

MEKAN ÜZERİNDE MÜCADELE: EGEMEN(LERİN) TİYATRO YAPILARINA KARŞI BOŞ UZAMDA DİRENME VE EZİLENLERİN BELLEĞİ OLARAK TEATRAL “ALAN DIŞI”NIN İNŞASI¹

SPATIAL STRUGGLE: RESISTING IN EMPTY SPACE AGAINST
THE PLACES OF DOMINANCE AND THE CONSTRUCTION
OF “OFF-SPACE” AS A COLLECTIVE/CULTURAL MEMORY

ÖZET

Mekan nötr bir mevcudiyet değildir; tersine, içinde üretildiği toplumun bir parçası olarak sınıf ve toplumsal cinsiyet gibi tahakküm ve direnişe ait vektörlerinin izlerini içinde taşıyan kültürel ve ideolojik bir inşadır. Tiyatro yapıları da tıpkı diğer mekanlar gibi egemenle madunun mücadelesinin kaydedildiği bir metin olarak okunmaya uygundur. Çağlar boyunca teatral olanı mekan üzerinden takip ettiğimizde; egemenin giderek sınırlarını daralttığı mekanlar inşa ederken, madunun ise sınırlara karşı da direnerek, teatral etkinlikleri işgal ettiği boş alanları geçici olarak teatralleştirerek ve otonomlaştırarak somut olmayan mekanlar oluşturduğu göze çarpar. Diegesis boş alanın geçici merkez haline gelmesi için gerekli unsurlardan biri olurken, bir diğeri diegetik olanın yedeğinde taşıdığı alan-dışıdır. Bu iki özelliğin bir aradığı egemen teatral alanlara karşı direnen, otonom ve geçici teatral alanlar inşa etmenin ön koşuludur. Madunun kültürünün bir parçası olan popüler halk tiyatrolarının genlerinde taşıdığı bu özellik, aynı zamanda madunun otorite karşıtı direnişçi öğeleri kolektif belleğine yazmak/kaydetmek için de kullandığı bir yöntemdir.

ABSTRACT

Place is not a neutral entity; on the contrary, it is a cultural and ideological construction, which is arises from the society. Place, as a social geography, brings the vectors of domination and resistance within its class oriented and gendered structure. Theatrical places, like other places, are appropriate to be read as a text that records the struggle between dominant and resistant. Theatrical places are enclosed and encircled by ruling classes through the ages; on the other hand, subordinates resist against boundaries, and prefer to use empty spaces in order to constitute intangible/theatrical/autonomous spaces and temporary dwellings. Diegesis and creating off-space are essential instruments for changing empty space into temporary- autonomous theatrical center to resist the hegemony of dominant theatrical places. These culturally coded instruments of popular/folk theaters of subordinates are useful for oppressed to inscribe/record antiauthoritarian and resistant agents in collective memory.

1. Bu yazı VI. Uluslararası Kültür Araştırmaları Sempozyumunda (9/9/2011) sözlü olarak sunulan ilk versiyonundan hareketle geliştirilmiştir.
2. (*) Yrd.Doç.Dr., Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi R.S.T. Bölümü delinyeri@gmail.com

-her çağ, bir sonrakini düşünmekle kalmaz, ama düş kurarak uyanışı da zorlar. w. benjamin-

Baskıya karşı direniş olanakları kuşkusuz umut veriyor. Ama baskı her çağda çok fazla can yaktı. Bugün de yakıyor. Baskımın ve şiddetin aldığı canlardan birine: Mimar Onur Yaser Can'a sevgiyle ve özlemlle.

Giriş

Bu çalışma, tiyatro mekanlarını form ve sahne-seyirci ilişkisi üzerinden takip ederek, toplumsal mücadelenin izini sürmeyi murat etmektedir. Bir mekan, her zaman şahit olduğu iktidar mücadelesini kaydeder. Dar bir evrimci çerçeveden yaklaşmadığı ölçüde formlarında değişimlerinden, onları eğip büken ve yeniden şekillenmelerine yol açan kuvvetleri görmek mümkündür. Böylece egemen ve madun arasındaki ilişkileri ve sınıfsal eğilimleri gösteren bir anlam haritası ortaya çıkacaktır. Egemenlerin tiyatro mekanlarına uyguladığı tazyik ile ezilenlerin buna tepkilerinin teatral/mekansal tercihlere etkisi değerlendirilerek, kapatılmaya karşı direnme stratejilerinin ortaya çıkardığı estetik biçimlenişin kültürel bellekle ilişkisine bakılacaktır.

Diğer yandan, teatral mekanlar irdele-
nirken Batı tiyatrosu temel alınmıştır. Bu-
nun başlıca nedeni, bilgi üretimindeki Batı-
merkezli bakışın hegemonyasıdır. Bununla
birlikte, Türk modernleşmesinin özgün ko-
şulları da teatral alanlara Batı'yla benzer
bir serüveni dayatmıştır. Bu durumu aş-
mak için Batı'ya evrimci/gelişmeci bakıştan
mümkün olduğunca uzak durularak bakıl-
maya çalışılacaktır.

Mekan/Tahakküm/Direniş

Mekannötr bir mevcudiyet değildir; sı-
nıf, toplumsal cinsiyet gibi tahakkümün ve
direnişin izlerini taşıyan kültürel/ideolo-
jik bir inşadır. "Alan, yalnızca üzerinde bir
şeylerin gerçekleştiği edilgen ve soyut bir
meydan olarak düşünülemez. ... orantısız
iktidar ilişkilerinin (gizli) ortamı ve (mas-
kelenmiş) dışavurumu olmasından dola-
yı uzamsallıkların tümü politiktir." (Pile ve
Keith, 1993: 2, 217) Mekan ve iktidar kar-
şılıklı olarak birbirlerini kurarlar. Bir yapı-
nın formu, ayrımları, işlevleri vb. mekana
konumlanan iktidarın güç hatları tarafın-
dan şekillenirken; yapı da iktidarı yeniden-
üretir. "Bir kez uzamsal formlar yaratılın-
ca kurumlaşma eğilimi gösterirler ve çeşitli
yollarla gelecekteki toplumsal süreçleri et-
kilerler." (Spain, 1992: 6) Direniş mekanla-
rı ise yapının çatlaklarına, yarıklarına yer-
leşerek orayı yeniden tanımlamaya çalışır.
Sennet'in mekan-beden ilişkisi bağlamına
yerleşen *siyasi beden* tabiri, iktidarın me-
kan dolayımıyla ürettiği başat beden im-
gelerinden mamul toplumsal düzeni kaste-
der. (Sennet, 2011: 18) Beden, mekan üze-
rinde sürgit yürüyen iktidar ilişkileriyle ku-
rulurken; toplumsal olan, mekansal ilişki-
ler yumağında şekillenir. "Alan ve toplum-
sal ilişkiler öylesine girift bir şekilde bağ-

lantılıdır ki bu iki kavram birbirinin tamamlayıcısı olarak değerlendirilmelidir.” (Spain, 1992: 6) Mimari form, üzerine yazılan toplumsal cinsiyet ve sınıf gibi statüye dayalı ayrımları belirginleştirir. İdeoloji, iktidarı mimari olarak inşa eder. Mekanın grameri ise egemen ideoloji dolayısıyla 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 deneyimler. Egemenler etki alanını arttırmaya, ezilenler de özerk alanlar oluşturmaya çabalarlar. Son kertede mekan, tahakküm ve direniş mekanları olarak yarılr. “Mekanın toplumsal inşasını anlamak kendimizi kurma biçimlerimizi anlamak demektir.” (Schick, 2001: 14)

Teatral Mekanlar

Söz/beden sanatı olarak tiyatro, tarihe not düşemez. Oysa mekanla kurduğu ilişki ona sesini duyuracağı bir beden sunar. Harabe halinde olan ya da kullanımına devam edilen tiyatro yapıları, mekan ve performans kayıtları olan tarihi belge ve bilgiler, çeşitli topluluk ve uygarlıklarda sürmekte

olan teatral performanslar tarihsel sıralamaya tabi tutma ölçütüyle sakatlanmadan bir arada değerlendirildiğinde; tiyatromekan ilişkisi, ifade olanaklarına sahip bir kültürel yazı gibi değerlendirilebilir. Teatral mekanlar “sanıldığı kadar dilsiz değildir, konumları, oyun alanlarının biçimi, sahne yapısı, yontular, kabartmalar bize o çağın kültürel yaşamı üzerine çok söz söyleyebilir...çünkü bu yapılar sadece tiyatro değil... o toplumların... kültür merkezleridir.” (Dilmen, 39) Müziği toplumun haritası olarak değerlendiren Attali'nin saptaması, tiyatroya da uygulanabilir: “Haritacılık gibi müzik de çatışma halindeki düzenlerin eşzamanlılığını kaydetmektedir.” (Attali, 2005: 22) Tiyatro toplumun isteklerine, 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 da 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. “Kültürel bir kurum olarak tiyatro yapısı, bir işaret taşıdır. Egemen ideolojileri hem üreten hem de geliştiren sanatın maddi temsilcisidir.” (Ben-nett, 1990: 136)

Teatral mekan odaklı kültürel/toplum-

sal envanter çıkarıldığında açık alanlar öz-
gür edimle, dolayimsızlıkla, katılımcılık-
la, özellikle; kapalı alanlar ise tahakküm-
le, hiyerarşiyle, otoriteyle, kapatılma/dışarı
atılma ile çakışır. Bu bağlamda egemen sı-
nıflar/ideolojiler müdahil olduklarında te-
atral alanların daraldığı, etrafına sınırlar çi-
zildiği, kapandığını görmekteyiz. Halk ti-
yatroları açık alanları yeğlerken, kapanan
alanlarda da açıklıklar yaratmaya çalışır ve
sınırları ilga eder. Entropi ilkesi ile hareket
eden halk tiyatroları düzende gedikler aç-
arak kendine özgürlük alanları yaratır. Öz-
gürlüğün göstergesi, etkinliğe dahil olan
bütün tarafların eyleyici/özne olma katsay-
ılarının yüksekliğidir. Egemenin tahak-
kümü altındaki mekanlarda, taraflar ara-
sındaki güç farkı, ezilenlerin kapalı alan-
lardan kaçmasına olanak vermese de alan-
da açıklıklar yaratacak stratejiler geliştiri-
mek için mücadele etmesine neden olur.
Ezilenlerin kapalı alanda gedikler açıp ka-
çabileceği stratejilerden önde geleni teatral
alan-dışına kaçmak ve orada direnmektir.
Bir yönüyle gizli senaryo olarak değeri-
lendirilebilecek bu yaklaşım diegesis marife-
tiyle gerçekleşir ve halk tiyatroları, haliha-
zırda bunu gerçekleştirebilecek araçlara ve
gerekli olan sahne seyirci ilişkisine sahiptir.

Kapatılmanın Öyküsü

“Teatral mekanlar” ile kast edilen doğ-
rudan tiyatro yapıları değildir. Tiyatro ta-
rihinde yapılaşma sonradan gelir. Ayrıca
teatral mekanın/yapıların dönüşümünün
izini sürerken Batı-merkezli bir yaklaşımla
açık alandan kapalı salonlara doğru ev-

rimleşen bir rota yeğlenmeyecektir. Kuş-
kusuz, kronolojik olarak bakıldığında, te-
atral alanların önce etrafının sonra da üs-
tünün kapandığını ve son kertede de tiyat-
rolar için özel olarak inşa edilen yapıların
belirdiğini söyleyebiliriz. Egemen ideoloji
aksi bir söylemi inşa etse de, tiyatro yapı-
larının belirmeye başlaması, açık alanlarda
tiyatro yapılmadığını ve/veya yapılanın de-
ğersiz olduğunu göstermez. Tersine bu yö-
nelim teatral alana yeni eklenen öğelerin
fotoğraf karesinde yerini almalarından öte
bir anlam taşımaz ve kışkırttığı ilerleme-
ci söylemi haklılaştırmaya da yetmez. Ka-
panma ve yapılaşmaya dair bu *stop moti-
on* çerçeve, teatral alana sirayet eden iktida-
rın ayak izlerini takip ederken kolaylık sağ-
laması için kullanılacaktır. Teatral alanlar-
da kapanma/yapılaşma iktidarı içeren mer-
kezcil, açık alansa direnişi içeren merkez-
kaç bir güçtür. Açık alanda tiyatro yapma
ısrarı ezilenlerin teatral alanda direnişinin
göstergesidir.

Teatral alanları değerlendirirken,
yerlemimizi belirleyebilmek adına yaklaşık
on kıstas kullanılacaktır. Bunlardan ilki, te-
atral alanın çevresinin açık ya da kapalı ol-
masıdır. İkincisiyse, oyun alanıyla seyir ala-
nı arasında (ara bölümler dahil) ayrı-
mının ve buna bağlı olarak da katı bir se-
yirci oyuncu farklılaşmasının olup olmadı-
ğıdır. Seyir yerinin sınıfsal konumlara göre
ayrışma/ması bir başka ölçüttür. Buna
bağlı alt kategori olarak sahne-seyir yeri
ilişkisi dikkate alınacaktır. Bu ilişki katılım-
lıktan dördüncü duvarın inşasına kadar

değişen bir yelpazeye sahiptir. Seyirci söz konusu olduğunda, seyir yerinin ona bir özerklik sağlayıp sağlamadığına da dikkat etmek gerekir; seyircinin konuşma, yeme-içme, geç katılabilme, kolayca terk edebilme ya da temsil sürerken ara verebilme gibi özgürlüklere sahip olup olmaması belirleyicidir. Yine bir diğer ölçüt görüş açısı ile ilgilidir; çoğul odaklılıktan, tek ve doğru bakış açısını dayatan perspektife değişen bir çeşitliliğe sahiptir. Bir diğer kıstas teatral alanın hareketli ya da durağan olmasıdır. Oyun alanının biçimi ve seyir yerine göre konumu da önemli bir ölçüttür: Sahnenin daire biçiminde olup seyircinin etrafına yerleşmesi ya da kare biçiminde olup seyircinin sahnenin karşısında olması gibi. Oyun ve seyir yeri arasında çerçeve ve/veya yükselti gibi herhangi bir engelin/bariyerin olup olmaması da belirleyicidir. Bütün bu ölçütler teatral mekanın kapatılma, direnme ya da özgürlük alanı olarak konumunu belirlemek için gereklidir.

Tiyatroda mekanın öyküsü hap-sedilme eğretilmesiyle özetlenebilir: yapının içine kapatılmaya çalışılan bir etkinlik olarak açık alanlarda özgürlüğünü sürdürmek içindirenir. Mekan üzerinden tiyatronun soy kütüğünü takip ettiğimizde karşımıza kapatılmanın ve direnmenin öyküsü çıkar. Başlangıçta, “Tiyatro insanların açık havada özgürce söyledikleri bir şarkıydı. ... Bu herkesin özgürce katıldığı bir kutlamaydı.” (Boal,1996: 7) Bir başlangıçla tanımlayacaksak, tiyatro, şenlik alanlarında/ alaylarında özgürce hareket eden ve kendi-

ni sınırlanmış mekanlara kapatmayan bir edimdir. Oyun alanı, geçici olarak merkezleşen herhangi bir yer olabileceği gibi, bu yer devinim halinde de olabilir. Oyuncu seyirci ayrımından söz edilemez; oyun yeri seyir yeri ayrımından da. Mekansal olarak bir sınırın, kısıtlamanın olmadığı tiyatro, bütünüyle özgürdür. Böylesi bir tiyatro kökensek olarak eşitlikçi, sınıf ayrımının ve tahakkümün olmadığı bir toplumu işaret etmektedir.

Antik Yunan'da şenlik ezgilerinden tragedya dönüşen tiyatro, iktidarın ve sınıfların tarihinin yazılmakta olduğunu söyler. Tragedya toplumsal mücadelenin izlerini içinde barındıran *dithyrambos* korosundan doğar. Tarihin ilk ezilenleri ve dolayısıyla da ilk başkaldıranları kadınlardır. Sınıflar cinsiyetçi sömürünün üzerine bina edilir. “Sanatı kadınlar keşfetti. Erkekler ise onun düzenini icat ettiler: Yapıları, oyunları, oyunculuğu.” (Boal, 2003:27) Bu durumun teatral alandaki ilk karşılığı da sabitleşen bir oyun alanının ortaya çıkışıdır.

Dithyrambos başlangıçta kadınların Dionizyak *thiasos*'una aitti. ... Dithyrambos'un bir sanat biçimi olarak evrimindeki ilk aşama, kadınların toplumsal konumlarının ardından *thiasos*'un çöküşüydü. İkinci aşamayaysa, bir alay ilahisi olarak söyleneceği yerde, bir altarda sabitleştirildiği ve böylece stasimon ya da ayakta söylenen şarkı-aslında bir <<durak>> haline geldiğinde ulaşıldı. (Thomson, 1990: 204)

Ezme ezilme ilişkisinin ikinci tezahürü, daha sonra oyuncuya dönüşecek olan

koroyu yöneten bir rahibin ortaya çıkışıdır. Böylece oynayan-izleyen ayrımının da berrimeye başladığını söyleyebiliriz.

Diyonisos törenlerinden ditiramp denen yeni bir korolu gösteri düzenlendi. Bu gösterinin temeli korobaşının başlıca bölümlerini okuduğu, koronun da buna bir nakarat eklediği dinsel bir geçit töreniydi. Bu tören ilahiye, din adamı ozana, kendisine bağlı kimseler de koroya dönüşmüştü. (Thomson, 1987: 47)

Dithyrambos İ.Ö. 560'larda Attika'da oyun arabasıyla dolaşarak temsiller veren Thespis'in katalizörlüğünde tragedyaya dönüşmeye başlar. Oyun arabası hareketli olandan durağan olana geçişi ya da kapalı alana geçmeye direnişi; yani, bireşiği işaret eden manidar bir metafordur. Kırsal kökenli olan Dionysos tapınımı siyasi nedenlerle kente taşınır. "Sonuçta onun tarımsal karakteri de değişmiş oldu... bu nedenle de onu Attika kırsal kesimindeki son kökenlerinden kesin biçimde ayıran bir takım özellikler kazandı." (Tompson, 1990: 181). *Dithyrambostan* tragedyaya geçiş egemenin tiyatroyu araçsallaştırmasının bir örneğidir. Oyun alanı ve seyir alanı netleşerek teatral alan katı çizgilerle ikiye yarılr. Bu iki "alem" in insanları da kat'i biçimde oyuncular ve seyirciler olarak ikiye bölünmeye başlar. Ortasından parçalanmış teatral alanın etrafı çevrildiğinde de ilk tiyatro binası ortaya çıkar. Aynı dönemde kahramanın da korodan ayrılarak ortaya çıkması manidardır. Boal'e göre durum sınıfsal ayrımların bir tezahürüdür, müsebbibi ise aristokrasidir. "Kahraman-Koro diyalogu aslın-

da Soylu-Halk diyalogunun bir yansımasıydı. ... Trajik kahraman, Devletin tiyatroyu insanları ıslah etmenin politik bir aygıtı olarak kullanmaya başlamasıyla ortaya çıktı." (Boal, 1996:43) Atina kent devleti tarafından desteklenen tiyatro etkinliği, kuşkusuz egemen sınıfın çıkarlarını gözetmek durumundadır.

Kent devleti için eşsiz bir propaganda aracıdır ve ozanın yapmak istediklerine izin verileceği kesinlikle düşünülmez. Tragedya yazarları devlet adına çalışmakta ve kendinden istenenleri tedarik etmekteydi; devlet de, kuşkusuz, parasını ödediği oyunların kendi politikasına ya da yönetici sınıfların çıkarına ters düşmesine izin vermeyecekti. (Hauser, 1999: 41)

Bu nedenlerle Hauser, Atina Demokrasinin ürünü olan festival tiyatrosunun kesinlikle halkın tiyatrosu olmadığını savunur. "Antik dönemin gerçek halk tiyatrosu devlet tarafından sübvansedeilmeyen, dolayısıyla yukarıdan emir de almayan mimidir." (Hauser, 1999: 40) Sennett'in, ikisi de antik mekanlar olan agora ile tiyatro arasında yaptığı ayırım, artık bir mücadele alanına dönüşen teatral alanı işaretlemede yarar sağlayacaktır. Gözetleme rejimi ve duyulacak tek söz üzerine odaklan bir tecrit mekanı olan tiyatronun aksine; agora, açık bir alan olarak eşzamanlılık ve çeşitliliği içinde barındırır.

Agorada... tek tek seslerden hiçbir bütüne hakim olmuyordu genellikle. Antik kentin tiyatrolarında ise insanlar sessizce oturup tek, devamlı bir sesi din-

liyorlardı. ... Agora eşzamanlı ve sürekli değişen faaliyetleri içinde seslerin uğultusu sözcükleri kolayca dört bir yana saçıyor, hareketli bedenler kitlesi devamlı anlamın ancak belli parçalarını deneyimleyebiliyordu. ... Agora... köleler ve yabancılardan oluşan muazzam nüfusun erişim alanı dahilindeydi. ... Kala-balıklar burada kılıç yutanları, jonglörleri, dilencileri, asalakları, ve balık satıcılarını ve filozofları seyrediyorlardı. (Sennett, 2011: 43-4)

Böylece, biri etrafı sınırlanan kapalı alanlarda diğeri açık alanlarda süren iki tiyatro etkinliğine tanık oluyoruz. Egemenlerin inşa ettikleri amfi-tiyatronun prototipi sunak etrafında dans eden ve şarkı söyleyen koro ve yamaçlarda oturup/durup onu izleyen halkı içeren ritüeldir. Yapılaşmışdaysa etrafı kapatılmış bir teatral alan karşımıza çıkar. Açık alanlardan özgürlüğü kısıtlanmış alanlara geçiş başlar. Böylelikle vatandaş sayılmayan kadınların/kölelerin erişimi de engellenmeye başlıyor. Erişim sansına sahip olan 'özgür' seyirciyse, sahnedeki icrayı yamaca inşa edilen ve giderek kalıcılaşan oturma yerlerinde, oyun alanındaki eyleme katılma şansından yoksun ve aksiyondan uzaklaşarak, hareketsiz bir şekilde izlemek zorunda kalıyor. Yine de izleyen kimi özgürlükleri var: tiyatroya istediği zaman girip çıkabiliyor, yemek yiyip konuşabiliyor. Oyun alanına karşıdan baktığında fonda denizi ve ormanları görebiliyor; henüz ufku açıktır. Seyir yeri orkestrayı kuşatacak şekilde düzenlendiğinden, en azından duygusal düzlemde, temaya dönüşmeye başlayan ritüelin bir par-

çası olmayı sürdürüyor. Her bir izleyicinin sahneyi görme/duyma olanakları da eşittir. Oyun yeri-seyir yeri ve oyuncu-seyirci birbirinden katı sınırlarla ayrılrsa da; yazar oyuncu olarak, halk da koroda yer alarak eyleme katılabilmektedir. Antik Yunan tiyatroya yapıları bize teatral alanların tahakküm altına alınmasının ilk adımını ve doğrultusunu görünür kılar.

Egemenin teatral alanı istilası devam ederken diğer yandan açık alanlarda direniş sürüyor. Hauser'in tespit ettiği şekliyle halk tiyatrosuna dönüşen şenlik, alanlarda tutunmayı sürdürüyor. Halk tiyatrosu, "seçkinlerin, soyluların, egemen ve aydın sınıfların dışındaki toplumsal kesimin tiyatrosudur." (And, 1985: 43) "Doğası gereği, otoriteye, geleneğe, ihtişama, yapmacığa karşıdır." (Brook, 1990:86) Bu özgürlükçü kanal, And'ın belirttiği gibi, tiyatronun can damarıdır. (And, 1985: 43)

Etrafı çevrilen teatral alanın Helen İmparatorluğu'yla birlikte sınırları katılaşmaya ve ayrımları sertleşmeye başlıyor. Oyun yerinin arkasına sahne yapısı inşa edildiğinden izleyici artık sadece duvarı görüyor. Egemenin/ayrıcalıklı olanın sahnedeki temsilcisi -eyleme gücüne sahip- oyuncunun önemi artıyor; buna bağlı olarak oyun yeri yükseliyor. Buna karşın halkın sahnedeki temsilcisi koronun önemi azalıyor, orkestra küçülüyor.

Roma, imparatorluk olmanın gücünü yansıtıyor: Tiyatro yapıları düz alanlar üzerinde yükselmeye başlıyor. Sahne ile seyir

yeri aynı mimari içinde bütünleşerekteatral alanın etrafı tamamen kapatılıyor. Böylece Roma'da tiyatro, Sokullu'nun da belirttiği gibi "kendi içine kapanıp kendini dış dünyadan ayırıp kuşatarak bağımsız bir tiyatro mekanı yarat[arak] ... yaşamın doğal ve işlevsel uzantısı olmaktan çıkarak salt bir eğlence aracı hatta gösteri alanı haline gel[iyor]." (Sokullu, 1969: 10) Koro oyun alanından dışlanarak halk sahneden tamamen kovuluyor; oyun alanı sadece oyuncuya kalıyor. Orkestra yarım daireye iniyor. Toplumsal statülerin etki alanına göre seyir yerindeki ilişki de yeniden belirleniyor. Koro şarkıcılarının oyun yeri Roma üst sınıfı tarafından ele geçiriliyor. "Şenliği denetleyen yargıçlar ya da imparatorlar ya da diğer önemli kişilere ayrılmış localar yapılıyor." (Brockett, 2000: 72) Sahne yapıyla birlikte sahne seyirci ilişkisi de değişiyor. İzleyici sahneye karşıdan düz bir çizgide bakmak durumunda kalıyor. Bu tercihin iki radikal sonucu oluyor. İlk olarak görece katılımcı bir izleme rejiminden edilgin izleme rejimine geçiliyor. İkincisi, eşit görme olanağı ortadan kalktığı için ayrıcalıklı bakış açısını ortaya çıkaran merkezler oluşuyor. Toplumsal ilişkilerin izdüşümünü yansıtmaya olanaklarına sahip olan teatral mekanların iktidar ilişkilerini de açık ettikleri düşünüldüğünde, Sokullu'nun tespitleri, Roma tiyatrosunu iktidar haritası olarak da okunabilir: "Seyirci farklı sınıflara göre ayrı bölümlerde oturur... bu bölümler birbirinden... ayrılırdı... Tiyatro içinde de seyirci mevki ve rütbesine göre bölün[ürdü]." (Sokullu, 1969: 11) **Duvarı Olmayan Tiyatro**

"Ortaçağ şehrinin yaşamı, özgürlüğü ele geçiren ve onu devam ettirme yolunda bir dizi zorlu savaşımdan oluşmuştur." (Kropotkin, 2001: 181) Özyönetimle idare edilen kent devletleri özgürlük adaları gibidir. Diğer yandan Ortaçağ, Tanilli'nin de altını çizdiği gibi bir sınıfın doğuşuna ve bir diğerinin de tarihten silinmesine tanıklık eder. Ortaçağın son aşaması feodalizmin müstakbel sınıfa karşı son kozlarını oynadığı ve vahşileştiği dönemdir. "Feodal sınıf, yok oluşunu önlemek, egemenliğinin sona ermesini geciktirmek ister ve ... mutlak monarşiyi kabul eder ve Katolik gericiliği salıverir ortaya." (Tanilli, 1986: 10) Ortaçağ tiyatrosunun karakterini belirleyen özgürlük ve baskı arasında yaşanan salınımdır: bir yanıyla özgürlüktür diğer yanıyla direniş. Yoğun bir tiyatro etkinliğine sahipken tiyatro yapılarından neredeyse söz edilemez. Mutlak krallıklar ve kilise gibi otorite odaklarıyla da sürekli sürtüşme içindedir, yer altına çekilir ve çok canı yanar. Yine de, tiyatro, baş düşmanı kiliseye rağmen -tarihin köstebeğinin bir ironisi olarak- kilisede legalleşir. Kiliseye tiyatro "din törenlerini yararlı bir şeye, büyücülüğe dönüştürmek eğiliminde olan köylülerden gelmiş olmalı. ... Hristiyanlık öncesi atalarından kalma mevsim şenliklerinde, maskeli eğlencelerinde oyunusal törenler zaten yaşamaktaydı." (Thomson, 19878: 49)

Ortaçağ tiyatrosunda "binadan söz etmek mümkün değildir, kasabanın tamamı teatral alan olarak kullanılmıştır... tiyatro her yerdedir ve herkes içindir." (Strehler,

1977: 142) Kilisenin içine sığmayarak açık alanlara taşar ve yönelimi özgürlüğe doğrudur. Herkesin katılımıyla, her yerde, çok sahneli ve devinim halindedir. Devinim iki türlüdür: ya izleyiciler hareket halindedir ya da oyun arabalarının üzerindeki sahneler. Tiyatro yapısından azade bu etkinlik sahne seyirci ilişkisinde eşitlikçi ve özgürlükçü bir tavra sahiptir. Her yerin tiyatro olduğu bir yerde oyun yeri/seyir yeri ve oyuncu/seyirci ayırımından söz edilemez. Tiyatroyu üreten de kendidir, izleyen de; istediğinde doğrudan katılımserbestisi vardır. “Ortaçağ tiyatrosunda... seyir demokratikti... her sahnesele ögenin merkez odak olduğu bir çok görüş noktası vardı.” (Kernodle, 1970: 61) Duvarları olmayan bir tiyatronun yasakları da olmaz. Görüş açısını ve oyun yerine göre konumunu kendi belirler. Ortaçağda tiyatro yeniden şenlikleşen özgür bir tiyatrodur.

Sarayın Tiyatrolarından Burjuva Tapınaklarına

“Tiyatro binaların içine hapsedilemez... tiyatronun dili ve ifade araçları da aktörlerin özel mülkiyeti olamaz.” (Boal, 1998: 15) Oysa 16. yüzyılda saraylarda ve akademilerde temeli atılan tiyatro başka bir yolculuğa başlar. Mekan bağlamında bakıldığında kökleri Antik Yunan'a kadar uzanır. Kapalı alanda inşa edilen ilk tiyatro yapısı olan Teatro *Olimpico* Olimpia akademisi için antik tiyatro yapılarına öykünerek inşa edilir. Ziyafet salonlarının ve geniş odaların tiyatroya dönüştürülmesiyle başlayan bu eğilim tiyatro salonlarının ya-

pımına kadar uzanır. “ilk kez mimar, küçük bir prens kesimi için bir sahne yapıyor ve prens sergilenen eğlenceyi izlemelerine izin verilen diğer insanları tümüyle unuttuyordu.” (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: 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 dönüşür.

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 üretiyordu. Bu duruma paralel olarak, sahne seyirci ilişkisinde, oyuncu ve izleyici arasında yapısal bir evrim oluştu. (Strehler, 1977: 143)

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 başlandı. Locaların önünde havuz olarak da kullanılan alana parteri yerleştirip burjuvaziyi kültürel evrenlerine sokmak durumunda kaldılar.

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 yerlemi 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 ti-

yatrosuyla 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 dikizciye 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/esetik alanındaki yansımaları ve ajanlarıdır. Shiner’in altını çizdiği gibi; “Bu yeni güzel sanatlar sistemi... toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerinin bir parçasıydı.” (Shiner, 2004: 26)

Bütün bunlara bakıldığında saray tiyatrosu-ticari tiyatro hattı handiyse disiplin mekanına dönüşen bir teatral tahakküm mekanı olarak karşımıza çıkar. Bugün de aynı hattın devamı olan tiyatro yapıları tahakkümcü özellikleri korur ve taşır.

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 kural- lar ülkesindedir. ... Ne zaman salona gi- receği bildirilir, geçiş izni kontrol edilir ve yerleştirilir. ... Roller belirlidir; biri- leri izleyecek, birileri eyleyecektir. Tiyat- ronun tanrıları seyircileri sonsuz bir ka- ranlığın içinde yalnızca bakmakla ceza- landırmıştır.(Altun, 2004: 18)

Egemenin Mekanına Karşı Alanda Direnme: Sokağın Tiyatrosu

Saray tiyatrosundan ticari tiyatroya ge- çiş egemen sınıfın yer değiştirmesiyle olu- şan güncellemeler dışında aynı hat üzerin- de hareket eder. Himayecilik sona erip sa- nat, piyasası ve kamuoyu olan bir alan ola- rak ortaya çıktığında safra olarak atıp ar- dında bıraktığı zanaat da eşanlı olarak be- lirmeye başlar. Kolektif üretiminde sona er- diği bu eşikten önce “sanat üretimi genel-likle işbirliği içinde gerçekleştiriliyor, tek bir sanat eseri birçok aklın ve elin bir araya gelmesiyle üretiliyordu. ... Modern sanat sisteminde... sessiz ve saygılı dikkat idea- line yoğunlaşmıştır.” (Shiner; 2004, 26) Sa- nat alanına yerleşmeye çalışan egemen ti- yatro anlayışına karşı popüler tiyatrolar so- kaklarda direnmeyi sürdürürler. Sınıfsal ayrımın derinleştiği yıllarda saray tiyatrosunun karşısında halkın tiyatrosunu görü- yoruz; Tiyatrolar burjuva tapınaklarına dö- nüştüğünde de.

Kökleri şenliklerde, Yunan *Mimus*'unda, *Atellan Farsi*'nda olan; yok edilmeye çalışıl- dığında yeraltından yoluna devam eden;

bozguncu, popüler ve açık alanlarda dire- nen bir tiyatro etkinliği tüm canlılığıyla sü- rer. Agoranın genetik izlerini taşıyan *Com- media dell'Arte*, 16. yüzyılın ortalarında pa- zar yerinde doğar. “Kendi halkı ile arasın- daki gizli anlaşmanın mizahi anlayışına da- yanan direkt ilişki, bu Pazar kadar eski bir geçmişe sahiptir.” (Rudlin, 2000: 34) Kuş- kusuz bir oyuncu izleyici ayrımı ve dola- yısıyla oyuncunun ayrı bir oyun alanı var, ancak izleyiciyle kurulan doğrudan ve es- nek ilişki ve doğaçlamaya dayanan oyun- culuk biçimi izleyicinin her an müdahale- sine ve katılımına olanak sağlar. Neredeyse hiç dekor kullanılmadan ve çıplak bir sah- nede oynarlar. *Commedia dell'Arte* grup- ları her şeyden önce gezgin topluluklardır ve sahnelerini sabitlemezler. Konakladıkla- rı yerleri sahneye dönüştürmeleri ve geçi- cilikleri; özellikle de karnaval, fuar ve pa- zaryeri gibi mekanları oyun alanına dönüş- türebilmeleri nedeniyle geçit alayının ru- hunu taşırlar ve her yer tiyatrodur yaklaşı- mıyla duvarsız tiyatro yaparlar. Yanılsama yaratmaya çalışmadığından -saray tiyatrosu- ların ıraksak sahnesine karşı- izleyicisiyle arasındaki mesafeleri kapatan yakınsak bir sahne-seyirci ilişkisine sahiptirler. Pa- zar yerinin özelliği gereği sınıfsal ayrımlar erir. İzleyici alan içinde serbestiye sahiptir. Bu özgürlük aynı zamanda çoğul bakış açı- sına açılan bir kapıdır. “Yaşam ve onun bü- tün olguları karşısında tümüyle özgürlük- çüdürhalk tiyatrosu ve seyircisine de esas olarak bu özgürlükçü ruhu akıtarak onda bir enerji oluşmasını sağlar.” (Balay, 1995: 15) Böylece, *Commedia dell'Arte* ve benzeri

tiyatroların egemenlerin tiyatro yapılarına karşı açık alanlarda oynama tercihleriyle, tahakküme karşı özgürlükçü bir yaklaşımı benimsediklerini, bunun da teatral alanda bir direniş olduğunu söyleyebiliriz. “Hiç kuşkusuz her farklı oyun alanı, belirli beklentileri ve yorumlama olanakları olan izleyiciyi talep edecektir.” (Bennett, 1990: 136)

İspanyol Altınçağ tiyatrosu ve İngiltere’de Elizabeth Dönemi, halk tiyatrosu damarından beslenen iki önemli tiyatro dönemidir. Bu popüler tiyatroların kökeni açık alanda varlığını sürdüren halk tiyatrolarıdır. Piyasanın önem kazanmasıyla birlikte teatral alanın çevresi kapatılır. “Bu binaların şekilleri çeşitlilik göstermekle birlikteamaçları aynıdır: para ödeyen çok sayıda seyirciye yer sağlayacak biçimde bir oyun alanını çevrelemek.” (Brockett, 2000: 183) Bu yapılar çatısız halk tiyatrolarıdır. Bu dönemin tiyatro yapıları oyun arabalarından evrimleşir. İngiltere’de han avluları ve *pageant* (oyun arabası) bileşimi Elizabeth dönemi tiyatrolarının prototipidir. Han avlularında oynayan gezgin oyuncuların oyun arabalarını avluya yerleştirerek temsiller verdikleri düşünülüyor. Benzer biçimde İspanya’da, avlu ve *carro* (oyun arabası) bileşimi *corallesi* (avlu sahne) ortaya çıkarmıştır. Hanın içyapıları ya da avlunun etrafındaki evin pencereleri balkonları localara, avlu partere dönüşmüştür. İngiltere ve İspanya’daki popüler halk tiyatrolarını mekansal olarak irdelediğimizde, teatral alanın etrafının kapalı olduğu ve girişin bir ederi olduğunu görüyoruz. Ancak avlu-

dan evrimleşen bu tiyatroların sokağın bir uzantısı olan avluların da ruhunu koruduğunu görüyoruz. Oyun/seyir alanları belirlenmiş, sınırları çizilmiş olmakla birlikte katılımcı tarzı/izleyicisi sayesinde sınırlar kolayca ilga edilebiliyordu. “Ortaçağın sahne ve seyir yerinin içiçeliği de Shakespeare tiyatrosunda sürmüştür.” (Sokullu, 1969: 31) Paranın ölçüt olduğu bir tiyatro yapısında seyir yeri sınıfsal konumlanışın altını çizecektir. “İki üç bin kişi alan bu tiyatrolara gelen... halkın en paralıları ya sahnede ya da sahne yanındaki localarda oturuyorlardı. Orta gelirli galerilere geçiyorlardı, en düşük girişi ödeyenler avluda ayakta seyretiliyorlardı.” (Sokullu, 1969: 31) Seyirci temsil sırasında özgürdür, çıkabilir, yemek yiyebilir ya da konuşabilir. Ayrıca sahneyi seyir yerinden ayıran bir çerçeve de söz konusu değildir. Dekorsuz, çıplak bir sahne kullanımını yeğlenmekte ve yapının mimari olanakları kullanılmaktadır. Kısaca özetlersek, popüler halk tiyatroları çevrelerinin kapalı olması ve sınırlılıkların/ayrımların kendini hissettirmesi itibariyle egemen tiyatro yapılarının sahne seyirci ilişkisini üretme eğilimindedir. Ancak kapalı da olsalar sokağın ruhunu içeriye taşımaları itibariyle bu yapılar tahakküme karşı direnişin örgütlendiği mekanlardır. Sokağın/şenliğin özgürlükçü itkisi ile tiyatro yapılarının tahakküm-cü itkisi (ki bunun şiddetini yapının detayları belirler) mücadele eder. Bu mücadeleden başka bir direniş biçimi doğar: teatral alan-dışının inşası.

Teatral Alan-dışının İnşası: Diegesis

Teatral alan-dışı tartışılmaya başlan-
dığında, daha ilk adımdan mekan/alan ay-
rımı kendini dayatır. Bu ayrım baştan net
konmadığında kavram müphemleşmeye
başlar. Mekan düzenlenmiş, tamamlanmış,
belirli kuralları ve bir hukuku olan; katılaş-
ma ve dolulukla ifadesini bulan bir yerdir.
Alan ise daha çok boşluk ile cilveleşir. De-
vinim, tamamlanmamışlık, sınırlanmamış-
lık ve akışkanlıkla nitelenir. “Katıksız ve
yalın fiziksel mekana karşıt olarak yerler
“nesnel” gerçeklikler değildir, ancak belli
insani mekansal deneyimler aracılığıyla var
olur.” (Schick: 2001: 5) Alan-dışı, bu bağ-
lamda, bir mekana işaret etmez. Yönel-
diği yer her halükarda doldurulması gereken
(en azından bir kısmının) bir boşluk ola-
rak alandır. Dolayısıyla da zorunlu olarak
onu tasavvur edecek (dolduracak) faillere
gereksinim duyar. Tiyatro bağlamında ba-
kıldığında sahne; sınırları belirlenmiş ve fi-
ziki bir varlık olarak karşımızda duran, sa-
bitlenmiş bir mekan olarak karşımıza çıkar.

Tiyatro etkinliğinin bir yüzü icra ise
diğer yüzü de anlatıdır. İcra bir mevcudi-
yeti gerekli kılarken, anlatı ancak bir fan-
tezi alan üzerine inşa edilebilir. Teat-
ral alanın coğrafyası göz önüne alındığın-
da fantezi alan, orada olmayan bir uzam-
dır: alan-dışıdır. “Tiyatroda düş gücü uza-
mı doldurur.” (Brook, 2004: 27) İzleyicinin
algı alanı içinde olan her yer teatral alan-
dır. Alan-dışı algının değil, fantezinin ala-
nıdır ve anlatıcının suç ortaklığına gereksi-
nir. Güçbilmez, sahne dışını tanımlarken
teatral alan-dışına doğru eksik bir adım

atar: “Sahne-dışı dünyadan sahneyi çıkar-
dığımızda geriye kalandır, yüzölçümü aşı-
ğı yukarı bütün evreni kaplar.” (Güçbil-
mez, 2005: 27) Bu cenahtan bakış, sahne-
yi bir gerçeklik alanı olarak dayatarak ken-
di dışında kalan evreni kendi gerçekliğin
bir parçası yapmaya çalışan mimetik mo-
dele yaslanır ve bu modeli haklılaştırmaya
yarar. Fantezinin bir bileşeni olarak işaret-
lendiğinde, tiyatrodaki alan-dışının coğraf-
yası, dışarı doğru değil içeriye doğru açı-
lır. “İmgeleyen zihin... gözlem yapan zih-
nin izlediği yolun tam tersini izler.” (Bac-
helard, 2008: 227) Teatral alan-dışı, teat-
ral alana konumlanan kodlayan ve alılma-
yan bedenlerin fantezi evreninde buluş-
masıyla kurulur, dolayısıyla da “Çıplak bir
alan öykü anlatmaz, dolayısıyla her bir izle-
yicinin düş gücü, dikkati ve düşünce süre-
ci özgür ve sınırlanmamış olur.” (Bro-
ok, 2004: 26) Teatral alan-dışının inşa edi-
lebilmesi için fantezinin sığabileceği boş bir
alana gereksinim vardır. Oyun alanı ne ka-
dar sade olursa fantezi alanına o kadar çok
yer kalır. “Kimi zaman imge ne kadar ya-
lın olursa, düşler o kadar büyük olur. ...
Belirti ne kadar zayıfsa, bir kökeni belirtti-
ği için, o ölçüde de anlam yüklüdür.” (Bac-
helard, 2008: 206-56) Fantezi evrenini sah-
neye çağırarak, son dönemlerde çok kulla-
nılmasa da, zaten tiyatronun sahip olduğu
olanaklardandır. “Konvansiyonculuk ve ha-
yal etme özgürlüğü tiyatro tarihinin illüz-
yona ve görsel gerçekçiliğe dayanan bir dö-
nemi dışında her zaman tiyatronun kura-
lı olmuştur.” (Sokullu, 1969: 5) Fantezi ev-
ren, ezilenlerin egemene ait mekanlarda di-

renebilmesinin yegane koşuludur. Tiyatro toplumun bir metaforu olarak düşünülürdüğünde, nispeten daha tehlikesiz olan teatral alanda daha kolaydır ve bu alanı kullanmak kültürel belleği canlı tutmada bir temrin olarak kullanılır. Ezilenler, fantezi yoluyla toplumsalda geçici gedikler açarak tabulara, baskılara, iktidara, otoriteye ve egemen ahlaklanlayışına direnirler. “Fantezilerin, gerçek hayatta yaşananların acısını çıkarma gereksiniminden kaynaklandıkları gözlemlenir. ... Günlük yaşamda olanaksız veya sakıncalı olan tutum ve davranışlar fantezilerde bir yana atılır.” (Çamurdan, 2010, 118)

Eliade, düşsel evrenle zamandaş olma durumunu büzülmüş zaman olarak adlandırır. “Tarihsel zamanın ritmi olmayan başka bir zamansal ritmi yakalamak için... dramatik bir gösteriyi seyretmek yeterlidir.” (Eliade, 1992: 9-10) Böylece “insan tarihsel ve kişisel zamanın dışına çıkar ve masalsi, tarih-ötesi bir zamana dalar... bu hayali dünyanın tüm özgürlüklerine sahip bir zamandır. (Eliade, 1993: 175) Sahici ve hayali evrenin, diğer bir deyişle alan ve alan dışının bir ve aynı mekanda çakışması teatral alanı bir heterotopyaya dönüştürür. Foucault, heterotopya kavramıyla tek bir gerçek mekana sıkışan/yapışan birçok zaman ve mekanı kast eder.

Heterotopyanın, birçok mekanı, birçok mevkiyi kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekanı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır. ... Heterotopyalar, genellikle zamanın bölünmesini bağlıdır... heterokroni diye adlan-

dırılabilir şey açılır; insanlar geleneksel zamanlarıyla bir tür mutlak kopma içinde olduklarında heterokroniler tam olarak işlemeye başlarlar. (Foucault, 2005: 298-9)

Gerçek bir teatral mekânın hayali/mitolojik/ütöpic/vb. zaman ve mekânlar bölünmesi, yani sahne heterotopyası alan dışı için gerekli zemini sağlar. Teatral alan dışının inşası kapalı alanlara sıkışan madunların başvurdukları temel stratejilerden biridir. Mekanda hareketsizleştirildikleri ölçüde alan dışına kaçarlar. Tiyatro tarihini kat ederken halk tiyatrolarının boş alanlarda ve neredeyse çıplak bir sahnede oynamayı tercih ettikleri gözümüze çarpar. Bu durumu şenlik alanlarından taşıdıkları bir kültürel kod olarak değerlendirmekte yarar var. Kapalı mekânların içine hapsedildiklerinde içeriye sızdırabildikleri tek şey, muhtemelen, şenlik alanı olmuştur; kuşkusuz, uçsuz bucaksızlığı da içine gizleyerek. Ezilenin yalın sahnesi, açık alanı ikame etmekte olan teatral alan-dışına sıçramak için uygun bir esneklik sağlar. Böylece boş alan (şenlik alanı) geçici olarak merkezleşip/teatralleşip özerk/özgür bir alana dönüşecektir. Kuşkusuz bunu egemenin gözünden kaçırmayı da becererek yapacaktır. “Her yalnız düşü, gözlerini yumduğunda sesleri başka türlü duyduğunu bilir.” (Bachelard, 2008: 262) Madun da gözlerini kapattığında hiç kuşku yok ki egemenin farklı şeyleri duyacaktır. Çünkü madunun belleğinde taşıdığı kodlar farklıdır. “Belleğimizde öyle mikrofilmler vardır ki, imgelemin canlı ışığı üzerine düşmedikçe

okunamazlar.”(Bachelard, 2008: 255) Teatral alan-dışı kolektif belleğe açılan bir penceredir. Kolektif belleğin ezilenlerin direnişlerinin kaydedildiği yer olması nedeniyle teatral alan-dışının inşası ezilenlerin katıldıkları teatral yapılarda egemene karşı direnişinin bir vechesi olur.

Alan-dışının inşası tiyatro gramerinin anlatı kiplerinden biri olan *diegesis* marifetiyle gerçekleşir. Mimesis ve diegesis iki farklı kipliğe işaret eder. Farklı tiyatro yapma biçimleri bu iki kiplik arasında yerini alır. Bununla birlikte hiçbir bir teatral etkinlikte bu iki kipliğe saf olarak rastlamak olası değildir; aralarındaki ilişki bir yoldaşlık/mücadele ilişkisidir. Diegetik anlatı teatral alan dışını kurmak için üzerinde sıçrama tahtası olarak teatral alana gereksinir. Diğer yandan sahne üzerinde mimesisi olanaklı kılan da diegesisin anlatıda alan dışına doğru açtığı yarıktır. Teatral alan, diegesisin açtığı çatlağı kat ederek kendi gerçekliğini kurabilir; oyuncu da aynı biçimde, ben-olmayana yalnızca bu patikayı kullanarak göç edebilir. Bu oyunsu boşluk olmadan sahnenin oluşturabileceği tek gerçeklik, kendinin başka bir şey olduğunu iddia eden ve/fakat bu iddiasını gerçekleştirmekten aciz bir tür delilikten öteye gidemez. Oyun ciddi/resmi dünyada bir yarık açar, bu dünyayı aralar. “Oyun ‘gündelik’ veya ‘asıl’ hayat değildir. Bu hayattan kaçarak... geçici bir faaliyet alanına girme bahanesi sunmaktadır. ... Gündelik hayatın içinde bir kesinti... olarak gözükmektedir. ... Gün ışığının aydınlattığı dünyadan farklı

olan başka bir dünyaya götürür.” (Huizinga, 1995: 25-26, 46) Bu bağlamda, oyunu inşa eden diegetik kiptir. Diegesis, oyunun açtığı yarığı/alanı hayal gücü ile doldurarak alternatif bir dünya inşa eder. Winnicott’un terimleriyle ifade edecek olursak, alternatif dünya olan oyun, bir dış dünyadan çekilme deneyimidir. “Oynayan çocuk, kolayca terk edilemeyen, dışarıdan müdahalelere de pek açık olmayan bir alanda ikame eder.” (Winnicott, 2010: 72) Winnicott’un üçüncü alan olarak işaretlediği oyun, iç gerçeklik ve dış dünya arasında ortak deneyim alanı ve ara deneyim bölgesi olarak bir *potansiyel alan*dır. “Orada artık içedönük ya da dışadönük olmak durumunda değilizdir. Hayatı geçiş olguları alanında, öznel ile nesnel gözlemin keşiştiği heyecan verici noktada, bireyin iç gerçekliği ile bireylerin dışında kalan ortak gerçeklik arasındaki ara bölgede yaşarız.” (Winnicott, 2010: 87) Üçüncü alan olarak oyun, bebeğin kendini dış dünyadan ayırması ve “ben” oluşumuyla birlikte vuku bulan yarılma ile ortaya çıkarak ben ile çevreyi aynı anda hem birbirine bağlar hem de birbirinden ayırır. Üçüncü alanın kurucu paradoksu olan bu yarılmanın açtığı boş alan tam da diegesisin yerleştiği yerdir. Teatral alan-dışının kök saldıği potansiyel alanın, Winnicott tarafından, yaratıcılık ve özgürlük mecrası olarak tanımlanması madunun bu mecrayı direniş alanı olarak tercih edişini doğrular niteliktedir. “Çocuk ya da yetişkin oynarken ve belki de sadece oynarken yaratıcı olmakta özgürdür. ... Kuramımız... yaratıcı bir hayat sürmenin sağlıklı bir durum olduğu ve bo-

yun eğmenin hayat için hastalıklı bir temel olduğu yolunda bir inanç barındırır.” (Winnicott, 2010: 74, 88)

Diegesis ilk olarak Platon'da karşımıza çıkar. “Birinin konuşmasını sanki oymuş gibi aktardığı zaman söyleyiş biçimini elden geldiği kadar o konuşan kişinininkine benzetmeye çalışmaz mı? [mimesis] .. Tersine, ozan hiçbir yerde kendini gizlemeseydi, şiirlerinin, öykülerinin hiçbirinde taklit bulunmazdı. [diegesis]” (Platon, 1973: 111) Platon, anlatıcının/oyuncunun tavrı olarak ortaya çıkan diegesise en iyi örnek olarak ditriambosu gösterir. Oysa ardılı olan Aristoteles, odağını anlatıcıdan harekete kaydırarak diegesisin etrafından dolaşmayı tercih eder. “Aristoteles’in poetikası kendini Platon’a karşı mimesisin bir savunusu olarak ortaya koyar.” (Puchner, 2002: 23) Onun bu stratejik yaklaşımı neticesinde diegesis tiyatrodan dışlanmış, sürgüne gittiği anlatı diyarlarından da edebiyat ve sinema üzerindenana akıma geri dönmüştür.¹ Dolayısıyla aristotelesçi fay hattında ilerleyen ana akım tiyatro için diegetik kip, sahnesine dadanan kötücül bir hortlaktan farksızdır. Halk tiyatrolarının “oyuncu”larıysa, beceri düzeyleri ne olursa olsun, temelde anlatıcı olarak konumlanırlar. “Anlatıcı” ile “aktör” arasındaki gerilim sözü edilen iki kiplik arasındaki ayrımı kesin bir biçimde ortaya koyar.

1 Puchner'e göre modern tiyatro bu bağlamda diegesis ile mimesis arasındaki bir mücadele ile tanımlanabilir. Bastırılanın dönüşü olarak da değerlendirilebilecek bu durum çalışmanın kapsamında olmadığından değinilmemiştir.

Mimesis konuşmanın ya da devinin doğrudan sunumudur. Anlatıcı ortadan kaybolur. İzleyen duyduklarından ve gördüklerinden hareketle anlamlandırır. Bir gösterme edimidir ve kusursuz bir biçimde taklit etmeye dayanır. Dolayısıyla da gerçekliğin bir ikamesidir. Mimetik anlatı, sanatçının illüzyon marifetiyle kendini gizlediği, görünmezleştiği ve fakat karakterin konuştuğu, üstelik izleyiciyi görmeksizin kendine konuştuğu bir anlatım yöntemidir. Gerçeklik duygusu yaratmaya çalışır. Diegesis ise, temelde, olayların sözel/sözlü anlatımıdır. Öyküyü anlatıcı aktarır. Bir anlatma edimi ve saf bir anlatıdır. Anlatıcı kendini gizlemek durumunda kalmaz, oynayanın/yazanın/yaratanın varlığı reddedilmez. Diegesis izleyicinin de varlığını yadsımayan, ona doğrudan yönelebilen bir biçemdir.

Mimesis ve diegesis arasında oluşan kutuplaşma, geçtiğimiz yüzyılın sonlarından itibaren Anglo-Amerikan eleştirisinde ‘söyleme’ ve ‘gösterme’ ya da ‘özüt’ ve ‘görünüm’ kavramlarıyla yeniden belirir. ‘Gösterme’ olay ve diyalogları doğrudan sunduğunu varsayar, anlatıcı ortadan kaybolurken (dramda olduğu gibi) alımlayıcı gördükleri ve duyduklarından hareketle kanı oluşturmaları için yalnız bırakılır. Öte yandan ‘söyleme’, olay ve diyalogun doğrudan ve dramatik bir biçimde sunmak yerine onlar hakkında konuşan anlatıcı aracılığıyla gerçekleşen bir sunumudur. (Rimmon-Kenan, 1983: 120)

Diegetik anlatı, anlatıcının doğrudan alımlayıcısıyla konuştuğu ve öyküsünü anlattığı bir anlatıdır. Diyalojik bir ilişki önerir. Bu iki (teatral) anlatı kipi arasındaki karşıtlığı Genette, *bilgi+muhbir=C* formülü ile açıklar. “Formül bilginin miktarı ile muhbirin varlığı arasındaki ilişkinin ters orantılı olduğunu ifade eder, mimesis maksimum bilgi ve minimum muhbir ile tanımlanırken, diegesis ise bunun tam karşıtı bir ilişkiyle tanımlanır.” (Genette, 1980: 166)

Diegesis, sinemadaki kullanımına göz atıldığında biraz daha netleşecektir: Sinema alanının girdabında çökeldiğinde üzerine yapışan yeni anlamlarla daha betimleyici olur. “Film teorisi diegesisi yalnızca anlatının kendisini değil, fakat aynı zamanda anlatının ima ettiği hayali alan ve zaman boyutunda belirtmek için kullanıp geleneksel karşıtlığı yıkmıştır.” (Shires ve Co-han, 1988: 88) Diegesis film anlatısının evreni içinde mevcut olanı, anlatı evreninin parçası olanı niteler. Örneğe, diegetik ses/müzikten filmin evreninden kaynaklanan herhangi bir ses/müzik kastedilir ki bunlar filmin anlatısının “burada ve şimdi”sine ait öğelerdir. Etienne Souriau, diegetik gerçekliği “film tarafından yaratılan imgesel öykü dünyası” (aktaran Bucland 2000: 47) olarak niteler. Diegesis, hayali/kurgu olanla olmayan arasında bir ayrım oluşturmaya ve hayali/kurgusal olanı işaret etmeye başlar. “Bir çeşit bütünlüğü ortaya çıkarmak için içinde öğelerin uylastığı kalp-dünya/hayali evren olarak anlatıyı ima eder... Son kerte de anlatıyı zapt ederek; olaylar silsilesini,

coğrafi/toplumsal/tarihsel bir arka planı ve içinde aksiyonun geliştiği genel atmosferi içeren bir evrenin içine sıkıştırır.” (Hatchuel, 2004: 36) Diegetik alan filmin gerçekliğini kurmak açısından yaşamsaldır; “izleyicinin ilgisini, ekran yüzeyinin maddi varlığı da dahil olmak üzere, içinde bulunduğu mekan ve zamandan kurmaca/hayali bir başka yere kaydırır.” (Buckland, 2000: 80) Sözü edilen kaydırma işleminin gerçekleştirilmesi için izleyicinin işbirliğine gereksinim vardır. “Diegesis, yalnızca metinsel bir inşa olarak düşünülmemelidir, aynı zamanda bir izleyici yetisini de içinde barındırır.” (Buckland, 2000: 103) Teatral alana dönersek diegesis, son tahlilde, alan-dışına inşa edilen bir hayali sahnedir ve bu alanın asıl faili de mimetik sahneden kovulan izleyicidir. “Tanımı gereği anlatı sanatı bir öyküye ve öykü anlatıcısına gereksinir. Anlatıcı-öykü ve anlatıcı-alımlayıcı ilişkisinde anlatı sanatının özü bulunur.” (Phelan, Kellogg et al, 2006: 4, 240) İzleyici ile anlatıcı arasında zorunlu bir yarılma olarak oluşan potansiyel alanda, iki öznelik konumu arasında anlatı ile kurulan ilişkiyle hayali sahne inşa edilir. Diğer yandan diegesisin, tanımlı gereği, burada ve şimdiyi de içinde barındırdığı unutulmamalıdır. Sonuçta diegesis için iki düzlem saptanmış olur: Anlatıcının burada ve şimdisi ile anlatının düşsel/fantezi uzamı. “Diegetik olarak sunulan dünya en az iki farklı ve hiyerarşik olarak ilişkilendirilmiş ontolojik düzeyden oluşmak zorundadır; anlatıcının ait olduğu dünya ve farklı, ikinci planda olan, tanıtımını yaptığı dünya.” (Berger, 2000: 170)

Agora/tiyatro (mekan/alan) yarılması bağlamında baktığımızda; mekan (tiyatro) mimetik kip, alan da (agora) diegetik kip olarak değerlendirilebilir. Mimesis anlatıyı sahnede kalmaya zorlayarak bir yere/konuma sabitlemeye çalışırken, diegesis, boş alana açılan bir kapı işlevi göerek özgür bırakır. Sahne mimetik bir mekana, diegesis ise hayali bir sahneye dönüşür. Aynı ayrıma anlatı bağlamında bakarsak “mimesiste okuyucu metne çekilirken, diegesis araya uzaklık koyar.” (Günay, 2010: 197) Gerçekçi tiyatrodaki sahne direktiflerini incelediği özenli çalışmasında Zeren, farklı bir açıdan yaklaşıp da benzer bir sonuca ulaşarak diegetik olanı genişlikle tanımlar. Aristotelesçi fay hattında ilerleyen Zeren, ilk adımda teatral alanın dışına konumlandırdığı diegesisin mimetik olana eklendiğinde onu genişleten bir ögeye dönüştüğünü ileri sürer. “Diegetik anlatım araçları... okur algısına yönelerek metinsellik fikrini besler ve yazarın kendisini temsil etmesine olanak tanımış olur.” (Zeren, 2011: 115) Böylece, diegetik kip anlatıyla alılmayıcının arasındaki mesafeyi açarak metinden kaçır ve anlatıyı alana dönüştürür; diğer yandan mimetik kip metne yerleşerek anlatıyı mekanlaştırır. Performans grameryiyle konuştuğumuzda ise tiyatroların katılımı özelliğinin diegetik olduğunu söylemek durumundayız: T aklide sıkışıp kalan benzetmeci biçim sahne mekanında hayat bulan icraya tutunarak izleyicisiyle arasındaki mesafeyi minimuma indirmeye çalışırken, izleyiciyle paydaşlık esasına göre ilişkili kuran göstermeci biçim onu optimum

uzaklıkta tutarak mekan olarak sahneden ve taklit olarak icradan sakınır. Benzetmeci ekolün takipçilerinden olan Moore'un belirttiği gibi: “Sevirciyle doğrudan ilişki kurduğunda, oyuncu yaşayan bir karakter olmaktan ziyade sadece bir anlatıcı haline gelir. Bu ilişki performansın hakikiliğini zedeler ve seyirciyi oyunun kendisinden uzaklaştırır.” (Moore, 2009: 65) Göstermeci/katılımcı halk tiyatroları inşa halindeki icra olarak açık biçimin tahsis ettiği statejik uzaklıkla oluşurken, bu teatral meddücezir ortamı mekandan (tiyatro/metin/icra) fira-ra vesile olur.

Direnişin Mekanı Olarak Kültürel Bellek

Ezilenlerin direnişlerini kodladıkları ve aktardıkları bir mecra olarak kültürel/kolektif bellek ideolojiyi içerimler. Assmann'ın belirttiği gibi “Baskı koşullarında hatırlama bir direniş biçimi olabilir... Bellek geçmiş korkular gibi geçmiş umutların da yeniden hatırlanmasını sağlar... Hatırlamak baskıya karşı bir silahtır.” (Assmann, 75, 88) bell hooks, “kavgamız, unutmaya karşı bir bellek mücadelesidir.” (hooks, 1990: 146) derken de aynı noktaya parmak basar. Politik bir etkinlik olarak hatırlamak hayali ya da reel, ama mutlaka bir “yer”² gereksinir. bell hooks, direnme için önce bir yere yerleşmek gerektiğini ve sınırlara konumlanmanın karşı kültürel bir direniş için doğru bir strateji olduğunu sav-

2 Direnme biçimi olarak yerleşme, göçerliğin de bir direniş biçimi olduğunu reddetmez. Bu çalışmada indirgemeci/özcü yaklaşımdan ziyade konumsal/performatif yaklaşım tercih edilmiştir. Yerleşme, direnme amacıyla bir konum alma stratejisi olarak değerlendirilmelidir.

lar. Sınırlar, merkez-olmayan olarak merkeze karşı konum almayı sağlarken; sınıra yerleşen özne için radikal bir açıklık sağlar. “Sınırdaki olma hali... aynı zamanda radikal olanaklar için bir mevzi, direniş için bir alandır. ... Radikal bir perspektif için görmek ve yaratmak; bu perspektiften alternatif, yeni dünyaları hayal etmek için olanak sağlar.” (hooks, 1990: 148-9). Kültürel bellek dolayısıyla devreye giren hatırlama eyleminin yönü geçmişe değil, bugüne ve yarına doğrudur. “Bellek fragmanları basitçe bir belgesel olarak nitelenemez; tersine, eskinin üzerine inşa edilen yeni bir kavrayışın ve farklı bir telaffuzkiline doğru yönelişin inşası olarak nitelenebilir.” (hooks, 1990: 147) Kültürel/kolektif bellek gramerinde şimdiki zaman kipini kullanan bellek, özne olarak da birinci çoğul şahsı kullanır. “Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir... her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır ...sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, duygulara dayalı ve sihirlidir... özel ve simgesel anılardan beslenir.” (Nora, 1994: 19)

Direnşlerini ve geleceğe dair ütopyalarını fantezi alanına (yani alan-dışına) kaydeden ezilenler, bunları egemenlerin görüş alanından kaçırır. “Her çağda bir sonraki çağı görüntülerle sergileyen düşüncesinde ise henüz gelmekte olan çağ, tarihin eski dönemlerinin, başka deyişle sınıfsız toplumun öğeleriyle karışmış olarak belirginleşir.” (Benjamin, 1993: 89) Sanat, kökümazide olan kadim umutları gelecek zama-

na ulayan bir ortam olarak kültürel belleğin hizmetindedir. Bu bağlamda “sanatın işlevi kehanette bulunmaktadır. ... [Böylece,] fikirlerin gelecekteki yerini açık tutar.” (Berger, 2007: 45, 119) Sanatın bunu yapabilmesinin yegane koşulu ezilenin kültürel bellek dolayısıyla iletmiş olduğu ideolojik muhteviyatı yerleştirebileceği boş bir alan açmasıdır. Zamyatin’in de altını çizdiği gibi sanat, “dünyanın ya da bugünün değil yarının zamanına yazılır. Gemi direğine tırmanan bir denizci gibi güverteden halihazırda görünemeyecek olanı...direğin tepesinden görülebilir.” (Zamyatin, 1974: 110) Bu vesileyle de ezilen için malum olanı bir kez daha ilam etme potansiyeli taşır.

Kültürel bellek maharetiyle örgütlenen direniş, Cantek’in *alt politika* olarak işaretlediği duruma denk düşer. Alt politikanın gücü müphemliğinden kaynaklanır: “Dışarıya (iktidara) karşı sınırlı, yan anlamlı ya da başka bir şeyi; içeriye, bilenlere her şeyi -ya da bir şeyi- anlatan bir çerçeveden çıkar. ... Aynı vurgu ortamına göre farklılaşarak selama, siteme ya da küfüre dönüşebilir.” (Cantek, 2011: 21, 38) Görünür olmanın altında yatan ayrı bir ideolojik hat mevcuttur ve yalnızca onu çözecek kodlara sahip olanların erişimine açıktır. Madun direnişini kültürel belleğe iliştiirdiği alt politika üzerinden gerçekleştirir. “Bir yaşamın anlatısı, birbiriyle bağlantılı anılar dizisinin bir parçasıdır; söz konusu anlatı, kişilerin kimliklerini edindikleri grupların içine gömülüdür.” (Connerton, 1999: 38) Tiyatro söz konusu olduğunda alan dışının

inşası ve diegetik kip alt politikanın teatral yansımaları olur. Bu nedenle de alan-dışı ezilenler için oldukça önemlidir. Çalışmasında İngiliz alternatif tiyatro hareketinde sahne-seyirci ilişkisine odaklanan Kershaw, incelemek için tiyatro dokusundan aldığı kesitte kültürel/kolektif belleğin doku-nuşlarını tespit etmeyi başarır. Kershaw'a göre, kültürel alana konumlanmış olan teatral icra doğası gereği seyircilere metnin kolektif okunması olanağını sunar.

İcra... icrayı gerçekleştiren kumpanya ile seyirci topluluğu arasında ideolojik bir alış veriş olarak tanımlanabilir. İdeoloji, icracıların ve seyircilerin, icrada kullanılan göstergelerden az çok bir ortak kanı oluşturmalarını sağlayan kolektif yetinin kaynağıdır. ... Böylece ideoloji, icranın göstergelerini kumpanyanın şifrelemesi, izleyicilerin de deşifre etmesi için bir çatı sunar. (Kershaw, 1992: 137)

Bu yolla izleyici, sürmekte olan icranın aktif bir katılımcısı olarak görünen zemini-nin altına kendi anlamlarını dokur. Kamusal senaryo, madunun gizli senaryosuyla aynı mekanda kesiştiğinde teatral alan bir heterotopyaya dönüşür ve seyirci de sözlü kültürün ona sağladığı muğlak zeminde olası dünyaları inşa etmeye koyulur.

Sözlü kültür, kıvraklığı ve ele geçmezliğiyle kültürel belleğin alanıdır. “Egemen olmayanlar, yaşam pratiklerine dolaysız bir biçimde bağlanan anlık oluşumlarla ortaya çıkan konuşmalarda, akıl, duygu, inanç ve gelenek aktarımını, egemen olanın giderek yoğunlaşan baskısına rağmen dün oldu-

ğu gibi bugün de sürdürmektedir.” (Köker, 2005: 13) Sözlü kültür iki nedenden ötürü ezilenler için elzemdir. İlk olarak kültürel düzlemde stratejik olarak vur-kaç taktiğine uygundur. “Her sözlü gösteri, iktidarın gözetim düzeyine uygun olarak farklılaşabiliyor, gizlenebiliyor, kaçamaklı bir halde -ve “ceel!” diyebilmenin iştahıyla- üzeri örtülebiliyor.” (Cantek, 2011: 38) İkinci olarak sözlü kültür, alt politikanın alanında duran saklı anlatıyı iletmek için gerekli olan yapay atmosferi (fantezi alanını) inşa için oldukça uygun bir zemindir. Sözlü kültür ürünleri “görünür yüzeyin altına girift labirentler kurarak ...ikincil bir hikaye işletir. ... İdeolojiyi bunca girift labirentlerden ustaca ve bin renkli elbiseler giydirecek geçiren dehşetengiz zeka... hikayeyi zarar görmeden anlatmak için... yapay atmosferler yaratır... dolaylı aktarım için fantastik olanı kullanır.” (Sezer, 2010: 16-7)

Somay, sanatı iki kip halinde tanım-larken, mimesisin karşısına fantastiği koyar. Diegesisin fantastikle yer değiştirmesi kuşkusuz manidardır ve bu hamle diegesi-si kültürel bellekle ilişkilendirerek konumlandırımamızda kolaylık sağlar. Lacan'a atıfla yaklaşımının sınırlarını çizen Somay'a göre; “gerçekliğin sunumu olan mimetik, halihazırda temsil edilmiş olanın sunumu olarak, yalnızca bir yeniden-sunumdur. Diğer yandan fantastik, daima simgesel düzenden dışlanmış olan Gerçeğin (teşebbüs edilmiş) sunumudur.” (Somay, 2010: 7) Simgesel düzen, egemenin konumlandığı ve dilinin serpilip geliştiği yerdir. Madun-

lar/ezilenler simgesel düzen içinde kendilerini ifade olanaklarından yoksundurlar ve tam da bu nedenle dilsizdirler; konuşmalar bile egemen dilin içinden konuşabilirler. “Ezilen sınıfların fikirleri, duyguları... bastırılmış, o çağın bilinçdışına itilmiştir. ... Devrim daima “bastırılmış olanın geri dönüşü” olarak anlamlandırılabilir.” (Somay, 2004: 19) Simgesel düzende kendine yer bulamayan Madun/ezilen, kendini ifade edebileceği (daha önce de yaptığı gibi) bir mecra olarak fantastik kipe yöneldiğinde simgesel düzenin sınırlarını zorlamaya başlar. Bu da demektir ki fantastik ya da diğer bir ifadeyle diegesis, kültürel belleğin kara sularında ısrar ve madunun ifade aracı olur.

Somay'a göre, fantastik, yolculukla ilgilidir (travelogue). “İlk mimetik sanatçı avdan dönen avcıdır, şarkı söyler, danseder ve en iptidai davulun ritmi eşliğinde rol yapar... İlk fantastik sanatçı seyahatten dönen seyyahıdır (dönmeyi başarabilen şanslı azınlıktan biri olarak), deneyimlediklerini abartarak, denizciler gibi yalanlarla süsleyerek anlatır.” (Somay, 2010: 4) Yolculuk içinde halihazırda konumlandığımız dünyaya ait olmayan bir başka dünyayı devreye sokar. “Anlatıcı ve dinleyici/izleyici müsterek bir dünyayı paylaşmazlar.” (Somay, 2010: 5) İki farklı öznelik konumu diegesis sayesinde gerçekleşen ve Somay'ın çifte yabancılaştırma olarak adlandırdığı mekanizmayı işletir. İlk adım çok uzaklara, simgesel düzenin dışındaki tuhaf/yabancı alemlere taşırken, hızla geriye atılan ikinci adım, ikinci bir yabancılaştırmayla, aslında o tu-

haf alemin bütün tuhaflıklarıyla içinde yaşadığımız dünya olduğunu sezdirir. (Somay, 2010: 17) Anlatı bu yolla izleyiciyi direnişin ve muhalefetin köklendiği bir başka dünyaya (simgesel düzenin dışına) taşımaya muktedir olur. Kültürel belleğin “işleyişinde aracı olan yapılar farklıdır: olaylar değil kategoriler, tarihsel kişilikler değil arketipler.” (Eliade, 1994: 54) Bu muhayyel dünya, kültürel bellekte rezerv olarak mevcut olan şablonların kullanımıyla ve alan dışının inşasıyla aktif hale gelen oyun alanıdır. Yapısı itibarıyla de anlatı uzamına yerleşmeye uygundur ve bu nedenle anlatıda bedenleşir. Ezilen bu alan içinde yaptığı manevralarla ayak izlerini silerek egemenin takibinden de kurtulmayı başarır.

Teatral anlatı da kültürel belleğin kolayca içine sızabildiği bedenlerden biridir. Ezilenler/madunlar tiyatrolarını bir direniş mecrası olarak kullanırlar. Halk tiyatrolarının yapı ve biçimleri kültürel belleğin kodlarının üretilip dağıtımına sokulması açısından oldukça uygundur. Popüler alana konumlanması ve çifte kodlu yapısından dolayı isyanlarını ve umutlarını egemenin narından saklama olanağına da sahiptir.

SONUÇ

Teatral alan, üzerinde iktidarın ayak izlerini taşıyan ideolojik bir alandır. Ezilenler ile egemenler arasındaki mücadelenin vektörel kuvvetleri, teatral etkinlikleri özgürlükçü, direnişçi ya da tahakkümcü konumlara yerleştirip teatral alanları şekillendiriyor. Teatral alan(lar)ı iktidar ilişkileri bağlamında kat ettiğimizde boş alanda konumlanmanın ezilenler/madunlar açısından yapısal ve stratejik olarak önemli olduğu ortaya çıkıyor. Teatral etkinlik özgür bir edim olarak başlıyor, sınıflı toplumların ortaya çıkmasıyla birlikte etrafı kapatılmaya başlıyor. Ezilenler açık alanlarda gerçekleştirdikleri etkinliklerle teatral alanda direnişlerini sürdürüyorlar. Baskı arttıkça teatral etkinliklerin çevresi sarılıyor. Daha sonra tiyatro yapılarına dönüşen mekanlara bütün teatral alan tıklmaya çalışılıyor. Tiyatro sokaktan kovuluyor. Mekanlara sıkıştırıldıklarında da diegesis yardımıyla direnebilecekleri bir boş alan inşa etmeye başlıyorlar. Ezilenlerin geliştirdikleri halk tiyatrosu formlarının diegetik özelliği sayesinde tiyatro yapılarına hapsedilen teatral etkinlikler, alan-dışını sahneye çağırarak firar etmeyi başarıyorlar. Kültürel belleğin kaydedildiği alan-dışına kaçış teatral kapatılmaya karşı ezilenlerin direnişçi stratejisi oluyor.

Diegesis, teatral alanda direniş tartışılırken önemli bir yerde durur. Bu bağlamda diegesis üç düzlemde değerlendirilebilir.

1. Boş alan diegetiktir: Sahne tasarımı ve dekor dikkate alındığında gerçekçi/doğalcı yaklaşım ve kutu dekor mimetik olanın bir yansımasıdır. Anlatıcıyı devreden çıkararak sahnede bir gerçeklik yaratmaya çalışır. Mimesis sahneyi mekânlaştırarak doldurur. Bu bağlamda mekânın imleci olan dekor mimetiktir. Oysa boş alan üzerindeki anlatıcı aracılığıyla varlık kazanır. Diegesis sahneyi boşaltır; boş alan diegetiktir.
2. Halk tiyatrosu biçimleri diegetiktir: Halk tiyatrosu biçimleri karşı-gerçekçi/anti-illüzyonist/göstermecî üslup, açık biçim ve doğrudan ilişki üzerine kurulur. Gevşek bağlarla birbirine bağlı oluntular üzerine kuruludur. Bel kemiğini de izleyici kitlesine bir anlatıyı aktaran anlatıcı-oyuncu oluşturur.
3. Alan-dışı diegetiktir: Alan-dışı sahnede gösterilen değil, anlatıcının aktardığı anlatı evreninin konumlandığı alan olması itibarıyla diegesisin güç alanı içinde durur.

Alan-dışı, boş alan ve halk tiyatrosu formu, ezilenlerin teatral alanda direnme hattını işaret eder. Diegesis bu direniş hattını özetler. Bu üç öge, aynı zamanda, kolektif belleğin teatral alanda kodlanması açısından birbirine gereksinirler. Boş alan, alan-dışına geçiş için bir kapı açar, alan-dışı ise kolektif belleğin kaydedildiği yerdir. Halk tiyatrosu da kolektif belleğe erişimde kodların taşındığı ve saklandığı yerlerden biridir.

KAYNAKÇA

- Altun, Hakan,(2004) "Daha Ne Kadar Seyirci Kalacağız, İmlasız,Sayı 7, 18-20
- And, Metin,(1985) *Geleneksel Türk Tiyatrosu Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*, İstanbul: İnkılâp Kitapevi
- Assmann, Jan,(2001) *Kültürel Bellek*, Çev: Ayşe Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Attali, Jacques, (2005) *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi-Politik Üzerine*, Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bachelard, Gaston,(2008) *Uzamanın Poetikası*, Çev: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları
- Balay, Metin,(1995) *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*, İstanbul: MitosBoyutYayınları
- Benjamin, Walter,(1993) *Pasajlar*, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Bennett, Susan,(1990) *Theatre Audiences, A Theory of Production and Perception*, New York: Routledge
- Berger, John, (2007) *Sanat ve Devrim*, Çev: Bilge Berker, İstanbul: Agora Yayınları
- Berger, Karol,(2000) *A Theory of Art*, New York: Oxford University Press
- Boal, Augusto, (1996) *Ezilenlerin Tiyatrosu*, Çev: Semih Çelenk, İzmir: Etki Yayınları
- Boal, Augusto, (1998) *Legislative Theater*, New York: Routledge
- Boal, Augusto, (2003) *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*, Çev: Özgürel Öztürk ve Kerem Rızvanoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Brockett, Oscar, (2000) *Tiyatro Tarihi*,Çev: S. Sokullu, S. Öndül vd. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Brook, Peter,(1990) *Boş Alan*,Çev: Ülker İnce, İstanbul: AFA Yayınları
- Brook, Peter, (2004) *Açık Kapı*, Çev: Metin Balay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Buckland, Warren, (2000) *Cognitive Semiotics of Film*, New York: Cambridge University Press
- Cantek, Levent, (2011) *Şehre Göçen Eşek Popüler Kültür Mizah Tarihi*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Çelenk, Semih, (1992) *Sokaktaki Tiyatro Seçenek Tiyatronun Kısa Tarihi*, İzmir
- Dilmen, Güngör,"Açıkhava Tiyatrolarının Evrimi"
- Connerton, Paul, (1999) *Toplumlar Nasıl Anımsar?* Çev: Alâeddin Şenel, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çamurdan, Esen,(2010) *Gülmenin Oyunusu Özgürlüğü*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Eliade, Mircea,(1992) *İmgeler Simgeler*,Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları
- Eliade, Mircea,(1993) *Mitlerin Özellikleri*, Çev: Sema Rifat, İstanbul: Simavi Yayınları
- Eliade, Mircea,(1994) *Ebedi Dönüş Mitosu*, Çev: Ümit Altuğ, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları
- Foucault, Michel,(2000) *Özne ve İktidar*,Çev: Işık Ergüden ve Osman Akınbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Genette, Gerard,(1980)*Narrative Discourse, An Essay In Method*, New York: Cornell University Press
- Güçbilmez, Beliz,(2005)"Tekinsiz Teatrallık/ Sahne-Dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları," *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*,Sayı: 20, 21-40
- Günay, Müge,(2010)"Nabokov'un Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı Adlı Romanına

- Yapısalcı Bir Yaklaşım' *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 12, 196-201
- Hatchuel, Sarah, (2004) *Shakespeare from Stage to Screen*, New York: Cambridge University Press
- Hauser, Arnold, (1999) *The Social History of Art From Prehistoric Times to the Middle Ages*, New York: Routledge
- hooks, bell, "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness," *Yearnings Race Gender and Cultural Politics*, Boston: South End, 1990
- Huizinga, Johan, (1995) *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı
- Kernodle, George R, (1970) *From Art to Theatre Form and Convention in the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press
- Kershaw, Baz, (1992) *Performance Community Culture From the Politics of Performance Radical Theatre as Cultural Intervention*, New York: Routledge
- Köker, Eser, (2005) *Kitapta Kurutulmuş Çiçekler ya da Sözlü Kültür Üzerine Düşünceler*, Ankara: Dipnot Yayınları
- Kropotkin, Pyotr, (2001) *Karşılıklı Yardımlaşma*, Çev: Işık Ergüden ve Deniz Güneri, İstanbul: Kaos Yayınları
- Moore, Sonia, (2009) *Oyunculuk Eğitimi için bir El Kitabı*, Çev: Özgür Çiçek, Bülent Sezgin ve Cüneyt Yalaz, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları
- Nora, Pierre, (1994) *Hafıza Mekanları*, Çev: Mehmet Emin Özcan, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Phelan, James; Kellog, Robert et al, (2006) *Nature of Narrative*, New York: Oxford University Press
- Pile, Steve ve Feith, Michael, (1993) *Place and the Politics of Identity*, New York: Routledge
- Platon, *Devlet III. Kitap*, (1973) Çev: Hüseyin Demirhan, İstanbul: Hürriyet Yayınları
- Puchner, Martin, (2002) *Stage Fright Modernism Anti-Teatricality and Drama*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- Rimmon-Kenan, Shlomith, (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York: Routledge
- Rudlin, John, *Commedia dell'Arte*, (2000) Çev: Ezgi Egelepke, İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları
- Schick, Irvin Cemil, (2001) *Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekanlılık*, Çev: Gamze Sarı ve Savaş Kılıç, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları
- Sennet, Richard, (2011) *Ten ve Taş Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları
- Sezer, Melek Özlem, (2011) *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın
- Shiner, Larry, (2004) *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, Çev: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Shires, Linda ve Cohan, Steven, (1988) *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*, New York: Routledge
- Sokullu, Sevinç, (1969) *Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi, Tarihsel Gelişim*, Ankara: Devlet Tiyatrosu Yayınları
- Somay, Bülent, (2004) *Tarihin Bilinçdışı Popüler Kültür Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları
- Somay, Bülent, (2010) *The View from the Masthead Journey Through Dystopia Towards an Open-Ended Utopia*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Spain, Daphne, *Gendered Spaces*, (1992) Carolina: University of North Carolina Press
- Strehler, Giorgio, (1977) "On the Relation Be-

tween Stage and Stalls: The Background and Modalities of Involvement,” *Theatre Space International Federation for Theatre Research 8th World Congress*, 142-148

Tanilli, Server, (1986) *Yüzyılların Mirası ve Gerçeği, İnsanlık Tarihine Giriş Ortaçağ*, İstanbul: SAY Yayınları

Thomson, George, (1987) *Marksizm ve Şiir*, Çev: Cevat Çapan, Ankara: V Yayınları

Thomson, George, (1990) *Aiskhilos ve Atina*, Çev: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınları

Winnicott, D. Woods, (2010) *Oyun ve Gerçeklik*, Çev: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Zamyatin, Yevgeny, (1974) “On Literature Revolution Entropy and Other Matters,” *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeni Zamyatin*, Ed: Mirra Ginsburg, Chicago: University of Chicago Press

Zeren, Vecihe Özge, (2011) *Gerçekçi Tiyatroda Kurucu Bir Unsur Olarak Sahne Direktifleri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi