Amerika Birleşik Devletleri'ndeki büyük şehirlerde Broadway ve Klasik repertuardan oyunlar üretmek için yerel repertuar tiyatroları oluşturuldu. Bu tiyatroların önce özel kuruluşlar ve belediyeler tarafından finanse edilmesi sağlandı, sonra 1965'te ulusal sanat

vakıflarının kurulmasıyla birlikte doğrudan devlet desteği almaya başladılar ki bu 1939'da Federal Tiyatro Projesi ödeneklerinin kesilmesinden bu yana sağlanan ilk hükümet desteğiydi (Shank, 2002: 2-17).

Bu kategorinin dışında değerlendirilebilecek prodüksiyon organizasyonlarının bir başka çeşidi de oluşturulmaya başlanmıştır o yıllarda. Ki bunlar bir halk hareketi gibi görünmüştürler ve temelde dayandıkları argümanlar çoğunlukla tabandan destek almıştır. 1960'ların ortalarında alternatif kültür ve yaşam tarzı şekillenmeye başladığında bu oluşumların içinde tiyatro mesleğinden olmayan bazı iştirakçiler de bulunmuştur. Bu insanlar tiyatro vasıtasıyla kendi sosyal ve politik görüşlerini ifade edebilmişlerdir. Bu yolla aslında kendilerine heyecan verici yeni bir ifade alanı açmışlardır. Diğer yandan, 60'lı yılların başlarından itibaren New York profesyonelleri, Cafe Cino ve La Mama Deneysel Tiyatro Kulübü gibi Off-Off Broadway tiyatrolarını şekillendirmeye başladılar. Bu iki kol - Halk hareketi ve profesyonel Tiyatral deneyim – iç içe geçmiştir ve alternatif tiyatronun eşsiz niteliklerini ortaya koymuşlardır (Shank, 2002: 2-17).

Başlangıçta, bu yeni yaşam tarzı bu tiyatroları bir ekonomik fırsata dönüştürdü. Zaman geçtikçe bu tiyatrolardan bir çoğu özel kuruluşlardan, belediyelerden, devletten ve federal hükümetlerden yardım almaya başladılar. Bireysel katılımcılara tam bir toplumsal araç olarak hizmet ettiler. Topluluklar kendi talep ettikleri tiyatro eğitimlerini kendileri verdiler çünkü onların taleplerine cevap verebilecek tarzda ve tekniklerde eğitim veren hiçbir üniversite ya da sanat kurumu yoktu. Bu tamamen yabancı olunan bir arz ve talep ilişkisiydi. Bu tiyatrolar kendileri ile çalışan bireylere aile, iş, eğitim ve yeniden doğuş sağlıyordu. Ayrıca bu durum, kurulu üniversitelerde genellikle mevcut olmayan sosyal tecrübeyi de edinmeyi sağlıyordu. Çünkü bu kurumlara olan üyelik, geleneksel sınırların ötesine geçmeyi de sağlıyordu. Eşit şartlarda yan yana çalışanlar öğrenciler, öğretmenler, tiyatro profesyonelleri, amatörler, farklı ırklardan ve sosyal geçmişlerden olan insanlar, sanatsal yönü olanlar ve siyasal eylemcilerdi. Bu yeni tiyatroların toplumsal davalarının ahlaki gücü ve artistik keşif ruhu, sanatçıların yaşam tecrübelerinden gördüğü iki bakış açısına yönelik sağladı. İlki insanları toplum içinde keşfeden, sosyal yardım kurumlarını analiz eden, politik konuları düşünen ve bazen de toplumsal değişikliği savunan, dışa dönük olanlar. Öteki bakış açısı ise içe dönük bakıştı ve bizim nasıl algıladığımızı, düşündüğümüzü, düşünme yapımızı, bilincin doğasını ve

öz benliğin sanatla olan ilişkisini göz önünde tutmayı kapsıyordu. 60'ların sonlarına doğru ve 70'lerin ilk başlarında sosyal perspektifi olan bu gruplar baskındı fakat Yurttaşlık Hakları Hareketinde ve Amerikan Askeri Kuvvetleri'nin Vietnam'dan çekilmesinden sonra, daha çok önseziye, algıya ve biçime odaklı olan bireylerin ve toplulukların yıldızı parladı. Bazı tiyatrolar tasfiye edildi, direnmeye çalışanlar yirmi yılı aşkın bir süre kadar daha aktif kaldılar ve yeni bir forma dönüşmeye devam ettiler (Shank, 2002: 2-17).

Perspektife bakılmaksızın, bu gruplar onları diğer kurulu tiyatrolardan ayıran bir çok ortak şeye sahip olmuşlardır. Örneğin; ticari tiyatrolardan farklı olarak, onlar eğlendirmeyi öncelikli olarak satılacak bir ürün olarak değerlendirmemişlerdir. Bunun yerine, onlar kendileri ve seyircileri için hayat kalitesini geliştirme kaygısında oldukları. Sorulamayanı sahne ekseninde sormayı ve istedikleri reaksiyonları-cevapları alıncaya dek seyircileri şaşırtmayı, kışkırtmayı belki bir başka deyişle provoke etmeye çalışmışlardır. Yaptıkları şey sahneyi, sadece sanatı dünyadan soyutlanmış ve üst sınıfların aşk ya da acı dolu hayatlarından kurtarma hareketi olmuştur. Elbette bu arzu oldukça eklemli bir yapıyı da kendisiyle birlikte getiriyor klonlanmışçasına tekrar edilen aynı mesajları reddederek yeni olanı, farklı olanı konu almaya devam ediyordu. Politik söylemler, toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, ırksal ihlaller, yaşam standartları, şiddet ve bunun gibi pek çok konu artık işlenme isteğiyle kendisini bu dünyaya sunuyordu. Konu çeşitliliği kadar mekânsal klasizmin reddedilmesi, seyirciyi kışkırtmanın en iyi yollarından biriydi.

Absürd tiyatro, insanın kendine, çevresine ve etrafındaki olup bitenlere yabancılaşmasını yansıtıyordu. Karşı ya da öteki tiyatrolar ise bu grubun kararlılığını yansıtma eğilimindeydiler. Geleneksel tiyatro alanları ekonomik olarak yönetilebilir değildi ve artistik olarak da uygun değildi. Geleneksel yapılar çok genişti, sahne ve oditoryum olarak ayrılıyorlardı. Ki bu özellikle sanatçı ve izleyici ilişkisine engel bir durumdu ve bu durum deneysellik bağımlıydı gibi oyuncu ile seyirciyi ayırıyordu. Bu kabul edilemezdi. Bu durum topluluk ruhunu engelliyordu. En önemli değişiklikler özerk yaratıcı metodun, kelimelerin dominantlığından görsel vurguya geçişin ve izleyiciyi daha çok kurgusal illüzyona odaklanmaktan ziyade gerçek hayatın bilincinde tutan bir estetiğin gelişimidir (Shank, 2002: 2-17).

Yaratıcı özerk metot, yeni bir oyun yapmanın genel alanı olmuştur. Geleneksel tiyatronun, yönetmen tiyatrosunu net bir şekilde yok saydığı iki süreçli metodunun yerine -ki bu süreç yazarın senaryo yazması ve diğer sanatçıların da prova alıp sahneleme sürecidir- özerk metot tek bir süreç içerir. Bu süreç içinde aynı sanatçılar verilen ilk konsepti geliştirerek sonuç performansına ulaşırlar. Bu özerk yaratıcı metoda rağmen, alternatif tiyatro topluluklarının yapıları büyük oranda çeşitlilik göstermiştir. Bazı erken dönem gruplar, performansçıların, yönetmenin, tasarımcının ve yazarın işlerini ayırmamışlardır. Bazı kolektif tiyatrolar, yeteneği önemsemeyen herkesin her şeyi yapabileceği fikrine sarılmışlardır. Fakat idealizmin unutulup gitmesi ve sanatsal istekliliğin, toplumsal sorumluluğu gölgede bırakmasıyla kolektif metot daha az demokratik bir hale dönüşmüştür.

Görsel odak, geleneksel tiyatronun ifade dili olan sözcüklere-metinlere bağlılığına bir alternatif olmuştur. Ayrıca bazı deneysel kavramların kelimelerle ifade edilemeyeceği fark edilmiştir. Tiyatro eserleri yaratmaya başlayan ressam ve heykeltıraşlar, doğal olarak bu dönemde fazlasıyla görselliğe yönelmeye başlamışlardır. Diğer yandan tiyatro oyuncularını ise sözlü olmayan sesleri deneyimlemeye başlamışlardır. Böylelikle odak sanatçının dilinden bedenine kayıyordu.

19. Yüzyıl'dan beri alışıla geldiği şekliyle tiyatro mekanlarında oditoryum kısmı tamamıyla karartılıyor odak sahnedeki illüzyona çevriliyordu. Burada kurgulanan amaç oyuncular tarafından seyircilerin nerede ve kim olduklarını unutmalarını sağlama girişiminde bulunmaktır. Oyunun içindeki kurguya ortak olmaları ve kendilerini olayların bir parçası olarak görebilmeleri, nihayetinde ise katharsis yaşamaları için belli bir çizgide sanatçının istediği izde gitmeleri sağlanıyordu. Buradaki niyet seyirciyi kendilerine sunulan kurgusal illüzyon üzerine odaklamayı sağlamak, öz farkındalığı kaybettirmek, bilinçlilik halinden uzaklaştırmak ve onları oyunun fiziki çizgisine çekmekti. Bunun tam aksine bir çok alternatif tiyatro sanatçısı, seyirci-performans ilişkisini görsel sanatlarla olan benzerlikle benimsemişti. Örneğin bir sanat galerisindeki izleyici kendi bilinç durumundan ve serginin zaman-mekân bilincinden uzaklaşmaz. Buna benzer şekilde bir alternatif tiyatro izleğinde seyirci hem illüzyonun hem de performansçıların farkındadır. 1950'li yıllardan sonra geleneksel gösterme biçimleyicileri olan ressamlar ve heykeltıraşlar artık bununla yetinmek istemiyorlardı. Sanat ile hayat arasındaki bağı

olması gerektiği gibi güçlendirmeye çalışan sanatçılar artık, klasik galeri mekanlarından ziyade yaşayan mekanlara yöneliyorlardı. Mekanları çeşitli enstalasyonlarla eserin içine dahil ediyorlardı. Ayrıca bazı durumlarda performansçıları da katarak hareketli ve kontrollü bir zaman bilinci yaratmaya başlıyor seyircide gerçeklik algısı yaratıyorlardı (Shank, 2002: 23-32).

Oyuncuların sahne üzerinde sayısız denemelere giriştiği ve yeni teknikler keşfettikleri ya da daha önce var olan teknikleri tekrar yorumladıkları bu dönemde, Avrupa ve Asya tiyatrosu ile çeşitli bağlar kuran deneysel tiyatrocular Amerika'da oldukça etkiliydiler. Polonya Laboratuvar Tiyatrosu'ndan Jerzy Grotowski kendisinin geliştirdiği oyunculuk eğitimi metodu ile Amerikan Tiyatrosu sanatçıları büyük oranda etkilemiş onlara ilham kaynağı olmuştur. Bu metot ile birlikte oyuncular artık dürtü ve reaksiyon arasındaki bütün engelleri kaldırıyor odağı neredeyse tamamen vücudun gerçek tepkilerine çekiyorlardı. Bu metot ile birlikte Jerzy oyuncunun sahne üzerindeki bedensel sıkışmışlığını bertaraf etmeyi hedeflemiştir. Jerzy arkaik tipler ve ritüelistik dinsel-törenselleşmeye yoğunlaşmıştır. Ayrıca Grotowski sahne'nin de evrilmesinden yana tavır koyarak metodunu çevresel uzam ile desteklemiştir. 1961 yılında yönettiği bir oyunda çevresel uzam yaklaşımıyla oyuncuları seyircilerin etrafına yerleştirmiş, merkeze seyircileri çekerek sahne ile seyir yeri arasındaki görünmez çizgiyi yok etmiştir. Böylelikle seyirci bir dikizci görevinden sıyrılarak katılımcı, deneyimleyici bir yer edinmiştir.

Dönemin en ilgi çekici karşı tiyatrolarından olan Open Theatre'ın yönetmeni Joseph Chaikin seyircinin ilgisini daha çok oyuncunun vücuduna ve ritüelistik tınılara bürünmüş sesine odaklanmalarını amaçlamıştı. Oyuncu karakterden ziyade kendi olmaya çalışmıştı. Bu arayış döneminde benzer şekilde bir çok alternatif tiyatro oluşumu kendi tekniklerini geliştirmeye çalışmıştır. Bu çalışmaların temelinde genellikle uzuvların bedenle olan ilişkisinden çok ruhun bedeni sarmalayarak örtmesi hedeflenmişti.

Ayşın Candan, yeni olarak sınıflandırılan bu hareketlerin varlık sebeplerini, kitlesel bilinç ve duygu kaybının yaratmış olduğu insan doğasındaki buhranı ve bunu aşma dürtüsünü Artaud ve Grotowski benzeştirmesiyle şu şekilde açıklamayı uygun buluyordu;

Yirminci yüzyılın kapanışında tiyatro sanatının ve tüm sanatların içinde bulunduğu durumu gözlemlediğimizde, birbiri içine geçmiş arayışların kesiştiğine tanık oluruz. Yüzyıl başının “modern” diye adlandırılan yenilik hareketlerinin varlık nedenlerini ve bağlamlarını yitirmelerinden sonra modern-sonrası dönemi belirleyen tek ölçü, farklı arayışların kesişme noktalarında, sanatın anlamının yeniden sorgulanmasında, sanat ile yaşamın karşılıklı ilişkisinin yeniden gözden geçirilmesinde yatar. Yirmi birinci yüzyılın başında yaşanan dünyanın, mutlu ve huzurlu bir yer olmadığı düşünülmektedir. Kitlesel toplum birimleri içinde yaşam, insanca iletişim sıcaklığının yerini elektronik medyanın almasına ve bilinçlerde kopukluğa yol açtığı görüşü yaygındır. Öte yandan politik-ekonomik sömürü düzeninin büyümesi, doğanın, insanın doymak bilmez hırısı karşısında giderek göz ardı ediliyor olması, halklar arasında süren anlamsız savaşlar, yeryüzünde tedirgin varoluşun göstergeleri olarak değerlendirilir. Derin, insanca özelemlerin gölgesinde sanat arayışları, parçalanmış bilincin bütünlüğüne doğru çırpınına dönüşüyor. Bir yandan ilkel yoğun yaşantı özlemi öte yandan yaşam ile sanatın iç içe geçmesiyle yaşamın sanattan, sanatın da yaşamdan beklentileri, çağdaş sanatın günümüze ulaştığı son dönemeci belirler. Vurgu alanları her ne kadar da birbirinden farklı olsa da Artaud ve Grotowski'nin tiyatrolarında temel dürtü, ilkel-törenselle estetiğe yöneliştir. Artaud'un tiyatrodan beklediği sarsıcı yaşantı ile Grotowski'nin sanat ve yaşamı bütünleştirmeye yönelik tasarımlarını yansıtan topluluklar 1960'lardan bu yana yer yüzünün her köşesinde yeni arayışlarını sürdürüyor. Bu “Alternatif” toplulukların bazı özellikleri var. Sanatsal üretimin ötesinde kolektif bir yaşam biçimi içinde var oluyor, oyunculuk eğitimlerini kendileri örgütlüyorlar. Yazınsal bir anlayışla kaleme alınmış oyunlar üzerinde çalışmaktansa uyarılma, kolaj, doğaçlama vb. yöntemlerle oyunlarını kendileri yaratıyorlar. Seyir ve oyun alanlarını, seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kuruyorlar. Bu anlayışta tiyatro yapan topluluklara, farklı seçeneklere yönelişlerinden ötürü 1970-80'li yıllarda “alternatif” ya da “öteki” tiyatro toplulukları denildi (Candan, 2013: 143-144).

Akıncı, yapmış olduğu tiyatro ve uzam isimli çalışmasında bu yeni tiyatroların estetik yönden kaygılarının artık ritüelistik olmaya kaydığını ve mekânsal bağlamda da bu tiyatroların kendilerine sahne olarak seçtiği yerlerin bir çerçevenin çok dışında kalan her hangi bir alanın kullanılmasının mekân uzamını nasıl değiştirmeye meylettiğini şu cümlelerle ortaya koyuyor;

Avangart akımlar ve 1960 sonrası deneysel arayışlarla, ritüel yanı sıra daha ağır basan, performans metninin kullanıldığı, doğaçlamanın ve seyirci katılımının önemsendiği, oyuncunun araç durumundan yaratıcı durumuna geçtiği, disiplinlerarası etkileşimli bir sanat anlayışına geçilmiştir. Sanat/yaşam arasındaki sınırı kaldırmak ve oyuncu/seyirci yakınlığını sağlamak amacıyla yeni mekan arayışlarına giren avangartlar (Artaud'dan başlayarak, Grotowski ve diğer ardıllar) sahne uzamını değişik yollarla değiştirmeye çalışmışlar ve farklı mekan kullanımına yönelmişlerdir. Artaud'dan bu yana her türlü yapı, tiyatro için kullanılmaktadır: samanlıklar, ambarlar, hangarlar, metro istasyonları,

bodrumlar, kiliseler, bira fabrikaları, spor salonları, vd. 20. yüzyıl tiyatro toplulukları The Open Theater (Açık Tiyatro), The Performance Group (Performans Topluluğu), Environmental Theater (Çevresel Tiyatro), The Bread and Puppet Theater (Kukla ve Ekmek Tiyatrosu) gibi Öteki/Alternatif Tiyatro yapan topluluklar için dramatik metnin bir önemi yoktu ve seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kurulan farklı mekan arayışlarına gitmeleri ve farklı seçenek arayışları nedeniyle bu isimle anılmaktaydılar ve sanatı yaşamsal pratikten koparmayan bir tiyatro arayışındaydılar (Akıncı, 2017: 3).

Yine aynı çalışmada, mekan sorunsalının aşılmasındaki hedefin aslında yaşayan mekanların tercih edilmeleriyle tiyatro ve yaşam bağının daha da güçlü hale gelebileceğini Akıncı şöyle açıklıyor;

Günlük pratikte tiyatronun mekânı olmayan ancak performanslar için bir tiyatro uzamına dönüştürülebilir (sonrasında tekrar eski konumuna getirilen) mekânlar da, yaşayan mekanlar olduğu için avangartlar tarafından tercih edilmiştir. Performanslar için özel olarak inşa edilmeyen, her biri belli bir amaç için kullanılan ve özgün mimari özellikleri olan bu yapılar, oyun bittikten sonra tekrar eski işlevlerine kavuşturulmuşlardır. Sokak tiyatroları da bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu şekilde; tiyatro mekanının kurmaca değil, yaşamın içinden bir mekan olduğunu seyirciye duyumsatarak sanat/yaşam ilişkisini canlandırmak amaçlanmaktaydı. Bu noktada, tiyatronun Ortaçağ Avrupa'sındaki gibi tekrar sokaklarda yapıyor olması sanatın yaşamsal ve birlikte üretilen ve tüketilen bir olgu olduğunun hatırlatılması açısından önemlidir (Akıncı, 2017: 3).

Tiyatroya kayan ilgileri ile görsel sanatlardan gelen yeni biçimciler, beraberlerinde görsel kompozisyon yaratma arzusunu ve oyuncunun farklı formlardaki fiziksel yontu bedenleri ile çalışma isteğini getirmişlerdir. Yapılan bir hareket sahne üstünde bir daha asla tekrarlanamıyor anlık bir trans durumuna bağlı olarak sürekli bir hareket devinimini yakalamaya çalışmışlardır. Örneğin, Robert Wilson hipnotik bir etki yaratma çabasıdır, oyuncuların hareketleri klonlanmışçasına ardı sıra tekrarlanıyor, dinsel-törenselsel bir trans durumu aranması hedeflenmiştir. Yeni yollar, yeni materyaller, yeni teknikler hep bu arayışın sonsuz deney isteğinin ürünüdür. Çünkü alternatif tiyatrodaki seyirciyi kurgulanmış bir illüzyona odaklama zorunluluğu yoktur. Sanatçının bedeni ve performansı ile olan ilişkisi sürekli bir keşfetme sürecini başlatır, seyirci bu deneyimleme sürecine şahit olurken katılım esaslı kendi deneme ve keşfetme sürecini de başlatmış olur.

Gösteren gösterilen ilişkisinin parçalanmasıyla, gösterenlerin bağımsızlaşarak anlamdan arınmalarının sağlanmasıyla, sanat "soyutlama" evresine girecektir. Artık sanat kendi işlevini, biçim ve içeriğin dolayımında sunan bir anlatım modeli olarak

görmeyecek, kendini "karşı-kurmaca" olarak, temsil edici olmayan bir söylem olarak açıklayacak ve anlamdan arınmış işaretlerin kendiliklerine materyal değerlerine vurgu yaparak, temsil edici olmayan bir sanatsal yöntem geliştirecektir. Eski biçiminde sanat, gerçekliği anlamsal dizge ile sunma görevini üstlenmişti, avangardlarla birlikte gösterenin materyal değerine yapılan vurguyla bir başka temsil anlayışına geçilmiştir. Anlam oluşumu da ancak alımlayanın dahil olduğu bir sürecin sonunda oluşur. Bir kurmaca sanatı olan dramda, temsil edici estetikle yaşanan sorunların, tarihsel avangardların "tiyatrosallaşma" amaçlarıyla başladığı ve postdramatik tiyatronun "edebiyattan arındırma" çabasıyla ikiye katlandığı söylenebilir. Dramatik metinlerin, bir şeyleri temsil eden yapısı, öykünün reddedilmesiyle, ikonik göstergelerin birinci sıraya yerleştirilmesiyle parçalanmaya başlamıştır (Karacabey, 2003: 40-46).

Süreyya Karacabey'in de atıfta bulunulan makalesinde değindiği gibi tarihsel avangard hareketler kendileri ile birlikte tiyatro sanatı için de bir şeyler planlıyordu. Bu planın en baskın hali tiyatro metninin üstünde birleşiyor, çoğu zaman yenilikçi-öncü kuramcılar tarafından manifestolara konu ediliyordu. Söz mahareti ile sağlanan teatral uzam artık sözü hiçleştirme çabası içinde, harekete ve oyuncu ile seyircinin kendi deneyimleme tecrübesine emanet ediliyordu. Söz öncesi temsil yeteneklerine dönmeyi arzulayan bir çok kuramcı gibi Artaud da eklemli bir dil sahneleme alışkanlığından ziyade artık arkaik dönemlerin jest ve hareketlerinin deneyimlenmesinden yanadır. O'na göre tiyatro'nun asıl var edicileri, sahne üzerinde var olmayan yazar değil, tüm sahneleme sürecinde seyirciyi de planlarına katan ve seyirciyi sahnedeki ile bir iletişim ağına sokan yönetmenlerdir.

XX. yüzyılın ilk yıllarında tiyatronun tiyatrosallaşması isteğinin altında, yeni bir tiyatronun seyirciyle kuracağı ilişkinin işlevine yönelik bir propaganda vardı. Tiyatrodaki değişim için "sahne ve seyirci arasındaki ilişkinin yeniden örgütlenmesi'ne dikkat çekilmekteydi. Sahnede ışık, renk, ve mekan gibi sahneleme unsurları soyutlanıyor, müzik, koreografi gibi soyut sahne göstergeleri daha yoğun bir biçimde kullanılıyordu ve onların da gösterge karakteri yerine materyal değerlerine vurgu yapılıyordu. Avangard tiyatro, oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir sistem yerleştirmeye çalışıyordu. Tiyatrosallaştırma tasarısı, her şeyden çok edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama

karşıydı. Bu dönemin yazarları da dilsel göstergenin işlevini çözümler bu çabaları desteklerken, teatrallik, tiyatronun ayırıcı bir özelliği haline gelmişti. Meyerhold, "Sözcükler, tiyatrodaki hareket kanvası üstüne işlenen desenlerden başka bir şey değildir. (...) Özellikle bir diyalog, bir çatışma, gerilimli bir diyalektikten oluşan dram, okunmak içindir." diyordu. Meyerhold, Commedia dell'Arte kanvası gibi, sadece pantomim unsurları içeren yeni bir dram anlayışına dikkat çekmekteydi. Bu tiyatrodaki jestler, sözcükler tarafından düzenlenmeyecek, sözcükleri yönetecekti (Karacabey, 2003: 48-52).

Avrupa'da durum böyleyken ve Amerika'yı da birçok Avrupalı tiyatro kuramcısı etkileyebiliyorken sahne uzamından uzaklaşma dürtüsüne daha fazla direnilemeyeceği açıktı. Tiyatro sanatında sözden harekete, abartılı duygu jestlerinden ritüelistik ayinsel tınılara geçiş elbette ki sahneyi de kendisiyle birlikte evriltiyordu. Tarihsel avangard hareketlerle başlayan Amerika'da kabul gören bu tiyatral deneyimlemecilik başından beri karşısında olduğu sınıfı, yani eskinin burjuvazisini ve yeni zamanın elit sınıfının kutsallaştırılmış mekanı olan sahneleri de ellerinden alıyordu. Bu çok ciddi bir meydan okumaydı. Böylesine zengin bir sınıfı karşı tarafa koymak elbette ki yeni seyirci arayışını da birlikte getiriyordu. Hemen ilk etkiler kendisini maddi olanaksızlıklar ve fonlanma zorlukları ile gösteriyordu. Ayrıca bu dönemdeki deneysel açılığa paralel olarak artan tiyatro oluşumları kiralanmış sahnelerdeki ilgiyi artırdığı kadar, bu sahneler için istenen ücretler de aşırı fiyatlanmaya başlamıştı. Bu deneysel arayışların getirdiği somut sıkıntıların yanı sıra fazlaca katmanlı zorlukları da çok geçmeden kendisini daha net hissettirmişti. Çünkü tek başına bile eski çerçeve sahne tipi bu arayışlara ve deneyselliğe net bir engel teşkil etmiştir. Çerçevelerin yıkılması demek sahnede çizilmiş tabuların tamamıyla deneyselliğe açık hale gelmesi demektir ve bu oldukça ucu açık bir mekansızlaşma hareketinin henüz ilk kıvılcımlarıydı.

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. Bir Kamusal Mekân Olarak Sahne

2.1.1. Kamusal Alan

Bu kavramın köklerinin ilk ipuçları belki de Aristoteles'in haz-siyaset-teoria üçlemesinde aranılabilir.

Kişinin kendi öz yaşam alanı olan ev ve kendi bedeni o'nun özel alanını oluştururken, politika ve yurttaşlığın getirdiği zorunlu paylaşım alanları ve bu alanlardaki her tür iletişim bütünü de kamusal alanı yaratır. Temelde özgür yurttaş varken dönemin kabul gören sosyolojik yapısına göre kadınlar, çocuklar ve köleler sadece özel alana sahip olabilecekleri için kamusal alanda mevcudiyetleri yoktur. Evdeki özel alanının haricinde üretim ve ticarete dayalı varlık elde eden erkek kamusal etkileşimin bir parçası olabilmeyi hak etmiştir. Dönemin konjonktürel yapısında erkeğe tanınan bu özgürlükçü iletişim modeli daha çok agoralar, kent meydanları ve stoalar gibi alanlarda şekillenmekteydi ve çoğulcu ortak fayda arayışı bu iletişimin ana konusu olmuştur (Odabaş, 2018: 2052).

“Kamusal alan” kavramıyla kendi içinde bir anlamda kamuoyuna benzer bir alanın oluşturabileceği, toplumsal yaşamımızın bir parçasını tanımlıyoruz. Kamusal alanın en önemli niteliği tüm vatandaşlara açık olmasıdır. Kamusal alanın bir bölümü, özel vatandaşların birbirleriyle bir kamu organı yarattıkları her türlü iletişim sayesinde yaratılır. Buna göre, kamusal alan içinde bireyler ne özel alanın üyeleri olan işadami/işkadını ya da profesyoneller gibi, ne de devlet bürokrasisinin yasal yaptırımlarına maruz kalan anayasal düzenin üyeleri gibi davranabilirler. Vatandaş olarak tanımladığımız bireylerin ancak ve ancak toplumsal çevrelerinde herhangi bir sınırlama olmaksızın -diğer bir deyişle, kendi düşüncelerini özgürce açıklayıp yayımlama hakkı ve özerk grup örgütlenmeleri kurma hakkının garantisi altında- hemen herkesi ilgilendiren sorunlar hakkında birbirleriyle etkileşimde bulunabildiklerinde bir kamusal alan olarak davranabilmeleri kuşkusuz olası. Büyük bir kamusal alan göz önüne alındığında, bu tür bir iletişim için bilginin iletilmesini sağlayarak ve alıcıları ya da bireyleri etkileyecek özel araçlar gerekir (Habermas & Çev:Erol, Critical Theory and Society: A Reader, 1995: 34-40).

Kamusal alan, modern toplum kuramlarında, toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği ve geliştirildiği ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmek için kullanılan kavram ve özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir mesele etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesele hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdukları araç, süreç ve mekânların tanımladığı hayat alanı (Yükselbaba, 2012: 53).

Kamu (public) sözcüğü, izleyici, dinleyici gibi bir şeyin kitlesi anlamında da kullanılmaktadır. Günümüzde, örneğin, okur kitlesi, sanatsever kitlesi olarak da karsımıza çıkmaktadır. Oysa kamu sözcüğünün dinleyici, izleyici kitlesi anlamında kullanılması 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve 18. yüzyılda bu sözcük farklı dillere yerleşmiştir. Bu kavramı açıklamak için geliştirilen teorilerin ortaya çıkışı itibariyle anlayabilmek için, kamusal alanı, Antik Yunan'dan itibaren ele almak gerekiyor. Antik Yunanistan'daki polis devletlerinde, temsili ve doğrudan demokrasi pratiği kamusal alanı oluşturan en somut örnekler olarak görünmektedirler. Bununla birlikte toplumsal ve ekonomik alanda yaşanan değişimler kamusal alanın yapısında bazı değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Roma'da *kamu* (publicus) sıfatı, yurttaşları ya da *tebaayı* (res publica) anlatmak için kullanılırdı. Bunun yanında, Romalılar kamu ile bireysel ev alanı arasında da bir ayırımı gider ve bu mantıkla, sokak, meydan, tiyatro gibi kamusal alanları kamu olarak nitelendirirler idi. İsim olarak *publicum* kelimesi siyasal bir anlam taşıyor ve devletin gelirlerini, topraklarını ve mülkünü ifade ediyordu (Habermas & Sunuş: Hatay, 2018: 1-9.Paragraf).

Jürgen Habermas, kamusal alan kavramının Batı toplumları için sosyolojik dönüşümünü gündelik dilden başlayarak 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar çözümlenmiştir. Habermas "*Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*" adlı eserinde yaptığı çözümlenmeyle aynı zamanda ideal bir kamusal alan teorisini de ifade etmiştir. Bu çözümlenmede kamusal alan, 17. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan ve özgün sosyolojik şartlarda gerçekleşen burjuva kamusal alandır. Aslında Habermas, burjuva kamusal alanın oluşumunu ve hemen ardından da onu oluşturan sosyolojik şartların hızla değişmesiyle birlikte, bu kamusal alanın dönüşümünü anlatmaktadır; "17.yüzyıl Fransa'sında le public'e (kamu) dahil olanlar lecteurs, spectateurs, auditeurs, yani sanat ve edebiyatı izleyenler, tüketenler ve eleştirenlerdir; kamudan anlaşılan, öncelikle saray, onun yanısıra dar bir yüksek burjuva tabakasıyla birlikte Paris tiyatrolarının localarını dolduran şehirli soylulardı.

Demek ki, bu ilk kamusal topluluğa, saray ve şehir dahildir” (Habermas & Sunuş: Hatay, 2018: 3-5. Paragraf).

Kamusal alan teorilerinde öne çıkan bir başka konu da insanın rasyonel bir varlık oluşu ve rasyonelliğin kazandırdığı özgür davranış biçimidir. Birey rasyonel bir varlık olarak siyasal alana ilişkin fikirlerini diğer bireylerle tartışmakta ve kamuoyu oluşturmaktadır. Ancak 18. yy ile birlikte kapitalizmin yaygınlaşması ve artık, hâkim olmasıyla birlikte, sermayenin toplumun her alanında daha belirleyici olmaya başlamıştır. Bununla birlikte birey, üretim-tüketim döngüsünde yer almış, tüketebilmek için, üretmeye başlamıştır. Bu üretim-tüketim zincirinin içerisinde statüsünün ve kabul edilirliliğini belirleyen bir diğer koşul da mülk sahibi olmaktan geçmektedir. Ortaçağda, özellikle İngiltere’deki geçim sıkıntısı, insanların alım gücünden yoksun olması, halkın sanat eserlerine ulaşma şansının olmayışını da gösteriyordu. Habermas, İngiltere’deki durumu şöyle açıklıyor:

İngiltere’de 18. yüzyılın başında nüfusun yarısından fazlası, asgari geçim düzeyinin altındaki koşullarda yaşamaktaydı. Kitleler geniş çapta okumamış olmanın ötesinde, edebiyata para veremeyecek kadar sefaletle itilmiş durumdaydı. Kültür malları pazarından mütevazı de olsa pay almaya yetecek alım gücünden bile yoksundular. Yine de, kültürel dolaşımın ticarileşmesiyle beraber oluşan geçirgen kamusal topluluk, yeni bir toplumsal kategori olarak ortaya çıkıyordu. 17. yüzyılın saray aristokrasisi, aslında bir okuma topluluğu niteliğini taşımaz. Gerçi edebiyatçıları hizmetkârları gibi tutar, ama sanatçıların himaye edilmesi çerçevesinde gerçekleşen üretime, edebiyatla ciddi ilgili bir topluluğun izlemesinden çok, conspicuous consumption [şatafatlı tüketim] tekabül eder. Böyle ilgili bir topluluk, ancak 18. Yüzyılın ilk on yıllarında, sanatçı hamilerinin [mesenlerin] yerini, yazarın işvereni olan yayıncıların alması ve eserlerin pazarda dağıtımını da üstlenmeleriyle oluşur (Habermas & Çev.T. Bora-M.Sancar, 2014: 108).

Habermas’ın kamusal alan kavramı burjuva toplumunun ortaya çıkışıyla ilişkilidir. Kamusal alan ve kamuoyu kavramlarını tarihsel gelişmeler üzerinden değerlendiren Habermas’ın incelediği, anlattığı ve idealleştirdiği kamu da burjuva kamusudur. Feodalitede lider bir birey üzerinden tanımlanan temsili kamusal alan yerini ulusal ve bölgesel devletlerle birlikte ortaya çıkan kamusal otoriteye bırakmıştır. Bu andan itibaren kamu artık otorite bahşedilmiş bir prensin temsili sarayını ifade etmemektedir, artık kamu denince otoritenin yasal kullanımıyla var olan bir kurum anlaşılmaktadır (Olgun, 2017: 45-54).

Eric Dacheux, demokrasi incelemesi yaptığı ve kamusal alan kavramı anahtar bir kavram olarak konu edindiği kitabında çoğunlukla totaliter rejimlerde olmayan bir tartışma meclisi olarak bahsettiği kamusal alan kavramını E.Kant'a dayandırmıştır. Politik cemaat kavramını açıklayarak sadece birincil dayanışmalarla birbirine bağlı olmayan ama aynı zamanda kendi kendini kuran toplumsal bir ilişki kavramına gönderme yapmıştır. Kamusal alana dair bu politik yaklaşımı kabul görmüştür. Emmanuel Kant'ın 1784'te yayınlanmış iki metnini referans alarak, bireyin teklifi üzerinden azınlık sayıya bilineceği ve bireyin aydınlanmasını bu tek başlılık ile gerçekleştiremeyeceğini fakat biraradalıklarla azınlık halden, düşünen ve tartışan ve dolayısı ile aydınlanma sürecini hızlandıran, çoğulcu bir kamusal alan kavramına geçişini şöyle bir yargı çıkarımı yaparak açıklamıştır; “Demokrasi, aynı zamanda karşıt tartışmalarla bir kamuoyunun ortaya çıkışını destekleyen, devlet ve sivil toplum arasındaki bir aracılık mekânının kuruluşunu simgeleyen özel bir siyasal rejimdir de. Totaliter rejimlerde var olmayan bu alan, kamusal alandır. Şu halde, Aydınlanma'dan doğmuş olan modern kamusal alan, devlet ile yurttaşların politik sorunları açıkça müzakere ettikleri özel alan arasında bir aracılık mekânı olacaktır” (Dacheux, 2012: 14).

Mekan nötr bir mevcudiyet değildir; sınıf, toplumsal cinsiyet gibi tahakkümün ve direnişin izlerini taşıyan ideolojik bir inşadır. Mekân ve iktidar karşılıklı olarak birbirlerini kurarlar. Bir yapının formu, ayrımları, işlevleri vb. mekâna konumlanan iktidarın güç hatları tarafından şekillenirken; yapı da iktidarı yeniden üretir. Direniş mekânları ise yapının çatlaklarına, yarıklarına yerleşerek orayı yeniden tanımlamaya çalışır. Sennet'in mekân-beden ilişkisi bağlamına yerleşen siyasi beden tabiri, iktidarın mekan dolayımıyla ürettiği başat beden imgelerinden mamul toplumsal düzeni kasteder. Mimari form, üzerine yazılan toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi statüye dayalı ayrımları belirginleştirir. İdeoloji, iktidarı mimari olarak inşa eder. Mekanın grameri ise egemen ideoloji dolayımıyla şekillenen toplumsal ilişkilerin düzenlenmesiyle kurulur. Bu gramerin temel kodlarıysa: erişimi belirleyen mekanın açıkları ya da kapalılıkları, tutsaklığı belirleyen sınırlamalar, hakimiyeti/merkezi belirleyen koordinatlar ve içine kabul ettiklerini tabakalara ayıran bölgeler olarak düşünülebilir. Farklı sınıflara ve statülere ait kesimler uzamsal olarak birbirlerinden ayrılmışlardır. Bu kez mimari form

ideolojik ilişkileri üretmeye başlar. Egemenin yeri merkez/hâkim konumken, sınıflar/statüler uzamsal olarak farklılaşırlar. Diğer yandan, farklı statüdeki özneler aynı mekanı farklı deneyimlerler. Egemenler etki alanını arttırmaya, ezilenler de özerk alanlar oluşturmaya çabalarlar. Son kertede mekan, tahakküm ve direniş mekanları olarak yansır (Altun, 2012: 7-10).

Kamusal ile özel alanın sınırları belirlendiğine göre, özel olanın dışında kalan ortak dünyanın nasıl ve kimler tarafından biçimleneceği güç mücadeleleriyle belirlenir ve politik bir meseledir. Mekan, toplumsal ilişkiler tarafından üretilen ve bu ilişkileri üreten yapıyla; söz konusu güç mücadelesindeki temel araçlardan biridir. Mekan üzerinde kurulan hakimiyet, yaşam üzerinde kurulan hakimiyetin önemli bir parçasıdır. Bu bağlamda toplumsal bir ürün olarak, bütünüyle kamusal olduğu sonucuna vardığımız kent mekanı içindeki kamusal mekanlar ise, hem herkese ait olan üzerine süren mücadelenin konusu, hem de bu mücadelenin kent içindeki zeminidir. Peki bu mücadelede kamusal mekanlar kimler tarafından nasıl kullanılır? Plancıların, mimarların, mekana yönelik karar süreçlerinde yer alan uzman ve idarecilerin, ortak bir yaşam kurgusuyla; tasarladıkları meydanlar, sokaklar, parklar, salonlar gerçekten sadece tüm toplumsal sınıfları tarafsızca kucaklayan, politik içerikten yoksun "boşluklar" mıdır? (Ö. Tarhan, 2016: 43-45)

Sennet'in mekân-beden ilişkisi bağlamına yerleşmiş siyasi beden tabiri olarak, iktidarın mekan aracılığıyla ürettiği başat beden imgelerinden, mamul toplumsal düzeni kastettiğinden daha önce bahsetmiştik. Mekan, politik alanları, gündelik alanların içine nüfuz ettirmek için gereklidir ve toplumsal erk bunu kullanmayı antik dönemlerden bu yana iyi bilmektedir. Mekan'ın içindeki ile dışındaki arasındaki bu mücadelenin aktörleri ise toplumsal pratikleri ile hegemonyayı yeniden üreten, ya da onun karşısında durarak, kendi karşı hegemonyasını kurmaya çalışan herkestir. Mekân iktidarın güç hatları tarafından şekillenirken; yapı da iktidarı yeniden üretir. Duvar mücadele sahasını içe doğru kapatırken, direniş ise duvarın dışında kalarak kendi alanını yaratır.

Mekanda gerçekleşen bu güç mücadelesinde, taraflar mekanı kendi amaçları doğrultusunda kullanır. Hegemonik aktörlerin mekan üzerindeki hakimiyeti, karşı hegemonik aktörlerin mevzi savaşlarıyla yıpratılmaya çalışılır. Barınma, eğitim, üretim gibi farklı işlevlerle yüklenmiş her çeşit mekan çatışmanın aracı ve amacı olabilir. Mekanın toplumsal bir üretim olması, mekanın biçimlenmesinin toplumsal ilişkilerce belirlenmesi ve bu ilişkilerin mekan aracılığıyla yeniden üretilmesi, özel ya da kamusal, her çeşit mekanın çatışmanın zemini ve konusu haline gelebileceği anlamına gelir. Kentsel kamusal mekanların özgüllüğü ise bir müşterek olarak herkesi mücadelenin aktörü yapması, herkesin herkes tarafından görünerek toplumsal varoluşuna gerçeklik kazandırdığı yerler olmasıdır (Ö. Tarhan, 2016: 43-45)

2.1.2. Arkaik Tapınma ve Sanat İlişkisi Bağlamında Kamusalılık

Tapınma arzusu ve din, sanatı anlamak için en meydan okuyucu alanlardan birini sağlar. Kurumlaşmış toplulukların başlangıcından beri sanat ile din kimi yönlerden yalnız var olmakla kalmamıştır; ayrıca öylesine ayrılmaz biçimde birleşmişlerdi ki, kimi zaman bunların birbirinden ayrı olduklarını söylemek olanaksızdır. “Başlangıçta, toplumumuzun büyük ölçüde ayrılaşmış niteliklerini göstermeyen bir dünyada iş görüyorlardı. Sanat, din, siyaset ve tarım temelde evrenin temel yorumunda kaynaşıp bir birleri içine gizlenmişlerdi. Sanatın toplumsal işlevi ile dinin toplumsal işlevi, imge oluşturmada, dans ve dinsel törenin tanrı vergisi gücünde birbirlerine bağlıydılar” (Baynes, 2012: 61).

İletişimin, basitleştirme ve düzenlemenin taşıdığı kültürel önemin önceliğini kabul edersek, olanların toplumsal anlamını görmek kolaydır. Kimi zaman ilkel ve sınırlayıcı sanılan inançlar ve eylemler gerçekte yaratıcı ve kurtarıcı olmuşlardır. Bunlar ilk kez, insanların birbirlerini tanıdıkları ve denedikleri bir paylaşımsal anlam dünyasını biçimlendirmiştir. Mimari yapılar önceleri tamamen ve sonraları da genellikle dinsel-törenselle sınırlar çerçevesinde şekillenmiştir. İnsan ile toplum arasındaki derin bağ aslında tapınma arzusuyla diri tutulmuştur. Nasıl ki arkaik dönemin insanı mağara resimleri ile aslında estetik bir ilişki kurmamışsa, ritüelistik tapınma ayinlerinde de affedilme arzusu taşımamışlar daha çok büyüsel koruyuculuk miti yaratmışlardır.

Modern din tanımlamalarının aksine arkaik tapınma ayinleri daha çok bir trans halini sağlama girişimi olmuştur. Arkeolojik kalıntılardan elde edilen bulgulara bakılırsa aslında bu dinsel-törenselle ayinler ilk amacına ulaşmış coşkunluğu uzun süre yitirmemiştir. Tören alanlarının açık alanlar olarak tercih edilmesi belki de tabiatla baş başa kalmak arzusundan gelmektedir. İnsanoğlu henüz anlamlandıramadığı doğa güçleri ile karşılaşmasını hep bir mit içinde değerlendirme yoluna gitmiştir. Mistisizm, sanatın günümüzde-şimdilerde köklerde aradığı fakat o zamanlar adı henüz sanat olmayan şeylerin üretilmesindeki ana tema olmuştur. Öykünülen tapınma seremonileri ya taşlara kazınmış, ya mağaraya resmedilmiş ya da ritüelistik olarak büyüsel bir boyutta canlandırılarak sanata dair söylemlerimizi arkaik dönemlere taşıyabileceğimiz olanakları bize sunmuştur. Elbette arkaik dönemdeki bu biçimleyici anlatma tutkusu tek başına güzellikle ya da estetik bir istekle ilgilendirilememiştir. Fakat kurmaya çalıştığı toplum

için yeni kavramları, sözcükleri, imgeleri bu yolla var edebilme ve taşıyabilme yoluna gitmiştir.

Sanatın ve dinin karşılıklı etkisi, bilince, usa ve elbette topluma ilahi kavramları öğütlemeye arzusu çevresinde birleşiyordu. Öyle ki bu tapınma buluşmaları insanı toplumlaşmaya evirtmiştir. İletişimin gerçekleştiği böylesine ruhani ortamlar doğumu, ölümü, tarımsal faaliyetleri gelenekçi tavır içinde kutsamayı önemli bir hale getirmiştir. Tapınma temel dünyasal kavramlarla insan ilişkisini kalabalıklar halinde biçimlendirmiştir.

“Yaratılış öyküsü, tanrı ile insanlar arasındaki ilişkinin niteliğini açıklayan efsanelere, atalarının zekâsına ve yaptıklarına bakar. Günlük yaşamda bu arka planın gerçeği ve canlılığı ayin ve törenlerde ortaya konur. Bu bir yandan kutsal imgelerin, sembollerin olağanlaşıp yaygınlaşmasını sağlarken öte yandan ortak değerler bütünü de yaratmaya başlar” (Baynes, 2012: 67). Böylelikle toplumun kamusal manada bilişsel olarak etrafında toplanabileceği merkezîyet ortaya çıkmıştır. “Kabul edilmiş, geleneksel bir din ya da folklorik göstermecilik, tanrı ile insan arasındaki başlangıç ilişkisini genişleten çok şey eklemiştir. Dünyadaki toplumsal ilişkinin işleyişinin tümünün kaynaklarını ve anlamlarını kapsayan bir dinsel öyküler ve inançlar yığını gelir. Bu açıkça sanatın ve dinin öyküler ve semboller yoluyla geçmişi ifade etme yeteneğinin toplumsal önemidir” (Baynes, 2012: 68).

Arkaik tapınma coşkusal ve ortaklaşa bir yaşantının varlığını ortaya koymuştur. Ayinler tebaayı paylaşılmış bir inanç birliği etrafında bir araya toplamıştır ve yaşama dair ne varsa amaç yüklemeye esaslı bir ortam sağlamıştır. Topluluk olma yolunda ortaklaşa gerçekleştirilen bu eylemler bütünü hem alanı hem de kitleyi şekillendirmekle birlikte, topluluğun kendi içinde de kabul gördüğü üzere belki de atadan kalıtsal yollarla geçen başrahiplik ya da büyücülüğü belirleme gibi yolları keşfetmesine olanak sağlamıştır.

2.1.2.1. Dinsel Bağ İlişkisine Bir İtiraz – Adorno

Adorno'ya göre antik zamanlardaki din ile sanat arasındaki rastlantısal bağ aslında sonraları biraz da egemen olan sınıfların tahakkümünün bir aracı olmaya başlamıştır. O'na göre sanat kendini dinsel öğreti ve arındırıcı güç iddiasından kurtarabildiğinde sanat olmuştur. Aslında böyle bir bağın tamamıyla planlanmış olmasını düşünmek yanıltıcı olacaktır. Sanat ile din arasındaki birliğin aslında son derece sorunlu olduğundan bahsetmiştir.

Aslında bu birlik fikri, büyük ölçüde, evrensel iş bölümünü bertaraf etmeye, insanlar arasında organik, yabancılaşmamış ilişkilere yönelik arzunun romantik bir şekilde geçmişe yansıtılmasıdır. Hasbelkader sanat eseri olan ritüel sembollerden farklı olarak, insanın ifade özgürlüğü manasında sanattan söz edebildiğimiz dönemlerde böyle bir birlik hiç olmamıştır. Bu birlik fikrinin romantik çağda tasarlanmış olması, belirleyici bir özelliğidir. Sanatın dinden ancak aydınlanmanın ve sekülerleşmenin geç aşamasında ayrıldığı düşüncesi hatalıdır. Hem nesneleşmiş din hem de sanat çok eski çağlardan beri tasvir ile kavram arasındaki arkaik birliğin çözülmesinin ürünüdür. Her iki alan da zaman içinde kurumsallaştığından, aralarında bir gerilim ilişkisi vardı. Din ile sanat arasında en yüksek bütünleşmenin sağlandığı varsayılan dönemlerde bile (örneğin Antik Yunan'ın klasik yüzyılı ya da ortaçağ kültürünün zirve dönemi), bu birlik büyük ölçüde sanat üzerine dayatılmıştır ve bir ölçüde baskıcı karakterdedir (Adorno & Çev: Tecimen, 2016: 2. Paragraf).

Sanat ile din arasındaki birlik yitip gitmiştir. Bu durum ister olumlu ister olumsuz görülsün fark etmez; birliğin keyfi olarak yeniden sağlanması mümkün değildir. Bu birlik kasıtlı bir işbirliğinden ortaya çıkmamış, bilakis tarihin belli evrelerinde bütünüyle toplumun objektif yapısından neşet etmiştir, dolayısıyla kırılma objektif koşullara dayanmaktadır ve geri çevrilmesi imkânsızdır. Sanat ile dinin birliği subjektif kanaatlere ve kararlara değil, bu ikisinin altında yatan toplumsal gerçekliğe ve objektif temayüle dayanır. Böyle bir birlik, genel anlamda, ancak bireyci olmayan, hiyerarşik, kapalı toplumlar da vardır. Antik Yunan'da bile bireyin ekonomik ve politik anlamda kendini özgürleştirdiği dönemlerde birlik tam olarak sağlanamamıştır. Toplumumuzdaki bireyci ve kolektivist eğilimler arasındaki mevcut kriz, sanatın bireyci çağın öncesindeki bir aşamaya gerilemesini meşrulaştıramaz. Böyle bir geriye dönme zorunlu olarak bireyci çağın karakteristik izlerini taşıyacak, esas itibariyle rasyonalist emareler içerecektir. Birey hâlâ dinsel deneyimler yaşamaya muktedir olabilir. Öte yandan pozitif din objektif ve herkesi kapsayan meşruiyetini, bireyler üstü bağlayıcı gücünü yitirdi. Artık her şahsın

sorgulamadan içinde var olduğu sorunsuz, a priori bir ortam değil. Bu nedenle böylesine övülen o birliğin yeniden inşasını arzulamak ancak hüsnükuruntudan ibaret kalır, her ne kadar bu arzunun kökleri boşluk ve evrensel yabancılaşma tehdidiyle karşı karşıya bir kültüre “anlam” verecek bir şeye duyulan içten arzuya dayansa bile (Adorno & Çev: Tecimen, 2016: 1-9. Paragraf).

Oysa ki tiyatro özelinde sanatsal bir argümanın günümüz dünyasındaki kullanım şekline en yakın öngörüyü Boal yapmıştır. Tiyatronun toplumsal etkisinin farkında olan Augusto Boal, “Ezilenlerin Tiyatrosu” manifestosunda tiyatroyu hangi sınıf elinde tutarsa o sınıfın ciddi bir silaha sahip olacağını şu sözlerle sunmuştur; “Tiyatro çok etkili bir silah. Bu nedenle de uğruna savaşılması gerekir. Bu nedendir ki egemen sınıflar tiyatroyu sürekli olarak elde tutmaya ve bir hükmetme aracı olarak kullanmaya çabalamaktadırlar. Bunu yaparken “tiyatro” kavramının kendisini de değiştirmektedirler. Ancak tiyatro bir özgürleşme silahı da olabilir. Bunun için uygun teatral biçimlerin yaratılması gerekir. Değişiklik zorunludur.” (Boal & Çev: Hasgül, 2014: 7).

Adorno buna benzer bir görüşü şöyle dile getiriyor; “.....başka bir deyişle, sanat ve klasik denen sanat, daha anarşik dışavurumları da dahil, her zaman tahakkümcü kurumların baskılarına karşı beşeri olanın muhalif gücüdür ve hep öyle olmuştur ” (Adorno & Çev: Tecimen, 2016: 2. Paragraf).

Adorno’ya göre sanatın dinsel köklerine olan özlem sözlerinin neredeyse tamamının romantikler çağında çıkmış olması da dikkate alınmalıdır. Dinsel içeriği sanatın içine zerk etmeye çalışmak ve sanata bir nevi uhrevi mana katma çabasına girişmek, sadece sanata sorgulanamayacak bir kabul alanı yaratma çabasından gelmiştir. Eleştirilerinin odağına bir örnek vererek çektiği edebiyat için de söyleyecek birkaç cümlesi olan Adorno dinsel tutumun dışarıdan zorla dayatıldığı fikrindedir ve şöyle bir ifadede bulunur;

Ayrıca son birkaç yılda bazı nahoş örneklerine rastladığımız bestseller türü dinsel romanlara da değinmek gerek. Bu tür edebiyatın kendi dinsel tezlerinin nihai geçerliliğine ilişkin herhangi bir iddiası yoktur. Yeniden inanabilirsek ne güzel olurdu, diyerek dini yüceltir. Deyim yerindeyse, din indirimdedir. Ucuza pazarlanıyordur zira amaç, hesapçı bir toplumun üyelerine mustarip oldukları hesapçılığı hesapçı biçimde unutturacak bir tane daha sözde irrasyonel uyarıcı vermektir. Bu tüketicinin sanatı sinema dinidir, henüz bu endüstrinin etkisine girmeden önce bile. Bu tür bir şeye karşı, sanat ancak herhangi bir dinsel iddiadan

ya da dinsel temalara herhangi bir temastan âdeta asketik biçimde imtina ederek dinle olan asıl yakınlığına ve hakikatle ilişkisine sadık kalabilir. Bugün dinsel sanat küfürden başka bir şey değil (Adorno & Çev: Tecimen, 2016: 3. Paragraf).

Elbette din kavramının yanında sıklıkla kullanılan ama çoğu zaman din ile karıştırılan başka bir kavram daha vardır. Bu kavramlar karşımıza büyü ya da ritüelizm kavramları olarak çıkmaktadır. Fakat arkaik dönemlerdeki büyüün gücü insanın kendisini dışsal tüm zorlayıcı ya da mücadele edilmesi gereken durumlarda manevi anlamda büründüğü bir trans durumuydu, modern anlamda kuşanılan bir zırh olmuştur.

Her sanat eseri yine de kökenindeki büyüün izini taşır. Hatta şunu da teslim edebiliriz: Eğer büyü unsuru sanattan topyekûn sökülüp atılırsa, bizzat sanatın çöküşüne varılır. Ama bu konuda yanlış anlaşılmaya da mahal vermemek gerek. İlkin, sanatın yaşayan büyü eğilimleri ayan beyan içeriklerinden veya biçimlerinden düpedüz farklı bir şeydir. Bunlar daha ziyade hususi niteliklerde bulunur, sözgelimi gerçek bir sanat eserinin yarattığı büyü etkisinde, biricikliğinin halesinde, mutlak bir şeyi temsil etmeye dair özünden gelen iddiasında (Adorno & Çev: Tecimen, 2016: 6. Paragraf).

2.1.3. Teatral Mekânların Kamusallaşması

İlkel çağdan günümüze kadar tüm tarihsel süreçte insanoğlunun yaşadığı mekânları oluşturma ve düzenleme girişimi ve arzusu arkeolojik kanıtlarla gün yüzüne çıkarılmıştır. İnşa edilen ilk mekânlar olarak kabul edilen dolmenler, lahitler, yaşam mekânları olarak düzenlenen mağaralar, mekân kimlik etkileşiminde ilk belirleyici olanın insan dolayısıyla kimlik olduğu tezini ispatlamaktadır. İnsanoğlu daha sonra inşa ettiği, düzenlediği bu mekânlara bir takım anlamlar yüklemiş, kutsallaştırmış, ihtiyaçlarına göre düzenlemiş, kısaca ihtiyaç ve inançları doğrultusunda yeniden kurgulamıştır. “Toplumsallaşma ile birlikte de kurgulanan bu mekânlar yeni anlamlar kazanmış, gündelik yaşamı da düzenleyen bir takım kural ve uygulamalarla bu sefer toplumsal yaşamı düzenleyen bir fonksiyon üstlenmiştir. Tek taraflı başlayan bu ilişki yerleşik hayatla, toplumsallaşma ile karşılıklı bir hal almıştır. Bu etkileşime zamanla yeni faktörler eklenmiş, etkileşimdeki belirleyicilik yaşanan gelişmelere göre kimi zaman kimlik kimi zaman mekânın lehine olmuştur” (Solak, 2017: 34).

Tiyatro mekanının öyküsü hapsedilme eğretilemesiyle özetlenebilir; yapının içine kapatılmaya çalışılan bir etkinlik olarak açık alanlarda özgürlüğünü sürdürmek için direnir. Tiyatro toplumun isterlerine, gereksinimlerine, beklentilerine, müzakere ve

mücadelelerine göre konum/şekil alır. Teatral mekanlar toplumsal yapının tezahürlerini yansıtan, tahakkümün ve direnişin izini taşıyan; halihazırda üzerinde mücadelenin sürdüğü, mimari olduğu kadar simgesel ve ideolojik de olarak inşa edilen alanlardır. Tiyatro, patella refleksi gibi tepki vermektedir; toplumun sinir ağına yapılan bir baskıya teatral alandan tepki gelir. Bu tepkinin tahakkümü içerdiği gibi direnişi de içeren; tahakkümü yansıttığı gibi direnişi de üreten çift değerli bir yansıma olduğu gözden kaçmamalıdır (Altun, 2012: 9-12).

Altun, referansına ihtiyaç duyduğumuz yayınında, teatral mekan odaklı yapmış olduğu toplumsal deşifrazyonda açık alanların özgürlüğe, çoğulcu katılıma, öznelliği vurgulamasına karşın; kapatılmaya-ayrıştılmaya çalışılan alanların ise sınıfsal ayrıma, tahakküme, hiyerarşiye örnek oluşturduğunu belirtmiştir. Egemen sınıfların teatral alanlarda kurmaya çalıştığı hegemonyanın yansıması olarak çizilen sınırların, mekanların bir duvarla yahut sütun dizeleriyle kısmen veya tamamen kapatılması arzusu aslında ezilenlerin bu hegemonyayı kabul etmelerine yönelik bir çaba olduğu belirtilmiştir. Halk tiyatroları açık alanları yeğlerken, kapanan alanlarda da açıklıklar yaratmaya çalışır ve sınırları ilga eder.

Teatral izleyicilikten ziyade ritüelistik dinsel-törenselleştirilmekten köklenen tiyatro için kapanmaya, sınır çizilmeye çalışılan tiyatro alanları seyirci içindeki sınıfsal ayrımın altını çizen, yöneteni yüceleleyen ama yönetileni, bayağı halkı yabancılayan bir mekana dönüştürülmüştür. Ritüellerle bezeli şenlik ezgileri, avcılarını kutsayıcı ayinler ya da tarımsal odaklı bolluk tapınımlarının yerini sınıfsal ayrımları öğretici, belleyci, öğütleyici tragedya, egemen ile ezilenin ilk mekânsal mücadelesine dönüşmüştür.

Zaman ve mekân algısı benliğimizi / kimliğimizi belirleyen ve bunu günlük yaşantımıza yansıtan unsurlar arasındadır ve politik, ekonomik ve sosyal kaygıların arka planda işleyişinin etkisi altındadır. “Nereye ait olduğumuz, toplum içerisindeki konumumuz ve toplumun beklentileri, iletişim kurduğumuz kişiler, eğitim seviyesi, var olduğumuz ya da ilişkilendirildiğimiz toplumlar içerisinde ötekileştirilme hallerimiz zaman ve mekânla kurulan ilişkiye göre belirlenir” (Karabulut, 2018: 442).

Hiçbir mekan yoktur ki orada yaşayanlar, olaylar, tarihsel süreç, ekonomik ve sosyal yapı, inanç vb. gibi bir çok soruya cevap veremesin. Belgelendiremediğimiz için

belki arkaik dönemlerde kasıtlı bir alan yaratma kavramı ve mekânsal çözümleme dili yoktu. Fakat tarihe not düşülmüş onlarca büyük medeniyetten günümüze kalan arkeolojik kalıntılardan yola çıkılarak konunun profesyonelleri tarafından bazı tespit ve analizler bizlere gösteriyor ki çeşitli dinsel-törenselle alanların, sunakların ya da mezar yapılarının bir çoğunda belli ölçülerde bir mekan-alan analizi yapmak mümkündür.

Sınıfsal ayrımın insanoğlu'nun yerleşik düzene geçmesi ile ilk örneklerini vermeye başladığı bilinmektedir. Dinsel güçler atfedilen krallara ait tebaa ile o krallığın yerleşik halkı arasındaki sınıfsal ayrım daha çok Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde olduğu gibi, kutsallık kanavasından üzerinden şekillenmiştir. Sonraki dönemlerde kamusal alanı tariflendirebileceğimiz zaman dilimi ise kent-devletlerinin kurulduğu dönemlere denk gelmektedir. Öyle ki birey artık hem kendi yerleşik düzeni içindeki alana -ki buna özel alan vurgusu yapılmaktadır- hem de kamusal alana şahitlik etmekte hatta bu alanları kendisi oluşturmaktadır.

Henüz "Kamusal Alan" olarak adlandırılmayan yerler, yüzeysel olarak bile incelendiğinde net bir şekilde yönetme arzusunun, iktidar ilişkilerinin lobi çalışmalarının yapıldığı yerler olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki alan kurgusu tek başına bir mekan olarak algılanmamalı, kaldı ki mekan tek başına ele alınamayacak kadar kompleks bir yapının dışavurumu olabilir. Mekan, cinsiyet ve sınıfsal manada ayrışmanın ya da bir toplumda sınıflar arası mücadelenin politik manada başladığı yer ya da kültürel mülktür. Toplumsal erk ile mekan arasında karşılıklı bir bağın var olduğu düşüncesi olumsuzlanamaz niteliktedir.

Kentlilik ve kent yaşamının çevresel iletişimi şekillendirdiği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Mekan ve kimlik olgusu üzerinden bir kitle yaratımının ne denli önemli olduğunu kavram ve kuram yönünden inceleyen yayınında, Sevcan Güleç Solak şöyle bir yorumda bulunmuştur;

Toplumsal ilişki ağlarının, düşünsel ve kültürel imgelerin sahnesi olan kent, aynı zamanda yaşanan toplumsal süreçlerin de temel unsurlarından biridir. Bu yüzden, insanlığın tarihi veya dünya tarihi genellikle kentlerin ve kentsel yaşamın tarihi olarak kabul edilmekte ve çevre-insan ilişkileri kent ve kentsel mekânlar üzerinden incelenmektedir. Kentsel mekânlar, bu insanlık yaratımı ve insanlık durumunun bir bütünü, birer gündelik hayat mekânı, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıları içeren mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Gündelik hayatın geçtiği mekânlar, yaşamın öznel ve psikolojik süreçlerinin

geçtiği, algı ve deneyimlerin bilince, kişiliğe ve anılara dönüştüğü yerler olarak inşa edilirken, kişilerin mekâna yüklediği farklı kimliklerle şekillenmektedir. Kentsel mekânlar, bu yönüyle hem kentin kamusal benliğini ve kimliğini inşa etmekte hem kişilerin kimliğini ve kişiliğini şekillendirmekte, hem de yaşanan medeniyetlerin birer tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır (Solak, 2017: 14).

Arendt'e göre Antik Yunan'da kamusal alana katılımı sağlayan ön şart dünyanın herhangi bir yerinde bir araziye sahip olmakla birlikte, küçük dahi olsa özel alanlarında varlıklarını devam ettiren bir kitleye sahip olmaktı. Yani aslında bir nevi toprak ağalığı benzetmesini yapmış olmak yanlış olmayacaktır. Bu yorum kendi özel alanı içinde özgürlüğünü ele almış kapsayıcı ve temsiliyetçi kişinin ortaya çıkışına işaret etmiştir. Böylelikle özgür temsilci aslında demokrasi kavramı içinde söz sahibi olabilmek için kendi varlığını ortaya koymuştur.

Antik Yunan Medeniyeti'nde kamusal alanlar, önceleri çoğunlukla ticari faaliyetlerin gerçekleştirildiği "agora" diye adlandırılan meydanlar iken, sonraki dönemlerde ticarete dayalı refah düzeyinin yükselmesi ve felsefe, sanat, politika tartışmalarının günler boyu uzaması sebepleriyle yüzeysel olarak sebep-sonuç ilişkisi bağlamında dolaylı olarak toplumsal iletişimin artırılması için farklı mekanlara da ihtiyaç duyulmuştur. Bu ihtiyaçlara karşılık verebilmek adına kent soylular tarafından finanse edilerek inşası gerçekleştirilen alanlar genellikle tiyatro yapıları, stoalar ve stadyumlar gibi yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle mekanlarda bulunmak dönemin yurttaşlık bilincini diri tutması açısından önemli yerler olarak görülmüştür.



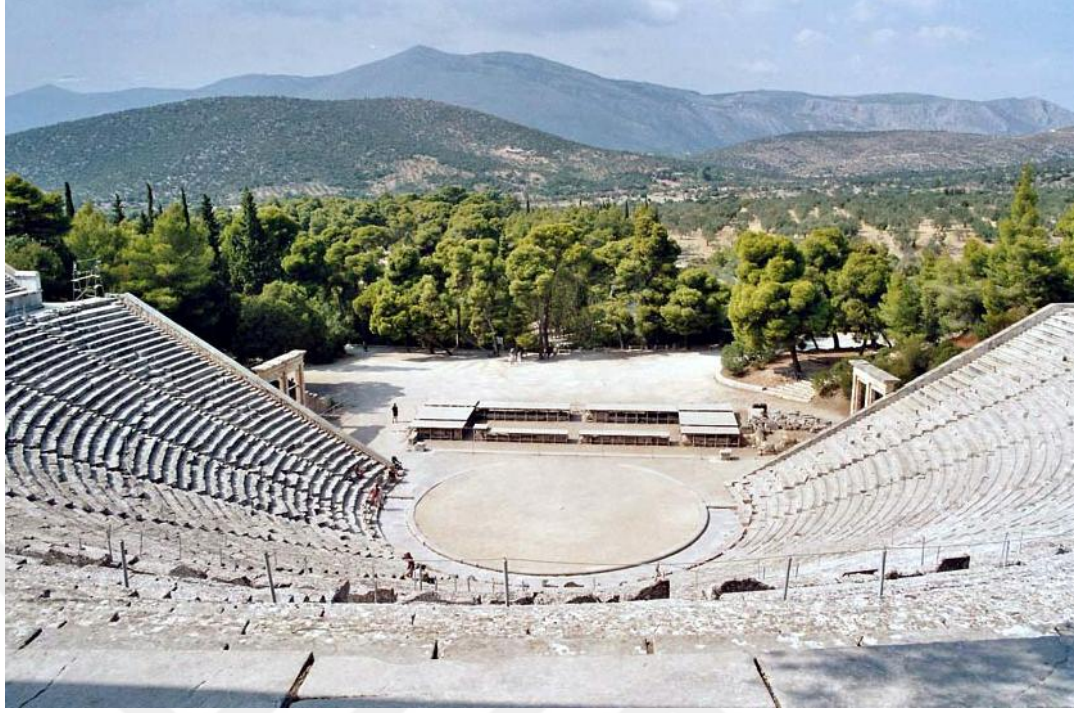
Resim 4: Antik Dönem - Kamusal Alan Örneği – Agora, Stoa – Anonim

Erişim Adresi :

https://www.athenskey.com/uploads/1/8/0/9/18093069/editor/agoranew_1.jpg?1484490380

Erişim Tarihi:2019

Kırsala ait olan Dionysia kabile totemciliği içinde var olmuş, bereketleme ve kutsama içeren tarımsal mevsim dönümlerinde yapılagelen dinsel-törensel bir olguydu ve kendi içinde birkaç farklı evre barındırıyordu. Fakat artık kentlere taşınmış ve yerleşmiş halkın bu eski totemciliğinin yerini tapınma söylenceleri almıştır. Arkaik şeklinde var olan kadın egemenliği artık bir yönetici hegemonyası altında var olabilmıştır. Kurban adama kentte bir çok kurbanın yurttaşlar tarafından sunulması ve birlikte tüketilmesine evrilmiştir. Tarımsal kökeninden farklılaşarak daha çok toplumsal ve yarı ayinsel gösterilere dönüşen bu eski ritüelizm güncellenmiş şekliyle ilkbahar aylarında genellikle de elaphebolion ayında kutlanılmıştır. Festival türüne evrilmiş Dionysia, ilk günün ardından sonraki günlerde tiyatro yapılarındaki çeşitli yarışmalarla geçerdi ve dinsel törenlere dayanan ilahi söylence yerini doğaçlama eğlendirici şiirlere bırakmıştır. Tiyatro alanlarının ilk başlardaki kamusal alana dönüşümü attika dönemlerindeki gibi olmasa bile kent tipi Dionysia kutlamaları ile gerçekleşmiştir.



Resim 5: Epidauros Antik Yunan Tiyatrosu – Yunanistan –

Erişim Adresi: <https://www.theatre-architecture.eu/res/archive/180/020512.jpg?seek=1376045988>

Erişim Tarihi:2019

İlk tiyatro yapıları artık iyiden iyiye tahakkümün propaganda alanları olmaya başlamıştır. Trajik kahramanın tiyatro oyunlarına eklenmesinin bu döneme denk gelmesi rastlantısallıkla açıklanamaz. Kahraman korodan ayrılmıştır. Boal'e göre durum sınıfsal ayrımların bir tezahürüdür, müsebbibi ise aristokrasidir. “Kahraman-Koro diyalogu aslında Soylu-Halk diyalogunun bir yansımasıydı. Trajik kahraman, devletin insanları ıslah etmenin politik bir aygıtı olarak kullanmaya başlamasıyla ortaya çıktı” (Boal & Çev: Hasgül, 2014: 43).

Yine Altun'un makalesinden edinilen bilgi üzere Hauser, tiyatronun kent devletleri için eşsiz bir propaganda aracı olarak kullanılmasını onaylayan yazısından bahsederek, tragedya yazarlarının devlet erki tarafından finanse edildiğini ve yazarların da buna kayıtsız kalamayacağını söyler. Dönemin yazarları kendilerinden istenileni tedarik etmekle yetinmiştir. Doğal olarak bu yolla devlet politikası ya da yönetici sınıfının çıkarlarına ters düşmelerine zaten izin verilemeyeceğinden bahsetmiştir. Aynı yayında Richard Sennett'in Türkçeye çevrilen kitabına atıfta bulunularak tiyatro mekanlarından

reaksiyonların güdülendiği belli yörüngelere oturtulduğu tecrit alanları olarak bahsedilmekte iken agoralardan ise hala çok sesliliğin hakim olduğu fakat bu tek tek seslerden hiç birinin genele hükmedemediğinden bahsedilmektedir. Antik tiyatrolarda halk artık sessiz dinleyici edilgenliği içindeyken sahne kutsallaşiyor etkinliğini resmileştiriyordu. Agoralar olabildiğince kaotik ve köle sınıfı ile yabancılardan oluşan muazzam nüfusun erişim alanı içindeydi. Sürekli bir devingenlik ve hareketlilik söz konusu iken eş zamanlı farklı söylemlerin çatışması filozofları besliyordu. Egemen olanın teatral alanı istilasını devam ederken diğer yandan da agora cümbüşü içindeki açık alanlar şenlikli halk tiyatrosuna dönüşerek direnişi sürdürüyordu (Altun, 2012: 12).

“Büyük İskender sonrası (M.Ö. 320) kamusal alanların yeniden düzenlenmesi, agora çevresine veya yakınlarına yapılan bouleuterion, tiyatro, stoa gibi yapıların hemen hemen her Grek kent devletinde görülmesine karşın, kentlerin genelde krallara tabi olması nedeniyle kent otonomisinin giderek azaldığı görülmektedir” (Gül & Diğerleri, 2016: 19). Vatandaşların yaşadığı kentlerin yönetimlerinde karar verme yetkilerinin sınırlandırılması vatandaşlarda içe dönüklük başlatmış ve kentlerin bağımsız siyaset yapma veya karar verme olanaklarını da belli açılardan kısıtlamıştır. Yapıların işlevlerinin değişmesi, örneğin bouleuterionun daha çok bir konser salonu olarak kullanılması, kamusal alanlarda hayırhahlığı nedeniyle özel şahısların heykellerinin dikilmesi de bu dönemde başlar. Buna koşut olarak kamusal alanların etkileşim-iletişim yeri olarak kamuoyu oluşturuvcu işlevleri azalmaya başlar. Hellenistik Dönem’de kentlerde bir nevi tartışma forumu oluşturan alanların niteliksel değer kaybına, bireyin bu dönemde kamusal yaşamdaki pasif rolüne tezat oluşturacak şekilde kamuya açık alanların oldukça görkemli yapılarla düzenlenişi dikkat çeker. Mekânlar ve alanların geleneksel işlevini, dolayısıyla ruhunu kaybederek ‘şeyleşmesi’ de bu dönemde başlar. “Klasik Dönem’deki gibi vatandaşların kentin sorunlarına ortak olması, gönüllülük esasına dayanan sorumluluk alması, kamusal alanda reşit birey olarak kamusal sorunlara katılma şansı ve talebi Aydınlanma Dönemi’ne dek yönetimlerce karşılık bulmamıştır. Bireyin kaybettiği rüş, Immanuel Kant’ın savladığı gibi sadece kişinin kendi suçu değil, aynı zamanda kamusal alan ve mekânların şeyleştirilme sürecinin de bir sonucudur” (Gül & Diğerleri, 2016: 19).



Resim 6: Lassos Bouleuterion'u –

Erişim Adresi: <https://www.ancient.eu/image/4396/bouleuterion-of-iassos/> -

Erişim Tarihi:2019

Antik Yunan'daki agoraların yerini Roma'nın kamusal mekânları olarak forumlar almaktadır. Sorunlar burada tartışılmakta, karara bağlanmakta ve bugünkü anlamıyla kamuoyu kavramını karşılamamasına rağmen bir nevi üst sınıf halkın onayına sunulmakta ve duyurulmaktadır. Antik Yunan'da kamu alanları mimari açıdan açık mekânlardır. Ticaret faaliyetleri, kültürel aktiviteleri, halk sorunlarına dair tartışmalar bu açık alanlarda yapılmaktadır. Ancak Roma dönemine gelindiğinde nüfusun artması ve kentsel yaşam üzerine odaklanması ile birlikte açık alanlardaki toplumsal aktivitenin devamı ve kent mekânının sürekliliği bağlamında kamusal kullanım için kapalı mekânlar inşa edilmesi söz konusudur. Açık alanlardaki toplumsal yaşam böylece iç mekânlara yönlendirilmiştir (Odabaş, 2018: 2051-2053).

Roma imparatorluk ihtişamını yansıtmak istemiştir, önceleri pek revaçta olmayan toplanma alanları iç askeri ve politik dalgalanmalarının halk tabakasındaki yansımalarını kırabilmek için bu mekanlar araçsallaştırılmaya başlanmıştır. Kamunun kullanımına açık alanlar alışılan örneklerin aksine kendine has net bir mimari ile ortaya çıkmıştır fakat

duvarlar da buna paralel olarak düz zemin üzerinde yükselmiş artık sınırlarını daha katı şekilde çizmeye başlamıştır.



Resim 7: Orange Antik Roma Dönemi Tiyatro Yapısı – Fransa

Erişim Adresi:

https://en.wikipedia.org/wiki/Orange,_Vaucluse#/media/File:Le_Th%C3%A9%C3%A2treAntiqued'Orange,2007.jpg

Erişim Tarihi: 2019

Sınıfsal ayırım piramitinin üst kısmında olanlar ile bu piramitin alt kısmında kalanlar arasındaki ayırım katılışmaya başlamıştır. Özellikle tiyatro ve festival-yarışma yapıları yeniden şekillenerek dışarıyla, gündelik yaşamla olan bağ yok edilmiş ve seyirci kitlesi yaratılmıştır. Bu kitle planlı bir tahakkümle edilgen bir yapıya dönüştürülmüştür. Kitleleşen izleyici edilgenliği sahnedeki oyun yapısıyla, kahramanlarla, söylencelerle net bir şekilde desteklenmiştir. Seyir yerinde sınıfsal ayırım, izleme konforuna göre yeniden dizayn edilmiştir. Bu konfor kimi zaman tamamen üstü açık olan yapıda yer yer tentelerle ya da seyir açısının kalitesi ile çeşitlenmiştir. Ayrışan ve farklılaşan izleyici yeri localarla tanışıyor, yapıda yargıçların ya da imparatorların alanı yaratılmıştır.



Resim 8: Bosra-Busra Roma Dönemi Tiyatro Yapısı – Suriye

Erişim Adresi:

https://en.wikipedia.org/wiki/Roman_Theatre_at_Bosra#/media/File:Bosra_pano_Syria.jpg

Erişim Tarihi: 2019

Yüzyıllarca sürececek hiyerarşik toplum düzeni artık kabul görmeye başlamıştır. Seyir yerindeki ayrışma kendisiyle birlikte yeni bir alanı da yaratmıştır. Güç göstergesi olan şenlik düzenleyiciler yani yöneticiler, yargıçlar, finansörler kendisini destekleyen bir kitleyi de yaratma çabasına girişmiştir. Halkı galeyana getirmek, heyecan duygusunu artırmak ve son derece saldırgan ya da erotik sahnelerle tiyatro asıl işlevini yitirmiştir, yeni işlevleri ile baş etme çabasına girişmiştir.

Artık toplanma alanları olarak çok revaçta olan bu yapılar, lobi çalışmaları ve siyasetin farklı argümanlarına da sahne olmaya başlamıştır. Sokullu 1969 tarihli yayınında bu durumu şöyle özetlemiştir; “Tiyatro kendi içine kapanıp kendini dış dünyadan ayırıp kuşatarak bağımsız bir mekan yaratmıştır. Yaşamın doğal ve işlevsel uzantısı olmaktan çıkarak salt bir eğlence aracı hatta gösteri alanına dönüşüyor. Seyirci farklı sınıflara ayrılır, ayrı bölümlerde oturur, bu bölümler bir birlerinden ayrılırdı. Tiyatro yapısı içinde artık mevki ve rütbe seyir yeri için önemli bir ayraç olmuştur” (Sokullu, Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi, Tarihsel Gelişim., 1969: 10-12).

Ortaçağa gelindiğinde kamusal alanların büyük ölçüde ortadan kalktığı görülür. Yağmacı kavimlerin saldırıları ve iç kargaşalar nedeniyle dörtüzlü yılların sonunda Batı Roma İmparatorluğu'nun çökmesi sonucu, büyük ve güçlü kentler

yağmalanmış, kentlerde kamusal otorite boşluğu oluşmuş ve insanlar kentleri terk etmişlerdir. Bunun sonucu Avrupa’da gelişkin kent yaşamı son bulmuştur. Yerine, yerel derebeylerinin, senyörlerin, Kilisenin, Papalığın ve piskoposların denetiminde, kırsal malikânelere, manastırlara ve çevresine sıkışmış, dağınık kırsal yaşama ve tarıma dayalı feodal bir toplum biçimi oluşmuştur. Ortaçağda, Antik Çağdaki agora, forum, tiyatro, tapınak gibi ticari, siyasi, dini, idari vb. kamusal mekânlar yok olmuş, yerini sadece bir biriyle genellikle bağlantılı olan Kilise ve pazar meydanı almıştır (Sokullu, 1969: 18).

Kilise dışında kalan izlenceler aslında yine bir nevi kilise yörüngeli dinsel gösterilerdi. Ortaçağ tiyatrosundan bahsederken binalardan söz etmek imkansızdır. tiyatro her yerdedir. Pazar ve panayır mekanlarında hareketli araba sahnelerin kurulması ve bu sahnelerde çokça dinsel ikonik sembollerin kullanılması, tanrısal olanın kamusalın önüne set çekmesi anlamına gelmiştir.

Ne var ki tezat bir şekilde hem oyun yerinin sürekli olarak bu arabalar sayesinde değişebilmesi hem de izleyici tarafında herhangi bir ayrıma müsaade etmemesi bir tarafıyla da oldukça özgürlükçüydü. Özellikle kiliselerce önceleri baskılanarak yasaklanan tiyatro aslında yine kiliselerin elleriyle varlığını sürdürüyor legalite kazanıyordu. Çoğunlukla kilise avlularında gün aydınlığından faydalanılarak gerçekleştirilen din temelli göstermecî ve öğütleyici gösteriler kamusalıktan ziyade ruhani bir sınıf yaratma peşinde olmuşlardır.



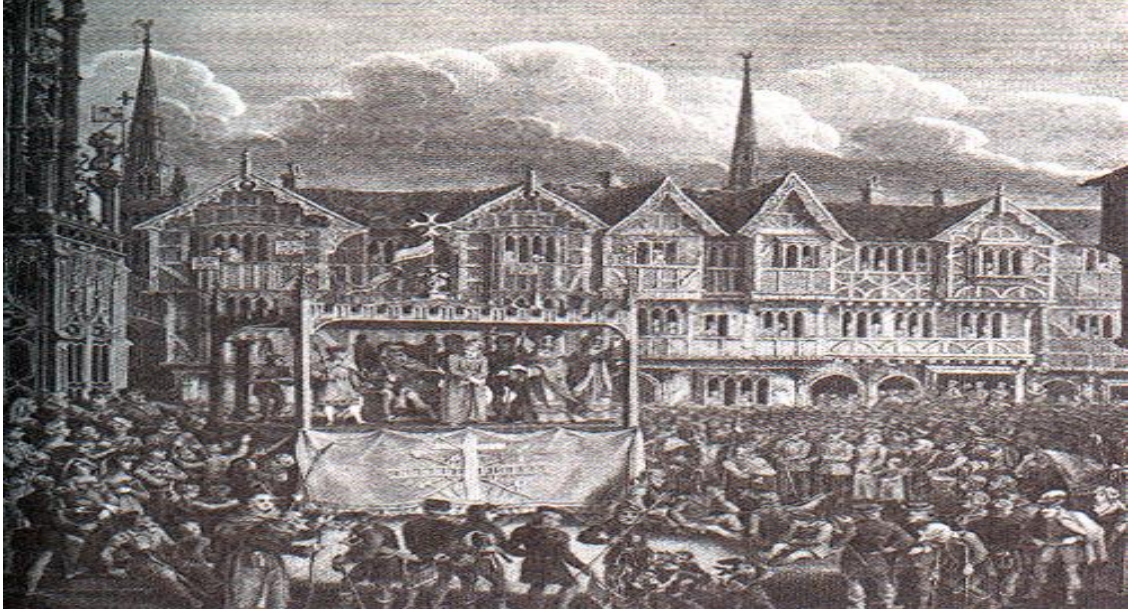
Resim 9: Vagonlu Gösteri Alayı - Medieval Pageant Wagons

Erişim Adresi:

https://folgerpedia.folger.edu/mediawiki/media/images_pedia_folgerpedia_mw/2/26/Triumph_of_archduchess_isabella.jpg

Erişim Tarihi:2019

Bu uzun ve zorlu tarihsel süreçte tiyatro artık kilise içine sığamamaktadır, açık alanlara taşmaktadır. Artık sınırlara ve duvarlara sahip olmayan açık alan tiyatrosu yasakları da reddetmenin yeni direnişi haline dönüşmüştür. Seyirci hareketli ve sürekli bir devinim halindedir, kimi zaman isterse oyuna doğrudan katılabilir durumda olmuştur. Hemen hemen her yerin bir tiyatro alanı olarak kullanılmaya başlanması oyun ve seyir yeri ayrımını da yok ettiği kadar oyuncu ile seyirci ayrımını da yok edici bir tavra sahip olmuştur.



Resim 10: Ortaçağ Dönemi Gezici Tiyatro – Pageantry

Erişim Adresi:

https://folgerpedia.folger.edu/Medieval_Drama:_Staging_Contexts#/media/File:Triumphofarchduchess_isabella.jpg

Erişim Tarihi:2019

Duvarları olmayan yerin kısıtlamalarının da olamayacağı aşikardır. Duvar bir mimari arketip olarak iki mekânı birbirinden ayırma, çevre faktörlerinden korunma ya da mahremiyet sağlama gibi işlevleri yerine getirir. Zaman içerisinde savunma işlevi tekniğin olanaklarıyla beraber gelişir ancak anlamsal olarak derinleştiği bir başka boyut vardır: duvar, ayırıcıdır. Toplumlar geliştikçe duvarlar da özel alan ile kamusal alanı ayırmaya başlar. Erk sahibini yönettiği bireylerden, üretim araçlarını üretici güçlerden, mülk sahibini mülksüzlerden ayırır ki aslında hepsinde temel gaye mülkü korumaktır.

“Edebiyatın olduğu gibi tiyatronun da yeniden dar anlamda kamusal topluluk niteliği taşıyan bir izleyici yaratması, saray ve prenslik tiyatrolarının kamusallaşmasıyla gerçekteşir” (Habermas & Çev.T. Bora-M.Sancar, 2014: 109).

“Diderot’nun başını çektii burjuva dramı yazar ve kuramcılarını tiyatro sahnesini, erdem ve iyiliğin ödüllendirildiği, izleyicinin aydınlatılacağı didaktik bir alan olarak görmüşlerdir. Aralarında Pierre Caron de Beumarchais ve Louis-S.Bastien Mercier’nin de bulunduğu oyun yazarları sahne üzerinde gerçeğin bir yansımasını yaratmaya çalışmışlar, sahnelenen oyunlardaki gerçekteşin üzerinde durarak tiyatro izleyicisini duygulandırarak etkilemeyi amaçlamışlardır” (Dinçel, 2006: 55). Bu noktada Diderot’nun geliştirdiği kuramın, XVIII. yüzyıla dek geçerli tiyatro anlayışını oluşturan Aristotelesçi paradigmadan farklı olduğu görülmektedir. Aristoteles’in tragedyanın amacı olarak gördüğu katharsis kavramını, Diderot’nun kuramında duygulandırarak eğitmek kavramına dönüşmüştür. Tiyatronun kitleler üzerindeki bu didaktik etkisi, Diderot’nun tiyatro sahnesini kilisenin yerini alarak erdemin öğretilereceği yepyeni bir mekan olarak tasarlamasına sebep olmuştur. “Bu noktada burjuva dramının, yeni düşünme biçimleri yaratarak, toplumdaki bireyleri aydınlatacak olan kültürel değişimin ideolojik bir aygıt olma işlevini gördüğu gözlemlenmektedir. Başka bir deyişle bu kültürel değişim burjuvazinin, Ancienne Rejim’in klasik iktidarları olan kilise ve krallık/senyörlük kurumlarının yerine kendisini geçirerek Batı toplumunda söz sahibi olma çabasının bir başlangıcıdır” (Dinçel, 2006: 56).

16.yüzyılda saraylarda ve akademilerde temeli atılan tiyatro başka bir yolculuğa başlamıştır. Mekan bağlamında bakıldığında kökleri Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Kapalı alanda inşa edilen ilk tiyatro yapısı olan “*Teatro Olimpico*” Olimpia Akademisi için antik tiyatro yapılarına öykünerek inşa edilir.



Resim 11: Akademi Tiyatrosu - Teatro Olimpico - Viçenza, İtalya

Erişim Adresi: <http://nyitarch161.blogspot.com/2016/12/teatro-olimpico-vicenza-italy-1584.html>

Erişim Tarihi: 2019

Ziyafet salonlarının ve geniş odaların tiyatroya dönüştürülmesiyle başlayan bu eğilim tiyatro salonlarının yapımına kadar uzanmaktadır. “İlk kez mimar, küçük bir prens kesimi için bir sahne yapıyor ve prens sergilenen eğlenceyi izlemelerine izin verilen diğer insanları tümüyle unutuyordu” (Kernodle, 1970: 61). Artık sabit bir noktadan görme söz konusudur ve seyirci de yerleştirilmiş seyircidir. Böylece Ortaçağın çok merkezliliği, perspektif marifetiyle tek merkeze indirgenmiş oluyordu. “Göz noktası kesin bir noktada sabitleştirilmişti; bu dükkancının karşısına denk geliyordu. Zengin İtalyan prensleri... kendilerini çemberin odağı yapmışlardı” (Sokullu, 1969, s. 36). Artık teatral mekanlar giderek gözlerden ıraklaşarak -zaten kapalı olan bu mekanlar- bir başka yapının içine kapatılmaktadır. Adeta birilerinden saklanmakta, erişimi engellenmektedir. Tiyatro, bir avuç azınlığın elinde elit bir kültüre dönüşmüştür.



Resim 12: Old Palace Theatre in Vienna

Erişim Adresi: <https://www.habsburger.net/en/media/gustav-klimt-auditorium-old-palace-theatre-vienna>

Erişim Tarihi:2019

“Ortaçağın sona ermesine yakın toplumda ve kültürde oluşan evrimi tiyatro da tasdik eder; ayrıcalıklı sınıf artık sokakta ya da tiyatrodaki halkla bir araya gelmiyordu; kendi lüksüyle bir köşeye çekilmişti... tam da bu katı hiyerarşinin bir yansıması olarak koltukların düzenlenmesi toplumsal yapıyı yeniden ürettiyordu. Bu duruma paralel olarak, sahne seyirci ilişkisinde, oyuncu ve izleyici arasında yapısal bir evrim oluştu” (Strehler’den aktaran Altun, 2012: 15).

Sahne seyir yerini tamamen karşısına alır, çerçeve sahne teatral alanın bir parçası olur. Günlük yaşamdan uzaklaşarak farklı bir zamanı çağrıştırmaya çalışır. İllüzyon yaratma kaygısıyla fazladan mesafeye gereksinim duyar. Saraylarda inşa edilen bu yapılar, yükselmekte olan burjuva sınıfının da kültürel alana yaptığı baskıyla saray dışında inşa edilmeye başlanmıştı. Locaların önünde havuz olarak da kullanılan alana parter yerleştirip burjuvaziyi kültürel evrenlerine sokmak durumunda kalmıştılar.

Burjuva sınıfı hakim konuma geçince örnek aldıkları saray tiyatrolarının seyir yerini kendi sınıf ideolojileri doğrultusunda yeniden düzenledi. Soylulara ait locaların yıkılarak balkona dönüşmesi aristokrasinin simgesel/kültürel evrenden dışlanması

anlamına gelir. Seyir yerinin sınırlarının yeniden çizilmesine karşın sahne seyir-yeri ilişkisi değişmeden kalır ve kültürel/toplumsal alanın yeni egemenleri ayrıcalıklı konuma yerleşmeye başlarlar. İktidarın el değiştirmesi iktidar ilişkilerini değiştirmez, ancak teatral etkinliğin muhteviyatını değiştirir; “tiyatronun üretim ilişkileri içinde metalaşması durumu onu bir ‘seyir sanatı’ haline getirmiştir. Tiyatro oyunu metasını üreten sanatçı... oyunu, tüketmeye gelen izleyiciye sunar” (Çelenk, 1992: 17). Bu eşik, ticari tiyatroların ortaya çıktığı eşiktir. Artık salondaki yerleşimi belirleyen soyluluk payeleri değil paradır. Merkeze yerleşmek isteyen orayı satın almak zorundadır. Seyir açısından avantajlı ve dezavantajlı konumlar, sınıfsal ve ekonomik duruma göre paylaşılır. Tiyatro, kültürel/sanatsal ürünün dolaşıma sokulduğu mekana dönüştüğünden sarayların/akademilerin kapalı kapılarının ardında duramazdı, bu nedenle kültürel pazarlara taşındı. Erişimi iki kat zorlaştıran en dış duvarın kalkması dışında saray tiyatrosuyla aynı özellikleri taşır, aynı ilişkileri barındırır. Mekanı değerlendirmek için kullandığımız parametrelerin neredeyse tamamı tahakküme işaret eder: Teatral alanın etrafı kapalıdır ve erişim belli koşulların yerine getirilmesine bağlıdır. Seyir ve oyun yeri arasında katı bir ayırım vardır. Oyuncu izleyenden tam anlamıyla ayrılır. Teknik gelişmelerin ardından seyir yerinin tamamen karanlıkta bırakılabilmesi ve kutu dekorun kullanımı dördüncü duvarın inşasına olanak vererek izleyiciyi dikizeciye dönüştürerek sahne-seyirci ilişkisinde radikal bir kırılmaya yol açar. Perspektif tek odaklı bir bakışı dayatır. Durağan bir izleyici için hareketsiz bir oyun alanı sunar. Oyun yeri yükselti ve çerçeve kullanımıyla izleyicinin önüne engeller koyar. “Halkı seyirci haline getirmek... iktidarın gerçek biçimi olan yabancılaşmayı sürdürmektir ” (Huet, aktaran Sennett, 2011: 143) Kuşkusuz masumane görünen bu müdahaleler, inşasına başlanmış olan yeni ideolojik hattın sanat/estetik alanındaki yansımaları ve ajanlarıdır. Shiner’in altını çizdiği gibi; “Bu yeni güzel sanatlar sistemi... toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerinin bir parçasıydı” (Shiner, 2004: 26).

Hegemonik yapının kültür ve sanat aracılığıyla, yönetimi, iradeyi ele alma ya da şekillendirme çabası elbette karşı hegemonik bir yapıyı da yaratmıştır. Hegemonya teriminin örnek bir açıklamasını yapan Dural’a göre yönetmeye veya direnişe gücü olduğunu hissettirmeye çalışan gruplar, karşılıklı olarak güç ispat etme durumuna

girerler. Çalışmamız bağlamında da sahne yapıları işte tam da bu cepheleşmenin bir güç mücadelesi alanına nasıl dönüştüğünü açıklayabilir.

Hegemonya teriminin çekirdeğinde sınıfsal egemenlik ilişkilerinin yeniden üretimi ve toplumsal biçimin izleklerinin yanı sıra, siyasal iktidarın toplumu nasıl yönettiğini de gözlemlemek olasıdır. Bu bakımdan yönetime ve siyasal egemenliğe ağırlığını koyan her sınıf, sivil toplum düzleminde tüm toplumu yönetmeye gücü olduğunu ispatlamak durumundadır. Yani bu sınıf, sadece kendi alanında değil tüm toplumu örgütleyip yönetme gücüne sahip olduğunu kanıtlamak zorundadır. Bunun için de yönetmeye talip olan sınıf, öncelikle hegemonik üstünlüğünü kurmalıdır. Dar anlamda hegemonya sadece sınıflararası üstünlük değil, politikanın özgüllüğü, siyaseti yapma ve şekillendirme ilişkisiyle de ilgilidir. Bir anlamda hegemonya hükmedenle yönetilen arasındaki çelişkiyi ortaya çıkararak yeni bir tarihsel blok kurulmasını, daha sonra da yeni sınıfın yönetimi ele geçirmesini sağlamak bakımından önemlidir (Dural, 2012: 312).

“Ana akım tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişki art niyetsiz, masum bir ilişki olmanın ötesinde açıkça politiktir ve sessizlik kültürü içinde yoğurup sindirir, ezer, kendine tabi kılar. Uyulması zorunlu yasakların oluşturduğu bir kurallar ülkesindedir. Ne zaman salona gireceği bildirilir, geçiş izni kontrol edilir ve yerleştirilir. Roller belirlidir; birileri izleyecek, birileri eyleyecektir. Tiyatronun tanrıları seyircileri sonsuz bir karanlığın içinde yalnızca bakmakla cezalandırmıştır” (Altun, 2004: 18).

2.1.4. Kapitalizmin Mekanları Dönüştürmesi veya Sanat Alanının Metalaşması

İngilizce commodification [metalaşma] kelimesi, Almanca zur Ware werden, yani “metaya dönüşme” ifadesinin çevirisi olarak ortaya atılmıştı. Bugün Almanların kullandığı Kommodifizierung ise, İngilizceden tekrar Almancaya yapılan bir çeviriydi. Terim, 1974’te Eugene Lunn tarafından, Brecht ve Lukács bağlamında; aynı yıl Dick Howard tarafından, tırnak içinde olmak kaydıyla, Habermas üzerine bir makalede; şair ve Marksist kültür kuramcısı Hans Magnus Enzensberger tarafından yine 1974’te, Adorno’dan esinlenen Bilinç Endüstrisi kitabında kullanılmıştı. Bu açıdan bakıldığında “metalaşma”nın Marksist sözlükte nispeten geç ortaya çıkmış bir terim olduğu söylenebilir (Marx, Beech, & Gen, 2019: 6. Paragraf).

Fakat Marksistler metalaşma terimini çok geniş anlamda, birbirinden farklı bir dizi süreç ve pratiği tanımlamak için kullanır; bu nedenle kavram keskinliğini

kaybetmiştir. Metalaşma bir hamlede olup biten bir şey değildir: kimi alanları kapsarken kimilerini dışarda bırakan ve her alanda farklı yoğunluklarda meydana gelen eşitsiz bir gelişme gösterir; dolayısıyla bazı alanlarda metalaşma derinlemesine yaşanırken, bazı alanlar bu süreçten yüzeysel olarak etkilenir veya hiç etkilenmez. Batı Marksizm'i, özellikle sanatın metalaşmasıyla ilgili kuramlarında, kapitalizmin her şeyi metalaştıran bir toplumsal bütünlük olduğu doktrininden hareketle bu noktayı genelde göz ardı etmiştir. Sanatın metalaştığı genel bir kabuldür, ama bu kabul hiçbir zaman, sanatın ilkede metalaşabileceği sürecin ekonomik analiziyle yeterince sınanmamıştır (Marx, Beech, & Gen, 2019: 7. Paragraf).

Metalaşma ve şeyleşme konusunda birçok kuram olmasına rağmen, Batı Marksistleri sanat emeğinin kapitalizm koşulları altında soyut emeğe dönüştüğünü göstermiş değil. Keza Batı Marksizminin sanat ve estetiğe ilişkin incelemelerinde, sanat emeğinin üretken emek mi yoksa üretken olmayan emek mi olduğu belirlenmiş değil. Sanatın şeyleştiğini vurgulayıp durmak yerine, şu gerçeğin sonuçlarını incelememizde yarar var: Sanatçılar, proletaryadan farklı olarak, hâlâ kendi üretim araçlarına sahipler ve ürettikleri ürünlerin de sahibi konumundalar, ama üretici kapitalistlerden farklı olarak da gelirlerini, yatırdıkları sermaye miktarı ile ücretli emekçilerin ürettiği artık-değer arasındaki farktan elde etmiyorlar (Marx, Beech, & Gen, 2019: 8. Paragraf).

Baudrillard, Marksist anlamda üretimin artık var olmadığını anlatmaktadır. Bir üretim biçimi olan kapitalizmde ihtiyaçlara ve talebe göre bir üretim anlayışı bulunmaktadır. Kapitalizmin egemenlik biçimine dönüşmesiyle beraber bu anlayış ortadan kalkmıştır. “Baudrillard, sistemdeki bu değişikliğin nedenini 1929'daki Ekonomik krizle ilişkilendirmektedir. Bu bunalım, ihtiyaçtan fazla üretimden kaynaklanmıştır. Bundan böyle üretimin bir önemi yoktur, önemli olan tüketimdir. Önce malın pazarı yaratılmakta, sonra üretilmektedir. Artık üretimde yararlılık ve nesnellik ilkeleri tamamen ortadan kalkmıştır. Bu anlamda, bir yeniden üretim sisteminden söz etmek daha doğru olacaktır” (Önk, 2009: 203).

Kamusallık ve kamusal alan, Habermas'ın normatif bir siyasal iletişim teorisinde iki önemli kavramdır. O'na göre önkoşulu ahlak ve adalet olan bir demokrasi ortamında birey, herhangi bir siyasi otoritenin baskısı ya da korkusu olmadan tartışabilecektir. Kapitalist toplumlarda kamusal alan eleştirisi bu bağlamda ele alınmalıdır ki, kapitalist

düzen devlet sermayesi ile özel sermayenin iç içe geçtiği, kamusal ile özel çıkarların çakıştığı veya çatıştığı bir yapı içermektedir. Özellikle medya kuruluşları gibi örgütlenmeler, özel sermaye ile devlet ilişkisinin sadece ekonomiyle sınırlı olmadığını, kamu yararının gözetilmesi ve konuşulması gereken mercilerin de bu bağımlı ilişkiden nasibini aldığını göstermektedir. Öyle ki, medya özel mülkiyet sahiplerinin kendi çıkarları doğrultusunda kullandıkları bir sosyal alan haline gelmiştir. Habermas bu durumu, devlet ve sivil toplum arasındaki uçurumu giderek artıran ve ideal kamusal alan tezlerini çürütmek bir yana kamusal alanın çöküşüne zemin hazırlayan bir sebep olarak görmektedir. Böylece temsili kamusal alandaki temsili siyasi katılım yerini seyirciliğe bırakmaktadır (Odabaş, 2018: 2050-2055).

İlkel toplumlarda gerçek anlamda bir üretim söz konusu değildir. Her şey Tanrı'nın lütfü ya da bir armağan olarak görülmektedir. Rasyonel aklın olmadığı bu sistem, doğal değer yasası olarak adlandırılabilir. Kapitalizm ile birlikte ise ticari değer yasasına geçilmiştir. Bu aşamada üretim, ticari bir hal almış ve rasyonelleşmiştir. Bu nedenle ilkel düzen ya da toplumlar, modern toplumların arzuladıkları halde sahip olmadıkları manevi değerlere sahiptir. Bu toplumlar, insani açıdan modern toplumlardan daha modern sayılabilecek değerlere sahiptir. Avrupa ilkelikten kurtularak modern bir görünüme kavuşmuştur. Ancak kapitalizm, evrensel niteliklere sahip olan ve manevi anlamda temel ilkesi vermek-almak-çoğuyla iade etmek olan ilkel simgesel düzeni tersine çevirerek, verdiğini daha çoğuyla geri almak üzerine kurulu yeni bir düzen yaratmıştır. İlkel toplumlarda üretim araçları, üretim ilişkileri, üretim biçimleri, mülkiyet ve sınıf yapıları gibi kavramlar anlamsızdır. Bu toplumlarda tüm yaşam, inançlar tarafından belirlenmektedir. Tüketim toplumu aşamasında ise ilkel toplumlara özgü yaşam kurallarının içeriği boşaltılmış ve tüketim, hiçbir manevi amaç gütmeyen, keyfi, gösteriş ve lüks adına yapılan biçimsel bir etkinliğe dönmüştür. Böylece tüketim toplumunda yaşam, değerlerden yoksun bir hale gelerek bir anlamda metalar üzerine inşa edilmiş bir yaşama dönmüştür (Kurttaş, 2018: 2012-2023).

Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslenmiştir. Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın temposunu hızlandıran, yeni tekneli iktidar ve sınıf mücadelesi

biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insan ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı (Karabulut, 2018: 440-448).

Egemenin tahakkümü altındaki mekanlarda, taraflar arasındaki güç farkı, ezilenlerin kapalı alanlardan kaçmasına olanak vermese de alanda açıklıklar yaratacak stratejiler geliştirmek için mücadele etmesine neden olur. Ezilenlerin kapalı alanda gedikler açıp kaçabileceği stratejilerden önde geleni teatral alandışına kaçmak ve orada direnmektir. Bir yönüyle gizli senaryo olarak değerlendirilebilecek bu yaklaşım diegesis marifetiyle gerçekleşir ve halk tiyatroları, halihazırda bunu gerçekleştirebilecek araçlara ve gerekli olan sahne seyirci ilişkisine sahiptir (Altun, 2012: 10).

Aydınlanma ve sanayileşme süreçleriyle birlikte mekân yalnızca coğrafi unsurların belirleyici olduğu bir kavram olmaktan çıkmış, sanayi ve teknoloji mekânı şekillendiren güçler olarak hâkimiyet kazanmıştır. “Farklı yerlerdeki mekânların birbirlerini etkileyebildiği, ekonomik ve kültürel etkileşimin gittikçe arttığı “küresel bir köy” haline dönüşmüş olan dünyada ise mekân algısı kökten değişmiştir. Hatta yerellikten küreselliğe devşirilen mekân anlayışı nedeniyle yaşadığımız çağ, Foucault tarafından mekân çağı olarak addedilmiştir” (Karabulut, 2018: 440). Mekânın dinamik bir yapıya sahip olduğuna dair görüşlerin yaygınlaşmasıyla birlikte insan ve mekân arasındaki ilişki de yeni bir soluk kazanmış ve mekân, iktidar mücadelesinde etkili bir silaha ve bir disiplin aracına dönüştürülmüştür. Mekânsal tartışmaların artış göstermesine neden olan temel unsur zaman ve mekân arasındaki ilişkiye dair yaklaşımların yeniden oluşturulması olmuştur. Zamanın mekânın karşıtı, değişime açık ve sabit olmayan bir olgu olarak olumlanarak değerlendirilmesi ve mekânın sabit ve durağan olan, kapalı bir sistem olarak ele alınması eğilimi terk edilmiştir.

Henri Lefebvre, Doreen Massey, Edward Soja gibi düşünürlerin bu görüşleri sorunsallaştırmasıyla birlikte mekânın yalnızca zamansal değişimlerin gerçekleştiği bir alan olmadığı; mekânın fiziksel boyutuyla beraber sosyal ve kültürel birikimlerinin de değişim geçirdiği ve toplumsal süreçleri biçimlendirip ortaya çıkan değişimlerden etkilenen bir olgu olduğu fikri kabul görmüştür. Bir kavram olarak mekânın en çok sahiplenildiği yirminci yüzyılda edebiyatın mekânsal tartışmalardan etkilenmesi de zaman ve mekân ilişkisine dair yaklaşımların değişmesinden ve mekânın toplumsal bir olgu olduğu görüşünden kaynaklanır (Karabulut, 2018: 441).

Heidegger sanat eserinin kökenini irdelediği, savladığı kitabında bir eserin kendi öz varlığını kazanması ve bunu yaşaması sadece var olduğu zamana aittir demiştir. Yani antik bir eser sadece kendi zamanında eserdir fakat sonraki her tekrar onun yansımasıdır. Örneğin bir mimari eser olarak Antik Yunan Tapınağı asla başkasını taklit etme yoluna giderek var olmamıştır. O kendi zamanında ve kendi alanında Tanrı'nın temsilini gerçekleştirmiştir. Sonraki geçen yüzyıllarda eserleşmiş bir mimari yapı haline dönüşmesi de bundandır. Foucault'un "Bu bir pipo değildir" söylemi de neredeyse aslında aynı şeyin altını daha ince çizmiştir. Heidegger tekrara düşen ardı sıralaşan gösterimler olsa olsa artık ticaridir yargısında bu yüzden bulunmuştur. Fakat mesele sadece sanatın ticarileştirilmesi olarak görülmemelidir lakin sanat eserlerinin çoğunlukla insanlarla buluşması bir kamusal alan örgütlenmesi gibi dursa da aslında dönüşümünü çoktan tamamlamış sınıflar arası bir tahakküm alanı olmuştur. Kaldı ki bu konuyla felsefi açıdan yüzleşen Heidegger'in yaklaşımı şu şekilde olmuştur;

Eser, kamusal ve bireysel sanat zevklerini tatmin için sunulmuştur. Resmi makamlar eserlerin bakımı ve saklanması görevini üstlenirler. Sanat uzmanları ve görevlileri sanatla uğraşır. Sanat ticareti ise bunları pazarlamaya uğraşır. Sanat tarihi araştırmaları eserleri bir bilim dalının konusu kılar. Acaba bu zengin uğraşta eserlerle karşılaşabilir miyiz? Münih Müzesinde "Agineten" in düzenlenmiş baskısıyla, Sofokles'in "Antigone" si, kendisi oldukları eser olarak, kendi öz mekanından koparılmıştır. Bunların kalitesi ve ifade gücü o kadar büyük, yorumları o kadar emin olsa bile sergiye konulmaları onları dünyasız kılmıştır. Örneğin Paestum'daki bir tapınağı olduğu yerde ve Bamberg kilisesini olduğu alanda arayarak, eserin bu tür görevlendirilmelerini kaldırmaya veya bundan sakınmaya çabalarsak eserin mevcut dünyası çökmüştür. Dünyadan mahrum olma veya dünyanın çöküşü asla geri döndürülemez. Eserler, bir zaman ki halleri gibi olamazlar. Onlar, gerçi bizimle karşılaşır, ancak kendileri olmuş bitmiş, geçmişte kalmışlardır. Geçmişte kalmış olarak, taşıma ve koruma alanında karşımıza çıkarlar. Şimdi, yalnızca bu tür nesne olarak vardılar. Onun karşı çıkışı, gerçi önceki kendi içinde duruşunun bir sonucudur, ancak o bu değildir. Bu oradan gitmiştir. Bütün sanat ticareti, ister abartılı isterse eser uğruna ticaret yapılsın, eserin

maddi varlığıyla uğraşır. Ancak bu onun eser varlığını oluşturamaz (Heidegger & Çev: Tepebaşılı, 2011: 35-36).

Kamusal alan olarak var olma süreci geçiren teatral alanlar daha sonra burjuvazinin boy gösterdiği kendi parıltılı alanlarına dönüşmeye başlamıştır. Bu alanlara girmeye aday kişiler ise çeşitli fonlamalar -sponsorluk benzeri- veya bilet alma sürecinden geçtikten sonra bu alanlarda var olma mücadelesi vermişlerdir. Özellikle tiyatro salonlarındaki fuaye alanı burjuvazi ile bu sınıfa girme mücadelesindeki kişilerin sıklıkla çeşitli entelektüel konuları tartışabildikleri, lobi çalışmaları yaptıkları ve bazı zamanlarda ise kendileri yerine bir sanatçıyı öne sürdükleri bir yer olmuştur. Bu durum kamusal alanın metalaşmasına net bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir.

Kapitalizmin büyümesi ile birlikte –ve sanayi devriminin başlamasıyla– yoksullukta gittikçe artıyordu. Bu yoksul kitlelerin, burjuva kamusal alanında kendilerine yer bulmaları pek mümkün görünmüyordu çünkü mülkiyete sahip olamamak buna engel oluyordu. “Mülkiyete sahip olanlar ve olmayanlar arasında bir belirgin bir ayırım vardı. Bunun sonucu olarak kamusal alan da eleştirel niteliğini kaybederek tüketim kültürünün egemenliği altına girmişti” (Habermas & Sunuş: Hatay, 2018: 16. Paragraf).

Yönetilen sınıfın bir yargı ya da toplumsal bir olayı kabullenmesini, benimsemesini klasik teokrat devlet refleksleri ile yapmak yerine söyleme yani oynatılabilir metne dayalı sanat olan tiyatro ile şekillendirmek, dizginlemek veya yönetilenin pasif kalması belki de duruma rıza göstermesi sağlanabilirdi. Bu durumda kazanmak isteyen sınıf kendi elinde bulundurduğu entelektüel ve ahlaki önderliği çok fazlaca zorlanmadan tiyatro oyunları ile başarabilmiştir. Egemen sınıf bu yolla iktidarını tekrar tekrar kurabilmiştir.

Gramsci de daha 20. yüzyıl başlarında ortaya attığı fikirlerinde insanların neden hegemonyaya boyun eğdiklerini “rıza” kavramı ile açıklamaya çalışıyordu ve bence bu görüş bu tartışmanın seyrinde oldukça önemli bir yere sahip. Gramsci'ye göre hegemonya; eğitim, kilise, politik partiler, sendikalar, vb. gibi rızanın kaynağını oluşturan özel kurumlara özerklik alanı tanıyan, dayanıklı ve bağımsız sivil topluma dayanmaktadır. Ve bu yüzden modern koşullarda kazanmak isteyen sınıf, öncelikle entelektüel ve ahlaki önderliği ele almalıydı. Baskın sınıfın kurumlar, sosyal ilişkiler ve düşünceler bağı yoluyla egemenliğini (hegemonyasını) yeniden ve yeniden üretmesi söz konusuydu. Bu görüşün Foucault'nunkiyle olan paralelliği çok açık ortada gibi. “İktidar” kavramının Gramsci'de politik iktidar, kültürel iktidar gibi farklılıklara sahip olmasıyla Foucault'nun reddettiği cinsten bir iktidar anlayışına tamamen benzediği söylenemez ama iktidarın işlevleri konusunda

Foucault, Gramsci'ye oldukça yakın bir çizgide ilerliyor. İktidara söylem üretme ve böylelikle sosyal ilişkiler ve düşüncelerde egemen olma işlevi yükleniyor. Gerçekten de, neden elinde insanları kendi rızalarıyla boyun eğdirecek ve iktidarı arzulamalarını sağlayacak bir işlev varken iktidar bunu kullanmasın? Neden insanları sadece daha sonradan kendilerine isyan etmelerine yöneltebilecek baskı ve zor kullanma mekanizmalarıyla denetlemeye çalışsın? Gramsci, devletin dar hükümet anlamıyla anlaşılması, bunun yerine, siyasi kurumlar ve yasal anayasal denetim arenası olan 'siyasi toplum' ile genelde 'özel' ya da 'devlet-dışında' bir alan olarak görülen 'sivil toplum' arasında bölümlendirilmesi gerektiğini söyler. Birinci alan zorlamayı kullanır ikincisi ise rızayı. Foucault, Gramsci'den çok açıkça etkilenmiş olmasına rağmen iktidarın zorlama yoluyla işlemlerini tamamen reddetmez ama ondan pek bahsetmez de. Halbuki sık sık iktidarın baskı ve zorlama işlevleri olduğunu da reddetmediğini ifade eder ama bunu derinlemesine incelememiş olması önemli bir eksiklik (Demir, 2014: 6. Paragraf).

Adorno'nun Horkheimer ile birlikte kaleme aldığı ve kitap ile aynı adı taşıyan kültür endüstrisi kavramı, insanın doğa ve toplum ile ilişkisinde endüstrileşen kültür olarak gerçekleşen denetim ve iktidarını sorunsallaştırmaktadır. Kültür endüstrisi, kültürü üreten ve yaygın iletişim araçlarının ekonomik amaçlara göre düzenlenmesini (kültürel ürünlerin üretimini ve pazarlanmasını) sağlayan bir sektör haline gelmesini kapsamaktadır. Bu bağlamda kavram, kapitalist Alman Modernizminin sadece ekonomik değil, aynı zamanda Alman Modernizminin siyasal ve kültürel zeminini oluşturan pozitivist egemenliğindeki Aydınlanmacı aklın eleştirisini de içerir. “Kültür endüstrisi, Aydınlanmanın araçsal akıl anlayışının kapitalist üretim tarzıyla özdeşleşen dışavurumdur”. Burada sözü edilen kültür gerçek bir kültür olmayıp, topluma ‘popüler kültür’ adıyla empoze edilen kendiliğindenliğini yitirerek şeyleşmiş tek boyutlu ve Jay’ın da belirttiği gibi “(...) siyasal totalitaryanizmin serpilip geliştiği” meta kültürdür (Aşkın, 2011: 49).

Bir enformasyon aracına dönüşmüş radyo, sinema, kitap ve dergilerin görünen ekonomik işlevlerinin arkasındaki siyasal boyut adı geçen iletişim teknolojilerinin gelişimine paralellik göstermiştir. Bu noktada, geri planda ekonomik ve siyasal amaçlarla manipüle edilerek metalaştırılan ve görünürde popüler kültür adıyla tüketim amacına yönelik insanlara sunulan bu enformasyon selinden sanat da kendisine düşen payı almaktadır. “Gerek Horkheimer gerekse Adorno için sanat ve sanat teorisi kökeninde/temelinde ekonomik çıkarlara hizmet eden siyasal yaklaşımlar ile yüküldür. Sanat eserleri, kapitalist sermaye birikiminin emperyalist mantığına sistematik bir

biçimde tâbi tutularak tüketim için el altında kullanıma hazır araçlar haline getirilmiştir” (Aşkın, 2011: 49).

Sanat eserleri ve Felsefe’de üretilen eserlerin dolaşımı, pazar tarafından yapıp, başkalarına iletilir hale gelince, sanat eserleri artık üretilen ve Pazar tarafından dolaşıma sunulan birer mal niteliğine dönüşmüştür. Sanat ve felsefe alanlarında üretilen eserlerin, genel olarak herkes tarafından ulaşılabilir birer mal haline gelmesi, onları artık kilise ve sarayda teşekkül eden kamunun unsurları olmaktan çıkmışlardır. “Sanat eserlerine ticari bir mal olarak ulaşabilen bireyler, kendi aralarındaki akılcı iletişim ve rasyonel tartışmalarla, bu eserdeki anlamları araştırarak bir yandan otoritelerin yorumlarını aşmaya, öte yandan, sanat ve felsefenin –genel olarak kültür– üretilmesine katkı sağlamaya başlamıştır” (Habermas & Sunuş: Hatay, 2018). Artık, “kültür mevcut toplumsal düzeni korumak adına insanları ve doğayı daha fazla sömürmek için kapitalizmin araçsal akıl tarafından yönlendirilen yönetici sınıfının meşru aracıdır” (Aşkın, 2011: 50).

2.2. Sahne’nin Reddi

Algının politik bir kurgusallıkla ilişkisinin çok eski zamanlara dayandığını belirtmemiz gerekli. Fakat her dönemde o kurgusallığı aşan bir algı boyutunun olduğu da unutulmaması gereken bir diğer nokta. Egemenin dilindeki anlam boyutlarının içinden sızıp ve taşan bu boyut, estetiğin boyutudur. Sanatçılar ve düşünürler dil-dışı bir dil yaratmayı, bir başka deyişle; dilin olanaklarıyla ifade edilmesi mümkün olmayan gerçekliğin peşine düşmeyi arzularlar. Boşluğu forma dönüştürerek, uzam yaratmaya çalışan alanlardan biri de mimaridir hiç kuşkusuz. Fakat mimarinin ön koşulu, boşluğu sınırlandırarak ona bir boyut kazandırmak ve boşluğu tanımlamaktır. Uygarlık, boşluk kabul etmez! İster estetik, isterse de toplumsal boyutta olsun, uygarlığın her eylemi kendini boşluğu sınırlandırmak ve tanımlamak üzere kurgular (Sarıalioğlu, 2019: 162-172).

Mekânı manipüle etmek, onun egemenlerce belirlenmiş anlamını sorgulayıp tahrip ederek, ona yeni yan anlamlar yüklemekle gerçekleşir. Bu çalışmada, sahne yapılarının tarihsellik sürecinde inceleme daha önce yapılmıştı ve çeşitli tespitlerle

karşımıza çıkan şey şu olmuştur; Mekânsal olarak gelişen sahne, önce kamusal bir alan iken sonraları kamusal alan olmaktan sıyrılmaya başlamış ve bir egemen sınıf alanı olmaya başlamıştı. Sınıflaşmış bir toplumdaki bahsedilen şüphesiz egemenlerin yani üst sınıf yaratıcılarının güçlerini nereden aldıklarıyla ilgili bir analiz de yapmak gerekir. Bu bağlamda egemen mekanın ters yüz edilmesiyle doğacak olan bir karşı mekan; yaşanan mekanın hegemonya tarafından manipüle edilmesi ile oluşan soyut mekanın, karşı hegemonya tarafından gündelik hayat içinde geliştirilen taktiklerle yeniden manipülasyona uğratılmasıyla oluşur. Tasarlanan mekanın homojenliği, dayatmaları içinde sessizce örgütlenen yaşanan mekan, onu içten içe ayrıştırarak, erkin mekandaki işleyişini sekteye uğratar (Ö. Tarhan, 2016: 62). Antik dönemde kamusal bir alan olarak ortaya çıkan mimari yapılar sınıf mücadelesinin sonuçlarının kimin lehine sonuçlandığına dair fikirler sunabilir. Ve bu yapılar, egemen sınıf varlığının toplumsal hafızaya kazındığı bir ifade alanına dönüşmüştür. Her yapı filizlendiği sınıfın kültürü ve sosyal paylaşımları ile üretildiği kadar, o toplumun kültürünün üretildiği yerlerdir de aynı zamanda. Kapitalist toplumlarda güç ilişkisi geçerlidir. Kapital, egemenliğini belirginleştirdiği kadar, çoğunlukla olduğu gibi sanatı da metalaştırmaktan geri durmamıştır. Bu sanatsal metalaşma kabul edildiği üzere tüketimin de bir öznesi haline gelmiştir. Sanat da planlandığı gibi kapitalizmin içeriğiyle şekillenerek, kapital sahibi üst sınıfa güç üretir duruma gelmiştir.

Kentsel kamusal mekanların herkesin eşit olarak erişimine açık mekanlar olduğu kabul edilir. Ancak buradaki herkes aslında karşıt hegemonik konumları olan gruplar ve bireylerden oluştuğundan eşitlik pratikte karşılığı olmayan bir normdur. Kentsel kamusal mekanlar bir yandan hegemonyanın taşıyıcılığını yaparken, diğer yandan karşı hegemonyanın kolektif mücadelesinin zemini işlevini görür. Hegemonik aktörlerden gelen her türlü baskıya karşı kolektif direncin mekanları sokaklar, meydanlar gibi kentsel kamusal mekanlardır. Bu nedenle kentsel kamusal mekanlar her daim iktidar tarafından çeşitli denetim mekanizmalarıyla kontrol altına alınmaya, kolektif içeriğinden arındırılmaya ve hatta giderek yok edilmeye çalışılmıştır. Görünürlüğün mekanları, insanların sessizleşip, silikleşerek görünmez olduğu mekanlara dönüşmüştür. Ancak Foucault' un deyişiyle iktidar var oldukça direnç de var olacaktır. Bu anlamda kentsel kamusal mekanlar hegemonik ve karşı hegemonik aktörlerin çatışma alanlarından biri olmaya devam etmektedir. (Ö. Tarhan, 2016: 46)

Mekan bir boşluğu reddederken kendisiyle birlikte bir direnişi de getirir kuşkusuz. Bu direnişin sahne alanındaki yansıması ise mekanın, sahnenin reddi ile

gerçekleştirilmiştir. Peter Brook sahneyi boş mekan kurmacasıyla en net ve kesin şekliyle reddetmiştir. Bu direnişin temelinde dilin gerçeküstücü anlatımının basit bir mekana sığdırılmayacak olması kadar arkaik ritüelizmi barındırması da etkili olmuştur şüphesiz. Dilin kendisi algıyı işarete dönüştürmek ve onu kavrama indirgemekse eğer; sanat eyleminin yaratıcı dili de algıyı kavramın dışına doğru taşımaya çalışır. Dil, boşluğu adlandırma çabasıdır. Sanat eylemi ise dilin olanaklarıyla ifade edilemeyen gerçekliğin sürekli yeni boşluklar yaratma çabasıdır. Sanat dil-dışı bir dil yaratma çabasıdır ki bu da onu kökende bir kavram mimarisi olan uygarlığın dışına iter (Sarılioğlu, 2019: 172-176).

Heidegger, mekânı saf yapı olarak görme eğilimini dönüştürmüş ve mekânı bir etkileşim ve deneyim yeri olarak kabul etmiştir. Heidegger'in "Dünya içinde olmak" kavramı, insanların yerle olan ilişkilerinin anlaşılmasını sağlamaktadır. "Mekân ve insan ilişkileri konusundaki çalışmalar daha çok toplum ve mekân arasındaki ilişkiler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Farklı teorik temeller ve disiplinlerde ortaya çıkmasına, önem verdikleri konuların farklı olmasına rağmen bunların tümü mekânın sosyal, politik, kültürel ve ekonomik koşullar sonucu biçimlendiğini kabul etmiştir" (Solak, 2017: 27).

Duvar bir mimari arketip olarak iki mekânı birbirinden ayırma, çevre faktörlerinden korunma ya da mahremiyet sağlama gibi işlevleri yerine getirir. Zaman içerisinde savunma işlevi tekniğin olanaklarıyla beraber gelişir ancak anlamsal olarak derinleştiği bir başka boyut vardır: duvar, ayırıcıdır. Toplumlar geliştikçe duvarlar da özel alan ile kamusal alanı ayırmaya başlar. Erk sahibini yönettiği bireylerden, üretim araçlarını üretici güçlerden, mülk sahibini mülksüzlerden ayırır ki aslında hepsinde temel gaye mülkü korumaktır. Duvar metaforunun yaratıcıları aslında duvar dışındakilerden olma korkusuyla harekete geçmiştir. Kendisini yarattığı alan içinde güvende hisseden sınıfsal yapı aynı zamanda kendi korkusunu da beslemektedir. Duvar tehditkar olarak görüneni dışarda bıraktığı kadar, onu anlamlandırabilmeyi ve tanıyabilmeyi de olumsuzlamıştır (Soylu, 2019: 4. Paragraf).

Marxizm'in mekâna ilişkin değerlendirmeleri sınıf mücadelesi ve sermaye birikim süreçleri ile ilişkilendirilirken, Marksist teori, kent ile olan ilişkisini Marx ve Engels'den başlayarak günümüze kadar eleştirel bir çizgide sürdürmüştür. "Marx'ın çalışmalarında kent mekânının sınıf bilinci açısından önemine atıflar yapılmasına rağmen, çalışmalarının bütünü açısından sistematik bir değerlendirme ya da kuramsallaştırma olmadığı görülmektedir" (Solak, 2017: 30).

“Marksist teori, proleterya'nın aşamalı bir bilinçlenmeyle iktidara karşı ayaklanacağını ve bir noktadan sonra artık ona itaat etmeyeceğini öngörür. Ancak önemli olan iktidara karşı ne zaman itaatsizliğin ortaya çıkacağı değil insanların belli bir süre de olsa neden iktidara boyun eğdikleri ve hatta onu arzuladıklarıdır” (Demir, 2014: 5. Paragraf).

Heidegger gibi modernizmin araçsal akıl anlayışının pozitivist ve şeyleştirici bakışını sorun edinen Adorno, Heidegger ile olan ayrımında araçsal akıl eleştirisine sosyal ve etik bir duyarlılık boyutu ekleyerek söz konusu bakışın kapitalist üretim tarzı aracılığıyla endüstrileşen kültür ilişkilerinde gerçekleşmesini konu edinmiştir. Antonio Gramsci'ye göre hegemonya teriminin çekirdeğinde sınıfsal egemenlik ilişkilerinin yeniden üretimi ve toplumsal biçimin izleklerinin yanı sıra, siyasal iktidarın toplumu nasıl yönettiğini de gözlemlemek olasıdır. Bu bakımdan yönetime ve siyasal egemenliğe ağırlığını koyan her sınıf, sivil toplum düzleminde tüm toplumu yönetmeye gücü olduğunu ispatlamak durumundadır. Yani bu sınıf, sadece kendi alanında değil tüm toplumu örgütleyip yönetme gücüne sahip olduğunu kanıtlamak zorundadır. Bunun için de yönetmeye talip olan sınıf, öncelikle hegemonik üstünlüğünü kurmalıdır. Dar anlamda hegemonya sadece sınıflararası üstünlük değil, politikanın özgüllüğü, siyaseti yapma ve şekillendirme ilişkisiyle de ilgilidir.

2.2.1. Avangard Skenografi

Royal Tyler'in ilk Amerikan komedisi olarak varsayılan 1787 yılındaki “The Contrast” adlı oyununda, tiyatroyu ahlaksız bir aktivite olarak gören, iyi kalpli ama sade bir karakter olan Jonathan, tiyatroya gitmesi için kandırılır. Sahne izleğinden sonra kendisiyle yapılan mülakatta sahne performansında ki öğretileri sanki var olan dünyada geçerliymişçesine savunmaya, konular hakkında edindiği bilgilere güvenerek yorumlarda dahi bulunmaya başlamıştır. New York şehrinde bulunan hususi ya da mülki mimari üzerine yorumlar yapar ve gözlemediği kişilerden birinin bir miktar elma suyuna bile sahip olduğunu düşünemeyeceğini kabul etmektedir. Bu metatiyatrallik açısından kesinlikle gülünç bir düşüncedir. Tiyatral anlamda yetkin bir seyirci olarak, çerçevenin varlığından haberdar olmayan (farkında olmayan) ve böylece sahne performansını kendi

dünyasının bir uzantısı olarak algılayan, tecrübesiz bir tiyatro seyircisi olan Jonathan'a gülebiliyoruz. Bu oyunda gözler önüne serilmek istenen çerçeve olmadan (sahne olmadan) tiyatronun da olamayacağıdır. Ve aynı derecede önemli olan şey seyircinin sahnenin varlığını destekleyebilmesidir. Çünkü sahne sadece tiyatral olayı yaratmaz aynı zamanda sahnede olan biteni gözlemleyen seyirciyi de var eder.

Lokadharmi ya da günlük davranışlar ve Notyadharmi özelleşmiş ve abartılmış performans eylemi. Eugenio Barba'nın "extra-daily" olarak adlandırdığı ikinci ifadenin gündelik olandan farkının kolaylıkla fark edilebileceğini farz etmemize rağmen durum her zaman böyle değildir. Bu performansı günlük hayattan ayıran ve onu ön plana çıkaran bir sahnenin varlığıdır. Guy Debard, gerçekte farklı olan bir kapsamda güçlü ve etkili bir şekilde şunu vurgular: "Bölünme" (ayrılma) olgusu dünya bütünlüğünün bir parçası ve onun bir miktarıdır. "Separation" (bölünme) görüntünün başı ve sonudur. Sahne elbette ki bir nesne veya görüntüyü çevreleyen, kısıtlayan, sınırlayan ve tanımlayan şeydir. Onun varlığı farklılık yaratır ve kendi doğasına bağlı olarak tiyatral alanı tiyatral olmayandan yani sahnede olanı sahnede olmayandan ayırır. Tiyatroya göre 'sahne' ifadesi günümüzde en azından batıya göre çok yüksek ihtimalle perde yerindeki kemerin bazı varyasyonlarını hatırlatır. Fakat, aslına çok uygun olmak zorunda değildir. Maskeyle oynanan geleneksel İngiliz oyununda örneğin oyuncular eve ya da konağa bazen sadece odanın içindeki her şeyi bir süpürge ile ortaya doğru süpürerek girerdi. Aynı anda da şu şarkıyı söylerdi: "Room room brave gallants all/ Pray give us room to rhyme". Oyuncular odayı bir sahne gibi tekrardan yaratıp odadaki eşyaları da birer seyirciye dönüştürürlerdi. Fakat daimi ve somut bir sahne alanı yoktu. Halk performanslarının biçimsiz alanları ile barok (şatafatlı) opera binalarının özenle hazırlanmış perde önleri arasında birçoğu açık sahne olmayan ama varlıkları sahne görevini üstlenen birçok sahne vardır. 19. Yüzyıl sonlarındaki resimsel sahnelerin çoğunda olduğu gibi bir arenanın kenarı ya da üç cepheli sahneler de bir nevi sanal çerçevelerle çevrilmiştir. Bu yolla mekan klasik manada net bir şekilde seyirciden ayrılmıştır. Bu soyut çerçeveler, halk sanatçıları ya da sokak sanatçıları tarafından biçimlendirilen görülmeyen fakat sıklıkla dokunulmaz olan alanların kıyı kesimleriydi. Fakat bütün sahneler çerçeve olarak fonksiyon gösterirken izleme alanları fiziksel sahneyle sınırlandırılmaz.

Patris Pavis'in vurguladığı gibi tiyatro oyun alanı ya da çerçevesi, sadece oyunun sergilendiği bir alan ya da sahne türü değildir. Daha geniş kapsamda, seyircilerin bir dizi tecrübe ve beklentilerine de atıfta bulunur. Çerçeve hem edebi hem de soyut olarak ele alınmalıdır (edebi anlamda performansın sıkıştığı yerden çıkamamasıdır) (soyut anlamda ise performansın bağlamlanıp öne çıkarılmasıdır). Çerçevenin fiziksel (somut) dışavurumunu düşünürken lokadarmi ve nadyadharmi ile bize olanak veren estetik yapı ve anlamlama sistemini ifade etmek için bu ifade bilinçli bir şekilde kullanılmıştır (hangisinin oyun hangisinin de hayatın kendisi olduğunu ayırt edebilmek için). 19. Yüzyıl ressamlarının resim sanatındaki somut çerçevenin işlevini sorgulamaya başlamaları gibi 19. Yüzyıl praktisyonerleri de tiyatrodaki çerçeve kavramını sorgulamaya başladılar. Macgowan ve Jones'un ileri sürdüğü gibi ön sahnenin elimine edilmesi, üç cepheli, arena ve yükselti sahnelerin ortaya çıkması sahnenin geleneksel sınırlamalarını aşmak için modern bir tasarımın parçası olarak görülebilir. Esasen, bu sahnenin kendisine saldıran şeydir. Ve böylece eğer biz sahne ya da çerçeve eşittir tiyatro diyebilirsek ki bu durumun doğal sonucu seyirciyi de yaratır. O zaman çerçeveyi gerçek ya da soyut manada bütünüyle elimine etmek anti-tiyatral bir hareket gibi görülebilir fakat aynı zamanda da avangardistlerin hedefledikleri gibi ritüelizm arayışının yani sanatsal icraatın içselleştirilebilme arenasının yeniden yaratımına olanak verebilir.

Rönesans'tan 19. Yüzyıla kadar çerçevelenmiş sahnenin kendine özgü amacı, deneyim dünyasının fiziksel bir simülatorünü yeniden oluşturmaktır. Sanatsal sahne Rönesans başlarında perspektif sanatındaki teknik gelişmeler sayesinde önemli bir yöntem olarak ortaya çıktı. Rönesans sanatı, gerçeği yakalamak için sahneyi temel bir mekanizma olarak ön plana çıkardı. Rudolph Arnheim'in de belirttiği gibi Rönesans sahnesi bir "figür" olarak işlev görürken, içindeki resim zemin olarak görülürdü. "Resimsel alan kendini duvardan ayırıp derin manzaralar yarattığında, odanın fiziksel alanı ile resmin dünyası arasında net bir görsel ayrım gerekli hale geldi". Matematiksel olarak kesinleşen perspektif resmin icadı genellikle Filippo Brunelleschi ve Leon Batista Alberti'ye atfedilir ve tekniğini 1436'da Della Pittura'da (resim) tanımlayan kişi yine Leon Batista Alberti olmuştur. Yöntemini tasvir ederken Alberti " öncelikle resim yapacağım alanın üzerine istediğim büyüklükte bir dikdörtgen çizerim ve bunu resmedilen konunun görüldüğü açık bir pencere olarak düşünürüm" diyerek açıklamıştır. Açık pencere tasviri

elbette ki tüm sanat dallarındaki resimsel gerçeklik için klasik bir mecaz haline gelmiştir. Bu sadece izleyiciyi ve sahneyi birbirinden ayırmakla kalmaz, aynı zamanda konunun görülebildiği çerçeve kavramını kurar. Çerçeve, bir sanat eserini yakalamak için gereken gerekli estetik mesafeyi yaratmaya hizmet eder ve aynı zamanda izleyici tarafından görülenleri sınırlar. Odak noktası (konu) çerçeveye sığan her şey olabilir ancak evrenin geriye kalan kısmı görsel olarak dışarıda kalsa da hala ifade edilebilir.

Arnheim'in de açıkladığı gibi “bu dünya, sadece derinlikte değil, aynı zamanda yanlamasına da sınırsız olarak algılanmıştır” böylece resmin kenarları kompozisyonun sonunu belirlerken, gösterilen alanın sonunu belirlememiştir.

Ancak pencere Alberti için sadece ilk adımdı. Gördüğünü tam olarak (perspektif açısından) yeniden yaratmak için pencere içine oluşturduğu ızgarayı büyük ölçüde perde olarak adlandırmıştır: “Gevşek bir şekilde ince iplikten örülmüş, istediğiniz renge boyanmış, daha kalın ipliklerle istediğiniz kadar paralel bölüme ayrılabilen ve bir çerçeveye gerilmiş bir perde. Bunu izleyiciler ile temsil edilecek nesne arasında kurdum, böylece görsel piramit örtünün gevşek dokusundan geçebilir. Sanatçı için perde şeffaf değildir, imge arabuluculuk yapar. Pencereden görülen yaşam geometrik şekillere dönüşür ve perdenin renklerini alır” (Aronson, 2002: 44).

Alberti pencere üzerine bir parmaklık önermiş olabilir ancak izleyiciyi saf gerçekliği görmekten alıkoyan bir tür büyü perdesini öne sürmüştür. Ancak resimsel gerçekliğin bir pencereden (ya da 19. Yüzyıl tiyatrosuna ait bir terim olarak dördüncü duvarından) yaşam olarak algılanması fikri bugün bile bilimsel objektiflik havasını korumaktadır.

Barok tiyatrosunda simülatif uygulamayla, sahneye perspektif resim çizerek, bir zamanlar matematiksel ve metaforik olan ve gözü aldatarak çalışan bir teknik elde edilmişti. Genellikle zorla perspektif düzenlemelere yerleştirilmiş olan boyalı yassı yüzey ve damlalar, esasen iki boyutlu bir boşlukta bir derinlik hissi yaratmışlardır. Önemli bir şekilde, bu tekniklerin en iddialı olanı, aslında doğada veya insan yaratılışında karşılaşılabilecek olanlardan ziyade alegorik mekanların yaratılmasında kullanılmıştır. Intermezzi'nin fantastik sahneleri bilinen perspektiften görülmeyecekti. Ancak on dokuzuncu yüzyılda, önce melodramda ve daha sonra doğal yapımlarda, perspektif olarak

boyanmış yassı yüzey ve damlalar yerini izleyicinin deneyim dünyasından ödünç alınan gerçek ve somut nesnelere bırakmış ya da bazı yenilikçi efektlerle desteklenmiştir. Böylece tiyatro, aktörün ya da metnin değil, görselin ve gösterinin dünyası haline geldi. Aristoteles'in "bir eylemi taklidi", Christian Metz'in filmi göz önüne alarak "scopic rejim" olarak atıfta bulunduğu şeye dönüşmüştür.

Perspektifin ortaya çıkışı, Martin Jay'in de belirttiği gibi, 'optiğin matematiksel düzenlilikleri ile Tanrı'nın iradesi arasındaki uyumu' sembolize ediyordu. Yani, tasvir edilen görüntü sadece bir pencereden gözlemlenen bir dünya olarak işlev görmüyor, aynı zamanda izleyiciyi Tanrı'dan yayılan ışık olan ilahi lux'e bağlıyordu. Bilim, dinin yerine geçtikçe, teokratik olan bir düzen için rasyonel bir düzen olarak anlaşılan şeyin yerine geçen perspektif imge oküler bilimciliğini şekillendirdi. Vurgulanmalıdır ki, perspektif, dünyanın algısını ve mekan anlayışını organize etmek için bir strateji olduğu kadar dünyanın bir kopyası değildir- tamamen bir çerçevenin algılanan varlığına bağlı bir stratejidir.

Perspektifin yaratılışı, iki nedenden dolayı tiyatrodaki sorun yaratır. Tek, düz, boyalı bir tuval yerine, üç boyutlu sahne alanı üzerinde birbirleriyle perspektifli bir ilişki içinde birden fazla tuval vardır. İkincisi, canlı aktörün varlığı sadece oyuncunun fiziksel boyutsallığı ile değil, aynı zamanda bir yaşamın eylemlerinin bir başkası üzerinde sahip olduğu duygusal ve psikolojik etki yoluyla algıyı zorlaştırır. (Zaten daha önce de bu çalışmada belirtildiği şekliyle, Alberti, yirminci yüzyılda Stanislavski ve Strasberg'in oyunculuk teorilerini açık bir şekilde tahmin ederken, perspektif görüntünün gerçekliğini anlamıştır. Resmin amacının 'historia' olduğunu söyleyen – ki bu onun gerçekten tamamen tanımlayamadığı bir terim olmuştur – Alberti, şunu belirtiyor: Bir 'historia', resimde tasvir edilmiş adamlar, resim ile dışa perspektif algı ile vurdurulduğunda ya da kendi duygularını olabildiğince açık bir şekilde gösterdiğinde, izleyicilerde duygu uyandıracaktır. Başka bir deyişle, resmin özneleri ile duyguların açıkça tanımlanması, seyircilerin o anki duruma uygun ya da belleklerindeki sabit duygularını uyandıracaktır.

Jay'in belirttiği gibi, Rönesans'tan modernliğe geçişte, "tuvaler, herhangi bir anlatı veya metinsel işlevle ilgisiz görünen daha fazla bilgi ile doluydu" ve resmin şekilsel işlevi anlatı ile ön plana çıkarılıyor, böylece "görüntünün dini veya başka şekilde herhangi bir dışsal amaçtan sıyrılıp özerkleşmesi sağlanıyordu". Sanatçının tuvalinde

olduğu gibi, on dokuzuncu yüzyılın ortasındaki sahne, sahnenin anlatı işlevini zorlayan 'bilgi' ile gittikçe daha fazla doluyordu. Aslında, Sembolist şair Stephane Mallarme'yi tiyatroyun 'yeniden türetilmesi' inancına iten şey karmaşa, ayrıntı, teknoloji ve günlük yaşamın unsurlarının tiyatro dünyasına (mobilya, yemek, aktörlerden ziyade 'gerçek' insanlara) girmesiydi. Eğer “tiyatroya karşı” bir savaş açılacaksa, bu oydu ve yirminci yüzyılın başındaki avangard hareketleriyle yankılandı.

2.2.2. Seyircinin Yeniden Yorumlanması

Eğer çerçeve sadece sahneyi değil, aynı zamanda seyirciyi de kapsarsa, o zaman tiyatroyu detheatricalize etmek seyircinin bu kurgulama içindeki rolünün doğruluğunu sorgulamak anlamına gelir. Seyircinin rolünü sorgulama ilk olarak Sembolistler tarafından yapılmış olsa da tohumları çok daha öncesinden ekilmiş olabilir.

“Jonathan Crary, 19.yy başlarında, görüntünün köklerini durağan sabit bağlantılardan sökmesinin bir sonucu olarak ‘izleyicinin tekrardan yapılandırılmasını’ tanımlamıştır. Her ne kadar Crary 19.yy’daki görüntü (imgelem) kavramının sosyal yapısına baksa da ve tiyatrodan rastgele bahsetmiş olsa da, esasen sahne onun ortaya attığı her konu için tartışmaya açık olan en önemli alandır” (Ackerman, 2006: 21).

Her ne kadar özenle hazırlanmış ön sahne çerçevesi, barok bir ürün olsa da, 19.yy ortalarına kadar sahne boşluğu tamamen ‘picture frame proscenium’ ya da bazen de “show sahnesi” olarak biliniyordu ve sadece dört köşe tarafından sınırlandırılmıyordu. Fakat bu gelişimin öncesinde sahne resminin kendisi (çerçeve ile sınırlandırılan) stabilitesini kaybetmeye başladı. “Perspektif görünüm için esas olan kanatların, dropların ve sınırların sabit olan yerleri ve öncelikli seyircinin sabitlenmiş yeri iki-üç boyutlu nesnelerin sahne üzerine rastgele yerleştirilmesine sebep olmuştur” (Ackerman, 2006: 22).

Elbette ki Richard Wagner Almanya-Bayreuth’taki kendi tiyatrosunda, gizli alanı tümüyle kapatan gizli çift perde ile sahne çerçevesini alaycı ama olağan bir şekilde sağlamlaştırarak seyirci ile alakalı en radikal düzenlemeyi sağlamıştır. İzleyicileri birer oyuncuya dönüştüren aslında mini-proscenia alanı olan oditoryum sıralarını elimine ederek ve daha da önemlisi ışıkları kapatıp seyirciyi karanlığa gömerek, Wagner bireysel

ve öncelikli seyirciyi ortadan kaldırıp, sıradan olan veya seyirciyi sınıfsız bir toplum haline dönüştürmüştür. Oysaki Wagner, izleyicinin kendisini gizli alandan sahne dünyasına yansıtmasını daha öncesinde zihninde canlandırmıştı. Wagner'den büyük ölçüde etkilenen Sembolistler, bu ayrımı ortadan kaldırmanın daha direkt yollarını aramışlardır. “Sembolist tiyatro, sahne ve oditoryumu birleştirmek için perde ve çerçeveyi sonlandırmanın yollarını aramışlardır. Crary,19.yy boyunca, izleyicinin ayrılmış kentsel alanlarla işler olmak zorunda olduğunu akıllara getirmiştir” (Aronson, 2002: 41).



Resim 13: Wagner'in Bayreuth Tiyatrosu

Erişim Adresi: <https://www.welt.de/debatte/kommentare/article158290259/Wie-Richard-Wagner>

Erişim Tarihi:2019

Wagner'in seyirciyi tekrardan yapılandırma teşebbüsü artan şekilde yabancılaşan kent yaşamına bir cevaptır. Mallerme'nin sahneyi maddesellikten çıkarma mücadelesi izleyiciyi değişen modern kent yaşamının dinamiklerine tekrardan adapte edebilmek adına bir adım olarak da yorumlanabilir.

Seyirci ve çerçeve konusu etkin kalmıştır. Yarım yüzyıldan fazla bir süre sonra, Jean Paul Sartre bu konulara metaforik bir yaklaşım getirmiştir. 'Being an Nothingness'ın III. Bölümünde Sartre bir parkta yalnız olma konusu üzerine düşüncelerini açık bir şekilde ifade etmiş ve nesnelere kendi bakış açısından tanımlamıştır. “Benim dünyamdaki bu şeyler gruplanıp benim bakış açımdan yararlı kompleks biçimlerle sentezlenmiştir”.

Sartre'in odağı katidir. O ya evrenin merkezinde ya da kendi tanımı ile görsel olan bu dünyanın merkezindedir. Barok tiyatro seyircisi (perspektif görünümlere metaforik pencereden bakan) Tanrısal ben merkezci bakış açısıyla parkta duran Sartre'dan farklı değildir. Fakat üç boyutlu nesnelere giriş görsel alanı karmaşıklştırmıştır. Daha önceden de olduğu gibi biz kübik bir alanda var olmaktadır, tamamen boylamsal bir dünyanın ortasında. Fakat sahnedeki alanı bir pencere ya da çerçeveden hayal meyal görebilen seyirci, görsel edinim için düzenlenmiş araçlara sahip olmak zorundadır. Böylece geleneksel dekor mantığında bütün dekorların yönü perde çizgisine dönüktü. (Tıpkı Leonardo'nun tablosu olan Son Akşam Yemeği eserinde olduğu gibi) Üç boyutluluk çerçeve içerisinde düzlemselleşir ve uzamsal ve kinetik mantık reddedilir ya da tekrardan ayrılır (Aronson, 2002: 45-47).

Paris'teki Naturalist Tiyatro Yöneticisi, Andre Antoine sahnedeki eşyaların, dekorların bu düzendeki yerleştirilme şekline ve sahneyi kayıp dördüncü duvar ve hatta tek bir görüş hattı varmışçasına düzenleme şekline isyan etmeye başlamıştır. Çoklu seyirci için çoklu bakış açıları yaratmışlardır. Bir manada, odak konusundaki bu bozulma Sartre'in sahnelemesinde de vücut bulmuş gibi gözükmektedir. Onun halka açık park alanına ikinci bir kişi gelir ve bu canlı bir kişi olduğundan Sartre artık odadaki kişi değildir. "Her şeye gücü yeten bir gözlemci fakat başka birinin odağındaki bir nesne olur. Artık bütün görüş açıları ilk gözlemciyi uzamsal olarak parktaki bütün diğer nesnelere eşit şekilde odaklar. Yani daha fazlası bu 'diğer' görüş hattının kesilmesine yol açar. davetsiz misafir bütün görüş alanında odak noktalarından birisi olur" (Ackerman, 2006: 24).

Sartre ifadesinde "uzaklık gördüğüm adamdan başlayarak gözler önüne serilir, bana doğru olan nesnelere gruplamak yerine benden akıp giden bir adaptasyon var şimdi" demiştir (Aronson, 2002: 273). Modern sahneleme ötekini sahneye girizgahı olarak da yorumlanabilir. Otomatik olarak merkezlenen odak bölünür. Görselin bireysel değişim göstermeyen nesneliliği zarar görür. Modern, yani post-Rönesans tiyatro, çerçevenin sağladığı kontrollü birleştirici bir şekilde imgelemesi üzerine kurulmuştur ki bu çerçeve, bireysel ya da grup seyirciyi veya tek güdümlü odağı işaret eder. Tıpkı Sartre'in izleyicinin pozisyonunu sorgulayarak, ikinci park sakininin çerçeve düşüncesini böldüğü

gibi, modernist tasarı bütün tiyatro olgusunu, çerçeveyi elimine etme ve değiştirme teşebbüsü ile sorgulamaya taşımıştır.

Roland Barthes, Baudelaire tiyatrosu üzerine olan makalesinde, teatrallığı “tiyatrodan noksan metin” olarak adlandırmıştır. Diğer bir deyişle tiyatrallık Barthes için, metin dışı dikkat çekici ve somut unsurların bütünlüğü olmuştur.

1880’li yılların sembolistleri, tiyatroyu teatrallikten kurtarmak istemişler. Tiyatrallık, onların ima ettiği biçimde tiyatronun amaçlarına yabancıydı ve tiyatronun manevi yönü ile çatışmıştır. Fakat tiyatroyu tiyatral yapan şey edebi üslubun aksine aslında görsel fiziksel ve dikkat çekici olmasıdır. Bu durumda de-theatricalize tiyatronun varlığını inkar etmekten başka bir şey değildir. Sembolist tasarı kendi tarihi kapsamı içerisinde anlaşılabilir elbette. Sahne amirlerinin ve teknisyenlerinin ihtisas alanı olan tiyatro, patlayan volkanların, yanan binaların, fırtınadan harabeye dönen gemilerin, tuzak kapılarının ve özel efektlerin tiyatro rezervini zaten yapmıştı. Melodramatik sahne de tamamen yok edilmemekle birlikte, dil, şiirsellik ve felsefe en aza indirgenmişti. Belli natüralistlik sahnelerde de tartışmaya açık şekilde bu böyledir. Fakat Sembolistler tiyatronun teknolojik yönlerine tamamen karşı değillerdi. İnsan olan oyuncunun varlığı onlar için tamamen lanetli bir şeydi. Maurice Maeterlinck’in “Menus Props Le Theatre” adlı eserinde Lear, Hamlet, Othello, Macbeth ve benzeri gibi eserlerin aslında sahnede sergilenmemesi gerektiğini ifade etmişti. Ona göre “sahne başyapıtların öldüğü yerdir”. Çünkü ona göre bir başyapıtın sunumu insani ve rastlantısal anlamda bir çelişkidir. “Bütün başyapıtlar birer semboldür ve bu sembol asla insanın aktif varlığı karşısında duramaz. Benzer şekilde, Mallarme, Wagner üzerine yorumda bulunarak, ‘sabit sahne ve gerçek bir oyuncu, tiyatral sanatın gerçek düşünsel niyeti ile çatışır. Eğer oyuncu yoksa sahneye gerekte yoktur ve böylelikle tiyatro metnin manevi, düşünsel dünyasına geri döner” (Ackerman, 2006: 28).

2.2.3. Çerçevenin Dağılması: Sembolizm, Fütürizm ve Ötesi

Sembolistlerin teatrallığe yönelik saldırılarına rağmen, görünüşte, aynı anda çerçeveye müdahale ederken veya aşındırırken performans metni oluşturmaya devam ederek, tiyatro fikrini tamamen ortadan kaldıramamışlardır. En dikkate değer örneklerinden biri -sonuçta başarısız olduğu düşünülse de - Solomon'un İncil şiirindeki

Theatre d'Art prodüksiyonu “Şarkılar Şarkısı” eseri yapımında parfümleri havaya saçma girişimi olmuştur. Metinde belirtilen terimleri uyandırmak ve belki de Baudelaire'in sone yazışmalarında “parfümlerine” atıfta bulunmak için, sahnenin önünde ve balkonda duran bazı Sembolizmci, el püskürtücüleri ile parfümleri seyircilere püskürtmüş oldukları not edilmiştir. Her ne kadar görsel ve işitsel öğelerin, tanım gereği, sahneden çıktığı ve bu nedenle izleyiciyi boğduğu iddia edilse de özel duyular (koku, dokunma, tat gibi) performansa dâhil edildiğinde, dördüncü duvarın gerçekten kırılmış olduğu düşünülmektedir (Aronson, 2002: 52-55).

Metin, ideal olarak seyirciyi oditoryum ve sahne arasındaki farklılaşmayı en aza indirmek ve böylece performansın içindeki izleyicileri etkilemek için sarsan, daha sonraki bir fütürizm aşamayı ele almak için kullanılan bir “duyu ağı” olmuştur. Aynı zamanda, performanslar oyun alanında var olan çerçevelenme duygusunu da ortadan kaldırmaya hizmet etmiştir. Örneğin Maurice Pottecher, 1895'te Bussang'da bir açık hava tiyatrosu olan Halk Tiyatrosu'nu yarattı. Mercure de France'ın editörü Alfred Vallette, bu tür tiyatroların tiyatrodan oynanamayan kısımları oynayabilmeye izin vereceğini öne sürmüştür. Muhtemelen, doğanın saf ortamında oynamak, tiyatro dışı'nın, tiyatro sahnesinde imkânsız olduğu düşünülen bir şekilde gelişmesini sağlayacaktı. Alfred Jarry bile “doğal dekorlara” övgüde bulunurken, seyircilerin bu tür tiyatrolara bisikletle ulaşabileceğini söylemektedir.

Doğal dünyanın sahnede illüzyonist tekniklerle tepkimesi sanata aykırıysa, sanatçının (ve metnin) doğanın içine yeniden sokulması, sahnenin yıkıcı etkilerini ortadan kaldırmaya devam etmiştir. Avangardistlerin de hedeflediği şey olan tiyatronun sahip olduğu manevi yararları ortaya çıkarmanın en etkili yolu olarak kabul edilmiştir. Bu kesinlikle Eleanore Duse'dan ilham alan Edward Gordon Craig'in Yunanlıların yaptığı gibi 'Açık Hava'da oynamayı' önerdiğinde aklında olan şeydi. Bunu yapması, tiyatronun alçakgönüllülüğünü ve aldatmacasını ortadan kaldıracaktı. “Açık hava öncelikle yaratılıştaki en yasal ve en yasadışı yerdir. Doğal olmayan dışındaki her şeye izin verilir. Eğer Baudelaire, Sembolizmci manevi babasıysa, o zaman sonesi 'Yazışmalar' sadece merkezi Sembolizmci sinestezi kavramını öngörmekle kalmaz, aynı zamanda açılış çizgileriyle de doğanın bağlantısını açık hale getirir” (Ackerman, 2006: 32).

Sembolist tiyatro sanatçıları, belirli durumlarda, doğanın tapınağına taşınmak, ormanlara taşınmak için fiziksel tiyatrosu reddetti. Tabii ki, pek çok devrimci harekette olduğu gibi, geçmişe bakıldığında görülen düzenin reddedilmesi tam olmaktan uzaktı. Pottecher'ın dış mekan sahnesinde olduğu gibi, doğaya taşınmak, çoğu zaman sahne yapısının bir park ortamında yeniden yaratılmasından çok daha az şey ifade ediyordu. Fakat yine de çerçevenin bir parçası olan tiyatro binasının mimarisi, doğanın kendisinin bir çerçeve haline gelmesi ve böylece bir bariyer oluşturmak yerine izleyiciyi bir araya getirmesi için elimine edildi. Fakat Sembolistler çerçeveden vazgeçemediklerinde bile, bir şekilde sahneleme fikrini değiştiriyorlardı. Oyun yazarı Pierre Quillard, ünlü Sembolist düşünceyi şöyle açıklamıştır;

Dil, diğer her şeyi yarattığı gibi sahneyi de yaratıyor. Sahnenin geleneksel çerçevesi, gözlemlenebilir dünyanın nesnelere ve imgeleriyle bolca doldurulmuş bir pencere olan gerçeklik üzerine Alberti benzeri bir pencere sağladıysa, Sembolistler bu görüşü tamamen reddetti. Çerçveleri, kısmen boyanmış bir fondan veya bazı ince kumaşlardan biraz daha az olan nispeten küçük ve düşündürücü manzara öğeleri içeriyordu. 1886 tarihli makalesinde, 'Wagnerian Painting' eleştiririni Teodor de Wyzewa, 'sanatın bilinçli bir şekilde, evrenin toplam yaşamını, yani ruhu ifade etmek için, işaretler yoluyla yeniden yaratması gerektiğini açıkladı. Daha sonra "ruhumuzun yaşamının" en temel unsurunun "his (algı)" olduğunu varsaymaya devam etti. Bu nedenle, bir sanat eserinin (ve bir tiyatro eserinin ima edilmesiyle) anlaşılması, çerçeve içindeki rasyonel ve nesnel betimlemelerle sınırlı değildir; daha doğrusu, Wyzewa'dan alıntı yapmak gerekirse, 'Ruhta muazzam bir akışa benzer bir şey ortaya çıkar, dalgalar kafa karışıklığında kendilerini kaybederler.' Çerçeve, başka bir deyişle, çözülür ve seyirci / gözlemci eserin bir parçası olur. Quillard'ın Kesik Elli Kız'ın satırlarında belirttiği gibi sınırlar sona ermektedir: "Dünya, yaşam, hisler, kaybolun, solun, tükenin (Aronson, 2002: 67)

On yedinci yüzyıl Hollanda resminin bir analizi olan Açıklama Sanatı'nda, Svetlana Alpers, İtalyan Rönesans resminin bir anlatı sanatı olduğunu öne sürerken, Hollandalılar, fotoğraflarını, önemli insan eylemlerinin taklitlerinden ziyade dünyayı tarif eden bir tasvir olarak sunar. Sonuçlardan biri izleyiciyi merkezden almak veya hatta izleyicinin varlığını görmezden gelmektir. Martin Jay şu cümlelerle belirttiği gibi, "Dahası, bu dünya, tamamen Albertian penceresinin çerçevesi içinde değil, bunun yerine onun ötesine uzanıyor gibi görünüyor. Anlatmaya devam ettikçe çerçeveler varlığını sürdürüyor – sonuçta onlar birer resim- ancak bunlar gelişigüzel ve Güney sanatında hizmet ettikleri toplayıcı işleve sahip olmaktan çok uzak" (Ackerman, 2006: 33)

Benzer bir analiz, özellikle Alfred Jarry'nin Ubi Roi'sinin meşhur dekoru olan Symbolist scenografisine de uygulanabilir. Sahneden etkilenmiş olmasına rağmen manzara artık taklit edici olmamıştır; artık dış dünyayla hiçbir bilimsel ya da nesnel şekilde ilişkili değildir. “Vuillard, Serusier ve Toulouse-Lautrec gibi sanatsal bir hayal ekibi tarafından resmedilen sahne Jarry'nin deyimiyile, mavi gökyüzünün altındaki karla kaplı düzlüklere açılan kapıları, kapılarını açmak için açıkken raflar üzerinde sallanan saatlere sahip süs eşyaları ve yatakların ayakuçlarında küçük filler rahatça otlayabilsin diye büyüyen palmye ağaçlarının üzerinde tasvir etmiştir” (Aronson, 2002: 72). Alpers'in Kuzey ve Güney Rönesans sanatı arasındaki ayrımı tanımlaması, Ubi ortamına eşit olarak uygulanabilir: “Birkaç büyük şeye karşı birçok küçük şeye çekilen dikkat; ışık ve gölge tarafından modellenen nesnelere karşı nesnelere yansıyan ışık; açıkça seçilebilir bir alana yerleştirilmeden fark edilen nesnelere yüzeyi, renkleri ve dokuları; açıkça çerçevelenmiş olana karşı çerçevesiz bir görüntü; böyle bir izleyiciye sahip olana kıyasla açıkça konumlandırılmış bir izleyiciye sahip olmayan bir sahne” (Aronson, 2002: 73)

Tamamen teknik anlamda, Ubu senografisi sahnenin çerçevesini ihlal etmez. Bu çerçevenin, aslında, dekorda birikmiş görünüşte bağlantılı olmayan farklı nesne ve stillerin herhangi bir şekilde anlaşılabilmesi için aslında gerekli olduğu iddia edilebilir. Ancak bu ünlü tasarım, onu ön plana çıkaran herhangi bir sahne fotoğrafından oldukça farklıydı. (Ubu'nun gerçek skandalı ve gerçek devriminin, metinde ya da oyunculukta olduğundan daha çok scenografisinde olduğu söylenebilir.) “Birliğin tamamen göz ardı edilmesi, bir çerçeve fikriyle alay ediyor gibiydi. Bir çerçevenin asıl amacı, içinde bulunanı içermek ve birleştirmekse, bu dekor çerçevenin bütünleştirici işlevine karşı gelmiş ve bu anlamda izleyiciler tarafından tutulan dünya düzeni ve algısı kavramına meydan okumuştur” (Aronson, 2002: 75).

Ancak, pek çok şeyde olduğu gibi, tiyatro pratiğinin geleneklerine radikal biçimde meydan okuyan, bu konuda modernist bir anti-teatralitenin somutlaşmış örneği olan Fütüristler olmuştur. Tiyatro çalışmalarının çoğu üç kategoriye ayrılıyordu. Geleneksel tiyatroya en çok benzeyen biçim, tanımı gereği, çok kısa bir süre içinde, birkaç dakika içinde birkaç sözcük ve jest, sayılamayan durumlar, duyarlılıklar, fikirler, duygular, gerçekler ve semboller şeklinde sıkıştırılması gereken veya sentezler olmuştur.

Bunlar birkaç satırdan birkaç sayfaya kadar uzanan skeçlerdi. Geleneksel dramatik yapıları ve tahrif edilmiş türleri zorladılar ve bunlar genel olarak geleneksel bir aşamada gerçekleştirilse de - böylece izleyicilerin yıkılacağı bir dizi beklentiyi ortaya koyuyorlardı - niyetleri, çerçevenin doğasının tüm önyargılarını parçalamaktı. Fütürist Sentetik Tiyatro Manifestosu aşağıda yazılanları ilan etti:

“İzleyicinin duyarlılığını keşfederek, en tembel katmanlarını mümkün olan her yolla karıştırarak; sahne ve izleyici arasına duyu ağları atarak önyargıların önyargısını ortadan kaldıracamız; sahne eylemi orkestra koltuklarını ve de izleyicileri istila edecek” (Ackerman, 2006: 34).

Manifesto, “teatrallığın önyargısını” açıkça “yaşamın kendisi” lehine reddetti. Fütüristler ayrıca, sık sık isyanlarla veya en azından sanatçılar ile izleyiciler arasında enerjik enerji alışverişiyle sonuçlanan kışkırtıcı konferanslar şeklinde performanslar gösteren serate veya akşam programlarını sundular; kamuya açık yerlerde olay ya da hadiseler yarattılar - mesela tren istasyonlarındaki yumruk kavgaları, şüphesiz yoldan geçenleri meşgul edecekti. Fütüristlerin amacı, sahne ve oditoryum arasındaki ayrımı bulanıklaştırmak ve bu süreçte yaşam ve sanat arasındaki ayrımı gizlemektir. “Batı tiyatrosunun on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldaki önemli dönüşümlerinden biri, salonlardan şehre taşınmaktı. Tiyatro burjuva hale gelince kentleşmeye başladı. Fütüristler bunu bir sonraki mantıklı adıma taşıyorlardı - tiyatronun duvarları dağıtılarak kentsel çevrenin kendisi tiyatro oldu” (Ackerman, 2006: 34).

Buradan, sahnenin çerçevesinin tamamen çözülmediği takdirde, sahne çerçevesinin geçirildiği avangard olayların bir likidini okuyabiliriz: Dadas'ın kabare performansları, Dadatours gibi kentsel Dada olayları ve tüm diğer incelikler arasında, icat edilmiş bir kuşdili okuyarak evinin önünde bir ağaçta oturan olan Tzara Tristan'ın proto-performans sanatı. Kokoschka'nın Katil, ve Kadınların Umutları gibi bazı eski Expressionist gösterileri, Vallette ve Jarry'nin savunduğu gibi, doğal ortamlarda sunulmuştur. Meyerhold'un St Petersburg'daki sembolist gösterisi, daha sonra Nikolai Okhlovkov'un Moskova Gerçekçi Tiyatrosu'ndaki çalışmaları ve Polonya'daki Andrzej Pronaszko ve Szymon Syrkus'un sahnelemeleri bir kez daha sahne çerçevesine meydan okumuştur (Aronson, 2002: 78).

Max Reinhardt, 1901 gibi erken bir tarihte, “benim için sahneyi dünyadan ayıran çerçevenin hiçbir zaman önemi olmamıştır... ve bu çerçeveyi kıran her şeyin etkisini güçlendirir ve genişletir, izleyici ile etkileşimi artırır; samimiyet veya anıtsallık yönünde

olsun ya da olmasın, her zaman bana hoş görünmüştür” demiştir. Rheinland, Salzburg'daki açık hava sahnelemelerinde ve “Beş Bin Tiyatrosu” olarak adlandırılan orijinal tasarımlarında (ancak Grosses Schauspielhaus gibi son tezahüründe olmasa da) özgün tasarımlarında, bu düşünceleri uygulamaya koymuştur. “Mimari olarak, Emile Jacques-Dalcroze'nin Hellerau'daki (euritmi geliştirdiği ve Appia ile çalıştığı) tiyatrosu, Capeau Viexus Colombier, Norman Bel Geddes'in birkaç tiyatro projesi ve Erwin Piscator'ın yapımlarının birçoğu, en iyi bilinenlerden bazıları olmak üzere sahne ve oditoryum arasındaki mesafeyi kapatmıştır” (Aronson, 2002: 80).



SONUÇ

Teatral alan, kamusal alan olma özelliğini kaybetmiş, üzerinde egemenin ayak izlerini taşıyan ideolojik bir alana dönüşerek evrimini devam ettirmiştir. Ezilenler ile egemenler arasındaki mücadelenin taraf kuvvetleri, teatral etkinlikleri özgürlükçü, direnişçi ya da tahakkümcü konumlara yerleştirip teatral alanları şekillendirmeye devam ediyorlar. Teatral alanı iktidar ilişkileri bağlamında ele aldığımızda boş alanda ya da çerçevenin dışına çıkıldığında, konumlanmanın ezilenler açısından yapısal ve stratejik olarak önemli olduğunun altı çizilebilir. Teatral etkinlik özgür bir edim olarak başlıyor, sınıflı toplumların ortaya çıkmasıyla birlikte etrafı kapatılmaya başlanmış, kamusal alanı kaybetmiş, sınırları katılaşmış yapı git gide artan bölünmeler yaşamıştır. Ezilenler açık alanlarda gerçekleştirdikleri etkinliklerle teatral alanda direnişlerini sürdürmüştürler. Baskı arttıkça teatral etkinliklerin çevresi sarılıyor. Daha sonra tiyatro yapılarına dönüşen mekanlara bütün teatral alan tıklmaya çalışılmıştır, kuramsal çatışma şiddetlenmiştir. “Tiyatro sokaktan alınmıştır, yeni egemen sınıfın baskı ve biçimleyici silahına dönüşmüştür. Mekanlara sıkıştırıldıklarında da mekanlarda direnişin çatlaklarından dışarıya çıkmış ve boş alan inşa etmeye başlamışlardır. Ezilenlerin geliştirdikleri halk tiyatrosu hareketleri, tiyatro yapılarına tutsak edilen teatral etkinlikleri, alan-dışına çıkarmışlardır” (Altun, 2012: 17).

Yirminci yüzyılın ilk yarısının iki büyük teorisyeni olan Artaud ve Brecht, elbette, tiyatro çerçevesine meydan okumuştular. Artaud, ünlü mekânlara yine ünlü mekanlarda çağrıda bulunmuştur: “*Sahneyi ve oditoryumu kaldırıyoruz ve eylemin tiyatrosu olacak herhangi bir bariyer bölümü olmadan tek bir yerde değiştiriyoruz*” (Ackerman, 2006: 35). Brecht, diğer taraftan, çerçeveyi ortadan kaldırmak istememiştir; Perdeden uzaklaşarak ve sahnenin teknik unsurlarını açığa vurarak, sahnenin önüne çıkarak seyirciyi drama tarafından kullanılan tiyatro araçlarının farkında olmaya zorlamıştır. Bunu yaparken, seyirci soğuk bir şekilde yeniden çerçeveselendiriyor veya aktif olarak cevap verebilmek için içeriği yeniden konumlandırabiliyordu. II. Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'daki tiyatro sanatçıları, bu yazarların biri veya her ikisinden, özellikle de sahneleme ve tasarıma yeni bakış açıları ile meydan okumaktan esinlenen deneysel veya öncü bir tiyatro oluşturmuşlardır.

Tüm bu alternatif aşamaların altında yatan varsayım, yaygın bir şekilde uygulandığı gibi, bir izleyicinin ilgisini çekmekte ve anlam ifade etmekte gittikçe etkisiz kalıyordu; sanki Alberti'nin penceredeki ağı artık görüntüyü analiz etmek için bir araç sağlamıyordu, ancak sadece onu gizlemek için hizmet ediyordu. Bu nedenle, tiyatroya ait ilk gösterge olan sahne, yaşama daha çok benzeyen fiziksel bir form lehine hareket etmek için ortadan kaldırılmak zorunda kaldı. Gerçekte, elbette, bu projeler proscenium veya diğer geleneksel aşamalardan sonra “gerçek dünya” ile daha fazla ilişki kurmuyordu. sahne için yeni bir işaretler dizisini değiştirerek, basitçe günlük varoluşun algılanan yapısına atıfta bulundular ve bu nedenle kısa bir süre için daha büyük bir şok gerçeklik bir yanılısına yarattıklarını öne sürdüler.

“1971'de Paris gazetesi Le Monde 'İki popüler tiyatro teorisi' adlı bir tablo yayınladı. Brecht'in epik ve dramatik tiyatrodaki ünlü karşılaştırmasını yineleyen tablo, sol tarafta 1950'leri ve sağ tarafta 1970'leri kategorize eden iki sütundan oluşuyordu. 'Nerede' başlığı altında şunlar yazılıydı:” (Ackerman, 2006: 36)

I	II
Yeni öneriler	Eserin yeri; sokak
Proscenium kemeri yok	Herhangi karmaşık bir yapı yok
Halka açık	Halkın tam içinde

O andan itibaren algılandığı gibi, tiyatro artan adımlardan proscenium'dan uzaktaki tiyatronun sokaklar için tamamen terkedilmesine bırakılmıştı. ‘Halka açık’ ifadesini hem Alberti'de hem de Sartre'in mekan organizasyonunda olduğu gibi görüş çizgileri anlamında alırsak, savaş sonrası tiyatro yalnızca izleyicinin merkeziliğine ve oküler-merkezciliğine meydan okuyordu. Bununla birlikte, yetmişli yıllarda, herhangi bir mekansal örgütlenme ilkesi, tüm perspektiflerin mümkün olduğu ve odak noktasının sokaklardaki trafik akışının enerjisiyle sürekli değişebileceği, merkezi olmayan bir anarşinin lehine bırakılmış görünüyordu. 1970'lerin ortasındaki son noktadan itibaren, geleneksel sahnenin bütün düşünceleri, Grotowski, Kantor, Schechner, Schumann (Ekmek ve Kukla Tiyatrosu) ve diğerlerinin çalışmaları tarafından yok edildi (Ackerman, 2006: 36-38). Bu çalışmanın büyük bir kısmı, “çalışma yönteminde” doğayı taklit ettiği için John Cage'in “şans” kavramına fenomenolojik bir eşdeğer olarak görülebilecek “çevre tiyatrosu” olarak adlandırılmıştı. Tiyatro yıllar boyu gözlemlenmesi ve dersler

çıkarılması öğretisi ile hareket etmiştir fakat hayat deneyimlemekten geçer. Hayatın her anını deneyimleyerek belirli perspektiflere oturtmak insanın öz doğasında var olmuştur her zaman. Eğer tiyatralıktan sıyrılmak ve öz alışkanlıklarımızla deneyimlemeye tekrar başlayacak olsak o halde seyircinin adı katılımcı ve ya deneyimleyici olabilmeli. “Rönesanstan ve antik Yunanistan'dan beri olsun ya da olmasın, Tiyatro seyirciyi yaşam simülasyonunun pasif bir gözlemcisine dönüştürmüştü. Çerçevenin ortadan kaldırılmasıyla gelen tiyatroya karşı bu reddediş ile sadece eğlendirmek için değil, dönüşüm yapmak için izleyicinin de performansta aktif bir rol oynaması amaçlanmıştır” (Ackerman, 2006: 36-38)

Avangart tiyatro kuramcıları, yazarları ve uygulamacıları Rönesans'dan bu yana çerçeve sahnelerin içine giren ve bir metnin sahneye uyarlanması formatına dönüşen, sadece belli bir sınıfa hitap eden geleneksel tiyatronun zaman içinde yitirilen özelliklerini yeniden kazanmak için köklerdeki ritüel araçların araştırılmasını ve kullanımını öngörmüşlerdir. Grotowski, sahnenin teknik donanımlardan vazgeçmeyi denemiş ve tiyatrodan öze dönmenin önemini savunmuştur. Grotowski'nin, Artaud'nun kolektif bilinçaltı ve söylenceler ilişkisini izlediği görülmektedir. Artaud'nun öne sürdüğü gibi, alanın boşaltılması yan anlam yüklerinden kurtulması demektir. Aynı ortak payda 'Boş Alan' önerisiyle Peter Brook için de geçerlidir (Akıncı, 2017: 3). Brook, ritüelizm ile bezeli fiziksel anlatımın köklerini araştırmayı hedef edinmiştir. Dil yerine sesi kullanarak, törenselliği öne çıkararak Artaud'un açtığı yoldan ilerleyen çağdaş yönetmenlerden birisi olmuştur. Brook'a göre boşluk aslında kendisini de içine alan başka bir boş hücreden oluşmuştur. Temel olarak Cezanne'nin doğayı hapsedtiği alan kendisinden başka bir şey değildir. Her boşluk kendini başka bir boşluğun içine hapsetmiştir. Bachelard'ın boşluk kavramı üzerine incelemeleri Brook'un savlarını destekler nitelikte sahnenin reddedilmesinin bir başka dayanağı olabilir.

Kendini dünyaya açmak, ya da Bachelard'ın sözünü ettiği gibi gördüğümüzün düşünüyü kurabilmek için insanın kendini gündelik olanın kaygısından kurtarması gereklidir. Bir başka deyişle dünyanın doluluğundan, ağırlığından sıyrılmak gerekir. Böylesi bir varoluş deneyiminde, insanın sığınağı düşlerinden yarattığı evidir. Fantezi; iç içe geçmiş, sonsuz şeylerin katı evreninde insana varoluş olanaklarını olabildiğine sunan bir boşlukta filizlenebilir ancak. Bachelard için böylesi bir boşluk yalnızlıkta kendine yer

edinir ve böylelikle kendinde bir varlık oluşur. İnsanın kendi yalnızlığını yaratabilmesi, kendinde bir boşluk yaratabilmesiyle eşanlamlıdır. Ruhsal yalnızlık için bile bir uzam gereklidir. Doğa içeridedir, demiştir Cezanne. Fantezilerin yaşamı kurgulayabilmesine olanak sağlayan, yaşama kendinelik ve biriciklik kazandıran karşıt doğadır bu. Sanatçı bir anlamda bu boşluğa bedenini ve deneyimlerini katan insan olmuştur. Nesneyi işaret ederek ona anlamlar yükleyen dil'in kavramsal dünyası ile sanatçının deneyimi boşlukta çatışır. Nesnelere soyut işaretlerin dolayımı ile anlamlar yükleyen dilin kavramsal boyutu ile akıl ve duyumların bütünlüğüne dayalı beden deneyiminin yarattığı algı kadim bir ontolojik çatışma halindedir. Boşlukta hakikat yaratma çabasının yöntem farklılığı çokça tecrübe edilmiştir, tarih boyunca bu çatışmaya farklı perspektiflerden ve disiplinlerden bakabilmek elbette mümkün olmuştur. İçinde bulunduğumuz yüzyılın sanatla olan hesaplaşması çoğu zaman Sanat ve Uygarlık arasındaki çatışmanın kökenini oluşturmuştur, tıpkı daha önceki yüzyıllarda filozofların, kuramcılarının tartıştıkları gibi. Ancak bir tarafıyla trajik gelen sonuç neredeyse hep aynı kadere mahkum, sanki tüm bu tartışmaları boşluk kendi içinde yankılandırarak yok ediyor ya da bizlerden uzaklaştırıyor.

Bu araştırma ve derleme çalışmamızın inceleme biçeminde, insan ve toplum odaklı olunmasına rağmen aynı zamanda tiyatro sanatında insanın varlığının - ya da yokluğunun - temelde hep hissedildiğini biraz da romantik bir biçimde ele almaktan geri durulmamıştır. Öyle ki seyircinin yorumlanma şekli ne olursa olsun hala tiyatrolarımızın korunaklı, steril biçimlerle var olması ve hatta kurumlaşmış kutsal tiyatro kalelerine dönüştürülmüş olması bir tarafıyla da hüznü bir sorgulamaya itiyor kendimizi. Yakın zamanda Süreyya Karacabey'in kaleme aldığı yazıda bahsettiği kadar duvarlara sarılı, sınıfsal ayrımı onaylayan ve hala burjuvazi kokuyor olmakla yüzleşmek zorunda kalınmıştır.

Tiyatro binalarının önünden yorgun adamlar ve kadınlar geçer, evlerine ekmek götürme yükleri yüzünden omuzları erken çökmüş, yüzleri yaşsız çocuklar geçer, tiyatro binalarının önünden sokak köpekleri ve kediler geçer; kâhırlı bir hayatın bütün yükleri sokaktan geçer. Siz koltuklarınıza yerleşmişken, evine çok gecikmiş temizlikçi kadın, onu hiç mutlu olmadığı evine götürecek otobüse koşmaktadır, sokak çocukları geceyi geçirecekleri korunaklı bir yer aramaktadır, siz orada otururken park orospuları, umumi helalarda iş bitirirler. Sokakların vahşi cangılında yolunu arayan bir adam usulca sizin dibinizden geçer ve o da anlamaz neyin dibinden geçtiğini. Siz orada otururken birisi sokaktan alınır belirsiz bir

adrese götürülür. Her şey siz oradayken olur, içinde olduğunuz binaların dibinde, ruhunuz bile duymaz.

O sesler, o çığlık, o yakarma sahnedeki seslere hiç karışmaz, çünkü kimse binanın dışından akan vahşi nehrin çağılığını duymaz. Duysa repliğinden utanır oyuncu, sokaktaki bağırış onun sesini bastırır, duysa, içerinin sıcağına sığınır kediler ve köpekler. Sahnenin sesi tuhaf bir uğultuya dönüşür, içinden uzun ölümlerin geçtiği bir tünelin uğultusuna.

Oyun bitip evlerinize dönerken, henüz sönmemiş ışıklarınıza ecnebi bir memleket gibi bakan çırak çocuklar geçer tiyatronun karşısından, operada asılı kalmış bir sopranonun sesini, kendi hayatının çığlığına ekleyerek, çok uykulu bedenini onu, sizlerle ters yöne götüren gece otobüsünün koltuğuna gizleyerek. Arka sokakta biri bıçaklanır, öteki umutsuzca sığınacak bir yer aramaktadır.

Hiçbiri tiyatronuzun içinden geçmez, hiçbiri sizi oyununuzdan utandırmaz, dışarıyı, içeriği doldurmaz. Binalarınızın önünden otobüsler geçer, tabut evlere ölümler taşıyan otobüsler. Hiçbiri orada durmaz, camlara başlarını yaslamış kent hayaletleri sadece ışıklarınıza bakar ve anlar, oradaki hayatın kendisinin olmadığını; anlar, giremeyeceği kapılardan bir kapıdır tiyatronuzun kapıları.

Söyleyin şimdi, böyle tiyatro olsa ne olur, olmasa ne? Kendini sokağa kapatmış bir tiyatro ölüdür, içinde çok üşümüş birinin ısınmadığı tiyatro sadece mezarlıktır. Gidin ve her gece gömün ölümlerinizi (Karacabey, 2010: 1-2)

KAYNAKÇA

- Ackerman, P. (2006). *Creative Destructions on the Modernist Stage*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Adorno, T. Ç. (2016, Aralık 1). *Günümüzde Sanat ve Din Üzerine Tezler*.
<https://oggito.com/icerikler/gunumuzde-sanat-ve-din-uzerine-tezler/21722>
adresinden alındı
- Akıncı, S. (2017). Avangart'tan Çağdaş'a: Tiyatro ve Uzam. *Hacettepe Üniversitesi Sahne ve Müzik Eğitimi Araştırma Dergisi*, 3.
- Altun, H. (2012). Mekan Üzerinde Mücadele: Egemen(lerin) Tiyatro Yapılarına Karşı Boş Uzamda Direnme ve Ezilenlerin Belleği Olarak Teatral "Alan Dışı"nın İnşası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 7-31.
- Aronson, A. (2002). *Avant-Garde Scenography And The Frames of The Theatre*. Toronto: University Of Toronto.
- Aşkın, Z. (2011). Heidegger ve Adorno'nun Perspektifinden Teknik Kavramının Değerlendirilmesi. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 49.
- Bürger, P. S. (2012). *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, R. (1972, 04 21). Critical Essay For Avant-Garde. *Northwestern University Press*, 67.
- Baynes, K. (2012). *Art In Society - Toplumda Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bayramoğlu, İ. (1995). Alternatif Tiyatro, Kendini Riske Eden Tiyatrodur. *Agon Tiyatro*, 21.
- Boal, A. Ç. (2014). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Calinescu, M. (2013). *The Idea Of The Avant-Garde*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Candan, A. (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Cardullo, B. (2012). *Theories Of The Avant-Garde Theatre*. Plymouth: Scarecrow Press.

- Cebraioğlu, O. (2009). Modern/Postmodern Sürecinde Plastik Sanatlarda Estetik Arayışlar ve Sanatçının Avangard Tutumu. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 132.
- Chambers, C. (2002). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. London & New York: Continuum Press.
- Çelenk, S. (1992). *Seçenek Tiyatrosunun Kısa Tarihi*. İzmir: Altinkent Yayıncılık.
- Dacheux, É. (2012). *L'Essentiels d'Hermes: L'espace Public - Kamusal Alan: Demokrasinin Anahtar Bir Kavramı*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir, E. (2014, Şubat 06). *Foucault'da İktidarı Yeniden Düşünmek*. Birikim: <https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/541/foucault-da-iktidari-yeniden-dusunmek#.XU2gr1BS9TY> adresinden alındı
- DiCenzo, M. (1990). *The Politics of Alternative Theatre in Britain*. New York: Cambridge University Press.
- Dinçel, B. İ. (2006). Burjuva Dramı, Denis Diderot Ve Tiyatroda Gerçekçilik. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 56.
- Dural, A. (2012). Antonio Gramsci Ve Hegemonya. *Electronic Journal of Social Science*, 309-321.
- Freeman, S. (2006). *Towards a Genealogy and Taxonomy of British Alternative Theatre*. Cambridge - UK: Cambridge University Press.
- Gül, H., & Diğerleri, V. (2016). Antik Çağdan Günümüze Kentsel Kamusal Mekânın Dönüşümü. *Şehir ve Medeniyet Dergisi*.
- Habermas, J., & Çev.T. Bora-M.Sancar. (2014). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Habermas, J., & Çev:Erol, N. (1995, Şubat 17). *Critical Theory and Society: A Reader*. Birikim: <https://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4966/kamusal-alan-ansiklopedik-bir-makale#.XT8sX1BS9TZ> adresinden alındı
- Habermas, J., & Sunuş: Hatay, Y. (2018, Ekim 18). *Jürgen Habermas: Kamusal Alan*. Oggito: <https://oggito.com/icerikler/jurgen-habermas-kamusal-alan/63336> adresinden alındı
- Heidegger, M., & Çev: Tepebaşı, F. (2011). *Der Ursprung des Kunstwerks – Sanat Eserinin Kökeni*. Ankara: De-Ki Yayınları.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

- Ionescu, E., & Çev: Çamurdan, E. (2012). Avangard Tiyatro Üstüne. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 74-78.
- İlkyaz, F. G. (2013). Sanatta Avangardın Tüketimi Üzerine. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 30.
- İyi, S. (2015). *Etik Nedir ?* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kızılar, F. (2006). *Moderniteden Postmoderniteye Kavramsal Bir Yolculuk*. Erzurum: Salkım Söğüt Yayınları.
- Karabulut, D. (2018). Modernite Ve Mekân İlişkisinin Virginia Woolf Ve Arnold Bennett Üzerinden Okunuşu. *Ankara DTCF Dergisi*, 442.
- Karacabey, S. (2003). Modern Sonrası Dramatik Metinler/ Dramatic Texts in Postmodern Period. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 46.
- Kernodle, G. R. (1970). (1970) *From Art to Theatre Form and Convention in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press. Chicago: University of Chicago Press.
- Kurtdaş, Ç. (2018). Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramında Kitle İletişim Araçları Ve Toplumsalın Sonu. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2012-2023.
- Marx, K., Beech, D., & Gen, Ç. E. (2019, Şubat 01). *Kapitalist Üretim Tarzında Meta ve Sanatın Metalaşması Üzerine Karl Marx, Dave Beech, Çeviri: Elçin Gen*. Skop Sanat Eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/kapitalist-uretim-tarzinda-meta-ve-sanatin-metalaşması-uzerine/4433> adresinden alındı
- Nochlin, L. (1980). *The Politics Of Vision*. New York: Harper&Row Publishers.
- Odabaş, U. K. (2018). Tarihsel Süreçte Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü ve Habermas. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2052.
- Olgun, H. B. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt Ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, 45-54.
- Ö. Tarhan, I. (2016). *Kamusalın Politik İçeriğinin Mekana Yansıması Bağlamında Kentsel Kamusal Mekanda Güç Mücadelesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi / Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Önk, Ü. Y. (2009). Baudrillard Perspektifinden Bir Kitle İletişim Ve Sanat Aracı Olarak Simülasyon Evreninde Televizyon. *Selçuk Üniversitesi İletişim Dergisi*, 203.

- Pajmans, T. (2018). *The iconic Fountain (1917) is not created by Marcel Duchamp* . "SeeAllThis" : <https://seeallthis.com/blog/the-iconic-fountain-1917-is-not-created-by-marcel-duchamp/> adresinden alındı
- Poggioli, R. (1968). *The Theory Of The Avant-Garde* . Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Sarılioğlu, R. I. (2019). Caspar David Friedrich: Boşluğun Kökeni. *Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science*, 162-177.
- Shank, T. (2002). *Beyond The Boundaries: Alternative Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Sokullu, S. (1969). Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi, Tarihsel Gelişim. *Ankara: Devlet Tiyatrosu Yayınları*, 10-11.
- Sokullu, S. (1988). Alternatif Tiyatro Serüveni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 51.
- Sokullu, S. (1990). Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu. *Ankara DTCF Dergisi*, 427-438.
- Solak, S. G. (2017). Mekan-Kimlik etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 34.
- Soylu, Ç. (2019, Haziran 08). "Biz", "1984" ve "Mülksüzler" Üzerinden 20. Yüzyıl Distopyalarında Duvar Metaforu. Skop Sanat Eleştirisi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/%e2%80%9cbiz%e2%80%9d-%e2%80%9c1984%e2%80%9d-ve-%e2%80%9cmulksuzler%e2%80%9d-uzerinden-20-yuzyil-distopyalarinda-duvar-metaforu/5082> adresinden alındı
- Şener, S. (1995). Günümüz Tiyatrosunda Alternatif Arayışlar. *Agon Tiyatro*, 28.
- Şevki, A. (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Ankara: Havuz Yayınları.
- Yükselbaba, Ü. (2012). *Habermas ve Kamusal Alan: Burjuva Kamusal İlkesinden, İletişimsel Kamusalığa Geçiş*. İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.
- Yılmaz, S. (2011). 20.Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 376.