

Publicness of theatre and cinema arts: A proposal for defining an ideal public sphere

Orkun Öngen¹ 

¹Theatre Department, Faculty of Music and Performing Arts, Ordu University, Ordu, Türkiye.

ABSTRACT

This study examines the relationship between the arts of theatre and cinema and the public sphere, as well as how these arts initiate a process of mental deliberation concerning the concept of the public sphere in the minds of individuals. The concept of the public sphere is defined as a space where individuals can freely come together to discuss social issues and ensure the visibility of different identities. From the perspective of the public nature of art, these spaces, where people from various segments of society come together to share a common artistic experience, may be considered to possess a public character. However, the processes through which these spaces are appropriated by the public bring with them various challenges. The cultural, social, educational, and democratic functions of representational arts, such as theatre and cinema, which are often attributed a sense of publicness, are generally shaped according to the demands of individuals. Nevertheless, the influence of the state authority and the private sector in shaping these spaces for their own purposes leads to the standardisation of the supposedly free nature of art. Particularly in modern societies today, the emphasis on consumer culture and individuality contributes to the erosion of the concept of the public sphere in the minds of individuals. The manipulative use of media and communication tools further undermines the fundamental elements of the public sphere, such as the transparent flow of information and equal participation. The aim of this study is to evaluate the public functions of theatre and cinema arts in this context. Redefining the social and cultural functions of these arts and strengthening their public roles, which have been weakened due to existing structures and constraints, emerges as a significant issue today. The redefinition and strengthening of the public sphere contain the essential elements that will enable individuals to exist actively as political agents within society. Therefore, the evaluations and comparisons made regarding public sphere theories necessitate a reconsideration of what an ideal public sphere might entail. This study aims to discuss the public nature of theatre and cinema arts and demonstrate their impacts on individuals and society, as well as what this newly conceptualised publicness might signify in this context.

KEYWORDS

Public sphere, Theatre and cinema, Publicness of art.

Introduction

The understanding of publicness created by the arts of theatre and cinema is defined through spaces/areas where individuals from different segments of society come together to share a common experience through a predetermined artistic activity/event. The fundamental issue to be examined here is the purpose underlying the desire of representational arts, such as cinema and theatre, to define themselves as “public” activities. Public spaces, which carry a mission encompassing cultural, social, educational, and democratic functions, have the potential to fulfill this mission in accordance with the demands of the individuals who make up these spaces. However, these public spaces, which we assume to be shaped by the demands of the public, are either nationalised by the state authority and moulded according to the political objectives of state ideology, leading to a biased understanding of art, or commercialised by the private

sector, resulting in a standardised form of art shaped by the consumption-oriented ideology of popular culture. At this point, the expectations and demands of individuals from the public sphere are crucial.

The meaning attributed to the public sphere by individuals in contemporary society is shaped within a structure that is parallel to the production relationships in the society to which they belong. This structure is manifested through the axis of conflict between the capital-owning bourgeoisie and the privileged and authoritative bureaucratic rulers. Additionally, the demands of the productive class, which constitutes the majority of society and generates added value through the means of production, are often overlooked or suppressed within the power balances and conflicts of interest that arise during this struggle. This situation constantly changes both the expectations and demands that individuals hope to gain from the public sphere and prepares the ground for the erosion of the meaning they attribute to it. One aim of this study is to examine what representational arts such as cinema and theatre have transformed into in contemporary society, where the public sphere is increasingly eroding. Another aim of this study is to demonstrate what this new form of publicness signifies and what its effects on individuals are. The scope of the study consists of evaluations and comparisons based on the definitions of the public sphere provided by scholars who have conducted studies on the concept of public space. Starting from the concept and definitions of the public sphere, the paper will evaluate the public sphere within the context of contemporary conditions, followed by a discussion of the public nature of theatre and cinema arts. Based on the propositions made in these evaluations, the study will conclude by addressing the necessity of and reasons for contemplating a new ideal concept of the public sphere, ultimately offering a definition for an ideal public sphere.

Objective and Significance

The purpose of this study is to examine the relationship between theatre and cinema arts and the public sphere and reveal how these arts initiate a mental deliberation process regarding the concept of the public sphere in the minds of individuals. Specifically, it aims to evaluate the cultural, social, educational, and democratic functions of theatre and cinema arts in modern societies and analyse how these functions have been shaped within existing structures. Furthermore, evaluating the impact of the newly redefined public roles of theatre and cinema arts on individuals and society constitutes a core objective of this study.

The study aims to discuss the position and significance of theatre and cinema arts within the concept of the public sphere and redefine their social and cultural functions. This and similar studies are needed because they contribute to the identification of the processes of erosion and loss of meaning of the public sphere, especially in modern societies, and the issue of how and in what ways individuals can exist as effective political agents in today's society. The study also encourages reflection on an ideal public sphere through evaluations and comparisons of public sphere theories. In this context, the re-evaluation of the publicness of theatre and cinema arts in light of historical perspectives could play a significant role in the construction of a democratic and egalitarian society.

Methodology

In this study, a qualitative research method in social sciences, namely the "Historical Research and Data Collection" method, was employed. The study aimed to understand what the publicness of theatre and cinema arts is and what it signifies by relying on historical examinations and definitions. In this regard, data collection and analysis processes were carried out based on key sources related to the topic in the literature. This method was chosen to uncover unknowns, find answers to questions related to the topic, and examine the connections, effects, and relationships between past and present events. The aim of the study was to better

understand the general structure of human culture by evaluating the social events of the past and the activities of individuals or institutions (Berg & Lune, 2015, p. 335). Thus, the use of this method allowed for the historical evaluation of the effects of theatre and cinema arts on the public sphere. In the study, the reflections of public sphere theories on theatre and cinema arts, starting from basic definitions of the public sphere, were analysed. The views of important scholars such as Hannah Arendt, Richard Sennett, and Jürgen Habermas on the concept of the public sphere were evaluated, and these views were interpreted in the context of theatre and cinema arts, opening the concept and idea of the public sphere to discussion. Additionally, the impact of media and communication tools on the public sphere was addressed, and a critical perspective on the relationship between theatre and cinema arts and these tools, along with their new role, was developed in the relevant context.

Theoretical and Conceptual Framework

Concept and Definitions of Public Sphere

Individuals exist within society, namely the public sphere, with their different characteristics. According to Hannah Arendt, these human differences are the fundamental elements that allow individuals to be understood and made visible within society (2021, p. 258). If individuals were identical, there would be no reason for them to communicate or take action. Building on this premise, Arendt argues that individuals attain liberty by engaging in political activity within the public sphere. This process of liberation occurs when an individual expresses themselves as they are, without changing, transforming, or suppressing their true nature. Moreover, this process is realised not only through negotiation but also through the manifestation of ideas that become the subject of negotiation in the public sphere, as Arendt refers to via the concept of "*vita activa*." Action, regardless of its content, always creates a network of social relationships. Therefore, action tends to transcend boundaries by removing the restrictions and barriers inherent in its nature. This inherent structure of action makes the individual a politically active agent (Arendt, 2021, p. 279). Thus, while an individual exists as a political agent in social relationships, the public sphere simultaneously becomes a political space. In the public sphere, the individual transcends themselves through the acts and actions they direct according to their will. The nature of action is such that it influences beings capable of performing their actions, while also creating a reciprocal cause-and-effect chain. Hence, action is not merely a closed-loop process, but it is a foundational point that enables the formation of limitless social relationships.

According to Richard Sennett, the ideal public sphere consists of places that allow individuals to come together and communicate by accepting each other's differences, enabling pluralism and interaction. These spaces can be defined as environments where individuals participate equally, promoting pluralism and participation, and allowing for the visibility and representation of different identities. However, modern society, which increasingly functions like a business organisation with a profit-loss axis, gradually undermines these qualities, and thus, transforms public spaces into pseudo public spheres, lifeless environments where individuals merely pass through, disconnected from genuine interaction and interpersonal communication (Olgun, 2017, p. 51). In a society dominated by consumption and individuality, people tend to form temporary relationships with one another. As a result, the community that constitutes the public cannot establish a common world manifestation, and therefore, cannot develop meaningful relationships with one another. These kinds of spaces cannot be considered public spaces, nor can they be described as possessing the public characteristics of pluralism, equality, and participation. In such spaces, which serve the profit-loss principle imposed by rational economic thinking, critical thought and free will cannot be expected to develop. Individuals are only expected to fulfil the tasks and responsibilities assigned to them within this vast industrial structure. Hence, due to this understanding of the public sphere, contemporary individuals

construct their identity within an excessive sense of self. In social relationships, they present themselves to others through this excessive sense of self. For these reasons, the contemporary individual tends to distance themselves from the public sphere through excessive communication breakdown, privacy, and withdrawal. This situation leads to an outcome in the same vein as the suggestion made by Richard Sennett in his work *The Fall of the Public Man*, where the individual withdraws from the public sphere and retreats into the private space they have created for themselves (2020, p. 18). When defining new public spaces, Sennett notes that these spaces are not meant for a particular purpose but are merely places through which people pass (2020, p. 29). These types of public spaces do not allow for pluralism or equal participation, they hinder the visibility and representation of different identities, and they do not provide an environment for negotiation and discussion. Besides, these spaces are described as dead public space that serve to reinforce the official ideology shaped by either the private sector or the state, producing theatrical content to create a supposed social consensus and exert pressure on individuals.

According to Habermas, the public sphere refers to a free social space where citizens have the liberty to gather, organise, express, and publish their opinions on matters concerning the public good without restrictions. The community that makes up the public sphere is referred to as public opinion. This is essentially the representation of the common sense of the people within the public sphere. According to Habermas, public opinion forms within public discussion after people are made capable of grasping an argument grounded in education and communication (2018, p. 146). For such communication to be effective, the existence of specific means that facilitates the transfer of knowledge to its recipients and allow for their influence is required. In this context, the public sphere defines a discursive space created by individuals who come together freely as equal participants and form it through negotiation. Habermas extends this definition as follows: "For this kind of communication to occur within a broader public body, it requires specific tools that enable the transfer of knowledge to its recipients and their influence. Today, newspapers, magazines, radio, and television are the communication instruments of the public sphere" (Habermas, 2004, p. 95). According to this definition, the community that constitutes the public sphere needs mass communication tools that will allow them to freely come together and negotiate about the public. The independence and freedom of these media of communication are prerequisites for the public to access accurate and transparent information about themselves and their surroundings. Only in this way can participants create a discursive space where they can negotiate on an equal footing.

Results

Evaluation of the Concept of the Public Sphere in Contemporary Conditions

In contemporary conditions, the independent actions of individuals in the public sphere which contribute to the development of social relationships do not have economic value. These actions, which lack economic value, do not lead to meaningful change or transformation in society. Therefore, in the consumer society, most public relationships that carry a public quality are far removed from creating real commercial value. The individuals who make up society generally come together as passive subjects conforming to a certain order imposed by industrialised production and consumption processes. In particular, many public spaces are built on convincing individuals of the current situation and conditions, rather than fostering intellectual and thoughtful exchanges. In this context, the ideal of a democratic and free public sphere appears as an overly idealised and practically unachievable concept. Today, society, which comes together within the framework of a consumption culture and resembles a vast industrial factory, has evolved beyond mechanisation and automation, and it has been reduced to algorithms and transformed into structures at the level of avatar identities. While humans attempt to control nature through machines, they are placed within a repetitive, monotonous

series of actions within the societal organisation and working hours brought about by the machine. Now, even one's position and status are determined through algorithmic measurements, and human action is controlled within this regulatory mechanism. These human actions, reduced to repetitive and monotonous actions, are beginning to be integrated into this vast social factory that constitutes society, adapting to the logic of consumption through algorithmic measurements. It is not enough for goods produced by labour and essential needs to be abundantly available in the market. These products must also be consumed or disappear without spoiling. To accelerate consumption, the human potential to consume must constantly be directed towards forms of action through algorithms. Otherwise, the process deemed "creative destruction" by capitalist societies will not occur at the desired speed. As Adorno notes, the concept of constant innovation, which emerges as progress in the culture industry, is actually nothing more than the changing of the form of the exact same thing. The so-called change and transformation are, in fact, driven by the profit motive hidden behind them (Adorno, 2011, p. 112). Accordingly, the definition and function of today's public sphere are undergoing significant changes within the framework of these reasons. The emergence of digital platforms, social media, and similar virtual environments additionally necessitates the re-evaluation and redefinition of the concept of the public sphere. While digital media appear to have created a new public space where individuals can express their thoughts and participate in social discussions, they also lead to situations where the boundaries between public and private spaces become unclear. Furthermore, these media redirect the energy of the masses into endless irrational debates, diverting attention from real public issues that need to be addressed, and serve the purpose and process of absorbing and destroying their energy in the course of endless irrational discussions.

According to the neoclassical economic understanding, goods and services with no competition in their consumption are defined as public goods. The consumption of these goods and services must ensure that no one is excluded (Akdede, 2021, p. 30). Public services are aimed at improving the general welfare of society, and examples of such services include street lighting, coastal areas, waste collection, and public libraries. These public goods and services, which should be equally accessible to everyone, contribute to the general welfare of society. In this sense, evaluating theatres that provide services -state or city theatres, private theatres- from the perspective of their public nature leads to various discussions regarding the public nature of theatre services and the scope of this publicness. Similarly, the publicness of cinema, as a representational art like theatre, also becomes an issue open for debate. These two forms of representation, in particular, which have transformed into false public spaces that divert the public from rational thinking and absorb their potential energies to serve the interests of the elite, tend to move further away from their transformative power on society.

Public Nature of Theatre and Cinema Arts

Cinema is considered an important part of the public sphere as it brings together various segments of society, offering them shared experiences and interactions. From the late 19th century onwards, with the processes of urbanisation and industrialisation, cinema has become a significant medium for redefining social relationships among individuals. The emergence of cinema audiences is directly related to the reorganisation of public and private spaces. The public role of cinema, which attempts to function as a bridge between different social classes, ethnic groups, and genders, goes beyond mere entertainment. In reality, it leads to the blurring of class divisions and social hierarchies, thus assuming a role as a mediator for interclass social consensus. The underlying thought behind this may be the aim of instilling the worldview of the ruling elites into the lower classes. This way, an agreement or consensus is sought to be established between the governed and the governing. In this process, cinema adopts the cultural standards of the classical bourgeois public sphere and begins to reinforce social identity and exclusion mechanisms through literary and artistic tools. In particular, in the 1920s, when cinema gained popularity in the United States during the Nickelodeon era, the audience it

addressed was the urban poor and the working class. By the 1930s, socially themed narrative films emerged, tackling issues such as poverty, murder, alcoholism, worker-employer conflict, and discord with the police and other authorities. Although the subjects of these films generally concluded with emotional and positive resolutions, the audience, referred to as “anyone” was left with the impression that the dire situation they find themselves in was being legitimised. Thus, the audience felt that they gained a sense of identity and community within the society they belonged to (Hansen, 2012, p. 95). This attitude of cinema illustrates the effort to reproduce and regulate the characteristic features of the classical bourgeois public sphere. The mediating or reconciling role between social classes is legitimised through this effort. This process is related to cinema’s adoption of fundamental forms of subjectivity² rooted in the privacy of the private space and the nuclear family in the 18th century. Just as the 18th-century novel not only revealed the various aspects of its characters but also uncovered the hidden truths of society (Sennett, 2020, p. 204), 20th-century cinema also took on the role of carrying this function of the novel. By internalising the cultural standards of the bourgeois public sphere, adapting the abstract identity structure of this paradigm along with its exclusion mechanisms, cinema began to play a crucial role in the construction of the 20th-century public sphere. In fact, this situation allowed cinema to reproduce the norms of the public sphere, which served as the foundation for political discourse, and by defining the boundaries of this space, continued the cultural codes inherited from the 18th century.

The relationship between popular culture and cinema reflects the interaction between high art and subculture, as cinema as a widely accepted art form is situated between these two realms. In the early 20th century, the connection between cinema and popular mass culture demonstrated the ability of its medium to attract people from all segments of society as it was regarded as the new media of the time. Moreover, the reconciliatory/mediating role played by cinema between different social classes and groups, along with its interaction with representatives of high art in this new arena where popular culture was beginning to establish itself in society, can be interpreted as an attempt to gain cultural legitimacy. The position of cinema between these two cultures allowed it to continue as a medium that appealed to large audiences by constantly reproducing forms of popular culture while also questioning and recreating social norms and values (Akbal Süalp, 1997). However, this mechanism of questioning and reproduction brings with situations and conditions that lead to consequences that work against the interests of the public that constitutes it.

In this context, cinema can be considered a part of the public sphere. As an art form that appeals to large audiences, cinema serves as an important tool for public discourse and discussion. However, cinema faces various limitations, including censorship and manipulation. The primary reason for this is that, in industrial terms, cinema is a production factor that creates art for the masses, with its ownership concentrated in the hands of a small number of executives and media companies. This situation is supported by Habermas’ description of broadcasting organisations: “Broadcasting organisations, with the increase in their economic, technological, and organisational concentrations in the last century, have become societal power complexes” (2018, p. 314). Furthermore, in line with this view, considering the collaboration between media companies and production companies in the cinema sector, it can be stated that these organisations, which appeal to the masses, exert significant influence and power over the public. This situation reflects the asymmetric power distribution between the cinema industry and its audiences, explaining why large studios always maintain a profit-driven approach. The impact of commercial concerns and ideological pressures on the film industry often prevents the provision of transparent and accurate information to the masses. This leads to the erosion of cinema’s role and function in the public sphere. Ideally, cinema should provide a medium where

² Fundamental forms of subjectivity produced in relation to the concept of the public sphere, which were present in written literary forms such as novels, that served as tools for public discourse as discussed by Richard Sennett in the 18th century.

societal issues are freely discussed, and different identities and views are made visible and negotiated. Notwithstanding, under current conditions, cinema, much like 19th-century theatres, has started to offer a space that allows people to escape from the public sphere,³ pulling individuals into their private spaces and distancing them from public discussions.

One other aspect that should be addressed at this point is the periods of Second and Third Cinema. Second Cinema is a movement that emerged in the late 1950s and early 1960s, developed in France and Italy based on the film style of the European Avant-Garde New Wave. This movement arose as a reaction against Hollywood's commercial cinema. By avoiding the classical narrative structures adopted by Hollywood, it presents an anti-systemic framework. The main reason why third-wave filmmakers opposed the second wave is the tendency of this film style to focus on individual issues, while deviating from societal problems. Although these films, which carried the characteristics of the New Wave, seemed to diverge from Hollywood cinema in terms of style and structure, they were unable to adopt an anti-systemic attitude and failed to produce works that mobilised the masses against imperialism (Sevimli, 2019, p. 18). For this reason, Second Cinema was seen as ineffective in social struggles, leading Argentine filmmaker Fernando Solanas and Spanish-born Octavio Getino to publish the manifesto for Third Cinema, titled "*Towards a Third Cinema*" in the 13th issue of *Tricontinental* in 1969 (Willemsen, 2015, p. 138). Thus, Third Cinema became a movement that emerged in Latin America in the 1960s and 70s. This movement essentially aims to amplify the voices of post-colonial societies and is inherently anti-imperialist. The key difference between Third Cinema and Second Cinema lies in the former's radical opposition to the system, making it part of a revolutionary stance (Sevimli, 2019, p. 18). While Second Cinema, as an independent art cinema, was a reaction against Hollywood, Third Cinema is a movement that emerged to amplify the voices of post-colonial communities, support the pursuit of social justice, and highlight collective identity. Both movements, by presenting different aesthetic and ideological approaches from mainstream cinema, aim to make cinema function as a social and political instrument. Although these two periods may appear to be positioned against mainstream cinema, when evaluated through distribution channels and exhibition methods, it becomes clear that they inevitably remain tied to a certain centre. Political films, despite their inherently oppositional nature, face the risk of becoming a form in which, especially among political counterparts, they end up hearing each other's voices only in their echo chambers. This situation serves as a clear example of how a seemingly political and critical art form, within its own distinct ideological discourse, can possess reactionary and conservative traits or shift towards such characteristics in its narrative forms.

At this point, it is necessary to evaluate the articles by Ilona Jurkonyte (2022) and Taher Abdel-Ghani (2020). These works, which specifically aim to explore the role of cinema in the public sphere while opposing the privatisation and commercialisation of public spaces within their ideological frameworks, find themselves at an impasse with their own perspectives. Both works emphasise the potential of cinema and other artistic activities to revitalise public spaces and promote social dialogue. In this regard, they share almost identical points with the ideas of Arendt, Habermas, and Sennett. However, these studies overlook the fact that the concept of the public sphere should not be confined to specific physical spaces or locations. The role of digital and virtual platforms in enhancing social participation through their impact on public debates and their ability to shape public opinion highlight the existence of digital public spheres today, while they also raise the issues created by these spaces.⁴ Additionally, the failure to critique to whom the public participation (particularly the concept of public opinion) is relevant, how social diversity will be ensured, and the sustainability and permanence of such artistic projects can be seen as significant shortcomings in both works. In particular, the increasing commercialisation of cinema as an art form, the distribution channels controlled by large

³As Richard Sennett mentions in the chapter *The Turmoil of Public Life in the 19th Century* in his book (Sennett, 2020, pp. 165–171).

⁴ For the concept of the Digital Public Sphere and the problems caused by digitalisation, see Öngen (2023)

studios, and the reduction in the visibility of alternative and independent projects have led to a conception of the public sphere that fails to reflect social diversity. This transformation undermines the notion that cinema should serve as a political and social instrument from the outset. This is because mainstream commercial cinema tends to externalise critical and oppositional movements, especially through distribution and exhibition channels, by continuously consolidating them within a certain centre. As a result, Second and Third Cinema are increasingly influenced by mainstream cinema, causing them to resemble the first phase of cinema, thus leading to a loss of their revolutionary and transformative essence. Furthermore, the political approach and discourse of the Second and Third Cinema periods have led to the concept of the public sphere being understood as something that only emerges during protests or moments of crisis. The concept of the public sphere should not be confined to revolutionary periods; rather, it is essential to think about how the functionality of these spaces can be preserved in everyday life. Therefore, to revitalise the public nature of cinema, the individuals demanding it must carry out their own intellectual revolution and create their own understanding of the public sphere in their minds.

The art of theatre, originating in the city-states of Ancient Greece, can be defined as a public sphere that directly engages with the audience, where public consciousness finds expression. This theatre of the period is a space where the collective mentality of free citizens is manifested, representing the public forms of expression of individuals who formed the Ancient Greek city-state and who also owned the *oikos*.⁵ Looking at the origins of theatre and cinema, their fundamental differences become evident. As an art form, cinema serves the needs and desires of the working class, i.e., the proletariat, while theatre reflects a paradigm of social needs shaped according to the desires and needs of the ruling class, the owners of the *oikos*, in Ancient Greek society. The fact that these two art forms cater to the needs of different social classes is a clear example showing that they address audiences with different living standards and worldviews based on their historical origins. In this context, theatre has historically functioned as a public sphere that constitutes the field of discourse for the ruling class and addresses social layers through that discourse. On the other hand, cinema often presents a public sphere in which the governed sections of society, exploited by the ruling class and capitalists, are depicted as passive subjects (Öngen, 2023, p. 66). In modern times, while the transformation of theatre into a means of expression for the middle classes has led to the development of public spaces that display the emotions, thoughts, and expressions of the people, this transformation has also brought with it the desire and strategies of nation-states to control these public spaces, resulting in the deterioration or even disappearance of the public nature of these spaces.

In the 17th and 18th centuries, theatre not only provided a cultural public sphere in which social classes were distinctly separated but also played an influential role in reshaping this public sphere. While theatre stood out as a fashionable social activity, especially for the upper classes, the dramatic understanding developed by playwrights such as Molière and Racine during this period supported a concept of theatre that emphasised reason and order, closely tied to the aesthetic form shaped by the rules of social behaviour (Gümüş, 2024, p. 381). If evaluated from a critical perspective in terms of the content produced, these theatrical forms of the period not only reflected the existing social norms of the time but also served as a tool for adapting and restructuring the vast majority of the masses into the bourgeois public order. In this context, considering the public nature of theatre, it can be asserted that instead of contributing to the democratisation of the public sphere, these forms primarily served to reinforce bourgeois values, adapting the audience to these values and integrating them into the existing system. This situation shows that theatre played the role of supporting the existing regime (*ancien régime*) rather than acting as a transformative force in the public sphere.

⁵ For the concept of *oikos* and its explanation, see (Habermas, 2018, p. 60),(Ergin, 2015, pp. 55, 91).

The public nature of theatrical performances is realised when the performance on stage not only represents the public space but also initiates a mental process of negotiation in the minds of the audience. Bertolt Brecht, the theorist of epic theatre, addresses his topics with this principle in mind. In his texts, he attempts to create an episodic and eclectic structure that reshapes itself with each performance according to social changes and current events, while addressing the characteristic features of social processes and production relationships (Brecht, 1982, p. 109). Brecht's aim in creating episodic and eclectic texts is to estrange the audience at the level of the text, thus transforming them into an audience that changes/transforms the public and enabling them to discuss the public issues existing in society at a rational level -this interaction with the audience. This situation indicates that Brecht's plays possess a public nature. However, for this mental negotiation process to begin, individuals must not be excluded from public life. In other words, the existence of a rational environment, where individuals constituting the public can freely express themselves, listen to each other, and engage in mutual social interaction under equal and unrestricted conditions, is essential. Whether public or private, theatre and cinema arts should primarily ask themselves: What is the fundamental purpose behind the desire for these arts to become public? Especially in this period, when the public sphere is beginning to undergo dissolution due to the intervention of modern digital platforms (such as social media), only in this context can the public function of theatre and cinema arts - what it is or is not- be determined in a rational context.

The fundamental paradox is that the establishment of the public sphere through discourse or action -making such an environment possible- can only be achievable through the existence of active public spaces where individuals, allowing for negotiation and equal participation, listen to each other's views and generate new ideas based on these views. The nationalisation of these spaces, bringing them under the control of modern nation-states, or their commercialisation by the private sector, transforms public spaces into lifeless areas -pseudo public spaces- that serve the profit and political interests of power centres. Private theatres and cinemas, to survive, give space to profit-driven productions, while the artists working in these theatres and cinemas face the loss of meaning brought by commercialisation and profit motives. State-supported theatres and cinema projects, on the other hand, generally create environments for the presentation of representations driven by a predetermined ideology and doctrine within a bureaucratic hierarchy, offering the public the illusion of serving the public interest. Actors working in state theatres or artists working in state-supported cinema projects, under the influence of the bureaucratic system and state ideology, are forced to depart from the objective artistic understanding that describes society's reality on a philosophical level. In light of this loss of meaning, the rational question that must be asked is: what is the public interest underlying the mechanisms that allow this situation? However, a society that possesses a manifestation of a public sphere in dissolution, being subjected to such processes, leads to the disregard of answers to these and similar questions.

Conclusion and Recommendations

The public nature of cinema and theatre arts is in a trend of weakening due to both the authority and ideological pressures created by contemporary nation-state models and the market-oriented approaches of the private sector. Art institutions nationalised by nation-states often serve as propaganda tools for the existing system's ideology, while the art industry, commercialised by the private sector, tends to standardise and homogenise in alignment with the consumption ideology of popular culture. This trend leads to the disappearance of the expectations and demands of individuals related to the public sphere, while also causing the concept of the public sphere, as we know and idealise it, to erode and dissolve within the context of new social paradigms. The dissolution of the public sphere weakens the potential of individuals to be active agents in social relationships and leads to the loss of meaning of the idea of the public sphere in their minds. As Richard Sennett points out in *"The Fall of the Public*

Man", individuals in modern society tend to distance themselves from the public sphere in search of an excessive sense of self and privacy. This results in the weakening of social interaction and negotiation processes. According to Habermas's definition of the public sphere, social spaces where citizens can freely discuss matters of the common public interest are essential for the formation of a true public sphere. However, the manipulative and commercial use of mass media today is another factor that weakens the functionality of the public sphere. Hannah Arendt's definition of the public sphere is based on individuals expressing themselves as they are and actively participating in the network of social relationships. However, the dynamics that have led to the erosion of the contemporary concept of the public sphere also negatively impact Arendt's idealised process of liberation and political engagement. In particular, the increasing emphasis on individuality in contemporary discourse has led individuals to excessively prioritise their individual identities in the public sphere, leading to a disconnection between expressions in the public sphere and real actions. Thus, the qualities of the public sphere, such as pluralism, equality, and participation, are eroding on an intellectual level, and opportunities for genuine communication and action between individuals are increasingly narrowing.

As a result, the roles and functions of theatre and cinema in the public sphere need re-evaluation considering contemporary circumstances. Given their potential to initiate mental negotiation processes in the minds of individuals and promote social interaction, rethinking the public sphere becomes crucial. The ideal definition of the public sphere should be based on spaces and media where individuals participate equally, promote pluralism and participation, and allow for the visibility and representation of different identities. This definition should become a concept that is demanded by large segments of society. Theatre and cinema institutions must redefine their social and cultural functions, taking these ideals into account, to fulfil their public mission. In an era when the public functions of these arts and their roles in the public sphere are weakened by existing structures and restrictions, how theatre and cinema institutions will address this issue and redefine their publicness remains an important question. In this regard, efforts should be made to rebuild the public sphere, taking into account the expectations and demands of individuals. Based on this framework, the following definition of an ideal public sphere can be proposed: "An ideal public sphere is a neutral and independent space where all segments of society can participate equally and freely, in which artistic, cultural, political, and social activities are carried out. This space should neither be under the ideological control of the state nor should it suffer the profit-driven pressures of the private sector." According to these considerations, a public sphere defined this way should "have a structure or quality that promotes pluralism and participation, provide an environment that allows the visibility and representation of different identities, offer a medium open to negotiation and discussion, and provide content that contributes to societal consensus and negotiation processes. It should not exclude individuals from the participatory and democratic environment but instead elevate them from passive subjects to active agents." The public nature of theatre and cinema is directly proportional to the transparent and free flow of information they provide to individuals and society. However, the restrictive policies of existing structures and production relationships prevent these arts from fully realising their potential functions within the public sphere. The public nature of cinema and theatre services must be re-evaluated by examining how much the content presented in these areas contributes to societal consensus and negotiation processes. Therefore, for theatre and cinema institutions to fulfil their public functions, it is necessary for their artistic production to occur in an independent and free environment. Nonetheless, the asymmetric distribution of social power structures and conflicting interests pose the main obstacles to the creation of this free environment. The redefinition of these spaces as places that promote pluralism through the equal participation of individuals, ensure the visibility of different identities, and support social debate has become a necessity for today's public sphere. In light of these findings, theatre and cinema can transform into artistic media that contribute

to societal transformation and awareness processes, thus realising their potential to be truly public.

Author Contributions

The article is a single-author work, and the author's contribution is 100%.

Conflict of Interest Declaration

My article titled "Publicness of theatre and cinema arts: A proposal for defining an ideal public sphere" has no financial conflict of interest with any institution, organisation, or person.

References

- Abdel-Ghani, T. (2020). Film Intervention in Public Space. A Phylogenetic Spatial Change. *The Journal of Public Space*, 2(4), 107–122.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. İletişim Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. T. (1997). Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması. *25.Kare*, 20, 35–44.
- Akdede, S. H. (2021). Covid-19 ve Özel Tiyatroların İktisadi Durumu. *Journal of Life Economics*, 8(1), 29–34.
- Arendt, H. (2021). *İnsanlık Durumu*. İletişim Yayınları.
- Berg, B. L., & Lune, H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (H. Aydın, Trans.). Eğitim Yayınevi.
- Brecht, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor* (I. Baskı). Say Kitap Pazarlama.
- Ergin, Y. G. (2015). *Antik Yunan Sosyal Tarihi*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Gümüş, Y. E. (2024). Teknolojinin Tiyatro İzleme Alışkanlıklarına Etkisi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 62, 379–389.
- Habermas, J. (2004). Kamusal Alan. In M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (pp. 95–102). Hil Yayın.
- Habermas, J. (2018). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. İletişim Yayınları.
- Hansen, M. (2012). İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı? (M. İri, Trans.). *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, 93–109.
- Jurkoyte, I. (2022). Ways Of Organizing: Cinematic Public Space. *Worldrecordsjournal*, 2, 1–4.
- Olgun, H. B. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, 2(1), 45–54.
- Öngen, O. (2023). Dijital Kamusal Alan Kavramının Sinema ve Tiyatro Sanatları Üzerine Etkileri. In H. Tan (Ed.), *Dijital Dalgalar Cilt: 2 Dönüşüm* (Vol. 2, pp. 45–74). Nobel Bilimsel.
- Sennett, R. (2020). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Ayrıntı Yayınları.
- Sevimli, M. A. (2019). Üçüncü Sinema'ya Erden Kıral Filmleri Üzerinden Bir Bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde. *Konya Sanat Dergisi*, 2, 15–32.
- Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi Notlar ve Düşünceler (S. Aydınli & D. O. Yıldırım, Trans.). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 133–163.

Tiyatro ve sinema sanatlarının kamusalılığı: İdeal bir kamusal alan tanımı önerisi

Orkun Öngen¹ ¹Tiyatro Bölümü, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye.

ÖZET

Bu çalışma, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alanla olan ilişkisini ve bu sanatların bireylerin düşünce dünyasında kamusal alan kavramına dair, nasıl bir zihinsel müzakere süreci başlattığını incelemektedir. Kamusal alan kavramı, bireylerin özgürce bir araya gelerek toplumsal meseleleri tartışabildikleri ve farklı kimliklerin görünürlüğüne sağladıkları bir mekân olarak tanımlanmaktadır. Sanatın kamusal niteliği açısından değerlendirildiğinde ise toplumun farklı kesimlerindeki insanların bir araya gelerek ortak bir sanat deneyimi yaşadıkları bu mekânların kamusal bir nitelik arz ettiği söylenebilir. Fakat bu alanların kamuya mâl edilme süreçleri çeşitli sorunları da beraberinde getirir. Tiyatro ve sinema gibi her fırsatta kamuya mâl edilmeye çalışılan temsil sanatlarının kültürel, sosyal, eğitsel ve demokratik işlevleri genellikle bireylerin talepleri doğrultusunda şekillenir. Fakat devlet otoritesi ile özel sektörün bu alanları kendi amaçları doğrultusunda şekillendirmesi, sanatın özgür olarak addedilen tarafının tek tipleşerek standardize edilmesine yol açar. Özellikle günümüz modern toplumlarında sıkça karşılaşılan tüketim kültürü ve bireysellik vurgusu, bireylerin zihinlerindeki kamusal alan düşüncesinin aşınmasına neden olmaktadır. Medya ve iletişim araçlarının manipülatif kullanımı, kamusal alan olgusunun şeffaf bilgi akışı ve eşit katılım gibi temel unsurlarının zedelenmesine yol açmaktadır. Çalışmanın amacı, bu bağlamda tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal işlevlerini değerlendirmektir. Bu sanatların toplumsal ve kültürel işlevlerini yeniden tanımlamak, mevcut yapılar ve kısıtlamalar nedeniyle zayıflayan kamusal rollerini güçlendirmek, günümüzde önemli bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Kamusal alanın yeniden tanımlanması ve güçlendirilmesi, bireylerin politik birer özne olarak yer aldıkları toplum içerisinde etkin bir şekilde varlık göstermelerine yol açacak temel nüveyi içerisinde barındırır. Bu nedenle kamusal alan teorileri üzerine yapılan bu değerlendirme ve karşılaştırmalar aslında ideal bir kamusal alan üzerinde düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Bu çalışma, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal niteliğini tartışarak, bireyler ve toplum üzerindeki etkilerinin neler olduğunu ve bu bağlamda oluşturulacak yeni kamusalılığın ne ifade ettiğini/edeceğini göstermeyi hedeflemektedir.

ANAHTAR KELİMELE

Kamusal alan, Tiyatro ve sinema, Sanatın kamusalılığı.

Giriş

Tiyatro ve sinema sanatlarının yarattığı kamusalılık anlayışı, toplumun farklı kesimlerinden insanların bir araya gelerek belirlenmiş bir sanat faaliyeti/etkinliği aracılığıyla ortak bir deneyimi paylaştıkları mekânlar/alanlar üzerinden tanımlanmaktadır. Burada irdelenmesi gereken temel sorun, sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarının kendilerini kamuya mâl etme isteklerinin altında yatan amacın ne olduğudur. Kültürel, sosyal, eğitsel ve demokratik bir işlev görme misyonu taşıyan bu kamusal alanlar, onu oluşturan bireylerin talepleri doğrultusunda bu misyonu gerçekleştirme olanağına kavuşurlar. Fakat kamuyu oluşturan bireylerin taleplerine göre şekillendiğini varsaydığımız bu kamusal alanlar, ya devlet otoritesi tarafından kamusallaştırılarak devlet ideolojisinin politik hedefleri doğrultusunda şekillenen taraflı bir sanat anlayışına ya da özel sektör tarafından piyasalaştırılarak popüler kültürün tüketim ideolojisi ekseninde şekillenen tek tipleşmiş bir sanat anlayışının ortaya çıkmasına yol açmaktadır. Bu noktada bireylerin kamudan beklentileri ile taleplerinin ne olduğu önem kazanmaktadır.

Günümüz toplumunun bireylerinin kamusal alana atfettikleri anlam, içinde bulundukları toplumun üretim ilişkileriyle koşutlu bir yapı etrafında şekillenmektedir. Bu yapı, sermaye sahibi burjuvazi ile imtiyaz ve otorite sahibi bürokratik yönetici arasında gerçekleşen çekişme ekseninde kendini açığa vurur. Bunun haricinde toplumun büyük bir kesimini oluşturan üretim araçlarını kullanarak katma değer üreten üretici kesimin talepleri, bu çekişme sırasında ortaya çıkan güç dengeleri ve çıkar çatışmaları içinde sıklıkla göz ardı edilmekte ya da bastırılmaktadır. Bu durum, bireylerin kamusal alandan elde etmeyi umdukları hem beklenti ve talepleri sürekli değiştirmekte hem de kamusal alana atfettikleri anlamın yitimine zemin hazırlamaktadır. Bu çalışmanın amacı, günümüz toplumunda aşınmakta olan kamusal alanın sinema ve tiyatro gibi temsil sanatlarını neye dönüştürdüğünü incelemektir. Bu yeni kamusal alanın ne ifade ettiğini ve bireyler üzerindeki etkilerinin neler olduğunu göstermek, bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Çalışmanın kapsamı, kamusal alan ile ilgili çalışmalar gerçekleştiren düşünürlerin kamusal alanla ilgili tanımlamaları çerçevesinde yapılan değerlendirme ve karşılaştırmalardan oluşmaktadır. Çalışmada, "kamusal alan" kavram ve tanımları üzerinden yola çıkarak kamusal alan anlayışı günümüz koşulları çerçevesinde değerlendirilecek, ardından tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alan niteliği tartışılacaktır. Bu değerlendirmeler minvalinde yapılan önermeler ekseninde, yeni bir ideal kamusal alan kavramı üzerinde düşünmenin gerekliliği ve nedenleri üzerinde çalışma sonuçlandırılarak, ideal bir kamusal alan tanımı yapılacaktır.

Amaç ve Önemi

Bu çalışmanın amacı, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alanla olan ilişkisini incelemek ve bu sanatların bireylerin düşünce dünyasında kamusal alan kavramına dair nasıl bir zihinsel müzakere süreci başlattığını ortaya koymaktır. Özellikle modern toplumlarda tiyatro ve sinema sanatlarının kültürel, sosyal, eğitsel ve demokratik işlevlerini değerlendirerek, bu işlevlerin mevcut yapılar içerisinde nasıl şekillendiğini analiz etmeyi hedeflemektedir. Ayrıca, tiyatro ve sinema sanatlarının yeniden tanımlanmış kamusal rollerinin bireyler ve toplum üzerindeki etkilerini belirlemek de çalışmanın amaçları arasındadır.

Çalışma, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alan kavramı içindeki yerini ve önemini tartışarak, bu sanatların toplumsal ve kültürel işlevlerinin yeniden tanımlanmasını amaçlamaktadır. Özellikle modern toplumlarda kamusal alanın aşınan ve anlam yitimine uğrayan süreçlerinin belirlenerek, bireylerin politik birer özne olarak günümüz toplumu içerisinde nasıl ve ne şekilde etkin birer özne olarak varlık göstereceği konusuna katkıda bulunmasından ötürü, bu ve benzeri çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca çalışma, kamusal alan teorileri üzerine yapılan değerlendirmeler ve karşılaştırmalar aracılığıyla ideal bir kamusal alan üzerinde düşünmeyi teşvik etmektedir. Bu bağlamda, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alan anlayışının tarihsel perspektif doğrultusunda yeniden değerlendirilmesi, demokratik ve eşitlikçi bir toplumun inşasında önemli bir rol oynayabilir.

Yöntem

Bu çalışmada, sosyal bilimlerde araştırma inceleme metotlarından biri olan nitel araştırma yöntemlerinden "Tarihsel Araştırma ve Veri Toplama" metodu esas alınmıştır. Araştırma, tarihsel incelemeleri ve tanımları mesnet alarak, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alanının ne olduğunu ve ne ifade ettiğini anlamayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, konuyla ilgili temel literatür kaynaklarından veri toplama ve analiz süreçleri yürütülmüştür. Yöntem, bilinmeyenleri ortaya çıkarmak, konuyla ilgili sorulara yanıt bulmak ve geçmiş ile günümüz arasındaki olayların bağlantılarını, etkilerini ve ilişkilerini incelemek için tercih edilmiştir. Amaç, geçmişteki toplumsal olaylar ile bireylerin veya kurumların faaliyetlerini değerlendirerek insan kültürünün genel yapısını daha iyi anlamaktır (Berg & Lune, 2015, s. 335). Böylece, bu yöntemin kullanılması, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alan üzerindeki etkilerinin tarihsel bir perspektiften değerlendirilmesine imkân tanımaktadır. Çalışmada, kamusal alan teorileri üzerine yapılmış temel tanımlardan hareketle, bu teorilerin tiyatro ve sinema sanatlarına yansımaları analiz

edilmiştir. Çalışmada, Hannah Arendt, Richard Sennett ve Jürgen Habermas gibi önemli düşünürlerin kamusal alan kavramına dair görüşleri değerlendirilmiş ve bu görüşlerin tiyatro ve sinema sanatları bağlamında yorumlanarak kamusal alan ideası tartışmaya açılmıştır. Ayrıca, medya ve iletişim araçlarının kamusal alan üzerindeki etkilerine değinilerek, ilgili bağlam içerisinde tiyatro ve sinema sanatlarının bu araçlarla olan birlikteliği ile yeni rolü üzerine eleştirel bir bakış açısı geliştirilmiştir.

Çalışmanın kapsamı, kamusal alanla ilgili teorik ve kavramsal tanımların, tiyatro ve sinema sanatlarına uygulanması üzerinedir. Kamusal alan kavramının tarihsel gelişimi ve modern toplumlarda nasıl değişime uğradığı konusu genel bağlamda ele alınarak, tiyatro ve sinema sanatlarının bu değişim içindeki konumu değerlendirilmiştir. Ayrıca, tüketim kültürü ve bireysellik vurgusunun kamusal alan düşüncesi üzerindeki etkileri de çalışma kapsamında incelenmiştir.

Teorik ve Kavramsal Çerçeve

Kamusal Alan Kavramı ve Tanımları

Bireyler, sahip oldukları farklı özelliklerle toplum içinde, diğer bir ifadeyle kamu alanında varlık gösterirler. Hannah Arendt'e göre bu insani farklılıklar, bireylerin toplum içinde anlaşılır ve görünür kılınmasını sağlayan temel unsurlardır (Arendt, 2021, s. 258). Eğer bireyler birbirinin aynısı olsaydı, aralarında iletişim kurmak ve eylemde bulunmak için bir neden olmazdı. Bu savdan hareketle Arendt, bireylerin kamusal alanda politika yaparak özgürleştirdiğini öne sürer. Bu özgürleşme durumu bireyin kendisini olduğu haliyle, değiştirmeden, dönüştürmeden ve bastırmadan ifade etmesiyle gerçekleşir. Ayrıca bu süreç, sadece müzakere yoluyla değil, müzakere konusu haline gelen ideaların kamusal alanda eyleme dökülmesiyle Arendt'in deyimiyile *vita activa* dediği kavram aracılığıyla ortaya konur. Eylem, içeriği ne olursa olsun, her zaman toplumsal bir ilişkiler ağı yaratır. Bu nedenle, eylem doğasında bulunan kısıtlama ve engelleri kaldırarak sınırları aşma eğilimi gösterir. Eylemin bu içkin yapısı, bireyi politik olarak etkin bir özne haline getirir (Arendt, 2021, s. 279). Böylece, insan politik bir özne olarak toplumsal ilişkilerde bulunurken, kamusal alanı aynı zamanda siyasi bir alan haline dönüştürür. Kamusal alanda, birey kendi iradesi doğrultusunda yönlendirdiği edim ve eylemleri aracılığıyla kendini aşar. Eylemin doğası, kendi eylemlerini gerçekleştirmeye muktedir varlıklara etki eden ve aynı zamanda karşılıklı etki-tepki zinciri oluşturan bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle, eylem sadece iki ucu kapalı bir döngü değil, sınırsız toplumsal ilişkilerin oluşmasına olanak sağlayan bir mesnet noktasıdır.

Richard Sennett'a göre ideal kamusal alan, bireylerin bir araya gelerek, birbirlerinin farklılıklarını kabul edip iletişim kurduğu, çoğulculuğa ve etkileşime müsaade eden mekânlardır. Bu alanlar, bireylerin eşit katılımcılar olarak yer aldığı, çoğulculuğu ve katılımcılığı teşvik eden, farklı kimliklerin görünürlüğüne ve temsil edilmesine olanak tanıyan mekânlar olarak tanımlanabilir. Ancak günümüz işletme benzeri kâr-zarar ekseninde organizasyonel bir bütün oluşturan modern toplumu, bu nitelikleri giderek örselemekte böylece kamusal alanlar, bireylerin sadece geçip gitmek için kullandığı, gerçek anlamda etkileşim ve bireyler arası iletişimden kopuk sahte ölü mekânlar halini almaktadır (Olgun, 2017, s. 51). Özellikle tüketim ve bireyselliğin baskın olduğu bir toplumda, insanlar birbirleriyle geçici ilişkiler kurma eğiliminde bulunurlar. Bu nedenden ötürü kamuyu oluşturacak olan topluluk, ortak bir dünya tezahürü kuramaz. Dolayısıyla da birbirleriyle anlamlı ilişkiler geliştiremez. Bu tür alanlara kamusal alan niteliği atfedilemeyeceği gibi, kamusal alanın gerektirdiği çoğulluk, eşitlik ve katılımcılık gibi kamuya özgü özelliklerden de bahsedilemez. Sadece endüstriyel üretim ve tüketim süreçlerinin rasyonel akıl tarafından dayatılan kâr-zarar esasına göre faaliyet gösteren bu tür mekânlarda, eleştirel akıl ve özgür iradenin gelişmesi beklenmemelidir. Bireylerden sadece verilen görev ve sorumlulukları, bu devasa endüstriyel yapı içinde yerine getirmeleri beklenir. Bu nedenle günümüz modern insanı, bu türde bir kamusal alan anlayışından ötürü kendi kimliğini aşırı bir benlik duygusu içerisinde inşa eder. Toplumsal ilişkiler içerisinde bulunduğu diğer insanlara kendini doğal olarak bu aşırı benlik duygusu üzerinden sunar. Bu ileri sürülen nedenlerden ötürü günümüz bireyi; aşırı

iletişimsizlik, mahremiyet ve içe kapanma yoluyla kendini kamusal alandan uzaklaştırma eğilimine girer. Bu durum, Richard Sennett'in "*Kamusal İnsanın Çöküşü*" adlı eserinde belirttiği gibi, bireyin kendini kamusal alandan çekerek kendi oluşturduğu mahremiyet alanına kapanması önermesiyle paralel bir sonuca yol açar (Sennett, 2020, s. 18). Sennett, yeni kamusal alanları tanımlarken, bu alanların belirli bir kullanım amacı taşımaktan ziyade, sadece geçip gitmek için kullanılan mekânlar olduğunu belirtir (Sennett, 2020, s. 29). Bu tür kamusal alanlar, çoğulculuğa ve eşit katılımcılığa imkân vermeyen, farklı kimliklerin görünürlüğünü ve temsilini engelleyen, müzakere ve tartışma ortamı sunmayan alanlardır. Ayrıca bu mekânlar, özel sektör veya kamu elinde şekillenen, resmî ideolojinin hamiliğini yapan ve onu meşrulaştıran, bireyler üzerinde bir baskı unsuru oluşturmak adına -sözde- toplumsal konsensüsü sağlama çabasına hizmet eden, teatral içerikler üreten ölü kamusal alanlar olarak nitelendirilirler.

Habermas'a göre kamusal alan, yurttaşların genel yarara ilişkin meseleler hakkında kısıtlanmamış bir biçimde toplanma, örgütlenme, kanaatlerini ifade etme ve yayınlama serbestliğine sahip özgür bir sosyal alanı ifade eder. Kamusal alanı oluşturan halk, kamuoyu olarak nitelenir. Bu bir nevi halkın sağduyusunun kamusal alandaki temsilidir. Habermas'a göre kamuoyu, halkın eğitim ve iletişim yoluyla temellendirilmiş bir düşünceyi kavrayacak duruma getirilmesinden sonra kamusal tartışma içinde oluşur (Habermas, 2018, s. 146). Bu tür bir iletişimin etkin olabilmesi, bilginin muhataplarına aktarılmasını ve onların etkilenmesini mümkün kılacak özgül araçların varlığını gerektirir. Bu bağlamda kamusal alan, toplumu oluşturan bireylerin eşit katılımcılar olarak özgürce bir araya gelerek, müzakere yoluyla oluşturdıkları bir söylem alanını tanımlar. Habermas yaptığı bu tanımları şu şekilde genişletir: "Bu tür bir iletişimin daha genel bir kamusal gövde içinde gerçekleşmesi, bilginin muhataplarına aktarılmasını ve onların etkilenmesini mümkün kılacak özgül araçları gerektirir. Günümüzde gazeteler, dergiler, radyo ve televizyon kamusal alanın iletişim araçlarıdır" (Habermas, 2004, s. 95). Bu tanım gereği, kamusal alanı oluşturan topluluk, kamu hakkında özgürce bir araya gelerek müzakere edebilmesini sağlayacak kitle iletişim araçlarına ihtiyaç duyar. Kitle iletişim araçlarının özgür ve bağımsız kılınması, kamunun kendisi ve çevresi hakkında doğru ve şeffaf bilgiye ulaşması için bir ön koşuldur. Ancak bu sayede katılımcılar eşitlikçi bir düzlemde müzakere edebilecekleri bir söylem alanı oluşturabilirler.

Bulgular

Kamusal Alan Kavramının Günümüz Koşulları Çerçevesinde Değerlendirilmesi

Günümüz koşullarında kamusal alanda bireylerin gerçekleştirdiği ve toplumsal ilişkilerin gelişimine katkı sağlayan bağımsız eylemler, ekonomik bir değere sahip değildirler. Ticari değeri olmayan bu eylemler, toplumda anlamlı bir değişim veya dönüşüme yol açmamaktadır. Bu nedenle tüketim toplumunda, kamusal nitelik taşıyan çoğu kamusal ilişki gerçek bir ticari değer yaratma özelliğinden uzaktır. Toplumu oluşturan bireyler, genellikle endüstrileşmiş üretim ve tüketim süreçlerinin dayattığı, belirli bir düzene uyum sağlayan edilgen özneler olarak bir araya gelirler. Özellikle birçok kamusal alan, bireylerin entelektüel ve düşünsel alışverişte bulunmalarından ziyade, mevcut durum ve koşullara ikna edilmesi üzerine kuruludur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, demokratik ve özgür bir kamusal alan ideali, aşırı idealize edilmiş ve pratikte gerçekleşmesi zor bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde tüketim kültürü ekseninde bir araya gelen devasa bir endüstriyel fabrikaya benzeyen toplum, makineleşmenin ve otomatlaşmanın da ötesinde artık algoritmalara indirgenerek avatar kimlikler düzeyine dönüştürülmüş yapılardan meydana gelmektedir. İnsan, makine aracılığıyla doğayı kontrol altına almaya çalışırken, makinenin getirdiği toplumsal örgütlenme ve çalışma saatleri içinde tekrarlayan monoton bir eylemler dizisi içinde yer almaktadır. Artık insanın yer alacağı konum ve statü bile algoritmik ölçümler aracılığıyla belirlenerek, insan edimi bu denetim mekanizması içerisinde zapturapt altına alınmaktadır. Tekrarlayan ve monoton eylemler düzeyine indirgenen bu insan edimleri, algoritmik ölçümler aracılığıyla tüketim kültürüne adapte olacak şekilde,

toplumu meydana getiren bu devasa *toplumsal* fabrikaya entegre edilmeye başlanmıştır. Zorunlu ihtiyaçlar ile emek ürünü olan malların piyasada bol miktarda bulunması yeterli değildir; aynı zamanda bu ürünlerin tüketilmesi veya bozulmadan yok olması gerekmektedir. Tüketicinin hızlanması içinse, insanın tüketim potansiyeli algoritmalar aracılığıyla daimî bir eylem biçimine doğru yönlendirilmelidir, aksi takdirde, kapitalist toplumların “yaratıcı yıkım” olarak addettiği süreç istenildiği hızda gerçekleşmeyecektir. Adorno, kültür endüstrisinde bir ilerleme olarak ortaya çıkan sürekli yenilik kavramını, aslında benzer olanın kılığının değiştirilmesinden ibaret olduğunu söyler. Değişim veya değişiklik denilenin her yerde ve koşulda gizlediği kâr güdüsüdür (Adorno, 2011, s. 112). Günümüz kamusal alanının tanımı ve işlevi bu sayılan nedenler çerçevesinde önemli ölçüde değişime uğramaktadır. Özellikle dijital medya, sosyal medya ve benzeri sanal ortamların ortaya çıkışı, kamusal alan kavramını yeniden değerlendirilmesini ve tanımlanmasını ayrıca gerekli kılmaktadır. Dijital mecralar, bireylerin düşüncelerini ifade edebildikleri ve toplumsal tartışmalara katılabildikleri yeni bir kamusal alan yaratmış gibi görünürken, aynı zamanda bu alanlar, özel ve kamusal sınırların neler olduğunun belirsizleşmesine neden olan durum ve koşulların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ayriyeten bu mecralar, kitleleri sonu gelmez irrasyonel tartışmalara yönlendirip, onları gerçekte var olan ve konuşulması gereken kamuya dair sorunlardan uzaklaştırmakta, onları sonu gelmeyen irrasyonel tartışmalar içerisine sokarak, kitlelerin enerjilerinin emilip yok edilmesi amacına hizmet etmektedir.

Neoklasik iktisat anlayışına göre, tüketiminde rekabet olmayan mal ve hizmetler kamusal üretim olarak tanımlanır. Bu tür mal ve hizmetlerin tüketiminden kimsenin mahrum bırakılmaması gerekmektedir (Akdede, 2021, s. 30). Kamusal hizmetler, toplumun genel refahını artırmaya yönelik olup, sokak aydınlatmaları, deniz kıyıları, çöplerin toplanması ve halk kütüphaneleri gibi unsurlar bu hizmetlere örnek olarak gösterilebilir. Herkesin eşit şekilde yararlanması gereken bu kamusal mal ve hizmetler, toplumun genel refahına katkı sağlar. Bu bağlamda hizmet sunan tiyatrolar -devlet tiyatroları, şehir tiyatroları ve özel tiyatrolar- kamusalılıkları açısından değerlendirildiğinde, tiyatro hizmetinin kamusal niteliği ve bu kamusalılığın kapsamı üzerine çeşitli tartışmalara yol açmaktadır. Benzer şekilde, tiyatro gibi bir temsil sanatı olan sinema sanatının da kamusalılığı tartışmaya açık bir konu haline gelmektedir. Özellikle halkın, rasyonel düşünme ediminden uzaklaştırıldığı, potansiyel enerjilerinin emilerek toplumun seçkin kesiminin çıkarlarına hizmet eden *sahte* kamusal alanlara dönüştürülen bu iki temsil formu, sahip oldukları toplumu dönüştürücü güçten her geçen gün uzaklaşma eğilimi içerisinde.

Sinema ve Tiyatro Sanatlarının Kamusalılık Niteliği

Sinema sanatı, toplumun çeşitli kesimlerini bir araya getirerek, onlara ortak deneyimler ve paylaşımlar sunan bir platform olarak kamusal alanın önemli bir parçası kabul edilmektedir. 19. Yüzyılın sonlarından itibaren kentleşme ve sanayileşme süreçleriyle birlikte, bireylerin toplumsal ilişkilerini yeniden tanımlamada önemli bir mecra haline gelmiştir. Sinema izleyicisinin ortaya çıkışı, kamusal ve özel alanların yeniden düzenlenmesiyle doğrudan ilişkilidir. Sinemanın kamusal rolü, sadece eğlence amaçlı olmanın ötesine geçerek, farklı sosyal sınıflar, etnik gruplar ve cinsiyetler arasında bir köprü işlevi görmeye çalışsa da gerçekte sınıf ayrımlarını ve toplumsal hiyerarşiyi bulanıklaştırarak, sınıflar arası toplumsal bir uzlaşma -arabulucu olma- rolü üstlenmesine yol açmıştır. Bunun altında yatan temel düşünce toplumun yönetici elitlerinin dünya görüşünü alt sınıflara benimsetme gayesi olduğu söylenebilir. Bu sayede yönetilen ile yönetici arasında bir uzlaşma, konsensüs sağlanması hedeflenmektedir. Bu süreçte sinema, klasik burjuva kamusal alanının kültürel standartlarını benimseyerek, toplumsal kimlik ve dışlama mekanizmalarını edebi ve sanatsal araçlarla pekiştirmeye başlar. Özellikle sinemanın Amerika’da popülerliğe ulaştığı 1920’ler Amerikan *nicleodeonları* döneminde hitap ettiği kitle, kentli yoksullar ile işçi sınıfıdır. 1930’lı yıllara gelindiğinde toplumsal temalı filmlerin ortaya çıktığı görülecektir. Bu filmler; yoksulluk, cinayet, alkolizm, işçi-işveren çatışması, polis ve diğer otoritelerle uyumsuzluk gibi konuları ele alır. Filmlerin konusu her ne kadar genellikle duygusal ve olumlu çözümlerle sonuçlansa da filmlerde “*Herhangi Bir Kimse*” olarak adlandırılan *izleyici*,

içinde bulunduğu kötü durumun onaylandığı izlenimine kapılır. Bu sayede izleyici, yer aldığı toplumsal içerisinde kendine bir kimlik ve cemiyet duygusu kazandığını düşünür (Hansen, 2012, s. 95). Sinema sanatının bu tavrı, klasik burjuva kamusal alanının karakteristik özelliklerini yeniden üretme ve düzenleme çabasını göstermektedir. Zaten toplumsal sınıflar arasındaki arabulucu/uzlaşmacı rolünü de bu çaba üzerinden meşrulaştırır. Bu süreç sinemanın, kökeni 18. yüzyıldaki özel alan ve çekirdek ailenin mahremiyetine dayanan, temel öznellik formlarını⁶ benimsemesiyle ilişkilidir. Nasıl ki 18. yüzyıl romanı sadece içinde yer alan karakterlerin değişik ve farklı yönlerini değil, toplumun tablosunu çizen gizi ortaya koyuyorsa (Sennett, 2020, s. 204), 20. yüzyıl sinema sanatı da romanın sahip olduğu bu rolün taşıyıcısı konumuna geçmiştir. Böylece burjuva kamusal alanının kültürel standartlarını içselleştirerek, bu paradigmanın soyut kimlik yapısı ile dışlama mekanizmalarını tamamen kendine adapte ederek, 20. yüzyıl kamusal alanın inşasında önemli bir rol oynamaya başlar. Bu durum aslında sinema sanatının, siyasi söylemlerin zemini olan kamusal alan normlarını yeniden üretmesine ve bu alanın sınırlarını belirleyerek 18. yüzyıldan gelen kültürel kodları devam ettirmesine imkân sağlamıştır.

Popüler kültür ile sinema sanatı arasındaki ilişki, sinemanın geniş kitlelerce kabul gören bir sanat formu olarak yüksek sanat ile alt kültür arasında gelişen bir etkileşimin yansımasıdır. 20. yüzyılın başlarında, sinemanın popüler kitle kültürüyle olan bağı, dönemin bir nevi yeni medyası olarak kabul edilecek bu mecranın, toplumun her kesiminden insanı çekebilme yeteneğini gösterir. Ayrıca sinema sanatının farklı toplumsal sınıflar ve gruplar arasında üstlendiği uzlaşmacı/aracı rolü, popüler kültürün kendisine toplum içerisinde yer açmaya başladığı yeni mücadele alanında, yüksek sanatın temsilcileriyle etkileşime girerek, kendisine kültürel saygınlık kazandırma gayreti olarak da yorumlayabiliriz. Sinemanın bu iki kültür arasındaki konumu, popüler kültürün formlarını sürekli yeniden üreterek geniş kitlelere hitap eden ve aynı zamanda toplumsal normları ve değerleri sorgulayıp yeniden yaratan bir mecra olarak varlığını sürdürmesine olanak tanımıştır (Akbal Süalp, 1997). Fakat bu sorgulama ve yeniden üretim mekanizması, kamuyu oluşturan kitlenin lehine değil aleyhinde sonuçlara yol açacak durum ve koşulları beraberinde getirmektedir.

Bu çerçevede sinema sanatı kamusal alanın bir parçası olarak kabul edilebilir. Geniş kitlelere hitap eden bir sanat formu olan sinema, kamusal söylem ve tartışmanın önemli bir aracı durumundadır. Ancak sinema, çeşitli kısıtlamalar, sansür ve manipülasyonlarla karşı karşıya kalmaktadır. Bunun temel nedeni, sinemanın endüstriyel anlamda kitlelere sanat üreten bir üretim faktörü olarak, mülkiyetinin az sayıda yönetici ve yayıncı şirketin elinde bulunmasıdır. Bu durum, Habermas'ın yayıncı kuruluşlarla ilgili şu tanımlamasıyla doğrulanır: "Yayın kuruluşları, son yüzyıl içinde ekonomik, teknolojik ve örgütsel yoğunlaşmalarının artmasıyla toplumsal güç komplekslerine dönüşmüşlerdir" (Habermas, 2018, s. 314). Ayrıca, bu görüş doğrultusunda, basın-yayın şirketlerinin sinema alanında faaliyet gösteren yapımcı şirketlerle olan iş birliği göz önüne alındığında, kitlelere hitap eden bu kuruluşların kamu üzerinde büyük bir etki ve güce sahip olduğu söylenebilir. Bu durum ise sinema endüstrisi ile hitap ettiği kitleler arasındaki asimetrik güç dağılımı ile büyük stüdyoların neden daimî bir kâr odaklı anlayışa sahip olduklarını gösterir. Ticari kaygılar ile ideolojik baskıların sinema endüstrisi üzerinde yarattığı etki, çoğu zaman kitlelere şeffaf ve doğru bilgi sunulmasını engeller. Bu da sinema sanatının kamusal alandaki rolünün ve işlevinin aşınmasına yol açar. İdeal olarak sinema, toplumsal meselelerin özgürce tartışıldığı, farklı kimlik ve görüşlerin görünür kılındığı, müzakere edildiği bir platform veya mecra sunmalıdır. Ancak mevcut koşullar altında sinema sanatı da tıpkı 19. yüzyıl tiyatroları gibi insanların kamusal alandan kaçmalarına imkân sağlayan⁷, bireylerin özel alanlarına çekilerek kamusal tartışmalardan uzaklaştığı bir mecra haline gelmeye başlamıştır.

Bu noktada değinilmesi gereken bir diğer unsur İkinci ve Üçüncü Sinema dönemleridir. İkinci Sinema, 1950 sonları ile 1960 başlarında ortaya çıkan ve Avrupa Avangart Yeni Dalgası'nın film

⁶18. yüzyılda Richard Sennett'in bahsettiği kamusal söylem için bir araç olarak hizmet eden, roman vb. yazılı edebi formların sahip olduğu, kamusal alan anlayışına dair üretilen temel öznellik formları.

⁷ Richard Sennett'in kitabında "19. Yüzyılda Kamusal Yaşam Kargaşası" bölümünde belirttiği gibi (Sennett, 2020, ss. 165-171)

biçimini esas alarak Fransa ve İtalya'da gelişen bir akımdır. Bu akım, Hollywood'un ticari sinemasına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Hollywood sinemasının benimsediği klasik anlatı kalıplarını kullanmaktan kaçınarak, sisteme muhalif bir yapı sergiler. Özellikle üçüncü dalga sinemacıların ikinci dalga sinemasına karşı çıkma nedeni, bu film biçiminin toplumsal meselelerden uzaklaşıp bireyin sorunlarına odaklanma eğilimi göstermesidir. Yeni Dalga akımının özelliklerini barındıran bu filmler, üslup ve yapı açısından Hollywood sinemasından ayrılmış gibi görünseler de sistem karşıtı bir tutum benimseyememiş ve kitleleri emperyalizme karşı harekete geçiren yapımlar olamamışlardır (Sevimli, 2019, s. 18). Bu nedenle İkinci Sinema toplumsal mücadelede işlevsiz görülerek bunun yerine daha politik ve devrimci bir sinemayı savunan Arjantinli sinemacı Fernando Solanas ile İspanya doğumlu Octavio Getino 1969 yılında *Tricontinental*'in 13. sayısında "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" adlı üçüncü sinema anlayışının manifestosunu yayınlamışlardır (Willemen, 2015, s. 138). Böylece Üçüncü Sinema, 1960 ve 70'li yıllarda Latin Amerika'da doğan bir akım haline gelmiştir. Bu akım özü itibarıyla sömürge sonrası toplumların seslerini duyurmayı hedefler, emperyalizm karşıtıdır. Üçüncü Sinema'nın İkinci Sinema'dan ayrılan esas noktası, sisteme daha radikal bir muhalefet geliştirerek devrimci bir duruşun parçası olmasıdır (Sevimli, 2019, s. 18). İkinci Sinema, bağımsız sanat sineması olarak Hollywood'a karşı bir tepki niteliğindeyken; Üçüncü Sinema, sömürge sonrası toplulukların sesini duyurmak, toplumsal adalet arayışını desteklemek ve kolektif kimliği ön plana çıkarmak amacıyla ortaya çıkan bir akım olarak nitelendirilir. Her iki akım da ana akım sinemadan farklı estetik ve ideolojik yaklaşımlar sergileyerek, sinemanın toplumsal ve politik bir araç olarak işlev görmesini amaçlar. Ana akımın dışında ona karşıt olarak yer alıyormuş gibi görünen bu iki dönem aslında dağıtım kanalları ve gösterim biçimleri üzerinden değerlendirildiğinde, ister istemez belirli bir merkeze bağlı olmak durumunda kaldığı açıkça görülmektedir. Politik filmler, her ne kadar muhalif niteliklere sahip olsa da özellikle politik muhatapları tarafından kendi yankı odalarında birbirlerinin seslerini işittikleri bir biçim haline dönüşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu durum, politik ve eleştirel gibi görünen bir sanat formunun, kendi şahsına münhasır ideolojik söylevi içerisinde, gerici ve muhafazakâr niteliklere sahip olabileceğini ya da bu niteliklere doğru anlatım biçimleri açısından kayabileceğini gösteren bariz bir örnektir.

Bu noktada Ilona Jurkonyte ve Taher Abdel-Ghani'nin makalelerini değerlendirmek gerekir (Abdel-Ghani, 2020), (Jurkonyte, 2022). Özellikle sinemanın kamusal alan üzerindeki rolünü derinlemesine ele alan bu çalışmalar, kendi ideolojik bakış açıları çerçevesinde, kamusal alanların özelleştirilmesi ve ticarileşmesine karşı dururken, aynı zamanda kendi kurdukları bakış açısının çıkmazıyla baş başa kalırlar. Her iki çalışma, sinema ve diğer sanatsal etkinliklerin kamusal alanları yeniden canlandırma ve toplumsal diyalogu teşvik etme potansiyeline vurgu yapmaktadır. Bu noktada Arendt, Habermas ve Sennett'in fikirleriyle hemen hemen aynı ortak noktaları paylaşırlar. Ancak bu çalışmalar, kamusal alan denilen olgunun yalnızca belirli fiziksel mekân veya mekânlarla sınırlandırılmaması gerektiğini göz ardı etmektedirler. Dijital ve sanal platformların, kamusal tartışmalara olan etkisi ile kamuoyu yaratma becerisi üzerinden toplumsal katılımı artırmadaki rolü, günümüzde *dijital* kamusal alanların varlığını ortaya koyarken, bu alanların yarattığı sorunsalları da beraberinde getirmektedir⁸. Ayrıca ilgili makalelerde kamusal katılımın (özellikle kamuoyu olgusunun) kimler için geçerli olduğu, toplumsal çeşitliliğin nasıl sağlanacağı ve bu tür sanat projelerinin kalıcılığı ve sürdürülebilirliği üzerinde durmayıp bir eleştiri sunmaması, her iki çalışmanın da önemli eksiklikleri arasında gösterilebilir. Özellikle sinema sanatı ile beraberinde oluşan film metasının artan oranda ticarileşmesi, büyük stüdyoların hakimiyetindeki dağıtım kanalları, alternatif ve bağımsız projelerin görünürlüğünü azaltarak, toplumsal çeşitliliği yansıtmaktan uzak bir kamusal alan anlayışına neden olmaktadır. Bu dönüşüm, sinemanın politik ve sosyal bir araç olarak kullanılması gerektiği fikrini daha en baştan zayıflatmaktadır. Çünkü ana akım ticari sinema, eleştirel ve karşıt akımları belirli bir merkez içerisinde -özellikle dağıtım ve gösterim kanalları üzerinden- toplayarak sürekli olarak dışsallaştırma eğilimi göstermektedir. Bu durum ise İkinci

⁸ Dijital Kamusal Alan kavramı ve dijitalleşmenin neden olduğu problemler için bkz. (Öngen, 2023)

ve Üçüncü Sinema'nın giderek daha fazla ana akım etkisi altına girerek sinemanın birinci dönemine benzemesine yol açmakta ve bu nedenden ötürü, İkinci ve Üçüncü Sinema'nın özleri itibarıyla sahip oldukları devrimci, dönüştürücü potansiyeli yitirmelerine sebep olmaktadır. Ayrıca İkinci ve Üçüncü Sinema dönemlerinin politik yaklaşımı ve söylemi, kamusal alan kavramının sadece protesto ve kriz anlarında ortaya çıkan bir olguymuş gibi anlaşılmasına neden olmaktadır. Kamusal alan kavramı sadece devrimci dönemlerle sınırlandırılan bir olgu olmamalıdır aksine günlük hayatta da bu alanların işlevselliğinin nasıl korunabileceği üzerine düşünmek gerekmektedir. Bu nedenle, sinemanın kamusal niteliğini yeniden canlandırmak için onu talep eden öznelere, kendi düşünsel devrimlerini gerçekleştirerek, zihinlerindeki kendi kamusal alan anlayışlarını yaratmalarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Tiyatro sanatı, Antik Yunan kent devletlerinde kurumsal bir biçimde ortaya çıkarak kamusal bilincin ifade bulduğu, izleyici ile doğrudan etkileşim kuran bir kamusal alan olarak tanımlanabilir. Bu dönem tiyatrosu, özgür yurttaşların kolektif zihniyetinin tezahür ettiği bir alan olup, Antik Yunan kent devletini oluşturan ve aynı zamanda *oikosun*⁹ sahibi olan bu bireylerin kamusal ifade biçimlerini temsil eder. Tiyatro ve sinema sanatının kökenlerine bakıldığında, aralarındaki temel farklar belirginleşir. Sinema sanatı, emek sahibi olan üretici kesimlerin yani proletarya sınıfının ihtiyaç ve arzularına yönelik bir hizmet sunarken, tiyatro sanatı Antik Yunan toplumunun yönetici kesiminin yani *oikos* sahiplerinin istek ve ihtiyaçlarına göre şekillenen bir toplumsal ihtiyaçlar paradigmasını yansıtır. Bu iki sanat formunun farklı toplumsal sınıfların gereksinimlerine hitap etmesi, tarihsel çıkış noktaları bakımından farklı yaşam standartları ve dünya görüşüne sahip olan kitlelere hitap ettiğini gösterir. Bu bağlamda, tiyatro sanatı tarihsel süreç içinde yönetici kitlenin söylev alanını oluşturan ve bu söylev üzerinden toplumsal katmanlara hitap eden bir kamusal alan özelliği taşımaktadır. Öte yandan, sinema sanatı, genellikle toplumun yönetilen ve sermaye kesimi tarafından sömürülen sınıflarının edilgen bir özne olarak tasvir edildiği bir kamusal alan sunar (Öngen, 2023, s. 66). Modern dönemlerde, tiyatro sanatının halkın orta kesimlerine yönelik bir ifade aracı haline gelmesi, her ne kadar bu sanat formunun halkın duygularını, düşüncelerini ve ifadelerini sergileyen kamusal alanlara dönüşmesine yol açsa da bu dönüşüm, ulus devletlerin bu kamusal alanları denetim altına alma isteğini ve stratejilerini beraberinde getirerek, bu alanların sahip olduğu kamusal niteliğin kaybolmasına ve hatta ortadan kalkmasına yol açabilmektedir.

17. ve 18. yüzyıllarda tiyatro, sosyal sınıfların belirgin şekilde ayrıldığı bir kültürel kamusal alan sunmakla birlikte, bu kamusal alanın yeniden şekillendirilmesinde etkili bir role sahip olmuştur. Özellikle üst sınıflar için tiyatro, modaya uygun bir sosyal etkinlik olarak öne çıkarken, bu dönemde Molière ve Racine gibi oyun yazarları tarafından geliştirilen dram anlayışı, akıl ve düzeni vurgulayan, toplumsal davranış kurallarına göre şekillenen estetik biçimine bağlı bir tiyatro anlayışını desteklemiştir (Gümüş, 2024, s. 381). Dönemin bu ve benzeri tiyatro anlayışları, ürettikleri içerikler bakımından eleştirel bir perspektifte değerlendirilecek olursa şöyle bir çıkarım yapılabilir: Bu tiyatro anlayışları, içinde bulundukları dönemin yalnızca var olan toplumsal normlarını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda kitlelerin geniş bir bölümünü, dönemin burjuva kamu düzenine adapte ederek onları yeniden yapılandıran bir araç olarak işlev görmüşlerdir. Tiyatronun kamusal niteliği bu bağlamda ele alındığında, kamusal alanın demokratikleşmesine katkıda bulunmaktan çok, burjuva değerlerinin pekiştirilmesi ve kitlenin bu değerlere göre adapte edilmesi, uyumlandırılması sürecine hizmet ettiği söylenebilir. Bu durum, tiyatronun kamusal alanı dönüştürücü bir güç olarak değil, mevcut düzenin (*ancient regime*) sürdürücüsü olarak rol oynadığını gösterir.

Tiyatro sanatında seyircinin sahnede izlediği temsilin kamusalılık özelliği taşıması, sahnede gerçekleştirilen performansın yalnızca ilgili kamusal mekânda temsiliyle değil, bu temsilin seyircinin düşünce dünyasında zihinsel bir müzakere süreci başlatmasıyla ancak mümkün hale gelebilir. Epik tiyatro kuramcısı olan Bertolt Brecht, oyunlarında bu esaslı gözeterek konularını ele

⁹ Oikos Kavramı ve açıklaması için bkz.(Habermas, 2018, s. 60),(Ergin, 2015, ss. 55, 91)

alır. Toplumsal süreçlerin karakteristik özellikleri ile üretim ilişkilerini ele alarak yazdığı metinlerde, her performans sırasında toplumsal değişim ve güncel olaylara göre yeniden şekillenen episodik ve eklektik bir metin yapısı oluşturmaya çalışır (Brecht, 1982, s. 109). Brecht'in episodik ve eklektik metin oluşturmadaki amaç, tiyatro seyircisini başta metin düzeyinde bir yabancılaştırmaya tabi tutarak onu kamuoyunu değiştiren/dönüştüren bir izleyici durumuna dönüştürerek, toplumda var olan kamusal problemleri rasyonel düzeyde -bu izleyici kitlesiyle- tartışma isteğidir. Bu durum, Brecht oyunlarının kamusal niteliğine sahip olduğunu gösterir. Yalnız bu zihinsel müzakere sürecinin başlaması için bireylerin kamusal yaşamdan dışlanmamış olması gerekmektedir. Diğer bir deyişle, kamuyu oluşturan bireylerin kısıtlanmamış eşit koşullar altında, özgürce ürettikleri düşünceler vasıtasıyla birbirlerini dinleyerek ve kendilerini ifade ederek, karşılıklı toplumsal etkileşimde bulunabildikleri rasyonel bir ortamın varlığı zorunludur. Tiyatro ve sinema kurumları, özel veya kamuya ait olsun, öncelikle kendilerine şu soruyu sormalıdır: Bu sanatların kamuya mâl olma isteğinin altında yatan temel amaç nedir? Ancak bu amaç doğrultusunda, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal işlevinin -özellikle kamusal alanın, günümüz dijital mecralarının (sosyal medya vb.) müdahalesiyle çözülmeye başladığı bu dönemde- ne olduğu veya ne olmadığı, rasyonel bir bağlamda saptanabilir.

Temel paradoks şudur: söylem veya eylem yoluyla kamusallığın sağlanabilmesi -böyle bir ortamın mümkün hale getirilmesi- ancak müzakere ve eşit katılıma izin veren bireylerin, birbirlerinin düşüncelerini dinlediği ve bu düşünceler üzerinden yeni fikirler üretebildiği, etkin kamusal alanların varlığıyla mümkündür. Bu alanların kamulaştırılarak günümüz ulus devletlerinin kontrolü altına girmesi ya da özel sektör tarafından piyasalaştırılması, kamusal alanları, güç odaklarının kâr ve siyasi menfaatlerine hizmet eden ölü alanlara -sözde kamusal alanlara- dönüştürmektedir. Özel tiyatrolar ve sinema salonları, ayakta kalabilmek adına kâr amacı güden yapımlara yer verirken, bu tiyatrolar ve sinemalarda çalışan sanatçılar ise piyasalaşma ve kâr güdüsünün getirdiği anlam yitimiyle karşı karşıyadırlar. Ülkelerin devlet destekli tiyatroları ile sinema projeleri ise -genellikle- önceden belirlenen bir ideoloji ve doktrinin getirdiği sanatsal bakış açısı çerçevesinde düzenlenmiş, sözde kamu yararı güden temsillerin, belirli bir bürokratik hiyerarşi düzeni içerisinde halka sunumuna imkân veren ortamları yaratır. Günümüz ulus devletlerinin idaresi altında bulunan devlet tiyatrosunda görev alan oyuncu veya devlet destekli sinema projelerinde çalışan sanatçı, içinde bulunduğu bürokratik sistem ile devlet ideolojisinin etkisi altında kalarak, sanatın felsefi düzeyde sahip olduğu toplumun realitesini betimleyen, objektif sanat anlayışından uzaklaşmak zorunda kalır. Bu anlam yitimi karşısında sorulması gereken rasyonel soru, bu duruma izin veren işleyiş mekanizmasının altında yatan kamusal çıkarın ne olduğudur. Fakat çözülmeye uğrayan/maruz bırakılan kamusal alan tezahürüne sahip olan bir toplum, bu ve benzeri soruların cevaplarının göz ardı edilmesine neden olmaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Sinema ve tiyatro sanatlarının kamusallığı, hem günümüz ulus devlet modellerinin yarattığı otorite ve ideolojik baskılar, hem de özel sektörün piyasa odaklı yaklaşımları nedeniyle zayıflama eğilimi içerisindedir. Ulus devletler tarafından kamusallaştırılan sanat kurumları, çoğu zaman var olan sistem ideolojisinin propagandasını yaparken, özel sektör tarafından piyasalaştırılan sanat endüstrisi ise popüler kültürün tüketim ideolojisi ekseninde üretilen sanat metalarının hamiliğini yapar. Bu eğilim, bireylerin kamusal alanla ilgili beklenti ve taleplerinin ortadan kalkmasına yol açarken, aynı zamanda bilinen ve idealize edilen kamusal alan kavramlarının aşınarak, var olan yeni toplumsal paradigmlar içerisinde çözülmeye sebep olmaktadır. Kamusal alanın çözülmesi, bireylerin toplumsal ilişkilerde etkin birer özne olma potansiyelini zayıflatırken, bireylerin zihnindeki kamusal alan ideasının anlamını yitirmesine yol açmaktadır. Richard Sennett'in "*Kamusal İnsanın Çöküşü*" adlı eserinde belirttiği gibi, modern toplumun bireyleri, aşırı benlik duygusu ve mahremiyet arayışı içinde kamusal alandan uzaklaşma eğilimi içerisine girerler. Bu durum, toplumsal etkileşim ve müzakere süreçlerinin de zayıflamasına neden olur.

Habermas'ın kamusal alan tanımına göre, yurttaşların genel yarara ilişkin meseleler hakkında özgürce tartışabildikleri sosyal alanlar, gerçek bir kamusal alanın oluşumu için gereklidir. Ancak, günümüzde kitle iletişim araçlarının manipülatif ve ticari çıkarlara yönelik kullanımı, kamusal alanın işlevselliğini zayıflatan yeni koşullar yaratır. Hannah Arendt'in kamusal alan tespiti, bireylerin kendilerini olduğu gibi ifade etmeleri ve toplumsal ilişkiler ağı içinde etkin özne olarak yer almaları üzerine kuruludur. Ancak, günümüz kamusal alan kavramının aşınmasına yol açan dinamikler, Arendt'in idealize ettiği özgürleşme ve politika yapma sürecini de olumsuz etkilemektedir. Özellikle bireyselliğe günümüz söylemlerinde yapılan aşırı vurgu, bireylerin kamusal alandaki bireysel kimliklerini çok fazla ön planda tutmalarına neden olmakta, bu da kamusal alandaki ifade biçimlerinin gerçek eylemlerden kopmasına yol açmaktadır. Böylece, kamusal alanın çoğulculuk, eşitlik ve katılımcılık nitelikleri düşünsel düzeyde aşınmakta, bireyler arasındaki gerçek iletişim ve eylem olanakları giderek daralmaktadır.

Sonuç olarak, tiyatro ve sinema sanatlarının kamusal alandaki rolleri ve işlevleri, günümüz koşullarına göre yeniden değerlendirilmelidir. Bu sanatların sahip olduğu, bireylerin düşünce dünyası üzerindeki zihinsel müzakere süreçlerini başlatma ve toplumsal etkileşimi teşvik etme potansiyeli dikkate alınarak, kamusal alanın yeniden tanımlanması büyük bir önem arz etmektedir. Kamusal alanın ideal tanımı, bireylerin eşit katılımcılar olarak yer aldığı, çoğulculuğu ve katılımcılığı teşvik eden, farklı kimliklerin görünürlüğüne ve temsil edilmesine olanak tanıyan mekân ve mecralar olarak belirlenmeli ve bu tanım toplumun geniş kesimleri tarafından talep edilen bir olgu haline gelmelidir. Tiyatro ve sinema kurumları ise kamusal misyonlarını yerine getirmek için bu idealleri göz önünde bulundurarak, toplumsal ve kültürel işlevlerini toplumun talepleri doğrultusunda yeniden tanımlamalıdır. Bu sanatların kamusal işlevlerinin ve kamusal alan içindeki rollerinin mevcut yapılar ve kısıtlamalar nedeniyle zayıfladığı bir dönemde, tiyatro ve sinema kurumlarının bu durumu nasıl ele alacakları ve kamusalılığı nasıl yeniden tanımlayacakları önemli bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Bu doğrultuda, bireylerin kamusal alana dair beklenti ve talepleri dikkate alınarak, kamusal alanın yeniden inşası için çaba sarf edilmelidir. Bu bağlam üzerinden ideal bir kamusal alan tanımı önerisi şu ifadeyle sunulabilir: "İdeal bir kamusal alan, toplumun tüm kesimlerinin eşit ve özgür bir şekilde katılım sağlayabildiği, sanatsal, kültürel, politik ve sosyal faaliyetlerin yürütüldüğü, tarafsız ve bağımsız bir mekândır. Bu alan ne devletin ideolojik kontrolü altında ne de özel sektörün kâr odaklı baskısı altında olmalıdır." Bu tanımdaki değerlendirmeler neticesinde ideal bir kamusal alan; "Çoğulculuğu ve katılımcılığı teşvik eden, farklı kimliklerin görünürlüğüne ve temsil edilmesine olanak tanıyan, müzakere ve tartışma süreçlerine açık bir mecra sağlayarak kitlelere toplumsal konsensüs ve müzakere süreçlerine katkı sağlayacak içerikler sunan, onları katılımcı ve demokratik ortamdan dışlamayan ve toplumu edilgen özneler olma konumundan etkin özneler olma konumuna getiren özelliklere sahip olmalıdır." Tiyatro ve sinema sanatlarının kamusalılığı, bu sanatların bireylere ve topluma sağladığı şeffaf ve özgür bilgi akışı ile doğru orantılıdır. Fakat var olan yapıların kısıtlayıcı politikaları ile üretim ilişkileri, bu sanatların kamusal alan içerisindeki potansiyel işlevlerini tam anlamıyla yerine getirmelerini engellemektedir. Sinema ve tiyatro hizmetlerinin kamusalılık niteliği, bu alanlarda sunulan içeriklerin toplumsal konsensüs ve müzakere süreçlerine ne derece katkı sağladığı üzerinden yeniden değerlendirilerek sorgulanmalıdır. Bu nedenle tiyatro ve sinema kurumlarının kamusal işlevlerini yerine getirebilmesi için, sanatsal üretimlerinin bağımsız ve özgür bir ortamda gerçekleşmesi gerekliliği söz konusudur. Fakat toplumsal güç yapılarının asimetrik dağılımı ile çıkar çatışmaları bu özgür ortamın oluşması önündeki başlıca engellerdir. Bu alanların, bireylerin eşit katılımıyla çoğulculuğu teşvik eden, farklı kimliklerin görünürlüğünü sağlayan ve toplumsal tartışma ortamını destekleyen mekânlar olarak yeniden tanımlanması günümüz kamusalı için bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu tespitler minvalinde tiyatro ve sinema sanatları gerçek anlamda sahip oldukları kamuya ait olma potansiyellerini ortaya çıkaracak, toplumsal dönüşüm ve bilinçlenme süreçlerine katkı sunan sanatsal mecralar haline dönüşebileceklerdir.

Yazar Katkı Oranları

Makale tek yazarlıdır, yazarın katkı oranı %100'dür.

Çıkar Çatışması Beyanı

"Tiyatro ve sinema sanatlarının kamusalılığı: İdeal bir kamusal alan tanımı önerisi" başlıklı makalemin herhangi bir kurum, kuruluş, kişi ile mali çıkar çatışması yoktur. Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

- Abdel-Ghani, T. (2020). Film Intervention in Public Space. A Phylogenetic Spatial Change. *The Journal of Public Space*, 2(4), 107-122.
- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. İletişim Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. T. (1997). Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması. *25.Kare*, 20, 35-44.
- Akdede, S. H. (2021). Covid-19 ve Özel Tiyatroların İktisadi Durumu. *Journal of Life Economics*, 8(1), 29-34.
- Arendt, H. (2021). *İnsanlık Durumu*. İletişim Yayınları.
- Berg, B. L., & Lune, H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (H. Aydın, Çev.). Eğitim Yayınevi.
- Brecht, B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor* (I. Baskı). Say Kitap Pazarlama.
- Ergin, Y. G. (2015). *Antik Yunan Sosyal Tarihi*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi.
- Gümüş, Y. E. (2024). Teknolojinin Tiyatro İzleme Alışkanlıklarına Etkisi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 62, 379-389.
- Habermas, J. (2004). Kamusal Alan. İçinde M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan* (ss. 95-102). Hil Yayın.
- Habermas, J. (2018). *Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü*. İletişim Yayınları.
- Hansen, M. (2012). İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı? (M. İri, Çev.). *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 25, 93-109.
- Jurkocyte, I. (2022). Ways Of Organizing: Cinematic Public Space. *worldrecordsjournal*, 2, 1-4.
- Olgun, H. B. (2017). Jürgen Habermas, Hannah Arendt ve Richard Sennett'in Kamusal Alan Yaklaşımları. *Sosyolojik Düşün*, 2(1), 45-54.
- Öngen, O. (2023). Dijital Kamusal Alan Kavramının Sinema ve Tiyatro Sanatları Üzerine Etkileri. İçinde H. Tan (Ed.), *Dijital Dalgalar Cilt: 2 Dönüşüm* (C. 2, ss. 45-74). Nobel Bilimsel.
- Sennett, R. (2020). *Kamusal Alanın Çöküşü*. Ayrıntı Yayınları.
- Sevimli, M. A. (2019). Üçüncü Sinema'ya Erden Kıral Filmleri Üzerinden Bir Bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde. *Konya Sanat Dergisi*, 2, 15-32.
- Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi Notlar ve Düşünceler (S. Aydınli & D. O. Yıldırım, Çev.). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 133-163.