

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**HETEROTOPIK BİR MEKÂN OLARAK TİYATRO SAHNESİ:
UYUMSUZ TİYATRO**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Gülin DEDE**

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimari Tasarım

EKİM 2010

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**HETEROTOPİK BİR MEKÂN OLARAK TİYATRO SAHNESİ:
UYUMSUZ TİYATRO**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Gülin DEDE
(502061020)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 13 Eylül 2010
Tezin Savunulduğu Tarih : 08 Ekim 2010**

**Tez Danışmanı : Doç Dr. Aytanga DENER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Günkut AKIN (BİLGİ)
Y. Doç. Dr. İpek AKPINAR (İTÜ)**

EKİM 2010

Eşime ve anneme,

ÖNSÖZ

Hayatımdaki yeri çok büyük olan tiyatro sanatına ve onun mekânsal ilişkilerine dair yaptığım bu çalışmada, tüm katkıları için öncelikle danışmanım Doç.Dr. Aytanga Dener'e, jüri üyelerim Prof.Dr. Günkut Akın ve Y.Doç. Dr. İpek Akpınar'a çok teşekkür ederim.

Üniversite hayatımın başından beri benimle birlikte yürüyen dostum Özden Demir'e, bu çalışma sırasında beni sabırla dinleyen sevgili arkadaşım Berna Göl'e ve bugün aramızda bulunmayan sevgili dostum Turgay Özdeniz'e çok şey borçluyum.

Hayatım boyunca aldığım tüm kararlarda desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olduklarını bildiğim; anneme ve babama, bana olan sonsuz inancı için ağabeyime ve tüm sevgisi, sabrı ve neşesiyle her türlü sıkıntıda hep yanımda duran, yol arkadaşım, eşim Murat Tekin'e çok teşekkür ederim.

Ekim 2010

Gülin Dede
(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	ix
ÖZET.....	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
2. HETEROTOPIK MEKÂN	5
2.1 Mekân Üzerine Farklı Bakış Açıları	6
2.2 Heterotopya	12
2.3 Heterotopyanın Etkilendikleri ve Etkiledikleri	18
3. TEATRAL MEKÂN	29
3.1 Tiyatroda Mekân Özellikleri (Tiyatro ve Gösteri Mekânı)	31
3.2 Dramaturjik Birim Olarak Tiyatro Mekânı	56
3.3 Heterotopyanın Teatral Mekândaki Tezahürleri	57
4. UYUMSUZ TİYATRO	69
4.1 Uyumsuz Tiyatroda Olay ve Mekân Kurgusu.....	72
4.2 Örnekler Üzerinden Heterotopya Okuması	74
4.2.1 Samuel Beckett ve Godot'yu Beklerken	74
4.2.2 Harold Pinter ve Git Gel Dolap.....	80
4.2.3 Jean Genet ve Balkon.....	84
5. SONUÇ.....	91
KAYNAKLAR	95

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 2.1 : Panoptikon, Bentham, 1785	20
Şekil 2.2 : Günümüzde Tarlabası ve Kentsel Dönüşüm Örneği	22
Şekil 2.3 : Galata Köprüsü üzerindeki balıkçılar	24
Şekil 2.4 : Sarkis'in Site sergisinden örnekler, 09.2009-01.2010, İstanbul Modern	25
Şekil 2.5 : Diego de Silva y Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656	26
Şekil 3.1 : Dionysos Tiyatrosu, M.Ö. 4. yy	33
Şekil 3.2 : Epidauros tiyatrosu, mimar Polykleitos, M.Ö. 4. yy	33
Şekil 3.3 : Marcellus Tiyatrosu, M.Ö. 12. yy	34
Şekil 3.4 : Olimpico Tiyatrosu, İtalya, 1585	35
Şekil 3.5 : The Globe Theatre, Shakespeare Tiyatrosu, Londra, 1599	35
Şekil 3.6 : Bayreuth Tiyatrosu, 1876	36
Şekil 3.7 : Walter Gropius, "Total Tiyatro", 1926	37
Şekil 3.8 : Total Tiyatro, çerçeve sahne- açık sahne- arena sahne	37
Şekil 3.9 : Teatro del Mondo, 1979	38
Şekil 3.10 : Direklerarası	39
Şekil 3.11 : Letafet Apartmanı	39
Şekil 3.12 : Türkiye'den sokak performansları 1: Taksim'de bir sihirbaz ve Aslı Tandoğan- <i>Tuzlabuz</i> performansı	41
Şekil 3.13 : Türkiye'den sokak performansları 2: <i>Maskistanbul</i> kukla ve pandomim performansları	41
Şekil 3.14 : Beşiktaş-Kadıköy Şehir Hatları Vapuru, İstanbulimpro tiyatrosu performansı	41
Şekil 3.15 : Garajistanbul, iç ve dış görünüm, İstanbul	42
Şekil 3.16 : Saxe-Meiningen Dükü'nün Arminius savaşı için çizdiği taslak	45
Şekil 3.17 : Andre Antoine'un yönettiği Emile Zola'nın La Terra adlı oyunun doğalcı dekoru, 1900	46
Şekil 3.18 : Stanislavski- Vanya Dayı, 1899	46
Şekil 3.19 : Meyerhold- The Dawn (1920), Meyerhold- Bathhouse (1930)	47
Şekil 3.20 : Bertolt Brecht, Sezuan'ın İyi İnsanı, 1943	49
Şekil 3.21 : Bauhaus sahne tasarımı	50
Şekil 3.22 : Grotowski, Ataların Gecesi (1961) ve Sadık Prens (1966) oyunlarında seyirci oturma düzenleri	52
Şekil 3.23 : Grotowski, Kordian, 1962, Sahne düzenlemesi, oyunda seyirciler akıl hastanesinde tedavi gören hastalardır	52
Şekil 3.24 : Dot, İki Kişilik Bir Oyun, 2006, Sahne tasarımı	54
Şekil 3.25 : Dot, Dün Meydana Gelen Bir Olayda, 2008 , Seyirci-oyuncu ilişkisi	54
Şekil 3.26 : Ezilenlerin Tiyatrosu Festivali afişi, Filistin, Nisan, 2009	62
Şekil 4.1 : Alfred Jarry tarafından hazırlanan Kral Übü oyununun afişi, 1986	70
Şekil 4.2 : Godot'u Beklerken (Waiting for Godot), Paris, 1952	77
Şekil 4.3 : Godot'u Beklerken (Waiting for Godot), Almanya, 1992	77
Şekil 4.4 : Git Gel Dolap (The Dumb Waiter), Lizbon, 1963	83
Şekil 4.5 : Git Gel Dolap (The Dumb Waiter), New York, 2006	83
Şekil 4.6 : Balkon (The Balcony), Chicago, 1980	87

HETEROTOPIK BİR MEKÂN OLARAK TİYATRO SAHNESİ: UYUMSUZ TİYATRO

ÖZET

Teatral mekân, günümüz tiyatrosu için, dekorun ve oyuncunun içine yerleştirildiği bir boşluk olmaktan çıkarak, tiyatronun tüm unsurlarını barındıran bir yapıya dönüşmüştür. Artık, tiyatro eserinin anlaşılmasında anlam üreten bir araç olarak görülen mekân, sahneleme ve dramaturjinin temel kavramlarından biri olarak değerlendirilmektedir.

Tez kapsamında, tiyatroda mekân kavramına genel algının dışında, farklı açılardan yaklaşılması, mekânın tiyatro yapıtlarında ve sahnede alternatif biçimde yorumlanan mekân ile ilişkilendirilerek, heterotopya kavramı üzerinden yeniden sorgulanması amaçlanmaktadır.

Çalışma içerisinde ifade edilen heterotopik mekânlar, “baskıcı bakışın mekânı” olarak nitelenen, birbirleri ile uyumlu olmayan mekânların üst üste gelebildiği, zaman dilimleriyle birbirlerine bağlanmış katmanlı mekânlardır. İçerdiği sorunlu mekân ifadeleri ile heterotopya, birçok alanda kendini gösterse de, teatral mekân, çok katmanlılığın ve uyumsuz yerleşmelerin gözlenebileceği en dikkat çekici mekânlardan biridir. Bu bağlamda bu çalışmada, vurgulanmaya çalışılan, teatral mekânın heterotopik yapısının yanısıra heterotopya kavramının tiyatro sanatındaki varlığını ve yönlendirmelerini gözlemleyebilmektir.

Bu kuramsal altyapı çerçevesinde, tiyatronun tarihsel süreçte geçirdiği değişimlerle beraber, mekânsal özellikleri incelenerek, teatral mekânın içerdiği sahne, seyirci, oyuncu ve öteki kavramlarının mekân oluşumuna etkisinin önemine de dikkat çekilmeye çalışılmaktadır. Teatral mekânda heterotopik mekânın sıklıkla gözlenebildiği "Uyumsuz Tiyatro" da, hem dramaturjik hem de mekânsal anlamda incelenerek, çalışma içerisinde verilmeye çalışılan kuramsal çerçeve desteklenmek istenmektedir.

Teoride olduğu kadar pratikte de yalnızca bir gösteri mekânı olarak ele alınmayan teatral mekânın, Uyumsuz Tiyatro örneğinde de ele alındığı üzere, farklı olmanın, direniş göstermenin mekânı olarak da ifade edilebileceği, günümüz tiyatrosunun en önemli sorunsallarından biridir. Bu çalışma, topluluk eseri olarak ortaya konan tiyatronun insan, mekân ve zaman ile olan ilişkisinden doğan sonuçları sorgulamaya çalışmaktadır.

THE THEATRE STAGE AS HETEROTOPIC SPACE: THEATRE OF THE ABSURD

SUMMARY

Today, theatrical space is not a void anymore, in which the actor and the setting is simply placed, but has become an entity that includes all elements of the theatre itself. Space, seen as a structure to produce meaning for the theatrical piece, is now considered to be one of the essential concepts of dramaturgy and of staging.

The main object of the thesis paper is to requestion space through the concept of heterotopia by focusing on different approaches to space in theatre, studying the difference between the written piece and what is presented in terms of the interpretation of space.

The heterotopic spaces mentioned in this thesis defined to be “spaces of oppressive gaze”, are superposed spaces where incoherent can come together, connected through pieces of time. With the controvertial expressions that it features, heterotopia can be observed in many different areas, yet not many of them are as important in these terms as the theatrical space which has a layered nature and an absurd settling. In this context, what is dwelled upon here is the existence and the determining role of heterotopia in the art of theatre.

In this theoratical frame, the concepts of stage, spectacle, actor and the other and their impact on the spatrial production is being stressed along with the changes theatre has gone through historically, through studying its spatiality. This theoratical frame is going to be supported by mentioning Absurd Theater both dramaturgically and spatially, as it is quite related to the concept heterotopia which is one of the key concepts of this work.

Theatrical space, is not considered to be just a space of representation either in theory nor in practice, yet it is one of the major problematics of today's theater as it can be said to be the place of the different and of resistance. This paper aims to question the consiquences arising from the relationship of theater -a social production- with people, space and time.

1. GİRİŞ

“Gemisiz uygarlıklarda düşler kurur, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini de polis alır.” Michel Foucault (2005;302)

Tiyatro tarihinin akışını sarsıcı bir şekilde değiştiren tiyatro adamlarından Bertold Brecht (1994), bütün sanatların, sanatların en büyüğü olan *yaşama sanatına* katkıda bulunduğunu söylemiştir.

Yedinci sanat olarak addedilen sinemanın önemli Türk yönetmenleri arasında yer alan Reha Erdem, yapıtlarında insan olmaya ve büyümeye dair temaları ince detayları ile konu edinmektedir. Bu temaları zaman ve mekân kavramları ile birlikte ele alan Erdem’in yönetmenliğini yaptığı “insan nedir ki?” sorusuna cevap bulmaya çalışan “Korkuyorum Anne” ve “Hayat Var” filmleri ise, içerdiği olay-mekân kurgularının yanı sıra, su ve sandal öğelerini filmin merkezine yerleştirmiş olmaları açısından da benzeşmektedirler.

İki filmde de kahramanlar, sandalla denize açılarak geleneği kıran ama modernliği yakalayamayan bir şehir yaşamının sıkıştırılmışlık duygusundan kurtulmak için kendilerine ait bir öteki mekân-zamana kürek çekmeye çalışmaktadırlar (Çiçekcioğlu, 2006).

“Korkuyorum Anne” filminde seyircinin dikkati, Michel Foucault’nun *kriz heterotopyaları* olarak ifade ettiği, sorunlu birer heterotopik durum olarak yorumladığı, sünnet, erkeklik ve askerlik üzerine kurulmuş toplumsal değerler sistemine çekilmek istenmiştir.

- “- inan bana sana çürük verirler, dene şu raporu artık.
- korkuyorum be abi..
- ya, samimi söylüyorum, valla sakatsın sen!
- saol be abi, inşallah...”

Yukarıdaki repliklerde de görüldüğü üzere, Aytekin’in çürüğe çıkıp askere gitmeme umudunda, küçük Çetin’in sünnet korkusunda, “Hayat Var”da ise Hayat’ın yatalak dedesinde, kanunsuz işler kovalayan babasında ya da tacizci mahalle bakkalının Hayat’ı soktuğu bunalımlarda, toplumunun ötekileşmiş insanların bir fotoğrafı

çekilmektedir. Toplum tarafından dışlanan bu insanlar, kendi varlıkları ve toplum düzeninde yaşama dirençleri ile kendi heterotopyalarını yaratmaktadırlar.

Feride Çiçekçioğlu (2006), sandal figürü ve kahramanların korkularının yanı sıra, filmdeki olayların, mekânların bir araya getirilişinin de oldukça farklı olduğundan bahseder. Senaryonun bu farklılığını, eşzamanlılık, iç içe geçme, zamanlar ve mekânlar arasında bütün noktaların birbirleriyle bağlantılı olduğu karmaşık bir yapı olarak özetler.

Yukarıdaki sinema örneklerinde olduğu gibi, simgelerle ya da iç içe geçen zaman-mekân ile yaratılan heterotopik mekânla tiyatro sanatında, “teatral mekân” kurgusunda sıklıkla karşılaşılır. Teatral mekânın, hem mekânsal hem dramaturjik ifadesindeki arayışlar, onu, sinema sahnesinde olduğu gibi sorunlu ve ötekileşmiş bir alana taşımaktadırlar.

Bu bağlamda bakıldığında bu çalışmanın çıkış noktası; tiyatroyu herşeyden önce bir mekân sanatı olarak görmek olmuştur. *Öteki!* için yapılmakta olan tiyatronun var olabilmesinin ana fikri, belki de, açık ya da kapalı bir mekânda sergileniyor olmasıdır; ki doğuşundan itibaren dramaturji üzerine değişimlerden önce mekânsal değişimleri yaşaması biraz da bu nedenledir.

Tiyatro yalnızca sahne üzerinde sergilenen bir piyesten ibaret değildir. Tiyatro, oyunun oynandığı sahneden başlayarak, metinde gizlenen soyut mekânlara, seyircinin oturduğu alandan, içinde bulunulan binaya kadar bir bütündür. Gerçek bir binanın içinde, gerçek bir sahne platformu üzerinde *gerçek dışılığı* yaratma çabası tiyatroyu baştan sorunlu kılmaktadır. Hem metinde tasvir edilen gerçek (olmayan) mekânı hem de dramaturjik olarak hayal edilmesi gereken mekânı *gerçek* bir mekânda yaratmaya çalışmanın karşılığını mekânsal olarak ifade edebilmek ise oldukça zordur. Bu noktada diğer sanatlardan ayrı bir noktada duran, sorunlu, mekân ve zaman bağlamında katmanlı bu sanatı, mekânsal temelde incelerken onu en iyi ifade edebilecek kavramlardan biri olarak heterotopya uygun bulunmuştur.

Buna göre, Foucault’nun (2005;291) heterotopyayı tanımladığı “Başka Mekânlara Dair” metnindeki “eşzamanlının dönemindeyiz, yan yana koyma dönemindeyiz, yakın ve uzak döneminde, yan yananın, kopuk kopuğun dönemindeyiz” açıklamasını işaret edebilecek en önemli mekânlardan birinin teatral mekân olduğunu söylemek mümkündür.

Tiyatro ve heterotopya ilişkisi üzerine fikir üretmeye, birbirleri ile bağlantılarını ortaya koymaya ve bu ilişkilerin nasıl ve hangi sonuçları doğurduğunu bulmaya çalışan bu tezin temel koyutlarından biri de, heterotopyanın tiyatro sanatındaki varlığını ve katkılarını gözlemleyebilmektir. Çalışma kapsamında, mekânın, tiyatro metinlerinde ve sahnede alışılmışın dışında yorumlanan mekân ile ilişkilendirilerek yeniden sorgulanması amaçlanmıştır.

Bu bağlamda tezin belkemiğini oluşturan heterotopya kavramı çalışma içerisinde çoklu-eşzamanlı yer olarak, iktidar karşısında kendi ötekisini de var eden, baskı altında bırakılan, rahatsız edici, uyumsuzlukların birlikteliğini işaret eden mekânların ifadesi olarak okunmaya çalışılacak, teatral mekânda nasıl ifade edilebildiğine dair sorulara yanıt aranacaktır.

Bu okumalar yapılırken, Foucault'nun heterotopya kavramından kuramsal altyapı olarak yararlanılacak, kavram Foucault'nun yanısıra heterotopya üzerine çalışan diğer bilim adamlarının (Kevin Hetherington, Genocchio vb) fikirleri üzerinden tartışılacaktır. Ancak kavramın çalışma içerisindeki anlamının netleştirilmesi, çalışma içerisinde verilen örneklerin ve özellikle üçüncü bölümde anlatılacak olan teatral mekânın anlaşılır kılınması için Foucault'nun "Başka Mekânlara Dair" adlı konuşma metni detaylı olarak incelenecek ve heterotopya tartışmasına ana kaynak olarak kullanılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde mekân kavramı üzerine bugüne kadar ortaya konmuş fikirler ile birlikte öteki mekânları ifade eden heterotopyanın oluşumunda öncülük eden ütopya - distopya gibi mekânsal kavramlar ifade edilerek, heterotopya kavramının ortaya çıkış süreci, heterotopik mekân ve ilkeleri ile detaylı olarak yorumlanacaktır. Aynı bölüm içerisinde, heterotopya gibi mekânsal bir kavramın hayatımız içerisinde yer alan konulara (sanata, gündelik hayata vb.) nasıl yansıdığı ve kendisinin de nelerden etkilendiği okunmaya çalışılacak, bu bağlamda panoptikonun temel özellikleri, gözetleme ve seyir kavramları literatür bölümü olarak addedilebilecek olan bu bölüm içerisinde incelenecektir.

Heterotopyanın mekânsal anlamda birçok farklı sanat dalı ile ilişkisinin kurulabileceği açıktır. Ancak çalışma kapsamında, yukarıda da belirtildiği üzere tüm sanat dalları içerisinde mimari anlamda mekânsal özelliklerin en çok hissedildiği,

heterotopik mekânların okunabildiği sanat dalı olarak dikkat çeken tiyatro ile birlikteliği anlatılacaktır.

Teatral mekânın heterotopik ifadesini görebilmek için, öncelikle üçüncü bölümde, tiyatro sahnesinin genel mekân özelliklerinden bahsedilecektir. Zamanın teatral mekân üzerindeki etkilerini gösterebilmek adına, günümüze kadar geçirdiği farklılaşmaların sebepleri ve sonuçları çözümlenmeye çalışılacak, sahne elemanları, seyirci, sahne, metin, oyuncu, dekor ilişkileri mekânsal olarak ifade edilecektir. Tiyatronun dramaturjik anlamdaki mekânsallığına da dikkat çekilerek, metnin nasıl mekânsallaşabildiği gösterilmeye çalışılacaktır. Daha sonra, buradaki çözümlemelerin heterotopya kavramıyla olan ilişkisi üzerinde durulacak, heterotopik bir mekân olarak sahne mekânı, hem dramaturjik hem de mekânsal anlamda incelenecektir. Foucault'nun heterotopik mekânları kurgularken dikkate aldığı, seyir ve gözetleme kavramlarının da tiyatro sahnesindeki anlamları sorgulanacaktır. Heterotopik ve teatral mekân birlikteliğinin, mimarlık ve temel aldığı mekânsal düzenleme ile ilişkisi üzerinde yine bu bölüm içerisinde durulacaktır.

Dördüncü bölümde ise, tiyatro tarihinde, heterotopyanın, farklı mekân söylemleri arasındaki yerini anımsatan ve birçok anlamda benzerlikler gösteren tiyatronun sorunlu çocuğu “Uyumsuz Tiyatro” ve mekân özellikleri incelenerek, önde gelen üç isim ve onların en çok konuşulan oyunları üzerinden bir okunması yapılmaya çalışılacaktır.

Sonuç bölümünde, tüm bu okumaların bir analizi yapılarak, heterotopik teatral mekânın gündelik hayatımızda geldiği noktalar incelenecektir. Heterotopya ve tiyatro sahnesinin, mimari mekâna getirdiği farklı bakış açıları ve yorumları ile mimarlık alanına düşünsel katkısı ve günümüzdeki anlamları üzerinde durulacaktır.

Bu çalışma; tiyatroya ait mekânsallıkları (tiyatro binası, gösteri mekânı ya da seyirci mekânını) mutlak mekân olmaktan çıkarıp, dramaturjik yapısının da etkisi ile söz söyleyen, sorunlu, farklı mekânları ve zamanları tek mekânda üst üste bindirebilen bir mekân olarak görmesi ve onu mekânsal bir kavramla özdeşleştirerek incelemesi bakımından farklı bir noktada durmaktadır. Tiyatronun ahenksizlik içindeki ahenki yakalaması ve bunu, yine kendisi gibi düzensizlik içinde kendi düzenini kuran bir kavram olan heterotopya ile ilişkilendirilebilmesinin, alternatif akımlara kucak açmış günümüz tiyatrosu için oldukça önemli olduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

2. HETEROTOPIK MEKÂN

Birçok yaklaşımda, çok farklı nitelikteki görüngü ve olgularla ele alınmakla birlikte, en genel anlamıyla mekân, insanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, sınırları gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçası olarak ifade edilmektedir (Url-1).

Modernizmle beraber, içerdği boşluğun tanımı ile değil de, daha çok kavramsal yapısıyla algılanıp tanımlanmaya başlayan mekân için, insanlık tarihinin modern-öncesi dönemlerinde bu soyutlamaya gerek duyulmamıştır. Mekân algısının geometrik bir anlayışla ilk olarak M.Ö. Yunan kozmolojisi, astrolojisi ve hatta siyasi düşüncesinde yer tuttuğunu söylemek mümkün olsa da, asıl varlığını Orta Çağların sonunda göstermiş, duyularla algılanandan öte, soyut matematiksel verilerle tanımlanabilen bir kategori olarak kendini-anlamını yakın dönemlerde bulmaya başlamıştır (Nalbantoğlu, 2008).

Antikiteden bugüne, mekâna yaklaşım zaman zaman değişse de, kavrama olan ilginin çıkış noktası mekân-özne birlikteliğinin sorgulanma ihtiyacı olmuştur. Birçok kuramcıya göre mekân, içinde yaşayan insanların varlığıyla kendi varlığını ifade edebilmektedir. Tarihçi Sigfried Gideon (1967) mekânın bu durumunu açıklarken, mekânın tek başına algılanmayı bekleyen pasif bir hacim olmadığını, insan eylemleri ile dinamizme kavuşan, sürekli olarak, yeniden oluşturulan ve biçimlendirilen bir metin olduğunu ifade etmiştir.

Mekânın algılanması ve kullanımı, bireysel ve sosyal olguların bir ürünü olduğu için mekân kökeninde tartışmalı bir hale gelmektedir (Vidler, 1999). Düşünce tarihi içerisinde mekânın fiziksel boyutundan çok kullanıcısı veya algılayıcısı konumundaki insan etkisi ile açıklanmaya çalışılması, psikoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe gibi bilimlerle ilgilenenlerin bu tartışmaya dahil olmasına neden olmuştur.

İnsanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin nasıl oluştuğu sorusundan yola çıkarak mekân sosyolojisine yönelen John Urry, “Mekânları Tüketmek” adlı kitabında şöyle söylemektedir.

“Yerin anlaşılması, kuramsal çaba olmaksızın gerçekleşmez. Yere ait toplumsal ilişkiler ve yerin tüketilmesi gibi görünürde yalın olanı bilmek, gelişkin bir toplumsal kuramlaştırma gerektirmektedir. Daha doğrusu, neredeyse tüm büyük toplumsal ve kültürel kuramlar yerin bir biçimde tanımlanmasına dayanırlar.” (Urry, 1999;10)

Bahsedilen bu kavramsal çerçevede, mekân üzerine söylemler başlığı altında, tarihsel süreçte mekân kavramına yaklaşımların bir okuması yapılması amaçlanmaktadır.

2.1 Mekân Üzerine Farklı Bakış Açıları

Mekânın bireyden bağımsız olamayacağı fikrinden yola çıkan bu çalışma içerisinde incelenilen, toplumu ve bireyi anlayabilmek için yapılan birçok mekân ifadesi arasında, en net ayrım mutlak mekân - görelî mekân ayrımı olarak gözükmektedir.

Isaac Newton’un ortaya attığı *mutlak mekân*, hiçbir dışsal şeye bağılı olmadan, kendiliğinden her zaman vardır ve hareketsizdir. Newton’a göre fizikte kabul edilmesi gereken üç şey vardır:

- 1) Sonsuz ve her yerde aynı, üç boyutlu mekân,
- 2) Aynı şekilde akan, sonsuz zaman ve
- 3) Mekâna yayılmış, boş mekân içinde birbirlerini belli bir güçle çeken somut noktalar.

Bu üç madde üzerinden mekânı yorumlayan Newton, mekânı sonsuz bir boşluk olarak kuramsallaştırır. Bu anlayışa göre sonsuz mekân yalnızca bir koordinatlar sistemidir ve içindeki madde ya da beden için mekânın varlığı yalnızca koordinatları ile anlam ifade etmektedir (Newton, 1962).

Mekâna aynı bakış açısı ile yaklaşan matematikçi ve bilim adamı Pierre Gassendi de, sonsuz bir boşluk olarak yorumladığı mekânın kendi koordinat sistemi olduğunu ve dışarıdan bir etkinin bu sistem üzerinde bir etkisi olamayacağını söyler. Gassendi de, Newton da, en basit anlamıyla özneden tamamen koparılmış, bir mutlak mekân tanımını yapmaktadırlar.

Modern dönem felsefesinin kurucularından Descartes, insan zihninde doğuştan var olduğunu kabul ettiği gerçeklerden başlanarak ve matematiğin metodu kullanılarak

apaçık bilgilere varılabileceğini iddia etmiştir. Herhangi bir maddenin üç boyutlu özellikleri (derinliği, boyu ve genişliği) ile yani maddenin hacmi ile mekânı bir tutmuş, maddenin mekânsal olduğunu ve maddenin olmadığı, gövdesiz bir mekânın mümkün olmadığını söylemiştir (Descartes, 2008).

Mutlak mekâna karşıt bir anlayış benimseyen *görelî mekân* ise mutlak mekân içerisindeki hareketlerden yola çıkmaktadır. Mekânın varlığını kabul etmez, onun yerine, mekânda konumlanmış diğer varlıkların birbirleriyle ilişkilerinin mekânı var ettiği görüşünü savunur. Başka bir deyişle görelî mekân, mutlak mekânın duyularla belirlenen hareketi, boyutu ya da ölçüsüdür denebilir.

David Harvey, mutlak mekân - görelî mekân karşıtlığından bahsettiği kitabının giriş bölümünde, mutlak mekânın maddeden bağımsız *kendinden bir şey* halinde bulunduğunu, bu sayede olguların ayırt edebilecek ve sınıflandırabilecek bir yapıya sahip olduğunu söyler. Görelî mekân görüşüne göre ise, onun sadece birbirleriyle bağlantı halindeki nesnelerin varlığı sayesinde var olan, bu nesneler arasındaki bir ilişki olarak anlaşılmasını gerektirir (Harvey, 2009).

17. yy'da başlayan ve günümüzün bilişsel dünyasına kadar uzanan soyut, içi boş kapsayıcı bir içeren olarak görülen modern mekân anlayışından çok önceleri, Antik Yunanda, (o dönemde mekân kelimesinin tam bir karşılığı olmasa bile) Aristoteles düşünce tarihinin ilk mekân tanımını yapmıştır. Mantığın kurucusu olan Aristoteles'e göre mekân göğün sınırları altında kalan irili, ufaklı algılanan her şeyin toplandığı dinamik bir alandır. Ancak burada bahsedilen dinamik alanın, modern mekân anlayışındaki mekanik hareketten ya da mekânı *xy koordinat sistemi* olarak gören mutlak mekân kavramsallaştırmasından farklı olduğuna dikkat çekmek gerekir. Çünkü Aristoteles de mekân, içi boş bir yer değil, birşeyin etrafının başka birşeyle sarılması, çevrenmesi anlamındadır.

Antikite'de Aristoteles ile başlayan mekânı beden deneyimleriyle kavrama fikri, beden-mekân ilişkisinde açıklığı öngörmesi nedeniyle demokrasi düşüncesine bağlı olarak geliştiği gibi, kültürel ve toplumsal bir anlam da içermektedir.

Antik Yunan'dan sonra, Roma uygarlıkları ve Ortaçağ'da iktidarın etkisi ile, yerleşik dışarıdan algılamaya izin vermeyen bir mekân anlayışı oluşmaya başlamıştır. Rönesans ile birlikte ortaya çıkan coğrafi keşifler ve sanatsal gelişmelerle mekâna yaklaşım da değişmiş, ihtişam ve zenginliği vurgulayan mekânlar kendini

göstermiştir. 18.yy'ın aydınlanmacı karakteri ile birlikte dışa dönük, harekete izin veren mekânlar kurulanmaya başlamış, Fransız Devrimi ile de özgürlükçü mekân fikirleri ortaya atılmıştır.

Modern sonrasındaki bilişsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte ise mekân kavramı bambaşka bir yöne doğru gitmeye başlamıştır. Rönesans ve daha sonra Sanayi Devrimi ile sıklıkla sorgulanmaya başlayan mekân, artık inanışların dünyaya yansması olarak değil, özgürlüğün ifadesi için düzenlenmektedir.

Edmund Husserl tarafından kurulmuş fenomenoloji geleneğinin içinde yer alan Heidegger de zaman-mekân ikiliği üzerinden mekân kavramına yeni yorumlar getirmiştir. Mekânı insan ile olan ilişkisi üzerinden yorumlayan Heidegger, mekânı önceleyen açık ve özgür birşeyin bulunduğunu, bunun da özgürlüğün kendisi olduğunu söylemektedir.. Heidegger, Aristoteles'in yaklaşımı üzerinden tanımladığı mekânı, kartezyen düşüncenin tersine, bir etkileşim ve deneyimleme yeri olarak görmektedir. İlk basımı 1927 yılında yapılan "Varlık ve Zaman" adlı kitabında mekânın kendi başına hiçbir şey olmadığını, mutlak mekân diye bir şey bulunmadığını söyler. Aristoteles'in mekân tanımlamasında olduğu gibi, mekânın ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olduğunu belirtir (Heidegger, 2008).

Modern çağların filozofu Kant (1993) ise, "Arı Usun Eleştirisi" adlı kitabında, sezgi ve kavramların tüm bilginizin öğelerini oluşturduğunu, ne kavramların belli bir yolda onlara karşılık düşen sezgi olmaksızın, ne de sezginin kavramlar olmaksızın bir bilgi verebileceğini söylemiş, mekânı doğuştan sahip olunan bir kavram olarak ifade etmiştir. Kant'a göre görülen, mekân değil, mekânın içinde taşıdığı şeylerdir.

"Genel Görelilik Kuramı"nı ortaya koymuş olan Einstein, zamanın, ölçüldüğü olaylar dizisinden ayrı, bağımsız bir varlığı olmadığını söylemiş, zaman gibi mekânı da doğrudan algıya bağlı olarak ele almıştır. Ortaya attığı kuramla, uzay ve zaman olarak kabul edilen şeylerin zaman-mekân bütünü'nün bir parçası olduğunu göstermiştir. Dolayısıyla zaman ve mekân, doğrudan algıya bağlı olarak yaratılmaktadır. Böylece, göreceli yaşanan bir dünyanın parçası haline gelirler. Dünyanın zihindeki görüntüsünü oluşturabilmek için zaman ve mekân algısı gereklidir. Madde, zaman ve mekândan bağımsız olamaz. Eğer bunlardan herhangi biri, madde, mekân veya zaman eksikse, tümü eksiktir. Maddenin var olması için mekânın varlığı, zamanın varlığı için maddenin varlığı ve mekânın varlığı için de

zamanın varlığı gereklidir. Zaman ve mekân mutlak değildir, izleyicinin hareketlerine göre değişim gösterirler. Zaman, mekân ve izleyici, tümü birbirine bağımlıdır (Bal, 2005).

Duygulardan ziyade, çoğunlukla (artık) matematiksel veriler ile teorik olarak yorumlanmaya başlanan mekân kavramı, farklı yaklaşımlarla da olsa Batı felsefesi içinde hep var olmuştur.

“*Mekân nedir?*” sorusuyla yola çıkan sosyolog George Simmel boş bir mekâna anlam kazandıran toplumsal etkileşimlerdeki mekânsal biçimlerin beş temel özelliğinden bahseder. Bunlar; 1.Mekânın eşsiz ya da tek olma durumudur. Buna göre, her mekân özgül ve kendine ait farklı öznelliğe sahiptir. 2.Mekânın belli sınırlar içerisinde, parçalara ayrılmış olarak var olmasıdır. 3.Toplum tarafından belirlenmiş ve mekân içerisine sabitlemiş etkileşimlerdir. Kısaca, bazı mekânlarda sadece orada yapılmasına izin verilen şeyler yapılır. 4.Mekân içerisindeki öznelerin birbirleri ile yakın ya da uzak oluşu ve görme duyusu ile ilgilidir. 5.Hareket ve göçün, yer değiştirmenin varlığı ve yabancının gelişi-gidişi var olan mekânı etkilemekte ve diğer mekânla ilişkisini sağlamaktadır (Simmel, 2000).

Atfettiği bu beş temel özelliği ve üzerine yaptığı çalışmalar ile Simmel, mekânı sosyoloji alanında kuramsallaştırmıştır. Mekân onun için, algılanması ve kullanımı sosyal olguların bir ürünüdür ve toplumsal ilişkilerden bağımsız düşünülemez. Bireylerce karşılıklı olarak üretilen, özgül bir psikolojik içeriği olduğu için, mekânın bir uzaklık ya da yakınlık sorunu olmadığını söyler (Vidler, 1999).

Sosyolojisinde diyalektik yaklaşımı kullanması bakımından Marks ile benzeşmeler de, mekânın ve toplumsal dünyanın farklı yanlarına odaklanmaları ile farklılaşmaktadırlar. Simmel, mekân konusunda, Marks’ın devrimci iyimserliğinin aksine, Weber’in içinden hiçbir kaçışın mümkün olmadığı, sınırlardan oluşan ‘demir kafes’ imgesine yakın bir görüşe sahiptir. Bu bağlamda bakıldığında Simmel, mekânla ilgili kavramsal açıklamalarında önceliğini toplumsal ilişkilerin mekânla iç içe olma durumuna vermiş, mekânı ve etkileşimini düalizm, çatışma, çelişki gibi kavramlarla yorumlamaya çalışmıştır (Ritzer, 2000).

Edward Soja, 1989’da yayınlanan “Postmodern Coğrafyalar” adlı kitabında, genelleştirilmiş ve fiziksel olarak soyut bir mekân anlayışının, diyalektiğin kavranması için temel olan, mekânın sosyal bir ürün olduğu gerçeğini göz ardı

ettiğini söylemektedir. Soja'ya göre böyle bir fiziksel mekân anlayışı mekânın ve mekânsallığın algılanması için gerekli olan bilgi temelinden yoksundur (Soja, 1989).

Mekân tartışmalarında önemli yere sahip sosyologlardan birisi de Fransız düşünür Lefebvre'dir. Mekânın üretimi üzerine çalışmalar yapmış olan Lefebvre'in metinlerinde farklı mekân kavramları ile karşılaşmak mümkündür. Mekânı, mutlak mekân, soyut mekân, çelişen mekân ve ayrık (diferansiyel) mekân olmak üzere dört bölüme ayırmıştır. Bu bölümler doğal mekândan, üretimin gerçekleştiği mekâna, parçalanmaların olduğu mekânlardan, farklı kombinasyonları barındıran mekânlara kadar uzanan bir çeşitlilik içermektedir. Sosyologun "Mekânın Üretimi" kitabında bahsettiği üzere, bölümlere ayrılmış bu mekânların üretiminde de farklı yollar izlenmelidir. Mekânın üretiminde kullanılmasının gerekli olduğunu düşündüğü düzeylerden ilki, mekânın deneyimlendiği *mekânsal pratikler*dir. Bir diğeri bu deneyimlerin kavramlaştırılmasını öngören *mekânın temsili* düzeyidir. Üçüncüsü ise hayal gücünün kendini gösterdiği, keşiflerin yapıldığı *temsili-gösteri mekânları* düzeyidir. Lefebvre diğer iki düzeyi etkileme gücünden dolayı bu düzeyi diğerlerinden daha üstte tutmaktadır. Hem eylem alanı, hem de eylemlerin temelini oluşturan bu düzeylerin dışında, bireyin yürüyüş metaforuna benzer bir biçimde mekânın bir ritim analizini önermiş, tempo, ses ve mekân içerisindeki bireyin hareketleri ile bir çözümleme sunulabileceğini söylemiştir (Lefebvre, 1996).

Mekân ile öznenin ilişkisi üzerine söylenmiş analizler arasında belki de en radikal Foucault'nun "*insan* ya da *birey* gibi özne konumları, önceden bilinen gerçeklikler değildirler; bunlar muhtelif mekân formlarında köklenmiş, özgül iktidar ilişkileri dolayısıyla inşa olan kurgulardır" sözlerinde gizlidir (Nalçaoğlu, 2002).

Foucault'ya göre mekân, bir iktidarın alanı ya da kabı için mecaz, genellikle kısıtlayan, bazen oluş süreçlerini zenginleştiren bir alandır. Bedenin mekânı, toplumsal düzendeki indirgenemez unsurdur, çünkü; baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçleri bu mekân üzerinde uygulanmaktadır. Mekân içinde varlığını sürdüren beden de, ya otoriteye boyun eğmek ya da baskıcı dünya düzeninde özgül direniş mekânlarını yaratmak zorundadır (Harvey, 2006).

Bu bağlamda Foucault, öznenin kendinin yaratması gerektiğini belirttiği, direniş mekânlarını ararken, "Kelimeler ve Şeyler" (2006) adlı kitabında ilk olarak ütopya kavramı üzerinde durur.

Ütopya, fikir olarak insanlık tarihi boyunca her zaman var olsa da kelime olarak ilk defa Thomas More tarafından “Ütopya” isimli kitabında kullanılmıştır. Köken olarak Yunanca "yok/olmayan" anlamındaki *ou*, "mükemmel olan" anlamındaki *eu* ve "yer/toprak/ülke" anlamındaki *topos* sözcüklerinden türemiştir (Hançerlioglu, 1976).

Kurulu düzeni değiştirmek ve ona yeni seçenek getirme isteğinden hareketle, toplumsal yapının alması istenen ideal durumu dile getiren, gerçekleşmesi imkansız olan toplum düzenleri olarak ifade edilebilen ütopya, günümüzde heterotopya kavramının yolunu açan distopya ve eutopya kavramları ile anılır olmuştur. İyi bir yer anlamına gelen “eutopia” , mükemmel ama kurgusal olmayan ütopyaları ifade etse de, olumsuz ütopya olarak ifade edilen distopya, günümüzde birçok alanda kendine yer bulmuştur. Birçok sanat eserine konu olan distopya, ütopyanın *antitezi* olarak, otoriter-totaliter bir devlet modeli, ya da benzer bir başka baskıcı sistemi kapsamaktadır. Edebiyatta, George Orwell’ın “1984”ünde ya da Aldous Huxley’in “Cesur Yeni Dünya”sında kendini gösteren distopya, sinemada da Fritz Lang’ın “Metropolis”inde kendisini açıkça göstermektedir. Distopyayı edebiyat ve sinema gibi sanat dallarında kullanmaya iten distopik kurgu ise, totaliter rejime sahip, bireylerin baskı içerisinde olduğu, kısıtlanmışlığın hakim olduğu, bireylerin özgürlüklerinin yok edildiği bir gelecek olmasıdır.

Foucault’ya göre ütopya ve ondan türetilen distopya ve eutopya, gerçek mekânı olmayan düzenlemelerdir; toplumu mükemmelleştirilmiş olarak ya da aksine tamamen olumsuz yönleriyle yansıtıyor olsalar da, hiçbir durumda gerçek olamazlar (Foucault, 2005). Buna göre, öznenin mekânda ötekileştiği, kendi direnç mekânını yarattığı yerler üzerine çalışırken heterotopyayı, ütopya fikrinden yol çıkarak oluşturmaya çalışması kaçınılmazdır. Çünkü, ütopyanın gerçek dışı mekânları, söylemin türemesine izin verir ve Foucault, bu öteki, direniş mekânlarını, ütopya ile karşıtlığı içerisinde *heterotopya* olarak adlandırır. Ütopyanın idealize edilmiş mekânsallığının yanında heterotopya, farklı, çelişen gerçekler, ötekileştirilmiş (ya da ötekileşmeye zorlanan) özneler ve birbirine benzemeyen sistemlerin üst üste gelmesiyle oluşan, baskıcı gücün karşısında duran alanları ve kişileri içeren mekânsal bir kavramdır.

Ütopyanın ya da karşıtı distopyanın, kavram olmaktan öte, kendini var edebilmesi için mekâna, mekânsallığa duyduğu ihtiyaç, kendini heterotopyada da gösterebilmektedir. Ancak Foucault’nun, aradığı yerin varlığını sorgularken ilk

üzerinde durduğu ve heterotopyanın temelini oluşturan mekânsal kavram ütopya olsa da aradığı karşıılığı tam olarak bulamaz. Bunun nedenini de şu şekilde açıklar;

“Ütopyalar teselli etmektedirler: eğer bunların hakiki bir yeri yoksa; bunun nedeni, bunların hepsinin birden büyüğü ve düz bir mekânda serpiliyor olmalarıdır. Heterotopyalar ise, sözü kurutmakta, kelimeleri kendi üzerlerinde durdurmakta, her tür gramerin olabirliğini daha kökünden itibaren reddetmektedirler; bunlar mitosların bağlantılarını çözmekte ve cümlelerin lirizmine kısırlılığın darbesini indirmektedirler” (Foucault, 2006;15).

Foucault her ne kadar aradığı *öteki* mekânlarına gerçek dışı bulduğu ütopyayı dahil etmese de, ütopyayı bu mekânlardan ayıran nokta, gerçeklik ya da gerçek dışılık olmadığından ve de bu mekânlar tek başlarına bir anlam ifade edemeyeceklerinden, kavramı, oluşum sürecinde, heterotopya - ütopya ilişkisi üzerinden ele alır (Nalçaoğlu,2002).

2.2 Heterotopya

Birçok alanda karşımıza çıkan ütopya ya da distopya kavramlarının gerçek dışılığının karşısında, sorunlu ve gerçek bir mekânsal ifade olarak görülen “heterotopya” kavramı genel anlamıyla araştırılmaya başlandığında, ilk olarak karşılaşılan metinler, kavramın tıbbi anlamları ve üzerine yazılmış makaleler olmaktadır. Kelimenin kökenine bakıldığında *heterotopik* kelimesinin, Yunanca *hetero* ve *topos* kelimelerinin birleşmesinden oluştuğu görülmektedir. *Hetero*, Türk Dil Kurumu’na göre Yunanca'da "diğer, farklı, başka" anlamlarına gelen bir ön ek olarak, Latince de ise farklılığı veya benzemezliği ifade eden bir ön ek kullanılmaktadır. *Topos* ise “yer” anlamına gelmektedir (Url-2). İçerdiği kelimelerden yola çıkıldığında "heterotopik" in, farklı ve benzemez yerleri bir araya getiren mekânları ifade ettiğini söylemek mümkün olacaktır. Tıp biliminde de heterotopik durum, kelime anlamı olarak, "bulunmaması gereken yerde bulunan doku/organ" olarak kullanılmaktadır (Url-3). Buna göre kelime tıpta, anlamına da uygun olarak, hastalıklı uzuvlar, sağlıklı bedenin bütünlüğünü bozan durumlar ve kontrol dışı çoğalan kanser hücreleri gibi hastalıkların ifadesinde tercih edilmektedir. Tam da bu noktada Foucault, geçmişinde aldığı tıp eğitimini de etkisi ile, heterotopya kavramını karmaşık, bozucu, yerinden edici *karşı-öteki* mekânları da içine alan bir üst başlık olarak kullanmıştır.

Foucault, heterotopya kavramından ilk olarak 1984'te ölümünden hemen önce derlediği konferans notları arasında yer alan ve ilk kez 1984'te "*Architecture-*

Mouvement-Continuité" (Mimarlık-Hareket-Süreklilik) dergisinde ve daha sonra "Diacritics" dergisinin Bahar 1986 sayısında "*Of Other Spaces*" (Başka Mekânlara Dair) başlığı altında yayınlanan yazısında (Çiçekçioğlu, 2006) bahsetmiştir. Kavramın asıl oturduğu kuramsal temeli ise kısmi açıklamasını yaptığı *Kelimeler ve Şeyler* kitabının önsözünde vermektedir. Kitabın doğum yeri olduğunu söylediği Borges'in bir metni, kavramın da oluşmasını sağlamıştır. *John Wilkins'in Analitik Dili* adını taşıyan bu metinde Borges, 17. Yy'da yaşayan ve dünyayı mükemmel bir biçimde ifade edecek mantıksal bir dil kurmak için uğraşan birini anlatır. Foucault'nun ilgisini çeken kısım ise, bir Çin ansiklopedisinde yer alan, birbirleri ile hiçbir ortak noktası olmayan ve akılcılıktan uzak hayvan isimlerinden söz edilen bölümdür. Bu bölümde "hayvanlar: a) İmparatora ait olanlar, b) içi saman doldurulmuş olanlar, c) evcilleştirilmiş olanlar, d) süt domuzları, e) denizkızları, f) masalsı hayvanlar, g) başıboş köpekler, h) bu tasnifin içinde yer alanlar, i) deli gibi çırpınanlar, vb." diye yazılmıştır (Foucault, 2006;11). Bu sıralamada tek ortak nokta, unsurların tamamının hayvan olmasıdır. Foucault bu sınıflandırmaya baktığında alışılmamış buluşmaların söz konusu olduğunu söyler. Sıralamadaki tek mantık içeren durum, tüm bu alakasız hayvan isimlerinin alfabetik bir dizi ile verilmiş olmasıdır.

Çin ansiklopedisi, gerçek hayvanlarla, tamamen hayal ürünü olan hayvanları aynı kağıt üzerinde buluşturması ama aynı zamanda onları özenle birbirinden ayırması ile dikkat çekicidir. Foucault'nun da ortak noktası bile olmayan bu hayvanlarla ilgili aradığı *olanaksız olan*, onları telaffuz eden sesin var olmayan tınısı ya da onların yazıya döküldüğü sayfa değil, kelimeler dışında bir araya gelmelerini sağlayacak ortak mekânın neresi olduğudur.

Foucault "neyi düşünmek olanaksızdır ve hangi olanaksızlık söz konusudur?" (Foucault, 2006;12) kaygısıyla metnine yön vermiştir, tüm bu sınıflandırmaların altında yatan ilkenin belirsizliğini ya da özel belirlemeciliğin temelini kazarken heterotopyayı şekillendirmiştir (Adal, 2004). Bahsi geçen *şeyler* birbirinden öyle farklı konumlandırılmış bir düzensizlik içindedirler ki, onları ortak bir yer tanımı altında birleştirmek imkânsız görünür.

Nasıl hayvanların bu sınıflandırılmasında yer alan unsurlar dikkat çekici biçimde söylemsel olarak uyumsuz ise, heterotopya da kendisini oluşturan unsurların uyumsuzluğu ile tanımlanabilmektedir (Nalçaoğlu, 2002). Burada bahsedilen

ahensizlik, bilinen manada bütünü oluşturmaya sağlayan düzen değil, daha alt bir ölçekte unsurları bir arada tutan düzenin dağılmasıdır.

En genel anlamıyla heterotopya, öznenin kimi mekânlarda etrafındaki nesnelerden ve yaşadığı ‘an’dan alışageldiği anlamı çıkartamaması ve bu bağlamda kendisini rahatsız edici bir durum içerisinde hissetmesi olarak açıklanabilse de, heterotopya yukarıda da belirtildiği üzere, özünde mekânsal bir kavramdır (Öztepe,2008). Foucault'nun ortaya attığı bu kavramın gündelik hayata ve sanata tezahürlerinden sonra heterotopya artık, anatomiden gelen köklerinden ayrıştırılarak, hem sosyal hem de mekânsal bir tabana taşınmıştır (Hetherington, 2003).

Foucault kendisini heterotopyaya vardırان yaşanan mekânı şöyle tanımlar:

“İçinde yaşadığımız, bizi kendimize çeken, özellikle yaşamımızın, zamanımızın ve tarihimizin erozyona uğradığı mekân, bizi kemiren ve aşındıran bu mekân, heterojen bir mekândır. Başka deyişle, içinde bireylerin ve şeylerin yerleştirilebileceği bir tür boşluk içinde yaşamıyoruz. Işıl ışıl farklı renklerle boyalı bir boşluğun içinde yaşamıyoruz, birbirine asla indirgenemez olan ve asla üst üste konamayan mevkiler tanımlayan bir ilişkiler bütünü içinde yaşıyoruz”. (Foucault, 2005; 294)

Bu mevkileri tanımlamak için, birtakım örnekler ortaya atar. Sokaklar, geçitler, trenler gibi özne bazlı geçici mekânlardaki ilişkilerden bahseder. Trenin ara-geçici bir mekân olarak tanımını yapmakla *başka mekânlarına* bir giriş yapar. Tren birileri tarafından içinden geçilen, bir noktadan diğerine geçmek için kullanılan, hatta kendisi hareket halindeki bir mekân olduğundan karmaşık ilişkiler ağı olan mekânlara iyi bir örnektir. Bunların dışında geçici ara mevkiler olarak eğlence mekânları: tiyatrolar, sinemalar, kafeler örnek verilebilir.

Foucault’nun bu ilişkiler içerisinde en çok ilgisini çeken ise, üst üste konamayan mekânların, diğer mevkiler ile ilişki içerisinde olma durumudur. Bu mekânlar temsil ettikleri yerlerden farklı, ilişkilerini kuşku ve merak aracılığıyla kuran, tüm bu ilişkiler bütünü tersine çeviren mekânlardır.

İlişkiler bütünü tersine çeviren mekân olarak heterotopya, ütopya gibi sosyal-mekânsal bir kavram olmanın yanında politik bir kavram olarak da kendisini göstermektedir. Tecavüzkâr eylemlerin aykırılığı ile oluşan bir yer; gizem ve tehlikenin temsili ve daha da ötesi, kıyıda köşede kalmış, sapkın aktörün kimliğinin sınındığı bir çatışma alanıdır (Sargın, 2004). Hapishaneler, akıl hastaneleri, genelevler vb içerdiği tüm bu mekânlar ile denebilir ki, heterotopya, ütopyanın ifade

ettiği gerçek yeri olmayan ötedeki iyi yerin tersine, *gerçekliğin* yerini, kısacası farklının, ötekinin yerini anlatır.

Foucault heterotopya - ütopya karşıtlığı içerisinde ikisinin de kesiştiği, mekân diyemeyeceğimiz, karma ortak bir olasılık, deneyim olarak *aynadan* bahseder. Ayna, heterotopya kavramının oluşum sürecinin temel koyutlarından biridir. Konferans metnindeki ayna eğretilmesi ile heterotopya kavramına vardığı bu deneyimin tanımı, düşünürün hem burada hem orada olmanın imkân(sızlığı)ı üzerine bir monolog gibidir. Kendini öteki olarak algılamamanın ne kadar önemli olduğunun okunabildiği bu yazıda, aynanın yeri olmayan yer olduğundan ve kişinin kendisini olmadığı bir yerde gördüğünden bahsedilir (Nalçaoğlu,2002). Yeri olmayan yer olmasından dolayı ayna bir ütopya'dır, ancak aynı zamanda gerçekte bir nesne olarak var olduğu ölçüde de bir heterotopyadır.

Heterotopiyaların genel anlamda *ne tür başlıklarda, nasıl tanımlanabileceği, içerdikleri anlamlarının neler oldukları* konusu Foucault'nun kavramın gövdesini oluştururken kendi kendisine sorduğu sorulardan birkaçıdır. Kavramlaştırdığı bu farklı mekânların, veriye dökülmesi, incelenmesi noktasında, çalışmasının tümünü birden heterotopoloji olarak adlandırmaktadır. Foucault'ya göre, her kültürün, her uygarlığın tarihinde oluşturduğu heterotopiyalar mutlaka vardır. İnsanın varlığı bu durumu değişmez kılmaktadır. İnsan gruplarının farklılıkları, farklı yaşantıların, giysilerin, geleneklerin varlığı heterotopiyaları çok ve çeşitli kılmaktadırlar. Bu nedenledir ki tek ve evrensel bir heterotopyanın bulunduğunu söylemek güçtür. Bu fikirden yola çıkarak heterotopik mekânları altı ilke altında toplar.

- Foucault (2005), heterotopiyaları, birinci ilke altında bir sınıflandırmaya sokmak istediğinde tarihsellikten yola çıkarak ilkel toplumlarda kriz heterotopiyaları ve modern toplumlarda sapma heterotopiyaları olmak üzere iki gruba ayırır.

İlkel toplumlarda kriz heterotopiyaları, insanlar arasında kriz durumunda bulunduğu düşünülen bireyler için ayrılmış ya da hazırlanmış mekânlar için söylenmiş bir heterotopya biçimidir. Foucault bu bireylere örnek olarak adet dönemindeki kadınlar, hamile kadınlar, yaşlılar gibi toplumun düzenini bozan, çevresiyle kriz içerisindeki, öteki insanları ya da kutsallıkları nedeniyle dışlanmış yasak yerleri gösterir.

Kriz heterotopiyaları günümüzün bilim ve tıp alanındaki gelişmeleri ile azalmakta ve değişmektedir. Yatılı okullar, erkeklerin askerlik görevleri gibi erkeklerin

deneyimlerini *başka yerde* ve karmaşık ilişkiler içerisinde yaşamaları nedeniyle heterotopik olan bu heterotopyalar varlıklarını sürdürmektedirler. Yok olan kriz heterotopyalarının yerini ise davranışı, ortalamaya ve istenen norma göre sapma olan insanların içine yerleştirildiği sapma heterotopyaları almaktadır. Bunlar dinlenme evleri, psikiyatri klinikleri, hapishaneler ve hatta huzurevleridir (Foucault, 2005).

- Bir toplum içinde belirgin ve net bir şekilde var olan heterotopya, toplumun tarihi boyunca yaşadıklarından, deneyimlediklerinden etkilenebilmekte, bunun sonucunda da farklılıklar içerebilmekte ve değişikliğe uğrayabilmektedir. Buna göre ikinci ilke, heterotopyaların işlev görme biçimlerinin tarihsel olarak farklılık arz edebileceği üzerine kurulmuştur (Nalçaoğlu,2002).

Bu tür heterotopyalara örnek olarak mezarlıklar gösterilir. Tarihin varlığından beri çeşitli şekillerde var olan mezarlıklar, toplum ve bireylerle sürekli ilişkide olan mekânlardır. Buna bağlı olarak da tarih içinde ölüme ve kutsal kavramlara olan yaklaşımlar değiştikçe, yer, işlev ve biçim anlamında değişimler geçirmektedirler. 18.yy'a kadar kentin ortasında bulunan mezarlıklar, geçirdiği tarihsel değişimler sonucu, insanın kendi dışındaki ötekiyi uzakta tutma ve dışlaması ile birlikte kentin dışına taşınmışlardır (Foucault, 2005). Zamanın getirdikleri ile mezarlıklar, evlerin bahçesinden alınarak, kentin dışında her ailenin karanlık kısmını barındıran *öteki şehri* oluşturmaya başlamışlardır.

- Üçüncü ilkede heterotopyaların birbiriyle ilişkisiz, normal şartlar altında bir araya gelemeyecek birçok mekânı tek ve gerçek bir mekânda bir araya getirdiğinden bahsedilir. Foucault bu ilke için tiyatro ve sinema örneklerinin üzerinde durur. Tiyatro, kapalı bir mekânda sahne aracılığıyla içinde bulunulan mekândan tamamen bağımsız, birbirinden farklı mekânları (ve zamanları), art arda seyirciye sunar. Sinemadaki dörtgen mekânda ise kişi iki boyutlu ekrandaki görüntüleri, 3 boyutlu mekân içerisinde algılamaktadır (Foucault, 2005).

- Foucault (2005), heterotopyaların zamanla ilişkisini dördüncü ilkede ele alır. Zamanın bölünmesine bağlı olduklarını, simetri ve heterokroniye¹ ihtiyaç duyduklarını söyler. Buna göre heterotopyalar gerçek anlamda geleneksel zamanla bağların koparıldığı andan itibaren işlemeye başlar. Buna göre mezarlıklar bir

¹ Heterokroni, bilimsel anlamda, embriyonel hayattan erişkin hayata geçiş hızındaki ve süresindeki değişimler olarak açıklanmaktadır.

hayatın kaybı ve yavaş yavaş silinmeye başlamasıyla yine bu başlık altında sıra dışı bir heterotopya olarak gösterilebilir. Nalçaoğlu (2002), heterokronileri Batı dünyasının zamanın akışıyla baş çıkma yöntemi olarak ortaya koyduğunu söyler. Bu başa çıkma yöntemlerinden iki önemli örnek ise müze ve kütüphanelerdir. Müze ve kütüphaneler geçmiş, herkesin paylaşabileceği mekânlarda sonsuza dek birik(tir)en zaman heterotopyalarıdır. Foucault zamanı biriktiren heterotopyaları şu şekilde açıklamaktadır:

“her şeyi biriktirme fikri, bütün zamanları, bütün dönemleri, bütün biçimleri, bütün zevkleri bir yere kapama istenci, zamanın dışında yer alacak ve zamanın zarar veremeyeceği bir yer oluşturma fikri; tüm bunlar bizim modernliğimize aittir. Müze ve kütüphane, on dokuzuncu yüzyıl Batı kültürüne özgü heterotopyalardır”. (2005; 299)

Gene zaman sorunlu ancak zamanın biriktirilmesinin tam tersine, zamanın en hızlı tüketildiği, Batı’da sıklıkla görülen panayır gibi geçici *şenlik* heterotopyaları da bu ilke başlığı altında yer alırlar.

- Heterotopyalar, beşinci ilkeye göre, dışa kapalı, kendi açılma kapanma mekânizmasını oluşturmuş izole mekânlardır. Hem tecrit ederler, hem de nüfuz edilebilir kılabilirler. Giriş ve çıkış belirli kurallara bağlıdır. Açık kamusal alanlar gibi rahatça girilebilen, sınırsız özgürlüğün olduğu mekânlar değildirler. Orada hapisaneler ve askeri kışlalarda da olduğu gibi ya zorla kalırsınız ya da belli izinlerle, belirli kuralları, ritüelleri en başından kabul etmeniz gerekmektedir (Foucault, 2005).

- Son ilke, heterotopyaların geri kalan tüm mekânlar ile ilişkisi üzerinedir. Bu tarz heterotopik mekânlar kendi dışında bir mekânla bir arada iken anlam kazanmaktadır. Foucault’ya (2005) göre bu anlam kazanma durumu iki aşırı uç arasında gerçekleşmektedir. Heterotopyaların en önemli özelliklerinden biri olarak, diğer mekânlar ile kurduğu ilişki sonucu var olan düzenin tam tersi bir düzen oluşturabileceklerinden bahseder. Heterotopik mekân, ilişkide olduğu mekânın varlığı ile şekillendiği gibi mevcut olanı da kendi varlığıyla şekillendirir. Dünya üzerinde birçok yaşanan mekânın bu şekilde oluştuğundan yola çıkar ve böyle bir heterotopya için kolonileri örnek gösterir.

Özne-mekân ilişkisinin gerçekliği açısından oldukça iyi bir örnek olan genelevler de varlıklarıyla, içinde bulunan kişi ve kişilere yaşattıkları yanılsamalarla heterotopyaların aşırı ucunda yer almaktadırlar.

Son örnek olarak Foucault şiirsel bir anlatımla gemiden bahseder. Yüzen bir mekân olmasıyla yersiz bir yerdir. Geminin içinde, mekân hem durmakta, hem de hareket etmektedir. Foucault heterotopik bir mekân olarak gemi örneğini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Geminin, limandan limana, bir rotadan diğerine, kendi başına mevcut, yüzen bir mekân parçası, yersiz bir yer olduğu düşünülürse, geminin, günümüze kadar niçin sadece iktisadi gelişmenin en büyük aracı değil, aynı zamanda en büyük hayal gücü rezervi de olduğu anlaşılır. Gemi, mükemmel bir heterotopyadır.” (Foucault, 2005; 302)

Kısaca özetlendiğinde heterotopya, zamanları ve işlevleri birbirlerine karıştırılan bir dizi uyumsuz yerleşmenin, farklılığı ve anormallliği yansıttığı yerlerdir. Gerçek bir yere ait olmayan, geleceğe yerleştirilmiş ideal bir varış noktası olarak ütopyanın tek tip, homojen ve gerçekdışı mekân niteliğine karşın, heterotopya heterojen mekânların ifadesidir (Polat, Bilsel, 2006). Foucault’nun bu kavrama atfettiği mekânsal olma durumu, ucu biraz da açık bırakıldığı için pek çok kuramcı tarafından eleştirilmektedir. Benjamin Genocchio, “Başka Mekânlar” adlı makale üzerine yazdığı yazısında heterotopyaların, nasıl diğer tüm mekânlara göre kökten farklı ve dışarıda olup, aynı zamanda genel toplumsal mekân/düzen içinde var olabildiğini sorgulamıştır (Nalçaoğlu, 2002).

Tüm karşıt duruşlara karşın genel bir kabulle heterotopya, yaşadığımız kültürlerin içinde var olan ve olabilecek sayısız alternatiflerin, yaşam, mekân ve örgütlenme biçimlerinin birbirlerini dışlamadan, eşzamanlı birlikteliğini vurgulayan bir anlam-mekân olarak kendini var etmektedir (Polat, Bilsel, 2006).

2.3 Heterotopyanın Etkilendikleri ve Etkiledikleri

Mekân, hem iktidarın kendi yasalarını koymaya çalıştığı bir öge hem de yaşayan canlı bir yerdir. Gündelik yaşantıda toplumsal ilişkilere hükmedebilmenin en önemli yolu da bu mekânsal pratikleri üretebilmektir. İktidarın yarattığı, gündelik yaşantıyı belki de kısıtlayan bu *ütöpik* mekânsal pratiklerin karşısına ise, özgürlük peşinde olan ötekinin yarattığı, sürekli dönüşüm içerisindeki heterotopik mekânlar çıkmaktadır. Bu başlık altında da heterotopyayı etkileyen ötekinin kim olduğu, öteki olarak görülen insanlara karşı geliştirilen yöntemler, mekânlar ve ötekileşmiş insanların kavramdan yola çıkarak geliştirdiği ifade biçimleri gösterilemeye çalışılacaktır.

Heterotopik mekânın yaratıcısı, toplumda genel bir ifade ile “benin dışında olan” olarak ifade edilen *öteki*, Türk Dil Kurumu’na göre de “sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan” olarak (Url-4), *gözlem* ise “bir kimsenin ya da bir kümenin etkinliğini belli bir süre gözlemek olarak” (Url-4) ifade edilmektedir.

Gözlemin ortaya çıkışındaki en önemli nedenlerden biri olan *öteki* ve *gözlem* arasındaki bağ birçok araştırmacıya da konu olmuştur. Bu araştırmacılardan biri olan Ortega Gasset, *öteki* üzerine verdiği ders notlarından oluşturduğu kitabında, *öteki* ile *benin* gözlemi arasındaki ilişkiyi, “başkalarının yaşamı dediğimiz, benim yaşamımın sahnesinde beliren bir şeydir. Ötekinin yaşamı, benim için salt göstergedir. Gözüm görür onu, ama o ben değildir, yani yaşamam onu... Yalnızca gözlemlerim” sözleri ile ifade etmektedir (Gasset, 2007;33).

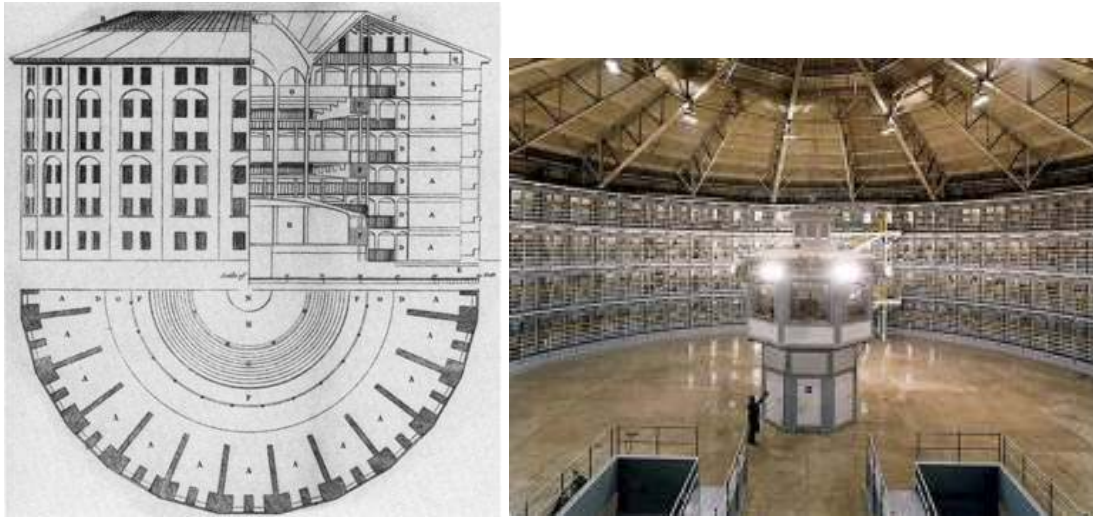
‘Biz’ açısından ‘öteki’yi tanımlayan en önemli özellik düzen bozma potansiyelidir. ‘Biz’ ne kadar istikrarsızlık getirmeyecek olan, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa, ‘öteki’ de o kadar düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa, normların içini boşaltma potansiyeline sahip olandır, tehlikeli olandır. Toplumdaki sorunların sebebini ‘öteki’ sayılan grubun üzerine atmak, toplumun diğer unsurları için birleştirici bir unsur haline gelir. Bu nedenledir ki günümüzde de süregelen iktidarın devamlılığı için, ötekinin dışlanması ya da kontrolü zorunludur. Bu kontrolün ya da dışlanmanın içine girmek istemeyen öteki, kendini normlara uygun gösterebilmek adına kendine birçok kimlik yüklenir. Baskıdan kurtulmak için oluşturduğu kimlikle beraber, önceki yaşantısından gelen kimliği ve bunların hiç birini kabul etmeyen *hiç kimliği* ile beraber çok katmanlı bir yapıya bürünür (Özçelik, 2009).

Kriz ve sapma heterotopyalarının en önemli bireyi olan ötekinin, toplum normlarına uyum sağlamak için bulduğu yolların sonuca ulaşmadığı noktada, iktidarın kendisi devreye girmekte, ötekinin benzeşmesi ya da uyumu için kendi yöntemlerine başvurmaktadır. Gündelik yaşantıda *öteki*yi baskı altında tutabilmenin yollarından birisi toplumsal mekânları kontrol edebilmektir. Bunu yapabilmek için kullanılan yöntemlerden en önemlisi de *gözetlemedir*.

Çok eski tarihlerden bugüne, gözlem ve gözetleme edimi çeşitli yollarla var olmuştur. Eski çağlarda kalelerden yapılan gözetleme, günümüz modern

toplumlarında ise teknoloji ile birleşerek iktidarın halk üzerindeki baskısını çok daha kolaylaştırmıştır. Foucault'ya göre Aydınlanma Çağı ile özgürlük kavramının ortaya çıktığı süreçte, disiplinize etme kavramı da ortaya çıkmış, modern toplumlar, kimlik numaraları, banka ve kredi kartları, kameralar gibi bağlayıcılarla her türlü yaşamsal eylemin gözlenebildiği toplumlara dönüşmüşlerdir. Bu çeşit bağlayıcıların karşısında olanlar, iktidarın söyleminin karşısında tavır alanlar da toplumdan dışlanmakta, “deli, suçlu, farklı, öteki” olarak damgalanarak, toplumsal yaşamdan uzaklaştırılmaktadırlar (Foucault, 2000).

Modern dünyadaki gözetleme teknolojilerinden söz ederken Foucault (2001), “Panopticism” adlı yazısı ile gözetlemeye başka bir boyut getirir. Modern dünyadaki gözetlemenin boyutunu anlatırken Panoptikon eğretilmesini kullanır. Yunanca *panoptes*, ‘her şeyi gören’ kelimesinden türeyen Panoptizm kavramı, İngiliz hukukçusu Jeremy Bentham’ın Panoptikon (Şekil 2.1) isimli hapisane modelinden türetilmiştir.



Şekil 2.1 : Panoptikon, Bentham, 1785

18. yy'da Paris'te askeri bir okulda yatakhaneler için kullanılan bir modelden esinlenerek oluşturulan Panoptikon, merkezi bir gözetleme kulesi etrafında birçok hücreden oluşan, bir gardiyanın birçok mahkumu aynı anda denetleyebildiği büyük dairesel bir hapisane binasıdır. Kuledeki görevli, hücre sakinlerini sürekli gözetleyebilmekte ama hücredekiler tarafından görülmemektedir. Tasarıma göre, ikişer pencere ile aydınlatılan hücrelere karşılık, kule karanlıkta bırakılmış, böylece hücrelerde bulunan kişilerin silüetlerinden yaptıkları her hareketin anlaşılması öngörülmüştür. Bu yolla, mahkumlar izlenmeseler bile sürekli olarak izlendiklerini

düşünerek kendi otokontrol mekanizmasını geliştirmeye ve kendi kendini gözetlemeye başlayacaktır (Çoban, Özarslan, 2008). Aslında Bentham'ın yaptığı yalnızca gözetleme kavramının, mimari biçimi, ideal biçime getirilmiş olan bir iktidar mekanizmasının diyagramıdır. Bentham'ın bu tasarımının en önemli işlevi ise, herhangi bir istisna olmaksızın, içerisinde çok sayıda insanın gözetim altında tutulmasının amaçlandığı tüm yapılara uygulanabilir olmasıdır .

Panoptizm toplumun karakteristik özelliklerinden biridir. Bu, kişisel ve sürekli gözetim biçimi altında öteki olarak kabul edilen bireylerin ıslah edilmesi, bazı kurallara göre dönüştürülmesi ile beraber bireylere uygulanan bir iktidar biçimidir. Foucault, heterotopyaların mekânsal özelliklerinin tanımlanmasında yardımcı bir kavram olarak adlandırdığı Panoptikonu, gözetim sayesinde içselleştirerek kişiliğin bir parçası haline gelmesi üzerinden işleyen disiplinin, okullarda, hapishanelerde ve akıl hastanelerinde kurumsallaştığı, toplumun idealize edilmiş bir *kafesi* olarak görür.

“Ne kadar kafes varsa, o kadar küçük tiyatro vardır, bu tiyatrolarda her oyuncu tek başınadır, tamamen bireyselleşmiştir ve sürekli olarak görülebilir durumdadır. Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır” (Foucault, 2000; 251).

Panoptikon'un gözetim altında tutulması istenen tüm yapılara uygulanabilirlik durumu, günümüzde özel yapıların dışına da taşmış, kamusal alanları farkında olarak ya da olmayarak, birer Panoptikon'a (heterotopyaya) dönüştürmeye başlamıştır. Modern hayatın vazgeçilmezlerinden olan alışveriş merkezleri, hem mimari anlamda plan bazındaki tasarımları, hem giriş çıkışlardaki güvenlik aramaları, hem de içerdiği tüm kamera kontrol sistemleri ile herkese açık Panoptikon'lara dönüşmüşlerdir.

Günümüzde kentte yaşam alanı olarak sıklıkla tercih edilen *kapalı siteler*, içeri giriş çıkışlarında getirdiği kuralları, kendisine dahil olmayanları içeri alımı sırasındaki ritüelleri, kapısında bekleyen gözetmenleri ile bir nevi kendi heterotopyalarını yaratmaktadırlar. Gündelik hayatın birer parçası olan meydanlarda da, yerleştirilen kamera sistemleri ile insan hareketlerinin özgürlüğü kısıtlanmakta, polisin konuşturıldığı bir çok alanda, gerekli görüldüğü takdirde (!) insan gruplarına müdahale edilebilmektedir. Müdahale noktasında insanların polis gücünün karşısında

durmaya çalışması ile, insanların toplumsallaşmasını sağlayan kamusal mekânlar, iktidarın ve ona karşı direnişin yarattığı heterotopik mekânlara dönüşmektedirler.

Christine Boyer (1990), günümüzde mimarlığın ütöpik mekânlar yaratırken, planlamanın heterotopik mekânlar ürettiğini söyler. Daima iyi kent biçimlenmesinin ideal yapısını arar görünen mimarının amacı, düşsel bir ideali temsil etse de, normlara uygunluk adına, kentin düzenli bölgelerini güçlendiren sorunsuz mekânlar üretmektir. Buna karşın planlama, sürekli olarak kentin hastalıklarına ilişkin ayrıntılarla uğraşmaktadır.

Günümüzde planlamanın çalıştığı *hastalıklı* adledilen bölgelerden birine örnek olarak İstanbul'dan Tarlabası kentsel dönüşüm projesi verilebilir (Şekil, 2.2). İktidarın yaratmak istediği kontrol mekanizmalarının dışında kalarak, bir nevi kendi direniş mekânını yaratan bu bölge, kentle birlikte bağdaştırılma çalışılmaktadır. Modern şehirlerin güvenlik probleminin geldiği noktayı Richard Sennett (2002) *kamusal insanın çöküşü* olarak ifade etmektedir. Bunun getirisi olarak da yönetimdekiler, müdahale etmeye çalıştığı Tarlabası gibi hastalıklı bölgeleri dönüştürmeye çalışmakta, bu ve benzeri bölgeleri birer Panoptikon'a çevirerek sürekli gözetim altında tutmayı amaçlamaktadırlar. İçerisinde uyuşturucu satıcılarından, mültecilere, travestilerden, kaçakçılara kadar birçok "öteki"leşmiş insanı barındıran Tarlabası, Panoptik düzene karşı verdiği direnişle de kendi içine kapalı bir heterotopyaya dönüşmektedir.



Şekil 2.2 : Günümüzde Tarlabası ve Kentsel Dönüşüm Örneği

Kentin birçok bölgesinde, mahalle kültürünün bireyin üzerindeki özgürleştirici etkisini öngörebilecekken, mahalleli olmanın disipline edici etkilerinin de oldukça

fazla olduğuna dikkat çekmek gerekir. Günümüzde toplumunun aşırı duyarlılığını belirten, *mahalle baskısı*² başlığıyla ifade edilen kavrama, üst üste bindirilmiş bir heterotopya olarak bakmak mümkündür. Bunlar; mahalleye iktidardan yapılan baskılar ve mahallenin içinde barındırdıklarına uyguladığı görünmez baskılar olarak ifade edebilirler. Mahalle baskısı ifadesinin tam karşılığına bakıldığında ise bireyin, ailesinde, arkadaş gruplarında, eğitiminde, çalışma hayatında ve yaşama alanlarında karşılaştığı baskıların tümüne rastlanmaktadır. Tüm bu baskıların birleşiminden oluşan büyük baskının altında kalan bireyler, hayatını normalleştirmek adına kendi mahallelerinden kamusal mekânlara kadar kentin her alanında, kendi olmaktan çok (baskı altında) olması istenen kişi olmayı tercih eder olmuşlardır. Bireyin baskı altında oluşturduğu yeni birey figürü, sapma heterotopyalarının günümüzdeki en önemli örneğini işaret etmektedir.

Kendi karmaşası içinde direniş mekânlarını yaratan kentin neredeyse tümünün, iktidarın gözetleme teknikleri ile gitgide bir panoptikona dönüşmesi söz konusudur. Günümüzde gözetlenmenin yararı ve zararı üzerine fikir üreten iki farklı bakış açısından bahseilebilir. Yapılan kontrollerle kentin güvenliğinin sağlandığını ve uygulanması gerektiğini düşünenlerin karşısında, kent içindeki aykırı söylemlerin ve dolayısı ile karşıt görüşlerin kendini ifade edemeyeceğini söyleyenler durmaktadır. Kentin kaosu aykırı söylemlerin eyleme dönüşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle sürekli gözlem altındaki kentte her türlü *karşıt* duruş yok olmaya başlayacaktır.

Planlamanın yanında ütöpik mekânlar ürettiği söylenen mimarlık alanında da mimarlar tarafından tasarlanmakta olan *heterotopik* olarak nitelendirilebilecek çeşitli yapılar söz konusudur. Bunlar arasında en bilinenlerinden biri, yukarıda detaylı olarak bahsedilmiş olan Panoptikon binasıdır. Heterotopya olarak öngörülen hapisaneler, müzeler, akıl hastaneleri, askeri kışlalar ve huzur evleri de mimari birer çalışma sonucu kimliklerini bulmaktadırlar. Günümüzde de mimarların yaptığı ya da yapması gereken, heterotopyanın kendini gösterdiği bu yapıların tasarımları sürecinde, sözü edilen aykırılıkları, baskıları ya da gözetleme ilkelerini dikkate almaktır. Tüm bu detayların mekânsal ve zamansal özelliklerin farkında olarak,

² Şerif Mardin'in "Mahalle baskısı" dediği olgu, bireyi biçimlendiren, onun tutum ve davranışlarını belirleyen, Sosyal Psikolojinin "Grup dinamiği" alanına giren ünlü "Grup baskısı" kavramının, tüm ilişkileri de kapsayarak topluma egemen olması, bireyleri ve toplumu belli bir yöne sevketmesidir.

mekânların özerkliğini ve diğer mekânlarla olan ilişkilerini açığa çıkarmanın yollarını arayarak sonuca varmaları gerekmektedir.

Herhangi bir mekânın öznenin kullanımı ile işlevinden kopması ve bir kaçış alanı olarak kendini var etmesi mümkündür. İstanbul Boğazı'nı Haliç'e bağlayan Galata Köprüsü de (Şekil, 2.3) içerdiği anlamları ve mimari duruşu ile bu duruma verilebilecek en önemli örneklerden biridir.

Simmel'e göre köprü, birbiri ile bağlantılı olmayan iki farklı şeyi birleştirme arzusunu temsil eder (Işık, 2008). Olmayan bir mekânda kendi mekânını yaratır. Galata Köprüsü'nde ise esas ilgi çekici olan kısım kendi varlığını yaratmasından ziyade, varlığı ile üzerinde şekillendirdiği diğer yaşamsallıklardır. Galata Köprüsü üzerinde bulunan, yaşamın getirdiklerinden kaçarak kendilerine sığınak yaratan balıkçılar, köprüde bulundukları zaman dilimlerinde toplumun normlarına uygun davranmamaları nedeni ile mekânın anlamını değiştirmektedirler. Bir soluklanma mekânı olarak heterotopyalar, normalleştirme etkileri ile Galata Köprüsü'ndeki balıkçıların sisteme yeniden dahil olmalarını da sağlar. Modern yaşamın getirdiklerinden kaçan bu balıkçılar, Foucault'nun sapma heterotopyaları olarak tanımlandığı türden bir heterotopya yaratmaktadırlar (Yılmaz, 2008).



Şekil 2.3 : Galata Köprüsü üzerindeki balıkçılar

Heterotopya, Edip Cansever'in "Ben Bu Kadar Değilim" isimli, kışladaki bireyin içerisi ve dışarısı arasındaki gözlemlerini aktardığı, heterotopik mekânları içeren şiirinde de okunabilmektedir. "*Ben bu kadar değilim, kışlada ölü bir zaman, bir güzel at durdukça gider, gittikçe döner bir bir güzel at durdukça, askerim, benim ağzım kuşlardan...*" mısralarındaki, mimari bir öge olarak kışla ya da askerde bir birey olarak yazarın durumu, şiirin içerdiği heterotopyayı betimlemektedir. Bir bina

olarak kışlaya giriş için gerekli olan ritüeller de, kişiyi hem zorunlu olarak içine çekmekte hem de uzak tutmaktadır.

Genocchio'nun heterotopyayı mekân olmaktan ziyade, *mekân üzerine bir fikir* olarak görmesi birçok sanatçının çalışmalarına yön vermiş, mekânsal özelliğinin yanında kavramsal duruşu ile de heterotopyadan yararlanmalarının yolunu açmıştır.

Günümüzün en önemli plastik sanatçılarından biri olan Sarkis de, sürekli değişen ve hep yenilenen yerleştirmelerini, açık, içine girilebilir biçimde tasarlamış, yarattığı sanat eserlerinde kişisel belleğin dışında, ortak bir belleğinde depolanmasını istediği mekân arayışlarına girmiştir (Fleckner, 2005). Eserlerini sergilemek için oluşturduğu mekânlarda çoğunlukla müzeleri tercih eden Sarkis, müze mekânını ve işlevini sorguladığı eserleri ile de Foucault'nun sonsuza dek birik(tir)en zaman heterotopyalarının bir sorgusu yapmaktadır. Çalışmalarında müzenin durağan zamanı yerine sürekli değişen bir şimdi yaratabilmesinin peşinde, açık uçlu yerleştirmeler ve mimari sorgulamalar yapar. Yapıtlarıyla durağan müze mekânını ve zamanını nasıl daha akışkan bir hale dönüştürebileceğini araştırır (Flekner, 2005).

Son olarak İstanbul'daki "Site" (Şekil: 2.4) adlı sergisinde yapıtlarında video gösterimlerinden, tiyatro oyunlarına kadar birçok farklı alan kullanarak katmanlar yaratan Sarkis, bunlara zaman kavramını gözeterek eklemlediği nesneler ve müziklerle de kendi heterotopik mekânını yaratmaktadır. Sarkis'in yapıtları sergileneceği mekân ile birlikte oluşurlar. Bu nedenle, seçtiği müze yapısının, doğalmış hissi veren durağan mekânı içinde yer alan müzeye ait mimari elemanları, kendi yapıtlarına eklemlemeyi hedefler (Sarkis, 2005). Sergisinin ziyaretçilerinin (gözetmenlerinin) de mekâna dahil olması ile sergisinin son halini oluşturur.



Şekil 2.4 : Sarkis'in "Site" sergisinden örnekler, 09.2009-01.2010, İstanbul Modern

Ressam İnci Eviner, 2008 yılında “Terra Incognita” (Keşfedilmemiş Topraklar) isimli, Avrupa basın ajansına ait eski fotoğraflardan yola çıkarak tasarladığı sergisini anlatırken, sahaflardan bulduğu fotoğraflar ile bir heterotopya yaratmanın yolunu aradığını, onları, içinde hareket edeceği bir uzam olarak kullanmak istediğini söyler (Url-6). Sahaflarda bulunan, gelişigüzel kutulara dağıtılmış, doldurulmuş olan fotoğrafların olması gereken yerden farklı yerlerde, rastlantısal bir şekilde kendi ötekiliğini yaratmış olmaları da, sergiyi oluşturan fotoğrafların kendi içlerinde oluşturdukları heteropyayı işaret etmektedir.

Foucault’nun, kavramın doğuşunu anlattığı “Kelimeler ve Şeyler” (2005) kitabının kapağında kullandığı, Diego Velazquez’in “Las meninas” adlı eseri (Şekil: 2.5) ile ilgili yaptığı ilk yorumları da heterotopya üzerinden olmuştur. Tabloyla ilgili yazdığı “Las meninas” adlı makalesinde, Théophile Gautier’in *tablo nerede?* sorusundan yola çıkmış, tabloda yer alan ayna ögesi ise ilk durağı olmuştur. Velazquez’in aynayı tablonun içerisine yerleştirmesiyle ve dolayısıyla ressamın kendisini ve gözlemciyi resmin içine dahil etmesiyle oluşan mekânsallıkla tablonun bir heterotopya oluşturabildiğinden bahsetmiştir. Aynanın hem ütöpik hem de heterotopik ilişkisi tablodaki mekânsal platforma çekilebilmektedir. Tabloda heterotopik mekân, üst üste veya iç içe birçok nesne ve mekânın birleşimi ile başka bir üst mekân yaratmasından dolayı, katmansal mekân olarak görülmektedir (Ateşli, 2004). Buradaki katmansal mekân, yalnızca resimde gösterilen mekân değil, onu içeren zaman ve kültürel boyutunda ifadesidir aslında.



Şekil 2.5 : Diego de Silva y Velazquez, Las Meninas (Nedimeler), 1656

Tablo ile ilgili diğ er bir heterotopik mekân durumu ise resmin en arkasında kapı eşiğinde duran, merkeze uzak kalan ama hiçbir olaydan kopmadan gözlemlerini yapabilen adam üzerinden yaratılmaktadır. Foucault, bu figürden yola çıkararak, çevrenin esiri olmadan ancak g zlemleyemeyecek kadar da uzakla madan, toplumun izlenmesi gerektiğini ve çeşitli güç ilişkilerinin açığa çıkarılması gerektiğini söylemiştir (Foucault, 2005). İktidarın bir e retilemesi gibi duran figür, Panoptikon'daki gibi merkeze yerle mi  ve hem resmin genelini hem de bir bakıma resmi izleyen gözleri gözetim altında tutmaktadır.

Öznenin inşası alt başlığında yola çıkararak oluşturulan ve genel anlamda iktidara karşı sözler söyleyen Foucault'nun heterotopyasının yarattığı (iktidara karşı) bir nevi *direniş mekânları*, *farklı – başka mekânları* günümüzde hem gündelik hayata, hem de sanata kattıkları ile onları daha anlamlı ve anlaşılır kılmaktadır.

Pürüzsüz ve normalle mi  bir toplum hayali kuranların aksine, toplumun içinde bütün aykırılığı ile kendini var eden heterotopya, birleştirici gücü ile hem mekânsal hem de kuramsal olarak kendi çevresindekilerden beslenmekte olduğu gibi, kendi çevresini de beslemektedir. Heterotopyanın sözü edilen birleştirici gücünü öteki olarak atfedilen bireylerden ve üst üste bindirdiğı zaman ve mekânlardan aldığını söylemek mümkündür.    nc  bölümde de teatral mekânın bu bağlamda hangi koşullar ve etkilerle heterotopik bir mekân olarak algılanabileceğı gösterilmeye çalışılacaktır.

3. TEATRAL MEKÂN

Bir heterotopya olarak tiyatro, iktidarın oluşturduğu kamusal, sorunsuz! mekânların ötekisi olarak, asla üst üste konamayacak ya da birbirlerine indirgenemeyecek mekânları bir araya getirerek, gücün karşısına, sorgulayan ve kendi mekânını yaratmaya çalışan ilişkiler ağı olarak çıkar. Bu bölüm içerisinde de ikinci bölümde detaylı olarak ele alınmış olan heterotopya kavramının bu bağlamlar çerçevesinde tiyatrodaki tezahürleri gösterilmeye çalışılacaktır.

Tiyatronun kaynağına inildiğinde bugün neredeyse tüm dünyada kullanılmakta olan *tiyatro* sözcüğünün, eski Yunanca’da “seyir yeri” anlamına gelen *theatron* kelimesinden türediği görülmektedir (Nutku, 2002).

Fransızca kökenli olan teatral kelimesinin anlamına bakıldığında ise, Türk Dil Kurumu’nda “1. tiyatroya, sahneye ait 2. oyuncu gibi, temsili. 3. aşırı duygusal, fazla dramatik 4. yapmacık, sahte, gösteriş kabilinden” olarak ifade edildiği görülebilmektedir.

Aziz Çalışlar da, Tiyatro Kavramları Sözlüğü’nde teatral kelimesini tiyatrosal tiyatro olarak tanımlamakta, tiyatrosallık kavramına ise şu şekilde yaklaşmaktadır;

“Tiyatrosallık kavramı, tiyatronun yalnızca gösterimden oluşmadığı, tiyatro yapma ve izleyici arasında örgütlenimli özgül bir karşılıklı etkileşimin yer aldığı görüşünü içerir. Bu karşılıklı etkileşim, zaman süresi, mekân birliği, psikolojik yapı, bedensel iletişim gibi çeşitli etmenlerden kaynaklanabilir (Çalışlar, 1993;189).

Josette Féral’a göre teatralite, gözleyen veya gözlenen tarafından oluşan bir operasyondur. *Teatralite öteki içindir* fikrinden hareket ederek, kendi için ya da kendi başına oluşamayacak olan teatralite fikri nedeniyle, *ötekini* kendi mekânına almayı zorunlu görür (Gran, 2002). Teatralitenin varlığını ortaya koymasının şartı, seyircinin mekânı paylaşması ve günlük realitesinin bir parçası olmasıdır.

Teatralite bağlamında mekânın anlamına bakıldığında tiyatro sanatı açısından ikili işlev taşımakta olduğu görülmektedir. İlk olarak mekân, gösterimin alanını tanımlamakta ve buna bağlı olarak başlangıcından günümüze önemli değişiklikler

geçirmiş olan tiyatro binalarını işaret etmektedir. İkinci işlevi olarak da mekân dramaturjik bir birim olması gösterilebilir. Dramaturjik bir birim olarak mekân, sadece oyuncuların üzerinde hareket ettiği bir alan değil, mekân-insan ilişkisi, insan-insan ilişkisinin gözlemlendiği bir alan olarak da kendini göstermektedir (Kaptan, 2006). Bu ikili anlamlarla bakıldığında, ikinci bölümde bahsedilmiş olan, mutlak mekân-görelî mekân kavramları ile teatral mekânda da karşılaşıldığını söylemek mümkündür. Gösterimin alanı olan sahne mekânı, koordinat sistemleri olarak algılanan mutlak mekân, dramaturjik mekân diye bahsedilen ilişkiler mekânı da, deneyimlemeye bağlı, görelî mekân olarak görülebilmektedir.

Hem mimarlık, hem de tiyatro sanatı, içinde mekân ögesini barındırıyor olmalarından dolayı sıklıkla yan yana anılmaktadırlar. Çok sayıda farklı yaklaşımın olduğu tiyatro-mimarlık ilişkileri konusunda, Mimar Aykut Köksal “çağcıl tiyatronun oluşumunda sorumluluklardan biri de (belki de en başta geleni), mimarın dolaysız etkinlik alanına giren, teatral yerin, tiyatro yapısının tasarlanmasına ilişkin sorumluluktur. Teatral yerin kurulmasında, mimarın temel sorunsalı oyun alanı-seyirci ilişkisidir” demektedir, sahne tasarımı ve mimarlık arasındaki ilişkiyi işaret etmektedir (Köksal, 1994; 93).

Yaşanılacak mekânları kurgulama sanatı olarak görülebilecek olan mimarlık, sahne tasarımına, tasarlama yöntemi olarak da benzetilmektedir. Mimarlık da, sahne tasarımı da, oluşturulacak görsel atmosferin önceden planlanması ve kurgulanması üzerine çalışmaktadır. Her tasarım eyleminin kendine özgü koşulları bulunmaktadır. Mimariyi belirleyen ana unsur yaşamsallıkken, sahne tasarımını belirleyen ana unsur oyun metninin dramatik yapısı ve dramaturji-reji yorumudur (Aybar, 2003).

Mekâna dair tüm yaklaşımlar içinde, sosyoloji çalışmaları da sahne mekânını bağlamaktadır. Toplumsal ilişkilerin alanı olarak görülen mekân, sahnede de oyuncu-oyuncu, oyuncu-seyirci, seyirci-seyirci ilişkileri gibi, *öteki* ile etkileşimleri de içermektedir. Bu etkileşimleri nedeni ile teatral mekân, çalışma içerisinde yalnızca fiziksel varlığı ile değil, insan ile olan ilişkisi ile birlikte anlam üreten bir mekân olarak ele alınmıştır.

3.1 Tiyatroda Mekân Özellikleri (Tiyatro ve Gösteri Mekânı)

“Alışılmış bir kaniya göre yaşamı izler sahne, yaşamda insanların konum ve devinimleri, içinde bulundukları mekân tarafından belirlenir” (Brecht, 1994).

Tiyatro sanatında mekân kavramının bir okuması yapılmaya çalışıldığında, ilk olarak akla gelen gösterimlerin yapıldığı-yapılacağı sahnenin olanakları olur. Bu olanaklar tiyatro binasının ve sahnenin yapımı sırasında, oyunların sahneleceği sosyal ortam, seyirci ve seçilen metinlerin özellikleri dikkate alınarak sağlanmaktadır (Şener, 2008).

Gay McAuley (1999), sahne mekânını anlattığı “Space in Performance” adlı kitabında, mekânı çeşitli başlıklar altında toplamıştır. Tiyatro sahnesindeki mekâna dair farklı yaklaşımları içeren kitapta bu mekânlar, “tiyatro mekânı”, “gösteri mekânı” ve “teatral mekân” olmak üzere üç ana başlıkta ele alınmıştır. İlki tiyatronun mimarisinden bahseden, performansın gerçekleştiği binanın kendisi, yani *tiyatro mekânı*dır. Diğer iki başlığı da bünyesinde toplayan bu mekân, eser, oyuncu ve seyirci birliğinin sağlanabilmesi için önemli bir basamak olarak görülmektedir. İkinci başlıkta sözü edilen *gösteri mekânı* oyunun sergilendiği sahne mekânıdır. Mc Auley bu mekânı da *sahne mekânı*, *dekor* ve *seyirci mekânı* olmak üzere üç alt başlığa ayırır. Sahne mekânı; performansın sergilendiği yer, dekor; sahnenin seti, oyunda kullanılan geçici mimari elemanların oluşturduğu mekândır. Seyirci mekânı ise gösteriyi izlemek ve paylaşmak için gelen seyircilerin yer aldığı bölümdür. Üçüncü ve son başlıkta bahsedilen teatral mekân da, tiyatro mekânının yalnızca mutlak mekândan oluşmadığı, dramaturjik bir anlamı olduğunun da üzerinin çizilmesi amacıyla, mecaz yoluyla tanımlamak üzere kullanılmıştır.

Peter Brook’un Boş Alan (1996; 123) isimli kitabında “tiyatronun, sürekli devrime gereksinimi vardır” sözleri ile ifade ettiği üzere, tiyatronun doğuşundan bu yana tiyatronun kendisi ile beraber yukarıda bahsedilen teatral mekânın tüm alt mekânları da değişime uğramıştır.

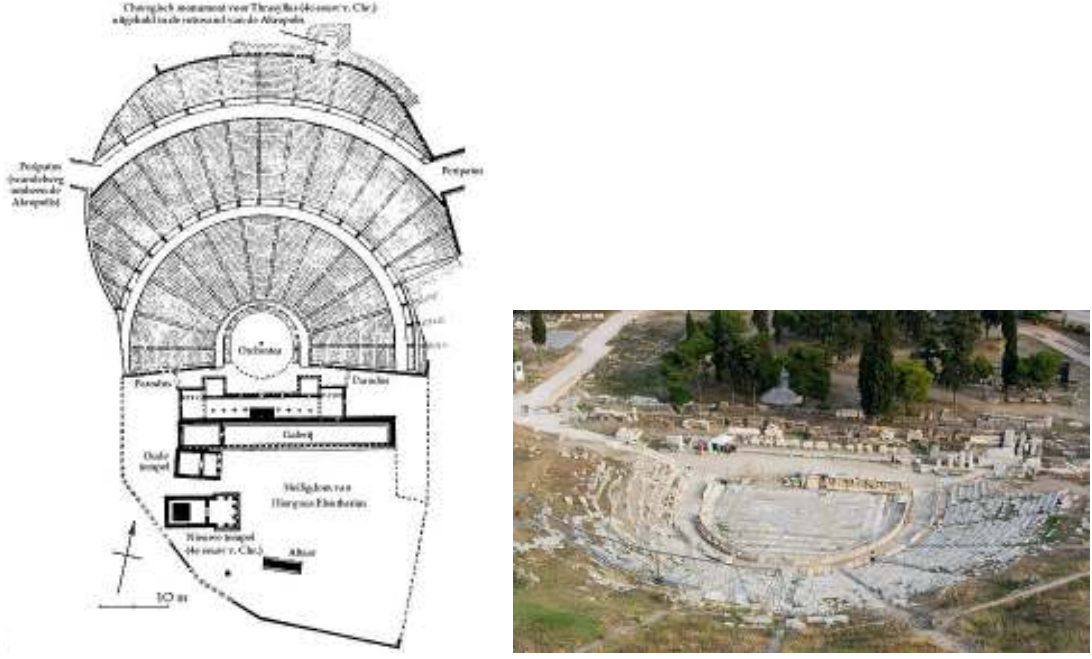
Tiyatronun doğuşuna bakıldığında, ortaya atılan kuramların birçoğunun, kaynağının, yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygu ve düşüncelere karşı takındıkları tavırlar olduğu konusunda birleştiği görülmektedir. İlkel toplumlarda insanın doğa ile ilişkisi, doğa olaylarını denetleyebilme çabası, yağmur yağdırmak, avlanmak, ısınmak için ağaç

kesmek, ağaçlardan meyve toplamak, sazlarla ev yapmak ve bunların uygulanması sırasında çıkardıkları sesler ve hareketler bilinen tiyatronun ilk göstergeleridir. Doğanın, insanın karşısına çıkardığı zorluklara rağmen, insanın istediklerini elde etmek için vücut dili ile yaptığı anlatımlar zamanla büyüünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Taklit yoluyla yapılan büyüünün çeşitli maskeler, giysiler ve gizemli sesler ile sunumu da sanatsal anlatımı getirmiştir. Bu sanatsal anlatım zamanla, güncel olayları yansıtan olayların anlatımına dönüşmüş, *homo ludens*, yani *oynayan insanı* var etmiştir. İlkel insanla başlayan gösteriler giderek daha belirgin ve düzenli bir durum olarak birer tören aşamasına gelmişlerdir (Nutku, 2002). Ancak bahsedilen dönemlerde, tiyatro için mimari bir mekândan söz edilemeyeceğinden, düzenli bir duruma gelen bu gösterimler çoğunlukla kamusal alanlarda gerçekleşmiştir.

Antikite ile birlikte mimari mekân anlayışı kendini göstermeye başlamış, Antik Yunan'da kamusal alanlardan, sosyal ve ticari alanlara kadar hepsinin mekân tanımı yapılmaya başlanmıştır. Dionysos Şenlikleri'nden beri yapılan gösterilerde büyük bir kalabalığın seyirci olarak toplanması ihtiyacından tiyatro için de bir mekân ihtiyacı doğmuştur. Stoa³ ile kendini göstermeye başlayan sahne kavramı, daha sonra yerini tiyatro mekânlarına bırakmıştır (Roth, 2002).

Antik Yunan'da yapılan tiyatro yapıları kendilerine çoğunlukla yamaçların üzerinde yer bulmuşlardır. Mekân kurgusunda önce, seyircilerin daha rahat oturabilmesi için, bayıra tahta sıralar, daha sonra ise oyun yerinin arkasına, oyuncuların kostüm değiştirebilmeleri için bir tente, sonra bir çadır, daha sonra da ahşap kulübeler yapılmıştır. M.Ö. 499 yılında gerçekleşen bir yangın sonrası ise, ahşabın yerini taş almıştır. Taştan yapılan tiyatrolara örnek olarak Atina'daki Dionysos (Şekil: 3.1) ve Epidauros Tiyatrosu (Şekil: 3.2) verilebilir. Bu yapılarda oyunun daha iyi görülebilmesi için, taş sıralar daire biçimindeki orkestranın yarıçapını saracak şekilde yanlara doğru genişletilmeye başlanmıştır. Böylece günümüzde halen varlığını sürdüren, daire biçiminde bir oyun yeri, ortada bir sunak ve yarım daire biçiminde oyun yerini saran seyir yerinden oluşan, amfi tiyatroların temeli atılmıştır (Fuat, 2003).

³ Stoa: Antik Yunan mimarisinde bir sokak ya da agoranın yanında yeralan, üstü kapalı, sütunlu galerilere verilen ad. Stoa aynı zamanda *Zenon*'un kurduğu bir felsefedir. *Kemeraltı* anlamına gelen stoa, kemeraltında toplanan filozoflarca kurulmuştur.



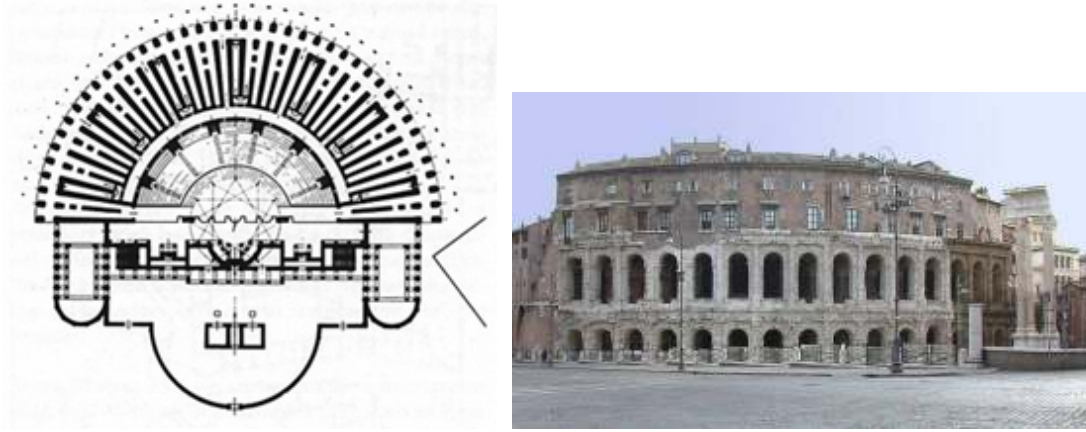
Şekil 3.1 : Dionysos Tiyatrosu, M.Ö. 4. yy



Şekil 3.2 : Epidauros tiyatrosu, mimar Polykleitos, M.Ö. 4. yy

Yunan Uygarlığı'ndan sonra Roma Uygarlığı'nda da kamusal alan ve kent fikri gelişmiştir. İki uygarlık arasındaki en belirgin fark, ticaretin geliştiği Roma'da tiyatroların kentin içine yapılmaya başlanmış olmasıdır. Kentin içine yapılan, günümüzde halen varlığını koruyan Roma tiyatrolarının ilk ve en başarılı örneklerinden biri Marcellus Tiyatrosu'dur (Şekil: 3.3).

Roma tiyatrosunda oyun yeri ile seyirci mekânları birleşerek tek parçalı bir duruma gelmiş, ilk olarak giriş-çıkış alanlarının üzerinin kapanması ile birlikte kapalı mekân anlayışı kendini göstermeye başlamıştır. Koronun etkinliğinin azalması ile orkestra alanının bir kısmı kesilerek sahne ve seyirci yakınlştırılmıştır (Fuat, 2003).



Şekil 3.3 : Marcellus Tiyatrosu, M.Ö. 12. yy

Orta Çağ'da tiyatronun en belirgin özelliği neredeyse yok denecek kadar az sayıda yapılan tiyatro yapısına karşılık, seyirciyi oyuna dahil ederek, yeni bir bakış açısı getirmesidir. Kilisenin aracı olarak da kullanılan tiyatro, bu dönemde komedinin de ortaya çıkması ile mekân değiştirmiş, kiliselerden, kentsel alanlara ya da pazar yerlerine doğru kaymaya başlamıştır. Bir diğer farklılık ise arabalı sahnelerin ortaya çıkması ile tiyatro mekânının seyyar bir hale gelmiş olmasıdır (Fuat, 2003).

Orta Çağ'dan sonra İtalya'da başlayan Rönesans etkisi kendini tiyatrodan da göstermiştir. Dinsel konulardan çok dünya işlerinin konu edinildiği oyunlar sahneye konmaya başlanmıştır. Perspektifin bulunması ve gelişmesi ile sahnede üçüncü boyut vurgulanmaya başlanmış ve sabit dekor kavramı kendini göstermeye başlamıştır.

Andrea Palladio'nun tasarlayıp Vincenzo Scamozzi'nin tamamladığı Olimpico Tiyatrosu da (Şekil: 3.4) bu dönemde yapılmış, değişmez sahne dekorunu barındıran, ilk kapalı ve bağımsız tiyatro mekânıdır. Önceki tiyatro binalarının aksine, az sayıda seyirci için yapılan bu bina, küçük olmasından ötürü üstünün kapatılmasını mümkün kılmıştır. Tasarım şekliyle seyirci ve sahne birbirinden koparılmış, sahne arkasında Yunan sokakları taklit edilerek, sahneye açılan kısa sokaklar oluşturulmuştur. Böylece sahnede kurgulanan mekânda, gündelik yaşamın mekânlarında olan derinlik hissi sahneye de aktarılmıştır (Sokullu, 1990).

Rönesans'da soylular ve halkın bir arada oyun izleyebildiği sahne dekorunun çokça değiştirildiği, kendi farkını yaratan bir diğer tiyatro mekânı ise Shakespeare'in oyunlarını sergilediği The Globe Theatre'dır (Şekil: 3.5). Yuvarlak planlı olan bu tiyatronun en büyük özelliği, üç katlı olmasının yanı sıra, yalnızca orta kısmı açık da bırakılacak bir şekilde kapatılmış olmasıdır (Roth, 2002).



Şekil 3.4 : Olimpico Tiyatrosu, İtalya, 1585



Şekil 3.5 : The Globe Theatre, Shakespeare Tiyatrosu, Londra, 1599

Rönesans ile başlayan aydınlanma hareketi ve arkasından da sanayinin gelişmesi ile beraber, tiyatrodaki Romantizm ve Gerçekçilik gibi birçok akım kendini göstermeye başlamıştır. Tüm bu gelişmeler 19.yy'ın sonlarından itibaren tiyatroyu bir kırılma noktasına getirmiş, birçok yeni tiyatro yapısının inşasına sebep olmuş, mimarların çok daha özgür biçimde yeni tasarımlar ortaya koymasını sağlamıştır.

Fransız Devrimi'nden sonra, sahnelemede günün gelişmelerinden de yararlanılmaya başlanmış, sahne ışıklandırmasında havagazı kullanımı nedeniyle çıkan yangınlarda birçok opera binası yanmıştır. Bu süreçte yapılan yeni tiyatrolarda burjuvanın tiyatroyu ele geçirmiş olmasına karşı duran birçok mimar, tasarımlarına buna göre yön vermişlerdir. 1876 yılında yapılan Wagner'in Bayreuth Tiyatrosu da, locaların

kaldırılıp, seyirci mekânının tek bir alanda toplanmasıyla döneminin en demokratik tiyatro yapısı olarak kendini ortaya koymuştur (Sokullu, 1990).

Bayreuth Tiyatrosu (Şekil: 3.6), 17. yy'dan beri egemen olan İtalyan tarzı tiyatroya meydan okuyarak, o döneme kadar evrensel kabul edilen tiyatrosal ölçüleri reddetmesi ile kendini radikal kıldığı gibi, kendinden sonra gelecek olanların da önlerinin açılmasında ekili olmuştur.



Şekil 3.6 : Bayreuth Tiyatrosu,1876

Geleneksel tiyatroya başkaldırıya başlaması ile beraber yenilikçi diye adlandırılan, asıl amaçları tiyatronun sanat olması kadar yaşamın içinden bir parça olduğunu da göstermek olan birçok tiyatro yazarı ve yönetmen ortaya çıkmaya başlamıştır.

20. yy'ın başlarından itibaren mimarların da dahil olduğu bu yenilikçi grup, tiyatro sanatında ve mekânında yeni temsil anlayışına cevap vermeyen eski tiyatro sistemi içindeki tüm konvansiyonel biçimleri temelden değiştirmeyi hedef almışlardır (Sokullu, 1990).

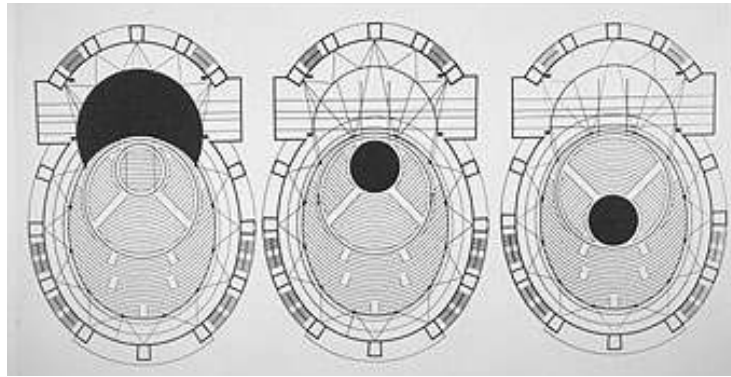
1918 Kasım Devrimi sonrası geçerlilik kazanan yenilikçi düşüncenin etkisiyle, Walter Gropius tarafından geliştirilen Bauhaus, tiyatro ve mimarlık arasındaki ilişkide en önemli yere sahip akımlardan biri olmuştur. Aslen mimar olan Gropius ve arkadaşları tarafından toplumsal bir ütopya yaratma uğruna, tüm sanatların bir arada bulunması amacı ile kurulmuş, zamanla mimarlığın yanına sahne tasarımı da eklenmiştir. Oskar Schlemmer yönetiminde başlanan tiyatro çalışmaları, tiyatronun bir aritmetiğini geliştirmek amacıyla, zamanla tiyatro deneyleri yapılan bir laboratuara dönüşmüştür (Brauneck, 1986).

Bauhaus çalışmalarının tiyatroya getirdiği yeni anlayış, tiyatroyu mekân sorunu olarak görmek ve araştırmak olmuştur. Gropius'un Tümel Tiyatrosu'nun (Şekil: 3.7,

3.8) yanı sıra, Bauhaus ekibinde yer alan birçok mimar ve tasarımcı tiyatro mekânına farklı şekillerde yaklaşmışlardır. Farkas Molnar'ın "U-tiyatrosu", bilim-kurgu sahnelemelerindeki yapıları andırmaktaydı. Heinz Loew, tiyatronun teknik gereçlerini araç olmaktan çıkaracak bir “mekanik tiyatro modeli” tasarlamıştı. Andreas Weininger'in "küre tiyatrosu" ise, nerdeyse ütopik bir tasarım modeliydi. Kapalı bir mekân olarak tasarlanmıştı (Brauneck, 1986). Her ne kadar farklı tasarımlar gibi görünse de Bauhaus tiyatrosundaki tüm mimarlar ortak bir söylemle, mekânın, tiyatrodaki doğal bir mekân olarak hazır bulunmadığını, mimarlar tarafından kendine kurallarla düzenlenen bir yaşam mekânı olduğunu söylemişlerdir.



Şekil 3.7 : Walter Gropius, “Total Tiyatro”, 1926



Şekil 3.8 : Total Tiyatro, çerçeve sahne- açık sahne- arena sahne

1978 yılında Aldo Rossi, G. Braghieri ve R. Freno ile bir araya gelerek ortaya koyduğu “Bilim Tiyatrosu”nda geleneksel tiyatro mekânını sorgulamayı amaçlamıştır. Mimarlığa ait deneylerin iletilmesine yönelik bir mekanizma olarak tasarladıkları tiyatro, renkli metal ve ahşap levhadan inşa edilmiş olmakla birlikte, birbiriyle değiştirebilir muhtelif mimari bileşenden ve bir dizi farklı fondan

oluşmaktadır. Bilim terimi ise, Mantua'daki Bilim Tiyatrosu, Padua'daki Anatomik Tiyatro ve 18. yy'ın diğer küçük İtalyan tiyatrolarıyla ilişkili olarak kullanılmıştır. Makine, tiyatro ve oyuncak arasında bir nevi obje olma niteliği gösteren tiyatro, biri olay, diğeri sahne, bir diğeriye sözlü ifade olmak üzere, bu üç mekânın çok sade bir tasarımla bir araya getirildiği fevkalade bir formu temsil etmektedir (Url-7). 1979 Venedik Bienali için tasarladığı yüzen çelik strüktürlü, ahşap renkli cepmeli ve sekizgen planlı kubbeli Teatro Del Mondo (Şekil: 3.9), Rossi tarafından geleneksel tiyatronun reddedildiğinin en belirgin örneğidir.



Şekil 3.9 : Teatro del Mondo, 1979

Dünyada tiyatro arayışları sırasında dönemin Osmanlı'sında *Direklerarası*⁴, o günün teatral eksikliğini doldurmaya çalışıyordu. Günümüzdeki Vezneciler Caddesi'nin başı ile Şehzadebaşı Camisi arasında kalan yer, adını, caddenin sağındaki dükkânların önündeki mermer sütunlu revaklardan almaktadı. 1800'lü yılların sonlarına doğru da açılmaya başlanan çayhane, kahvehane, kıraathane, tiyatro ve eğlence yerleriyle kısa zamanda bir eğlence merkezi haline gelmişti. Başta tiyatro ve sinema olmak üzere cambaz, hokkabaz, meddah, karagöz, kukla gibi geleneksel seyir türlerini içinde barındıran Direklerarası, bu özellikleri ile uzun bir süre halkın ve hatta burjuvazinin tiyatro ihtiyacını kapatmıştı (Şekil: 3.10). Ancak Türkiye'de Batılı anlamda tiyatro arayışına girilmesi ile de önemini yitirmeye başlamıştır.

⁴ 1880'lerde başlayan, Cumhuriyet'in ilanından sonra da uzun süre tiyatroları, sinemaları ve kahvehaneleri ile İstanbul eğlencesinin, sahne sanatlarının merkezi olan, bugünkü Saraçhane, Vezneciler, Şehzadebaşı bölgesine eskiden verilen isim.

Cemil Topuzlu'nun 1913'de İstanbul Belediyesi'nin başına getirilmesi ile ülkenin Batılı anlamda ilk konservatuvarı kurulmak üzere harekete geçilmiştir. Dünyaca ünlü tiyatro hocası Andre Antoine'ın idaresinde bugünkü Şehir tiyatroları adını almış olan Dar'ülbedayi, 1914 yılında açılmıştır. Bu konservatuvarın en önemli özelliği, tiyatro mekânına dair mimari anlamda ilk farklı yaklaşımda bulunulması ve İstanbul'un ilk apartmanlarından olan, (uzun yıllar önce de yıkılmış olan) Vefa'daki Letafet Apartmanı'nda (Şekil: 3.11) çalışmaya başlamasıdır. Bu yaklaşımla Türkiye'de bir apartman ilk defa teatral mekân olarak tercih edilmiş ve 1914'den 1917'ye kadar da tatbikat sahnesi olarak kullanılmıştır (Tütel, 2007).



Şekil 3.10 : Direklerarası



Şekil 3.11 : Letafet Apartmanı

Tiyatrodaki alternatif hareketler Cumhuriyet sonrası Türkiye’inde de yankı bulmuş, özellikle 68 kuşağının⁵ da etkisi ile alternatif tiyatro hareketleri kendini göstermeye başlamıştır. Şehir Tiyatroları’nın Tepebaşı’nda bulunan Dram Sahnesi’nin 1970 ve 1971 yıllarında yakılması sonucu geride tek başına kalan marangozhanenin içinde bir deneme sahnesi yaratılmaya çalışılması da bunun en güzel örneklerinden biridir. Şehir Tiyatroları bünyesinde yer alıp, hiçbir destek almadan *İtalyan sahneyi yıkmak* fikrinden yola çıkan Deneme Sahnesi kurucularından Mehmet Esatoğlu (1999), o günlerdeki amaçlarını şu sözlerle ifade etmektedir:

“Yeni atılım yapalım. Ne yapalım? Stadyumlarda tiyatro yapalım, kahvelere tiyatro götürelim. Şehir Tiyatrolarında Deneme Sahnesi açalım. Bir tatbikat sahnesi açalım. Burada modern eserler deneyelim.”

Tüm dünya ile beraber Türkiye’de de alternatif tiyatro hareketlerinin de etkisi ile yeni tiyatro binalarının yanı sıra, eski garajlar ve fabrikalar tiyatro alanı olarak kullanılmaya başlanmış, deneysel tiyatro gösterileri için küçük apartman daireleri tercih edilir olmuştur. Kendilerini toplumun oluşturduğu kuralların dışında hisseden, Weber’in *demir kafesini* zorlayanların başvurduğu alternatif tiyatro hareketleri; tiyatro ile birlikte birçok performans sanatı, gösterilerini kapalı mekânlardan çıkararak kamusal alanlara taşımışlardır (Şekil: 3.12, 3.13). Bu şekilde; çağdaş tiyatronun en büyük önermesi olan, geleneksel tiyatronun kalıplarını yıkmak, tiyatroyu seyircinin ayağına götürebilmek ya da tiyatroyu gündelik hayatın içine dahil edebilmek arayışı ortaya konmaktadır.

Tiyatronun İtalyan sahne içine sıkışıp kaldığı Türkiye’de, 1960’larda yeni anayasanın yürürlüğe girmesiyle oluşan kısmen özgürleşmiş ortamlarda *Sokak Tiyatrosu* fikri ortaya çıkmıştır. Ortaçağ tiyatrosunun arabalı sahnelerinin başlattığı seyircinin ayağına tiyatro mekânını götürme fikri, 60’lardan itibaren yerini Sokak Tiyatrosuna bırakmış, dünya ile beraber Türkiye’de de kendini göstermeye başlamıştır. İlk olarak Boğaz Köprüsü’nün inşa aşamalarında, Zap suyu üzerine bir köprü yapılması gerektiği üzerine yapılan sokak tiyatroları, kamuoyunda ses getirmiş, amacına ulaşarak Zap suyu üzerine bir köprü yaptırılmıştır.

⁵ Sol görüşlü 60 gençliğinin devrimci önderleri liderliğinde oluşturulan marksist-sosyalist hareketin adıdır.



Şekil 3.12 : Türkiye’den sokak performansları 1: Taksim’de bir sihirbaz ve Aslı Tandoğan-*Tuzlabuz* performansı



Şekil 3.13 : Türkiye’den sokak performansları 2: *Maskistanbul* kukla ve pandomim performansları



Şekil 3.14 : Beşiktaş-Kadıköy Şehir Hatları Vapuru, İstanbulimpro tiyatrosu performansı

Tiyatroyu-teatral mekânı yerinden eden, tiyatro binasının dışına taşıyan örnekler arasında, İstanbul Şehir Hatları vapurlarında, İstanbulimpro tarafından uygulanan tiyatro çalışmaları gösterilebilir (Şekil, 3.14). Toplumdaki gündelik hayat içerisinde

kaybolan, tiyatroya gitmenin dışında birbirleri ile de iletişimleri kopmuş insanları işaret etmek amacı ile yapılan vapurda tiyatro çalışmaları, tesadüfen orada bulunan birçok yolcunun oyuna dahil olmasını sağlamıştır. Bu yöntem, teatral anlamda, yolcuların tiyatro konusunda bilinçlenmelerini sağlamanın dışında, yolcunun rol yaparak, başka biri olarak kendini görebilmesine ve farkındalığın yaratılmasına imkan vermektedir.

Foucault'nun mükemmel bir heterotopya olarak öngördüğü gemi ile bu çalışma içerisinde heterotopik bir mekân olarak ifade edilmeye çalışılan teatral mekânı biraraya getiren, gene Şehir Tiyatroları tarafından Türkiye'nin ilk yüzen tiyatrosu olması planlanan Kanlıca Vapuru projesi de çeşitli nedenlerden dolayı gerçekleşmemiştir.

Tiyatro mekânının asıl mekânından koptuğu, günümüzün en başarılı yerel örneklerinden ilk göze çarpan tiyatro ise, alternatif tiyatro hareketlerinin öncüsü olarak görülebilecek *Garajistanbul*⁶ tiyatrosudur (Şekil, 3.15).



Şekil 3.15 : Garajistanbul, iç ve dış görünüm, İstanbul

Tiyatronun kurucularından Övül Avkıran garaj tiyatrosunun mimarisinin teatral anlamda getirilerini şu sözlerle ifade etmektedir;

“Mekânın ve mekânın içindeki öğelerin tanımının olmaması, yaptırımda bulunmaması size aslında özgürlük sağlıyor. O zaman siz kendi işinizi, o mekânın, boş alanın içinde yeniden inşa edebiliyorsunuz. Normal bir tiyatro salonunda duvarlar ahşaptır, nerede oynanacağı bellidir, kulisin yeri bellidir. Garajistanbul'da ise böyle bir durum yok. “Ben nerede oynayacağım” sorusuyla birlikte işiniz başlıyor...” (Url-8).

⁶ Garajistanbul; Mustafa Avkıran tarafından kurulmuş, mimar Atilla Yücel ve Cem Yücel tarafından tasarlanan, 2007'de Galatasaray'da bir garajın yenilenmesi ile oluşturulmuş bir performans salonudur.

Kukladan fotoğrafa, danstan edebiyat okumalarına, hatta müzik konserlerine kadar birçok disiplinin yer alabildiği, sahne mekânının her performansta şekil değiştirebildiği bu boş alan fikri üzerine kurulmuş gibi gözüken Garajistanbul ve benzeri tiyatro binaları, seyirci-oyuncu ilişkilerini de sorgulamaktadırlar. Bu yapılar seyirci ile oyuncunun karşılaşma şekillerinde yarattıkları farklılaşmalarla seyircinin her oyun için farklı heyecanlar duymasını ve karşılaşacağı sürprizler için tiyatroya daha fazla çekilmesini de sağlamaktadır. Bu şekilde seyircinin tiyatroya çekilmesi ile tiyatronun sorunlara getirdiği farklı bakış açıları, getirdiği çözümler ya da kendinde kıldığı gücü seyircide de yaratma isteği yerini daha kolay bulmaktadır. Bu tiyatro yapısının diğer bir kazanımı da sahne kullanımına esneklik ve yaratıcılık getirerek, yönetmene, oyuncuya ve hatta tasarımcıya-mimara özgürlük sağlamasıdır..

Yukarıda bahsedildiği üzere teatral mekânın mimari unsurları, gösterimin gerçekleşeceği alandan, seyirci ile etkileşimine kadar birçok ilişkiye etki edeceğinden, günümüzde mimarın en önemli sorumluluklarından biridir. Teatral alanda sunum yapan tiyatro oyuncusunun hareketlerinin özgürlüğünden, yönetmenin istediği eser-seyirci ilişkisinin sağlanmasına kadar birçok konuya etki etmektedir. Köksal, bu durumu oldukça keskin bir dille eleştirmiş ve şöyle açıklamıştır:

“Tiyatrocunun yatayda ve düşeyde geliştireceği mekânsal yapıya olanak verecek, teatral yerdir. Yoksa tiyatrocusu, mimarın kurduğu yapıyı bırakacak, kendine boş bir hangar aramaya başlayacaktır. Belki de en kestirme yolu budur.” (Köksal, 1994; 96)

Tiyatronun boş bir mekânda yapılabileceği ile ilgili birçok tiyatro kuramcısı ve yönetmen farklı fikirleri paylaşmaktadırlar. Bu yönetmenlerden, boş mekân ile ilgili en çok adı anılan, mimarlar ile anlaşılamadığını her fırsatta dile getiren tiyatro yönetmeni Peter Brook’tur. “Boş Alan” isimli sahne mekânı üzerine yazdığı kitabında, herhangi boş bir alanı alıp, ona sahne denilebileceğini, bir adamın bu boş alan üzerinden yürüyüp geçerken, bir diğerinin onu gözleriyle izlemesi ile bir tiyatro ediminin oluşabileceğini söyler. Ama hemen arkasından da tiyatro denildiğinde söylenmek istenen şeyin tam olarak bu olmadığından, teatral mekânın tüm katmanları ile bir araya geldiğinde bambaşka bir imge oluşturduğundan bahseder (Brook, 1996). Tiyatroda gösteri alanının, keskin sınırları olan boş bir alan olduğundan bahsedebilirse de, bu boş alanı, yönetmenin metni kullanarak, oyuncunun ise sahnedeki dekor ve izleyicisi ile bütünleşerek mutlak mekândan, görelî bir mekâna dönüştürdüğünü söylemek mümkündür.

Boş bir alandan (!) tiyatro doğabileceğini söyleyen kuramcılar olsa da, günümüzde teatral mekânın çeşitliliğinin sınırı yok gibi görünmektedir. Teatral mekâna, yalnızca tiyatro binasını içeren mimari mekânı değil, içerdiği sahne-gösteri mekânı da başlı başına bir mekânsal çeşitlilik getirmektedir.

Her ne kadar tiyatro binasının bir parçasıymış gibi gözüксе de ondan başka bir inceleme konusu olan *gösteri mekânı* yani *sahnenin* tasarımı teatral mekânın gelişimde söz sahibi olmuştur. Tiyatro tarihinde ortaya çıkan, aşağıda da detaylı olarak incelenecek olan tiyatro akımlarının çoğu sahne tasarımına dair ortaya atılan fikirlerden doğmuştur.

Gösteri mekânının teatral mekândaki durduğu yere bakıldığında özellikle sahnenin bir tanımlamasına ihtiyaç duyulmaktadır. Oyuncu ve seyirci arasındaki bir *ara yüz* olarak da ifade edilebilecek olan sahne, seyirci açısından odak yeri iken, oyuncu açısından da tüm performansını sergileyebildiği ve seyirci üzerinde istediği etkiyi bırakabilmesini sağlayan yegâne alandır. Özdemir Nutku (2002) sahneyi, oyuncunun evrenini ortaya çıkaran, yönetmenin tasarım gücüne bağlı olarak sınırsız anlatım gücü sağlayabilen oyun yeri olarak tanımlamaktadır. Nutku bu tanımlama ile oyuncu ve seyirci dışında, mekânın görünmez sahipleri olan yönetmenlerin de yerlerini belirginleştirmeye çalışmıştır.

Tarih boyunca gündelik hayatın etkileriyle değişim gösteren tiyatronun, mekânsal anlamda farklılaşmasında en etkili olan kişiler de tiyatro yönetmenleri olmuştur. Antik Yunan Tiyatrosu'nun korocuları ya da Geleneksel Tiyatro'nun kutu sahneli tiyatrosunun papazları göz ardı edildiğinde, o dönemlerde sahne yönetiminden söz etmek neredeyse mümkün değilken, 19. yy sonlarında yönetmen devrinin başlamasıyla teatral mekânda sahne tasarımına dair kaygılar görülmeye başlanmıştır. Dönemler içerisinde yönetmenler, tiyatrodaki gösteri mekânını kendi tiyatro anlayışlarına göre yönlendirmiş, sahne tasarımında ve sahnelemede mekânsal çeşitliliğin ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Özdemir Nutku (1985;15), tiyatrodaki bir kırılma noktası olarak gördüğü bu yüzyılı, “akıl almaz olarak kabul edilen olayların, buluşların yapıldığı ve kesin olarak açıklanması, anlatılması güç bir çağ” olarak tanımlamaktadır. Her devrin yönetmeni, Gerçekçi Tiyatro'dan, Epik Tiyatro'ya, Bauhaus Tiyatrosu'ndan Yoksul Tiyatro'ya kadar geniş bir yelpazede, kendinden bir öncekinin üzerine bir şeyler katarak tiyatro kuramını ve mekân anlayışını farklılaştırmışlardır. Günümüzde de, tüm dünyada sahnelenen oyunlardaki farklı

tiyatro anlayışlarında, aşağıda bahsedilen yönetmenlerin birçoğunun mekân ve sahneleme anlayışları halen kullanılmaktadır.

19. yy'da Meiningen Dükü'nün⁷ kurduğu Meiningen Tiyatrosu, getirdiği yeni plastik tiyatro anlayışla birçok tiyatro adamını etkilemiştir. Çoğunlukla bez üzerine çizilerek oluşturulan dekor görüntüsünün (Şekil: 3.16) kaldırılmasını, sahnede mekânın dekor parçalarının ya da aksesuarların somut olarak var olmasıyla oluşturulmasını istemiştir. Mekâna yaklaşımında temel işlevi hareket olarak belirlemiş, eylemin kesintisiz ilerlemesinin sağlanmasına çalışmıştır. Oyun içerisinde, yükselteler kullanarak mekân içinde de hareketi sağlamak istemiştir (Erdoğan,2006). Üç boyutlu dekor parçalarını sahneye taşıması ve gerçek yaşamın bir yansımını sahnede görmek istemesiyle teatral anlamda yepyeni bir mekân anlayışının başlamasını sağlamıştır.

Andre Antoine de, bu gerçek mekân fikrinden etkilenerek, kurucusu olduğu Özgür Tiyatro'da çevre koşullarının sahnesinde yaratılmasını istemiştir (Şekil: 3.17). Onun tiyatrosunda her şey çok gerçektir ve asıl amaç seyirciye yaşamdan bir kesit izleme duygusunu vermektir (Erdoğan,2006). Sahnedeki gözlemleri ile ortaya çıkardığı *dördüncü duvar* görüşüyle, seyirci ile sahne arasında hayali bir duvar oluşturmaya çalışmıştır. Bununla oyuncunun izleyicinin etkisinde kalmadan ve yüzünü izleyiciden ayırmadan, kendini bütünlükle oyuna verebilmesini hedeflemiş ve bu duvarı, oyuncu ile izleyici arasında çekilmiş tasarımsal mekân ayrımı olarak tanımlamıştır (Çalışlar, 1993).



Şekil 3.16 : Saxe-Meiningen Dükü'nün Arminius savaşı için çizdiği taslak

⁷ Saxe-Meiningen Dükü II. George, 1826-1914 yılları arasında Almanya'da yaşamıştır.



Şekil 3.17 : Andre Antoine'un yönettiği Emile Zola'nın La Terra adlı oyunun doğalcı dekoru, 1900

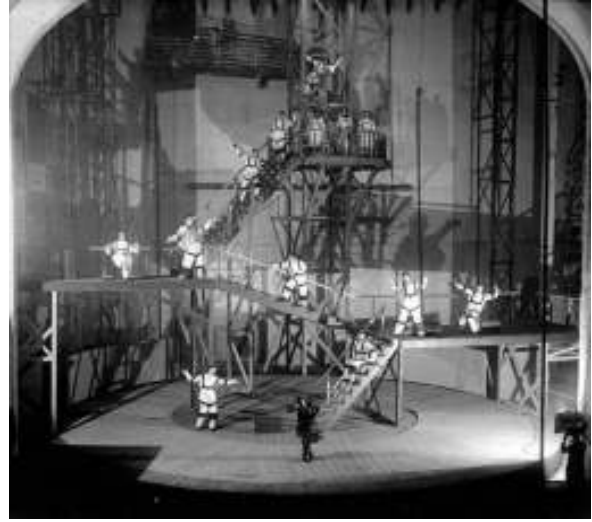
20. yy'ın en önemli tiyatro yönetmenlerinden biri olan Stanislavski⁸ de sahnede o güne kadar uygulanan tip dekor yerine, plastik sanatların kullanımıyla daha doğal ve gerçek mekânlar yaratmaya çalışmış, ancak oyuncunun dramatik aksiyonunun gerçekliğini ise her şeyin önünde tutmuştur. O güne kadar kullanılmakta olan dekor anlayışından farklı olarak, her oyunun kendi özelliklerini yansıtan mekânlar kullanmaya başlamış, sahne üzerinde farklı mekânların, katmanlaşmanın oluşmasını hedeflemiştir (Şekil: 3.18). Antonie ile beraber dördüncü duvar görüşünün ilk uygulayıcılarından biri olarak sahnede (hayali) üç boyutlu mekân yaratıcılarından biri olmuştur. (Mitter, 1992).



Şekil 3.18 : Stanislavski- Vanya Dayı, 1899

⁸ Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski (5 Ocak 1863 – 7 Ağustos 1938)

Stanislavski'nin öğrencilerinden olan Meyerhold⁹ da günümüzde halen etkilerini korumakta olan bir tiyatro yönetmenidir. Meyerhold doğal tiyatronun sahnelenme anlayışına karşılık *Konvansiyon Tiyatrosu*¹⁰ fikrinden yola çıkıp sahne mekânı ve oyunculuğa dayalı sorunları tiyatronun asalları haline getirir. Konvansiyon tiyatrosu, gündelik hayattaki gerçeğin sahnede birebir gösteriminin yapılmadan da tiyatrodaki teatral karşılığını bulabileceği ilkesine dayanmaktadır. Meyerhold, *Yeni Dram* adını verdiği korsan tiyatrosunun mekân anlayışını, “tiyatrodaki sahne, piyesin ana fikrinin gerektirdiği dekoru, seyircinin düş gücü yoluyla en kolay biçimde yeniden üretmesine yardımcı olabilecek her şeyi sunmalıdır” sözleriyle açıklar (Vallin Picon, 1997; 141). İlk oyunlarında *doğallık* ilkesini benimseyen Meyerhold, bu anlayışa karşılık *biçemleme* ilkesini ortaya çıkarır. Buna göre iki boyutlu panolar ve üç boyutlu dekor önem kazanmaya başlar.



Şekil 3.19 : Meyerhold- The Dawn (1920), Meyerhold- Bathhouse (1930)

Tiyatrodaki Devrim niteliği taşıyan çok sayıda yeniliğe imza atmış olan Meyerhold, Ekim Devrimi ile beraber tiyatrodaki mekân anlayışı için oldukça radikal öneriler ortaya sunmuştur. Fabrika işçilerinin oluşturduğu bir tiyatro hayalinden yola çıkarak, fabrika temalı sahneler tasarlamış ve sahneleme anlayışını yepyeni bir boyuta taşımıştır. Amacı, gösterim mekânını oluşturan dekoru, oyuncuların olanaklarını

⁹ Vsevolod Emilyeviç Meyerhold (28 Ocak 1874 -2 Şubat 1940)

¹⁰ Konvansiyon: Yaşamdaki gerçekliğin sahnede aynen üretilmeden teatral karşılığının kullanılması ilkesine dayanan bir sahneleme tekniğidir (Vallin Picon, 1997).

artırmak adına daha işlevsel hale getirmek ve mimari ve mühendislik tasarımlarından oluşan gösteri mekânları oluşturmaktır. Dekorlarını, dönemin şartlarını zorlayarak, hareketli zeminler, aksesuarlar, yürüyen bantlar ve vinçler ile oluşturmuştur. Sahne tasarımlarındaki bu farkların görülebileceği, en çok ses getiren iki oyunu ise The Dawn ve Bathhouse'dur (Şekil: 3.19). Meyerhold, sahnenin doğal bir ortam değil, tiyatro amacıyla kurulmuş yapma bir düzen olduğunu göstermek için vida ve çivileri gizlenmemiş dekor öğeleri kullanmış ve sahneye koyduğu bu oyunlarla aynı zamanda, tiyatro tarihinde teatral konstrüktivizmin öncüsü olmayı başarmıştır (Erdoğan, 2006).

Meyerhold kadar, tiyatro tarihinde en köklü değişikliklerle devrim yaratan, bir diğer tiyatro adamı ise Brecht'tir. Epik Tiyatronun kurucusu, yönetmen, oyun yazarı ve Marksist ideolojiyi benimsemiş bir devrimci olan Bertolt Brecht¹¹, mekânla ilgili açıklamalarında, sahne mekânının gündelik hayata atıfta bulunduğunu söyler. Brecht'e göre mekân fiziksel olarak vardır ve sahnedeki tüm olaylar toplum içerisindeki gibi, bir mekân içinde geçmekte, gerçek hayattaki yansımaları bu sahnede hayat bulmaktadırlar (Brecht, 1994). “İşi olmayan giremez” diyerek özetlediği mekân anlayışında, yerleşik bir sahne düzeni yoktur. Sahnede gerçekçi ancak geçici dekor parçaları kullanılır. Amaç dekorlarla oluşturulan tiyatro mekânında yansımaları ortadan kaldırmaktır. Seyirciye, *yabancılaştırma*¹² adını verdiği bir teknikle, bir tiyatro sahnesini izlediğini unutturmamaya çalışır. Bu nedenle boş sahne üzerine oyunu tanımlayacak mekânı yaratabilmek için az ve öz öğeler kullanmak gerektiğini söyler. Böylece sahnede kullanılan mimari hem gerçekçi, hem de işlevsel olacaktır. Ayrıca tüm bu amaçlarını ortaya koyacağı sahne seçiminde ise tercihini seyircide oluşturmak istediği uzak ve eleştirel açının arena sahnedeki içiçelik ile yittiği fikri ile, yargılama gücü için gerekli imkanları sağlayan çerçeve sahneden yana kullanmıştır (Şekil: 3.20). O'nun oyuncularını hem kendi varlıkları, hem de çerçeve sahnenin imkanları ile sahne üzerinde hem gerçek hem de mecazi olarak mekân yaratır ve seyirciyi bu mekân yaratma işine katılmaya davet eder (Brecht, 1990).

¹¹ Eugen Berthold Friedrich Brecht (10 Şubat 1898 -14 Ağustos 1956)

¹² Yabancılaştırma kavramı, gerçekçi tiyatronun yansıma yaratmasına karşı olarak geliştirilmiştir.



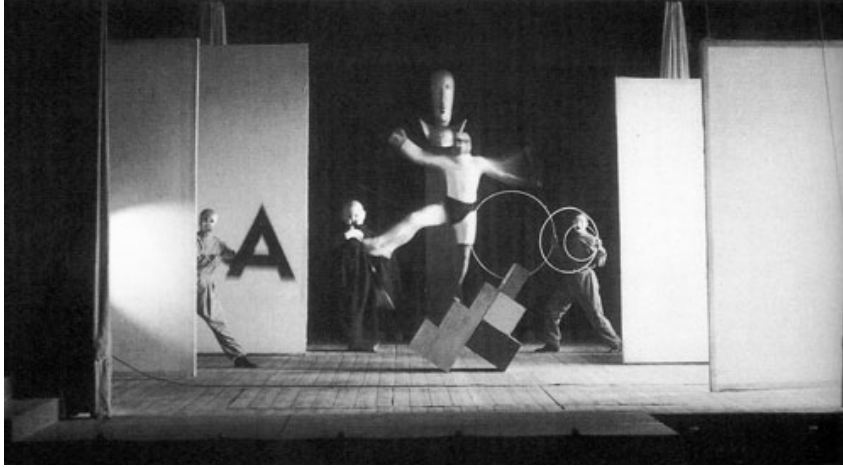
Şekil 3.20 : Bertolt Brecht, Sezuan'ın İyi İnsanı, 1943

Bir önceki bölümde bahsedilmiş olduğu üzere aslında bir mimar olan Walter Gropius¹³, da Oscar Schlemmer ile beraber, Bauhaus akımı içerisinde yapmış olduğu tiyatro çalışmalarında sahne tasarımına ayrı bir ilgi göstermiş ve sahnelemenin odak noktası olarak insan ve mekân arasındaki ilişkinin (kuram ve uygulama alanında) araştırılmasını temel almıştır. Brauneck'in kitabında, Gropius tiyatro anlayışını şu şekilde açıklamıştır.

"Bugünün tiyatro mimarları ışık ve mekân için geniş bir yelpaze yaratmayı amaç edinmelidir. Bir yönetmenini akla gelebilecek tüm hayallerine yanıt verebilecek denli nesnel ve uyumlu, mekân açısından bile insan aklını değiştirip yenileyecek nitelikte esnek bir yapı olmalıdır" (Brauneck, 1986).

Bauhaus sahnesinin estetik alandaki tiyatro tartışmalarına getirdiği yeni ilke, tiyatroyu mekân sorunu olarak görmek ve araştırmak olmuştur. Schlemmer, kurucusu olduğu *Tümel tiyatro* yaklaşımında mekânla ilgili tüm araçların hareketli olmasını istemiştir (Şekil: 3.21). Sahnedeki hareketliliğin izleyiciyi düşünce uyuşukluğundan kurtaracağını, üzerine yükleneceğini ve hatta etkileyerek oyuna katılmaya zorlayacağını söylemiştir (Brauneck, 1986). Bu etkiyi yaratabilmek için de sahne anlayışında mimari elemanlar kullanmaya çalışmış, somut olarak algılanmasını istediği sahnelerde doğrusal çerçeveler kullanarak formu ön planda tutmuş, soyut mekân anlayışında ise ışıktan yararlanmıştır (Schlemmer, 1996).

¹³ Walter Adolph Georg Gropius (18 Mayıs 1883 - 5 Temmuz 1969)



Şekil 3.21 : Bauhaus sahne tasarımı

20.yy yönetmen devri ile başlayan gösteri mekânındaki bu çarpıcı değişiklikler birçok kuramcı tarafından dışa vurumculuğun sahne dekoruna yansması olarak görülmüştür. Dışavurumculuk, tiyatro sahnesinde, yukarıda detaylı olarak bahsedildiği üzere, doğalcı tiyatro anlayışına güçlü bir karşı çıkış olarak yeni bir aşamayı göstermektedir. Erdoğan Aksel, “son 20. yy’ın sahne mekânı dışavurumculuktan başka bir şey değildir, İkinci Dünya Savaşı sonrası modern sahne dekoruna yön vermiş ve günümüz sahne dekoruna da yansiyarak güçlü bir şekilde etkilemiştir” demektedir (Aksel, 1988; 12).

Dışavurumcu sahne mekânında olağanın gerçek görünümünü bozmak, yeni bir izlenim yaratabilmek için biçimlerde, renklerde çarpıtma yapılır. İçeride doğru eğimli duvarlar, iskelet görünümlü ağaçlar ve makine gibi insanlar ile bir karabasan havası yaratılır. Dünyanın o dönemde yaşadığı kaos ve anarşizm sahne mekânına da yansıtılmaktadır. Dışavurumcu mekân tasarımcısı, duygularını bir pencere, bir kapı ya da bir duvara verdiği yeni biçimlerle ifade etmektedir (Richard, 1999).

Sahne mekânı üzerine yapılan çalışmaların birçoğunda, oyuncunun seyirci üzerindeki etkisinden yola çıkıldığından, yönetmenler ve kuramcılar yalnızca sahne mekânı üzerine fikirler üretmemişlerdir. Seyirciye verilmek istenenin tam olarak karşılığını bulabilmesi için seyircinin içinde bulunduğu mekânın da istenilen koşullarda olması gerektiği fikri o dönemlerden günümüze kadar tazeliğini korumaktadır. Tiyatronun doğuşuna bakıldığında, kelimenin kökeni olan *theatron* kelimesinin “seyir yeri” anlamına gelmesi de seyircinin tiyatrodaki önemine dikkat çekmektedir.

İsminin kökeninde de görüldüğü üzere, Antikite’den bugüne, tiyatro üzerine fikirlerini söylemiş birçok kuramcı, tiyatro etkinliğinin tek başına ifadeli

olamayacağı ve seyirciye bağımlı olduğu konusunda birleşmişlerdir. Sanat Tarihçisi, Micheal Fried, tiyatronun var olması için birbiriyle etkileşim içinde olan iki ögenin, yani oyuncu ve seyirci ögesinin zorunlu olarak olması gerektiğini, tiyatronun doğası gereği izleyiciye bağımlı olduğunu, bu yüzden de seyirci ögesi olmadan teatral anlamın eksikli olduğunu söylemiştir (Sezgin, 2010). Tiyatro sanatının var olması konusunda benzer bir yaklaşım içinde olan bir diğer kuramcı da Josette Féral'dir. O da tiyatronun tek başına var olamayacağını, birileri ya da başka bir deyişle *öteki* için var olabileceğini söyler (Tüfekçi, 2006).

Tiyatro tarihi boyunca gösteri mekânı üzerine radikal değişiklikler yapmış birçok yönetmen, kuramcıların sözünü ettiği öteki için tiyatro fikrine sıcak bakmış ve seyirci ile ilişki üzerine de farklı yorumlar getirmişlerdir. Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkileri yorumlarken, kuramcı ve yönetmenler ilk olarak fiziki açıdan yaklaşmış ve sahne çeşitlerinin bu ilişkideki etkileri üzerinde durmuşlardır. Çerçeve sahne, arena sahne, çevreli (açık)sahne vb gibi sahneler üzerinden sonuçlara varmaya çalışmışlarsa da, sahnenin şeklinin yanı sıra fiziki uzaklığın ya da sahneye olan yatay-dikey uzaklıkların etkilerini de göz ardı etmemişlerdir.

Teatral mekânda yaptığı radikal değişikliklerle teatral konstrüktivizmin öncüsü olmayı başarmış Meyerhold, gösteri mekânının yanı sıra, seyirci ile gösteri arasındaki ilişkiye de farklı bir açıdan bakmıştır. Kendinden önceki çerçeve sahneli tiyatronun aksine, oyun ve seyir yerinin ortaklaşa paylaşılan bir hacim içinde olmasını gerektiğini söylemiş ve bu yönde çalışmalarında arena sahnenin türevleri üzerinde çalışmayı tercih etmiştir. Bir dönem yönettiği oyunlar süresince seyirci mekânında salon tamamen karartılmamış, rahat bir ortam yaratılması için masalar yerleştirilmiş ve yemek içmek serbest bırakılmıştır (Erdoğan, 2006).

Tiyatroda vazgeçilmez olan nedir? sorusuyla yola çıkan günümüzde de izinden gidilmekte olan bir yönetmen olan Grotowski¹⁴ de, oyuncu ve seyircinin vazgeçilmez olduğunu ve bu ikisinin ilişkisi ile tiyatronun var olabileceğini söylemiş, her şeyden arındırarak, yoksul bir tiyatro yaratmanın yollarını araştırmıştır. Yoksul Tiyatro adını verdiği laboratuvar tiyatrosunda oyuncunun yoksul bir şekilde, makyaj, kostüm gibi eklentilerinden sıyrıldığı oyunları tercih etmiştir (Candan, 2003). Oyuncu, oyun ve seyirci ilişkisinden yola çıkan Grotowski, yönettiği her oyununda farklı yöntemler

¹⁴ Jerzy Grotowski (11 Ağustos 1933 - 14 Ocak 1999)

deneyerek seyirci ve seyirci mekânı için en doğru olanı bulmaya çalışmıştır. İlk oyunlarında seyirci mekânında yerleştirme düzeni olarak seyirciyi gösteriye yaklaştırma çabaları vardır. Kimi oyunlarında oyun, seyirci koltuklarının arasında oynanırken (Şekil: 3.22), bir diğerinde seyirci direk dekorun içinde yer almış, oyuncu olarak gösteriye dahil olmuştur (Şekil: 3.23) (Grotowski, 2002).



Şekil 3.22 : Grotowski, Ataların Gecesi (1961) ve Sadık Prens (1966) oyunlarında seyirci oturma düzenleri



Şekil 3.23 : Grotowski, Kordian, 1962, Sahne düzenlemesi, oyunda seyirciler akıl hastanesinde tedavi gören hastalardır.

20. yy'ın ikinci çeyreğinde dönemin şartlarının bir getirisi de olarak Erwin Piscator¹⁵,un *Politik Tiyatro*'sunun ortaya çıkışı ya da Dadaistlerin *Sürrealist Tiyatro*'sunun varlığını hissettirmesiyle beraber, klasik tiyatronun kabaca dört mekândan oluşan mekânı, yerini (fuaye, seyir alanı, sahne ve kulis) alternatif mekân arayışlarına bırakmaya başlamıştır. Asıl amaçları seyirciyi etkilemek olan ve klasik tiyatrodaki oyuncu ve seyircinin keskin ayrımının karşısında duran bu yeni yaklaşımda, seyircinin oyun ve oyuncu karşısındaki *yokluğunun* en aza indirgenmesi amaçlanmaktadır Oyunlarında birçok olayı aynı anda gösterebilen eş zamanlı sahne düzenleri oluşturmaya çalışan Piscator, bu etkiyi sağlayabilmek için teatral gösterimde ilk kez, hareketli filmi, saydamı, grafiği, kısaca oyunun o an sahnelenmesine yardımcı olacak her türlü kaynağı ve mekanizmayı kullanmıştır. Sahneden gelen enerjinin seyirci tarafından alımlanabilir olması için de, sahne ve seyircinin alanı olan salon arasındaki sınırların da kaldırılması gerektiğini söylemiştir (Piscator, 1985).

Türkiye’de ise gösteri mekânı anlamındaki alternatif hareket ilk olarak kendini 1961 yılında kurulan LCC Tiyatrosu ile göstermiştir. Bu tiyatro Türkiye’nin ilk döner platformlu sahnesi olarak sesini duyurmuştur. İki adet döner platformdan oluşan sahne ile, platformlara çeşitli şekillerde seyirci ve oyuncuların yerleştirilmesi amaçlanmış, böylece her oyun için farklı bir ilişki sağlanması istenmiştir. Muhsin Ertuğrul, Haldun Taner ve arkadaşları tarafından kurulan bu tiyatronun tek ötekileşmiş tarafı farklı sahneleme anlayışı olmamıştır. Şehir Tiyatroları’nda görevli iken, iktidarın elinde bulunan tiyatronun müdürlüğüne, bir mezhaba müdürünün getirilmesi üzerine görevlerinden istifa etmeleri de karşıt duruşları ile alternatif bir tiyatro hareketi ortaya koyduklarını göstermiştir.

Günümüz Türkiye’sinde ise en sert politik tiyatro anlayışlarından biri olan *In-Yer-Face* (Suratına) akımını benimsemiş olan Dot Tiyatrosu’nun kurucusu, yönetmen Murat Daltaban, Mimarizm’e verdiği bir röportajda sahneleme anlayışlarının mekâna getirdiklerini anlatırken, seyirci mekânı ile ilgili yaklaşımlarını şu şekilde ifade etmektedir;

“Oyun yerinin yukarıda, seyir yerinin aşağıda olması, oyun yerinde oyuncunun seyirci üzerindeki baskın hali, seyircinin konsantrasyonu , bizde biraz daha dozu değiştirilmiş olarak

¹⁵ Erwin Friedrich Maximilian Piscator (17 December, 1893 - 30 March, 1966)

ortaya çıkıyor. Bu da seyirciyi sahneye almak üzere yaratılmış bir yapı. Farkı, seyircinin seyretme alışkanlıklarının değiştirilmesi, farklı bir izleme alışkanlığı kazanması. (Şekil: 3.24, 3.25) (Url-9).”



Şekil 3.24 : Dot, İki Kişilik Bir Oyun, 2006, Sahne tasarımı



Şekil 3.25 : Dot, Dün Meydana Gelen Bir Olayda, 2008, Seyirci-oyuncu ilişkisi

İtalyan sahnenin olmazsa olmazı olan çerçeve sahnede seyircinin oyuncuyu tüm bedeniyle, kendi bedeninden yukarıda, gerçeklikten daha uzak bir anlayışla algılaması söz konusudur. Ancak Yoksul Tiyatro, Politik Tiyatro ya da Dot’un oyun anlayışları gibi tiyatro akımlarında gerçeklik ön plandadır. Bu tarz bir çalışma düzeninde oyuncu ve seyirci aynı platform üzerinde yer alırlar ve aralarında mekansal bir ayrım yapılmaz. Seyirci, oyuncunun bedeninin tamamını algılamadan önce yüzünü, gözünü, belini vs algılayarak tüme varır. Işıklar klasik tiyatrodaki gibi seyirci üzerinde karaltılmaz, seyircinin bir oyun izlemekte olduğunu bilincinden kopmaması gerekir. Her an dokunabileceği biradım uzaklıktaki oyuncu onun için gerçektir.

Diğer bir Politik Tiyatro duruşu da, Augusto Boal tarafından ortaya atılan *Ezilenlerin Tiyatrosu*dur. Bu akımın en önemli özelliği yukarıdaki seyirci farkındalığını yaratmasının dışında seyirciyi bir oyuncu gibi kullanarak gerçek hayattaki karşı oldukları konularda ayakta durmalarını da sağlayabilmektir. Boal, Aristotelyen tiyatrodaki, seyircinin düşünme ve eylemde bulunma etkinliğini sahne üstündeki oyuncuya devreden edilgen bir rol üstlenmesine karşı durur. Bu tiyatroda tüm etkinliğin yazar, yönetmen ve oyuncu üzerinde olmasını eleştirerek seyircinin tiyatrodaki yeri üzerine radikal öneriler sunar. Seyirciye yüklenen işlevin sadece kendisine gösterilenler üzerine fikir yürütmesi olmasına tepki göstererek, eylemde bulunma iradesinin seyirciye devredilebileceği bir alternatif model olarak Ezilenlerin Tiyatrosu'nu (Özgürleşme Tiyatrosu) geliştirir. *Seyirci-oyuncu* (spect-actor) adını verdiği yeni terimi ile üç yeni tiyatro modeli ortaya atar (Boal, 2003).

Forum Tiyatrosu adını verdiği pratik, seyirci-oyuncular tarafından belirlenen bir problemin çözümlerinin araştırılarak sahne üzerinde deneyimlenmesine dayalı bir Ezilenlerin Tiyatrosu pratiğidir. Artık seyirci yoktur, seyirci hem yazar hem de oyuncu olarak kendini geliştirir. Görünmez Tiyatro, genellikle kamusal alanda oynanan, seyirci-oyuncuları da kışkırtarak oyuna katılmalarını sağlamaya çalışan bir pratiktir. Bu pratikte sokaktaki halk yani seyirci-oyuncular, bir tiyatro eyleminin içinde olduklarını fark etmeksizin oyuna dâhil edilir. İmge tiyatrosundan ise, seyirci oyuncularından, oyuncu gibi davranmaları ve verilen bir tema üzerinden imgeler oluşturması istenir (Boal, 2003).

Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı, izleyicilerin oyuna dahil olmalarıdır. Özünde Politik Tiyatro olarak amaçlanan bu tiyatro, devrimin bir provası gibi, sokakta seyircilerin katılımını sağlayarak, siyasal ve toplumsal baskılara karşı izleyicinin tavrını göstermede rol almasını amaçlar.

1850li yıllarda ekonomik, politik ve kültürel değişiklikler ile başlayan tiyatro anlayışı, o dönemlerden beri tüm dünyada, yalnızca oyunun metni, oyuncu, sahne mekânı ya da sahneye hatasız oyun koymak olarak görülmemektedir. Sınırlardan tamamen arındırılmış bir tiyatroda, kimin neyi izlediği, total mekân içerisinde bulunan kimlerin oyun içinde yer alıp almadığı, kimin gözlemci, kimin oyuncu olduğunun irdelendiği, kısacası tiyatronun baştan sona sorgulanarak her seferinde yeniden üretiminin yapıldığı oyunlar ortaya koyulması hedeflenmektedir. Tiyatro tarihi boyunca, sahnede çizimlerin kullanılmasından dekorun kullanımına

geçilmesine, gerçekçi sahne mekânından, soyut sahne mekânlarına kadar bahsedilen tüm yaklaşımlar, günümüzde de sahne tasarımcısı ya da mimarın birlikte çalıştığı, yönetmenin tiyatro anlayışına göre uygulama alanı bulmaktadır.

3.2 Dramaturjik Birim Olarak Tiyatro Mekânı

Gösterim mekânı, tiyatronun doğuşundan beri, mimari, resim ve heykel başta olmak üzere birçok plastik sanatı bünyesinde barındıran bir mekân olarak kendini var etmiştir. Ancak tiyatrodaki mekânı diğer sanatlardan ayıran en önemli özellik ise tiyatronun zamanın mekâna eklendiği yer olmasıdır. Mihail Bakhtin'in ortaya attığı *kronotop*¹⁶ kavramı, dramaturjik bir birim olarak tiyatrodaki önemli bir anlam taşımakta, tiyatroyu zaman kavramı ile birlikte dört boyutlu bir sanat boyutuna taşımaktadır. Bunun oluşmasında en önemli faktör ise dramatik aksiyonun varlığıdır. Bir dekor, ancak bir dramatik aksiyonun ve bu dramatik aksiyonun ilerlediği zamanın içinde anlam kazanmaktadır (Aybar, 2003).

Eski Yunan'da "dram oluşturma", Türk Dil Kurumu'na göre ise kelime anlamı "oyun yazma ve yönetme bilgisi" olan dramaturji, Aristo'nun Poetikası'nda ise dramatik bir yapıtı oluşturacak ana öğeleri bulma ve bunları düzenleme tekniği olarak tanımlanır (Aristo, 2008). Aristo'nun temellerini attığı Klasik Dramaturji'de kuramlardan ya da direkt olarak somut örneklerden giderek tiyatroya dair genel görüşlerden yararlanılır. Aristoteles ile başlayan ve Lessing ile Modern Dramaturji olarak devam eden dramaturji kavramı Berliner Ensemble ile Avrupa'da kendini kabul ettirmeye başlamıştır.

Gerçekçi dönem ile birlikte, oyun metinlerinde üzerinde hiç durulmayan, içinde bulunan mekânın, insan üzerindeki belirleyici etkileri üzerinde durulmaya başlanmış, Modern Dramaturji'ye geçiş ile birlikte daha çok oyun mekânı üzerine farklılaşmalar görülmeye başlanmıştır. Gerçekçi yazarlar, oyunlarında çevreyi en ince ayrıntılarına kadar belirtmişler; karakterleri dönemlerinin şartlarına göre detayları bir şekilde ele almışlardır. Özellikle içinde bulunan çevrenin insanlar üzerindeki etkilerine dikkati çekmişler ve böylece oyunlarda mekânın belirleyici bir birim olarak öneminin artmasını sağlamışlardır. Mekân daha dinamik bir anlam

¹⁶ Kronotop: Yunanca "yer" ve "zaman" sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur, kurgusal şeylerin kendilerine özgü mekân ve zaman kurallarına göre hareket ettiği bir "yer-zaman"dır.

kazanmış ve dramaturjik olarak üzerinde önemle durulması gereken bir unsur haline gelmiştir (Sağlam, 2002).

Klasik Dramaturjiden Modern'e geçişte mekânda en çok dikkat çeken farklılaşma oyunların gerektirdiği mekânların parçalara ayrılarak çoğalması ve her parçadan ayrı anlamlar üretilmeye çalışılması olmuştur. Aristo, Poetika'sında tiyatrodaki zaman ve mekân kullanımını "*üç birlik kuralı*"na indirgemiş *olay birliği*, *yer birliği* ve *zaman birliği* olmadan tiyatronun gerçekleşemeyeceğini savunmuştur. Üç birlik kuralı ile, olayların seircinin görüş alanına giren tek bir mekânda, tek bir günlük zaman sürecinde geçmesi gerektiğini söylemiş ve oyunun inandırıcılığı açısından zorunlu saymıştır (Şener, 2008). Modern Dramaturjide ise, birden çok mekânın farklı ilişkileri ifade edebilmesinin yanında, aynı mekânın birden çok ilişkiyi ifade edebilmesi de mümkün kılınmıştır. Aynı mekânın farklı oyunlarda kullanılabilmesi özelliği ile de mekân kullanımının dramaturjik önemini ve mekân kullanımıyla sağlanabilecek olanakları daha açık seçik gözler önüne serilmeye başlanmıştır (Sağlam, 2002).

Tiyatronun bir sanat dalı olarak bağımsızlığını kazanmasında hiç kuşkusuz ki mekânın gelişiminin çok büyük etkisi olmuştur. 19. yy sonlarında başlayan tiyatro akımlarının gelişimlerinde en büyük farklılaşmaların mekân üzerinden yaşandığı ve mekânın hem kuramsal, hem de fiziksel anlamda tiyatroya ait tüm öğeleri üzerinde barındırdığı dikkat çekmektedir. Modern Dramaturji ile beraber mekân kurgusu, günümüzde artık her oyun için ayrı düşünülmektedir. Her oyun kendi dramaturjisini yaratarak kendi mekânını oluşturmakta, sahneleme klasik tiyatronun çerçeve sahnesini, hatta günümüzde yaygın olan salon tiyatrosunu da aşmakta, kamusal alanlara, toplu taşımalara, fabrikalara vs taşmaktadır.

3.3 Heterotopyanın Teatral Mekândaki Tezahürleri

David Harvey'e (2006) göre zaman ve mekân kavramları arasında, mekân kavramının anlaşılması daha zordur. Çünkü mekânın hacmi, yönleri, alanı, şekli vs gibi birçok özellikleri bulunur. Teatral mekâna bakıldığında ise, mekânın tüm bu özelliklerinin yanında, zamanla birlikte harmanlanması söz konusudur. Sahnede zaman olmazsa mekânın da bir anlamı olmaz. Sahnelenen oyunun hangi zaman(lar)da geçtiği oyunun tüm mekânsal özelliklerini etkilediği gibi, kostümden seyirciye kadar birçok unsuru da etkilemektedir. Bu anlamda Harvey'in sözleri

yeniden ele alındığında teatral mekânın anlaşılmasının çok daha zor olduğu söylenebilir. Teatral mekânı anlaşılır kılmanın yolu, onun, hacmi ve boyutları olan maddi yanını ifade eden dekoru ile birlikte, dramaturjik yanını da ön plana çıkarmak, oyuncu ve seyirci ile ilişkisi üzerinde de durarak, kavramsal olarak da ele almaktan geçmektedir.

Foucault'nun (2005) heterotopya olarak tanımladığı “*başka mekânlar*”ı da, teatral mekânların anlaşılır kılınmasında önemli rol oynayan bir kavramdır. Önceki bölümlerde anlatıldığı üzere, teatral mekânın heterotopik bir mekân olarak gösterildiği üçüncü ilkeye göre, heterotopik yerler, bu tüm mekânların dışında ama onlarla iç içe olan gerçek yerlerdir. Normal şartlarda bir araya gel(e)meyecek uyumsuz mekânların bir araya getirildiği tiyatro sahnesi ne kadar gerçek ise, sahnede ortaya konan da, gerçek bir mekânın temsili olmaktan çok, bir karşılaşmalar ve ilişkiler ifadesidir.

Foucault, *Başka Mekânlara* dair adlı konferans metninde üçüncü ilkeyi şu sözlerle açıklamıştır:

“Heterotopyanın, birçok mekânı, birçok mevkiiyi kendi içlerinde bağdaşmaz olan birçok mekânı tek bir gerçek yerde yan yana koyma gücü vardır. Örneğin tiyatro birbirine yabancı bir dizi yeri, sahnenin dikdörtgeni üzerinde art arda geçirir.” (Foucault, 2005; 298)

Buna göre, teatral mekânın, sınırları olan bir mekân içerisine, sınırsız olanı sığdırma gücü onu heterotopik kılmaktadır. Sahnenin, zaman ve mekân ayrımı yapmaksızın, oyun yazarının istediği her şeyi simgesel ya da gerçek olarak gösterebilme şansı vardır. Tek bir mekânda, birden çok zamanı ve mekânı, yönetmen ve yazarın yönlendirmeleriyle ve tasarımcının hayal gücü ile izleme şansı bulunur.

Foucault'nun tiyatroyu heterotopik bir mekân olarak ifade ettiği *birçok zaman ve mekân* ifadesi, tiyatronun en büyük problemlerinden biridir aslında. Bu sorun, aynı konu çerçevesinde bile olsa, birçok olayı içeren farklı mekânlarda yer almış ve farklı zaman dilimlerini içermekte olan oyunları, temsil süresine ve gösteri mekânına yerleştirecek biçimde kurgulama sorunudur. Tümüyle boş bir mekân içerisinde, bir zamanlar, bir yerlerde geçmiş olanları şimdiki zamana ve mekâna taşıyabilme işinde yönetmene, (sahnedeki tüm katmanlaşmayı sağlayan) ışık, ses ve müzik yardımcı olmaktadır. Tüm bu farklı öğelerin görünen ve görünmeyen bir biçimde üst üste gelmesi sonucu, yönetmenin yaratıcılığı ile mekân ve zaman kavramları, inandırıcı olmasının dışında seyircinin düş gücünü uyarıcı bir görev üstlenirler (Şener, 2008).

Nasıl heterotopya kalıplara ait olmamanın peşinde, kalıpların dışındaki mekânların bileşkesi ise, tiyatro da gündelik hayattaki kalıpların dışında sunduğu mekânsal ifadelerle kendi heterotopyasını yaratmaktadır. Foucault'nun (2005) da bahsettiği üzere, heterotopyanın mutlak ve evrensel bir formu yoksa teatral mekânın da mutlak bir formu yoktur. Çünkü teatral mekân, mimardan yönetmene ve son aşamada da tasarımcıya kadar uzanan bir hayal dünyasının içinden doğar. Her oyunun, her sahnenin sunumu farklıdır. Tek bir oyunun sahnedeki görüntüleri bile farklı kişilerin ellerinden farklı sonuçlarla ortaya konulur. Tiyatroda mekân, yerini akılcı ilişkilerden yoksun yerlerin oluşturduğu alanlara bırakır (Menteşe, 1994).

Üçüncü ilkeye göre, teatral mekânın dikdörtgeni üzerinden geçirdiği bir dizi farklı mekân ve bunları oluşturan her öge, bir ifadeye hizmet etmektedir. Her biri, gündelik yaşamda yansımaları görülen ama gerçek olmadığı da bilinen birer göstergedir. Oyunculuğa, mizansene, dekora, kostüme, ışığa, müziğe, dansa ve oyunun diğer unsurlarına ilişkin göstergeler; seyirciye iletmek istenen düşünce doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilerek kullanılırlar (Aybar, 2003).

Heterotopiyaların işlev görme biçimlerinin tarihsel olarak farklılık arz edebileceği üzerine kurulan ikinci ilke, bir önceki bölümde anlatılan teatral mekânın geçirdiği değişiklikleri de ifade etmektedir aslında. Foucault bu tarihselliği şu sözlerle açıklamıştır;

“ikinci ilke, bir toplumun, tarih boyunca, var olan ve olmaya devam eden bir heterotopyayı çok farklı biçimde işletebileceğidir; gerçekten de,...aynı heterotopya, içinde bulunduğu kültürün eşzamanlılığına göre, şu ya da bu işlevi edinebilir.” (Foucault, 2005; 297)

Antik Yunan'dan günümüze tiyatro mekânı da, döneminin sosyal, politik ya da teknolojik gelişmelerinden en çok etkilenen ve kendini sürekli yenileyen sanat mekânlarından biridir. İlk olarak ahşap kaplanmış bayırlara oturarak oluşturulan tiyatro mekânında, zamanla taş malzeme kullanılmaya başlanmış, uzun yıllar üzeri açıkken, daha sonra kapalı bir yapıya dönüşmüştür. Sahne mekânı da, tiyatro terminolojisinden anlatılacak olursa, arena sahneden, çerçeve sahneye, günümüzde ise boş bir kutudan ibaret olan deneme sahnesine kadar büyük bir değişim geçirmiştir. Tiyatro, tarih içerisinde burjuvazinin zenginliğini sergileme alanı olarak kullanıldığı gibi, halkın başkaldırısını ifade ettiği mekânlar olarak da kullanılmıştır. Sıradan, herkesimden insanın katıldığı gündelik bir olay iken, yenilikçi arayışlarla

alternatif bir sanat anlayışına dönüşmüştür. Localı, görkemli tiyatro binaları günümüzde yerini kamusal alana, hatta apartman dairelerine bırakmıştır.

Tiyatro yapılarının geçirdiği değişimin en büyük yardımcısı olan mimarlık ile tiyatronun arasındaki en büyük bağ ise *hafızadır*. Ancak aralarındaki fark, mimarlık, tiyatro yapılarını nasıl unutmamak için yapıyorsa, o yapıların içinde sergilenen oyunlar da unutmak için yapılmaktadır (Url-10). Hem tarihsel süreçte geçirdiği değişimlerle, hem de mimarlık ile olan bu hafıza bağına bakıldığında tiyatro mekânı, ikinci ilkede bahsedildiği üzere heterotopik bir mekândır.

Zamanın biriktirilmesi ile oluşan kütüphane ve müze heterotopyalarına karşılık, zamanın en hızlı tüketildiği mekânlardan olan teatral mekânlar, heterotopyanın başka bir ilkesini daha içlerinde barındırmaktadırlar. Foucault'nun ifadesi ile dördüncü ilkeye göre “insanlar geleneksel zamanlarıyla bir tür mutlak kopma içinde olduklarında heterotopyalar işlemeye başlar” (Foucault, 2005; 299). Tiyatroda da, şimdiki zamanda, belirli sürelerde, geçmiş, şimdi ve geleceği birlikte seyirciye hissettirebilmeye çalışan teatral mekânlar, zamanın en iç içe geçtiği mekânlar olarak gösterilebilirler. Yani tiyatrodaki *mutlak* bir şimdiki zamandan kopuş söz konusudur.

Hikâyenin geçtiği zamanın ifadesinden başka, yönetmenler oyun içerisinde, zamanda ileri geri sıçramalar yaparak, zaman akışını hızlandırarak ya da yavaşlatarak, mekânda gerçeğin yalnızca belli bir yönünü öne çıkararak ya da mantık dışı mekân kurgulamaları yaparak oyunun iletisinin daha anlamlı ve etkileyici olmasına çalışırlar (Şener, 2008). Böylece, tiyatronun, oyuncunun, seyircinin, yönetmenin, dekorun vs. varlığı ile gerçek, oluşturulan hayali mekân ile de gerçek üstü mekânlar sahnede üst üste bulunurlar.

Sahnelemedeki tüm bu tasarım özgürlüklerine rağmen, tiyatro yapmak ve tiyatro izlemek belli ritüellere tabidir. Foucault'nun çoğunlukla üzerinde durduğu iktidar kavramı tiyatrodaki kendini göstermektedir. Devlete ya da belediyelere bağlı tiyatroların belli denetimlerden geçtiği, özerk tiyatroların ise daha özgür olduğu söylenebilse de, tiyatroya katılım daima belli kurallara bağlıdır. En basit yaklaşımla, genel olarak tiyatrodaki oyun izleyebilmek için bilet alınması gerekmektedir. Oyun sırasında her şey canlı olarak süregeldiği için dikkat dağıtabilecek her şeyden kaçınılmalıdır. Oyun başladıktan sonra oyuna seyirci alınmaması da tiyatronun

ritüellerinden biridir. Foucault'nun beşinci ilke olarak bahsettiği bu özellik metinde şu şekilde ifade edilmektedir;

“Heterotopyalar her zaman bir açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu, heterotopyaları hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar. Heterotopik bir mevkiye bir değirmene girilir gibi girilmez. Belli bir izinle ve belirli davranışları yerine getirdikten sonra girilebilir.”
(Foucault, 2005; 300)

Heterotopyalar gibi teatral mekânlar da var oluşunu, iktidardan başlayıp, yönetmene kadar uzanan bir dizi kurgulayıcıya borçludur. Başından sonuna kadar etkisi altında olmalarına rağmen, tek tip ve mutlak değildir. Her teatral mekân, tüm bu gözler arasında kendi farklılığını yaratır, kendi gösteri mekânını oluşturur. Kendi gösteri mekânı ile beraber tüm tiyatro mekânını, hatta seyirciyi ve oyuncuyu da değiştirir. Çerçeve sahneden arena sahneye geçişte olduğu gibi büyük değişimler ile, kendini kapalı kapılar arasından kopararak, radikal mekânlara, sokaklara ve kamusal alanlara açılır.

Tiyatronun özerkliğini sağladığı, özgürlük mekânları yarattığı, kendisi ile beraber seyircisini de değiştirdiği birçok örnek verilebilmektedir. Ancak bunlardan en etkili olanı 1983 yılında İngiltere’de, Ezilenlerin Tiyatrosu’nun bir pratiği olan Forum Tiyatrosu yönteminin hapishane koşullarına uyarlanması oldu. İngiliz emperyalizmine karşı PIRA (Geçici İrlanda Cumhuriyet Ordusu) militanlarının, hapishanelerdeki örgütsüz ve bilinçsiz insanları bir şekilde siyasallaştırmak ve harekete katılmalarını sağlamak için kullandıkları bu yöntem, militanlar ve diğer İrlandalılar arasında sadece bir eğitim ve bilinçlendirme ilişkisi kurmakla kalmamış, bunun ötesinde bir dayanışma ağı da kurulmasını sağlamıştır (Buğlalılar, 2009). Hapishanelerde yaşanan tüm bu gelişmeler hem tutukluların, sorgulayan ve düşünen bireylere dönüşmesini sağlamış, hem de Kuzey İrlanda’da o dönemde yapılan tiyatro çalışmalarının birçoğunu etkileyerek onlara yön vermiştir. Günümüzde halen Filistin’de de (Şekil: 3.26) kendini göstermekte olan bu tiyatro yaklaşımı, bir çok gencin bilinçlenmesini, çatışmalara, hapishanelere yönelmesine engel olmayı, dünyaya seslerini duyurmayı amaçlamaktadır.



Şekil 3.26 : Ezilenlerin Tiyatrosu Festivali afişi, Filistin, Nisan, 2009

Her nerede ve hangi koşullarda olursa olsun, heterotopik mekân kimsenin sonsuza kadar kalmak isteyebileceği ya da kalabileceği bir mekân değildir. Tiyatroda da durum bu şekildedir. Tüm bu bahsedilen ışıltılı dünya, tasarımlar, ışıklar, dekorlar ve replikler yalnızca belirli bir süre içinde tüketicisine, seyircisine sunulur. Bu süre içerisinde, sahnede verilmek istenenin seyirci tarafından alınması beklenir. Bu alışveriş, çeşitli mekânsal ve metinsel yöntemlerle, seyirciye nerede olduklarının bilincinde olmalarını sağlayarak olabileceği gibi, bir hayal dünyasından çıktıklarını düşündürterek de olabilir. Tiyatro da heterotopya gibi, gerçek mekânı-zamanı anlık bir hızla yakalar, seyirciyi bir an için aydınlatır ve sonra tüm ışıklar söner.

Tiyatronun heterotopik mekân olarak işlevi, pek çok mekânı iç içe, üs üste bulundurabildiği ya da bilindik zaman algısından bir tür kopma yarattığı anda işlemeye başlar. Diğer heterotopik mekânlar gibi karmaşık, belirsiz ve iktidar ilişkilerini bozucu unsurlar içermektedirler. Ayrıca, tiyatronun özündeki özgürlükçü ve karşıt duruşlar, teatral mekânın, özgürlük mekânlarına yani heterotopyalara dönüşmesini sağlamaktadırlar.

Özetle teatral mekânlar, zamanın askıya alındığı, zamanları ve mekânları birbirlerine karıştırılmış bir dizi uyumsuz yeri içinde barındıran, özgürlükçü, gerçek mekândan farklı ve anormalliği yansıtan heterotopik yerlerdir. Kendisi ile beraber, içerdiği tüm mekânlara yeni anlamlar katar, oyuncusundan seyircisine içerdiği tüm bireyleri kendi ile beraber farklılaştırarak, varlığını belirginleştirir.

Teatral mekânı, Foucault'nun, ütopya ve heterotopya arasında karma bir deneyim olarak gördüğü *ayna* eğretilmesi üzerinden de ifade etmek mümkündür. Çünkü O'na göre ayna, kişinin kendi içine geri dönebilmesi için bir araçtır.

“Ayna, sonuçta, bir ütopya; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde gerçekdışı bir mekânda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde, kendi görünürlüğümü bana veren: Ayna ütopyası. Fakat gerçekten var olduğu ölçüde ve benim bulunduğum yerde bir tür geri dönüş etkisine sahip olduğu ölçüde, ayna aynı zamanda bir heterotopyadır; kendimi orada gördüğümünden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim.” (Foucault, 2005; 295)

Kişinin aynada kendini izlerken hem gerçekte hem de aynanın içindeki sanal dünyada işgal ettiği mekânın farkına vardığı noktada, ayna heterotopya gibi işlemeye başlar. Nalçaoğlu (2002), aynanın, *Başka Mekânlara Dair* adlı metinde, figüratif anlatımın basit bir mecazı ya da betimlemeyi güçlendirici bir katkı olarak görülmesinin yanlış olacağını söyler. Ayna karşısındaki monoloğun, öznenin kendi yarattığı karşısındaki ile ikili ilişkisi olarak görülmesi gerektiğini ve aynanın Foucault'da *öznenin inşasını* işaret eden özgül bir anlam taşıdığını belirtir.

Heterotopik bir mekân olarak ayna eğretilmesi, varlık ve mekânı ilişkilendiren bir deneyim alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynanın yarattığı özne ve dünya arasındaki mesafe ya da boşluk, kişiye hem burada hem de orada olmanın imkânsızlığını fark ettirir, kendini bir diğer kişi - öteki olarak görebilmesini sağlar.

Tiyatro da, nasıl ayna, maddi varlığı ile gerçek, görüntüde açılan mekânla da gerçek dışı ise, teatral mekânda yarattığı gerçek üstü mekânları ve içinde bulunan gerçek mekânları ile seyircileri için bir aynayı ifade etmektedir. Tiyatro seyirciye, kendini bulması için fırsat tanır. Yarattığı dünyada, seyirciden, olmadığı bir mekânda, kurgusal zamanlar eşliğinde sonuçlar çıkarmasını bekler. Seyirci kendini, kendi ile ötekileştirerek, içinde olmadığına emin olduğu bir yerde bulunduğunu varsayar. Gerçek mekânla, gerçek dışı mekân arasındaki fark anlaşılmaz olur.

Tiyatro tarihinde seyircinin sahnedeki kişi ile kendisini özdeşleştirmesini sağlamaya çalışan birçok yönetmen olduğu gibi, bunun tam tersini iddia ederek, seyirci de bir yabancılaştırma ve ötekilik yaratmaya çalışan yönetmenler de olmuştur.

Bu durumun en önemli örneklerinden biri Brecht'in *Yabancılaştırma* kavramıdır. Bu kavram, seyirciyi oyundan zaman zaman uzaklaştırarak onun düşünmesini sağlamayı

hedefler. Sahnelemede bütün teknik öğeler, yabancılaştırmaya hizmet eder. Brecht, dekorun hazırlanmasında kullandığı ışıldakların, çalgıların, maskelerin, duvarların açıkça gösterilmesini ister. Özellikle sahne aydınlatmasında kullanılan ışıldakların seyirciye gösterilmesi önemlidir. Çünkü böylece istenmeyen yanılsamaların oluşması engellenir (Brecht,1994). Seyirci yalnızca kendi yarattığı yansıma ile sonuca varabilecektir.

Tiyatro da ayna etkisini yaratmanın peşinde olan bir diğer teatral çalışma ise dördüncü duvar fikridir. Dördüncü duvar, yabancılaştırmamanın aksine seyircinin değil, oyuncunun algısı üzerine yoğunlaşır. Seyirci ve oyuncular arasında yarattığı (önceki başlıkta anlatılan) keskin sınırlarla da panoptik bir mekân algısı oluşturmakta seyircileri sahneyi gözetleyen mercilere dönüştürmekte, bu yönüyle de ayrıca bir heterotopya yaratmaktadır.

Oyuncu ile seyircinin soyutlandığı dördüncü duvar fikri ile tiyatro, her ne kadar heterotopik mekânlar olarak algılanabilse de seyirci ve oyuncunun bu kadar keskin ayrımları tiyatronun günümüzde geldiği noktada doğru görülmemektedir. Seyircinin sergilenen oyundan soyut bir şekilde yalnızca kendi algısı ile çıkarımlarda bulunmasının yerine, hem reel hem de mecazi anlamda oyunun içine girerek çıkarımlarda bulunması, yazarın ya da yönetmenin, aktarmak istediklerini doğru ifade edebilmesi için önemlidir.

Sahne ve seyirci ilişkisi bir önceki başlıkta anlatıldığı üzere her zaman tiyatronun esas problemlerinden olmuştur. Teatral mekânın vazgeçilmezi olan sahne ve üzerindikiler, kendilerine bitişik, yamayan veya karşıt, bütün diğer karşı-yerleri çeperinde toplamaya ve onlarla kurduğu ilişkilerle, anlamlı bir çatışmaya taraf olmaya çalışırlar. Bu bağlamda heterotopik bir mekân olarak teatral mekân da, ancak bir başkası ile kurduğu ilişkinin yoğunluğunca kendisini var edebilir; dolayısıyla, karşı-yer, bir başka yerle mevcuttur. Tıpkı ötekinin mekânsallaşmasının başka mekânsallaşmalara gereksinim duyduğu gibi, sahnenin heterotopik bir mekân olarak algısı da seyircinin (ötekinin) varlığına gereksinim duyar (Sargın, 2004).

Sahne ziyaret edilmediği sürece dilsizdir. Bu nedenle seyretme, seyrettirme, seyirlik kılma, bakan ve bakılan olma arasındaki gelgitli iktidar, teatral mekânın vazgeçilmezidir. Teatral mekânda var olmak, algılamak ya da algılanmaktan geçmekte, bu varoluş ötekinin yabancılaştırıcı bakışı tarafından kontrol edilmeyi

beraberinde getirmektedir (Erkan, 2005). Teatral mekânı heterotopik yapan en önemli eylemlerden biri gözetle(n)mektir. Seyretme ve seyredilen olma arasındaki iktidar mücadelesi gözetleme eylemini devreye sokar. Sahnedeki birey gözetlenir, bunu bilir ancak gözetlemeye karşı kayıtsızdır. Sahne üzerindeki her şey, gözetlendiğinin farkında olmak ve bunu içselleştirerek, panoptizmde olduğu üzere kendi otokontrolünü yaratmak zorundadır.

Tarih boyunca tiyatrodaki reforma giden tüm tiyatro adamları, yeniliklerine seyirciyi de dahil etmişlerdir. Grotowski (2002; 34), “Yoksul Tiyatroya Doğru” isimli kitabında, tüm yoksullaşma çabalarına karşın “tiyatro seyircisiz var olabilir mi? Olayı gösteriye dönüştürmek için en azından bir seyirciye ihtiyaç vardır. Dolayısı ile tiyatroyu oyuncu ve seyirci arasında gerçekleşen şey olarak tanımlayabiliriz. Bütün öbür öğeler birer eklemidir” demiştir.

Tiyatro hayatın aynasıdır klişesinden yola çıkıldığında da, birçok yönetmenin, sahnesinde gündelik yaşamın yansımalarını görmek istediği, seyircide kendini o mekânda dolaşıyormuş hissini yaratmak istediği ile karşılaşılır. Bu yönetmenler Brecht’in ortaya attığı yabancılaştırma kavramının aksine, oyunu izleyen seyircinin sahnede yaşananlarla kendini özdeşleştirmesini, adeta oyunu yaşıyormuş hissine kapılmasını istemişlerdir. Hatta bir çoğu bu durumu daha sorunlu bir hale getirerek, tiyatronun yalnızca sahnede hayatın aynası olmadığını, neredeyse tüm dünyanın bir sahne olduğu fikrini ortaya atmışlardır. Bu konuda en çok bilineni ise Shakespeare (2000) 'in Hamlet adlı eserinden Jacques'ın aşağıdaki tiradıdır.

“bütün dünya bir oyun sahnesidir...
kadın, erkek bütün insanlar da sadece oyuncular.
her birinin çıkış zamanları vardır.”

Nasıl heterotopya sürekli üretim halindeki yenilikçi anlayışın peşinde koşmaktaysa, teatral mekân da kendi içinde, tek ve mutlak bir heterotopyanın varlığını reddeder. Günümüzde de, iletişimin yenilendiği, sosyal formların dönüşmesini sağlayan, karmaşık ve sorgulayıcı unsurları bünyesinden barındıran, çalışma çerçevesinde teatral mekânlar örneğinde ele alınmış heterotopik mekânlar, tiyatro salonlarının dışında, toplum içerisinde kendini, sokakta, kahvehanede, barlarda ve kamusal alanlarda da göstermektedirler. Birçok küçük tiyatro grubu kendilerini ifade edebilmek, alternatif bir duruş sergileyebilmek adına, sokaklarda, barlarda ya da apartman dairelerinde, direnen oyunlarını sergilemektedirler.

Önceki başlıklarda ve yukarıdaki örneklerde olduğu gibi tiyatronun ve onu var eden teatral mekânın, mekânsal ve dramaturjik yaklaşımları, kaygıları onu düşünen, sorunlu bir alana çekmektedir. Kendi içine çekilen, kendi dilini ve sözünü söylemeye çalışan tiyatro, dikkat çekmeye çalışmasının, seyircisini kendine çekmesinin yanında iktidar tarafından da *öteki* olarak görülmeye başlamaktadır. Tarihte devrimin bir aracı olarak da kullanılan tiyatro yalnızca günümüzde değil her çağda kendini baskı altında bulmuş, iktidarların ve yandaşlarının tepkilerine maruz kalmıştır. Ülkemizde 1970’deki Dram Sahnesi yangınında olduğu gibi, tiyatro toplum için sorun haline getirilmiş, ötekileştirilmeye çalışılmıştır. Yakın tarihimizdeki örneklerden, 2009 yılında Kumbaracı 50 sahnesinde oynanacak olan Özen Yula’nın “Yala Ama Yutma” isimli pornografik oyunu gereksiz birkaç bahane ile iptal ettirilmiş ve tepki görmüştür. Benzer bir şekilde, Şehir Tiyatroları’nda yukarıdakilerin panoptik göz misali, birçok oyunun metinlerine müdahale ederek, sansür uygulamaları da bu duruma iyi birer örnektirler.

Bu bağlamda, mekânsal düzensizlikler temelinde, başka (*öteki*) anlam ve değer boyutlarını sahnede ve metinde bir araya getiren teatral mekâna bakıldığında, hem seyirci ve oyuncu arasındaki kesintili ve sorunlu ilişki anlamında, hem de dışarıya tüm kapılarını kapatan dışlama mekanizmalarıyla bir heterotopyaya dönüştüğü görülmektedir (Adal, 2004).

Heterotopyanın teatral mekândaki yansımalarının, sorunlu ilişkilerinin sahnede canlandırılması, biraradalıklarının sağlanması ve seyircide istenilen etkiyi hissettirmesi aşamasında ise tasarımcılara büyük görev düşmektedir. Alternatif tiyatro akımlarının yeni yeni ortaya atılmaya başladığı süreçlerde bu görev, yazara ve hatta yazarlığı da yapan yönetmene düşmüştür. Meyerhold’un konstrüktivist sahnesinde, aykırı duruşu, üst üste dekorları ve kullandığı simgesel öğelerle yarattığı heterotopyanın benzeri, günümüzde sahnede görülmek istendiğinde sahne tasarımcısının yanısıra mimardan ve mimarının getirilerinden faydalanılacağı aşîkardır.

Mimaride mekân nasıl aktif ve katılımcı ise, ortamda bulunan yaşamsallıkları nasıl birbirine bağlıyor ise, teatral mekânda da aranan aslında, seyircilerin kendileri, oyuncular ve sahne üzerinde sergilenen olaylar ile arasındaki etkileşimin, tiyatro binasına adım atıldığı andan itibaren hissettirilmeye başlanmasıdır.

Öznenin kendini ve ötekini algılaması, heterotopik bir mekân olan teatral mekânda da sosyal bir düzenleme ile gerçekleşir. Mimari bir yapı olan tiyatro ve içerdiklerinin, dışlananların içeriye davet edildiği bir sosyal bir düzenleme ile gerçekleştirilmesinde ise mimara görev düşmektedir.

Bir mekânın mimar tarafından tasarlanması sürecinde mekânın mutlak mekân olarak görülmeye başlanması kaçınılmazdır. Ancak teatral mekân gibi heterotopik mekânların tasarlanmasında çoğu zaman yaşanılacak mekânın yanısıra yaşamın da tasarlanması gerekebilmektedir. Mimar da, bunu yaparken keşfetmekten ziyade farkedilmenin sonucu olan heterotopyanın teatral mekân üzerindeki (yukarıda detaylı olarak bahsedilen) etkilerini, sezgilerini dışarıda bırakmadan mutlaka göz önünde bulundurmalıdır. Sosyal bir kavram olan heterotopyanın net bir şekilde okunabildiği teatral mekânlar, içerdikleri diyalogların etkileşimleri, seyirci ve oyuncuların çatışmaları ve tiyatronun güçlerin karşısındaki direnişi ile mimarın sezgilerine ve tasarımlarına yön vermektedirler.

Teatral mekânın en önemli parçası olan gösteri mekânının tasarımı ise yapının hangi amaçlarla, hangi yaklaşımlarla kullanılacağı, yönetmenin yaklaşımı, benimsediği tarzı, mimar tarafından mutlaka dikkate alınmalıdır.

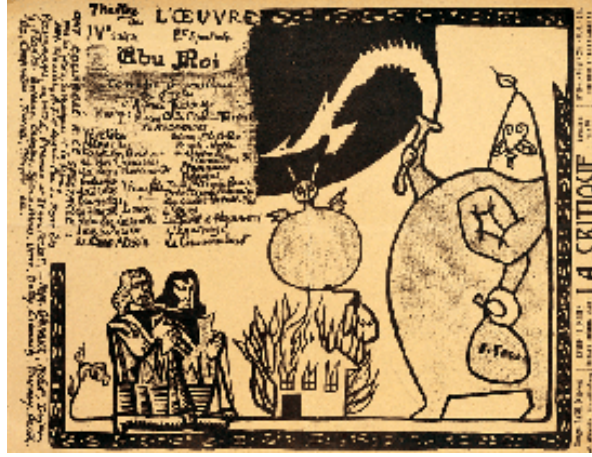
Bir sonraki bölümde de mekânın oluşumunda mimarın asla göz ardı edemeyeceği yaklaşımlardan biri olan Uyumsuz Tiyatro bu bağlamda ele alınacaktır. Heterotopik bir mekân olarak tiyatro sahnesi başlığını taşıyan bu çalışma içerisinde tiyatronun problemli çocuğu olarak da gösterilen, seyircisinden oyuncusuna ve mekânsal kaygılarına kadar tiyatroya dair ne varsa sorgulayarak iki taraf içinde sorunlu bir ilişki kurgulayan Uyumsuz Tiyatro, buraya kadar ifade edilen tüm kavramlar ışığında heterotopik bir teatrallik olarak okunmaya çalışılacaktır.

4. UYUMSUZ TİYATRO

Ortaya çıktığı günden beri, kalıpların karşısında olma, alışılmış ve yaşanmakta olan düzeni yerme, mantık sınırlarını tanımayan oyunlar ortaya koyma gibi bir yol benimseyen Uyumsuz Tiyatro'nun tiyatro akımları içerisinde yeri, heterotopyanın mekân yaklaşımları arasında durduğu yere benzemektedir. Ait oldukları ana başlığın içinde, kendi yaptığını ve kendi doğruluğunu da eleştiren yapısıyla, heterotopik mekânın en uygun şekilde incelenebileceği teatral mekânlar, Uyumsuz Tiyatro yazarlarının kurgularındaki mekânlar olarak gösterilebilir. Çalışmanın bu bölümünde de Uyumsuz Tiyatro çerçevesinde eserler vermiş olan yazarlar arasından seçilen yazarlar ve oyunları, bu mekânsal çerçevede hem teatral hem de dramaturjik olarak ifade edilmeye çalışılacaktır.

Heterotopik mekânın hakim olduğu kaos ortamı ve zaman-mekân bazında üst üste binmişlik, Uyumsuz Tiyatro'nun doğuşundan itibaren yaratılmaya, canlandırılmaya çalışılan mekanlarda göze çarpmaktadır. Birinci dünya savaşı ile birlikte başlayan bunalım ve çaresizlik ortamı, birçok yeni tiyatro akımının filizlenmesine sebep olmuş, bu akımlar arasında yer alan Uyumsuz Tiyatro da yabancılaşan, ötekileşmiş, yalnızlaşmış insanı anlatmaya başlamıştır.

Savaş, özellikle Avrupa'da kültürel ve geleneksel değerleri altüst etmişken, bu umutsuzluk ortamı, modern sanat akımlarının getirdiği yeniliklerle birlikte, sanatta yeni bir karşı duruşun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu bağlamda ortaya çıkan Dadaizm, fütürizm, gerçeküstücülük gibi sanat akımları bu dönemde altın çağlarını yaşamışlardır. 1896 yılında sahnelenen Alfred Jarry'nin "Kral Übü"sü (Şekil: 4.1) o dönemde ortaya çıkan alternatif diğer akımlar gibi yoğun bir tepki çekmiş, bütün iddiası burjuva seyirciyi sarsmak, rahatsız etmek olması ile de tiyatro tarihçileri tarafından Uyumsuz Tiyatro'nun tohumlarının atıldığı yapıt olarak gösterilmiştir (Akıncı, 2008).



Şekil 4.1 : Alfred Jarry tarafından hazırlanan Kral Übü oyununun afişi, 1986

Uyumsuz Tiyatro'nun asıl varlığını ortaya koyması ise, İkinci Dünya Savaşı sırasında insanların içine düştüğü saçmalıkların, boşuna çabaların ve bekleyişlerin acısından kaynaklanan umutsuzluğun, yeni umut kaynağı olarak görülmesi ile olmuştur. Savaşın getirdiği korku ve güvensizliğin ardından oluşan bunalım ve boşunalık duygusunu ifade etmeye çalışmışlardır. Savaş sonrası 20. yy'da kendini belli etmeye başlayan sanayileşmenin de Uyumsuz Tiyatro'nun ortaya çıkışında etkisi olmuştur (Esslin, 1999). Sanayileşme ile endüstri merkezlerinde yaşamaya başlayan, yapay bir ortama itilen ve yalnızlaşan insanlar da Uyumsuz Tiyatro'yu yönlendirmişlerdir.

O dönemde eser veren Uyumsuz Tiyatro yazarlarının birçoğu, ana dilleri farklı dahi olsa, 1789 aydınlanma devriminin, Uyumsuz Tiyatro'nun ve varoluşçu felsefenin ilk doğduğu yerin Fransa olmasının etkisi ile Fransızca eserler vermişlerdir (Akıncı, 2008).

Bu akımın öncüleri, teatral anlamda da, geleneksel tiyatronun mantıksal ve duygusal bir şekilde, yazarın hayal gücüyle kurguladığı ve uydurduğu bir macerayı sunmasından ibaret olduğunu vurgular ve tiyatro oyununu aldatıcı bir yapıt olarak gördüklerini belirtirler. İyi yapılandırılmış mantıksal olarak anlaşılması kolay, dramatik kahramanlar tarafından oynanan bir oyun içeren bu tür geleneksel klasik tiyatro anlayışını yapıtlarında eleştirirler ve karşı çıkarlar. Onlara göre tiyatro yapıtı bir aldatmaca olmalıdır ve bu çerçevede, oyunlarında geleneksel tiyatrodaki tutarsız kahramanların temsil ettiği bu aldatmacayı reddeder, geçersizliğini sergiler ve gülünç hale getirirler (Boyacıoğlu, 2004).

20 yy'da, geleneksel tiyatronun biçimlerine ve kurallarına karşı duran, absürd tiyatro, saçma tiyatrosu, anti-tiyatro gibi adlarla da söylenen Uyumsuzluk Tiyatrosu ilk olarak, Albert Camus'nun, "Le Mythe de Sisyphe (Sisyphe Efsanesi, 1942)" yapıtında kendini göstermiştir. Bu yapıttaki insanın durumunun temelde saçma ve amaçtan yoksun olduğu görüşüne katılan bazı Avrupalı ve Amerikalı oyun yazarları da 1950'lerde ve 1960'ların başında bu anlayışın peşinden gitmişlerdir (Esslin, 1999).

İlk defa *Absürd Tiyatro* terimini ortaya atmış olan Martin Esslin (1999), aynı isimle yayınladığı kitabında, bu tiyatronun temel özelliklerini şu maddeler halinde özetler;

- İletişimsizlik
- Yabancılaşma
- İnsansızlaşma
- Gerçeğin yerinden oynatılması
- Gerçeği parçalamak, gerçeğe ayna değil de prizma tutmak.
- Karşı-tiyatro, karşı-oyun, karşı-kahraman
- Sahnenin somut görüntü dili
- Grotesk ve kara güldürü
- Sanatlı uyumsuzluk

Türk Dil Kurumu'na göre, *Uyumsuz*, "1.uyumu olmayan, ahenksiz, imtizaçsız. 2.eş zamanlı olmayan, başlama ve bitme anları başka olan (olaylar), asenkron" olarak açıklanmaktadır. Uyumsuz Tiyatro ise insan durumunun saçmalığının verdiği metafizik acının dramı olarak tanımlanmaktadır (Esslin, 1999).

Uyumsuz Tiyatro, ortaya çıkışından beri bütün kalıplara karşı çıkan, alışılmış ve yaşanmakta olan düzeni yeren, mantık sınırlarını tanımayan oyunlar ortaya koymuştur. Epik tiyatrodaki olduğu gibi belirli ortak ilke ve kurallarla doldurulmayan bu akım içinde Beckett, Ionesco, Pinter, Tardieu, Genet vs. yazarlar uyumsuz denilen mantığa değişik açı ve biçimlerle yaklaşmışlardır (İpşiroğlu, 1996). Hemen hepsi, insanlığın içine düştüğü veya insanlığın doğuştan içinde olan anlamsız ve mantık dışı varoluş çabasını ironik bir biçimde işlemişlerdir.

Amaçlarından biri *saçmanın*, sanatın kendine özgü uyumu içinde tanınmasını sağlamak olan Uyumsuz Tiyatro'da verilen eserlerde başlıca konuları, insan yapısındaki uyumsuzluk, yabancılaşma, kuşku ve korku duyma, iletişimsizlik vb. gibi duygular oluşturmuştur. Bu nedenle günümüzde ölüme, boşuna yaşamaya, tüm

aldatmacalara, korku ve güvensizlik uyandıran gizli düzenlere karşı sanatın protesto çığığı olarak görölmektedir.

4.1 Uyumsuz Tiyatroda Olay ve Mekân Kurgusu

“Kimi kez senin kim olduğunu veya bana nasıl göröndüğünü anlayabildiğimi sanıyorum, ama bu bir rastlantı, görene de görölene de özğü iki yanlı bir rastlantı. Yaşamımız bu bile bile oluşturduğumuz rastlantıların sürmesine bağılı. Senin kim olduğun ya da bana nasıl göröndüğün öyle baş döndürücü bir hızla değışıyor ki, izleyemiyorum.” Harold Pinter (Akıncı, 2008)

Dadacılık, Gerçeküstücölük gibi çağdaş sanat akımlarından etkilenen, Varoluşçuluk felsefesinden yararlanan Uyumsuz Tiyatro’nun önde gelen yazarları arasında Eugéne Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Türkiye’den de Memet Baydur’un isimlerini saymak mümkündür (Akıncı, 2008). Her ne kadar kendileri Uyumsuz Tiyatro yazarı olduklarını kabul etmeseler de, birbirinden farklı anlayış ve üsluptaki bu yazarları Uyumsuz Tiyatro başlığı altında birleştiren, metinlerinde insanları gerçek hayatta olduğı gibi yalın, köksüz, anlamsız ve değerlerden yoksun olarak ele almalarıdır.

Uyumsuz Tiyatro metinlerine bakıldığında, sonuca bağlanmayacak diyalogların varlığı görölür. Ancak diyalog olarak yazılan bu konuşmalar bir önceki cümleyi karşılayacak şekilde hazırlanmamıştır. Yani diyaloglarda neden-sonuç ilişkisinden pek az söz edilebilir. Söz - eylem karşıtlıklarından ve tekrarlardan çokça yararlanılarak, yaşamın anlamsızlığına vurgu yapılmaya çalışılır (Kurt, 2009). Tekrarlardaki amaç, günümüz insanının zamanla birer kuklaya dönüşerek mekanikleşmesini göstermektir. Sahne dilini içi boş konuşmalar halinde çevirerek, söz – eylem karşıtlığına vurgu yapmak ve bu sayede insanlar arasındaki iletişim problemlerine dikkat çekmek de Uyumsuz Tiyatro’nun problemlerinden biridir.

Uyumsuz Tiyatro’nun oyun ve olay kurgularında geleneksel tiyatrodan olabildiğince uzak durulmuştur. Geleneksel tiyatrodaki olduğı gibi, alışlagelmiş anlamda dramatik eyleme pek az rastlanmaktadır. Sahne üzerindeki bütün abartılı hareketlere karşın, bu oyunlarda karakterlerin varoluşlarını değıştirecek hiçbir şey olmaz. Oyunlardaki dil çoğunlukla bozuktur. Klişeler, sözcük oyunları, yinelemeler ve ilgisiz konuşmalar bu tarzın vazgeçilmez öğeleridir (Boyacıoğlu, 2004).

Uyumsuz Tiyatro'nun en önemli farklılıklarından biri de (amaç birçok tiyatro anlayışı gibi seyirciyi düşündürmek olsa da) verilmek istenen mesajın asla açıklanmaması ve seyircinin algısına bırakılmasıdır. Seyirci düşündürülürken tedirgin edilir, sahnede sergilenen oyunla şiddetli bir şekilde uyarılmaya çalışılır (Esslin, 1999). Yaratılan kahramanlar da, hayran olunacak, örnek alınacak kahramanlar değildir. Genellikle aciz ve düşkündürler.

Oyunlarda konu edilen olaylar, bazen yalnızca sözel saçmalık, bazen düşsel bir hikâye iken bazen de gündemin politik durumunun anlamsızlığı üzerine saçmalamaya dönüşebilmektedir.

Ele alınan konu ne olursa olsun, Uyumsuz Tiyatro'da en çok tercih edilen pekiştirme unsurlarından biri de çevrimselliktir. Bir oyunun bittikten sonra tekrar başlaması ya da başlar izlenimi vermesi anlamına gelen çevrimsellik ile yaşamın sürekli bir kısır döngü içinde devam ettiği vurgulanmak istenmektedir (Kurt, 2009). Oyun boyunca yaşanan tüm bu çevrimselliğin de etkisi ile iki saat boyunca sahnede bir oyun izlenmiş olsa da ana hatları olan bir oyun dizisinden söz edilemez.

Uyumsuz Tiyatro'da zaman ve mekân kurgusu da, olay kurgusu gibi klasikten uzak bir yol izler. Takvimlerin, saatlerin zamanının söz konusu olduğu doğrusal kronolojik anlatıma karşı çıkılır, buna karşılık tamamen zihinde cereyan eden zaman benimsenir. Sahnede cereyan edecek olaya uygun bir şekilde düzenlenmiş bir dekor reddedilir. Amaç, her seyircinin, imgelerden ve kendi gerçeğinden yola çıkarak olayı zihninde oluşturabilmesini sağlamaktır (Boyacıoğlu, 2004). Nasıl oyunlar tamamen kendileri hakkındaysa, mekânda da dış dünyaya göndermede bulunulmaz, her şey sahnede olup biter. Sahnedeki bütün görsel ve duyuşal öğeler en aza indirilmiştir. Karakterlerdeki iletişimsizlik ve yabancılaşma sahnedeki zaman ve mekânda da karşımıza çıkar. Bir oyunda, insanın iç dünyasını yansıtacak şekilde tasarlanan karmakarışık ve düzensiz bir dekor var iken, bir diğerinde evrensel bir mekân ifade eden boş bir sahne kullanılır. Bazen yaşadıkları yer dünya haritasında yer almaz, bazen de zaman, gerçek saat kavramları ile açıklanamaz (Kurt, 2009).

Uyumsuz tiyatrodaki geleneksel tiyatrodan farklı olarak kurgusal bir mekân tasarımına çok sık rastlanmaz. Sahne yapının içeriğiyle beraber bir bütün olarak mekânın kendisidir. Karakterler için sahne ya hiçbir yeri ifade eden ya da tüm dünyayı ifade eden bir mekân olarak öngörülür.

4.2 Örnekler Üzerinden Heterotopya Okuması

Uyumsuz Tiyatro'nun yukarıda teorik olarak bahsedilen özelliklerinden sonra, var olan bir metinde rastalanan heterotopyanın sahneye nasıl yansıtıldığı ve sahnelenmiş bir oyunda seyirciye nasıl ifade edilebildiği de çalışma içerisindeki ayrı bir sorunsaldır.

Bu başlık altında yapılacak incelemeler için örneklerin seçiminde, oyunun ve sahnenin seyirci de bıraktığı etkiler rol oynamıştır. Mekâna dair bir yaklaşım olarak görülen, aykırı - gerçek mekân ifadesinin, metinde okuyucuda yarattığı etkinin, sahne üzerinde seyircide de aynı etkiyi yaratması her zaman mümkün olmamaktadır. Aşağıda seçilen üç yazar-yönetmen ve oyunları bu kıstaslardaki başarılarıyla önemli bulunmuş, çalışmanın kapsamı dahilinde yazarların geçmiş yaşamları, diğer eserlerinin içerikleri ve hatta incelenecek oyunların dünya kamuoyunda yarattığı sarsıcı etkilerin de önemli olduğuna dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

4.2.1 Samuel Beckett ve Godot'yu Beklerken

1969 Nobel Edebiyat ödüllü, aslen İrlandalı olan Beckett¹⁷, 20.yy yazarları arasında üzerine en çok tartışılan isimlerden biri olmuştur. Bu çalışma içerisinde heterotopya kavramını en iyi ifade edebilecek olan yazar belki de Beckett'dır. Aşağıda kısaca bahsedilen yaşam öyküsünün de katkılarıyla, oyunlarında işlediği boşluk, yabancılaşma ve dışlanma kavramları ile bomboş bir sahneyi-mekânı heterotopik bir mekâna dönüştürebilmektedir. Beckett'ın neredeyse boş bir sahnede yarattığı çarpıcı oyunu Godot'u Beklerken de Uyumsuz Tiyatro'nun öncüsü olması, oynandığı dönemde yarattığı kargaşa ortamı nedenlerinin yanında hiçlik üzerinden birçok şeyi söyleyebilmesi ile de önemlidir.

Beckett'ın yaşamına bakıldığında, inançlı bir Protestan olmasının yanında kökten burjuva bir ailesinde, İrlanda tepelerinde keyifle büyüdüğü görülmektedir. Ancak onu bugünkü başarılarına getiren olaylar 1916 Paskalya Ayaklanması ile başlamıştır. Ayaklanma sırasında gördüğü kent merkezinin yakılması ve ardından babasının kaybı, zamanla onu insani acılar için kaygılanan bir gence dönüşmüştür. Herkesin onda beklediği üzere iyi bir eğitim almış ve bir süre öğretmenlik de yapmıştır. Öğretmenlikten istifa ederken henüz öğrenmediklerini başkalarına öğretemeyeceğini

¹⁷ Samuel Barclay Beckett, (d. 13 Nisan 1906, Dublin - ö. 22 Aralık 1989, Paris)

söylemiş, Dante hayranlığının izinden giderek kendi hikâyelerini yazmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında, Yahudi arkadaşlarının yaşadıklarına engel olabilmek amacıyla İrlanda’da değil, savaşın içerisinde bulunan Paris’te kalmayı tercih etmiş ve direnişin içinde yer almıştır. İşgal güçleri tarafından yakalanmamak için gündüzleri bir çiftlikte çalışmış, geceleri de deneysel bir romanı olan Watt’ı yazmıştır (Beckett Sergisi, 2010).

Yapıtlarına bakıldığında savaşa dair göndermeler çok az olsa da, savaşın Beckett’in hayal gücünü etkilediği yakın çevresi tarafından kabul edilmektedir. Savaş öncesi ağır bir dille, üçüncü şahıs ağzı ile yazılan metinleri, savaş sonrası yerini birinci şahıstan anlatılan ince bir üsluba bırakmıştır. Ayrıca, Varoluşçuluk felsefesine olan ilgisinin de etkisi ile yapıtlarını Fransızca yazmaya başlamıştır. Savaş sonrası yarattığı bu yeni üslubu ile tiyatrodaki devrim niteliğinde değişiklikler yapmış, modern insanın ızdırabını kara mizah yoluyla sade bir güzellik ve zamansız bir öngörü ile yakalamayı başarmıştır (Beckett, 2010).

1948 yılında düzyazı olmasın diye yazmaya başladığı “Godot’u Beklerken”, Beckett’in modern insanın ızdırabını yücelten eserlerinin arasında en önemli yeri almıştır. Eleştirmenler ve akademisyenlerce absürd tiyatro akımının kilometre taşı olarak değerlendirilen bu oyununa, Fransızcadan İngilizceye çevirirken iki perdelik *traji-komedi* alt başlığını eklemiştir. Böylece izleyicisini, oyun kişilerinin içinde bulunduğu durumun ve verdikleri tepkinin karışıklığını fark etmeye kışkırtmıştır.

Beckett, Godot’u Beklerken ile başladığı tiyatro hayatı boyunca, sahnede tiyatroyla ya da yazıyla ifade edilemeyecek olanı ifade etmeye soyunmuştur (Güçbilmez, 2003). Sahnede, tiyatrodaki ifade üretebilecek tüm teatral araçları kullanmaya çalışmış olsa da, yaptığı tüm çalışmalarla, tamamlanmış, eksiksiz bir anlatımın imkânsız olduğunu gösterir.

Godot’u Beklerken isimli oyunu, “yapacak hiçbir şey yoktur” cümlesi ile başlar ve bu başlangıçla imkânsız bir sonun başlangıcını ilan eder. Oyun, Estragon ve Vladimir adlı iki aylağın, iki gün boyunca dağlık bir bölgede, daha önce hiç tanışmadıkları Godot adlı kimseyi bekleyişini konu alır. Godot gelmez. Konuşacak konusu, gidecek yeri olmayan Estragon ve Vladimir ise kimi zaman bulundukları yeri ve zamanı bile unutarak, gitmeye bir türlü cesaret edemeyerek, neden beklediklerini bile bilmeden öylece beklemeye devam ederler.

Oyun boyunca karşılaşılan beş karakter vardır. Bunlar Estaragon ve Vladimir'in dışında bekleyişlerine katılan Pozzo (sahip) ve Lucky (uşak) ve çok az görünen Godot'dan haber getiren ulak çocuktur.

Oyunun başlangıcından itibaren bu bekleyiş her yere yayılır. Seyirciler salona alındığında karakterler sahnededir. Bu durum oyunun geneline hakim olan telaş ve bekleyişin en başından seyircilere de yansıtılmasını sağlar. Oyun boyunca hiçbir anlam içermeyen, tekrarlanan replikler, seyircide de aynı hiçlik duygusunu yaratarak, onların da karakterler ile beraber Vladimir'in aşağıdaki repliğinde olduğu üzere Godot'u beklemeye başlamasına neden olurlar.

“Vladimir: Evet, bu muazzam karışıklığın içinde açık seçik olan bir şey var: Godot'u bekliyoruz” (Beckett, 2000;104).

Tüm bu bekleme sırasında yaşanan karşılaşmalar ve sorgulamalar sırasında üretilen repliklerin pek bir mantığı yoktur. Absürd Tiyatro'nun genelinde hakim olan devamsızlık repliklere de hakimdir. Yalnızca, büyük bekleyiş sırasında zaman geçirmek üzere varlardır. Estragon'un sorgulama amaçlı konuşmaları da, kendi unutkanlığının yanı sıra oyunun yarattığı dağınıklık ve tutarsızlık sonucu daima cevapsız kalmaktadır.

Aristoteles'in tiyatrodaki katharsis¹⁸ anlayışının karşısında bir yazar olan Beckett'in bu oyununda üç birlik kuralının bir parodisi oynanmaktadır (Güçbilmez, 2003). Sahnede ne bir zaman, ne bir mekân ne de olay söz konusu olmadığından bunların bir birliği de kurulamamaktadır. Sahnedeki tek mekânsal öge bir ağaçtır. Beckett'in sahnede yarattığı bu boşluk, etkileyici bir oyun seyretmek hevesi ile tiyatroya gelen seyirciye vurulan ilk tokattır. Pastoral bir dekora sahip bu oyunda ağacın dışında sahnede mekânı anlatan diğer öğeler kır yolu ve gece ışığıdır (Şekil: 4.2, 4.3). Tasarlanmamış bir sahne, Beckett karakterlerine sahneyi tüm dünya ya da hiçbir yer gibi kullanma özgürlüğü verir.

Sahnenin alışıldık bir dekora sahip olmaması ilk başta dezavantaj gibi görünse de Beckett'in istediği şok etkiyi yaratır. İlk etapta seyircide anlama güçlüğü yaratan bu boşluk, oyundaki hiçlik ile birleşince, mekân içinde görülenler anlamlı bir bütünlük ifade etmez. Geleneksel anlatının sağladığı güvenlik duygusunun eksikliğinden

¹⁸ Aristo, katharsis hakkındaki düşüncesini, Poetica'da açıklarken, tiyatronun insana kendisini dışardan gösterdiği için arzuların arınmasını sağladığını söylemektedir.

dolayı, seyirciyi, belirsizliğin sıkıntısı ve gerilimi altına sokar. Bu gerilim arasında seyirci kendine komedi unsurları bulmaya çalışsa da gülmeye neden olan ilk durum anında kesilir ve yerini yeniden büyük bir boşluğa bırakıp, seyirciyi sorgulamaya zorlar. Rubin Rabinovitz (1992;10) bu durumu, “Beckett evreninde geleneksel uzam-zaman dünyasının hiç de bizim sandığımız gibi, güvenilir ve sağlam olmadığı hissettirilir” sözleri ile açıklar. Kısacası Beckett’ın birçok oyununda olduğu gibi, Godot’u Beklerken’den ayrılan seyircinin de hoş vakit geçirerek ayrıldığını söylemek zordur. Daha çok yoğun bir söz ve mimik bombardımanına uğramış, silkelenmiş ve biraz da hırpalanmışlardır.



Şekil 4.2 : Godot’u Beklerken (Waiting for Godot), Paris, 1952



Şekil 4.3 : Godot’u Beklerken (Waiting for Godot), Almanya, 1992

Beckett, “mekân”ı oyuncu için de sorunlu bir hale getirir. Sahnede meselesini anlatabilmek adına bant, ses kaydı, görüntü, ışık oyunları gibi öğeleri kullanmasına rağmen oyuncu iradesini, onun yerine kuklalar oynatabilecek kadar yadsır. Oyunlarında oyuncunun hareketlerini bile metin içerisinde vererek meselesini ortaya

koyduğu için birçok eleştirmen tarafından aykırı bulunmaktadır (Kutlu, 2007). Karakterler mekânın dışına çıkamazlar, sürekli sahnededirler. Beckett tarafından bir yeri terk etmenin varoluş sancılarını dindirmeyeceğini göstermek için sahneye hapsedilmiş gibidirler.

Nedensiz bir şekilde sürekli acelesi olan Pozzo ve kimi ve neyi beklediğini bilmeden sürekli bekleyiş halinde olan Vladimir ve Estragon ile oyun, gündelik hayattan bir insanlık durumu kesiti gibidir. Oyunda zamanla ilgili bilinen tek gerçek (ki o da şüpheli) oyunun iki günlük bir zaman diliminde geçmesidir. Ancak nerdeyse tamamında zaman sorunlu bir hal almaktadır. Metin içerisinde sıklıkla zamanı sorgulayan konuşmalar geçmekte, karakterler sürekli bekleme halinde oldukları için, tekrar tekrar konuşmakta, bekledikleri süreçte zaman hiç geçmemekte, Estragon’a göre ise eğlendikleri sürece vakit hızlı geçmektedir.

“Vladimir: Bu arada vakit geçti.

Estragon: Her durumda geçerdi

Vladimir: Evet ama bu kadar çabuk geçmezdi” (Beckett, 2000;62).

Birinci perdede yaşananların ikinci perdede hatırlanmaması ise zamanı bir probleme dönüştürmektedir. Zamanın problematiği-biriktirilmesi üzerine var olan zaman heterotopyalarını andıran bu oyunda zaman bir türlü biriktirilemediği gibi, zamana dair hiçbirşey hatırlanmamaktadır bile. Birinci perdede karşılaşan hiç kimse (Vladimir hariç) birbirini hatırlamamaktadır. Bir perde önce yaşananlar belki de gerçek bile değil sadece bir yanılsamadan ibarettir. Estragon’un ise oyun boyunca sürekli olarak yaşadıklarını unutmaması ve zaman zaman tekrar hatırlaması onu karakter olarak başlı başına bir heterotopyaya dönüştürmektedir.

Oyundaki anlatılanlara, Pozzo’nun Lucky üzerindeki iktidar mücadelesi, savaş sonrası hiç bitmeyen umudu (Godot’u) bekleyiş ve uzun bir bekleyiş sonrası Vladimir’in ifadesiyle, insani haklarından feragat eden kişiler olarak bakıldığında, sahnede, zaman-mekân katmanlaşmasından öte, gerçek hayatta ötekileştirilmiş kişilerin üst üste bindirildiği görülmektedir. İlk perdede herkese üstten bakan bir toprak ağası, iktidarın bir gücü olarak ortaya çıkan Pozzo ve her türlü eziyeti yapmasına rağmen patronuna şirin görünmeye çalışan bir uşak olan Lucky görülmektedir. İkinci perdede ise Pozzo’nun körleştiği, Lucky’nin ise dilsiz olduğu görülür. Sahip-köle ilişkisi çöküştür ve Pozzo’nun sert tavırları artık yerini daha

anlayışlı bir hale bırakmıştır. Değişen zaman koşulları, sahip köle ilişkisini de etkilemiş artık Pozzo kör olduğu için, Lucky'ye muhtaç duruma gelmiştir.

Beckett'in seyirci üzerinde yarattığı gerginlik, oyun ilerledikçe seyircide Godot'un kim olduğu, gelip gelmeyeceği gibi soru işaretleri ve merak uyandırmaya başlar. Belki de kahramanlardan daha fazla merak etmeye başlarlar. Aslında metin sürekli bir karar verme arzusunu iş başına çağırtacak biçimde kurulmuştur. İzleyici ne bu arzuya ayak direyebilir, ne de kaçınılmaz biçimde, karar verme aşamasında kendi sınırlılıklarının tuzağına düşmekten kurtulabilir (Güçbilmez, 2003). Oyun her bir seyirciyi ayrı ayrı kendi kavrayışına gömer ve yalnızlaştırır. Yalnızca mekân ya da zaman, sahne üzerindeki değil seyirciyi de yalnızlığı ile beraber yarattığı heterotopyaya dahil eder.

Oyunda, gündelik yaşamdaki bildik nesnelerin (Estragon'un botu gibi) rahatlık sağlamadığı, birlikte var olduğu dilin yapısının yıkıma uğratıldığı, parçalanmış bir mekân zaman söz konusudur. Sürekliliğin ve tutarlılığın olmadığı, öznelliklerin birbiri üzerine bindiği bir arayüzeyde, geleneksel anlamda, mekân zaman unsurundan söz etmek olanaksızdır. Sözü edilen bu arayüzey, neden-sonuç ilişkisinin işlenmediği, nesnelerin ve öznelerin bulundukları yer hakkında kesin ve sabit yargılara varılamayan, hiçbir merkeze sahip olmayan heterotopik bir mekân olarak değerlendirilebilmektedir. Çünkü Beckett'in yapıtlarında kurguladığı dünyada, her şey bilinmeyene aittir (Erkan,2005). Godot'u Beklerken'de de kim, nerede, ne zaman soruları anlamlarını yitirmiş, gerçeğin karşılıklarının bulunmadığı bu oyun, heterotopyanın yarattığı sorunlu alanın içinde yer almıştır.

Varoluşçu felsefenin edebi uyarlaması olduğu şeklinde görülen özne, dil, dünya ve metin bağlamında herhangi bir kesinliği yapı bozumuna uğratan bu Beckett oyunu, anlaşılmayan cümlelerle, sarmal yapıda söz dizimleri ile, gizli imalarla, zamansal sapmalarla, gerçek ya da olanaklı olandan kopuşla, karmaşık metaforlarla, sonsuzca yinelemelerle, seyir süresince seyirciyi sarsar, oyunu ve mekânını varlığın çıplak olarak ortaya konulabileceği, benliğin yok olduğu heterotopik bir alana dönüştürür (Erkan, 2005).

4.2.2 Harold Pinter ve Git Gel Dolap

Uyumsuz tiyatronun önde gelen isimlerinden biri olan 2005 Nobel Edebiyat Ödüllü Harold Pinter¹⁹, kendine özgü yazarlığıyla 20. Yy'ın en önemli isimleri arasında yer almıştır. Pinter'in bu çalışma içerisinde seçilmesinin en önemli nedeni, yazarlığındaki başarının yanında aşağıda detaylı olarak anlatılacak olan bir mekâna saplanıp kalmanın, ötekileşmenin derinlemesine anlatıldığı kendi tarzının (Pinteresque), heterotopyaya ile birebir örtüşüyor olabileceği fikridir. Bu tarzda verdiği eserlerden Git Gel Dolap oyunu da, toplumun en karmaşık ve sorunlu bireylerinden olan *kiralık katilleri* işleme ile oldukça ilgi çekicidir.

Aslen Yahudi bir ailenin oğlu olan Pinter'in de gençliği savaşlar arasında geçmiş, yapıtlarında, çocukluğunu bombalar altında geçirdiği İkinci Dünya Savaşı yıllarından oldukça etkilenmiştir. Çocukluğunda yaşadıklarının etkisi ile genellikle insanlar üzerindeki baskıları işlemiş, işçi sınıfının zorluklarını anlatan birçok oyun yazmıştır. Toplumun gerçeklerinden uzak kalmamış, tüm dünyada olan sömürü ve yanlışların karşısında olmuştur.²⁰

Pinter, yazmış olduğu 29 adet tiyatro oyunu ile zaman içerisinde, soyadına atfedilen Pinteresque (Pintervari) denilen kendi tarzını yaratmıştır. Bu tarza göre oyunları, genellikle bir odada geçmektedir. Sessizliği, kısa konuşmaları kullanarak gerilim ve tehdit havası içerisinde, erotik fanteziler, takıntılar, kıskançlık ve nefret temalı oyunlarını istediği gibi, seyirciyi şok edici bir hale getirebilmektedir. (Deleon, 1993).

Yazarın oyunlarında kullandığı oda, tüm yapıtları için anahtar bir öge konumundadır. Orijinal adı “The Dumb Waiter” olan, Türkiye’de “Git Gel Dolap” adı ile sahnelenen, Uyumsuz Tiyatro’nun son dönemlerinin en başarılı örnekleri arasında gösterilen oyunun da anahtar öğelerinden biri odadır.

Oyun daha sonradan mutfak olduğu öğrenilen, bodrum kattaki bir odada geçmektedir. Oyun bu oda içerisinde bulunan Ben ve Gus adındaki iki kiralık katil arasında geçer. Ancak oyun sırasında anlaşıldığı üzere yaptığı planlı müdahalelerle katilleri ve de dolayısı ile oyunu yönlendiren, ismi Wilson olan, görünmeyen üçüncü

¹⁹ Harold Pinter (d. 10 Ekim 1930, Londra - ö. 24 Aralık 2008)

²⁰ 1980 darbesi sonrası, 12 Eylül baskısı altındaki aydınlara destek olmak için Türkiye'ye gelmiştir. Türkiye ziyaretinin ardından bu coğrafyaya ait 'Bir Tek Daha' ve 'Dağ Dili' adlı iki oyun yazmış, 2004 yılında Hasankeyfi korumak için Ilısu Barajı'na karşı bir kampanya başlatmıştır (Url-11).

bir güç daha vardır sahnede. Bu görünmez gücün varlığı ile daha sonra anlaşılacağı üzere kurbanlarını bekleyen bu kiralık katiller aslında kendileri kurbandırlar.

Yapısı itibari ile gerilim hikâyesi gibi dursa da yalnızca yüzeysel yapıda oluşturulan öyküsü ile bir gerilimdir. Fakat tipik gerilimde görülecek unsurlardaki gibi git gide artan bir hızda değil, bir durup bir hareketlenen bir eylem düzeninde gelişir. Gerilim, tıpkı yaşamda olduğu gibi yansıtılmıştır. Aslında bir gangster oyunu gibi algılanan oyun, tipik İngiliz aşağı tabakanın kullandığı dil ve uğraştığı konular üzerinden oldukça eğlendirici bir şekilde ilerler (Yüksel, 1992).

Kapı açıldığında gelen kişiyi öldürmeleri üzerine kurulu olan oyunun tümünde neredeyse bir uyumsuzluk görünmektedir. Hareketlerine ve dillerine yerleştirilmiş bu uyumsuzluk oyun boyunca ana konunun arasında serpiştirilerek seyirciye sunulmuştur. Uyumsuzluğun etkisi ile hareketler ve konuşmalar tekrarlanır. İki defa ayakkabının bağlanması, sigara paketine iki defa bakılması, sifonun iki kere çekilmesi, gazete haberlerinde iki defa ölüm haberi okunması gibi sürekli tekrarlar söz konusudur. Bir bakıma Pinter'in bu oyununda duyarsızlaştırılmış ve gizli bir güç tarafından takip edilen makineleşmiş insanlar ifade edilmeye çalışılmıştır.

Ellerinde yiyecek ya da yemek hazırlayabilecek hiçbir şeyleri yokken kapının ardından gelen kibrit çöpleri ile kafalarındaki sorular artmaya, hatta dile gelmeye başlar. Gelen sorular da çoğunlukla saçma ve anlamsızdır. Soruların artması ile birlikte yukarıda kendilerini izleyen gücün etkisini daha fazla hissetmeye başlarlar. Odanın içinde bulunan *git gel dolabın* çalışması ile birlikte yukarıdan yemek listesi gelmeye başlar. Ellerinde hiç yemeği olmayan Gus ve Ben ceplerinde ne bulursa göndermeye başlarlar ama yetmez. İşte bu anda tam Gus dışarı çıkmışken yukarıdan gelen ses kapıdan ilk gelenin öldürülmesi emrini verir. Ancak kapıdan içeri giren Gus'tur (Pinter, 1988). Oyun bu rahatsız edici soruyla son bulur.

Gus'un oyun içerisinde sorulmaması gereken “yukarıda kim var” sorusu oyun içerisinden tanrının varlığı ya da bireyin evrendeki yerinin sorgusu olarak da görülebilmektedir. Oyun tüm sorgulamaları ya da nereden ve ne zaman geleceği belli olmayan emirleri ile bir tedirginlikler parodisi olarak ilerlemektedir (Yüksel, 1992).

Pinter'in oyunlarında oda öğesi ile birlikte en çok kullandığı öğelerden biri olan sessizlik, bu oyununda da dikkat çekici bir boyuttadır. Metnin başında sahnenin tasviri yapılırken başlayan sessizlik, oyun sonunda uzun ve derin bir sessizliğe

dönüşmüştür. Gus karakterinin konuşkanlığı karşısına oldukça sessiz olan Ben karakteri koyularak çarpıcı bir denge kurulmuştur.

Oyunun başında kahramanların geçmişinden ya da ne tür bir ruh hali içerisinde olduklarından söz edilmez. Ancak konuşmaların akışından ve iletişimsizlikten bir yabancılaşmanın içinde bulundukları izlenimi çıkarılabilmektedir. Karakterlerin zıtlığı, oyunu *Pittoresk* yapan en önemli etkenlerden biridir. Gus'un sürekli sorular sorması ve gerçekleri anlamaya çalışmasının karşısında, Ben'in suskunluğu ve sürekli gazete okuması, belki de gerçeklerden kaçmaya çalışması gibi durur. Ancak diğer bir taraftan, oyun boyunca gerçekleşen sayılı konuşmalar, oyun sonunda gerçekleşecek olan dramatik sonu da etkileyecek, kurbanın kim olduğuna da karar verecektir.

Tüm bu sessizliğin arasında geçen az sayıdaki konuşmalar oldukça sıradan gibi görünse de derin anlamlar içermektedir. Tam anlamıyla bir diyalogdan bahsetmek zordur. Çünkü metin içerisindeki diyaloglar çoğunlukla kesik kesik ilerlemekte ya da yarım kalmaktadır. Tüm bu sürdürülemezlik baskıcı ve denetleyici bir gücün etkisi ile kendini göstermektedir.

Oyunda iletişimsizliğin bu derece önemli olmasını sağlayan, gene *Pittoresk* bir öge olarak oyunun tek bir mekânda geçiyor olmasıdır (Şekil: 4.4, 4.5). Dışarı ile tamamen soyulanmış bir oda içerisinde bulunan iki kişinin birbirleri ile olan iletişimsizliği çok daha dikkat çekicidir. Oyunun mekânı yukarıda da bahsedildiği üzere daha sonradan mutfak olduğu öğrenilen, bodrum kattaki bir odada geçmektedir. Pinter'in sahne üzerinde yaratmak istediği, metinde anlatılan iletişimsizliğin, yabancılaşmanın ve dışlanmışlığın tek başında oda mekânı ile ifade edilebilmesidir. Sahnede oluşturulan mekân, dışarı ile yalnızca eski bir borudan seslenme yolu ile iletişim kurulabilen kirli ve eski bir mekândır. Dışarı ile iletişim kurulamayan oda içerisinde karakterler birbirleri ile de iletişim kuramayarak nerdeyse tüm dünyaya karşı yabancılaştırılmaya çalışılmışlardır.

Gus ve Ben isimli iki yakın arkadaş olan karakterlerin birbirleri ile olan yabancılaşmaları dışında, seyirci de onların kiralık katil olduklarını duydukları anda onlara yabancılaşmaktadır. Nasıl ki Uyumsuz Tiyatro'nun özünde ortaya bir kahraman çıkarmak yoksa, bu oyunda da ne Gus ne de Ben oyun sonunda kahraman olarak seyirciye gözüktürler.



Şekil 4.4 : Git Gel Dolap (The Dumb Waiter), Lizbon, 1963



Şekil 4.5 : Git Gel Dolap (The Dumb Waiter), New York, 2006

Yukarıda da ifade edildiği üzere “Git Gel Dolap” isimli oyunun hem metninde hem de sahne mekânında yer alan göstergeleri ile yaratılmış olan, heterotopyanın sahneye mekânsal yansımalarının başka bir ifadesidir. Karakterlerin kiralık katiller olması, onları diğer insanlardan farklı, davranışı, ortalamaya ve istenen norma göre sapma içerisinde olan karakterler haline getirmekte, sapma heterotopyalarını işaret etmektedir.

Oyunun genelinde yaratılmak istenen iletişimsizlik ve dışlanma, yalnızca metin içerisinde bile heterotopyayı oluşturmakta, karakterleri hem dış dünyaya hem de birbirlerine karşı ötekileştirmektedir. Oyunun geçtiği oda ise, heterotopik mekânların en önemli özelliği olan gözetleme kavramı üzerinden ifade edilmektedir. Oda herkesin giremeyeceği, oradan ayrılmanın da belli kurallara bağlı olduğu, üçüncü bir göz tarafından sürekli olarak izlenmekte olan bir gözlem yeridir aslında. Pinter’in birçok oyununda kullandığı oda, bu oyununda karakterlerin belki de hayatlarına mal

olacak davranışlarının gözlendiği, ancak gözleyen asla gözetlenen tarafından görülmediği küçük bir panoptikon resmi çizmektedir. Panoptikon sistemin gözetimi altında, kendilerinden bekleneni gerçekleştirene kadar, sürekli konuşmak ve anlamsız söylemi sürdürmek zorunda kalırlar.

Tüm bu norm dışı özellikleri ile Uyumsuz Tiyatro içerisinde kendine yer bulan Pinter'in, *Git Gel Dolap* isimli oyunu da bir *karşı(t) oyun* olarak heterotopyayı ifade edebilmektedir.

4.2.3 Jean Genet ve Balkon

“Benim tiyatrom pis kokuyorsa bu diğerleri güzel koktuğu içindir” (Genet, 2000).

Örnekler içerisinde seçilmiş olan yazarlardan belki de en radikal ve yaşadığı döneme damga vurabilmiş olanı Jean Genet'tir²¹. Genet'i bu kadar sansasyonel yapan, yazmış olduğu çarpıcı ve sert üsluptaki kitaplarının dışında, yazar olana kadar geçirdiği yaşantısı olmuştur. Yaşantısının da getirdikleri ile yapıtları çoğunlukla Foucault'nun heterotopyayı ve öteki insanı betimlerken kullandığı mekânlar (hapishaneler, ıslah evlerin ya da genelevler) üzerinedir. Bu çalışma içerisinde “Balkon” isimli oyunu ile yer almasının ise aynalarla dolu, teatrallikle geçinen bir *genelevin* oldukça çekici bir heterotopya olması ve iktidarı eleştiren ağır üslubu gibi birden çok sebebi vardır.

Genet'in sıradışı yaşamı evlilik dışı bir çocuk olarak dünyaya gelmesi ile başlamıştır. On yaşına kadar ıslahevinde kalmış, on yaşında buradan kaçarak sömürge birliklerine katılmıştır. Daha sonra buradan da kaçarak birçok suça karışmış, hırsızlık nedeniyle sık sık hapse girmiş, 1948 yılında ömür boyu hapis cezası almıştır. Ancak 1942 yılında hapishanede yazdığı, 16 yaşındaki bir katilin öyküsünü anlatan ilk romanı, “Çiçeklerin Meryem Anası” ilginç üslubu ve katili kutsaması bakımından ünlü yazarların dikkatini çekmiş, cumhurbaşkanından bağışlanmasını istemişlerdir (Genet, 2006).

Jean Genet, kendi öz yaşamından yola çıkarak yazdığı roman ve şiirlerinde, yakından tanıdığı yeraltı dünyasını betimlemiş, toplumda dışlanan eşcinsellerden, fuhuşun ve şiddetin egemen olduğu dünyalara ya da ıslah evi, hapishane gibi yerlerde kalanların psikolojik durumlarına kadar birçok sorunlu durumu konu edinmiştir.

²¹ Jean Genet (d. 19 Aralık 1910, Paris - ö. 15 Nisan 1986)

Romanlarında hırsızlar, katiller, fahişeler ve dünyadaki şiddeti öz yaşamsal bir dille anlatsa da oyunlarında bu yöntemi biraz daha dışarıda bırakır. Oyunlarındaki kahramanları da toplum tarafından dışlanmış kişiler olmasına karşın, daha çok yaşamla ilgili fikirlerinin özünü anlatmaya çalışır. Genet’e göre her insanın bir kimliği vardır, ancak insan kendi kimliğini algılayamaz ve bu belirsiz boşluktan kurtulabilmek için rol yapmaya başlar. Genet bu rollerin her birinin birer işlevden ibaret olduğunu söyler ve oyunlarında bu işlevleri törensi bir havaya dönüştürür (Genet, 2006).

Yerleşik ahlak kurallarına aykırı bir ahlak anlayışını ifade etmeye çalışan Genet’in bu konuda en çok ses getiren, hatta tüm eserleri içinde en çarpıcı olarak kabul edilen oyunu, 1956 yılında kaleme aldığı “Balkon (Le Balcon)”dur.

Dokuz ayrı tabloda oluşan oyun, Madam Irma’nın “seçkin olduğu kadar da namuslu bir yanılısamalar evi” olarak isimlendirdiği bir genelevde geçer (Genet, 2006;54). Genelev, müşterilerin istekleri doğrultusunda özel olarak hazırlanmış sahnelerin oynandığı odalardan oluşmakta, müşterilerle beraber herkes birer aktör görevi görmektedir. Karakterlerden Carmen’in de dediği gibi cafcacılı oyunlardan oluşan bir tiyatro alemi yaratılmış ve tantanası ile gerçek dünyadan içindekiler gizlenmeye çalışılmıştır (Genet,2006;58). Bu gizliliği çekici bulan, genelevin müşterileri, psikopos, yargıç, polis şefi, general gibi toplumun önde gelen kişileridir. Hepsisi, acınası zavallılıklarından sıyrılarak, kibir ve sahte bir acımasızlık kisvesi altında güçlü olduklarını hissetmek, dış dünyadan kaçmak için düzenlenmiş çeşitli sahnelerde boy gösterirler. İktidardaki bu karakterlerin *yanılısamalar evi*’nde geçirdikleri sürede dışarıda da asilerin ayaklanması söz konusudur. Irma’nın genelevinin ve kendinin sonunu hazırlamasından korktuğu ayaklanma süresince, genelevi bir sığınak gibi kullanan iktidarla birlikte, Irma kraliçeye, gerçek hayat ise geneleve dönüşmüştür.

Genet, diğer oyunlarında olduğu gibi, gerçeklikle sahteliği bir arada seyirciye sunmaya çalışmıştır. Ancak bu oyunda ana tema olarak geneleve verilen isimde olduğu gibi yanılısamalara özellikle vurgu yapılmıştır. Genet (2000), aldatıcı görünüşlerin *gerçek* denilen yaşantılardan daha gerçek olduğunu öne sürmüş ve Balkon’un dekorunda kullandığı aynalar ile bu yanılısamaları yaratmaya çalışmıştır. Toplum düzenini sağlayan kurumlara mensup karakterlerin, genelevdeki duruşları ile

gerçekliklerini sorgulamış, genelevin ve içerisinde düzenlenen sahnelerin gerçek hayattan farklı olup olmadığını seyirciye düşündürmeye çalışmıştır.

Gerçekçi öğretiyi çağrıştıran her şeyden uzak durulan bu oyunda, iletişimsizlik, yabancılaşma, uyumsuzluk kavramları, insanın kendi kendinden bile uzaklaştığı, hatta her şeyin dışına itildiği bir boyutta incelenmiş, sahnede görünenler gerçekten daha önemli tutulmuştur (Genç, 2002). Sahne düzeni, mekânı ve karakterleri ile geleneksel tiyatronun tüm kuralları hiçe sayılmış, gerçek hayattaki iletişim kopukluğunun insanın en önemli problemlerinden biri olduğuna dikkat çekilmiştir.

İletişim konusunu kendisi için sorunlu bir hale getiren Genet'in oyunlarında izleyici yalnızca oyunu izlemek amacıyla bulunmamalıdır. Genet için tiyatro bir topluluk işidir. Bu nedenle bu topluluğun parçası olan izleyicinin de üzerine düşeni yapması gerekmektedir (Genç, 2002). Seyircinin gerçek hayatta duyumsayamadığı duyguları oyun içinde gerçekliğe kavuşmalı, gerektiğinde tepkisini göstermeli hatta protesto edebilmelidir.

Oyunun dekoru da, Genet için sahnede oynanan oyun kadar önemlidir. Çünkü O, yaratmak istediği yanılsamalar evini, kullandığı dekoru ile daha etkileyici kılmayı ve sahneye koyduğu her öğeden çok, onların arka planlarındaki gizli anlamları göstermeyi amaçlamıştır. Dokuz tabloda oluşan oyunda, her tabloda ortaya çıkacak dekorun, izleyicinin gözünde sanki birbirinin içine geçecekmiş gibi, soldan sağa yer değiştirmesini istemiştir. Sahnede kullanılan bu dekor uygulaması, kişilerin sürekli hareket halinde olmasını mümkün kılmış, gemi ya da tren heterotopyası gibi, içinden geçilen ve aynı zamanda kendisi de geçen, karmaşık mekânsal ilişkilerin olduğu bir ağa dönüşmüştür.

Genet sahnede ışığa çok önem vermiş (Şekil: 4.6), ışığı sahnenin ana öğelerinden biri haline getirmesini ise şu sözlerle açıklamıştır:

“Sahnede çok ışık istedim, her oyuncu bir yanılgısını, ufak bir hatasını, bitkinliğini veya kayıtsızlığını kurtarıcı bir loşluk içinde boğmaya kalkışmasın diye. Elbette bu kadar çok ışık oyuncuyu rahatsız edecektir, ama böylesine güçlü ışıklarla aydınlatılmış olmak onu doğru oynamaya zorlayacaktır” (Genet, 2000;48)

Daha ilk tablodaki dekordan itibaren, dekordaki tüm öğelere simgesel anlamlar yüklenmiştir. İlk tabloda, ana karakter (psikopos) ve aksesuarlar ile dini bir atmosfer

yaratılmış, bunun karşısı olarak genç ve süslü kadının tavır ve giysileri ile günahkârlık ifade edilmeye çalışılmıştır (Genet, 2006).



Şekil 4.6 : Balkon (The Balcony), Chicago, 1980

Genet, nesneleri kullanırken de insanların kaba, gürültü ve hırçınlıklarını daha belirginleştirmek adına onları bilinen işlevlerinin dışında da kullanmıştır. Eylemin iç dinamiği bu yolla yakalanabilmektedir. Bu nedenle sahnedeki her öge onları anlamlandıran birer anlam yüklenirler (Genç, 2002).

Her tabloda bulunan yanılsamaların simgeleyicisi olan *ayna*, oyunun ana ögesidir. Karanlık ve kasvetli bir havası olan *Büyük Balkon*, tüm çekiciliğini duvarındaki ayna ve kapalılığı sağlayan paravanlardan almaktadır. Balkon’da sahnede bulunan her öge gibi, ayna ve paravanlar da sahip olduğundan çok daha fazla anlamla yüklenmiştir. Paravanların varlığı, seyircide merak unsurunu tetiklerken, sahnede yaratılan düş dünyasının arkasında neler olabileceği seyircinin sürekli kafasını kurcalayacaktır.

“Psikopos:...Söyle ayna, cevap ver bana. Kötülükle masumiyeti keşfetmeye mi geliyorum ben buraya? Kimim ben, senin altın yaldızlı yüzeyinde? (Genet,2006;24).

Yargıç: Benliğimi yücelten ayna! Dokunabildiğim tek görüntü seviyorum seni... (Genet,2006;34).

Polis şefi: Kerhane oyunlarının, öncelikle ayna oyunları olduğunu sana ben öğretecek değilim herhalde...(Genet,2006;69).”

Yukarıdaki repliklerde görüldüğü üzere, oyunda önemli bir *karaktere* sahip olan, evin duvarlarını süsleyen *ayna* ise, neredeyse oyundaki her karakterin, kendinde görmek istediği yansımayı canlandırır. Genet, karakterlerin, aynadaki kendinden başka bir yanılsamayı keşfetmelerini istemesinin yanında, aynalarla her bir izleyicinin biraz kararsız bir şekilde kendi içinde gömülü olan, ama kendi yüzeyine çıkararak bulabileceği bir güzelliği keşfetmesini de ister (Genet, 2000;63). Foucault’nun heterotopyanın simgesi olarak gördüğü *ayna*, Genet’in bu oyununda da hem burada hem orada, hem ben, hem o olmanın imkânsızlığı üzerine kurulmuş bir heterotopyadır. Bir tiyatro kimliği taşıyan “Büyük Balkon”daki aynalar, karakterlerin kahramanlıklarını çoğaltır. Ayna ögesi kişiyi, sahnede, olmadığı ancak olmak istediğine dönüştürmeyi vaat ederek, boşluğa sürükler ve Genet’in de yaratmak istediği yanılsamalarla, kendine öteki olmasını sağlar.

Oyunda sınıf ayrılıkları çok net bir şekilde okunabilmektedir. Bir tarafta kraliçenin oluşturduğu üst sınıf dururken, diğer tarafta sistemin devamlılığını sağlayan polis şefleri, yargıçlar, generaller ve karşısında durdukları alt sınıf insanlar olan hırsızlar, fahişeler ve aciz kadınlar yer almaktadır. Alt sınıfta yer alanlar, üst sınıfın ezici gücü altında dışlanan ve koruyuculara ihtiyaç duymadan yaşayamayan ötekilere dönüşmüşlerdir.

Genelevde çalışan kadınların dışarı ile kurdukları ilişkilerin problem olması da metinde üzerinde durulan konulardan biri olduğu gibi, duygusallığı nedeniyle evden kovulan Chantal karakteri ayaklanmanın simgesi haline getirilmiştir. Carmen’in “kerhanede çalışmak dünyayı yadsımaktır” (Genet,2006; 62) sözlerinde olduğu gibi, genelev, çalışanlar için, dünya ile ilişkilerinin koptuğu, dışlanmış bir hapishaneye dönüşmektedir. Foucault başlı başına bir heterotopya olarak gördüğü genelevi şu sözlerle açıklamaktadır;

“Heterotopyalar, bir yanılsama mekânı yaratarak, insan yaşamının bölümlere ayrıldığı tüm mevkileri, tüm gerçek mekânı daha gerçek bir yanılsama olarak teşhir ederler. Artık mahrum olduğumuz şu ünlü genelevlerin uzun süre oynadıkları rol buydu belki.” (Foucault, 2005; 301)

Genelevin patronu Madam Irma’ya göre *kutsal* bir mekân olan *genelevin*, *hapishane* imgesi oluşturması ve sahnede oyun içinde oyunlar yaratılması, “Balkon” oyununu hem oldukça karmaşık bir duruma taşımakta, hem de yarattığı simgesel katmanlaşma ve yanılsama mekânları ile gerçek anlamda bir heterotopyayı ifade etmektedir.

Heterotopyanın olmazsa olmazlarından aykırılık, kötülüklerle dolu, ihanet ve suçun ön planda olduğu, tüm değerlerin bir bir bitirildiği bir dünya ve toplum düzenine karşı çıkışın anlatıldığı bir oyun olan Balkon'da, kendini parıltılı bir şekilde göstermektedir. Toplumun egemenlerinin alaycı ve acımasız bir dille eleştirildiği oyunda, gerek seçilen karakterler (kahramanlar!) gerekse kullandıkları kaba, argo ve açık saçık sözlerle dolu olan replikleri hep bu aykırılığın destekleyicisidirler (Genç, 2002).

Yukarıda okuması yapılan üç oyunda da görüldüğü üzere heterotopya, her yazar-yönetmen ve oyun için kendini farklı şekilde gösterebilmektedir. Metnin içinde yaratılan iktidar karşıtlığının yanında bomboş bir sahne üzerinde ötekileşmiş insanlar ile heterotopyayı yaratmak da mümkündür. Yalnızca dramaturjik olarak değil sahnede kullanılan aksesuarlara anlamlar yükleyerek de heterotopya ortaya çıkarılabilir. Hapishaneyi betimleyen bir kafes ya da askeriyei belirten bir parkur bunlara örnek olarak verilebilir. Sahne üzerinde aynı anda yaratılan, birden çok zamanı işaret eden dekorlarla tek ve gerçek bir mekânda üst üste binmiş mekân ve zaman heterotopyaları gözlemlenebilmektedir. Sahnede kullanılan ayna figürü ile de hem teatralliğin iki yüzü hem de heterotopyanın simgeselliği işaret edilir. Oyuncu aynaları kullanarak kendi, seyirci, mekân ve oyun arasında salınıp duran bir yabancılaşmayı yaratır. Hiçbiri gerçekten nerede olduklarını kesin bir dille ifade edememeyeceklerdir.

5. SONUÇ

Ancak bir başkası ile kurduğu ilişkinin yoğunluğunca kendini var edebilen, bir başka yerle, karşı yerle mevcudiyetini koruyan mekânların ifadesi olarak heterotopya, mevcut sınırlara ve eldeki koşullara bağlı kalmayı reddetmesi, alternatif hayatları üretmeye çalışması ile özgürlüğü arayan bir kavramdır. Bu bağlamda, bu çalışma, teatral mekânın, heterotopik mekan kavramı ile nasıl örtüştüğünü, kavramın etkisi ile var olan sınırların içine kapalı kalıp kalmadığını, yaratmak istediği etkinin mücadelesini mekânsal ve dramaturjik anlamda hangi şekillerde yaptığını sorgulamayı amaçlamıştır.

Bu sorgulama yapılırken, tezin kuramsal dayanağı olan heterotopya kavramı, farklı mekân söylemleri ile birlikte, yaşamımız içinde etkilediği ya da etkilendiği durum, mekân, olaylar ile beraber ifade edilmeye çalışılmıştır. Farklı mekân söylemlerinin heterotopya üzerindeki etkisinin yanında, mutlak mekân ve göreceli mekân ifadelerinin teatral mekândaki önemine de dikkat çekilmiştir. Verilen örneklerde heterotopyanın toplumun genelini ilgilendiren, içimizden bir kavram olduğu, ama bir o kadar da toplumdaki bireyi ne kadar ötekileştirebildiği, öteki için yapılan tiyatro sanatını da işaret ederek detaylı olarak tartışılmıştır.

Teatral mekânın geneline dair sorulan sorular, tiyatro yapısı (mekânı) ve sahne mekânı, tarihsel süreçte birbirlerinden bağımsız geçirdikleri değişimler nedeniyle iki ayrı içerikle ifade edilmesini gerekli kılmıştır. Hem teatral mekândaki farklı duruşları hem de tiyatro tarihini farklı açılardan etkilemiş olmaları nedeniyle, iki ayrı mekan ifadesi olan sahne mekanı ve tiyatro mekanı, iki ayrı tarihsellikte detaylandırılmıştır. Toplumun tiyatroya yaklaşımını yönlendiren *tiyatro mekânlarında* ve tiyatroda devrim niteliğinde akımların ortaya çıkış sebebi olarak da gösterilebilecek *sahne mekânlarındaki* heterotopik mekân okumaları sonucunda, farklı ifadelere ulaşılabilmesine de dikkat çekilmek istenmiştir. Fiziksel mekânsallıkların yanında, teatral metnin içinde yaratılmaya çalışılan dramaturjik mekânın, her ne kadar mekân ifade etmekte olsa da bir kavram olan heterotopyanın etkisi ile sahnede nasıl dışa vurulacağı da çalışmanın tartıştığı konulardan biri olmuştur.

Mimarinin kuramsal yaklaşımlardan da beslenerek özneye dair mekânlar ürettiği göz önüne alındığında, teatral mekânın mimari ile olan yakınlığı, yaşamsallıkların, farklı ve sorunlu olanın temsillerini nasıl gerçekleştirdiği de tez kapsamında sorgulanmaya çalışılmıştır. Bruno Zevi (1974), mimarlığı “sadece yaşamın yansımalarından oluşan bir sanat değil, yaşamlarımızın ortaya çıktığı bir sahne” olarak tanımlamaktadır. Zevi’nin sözünde de olduğu gibi, sahne tasarımcılarına alternatif olarak günümüzde teatral mekânın yaratıcılarından birinin de mimarlar olduğu karşı konulmaz bir gerçektir.

Heterotopyanın tiyatrodaki yarattığı dil, günümüz mimarlarının ya da sahne tasarımcılarının da sahnede kendilerini ifade edebilecekleri bir yol olarak görülebilir. Sahnede heterotopyanın yalın ama sarsıcı dilini kullanmak, onu mekânsal öğelere dönüştürmek, mekâna dair bir kavram olmasından ötürü işi mekan yaratmak olan mimarların dışında kalabileceği bir alan değildir. Günümüzde teatral mekân tasarımlarında sahne tasarımı bölümünden mezun olanlardan faydalanmanın yanında mimarların yaratıcılığının da gözardı edilmiyor olması, heterotopya kavramının da dahil edilmesi ile tiyatronun içinde yeni bir ifade biçimi oluşmasını, karşısında durduğu fikirlere karşı daha güçlü durmasını sağlayabilir.

Yeni bir ifade oluşturulması bağlamında bakıldığında, Bauhaus akımında olduğu gibi sahnenin mekânsal bir öğe olarak ele alındığı, deneysel çalışmaların yapıldığı, yeni bir tiyatro anlayışının çalışmalarının yapıldığı bir laboratuvar oluşturulması, bu çalışmanın devamında etkili olması istenen konulardan biridir. Tiyatro kavramı ve teatral mekanın heterotopya kavramı ile biraraya getirildiği bu yeni ilişkiler ağı, mimari çerçevede oluşturulacak bir laboratuvar çalışmasında teatral anlamda yeni bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlayabilir.

Heterotopya gibi sorunlu bir mekânsal kavramı bünyesinde barındıran teatral mekânın üretilmesinde, mimari tüm çalışmaların, tüm mekânsallıkların yanında, üzerindeki her türlü baskıya direnmenin, ötekine açıklığın ve özneyi kendi kendini sorgulamaya itmenin gerekliliği gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, mekânsal ve dramaturjik açıdan detaylı olarak incelemeler sonucunda ortaya çıkan Uyumsuz Tiyatro’nun, özneyi sarsan, sorgulamaya iten aykırılığı onun heterotopik mekânların teatral mekândaki karşılığı olabileceğini daha net ortaya koymuştur.

Çalışmanın merkezindeki tartışmalardan biri farklılığın ve ötekiliğin bir ifadesi olan, gücün karşısında üretimler yapmayı amaçlayan, özünde mekânsal bir kavram olan heterotopyanın, altı temel ilkesindeki benzerlikler de göze alındığında, teatral mekânı ifade eden bir kavram olarak yorumlanıp yorumlanamayacağı konusudur. Bu bağlamda öncelikle “tiyatro mekânsal bir sanat mıdır?”, sorusuna cevap bulabilmek için yola çıkan bu çalışmada, seçilen, anlaşılmayanın temsiline soyunan, algıyı sarsan heterotopya kavramı temelinde yapılan tüm araştırmalarda, tiyatronun hem dramaturjik, hem de fiziksel mekân temelinde bütüncül bir sanat olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Buna göre, özneyi uyarmaya ve uyandırmaya yönelik, toplumda karşıt görüşlerin ifadesi, kendi kendinin gücü olmaya çalışan, ötekileri bir araya toplayan bir sanat olan tiyatronun, heterotopya kavramını içinde barındırıyor olması kaçınılmazdır. Hem teatral mekân, hem de heterotopya birbirini var ediyor görünümündedir artık.

Bahsedilen tüm bu kavramsal çerçeveler sonucunda bu çalışma, teatral mekânı, yalnızca bir gösteri mekânı olarak ele almayan, teatral mekânın, karşıt ve farklı mekânların ifadesi ve bir topluluk yapısı olarak, insanlar üzerindeki özgürleştirici etkisini de içine alan mekânsal bir sorgulamanın ürünü olduğu söylenebilir.

Çalışma kapsamında ele alınan konular arasında, heterotopya ve teatral mekân içerdikleri derin anlamlar ile beraber geniş bir yelpazede ifade edilmeye çalışılmıştır. Ancak günümüzün tiyatrosunu da önemli ölçüde etkileyen, çağımızın en önemli mekân ifadelerinden biri olan sanal mekânlara değinilememiş, başlı başına ayrı bir çalışmanın ürünü olabilecek olan bu mekân anlayışı çalışma kapsamının dışında kalmıştır. Ayrıca teatral mekân ifadesine en az rastlanabilecek, ancak heterotopya kavramı çerçevesinde yaklaşılabilir olan radyo tiyatrosu ve okuma tiyatrosu gibi önemli tiyatro yöntemleri de bu tez çalışmasının dışında kalmışlardır.

Tüm bu yaklaşımlar çerçevesinde bu çalışmanın devamında, burada ifade edilmeye çalışılan teatral mekânın içinde barındırdığı heterotopik mekân tartışmaları üzerinden üretilecek sahne tasarımlarının yeni bir alternatif tiyatro akımı yaratmayacağını kim söyleyebilir?

KAYNAKLAR

- Adal, R.**, 2004, Aydınlanma Çağında Kamusal Alan ve Heterotopik Mekân İncelemesi; Palais Royal ve Mason Locaları, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE
- Aksel, E.**, 1988, Tiyatro tasarımının iç yapısı tasarımcının ödevleri, MSÜ Yayınları, İstanbul
- Akıncı, Ü.**, 2008, Uyumsuz Tiyatronun Kökenleri ve Doğuşu, Tiyatro Portalı, Url: <http://www.tiyatronline.com/uyumsuz.htm> alındığı tarih 28.03.2010
- Alptekin, H. B.**, Sabah Gazetesi, Röportaj, Röportajı yapan; Mesayyah, M., 27.10.2007, İstanbul
- Aristoteles**, 2008, Poetika, Çev.; Onay, Y., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Ateşli, M.**, 2004, 20. yy. Resim Sanatında Ütopya ile Heterotopi'k Yaklaşımlar ve Uzam Sorunsalı, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, SBE
- Aybar, S.**, 2003, Sahne Tasarımında Dramatik Aksiyonun Belirleyiciliği, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:17, sf:67-75, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Ankara
- Beckett, S.**, 2000, Godot'u Beklerken, Çev.: Ün U., Günersel T., Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Beckett Sergisi**, 2010, Mayıs, İrlanda Dışişleri Bakanlığı Kültürel Faaliyetler Şubesi sergi notları, Beyoğlu Belediyesi Sergi Salonu, İstanbul
- Boal, A.**, 2003, Ezilenlerin Tiyatrosu, Çev.:Hasgül N., Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul
- Boyacıoğlu, F.**, 2004, Geleneksel Tiyatro ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 11, Sf:205- 219, Konya
- Boyer, C. M.** 1990, Erected Against the City, *The Contemporary Discourses of Architecture & Planning*, Rizzoli, New York.
- Brauneck, M.**, 1986 Bauhaus'ta Tiyatro Anlayışı, *Theater im 20 Jahrhundert* içinde, Çev.; Kuruyazıcı, N., Rowohlts Enzyklopädie, Hamburg
- Brecht, B.**, 1990, Sanat Üzerine Yazılar, Çeviren: Şipal, K., Cem Yayınevi, İstanbul
- Brecht, B.** 1994, Oyun Sanatı ve Dekor, Çev. Sipal, K., Cem Yayınevi, İstanbul
- Brook, P.**, 1996, The Empty Space, Simon & Schuster, New York
- Buğlalılar, E.**, 2009, Kuzey İrlanda'da Ölüm Oruçları ve Boal Tiyatrosu, *Tavır Dergisi*, Sayı:88, sf:15-17, İstanbul
- Candan, A.**, 2003, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro , Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Çalışlar, A.**, 1993, Tiyatro Kavramları Sözlüğü, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Çiçekçioğlu, F.**, 2006, İnsanlar İkiye Ayrılır, *Radikal Gazetesi*, *Radikal 2 eki*, Nisan, İstanbul
- Çoban B., Özarslan Z.**, 2008, Panoptikon: Gözün İktidarı, Su Yayınları, İstanbul
- Delany, S.**, 2000, Triton, Çev.; Çetin, M., Metis Yayınları, İstanbul
- Deleon, J.**, 1993, Harold Pinter Tiyatrosu, Yayınevi Yayıncılık, İstanbul
- Descartes, R.**, 2008, Felsefenin İlkeleri, Çev.:Akın, M., Say Yayınları, İstanbul

- Erdoğan, İ.**, 2006, Kùltürlerin Kesişme Noktasında Tiyatro ve Çağdaş Sahneleme, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, SBE, İstanbul
- Erkan, M.**, 2005, Samuel Beckett, İfadeinin Arayüzeyi & Arayüzeyin İfadesi, Çizgi Yayınevi, İstanbul
- Esatoğlu, M.**, 1999, Tiyatro Boğaziçi, Röportaj, Röportajı yapan; Saral, S., Gürel, H., İstanbul http://www.bgst.org/tb/yazilar/s_mesat.asp alındığı tarih 15.07.2010
- Esslin, M.**, 1999, Absürd Tiyatro, Çev.; Siper, G., Dost Yayınları, Ankara
- Fleckner, U.**, 2005 Bellek ve Sonsuz Sarkis Külliyyatı Üzerine, Çev.; Ergüden, I., Hakmen, R., Duman, O., Norgunk Yayınları, İstanbul
- Foucault, M.**, 2001. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, Panopticism & Space Knowledge and Power, *Rethinking Architecture*, Ed. Leach, N., Routledge, London-New York.
- Foucault, M.**, 2005. Başka Mekânlara Dair, *Özne ve İktidar* içinde Çev.: Ergüden, I. & Akınhay, O., s: 291-302, Ayrıntı, İstanbul.
- Foucault, M.**, 2005. Özne ve İktidar, Çev.: Ergüden, I. & Akınhay, O., Ayrıntı, İstanbul
- Foucault, M.**, 2006, Kelimeler ve Şeyler, Çev.: Kılıçbay, M.A., İmge Kitabevi, İstanbul
- Foucault, M.**, 2000, Hapishanenin Doğuşu, Çev.; Kılıçbay, M.A., İmge Kitabevi, İstanbul
- Fuat, M.**, 2003, Tiyatro Tarihi, MSM Yayınları, İstanbul
- Gasset, Y. O.**, 2007, İnsan ve Herkes, Çev.: Işık N.G., Metis Yayınları, İstanbul.
- Genç, H. N.**, 2002, Jean Genet'nin "Balkon" Adlı Oyununda Dekorun Simgesel İşlevi, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:19, Sayı:1, sf:121-137, Ankara
- Genet, J.**, 2006, Balkon, Çev.; Sabuncu, B., Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Genet, J.**, 2000, Nasıl Oynanmalı Hizmetçiler - Balkon – Paravanlar, Çev.; Korkut, E., Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Giedeon, S.**, 1967, Space, Time and Architecture, Harvard University Press, Cambridge
- Gran, A. B.**, 2002, The Fall of Theatricality in the Age of Modernity", *SubStance* - Issue 98/99, Volume 31, Number 2&3, University of Wisconsin Press
- Grotowski, J.**, 2002, Yoksul Tiyatroya Doğru, Çev.: Yetişkin H., Tavanarası Yayıncılık, İstanbul
- Güçbilmez, B.**, 2003, Absürd Tiyatroda İroni, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:15, sf:96-137, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Ankara
- Hançerlioglu O.**, 1976. Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Harvey, D.**, 2003, Postmodernliğin Durumu, Çev.: Savran, S., Metis Yayınları, İstanbul
- Harvey, D.**, 2009. Sosyal Adalet ve Şehir, Çev.: Morali, M., Metis Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M.**, 2008, Varlık ve Zaman, Çev.: Ökten, K., H., Agora Kitaplığı, İstanbul
- Hetherington, K.**, 2003, The Badlands of Modernity; Heterotopia and social ordering, Routledge, New York
- Hisarlıgil, B.B.**, 2008, Heidegger'de Mekân Düşüncesi: Hermeneutik- Fenomenolojik Bir Yaklaşım, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* sayı:25 sf:23-34, Kayseri

- Işık, E., Şentürk Y.,** 2008, Öznel Durumlar ve Mekânlar: Toplum ve Mekân, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- İpşiroğlu, Z.,** 1996, Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, Mitos Boyut Yayınları
- Kahvecioğlu, H.,** 2008, Mekanın Üreticisi veya Tüketicisi Olarak Zaman, *Zaman-Mekan* içinde sf:142-149, Yem Yayın, İstanbul
- Kant, I.,** 1993. Arı Usun Eleştirisi, Çev. Yardımlı, A., İdea Yayınları, İstanbul
- Kaptan, D.,** 2006, Mekanın Tiyatrallığı ve Bir Örnek Olarak Behiç Ak Oyunları, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, SBE
- Köksal, A.,** 1994, Zorunlu Çoğulluk, ATT Yayınları, İstanbul
- Kurt, F.,** 2009, Memet Baydur'un Oyunlarının Absürd Tiyatro Özellikleri Bakımından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, SBE
- Kutlu, Ö.,** 2007, Beckett'in İki Kısa Oyununda Zaman ve Mekan Algısına Bakış
Url: <http://omerkutlu.blogspot.com/2007/05/beckettin-iki-kisa-oyununda-zaman-ve.html> alındığı tarih 09.05.2010
- Lefebvre H.,** 1996, The Production of Space, Blackwell, USA
- Le Guin, Ursula K.,** 2008, Mülksüzler, Çev.; Mollamustafaoğlu, L., Metis Yayınları, İstanbul
- McAuley, G.,** 1999, Space in Performance, Ann Arbor: The University of Michigan Press,
- Menteşe, O.,** 1994, Postmodernizm: Süper Endüstri Toplumunda Üst-Kültürün Çöküşü, *İngiliz Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Sayı 2, Ed. C. Kuruç. Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Mitter, S.,**1992, Systems of Rehearsal; Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook, Routledge, New York
- Nalbantoğlu, H.Ü.,** 2008, Nedir Mekan Dedikleri?, *Zaman-Mekan* içinde sf: 88-105, Yem Yayın, İstanbul
- Nalçacıoğlu, H.** 2002, Heterotopya, Koloni ve Öteki Mekânlar: Michel Foucault'nun Kısa Bir Metni Üzerine Düşünceler, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 19, s:125-140 Doğu Batı Yayınları, Ankara
- Newton, I.,** 1962, The Principia: Mathematical Principles of Natural Philosophy, California University Press Berkeley, *Mutlak Zaman – Mekan Kavrayışı Üzerine (Newton'un Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri Yapıtına Bir İlk Eleştirisi)* içinde
- Nutku, Ö.,** 1985, Dünya Tiyatrosu Tarihi, 19.yüzyıldan günümüze kadar”, cilt:2, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Nutku, Ö.,** 2002 , Sahne Bilgisi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- Piscator, E.,** 1985, Politik Tiyatro, Çev.; Güney,S., Ünlü, M., Metis Yayınları, İstanbul
- Pinter, H.,** 1988, The Caretaker and the Dumb Waiter, Grove Press, New York
- Polat, E., Bilsel, G.,** 2006, Mimarının ve Kentin Birlikte Planlanması'nda Farklılaşan Kavramlar Üzerine, *Planlama Dergisi*, Sayı:38, Sf: 57-67, TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını, İstanbul
- Sarkis, 2005,** Sarkis: Bir Kilometre Taşı Üzerine, Plato Güncel Sanat Dergisi, Röportaj, Röportajı yapan; Polat, N., Ekim, 2005 Sayı: 1, İstanbul
- Richard, L.,** 1999, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev.; Madra, B., Remzi Kitabevi, İstanbul
- Ritzer, G.,** 2000, George Simmel, Sociological Theory içinde, McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 5th edition, Çev.: Tathıcan, Ü.
- Roth, L.,** 2002, Mimarlığın Öyküsü, Çev.: Akça, E., Kabalcı Yayınevi, İstanbul,

- Rabinovitz, R.**, 1992, Innovation in Samuel Beckett's Fiction, University of Illinois Press, Chicago
- Sargın, G.A.**, 2004. Sapkın ve Sapkınlık: Kentsel Pratiklerin Sıradan Aktörleri-Eylemleri, *Arredamento Mimarlık*, Ekim, 53-56, Boyut Yayın Grubu, İstanbul
- Sağlam, T.**, 2002, Dramaturjik Açından Mekanın Önemi ve Ocak ve Yağmur Sıkıntısı Oyunlarında Mutfak Mekanının Kullanımı, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:13, sf: 89-108, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Ankara
- Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., and Molnar, F.**, 1996, The Theatre of the Bauhaus, ed. Walter Gropius, Arthur S. Wensinger, çev. Arthur S. Wensinger, The John Hopkins, University Press, Londra
- Sennett, R.**, 2002 , Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev.: Durak S., Yılmaz A., Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Sezgin, B.**, 2010, Teatral ve A-Teatral Kavramları Üzerine Bir İnceleme, Mimemis Tiyatro Portalı, Url: http://www.mimesis-dergi.org/yazar_detay.php?verb=85 alındığı tarih 28.03.2010
- Shakespeare, W.**, 2000, Hamlet, Çev.: Bozkurt, B., Remzi Kitabevi, İstanbul
- Simmel, G.**, 2000, Sociology of Space. D. Frisby & M. Featherstone (editors) Simmel on Culture: Selected Writings. London: Sage
- Soja, E.**, 1989, Postmodern Geographies, Verso, New York
- Sokullu, S.**, 1990 Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt:33, sayı: 1.2, Sf: 427-438, Ankara
- Şener, S.**, 2008, Tiyatro Sanatında Zaman ve Mekan, *Zaman-Mekan* içinde sf: 74-81, Yem Yayın, İstanbul
- Şentürer, A., Ural, Ş., Berber, Ö., Sönmez, F.**, 2008, Zaman-Mekan, Yem Yayın, İstanbul
- Öztepe, O.**, 2008. Bir Heterotopya Mekanı ve İki Şiiri: Kışla, Taflan Dergisi, Sayı:5-6, s:21-23, Hatay
- Thomson, G.**, 1976, İnsanın Özü Çev.: Üster, C., Payel Yayınevi, İstanbul
- Tüfekçi, E.**, 2006, Oğuz Atay'ın Oyunlarla Yaşayanlar Oyununda Teatralite, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:21, Sf:59-71, Ankara Üniversitesi DTCF Tiyatro Bölümü, Ankara
- Tütel, E.**, 2007, Yüz Yıl Öncesinde, Sur İçi İstanbul'unun Sanat Ve Eğlence Merkezi Eski Direklerarası Tiyatroya Hasreti, *Toplumsal Tarih Dergisi*, Sayı:165 sf:54-62, İstanbul
- Url-1** <<http://tr.wikipedia.org/wiki/Mek%C3%A2n>> alındığı tarih 01.05.2010
- Url-2** <http://en.wikipedia.org/wiki/Literary_topos> alındığı tarih 01.05.2010
- Url-3** <<http://www.mutlukal.com/23819-heterotopia/>> alındığı tarih 12.01.2010
- Url-4** <<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=%F6teki&ayn=tam>> alındığı tarih 01.05.2010
- Url-5** <<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=g%F6zlem&ayn=tam>> alındığı tarih 01.05.2010
- Url-6** <<http://sanatkop.com/index.php/inci-eviner-sergisi-terra-incognita/>> alındığı tarih 15.02.2010
- Url-7** <<http://www.mo.org.tr/index.cfm?sayfa=Belge&Sub=detail&RecID=191>> alındığı tarih 17.03.2010
- Url-8** <<http://www.mimarizm.com/isdisi/Detay.aspx?id=296&Page=1>> alındığı tarih 28.03.2010.

- Url-9** < <http://www.mimarizm.com/isdisi/Makale.aspx?id=600&sid=608> >
alındığı tarih 28.03.2010.
- Url-10** < <http://www.lirtiyatrosu.org/kuram.html> > alındığı tarih 21.03.2010
- Url-11** < http://tr.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter > alındığı tarih 02.05.2010
- Urry, J.**, 1999, Mekanları Tüketmek, Çev.: Ögdül R., Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Ünlü, A.**, 2009, Merkeze Dönmek, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Vallin Picon, B.**, 1997, Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, Der.ve Çev.: Ali Berktaş, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Vidler, A.**, 1999, Mekanın Tektoniği, Çev.: İdil Üçer, *Mimarlık Dergisi*, Sayı:289, sf:14, Mimarlar Odası, Ankara
- Yaşat, D.**, 2008, Bilim Kurgu Edebiyatı'nda Mekan, *Özneler Durumlar ve Mekanlar* içinde, sf: 116-134, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Yılmaz, T.T.**, 2008, Galata Köprüsü; Metropolün Dışına Açılan Kapı, *Özneler Durumlar ve Mekanlar* içinde, sf: 168-184, Bağlam Yayıncılık, İstanbul
- Yüksel, A.**, 1992, Harold Pinter'in Git-Gel Dolap oyununda anlam dizgeleri. *Gündoğan Edebiyat*, Bahar 1992, Sf.: 77-82

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Gülin DEDE TEKİN
Doğum Yeri ve Tarihi: Kadıköy, 25.01.1981
Adres: Kadıköy, İstanbul
Lisans Üniversite: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul,2005
Lise: Küçükyalı Kadir Has Anadolu Lisesi, İstanbul, 1999